

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TANBURİ CEMİL BEY VİYOLONSEL TAKSİMLERİNDE ZAMAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Zeynep Ayşe HATİPOĞLU

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzik Teorisi ve Kompozisyon Yüksek Lisans Programı

MAYIS 2016

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TANBURİ CEMİL BEY VİYOLONSEL TAKSİMLERİNDE ZAMAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Zeynep Ayşe HATİPOĞLU
409131212**

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzik Teorisi ve Kompozisyon Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ozan BAYSAL

MAYIS 2016

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 409131212 numaralı Yüksek Lisans / Öğrencisi Zeynep Ayşe HATIPOĞLU, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "Tanburi Cemil Bey Viyolonsel Taksimlerinde Zaman" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Ozan BAYSAL
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Deniz TUNÇER
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Teslim Tarihi : 02 Mayıs 2016
Savunma Tarihi : 10 Haziran 2016

ÖNSÖZ

Bu çalışma Lise döneminden beri İTÜ TMDK’da almış olduğum eğitimin bana kazandırmış olduğu, farklı müzik kültürleri üzerine yönelmemi sağlamanın bir sonucudur. Enstrümanım viyolonsel ile Makam müziği ve aynı zamanda Batı müziği icraları üzerine çalışmamın doğal bir sonucu, Tanburi Cemil Bey’in viyolonsel taksimlerine duyduğum hayranlık olmuştur. Bu çalışma ile; Cemil Bey’in taksimleri dinlendiğinde hissedilen zaman algısının nasıl şekillendiği sorusuna cevap aranmış, değerli tez danışmanım Doç. Dr. Ozan Baysal’ın desteği sayesinde zaman akışını ayrıntılı bir şekilde inceleyebilmek için bir analiz modeli ortaya çıkarılmıştır.

Yüksek lisans eğitimim boyunca aldığım derslerde müzik üzerine daha fazla düşünmemi sağlayan ve vermiş olduğu çok değerli bilgi aktarımları yanı sıra “Zaman-Makam Analiz Modeli” nin uygulamasını ilk kez bu çalışma içerisinde gerçekleştirmeme olanak sağlaması ve tezin her sürecinde göstermiş olduğu manevi desteklerinden dolayı minnettar olduğum tez danışmanım Doç. Dr. Ozan Baysal’a; yapmış olduğumuz çalışmalara vermiş olduğu desteği ve paylaşımlarından dolayı Sayın Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz’e; lise yıllarından beri içinde bulunduğum için gurur duyduğum ve desteklerini her zaman hissettiğim TMDK Kompozisyon Bölümü Başkanlığı ve Kompozisyon bölümü ailesi öğretim elemanları ve öğrencilerine, tez yazım sürecinde bir çok konuda fikir ve desteğini aldığım arkadaşlarıma ve müziğin ve sanatın yaşamımın bir parçası olmasının değerini bana daha anne karnında aşılamaya başlayan aileme teşekkür ederim.

Mayıs 2016

Zeynep Ayşe Hatipoğlu

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
ÖZET.....	xv
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Amacı	3
1.2 Analiz Yöntemi	4
2. TANBURİ CEMİL BEY TAKSİMLERİ VE MÜZİKTE ZAMAN	7
2.1 Yaşadığı Dönem ve Etkileşimleri	7
2.2 Doğaçlama, Taksim ve Zaman	11
3. VİYOLONSEL TAKSİM ANALİZLERİ	15
3.1 Bestenigâr	15
3.1.1 Yaylı Tanbur	23
3.2 Muhayyer	28
3.3 Hüseyini.....	35
3.4 Uşşak	44
4. ANALİZ MODELİ ÜZERİNDE TARTIŞMALAR	51
5. SONUÇ.....	61
KAYNAKLAR	63
EKLER.....	65
ÖZGEÇMİŞ.....	75

KISALTMALAR

YY.	: Yüz Yıl
SS.	: Sayfa Sayısı
ÖL.	: Ölüm tarihi
DOĞ.	: Doğum Tarihi
ÇEV.	: Çeviren
HAZ.	: Hazırlayan

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1.1 : Zaman-makam Analiz Modeli.....	5
Şekil 3.1 : Tanburi Cemil Bey-Bestenigâr viyolonsel taksimi 1/2	16
Şekil 3.2 : Giriş bölümünde görülen Hicaz çeşnesinin açılımı (Bestenigâr viyolonsel taksimi).....	18
Şekil 3.3 : Notasyon ile gösterilen Sabâ çeşnesinin belirlediği kesit (Bestenigâr viyolonsel taksimi).....	18
Şekil 3.4 : Giriş bölümünde (4 [°] - 1'41'') görülen Çargâh açılımı ve Bestenigâr makamı dizisinin tamamlanması (Bestenigâr viyolonsel taksimi).....	19
Şekil 3.5 : İkinci bölümde (2'03''-3'01'') meydana gelen değişimlerin model üzerinden aktarımı (Bestenigâr viyolonsel taksimi).	20
Şekil 3.6 : İkinci bölümde görülen Neva ve Eviç açılımı (Bestenigâr viyolonsel taksimi).....	20
Şekil 3.7 : Notasyon ile gösterilen, Neva ve Eviç açılımının tamamlanması ve motifik genişlemeler (Bestenigâr viyolonsel taksimi).	21
Şekil 3.8 : Eviç ve Irak perdeleri arasında gerçekleştirilen melodik hareket (Bestenigâr viyolonsel taksimi).	21
Şekil 3.9 : Neva perdesinden, Hicâz perdesine geçiş (Bestenigâr viyolonsel taksimi).	22
Şekil 3.10 : Bestenigâr viyolonsel taksiminin model üzerinde karara yaklaşımının gösterilmesi.	22
Şekil 3.11 : Tanburi Cemil Bey-Bestenigâr yaylı tanbur taksimi ½.	23
Şekil 3.12 : Tanburi Cemil Bey-Bestenigâr yaylı tanbur taksimi ½.	24
Şekil 3.13 : İlk kesitte görülen Çargâh açılımı (Bestenigâr yaylı tanbur taksimi).	25
Şekil 3.14 : Çargâh açılımının, ikinci kesitin sonunda tamamlanması ve Bestenigâr makamı dizisinin oluşumu (Bestenigâr yaylı tanbur taksimi).	25
Şekil 3.15 : Aynı hareket alanı içerisinde görülen farklı melodik hatlar (Bestenigâr yaylı tanbur taksimi).....	26
Şekil 3.16 : Eviç ve Neva ekseninde duyurulan motifler (Bestenigâr yaylı tanbur taksimi).	26
Şekil 3.17 : Nim hicâz ve Çargâh perdeleri değişiminde kullanılan motif tekrarı (Bestenigâr yaylı tanbur taksimi).	27
Şekil 3.18 : Bestenigâr yaylı tanbur taksiminde karara ulaşımında Irak makamına geçiş.....	27
Şekil 3.19 : Tanburi Cemil Bey-Muhayyer viyolonsel taksimi 1/3 (Öztürk, 2009, ss. 103-104-105).	29
Şekil 3.20 : İlk bölümde görülen Tiz Çargâh perdesinin vurgulandığı yapı (Muhayyer viyolonsel taksimi).....	31

Şekil 3.21 :	Giriş bölümde görülen kesit ve varyasyonları (Muhayyer viyolonsel taksimi).....	32
Şekil 3.22 :	Tiz Çargâh, Segâh, Muhayyer inişi (Muhayyer viyolonsel taksimi).	32
Şekil 3.23 :	Muhayyer ekseninde ses alanının aşamalı olarak genişlemesi model üzerinde gösterimi (Muhayyer viyolonsel taksimi).	33
Şekil 3.24 :	Ses alanının genişlediği bölüm (Muhayyer viyolonsel taksimi).	34
Şekil 3.25 :	Hüseyini eksenini duyurduğu hareket alanı (Muhayyer viyolonsel taksimi).	34
Şekil 3.26 :	Muhayyer viyolonsel taksiminin karara yaklaşımı.	34
Şekil 3.27 :	Tanburi Cemil Bey- Hüseyini viyolonsel taksimi 1/3	36
Şekil 3.28 :	Dügâh ve Hüseyini eksenlerinde kullanılan perde paleti.	39
Şekil 3.29 :	Aynı hareket alanı içerisinde görülen farklı melodik yaklaşımlar (Hüseyini viyolonsel taksimi).	40
Şekil 3.30 :	Uşşak dörtlüsünün duyurulduğu kesit (Hüseyini viyolonsel taksimi).	40
Şekil 3.31 :	Hüseyini ekseninde genişleyen hareket alanı ve ilk bölümün tamamlanması (Hüseyini viyolonsel taksimi).	41
Şekil 3.32 :	Oktav atlamalarıyla soru cevap şeklinde bir biri ardına duyurulan kesitler (Hüseyini viyolonsel taksimi).	42
Şekil 3.33 :	Birbirinin varyasyonu olarak oktav atlamalarıyla art arda duyurulan kesitler (Hüseyini viyolonsel taksimi).	43
Şekil 3.34 :	Hareket alının genişlediği bölümde uygulanan melodik hat (Hüseyini viyolonsel taksimi).	43
Şekil 3.35 :	Tanburi Cemil Bey- Uşşak viyolonsel taksimi 1/3 (Öztürk, 2009, ss. 106-107-108).	45
Şekil 3.36 :	Rast beşlesini kullandığı giriş bölümü (Uşşak viyolonsel taksimi).	47
Şekil 3.37 :	Uşşak viyolonsel taksimi giriş bölümü.	48
Şekil 3.38 :	Uşşak viyolonsel taksim giriş bölümünde sergilenen melodik hat.....	48
Şekil 3.39 :	Neva üzerinde Buselik çeşnisinin belirdiği kesit (Uşşak viyolonsel taksimi).	49
Şekil 3.40 :	İkinci bölümde görülen kesitlerin varyasyonları (Uşşak viyolonsel taksimi).	50
Şekil 3.41 :	Oktav atlamaları ve karar yaklaşım (Uşşak viyolonsel taksimi).....	50
Şekil 4.1 :	Yaylı Tanbur taksiminde görülen Hicâz çeşnisinin açılımı.	51
Şekil 4.2 :	Viyolonsel taksiminde görülen Hicâz çeşnisinin açılımı.	51
Şekil 4.3 :	Yaylı Tanbur taksiminde duyurulan ilk kesit.....	52
Şekil 4.4 :	Viyolonsel taksiminde duyurulan ilk kesit.	52
Şekil 4.5 :	Yaylı Tanbur taksiminde uygulanan karar perdesine yaklaşım.	53
Şekil 4.6 :	Viyolonsel taksiminde karar perdesine yaklaşım çeşitleri.	53
Şekil 4.7 :	Viyolonsel taksimi Bestenigâr makamı dizisinin oluşumu.	54
Şekil 4.8 :	Yaylı Tanbur Bestenigâr makamı dizisinin oluşumu.	54
Şekil 4.9 :	Yaylı Tanbur ve Viyolonsel taksimleri Eviç açılımı, ilk kesit.....	55
Şekil 4.10 :	Model üzerinde karşılaştırmalı Eviç açılımı (Bestenigâr yaylı tanbur ve viyolonsel taksimi).	56
Şekil 4.11 :	Uşşak viyolonsel taksimi çeşnilerin iç içe kullanımı.	57
Şekil 4.12 :	Yaylı tanbur ve viyolonsel taksimleri ile aynı zamansal oranda beliren değişimin makamsal geçki yerine oktav atlamalarıyla gösterilmesi (Hüseyini viyolonsel taksimi).....	58

Şekil 4.13 : Yaylı tanbur ve viyolonsel taksimleri ile aynı zamansal oranda beliren değişimin makamsal geçki yerine oktav atlamalarıyla gösterilmesi (Uşşak viyolonsel taksimi).....	59
Şekil A.1 : Zaman-Makam analiz modeli, Tanburi Cemil Bey Bestenigâr viyolonsel taksimi.	67
Şekil A.2 : Zaman-Makam analiz modeli, Tanburi Cemil Bey Yaylı tanbur viyolonsel taksimi.	68
Şekil A.3 : Zaman-Makam analiz modeli, Tanburi Cemil Bey Hüseyini viyolonsel taksimi.	69
Şekil A.4 : Zaman-Makam analiz modeli, Tanburi Cemil Bey Uşşak viyolonsel taksimi.	70
Şekil A.5 : Zaman-Makam analiz modeli, Tanburi Cemil Bey Bestenigâr viyolonsel ve yaylı tanbur taksimleri.	71
Şekil A.6 : Zaman-Makam Analiz Modeli, Tanburi Cemil Bey Hüseyini viyolonsel ve Uşşak taksimleri.	72

TANBURI CEMİL BEY VİYOLONSEL TAKSİMLERİNDE ZAMAN

ÖZET

Bu çalışmada, Tanburi Cemil Bey'in viyolonsel taksimleri, zaman niteliği ön planda tutularak analiz edilmiş, Cemil Bey' in taksim anlayışı ve yaklaşımları incelenmiş, zamansal akış içerisinde şekillenen taksimin nasıl bir doğaçlama türü olduğu tartışılmıştır. Cemil Bey'in 1912-1914 yılları arasında kaydetmiş olduğu taş plak kayıtları, günümüze ulaşan en eski viyolonsel taksim kayıtlarını içermektedir. Çalışmada incelenen taksimler bu kayıtlar arasından seçilmiş ve bunlara ek olarak karşılaştırmalarda değerlendirmek üzere bestecinin icadı olan bir enstrüman; yaylı tanbur ile gerçekleştirdiği Bestenigâr taksimi incelenmektedir. Bu incelemeleri ayrıntılı bir şekilde gerçekleştirebilmek için müzikal zaman deneyimi açısından önemli olduğu düşünülen taksimdeki değişim noktalarının tespit edilebildiği, teorik bir analiz modeli sunulmakta ve taksimlerinden seçilen bazı örnekler üzerinden modelin uygulanması gerçekleştirilmektedir.

Çalışmanın ilk bölümünde analiz yöntemi aktarılırken, oluşturulan “Zaman-Makam Analiz Modeli” ayrıntıları ile açıklanmaktadır. İkinci bölümde, Cemil Bey tavrını ortaya çıkaran unsurları daha iyi gözlemleyebilmek ve zaman anlayışını yorumlayabilmek için, müzikal kişiliği ve bestecinin yaşadığı dönem ve etkileşimleri aktarılmıştır. Bunlara ek olarak bestecinin yaşadığı yıllarda Avrupa'da ortaya çıkan izlenimcilik akımını ve bu akımın Cemil Bey'in müzikal zaman anlayışına yansımaları üzerine görüşler sunulmuştur. Bölümün devamında, birbiri ile iç içe olan konular; doğaçlama, taksim ve zaman kavramları tartışılmış; doğaçlamanın müzikal zaman ile olan ilişkisi, bir doğaçlama türü olarak açıklanan taksimin nasıl bir yapıda olduğu ve Cemil Bey'in viyolonsel taksimlerinde bu türlerin yansımalarının ne şekilde gerçekleştiği sorgulanmıştır. Üçüncü bölümde, makamsal açıdan incelenen ve her biri farklı zaman algısı oluşturan Bestenigâr viyolonsel ve yaylı tanbur, Muhayyer, Hüseyini, Uşşak viyolonsel taksim analizlerine yer verilmiştir. Dördüncü bölümde ise bestecinin aynı makamda gerçekleştirdiği iki taksim analizi ve genel analiz karşılaştırmaları aktarılmıştır. Analizler ve karşılaştırmalar sonucunda, incelenen taksimlerinde planlanmış bir zaman kullanımı olduğu, özellikle değişimin meydana geldiği noktalarda, Cemil Bey' in Batı müziği tekniklerinden faydalandığı belirlenmiştir. Taksimlerinin her birinde, yaklaşık olarak aynı zamansal oranda makamsal geçkiler, oktav atlamaları sergilenmiştir. Dizi ve dolayısıyla perde sistemi bakımından içerisinde daha az değişikliğe imkan sağlayan makamlarda statik bir zaman kullanımı görülürken, oranları, çeşnilerin iç içe kullanımı, ses alanı değişiklikleri ve oktav atlamalarıyla belirlemiştir. Perdelerin değişiminin daha sık gerçekleşmesine uygun alanın olduğu makamlarda ise, daha geniş bir zaman yayılımı sergileyerek, baştan sona genişleyen ve paralel noktalarda ortaya çıkan makamsal geçkiler ile oranları belirlemiştir.

TIME IN THE VIOLONCELLO TAKSIMS OF TANBURI CEMIL BEY

SUMMARY

In this study, Tanburi Cemil Bey's cello taksims are analyzed in a time based method. His musical approach to taksim form and how this form is shaped within a time flow and taksims as kind of improvisation are discussed. Cemil's gramophone record that was recorded between the years 1912-1914, contains the oldest surviving records of the cello taksim. Taksims examined in this study were selected among these oldest records. In addition, Bestenigâr taksim analysis played with the instrument invented by Tanburi Cemil, called yaylı tanbur, carried out to evaluate the comparison. To realize this research in detail, a theoretical analysis model is presented. The model gives a possibility to identify change points which is important for musical time experiences. Additionally, in selected taksim examples this models practice is realized.

In the introduction part, analyzing method and "Time- Makam analyzing model" are described in detail. In second chapter, to interpret his musical time approach and to observe Cemil Bey's style, his musical character, his era and interactions are extracted. In addition, arguments about the reflections of impressionism to his musical time understanding, inspired during the time he passed in Europe, are represented. In the following part taksim, improvisation and time, subjects which are deeply bonded, taksim as a genre of improvisation and how this relation is formed in Cemil Bey's cello taksims are discussed with their relation with each other. The third section is devoted to examine the cello and one yaylı tanbur taksim analysis on specific makams Bestenigâr, Muhayyer, Hüseyini and Uşşak. In the fourth section general comparison of taksims and two taksim analysis that the composer perform on the same makam has been compared on the model. After analysis and comparison, it is revealed that the composer has a proportional use of time especially in the makam modulation and octave leap areas it is deducted that Cemil Bey had an influence from Western musical techniques. In his taksims, approximately same proportional time changes are observed. Makams that have few possibilities for change have static time use. The interwoven use of favors proportionally signed by sound range changes and octave leaps. On the contrary, makams that give more space for frequent changes on pitches, then there is a wider time use which expands throughout the taksim and appears at parallel points by modulations and their proportions.

1. GİRİŞ

İnsan yaşamı, zaman üzerine kurulu bir düzen ve düzensizlik içerisinde şekillenir. Kişinin zaman algısı kendi benliğini belirlediği gibi başkasına, evrene, doğaya ait farklı zaman oluşlarını da nasıl kavradığını belirler. Zamanın bir parçası olmak, anın içinde var olmak kişinin farkındalıkla yaşayabileceği deneyimlerdir. Belirli bir konuya odaklanıldığında zihinsel ve bedensel boyutta o an deneyimlenir. Bu deneyim, zamanın akıntısına karışabilmeyi ve hatta zamanı aşabilmeyi tecrübe ettirebilmektedir. Zaman kavramı elle tutulur bir şey değil gibi görülsede onu şekillendiren ve onu ne şekilde deneyimleyeceğine karar veren kişidir. Belirli bir farkındalıkla yaşayan bireyler zihinde bölümlenen anlar, düşünceler, geçmiş, gelecek gibi olgularla mücadele etmeyi seçebilir. Kimi bireyler ise zamanı, kendisinin dışında bir güç gibi konumlandırarak ona karşı direnmez.

Bütün sanat dallarında, sanatçıların eserlerini zaman kavramıyla bağdaştırarak yorumlandığında, onların zamanla bir mücadelesi olduğunu görmek mümkündür. Kendini zamanla birlikte şekillendiren müzikte zaman algısı ise bu çalışmanın ilgi alanına girmektedir. Çalışmanın konusu, Tanburi Cemil Bey' in Bestenigâr viyolonsel taksimini ilk dinlediğimde sorguladığım soru ile ortaya çıkmıştır. Bu soru şudur: “Cemil Bey, sınırlı zaman diliminde gerçekleştirdiği taksiminde, dinleyici üzerinde zaman mefhumunu kaybettiren bir etkiyi nasıl sağlıyor olabilir?”

Besteleme ve doğaçlama, birbirinden farklı zaman algıları oluşturabilmektedir. Bir besteci tarafından notaya alınmış bir eser, bulunduğu zamanın içinde şekillendirilerek o zamanın bir parçası olarak diğer zamanlarda yolculuğa başlar. Notaya alınmış bir eser, her icrasında yeni bir zamanı ortaya çıkarırken aynı anda o eserin ait olduğu zamanı da yansıtmaya çalışır. Notaya alınmayan doğaçlama ise, anda gelişen bir süreçtir. İcracı, tüm birikimi, tecrübesi, alışkanlıkları, müzikal ve karakteristik istekleri ile yön verdiği anı şekillendirerek, içini doldurur ve sonraki zamanı hazırlar. Fiziksel ve zihinsel boyutta tüm enerjisiyle anın içinde olur. Ancak doğaçlama yapan kişi o anın içindeyken, geçmiş zamanda edindiği birikimlerinden bağımsız değildir. Bazı düşünce yapılarına göre doğaçlamanın kolaya kaçma veya

basit bir üretim şekli olduğunun düşünülmesi, pratikte bunu deneyimleyenler tarafından tam aksine bir görüşü ortaya koymaktadır. Doğaçlama yapan kişi, birikimlerinden, deneyimlerinden dolayısıyla farklı zaman algılarından uzaklaşıp yep yeni bir zamanı şekillendirme, yeni bir oluş ortaya çıkarma çabası içerisindedir. Bu uzaklaşmayı, zamanı aşmayı başarabilmek için anın içinde rahat ve yaptığı şeye oldukça hakim olması gerekmektedir.

Çalışmada, bestecinin makam müziğinde kullanılan bir doğaçlama türü olan taksim formunda gerçekleştirdiği icralarından seçilmiş; Bestenigâr yaylı tanbur taksimi yanı sıra Bestenigâr, Muhayyer, Hüseyini ve Uşşak makamlarındaki viyolonsel taksimleri incelenmiştir. Viyolonsel taksimlerine odaklanılmasının sebebi, Cemil Bey'in, icra ettiği bir çok enstrümanın yanı sıra, fasıl topluluklarında bas görevi ile yer alan viyolonsel'in makam musikisinde solo bir enstrüman olarak icrasına önemli katkılar sağlamış olmasıdır. Musikide yenilik hareketleri olarak adlandırabileceğimiz, ilk bando ve orkestranın kurulması ile Batı müziği enstrümanlarının ithal edilmesi gibi önemli yenilikler meydana gelmiştir. Devrin sağladığı önemli yeniliklerden biri olan kayıt teknolojisinin İstanbul'a taşınmasıyla birlikte Cemil Bey, kendi besteleri, yaptığı eşlikler ve taksimlerinden oluşan kayıtlar gerçekleştirmiştir. Bu kayıtlar, günümüze ulaşan en eski viyolonsel kayıtlarıdır. Dr. Yelda Özgen Öztürk "Türk Müziğinde Viyolonsel: Erken Dönem Kayıtları Üzerine Bir Analiz" adlı doktora tezinde, viyolonsel'in Türk Makam müziğine girişini detaylı olarak incelemiş, farklı viyolonsel icracılarının yanı sıra, Tanburi Cemil Bey'in de hem icra özellikleri hem de beş farklı makamda gerçekleştirdiği taksimlerinin makamsal analizlerini aktarmıştır (Öztürk, 2009). Bu çalışmada da oluşturulan model üzerinde analizi yapılan, Bestenigâr, Hüseyini, Uşşak ve Muhayyer makamlarındaki taksimlerin notaya aktarımında¹, Öztürk'ün doktora tezinden faydalanılmıştır. Yaylı Tanbur taksimi ise diğer notasyonlar örnek alınarak bu çalışma için yeniden yazılmıştır.

Bu çalışmada analizi yapılan Tanburi Cemil Bey'in taksimlerinin ortak özelliği yaklaşık dört dakikalık bir zaman sınırlaması içinde kayda alınmış birer doğaçlama örnekleri olmasıdır. Yaklaşık dört dakikalık bu sınırlandırma, taksimlerin analizinde olası zamansal oranların görülmesi bakımından önemli kolaylıklar sağlamaktadır. Taksim bir doğaçlama türüdür ancak belirli kuralları olduğu için aynı zamanda bir

¹ Notaya alımda karar perdesi duyuma göre değil makamın kullanım dizisine göre referans alınmıştır.

formdur. Bu kurallar, taksimin gerekleŖtiđi makama göre Ŗekillenmektedir. İncelenen taksimlerde, planlanmış bir biçim ve akış içerisinde makamın yapısına göre kullanılan, deđiŖimi sağlayan eŖitli unsurlar kullanılmıştır. Makamsal geçkiler, ses alanı geniŖlemeleri, oktav atlamaları, motifik geniŖlemeler ile oranlara ayırdığı bir gidiŖatta taksimlerini gerekleŖtirmiŖtir. OluŖturulan model üzerinde, farklı makamlarda meydana gelen zaman algısının nasıl Ŗekillendiđi, deđiŖimlerin nasıl meydana geldiği incelenebilmektedir.

1.1 Tezin Amacı

Bu alıŖmanın amacı Tanburi Cemil Bey'in viyolonsel taksimlerinde zaman akışını oluŖturan unsurları incelemektir. İncelenen taksimlerin her birinin yaklaşık olarak üç buçuk, dört dakika ile sınırlı olması zaman incelemesi bakımından kolaylık sağlamaktadır. alıŖmada, Tanburi Cemil Bey'in taksim anlayışı ve Makam müziğinde kullanılan bir doğaçlama türü olan taksimin ne kadar doğaçlama, ne kadar belirli bir formda olduğu sorgulanacaktır. Taksim anlayışının daha iyi gözlemlenebilmesi için viyolonsel taksimleri yanı sıra, aynı makamda gerekleŖtirdiđi Bestenigâr yaylı tanbur taksimi de analiz edilmiştir. 2016 yılında basımı gerekleŖen, Aziz Ŗenol Filiz ve Cemal nl' nn ortak alıŖması olan, "Tanburi Cemil Bey Kllyatı, 78 Devirli Gramofon TaŖ Plaklarla Yüz Yıllık Kayıtlar" vasıtasıyla, Cemil Bey' in sekiz makamda gerekleŖtirmiş olduğu viyolonsel taksim kayıtlarına ulaŖılabilmektedir. Cemil Bey'in, Muhayyer, Hüzzam, Rast, Hüseyini, Mahur, Bestenigâr, UŖŖak ve Isfahan viyolonsel taksim kayıtları günümüze ulaŖmıştır (nl, 2016). alıŖmada analiz edilmek üzere seçilen c adet, Muhayyer, Hüseyini ve UŖŖak taksimleri, makamsal dizi kullanımı bakımından birbirine yakın olan makamlarda seçilmiştir. Bestenigâr taksimleri ise, aynı makamda farklı bir yaylı çalgı ile gerekleŖtirilen doğaçlamanın benzerliklerini, farklılıklarını gözlemleyebilmek için viyolonsel ile karŖılaŖtırmak üzere yaylı tanbur taksimi de analizlerde kullanılmıştır.

Cemil Bey, 19.yy'ın sonlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme döneminde ortaya çıkan batılılaşma hareketlerinin hız kazandığı ortamda, iki ayrı müzik geleneğinden faydalanarak kendine bir yol çizmiştir. Onun çok yönlü müzik alanlarına olan ilgisi, eserlerinin ana unsurlarından biri olmuŖ, doğduğu Ŗehirde, İstanbul'da, yaŖamış ve o devrin çok kültürlü atmosferinden beslenmiştir. Bir yandan

dönemin musikisi anlayışında önemli eserler yazmış, bir yandan aynı yıllarda batıda süre gelen müzikal yaklaşımlara olan ilgisiyle var olan musiki anlayışına yenilikler getirmiştir. Bu anlamda Cemil Bey'in taksimleri, hem makam musikisinde hem de batı musikisinde var olan zaman anlayışını içerisinde barındırmaktadır.

Müzikal zaman deneyimde belirleyici unsurlardan biri, akış içerisinde ilerleyen ve birbirini takip eden seslerin yarattığı değişimlerin gözlemlenmesidir. Çalışmada incelenen Tanburi Cemil Bey'in taksimleri, oluşturulan teorik bir analiz modeli ile; zamansal akışta değişimi sağlayan unsurları ortaya çıkaran ve değişim noktalarını ve bu noktaların birbiri ile olan bağlantılarını bütünsel bir kavrayışla sergileyen, "Zaman-Makam Analiz Modeli"² üzerinde incelenmiştir. Cemil Bey'in taksimlerinde değişim noktalarını ve bu noktaların birbiri ile olan bağlantılarını sergileyerek, zamansal akış içerisinde taksim formunun nasıl şekillendiği gözlemlenebilmektedir.

1.2 Analiz Yöntemi

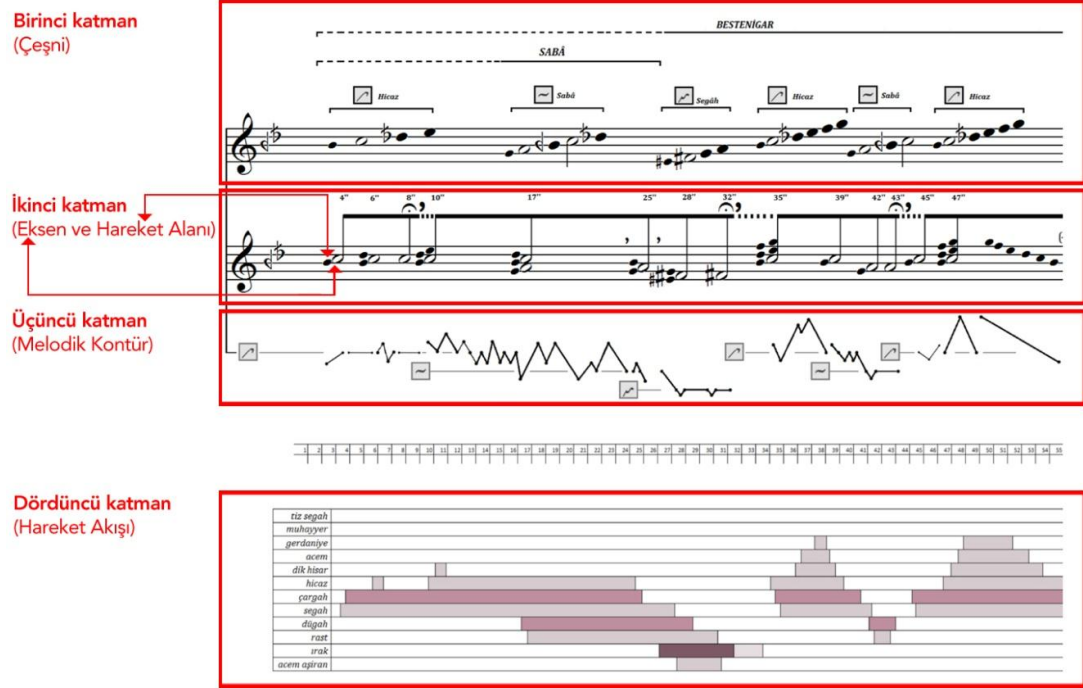
Analiz çalışmaları taksimlerin notaya alınması ile başlamıştır. Bestenigâr, Muhayyer, Hüseyini ve Uşşak viyolonsel taksimlerinin notaya aktarımında Yelda Özgen Öztürk'ün doktora tezinden faydalanılmış, bu çalışma için notasyonlar makamsal dizilerin kullanıldığı yerlere göre aktarılmıştır. Yaylı tanbur taksimi ise diğer notasyon örnekleri referans alınarak bu çalışmada yeni olarak notaya alınmıştır. Analiz öncelikli olarak kâğıt üzerinde yapılmıştır. Kayıtlar detaylı bir şekilde dinlenerek zaman çizelgesi üzerine oturtulan notasyon üzerinde saniyeleri, duraksama noktaları tespit edilmiştir. Ardından taksimlerin makamsal analizi yapılarak kullanılan çeşniler, geçkiler, kalış perdeleri, karar perdeleri ve bunlara bağlı olarak eksen duyuları tespit edilerek, katmanlar ortaya çıkarılmıştır. Kâğıt üzerinde tespit edilen unsurlar, ardından bilgisayar ortamına, *microsoft paint* programı vasıtasıyla aktarılmıştır. Zaman analizini gerçekleştirmek üzere yapısal ilişkilerin analizinde kullanılabilecek alternatif bir model oluşturan "Zaman- Makam analiz modeli" ile taksimler detaylı bir şekilde incelemeye sunulmuştur.

Zaman-Makam analiz modeli zaman sayacı üzerine oturtulmuş dört farklı katmandan oluşmaktadır. Katmanlar; çeşni (1), eksen ve hareket alanı (2), melodik kontür (3), hareket akışı (4) katmanlarıdır.

² "Zaman- Makam Analiz Modeli" nin detaylı bir şekilde anlatıldığı Ozan Baysal'ın aynı başlıklı çalışması bu tezin verildiği tarihte henüz yayınlanmamıştır.

Analiz modelindeki birinci katmanda, hareket alanı değiştikçe görülen çeşnileri ve onun üzerinde çeşnilerin oluşturduğu makam isimlerini görmekteyiz.

İkinci katmanda, içi boş notalar taksimdeki eksen seslerini, küçük siyah notalar ise eksen sesi etrafındaki hareket alanını göstermektedir. Taksim sürecindeki, gerek eksen perdesindeki değişimler/dönüşümler, gerekse hareket alanındaki genişlemeler/daralmalar bu iki katman ile daha detaylı gözlemlenebilir (Şekil 1.1).



Şekil 1.1 : Zaman-makam Analiz Modeli (Hatipoğlu & Baysal, 2016).

Bir diğer önemli husus ise bu hareket alanı içerisinde ve eksen çevresinde görülen melodik hareketlerin Şekilleri, sıklıkları ve yoğunluklarıdır, zira bütün bu detaylar, müzikal zaman deneyimini etkilemektedir. nc analiz katmanı bu detayları tahlil etmek için oluşturulmuştur. Burada Hamparsum notaları ile işaretlenen yatay çizgiler eksen sesini göstermekte, yatay çizgi üzerinde yer alan ve temelde Charles Adams'ın melodik kontr sınıflandırmalarından³ esinlenerek geliştirilen basit izgisel Őekiller ise bu eksen üzerinde ve çevresinde yer alan melodik yaklaşımları özetlemektedir (Adams, 2015).

Hamparsum nota yazımı sistemi, III. Selim döneminde Hamparsum Lemonciyan tarafından oluşturulmuş, perdelerin işaretler ile gösterildiği nota sistemi

³ Adams'ın, Dünya müzik kültürlerini inceleyerek ortaya çıkardığı teoride; melodik hareketlerin başlangıç, en yüksek, en alçak ve bitiş noktaları temel alınarak bu melodik hareketlerin özetini gösteren Őekiller ortaya konulmuştur.

uygulamadaki kolaylığı sebebiyle XIX. yy' a kadar Türk müziğinde kullanılmıştır (Öncel, 2015).

Dördüncü katmanda ise, taksim süresince gerçekleşen çeşni, makamsal geçkiler ve bu değişimler sürecindeki perdelerin etki alanları, grafik bir şema içerisinde renk değişiklikleriyle gösterilmiştir. Sol taraftaki kutucuklarda ise, taksim boyunca kullanılan perde isimleri belirtilmiştir. Bu katman ikinci ve üçüncü katmanların bir nevi birleşimidir. Diğer katmanlar analizcinin yorumuna açıkken, dördüncü katman için alınan kararlar daha sabittir. Makam ve çeşnilerin eksen sesleri daha koyu, hareket alanı içerisindeki diğer perdeler ise açık tonu ile gösterilmektedir.⁴

Besteci, taksim boyunca oldukça sık duraksamalar kullanmaktadır.⁵ Bu duraksamalar makamsal analiz aktarılırken üç türe ayrılmıştır. Birinci tür kullanımda besteci, karar perdeleri üzerinde “uzun duraksamalar” yapmakta, ikinci tür kullanımda sürekliliği hissettiren “ara” olarak tanımlanan duraksamalar yapmakta ve son olarak “nefeslenme” olarak adlandırdığımız, perdeler üzerinde kısa süreli duraksamalar gerçekleştirmektedir.

⁴ Ekler bölümüne yapılan analizler eklenmiştir.

⁵ Yelda Özgen Öztürk doktora tezinde Cemil Bey'in kullandığı duraksamaları *pause and rest* başlığı altında ikiye ayırıp açıklamıştır (Öztürk, 2009, ss. 59-60).

2. TANBURI CEMİL BEY TAKSİMLERİ VE MÜZİKTE ZAMAN

2.1 Yaşadığı Dönem ve Etkileşimleri

Tanburi Cemil Bey'in (doğ.1871-öl.1916), nevi şahsına münhasırlığı, hayatının merkezine yerleştirdiği sanat tutkusu ve özellikle müziğe karşı merakı ve ilgisi, hayatı incelendiğinde, öncelikli olarak dikkatleri çekmektedir. Sanatçının, güzel yazı yazan, Fransızca roman çevirisi yapabilecek düzeyde dil bilen, özel hayatında nükteli, kalabalık ortamları sevmeyen, keyfine düşkün ve naif bir şahsiyet olduğu bilinmektedir (Ünlü, 2016). Ortaya çıkarttığı eserlerde bu derinlik hala hissedilmektedir.

Çocuk yaşlarında babasını kaybettikten sonra yaşamını uzun süre amcası Refik Bey'in evinde sürdürmüştür. Eğitiminin temelleri, dönemin önemli sanatçı ve müzisyenlerin vakit geçirdiği bu evde atılmıştır. Cemil Bey, amcasının çocuklarıyla birlikte evde verilen özel piyano derslerine katılmakta, bir yandan da Fransız mürebbi tarafından yetiştirilmekteydi. Ailesinde bir çok sanatkâr ve müzisyenin bulunduğu bilinen Cemil Bey'in annesinin lavta çaldığı, Ağabeyinin usta bir tanburi, aynı zamanda ud, lavta ve keman çaldığı, bir diğer ağabeyi'nin ise gezici bir halk şairi olduğu bilinmektedir (Ak, 2009).

Cemil Bey, gençlik yıllarında bir yandan tanbur icrası konusunda kendini geliştirmeye devam ederken bir yandan da Kemanî Aleksan Ağa'dan (doğ. 1815-öl.1864) hamparsum ve batı notasını öğrenmekteydi. Sonraki yıllarda tanıştığı ve beğenisini kazandığı Tanburi Ali Efendi (1836-1890) ile meşk usulü ile sürdürülen çalışmaları ile müzik eğitimini devam ettirmiştir. Cemil Bey, dönemin müzik eğitimi veren kurumlarında yetişmemiş, müziğe karşı ilgisi ve kabiliyeti sayesinde karşılaştığı müzik çevrelerinde müzikal beceresini geliştirmiştir. Amcası Refik Bey'in vefatından sonra, on yedi yaşına kadar oğlu Mahmut Bey'in evinde yaşamış ve bu yıllarda ünü yayılmaya başlamıştır (Özalp, 2000). Orta öğretimini tamamladıktan sonra Siyasal Bilgiler Fakültesinde eğitimine devam etmiş ancak iki yıl devam ettikten sonra yarıda bırakmıştır. Uzun yıllar sürdürdüğü memuriyet

hayatını da tecrübe edip yarıda bırakan Cemil Bey, 1901 yılında evlenmiş ve 1902 yılında oğlu Mesut Cemil dünyaya gelmiştir.

Cemil Bey, birçok enstrümanı solist derecesinde icra etmiş, enstrümanlara kazandırdığı teknikler ve icra yorumları ile ayırt edici özelliğini korumaktadır. Kemeçe icrasında kullandığı farklı icra teknikleri ve kattığı yorumlar ile kendi tavrını ortaya çıkaran Tanburi Cemil, tanbur icrasına kazandırdığı çalım teknikleri yanı sıra enstrümanı dikey pozisyonda ve yay kullanarak “yaylı tanbur” isimli enstrümanı icat etmiştir (yaylı tanbur’un günümüzde kullanılan yapısıERCÜMENT Batanay ve Fahrettin Çimenli tarafından değişime uğramış halidir). Cemil Bey’in musikiye kazandırdığı bir diğer yenilik ise viyolonselın solo enstrüman olarak makam müziğinde kullanılmasıdır. Viyolonsel icrasında, diğer enstrümanlarda kullandığı tekniklerin adaptasyonu kolaylıkla gözlemlenebilmektedir. İcra ettiği enstrümanlar arasında yer alan lavta’nın akort sistemini viyolonsel ile adapte ederek, solo viyolonsel icralarında A-D-A-D (Neva, rast, yegah, kaba rast) akordunu kullandığı Öztürk’ün doktora tezinde tespit edilmiştir (Öztürk, 2009). Bu kullanımın daha rahat bir çalım elde etmek ve lavta icracılığı dolayısıyla alışık olduğu perde aralıklarını, akort değişikliği yoluyla kullanarak pozisyonlar arası rahat hareket etme kolaylığı sağlamış olabileceği düşünülmektedir.

Tanburi Cemil Bey’in yaşadığı dönem, Osmanlı İmparatorluğu’nun gerileme döneminde ortaya çıkan Batılılaşma hareketlerinin hız kazanıp bir çok alanda etkisini gösterdiği evreye denk gelmektedir. Bu süreç boyunca, Batı etkisi altında, politik, kültürel ve teknolojik alanda değişimler yaşanmaktaydı. Şeref Mardin’in ‘Türk Modernleşmesi’ yayınında vurguladığı gibi; ‘batıcılık’ olarak da adlandırılan bu sürecin olumlu etkileri olduğu kadar, geleneksel kültüre karşı çıkan eleştirel boyutları da görülmektedir (Mardin, 1991). İlk izlerinin, 17. yy’da Ali Ufki’nin Mecmua-i Saz ü Söz (1650) adlı cönkte yer alan eserinde kullandığı batı notası olarak görüldüğü, (Çolakoğlu, 2014) musikide yenilik hareketleri olarak adlandırabileceğimiz, ilk bando ve orkestranın kurulması, Batı müziği enstrümanlarının batıdan ihraç edilmesi gibi önemli yenilikler Tanzimat ve II. Abdülhamid devrinde hız kazanmıştır. Mehter yerine ilk bando ve aynı zamanda bir müzik okulu olan “Mızıkay-ı Hümâyun” un kuruluşuyla Avrupa’dan getirilen bir çok enstrüman, yine Avrupa’dan getirilen Mösyö Mangel ve Donizetti Paşa gibi müzisyenler tarafından öğretilmiş ve bandoda icra edilmeye başlanmıştır. Böylece, Osmanlı musiki kültürüne Batıdan ihraç edilen

yeni çalgıların da eklenmesiyle musikide Batılılaşma süreci için en önemli adım atılmıştır.

İstanbul, Tanzimat döneminin getirdiği yeniliklerin var olan kültüre eklenmesiyle, farklı kültürlerin bir arada yaşadığı, sanatın çok çeşitli dallarını içinde barındıran, bir konumundaydı. Cevad Memduh Altar, “1908 Meşrutiyet’inde Chopin ve Tanburi Cemil Bey” başlıklı, 1963 yılında musiki mecmuasında yayımlanan yazısında; o yıllarda sık sık resim sergilerinin açıldığını, tiyatro manifestolarının arttığını ve Meşrutiyet’le beraber ilk kez “konser” adıyla müzik toplantılarının düzenlendiğini vurgular (Ünlü, 2016). Mesud Cemil’in kendi sözleriyle anlattığı konser günü hatırası şu şekilde aktarılmıştır;

“Meşrutiyet ilan edilmişti. Tepebaşı Tiyatrosu’nda Donanma Cemiyeti yararına Türkiye’de ilk olarak, müzikli bir toplantı tertip edilmişti. Program, beş saat sürecek kadar uzundu ve Tanzimat ikiliğinin canlı bir numunesi halinde, Şark ile Garp’ın, büyük payitahtta yaşayan belli başlı şahsiyetlerini bir araya toplamıştı. Türk aletlerinden ve hanendelerinden mürekkep eski fasıl (bir nevi oda musikisi birliği) ile mabeyn orkestrası, orta oyunu (eski Türk meydan tiyatrosu), Otello’dan sahneler oynayan modern bir tiyatro ekibi ve Tanburi Cemil ile Piyaniist Geza de Hegyei de bu sahnede yan yanaydılar” (Ünlü, 2016, ss.124)

Tanzimat döneminde yaşanan bu kültürel zenginliği, Mesut Cemil’in anılarında deneyimlemek mümkün. Eğlence yerleri, içkili-içkisiz gazinolar, tiyatrolar, operetler, Beyoğlu’nda, özellikle Hristiyan yabancıların, İtalyan- Fransız kökenli Levantenlerin ve gayrimüslim İstanbulluların tercih ettiği bir yerleşim yeriydi (Ünlü, 2004). Bu zenginlik, var olan kültür birikimine, bir tarafıyla olumlu etkiler bırakırken, bir yandan sanatın naifliğini, popülerleşmeye doğru sürükleyici gidişatıyla, değişimine neden oluyordu. Cemil Bey’in bu değişimin içerisinde, yeşeren popüler kültürden kendini uzak tutmaya çalıştığı, müzik piyasasına girmeye istekli olmadığı bilinmektedir (Danielson, ve diğ, 2002, ss. 757-759) , (Connell, ?, Bölüm 3).

İlk Türk Plak fabrikasının 1911 yılında İstanbul’da üretime başlamasıyla, Türk taş plak arşivinin nerdeyse yarısını kapsayan üretimler, Odeon firmalarının İstanbul temsilcisi Blumenthal Biraderler tarafından gerçekleştirilmiştir (Ünlü, 2004). Makam musikisi için oldukça önemli olan bu arşivlemenin en büyük çalışmalarından birisi, Tanburi Cemil Bey’in 1912-14 yılları arasında gerçekleştirilen kayıtları olmuştur. Kayıtları gerçekleştirilebilmek için Cemil Bey’i ikna etmenin dört yıl sürdüğü bilinmektedir (Ünlü, 2004). Kayıtlar arasında; gazel ve şarkı okuyan solistlere eşliği yanı sıra, solo tanbur, yaylı tanbur, kemençe, lavta, viyolonsel taksimleri ve Tanburi

Kadı Fuat Efendi (doğ.1890-öl.1920), Kemani Bülbüli Salih (doğ.?-öl.1923), Udi Nevres Bey (doğ.1873-öl.1937) gibi sanatçılarla birlikte çaldığı saz eserleri yer almaktadır. Cemil Bey'in basılmış besteleri yanı sıra basılmamış bir roman tercümesi, Musiki lûgatı ve ansiklopedisi (Kamus-i Musiki) ve Türk müziği bilgilerini aktardığı *Rehber-i Musiki* adlı bir nazariyat kitabı bulunmaktadır.

İstanbul, yüzünün Batı'ya dönük olduğu Tanzimat dönemini yaşarken, aynı yüzyıllarda Avrupa'da ortaya çıkan akımların, Tanburi Cemil Bey'in sanatında etkenlerden biri olduğu gözlemlenmektedir.

19.yy'ın sonlarında Paris, yeniden Avrupa'nın kültür merkezi konumuna ulaşmıştır. Önemli bir etken olarak gösterilebilecek; Alman romantizmine tepki olarak başlayan *Avant- garde* hareketler yüzyılın ortalarına doğru Fransa'da yayılmaya başlamıştır (Morgan, 1991, ss. 40). Öncelikli olarak görsel sanatlar ve edebiyatta görülen, farklı bir estetik yaklaşımla yeni bir dilin ortaya çıkışı, müzik üzerinde de yoğun bir şekilde besteciler tarafından yansıtılmıştır. Bu estetik yaklaşımları yansıtan en önemli bestecilerden biri Claude Debussy (doğ. 1862-öl. 1918) olmuştur. Debussy'nin ortaya çıkardığı müzikal dil, bir çok müzisyen üzerinde etkisini göstermiş ve sanat terminolojisinde “empresyonizm (izlenimcilik)” olarak adlandırılan akımın öncüsü olarak anılmasını sağlamıştır. Debussy'nin, Alman müziğinde görülen natüralist yaklaşımdan, doğada gizli olanı yorumlama fikrinden oldukça etkilendiği, onun şiirsel ve anlatımsal müziklerinde gözlemlenebilmektedir. Özellikle 1890'larda ortaya çıkardığı programatik müziklerinde bu etkileri yansıtmıştır (Morgan, 1991, ss. 43).

Debussy'de gözlemlenebilen müzikal unsurların kullanımı, Cemil Bey'in uslubu ile benzerlikler göstermektedir. Debussy'de git gide genişleyen, açılan yapılar, müzikte atmosferik bir arka plan oluşturur. Debussy'de her bir ses olayının önemi hissettirilir. Yapılar, tınların ayrıştırılabildiği, perdeleri tıpkı renklerin karışımında olduğu gibi birbirinin içinde var eden ve belirli hatlar üzerinde ayrı renklerin yer alabildiği, her bir ses grubunun kendine ait bir karakterinin olduğu, bir sonraki hareket düşünülerek değil, var olan konumunun önemi ile dinleyiciye sunulur (Salzman, 1967, ss. 26). Böylelikle dinleyiciye, her bir müzikal hareketi deneyimleme olanağı sunulmaktadır. Cemil Bey'in taksimlerinde de aynı unsurların ön planda oluşu yanı sıra hissedilen müzikteki akıcılık, Debussy'nin müziğinin, mozağe benzetilmesi ile bağdaştırabilir; “Birbirinden ayrı ve kapalı gözükten yapılar, geniş bir düzen içerisinde birleşir ve

yapıların bireysel olarak devam edememe hali, kesintisiz bir akış içerisinde devamlılığa kavuşur.” (Morgan, 1991, ss. 48)

2.2 Doğaçlama, Taksim ve Zaman

Musikinin maneviyatla olan ilişkisi, icranın enstrümanı ile kurduğu bağ ve Cemil Bey’in yaşadığı dönemin şiire ve musikiye verdiği önem göz önüne alındığında, doğaçlama pratiğinin günümüz algısında çok farklı bir şekilde değerlendirildiği fikrini düşünmek yanlış olmaz. İnsanın teknik becerisi ve musiki bilgisinin ötesinde; yoğun, hassas, karmaşık duygu durumlarının veya daha aşkın bir varlık fikrinin enerjisinin icrada ortaya çıkışı, bize icracının alçakgönüllü duruşu içerisinde sanki bu durumlara bir vesile, bir aktarıcıymış olduğu fikrini verir. İcranın bu boyutunu bir kenara atmaksızın daha teknik detaylarını inceleyecek olursak, icracı tüm birikimi, tecrübesi, alışkanlıkları, müzikal ve karakteristik istekleri ile yön verdiği anı şekillendirerek, içini doldurur ve sonraki anı ve zamanı hazırlar ve tüm enerjisiyle anın içinde olur. Ancak doğaçlama yapan kişi o anın içindeyken, geçmiş zamanda edindiği birikimlerinden bağımsız değildir.

“Doğaçlama pratiği bütün müzik kültürlerinde bulunmakta ve müziğin gelişmesinin tüm tarihi, doğaçlama güdüsünün belirtilerini taşımaktadır.” (Bailey, 2011, ss.12).

Doğaçlama, türsel farklılıkları kültürel olarak önceden çizilen tonal ve ritmik bütünlüklerin birer çıkış noktası olarak alındığı ve üstüne özgün bir pratiğin verdiği bilgiyle sezgisel ilerleyen bir süreçtir. İcra esnasında, müzisyen basit sorunlar için birçok karar alır (örneğin: parmak teknikleri ve diğer teknik zorluklar) ve yorumlama (örneğin: tümceleme, dinamikler, tempo, tını) ki bunların tamamlanması icra esnasında pratikle beraber zamanla otomatik hale gelir (Peters, 2009), (Chaffin, 2002’de atıfta bulunduğu gibi). Bu icracıyı performans esnasında limitli sayıdaki kritik özelliği seçip dikkat vermeye yönlendirir (örneğin güç parmak teknikleri veya kritik tümcelemeler.). Bu özelliklerle pratik yapmak, akılda birer icra sırasına dönüşür, müziğin akla gelen bu belirgin özellikleri, halihazırda ilişkide bulunan yanıtlarla beraber yine otomatik olarak ortaya çıkmaktadır. Özgün birer estetik nitelik olarak değerlendirilen sessizlik, durağanlık, boşluk; yalnızca ses, hareket ve figürasyonun etkinliğince birer kompozisyon ögesine dönüşürler (Peters, 2009). Bir müzik eserinin yapısı gereği bir ritmik bütünlüğü olduğu varsayılar; bu Türk Müsikisinde sözsüz doğaçlamada karşımıza belirli bir formda ve üslupta çıkar.

Türk dil kurumunun parçalara bölme, bölüştürme olarak tanımladığı “taksim” kelimesi, Türk makam müziğinde bir doğaçlama türü olarak karşımıza çıkar. Taksim, sözel veya çalgısal olarak iki alt türe ayrılmaktadır. Sözel taksimler; uzun havalar, gazel, kaside, ezan türleri olarak sıralanabilir. Çalgısal taksimler ise kullanıldığı yerlere göre farklı isimler almaktadır. Giriş taksimi, genellikle fasıl başlangıcında, seslendirilecek eserin makamına hazırlık yapmak amacıyla kullanılır. Ara taksim, fasıl’ın ortasında bir bölümden, diğerine geçilirken kullanılır. Geçiş taksimi, asıl makamdan yeni makama geçiyi içeren taksimdir. Fihrist taksim ise genellikle makamların ezgisel yapısını öğretmek amacıyla, gösterilmek istenen makamların birbirine bağlayarak geçkiler zinciri şeklinde icra edilmesi olarak tanımlanabilir. Ayrıca taksimler performans şekillerine göre, solo taksim, eşlikli taksim veya beraber taksim olarak kullanılmaktadır.

Taksim sırasında icracı, makamı ve onun önemli perdelerini gösterir. Makam, kelime manasıyla yer, konum demektir. Müzik dilinde ise makam kelimesi, çeşitli ve geniş ses dizileri içerisinde belirli bir alanı göstermek için kullanılır. İcracının, makamın önemli perdelerine ulaşırken nasıl bir yol alacağını gösteren melodik yapılara Seyir adı verilmektedir. Seyir, bir yol haritası gibi düşünülebilir. Her bir makam, ayrı bir seyir karakterine sahiptir. İcracı, makamın karakterine göre karar verdiği belirli bir melodik yapıyı, seyiri takip ederek taksim eder. Kantemiroğlu edvarında taksim icrasıyla ilgili şu sözleri kullanır;

“...Gerek Beste, gerek Kâr ve Nakış, gerek Peşrev ve Semâî, usûle bağlı olmaları bakımından, bestekârların ilim gücünü ortaya koyar. Taksîm nağmesi ise mûsikî-şinâsın kendi gücünü ortaya koymasına yarar. Öyle ki, mûsikî-şinâs, ilim gücüyle, o anda ince bir bileşim ortaya çıkaracak, güzel bir düzenle makâmı birbiri bağlayacak, makâmı arasındaki uyumsuzlukları uyuma ve anlaşma hâline getirecek ve kendine mahsûs, işitilmedik, yepyeni bir nağme icâd edecektir “(Kantemiroğlu, haz. Yalçın Tura, 2001).

Taksim esnasında her şey bir akış içerisinde ve son halini icra sırasında alır. Örneğin; taksim içerisinde icracının hangi makamda olduğu karar perdesine geldiği anda kesinliğe kavuşur.

Kaynaklarda, tarihsel olarak taksim teriminin kullanımının ile ilgili kesin bilgiler bulunmamaktadır. Terimin ilk kullanımının, 10.yy’a dayandığı ve ilk kullanımının yalnızca sözlü olarak başladığı görüşleri üzerinde durulmaktadır (Akdoğan, 1989, ss. 2). Makam gösterme olarak özetlenebilecek tanımı ile “taksim” terimi literatürde,

17.yy'dan itibaren kullanılmaya başlamıştır. Evliya Çelebi'nin (1611-1682) seyahatnamesinde ve Kantermiroğlu'nun edvarında sözlü ve sözsüz olarak bahsedilen taksim terimine rastlanmaktadır. 17.yy sonlarında yaşamış Kantermiroğlu'nun “ Kantermiroğlu Edvarı” olarak bilinen Kitâbu İlmî'l-Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfât'ı müzik nazariyatıyla ilgili yazılmış önemli kaynaklardır. Kantermiroğlu'nun iki ana bölümden oluşan kitabının bir bölümünde nazariyata yer vermiş, diğer bölümde ise nota örnekleri sunmuştur. Nazariyat bölümünün yedinci kısmında Kantermiroğlu, aralıklar, perdeler ve makamları birbirleriyle uyuşma ve uyuşmazlık adı altıyla incelemiş ve bu incelemenin ardından bir taksim nasıl yapılacağını “Küll-i Külliyyât” başlığıyla açıklamıştır. Hüseyini makamından başlayıp otuz sekiz makama yaptığı geçkiler ile taksim nasıl gerçekleştirilebileceğine örnek bir anlatım ortaya çıkarmıştır. Makamların art arda sıralandığı bu taksim, Fihrist taksim olarak adlandırılır. Kantermiroğlu'nun fihrist taksiminde gösterdiği makamları, bazı değişikliklerle benzer usluhta anlatan bir diğer teorisyen, Abdülbâki Nasır Dede'dir (1765-1821). 20.yy'da ise kayıt teknolojisinin İstanbul'a taşınması ile gerçekleştirilen ilk kayıtlar, formun nasıl kullanıldığı hakkında önemli bilgi vermeye başlamıştır.

Onur Akdoğu, ‘Taksimde Biçim’ başlığı ile taksimde kullanılan formları; tek cümleli, bir bölümlü A (a+b), iki bölümlü A (a+b..) + B (c+d...), üç bölümlü ABC ve özgür taksimler olarak sıralamıştır (Akdoğu, 1989, ss. 19-25). İhsan Özgen ise yayımlanan “Türk Müziğinde Taksim ve Bestecilik” adlı yazısında, Klasik taksim formunu, Tanburi Cemil Bey ve onun döneminde yaşamış bestecilerin taksimlerinde kullandığı yapıya işaret ettiğini belirtmektedir. Bu form, dört bölümden meydana gelmektedir. Zemin, Nakarat, Meyan ve Nakarat olarak adlandırılan bölümler, kullandıkları melodik yapılar, duraksamalar ve karar perdeleri ile birbirinden ayrılır. Zemin bölümünde, makam gösterilir, ardından nakaratta ana hat belirir ve bu bölüm gelişme bölümüdür. Meyan bölümünde ise dizinin tiz bölgeleri kullanılabilir, makamsal geçkiler tekrar ana makama dönmek şartıyla yapılabilir ve diğer bölümlerden daha farklı bir tansiyon sergilenebilir. Nakarat bölümünde ise tekrar ilk melodik yapı belirir (Özgen, 2008). Cemil Bey taksimlerinde, yukarıda sıraladığımız klasik taksim yapısını sergilemektedir. Ancak onun taksimlerini farklı kılan, değişimi sağlayan unsurlardır.

İnsan, var oluşundan bu yana zamanı, meydana gelen değişimlerle deneyimlemektedir. Temel ihtiyaçlarını giderme içgüdüleriyle, güneşin doğuş ve batışını deneyimlemesi, ona hareketin varlığını ve zamanı o hareket esnasında geçen sürecin meydana getirdiğini göstermektedir. Zamanın deneyimlenmesi süreçle bağlantılıdır. Zihinde gerçekleşen ve süreçle ilgili olan, “önce”, “an” ve “sonra” bölünmeleri, olayların birbiri olan ilişkisine ve takibine yön verir (Hulse & Nesbitt 2010). Müzikal zaman deneyiminde de, ses hareketlerini takip ederken zihin, süreçle ilgili olan bu üç bölünmeyi harekete geçirir. Bu durum, zaman algısında hareketin önemli faktörlerden biri olduğunu göstermektedir. Örneğin; uzun bir ses, bir süreliğine değişmeden duyurulursa, dinleyicinin işitsel uyarılma gücü azalır ve ilgisini kaybeder. Ancak ses hareket eder ve bir değişime uğrarsa, dinleyici yenilenen bir farkındalıkla takip etmeye devam eder (Christensen, 1996).

Bir görüşe göre müzik, zamanın içinde yayılmaz aksine, zamanı kendisi yaratır (Christensen, 1996, ss. 48). Jonathan D. Kramer (1988), Langer’ın zaman ve müzik ile ilgili görüşünü şu şekilde aktarır; “Zamanın orada bir yerde olduğunu varsayan bir düşünce vardır ancak bu tartışmalı bir görüştür. Zamanın kendisi değil, olaylar bir akış içerisinde. Müzik ise, bir biri ardına gelen olaylardan meydana gelmektedir. Olaylar, zamanı içinde barındırdığı gibi ona şekilde verebilir.” (Christensen, 1996, ss. 48. Yazarın çevirisi).

Kimi görüşlere göre müzik, ses nesnelere bir biri ardına biçimlendirilmesiyle var olur. Hareket eden bu nesnelere birbirleriyle olan ilişkileri ve hareketleri sonucu gerçek bir zamanı ortaya çıkarırlar. Müzikal zaman deneyiminin belirleyici unsurlarından biri, seslerin birbirleriyle olan iletişimi ve etkileşimlerini gözlemlemektir. Birbirini takip eden sesler, dinleme deneyimi sırasında, zaman çağrışımları yaparlar.

Müzik esnasında gerçekleşen bir hareket, değişim ve sürekliliği anımsatır. Bunun aksine tekrar eden bir ritm, devamlılığı ve tempoyu anımsatır. Ritmik bir zamanın deneyiminde gerçekleşen bir hareket, bir diğerini bekleme dürtüsünü ortaya çıkarır.

Cemil Bey’in taksimlerini farklı özelliklerden biri, akış içerisinde meydana gelen değişimlerin sergileniş biçimidir. Çalışmada, değişimi sağlayan unsurlar açıklanarak, taksimlerinde uygulamış olduğu zaman anlayışı tespit edilmeye çalışılmıştır.

3. VİYOLONSEL TAKSİM ANALİZLERİ

3.1 Bestenigâr

“Rehber-i Mûsiki”, Tanburi Cemil Bey’ in (doğ. 1871-öl. 1916) 1318 yılında ilk basımının yapıldığı ve içeriğinde Türk musikisi bilgilerini aktardığı nazariyat kitabıdır (Cevher, 1993).

“Rehber-i Mûsiki” de belirtilen makam açıklaması;

Bestenigâr makâmı, altıncı fâsılada re bemol ile karârgâhı olan fa diyez nim sadâlarını muhtevî (bulunur) ise de miyânlarında tabii olduğundan, sernâmeye yalnız re bemol işareti vuzîa olunarak, fa diyez, nota derûnunda gösterilir. Bestenigâr makamının şivesi icabınca, ba’zen re bemol biraz daha tizleşerek, Uzzâl denilen komaya münkalib olur. Uzzâl, Hicâz ile Nevâ arasında ve bu ikincisine daha yakın bir mevk’idedir.

Bestenigâr’ın zemini: Segâh, Çârgâh’tan başlar ve Gerdâniye ile karârgâhu arasındaki perdelerde icrâ olunur. Miyânı; ba’zen tabii ba’zen bemollü Nevâ ile Muhayyer- Dügâh oktavında, karârı dahî Hüseyini-Yegâh arasındadır (Cemil Bey, Tanburi. çev: M. Hakan Cevher, 1993, ss. 43) .

“Mûsikî Tekâmül Dersleri”, Muallim İsmail Hakkı Bey’in (doğ. 1866-öl. 1927), 1926 yılında eski Türkçe yazısıyla yayınlanmış, makam tarifleri ve seyir örnekleri verdiği ve Türk musikisi bilgilerini verdiği nazariyat kitabıdır (Kaygusuz, 2006)

“Mûsikî Tekâmül Dersleri”nde belirtilen makam dizisinin açıklaması; “*Irak perdesinde karar eden bu makam evvelâ saba makamını icra edip ba’de irak makamının karar seyri ile irak perdesinde karar eder.*” (Hakkı Bey, Muallim İsmail. çev: Nermin Kaygusuz, 2006, ss. 122).

Bunlara ek olarak; Yakup Fikret Kutluğ, “Türk Musikisinde Makamlar” başlıklı incelemesinde, makamın donanımında Si koma bemol ile Re bakiyye bemol işaretlerinin kullanıldığını belirtmiştir. Tiz bölgelerde genişlemenin genellikle iki şekilde gerçekleştiğini, Gerdaniye ve onun üzerinde yapılan genişlemenin ve Eviç perdesini vurgulayarak, Eviç makamına ve bu makama yakın diğer makamlara geçki yapıldığını belirtmektedir (Kutluğ, 2000). Bestenigâr viyolonsel taksiminde notaya aktarımını doktora çalışmasında gerçekleştiren Öztürk, bu çalışmada olduğundan

daha ayrıntılı bir şekilde aktarımı gerçekleştirmiş, eklediği işaretlerle, süslemeleri, müzikal ifadeleri belirtmiştir (Şekil 3.1).

Besteniğâr Viyolonsel Taksim

Tanburi Cemil Bey

4" 7" 9" 12" 18" 23"
26" 30" 36"
48"
pizz. 52" arco 59" 1'05" tr
1'17" 1'21"
1'27" 1'31"
1'40" 1'44"
1'49" 1'53" (01.57-02.03)
2'06" 2'09" gliss. gliss.
2'23" 2'25"

Şekil 3.1 : Tanburi Cemil Bey-Besteniğâr viyolonsel taksimi 1/2
(Öztürk, 2009, ss. 94-95-96).

2

2'28" 2'35"

3

2'36" 2'42" *tr*

2'45" 2'49" 2'53"

3'01" 3'06"

3'13" 3'17" *vib.*

3'27"

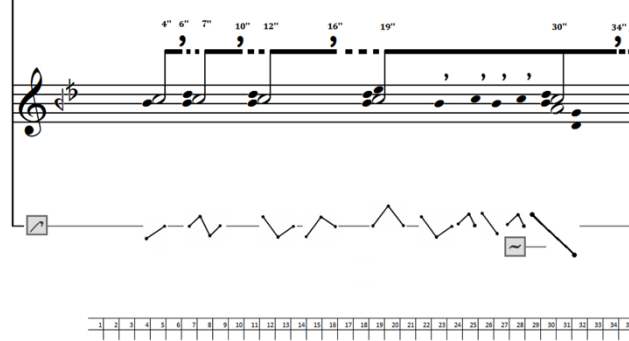
3'33"

3'36"

3'39" 3'41" 3'46"

Şekil 3.1 (devam): Tanburi Cemil Bey-Bestenigâr viyolonsel taksimi 1/2
(Öztürk, 2009, ss. 94-95-96).

Taksim boyunca başlangıçtan sonra doğru açılan, genişleyen bir yapı görülmektedir. Giriş bölümü, Çargâh ekseninde Hicaz çeşnisinin açılımı ile başlamaktadır (Şekil 3.2).



Şekil 3.2 : Giriş bölümünde görülen Hicaz çeşnisinin açılımı (Bestenigâr viyolonsel taksimi).

Başlangıçta Segâh perdesini işleme notası göreviyle kullanarak, yalnızca Çargâh perdesini duyurur ardından hareket alanını hicaz perdesini ekleyerek genişletir ve yine Çargâh eksenli duyurduğu kesitini yaptığı *decrescendo* ve duraksama ile tamamlar. Çargâh açılımı, ikinci kesitin duyurulmasıyla devam etmektedir, burada hareket alanı aynıdır ancak farklı bir motifle eksen etrafında açılım devam eder.

Üçüncü kesit, hareket alanına bir perdenin daha eklenmesiyle genişletilir. Sabâ çeşnisinin belirlediği bölümde, eksen sesi Çargâh olarak hissedilmeye devam etmektedir. Besteci, kullandığı nefeslenmelerle Çargâhta Hicaz çeşnisinden Dügâh perdesine düşer ve burada Sabâ çeşnisi ortaya çıkar (Şekil 3.3).

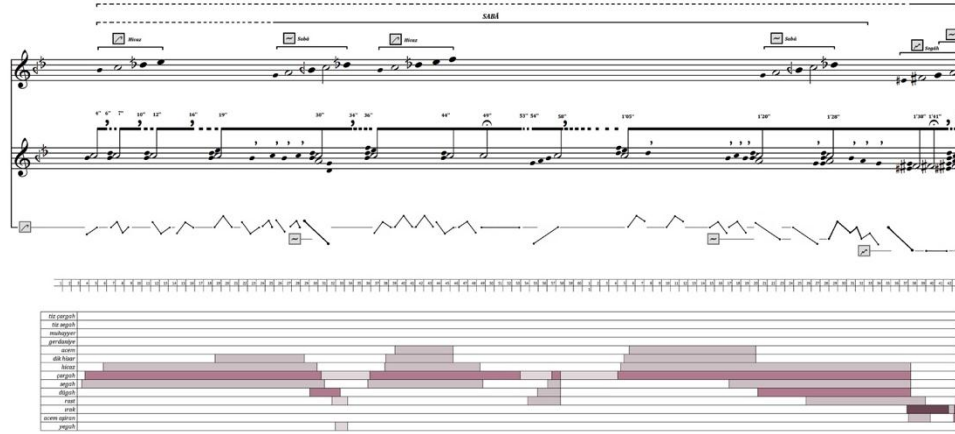


Şekil 3.3 : Notasyon ile gösterilen Sabâ çeşnisinin belirlediği kesit (Bestenigâr viyolonsel taksimi).

Dügâh perdesinde verdiği aradan sonra tekrar girişte kullandığı çeşni dizilimine döner. Önce Hicâz, sonra Sabâ çeşnilerini girişte kullandığı ses gruplarının varyasyonlarını kullanarak gösterir ancak bu defa saba çeşnisinden sonra Irak'ta Segâha düşerek, Bestenigâr makamı dizisini tamamlar. İlk büyük duraksama Irak'ta Segâh çeşnili kalışın ardından yapılmaktadır. Bölümde çeşni katmanlarının aşamalı

olarak açıldığını, aynı eksen etrafında varyasyonların yapılarak karar perdesine düşüldüğünü görmekteyiz (Şekil 3.4).

Tanburi Cemil Bey- Bestenigâr Viyolonsel taksimi



Şekil 3.4 : Giriş bölümünde (4’’- 1’41’’) görülen Çargâh açılımı ve Bestenigâr makamı dizisinin tamamlanması (Bestenigâr viyolonsel taksimi).

Grafik üzerinden incelenebileceği gibi, bestecinin taksimini üç ana bölümde gerçekleştirdiğini görmekteyiz (Ek A.4.1). İlk bölüm, Irak’ta Segâh çeşnisi ile karar verdiği noktada tamamlanmaktadır ve bu bölüm dördüncü katmanda beliren ilk renk ile sergilenmiştir.

İlk bölümde bestecinin zamansal akış içerisinde meydana gelen değişimleri kullandığı duraksamalarla gerçekleştirdiğini gözlemlemekteyiz. Gerek karar perdeleri üzerinde uzun duraksamalarla, gerek sürekliliği hissettiren “ara” olarak tanımladığımız duraksamalarla veya “nefeslenme” olarak adlandırdığımız, perdeler üzerinde kısa süreli duraksamalarla gerçekleştirmiştir.

İkinci parlak bölüm, ses alanının genişletilmesi ile başlar. Bu bölüm, Eviç’te Segâh çeşnisinin duyurulmasıyla başlayıp Irak’ta Segâh’a kadar iner ve böylelikle Eviç makamı dizisine geçiş yapılır. Bu bölümde değişim yeni beliren bir çok unsurla aniden görülmektedir. Yeni bir rengin belirdiği bölümde, zaman deneyimi açısından önemli olan bu değişimleri şu şekilde sıralayabiliriz; motifik genişlemeler, ses alanının genişlemesi, geçki, tekrarlar, varyasyonlar, melodik hattın yoğunlaşması (Şekil 3.5).

Tanburi Cemil Bey- Bestenigâr Viyolonsel taksimi

Şekil 3.5 : İkinci bölümde (2'03''-3'01'') meydana gelen değişimlerin model üzerinden aktarımı (Bestenigâr viyolonsel taksimi).

Bestecinin giriş bölümünde nefeslenmelerle Çargâh perdesi üzerinde Hicâz çenisi ile kullandığı açılımı bu bölümde, Neva ve Eviç perdeleri üzerinde Eviç açılımı olarak görmekteyiz (Şekil 3.6).

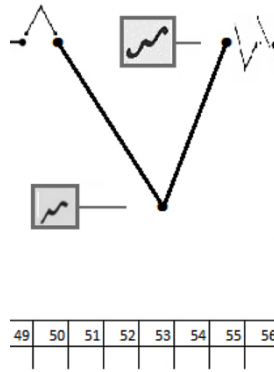
Şekil 3.6 : İkinci bölümde görülen Neva ve Eviç açılımı (Bestenigâr viyolonsel taksimi).

Neva ve Eviç perdelerinin açılımı, ilk kesitte Dügâh perdesinden Neva perdesine yaptığı atlamanın ardından gelen duraksama ile başlar. İkinci kesit, tekrar Dügâh'tan Neva'ya bir atlama ve hareket alanının Muhayyer perdesine kadar genişlemesiyle devam eder. İkinci kesit, yapılan duraksamanın ardından üçüncü kesite bağlanır. Burada önceki kesitlerde gördüğümüz Dügâh- Neva atlamasının ardından, Tiz Çargâh perdesine kadar genişletilen ve kullandığı nefeslenmelerle Eviç perdesine kadar ulaşan genişletilmiş yapıyı görmekteyiz (Şekil 3.7).



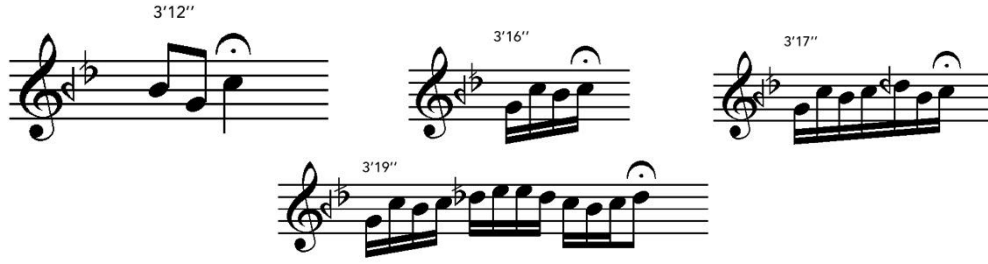
Şekil 3.7 : Notasyon ile gösterilen, Neva ve Eviç açılımının tamamlanması ve motifik genişlemeler (Besteniğâr viyolonsel taksimi).

Besteci burada da aşamalı olarak hareket alanını genişletir ve en fazla aktivitenin olduğu bu bölümü, Segâh çeşnisinin Eviç'ten Irak'a kadar inici ve çıkıcı bir dizi halinde gösterilmesiyle tamamlar (Şekil 3.8).



Şekil 3.8 : Eviç ve Irak perdeleri arasında gerçekleştirilen melodik hareket (Besteniğâr viyolonsel taksimi).

Tekrar ana makama döneceği bağlantı bölümünde yeni bir renk, Eviç'in Acem'e dönüşmesiyle meydana gelir. Burada Neva perdesi üzerinde Uşşak çeşnisi belirir ve Çargâh, bu sefer Acem'den dolayı tekrar duyurulur. Ana makama bağlantı bölümünde kullandığı motif ve onun genişletilmiş şekilleri, Neva perdesinden Hicâz perdesine geçişi sağlar (Şekil 3.9).



Şekil 3.9 : Neva perdesinden, Hicâz perdesine geçiş (Bestenigâr viyolonsel taksimi).

Hicâz perdesinin tekrar perde alanına katılmasıyla, koda görevindeki en son bölümde ise Cemil Bey, taksim boyunca üzerinde duraksamalar yaptığı eksen perdelerini, yine taksim süresince art arda dizilimle sergilediği Hicâz ve Sabâ çeşnilerini duyurarak, Irak ekseninde hareket alanı genişletir ve burada Segâh'lı karar verir (Şekil 3.10).

Tanburi Cemil Bey- Bestenigâr Viyolonsel taksimi

Şekil 3.10 : Bestenigâr viyolonsel taksiminin model üzerinde karara yaklaşımının gösterilmesi.

3.1.1 Yaylı Tanbur

Cemil Bey'in, Besteniğâr yaylı tanbur taksiminin notaya aktarımı bu çalışmada gerçekleştirilmiştir (Şekil 3.11).

Besteniğâr Yaylı Tanbur Taksim

Tanburi Cemil Bey

4'' 9'' 10'' tr~

24'' 26'' 28'' 31'' 35''

43''

49'' 55''

1'00''

1'08'' 1'12'' 1'15'' tr

1'19'' 1'24''

1'30'' 1'32''

1'36'' tr~ 1'39'' 1'43''

Şekil 3.11 : Tanburi Cemil Bey-Besteniğâr yaylı tanbur taksimi ½.

2

1'45" 1'49" 1'51" 1'53"

1'56" 2'01" 2'05"

2'08" 2'14"

2'19" 2'23"

15 2'26" 2'29" 2'34"

2'35" 2'38" 2'43"

2'46" 1'50"

2'54" 2'56" 3'00" 3'02"

3'04" 3'07" 3'10" 3'14"

3'17" 3'19" 3'23" 3'25"

21 3'26" 3'28" 3'30"

Şekil 3.12 : Tanburi Cemil Bey-Bestenigâr yaylı tanbur taksimi ½.

Giriş bölümü Çargâh ekseninde Hicaz çeşnisi ile başlamaktadır. Başlangıçta Segâh perdesini işleme notası göreviyle kullanarak, yalnızca Çargâh perdesini duyurur ardından hareket alanını Hicaz perdesini ekleyerek genişletir ve yine Çargâh eksenli

duyurduğu kesiti *Hicâz* ve *Çargâh* perdeleri arasında kullanılan *tremolo* ile tamamlar (Şekil.3.13).



Şekil 3.12 : İlk kesitte görülen *Çargâh* açılımı (Bestenigâr yaylı tanbur taksimi).

Çargâh açılımı, ikinci kesitin duyurulmasıyla devam etmektedir. Hareket alanı, *Dik Hisar* perdesinin eklenmesiyle genişletilir. *Sabâ* çeşnisinin belirlediği bölümde *Çargâh* açılımı tamamlanmış, hareket alanı pest bölgelere doğru genişlemeye başlamıştır. Eksen duyumu *Çargâha* ek olarak, *Dügâh* perdesinin eklenmesi ile devam etmektedir. Cemil Bey, kullandığı nefeslenmelerle *Dügâh*'ta *Sabâ* çeşnisinin ardından *Rast* perdesine, ardından *Irak* perdesinde *Segâh* çeşnili kalış ile karar perdesine ulaşır. Böylece *Bestenigâr* makamı dizisi ikinci kesitin duyurulmasıyla tamamlanmış olur (Şekil 3.14).

Tanburi Cemil Bey- Bestenigâr Yaylı Tanbur taksimi

----- BESTEN
----- SABÂ

4" 7" 9"

4" 6" 8" 10" 12" 14" 16" 18" 20" 22" 24" 26" 28" 30"

tiz segâh	
muhayyer	
gerdekçiyer	
enem	
dik hisar	
hisar	
çargâh	
segâh	
arâğâh	
rast	
irak	
acemî aşkıran	

Şekil 3.13 : *Çargâh* açılımının, ikinci kesitin sonunda tamamlanması ve *Bestenigâr* makamı dizisinin oluşumu (Bestenigâr yaylı tanbur taksimi).

İlk büyük duraksama *Irakta* *Segâh* çeşnili kalışın ardından yapılmaktadır. Duraksamanın ardından başlayan ikinci bölümde, eksen tekrar *Çargâh* üzerine taşınmıştır. Girişte görülen çeşni dizilimi, hareket alanını genişleterek burada da devam etmektedir. Aynı hareket alanı içerisinde farklı melodik hatları kullanarak

işlediği Çargâh üzerinde Hicâz duyumu önce Acem ve Gerdaniye ardından Muhayyer perdelerinin eklenmesiyle genişleyerek devam eder (Şekil.3.15).

Şekil 3.14 : Aynı hareket alanı içerisinde görülen farklı melodik hatlar (Bestenigâr yaylı tanbur taksimi).

Genişlemeden sonra ilk duraksama yine Çargâh üzerinde gerçekleşir. Ardından Irak perdesine kadar devam eden bölümde hareket alanı aşamalı olarak daralarak eksen Dügâh perdesine Saba çeşnisi ile ulaşır. Karar perdesine doğru alanı tekrar genişleten besteci, Irak perdesini duyurduktan sonra taksim boyunca duyurduğu ses paletini kullanarak Bestenigâr makamı dizisini tamamlayarak karar verir.

Üçüncü parlak bölüm, Eviç açılımı ile başlar. En çok aktivitenin gerçekleştiği bu bölümde, Eviç makamına geçki yapılmaktadır. Bu bölümünün girişinde kullanılan motif, Segâh çeşnisinin pest tarafa genişlemesi sebebiyle ortaya çıkan Neva üzerindeki Hicâz çeşnisi üzerinde tekrarlanır ve eksen Eviç ve Neva perdeleri arasında duyurulmaya devam eder (Şekil 3.16).

Şekil 3.15 : Eviç ve Neva ekseni üzerinde duyurulan motifler (Bestenigâr yaylı tanbur taksimi).

İlk duraksamayı Eviç perdesinde gerçekleştirdikten sonra ses alanını tiz Segâh perdesine kadar genişletir. Genişlemenin sonunda Nevâ perdesi üzerinde kullanıldığı

nefeslenmeden sonra Eviç yerine Acem perdesi, Acem yerine Dik Hisar ve Nim hicâz yerine Çargâh perdesi tekrar renk paletine katılmaktadır. Gerçekleşen değişim sonucunda Nevâ perdesi üzerinde Buselik çeşnisi ortaya çıkmıştır. Perdelerin değişimi esnasında sunulan motif farklı bir perde üzerinde tekrar edilerek genişletilmiştir (Şekil 3.17).



Şekil 3.16 : Nim hicâz ve Çargah perdeleri değişiminde kullanılan motif tekrarı (Bestenigâr yaylı tanbur taksimi).

Neva perdesi üzerinde oluşan buseliği pest tarafa Uşşaklı çeşnisi ile genişleterek, Segâh, Rast, Uşşak çeşnileri üzerinde kalışlar gerçekleştirilir. Nevanın ardından eksen Düğâh perdesine ulaşılır. Düğah perdesi üzerinde, Hüseyni çeşnisi ve hareket alanı ile kalışlar gerçekleştirilerek. Irak' ta Segâh çeşnisi ile kara verilir. Dolayısıyla besteci taksimini Irak makamı dizisine geçiş gerçekleştirerek tamamlar (Şekil 3.18).

Tanburi Cemil Bey- Bestenigâr Yaylı Tanbur taksimi

Şekil 3.17 : Bestenigâr yaylı tanbur taksiminde karara ulaşımında Irak makamına geçiş.

3.2 Muhayyer

“Rehber-i Mûsikî”de belirtilen makam açıklaması;

Muhayyer makâmı, Dügâh perdesinde karâr eder. Esvât-ı tabîyyeden müteşekkil olmakla, sernâmesinde tağyir işareti bulunmaz. Muhayyer makâmı, Gerdaniye, Muhayyer perdeleri ile başlar; zemîn ve miyânı, Evc perdesiyle Nevâ, Tiz Nevâ fâsılilasında, karârı dahî; Acem savt-ı tabîyyesiyle Tiz Çârgâh- Dügâh perdeleri arasında icrâ edilir (Cemil Bey, Tanburi. çev: M. Hakan Cevher, 1993 ss. 56) .

“Mûsikî Tekâmül Dersleri”nde belirtilen makam dizisinin açıklaması;

Dügâh perdesinde karar eden bu makam evvelâ muhayyer perdesi üzerinde uşşak makamının seyri icra edip muhayyer perdesinde asma karardan sonra kendi perdesinde Gülizar makamının seyri ile dügâh perdesinde karar eder (Hakkı Bey, İsmail. çev: Nermin Kaygusuz, 2006 ss. 89).

Cemil Bey’in, Muhayyer taksimi boyunca, nefeslenmeler yerine uzun değerlerde perdeler kullandığı ve kesitleri birbirinden perdeleri uzatarak ayırdığı görülmektedir (Şekil 3.19).

Muhayyer Viyolonsel Taksim

Tanburi Cemil Bey

0'' 3'' 5''

8'' 15''

vib. vib.

21'' 25''

27'' 32'' 34''

vib. vib.

35'' 42'' 44''

46'' 51'' 53''

vib. vib.

55'' 57'' 1'01'' 1'04'' 1'06''

vib.

1'07'' 1'13''

1'14'' 1'19''

vib. vib.

Şekil 3.18 : Tanburi Cemil Bey-Muhayyer viyolonsel taksimi 1/3
(Öztürk, 2009, ss. 103-104-105).

1'24" 1'27"

1'33" 1'34" 1'37" tr

1'40" 1'43" 1'46" vib.

1'49" 1'50" (01.53-01.57) 1'58" gliss.

tr 2'01" 2'02" vib.

2'05" 2'12" 2'18" pizz.

arco. 2'24"

(02.20) 2'26" 2'29" gliss. gliss. gliss.

2'35" 2'39" 2'42"

(02.36)

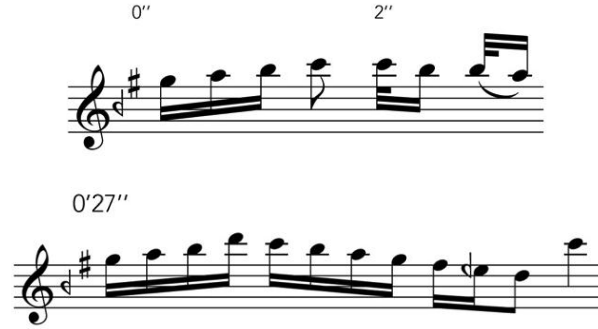
Şekil 3.19 (devam) : Tanburi Cemil Bey-Muhayyer viyolonsel taksimi 1/3 (Öztürk, 2009, ss. 103-104-105).

Şekil 3.19 (devam) : Tanburi Cemil Bey- Muhayyer viyolonsel taksimi 1/3
(Öztürk, 2009, ss. 103-104-105).

Üç bölümde incelenebilecek taksimin ilk bölümünde, Muhayyer ekseninde Uşşak çeşnişi duyurulur. Gerdaniye perdesinden Tiz Çargâh'a kadar Rast 4'lüsü ile çıkıcı bir hareket ve hemen ardından aynı çeşniyi inici olarak tamamlamadan tekrar Tiz Çargah perdesini vurguladığı bir yapı ile başlar (Şekil 3.20).

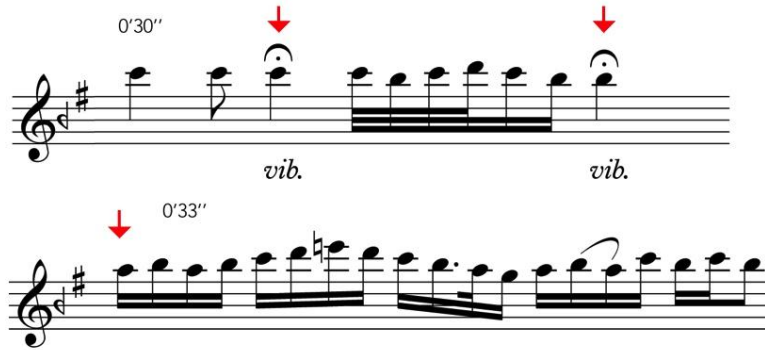
Şekil 3.19 : İlk bölümde görülen Tiz Çargâh perdesinin vurgulandığı yapı
(Muhayyer viyolonsel taksimi).

Giriş bölümünde gösterilen bu ritmik ve melodik yapı sonraki kesitlerde hem tiz Neva bölgesine kadar genişletilmiş haliyle hem de aynı kalıpla tekrar görülecektir. Taksim boyunca besteci'nin ritmik ve melodik varyasyonları oldukça çok kullandığı gözlemlenmektedir (Şekil 3.21).



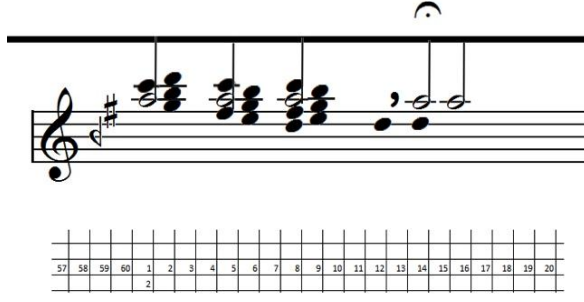
Şekil 3.20 : Giriş bölümde görülen kesit ve varyasyonları (Muhayyer viyolonsel taksimi).

Bestecinin Muhayyer taksiminde kesitleri birbirinden kullandığı nefeslenmelerle değil, uzattığı perdelerle ayırdığını gözlemlemekteyiz. Karar perdeleri üzerinde gerçekleştirdiği ilk duraksamada tiz bölgelerden aşağı doğru aniden inerek Eviç'te Segâh'la karar verir. Karar perdesinden sonra ses alanını genişletip Neva'da Rast çeşni gösterip tekrar Tiz Çargah perdesini vurgulayan besteci, taksim boyunca Tiz Çargah, Tiz Segah ve Muhayyer inişi ile Uşşak duyumunu bir çok yerde vurgular (Şekil 3.22).



Şekil 3.21 : Tiz Çargâh, Segâh, Muhayyer inişi (Muhayyer viyolonsel taksimi).

İkinci duraksamadan sonra başlayan bölüm, durak perdesi Dügah'a doğru geçit bölümü görevindedir. Giriş bölümünde kullandığı Gerdaniye perdesinden başlayan iniş ve çıkış hareketini önce Hüseyni perdesine sonrada Neva perdesine doğru genişleterek kullanır (Şekil 3.23).

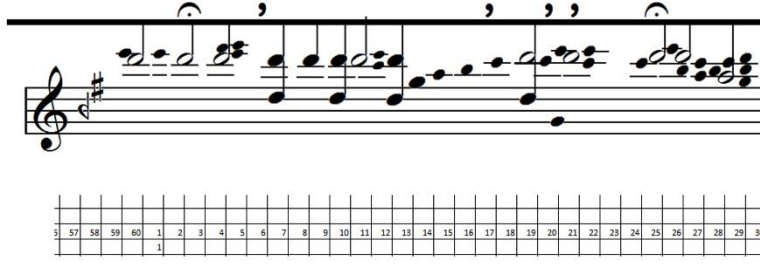


Şekil 3.22 : Muhayyer ekseninde ses alanının aşamalı olarak genişlemesi model üzerinde gösterimi (Muhayyer viyolonsel taksimi).

Muhayyer ekseninde aynı hareket alanı içerisinde devam eden bölüme Kürdi ve Acem perdeleri katılarak ufak bir Buselik geçkisi gerçekleştirilir. Kürdi perdesini kullanarak Acem’li Çargah’ı gösterir ardından Kürdi perdesini hareket alanından çıkararak Segâh perdesine kadar ses alanını genişletir ve Segâh’ta Segâh’lı kalıpla tekrar makam dizisine döner.

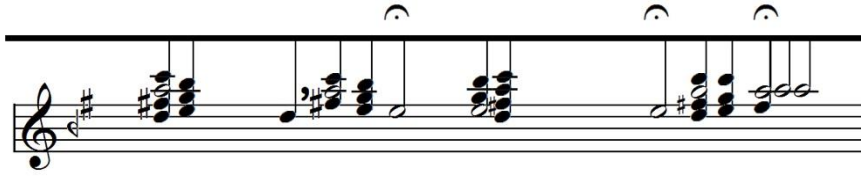
Makamın karar perdesi olan Dügâh’a ulaşmadan tekrar Eviç perdesini hareket alanına sokar ve Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisi ile karar verir. Böylelikle inici bir karakterde olan makam dizisi tamamlanmış olur. Tam kalışın gerçekleştiği Dügâh perdesi duyurulduktan sonra ufak bir ek bölüm ile besteci, bir önceki kesitte kullandığı yapı ile önce Gerdaniye sonra Dügâh üzerindeki çeşnileri göstererek tekrar Dügâh’ta Uşşak’lı karar verir.

İkinci bölüm, taksim ses alanının Tiz Neva ve hatta Tiz Acem perdesine kadar genişlediği ve yeni bir rengin ortaya çıktığı bölümdür. Bu bölümde aynı zamanda Tiz Neva perdesi üzerinde Buselik geçkisi gerçekleşmektedir. Dügâh perdesinden Tiz Neva’ya geniş bir atlamayla kullanılan bölümden aniden bir değişim meydana gelmektedir. Cemil Bey burada, Tiz Acem perdesine kadar genişleyen perde paletinin kullanımı ile viyolonsel sağladığı geniş ses olanaklarından faydalanmıştır (Şekil 3.24).



Şekil 3.23 : Ses alanının genişlediği bölüm (Muhayyer viyolonsel taksimi).

İkinci bölümün ilk kesitinde eksen perdesi, Neva olarak duyurulmaya başlar. Bu bölümde Buselik çeşnisi belirir. Dolayısıyla ses paletine Eviç perdesi yerine Acem perdesi eklenir. Ses alanının genişlediği bu bölge Hüseyni çeşnisinin duyurulacağı bölüme bağlanır. İlk kesitte kullanılan hareket alanı, Neva perdesindeki nefeslenmenin ardından tekrar Muhayyer eksenine döner (Şekil 3.25).



Şekil 3.24 : Hüseyni eksenini duyurduğu hareket alanı (Muhayyer viyolonsel taksimi).

Taksim boyunca ilk kez Hüseyni perdesi üzerindeki Uşşak çeşnisinin duyumu, karara yaklaşırken gerçekleşir. Ancak burada da besteci eksen perdesini Hüseyni perdesini kısa bir cümlede vurgulayıp tekrar eksen Muhayyer perdesine döner.

Üçüncü bölüm, Muhayyer eksenine döndüğü son bölümdür. Burası giriş bölümünde duyurulan Kürdi geçkisinin yapıldığı bölümün varyasyonu olarak duyurulur. Son kesitte Dügâh çeşnisinde Uşşak'lı karar verdikten sonra eksen perdesini tekrar Muhayyer'e taşır ve perde paletini Muhayyer ve Dügâh arasında kullanarak Uşşak'lı karar verir (Şekil 3.26).



Şekil 3.25 : Muhayyer viyolonsel taksiminin karara yaklaşımı.

Üç ana bölümde incelenebilecek Muhayyer taksimi, bölümler içerisinde kullanılan kesitlerde uyguladığı tekrarlar ve varyasyonlarla işlemiştir. Nefeslenmeler yerine uzun değerlerde perdeler kullanmış ve kesitleri birbirinden, perdeleri uzatarak ayırmıştır. Ağırlıklı olarak Muhayyer ekseninde ilerleyen Uşşak çeşniyi yanı sıra Acem ve Kürdi perdelerini kullanarak Buselik geçkisini kullanmış, makam dizisini tamamladıktan sonra viyolonselini geniş ses sahasından faydalanarak Tiz Neva perdesi üzerinde Buselik çeşnisini vurgulamıştır. Karara doğru ilk kez makamın güçlü perdesi olan Hüseyini eksenini duyurmuş ve Acem perdesi ile karara ulaşmıştır.

3.3 Hüseyini

“Rehber-i Mûsikî”de belirtilen makam açıklaması;

Hüseyini makâmı, Nevâ, Hüseyini perdeleriyle başlar, zemîni; Muhayyer- Dügâh, miyânı; Neva-Tiz Nevâ fâsılalarında kararî dahî; Tiz Çârgâh ile Dügâh arasındadır (Cemil Bey, Tanburi. çev: M. Hakan Cevher, 1993, ss. 56).

“Mûsikî Tekâmül Dersleri”nde belirtilen makam dizisinin açıklaması;

Dügâh perdesinde karar eden bu makam evvelâ neva, hüseyini, acem, gerdaniye perdeleriyle hüseyini perdesinde asma karardan sonra tekrar gerdaniye, acem, hüseyini, neva, çârgâh, buselik perdeleriyle çârgâh perdesinde dahi asma karar edip hüseyini, neva, çârgâh, buselik perdeleriyle dügâh perdesinde karar eder. (Hakkı Bey, İsmail. çev: Nermin Kaygusuz, 2006 ss. 73).

Cemil Bey’in, Hüseyini taksiminde Halk musikisinde kullanılan karakteristik özellikleri sergilediği görülmektedir. Taksim genel akışı göz önünde bulundurulduğunda, icrasını uzun hava etkisiyle gerçekleştirmiş olabileceği düşünülmektedir (Öztürk, 2009, ss.67) (Şekil 3.27).

Hüseyini Taksim

Tânburi Cemil Bey

0" 4" 8" 14" 18" 24" 29" 33" 34" 36" 38" 40" 43" 46" 49" 51" 57" 1'01" 1'03" 1'10" 1'12" 1'13" 1'15" 1'18" 1'21"

Şekil 3.26 : Tanburi Cemil Bey- Hüseyini viyolonsel taksimi 1/3
(Öztürk, 2009, ss. 97-98-99).

2

1'25" 1'31" *vib.*

1'36" 1'42" 1'49" 1'50"

1'52" 1'54" 1'56" 2'01" *vib.*

2'05" 2'10" 2'12"

2'17"

2'27" 2'33"

2'35" 2'40"

2'41" 2'45" 2'53" *vib.*

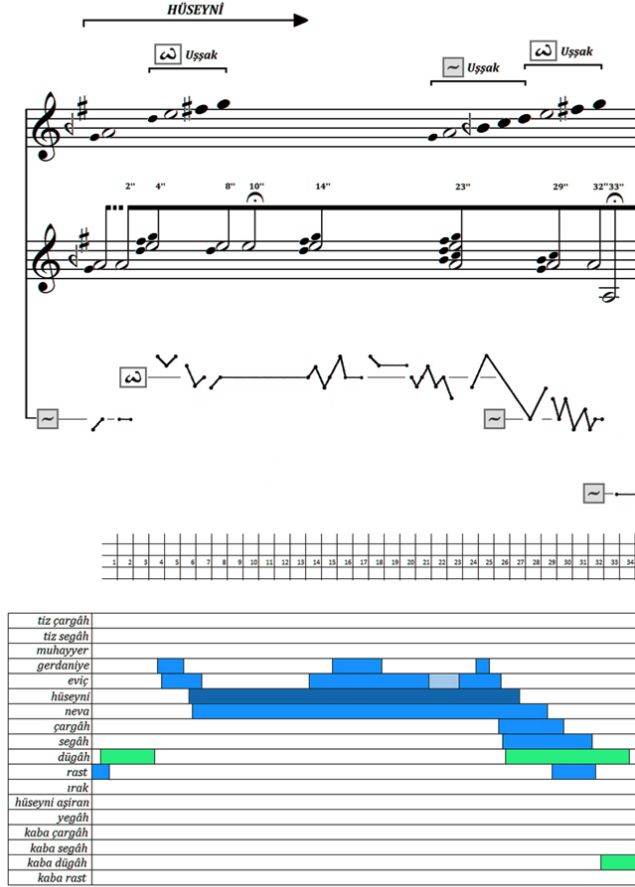
Şekil 3.27 (devam) : Tanburi Cemil Bey- Hüseyini viyolonsel taksimi 1/3
(Öztürk, 2009, ss. 97-98-99).

Şekil 3.27 (devam) : Tanburi Cemil Bey- Hüseyini viyolonsel taksimi 1/3
(Öztürk, 2009, ss. 97-98-99).

Giriş bölümü, (2''-33'') durak perdesi Dügâh ekseninde başlar. Duyurulan ilk kesitte, Rast ve Dügâh perdeleri renk paletine katılır. Bu iki perde duyurulduktan hemen sonra, eksen Hüseyini perdesine altılı bir atlama ile ulaşılır. Duyurulan ilk motifte eksen Hüseyini perdesi üzerinde Uşşak üçlüsü hareket alanına eklenir. Ardından Gerdaniye yerine, sadeleşerek sadece Nevâ perdesi hareket alanda duyurulmaya devam eder. İlk duraksama eksen yeri Hüseyini perdesi üzerinde gerçekleşir. Buradan sonra duyulan kesitte başlangıçtan itibaren duyurduğu Dügâh ve Hüseyini eksenleri arasındaki tüm perdeleri ses alanına ekler. Ardından hareket alanı Hüseyini ekseninden tekrar Dügâh eksenine ulaşır ve burada karar verilir. Dügâh perdesini bir oktav aşağısındaki Kaba Dügâh perdesini, kararı destekleyen bir duyum ile yeniden tınlatır.

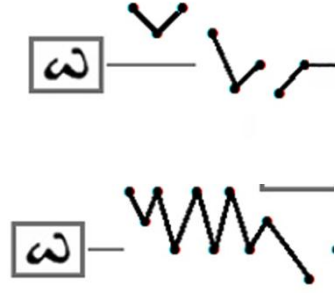
Giriş bölümünde sergilenen yapıda, birbiriyle iç içe olan Uşşak, Rast, Hüseyini çeşnilerinin kullanımını görülmektedir. Bu bölümde eksen, Dügâh ve Hüseyini perdeleri arasında hareket edilirken, gezinilen makamın Hüseyini olduğu hissedilse de makam dizisi henüz tamamlanmamıştır. Girişte Dügâh'tan Hüseyini'ye bir atlama ile

ulaşırken, Hüseyini'den tekrar Dügâh'a perde paletinde bulunan sesleri kullanarak ulaşıır (Şekil 3.28).



Şekil 3.27 : Dügâh ve Hüseyini eksenlerinde kullanılan perde paleti.

İkinci kesit, tekrar Hüseyini ekseninde başlar. Burada, giriş bölümünde kullandığı hareket alanını ve hareket alanı içerisinde gerçekleştirdiği melodik yapının varyasyonlarını sergilemektedir (Şekil 3.29).



Şekil 3.28 : Aynı hareket alanı içerisinde görülen farklı melodik yaklaşımlar (Hüseyni viyolonsel taksimi).

Bu bölümde, ses alanına Muhayyer perdesi eklenir. Böylelikle, makam dizisini oluşturan Hüseyni perdesi üzerindeki Uşşak dörtlüsü ilk kez duyurulmuş olur (Şekil 3.30).



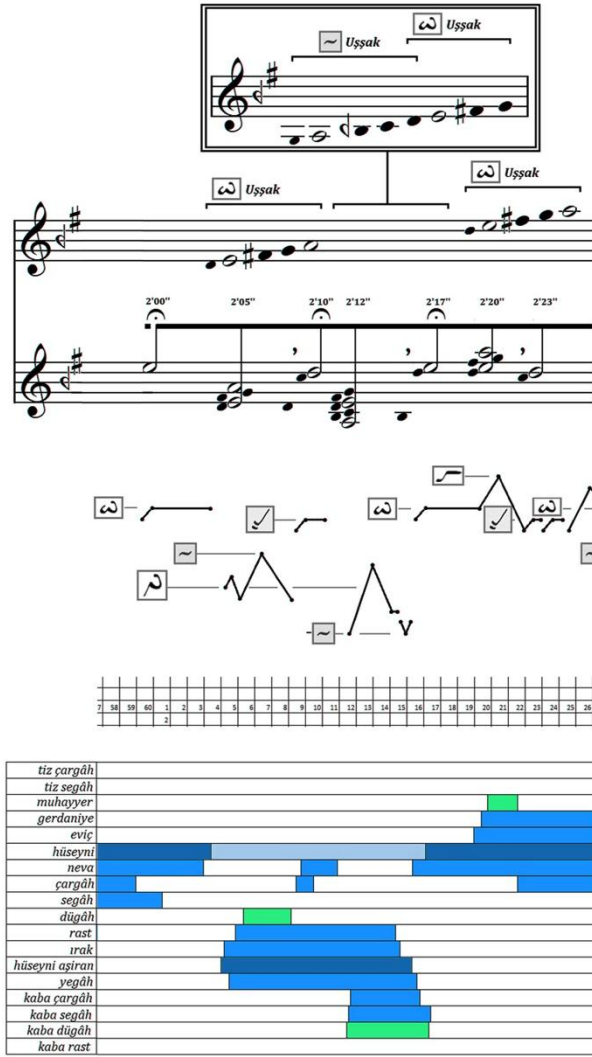
36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

Şekil 3.29 : Uşşak dörtlüsünün duyurulduğu kesit (Hüseyni viyolonsel taksimi).

Hüseyni ekseninde gerçekleşen duraksamanın ardından ilk bölümün ikinci kesiti başlar ve burada hareket alanının aşamalı olarak genişlediği ve nefeslenmelerle eksen Hüseyninin oktav atlamasıyla önce Hüseyni Aşırana ardından da Kaba Dügâha ulaştığı görülmektedir (Şekil 3.31).

Şekil 3.30 : Hüseyni ekseninde genişleyen hareket alanı ve ilk bölümün tamamlanması (Hüseyni viyolonsel taksimi).

Hüseyni aşırın perdesindeki duraksamadan sonra başlayan ikinci bölüm, eksen Neva üzerinde Rast çeşnisinin duyurulmasıyla başlar. Bu bölümde eksen değişimleri ile devam etmektedir ancak bu sefer değişim Dügâh yerine Muhayyer perdesi ile gerçekleşmektedir. Tiz Segâha kadar genişlediği hareket alanını sadeleştirerek eksen duygumunu Muhayyer ve Hüseyni perdeleri arasında korur. Ardından Neva, Çargâh ve Segâh perdelerinde duraksamalar yapar ancak Dügâh perdesinde karar vermeden tekrar Hüseyni perdesine döner. Dolayısıyla Nevâ perdesinden Segâh'a, Uşşak çeşnisiyle ulaşıp Segâh'ta Segâhlı kalış yapmış olur. Burada gerçekleştirdiği nefeslenmenin ardından oktav atlamalarının görüleceği ve varyasyonların, tekrarların başladığı bölüm gelmektedir (Şekil 3.32).



Şekil 3.31 : Oktav atlamalarıyla soru cevap şeklinde bir biri ardına duyurulan kesitler (Hüseyini viyolonsel taksimi).

Bölümün ilk kesiti Hüseyini ekseninde başlar. Hemen ardından Hüseyini Aşiran perdesinden duyurulan motif, Yegâh'ta kesildikten sonra, eksen bu sefer tekrar oktav atlamasıyla Neva olarak duyurulur. Soru ve ona gelen cevabı şeklinde devam eden yapı, bu sefer Neva'dan tekrar Hüseyini Aşirana taşınır ve Kaba Segâh perdesinde cümle sona erer.

Burada duyurulan ikinci kesit, bir üst oktavdan ilk kesitin varyasyonu olarak duyurulurak devam eder. İlk kesitte olduğu gibi ikinci kesite de bu sefer Segâh perdesinde nefeslenir. Hemen ardından ses alanını genişleterek, önce Rast daha sonra da Dügâh perdesinde Uşşak'lı karar verir (Şekil 3.33).



Şekil 3.32 : Birbirinin varyasyonu olarak oktav atlamalarıyla art arda duyurulan kesitler (Hüseyni viyolonsel taksimi).

Besteci burada Rast ve Hüseyni perdeleri üzerindeki Uşşak çeşnisini bir oktav aşağıdan duyurmaktadır. Burada viyolonselın ses alanının genişliğinden faydalanarak gerçekleştirdiği duyumu sergilemektedir.

Makamın karar perdesi Dügâh üzerinde gerçekleştirilen kalışın ardından koda görevindeki son bölüm başlar. Ses alanını önce Muhayyer perdesine, daha sonrada Tiz Çargâh'a kadar genişleterek Muhayyer üzerindeki Uşşak çeşnisi duyurur. Burada eksen Dügâh, Hüseyni ve Muhayyer perdeleri üzerinde genişlettiği ses alanı ile karara doğru eksen duyumunu yalnızca Dügâha taşır (Şekil 3.34).



Şekil 3.33 : Hareket alının genişlediği bölümde uygulanan melodik hat (Hüseyni viyolonsel taksimi).

Karar perdesine aşamalı olarak daralan bir yapı ile ulaşır. Baştan sona eksen Dügâh, Hüseyni ve Muhayyer perdeleri arasında gidip gelen seyir karakterinin öncelikli olarak hissedildiği taksim süresince, birbirinin varyasyonu olarak kullanılmış melodik ve ritmik yapılar, kesitler içerisinde oldukça sık gözlemlenebilmektedir. Bunlara ek olarak, Hüseyni makamının Halk musikisinde bir çok eserde ve serbest formda kullanıldığı bilinmektedir. Cemil Bey, bu taksiminde Hüseyni makamının Halk musikisinde kullanılan karakteristik özelliklerinden etkilenmiş ve taksimin genel akışı göz önünde bulundurulduğunda, icrasını uzun hava etkisiyle gerçekleştirmiş olabileceği düşünülmektedir (Öztürk, 2009, s. 67).

3.4 Uşşak

Rehber-i Mûsikîde belirtilen makam açıklaması;

...Uşşak makamının zemîni; medhalde Râst, Dügâh perdeleriyle Gerdâniye, Râst veyâhud Gerdâniye, Râst, Dügâh perdeleriyle Gerdâniye, Râst veyâhud Gerdâniye Yegâh fâsılasında, miyânı; Evc perdesi ile Nevâ Tîz Nevâ oktavında karârı dahî; Muhayyer ile Rast perdeleri arasındadır (Cemil Bey, Tanburi. çev: M. Hakan Cevher, 1993 ss. 56).

“Mûsikî Tekâmül Dersleri”nde belirtilen makam dizisinin açıklaması;

Dügâh perdesinde karar eden kendi başına bir makam olup seyri ise evvelâ rast perdesinden bede’ (başlayarak) ile dügâh, uşşak, çargâh, neva perdeleri ile dönüp rast perdesinde asma karardan sonra ba’de çargâh, uşşak, dügâh, rast, ırak, rast ve dügâh perdesi ile dügâh perdesinde karar eder. (Hakkı Bey, İsmail. çev: Nermin Kaygusuz, 2006 ss. 61).

Cemil Bey, Uşşak taksiminde çeşnileri birbiri ile iç içe kullanmış, eksen değişiminin hakim olduğu bir yapı ile taksimini gerçekleştirmiştir (Şekil 3.35).

Uşşak Viyolonsel Taksim

Tanburi Cemil Bey

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains ten staves of music. The first staff begins with a triplet of eighth notes. The second staff has a time marker (0.28-0.31). The third staff includes a pizzicato (pizz.) instruction and a vibrato (vib.) marking. The fourth staff starts with a vibrato (vib.) marking and ends with a glissando (gliss.) instruction. The fifth staff has a time marker (01.00). The sixth staff has a time marker (1.15-1.20) and a triplet of eighth notes. The seventh staff begins with a glissando (gliss.) instruction. The eighth staff has a triplet of eighth notes and a vibrato (vib.) marking. The ninth staff has a time marker (01.48) and a triplet of eighth notes. The piece concludes with a triplet of eighth notes.

Şekil 3.34 : Tanburi Cemil Bey- Uşşak viyolonsel taksimi 1/3
(Öztürk, 2009, ss. 106-107-108).

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece is characterized by intricate rhythmic patterns, including frequent eighth and sixteenth notes. Key performance instructions include:

- vib.**: Vibrato markings are placed under several notes throughout the piece.
- pizz. (l.h)**: Pizzicato instruction for the left hand, accompanied by a plus sign (+).
- arco**: Instruction to play with the bow.
- 3**: Triplet markings are used to indicate groups of three notes.
- (02.22-2.25)** and **(02.54)**: Time markers indicating specific measures in the performance.

The score concludes with a final cadence on the twelfth staff.

Şekil 3.35 (devamı) : Tanburi Cemil Bey- Uşak viyolonsel taksimi 1/3
(Öztürk, 2009, ss. 106-107-108).

Giriş bölümü,(4''- 1'15'') Dügâh ekseninde Uşşak çeşnisi ile başlar. Duyurulan ilk kesitte Rast perdesini Dügâh'a basamak olarak kullanır. Ancak burada Rast'ın görevi Dügâh'ın yedeni olarak mı, yoksa Rast makamına bir geçiş olarak mı kullanıldığı henüz belli değildir. Makam müziğinin karakterinde bulunan bu özellik göz önünde bulundurulduğunda ancak, ikinci kesitte Segâh perdesi'nin daha dik bir icra ile kullanımı ve ses alanını Yegâh'a kadar genişlettiği perde üzerindeki nefeslenmeden anlaşılmaktadır ki, besteci burada Rast beşlisini kullanarak bir giriş yapmaktadır. (Şekil 3.36).

Şekil 3.35 : Rast beşlisini kullandığı giriş bölümü (Uşşak viyolonsel taksimi).

Dügâh ekseninde Uşşak çeşnisi ile başlayan seyir, ilk nefeslenmeye kadar çeşnin üçlü kullanımı ile görülür. Değişim, çeşninin Yegâh perdesine kadar genişletilmesiyle meydana gelir. Burada yapılan nefeslenmenin ardından, çeşninin üçlü kullanıldığı hareket alanına tekrar dönülür ancak motif girişten farklı bir melodik hat ile kullanılmıştır.

Uşşak ve Rast makamları içerdiği ortak çeşnilerden dolayı bir biriyle iç içe kullanılan makamlardır. Taksim giriş bölümü olarak ayrılan (simetrik genişleme ile Kaba Dügâh'a kadar genişlediği) yere kadar besteci, Rast, Uşşak ve Hüseyini çeşnileri üzerinde seyrederek, uzun duraksama noktasına Uşşak makamı dizisinin simetrik bir

hareketle pest tarafa genişlemesi ile ulaşır (Şekil 3.37). Besteci burada da enstrümanın ses alanının genişliğini bir olanak olarak kullanıp, makam dizisinde kullanılan sınırlı alanı açmıştır. Dügâh üzerindeki ilk uzun duraksama Uşşak çeşnisi üzerinde gerçekleşir. Ardından hareket alanını eksen Neva perdesi eklenir. Bestecinin Uşşak taksiminde Dügâh ve Neva eksenleri ağırlı olmak üzere bu eksen perdeleri arasında gidip gelen bir yapı sergilediği görülmektedir.

Şekil 3.36 : Uşşak viyolonsel taksimi giriş bölümü.

İlk duraksamadan sonra eksen perdesinin değiştiği bölüm, çargâh perdesinin duyumu ile başlar ancak duyumun hemen ardından çargâh perdesinden rast perdesine doğru bir genişleme gerçekleşir ve eksen tekrar düğâh olarak duyurulur. Eksen değişimleri ve eksen perdeleri üzerinden ilerleyen melodik hat oldukça yoğun ilerlemektedir (Şekil 3.38).

Şekil 3.37 : Uşşak viyolonsel taksimin giriş bölümünde sergilenen melodik hat.

Uşşak taksiminde bestecinin nefeslenmeleri sık kullandığı ve duraksamaları da diğer taksimlerinde olmadığı karar uzun tuttuğu dikkatleri çekmektedir.

İlk büyük duraksamadan sonra başlayan ikinci bölüm, eksen perdesinin Neva perdesine genişlemesi ile başlar. Besteci, hareket alanını, giriş bölümünde Dügâh'ta Uşşak çeşnisi çerçevesinde sergilenmiştir. İkinci bölümde ise dizinin tamamlanması için gerekli olan ikinci çeşniyi; Neva üzerinde Buselik'i hareket alanına katmaktadır. İkinci bölümün ilk kesiti, Acem perdesinin duyurulmasından sonra, Segâh'ta Segâh'lı kalış ardından Neva ve tekrar karar perdesi Dügâh ekseninde yapılan karar ile tamamlanır. Bu bölümde eksen perdelerinin Neva ve Dügâh perdeleri arasında seyrettiği görülmektedir. Dügâh eksenine gelindiğinde perde paleti genişler (Şekil 3.39).

The image displays a musical score for a Uşşak taksim. It consists of three main parts: a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a waveform representation of the sound, and a spectral analysis. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The waveform shows the amplitude of the sound over time. The spectral analysis is a grid with a vertical axis labeled with musical terms: 'bir çengelli', 'iki çengelli', 'muhayyer', 'gerçek', 'acem / ruz', 'hüseynî', 'acem', 'çengelli', 'çengelli', 'çengelli', 'ruzi', 'ruzi', 'hüseynî çengelli', 'acemli', 'hüba çengelli', 'hüba çengelli', 'hüba çengelli', and 'hüba ruzi'. The grid shows the frequency components of the sound over time, with blue and green bars indicating the presence of specific notes or harmonics.

Şekil 3.38 : Neva üzerinde Buselik çeşnisinin belirlediği kesit (Uşşak viyolonsel taksimi).

Bu bölümün İkinci kesiti, ses alanının Muhayyer perdesine kadar genişlemesiyle başlar. Bu kesit, bir önceki kesitin genişlemiş hali ve bir varyasyonu olarak duyurulur.

Nefeslenmenin ardından üçüncü kesit duyurulduğunda ise tekrar ilk kesitte kullanılan motifin genişlemiş başka bir varyasyonu görülmektedir (Şekil 3.40).



Şekil 3.39 : İkinci bölümde görülen kesitlerin varyasyonları (Uşşak viyolonsel taksimi).

Varyasyonlarla genişlemelerin kullanıldığı bölümden sonra eksen Dügâh'a ulaşılır. Bu bölümde çeşnilerin birbiri ile iç içe kullanımı özellikle dikkatleri çekmektedir. Oktav atlamalarının kullanıldığı yeni bölüm motiflerin oktav farkıyla tamamlanması ile Dügâh'ta Uşşak'lı karar verir. Duyurulan son kesit, koda görevindedir. Besteci taksim boyunca kullandığı perde paletini genişleterek, Neva ekseninden Dügâh eksenine ulaşır ve Uşşak makamı dizisi ile karar verir (Şekil 3.41).

The image shows a detailed musical score for Uşşak viyolonsel taksimi. It includes a diagram of the instrument's fretboard with a scale of notes and a table of fret positions. The table lists various fret positions and their corresponding notes, such as 'tiz cargâh', 'tiz seğâh', 'muşşayyer', 'gerilansire', 'acem / evir', 'hüseyni', 'nevâ', 'cargâh', 'seğâh', 'dügâh', 'rast', 'ırak', 'hüseyni aşırın', 'seğâh', 'kaba cargâh', 'kaba seğâh', 'kaba düğâh', and 'kaba rast'. The table also includes a row of numbers from 1 to 32, representing fret positions.

Şekil 3.40 : Oktav atlamaları ve karar yaklaşım (Uşşak viyolonsel taksimi).

4. ANALİZ MODELİ ÜZERİNDE TARTIŞMALAR

Bestecinin Bestenigâr makamında gerçekleştirdiği Yaylı Tanbur taksiminde, viyolonsel taksiminde uyguladığı zamansal yayılımı uyguladığı görülmektedir. Bestenigâr taksiminin giriş bölümü, viyolonsel taksiminde görüldüğü gibi, Çargâh ekseninde Hicaz çeşnisinin açılımı ile başlamaktadır (Şekil 4.1).

The image shows a musical score for a Yaylı Tanbur taksim. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the rhythm. The melody is in the Bestenigâr makam and is divided into sections labeled 'Hicaz' and 'Sabâ'. The rhythm is marked with time intervals: 4'', 6'', 8'', 10'', 17'', and 25''. A timeline at the bottom shows measures 1 through 26.

Şekil 4.1 : Yaylı Tanbur taksiminde görülen Hicâz çeşnisinin açılımı.

Viyolonsel taksiminde duraksamalar ve daha geniş bir zamansal yayılımla hareket alanını genişletirken, burada daha az duraksama ve daha dar bir zamansal yayılımla açılımın tamamladığı görülmektedir (Şekil 4.2).

The image shows a musical score for a Viyolonsel taksim. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the rhythm. The melody is in the Bestenigâr makam and is divided into sections labeled 'Hicaz' and 'Sabâ'. The rhythm is marked with time intervals: 4'', 6'', 8'', 10'', 17'', and 25''. A timeline at the bottom shows measures 1 through 26.

Şekil 4.2 : Viyolonsel taksiminde görülen Hicâz çeşnisinin açılımı.

Yaylı tanbur taksiminde Cemil Bey, viyolonsel taksiminde olduğu gibi bir perdeden diğerine geçerken kullandığı duraksamalar yerine, perdeleri kesmeden uzatarak kullanmıştır. Analiz modelinde gözlemlenebildiği üzere, perdelerin etkisi devamlılık sağladığı düşünüldüğünden, ses alanına giren her yeni perde renk paletinde yerini korumaktadır.

Her iki taksiminde ilk kesitini ele alacak olursak; açılımın, aynı ses alanları içerisinde birbirine oldukça yakın ilerlediğini görmekteyiz (Şekil 4.3, Şekil 4.4).



Şekil 4.3 : Yaylı Tanbur taksiminde duyurulan ilk kesit.



Şekil 4.4 : Viyolonsel taksiminde duyurulan ilk kesit.

Çargâh açılımının aşamalı olarak ilerlemesi her iki taksimde de görülmektedir. Eksen perdesine Segâh ardından Hicâz ve Dik Hisâr perdeleri eklenmektedir. Viyolonsel taksiminde, karar perdesine ulaşımını daha geniş bir zamanda kullanması sebebiyle genişleyen ses alanına acem perdesi eklenmektedir. Ancak, Yaylı Tanbur taksiminde, Dik Hisâr perdesine kadar genişledikten sonra karara hemen ikinci kesitten ulaştığı için, ses alanını pest bölgelere doğru taşımaktadır. Her iki taksimde de karar perdesine ulaşırken izlenen seyir karakterini model üzerinde incelendiğinde, aynı ses alanı içerisinde sergilenen ve birbirinin varyasyonu olan yaklaşımlar görülmektedir (Şekil 4.5, Şekil 4.6).

Tanburi Cemil Bey- Bestenigâr Viyolonsel taksimi

The musical score for Tanburi Cemil Bey- Bestenigâr Viyolonsel taksimi is presented in two staves. The top staff is the melodic line, and the bottom staff is the bass line. The piece is divided into two main sections: SABÂ (measures 1-17) and BESTENİGAR (measures 18-35). The SABÂ section includes measures 1-17, and the BESTENİGAR section includes measures 18-35. The score is annotated with various musical notations, including accidentals, dynamics, and performance instructions. Below the score, there is a rhythmic diagram showing the sequence of notes and rests, and a bar chart indicating the duration of each note and rest.

Şekil 4.5 : Yaylı Tanbur taksiminde uygulanan karar perdesine yaklaşım.

Tanburi Cemil Bey- Bestenigâr Yaylı Tanbur taksimi

The musical score for Tanburi Cemil Bey- Bestenigâr Yaylı Tanbur taksimi is presented in two staves. The top staff is the melodic line, and the bottom staff is the bass line. The piece is divided into one main section: IRAK (measures 1-17). The score is annotated with various musical notations, including accidentals, dynamics, and performance instructions. Below the score, there is a rhythmic diagram showing the sequence of notes and rests, and a bar chart indicating the duration of each note and rest.

Şekil 4.6 : Viyolonsel taksiminde karar perdesine yaklaşım çeşitleri.

Viyolonsel taksiminde Çargâh açılımının gerçekleştiği bölümlerde, çeşni kullanımı art arda Hicâz ve Sabâ dizilimi ile ilerlemekte, karar perdesine ulaşırken bu dizilime Segâh çeşnisi eklenerek tamamlanmaktadır (Şekil 4.8). Her iki taksim için bestenigâr

makamı dizisinin tamamlanışı gözlemlendiğinde, viyolonsel taksimının daha geniş, Yaylı Tanbur taksimının ise daha dar bir yayılım ile karara ulaştığı görülmektedir (Şekil 4.7, Şekil 4.8).

Tanburi Cemil Bey - Bestenigâr Viyolonsel Taksimi

tiz seğah	
tiz seğah	
muhayyer	
gerdaniye	
acem	
dik hisar	
hicaz	
seğah	
diğah	
rast	
irak	
acem aşiran	
seğah	

Şekil 4.7 : Viyolonsel taksimi Bestenigâr makamı dizisinin oluşumu.

Tanburi Cemil Bey- Bestenigâr Yaylı Tanbur taksimi

tiz seğah	
muhayyer	
gerdaniye	
acem	
dik hisar	
hicaz	
seğah	
diğah	
rast	
irak	
acem aşiran	

Şekil 4.8 : Yaylı Tanbur Bestenigâr makamı dizisinin oluşumu.

Her iki taksiminde de aynı paralel noktalarda Eviç makamına geçkinin gerçekleştiği görülmektedir. Eviç makamı geçkisi, Eviç perdesinin Bestenigâr makamı dizisinin karar perdesi olan Irak'ın oktavı olması sebebiyle, çoğunlukla bestelerde ve taksim icralarında kullanılmaktadır. Geçkinin gerçekleştiği parlak bölümde yeni bir renk ortaya çıkar. Cemil Bey'in her iki taksiminde gözlemlendiği üzere, ortaya çıkan yeni renk, giriş bölümünde uyguladığı açılım ile kullanılmaktadır. Yaylı Tanbur taksiminde ilk kesit Eviç'te Segâh duyumu ile başlar. Viyolonsel taksiminde ise yalnızca Neva ve Eviç perdelerini duyurur (Şekil 4.9).



Tanburi Cemil Bey- Besteniğâr Viyolonsel taksimi

EVİÇ

Sığâh Rast Sığâh Rast

2'03" 2'06" 2'10" 2'20" 2'23" 2'35" 2'41" 2'45" 2'49" 2'55" 2'58"

cem / hüseynî nevâ nîm hicaz

Tanburi Cemil Bey- Besteniğâr Yaylı Tanbur taksimi

EVİÇ

Sığâh Rast Sığâh Rast

2'01" 2'05" 2'10" 2'14" 2'19" 2'29" 2'33" 2'37" 2'40"

1 evîç cem / hüseynî nevâ nîm hicaz

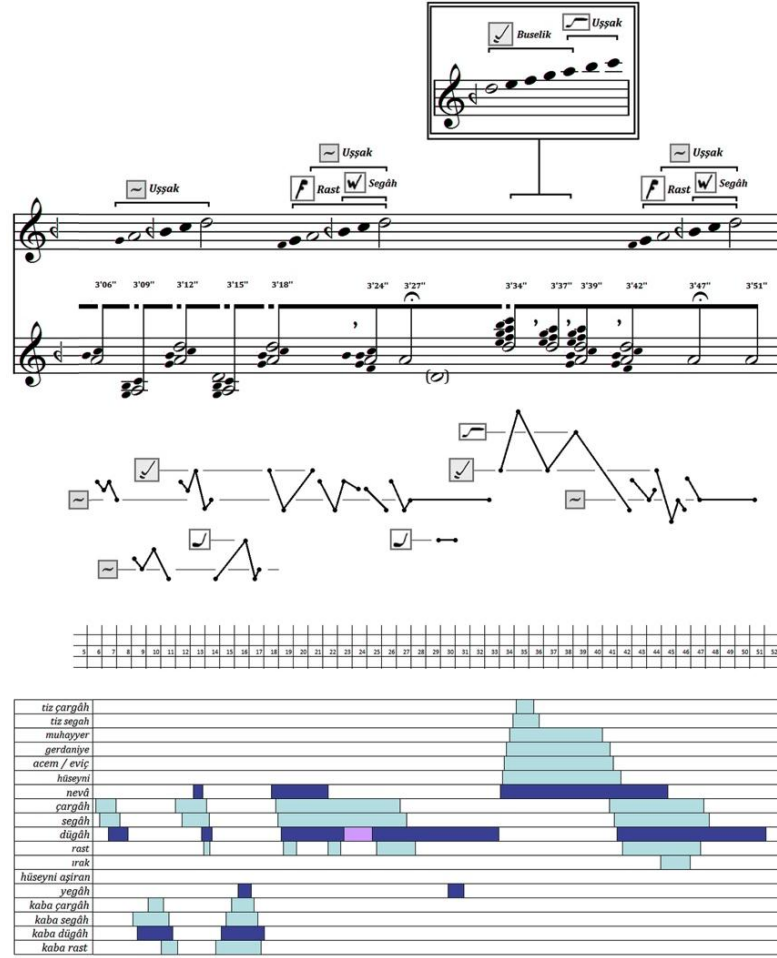
Şekil 4.10 : Model üzerinde karşılaştırmalı Eviç açılımı (Besteniğâr yaylı tanbur ve viyolonsel taksimi).

Cemil Bey, Besteniğâr Yaylı Tanbur taksiminde, karara giderken Çargâh üzerinde Hicâz perdesi yerine, Neva perdesi üzerinde buselik çeşnisini kullanmıştır. Bu

Bunlara ek olarak Hüseyini ve Uşşak taksimlerinde oktav atlamalarını kullanarak dizinin sahip olduğu ses sahasını aşan bir duyum sergilenmiştir (Şekil: 4.12), (Şekil: 4.13).

tiz çargâh	
tiz segâh	
muhayyer	
gerdâniye	
evîç	
hüseyini	
neva	
çargâh	
segâh	
dügâh	
rast	
ırak	
hüseyini aşiran	
yegâh	
kaba çargâh	
kaba segâh	
kaba dügâh	
kaba rast	

Şekil 4.12 : Yaylı tanbur ve viyolonsel taksimleri ile aynı zamansal oranda beliren değişimin makamsal geçki yerine oktav atlamalarıyla gösterilmesi (Hüseyini viyolonsel taksimi).



Şekil 4.13 : Yaylı tanbur ve viyolonsel taksimleri ile aynı zamansal oranda beliren değişimin makamsal geçki yerine oktav atlamalarıyla gösterilmesi (Uşşak viyolonsel taksimi).

5. SONUÇ

Bu çalışmada Tanburi Cemil Bey'in belirlenen viyolonsel taksimleri üzerinden zaman anlayışı incelenmiş, taksim formunu zamansal akış içerisinde nasıl kullandığı tartışılmıştır. Bilindiği üzere Cemil Bey, birçok enstrümanı solist derecesinde icra etmiş, enstrümanlara kazandırdığı teknikler ve icra yorumları ile oluşturduğu tavrında ayırt edici özelliğini kazanmıştır. Bunların yanı sıra eserlerindeki bir diğer ayırt edici unsur, onun çok yönlü müzik alanlarına olan ilgisinin yansımaları olmuştur. Müzikal zaman deneyimi açısından önemli olduğu düşünülen, taksim süresince şekillenen değişimleri ayrıntılı bir şekilde inceleyebilmek için "Zaman-Makam Analiz Modeli" ile bu değişimlerin nasıl meydana geldiği gözlenmiştir. İncelemeler sonucunda, Cemil Bey'in taksimlerinde planlanmış bir zaman kullanımı olduğu gözlemlenmektedir.

Tanburi Cemil Bey'in taksimleri öncesi yaptığı çalışmalarda limitli zaman dolayısıyla belirli bir planlama gözetmiş olmalıdır. Taksim yapısı itibariyle konvansiyonel müzikal zaman algısını en asgari tutan bir formdur. Ancak erken kayıt teknolojileri bu zaman kullanımını limitlemiştir. İncelenen taksimlerin her birinde yaklaşık aynı oranda karşımıza çıkan değişimler duyurulmaktadır. Bunlar makamın yapısına göre kullanılan makamsal geçkiler, ses alanı genişlemeleri, oktav atlamaları, motifik genişlemeler olarak görülmektedir. Zaman-Makam modeli üzerinde, farklı makamlarda meydana gelen zaman algısının nasıl şekillendiği, değişimlerin nasıl meydana geldiği incelenmiştir. Bestecinin taksimlerinde çeşitli müzik türlerinin yansımaları görülmekte ve bu yansımalar zaman deneyimini etkilediği düşünülmektedir. Bestecinin iki Bestenigâr ve Muhayyer taksimlerinde, baştan sona açılan, genişleyen bir yapı görülmektedir. Bu taksimlerin orta bölümünde, makamsal geçki kullandığı ve değişime sebep olan ve geçkinin meydana geldiği bölümlerde birbiri ile benzer motifik genişleme yöntemleri sergilediği tespit edilmiştir. Bunların aksine Hüseyini ve Uşşak taksimlerinde ise bestecinin daha statik bir hat kullandığı gözlemlenmiştir. Hüseyini taksiminde, Dügâh ve Hüseyini perdeleri arasında gidip gelen eksen değişimi, Uşşak taksiminde ise Neva ve Dügâh perdeleri arasında sıklıkla gerçekleştirdiği eksen değişimlerini sergilemiştir. Bunlara ek olarak

düz bir hatta ilerleyen taksimlerinde değişimi farklı unsurlar ile sergilediği gözlemlenmiştir. Hüseyini ve Uşşak taksimlerinde, makamsal dizinin kullanım alanında görülmeyen ancak viyolonselın sağladığı ses genişliği sayesinde, oktav atlamalarını kullanmıştır. Besteci beslendiği farklı müzik kültürlerinden edindiği birikimlerle yaklaşık dört dakika ile sınırlı sürede gerçekleştirdiği icralarında bir çok müzikal unsuru birden aktarmış, hem icra bakımından üstün bir performans sergilemiş hem de bilinen klasik taksim formu onun icralarıyla şekillenmiştir. Bu formda, belirli makamsal diziler içerisinde nasıl bir yol alacağını doğaçlama unsurları ile zenginleştirerek aktarmış dolayısıyla anlatımda form içerisinde bir akış yakalamıştır. Taksimlerinde özellikle değişimi sergilediği bölümlerde Batı müziğinin etkisini hissettirmiş, her iki müziğin ortak noktalarına değinmiş, böylelikle bir nevi farklı kültürlerin ortak noktalarda birleşebileceğine örnek teşkil etmiştir. Aynı zamanda bestecinin yaşadığı dönemde süre gelen Batı müziği ve Türk Müziği ayrımı ve tartışmaları karşısında her iki alana olan yakın duruşu ve ayırmadan uzak durarak sergilediği tavır, müziğin insanlar üzerinde birleştirici gücüne ve barışçıl yönde etkisine örnek olmuştur. Çalışma içerisinde makamsal dizilerin anlatımı için, Rehber-i Musiki’de görülen makam tarifleri kullanmıştır. Cemil Bey’ in taksimlerinde kullandığı seyir karakteri ile nazariyat kitabında aktardığı bilgiler farklılık göstermektedir. Teori ile pratik arasında farklılıkların olması başka bir çalışmanın konusu olabileceği gibi, taksim o anda gelişen bir süreç oluşuna örnek teşkil etmektedir. Çalışmada kullanılan analiz modeli, analizcinin yorumuna alan bırakmaktadır. Ayrıca, yapılan analiz çalışması, farklı katmanlar eklenerek, çeşitli taksim incelemeleri yapılarak, gelişmeye açıktır.

KAYNAKLAR

- Adams, R. Charles.** (2015). *Melodic Counter Typology*. 20(2): 179-215
- Ak, A. Ş.** (2009). *Türk Musikisi Tarihi*. Akçağ Yayınları: Ankara.
- Bailey, D.** (1998). *Doğaçlama* (A. Bucak Çev.). Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Cemil Bey, Tanburi.** (1993). *Rehber-i Mûsikî*, M. H. Cevher (Çeviri ve Yorum). Ege Üniversitesi Basımevi: Bornova, İzmir.
- Cemil, M.** (2012). *Tanburi Cemil'in Hayatı*. Mas Matbaacılık A.Ş: İstanbul.
- Christensen, E.** (1996). *The Musical Timespace, A Theory of Music Listening*: Aalborg University Press.
- Danielson, V., Marcus, S., and Reynolds, D.,** (2002). The Middle East. In *The Garland Encyclopedea Of World Music*. Tanburi Cemil Bey. O'Connell, J. M. (Bölüm 3, Kesit 6, ss. 757- 759). Routledge. New York and London.
- Hatipoğlu, Z.A. & Baysal O.** (2016). *Time and Tempolarity in Tanburi Cemil Bey Taksims*. In *Ercan B. (Editor), Music and Cultural Studies Conference MUSICULT '16 / III. International Music and Cultural Studies Conference Proceedings*,(p.248). İstanbul: Dakam Yayınları
- Hulse, B.** (2008). *Crystals of Time: Hasty, Deleuze, and the Dimensions of the Present*. (College of William & Mary) Music Theory Society of the Mid- Atlantic, Sixth Annual Meeting, *Music Division of the Library of Congress*. Washington Dc. : Coolidge Auditorium, March 28-29.
- Kantemiroğlu.** (2001). *Kitâbu 'İlmi'l Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*, Y. Tura (Editör). Ofset Yapımevi: İstanbul.
- Kaygusuz, Nermin.** (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri*. İTÜ Vakfı Yayınları: İstanbul.
- Kramer, D. J.** (1988). *The Time of Music*. Schirmer Books: New York.
- Kutluğ, Fikret.** (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, Ankara.
- Mardin, Şerif.** (1991). *Türk Moderleşmesi, Makaleler 4*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Morgan, P. R.** (1991). *Twentieth Century Music, A History of Musical Style in Modern Europe and America*: W. W. Norton & Compony, Inc.
- Özalp, Dr. M. N.** (2000). *Türk Musikisi Tarihi II*. Milli Eğitim Basım Evi: İstanbul.
- Özgen Öztürk, Y.** (2009). *The art of violoncello performance in turkish makam music: an analysis on early turkish music recordings* (Doktora Tezi), İstanbul Technical University Institute Of Social Science, Türkiye: İstanbul.

- Özgen, İ.** (2008). *Türk Müziğinde Taksim ve Bestecilik*. Saz ve Söz Bağımsız Türk Müziği Yayını. Araştırma, Sayı 4.
http://sazvesoz.net/sayi4.php?subaction=showfull&id=1222676814&archive=&start_from=&ucat=1,8&.
- Peters, G.** (2009). *The Philosophy of improvisation*. University Of Chicago Press
- Sarı Çolakoğlu, Gözde.** (2014). *19.yy. Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziğine Yansımaları*. TSA/ Yıl: 18. S.1.
- Salzman, E.** (1988). *Twentieth-Century Music an Introduction*. Prentice Hall, Englewood Cliffs: New Jersey.
- Stubbs, W. F.** (1994). *The Art and Science of Taksim: An Empirical Analysis of Traditional Improvisation From 20th Century Istanbul*. Doctor of Philosophy, Wesleyan University, Middletown: Connecticut.
- Ünlü, C.** (2016). *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı*. Kalan Müzik: İstanbul.

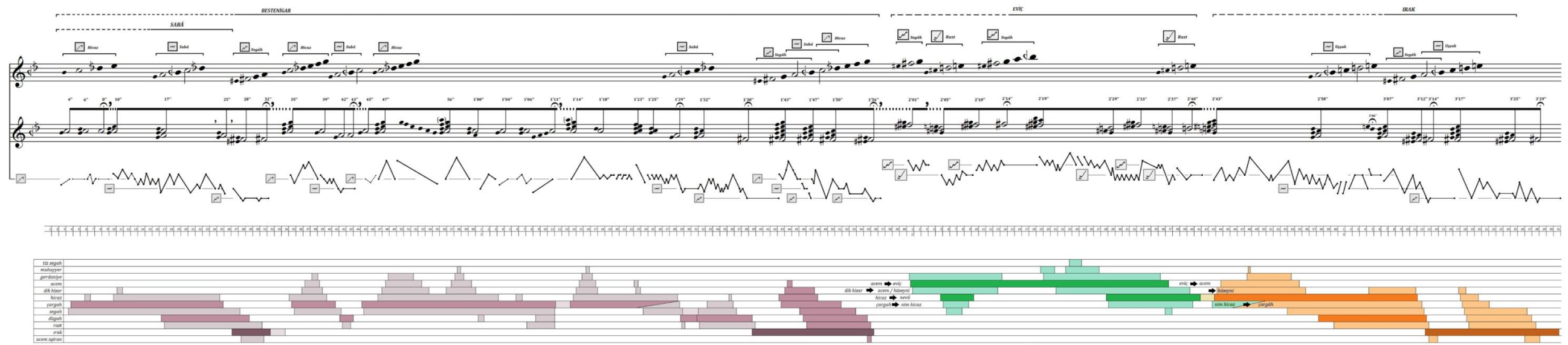
EKLER

EK A: Analiz Modelleri

EK B: Diskografi

EK C: CD

Tanburi Cemil Bey - Bestenigâr Yaylı Tanbur Taksimi



Zeynep Ayşe HATİPOĞLU & Ozan BAYSAL Mayıs 2016

Şekil A.2 : Zaman-Makam analiz modeli, Tanburi Cemil Bey Yaylı tanbur viyolonsel taksimi.

Tanburi Cemil Bey - Hüseyini Viyolonsel Taksimi

The image displays a musical score for the piece 'Hüseyini' by Tanburi Cemil Bey, specifically a Viola arrangement. The score is presented in two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. Above the melody, there are several boxes containing the word 'Uşak' and 'Hüseyini', indicating the different sections of the piece. The score is annotated with a time-makam analysis model, which is a grid of colored blocks (blue, green, yellow) representing the duration of different makam and time signatures. The analysis grid is located below the bass staff. The title 'HÜSEYİNİ' is written above the melody line. The score is divided into sections labeled 'Uşak' and 'Hüseyini'. The analysis grid shows the progression of these sections and the corresponding makam and time signatures.

Zeynep Ayşe HATİPOĞLU & Ozan BAYSAL Mayıs 2016

Şekil A.3 : Zaman-Makam analiz modeli, Tanburi Cemil Bey Hüseyini viyolonsel taksimi.

Tanburi Cemil Bey - Uşşak Viyolonsel Taksimi

UŞŞAK

na pangâh
ârâ şâgâh
mevlâşâr
gerânşâr
acemî çelîp
Hüseynî
nevî
pangâh
şevkî
şığâh
bîst
râst
erâk
Hüseynî aşîrân
şığâh
ârâ şâgâh
ârâ şâgâh
ârâ şâgâh
ârâ şâgâh
ârâ şâgâh

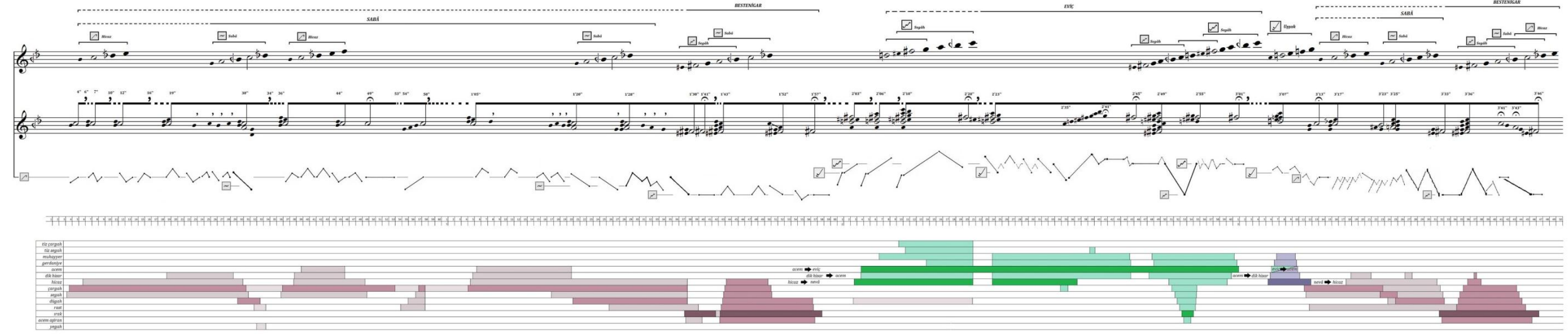
akem → erâk → acemî

erâk → acemî aşîrân

Zeynep Ayşe HATİPOĞLU & Ozan BAYSAL Mayıs 2016

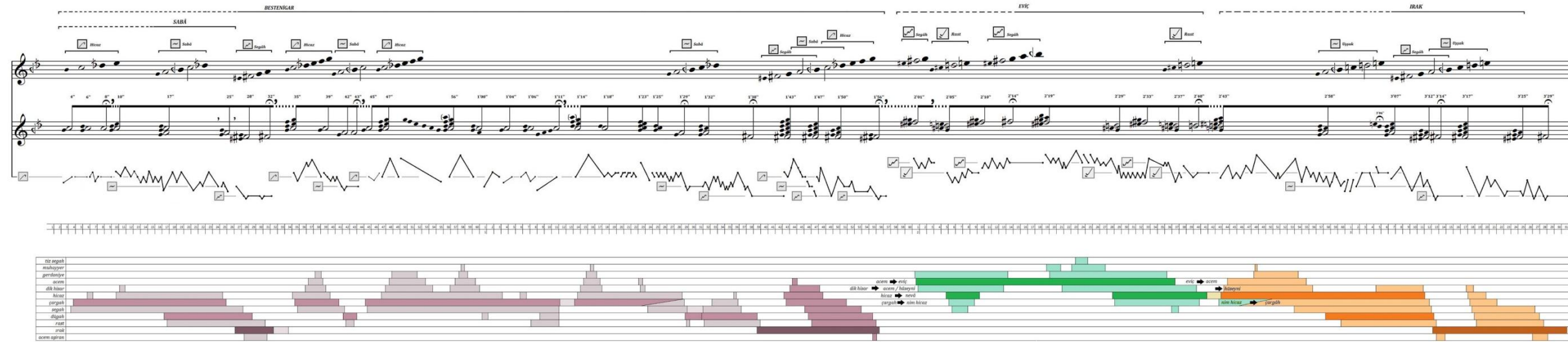
Şekil A.4 : Zaman-Makam analiz modeli, Tanburi Cemil Bey Uşşak viyolonsel taksimi.

Tanburi Cemil Bey - Bestenigâr Viyolonsel Taksimi



Zeynep Ayşe HATİPOĞLU & Ozan BAYSAL Aralık 2015

Tanburi Cemil Bey - Bestenigâr Yaylı Tanbur Taksimi



Zeynep Ayşe HATİPOĞLU & Ozan BAYSAL Mayıs 2016

Şekil A.5 : Zaman-Makam analiz modeli, Tanburi Cemil Bey Bestenigâr viyolonsel ve yaylı tanbur taksimleri.

Tanburi Cemil Bey - Hüseyini Viyolonsel Taksimi

The score for "Hüseyini" is presented in a multi-staff format. The top staff shows the melodic line with various ornaments and a key signature of one sharp. Below it, there are two more staves: one for a lower melodic line and another for rhythmic patterns. A legend at the bottom left lists various musical notations and symbols used in the score, including notes, rests, and ornaments.

Zeynep Ayşe HATİPOĞLU & Ozan BAYSAL Mayıs 2016

Tanburi Cemil Bey - Uşşak Viyolonsel Taksimi

The score for "Uşşak" is presented in a multi-staff format. The top staff shows the melodic line with various ornaments and a key signature of one sharp. Below it, there are two more staves: one for a lower melodic line and another for rhythmic patterns. A legend at the bottom left lists various musical notations and symbols used in the score, including notes, rests, and ornaments.

Zeynep Ayşe HATİPOĞLU & Ozan BAYSAL Mayıs 2016

Şekil A.6 : Zaman-Makam Analiz Modeli, Tanburi Cemil Bey Hüseyini viyolonsel ve Uşşak taksimleri.

EK B: Diskografi

Cemil Bey, Tanburi, 1910-14, Bestenigâr viyolonsel taksim, Orfeon kayıtları, (katalog no.12617). 2016, Bestenigâr viyolonsel taksim, Tanburi Cemil Bey Külliyyatı, 10 CD koleksiyonu, CD:7, No:12, süresi: 3'50", Kalan müzik.

Cemil Bey, Tanburi, 1910-14, Bestenigâr viyolonsel taksim, Orfeon kayıtları, (katalog no.?). 2016, Bestenigâr viyolonsel taksim, Tanburi Cemil Bey Külliyyatı,10 CD koleksiyonu, CD: 6, NO:3, süresi: 3'29", Kalan müzik.

Cemil Bey, Tanburi, 1912-13, Muhayyer viyolonsel taksim, Orfeon kayıtları, (katalog no.10511). 2003, Muhayyer viyolonsel taksim Tanburi Cemil Bey, Vol. IV & V, CD:1, No:16, süresi: 3'43" *Traditional crossroads*, USA.

Cemil Bey, Tanburi, 1910-14, Hüseyini viyolonsel taksim, Orfeon kayıtları, (katalog no.?). 2016, Hüseyini viyolonsel taksim, Tanburi Cemil Bey Külliyyatı, 10 CD koleksiyonu, CD: 7, NO:10, süresi: 3'43", Kalan müzik.

Cemil Bey, Tanburi, 1910-14, Uşşak viyolonsel taksim, Orfeon kayıtları, (katalog no.12618). 2016, Uşşak viyolonsel taksim, Tanburi Cemil Bey Külliyyatı, 10 CD koleksiyonu, CD: 7, NO:13, süresi: 3'54", Kalan müzik.

ÖZGEÇMİŞ



Ad-Soyad : Zeynep Ayşe Hatipoğlu
Doğum Tarihi ve Yeri : 30.01.1990 - İstanbul
E-posta : zaysehatipoglu@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU :

- **Lisans** : 2011, İ.T.Ü, T.M.D.K, Çalgı Viyolonsel Bölümü.
2013, İ.T.Ü, T.M.D.K, Kompozisyon Bölümü.
- **Yükseklisans** : 2016, İ.T.Ü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzik Teorisi ve Kompozisyon.

YÜKSEK LİSANS TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR VE SUNUMLAR:

- Hatipoğlu, Z.A. & Baysal O. (2016). *Time and Tempolarity in Tanburi Cemil Bey Taksims. In Ercan B. (Editor), Music and Cultural Studies Conference MUSICULT '16 / III. International Music and Cultural Studies Conference Proceedings,(p.248). İstanbul: Dakam Yayınları*