



**T.C.  
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**XX. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA POSTMODERN YAKLAŞIMLAR  
GÖSTEREN KEMENÇE TAKSİMLERİNİN İNCELENMESİ**

**Beste ESEN**

**Danışman: Yrd. Doç. Dr. Cenk CELASİN**

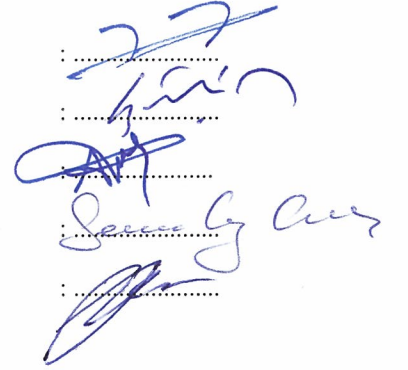
**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**ISPARTA - 2014**

T.C.  
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

Bu tez .13./02../2014 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği/Oy Çokluğu ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN	Yrd. Doç. Dr. Cenk CELASİN
ÜYE	Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR
ÜYE	Doç. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ
ÜYE	Doç. Dr. Sevilay ÇINAR
ÜYE	Yrd. Doç. Dr. Yüksel PİRGON



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

İmza ve Mühür  
**Doç. Dr. A. Şevki DUYMAZ**  
Güz. Sant. Enst. Müdürü  
  
SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

T. C.  
**SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE**

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (26.01.2014).

Beste ESEN



## ÖNSÖZ

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktığı gözlenen Postmodernizm barındırdığı eklektik, simetriyi yadsıyan, alıntılama, melezleşme vb. gibi özelliklerle çoğu sanat kesimlerince klâsik sanatlar örtüşemeyeceği yargısına yol açmıştır. Ancak postmodernizm ile ilgili araştırmalar detaylandırılarak incelendiğinde, klâsik sanatların bugün ki anlayışlarını değerlendirme ve ifade etmek bakımından oldukça önem arz eden bir kavram olduğu ortadadır.

1960 sonrasında batılı ülkelerde ortaya çıkan ve klâsik Batı müziğini etkileyen postmodernizm, klâsik Türk Müziği icralarında da aynı dönem itibari ile etkili olmuş, postmodern anlayışlarla eserler oluşturulup icralar sergilenmiştir. Bu dönemde klâsik Türk müziği'nin köklü ve öncelikli formu olan “Taksim”, icracıların postmodern müzikal tutumları ile gelişmiştir. Böylece sadece klâsik Türk müziği icralarında kullanılan “Taksim” postmodern yaklaşımlar ve seslendirmelerle tüm dünya müziklerinde tanınan, yer verilen daha da önem kazanan bir duruma gelmiştir.

“XX. Yüzyılın İkinci Yarısında Postmodern Yaklaşımlar Gösteren Kemeñçe Taksimlerinin İncelenmesi” başlığındaki bu tez çalışmasında postmodern yaklaşımlar gösteren kemeñçe taksimi örnekleri, seyir özellikleri ile birlikte postmodernizm çerçevesinde değerlendirilerek, kemeñçe icracıları, öğrencileri ve eğitimcileri için kılavuz niteliğinde bir çalışma olması amaçlanmıştır.

Öncelikle çalışmam sürecinde desteğini esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç. Dr. Cenk Celasin'e, tez izleme komitesi hocalarım Doç Dr. Şevki Duymaz, Yrd. Doç. Dr. Hatice Ekinciye teşekkür ediyorum. Her açıdan bana destek olan Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı kurucu müdürü Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar'a, çalışmam içerisinde görüşme talebimi reddetmeyen değerli hocalarım Prof. Dr. Ruhi Ayangil'e, Prof Mutlu Torun'a, Hasan Esen'e, Derya Türkan'a çalışmamda emeğini esirgemeyen Sevilay Çınar, Serkan Günelçin, Esin Yavuz, Murat Gürel, Ayşenur Özüncü, M. Celaleddin Biçer, Mahir Kılıç, Burçin Uçaner, Serda Turkel Oter, Emrah Tuncel, Merih Doğanay ve tüm mesai arkadaşlarıma, anlayışları ve yardımları için şükranlarımı sunarım.

Ödenmez emekleri ve manevi destekleri için annem Gülseren Esen ve babam Sait Esen, teyzem Gülderen Korkmaz'a, yetişmemdeki katkıları dolayısıyla tüm hocalarımı minnetle anarım. Ayrıca, çalışma sürecindeki motivasyonumu varlıkları ile destekleyen yeğenlerim Mira ve Elvin'e sevgilerimi sunarım.

Beste ESEN

Ankara, 2014

## ÖZET

### XX. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA POSTMODERN YAKLAŞIMLAR GÖSTEREN KEMENÇE TAKSİMLERİNİN İNCELENMESİ

**Beste ESEN**

Süleyman Demirel Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı,

Sanatta Yeterlik Tezi,

Yıl: 2014, Sayfa:175

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Cenk Celasin

XX. yüzyılın ikinci yarısı itibari ile klâsik Türk müziğinde irticalen gerçekleştirilen bir form olan “Taksim” değişen dünya algısı, sanatçıların farklı müzikal anlayışları ve icraları ile değişim göstermiştir. Çalışmamızın temel verilerini oluşturan kemençe taksimleri de bu etkiler ile farklı müzik türlerinde kullanılmış, makamsal ve makamsal olmayan öğeleri içerisinde barındırarak, geçmişe bugünden bakabilen özgün bir içerik kazanmıştır. Bu çalışmada XX. yüzyılın ikinci yarısında postmodernist anlayışlar bağlamında oluşturulan kemençe taksimleri incelenip müzikal analizleri yapılarak, kemençe taksimlerindeki postmodern yaklaşımların ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Çalışma, genel tarama ve nitel araştırma yöntemlerine dayanarak gerçekleştirilmiştir. Örnek taksimler postmodern kavramlar üzerinden değerlendirilerek, klâsik Türk müziğinde bir kuram ve yaklaşım olan Arel-Ezgi- Uzdilek ses sistemi ile analiz edilmiştir.

Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı, Sanatta Yeterlik tez çalışması olarak hazırlanan bu çalışma, dört bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde postmodernizmi tanımlayabilmek amacıyla öncesinde gözlenen modernizm kavramının hangi dönemde, nasıl, ortaya çıktığı ve klâsik Batı müziği ve Türk müziğindeki yansımalarının neler olduğu tespit edilmiş, bu tespitler doğrultusunda çalgı icralarına ait uygulamalar değerlendirilmiş, elde edilen verilerle birlikte, Taksim formunun modernizm bağlamındaki değişiklikleri ve kemençe taksimlerindeki özellikleri ele alınıp incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde XX. yüzyılın ikinci yarısı itibari ile oluşan postmodernizm kavramının nasıl ortaya çıktığı, klâsik Batı müziği ve Türk müziğindeki etkileri değerlendirilmiştir. Taksim formunun postmodernizm bağlamında gösterdiği değişikliklerle, kemençe taksimlerinde postmodern yaklaşımların neler olduğu ele alınarak incelenmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise; postmodern yaklaşımlar gösteren İhsan Özgen, Hasan Esen ve Derya Türkan'ın kemençe taksimleri, postmodern kavramlar ve Arel- Ezgi- Uzdilek ses sistemi modeli bağlamında analiz edilmiştir. Bu bölüm içerisinde kemençe icrâcıları Hasan Esen ve Derya Türkan'ın yanı sıra konu ile ilgili Prof. Dr. Ruhi Ayangil, Prof. Mutlu Torun ile de görüşme yapılarak, elde edilen veriler değerlendirilmiştir. Söz konusu veriler, çalışmanın son bölümünü oluşturan “Sonuçlar ve Öneriler” bölümünde sunulmuştur.

**Anahtar kelimeler:** Klâsik Türk Müziği, Taksim, Kemençe, Postmodernizm, İhsan Özgen, Hasan Esen, Derya Türkan .

## ABSTRACT

### EXPLORATION OF KEMENÇE TAKSIMS DISPLAYING POSTMODERN APPROACHES IN THE SECOND HALF OF XX<sup>th</sup> CENTURY

**Beste ESEN**

Süleyman Demirel University,

Institute of Fine Arts Department of Art and Design,

Proficiency Thesis in Arts,

Year: 2014, Pages:175

Advisor: Ass. Prof. Dr. Cenk Celasin

“Taksim” that is an extemporaneously performed form in classical Turkish music as of the second half of XX<sup>th</sup> century has changed by the varying world perception, different musical conceptions of the artists and their performances. Kemençe taksims that develop the main data of our study are used in different types of music with such effects and have gained an authentic content that overlooks from the past to the present by consisting of modal and non-modal items. In this study; it is aimed to inspect the kemençe taksims that are formed in the context of post modernistic conceptions in the second half of XX<sup>th</sup> century and to reveal the postmodern approaches in the kemençe taksims by analyzing these conceptions. The study is performed with regard to general scanning and qualitative research methods. Sample taksims are evaluated via postmodern concepts and analyzed by the Arel-Ezgi-Uzdilek tone system which is a theory and approach in classical Turkish music.

This study is prepared as a Competence Thesis in Arts at Süleyman Demirel University Institute of Fine Arts, Department of Art and Design and consists of four sections. In the first part of the study; in order to be able to define postmodernism, it has been identified in which period and how the previously observed modernism concept emerged and what its reflections are in classical Western music and the Turkish music and according to these findings; the performances of instruments have been evaluated. Along with these data, the changes in the taksim form with regard to modernism and the features in the kemençe taksims are examined.

In the second part of the study; the way of development of postmodernism concept as of the second half of XX<sup>th</sup> century and its effects on classical Western music and Turkish music are examined. The alterations shown by the Taksim form as part of postmodernism and the postmodern approaches in kemençe taksims are observed.

In the third part of the study; the kemençe taksims of İhsan Özgen, Hasan Esen and Derya Türkan displaying postmodern approaches, postmodern concepts and Arel-Ezgi-Uzdilek tone system model are analyzed. Within this section; interviews



have been made with the Prof. Dr. Ruhi Ayangil, Prof. Mutlu Torun besides the Kemeçe performers Hasan Esen and Derya Türkan and the data obtained are evaluated. Said data are presented in the final part of the study with the title “Conclusions and Recommendations”.

**Key words:** Classical Turkish Music, Taksim, Kemeçe, Postmodernism, İhsan Özgen, Hasan Esen, DeryaTürkan.

**Tanburi Cemil Bey'e**

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT .....	v
İÇİNDEKİLER .....	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ .....	x
RESİMLER DİZİNİ .....	xiv
KISALTMALAR DİZİNİ .....	xv
GİRİŞ .....	16

### I. BÖLÜM

#### 1. MÜZİK VE MODERNİZM İLİŞKİSİ

1.1. Klâsik Batı Müziği ve Modernizm.....	25
1.2. Klâsik Türk Müziği ve Modernizm.....	31
1.2.1. Çalgı İcralarında Modernizm .....	43
1.2.1.1. Kemeçe İcralarında Modernizm .....	53
1.2.1.1.1. Kemeçe Taksimlerinde Modernizm.....	59

### II. BÖLÜM

#### 2. MÜZİK VE POSTMODERNİZM İLİŞKİSİ

2.1. Klâsik Batı Müziği ve Postmodernizm.....	67
2.2. Klâsik Türk Müziği ve Postmodernizm .....	71
2.2.1. Çalgı İcralarında Postmodern Yaklaşımlar .....	78
2.2.1.1.Kemeçe İcralarında Postmodern Yaklaşımlar .....	84
2.2.1.1.1. Kemeçe Taksimlerinde Postmodern Yaklaşımlar.....	88

### III. BÖLÜM

#### 3. POSTMODERN YAKLAŞIMLAR GÖSTEREN KEMENÇE TAKSİMLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. İhsan Özgen Örneği .....	94
3.1.1 .Opening Kemeçe Taksimi .....	97

3.1.2. İsimlendirilmemiş Kemeçe Taksimi .....	110
3.1.3. İsimlendirilmemiş Kemeçe Taksimi .....	115
<b>3.2. Hasan Esen rneği.....</b>	<b>118</b>
3.2.1. İsimlendirilmemiş Kemeçe Taksimi .....	121
3.2.2. İsimlendirilmemiş Kemeçe Taksimi .....	123
3.2.1. İsimlendirilmemiş Kemeçe Taksimi .....	124
<b>3.3. Derya Trkan rneği .....</b>	<b>126</b>
3.3.1. Ferahfeza Kemeçe Taksimi .....	127
3.3.1. Nihavend Taksim .....	134
3.3.3. Hseyini Kemeçe Taksimi .....	137

#### IV. BÖLÜM

<b>DEĞERLENDİRME VE SONUÇ .....</b>	<b>139</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>145</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>152</b>
<b>EK-1: Kemeevilerin zgemişleri .....</b>	<b>152</b>
<b>EK-2:Taksim Notaları .....</b>	<b>156</b>
<b>EK-3:Kişisel Görüşme Soruları.....</b>	<b>170</b>
<b>EK-4:CD'deki Taksim rnekleri Listesi ve Taksim Cd'si .....</b>	<b>172</b>

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 3. 1. Küçük ikili aralık .....	98
Şekil 3. 2. Küçük ikili aralık .....	98
Şekil 3. 3.Seyir dışı ses .....	98
Şekil 3. 4.İ. Özgen Opening taksimnin ilk cümlesinin tamamı .....	99
Şekil 3. 5.İ. Özgen Opening taksimnin ikinci cümlesinin tamamı.....	99
Şekil 3. 6. Giriş açılış ifadesi .....	100
Şekil 3. 7. Yedende kalış.....	100
Şekil 3. 8. Büyük 7'li aralığı.....	100
Şekil 3. 9. Yegâhta Buselik.....	100
Şekil 3. 10. Şekil Seyir dışı ses .....	100
Şekil 3. 11.İhsan Özgen'e ait Opening taksimnin üçüncü cümlesi.....	101
Şekil 3. 12. 9'lu aralık .....	101
Şekil 3. 13. Küçük ikili .....	101
Şekil 3. 14. Küçük üçlü.....	101
Şekil 3. 15. Sabâmakamına geçki .....	102
Şekil 3. 16. Acemaşiranda çargâh çeşnisi .....	102
Şekil 3. 17. İhsan Özgen'e ait Opening taksimnin dördüncü cümlesinin tamamı ..	102
Şekil 3. 18. Segâh perdesinde kalış.....	103
Şekil 3. 19. Makam dışı kalış .....	103
Şekil 3. 20. İhsan Özgen'e ait Opening taksimnin beşinci cümlesinin tamamı.....	103
Şekil 3. 21.İhsan Özgen'e ait Opening taksimnin altıncı cümlesi .....	104
Şekil 3. 22. İhsan Özgen'e ait Opening taksimnin yedinci cümlesi .....	105
Şekil 3. 23. İhsan Özgen'e ait Opening taksimnin sekizinci cümlesi.....	105
Şekil 3. 24.İhsan Özgen'e ait Opening taksimnin dokuzuncu cümlesi.....	106
Şekil 3. 25. İhsan Özgen'e ait Opening taksimnin onuncu cümlesi .....	107
Şekil 3. 26. İhsan Özgen'e ait Opening taksimnin on birinci cümlesi.....	107
Şekil 3. 27. İhsan Özgen'e ait Opening taksimnin on ikinci cümlesinin girişi.....	107
Şekil 3. 28. İhsan Özgen'e ait Opening taksimnin onikinci cümlesi .....	108
Şekil 3. 29.İhsan Özgen'e ait Opening taksimnin on üçüncü cümlesi.....	109
Şekil 3. 30. Çarpma.....	110

Şekil 3. 31. Glisando .....	110
Şekil 3. 32. Kısa dizi .....	110
Şekil 3. 33.İhsan Özgen isimlendirilmemiş kemeçe taksiminin ilk cümlesi.....	112
Şekil 3. 34.İhsan Özgen isimlendirilmemiş kemeçe taksiminin ikinci cümlesinin tamamı.....	113
Şekil 3. 35.İhsan Özgen isimlendirilmemiş kemeçe taksiminin üçüncü cümlesinin tamamı.....	114
Şekil 3. 36.İhsan Özgen isimlendirilmemiş kemeçe taksiminin ilk cümlesinin tamamı.....	116
Şekil 3. 37.İhsan Özgen isimlendirilmemiş kemeçe taksiminin ikinci cümlesinin tamamı.....	116
Şekil 3. 38.İhsan Özgen isimlendirilmemiş kemeçe taksiminin üçüncü cümlesinin tamamı.....	117
Şekil 3. 39. Hasan Esen'in İsimlendirilmemiş kemeçe taksiminin ilk cümlesi .....	121
Şekil 3. 40.Hasan Esen'in İsimlendirilmemiş kemeçe taksiminin ikinci cümlesi .	122
Şekil 3. 41. Hasan Esen'in İsimlendirilmemiş kemeçe taksiminin son cümlesi....	122
Şekil 3. 42. Hasan Esen'in İsimlendirilmemiş kemeçe taksiminin ilk cümlesi .....	123
Şekil 3. 43. Hasan Esen'in İsimlendirilmemiş kemeçe taksiminin ikinci ve son cümlesi .....	123
Şekil 3. 44. Hasan Esen'in İsimlendirilmemiş kemeçe taksiminin ve son cümlesi	124
Şekil 3. 45. Hasan Esen'in İsimlendirilmemiş kemeçe taksimi .....	125
Şekil 3. 46. Derya Türkan Ferahfeza kemeçe taksiminin ilk cümlesi.....	128
Şekil 3. 47. Tanbûrî Cemil Bey'in taksiminden bir bölüm .....	128
Şekil 3. 48. Tanburi Cemil Bey'in taksiminden bir bölümün transpoze edilmiş notası	128
Şekil 3. 49. Derya Türkan Ferahfeza kemeçe taksiminin ikinci cümlesi.....	130
Şekil 3. 50. Derya Türkan Ferahfeza kemeçe taksiminin üçüncü cümlesi .....	130
Şekil 3. 51. Derya Türkan Ferahfeza kemeçe taksiminin dördüncü cümlesi.....	131
Şekil 3. 52. Derya Türkan Ferahfeza kemeçe taksiminin son cümlesi .....	132
Şekil 3. 53.Kısa dizi .....	133
Şekil 3. 54. Önden gelen çarpma .....	133
Şekil 3. 55. Önden gelen çarpma .....	133
Şekil 3. 56. Aynı sesin birden fazla tekrarı .....	133

Şekil 3. 57. Çift ses kullanımı .....	133
Şekil 3. 58. Gilisando .....	133
Şekil 3. 59. Şekil tril.....	133
Şekil 3. 60. Derya Türkan Nihavend kemençe taksiminin ilk cümlesi.....	134
Şekil 3. 61.Derya Türkan Nihavend kemençe taksiminin ikinci cümlesi.....	134
Şekil 3. 62. Derya Türkan Nihavend kemençe taksiminin üçüncü cümlesi.....	135
Şekil 3. 63. Derya Türkan Nihavend kemençe taksiminin dördüncü cümlesi.....	135
Şekil 3. 64. Derya Türkan Nihavend kemençe taksiminin beşinci cümlesi.....	135
Şekil 3. 65. Derya Türkan Nihavend kemençe taksiminin altıncı cümlesi .....	135
Şekil 3. 66. Derya Türkan Nihavend kemençe taksiminin yedinci cümlesi .....	136
Şekil 3. 67. Derya Türkan Nihavend kemençe taksiminin sekizinci cümlesi.....	136
Şekil 3. 68. Derya Türkan Nihavend kemençe taksiminin dokuzuncu cümlesi.....	136
Şekil 3. 69.Derya Türkan Hüseyini kemençe taksiminin tamamı.....	138





## RESİMLER DİZİNİ

Resim 3. 1. İhsan Özgen (Özel:2010) .....	94
Resim 3. 2: Hasan Esen (www.hasanesen.com., 10.06.2013) .....	118
Resim 3. 3. (D. Tükan özel arşivi) .....	126

## KISALTMALAR DİZİNİ

<b>ABD</b>	: Amerika Birleşik Devletleri
<b>ABD</b>	: Ana Bilim Dalı
<b>ASD</b>	: Ana Sanat Dalı
<b>CD</b>	: Compact Disc
<b>DOÇ</b>	: Doçent
<b>DR</b>	: Doktor
<b>DVD</b>	: Dijital Versatile Disc
<b>GSE</b>	: Güzel Sanatlar Enstitüsü
<b>İ.T.Ü</b>	: İstanbul Teknik Üniversitesi
<b>LP</b>	: Long Play
<b>PROF</b>	: Profesör
<b>SBE</b>	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
<b>T.M.D.K</b>	: Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
<b>TRT</b>	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
<b>TSM</b>	: Türk Sanat Müziği
<b>TSE</b>	: Türk Standartları Enstitüsü
<b>VB</b>	: Ve benzer
<b>YY.</b>	: Yüzyıl
<b>YRD. DOÇ</b>	: Yardımcı Doçent

## GİRİŞ

XIX. yüzyıl ortalarında öncelikle sanat alanında sonrasında tüm sosyal bilim dallarını etkileyen bir kavram olan modernizm ile birlikte geçmişteki tutum ve anlayışlar reddedilmiş, bilimi kendine esas alan anlayışlar şekillenmiştir. Yeni ve moda olanın en iyi ve en nitelikli olduğunu savunan modernizm ve modernist sanatta, estetik ve güzellik anlayışında yeniyi özgün ve güzel kılan tutumlar önem kazanmıştır.

Söz konusu bu gelişmeler, öncelikle batılı ülkelerde gözlemlenirken, Türklerde Osmanlı devleti ile yaşanan bu gelişmelere ayak uyduramamış, batıyı örnek alan tutum ve yaklaşımlarla yeniden yapılanmalara gidilmiştir. Türk tarihinde batılılaşma adını alan bu süreç, devlet ve toplumu batı yöntemlerine ve yaşama tarzına göre yeniden düzenleme ve düzene koyma projesi olarak nitelendirilmiştir. Osmanlı devletinde batılılaşma hareketleri padişah III. Mustafa (1757–1774) ile başlamış, III. Selim (1761-1808) döneminde hız kazanmıştır. Padişah Abdülmecit (1838–1861) döneminde Tanzimat Fermanı (3.Kasım.1839) ile yasallaşmış, I. Meşrutiyet (1876) ve II. Meşrutiyet'in ilânı (1908) ile tüm alanlarda egemen olmuş bir harekettir. Bu hareket sadece siyasi, sosyal, ekonomik alanlarda değil sanatta da kendini göstermiştir. Böylece Türk sanatında saygın ve seçkin bir yere sahip olan Klâsik Türk Müziği ve müzik kültüründe de değişim kaçınılmaz olmuştur. Klâsik Türk Müziğinin tüm alanlarını etkileyen batılılaşma hareketleri, bu dönem itibariyle konumuzun temelini teşkil eden çalgı icralarını da etkilemiş, dolayısıyla gelenekten farklı yeni seslendirmeler gözlenmeye başlamıştır. Bu seslendirmelerden birisi de Klâsik Türk Müziğinde peşrev, saz semaisi vb. çalgı formları arasında önemli bir form da taksimdir.

Taksim belli bir makama bağlı, makamın özelliklerini gösteren usulsüz serbest yapıda icrayı gerektiren bir formdur. Bu form hem sözlü hem de çalgı müziğinde kullanılmıştır. Behar'a göre (1993:87); bu dönem kadar saz taksimleri hiçbir zaman müzisyenin bireysel olarak virtüözlük gösterisi yapabilmesine olanak tanımayan ve icracının dilediğince yıldızlaşabileceği boş bir süre olarak görülmemiştir. İyi bir saz taksiminin hem aşına, bildik tanıdık olması hem de makam kullanımı ve geçkilerde yeni ufuklar açması beklenmiştir. XIX. yüzyıla kadar

seyreden bu taksim geleneği batılılaşma hareketleri ile birlikte Klâsik Türk Müziğinin kullanımındaki farklılıklar ve yeni bir kavram olan virtüözitenin ortaya çıkmasıyla değişmiştir. Klâsik Türk Müziğinde ilk virtüözite niteliğindeki icracı Tanbûrî Cemil Bey'dir (1873-1916). Tanbûrî Cemil Bey saz eserleri icrası ve taksimleriyle XIX. yüzyıla damgasını vuran en önemli icracıdır. Cemil Bey'in birçok çalgının yanı sıra konumuz olan kemençenin gelişimindeki rolü büyüktür. Kemençe Tanbûrî Cemil Bey'e kadar lavtaya eşlik sazı olarak tavşanca ve oyun havaları seslendiren bir çalgı iken, Cemil Bey ile birlikte ince saz heyetleri ve klâsik fasıllar içinde yer almaya başlamıştır. Böylece Tanbûrî Cemil Bey kemençe icrasına bir dinamizm ve yenilik getirmiş, tüm icracılar tarafından örnek alınan kendi dönemindeki modern seslendirmelerin sahibi olmuştur. Cemil Bey sonrasındaki kemençe icraları değerlendirildiğinde de çoğunlukla aynı icra özellikleri devam etmiştir. XX. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise; postmodernizmden kaynaklı çalgı icralarındaki değişimler, kemençe icraları ve taksimlerinde de etkili olmuştur.

Postmodernizm öncelikle batı dünyasında XX. yüzyılın son çeyreğinde mimarlık, resim, müzik gibi sanatlarda ve özellikle felsefe ve sosyolojide belirgin duruma gelen bir yaklaşımı dile getirmektedir. Sarup'a göre (1997:158); Postmodernizm ilk defa, 1960'larda New York'lu sanatçılar ve eleştirmenler tarafından ortaya çıkarılmıştır. 1970'lerde ise, Avrupa'ya taşınarak orada geliştirilmiştir. 70'li yıllarda bir içe dönüş yaşanırken, 80'li yıllarda postmodernizm üzerine yapılan tartışmalar hareket kazanmıştır. Bu kavram, önceleri mimaride ve sanatsal gelişmelerdeki deneysel hareketleri anlatmakta kullanılırken, Jean-François Lyotard'ın 1979'da kaleme aldığı "Postmodern Durum" adlı kitabından sonra teorik kaynağını almıştır. Lyotard ifadelerinde (2000:12); bilimde, sanatta ve kültür süreçlerinde en gelişmiş ülkelerde büyük bir değişim yaşandığını belirterek bu değişimi postmodern durum olarak tanımlanmıştır. Lyotard, postmodern durumu tanımlarken bilgiyi temel ölçüt olarak ele almak ve büyük anlatılar yerine çoğul, yerel ve küçük anlatıları tercih etmek gerektiğini belirtmiştir. Bunların yanı sıra postmodernizm bazı yazarlar tarafından modernizmin devamı ileri hali olarak, bazıları tarafından da modernizmden tamamıyla bir kopuş olarak değerlendirilmiştir.

Postmodernizmde diğer izimler gibi kesin kaideler ve sınırlılıklar yoktur bu sebeple birçok belirti taşımaktadır. Bunların biri ya da bir kaçı (belirsizlik,

parçalanma, melezleşme vb) bir arada bulunabilmektedir. Kullanım alanı olarak postmodern kavramı; tüm sanat dalları, hukuk, biyoloji, coğrafya, tarih, edebiyat, tıp gibi farklı disiplinlerde gözlenmiştir.

Türkiye’de postmodernizm ise; 1980’lerden itibaren kendini gösteren ve halen devam eden bir durumdur. Aynı batı ülkelerinde olduğu gibi hemen hemen tüm alanları etkisine almıştır. Türkiye’de bu dönemle birlikte teknolojinin hızla gelişmesi ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, müziğin farklı coğrafyalara taşınmasına neden olmuştur. Mesafelerin aradan kalkmasıyla her disiplinde olduğu gibi müzikte de farklı ülkeler ile daha fazla iletişimde bulunularak, ortak çalışmalar artmış, müziklerarası faaliyetler önem kazanmıştır. Böylece Klâsik Türk Müziği çalgıları da kullandıkları müzik türüne göre değil, seslerine göre değerlendirilerek, farklı müzik türlerine ait çalgılarla bir araya gelerek müzik yapabilir duruma gelmişlerdir.

Çalgı icralarındaki bu gelişmeler seslendirmelerde alışılmış icraların dışına çıkılmasına ve farklı sesler nüanslar yay, mızrap ve vuruşlar vb. gibi kullanımlar yeni icra tavırların gelişmesine neden olmuştur. Postmodern anlayışla birlikte konumuz olan kemençe icraları da sadece Klâsik Türk Müziğinde değil, kemençe ile çalınabilmesi koşuluyla diğer müzik türlerinde de seslendirebilir ve yabancı müzik topluluklarına katılabilir duruma gelmiştir. Böylece çalgıya ait müzik repertuarı da genişlemiştir. Tüm bu gelişmeler, kemençevîleri ve taksim icralarını da etkilemiş; kemençe taksimleri bu dönemle birlikte yapılma amaçlarına, icraların özelliklerine ve kullanılan müziğin türüne göre farklılıklar göstermiştir.

XX. yüzyılın ikinci yarısı taksimlerinde postmodern yaklaşımlar sergileyen kemençe icralarını incelediğimizde seslendirmelerinde bu tarz yaklaşımlar sergileyen icracılar; İhsan Özgen, Hasan Esen ve Derya Türkan’dır.

**Araştırmanın Konusu:** Bu araştırmanın konusunu XX. yüzyılın ikinci yarısında postmodern yaklaşımlar gösteren kemençe taksimleri oluşturmaktadır.

**Araştırmanın Problemi:** XX. yüzyılın ikinci yarısında Kemençe taksimlerindeki postmodern yaklaşımların neler olduğudur. Bu problem cümlesinden yola çıkılarak aşağıdaki alt problemlere cevap aranacaktır.

1. XX. yüzyıl ikinci yarısı itibariyle kemençe icralarında gözlenen Postmodern yaklaşımlar nelerdir?
2. XX. yüzyıl ikinci yarısı itibariyle kemençe taksimlerinde gözlenen Postmodern yaklaşımlar nelerdir?
3. İhsan Özgen'in kemençe icralarında postmodern yaklaşımlar nelerdir?
4. İhsan Özgen'in kemençe taksimlerinde postmodern yaklaşımlar nelerdir?
5. Hasan Esen'in kemençe icralarında postmodern yaklaşımlar nelerdir?
6. Hasan Esen'in kemençe taksimlerinde postmodern yaklaşımlar nelerdir?
7. Derya Türkan'ın kemençe icralarında postmodern yaklaşımlar nelerdir?
8. Derya Türkan'ın kemençe taksimlerinde postmodern yaklaşımlar nelerdir?

**Araştırmanın Amacı:** Bu çalışmada temel amaç; XX. yüzyılın ikinci yarısında oluşan postmodern anlayışlar bağlamında kemençe taksimlerindeki değişikliklerin incelenmesidir. Alt amaçlar ise; XX. yüzyılın ikinci yarısında Klâsik Türk Müziğinde postmodern anlayışının sorgulanması, XX. yüzyılın ikinci yarısında Postmodernist anlayışın kemençe taksimlerindeki etkisinin sorgulanmasıdır.

**Araştırmanın Önemi:** Bu çalışmada Kemençe literatürüne özgü taksim örneklerinin kayıt altına alınması, literatüre kazandırılması, elde edilmesi planlanan taksim özelliklerinin kemençe icralarına ve çalgı eğitimine ışık tutacak olması, bu bağlamda yetişmekte ve yetişecek olan kemençevîlere kılavuz niteliği taşıması, gerek akademik, gerek uygulamalı olarak postmodern anlayış çerçevesinde kemençe icralarını konu edinen yeterli çalışmaların henüz gerçekleşmemiş olması, bu noktada yeni çalışmalara örnek teşkil etmesi, Türkiye'deki üniversitelerin müzik bölümleri ve konservatuvarlarda kemençe eğitiminde günümüz ekollerini anlatan, vurgulayan, analiz eden ilk çalışma olması bakımından önem kazanmaktadır.

**Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları:** Bu tez çalışmasının kapsamını XX. yüzyılın ikinci yarısı itibari ile postmodern yaklaşımlar gösteren kemençe taksimleri

oluşturmaktadır. Bu araştırma İhsan Özgen, Hasan Esen, Derya Türkan'ın postmodern yaklaşımlar sergileyen kemençe taksimleri, analizleri, ilgili yazılı, işitsel ve görsel-işitsel kayıtları ve konuyla ilgili kendilerine başvurulacak kişilerin görüşleriyle sınırlıdır.

**Araştırmanın Varsayımları:** Bu çalışmada;

1. Araştırmada kullanılacak yöntemin, araştırmanın konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygun olduğu,
2. Araştırmanın örnekleminin evreni temsil edebilecek nitelikte olduğu,
3. Araştırmada oluşturulacak veri toplama aracının, araştırma için uygun ve yeterli olduğu,
4. Kemençe taksim icralarının XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren postmodern yaklaşımların sergilendiği,
5. İhsan Özgen, Hasan Esen, Derya Türkan'ın belirtilen kemençe taksimlerinin postmodern yaklaşımlara örnek olduğu, varsayımından hareket edilmiştir.

**Araştırmanın Kavramsal Çerçevesi:** Bu tez çalışmasının kavramsal ve işlevsel tanımları şöyledir;

**Taksim:** Akdoğu'ya göre (1989:8); bir ya da birden fazla kişinin çalgısı veya çalgılarıyla işitsel duyumu belirli bir makama koşullandırmak amacıyla, doğaçtan (irticalen) yapılan ve belirli bir biçimsel bütünlük içinde yaratılan makamsal ve usulsüz ezgiler demetidir.

**Postmodernizm:** Postmodernizm terimi, “sonra” anlamındaki İngilizce “post” ön ekiyle “çağdaş” anlamındaki İngilizce “modern” kelimesinden oluşmuştur. Çevik' göre (2010: 268); postmodern terimindeki “post”ön ekinin kimi yazarlarca modernlik aşamasından bir kırılmayı, başka biraşamaya geçişi temsil ettiği; bazıları modernizm den bir kopuşu, modernizmin ileri hali olarak, bazıları da, modernizm in bir parçası ve devamı olduğunu ifade etmektedirler.

**Metinlerarasılık:** Yavuz'a göre (2002: 16); metinlerarasılığın çıkış noktası her metin, bir metinlerarasıdır” düşüncesidir. İki veya daha çok metin arasındaki ilişkiyi, ‘alıntı’, ‘gizli alıntı’, ‘anıştırma’, ‘öykünme’, ‘yansılama’, ‘indirgeme’ gibi

isimler altında tanımlayan metinlerarası ilişkiler, “1960’lardabaşlayarak başta Julia Kristeva olmak üzere, Roland Barthers, Michehael Riffaterre veelbette Harold Bloom’un teorik girişimleriyle edebî çözümlemenin temel koyucukavramlarından biri durumuna gelmiştir.

**Alıntı:** Bir metnin başka bir metindeki varlığını en somut biçimde görünür kılan, ilk akla gelen, en genel ve en sık karşımıza çıkan metinlerarası yöntemdir. Aktulum’a göre (1999: 94); genellikle ileri sürülen bir görüşü açıklamak ya da desteklemek için bir yazardan, ünlü bir kişiden alınan parça" olarak tanımlanan alıntı ile bir sözce başka bir bağlamda yinelenir, böylelikle iki ya da daha çok metin arasında bir alışverişe olanak sağlanmış, olur. Alıntı bilinçli, istemli bir anımsamadır. Başka metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak ona yeni bir anlam yüklenir.

**Müzikte alıntı:** Chevassus’a göre (çev. Usmanbaş, 2000: 46); 1966’da Zofia Lissa müzikte alıntı yapmayı şu şekilde tanımlamaktadır: Alıntı bir bütündür, bir bütünün parçası gibi olsa da; çünkü kendi içinde başlar ve biter ama başka bir yapıtın parçası olduğunu bilerek bulunduğu yapıtın bir teması gibi olmamalıdır, aksi halde yabancı bütünlüğünü tamamen yitirir. Alıntının yapısal yönü budur; anlam vermeye gelince: "Alıntı, geldiği yapıtı temsil eder, pars prototo ilkesi uyarınca. Birtakım yorum işlevleri gerektirir, dinleyici açısından tam ve kesin bir tanımlama değilse de bir tanıma/anlama söz konusudur; bu yorum işlevleri, işte bunlar, belirleyicidir, çünkü alıntı kendinden sonra gelecek olan aşamaları algılayışımızın biçimini değiştirir.

**Makam:** Özkan’a göre (2006: 94); Bir dizide durak ve güçlünün önemi belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir.

**Geçki:** Arel’e göre (1968: 49); Türk Müziğinde “herhangi bir makamdan başka bir makama geçmeye geçki denir.

**Seyir:** Özkan’a göre (2006: 94) ; dizide makam meydana getirmek üzere gezinmeye seyir denir.

**Araştırmanın Yöntemi:** Bu araştırmada, amaca uygun olarak verilerin toplanabilmesi için tarama modelleri temel alınmıştır. Karasar tarama modellerini şöyle ifade etmiştir;



“Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır... Tarama araştırmacısı, nesnenin ya da bireyin doğrudan kendisini inceleyebileceği gibi, önce den tutulmuş çeşitli kayıtlara (yazılı belge ve istatistikler, resimler, ses ve görüntü kayıtları vb.) eski kalıntılar ve alandaki kaynak kişilere baş vurularak, elde edeceği dağınık verileri, kendi gözlemleri ile, bir sistem içinde bütünleştirerek yorumlamak durumundadır” (Karasar, 2005:77).

Bu bağlamda çalışma süresince konuyla ilgili yazılı literatürlerden yararlanmanın yanı sıra, Mutlu Torun, Ruhi Ayangil, Hasan Esen, Derya Türkan gibi konusunda uzman sazende ve kemençevîlerle görüşmeler yapılmış, söz konusu görüşmeler kayıda alınmış “Word 2007” programında dikte edilmiştir. Örnek taksimler TRT Arşiv ve Müzik Dairesi arşivleri, Kalan Müzik Yayınları, Golden Horn Kayıtları, Ada Müzik Yayınları, Hasan Esen özel arşivinden yararlanılmıştır. Araştırmada İhsan Özgen, Hasan Esen, Derya Türkan’a ait incelenen taksimler araştırmanın içeriğine göre, icracalarına da danışılıp bilgi alınarak tasnif edilmiştir.

Taksimlerin akordları, Klâsik Türk Müziği ney akord sistemi isimleriyle belirtilmiştir. Dikte edilen notalar, “Finale 2008, Version:2008.r2” programı ile bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Bu çalışmada değerlendirilen taksimlere ait veriler Postmodernistlerin çözümlemelerinde kullandıkları kavramlar ve metinlerarasılık kuramı ile Klâsik Türk Müziğinde Arel- Ezgi Uzdilek ses sistemi ve makam anlayışı çerçevesinde değerlendirilerek analiz edilmiştir.

**Araştırmanın Evreni ve Örnekleme:** Bu çalışmada kullanılan verilere işitsel ve görsel-işitsel taksim kayıtlarının notaya aktarılmasıyla ulaşılmıştır. Bu bağlamda araştırmanın evrenini kayıt altındaki kemençe taksimleri oluşturmaktadır. Örneklemini ise; İhsan Özgen, Hasan Esen, Derya Türkan’ın kayıt altındaki kemençe taksimleri oluşturmaktadır.

Araştırmamızın konusu olan postmodern yaklaşımlar gösteren kemençe taksimlerini inceleyen ve analizini yapan bir çalışmaya henüz rastlanmamıştır. Fakat konuyla ilişkilendirilebilecek birçok yazılı kaynak söz konusudur. Bu kaynaklardan bazıları şöyledir;

Klâsik Türk Müziği tarihi ve taksim kavramı için başvurduğumuz kaynaklardan ilki Gülçin Yahya Kaçar’a ait (2009) “Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler

(Analiz Ve Yorumlar)” isimli çalışmadır. Kaçar bu kitabında; Klâsik Türk Müziği tarihi, Türk Müziğinin önemli konuları olan taksim yapma geleneği ve tarihi, çalgı müziğinin geliştirilmesi, Klâsik Türk Müziğinin batı müziğine etkileri vb. gibi temel konuları incelemiştir. Diğer başvurduğumuz kaynaklar arasında; Cem Behar’ın Klâsik Türk Müziğinde meşk, virtüözlük, toplu icra konularını açıklayan ve örnekleyen “Zaman, Mekân, Müzik” (1993), İhsan Özgen’in sanatın tüm alanlarına yönelik değerlendirmelerin yanı sıra müzik hayatındaki deneyim ve tecrübelerine yer verdiği, Klâsik Türk Müziği içinde yer alan kavramları kendi bakış açısı ile ele aldığı “Sanatı Yaşamak” (2009) isimli çalışmalar yer almaktadır. Araştırmamızın Klâsik Türk Müziği ile ilgili başlıklarında başvurduğumuz bir diğer kaynak, Çinuçen Tanrıkorur’un müzikte kimlik kaybının nasıl oluşup geliştiğini, ses sistemi, makam, usul, toplu icra, evrensellik, terennüm ve vezin-usul münasebeti vb. gibi Klâsik Türk Müziğinin başlıca önemli konularını ele alan “Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler” (1998) isimli çalışmasıdır.

Araştırmamızın modernizm, postmodernizm, postmodern analiz yöntemini incelerken başvurduğumuz bazı kaynaklar ise; metinlerarasılık kavramının verilerini sanatın diğer biçimleriyle ilişkilendirerek örneklendiren, alıntı, taklit, öykünme, yeniden yazma, yazınsal aşırma, dönüştürme, benzerini yapma v.b. metinlerarası kavramlara yer veren Kubilay Aktulum’un “Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık” (2011) isimli çalışması, S.Moissey Kagan’a ait sanat ve estetik konularını ele alan “Estetik ve Sanat Notları” (2008) kitabı ve postmodernizmi Jacques Derrida, Jean Baudrillard ve Jean – Francions Lyotard’ın düşünceleri doğrultusunda inceleyerek, sanat ve müzikle ilişkilendiren Gencay Şaylan’a ait (1999) “Postmodernizm” isimli çalışmadır.

## I. BÖLÜM

### 1. MÜZİK VE MODERNİZM İLİŞKİSİ

XIX. yüzyılda bilim ve teknolojinin ilerlemesiyle geleneksel tarımsal üretim ve küçük çaplı el sanatlarına dayalı durağan yapıdan, sanayileşmiş, şehirleşmiş, okuryazarlığın arttığı, ulaşım araçlarının geliştiği bir yapıya geçilmiştir. Özellikle batılı ülkelerinde gözlenen bu değişiklikler, insanoğlunun hayatı algılaması ve anlamasında da farklılıklar yaratmış, beğenileri ve öncelikleri de bu bağlamda değişmiştir. Böylelikle geleneksel yapıların yerine, felsefeden sanata kadar yeniliği savunan bir düşünce tarzı gelişmiştir. Bu düşünce tarzı XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren köklü değişimlere yol açan; yeni bir hareketin, bir ideolojinin, bir yaşam biçiminin, bir zihinsel dönüşümün temsili olan “Modernizmin” oluşmasına kaynaklık etmiştir.

Modernizm modernliğin ve modernleşmenin bir getirisidir. Emre'nin ifadelerinde (2008:1); modernlik ya da modernleşme, çağın gereksinimleri doğrultusunda geleneksel dünyanın ve yaşam biçimlerinin teknolojik açıdan gelişmesi, ayrıca siyasi, ekonomi, askeri, sosyal ve kültürel yaşam sahalarında kendisini gösteren ve oluşturduğu etkilerle diğer toplumları da etkileyen küresel bir dönüşüm hareketidir. Kökeni XVI. yüzyıla kadar gerilere uzanmakta olan modernizmi, Kahraman (2002:1); aydınlanma dönemi düşünürlerinin geliştirdiği düşüncelerden de derin ölçüde etkilenen bir dünya görüşü olarak kabul etmektedir. Bu dünya görüşünün asıl kaynağını ve çerçevesini belirleyen ise; XIX. yüzyıl da özellikle Avrupa'da gözlenen gelişimler, değişimler ve yaşanmışlıklardır. Şaylan'a göre ise (1999: 32); modernizm XIX. yüzyıl'da batı Avrupa'da kadim kültürlerin ortadan kalktığı; her şeyin değiştiği ilerlediği ve bir hesabâbağlandığı bir dönem olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde geleneksel hayatı yaşama, kültürel varlıkları muhafaza etme günceli, sanatı ve estetiği yaşama, bireye odaklı kahramanlıklar sergileme anlayışları, yerini akılcı tutumlara, rekabete kendini ve başkalarını yönetme endişelerine bırakmıştır. Bu bakış açılarıyla modernizm kapitalizm, endüstriyalizm, kentlik, demokrasi, ussallık, bürokrasi, uzmanlaşma, farklılaşma,

bilimsel bilgi, teknoloji ve ulus devleti vb... gibi yeni kavramları, örgütlenmeleri, rejimleri de beraberinde getirmiştir.

Modernizm her ne kadar olumlu etkileri varsayılsa da insana ve topluma zarar verebilecek birçok yeni anlayışı da bünyesinde barındıran bir akımdır. Örnek verecek olursak; kapitalist sistem ile ticari kaygılarla nitelikten yoksun ürünler üretilmeye başlanmış, benlik kavramı öncelik kazanmış, böylece diğer insanların ya da toplumların yaşadığı sıkıntılara kayıtsız kalınmış, tarihi reddeden tutumlar sergilenmiştir. Bunların yanı sıra modernizmde geleneksel yapılardan sıyrılıp yerine yenisini koymak düşüncesi, insanın ürettiği tüm ürünlerde kendini göstermiş, insanın düşüncelerinin, hayal gücünün, yaratıcılığının, dışavurumu olan sanat dallarını da XIX. yüzyıl itibariyle etkilemiştir.

XIX. yüzyıl sanat anlayışı çoğunlukla modernist sanat olarak adlandırılmıştır. Modernist sanatta sanatçı yerleşmiş formları, zorlayarak değiştirerek geçmişten alıntılarla değil, daha özgün ve daha fazla kendi yorumunu ortaya koyarak yaratmayı amaçlamıştır. Şahin'e göre (2007:13); modern sanat anlayışı klâsik sanat anlayışı gibi sanatın gerçekliği yansıtması temeli üzerine oturmaktadır. Ancak gerçeklik, sanatçının o gerekliliği algılaması, yorumlaması ile belirlenecektir. Sanatçının yaratıcılık düzeyi ya da kapasiteside işte bu noktada ortaya çıkacaktır. Bu nedenle, modernist sanat anlayışında toplumun ya da insanın aynası olmak yerine sanatçının bakış biçimi, algılaması ve yorumlaması önem taşımaktadır

Modernist sanattaki bu özellikler her sanat türünde olduğu gibi müziğe de ayrı bir dinamizm getirmiştir. Bu dönem müzisyenleri ve bestecileri bu yeni sanat ve estetik anlayışlarıyla yenilikleri keşfetme çabasına girmişler; farklı icralar, sesler, kompozisyonlar, ritimler, sözler kullanarak yüzyılın sanat anlayışıyla da örtüşen yeni seslendirmelerle birlikte yeni eserler üretmişlerdir.

### **1.1. Klâsik Batı Müziği ve Modernizm**

Modernizm ve modern sanat batılı ülkelerde ortaya çıkan ve gelişen anlayışlardır. Batılı bir anlayışın sonucu olan modernizmin etkileride öncelikle batı sanatında ve müziğinde gözlenmiştir. Klâsik batı müziği tarihi irdelendiğinde modernizmin etkileri çalgısal icralarda, vokal icralarda ve bestecilikte gözlenmiştir.

Fakat XIX. yüzyılda çoğunlukla çalgı icracılarının aynı zamanda önemli besteciler, dönemin önemli bestecilerinde virtüöz niteliğinde icracılar olması sebebiyle, konuyu bir bütün olarak ele alıp incelemek yerinde olacaktır.

XIX. yüzyıl klâsik batı müziğinde modernizm ilk olarak, besteci Richard Wagner (1813-1883) ile hissedilmeye başlanmıştır. Richard Wagner sadece XIX. yüzyıl Alman müziğinin değil, sonrasındaki yüzyılları da etkileyen, tüm düşünce ve sanat dünyasında önemli bir yere sahip olan önemli bir bestecidir. İlyasoğlu'nun ifadelerine göre (1994:166); Wagner'in modern müziğe kaynaklık eden ilk eserleri, Tristan, Isolde ve Parsifal operalarıdır. Özellikle Tristan operası aşırı kromatizm kullanımı, uyumsuz akorların düzensiz çözümü, sürekli tonalite değişimi ile yeni müziğin öncüsüdür. Richard Wagner'in bestelediği operalarda gözlenmiş olan bu müzikal tutumlar, kendinden sonraki besteci ve icracıların müziklerinde de etkili olmuştur. Böylece klâsik batı müziğinde sık sık tonalite değişimleri, diyotantik ve kromatik ilerleyişler, uyumsuz akorlar özgürlük kazanmış, müzik anahtarının sürekli yer değiştirdiği eserler bestelenerek icra edilmeye başlanmıştır. Wagner'i takip eden dönemde yaşamış, modernizmin hazırlayıcısı olan diğer icracı ve besteciler; Franz Liszt(1811, 1886) Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949) , Hugo Wolf (1860-1903), Max Reger (1873-1916)dir .

Bu bestecilerden Wagner'in takipçisi olarak senfonileri ve orkestra liedleriyle dikkat çeken önemli bir besteci ve başarılı bir orkestra şefi de Gustav Mahler'dir (1860-1911). Boran, Şenürkmez'in ifadelerine göre (2007:213-214); Mahler dokuz senfoni bestelemiştir. Senfonileri oldukça uzun ve biçimsel kuruluş açısından son derece son derece karmaşıktır. Kullandığı orkestranın büyüklüğü, daha da önemlisi, çalgıların birleşimi ve ortaya çıkan farklı tınlar üzerinde ciddi araştırmalar yapmıştır. Çalgıları ele alışı, farklı çalgıları bir arada kullanışı, gürlükler, tempo ve cümleme teknikleri Mahler'in müziğinin yenilikçi yönleridir.

XIX. yüzyılın ortalarına gelindiğinde modern müziğin öncüsü olan Claude Debussy (1862-1918)'dir. Debussy farklı sanat dallarındaki akımları müziğine yansıtmış, izlenimcilik akımını benimseyerek müzikteki temsilcisi olmuş, farklı ülke müziklerinden etkileşim içine girerek yeni tınlar orta koymuş, şefliğini yaptığı orkestraları farklı çalgılarla zenginleştirmiştir. İzlenimci müzik İlyasoğlu'na göre

(1994:214); yapıtta verilen başlığa göre bir ortam yaratmak, bir duyguyu uyandırmak peşindedir. Teknik olarak akorların belirsizlik duygusu yaratan yeni bileşimleri, egzotik diziler ve yoğun kromatik doku, müzikte izlenimci araçlar olmuştur. Debussy'in izlenimci müziğinde ezgi, armoni, ritim gibi temel öğelerin iç içe kullanılması, karıştırılmasının yanı sıra tını ve çalgı serbestliği de dikkati çekmektedir. Debussy'in izlenimci müziği, XIX. yüzyılın armoni yapısına inanmamıştır. Bu sebeple 21 notalık dizi oluşturmuştur. Çevik'e göre (2010:103); Debussy için tını ve renk çok önemlidir. Bu sebeple orkestrayı küçültmeyi denemiş, orkestralamada heyecanlandırıcı güçlü etkiler yerine saf tınları tercih etmiştir. Çalgı birleşimleri konusunda büyük titizlikle hareket ederek, ses renklerinin karışmasını önlemiş, çalgının özgün tınısını korumaya çalışmıştır. Bakır üflemelerin üstünlüğüne son vererek, tahta üflemelere öncelik tanımıştır. Celesta, arp, glockenspiel, gong gibi farklı çalgıların seslerinden sık sık yararlanmış, özellikle arp'ı yardımcı görevde değil, kendine özgü renk ve tınlarını sergileyecek şekilde kullanmıştır. Bütün bu çalışmalarıyla orkestranın tını hacmini genişleterek, insan sesini zaman zaman bir çalgı gibi ele almıştır. Çoğunlukla da "pianissimo" ve "piano" gürlüklerini tercih etmiştir. Bu müzikal özelliklerin yanı sıra Debussy'in bestelerinde Çin Uzakdoğu müzikleri, Arap ve Kuzey Afrika, Rus Cava, Gamelan orkestrası müziklerinden izler bulmak mümkündür. Debussy edebiyat, resim ve doğadan esinlenerek de yeni eserler oluşturmuştur. Debussy'in müzik anlayışıyla örtüşen diğer besteciler; Maurice Ravel (1875-1937), Paul Dukas (1865-1935), Erik Satie (1866-1925)'dir.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında modernizmden kaynaklanan bir başka yaklaşım milliyetçilik akımıdır. Bu akımla birlikte müzikte ulusalcı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Aleksandr Borodin (1833-87), Modest Musorgski (1839-1981), Mili Balakirev (1837-1910), Tsezar Kui (1835-1918), Nikolay Rimski-Korsakov (1884-1908), Aleksandr Skryabin (1872- 1915), Leos Janacek (1854-1928), Jean Sibelius (1865-1957), Edward Elgar (1857-1943), Camille Sain Saes (1885-1921) ve Gabriel Faure (1845-1924) icralarında ve bestelerinde ulusalcı tutumlar sergilemişlerdir. Bu besteciler ve icracılar kendi halk müziğindeki motiflerle kendi oluşturdukları ezgileri birleştirilmiş böylelikle sentez icra ve besteler oluşturmuşlardır.

XIX. yüzyılın son dönemlerinde modernizm etkisiyle ortaya çıkan yeni bir toplum yapısı, yeni müzik türlerinin oluşmasına sebep olmuştur. Bu müzik türlerinden biri de Caz müziktir.

Caz müzik özellikle Afrikalı boylarının kendine özgü ezgilerinin göç ettikleri Amerikan müziğinin birleşiminden doğmuştur. XIX. yüzyılın sonlarında doğru oluşan bu müzik türü İlyasoğlu'na göre (1994:220); I. Dünya savaşından sonra yalnız Amerikan müziğini değil, Avrupa'daki ciddi sanat müziğini de büyük ölçüde etkilemiştir. XX. yüzyılın ilk günlerindeki etkisinden başlayarak Caz'ın geçirdiği değişimler ise; 1919'lar da New Orleans Dixieland, 1930'lu ve 1940'lı yıllarda bing band ve swing, 1940 ların ortalarında be-bop, 1950'lerde ve 1960'larda Latin Amerika ülkelerinin etkisiyle afro Küba gibi karışımlar, 1970 sonrasında birçok dalı içine alan özgür caz'dır.

XIX. yüzyılda modernizmin etkileri bağlamında müzikte bu gelişmeler gözlenir iken, XX. yüzyıla gelindiğinde aynı anlayışlar doğrultusundaki değişimler tüm hızıyla devam etmiştir. XX. yüzyıl başladığında müzikte yeni yüzyılına girmiştir. Mimaroğlu'na göre (1995:119-120); XX. yüzyıl kitle iletişim araçlarının gelişimi ile birlikte, müzikte sınırlı çevreler içinde kalmamış, dünyanın her yerine ulaşabilmiştir. Bu dönemde içeriği de yenilenmiş, bir yapıtta tek bir tonalite kullanma yerine, aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş, bununla yetinilmemiş tonalite düzeninden ayrılmış, belirli bir düzene bağlı olmayan özgür bir yapı gelişmiş, tonaliteden uzaklaşmanın sonucu armoni kuralları, akorların ilerleyişi ve zincirleşimini yöneten kurallar geçerlilikten düşmüştür. Ritim alanında ayrı ölçülerin ve bunların koşullandığı ayrı ritimlerin üst üste aynı anda kullanılmasına gidilmiştir. Çalgıların olanakları zorlanmış bunların gözetilen amaçlara yetmemesi üzerine elektronik gereçlerden de yararlanılmıştır.

XX. yüzyılın ilk yarısında bu gelişmelere paralel olarak batı müziğinde gelişimlerin öncüsü İgor Stravinski'dir (1882-1971). Stravinski'nin her eserinde ritim ögesine ayrıcalık tanınması bestecinin özelliğidir. Bestecinin bir diğer özelliği de İlyasoğlu'na göre (1994:238); her yapıtında tiyatro ve oyun olgusunu kullanmasıdır. XX. yüzyılda Stravinski'nin yanı sıra modernist yaklaşımlar sergileyen bir diğer önemli besteci ve orkestra şefi Richard Strauss'dur (1864-1949). Boran ve

Şenürkmez (2007: 216); Strauss'un bestecilik yaşamında senfonik şiir ve operanın öncelikli bir yeri olduğunu, dolayısıyla bestecinin hem felsefi; hem de tamamlayıcı programlar, planlar içeren senfonik şiirleriyle dikkat çekerek, geleneksel anlatımların sınırlarını zorlayan, Shöenberg'in atonal yaklaşımından farklı olarak ifadeyi kuvvetlendirme yönünde çalışmalarında bulunduğunu belirtmişlerdir.

XX. yüzyıl bestecilerinin, kendi dışlarındaki dünyaya taşmak istediklerinde, Caz'a kıyasla çok daha sık başvurdukları bir türde halk müziği olmuştur. Bu bilinçle eserler veren icralar gerçekleştiren besteciler Bela Bartok (1881-1945), Zoltan Kodaly (1882-1967), Ma Manuel de Filerinialla (1876-1946), Villa Lobos (1887-1959), Aaron Copland (1900-1990), George Gershwin (1898-1937), Darius Milhaud (1892-1974), Paul Hindemit (1895-1963), Ernst Krenek'dir (1900-1991). Bu müzisyenlerden Bella Bartok eğitsel nitelikli eserleri ve geleneksel müzikler üzerinde yaptığı araştırmalarla dikkat çekmiş, eserlerinde de bu müzik türlerinin etkileriyle farklı tonal ve ritmik üslublar oluşturmuştur. Bartok'un müziğinde dikkati çeken bir başka nokta eğitimsel müzikler bestelemesidir. Bu alanda birçok besteciye etkileyen ve örnek alınan bir başka müzisyen, keman ve viyola çalan aynı zamanda besteci ve orkestra şefi olan Paul Hindemith'dir. Hindemith'in özellikle 1920'lerden sonra yazdığı eğitim amaçlı yazdığı işlevsel müzikler sonraki besteci ve müzisyenler için model oluşturmuştur.

XX. yüzyıl müziğinde en büyük kırılma noktası ise 12 ton sistemidir. 12 ton müziğinin kaynağını ise dışavurumculuk (Ekspresyonizm) oluşturmuştur. Yöre'ye göre (2011:6); Sachs'ın 'doğaya aykırı olanı yakalamaya çalışan bir tür olarak tanımladığı dışavurumcu müzik,II. Viyana Okulu olarak adlandırılan Arnold Schöenberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) ve Anton Webern (1883-1945) tarafından on iki ses tekniği ile temsil edilmiştir. On iki ses tekniğini ilk olarak kullanan ise Alman besteci orkestra şefi Arnold Shöenberg'dir. Shöenberg'in müziğindeki özellikleri Boran ve Şenürkmez şu cümlelerle ifade etmiştir;

"Shöenberg'in müziğindeki değişim süreci ve kırılma noktasının özü, aslında, Avrupa sanatının 1. Dünya savaşı boyunca geçirdiği değişim süreciyle koşuttur.. Shöenberg'in 12 ton sistemini kullandığı ilk eseri Pierrot Lunaire'dir. 12 ton sisteminin temelinin bir oktavın 12 sese bölünmesi, dizinin 12 ayrı sese aktarılmasıyla da 48 ayrı dizinin kullanılması oluşturmuştur. "Shöenberg'in oluşturduğu 12 ton sisteminin tonal sistemden ayıran en



önemli hususlardan biri her sesin kendi bireysel karakteri içinde kullanılmasıdır” (Boran ve Şenürkmez 2007:255-257).

Aynı dönemde yaşamış bir diğer besteci Alban Berg (1885-1935) ise; orkestra için eseler yazmış, atonal müzik ile tonal müzik arasında bir bağ kurmaya çalışmıştır. Shöenberg’in geliştirdiği bu on iki ton sistemini benimseyip geliştiren, diğer bir besteci orkestra şefi Anton Webern ise; Shöenberg’den farklı olarak 12 seslik diziyi 3-4 seslik modüllere bölerek kullanmış orkestralarda da her modül farklı çalgılar tarafından seslendirilmiştir.

XX. yüzyıl klâsik batı müziğinde bu gelişmelerin yanı sıra yeni bir toplum yapısı paralelinde yeni bir müzik türü olan popüler müzik bu dönemde temellenmiş ve yaygınlaşmıştır. Popüler müziğin temelini popüler kültür oluşturmaktadır. Popüler kültür bir anlamda modernizm sürecinin getirdiği bir zorunluluktur. Eroğlu’na göre (1996:128); toplumların içinde buldukları hızlı ve ani sosyal değişme, yoğun kentleşme ve kitle iletişim araçlarının önemli bir hinterlanda<sup>1</sup> sahip olması gibi nedenler yüzünden, modernleşme çabasının sonucu olarak kitle olgusu ortaya çıkarak, kitlenin, kendine özgü yaşama biçimine de “Kitle Kültür, Popüler Kültür” denilmiştir. Popüler kültür de dikkati çeken diğer bir unsur da kapitalizmin gelişmesiyle birlikte ve endüstri devrimiyle birlikte ortaya çıkan kültürel ürünlerin metalaşmasıdır. Kültürel ürünlerin metalaşması (alın satılabilen bir mal haline gelmesi) sanatçının yarattığı sanatsal kültür ürünü için pazara girmesi ve pazarda yarışmaya başlaması demektir. Bu bağlamda müzikte bu süreç içinde metalaşmış artık bu yönde ürünler vermeye başlamıştır. Adornoya göre (2001:73); besteci metalaşma sürecinde melodilerin hemen akılda kalacak, seyirci-dinleyiciler tarafından hemen mırıldanabilecek kadar öğrenilmesi ve akılda tutulması, kolay olmasına öncelik vermektedir. Sonuçta müzik üretiminin sanayileşmenin etkisiyle birlikte melodilerdeki kontrastlar bile azalmakta her şey aynı melodik kalıba dayanmakta müziğin estetik hiçbir sorumluluğu kalmamakta ve müzik tam bir teslimiyetle bir pazar metasına dönüşmüş olmaktadır Bu endüstri ile müzik yeni bir boyut kazanmıştır. Yapılan müzikteki nitelikler ve nicelikler daha az önemli olmuştur.

---

<sup>1</sup> Hinterland: İç bölge (Redhouse,2010:78)

XIX. yüzyılın ortalarından XX. yüzyılın ortalarına kadar klâsik batı müziğinde modernizm kaynaklı bu gelişmeler yaşanırken, aynı dönemde Osmanlı devletindeki gelişmeler şöyledir.

## 1.2. Klâsik Türk Müziği ve Modernizm

XIX. yüzyılda öncelikle batılı ülkelerde gözlenen modernizm anlayışı, yeni sanat akımlarının oluşmasına neden olmuş, böylece edebiyat, resim, mimari ve müzik gibi birçok alanda çok farklı karakterlerde eserler üretilmeye başlanmıştır. Batılı ülkelerde gözlenen bu değişim ve gelişmelere tüm dünya ülkeleri kadar Osmanlı devleti de kayıtsız kalmamış, modernizmin etkisiyle oluşan değişim ve gelişimlere paralel olarak yeni düzenlemelere geçilmiştir. Fakat burada özellikle üzerinde durulması gereken önemli bir nokta, Türklerdeki modernizmin batı anlayışından farklı olmasıdır. Batı modernizminin de dini inancın yerine bilimi esas alan, geçmişi tamamıyla reddeden, gelenek göreneklerini sorgulayan ve yok sayan tutumlar sergilenirken bunların aksine, Türk modernleşmesinde kendi inançlarına ve örf adetlerine ters düşen yaklaşımlardan kaçınılmış, devletin gelişimini ve dünyanın gerisinde kalmamayı amaç edinen bir modernizm anlayışı geliştirilmeye çalışılmıştır.

Osmanlı devletinde batılılaşma hareketleri 18. yüzyıldan itibaren gözlenmiş fakat II. Mahmud döneminde devletin desteği ile resmîyet kazanmıştır. Shaw'a göre (2006:6); II. Mahmud'un izlediği reform hareketinde şu tecrübe ve gözlemler etkilidir.

1. "Reform hareketinin başarılı olabilmesi için, reformların yalnızca bazı askeri unsurları değil, tüm Osmanlı kurumlarını ve toplumunu kapsamaması gerekir.
2. Reforma uğrayan kurumların çalışabilmesi için tek çare, yerlerine geçtikleri kurumların ortadan kaldırılmasıdır; böylece eskiler bu işlerliği bozamazlar.
3. Harekete başlanılmadan önce reformlar çok dikkatle planlanmalı ve gerekli destek sağlanmalıdır".

Bu bakış açılarıyla gerçekleşen batılılaşma hareketleri Türk devletinde önemli bir yeri olan askeri sahadan başlayarak diğer resmi kurumlarda da radikal değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Burada amaç batı ile aynı şartlarda aynı teknik donanıma sahip kurumların açılması ya da var olanlarında batılı yaklaşımları örnek alarak değişmesidir. Osmanlı döneminde devlet eliyle gerçekleşen diğer batılılaşma

hareketleri ilk defa nüfus sayımı yapılması, posta ve polis teşkilatlarının oluşturulması, vezirlik makamının kaldırılması ve ilk defa buharlı geminin bu dönemde faaliyete geçmesidir.

Batılılaşma hareketleri Osmanlı devletinin tüm alanları ile birlikte sanat alanlarında gözlenmiştir. XVIII. ve XIX. yüzyıllar arasında batılı ülkelerce örnek alınan Türk sanatı, Osmanlı devletinin güç kaybetmesiyle tam tersi bir hâl almıştır. XIX. yüzyılda batı toplumları modernleşme ve onun getirisi olan kapitalist sistemin gelişimiyle güçlenmiş, diğer ülkeler üzerinde baskı, denetim ve menfaat amaçları güderek dünyayı etkisi altına almayı amaçlamıştır. Kazanmış olduğu güçle birlikte takip edilen batılı ülkeler bu yüzyıl itibarıyla Osmanlı devletindeki kültürel yapıyı da etkilemiştir. Böylece Türk kültürünün en önemli unsurlarını içinde barındıran Türk sanatında batı anlamda eserler üretilmeye başlanmıştır. Demirtaş'ın ifadelerine göre; (2009:142) XIX. yüzyılda ivme kazanan bu etkiler ile edebiyatta hikâye, makale ve eleştiri gibi türler kullanılmış, özellikle Tanzimat fermanının ilanı (1839) ile hürriyet, vatan, adalet, eşitlik gibi konular işlenmiştir. Bu konuları ele alan dönemin önemli edebiyatçıları; Ziya Paşa ve Namık Kemal'dir. Bu dönemdeki diğer sanatları incelediğimizde Osmanlıda İslâmiyet'in etkisiyle bu yüzyıla kadar gözlenmemiş resim ve heykel sanatları batılılaşmanın etkileri ile güzel sanatlara dâhil olmuşlardır. Batılı ülkelerden ticaret için İstanbul'a gelen levantenlerin, bazı gezginler ve diğer batılı sanatçıların resim ve heykel gibi bu batı karakterli sanatların, Türk sanatı içinde dâhil edilmesi ve yaygınlık kazanmasındaki rolleri de büyüktür.

Resim sanatının Osmanlı sanatında yer alması padişahların kendi yağlıboya portrelerini yaptırmalarıyla başlamıştır. Demirtaş'a (2009:142-143) göre; II. Mahmud ve Abdüllaziz'in bu sanata verdikleri destekler oldukça dikkat çekici olup Şeker Ahmed Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa, Süleyman Şeker Paşa bu dönemdeki ünlü ressamlardır. Heykel sanatının kabullenilmesi ise XIX. yüzyılın sonlarına rastlamaktadır. Heykel sanatının Osmanlı sanatına girmesi batıdaki kralların kendi heykellerini yaptırmalarının bir sonucudur. Birçok padişah bu kral heykellerine öykünerek kendi büstlerini yaptırmışlardır. Mimariye gelindiğindeyse Türk mimarisinin yanı sıra batı kaynaklı olan barok, ampir ve karma stillerinin XIX. yüzyılda kullanılması dikkati çekmektedir ki bu stillerin en önemli örneği ise Dolmabahçe Sarayıdır.

Bu yüzyılda Türk sanatındaki dönüşüm ve modernleşmenin örneklerini Öztuna şöyle kaleme almıştır;

“Sadrâzam Ahmed Vefik Paşa edebiyat ve dilde, Cevdet Paşa tarih ve hukuk ile edebiyatta, Osman Hamdi Bey arkeoloji, müzecilik ve batı tarzı resimde, asrın son yıllarında Cenab Şehâbeddin nesirde ve Hâlid Ziyâ Uşaklıgil romanda, Nâmık Kemal edebiyat, gazetecilik ve fikir alanlarında parlarlar. Asrın başlarında Keçeci-zâde İzzet Molla ve sonra Lefkoçalı Galib Beyle (Yahya Kemâl’in büyük amcası) Yenişehirli Avnî Bey, eski tarz Klâsik Türk şiirini (dîvan şiiri) devam ettirmek isteyen son büyük üstatlardır. Ama Şinâsî ile Türke debiyatında Batı te'siri başlar. Ziyâ Paşa ve Nâmık Kemal, Klâsik ve batı te'sirlerini birleştiren şâirlerdir. Abdülhak Hâmid Tarhan ile batı tarzında şiir kesin şekilde yerleşir. Asrın son yıllarında Tevfik Fikret ve Cenab Şehâbeddin, Tanzimat Şiiri'nden sonra gelen ve “Servet-i Fünûn” veya “Edebiyât-ı Cedide” denilen ikinci kuşak Batı te'sirinde Türk şiirinin en büyük şâirleridir. Hat san'atı en yüksek çizgisine Rakım, Yesârî-zâde Mustafa İzzet ve Kazasker Mustafa İzzet Efendiler sayesinde erişir” (Öztuna, 1970:95).

XIX. yüzyıl Osmanlı devletinde diğer sanat dallarında yaşanan bu gelişmeler doğal olarak Klâsik Türk Müziğinde de etkili olmuştur. Bu yüzyıla damgasını vuran ilk değişim Türk müzik tarihinin en önemli kurumlarından olan Mehterhane'nin batılılaşma düşüncesiyle 1826'da kaldırılması ve yerine batılı anlamda bir bandonun kurulmasıdır. Osmanlı Muzikasının kurucu şefi ve öğretmeni olarak hizmet verecek olan Giuseppe Donizetti (1788–1856) paşanın 1826'da göreve getirilmesiyle batı müziği resmi olarak saraya girmiştir. Batı müziğinin saraya girmesiyle birlikte batı müziği sistemi, çalgıları, notaları, terminolojileri ve icraları da resmi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Muzika-i Hümayün'ün Klâsik Türk Müziğindeki etkilerini Başer şöyle aktarmıştır;

“1826'da Mehter'in yerini alan Muzika-i Hümayun esasen sadece Muzika takımından meydana gelmiyordu. Öteden beri Osmanlı klasiğini sarayda icra eden Fasl-ı Hümayun ile Müezzina takımını da Müzikâ-i Hümayün çatısı altında birleştiriyordu. Mesela daha sonra şeflik de yapacak olan flüt ve klâmet sanatçısı Zâti Bey ile onun yakın arkadaşlarından Hacı Arif Bey aynı zamanda Muzikalı idiler. Böylece Muzika'nın kurulmasıyla, sarayda en üst seviyede temsil edilen Osmanlı klâsik müziğin yanında, batınında müziğiyle saraya girdiği resmen ilan ediliyordu. Ancak misafirin ev sahibine baskın çıkması misali gördüğü itibarı büyüterek alanını genişletmeye devam etti. III. Selim devrinden itibaren sarayda hanende, musahip, sermüezzın

sıfatlarıyla bulunan Hammamizâde İsmail Dede Efendi'nin, Sultan Abdülmecid devrinde tarihe geçen: "bu oyunun tadı kaçtı" sözü herhalde bu durumu ifade etmek için de söylenmişti" (Başer, 2005:67).

İsmail Dede Efendi'nin söylemiş olduğu bu söz aslında yeni Muzika-i Humayün'den duyulan hoşnutsuzluğunda bir göstergesidir. Çünkü bu yeni bando takımı Fasl-ı Atik (geleneksel çalgılardan oluşan) ve Fasl-ı Cedid (batı çalgılarıyla geleneksel çalgılardan oluşan) takımlarını da bünyesine almış ve bunlardan Fasl-ı Cedid'de ud, kanun, ney gibi sazların yanı sıra keman, viyolonsel, gitar, trombon gibi batı çalgılarda fasıl icralarına dâhil olarak majör, minör tonlara yakın makamlarda eserler, sirto ve longalar, harc-ı âlem şarkıları ve marşlar seslendirmişlerdir. Böylece Klâsik Türk Müziğinde sentez çabaları da ilk olarak bu dönemde ortaya çıkmıştır.

XIX. yüzyılda Osmanlı devletindeki batılılaşma hareketlerini etkileyen bir diğer faktörde levantenlerdir. Bu yüzyıl itibariyle önemli bir sanat ve ticaret merkezi olan İstanbul'a gelen levantenler bir anlamda kendi müzik kültürlerini de beraberlerinde getirmişlerdir. Batılı ülkelerin güç kazanmasıyla levantenlerinde Osmanlı devletindeki konumları değişmiş, örnek alınan elit kesimi oluşturmuşlardır. Bu yeni elit kesim kendi kültüründeki unsurları da İstanbul'a taşımışlar tiyatrolar açmış kendi opera ve operetlerini seslendiren müzisyenleri getirterek, Osmanlı'nın gündelik hayatına dâhil etmişlerdir. Böylece matmazellerden alınan piyano dersleri moda olmuş, sarayda hocalık yapan kişilerin birçoğu batılı ülkelere getirtilmeye başlanmıştır. Türk Müziğinin bu sebeplerle geri planda kalması mûsikîşinasların bu müziğe olan düşkünlüklerini etkileyememiş dönemin önemli müzisyenleri meşklerini özel evler ve köşklerde devam ettirmişlerdir. Böylece batılılaşma hareketleri Türk Müziğinin icra edildiği mekânlardada değişime sebebiyet vermiştir. Başer'in ifadelerinde (2005: 68); bazı hatıralarda meşk mekânı olarak geçen konak ve evlerin başlıcaları; Yusuf Kâmil paşa ve eşi prenses Zeynep Hanım'ın yakacıdaki köşkleri, Mısır hıdivi Abbas Hilmi paşanın annesi Prensese Emine hanım'ın bebekteki yalısı, Hıdiv İsmail Paşanın yalısı, Muhsinzade Abdullah Bey'in yalısı, Baş imam Zeynel Abidin Efendinin konağı, Şeyhüslam Sahip Molla Bey'in İncirli köydeki yalısıdır.

XIX. yüzyılda Osmanlı toplum hayatında dikkati çeken bir diğer mekânlarda kahvehanelerdir. Bu mekânların ilk gözleendiği yer ise Osmanlı Devletinin merkezi olan İstanbul'dur. Duvarcıya (2012: 77) göre; İstanbul'da ilk kahvehane 1511 yılına

yakın bir tarihte görülmektedir. İstanbul'da kahvehanenin Türkler ile tanışmasını muhtemelen (Kanuni) Sultan Süleyman onayıyla, Halepli Hakem (Hüküm) ve Şamlı Şems adındaki iki Suriyeli Arabın H. 962/M. 1554-1555 yıllarında açtıkları kahvehanelerle olmuştur. XVI. yüzyılın ortalarında daha da yaygınlık kazanan kahvehaneler, sadece erkeklerin toplandığı, özellikle ticaret amaçlı gelenlerin uğrak yeri olan mekânlardır. Şahbaz'a göre (2007:59); bu kahvehanelerden çalgılı olanlarına "Semai Kahvehaneleri" denilmektedir. Diğer kahvehaneler arasında ayrı bir yeri bulunan Semâi Kahvehaneleri, müzik icra etme açısından önemli bir mekân olarak ele alınmaktadır. 1826'dan sonra batılılaşmanın etkisiyle İstanbul'un kültür dokusundaki değişiklikler bu kahvehanelerdeki müzik anlayışını da değiştirmiştir. Sarayın müzisyenleri eskisi gibi desteklememesi, maddi sıkıntılar çeken önemli icracıları mesireler, kahvehane ve meyhane gibi mekânlara sevk etmiştir. Bu mekânlardaki icralarda değişen eğlence anlayışlarının etkisiyle estetik ve sanat kaygılarından uzak, mekânı doldurup günlük yevmiyelerini kazanma amacını güden bir yaklaşımla çalgı ve ses icraları değişmiş, yozlaşmıştır. Bu müzikli kahvelerdeki bilinen dönemin önemli müzisyenleri ise; kemençe ustası Vasilâki, Lavtacı Andon, Civan ve Hristo kardeşler, Tatyos Efendi'dir.

XIX. yüzyılda batılılaşma hareketlerinden kaynaklanan müzikal anlayıştaki değişim ve gelişmelerin bir diğer getirisi de Klâsik Türk Müziği teorisi üzerinde yapılan çalışmalarda gözlenmiştir. Batının her alanda sistemleşmesi müziğine de yansımış, kendi müzikal özellikleri doğrultusunda kendi sistemlerini yüzyıllarca önce oluşturmuştur. Türk Müziğinde ise geniş bir nizama sahip olduğu ve aktarımında önemli bir gelenek olan meşk sistemi kullanıldığı için, nazari çalışmalara çok fazla rağbet edilmemiştir. Bu sebeple kesin kaideler bağlı bir ses sistemi oluşturulamamıştır. Fakat III. Selim (1761-1808) dönemi itibarıyla Klâsik Türk Müziği anlayışı değişmeye başlamış, nazariyata olan ilginin az olduğu gözlenmiş, bu sebeple Türk Müziğine ait tüm eserlerin yazıya dökülüp unutulmaması ve gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için dönemin önemli mûsikîşinasları Abdülbaki Nâsır Dede (1765-1821) ve Ermeni asıllı Hamparsum Limonciyan'dan (1768-1839) bu konuyla ilgili çalışmalar yapılması istenmiştir. Bu dönemdeki nazari çalışmaları Tura şöyle aktarmıştır;

“III. Selim (1789-1808) buyruğuyla mûsikîde bir değişme yapılması ihtiyacı hâsıl olmuştu. Ancak gelenekçi reform anlayışı Osmanlı kurumlarında mevcut yapının ihya edilmesi anlayışına dayanıyor idiye de mûsikîdeki değişimden de maksat “yeni makamlar bulunması, yeni terkipler yapılması, yeni usuller düzenlenmesi ve nota sistemleri geliştirilmesi olmuştur. Nitekim Abdülbaki Nâsır Dede ve Hamparsum Limonciyan o dönemde nota ihtiyacını gidermeye dönük birer sistem geliştirmişler ve çeşitli eserleri yazı yoluyla kayıt altına almayı başarmışlardır. Padişah III. Selim Suz-i Dilara, Şevkefza, Pesendide, Şevk-i Dil, Hicazeyn. vb.. terkiplerini geliştirirken, Abdülbaki Nasır dede de Dil-aviz, Dil-Dar, Gül-Ruh, Hisar-Kürdi ve Ruh-Efza adlarıyla yeni terkipler yapmış, şirin adını verdiği yeni bir de usul düzenlemiştir. Abdülbaki Nasır Dede kendisine kadar “12 makam esasıyla gelen köklü geleneği, Tetkik-ü Tahkik’inde aktarmakla yetinmeyip padişah’ın arzusu doğrultusunda bu köklü geleneği değiştirecek bir girişimde de bulunmuştur. Aralarında III. Selim’e ait Suzi-Dilara makamının da bulunduğu esas makamların sayısını 12’den 14’ e çıkararak eski edvarlarda 12 makam arasında sayılmayan Segâh, Nişabur, Sabâve Nihavend’e de bu 14 makam içinde yer verilmiştir” (Tura , 1999:36).

III. Selim döneminden itibaren yaygınlık kazanan bu teori çalışmaları XX. yüzyıla gelindiğinde daha da hız kazanmıştır. Batı notası sistemine Klâsik Türk Müziği perdelerine karşılık gelebilecek yeni arıza ilaveleri eklenerek yeni ses sistemleri geliştirilmeye çalışılmıştır. Beşiroğlu’nun ifadelerine göre (1997:139); Rauf Yekta Bey bu çalışmaların ilk örnekleri de Darülelhan Külliyyatında toplayıp yayımlanmıştır. Daha sonra Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955), Suphi Ezgi (1869-1962), Salih Murat Uzdilek’in (1891-1967) beraber oluşturdukları Arel-Ezgi-Uzdilek adındaki 24’lü ses sitemi, Ekrem Karadeniz’in ses sitemi gibi yeni sesleri oluşturmuş ve bunlardan Arel-Ezgi-Uzdilek oluşturdukları 24’lü ses sistemi tercih edilmiş ve bu dönemden sonra notalar bu ses sistemindeki arızaları kullanarak yazılmaya başlanmıştır. Günümüzde halen kullanılan Arel- Ezgi- Uzdilek ses sistemi yerine geçerli olabilecek bir ses sistemi kabul görmediği için halen kullanılmaktadır. Klâsik Türk Müziğinde batılılaşma sürecinde gözlenen önemli bir değişiklikte makam ve usul anlayışlarının farklılaşmasıdır.

Klâsik Türk Müziği XIX. yüzyıla kadar öncelikle söz müziği olmuştur. XIX. yüzyıla kadar büyük formda sözlü eserler bestelenmiştir. Sözlü eserlerin bir özelliğini de ezginin sözle bütünleşmesinde önemli olan usuller oluşturmaktadır. Usuller eserin dokusunu bütünüyle etkileyen Behar’ında (1993:161) dediği gibi adeta

eserin döküleceği kalıptır. XIX. yüzyıla gelindiğinde batılı anlamdaki müzik sistemi anlayışı, Klâsik Türk Müziğindeki usul kavramı ölçü ile yaklaştırılmaya çalışılmıştır ki Öztürk' e göre (2006: 13); Nâsır Dede'nin Tetkik'ü Tahkik'inde semai usulünün vals ritminde gösterilmesi, gelenekten farklılaşan usul anlayışına önemli bir örnektir. Klâsik Türk Müziğinin diğer yapı taşı olan makamlar ise her sisteme göre farklı ele alınmış, bu sebeple bazı perde anlayışları değişikliler göstermiştir. 18. yüzyıldan itibaren Klâsik Türk Müziği teorileri geliştirilirken batı müziğinde olduğu gibi yazılabilen, okunan ve saklanabilen bir sistem düzenlenmeye çalışılmıştır. Çeşniler 4'lü 5'li ya da 5'li 4'lü olarak sekiz sesli dizilerle batıdaki tonal sisteme benzerlik gösteren bir anlayışla düzenlenmeye çalışılmıştır. Bu sebeple de geliştirilen sistemlerde Klâsik Türk Müziği perdelerinin birçoğunu tam olarak karşılanamamış, birçok ses kayba uğramıştır.

XIX. yüzyıl itibariyle Türk Müziği teorisindeki batılılaşmadan kaynaklanan bu gelişmelerin yanı sıra formlarda da değişiklikler gözlenmiştir. Saraya batı müziğinin girmesi ile Klâsik Türk Müziği ikinci planda kalmıştır. Bu sebeple bazı saray müzisyenleri ve bestecileri saraydan ayrılmışlardır. Güngör'e (1990:44) göre; 1838'lerde başlayan bu saraydan ayrılma geleneği halkın beğeni düzeylerine göre yeni form arayışlarına vesile olmuştur. Bu yeni form arayışlarına örnek ilk eserleri veren bestekâr ise Hammamizade İsmail Dede Efendi'dir (1778-1846). Dede Efendi Semai usulünü ilk kez "Yine Bir Gül Nihal Aldı Bu Gönlümü" adındaki Rast makamındaki eserinde kullanmıştır ki bu eser aynı zamanda şarkı formunun da ilk örneği de sayılmaktadır. Bestekâr'ın Murabba adı verilen eksik zincir usulünü kullandığı "Müslümü Ne Zemünü Zaman Görmüştür" adındaki Sultanîyegâh bestesi de Türk Müziğinin kurallarının dışına çıkılmaya başlandığının önemli bir örneğidir. Dede Efendi bu eserinde zencir usulünü daha önceleri uygulanmamış bir biçimde kullanmıştır. Kurallara göre usulün yapısında bulunan sondaki "Berefşan " bölümü atarak usul düzenini eksik bırakmış böylece esere özgün ve uyumlu bir bitiş sağlanmıştır.

Hammamizade Dede Efendi'nin ardından gelen bir başka yenilikçi bestekârda Hacı Arif Bey'dir (1831-1885). Hacı Arif Bey'in yeni bir form geliştirilmiştir. Bu form şarkı formudur. Güngör'e (1990: 44) göre; Hacı Arif Bey şarkıyı belli bir yapı, belli bir kurala kavuşturulması gereken bir form olarak ele almıştır. Dört tümceyi



geçmeyen kısacık parçaların sınırlı çerçevesi içinde kalmamak için nevezimin adını verdiği altı ya da sekiz mısralı usül geçkisi uygulanan değişmeli şarkıları bestelemiş; böylece klâsik üslubun büyük formlarının bazı kaynaklarını şarkıya da kazandırmaya çalışmıştır. Bu yenilik Klâsik Türk Müziğinde aynı form içindeki evriminde önemli bir göstergesidir

XIX. yüzyılda Kâr, Nakış, Beste Kârı- Natık, Beste gibi büyük formlardaki sözlü eserler yerine Hacı Arif Bey'in ibda ettiği ve konusunu gündelik hayattan alan sözlere sahip “Şarkı” formu çok daha fazla kullanılıp, rağbet görmüştür. Bu dönemdeki diğer şarkı formu bestekârları Rıfat Bey, Şevkî Bey, Hacı Fâik Bey, Nikolos Ağa ve Rahmi Bey ‘dir.

Şarkı formunun önem kazanmasıyla Klâsik Türk Müziğinde vokal icralarda da geçmişten daha farklı seslendirmeler gözlenmeye başlanmıştır. Vokal icralardaki değişimin bir başka sebebi de daha önce de bahsettiğimiz kahveli müzikhanelerin yayılmasıyla piyasa tavrının gelişmesidir. Bu yüzyıla kadar Klâsik Türk Müziği geleneğinde sanatsal içerikli bir müzik dili kullanılırken, XIX. yüzyılda konularını (aşk, hicran, sevinç vb.. gibi) daha çok gündelik hayattan alan sözlü eserlerin bestelenmesi ile güftelerdeki bu manaları destekleyecek nitelikte nüans, hançereler, süslemeler yapılarak icralara gidilmiştir.

29 Ekim 1923 yılında Cumhuriyet ilânı ile Türk toplumu yeni bir devlet ve ideoloji düzenine geçmiş, böylece yeniden tüm alanlarda değişime gidilmiştir. Türkiye Cumhuriyetindeki bu değişimler yeni yapılanmalar Klâsik Türk Müziğini derinden etkilemiş geri planda kalmasına sebep olmuştur. Cumhuriyet resmi ideolojisinin oluşmasında büyük pay sahibi olan Gökalp'e göre (1939: 131) Klâsik Türk Müziği Türk değildir. Çağdaşlık ise yalnız ve yalnız Garp armonisindedir. Ona göre Milli mûsikî (Halk Türküleri+Armonizasyon) formülünden doğacaktır. Bu düşünceler ile yeni Türk devletinin müziğini oluşturmak için yurtdışına müzisyenler gönderilmiş, Türkiye’de bu çalışmalarını yönetmek ve yapmak üzere 1936 da Macar besteci, Müzikolog Bela Bartok davet edilmiş, Adnan Saygun ile Anadolu’daki derleme çalışmaları da böylece başlamıştır. Bu derleme çalışmaları, Bartok’un bir yıl sonra Türkiye’den ayrılmasıyla son bulmuş, 17 Ağustos 1937 ‘itibariyle farklı gruplar içinde yer alan Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen, Mahmut Ragıp

Gazimihal vb. gibi dönemin önemli müzisyenlerinin bulunduğu ekipler ile 1957'lere kadar Anadolu'nun birçok şehrini gezerek bugünkü Türk halk müziği arşivinin oluşmasında önemli katkılar sağlamışlardır.

Türk halk müziğindeki bu gelişmelere ek olarak Budak'a göre (2006:109); 19 Şubat 1932'de Atatürk'ün isteğiyle kurulan Halkevleri'nde halk müziğimiz konusunda yaşatıcı çalışmalar yapılmıştır. Halkevlerinin 1. döneminde (1932-1951), Türk folklorunun hemen hemen bütün dallarında derleme, araştırma, eğitim çalışmaları başarıyla sürdürülmüştür. Türk halk müziği bu yüzyıla kadar sadece vokal ya da çalgı icrasıyla ya da ikisinin bir arada kullanılmasıyla yerel müzik toplulukları tarafından icra edilirken, Batılılaşma hareketlerinin Türkiye Cumhuriyetindeki etkisiyle birlikte koral ve orkestralı yapılanmalara geçilmiştir. Çoşkun'un ifadelerine göre (2008:24); Türk halk müziği topluluğu kurma fikri, 1940'lı yılların başında Yurttan Sesler Topluluğunun oluşturulmasıyla başlamıştır. Bağlamanın ilk toplu ırcası da aynı döneme rastlamaktadır. Toplu bağlama çalma o dönemlerde bu topluluğun ortaya koyduğu bir projenin bir parçasıdır ve daha sonraki dönemde kendi geleneğini oluşturmuştur. Muzaffer Sarısözen bağlamalardaki perdelerin/ölçülerinin standartlaşması yolunda önemli adımlar atmıştır; bu da bir süre sonra perde yapısının aynışmasını sağlamıştır. Bu aynışma aynı zamanda halk müziği topluluklarına eşlik eden çalgı gruplarındaki gelenekçi anlayışın yıkılmasına yol açılmıştır. Sadece bağlama" ailesinden, nefesli sazlar (kaval, mey, zurna), ritim sazlardan oluşan Türk halk müziği çalgı gruplarına böylece batı müziği çalgıları da (gitar, basgitar, klânet, piyano, yaylı çalgılar) girmeye başlamıştır. Bu dönemin Türk Halk müziği için bir başka önemi de teori çalışmalarıdır. XX. yüzyıla kadar Türk halk müziğinde nazari olarak çalışma yapılmamışken bu dönemle birlikte bir sistem üzerine oturtulmaya çalışılmıştır. Klâsik Türk Müziğindeki makam kavramının karşılığı aranmış, çoğu kesimce ayak terimi kabul edilerek kullanılmaya başlanmıştır.

Türk halk müziğini ön planda tutan Cumhuriyet dönemi modernleşme çabaları Klâsik Türk Müziği için daha çok olumsuzlukların yaşandığı bir dönemdir. XX. yüzyıl Klâsik Türk Müziğinde batılılaşmanın etkisiyle gelenekten çok farklı tamamıyla batılı bir icra biçimi olan orkestrasyon yapılarına geçilmiştir. Bu orkestra anlayışının altındaki en önemli neden ise batılılaşmayla Klâsik Türk Müziğinin statüsünün yükselebileceği ihtimalidir. Behar'ın ifadelerine göre (1993:122);

bugünkü anlamda şeflik ilk olarak Ali Rıfat Çağatay'ın 1920 yılında Kadıköy'deki Hale Sinemasının sahnesinde, başkanı bulunduğu Şark Mûsikîsi Cemiyetinin verdiği bir konseri yönetmesi ile başlamıştır. Bu tür icraların yaygınlaşması ise 1940'lı ve 1950'li yıllarda özellikle Mesut Cemil ve Münir Nurettin Selçuk'un "Koro" yönetimi sayesinde mümkün olmuştur.

Bu dönemdeki şefli ve koral icralarla birlikte Klâsik Türk Müziği geleneği icrası ile örtüşmeyen uygulamalar söz konusudur. Toplu çalma ve seslendirme hafız geleneğinden, kaynaklanan hançere nağmelerini düzleştirmiş, nüanslar toplu icraya göre şekil almıştır. Koro ile aynı perdeden çalıp söyleme zorunluluğu seslerin özelliklerinin öne çıkmasını engellemiş, böylece ses alanları daraltılmış, dört ses, beş ses transpozisyon çalma ve okuma anlayışları da bu dönemle yaygınlık kazanmıştır. Özellikle büyük formlardaki eserlerin icrasında birliktelik sağlamak amacı ile usuller ağır vurulmaya başlanmış, böylece eserlerdeki dinamizm kaybolmuştur. XX. yüzyılda şekillenen bu icralarla birlikte kâr, beste, nakış gibi formların solo icrası yerini koral anlayıştaki seslendirmelere bırakmıştır.

Klâsik Türk Müziğinde batılılaşma hareketleriyle başlayan eserlerdeki batı müziği etkisi XX. yüzyılda daha da artmıştır. Aksoy bestecilikteki batı müziği etkilerini şöyle aktarmıştır;

"Aslında batı mûsikîsinin izleri bir yüzyıl önceye, Dede Efendilere, Şakir Ağalara, Nikoloslara kadar geriye götürülebilir. Geleneği pek fazla zorlamadan batı mûsikîsinden küçük motifler alan bu tür bestecilerin eserlerinde gözlenen batı mûsikîsi unsurları Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemleri bestecilerinin eserlerinde daha çok yaygınlaştı. Tanburî Cemil (örneğin, Şedaraban, Ferahfeza Saz semailer), Udî Nevres (Hüzzam Saz Semaisi dördüncü hanesi ve bazı şarkıları), Lem'i Atlı (Nedir A Sevdiğim Söyle Bu Halin" güfteli Nihavend Şarkısı), Civan Ağa (Dil Seni Sevmeyeni sevme de lezzetmi olur?" güfteli Nihavend şarkısı), Muallim İsmail Hakkı Bey, Ali Rıfat Çağatay, Fahri Kopuz gibi burada adlarını tek tek anamayacağımız kadar çok sayıdaki bestecinin eserlerindeki batı unsurları geleneksel kulağın pek yadırgamayacağı türdendir. Bu eğilim Cumhuriyet'ten sonra yahut biraz önce eser vermeye başlamış bestecilerin eserlerinde çok daha kalın çizgilerle kendini belli eder, farklı bir mûsikî üslubunun bir parçası olur; Refik Fersan, Sadettin Kaynak, Yesari Asım Arsoy, Münir Nurettin Selçuk, Refik Talat Alpman, Vechi Seyhun, Cevdet Çağla, Kemal Niyazi Seyhun, Şefik Gürmeniç, Mesut Cemil ve çalışmalarında olduğu gibi, Kaptanzade Ali Rıza Bey, Muhlis Sabahattin, Ferit Anlar, Şerif Muhittin Targan, Hüseyin Arel, Reşat Aysu ayrı ayrı yönlerden çok

daha cesur arayışlara girerler. On dokuzuncu yüzyıl sonlarından kalma, bilinen alaturka'dakine benzemeyen bir ezgi kumaşı ortaya çıkmıştır Cumhuriyet dönemi" (Aksoy, 1999:33).

XX. yüzyıldaki sözlü formları değerlendirdiğimizde yine şarkı formu, ses sisteminde ise Hüseyin Saadeddin Arel, Miralay Dr. Mehmed Subhi Ezgi ve Salih Murâd Uzdilek'in oluşturdukları Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi ön plandadır. XIX. yüzyılda müzik topluluklarına giren keman, klârnet, piyano gibi çalgıların XX. yüzyılda da kullanımı daha da yaygın hale gelmiştir. Tüm bu gelişmelerin yanı sıra teknolojinin ilerlemesi kayıt teknolojisinin gelişmesi ile plak şirketleri kurularak Klâsik Türk Müziği icraları kayıtlar altına alınmaya başlanmıştır. Öncelikle ekonomik kâr gütmeyi amaçlayan plak şirketleri bazı sanatçıları yıldızlaştırmışlardır. Böylece popüler bir kavram olan yıldız kavramı da Klâsik Türk Müziğine dâhil olmuştur. Münir Nurettin Selçuk, Hamiyet Yüceses, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar gibi isimler dönemin önemli plak sanatçılarıdır. Sesi ilk kaydedilen kadın sanatkar da Fikriye Şakrakeses olmuştur.

XIX. yüzyılın sonlarından XX. yüzyılın ortalarına kadar bir diğer dikkati çeken konu da çalgı bilimi alanındaki gelişmelerdir. Türk Müziği icralarında önemli rolü olan çalgıların gelişimi bu dönemle hız kazanmıştır. Bu gelişimde teknolojinin ilerlemesi ve icracıların artmasında önemli payı bulunmaktadır. Işık ve Uslu'nun ifadelerine göre (2012:24,25); Türkiye'de çalgı yapımın başlangıç tarihini, eğer antik uygarlıkları da düşünürsek, tespit etmek elbette imkânsızdır. Türkiye'de çalgı yapım, 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda bir çalgı yapım atölyesinin kurulması ve Almanya'dan Heinz Schafrat adında bir uzmanın burada göreve başlamasıyla akademik bir hüviyet kazanmıştır. Sonrasında farklı resmi kurumlarda çalgı yapım atölyeleri ve bölümleri bu alanın daha gelişerek uluslararası platformlara taşınmasını sağlamıştır.

Cumhuriyet döneminde Klâsik Türk müziği eğitim sistemi olan meşk ve meşkhaneler yerlerini ağırlıklı olarak batı müziği eğitiminin verildiği müzik okullarına ve konservatuarlara bırakmışlardır. Cumhuriyet rejimi, Türk halk müziğini daha öncelikli olarak gördüğü bu dönemde bazı mûsikîşinasların bir takım teşekküller kurarak klâsiklerini yaşatmak ve yeni nesile aktarma çabaları içinde oldukları bir dönemdir. Başer'e (2005:10) göre; bu dönemde Klâsik Türk Müziğine

yer veren eğitim kurumlarından bazıları; Darü’ş- Şafaka, Mûsîkî Osmani, Darü-l Mûsîki (1908), Dârül-Talim-i Mûsîkî (1916), Anadolu Mûsîkî Mektebi (1908), Dârü’l Feyzî (1915), Dârü-l Elhân’dır. (1918). XX. yüzyıldaki Klâsik Türk Müziğini sekteye uğratan bir başka durum ise Klâsik Türk Müziğinin yasaklanmasıdır. Yamanın’da belirttiği üzere (2010:1); 29 Aralık 1926’da Darü’l Elhan’dan “şark mûsîkîsi şubesinin”, ülke genelinde Türk müzik çalgılarının resmi talim ve tedrisatının kaldırılması ve 2 Kasım 1934 ile 6 Eylül 1936 tarihleri arasında, 674 gün, yahut 1 yıl+10 ay+4 gün boyunca Türkiye radyolarında yasaklanmıştır. Bu yasak ile müzik eğitim kurumlarında da batı müziği eğitimi yaygınlaştırılmıştır.

XX. yüzyıl Klâsik Türk Müziğinin gelişiminde önemli rolü olan bir diğer kurum da Türkiye Radyo ve Televizyonlarıdır. Aksoy’a göre (2005:182); Türk modernleşmesi radyo ile çok güçlü bir araç kazanmıştır. Radyo modernleşmenin Cumhuriyetçi yorumun uygulanmasında ön safta yer alan bir araç olarak günlük hayata yerleşmiş, modern Türkiye’nin Cumhuriyet kültürünün sesi olmuştur. Türkiye’de ilk radyo yayınının 1927 yılında başlamasından sonra müzik programlarına da yer verilmiştir. Bu dönemde Türkiye Radyo ve Televizyonlarında yer alan sazende, hanende ve solistlerden bazıları; İzak Elgazi, Udî Cemal Bey, hanende Hikmet Hanım, Artaki Candan, Udî Mustafa, Tanburî Dürri Turan, Kemeñeci Anastas, Rebabî Eyyubî Mustafa Sunar, NeyzenTevfik, Udî Hayriye Hanım, Kemal Niyazi Seyhun, Mesud Cemil, Ruşen Kam, Süheyla Hanım, Nubar Tekyay, Nezahat Hanım, Kemani Reşad Erer, Piyanist Cemal Bey, Naime Sipahi, Hadiye Ötügen, Nebile Hanım, Hâfız Burhan (Sesyılmaz), Münir Nureddin Selçuk’dur.

Radyonun Türk Müziğine olumlu etkilerinin olmasının yanı sıra, Klâsik Türk Müziğinin önemli bir formu olan gazel icrasının yasaklanması ve dini müziğe programlarda yer verilmemesi gibi olumsuz tutumlara da yer verdiği dikkati çekmektedir. Radyo icraları ile gözlenen bir başka değişimde Fasil icralarıdır. Önceleri serhanende tarafından yönetilen Fasil icrası yerini koro fakat daha yalın düz hançerelerin kullanılmadığı tek bir ses hizasından icrasına dönüşmüştür. Aksoy’un (2005: 98) dediği gibi fasıl tavrı koro yahut beraber şarkılar tavrına dönüşmüştür

Görüldüğü üzere XIX. yüzyılda Osmanlı devleti eliyle geliştirilip, yaygınlaştırmaya çalışılan Klâsik Türk Müziğinde batılı yaklaşımlar, Cumhuriyet

döneminde de tüm hızıyla devam etmiştir. Bu iki dönemde Klâsik Türk Müziğinin her alanını etkileyen tutum ve davranışlar doğal olarak çalgı icralarını da etkilemiştir. Çalgı icralarında bu anlayışlar ile yaşanan gelişmeler şöyledir.

### 1.2.1. Çalgı İcralarında Modernizm

Klâsik Türk Müziği her dönem kendine özgü makamları, formları ve usulleriyle karakteristik bir müzik türü olmuştur. Bu müzik türünün bir başka özelliği de zengin tını çeşitliliğine sahip çalgılara sahip olmasıdır. XIX. yüzyıla kadar Klâsik Türk Müziğinde söz konusu çalgıların kullanımı incelendiğinde sözlü müziğe eşlik etmek amacıyla kullanıldıkları gözlenmiştir. Çünkü Klâsik Türk Müziği XIX. yüzyıl öncesinde, güftenin özellikleri doğrultusunda gelişen ezgi ve ritim anlayışına sahip, sözlü formların ön planda kullanıldığı bir müziktir. Çalgılarda bu bağlamda XIX. yüzyıla kadar sözlü müziğe eşlik eden önemli araçlardır. Behar'ın ifade ettiği Kantemiroğlu'nun şu ifadeleri bu yaklaşımı desteklemek açısından önemlidir.

“.. cümle sazendenin kuvvetli peyrevlik eyledikçe Beyan olur; öyle ki hanendenin nefesinden çıkan nağmenin perdesine ma'an hareket edüp okunan her ne ise, bila farikan sazende icra eylemelidir... Kantemiroğlu'na göre çalgıların esas görevi, ses sanatçısını izlemektir. Becerilerini sergileyebilecek esas alan budur. Hanendeler sözlü eserler besteleyip icra ederler, sazendeler ise onlara eşlik ederler. Saz eserleri besteledikleri zaman dahi eser ses sanatçılarının icra kalıplarına bağımlı olur” (1993: 90-91).

Kantemiroğlu'nun da belirttiği üzere, XIX. yüzyıla kadar çalgı formları incelediğinde saz semaisi, peşrev ve taksim formlarının sadece sözlü esere giriş, geçiş hissini kuvvetlendirici nitelikte kullanıldıkları gözlenmiştir. Bu nedenle Klâsik Türk Müziğinde XIX. yüzyıl çalgı icralarında çok büyük özgürlükler söz konusu olmamış, çalgıya ait repertuarın azlığı ve üst düzeyde seslendirme becerilerinin olmaması sebebiyle de çalgı icralarında çok fazla gelişme söz konusu değildir. XIX. yüzyıla gelindiğinde ise batılılaşma, modernleşme fikrinin birçok alanı etkisi altına alması, doğal olarak Klâsik Türk Müziğindeki çalgı icralarını da etkilemiştir. Bu yüzyılda çalgı icralarında yaşanan gelişmelerin büyük çoğunluğunun temelinde yine Klâsik Türk Müziğinde modernizmin temsilcisi olan Muzika-i Humayün bulunmaktadır.

Bilindiği üzere 1826 da II. Mahmud (1785–1839) tarafından Mehterhane'nin kapatılması ve onun yerine yeni bir müzik kurumu olan Muzika-i Humayün'ün kurulmasıyla bir Osmanlı devleti klâsiği olan Fasl-ı hümayun de muzikaya dâhil olmuştur. Başer (2005: 77); Faslı Hümayün içerisinde yer alan ve Santuri Miralay Hilmi Bey (?) tarafından kurulan Fasl-ı Cedid'in, batı ve Türk Müziği çalgıları ile birlikte majör ve minör tonlardaki makamlara yakın eserleri armonize ederek icra ettiğini ve Fasl-ı Cedid'in repertuarı ise daha çok köçekçeler, peşrevler, saz semaileri, longalar, sirtolar, harc-ı âlem şarkılar güfteli -padişah için-mehdiye marşlarından meydana geldiğini ifade etmiştir. Faslı Cedid icralarında dikkati çeken en önemli unsur batı çalgıları ile Klâsik Türk Müziğine ait eserlerin seslendirilmesidir. Böylece batı müziğine ait olan bazı çalgılar, Klâsik Türk Müziği icralarında aktif olarak kullanılmaya başlanmış, kabul görüp icracılarının artması ile zaman içinde yaygınlık kazanmıştır. Klâsik Türk Müziği icralarına XIX. yüzyıl itibari ile ilave olan ve yaygınlık kazanan batı menşeli bu çalgılar; keman, viyolonsel ve klarnettir.

Kemanın Klâsik Türk Müziğine girişi bir kesinlik arz etmemektedir. Fakat elde mevcut kaynaklar değerlendirildiğinde genel kanının kemanın Klâsik Türk Müziğinde kullanımının 18. yüzyılda Kör Yorgi (?) ile olduğunu. Aksoy konu ile görüşlerini şöyle ifade etmiştir;

“Fonton batı kemanını doğu'ya Rumlardan kör Yorgi'nin (yahut Corci) getirdiğini, o zamana kadar kemanın ancak meyhanelerde tutunabildiğini söylemiştir. Fonton'dan on altı yıl sonra da Blainville'nin Sultanın şimdiki kemancısı bir kördür, söylediğine göre çok ustadır, bir havayı ilk dinleyişte çalabilecek kadar yeteneklidir...“Kemanın Türk Müziğine girişiyle ilgili olarak Fonton ile Blainville'nin kitaplarından daha eski bir belge, 1738-1742 yılları arasında İstanbul ve İzmir'de bulunan İsveçli ressam Lotard'ın çizdiği Keman çalan Türk mûsikiciler adlı resmdir. Bu resim beklide Fonton'un tanıklığına güvenilirse, kör Yorgi'den önce meyhanede çalan kemancıların olduğunu da kanıtlamaktadır” (Aksoy2005:57).

Kör Yorgi'den önce meyhanelerde çalındığı bilinen keman'ın saraya girmesi ise Hızır Ağa (?) ile birlikte. Kemanın saraya girmesini Uslu (R. Uslu, sözlü görüşme, 13.03.2013) şu şekilde ifade etmiştir; Keman ilk olarak saraydaki Türk Müziği icralarına 1930-40'lı yıllardan sonra Hızır Ağa ile birlikte girmiştir. Arası

Rumlarla iyi olan Hızır Ağa ise kemanı ama Yorgi'den öğrenmiştir. Hızır Ağa aynı zamanda kemanı sarayda ilk öğretene ve ilk kadrolu keman çalan saray müzisyenidir

Diğer batı menşeli çalgılar olan viyolonsel ve klânetin Klâsik Türk Müziği icralarına, dolayısıyla çalgı icralarına da girişi Klâsik Türk Müziğinde birçok değişime vesile olan Muzika-i Humayünle olmuştur. Klâsik Türk Müziğinde bas ses eksikliği sebebiyle kullanılmaya başlanan viyolonsel Klâsik Türk Müziği üslubunu oluşturan en önemli kişi şüphesiz Tanbûrî Cemil Bey'dir (1873-1816). Viyolonsel ile alınmış kayıtların ilk örnekleri de yine Tanbûrî Cemil Bey'e aittir. Klânet ise; Klâsik Türk Müziğinde 1800'lü yılların sonuna doğru kullanılmaya başlanmıştır. Özalp'e göre (1986:318); İlk kez Muzika-i Hümayun'da icra edilen klânetin, zamanla farklı alanlarda da icrası gerçekleşmiştir. Klânet ilk kez Türk Müziğinde "Klânet İbrahim Efendi" tarafından icra edilmiştir Çağrı'ya göre (2006:30); 1949 yılında kurulan Türkiye Radyo Televizyon Kurumu İstanbul Radyosu'nun ilk yıllarında müzik yayıncıları şef'i olan Mesud Cemil Bey, Türk Müziği icrasının yapıldığı sazlar arasında klânetinde yer almasını sağlamıştır. TRT Radyolarında ilk klânet sanatçısı ise Şükrü Tunar'dır. Batı menşeli bu çalgıların Klâsik Türk Müziğine girmesi bu dönemde çalgı icralarına ayrı bir zenginlik getirmiştir. Keman zamanla Klâsik Türk Müziğinde yaylı çalgı ihtiyacını karşılayan, uzun sesler üretebilen, solo ve eşlik icraları, süslemeleri, ses sahası ile önemli bir çalgı haline gelmiştir. Viyolonsel ise; bas sesi ve makam müziğindeki sesleri karşılayabilecek özellikleri doğrultusunda Klâsik Türk Müziği icralarının tamamlayıcısı durumundadır. Önemli bir renk çalgısı olan klânet ise daha çok ajiliteli icralarla daha çok karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple daha çok köçekçe, fasıl, oyun havası, longa, sirto gibi formlarda kullanılmıştır. Güçlü tınısı seslerin kaynaşması bakımından önemli olan bu çalgı, Klâsik Türk Müziğinin büyük formlardaki (kâr, beste vb. gibi) eserlerin icralarında tercih edilmemiştir. Fakat halk müziğindeki yöresel icralarda oldukça önemli olan bir çalgıdır.

Çalgı icralarında modernizmi etkileyen bir diğer faktör de bazı çalgıların teknik özellikleri ve kullanımlarındaki değişikliklerdir. XVIII. yüzyılda büyük önemi olan çeng, mıska, santur, sine keman ve rebap gibi çalgılar, icracısı ve öğreticisi olmadığı için unutulmuş, işlevini kaybetmiştir. Tanbur, Kanun ve Kemençe ise farklılaşan yapıları ile dikkati çekmektedir. Özalp'inde belirttiği üzere



(2000:167); Tanbur ilk defa XIX. yüzyıla gelindiğinde yay ile Tanbûrî Cemil Bey tarafından çalınmıştır. Beşiroğluna göre ise (1999:16); XIX. yüzyılın başlarından itibaren kanunda mandal tertibatı kullanılmaya başlanmış, Türk Müziğinde kullanılan sesleri icra etmeye müsait olan mandallar icat edildikten sonra, Klâsik Türk Müziğinin vazgeçilmez çalgılarından biri haline gelmiştir Çalgılardaki yapısal değişimindeki beklide en önemli gelişimi ise konumuzun temelini oluşturan kemençe göstermiştir. Bu dönemde kemençe, keman ailesine karşılık düşünülen bir şekilde kemençe beşlemesi ile karşımıza çıkmaktadır.

Fasıl kemençesi, armudi kemençe, kemençe adlarıyla da bilinen kemençe günümüzde Türk Müziği'nde kullanılan, kendisine has tınısıyla en önemli yaylı sazımızdan birisidir. Öztunanın ifadelerine göre (1970:338); kemençe Türk Müziğinde yaylı bir sazdır. Fars'ça; keman-çe = küçük keman demektir. Bir Türk sazıdır. Eski asırlarda bu saza verilen 'Kemançe-i Guz = Oğuz kemençesi' ve "kemençe-i Rumi = Anadolu kemençesi' gibi adlar, bunu gösterir. Bilinen en eski kemençe icracısı XIX. yüzyıl da II. Mahmut döneminde yaşamış saray müzisyeni olan Tahir Ağa'dır. Tahir ağanın saraydaki ilk kemençe icracısı olması Çolakoğlu'nun şu ifadelerinden anlaşılmaktadır;

"II. Mahmud dönemi saray sazandeleri arasında yer alan ve sarayın ilk kemençe icracısı olarak bilinen Tahir Ağa, bağlı olduğu ağa silahtarlıktan azlolunca, bu günlerde açık bulunan Yedi Kule dizdarlığı ile çırağ edilmesini istedi ve yükümlü olduğu görev Seyit Mehmet Ağa'ya verildi" (Çolakoğlu, 2008:111).

Kemençenin icra alanını değerlendirdiğimizde ilk olarak kaba saz takımları dikkati çekmiştir. Aksoy (2003:110) ifadelerine kemençeyi 18. yüzyılın sonu ve XIX. yüzyılın ikinci yarısında daha çok çalgılı kahvehanelerde ve meyhanelerde icra edilen eğlence müziğinde, özellikle tavşancalar ve Rumeli havalarında kullanılan bir kaba saz olarak tanımlamıştır. Kaba saz icralarını değerlendirdiğimizde ise yapılan icranın eğlence ve raksa eşlik amaçlı olduğu düşünüldüğünde daha tempolu, kıvrak ezgilerden oluştuğu düşünülebilir. Bahsolunan ud veya lavta gibi çalgıların icrasal özellikleri bağlamında tempo tuttuğu düşünülürse ana ezgiyi bu icralarda çalan kemençe'dir. Kemençe'nin eğlence türü olan kaba saz takımlarından ince saz heyetlerine geçişi ise Vasilâki (1845-1907) ve Tanbûrî Cemil (1871- 1916) Bey'in

üstün icraları ile farklı bir hüviyet kazanması sayesinde mümkün olmuştur. Çolakoğlu kemençenin kullanımındaki bu gelişmeyi şu cümlelerle ifade etmiştir;

“Çalgının bu takımlardan ince saz takımlarına geçişi XIX. yüzyılın sonlarına doğru mûsikîye klânet çalarak başlayan ve kaba sazdan yetişmiş bir icracı olan Rum asıllı kemençe icracısı Vasilâki'yle gerçekleşmiştir. Vâsil'in ve dönemin İstanbul'unda mûsikî meclislerinde kemençe çalan Tanbûrî Cemil Bey'in icra açısından getirdiği yeni ekol kemençenin kaba sazdan ince saza geçiş sürecini başlatmıştır”(Çolakoğlu, 2008:109).

Kemençenin bu süreçteki yapısal gelişimi değerlendirildiğinde ise kaba saz takımlarında iki telli olarak kullanımı söz konusudur. Çalgıda üçüncü bir tel de bulunmaktadır fakat bu tel icraya ahenk getirmek amaçlı kullanıldığı için çok aktif bir rol oynamamıştır. Kemençenin bu dönemdeki icrası, akordu, yapısı ve kullanımını Kaygusuz şu şekilde ifade etmiştir;

“Kemençenin bu sırada akordu do- sol- re (3. 2. 1. teller) idi. Fakat en sağdaki 3. tel olan do teli ahenk teli vazifesi görmekteydi. XIX. yüzyılın ortalarına kadar sadece ritim için kullanılan ahenk teli bundan sonra diğer tellerle uyumlu olarak re sesine akortlanmış ve üçlü bir bütünlük ortaya çıkmıştır. Yani artık kemençe üç telli olmuş, kaba sazdan ince saza geçmiştir. Bu da kemençenin melodi zenginliğini arttırmış, zamanın yüksek tabakasınca daha çok ilgi görmesine ve aranan bir çalgı olmasına sebep olmuştur. Böylece üçüncü telin ilavesiyle kemençe Klâsik Türk Müziğinin vazgeçilmez çalgılarından biri haline gelmiştir. Kemençenin bu gelişimi ile ses sahası da genişlemiş ve çok doğal ki icracıları da çoğalmaya başlamıştır. (Vasil, Nikolâki, Cemil Beygibi)”(Kaygusuz, 2005).

Çalgının yapısal değişimindeki bir başka gelişme ise bu dönemde 4. tel ilavesi ile kullanımındır. Kemençede 4. tel ilavesin ilk olarak Vasil ve Tanbûrî Cemil Bey kullanmıştır. Bu kullanıma dair ilk bulgu ise Birsal 'in “Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu” kitabında gözlenmektedir. Birsal konu ile ilgili olarak kitabında şu bilgileri vermiştir;

“Ahmed Rasim yüzyılımızın başlarında Tünel ile Galatasaray arasında en aşağı onbeş kahve ve gazinonun adını sayar. Bunların, çoğu gündüz kahve gece meyhane, çalgılı gazino durumundadır. En tanınmışları da Cafe Couronnei Aznavur pasajındaki Cafe Commerce dir. Couronne dar ve pis kokuludur ama müşteriden içeriye girilmez. Kemençeye 4. teli eklemek hünerini gösteren Vasil oranın bülbülüdür” (Birsal, 1983:19).

Bu dönemde 4 tel ilaveli kemençeyi Tanbûrî Cemil Bey'in çalgıya ahenk katmak amacı ile kullandığı dikkati çekmektedir. Oğlu Cemil'in de belirttiği üzere Tanbûrî Cemil Bey' kullandığı bu kemençede, günümüzdeki kemençe beşlemesinden farklı olarak 4. telin pest tarafa kaba rasta çekilmesiyle akortlamıştır (Cemil, 2002:142). Cemil Bey'in kemençeyi geliştirmek üzere 4. bir tel ilavesi eklemesi bilinen gerçektir. Fakat kemençe beşlemesi oluşturmak fikrini daha kapsamlı bir şekilde ele alıp geliştiren Hüseyin Saadettin Arel'dir. Bu gelişmeleri Açın şöyle ifade etmektedir;

“1922 yılında 4 telli kemençe düşüncesi H. S. Arel ile başlamıştır. Arel'in öğrencileri ile yapılan görüşmelerden anlaşılacağı üzere batıda ki keman ailesine karşılık olarak ve Türk Mûsikîsi'nin milli sazı olarak geliştirilmesi düşüncesiyle yola çıkılmıştır. Ancak bu düşüncelerle başlatılan çalışmalar on yıl sonra ilk sonuçlarını vermiştir. Merhum Hüseyin Saadeddin Arel mûsikîmizin gelişmesi için göstermiş olduğu çaba yanında klâsik Kemençemizin de yetersizliği gözünden kaçmamış geliştirilmesini tasarlayarak, Kemençe beşlemesini yaptırmış, pek çok emek verilerek iyi niyetle yapılan o güzel sazlar icracıları tarafından rağbet görmediği için fazla kullanılmadan yapıldığı gibi kalmış, eski şekline alışkanlıkları nedeniyle icracıları yapılan yeni kemençelere ilgi duymamışlardır” (Açın, 1994:190).

Farklı boy, yapı ve ses genişliğine sahip olan bu kemençeler aynı batı müziğinde olduğu gibi kontrbas, bas, tenor, alto ve soprano kemençe olarak adlandırılmış, kemençe de bu gurubun içinde yer almıştır. Böylece artık Klâsik Türk Müziği yaylı çalgılarına kemençe 5'lemesinde dâhil olmuştur. Fakat bu beşleme Açının'da ifade ettiği gibi o dönem için beklenen ilgiyi görememiştir.

Görüldüğü üzere Klâsik Türk Müziği çalgı icralarında modernizm birden ortaya çıkmış bir durum değildir. XIX. yüzyılla birlikte batı menşei çalgıların icralara dâhil olması, çalgıların gelişmesi ve yaygınlık kazanması ile birlikte icraların değiştiği gözlenmiştir. Bu yüzyıla kadar ağır, sade mûsikî anlayışını barındıran çalgı icraları daha serbest, ajilitenin ön planda olduğu çalgının sınırlarını zorlayan bir anlayış çerçevesinde gelişmiştir. Bu anlayışlar paralelinde çalgı repertuarında da değişikliklere gidilmiştir. Çalgıda solo seslendirmeler artmış, yeni teknikler geliştirilmeye çalışılmıştır. Böylece öncelikle Batıda kullanılan virtüözlük kavramı ve anlayışı böylece Klâsik Türk Müziğinde de yer almıştır.

Hocaoğluna göre; Virtüözite ile kastedilen belirli bir enstrümanda ilgi çekecek düzeydeki teknik beceriyle yapılan icra, virtüöz ise bu icrayı gerçekleştiren kişidir (1999: 51). Klâsik Türk Müziğinde bu anlamdaki ilk virtüöz diyebileceğimiz kişi Tanbûrî Cemil Bey (1871-1916)'dir. Behar, Tanbûrî Cemil Bey'in virtüözitesini şu ifadeler ile anlatmaktadır;

“İcrası müşğül saz eserleri onun etkisiyle başlar ve virtüözce taksim ve icralar Tanbûrî Cemil Bey etrafında yaratılmış olan efsanenin prestijiyile saygınlık kazanmıştır... İcrada kıvraklık ve çabukluk, el ve parmak becerisiyle şaşırtıcı yenilikler sergilemek, alışılmadık ses bileşimleri oluşturmak ya da yeni tınlar elde etmeye çalışmak aslında ilk defa Tanbûrî Cemil Bey'in ortaya attığı şeylerdir” (Behar, 1993:96-107).

Virtüözitelik ve Tanbûrî Cemil Bey'in (tanbur, kemençe, viyolonsel,) üstün icraları tüm saz eserleriyle birlikte Klâsik Türk Müziği için önemli bir form olan daha sonra ayrı bir başlık altında değerlendireceğimiz taksim anlayışını da etkilemiştir.

XIX. yüzyıl itibari ile virtüözitelik vasfına sahip birçok seslendiricinin yetişmesi, değişen müzik algısı ile saz eserleri besteciliğini de popüler olmaya başlamıştır. Birçok sazende hem batılılaşma etkisiyle hem de çalgılarda kullanılan yeni yöntemlerin, tekniklerin etkisiyle; farklı ritimleri, arpejleri, tremoloları, triyoleleleri, çarpmaların sürat ve ajilite isteyen saz eserleri bestelemişlerdir. Eserleri incelendiğinde bu nitelikte saz eserleri besteleyen icracı ve bestekârlar ise; Tanbûrî Cemil Bey(1873-1916), Mesut Cemil (1902-1963), Refik Fersan (1895-1963), Refik Talat Alpman (1894-1947), Şerif Muhittin Targan (1892-1967), Münir Mazhar Kamsoy (1891- 1973), Sedat Öztoprak (1890-1947) , Ömer Altuğ'dur (1907-1965). Saz eserleri besteciliğinde gözlenen bir başka değişiklik ise; Klâsik Türk Müziğine ait bir çalgı için eser yazılmasıdır. Özgenin ifadelerine göre (2009: 66 ); çalgıya özel yazılan bu saz eserlerin başlangıcını Şerif Muhittin Targan'a dayanmaktadır. Targan ilk defa bir geleneksel çalgı, ud için yeni eserler yazmıştır. Bu eserler daha ziyade etüt karakterlerinde uda yeni teknikler getirmiştir. Klâsik makamlar yerine majör minör gamlar ve bunların modülasyonları bu eserlerde ağır basmıştır. Ud için bir manada konser etütleri sayılan bu eserleri ile Targan, Türk Mûsikîsi çalgılarına solo eserler yazılması ve onların kişilik kazanması adına önemli bir adım atmıştır.

Özgen'in de örneklediği üzere Targan'ın bestecilikteki bu girişimleri kendinden sonraki bestecilere de ilham vermiştir. Birçok besteci tarafından bir çalgının özelliklerini, kapasitesini ortaya koyan özel saz eserleri yazılmaya başlamıştır.

XIX. yüzyılda çalgı icralarını etkileyen bir başka gelişimde çalgı eğitiminde meşk yerine metodlu sisteme geçilmesidir. Meşk geleneğini Kaçar şu cümlelerle ifade etmiştir;

“Türk Müziği, tarihi boyunca meşk sistemi olarak adlandırılan usta çırak ilişkisi ile öğreticiden öğrenciye aktararak yürütülmüştür. Bu eğitim sisteminde nota kullanılmamış eserler hafıza yoluyla aktarılmıştır. Türk Müziğitarhi boyunca geliştirilen nota yazıları eserleri sadece hatırlatmak için kullanılmıştır. Bu durum eserlerin kısmen farklılaşmasına yol açsa da, icracıların kendi üsluplarını katmalarına imkân vermiştir. Bu şekilde Türk Müziği üslup ve tavır müziği olarak gelişmiştir” (Yahya Kaçar, 2009:27).

Kaçar'ında belirttiği üzere Klâsik Türk Müziği aktarımında her sanat alanında olduğu gibi usta-çırak ilişkisi çok önemlidir. Çünkü Klâsik Türk Müziği makam müziğidir. İçerisinde notaya dökülemeyen ses ve aralıkları barındırmaktadır. Bu sebeplerle icrasını hiçbir zaman nota tamamıyla karşılayamamaktadır. Klâsik Türk Müziğinin bir başka önemli özelliği de bir tavır ve üslup müziği olmasıdır. İcra sırasında çalan ya da söyleyen kişinin kendine özel müzikal anlayışı, birikimi, icra sırasındaki hissettiği ya da hissettirmek istediği ne ise ona göre uyguladığı süslemeler, nüanslar bulunmaktadır. Bu uygulamalar değişik üslup ve tavırları oluşturmaktadır. Bu müzikal özelliklerin nota ile öğretilmesi mümkün olamayacağı için hep bir örneğe ihtiyaç vardır. Bu sebeple notada yazılmadığı halde icrâda mevcut olan bazı müzikal özellikleri öğrenebilmenin tek yolu meşktir. XIX. yüzyıla kadar meşk ile seyreden Türk Müziği eğitimi, batılılaşmanın etkisi ile değişmiş, batı notasının kullanıldığı, metodlu, okullu sisteme geçilmiştir.

Klâsik Türk Müziğinde farklı dönemlerde farklı ses sitemleri ile nota yazımları kullanılmış fakat bu sebeplerle icra aktarımında çok fazla etkin bir hale gelememiştir. Klâsik Türk Müziği icrasında batı notasının ilk kullanımı yine Muzika-i Humayün ile gerçekleşmiştir. Ayangil'e göre (2008:45); Türk Müziğinde batı müziği notasının kullanımı XIX. yüzyılın ilk yarısında Sultan II. Mahmut döneminde. Bu dönemde askeri müzik eğitim kurumu olan Mehterhâne'nin kapatılıp yerine aynı amaçla

faaliyet göstermek üzere Muzika-i Hümâyûn'un kurulmasıyla batı müziği eğitimi başlamıştır. Bu eğitim profesyonel müzisyenlerin davetleriyle olmuştur. Bu eğitimde, Avrupa'da kullanılan; çalgılar, repertuar, eğitim metotları ve nota sistemi kullanılmıştır. Bu dönemden itibaren Türk Müziği eserleri batı müziği notasıyla kaydedilmeye başlanmıştır. Ancak bu nota sistemi Türk Müziğinin tüm özelliklerini ifade etmekte yetersiz kalmıştır. Bu yetersizliğin giderilmesi için batı müziği nota sistemi üzerinde çeşitli gösterim teknikleri geliştirilmiş ve uygulanmıştır.

XX. yüzyıla gelindiğinde ise Hüseyin Saadettin Arel'in (1880-1955) ve Murat Uzdilek'in, (1891-1967) geliştirdikleri Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak adlandırılan yirmi dört perdeli ses sistemi, nota yayıncılığının da artması ile batı notası diğer yüzyıllara nazaran çok daha yaygınlık göstermiştir. Klâsik Türk Müziği öğreniminde batılı sistemi örnek alan yaklaşımlarla eğitim veren müzik okulları ile kullanımı artmış, müzik eğitim sistemi içinde aktif olarak yer almaya başlamıştır. Klâsik Türk Müziği eğitim sisteminde aktif rol almaya başlayan batı notası kullanımı çalgı öğreniminde yeni bir yaklaşım olan metod oluşturmayı da beraberinde getirmiştir. Klâsik Türk Müziğinde çalgı eğitimine ait ilk özel metod çalışmasını bir yenilikçi olarak Tanbûrî Cemil Bey kemençe için yapmak istemiş fakat tamamlanamamıştır. Bu sebeple XX. yüzyılın başlarına kadar bir çalgı için özel olarak hazırlanan metod çalışması çalgı eğitimi, repertuarının öğrenciye aktarılması bağlamında ilk çalışma Behar'a göre (1993:104); 1910 yılında Ali Salahi Bey'in ud metodudur. "Hocasız Ud Öğrenme Usûlü" adlı altında yayınlanan (1924) bu metod da, ud çalmaya yönelik teknik öğelerden ziyade nota ve solfej bilgisinin verildiği görülmektedir. XX. yüzyıl sonrasında açılan konservatuarlar ile metodlar daha da önem kazanmış, hemen hemen her çalgı için metodlar yazılmıştır. Bu metodlar çalgı icralarının gelişmesi yaygınlık kazanması bakımından önemli çalışmalardır.

Çalgı icralarında modernizmden kaynaklı bir başka gelişme orkestrasyon yapılarına geçilmesidir. Klâsik Türk Müziğindeki geleneksel icralarda (mehter haricinde) oda müziği toplulukları gibi beş ya da altı çalgının bir araya gelmesi ile oluşan heyetler söz konusudur. Batılılaşmanın etkisiyle çok fazla çalgının icrasının daha gösterişli olduğunu savunan bir anlayışla beş altı çalgıdan oluşan saz heyetleri orkestralara dönüşmüştür. Birçok çalgının aynı anda icrası farklı problemlere neden olmuş, makamsal müziğe özel ses kayıplarına, icralarda kargaşaya ve Klâsik Türk

Müziği için önemi büyük olan üslûp ve tavır özelliklerinin kaybolmasına neden olmuştur.

Şimdiye kadar açıklamaya çalıştığımız çalgıların değişimi, icralardaki gelişmeler doğal olarak çalgı repertuarlarını da etkilemiştir. Farklı ritmik yapılar, ezgiler saz eserlerinde kullanılmaya başlanmış, böylece çalgıya ait repertuarlar da değişmiştir. Bu gelişmeleri Özgen şöyle ifade etmiştir;

“XIX. yüzyılın sonlarında saz eserlerinin yavaş yavaş sözlü mûsikînin etkisinden çıkmaya başladığını görüyoruz. Saz eserlerinde insan hançeresinin alışkın olduğumuz üslubu dışında daha ziyade çalgıya özgü hareketlere rastlıyoruz. Özellikle saz semailerinde farklı melodik seyirlere tanık oluyoruz”... XIX. yüzyıldan itibaren karşılaştığımız Batılaşma hareketi yeni müzik anlayış ve akımlarının meydana gelişinde önemli bir rol oynamıştır. Çağdaş Türk makam mûsikîsi bestecileri de geleneksel saz eserleri formlarını kullanmışlardır. Bununla birlikte melodik seyirlerinde daha dinamik yapılar kullanıyorlar. Mesela müziğin mekanik unsurları, yani, ritm, ses basamakları, oktav limitleri, modilasyonlar, arpejler batı etkisiyle değişikliğe uğramıştır. Bu dönemde yazılan eserler her ne kadar makamların ses yapıları ve seyircileri içinde kalsa da mekanik öğelerin Batı'ya yaklaşması sonucunda klâsiklerden uzaklaşarak yeni bir anlatıma veya kişiliğe bürünüyor. Yine de dönemin bestecileri majör ve minör gamlarına yakın makamlarla birlikte, diğer makamları da kullanmışlardır, Beyati araban, eviç, uşşak, ırak, şehnaz gibi. Saz mûsikîmiz genel karakteri mekanik unsurlarındaki yeni dinamizmdir bu dönemde. Daha kalabalık notalar, üçlemeler, kromatikler, atlamalı ses basamakları, dolambaçlı ıskalar, hareketli iniş çıkışlarla dolu, tam anlamlı ile ne Doğu ne de Batı, ama alışınca da etkileyici bir müzik tarzı. Bir dönemin bestecileri, Refik Fersan ve Hasan Ferit Alnar, Suphi Ezgi, Kemal Batanay gibi istisnalar dışında, peşrev yazmamış, peşrev formu klâsik üslubu yeniden canlandırma bestecilere kullanılmış, aynı dönemin gelenekten ayrılan modern bestecileri saz semaisi, sirtö, longa, oyun havası, zeybek gibi biçimleri tercih etmişlerdir” (Özgen, 2009:66).

Çalgı repertuarındaki değişikliklerle birlikte XIX. yüzyıl itibari ile icraları etkileyen ve yaygınlık kazanan bir başka durumda önceki bölümlerde de bahsolunan icralarda yaşanan bozulmalardır. Klâsik Türk Müziğine ait eserlerin semai kahvehaneleri ve alkollü mekânlar olan meyhanelerdeki icralarıyla sanattan uzak para kazanma ve eğlendirmeyi amaçlayan tutumlar ile gelenek dışı perde, süsleme ve yorumlar gözlenmiş bu müzikal tutumlar icralarda kirlenmeyi beraberinde getirmiştir. Çalgı icralarındaki bu yaklaşımlar XX. yüzyılda popüler bir eğlence anlayışı olan gazino icralarında da devam etmiş, bol süslemelerin, ritimlerde

yayımların olduğu, eslerin yutulduğu bol mızrap ve yayların kullanıldığı, sazandelerin birbirini dinlemeden kendi icrasını ön plana çıkarmaya çalışan anlayışla gelişen yeni ve bozulmuş çalgı icralarını da beraberinde getirmiştir.

### **1.2.1.1. Kemeçe İcralarında Modernizm**

Her toplum kendi inançları, ihtiyaçları deneyim ve tecrübelerinden hareketle kendi kültürünü oluşturmuştur. Kültürün bir parçası olan sanatlar da ait olduğu toplumun yaşantılarının, beğenilerinin ya da beğenmediklerinin bir dışa vurumu olarak ortaya çıkmıştır. Konumuz olan ve köklü bir geçmişe sahip Klâsik Türk Müziği kendi toplumunun, insanının ihtiyaçları ve gereksinimleri doğrultusunda şekillenmiş gelişim göstermiştir. Cumhuriyet öncesi dönemde Osmanlı Devleti'nin önemli merkezi olan saray ve çevresinin kültürel değişimde dolayısıyla müzik geleneğinde önemli bir rol oynadığı gözlenirken, Cumhuriyet ve sonraki dönemde ise milli müzik yaratma çabaları ile yeni ideolojiler, köklü değişimlere neden olmuştur. Her iki dönemin rejiminde de asıl belirleyici olan, istenilen XIX. yüzyıla birlikte her alanda yaşadığı gelişimler gösteren Batıyı takip etmek ve yakalamaktır. Bu dönemde Batıyı yakalamanın takip etmenin yolu ise modern bir toplum, batılı tutumlar sergileyen bir toplum yaratmaktır. Siyasal ve sosyal gündemin ana konusu olan bu yeni toplum yaratma çabaları her alanı etkilerken müzikte de kendini göstermiştir. Klâsik Türk Müziği teorisi, eğitimi, icralarında yaşanan bu değişimler, icrada önemli araçlar olan çalgı icralarını da etkilemiştir.

XIX. yüzyıla kadar çalgılar toplu icraların vazgeçilmez elemanlarıdır. Yine bu yüzyıla kadar çalgı icralarında solo icralar daha geri planda gözlenirken batının tesiri ile bizde de gözlenen virtüözlük, orkestral ve koral icralar, çalgıların teknik gelişmeleri, ses kayıt teknolojisinin ilerlemesi çalgı icralarına bambaşka bir boyut kazandırmıştır. Bu çalgılardan biri de araştırmamızın temelini oluşturan “Kemeçe”dir.

XIX. yüzyıla kadar icrasını sadece dönemin müzik anlayışı, icra edildiği müzik türü, eşlik ettiği çalgılardan yola çıkarak yorumlayabileceğimiz kemeçe hakkındaki ilk yazılı bilgilere Çolakoğlu'na göre (2008:105-109); I. Mahmut (1730-1757), I. Abdülhamid (1774-1789), III. Selim (1789- 1807), II. Mahmud (1808-



1839), I. Abdülmecid, Abdülaziz (1861-1876), V. Murad (1876-?) dönemlerine ait belgelerde rastlamaktayız. Bu kaynaklar ışığında kemençenin XIX. yüzyıl öncesinde gerek saray, gerek İstanbul hayatı içinde kadar kaba saz takımlarında, eğlence müziklerinde tavşan ve köçek rakslarında kullanıldığını; tavşanca ve köçekçelerinde Osmanlı dönemi İstanbul folkloru formları olduğu düşünüldüğünde, kemençenin XIX. yüzyıl öncesi ve başlarında İstanbul Folklorunun önemli bir çalgısı olduğunu düşünebiliriz. Görüşmemiz sırasında Türkan'ın kemençeye İstanbul halkının enstrümanı, halk müziği enstrümanı, İstanbul müziği enstrümanı olarak ifadelerinde yer vermesi de bu durumu destekler niteliktedir (D. Türkan, sözlü görüşme, 10.10.2013) .

XIX. yüzyıla gelindiğinde ise değişen müzik algısı içinde çalgıların öneminin artması, yapılarındaki gelişmeler, virtüözitelik kavramının ortaya çıkması ile kemençede değişimler söz konusu olmuş, ekoller oluşmaya başlamış, değişen icracıları, icraları ile Klâsik Türk Müziğinde kullanılan önemli bir çalgı haline gelmiştir.

Kemençenin Türk Müziğinde kullanımı ve yeni bir üslup kazanmasını sağlayan hakkında çok azda olsa bilgiye sahip olunan ilk isimler yabancı uyruklu müzisyenler olan Nikolâki (?-1915) ve Vasilaki'dir (1845-1907). Özalp'e göre (2000:378); aktardığı Pertev Demirhan'ın anılarında iyi bir kemençevî olarak nitelendirilen Nikolaki kemençe, lavta ve nakkareden oluşmuş kaba saz topluluklarında icra etmiştir Kemençe icralarındaki ilk farklılıkların gözlendiği kemençevî Vasilâki'dir. Öztuna'nın ifadelerine göre (1970: 477); Rum kökenli olan Vasilâki çocuk yaşlarda panayır, düğün, meyhâne gibi yerlerde Klârnet çalarak müziğe başlamıştır. Fenerli Yorgi adındaki bir sazendeden kemençe çalmayı öğrenmiştir. Aynı zamanda dönemin piyasa sazenesi olan Vasilâki, Türk Müziği icralarına da kemençe ile dâhil olarak çalgının ince saz takımlarında tanınmasını sağlamıştır. Yay tekniği, peşrev tavrılarıyla kuvvetli ve sağlam baskıları Vâsil'in icrasında öne çıkan özelliklerdir. Vasilâki'nin icrasını Cüneyt Orhon Aksoy'a şöyle aktarmıştır;

“Vasil çok güçlü bir yay tekniği ve çok temiz seslerle çok ağırbaşlı, çok zengin ifadeyi, zarif bir üslûpla çalan büyük bir kemençe üstadıydı... Vasil'in Kürdîlihiczâr peşrevi şaheserdir. Bu peşrevi besteleyen bir insanın kemençe

üslubunda da aynı güzelliklerin bulunması tabidir. ...Vasil'i dinlemiş olan kanunî âmâ nâzım'ın kızı Naime İspahi'den dinlemiştim, babası Vasil için metrolarca yayı var dermiş... Ruşen Kam ise ne Cemil'dir, ne de Vasil, bütünüyle kendine hastır" (Aksoy, 2010: 304-305).

Cemil'e göre (2002: 131); Vasil'in taksimlerin dönemin makam anlayışının yanı sıra batı mûsikîsinden parçalar çalar hüseyini taksimlerinde Dilkeşâveran makamından uhrevi nağmeler tatbik etmiştir. Görüldüğü üzere Vasilâki'nin icraları kemençenin tarihçesi ve gelişimi için büyük önem arz etmektedir. Fakat çalgı icralarındaki en büyük değişim, sözlerin onu anlatmaya yetersiz kaldığı büyük sanatçı Tanbûrî Cemil Bey ile gerçekleşmiştir. Vasilâki ile aynı dönemde yaşamış ve aynı icra heyetlerinde bulunmuş olan Tanbûrî Cemil Bey, Klâsik Türk Müziği çalgı icralarına bambaşka bir bakış açısı kazandırmış bir müzisyendir. Cemil Bey ilk olarak mahlasından da anlaşıldığı üzere tanbur icraları ile konuşulmaya başlanmıştır. Tanbûrî Cemil Bey öncesi tanbur icralarını Özalp şöyle değerlendirmiştir;

"Bir mızrap darbesinden sonra elde edilen titreşim sırasında mümkün olduğu kadar fazla perde kullanmak ve az sayıda mızrap atmak temeline Tanbûrîlerin icrası revaçtadır. Bu geleneğin o dönem ki temsilcisi ise Tanbûrî Ali Efendi'dir. Tanbûrî Cemil Bey o döneme kadar alışlagelmiş bu icraların dışına çıkarak seri mızrap vuruşları ile melodik cümleleri daha rahat ifade edebilen bir icra tekniği geliştirerek tanbur icralarına bambaşka bir teknik ve üslup kazandırmıştır" (Özalp, 1986: 80).

Klâsik tarzda da çalabilmekle beraber, bilhassa bol mızrap vuruşu ve harikulade bir müzikalite ile erişilmemiş bir sol el virtüözitesiyle Cemil Bey'in tanbur icrası, başta küçük Osman Bey (1816-1885) olmak üzere, geleneksel metotla icra eden tanbûrîleri ürkütmüştür. Zamanla Tanbûrî Cemil Bey'in üstün icraları ile bu yeni üslûp her dönem model alınan bir çalgı tekniğini olmuştur. Cemil Bey'in tanbur çalma tekniğinin özelliklerini Tanrıkorur şu cümlelerle ifade etmiştir;

"Müzik dilini çarpma (mordan), tril, tremolo, senkop, üçleme, glissando, accelerando, rallentando, agitato, maestoso, appassionato, sottovoce, legato, tenuto, pizzicato gibi bütün unsur ve nüansları; Tesadüfe, tereddüte, hataya yer vermeyen bir sağ ve sol el tekniği; Anlatmak istediği konuya göre özel bir akort, perde sistemi ve ritim dengesi; Zaman zaman birkaç tele birden (belli bir akor düzeninde) vurarak bağlamadakine benzer özel bir çoksesli derinlik arayışı öncülüğüne sahip olması... Kendisinin ya da başkalarının eserlerini icra ederken, tekrarı gereken cümleleri her defasında değişik bir çeşitleme ile çalmış, tekrardaki monotonluğu ortadan kaldırmıştır" (Tanrıkorur, 1998:237).

Tanbûrî Cemil Bey sadece tanbur icralarında bir ekolle oluşturmamış, Öztuna'nında belirttiği gibi (1970:187); kemençe, viyolonsel, lavta, rebap, zurna, yaylı tanbur, tar, bağlama, cura, divan sazı, bozuk, tanbura, kanun, keman, viyola, mandolin çalgılarını da lâiki ile seslendirmiştir. Umumiyetle eline aldığı her çalgıyı bir müddet sonra çalabilmesi ile de tanınmıştır. Bu çalgılardan konumuz olan kemençenin karakteristik tavrını da Tanbûrî Cemil Bey'in icraları oluşturmuş ve geliştirmiştir. Çalgıyı kaba saz takımlarındaki icralarından ayırarak, İstanbul' un seçkin mûsîkî ortamlarına dâhil etmiştir. Cemil Bey'in kemençe çalmaya başladığı ve nasıl öğrendiğine dair kesinlik arz eden bilgiler mevcut değildir. Fakat son yıllarında oğlu Cemil'in kaleme aldığı kitabında (Cemil, 2002:129). Ferik Mustafa paşanın belirttiği üzere bütün varlığını kemençeye vermiştir. Cemil Bey, Vasilâki'nin peşrev çalış ve taksim ediş tarzlarından çok istifade etmiş; sonra bunları kendi dehâ ve ilâhi duygu potası içinde eriterek zarif ve yepyeni şekillere sokmuştur... Buna mukâbil Vâsilde de Cemil Bey'den parçalar bulmak mümkündür Mustafa Paşanın verdiği bu bilgiler ışığında ve Cemil Bey'in elde mevcut kemençe kayıtları; Vasilâki'nin kemençe üslubunun Cemil Bey'in icrasına benzerlikler gösterebileceğini düşündürmektedir.

Tanbûrî Cemil Bey'in kemençe icrasının özellikleri değerlendirildiğinde; tanbur icrasında kullandığı süslemelerin kemençe icrasında da etkili olduğu dikkati çekmektedir. Ayrıca Cemil Bey'in halk müziğine olan yatkınlığı, birçok çalgıyı seslendirme becerisi, Vasilâki ile birlikte icraları kemençe tavrının oluşmasında önemli etkenlerdir. Bunların yanı sıra Cemil'in üstün yeteneği, mûsîkî birikimi, yaratıcılık kapasitesi de unutulmaması gereken diğer faktörlerdir. Cemil Bey'in kemençe kayıtlarından hareketle icrasına yönelik özellikler değerlendirildiğinde Özeli ifadeleri önem kazanır. Özel'e göre (2010:297); Tanbûrî Cemil Bey kemençede süslemelerde, müzik cümlelerinin başlangıçlarında önden gelen çarpma glissandosunu müzik cümlelerinin bitimlerinde mordan, dördüncü hanelerdeki 6 zamanlı usullerde trioleler, ritmik pasajlarda vurgulu çalış ve staccatolar, uzun seslerde trill, uzun seslerde geniş vibratolar, uzun seslerde sade ve düz icralardır.

Bu özelliklere ilave olarak Tanbûrî Cemil Bey'in kemençe icralarında kırık ve uzun yaylar, yayla ritim tutması, farklı ezgi cümlelerinin ilavesi, ana ezginin çalımı sırasında açık tellerden dem verilmesi dikkati çeken diğer kullanımlardır. Tanbûrî

Cemil Bey'in icrasındaki önemli unsurlardan biri de icralarında hemen her ses üzerinden çalabilmesidir.

Cemil Bey'in farklı makamlara geçiş ve farklı perdelerden çalması sırasında önem kazanan bir diğer noktada kullandığı ses sistemi de önem kazanmaktadır. Cevher'e göre(1993:95); Tanbûrî Cemil Bey'in yazmış olduğu nazariyat kitabı incelendiğinde ses sistemine ilişkin bütün bilgileri Rauf Yekta Bey'den aldığı gözlenmiştir. Fakat Tanrıkörur (1998:237); Türk Müziği makamlarındaki perdeleri Cemil Bey'in kendi anlayışına göre yeniden değerlendirdiğini ileri sürmüştür Bu sebeplerle icralarında makam kullanımları Rauf Yekta Bey ve bazı perdelerde kendine has anlayışlar doğrultusunda seyretmiştir. Bunların yanı sıra Tanbûrî Cemil Bey'in neva telinin farklı akortlara çekerek icra etmesi kemençe icralarında kullandığı önemli bir yöntemdir. Çolakoğlu'na göre (2008:150); Tanbûrî Osman Bey'in uşşak peşrevini icra ederken neva telini bolahenk, dâvud maBeyn nıfsiye akorduna, gayda havası icrasında ise davud nıfsiye karar sesi olarak almış büyük ihtimalle havayı neva üzerinden çalmıştır.

Tanbûrî Cemil Bey'in icralarında kemençeyi ninni çalıp konuşturması, çoban taksiminde olduğu gibi bazı icralarında dört telli büyük kemençeyi kullanması, kemençenin yegâh teli yanına pest tarafına tel ekleyerek icra etmesi onun çalgıyla bütünleşmesinin yanı sıra yeniliklere açık olduğunun bir göstergesidir. Behar (1993:107); Cemil Bey'in bu denemeleri çalgı icralarında deneysel çalışmalara ışık tutacak nitelikte olduğunu vurgulamıştır. Şimdiye kadar açıklamaya çalıştığımız icrada kıvraklık ve çabukluk, el ve parmak becerisiyle şaşırtıcı yenilikler sergilemek, alışılmadık ses bileşimleri oluşturmak ya da yeni tınılar elde etmeye çalışmak aslında ilk defa Tanbûrî Cemil Bey'in ortaya koyduğu yeniliklerdir. Bu bağlamda Tanbûrî Cemil'i kemençedeki ilk modernist yaklaşımlar sergileyen icracı olduğunu kabul etmek gerekir. Kemençe'nin kaba saz takımlarından ince saz takımlarına geçişi önemli bir yeniliktir. Sadece kemençe değil, birçok Türk Müziği çalgısının icrasında ya da kullanımındaki yenilikler, Tanbûrî Cemil Bey'i de modernist yaklaşımlar sergilemiş bir icracı olarak ele almanın birer göstergesidir.

XIX. yüzyıldan XX. yüzyıl ortalarına kadar Tanbûrî Cemil Bey dönemi ve ondan sonraki sonraki kemençevîler değerlendirildiğinde dikkati çeken bir diğer

icracıda Anastas (?-1940)'dır. Anastas gerek yay kullanımları gerek kullanmış olduğu süslemelerle Vasil'den ve Tanbûrî Cemil Bey icrasının etkilerini taşımaktadır.

Bir diğer dönemin önemli icracısı Sotiridir (1874-1939). Çolakoğluna göre(2008: 150); Sotiri taksimlerinde uzun yay ve vibratoyu bol olarak kullanmıştır. Elimizde Sotiri ye ait az kayıt bulunsa da bu kayıtlardaki üslubunun kuzeni Aleko Bacenos'u (1888-1950) yansıtmaktadır. Aksoy ifadelerinde (2010:304); Aleko Bacenos'un o dönemki popüler icralarını mûsikî dünyasında başı çeken bir kemençeci olması, hanende hafız tavrı gibi fazla glisandolu, geniş kitlelere seslenebilecek nitelikte, alkış toplayabilecek bir tavra sahip olmasına bağlamıştır.

XIX. yüzyılda yaşamış bir diğer kemençevî Kemal Niyazi Seyhun'un (1885-1960) icrasını değerlendirdiğimizde ise uzun yay tekniği ile daha sade icrası dikkati çekmektedir. Çolakoğluna göre (2008:153).; Kemençeci Anastas'ın oğulları olan Lambros Leondaries (1912-?) Paraşko Leondaries (1912-1973) icraları ise babalarının uzun yay ile sade icraları ile benzerlikler göstermektedir.

1900-1997 yıllarında yaşamış olan Fahire Fersan ise Tanbûrî Cemil Bey'in öğrencisi olması sebebiyle icrasında Cemil Beyi örnek alan tutumlar izlenmiştir. Özalp'a göre (1986: 289); 1902- 1981 yılları arasında yaşamış olan kemençevî Ruşen Ferid Kam'ın icraları değerlendirildiğinde Türk Müziği içinde yetişmiş sanatkârlar içinde Tanbûrî Cemil Bey'den sonra en büyük kemençe ustası olarak nitelendirilmiştir. Pozisyonlara hâkimiyeti, sağlam sağ ve sol el tekniği yerinde ve zamanında yaptığı glisandoları, derin mûsikî kültürü, makamlarımızın seyir ve hareketini şed yollarını iyi bilmesi ile kendisine haklı bir ün sağlamıştır. Kemençeden başka viyolonsel, ud, lavta ve rebap gibi çalgıları da çalmıştır. Ruşen Ferid Kam'ın icralarını Orhon, Aksoy'a şöyle aktarmıştır;

“Bir kere Cemil Bey'e göre daha uzun yay kullanırdı. Tabi köçekçelerde, oyun havalarında kullanılan yay kırık yay'dır. Ama Ruşen kam hem uzun yay kullanırdı hem de yayının gidişini dönüşünü belli etmezdi. Vasil içinde söylenmiştir bu söz. Yani yayı metrelerce uzayıp gidiyor kesintisiz bir ses halini alıyor...çok kuvvetli pozisyonları vardı. Şüphesiz, kendi geliştirdiği pozisyonlardı. Başka türlü olamaz zaten. Çünkü birtakım pozisyonları yazabilir, öğretebilirsiniz, ama bir de yaratıcı pozisyon diye bir şey vardır. İşte Ruşen Bey'de o yaratıcı pozisyonlar vardı. Sanki bir batı metodunu iyice incelemiş de oradaki

nüanslardan en faydalı olanları sazına almıştı. Çok disiplinli bir kemençeci idi.” (Aksoy,2010:302)

Ruşen Ferid Kam’ın öğrencisi olan ve onun üslubundan izler taşıyan bir diğer dönemin önemli kemençevîsi Hadiye Ötügen’dir (?- 1963). Aynı zamanda viyolonselde çalan Hadiye Ötügen kemençe icrası Ruşen Ferid Kam’ın icralarından izler taşımaktadır. 1926-1985 yılları arasında yaşamış olan Ekrem Erdoğan ise kemençe icrasında uzun yaylar ve sade icrası ile öne çıkan bir kemençevî’dir. Dönemin bir başka önemli kemençevîsi tekniği ve ajelitesi yüksek olan Haluk Recai’dir (1912-1972).

XIX. yüzyıl ortalarından XX. yüzyıl ortalarına kadar gözlenen tüm bu kemençecilerin icrası incelendiğinde ise; Vasilâki ve Tanbûrî Cemil Bey’in dışında Rum kökenli kemençevîlerin, Ruşen Ferid Kam ve Kemal Niyazi Seyhun’un farklı icraları dikkati çekmektedir. Fakat tüm icracılar değerlendirildiğinde hemen her kemençevî Cemil Bey’den istifade eden, örnek alıp icralarında da Cemil Bey tavrını yansıtan kullanımlar söz konusu olmuştur. Bu sebeple kemençe icrasında modernizmin en önemli temsilcisi üstün icraları ve yenilikçi yaklaşımları ile Tanbûrî Cemil Bey’dir.

#### **1.2.1.1.1. Kemençe Taksimlerinde Modernizm**

Türk Müziği çalgı müziğinde serbest icraya, icracının yaratıcılığının, çalgısındaki hâkimiyetinin, mûsîkî anlayışının bir göstergesi olan ve her dönem ilgi uyandıran formu “Taksim”dir. Kaçar’ın ifadelerine göre (2009:19);Taksim Arapça bir kelimedir. Bölme, bölüştürme, ayırma, kısımlara ayırma anlamına gelmektedir. Türk mûsîkisinde sazla ya da sözle yapılan ve usülsüz olan irticali solodur.

Taksimın sözlü icrasına gazel adı verilmektedir. Akdoğu’ya göre gazel (1989:2); Özellikle İran edebiyatının etkisiyle Türklere geçmiş ve Türklerde kişiliğini bulmuş, XV. yy’dan başlamak üzere kaside gibi şiir türlerinin usülsüz ezgilendirilmesiyle meydana gelmiştir. Özalp’a göre (1986: 24) ise; gazel okumada ustalık, derin bir mûsîkî ve makam bilgisi ile geçki tekniğine bağlıdır. Ayrıca güftenin hakkını vermek hece ve kelimeleri, ezgi ile uygun kullanmak, manâ duraklarına dikkat etmek gerekmektedir. Gazellerin sözleri genelde murabba (4 mısradan) oluşmaktadır. İcrası sırasında tek bir çalgının eşliği söz konusudur. İlk

olarak hangi makamda gazel okunacaksa çalgı eşliği ile o makamın karakteristik özelliklerini göstererek girilecek perde gösterilir. Gazelhan o anda ilk sözü irticalen okur. Ardından sazende aynı makamda seyrederek ve ikinci mısraya başlanacak sesi verir, gazelhan ikinci sözleri irticalen okur. Gazelin üçüncü sözleri tiz durak üzerinde meyan alınarak okunur. Bu sebeple çalgı icrasında üçüncü sözden önce kısa bir taksimle makama uygun meyan perdesini gösterir. Gazelhan meyanda gezindikten sonra arada tekrar saz taksimi ya da saz taksimi olmaksızın dördüncü mısra irticalen okunarak icra tamamlanır. Bu özellikler doğrultusunda gazelhana refakat edecek sazendenin de ustalığı önemlidir

Klâsik Türk Müziğinin adeta ayrı bir kolunu oluşturan çalgı taksimleri Akdoğu'nun (1989: 4) ifadelerine göre; Fonton (XVIII. yy), Abdülbâki Nasır Dede (1765-1821) Hâşim Bey (1815-1868) ve XIX. yüzyıl kuramcılarının büyük bir bölümü, büyük ustalık gerektiren müzik dalı olarak nitelemişlerdir. Taksim formunun en önemli özellikleri irticalen ve makamsal olması sebebiyle, icracının yaratıcılığı, müzikal anlayışı, ifadesi çok önem kazanmaktadır. Taksimlerde olması beklenen özellikleri önemli bir taksim icracısında olan Tanrıkorur şu cümlelerle açıklamıştır:

“Taksim bir sazendenin belirli bir makam seyrini gerektiği gibi tarif edebilme bilgisinin yanı sıra, orijinal müzikal fikirler ortaya koyma kabiliyetini gösteren irticali bir bestedir. Bu bakımdan taksim kaçınılmaz olarak icracının bestekârlık kabiliyetini gerektirir. Taksim icra edilen anda bestelendiği için (irticali) notasız ve belirli bir usule bağlı değildir. Bu yüzden, halet-i Ruhiyesine göre değişebilen, ağırbaşlı ve ihtişamlı bir uslûba veya neşeli dinamik bir ritme sahip olabilir” (Tanrıkorur, 1998:168).

Taksim icralarınının kullanımı değerlendirildiğinde XIX. yüzyıla kadar sözlü mûsîkî geleneğinin daha öncelikli olması sebebi ile yine eşliğe paralel olarak geliştii gözlenmiştir. Bu yüzyıla kadar taksimler çoğunlukla mûsîkî fasıllarının içinde giriş taksimi, geçiş taksimi ya da son taksim, Mevlevi ayinleri icrasında da baş taksim ve son taksim olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu taksim türleri içerik olarak giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden olmaktadır. Taksimin giriş bölümünde makamın özellikleri doğrultusunda başlanıp güçlü ya da durak perdesinde yarım karar verilir. Bu bölüm kısaca makam gösterilmektedir. Gelişme bölümü makamın seyir özelliklerine göre genişlemesinin gösterildiği ya da farklı makamlara geçki

yaptığı bölümdür. Sonuç bölümünde ise genişlemiş bölümden ya da geçki yapılmış makamdan, ana makamın orta bölümüne geçilerek karara gidildiği bölümdür.

Bu amaçlar ile XIX. yüzyıla kadar taksim icralarında virtüözlük becerilerin sergilenmesi değil, makamı özelliklerini göstermek esas alınmıştır. Bu taksimlerde amaçlanan diğer müzikal özellikleri makamsal fakat aynı zamanda müzikal melodiler yakalamak, perdeleri makamın özellikleri doğrultusunda doğru basmak, kalıpları makamın özellikleri bağlamında belirlemek ve geçkileri yerli yerinde oluşturup kullanabilmektir.

XIX. yüzyıla kadar süregelen Klâsik Türk Müziğindeki bu taksim geleneği, batılılaşma hareketlerinin müziğimize olan etkileriyle birlikte değişmiştir. Çünkü Klâsik Türk Müziği çalgıları bu yüzyıla birlikte yeni bir kimlik kazanıp, sadece icralara eşlik eden araçlar olmanın ötesindedir. Çalgı icracılarında farklı teknikler, nüanslar, süslemeler kullanılması, virtüözlüğün müziğimize girmesi ile taksim icralarında bambaşka bir anlayışlar gözlenmiştir. Böylece taksimler sadece makamı gösteren bir form olmanın dışına çıkarak çalgının özelliklerinin sergilendiği, icracının yaratıcılığını, üslubunu, müzik birikimini ortaya koyduğu bir tür haline gelmiştir. Çalgı taksimlerindeki bu değişim ve gelişimleri günümüzün Özgen şöyle aktarmıştır;

“XX. yüzyılın başlarında batı etkisinin ağır basmasıyla bu değişiklik gözle görülür ölçülerde artmıştır. Bizim mûsikîyi temelde Batı'dan ayıran en önemli ölçülerden birisi hiç şüphe yok ağırlaşmış, teganni üslubu olmasıdır. Buna karşı modern zamanlar çalgılara ve icralarına yeni yaklaşımlar getirmektedir. Taksimler ve insan sesiyle doğaçlamalar olan gazellerdeki durum modern saz müziğini de etkilemiş görünmektedir. Ağır tempolar yerini hareketli dalgalanmalar ve geniş ses kullanım limitlerine bırakır. Gazelhanlar ve sazandeler taksimlerinde sahip oldukları kapasiteyi azami biçimde kullanmışlardır. Çalgı müziği, taksim ve gazellerin sınır tanımayan örnekleri yanında, sanıyorum Batı cereyanının rüzgârını da arkasına alarak değişim göstermeye başlamıştır” (Özgen, 2009:64).

Klâsik Türk Müziğinde taksim icraları denildiğinde de yine akla gelen ilk isim Tanbûrî Cemil Beydir. Behar'a göre daha özgür ve lirik bir taksim anlayışını da ilk kez Cemil Bey de gözlenmiştir (1993:107). Tanbûrî Cemil Bey'in yaratıcılığının, bestekârlığının, yeteneğinin, mûsikî anlayışının mûsikîyi ve hayatı algılamasının en



güzel örnekleri Taksim icralarıdır. Musa Süreyya Bey, Tanbûrî Cemil Bey'in taksim icralarının özelliklerini Mesut Cemil'e şu şekilde aktarmıştır;

“Cemil Bey'in ince sanat'ı, bilhâssa taksimlerde tecelli ederdi. Her taksim kıymetli bir eser, yüksek bir besteydi... Mûsikînin bu nev'inde nihayetsiz bir hazine-i ilhamata malikdi. Sazını eline aldığı zaman, efkâr ve hissiyatını istediği tarz ve edada ifade ederdi. Hususi bir üslubu vardı. Mazi ile alakası kesilmişti. Eski mûsikînin ilahi ve semavi esrarına fikren vakıfı, fakat dergâh mûsikîsinden tamamıyla ayrılmış olarak, doğrudan doğruya ruhunun acı hasretlerini terennüm ederdi. Bütün nağmeleri bir teessürdü. Ruhunda ebedi bir matem hicranları vardı taksimlerinde bir müteverrim melali gizlenmişti” (Cemil, 2002:219).

Musa Süreyya Bey'in bu sözleri Cemil Bey'in taksimlerindeki manevi hususları aktarmak açısından önemli ifadelerdir. Cemil Bey sadece tanburla değil, kemençedeki üstün icrası ve taksimleri ile de ekol oluşturan bir icracıdır. Tanbûrî Cemil Bey'in ustalığı kemençe taksimlerindeki müzik cümlelerinde, süslemelerinde, tiz bölgelerdeki falsosuz düzgün icrası ile de karşımıza çıkmaktadır. Özalp'ın Cemil Bey'in icrasındaki özellikler konusundaki görüşleri şöyledir;

“Cemil, kemençe ile tahir-buselik makamından bir taksim yaparken meyanlarda yayını tiz gerdaniye ve tiz muhayyer, hatta tiz çargâh'ın pek sıkı ve sıkışık perdeleri üzerinde en ufak falso, bir yanlış basış yapmayarak kayıtsız bir emniyetle, yüzünde küçük bir sıkıntı eseri göstermeksizin, huzur ve sükûnetle dolaştırıp asil ve kıvrak nağmeler ibda ederdi...zannetmem ki hiçbir mûsikî aleti üzerinde, hususiyetle tanbur ve kemençe 'de böyle tiz perdelerde, muhtelif makam ve şedler göstererek asfalt yollarda bahar gezintisi yaparken hissedilen iç rahatlığı ile kolayca taksimler yapabilsin. Bunu takdir için kemençenin tekniğine ve şeriat-i icrasiyesine biraz vakıf olmak lazımdır. Böyle olduğu içinde Cemil'in ruhundan taşan bu icra kuvveti karşısında secde etmek bile azdır” (Özalp, 1986:81).

Tüm bu özellikleri ile Tanbûrî Cemil Bey'e diğer Klâsik Türk Müziği çalgıları icrasındaki taksim anlayışını, kemençeye de uygulayan ilk icracı olması bakımından da yenilikçi olarak nitelendirebiliriz.

Taksim formunun XIX. yüzyılda gelişerek icracılar tarafından popülerlik kazanmasındaki en önemli gelişme aynı zamanda icralarında yenilikçi yaklaşımlarda sergileyen Tanbûrî Cemil Bey'in plak kayıtlarıdır. Bu plaklardaki taksim icraları

günümüz çalgı eğitiminde önemli bir kaynağı oluşturmaktadır. Tanbûrî Cemil Bey'in bu kayıtlardaki taksimleri ile ilgili olarak Tanrıkorur şu bilgileri vermektedir;

“Cemil'in en önemli en önemli özelliği, bilinen en büyük taksim bestecisi oluşudur. Taksim doğaçtan yapılan, sonuç olarak sadece yaratıldığı ana özgü (tekrarı imkânsız) bir icra türü olduğu için, taksim besteciliği deyimi yersiz gibi görünebilir. Ancak Cemil'in taksimleri (plakta dinlediklerimiz) kayıt başlayınca hemen orada doğuvarmış, başlayışı da bitışı de rastgele bir nağmeler kovalamacası izlenimini vermez. Aksine bu taksimler, 3-4 dakikalık plak süresi için iyice hesaplanmış, yayılma –dağılma-tekrar veya kararsızlığa yer vermeyen, makam seyri içinde gidilecek yöne ve ezgi sıkıntısı çekmeyen bir icra türü olduğu için, taksim besteciliği deyimi yersiz gibi görünebilir.. Bu yüzden her yönden dengeli bu küçük kompozisyonları birer doğaçtan beste saymak, öncesi olamayn (ya da bilmediğimiz) bu sanat olayına da taksim besteciliği adını vermek yanlış olmaz. Aslında Cemil'in hiçbir ön hazırlığı olmadan dahi sazını eline alır almaz bestelemeye başlayan ve mızrabının/ yayının ucuna gelen ezgilerin teknik güçlüğü ne olursa olsun, bunları daha önce yüzlerce defa çalışıp ezberlemişcesine bir rahatlıkla çalan besteci-virtüöz olduğu açıktır” (Tanrıkorur,1998:237).

Tanrıkorur'unda belirttiği üzere Tanbûrî Cemil Bey taksimleri ile de virtüöz kavramını içeriğini dolduran bir sanatçıdır. Elde mevcut olan Tanbûrî Cemil Bey'in kayıtları da bunun bir göstergesidir. Tanbûrî Cemil Bey'in taksim icralarını en güzel şekilde tasvir eden bir başka kişi de Özgen'dir. Özgen'e göre;

“Çaldığı tüm sazlardaki ustalığı, araştırmacı kişiliği, yaratıcılığı, kendine özgü ses aralıkları, baskıları, gelenekselden evrensele doğru gizlice aldığı yol, kompozisyon fikrine uzanan anlayışı ile Tanbûrî Cemil imzası atılmış olur. Tanbûrî Cemil, yakından bakıldığında, şekil, tertip, kaideler, ve kurallara bağlılık açısından klâsik bir icracı olmasının çok ilerisinde XX. yüzyıl sanat adamıdır. Bunu görmemek, onu sadece iyi bir müzisyen olarak tanımlamak Tanbûrî Cemil'in gerçek değerini anlamak isteyenler için büyük bir yanılgıdır. Mûsikînin diğer sanatlarda olduğu gibi Dünya çapı ve ölçüğünde belirli değer ve ölçüleri vardır. Bu ölçülere sahip olan icracılar müzik türleri ne olursa olsun uluslar arası değer kazanırlar. Tanbur Cemil bunların başta gelenleri içindedir. Tanbûrî Cemil Bey'i anlamak, sanatı genel bir kavram olarak anlamakla, müziğe, edebiyata, resme özetle bütün sanatlarla yakınlık duymakla, İstanbul'u, Anadolu'yu, Balkanlar'ı, doğuyu, batıyı, kısacası dünyayı tanımakla olur. Çünkü o bütün bunları ruhunda birleştirmiş bir “cihanşumul” bir sanat adamıdır. Kemençeyle yaptığı “Pesendide taksimi” bütün bu söylediklerimizi kanıtlayan bir eserdir” (Özgen, 2012:104).

Özgen’inde ifade ettiği gibi Tanbûrî Cemil Bey’i genel olarak bir sana’at adamı olarak ele almak yerinde olacaktır. Cemil Bey Klâsik Türk Müziği icrasında neredeyse tüm Klâsik Türk Müziği çalgılarında ve konumuz olan kemençede adeta bir çığır açmıştır. Kemençeyi ince sazdan kaba saza taşımış, yeniliklere açık, farklı müzik türlerini bilen, çalgılarında ve icralarında çeşitli denemeler yaparak modernist yaklaşımlar sergilemiştir. Modern sanatın içinde var olan özgürleşme ve yenilikçi tutumlar sanatçının da taksim icralarında yoğun olarak gözlenmektedir. Modernizm sürecinde taksim denildiğinde de bu bağlamda akla gelen ilk isim Tanbûrî Cemil Bey’dir. XX. yüzyılın ikinci yarısına kadar yaşanan süreçte de Tanbûrî Cemil Bey’in ve bu dönem mûsîkî anlayışı ile şekillenen taksimler söz konusudur. Fakat XX. yüzyılın ikinci yarısı itibari ile değişen dünya algısı müziğimizi de etkilemiş ve taksim icralarında bu bağlamda farklılıklar göstermiştir.

## II. BÖLÜM

### 2. MÜZİK VE POSTMODERNİZM İLİŞKİSİ

XX. yüzyılda II. Dünya savaşı sonrası insanlarda korku, tedirginliğin yanında, her alanda makineleşme, ekonomik ve siyasi bunalımlar, ülkelerarası rekabetin artması ve bu sürecin beraberinde yaşanan doğal değişimler, toplumları etkileyerek farklı tepkilerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu nedenlerle modernizmdeki anlayışlar özellikle Batılı toplumlar olmak üzere geçerliliğini yitirmiştir. Böylece kimileri tarafından modernizmin devamı sayılan, kimileri tarafından da tamamıyla bağımsız tutulan “Postmodernizm ” anlayışı gelişmiştir.

Doltaş’ın ifadelerine göre (1991:173-174); postmodernizmin ilk defa,1960’larda New York’lu sanatçılar ve eleştirmenler tarafından ortaya çıkarak 1970’lerde ise, Avrupa’ya taşınarak gelişmiştir. 1970’li yıllarda bir içe dönüş yaşayan postmodernizm,1980’lerin başlarında kültürde özellikle sanat alanında gelişen hareketlenmeyi ifade etmek üzere yaygın olarak kullanılmıştır. Postmodernizm bir önceki dönemden kopuş anlamında modernizm sonrası, ötesini belirtmektedir

Bozkurt (1995: 69) ise; modernizm sonrası anlamına gelen postmodernizmi, modernist sanat ve felsefe kuramlarının ve uluslararası üslubun yarım yüzyıl boyunca kurduğu egemenliğin tartışılmasına dayanan çağdaş sanat ve felsefe hareketi olarak değerlendirmiştir. Her şeyden önce bir başkaldırı ve karşı çıkış olarak nitelendirilen bu hareket, kapitalist kültürde ya da daha genel olarak batı dünyasında XX. yüzyılın son çeyreğinde mimarlık, resim, heykel, yazın gibi güzel sanatlar alanında ve özellikle de felsefe ve sosyolojide belirgin duruma gelen bir yaklaşımı dile getirmektedir

Postmodernizm, diğer sanat akımlarında olduğu gibi kesin kurallara ve koşullara sahip olmadığı için çoğunlukla bir akım değil de bir durum olarak ele alınmıştır. Postmodernizmi bu bakış açısıyla inceleyen önemli teoristlerden biri de Jean François Lyotard’dır. Çevik, Lyotard’ın düşüncelerini şöyle aktarmıştır;

“Lyotard bilimde, sanatta ve kültür süreçlerinde en gelişmiş ülkelerde büyük bir değişim yaşandığını ve bu değişimi “Postmodern Durum” olarak tanımlamaktadır. “Postmodern Durum”u tanımlarken bilgiyi temel ölçüt olarak ele almak ve büyük anlatılar yerine çoğul, yerel ve küçük anlatıları tercih etmek gerektiğini belirtmektedir” (Çevik, 2010: 269).

Kuramcıların yaklaşımları bağlamında postmodern sanatta en çok dikkati çeken; geçmişteki sanat dallarına değişik zaman ve mekân kesitlerinden bakmaktır. Postmodernizm ile birlikte sanat eserlerinde seçkin ve ulaşılmaz olmaya son verilme istenmiş, izleyiciyle veya dinleyiciyle iletişim kurmaya uygun bir sanat anlayışı ortaya konulması hedeflenmiştir. Ayrıca Postmodern sanatta sadelik anlayışı ön planda tutulmuş, modernizmin temsil ettiği bireyciliğe karşı bir tutum sergilenerek yerellik önem kazanmıştır. Burada yerele dönüş sadece yereli kullanmak değil, yereli stilize etmek, yenileştirmek ve göndermeler yapmaktır.

Postmodernizmle birlikte sanat eserlerinde seçkin ve ulaşılmaz olmaya son verilme, geçmişi aşmaya çalışan ve geçmişe özgürce her yönden bakabilmenin önem kazandığı bir anlayışta gelişmiştir. Postmodernizmdeki bu anlayışlarda çağdaş teknikler tamamıyla terk edilmemiş her şey birbirinin içinde eritilerek elde edilmiştir. Dolayısıyla daha katmanlı daha iç içe geçmiş bir yapı oluşmuştur. Bu bağlamda Sarup’a göre (1997:190); postmodernizmde sürekli olarak ekletizme, kodların karışmasına, düşünömselliğe, özgöndermeliğe, aktararak söylemeye, yapıntıya, rastlantısallığa, parçalılığa, pastişe ve modernizm son yıllardaki gelişimiyle birlikte hemen her şeyi metinleştirme yönünde bir hareket doğmuştur. Bu anlamda tarih, felsefe, hukuk, sosyoloji ve diğer disiplinler isteğe bağlı “yazı türleri” ya da söylemler olarak ele alınmıştır

Bu noktada postmodern yaklaşımla sanatsal değerlendirme yapma konusundaki önemli bir kavram olan metinlerarasılığa da değinmek yerinde olacaktır. Metinlerarasılık 1960 yılında postmodernizm ile birlikte ortaya çıkan öncelikle edebiyatta sonrasında ise tüm sanat dallarını değerlendirmekte kullanılan bir kavramdır. Aktulum’a göre (1999:18); 1960 yılında yazın eleştirisinde ortaya çıkan metinlerarasık metnin özerk olduğu düşüncesi benimsendikten sonra, yaygın olarak kullanılan bir kavram olmuştur. Metinlerarasında hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Bu düşünce 1960’larda ortaya çıkarak postmodernistlerin de sanata bakış açılarındaki

önemli bir yaklaşımı da beraberinde getirmiştir. Böylece, her sanat dalının dili -bu bir renk, bir ses olabilir- metnin bir parçası olarak ele alınıp incelenmiştir. Metinlerarasılığın en önemli eylemi ise alıntılar yapmaktır ki postmodernizm içindeki geleneğe olan bağlılık, gelenekten bağımsız kalınamayacağı fikri de sanatçının kendi alanındaki bir diğer usta kişiden ya da başka bir sanat dalından alıntılar yapması ile örtüşmektedir. Bu noktada metinlerarasılığı müzik ile ilişkilendirdiğimizde, bu sanat içerisinde alıntı, kolaj, yeniden yazma ve yorum kavramları sıklıkla kullanılmakta olan kavramlardır.

Postmodern müzikte metinlerarsılıktan kaynaklı bu özelliklerin yanı sıra popüler, simetriyi yatsıyan, kodların birbirine karıştığı (farklı türlere ait unsurların bir arada kullanılması), ve tonal olmayan icralar söz konusu olmuş, sınırlılıkların ortadan kalktığı, elektronik araç ve gereçlerin önem kazandığı, geleneği modernizmdeki gibi reddetmeyen müzikal tutumlar sergilenmiştir. Postmodernizm XX. yüzyıl müziğini derinden etkileyen müzikal tutum ve becerilerin oluşmasına sebep olurken, günümüz müziklerinde de etkisi devam etmektedir. Birçok müzik bilimci ve icracının halen üzerinde tartıştığı bu anlayışların asıl oluştuğu yerin Batı ülkeleri olduğu düşünüldüğünde konunun daha derinine inip anlaşılması için klâsik batı müziğindeki ilk örneklerini incelemek yerinde olacaktır.

### **2.1. Klâsik Batı Müziği ve Postmodernizm**

1960 ve sonrasında Batılı ülkelerde oluşan ve gelişen postmodern algısı XX. yüzyıl müziğinde çok çeşitli müzik akımları ve deneysel çalışmaların yapılmasına neden olmuştur. XX. yüzyılın ortalarından itibaren gelişen bu müzikal anlayışlar icracı ve bestecilerin eserlerine yansımış, 12 ton müziği, minimal müzik, somut müzik, rastlamsal müzik, elektronik müzik, popüler müzik gibi türleri teşekkül etmiştir. Genel olarak postmodernizm algısıyla oluşan bu müzikler, XX. yüzyıl müziğine ayrı bir dinamizm getirmiştir. XXI. yüzyıla gelindiğinde ise müzikte akımlar değil, her şeyi ilham kaynağı olarak kullanabilen, dünyanın her köşesine ulaşabilen, kolaj ve alıntıları yoğun olarak kullanan müzisyenler ve besteciler söz konusu olmuştur.

Batı müziğinde tarihi kronoloji bakımından irdelendiğinde müzikte ilk postmodern yaklaşımların rastlamsal düşünce ile ortaya çıktığı gözlenmiştir. Rastlamsal düşünce, 1950'li yıllarda Amerika'da doğmuş, Avrupa ülkelerine yayılarak birçok müzisyeni etkisi altına almıştır. Postmodern, diğer sanatlarda da kullanılan, belirsizliğin, zamansızlığın temsili olan rastlamsallıkla birlikte, artık müzikte açık formlar söz konusudur. Rastlamsal müziğin öncüsü ise Çek kökenli Avusturyalı besteci Ernst Krenek'tir (1900-1990). Kaygısız'a göre (1999:280); Krenek eserlerinde esinlenmeyi esas almıştır. Buna göre besteleme sırasında besteci, zar atma dâhil olmak üzere, çeşitli rastlantı yoluna başvurarak yapıtın genel çizgisini belirlemiştir. Yorumlanışta, icracı belli oranda özgür hareket ederek eserin ayrıntılarını şekillendirmiştir.

Rastlamsal müziğin diğer önemli temsilcisi ise 1912 yılında Amerika'da Kaliforniya doğumlu besteci, piyanist John Cage'dir (1912-1992). John Cage yeni tınılar elde etmeye çalışmış, rastlamsal ve belirsizlik eserlerinin ve icralarının temelini oluşturmuştur.

Cage'nin yine rastlamsallık düşüncesiyle ortaya koyduğu en önemli eseri 4'33'tür. Cage'nin bu yapıtı 4 dakika 33 saniye sessizlikten oluşmuştur. Bu yapıt bazı müzik çevreleri tarafından çok radikal bulunarak olumsuz yönde eleştirilirken, bazı çevreler tarafındansa müzikte bir dönüm noktası olarak hayranlıkla karşılanmıştır. Aslında Cage'nin bu yapıtı, beste yapmak ya da icra etmek için müzikte katı kuralların olmadığını ortaya koymuştur. Boran ve Şenürkmez'e göre (2007:207); Cage 4'33 deki sessizliğin bir boşluk oluşturmadığını, çünkü 4 dakika 33 saniye boyunca konser mekânındaki bütün seslerin (seyirci kalabalığı, protesto sesleri, alkış gibi) bu yapıtın ses malzemesini oluşturduğunu savunmuştur. Böylece tümüyle, Cage'in anlayışına uygun biçimde her türlü sesin rastlamsal müziksel malzeme olarak kullanıldığı bir yapıt ortaya çıkmıştır.

John Cage'in rastlamsal müzik anlayışıyla oluşturduğu eserleri postmodern müziğin öncüsü kabul edilmiştir. Cage rastlamsallığın yanı sıra Uzakdoğu ve Zen Budizm'inin müziklerinden yararlanmış, bu müziklerdeki ritimlere ve ezgilere benzer nitelikte eserlerde bestelemiştir.

XX. yüzyılın postmodern müziği olan rastlamsallıktaki açık formlar eserlerin notaya alınıp icra edilebilmesi için yeni notasyon biçimlerinin gelişmesine de yol açmıştır. Bu sebeple besteciler bu süresiz, serbest yapıdaki çalışmalarını için notasyon teknikleri geliştirmişlerdir. Bu notalama sistemlerinden biri de grafik notalamadır. Grafik notalamada ezgiler görselliğin özüm kazandığı çizgi ve resimsel ifadeler ile yazıya dökülmüştür. Grafik notalamayı en çok kullanan besteciler John Cage (1912-1992), Karl Stockhausen (1928-2007) ve Luciano Berio'dur (1925-2003).

XX. yüzyılın sonunda Postmodern düşüncesiyle rastlamsallığın yanı sıra dikkati çeken bir diğer akım da seçmeciliktir. Mimaroglu'na göre (1995:282); seçmecilik değişik biçemlerin ve değişik deyişlerin, yeni çalgı bileşimleriyle; elektronik ortamlarla, hatta popüler kültürlerle birleşerek, batılı olmayan kültürlerle de uzanarak: müziği film, video gibi görsellekle besleyerek ortaya çıkan bir akımdır. Bu akım iç içe geçen sentez ve etkileşimin ön planda tutulduğu bir anlayışla oluşmuştur ki bu yaklaşımlar Postmodernizmde var olan uygulamalardır.

1960'lı yıllarda batılı toplumların Uzakdoğu toplumlarına ve felsefelerine olan merakıyla oluşan yeni bir müzik türü daha ortaya çıkmıştır. Bu müzik türü Minimalizm'dir. Minimalizmde rastlamsallık ve seçmecilik akımlarından farklı olarak Uzakdoğu felsefesiyle tamamıyla örtüşen bir anlayış olan sadeliğe önem vermiştir. Minimal müziğin önemli temsilcileri La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) ve Philip Glass (1937)'dir.

XX. yüzyılın başlarında teknolojinin gelişmesiyle yaygınlık kazanan makineler insan hayatını etkilediği gibi kültür sanat alanlarında etkilemiştir. Her çeşit sesin müziksel bir gereç olabileceğini ileri süren bu sanatçılar, orkestralarında makine ve fabrikaları yansıtacak mekanik sesler kullanmışlardır. Artık bir tren sesi, bir patlama sesi müziğin parçasıdır. Bu yaklaşımlarla oluşturulan müzik türüne gelecekçilik denilmiştir. Arthur Honeger (1892-1955) ve Luigi Russolo (1885-1947) gelecekçi müziğinde öncü bestecileri olarak tanınmışlardır.

Görüldüğü üzere müzikteki postmodernizm ile birlikte klâsik batı müziğinde tüm sınırlılıklar aşmaya başlanmıştır. Bu düşünceyle çalgıların sınırları zorlanmış, teknikleri ve yapıları da sorgulanmaya başlamıştır. Bu bağlamda çalgıların geliştirilmeye çalışılması fikri, teknolojiyle buluşarak yeni elektronik müzik



aletlerinin ve cihazlarının gelişmesine neden olmuştur. Bu aletlerle yapılan müzik türüne de elektronik müzik denilmiştir. Elektronik müzik bestecilik akımı olarak 2. Dünya savaşı sonrası gelişmiştir. Elektronik müziğin doğal ve doğadaki seslerin elektronik ortamda düzenlenmesi ve işlenmesi ile oluşan türüne somut müzik denilmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren bilgisayar teknolojisinin ilerlemesi ile elektronik müzik gelişimi hız kazanmıştır. Elektronik müziğin klâsik batı müziğindeki öncüleri; Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Edgard Varese (1883-1965), Roger Session (1896-1985), Henry Cowell (1897-1965), John Cage (1912-1992), Milton Babbitt (1916-2011), Luciano Berio'dur (1925-2005).

Postmodernizm ile birlikte gelişen müzikteki deneysel çalışmalara I. Dünya savaşından sonraki vahşeti protesto eden bir anlayışla oluşturulan dadaist felsefesinin kaynaklık etmesi dikkati çekmektedir. Dadaist felsefesi, müzikte doğaçlama (happening) ve kolaj ve fluxes çalışmalarını beraberinde getirmiştir. Doğaçlamalarla anlık yorumlar, diğer müzik türleri ve sanat türlerinden alıntılar yapılan, doğadaki seslerin kullanımına dayalı damla sesi, rüzgâr sesi, yaprak hışırtısı vb... gibi minimal seslerin kullanıldığı müzikler oluşmuştur. Bu yüzyıldaki deneysel müzik çalışmaları yapan diğer müzisyenler; Carl Ruggles (1876 –1971), Edvard Varese(1883 – 1965), Henry Cowell(1897-1965), John Cage(1912–1992), Milton Babbitt (1916 –2011) ve Charles Wuoriten ( 1938-?)'dur. Elektronik müzik dalında önem kazananlar ise; Jakob Druckman(1928 –1996), Otto Luening (1900 –1996), Morton Subotnick (1933-?) ve Vladimir Ussachevski (1911-1990) gibi isimlerdir.

XX. yüzyılın ikinci yarısında postmodernizmin önemli biri bölümünü oluşturan önemli bir başka türde popüler müziktir. Yüzyılın başlarında yeni bir toplum yapısını niteleyen popüler kültür'ün bir parçası olan popüler müzik modernizm ile birlikte şekillenmiştir. Popüler müziğin içeriği ve gelişimi ile ilgili olarak Solmaz şu bilgilere yer vermiştir.

“Pop müzik, bütün popüler müziklerden yararlanılarak oluşturulmuş bir türdür. Pop müzik için popüler müzik içerisinde; dansa, gençlere, kolay anlaşılır ve basit olmaya, gelip geçmeye uygun bir alt tür olduğu söylenebilir... Başlangıçta popüler müzik, klâsik müzik kitaplarına giremeyen her türlü müzik için kullanılırken bugün işler değişmiştir. Popüler müzik başlığı bu tarihten sonra; blues, caz, rock, balad, opera, brass band, kabare, contry, dans müziği, folk, gospel, müzikaller, ragtime, skiffle,

spirituraller, swing gibi halka mal olabilmiş her şeyi içerir... pop müziğin merkezi ABD'dir. Bunun için pop kavramlarında ABD egemenliği vardır" (Solmaz, 1996:21).

Modernizm ile birlikte oluşan ve gelişen popüler müzik, postmodern dönemde teknolojinin sürekli hızlanması, üretimin artması ile daha farklı bir hal almıştır. Çünkü önce den kişinin ihtiyaçları, yaşadıkları, beğenileri, değerleri, estetik anlayışı dinleyeceği müziği belirlerken, postmodern süreçte topluma sunulan modeller bağlamında beğenileri oluşturulmuştur. Bu değişimde yeni toplum yapısını oluşturan popüler kültür'ün önemi büyüktür. Popüler kültürde toplumu tüketime iten yaklaşımlar söz konusudur. Reklamlar, müzik klipleri, medya müziğin yaygınlık ve kabul görmesinde tüketim malzemesi olarak pazarlanmasında önemli araçlardır. Klip ve videolarla birlikte şöhret kavramı da önem kazanmıştır. Lull'a göre (2000:142); videolar, ticari amaçlı sunulan müziği reklam etmek amacı ile üretilmektedir. Bu açıdan müzik bir tüketim nesnesi haline gelmiştir. Ayrıca XX. yüzyılda bir amaç haline gelen küreselleşme ile popüler müziklerin tüm dünyada yaygınlık kazanması sağlanmıştır. Popüler müziklerdeki tüketilme amacı her şeyin önüne geçmiştir. Bu sebeple müzikte niteliksiz, hızlı üretim ve tüketime yönelik eserler, icralar söz konusu olmaya başlamıştır.

Klâsik batı müziğinde postmodernizmden kaynaklı olarak bu gelişmeler yaşanırken aynı dönemde Klâsik Türk Müziğinde gözlenen değişimler şöyledir.

## **2.2. Klâsik Türk Müziği ve Postmodernizm**

Tarihi verileri değerlendirildiğinde ekonomik alanda gelişmiş ülkelerin, az gelişmiş ülkeler tarafından takip edildiğini, ekonomik, siyasi ve sosyal yaşamda da oldukça etikili olduğu bağlamında, XIX. yüzyıl'dan XX. yüzyılın ortalarına kadar tüm dünyada yaygın bir anlayış olan postmodernizmin, Türkiye'de gözlenmesinin temelinde siyasi gelişmelerin yatmakta olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlamda, tüm dünyada yaygınlık göstererek, sadece sanat değil birçok farklı alanı da etkileyen postmodernizmin, Türkiye'de de bu tarz etkiler sonucunda geliştiğini görmekteyiz.

1945'li yıllarda dünyadaki büyük güç, Sovyetler Birliğidir. Torun'un ifadelerine göre; (2002:205) Sovyetler Birliği'nin 1940-1945 yılları arasında Türkiye'den talepleri ve baskıcı tutumu iki ülke arasında gerginliği beraberinde

getirmiştir. Bu süreçte Rusya karşıtı olan Amerika'nın Türkiye'yi destekleyip yardımında bulunması iki ülke arasındaki ilişkileri yakınlaştırmıştır. 1949 yılında Kuzey Atlantis antlaşmasının imzalanması ile Nato birliği kurulması ABD'ni askeri, ekonomik, siyasi açıdan Avrupa'dan çok daha üstün duruma getirmiş ve dünya üzerindeki belirleyici konumunu iyice pekiştirmiştir. Bu dönemde Sovyet Rusya'nın güç kaybetmesi sonucunda, ABD'nin tüm dünyadaki konumu ve baskınlığı Türkiye'nin dış politikalarında etkili olmuş, 1952 yılında Türkiye'nin de Nato'ya girişi ile bu etkiler daha da aktif duruma gelerek, toplum yaşantısını da büyük ölçüde değiştirmiştir. Bu süreçte batılı ülkeler ve ABD ile yakınlaşan ilişkiler, beraberinde etkileşimleri de getirmiştir. Bu etkileşimlerden birisi ABD de New York'lu sanat çevreleri tarafından ortaya çıkarılan ve kullanılan bir kavram olan postmodernizmin 1960 sonrasında Türkiye toplum hayatına dâhil olmasıdır.

Türkiye de 1960 sonrasında gözlenen postmodernizm, diğer ülkelerde olduğu gibi öncelikle sanat alanlarında etkili olmuştur. Böylece 1980'den itibaren postmodernizmden kaynaklanan soyut sanat, pop art, avangart, luxus, pop-art, happening, kavramsal sanat, body-art, yeni dışavurumculuk, gibi yaklaşımlar, Türk sanatında da gözlenmeye başlamıştır. Bu dönemde Türk sanatında gözlenen bir başka önemli gelişme de sanatın metalaşmasıdır. Çalıkoğlu'na göre; (2002:16) 1980'lere gelindiğinde Türk sanatı için önemli bir kırılma yaşanmış ve ihtilâlin ardından gelen serbest piyasa ekonomisinin her şeyi nesneleştirici gücü sanata da bulaşmış, sanat gözde bir tüketim aracına dönüşmüştür. Bu dönemden itibaren ekonomik, sosyal, teknolojik, kültürel ve politik açılardan ülkeler ve toplumlar arası bütünleşme olarak nitelendirilen küreselleşme ile birlikte dünya bir açık pazar haline gelmiş sanatta bu durumda tüketim nesnesi olarak ekonomide yer almıştır. Dolayısıyla sanatın sunulduğu mekânlarda değişmiştir. Örneğin; resimlerin sergilendiği ve satışa sunulduğu sanat galerileri, bianeller artmış, müzik konserlerinin niteliği değişmiş, albümlerde satış kaygısının öne çıkması ile görselliğe, moda olan melodilere, ritimlere yer verilmiş, sanatçı pazarlanabilen bir unsur olmuş bu sebeple imaj çalışmaları, yıldız yaratma amaçları önem kazanmış, sanat eserinin içeriği de böylece boşaltılmıştır.

1980 sonrası Türk sanatında belki de en yaygın ve etkili olan anlayış ise sanatın kitleler için üretilmesidir. Özcan'a göre (2007:267); postmodern dönemde

tüketim olgusu ön plana çıktığı gibi, bu edimin içeriği de değişmiştir. Maddi nesnelerin tüketimi, yerini imajların ve markaların tüketimi şeklindeki seyirlik tüketime bırakmıştır. Bir pazarlama stratejisi olarak malların üzerindeki göstergelerde tüketim sürecinde aktif rol oynamıştır. Çünkü bu göstergeler, malların insan zihninde iyice yer edinmelerine neden olmakta ve tüketim sürecini hızlandırmaktadır. Sanat üzerindeki tüm bu gelişmeler 1980 sonrasındaki Türkiye’de sanat eserlerinde daha fazla popülist yaklaşımların sergilenmesine sebep olmuştur.

Çalışmamızın temelini oluşturan Klâsik Türk Müziğinde gözlenen postmodern yaklaşımları değerlendirildiğimizde öncelikle batı’da olduğu gibi çok aykırı uç örneklerin sergilendiği bir müzik anlayışının var olmadığı ortadadır. Fakat postmodernizmde gözlenen kodların karışması, simetriyi yadsıyan, popüler, geleneğe olan yakınlık ve gelenekten yapılan alıntılar ile yenilerini oluşturma ve icrâ etmenin ön planda olduğu yaklaşımlar baskındır. Geleneğe yakınlaşmadaki ilk önemli gelişme ise 1980’lerden sonra Klâsik Türk Müziği icralarının orkestral anlayıştan uzaklaşıp, geleneğinde olduğu gibi oda müziği topluluklarıyla icrasının önem kazanmasıdır. Bu topluluklarda dikkati çeken bir diğer önemli faktör seslendirilecek eserin özelliklerine çalgı gruplarının oluşturulması, repertuarlarında yeni eserlerden çok Klâsik Türk Müziği geleneğine ait eserlere yer verilmesi, seslendirmelerde de geleneksel tavırlar ile yeni yorumlamaların bir arada kullanılmasıdır.

Klâsik Türk Müziğinde postmodern müziğin bir başka getirisi de her müzik türü için geçerli olan etkileşim ve sentezdir. Klâsik Türk Müziği bu dönem ile birlikte özellikle dünya müziklerinde farklı tını özelliklerine sahip çalgıları ile yer almış, böylece Türk Müziğine ait sesler ve ezgiler farklı müzik türleri içerisinde de gözlenmiştir. Bu noktada etkileşim ve sentez’in oluşmasına kaynaklık eden ise kitle iletişim araçlarının önem kazanarak tüm alanlarda aktif olarak kullanılmasıdır. Önceleri bir sanatçıyı dinlemek izlemek için sadece konser salonlarına gidilirken bir sanatçı sesli ve görüntülü kayıtları ile kolaylıkla evden takip edilebilir duruma gelmiştir. Bu sebeple birçok besteci, icracı birbirinden habersiz ve kayıtsız kalmamış karşılıklı iletişim ve müzikte etkileşimler oluşmuştur.

Postmodern süreç içerisinde Klâsik Türk Müziğinde gözlenen diğer değişim ve gelişmeler; Türk Müziğinde teori çalışmaları, makamların, usullerin, sözlü ve saz

eserlerindeki formların kullanımında değişiklikler, bestecilikte ve icra edilen mekânlarda farklılıklar, Klâsik Türk Müziğinin icra edildiği ve eğitiminin verildiği kurumlardaki yeni yapılanmalardır.

İlk olarak XX. yüzyılın ikinci yarısı itibari ile yapılan teorik çalışmalar incelendiğinde ses sistemi olarak yaygın bir şekilde, XX. yüzyılda Rauf Yekta Bey, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi, Salih Murat Uzdilek kuramcılarının ses sistemlerinin takip edildiği gözlenmiştir. 1960 sonrası teorik çalışmalar değerlendirildiğinde Arel-Ezgi-Uzdilek sistemindeki açıklıklara öneri getirebilecek yeni çalışmalar çok fazla yer verilmemiştir. Çünkü bu dönem Klâsik Türk Müziğinde dikkati çeken çoğunlukla icralardır. XXI. yüzyıla gelindiğinde ise Türk Müziği teorisi ile ilgili olarak Erol Sayan'ın "Müziğimize Dair" isimli çalışmasında perde, usul makam, notalama tekniklerine dair farklı yaklaşımlar geliştirmeye çalıştığı gözlenmiştir. Bu dönemde farklı bir çalışmada Ozan Yarman'ın kanun için 79 sesli sistemi ve Nail Yavuzoğlu'nun 48-ton eşit taksimata dayalı sistemidir. Yavuzoğlu, çalışmasında bir eğitim modeli olarak konservatuarlarda uygulanabilecek bir kuram geliştirmiştir.

XX. yüzyılın ikinci yarısında kullanılan formlar incelendiğinde XIX. yüzyıldan itibaren gözlemlenen şarkı formuna olan rağbet bu dönemde de devam etmektedir. Kapitalist sistem ile birlikte sanat eserlerinin metalaşması ve popöler kültür'ün oluşumu Türk Müziğinde şarkı formunu XIX. yüzyıldaki halinden daha farklı bir konuma getirmiştir. Gerek kullanılan güfteler gerek melodik yapıları daha akılda kalıcı, kolay, bilindik niteliklere sahip şarkılar bu dönemde dikkati çekmektedir. 1960 sonrası özellikle Batı'da ivme kazanan pop dalgasının Türkiye'de de yaygınlık kazanması ile birlikte pop müzik özellikleri taşıyan şarkılar bestelenmiş, Saadettin Kaynak (1895-1961), Selahaddin Pınar (1902-1960), Yesari Asım Arsoy (1900-1992), Osman Nihat (1905-1959) gibi popöler bestekârların eserleri klâsik gibi görünmeye başlamışlardır. Bu dönemdeki Türk Müziği daha popöler bir yaklaşımla Türk Sanat müziği diye adlandırılmıştır. Türk Müziğindeki bu önemli gelişmeleri Aksoy şu şekilde yorumlamıştır;

"Osmanlı müsikisi 1950'lerde ve daha sonra önemli besteciler çıkaramadı. 1950 sonrasında artık besteciden değil de tek tek eserlerin ilgi çekici sayılabileceğinden söz edilebilir. 1960'larda, eski müsikinin kalıntıları üzerinde

yeni bir tür türedi. Yeni bir dinleyeci kitlesi yarattığı gibi, yeni ve acayip bir adla tanımladı kendini “ Türk sanat müziği”. Bu mûsikînin en belirgin yanı, eski mûsikînin malzemesini asgariye indirip ezgileri basitleştirerek yeni bir pop yaratması ve “asıl pop” a malzeme yaratmasıdır. Bu türün bestecisi hicaz, rast, nihavend, uşşak, hüzzam, muhayyerkürdî gibi birkaç makam dışına çıkamaz, o makamları da yapıcı esnetir, hafifletir. Türk sanat müziğini sadece piyasa mûsikîsi olarak görmek eksik bir değerlendirme olur. Türkiye’de piyasa mûsikîsi, yani gündelik tüketim amaçlı mûsikî hep vardı; ama burada, poplaşabilmek için makam kavramından gitgide uzaklaşan yeni bir tür söz konusudur”(Aksoy,1999:220).

Aksoy’unda öne sürdüğü üzere Türk Sanat müziği adı verilen bu yeni türde makam kavramının da içi boşaltılmıştır. Bestelerin daha akılda kalıcı ve popüler bir niteliğe sahip olarak daha çok talep görmesi amaçlandığı için kullanılan makamlarda dar ve sınırlı kalmıştır. Böylelikle bazı makamlar da daha az kullanılmış hatta bir kısmı unutulmaya yüz tutmuştur. Bu durum kullanılan usuller için de geçerli olmuş, Türk sanat müziği adı verilen bu yeni türde neredeyse hiç büyük ve birleşik usuller kullanılmamıştır. Bu gelişmelerin hepsinin temelinde popülerleşme ihtiyacı yatmaktadır.

Popülerleşme sürecindeki ses sanatçıları değerlendirildiğinde Batı’daki gibi yıldız yaratma çabasının icranın önüne geçtiği gözlenmektedir. İcralarda hafızlık tarzı unutulmaya başlamıştır. Kitle iletişim araçlarının kullanımının artması, görselliğin de ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Plak sektörünün hız kazanması, radyo televizyon programlarının artması ve sektördeki rekabet ortamı sanatçıların niteliklerinde de değişime yol açmıştır. Böylece nitelikli icracıların yanı sıra sanatçı vasıflarının bir kenara bırakıldığı, görsellikleri, showları ile gündeme gelen seslendiriciler dikkat çekmektedir. Bu gelişmeler Türk Müziği icralarındaki müzikal estetikten uzaklaşılmasına neden olarak yozlaşmayı beraberinde getirmiştir. Klâsik Türk Müziğinin icra edildiği mekânlar değerlendirildiğinde ise; öncelikle halka açık konserlerin yaygınlaştığı dikkati çekmiştir. Böylece Osmanlı devleti döneminde seçkinlere mahsus olan müzik faaliyetleri Avrupa’da olduğu gibi halka açılmıştır. Özellikle XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren popüler olan bir diğer müzik icralarının gerçekleştiği mekânlar da gazinolardır. Eğlence kültürünün ve sektörünün kapitalizm ile yaygınlık kazanması gazinoların kurulmasına vesile olmuştur. Dönemin popüler icracıları bu gazinolarda assolist olarak yer almaya başlamışlardır.

Piyasa icralarının gerçekleştiği mekânlar artık kahvehaneler değil gazinolardır. Böylece piyasa icracılığı geçmişten daha da yaygınlık kazanmıştır. Bu dönemdeki önemli gazino sanatçıları ise; Müzeyyen Senar (1918-...), Sevim Deran (? -1987), Behiye Aksoy (1933-...), Ahmet Üstün (1925-1988), Nesrin Sipahi (1934-...), Alâeddin Sensoy (1932-1997) vb. gibi isimlerdir.

Postmodern süreçte Klâsik Türk Müziğinin icra edildiği kurumlar incelendiğinde yine modernizm de olduğu gibi Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu önem taşımaktadır. Paçacıya göre (1999:149); Türk sanat müziğinin özellikle 50’li yıllardan itibaren Türkiye Radyoları tarafından dolaylı olarak desteklenmesi, mûsîkî inkılâbı düşünüldüğünde, şaşırtıcı bir olgudur. Şehirli bir beğeniye yansıtan ama Osmanlı kökenli olan bu müziğin zamanla yayın saatleri artmış, bu müziğin zamanla yayın saadetleri artmış, bu müziğin sanatçıları için kadrolar açılmış ve bizzat kurum tarafından eğitime başlanmışlardır. Radyonun bu müziği kabul etmesinin ardındaki en önemli neden halkın bu tarza gösterdiği olağanüstü teveccühtür ve bu ilgi aslında mûsîkî inkılâbının başarılı olmadığını bir kanıttır.

İstanbul, Ankara, İzmir olmak üzere birçok şehirde faaliyet veren TRT bu dönemde adeta Türk Müziği konservatuvarı niteliği taşıyan önemli bir kurumdur. Dönemin birçok ses ve saz sanatkârının yer aldığı TRT’deki programlar değerlendirildiğinde toplu icraların söz konusu olduğu, fasıl mûsîkîsi, küme faslı, ince saz faslı, klâsik koro programları gözlenmektedir. Bu icralarda XX. yüzyıldan önce görülmeyen şefli koro düzenleri ağırlıktadır. Bu icra biçiminin artan popülerleşme ve Klâsik Türk Müziğinin de bir meta haline gelmesindeki etkileri büyüktür. Behar bu durumu şu cümlelerle ifade etmiştir;

“XX. yüzyılın başlarına dek konser salonlu, sahneli, fragli, smokinli, “şef” li dinleti düzeni yoktu. Daha önceleri müzik icrasının alan, mekân ve düzenleri kalıplaşmış değildi. Avrupai bir konser düzeninin yaygınlaşması, Klâsik Türk Müziğine “ciddi” bir görünüm kazandırmak dürtüsünden kaynaklanmıştır. Oysa bu müziğin bu tür bir ciddiyete ihtiyacı yoktu. Klâsik Türk Müziğinin bir kültürel meta tüketim meta haline gelmesine katkıda bulunan bu sözde ciddi dinleti düzeninin etkisi çift yönlü olmuştur. Bir yandan dinleyici pasifleştirilip katılımı azaltılırken icranın kendisi de giderek standartlaşıp katılaşmıştır” (Behar, 1987:65).

1960'lı yıllarda postmodernizmin yansıması olan popüler kültür, kitle kültürünün Klâsik Türk Müziğindeki etkileri 1970-80 'li yıllarda bu algının Türkiye'de yayılması ve kabul görmesi ile daha da artmıştır. Aksoy 'a göre (2005:221); bu dönem Türk toplumunun müzik zevkini artık büsbütün çeşitlenmiş dallanıp budaklanmıştır. Merkezi bir müzik artık yoktur bu toplumda. Birçok müzik türü vardır. Gerek müzik türleri, gerekse müzik zevki içindeki ayrışmalar, başkalaşmalarla 1970 sonrasında iyice kalın çizgilerle ortaya çıkmış farklılaşma açıkça göz önündedir. Türk Müziğinde popülerleşmenin artıp yaygınlık kazanmasında en önemli kurumlar özel radyo ve televizyonlardır. Özel radyo ve televizyonların artması ile plakların yerini kasetlere bırakarak Unkapanı'nda yeni bir müzik sektörünün ortaya çıkması ile reyting ve popüler olma kaygısı ortaya konulan müziklerde de farklı bir anlayış geliştirmiştir. Bu da kolay anlaşılır ve popüler olarak fazla kazanç sağlamaktır. Bu anlayış ile oluşturulan müziklerde eğlenmeyi sağlamak ön planda tutulmaktadır. Paçacı bu dönemdeki müzikler ile ilgili şu ifadelerde bulunmuştur;

“Batı tarzı eğlence müziklerine, hemen her kesimin, özellikle gençlerin gösterdiği ilgi, geleneksel çizgide olduğu iddia edilen Türk Sanat Müziği bestecilerini de etkilenmekte ve bu bestecileri tek sesli nağmelerini bir aranjöre vererek çok seslendirme, aranje ettirme yoluna itelemektedir. Unkapanı kaset piyasası da özel radyoların ve televizyonların yardımıyla, bu gelişmeyi desteklemektedir. Her yıl, birçok yeni ad besteci diye ortaya çıkmakta, işin tuhafı çoğu, en basit müzik eğitiminden yoksun bu isimlerin eserleri, yılın en sevilen şarkıları arasında yer alabilmektedir. Türk sanat müziği diye sunulan bu parçaların büyük çoğunluğu, ne Türklükle, ne de sanatla ilişkisi bulunmayan, taklit, kopya nağmeler, bilgisayar sesleri ve ritimleriyle bezenmiş garipliklerden ibarettir” (Paçacı, 1999:102).

Türk Müziğinde önemli bir döneme işaret bu yıllarda olumlu gelişmeleri devlet eli ile Klâsik Türk Müziğini yaşatmak, sonraki nesillere aktarmakta önemli rolleri olacak ilk Türk Müziği devlet konservatuarı ve devlet klâsik korosunun kurulmasıdır. İstanbul Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı 03.Mart.1976'da eğitime açılmış, 1982 yılında YÖK kapsamına alınmıştır. Konservatuar'ın ilk hocaları arasındaERCÜMEND BERKER, CAHİT ATASOY, NERİMAN TÜFEKÇİ, YÜCEL PAŞMAKÇI, CÜNEYT ORHON, YILMAZ ÖZTUNA, İSMAİL BAHİ SÜRELSAN ve ALÂEDDİN YAVASÇA gibi, dönemin önemli besteci ve icracıları bulunmaktadır.



İstanbul'da kurulan bu konservatuvar ilk Türk Müziği devlet okulu olması açısından büyük önem taşımaktadır. Diğer önemli yapılanma olan devlet Klâsik Türk Müziği korosu ise; yine İstanbul da 1975 yılında kurulup, 1976'da faaliyetlerine başlayan Türkiye Cumhuriyeti tarihinde devlet tarafından yapılandırılan ilk Türk Müziği icra kurumudur. İstanbul'da açılan bu koroyu İzmir ve Ankara'da açılan klâsik korolar takip etmiş sonrasında birçok şehirde faaliyet veren Klâsik Türk Müziği koroları açılmıştır. Klâsik Türk Müziğinin üniversite platformuna taşınması konu ile ilgili akademisyenlerin ve bilimsel çalışmaların artmasına vesile olmuş ayrıca okullarda olan birçok sanatçı bu konservatuvarlardan yetişmiştir. Türk Müziğinde akademik çalışmaların önem kazanması müzik ile ilgili yayınevlerinin artmasına sebep olmuştur. Bu yayınevlerinin açılmasında dönemin aydınlarının da büyük etkisi olmuştur. Aksoy'a göre (2005:271); 1986'da Pan yayıncılığın, Türkiye de ilk defa doğrudan doğruya mûsîkî konularındaki araştırma ve incelemeleri basmak üzere bir yayınevinin kurulması bu mûsîkîye verilen aydın desteğinin daha somut bir ifadesi olmuştur. Böyle bir yayınevinin kurulması bu yönde bilimsel araştırma merakının artmasının da bir sonucudur. Pan yayıncılık eski şartlarda yayıncı bulamayacak pek çok telif ve çeviri eserin gün ışığına çıkmasını sağladığı gibi, araştırma merakına da özendirmiştir.

Klâsik Türk Müziğinde postmodern süreçte yaşanan tüm bu gelişmeler icraları da etkilemiş, farklı yaklaşımlara neden olmuştur. Bu bağlamda çalgı icralarındaki gelişmeler ve yenilikler şöyledir.

### **2.2.1. Çalgı İcralarında Postmodern Yaklaşımlar**

Türkiye'de 1960 sonrasındaki değişimler, yeni bir sanatçı anlayışını ortaya çıkarmıştır. Teknolojideki gelişmeler, bilgisayar çağına geçiş, sanatçı üzerinde etkili olmuş böylece birçok şeyden ilham alabilen, farklı malzemeleri kullanabilen ve dolayısıyla özgün çalışmalar ortaya koyabilen sanatçı kimliği kendini göstermiştir. Bu dönemde Paçacıya göre (2010:98); artık yerel öğeler mi, evrensel öğeler mi; şu akım mı bu akım mı tartışmalarının sonu gelmiş, her şeyi sanatın anlatımına bir araç olarak kabul eden, gereğinde tarihin derinliğinden de yararlanan ve coğrafyanın geniş boyutlarını kullanan bir sanatçı ortaya çıkmıştır.

XX. yüzyılın ikinci yarısı itibari ile kitle iletişim araçlarının artması ve güncellik kazanması dünyadaki tüm bilgilerin kolay erişilebilirliğini sağlamış, toplumları birbirine daha da yakınlaştırmıştır. Bu sebeple kültürlerarası ayrımlar azalarak, toplumlar birbirlerine benzemeye başlamıştır. Toplumlar arasındaki etkileşimler arttıkça, sanatçılar da eserlerinde ve icralarında farklı kültürlere ait unsurlara yer vermiştir. Bütün sanat alanlarında gözlenen bu gelişmeler müzikte de kendini göstermiş, besteciler, çalgı ve ses icracıları seslendirmelerinde diğer sanatlarda olduğu gibi farklı müzik türlerine ait unsurlara yer vermiş, böylece yaratılarına ve seslendirmelerine ayrı bir zenginlik katmıştır. Tüm bu gelişmeler aynı zamanda tüm dünyayı takip edebilen, evrensel öğeler içeren yaklaşımlara sahip çalgı icracılarının yetişmesine de sebep olmuştur.

Türkiye’de postmodernist süreç içinde çalgı icralarını değerlendirdiğimizde ilk olarak popülerleşmenin ve kitle kültürünün etkisi ile önceleri belirli çevrelerin zevkine hitap eden müzik türleri içinde meraklıları tarafından takip edilen icracıların, geçmişten farklı olarak daha çok tanınır ve takip edilir hale geldiği dikkati çekmektedir. Bireysel çalgı icralarına yönelik konserlerin artması, albüm ve kaset çalışmalarının hız kazanması, çalgı icracılarının birer solist gibi popüler olmasını sağlamıştır.

XX. yüzyıl çalgı icralarındaki postmodern yaklaşımlara sebep olan bir diğer önemli unsur da Klâsik Türk Müziğinin açık öğeler içeren bir müzik olmasıdır. Bu durum, Umberto Eco’nun üzerinde durduğu postmodernizmdeki açık yapıt kavramı ile yakınlık göstermektedir. Müzikte bir eserin icrasında seslendiriciye eseri yorumlamada ve anlamlandırmada özgürlükler tanınmıştır. Bu sebeple bir eserin icracı tarafından her seslendirilişi farklı şekillerde icracının ifadesi ve hayal gücü bağlamında gerçekleşmektedir. Bu anlayış doğrultusunda elbette Klâsik Türk Müziği doğrudan açık yapıttır yargısına varmak doğru değildir fakat açıklık öğeleri içeren bir müzik olarak nitelendirilebilir. Behar Türk Müziğindeki bu durumu şöyle değerlendirmiştir;

“Karl Stockhausen ya da John Cage’in kullandıkları anlamda “açık müzik” sıfatını mekanik olarak Klâsik Türk Müziğine yakıştırmak doğru olmaz. Burada söylemek istediğimiz, bugün çok katı kurallara bağlıymış gibi görünen Klâsik Türk Müziğinin aslında birçok açıdan Pierre Boluez, Stockhausen’in arayışlarını, hiç olmazsa

tavır olarak anımsattığıdır. Diğer bir deyişle, Klâsik Türk Müziğinin üretim, icra ve yorumundaki özgürlük alanları sanıldığından daha büyüktür. Bugün kendisine yakıştırılan “kati”, “ağır”, “ciddi” gibi sıfatların yarattığı imgenin tam aksine, Klâsik Türk Müziği geleneğinin aslında azımsanamayacak sayıda “açıklık” ögesi içerdiği görülecektir” (Behar, 1987:65 ).

Behar’ın da bahsettiği Klâsik Türk Müziğindeki açıklık öğelerini değerlendirdiğimizde ilk olarak makam anlayışı dikkati çekmektedir. Klâsik Türk Müziği kendine ait perdeleri ve makamları ile bu müziğin inceliklerini ve özelliklerini bilen biri için önemli açık bir alanı oluşturmaktadır Klâsik Türk Müziğinde bir diğer özgürlük alanı da farklı üslup ve tavırlara sahip olan seslendiricilere sahip olmasıdır. Her icracı eseri sesle ve çalgı ile seslendirirken kendinden bir şeyler katabilme hakkına sahiptir. Bu durum Behar’ın daha önce de belirttiği üzere Klâsik Türk Müziğinin icrasındaki özgürlük alanının büyüklüğüne de işaret etmektedir. Bu bağlamda Klâsik Türk Müziğinde 1960 sonrasında çoğalan farklı tavır ve üslûp özelliklerinin ortaya çıkmasındaki önemli sebeplerden biride yine bu açıklık ögesidir.

XX. yüzyılın ikinci yarısında postmodernist süreçle birlikte çalgı icralarında gözlenen bir başka durum yeniden yorumlamalardır. Yeniden yorumlama ile çalgı icracısı farklı bakış açılarını icrasında gösterebilir, yansıtabilir ve daha özgür tutumlar sergileyebilmektedir. Yeniden yorumlamalar sadece tek bir çalgı için değil çalgı toplulukları icrasında da oldukça sık kullanılmaktadır. Necdet Yaşar, Niyazi Sayın, İhsan Özgen üçlüsünün oluşturduğu topluluk bu icraların en önemli temsilidir. Özgen icralarındaki bu durumu şöyle ifade etmiştir;

“Yazılı eserlerin icrasında bile icracının bir payı olması gerekir, biz mûsikîciler bu pay hakkını, çalarken o anda kullanırız. Özellikle Türk mûsikîsinin geleneğinde var bu. güçlü bir icracı emprovizasyon gücünü, buluşlarını icrası yansıtır. Bu, yorum da değil, ondan ayrı bir şeydir. Çaldığımızla plaktaki yüzde yüz aynı olmaz. Ona eklediğimiz şey kötü de olabilir, beğenilebilir. Her icracı çaldığı esere bir şey verir ya da ondan bir şey götürür” [http://www.sazvesoz.net/sayi4.php?subaction=showfull&id=1222676814&archive=&start\\_from=&ucat=1,8&\(23.12.2014\)](http://www.sazvesoz.net/sayi4.php?subaction=showfull&id=1222676814&archive=&start_from=&ucat=1,8&(23.12.2014)).

XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yarısından itibaren çalgı icralarında dikkati çeken bir başka özellik de modernist dönemde karşımıza çıkan tek bir çalgı için eser bestelemenin bu dönemde de devam ederek hız kazanmasıdır. Yalçın

Tura'nın kanun için bestelediği dalgaların oyunu, Arif Sağ, Erdal Erzincan ve Erol Parlak'ın besteleyip Cengiz Özdemir'in orkestraya uyarladığı bağlama konçertosu, Fazıl Say'ın besteleyip Burcu Karadağ'ın seslendirdiği ney konçertosu, Oğuzhan Balcı'nın ney, kemençe, ud, kanun çalgıları için yazdığı ve yaylı çalgılar orkestrasının eşlik ettiği "Ay" isimli eser, Oğuzhan Balcı'nın besteleyip düzenlediği "3 telli kemençe için üç şiir- Konçetino", Münir Nurettin Beken'in ud için yazdığı konçerto, Ozan Yarman'ın bestelediği İhsan Özgen ve kızlarına atfettiği Baba ve kızları isimli üç bölümlü çalışması, bu dönemde dikkati çeken Klâsik Türk Müziği çalgıları için yazılıp düzenlenen eserlerdir. Bu eserlerde dikkati çeken bir özellik de artık Klâsik Türk Müziğinin batı müziği bestecileri içinde önem arz etmesi, önemli bir ses kaynağı olarak görülmesi, bu çalgıların dünyada da artık tanınıp bilinen bir duruma gelmesinin de göstergeleridir. Klâsik Türk Müziği çalgılarının bestelenen bu eserlerde solist olmaları da çalgı icralarında ne kadar ileri bir boyuta geçildiğinin ispatıdır. Bu dönemdeki bir başka önemli solist icra örnekleri de batıya ait bestelerinde Klâsik Türk Müziği çalgıları ile icra edilebileceğinin göstergesi olan seslendirmelerdir. Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar'ın Mozart'ın piyano konçertosunu ilk defa senfoni orkestrası eşliğinde ud ile seslendirmesi bu bakımdan önemli bir örneğin temsilidir. 1960 ve sonrasındaki bu gelişmeler çalgı icracılarının niteliklerinin ne kadar arttığını da göstermektedir. Ayrıca artık çalgı icracıları seslendirmelerindeki üstün performanslarla dünyada da alanlarında birer otorite olmuş, virtüözite vasıflarına hâkim, aynı zamanda önemli birer besteci olarak da önem kazanmışlardır. Türk Müziğine ait çalgılar müziklerarası ilişkilerin artması ile çalınabilinmesi koşulu ile farklı müzik türlerinde de kullanılmıştır. Böylelikle çalgı icraları da değişmiş tüm dünyayı takip eden ve evrensel öğeler içeren seslendirmeler söz konusu olmuştur. Bu gelişmelere vesile olan kültürlerin yakınlaşmasına kaynaklık eden postmodern dünya görüşüdür.

XX. yüzyılın ortalarında çalgı bilimi alanındaki çalışmalar, çalgı icralarını büyük ölçüde etkileyen bir başka faktördür. Çalgı yapımı XX. yüzyılın son çeyreğine kadar usta-çırak ilişkisi ile devam ederken, 1978 yılında İstanbul Teknik üniversitesinde Çalgı yapım bölümünün eğitim vermesi ile akademik bir boyut kazanmıştır. Organoloji alanındaki bu gelişmeler çalgı icracıları için büyük bir

kolaylığında parçası olmuştur. İstedikleri özelliklerde ve seslerdeki çalgılara böylece sahip olmuşlar performanslarını en iyi şekilde sergileyebilmişlerdir.

1970 sonrasında postmodernist yaklaşımların çalgı icrasına en büyük etkileri geçmişten ilham alma, alıntılara yaparak yenisini oluşturmadır. Modernizm de geçmişten farklı müzikler yaratmak istenirken bu dönemde bir gerçeğin gelenekten yararlanmanın farkına varılmıştır. Gelenekten faydalanma bazı seslendirmelerden, bestelerden, ezgisel ya da ritmik yürüyüşler hatırlanarak, alıntılar yapılarak üzerine yenileri eklenmektedir. Müzikte de Aksoy’unda belirttiği gibi (2005:287), eskiden söylenmiş olana yeni halkalar eklenmezse gelenek olmaktan çıkılır tarih olunur. Eskiden var olanı olduğu gibi sürdürmek kendini tekrarlayan bir sanat yaşayamaz Bu sebeple geçmişten, gelenekten yapılacak alıntılara yenilerini eklemek önem kazanmaktadır. Müzikte yapılan alıntılar ile geçmişle olan ilişkinin pekiştirilmesi için önemlidir. Günümüzde oluşmuş birçok çalgı üslubu ve tavrını belirleyip geliştiren bu anlayıştır. Örneğin her dönem için önemli bir müzisyen olan Tanbûrî Cemil Bey’den, birçok çalgı icracısı alıntılar yaparak hem Cemil Bey’i anmış hem de üzerine kendi müzik anlayışı çerçevesinde yaratıp geliştirdiklerini ekleyerek çalgı icralarında yeni tavırlar oluşturulmuştur. Böylece modernizmle birlikte ortaya çıkan icralarda gelenekten uzaklaşma, yeni ve anlamlı ezgiler üretememe gibi bazı problemlerde çözülmüştür.

Aksoy’a göre (2005:270-271); geçmişten iyi ve güzel olandan alıntılar yapmanın yanı sıra 1970 sonrası tarihimize duyulan ilgi Klâsik Türk Müziğinde bu dönem itibari ile yepyeni çalışmalara vesile olmuştur. Osmanlı Restorasyonu olarak da ifade edilen bu dönemde Osmanlı mûsîkîsi ve kültürü üzerine çalışmalar artmış, unutulmuş olan çalgılar, makamlar, eserler, usuller günümüz müziğine kazandırılmaya çalışılmıştır.

1980 sonrasında da ivme kazanan bu durum Türkiye’de ve dünyada büyük bir ilgi odağı oluşturmuştur. Böylece Aksoy’unda belirttiği gibi (2005: 241); bir mûsîkî arkeolojisi başlamıştır. Klâsik Türk Müziğinde önemli bir yere sahip sanatçılar Bezmarâ, Cevher-i Mûsîkî, Anatolia, Ruhi Ayangil, Kutsi Erguner, Necdet Yaşar topluluklarını oluşturmuşlardır. Bu topluluklardan Bezmarâ; Ali Ufki ve Kantemiroğlu’nun eserlerinden oluşan dağarı ile o dönemin mûsîkîsine yeniden

hayat vermiştir. Aynı zamanda XVII. ve XVIII. yüzyıldaki müziğe yeniden hayat vermek üzere dönemin çalgıları olan çeng, şehrud, kopuz, eski kanun, eski tanbur, eski ud, santur, kemançe yeniden imal edilerek, topluluk elemanları tarafından seslendirilmiştir. Günümüze ulaşmış bir örneği olmayan bu çalgılar yerli ve yabancı kaynaklar taranarak Fikret Karakaya'nın hazırladığı çalgı tasarımları ile üretilmiştir. Bu çalışmaların bir diğer örneği de Prof. Hakan Cevher tarafından kurulan Cevher-i Mûsikî topluluğu oluşturmaktadır. XVII. yüzyıl Türk Müziği icra eden toplulukta santur, şehrut, rebap, ney, tanbur, mazhar, kudüm, bendir çalgıları kullanılmıştır. Mehmet Cemal Yeşilçay ve İhsan Özer'in Pera topluluğu da Klâsik Türk Müziğinin geçmişe ait örneklerini seslendiren sine keman ve çeng çalgılarını icralarında yeniden kullanan önemli bir topluluktur. Sarband topluluğunda ise; klâsik kemançe, alto kemançe, ney, kanun çalgıları ile batı müziği çalgıları bir arada Klâsik Türk Müziğine ait eserleri seslendirerek müziklerarası özgün çalışmalar, icralar ortaya koymaktadır. Bu topluluklar gibi Ruhi Ayangil, Kutsi Erguner, Necdet Yaşar, İhsan Özgen Anatolia topluğu geçmişteki müziğimize yönelik çalışmalar yapan ve günümüzün önemli icracılarının yer aldığı önemli topluluklardır. Bu topluluklar ile birlikte çalgı icralarında unutulmaya yüz tutmuş çalgılar yeniden müziğimize kazandırılmış ve geçmişin önemli örnekleri, yeni icracılar ve yeniden dizayn edilen çalgılar ile seslendirilmeye başlanmıştır. Böylece geçmişin müzik mirası günümüzle tanışmış, bu güne taşınmıştır. Bu sırada geçmişe ait Klâsik Türk Müziği repertuarı yeni icra ve tavır özellikleri ile seslendirilmiştir.

1960 sonrası postmodern dönemde çalgı icralarında dikkati çeken bir başka müzik anlayışı, uluslararası çalışmalardır. Türkan'a göre (D. Türkan, sözlü görüşme, 2013); özellikle 1970'li yıllarda Türk Müziği icracılarının yurtdışına gitmeleri ile birlikte farklı seslendirmeler, sentez çalışmaları yoğun olarak gözlenmiştir. Böylece dış dünyanın farkına da varılmış müzik ufku gelişmiştir. Necdet Yaşar, Niyazi Sayın, Aka Gündüz, İhsan Özgen, Kudsî Erguner gibi isimler yurtdışındaki müzisyenler ile sentez çalışmalarda bulunmuşlardır. Fakat bu icralarda geleneksel müzik anlayışından uzaklaşmamışlardır. Bu bağlamda Kudsî Erguner'in Shubert-Şevki Bey projesi, Taç Mahal projesi farklı Dünya müzisyenleri ile yapılmış fakat kendi kökünden ayrılmayan müzik anlayışı ile geliştirilmiş önemli çalışmalardır

Çalgı icralarında bu dönemde önem kazanan son özellik daha önceki bölümlerde de belirttiğimiz üzere popülerliktir. Nitelikli çalgı icralarının albüm çalışmalarında bulunması, kliplerin, konserlerin, icralarda görsellik ve showların önem kazanmasına vesile olmuştur. Böylelikle çalgı icracıları da adeta birer pop sanatçısı gibi kitlelere hitap etmeye başlamıştır. Birçok çalgı icracısı sadece seslendirmeleri ile değil, sahne performansları, konserlerindeki showları ile popülerlikler sergilemişlerdir

### **2.2.1.1.Kemençe İcralarında Postmodern Yaklaşımlar**

1960 sonrası tüm icracılarda yaygın bir sanatsal yaklaşım olan postmodernizmin izlerini kemençevîlerde de görmek mümkündür. Kemençevîler postmodernim bağlamında icralarında alıntılar yapmışlar, yeniden yorumlamalara sıkça yer vermişler, popüler ve deneysel seslendirmelerde bulunmuşlardır.

Postmodern müziğin en öne çıkan özelliği geçmişe bugünün anlayışları ile bakmaktır. Chevassuss'a göre (çev. Usmanbaş 2000:16-52); postmodern müzikte geçmişe bakışta yeni bir tavır söz konusudur. Geçmişe özgürce bakmak, geçmişe her yönden, değişik mekân ve zaman kesitlerinden bakmak bu yaklaşım için önemlidir. Postmodern müzikte yer alan bu kullanım 1960 sonrası kemençe icracıları için önemli bir esin kaynağı olmuştur. Kemençe icracıları birçok çalışmasını, icrasını postmodern bir icra tarzı olan, gelenekten alıntılar yaparak yenilerini ortaya koyma yaklaşımı ile oluşturmuştur. Bu dönemle birlikte Kemençevîler elimizde hiç kayıtları bulunmayan XVI. ve XVII. Türk Müziğini araştırmışlar o dönem müziğinden alıntılar yapıp, kendi oluşturdukları ezgiler ile birleştirerek yeni seslendirmeler ortaya koymuşlardır ki bu bilinçli yaklaşım postmodern sanatçıların ürettikleri eserlerde yaygın bir kullanımdır. Bu icralarda geçmişten gelenekten faydalanma esnasında beklenen ise geçmişi geri getirmekte değil, yeni bir deyiş biçimi oluşturmaktır.

Geçmişten faydalanma dediğimizde ilk akla gelen postmodern yöntem alıntı yapmaktır. Alıntı kavramı öncelikle postmodern edebiyatta gelişmiştir. Aktulum'a göre (2000: 65); alıntı metinde genellikle ileri sürülen bir görüşü açıklamak ya da desteklemek için bir yazardan, ünlü bir kişiden alınan parça olarak tanımlanır.

Müzikte alıntıda bu bağlamda icra edilen müziği desteklemek, belli bir ezgi ve ritmik yapıyı kuvvetlendirmek için bir başka ustanın icrasından alınan müzikal parça olarak tanımlanabilmektedir. Çevik'e göre (2010:237); postmodern dönemde yapılan müziklerde alıntı ile geçmişle olan ilişkinin anımsanarak geniş sınırlar içerisinde gerçekleştirilmesi önem taşımakla birlikte; geçmişin mirasçısı olmak amaçtır. Kemeñçe icralarında da gelenekten faydalanma, postmodern edebiyatın bir parçası olan metinlerarasılıkta olduğu gibi alıntılar yapılarak gerçekleşmiştir. Kemeñçevîlerde de özellikle başka müzik türlerindeki icralarında, geleneğe göndermeler yapmak önemlidir. Çünkü icracı hangi müzik türünde olursa olsun kendini kendi kültürünü, kendine ait olanı duyurmak isteyecektir. Kemeñçe icralarında da gözlenen bu durumu Türkan şöyle ifade etmektedir;

“Yeni bir müzik yapmak için önce kendi klâsik müziğini, kendi sanatını çok iyi bilmek gerekir. Bugün baktığınız zaman müzisyenler artık çokça yurtdışında bulunuyorlar, birçok projeye dâhil oluyorlar. Bizim geleneksel çalgılarımız bir bakıyorsunuz caz projesi içinde yer alabiliyorlar. Çünkü dünya birbiri ile iç içe oldu, müzikler birbirinin içine karıştı. Ama bunun yanında da bu yeni müziklere de adapte olmak için yine geleneksel müziğini çok iyi bilmek gerekiyor. Bu her zaman çok önemli. Örneğin; Klâsik batı müziğinde bir Alman kemancı düşünelim hayatını klâsik batı müziğine adanmış, keman öğrenmeye adanmış birini düşünelim yeni bir müzik yapmak istediğinde onlar için bu yeni müzik jazz ve modern müzik, compartaran müzik... bu müziğin içine girmek istediğinde mutlaka kendi öğelerini kullanmak isteyecektir. Kendi müziğinden alıntılara yer vermek zorunda çünkü hiçbir zaman doğulu müzisyen gibi olamayacaktır. Kökü o temelin üzerine kurmak gereklidir” (D.Türkan, sözlü görüşme, 10.10.2013).

Kemeñçe icralarında alıntı yapmanın bir başka sebebi de bir müzisyeni anmak, ona atıfta bulunmak, bir müzikal cümleyi kuvvetlendirmek, ya da bir makamdaki bir duruşu, kalışı destekleyerek Klâsik Türk Müziği ruhunu, geleneğini yansıtmaktır. Fakat bu taklit değildir. Taklit ile karıştırmamak gerekir. Taklit salt aynı şeyi icra etmeye dayanmaktadır. Fakat alıntı ile amaçlanan başka bir müzikal cümle, ritmik yapı vs... birleştirilerek yeniyi oluşturmaktadır. Kemeñçe icralarında da rastladığımız bu durumu Türkan şöyle örnekleyerek ifade etmiştir;

“Ben bugün bir caz grubunda kemeñçeyi cazcı gibi çalarsam bu taklit olur. Ama kendi köklerimde bir şeyler alarak yaparsam o yeni bir şey olur. Bu aradaki fark çok önemli yani ben bugün oturur çalışır Porvey'in solosunu alır çalışırım ama emitasyondur. Emitasyon aslı kadar



değerli olmaz. Aynı şey Cemil için de geçerli ben bugün Cemil Beyi taklit edeyim hiçbir manası yok. Kendi var zaten. Ben Cemil Bey icrasında ne söylüyorum bu önemlidir. Çünkü benim söyleyeceğim şeyler geçmişten bağımsız olunca abuk sabuk oluyor. Bu sebeple yeni bir şey söylemek için geçmişi bilmek gereklidir” (D.Türkan, sözlü görüşme, 10.10.2013).

Postmodernizmde yer alan ve kemençe icralarında gözlenen bir başka yaklaşımda deneysel çalışmalardır. Dünya müzikleri ile tanışmak, bu müzikler içinde yer almak kemençevîleri deneysel çalışmalar yapmaya sevk etmiştir. Makam dışı sesleri icralarında kullanmışlar, farklı müzik türlerine ait çalgılar ile çalışmalarda bulunmuşlar, böylece çalgının sınırlarını zorlamışlar, yeni müzikal yaklaşımlara öncülük etmişlerdir. Bu çalışmalara örnek olan icracılar ise İhsan Özgen’in Theo Loevendie, İnsprations/Rotterdam konseri, Hasan Esen’in Sibel Gürsoy ile Fussion çalışmaları, Ahmet Kadri Rizeli’nin Caz müzik albümü, Derya Türkan’ın Baki Duyarlar ile yaptığı Caz albümü, Erkan Oğurla doğaçlamaları kemençe icralarındaki deneysel çalışmalardan bazılarıdır. Bu deneysel çalışmalar aynı zamanda sentez icralarında beraberinde getirmiştir.

XX. yüzyılın ikinci yarısı itibari ile kemençe icralarında postmodern yaklaşımlar sergileyen kemençevîlerin ortaya koyduğu bir kavramda yeniden yorumlamadır. Say’a göre (2005: 588); müzikte yorum seslendiricinin öznel bireysel katkısıyla ulaşılan üst düzel müzikal anlatım değeridir. Yorumlamada yorumlanan esere bağlı kalarak yapıtın özü vurgulanmaya çalışılır. Bu durum postmodern sanata kaynaklık da eden, postmodern edebiyattaki yeniden yazma işlemi ile paralellikler göstermektedir. Yeniden yazma; başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün içerisinde bir araya getirmek onları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak, böylelikle yeni bir metin ortaya çıkarmak kuramcılarca bir yeniden yazma işlemi olarak görülür. Yapılan tanımlamalarda her yazı bir yapıştırma ve yorum, alıntı ve yeniden yazmadır saptamasına sıklıkla rastlanmaktadır. Bu bağlamda icracıda eserin ana teması ve melodisinden uzaklaşmadan, müzik cümlelerine bağlı kalarak fakat ufak değişiklikler ile (bunlar ritmik özellikler, nüanslar, tekrarlar, olabilir) kendi müzik birikimi ve anlayışı ile yeniden yorumlayabilmektedir. Böylece icra edilen eserin yeni bir versiyonunda ortaya çıkmaktadır. Türk Müziği daha önce de belirttiğimiz üzere açık öğeler içeren bir müzik olduğu için yoruma müsaittir. İhsan

Özgen'in Tanbûrî Cemil Bey albümü yeniden yorumlamaya önemli bir örneği teşkil etmektedir.

Kemençe icralarında postmodernizmden kaynaklı bir başka seslendirme örneği de kitle kültürü ile gelişen popüler müziklerde gözlenmiştir. Çevik'e göre (2010:284) postmodern dönemde üretim kavramı yerini tüketim kavramına bırakmıştır. Artık müzik de tüketilen önemli bir ekonomik pazarın parçasıdır. Bu sebeple gündem de popüler olmak önem taşımaktadır. Popüler müzikler de tüketim kültürünün büyük bir bölümünü oluşturmaktadır. Müzik kanalları, klipler müziği bir ürün olarak pazarlayan araçlardır. Popüler müzikler XX. yüzyıl itibari ile Türkiye'de gözlenmiş bu yüzyılın ortaları itibariyle kitle kültürünün etkisi ile daha da yaygınlaşmıştır. Dolayısıyla kemençenin dünya müziklerinin yanı sıra ilk kez popüler müziklerde kullanılması XX. yüzyılın ortalarına rastlamıştır. Kemençeyi popüler müzik ile tanıştıran 1970 yılında Barış Manço'nun Uşşak makamındaki Dağlar, Dağlar isimli bestesine eşlik eden XX. yüzyılın önemli kemençe icracılarından Cüneyt Orhon'dur (1926-2006). Halili'nin ifadelerine göre Orhon gitar ve kemençenin beraber icrasını şöyle yorumlamıştır;

“Böylesine klâsikle, böylesine modern iki müziğin birleşmesi belli bir aşamanın sonucudur. Biz Türk Müziği sanatçıları bugüne kadar sadece melodi üzerinde durduk. Bundan sonra ritim unsuruna da yer vermek gerekiyor. Zamana hitap edecek hale gelmemiz lazım. Barış Manço ile aynı şeyin heyecanını duyduğumuz için bir araya geldik. Neticeden memnunum” ( Halili: 2011:5).

Orhon'un popüler müziğin önemli ve dejenere olmamış bir temsili olan Barış Manço'nun bestesini seslendirilmesi ile halk kemençenin sesinin farkına varmış, böylece çalgının popülerlik kazanmasında önemli bir adım daha atılmıştır. Halili'nin ifadelerinde Manço'nun bu icra ile ilgili düşünceleri şöyledir;

“Dünyada yeni bir akım var. Doğuya yönelmeye çalışıyor bütün müzisyenler. Hindin, Çin'in ve daha uzakların seslerini arıyorlar. Bütün dünyanın aradığı biziz aslında. İşte Doğu ile batı en güzel şekilde kaynaştı. Bundan sonraki bestelerimde kanun, ud ve yaylı tanburu da katacağım”(Halili, 2011: 5).

Barış Manço'nun bu sözleri aslında bestecilerinin müzikteki yeni arayışları özetlemek bakımından önemlidir. Barış Manço'nun albümünde Cüneyt Orhon'un kemençe çalması XX. yüzyılın önemli müzik atılımlarından biridir. Böylece

kemençenin ardından Türk Müziğine ait birçok çalgı popüler müzik albümlerinde kullanılmaya başlanmıştır.

XX. yüzyılın ortalarından itibaren başlayan kemençenin kullanımındaki ve icralarındaki bu değişikliklerin doğal sonucu olarak konumuzun temelini oluşturan taksim yapma anlayışında da farklılıklara sebep olmuştur.

### 2.2.1.1.1. Kemençe Taksimlerinde Postmodern Yaklaşımlar

XX. yüzyılın ikinci yarısı daha önce de belirttiğimiz üzere tüm dünyada postmodern bir döneme işaret etmektedir. Bu dönemde kayıt teknolojinin gelişimi, kültürlerin birbirine olan yakınlığı, müziğin icra edildiği yerlerdeki değişiklikler, müzik kurumlarının artması Klâsik Türk Müziği üzerinde de etkili olmuş farklı icra şekilleri ve farklı müzikal anlayışlar gelişmiştir. Bu anlayışların gözlemlendiği Klâsik Türk Müziği formlarından biri de taksim'dir. Taksimler, geçmişte kulağı ısıdırmak, çalınacak esere dinleyiciyi hazırlamak, giriş ve bitiş hissini kuvvetlendirmek maksatlı belli bir makama bağlı olarak icra edilmiştir. Elimizdeki mevcut kayıtları sayesinde inceleyebildiğimiz bu taksimleri Özgen klâsik ya da geleneksel taksim başlığı altında şöyle değerlendirmiştir;

“Neyzen Emin Efendi, Kanuni Hacı Arif Bey, Nevres Bey, Kemani İhsan Bey, Kemani Reşat Bey, Klârnet İbrahim, Kanuni Artaki Efendi, Kemençeci Anastas gibi ustaların birçoğu kendi dönemlerinin taksim örneklerini kayıtlara geçirmişlerdir. Bu kayıtlar mevcut ilk kayıtlardır. Bu örnekler aynı dönem gazelhanlarına ait gazellerdeki makam, melodik yapı ve istiflerle benzeşmektedir. Hafız Osman ve Hafız Sami'nin gazelleri çok güzel örneklerdir. Bütün bu taksimler ortak özellikleri itibariyle geleneksel veya klâsik taksimler adı altında toplanabilir... Geleneksel taksim belli melodik ve ritmik kalıplar içinde başlayıp sona erer, belirli bir yürüyüş temposuna sahip, makam anlayışı içinde çıkıntılar içermeyen yapısıyla vezinli ve kafiyeli manzume karakteri gösterir. Daha sonraları ortaya çıkan taksimlerdeki yeni bir anlayış ise klâsik taksim kalıplarından oldukça uzaklaşmıştır”  
([http://www.sazvesoz.net/sayi4.php?subaction=showfull&id=1222676814&archive=&start\\_from=&ucat=1,8&](http://www.sazvesoz.net/sayi4.php?subaction=showfull&id=1222676814&archive=&start_from=&ucat=1,8&))

Gelenekteki bu taksimler, Tanbûrî Cemil Bey ve virtüözitelik ile birlikte değişen çalgı icracısı algısı ile en köklü değişimi yaşamıştır. Tanbûrî Cemil Bey'in geliştirdiği bu yeni taksim anlayışı Klâsik taksim kalıplarından oldukça uzaklaşmıştır. Özel taksimlerdeki bu değişimi şöyle değerlendirilmiştir.

“Tanbûrî Cemil Bey’in taş plaklarında taksimler – gazelli taksimler- oyun havaları arasında usullü taksimler-enstrümantal sözlü eserler ve saz eserleri olmak üzere beş farklı yapı ile karşılaşmaktadır. Geçmişte sözlü müziğin ön planda olduğunu, saz müziğinin ise eşlikçi olarak daha geriden geldiğini ifade eden Necdet Yaşar, Tanbûrî Cemil Bey ile saz müziğinin daha çok ortaya çıktığını, taksimlerin en yüksek seviyeye ulaştığını anlatmaktadır. Ayrıca, Tanbûrî Cemil Bey’in virtüözlüğünün yanı sıra, makam sistemine olan hâkimiyetinin, yaratıcılığının ve kullandığı müzik dilinin taksimlerini özel ve kalıcı kıldığını belirtmiştir. Bu nedenle, Cemil Bey’in taksim kayıtları, doldurduğu plaklar içinde en fazla yer alanlarıdır” (Özel, 2010:285).

Tanbûrî Cemil Bey’in taksimlerinden sonra bu formun bir amacı da çalgı icracısının performansını gösterebileceği, yaratıcılığını, kendi anlayış ve ifadesinin bir temsili olmasıdır. Ayrıca Cemil Bey’in bu icralarından sonra taksim formu popüler bir hale de gelmiştir. XIX. yüzyılda Cemil Bey ile başlayan XX. yüzyılın ortalarına kadar seyreden bu taksim anlayışı, Özgen tarafından romantik bir müzik hareketi olarak telakki etmiştir. Özgen Cemil Bey ve sonrasındaki icracıları da derinden etkileyen bu taksim anlayışını Özel ile görüşmesinde şöyle değerlendirmiştir;

“Hasan Ferit Alnar, Mesut Cemil, Şerif Mudiddin Targan gibi ustalarla ifade edilen bu yeni taksim anlayışı romantik bir müzik hareketi olarak telakki edilebilir. Eski anlayıştan farklı olarak başka bir kompozisyon fikri ile karşılaşırız. Aynı eser içinde çok çeşitli ruh hallerinin tasvirleri ile bir ses tablosu meydana getirilmektedir. Devam eden belli bir grafikteki yürüyüş temposu yerine daralan, genişleyen ritimler, değişen vurgular, alçalan, yükselen ses şiddetleri (nüanslar) görülmektedir. Bu değerleri ile geleneksel taksimden farklı bir anlatım tablosu ortaya çıkmaktadır. Kısmen geleneksel taksim formunun bazı bölümleri kullanılsa dahi, gerek süsleri gerekse esas makama bağlılıkları açısından oldukça serbest ve bağımsız bir niteliğe sahiptir”(Özel:2010).

Görüldüğü üzere Taksim formu XX. yüzyılın ortalarına kadar iki şekilde karşımıza çıkmıştır. Bunlardan ilki belli melodik ve ritmik kalıplar içinde sadece makamı göstermenin amaçlandığı geleneksel taksimler, ikincisi ise Özgen’in de belirttiği gibi günümüzdeki taksim anlayışına ışık tutacak nitelikte sadece makamı değil, değişen vurguların, daralan genişleyen ritimlerin, farklı nüansların kullanılmasının yanı sıra icracının ruh halini, yaratıcılığını, müzik birikimini, tekniğini, hissiyatını ortaya koyduğu modern taksimlerdir.

1960 sonrasındaki taksim formunu değerlendirdiğimizde ise yeniden yorumlamaların olduğu, farklı m¼zik t¼rlerinde de kullanılabilen, geğmişi reddetmeyen bu bağlamda gelenekten alıntılar yapan, pop¼lerlięi olan, bazen d¼zeni ve simetriği de reddedebilen bu açılardan da postmodernist yaklaşımlar sergilenen taksimler s¼z konusudur. Taksimlerdeki bu değişimindeki en önemli etkenlerden birisi çalgı icracılarındaki değişiklerdir.

Bilindiği üzere Klâsik T¼rk M¼zięi gelişiminde önemli rol¼ olan tekkelerde, saraylarda, m¼zik sohbetlerinin yapıldığı evlerde sonrasında ise konser salonlarında TRT ile birlikte st¼dyolarda icra edilmeye başlanmıştır. XX. y¼zyılda teknolojiadaki gelişim m¼zik ortamlarını da değişirmiştir. Evlerde yapılan m¼zikli sohbetler yok denilecek kadar azalmış, kayıt teknolojisi ile m¼zik her bireyin evine odasına kadar ulaşabilmiş, d¼nya¼lkelerinde iletişim artmış, birçok sanatçı bu vesile ile birbirinden haberdar olmuşlardır. Bu durumlar sanatçıları farklı çalışmalara doğru itmiştir. D¼nya k¼lt¼rleri birbirinden etkilenmeye başlamışlar birbirine ait sanatsal yaklaşımlardan ilham almışlardır. Özgen'in de belirttiği gibi (2009:79); geğmişte algılar bazı m¼zik t¼rlerine g¼re kategorize edilirken, bug¼n değişik m¼zik t¼rlerinin topluma sunulduğu, farklı birleşimlerin olduğu m¼zik çalışmalarının sahneye konulması ile icralarda yeni tekniklere g¼re biçimlendirilmiştir. B¼ylece T¼rk M¼zięine ait birçok geleneksel çalgı, yeni icra tarzları ile karşılaşmışlardır. Bu etkiler doğal olarak çalgı performansının öne çıktığı taksimleri etkilemiştir.

Özellikle 1970'lerden sonra, T¼rk sanatçıların farklı t¼rlerdeki sanatsal projeler içinde yer almaları ile taksim formu da sadece Klâsik T¼rk M¼zięi icraları ile sınırlı kalmayıp, farklı m¼ziklerde de bu ad ile kullanılmaya başlamış, önemli müzisyenlerin çalışmalarında yer alan ve öne çıkan bir form haline gelmiştir. Bu icralarda Taksimler artık birer beste niteliğinde olup, notaya alınıp bir esermiş gibi yeniden yoruma müsaittirler. Özel ile görüşmesinde Özgen bu beste niteliğindeki taksimleri şöyle değerlendirmiştir;

“T¼rk M¼zięi yazılı eserlerindeki bazı kayıtlamalardan soyutlanan sanatçı, us¼l ve buna bağlı olan melodik kalıplardan çıkıp yeni bir dinamiğe sahip olmaktadır. S¼zgelimi icracı klâsik makamsal melodi ve motiflerle birlikte bazen folklorik motifleri de kullanabilmektedir. Sınırları açan bir kompozisyon olanağı t¼rl¼ yeniliklere açıktır. Taksim formu sahip olduğu farklı enerjisiyle

geleceklere uzanan müzik yapıtlarının düşünce kaynağı olmaya devam edecektir” (Özel:2010 ).

Özgenin’de ifadelerinde belirttiği bu değişim Klâsik Türk Müziğindeki tüm çalgılarda gözlenmemiş, icracıların tercihleri doğrultusunda belli çalgılarda yoğun olarak hissedilmiştir. Geçmişten bu güne önemli gelişmeler gösteren kemençede bu değişimin açıkça gözlemlendiği çalgılardan biridir.

XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kemençe taksimleri, kemençenin kullanım alanlarının gelişmesi, dünya müzikleriyle iletişime geçilmesi ile değişik tasvirlerin oluşturulduğu bir form haline gelmiştir. Çalgıların türüne göre değil, seslendirilecek eserin niteliğine göre oluşturulan çalgı grupları ile taksimlerde özgürlük alanları bir kez daha genişlemiştir. Kemençe icracılarının farklı sanatçılar ile iletişimde olmaları, sanat algısındaki değişiklikler, icralardaki esin kaynaklarını etkilemiştir. Böylece birçok şeyden ilham alabilen kemençevîler söz konu olmuş, icracıların dünya, sanat ve müzik anlayışının tasviri olan taksimlerde postmodern bir dünya algısı ile yenilikler göstermiştir. Dünyada ve Türkiye’de yaşanan tüm bu gelişmeler, XX. yüzyılın ikinci yarısı itibari ile süreleri, içerikleri, makamı işleyişleri, ritmik hareketler, melodi yapıları ve kullanıldıkları yerler bakımından kemençe taksimlerini doğrudan etkilemiştir.

Klâsik Türk Müziğinde geleneksel taksimler bölümlerden oluşmaktadır. Bu bölümler giriş, gelişme ve sonuç olarak tasnif edilmiştir. Girişte makam genel hatları ile tasvir edilir, gelişme kısımları makamın meyanını oluşturarak tiz durak üzerinde seyreder, sonuç bölümü de tiz duraktan karara gidilerek son verilir. Genel itibari ile taksimlerin biçimi bu şekildedir. Geleneksel taksimlerin bu biçimdeki kullanımları icracıyı kısıtlamıştır. Çünkü bu taksimlerde temel amaç makam göstermektir. Tanbûrî Cemil Bey ile XIX. yüzyıldan itibaren taksimlerde hem biçimsel hem de içerik olarak Cemil Bey’in üstün icrası ve mûsikî zevkinin sonucunda taksim anlayışı farklılık göstermiştir. Fakat her ne kadar yenilikçi yaklaşımlar sergilese de Cemil Bey de taksimlerinin çoğunda mutlaka uygulanması gereken bazı kaidelerden uzaklaşmamıştır. XX. yüzyılın ortalarına kadar taksim anlayışında, Tanbûrî Cemil Bey’in icralarında da yer alan bu biçim söz konusudur. XX. yüzyılla birlikte değişen dünya ve sanat algısı, farklı müzikal öğelerin bir arada kullanılması ile Türk Müziği çalgıların kullanım alanı gelişmiştir. Çalgının kullanım alanınının gelişmesi ile icra

edilen müzik türleri çeşitlenmiştir. Bu sebepler ile taksimlerin çoğunluğunda gelenekte gözlenen giriş, gelişme ve bölümlerin çok fazla hissedilmediği yapılan müzik türünün içeriğine göre geliştirilen biçimler söz konusudur. Fakat bu değişim daha çok bireysel çalışmalarda ve farklı müzik türlerinin olduğu projelerde gözlenmektedir. Klâsik fasıllarda ise gelenekteki taksim biçimi kullanılmaktadır. .

Bunların yanı sıra, taksimlerde daha simetrik olamayan, farklı kompozisyonlarda oluşturulan özel yapılar da gözlenmiştir.

Sürelerine göre taksimlerdeki değişimleri değerlendirdiğimizde İlk taksim kayıtlarında uzun süreli taksimler söz konusudur. Sonrasındaki taksimlere değerlendirildiğinde ise Türk Müziğinde koral yapılanmalara geçiş taksim sürelerini kısıtlamıştır. TRT klâsik korolar gibi müzik kurumlarında icralarda gerçekleştirilecek konser programı, tv programı, ya da radyo programı taksimlerin süreleri için belirleyici yol oynamışlardır. Bu durumu Torun şöyle ifade eder;

“Cemil Bey zamanındaki plak süresi boyunca yapılan başlı başına taksimler bugün artık yok. Taksimler sadece cd'nin belli bir yerine gelmiş olabilir. Ancak youtube gibi müziğin internete aktarıldığı yerlerde öyle bir tür taksim yapıldığı da var. Ama bugün internete konulan bir taksim 5-6 dakika da sürebilir. Yaşayan topluluklarda insanların bir araya gelip müzik yapmaları o dönemde çok vardı ama günümüzde pek yok gene de olmaz değil oluyor böyle olan durumlarda da 3 dakikalık taksim yapıp durmak da yok. Birisi tek başına çalıyorsa eğer oda uzatabilir ya da kısaltabilir. Onun dışında konserler veyahut radyo veya televizyon yayınlarına geldiğimiz zaman bunlar hep genellikle bir program içerisinde yapılıyor. Bu programın neresine düşerse taksim ona göre yapılıyor” (M. Torun, sözlü görüşme, 21.10.2013).

Torun'unda aktardığı gibi XX. yüzyılın ikinci yarısı itibari ile de çok uzun taksimlere bir konser ya da bir radyo televizyon programında yer verilmemektedir. Fakat daha çok koral anlayıştan uzak bireysel icraların öne çıktığı çalışmalarda, ya da iki ya da üç icracının oluşturduğu topluluklarda, bazı uluslararası çalışmalarda uzun süreli taksimler daha çok kullanılmaktadır. Örneğin İhsan Özgen, Necdet Yaşar, Niyazi Sayın'ın beraber verdikleri konserlerde sürenin hiçbir önemi olmadığını görmüştür.

Ritmik özelliklerine göre taksimlerdeki değişimleri değerlendirdiğimizde, 1960 sonrasında daha farklı yaklaşımların sergilendiği ortadadır. Taksimler genelde usulsüz ve irticalen gerçekleşen bir icra olarak değerlendirilir. Çünkü ritimsiz

taksimler tamamıyla belli bir usule sadık kalmadan sadece belli duruşları olan bir yapıya sahiptirler. Fakat Klâsik Türk Müziğinde hangi çalgıya ait olursa olsun dinlediğimiz taksimlerin aslında kendine ait bir ritmi vardır. Geleneksel taksimlerde Taksim giriş farklı bir sunumu gerektirdiği için giriş cümlelerine uygun ritmik yapı, meydana biraz daha tansiyonu artırmak o hissiyatı vermek için kullanılan ritmik tartımlar ile karara gidecek tartımlar tabi ki farklı sürelerle nota grupları ile ifade edilecektir. Fakat günümüzde klâsik fasıl dışındaki taksimlerde daha özgün ve serbest bir yapı geliştiği için birbiri ile uyumlu tartımlar he zaman söz konusu olmamaktadır. İcracı bir taksimi başından sonuna aynı ağır, çok ritmik ya da çok inişli-çıkışlı bir şekilde sürdürebilir ki bu günümüz kemençe taksimlerinde gözlenen bir yaklaşımdır.

XX. yüzyılın ikinci yarısında kemençe taksimlerinin ezgi yapılarını değerlendirdiğimizde her zaman makam seyrinde hareket edilmediği gözlenmiştir. Halbuki geleneksel ve Tanbûrî Cemil Bey sonrasındaki taksimlerde makam göstermek esastır. Cemil Bey'de taksimlerinin melodik yapılarını geleneksel anlayıştan farklı oluşturmuş, virtüöz olduğu için çalgının sınırlılıklarını da bu icralar içinde aşmıştır. Cemil Bey taksimlerinde hem makamı çok iyi anlatmış, hem çaldığı çalgıyı, hem kendini, kendi mûsikî anlayışını, hem de o dönemin ruhunu aktarabilmiş önemli bir sanatçısıdır. Kendisinden sonraki kemençevîler de bu taksim anlayışı yaygındır. Fakat XX. yüzyılın ortasında farklı bakış açılarının icracılar üzerindeki etkisi taksimlerin melodi yapısını da farklı kılmış tamamen makam ekseninde değil de çeşniler ve makam seyri dışında sesler, tonal diziler kullanılarak da taksimler oluşturulmuştur. Aslında bu gelişmeler icracının dünyaya ve müziğe bakış açısındaki değişikliklerin göstergeleridir.

XX. yüzyılın ikinci yarısı itibari ile taksim icralarındaki tüm bu değişiklikleri görebileceğimiz kemençevîler ise; İhsan Özgen, Hasan Esen ve Derya Türkan'dır.



### III. BÖLÜM

#### 3. POSTMODERN YAKLAŞIMLAR GÖSTEREN KEMENÇE TAKSİMLERİNİN İNCELENMESİ

##### 3.1. İhsan Özgen Örneği

XX. yüzyılın ikinci yarısında icralarında postmodern yaklaşımlar sergileyen ilk örnek, Klâsik Türk Müziğini ulusal ve uluslararası platformlarda temsil eden kemençevî İhsan Özgen'dir.



Resim 3. 1. İhsan Özgen (Özel:2010)

Özgen'in en belirgin özelliği, diğer sanat dalları ile de iletişimde olan bir icracı olmasıdır. Sanatçı ressamlığı ve yazarlığıyla da bu durumu desteklemektedir. Özgen'e göre (2012:76) sanatçının; yalnız kendi dalında kalmayıp, diğer sanat dallarıyla da ilgilenmesi gerekir. Sanatçı diğer sanatlarla beslendiği zaman çalışmaları başka bir anlam ve derinlik kazanır. Bir sanatçı diğer sanatların diliyle de konuşabilmeli ve sanatların özdeş dilini iyi bilmelidir. Sanatçının diğer sanatlar, üzerinde yoğunlaşması sanatçıyı besleyerek sınırlarını genişletir, yeni ilhamlar verip, düşünce tarzını değiştirir. Özgen'in bu düşünceleri postmodernizmde var olan disiplinlerarasılık kavramı ile de örtüşmektedir. Disiplinlerarasılıkta bir bilim dalı açıklanırken tek başına değil, farklı dallarla iletişime geçerek incelemenin daha faydalı olacağı düşüncesi öne çıkmaktadır. Bu düşünce 1960 sonrası diğer sanat dalları üzerinde de etkili olmuş, sanatçılarda bu bağlamda farklı sanatlarla iletişime geçmeye başlamışlardır. Disiplinlerarasılık kavramı sanat dallarında farklı türlerin iletişim içerisinde olmasına da kaynaklık etmiştir. Böylece kodlar birbirine karışarak

etkileşim ve sentez çalışmaları söz konusu olmaya başlamıştır. Bu bağlamda Özgen'in farklı sanatların yanı sıra farklı müzik türleri ile de ilişkili olması, onun icrasında yeni esin kaynakları oluşturması bakımından önemlidir. Özgen' e göre (Özel, 2010); sanatçı dünyaya her yönü ile bakabilmeli, sadece kendi branşında kalmaması gerekmektedir.

Özgen'in icralarında etkili olan bir başka özelliği akademisyen olmasıdır. Sanatçının akademisyen yönü yer aldığı tüm çalışmalarda kendini göstermektedir. Bir dönemin repertuarını seslendirirken müzikal ifadelerin yerinde ve doğru olması bakımından o dönemin müzik anlayışı ve özelliklerini iyi bilmek gerekmektedir. Türkan (D.Türkan, sözlü görüşme, 10.10.2013); Özgen'in kemençe ile köçekçe icralarında adeta Tanbûrî Cemil Bey öncesi seslendirmeleri hissettirdiğini ifade etmiştir. Oysaki elimizde o dönemlere ait köçekçe icrası ile ilgili bir kayıt bulunmamaktadır. Özgen'in icrasındaki bu özellik onun geçmişi, Türk Müziğinin tarihi özellikleri hakkında oldukça birikime sahip olduğunun önemli bir göstergesidir. Özgen'in "Masterworks Of Itri & Meragi", "Cantemir" albümlerindeki icralarında da sanatçının bu özelliğini görmek mümkündür.

Özgen'in müzikal anlayışının anlaşılması bakımından önem teşkil eden bir başka yönü besteciliğidir. Sanatçının besteleri, bestelerinin oluşumunu ve gelişimini etkileyen faktörler icrasına ve taksimlerine de yansımıştır. Özgen, Özel ile görüşmesinde (Özel, 2012); bestelerini kemençe için, kemençeyi göz önünde tutarak ve hatta kemençe ile çalarak oluşturduğunu, kemençede neler yapılabileceğini düşünerek, kemençenin sınırlarını tekniğini zorlayarak, tecrübe ederek, deneyerek, düşünerek meydana getirdiğini, çoğunlukla bir aralık bir melodi bularak, bu sesler üzerinde çalışmalarını geliştirerek oluşturduğunu belirtmiştir.

Tüm bu özelliklerin yanı sıra Özgen'in icralarındaki en önemli unsur, sanatçının virtüöz niteliğinde bir kemençevî olmasıdır. Virtüöziteliğinin yanı sıra sanatçının kemençe icralarında iki temel müzikal anlayış hâkimdir. Bunlardan ilki Özgen'in geleneksel kemençe tavrını ve üslubunun önemli bir temsilcisi olmasıdır. Özgen'in geleneksel kemençe tavrının oluşmasına kaynaklık eden icracı Tanbûrî Cemil Bey'dir. Türkan'a göre; kemençe Tanbûrî Cemil Bey ile çok büyük şahsiyet kazanmış, adeta başka bir tarafa geçmiştir. Ondan sonra Aleko, Paraşko ve Lambros

Cemil Bey tavrını devam ettirmişlerdir. Kemal Niyazi Seyhun'da öyledir. Fakat gerçek Cemil Bey'in ekolunu devam ettiren Ruşen Kam, Mesut Cemil ve İhsan Özgen'dir. Cemil Bey tavrından gelen kemençevîler, Cemil Bey ile ses, ton, üslûp bir takım hareketler, vibrasyonlar çarpmaları bire bir benzememektedir. İhsan Özgen'e geldiğimizde aynı Cemil Bey'dir ama İhsan Özgen'dir (D.Türkan, sözlü görüşme, 10.10.2013). Özgen'in 1994 yılında Kalan müzik tarafından yayımlanan "Tanbûrî, Cemil Bey Peşrev ve Saz Semailerî" albümü başta olmak üzere birçok icrası Türkan'ın bu ifadelerini destekler niteliktedir.

Özgen'in kemençe icralarındaki ikinci önemli özellik postmodern çalışmalarda yer alması, bu bağlamda kemençe icralarında da postmodern tutumlar sergilemesidir. Sanatçının sanata farklı yönlerden bakabilmesi, uluslararası platformda kemençe icracısı olarak yer alması, doğal olarak icralarına da yansımış bu bağlamda postmodern çalışmalar ve icralar içerisinde bulunmuştur. Özgen'in icralarını yurtdışına taşıdığı en önemli topluluk çalışmalarını Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar ile birlikte verdikleri konserler oluşturmuştur. Bu sanatçıların ortak özelliği kendi müziklerini çok iyi bilen kendi çalgılarında virtüöz niteliğinde icracılar olmalarıdır. Torun'un ifadelerine göre (M. Torun, sözlü görüşme, 22.10.2013); bu üçlünün icralarının özelliği olarak Niyazi Sayında hiç ummadığınız noktalara gitmek vardır. Necdet Yaşar o umulmayan dağılıp gitmiş gibi görülen müziği daha çok toplayan asıl hedefe doğru götüren kişidir. Dolayısı ile Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar ikilisinin üstün taraflarından biriside budur. İhsan Özgen bu ikiliye dâhil olduğunda Niyazi Sayın ile birlikte ezgiyi dağıtan icralarda bulunmuştur ki Özgen'in icralarındaki bu özellik makam seyri dışında sesleri kullanmaları, postmodern bir kavram olan simetriyi yatsıma ile örtüşmektedir.

Özgen'in kemençe icracısı olarak yer aldığı farklı bir çalışmada Theo Loevendie (saksafon), Guss Janssen (Piyano), Van Duynhoven (Bateri) ile beraber Klâsik Türk Müziğine ait formları Fussion tarzı ile icra ettikleri 1995 yılında kalan müzikten çıkan "İnspirations Rotterdam Concert" albümüdür. Postmodernizmdeki etkileşim ve kodların birbirine karışması ile paralellik göstermesi bakımından bu albümdeki icralarda postmodern yaklaşımlar söz konusudur. Özgen'in postmodern icralarından biri de kemençe ile yaptığı doğaçlamalardır. Özgen'in 1991 yılında İstanbul Cemal Reşit Rey salonunda vermiş olduğu "Doğaçlamalar" konseri, Mercan

Dede ile yapmış olduğu çalışmalar sanatçının doğaçlama icraları için önemli örneklerdir. Doğaçlamanın ortaya çıkması bilindiği üzere Dadaizmle birlikte. Dadaizmde sanatçılar yaratılarını ortaya koyarken rastlamsallıktan ve doğaçlamalara yönelik teknik çalışmalara yer vermişlerdir. Modernizmle gelişen bu sanat akımı XX. yüzyılda da postmodernizmde daha farklı örnekleri ile geliştirilerek kullanılmıştır. Bu bakımdan doğaçlamanın temelinde de postmodernizm vardır. Bailey'e göre (çev: Budak, 1998:9); genel anlamda aklına estiği gibi çalmaktan anında besteye kadar pek çok deyişle tanımlanan doğaçlama, Türk Müziğindeki taksim formundan oldukça farklıdır. Özgen'e göre de (2009: 41); taksimler cazdaki doğaçlamalardan çok farklıdır. Ritmik ve melodik yapıları ile caz mûsikîsi bambaşka bir şeydir. Kendine özgü ölçüler, vuruşlar, temalar, varyasyonlar, dans ritim ve ezgilerden kaynaklanan motifleri, aralıkları ile caz armonik bir orkestra ve solo müzik türüdür.

Özgen'in içinde yer aldığı bir başka postmodern çalışmada Linda Burman-Hall, Lars Johannesson, David Wilson, Amy Brodo, Mesut Özgen ile birlikte XVIII. yüzyıl Klâsik Türk Müziğinin izlerini yansıtan, Golden Horn tarafından yayımlanan "Cantemir Music in İstanbul and Ottoman Europa Araound 1700"dür. Bu albümde klâsik batı müziğinde barok döneme ait çalgılar ile kemençe ve tanburun birlikte kullanılması, Dimitri Kantemiroğlu'nun eserlerinin icrası, geleneğin yeniden yorumlanması bu sırada farklı müzik türlerine ait çalgıların bir arada yer alması postmodern bir anlayışın temsilidir.

Özgen'in tüm bu postmodern çalışmalarda yer doğal olarak icracının kemençe taksimlerine de yansımıştır. İhsan Özgen'in postmodern yaklaşımlar gösteren taksimlerinden örnekler "*Tanbûrî Cemil Bey Peşrev ve Saz Semaileri*" , *Remembrances of Ottoman Composers*, "*Cantemir Music in İstanbul and Ottoman Europa Araound 1700*" isimli albümlerde yer almaktadır. Bu albümlerdeki taksimlerin makamsal ve postmodern özellikleri ise şöyledir.

### **3.1.1. Opening Kemençe Taksimi**

İhsan Özgen'e ait ilk taksim örneği "Opening" (giriş taksimi) olarak adlandırılmış, 1999 yılında Golden Horns tarafından yayımlanan "*Remembrances of*

*Otoman Composers*” albümünün ilk icrasdır. Özgenin “Remebrances of Otoman Composers” albümü çeşitli Klâsik Türk Müziğine ait saz semaileri ve peşrevlerden oluşmaktadır. Bu icralarında geleneksel makam anlayışı içerisinde gerçekleştirmiştir. Fakat İhsan Özgen’in bu taksimi tamamıyla postmodern yaklaşımlar sergilediği bir icradır. Öncelikle doğaçlama gibi seyreden bu taksim albümde “Opening” (giriş) taksim adını almıştır. Klâsik Türk Müziği geleneğinde giriş taksimleri okunacak eserin özellikleri doğrultusunda o esere hazırlayıcı taksimlerdir. Bu sebeple bu taksimlerden beklenen icra edilecek eserin makamına göre seyir özelliklerini çalgıda göstermektedir. Bu sırada farklı makamlara geçkilerde yapılabilmektedir. Fakat Özgen’in giriş taksimi adını alan bu seslendirme, gelenekte kullanılan makamın seyir özellikleri çerçevesinde gerçekleştirilen giriş taksimlerinden içeriği ve niteliği bakımından oldukça farklıdır. Özgen’in Opening taksimi on üç müzik cümlesinden oluşmaktadır. Oysa ki geleneksel taksimler giriş, gelişme ve sonuç bölümü olmak üzere üç bölümden meydana gelmektedir. Bu sebeple Özgen’in Opening taksimi geleneksel taksim yapısından çok farklı, birçok bölümden oluşan bir beste gibidir. Opening taksimimin bir özelliğide makamsal öğeler ile makamsal olmayan ezgi yapılarından oluşmasıdır.

Taksimın akordu Bolahenk’dir. Taksimın ilk cümlesini devamında yer alan sesleri değerlendirdiğimizde ise küçük ikili aralıkları kullanmış, sonrasında seyrin özellikleri dışında dışı bir ses basarak acemaşiran perdesinde durmuştur.



Şekil 3. 1.<sup>2</sup> Küçük ikili aralık



Şekil 3. 2. Küçük ikili aralık



Şekil 3. 3. Seyir dışı ses

Taksimın ilk cümlesi büyük ikili ve küçük ikili aralıklar gösterilerek ezgiler oluşturularak devam etmiş ve bu sırada makamsal bir duruş söz konusu olmamıştır. Özgen’in Opening taksiminde gösterdiği tüm bu özellikler ile postmodernizmde var olan kavramlar simetriyi yadsıyan, makam dışı aralıkları kullanarak kodların

<sup>2</sup> Bu şekiller Kaçar’ın “Yorgo Bacenos’un ud taksimleri” kitabından şablon olarak iktibas edilmişlerdir.

birbirine karıştığı bir durum sergilemiştir. Özgen'in icralarında ve özellikle taksim icralarında kullandığı makamsal ve seyir dışı sesleri bir arada kullanması sanatçının farklı seslere açık olmasının göstergesidir. Özgen'in icrasındaki bu özelliğini Torun şöyle ifade etmiştir;

“İhsan Özgen de melodi açısından böyle umulmadık yerlere gitmek de vardır. İhsan Özgen'in belki daha da çok cesareti vardır hiç beklemediğiniz noktalarda bir yerleri girmeyi sever, beklenmedik sesleri basmayıda çok sever, başlangıçta o sesi falso bastı dersiniz devam ettikçe daha sonra bu falso değil bu çok güzel kanaatine varabilirisiniz” (M. Torun, sözlü görüşme, 22.10.2013).

Torun'un bu ifadeleri İhsan Özgen'in farklı sesleri kullanmasını açıklamak bakımından oldukça önemlidir. Özgen'in Opening taksimin ilk cümlesinin tamamı şöyledir;



Şekil 3. 4.İ. Özgen Opening taksimin ilk cümlesinin tamamı

Özgen Opening taksimin ikinci cümlesine makamsal seyire yer vermiştir. Bu bağlamda öncelikle Yegâhta hicaz dörtlüsü göstermiş, ardından Rast perdesinde buselik beşlisi göstererek asma karar yapmıştır.



Şekil 3. 5.İ. Özgen Opening taksimin ikinci cümlesinin tamamı

Opening taksimin üçüncü cümlesi Muhayyer perdesi ile başlamıştır. Burada bir giriş, açılış ifadesi vardır. Özgen, Muhayyerden Neva perdesine Buselik çeşnili

inmiş bu sırada Nevada buseliğin yedeni olan Nim hicaz perdesi yeden perdesinde asma karar yapmıştır.



Şekil 3. 6. Giriş açılış ifadesi



Şekil 3. 7. Yedende kalış

Taksim sonrasında diyez Nim hicaz perdesindeki kalışın ardından büyük 7'li aralığını inici kullanarak yegâh perdesini duyurmuştur. Ardından yegâh perdesinde buselik göstererek seyretmiş, Buselik perdesi seyre uymayan bir şekilde basılmıştır. Özgen taksim bu cümlesinde de makamsal sesler ile makama ve icranın seyrine uymayan sesleri kullanması ile postmodernizmde yer alan kodların birbirine karıştığı bir durum sergilemiştir.



Şekil 3. 8. Büyük 7'li aralığı



Şekil 3. 9. Yegâhta Buselik



Şekil 3. 10. Şekil Seyir dışı ses



Şekil 3. 11. İhsan Özgen'e ait Opening taksimnin üçüncü cümlesi.

Özgen, Opening taksimnin dördüncü cümlesine Neva perdesinde Rast göstererek makamsal bir seyir ile başlamıştır. Ardından Yegâhta perdesine 9'lu aralık kullanarak inmiştir.



Şekil 3. 12. 9'lu aralık

Seyrin bu bölümün devamında makam dışı küçük 2'li ve büyük 2'li, küçük 3'lü, büyük 3'lü aralıklar ile oluşturulan ezgilerin ardından, Sabâmakamına bir geçki yapmış, sonrasında Acemaşiranda Çargâh çeşnisini göstermiştir. Böylelikle Özgen Opening taksimnin bu cümlesinde makamsal bir icrada bulunmuştur.



Şekil 3. 13. Küçük ikili



Şekil 3. 14. Küçük üçlü



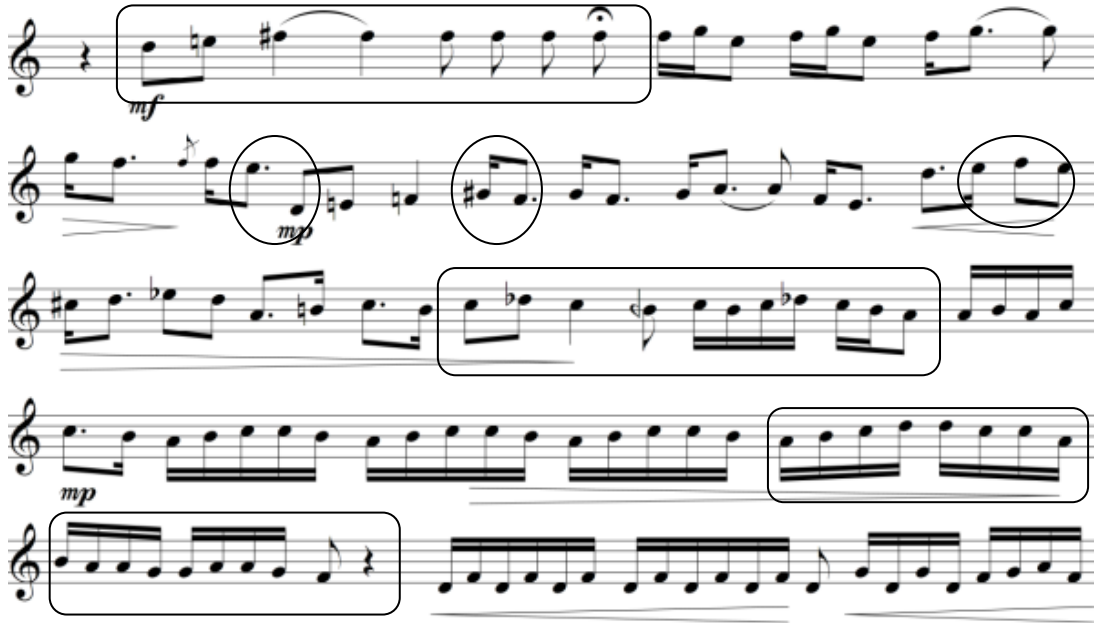


Şekil 3. 15. Sabâmakamına geçki



Şekil 3. 16. Acemaşiranda çargâh çeşnisi

Taksim dördüncü cümlesinin tamamı şöyledir;



Şekil 3. 17. İhsan Özgen'e ait Opening taksim dördüncü cümlesinin tamamı

Özgen taksim beşinci cümlesine Segâh sesi ile başlamıştır. Fakat pest tarafa inerken makamın seyir özelliklerine uymayan Acemaşiran perdesini göstererek Hüseyini perdesinde makam seyirine uymayan bir kalış söz konusudur.



Şekil 3. 18. Segâh perdesinde kalış

Şekil 3. 19. Makam dışı kalış

Taksim sonrasında bu sesler üzerinde fazla seyretmeden Segâh çeşnisine geçmiştir. Ardından Hicaz çeşnisi göstererek, Hicaz makamına geçmiş, Yegâhta buselik duyurarak, sonrasında Hicaz çeşnisi göstermeye devam etmiş, Hicaz hümayün çeşnili asma karar yapmıştır. Böylelikle Özgen taksim beşinci cümlesinde de makamsal ve makam seyrine uymayan kalışlar göstererek kodların karıştığı bir seslendirme özelliği göstermiştir. Taksim beşinci cümlesinin tamamı şöyledir;



Şekil 3. 20. İhsan Özgen'e ait Opening taksim beşinci cümlesinin tamamı

Özgen taksim altıncı cümlesinde makamsal ezgiler ile oluşturmuştur. Taksim altıncı cümlesi bir giriş açılış ifadesi ile Acemaşiran perdesinden

başlamıştır. Orta ve tiz bölgede arpejler göstermiştir. Ardında Nim şehnaz perdesini alarak küçük 2'li, küçük 3'lü aralıklar kullanıp Çargâhta Hicaz çeşnili kalmıştır. .

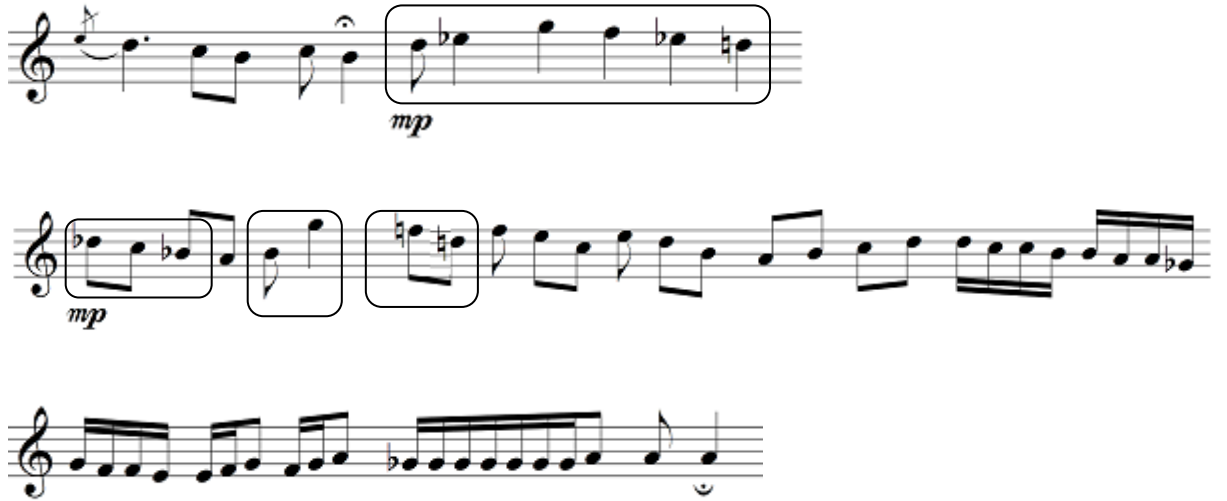
**Şekil 3. 21.**İhsan Özgen'e ait Opening taksiminin altıncı cümlesi

Özgen taksim yedinci cümlesinde acemaşiran makamına geçen bir pasajla başlamış, Acemaşiran perdesi vurgulanarak, Kürdi ve Nim hisar perdelerini duyurarak Nihavend makamının pest bölgesini göstermiştir. Sonrasında Çargâh perdesinde büyük 2'li aralığı duyurarak çeşnisiz kalmıştır. Böylelikle Özgen taksim yedinci cümlesi makamsal yürüyüşler ile devam etmiştir. Opening taksim yedinci cümlesinin tamamı şöyledir;



Şekil 3. 22. İhsan Özgen'e ait Opening taksiminin yedinci cümlesi

Özgen taksim sekizinci cümlesinde makamsal yürüyüşüne devam etmiştir..Taksim bu bölümü Nevada perdesi üzerinden Buselik göstererek başlayıp, küçük üçlü, büyük altılı, ardından tekrar büyük üçlü duyurarak sonrasında yegâhta Sabâçeşnisinin bir bölümünü göstererek Dügâh perdesinde çeşnisiz kalmıştır. Opening taksim sekizinci cümlesinin tamamı şöyledir



Şekil 3. 23. İhsan Özgen'e ait Opening taksiminin sekizinci cümlesi

Özgen taksim dokuzuncu cümlesine Yegâh perdesinden başlamıştır. Ardından büyük 2'li ve küçük 2'li aralıkları duyurmuştur. Ardından yegâh perdesi üzerinde kürdili olarak seyretmiştir. Sonrasında Rastta buseliğin bir bölümü, Nevada Kürdi dizisinin bir bölümü duyurularak, Nihavend makamına geçilmiştir. Dokuzuncu cümlelerin son bölümünde Nevada Hicazın ve yerinde Hicaz'ın bir bölümü gösterilerek, Hicazlı çeşnili olarak Neva perdesinde kalınmıştır. Böylelikle taksim

bu bölümünde makamsal özellikler çerçevesinde oluşturulmuştur. Opening taksimnin dokuzuncu cümlesinin tamamı şöyledir



Şekil 3. 24.İhsan Özgen'e ait Opening taksimnin dokuzuncu cümlesi

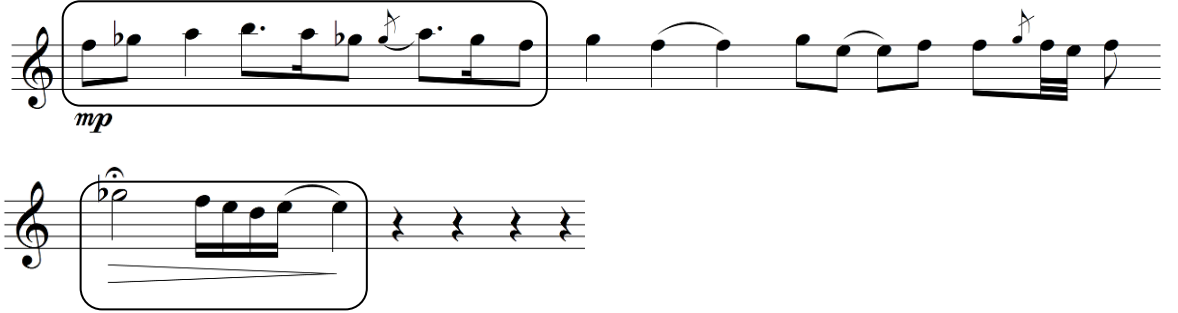
Taksimnin onuncu bölümünde Özgen Rastta buselik çeşnisine tekrar geri dönmüştür. Ardından Neva ve Yegâh perdesinde Sabâçeşnisinin bir bölümü duyurmuştur. Böylece Özgen taksimnin bu bölümü de makamsal anlayışla oluşturmuştur. Opening taksimnin onuncu cümlesinin tamamı şöyledir.





Şekil 3. 25. İhsan Özgen'e ait Opening taksiminin onuncu cümlesi

Özgen Taksim'in on birinci cümlesine nevada sabâçeşnisinin bir bölümünü gösterirken taksim'in makamsal seyrine uymayan bir şekilde hüseyini perdesinde kalmış, bu sırada simetriyi yadsıyan bir tutum sergilemiştir. Opening taksim'in on birinci cümlesinin tamamı şöyledir.



Şekil 3. 26. İhsan Özgen'e ait Opening taksiminin on birinci cümlesi

Taksim'in on ikinci cümlesine diğer cümle ile örtüşmeyen yegâh perdesinden girilmiştir.



Şekil 3. 27. İhsan Özgen'e ait Opening taksiminin on ikinci cümlesinin girişi

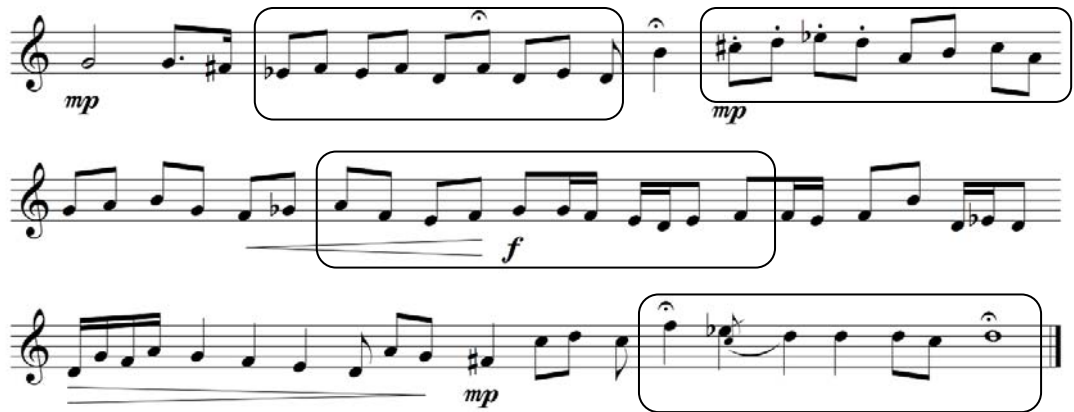
Sonrasında düğâh ve kürdi seslerini kullanarak ile küçük ikili aralığını tekrarlar ile vurgulanmıştır. Ardından Düğâh- Hicaz aralığı eksik dörtlü duyurularak, Düğâh perdesinde Sabâ göstermiş, Yegâhta buselikli seyredilmiş bu sırada (1a bemol) Nim zirgüle perdesini makamın seyrine uymayan bir şekilde kullanılmıştır. Bu bölümün sonrasında Rastta hicaz'ın bir bölümü gösterilerek, Rastta ve Yegâh

perdelinde çeşnisiz kalınarak makamsal yürüyüşe tekrar geri dönülmüştür. Böylelikle Özgen taksim on ikinci cümlesinde makamsal ve makamsal olmayan aralıklar ile ezgiyi oluşturmuş bu bağlamda simetriyiyadsıyan tutumlar sergilemiştir. Opening taksim on ikinci cümlesinin tamamı şöyledir.



Şekil 3. 28. İhsan Özgen'e ait Opening taksim on ikinci cümlesi

Taksim son bölümünde Özgen makamsal seyir özellikleri göstermiştir. Yegâhta Hicaz'ın bir bölümü gösterilmiş, ardından Nevada Hicaz ve Buseliğin bir bölümü gösterilerek re neva perdesinde kürdi çeşnili karar vermiştir. Opening taksim son cümlesinin tamamı şöyledir.



**Şekil 3. 29.**İhsan Özgen'e ait Opening taksiminin on üçüncü cümlesi

Özgen'in Openig taksimi görüldüğü üzere birbirinden oldukça farklı cümlelerden oluşmuştur. Bu açıdan özgün yazılmış bir besteyi de andırmaktadır. Bu taksimdeki en önemli detay ise; Özgen'in her ne kadar icrasında farklı sesleri gösterse de makamdan kopmamış olmasıdır. Özgen'in taksim icrasındaki bu özelliği Türkan şu ifadelerle aktarmıştır;

İhsan Bey'i dinlersin çok farklı bir şey yapar ama onun içerisinde makam vardır. Onun içerisinde tavır vardır. Onun için İhsan Bey'in yaptığı icralarda ileride klâsik olacaktır. İhsan Bey yeni bir kemeçe tavrı çıkartmamıştır. Fakat yeni bir çalma anlayışı geliştirmiştir. Eser icrasına da bir anlayış getirmiştir. Eski eser icralarına baktığına bir eserde iki insan farklı yollara giderler sonra aynı yolda buluşurlar. Kararda buluşurlar. İhsan Bey de biraz daha romantizm ve melodik yapılar arasında bağlantılar geçişler vardır. Ve o geçişleri şarkı söyler gibi konuşur gibi bir anlatım vardır bu da yeni bir anlayış getirmiştir. Bunun için İhsan Bey'in batı müziğini çok iyi bilmesinden kaynaklanır ve Niyazi saymında ortaya koyduğu budur. Sesler ile oynayarak seslerin hepsinin tek tek güçleri olduğunu düşünerek makamdan çıkmayarak başka bir yöne gitmeden yine kökünde Cemil Bey'in getirdiği ekolle" (D. Türkan, sözlü görüşme, 10. 10. 2013).

Türkan'ın bu ifadeleri İhsan Özgen'in taksim anlayışını ortaya koymak bakımından oldukça önemlidir. Özgen'in taksimlerinin birçoğunda seslerle oynayarak güçlerini ortaya koymak, belirsiz sesler duyurmak, fakat her hâlükârda yine makama dönmek esastır.

Özgen'in Opening taksim ritmik yapısını incelediğimizde ise yine her cümlede farklı kalıplar kullanılmaktadır. Giriş oldukça sakin, ağır fakat gerilim hissi uyandıran bir aralık ile başlamıştır. İkinci ve üçüncü cümlelerde yine sakin birbiriyle örtüşen ritmik yapılar kullanılarak üçüncü cümlenin sonuna doğru hızlanarak bir gerilim yaratılmıştır. Dördüncü cümleye Segâh sesinin verdiği sakinlik ile seyredilmiştir. Beşinci bölümde Acemaşiran makamına geçişte bir senkopların onaltılıkların bulunduğu hızlı pasajlar kullanılmıştır. Altıncı bölümde yine bir sakinlik ağırbaşlı ifadeler söz konusudur. Yedinci bölüm senkopların, ardından umulmadık yerlerde puandorgların kullanımı ile aniden hızlanan yavaşlayan kalıplardan oluşmuştur. Sekizinci bölümde yine ezgiye ağır girilmiş fakat arada senkoplar yoğunlaşarak pasaj keskin bir şekilde bitmiştir. Dokuzuncu bölümde glisandoların ve flejoların oldukça yoğun olduğu bir bölümdür bu bakımdan ağır bir

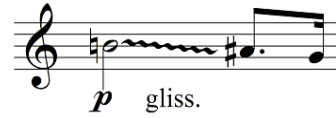


gider söz konusudur. Taksimın son bölümü yine uzun seslerde kalışlar ile daha ağır bir şekilde karara varmaktadır. Nüanslara baktığımızda hızlı pasajlarda daha kuvvetli, tek ve uzun seslerde daha hafif kalışlar ile glisando ve çarpmaların yapıldığı gözlenmiştir. Özgen Opening taksimının nüanslar ve ritmik yapısı ezgileri desteklemek üzere kullanmış, fakat çok dengeli nüanslar söz konusu olmadığı için geleneksel taksimlerle örtüşmeyen yaklaşımlar sergilemiştir.

Özgen Opening taksiminde kullanmış olduğu çarpma, uzun seslerde vibrato, bir sestem başlayarak tekrar aynı sese dönen çeşitli yapıdaki melodi grupları, ezgilere girişte kısa dizi, aynı sesin birden fazla tekrarlandığı ezgi grupları, glisando ve kullanımı ile Tanbûrî Cemil Bey ‘in icralarında ve taksimlerinde kullandığı kemençe tekniğı ile geleneksel olmayan bir taksim oluşturduğu için de önemlidir. Özgen’in bu kullanımları postmodernizmdeki melezleşme ile örtüşmektedir. Böylece Özgen Cemil Bey’in icrasındaki teknik özelliklerinden alıntılar yaparak da postmodern bir yaklaşım sergilemiştir.



Şekil 3. 30. Çarpma



Şekil 3. 31. Glisando



Şekil 3. 32. Kısa dizi

### 3.1.2. İsimlendirilmemiş Kemençe Taksimi

İhsan Özgen’in isimlendirilmemiş bu taksimi, 1994 yılında kalan müzik tarafından yayınlanan “*Tanbûrî Cemil Bey; Peşrev ve Saz Semailleri*” albümünden alınmıştır. Albümün üç numaralı seslendirmesini oluşturan bu taksim kemençe taksimi olarak adlandırılmıştır. Bu sebeple de İsimlendirilmemiş kemençe taksimi başlığı altında incelenmiştir. Özgen “*Tanbûrî Cemil Bey; Peşrev ve Saz Semailleri*” isimli albümü Tanbûrî Cemil Bey’in saz semailleri ve peşrevlerinden oluşmuştur.

Özgen'in bu çalışmasında Klâsik Türk Müziğinin ilk virtüözü olan Tanbûrî Cemil Bey'in eserlerini yeniden yorumlamıştır ki bu durum postmodernizmde var olan yeniden yazma kavramı ile örtüşmektedir. Aktulum'a göre (2000:159) yorumlamada yorumlanan metne bağlı kalarak onun işleyişi ortaya konulmaya çalışılır. Yorumlama bir tür yeniden yazma işlemi olarak da görülebilir: bir yorumcu yazacağı metni yorumladığı metne yaslanarak oluşturur, onun üzerinden bir üst-dil oluşturmaktadır. Özellikle postmodern edebiyatta gözlenen bu özellik müzikte de sıkça uygulanan bir yöntemdir. Dolayısıyla müzikte yorumlamada bu özellikleri görmek mümkündür. Özgen'in daha önceki çalışmalarında da yeniden yorumlamaya örnek oluşturacak bu tarz seslendirme örnekleri mevcuttur. Özgen'in Gündem gazetesindeki ifadelerine göre (1985:34); 1.İstanbul Festivalinde Nevzat Atlığ yönetimindeki koronun programında Niyazi Sayın ile Necdet Yaşar daha önce notaya aldıkları Cemil Bey'in Sultanîyegâh taksimini beraber serbest bir yorumla çalmışlardır ki böylece yeniden yorumlanan bu sırada geçmişten bağımsız olmayan, fakat kendi müzikal yaklaşımları ve tavırlarını da ortaya koyan bir seslendirme gerçekleştirmişlerdir. Bu çalışma gibi İhsan Özgen'in yapmış olduğu “ Tanbûrî Cemil Bey; Peşrev ve Saz Semailerleri” isimli albümü geçmişi günümüz ifadeleri ile tasvir eden önemli bir çalışmadır. Özgen'in Özel ile görüşmesindeki şu ifadeler Cemil Bey üzerindeki bu tarz çalışmalarını değerlendirmek bakımından önemlidir;

“Mesela bir ressamın herhangi bir eserini alıyor, bir başka ressam, üzerinde yeni bir varyasyonla yeni bir eser yapıyor, yeni bir şey üretiyor. İşte bizler de Cemil Bey ile yetişip onun üzerinde bir yenilik, kendi kişiliğimizi koyarak bir şey ortaya koyarsak aynı ekolde ama farklı sesler meydana getirmiş oluyoruz. Ama sadece taklit olduğunda kötü oluyor” (Özel, 2010).

Özgen'in geçmişe bu günün ifadeleri ile bakmak bu sırada kendi kişiliği ve üslubu ile yeni bir şeyler ortaya koyması postmodern bir yaklaşımdır. Bu postmodern yaklaşımlar Türk Müziği ile ilişkilendirdiğimizde başka çalgı icracılarının da bu tarz yaklaşımlar gösterdikleri de ortadadır. Torun'un ifadelerindeki (M. Torun, sözlü görüşme, 22.10.2013); eski ustalar yenilerini hazırlar, yenilerinde eskilerden yararlanmaları gerekir sözleri bu anlayışı destekler niteliktedir. İhsan Özgen'in İsimlendirilmemiş kemençe taksimini bölümleri ile incelediğimizde şu özellikler gözlenmektedir.

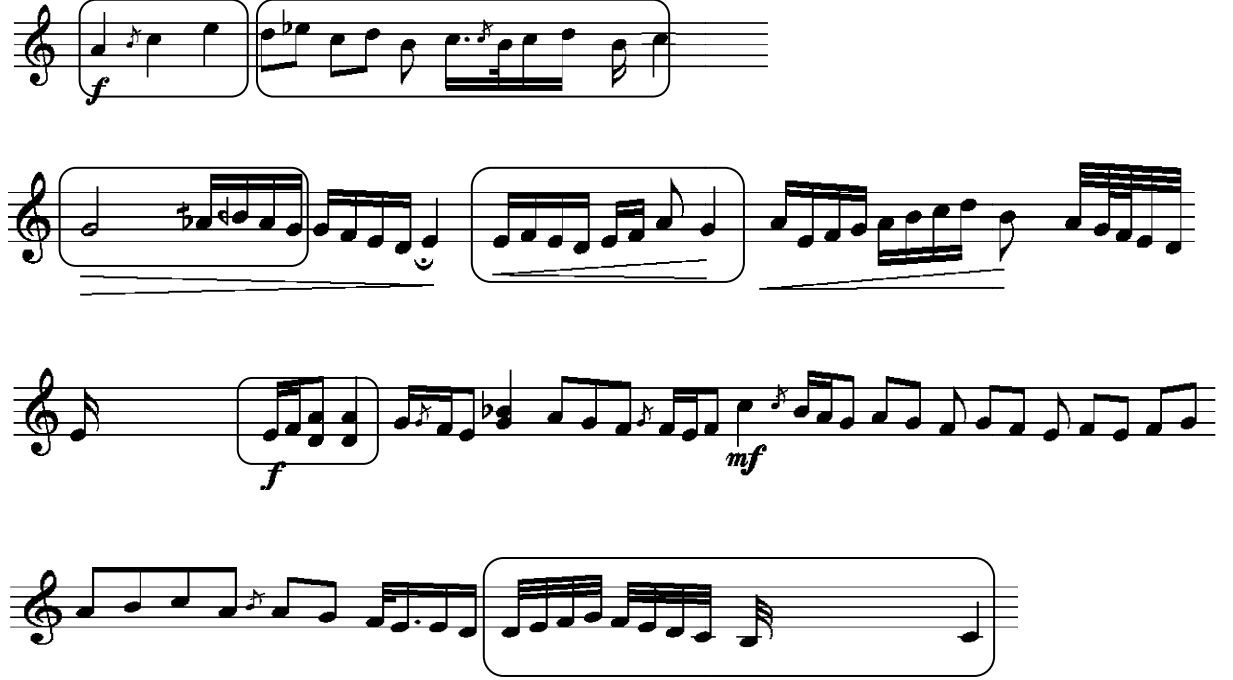
Taksimın akordu Bolahenk'dir. Taksim makam göstermek amacından uzak fakat makamsal dörtlü, beşli ya da çeşnilerin ve seyir dışı seslerin bir arada kullanılması sebebi ile kodların karıştığı postmodern bir yaklaşım sergilemiştir. Taksim ilkcümlesine tam beşli bir aralık olan Dügâh ve Hüseyini sesleri duyurularak başlamıştır. Sonrasında Dügâhta Buselik beşlisi kullanarak seyretmiştir. Bu sırada Buselik beşlisinin yeden sesi olan Nim zirgüle perdesini kalış yapmadan göstermiştir. Özgen buselik beşlisi gösteren bir seyir ile devam ederken taksimın seyrine uygun olmayan bir ses göstermiş, ardından Hüseyini aşiran perdesinde Kürdi beşlisini gösterip Dügâh perdesinde karar vermiştir. Taksim ilk olarak Buselik olarak seyredip arada seyir dışı ses kullanılması bakımından melodik anlamda simetriği yadsıyan postmodern bir durum sergilemiştir.

Süre : 01:53 Kemençevî İhsan Özgen

Şekil 3. 33.İhsan Özgen isimlendirilmemiş kemençe taksimının ilk cümlesi

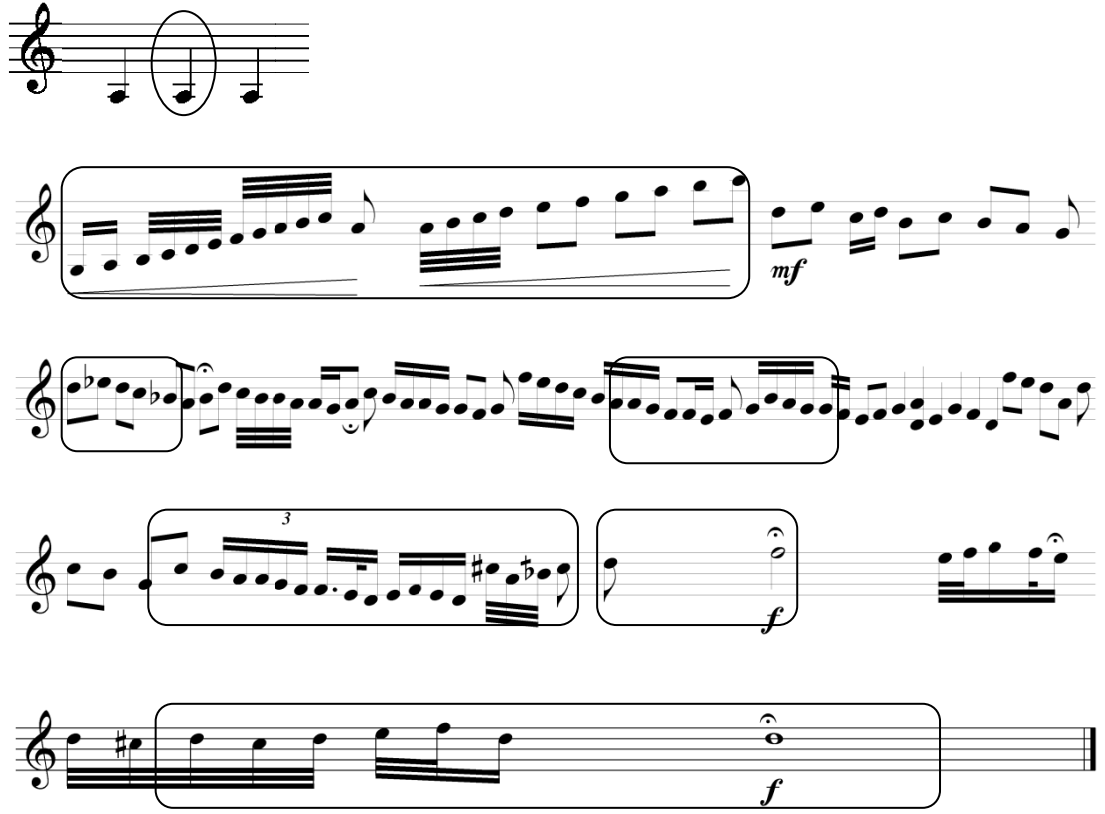
Özgen taksimın ikinci cümlesine la minör dizisinde bir arpej gibi ( Dügâh, Çargâh, Hüseyini perdeleri ile) başlamıştır. Ardından ikinci mi sesini, Hisar perdesi basarak, Buselik perdesinde eksik dörtlü aralığı duyurarak Çargâh perdesinde kalmıştır. Özgen taksimın sonrasında Rast perdesinde hicaz çeşnisinin bir bölümünü göstererek yegâhta kürdi duyurarak hüseyini perdesinde kalmıştır. Ardından Hüseyini

perdesinde kürdi dizisi ile seyretmiş beşli ve küçük ikili aralıklarını aynı anda duyurarak Hüseyni perdesinde kürdi çeşnili seyre devam etmiş, pest bölüme inerek Çargâh perdesinde çargâh beşlisi durarak karar vermiştir.



Şekil 3. 34.İhsan Özgen isimlendirilmemiş kemençe taksiminin ikinci cümlesinin tamamı

Özgen taksim üçüncü cümlesinin devamında Kaba düğâh perdesinden çıkıcı bir seyir ile başlamıştır. Kaba düğâh perdesinden başlayarak yine bir çıkıcı seyir ile iki oktav Kürdi dizisini göstermiş, ardından bu dizinin genişlemiş bölgesinin bir bölümü olan Tiz buselik ve Tiz neva seslerini duyurmuş, dizinin iniş seyrinde Rast perdesinde çargâh beşlisini göstererek karar vermiştir. Özgen taksim sonrasında rastta buseliğin bir bölümünü göstermiş, ardından Acem aşirân perdesinde Çargâh'ın bir bölümü Yegâhta buselik çeşnisi ve Hicaz dörtlüsünün seslerini kullanarak seyretmiştir. Ardından Acem perdesinden başlayarak Nevada buselik beşlisini duyurmuş, bu sırada Nim hicaz perdesini yeden olarak kullanarak Nevada buselik çeşnili karar vermiştir.



Şekil 3. 35.İhsan Özgen isimlendirilmemiş kemençe taksiminin üçüncü cümlesinin tamamı

İhsan Özgen “Tanbûrî Cemil Bey; Peşrev ve Saz Semaileri” albümünde yapmış olduğu bu taksim öncesindeki ve sonrasındaki eserler ile makamsal olarak örtüşmemekte iki eseri birbirine bağlamak gibi bir geçiş taksimi gibi veya bir giriş taksimi gibi bir durum taşımamaktadır. Ayrıca taksim tek bir makam çerçevesinde oluşturulmamıştır. Genel olarak makamsal aralıklar, seyir dışı sesler, dörtlü ve beşliler, çeşniler göstermiş fakat tüm bu sesler ezgiler iç içe kullanmıştır. Özgen’in taksimindeki bu durumlar sebebi ile kodların birbirine karıştığı postmodern bir durum sergilemiştir. Böylelikle Özgen’in bu icrası klâsik icraların içerisinde yer alan bir seslendirme olma bakımından da yine kodların birbirine karıştığı, simetriği yadsıyan bir durum sergilemiştir.

Özgenin isimlendirilmemiş bu taksimi ritmik özellikler bakımından oldukça birbiri ile paralel ve uyumlu giden tartımlardan oluşmuş, pasajlar aniden hızlanıp yavaşlamamıştır. Bu bağlamda simetrik bir ritmik özellik kullanmıştır. Teknik özellikleri bakımından ise geleneksel icra tavrında var olan vibrato, çift tel, çarpmalar kullanılmıştır. Bu bağlamda geleneksel icra teknikleri ile geleneksel

olmayan bir taksim oluşturduğu için postmodernizmdeki melezleşme ile örtüşen bir durum söz konusudur.

### 3.1.3. İsimlendirilmemiş Kemeçe Taksimi

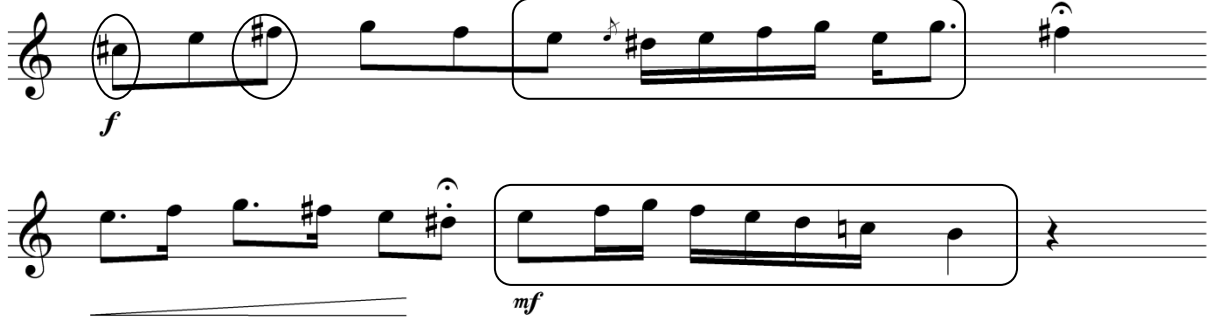
İhsan Özgen'e ait son kemeçe taksimi örneği Linda Burmen- Hall ile oluşturdukları Golden Horn Record tarafından 2004 yılında yayınlanan *Cantemir: Music in İstanbul Ottoman Europe around 1700* albümünden alınmıştır. Özgen'in bu albümdeki icraları kemeçenin dünya müziklerindeki kullanımı içinde ayrıca önemli bir örnektir. Özgen'in Linda Burmen Hall ile oluşturdukları albümün içeriğini XVII. yüzyıl bestecilerinden Dimitri Kantemiroğlu'na ait eserler ile Moldovya dansları ve günümüz bestecilerine ait bestelerden oluşmuştur. Albümde kemeçenin yanı sıra harpiscord, barok viyola, bendir, flüte, tanbur, virginal barok flüt çalgıları kullanılmıştır. Barok döneme ait batı müziği çalgıları ile Klâsik Türk Müziğine ait çalgıların bir arada seslendirmelerde kullanılması, postmodernizmde kodların karıştığı bir yaklaşımla da örtüşmektedir. Özgen'in İsimlendirilmemiş kemeçe taksimi albümün on üçüncü icrasını oluşturmaktadır. Bu taksim albümün ikinci bölümünü oluşturan Kantemiroğluna yazılmış yeni eserlerin icrasından önce seslendirilmiştir. Taksim sonrasında ise (1973-2003) yılları arasında yaşamış, Lou Harrison'a ait 1996 yılında çıkartmış olduğu *Rhymes with Silver* albümünden alınan *In Honor of Prens Kantemir* isimli eser yer almaktadır. Harrison minimal müziğin öncüsü Avro Part ve postmodern çalışmalarda bulunan John Cage 'in öğrencisidir. Bu sebeple icralarında bu bestecilerin etkileri görülmektedir. Harrison'un *Cantemir* için yazdığı bu eserinde Doğu- Batı sentezi ve tek bir tonda seyretmeyen bir özellik göstermektedir. Özgen de bu eser öncesi taksiminde bu esere hazırlayıcı bir nitelikte bir taksim ile seyretmiş tek bir makama bağlı olmayan, fakat geleneksel taksim anlayışından oldukça farklı bir seslendirme gerçekleştirmiştir.

Özgen'in İsimlendirilmemiş Taksiminin akordu Bolahenk'tir. Taksim üç bölümden oluşmuştur. Taksim ilk cümlesinde Özgen Nim hicaz perdesi üzerinden seyre başlamış, Nim hisar ve Evç perdelerini göstererek, Hüseyini perdesinde buseliğin bir bölümünü duyurarak sonrasında Buselik perdesinde Hicaz çeşnili kalmıştır. Taksim ilk cümlesi şöyledir;

İsmlendirilmemiş Kemeçe Taksimi

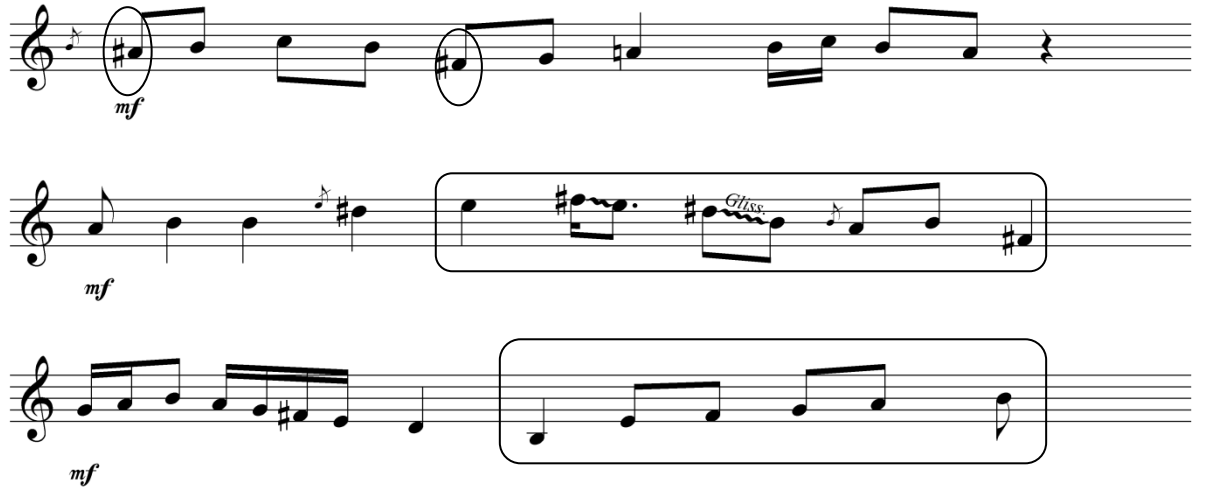
Süre : 00:58

Kemeçevi : İhsan Özgen



Şekil 3. 36.İhsan Özgen isimlendirilmemiş kemeçe taksiminin ilk cümlesinin tamamı

Özgen taksimin ikinci cümlesine Kürdi sesinden başlamıştır. Sonrasında Irak perdesini alarak Dügâh perdesinde çeşnisiz kalmış, ardından Hisar perdesini göstermiş, Evç perdesi ve Segâh perdelerini kullanarak Irakta eksik segâh çeşnisini duyurmuş, Hüseyini perdesinde Buseliğin bir bölümünü göstererek buselikte asma karar yapmıştır. Taksimin ikinci cümlesi şöyledir;



Şekil 3. 37.İhsan Özgen isimlendirilmemiş kemeçe taksiminin ikinci cümlesinin tamamı

Özgen taksimin son cümlesinde Buselikte hicaz çeşnisi, Rastta çargâhın bir bölümü, Hüseyini perdesinde buselik göstererek çıkıcı bir seyir ile tiz buselik perdesinde çeşnisiz karar vermiştir. Taksimin son cümlesi şöyledir;



Şekil 3. 38.İhsan Özgen isimlendirilmemiş kemençe taksiminin üçüncü cümlesinin tamamı

Özgen'in isimlendirilmemiş bu taksimini ritmik yapısı ve nüansları birbiri ile örtüşen yapıda oluşturulmuştur. Fakat Özgen bu taksim seyir özelliklerini geleneksel taksimlerde olduğu gibi tek bir makamda ya da farklı makamlara geçerek değil çeşniler ile oluşturmuştur. Bu çeşnilerde birbiri ile yakın değildir. Özgen bu taksiminde klâsik üsluptaki gerekliliklerden tamamen uzaklaşmış, serbest bir seyirle gezinmiştir. Tek bir makamda birbiri ile yakın olmayan çeşniler ile bu taksim, geleneksel taksimlerdeki yapı ile oluşturulmamış, sonrasında yine belli bir tonal özellik taşımayan doğu batı sentezi olarak nitelendirebileceğimiz esere hazırlayıcı bir özellikte oluşturulmuştur. Böylece taksim taksim kodların karıştığı bir durum ile örtüşerek postmodern bir yaklaşım sergilemiştir.



### 3.2. Hasan Esen Örneği

XX. yüzyılın ikinci yarısında icralarında postmodern yaklaşımlar sergileyen ikinci örnek, Klâsik Türk Müziğini ulusal ve uluslararası platformlarda temsil eden kemençevî Hasan Esen'dir.



Resim 3. 2: Hasan Esen (www.hasanesen.com., 10.06.2013)

Esen, Klâsik Türk Müziğinde ve dünya müziklerinde, önemli çalışmaları bulunan bir kemençevîdir. Esen'in kemençe icrası ile ilgili olarak tanbûrî Necdet Yaşar şu ifadelerde bulunmuştur;

“Güçlü müzisyenliğinin yanı sıra mükemmel icrakârlığı ile de müzik âleminde yüksek seviyeyi yakalamış nadir bir sazendedir... Klâsik müziğimizin sembolleşmiş, üç sazından birisi olarak kabul edilen kemençe, sol el parmak kullanım tekniği itibariyle icracı zor bir müzik aletidir. Asya, Avrupa ve bilhassa A.B.D. de yapmış olduğumuz turlarda kendisinin tek yaylı saz olarak katılmış olduğü konserlerdeki yüksek icrakârlık gücü herkesin dikkatini çekmiş ilgi odağı olmuştur. Repertuara hâkimiyet, kuvvetli ritim duygusu, tasavvuf müziğinden klâsik repertuar, fasıl müziği ve enstrümantel icralara kadar bütün örneklemelerdeki performansıyla layık olduğü yüksek bir yere gelmiştir” (Esen, 2006:1).

Esen'in kemençe icralarını etkileyen en önemli özelliği, iyi bir kemanî olmasıdır. İcraçı konservatuvar yıllarında tanıştığı kemençede, kemandaki icra özelliklerini aynen uygulamıştır. Bu özellikler onun icralarına olumlu bir şekilde yansımış ve kemençe icrasını farklı kılmıştır. Ayangil'in Esen'in icraları ile ifadeleri bu durumu destekler niteliktedir.

“Hasan Esen çok iyi bir tuşe, entenasyon ve yay tekniğine ve emprovizasyon tekniğine sahip bir icracıdır. Daha önce keman çalmasından kaynaklı orjinal olarak kemençe ile başlamamış, kemanla başlamış, kemandaki kazanımlarını kemençeye aktardığını rahatlıkla görüyoruz. Nitelikli temiz bir icrası ile karşılıyor. Hasan mütevazı bir şahsiyet

çerir. Bir gizli hazinedir” (R.Ayangil., sözlü görüşme, 20.10.2013).

Ayangil’in de belirttiği üzere Esen’in farklı bir çalgının tekniğini kemençede kullanılması aynı zamanda postmodern bir durumdur. İcracı keman tekniğinden alıntılar yaparak, kemençe icrasına uyarlamıştır. Kısacası bir örnekten alıntı yaparak bir yenisini oluşturmuştur. Bu özellik postmodernizmde alıntılar yaparak yenilerin oluşturması kavramı ile örtüşmektedir. Bu bağlamda sanatçı postmodern bir icra tavrı sergilemektedir.

Esen’in kemençe icralarının yanı sıra diğer önemli bir özelliği de Klâsik Türk Müziği çevreleri tarafından takdir görmüş, beğenilmiş bestelere sahip olmasıdır. Taksimlerinde oluşturduğu kompozisyonlarında da bu bestecilik yönü oldukça hissedilmektedir. Akademisyen olup kemençe dersleri vermesi, günümüzde birçok konservatuarda okutulan kemençe metodunu aktif bir icracı olarak yazması, onun aynı zamanda araştırmacı kişiliğinin önemli göstergeleridir. Esen’in Türk Halk müziği ile ilgili olması, onun yerel öğeleri de icrasında kullanmasına neden olmuş, Klâsik Türk Müziğine ait öğeler ile yerel öğeleri ustalıkla beraber kullanabilmiştir. Sanatçının bu özelliği postmodernizmde kodların karışımı kavramı ile örtüşmektedir.

Hasan Esen Klâsik Türk Müziğinin geleneksel icralarının yanı sıra uluslararası bir sanatçı olması sebebiyle birçok farklı müzik türlerinde de kemençe icrası ile yer almış bir icracıdır. Sibel Gürsoy ile yaptıkları Fussion çalışmaları, Vasiliki Papageorgiou ile albümleri, Pera isimli Türk ve yabancı müzisyenlerle olan farklı müzik türlerindeki icraları, sanatçının aynı zamanda yeni çalışmalarda açık olmasının önemli göstergeleridir. Esen bu farklı türlerdeki icraları ile birlikte kodların karıştığı postmodern bir durum sergilemiştir. Bu sırada Esen’in icralarında değinilmesi gereken önemli bir unsurda sanatçının farklı müzik topluluklarında yer almasına rağmen icralarında Klâsik Türk Müziği geleneğinden uzaklaşmamasıdır. Bu bağlamda Esen’in Rebap ve Sine keman gibi unutulmuş çalgılarla ilgili 2004 yılında Kalan müzik tarafından çıkardığı Rebap, 2012 yılında yurtdışında Pera Music tarafından yayınlanan Sine keman albümlerini oluşturması ve bu çalgıları yeniden müziğimize kazandırma çabası, sanatçının geleneğe olan bağlılığının da birer göstergesidir.

Klâsik Türk Müziği tarihinde bilindiği üzere kemençeyi ilk kez popüler bir icrada kullanan kemençevî Cüneyt Orhon'dur. Sonrasında hiçbir kemençevî, bu çalgıyı popüler müziklerde kullanmamıştır. Cüneyt Orhon sonrasında Esen, kemençeyi popüler icralarda kullanmaya başlamıştır. Bu dönemi Esen şöyle değerlendirmiştir.

“İlk albüm çalışmaları kemençe kayıtları ile ilgili olarak şunları söyleyebiliriz. 80’li yılların başlarında o zaman kasetti daha cd çıkmamıştı. O sıralarda alt yapı dediğimiz batı sazların kullanıldığı bir müzik tarzı oluştu. Bunların üzerine de renk olarak kemençe, ney, ud, kanun alınıyordu. Bunu ilk olarak rahmetli Metin Alkanlı başlattı. İlk çaldığımızda bize de alışmadığımız bir şeydi. Fakat bu çok sevildi ve o dönem internet ortamı yok, müzik dinleniyor, kasetler alınıyor. Satın alınarak dinleniyor. Albüm çok satılınca hemen her solist o dönem albüm yapmaya başladı ve biz nerede isehaftada 4-5 tane albüm çalışıyorduk hemde albümün tamamını. Bu önemlidir ( H. Esen, sözlü görüşme, 20.10.2013).

Türkan ise Hasan Esen ile popülerleşen kemençe icralarını şöyle değerlendirmiştir;

“Son dönemde Hasan Esen kemençenin çok popüler olmasına sebep olmuştur. Çünkü o dönem tıkanan bir müzik sektörü yeni bir renge ihtiyaç vardı ve o rengi Hasan Esen getirmiştir. Bu sefer onun çalışmada hocası, Cemil Bey ve makam vardır ama ufuk olarak açık bir ufuk yeni bir taze kandır. İnsanlar birçok şeyin içerisinde denemişlerdir. Acaba burada kemençe nasıl olur ? Hasan Esen çalar ondan sonra bütün pop albümlerinde dizi müziklerinde kemençeyi duyarsın. Kemençe artık günümüzde çok bilinen bir çalgıdır. Bilinmesindeki en önemli etken iyi icracılarının yanı sıra kullanım alanının genişlemesidir. Fakat bu icralarda önem kazanan kemençenin karakterini, kişiliğini zedeleyecek yozlaşmış icralardan kaçınılmıştır. Kemençenin talep görmesi sesinin renginde saklıdır. Bu çalgıyı iyi icrası ile sevdiren isimlerden biri de Esen'dir”

( D. Türkan, sözlü görüşme,10.10.2013).

Esen’in kemençeyi popüler müziklerde kullanması daha önce kullanılmayan bir seslendirme örneğini oluşturmuştur. Bu bakımdan aynı zamanda deneysel olup, postmodern bir icra tarzını oluşturmaktadır. Esen’in gelenekten uzaklaşmaması fakat popüler icralarda da kemençeyi kullanması uluslararası müzik topluluklarında yer alması icracının kemençe taksimlerine de yansımıştır. Hasan Esen’in postmodern yaklaşımlar gösteren taksimlerinden örnekler “*Heybeli’den Son Vapur*”, “*Trakya’nın Can Şarkısı*” ve “*Mest of Grup Gündoğarken*” albümlerde yer

almaktadır. Bu albümlerdeki taksimlerin makamsal ve postmodern özellikleri ise şöyledir.

### 3.2.1. İsimlendirilmemiş Kemeñçe Taksimi

Hasan Esen'in ilk kemeñçe taksimi örneği 2002 yılında Ada müzik tarafından yayınlanan Vasili Papageorgiou ile yapmış olduğu "Heybeli'den Son Vapur" adlı albüm çalışmasının on bir numaralı icrasıdır. Bu taksim adı belirtilmediğinden isimlendirilmemiş kemeñçe taksimi başlığı altında incelenmiştir. Albümün geneli İstanbul'u konu alan yeni beste ve şarkılardan oluşmuş, sözler Yunanca okunmuştur. Albüm içerik olarak farklı kültüre ait çalgıların ve ezgilerin bir arada bulunması bakımından sentez bir çalışmadır. Bu sebeple albümde postmodern bir durum söz konusudur. Kemeñçe icralarının ağırlıkta olduğu bu albümde önemli bir postmodern örnekte gitar kemeñçenin aynı anda icrası olan taksimdir.

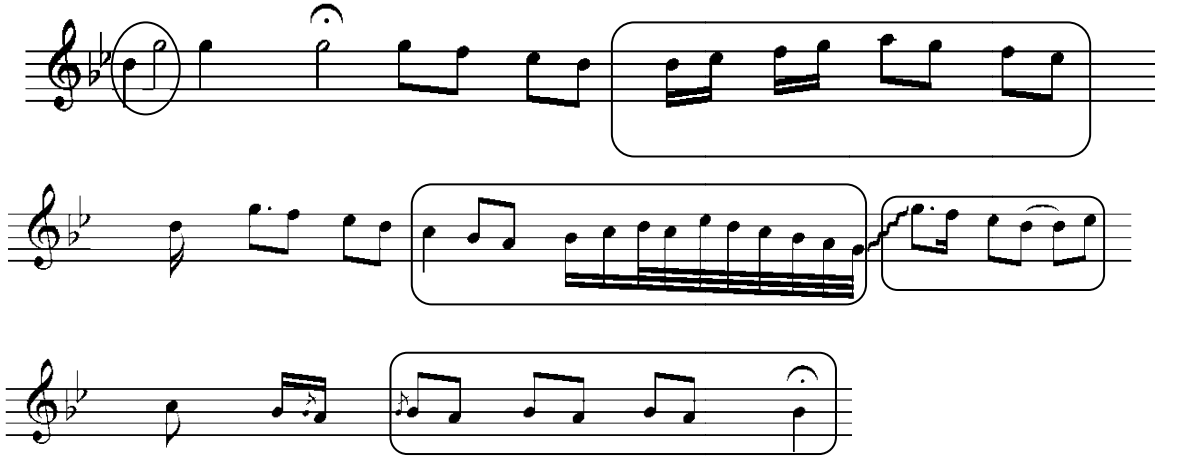
Taksim akordu bolahenktir. Hasan Esen'in kemeñçe ile yaptığı bu taksime, Gitar bastığı akorlar ile eşlik etmiştir. Taksim ilk cümleye olarak Tiz neva perdesinden başlanmıştır. Tiz neva perdesinden inerek Nevada buselik çeşnili kalış yapılmıştır.

Süre: 01:12 Kemeñçevî Hasan Esen

The image shows two lines of musical notation. The first line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is circled and has 'ff' below it. The second measure has 'f' below it. The second line continues the melody and has a box around the final measures.

Şekil 3. 39. Hasan Esen'in İsimlendirilmemiş kemeñçe taksiminin ilk cümlesi

İkinci cümleye geldiğimizde Neva perdesinden sol gerdaniye perdesi aralıkları tam dörütlü duyurulmuş, sonrasında Nevada kürdi çeşnisi gösterilmiş, ardından Rastta buselik beşlisi duyurulmuş, bu beşliyi oluşturulan sesler belirtilerek güçlü Neva perdesinde yarım kalışın ardından yine Nevada buselik beşlisi gösterilerek Kürdi perdesinde çeşnisiz kalınmıştır.



Şekil 3. 40. Hasan Esen'in İsimlendirilmemiş kemençe taksiminin ikinci cümlesi

Taksimın son cümlesi güçlü neva perdesinden başlamıştır. Nevada buselik ve rastta buselik çeşnileri gösterilmiş ve son olarak makamın gereği olarak rastta buselik çeşnili karar verilmiştir.



Şekil 3. 41. Hasan Esen'in İsimlendirilmemiş kemençe taksiminin son cümlesi

Esen icrası sırasında geleneksel teknikler alan vibrato, çarpma kullanmıştır. Taksimın ritmik özellikleri makamsal bir taksimde olduğu gibi birbiri ile uyumlu ezginin melodik yapısına uygun bir biçimde oluşturulmuştur.

Bu taksimde gitar eşliği ile icrada batılı bir seslendirme beklentisi içinde bulunulabilmesine rağmen taksimın içeriği tamamen makamsadır. Taksim Nihavend makamının ufak bir özetidir. Kemençenin makamsal seyir özellikleri bağlamında oluşturduğu ezgilere gitar'ın eşlik etmesi alışık olunmayan bir icra biçimi olduğu için deneysel ve farklı müzik türlerine ait çalgıların aynı anda kullanılması bakımından aynı zamanda kodların birbirine karıştığı bir çalışmadır.

Hasan Esen 'in bu özelliklerle birlikte taksiminde postmodern bir yaklaşım sergilemiştir.

### 3.2.2. İsimlendirilmemiş Kemeçe Taksimi

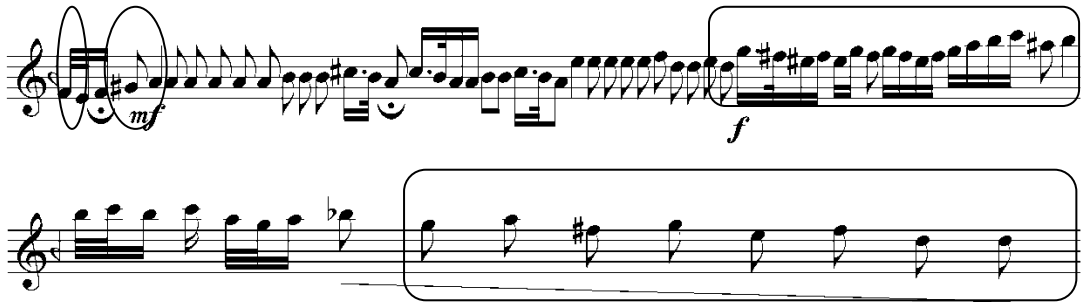
Hasan Esen'e ikinci kemeçe taksimi örneği 2007 yılında Ada müzik tarafından çıkarılan "Trakya'mın Can Şarkısı" albümünden on dört numarada yer alan kemeçe taksimidir. Bu taksimin makamı belirtilmediği için "İsimlendirilmemiş Kemeçe Taksimi" başlığı altında incelenmiştir. Bu albüm Türk ve yabancı müzisyenlerin beraber oluşturdukları bir çalışmadır. Trakya'ya ait ezgilerden oluşan bu albümde Klâsik Türk Müziği çalgıları da yer alarak, eser aralarında taksimler yapmışlardır.

Taksimin akordu Bolahenktir. Esen taksimin ilk cümlesine Irak perdesinde Segâh çeşnili girmiş bu sırada Acem aşiran perdesi yeden olarak kullanarak Irak perdesinde kalmıştır.



Şekil 3. 42. Hasan Esen'in İsimlendirilmemiş kemeçe taksiminin ilk cümlesi

Esen ikinci cümleye Irak perdesinden başlamış, Nim zirgüle perdesini alarak küçük ikili aralığını göstermiş, Buselik ve Nim hicaz perdelerini göstererek Dügâhta Çargâhduyurmuş, ardından Nevada Rast'ın bir bölümünü göstererek ikinci cümleyi tamamlamıştır.



Şekil 3. 43. Hasan Esen'in İsimlendirilmemiş kemeçe taksiminin ikinci ve son cümlesi

Esen kemeçe taksimının üçüncü cümlesine Gerdaniye perdesinden başlayarak, Evç perdesinde inici çıkıcı seyirle Segâh makamında seyrederek, Segâhta eksik Segâhlı olarak karar vermiştir.



Şekil 3. 44. Hasan Esen'in İsimlendirilmemiş kemeçe taksimının ve son cümlesi

Esen icrası sırasında geleneksel teknikler olan vibrato, çarpma kullanmıştır. Taksimın ritmik özellikleri makamsal bir taksimde olduğu gibi birbiri ile uyumlu ezginin melodik yapısına uygun bir biçimde oluşturulmuştur. Hasan Esen'in yabancı müzisyenlere ait, daha çok Trakya ezgilerinden oluşan bu çalışmadaki kemeçe taksimi, tamamen makamsal, geleneksel özellikler taşıyan bir taksimdir. Fakat bu taksim ne bir klâsik fasıl, ne de Klâsik Türk Müziğine ait bir repertuar dâhilinde yapılmıştır. Bu sebeple farklıdır. Esen'in Klâsik Türk Müziğini en geleneksel hali ile içine başka farklı müzikal öğeler eklemeyen gerçekleştirdiği bu taksim icrasında bu sebeplerle postmodern yaklaşımların sergilendiği bir örnektir.

### 3.2.1. İsimlendirilmemiş Kemeçe Taksimi

Hasan Esen'in İsimlendirilmemiş kemeçe taksimi popüler bir albümde kemeçenin kullanımına yönelik önemli bir örnektir. Taksim, 1998 yılında "Mest Of Gündoğarken" albümünde seslendirilmiştir. Bu taksim albüm içerisinde bir ad almadığı için isimlendirilmemiş kemeçe taksimi başlığı altında incelenmiştir. Günümüzde popülerliği olan içinde Türk Müziği unsurlarının kullanıldığı, bu bakımdan Klâsik Türk Müziği çalgılarının da yoğun olarak gözleendiği popüler albümler oldukça revaçtadır. Bu albümleri oluşturan gruplar aynı zamanda Türk

Müziğine, makamsal melodilere ve çalgılara ve seslendirme biçimlerine yer vererek gençlerin bu çalgılara ve müziğe ilgisini de oldukça artırmıştır. Yeni Türkü, İnce Saz gibi gruplar bu çalışmalara verilebilecek en iyi örneklerdendir. Bu kullanımlar kemençenin popüler anlamda ulusal ve uluslararası platformlarda çalgı topluluklarındaki kullanımlarının önünü açan çalışmalardır. Hasan Esen'in Grup Gündoğarken albümündeki kemençe taksimi, "Bana Esmeyi Anlat" isimli parçanın sonunda yapılmıştır. Eserin ilk girişinde kemençenin solosu bulunmaktadır. Eserin sonundaki kemençe taksimi bitirişi kuvvetlendirmek ve eseri renklendirmek için yapılmıştır.

Taksimın akordu Bolahenk'tir. Kürdi perdesinden başlayan taksim, Nevada buselik göstererek Kürdi perdesinde kalmış, yerinde Kürdi dizisinde seyrederek Acem aşiran perdesinde Çargâhlı kalınmıştır. Sonrasında Kürdili seyrederek Hüseyinide kürdili kalınmış, Muhayyer üzerinden Acem perdesine doğru inişle acemde bitmiştir.

**Kemençe Taksimi**

Süre : 1:15 Kemençevî Hasan Esen

The musical score for "Kemençe Taksimi" is presented in six staves of treble clef notation. The first staff begins with a whole note chord marked *mf*. The second staff contains a melodic line with a *mf* dynamic. The third staff continues the melody with a *mf* dynamic. The fourth staff shows a melodic line with a *f* dynamic. The fifth staff features a melodic line with a *f* dynamic. The sixth staff concludes the piece with a melodic line marked *pp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and phrasing slurs.

Şekil 3. 45. Hasan Esen'in İsimlendirilmemiş kemençe taksimi



Esen taksimnin icrası sırasında geleneksel teknikler olan vibrato, çarpma kullanmıştır. Taksimnin ritmik özellikleri makamsal bir taksimde olduğu gibi birbiri ile uyumlu ezginin melodik yapısına uygun bir biçimde oluşturulmuştur. İcrasındaki geleneksel teknik ve ritmik yapıları kullanılarak bir taksim oluşturmasından dolayı Esen'in bu taksimi aynı zamanda postmodern bir yaklaşım sergilemektedir. Ayrıca taksimnin popüler bir şarkıda geleneksel makamsal bir seyir anlayışıyla yapılması kodların karışarak sentez bir seslendirme olması bakımından da postmodern bir seslendirme örneğidir.

### 3.3. Derya Türkan Örneği

XX. yüzyılın ikinci yarısında kemençe icrasında postmodern yaklaşımlar sergileyen bir başka önemli kemençevî, Derya Türkan'dır.



**Resim 3. 3.** (D. Türkan özel arşivi)

Derya Türkan kemençeyi Klâsik Türk Müziği topluluklarında ve farklı müziklere ait topluluklarda kullanan önemli bir icracıdır. Türkan'ın kemençe ile uluslararası önemli müzik projelerinde yer alması, solo çalgı olarak batı müziği orkestralarının ona eşlik etmesi, yerel müziklerde, film müziklerinde Oscar ödüllü "Argo" isimli filmde kemençeyi seslendirmesi günümüzde bu çalgının icrasındaki sınırlılıkların kaldırıldığına önemli bir göstergesidir. Kemençenin serüveni kaba saz takımı icralarında başlamış iken günümüze sesi ve icraları ile kendini ispatlamış bir Türk Müziği çalgısı olarak devam etmektedir. Kemençenin Türkan ile bu kadar farklı müzikal topluluklar ve seslendirmeler içinde bulunması doğal olarak taksimlerin

kullanıldığı yerler ve içeriklerinde değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Fakat Türkanın'da diğer örneklerde olduğu gibi icrasındaki önemli bir özelliği, kemençeyi her müzik türünde özgürce çalgının karakterini bozmadan kullanması ve çalmasıdır. Bu bağlamda Türkan'da icralarında gelenekten bağımsız hareket etmemiş, her icrasında tonal bir seslendirme olsa dahi makamsal öğelere yer vermiştir. Sanatçı aynı zamanda birçok icrasında bu güne göre geleneğin temsili olan Tanbûrî Cemil Bey'in seslendirmelerinden de izler taşımaktadır. Böylece icralarında hem yeniyi hem geleneği barındırdığı, müziklerarası çalışmalarda bulunduğu, farklı yerel icra öğelerini icrasına taşıyabildiği içinde seslendirmelerinde postmodern yaklaşımlar sergilemiştir.

Derya Türkan'ın icralarındaki bu özellikleri gözlenmesinin bir nedeni de üst düzeyde bir kemençevî olmasından kaynaklanmaktadır. Türkan'ın bu özelliklerini Ayangil şöyle değerlendirmiştir; Derya Türkan'da Cemil Bey gibi deha bir müzik anlayışına sahiptir. Bir kemençe icrasında neler gerekiyorsa (teknik, üslûp, ajilite) hepsine sahip gelecekte izleri sürülecek önemli bir değerdir.(R. Ayangil sözlü görüşme, 20.10.2013)

. Türkan'ın çalışmalarını değerlendirildiğinde postmodernizmle örtüşecek birçok çalışmada yer aldığı gözlenmiştir. İcracının postmodern yaklaşımlar sergileyen taksimleri Özer Özel ile beraber yaptıkları Ferahfeza makamındaki taksim, *Ministrel Era* albümünden Nihavend semai öncesi yapmış oluşu taksim ve son olarak günümüzün önemli popüler gruplarından *İnce Saz* grubu icrasında yapmış olduğu Hüseyini makamındaki kemençe taksimidir.

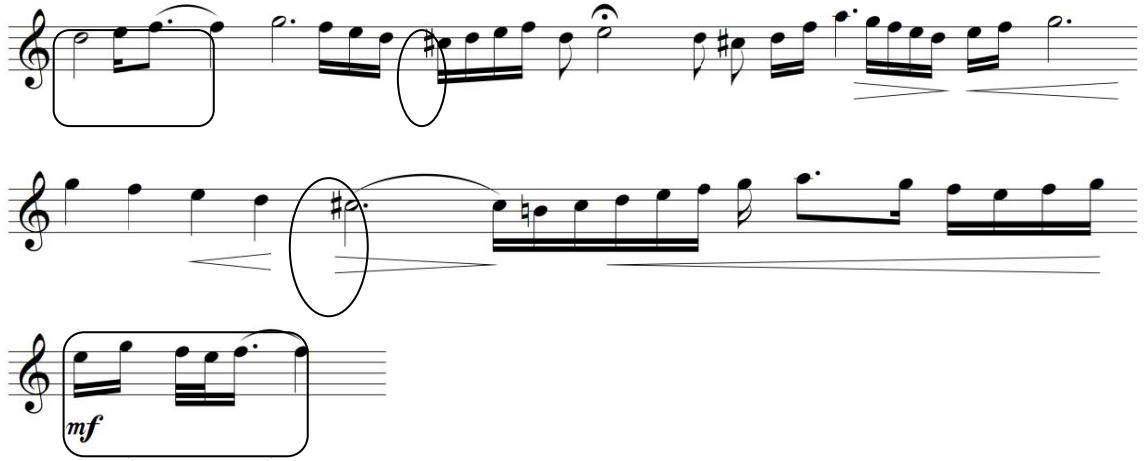
### **3.3.1. Ferahfeza Kemençe Taksimi**

Derya Türkan'ın postmodern yaklaşımlar sergileyen ilk taksim örneği Tanbur sanatçısı Özer Özel ile birlikte 14 Nisan 2012 tarihinde Hamâmizade İsmail Dede Efendi evindeki konser kaydından alınmıştır. Bu taksim Ferahfeza makamında olup Tanbûrî Cemil Bey'in Ferahfeza makamındaki saz semaisi öncesinde yapılmıştır. Bu sebeple Türkan ve Özel'in icrasında Tanbûrî Cemil Bey'in izlerini görmek mümkündür.

Derya Türkan'ın Ferahfeza makamındaki taksimının akordu bolahenktir. Türkan ilk olarak taksime Nevada Buselik çeşnili girerek Nim hicaz perdesini göstererek başlamıştır. Nevada buselik göstererek Acemde çargâhlı kalmıştır. Türkan bu taksimının ilk cümlesinde Tanbûrî Cemil Bey'in Sultaniyegâh makamındaki kemeñçe taksimindeki ifadeler ile benzerlikler göstermektedir. Türkan taksiminde Tanbûrî Cemil Bey'in Sultaniyegâh taksimının bir bölümünüki motifi alarak, tam 4lü ses üzerinden genişleterek Ferahfeza taksimının giriş cümlesini oluşturmuştur. Bu durum postmodernizmde var olan alıntı yaparak bir yenisini oluşturma ile örtüşmektedir.

Süre: 03:44

Kemeñçevî: Derya Türkan



Şekil 3. 46. Derya Türkan Ferahfeza kemeñçe taksimının ilk cümlesi

### Sultâniyegâh Taksim

Tanbûrî Cemil Bey



Şekil 3. 47. Tanbûrî Cemil Bey'in taksiminden bir bölüm

Tanburi Cemil Bey



Şekil 3. 48. Tanburi Cemil Bey'in taksim bir bölümünün transpoze edilmiş notası

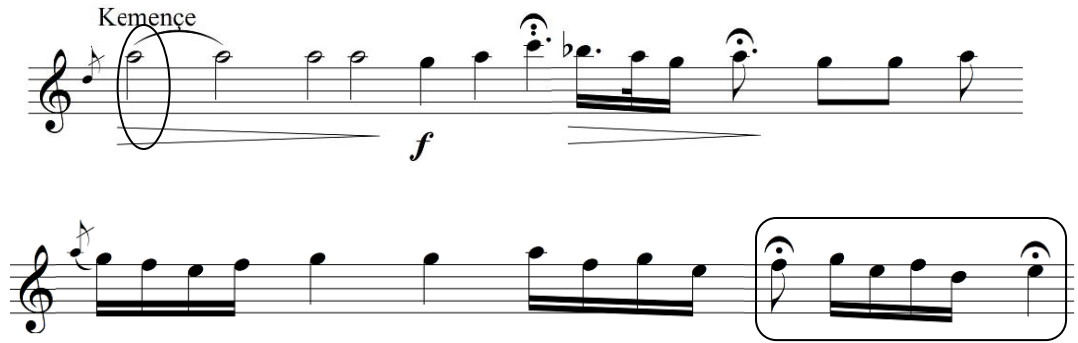
Türkan taksim in ikinci cümlesine Acemde çargâh göstererek başlamıştır. Sonrasında neva perdesinde karışık gezinerek Buselik çeşnisi göstermiş, bu arada ard

arda acemaşiran ve evç perdelerini ard arda kullanarak kromatik yürüyüşler kullanmış, ardından Dügâhta hicaz göstermiş, Yegâhta buselikle, Sultaniyegâh makamını göstermiş, Acemde Çârgâhlı kalarak Acemaşiranda Çârgâh dizisine geri dönmüştür.



Şekil 3. 49. Derya Türkan Ferahfeza kemençe taksiminin ikinci cümlesi

Bu cümlelerin ardından tanbur taksimi başlamıştır. Tanbur'un makamı kısaca göstermesinin ardından Türkan üçüncü cümleye Muhayyer perdesi üzerinden girmiştir. Acemde çargâh beşlisini göstererek Hüseyini perdesinde kürdi çeşnili kalmıştır.



Şekil 3. 50. Derya Türkan Ferahfeza kemençe taksiminin üçüncü cümlesi

Türkan dördüncü cümleye Nevada buselik çeşnili girmiş, Tiz neva perdesini göstermiş inici seyir ile pest bölgeye inerek, Dügâhta perdesinde Kürdi, Rastta buselik, Acemaşıranda çargâh beşlilerini duyurmuştur. Ardından Acemaşıranda çargâh, Rastta buselik, Hüseyini aşıranda Kürdi, Yegâhta buselik, Dügâhta kürdi

çeşnilerini göstermiştir.Sonrasında Acemaşiranda çargâh ile seyrederek Yegâhta kürdinin bir bölümünü göstermiş, yeden olan (do diyez)Nim hicaz perdesinde uzun bir kalışın ardından Ferahfeza saz semaisine girmiştir.



Şekil 3. 51. Derya Türkan Ferahfeza kemençe taksiminin dördüncü cümlesi

Musical score for the final sentence of Derya Türkan Ferahfeza's kemençe piece. The score consists of ten staves of music in treble clef. The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte). The second staff has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The third, fourth, and fifth staves contain various rhythmic patterns, with the fifth staff ending in a dynamic marking of *p* (piano). The sixth staff has a dynamic marking of *p*. The seventh staff has a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The eighth staff has a dynamic marking of *p*. The ninth staff has a dynamic marking of *p*. The tenth staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and ends with a dynamic marking of *pp*. The score includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

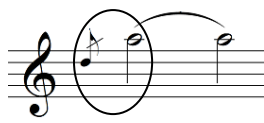
Şekil 3. 52. Derya Türkan Ferahfeza kemençe taksiminin son cümlesi

Türkan Ferahfeza taksiminin ezgi yapısı ise geleneksel taksimlerde olduğu gibi birbiri ve ezgi ile uyumlu giden bir yapıda oluşturulmuştur.

Türkan taksimının icrasında şu teknik kullanımları göstermiştir.



Şekil 3. 53. Kısa dizi



Şekil 3. 54. Önden gelen çarpma



Şekil 3. 55. Önden gelen çarpma



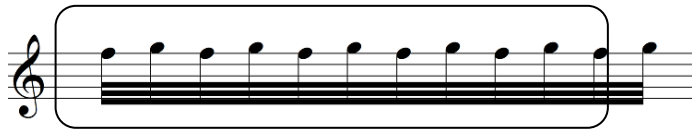
Şekil 3. 56. Aynı sesin birden fazla tekrarı



Şekil 3. 57. Çift ses kullanımı



Şekil 3. 58. Gilisando



Şekil 3. 59. Şekil tril

Türkan'ın Ferahfeza taksimi makamın tüm özellikleri dâhilinde seyretmiş bir seslendirmedir. Fakat Türkan bu taksiminde kullanmış olduğu çarpma, uzun seslerde vibrato, bir sestem başlayarak tekrar aynı sese dönen çeşitli yapıdaki melodi grupları, çift sesler, ezgilere girişte kısa dizi, aynı sesin birden fazla tekrarlandığı ezgi grupları, glisando kullanımı ile Tanbûrî Cemil Bey 'in icralarında ve taksimlerinde



kullandığı üslup ve tavır özelliklerini ferahfeza makamı dâhilinde uygulamıştır. Böylece Cemil Bey'in icrasındaki teknik özelliklerinden alıntılar yaparak postmodern bir yaklaşım sergilemiştir.

### 3.3.1. Nihavend Taksim

Derya Türkan'ın Nihavend taksim örneği “*Ministre Era*” isimli Kalan müzik tarafından 2006 ‘da çıkan çalışmadan, Nihavend semai öncesinde yapılmış bir taksimdir. Bu albümde kemençeye çello’da Uğur Işık, kontrbas’da Fransız Renauld Garcia Fons eşlik etmişlerdir. XVII. yüzyıl müzisyenleri Alberto Bobowski ve Dimitri Cantemir’in daha önce hiç albümde çalınmamış eserleri bu farklı türlere ait çalgıların bir arada icrası ile oluşturulmuştur. İceralarda XVII. yüzyıl müzik anlayışı bugünün yorumu ile yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu albümdeki eserler alışılmadık dışında fakat eserlerin ve çalgıların ruhu bozulmadan icra edilmesi bakımından önem taşımaktadır. Müzikte sentezin taksim formuna yansımaları olarak da değerlendirilebileceğimiz bu taksim örneği geleneği yadsımayan ama yeniliğe açık olması bakımından postmodern yaklaşımların olduğu bir seslendirmedir.

Taksimın akordu, bolahenk’tir.; Türkan Nihavend makamındaki bu taksimi birçok cümleden oluşturmuştur. Türkan’ın icrasına kontrbas aynı ezgileri tekrarlar ile cevaplar vermiştir. Taksimın ilk cümlesi Rast ve Yegâh tam 4’lü aynı anda duyurularak başlamıştır. Ardından Rastta buselik üçlüsü duyurulmuştur.

**Nihavend Taksim**

Süre: 02:05 Kemençevi Derya Türkan

Şekil 3. 60. Derya Türkan Nihavend kemençe taksimının ilk cümlesi

İkinci cümlede Dügâhta kürdi ardından yegâhta buselik çeşnisi gösterilmiştir.

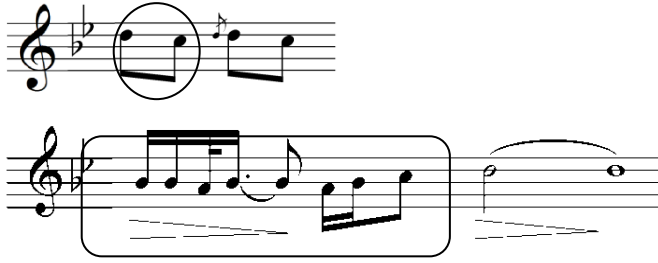
Şekil 3. 61. Derya Türkan Nihavend kemençe taksimının ikinci cümlesi

Üçüncü cümlede yerinde Kürdi sesleri gösterilerek Çargâh perdesinde kalınmıştır.



Şekil 3. 62. Derya Türkan Nihavend kemençe taksiminin üçüncü cümlesi

Dördüncü cümlede çargâh ve neva arasındaki tam ikili aralık duyurulmuş, yerinde kürdi beşlisi gösterilerek güçlü neva perdesinde çeşnisiz kalınmıştır.



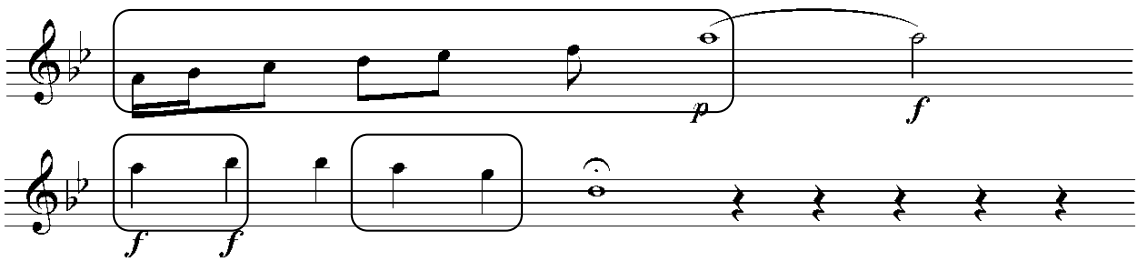
Şekil 3. 63. Derya Türkan Nihavend kemençe taksiminin dördüncü cümlesi

Beşinci cümlede eksik ikili ve tam ikili aralıkları duyurularak yerinde kürdi dörtlüsü sesleri duyurularak kürdi perdesinde asma karar yapılmıştır.



Şekil 3. 64. Derya Türkan Nihavend kemençe taksiminin beşinci cümlesi

Türkan taksim altıncı cümlesine çıkıcı bir seyir ile Kürdili başlamış küçük ikili ve büyük ikili aralıklar göstererek neva perdesinde çeşnisiz kalmıştır.



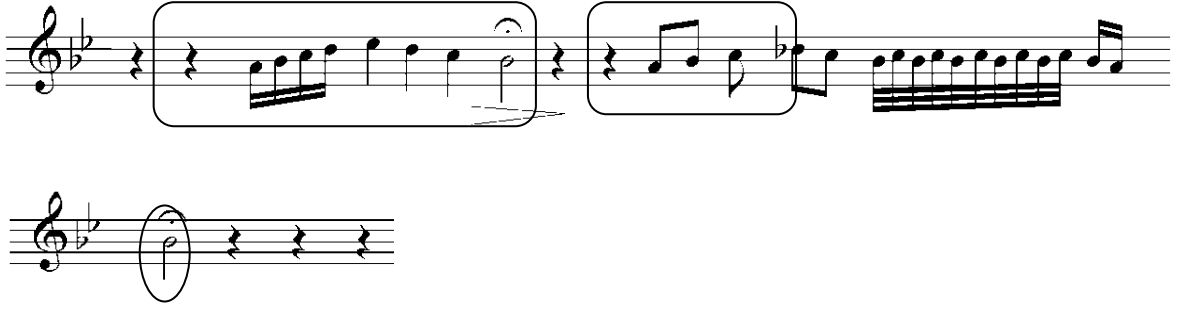
Şekil 3. 65. Derya Türkan Nihavend kemençe taksiminin altıncı cümlesi

Yedinci cümleye Türkan neva üzerinden çıkıcı bir seyirle küçük ikili, büyük ikili aralıklar göstermiş sonrasında inici seyir ile başlanılmış Dügâhta kürdinin bir bölümü gösterilerek kürdi perdesinde çeşnisiz kalınmıştır.



Şekil 3. 66. Derya Türkan Nihavend kemençe taksiminin yedinci cümlesi

Taksimın sekizinci cümlesi dügâhta kürdinin bir bölümü duyurularak Kürdi perdesinde çeşnisiz kalınarak başlamış, ardından Nim hicaz perdesini alarak Dügâhta eksik dörtlü aralığını duyurmuş, Kürdi perdesinde çeşnisiz kalmıştır.



Şekil 3. 67. Derya Türkan Nihavend kemençe taksiminin sekizinci cümlesi

Dokuzuncu ve son cümleye tam beşli aralık duyurarak başlamış, Yegâhta kürdiyi duyurarak Rast perdesinde karar vermiştir.



Şekil 3. 68. Derya Türkan Nihavend kemençe taksiminin dokuzuncu cümlesi

Türkan taksiminde geleneksel kemençe tekniğini oluşturan vibrato, çarpma, uzun sesler kullanmıştır. Taksimın ritmik yapısı birbiri ile uyumludur. Derya Türkan'ın yapmış olduğu bu Nihavend taksim makamsaldır. Fakat gelenekte çok rastlanmayan küçük cümlelerden oluşmuştur. Cümleler birbiri ile uyumludur. Fakat bu taksimdeki müzikal cümleler Nihavend makamındaki seyir bu gününün ifadeleri ile alışılmadık ezgi kalıpları ile oluşturulmuştur. Bu bakımdan da postmodern bir müzikal ifade barındırmaktadır. Ayrıca taksime Türkan'ın seslendirdiği ezgilere

küçültülerek ya da genişletilerek eşlik, yabancı bir müzisyen tarafından batı müziği çalgısı olan kontrbas ile gerçekleşmiştir. Farklı müzik türüne ait iki çalgının bir araya gelerek ortak bir taksim yapması postmodernizmdeki türlerin birbirine karışması durumu ile örtüşmektedir. Bu bağlamda Türkan'ın bu taksimi postmodern yaklaşım sergileyen bir seslendirmedir.

### 3.3.3. Hüseyini Kemeçe Taksimi

Derya Türkan'a ait son kemeçe taksimi örneği hüseyini makamında olup *İnce Saz* grubundaki bir icrasıdır. Genellikle şarkı ve türkü, sirto, saz semaisi, longa, tango ve makamsal bestelerden oluşan bir repertuara sahip grup, Klâsik Türk Müziği çalgıları ile batı müziği çalgılarının da onlara eşliği bakımından önemli bir örnektir. Kemeçe bu grupta solisttir. Kemeçenin popüler müziklerde kullanılması bakımından Türkan'ın İnce saz grubundaki icraları önem kazanmaktadır. TRT de grubun beraber sunup icra ettikleri, İnce Saz programından alınan Türkan'ın Türk halk müziğinde Hüseyini ayağı olarak bilinen Klâsik Türk Müziğinde hüseyini makamına karşılık gelen bu taksimi, "Suzan Suzi" adlı Diyarbakır yöresine ait türküden önce seslendirilmiştir (D. Türkan kişisel arşiv 10.07.2013). Öncelikle kemeçenin Türk halk müziğinde kullanılması bakımından bu icra önemli bir örneğin temsilidir. Kemeçe ilk olarak TRT deki programlarda renk sazı olarak kullanılmaya başlamış. XX. yüzyılda da resmi olarak halk müziği topluluklarında solo ve eşlik olarak yer almıştır. Kemeçenin bu taksimdeki kullanımı halk ezgilerinde, kemeçenin Türk halk müziği çalgısı gibi kullanılması bakımından dikkat çekmektedir. Derya Türkan bu taksimi Dügâhve Hüseyini perdesindeki sesleri kullanarak oluşturmuştur. Taksim tamamıyla Türk halk müziği çalgısının yapmış olduğu bir açış ifadesini taşımaktadır. Bu bağlamda her ne kadar birbiri ile yakın olan Klâsik Türk Müziği ve Türk Halk müziğine ait kodlar bu icrada birbirine karışmıştır. Böylece taksim kodların birbirine karıştığı bir durum sergilendiği için Postmodern yaklaşımlar taşıyan bir seslendirmedir. Taksimde Türkan geleneksel kemeçe seslendirme teknikleri olan çarpma ve vibrato kullanmıştır. Taksimden ritmik yapısı sonrasındaki Suzan Suzi türkü ile örtüşen bir şekilde oluşturulmuştur.

Taksimden seslendirildiği akord Bolahenktir. Türkan'ın seslendirdiği bu taksim "Suzan Suzi" isimli türküye bir giriş niteliği taşımaktadır. Taksimden ilk

cümlesi Hüseyni çeşnisi ile başlamıştır. Hüseyni perdesi sık sık gösterilerek Hüseyni perdesinde çeşnisiz kalınmıştır. Ardından Neva perdesinde kalınarak, Acemaşiran perdesi alınarak Neva çargâh ve Segâh perdeleri gösterilerek Segâhta çeşnisiz kalınmıştır. Taksimün üçüncü cümlesinde Uşşak dörtlüsünde karışık seyredilerek Dügâhta uşşaklı kalınmıştır. Taksimün son cümlesinde ise Hüseyni beşlisi gösterilmiş, Segâh ve neva perdelerinde kalınarak Dügâhta uşşaklı karar verilmiştir.

### Hüseynî Taksim

Süre: 00:58

Kemençeî Derya Türkan

The musical score for Hüseynî Taksim is presented in six staves. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The notation features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and ties used to indicate phrasing. The piece concludes with a final cadence.

Şekil 3. 69.Derya Türkan Hüseyni kemençe taksimünün tamamı

## IV.BÖLÜM

### DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

“XX. yüzyılın İkinci Yarısında Postmodern Yaklaşımlar Gösteren Kemeçe Taksimlerinin İncelenmesi” isimli tez çalışmasının bu bölümünde araştırmanın bulgularına dayalı sonuçlara ve bu sonuçlar doğrultusunda geliştirilen önerilere yer verilmiştir. Sonuçlar alt problemlerin sırasına göre oluşturulmuştur.

Klâsik Türk Müziğinde Postmodernizmin etkileri, 1960 sonrasında bu kavramın Türkiye’deki tüm alanları etkilemesi ile gözlenmiştir. Bu süreçte, Klâsik Türk Müziğinde Postmodernizm ile birlikte teori çalışmalarında, makamların, usullerin, sözlü ve saz eserlerindeki formların kullanımında, bestecilikte, vokal ve çalgı icralarında değişimler söz konusudur. Bu dönem ile birlikte kemeçevîler de icralarında *gelenekten alıntılar yaparak, yeniden yorumlamalar, deneysel, popüler, sentez çalışmaları* ile icralarında postmodern yaklaşımlar ortaya koymuşlardır. Kemeçevîlerin icralarındaki bu yaklaşımlar kemeçe Taksimlerini de farklı kılmıştır.

Bu bağlamda araştırmanın ilk örneğini oluşturan İhsan Özgen icralarında gelenekten uzaklaşmayan; fakat deneysel çalışmalara açık, farklı çalışmalar içinde bulunması, değişik ezgi, ritim, nüans yapıları ve makam seyri dışında sesler kullanması ve geçmişi bugünün ifadeleri ile yeni yorumlaması ile postmodernist yaklaşımlar sergilemiştir. Özgen’in Postmodern yaklaşımları bağlamında müzikal analizleri yapılan taksimler; Opening taksim ve İsimlendirilmemiş iki kemeçe taksimidir. İhsan Özgen’in incelenen kemeçe taksimleri ile ilgili tespitler şöyledir;

İhsan Özgen’in “Opening” taksimi sanatçının “*Remembrances of Ottoman Composers*” albümünün ilk icrasıdır. Özgen’in Opening (giriş) taksimi gelenekte icra edilmiş giriş taksimlerinde içeriği bakımından oldukça farklıdır. Giriş taksimleri genelde giriş, gelişme ve sonuç bölümleri ile bir esere girişi kuvvetlendiren seslendirmeler iken, Özgen’in bu taksimi birçok bölümden oluşmaktadır. Bu bağlamda taksimin bir beste niteliğinde olduğu gözlenmiştir.

Taksim ezgisel açıdan incelendiğinde tek bir makam bağlı bir seslendirme olmadığı tespit edilmiştir.

Taksim içerisinde farklı seslerde 2'li, 3'lü, 4'lü, 7'li, 9'lu aralıklar ile Yegâhta hicaz, Rastta buselik, Nevada buselik, Yegâhta buselik, Neva'da rast, yerinde Saba, Acem aşıranda çargah, yerinde Segâh, Yegâhta saba, Nevada kürdi çeşnili kalıplar ile Nevada kürdi dizisinin bir bölümü, Neva ve Yegâh perdelerinde Sabâ makamı dizisinin bir bölümü, Yegâhta hicaz dizisinin bir bölümü kullanılarak ezgiler oluşturduğu tespit edilmiştir.

Taksimde söz konusu olan çeşnilere uygun düşmeyen sesler de icrada kullanmış, bu bağlamda postmodernizmde var olan *simetriyi yadsıyan tutumlar* sergilediği gözlenmiştir. Özgen'in "Opening" taksiminde makamın olduğu yerlerde ise makam anlayışının dışına çıkmadan, çeşnilere ufak pasajlar halinde yer vererek bir makamı tamamıyla anlatmadığı tespit edilmiştir.

Özgen'in Opening taksiminin ritmik yapısını ise ezgisel yürüyüşlerin belirlediği gözlenmiştir. Bu bağlamda farklı ezgi yapısı paralelinde aniden artan ve ağırlaşan ritmik yapıları ile umulmadık yerlerde senkop ve puandorgalar kullanılarak postmodernizmde var olan *kodların birbirine karıştığı* bir durum sergilenmiştir.

Özgen Opening taksiminin nüanslar ve ritmik yapısı ezgileri desteklemek üzere kullanmış, fakat çok dengeli nüanslar söz konusu olmadığı için postmodernizmde var olan *simetriyi yadsıyan tutumlar* ile postmodern yaklaşımlar göstermiştir.

Özgen Opening taksiminin icrasında geleneksel icra tekniğini oluşturan glisando, vibrato, çarpmayı kullanarak geleneksel olmayan bir taksim oluşturmuştur. Taksim oluşumundaki bu özellik postmodernizmde var olan *melezleşme* ile örtüştüğü böylece postmodern bir yaklaşım sergilendiği tespit edilmiştir.

İhsan Özgen'in ikinci örneği olan "İsmlendirilmemiş Taksimi" ise "*Tanbûrî Cemil Bey'in Peşrev ve Saz Semileri*" albümündendir. İhsan Özgen bu albümünde Klâsik Türk Müziği için büyük önemi kaynaktan Tanbûrî Cemil Bey'in seslendirdiği eserleri ve bestelerini yeniden seslendirerek geleneğe olan bağlılığını ortaya koymuştur. Özgen bu albümünde Cemil Bey'e ait eserleri günümüz anlayışı ile

yeniden yorumlamıştır ki bu da postmodernizm içinde var olan *yeniden yazma kavramı* ile bire bir örtüşmektedir.

Özgen'in İsimlendirilmemiş kemeçe taksiminde farklı sesler üzerinde arpejler, çift sesler ile Dügâhta buselik, Hüseyini aşıranda kürdi, yerinde Buselik, Hüseyini perdesinde kürdi, Çârgah perdesinde çârgâh, Nevada buselik çeşnileri ile Acemaşiran perdesinde çârgâh dizisinin bir bölümü, kaba dügâh perdesinden başlayarak kürdi dizisi, rastta buselik dizisinin bir bölümü kullanılarak seyretmiştir. Böylece Taksim tek bir makam çerçevesinde oluşturulmadığı tespit edilmiştir.

Özgen taksiminde genel olarak makamsal aralıklar, seyir dışı sesler, dörtlü ve beşliler, çeşniler göstermiş fakat tüm bu sesler ezgiler iç içe kullanmıştır. Özgen'in taksimindeki bu durumlar sebebi ile *kodların birbirine karıştığı* postmodern bir durum sergilemiştir. Böylelikle Özgen'in bu icrası klâsik icraların içerisinde yer alan bir seslendirme olma bakımından da yine kodların birbirine karıştığı, simetriği yadsıyan bir durum sergilediği gözlenmiştir.

Özgen'in İsimlendirilmemiş taksimi ritmik özellikler bakımından oldukça birbiri ile paralel ve uyumlu giden tartımlardan oluşmuş, pasajlar aniden hızlanıp yavaşlamamıştır. Bu bağlamda simetrik bir ritmik özellik kullanmıştır.

Taksiminde geleneksel icra tavrında var olan vibrato, çift tel, çarpma teknik özellikleri kullanılmıştır. Bu bağlamda Özgen geleneksel icra teknikleri ile geleneksel olmayan bir taksim oluşturduğu için Postmodernizmdeki *melezleşme* ile örtüşen yaklaşımlar sergilemiştir.

Özgen'in son taksim örneği "*Cantemir: Music in İstanbul Ottoman Europe around 1700*" albümünden alınmıştır. Özgen'in İsimlendirilmemiş kemeçe taksimi albümün on üçüncü icrasını oluşturmaktadır. Özgen bu taksiminde seyir özelliklerini geleneksel taksimlerde olduğu gibi tek bir makamda ya da farklı makamlara geçerek değil çeşniler ile oluşturmuştur. Bu çeşnilerde birbiri ile yakın değildir. Özgen bu taksiminde klâsik üsluptaki gerekliliklerden tamamen uzaklaşmış, serbest bir seyirle gezinmiştir. Özgen taksiminde sonrasındaki belli bir tonal özellik taşımayan doğu batı sentezi olarak nitelendirebileceğimiz bir esere hazırlayıcı olarak oluşturmuştur. Böylece taksiminkodların karıştığı bir durum ile örtüşerek postmodern bir yaklaşım sergilemiştir



Araştırmanın ikinci örneklerini oluşturan bir diğer kemençevî Hasan Esen'dir. Esen'in keman çalma tekniğini aynen kemençede kullanmış bir icracıdır. Esen'in farklı bir çalgının tekniğini kemençede kullanılması aynı zamanda postmodern bir durumdur. İcracı keman tekniğinden alıntılar yaparak, kemençe icrasına uyarlamıştır. Kısacası bir örnekten alıntı yaparak bir yenisini oluşturmuştur. Bu özellik postmodernizmde alıntılar yaparak yenilerin oluşturması kavramı ile örtüşmektedir. Bu bağlamda sanatçı postmodern bir icra tavrı sergilemektedir. Hasan Esen icraları popüler icralarda da önem kazanmaktadır. Orhon'dan sonra kemençeyi popüler icralarda kullanan kemençevî Hasan Esen'dir. Çalgı Esen ile birlikte pop müzik albümlerine dâhil olmuştur. Esen'in icralarında geleneksel, deneysel, senteze açık, popüler icralar ile postmodern yaklaşımlar sergilemiştir. Hasan Esen'in postmodern yaklaşımlar gösteren taksimleri üç adet isimlendirilmemiş kemençe taksimidir. Hasan Esen'in incelenen kemençe taksimleriyle ilgili tespitler şöyledir;

Hasan Esen'in ilk kemençe taksimi örneği Vasili Papageorgiou ile yapmış olduğu "*Heybeliden Son Vapur*" adlı albüm çalışmasından isimlendirilmemiş Taksim'dir. Hasan Esen'in yapmış olduğu bu taksim isimlendirilmese de Nihavend makamında, simetrik bir ezgi ritm yapısı ile oluşturulduğu gözlenmiştir.

Taksim geleneksel makam anlayışını tamamen yansıtmıştır. Fakat taksim bir başka türe ait olan gitar'ın eşliği ile farklılık ortaya koymuştur. Ayrıca popüler bir albümde geleneksel bir icra tarzıyla bir taksim oluşturulduğu için bu durum postmodernizmde var olan *sentez* çalışmaları ile de örtüşmektedir. Tüm bu özellikler ile Esen'in bu taksiminde de postmodern yaklaşımlar gözlenmiştir.

Hasan Esen'e ait incelenen ikinci kemençe taksimi "*Trakyamın Can Şarkısı*" albümünden isimlendirilmemiş kemençe taksimi'dir. Bu taksim ne bir klâsik fasıl ne de Klâsik Türk Müziğine ait bir repertuar dâhilinde yapılmıştır. Bu sebeple farklıdır. Esen'in popüler bir albüm içerisinde Klâsik Türk Müziğini en geleneksel hali ile içine başka farklı müzikal öğeler eklemeyen gerçekleştirdiği bu taksim icrası da bu sebeplerle postmodern yaklaşımların sergilendiği bir örnektir.

Hasan Esen'in son taksim örneği *Grup Gündoğarken* albümünden isimlendirilmemiş kemençe taksimidir. Hasan Esen'in bu taksimi popüler bir albümde kemençenin kullanımına yönelik önemli bir örnektir. Fakat bu taksimde

Hasan Esen kendi üslup ve tavır özellikleri ile kemençeyi çalmış popüler müziklerdeki melodik anlayıştan uzak bir tavır sergilemiştir. XX. yüzyılda popüler bir albümde gelenekten uzak olmayan fakat popüler bir şarkıda *kodların birbirine karıştığı* bir taksim anlayışı göstermiştir

Araştırmada son örneklerini kemençevî Derya Türkan'ın taksimleri oluşturmuştur. Türkan'ın kemençeyi uluslararası önemli projelerde yer vermesi, solo çalgı olarak Batı müziği orkestralarının ona eşlik etmesi, yerel müziklerde, film müziklerinde kullanması özellikle Oscar ödüllü “ Argo” filminde kemençeyi seslendirmesi, çalgının icrasındaki sınırlılıkların kaldırması bakımından çok önemlidir. Türkan gelenekten bağımsız hareket etmemiş, her icrasında tonal bir seslendirmede olsa makamsal öğelere yer vermiş, birçok icrasında Tanbûrî Cemil Bey'in izlerini hissettiğimiz bir kemençevîdir. Böylece icrasında hem yeniyi hem geleneği barındırdığı, müziklerarası çalışmalarda bulunduğu, farklı yerel icra öğelerini icrasına taşıyabildiği içinde postmodern yaklaşımlar sergilemiştir. Derya Türkan'ın incelenen kemençe taksimleri ile ilgili tespitler şöyledir;

Derya Türkan'ın incelenen ilk kemençe Ferahfeza makamındadır. Derya Türkan'ın Tanbûrî Cemil Bey'i kemençe ile adeta anlattığı bir taksimdir. Kullanmış olduğu nüanslar, melodik yürüyüş, soru ve cevap cümleleri, makamın kullanımı, ritmik yürüyüş, süsleme ve glisandolarda Cemil Beyin icrasını ifade eden bir anlayışla yapıldığı oldukça hissedilir. Cemil Bey'in kemençe tavrı adeta bu taksimle özetlenmiştir. Türkan taksimini kendi yarattığı müzikal cümleler ile Cemil Bey'in müzikal ifadelerinden *alıntılar* yaparak oluşturmuş, bu sebeplerle de postmodern yaklaşımlar sergilemiştir.

Derya Türkan'a ait ikinci taksim “*Ministre Era*” isimli çalışmadan “Nihavend Semai” öncesinde yapılmış bir taksimdir. Türkan'ın bu albümünde XVII. yüzyıl Türk Müziği bugünün yorumu ile yansıtılmıştır. Bu albümdeki eserler, alışılmışın dışında, fakat eserlerin ve çalgıların ruhu bozulmadan icra edilmesi bakımından önem taşımaktadır. Türkan'ın bu kemençe taksiminde kontrbas kemençeye eşlik etmiştir. Alışılmadık melodi kalıpları ile makamsal öğeler taksimde bir arada kullanılmıştır. Müzikte sentezin taksim formuna yansması olarak da

değerlendirebileceğimiz bu icra örneği yine *geleneği yadsımayan*, fakat farklı müzikal kullanımlarla postmodernist yaklaşımların olduğu bir seslendirmedir.

Derya Türkan'a ait son kemençe taksimi örneği hüseyini makamında popüler bir grup olan “*İnce Saz*” grubundaki bir icrasıdır. Türkan'ın Hüseyini makamındaki bu taksimi, “Suzan Suzi” adlı Diyarbakır yöresine ait türküden önce seslendirilmiştir. Kemençenin bu taksimdeki kullanımı halk ezgilerinde, halk müziği çalgısı gibi kullanılması bakımından dikkat çekmektedir. Türkan bu taksimini bir halk müziği çalgısının yapmış olduğu bir açış gibi oluşturmuştur. Halk müziğine ait bir örneğin kemençe ile seslendirmesi, *kodların birbirine karışması* ile paralellik göstermektedir. Halk müziği öğelerinin Klâsik Türk Müziği çalgısının da kullanması sebebi ile bu icrada da postmodern yaklaşımlar söz konusudur.

Araştırmada Tüm bu örnekler kapsamında gelenekten farklı olarak *kodların karıştığı bir tutum sergileyen, geçmişi reddetmeyen bu bağlamda gelenekten alıntılar yapan, popülerliği olan, bazen düzeni ve simetriği de reddedebilen tutumlar* ile Postmodernizmle örtüşen yeni bir taksim tavrı geliştiği tespit edilmiştir. Kemençe taksimlerindeki bu postmodern yaklaşımları sergileyen kemençevîler ise; İhsan Özgen, Hasan Esen ve Derya Türkan'dır.

Bu tespitler ışığında önerilerimiz ise;

Kemençede bu güne kadar icra edilmiş taksimlerin sözlü bir eser gibi devamlılığını sağlamak için notaya alınması,

Taksimlerin yeniden yorumlanması,

Taksim konserlerinin verilmesi,

Taksim albümlerinin oluşturulması ,

Taksim formuna dair akademik ve uygulamalı çalışmaların çoğaltılması,

Farklı çalgılara göre de taksim özelliklerinin tespit edilmesi,

Taksim formuna dair özel metodlar geliştirilmesidir.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

- AÇIN, C. (1994). **Organoloji**, İstanbul.
- ADORNO, T. (2001). **Martin JayÇev**: Ünsal Oskay, Derin Yayınları, İstanbul
- AKDOĞU, O. (1989). **Taksim nedir? Nasıl yapılır?**, İhlâs Yayınevi, İzmir.
- AKSOY, B. (2005). **Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- AKSOY, B. (2003). **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- AKSOY, B. (2010) . **Cüneyt Orhon Anlatıyor Radyo Günlerim**, Pan Yayıncılık İstanbul.
- AKTULUM, K. (2011). **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, Kanguru Yayınları
- AKTULUM, K. (2000). **Metinlerarası İlişkiler**. Öteki Yayınları, Ankara
- AREL, H. (1968) . **Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri**, Hüsniyat Matbaası.
- AYANGİL, R. (2008). **Western Notation in Turkish Music**. In Ansari S. ( Ed.), **Journal Of The Asiatic Society**, London, Cambridge University Press.
- BAİLEY, D. (2001) **Doğaçlama**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- BEHAR, C. (1987). **Klâsik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- BEHAR, C. (1993). **Zaman, Mekân, Müzik** (Klâsik Türk Musikisinde Eğitim Meşk, İcra ve Aktarım), Afa Yayıncılık, İstanbul.
- BİRSEL, S. (1983). **Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu**, Sel Yayıncılık.
- BUDAK, Ö. (2006). **Türk Müziğinin Kökeni**, Phoneix yayınevi
- BOZKURT, N. (1995). **Sanat ve Estetik Kuramları**, Sarmal Yayınevi, 2. baskı, İstanbul.
- BORAN, İ. ve ŞENÜRKMEZ, K.Y. (2007). **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Yay., İstanbul

- CEMİL, M.(2002). **Tanburi Cemil Bey'in Hayatı**, Neşre Hazırlayan; Uğur Derman Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul
- CEVHER, H. (1993). **Tanburi Cemil Bey - Rehber-i Mûsikî**, Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Yayını, İzmir
- CHEVASSUS, B. R. (2000). **Müzikte Postmodernlik**, Çev: İlhan Usmanbaş, Pan Yayınevi, İstanbul.
- ÇALIKOĞLU, L. (2002). **Üslup Bütünlüğünü Delen Yöntem Çokluğu 60 Yıl 60 Sanatçı**, Eczacıbaşı Sanal Müzesi, Mas Matbaacılık A. Ş., İstanbul.
- ÇELEBİOĞLU, E. (1986). **Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş**, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul.
- DOLTAŞ, D.(1991).**Postmodernizm Getirdikleri ve Götürdükleri**, Çağdaş Düşünce ve Sanat, İstanbul.
- EMRE, İ. (2008). **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, Ankara
- EROĞLU, F. (1996). **Davranış Bilimleri**, Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş., İstanbul,
- ESEN, H. (2006). **Klâsik Kemeçe Metodu**, Eyüp MûsikîVakfı Yayınları, İstanbul
- GÖKALP, Z. (1939). **Türkçülüğün Esasları**, Ankara.
- GÜNGÖR,N.(1990). **Popüler Kültür ve İktidar**, Vadi Yayınları
- İLYASOĞLU, E. (1994). **Zaman İçinde Müzik**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- KAÇAR YAHYA, G.(2009). **Türk Musikisi Üzerine Görüşler (Analiz Ve Yorumlar)**, Maya Akademi, Ankara.
- KAÇAR YAHYA, G.(2009).**Türk Musikisi Rehberi**, Maya Akademi, Ankara.
- KAÇAR YAHYA, G.(2009).**YorgoBacenos'un Ud Taksimleri**,Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- KAGAN, S. M. (2008). **Estetik Ve Sanat Notları**, Karakalem Kitabevi, İstanbul.
- KAHRAMAN, H. B. (2002). **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, Everest Yayınları, İstanbul.

- KARASAR, N (2005). **Bilimsel Araştırma Yöntemi (18.Baskı)**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara
- KAYGISIZ, M. (1999). **Müzik Tarihi-Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi**, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- LYOTARD, J.F. (1990). **Postmodern Durum**, Çığdem, A. (çev.) Arı Yayınları, İstanbul.
- LULL, James (Haz.), (2000). **Popüler Müzik ve İletişim**, İBLAĞ, T. (çev.), Çivi Yazıları, İstanbul.
- MİMAROĞLU, İ. (1995).**Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, 5. Basım, İstanbul.
- ÖZALP, M. N. (1986). **Türk Musikisi Tarihi**, Cilt II, Milli Eğitim Basımevi,
- ÖZALP, N. (2000). **Türk Musikisi Tarihi**,İstanbul.
- ÖZKAN, İ. H. (2006), **Türk Mûsikîsi Nazariyâtı ve Usûlleri, Kudüm Velveleleri**, 8.basım Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul
- ÖZGEN. İ. (2012). **Avludaki Ses**,Pan Yayınevi, İstanbul.
- ÖZGEN. İ. (2009). **Sanatı Yaşamak**, Pan Yayınevi, İstanbul
- ÖZTUNA, Y. (1970). **Türk Musikisi Ansiklopedisi 1**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- ÖZTUNA, Y. (1970). **Resimlerle Türkiye Tarihi**, Hayat Yayınları, İstanbul .
- PAÇACI, G. (1999).**Cumhuriyetin Sesli Serüveni**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- PAÇACI, G. (2010).**Osmanlı Müziğini Okumak (Neşriyât-I Musıkî)**, AKB Yayınları, İstanbul.
- REDHOUSE, (2010) . **Redhouse yayınları**, İstanbul
- SARUP, M. (1997). **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, GÜÇLÜ, B. (Çev.), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara
- SAY, Ahmet, (2005) **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

SHAW, S.J ve E.K. (2006), **Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye C1-2** (Çev. Mehmet Harmancı), E Yayınları, İstanbul,

SOLMAZ, M.(1996). **Türkiye'de Pop Müzik**, Pan Yayıncılık.

ŞAYLAN, G. (1999). **Postmodernizm**, İmge Kitapevi, Ankara.

TANRIKORUR, Ç. (1998). **Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler**, Dergâh Yayınları

TANRIKORUR, Ç. (1998). **Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler**,Ötüken Yayınevi

TANBURI. C (1993), **Rehber-i Musiki**,Çev: Hakan Cevher, Ege Üniversitesi Türk Musikisi Yayınları, İzmir.

TURA, Y, (1988). **Türk Musikisinin Meseleleri**, Pan Yay., İstanbul,.

#### **MAKALELER**

AKSOY, B. (1999). Cumhuriyet Dönemi Türk Musikisinde Farklılaşma Olgusu, **Cumhuriyetin Sesleri, İstanbul, 30-40.**

BAŞER, F.B. (2005). 1826 Sonrası Batılılaşma Sürecinde Osmanlı Toplumundan Müzik Manzaraları, **Gelenek, Kimlik, Bireşim, Kültürel Kesişmeler Ve Sanat Bildiri Kitapçığı, 63**

BEŞİROĞLU, Ş.Ş. (1999). Türk Musikisi Çalgı Eğitiminde Metot Kavramı, **İstanbul Türk Müziği Günleri Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu**, Kültür Bakanlığı Ankara.

BEŞİROĞLU, Ş.Ş. (1997). Türk Müziğinde Uslup ve Tavrı Açısından Meşk, **Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu**, Kültür Bakanlığı Yay., S.139.

ÇEVİK, D.B. (2010). Postmodern Düşünce Çerçevesinde Müzik Sanatı, **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, XXIII, 1**

DEMİRTAŞ, Y. (2009). XIX. Yüzyıl İstanbul'daki Sanat ve Mûsikî Hayatına Genel Bir Bakış,**Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, 142**

DUVARCI, A. (2012). Kültürümüzde İstanbul Kahvehaneleri ve Halk Edebiyatına Katkıları, Batman, **International Participated Science And Culture Symposium.**

HOCAOĞLU, T. (1999). Klâsik Türk Müziğinde Enstrümantal İcra Ve Virtüözlük , **Musikişinas**, sayı: 21

KAYGUSUZ, N. (2005). Müzikte 2008 Sempozyumu, Gelişen Sazlarımız İçinde Kemeçe” **Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı**.

ÖZCAN, B. (2007). Postmodernizm Tüketim İmajları, Fırat Üniversitesi **Sosyal Bilimler Dergisi, Fırat University Journal of Social Science**, Elazığ, Cilt: 17, Sayı: 1 Sayfa: 261-273.

ÖZEL ERUZUN, A. (2010). Kemeçe ile Eser icralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey’in Tavrı Özellikleri, **Uluslararası Sosyal Aratırmalar Dergisi The Journal of International Social Research Volume 3 / 11 Spring**.

ÖZTÜRK, O. M. (2006). Osmanlı Döneminde Modernleşme Ve Başkalaşım: “Westernize” Edilmiş Bir Mûsikî Geleneğinin Dünü Ve Bugünü, **Uluslararası Osmanlı Dönemi Türk Musikisi Sempozyumu Bildirisi**.

ŞAHİN, H. (2007). Postmodern Sanat, **İdil Dergisi, 01-05-07**

USLU, R., IŞIK, S. (2012) Türk Müziğinde Ağaç ve Çalgı Yapım Bibliyografyası, **Acta Turcica**

TURA, Y. (1999). Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi, **Cumhuriyetin Sesleri**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları S: 94-103.

YAVUZ, H. (2002). Haşım, İntihal ve Metinlerarasılık (2)”, **Zaman**, Sayı: 1,

YÖRE, S. (2011). Çağdaş Müzik Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler, **Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt: 20, Sayı:3, S1-20.

## **TEZLER**

BEŞİROĞLU, Ş.Ş. (1988). “**Sekiz Parmak Kanun Etüdüleri Ve Alıştırmaları**”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İTÜ.

COŞKUN, S.Y. (2008). “**Türk Halk Müziğinde Oluşturulan Geleneksel Ve Modern Çalgı Topluluklarının Yapısal Analizi**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haliç Üniversitesi,

ÇAĞRI, S. (2006).”**Avrupa’da Ve Türkiye’de Klarnetin Tarihsel Gelişimi, Türk Müziği İcrasında Klârnet Çeşitlerinin Ses Sahaları Ve Parmak Pozisyonları**



**Bakımından Uygunluğunun İncelenmesi”**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği ABD.

ÇEVİK, D.B. (2010). **“Postmodern Perspektifinde Müzik Videoları Ve Nez’in Sakın Ha Videosunun Analizi”**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi.

ÇOLAKOĞLU, SARI, Çolakoğlu, (2008). **“Armudî Kemeçe: Farklı Toplumlar, Farklı İşlevler Ve Farklı Sosyal Kimlikler”**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İ.T.Ü, SBE, Müzikoloji ABD.

HALİLİ, S. (2011), **“Cüneyd Orhon'un Kemeçe İcrasının Özellikleri”**,Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haliç Üniversitesi,

ŞAHBAZ, S. (2007). **“Geçmişten Günümüze Kahvehaneler, Kahvehanelerin Sosyal Yaşamdaki Yeri ve Önemi: Aydın Merkez Örneği”**, Yüksek Lisans Tezi, Aydın, Adnan Menderes Üniversitesi.

TORUN, E. (2002). **“2. Dünya Savaşı Sonrası Türkiye De Kültürel Değişimlere Yol Açan İç Ve Dış Etkenler (1945-1960)”**, Ankara Üniversitesi, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü.

YAMAN, M. B. (2007). **“XX. Yüzyılda Türk Müziği'nin Durumu,”** Yüksek Lisans Tezi, T. C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

### **GAZETE RÖPORTAJI**

TORUN, M. Ve ÖZGEN, İ. (1-15 Ağustos 1985) **“Saz Musikisinin Geliştirilmesi”**,Yeni Gündem Gazetesi.

### **İNTERNET DERGİSİ**

ÖZEL ERUZUN, A. (2010).İhsan Özgen İle Söyleşi, Saz ve Söz,<http://www.sazvesoz.net/hsan-oezgen-ile-soylei> (20.20.2013)

### **KİŞİSEL GÖRÜŞME**

AYANGİL, R. (Prof. Dr.), Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım kanun ASD emekli öğretim üyesi, Ayangil MûsikîTopluluğu Şefi, (2013), **Klâsik Türk Müziği Çalgılarından Kemeçe, Taksim ve Kemeçe Taksimleri, İstanbul. 21.10.2013**

ESEN, H. , TRT İstanbul Radyosu Şef ve Kemeñçe Sanatçısı, (2013), **Klâsik Türk Müziği Çalgılarından Kemeñçe, İstanbul.** 20.10.2013

ÖZGEN, İ. (2010). “**Saz ve Söz**” Sözlü Görüşme, Gerçekleştiren Aslıhan Eruzun

USLU, R., (Yrd. Doç. Dr.) Gazi Üniversitesi T.M.D.K. Müzikoloji Bölüm Başkanı, (2013), **Kemanın Saraya Girmesi,** 13.03.2013

TÜRKAN, D. ,TRT İstanbul Radyosu Kemeñçe Sanatçısı, (2013), **Klâsik Türk Müziği Çalgılarından Kemeñçe, İstanbul.** 10.10.2013

TORUN, M, Prof., (2013) Haliç Üniversitesi Ud öğretim üyesi, (2013), **Taksim Ve Kemeñçe Taksimleri, İstanbul.** 22. 10. 2013.

### **ÖZEL ARŞİVLER**

Hasan ESEN Özel Arşivi

Derya TÜRKAN Özel Arşivi

### **İNTERNET KAYNAKLARI**

[www. Biyografim.net/ İhsan Özgen Kimdir](http://www.Biyografim.net/) (10.08.2013).

[www. Hasanesen.com.,](http://www.Hasanesen.com.) (10.06.2013)

[http://www.sazvesoz.net/sayi4.php?subaction=showfull&id=1222676814&archive=&start\\_from=&ucat=1,8&](http://www.sazvesoz.net/sayi4.php?subaction=showfull&id=1222676814&archive=&start_from=&ucat=1,8&)( 23.12.2014)

### **ALBÜMLER**

E. Hasan.,Bosphorus, “**Heybeli'den Son Vapur**”, Ada Müzik, 2002, İstanbul

E. Hasan.,Bosphorus, “**Trakya'nın Can Şarkısı**”, Ada Müzik, 2007, İstanbul

Ö. İhsan.,“**Remembrances of Ottoman Composers**”, Golden Horn , 1999

Ö. İhsan, “**Cantemir: Music in İstanbul Ottoman Europe Around 1700**” Golden Horn 2004

Ö. İhsan., “**Tanburi, Cemil Bey Peşrev ve Saz Semailleri**”, Kalan müzik, 1994, İstanbul

T. Derya., “**Ministrel Era**”, Kalan Müzik, 2006, İstanbul.

## EKLER

### EK-1: Kemeñevilerin Özgeçmişleri

#### İHSAN ÖZGEN ÖZGEÇMİŞ

“1942’de Urfa’da doğan İhsan Özgen İlk ve orta öğrenimini Kilis ve Ankara’da tamamladıktan sonra İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi’ne girmiştir. Müzisyen bir ailede doğan Özgen, müziğe küçük yaşlarda Türk müziği çalgılarıyla başlamış, üniversite yıllarında klâsik batı müziğine ilgi duymuş, keman ve viyolonsel çalmıştır. 1967’de mezuniyetinin ardından TRT İstanbul Radyosu’nda tanbur sanatçısı olarak çalışmalarına başlamış ardından, Ankara radyosuna kemeñçe sanatçısı olarak geçmiştir. 1977 yılında İstanbul’da açılan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı’nda öğretim görevlisi olmuştur. 1982’de radyodan ayrılan Özgen çalışmalarına konservatuarda devam etmiştir. Profesyonel anlamda viyolonsel, lavta ve tanbur da çalan Özgen yurtiçinde yurtdışında sayısız konserler vermiş, seminerlere ve müzik festivallerine katılmıştır. Türk müziğinde önemli bir yere sahip Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, Mutlu Torun, Kutsi Erguner gibi ustalarla beraber icralarda bulunan Özgen çalışmalarında yeni arayışlarada sıkça yer vermiştir. Yaylı çalgılar için yazdığı müzikleri, Masterworks of Itri & Meragi; Remembrances of Ottoman Composers; Legacy; Cantemir: Music in Istanbul § Ottoman Europe Around 1700 gibi uluslararası CD’leri ve LP’leri bulunan Özgen, 1993 yılında Hollandalı piyanist Guus Jansen ve saksafoncu Theo Loevendie ile İstanbul ve Ankara’da konserlerde bulunarak Türk müziği temaları üzerinde doğaçlama çalışmaları yapmıştır. Özgen 1989 yılında Niyazi Sayın, Erol Deran gibi büyük ustalarla beraber Bosphorus topluluğu kurmuş bu grup ile birçok prodüksiyon ve konserler çalışmalarında bulunmuştur. 1992 de akademisyen ve genç müzisyenlerden oluşan Anatolia topluluğunu kurmuş, Buhurizade Mustafa Itri, Abdülkadir Meragi, Ege ve Balkan Dansları isimli çalışmalara imza atmıştır. 1995 yılında Tanbûrî Cemil Bey’in eserlerini yorumladığı albümünü çıkartmış, 2004 yılında Kantemiroğlu CD’si yayımlamıştır. Özgen müzik tarihine geçen bu çalışmalarının yanı sıra, hat, ebru, minyatür ve Türk süsleme sanatlarından etkilerle resim yapmaya devam etmektedir”. (www. Biyografim.net/ İhsan Özgen Kimdir?, 10. 08.2013).

## HASAN ESEN ÖZGEÇMİŞ

Hasan Esen 1958 de Sivas'ta doğmuştur. Müziğe 70'li yılların başında kemanla başlayarak Sivas Halk Eğitim Merkezi ve çeşitli topluluklara devam etmiştir. Esen, liseyi bitirdikten sonra İstanbul'a gelerek İTÜ Türk müziği devlet konservatuar'ına girmiştir. Burada İhsan Özgen'den kemençe öğrenmiş, o sırada konservatuarda hoca olan Niyazi Sayın, Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca, Haydar Sanal, Cahit Atasoy, İnci Çayırılı, Nidâ Tüfekçi, Hurşit Ungay, Kâni Karaca, Necdet Varol gibi hocalardan dersler almıştır.

1981 yılında kemençe sanatçısı olarak TRT'ye giren Esen, Necdet Yaşar, İhsan Özgen, Bekir Sıdkı Sezgin, Erol Deran, Nezih Uzel, Doğan Ergin, Kudsi Erguner, Süleyman Erguner gibi sanatçılarla; Bosphorus, Lâlezar, Anadolu Feneri ve kendi kurduğu gruplarla değişik zamanlarda, Almanya, İngiltere, Fransa, İtalya, İspanya, İsviçre, İsveç, Finlandiya, Danimarka, Hollanda, Belçika, Yunanistan, Amerika, Kanada, Brezilya, Hong-Kong, Pakistan, Ermenistan, Tataristan, Suriye, Ürdün, Mısır, Cezayir, Tunus gibi ülkelerde konserler vermiştir. Bu çalışmaların yanı sıra Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve Haliç Üniversitesi konservatuarı'nda kemençe dersleri vermiştir. Aynı zamanda unutulmuş olan Rebab sazını da öğrenerek bir albüm çalışması yapan Esen'in iki Mevlevi Ayini olmak üzere çeşitli formlarda 150 eseri, beş albümü ve bir de basılmış kemençe metodu bulunmaktadır. (www.Hasanesen.com., 10.06.2013).

## DERYA TÜRKAN ÖZGEÇMİŞ

1973 yılında İstanbulda doğan Derya Türkan,1984 yılında İ.T.Ü.T.M.D.K çalgı eğitimi bölümüne girmiş, on yıl süren konservatuar eğitimi boyunca İhsan Özgen'le kemeçe çalışarak ve 1994 yılında mezun olmuştur. 1990 yılında girdiği ve genel sanat yönetmenliğini devlet sanatçısı Prof.Dr. Necdet Yaşar'ın yaptığı Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Topluluğu'na davet edilerek yedi yıl süreyle misafir sanatçı olarak görev yapmıştır. 1991 yılında TRT İstanbul Radyosu'na giren Türkan, 2000 yılında bu kurumda kadrolu sanatçı olmuştur. 1992 yılından bu yana Kudsi Erguner grubu ile Avrupa'nın birçok ülkesi başta olmak üzere, Sudan, İsrail, Fas ve Lübnan gibi pek çok ülkede konserlere katılarak, Fransa'da kayıtları yapılan ve yayınlanan "Chemins"(yollar) adlı bir albüm yapmıştır. Aynı zamanda akademik faaliyetlerdede bulunan Türkan başta Amerika'da olmak üzere birçok üniversitede özellikle San Francisco, Santa Cruse, Şehvar Beşiroğlu ve Feridun Özgören ile beraber Harvard, M.I. T üniversitelerinde ve New England konservatuarında açıklamalı konserlere, seminerlere ve derslere katılmıştır. 1997 yılında Yunanlı kemence sanatçısı Sokrates Sinopoulos ile beraber İstanbul'dan Mektup albümü, Amerika 'da Golden Horn plak şirketinden yayınlamıştır. Tanbûrî Murat Aydemir ile birlikte yaptıkları klâsik saz eserlerinden oluşan Ahenk Volüm/1 (1997) ve Ahenk Volüm/2 (2006), ABD'de Golden Horn, Türkiye'de Kalan Müzik tarafından yayınlanarak ikili, 2003'te Almanya'da ve 2005'de ABD'nin California eyaletinde sekiz konserden oluşan iki turne gerçekleştirmiştir. Ayrıca 2001 yılında Ermeni Duduk sanatçısı Civan Gasparyan ve Erkan Oğur' la beraber yaptıkları "Fuad" isimli albüm Kalan Müzik'den yayınlanmıştır. Cengiz Onural ve Murat Aydemir'le beraber kurdukları "İncesaz" grubu ile çalışmalarını 1997'den beri sürdüren sanatçı bu grupta 8 albüm ve 1 DVD çalışması yapmıştır. 2006 yılında Renaud Garcia Fons ve Uğur Işık'ın misafir olarak katıldıkları "Minstrels Era" isimli albümü Kalan Müzik'den yayınlandı. Ayrıca kurduğu bu trio ile Berlin Filarmoni, Essen Filarmoni, Utrecht Vredenburg, Amsterdam Concert Gebouw, Ljubliana Druga Godba festivali, Madrid'de ve Zaragoza da konserler yaptı. Howard Griffits ve Sir Simon Rattle'sefliğini yaptığı Alman Cumhurbaşkanlığı Gençlik Senfoni orkestrası ile solist olarak turnede yer almıştır. Jordi Savall'in "Orient - Occident, La Sublime Port ve Mare Nostrum isimli albümlerine katılmıştır. Hesperion grubu ile birçok konser

Türkan Baki Duyarlar ile Kemenjazz isimli albümü 2012 yılında Ada müzik tarafından yayınlamıştır. Yönetmenliğini Cem Yılmaz'ın yaptığı “Yahşi Batı” isimli filmin Türk müziği direktörlüğünü yaparak, 2012 yılında Ben Affleck'in yönetmenliğini yaptığı Alexandre Desplat'in özgün müziklerini bestelediği “Argo” isimli filmin müziklerine kemençe ile icra etmiştir. TRT deki görevinin yanı sıra Jordi Savall, Bojan Zulfikarpasic, Renaud Garcia Fons, Vincent Segal, Ross Daly, Enver İzmailov, Alim Kasimov, Erkan Oğur, Kayhan Kalhor, Şirin Pancaroğlu gibi muzisyenlerle projeler ve konserler yapan Türkan 2004 yılından bu yana Ross Daly'nin Grit'deki “Labyrinth Musical Workshop” adlı okulunda kemençe semineri vermektedir” ( D.Türkan, kişisel görüşme 10.10.2013).

## EK-2:TAKSİM NOTALARI

Notaya Alan  
Beste ESEN

### Opening Taksim

Süre: 7:43 min.

Kemençeçi:Ihsan Özgen

The musical score for "Opening Taksim" is written on a single staff in treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The piece is marked with a variety of dynamics and techniques:

- Measure 1: *p* (piano)
- Measure 2: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 3: *gliss.* (glissando)
- Measure 4: *gliss.* (glissando)
- Measure 5: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 6: *pp* (pianissimo)
- Measure 7: *p* (piano)
- Measure 8: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 9: *vib.....* (vibrato)
- Measure 10: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 11: *p* (piano)
- Measure 12: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 13: *p* (piano)
- Measure 14: *gliss.* (glissando)
- Measure 15: *pp* (pianissimo)
- Measure 16: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 17: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 18: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 19: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 20: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 21: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 22: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 23: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 24: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 25: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 26: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 27: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 28: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 29: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 30: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 31: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 32: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 33: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 34: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 35: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 36: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 37: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 38: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 39: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 40: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 41: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 42: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 43: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 44: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 45: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 46: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 47: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 48: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 49: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 50: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 51: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 52: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 53: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 54: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 55: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 56: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 57: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 58: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 59: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 60: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 61: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 62: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 63: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 64: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 65: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 66: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 67: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 68: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 69: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 70: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 71: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 72: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 73: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 74: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 75: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 76: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 77: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 78: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 79: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 80: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 81: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 82: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 83: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 84: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 85: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 86: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 87: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 88: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 89: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 90: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 91: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 92: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 93: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 94: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 95: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 96: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 97: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 98: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 99: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 100: *mp* (mezzo-piano)

The image displays ten staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a *mp* dynamic marking. The second staff features a *mp* dynamic. The third staff includes a *gliss.* marking and a *p* dynamic. The fourth staff starts with a *p* dynamic. The fifth staff has a *f* dynamic and a *vib.....* marking. The sixth staff begins with a *mp* dynamic and contains a *f* dynamic marking. The seventh staff shows alternating *f* and *p* dynamics. The eighth staff starts with a *f* dynamic. The ninth staff features *ff* and *mp* dynamics. The tenth staff begins with a *mp* dynamic.



*mp*

*mp* *p* *mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp* *p*

*mp* *vib.* *f*

*f* *f*

*f*

pont.....

mp

pp

pp

mp

pont.....

mp

pont.....

pp

pp

mp

mp

f

mp

## İsımlendirılmemiş Kemeñçe Taksımı

Süre : 01:53

Kemeñçevî İhsan Özgen

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte) and a *mf* (mezzo-forte) marking later in the staff. The second staff continues the melody with various rhythmic patterns. The third staff features a complex rhythmic pattern with a *f* marking. The fourth staff has a *f* marking and a *mf* marking. The fifth staff has a *f* marking. The sixth staff has a *f* marking and a *mf* marking. The seventh staff concludes the piece with a *f* marking.

The image displays a musical score consisting of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and contains a series of sixteenth-note runs, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) appearing towards the end. The second staff continues with similar rhythmic patterns, including some notes with accents. The third staff features a triplet of sixteenth notes marked with a '3' above them, followed by a whole note chord marked with a dynamic of *f* (forte). The fourth staff concludes with a final sixteenth-note run and a whole note chord, also marked with *f*. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature.

## İsimlendirilmemiş Kemeçe Taksimi

Süre : 00:58

Kemeçevi : İhsan Özgen

The musical score is written on eight staves of five-line treble clefs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The first staff contains a melodic line starting on G4. The second staff features a crescendo leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third and fourth staves continue the melodic development with *mf* dynamics. The fifth staff shows a more rhythmic pattern with *mf* dynamics. The sixth and seventh staves continue the melodic line with *mf* dynamics. The eighth staff concludes the piece with a forte (*f*) dynamic and a double bar line.

## İsimlendirilmemiş Kemeçe Taksimi

Süre: 01:12

Kemeçevi Hasan Esen

The musical score is written in 2/4 time and consists of eight staves of music. The first staff begins with a forte (ff) dynamic marking, followed by a piano (f) dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets and slurs. The key signature is one flat (B-flat).

## İsmlendirilmemiş Kemeñçe Taksimi

Süre:1:46

Kemeñçevî Hasan Esen

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 six staves of music. The first staff begins with a *mf* dynamic marking. The second staff features a *mf* marking at the start and a *f* marking later. The third staff has a *mf* marking at the beginning. The fourth staff also starts with a *mf* marking. The fifth staff begins with a *mf* marking. The sixth and final staff concludes with a *p* marking. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

## İsmlendirilmemiş Kemeçe Taksimi

Süre : 1:15

Kemeçevi Hasan Esen

*mf*

*f*

*pp*



## Ferahfeza Taksim

Süre: 03:44

Kemençe vî: Derya Türkan

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into two parts: the first part is for the Kemençe (Kemençe vî) and the second part is for the Tanbur (Tanbur giren). The first part is marked *mf* and the second part is marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first part of the score is marked *mf* and the second part is marked *p*. The score is divided into two parts: the first part is for the Kemençe (Kemençe vî) and the second part is for the Tanbur (Tanbur giren). The first part is marked *mf* and the second part is marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

*f*

*mp*

*p*

*p*

*pp* *pp* *pp*

*p*

*p*

*mf* *pp*

## Nihavend Taksim

Süre: 02:05

Kemençe:De

The musical score consists of nine staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The second staff features a piano (*p*) dynamic marking. The third staff is marked mezzo-forte (*mf*). The fourth staff also features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The fifth staff includes both piano (*p*) and forte (*f*) dynamic markings. The sixth staff is marked forte (*f*). The seventh staff is marked mezzo-forte (*mf*). The eighth staff is marked forte (*f*). The ninth staff is marked mezzo-forte (*mf*). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

## Hüseyinî Taksim

Süre: 00:58

Kemençevi Derya Türkan

The musical score for "Hüseyinî Taksim" is presented in six staves of treble clef notation. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff features a fermata over a half note, followed by a melodic line. The third staff ends with a dynamic marking of *p* (piano). The fourth staff continues the melodic development. The fifth staff also features a dynamic marking of *p*. The sixth staff concludes the piece with a dynamic marking of *mf* and a final cadence.

### **EK-3:Kişisel Görüşme Soruları**

#### **GÖRÜŞME SORULARI**

1. Taksim formunun günümüzdeki müzikal yaklaşımların etkisiyle değişimi konusundaki görüşleriniz nelerdir?
2. Gelenekselmûsîkî yeni besteler açısından ne derecede önemlidir?
3. Geleneksel mûsîkî yeni taksim icraları açısından ne derece önemlidir?
4. Tanburi Cemil Bey'e ait eserlerin ve taksimlerin yeniden seslendirilmesi bağlamında bu şekildeki icraları "varyasyon" kavramı doğrultusunda ne şekilde değerlendirmektesiniz?
5. Tanburi Cemil Bey sonrasında yeni klasik kemençe ekollerinin varlığı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?
6. Tanburi Cemil Bey albümündeki eserleri neleri düşünerek ve göz önünde bulundurarak oluşturduunuz? (İhsan Özgen sorusu)
6. Klasik Kemençe icracılarının esinlendiği klasik kemençe icracıları kimlerdir? (Klasik kemençe icracılarına sorulacak)
  - 6.a. Esinlendiğiniz klasik kemençe icracıları kimlerdir?
8. Klasik kemençe icracıları taksim yaparken hangi temel kriterleri göz önünde bulundurmaktadır? (Klasik kemençe icracılarına sorulacak)
9. Remembrances of Ottoman Composers albümündeki eserleri neleri düşünerek ve göz önünde bulundurarak oluşturduunuz? Taksimleriniz bağlamında değerlendiriniz. (İhsan Özgen sorusu)
10. Farklı müzik topluluklarındaki taksimlerinizi hangi temel kriterleri göz önünde bulundurarak oluşturuyorsunuz? (Klasik kemençe icracılarına sorulacak)
11. Daha önce keman çaldığınızı bilmekteyiz bu durumun Klasik kemençe taksimleriniz üzerindeki etkileri konusunda bilgi verirmisiniz? (Hasan Esen sorusu)

## MUTLU TORUN İLE GÖRÜŞME SORULARI

- 1.Taksim formunun günümüzdeki müzikal yaklaşımların etkisiyle değişimi konusundaki görüşleriniz nelerdir?
- 2.Geleneksel mûsîkîyeni besteler açısından ne derecede önemlidir?
- 3.Geleneksel mûsîkî yeni taksim icraları açısından ne derece önemlidir?
- 4.Tanburi Cemil Bey'e ait eserlerin ve taksimlerin yeniden seslendirilmesi bağlamında bu şekildeki icraları “varyasyon” kavramı doğrultusunda ne şekilde değerlendirmektesiniz?
- 5.Tanburi Cemil Bey sonrasında yeni klasik kemençe ekollerinin varlığı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?
- 8.Taksim yaparken hangi kriterleri göz önünde bulundurmaktasınız?
9. İhsan Özgen ile birçok konser verdiğinizi biliyoruz. İhsan Özgen'in taksimlerinin sizce özellikleri nelerdir?

## RUHİ AYANGİL SORULARI

1. Taksim formunun günümüzdeki müzikal yaklaşımların etkisiyle değişimi konusundaki görüşleriniz nelerdir?
2. Gelenekselmûsîkî yeni besteler açısından ne derecede önemlidir?
3. Geleneksel mûsîkî yeni taksim icraları açısından ne derece önemlidir?
4. Kanun icranızda esinlendiğiniz, örnek aldığınız icracılar kimlerdir?
- 5.Tanburi Cemil Bey sonrasında yeni klasik kemençe ekollerinin varlığı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?
6. Taksim yaparken hangi kriterleri göz önünde bulundurmaktasınız?

## **EK-4:CD]'DEKİ TAKSİM ÖRNEKLERİ LİSTESİ VE CD'Sİ**

### **CD [COMPACT DISC]'DEKİ TAKSİM ÖRNEKLERİ LİSTESİ**

- Taksim 01.** İhsan Özgen'e ait "Opening" Taksim  
**Taksim 02.** İhsan Özgen'e ait "İsimlendirilmemiş" Taksim  
**Taksim 03.** İhsan Özgen'e ait "İsimlendirilmemiş" Taksim  
**Taksim 04.** Hasan Esen'e ait "İsimlendirilmemiş" Taksim  
**Taksim 05.** Hasan Esen'e ait "İsimlendirilmemiş" Taksim  
**Taksim 06.** Hasan Esen'e ait "İsimlendirilmemiş" Taksim  
**Taksim 07.** Derya Türkan'a ait "Ferahfeza" Taksim  
**Taksim 08.** Derya Türkan'a ait "Nihavend" Taksim  
**Taksim 09.** Derya Türkan'a ait "Hüseyini" Taksim