

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

**TANBÛRİ CEMİL BEY'İN YAYLI SAZLARDA İCRÂ
ETTİĞİ TAKSİMLERİN TAHLİLİ VE EĞİTİME
YÖNELİK ETÜDLERİN OLUŞTURULMASI**

ÖZCAN ÇETİK

DOKTORA TEZİ

**DANIŞMAN
PROF. DR. MEHMET GÖNÜL**

KONYA-2022

ETİK BEYAN

Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Özcan ÇETİK
11.08.2022

TANBÛRİ CEMİL BEY'İN YAYLI SAZLARDA İCRÂ ETTİĞİ TAKSİMLERİN TAHLİLİ VE EĞİTİME YÖNELİK ETÜDLERİN OLUŞTURULMASI

(Doktora Tezi)

Özcan ÇETİK

NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Ağustos 2022

ÖZET

Tanbûri Cemil Bey Türk mûsikisinde, bestekârlığı ve usta sâzendeliği ile üslûp, tavır ve ileri icrâ tekniği açılarından belirleyici ve yol gösterici olmuştur. İcrâlarıyla ekol olmuş bir sanatkâr olan Cemil Bey'den sonra bu anlayış, onun yolunu takip eden pek çok icracı tarafından benimsenmiştir. Türk mûsikisi tarihinde tanbûr icrâsıyla öne çıkan Cemil Bey, bu sazın yanında klâsik kemençe, viyolonsel, yaylı tanbûr ve lavta gibi sazları da ustalıkla icra ederek mûsikî camiâsına kendisini kabul ettirmiştir. Mûsikimizin bilhassa saz müziği başlığı altındaki formlarında bestelediği eşsiz eserler ile kendinden sonra gelen kuşaklara ilham kaynağı olmuştur.

Cemil Bey'in tanbûrdan sonra ustalık derecesinde icrâ ettiği bir diğer yaylı enstrüman klâsik kemençedir. Vasilaki'den etkilenerek kemençe icrâsına başlayan Cemil Bey, tanburda yaptığı seri nağmeleri bu sazda da tatbik etmiştir. Dolayısıyla tanbûr icrasının etkilerini bu sazda da görmek mümkündür. Bununla birlikte Cemil Bey, günümüz tanburunu ilk defa yay ile icrâ etmiş ve yaylı tanbûrdaki icrâlarıyla bu sazın ince saz heyetlerine dahil edilmesi hususunda adeta teşvik edici olmuştur. Viyolonseli de mûsikimizde ilk kez kullanan Cemil Bey, viyolonsel icrâlarıyla dikkat çekerek bu sazın Türk müziği icrâ heyetlerine girmesine büyük katkıda bulunmuştur. Viyolonsel Türk müziğinde bas dolgunluğunu da sağlamak amacıyla günümüzde Türk müziği icrâ heyetlerinde yaygın olarak kullanılmaktadır.

Cemil Bey, taş plakların kullanıldığı dönemde yaşamıştır. Zamanının şöhretli saz icracılarından olması sebebi ile plak şirketlerinin dikkatini çekmiş, günümüze kadar birçok taş plak kaydı ulaşmıştır. Kemençe, yaylı tanbûr ve viyolonselde en eski ses kayıtları Cemil Bey'e aittir. Bu kayıtlar Orfeon Record Plak şirketi tarafından kaydedilmiştir. Cemil Bey'den önce kemençe, yaylı tanbur ve viyolonsel icrâlarına dair kayıtlar bulunmadığından, bu sazların icralarına ilişkin dönemi aktarması bakımından en değerli kaynak öncelikli olarak Tanbûri Cemil Bey olmuştur.

Bu tez çalışması; Cemil Bey ile ilgili gerekli literatürün taranması ve mevcut durumun ortaya konulması nedeniyle "betimsel" bir çalışmadır. Çalışmamızın modeli "genel tarama" modelidir. Çalışmamızda Cemil Bey'in hayatı, besteciliği, yayınları, icrâcılığı Cemil Bey hakkında yapılan akademik çalışmalar kaynak taraması yöntemi ile elde edilmiş, Cemil Bey'e ait ses kayıtlarının tîmini için TRT Ankara Radyosu Arşiv ve Müzik Dairesi Arşivlerine, Milli Kütüphane Kayıt Arşivine ve Özel Arşivlere ulaşılmıştır. Çalışmamızda, örneklem olarak Cemil Bey'e ait 5 adet kemençe taksimi, 5 adet yaylı tanbûr taksimi ve 5 adet viyolonsel taksimi notaya alınarak taksimlerin teknik, melodik ve nazari açıdan mukayeseli tahlili yapılmıştır. Elde edilen taksim kayıtlarından hareketle, Cemil Bey'in taksimlerinde kullanmış olduğu yorumlama ve ifade unsurları, icra teknikleri, melodik ve ritmik unsurlar belirlenmiştir. Ayrıca elde edilen verilere göre kemençe, yaylı tanbûr ve viyolonsel eğitiminde kullanılmak üzere farklı makamlarda örnek etüdler oluşturulmuştur. Çalışmamızda Cemil Bey'in; icrâ ettiği diğer sazlara, ilk sazı olan tanburun temel oluşturmakla birlikte yaylı sazların genel icra üslubuna kaynak teşkil edecek önemli katkılarda bulunduğu sonucuna varılmıştır.

Bilim Kodu

:

Anahtar Kelimeler

: Tanbûri Cemil Bey, Klâsik Kemeñçe, Viyolonsel, Yaylı Tanbûr, Türk Müziği, Tahlil, Mukâyese

Sayfa Adedi

: 235

Tez Danışmanı

: Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL

Öğrenci ORCID ID

: <https://orcid.org/0000-0002-5788-4893>

ANALYZING OF THE TAKSIMS PERFORMED BY TANBURİ CEMİL BEY'S IN STRINGS INSTRUMENTS AND CREATING EDUCATIONAL ETUTS

(Doktorate Thesis)

Özcan ÇETİK

**NECMETTİN ERBAKAN UNIVERSITY
SOCIAL SCIENCES INSTITUTE**

AUGUST-2022

ABSTRACT

Tanbûri Cemil Bey has been a determinant and guide in Turkish music in terms of style, attitude and advanced performance technique with his composition and master instrument. After Cemil Bey, an artist who became a school with his performances, this understanding was adopted by many performers who followed his path. Cemil Bey, who has come to the fore with his tanbûr performance in the history of Turkish music, has also made himself accepted by the musical community by skillfully performing instruments such as classical kemençe, cello, string tanbûr and lute. He has been a source of inspiration for the generations that come after him with the unique works that our music composed especially in the forms under the title of instrumental music.

Another stringed instrument that Cemil Bey performed masterfully after the tanbûr is the classical kemençe. Cemil Bey, who started to play the kemenche, influenced by Vasilaki, also practiced the serial tunes he made in the tanbur in this instrument. Therefore, it is possible to see the effects of tanbûr performance in this instrument. However, Cemil Bey performed today's tanbur for the first time with the bow, and with his performances on the string tanbur, he almost encouraged the inclusion of this instrument in the fine instrument ensembles. Cemil Bey, who used the violoncello for the first time in our music, made a great contribution to the entry of this instrument into Turkish music executive committees by drawing attention with his violoncello performances. The cello is widely used in Turkish music executive committees today in order to provide bass fullness in Turkish music.

Cemil Bey lived during the period when stone plaques were used. Due to the fact that he was one of the famous saz performers of his time, he attracted the attention of record companies, and many stone records have reached today. The oldest sound recordings in kemençe, string tanbûr and cello belong to Cemil Bey. These recordings were recorded by Orfeon Records. Since there are no records of violin, string tanbur and cello performances before Cemil Bey, Tanburi Cemil Bey was the most valuable source in terms of conveying the period regarding the performances of these instruments.

This thesis work; It is a "descriptive" study because of scanning the necessary literature about Cemil Bey and revealing the current situation. The model of our study is the "general screening" model. In our study, academic studies on Cemil Bey's life, composition, publications and performance were obtained by literature review method, and TRT Ankara Radio Archive and Music Department Archives, National Library Recording Archive and Special Archives for the acquisition of Cemil Bey's sound recordings. e has been reached. In our study, 5 kemençe taksims, 5 stringed tanbûr taksims and 5 cello taksims belonging to Cemil Bey were notated and a comparative analysis of the taksims was made in terms of technique, melodic and theory. Based on the taksim records obtained, the interpretation and expression elements, performance techniques, melodic and rhythmic elements that Cemil Bey used in her taksims were determined. In addition, according to the data obtained, exemplary etudes were created in different makams to be used in kemençe, string tanbûr and cello education. In our study, Mr. Cemil; It has been concluded that the tanbur, which is his first instrument, formed the basis of other instruments he performed, and he made important contributions to the general performance style of string instruments.

Science Code :

Key Words : Tanburi Cemil Bey, Classical Kemence, Cello, String Tanbur, Turkish Music,
Analysis, Comparison

Page Number : 235

Supervisor : Prof. Dr. Mehmet GONUL

Student ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-5788-4893>



TEŞEKKÜR

Çalışmamızın hazırlamasında desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen, bilgi, görüş, akademik disiplin ve düşünceleriyle her zaman yanımda olan değerli hocam danıőmanım Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL'e, çalışmanın őekillenmesi ve ilerlemesi sürecinde değerli fikirlerini benimle paylaőan Prof. Dr. Serdar ÇAKIRER'e ve Dr. Öğr. Üyesi Mustafa YILDIRIM'a, çalışma sırasında yardım ve katkısını esirgemeyen değerli akademisyen arkadaőım Öğr. Gör. Bünyamin TİLAVEL'e ve son olarak çalıőmam boyunca sabrı, hoőgörüsü, güler yüzü, kıymetli fikirleri ve dil bilgisi ile bana destek olan hayat arkadaőım Türkçe öğretmeni eőim Fatime ÇETİK'e teőekkürü borç bilirim.



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xiii
TABLolar LİSTESİ.....	xiv
NOTALAR LİSTESİ.....	xv
GRAFİKLER LİSTESİ.....	xxi
TANIMLAR.....	xxii
SEMBOL VE KISALTMALAR	xxiiv
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Problem Durumu.....	20
1.1.1. Alt Problemler.....	20
1.2 Araştırmanın Amacı.....	21
1.3 Araştırmanın Önemi.....	21
1.4 Varsayımlar	22
1.5 Sınırlılıklar.....	22
2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	23
3. YÖNTEM	27
3.1 Araştırmanın Modeli	27
3.2 Araştırmanın Evreni ve Örneklemi	27
3.3 Veri Toplama Araç ve Teknikleri	30
3.4 Verilerin Toplanması	30
3.5 Verilerin Çözümlemesi	31
4. BULGULAR VE YORUMLAR.....	33
4.1. Cemil Bey'in Taksimlerindeki Pozisyon Kullanımı.....	34

4.2. Cemil Bey'in Yay Tekniği	38
4.3. Cemil Bey'in Yaylı Sazlardaki Taksimlerinde Yapmış Olduğu Yorumlama Unsuruları Nelerdir?.....	42
4.3.1. Çarpma.....	43
4.3.1.1. Ara Çarpma.....	43
4.3.1.2. Ön Çarpma.....	47
4.3.2. Çift Çarpma.....	51
4.3.3. Vurkaç Çarpma	55
4.3.4. Üçlü Çarpma	57
4.3.5. Kümeleme.....	60
4.3.6. Kaydırma	63
4.3.7. Çarpma Kaydırma	67
4.3.8. Titreme.....	70
4.3.9. Vibrato.....	73
4.3.9.1. Hızlı Vibrato	75
4.4. Cemil Bey'in Yaylı Sazlardaki Taksim İcrâlarında Kullanmış Olduğu İfade Unsuruları	77
4.4.1. Kesik İcrâ.....	77
4.4.2. Puandorg.....	79
4.4.3. Dem Ses (Pedal Ses) Kullanımı	81
4.4.4. Çift Ses İcrâsı.....	83
4.4.5. Arpej Kullanımı	84
4.6. Cemil Bey'in Taksimlerinde Kullanmış olduğu Motif ve Cümle Yapıları.....	85
4.6.1 Cemil Bey'in Taksim İcrâlarındaki Cümleler	86
4.6.1.1. Kişisel Motifleri	86
4.6.1.2. Yarım Kararlı Cümleler.....	88
4.6.1.3. Tam Kararlı Cümleler.....	91
4.6.1.4. Oktav Kullanarak Yaptığı Soru-Cevap Cümleleri	93
4.7. Taksimlerdeki Tartım Kullanımları	96
4.8. Cemil Bey'in Yaylı Sazlar ile Yaptığı Taksimlerdeki Sekileme Kullanımı	99

4.9. Cemil Bey'in Taksimlerindeki Ritmik Değişkenlikler	101
4.9.1. Hızlı İcrâ Edilen Tartım Kalıpları	102
4.9.2. Ağırlaşarak İcrâ Eilen Tartım Kalıpları	104
4.10. Taksimlerindeki Makam, Seyir Anlayışı, Geçkiler ve perde Kullanımı	105
4.10.1. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi	107
4.10.2. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi	109
4.10.3. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi	110
4.10.4. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi	112
4.10.5. Hicâz Yaylı Tanbûr Taksimi	114
4.10.6. Hüseyinî Kemeñçe Taksimi	116
4.10.7. Hüseyinî Viyolonsel Taksimi	117
4.10.8. Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksimi	118
4.10.9. Hüzzam Kemeñçe Taksimi	121
4.10.10. Mahûr Kemeñçe Taksimi	122
4.10.11. Mahûr Viyolonsel Taksimi	123
4.10.12. Rast Viyolonsel Taksimi	125
4.10.13. Sultâniyegâh Kemeñçe Taksimi	127
4.10.14. Uşşak Viyolonsel Taksimi	128
4.10.15. Uşşak Yaylı Tanbûr Taksimi	130
4.11. Cemil Bey'in Taksimleri Işığında Alıştırmalar	132
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	151
5.1. Sonuçlar	151
5.2. Öneriler	159
KAYNAKÇA	160
EKLER	164
EK-1. CEMİL BEY'İN YAYLI SAZLARDA YAPMIŞ OLDUĞU TAKSİMLERİN NOTALARI	165
EK-2. TANBÛRİ CEMİL BEY İLE İLGİLİ RESİMLER	197

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Tanbûri Cemil Bey'in Çocukluğu (Cemil, 2016: 74).....	1
Resim 2. Tanbûri Cemil Bey (Akdaoğlu, 2020: 214)	7
Resim 3. Cemil Bey'e Ait Olan Mevlâna Müzesindeki Tanbûr (Öztüfekçi, 2021:26).....	8
Resim 4. Viyolonsel Yayı.....	10
Resim 5. Viyolonsel Yay1 Tutuşu Yay Topuğundaki Dıştan Görünüm.....	10
Resim 6. Viyolonsel Yay1 Tutuşu Yay Topuğundaki İçten Görünüm	10
Resim 7. Tanburi Cemil Bey Viyolonseli ile.....	12
Resim 8. Yaylı Tanbûr Yay Tutuş Pozisyonu	14
Resim 9. Klâsik Kemençenin Yay1	17
Resim 10. Klasik Kemençe Yay1 Tutuş Pozisyonu.....	17
Resim 11. Tanbûri Cemil Bey'in Plaklarında Kullandığı Andelib İsmi Verdiği Kemençesi (Cemil, 2016: 107).	19

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Viyolonselın Bölümleri (Özgüler, 2007: 7).4	9
Şekil 2. Mızraplı Tanbûr ve Yaylı Tanbûr Eşığı (Çöl, 2017: 27).	13
Şekil 3. Günümüzde kullanılan Ahşap Yaylı Tanburun Bölümleri (Çöl, 2017: 29).....	13
Şekil 4. Kemeñenin Bölümleri (Gönül, 2020: 8)	16
Şekil 5. Kemeñenin akort düzeni (Gönül, 2020: 9).....	16



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Cemil Bey'in Viyolonsel, Klâsik Kemeñe ve Yaylı Tanbûr ile yapmış olduğu taksimler.	30
Tablo 2. Araştırmanın Örneklemini Cemil Bey'in 5 Viyolonsel, 5 Klâsik Kemeñe ve 5 adet te Yaylı Tanbûr taksimi oluşturmaktadır.	34



NOTALAR LİSTESİ

Nota 1. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 10 ve 11. Dizek pozisyon Kullanımı	35
Nota 2. Rast Viyolonsel Taksimi 10 ve 11. Dizekler Pozisyon Kullanımı	36
Nota 3. Sultaniyegâh Kemeñçe Taksimi 3 ve 4. Dizekler Pozisyon Kullanımı	36
Nota 4. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 6 ve 7. Dizekler Pozisyon Kullanımı.....	37
Nota 5. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi 1 ve 2. Dizekler Parmak Numaraları	37
Nota 6. Uşşak Viyolonsel Taksimi 4. Dizek Bağlı Yay Kullanımı	38
Nota 7. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi 14. Dizek Bağlı Yay Kullanımı	38
Nota 8. Hüseyinî Kemeñçe Taksimi 1. Dizek Bağlı Yay Kullanımı	39
Nota 9. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 1 ve 2. Dizekler Kesik İcrâ Yay Kullanımı	39
Nota 10. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi 16. Dizek Kesik İcrâ Yay Kullanımı	40
Nota 11. Sultaniyegâh Kemeñçe Taksimi Kesik İcrâ Yay kullanımı	40
Nota 12. Rast Viyolonsel Taksimi 10. Dizek Yarı Kesik Yay Kullanımı.....	40
Nota 13. Sultaniyegâh Kemeñçe Taksimi 13. Dizek Yarı Kesik Yay Kullanımı	41
Nota 14. Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksimi 18. Dizek Yarı kesik Yay kullanımı.....	41
Nota 15. Ferahfeza Yaylı Tanbûr Taksimi 6. Dizek Ara Çarpma	43
Nota 16. Sultani-Yegâh Kemeñçe Taksimi 12. Dizek Ara Çarpma	43
Nota 17. Uşşak Viyolonsel Taksimi 8. Dizek Ara Çarpma	44
Nota 18. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi Değeri Ara Çarpma	44
Nota 19. Rast Viyolonsel Taksimi 2 ve 3. Dizek Ön Çarpma	47
Nota 20. Hicaz Yaylı Tanbûr Taksimi 2 ve 11. Dizek Ön Çarpma	47
Nota 21. Mahûr Viyolonsel Taksimi 3 ve 4. Dizek Ön Çarpma.....	48
Nota 22. Mahûr Kemeñçe Taksimi 3 ve 14. Dizek Ön Çarpma	48
Nota 23. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi 4. 9. ve 10. Dizekler Ön Çarpma	49
Nota 24. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 9. 14. ve 15. Dizek Çift Çarpma.....	51
Nota 25. Mahûr Kemeñçe Taksimi 3. 12. ve 13. Dizek Çift Çarpma	52
Nota 26. Hüseyinî Viyolonsel Taksimi 1. ve 6. dizek Çift Çarpma.....	52
Nota 27. Hüseyinî Viyolonsel Taksimi 13 ve 19. Dizekler Arası Çift Çarpma.....	53
Nota 28. Hüseyinî Kemeñçe Taksimi 8. Dizek Vurkaç Çarpma	55
Nota 29. Hüzam Kemeñçe Taksimi 7. Dizek Vurkaç Çarpma	56
Nota 30. Uşşak Viyolonsel Taksimi 18. ve 19. Dizek Vurkaç Çarpma	56
Nota 31. Hicâz Yaylı Tanbur Taksimi 6. Dizek Vurkaç Çarpma	56
Nota 32. Uşşak Yaylı Tanbûr Taksimi 17. Dizek Vurkaç Çarpma.....	57

Nota 33. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 1. Dizek Üçlü Çarpma	57
Nota 34. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi 1. ve 7. Dizek Üçlü Çarpma	58
Nota 35. Mahûr Kemeñçe Taksimi Üçlü Çarpma.....	58
Nota 36. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi Üçlü Çarpma	58
Nota 37. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 1, 4, 6 ve 17. Dizek Kûmeleme	60
Nota 38. Hicâz Yaylı Tanbûr Taksimi 2. Dizek Kûmeleme.....	61
Nota 39. Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksimi 1 ve 12. Satır Kûmeleme	61
Nota 40. Hüz zam Kemeñçe Taksimi 4 ve 15. Satır Kûmeleme	62
Nota 41. Sultanîyegâh Kemeñçe Taksimi 6. Dizek Kûmeleme.....	62
Nota 42. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 3 ve 16. Dizek Glissando/Kaydırma	64
Nota 43. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi 13 ve 14. Dizek Glissando/Kaydırma	64
Nota 44. Mahûr Viyolonsel Taksimi 4 ve 5. Dizekler Kaydırma	65
Nota 45. Hüz zam Kemeñçe Taksimi 1 ve 8. Dizek Kaydırma	65
Nota 46. Uşşak Yaylı Tanbûr Taksimi 14. Dizek Kaydırma.....	66
Nota 47. Rast Viyolonsel Taksimi 15. Dizek Kaydırma	66
Nota 48. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi Çarpma Kaydırma	68
Nota 49. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi Çarpma Kaydırma.....	68
Nota 50. Uşşak Viyolonsel Taksimi Çarpma Kaydırma	69
Nota 51. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 3. Dizek Trill Kullanımı	70
Nota 52. Hüseyinî Yaylı Tanbur Taksimi 5 ve 9. Dizekler Arası Trill Kullanımı	71
Nota 53. Sultaniyegâh Kemeñçe Taksimi 1 ve 7. Dizekler Trill Kullanımı	72
Nota 54. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 9. Dizek Vibrato	74
Nota 55. Hicâz Yaylı Tanbûr Taksimi 2. Dizek Vibrato Kullanımı	74
Nota 56. Sultaniyegâh Kemeñçe Taksimi 4. Dizek Vibrato Kullanımı	74
Nota 57. Hüseyinî Viyolonsel Taksimi 1. Dizek Vibrato Kullanımı	74
Nota 58. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 1. Dizek Hızlı Vibrato Kullanımı	75
Nota 59. Mahûr Viyolonsel Taksimi 3. Dizek Hızlı Vibrato Kullanımı	76
Nota 60. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi 4. Dizek Hızlı Vibrato Kullanımı	76
Nota 61. Hüseyinî Viyolonsel Taksimi 3, 6 ve 7. Dizek Kesik İcrâ	78
Nota 62. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi 16. Dizek Kesik İcrâ	78
Nota 63. Sultaniyegâh Kemeñçe Taksimi 19. Dizek Kesik İcrâ.....	79
Nota 64. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi 1. Ve 3. Dizekler Puandorg Kullanımı	80
Nota 65. Mahûr Viyolonsel Taksimi 6 ve 7. Dizekler Puandorg Kullanımı	80
Nota 66. Hüz zam Kemeñçe Taksimi 1. Dizek Puandorg Kullanımı	80

Nota 67. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi 10. Dizek Dem Ses Kullanımı	82
Nota 68. Mahûr Viyolonsel Taksimi 18. Dizek Dem Ses Kullanımı.....	82
Nota 69. Sultaniyegâh Kemeñçe Taksimi 16. Dizek Dem Ses Kullanımı	82
Nota 70. Hüseyinî Viyolonsel Taksimi 5. Dizek Çift Ses Kullanımı	83
Nota 71. Hüzzam Kemeñçe Taksimi 12. Dizek Çift Ses Kullanımı	83
Nota 72. Uşşak Viyolonsel Taksimi 10. Dizek Çift Ses Kullanımı	83
Nota 73. Mahûr Viyolonsel Taksimi 1. Dizek Çift Ses Kullanımı	84
Nota 74. Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksimi 12. Dizek Arpej Kullanımı	84
Nota 75. Mahûr Viyolonsel Taksimi 7. Dizek Arpej Kullanımı.....	85
Nota 76. Uşşak Viyolonsel Taksimi 8 ve 11. Dizeler Kişisel Motifleri.....	86
Nota 77. Uşşak Yaylı Tanbûr Taksimi 4, 6 ve 7. Dizeler Kişisel Motifleri	87
Nota 78. Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksimi 10. Dizek Kişisel Motifleri	87
Nota 79. Uşşak Yaylı Tanbûr Taksimi 17. Dizek Kişisel Motifleri.....	87
Nota 80. Uşşak Viyolonsel Taksimi 18. Dizek Kişisel Motifleri	87
Nota 81. 12. Dizek Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi ve 7. Dizek Mahûr Viyolonsel Taksimi Kişisel Motifleri	88
Nota 82. Bestenigâr Kemeñçe, Viyolonsel ve Yaylı Tanbûr Taksimlerinin 1. Dizeği Kişisel Motif	88
Nota 83. Uşşak Yaylı Tanbûr Taksimi 3, 4 ve 5. Dizeler Yarım Kararlı Cümle	89
Nota 84. Hüzzam Kemeñçe Taksimi 4. Dizeler Yarım Kararlı Cümle	89
Nota 85. Mahûr Viyolonsel Taksimi 5 ve 6. Dizeler Yarım Kararlı Cümle	90
Nota 86. Hüseyinî Kemeñçe Taksimi 8 ve 9. Dizeler Yarım Kararlı Cümle	90
Nota 87. Uşşak Viyolonsel Taksimi 8. Dizeler Yarım Kararlı Cümle	91
Nota 88. Hicâz Yaylı Tanbûr Taksimi 1 ve 2. Dizeler Tam Kararlı Cümle	91
Nota 89. Rast Viyolonsel Taksimi 4 ve 5. Dizeler Tam Kararlı Cümle.....	92
Nota 90. Sultaniyegâh Kemeñçe Taksimi 7 ve 8. Dizeler Tam Kararlı Cümle.....	92
Nota 91. Hüseyinî Viyolonsel Taksimi 10, 11 ve 12. Dizeler Oktavlı Soru-Cevap Cümleleri	93
Nota 92. Uşşak Viyolonsel Taksimi 15 ve 16. Dizeler Oktavlı Soru- Cevap Cümleleri	93
Nota 93. Mahûr Kemeñçe Taksimi 16, 17 ve 18. Dizeler Soru -Cevap Cümleleri	94
Nota 94. Mahûr Viyolonsel Taksimi 11, 12, 13 ve 14. Dizeler Oktavlı Soru-Cevap Cümleleri	95

Nota 95. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 15, 16 ve 17. Dizeler Oktavlý Soru-Cevap Cümleleri	95
Nota 96. Bestenigâr Makamý 13. Dizeler Üçleme Tartým Kullanýmý	96
Nota 97. Ferahfezâ Yaylý Tanbûr Taksimi 12. Dizeler Üçleme Tartým Kullanýmý	96
Nota 98. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 3. Dizeler Üçleme Tartým Kullanýmý	97
Nota 99. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 16. Satır Üçleme Tartým Kullanýmý	97
Nota 100. Hüseyinî Kemeñçe Taksimi 4. Dizeler Tartým Kullanýmý	97
Nota 101. Mahûr Viyolonsel Taksimi 13 ve 14. Dizeler Tartým Kullanýmý	98
Nota 102. Bestenigâr Yaylý Tanbûr Taksimi 7. Dizeler Tartým Kullanýmý	98
Nota 103. Rast Viyolonsel Taksimi 3. Dizeler Tartým Kullanýmý	98
Nota 104. Hüseyinî Kemeñçe Taksimi 1 ve 2. Dizeler Tartým Kullanýmý	99
Nota 105. Mahûr Viyolonsel Taksimi 7. Dizeler Sekileme Kullanýmý	99
Nota 106. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 13. Dizeler Sekileme Kullanýmý	100
Nota 107. Hüzzam Kemeñçe Taksimi 8. Dizeler Sekileme Kullanýmý	100
Nota 108. Hüseyinî Kemeñçe Taksimi 12 ve 13. Dizeler Sekileme Kullanýmý	101
Nota 109. Hüzzam Kemeñçe Taksimi 9. Dizeler Sekileme Kullanýmý	101
Nota 110. Ferahfezâ Yaylý Tanbûr Taksimi 12. Dizeler Sekileme Kullanýmý	101
Nota 111. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 12ve 13. Dizeler Hızlı İcrâ	102
Nota 112. Uşşak Viyolonsel Taksimi 17, 18 ve 19. Dizeler Hızlı İcrâ	102
Nota 113. Ferahfezâ Yaylý Tanbûr Taksimi 12. Dizeler Hızlı İcrâ	103
Nota 114. Hüzzam Kemeñçe Taksimi 14 ve 15. Dizeler Hızlı İcrâ	103
Nota 115. Mahûr Viyolonsel Taksimi 7. Dizeler Hızlı İcrâ	103
Nota 116. Hüseyinî kemeñçe Taksimi 3. Dizeler Hızlı İcrâ	104
Nota 117. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 13 ve 14. Dizeler Ağırlaşarak İcrâ	104
Nota 118. Ferahfezâ Yaylý Tanbûr Taksimi 17. Dizeler Ağırlaşarak İcrâ	105
Nota 119. Hüseyinî Viyolonsel Taksimi 3. Dizeler Ağırlaşarak İcrâ	105
Nota 120. Uşşak Viyolonsel Taksimi 5. Dizeler Ağırlaşarak İcrâ	105
Nota 121. Bestenigâr Makamý Dizisi ve Bestenigâr Kemeñçe Taksiminde Kullanılan perdeler	107
Nota 122. Bestenigâr Makamý Dizisi ve Bestenigâr Viyolonsel Taksiminde Kullanılan perdeler	109
Nota 123. Bestenigâr Makamý Dizisi ve Bestenigâr Yaylý Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler	110

Nota 124. Ferahfezâ Makâmı Dizisi ve Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler	112
Nota 125. Hicâz Makâmı dizisi ve Hicâz Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler	114
Nota 126. Hüseyinî Makâmı dizisi ve Hüseyinî Kemeñçe Taksiminde Kullanılan perdeler	116
Nota 127. Hüseyinî Makâmı Dizisi ve Hüseyinî Viyolonsel Taksiminde Kullanılan perdeler	117
Nota 128. Hüseyinî Makâmı Dizisi ve Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler	118
Nota 129. Hüzzam Makâmı Dizisi ve Hüzzam Kemeñçe Taksiminde Kullanılan perdeler	121
Nota 130. Mahûr Makâmı Dizisi ve Mahûr Kemeñçe Taksiminde Kullanılan perdeler	122
Nota 131. Mahûr Makâmı Dizisi ve Mahûr Kemeñçe Taksiminde Kullanılan perdeler	123
Nota 132. Rast Makâmı Dizisi ve Rast Viyolonsel Taksiminde Kullanılan perdeler ...	125
Nota 133. Sultâniyegâh Makâmı dizisi ve Sultâniyegâh Kemeñçe Taksiminde Kullanılan Diziler	127
Nota 134. Uşşak Makâmı Dizisi ve Uşşak Viyolonsel Taksiminde Kullanılan perdeler	128
Nota 135. Uşşak Makâmı Dizisi ve Uşşak Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler	130
Nota 136. Bestenigâr Alıştırma.....	136
Nota 137. Bestenigâr Alıştırma.....	137
Nota 138. Bestenigâr Alıştırma.....	138
Nota 139. Ferahfezâ Alıştırma	139
Nota 140. Hicâz Alıştırma	140
Nota 141. Hüseyinî Alıştırma	141
Nota 142. Hüseyinî Alıştırma	142
Nota 143. Hüseyinî Alıştırma	143
Nota 144. Hüzzam Alıştırma	144
Nota 145. Mahûr Alıştırma	145
Nota 146. Mahûr Alıştırma	146

Nota 147. Rast Alıştırma	147
Nota 148. Sultaniyegâh Alıştırma	148
Nota 149. Uşşak Alıştırma.....	149
Nota 150. Uşşak Alıştırma.....	150



GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 1. Ara Çarpma Kullanımı	44
Grafik 2. Ön Çarpma Kullanımı	49
Grafik 3. Çift Çarpma Kullanımı	54
Grafik 4. Üçlü Çarpma Kullanımı.....	59
Grafik 5. Kümeleme Kullanımı	63
Grafik 6. Kaydırma Kullanımı	66
Grafik 7. Çarpma Kaydırma Kullanımı.....	69
Grafik 8. Trill Kullanımı	73
Grafik 9. Vibrato Kullanımı.....	75
Grafik 10. Hızlı Vibrato Kullanımı	77
Grafik 11. Puandorg Kullanımı.....	81
Grafik 12. Bestenigâr Kemeçe Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları	108
Grafik 13. Bestenigâr Viyolonsel Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları	109
Grafik 14. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları ..	111
Grafik 15. Bestenigâr Taksimler ve Frekans Karşılaştırması	111
Grafik 16. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları ...	113
Grafik 17. Hicâz Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler ve frekansları.....	115
Grafik 18. Hüseyinî Kemeçe Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları.....	116
Grafik 19. Hüseyinî Viyolonsel Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları.....	118
Grafik 20. Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları	119
Grafik 21. Hüseyinî Taksimler ve Frekans Karşılaştırması.....	120
Grafik 22. Hüzam Kemeçe Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları	122
Grafik 23. Mahûr Kemeçe Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları	123
Grafik 24. Mahûr Viyolonsel Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları	124
Grafik 25. Mahûr Taksimler ve Frekansları	125
Grafik 26. Rast Viyolonsel taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları.....	126
Grafik 27. Sultâniyegâh Kemeçe Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları.....	128
Grafik 28. Uşşak Viyolonsel Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları	129
Grafik 29. Uşşak Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları	130
Grafik 30. Uşşak Taksimler ve Frekans Karşılaştırması.....	131

TANIMLAR

Taksim: Türk mûsikîsinde saz ile yapılan en önemli icrâ biçimlerinden biri taksimdir. Türk mûsikîsinin zengin makamsal yapısı içinde, makamın kurallarına bağlı kalarak melodik ve teknik gücü sergileyerek irticalen yapılan bir makamsal seyir olan taksimin tarihi 9. yüz yıla kadar dayanmaktadır (Yahya Kaçar, 2009: 115).

“Taksim bir makamı duyurmak için o makamın dizi ve seyir özelliklerine sadık kalınarak genellikle bir saz tarafından yapılan ve makamı özetleyen, kompozisyon tarzında irticâlen yapılan icrâdır.” (Gönül, 2010: 13).

Giriş Taksimi: Bir fasıla, koro veya solo dinletisine başlamadan önce, kulağı icrâ edilecek eserin makamına hazırlamak için yapılan taksimdir. Ayrıca Mevlevî ayinlerinde, naat ile âyin-i şerif arasında yapılan taksime ise baş taksim veya post taksim adı verilir (Akdoğan, 1989:18-19).

Geçiş Taksimi: Bir makamdan başka bir makama geçilerek yapılan taksimlerdir. Her iki makam arasındaki ortak perdelerden ve seyir özelliklerinde faydalanarak yeni makama geçilir (Yahya Kaçar, 2009:306).

Makâm: Mesut Cemil makamı, “Herhangi bir dizinin sesleriyle muayyen (belirli) şartlar ve kaidelere (kurallara) uygun olarak icrâ edilen melodik bir hareketin meydana getirdiği karakterdir” şeklinde tanımlamıştır (Kutluğ, 2000: 77).

Yeden: Kararın hemen altındaki, ezgiyi durak perdesine (karara) doğru götüren perdedir (Tanrıkorur, 2003:141).

Karar: Makamlarda seyirlerin son bulunduğu perdedir.

Çeşni: “Çeşni Türk mûsikîsinde çok önemli olup makamları tanıtmaya gücüne sahiptir. Her makamın bünyesinde bulunan melodik yapıların seyirleri ile bu makamların hâfızamızda hasıl ettiği intibâ ve duyuş zevkine çeşni diyebiliriz. Makamı bize anlatan, duyuran ve diğerlerinden ayırt edilmesini sağlayan bu kompozisyonudur”. (Kutluğ, 200: 92).

Pozisyon: Enstrümanlarda sol elin tuşede bulunduğu yer ve sol el bu yerde iken kullanılabilen alan şeklinde tanımlanmaktadır (Uçan, 2006: 18).

Seyir: “Genelde makamın lâhnî yapısı içinde veya icabında dizisi dışında yapılan icraya seyir (gezme, gezinme, yolculuk) diyoruz. Türk mûsikisinde her makamın kendine özgü bir seyri vardır. Makamlardaki bu seyirler ufak çapta değişiklikler gösterse bile makamın lâhnî yapısı icabı olarak, genel seyir değişmez.” (Kutluğ, 2000: 91).

Ekol: “Yunanca menşeli bir kelime olup, okul anlamındadır. Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akımdır. Belli ilkeleri ve ölçütleri olan, kendisinden sonraki nesillere ışık tutacak bilgi ve birikimi bir araya getiren kurum ve kişilere verilen genel bir addır” (Gönül, 2010: 12).

Vibrato: Sazda, perdeye basan parmağın perdeyle ilişkisini kesmeksizin ve baskıdan kaymaksızın, bilek yardımıyla sesin titreştirilmesidir (Gönül, 2010:13).

Zemin: Eser ya da taksim icrâsında daha çok durak perdesi civârında yapılan nağmelerdir.

Titreşim: Notanın üzerinde “tr” kısaltmasıyla kullanılan, birbirine yakın iki notanın hızlı bir şekilde icrâ edilmesine denir.

Yorum Unsurları: Türk mûsikîsi genel icra üslûbu temelinde icrâcının tavrının özelliklerinin ayırt edici olmasını sağlayan, eser notasında küçük notalarla gösterilen mûsikî unsurlarına denir.

İfâde Unsurları: Türk mûsikîsinde icrânın etkili kullanımını belirginleştiren, tavrın ortaya çıkmasında çok önemli olan nota harici sembol ve işaretlerle gösterilen musiki unsurlarına denir.

SEMBOLLER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılan semboller ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

bkz.

Akt.

vb.

Vib.

h.vib.

ç.k.

yy.

tr.

k.

p.

Açıklamalar

Bakınız

Aktaran

Ve benzeri

Vibrato

Hızlı Vibrato

Çarpma Kaydırma

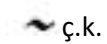
Yüzyıl

Trill

Kesik İcrâ

Parmak ile icrâ

Semboller



Açıklamalar

Çarpma

Öncü Çarpma

Çift Çarpma

Üçlü Çarpma

Kümeleme

Glissando (Kaydırma)

Çarpma kaydırma

.

Kesik İcrâ

◡

Puandorg

“1, 2, 3, 4, 5...”

1. Cümle, 3. Cümle, 5. Cümle...

!

Çift Ses



BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Tanbûri Cemil Bey kaynaklara göre 1873 yılında İstanbul'un Molla Gürani semtinde dünyaya gelmiştir. 3 yaşındayken babası Teyfik Bey'i kaybetmiş ve 12 yaşına kadar annesi Zihn-i Yâr hanım ile yaşamıştır. Daha sonraki yıllarda temel mûsikî eğitiminde yol göstericisi olan amcası Refik Bey onu yanına almıştır. Cemil Bey o dönemde ağabeyi Ahmed Beyden Mûsikîye dair makâm ve usûl konularında genel bilgiler edinmiş ve Refik Bey'in oğlu amcazâdesi Mahmut Bey'e keman dersi vermeye gelen kemanî ağadan, hamparsum notasını ve alafranga notayı öğrenmiştir. Amcasının ansızın vefât etmesi üzerine o sırada Bakırköy kaymakamı olan Refik Bey'in oğlu Mahmut Bey onu yanına almıştır. Mahmut Bey'in tayininin Kartal'a çıkması üzerine ise 2 yıl kadar da burada yaşamış ve bu süre içerisinde Tanbûri Ali Efendi ile tanışmış onun övgüsünü kazanmıştır (Cemil, 2016: 59-81).

Küçük yaştan itibaren müziğe ilgi duyan Cemil Bey'in Tanbûr ile tanışması biyografilerde şöyle geçer; babasının ölümünden sonra amcasının himâyesinde yaşamaya başlayan Cemil Bey, yaz aylarını amcasının Anbarlı'da bulunan çiftliğinde geçirmektedir. Burada, çiftliğin kahyâsı olan Lenber Ağa'nın tanbûrunu kendi kendine, herkesten gizli çalmaya başlar; Lenber Ağa bir gün, küçük Cemil'in tanburla bu gizli uğraşına tesadüf eder ve rahatça çalabilmesi için fırsat verir. Lenber Ağa, Cemil Bey'in kısa zamanda tanburu icrâsında muvaffak olduğunu görünce, bu durumu Refik Bey'e bildirir. Bu olaydan sonra ağabeyi Ahmet Bey, şehre vardıklarında Cemil'e bir tanbûr hediye edecektir. (Cemil, 53-54 2016).



Resim 1. Tanbûri Cemil Bey'in Çocukluğu (Cemil, 2016: 74)

Cemil Bey'in kısa süren memuriyet hayatı da olmuştur. 19 yaşında Hariciye Nezâreti Umur-ı Şehbenderi Kalemî Katipliğine geçmiştir. Sonrasında bu görevde başkatipliğe yükseltilmiş ve II. Abdülhamid tarafından kendisine ikinci rütbe mecîdî nişanı verilmiştir. Fakat memuriyet hayatına devam edemeyen Cemil Bey zamanının büyük bir kısmını mûsikî ile geçirmiştir (Bilgiç, 2019: 9). Cinuçen Tanrıkörur bu durumu şöyle ifade etmiştir;

“Tanbûri olarak büyük üne, bu sayede de başta zamanın müziksever bütün nüfuzlu ve saraya yakın ricali olmak üzere kendisinden tanbur/kemençe dersi alan şehzâdeler, hanım sultanlar ve padişah damatlarından oluşan en yüksek düzeyde dostlara sahip olduğu için, göreve gitmek yerine evinde veya dost meclislerinde aralıksız çalışıyor, ünlü Fransız müzikologlarının (Fetis, Lavignac, Decoudre, Marmontel) kitapları üzerinde çalışıyor, Türk ve Batı müzikleri arasındaki sistem farklarını açıklayan nazariyat kitabıyla tamamlayamadığı müzik sözlüğü ve kemençe metodunu yazıyordu. Bu yüzden de işe gitmiyor, maaşı evine gönderiliyordu.” (Tanrıkörur, 2004: 223).

Cemil Bey 30 yaşındayken annesi Zihn-i Yâr Hanımın Adile Sultan Sarayından arkadaşı Çerkes Eflâknûr Hanımın kızı Şerife Saide Hanım ile evlendi. Bu evlilikten aynı zamanda “*Tanbûri Cemil'in Hayatı*” adlı kitabın yazarı olan, ünlü müzisyen ve koro şefi Mes'ud Cemil dünyaya gelmiştir. Yine aynı yıl Rehber-i Mûsikî adlı 80 sayfalık makâm seyirleri üzerindeki kendi görüşlerini içeren nazariyat kitabı yayımlandı (Tanrıkörur, 2004: 223).

1909 yılından itibaren başta İstanbul olmak üzere Selânik Resne ve Edirne gibi şehirlerde resitaller veren Cemil Bey, aynı zamanda dönemin ünlü sazende ve hâfız/gazelhanlarla konserler vermiştir. Konserlerinde tanbûr, yaylı tanbur ve kemençesini kullanmıştır. Bununla birlikte taş plakların yaygın duruma geldiği dönemde yaşayan Cemil Bey, Blumenthal kardeşlerin Or-Feon firmasına yaylı tanbûr, viyolonsel, tanbûr, lavta ve kemençe gibi sazlarda 84'ü taksim, 41'i eşlikli saz eseri, 20'si gazel işliği olmak üzere 78 devirli 145 plak yapmıştır (Tanrıkörur, 2004: 224).

Cemil Bey gramofonun yaygınlaşmasında sonra, çok büyük bir üne kavuşmuş ve Türk Mûsikîsinde usta sâzende olarak tarihe geçmiştir. Halihazırdaki ses kayıtları günümüzde bile Arap ülkeleri radyolarında ve bu ülkelerinde devlet eliyle yapılan radyolarında çalınmaktadır. Kendi döneminde ve ölümünden sonra Türk mûsikîsinde şöhret olmuş

neredeysi bütün saz sanatçuları onun ya doğrudan- dolaylı olarak öğrencisi olmuşlar ya da onun tesiri altında kalmışlardır (Tanrıkörur, 2004: 225-226).

Cemil Bey, nasıl başladığını bilmediği bir soğuk algınlığından ötürü geçmeyen öksürük durumuyla karşı karşıya kalmıştır. Bir arkadaşı vasıtasıyla muayene olmak üzere Dr. Kazım Bey'e götürülen Cemil Bey, doktordan dönüşte oğlu Mes'ud Cemil için evlendiği ilk günlerin yakınlığıyla karısına son defa içini dökmüş ve ağlamıştır (Cemil, 2016: 218). O dönemde onu tedavi eden doktorlar tarafından İsviçre'de bir sanatoryuma gönderilmesi gerektiği vurgulanmış, fakat Cemil Bey'i buna ikna edememişlerdir. Cemil Bey'in tedavi etmiş olan doktorlardan olan Dr. Hâmid Hüsni Kayacan hatalığının ilk zamanlarında Cemil Bey ile anısını şöyle anlatıyor: *"Hastalığının başlangıcında bir akşam Hüsâmeddin ile beraber bendeydi. Rahmi Bey duymuş; "gelsinler" diye haber gönderdi. Yapma bir neş'e içinde orada toplandık. Cemil Bey yeni bir Şevkefzâ şarkı yapmıştı. Tanbûru alıp bu şarkıyı bize okumak istedi, fakat öksürüğü mânî oluyor, okuyamıyordu. Kendimizi tutamadık hepimiz ağladık"* (Cemil, 2016: 218-219). Bunun üstüne tekrar Cemil Bey'i İsviçre'de tedavi olmak için iknâ etmeye çalışmışlar fakat başarılı olamamışlardır. Hastalığı süresince sinekli bakkal daki evinde yaşamış, hap ve yardımcı ilaçlarını kullanmıştır. 1916 yılının temmuz ayında ise gece yarısından sonra karısıyla helâlleşmiş ve son kez karısına şu sözleri söylemiştir; *"Vakit geldi! Yirmi beş sene rindâne yaşadım. Öldüğüme teessüf etmiyorum. Lâkin sizin için bâdî- i ıztırâb oldum. Affediniz! Kendinize ve Mes'ud'a iyi bakınız."* (Cemil, 2016: 221).

Cemil Bey'in Besteciliği

Cemil Bey çoğunluğu aynı makamda peşrev ve saz semâîleri bestelemiştir. Bunlardan en tanınmış olanları Muhayyer, Şedaraban, Ferahfeza, Mahur, Hicazkâr, Kürdilihicazkâr, oyun havası formunda da en bilinenleri, Çeçen Kızı, Nikriz Longa olan 21 saz eseri bestelemiştir. Bununla birlikte Cemil Bey sözlü eser besteciliğinde de önemli bir yere sahiptir. Sözlü eserlerinin en bilinenleri, Şehnaz şarkı *"Feryâd ki Feryâdına"*, Hüseyin *"Görmek İster Gözlerim"*, Eviç *"Nazîrin Yok"*, Mahur *"Var İken Zâtında"*, Kürdilihicazkâr *"Def-i Nâliş Eylerim"* olmak üzere 18 bestesi vardır. Peşrev, saz semâîsi, oyun havası ve şarkı formlarında toplam 39 bestesi olan Cemil Bey'in asıl önemli olan özelliği bilinen en önemli taksim bestecisi oluşudur. Taksim, doğaçlama olarak yapılan, tekrarı olmayan bir icrâ türü olduğundan taksim besteciliği ifadesi ilk

başta yersiz görülebilir. Fakat Cemil Bey'in eski taksim kayıtlarını dinlediğimiz zaman, kayıt başlayınca hemen orada doğaçlanmış ve başlayışı bitişi belli olmayan nağmeler kovalamacası izlenimi vermez. Bilâkis bu taksimler 3-4 dakikalık kısıtlı süre zarfı içerisinde iyice hesaplanmış, giriş, gelişme ve sonuç kısmında bir karmaşıklığa yer vermeyen, makam seyri içerisinde dolanırken ezgi sıkıntısı çekmeyen bir akıcılık taşımaktadır. Bundan dolayı her yönden dengeli olan bu taksim icrâlarına taksim besteciliği demek yanlış olmaz (Tanrıkorur, 2004: 226).

Cemil Bey'in Yayınları

Cemil Bey'in, icrâcılığının ve bestekârlığının yanında Türk mûsikîsi teorisi alanında da çalışmaları vardır. Bu bağlamda Cemil Bey Sabah gazetesinde “*Mûsikîde Ahenk*”, “*Şarkı Mecmuaları ve Mûsikî Kitapları*”, “*İşârât-ı Tezyiniyye*” ve “*Şark Mûsikîsi Makâmlarına Mahsus İşaretler*” adlı kendi içinde istikrarlı makâleler kaleme almıştır. Cemil Bey mezkûr makalelerde, Türk müziği sazları için metod kitaplarının gerekliliği, notanın önemi ve sazandelerin icrâlarda yaşadığı sorunlara değinmiştir. Ayrıca Cemil Bey 1904 yılında Rehber-i Mûsikî isimli nazariyat kitabını yayınlamıştır. Cemil Bey'in yazın mirası arasında Fransızcadan Türkçe'ye çevirdiği Jules Verne'in Voyage Autour de La Lune (Ay'a Yolculuk) adlı romanı ve bitiremediği kemençe metodu da vardır (Baloğlu, 2020: 85-87-94).

Cemil Bey'in Türk Mûsikîsi Nazariyatına Katkıları

Cemil Bey 1904 yılında 30 yaşındayken “Rehber-i Mûsikî” adlı mûsikî nazariyatı kitabını yayınlamıştır. Bu kitap Batı müziği nazariyatı ile Türk müziğinin kâidelerini açıklama girişimlerinden ilki olarak kabul edilir (Baloğlu Şahin, 2020: 88). Bu kitabın ikinci baskısı ise oğlu Mes'ud Cemil Bey (1902-1964) tarafından Cemil Bey öldükten 8 yıl sonra 1924 yılında yayınlanmıştır. Cevher (1992:103) yazdığı yüksek lisans tezinde kitabın içeriğinden şöyle bahsetmiştir;

“Rehber- i Mûsikî” içerik olarak; genel müzik kuralları, notalar usûller ve bunlara ilişkin notaları içermektedir. Kitapta; 29 peşrev, 17 şarkı notası verilmiş 53 değişik makam ve 23 değişik usûl tanımı yapılmıştır. Kitap; sesin yüksekliği, tınısı, notanın kısa bir tarihçesi, anahtarın tanımı, Türk müziğinde kullanılan sesler, arızalı sesler, Türk ve Batı müziklerinin kısa bir karşılaştırması, diyez ve bemol işaretleri, sus işaretleri, puandorg, p, f, pp, ff, cress, decess, bağ, staccato, çarpma trill, senyo kavramlarının

tanıtımı, çeşitli aletlerin akord biçimleri ve içerdikleri ses sınırları, usûller ve uygulanışı, fasıl, makamlar ve sınıflaması ile anlatılanların küçük bir tekrarından oluşan “Hatime ve Hülâsa” isimli bir bölümle son bulmuştur”.

Cemil Bey’in icrâları günümüz akademik çevresi ve sanat kurumlarında ekol icrâ olarak kabul edilmiştir. Hatipoğlu bu konu hakkında; “Cemil Bey, icrâ ettiği tüm sazlardaki usta sazandeliliği, sazların geleneksel icrâ üslûplarında meydana getirdiği yenilikler, her biri ders niteliğinde olan taksimlerindeki gerek ezgisel gerekse teknik açıdan ortaya koyduğu yorum gücü ve saz icrâcılığını solistlik düzeye çıkartması ile Türk müziğinde okul olmuş bir sazende olarak ele alınır ve değerlendirilir” demiştir (2021:14). Akdağoğlu “ekol” kavramını; “Bir bilim ve sanat alanında özgün niteliklere sahip yöntem ve akım olarak tanımlamış ve bu bağlamda bir sanat alanında belli bir ekolün varlığından söz edebilmek için; o ekol kendine özgü bir icrâ, anlayış, ifade ediş vb. özellikler çerçevesinde şekillenmekle beraber belirli sanatçılar tarafından kabul edilmiş ve benimsenmiş olmalı, takip edilmelidir.” şeklinde yapmıştır (2020: 209). Akdağoğlu’nun tanımından yola çıkarak, Neyzen Niyazi Sayın, Tanbûri Necdet Yaşar, Cemil Bey gibi birçok enstrümanı icrâ eden İhsan Özgen, Cemil Bey’in üslûbunu kanun’a adapte eden Erol Deran, Nubar Tekyay, Murat Aydemir ve Derya Türkan’ın icrâlarında Cemil Bey’i takip etmeleri, taklit etmeleri ve Cemil Beyden feyz alarak onun icrâlarını talebelerine tavsiye etmeleri, Cemil Bey’in ekol bir isim olmasını gösteren en önemli belirtilerden biri olmuştur.

Cemil Bey’in İcrâcılığı

Önceki bestecilerden farklı olarak, döneminin yenilik anlayışının etkisiyle eserlerinin notalarını bizzat kaleme almış olan Cemil Bey, eserlerini yazdığı gibi çalmamış ya da çaldığı gibi yazmamıştır. Örnek verecek olursak Muhayyer Peşrev, Muhayyer Saz Semâisi ve Şedaraban Saz Semâisinin notaları, plakta çaldığıyla kıyaslanınca, öğrenciler için basitleştirilmiş bir uyarlaması gibi görünür. Türk müziğinde özgün üslûp ve özellikle tavır kazanma sürecinde, icrâcının özgür bırakılmış olması önemli bir husustur. Cemil Bey’in bu özgürlük alanını son derece sınırları aşar şekilde kullandığı, dolayısıyla icrâlarında birbirinden çok farklı renkler ortaya sunan bir icrâcı olduğu görülmektedir. Bundan yola çıkarak biz, Cemil Bey’in günümüze ulaşan kayıtlarını dinlediğimizde, farklı kayıtlardaki her icrâsında eseri yeniden yorumladığını fark ettik. Bu kayıtlarda eserleri yorumlarken uyguladığı tavır, eserleri adeta farklı bir kimliğe

sokmuş ve bizde her dinlediğimizde sanki eserleri ilk defa dinliyormuşuz gibi bir intibâ bırakmıştır. Cinuçen hoca bu konu hakkında şöyle söylüyor;

“Önce tekniğe hükmeden bir usta sâzende, sonra çok ince zevkli bir besteci olarak, zaman zaman notanın dışında ezgilerle (neredeyse yeniden besteleyerek) hiç tekrara düşmeyen çeşitlemeler ve alışılmışın çok dışında bir tempo ile icrâ ettiği bu eserler, yorumunun izleyicisi olan bazı genç sanatçılarca plaktan notaya alınıp ezberlenmiş ve onun yorumuyla tekrar seslendirilmiştir” (Tanrıkorur, 2004: 227).

Cemil Bey, icrâlarında en doğal haliyle kendi ruhunun acı ve hicranlarını çalmış, sevinç ve yergilerini yine kendine has yorumuyla coşkun ve korkusuz bir dille anlatmıştır. Her bir icrasının sürükleyici olmasının bir başka sebebi de budur. Tanbûrdan lavtaya kemençeden viyolonsel icrâ ettiği saz ne olursa olsun, o, sazının tını ve renk özelliklerinden çok, kendi iç dünyasının isyanını ve özlemini çalıyordu (Tanrıkorur, 2004:228).

10 yaşından itibaren bağlama çalmaya başlayan Cemil Bey, keman ve kanun gibi sazları da icrâ etmiş, fakat hoşuna gitmediği için bu sazlarla olan ilişkisi kısa sürmüştür (Öztuna, 2006:185). Sonraki yıllarda ağabeyi Ahmet Bey’in kendisine tanbûr hediye etmesiyle birlikte bu sazla ilgilenmiş ve çok sevmiş adeta bağlanmıştır. Oğlu Mes’ud Cemil babasının tanbûr ile ilk zamanlardaki ilişkisini şöyle anlatıyor; “Uzun geceler Cemil, ağabeyinin hediye ettiği tanburla koyun koyuna yatmış, rüyalarına dalarken silkinerek uyanmış, göğsünden kopup boğazına ve gözlerine yükselen tükenmez bir hazzın, dudaklarına kadar dökülen tuzlu usâresiyle ıslanmış parmaklarını onun tellerinde gezdirmiş; onu sevmiş ve onu öpmüştür” (Cemil, 2016: 55). Yine o dönemde bestekâr ve tanbûri olan Ali Efendi ile tanışmış ve onunla pek çok mecliste mûsikî icrâ etmiştir. O zamanlar Cemil Bey’in tanbûr tekniğine kazandırdığı yeniliği kabul etmeyen eski mektep mensûbları, “*bu tanbûr tavrı değildir*” diyerek Cemil Bey’e karşı çıkmışlardır. Ali Efendi ise Cemil Bey’in tekniğine hayran kalmış ve bu tavra biat etmiştir (Cemil, 2016: 79). Ali efendinin onun hakkında kendinden iyi tanbûr çaldığını söylemesi üzerine Cemil Bey’i İstanbul’da tanımayan kalmamıştır (Öztuna, 2006:185).



Resim 2. Tanbûri Cemil Bey (Akdaoğlu, 2020: 214)

Türk mûsikîsi tarihinin en önemli usta icracılarından biri olan Tanbûri Cemil Bey, icrâ ettiği tüm sazlarda eşit ustalık derecesine nâil olmuş ve bu sazlarda özgün tavırlar ortaya koymuştur. Tanbûrda bambaşka bir tavır geliştirmiş ve arkasından gelen kuşaklar için yeni bir yol açmıştır. Bununla birlikte kemençedeki icrâlarıyla bu sazın saygınlığını artırmış ve mûsikî topluluklarında kullanılmasına ortam hazırlamıştır. Tanburu dikey pozisyonda ve yay ile icrâ ederek yaylı tanburu icat etmiş, bu sazında topluluklarda yer edinmesini sağlamıştır.

Tanbûr, kemençe, lavta, çöğür, viyolonsel, ud ve keman gibi mızraplı ve yaylı sazlar Cemil Bey'in ilgisi alanında olmuşlardır. Lâkin o, hiçbir zaman, bu sazlar arasında içini dökerek vasıtanın en kâmilini bulamadı. Bundan dolayı odası bir saz koleksiyonu hâlini almış ve bundan dolayı alto kemençeyi yaptırmış, yaylı tanburu bulmuştu (Cemil, 2016: 52).

Cemil Bey birçok sazda adını duyurmuşsa da ismiyle taşıdığı tanburiliği özellikle üzerinde durmaya değerdir. Çünkü icrâ ettiği diğer sazlara açılan kapılar ilk sazı olan tanbûr sayesinde olmuştur diyebiliriz. Genç yaşta tanbûrdaki teknik zorlukların üstesinden rahatlıkla gelen Cemil Bey'in tanbûr icrâsı hakkında Yılmaz Öztuna şöyle söylüyor; “Klâsik tarzda da çalabilmekle beraber bilhassa bol mızrap vuruşu ve harikulade bir müzikalite ile erişilmemiş bir sol el ustalığıyla temayüz eden Cemil Bey'in çalışı, başta Küçük Osman Bey olmak üzere asırlardan beri gelen geleneksel metotla tanbur çalan üstadları ürküttü”. (Öztuna, 2006:185-187)

Cemil Bey'in icrâ ettiği tanbûr tavrının kendi buluşu olduğu ve buna dayanarak hakkında yenilikçi, devrimci gibi yakıştırmaların ilerleyen yıllarda plaklarla birlikte şöhretinin ardından arttığı anlaşılıyor (Baloğlu Şahin, 2020:97). Cemil Bey'den

öncesine ait herhangi bir kayıt olmadığı için, seri ezgilerin çalınmasına imkân veren bol mızraplı tanbur üslûbunun Cemil Bey'e ait olduğuna inanılmıştır. Ayrıca o dönemin bir diğer tanbûr tavrı da tanbûri İshak tavrıdır. İshâk icrâ tavrının Cemil Bey tavrından ayrılan en büyük özelliği daha sade ve bağlı çalmadır. İshâk tavrının takipçileri o dönemde Cemil Bey tavrını eleştirmişler ve karşı çıkmışlardır. Cemil Bey tavrının köksüz olduğunu ve asıl gelenekteki tanbur tavrının İshâk tavrı olduğunu savunmuşlardır. Bununla birlikte Cemil Bey'in tanbûrda icrâ ettiği tarzın en doğrusu olduğu hakkında bir beyânı yoktur. Bilâkis klâsik tavırda çalan, dönemin tanbûrilerinden Şeyh Celâl Efendiyi dinlerken göz yaşlarını tutamayacak kadar duygulandığı ve kendisinden öğrenci olarak feyz almaya talip olduğu bilinmektedir (Baloğlu Şahin, 2020:101).



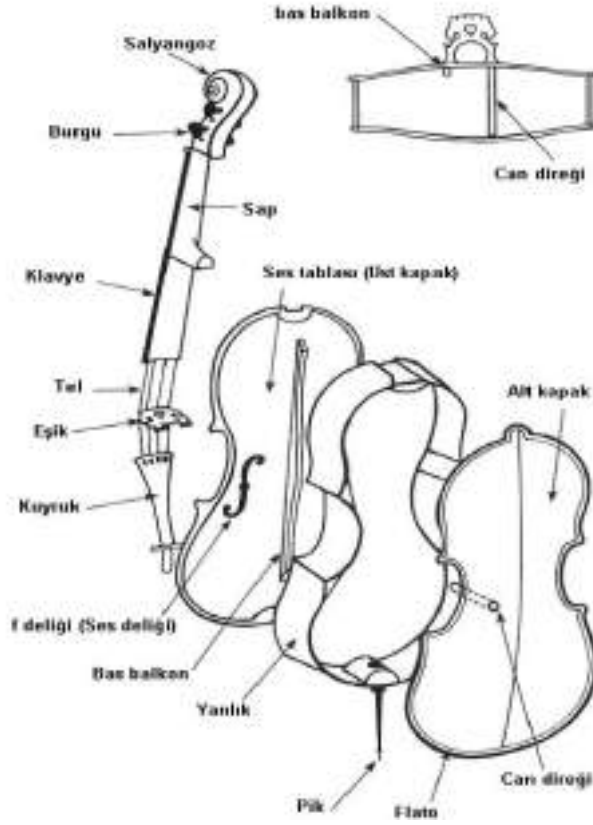
Resim 3. Cemil Bey'e Ait Olan Mevlâna Müzesindeki Tanbûr (Öztüfekçi, 2021:26).

Cemil Bey 20'li yaşlarına geldiğinde Tanburun yanında, kemençe, yaylı tanbur ve viyolonsel gibi sazlarda da mûsikî câmiasına icrâsını kabul ettirmiştir. Cemil Bey'in yaylı sazlardaki icrâcılığı bu çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Cemil Bey'in icrâ ettiği yaylı sazların yapısal özelliklerine değinecek olursak;

1-) Viyolonsel'in Yapısal Özellikleri

Tam boy (4/4) viyolonsel'in gövde uzunluğu 75 cm.'dir. Yapı olarak büyük olması nedeniyle erken yaşlarda viyolonsel çalmaya başlayanların rahat edebilmeleri için 3/4, 1/2, 1/8, 1/4 oranlarında olanları da vardır. Viyolonsel ağaçtan yapılmaktadır. Sap arka

kapak ve yanlıklar da kullanılan akçaağaç, ön kapakta ise lâdin ağacıdır. Burgu, klavye ve kuyruk gibi bölümlerde ise daha çok sert ağaçlar (abanoz, gül) kullanılır. Bunun nedeni ise sert ağaçların aşınmaya karşı dirençli oluşlarıdır. Enstrüman yapımında organik glüten tutkalı kullanılır ve cilası da gomalak denilen organik bir maddedir (Özgüler, 2007: 4-5).



Şekil 1. Viyolonselın Bölümleri (Özgüler, 2007: 7).4

Viyolonsel Yayı Yapısal Özellikleri ve Tutuşu

Viyolonsel yayı 71 cm. uzunluğundadır. Keman yayına göre boyu biraz daha kısa ve kalındır. Yayın topuk ve uç kısmı arasında gerili olan at kuyruğu kılları vardır. Bu kılların tellerin üzerine teması ile tellerin titreşmesi gerçekleşir ve ses elde edilir. Viyolonsel yayındaki kıllar, keman yayına göre daha yoğundur ve 62 cm. uzunluğundadır (Özgüler, 2007: 9). Viyolonsel yayının kılları yayın topuk ve uç kısmındaki yerleri yerleştirilmiştir. Topuk kısmı yaydan farklı bir parçadır. Topukta bulunan vidanın sıkılıp gevşetilmesi ile birlikte yay kılları gerilir ya da gevşetilir.



Resim 4. Viyolonsel Yayı

1. Yayın çubuğu
2. Yayın kılları
3. Topuk
4. Topuk vidası



Resim 5. Viyolonsel Yayı Tutuşu Yay Topuğundaki Dıştan Görünüm



Resim 6. Viyolonsel Yayı Tutuşu Yay Topuğundaki İçten Görünüm

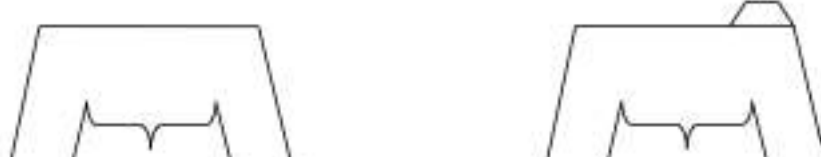
Türk Müziğinde Viyolonsel

Batı kaynaklı yaylı bir enstrüman olan viyolonsel, mûsikîmiz ile Mızıkâ-yı Hümâyûn aracılığıyla tanışmıştır. 1828 yılında Mızıkâ-yı Hümâyûnun kurulmasıyla birlikte çeşitli batı kökenli sazlar ÷lkemize gelmiştir. Bu sazlardan biri olan viyolonsel Batı'da 16. yüzyıldan itibaren kullanılmaktayken Türk mûsikîsine dahil olması 19. yüzyılı bulmuştur. Buna rağmen uzun sesli ve bas karakterli bir saz olmasından dolayı müziğimizde çok çabuk kabul görmüştür.

Cemil Bey öncesinde Viyolonsel Niyazi Efendi ve Cemil Arif Beyler tarafında icrâ edildiği kaynaklarda bildirilmektedir. Ancak mezkûr icrâcıların viyolonsel icrâları konusunda herhangi bir kaynağa ulaşamamıştır (Öztürk ve Beşiroğlu, 2009: 35).

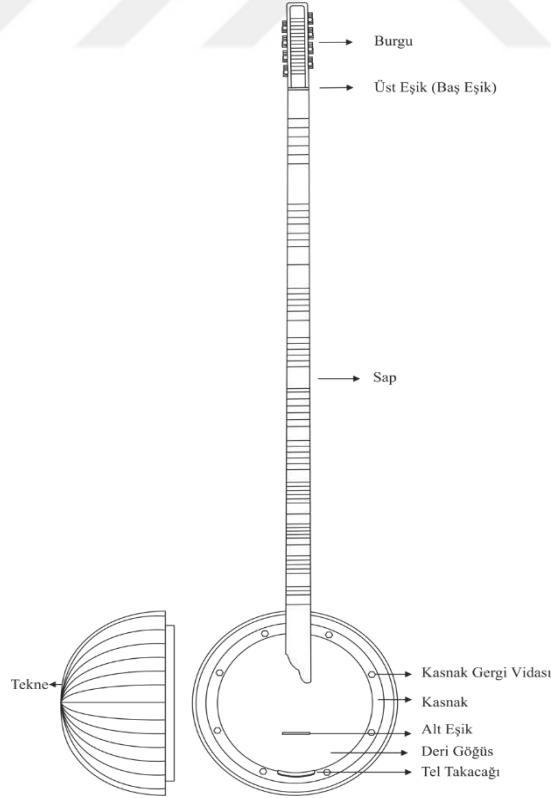
Viyolonsel Türk müziğinde bas dolgunluğunu sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. Yay ile çalınması bas seslerin uzun seslerle ifade edilmesine olanak sağlamıştır. Bununla birlikte, viyolonsel genel icrâ tekniklerine uygun olarak parmak ile çalınması (psikato), Türk müziğinde eserlere canlılık ve zenginlik kazandıran bir unsur olmuştur. Bu özellikleri nedeniyle Türk müziğinde önemli yer edinmiş ve bu saza olan ilgi her geçen gün artmıştır (Özgüler, 2007: 1). İnce saz heyetlerine ilk kez Tanbûri Cemil Bey ile dahil edilen viyolonseli, mûsikîmizde ilk kez kullanan icrâcı da Cemil Bey olmuştur (Aksoy, 2000: 11)

Cemil Bey'in Viyolonsel ile bir anısını arkadaşı Fahri Kopuz şöyle anlatıyor: “Bir akşam İsmail Paşa'da bulunduğumuz esnada üstad'ın viyolonselle meşgul olduğunu söylediler. Bir müddet sonra yine köşke gittiğimiz akşam, paşanın akrabalarından olan Ferik Hüsnu Paşa'nın mahdumu Yüzbaşı Tahsin Bey'in İstanbul'dan getirttiği viyolonseli üstad'ın kucağına verdiler. İşte o akşam üstad, bize dünyanın galesinden uzak bir gece yaşattı; fasıllara viyolonselle iştirak etti. Müteaddil lahuti taksimleriyle hâzirûnu mestetti. Bir ara hâzirûndan biri, bu sazla herhalde ajiliteli eserlerin çalınmasının güç olacağından bahsetti. Hiç unutmam Cemil Bey: “*Ne gibi? Meselâ köçekçe gibi eserler mi?*” Dedi ve bana, her zamanki mütevâzi nezâketiyle: “*Fahri Beyefendi, lütfen âheng ediniz de bir köçekçe faslı yapalım*” dedi. Bu faslı öyle mahâretle, öyle kıvrak ara taksîmleriyle icrâ ediyordu ki insân üstâdın bu sazâ senelerden beri çalıştığına hükmeder” (Cemil, 2016: 160).



Şekil 2. Mızraplı Tanbûr ve Yaylı Tanbûr Eşiği (Çöl, 2017: 27).

Eşik üzerinde yapılan bu değişiklikle beraber yaylı tanbûr 1950’li yıllara kadar bu şekilde icrâ edilmiştir. 1930 ‘da Zeynel Abidin’in Cümbüşü icat etmesiyle birlikte yaylı tanburun teknesi metal ve göğsü de deri olmuştur. Teknenin metal olmasıyla yaylı tanburun volümü artmış fakat sesi metalikleşmiştir. Bu yüzden ses kalitesini artırmak ve ahşap tanbûrlara yakın bir tını elde etmek için teknenin dış yüzeyine kadife kılıf takılmış, metal teknenin arkasına bir delik açılmış ve eşik ile teknenin arka yüzü arasında can direği konulmuştur. Bu değişiklikler ses kalitesini artırsa da bazı yaylı tanbur icrâcıları doğal ses arayışlarını sürdürmüşlerdir. Bu doğrultuda yapısal olarak yaşadığı birçok değişiklik sonrasında yaylı tanbûr metal ve ahşap tekneli olmak üzere iki farklı şekilde kullanılmaktadır. Günümüzde kullanılan ahşap tekneli deri göğüslü yaylı tanburun yapısal bölümleri aşağıda gösterilmiştir (Çöl, 2017: 27-28).



Şekil 3. Günümüzde kullanılan Ahşap Yaylı Tanburun Bölümleri (Çöl, 2017: 29).

Yaylı Tanbûr Yay Yapısal Özellikleri ve Tutuşu

Yaylı Tanbûr için özel bir yay yoktur. Keman, kemeçe ve viyolonsel yayları ile çalınabilse de en çok tercih edileni viyolonsel yayıdır. Viyolonsel yayının keman ve kemeçe yayına göre daha ağır, kılları daha çok olması ve dolayısıyla yaylı tanbûrdan daha gür ve dolgun bir ses elde etmek amacı ile icrâcılar tarafından tercih edildiği söylenebilir.



Resim 8. Yaylı Tanbûr Yay Tutuş Pozisyonu

2) Türk Müziğinde Yaylı Tanbûr

20. yüzyılda kullanılan geleneksel Türk mûsikîsi sazları incelendiğinde tanbûr, ney, rebap, klasik kemeçe, ud, kanun, kudüm ve bendir akla ilk gelen sazlardır. Bu sazlar içerisinde yer alan tanburun, ilk defa Tanbûri Cemil Bey tarafından yay ile icrâ edildiği düşünülmektedir. Tanbûri Cemil Bey'in bu sazı yay ile icrâ etmesinin sonucunda ortaya çıkan ses ve tını, o dönemde büyük yankı uyandırmıştır. Bu durum yaylı tanburun Cemil Bey tarafından icat edildiğini düşündürmekte ve birçok kaynakta da böyle geçmektedir. Fakat 1350-1435 yılları arasında yaşayan ve Türk müziği çalgıları ile ilgili geniş bilgiler veren besteci ve müzikolog Abdülkâdir Merâgî'nin Camiu'l- Ehan, Makasidu'l Elhan ve Kitab-ı Lahniyye gibi eserlerinde bazı tanbûr çeşitlerinden

bahsettiği, bu çalgıların yapısından, icrâ şekillerinden ve kullanıldığı coğrafyalar hakkında açıklamalarda bulunduğu görülmektedir (Çöl, 2017: 1).

Abdülkadir Meragi “Makasidu’l Elhan” isimli eserinde adı geçen tanburları şu şekilde açıklamıştır.

Tanbûru şîrvâniyân, daha çok Tebriz bölgesinde kullanılan bir çalgıdır. Teknesi geniş bir armut şeklinde olup üzerine iki tel bağlanır. Sapı perdelidir. Akordu aşağı telin üstteki tele 8/9 oranında çekilmesi şeklindedir (Çöl, 2017: 2).

Tanbûr-ı Türkî, teknesi tanbûrun teknesine oranla daha küçük olan bir çalgıdır. Sapı şîrvâniyân tanbûruna oranla daha uzundur. Yüzeyi düzdür. İki telli ve akordu, alt telin üst tele 3/4 oranında ayarlanması şeklindedir. İcrâcı akordu kendi istediği düzende de ayarlayabilir (Çöl, 2017: 2).

Nâyî Tanbûr, yayla çalınan bir enstrümandır. Eğer Şîrvâniyân Tanbûru yay ile çalınırsa bu Tanbûr olur. Parmaklar aracılığıyla notalar çıkar. İki tellidir (Çöl, 2017: 2).

Açıklanan bu Tanbûrlar arasında Nây-i Tanbûrun yay ile çalındığının belirtilmesi ve Türk tanbûru olarak ifade edilmesi, tanbûr’un yay ile çalınmasının 1400 lü yıllara dayandığını göstermektedir. Nay ney’in eskiden kullanılan adıdır. (Araslı, 1972: 14).

Merâgi’den sonra, Tanbûri Cemil Bey’e kadar olan dönemde yazılı kaynaklar incelendiğinde, yaylı tanbûr isimli bir saza rastlanılamamıştır. Fakat geçmiş dönemlerde Türk topluluklarında mızrapla icrâ edilen her çalgı aynı zamanda yay ile de icrâ edilmiştir. (Çöl, 2017: 3).

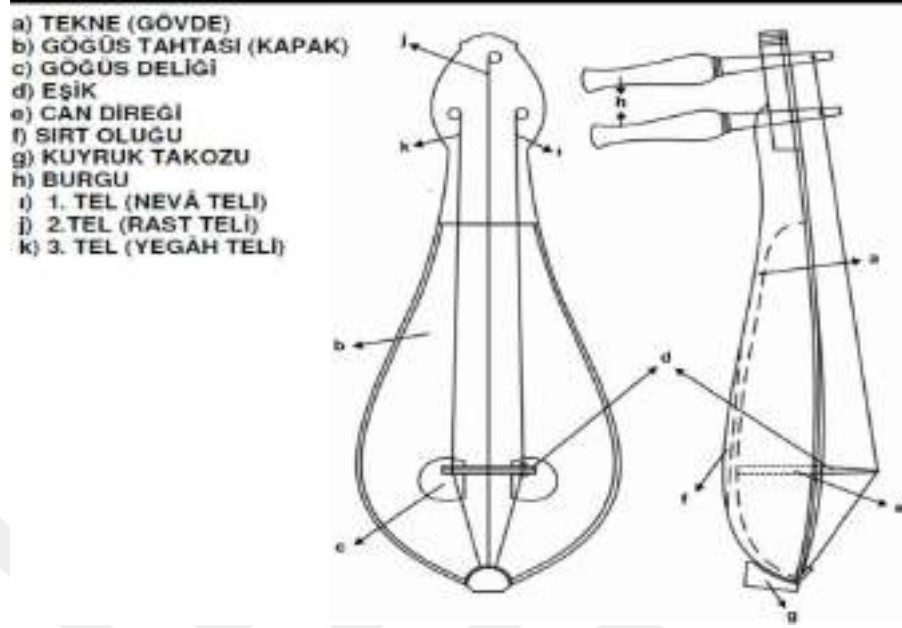
15. yüz yılda yazılı kaynaklarda tanbûrun zaman zaman yay ile de icrâ edildiği yazsa da günümüzde kullanılan yaylı tanbûrun ilk defa 20. yüz yıl başlarında Tanbûri Cemil tarafından kullanıldığı düşünülmektedir. (Göde, 1993: 8-9).

Türk müziğine ilişkin en eski yaylı tanbûr ses kaydı da Cemil Bey’e aittir. Bu kayıtlar Orfeon Record Plak şirketi tarafından kayıt edilmiştir.

3-) Klâsik Kemençenin Yapısal Özellikleri

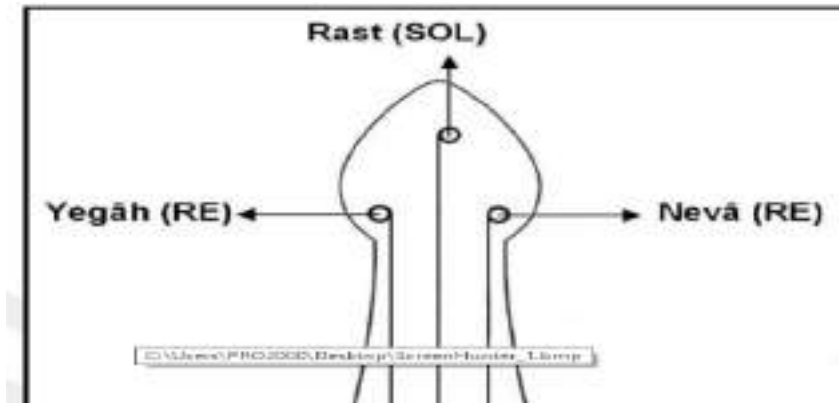
Kemençenin boyu 40-41 cm genişliği ise 14-15 cm civarındadır. Gövdesi yarım armudu andıran kemençenin burguluk ve sapı, tek bir ağaç parçası yontularak ve oyularak

yapılmaktadır. Diğer Türk müziği sazlarıyla kıyaslanınca kemençe yapısı itibariyle küçük bir yaylı çalgıdır (Gönül, 2020: 7).



Şekil 4. Kemençenin Bölümleri (Gönül, 2020: 8)

Klasik Kemençenin akordu bolâhenk akort sistemi ile akortlanmaktadır. Şekil 5'te kemençenin akort düzeni gösterilmiştir. Buna göre kemençeye karşıdan bakıldığında teller soldan sağa doğru sırasıyla yegâh, rast ve nevâ perdelerine akortlanmaktadır (Gönül, 2020: 9).



Şekil 5. Kemençenin akort düzeni (Gönül, 2020: 9)

Kemençe Yayının Yapısal Özellikleri ve Tutuşu

Kemençe yayının boyu 55-60 cm civarındır. Kılları aynı keman ve viyolonsel yaylarında olduğu gibi at kuyruğudur. Kılları normalde gevşek olup, icrâ esnasında parmaklarla gerilir. Yani kılları germek için keman ve viyolonsel yaylarında olduğu gibi üstünde ayrı bir aksesuar yoktur.



Resim 9. Klâsik Kemençenin Yayı



Resim 10. Klasik Kemençe Yayı Tutuş Pozisyonu

Türk Müziğinde Klâsik Kemençe

Cemil Bey'in tanbûrdan sonra ustalık derecesinde icrâ ettiği bir diğer yaylı sazda klâsik kemençedir. Vasilaki'den etkilenerek kemençe icrasına başlayan Cemil Bey tanburda yaptığı seri nağmeleri bu sazda da yapmıştır. Dolayısıyla tanbûr icrasının etkilerini bu sazda da görmek mümkündür. Kısa süre içerisinde müzik çevresine bu sazda da ismini kabul ettiren Cemil Bey, Vasilaki'nin de övgüsünü kazanmış ve daha sonrasında birçok mecliste beraber icrâda bulunmuşlardır.

Cemil Bey'den önce bu sazın nasıl icrâ edildiğine dair yeterli kayıt bulunmamaktadır. İncelenen kaynaklar doğrultusunda kemençenin daha önceleri hangi müzik türlerinde kullanıldığı, şeklinin nasıl olduğu ve teknik olanaklarının ne olduğu konularında bilgi yetersizliği olduğu görülmüştür. Yapılan araştırmalar sonucunda kemençenin hâlâ tarihte hangi coğrafi bölgelere ait bir çalgı olduğu kesin olarak belirlenememiştir. (Eruzun, 1997: 4).

Daha önceleri “Kemânçe” olarak da bilinen bu enstrümanın, müzik bilimcileri tarafından kökeni, gelişimi ve özellikleri bilimsel yöntemlerle araştırılmalıdır. Kemençe, Kabak Kemane, Karadeniz Kemençesi ve Rebaptan çok daha farklı bir enstrümandır. Daha çok görüldüğü yerler İstanbul, Rumeli Bölgeleridir ve bölgeye göre tel sayısı ve büyüklükleri değişmektedir. Kemençeye “Fasıl Kemençesi”, “Tırnak Kemençesi”, “Armudî Kemençe” gibi isimler verilmiştir. Tanbûri Cemil Bey döneminde ve sonrasında Kemençe, ilk olarak halk müziğinde ve klasik mûsikîde kullanılmıştır. (Eruzun, 1997: 4).

Kemençe, üç telli bir enstrüman olup telleri yegâh, rast ve neva perdelerine akortlanmaktadır. İki oktav ses genişliği vardır. Cemil Bey'den önce tizde hangi perdeler çıkıldığı bilinmemekle birlikte, Cemil Bey'in çok rahatlıkla tiz çargâh perdesine çıkabildiği eldeki kayıtlardan tespit edilmiştir (Eruzun, 1997: 6).

Cemil Bey' den önce kemençenin Enderuni Tahir Ağa, Mah-i Ruhsar Kalfa, Andelib Kalfa, Nikolaki, Vasilaki gibi icracılar tarafından icra edildiği bildirilmektedir (Eruzun, 1997: 6-7).

Kemençe Vasilâki ile birlikte “Kaba Sazdan” “İnce Saza” geçmiştir. Kaba Saz diye tabir edilen heyetlerde daha ziyade Sirto, Oyun Havası, Köçekçe, Tavşanca, Zeybek

formlarının icrâ edildiği bilinmektedir. Zamanla Klâsik Türk mûsikîsinde de kullanımı yaygınlaşmıştır. Bunda Cemil Bey'in de örnek aldığı Vasilâki'nin katkısı büyüktür (Eruzun, 1997: 7).

“Vasilâki, küçük yaşından beri Civan, Andon, Hristo müsellesinin yanında ders ve terbiye görmüş, saraylarda ve büyük konaklarda adab-ı muaşeret içinde büyümüş, sazına düşkün bir adamdı” (Cemil, 1947: 81). Cemil Bey, Vasilâki'nin Lavtacı Andon ve Hristo ile çaldıkları köçekçelere, destan, koşma ve tavşancalara adetâ gönül vermiş, Vasilâki'den çok etkilenmiştir (Eruzun, 1997: 7).

Cemil Bey, taş plakların kullanıldığı dönemde yaşamıştır. Bundan dolayı günümüze kadar birçok taş plak kaydı ulaşmıştır. Cemil Bey'den önce kemençe icrâsı olarak bir kayıt bulunmadığından, öncelikli olarak Tanbûri Cemil Bey'in incelenmesi zorunluluğu doğmuştur. Cemil Bey'in Tanbûr dışında Kemençe, viyolonsel, yaylı tanbûr ve lavta gibi sazlarda ustalığı, bununla birlikte her sazın karakteristik tavrını birbirleriyle sentez haline getirerek icrâlarına yansıtması, yaşadığı yıllarda ve günümüzde Türk müziğine büyük katkılar sağlamıştır (Eruzun, 1997: 2).

Cemil Bey'in kemençe talebelerinden olan Afyonkarahisarlı Murat Öztoran Bey, anılarında hocasının kayıtlarda 4 telli büyük kemençeyle çaldığını, bâzen de Andelib ismini verdiği kemençesiyle çaldığını söylüyor (Cemil, 2016: 106).



Resim 11. Tanbûri Cemil Bey'in Plaklarında Kullandığı Andelib İsmi Verdiği Kemençesi (Cemil, 2016: 107).

Türk mûsikîsinde Cemil Bey'in isminin geniş kitlelere yayılmasının nedenlerinden biri de onun kendine has üslûp ve tavır anlayışıdır. Cemil Bey'in üslûp ve tavır anlayışının içerisinde, halk müziği, Batı müziği ve Türk müziği sazlarının icrâ teknikleri bir arada bulunuyordu. Bu doğrultuda Cemil Bey incelendiğinde Türk mûsikîsinin başlıca temsilcilerinden biri olarak kabul edilebilir (Eruzun, 1997: 11).

1.1 Problem Durumu

Türk mûsikîsinde, son dönemlerde klâsik mânâda icrâlarda bir hayli azalma görülmektedir. Bununla birlikte eski dönemlere göre hoca- talebe ilişkilerinin de zayıfladığı görülmektedir. Mûsikîmizde bu alanda kaynak yetersizliğinin de olmasıyla birlikte eğitimin istenilen doğrultuda sürmediği kanaatindeyiz.

Yapılan araştırmalar doğrultusunda Tanbûri Cemil Bey'in yaylı sazlarda yaptığı taksimlerinin tahliline ve bu sazlardaki icrâlarının mukayesesine yönelik bir çalışma bulunamamıştır. Bu doğrultuda çalışmanın problem cümlesi;

“Tanbûri Cemil Bey'in yaylı sazlarda yaptığı taksim icrâlarının tahlilleri, eğitime yönelik etüdler oluşturmada nasıl kaynak olabilir? şeklinde belirlenmiştir.

1.1.1. Alt Problemler

Belirlenen problem cümlesinden yola çıkarak aşağıda yer alan alt problemlere cevap aranacaktır.

Teknik Açıdan, Cemil Beyin Yaylı sazlar ile icralarında;

1. Pozisyon kullanımını nasıldır?
2. Yay tekniği nasıldır?

Cemil Beyin Yaylı sazlar ile taksim icralarında;

3. Yorum unsurları nelerdir?
4. İfâde unsurları nelerdir?
5. Motif ve cümle yapıları nasıldır?
6. Tartım kalıpları nelerdir?
7. Sekileme (Sekvens) kullanımları nasıldır?
8. Ritmik değişkenlikler nelerdir?

Nazarî Açıdan; Cemil Beyin Yaylı sazlar ile taksim icralarında;

9. Makâm ve seyir anlayışı nasıldır?
10. Geçkileri nasıldır?
11. Perde kullanımını nasıldır?

Cemil Beyin Yaylı sazlar ile taksim icraları ışığında;

12. Klâsik Kemeñçe, viyolonsel ve yaylı tanburun eğitime yönelik alıştırmalar nasıl olmalıdır?

1.2 Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, günümüz icrâcılarında görülen, makâm ve geçki bilinci, motif ve cümle kurma, tartım kalıplarına alternatif kalıplar sunma, müzikte varyasyon denen süslü ve alternatifli ezgi oluşturma ve bunlara bağılı olarak karşılaşılan bireysel tavır geliştirme sorunlarının çözümüne yönelik, Cemil Bey ekolü temelinde farklı bir bakış açısı getirmektir. Bu doğrultuda yaylı sazlara gönül vermiş talebelerin ve icrâcılarının Cemil Bey tavrının ve O'nun icra özelliklerini anlamak için dinleyerek takip edecekleri bir kaynak sunmaktır. Ayrıca Cemil Bey tavrı üzerinde, mezkûr yaylı sazların eğitiminde kullanılmak üzere hazırlanacak alıştırmalara ve metodlara kaynak oluşturmaktır.

1.3 Araştırmanın Önemi

Tanbûri Cemil Bey'in Yaylı Sazlarda Yaptığı taksim İcrâlarının Tahlili ve Eğitime Yönelik Materyallerin Oluşturulması isimli tez çalışması;

- Cemil Bey'in yaylı sazlardaki pozisyon tekniğinin ortaya konulacak olması,
- Cemil Bey'in yay tekniği konusunda bilgi verecek olması,

Cemil Bey'in Yaylı Sazlarda Yaptığı taksim İcrâlarında kullandığı;

- Yorum unsurlarının irdelenecek olması,
- İfâde unsurlarının irdelenecek olması,
- Makâm ve geçki kullanımının açıklanacak olması,
- Tartım ve ritim anlayışını gösterecek olması,

- Kişisel ve motif ve yorumlamalarını nota üzerinde göstererek açıklayacak olması,
- Cemil Bey'in yaylı sazlardaki icrâlarının tahlili olarak, ilk çalışma olması,
- Günümüzde viyolonsel, klâsik kemençe ve yaylı tanbur icracılarının taksim ve diğer icralarında karşılaştıkları motif ve cümle oluşturma sorunlarını aşmada, Cemil Bey'in kendi motif ve cümle uygulamalarının kaynak olarak sunulması,
- Türkiye' de Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalları, Türk Müziği Devlet Konservatuvarları ve Türk müziği eğitimi veren amatör kurumlarda verilen viyolonsel, klâsik kemençe ve yaylı tanbûr eğitiminde Cemil Bey tavrının çalışmanın sonucunda oluşturulan örnek alışılmalarla öğrencilere aktarılması ve icrâ farklarının vurgulanması bakımından önem arz etmektedir.

1.4 Varsayımlar

Bu tez çalışmasında;

1. Araştırmada kullanılacak yöntemin, araştırmanın amacına ve sorunun çözümüne uygun olduğu,
2. Araştırmanın örnekleminin evreni temsil edebilecek nitelikte olduğu,
3. Araştırmada oluşturulacak veri toplama aracının, araştırma için uygun ve yeterli olduğu,
4. Araştırmada kullanılacak teorik bilgiler ile Cemil Bey'e ait icrâ kayıtlarının yeterli ve nitelikli olduğu varsayımlarından hareket edilmiştir.

1.5 Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Araştırmacının ulaşacağı kaynak eserlerle,
2. Araştırmacı tarafından seçilen ve örnekleme oluşturan tahlili yapılacak icrâ kayıtlarıyla,
3. Araştırma kapsamında Cemil Bey kaynaklı yazılı ve kayıtlı eserlerde kullanılan Türk mûsikîsi makamlarıyla sınırlandırılmıştır.

BÖLÜM 2

2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Viyolonsel, yaylı tanbûr ve klâsik kemençe icrâlarıyla ilgili araştırmamıza kaynaklık edecek makale ve tezlere ait özellikler aşağıda yer almaktadır.

Yahya Kaçar (2000) “Yorgo Bacanos’un Ud Taksimleri” adlı doktora tezinde, Bacanos’un çeşitli makamlarda yapmış olduğu taksimleri incelemiştir. Araştırmada, Yorgo Bacanos’un yapmış olduğu taksimlerin seyir özellikleri, kullanılan perdelerin ezgisel hareketleri ve frekans değerleri, kişisel motifleri, taksimlerde kullandığı ses alanı ve makâm geçkileri üzerinde durulmuştur.

Öztürk Özgen (2009), *“Türk Makam Müziğinde Viyolonsel: Erken Dönem Kayıtları Üzerine Bir Analiz”* adlı doktora tezinde, Tanbûri Cemil Bey ve Mesut Cemil Bey’in viyolonsel ile yapmış olduğu icrâları analiz edilmiş, Türk müziğinin geleneksel değerleri içinden gelen ileri icrâ tekniklerinin viyolonsel icrâsı açısından getirmiş olduğu anlamlar incelenmiştir. Tanbûri Cemil Bey ve Mesut Cemil Bey’in icrâlarında kullanmış olduğu süslemeler, glisandolar, çarpmalar, özel yaylar ve hızlı artükülasyonlar gibi icrâ tekniklerinin analiz edilip ortaya çıkarılmasındaki amaç bu tekniklerin modern icrâlar ve yeni yazılacak eserler için kaynak teşkil etmesidir. Türk müziğinin tek sesli olarak icrâ edildiği göz önünde bulundurulursa, kalabalık bir toplulukta viyolonsel sesini ayırt etmek zor olabilir. Bu yüzden incelemeleri yapılmak üzere taksim örnekleri seçilmiştir. Bir diğer sebep ise Türk müziğinde taksimlerin ileriye dönük ipuçları verebilmesidir. Araştırmanın sonucunda, incelenen taksimlerden elde edilen sonuçlar doğrultusunda, Batı müziğindeki viyolonsel tekniği ve icrâ tarzında yer almayan, Türk müziğinde, özellikle de Tanbûri Cemil Bey’e ait icrâ özelliklerinin aktarılması ve yaygınlaştırılması amacıyla ne tür çalışmaların yapılabileceğine yönelik birtakım önerilerde bulunulmuştur

Gönül (2010) “Nevres Bey’in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” adlı doktora tezinde, Nevres Bey’i ve onun telli ve mızraplı bir saz olan ud ile yaptığı taksimleri incelemiştir. Nevres Bey’in sanat tavrını en iyi ifade ettiği düşünülen taksimlerinden elde edilebilen yirmi tanesi, teknik ve melodik açıdan tahlil edilmiş; bununla, hem Nevres Bey tavrı ışığında ud eğitim metodunu besleyebilecek ve yeni sanatkarlar yetiştirmeyi üstlenen eğitimcilerimiz

tarafından kullanılabilir bir kaynak oluşturulması, hem de belirli bir seviyeye gelen ud icracılarına, dinleyerek takip edebilecekleri bir başvuru kitabı sunulması amaçlanmıştır. Araştırmanın sonucunda Nevres Bey'in udu icrâ etmesinin dışında yeniden keşfettiğinden ve icrâsında o dönemden farklı teknik, tını ve renkler kullandığından bahsedilmiştir. Bununla birlikte sazı yumuşak bir icrâ üslûbu ile çaldığından ve icrâsını dikey hareketlerle değil de yatay hareketlerle çok sayıda pozisyon kullanarak yaptığından bahsedilmiştir. Taksim incelemeleri sonucunda icrâsında klâsik üslûbun dışına çıkmadığı ve icrâsında kullanmış olduğu mızrap tekniği, kişisel motifler, süsleme teknikleri tartım ve ritim özellikleri, makam ve seyir anlayışı ayrı ayrı irdelenmiştir.

Gürel (2016) "Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlili" adlı doktora tezinde, Nubar tekyay'ın 16 adet giriş ve 3 adet geçiş taksimini notaya alarak teknik, melodik ve nazarî açıdan tahlilini yapmıştır. Araştırmanın sonucunda Nubar Tekyay'ı ekol yapan özellikler icrâcılarının kullanımına sunulmak üzere somutlaştırılmıştır.

Eruzun (1997) "Tanbûri Cemil Bey'in Kemençe ile Eserİcrası Üzerine Bir Çalışma" adlı yüksek lisans tezinde, Cemil Bey'in icrâ ettiği bazı saz eserleri notaya alınarak incelenmiştir. İçindeki teknik özellikler, yay bağları, farklı hareketler, üslûp özellikleri, süslemeler incelenmiş ve sınıflandırılmıştır. Araştırma sonucunda belgelere dayandırılacak somut materyaller ortaya çıkmış ve Cemil Bey'in yorumuna bakıldığında tını, vurgu, nüanslar, canlılık ve heyecandan oluşan bir bütünün ortaya çıktığı savunulmuştur.

Hatipoğlu (2016) "Tanbûri Cemil Bey Viyolonsel Taksimlerinde Zaman" adlı Yüksek Lisans Tezinde, Tanbûri Cemil Bey'in viyolonsel taksimleri analiz edilmiş, Cemil Bey'in taksim anlayışı ve yaklaşımları incelenmiş, zamansal akış içerisinde biçimlenen taksimin nasıl bir doğaçlama türü olduğu tartışılmıştır. Analizler ve karşılaştırmalar sonucunda, incelenen taksimlerinde planlanmış bir zaman kullanımı olduğu, özellikle değişimin meydana geldiği noktalarda, Cemil Bey' in Batı müziği tekniklerinden faydalandığı belirlenmiştir. Taksimlerinin her birinde, yaklaşık olarak aynı zamansal oranda makamsal geçkiler, oktav atlamaları sergilenmiştir. Dizi ve dolayısıyla perde sistemi bakımından içerisinde daha az değişikliğe imkân sağlayan makamlarda statik bir zaman kullanımı görülürken, oranları, çeşnilerin iç içe kullanımı, ses alanı değişiklikleri ve oktav atlamalarıyla belirlemiştir. Perdelerin değişiminin daha sık gerçekleşmesine

uygun alanın olduğu makamlarda ise daha geniş bir zaman yayılımı sergileyerek, baştan sona genişleyen ve paralel noktalarda ortaya çıkan makamsal geçkiler ile oranları belirlemiştir.

Çöl (2017) “Yaylı Tanbûr’un Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı” adlı sanatta yeterlilik tezinde, yaylı tanbûr icrâcıları, eğitimcileri, yapımcıları ve öğrencileri ile yaylı tanbûr’un tarihsel, yapısal, icrasal özellikleri ve Türk müziği icrâsı ve eğitimindeki yerini vurgulamayı amaçlayan bir anket çalışması yapmıştır. Araştırmanın sonucunda, yaylı tanbur’un ilk örneklerinin Cemil Bey’de görülmediğinden, tanbûrun yay ile çalınmasının 1400’lü yıllarda dayandığı ve Abdülkadir Meragi’nin bazı eserlerinde “nay-î tanbur” isimli yayla çalınan bir tanburdan bahsettiği söylenmektedir. Bununla birlikte günümüzde müzik eğitimi veren kurumlarda yaylı tanbûr eğitiminin yeterli olmadığından ve TRT ve devlet korolarında yaylı Tanbûra yeteri kadar yer verilmediğinden bahsedilmiş bu sonuçlara ulaşılmıştır.

Bükülmez (2017) “Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıl原因’in Keman İcrâlarının Tahlili” adlı yüksek lisans tezinde, Haydar Tatlıyay’ın icrâ etmiş olduğu farklı formlardaki bestelenmiş 11 adet eser icrâsı ile Sadi Işıl原因’ın icrâ etmiş olduğu farklı formlardaki 13 adet bestelenmiş eser icrâsını notaya alarak süsleme teknikleri, ezgisel çeşitlemeler, tartımsal çeşitlemeler, yay teknikleri ve müzikal ifade unsurları basamakları doğrultusunda tahlil etmiştir. İncelemenin sonucunda ise Türk müziği icrâsında tavrı kazanabilmek için bu iki icrâcısında sıklıkla dinlenilmesi gerektiğinin üzerinde durulmuştur.

Atasever (2017), “Tanbûri Cemil Bey’in Acemaşirân ve Gülizâr Tanbûr Taksimlerinin Analizi ve Karşılaştırılması” adlı yüksek lisans tezinde, Cemil Bey’in iki taksimi detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu doğrultuda Cemil Bey’in Türk müziği icrasına etkisinin bilimsel değerlendirme ve verilerle ortaya konması amaçlanmıştır. Araştırmanın sonucunda Cemil Bey’in iki taksimi de alışılmışın dışında icrâ ettiği ve Cemil Bey’in ifade etmek istediği duyguyu bütün ritmik, melodik ve teknik zenginlikleri kullanarak nasıl ustaca ifade ettiği sonuçlarına varılmıştır.

Demirdirek (2018) “Hakkı Derman’ın Keman Taksimlerinin Tahlili ve Bu Tahliller Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alıştırmaların Oluşturulması” adlı yüksek lisans tezinde Türk müziği keman icrâsında ekol olmuş olan Hakkı Derman’ın

26 adet taksimini süsleme teknikleri, yay teknikleri, tartım özellikleri ve kişisel motifleri bakımından incelemiştir. İncelemeler doğrultusunda Hakkı Derman'ın tavrını yansıtan alıştırmaların oluşturulması ve uzman görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın sonucunda ise Hakkı Derman'ın tavrının kazanılması ve Türk müziği keman üslûbunun nasıl icrâ edilmesi konusunda yol gösterici olabilmesi bakımından, Türk müziği keman icrâcıları ve eğitimcileri tarafından dikkate alınması gerektiği üzerinde durulmuştur.

Gönül Dilan (2020), “*Tanbûri Cemil Bey'e ait On Kemançe Taksimindeki Çarpma Teknikleri, Nüansları ve Kullanım Özellikleri*”, adlı Yüksek Lisans Tezinde Cemil Bey'e ait farklı makamlardaki kemançe taksimleri notaya alınmış ve incelenerek tespitler yapılmış, sınıflandırma ve metodoloji önerileri getirilmeye çalışılmıştır. Araştırmanın sonucunda ise Cemil Bey'in kemançe ile taksim icrâları teknik ve melodik açılarından incelendiğinde kendi karakteristik icrâsını ortaya koyduğu belirlenmiştir.

Işıldak ve Geboloğlu (2015) “*Tanbûri Cemil Bey'in Taksim İcrâları ve Hüseyin Sadettin Arel'in Nazariyatındaki Hüseyinî Makamı Uygulamalarının Karşılaştırılması*” adlı makalesinde, Cemil Bey'in Yaylı Tanbûr, Klasik Kemançe ve Tanbûr enstrümanlarında yaptığı Hüseyinî taksimleri notaya alınmış ve H. S. Arel nazariyatı ile arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırmanın sonucunda Tanbûrî Cemil Bey'in icrası ile H. S. Arel nazariyatı karşılaştırıldığında hüseyinî makamının dizi açısından tamamen benzerlik göstermediği görülmüştür.

BÖLÜM 3

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli açıklanmış, çalışılan konuya yönelik verilerin toplanması ve çözümlenmesinde uygulanan yöntem ve teknikler hakkında da alt başlıklar oluşturularak detaylı bir şekilde bilgi verilmiştir.

3.1 Araştırmanın Modeli

Araştırmanın modeli “Genel Tarama” modelidir. Yapılan araştırma gerekli literatürün taranması ve mevcut durumun ortaya konulmasından dolayı “betimsel” bir araştırmadır.

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

3.2 Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini, Cemil Bey’in Türk mûsikîsindeki yaylı tanbûr, klâsik kemençe ve viyolonsel icrâsı, örnekleme ise Cemil Bey’in yaylı tanbûr, klâsik kemençe ve viyolonsel ile taksim icrâlarından seçilmiş 5’er kayıt oluşturmaktadır.

“Evren, araştırma sonuçlarının genellenmek istendiği elemanlar bütünüdür. İki türlü evren vardır; genel evren ve çalışma evreni. Genel evren soyut bir kavramdır fakat ulaşılması zor hatta çoğu kez imkânsız bir bütündür. Olası yanlış anlaşılmaları giderebilmek için “çalışma evreni” kavramı getirilmiştir” (Karasar, 2014, s. 109-110). Çalışma evreni ulaşılabilen evrendir. Bu yönü ile somuttur. Araştırmacının ya doğrudan gözleyerek ya da ondan seçilmiş bir örnek küme üzerinde yapılan gözlemlerden yararlanarak, hakkında görüş bildirebileceği evren çalışma evrenidir. Pratikte, araştırmalar, çalışma evreni üzerinde yapılmakta olup sonuçların da yalnızca bu sınırlı

evrene genellenmesi kaçınılmazdır (Akt: Karasar, 2014, s. 110). Araştırmanın örnekleminin alındığı Cemil Bey'e ait taksimlerin listesi aşağıdaki gibidir:

No	Makam	Akord	Süre
1.	Bestenigâr Kemeñçe Taksimi	Mansûr Akord	3.48
2.	Rast Kemeñçe Taksimi	Sûpürde Akord	3.49
3.	Acem Aşiran Kemeñçe Taksimi	Şah Akord	3.52
4.	Ferahnak Kemeñçe Taksimi	Şah Akord	3.04
5.	Hüzzam Kemeñçe Taksimi	Şah Akord	3.08
6.	Hüseynî Kemeñçe Taksimi	Davut Akord	3.11
7.	Garip Hicâz Yaylı Tanbur Taksimi	Bolâhenk Akord	3.15
8.	İsfahan Kemeñçe Taksimi	Davut Akord	3.42
9.	Uşşak Yaylı Tanbur Taksimi	Davut Akord	3.32
10.	Sûzinak Kemeñçe Taksimi	Yıldız Akord	3.39
11.	Kürdilihicâzkâr Kemeñçe Taksimi	Yıldız Akord	3.33
12.	Segâh Kemeñçe Taksimi	Bolâhenk Akord	3.30
13.	Çoban Kemeñçe Taksimi	Mansûr Akord	3.31
14.	Karcığâr Kemeñçe Taksimi	Davut Akord	3.32
15.	Mahûr Kemeñçe Taksimi	Bolâhenk Akord	3.41
16.	Evcârâ kemeñçe Taksimi	Bolâhenk Akord	3.43

17.	Bestenigâr Yaylı Tanbur Taksimi	Mansûr Akord	3.29
18.	Ferahfezâ Yaylı Tanbur Taksimi	Müstahsen Akord	3.29
19.	Hicâz Yaylı Tanbur Taksimi	Bolâhenk Akord	3.39
20.	Hüzzam Viyolonsel Taksimi	Davut Akord	3.38
21.	Yegâh Yaylı Tanbur Taksimi	Şah Akord	3.32
22.	Sultani Yegâh Kemençe Taksimi	Kız Neyi Akord	3.30
23.	Hüseynî Yaylı Tanbur Taksimi	Müstahsen Akord	3.31
24.	Rast Viyolonsel Taksimi	Bolâhenk Akord	3.31
25.	Sabâ Kemençe Taksimi	Davut Akord	3.35
26.	Zavil Kemençe Taksimi	Kız Neyi Akord	3.38
27.	Gerdâniye Kemençe Taksimi	Kız Neyi Akord	3.34
28.	Nihâvend Yaylı Tanbur Taksimi	Şah Akord	3.34
29.	Segâh Yaylı Tanbur Taksimi	Şah Akord	3.38
30.	Hüseynî Viyolonsel Taksimi	Davut Akord	3.42
31.	Mahûr Viyolonsel Taksimi	Bolâhenk Akord	3.52
32.	Bestenigâr Viyolonsel Taksimi	Bolâhenk Akord	3.50
33.	Uşşak Viyolonsel Taksimi	Bolâhenk Akord	3.59
34.	İsfahan Viyolonsel Taksimi	Bolâhenk Akord	3.51
35.	Pesendide Kemençe	Bolâhenk Akord	3.48

36.	Taksimi Irak Kemeçe Taksimi	Mansûr Akord	3.53
-----	-----------------------------------	--------------	------

Tablo 1. Cemil Bey'in Viyolonsel, Klâsik Kemeçe ve Yaylı Tanbûr ile yapmış olduğu taksimler.

Araştırmanın örnekleme, seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinden amaçlı örnekleme türü kullanılarak belirlenmiştir. Amaçlı örnekleme, “Çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanır. Araştırmacı, seçilen durumlar bağlamında doğa ve toplum olaylarını ya da olgularını anlamaya ve bunlar arasındaki ilişkileri keşfetmeye ve açıklamaya çalışır” (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2010, s. 89).

Bu doğrultuda; Cemil Bey'in ulaşılabilen viyolonsel, klâsik kemeçe ve yaylı tanburdaki yapmış olduğu 36 adet taksim icrasından, farklı makâmlarda yapmış olduğu 5'er icrâ kaydı seçilerek örneklem oluşturulmuştur. Farklı makâmlarda yapmış olduğu taksimler belirlenirken, taksim kayıtlarının anlaşılır olması ve aynı zamanda viyolonsel, kemeçe ve yaylı Tanburdaki icrâları arasında mukâyese yapabilmek için aynı taksimi bu üç sazdan en az ikisinde yapmış olması dikkate alınmıştır. Böylelikle araştırmanın örnekleminde Cemil Bey'in üç yaylı sazda icrâ etmiş olduğu 15 adet taksim yer almaktadır.

3.3 Veri Toplama Araç ve Teknikleri

Araştırma ile ilgili yazılı ve işitsel kaynaklar tarandıktan sonra, sözlü literatür taranmıştır. İlk olarak Cemil Bey'in yaylı sazlardaki icracılığı araştırılmış ve daha sonra farklı sazlardaki icralarının tahlili ve mukâyeseleri yapılmıştır.

3.4 Verilerin Toplanması

Tanbûri Cemil Bey'in hayatı, besteciliği ve hatıralarına *kaynak tarama yöntemi ile* ulaşılmıştır. Cemil Bey'e ait taksim kayıtlarının temini için ise TRT arşiv ve Müzik Dairesi Arşivlerine, Devlet Korosu Arşivlerine, Milli Kütüphane kayıt arşivlerine, Tanbûri Özgen Gürbüz Özel Arşivlerine ve diğer özel arşivlere ulaşılmıştır. Ulaşılan mükerrer kayıtlarda, duyum açısından daha temiz olan kayıt tercih edilmiştir. Kuramsal bilgiler için ise kitap, makale, sempozyum ve konu ilgili yazılan tezlerden faydalanmıştır.

Elde edilen taksim kayıtlarından hareketle, Cemil Bey'in yaylı sazlardaki taksimlerinde kullanmış olduğu yorumlama tekniklerini, ifade unsurlarını, melodik ritmik ve nazarı tahliller, Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar'ın "Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim Notaları Analiz ve Yorumlar)" ve "Türk mûsikisinde Eser Analizi Ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri" adlı kitabından, Prof. Dr. Mehmet Gönül'ün "Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması" konulu doktora tezinden, Dr. Murat Gürel'in "Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlîli" adlı doktora tezinden istifade edilerek yapılmıştır.

3.5 Verilerin Çözümlemesi

Öncelikle, ortalama bir asırlık bir geçmişi olan kayıtlarda, elden ele aktarım esnasında meydana gelen deformasyonlar "Cool Edit 2.0" programı yardımıyla bilgisayar ortamında temizlenmeye çalışılmıştır. Kayıtların tamamı bolâhenk ney akorduna göre dikte edilmiştir.

Cemil Bey' e ait viyolonsel, yaylı tanbûr ve klâsik kemençe de icrâ etmiş olduğu 5'er adet taksimi notaya alındıktan sonra, yorumlama teknikleri, melodik ritmik ve nazarı tahlilleri yapılmıştır. Cemil Bey'e ait viyolonsel, yaylı tanbûr ve klâsik kemençe taksimleri, "Windows Media Player" programı kullanılarak dikte edilmiş, daha sonra dikteler "Finale 2014" programı ile bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Bilgisayarda yazılan her bir dizik için dizik başlarında sol anahtar üzerine numaralar verilerek numaralandırma yapılmıştır. Böylece analizler esnasında verilen örneklerin, çalışma sonunda "EK1 Taksim Notaları" bölümündeki taksim diktelerinin tamamının bulunduğu kısımdaki yerine ulaşılmasını kolaylaştırmak amaçlanmıştır.

Taksimlerin diktesi Prof. Dr. Mehmet Gönül'ün bilgisi, yönlendirmesi ve yardımlarıyla farklı sazlar tarafından perde perde kontrol edilmiştir. Kontroller sonrasında son haline ulaşan dikte edilmiş taksim notaları, kullanılan perdeler ve frekanslarının izahında kullanılacak tablolara aktarılmak üzere, 16'lık nota değeri esas alınarak, tek tek sayılmış ve 4'lük değeri çevrilerek tabloya yerleştirilmiştir. Birden çok taksim bulunduğu Bestenigâr, Hüseyini, Mahûr ve Uşşak makamlarındaki taksimler için mukayese tabloları oluşturulmuştur. Tablolar için "Word ve Excel 2007" programları kullanılmıştır.

Bulgular bölümünün sonunda Cemil Bey'e ait, 9 farklı makâmdaki 3 ayrı sazla icrâ edilmiş, 15 adet taksim ışığında onun kullanmış olduğu makamları ve geçkileri kapsayan (4/4)'lük Sofyân usûlle alıştırımlar takdim edilmiştir. Bu alıştırımlar Cemil Bey'in taksimlerinden esinlenerek, düzensiz ölçülerle, farklı sazlarda çalınmak üzere bestelenmiştir.



4. BULGULAR VE YORUMLAR

Çalışmamızda Cemil Bey'in tavrının ortaya çıkarılabilmesi için icrâları üzerinden sağlanabilecek ayrıntılı tahliller yapılmıştır. Bu tahliller Cemil Bey'in sanat birikimi ve araştırmamıza konu olan yaylı sazların fiziksel özellikleri dikkate alınarak uygulanmıştır. Cemil Bey'in mezkûr yaylı sazlarda icrâlarını ve sanat birikimini anlayabilmemiz için ezgi tahlîli ve bu sazlarda birikimlerini anlatırken sazları kullanımı için ise teknik tahlîle ihtiyaç vardır.

Araştırmamızın bu bölümünde tahlîlini yaptığımız taksim kayıtlarına göre, Cemil Bey'in mezkûr yaylı sazları kullanım özelliklerini tetkik ettik. Teknik anlamda bir incelemeye konu olacak bu özellikleri; yorumlama teknikleri, yay teknikleri, kullanmış olduğu pozisyonlar, kişisel motif ve cümle yapıları, icrâlarında kullanmış olduğu özgün tartım kalıpları olarak sıralayabiliriz. Ayrıca bu taksimleri nazari açıdan tahlîlinde Cemil Bey'in makam ve seyir anlayışı, taksimlerinde yapmış olduğu geçkileri ve perde kullanımı irdelenmiştir. Bu bölümün sonunda ise Cemil Bey'in yaylı sazlarda yaptığı icrâlarının tahlîli ışığında Cemil Bey tavrı zemininde alıştırılmalar etüdler oluşturulmuştur. Aşağıda araştırmamızda tahlil ettiğimiz taksimlerin listesi verilmiştir.

No	Makam	Akord	Süre
1.	Bestenigâr Kemençe Taksimi	Mansûr Akord	3.48
2.	Hüzzam Kemençe Taksimi	Şah Akord	3.08
3.	Uşşak Viyolonsel Taksimi	Bolâhenk Akord	3.59
4.	Bestenigâr Viyolonsel Taksimi	Bolâhenk Akord	3.50
5.	Mahûr Viyolonsel Taksimi	Bolâhenk Akord	3.52
6.	Hüseynî Viyolonsel Taksimi	Davut Akord	3.42
7.	Rast Viyolonsel Taksimi	Bolâhenk Akord	3.31
8.	Hüseynî Yaylı Tanbur Taksimi	Müstahsen Akord	3.31
9.	Sultani Yegâh	Kız Neyi Akord	3.30

Kemençe Taksimi			
10.	Hicâz Yaylı Tanbûr Taksimi	Bolâhenk Akord	3.39
11.	Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi	Müstahsen Akord	3.29
12.	Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi	Mansûr Akord	3.29
13.	Mahûr Kemençe Taksimi	Bolâhenk Akord	3.41
14.	Uşşak Yaylı Tanbûr Taksimi	Davut Akord	3.32
15.	Hüseynî Kemençe Taksimi	Davut Akord	3.11

Tablo 2. Araştırmanın Örneklemini Cemil Bey'in 5 Viyolonsel, 5 Klâsik Kemençe ve 5 adet te Yaylı Tanbûr taksimi oluşturmaktadır.

4.1. Cemil Bey'in Taksimlerdeki Pozisyon Kullanımı

Pozisyon, sazlarda sol elin saptı bulduğu yer ve sol el bu yerde iken tuşede kullanılabilen alan şeklinde açıklanabilir (Uçan, 2006: 18).

Pozisyon terimi, konum olarak da adlandırılabilir. Tuşe üzerinde ellerin ve parmakların yeni bir konuma geçmesi tam konum değişikliği, yer değiştirmeden parmakların uzanarak yer değiştirmesi ise yarım konum değişikliğidir (Büyükaksoy, 1997: 10).

Yaylı tanburun icrâ alanı tek tel üzerinde olduğundan (diğer teller ahenk teli olduğundan dolayı) pozisyonlar Yegâh teli üzerinde 1. Parmak referans alınarak belirlenir. Buna göre kemençe ve viyolonselde kullanılan pozisyonlardan farklı olarak, yaylı tanbûrda parmak pozisyonlarının daha ön planda olduğu söylenebilir. Dolayısıyla yaylı tanbûrdaki pozisyon kavramı, icrâda kullanılan 1-2, 1-3, 1-4, 1-2-4, 1-3-4 parmak numaraları ile açıklanabilir. Viyolonsel ve kemençede ise pozisyon kullanma zorunluluğu yoktur, fakat Türk müziğinde daha nitelikli icrâ yapabilme adına 1. Pozisyon dışında başka pozisyonları da kullanmak bir avantajdır. Kemençe ve viyolonselde yapılan Türk müziği icrâlarında;

- Perdeleri makamların gereğince daha doğru tutabilmek ve farklı tınılar yakalayabilmek için,
- Ajilitenin ön plana çıktığı eserlerin zorluğunu azaltmak için,

- Boş tel kullanımı ile icrâsı zorlaşan yorumlama unsurlarının icrâsını daha kolay duruma getirmek için, pozisyon kullanımı önemlidir. (Gürel, 2016: 24).

Yaylı tanbûr icrâsında da yukarıdaki hususlar doğru parmak pozisyonu kullanılarak gerçekleştirilmektedir.

Bu bölümde, Cemil Bey'in taksimlerinde kullanmış olduğu pozisyon geçişleri, farklı icrâlarındaki örnekler ile sunulmaya çalışılmıştır.

Örnek 1



Nota 1. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 10 ve 11. Dizек pozisyon Kullanımı

Örnek 1’de, bolâhenk akordun da icrâ edilen Bestenigâr taksiminde, tiz çargâh, tiz segâh ve muhayyer perdelerini icrâ edebilmek için pozisyon kullanımı gerekmiştir. Muhayyer perdesi ve tiz çargâh perdesi eksenindeki ezgi IV. pozisyonda icrâ edilmiş, Eviç perdesi 1. parmakla III. pozisyonda çalınarak gerdâniye perdesinde çarpma notasının icrâsına olanak sağlanmıştır. Devamındaki muhayyer perdesine tekrar IV. pozisyon ile geçilmiş ve eviç perdesinde III. pozisyon kullanılmıştır. 10. dizeğin son kısmında nevâ perdesine dönüşte I. pozisyona geçilmiştir. 11. dizekte ise III. pozisyonla başlamış muhayyer perdesinde IV. pozisyona geçilmiştir. Eviç-gerdâniye eksenindeki ezgilerde III. pozisyon muhayyer-tiz çargâh ekseninde IV. pozisyon, nevâ perdesine inişlerde ise I. pozisyon kullanılmıştır.

Örnek 2

The image shows two staves of musical notation for Example 2. The first staff starts at measure 10 and the second at measure 11. Both staves are in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (I, II, III, IV). Vibrato markings (vib.) are placed above several notes. The first staff ends with a fermata over a note. The second staff continues the melodic line with similar fingerings and vibrato markings.

Nota 2. Rast Viyolonsel Taksimi 10 ve 11. Dizeler Pozisyon Kullanımı

Örnek 2’de ilk dizeğe birinci pozisyon ile başlanmış ve devamında nevâ çarpması için çargâh perdesinde üçüncü pozisyona gidilmiştir. Sonrasında makamın tiz durak perdesine doğru ezgi genişlerken nevâ perdesi boş telde icrâ edilmiş ve birinci pozisyon kullanılmıştır. Gerdâniye perdesinde III. ve muhayyer perdesine IV. pozisyon kullanılmış ardından nevâ perdesine inişte I. pozisyona geçilmiştir. İkinci satırda çargâh ve gerdâniye eksenindeki ezgi I. pozisyonda icrâ edilmiş ve rast telinde çargâh perdesine III. pozisyonda geçilmiştir. Devamında segâh perdesinde III. pozisyonda kalış yaptıktan sonra nevâ perdesine boş telde icrâ etmemiş ve 1. parmakla IV. pozisyon kullanmıştır. Nevâ perdesinde IV. pozisyonda kalış yaptıktan sonra III. ve I. pozisyona dönmüştür.

Örnek 3

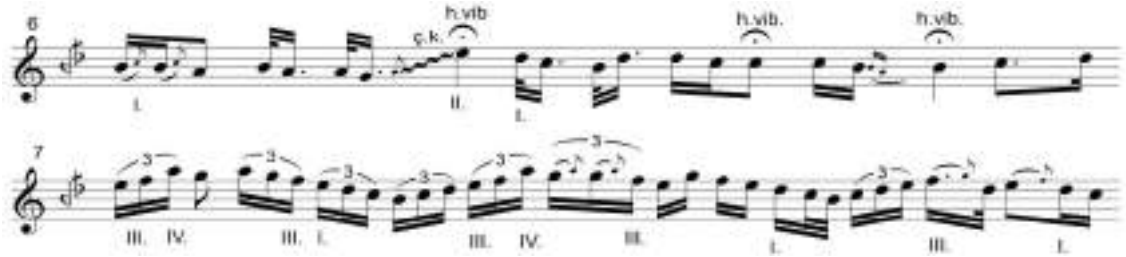
The image shows two staves of musical notation for Example 3. The first staff starts at measure 3 and the second at measure 4. Both staves are in a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 2/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (I, II, III, IV). Vibrato markings (vib.) are placed above several notes. The first staff ends with a fermata over a note. The second staff continues the melodic line with similar fingerings and vibrato markings.

Nota 3. Sultaniyegâh Kemeçe Taksimi 3 ve 4. Dizeler Pozisyon Kullanımı

Örnek 3’te dügâh ve acem perdeleri arasında I. pozisyon, devamında kemeçenin icrâsı gereğince gerdâniye perdesini güçlendirebilmek adına bu perde üzerinde muhayyer çarpması yapılarak II. Pozisyona geçilmiştir. Hüseyini perdesini I. pozisyonda icrâ ediyor, daha sonra muhayyer perdesini kapalı alabilmek için II. Pozisyona geçmiştir. Nevâ çarpmasında sonra icrâ ettiği sümbüle perdesini rast telini terk etmemek adına IV. pozisyonda icrâ etmiş ve ardından sümbüle perdesinden muhayyer perdesine kaydırma yaparak geçmiş, bu perdeyi III. pozisyonda icrâ etmiştir. İlk satırın sonunda da acem perdesini II. Pozisyonda icrâ etmiştir. İkinci satırda muhayyer perdesine kapalı

pozisyonda alabilmek adına cümleye II. Pozisyonda başlıyor. Devamında acem-çargâh perdeleri arasında I. pozisyonu kullanıyor ve gerdâniye perdesinde çarpma yapabilmek adına II. pozisyona geçiyor.

Örnek 4



Nota 4. Bestenigâr Kemeçe Taksimi 6 ve 7. Dizeler Pozisyon Kullanımı

Örnek 4'te düğâh-nevâ perdeleri arasında I. pozisyon kullanmıştır. Düğâh çarpmasıyla hüseyinî perdesine geçtiği yerde hüseyinî perdesini vurgulayabilmek adına II. Pozisyona geçilmiştir. İkinci satırda ise icrâ ettiği akorttan dolayı kemeçe icrâsı gereğince, yapılması gereken pozisyon geçişlerini gerçekleştirmiştir. Yani hüseyinî-gerdâniye arasında III. pozisyon, muhayyer perdesine geçtiği yerlerde IV. pozisyon nevâ-çargâh perdeleri arasında da I. pozisyonu kullanmıştır.

Örnek 5



Nota 5. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi 1 ve 2. Dizeler Parmak Numaraları

Örnek 5'te, Bestenigâr yaylı tanbûr taksiminin girişinde segâh perdesi birinci parmakla basılmış ve Bestenigâr makâmının önemli kalış perdelerinden olan çargâh perdesine de yine birinci parmak kaydırılarak geçilmiştir. Burada birinci parmak çargâh perdesindeyken hicâz perdesi 2. parmak ile, hüseyinî perdesi 4. parmak ile basılmıştır. İlk satırın sonunda birinci parmak düğâh perdesindeyken çargâh perdesi 4, segâh perdesi 2. parmak ile basılmıştır. Bu doğrultuda birinci parmak tuşe üzerinde hangi konumda ise diğer parmaklar da ona yerleşmektedir. Yaylı tanbûr icrâsında birinci

parmak diğer parmaklardan daha aktif durumdadır. Bazı yakın perdelerde farklı parmaklar kullanmak yerine birinci parmak kaydırılarak perdeler icrâ edilmiştir.

4.2. Cemil Bey'in Yay Tekniği

Bu bölümde Cemil Bey'in yaylı sazları icrâsındaki yay tekniği incelenmiştir. Yapılan tahliller doğrultusunda Cemil Bey'in kemençe, viyolonsel ve yaylı tanbûr taksimlerinde *bağlı yay*, *kesik yay* ve *bağsız yay* tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir.

Bağlı Yay Kullanımı

Örnek 1



Nota 6. Uşşak Viyolonsel Taksimi 4. Dizek Bağlı Yay Kullanımı

Örnek 1'de, Uşşak viyolonsel taksiminin 4. dizeğinde bağlı yay tekniği kullanımı görülmektedir. Cemil Bey Uşşak viyolonsel taksimin büyük bölümünde bağlı yay tekniğini kullanmıştır. Yukarıdaki örnekte 32'lik ve 16'lık notalar üstünde bağlı yay tekniğini kullanmıştır. Buna göre, Ajiliteli ezgilerin icrâsını rahatlatmak ve yumuşak bir duyumu yakalamak için bağlı yay tekniğini kullandığı söylenebilir.

Örnek 2



Nota 7. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi 14. Dizek Bağlı Yay Kullanımı

Örnek 2'de, Ferahfezâ yaylı tanbûr taksiminde Hüseyini-Nevâ perdeleri arasındaki 8'lik notalar bağlı yay tekniği ile birbirine bağlanmıştır. Gerdâniye-nevâ perdeleri arasında kaydırmanın da yapıldığı bu bölümün, akıcı ve yumuşak bir ifade yakalamak için bağlı icrâ edildiği söylenebilir. Devamındaki Nim Hicâz perdesinden Acem perdesine kadar olan bölümde ise yine icrâ da bütünlüğü sağlamak ve yumuşak bir tını yakalamak amacıyla bağlı yay kullandığı düşünülebilir. Cemil Bey Ferahfezâ yaylı tanbûr taksiminin neredeyse tamamını bağlı yay ile icrâ etmiştir. Yaylı tanbûr, yapısı gereği

bağlı yay ile icrâya daha uygun bir sazdır. Uzun tuşesinde daha bütünlüklü ve akıcı ezgileri icrâ edebilmek, daha çok bağlı icrâ ile mümkün olabilmektedir. Bu yüzden Cemil Bey'in bu sazı icrâsında bağlı yay kullanımını sıklıkla icrasına kattığı söylenebilir.

Örnek 3



Nota 8. Hüseyinî Kemeçe Taksimi 1. Dizek Bağlı Yay Kullanımı

Örnek 3'te Hüseyinî kemeçe taksiminin ilk satırında 16'lık üçleme tartımlardan sonra gelen 4'lük notalar ve 16'lık-32'lik notalardan sonra gelen 4'lük notalar bağlı icrâ edilmiştir. Burada da Cemil Bey'in ezgiyi daha akıcı, bütünlüklü ve yumuşak bir ifadeyle icrâ edebilmek için bağlı yay tekniğini kullandığı söylenebilir.

Kesik İcrâ Yay Kullanımı

Örnek 1



Nota 9. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 1 ve 2. Dizeler Kesik İcrâ Yay Kullanımı

Örnek 1'de, Bestenigâr makamının içindeki Sabâ makamının güçlü perdesi olan Çargâh perdesinde uzun kalışlar yaptıktan sonra, bu perdeyi kesik kesik staccato yay tekniği ile icrâ etmiştir. Cemil Bey'in burada perdeleri birbirinden ayırmak ve icrâda ifade değişikliği yapmak için kesik icrâ yay tekniğini icrâsında kullandığı söylenebilir.

Örnek 2



Nota 10. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi 16. Dizek Kesik İcrâ Yay Kullanımı

Örnek 2’de, Bestenigâr makamının durak perdesi olan Irak perdesinde kesik icrâ yay tekniği kullanılmıştır. Irak perdesinde puandorg yapmadan önce kesik icrâ yay kullanımı ile egzi yavaşlatılmış ve icrâda ifade değişikliği yapılmıştır.

Örnek 3



Nota 11. Sultaniyegâh Kemeçe Taksimi Kesik İcrâ Yay kullanımı

Örnek 3’te Sultaniyegâh perdesinin durak perdesi olan Yegâh perdesinde puandorg yapıldıktan sonra yine bu perde 8’lik tartımlarda kesik icrâ yay tekniği ile icrâ edilmiştir. Staccato yay tekniği kullanılarak bu perde vurgulu belirgin hale getirilmiştir.

Bağsız Yay Kullanımı

Örnek 1



Nota 12. Rast Viyolonsel Taksimi 10. Dizek Bağsız Yay Kullanımı

Örnek 1’de Rast viyolonsel taksiminin 10. Satırında bağsız yay kullanımı görülmektedir. Cemil Bey bu tekniği taksimde çok az kullanmıştır. Örnekte Nevâ perdelerini bağsız yay tekniği ile birbirinden ayırmış, devamında da hüseyinî ve acem perdelerini birbirinden ayırarak köşeli bir duyum elde etmişti.

Örnek 2



Nota 13. Sultaniyegâh Kemeñçe Taksimî 13. Dizek Bağısız Yay Kullanımı

Örnek 2’de taksimî 13. dizeğinde bağısız yay kullanımı görölmektedir. Muhayyer-nevâ arasındaki perdeleri bağısız yay tekniği ile icrâ ederek köşeli ve vurgulu bir tınıyla duyurmuştur. Cemil Bey Sultaniyegâh kemeñçe taksiminde de bağısız yay tekniğini nadir kullanmıştır.

Örnek 3



Nota 14. Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksimî 18. Dizek Bağısız Yay kullanımı

Örnek 3’te Hüseyinî yaylı tanbûr taksimînin son satırında bağısız yay kullanımı görölmektedir. Nevâ ve segâh perdelerini bağısız yay kullanımı ile birbirinden ayırmış ve düğâh perdesinde yapmış olduğu puandorg daha keskin duyulmuştur. İkinci ve üçüncü kutudaki perdeler ise bağısız yay kullanımı ile köşeli icrâ edilmiştir.

Yapılan tahliller doğrultusunda Cemil Bey viyolonsel, kemeñçe ve yaylı tanbûrda icrâ ettiği taksimlerinde daha çok bağı yay tekniğini kullanmıştır. Bununla birlikte nâdir de olsa icrâlarında kesik icrâ yay ve bağısız yay tekniği kullanımında görölmektedir. Özellikle cümle sonlarında perdeleri birbirinden ayırarak daha belirgin hale getirmek için kesik icrâ yay tekniğini icrasına katmıştır. Bununla birlikte sorulu cevaplı motiflerde ve oktav kullandığı bölümlerde de kesik icrâ yay tekniğini kullanmıştır. Bağısız yay kullanımını ise daha seyrek kullanmıştır. Zaman zaman keskin icrâ ettiği motiflerde bu icrâ şeklini icrasına katmıştır.

İncelemelerimizde Cemil Bey’in bilhassa hareketli ve dinamik cümlelerde yayı kısa hareketlerle kullandığı tespit edilmiştir. Bu bakımdan özellikle bazı ajileteli motiflerde yayı adeta mızrap gibi kullanmaktadır. Bununla birlikte kemeñçe ve yaylı tanbûr icrâsında karşılaşılan yay tekniğini viyolonsel icrâsında da görmek mümkündür.

Kemençe icrâlarındaki enerji ve dinamiklik, viyolonsel ve yaylı tanbûr ile yapmış olduğu icrâlarında da görülmektedir.

4.3. Cemil Bey'in Yaylı Sazlardaki Taksimlerinde Yapmış Olduğu Yorum Unsurları Nelerdir?

Türk mûsikisinde yorumlamalar, icrâ edilen eserlerin usûlünü bozmadan icrâyı daha nitelikli hâle getirmek için yapılan esas notada gösterilmeyen unsurlardır. Bu unsurların özgün tavırların belirginleştirilmesi ve takip edilebilmesi için, icra tahlili çalışmalarında notaya aktarılması ile kişisel icrâya dâir unsurlar somutlaştırılmış olur.

Gönül yorum unurlarını kastederek süsleme tekniklerini (2010:37) “Kişiden kişiye farklılık gösterebilen, genel yapısını bozmaksızın besteye ve icraya dâhil edilen, icracının yorumunu renklendiren, güzelleştiren küçük müzikal unsurlardır” şeklinde yorumlamıştır. Ayangil ise (2007:567) İcrâcılarca doğaçlama olarak kullanılan, bilerek ya da alışkanlık sonucunda icrâ edilen nota dışı süsleyişler olarak tanımlamıştır.

Türk mûsikisinde üslûp ve tavır kelimelerinin doğru anlaşılması önem arz etmektedir. Gönül üslûp ve tavır şu şekilde açıklamaktadır; “Türk mûsikisinde üslûp; zaman içerisinde tekâmül eden Türk mûsikîsi tür ve biçimlerinin icrâsında ortaya çıkan ve gelenek hâline gelen icrâ biçimi olarak tâbir edilmelidir. Tavır ise icrâcının hangi türde olursa olsun icrâ ettiği esere kendi san’at birikimi ile kattıklarını anlatmak için kullanılmalıdır. Yani üslûp, zaman içerisinde belirlenen biçim özellikleri ışığında eserlerin nasıl icrâ edileceğini, tavır ise icrâcının eser biçimine ait üslûp özelliklerini gözeterek icrâ ettiği esere san’at birikimiyle kattığı kendine has icrâi beceri ve yorum özelliklerini, ifade biçimini anlatmaktır”. (2018:42) Bu bağlamda Türk mûsikisinde icrâya yorum eklemeler icrâcının özgün üslûp ve tavır unsurlarını belirgin hale getirmek amacıyla çeşitli yorumlama tekniklerinin icrâya katılması ile belirginleşir.

Cemil Bey'in viyolonsel, kemençe ve yaylı tanbûr taksimlerinde icrasına kattığı yorumlama tekniklerini; çarpma, çift çarpma, üçlü çarpma, kümeleme, kaydırma, çarpma kaydırma, trill, vibrato, staccato/kesik icrâ, puandorg, dem ses (pedal ses) kullanımı, başlıkları altında incelemek mümkündür.

4.3.1. Çarpma

Değerini asıl notadan önce ya da sonra alan çok kısa değerlikli notalardır. Çarpma üzeri çizgili küçük sekizlik nota ile (♯) gösterilir (Yahya Kaçar, 2009:126).

Cemil Bey'e ait yaylı sazlarda yaptığı çarpma örnekleri aşağıda sunulmuştur. Bu doğrultuda çarpma tekniğinin Cemil Bey tavrına ve taksimlerinde kullanmış olduğu cümlelerine etkisi ortaya çıkarılmaya çalışılmış ve çarpma yapılan cümlelerin tamamı gösterilmiştir.

4.3.1.1. Ara Çarpma

Literatürde Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma diye tarif edilen ve iki perde arasında yapılan bu çarpmalarda biz, taksim içerisinde değerlerinin tam olarak tespit edilemeyeceğinden dolayı ara çarpma ifadesini kullanmayı tercih ettik. Bu çarpma çeşidinde asıl nota kuvvetli zamana denk geldiği için güçlü çalınır, çarpma notası ise hafifçe duyurulur. Çarpma bağ ile kuvvetli zamanda kalan notaya bağlanır.

Örnek 1



Nota 15. Ferahfeza Yaylı Tanbûr Taksimi 6. Dizek Ara Çarpma

Örnek 1'de Cemil Bey'in yaylı tanbûr ile Ferahfezâ taksiminden bir bölüm verilmiştir. Burada acem, muhayyer ve gerdâniye perdelerinden sonra bir sonraki ses ile çarpma yapılmıştır.

Örnek 2



Nota 16. Sultaniyegâh Kemeñçe Taksimi 12. Dizek Ara Çarpma

Örnek 2'de Cemil Bey kemeñçe taksiminde üçleme kalıbının içinde mahûr perdesi ve acem perdesinde asıl perdenin bir üst perdesiyle çarpma yapmıştır. Ayrıca 16'lık

notalardan oluşan iki kalıbın içinde de mahur perdesine ve muhayyer perdesine çarpma yapılmıştır.

Örnek 3



Nota 17. Uşşak Viyolonsel Taksimi 8. Dizek Ara Çarpma

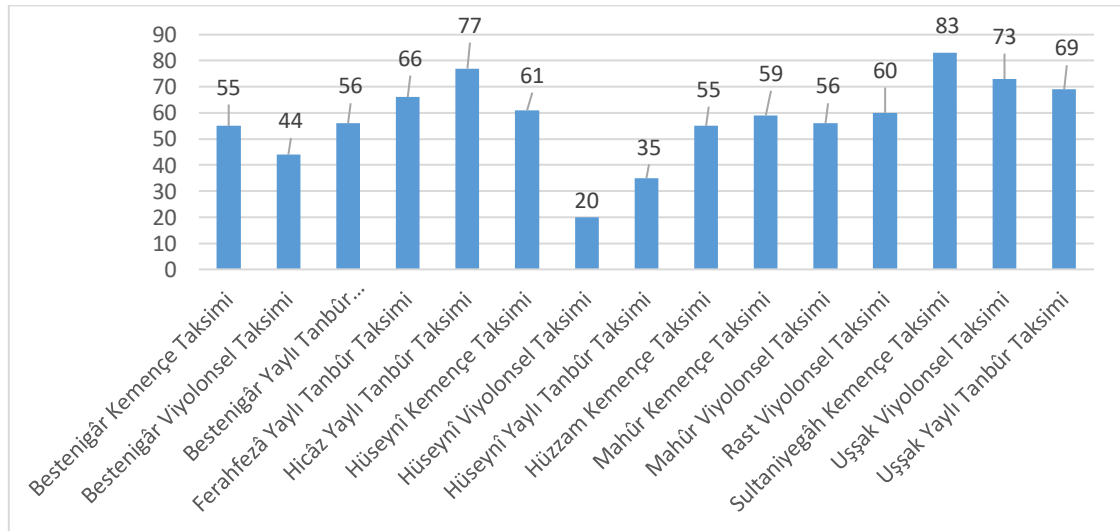
Örnek 3’de Cemil Bey’in viyolonsel ile yapmış olduğu taksim bir bölümü verilmiştir. Örnekte yine Cemil Bey üçleme kalıbının içinde hüseyinî ve çargâh perdelerinin bir üst perdesine çarpma yapılmıştır. Bununda dışında 8’lik ve 16’lık notalarda da tiz segâh, acem ve muhayyer perdelerine çarpma yapılmıştır.

Örnek 4



Nota 18. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi Değerini Ara Çarpma

Örnek 4’te 16 ‘lık tartımlarda arka arkaya ara çarpma kullanılmıştır. Baş kısmında ise muhayyer perdesinden sonrada tiz bûselik perdesine çarpma yapılmıştır.



Grafik 1. Ara Çarpma Kullanımı

Cemil Bey'in, icrâsına katmış olduğu bu çarpma türünü üç sazda ayrı ayrı incelediğimizde; kemeñçe ile yapmış olduğu taksimlerde,

- Bestenigâr kemeñçe taksiminde 55,
- Hüseyinî kemeñçe taksiminde 61,
- Hüzzam kemeñçe taksiminde 55,
- Mahûr kemeñçe taksiminde 59,
- Sultaniyegâh kemeñçe taksiminde 83 adet kullanmıştır.

Yukarıdaki sayılar doğrultusunda, Cemil Bey bu çarpma türünü dört kemeñçe taksiminde hemen hemen aynı oranda kullanırken, Sultaniyegâh kemeñçe taksiminde daha fazla kullandığı görülmektedir. İcrâsında yorumuna ve icrâ etmiş olduğu makâma göre bu farklılığın oluştuğunu söyleyebiliriz. Klâsik kemeñçede icrâcılar perde bulmak için çarpma yapmak zorundadır. Ayrıca kemeñçenin tuşesi küçük olduğundan çarpma yapmaya daha müsait bir yapısı vardır. Bundan dolayı Cemil Bey, kemeñçe ile yapmış olduğu taksimlerde bu çarpma türünü yeterince kullanmıştır.

Viyolonsel ile yapmış olduğu taksimlerde;

- Bestenigâr viyolonsel taksiminde 44,
- Hüseyinî viyolonsel taksiminde 20,
- Mahûr viyolonsel taksiminde 56,
- Rast viyolonsel taksiminde 60,
- Uşşak viyolonsel taksiminde 73 adet kullanmıştır.

Viyolonsel taksimlerini incelediğimizde Cemil Bey'in bu çarpma türünü en çok Uşşak taksiminde kullandığını görüyoruz. Cemil Bey, Uşşak viyolonsel taksiminde, karar sesinin altında kaba rast perdesine, tiz karar sesinin üstünde ise tiz çargâh perdesine kadar genişleyen bir ses aralığı kullanmıştır. Buna bağlı olarak, Uşşak taksiminde bu çarpma çeşidini diğer taksimlerine göre daha fazla kullandığını söyleyebiliriz. Ayrıca Uşşak makâmının perde yapısı gereği bu çeşitliliğin ortaya çıkmasını ifade edebiliriz. Bununla birlikte bu çarpmayı Rast ve Mahûr taksimlerinde hemen hemen aynı oranda kullanırken, Hüseyinî viyolonsel taksiminde ise diğer taksimlerine göre daha az icrâsına katmıştır. Hüseyinî taksiminde bu farkın oluşmasının sebebini o anki yorum anlayışını Hüseyinî makâmının özelliklerine atfedebiliriz.

Yaylı tanbûr ile yapmış olduğu taksimlerde;

- Bestenigâr yaylı tanbûr taksiminde 56,
- Ferahfezâ yaylı tanbûr taksiminde 66,
- Hicâz yaylı tanbûr taksiminde 77,
- Hüseyinî yaylı tanbûr taksiminde 35,
- Uşşak yaylı tanbûr taksiminde 69 adet kullanmıştır.

Yaylı tanbûr ile yapmış olduğu taksimlerin dördünde bu çarpma çeşidini hemen hemen aynı oranda kullanırken, Hüseyinî yaylı tanbûr taksiminde diğerlerine göre daha az kullanmıştır.

Bu çarpma çeşidini Cemil Bey'in farklı sazlarla yapmış olduğu aynı taksimlerinde incelediğimizde;

- Bestenigâr kemençe taksiminde 55,
- Bestenigâr viyolonsel taksiminde 44,
- Bestenigâr yaylı tanbûr taksiminde 56,
- Hüseyinî kemençe taksiminde 61,
- Hüseyinî viyolonsel taksiminde 20,
- Hüseyinî yaylı tanbûr taksiminde 35,
- Mahûr kemençe taksiminde 59,
- Mahûr viyolonsel taksiminde 56,
- Uşşak viyolonsel taksiminde 73,
- Uşşak yaylı tanbûr taksiminde 69 adet kullanmıştır.

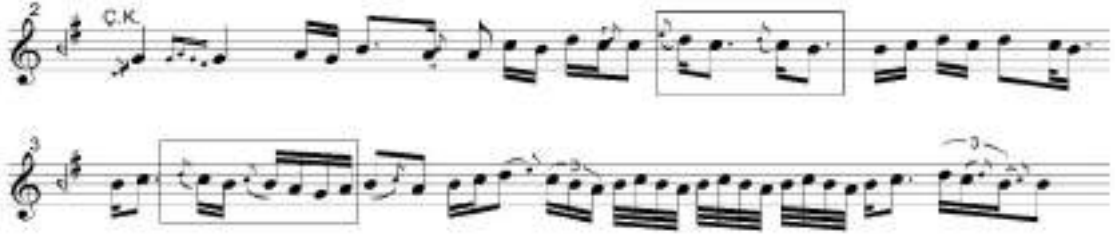
Cemil Bey, Bestenigâr, Mahûr ve Uşşak taksimlerinde bu çarpmayı neredeyse aynı oranda kullanmıştır. Farklı sazlarda yaptığı aynı taksimlerde oranların hemen hemen aynı çıkmasını icrâ ettiği makamların duygularına bağlayabiliriz. Bununla birlikte Hüseyinî taksimlerdeki farkın, yorumların gereğinden dolayı oluştuğunu söyleyebiliriz.

Yapılan tahliller ışığında, Cemil Bey ara çarpmayı araştırmaya konu olan taksimlerin hepsinde gereğince kullanmıştır. Bu taksimlerde, icrâsına kattığı ara çarpmaları, genellikle 16'lık notalarda ve üçleme tartım kalıplarında kullandığı tespit edilmiştir. 16'lık ve 32'lik notalarda bu çarpmaları arka arkaya kullanmıştır.

4.3.1.2 Ön Çarpma

Asıl notanın zayıf zamana denk geldiği, çarpma yapılan notanın ise kuvvetli zamanda olduğu yorumlama tekniğidir. Çarpma yapılan nota bağ işareti ile sonraki notaya bağlanır.

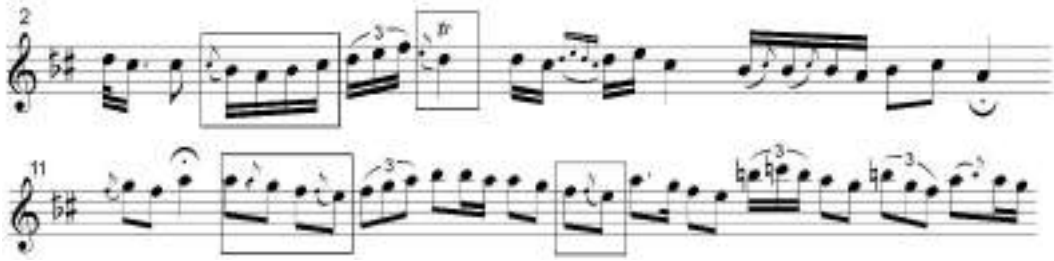
Örnek 1



Nota 19. Rast Viyolonsel Taksimi 2 ve 3. Dizek Ön Çarpma

Örnek 1’de hüseyinî perdesiyle nevâ perdesine, nevâ perdesiyle çargâh perdesine, altta ise yine nevâ perdesiyle çargâh perdesine, çargâh perdesiyle de segâh perdesine çarpma yapılmıştır.

Örnek 2



Nota 20. Hicaz Yaylı Tanbûr Taksimi 2 ve 11. Dizek Ön Çarpma

Örnek 2’de ilk dizekte nim hicâz perdesiyle dik kürdi perdesine, ikinci dizekte ise 8’lik notaların arasına muhâyyer perdesinden gerdâniye perdesine acem perdesinden de hüseyinî perdesine çarpma yapılmıştır.

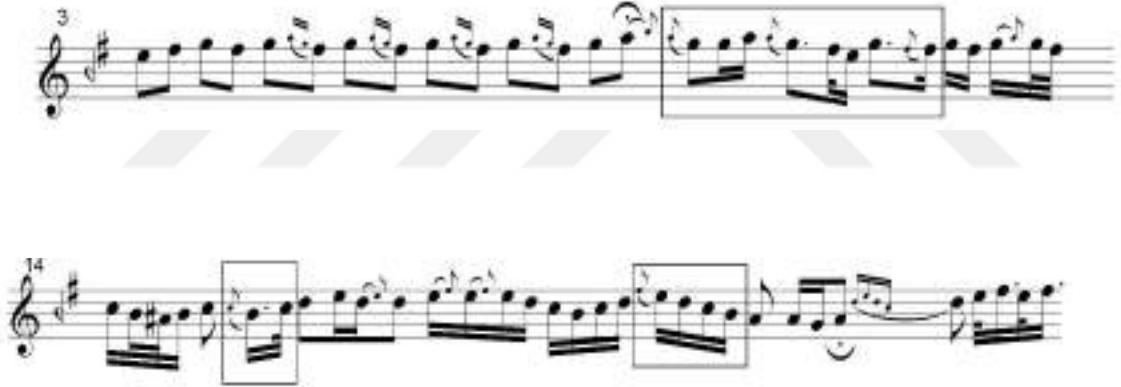
Örnek 3



Nota 21. Mahûr Viyolonsel Taksimi 3 ve 4. Dizek Ön Çarpma

Örnek 3'te ilk dizekte 16'lık notalardan önce dügâh çarpması yapıyor ve devamında ise tiz segâh perdesi de muhâyyer perdesine çarpma ile bağlanmıştır. İkinci dizekte de hüseyinî perdesine ve eviç perdesine çarpma ile bağlanmıştır.

Örnek 4



Nota 22. Mahûr Kemeçe Taksimi 3 ve 14. Dizek Ön Çarpma

Örnek 4'te ilk dizekte muhâyyer ve acem perdeleri ile çarpma yapılmış ikinci satırda 16'lık notalara çargâh ve acem perdeleri ile çarpma yapılmıştır.

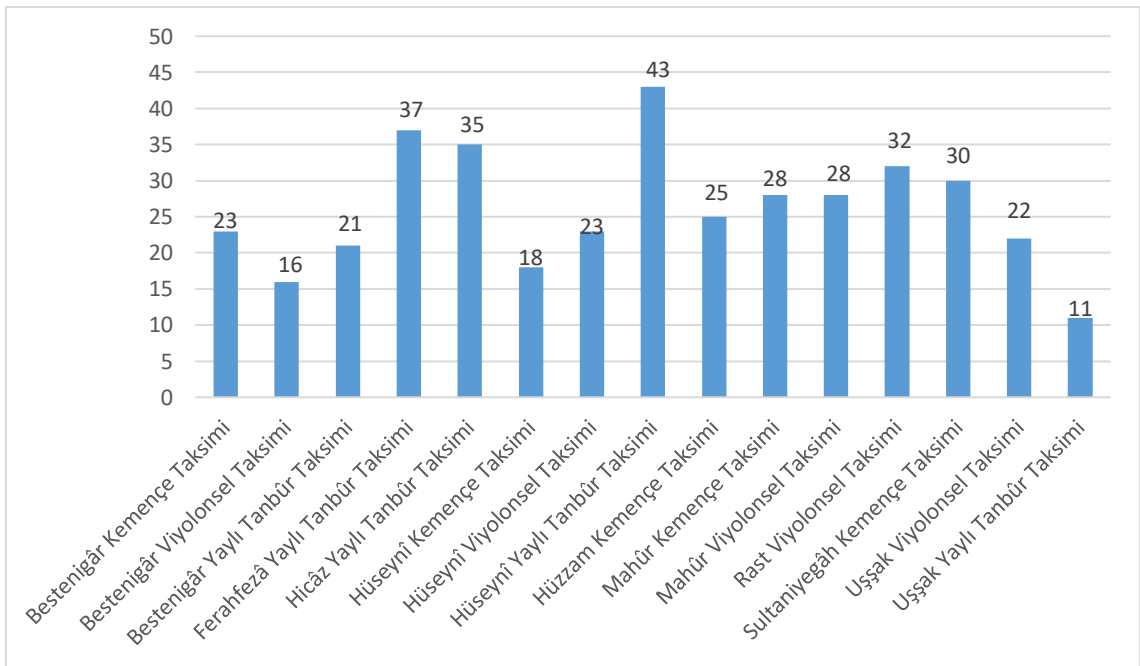
Örnek 5





Nota 23. Ferahezâ Yaylı Tanbûr Taksimi 4. 9. ve 10. Dizeler Ön Çarpma

Örnek 5'te Ferahezâ yaylı tanbûr taksiminde ilk dizekte 8'lik notalara arka arkaya gerdâniye, acem, hüseyinî ve nevâ çarpmaları yapılmıştır. İkinci satırda yine arka arkaya tiz segâh çarpması vardır. Son satırda ise 16'lık notalara bağlanan rast çarpması ve üçleme tartım içinde hüseyinî aşiran çarpması vardır.



Grafik 2. Ön Çarpma Kullanımı

Cemil Bey kemeçe ile yaptığı taksimlerinde ön çarpmayı;

- Besteniğâr kemeçe taksiminde 23,
- Hüseyinî kemeçe taksiminde 18,
- Hüzzam kemeçe taksiminde 25
- Mahûr kemeçe taksiminde 28,
- Sultaniyegâh kemeçe taksiminde 30 adet kullanmıştır.

Cemil Bey'in kemeçe ile yapmış olduğu taksimlerin hepsinde ön çarpmayı hemen hemen aynı oranda kullandığı görülmektedir.

Cemil Bey viyolonsel ile yapmış olduğu taksimlerinde ön çarpmayı;

- Bestenigâr viyolonsel taksiminde 16,
- Hüseyinî viyolonsel taksiminde 23,
- Mahûr viyolonsel taksiminde 28,
- Rast viyolonsel taksiminde 32,
- Uşşak viyolonsel taksiminde 22 adet kullanmıştır.

Viyolonsel taksimlerinde de ön çarpmayı birbirine yakın oranlarda kullandığı görülmektedir.

Cemil Bey yaylı tanbûr ile yapmış olduğu taksimlerinde ön çarpmayı;


- Bestenigâr yaylı tanbûr taksiminde 21,
- Ferahfezâ yaylı tanbûr taksiminde 37,
- Hicâz yaylı tanbûr taksiminde 35,
- Hüseyinî yaylı tanbûr taksiminde 43,
- Uşşak yaylı tanbûr taksiminde 11 adet kullanmıştır.

Ferahfezâ, Hicâz ve Hüseyinî taksimlerinde diğerk bütün taksimlerine oranla ön çarpmayı daha fazla kullandığını görüyoruz. Buna ilaveten Uşşak taksiminde de çok tercih etmediğı tespit edilmiştir. Burada yine makâmaların duygusu ve bu makamlara göre icrâ edilen yorum gereğı farkların oluştuğundan söz edebiliriz.

Cemil Bey, viyolonsel, kemençe ve yaylı tanbur taksimlerinde ön çarpmayı ara çarpmaya kıyasla daha az kullanmıştır. Mezkûr icrâların tahlili sonucunda bu yorumlama unsurunu en çok Hüseyinî yaylı tanbûr taksiminde kullanırken, Uşşak yaylı tanbûr taksiminde de diğerk icrâlara göre daha az kullanmıştır. Bununla birlikte icrâlarında kullanmış olduğu ön çarpmaları daha çok 8'lik notalardan önce kullanmıştır.

Türk mûsikîsi icrâlarının tamamında makâma ait aralıkları kullanmak suretiyle yapılan çarpmalar perdelere keskin bir doğrulukla ulaşmak maksadıyla yapılır. Yani yapılan çarpmaların icrâyaya yorum katmasının ve icrâyı zenginleştirmesinin yanında perdeyi daha doğru basmak gibi bir gâyesi vardır.

4.3.2. Çift Çarpma

Asıl notanın arkasına ya da önüne koyulan çift çarpma notalarıdır. Çift çarpma  şeklinde iki tane küçük 16'lık nota ile gösterilir (Yahya Kaçar, 2009:127). Çift çarpma asıl nota ile birlikte bir alt sesi, küçük üçlü, büyük üçlü ve tam dördü aralıklardan oluşan notalar ile yapılabilir.

Örnek 1



Nota 24. Bestenigâr Kemence Taksimi 9. 14. ve 15. Dizek Çift Çarpma

Örnek 1'de, ilk dizekte nevâ ve hüseyinî perdeleriyle asıl perdeye, asıl perde ve asıl perdenin bir üst perdesinden oluşan çarpmayla çift çarpma yapılmıştır. İkinci dizekte ise asıl perdeye, asıl perde ve asıl perdenin bir alt perdesinden oluşan çift çarpma yapılmıştır. İkinci dizeğin ikinci çift çarpmasında ise acem ve hüseyinî perdeleriyle yapılan çift çarpmada acem perdesi vurgulanmıştır. Üçüncü dizekte de bir oktav pese inerek acemaşiran ve hüseyinâşiran perdeleriyle çift çarpma yaparak acemaşiran perdesi vurgulanmıştır.

Örnek 2



Nota 25. Mahûr Kemeçe Taksimi 3. 12. ve 13. Dizek Çift Çarpma

Örnek 2’de, ilk dizekte asıl perdenin bir üst ve iki üst perdesi kullanılarak arka arkaya 4 adet çift çarpma yapılmıştır. İkinci ve üçüncü dizeklerde asıl perde ve asıl perdenin bir alt perdesi kullanılarak çift çarpma yapılmıştır. Ayrıca üçüncü satırda çift çarpmayla birlikte makamın durak perdesi güçlendirilmiştir.

Örnek 3



Nota 26. Hüseyinî Viyolonsel Taksimi 1. ve 6. dizek Çift Çarpma

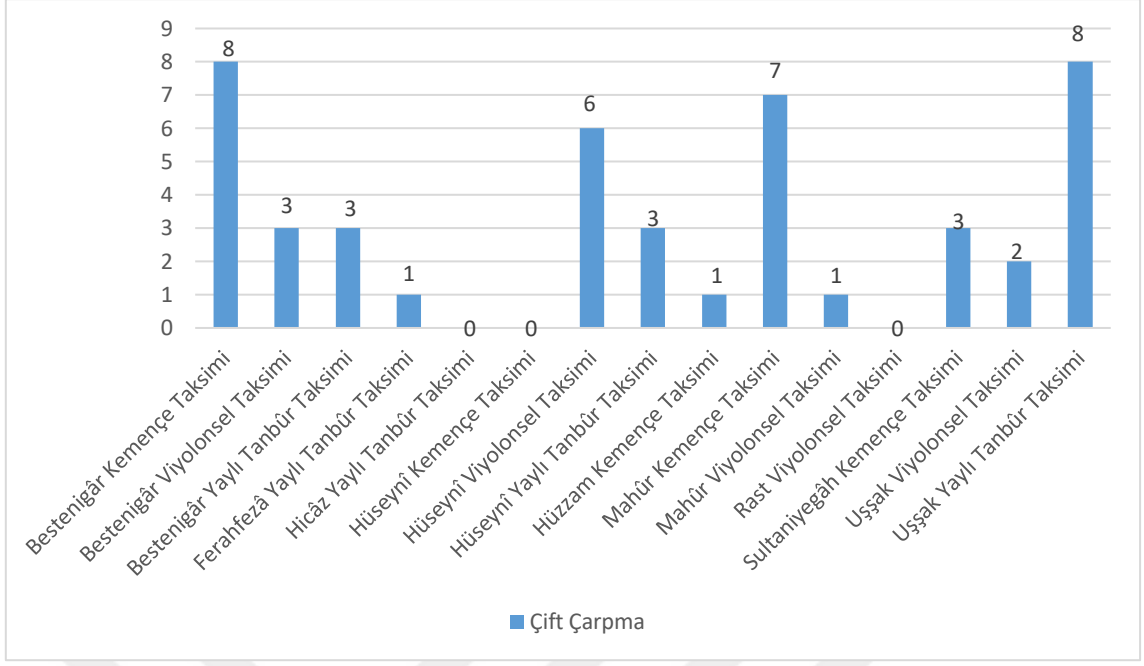
Örnek 3’te, birinci dizekte asıl perde ve asıl perdenin bir alt perdesi ile çift çarpma yapılmıştır. Hüseyinî makâmının güçlü perdesi olan hüseyinî perdesinde çift çarpma ile asma kalış yapılmış ve bu perde güçlendirilmiştir. İkinci dizekte 16’lık notlardan önce acem ve gerdâniye perdeleri ile çift çarpma yapılmış ve bu tartım vurgulanmıştır.

Örnek 4

The image shows a musical score for Viola, measures 13 through 19. The key signature is one sharp (F#). The score is written on a single staff. Measures 13, 14, 17, 18, and 19 contain double-sharping (çarpma) symbols. In measure 13, a box highlights a double-sharp symbol over a note. In measure 14, a double-sharp symbol is placed over a note. In measure 17, a double-sharp symbol is placed over a note. In measure 18, a double-sharp symbol is placed over a note. In measure 19, a double-sharp symbol is placed over a note. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

Nota 27. Hüseyinî Viyolonsel Taksimi 13 ve 19. Dizeler Arası Çift Çarpma

Örnek 4'te, 14 ve 17. dizelerde asıl notanın bir ve iki üst perdeleriyle çarpma yapılmıştır. 18. ve 19. dizelerde ise aynı zamanda makamın durak perdesi olan düğâh perdesinde, asıl perde ve asıl perdenin bir alt perdesi ile çift çarpma yapılmıştır. Makamın durak perdesinde kalışlar yapılmış ve bu perde güçlendirilmiştir.



Grafik 3. Çift Çarpma Kullanımı

Cemil Bey bütün kemeñçe taksimlerinde çift çarpmayı 19 defa kullanırken viyolonsel taksimlerinde 12, yaylı tanbûr taksimlerinde ise 15 defa kullanmıştır.

Cemil Bey'in Hicâz yaylı tanbûr taksimi, Hüseyinî kemeñçe taksimi ve Rast viyolonsel taksiminde çift çarpmayı hiç tercih etmediği görülmektedir. Buna ilaveten Bestenigâr viyolonsel taksimi, Bestenigâr yaylı tanbûr taksimi, Hüseyinî yaylı tanbûr taksimi ve Sultaniyegâh kemeñçe taksiminde eşit miktarda kullandığı görülmektedir. Çift çarpmayı en çok icrâsına kattığı taksimler ise Bestenigâr kemeñçe taksimi, Hüseyinî viyolonsel taksimi, Mahûr kemeñçe taksimi ve Uşşak yaylı tanbûr taksimidir. Bu taksimlerde icrâsına kattığı çift çarpmaları taksimlerin karar perdeleri başta olmak üzere, güçlü perdeleri ve önem kalış perdelerinde bu perdeleri vurgulamak için kullanmıştır.

Burada adı geçen üç sazın organolojik özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, bu sazları icrâ esnasında çift çarpma yorumlama tekniğinin rahatlıkla icrâyâ katılabileceği söylenebilir. Fakat yapılan tahlillerde Cemil Bey'in bazı taksimlerinde çift çarpmayı tercih etmediği bazılarında ise gereğince kullandığı tespit edilmiştir. İcrânın bu şekilde oluşmanı icrâ edilen makâmların duygularına ve sâzendenin icrâsını bu şekilde yorumlamasına bağlayabiliriz.

Cemil Bey taksimlerinde icrâsına kattığı çift çarpmaları 4 farklı türde kullanmıştır. Bunlar şöyledir;

Örnek 2



Nota 29. Hüzzam Kemeçe Taksimi 7. Dizek Vurkaç Çarpma

Örnek 2’de, Hüzzam kemeçe taksiminin yedinci dizeğinde vurkaç çarpma örneği görülmektedir. İnci seyirdeki 16’lık tartımlar üzerinde yapılan vurkaç çarpma ile birlikte icrâda daha dinamik bir duyum elde edilmiştir.

Örnek 3



Nota 30. Uşşak Viyolonsel Taksimi 18. ve 19. Dizek Vurkaç Çarpma

Örnek 3’te ilk dizekte tiz çargâh perdesinden nevâ perdesine vurkaç çarpma ile inilmiş, ikinci satırda ise Acem perdesinden rast perdesine kadar vurkaç çarpma yapılmıştır. Her iki dizekte de 16’lık motifler üzerinde benzer inişler yapılmıştır.

Örnek 4



Nota 31. Hicâz Yaylı Tanbur Taksimi 6. Dizek Vurkaç Çarpma

Örnek 4’te yukarıdakilerden farklı olarak üçleme tartım üzerinde vurkaç çarpma yapılarak muhayyer perdesinden eviç perdesine inilmiştir. Burada yapılan vurkaç çarpma ile birlikte üçleme tartımın hızında bir yavaşlama olmamış ve hareketli enerjik bir duyum yakalanmıştır.

Örnek 5




Nota 32. Uşşak Yaylı Tanbûr Taksimi 17. Dizek Vurkaç Çarpma

Örnek 5'te 16'lık tartımlar üzerinde tiz çargâh perdesinden segâh perdesine kadar vurkaç çarpma ile inilmiştir. Cemil Bey taksimlerinde sıra ile inilen özellikle 16'lık tartımlarda vurkaç çarpmayı gereğince kullanmıştır. Bununla birlikte yine 8'lik tartımlarda ve üçleme tartım kalıpları içerisinde de kullanmıştır.

Yukarıdaki örnekler ışığında, vurkaç çarpmanın tespit edildiği yerler, 16'lık ve 8'lik üçleme tartımlarda inici seyirde olan ezgilerde olmuştur. 8'lik tartımlarda çok seyrek olmakla beraber özellikle hareketli, ajiliteli motifler ve karara gelinen motifler üzerinde vurkaç çarpma kullanılmıştır. Bilhassa bazı ajiliteli motiflerde kullanılan vurkaç çarpmalar Cemil Bey tavrının ortaya çıkmasına sebep olan unsurlar arasında yer almıştır.

4.3.4. Üçlü Çarpma

Üçlü çarpma üç adet 16'lık notanın birleşmesiyle oluşan çarpma çeşididir. Değerini asıl notadan önce ya da sonra alır ve şeklinde  küçük 16'lık ile gösterilir. Değerini kendinden sonraki notadan alan üçlü çarpmada çarpma kuvvetli zamanda asıl nota ise zayıf zamanda kalır. Değerini kendinden önceki notadan alan üçlü çarpmada ise çarpma zayıf zamanda asıl nota ise kuvvetli zamanda yer alır. Üçlü çarpmada 16'lık notalar eşit zamanda icrâ edilmelidir (Gürel, 2016:49).

Örnek 1



Nota 33. Bestenigâr Kemeçe Taksimi 1. Dizek Üçlü Çarpma

Örnek 1'de segâh, çargâh ve tekrar segâh perdeleri ile çargâh perdesine üçlü çarpma yapılmıştır. Bestenigâr makâmının girişinde tutulan çargâh perdesinin öncesinde üçlü çarpma görülmektedir. Burada çarpma kuvvetli zamanda asıl nota zayıf zamandadır.

İcrâ edilen bu üç perde de eşit hızdadır. Üçlü çarpma ile birlikte çargâh perdesinde kalış yapılmış ve bu belirgin, vurgulu duruma getirilmiştir.

Örnek 2



Nota 34. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi 1. ve 7. Dizek Üçlü Çarpma

Örnek 2’de ilk dizekte hicâz, çargâh ve segâh perdeleriyle çargâh perdesine üçlü çarpma yapılmış ve çargâh perdesinde kalış yapılarak vurgulu hale getirilmiştir. Üçlü çarpma kuvvetli zamanda asıl nota ise zayıf zamandır. İkinci dizekte ise segâh, dügâh, tekrar segâh perdeleri üçlü çarpma yapılmıştır.

Örnek 3



Nota 35. Mahûr Kemeçe Taksimi Üçlü Çarpma

Örnek 3’te Sümbüle, muhayyer ve gerdâniye perdeleriyle muhayyer perdesine üçlü çarpma yapılmıştır. Üçlü çarpma kendinden sonra gelen muhayyer perdesine bağlanmış ve bu perde vurgulanmıştır.

Örnek 4



Nota 36. Bestenigâr Kemeçe Taksimi Üçlü Çarpma

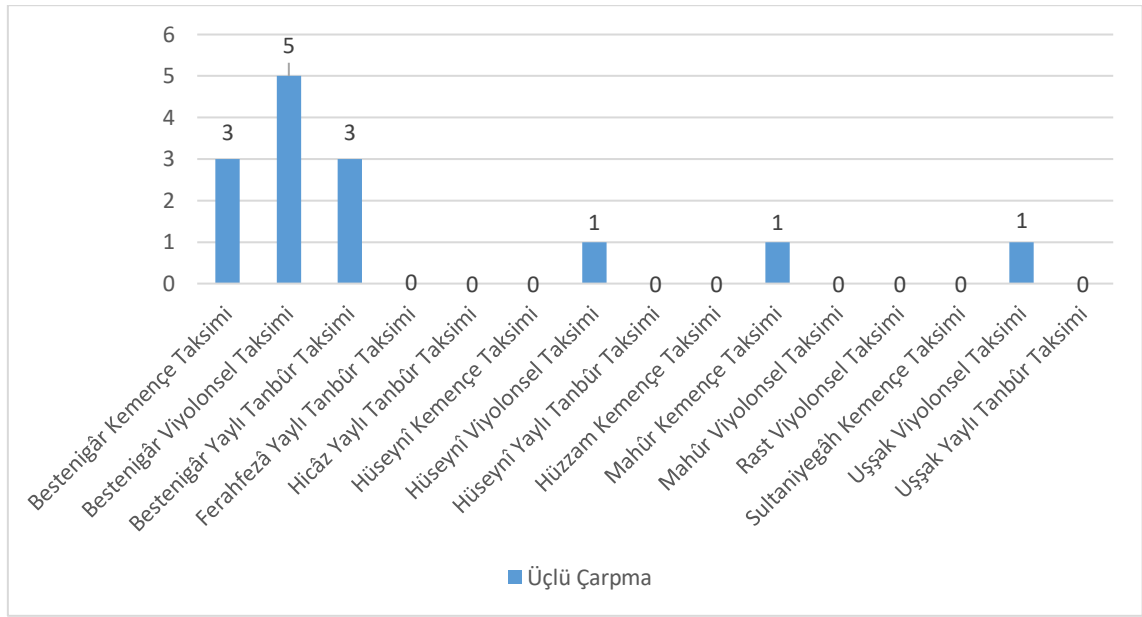
Örnek 4’te makâmın durak perdesi civarında üçlü çarpma yapılmış ve durak perdesi belirgin, vurgulu duruma gelmiştir. Üçlü çarpma değerini ırak perdesinden almıştır.

Örnek 5



Bestenigâr Viyolonsel Taksimi Üçlü Çarpma

Örnek 5'te nevâ, nim hicaz ve bûselik perdesinden oluşan ve kendinden sonraki hicâz perdesine bağlanan üçlü çarpma vardır. Üçlü çarpmadan sonra nim hicâz perdesinde kalış yapılmış ve çarpma ile birlikte bu perde vurgulanmıştır.




Grafik 4. Üçlü Çarpma Kullanımı

Yukarıda örneklerde kullanılan üçlü çarpmalar 16'lık notlardan oluşmakta ve eşit zamanda icrâ edilmektedir. Makâmın karar perdesi ya da kalışların yapıldığı yerlerde üçlü çarpma sonrasında gelen perdeyi güçlü, belirgin ve vurgulu hale getirmiştir. İcrâ edilen üçlü çarpmalar genellikle birbirine yakın seslerden oluşmaktadır.

Cemil Bey üç sazda da Bestenigâr makâmında icrâ ettiği taksimlerde üçlü çarpma yorumlama tekniğini yeterince kullanırken, dokuz taksimde üçlü çarpma kullanmamıştır. Hüseyinî viyolonsel taksimi, Mahûr kemeçe taksimi ve Uşşak viyolonsel taksiminde ise birer tane üçlü çarpma tespit edilmiştir. Kemeçe ve viyolonsel ile yaptığı Bestenigâr taksimlere aynı üçleme tartım ile girmiş, yine aynı makâmda yaylı tanbûr ile yaptığı taksime ise benzer üçleme tartım ile girmiştir. Burada

Cemil Bey'in üçlü çarpmayı bilhassa Bestenigâr makâmında icrâ ettiği taksimlerinde kullanması dikkat edilmesi gereken husustur. Bestenigâr makâmının duygusu gereği icrâda böyle bir farkın oluştuğunu söyleyebiliriz.

4.3.5. Kümeleme

Esas notanın bir alt ya da bir üst derecesinden başlayan ve kümeleniveren, dört küçük 16'lık notadan oluşan küçük hızlı melodik hareketlerdir (Gönül, 2010:43). Bu çarpmada icrâ edilen dört 16'lık nota eşit zamanda icrâ edilmelidir. Kümeleme, değerini aldığı notaya bağlı olarak “” şeklinde 4 küçük 16'lık ile gösterilir.

Bu teknik Cemil Bey'in lavta icrâsında sıklıkla görülmesinden dolayı Cemil Bey Mızrabı olarakta anılmaktadır (Gürel, 2016: 51). Ayrıca yapılan tahliller doğrultusunda Cemil Bey'in yaylı sazlardaki icrâlarında da bu tekniği yeterince kullandığı tespit edilmiştir.

Örnek 1



Nota 37. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 1, 4, 6 ve 17. Dizek Kümeleme

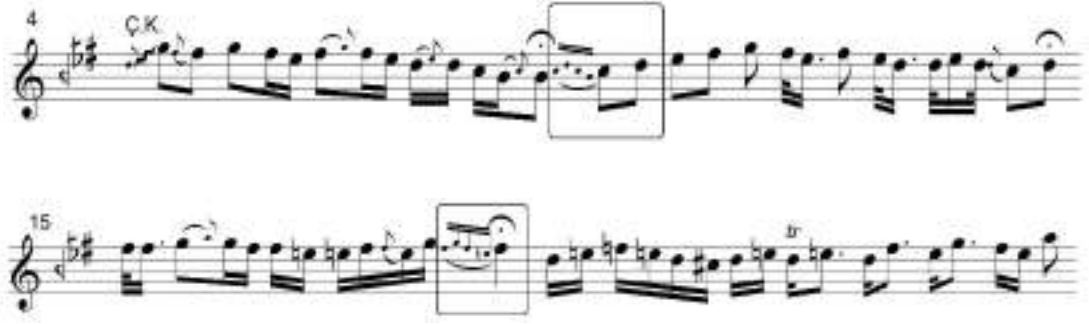
Örnek 1'de Bestenigâr viyolonsel taksiminin girişi olan ilk satırda çargâh-hicaz- çargâh-segâh perdeleriyle kümeleme yapılmış ve çargâh perdesi vurgulanmıştır. İkinci dizekte,

hicaz-hüseyinî-hicaz-çargâh perdeleriyle hicâz perdesine kümeleme yapılmıştır. Üçüncü dizekte dügâh-segâh-dügâh-rast perdeleriyle kümeleme yapılmış ve Bestenigâr makamı için önemli bir kalış perdesi olan dügâh perdesi vurgulanmıştır. Dördüncü dizekte ise Bestenigâr makamının durak perdesi olan ırak perdesinden önce kümeleme yapılmış ve karar perdesi belirgin vurgulu hale getirilmiştir.

Örnek 2



Örnek 4



Nota 40. Hüzam Kemeçe Taksimi 4 ve 15. Dizek Kümeleme

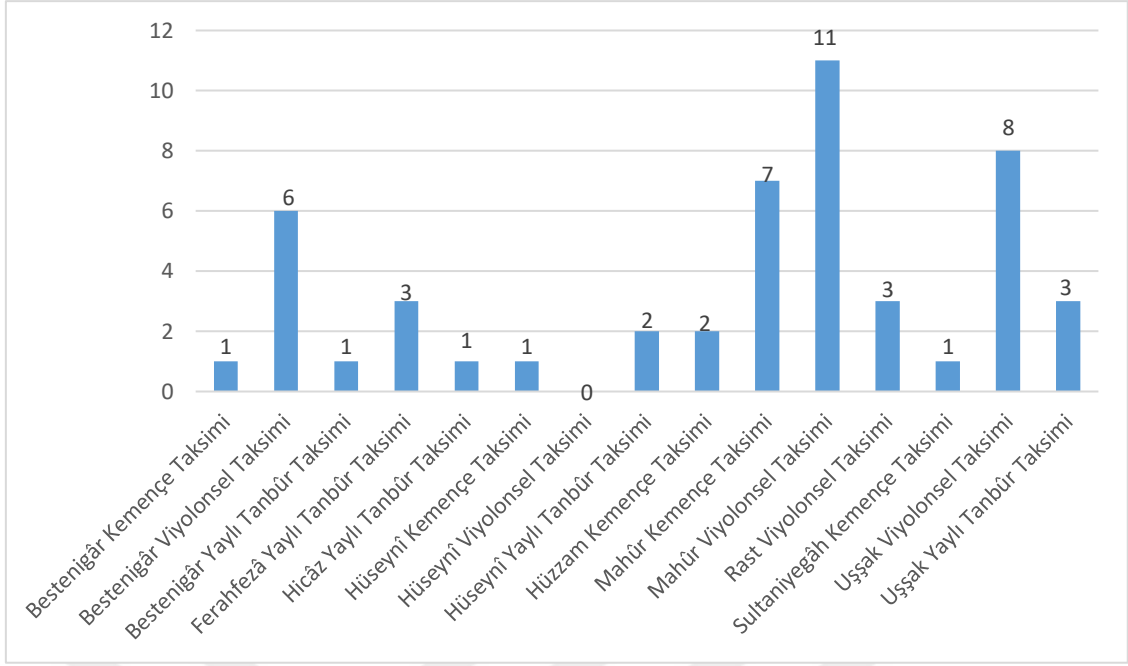
Örnek 4'te ilk satırda çargâh-nevâ-çargâh-segâh perdeleri ile çargâh perdesine dörtlü çarpma yapılmıştır. İkinci satırda eviç-gerdâniye-eviç-hüseynî perdesi ile eviç perdesine bağlanan kümeleme yapılmıştır. Kümelemenin devamındaki eviç perdesinde yarım kalış yapılmış ve bu perde belirgin, vurgula hale getirilmiştir.

Örnek 5



Nota 41. Sultanîyegâh Kemeçe Taksimi 6. Dizek Kümeleme

Örnek 5'te Dügâh perdesinde kalış yapmadan önce dügâh-dik kürdî-dügâh-rast perdeleri ile kümeleme yapılmıştır. Sultaniyegâh makâmının önemli kalış perdelerinde olan dügâh perdesi, vurgulu belirgin hale gelmiştir.



Grafik 5. Kümeleme Kullanımı

Yapılan tahliller sonucunda Cemil Bey'in kümelemeyi daha çok viyolonsel taksimlerinde kullandığı belirlenmiştir. Bu bağlamda kemeñçe, viyolonsel ve yaylı tanburda icrâsına kattığı toplam kümeleme sayılarını verdiğimizde;

- Kemeñçe taksiminde 12,
- Viyolonsel taksiminde 28,
- Yaylı tanbûr taksiminde 10' dur.


Örneklerdeki kümelemelerin hepsi, asıl perde, asıl perdenin bir üst perdesi, tekrar asıl perde ve asıl perdenin bir alt perdesi şeklinde yapılmıştır. Cemil Bey kümelemeyi daha çok vurgulamak istediği perdelerde, asma kalış yaptığı perdelerde, makamların güçlü perdeleri ve karar perdelerinde kullanmıştır. Dolayısıyla icrâsında güçlendirmek istediği perdelerin belirginliğini artırmak için kümelemeyi kullandığını söyleyebiliriz.

4.3.6. Kaydırma

Kaydırma yorumlama tekniğinin Türk müziğinde ve Batı müziğindeki tanımları arasında farklılıklar vardır. Bu tanımlara kısaca değinecek olursak;

Gönül (2010:45) doktora tezinde kaydirmayı; perdeyi basan parmağın telle ilişkisi kesilmeden (parmağı kaldırmadan), önceki ya da sonraki ses yönüne kaydırılarak

ilerletilmesi şeklinde tanımlamıştır. Bir diğer tanım, Ud, Tanbûr ve Klâsik Kemeçe sazlarında kaydırma tekniği hakkında; tuşe üzerinde bir sestem diğer sese parmağı kaldırmadan kaydırarak ulaşma (Yahya Kaçar, 2005:147). Bununla birlikte (Büyükaksoy, 1997: 18), ise Batı müziğindeki kaydırmayı, “el ve kolun birlikte hareketi ile aynı parmak ile telde kaydırılmasıdır” olarak tanımlamıştır.

Kaydırmanın tanımı ve icrâsı, Türk müziğinde mızraplı sazlarda ve yaylı sazlarda da farklılık göstermektedir. Viyolonsel, yaylı tanbûr ve klâsik kemeçe gibi sazlarda icrâ edilen çıkıcı veya inici kaydırmalar, tuşe üzerinde aynı parmağın kaydırılması ile gerçekleşir. Burada kaydırma iki ses arasında köprü görevi görmektedir diyebiliriz. Kaydırma nota üzerinde “” şeklinde gösterilmiştir.

Örnek 1



Nota 42. Besteniğâr Kemeçe Taksimi 3 ve 16. Dizek Glissando/Kaydırma

Örnek 1’de ilk dizekte 8’lik notalardan oluşan iki adet üçleme tartım kalıplarında kaydırma yapılmıştır. İlk üçlüme tartımında hüseyinî-hicâz perdesi ve hicâz perdesi-çargâh sonrasında gelen üçleme tartımında ise hicaz perdesi-hargâh- ve çargâh-segâh perdesi olarak kaydırma yapılmıştır.

Örnek 2



Nota 43. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi 13 ve 14. Dizek Glissando/Kaydırma

Örnek 2’de ilk dizekte düğâh perdesinden acem perdesine küçük altılı aralığında kaydırma yapılmıştır. İkinci dizekte ise 8’lik tartımlarda gerdâniye perdesinden acem perdesine, hüseyinî perdesinden de nevâ perdesine kaydırma yorumlama tekniği ile inilmiştir.

Örnek 3



Nota 44. Mahûr Viyolonsel Taksimi 4 ve 5. Dizeler Kaydırma

Örnek 3’te ilk dizekte üç yerde kaydırma yapılmış ve icrâ edilen tüm kaydırmalar büyük aralıklar da yapılmıştır. İlk kaydırma gerdâniye perdesinden nevâ perdesine yapılmış ve bu perde üstünde puandorg yapılarak yarım kalış yapılmıştır. Sonrasındaki kaydırmada yine gerdâniye perdesinden nevâ perdesine kaydırma yapılmıştır. Üçüncü kaydırmada tiz segâh perdesinden nevâ perdesine kaydırma yapılmıştır. İkinci dizekte muhayyer perdesinde trill yapıldıktan sonra hüseyini perdesine kaydırma ile inilmiştir.

Örnek 4



Nota 45. Hüzam Kemeçe Taksimi 1 ve 8. Dizek Kaydırma

Örnek 4’te Hüzam makamının güçlü perdesi olan nevâ perdesinde bir kalış yapılmış ve eviç perdesine kaydırma yaparak geçilmiştir. Devamında yine nevâ perdesinden çargâh perdesine kaydırma yorumlama tekniği ile geçilmiştir.

Örnek 5



Nota 46. Uşşak Yaylı Tanbûr Taksimi 14. Dizек Kaydırma

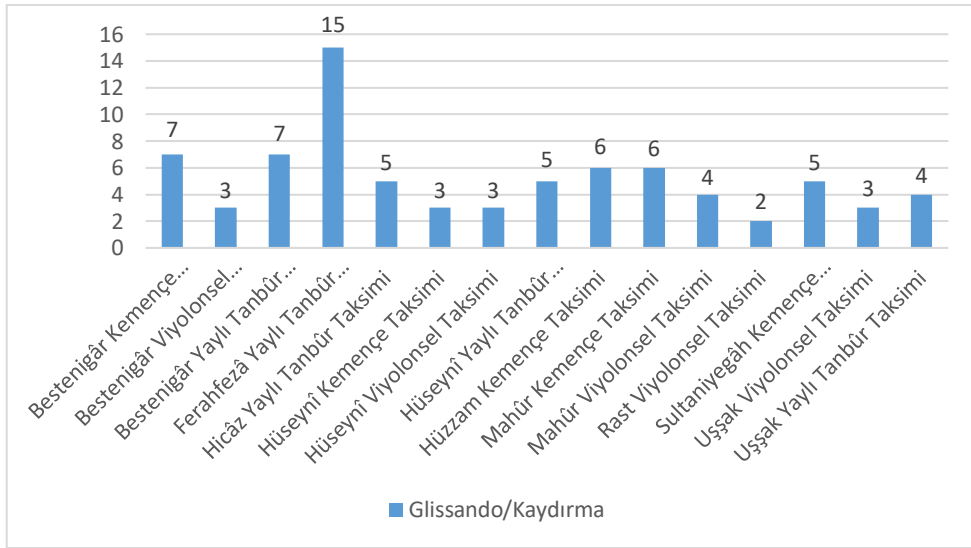
Örnek 5'te Uşşak makamının karar sesi olan düğâh perdesinden, bir oktav yukarıdaki muhayyer perdesine kaydırma yorumlama tekniği ile gidilmiştir. Yaylı tanbûrda tuşenin oldukça uzun olmasından dolayı bu şekilde geniş aralıklı kaydırmaları bolca görebiliriz. Bu kaydırmalar yaylı tanbûrda en uygun birinci parmakla yapılmaktadır. Yapılan tahliller doğrultusunda Cemil Bey'inde yaylı tanbûrda kaydırma yorumlama tekniğini icrâ ederken birinci parmağını kullandığı tespit edilmiştir.

Örnek 6



Nota 47. Rast Viyolonsel Taksimi 15. Dizек Kaydırma

Örnek 6'da eviç ve acem perdeleri arasında yarım ses inici kaydırma yapmıştır. Nevâ teli üzerinde eviç perdesinde birinci parmak yarım ses pest tarafa doğru kaydırılmıştır. Devamında gerdâniye çarpmasıyla aynı kaydırma tekrar edilmiştir.



Grafik 6. Kaydırma Kullanımı


Yapılan incelemelerde Cemil Bey'in kaydırma yorumlama tekniğini adı geçen taksimlerin hepsinde kullandığı tespit edilmiştir. Üç sazda da icrâsına kattığı kaydırma yorumlama tekniğinin sayıları;

- Kemeçe taksiminde 27,
- Viyolonsel taksiminde 15,
- Yaylı tanbûr taksiminde 36 adettir.

Burada kaydırma yorumlama tekniğini en çok yaylı tanbûr ile yaptığı taksimlerinde icrâsına kattığını görüyoruz. Yaylı tanburun tuşesinin uzunluğu ve icrâ esnasında parmağın tuşeden hiç kaldırılmamasından dolayı bu sazdaki icrâlarında kaydırma yorumlama tekniğinin baskın olduğu görüyoruz. Kemeçe de üç tel viyolonselde dört tel olması ve dolayısıyla telden tele geçişlerde bağın kesilmesinden dolayı kaydırma yorumlama tekniği daha az duyulmaktadır.

Cemil Bey'in viyolonsel, yaylı tanbûr ve kemeçe taksimlerinde, icrasına kattığı kaydırmalar inici ve çıkıcı olmak üzere yarım ses, bir ses, iki ses, üç ses, dört ses, beş ses, altı ses, aralıklıdır. Bununla birlikte bazı taksimlerde asıl perde ve asıl perdenin bir oktav yukarıdaki sesine çıkışlarda da kaydırma yorumlama tekniği ile gidilmiştir.

4.3.7. Çarpma Kaydırma

Çarpma notası ile asıl nota arasında yapılan kaydırmadır. Asıl notanın önündeki çarpma notası duyurulduktan sonra asıl notaya hızlı bir şekilde glissando ile gidilmesidir. Çarpma kaydırma yorumlama tekniği notada “” işaretinin üstüne “ç.k” yazılarak gösterilmiştir.

Örnek 1





Nota 48. Bestenigâr Kemeñçe Taksimî Çarpma Kaydırma

Örnek 1’de Cemil Bey, Bestenigâr kemeñçe taksimînin 2, 6, 10, 14, 18, 19, 22. Ölçülerinde toplamada dokuz adet çarpma kaydırma kullanmıştır. Bu kaydırmaların hepsi çıkıcıdır. Ayrıca bu çarpma kaydırmalar da dördü, beşli, altılı ve üçlü aralık kullanmıştır. Çarpma kaydırmanın normal kaydırma ile karıştırılmaması için tüm davranışlar çarpma süresince uygulanmalıdır.

Örnek 2



Nota 49. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimî Çarpma Kaydırma

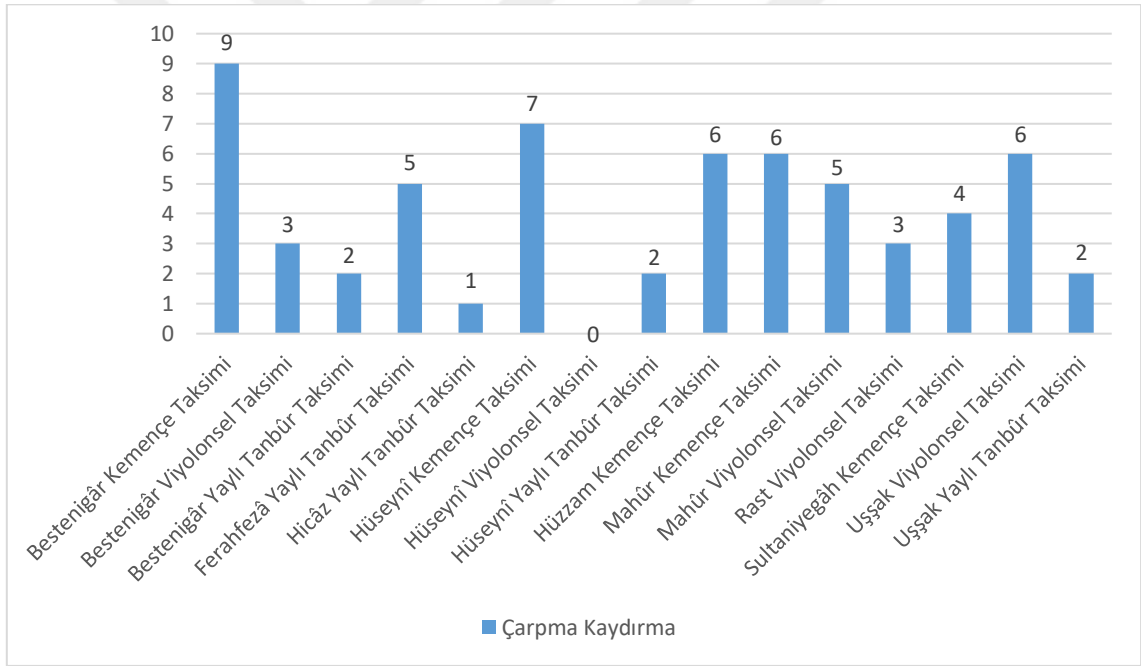
Örnek 2’de ilk satırda dördü aralıklar kullanılarak, nevâ çarpma sesinden gerdâniye asıl sesine, hemen ardından ise hüseyinî çarpma sesinden muhayyer asıl sesine çarpma kaydırma ile gidiliyor. İkinci satırda düğâh çarpma sesinden muhayyer asıl sesine çarpma kaydırma yorumlama tekniği ile çıkılıyor. Üçüncü satırda ise düğâh-gerdâniye perdeleri arasında çarpma kaydırma kullanılıyor.

Örnek 3



Nota 50. Uşşak Viyolonsel Taksim Çarpma Kaydırma

Örnek 3'te Uşşak taksim giriş kısmında çargâh perdesinde yarım kalış yapmadan önce bu perdeye rast çarpması ile gidiyor. İkinci dizekte yine rast çarpması ile bu sefer segâh perdesine gidiyor. Uşşak makâmı için çok önemli kalış perdeleri olan bu sesler, çarpma kaydırma yorumlama tekniği ile icrâ edilerek daha belirgin ve vurgulu hale gelmiştir.



Grafik 7. Çarpma Kaydırma Kullanımı

Çarpma kaydırma yorumlama tekniğinin sazlara göre dağılımını;

- Kemeçe taksiminde 32,
- Viyolonsel taksiminde 17,
- Yaylı tanbûr taksiminde 12 adettir.

Örnek 2



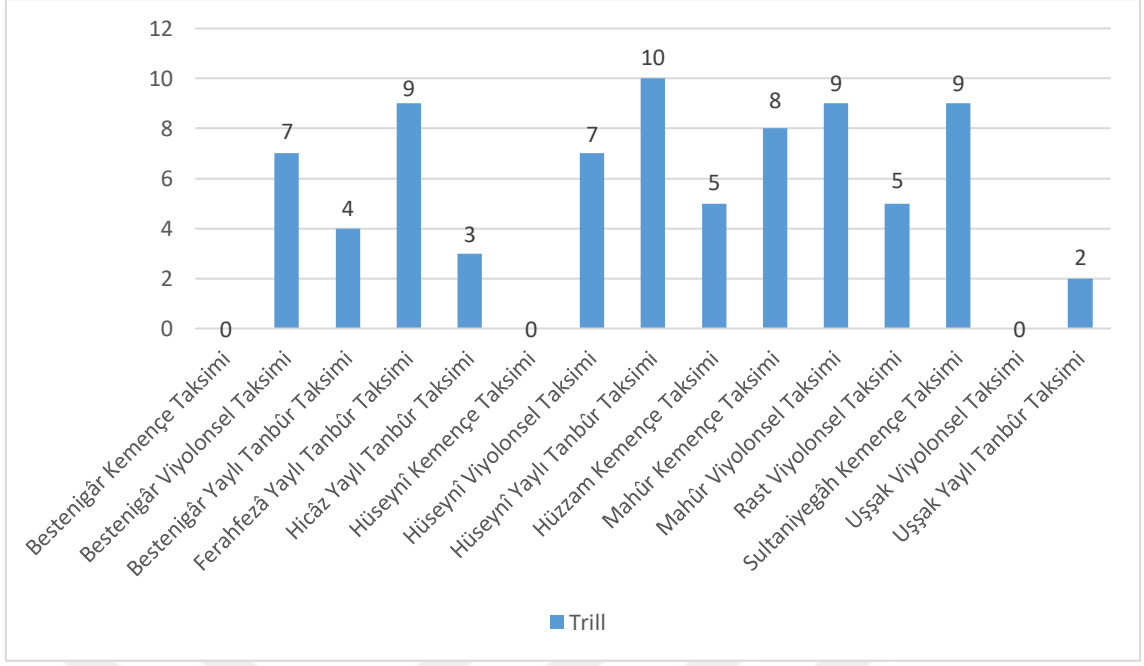
Nota 52. Hüseyinî Yaylı Tanbur Taksimi 5 ve 9. Dizekler Arası Titreme Kullanımı

Örnek 2' de ilk dizekte 1. ve 2. parmakla hüseyini ve acem perdesi duyurulmuş ve makamın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesinde titreme yorumlama tekniği yapılmıştır. Yorumlama yapıldıktan sonra hüseyinî perdesinde puandorglu kalış yapılmış ve titremenin hareketli duygusundan çıkılmıştır. Üçüncü dizekte acem perdesi ve gerdâniye perdesi üzerinde 2. ve 4. parmaklar kullanılarak titreme yapılmış ve devamında hüseyinî perdesi üzerinde kalışlar yapılarak yavaşlanmıştır. Dördüncü dizekte 32'lik hüseyinî perdesi üzerinde kısa titreme kullanmıştır. Beşinci dizekte nevâ ve hüseyinî perdesi duyurularak titreme yapılmıştır.

Örnek 3

Nota 53. Sultaniyegâh Kemançe Taksimi 1 ve 7. Dizeler Titreme Kullanımı

Örnek 3'te ilk dizekte nevâ-hüseynî perdeleri arasında, ikinci dizekte gerdâniye-muhayyer, üçüncü dizekte hüseyini-acem, beşinci satırda çargâh-nevâ, altıncı satırda nevâ-hüseynî, yedinci satırda acemaşiran ve hüseyinâşiran perdeleri arasında titreme yorumlama tekniği kullanılmıştır. Bunların dört tanesi 8'lik notalar üzerinde icrâ edilirken iki tanesi de 16'lık notalar üzerinde kullanılmıştır. Bir, altı ve yedinci dizelerde makâmın önemli kalış perdelerinde titreme yapılmış ve titremelerden sonra yine perdelerde puandorglar yapılarak hareketli duygudan çıkmıştır.



Grafik 8. Titreme Kullanımı

Taksimlerin tahlili doğrultusunda Cemil Bey titreme yorumlama tekniğini genellikle 4'lük ve 8'lik notalarda kullanmıştır. 16'lık ve 32'lik notalardaki titreme çarpmalarının hızı ise küçük nota değerliğinden dolayı diğerlerine göre daha fazladır. Bestenigâr kemeñçe taksimi, Hüseyinî kemeñçe taksimi ve Uşşak viyolonsel taksimlerinde titreme yorumlama tekniğine rastlanamazken, en fazla Hüseyinî yaylı tanbur taksiminde tespit edilmiştir.

4.3.9. Vibrato

Sazda perdeye basan parmağın perdeyle ilişkisini kesmeksizin ve baskıdan kaymaksızın yaptığı vibrato türüne göre bilek ya da parmak yardımıyla sesin titreştirilmesidir. Vibratolar bilekten yapılan vibrato ve parmak ile yapılan vibrato olarak sınıflandırılabilir. Türk müziğinde daha çok parmakla ile yapılan vibrato tekniği kullanılmaktadır.

Vibrato titreşim anlamında kullanılmaktadır. Tuşe üzerinde basılı bulunan parmağın bulunduğu noktayı bırakmadan, ileri ve geri saklınm yapması ile titreşim (vibrato) oluşur. Vibrato tekniğinde amaç icrâ edilen perdenin frekansını değiştirmek değil yorumlama yapmaktır (Oran, 2004:134). Vibrato yorumlama tekniği nota üzerinde "vib." şeklinde gösterilmektedir.

Örnek 1



Nota 54. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 9. Dizek Vibrato

Örnek 1’de Çargâh perdesi üzerinde vibrato yorumlama tekniği kullanılmıştır. Bolâhenk akortta Bestenigâr makâmının önemli kalış perdelerinden olan çargâh perdesi, vibrato yorumlama tekniği ile, 2’lik nota değeri boyunca yumuşatılarak icrâ edilmiştir.

Örnek 2



Nota 55. Hicâz Yaylı Tanbûr Taksimi 2. Dizek Vibrato Kullanımı

Örnek 2’de 4’lük düğâh perdesinde vibrato yorumlama tekniği kullanılmıştır. Bolâhenk akordunda hicâz makâmının karar perdesi olan düğâh perdesi, cümle sonunda vibrato yapılarak duyurulmuştur.

Örnek 3



Nota 56. Sultaniyegâh Kemeñçe Taksimi 4. Dizek Vibrato Kullanımı

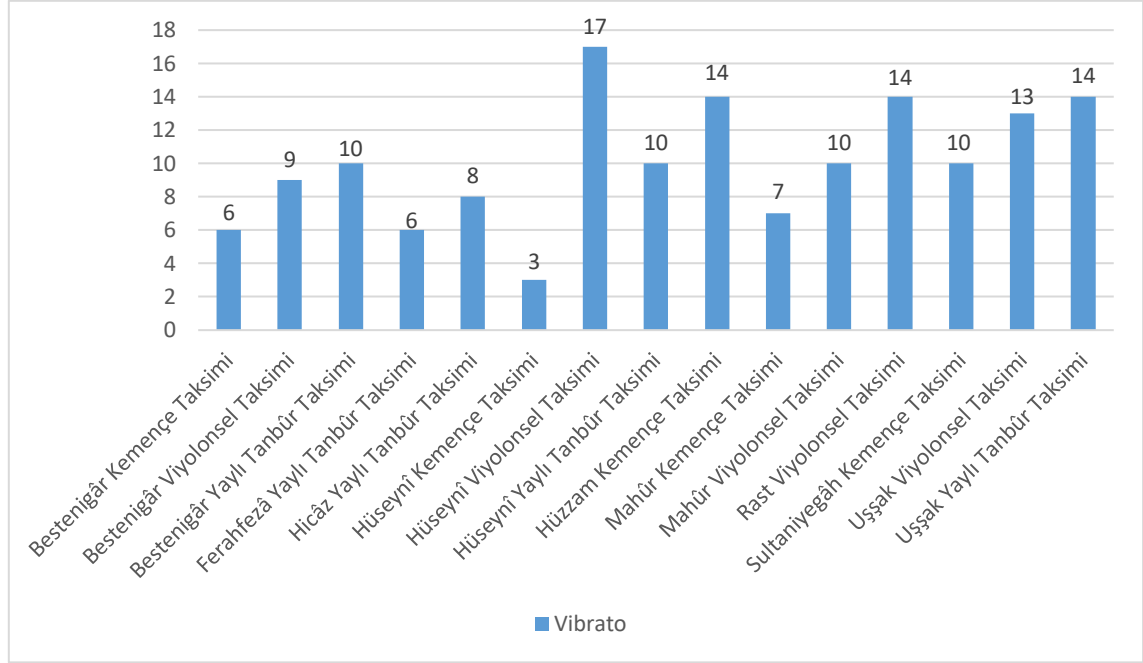
Örnek 3’te arka arkaya acem ve hüseyinî perdelerinde vibrato yapılmıştır. Kız Neyi Akordun da taksim giriş kısmında makâmın önemli kalış perdeleri arka arkaya vibrato yapılarak icrâ edilmiş ve anlatım zenginliği oluşturulmuştur.

Örnek 4



Nota 57. Hüseyinî Viyolonsel Taksimi 1. Dizek Vibrato Kullanımı

Örnek 4'te, taksim girişinde Hüseyinî makâmının güçlü perdesi üzerinde vibrato yapılmıştır. Hüseyinî makamı için çok önemli bir ses olan bu perde de kalış yapılmış ve vibrato yorumlama tekniği ile vurgulu hale getirilmiştir.



Grafik 9. Vibrato Kullanımı

Örneklerde de görüldüğü üzere Cemil Bey icrâlarına kattığı vibratoları makâmaların önemli kalış perelerinde, güçlü perdelerinde ve durak perdelerinde kullanmıştır. Vibratoları kullanması ile icrâda makâmın gereğince bir duyum elde edilmiş, bilhassa hareketli perdeler yumuşatılarak duyurulmuştur. Bununla birlikte Cemil Bey'in viyolonsel ve yaylı tanbûrda yapmış olduğu vibratolar sabit bir tempoda seyredirken kemeñçe de yapmış olduğu vibratolar gittikçe gürleşen ifadeler ile icrâ edilmiştir.

4.3.9.1. Hızlı Vibrato

Hızlı vibratoda, titreşim kızı vibratoya göre daha fazladır (Gürel, 2016: 65). Hızlı vibrato nota üzerinde "h.vib." olarak gösterilmiştir.

Örnek 1



Nota 58. Besteniğâr Kemeñçe Taksimi 1. Dizek Hızlı Vibrato Kullanımı

Örnek 1’de, Mansûr akordunda, 4’lük Çargâh perdesi üzerinde hızlı vibrato yorumlama tekniği kullanılmıştır. 1. dizekte taksim girişinde üçlü çarpma ile çargâh perdesi durulmuş ve bu perde üstünde hızlı vibrato yorumlama tekniği yapılarak dinamik bir giriş sağlanmıştır.

Örnek 2



Nota 59. Mahûr Viyolonsel Taksimi 3. Dizек Hızlı Vibrato Kullanımı

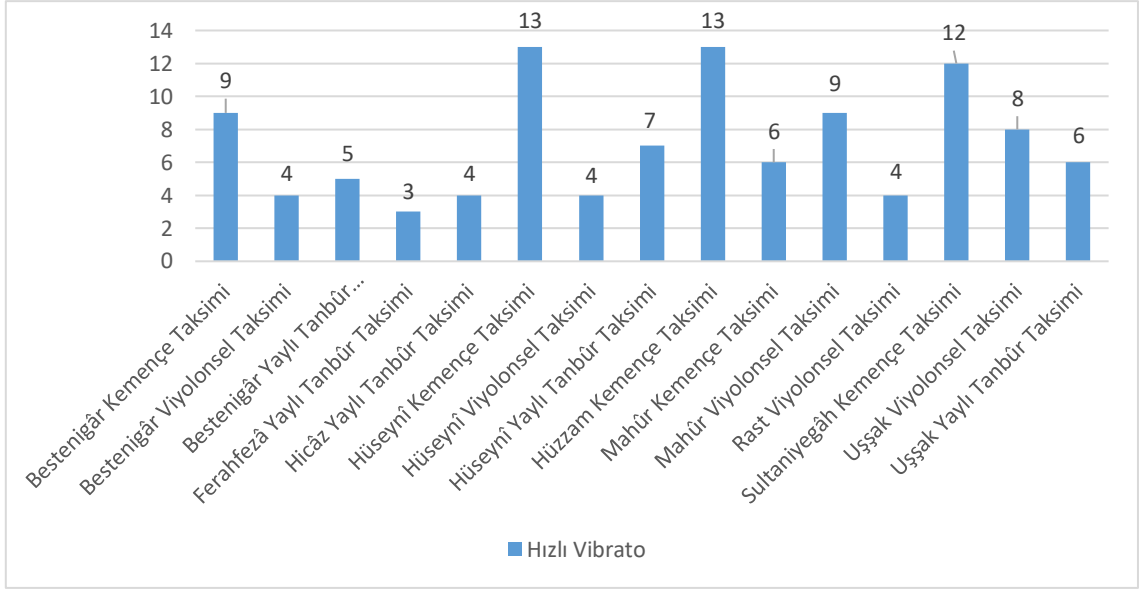
Örnek 2’de, bolâhenk akordunda, 16’lık eviç perdesinden sonra gelen noktalı 8’lik tiz segâh perdesinde hızlı vibrato yapılmıştır. Devamında tiz çargâh-tiz segâh-muhayyer üçleme tartımı ile 4’lük muhayyer perdesine bağlanmış ve aynı canlılığı korumak için bu perde üstünde de hızlı vibrato yorumlama tekniği kullanılmıştır.

Örnek 3



Nota 60. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi 4. Dizек Hızlı Vibrato Kullanımı

Örnek 3’te, Mansûr Akordunda, arka arkaya icrâ edilen 8’lik acem, noktalı 16’lık hüseyinî ve noktalı 16’lık hicâz perdesinde hızlı vibrato yapılmıştır. Arka arkaya yapılan hızlı vibratolar ile cümlede dinamik bir duyum elde edilmiştir.



Grafik 10. Hızlı Vibrato Kullanımı

Yapılan tahliller sonucunda Cemil Bey'in, taksimlerinde hızlı vibrato yorumlama tekniğini 4'lük, 8'lik, noktalı 8'lik, 16'lık ve noktalı 16'lık tartımlarında kullandığı tespit edilmiştir. Özellikle ajiliteli yerlerde hızlı vibrato kullanımı dinamik bir duyum sağlamıştır. Bununla birlikte viyolonsel ve yaylı tanbûrda, hızlı vibratoyu normal vibratoya göre icrâlarında daha az kullanmıştır. Kemeñçe de ise hızlı vibratoyu daha fazla kullanmıştır. Çalgıların organolojik yapıları gereği icrâda böyle bir farkın oluştuğunu söyleyebiliriz.

4.4. Cemil Bey'in Yaylı Sazlardaki Taksim İcrâlarında Kullanmış Olduğu İfade Unsurları

4.4.1. Kesik İcrâ

İtalyanca bir terim olan staccato "ayırarak" anlamına gelmektedir. Staccato kısa kısa kesik kesik icrâ demektir. Staccato ifade unsuru nota üzerinde nokta işareti (.) ile gösterilmektedir (Uçan, 2005: 110).

Örnek 1



Nota 61. Hüseyinî Viyolonsel Taksimi 3, 6 ve 7. Dizek Kesik İcrâ

Örnek 1’de ilk dizekte kaba düğâh perdelerinde ve düğâh perdesinde kesik icrâ yorumlama tekniği kullanılmıştır. Hüseyinî makâmının durak perdesi olan düğâh perdesi cümle sonunda kesik icrâ ile vurgulu belirgin hale gelmiştir. Bununla birlikte Cemil Bey’in oktav kullanarak akordu kontrol ettiği de söylenebilir. İkinci dizekte Hüseyinî makamının güçlü perdesi olan hüseyinî perdesinin, bir oktav altındaki hüseyinîaşiran perdesi, kesik icrâ ile duyurulmuştur. Hemen devamındaki dizekte de kaba düğâh perdesi ve sonraki hüseyinîaşiran perdesi kesik kesik icrâ edilmiştir. Makâmın durak perdesi ve güçlü perdesi bu perdelerin icrâsında ifade değişikliği yapılarak kesik icrâ ile belirgin hale gelmiştir.

Örnek 2



Nota 62. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi 16. Dizek Kesik İcrâ

Örnek 2’de, taksim sonundaki Irak perdesinde kesik icrâ ifade unsuru kullanılmıştır. 8’lik ve üçleme tartımlardaki Irak perdesi, kesik icrâ ile duyurularak bitiş hissi kuvvetlendirilmiştir.

Örnek 3




Nota 63. Sultaniyegâh Kemeñçe Taksimî 19. Dizék Kesik İcrâ

Örnek 3'te, taksimîn son satırında 8'lik tartımlardaki Yegâh perdesi, kesik icrâ ifade unsuru kullanılarak icrâ edilmiştir.

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere Cemil Bey, kesik icrâ ifade unsurunu taksimlerin durak perdelerinde, güçlü perdelerinde ve bu perdelerin oktav seslerinde kullanmıştır. Kesik icrâ ifade unsurunu kullanarak,

- Perdeleri birbirinden ayırmış,
- İcrâda ifade değişiklikleri yapmış,
- Puandorg yapmadan önce kesik icrâ ile hızını yavaşlatmış ve puandorga hazırlık yapmış,
- Cümleleri ve motifleri birbirinden ayırmış,
- Kesik icrâ ile yaylı sazlarda mızraplı çalgı özellerine benzer icrâlar yapmıştır.

4.4.2. Puandorg

Puandorg, icrâlarda metronom dışı bekleyişleri ve kalışları tespit için kullanılmaktadır. Taksim cümlelerinin sonunda, uzun süreli seslerin kullanılarak soluklanması puandorg ile yapılmaktadır (Akdoğu, 1989: 30). Puandorgda kesin olarak belirlenen bir süre yoktur. Burada icrâcı özgür bırakılmıştır. Puandorg işareti nota üzerinde “” şeklinde gösterilmiştir.

Örnek 1

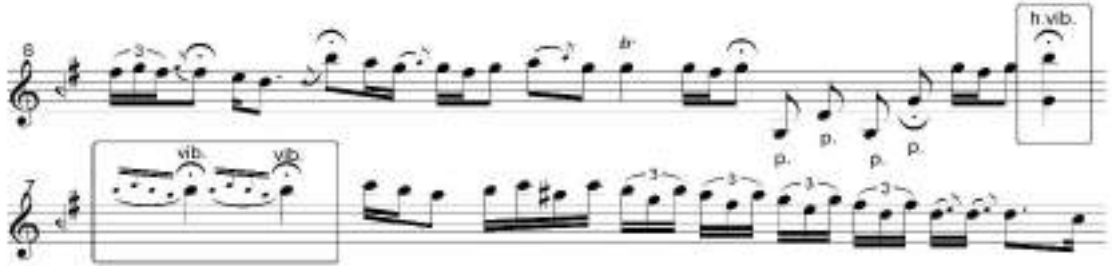




Nota 64. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi 1. Ve 3. Dizeler Puandorg Kullanımı

Örnek 1’de taksimın ilk dizeğinde, Bestenigâr makamının önemli kalış perdelerinden olan çargâh perdesinde uzun ses tutmak maksadı ile puandorg yapılmıştır. İkinci dizekte, Bestenigâr makamının içindeki sabâ makamının durak perdesi ve aynı zamanda Bestenigâr makamının da önemli kalış perdelerinden olan 4’lük düğâh perdesinde puandorg yapılmıştır.

Örnek 2



Nota 65. Mahûr Viyolonsel Taksimi 6 ve 7. Dizeler Puandorg Kullanımı

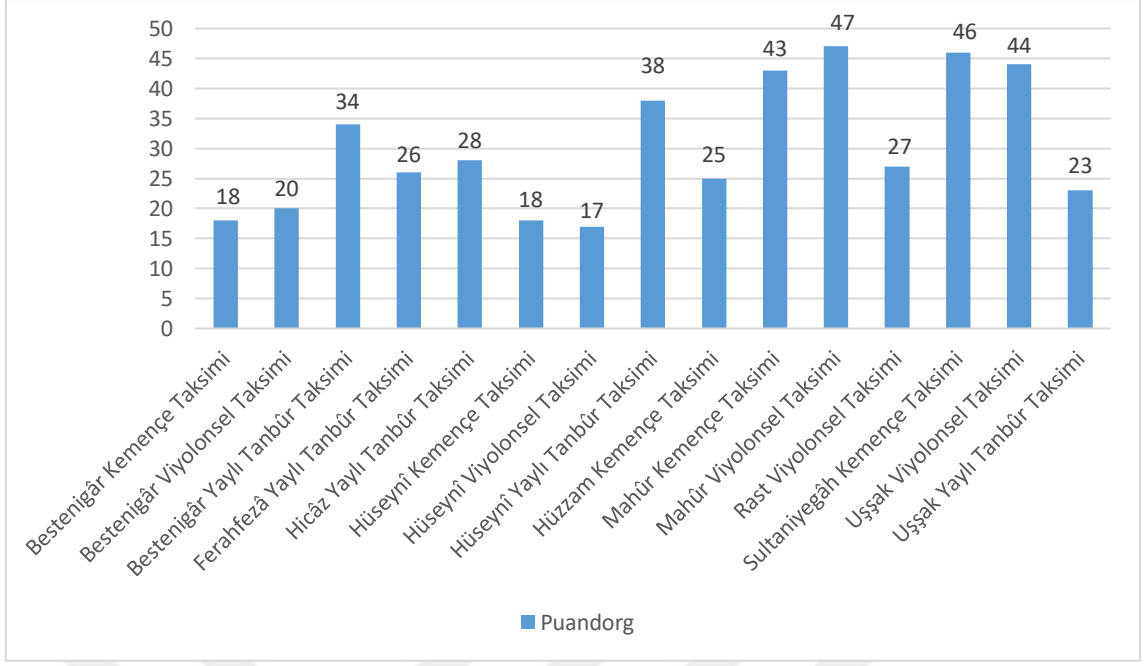
Örnek 2’de tiz segâh perdesi rast perdesi ile birlikte duyurularak çift ses puandorg yapılmıştır. Puandorg çift ses üstünde yapılmış ve icrâda daha dinamik bir duyum elde edilmiştir. İkinci dizekte ise dörtlü çarpmalarla birlikte tiz segâh perdesine bağlanılmış ve bu perde üstünde puandorg yapılmıştır.

Örnek 3



Nota 66. Hüzzam Kemeñçe Taksimi 1. Dizek Puandorg Kullanımı

Örnek 3’te hüzzam kemeñçe taksimının girişinde nevâ perdesinde puandorg yapılmıştır. Hüzzam makamının güçlü perdesi olan nevâ perdesi böylece vurgulanmıştır.



Grafik 11. Puandorg Kullanımı

Taksimlerin tahlîli ile birlikte puandorg, durak perdeleri, güçlü perdeleri, önemli kalış perdelerinde ve çift ses icrâlarında kullanılmıştır. Cemil Bey puandorg kullanarak;

- Cümleleri ve motifleri ile birbirinden ayırmış,
- İcrâdaki puandorglar ile sorulu cevaplı cümlelerin oluşturulması kolaylaşmış,
- Cümleden cümleye geçişlerde zaman kazanmış,
- Çift sesleri daha vurgulu hale getirmiş,
- Karar ve karar duygularını pekiştirmiştir.

4.4.3. Dem Ses (Pedal Ses) Kullanımı

Çoğunlukla boş tellerin diğer tellere eşliği ile oluşan bir süsleme türüdür. Öztuna (2006: 223), Dem sesi; herhangi bir nağmeye sürekli eşlik eden ses, ve bu sese armonide “pedal ses” denir şeklinde açıklamıştır.

Dem ses ile birlikte icrâda birden fazla saz aynı anda icrâda bulunuyor hissi uyanmakta, saz tınısı zenginleştirilmekte ve güçlendirilmektedir (Gönül, 2010: 52).

Kemeñçe ve viyolonselde dem ses icrâsı hem aynı anda iki tel üstünde yay hareketi gerçekleştirilerek, hem de sol elin diğer tellere teması ile uygulanır. Fakat yaylı tanbûrda melodi sadece alt tel üzerinde icrâ edildiği için, dem ses sol elin üst tellere

teması ile gerçekleşir. Dem ses kullanımını nota üzerinde, melodinin tiz tarafını icrâ eden notaların sapları yukarı, pes tarafını icrâ eden notaların sapları aşağı olacak şekilde gösterilmiştir.

Örnek 1



Nota 67. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi 10. Dizek Dem Ses Kullanımı

Örnek 1’de Ferahfezâ makâmının karar sesi olan yegâh perdesi yay ile icrâ edilirken sol el ile kaba yegâh perdesi de dem ses olarak icrâyâ katılıyor. Yani dem ses, parmakların kaba yegâh teline teması ile gerçekleşirken, ana ezgi yay ile icrâ ediliyor.

Örnek 2



Nota 68. Mahûr Viyolonsel Taksimi 18. Dizek Dem Ses Kullanımı

Örnek 2’de Mahûr viyolonsel taksiminde, rast perdesi üzerinde puandorglu kalış yaparken, kaba rast perdesi ile dem ses tutulmuştur. Burada da icrâyâ katılan dem ses sol el ile yapılmıştır.

Örnek 3



Nota 69. Sultaniyegâh Kemeçe Taksimi 16. Dizek Dem Ses Kullanımı

Örnek 3’te Sultaniyegâh makamının güçlü perdesi olan nevâ perdesi üzerinde puandorglu dem ses tutarken, ana ezgi aşağıda icrâ edilmiştir. Bu örnekte diğerlerinden farklı olarak dem ses yukarıda icrâ edilirken ana ezgi aşağıda icrâ edilmiştir.

4.4.4. Çift Ses İcrâsı

Çift ses, icrâ edile makam dizisinin etkisini yitirmeyecek şekilde icrâ edilen ana sesin alt ve üst perdelerinde üçlü, dörtlü, beşli, altılı, yedili, sekizli derecelerin aynı anda yay ya da parmak aracılığıyla icrâ edilmesiyle oluşan bir süsleme tekniğidir (Gönül, 2010: 50).

Çift ses, icrâlarda uyumlu seslerin birlikte kullanıldığı durumdur. Bu icrâ türünde batı müziği etkileri görülmektedir (Yahya Kaçar, 2009: 133). Çift ses örneklerde “(♯)” şeklinde gösterilmiştir.

Örnek 1



Nota 70. Hüseyinî Viyolonsel Taksimi 5. Dizek Çift Ses Kullanımı

Örnek 1’de, Hüseyinî viyolonsel taksiminde, düğâh perdesi ve hüseyinî perdesi birlikte icrâ edilerek beşli aralık duyurulmuştur. Çift ses icrasının pest sesi rast perdesi üzerinde birinci parmakla, tiz sesi ise nevâ teli üzerinde yine birinci parmakla icrâ edilmiştir.

Örnek 2



Nota 71. Hüzam Kemançe Taksimi 12. Dizek Çift Ses Kullanımı

Örnek 2’de, Hüzam makamının tiz durak perdesi olan tiz segâh perdesi civârında çargâh ve tiz segâh perdeleri ile 3’lü aralık icrâ edilerek çift ses duyurulmuştur. Meyan bölgesinde çift ses ifade unsurunu kullanılarak icrâ renklendirilmiştir

Örnek 3



Nota 72. Uşak Viyolonsel Taksimi 10. Dizek Çift Ses Kullanımı

Örnek 3’te, Uşşak makamının güçlü perdesi olan nevâ perdesi bir oktav altındaki yegâh perdesi ile birlikte icrâ edilerek 8’li aralık duyurulmuştur.

Örnek 4



Nota 73. Mahûr Viyolonsel Taksimi 1. Dizek Çift Ses Kullanımı

Örnek 4’te Cemil Bey Mahûr Taksime çift ses ile başlayarak dinamik bir giriş yapmıştır. Çift ses icrâsını rast ve gerdâniye perdeleri ile 8’li aralıkta yapmış ve devamında, gerdâniye perdesinde puandorglu kalış yapmadan önce yine aynı aralığı duyurmuştur.

Yapılan tahliller sonucunda Cemil Bey’in çift sesi, daha çok viyolonsel ile yaptığı taksimlerinde icrasına kattığı tespit edilmiştir. Kemençe ile icrâlarında da çift ses kullanmıştır, fakat yok denecek kadar azdır. Bununla birlikte yaylı tanbûrda ezginin tek tel üstünde icrâ edilmesinden dolayı çift ses icrasına rastlanılamamıştır. Viyolonsel ve Kemençede yapmış olduğu çift sesleri, makamların durak perdeleri, güçlü perdeleri ve tiz durak perdeleri ekseninde, 3’lü, 4’lü, 5’li ve 8’li aralıklar kullanarak yapmıştır.

4.4.5. Arpej Kullanımı

Arpej, akoru oluşturan seslerin kendi ölçü ve dizisi içerisinde icrâ edilmesiyle oluşan süsleme şeklidir (Gönül, 2010: 51). Cemil Bey icrâlarında arpeji çok nadir kullanmıştır.

Örnek 1



Nota 74. Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksimi 12. Dizek Arpej Kullanımı

Örnek 1’de Hüseyinî makamının güçlü perdesi üzerinde kurulu nevâ, eviç ve muhayyer perdeleri üçleme tartım içerisinde arpej oluşturmuştur.

Örnek 2



Nota 75. Mahûr Viyolonsel Taksimi 7. Dizek Arpej Kullanımı

Örnek 2’de üçleme tartımlar içerisinde tiz segâh-gerdâniye-tiz segâh, muhayyer-eviç-muhayyer, gerdâniye-hüseynî-gerdâniye, eviç-nevâ-eviç perdeleri ile arpej yapılmıştır.

Türk müziğinde akor ve arpej icrâlar klâsik üslûp açısından çok kabul edilmemektedir. Bu yüzden icrâcılar akor ve arpeji icrâlarında çok tercih etmezler. Yapılan tahlillerde Cemil Bey’in de Türk müziği genel icrâ üslûbu içerisinde kalarak bu yorum unsurunu icrâlarında çok az kullandığı tespit edilmiştir.

4.6. Cemil Bey’in Taksimlerinde Kullanmış olduğu Motif ve Cümle Yapıları

Bu başlık altında, Cemil Bey’in sanat birikimini icrasına yansıtırken kullanmış olduğu motif ve cümle yapıları incelenmiştir. Bazen değiştirmeden bazen de varyasyonlarını kullandığı kişisel motif ve motiflerin birleşmesiyle oluşan cümleleri tahlil edilmiştir. Taksimlerini icrâ ederken kullandığı bazı tartımlar, sekilemeler ve ritmik değişkenlikler tahlil edilerek açıklamaya çalışılmıştır.

Taksim, icrâcının sanatsal birikimini yansıtılabildiği, icranın niteliğiyle birlikte icrâ edenin mûsikîdeki konumunu gösterdiği ve mûsikîye dair tüm mâlûmatlarını özgürce aksettirip kendini ifade edebildiği saz mûsikîsi formlarındandır. Bu hususiyeti ile birlikte taksim, araştırmacılara icrâcının birikimini ve tavrını tahlil etmede benzersiz fırsatlar sunmaktadır.

Akdoğu (1989: 30), taksimin sanat değeri taşıması için motif bakımından olabildiğince zengin olması gerektiğini belirtmiştir. Gönül (2010: 55) ise iyi bir taksim icrâsı için üst seviyede mûsikî bilgisinin gerekliliğini ve bununla birlikte kendinden önceki icracılara vâkıf olunmasını tebârüz etmiştir.

4.6.1 Cemil Bey'in Taksim İcrâlarındaki Cümleler

En az iki sestem oluşup bir vurgusu bulunan ve kendine özgü karakteri bulunan geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik düşüncesine motif denir. Motif bir ölçü içerisindeki ses topluluğundan oluşacağı gibi birden fazla ölçü içerisinde de teşekkül edebilir (Akdoğan, 1996: 15). Motifi cümleleri oluşturan parçalar şeklinde de açıklayabiliriz.

Birbirini tamamlayan ve en az iki motiften oluşan anlamlı müzikal yapı ise cümle olarak adlandırılmaktadır. Cümleler, oluşumlarında makamların seyir özelliklerini içermelidir. Ayrıca cümle kurulumunda soru-cevap cümleleri oluşturabilmelidir. Türk mûsikîsinde cümleyi ölçü sayısından ziyâde usûl kullanımı ve ifade bütünlüğü meydana getirmektedir (Gürel, 2016: 75).

Bu bölümde Cemil Bey'in yaylı sazlardaki yaptığı taksimlerdeki cümleler, taksim kayıtları dinlenerek, ayrıntılı ezgi takibi yapılarak, yarım kararlı ve tam kararlı cümle başlıkları altında sınıflandırılarak (Akdoğan esas alınarak) somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Buna göre aşağıda yarım kararlı ve tam kararlı cümleler açıklanarak her birine farklı taksimlerin bölümlerinden örnekler verilmiştir.

4.6.1.1. Kişisel Motifleri

Araştırmaya konu olan bütün taksimlerde Cemil Bey'in motif ve cümle kurmadaki ustalığı çeşitli tezahürlerde kendini göstermekte ise de çalışmamızın bu bölümünde ona mahsus bazı motifleri örnek olarak vermek anlamlı olacaktır. Aşağıda viyolonsel, yaylı tanbûr ve kemençe de icrasına katmış olduğu kişisel motiflere örnekler verilmiştir.

Örnek 1



Nota 76. Uşşak Viyolonsel Taksimi 8 ve 11. Dizeler Kişisel Motifleri

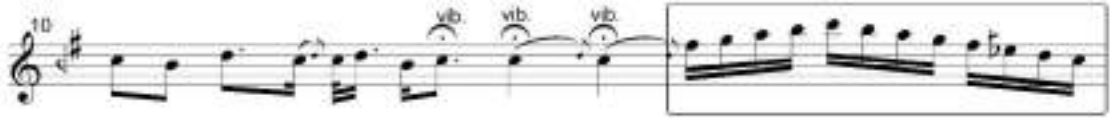
Örnek 2



Nota 77. Uşşak Yaylı Tanbûr Taksimi 4, 6 ve 7. Dizeler Kişisel Motifleri

Örnek 1’de, Uşşak viyolonsel taksiminin 8. ve 11. dizesinde Cemil Bey benzer motifleri taksimin iki farklı yerinde de kullanmıştır. Cemil Bey’in viyolonsel taksiminde gördüğümüz bu kendine has motiflerini örnek 2’de, yaylı tanbûr taksiminin 4 ve 6’dan 7. dizeye bağlanan bölümde de icrasına kattığı görülmektedir.

Örnek 3



Nota 78. Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksimi 10. Dizek Kişisel Motifleri



Nota 79. Uşşak Yaylı Tanbûr Taksimi 17. Dizek Kişisel Motifleri



Nota 80. Uşşak Viyolonsel Taksimi 18. Dizek Kişisel Motifleri

Yukarıdaki örneklerde, eviç-tiz çargâh perdeleri arasında olan birbirine benzer motifler farklı taksimlerde kullanılmıştır.

Örnek 4



Nota 81. 12. Dizek Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi ve 7. Dizek Mahûr Viyolonsel Taksimi Kişisel Motifleri

Örnek 4'te Cemil Bey'in taksimlerinde sıklıkla karşılaştığımız üçleme tartımlardan oluşan kişisel motiflerini görüyoruz.

Örnek 5



Nota 82. Bestenigâr Kemeñçe, Viyolonsel ve Yaylı Tanbûr Taksimlerinin 1. Dizeği Kişisel Motif

Örnek 5'te Bestenigâr taksimlerin girişinde puandorglu uzayan sesler ve üçlü çarpmalar ile benzer motifler görülmektedir.

4.6.1.2. Yarım Kararlı Cümleler

Makamın güçlü perdesinde biten cümleler yarım kararlı cümle olarak adlandırılmaktadır (Akdoğan, 1996: 57). Yarım kararlı cümlelerin oluşumlarında iki ya da daha fazla cümleler olabilir. Yarım kararlı cümleyi oluşturan ilk cümle makamın herhangi bir

perdesinde bitebilir. Bununla birlikte cümlenin yarım kararlı olacağını belirten, yani makamın güçlü perdesinde biten cümle ise ikinci cümledir. (Gürel, 2016: 76).

Örnek 1

1. Cümle (Soru Cümlesi)

2. cümle (Cevap Cümlesi)

Güçlü Perdesi

Nota 83. Uşşak Yaylı Tanbûr Taksimi 3, 4 ve 5. Dizeler Yarım Kararlı Cümle

Örnek 1’de, Dügâh perdesi ile başlayan bölümde soru cümlesi oluşturulmuştur. Acem perdesi ile başlayıp Uşşak makâmının güçlü perdesi olan nevâ perdesinde kalış yapılan bölümde ise cevap verilmiş, böylelikle yarım kararlı cümle meydana gelmiştir. Üçleme tartımların ön plânda olduğu soru cümlesi makamın durak perdesinde puandorg yaparak başlamış ve yine makâmın durak perdesinde bitmiştir. Burada dügâh perdesinde bitmesine rağmen 16’lık tartım kullanıldığı için tam bitiş hissi oluşturmamış ve tam kararlı cümle olarak alınmamıştır. 16’lık tartımların ön plânda olduğu ikinci cevap cümlesi ise acem-dügâh perdeleri arasında melodik seyrini yapmış ve nevâ perdesinde puandorglu kalış yapmıştır.

Örnek 2

1. Cümle (Soru Cümlesi)

2. Cümle (Cevap Cümlesi)

Güçlü Perdesi

Nota 84. Hüzzam Kemeçe Taksimi 4. Dizek Yarım Kararlı Cümle

Örnek 2’de gerdâniye-segâh perdeleri arasındaki ezgide soru cümlesi oluşturulmuştur. Çargâh perdesi ile başlayıp nevâ perdesinde biten bölüm ise cevap cümlesidir. Birinci cümleye çarpma kaydırma ile başlanmış ve cümle sonunda segâh perdesinde puandorglu kalış yapılmıştır. İkinci cümle ise çargâh perdesine bağlanan kümeleme ile başlamıştır. İkinci cümlenin sonunda ise Hüzzam Makamının güçlü perdesi olan nevâ perdesinde puandorglu kalış yapılarak yarım kararlı cümle oluşmuştur.

Örnek 3

Nota 85. Mahûr Viyolonsel Taksimi 5 ve 6. Dizeler Yarım Kararlı Cümle

Örnek 3'te, Mahûr viyolonsel taksimin 5. dizeğinde gerdâniye perdesi ile başlayıp nevâ perdesi ile biten ezgi soru cümlesini oluşturmuştur. Devamında tiz segâh perdesi ile başlayıp gerdâniye perdesinde puandorglu kalış yapan bölüm ise cevap cümlesini oluşturmuştur. Soru cümlesi rast-gerdâniye çift sesi ile başlamıştır. Kümeleme yorumlama unsuru kullanılmış ve üçleme tartımdan sonra eviç perdesinde puandorglu kalış yapıldıktan sonra nevâ perdesinde cümle son bulmuştur. Cevap cümlesi nevâ çarpma perdesi ile başlamış ve tiz segâh perdesinde kısa kalış yaptıktan sonra ezgi muhayyer-gerdâniye-eviç perdeleri arasında seyretmiştir. Cevap cümlesinin sonunda 4'lük gerdâniye perdesinde titreme yorumlama tekniğini yaptıktan sonra yine bu perde üzerinde kalış yaparak cümle sona ermiş ve yarım kararlı cümle oluşmuştur.

Örnek 4

Nota 86. Hüseyinî Kemeñçe Taksimi 8 ve 9. Dizeler Yarım Kararlı Cümle

Örnek 4'te, dügâh perdesi ile başlayıp segâh perdesi ile biten cümle soru cümlesini oluşturmuştur. Nevâ perdesi ile başlayıp hüseyinî perdesinde kalış yapan cümle ise cevap cümlesini oluşturmuştur. Soru cümlesi 16'lık ve 8'lik tartımların yoğun olarak kullanıldığı bir cümledir. Dinamik ve enerjik bir yapıdadır. Cevap cümlesi ise daha dingin, 8'lik notalardan oluşmakta ve iki perdede puandorglu kalışlar içermektedir. Cevap cümlesi hüseyinî perdesinde puandorglu kalışla biterek yarım kararlı cümleyi oluşturmuştur.

Örnek 5



Nota 87. Uşşak Viyolonsel Taksimi 8. Dizek Yarım Kararlı Cümle

Örnek 5'te hüseyinî perdesinde biten soru cümlesine nevâ perdesinde biten cümle ile cevap verilmiştir. İkinci cümle Uşşak makamının güçlü perdesi olan nevâ perdesinde bittiği için yarım kararlı cümle oluşmuştur. Soru cümlesi dinamik bir yapıda ve 16'lık notalardan oluşmuştur. Hüseyini perdesinde kalış yaparak son bulmuştur. Cevap cümlesi ise nevâ perdesine bağlanan kümeleme ile başlamış ve 8'lik, 16'lık ve üçleme tartımlardan oluşmuştur. Nevâ perdesinde puandorglu kalış yaparak son bulmuştur.

4.6.1.3. Tam Kararlı Cümleler

Akdoğu (1996: 56) tam kararlı cümleyi; Makamın durak perdesinde (karar perdesi) biten cümlelerdir. Şeklinde tanımlamıştır.

Gürel (2016: 80) ise doktora tezinde tam kararlı cümle hakkında şöyle demiştir; tam kararlı cümle bir cümleden veya birden fazla cümleden de oluşabilir. Tam kararlı cümleyi oluşturan ilk cümle makamın herhangi bir perdesinde bitebilir, bununla birlikte cümlelerin tam kararlı olduğunun anlaşılabilmesi için puandorglu uzun kalışların yapılması ve bunun sonucunda da bitiş etkisi verilerek sonlandırılması temel kâidedir.

Örnek 1



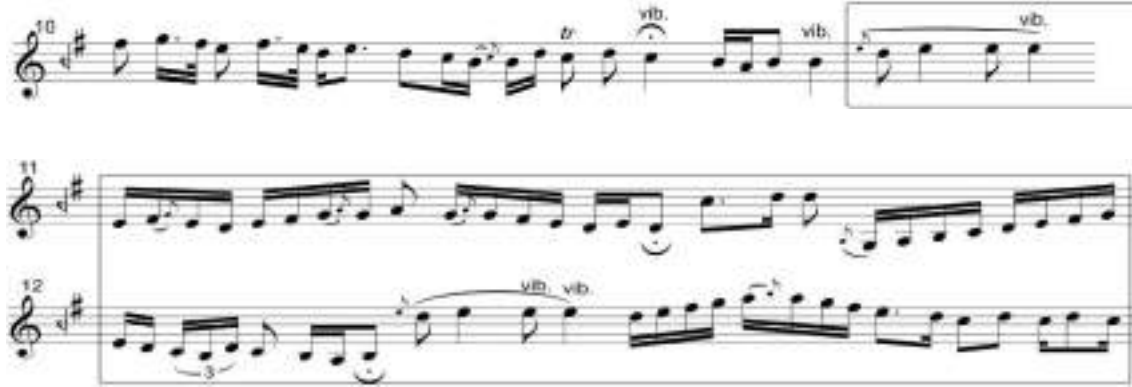
Nota 88. Hicâz Yaylı Tanbûr Taksimi 1 ve 2. Dizekler Tam Kararlı Cümle

Örnek 1'de, Dügâh perdesinden başlayıp nim hicâz perdesine kadar olan bölümde soru cümlesi oluşturulmuş, ikinci cümlede de Hicâz makamının Durak perdesinde karar verilerek birinci cümleye cevap verilmiş ve tam kararlı cümle oluşturulmuştur. Birinci

4.6.1.4. Oktav Kullanarak Yaptığı Soru-Cevap Cümleleri

Cemil Bey'in taksimlerinde karşılaşılan bir diğer durum ise oktav kullanarak yaptığı soru-cevaplı cümleleridir. İcrâda yapılan bu tarz da farklılıklar, icrâyı monotonluktan kurtarıyor ve etkili bir ifâde sağlıyor diyebiliriz. Aşağıda soru-cevaplı cümlelere örnekler verilmiştir.

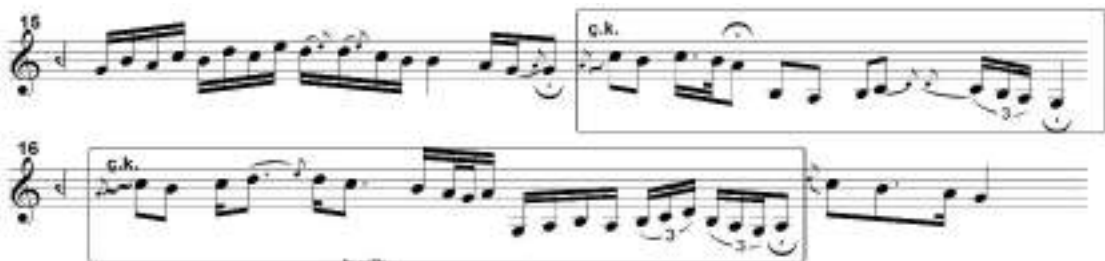
Örnek 1



Nota 91. Hüseyinî Viyolonsel Taksimi 10, 11 ve 12. Dizeler Oktavlı Soru-Cevap Cümleleri

Örnek 1'de, ilk dizekte hüseyinî perdesinde kalış yaptıktan sonra icrâyı renklendirmek amacıyla sorulu cevaplı cümle oluşturulmuş ve seyri bir oktav peste taşımıştır. 11. dizekte yegâh perdesinde kalış yaptıktan sonra ona cevaben nevâ perdesini icrâ etmiş ve kaba rast perdesinden başlayan çıkıcı bir seyirle 12. dizekteki kaba segâh perdesine gelerek tıpkı ilk satırdaki gibi hüseyinî perdesinde kalış yapmıştır.

Örnek 2



Nota 92. Uşşak Viyolonsel Taksimi 15 ve 16. Dizeler Oktavlı Soru- Cevap Cümleleri

Örnek 2'de, çargâh perdesi ile başlayan ezgi düğâh perdesinde kalış yaptıktan sonra seyri bir oktav peste taşıyarak kaba düğâh perdesi ekseninde dolaşmış ve dizek sonunda

kaba rast perdesinde puandorglu kalış yapmıştır. İkinci dizekte ise çargâh-dügâh ekseninde geçen ezgiye bir oktav aşağıdaki kaba rast-yegâh perdeleri arasında geçen ezgi ile cevap verilmiş ve kaba dügâh perdesinde puandorglu kalış yapılarak cümle son bulmuştur.

Örnek 3

Nota 93. Mahûr Kemence Taksimi 16, 17 ve 18. Dizeler Soru -Cevap Cümleleri

Örnek 4'te nevâ perdesi ile başlayan ezgi gerdâniye perdesinde kalış yaptıktan sonra seyri bir oktav peste taşıyarak soru cümlesine cevap verilmiş ve bu cümlede hüseyñâşîran perdesinde son bulmuştur. Devamında hüseyñî perdesi ile başlayıp gerdâniye perdesinde puandorglu kalış yapan cümleye bir oktav pestten cevap verilmiştir. 17. dizeğin sonunda yine hüseyñî perdesi ile başlayıp yegâh perdesi ile biten cümleye devamında bir oktav tize çıkılarak cevap verilmiş ve bu cümlede nevâ perdesinde puandorglu kalış yaparak bitmiştir.

Örnek 4

The image shows four staves of musical notation for Example 4. Staff 11 (measure 11) features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with a 'tr' (trill) annotation above the first measure and a 'vib' (vibrato) annotation above the second measure. Staff 12 (measure 12) continues the sequence with a '3' (triple) annotation above the first measure. Staff 13 (measure 13) starts with a 'ç.k.' (çarpık) annotation above the first measure and a 'h.vib.' (hüseyinî vibrato) annotation above the second measure. Staff 14 (measure 14) continues the sequence with a '3' (triple) annotation above the first measure. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Nota 94. Mahûr Viyolonsel Taksimi 11, 12, 13 ve 14. Dizeler Oktavlı Soru-Cevap Cümleleri

Örnek 4’te, 11. dizekteki ezgi 12. dizekte nevâ perdesi ile bittikten sonra seyri bir oktav peste taşıyarak cevap verilmiş ve yegâh perdesinde kalış yapılmıştır. 13. dizekte ise gerdâniye perdesi ile başlayıp hüseyinî perdesinde kalış yapan cümleye devamında seyri bir oktav peste taşıyarak cevap verilmiş ve bu cümlede hüseyinîâşîran perdesinde kalış yaparak son bulmuştur.

Örnek 5

The image shows three staves of musical notation for Example 5. Staff 15 (measure 15) features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with a 'vib.' (vibrato) annotation above the first measure. Staff 16 (measure 16) continues the sequence with a '3' (triple) annotation above the first measure. Staff 17 (measure 17) continues the sequence with a '3' (triple) annotation above the first measure. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Nota 95. Bestenigâr Kemeçe Taksimi 15, 16 ve 17. Dizeler Oktavlı Soru-Cevap Cümleleri

Örnek 5’te 15. dizeğin sonundaki hüseyinî perdesi ile biten soru cümlesine 16. dizeğin başında bir oktav aşağıdan cevap verilmiştir. Devamında hüseyinî perdesi ile başlayıp nevâ perdesi ile biten motife hüseyinîâşîran perdesi ile başlayıp yegâh perdesi ile biten motifle cevap verilmiştir. 16. dizeğin sonundaki nevâ perdesi ile başlayan ve nevâ perdesi ile biten motife yegâh perdesi ile başlayıp yegâh perdesi ile biten motifle cevap

veriştir. Son olarak 17. dizekte nevâ perdesi ile biten soru cümlesine yegâh perdesi ile biten cümle ile cevap verilmiştir.

Yukarıdaki örnekler ışığında oktavlı soru-cevap cümlelerinin, taksim icrâlarını zenginleştirdiğini, motonluktan kurtardığını ve seyirleri genişlettiğini söyleyebiliriz. Araştırmamıza konu olan taksimlerin tahlili sonucunda Cemil Bey, kemençe ve viyolonsel taksimlerinde oktavlı soru-cevap cümlelerini kullanırken yaylı tanbûr taksimlerinde kullanmadığı tespit edilmiştir. Bunun nedenini yaylı tanbûrun tuşesinin uzun olması ve bunun sonucunda da özellikle ajiliteli yerlerde oktavlı soru-cevap cümlelerini icrâ etmeye uygun olmadığı ile açıklayabiliriz.

4.7. Taksimlerdeki Tartım Kullanımları

Çalışmamızın bu başlığı kapsamında, Cemil Bey'in taksimlerinde icrasına kattığı tartım unsurları tahlil edilmiş ve açıklanmaya çalışılmıştır. Aşağıda, Cemil Bey tavrının ortaya çıkmasına sebep olan, Cemil Bey'in taksimlerinde kullandığı tartımlara örnekler verilmiştir.

Üçleme Tartımlar

Örnek 1



Nota 96. Bestenigâr Makamı 13. Dizек Üçleme Tartım Kullanımı

Örnek 1'de 16'lık notalardan üçleme tartım oluşturulmuştur. Bu örnekte Cemil Bey üçleme tartımları cümle oluşturacak şekilde sıklıkla kullanmıştır.

Örnek 2



Nota 97. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi 12. Dizек Üçleme Tartım Kullanımı

Örnek 2'de 16'lık notalardan oluşan üçleme tartımlar örnek 1'de olduğu gibi inici bir seyirde art arda kullanılarak cümle oluşturulmuştur.

Örnek 3



Nota 98. Bestenigâr Kemeçe Taksimi 3. Dizek Üçleme Tartım Kullanımı

Örnek 3'te 8'lik notalar ile üçleme tartımlar oluşturulmuştur. Bu örnekte üçleme tartımı oluşturan notalar kaydırma ile birbirine bağlanmıştır.

Örnek 4



Nota 99. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 16. Satır Üçleme Tartım Kullanımı

Örnek 4'te diğerlerinden farklı olarak 8'lik notalara bağlanan üçleme tartımları görüyoruz. Bu şekilde 8'lik notalara bağlı olan küçük motiflerde, Cemil Bey'in taksimlerinde sıklıkla kullanılmıştır.

16'lık ve 32'lik Notalarda Farklı İcrâ Biçimleri

Örnek 1



Nota 100. Hüseyinî Kemeçe Taksimi 4. Dizek Tartım Kullanımı

Örnek 1'de "Gelibolu" tartımı olarak da bilinen 16'lık notaların birinci ve üçüncü sesleri noktalı bunun sonucunda da ikinci ve dördüncü sesler 32'lik olacak şekilde icrâ edilmiştir. Bu icrâ şekli Cemil Bey'in taksimlerinde sıklıkla kullanılmaktadır.

Örnek 2



Nota 101. Mahûr Viyolonsel Taksimi 13 ve 14. Dizeler Tartım Kullanımı

Örnek 2’de ilk örnekten farklı olarak, yine aynı tartım içerisinde ilk notalar 32’lik ve sonuncuda da devamındaki notalar noktalı 16’lık şeklinde kullanılmıştır. Bu icrâ şeklide araştırmaya konu olan taksimlerde fazlasıyla karşımıza çıkmaktadır.

Örnek 3



Nota 102. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi 7. Dizek Tartım Kullanımı

Örnek 3’te, “terazi” tartımı olarak da bilinen ortadaki notanın yanlardaki notaların değerlerinin toplamına eşit olduğu tartım türü Cemil Bey’in taksimlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Örnek 4



Nota 103. Rast Viyolonsel Taksimi 3. Dizek Tartım Kullanımı

Örnek 4’te Cemil Bey 32’lik tartım kalıplarını arka arkaya kullanarak cümleye canlılık katmıştır. Cemil Bey taksimlerinde zaman zaman 32’lik tartımları uzun cümle oluşturacak şekilde kullanmıştır.

Örnek 5



Nota 104. Hüseyinî Kemeçe Taksimi 1 ve 2. Dizек Tartım Kullanımı

Örnek 5'te Yine Cemil Bey'in taksimlerinde oldukça fazla gördüğümüz 32'lik ve noktalı 16'lık tartımını görmekteyiz. Bu icrâ şekli, Cemil Bey'in özellikle yayı kısa hareketler ile neredeyse bir mızrap gibi kullandığı hareketli ve dinamik cümlelerinde görülmektedir.

4.8. Cemil Bey'in Yaylı Sazlar ile Yaptığı Taksimlerdeki Sekileme Kullanımı

Gönül (2010:13) Doktora tezinde sekilemeyi; bir motifin, genellikle ardışık gelen makam dizisi seslerinde, tartım yapısını bozmadan tekrar edilmesi şeklinde tanımlamıştır. Sekileme aynı zamanda sekvens olarak da adlandırılmaktadır.

Aşağıda Cemil Bey'e ait sekileme örnekleri, sekilemeyi oluşturan her bir motif kare içerisinde olacak şekilde gösterilmiştir.

Örnek 1



Nota 105. Mahûr Viyolonsel Taksimi 7. Dizек Sekileme Kullanımı

Örnek 1'de, inici seyirde üçleme tartımlarında arka arkaya icrâ edilen sekileme görülmektedir. Birinci motif tiz segâh, ikinci motif muhayyer, üçüncü motif gerdâniye, dördüncü motif ise eviç perdesi ile başlamıştır. Sekileme yapılarak tiz segâh perdesinde eviç perdesine inilmiştir. Üçleme tartımlar ile yapılan sekileme icrâ şekli, Cemil Bey'in taksimlerinde oldukça fazla kullanılmıştır.

Örnek 2



Nota 106. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 13. Dizек Sekileme Kullanımı

Örnek 2’de yine inici seyirde üçleme tartımlardan oluşan ve arka arkaya icrâ edilen sekileme görülmektedir. Motifler sıra ile hüseyinî-hicâz-çargâh-segâh-dügâh-rast perdeleri ile başlamaktadır. Sekileme ile Hüseyinî perdesinden rast perdesine inilmiştir.

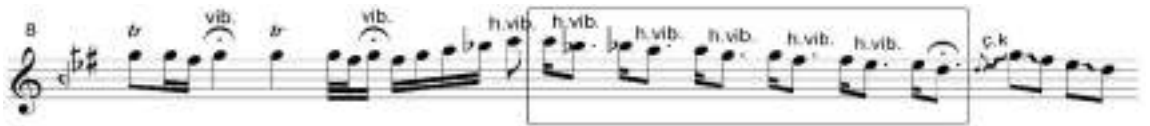
Örnek 3



Uşşak Viyolonsel Taksimi 18. Dizек Sekileme Kullanımı

Örnek 3’te arka arkaya icrâ edilen üç motifte sekileme yapılmıştır. Motifler tiz çargâh, muhayyer ve acem perdeleri ile başlamış ve sekileme yapılarak tiz çargâh perdesinden nevâ perdesine inilmiştir. Motifler içerisinde, değerine kendinden önceki notadan alan çarpmalar ve puandorg kullanılmıştır.

Örnek 4



Nota 107. Hüzzam Kemeñçe Taksimi 8. Dizек Sekileme Kullanımı

Örnek 4’te arka arkaya icrâ edilen altı motifte sekileme görülmektedir. Motifler sırayla tiz çargâh, sümbüle, muhayyer, gerdâniye, eviç ve hüseyinî perdeleri ile başlamaktadır. Sekileme yapılarak tiz çargâh perdesinden nevâ perdesine inilmiş ve bu perde üstünde puandorglu kalış yapılmıştır.

Örnek 6



Nota 108. Hüseyinî Kemeçe Taksimi 12 ve 13. Dizeler Sekileme Kullanımı

Örnek 6’da acem perdesinden başlayıp rast perdesine kadar süren uzunca bir sekileme görülmektedir. Her motif değerine kendinden önceki notadan alan çarpma ile birbirine bağlanmıştır. İnci seyirde yapılan sekileme ile acem perdesinden rast perdesine inilmiştir.

Örnek 7



Nota 109. Hüzzam Kemeçe Taksimi 9. Dizeler Sekileme Kullanımı

Örnek 7’da kutu içerisindeki iki motifte sekileme kullanımı görülmektedir. Arka arkaya icrâ edilen iki motifin sesleri gerdâniye ve eviç perdeleridir. Sekileme kullanımı ile gerdâniye perdesinden nevâ perdesine inilmiştir.

Örnek 8



Nota 110. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi 12. Dizeler Sekileme Kullanımı

4.9. Cemil Bey’in Taksimlerindeki Ritmik Değişkenlikler

Bu başlık altında Cemil Bey’in tahlili yapılan taksim icrâlarındaki gider anlayışları incelenmiştir. Aşağıda Cemil Bey’in yaylı sazlarda yaptığı taksim icrâlarında hızlanarak, hızlı, ağırlaşarak ve ağır icrâ edilen tartım kalıplarına örnekler verilmiştir.

4.9.1. Hızlı İcrâ Edilen Tartım Kalıpları

Taksim giderinin bir anda artırıldığı (gideri yaklaşık olarak iki katına çıkarılarak) icrâ edilen tartım kalıplarıdır (Gürel, 2016: 94). Porte üzerinde dizelerin üst kısmında “hızlı” şeklinde gösterilmiştir. Hızlanma bitene kadar arka arkaya noktalar konmuş “.....” ve noktanın bittiği yerde normal hızına geri dönmüştür.

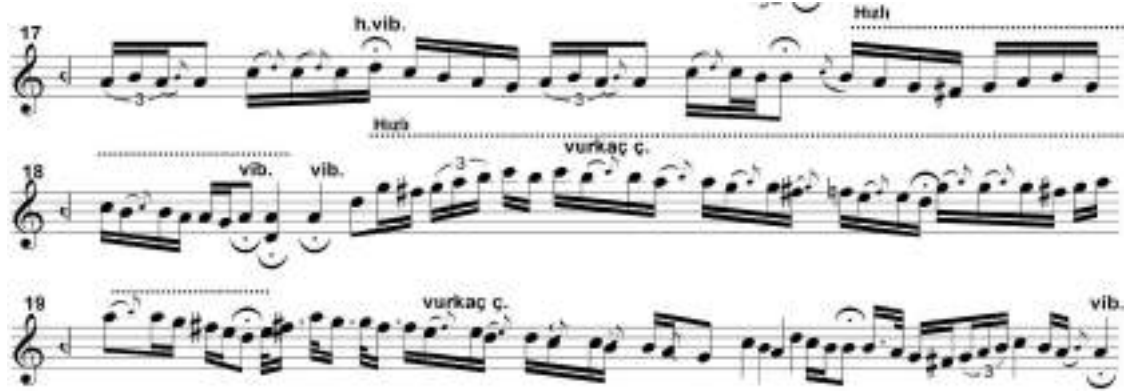
Örnek 1



Nota 111. Bestenigâr Kemence Taksimi 12ve 13. Dizeler Hızlı İcrâ

Örnek 1’de, eviç perdesinde puandorglu kalış yaptıktan sonra devamındaki motifler hızlı giderde icrâ edilmiştir. Hızlı icrâ 13. dizeğin yarısına kadar devam etmiş ve üçleme tartımlarda taksim baştaki temposuna geri dönmüştür.

Örnek 2



Nota 112. Uşşak Viyolonsel Taksimi 17, 18 ve 19. Dizeler Hızlı İcrâ

Örnek 2’de, iki farklı yerde hızlı icrâ yapılmıştır. Birincisi 17. dizeğin sonunda Segâh perdesi ile başlayıp 18. dizekte puandorglu kalış yapılan düğâh perdesinde son bulmuştur. İkincisi ise 18. dizekte nevâ perdesi ile başlamış ve 19. dizekte puandorglu kalış yapılan nevâ perdesinde son bulmuştur. Uşşak viyolonsel taksimin son dizeleri olan bu bölümde Cemil Bey zaman zaman hızlanarak icrâ yaparak taksime canlılık kazandırmıştır. 19. dizekte taksim bitmeye yaklaşırken de icrâ asıl temposuna dönmüştür.

Örnek 3



Nota 113. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi 12. Dizek Hızlı İcrâ

Örnek 3'te, Muhayyer perdesinden kalış yaptıktan sonra Cemil Bey'in taksimlerinde sıklıkla karşılaştığımız ardışık üçleme tartımlar hızlı bir şekilde icrâ edilmiştir. Burada Cemil Bey üçleme tartımları daha vurgulu bir şekilde icrâ etmek için hızlanmış olabilir. Çarpma kaydırma ile bağlanılan muhayyer perdesinde ise taksimın asıl temposuna geri dönmüştür.

Örnek 4



Nota 114. Hüzzam Kemençe Taksimi 14 ve 15. Dizekler Hızlı İcrâ

Örnek 4'te, muhayyer perdesinde başlayarak 15. dizekte eviç perdesinde puandorglu kalış yapılan yere kadar olan cümle hızlı icrâ edilmiştir. Kümelemenin bağlandığı eviç perdesinde kalış yaptıktan sonra taksimın asıl temposuna geri dönmüştür. Hızlanarak icrâ edilen cümlemin içinde çarpma notalar vardır.

Örnek 5



Nota 115. Mahûr Viyolonsel Taksimi 7. Dizek Hızlı İcrâ

Örnek 5'te tiz segâh perdesinde uzunca kalış yapıldıktan sonra tiz çargâh perdesi ile başlayıp nevâ perdesine kadarki olan bölüm hızlı icrâ edilmiştir. Nevâ perdesi ile birlikte taksim asıl temposuna dönmüştür.

Örnek 6



Nota 116. Hüseyinî kemençe Taksimi 3. Dizek Hızlı İcrâ

Örnek 6’da dizeğin başında hüseyinî perdesi ile başlayan cümle dizek sonuna kadar kısa ve hareketli yay kullanımı ile hızlı icrâ edilmiştir. Sonrasında asıl tempoya dönmüştür.

Araştırmamıza konu olan taksimleri tahlil ettiğimizde, Cemil Bey’in hızlı icrâ ettiği cümlelerin kemençe ve viyolonselde yaylı tanbura oranla daha sık karşımıza çıktığı tespit edilmiştir. Bunun sebebini yaylı tanburun organolojik yapısının ajiliteli cümleler kurmaya uygun olmaması ile açıklayabiliriz.

4.9.2. Ağırlaşarak İcrâ Eilen Tartım Kalıpları

Taksim giderinin basamak basamak yavaşlatıldığı tartım kalıplarıdır (Gürel, 2016: 96). Porte üzerinde dizeklerin üst kısmında “ağırlaşarak” şeklinde gösterilmiştir. Ağırlaşma süresince arka arkaya noktalar (.....) devam ettirilmiş ve noktaların bittiği yerde asıl tempoya dönmüştür.

Örnek 1



Nota 117. Bestenigâr Kemençe Taksimi 13 ve 14. Dizekler Ağırlaşarak İcrâ

Örnek 1’de, üçleme tartımlarla birlikte icrâ kademe kademe yavaşlamış ve 14. dizekteki muhayyer perdesine kadar devam etmiştir. Muhayyer perdesinden sonra icrâ asıl temposuna geri dönmüştür. Üçleme tartımlarda başlayan ağırlaşarak icrâ, bu motiflerin daha belirgin vurgulu hale gelmesini sağlamıştır.

Örnek 2



Nota 118. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi 17. Dizek Ağırlaşarak İcrâ

Örnek 2’de, Ferahfezâ yaylı tanbûr taksiminde son satırında bitiş etkisi oluşturmak için 8’lik üçleme tartımlarla başlayan motif ağırlaşarak icrâ edilmiştir. Yegâh perdesinde son bulmadan önce icrâ edilen yorumlama unsurları ajiliteli değil, biteşe uygun yavaş icrâ edilmiştir.

Örnek 3



Nota 119. Hüseyinî Viyolonsel Taksimi 3. Dizek Ağırlaşarak İcrâ

Örnek 3’te, kaba düğâh perdesinde puandorg yapmadan önce kesik yay kullanılarak çalınan edilen 8’lik notalar yavaşlayarak icrâ edilmiştir. Böylelikle puandorglu kalışa uygun zemin hazırlanmıştır. Puandorgtan sonra asıl tempoya dönmüştür.

Örnek 4



Nota 120. Uşşak Viyolonsel Taksimi 5. Dizek Ağırlaşarak İcrâ

Örnek 4’te, düğâh perdesinde puandorglu kalış yaptıktan bir oktav peste inilmiş ve seyri peste taşırken ezgi kademe kademe yavaşlamıştır. Cümlenin sonundaki kaba düğâh perdesinde kalış yapmadan önce perdeler kesik yay ve ağırlaşarak icrâ edilmiş, bunun sonucunda da belirgin vurgulu hâle gelmiştir.

4.10. Taksimlerdeki Makam, Seyir Anlayışı, Geçkiler ve perde Kullanımı

Cemil Bey, yapılan tahliller neticesinde, mezkûr yaylı sazlarda yapmış olduğu taksimlerinde, makâm, seyir ve geçki özelliklerini, ayrıntılı bir şekilde nakşederek bize gösteriyor. Tahlil ettiğimiz taksimlerinde, çoğu zaman ana makam üstünde uzun bir süre

kalıp makâmı etraflıca bir şekilde tetkik ederken, sonra yine aynı makâm üzerinde birçok geçki yaparak âdetâ okul görevi görmektedir. Meselâ Sultaniyegâh makâmında icrâ ettiği Kemeñçe taksiminde, ilk önce bu makâmın üzerinde ayrıntılı olarak durduktan sonra, devamında Hicâzkâr, Acemaşiran, Sabâ, Bestenigâr ve Uşşak makâmlarına naifçe işleyerek geçkiler yapmış sonra tekrar ana makâma dönmüştür.

Araştırmamıza konu olan taksimlerin kayıtlarına dayanarak, Cemil Bey'in makâmı derinlemesine işlerken seyir bakımından oldukça rahat olduğunu söyleyebiliriz. Süreleri yaklaşık olarak aynı olan taksim icrâlarında bazen yalın bazen de âdetâ bir seyir zenginliği içerisinde olmuştur. Bu neticenin oluşmasındaki en önemli unsur, onun makâmı üzerindeki hakimiyetidir.

Türk mûsikîsi icrâlarında duyguyu doğru bir şekilde hissettirebilmek için, perdeleri makâmın gereğince kusursuz ve yerinde kullanmak nispeten önem arz etmektedir. İcrâda duyguyu aktarma, ezgi ve mânâ ahengini karşılama buna ilaveten perdeleri makâmın niteliklerine göre kullanma, Türk mûsikîsi icrâ üslûbu bakımından hayati derecede önemli görülmektedir (Yıldırım, 2021: 35).

Çalışmamızın bu başlığı kapsamında, Cemil Bey'in viyolonsel, kemeñçe ve yaylı tanbûr taksimlerini seyir, geçki ve perde kullanımını açısından tahlil ederken;

- Tahlil edilen taksimler taksim notasına bakılarak ve kayıtları dinlenerek cümlelere ayrılmış,
- Bu cümlelerde makamın seyri, kalış yapılan perdeler, makâmın güçlü ve yeden perdesindeki kalışları, yedenli-yedensiz yapılan kararlar açıklanmış ve çeşitli makamlara yapılan geçkiler, geçki yapılırken hangi perdelerin hangi perdelerle dönüştüğü belirtilmiş,
- Araştırmamızda seyri meydana getiren perdeler, bahsedilen taksim başlığı altında iki dizek halinde verilmiştir. Verilen bu dizeklerde ilk dizek makamın temel dizisini içerirken, ikinci dizek ise icrâda kullanılan tüm perdeleri dörtlük nota olarak içermektedir.
- Birinci dizekte, taksim temel dizisi gösterilirken durak perdesi birlik nota, güçlü perdesi ikilik nota, tiz durak perdesi ikilik nota ve diğer perdeler ve genişleme perdeleri dörtlük nota ile gösterilmiştir. Bununla

birlikte ikinci dizekte taksimde kullanılan tüm perdeler dörtlük nota ile gösterilmiştir.

- Cemil Bey'in taksimlerini işlerken kullandığı perdeler, taksimlerin makam yapılarının izah edilebilmesine yardımcı olması için grafikler üzerinde gösterilmiştir.
- Tablolarda birim değer olarak dörtlük nota alınmıştır. Tabloların sol tarafında görülen rakamlar, perdelerin taksim içerisinde kaç dörtlük süreyle duyulduğunu göstermektedir. Perde sütunlarının üstündeki küsuratlar ise 16'lık süreleri göstermektedir. Örnek verecek olursak, kolon üzerinde görülen 12,3 bize o perdenin 12 dörtlük ve 3 onaltılık süresi boyunca taksim içerisinde duyulduğunu belirtmektedir.

4.10.1. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi



Nota 121. Bestenigâr Makamı Dizisi ve Bestenigâr Kemeñçe Taksiminde Kullanılan perdeler

Bestenigâr Kemeñçe taksimi, girişte çargâh-dügâh perdeleri ekseninde Sabâ makâmını işleyerek başlamış ve 2. dizekte dügâh perdesinde puandorglu karar vermiştir. Kalıştan sonra Sabâ makamı dizisinde dolaşmaya devam etmiş ve 4. dizekte nevâ perdesini kullanarak ırâk perdesinde Segâhlı karar vermiştir.

5 ve 9. dizekler arasında Sabâ makâmı dizlerinde dolaşmış ve hüseyñî, hicâz, çargâh ve segâh perdelerinde kalışlar yapılmıştır. 9. dizekte tekrar ırâk perdesinde karar verilmiş ve yine bu dizekte yegâh perdesine kadar inilerek bu perde yeden perdesi olarak kullanılmıştır.

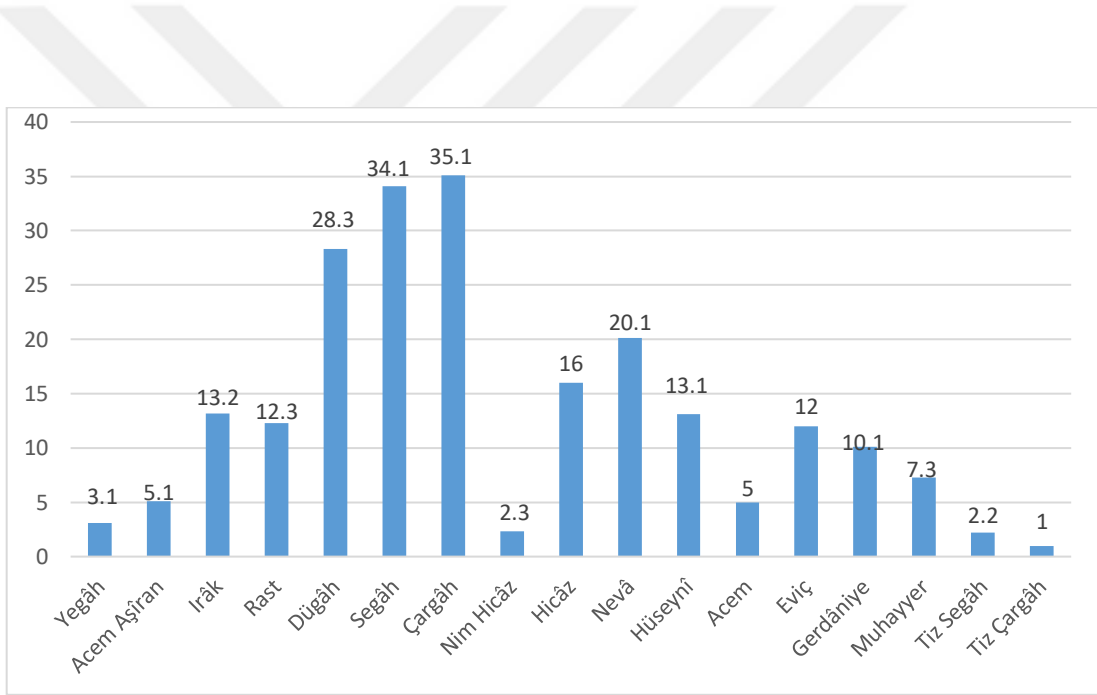
10. dizekte nevâ perdesi kullanılmış ve Bestenigâr makâmı dizisinde dolaşmış, ırâk perdesin kalış yapılmıştır. ırâk perdesinde kalış yapıldıktan sonra seyir bir oktav yukarı taşınarak ezgi eviç perdesi ekseninde devam etmiştir. 11. dizekte, nim hicâz perdesine Hicâz çeşnisi ile inilmiş, devamında Bûselik perdesi kullanılarak bu perde üzerinde

Nikriz çeşnişi oluşmuştur. Eviç perdesinde Segâh çeşnişi ile dolaşıldıktan sonra puandorglu kalış yapılmıştır.

15. dizeğe kadar makâmın tiz durak perdesi çevresinde dolaşırken, makâm tiz çargâh perdesine kadar genişlemiş ve eviç perdesinde Segâhlı karar vermiştir.

15 ve 18. dizeler arasında pestte yegâh-dügâh, tizde ise nevâ-tiz segâh perdeleri arasında soru-cevap cümleleri oluşturulmuş ve seyir oldukça genişlemiştir.

18 ve 23. dizeler arasında nevâ perdesi kullanılmış ve Bestenigâr makâmı dizisinde dolaşıldıktan sonra yegâh ve acemaşîran perdeleri yeden olarak kullanılarak ırâk perdesinde Segâhlı karar verilmiştir.



Grafik 12. Bestenigâr Kemeçe Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları

Cemil Bey'in Bestenigâr kemeçe taksimi icrâsında Sabâ makâmı oldukça geniş bir kaplamıştır. Tablodaki verilerden de görüldüğü üzere Bestenigâr kemeçe taksiminde en sık kullanılan perdeler çargâh-segâh-dügâh olmuştur. Bununla birlikte dördüncü en sık kullanılan perdenin nevâ perdesi olması eviç makamı etkilerinin de hissedildiğini göstermektedir.

Taksimın karar perdesi olan ırâk perdesi ve tiz karar perdesi olan eviç perdesi aşağı yukarı dengeli kullanılmıştır. Tiz bölgelerde muhayyer-tiz segâh-tiz çargâh perdeleri

kullanılmıştır. Bu durum tiz bölgelerde Sabâ makâmından daha çok eviç makamının tercih edildiğini göstermektedir.

4.10.2. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi



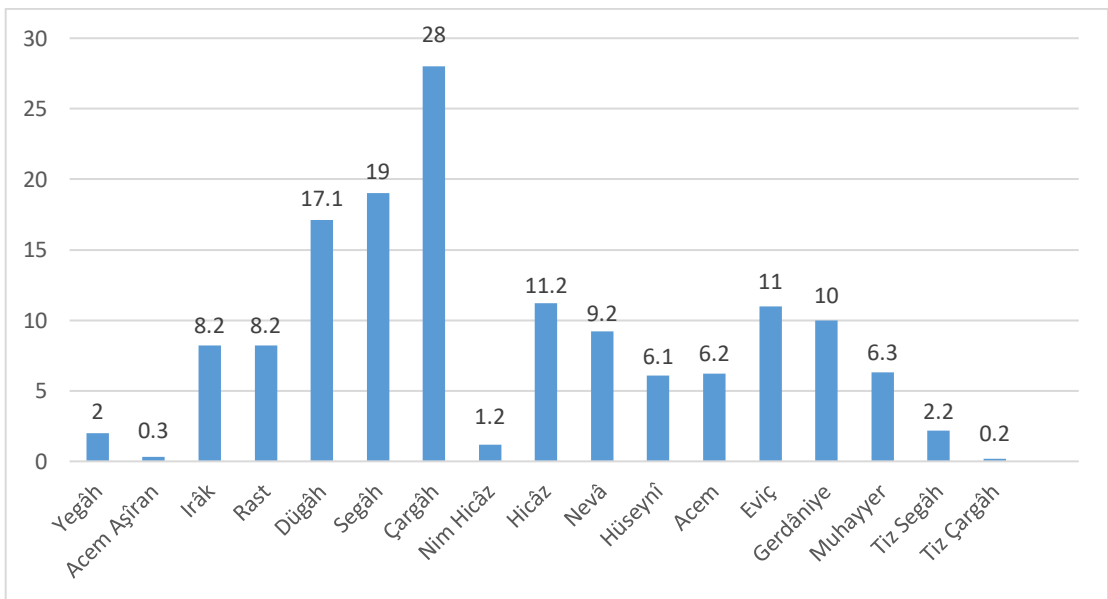
Nota 122. Bestenigâr Makamı Dizisi ve Bestenigâr Viyolonsel Taksiminde Kullanılan perdeler

Bestenigâr viyolonsel taksimi girişte çargâh perdesi ekseninde Sabâ makamını göstererek başlamış çargâh-segâh-dügâh perdelerinde uzun kalışlar yapmıştır. Yedinci dizeğe kadar Sabâ makamı etkileri devam etmiştir.

7. dizekte nevâ perdesi kullanılarak 8. dizekte ırâk perdesinde Segâhlı kalış yapılmıştır.

9 ve 10. dizeklerde makâmın tiz durak perdesi olan eviç perdesi ekseninde dolaşmış ve burada muhayyer-tiz segâh-tiz çargâh perdeleri kullanılarak seyir genişletilmiştir.

11 ve 13. perdeler arasında nim hicâz perdesinin kullanılması ile Eviç makâmı etkileri oluşmuştur. 13. dizekten sonra nevâ perdesinin de sıklıkla kullanılması ile Eviç etkileri devam etmiş ve 18. dizekte Segâhlı karar vermiştir.



Grafik 13. Bestenigâr Viyolonsel Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları

Bestenigâr kemençe taksiminde olduğu gibi viyolonsel ile icrâ ettiği Bestenigâr taksiminde de Sabâ makâmı oldukça geniş yer kaplamıştır. Çargâh-segâh-dügâh perdeleri en çok kullanılan perdeler olmuştur.

Tiz karar sesi bölgelerinde muhayyer-tiz segâh-tiz çargâh perdeleri ile Sabâ makâmı yerine Eviç makâmı kullanılmıştır.

4.10.3. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi



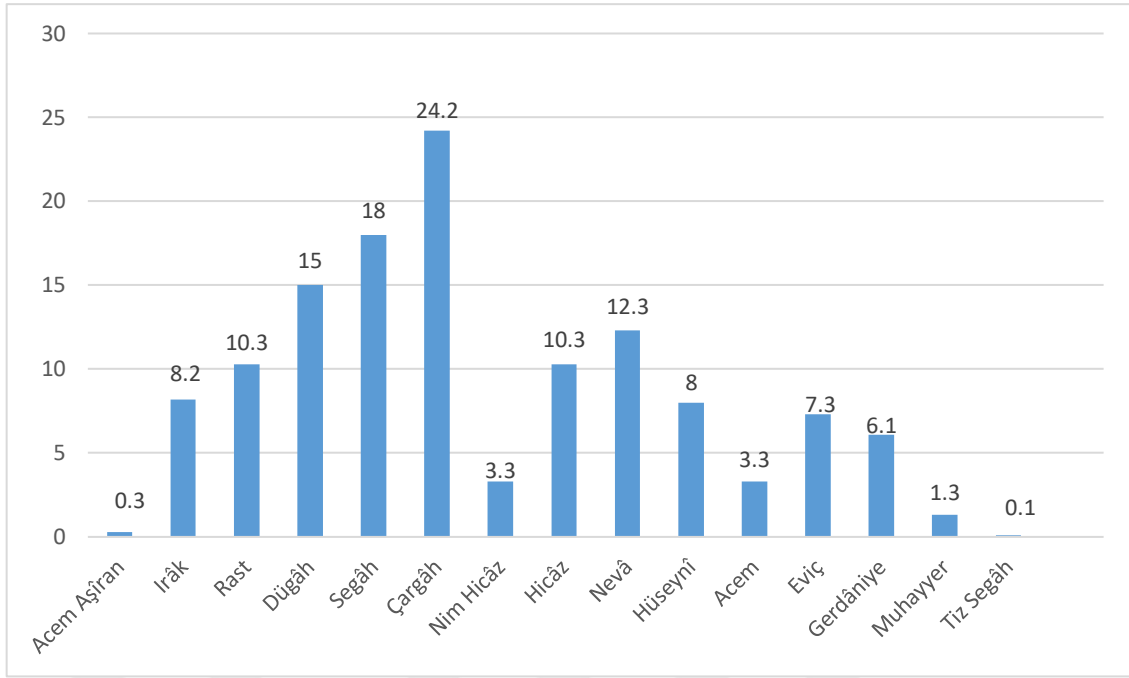
Nota 123. Bestenigâr Makâmı Dizisi ve Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler

Girişte Sabâ makâmı icrâsıyla başlayan taksim 2. dizeğin sonuna kadar böyle devam etmiş ve 2. dizeğin sonunda irâk perdesinde Segâhlı karar vermiştir. Devamında tekrar Sabâ makâmı dizilerinde dolaşmış, 8. dizekte nevâ perdesinin kullanımı ile 9. dizekte irâk perdesinde Segâh çeşnisi ile karar verilmiştir.

9. dizekte makâmın seyri bir oktav yukarı taşınarak eviç perdesinde karar verilmiştir. Yine bu dizek üzerinde nevâ, nim hicâz ve bûselik perdeleri kullanılarak Nişâbur makâmı etkileri hissedilmektedir.

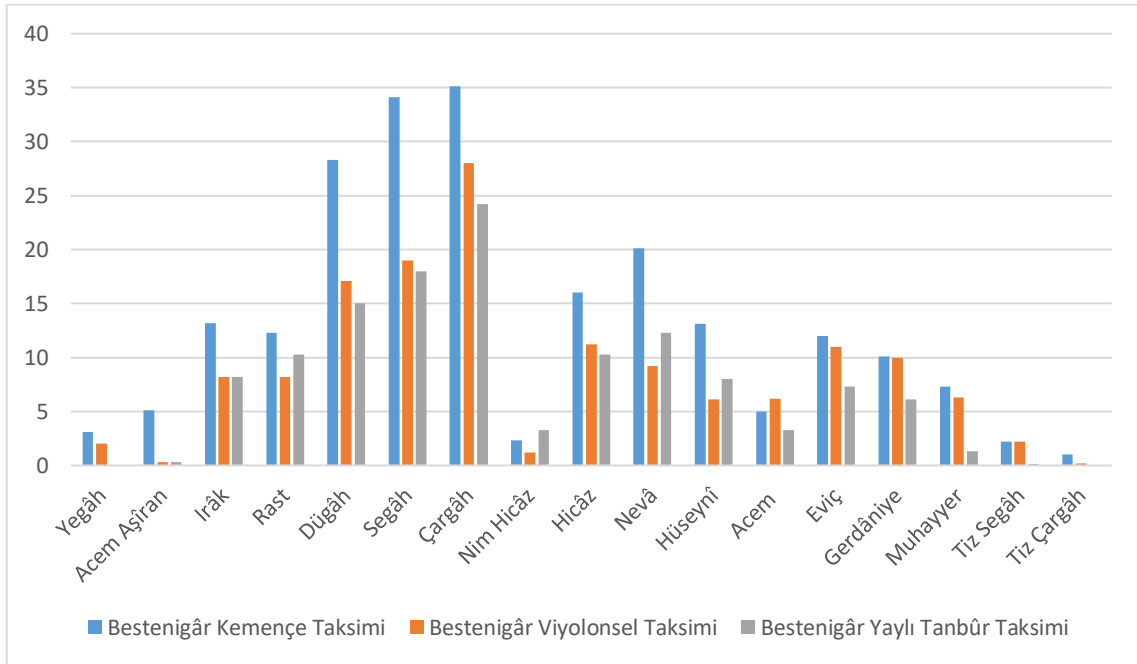
10 ve 11. dizeklerde makâmın tiz karar sesi bölgelerinde Eviç çeşnisi ile dolaşmış ve 12. dizekte nim hicâz perdesi yeden olarak kullanılarak nevâ perdesi üzerinde Bûselikli karar verilmiştir.

13 ve 14. dizeklere acem-nevâ-çargâh perdeleri bolca kullanımı ile Eviç makâmı etkileri hissedilmekte ve devamında 15. dizekte irâk perdesinde Segâhlı karar vermektedir. Irâk perdesinde kalış yaptıktan sonra tekrar Eviç makâmı seslerinde dolaşmış ve 16. dizekte Segâhlı kalış yaparak taksim son bulmuştur.



Grafik 14. Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları

Kemençe ve viyolonsel taksimlerinde olduğu gibi Bestenigâr yaylı tanbûr taksiminde de en sık kullanılan perdeler çargâh-segâh-dügâh perdeleri olmuştur. Bu perdelerin yanında nevâ perdesinin dördüncü en sık kullanılan perde olması taksimdeki Eviç makâmı etkisini belirgin bir şekilde göstermektedir.



Grafik 15. Bestenigâr Taksimler ve Frekans Karşılaştırması

Cemil Bey'e ait olan farklı sazlarda icrâ edilmiş Bestenigâr taksimlerden birincisi (kemençe) 3.50, ikincisi (viyolonsel) 3.51, üçüncüsü (yaylı tanbûr) 3.30 dakika uzunluğundadır.

Bestenigâr kemençe ve Bestenigâr yaylı tanbûr taksimi mansûr akortta icrâ edilirken Bestenigâr viyolonsel taksimi bolâhenk akortta icrâ edilmiştir.

Üç taksim icrâsında da en sık kullanılan perde, Bestenigâr makamının içindeki Sabâ makâmının güçlü perdesi olan çargâh perdesi olmuştur.

Bestenigâr kemençe ve Bestenigâr viyolonsel taksimlerinden farklı olarak yaylı tanbûr taksiminde pest seslerde yegâh ve tiz seslerde tiz çargâh perdesi kullanılmamıştır. Bununla birlikte yaylı tanbûr taksiminde makamın karar sesi ve tiz karar sesi aşağı yukarı aynı oranda kullanılmıştır.

Her üç taksimde de Makâmın seyrinin, tiz karar sesinin üstünde genişlediği bölgelerde Sabâ etkisinden ziyâde Eviç etkisi hissedilmektedir.

4.10.4. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi



Nota 124. Ferahfezâ Makâmı Dizisi ve Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler

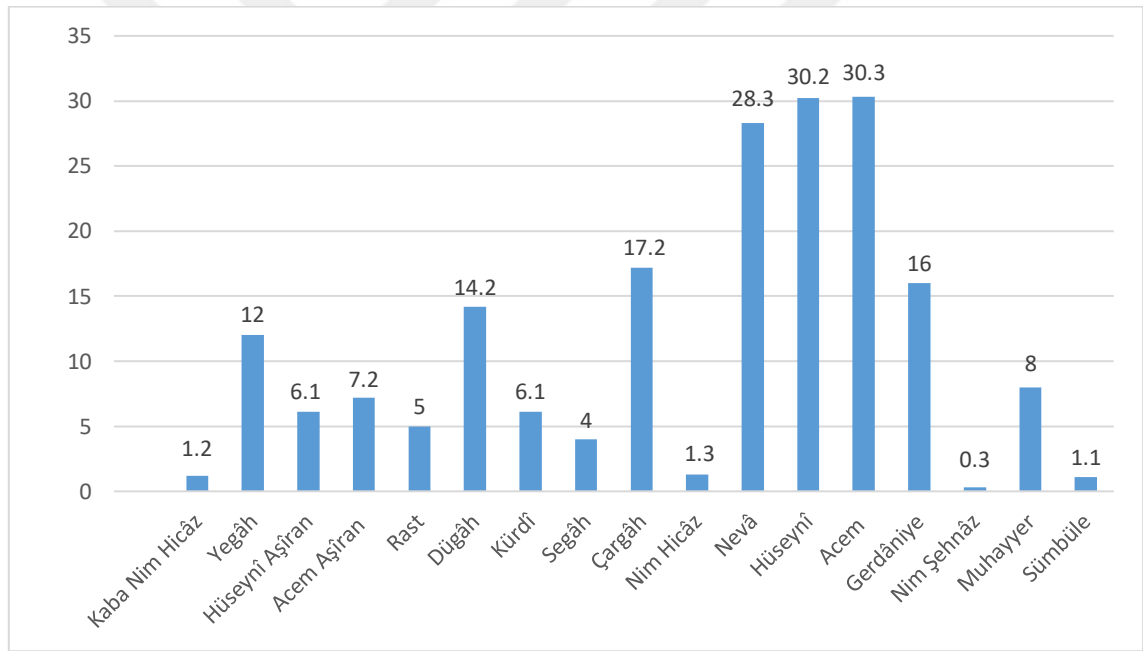
Taksim girişinde acem perdesi merkez alınarak çargâh ve muhayyer perdeleri eksenin de dolaşmış ve zaman zaman acem perdesinde puandorglu kalışlar yapılmıştır.

3. dizekte donanımdaki kürdî perdesi yerine segâh perdesi kullanılmış ve bu perde üzerinde kalış yapılmıştır. 9. dizeğe kadar ezgi segâh perdesi ve muhayyer perdesi ekseninde devam etmiş ve bu dizekte dügâh perdesinde karar vererek acem makâmı icrâ edilmiştir. Dügâh perdesinde kalış yaptıktan sonra Acemaşîran makâmına geçmek için kürdî perdesi kullanılmış ve 10. dizeğin başında acemaşîran perdesinde kalış

yapılmıştır. Yine bu dizek üzerinde dizeğin sonunda yegâh perdesi üzerinde Bûselikli kalış yapılarak Ferahfezâ makâmı icrâ edilmiştir.

11. dizekte makâm dizisi nevâ perdesi ve sümbüle perdesi arasında genişlemiştir. 12. dizekte sekvens yapılarak üçleme tartımlarla muhayyer perdesinden düğâh perdesine inilirken nim hicâz perdesi kullanılmış ve tekrar muhayyer perdesi bölgesine çıkılmıştır. Burada nim şehnâz perdesi kullanılmış ve devamında da hüseyinî perdesinde kalış yapılarak Zirgüleli Hicâz makamına geçilmiştir.

14. dizeğin sonunda tekrar ezgi çargâh ve acem perdeleri ekseninde dolaşmış ve 15. dizekte düğâh perdesinde kalış yapılmıştır. Kalış yaptıktan sonra ezgi inici bir seyir ile acemaşîran perdesi bölgesinde dolaşmış ve 17. dizekte yegâh perdesinde Bûselikli karar vermiştir.



Grafik 16. Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları

Ferahfezâ yaylı tanbûr taksiminde en sık kullanılan perdeler sırasıyla acem-hüseyinî-nevâ perdeleri olmuştur. Bu perdeleri çargâh-gerdâniye-düğâh- muhayyer perdeleri izlemiştir.

Çargâh ve acem perdeleri ekseninde dolaşan ezgilerden sonra düğâh perdesine gelirken segâh perdesinin kullanılması taksim üzerindeki Acem makâmı etkisini göstermektedir.

Taksim de çok kısa duyulan nim şehnaz ve nim hicâz perdelerinin olduğu yerde Zirgüleli Hicâz makamına geçilmiştir.

4.10.5. Hicâz Yaylı Tanbûr Taksimi



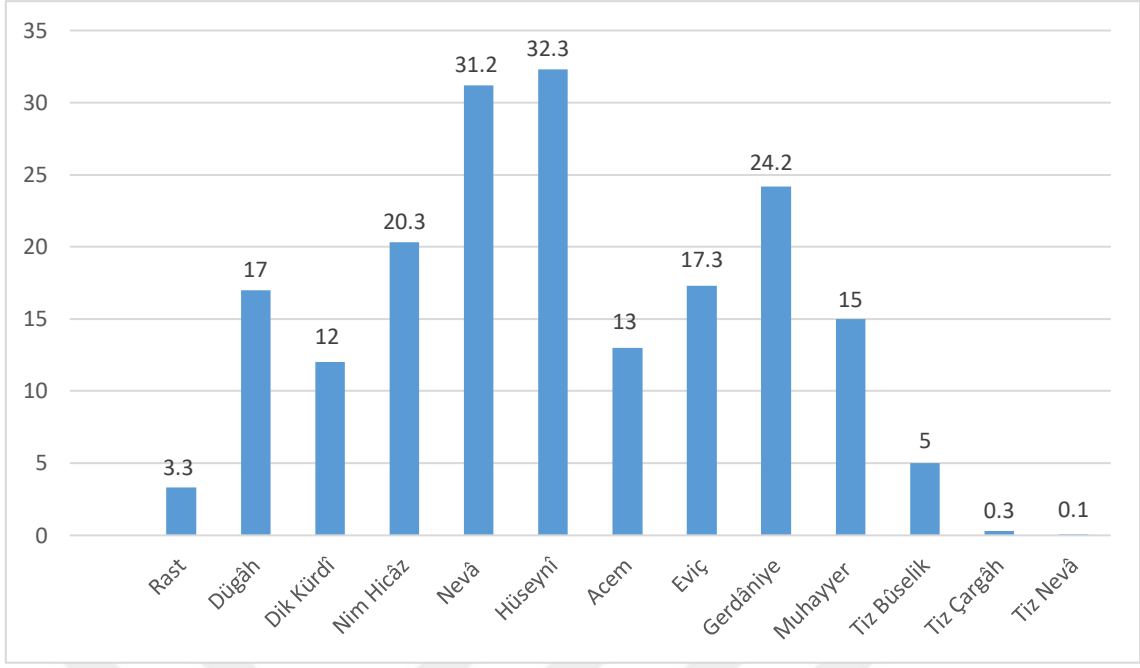
Nota 125. Hicâz Makâmı dizisi ve Hicâz Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler

Hicâz yaylı tanbûr taksimi girişte nevâ perdesini merkez alarak seyrine başlamış ve bu perde üzerinde puandorglu kalışlar yapmıştır. Giriş bölümünde Hümayûn makâmının etkileri görülmektedir. 2. dizeğin sonuna kadar ezgi nevâ çevresinde devam etmiş ve düğâh perdesinde kalış yapmıştır.

3. dizekte hüseyinî perdesinde kalışlar yaparak Uzzâl makâmına geçki yapılmıştır. 7. dizeğe kadar ezgi hüseyinî perdesi merkez alınarak devam etmiş ve tiz bûselik perdesi kullanılarak hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî çeşnisi oluşmuştur. 7. dizikle birlikte tekrar nevâ perdesinde kalışlar yapılarak Hümayûn makamına geri dönmüş ve 10. dizekte düğâh perdesinde kalış yapılmıştır.

11. dizekte makâmın seyri bir yukarı muhayyer perdesi çevresine taşınmıştır. 14. dizeğe kadar tiz bûselik ve tiz çargâh perdesi kullanılmış, tiz bûselik ve hüseyinî perdesinde kalışlar yapılarak hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî makâmı icrâ edilmiştir.

18. dizeğe kadar Uzzâl ve Hümayûn makâmları müşterek icrâ edilmiş ve bu dizek üzerinde muhayyer perdesinden düğâh perdesine inici bir seyirle ulaşılarak karar verilmiştir.



Grafik 17. Hicâz Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler ve frekansları

Hicâz yaylı tanbûr tasiminde en sık kullanılan perdeler hemen hemen aynı oranda olan hüseyî-nevâ perdeleri olmuştur. Bu perdelerin en sık kullanılan perdeler olması icrâda Hümâyûn ve Uzzâl makamlarının girift bir durumda olduğunu göstermektedir.

Taksimde, nevâ perdesi üzerinde Bûselikli kalıpların yapıldığı yerlerde nim hicâz perdesi yeden olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla nim hicâz perdesi icrâda en sık kullanılan dördüncü perde olmuştur. Hümâyûn ve Uzzâl makâmı pest seslerden ziyâde tiz taraftan genişlemektedir. Tablodan da anlaşılacağı üzere pest seslerde sadece yeden perdesi olan rast perdesi kullanılırken tiz bölgede tiz bûselik-tiz çargâh-tiz nevâ perdeleri kullanılmıştır.

Makâmın karar sesi olan dügâh perdesi ve tiz karar sesi olan muhayyer perdesi neredeyse aynı oranda kullanılmıştır.

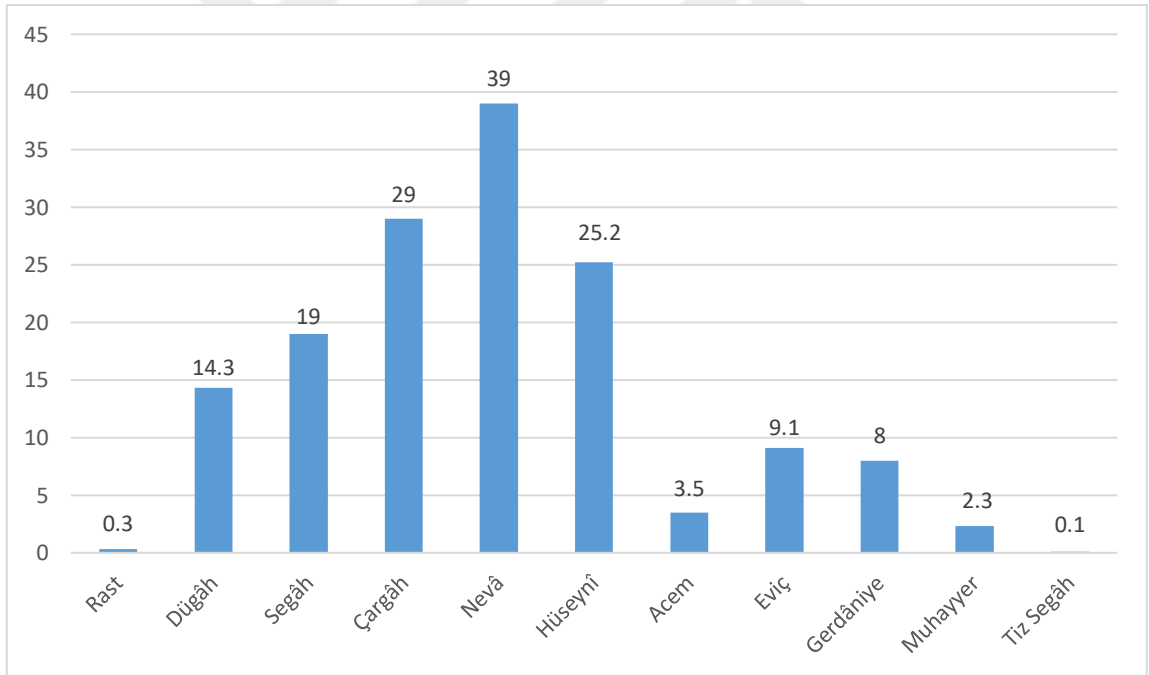
4.10.6. Hüseyinî Kemence Taksimi



Nota 126. Hüseyinî Makâmı dizisi ve Hüseyinî Kemence Taksiminde Kullanılan perdeler

Hüseyinî kemence taksimi, Cemil Bey'in yayı seri, dinamik ve hareketli kullandığı bir taksimdir. Girişte hüseyinî ve nevâ perdeleri merkez alınmış, 4. dizeğe kadar seri yay hareketleri ile gidilerek düğâh perdesinde kalış yapılmıştır.

Genel anlamda taksimde Hüseyinî makâmında dolaşılmış ve Hüseyinî karar verilmiştir. Taksim sonunda taksim içerisinden bir eser icrasına geçilmiştir. Eser icrasına geçilmeden önce düğâh perdesinde kalış yapılan yer son olarak kabul edilmiştir.



Grafik 18. Hüseyinî Kemence Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları

Taksim makâmı Hüseyinî olmasına rağmen en sık kullanılan perdeler nevâ ve çargâh perdeleri, üçüncü en sık kullanılan perde ise hüseyinî perdesi olmuştur.

Taksim karar perdesinin altında yeden perdesi hariç genişlememiştir. Tiz karar perdesinin üstüne ise sadece tiz segâh perdesine değinilmiştir.

4.10.7. Hüseyinî Viyolonsel Taksimi

Nota 127. Hüseyinî Makâmı Dizisi ve Hüseyinî Viyolonsel Taksiminde Kullanılan perdeler

Hüseyinî viyolonsel taksimi, 3. dizeğe kadar hüseyinî perdesi merkez alınarak dolaşılmış ve hüseyinî, çargâh ve düğâh perdelerinde kalışlar yapmıştır. 3. dizekte seyri bir oktav aşağı çekerek karar sesi olan düğâh perdesi kaba düğâh perdesi ile desteklenmiş ve kaba düğâh perdesinde kalış yapılmıştır.

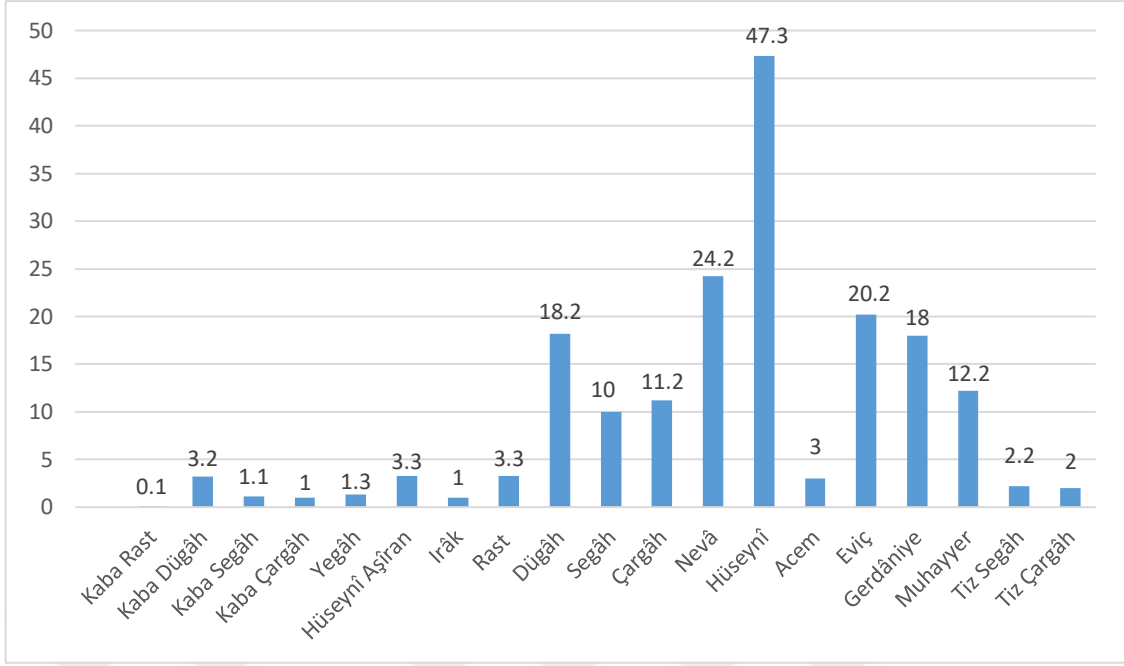
5. dizekte düğâh perdesi makâmın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesi ile icrâ edilerek beşli aralıklı çift ses kullanılmıştır.

6. dizekte hüseyinî perdesinde kalış yaptıktan sonra seyri bir oktav aşağı çekerek hüseyinîaşîran perdesi icrâ edilmiş ve bu perde üzerinde puandorglu kalış yapılmıştır. Kalış yapıldıktan sonra makâmın tiz karar perdesi olan muhayyer perdesi gösterilmiş ve makâm tiz çargâh perdesine kadar genişletilmiştir.

10. dizeğin sonunda, bu dizekte başlayıp 12. dizeğe kadar devam eden, Cemil Bey'in özellikle viyolonsel taksimlerinde sıklıkla icrasına kattığı oktavlı soru-cevap cümleleri vardır.

15. ve 16. dizelerde makâmın seyri tiz karar perdesinin üstünde tiz Segâh ve tiz çargâh perdeleri kullanılarak genişletilmiştir.

19. dizeğe kadar Hüseyinî makâmı dizisinde dolaşılmış ve düğâh perdesinde karar verilmiştir.



Grafik 19. Hüseyinî Viyolonsel Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları

Hüseyinî viyolonsel taksiminde en sık kullanılan perde makâmın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesi olmuştur. Hüseyinî perdesi makâmın seyir özelliklerine uygun olarak fazlasıyla duyulmaktadır.

Hüseyinî viyolonsel taksimi oldukça geniş bir ses alanı içerisinde icrâ edilmiştir. Taksim karar sesinin altında kaba rast perdesine kadar genişlerken, tiz karar sesinin üstünde ise tiz çargâh perdesine kadar genişlemiştir.

4.10.8. Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksimi



Nota 128. Hüseyinî Makâmı Dizisi ve Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler

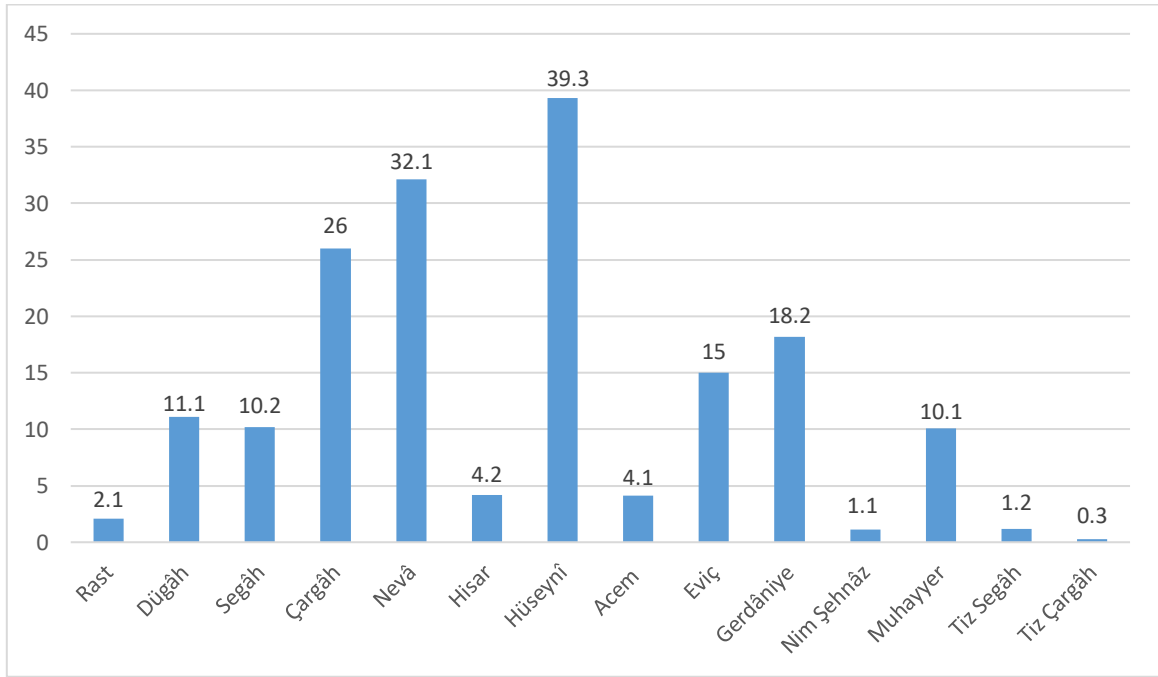
Taksimde 5. dizeğe kadar Hüseyinî makâmı dizisinde dolaşılmış, hüseyinî perdesi ve dügâh perdesinde puandorglu kalışlar yapılmıştır.

5. dizekte acem perdesi ve nim şehnâz perdesi kullanılarak hüseyinî perdesinde kalışlar yapılmış ve bu perde üzerinde Hicâz çeşnişi oluşmuştur.

10 dizekte taksim makâmın tiz karar perdesi olan muhayyer perdesinin üstünde tiz çargâh perdesine kadar genişlemiştir.

10 ve 13. dizeler arasında hüseyinî perdesi bakiye bemolü olarak hisar perdesine dönüşmüş ve Karcıgar makamına geçki yapılmıştır.

14 ve 18. dizeler arasında hüseyinî makâmı dizisinde dolaşarak Hüseyinî karar verilmiştir.



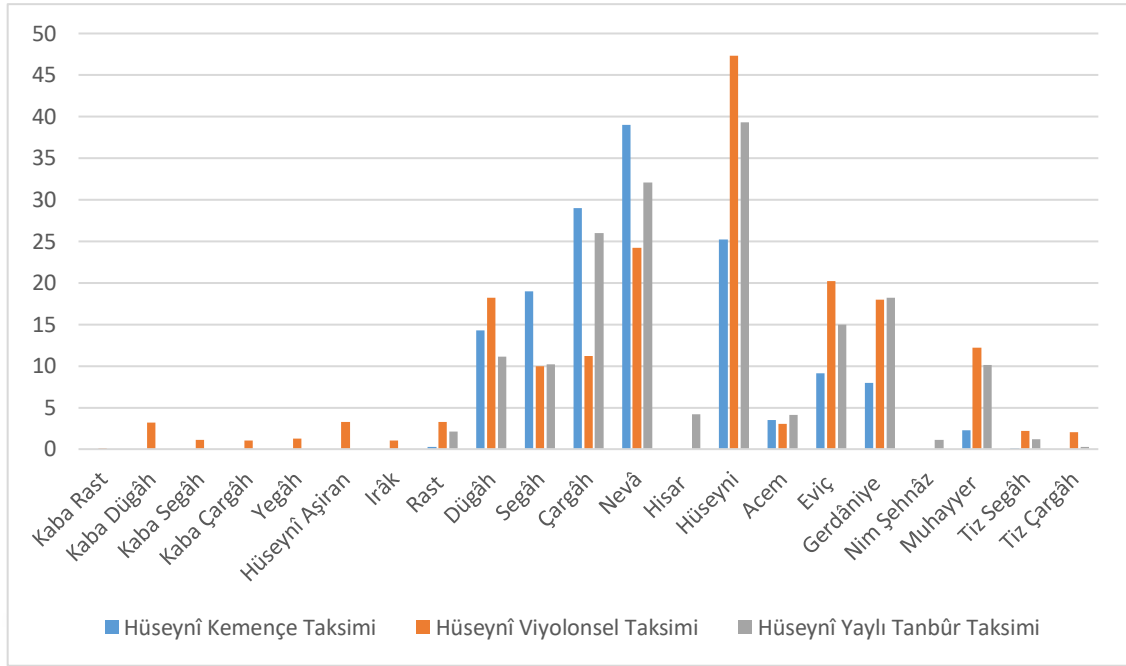
Grafik 20. Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları

Hüseyinî yaylı tanbûr taksiminde makamın güçlüsü olan hüseyinî perdesi en sık kullanılan perde olmuştur.

Karar sesinin altında yeden perdesi ile genişlerken tiz karar karar sesinin üstünde tiz çargâh perdesine kadar genişlemiştir.

Nim Şehnâz ve acem perdeleri ile hüseyinî perdesi üzerinde Hicâz çeşnisi ile karar verilmiştir. Hisar perdesi ise Karcıgar makamına geçki yapılan yerde kullanılmıştır.

Makâmın karar perdesi ve tiz karar perdesi hemen hemen aynı oranda kullanılmıştır.



Grafik 21. Hüseynî Taksimler ve Frekans Karşılaştırması

Cemil Bey'e ait farklı sazlarda icrâ edilmiş olan Hüseynî taksimlerden birincisi (Kemeñçe) 2.20, ikincisi (viyolonsel) 3.43, üçüncüsü (yaylı tanbûr) 3.29 dakika uzunluğundadır.

Hüseynî kemeñçe taksimi ve Hüseynî viyolonsel taksimi davut akortta, Hüseynî yaylı tanbûr taksimi müstahsen akortta icrâ edilmiştir.

Yukarıdaki tablo ışığında, Hüseynî taksimler arasında ses aralığı en geniş olan icrâ Hüseynî viyolonsel taksimi olmuştur. Hüseynî viyolonsel taksimi, karar sesinin altında kaba rast perdesi, tiz karar sesinin üstünde ise tiz çargâh perdesine kadar genişlemiştir. Hüseynî Kemeñçe taksiminde ise ses aralığı diğer iki taksime göre daha dar tutulmuştur. Buna göre Hüseynî kemeñçe taksiminde kullanılan perdeler rast-tiz segâh arasındaki perdeler olmuştur.

Viyolonsel ve yaylı tanbûrda icrâ edilen taksimlerde en sık kullanılan perde hüseyinî perdesi olurken, kemeñçe taksiminde ise nevâ perdesi olmuştur.

Karar perdesi ve tiz karar perdesi viyolonsel ve yaylı tanbûrda ile icrâ ettiği Hüseynî taksimlerde hemen hemen aynı oranda kullanılmıştır.

Hüseynî yaylı tanbûr taksiminde diğer iki taksimde kullanılan perdelerden farklı olarak hisar ve nim şehnaz perdesi kullanılmıştır.

4.10.9. Hüzam Kemeçe Taksimi



Nota 129. Hüzam Makâmı Dizisi ve Hüzam Kemeçe Taksiminde Kullanılan perdeler

7. dizeğe kadar Hüzam makâmı dizinde dolaşılmış, nevâ ve segâh perdelerinde puandorglu kalışlar yapılmıştır. 7. dizekte makâm karar perdesinin altında yegâh perdesine kadar genişlemiştir. Yine bu dizek üzerinde sümbüle perdesi kullanılarak nevâ perdesindeki Hümâyûn dizisinin güçlü perdesi olan gerdâniye perdesinde kalış yapılmıştır.

8. dizekte seyir bir oktav yukarı taşınmış ve ezgi tiz çargâh perdesine kadar genişletilmiştir.

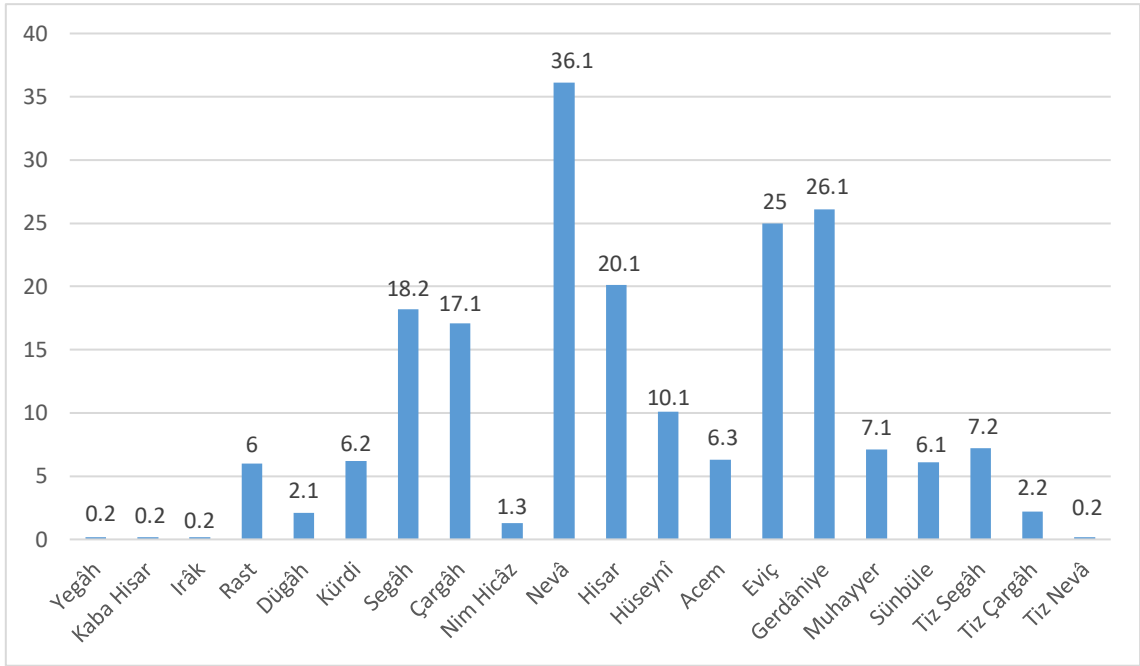
Hüzam makâmı dizisinin bir parçası olan nevâ perdesindeki Hümâyûn dizisi, İcrânın tiz nevâ perdesine kadar çıkmasında önemli bir unsur olmuştur.

15 ve 17. dizekler arasında Müstear makâmına geçki yapılmıştır. 17. dizekten sonra ise Segâh makâmı dizisi icrâ edilmiş ve Segâhlı karar verilmiştir.

Yapılan tahliller doğrultusunda taksim, Hüzam dizisi ile başlamış, Müstear makâmına geçki yapılmış ve Segâh makâmı dizisi ile karar vermiştir.

Taksimde Hüzam makâmının seyrine uygun olarak güçlü ve asma karar perdeleri ziyadesiyle kullanılmıştır.

Gerdâniye perdesinin yoğunluğu ise icrâdaki Hümâyûn dizisinin etkisini göstermektedir.



Grafik 22. Hüzam Kemançe Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları

4.10.10. Mahûr Kemançe Taksimi

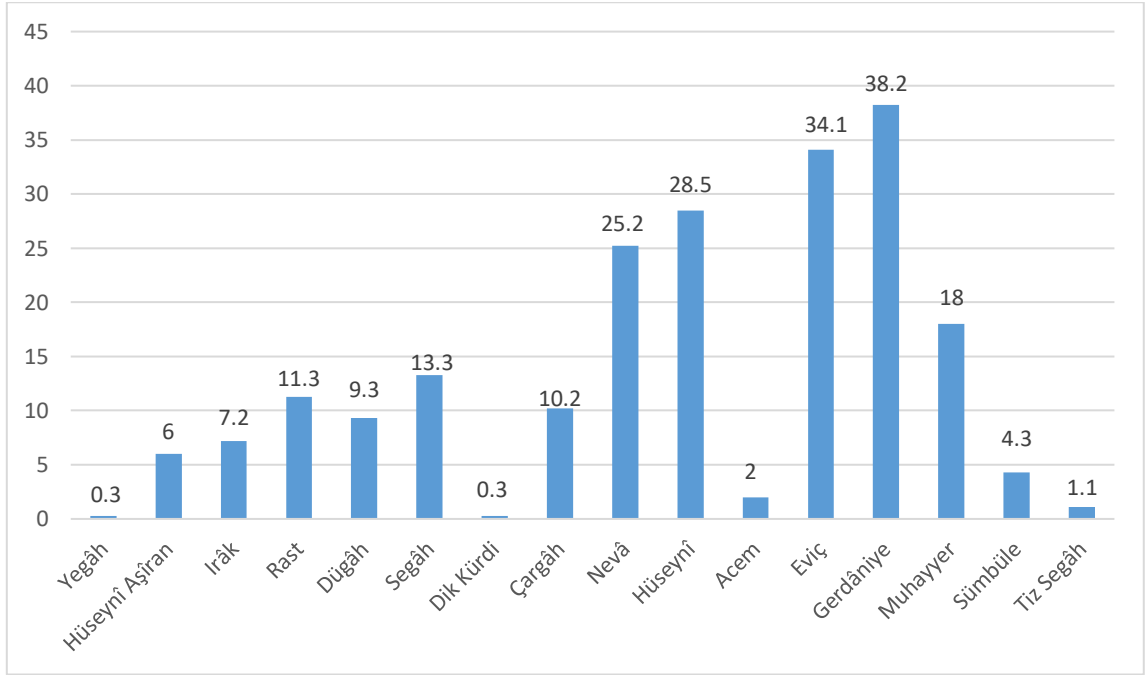


Nota 130. Mahûr Makâmı Dizisi ve Mahûr Kemançe Taksiminde Kullanılan perdeler

1. dizekte Sümbüle perdesi kullanılarak gerdâniye perdesinde Bûselikli kalış yapılmıştır.
2. dizekte gerdâniye perdesinden bûselik perdesine inilirken nim hicâz perdesi kullanılmış ve Nişâbur makâmına kısa geçki yapılmıştır.
4. dizekte sümbüle perdesi kullanılmış, eviç perdesi yeden olarak kullanılarak gerdâniye perdesi üzerinde Bûselikli yarım karar yapılmıştır.
6. dizekte tiz segâh perdesinden hüseyinî perdesine Hüseyinî dizisi ile inilmiş ve bu perde üzerinde Hüseyinî çeşnişi ile kalış yapılmıştır.

14. dizeğe kadar Mahûr makâmı dizisinde dolaşılmış ve 15. dizekte Nişâbur makâmına geçki yapılmıştır.

16 ve 18. dizekler arasında oktav kullanılarak soru-cevap cümleleri oluşturulmuş ve makâmın seyri karar sesinin altında yegâh perdesine kadar genişlemiştir. 20. dizekte Mahûr makâmı dizisi ile karar verilmiştir.



Grafik 23. Mahûr Kemeñçe Taksiminde Kullanılan perdelere ve Frekansları

Mahûr Kemeñçe Taksiminde en sık kullanılan perde tiz karar perdesi ve aynı zamanda birinci güçlü olan gerdâniye perdesi olmuştur.

Taksim tiz karar sesinin üstünde tiz segâh perdesine kadar genişlemiştir. Pestlerde ise yegâh perdesine kadar genişlemiştir.

4.10.11. Mahûr Viyolonsel Taksimi



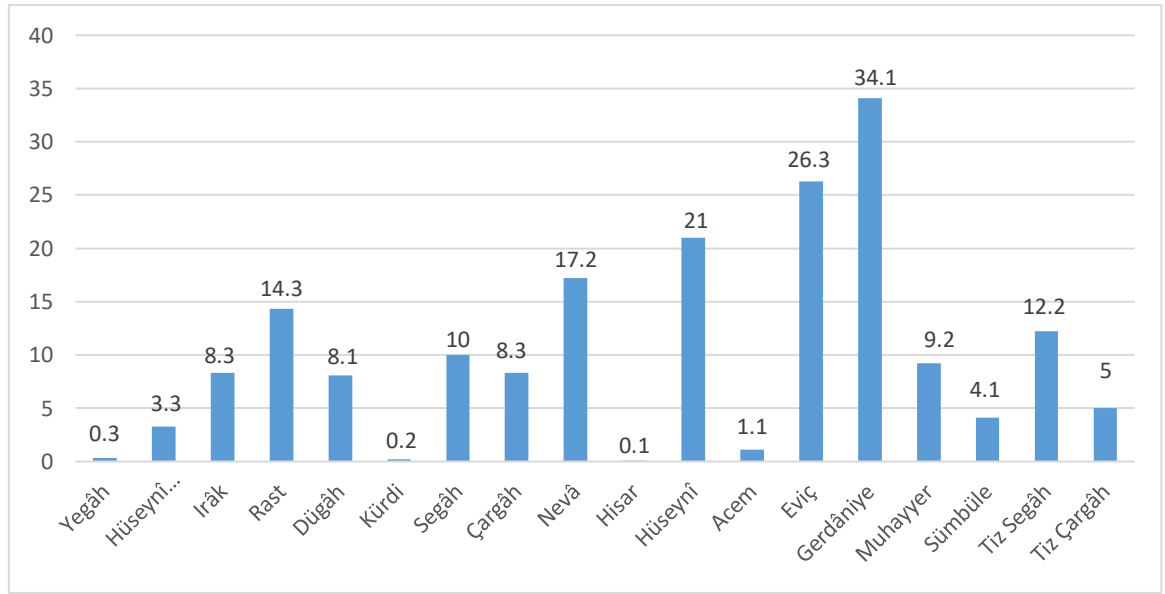
Nota 131. Mahûr Makâmı Dizisi ve Mahûr Kemeñçe Taksiminde Kullanılan perdelere

Taksim 3. Dizeğe kadar Mahûr makâmı dizisinde dolaşmıştır. 3. Dizeğin sonun hisar perdesi yeden olarak kullanılmış ve hüseyinî perdesinde Bûselikli kalış yapılmıştır.

4 ve 9. dizeler yukarı oktavdan icrâ edilmiş ve makâm tiz çargâh perdesine kadar genişlemiştir. Yine bu dizeler üzerinde Sümbüle perdesi kullanılara tiz segâh perdesinde Segâhlı kalışlar yapılmıştır.

12 ve 14. dizeler arasında makamın seyri pestte yegâh perdesine kadar genişleyerek oktavlı soru-cevap cümleleri kullanılmıştır.

15 ve 20. dizeler arasında Mahûr makâmı dizisinde dolaşılıp karar verilmiştir.

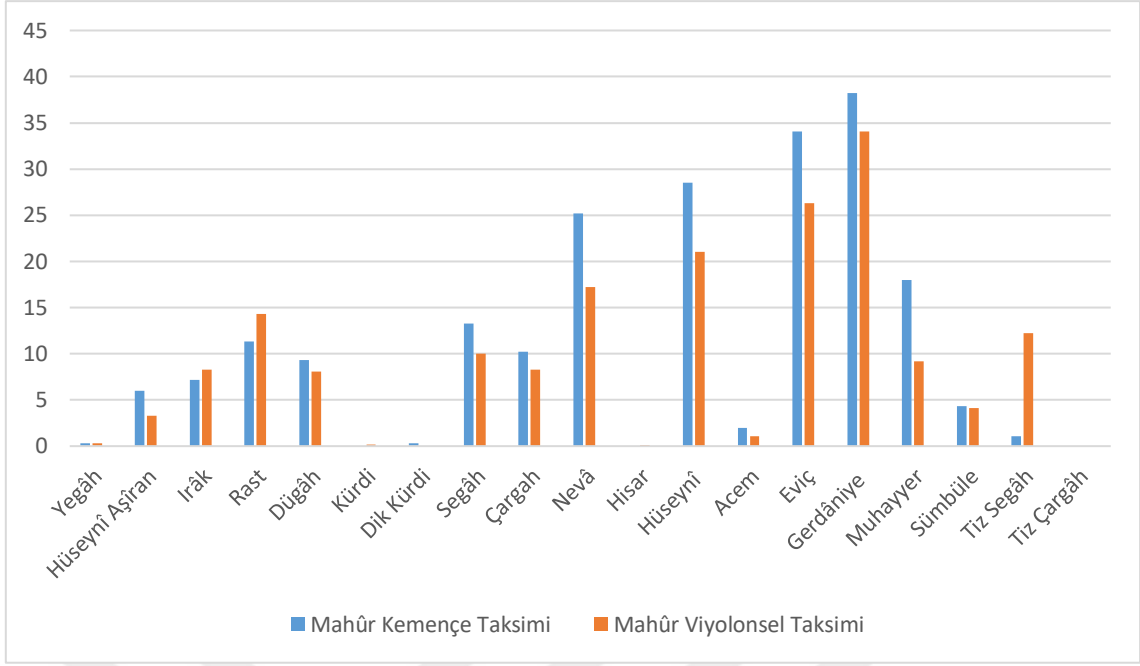


Grafik 24. Mahûr Viyolonsel Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları

Mahûr Makâmının birinci güçlü perdesi olan gerdâniye perdesi makâmın seyrine uygun olarak gereğince kullanılmıştır.

Taksimde sümbüle perdesinin yoğunluğu tiz segâh perdesinde Segâhlı kalışları gösterirken, hisar perdesinin azlığı ise geçkinin kısalığını göstermektedir.

Makâm karar perdesinin altında yegâh perdesine, tiz karar perdesinin üstünde ise tiz çargâh perdesine kadar genişlemiştir.



Grafik 25. Mahûr Taksimler ve Frekansları

Cemil Bey'e ait olan Mahûr kemeñçe ve Mahûr viyolonsel taksimlerinden birincisi 3.42, ikincisi 3.53 dakika uzunluğundadır.

Taksimler bolâhenk akortta icrâ edilmiştir. Her iki taksimde de en sık kullanılan perde makâmın tiz karar ve birinci derece güçlü perdesi olan gerdâniye perdesi olmuştur.

İki icrâda pest seslerde yegâh perdesine kadar genişlerken Mahûr kemeñçe taksimi tiz karar sesinin üstünde tiz segâh perdesine, Mahûr viyolonsel taksimi ise tiz çargâh perdesine genişlemiştir.

4.10.12. Rast Viyolonsel Taksimi



Nota 132. Rast Makâmı Dizisi ve Rast Viyolonsel Taksiminde Kullanılan perdeler

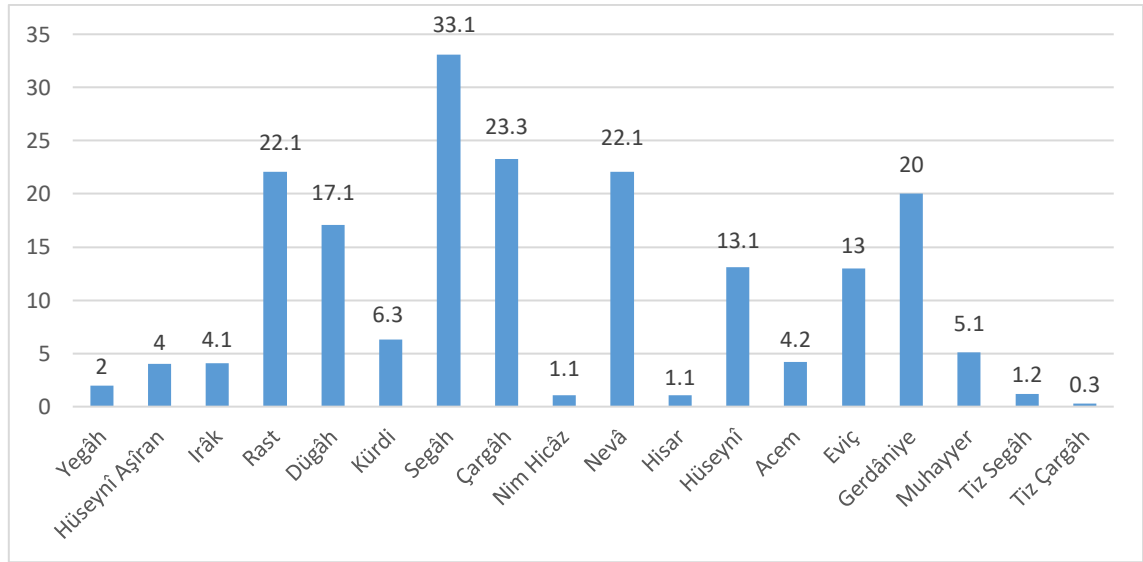
Taksim, birinci dizekte karar sesi olan rast perdesi ekseninde başlamış ve yegâh perdesine kadar genişlemiştir. 7. dizeğe kadar Rast makâmı dizisinde dolaşmış ve bu dizek üzerinde kürdî perdesi yeden olarak kullanılarak Segâh makâmına geçki yapmıştır.

7 ve 10. dizeler arasında Segâh makâmı dizisinde dolaşmış ve segâh perdesi üzerinde puandorglu kalırlar yapılmıştır.

11. dizekte Hisar perdesi kullanılarak Hüzam makamına geçki yapılmıştır. Devamın da 16. dizeğe kadar Rast makâmı dzisinde dolaşılmıştır.

16. dizekte Nişâbur makâmına geçki yapılmış ve nevâ perdesinde puandorglu kalış yapılmıştır.

17 ve 18. dizeler arasında Rast makâmı dizisinde dolaşılmış ve rast perdesinde karar verilmiştir.

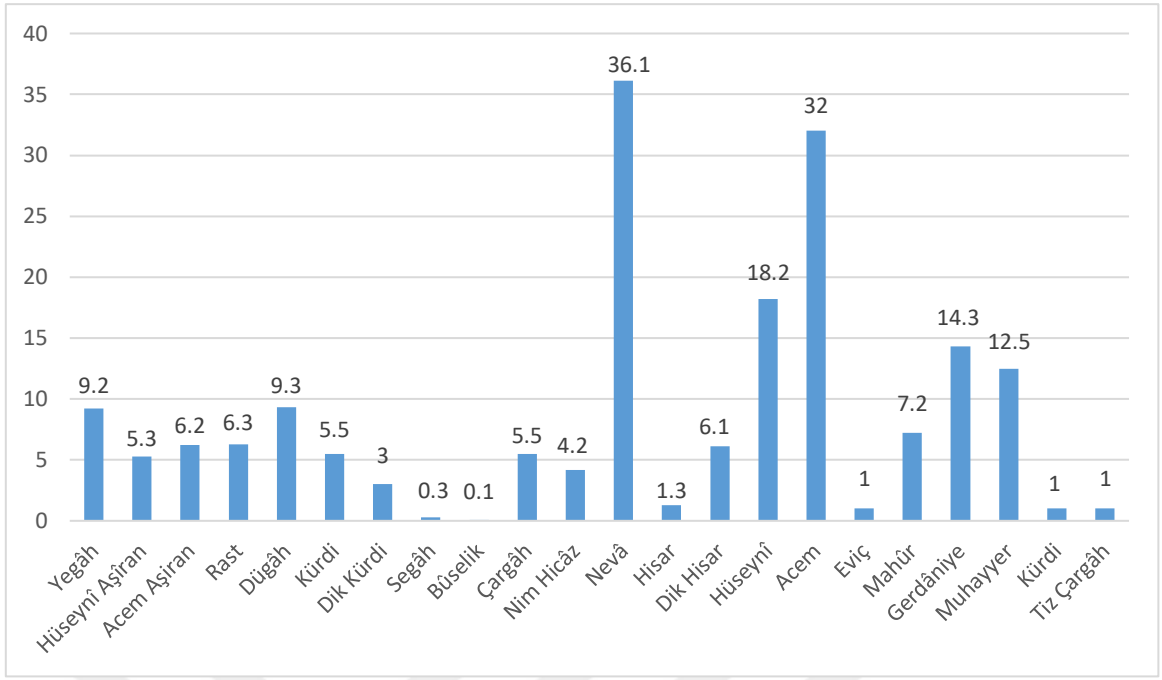


Grafik 26. Rast Viyolonsel taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları

Rast Viyolonsel Taksiminde en sık kullanılan perdeler sırasıyla segâh-çargâh-nevâ-rast olmuştur. Segâh perdesinin yoğunlukla kullanılmasındaki en önemli unsur bu perde üzerinde Segâhlı kalırlar olmuştur.

Makâmın karar perdesi ve tiz karar perdesi hemen hemen aynı oranda kullanılmıştır.

Taksim karar sesinin altında yegâh perdesine, tiz karar perdesinin altında ise tiz çargâh perdesine kadar genişlemiştir.



Grafik 27. Sultâniyegâh Kemeñçe Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları

Sultaniyegâh kemeñçe taksiminde en sık kullanılan perde makâmın güçlü perdesi olan nevâ perdesi olmuştur.

Frekans değeri çok az olan bûselik, segâh ve eviç gibi perdeler yapılan geçkilerin kısalığını göstermektedir. Taksim yukarı perdelere tiz çargâh perdesine kadar genişlemiştir.

4.10.14. Uşşak Viyolonsel Taksimi



Nota 134. Uşşak Makâmı Dizisi ve Uşşak Viyolonsel Taksiminde Kullanılan perdeler

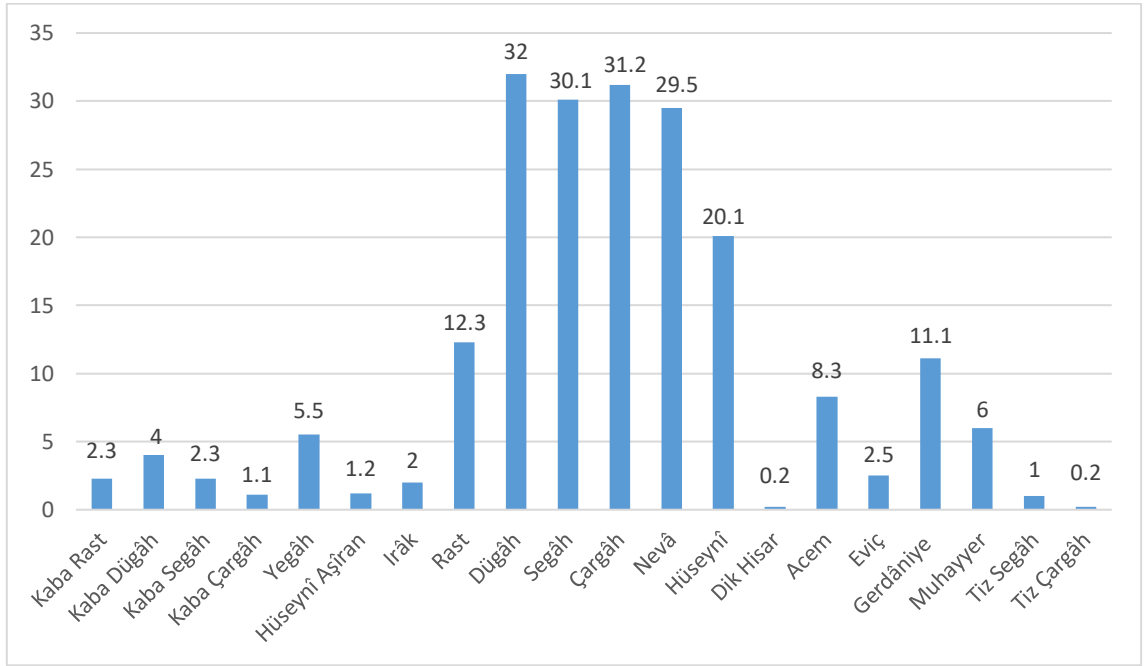
Uşşak Viyolonsel taksimi, ilk dizekte Uşşak makâmı dizisi ile seyrine başlamış ve karar sesinin altında yegâh perdesine kadar genişleme yapmıştır.

5. dizekte düğâh perdesinde puandorglu kalış yaptıktan sonra, seyir bir oktav peste taşınarak kaba düğâh perdesinde kalış yapılmıştır.

15. dizeğe kadar Uşşak makâmı dizisinde dolaşmış ve Uşşak makâmının önemli kalış perdeleri olan nevâ-acem-çargâh-rast perdelerinde puandorglu kalışlar yapılmıştır.

15 ve 17. dizeler arasında oktav kullanarak soru-cevap cümleleri oluşturulmuş, 18. dizekte de tiz çargâh perdesine kadar çıkılarak makâmın perde kullanım alanı oldukça genişletilmiştir.

19. dizekte muhayyer perdesinden pest seslere doğru gelen inici bir egzi ile düğâh perdesinde Uşşak dizisi ile karar verilmiştir.



Grafik 28. Uşşak Viyolonsel Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları

Uşşak viyolonsel Taksiminde en sık kullanılan perde makamın karar sesi olan düğâh perdesi olmuştur.

Taksim karar sesinin altında kaba rast perdesine, tiz karar sesinin üstünde ise tiz çargâh perdesine kadar genişlemiştir. Özellikle soru-cevap cümlelerinin olduğu yerde taksim seyri oldukça genişlemiştir.

4.10.15. Uşşak Yaylı Tanbûr Taksimi



Nota 135. Uşşak Makâmı Dizisi ve Uşşak Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler

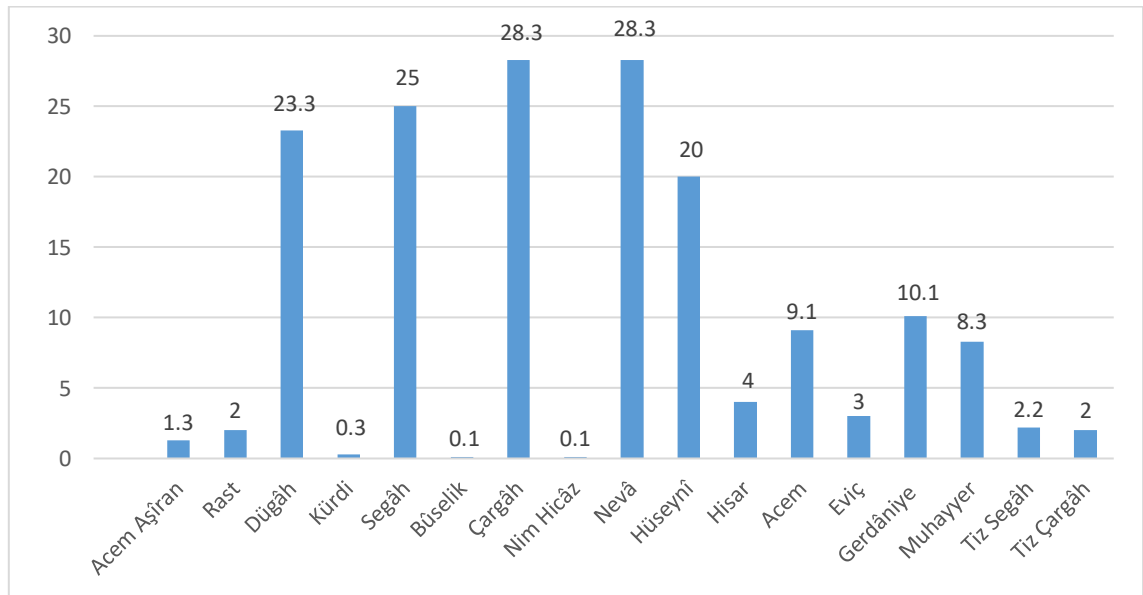
Uşşak Yaylı Tanbûr taksiminde 1 ve 8. dizeler arasında Uşşak makâmı dizisinde dolaşmıştır. Bu dizeler arasında düğâh, segâh ve nevâ perdelerinde puandorglu kalırlar yapılmıştır.

9. dizekte makâmın seyri tiz çargâh perdesine kadar genişlemiş, hisar ve eviç perdeleri kullanılarak Karcığâr makâmına geçki yapılmıştır.

12. dizekte acem perdesinde kalırlar yapılmış, ezgi inici bir seyirde devam ederken kürdi perdesi kullanılarak Acemaşîran makamına geçki yapılmıştır.

14. dizekte nim hicâz perdesi kullanılarak nevâ perdesi üzerinde Bûselik çeşnisi oluşmuştur.

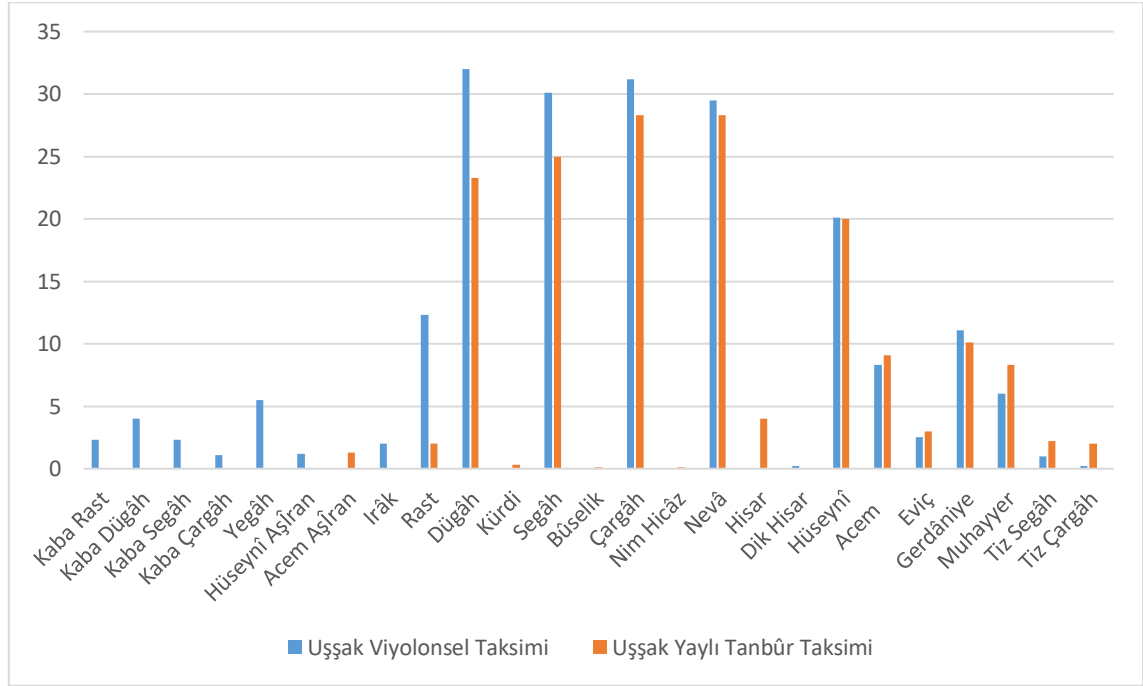
15 ve 17. Dizeler arasında Uşşak makâmı dizisinde dolaşarak düğâh perdesinde karar verilmiştir.



Grafik 29. Uşşak Yaylı Tanbûr Taksiminde Kullanılan perdeler ve Frekansları

Uşşak yaylı tanbûr taksiminde en sık kullanılan perdeler nevâ ve çargâh perdeleri olmuştur.

Taksim, karar sesinin altında acemaşîran perdesi, tiz karar sesinin üstünde de tiz çargâh perdesine genişlemiştir. Frekans değeri çok az olan perdeler kısa geçkilerin yapıldığını göstermektedir.



Grafik 30. Uşşak Taksimler ve Frekans Karşılaştırması

Cemil Bey'e ait olan Uşşak taksimlerden birincisi (viyolonsel) 3.53 dakika, ikincisi (yaylı tanbûr) 3.34 dakika uzunluğundadır.

Uşşak viyolonsel taksimi bolâhenk akortta, Uşşak yaylı tanbûr taksimi davut akortta icrâ edilmiştir.

Her iki taksim icrâsında da ezgi daha çok dügâh ve hüseyinî perdeleri arasında geçmektedir. Bununla birlikte ses sahası olarak değerlendirildiğinde viyolonsel taksiminin daha geniş bir ses alanı içerisinde icrâ edildiği görülmektedir. İki icrâda da frekans değerlerinin çok az olduğu yerlerde farklı makâmlara kısa geçkiler yapılmıştır.

4.11. Cemil Bey'in Taksimeleri Işığında Alıştırmalar

Bu bölümde, notaya aldığımız ve tahlil ettiğimiz Cemil Bey'e ait 9 farklı makâmdaki 15 taksim ışığında onun kullanmış olduğu makamlar ve geçkileri kapsayan Sofyan (4/4) usûlle bestelenmiş alıştırmaları takdim ediyoruz.

Cemil Bey'in taksimlerinden esinlenilerek yazılan bu alıştırmalar tek bir saz için değil de farklı sazlarda çalınmak üzere bestelenmiştir. Açıklamalar da kullanılan dizek numaraları dizek başlarında, sol anahtarının üzerinde gösterilmiştir.

Alıştırmalarda kullanılan makamlar ve geçkileri şöyledir;

1. *Bestenigâr Kemençe Taksiminden Esinlenen Alıştırma*

Alıştırmada, 3. dizeğin sonuna kadar Sabâ makâmı dizisinde dolaşılmış, 4. dizekte Nevâ perdesi kullanılarak Bestenigâr makâmı dizisine geçilmiş ve karar verilmiştir. 5 ve 10. dizeler arasında Sabâ ve Bestenigâr makamı dizelerinde dolaşılmış ve 10. dizeğin sonunda Bestenigâr karar verilmiştir.

2. *Bestenigâr Viyolonsel Taksiminden Esinlenen Alıştırma*

Alıştırmada, 5. dizeğe kadar Sabâ makâmı dizisinde dolaşılmış ve bu dizek üzerinde nevâ perdesi kullanılarak Irak perdesinde Bestenigâr karar verilmiştir. 6 dizekte makâm tiz durak perdesi üzerinde Eviç yaparak genişlemiştir. 7. dizek üzerinde nim hicâz perdesi üzerinde Hicâzlı kalış yapılmıştır. 7 ve 10. dizeler arasında Bestenigâr makâmı dizisinde dolaşılmış ve Bestenigâr karar verilerek alıştırma son bulmuştur.

3. *Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksiminden Esinlenen Alıştırma*

İlk üç ölçüde Sabâ makâmı seslerinde dolaşılmış ve dördüncü ölçüde Irak perdesinde Bestenigâr karar verilmiştir. 7. dizekte makâm tiz durak perdesi üzerinde genişleme yapmış ve eviç perdesi üzerinde Eviç yaparak karar vermiştir. 8 ve 10. dizeler arasında Bestenigâr seslerinde dolaşmış ve 10. dizeğin sonunda Bestenigâr karar verilmiştir.

4. *Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksiminden Esinlenen Alıştırma*

Alıştırmada 7. dizeğe kadar Acem makâmı seslerinde dolaşılmıştır. 7. dizeğin 3. ölçüsünde kürdi perdesi kullanılarak Ferahfezâ dizisine geçilmiştir. 9. dizeğin son

ölçüsünde Neveser makâmı sesleri gösterilmiştir. 10. dizeğin ilk ölçüsünde Neveser makâmı etkisi devam etmiş ve devamında Ferahfezâ karar verilmiştir.

5. Hicâz Yaylı Tanbûr Taksiminden Esinlenen Alıştırma

Alıştırmada 2. dizeğin sonuna kadar Hümâyûn makâmı etkileri görülmektedir. Sonraki dizelerde hüseyinî perdesin baskın perde durumuna gelmiş ve hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî dizisi icrâ edilmiştir. 10 dizeğin sonunda Hicâz karar vermiştir. Alıştırma Hümâyûn başlamış ve Uzzâl devam edip son bulmuştur.

6. Hüseyinî Kemençe Taksiminden Esinlenen Alıştırma

Alıştırmada genelinde Hüseyinî makamı dizisinde dolaşmış ve Hüseyinî karar verilmiştir. Bazı ölçüler de acem perdesi üzerinde uzun kalışlar yapılarak Acemli Hüseyinî dizisi icrâ edilmiştir.

7. Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksiminde Esinlenen Alıştırma

3. dizeğin ilk ölçüsüne kadar Hüseyinî makâmı seslerinde dolaşmıştır. 3. dizeğin ikinci ölçüsünde Hüseyinî perdesi üzerinde Hicâz dizisi icrâ edilmiştir. 7. dizik üzerinde Hisar perdesi kullanılarak Karcığâr makamına geçki yapılmıştır. 10. dizikte Hüseyinî karar verilmiştir.

8. Hüseyinî Viyolonsel Taksiminden Esinlenen Alıştırma

Alıştırma genelinde Hüseyinî makâmı seslerinde dolaşmıştır. Alıştırma içerisinde çift ses kullanılarak karar güçlendirilmiştir. Bununla birlikte bazı ölçülerde alıştırma karar sesinin altında genişlemiş ve karar güçlendirilmiştir.

9. Hüzzam Kemençe Taksiminde Esinlenen Alıştırma

Araştırma genelinde hüzzam makâmı seslerinde dolaşmış ve 10. dizikte Segâh makamına geçki yapılarak Segâh karar verilmiştir.

10. Mahûr Kemençe Taksiminden Esinlenen Alıştırma

Alıştırmanın ilk ölçüsünde gerdâniye perdesi üzerinde Bûselikli karar verilmiştir. 2. dizeğin ikinci ölçüsünde ise nim hicâz perdesi ile Müstear makâmı seslerinde dolaşmıştır. Devamında 2 ve 8. dizikler arasında Mahûr makâmı dizisinde

dolaşmıştır. 9. dizekte tekrar Müstear makâmı sesleri duyurulduktan sonra 10. dizekte Mahûr karar verilmiştir.

11. Mahûr Viyolonsel Taksiminden Esinlenen Alıştırma

Alıştırmada 1 ve 4. dizekler arasında Mahûr makâmı seslerinde dolaşmıştır. 5. dizekte Segâh makâmına geçki yapılmıştır. 7, 8 ve 9. dizekler arasında soru-cevap cümleleri ile alıştırma yegâh perdesine kadar genişlemiştir. 10. Dizekte Mahûr karar verilmiştir.

12. Rast Viyolonsel Taksiminden Esinlenen Alıştırma

Alıştırmada 5. dizeğe kadar Rast makâmı seslerinde dolaşmıştır. 5. dizeğin ikinci ölçüsünde Segâh makâmına geçilmiş ve 6. dizeğin ikinci ölçüsüne kadar Segâh makâmı seslerinde dolaşmıştır. 6. dizeğin ikinci ölçüsünde hisar perdesi kullanılarak Hüzzam makâmına geçilmiştir. 9. dizeğin sonun da nim hicâz perdesi kullanılarak Müstear makâmı seslerinde dolaşmıştır. 10. dizekte Rast karar vermiştir.

13. Sultaniyegâh Kemençe Taksiminden Esinlenen Alıştırma

Alıştırmada, ilk ölçüde Nişaburlu giriş yaptıktan sonra 6. dizeğe kadar Sultaniyegâh makâmı seslerinde dolaşmıştır. 6. dizekte nevâ perdesi üzerinde Sabâ makâmı icrâ edilmiş ve bu dizeğin sonunda segâh perdesinde kalış yaparak Bestenigâr makamına geçki yapılmıştır. 7. dizeğin üçüncü ve dördüncü ölçüsünde nevâ perdesi üzerinde Uşşak makâmı dizisi icrâ edilmiş ve sonrasında 8. dizekte tekrar Sabâ makamına geçki yapılmıştır. 9 ve 10. dizeklerde Sultaniyegâh makâmı dizisi icrâ edilmiş ve Sultaniyegâh karar verilmiştir.

14. Uşşak Viyolonsel Taksiminden Esinlenen Alıştırma

Alıştırmada genelinde Uşşak makâmı seslerinde dolaşmıştır. 8. dizekte soru-cevap cümleleri kullanılmıştır. 10. dizekte Uşşak karar verilmiştir.

15. Uşşak Yaylı Tanbûr Taksiminde Esinlenen Alıştırma

Alıştırmada 7. dizeğe kadar Uşşak makâmı seslerinde dolaşmıştır. 7. dizekte Karcıgar makamına geçki yapılmıştır. 8. dizeğin son ölçüsünde kürdi perdesi kullanılarak devamındaki ölçüde acemaşîran perdesinde kalış yapılmış ve acemaşîran makâmına geçki yapılmıştır. 9. dizeğin üçüncü ölçüsünde nim hicâz perdesi yeden olarak

kullanılmış ve nevâ perdesi üzerinde Bûselik çeşnişi oluşmuştur. 10. dizeğin üçüncü ölçüsünde Karcığar makâmı sesleri icrâ edilmiş ve devamında Uşşak karar verilmiştir.



Bestenigâr Alıştırma

Cemil Bey'in Bestenigâr Kemançe Takımından Eskenenimigâr

1 Sofyan

3

5

7

9

11

13

15

17

19

Nota 136. Bestenigâr Alıştırma

Besteniğâr Alıştırma

Cemil Bey'in Besteniğâr Viyolonsel Taksiminden Esinlenilmiştir

Sofyan

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff is marked with the name 'Sofyan'. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The time signature is 4/4, and the key signature has one flat (B-flat). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line.

Nota 137. Besteniğâr Alıştırma

Besteniğâr Alıştırma

Cemil Bey'in Besteniğâr Yaylı Tanbûr Taksiminde Esinlenilmiştir

1 Sofyan

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Nota 138. Besteniğâr Alıştırma

Ferahfezâ Makâmında Alıştırma
Cemil Bey'in Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksiminden Esinlenmiştir

1 Sofyan

The musical score consists of ten staves of notation, each beginning with a measure number from 1 to 10. The notation is written on a single-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is heavily ornamented with trills and grace notes. The piece concludes with a final measure on the tenth staff.

Nota 139. Ferahfezâ Alıştırma

Hicâz Alıştırma

Cemil Bey'in Hicâz Yaylı Tarbûr Takisiminde Esinlenilmiştir

1 Sofyan

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Nota 140. Hicâz Alıştırma

Hüseyinî Alıştırma

Cemil Bey'in Hüseyinî Kemence Taksiminden Esinlenilmiştir

1 Sofyan

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Nota 141. Hüseyinî Alıştırma

Hüseyinî Alıştırma

Cemil Bey'in Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksiminden Esinlenilmiştir

Sofyan

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Nota 142. Hüseyinî Alıştırma

Hüseyinî Alıştırma

Cemil Bey'in Hüseyinî Viyolonsel Taksiminden Esinlenilmiştir

Sofyan

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff is labeled 'Sofyan'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplets. The score is written in treble clef.

Nota 143. Hüseyinî Alıştırma

Hüzzam Alıştırma

Cemil Bey'in Hüzzam Kemeñçe Taksiminden Esinlenilmiştir

1 Sofyan

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff is marked with a '1' and the name 'Sofyan'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and slurs. The score is written in a single system with ten staves.

Nota 144. Hüzzam Alıştırma

Mahûr Alıştırma

Cemil Bey'in Mahûr Kemence Taksiminden Esinlenerek Yazılmıştır

Sofyan

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Nota 145. Mahûr Alıştırma

Mahûr Alıştırma

Cemil Bey'in Mahûr Viyolonsel Taksiminden Esinlenilmiştir

1 Sofyan

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Nota 146. Mahûr Alıştırma

Rast Alıştırma

Cemil Bey'in Rast Viyolonsel Taksiminden Esinlenilmiştir

1 Sofyan

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Nota 147. Rast Alıştırma

Sultaniyegâh Alıştırma

Cemil Bey'in Sultaniyegâh Kemeñçe Taksiminden Esinlenilmiştir

Sofyan

The musical score consists of ten staves of notation for the Sofyan instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is decorated with numerous ornaments and triplets. The score is numbered 1 through 10 at the beginning of each staff.

Nota 148. Sultaniyegâh Alıştırma

Uşak Alıştırma

Cemil Bey'in Uşak Viyolonsel Taksiminden Esinlenilmiştir

1 Sofyan

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Nota 149. Uşak Alıştırma

Uşşak Alıştırma

Cemil Bey'in Uşşak Yaylı Tanbûr Taksiminden Esinlenilmiştir

1 Sofyan

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Nota 150. Uşşak Alıştırma

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar

Birinci Alt Probleme Yönelik, Cemil Bey'in Taksimlerindeki Pozisyon Kullanımının Sonuçları

Türk müziği viyolonsel icrâsında, teknik eksikliklerden dolayı çok tercih edilmeyen III. ve IV. pozisyon kullanımını Cemil Bey'in icrâlarında yeterince kullandığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Cemil Bey viyolonselde pozisyon kullanarak, bu sazın zaten geniş olan ses sahasını daha da genişletmiştir.

Cemil Bey, kemençe ile icrâsında da III. ve IV. pozisyona kadar kullanmıştır. Bu sazda da pozisyon kullanarak yumuşak bir duyum elde etmiş ve ajiliteli bölümleri kolaylıkla icrâ ettiği tespit edilmiştir.

Cemil Bey'in viyolonsel ve kemençede pozisyon kullanarak;

- Perdeleri daha makamların gereğince duyurabildiği,
- Pozisyon kullanımı ile farklı tınlar yakaladığı,
- Boş tel kullanımı ile icrâsı zorlaşan ve kötü duyulan yorumlama unsurlarının icrâsını daha iyi duruma getirdiği,
- Ajilitenin ön plana çıktığı eserlerin zorluğunu azalttığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Bunların yanında Cemil Bey, yaylı tanbûrda da parmak pozisyonları ile yukarıdaki hususları gerçekleştirmiştir.

İkinci Alt Probleme Yönelik Yay Tekniği Sonuçları

Cemil Bey'in yaylı sazlardaki yaptığı icrâlarında daha çok *bağlı yay tekniğini* kullandığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte icrâlarında ender olarak *kesik icrâ* ve *bağırsız yay* kullanımı da görülmektedir. Bilhassa oluşturduğu cümlelerin sonunda perdeleri birbirinden ayırarak daha vurgulu hâle getirmek için kesik icrâ yay tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Ayrıca soru-cevaplı cümlelerde ve uzun kalışlar yaptığı bazı perdelerde de kesik icrâ yay tekniğini kullanmıştır. Bağırsız yay tekniğini daha seyrek olmak kaydıyla köşeli, keskin icrâ ettiği motiflerde icrâsına katmıştır.

Cemil Bey'in özellikle bazı motiflerde yayı mızrap gibi kullanarak hareketli, dinamik ve canlı cümleler oluşturduğu tespit edilmiştir. Ayrıca kemençe ve yaylı tanbur icrâsında karşılaşılan yay tekniğini viyolonsel icrâsında da görmek mümkündür.

Üçüncü ve Dördüncü Alt Probleme Yönelik, Cemil Bey'in Taksimlerinde Kullandığı Yorumlama Teknikleri ve İfade Unsurları Sonuçları

Araştırmamızda, Cemil Bey tavrını meydana getiren unsurların başında yorumlama tekniklerinin kullanımının geldiği sonucuna varılmıştır. Bilhassa taksimlerinde 4 farklı üslûpta kullandığı çift çarpma yorumlama unsurunun yanında, çarpma kaydırma, kaydırma ile birbirine bağlanan çift çarpma ve vurkaç çarpma Cemil Bey icrâsının esas karakterini oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Cemil Bey'in yaylı sazları icrâsında 4'lük, 8'lik, 16'lık, 32'lik ve üçleme tartımlar üzerinde, teknik açıdan oldukça zorlu yorumlamaları giderde bir yavaşlama aksama olmadan icrâsına kattığı sonuçlarına varılmıştır.

Cemil Bey'in kullandığı, ara çarpma, ön çarpma, çift çarpma, üçlü çarpma ve kümelemenin icrâsına dinamiklik canlılık ve hareketlilik kazandırdığı tespit edilmiş ve adı geçen çarpma türlerinin kişisel motif ve cümle kurulumunda önemli rol oynayarak Cemil Bey tavrının ortaya çıkmasındaki başlıca unsurlar olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Cemil Bey'in lāvta ve tanbûrda sıklıkla icrâsına kattığı Cemil Bey mızrabı olarak da bilinen kümelemeyi, viyolonsel, yaylı tanbûr ve kemençe üzerinde de gereğince kullandığı görülmüştür. Özellikle taksimlerin önemli kalış perdelerinde yapmış olduğu kümelemeler ile yorum zenginliği oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Cemil Bey'in kaydırma kullanımı;

Cemil Bey'in daha çok 8'lik ve üçleme tartımlarda kaydırma yaptığı belirlenmiştir. İcrâsına kattığı kaydırmalarda, icrâ tavrını bozacak şekilde aşırılığa kaçmamış ve aksine icrâyı renklendirerek sade ve özgünce makamların perde anlayışlarına uygun şekilde kullandığı sonucuna varılmıştır.

Cemil Bey'in icrâlarında sıklıkla karşılaştığımız bir başka yorumlama tekniği de çarpma kaydırmadır. Cemil Bey'in çarpma kaydırmayı 3'lü, 4'lü, 5'li, 7'li ve oktav aralıklarda

kullandığı tespit edilmiştir. İcrâsına kattığı bu çarpma kaydırmalar ile aralık geçişlerini yumuşatmış ve yorum zenginliği oluşturmuştur.

Cemil Bey titreme yorumlama tekniğini mezkûr yaylı sazlardaki icrâlarında sıklıkla kullanmıştır. Bunda tanbûr icrasından etkilendiği söylenebilir. Aynı zamanda zamanının hâfiz icrâlarının hançerelerinden etkilenecek bu yorumlama tekniğini kullandığı söylenebilir.

Cemil Bey, taksim icrâlarında bilhassa uzayan seslerde yaptığı vibratolar ile hoş bir duyum yakalamıştır. Uzun vibratolarını genelde makamların durak perdelerinde, güçlü perdelerinde ve önemli kalış perdelerinde yaptığı tespit edilmiştir. Ayrıca hızlı vibratolar ile icrâsına dinamiklik, canlılık ve hareket kattığı sonucuna varılmıştır.

Cemil Bey'in kesik icrâ kullanımını makamların durak perdelerinde, güçlü perdelerinde ve bu perdelerin oktav seslerinde kullandığı tespit edilmiştir. Kesik icrâ kullanımı ile icrâda iafde değişikliği yapmış ve yorum zenginliği oluşturmuştur.

Cemil Bey durak perdeleri, güçlü perdeleri, önemli kalış perdeleri ve çift ses icrâlarında puandorgu yeterince kullanmıştır. Puandorg icrâsıyla motiflerin birbirinden ayrıldığı, cümleden cümleye geçişlerde zaman kazanıldığı ve perdelerin de daha vurgulu hâle geldiği sonucuna varılmıştır.

Cemil Bey tanbûr icrasından da etkilenecek *dem ses* kullanımını yaylı sazlardaki icrâlarında da uygulamış ve müzikâl ifadesini güçlendirmiştir. Aynı zamanda kullandığı dem sesler ile adı geçen yaylı sazların icrâsına yeni ve farklı yaklaşımlar getirdiği sonucuna varılmıştır.

Cemil Bey özellikle viyolonsel ve kemençede yapmış olduğu çift ses icrâları ile ifade zenginliği oluşturmuştur. Yaptığı çift sesleri 3'lü, 4'lü, 5'li ve oktav aralık kullanarak icrâsına katmıştır.

Cemil Bey'in yaylı sazlardaki icrâlarında nadir de olsa arpej kullanımının olduğu sonucuna varılmıştır.

Beşinci, Altıncı, Yedinci ve Sekizinci Alt Problemlere Yönelik Melodik Tahlil Sonuçları

Çalışmamızda, Cemil Bey'in özgün motif ve cümleleri tahlil edilmiştir. Yapılan tahliller sonucunda Cemil Bey'in taksimlerinde fazlaca çeşitli varyasyonlarda motif ve cümle kurduğu sonucuna varılmıştır. Tahlil ettiğimiz 15 taksimin sonucunda, Cemil Bey'in her icrâsında kendi müzikâl ifade gücünü ortaya koyan cümleler oluşturduğu ve oluşturduğu motif ve cümlelerde tekrara düşmediği sonucuna varılmıştır.

Araştırmaya konu olan taksimlerde Cemil Bey'in icrâ karakterini oluşturan bazı motif ve cümleler tespit edilmiştir. Bu motif ve cümleler Cemil Bey'in kişisel motifleri başlığı altında incelenerek tahlil edilmiştir. Bunun sonucunda ortaya çıkan kişisel motifler ile Cemil Bey tavrının daha belirginleşmesi sağlanmıştır.

Cemil Bey, oluşturduğu özgün *soru-cevap cümleleri* ile de kendi icrâ tavrının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle viyolonselde oktav kullanarak yaptığı soru-cevap cümleleri ile yorum zenginliği oluşturmuş ve ifade gücünü ortaya koymuştur. Ayrıca soru-cevap cümleleri ile taksimlerdeki ses sahasını oldukça genişleterek anlatım zenginliği ve derinliği oluşturmuştur. İcrâlarında sadece güçlü ve karar perdesi değil de bunların dışındaki perdelerde de kalışlar yapmış ve uzun sesli durağan cümlelerin yanında hareketli, canlı cümleler ile icrâyı monotonluktan kurtardığı sonucuna varılmıştır.

Cemil Bey'in, taksimlerinde *sekilemeyi* de sıklıkla kullandığı tahliller sonucunda tespit edilmiştir. Sekilemeleri en az 2, en fazla ise 6 motiften oluşturduğu görülmüştür. Sekilemeler içerisinde çeşitli çarpma türlerini kullanarak icrâda çeşitliliği ön plana çıkarmıştır.

Yapılan tahliller sonucunda Cemil Bey'in kendi sanat tavrını oluşturduğu motif ve cümlelerinde farklı tartım çeşitlerini kullandığı tespit edilmiştir. İcrâlarında bilhassa üçleme tartım olmak üzere 32'lik, 16'lık, noktalı 32'lik, noktalı 16'lık tartımları yeterince kullanmıştır.

Cemil Bey'in, yaylı sazlardaki icrâlarında kullandığı *üçleme tartımlar* daha çok bağlı yay ile icrâ edilmiştir. Üçleme tartımları icrâsında gereğince kullanmıştır. Özellikle icrâ etmesi teknik açıdan oldukça zor olan 16'lık ve 32'lik notalardaki çarpmaları kusursuz bir şekilde icrâsına katarak, adı geçen sazlar üzerindeki hakimiyetini göstermiştir. Bununla birlikte üçleme tartımları farklı tartımlar ile harmanlayarak birlikte kullanmış ve icrâyı monotonluktan kurtarmıştır.

Yapılan tahlillerin sonucunda Cemil Bey'in yaylı sazlar ile icrâlarında yaptığı *ritmik değişkenlikler* ile icrâyı yeknesaklıktan kurtardığı, bunun aksine icrâyaya coşkunluk, dinamiklik, canlılık kazandırdığı tespit edilmiştir. Taksimlerin bazı bölümlerinde aniden hızlanarak perdeleri vurgulu bir şekilde bitirdiği ve yine ağırlaştığı yerlerde de perdeleri üstüne basa basa duyurduğu tespit edilmiştir. Çalışmamızın bu bölümünde, Cemil Bey'in icrâlarında uyguladığı ritmik değişkenliklerin onun icrâ tavrının oluşmasında ve özgün motif ve cümlelerinin meydana gelmesinde önemli rol oynadığı sonucuna varılmıştır.

Cemil Bey, yaylı sazlar ile yaptığı taksimlerin bazı hızlı bölümlerinde kullandığı yorumlama unsurları ile teknik açıdan icrâ etmesi oldukça zor cümleler ortaya koymuştur. Özellikle bu ajiliteli bölümlerde kullandığı ön çarpma, ara çarpma ve çift çarpmalar ile dinamik bir icrâ yakalayarak cümlelerin zorluğunu artırmış ve aynı zamanda ifade gücünü ortaya koyarak gösterişli bir icrâ oluşturmuştur.

Cemil Bey, kayıt teknolojisinin yeni yeni Türk müzik piyasasına girdiği dönemlerde yaşamıştır. Plak kayıtlarındaki kısıtlı süre onun aleyhinde bir durum olmasına rağmen adı geçen yaylı sazlarda teknik açıdan sınırları zorladığı, pozisyon ve yorum unsurları kullanarak yaptığı ajiliteli bölümler onun bu sazlar üzerindeki hakimiyetini ortaya koymaktadır.

Dokuzuncu Alt Probleme Yönelik Nazarî Tahlîl Sonuçları

Araştırmamızda, Cemil Bey'in 3 farklı saz ile 9 farklı makâmda icrâ ettiği 15 adet taksimi yer almaktadır. Cemil Bey bu taksimleri 6 farklı akortta icrâ etmiştir. Adı geçen taksimler;

- Bestenigâr Kemeçe Taksimi, Mansûr Akord,
- Bestenigâr Viyolonsel Taksimi, Bolâhenk Akord,
- Bestenigâr Yaylı Tanbûr Taksimi, Mansûr Akord,
- Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi, Müstahsen Akord,
- Hicâz Yaylı Tanbûr Taksimi, Bolâhenk Akord,
- Hüseyinî Kemeçe Taksimi, Davut Akord,
- Hüseyinî Viyolonsel Taksimi, Davut Akord,
- Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksimi, Müstahsen Akord,
- Hüzam Kemeçe Taksimi, Şah Akord,

- Mahûr Kemeñçe Taksimi, Bolâhenk Akord,
- Mahûr Viyolonsel Taksimi, Bolâhenk Akord,
- Rast Viyolonsel Taksimi, Bolâhenk Akord,
- Sultaniyegâh Kemeñçe Taksimi, Kız Neyi Akord,
- Uşşak Viyolonsel Taksimi, Bolâhenk Akord,
- Uşşak Yaylı Tanbûr Taksimi, Davut Akord, şeklindedir.

Cemil Bey'in, mansûr akortta icrâ ettiği Bestenigâr kemeñçe taksiminde, genel olarak Sabâ makâmı dizilerinde dolaştığı ve bununla birlikte tiz bölgelerde Sabâ makâmından ziyâde Eviç gösterdiği belirlenmiştir. Bestenigâr makâmını icrâ ederken soru-cevap cümleleri ile makâmın ses sahasını oldukça geniş tuttuğu ve ırak perdesinde Segâhlı karar verdiği sonuçlarına ulaşmıştır.

Cemil Bey'in bolâhenk akortta icrâ ettiği Bestenigâr viyolonsel taksiminde, Bestenigâr kemeñçe taksiminde olduğu gibi Sabâ makâmının yoğun hissedildiği tespit edilmiştir. Bununla birlikte tiz bölgelerde Eviçli kalışlar yapılmıştır. 11. ve 13. dizeler arasında nevâ ve nim hicâz perdelerinin kullanılmasıyla Eviç makâmı dizisi oluşmuştur. Taksim sonunda ırak perdesinde Segâhlı karar verdiği sonucuna ulaşmıştır.

Cemil Bey'in mansûr akortta icrâ ettiği Bestenigâr yaylı tanbûr taksiminde, yine Sabâ makâmı etkileri baskın olmakla birlikte tiz bölgelerde de Eviçli genişlediği tespit edilmiştir. Ayrıca nevâ, nim hicâz ve bûselik perdelerinin kullanımı ile Nişâbur etkileri gösterilmiştir. Nim hicâz perdesi yeden olarak kullanılarak nevâ perdesi üzerinde Bûselikli kalış yapılmıştır. Taksim final kısmında Eviç makâmı seslerinde dolaşarak Segâhlı karar verdiği sonucuna ulaşmıştır.

Cemil Bey'in müstahsen akortta icrâ ettiği Ferâhfezâ kemeñçe taksiminde, giriş bölümünde Acem makâmı etkileri tespit edilmiştir. Sonrasında kürdî perdesi kullanılarak Acemaşîran makâmına geçilmiştir. Taksim, sümbüle perdesine kadar genişlediği ve tiz bölgelerdeki perde kullanımları ile Zirgüleli Hicâz makâmına geçki yapıldığı belirlenmiştir. Devamında tekrar Acem etkileri gösterilerek düğâh perdesinde kalış yapılmıştır. Taksim final kısmında ise önce Acemaşîran makâmı sonra yegâh perdesi üzerinde Bûselik gösterilerek karar verildiği görülmüştür.

Cemil Bey'in bolâhenk akortta icrâ ettiği Hicâz yaylı tanbûr taksiminin giriş bölümünde, Hümâyûn makâmının etkileri belirlenmiştir. Sonrasında ise hüseyinî

perdesinde uzun kalışlar yapılarak Uzzâl makâmına geçki yapılmıştır. Taksim genelinde Hümâyûn ve Uzzâl makamlarının müşterek icrâ edildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Cemil Bey'in davut akortta icrâ ettiği Hüseyinî kemeçe taksiminin genelinde, Hüseyinî makâmı seslerinde dolaşıldığı belirlenmiştir. Bununla birlikte nevâ perdesinin hüseyinî perdesinden daha yoğun kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Cemil Bey'in davut akortta icrâ ettiği Hüseyinî viyolonsel taksiminde, genel olarak Hüseyinî makâmı dizisinde dolaştığı, bununla birlikte taksimin bazı bölümlerinde seyri bir oktav peste taşıyarak Hüseyinî makâmı seslerinin oktav seslerinde kalışlar yaptığı saptanmıştır. Ayrıca soru-cevaplı cümlelerini bu taksimde de kullanmış ve icrâsını zenginleştirmiştir.

Cemil Bey'in müstahsen akortta icrâ ettiği Hüseyinî yaylı tanbûr taksiminin giriş bölümünde Hüseyinî dizisinde dolaşıldıktan sonra acem ve nim şehnâz perdeleri kullanılarak hüseyinî perdesinde Hicâzlı kalışlar yapıldığı tespit edilmiştir. Bu taksimde aynı zamanda Karcığâr makâmına da geçki yapıldığı sonucuna varılmıştır.

Cemil Bey'in şâh akortta icrâ ettiği Hüzam kemeçe taksiminin genelinde Hüzaam makâmı seslerinde dolaşıldığı ve final kısmında ise Segâhlı karar verildiği tespit edilmiştir. Ayrıca taksimin bir bölümünde hisar perdesi hüseyinî perdesine dönüşmüş ve nim hicaz perdesi de kullanılarak Müstear makâmına kısa geçki yapıldığı belirlenmiştir.

Cemil Bey'in bolâhenk akortta icrâ ettiği Mahûr kemeçe taksiminin giriş bölümünde gerdâniye perdesi üzerinde Bûselikli kalış yapıldığı ve devamında ise Nişâbur makâmına kısa geçkiler yapıldığı belirlenmiştir. Ayrıca hüseyinî perdesi üzerinde de Hüseyinî kalışlar yapıldığı tespit edilmiştir. Bu taksimde de soru-cevaplı cümleler kullanılmış ve ses sahası oldukça genişletilmiştir.

Cemil Bey'in bolâhenk akortta icrâ ettiği Mahûr viyolonsel taksiminin giriş bölümünde Mahûr makâmının seslerinde dolaşmış ve taksimin bazı bölümlerinde hüseyinî perdesi üzerinde Bûselikli kalışlar ve tiz segâh perdesi üzerinde Segâhlı kalışlar yapıldığı belirlenmiştir. Cemil Bey oktavlı soru-cevap cümlelerini bu icrâsında da kullanmıştır.

Cemil Bey'in bolâhenk akortta icrâ ettiği Rast viyolonsel taksiminin giriş bölümü karar sesi olan rast perdesi bölgesinde geçtiği, sonrasında ise Segâh, Hüzam ve Müstear makâmına geçkiler yapıldığı ve finalde Rast karar verildiği sonucuna varılmıştır.

Cemil Bey'in kız neyi akortta icrâ ettiği Sultaniyegâh kemençe taksimine, bûselik perdesi kullanılarak Nişâburlu giriş yapılmış ve devamında Sultaniyegâh makâmı dizisinde dolaşmıştır. Taksimün bazı bölümlerinde Hicâzkâr, Acemaşîran, Sabâ, Bestenigâr ve Hüseyinî makamlarına geçkiler yapıldığı finalde ise yegâh perdesi üzerinde Bûselik yaparak karar verdiği belirlenmiştir.

Cemil Bey'in bolâhenk akortta icrâ ettiği Uşşak viyolonsel taksimünün genelinde Uşşak makâmı seslerinde dolaştığı ayrıca oktav sesleri bolca kullanarak ses sahasını olabildiğince geniş tuttuğu tespit edilmiştir. Cemil Bey artık kişisel motifleri sayılabilecek oktavlı soru-cevap cümlelerini bu taksiminde de kullandığı belirlenmiştir.

Cemil Bey'in davut akortta icrâ ettiği Uşşak yaylı tanbûr taksimünün giriş bölümünde Uşşak makâmı seslerinde dolaştığı ve içinde Karcığâr, Acemaşîran, Bûselik makamlarını gösterdikten sonra finalde Uşşak yaparak karar verdiği sonucuna varılmıştır.

On İkinci Alt Probleme Yönelik Cemil Bey'in Taksimeleri Işığında Oluşturulan Alıştırmalara Yönelik Sonuçlar

Cemil Bey'in yaylı sazlarda yaptığı taksimlerinin ışığında mûsikî tavrının tetkik edildiği bu çalışmada, özgün motif ve cümle örnekleri belirlenmiştir. Belirlenen bu motif ve cümlelerin ışığında, tahlil edilen 15 taksiminde kullandığı 9 makamda bu icrâlarında kullanmış olduğu geçkileri de dikkate alarak ve ilaveten başka geçkiler ortaya koyarak, 15 adet alıştırma örneği tertip edilmiştir. Mezkûr alıştırmaları hazırlarken vardığımız sonuca göre, çalışmamızda verilen 15 alıştırma kolaylıkla daha fazla sayıya çıkarılabilecek, dolayısıyla “*Cemil Bey Tavrında Kemençe, Viyolonsel ve Yaylı Tanbûr İçin Alıştırmalar*” şeklinde dolgun ve farklı seçeneklerde kaynaklar oluşturulabilecektir.

Yukarıdaki hususlar dışında bu çalışma, kemençe, viyolonsel ve yaylı tanbûr eğitiminde kullanılabilecek, Cemil Bey Tavrı merkezli alıştırma, etüd ve metodlar için gerekli verileri ortaya koymaktadır.

Klâsik kemençe, viyolonsel ve yaylı tanbûr sazlarında yeni yetişen talebelere Cemil Bey tavrı önemle anlatılmalıdır. Çünkü Cemil Bey tavrının, pozisyon kullanımı, özgün yay tekniği, motif ve cümle çeşitliliğindeki sınırsızlık, tartım zenginliği ve yorumlama

teknikleri sebebiyle adın geçen sazların eğitiminde yeni ufuklar açacağı düşüncesindeyiz.

5.2. Öneriler

- Cemil Bey'in tavrının Türk mûsikîsine gönül vermiş genç sazendeler tarafından çok daha iyi anlaşılabilmesi açısından, onun yorumlama tekniklerini, icrâlarındaki ifade unsurlarını, adı geçen sazlardaki pozisyon kullanımını, makam, seyir ve perde anlayışını geleneği esas alarak derinlemesine yansıtan, kemençe, viyolonsel ve yaylı tanbûr eğitimine yönelik alıştırmalar yazılmalı ve çalışılmalıdır.
- Cemil Bey'in kemençe, viyolonsel ve yaylı tanbûrda icrâ etmiş olduğu taksimlerinde tespit ettiğimiz cümleler, taksimlerin notasıyla ve meşk yöntemiyle icrâ edilmelidir. Sık tekrarlanan bu çalışmaların sonucunda Cemil Bey'in kişisel motifleri benimsenerek özel icrâyaya aktarılabilir.
- Taksim icrâcılığında müzikâl ifade gücünü ortaya koyabilmek, zengin motif ve cümle kurmada sıkıntı yaşamamak için sazlarında ustalaşmış isimlerin icrâları fazlasıyla dinlenmelidir. Buna ilaveten nitelikli cümleler tespit edilmeli, tespit edilen bu cümleler sıklıkla icrâ edilmeli ve mûsikîmizin farklı formlarında, çeşitli makamlarda sürekli dinleme eğitimi yapılmalıdır.
- Cemil Bey'in yaylı sazlar da icrâ etmiş olduğu taksimlerdeki geçkiler, taksim notası ve kayıtları eşliğinde perde kullanımına özen gösterilerek, nitelikli icrâyı geliştirme adına sürekli çalışılmalıdır.
- Türkiye ve dünyanın farklı bölgelerinde çeşitli kurumlarda, Cemil Bey'in yaylı sazlardaki tavrının aktarılmasına yönelik workshop çalışmaları yapılmalıdır.
- Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarında verilen kemençe, viyolonsel ve yaylı tanbûr eğitiminde Cemil Bey ekolü, esas icrâ tavırlarından biri olarak benimsenmeli ve gösterilmelidir.

KAYNAKÇA

- Akdağoğlu, T. (2020). Türk Müziğinde Viyolonsel Ekolleri. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(4), 214.
- Akdoğu, O. (1989). *Taksim Nedir Nasıl Yapılır?* İzmir, İhlas A.Ş. İzmir Tesisleri, 18-19-30).
- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 15, 56-57.
- Aksoy, B. (2000). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müsiki* (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayınları.
- Araslı, A. (1972). Azerbaycan Müsiki Lügâtı. *Musiki Mecmuası Aylık Müzikoloji Dergisi*, (265), 14.
- Atasever, A. (2017). Tanbûri Cemil Bey'in Acemaşirân ve Gülizâr Tanbûr Taksimlerinin Analizi ve Karşılaştırılması, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Baloğlu, Şahin B. (2020). Osmanlı Müzik Yaşamının Değişim Sürecinde "Gelenek İcadı" ve Artistik İcrânın Temsilcisi olarak Tanbûri Cemil Bey, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bilgiç, Kayaalp G. (2019). Trt Repertuarında Kayıtlı Tanbûri Cemil Bey'in Saz Eserlerinin Form ve Makamsal olarak incelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Bükülmez, H. (2017). Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıl原因ın Keman İcrâlarının Tahlili, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Büyükaksoy, F. (1997). *Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler*, Ankara: Armoni Ltd. Şti.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2010). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.

- Cemil, M. (2016). *Tanbûri Cemil'in Hayatı* (4. Baskı). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Cevher, Hakan, M. (1992). *Tanbûri Cemil ve Rehber-i Mûsikî*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çetik, Ö. (2021). "*Türk Müziğinde Viyolonsel ve Eğitimi*". *Gelenekten Geleceğe Türk Mûsikîsi Eğitim – Öğretim – İcrâ*, Ed. Mehmet Gönül, 1. Baskı, Neü Yayınevi, Konya.
- Çöl, C. (2017). *Yaylı Tanbûrun Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı, Sanatta Yeterlilik Tezi*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Demirdirek Barış, S. (2018). *Hakkı Derman'ın Keman Taksimlerinin Tahlili ve Bu Taksimler Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alistirmaların Oluşturulması*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Eruzun, A. (1997). *Tanbûri Cemil Bey'in Kemeçe ile Eser İcrâsı Üzerine Bir Çalışma*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Göde, F. (1993). *Keman Türk Musikisi Çalgısı Sayılabilir mi? Musiki Mecmuası Aylık Müzikoloji Dergisi*, (442), 8-9.
- Gönül, D. (2020). *Tanbûri Cemil Bey'e Ait On Kemeçe Taksimindeki Çarpma Teknikleri, Nüansları ve Kullanım Özellikleri*, Yüksek Lisans Tezi, On Dokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Gönül, M. (2018). *Türk Mûsikîsinin Tasnîf ve Tesmiyelerine Bir Bakış. İstem Dergisi*. 16/31, 35-46.
- Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alistirmaların Oluşturulması*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Gürel, M. (2016). *Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlili*, Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

- Hatipoğlu, AyŖe Z. (2016). Tanbûri Cemil Bey Viyolonsel Taksimlerinde Zaman, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hatipoğlu, V. (2021). Tanbûri Cemil Bey'in Ŗarkı Formu Eserlerindeki Makâm Kullanımının Rehber-i Mûsikî ile Mukâyeseesi. *Akademik Sanat Dergisi*, Sayı 14, 103-114.
- IŖıldak, Korhan C. ve Geboloğlu, Banu (2015). Tanbûri Cemil Bey'in Taksim İcrâları ve Hüseyin Sadettin Arel'in Nazariyatındaki Hüseyini Makamı Uygulamalarının Karşılaştırılması. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 3 (2), 994-1007.
- Kaçar, Yahya G. (2000). Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Kaçar, Yahya G. (2009) *Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*, (2. Baskı). Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmalık.
- Karasar, N. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Karasar, N. (2019). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (34. Baskı). Ankara: Atlas Akademik Basın Yayın Dağıtım.
- Kutluğ, fikret Y. (2000). *Türk Musikisinde makamlar* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oran, A. (2004). *Keman Metodu*, İstanbul: Gökhan Matbaacılık ve Mücellithanesi, 134.
- Özgüler, Ö. (2007). Türk Müziği'nde Viyolonsel, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ÖZTUNA, Y. (2006), *Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü*, Ankara: Orient Yayınları,
- Öztüfekçi, Yalçın M. (2021). Gelenekten Dışlanma Olgusunun Yaylı Tanbûr Estrümanı Üzerinden Sosyolojik ve Organolojik Analizi, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztür, Özgen Y. ve BeŖirođlu, Ŗehvar Ŗ. (2009). Viyolonselin Türk Makam Müziğine GiriŖi ve Tanbûri Cemil Bey. *İtü Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt (6), 31-40.

- Öztürk, Özgen Y. (2009). Türk Makam Müziği'nde Viyolonsel: Erken Dönem Kayıtları Üzerine Bir Analiz, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk Müzik Kimliği* (3. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Turgay, Özgül, N. ve Ayangil R. (2016). Fasil Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1167.
- Uçan, A. (2006). *Çevreden Evrene Keman Eğitimi I*, Ankara: Evrensel Müzikeyi – Önder Matbaa, 18-110).
- Yahya Kaçar, G. (2005). *Ud Methodu*, Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi, 147.
- Yıldırım, M. (2021). Türk Mûsikîsi İcrâ Özellikleri. *Gelenekten Geleceğe Türk Mûsikîsi Eğitim – Öğretim – İcrâ*, Ed. Mehmet Gönül, 1. Baskı, Neü Yayınevi, Konya.
2017. *Yüzyıllık Metinlerle Tanbûri Cemil Bey*. Haz. Hüseyin Kıyak. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.





**EK-1. CEMİL BEY'İN YAYLI SAZLARDA YAPMIŞ OLDUĞU
TAKSİMLERİN NOTALARI**

Bestenigâr Kemeñçe Taksimi

Tarbîri Cemî Bey

The musical score for "Bestenigâr Kemeñçe Taksimi" is presented in ten staves, each beginning with a measure number from 1 to 10. The notation is in a single system, using a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by intricate melodic lines with various ornaments and fingerings. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a measure number 1 and includes the ornament "h.vib." (high vibrato).
- Staff 2:** Starts with a measure number 2 and includes the ornament "ç.k." (çelebi kama).
- Staff 3:** Starts with a measure number 3 and includes the ornament "vib." (vibrato).
- Staff 4:** Starts with a measure number 4 and includes the ornament "vib." (vibrato).
- Staff 5:** Starts with a measure number 5 and includes the ornament "vib." (vibrato).
- Staff 6:** Starts with a measure number 6 and includes the ornaments "h.vib." (high vibrato) and "ç.k." (çelebi kama).
- Staff 7:** Starts with a measure number 7 and includes the ornaments "III. IV." (third and fourth fingerings) and "I." (first fingering).
- Staff 8:** Starts with a measure number 8 and includes the ornament "h.vib." (high vibrato).
- Staff 9:** Starts with a measure number 9 and includes the ornament "vib." (vibrato).
- Staff 10:** Starts with a measure number 10 and includes the ornament "ç.k." (çelebi kama).

11 *vib.*

12

13

14 *h.vib. h.vib. h.vib.* *h.vib.* *p.k.*

15 *vib.*

16

17

18 *p.k.* *vib.*

19 *p.k.* *p.k.*

20

21

Musical score for two staves, measures 22 and 23. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. Measure 22 features a melodic line with a trill marked 'tr' and a vibrato marking 'vib.' above it. Measure 23 continues the melodic line with a trill marked 'tr' and a vibrato marking 'vib.' above it. The score includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.



Bestenigâr Viyolonsel Taksimi

Tarâri Cemil Bey

The musical score consists of ten staves of music, numbered 1 through 10. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score includes various performance instructions such as accents (acc.), trills (tr.), vibrato (vib.), and hairpins (h.vib.). The final staff (10) includes fingering numbers: IV, III, IV, III, I.

Musical score for a piece, measures 11-18. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features various musical notations including triplets, vibrato (vib.), and hairpins (h.vib.). Measure numbers 11 through 18 are indicated on the left. The piece concludes with a fermata and the notation "o.c." at the end of measure 18.

Bestenigâr Yaylı Tanbur Taksimi

Tanburi Cemil Bey

The image displays a musical score for a Tanbur piece titled "Bestenigâr Yaylı Tanbur Taksimi" by Tanburi Cemil Bey. The score is written in a single system with ten staves, numbered 1 through 10. The notation is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Ornamentation is indicated by "vib." (vibrato) and "h.vib." (high vibrato) markings above certain notes. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

11

12

13

14

15

16

k. k. k. k. k.

o.ç.



Ferahfezâ Yaylı Tanbûr Taksimi

Tanbûri Cemil Bey

The musical score is written in a single system with ten staves, numbered 1 through 10. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical ornaments and techniques:

- Staff 1: Standard notation with eighth and sixteenth notes.
- Staff 2: Includes a vibrato mark (*vib.*) and a triplet (*3*).
- Staff 3: Includes a triplet (*3*) and a high vibrato mark (*h. vib.*).
- Staff 4: Includes a triplet (*3*), a grace note (*g.k.*), and a grace note (*g.k.*).
- Staff 5: Includes a triplet (*3*) and a vibrato mark (*vib.*).
- Staff 6: Includes a triplet (*3*), a high vibrato mark (*h. vib.*), a triplet (*3*), and a vibrato mark (*vib.*).
- Staff 7: Standard notation with eighth and sixteenth notes.
- Staff 8: Includes a triplet (*3*), a grace note (*g.k.*), and a triplet (*3*).
- Staff 9: Includes a triplet (*3*) and a vibrato mark (*vib.*).
- Staff 10: Includes a triplet (*3*) and a high vibrato mark (*h. vib.*).

Musical score for seven staves, numbered 11 through 17. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is highly rhythmic and technical, featuring numerous triplets, trills, and slurs. Staff 11 begins with a triplet of eighth notes and ends with a trill and a vibrato (vib.) marking. Staff 12 contains several triplet markings and a 'c.k.' (crescendo) marking. Staff 13 includes a trill (tr) and a 'c.k.' marking. Staff 14 features a large slur over a complex rhythmic passage and a trill. Staff 15 has multiple triplet markings. Staff 16 continues with rhythmic patterns and slurs. Staff 17 concludes with a trill and a 'c.c.' (crescendo) marking. The bottom of the page shows two bass clef staves with notes, likely representing the bass line for the piece.

11

12

13

14

15

16

17

18

o.c.

Hüseyinî Kemeñçe Taksimi

Tanbûr Cemil Bey

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and ornaments. Specific ornaments are marked with 'h.vib.' (high vibrato) and 'c.k.' (cembala). The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 1 through 10 indicated at the beginning of each staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours, and includes several triplet markings. The overall style is characteristic of traditional Tanbûr music.

Musical score for guitar, measures 11-17. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music features a complex melodic line with various techniques:

- Measure 11: Starts with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes and a triplet of eighth notes.
- Measure 12: Continues with eighth notes and a triplet of eighth notes.
- Measure 13: Includes a triplet of eighth notes, a half note, and a triplet of eighth notes. A vibrato (vib.) marking is present above the final triplet.
- Measure 14: Features a triplet of eighth notes, a half note, and a triplet of eighth notes. A higher vibrato (h.vib.) marking is present above the final triplet.
- Measure 15: Starts with a grace note (c.k.) followed by eighth notes and a triplet of eighth notes. A vibrato (vib.) marking is present above the final triplet.
- Measure 16: Consists of eighth notes and triplets of eighth notes.
- Measure 17: Ends with eighth notes and a triplet of eighth notes.

6.6

Hüseyinî Viyolonsel Taksimi

Tanbûri Cemil Bey

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of ten staves of music. The notation includes various ornaments and techniques:
 - Staff 1: Starts with a trill (tr) and vibrato (vib.) markings.
 - Staff 2: Features a triplet (3) and a trill (tr).
 - Staff 3: Includes a trill (tr) and a triplet (3).
 - Staff 4: Contains a trill (tr) and a triplet (3).
 - Staff 5: Shows a trill (tr) and vibrato (vib.) markings.
 - Staff 6: Features a triplet (3) and a trill (tr).
 - Staff 7: Includes a trill (tr) and vibrato (vib.) markings.
 - Staff 8: Contains vibrato (vib.) and high vibrato (h.vib.) markings.
 - Staff 9: Shows a triplet (3) and a trill (tr).
 - Staff 10: Features a trill (tr) and vibrato (vib.) markings.

11

12 vib. vib.

13

14

15 vib. vib. vib. h.vib.

16

17

18 vib. vib. vib. k. k.

19 h.vib.

D.C.

Hüseyinî Yaylı Tanbûr Taksimi

Tanbûri Cemî Bey

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of ten staves of music. The notation includes various ornaments and techniques:

- Staff 1: Starts with a whole note G4, followed by eighth notes. Includes a vibrato (vib.) marking over a dotted quarter note.
- Staff 2: Continues the eighth-note pattern. Includes a higher vibrato (h.vib.) marking over a dotted quarter note.
- Staff 3: Features a triplet of eighth notes. Includes a vibrato (vib.) marking over a dotted quarter note.
- Staff 4: Continues the eighth-note pattern. Includes a triplet of eighth notes.
- Staff 5: Continues the eighth-note pattern. Includes a vibrato (vib.) marking over a dotted quarter note.
- Staff 6: Continues the eighth-note pattern. Includes a triplet of eighth notes.
- Staff 7: Continues the eighth-note pattern. Includes a triplet of eighth notes.
- Staff 8: Continues the eighth-note pattern. Includes a higher vibrato (h.vib.) marking over a dotted quarter note.
- Staff 9: Continues the eighth-note pattern. Includes a triplet of eighth notes.
- Staff 10: Continues the eighth-note pattern. Includes a vibrato (vib.) marking over a dotted quarter note.

11

12

13

14

15

16

17

18

n.g.

Detailed description: This image shows a musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute, spanning measures 11 to 18. The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several trills (tr) and vibrato markings (vib, h.vib) throughout the piece. Measure 12 features a specific performance instruction: "vurkaç ç.". The score concludes with the notation "n.g." at the end of measure 18.

Hüzzam Kemeñçe Taksimî

The image displays a musical score for the Hüzzam Kemeñçe Taksimî, a traditional Turkish instrumental piece. The score is written in a single system with ten staves, each beginning with a measure number from 1 to 10. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance instructions such as 'vib.', 'h.vib.', and 'g.k.'. The piece is characterized by its intricate melodic lines and complex rhythmic patterns, typical of the Hüzzam makam.

Musical score for guitar, measures 11-20. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The music features a complex melodic line with frequent triplets and slurs. Measure 11 starts with a triplet of eighth notes. Measure 12 includes a vibrato marking (vib.) and a grace note (gr.). Measure 13 has a slur over a triplet. Measure 14 continues with triplets. Measure 15 features a vibrato marking (vib.) and a slur. Measure 16 has a slur and a triplet. Measure 17 includes a vibrato marking (vib.) and a slur. Measure 18 has two instances of 'h.vib.' (harmonic vibrato) markings. Measure 19 features multiple slurs and triplets. Measure 20 includes a 'h.vib.' marking and a vibrato marking (vib.).

o.g.

Mahûr Kemeñçe Taksimi

Tanbûri Cemil Bey

The musical score is written in 4/4 time and consists of ten staves. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, triplets, and vibrato markings (vib. and h.vib.). The score is numbered 1 through 10 at the beginning of each staff. The music is a traditional Kemeñçe taksim, characterized by its intricate rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for ten staves, measures 11-20. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Performance markings include trills (tr), vibrato (vib.), and accents (acc). Measure numbers 11 through 20 are indicated at the beginning of each staff. The piece concludes with a double bar line and the initials 'B.C.' in the bottom right corner.

Mahûr Viyolonsel Taksimi

Tarburi Camil Bey

The musical score is written for a solo viola in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, slurs, and performance markings such as vibrato (vib.), hard vibrato (h.vib.), trills (tr), and accents (acc). The score is numbered 1 through 10 at the beginning of each staff. The music is characterized by intricate melodic lines and technical passages, including triplets and sixteenth-note runs.

Musical score for a single melodic line, measures 11-20. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Measures 11-20 contain the following markings and features:

- Measure 11: *tr* (trill), *vb.* (vibrato)
- Measure 12: *3* (triplets)
- Measure 13: *q.k.* (accents), *h.vib.* (harmonic vibrato)
- Measure 14: *3* (triplets)
- Measure 15: *tr* (trill), *vb.* (vibrato)
- Measure 16: *p* (piano), *3* (triplets)
- Measure 17: *3* (triplets)
- Measure 18: *q.k.* (accents), *tr* (trill), *3* (triplets)
- Measure 19: *q.k.* (accents), *p* (piano)
- Measure 20: *h.vib.* (harmonic vibrato), *p* (piano)

6.6

Rast Viyolonsel Taksimi

Tanbürî Cemilî Bey

The musical score is written for a solo cello in the Rast mode. It consists of ten staves of music, numbered 1 through 10. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations and performance instructions:

- Staff 1: Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure is marked with a '1'. The piece begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a triplet of eighth notes. The piece ends with a half note and a 'h. vib.' (high vibrato) instruction.
- Staff 2: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. A 'vib.' (vibrato) instruction is placed under the first measure.
- Staff 3: Features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. A 'h. vib.' instruction is placed above the first measure.
- Staff 4: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. A 'h. vib.' instruction is placed above the first measure.
- Staff 5: Features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. A 'vib.' instruction is placed above the first measure.
- Staff 6: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. A 'vib.' instruction is placed above the first measure.
- Staff 7: Features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. A 'vib.' instruction is placed above the first measure.
- Staff 8: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. A 'vib.' instruction is placed above the first measure.
- Staff 9: Features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. A 'vib.' instruction is placed above the first measure.
- Staff 10: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. A 'vib.' instruction is placed above the first measure.

Musical score for guitar, measures 11-18. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various guitar-specific techniques and ornaments:

- Measure 11: Includes fingering numbers (I, III, IV, III, I) and a vibrato (vib.) mark.
- Measure 12: Continues the melodic line.
- Measure 13: Includes a vibrato (vib.) mark.
- Measure 14: Includes a vibrato (vib.) mark and a grace note (g.k.).
- Measure 15: Continues the melodic line.
- Measure 16: Includes a grace note (g.k.) and a vibrato (vib.) mark.
- Measure 17: Continues the melodic line.
- Measure 18: Ends with a grace note (g.k.) and a vibrato (vib.) mark.

o.g.

Sultânî-Yegâh Kemeñçe Taksimi

Tanburi Cemil Bey

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/8. The notation includes various ornaments and techniques:

- Staff 1: Features a trill (tr) and a vibrato (vib) over a triplet.
- Staff 2: Includes a trill (tr) and a vibrato (vib).
- Staff 3: Shows fingerings (I, II, III, IV) and a trill (tr).
- Staff 4: Contains multiple vibrato (vib) markings and a trill (tr).
- Staff 5: Features a trill (tr) and a vibrato (vib).
- Staff 6: Includes a trill (tr) and a high vibrato (h.vib).
- Staff 7: Shows a trill (tr) and a vibrato (vib).
- Staff 8: Contains a vibrato (vib) and a high vibrato (h.vib).
- Staff 9: Features a trill (tr) and a vibrato (vib).
- Staff 10: Includes a trill (tr) and a high vibrato (h.vib).

Musical score for guitar, measures 11-19. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features various musical notations including triplets, vibrato (vib.), and dynamic markings like 'p.k.' and 'h.vib.'.

Measure 11: *p.k.*
 Measure 12: *h.vib.*, *h.vib.*, *p.vib.*
 Measure 13: *vib.*
 Measure 14: *p*, *vib.*
 Measure 15: *p*
 Measure 16: *p.k.*, *p*
 Measure 17: *h.vib.*, *p*
 Measure 18: *h.vib.*, *vib.*
 Measure 19: *p*, *k*, *k*, *k*, *k*, *o.c.*

Uşşak Viyolonsel Taksimi

Tanburi Cemil Bey

1 vib.

2 Vib.

3 P Vib.

4 vib. h.vib.

5 vib.

6 h.vib. ç.k.

7 ç.k. vib.

8

9

10 vib.

The musical score is written for a solo viola in the Uşşak makam. It consists of ten staves of music. The notation includes various ornaments such as vibrato (vib.), high vibrato (h.vib.), and grace notes (ç.k.). The piece is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is numbered 1 through 10 at the beginning of each staff.

11 vib.

12 h.vib.

13 h.vib. h.vib. h.vib. h.vib.

14 vib.

15 s.k.

16

17 h.vib.

18 vib. vib. vurkaç ç.

19 vurkaç ç. vib.

8.ç.

Uşşak Yaylı Tanbûr Taksimi

Tanbûri Cemil Bey

The musical score is written in 2/4 time and consists of ten staves. The notation includes various rhythmic values, triplets, and vibrato markings. The staves are numbered 1 through 10. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Vibrato markings (vib.) are placed above several notes throughout the piece. Some notes are marked with 'h.vib.' (half vibrato) and 'c.k.' (crescendo). The score concludes with a final cadence on the tenth staff.

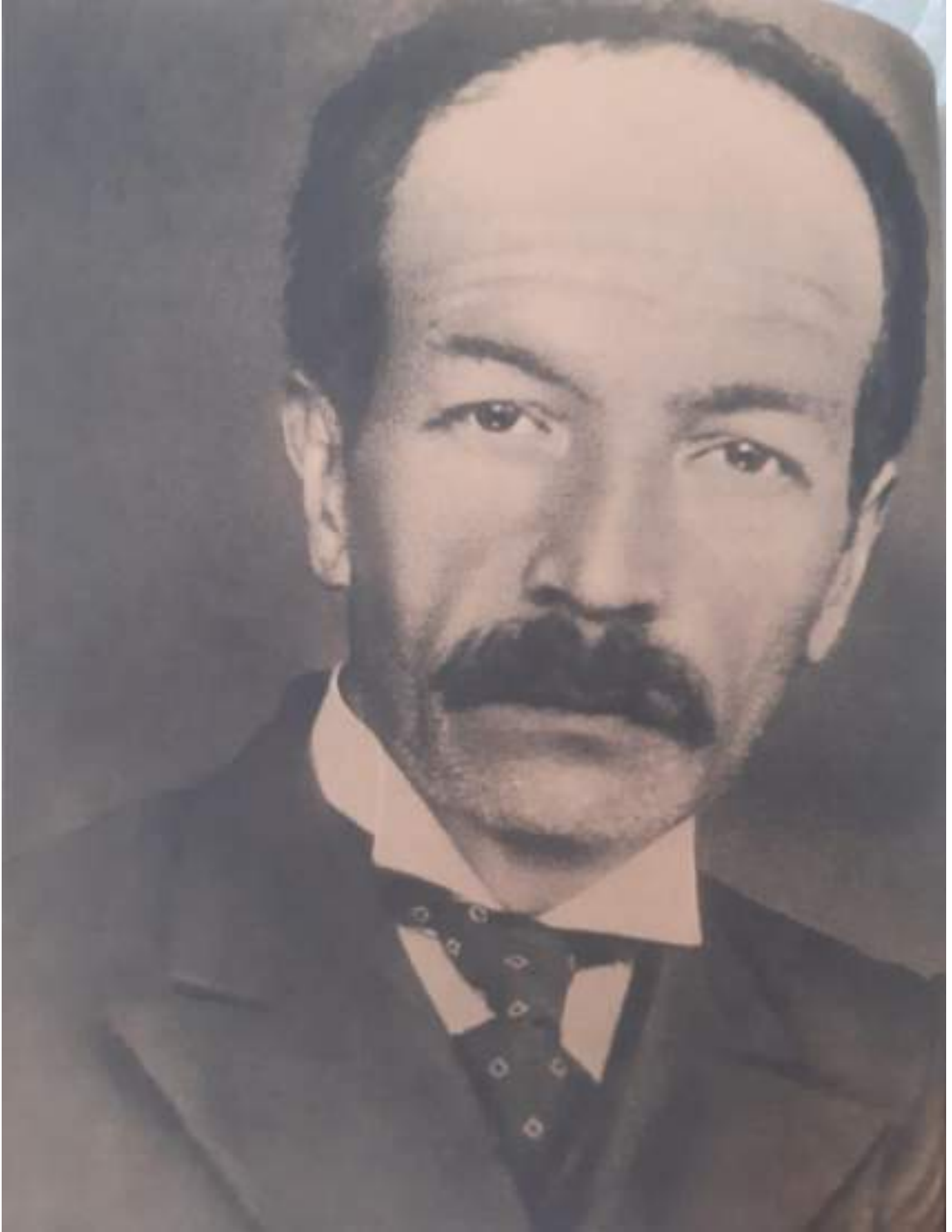
Musical score for seven staves, numbered 11 through 17. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and performance markings. The markings include:

- Staff 11: *vib.*, *vib.*
- Staff 12: *vib.*
- Staff 13: *vib.*
- Staff 14: *vib.*, *3*, *3*
- Staff 15: *3*, *3*, *3*, *3*
- Staff 16: *h.vib.*
- Staff 17: *vib.*, *h.vib.*

6.с

EK-2. TANBÛRÎ CEMİL BEY İLE İLGİLİ RESİMLER





Tanbûri Cemil Bey (Cemil, 2016: 30)



Cemil 12 Yaşında (Cemil, 2016: 51)



Bestekâr Rahmi Bey ve Tanbûri Cemil Bey (Cemil, 2016: 155)



Cemil Bey'in Eşi Saide Hanım (Cemil, 2016: 175)



Tanbûri Cemil Bey, Refik Fersan ve Musâ Süreyyâ Bey (Cemil, 2016: 188)



Cemil Bey'in Tanbûru (Cemil, 2016: 196)



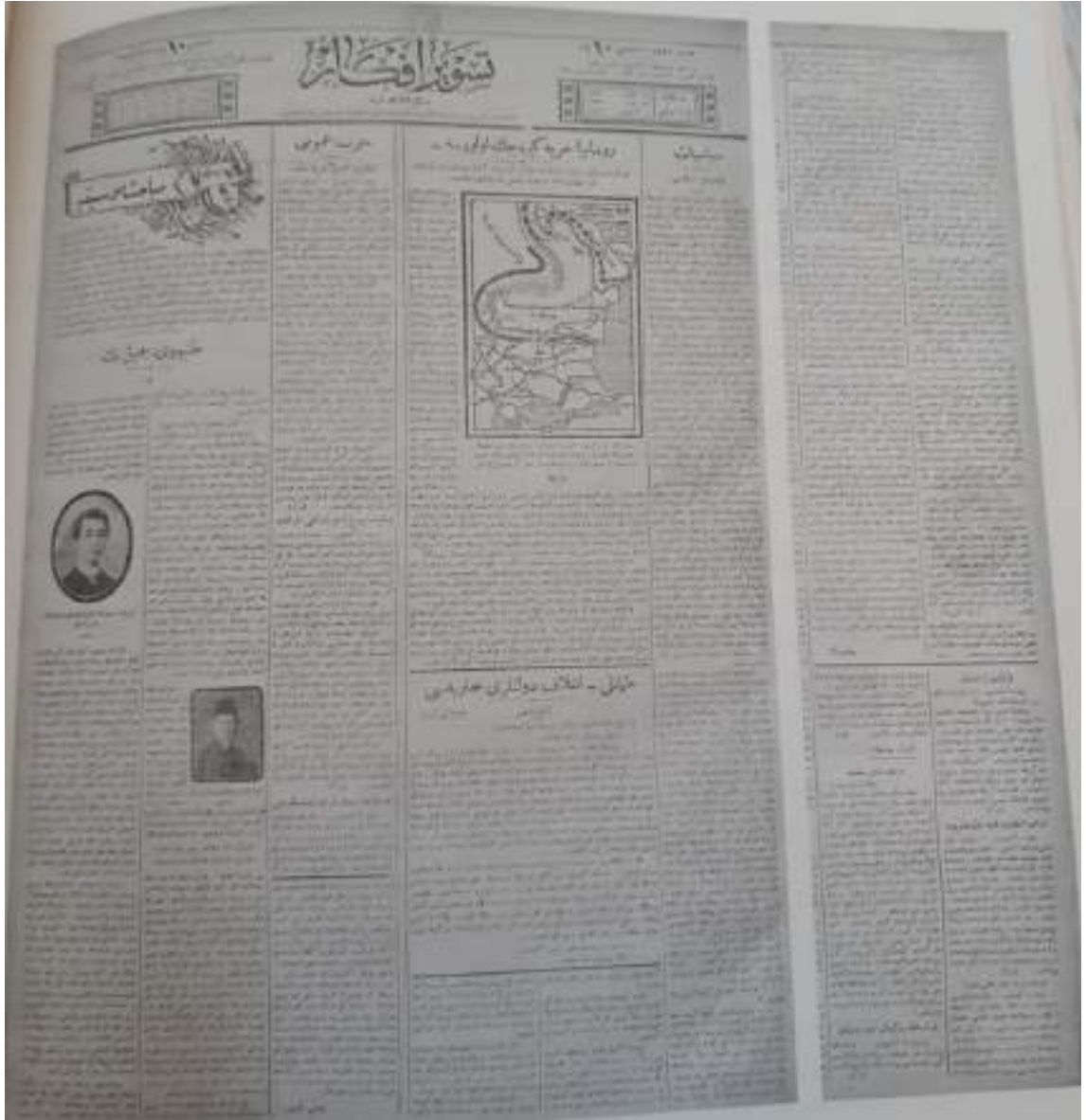
Cemil Bey'in Kayıtlarının Olduğu Plağın Kapağı (Cemil, 2016: 203)



Cemil Bey'in Plaklarından Bazılarının Etiketleri (Cemil, 2016: 202)



Cemil Bey Tanburu ile (Cemil, 2016: 220)



Cemil Bey Hakkında Yazılan Metinler (Kıyak, 2017: 107)



Cemil Bey'in 1912 ve 1915 Yılları Arasında Doldurduğu Orfeon Record Plaklarının Kataloğu (Kıyak, 2017: 94-95)



Cemil Bey'in Tasvir-i Efkâr Gazetesindeki Vefat Haberi (Kıyak, 2017: 64)