62274

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ *SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TANBURİ CEMİL BEY'İN KEMENÇE İLE ESER İCRASI ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA (İCRA-NOTA FARKLILIĞI)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ASLIHAN ERUZUN

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 09 Haziran 1997

Tezin Savunulduğu Tarih : 26 Haziran 1997

TEZ DANIŞMANI:Doç.MUTLU TORUN

JÜRİ ÜYESİ :Doç.EROL DERAN

JÜRİ ÜYESİ:Yrd. Doç.İHSAN ÖZGEN

HAZİRAN 1997

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ÖZET II

SUMMARY III

BÖLÜM 1. GİRİŞ 1

BÖLÜM 2. TANBURİ CEMİL BEY'DEN ÖNCE KEMENÇE İCRASI 4

BÖLÜM 3. TANBURİ CEMİL BEY 9

BÖLÜM 4. TANBURİ CEMİL BEY'İN KEMENÇE İLE İCRA ETTİĞİ SAZ ESERLERİ VE İNCELEME 17

4.1. ESERLERİN NOTASI VE İCRASI 17
4.1.1. Beyati Peşrevi - Seyfettin Osmanoğlu 20
4.1.2. Ferahfeza Saz Semaisi - Tanburi Cemil Bey 28
4.1.3. Hüseyni Saz Semaisi - Tatyos Efendi 34
4.1.4. Hüseyni "Çeçen Kızı" - Tanburi Cemil Bey 41
4.1.5. Nikriz Sirto - Tanburi Cemil Bey 44
4.1.6. Rast Peşrevi - Tatyos Efendi 47
4.1.7. Rast Zeybek - Tanburi Cemil Bey 56
4.1.8. Segah Karabatak Peşrevi - Hızır Ağa 60
4.1.9. Suz'nak Saz Semaisi - Tatyos Efendi 66
4.1.10. Şehnaz Peşrevi - Kemani Ali Ağa 71
4.1.11. Şehnaz Saz Semaisi - Nikolaki 78
4.1.12. Tahir Buselik Saz Semaisi - Kemani Rıza Efendi 85
4.1.13. Uşşak Saz Semaisi - Neyzen Aziz Dede 92

4.2. İNCELEME 99
4.2.1. Aynı sesin birden fazla tekrarı 100
4.2.2. Notanın önüne veya arkasına eklenmiş ilaveler 104
4.2.3. Bir notadan başlayıp tekrar aynı notaya dönen melodi grupları 109
4.2.4. Bir notadan başlayıp tekrar aynı notaya dönmeyen melodi grupları 115
4.2.5. Çift sesler 118
4.2.6. Uzun veya kısa dizi 119

4.2.7. Notalar aynı değerler farklı yapılar 120
4.2.8. Melodi gruplarının içinden bir notanın değiştirilmesi 123
4.2.9. Notaya göre sade çalış 124
4.2.10. Karışık figürler 130

4.3. İNCELEMENİN SONUÇLARI 135

SONUÇLAR VE ÖNERİLER 140

KAYNAKLAR 143

ÖZGEÇMİŞ 145

ÖNSÖZ

Türk Müziği enstrümanlarında metod kavramı, henüz yeni çalışmalarla gündeme gelmeye başlamıştır. Metod eksikliği, Türk Müziği'nde yıllardır hissedilmiş, fakat usta-çırak ilişkisi daha etkili olmuştur. Bu eğitim sistemi, enstrümanını iyi icra eden sanatçılardan ders alanların da hocalarının disiplinini, tekniğini ve tavrını günümüze kadar yaşattığının bir göstergesidir. Ama bu konuda o dönemlerden kalan çalıştırıcı (egzersiz, etüd) mahiyette çok az sayıda nota vardır.

Batı müziğinde ise, sayısız keman, piyano, viyolonsel, gitar vs. metodları, yüzyıllardır müzik eğitiminin bir parçası olmuş, onların usta-çırak ilişkilerine büyük katkıda bulunmuşlardır.

Bu çalışma konusu seçilirken, üç telli kemençenin icra tekniği açısından daha fazla gelişime ihtiyacı olduğu tespiti yapılarak, günümüzün kemençe eğitimine katkıda bulunabilmek amaçlanmıştır.

Konuyu seçmemde ve çalışmalarımı gerçekleştirmemde bana yardımcı olan ve her açıdan destek veren Sayın Doç.Mutlu Torun'a, Sayın Doç.İhsan Özgen'e, Sayın Niyazi Sayın'a, Sayın Ersu Pekin'e, Sayın Murat Bardakçı'ya, Sayın Mehmet Özbek, Cevher Özbek ve Murat Özbek'e, Sayın Özer Özel'e, Sayın Kemal Karaöz'e, Sayın Eymen Gürtan'a, Sayın Didem Başar'a ve Sayın Selçuk Gürez'e teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Saygılarımla.

Aslıhan Eruzun

ÖZET

Tanburî Cemil Bey (XIX. y.y. sonu - XX. y.y. başı) Türk Musikisi'ne virtüozluğu ve bestekarlığı ile üslup (tavır, tarz), üstün icra tekniği açılarından yeni bir anlayış getirmiştir. Cemil Bey'den sonra bu anlayış bir kısım saz ve söz icracıları tarafından benimsenmiştir. Cemil Bey batılılaşma hareketlerinin arttığı; taş plakların, kovan ve gramofonların ülkeye yeni gelmeye başladığı zamanlarda yaşadığından, icra üslubu plaklara kaydedilmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Ondan öncesine ait kayıt bulunmamaktadır. Bu sebepten ötürü kemençe icracıları arasında elde kaydı bulunan en eski ve virtüozluk seviyesine ulaşmış kişi Tanburî Cemil Bey'dir. Cemil Bey'in kemençe tekniği, çaldığı eserlerde ve yaptığı taksimlerde çok net bir biçimde duyulmaktadır.

Bu çalışmada, kemençede geleneksel icranın teknik gelişmeye etkisi olacağı düşüncesinden hareketle, Cemil Bey'in eldeki kayıtları incelenmiştir. Öncelikle saz eserlerinin kayıtları notaya alınarak içindeki teknik özellikler (yay bağları, farklı hareketler vs), üslûp özellikleri (süslemeler) incelenmiş ve sınıflandırılmıştır.

Sonuçta belgelere dayandırılabilecek somut materyaller ortaya çıkmıştır. Bundan sonraki aşama kemençe için teknik ve üslûp özelliklerine ağırlık verilerek bir metod ortaya çıkarılması olmalıdır. Bu çalışma, geleneksel icra üslubumuza dayanan bir anahtar görevi üstlenmesi için yapılmıştır.

SUMMARY

The concept of method in the instruments of Turkish music is coming to the agenda only with the help of recent studies. The absence of method in Turkish music has already been felt, but master-apprentice relationship has already been more effective. This kind of education system is an indicator that, the people who take courses from the artists who play their instruments very good, are carrying the discipline, the technique and style of their teachers until today. But there are very few notes on the subject which is available for exercises from that period.

On the other hand in Western music, in incalculable amount of violin, piano, cello, guitar etc. methods have a part of musical education and had a great contribution to the master-apprentice relationships.

When the subject of this study is chosen, three stringed "kemancha" (a small violin played like cello) is considered as an instrument which needs more development from the perspective of performance technique and a contribution to recent "kemancha" education is aimed.

In Turkish music, from the past to today, two kind of instruments with bow, "rebap" (a stringed instrument, the sounding box of which is made from coconut shell) and kemancha had been used. "Rebap" was used in very old period of time, but in recent times kemancha is more preferred. The reason may be is that, the kemancha has qualities which are available to the possibility of technical developments. Learning process to play instruments from past to today had been performed by collective musical exercises called "meşk". Musical education was actualised at first in dervish lodges and convents and afterwards in musical associations and in music academies.

The foundation of the structure of old musical edication whitin the limits of each instruments which shows its characteristics was dependent on memorising. This shows that a rich repertory in artist memory, was an unavoidable necessity. In addition to this, their alignment on partitions of the instruments was considered a great skill.

In modern music education, increasing methods made musical development process highly easer and faster. In recent years, this kind of methods in Turkish musical instruments are available but they are very few and not enough. Because of that transformation of the knowledge takes too much time, and aimed product of education can not be achieved.

In order to construct a kemancha method, the structure and capacity of the kemancha should be known very well and its instrumentalisation must done. In addition to that traditional performance must be studied in all detail. The other works afterward are tne exercices and studies which are going to establish the main stucture of the method. These studies must be prepared by the influence of the recorded materials. The aim must be to establish exercises to touch traditional performance. After that in order to improve that performance, new investigations must be done from the help of Western thinking system, folk music and other world music which contain high musicality. After the aim is determined like that, the right method in this study is accepted as to begin with the great masters and their documents. But because of that kind research needs detailed investigation and a lot of time, it is considered to be mode selective and decided to start with Tanburî Cemil Bey, who is one of the first representative of kemancha players.

As it is known, Tanburî Cemil Bey lived in a period that old single records are very popular and so many of them are available for today. Because of that, there is no other record considered as a document before him, to start with Tanburî Cemil Bey was a necessity for an analysis. Cemil Bey was not only a master in tanbur, but also in kemancha, cello, lute and tanbur with bow, and characteristic attitude of each instrument was synthesised with each other and reflected to the performances of them.

This was a great contribution to Turkish music in this period. Some of the other musicians after him accepted Tanburî Cemil Bey's performance style and they added dimensions to the Turkish music. Because of his great skilli to the high quality of our music in both traditional and modern perspective, thes great master is always going be a guider for educating especially kemancha and tanbur (a lon necked, stringed instrument similar to mandolin) players. In the aimed researches of contribution to the Turkish music and making the education easier, Tanburî Cemil Bey is a useful example to be examined for.

As it is understood from the records of many singles, he is accompanied with so many "hanendes" (professional singers in Turkish music), performed so many improvisations, (taksim) extemporaneous vocal taksims, (gazel) some pieces for insruments and vocal pieces. Before all else it is thought to write down the notes of all the kemancha performances as they are performed in order to get the most clear results. In this way even though the extension is narrowed, with the help of analysis on written notes increased the profundity of it.

Fancies in musical pieces and ties of bow is writen down to notes by reducing the velocity of tour of the old records with the help of a special mixer deck. These fancies and bow ties was tried to be used as correct as it would be. After all the pieces were writen, in each piece, all the fancies which are used by Cemil Bey were classified (except strikings). The aim of classifying in this study is to show numerically that the performances of Tanburî Cemil Bey is different from written notes. At the same time, it is aimed to clarify the style of Cemil Bey's kemancha playing more evidently. Cemil Bey has used strikes which come from previous notes and added to the other one almost in all notes. Detailed, knowledge on this point requires detailed studies on notes.

The elements of fancies which are classified are here in an orderly way:

- To fill the note with few repetitions
- Trill
- Mordan

- Grupetto
- Triole
- Senkop
- Series
- Two sounds at the same time
- Small scale sounds
- Large scale sounds
- Staccato
- Pizzicato
- Heavy glissando
- Glissando in two main sounds
- Glissando of strike comes from first
- Glissando of few strike come from first
- Glissando added to the last

After the result of the classification, it is tried to determine how Tanburî Cemil Bey perfomed overture (peşrev) "Saz Semai" and other forms of music's by kemancha.

The most of the fancies used by Cemil Bey are:
- Staccato (discontinous playing)
- Glissando of strite comes from first
- Glissando between two sounds
- Triole
- Grupetto

Generally in the beginning of the pieces, glissando of strite comes from first, and at the ends of them mordan were used. In the fouth section of "Saz Semai's" rhytms of 6/4 triole were used in plain notes. Rhythmic passages were played in order to distinguish strong sounds and also to reduce the monotony by using staccato techniques. Slow and glissando betweend two sounds is used to find a tone which is soft and effective and related to "makam" (mode of melodic creation). In long sounds

in order to prevent monotony he used trill to make kemancha more energetic instrument.

Sometimes the large vibrations with long sounds, and sometimes playing of the notes without any change, were gained different characters to the melodies with respect to rhythm and "makams". In this way Tanburî Cemil Bey and other composer's pieces were gained characteristics with a new understanding.

In the time of recordings, the musicians were keeping the music's in their memory and performances were done without following the notes. For example in the last parts of any instrumental piece were played differently in each different performance. Tha was very normal. When few instruments come together to perform a musical piece, different melodies could be heard because of the different interpretations of each instruments. Because of that reason, the performance of Tanburî Cemil Bey and his friends in recordings was not in great harmony. In Western music however, performance is done consciously and the notes are followed and it is called counterpoint.

It is seen that, in the perspective of performance, it is possible to find similar points between Turkish music and Western music. Especially the performance in Turkish music sometimes is in the structure of counterpoint and this can be shown as the most important point of this subject. A need to find similarities between Western music and Turkish music is the unsystematic and slow progress of instrumental performance of Turkish music.

As a result it is decided that, systematic studies are the best way for the developments of instruments in performance. The accomplishment of these studies requiers a great variety of researches between tradition to future. The goal must be to improve the instrumental performance as soon as possible. For the three stringed kemancha however, the beginning of the methodical studies towards this goal seems the best way.

BÖLÜM 1. GİRİŞ

Türk Müziği'nde geçmişten bu yana "rebap" ve "kemençe" olmak üzere iki yaylı çalgı kullanılagelmiştir. Rebabın çok eski dönemlerde müziğimizde yer almasına karşılık, kemençe çağımızda daha çok tercih edilmektedir. Nedeni ise, kemençenin teknik olanakları bakımından gelişmeye açık niteliklere sahip bir enstruman olmasıdır.

Geçmişten günümüze ulaşan enstruman öğrenimleri, "meşk" denilen toplu icralar şeklindeydi. Müzik eğitimi önce tekke ve dergahlarda,daha sonra musıki cemiyetlerinde ve konservatuarlarda gerçekleşmiştir. Her enstrümanın kendi sınırları içinde karakterini ortaya koyabildiği ve ustadan çırağa geçen eski müzik eğitim biçiminin temeli, ezbere dayalıydı.Buradan da anlaşılıyor ki, sanatçıların hafizalarında zengin bir repertuarın yer alması kaçınılmaz bir zorunluluk oluyordu. Ayrıca sazlarında her perde üzerinde geçkiler yapabilmeleri, önemli bir maharet sayılıyordu.Çağdaş müzik eğitiminde metodların çoğalması, müzikteki gelişim sürecini oldukça kolaylaştırmış ve hızlandırmıştır. Son yıllarda bazı Türk Müziği enstrumanları için bu tür metodlar yazılmış ise de oldukça az ve yetersizdir. Bu yüzden bilgilerin aktarımı çok uzun zaman almakta, eğitimde amaçlanan verime ulaşılamamaktadır.

Bir kemençe metodunun oluşturulabilmesi için, önce kemençenin yapısının ve kapasitesinin çok iyi bilinmesi gereklidir. Bunun yanısıra geleneksel icranın tüm ayrıntılarıyla incelenmesi de zorunludur. Daha sonra yapılacak olan çalışmalar ise, metodun ana strüktürünü oluşturacak olan egzersizler ve etüdlerdir. Bu etüdler, mutlaka elde bulunan mevcut kayıtlardan çıkarılmış materyallerden etkilenerek hazırlanmalıdır. Amaç; geleneksel icrayı yakalayabilecek etüdler ortaya çıkarmak olmalıdır. Sonra bu icrayı daha da geliştirmek için, gerek batılı düşünce sistemi,

gerekse halk müziği ve diğer müzikalitesi yüksek dünya müziklerinden yararlanarak, yeni çalışmalar gerçekleştirilmelidir.

Amaç böyle belirlendikten sonra, bu çalışmada belgelere ulaşılabilecek büyük ustalardan başlamanın en doğru yöntem olacağı benimsenmiştir. Yine yöntem olarak enstrumantasyondan önce kemençenin geleneksel icrasının geçmişten günümüze incelenmesinin doğru olacağı kabul edilmiştir. Fakat böyle bir araştırma hem çok geniş, hem de uzun zamanda gerçekleşeceğinden, daha seçici olmayı göze alarak kemençe icrasının ilk temsilcilerinden olduğu bilinen Tanburi Cemil Bey'den yola çıkmanın doğru olacağına karar verilmiştir.

Tanburi Cemil Bey, taş plakların revaçta olduğu zamanda yaşamıştır ve zamanımıza kadar birçok taş plak kaydı ulaşmıştır. Daha öncesine ait kemençe icrası hakkında belge niteliği taşıyacak kayıt bulunmadığından[1], ilk olarak Tanburî Cemil Bey'in incelenmesi zorunluluğu doğmuştur. Cemil Bey'in tanbur dışında kemençe, lavta , viyolonsel, yaylı tanbur gibi sazlarda ustalığı ve her enstrumanın karakteristik tavrını birbirleriyle sentez haline getirerek icralarına yansıtması, yaşadığı dönemde Türk Müziği'ne büyük katkılar sağlamıştır. Daha sonraki müzisyenlerin bir kısmı da, Tanburî Cemil Bey'in icra şeklini benimseyerek, Türk Müziği'ne yeni boyutlar kazandırmışlardır.Müziğimizin üstün niteliklerine hem geleneksellik ve hem de yenilikçilik açısından büyük hakimiyeti nedeniyle bu büyük usta, özellikle kemençe ve tanbur sanatçılarının yetiştirilmesine her dönemde rehber olacak bir sanatçıdır. Eğitimi kolaylaştırmayı ve Türk Müziği'ni geliştirmeyi amaçlayan araştırmalarda bu bakımdan Tanburî Cemil Bey'in örnek olarak incelenmesinde fayda görülmektedir.

Cemil Bey, mevcut taş plak kayıtlarından anlaşıldığı üzere birçok hanendeye eşlik etmiş, taksimler, gazelli taksimler, saz eserleri ve sözlü eserler seslendirmiştir. Öncelikle Cemil Bey'in sadece kemençe ile çaldığı eserlerin olduğu gibi notaya alınması, en belirgin sonuçları elde etmek açısından daha doğru olacağı

[1] Tanburi Cemil Bey'den önce Kemençeci Vasilaki'nin kovana kaydedilmiş bir taksim kaydının bulunduğu yaşayan kaynak kişilerden öğrenilmiştir. Fakat bu kovan, tez çalışmaları aşamasında bulunamadığı için incelemeye dahil edilememiştir.

düşünülmüştür. Böylece yapılan bu incelemede, kemençe icrası konusundaki kapsamın küçülmesine rağmen, notaya alınan eserlerin üzerinde yapılan analizlerle, derinlik arttırılmıştır.

BÖLÜM 2. TANBURÎ CEMİL BEY'DEN ÖNCE KEMENÇE İCRASI

Tanburî Cemil Bey'den önceki dönemlerde kemençenin, nasıl ve ne şekilde icra edildiği konusunda elde yeterli kanıt bulunmamaktadır. Eldeki kaynaklar, kemençenin ilk önceleri nasıl bir biçime sahip olduğu , teknik olanakları ve hangi müzik türlerinde kullanıldığı konularındaki bilgiler için yetersizdir. Köklü incelemelere dayandırılmadığı anlaşılan araştırmalar, kemençenin hala tarihte hangi coğrafi bölgelere ait enstrüman olduğunu kesin olarak belirleyememiştir.

Eski isimlerinden biri de "Kemânçe" olan bu enstrüman hakkındaki mevcut bilgilerle yetinilmeyip, özellikle müzikologlar tarafından kökeni, özellikleri ve gelişimi daha bilimsel yöntemlerle araştırılmalıdır. Kemençenin Rebap, Kabak Kemane ve Karadeniz Kemençesi gibi yaylı sazlardan çok farklı bir enstrüman olduğu, İstanbul, Rumeli bölgelerinde daha yaygın çalındığı, yöreye göre büyüklüklerinin ve tel sayısının değişik olduğu bilgileri günümüze ulaşabilmiştir.

Kemençeye "fasıl kemençesi", "tırnak kemençe", "armudî kemençe" gibi isimler verilerek, diğer yaylılardan ayırdedilebilmesi sağlanmıştır. Tanburî Cemil Bey dönemi ve öncesinde, kemençe önce Halk Müziği sonra da Klasik Müzik alanlarında tanınmıştır. Fakat XX. yy. ortalarında İstanbul'daki toplumsal ve sosyal değişimin de olumsuz yöndeki etkisiyle, kemençe "kemânçe" olarak hafizalardan silinmiş, diğer enstrümanlara kıyasla da önem sırası arka plana itilmiştir.

"Fasıl kemençesi, uzunlama ikiye bölük armudun yarı biçiminde olduğu için tefrikte Armudî Kemençe denildiği de olur. Şeklinden başka kirişlerinin[2] tırnak yüzleri ile

[2] Kiriş: Kemençe teline verilen addır. Eskiden bağırsaktan yapılırken, günümüzde naylon teller kullanılmaktadır.

çalınışı bakımından "Iklığ"[3] tipinden büsbütün ayrı ve sesi ondan boğucaklığı nisbetinde gevrek perdelidir. Geçen yüzyılda lavta beraberinde "Kaba Saz" denilen oyun koldaşı takımında yer güttükten sonra "İnce Saz" takımına da Rumeli tarafından gelerek İstanbul'dan katılmıştır. Ege adalarında, Balkan Slavlarında köy oyun çalgısı olarak XVII. yy.dan beri köylü yapısı halleriyle kullanıldığı bazı batılı seyyahlarca neşredilmiş müşahade çizgilerinden biliniyor."[4]

Geçen yüzyıllarda hiçbir zaman armudi kemençenin Anadolu'da yaygın olmadığı, bu sazı halkın çoğunluğunun bilmediği kaynaklardan tesbit edilebilmektedir.

XVI. yy. Macar kaynaklarında Magyar Hegedü (=Macar Vielli) ve Lengyel Hegedü (=Leh Rebeki) diye iki çeşit kemançeden söz edilmektedir. Birincisi dar ve uzun, diğeri de armudi formda idi. Armudi formda olan bu Leh kemençesinin de tırnakla çalındığı belirtilmiştir.

Mahmud Ragıp Kösemihal, Iklığ sazı üzerine yaptığı araştırmada, armudi kemençenin menşeinin Leh Hegedüsü'nden geldiğini savunmuştur. Aynı kaynakta Kösemihal, Armudi Kemançe'nin Macar, Rumeli ve Ege topraklarına Polonya'dan indiğini ve oralarda kendi deyimi ile folklor sazı olarak tanındığını belirtmiştir.

Ortaçağ Avrupası'nda kemençe formunda olan ve keman gibi omuzda çalınan, dönemin geleneksel yaylı çalgısına "Lira" (Lyra) denilmektedir. Sazın tek telli ve üzerine parmak basılarak çalınıyor olması, günümüzün bilinen armudi kemençesinden farklı icra edildiğini kanıtlamaktadır. Aynı isim altında olan ve günümüzde kullandığımız kemençeye daha benzeyen başka kemençe türleri de Yunanistan'da ve Yunan adalarında yaygın halk sazları olarak kullanılmaktadır.

---

[3] Iklığ: Türklerin ilk yaylı sazına verilen isimdir. Göktürklerden bu yana Asya'ya ve Türk göçleriyle Anadolu'ya gelmiştir. Oklu, okla, yayla çalınan anlamındadır.

[4] KÖSEMİHAL, Mahmud Ragıp "Iklığ", 1958, S:51

"Gerek yerli ve gerekse yabancı kaynaklarda kat'i vesika mahiyetinde bir belgeye tesadüf edilmemektedir. Kemençenin menşei hakkında çeşitli ifadeler vardır kı, bunlar da bir vesikaya istinat etmemektedir."[5]

"Türk Musikisini en iyi anlamış ve anlatmış olduğuna iman ettiğim Cemil merhum, kemana el sürmemiş ve plaklarında kemençenin ne demek olduğunu ve bununla neler yapılabildiğini bize sarahaten anlatmıştır."[6]

Kemençenin üç teli olup, bu teller geleneksel akortta Yegah, Rast, Neva perdelerine akortlanmaktadır. Ses sahası, Yegah'tan itibaren tize doğru iki oktav genişliğindedir (Bazı görüşlere göre tiz Hüseyni, tiz Acem ve tiz Gerdaniye perdeleri de bu gruba dahil edilebilmektedir). Tanburî Cemil Bey'den önceki dönemlerde tizde hangi perdelere kadar yükselebilindiği bilinmemektedir. Fakat Tanburî Cemil Bey'in bu sazın zaman zaman Tiz Tiz Çargah perdelerini dahi büyük bir rahatlıkla çıkarabildiği, eldeki kaynaklardan tesbit edilmiştir.

Haldun Menemencioğlu'nun araştırmalarında sözkonusu edilen kemençenin icra tekniğinde, özellikle fazla vibrasyondan kaçınılması gerektiği ve açık telleri olabildiğince kapalı seslerle[7] duyurmanın gerekliliğine işaret etmiştir. Aynı zamanda da falsoya en elverişli saz olduğunu vurgulamıştır.

Tanburî Cemil Bey'den önceki kemençe icracılarının isimlerinin tam olarak tesbit edilememekle beraber, Vasilaki'ye kadar bilinen birkaç isim sırasıyla şöyledir ;

"- Enderuni Tahir Ağa (II. Sultan Mahmud Ağa devrinde yaşamıştır) [R.Ferit Kam'dan]
- Mah-i Ruhsar Kalfa (Sultan Abdülaziz'in kalfalarından) [G.Osmanoğlu'ndan]

---

[5] MENEMENCİOĞLU, Haldun "Kemençe Hakkında Etüd", sf.: 10

[6] a.g.e. sf.: 3, sütun: 2

[7] Kapalı ses: Açık tellerle çalınmadan, o perdenin tel üzerinde parmak basılarak duyulmasıdır. Kapalı sesin tercihi ise, icra sırasında notayı parmak basarak çıkaran sesler ile boş tellerin çıkardığı sesler arasında farklı tınıların oluşmasıdır. Bu farklı tınılar, icrayı zaman zaman çirkinleştirebilecek özellikte olabilmektedir.

- Andelib Kalfa (Abdülhamid'in kalfalarından)
- Nikolaki
- Vasilaki "[8]

Kemençe, Vasilaki ile beraber "Kaba Saz"dan "İnce Saz"a geçmiştir. Kaba Saz, köçekçe, sirto, oyun havası, tavşanca, zeybek v.b. gibi formları icad eden saz takımıydı. Bu ritm ağırlıklı, hareketli çoğu anonim eserlerin icrasında yaylı saz olarak kemençe kullanılıyordu. Kemençe daha çok lavta eşliğinde bu ezgileri çalıyordu.

Zamanla müzikte de oluşan değişim süreci, kemençenin Klasik Türk Musikisi formlarını da icra etmede kullanılmasını sağlamıştır. (XVIII. yy.)

Tanburî Cemil Bey'den önce Vasilaki, kemençenin bu yeni sıfatına, Cemil Bey'in bile örnek aldığı, kendine özgü klasik üslubuyla yeni bir anlayış getirmiştir.

"Vasilaki, küçük yaşından beri Civan, Andon, Hristo müsellesinin yanında ders ve terbiye görmüş, saraylarda ve büyük konaklarda adab-ı muaşeret içinde büyümüş, sazına düşkün bir adamdı..."[9] Tanburî Cemil Bey, Vasil'in Lavtacı Andon ve Hristo ile beraber çaldıkları köçekçelere, koşma, destan ve tavşancalara adeta gönül vermiş, Vasilaki'den çok etkilenmiştir. "Vasil bu parçaları çalarken, kemençenin Rast kirişini Çargah perdesine çekerek bin türlü kıvrak ve oynak hareketler yapardı. "[10]

Bu sözlerden, kemençenin o dönemlerde değişik akortlardan çalındığı anlaşılmaktadır. Şimdi standartlaşmış hale gelen Yegah (Re) - Rast (Sol) - Neva (Re) akordunun yanında, daha önceleri farklı akortların da kullanılması, icraya teknik açıdan kolaylıklar getirmiştir. Aynı zamanda tını açısından da farklı renkler yakalanmaktaydı.

Bu akortların neler olduğu, hangi makam ve eserlerde kullanıldığı, günümüzde açık ve net olarak bilinememektedir.

---

[8] a.g.e. sf: 6
[9] TEL, Mesud Cemil, "Tanburi Cemil'in Hayatı", Sakarya Basımevi, Ankara 1947, sf.: 81
[10] a.g.e. , sf.: 82

Günümüzde farklı akortların seçimi pek yaygın olmamakla beraber, sazında ustalık seviyesine ulaşmış kemençeciler tarafından hala kullanılmaktadır. Örneklenirse; Mansur akorttan çalınan Rast kararlı eserlerde kemençenin 3. teli Kaba Çargah, 2. teli Rast, 1. teli de Neva olarak akort edilir. Dört telli kemençede de Do-Sol-Re-La, Batı müziğinin keman akordundaki (Mansur) Sol-Re-La-Mi'ye eşittir. Bu da üç telli kemençe ile Mansur akorttan çalınan Rast'a karşılık gelmektedir.

BÖLÜM 3. TANBURî CEMİL BEY

Yazılı kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre Tanburî Cemil Bey, çok küçük yaşlarda müziğe ilgi duymuş, tanburu eline almadan önce, ses çıkartabilen küçük çalgılar icad etmiştir. Tanburla tanışması ise babasının ölümünden sonra, amcası Refik Bey'in himayesinde iken gerçekleşmiştir. Musikinin ilk teknik esaslarını da bu evde öğrenmeye başlamıştır. Ağabeyi Ahmet Bey'den müzikle ilgili genel bilgileri, kemani (Ağa) Aleksan'dan Hamparsum notasını ve Batı notasını öğrenmiştir.

17 yaşındayken tanburun icra zorluklarını yenmiş ve çevreye ismini duyurmaya başlamıştır. İstanbul'un müzikseverleri çoğunlukla içkili olan musiki toplantılarına onu ısrarla çağırmaktaydılar. O sırada himayesinde bulunduğu amcazadesi Mahmut Bey, bu tür toplantılara katılmasına izin vermemektedir. Ancak kıramayarak katılmasına izin verdiği dost meclislerinden birinde Tanburî Ali Efendi ile tanışmıştır. Tanburî Ali Efendi'nin, sazını ustalıkla çalan genç tanburiyi hayranlıkla dinlediği kaynaklardan öğrenilmektedir.

Tanburî Cemil Bey, üstad Tanburî Ali Efendi ile birlikte çeşitli meclislerde bulunmuş ve doğrudan ders almamakla birlikte genel müzik eğitimine ait incelikleri öğrenmek konusunda ondan geniş ölçüde yararlanmıştır. Cemil Bey'in Türk Musikisi ve tanbur icrasındaki kendine has tarzı eski müzisyenler tarafından eleştirilirken, Tanburî Ali Efendi tarafından beğeniyle karşılanmıştır. Özellikle tanbur sazının icrasında bol mızraplı, çok çarpmalı, seri nağmeleri ile tanburun orta tellerini de kullanarak çalması yepyeni bir tavrın doğmasına sebep olmuştur.

Tanburî Cemil Bey, tanburun yanısıra kemençe, lavta, çöğür, viyolonsel, ud, keman,

zurna v.b.gibi mızraplı ve yaylı sazları da aynı üslupla çalmıştır. Onun, hayatı boyunca hiçbir sazda içini dökecek vasıtanın en mükemmelini bulamadığı, bunun için de alto kemençeyi ve yaylı tanburu icat ettiği kaynaklardan anlaşılmaktadır.

XIX. yüzyılın başlarında, III. Selim döneminde Klasik Türk Musikisi,en yüksek mertebeye ulaşmıştır. III.Selim'den sonraki padişahlar ise, Türk Müziği'ne gereken önemi göstermemişlerdir. İmparatorluğun sonlarına doğru gelen batılılıkla beraber, herşeyde olduğu gibi müzikte de yenilikler gerçekleştirilmiştir. Fakat bu yenilikler önce Klasik Türk Müziği'nin yavaş yavaş saraydan çekilmesine, sonra da hafızalardaki repertuarların eksilmesine neden olmuştur. Saraya ilk defa çağrıldığında Tanburî Cemil Bey'in ünü, tüm ülkeye yayılmaya başlamıştır. Sarayda Sultan Abdülhamit'in huzuruna çıkarak kemençe ve yaylı tanbur çaldığı bilinmektedir.

Tanburî Cemil Bey, gerek kemençede çıkardığı insan ve hayvan seslerini, gerekse müziğe konu vererek yaptığı tasvîrî taksimlerini (Ninni, Çoban Taksimi v.b. gibi...) taş plaklarda da seslendirmiştir. Bu yaptıklarının önemsenerek övgüler yağdırılması üzerine, halkın rağbeti o yöne olduğu için, bu tür müzikte değeri olmayan efektleri yaptığını ifade etmiştir.

Tanburî Cemil Bey, ülkedeki Batı müziği etkileşimleri sırasında, Kemani Rıza Bey'in o günlerde bestelediği Tahir - Buselik Peşrevi'ni, Batı ve Türk Müziği'nin bir sentezi haline getirerek yorumlamıştır. Dönemin müzikseverleri, Cemil Bey'in bu yorumunu, sade ve doğru bir yolda yepyeni, Batı'ya ait canlılık ve parlaklıkta yaptığını ileri sürmüşler, "...bu eseri, devrin ikili cereyanının bir sembolü gibi ortaya atmıştır."[11] demişlerdir.

"Osmanlı musikisi geleneği ile üstünkörü bir garp taklitçiliğinin yarattığı hava içinde, iki ayrı kutbun en kuvvetli seyyalelerini çekip alan Cemil, bir taraftan, belki kendisi de farkına varmadan, başka bir cevherden, Halk Musikisi'nden besleniyordu."[12] Tanburî Cemil Bey'in en önemli taraflarından biri de folklorcu olmasıdır. Onun zamanında

[11] a.g.e., sf.: 62
[12] a.g.e., sf.: 70

Halk bilgisinin adı duyulmamış, İmparatorluk rejiminde de halk'ın manası "Ahad-ı Nas" yani "ayak takımı" idi. Halk musikisi eserlerine küçümsenerek bakılan bu zamanda Tanburî Cemil Bey, halk musikisinin en büyük hayranlarından biriydi.

Görülmektedir ki, sanatın gelişmesinde etkileşimlerin büyük rolü olmuştur. Türk Müziğinde Tanburî Cemil Bey'in isminin geniş kitlelere yayılmasının nedenlerinden biri de O'nun, kendisine özgü üslup ve tavır anlayışıydı. Bu üslubun içinde gerek Halk Müziği, gerek Batı Müziği, gerekse Türk Müziği enstrümanlarının icra teknikleri birarada bulunuyordu. Tanburî Cemil Bey, bu açıdan, döneminin başlıca temsilcilerinden biri olarak kabul edilebilir.

Tanburî Cemil Bey taksimlerindeki melodilerin ahenk ve yeniliği, makam seyirleri ve şedleri ısındırmakta gösterdiği hüneriyle, devrinde "eşine rastlanmamış bir yaratıcı"[13] olarak tanınmıştır. "...Buselik perdesi üzerinden kemençe ile Hicaz, Suzidil, Rast taksimleri yapar, peşrevlerini yine bu perde üzerinden şayanı hayret bir kolaylıkla falsosuz çalardı. Bunlara çok merakı vardı ve sazda terakkinin en birinci şartı, bu şedlerde çalışmak olduğuna kâni idi."[14]

Tanburî Cemil Bey, son zamanlarında daha çok kemençe çalmıştır. Vasilaki ile tanışmadan önce, kemençede yaptığı melodiler, tanburla yaptıklarına benzemiş, seri nağmeleri çok fazla kullanmıştır. Vasilaki ile birlikteyken ve onun ölümünden sonra ise, kemençedeki melodilere bir ağırlık ve sadelik kazandırmıştır. Vasil'in tavrını daha da güzelleştirmiş, yay çekişleri ve çıkardığı "lâhûtî"seslerle tekniğinin en üst seviyesine ulaşmıştır.

Vasilaki ile Tanburî Cemil Bey arasında anlaşılmaz bir sevgi ve saygı olduğu, birbirlerinin kemençe tavırlarından etkilendiklerini (daha çok Tanburî Cemil Bey), o dönemin müzikseverleri şöyle dile getirmişlerdir; "Vasil onu pek çok sevdiği gibi, O da Vasil'e bayılırdı. En takdir ettiği bir adamdı; Onun kendine mahsus vakur ve kibar bir tavırla, makamların hakiki seyirlerini bilerek yaptığı taksimleri dini bir huşu ve

---

[13] a.g.e., sf.: 77
[14] a.g.e., sf.:78

hürmetle dinlerdi;gözlerini kemençeden, yay çekişlerinden ayırmaz, bütün dikkati ile her tavrını ve parmaklarının kirişler üzerindeki hareketlerini tetkik ederdi..."[15]

Oğlu Mesud Cemil, 'Tanburî Cemil'in Hayatı' adlı kitabında Tanburî Cemil Bey'in Vasil, lavtacı Andon ve Hristo'nun birlikte çaldıkları köçekçelere, koşma ve destanlara, tavşancalara adeta gönül verdiğini belirtmektedir. Tanburî Cemil Bey, Vasilaki'den duyduğu, o zamana kadar giderek azalmış olan bu tarz milli havaların bir kısmını, Vasilaki'nin ölümünden sonra son temsilci olarak taş plaklara aktarmıştır.

"Vasil de, taksimlerinde bazen garp musikisinden parçalar çalar, Hüseyni taksimlerinde Dilkeşhaveran makamından udrevi nağmeler tatbik ederdi."[16]
Tanburî Cemil Bey de, olgunluk çağlarına geldiğinde Batı Müziği notaları ile ilgilenmiştir. Plaklarındaki taksimlerinde Batı müziği melodilerinden aldığı motifleri işlediği görülmektedir.

Tanburî Cemil Bey, elindeki enstrumanları yapıda ve icrada teknik açıdan geliştirmek için birçok çalışmalar ve denemeler yapmıştır. Tanburu kemençe yayıyla çalarak yaylı tanburu, kemençenin de kalın tarafina (Yegah perdesi tarafina) bir tel daha takarak (Kaba Rast) 4 telli kemençeyi oluşturmuştur. Kendisine en çok hangi kemençesiyle çaldığı sorulduğunda, en çok 4 telli büyük kemençesini, daha sonra "Andelip"[17] ismini verdiği kemençesini ve diğerlerini çaldığını söylemiştir.

Tanburî Cemil Bey, Meşrutiyet'ten sonra İstanbul'da Tepebaşı Tiyatrosu'nda, Rumeli'nde ve Edirne'de (1913) konserler vermiştir. Konserlerinde tanbur, kemençe ve yaylı tanbur çalmıştır. Yenikapı Mevlevihanesi'ne devam ederek mukabele dinlediği ve Şeyh Abdülbaki Baykara ile sohbetten büyük zevk aldığı kaynaklardan tesbit edilmiştir. "... Bu dahi ise, eline aldığı bütün sazlarda -taklidi şöyle dursun- tasavvuru bile imkansız seviyelerde mesaj rüchaniyetine sahip olduğu halde, Yenikapı

---

[15] a.g.e., sf.: 81
[16] a.g.e., sf.: 84
[17] Andelip: Abdülhamit'in kalfalarından Andelib Kalfa, zamanın saray kemençecilerindendir. Bu hanım, Cemil Bey'e bir kemençe hediye etmiştir. Cemil Bey de bu kemençenin adını 'Andelip' koymuştur.

ve Galata Mevlevihanesi'nde bir kenara ilişip, hudutsuz ye's melalinden bir an olsun kurtulabilmek için iltica ettiği Mevlevi mukabelesini gözyaşları içinde dinledikten sonra sessiz sedasız çıkıp giden Tanburî Cemil Bey'dir."[18]

Tanburî Cemil Bey, müzik eğitimine önem vermiş, bu konuda çeşitli araştırmalar yapmış, aynı zamanda Batı Müziğindeki eğitim tekniğini de incelemiştir. Cemil Bey, müzik eğitimindeki düşüncelerini, yetiştirdiği öğrencilerinde uygulamıştır. Tanbur öğrencileri arasında yeğeni Hikmet Bey, Kadı Fuat Efendi, Refik Fersan, v.b. bulunmaktadır. Kemençe öğrencileri arasında da Fahire Fersan, Ziya Hüzni Bey (Pendik'li), Samiye Morkaya, yeğeni Tevfik Bey, Murat Öztorun v.b. yer almaktadır.

Virtüozluğu, bestekarlığının önüne geçmiş olmasına rağmen, taksimlerinde yaptığı melodileri eserlerine de taşımıştır. " Son derece parlak ve duygulu nağmelerle bestelediği, üstün başarıya ulaştığı saz eserleri, hassas ruhunun izlerini taşırlar. Şarkıları da güzelce sayılırlar ; ancak saz eserleri derecesinde değildirler."[19]

Günümüze ulaşan eserleri şunlardır;

Peşrevleri: Şedaraban (Fahte - 3 hâne), Ferahfezâ (Muhammes), Muhayyer (Devr-i Kebir - 3 hâne), Hicazkâr (Muhammes), Kürdilihicazkâr (Muhammes - 3 hâne), Nevâ (Devr-i Kebir), Isfahân (Devr-i Kebir - 2 hâne), Mâhûr (Muhammes)

Saz Semâîleri : Şedaraban, Ferahfezâ, Hicazkâr, Sûzidilârâ, Muhayyer, Bestenigâr, Isfahân.

Bunlardan başka : Nihavend Longa (Nim Sofyan), Nikrîz Zeybek (Aksak), Rast Ninni (Sofyan), Hüseynî Oyun Havası (Çeçen Kızı - Nim Sofyan), Hicaz Hümâyûn Ninni (Dağda Tavşanlar Uyur - Sofyan), Rast Zeybek (Aksak)

Şarkıları : Hicaz - Aksak : "Mâtemzedeyim külbe-i ahzânımı gel gör"

Hicaz - Aksak : "Rahın etmedi, cânânı elimden ecel aldı" (mersiye)

Hicaz - Devr-i Hindî : "Bir müebbed firkatin sûzânı düşdü canıma"

Hicaz - Sengin Semâî : "Hep sâye-i vaslında gönül şâd olacakken"

---

[18] TANRIKORUR, Cinuçen, "Ölümünün 68.Yıldönümünde Tanburî Cemil Bey", Tarih ve Toplum, cilt: 2, İletişim Yayınları, Istanbul 1984, sf.: 92)

[19] AKSÜT, Sadun, "Türk Müziğinin 100 Bestekarı", İnkılap Kitabevi, Istanbul 1993, sf.: 248

Hüseynî - Devr-i Hindî : "Görmek ister gözlerim her dem seni"

Muhayyer - Sengin Semâî : "Pür lerze olur rûyini gördükçe cenânım"

Şehnâz - Sengin Semâî (Curcuna değişmeli) : "Feryâd ki feryâdıma imdâd edecek yok" (Güfte :Nigârî)

Şehnâz - Yürük Semâî : "Yârin ta uzaktan sesi geldi"

Mâhûr - Ağır Aksak : ""Var iken zâtında böyle hüsn ü ân olma nihân"

Nihavend - Semâî : "Sevdim seni ey işvebâz"

Kürdilihicazkâr - Aksak : "Def'i nâliş eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben"

Evc - (Aksak Semâî) - (Curcuna değişmeli) : "Nezîrin yok senin ey mâh yerde"

Ferahnâk - Aksak : "Bir nigâhın gönlümü etdi esîr-i aşkın âh"

Hüzzam - Aksak : "Etmesin avdet melâl-i intizâr" (Güfte: Muallim Nâci)

(Bu güfte Şevki Bey tarafından Hicaz-Devr-i Hindî olarak da bestelenmiştir.)

"...Onun üslubunun uzun vadede etkisi, bir yandan doldurduğu taş plaklar ve kovanlar ve bunlar arasında özellikle taksim plakları aracılığıyla, bir yandan da bilinen belli başlı iki öğrencisi Kadı Fuat Efendi ile Refik Fersan ve onların da talebeleri sayesinde olmuştur. Günümüzde dahi Tanburî Cemil Bey'in taş plaklardaki taksim ve icralarını can kulağıyla defalarca dinleyip, onların üslubunu taklit etmeye çalışan ve dinlediklerinden ciddi bir biçimde etkilenen tanbur, kemençe ve hatta ud icracılarımız vardır."[20]

Taş plaklara yaptığı taksimler arasındaki kemençe taksimleri şunlardır:
Bestenigâr, Çoban Taksimi (2), Evcara, Mahur (2), Ferahnak, Segah (2), Gerdaniye, Sultaniyegah (2), Hicaz, Acemaşiran, Hicazkar, Kürdilihicazkar, Hüseyni (4 telli kemençe ile), Pesendide, Irak, Saba, Isfahan, Suzinak (Kaba Kemençe ile), Karcığar, Uşşak ve Zavil.

Kemençe ile çaldığı eserler:

Hicazkar Peşrevi - Osman Bey (Udi Şevki Bey'le)

Rast Peşrevi - Tatyos Efendi (Ud, Kanun)

---

[20] TEL, Mesud Cemil, "Tanburî Cemil'in Hayatı", Sakarya Basımevi, Ankara 1947, sf.:109

Uşşak Peşrevi - Tanburi Büyük Osman Bey (Kadı Fuat Efendi ile)

Nihavend Peşrevi - Osman Bey (Udi Fahri Bey'le)

Beyati Peşrevi - Seyfettin Efendi (Udi Şevki Bey'le)

Tahir Buselik Peşrevi - Rıza Efendi (Udi Şevki Bey'le)

Karcığar Peşrevi - Tatyos Efendi (Udi Şevki Bey'le)

Mevlevihane Peşrevi - Hamza (Kemani Bülbüli Salih'le)

Şehnaz Peşrevi - Ali Ağa (Udi Şevki Bey'le)

Segah Karabatak Peşrevi - Hızır Ağa (Udi Şevki Bey'le)

Acemaşiran Peşrevi - Emin Ağa (Pianist Cemal Bey'le)

Ferahnak Peşrevi - Zeki Mehmed Ağa (Udi Sami ve Neyzen İhsan'la)

Nihavend Peşrevi - Rıza Efendi (Udi Şevki Bey'le)

Gülizar Peşrevi - Gazi Giray Han (Kadı Fuat)

Hüseyni Peşrevi - Lavtacı Andon (Kadı Fuat)

Uşşak Saz Semaisi - Aziz Dede (Udi Şevki Bey'le)

Şehnaz Saz Semaisi - Nikolaki (Udi Şevki Bey'le)

Kadim Hicaz Saz Semaisi (Udi Şevki Bey'le)

Hüseyni Saz Semaisi - Kemani Tatyos (Udi Nevres Bey'le)

Yegah Saz Semaisi -Aziz Dede (Udi Şevki Bey'le)

Suzinak Saz Semaisi - Kemani Tatyos (Udi Şevket Bey'le)

Tahir Buselik Saz Semaisi - Kemani Rıza (Kadı Fuat'la)

Nihavend Pembe Kız Opereti (Haydar Bey'in) Uvertürü (Udi Şevki Bey'le)

Gayda Havası

Askeri Marş

Yeniçeri Marşı

"Ey Gaziler, Yol Göründü" - (Kadı Fuat'la)

Kanto (Karşıda Kürt Evleri) - Söyleyen: Hafiz Osman

Köçekçe (Tavlada beslerler) - Söyleyen : Hafiz Osman

Erzincan Havası - Söyleyen : Hafiz Osman

Hicazkar Şarkı "Neyledi gör bana" (Hafiz Osman ve Udi Şevket Bey'le)

Hicazkar Şarkı - Söyleyen:Hafiz Aşir Efendi

Suzinak Şarkı "Aşık oldum" - (Udi Şevki ve Klarnet İbrahim Bey'le)

Tahir Buselik Şarkı "Ben sana mecbur" - Söyleyen: Hafiz Aşir

Tanburî Cemil Bey, virtüozluğunu gözler önüne serip öğretebilecek, uygulatabilecek ya da geliştirebilecek nitelikte "Rehber-i Musiki" adlı Türk Musikisi Nazariyat kitabının dışında geleceğe yazılı malzeme bırakamamıştır. Ayrıca, "Kamus-ı Musiki" adlı bir musiki ansiklopedisi yazmaya başlamış, çok az bir kısmını yazabilmiştir. Aynı şekilde Kemençe Metodunu da yazmaya başlamış, fakat tamamlamamıştır.

Bazı kaynaklara göre 1871'de, bazılarına göre de 1873'de İstanbul'da Molla Gürani'de doğan, bazı zamanlarda asabi, bazı zamanlarda içe dönük ama tam bir İstanbul Efendisi kimliğini taşıyan Tanburi Cemil Bey, yaşadığı hareketli hayattan 28 Temmuz (4 Ağustos) 1916'da "özlediği hayata doğmak üzere" aramızdan ayrılmıştır. Oğlu Mesud Cemil, 1947 yılında yayınladığı "Tanburî Cemil'in Hayatı" adlı eserle günümüze Cemil Bey'le ilgili birçok bilgi aktarmıştır.

Tanburî Cemil Bey'in icrasının başlıca özellikleri şu şekilde sıralanabilir:
"- Teknik açıdan; 1) Müzik dilinin çarpma, trill, tremolo, senkop, üçleme, beşleme, glissando, ritardando, accelerando, agitato, appassionato, giocondo, funebre, maestoso, sottovoce, vivace, legato, tenuto ve pizzicato gibi bütün unsur ve nüansları; tesadüfe, tereddüde, hataya yer vermeyen kusursuz bir sağ ve sol el tekniği. 2) Taksimlerinde makamlara her defasında değişik orijinal bir giriş cümlesiyle başlaması ve yine orijinal bir finalle bitirmesi; 3) Bir nevi antiphonarium ve responsorium tarzında soru-cevap motifleri kullanması, sorunun da cevabının da her defasında değişmesi; 4) Yer yer belirdiği bir usulü olan veya kendi kendisine tempo verdiği pasajlara girmesi (taksimlerinde), usulsüz olarak taksim içinde bu pasajlara giriş ve çıkışlarındaki orijinal mafsallanmalar; 5) Kendisinin veya başkalarının eserlerinin icrasında, tekrarlanması gereken cümleleri her defasında değişik bir varyasyona (çeşitleme) çalması, böylece monotonluğu gidermesi; 6) Parçanın ritmik yapısına nefes kesici bir dinamizm ve canlılık getirmesidir..."[21]

[21] TANRIKORUR, Cinuçen, "Ölümünün 68. Yıldönümünde Tanburî Cemil Bey", Tarih ve Toplum, cilt: 2, İletişim Yayınları, Istanbul 1984, sf.: 92

BÖLÜM 4. TANBURİ CEMİL BEY'İN KEMENÇE İLE İCRA ETTİĞİ SAZ ESERLERİ ve İNCELEME

Tanburi Cemil Bey, icra ettiği saz eserlerinin 30'dan fazlasını taş plaklara kaydetmiştir. Plaktaki eserlerde notalardan yararlanıp yararlanmadığı, yararlanmışsa hangi versiyonu kullandığı bilinmemektedir. Bu çalışmada, nota ile icra farklılığını daha sıhhatli anlatabilmek için, iki portede karşılaştırma yapılarak inceleme yoluna gidilmiştir. Üstte yer alan porteye Tanburi Cemil Bey'in icrası, altta yer alan porteye ise eserin bilinen notası yazılmıştır. Alt portelerdeki notanın seçiminde en ideal olanı, Cemil Bey'in çalmış olduğu notalardır. Fakat, bu bilinemediğinden, o dönemlerde basılmış notalardan yararlanılmaya çalışılmıştır.

Bazı eserlerin altında ikinci bir porte bulunmamaktadır. Bunlardan biri Tatyos Efendi'nin Rast Peşrevi'dir. Bu Peşrev'in eski versiyonlarında tereddütte kalındığından, sadece Tanburi Cemil Bey'in icrası yazılmıştır. Tek portede yazılan diğer eserler ise Rast Zeybek, Hüseyni "Çeçen Kızı", Nikriz Sirto'dur. Bu eserler Tanburi Cemil Bey'in kendisinin ölümünden sonra notaya alındığı için o döneme ait notası bulunamamıştır. İncelemede yer alan ve yine kendi bestesi olan Ferahfeza Saz Semaisi ise "Tanburi Cemil Bey Külliyatı" adlı yayındaki nota yazımı ile karşılaştırmalı olarak alınmıştır.

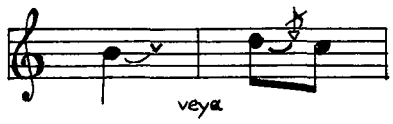
4.1. Eserlerin Notası ve İcrası :

Nota yazımında, özellikle Tanburi Cemil Bey'in icrasını değerlendirmek açısından, bazı süsleme elemanları kullanılmıştır. Bu çalışmada uluslararası nota kuralları dışında kullanılan süsleme işaretleri (küçük notalar) şunlardır ;

a) Sessiz çarpma : "Çarpma ilk notaya bağlı çalındığında, bağı yapıp çarpma notasına vuran parmak, belli bir kuvvetle vurur. Zayıf zamandaki bu çarpma sesinin

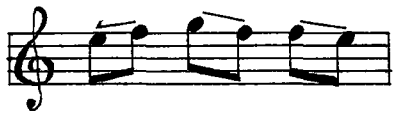
de zayıf olması istenir. Hele ard arda çarpmaların geldiği süratli pasajlarda çarpma sesi adeta yok olmalıdır. İşte bu anlamdaki çarpma, artık legato ile değil, kısa bir staccato ile (veya küçük es'le) elde edilir. Çarpma olduğu unutulmadan, yani ilk notanın uzunluğunun sonuna, çok kısa bir zamanda sol elin bir parmağı tele dokunarak sessiz çarpma yapılır."[22] Hemen arkasından sonraki asıl nota duyurulur.

Esas ses, başka bir ses tarafından (genellikle üst bitişiğindeki ses ile) kapatılır, susturulur. Genellikle legato olmayan (bağsız) notalarda gerçekleşir.



b) Ağır glissando (Ağır kaydırma) : "Dar bir alanda daha uzun zamanda yapılır. Kaydırma, genellikle sesle beraber başlar, notanın kendi değeri süresince parmak 1 - 1,5 koma kadar pestteki sese doğru hareket eder."[23] Özellikle bazı makamlardaki belirgin ses pestleşmelerini açıklamak için, icraların nota üzerinde gösterilmesinde bu işaretin kullanılması uygun bulunmuştur.

c) İki esas ses arasında glissando : Birinci ses zamanını doldururken, parmak kayar, ikincisi tam zamanında duyurulur.

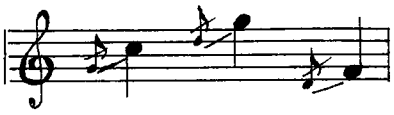


d) Önden gelen çarpma glissandosu : Kaydırma başlangıcı esas ses değildir. Genellikle ilk duyulan ses, boş tel olur. Sonra duyulan ses ise (varılan ses) gidilmek istenen ses olur. Kemençede bu hareket, aynı parmakla gerçekleştirilir. Notada

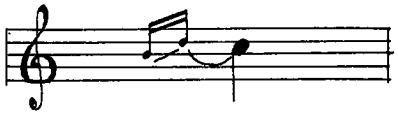
---

[22] TORUN, Mutlu, "Ud Metodu (Gelenekle Geleceğe)", Çağlar Yayınları, Istanbul 1996, sf.:285
[23] a.g.e., sf: 290

gösteriliş şeklinde, hangi notadan itibaren glissando yapılacaksa o, çarpma olarak görünür.

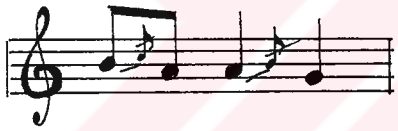


e) Önden gelen birkaç çarpma glissandosu : Kemençede esas notaya gitmeden önce, çarpma ile glissando arasında iki sesin çok kısa zamanda olarak duyulmasıdır.



Örnekte ilk duyulan nota Si'dir. Si, Re'ye gider. Re ise çarpma görevini üstlenerek Do'ya bağlanır. Legato olarak çalınır.

f) Sona ilave edilen çarpma glissandosu : Kaydırma, bitişik sesli çarpma gibi kullanılmaktadır. Kemençede, aynı parmakla, esas sesin sonuna doğru yapılır.



4.1.1. Beyati Peşrevi - Seyfettin Osmanoğlu - Hafif (Udi Şevki Bey'le)

Metronom : ♩ = 72

Akort : Bir tam ses çekilmiş ve Bolahenk düzende çalınmıştır.

Karar sesi : Bolahenk (yerinden) akorda göre ; Buselik

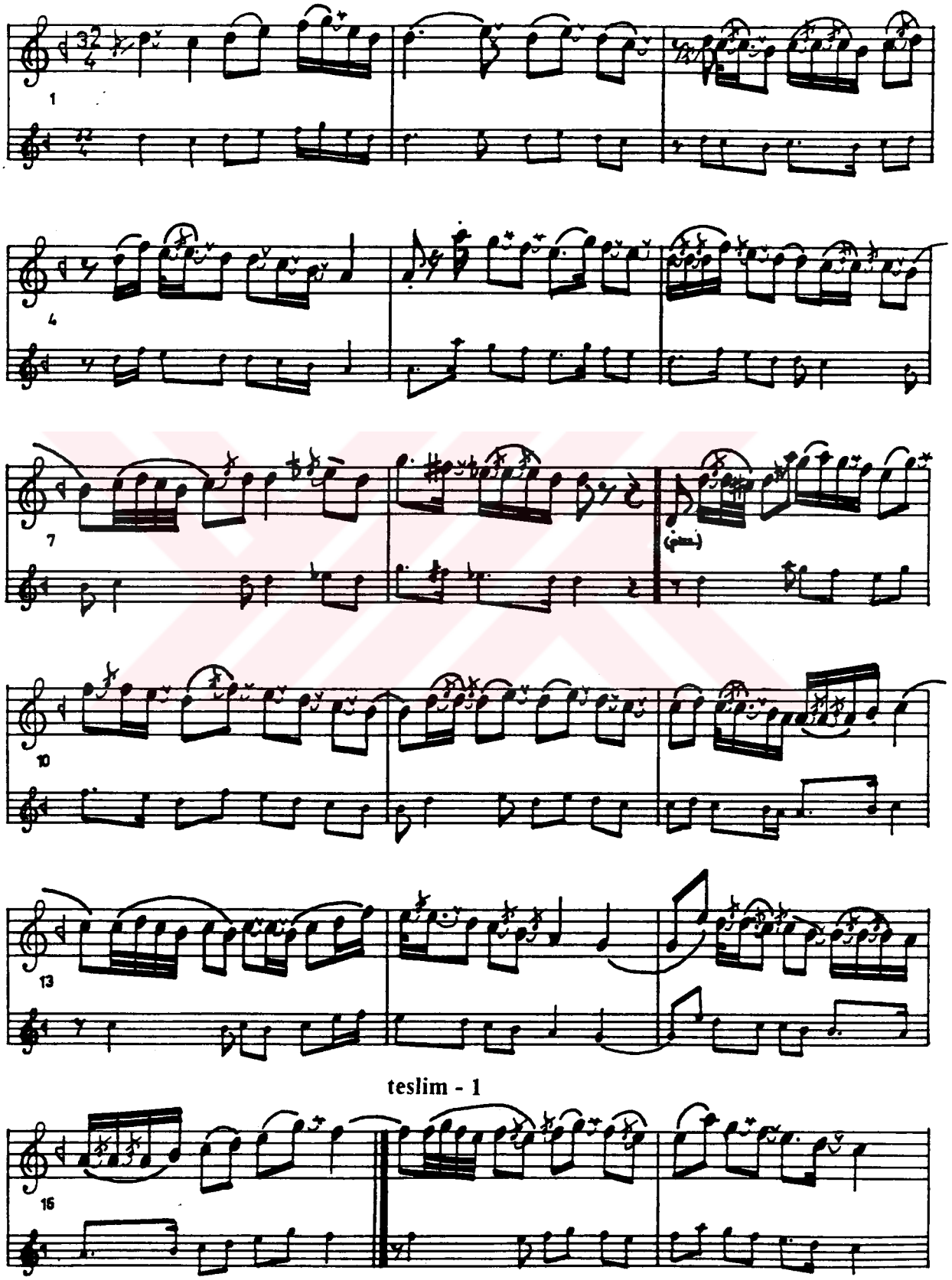
Uluslararası akortta ; Fa diyez

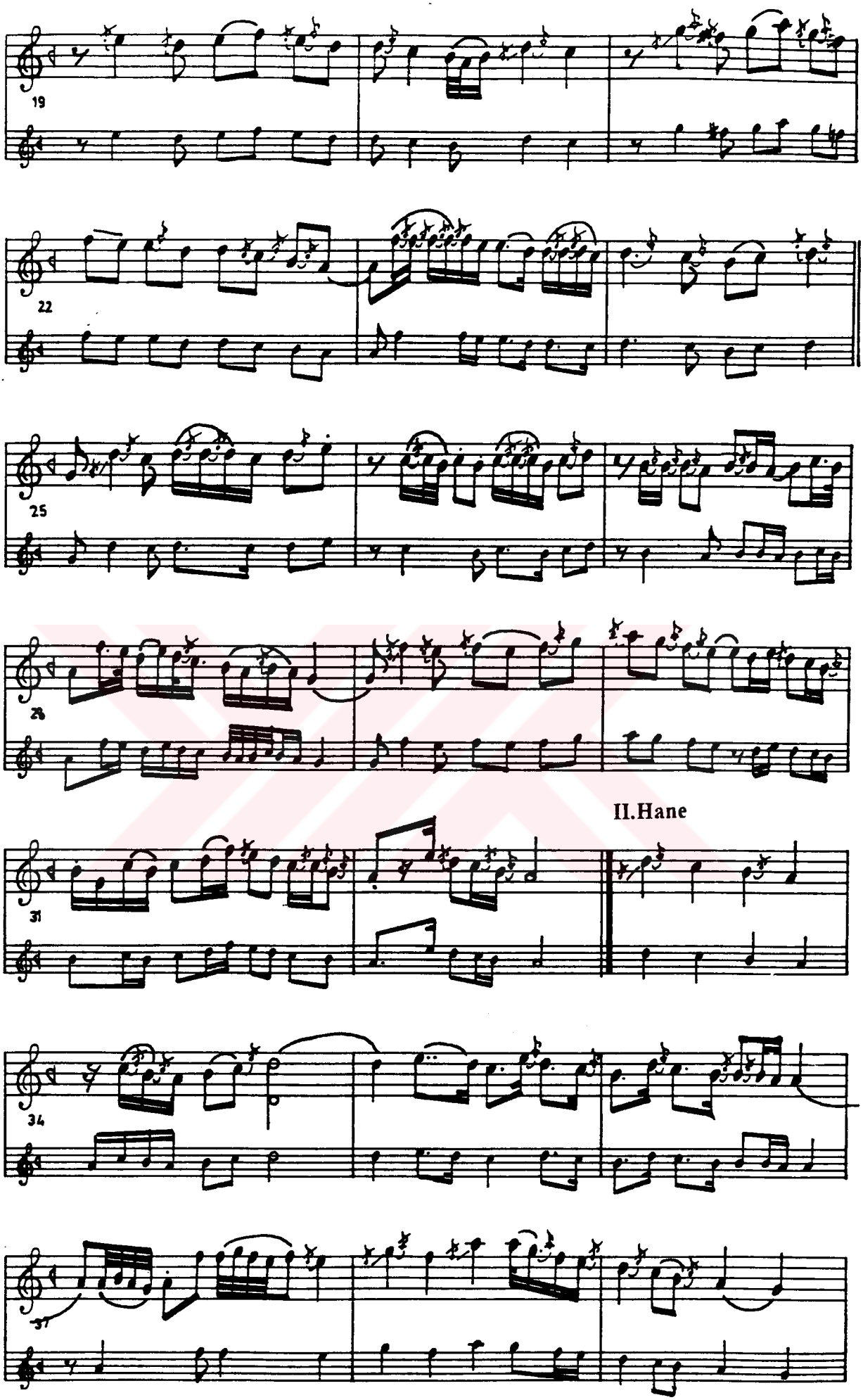
BEYATİ PEŞREVİ

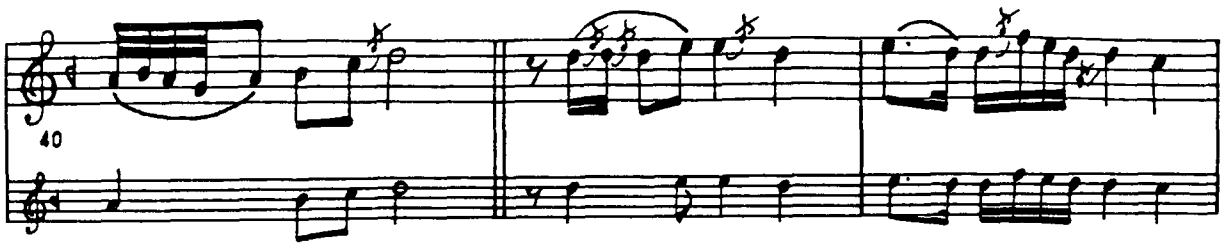
Hafif

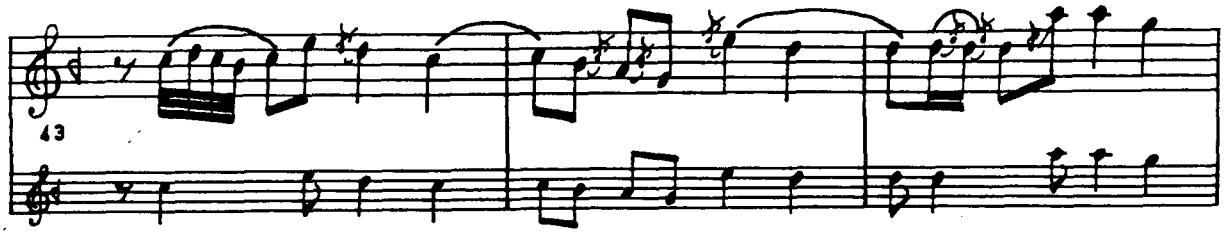
Seyfettin Osmanoğlu

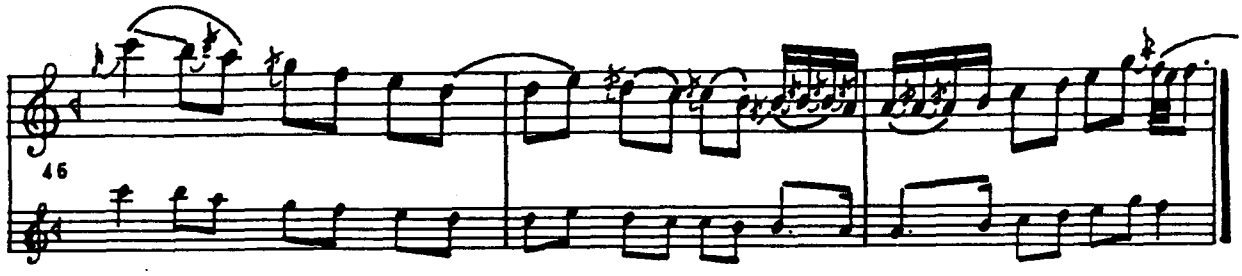
I. Hane



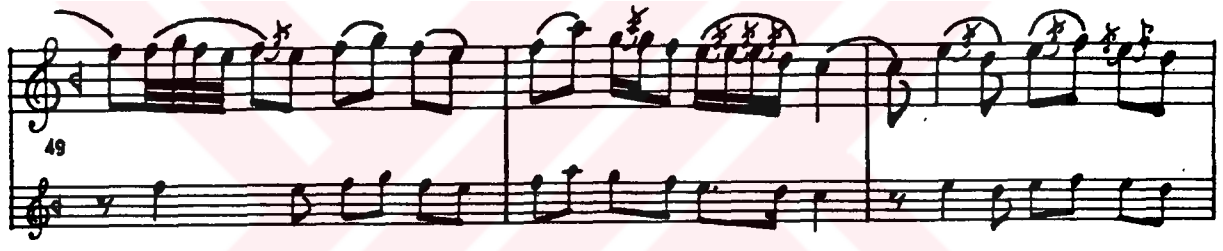

19
22
25
26
II.Hane
31
34
37

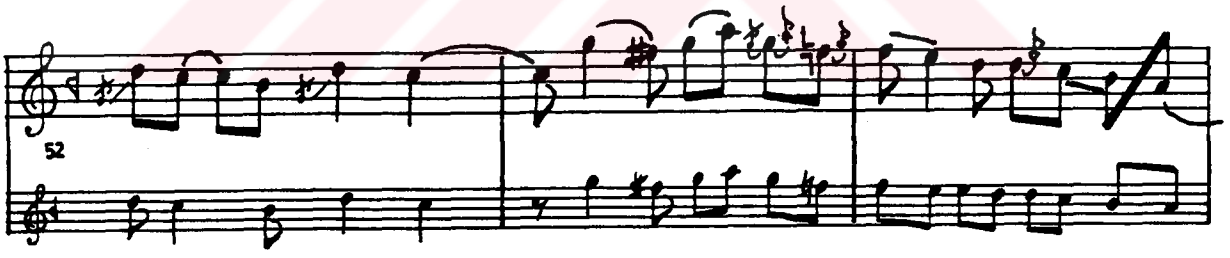


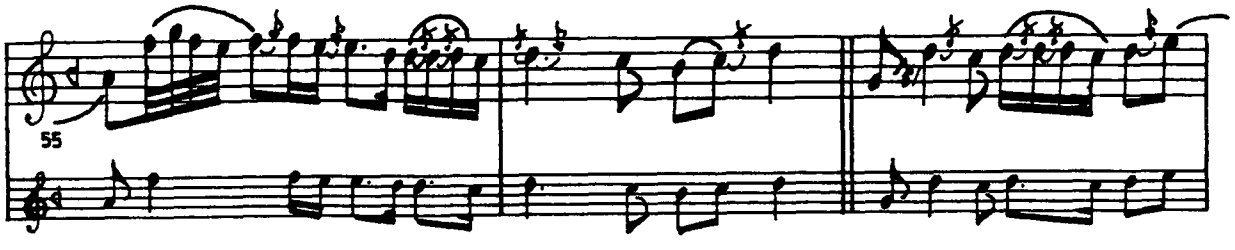


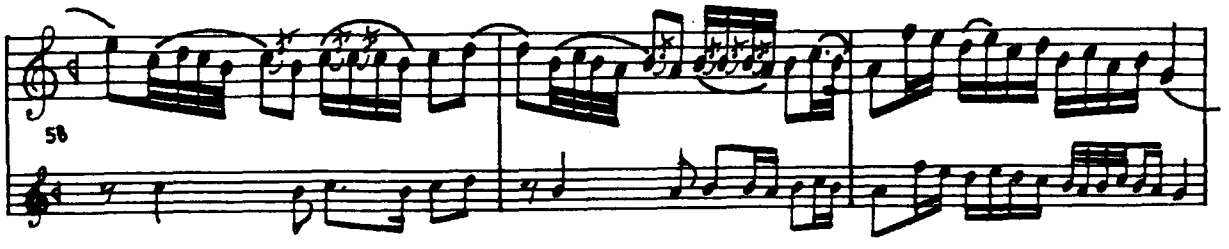


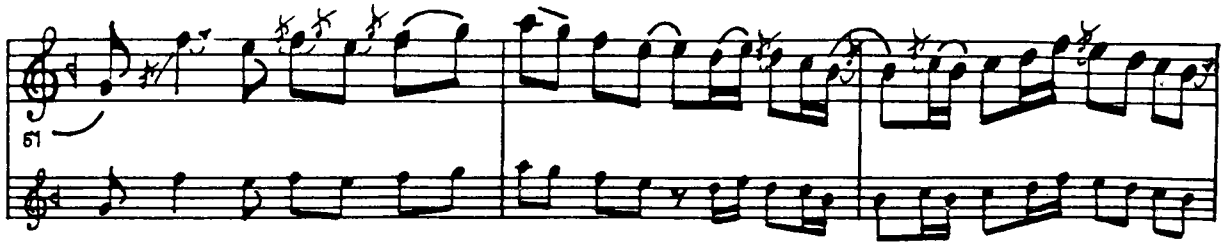
teslim - 2



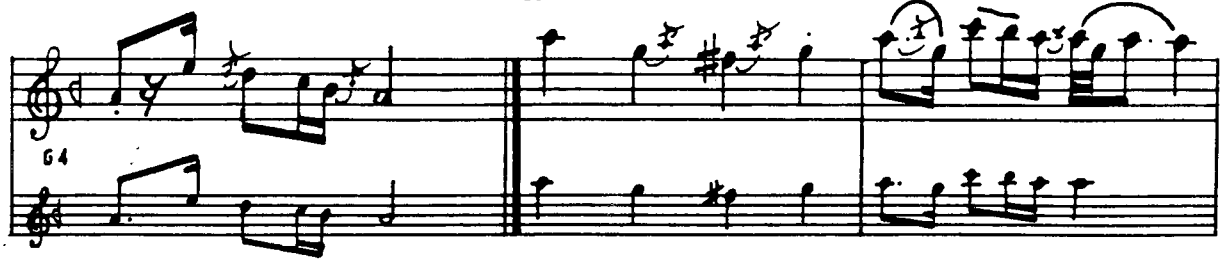


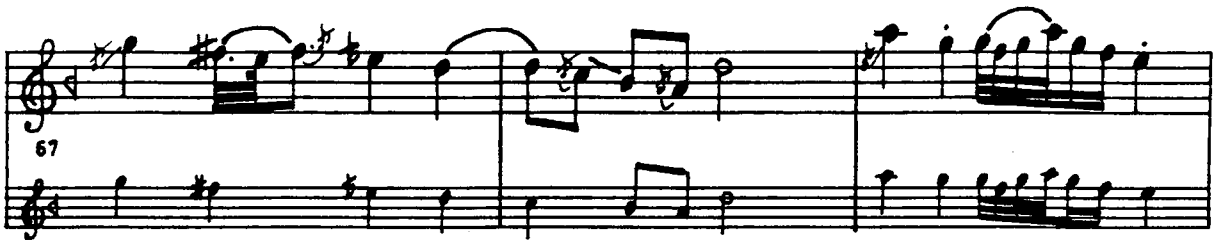


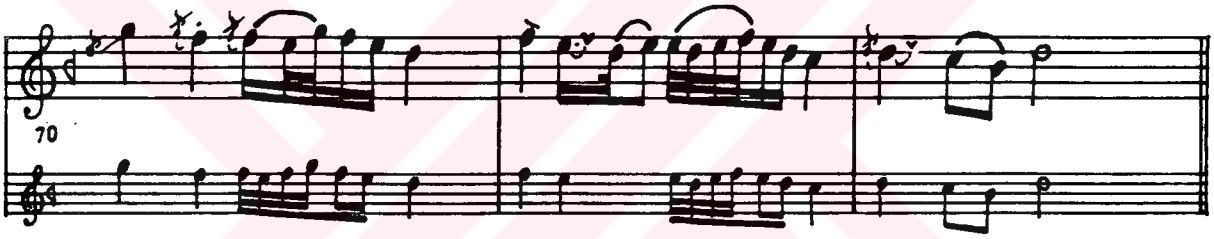


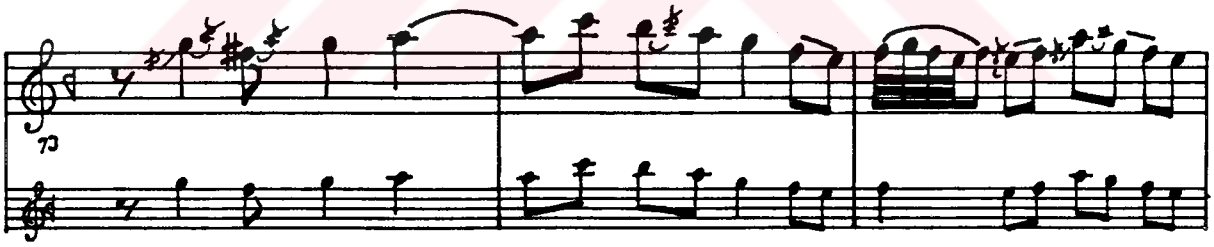


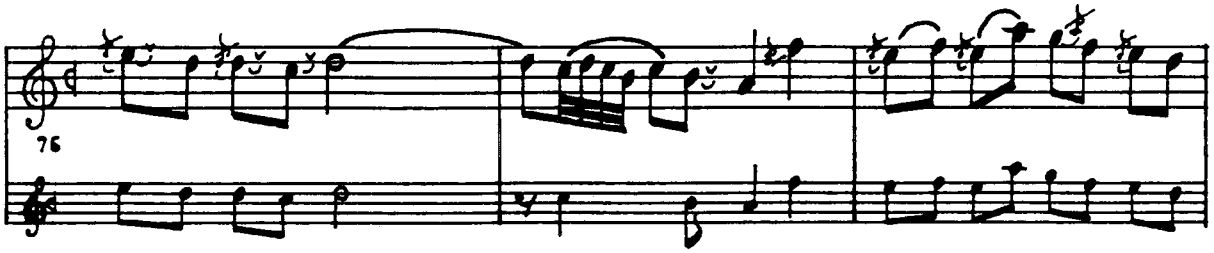
III.Hane



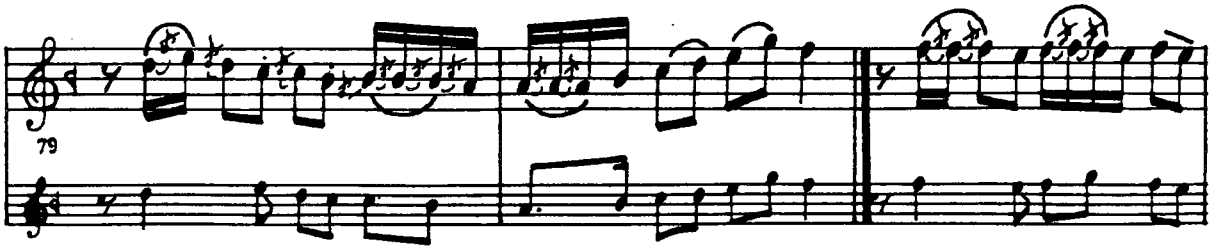


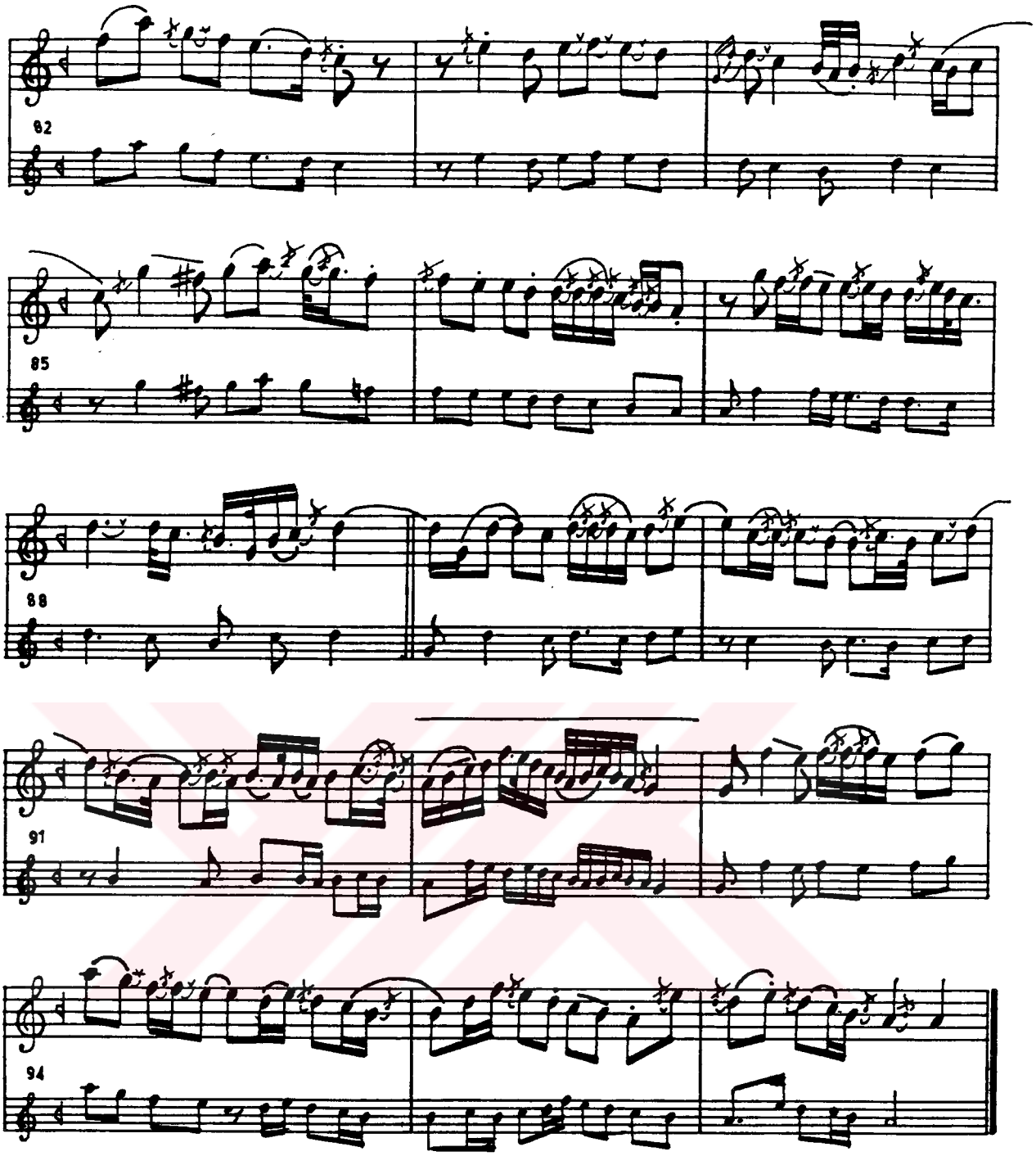




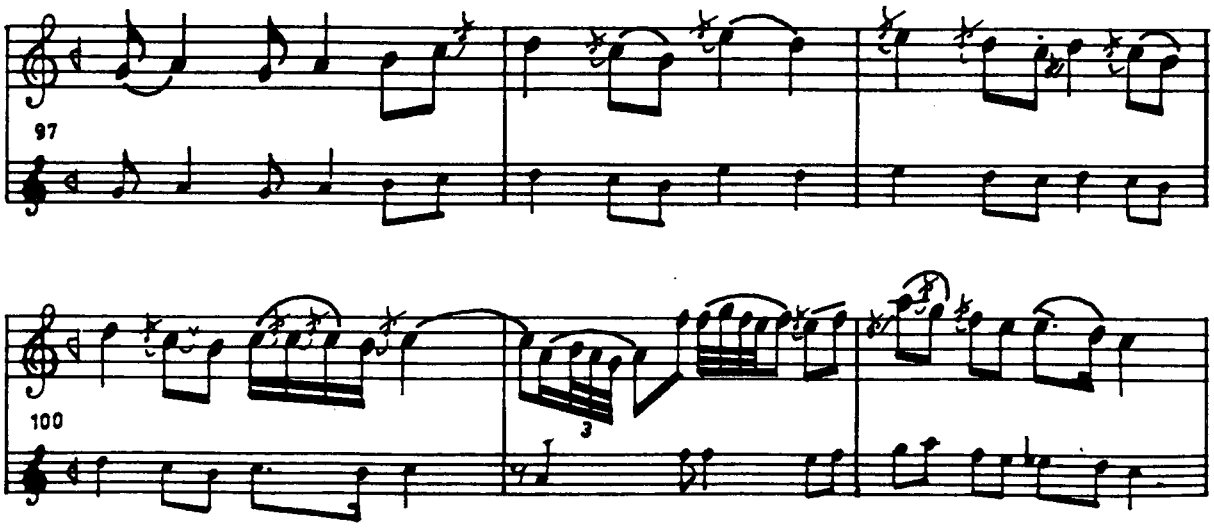


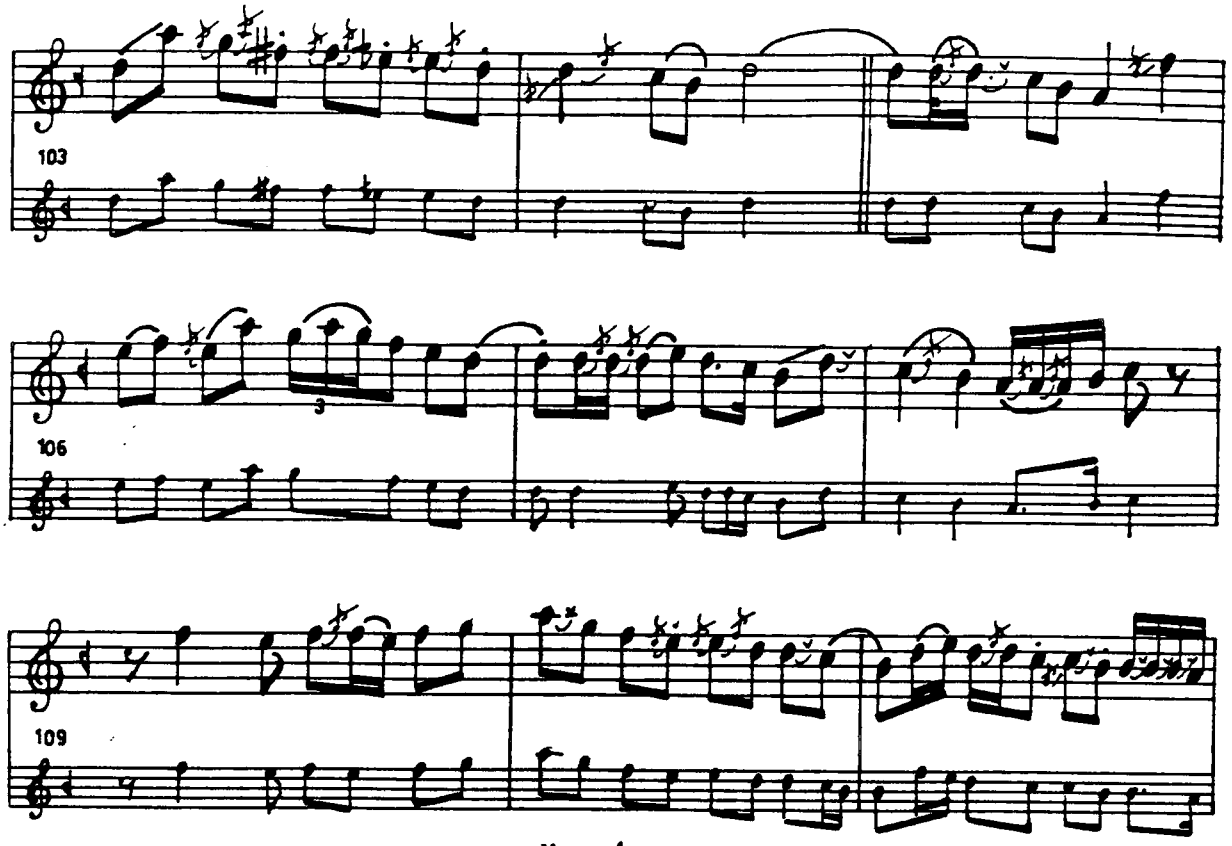
teslim - 3



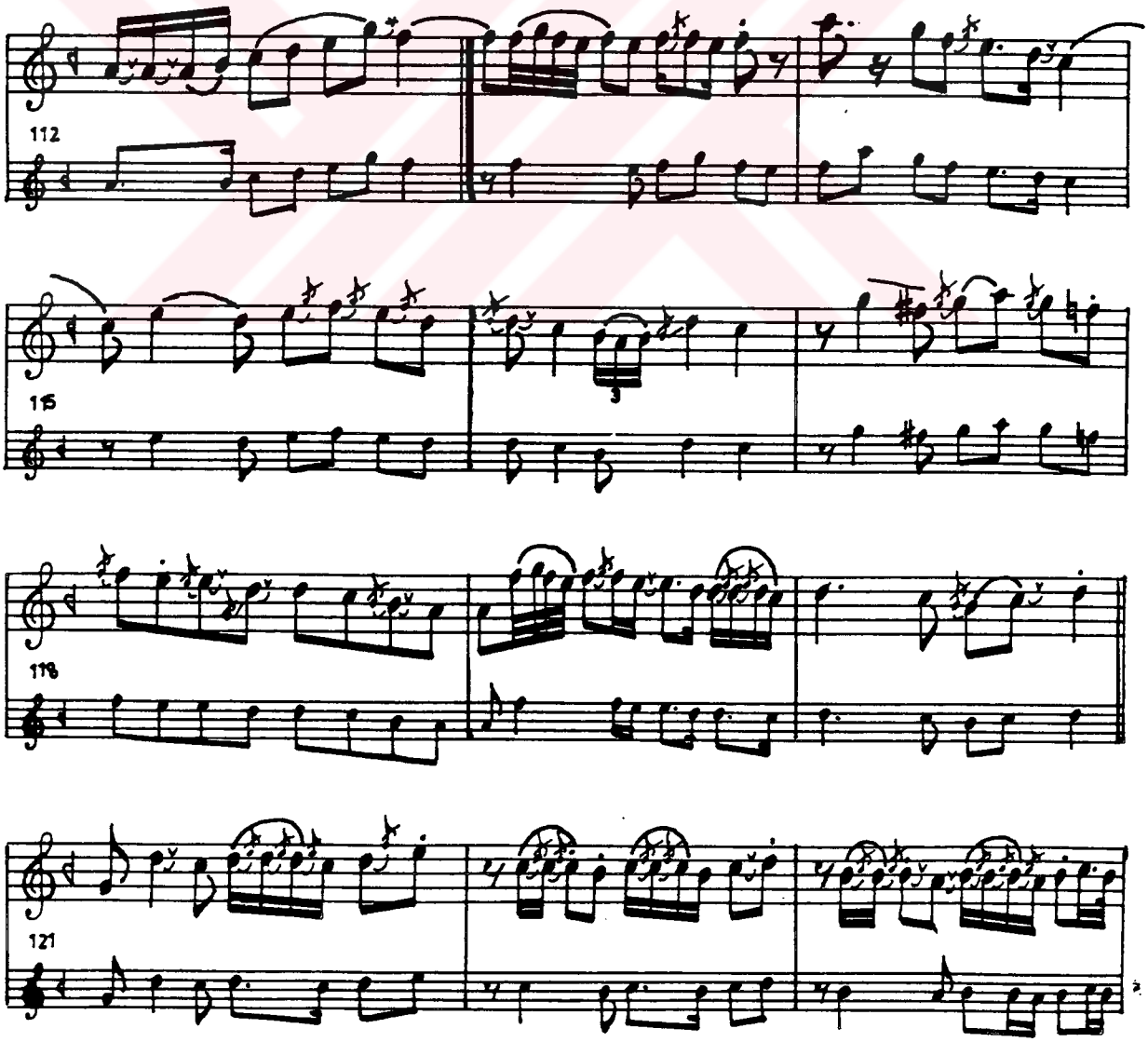


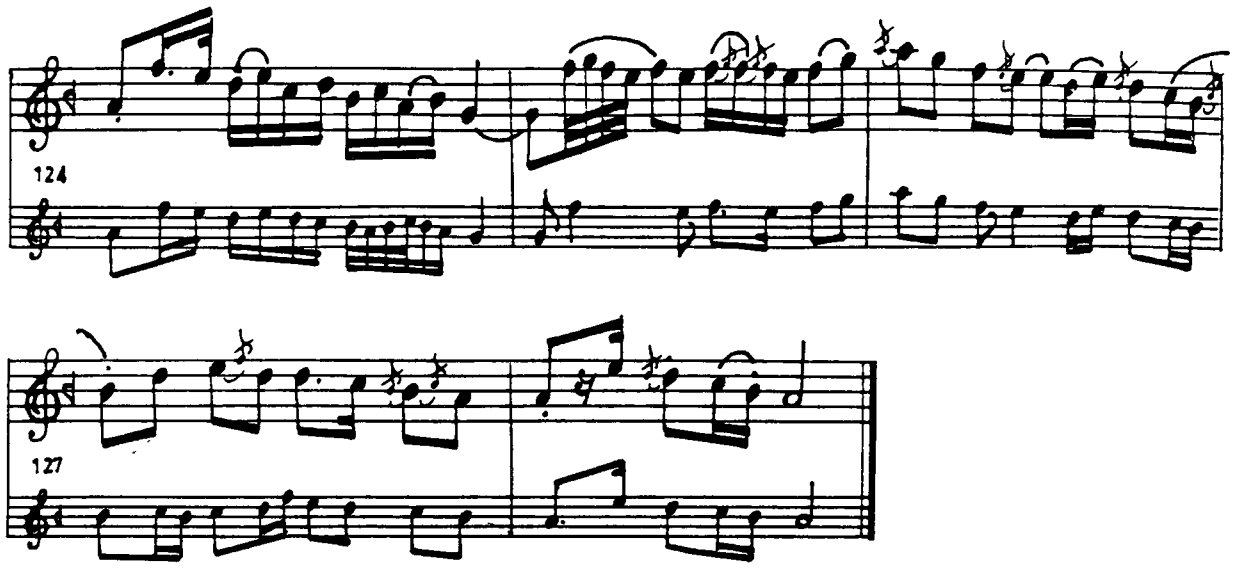
IV.Hane





teslim - 4




124

127

4.1.2. Ferahfeza Saz Semaisi - Tanburî Cemil Bey (Kadı Fuat Bey'le)

Metronom : ♪ = 142 - 144 -146 (10/8), 200 - 208 (6/8)

Akort : Birbuçuk ses çekilmiş ve Bolahenk düzende çalınmıştır.

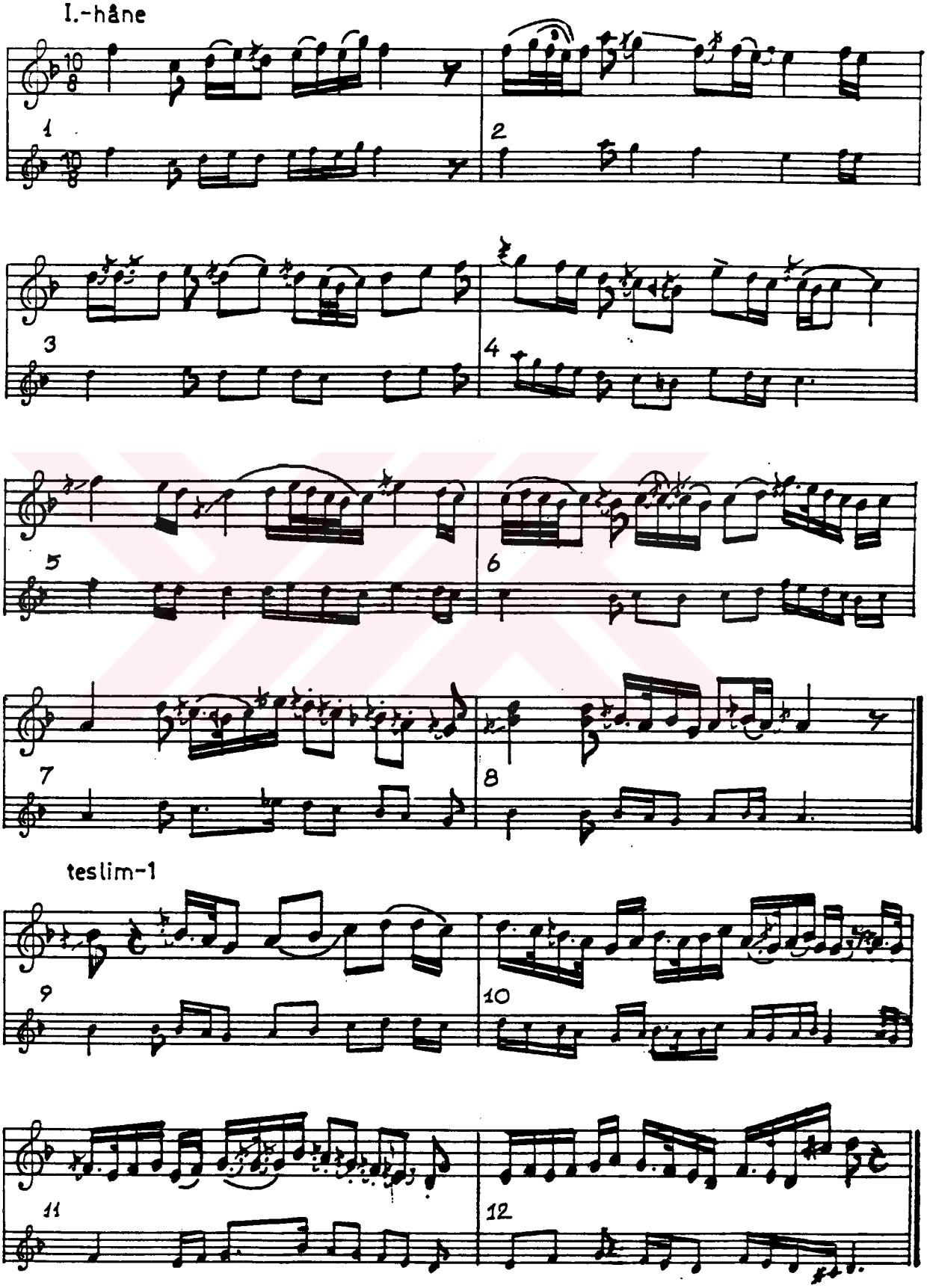
Karar sesi : Bolahenk akorda göre ; Acemaşıran

Uluslararası akortta ; Do

FERAHFEZÂ SAZ SEMÂÎSİ

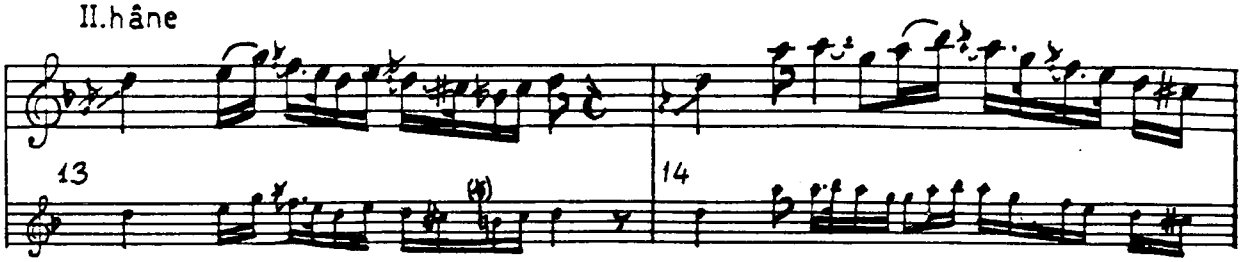
Aksak Semâî — TANBÛRÎ CEMİL BEY

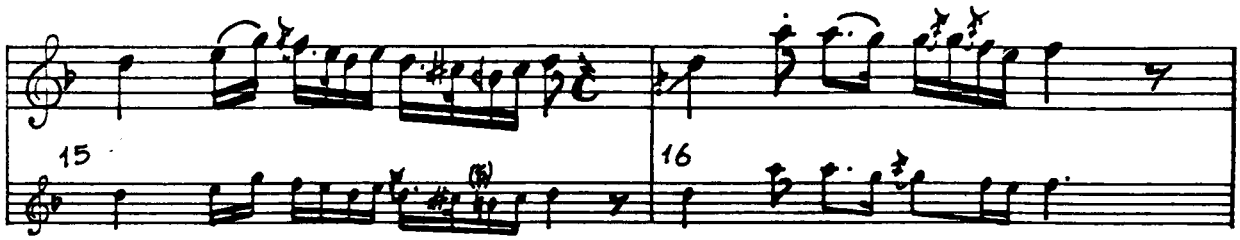
I.-hâne

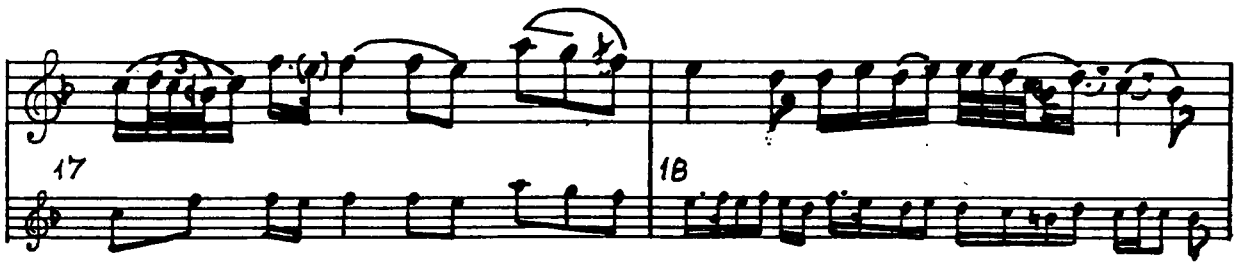


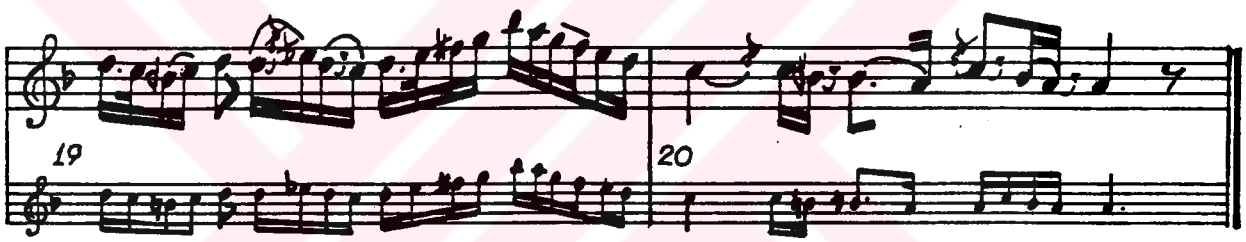
teslim-1

II.hâne

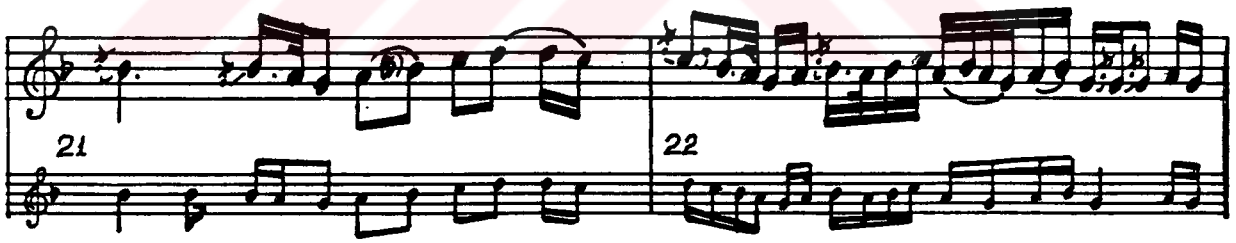


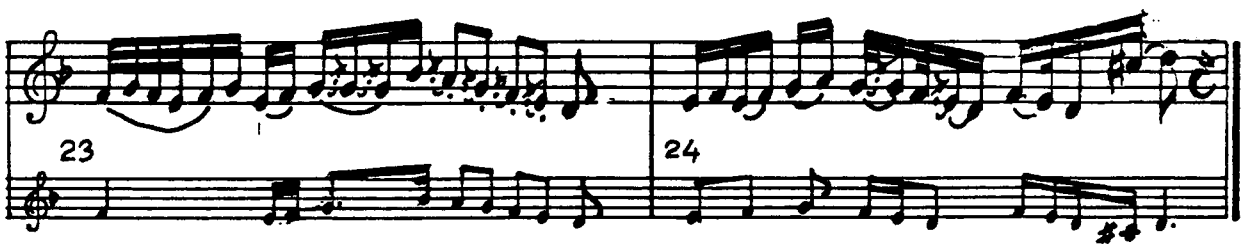




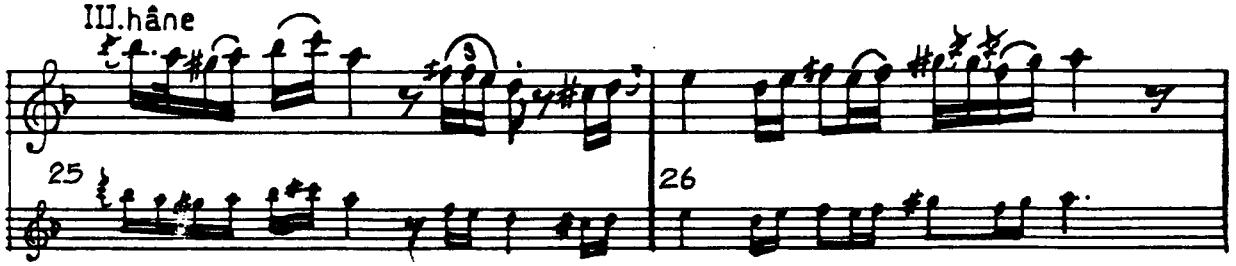


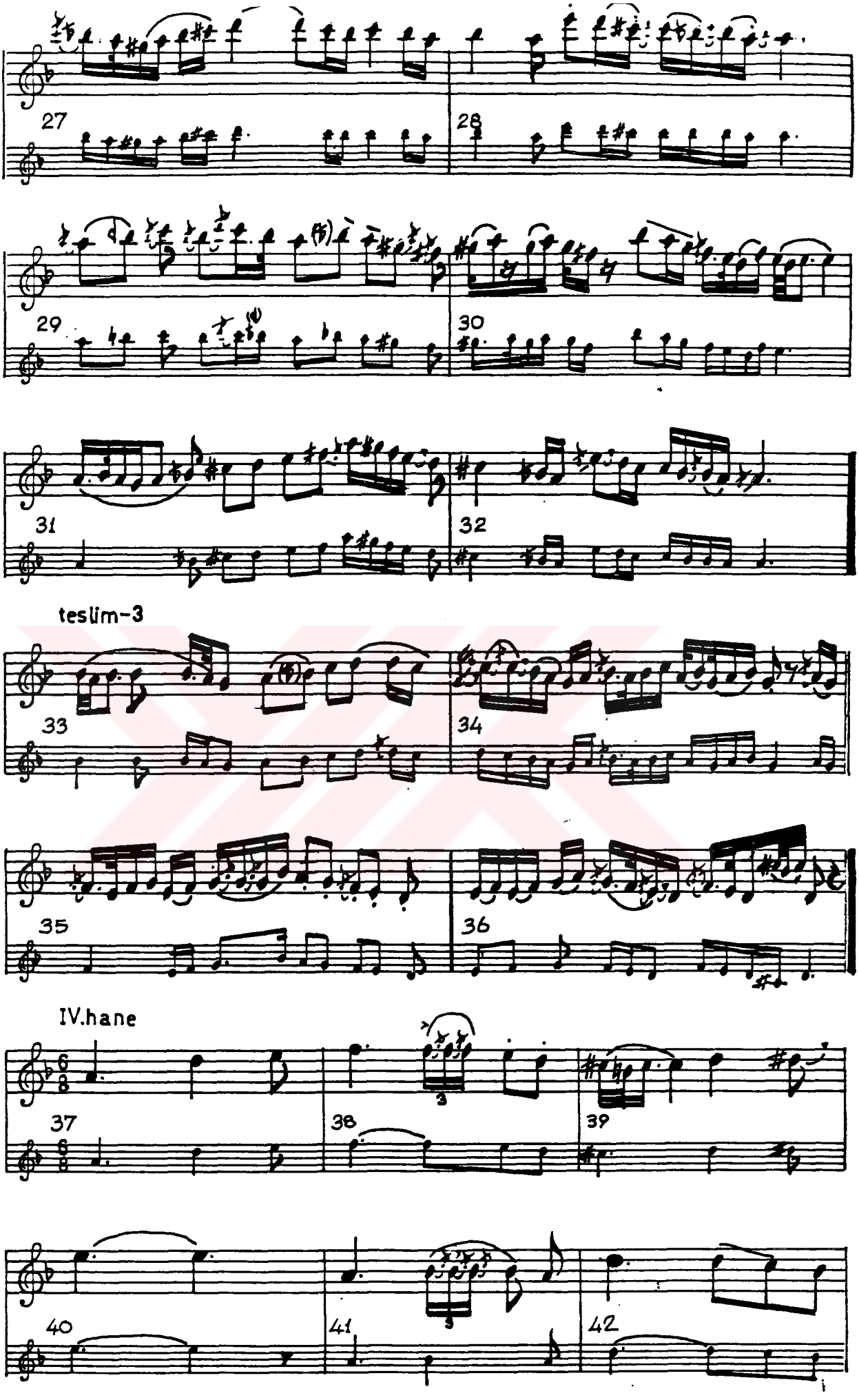
teslim-2

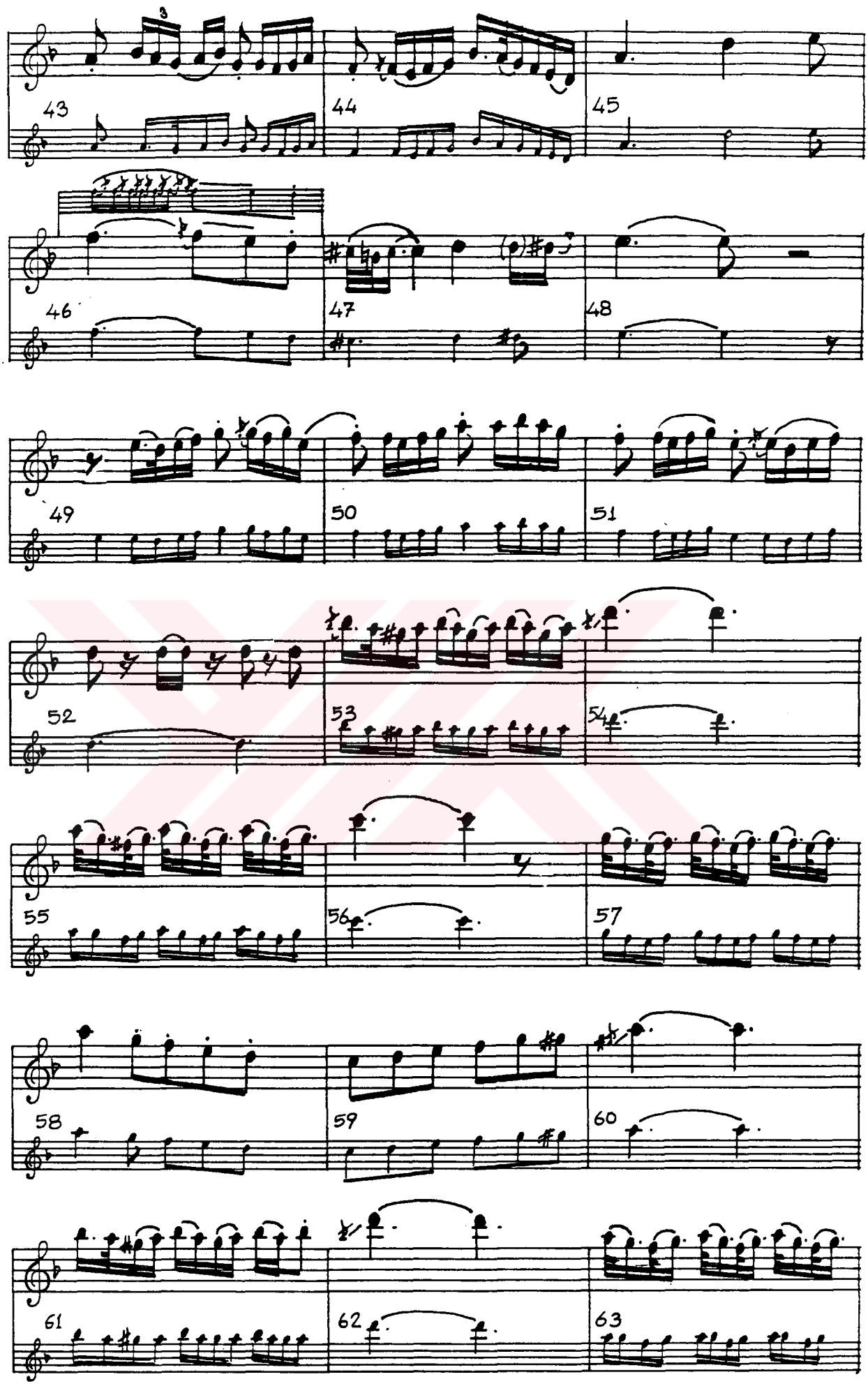


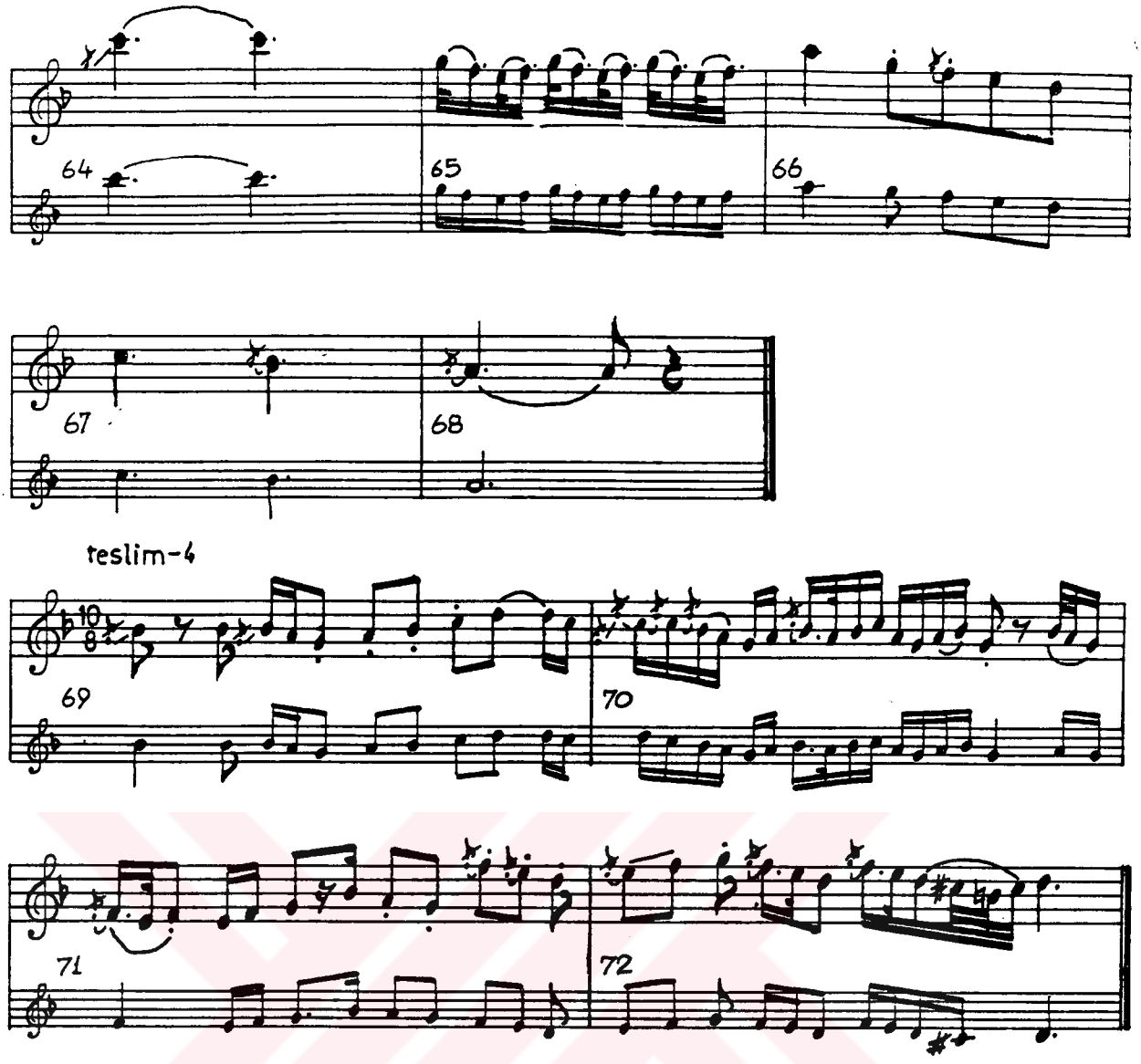


III.hâne




27
28
29
30
31
32
teslim-3
33
34
35
36
IV.hane
37
38
39
40
41
42


43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63


64
65
66
67
68
teslim-4
10/8
69
70
71
72

4.1.3. Hüseyni Saz Semaisi - Tatyos Efendi (Udi Nevres Bey'le)

Metronom : = 168 (10/8) , 120 - 124 (6/4)

Akort : Bir tam ses çekilmiş ve Mansur düzende bir oktav yukarıdan çalınmıştır.

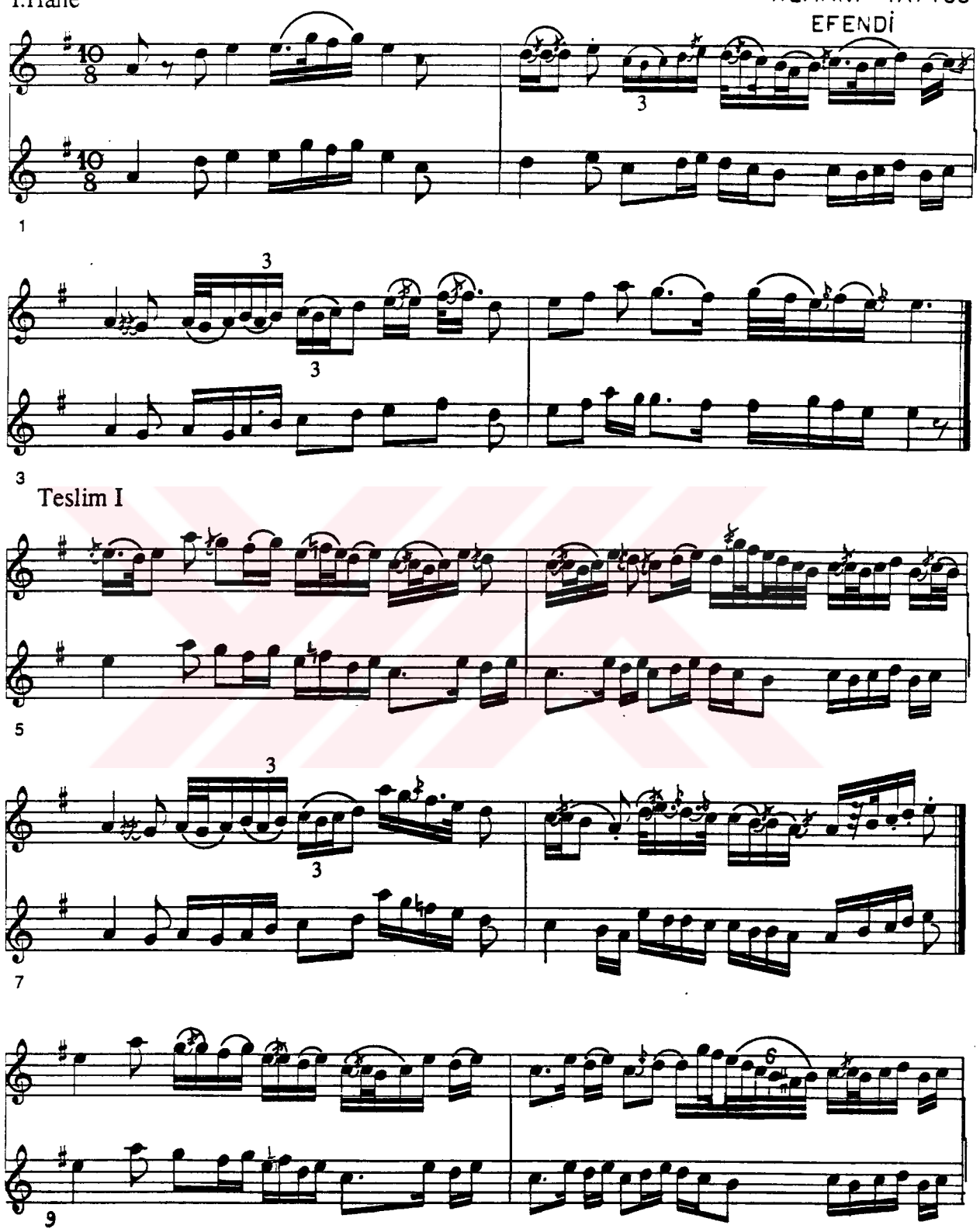
Karar sesi : Bolahenk akorda göre ; Çargah

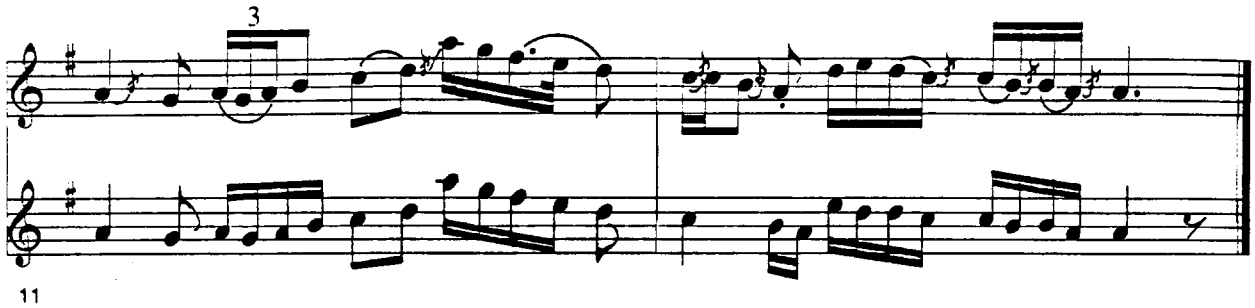
Uluslararası akortta ; Sol

HÜSEYNİ SAZ SEMAİSİ

I.Hane

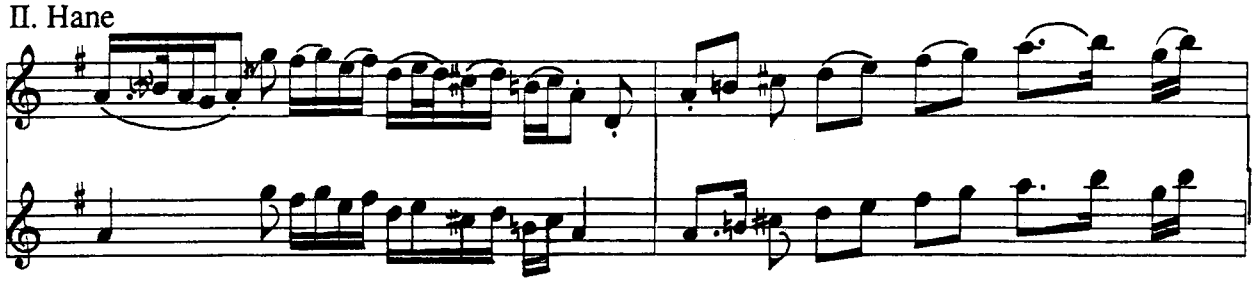
KEMANİ TATYOS EFENDİ



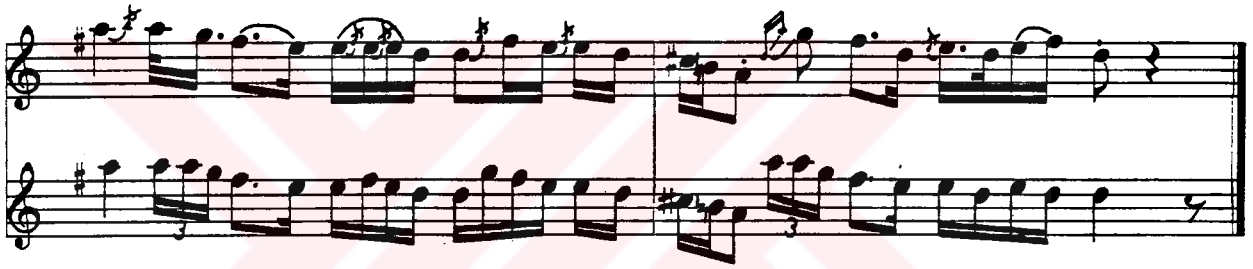


11

II. Hane

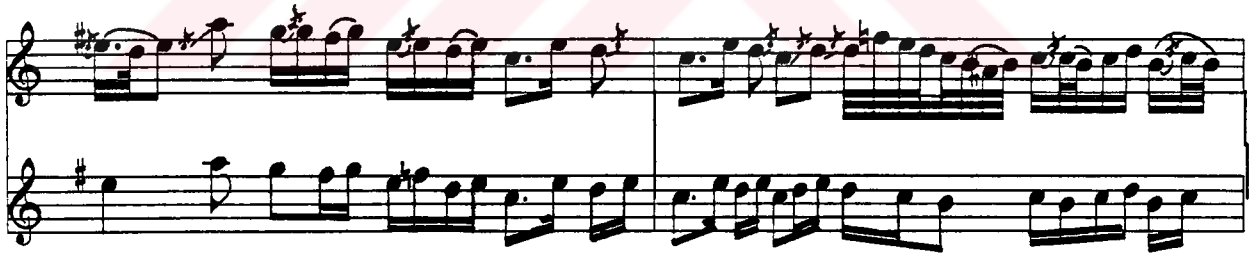


13

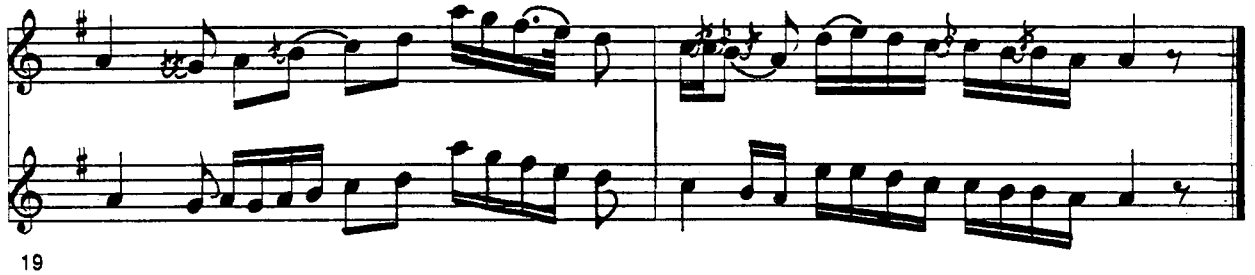


15

Teslim II

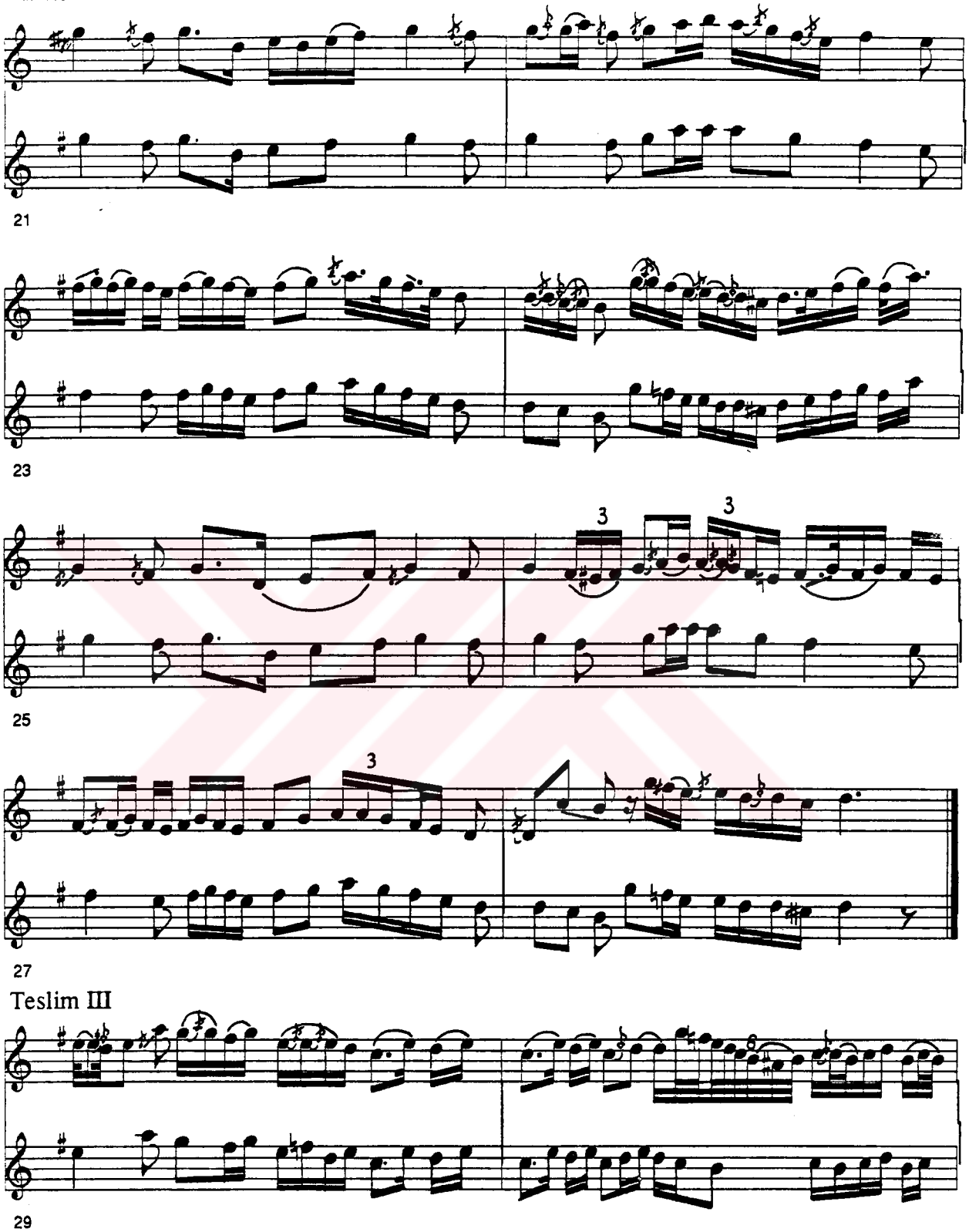


17

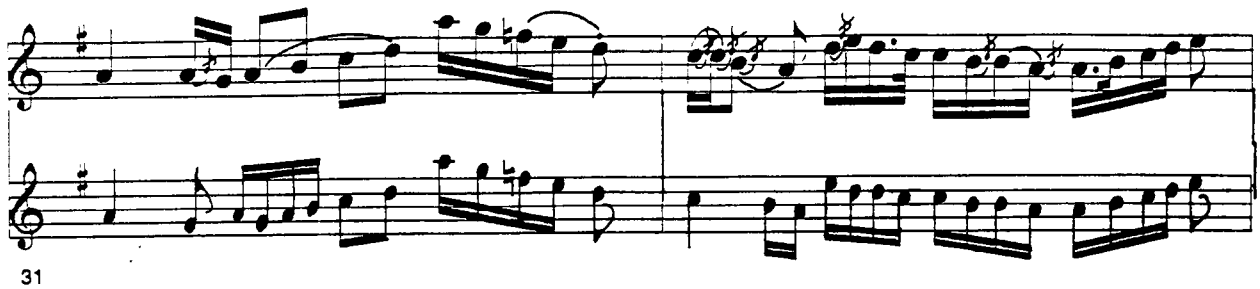


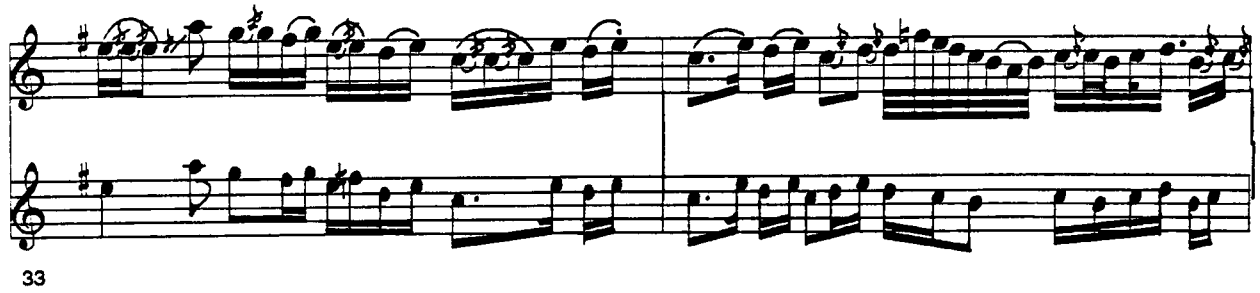
19

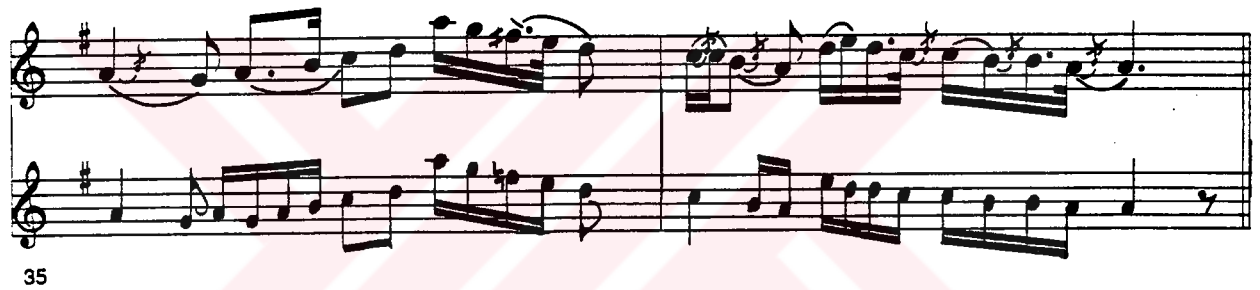
III. Hane



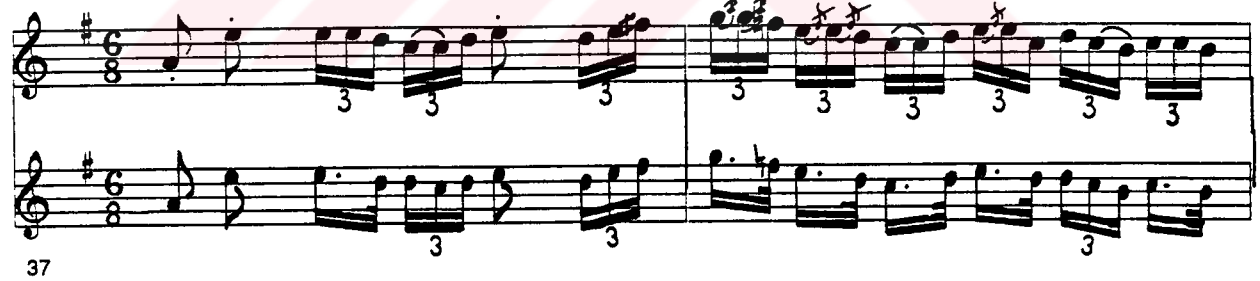
Teslim III

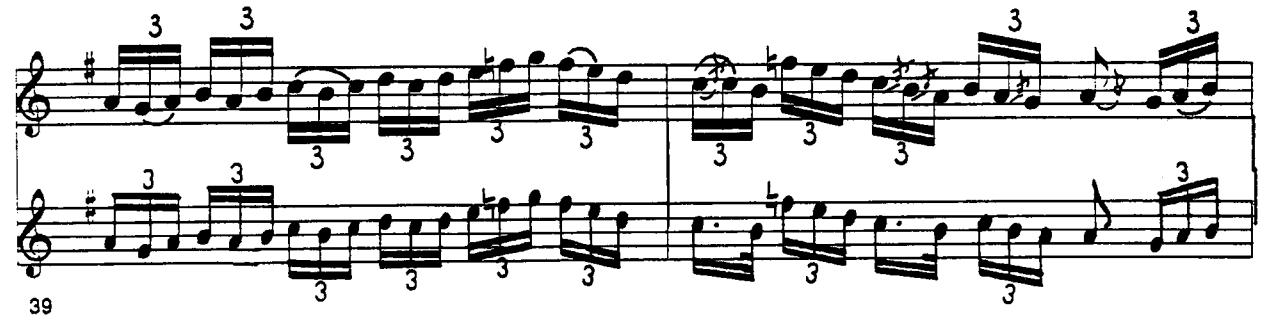


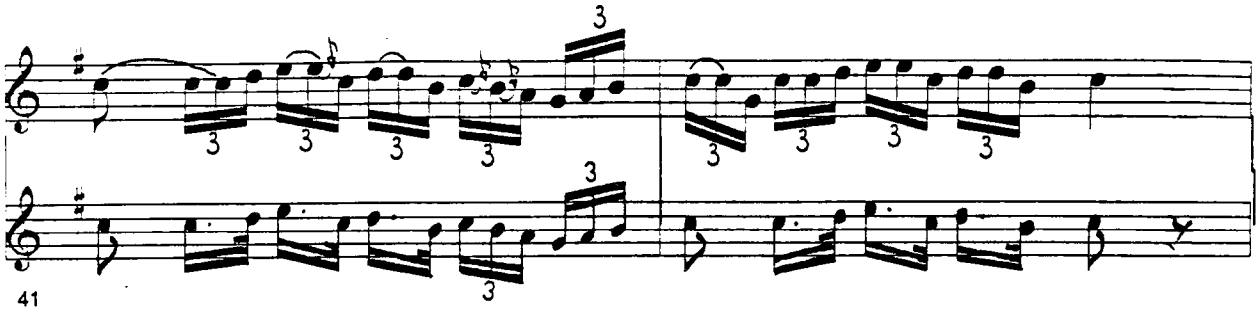




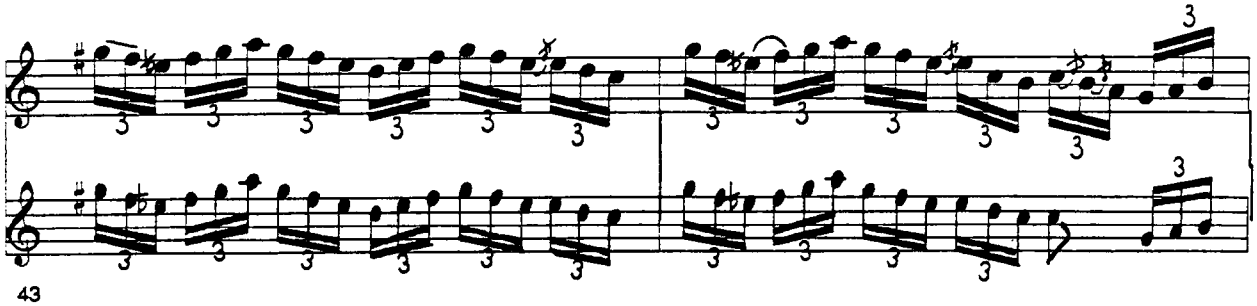
IV.Hane



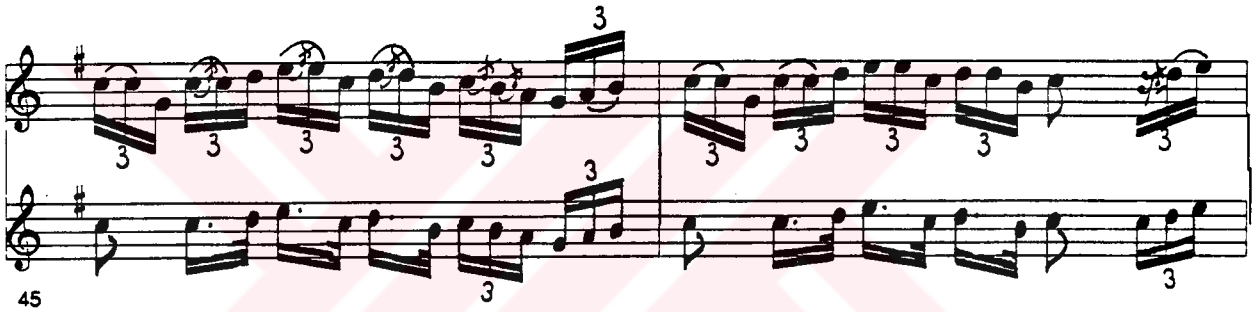




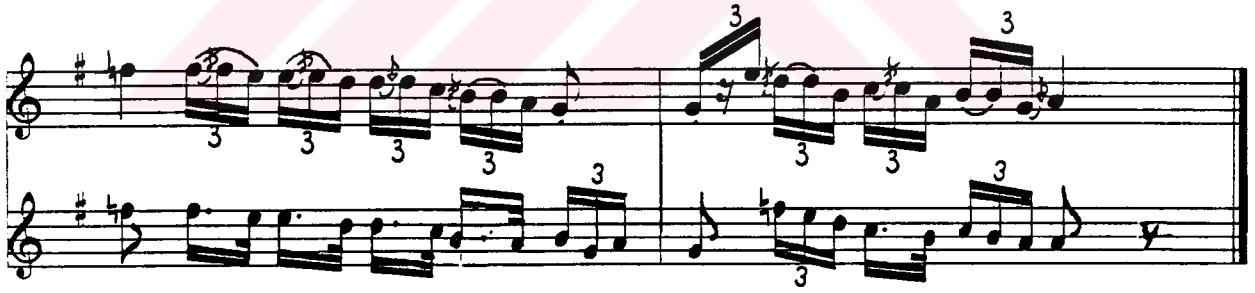
41



43

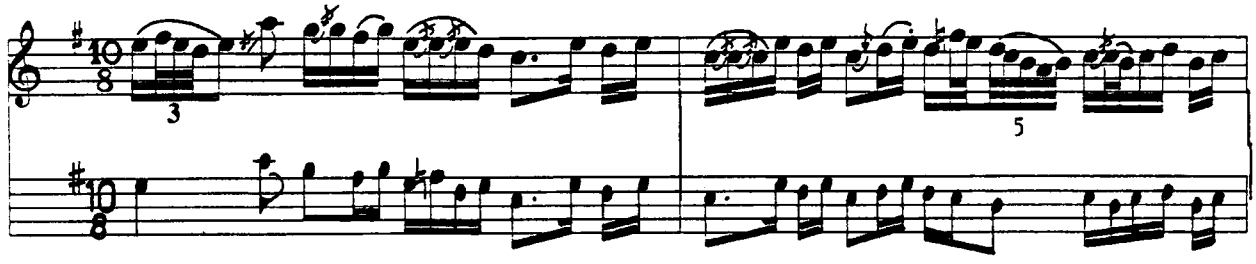


45

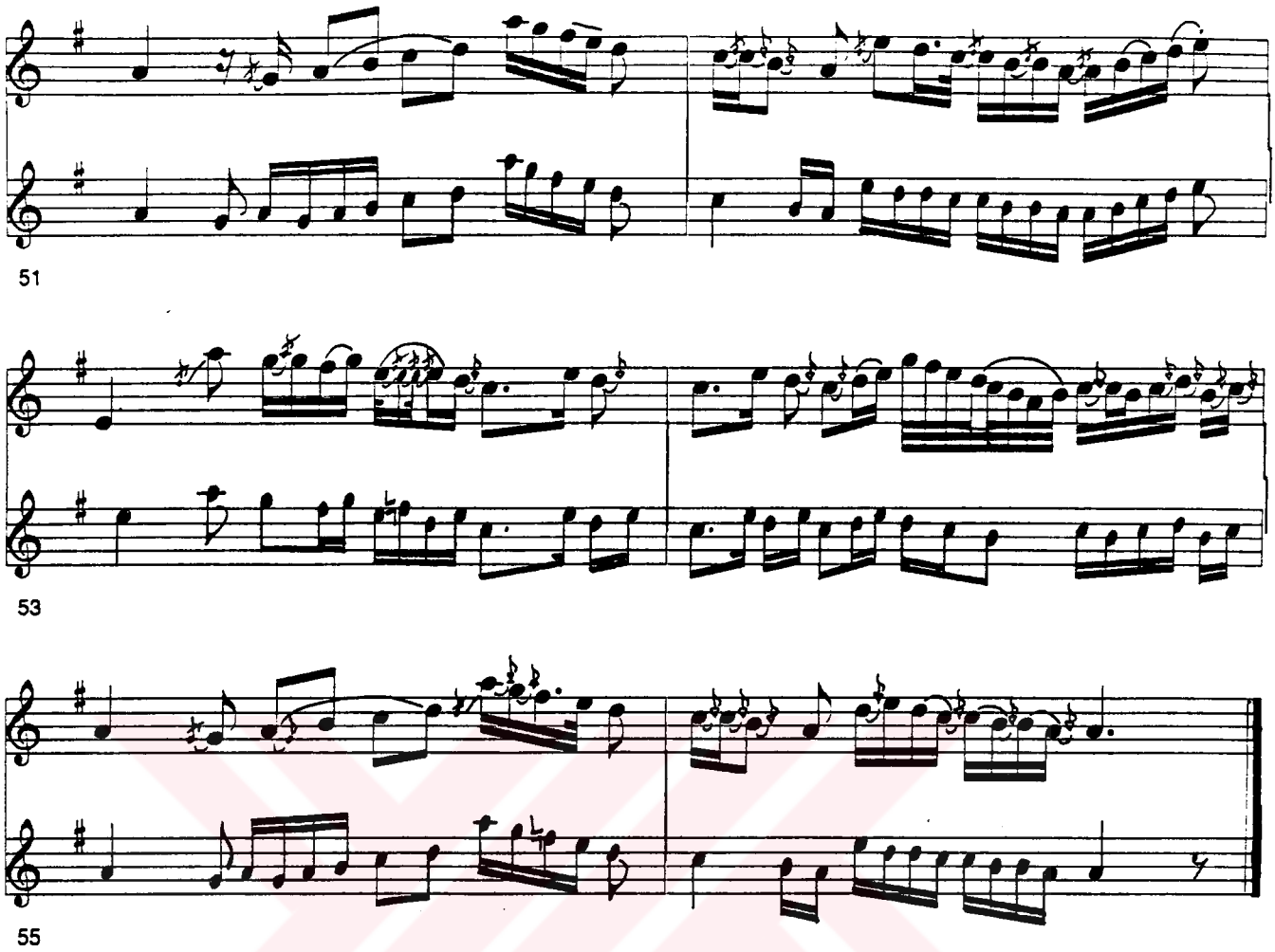


47

Teslim IV



49


51
53
55

4.1.4. Hüseyni "Çeçen Kızı" - Tanburi Cemil Bey - Sofyan (Kadı Fuat Bey'le)

Metronom : ♩ = 69 - 72

Akort : Bir tam ses çekilmiş ve Bolahenk düzende çalınmıştır.

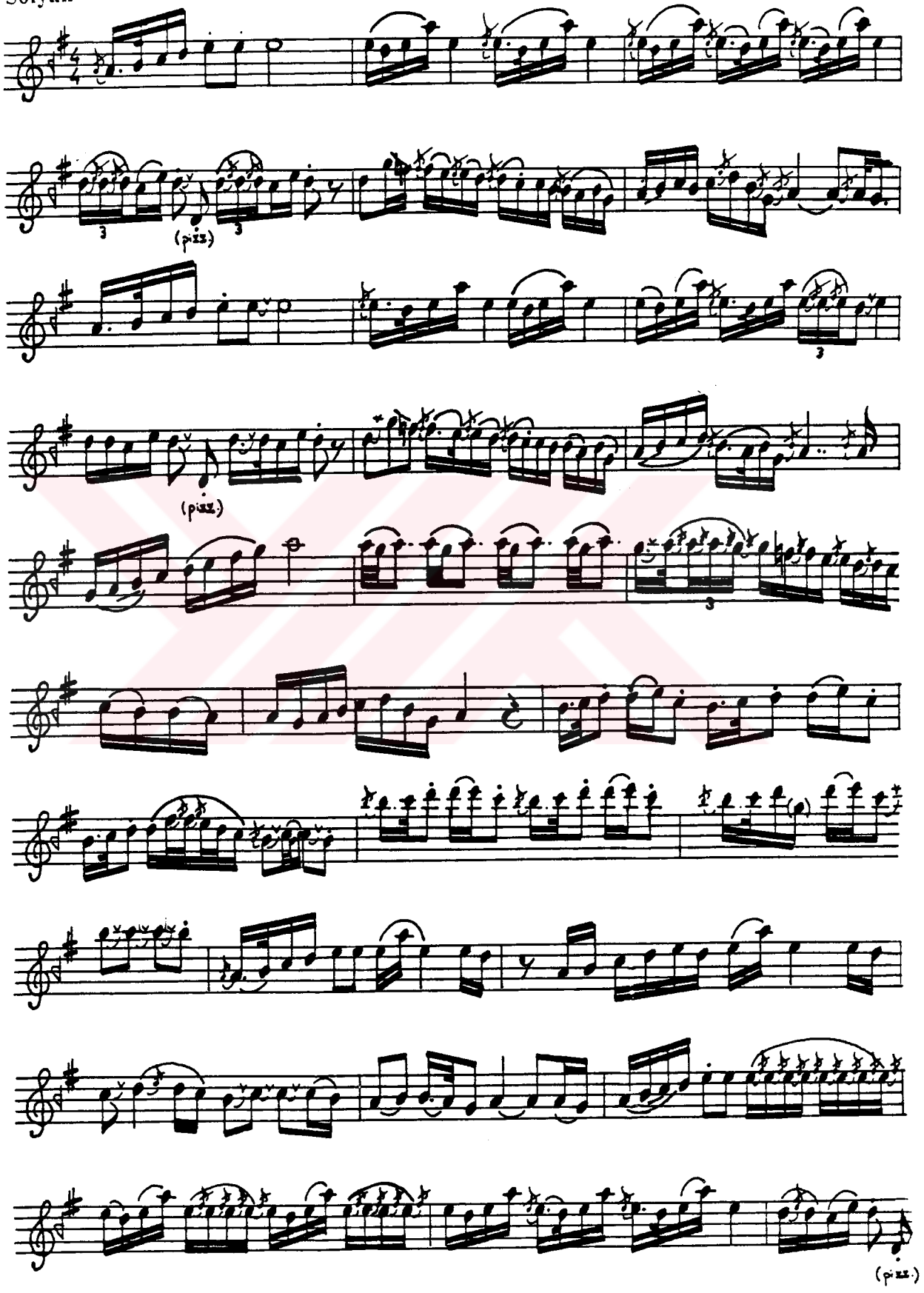
Karar sesi : Bolahenk akorda göre ; Kürdi

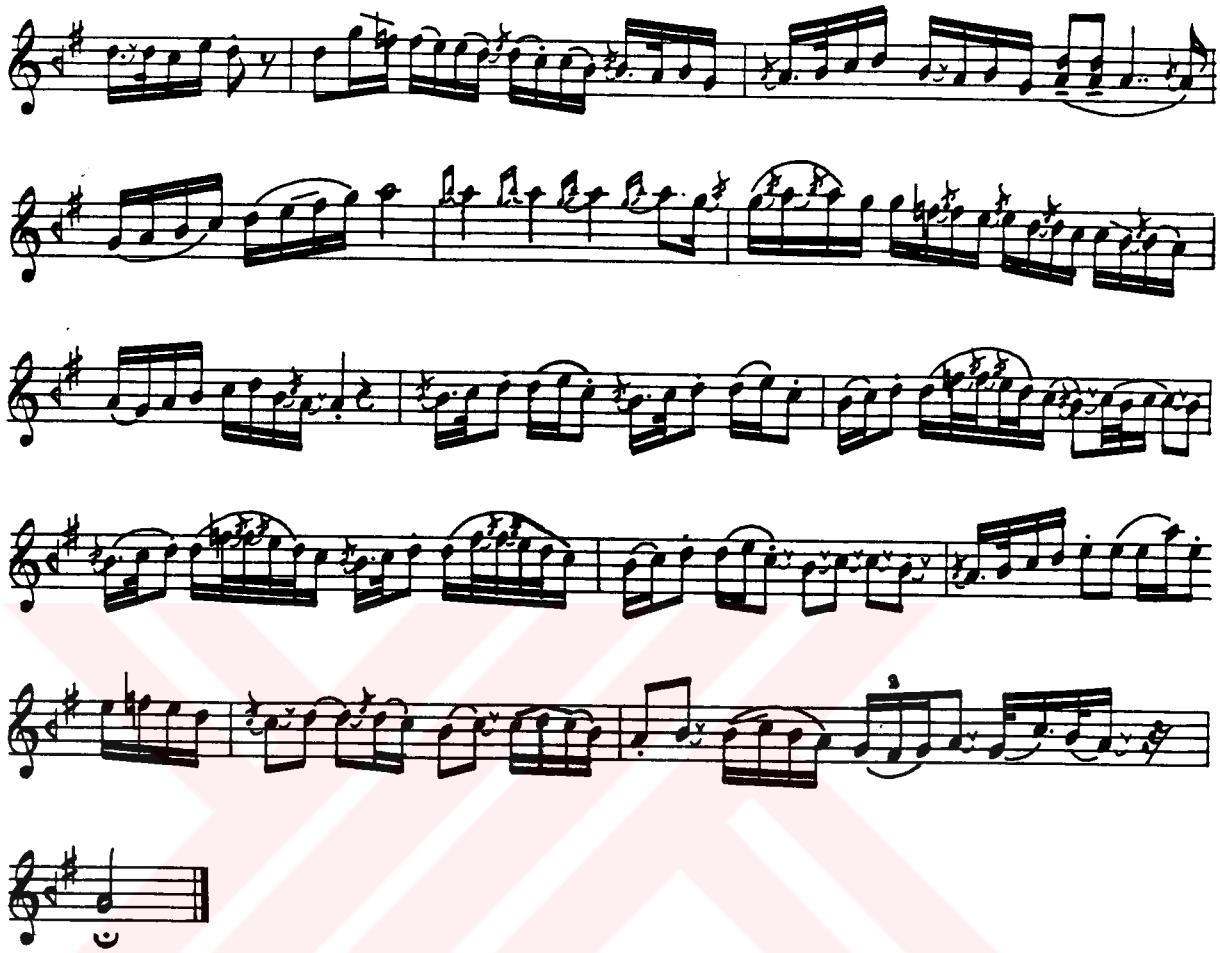
Uluslararası akortta ; Fa

HÜSEYNİ "ÇEÇEN KIZI"

Tanburi Cemil Bey

Sofyan





4.1.5. Nikriz Sirto - Tanburi Cemil Bey - Aksak

Metronom : ♩ = 104

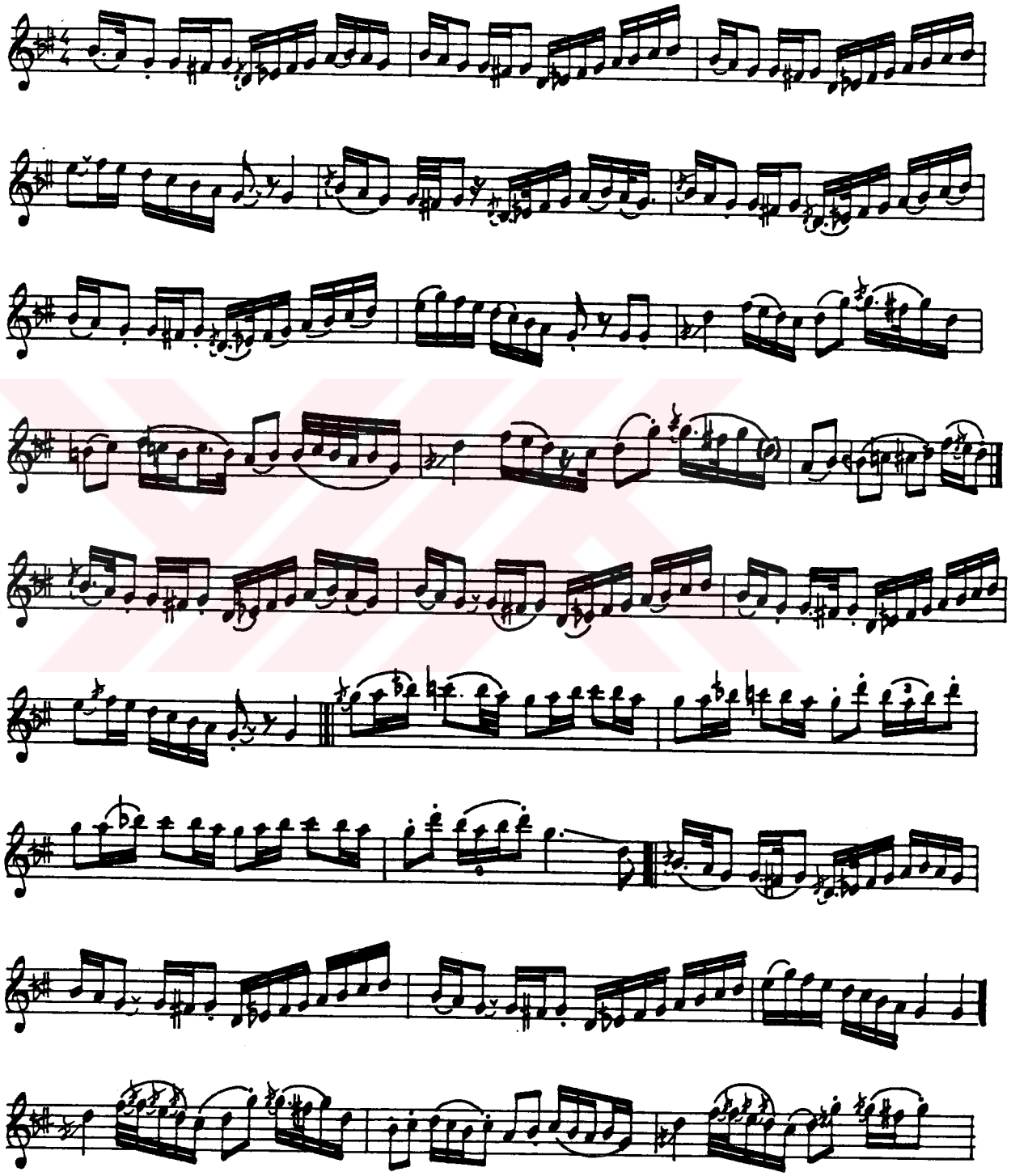
Akort : Birbuçuk ses çekilmiş ve Bolahenk düzende çalınmıştır

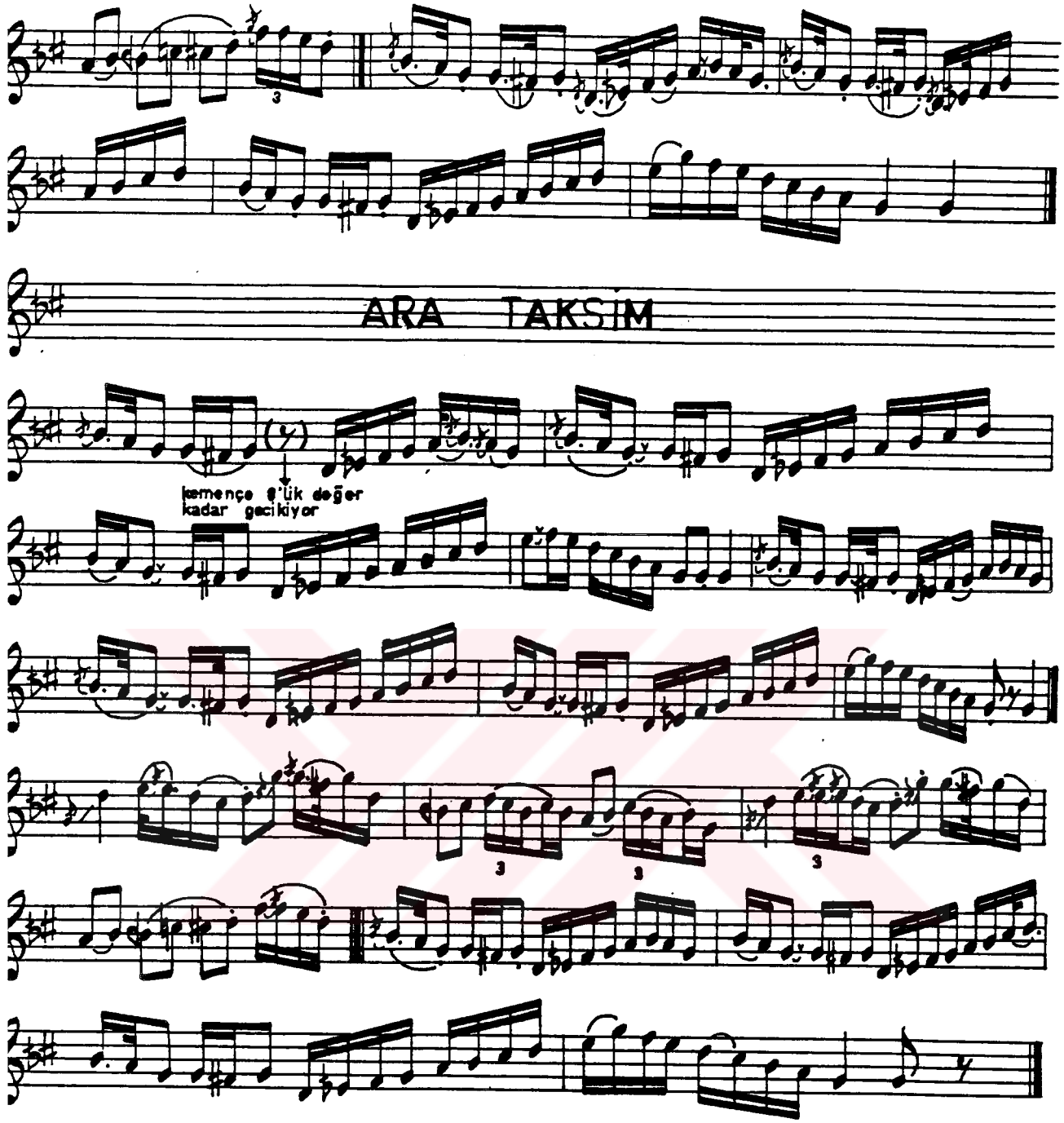
Karar sesi : Bolahenk akorda göre ; Kürdi

Uluslararası akortta ; Fa

NİKRİZ SİRTO

Sofyan — Tanburi Cemil Bey




ARA TAKSİM
kemençe 8'lik değer
kadar gecikiyor

4.1.6. Rast Peşrevi - Tatyos Efendi - Muhammes

Metronom : ♩ = 140

Akort : Bir tam ses çekilmiş ve Bolahenk düzende çalınmıştır.

Karar sesi : Bolahenk akorda göre ; Dügah

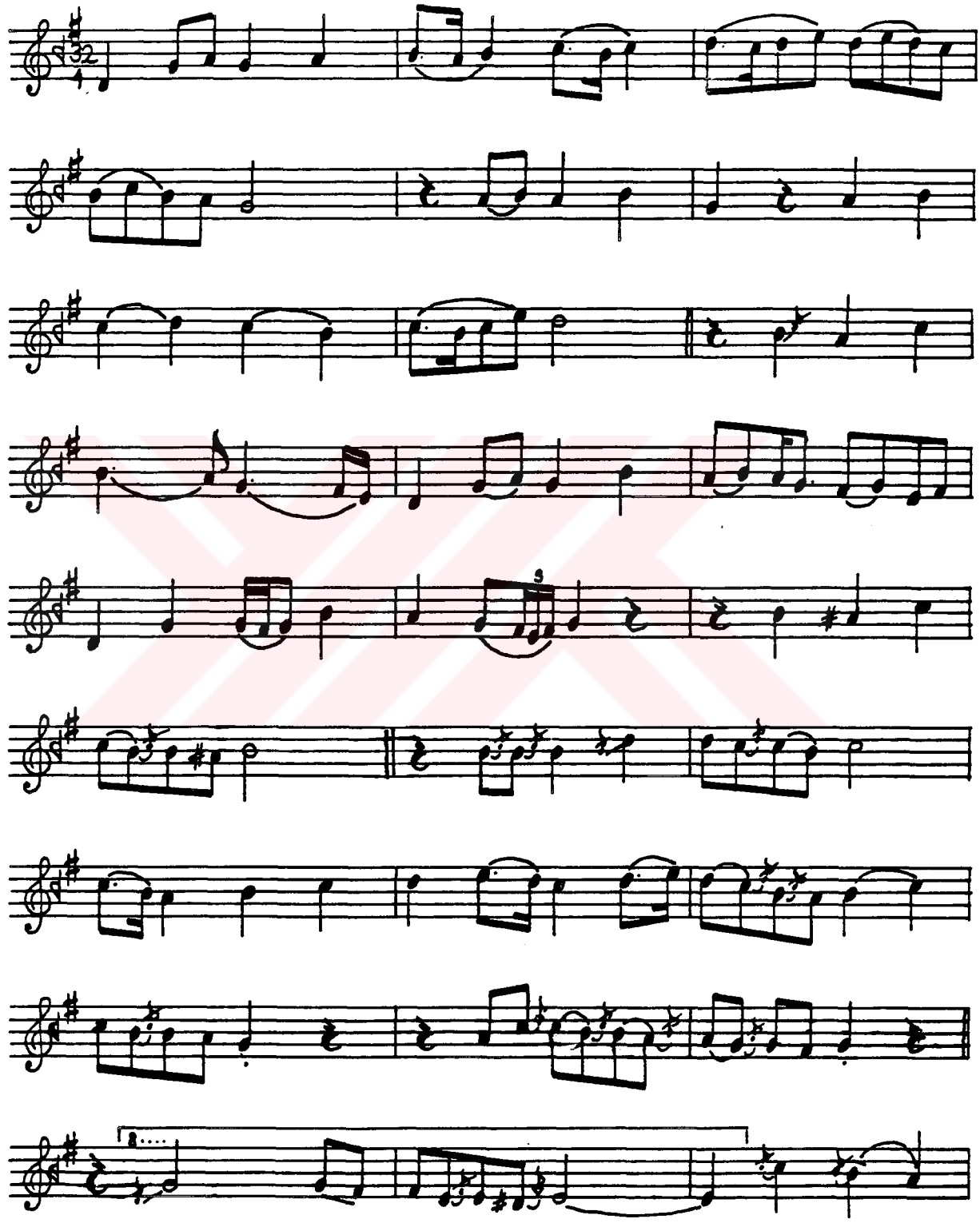
Uluslararası akortta ; Mi

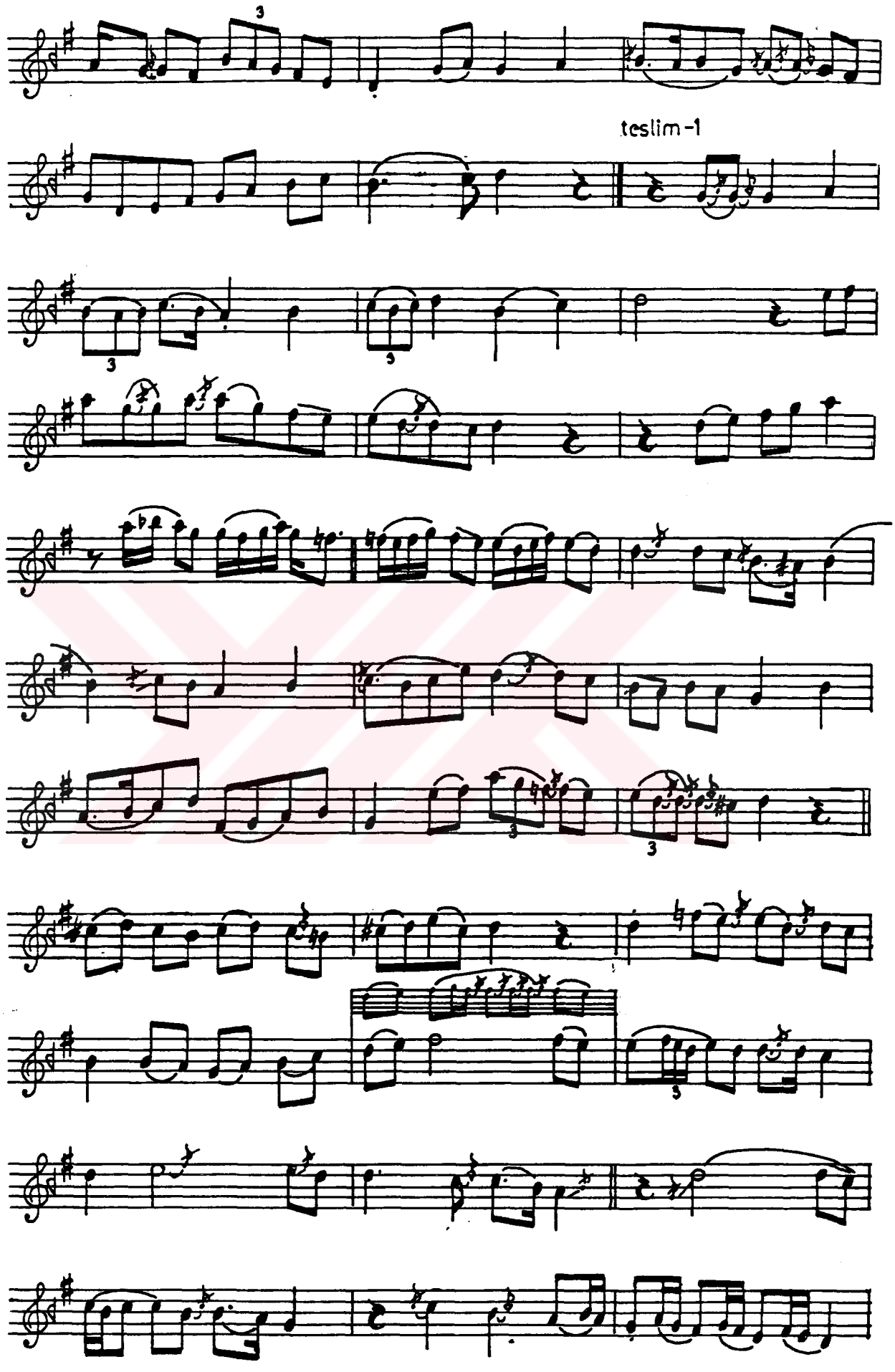
RAST PEŞREVİ

Muhammes

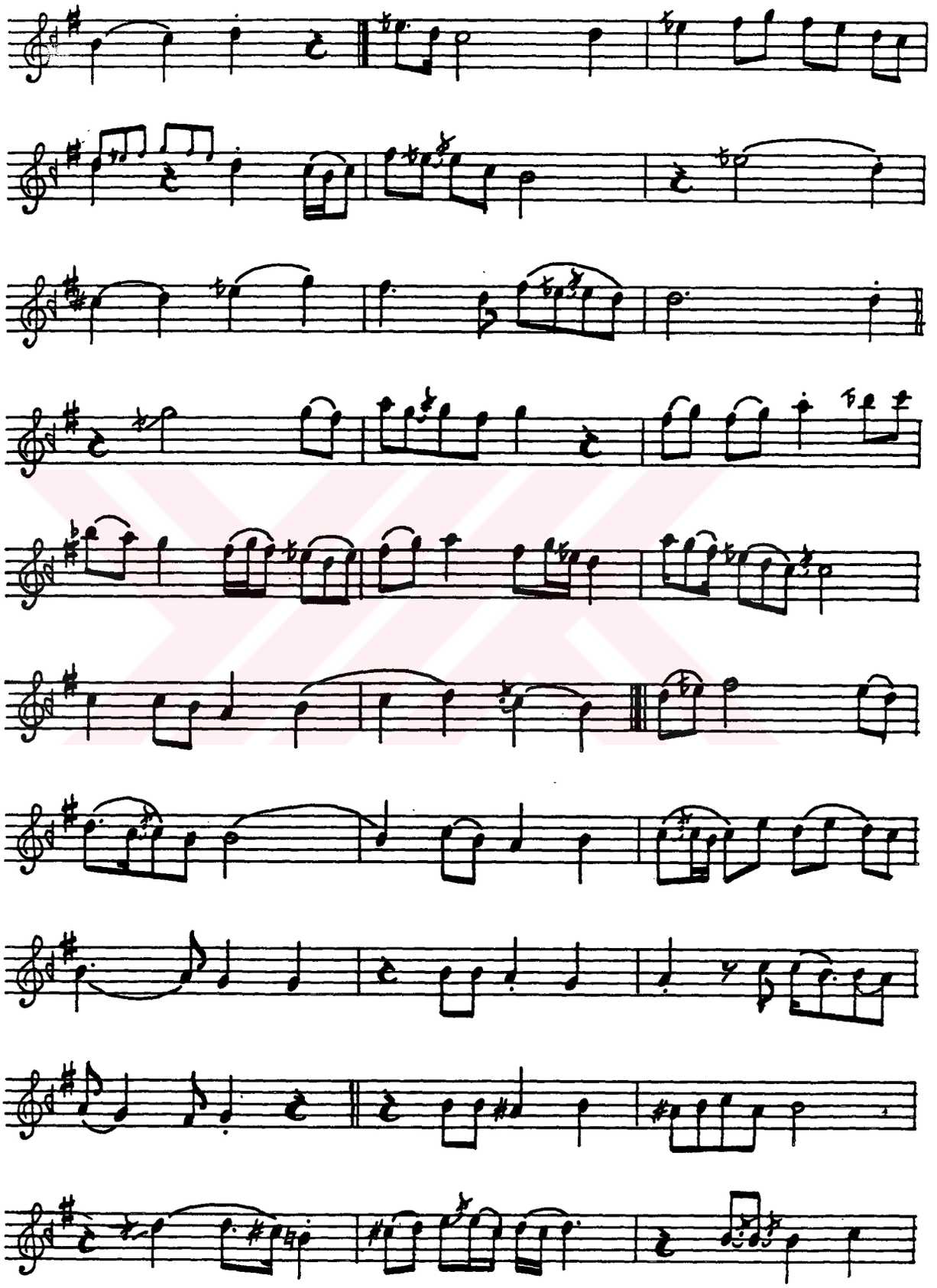
TATYOS EFENDİ

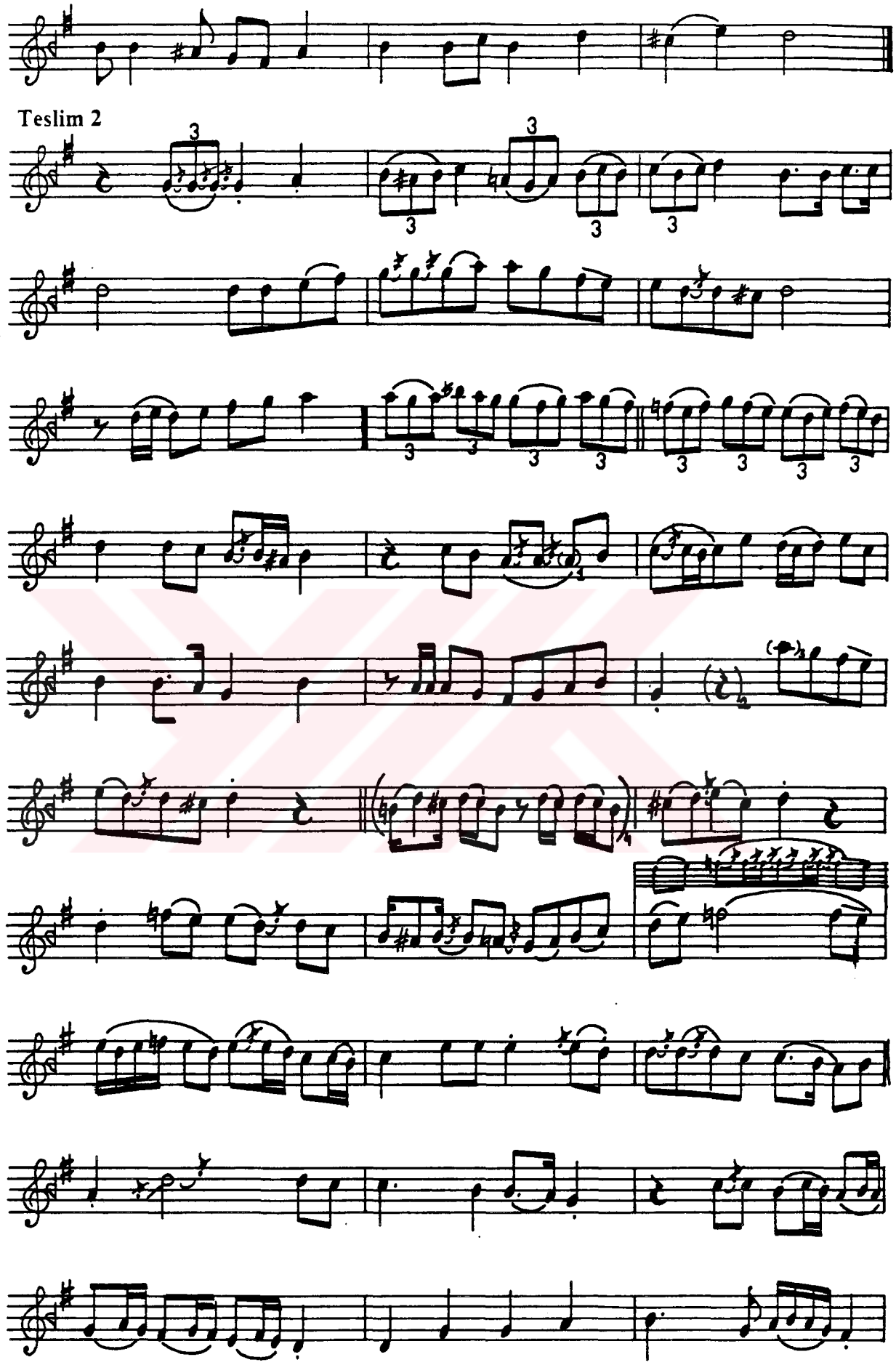
I.-hâne



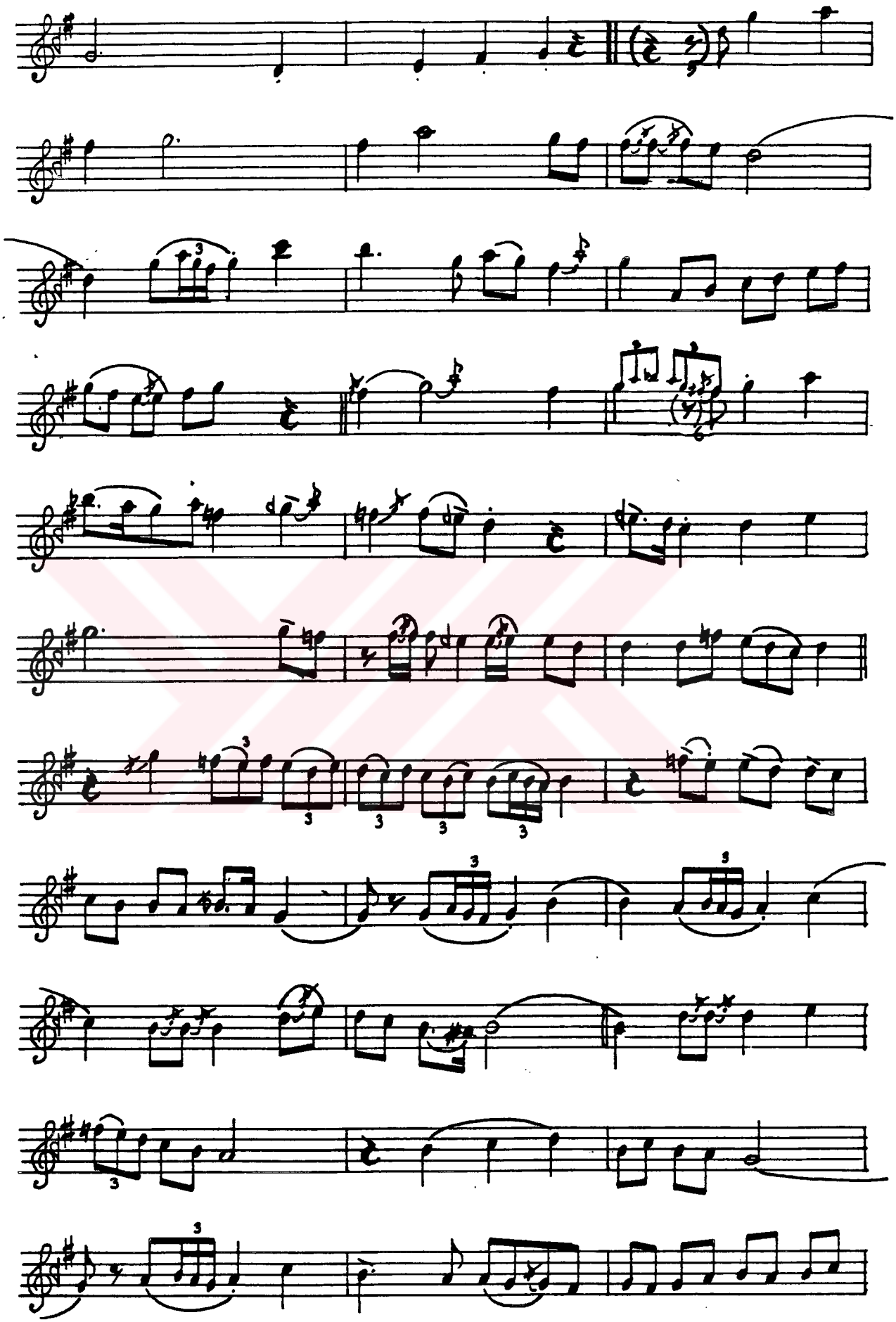

teslim -1

II. Hane

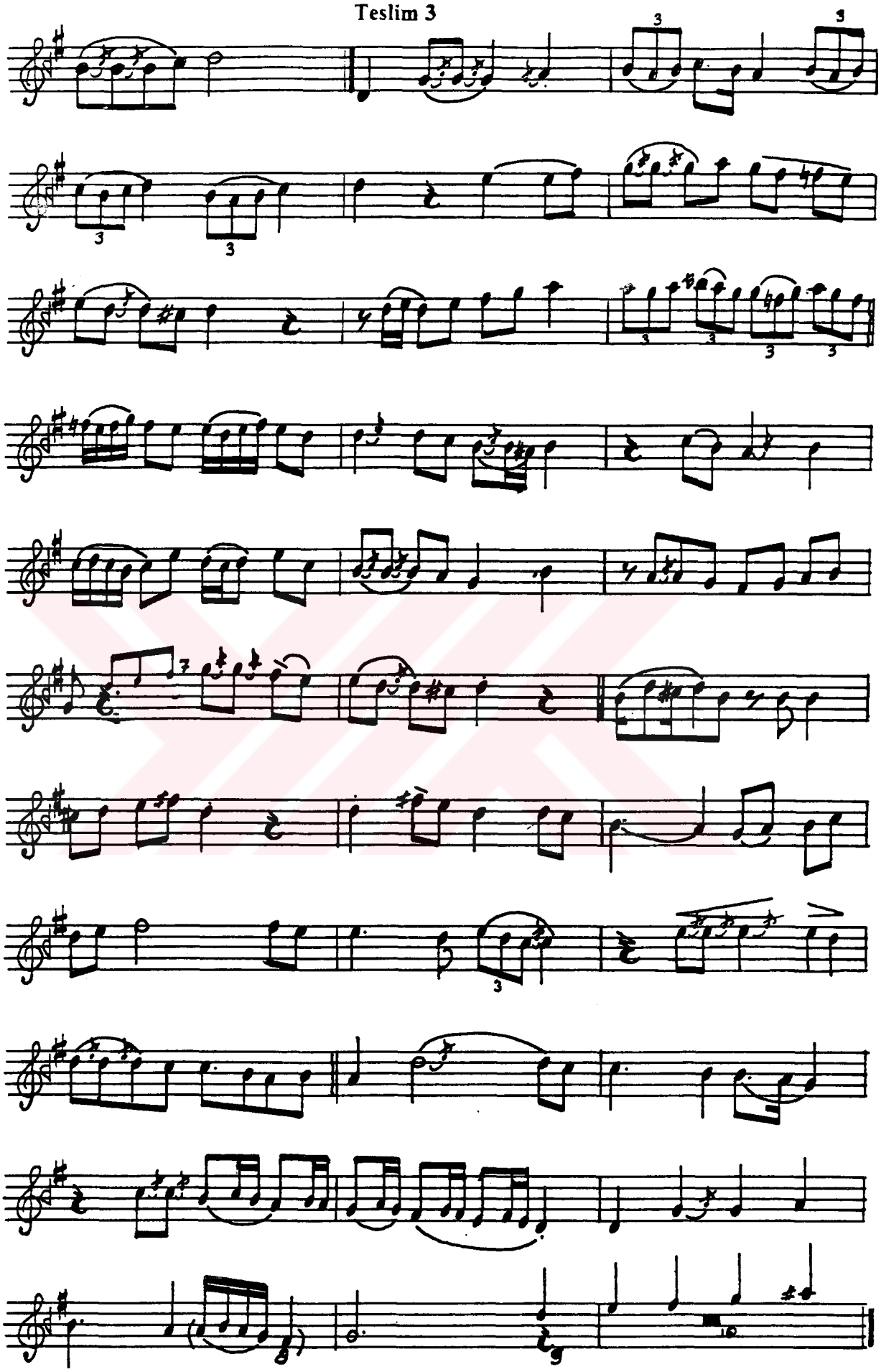



Teslim 2

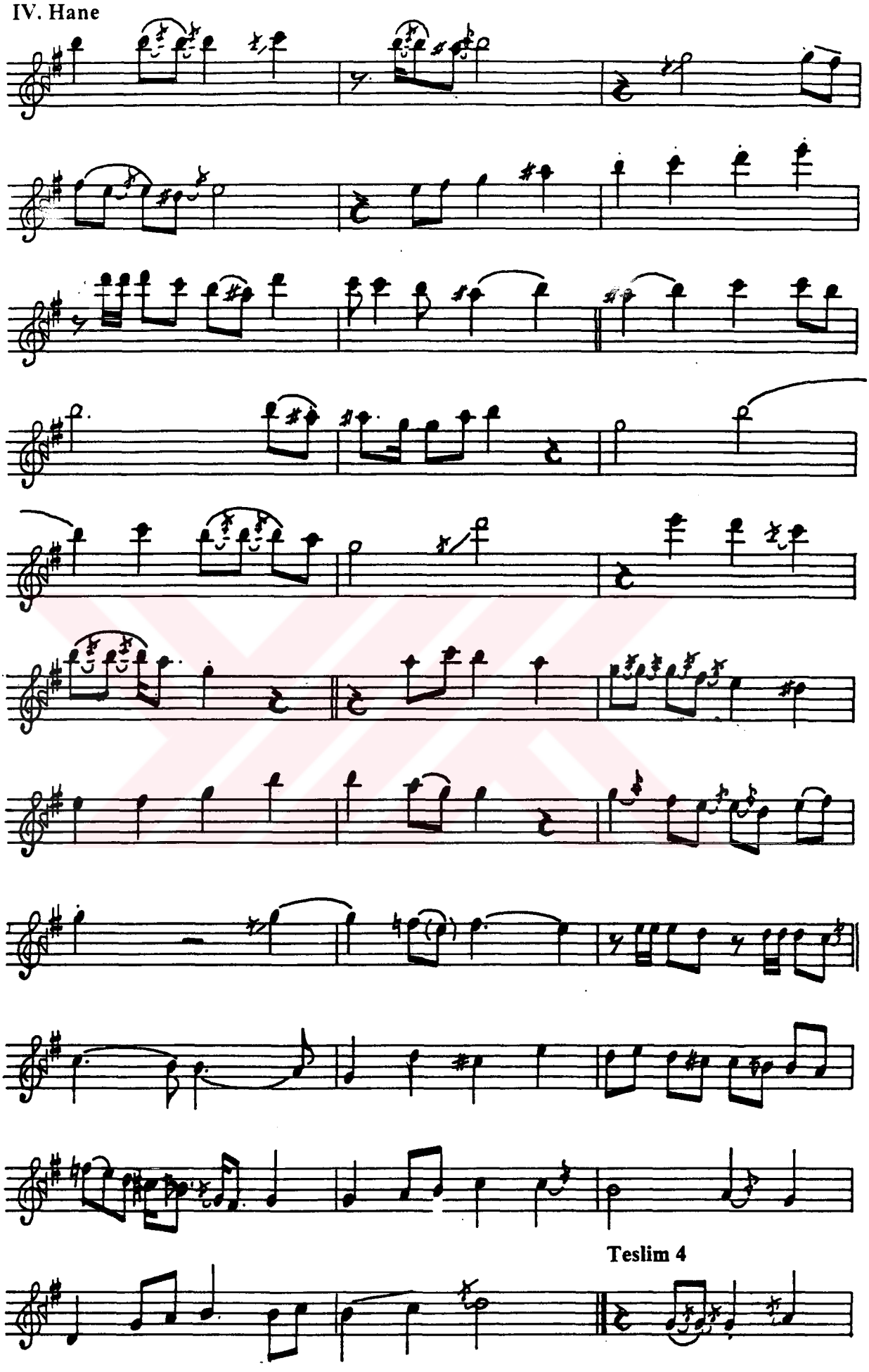
III. Hane



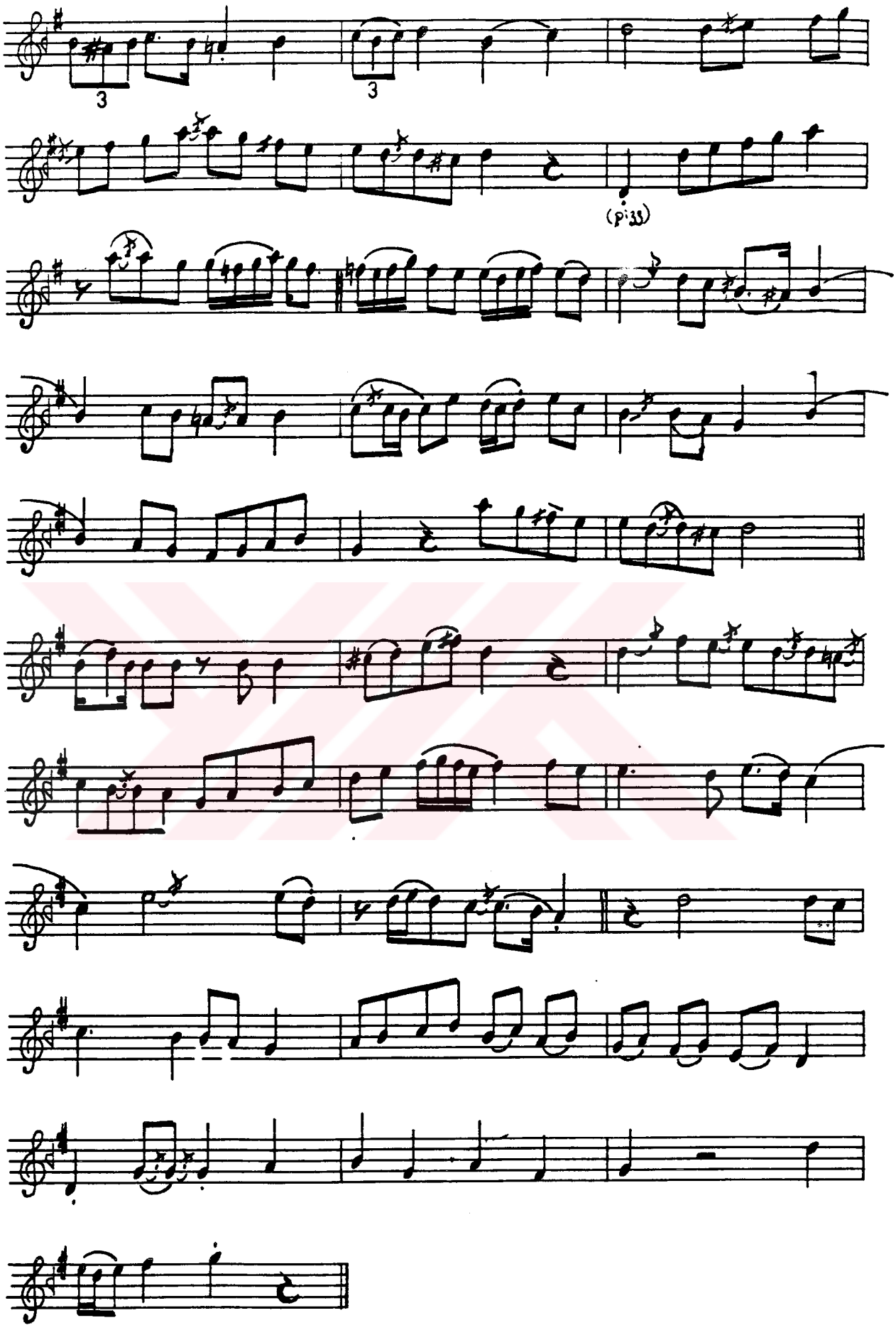
Teslim 3



IV. Hane



Teslim 4


3
3
(p: 33)

4.1.7. Rast Zeybek - Tanburi Cemil Bey - Aksak

Metronom : ♪ = 132 - 138

Akort : Birbuçuk ses düşürülmüş ve Bolahenk düzende çalınmıştır. (1. tel Dügah, 2. tel Yegah, 3. tel Kaba Dügah)

Veya 4 Telli Kemençe ile tamamen Bolahenk düzende çalınmıştır. (1.tel Neva, 2. tel Rast, 3. tel Yegah, 4. tel Kaba Dügah)

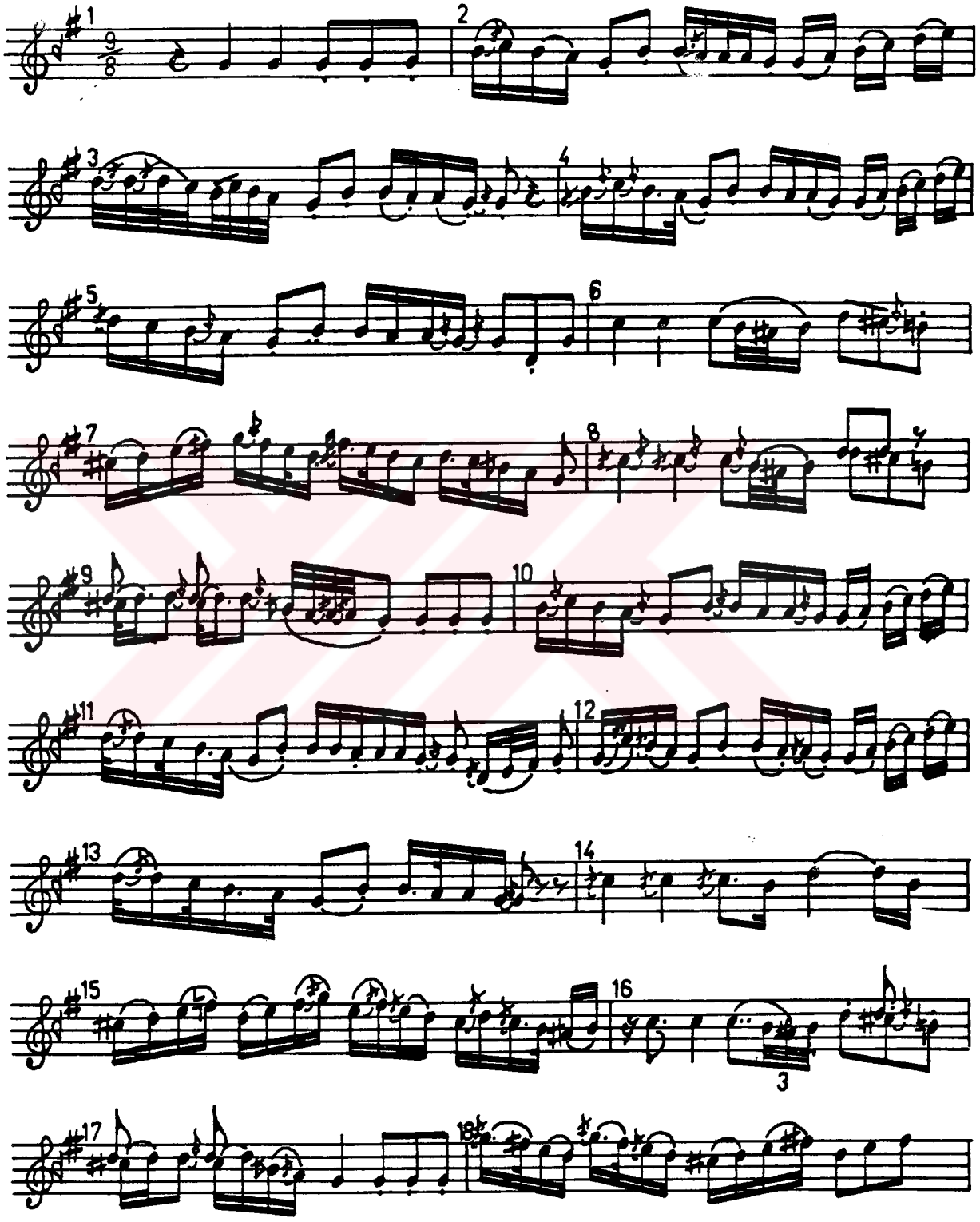
Karar sesi : Bolahenk akorda göre ; Yegah

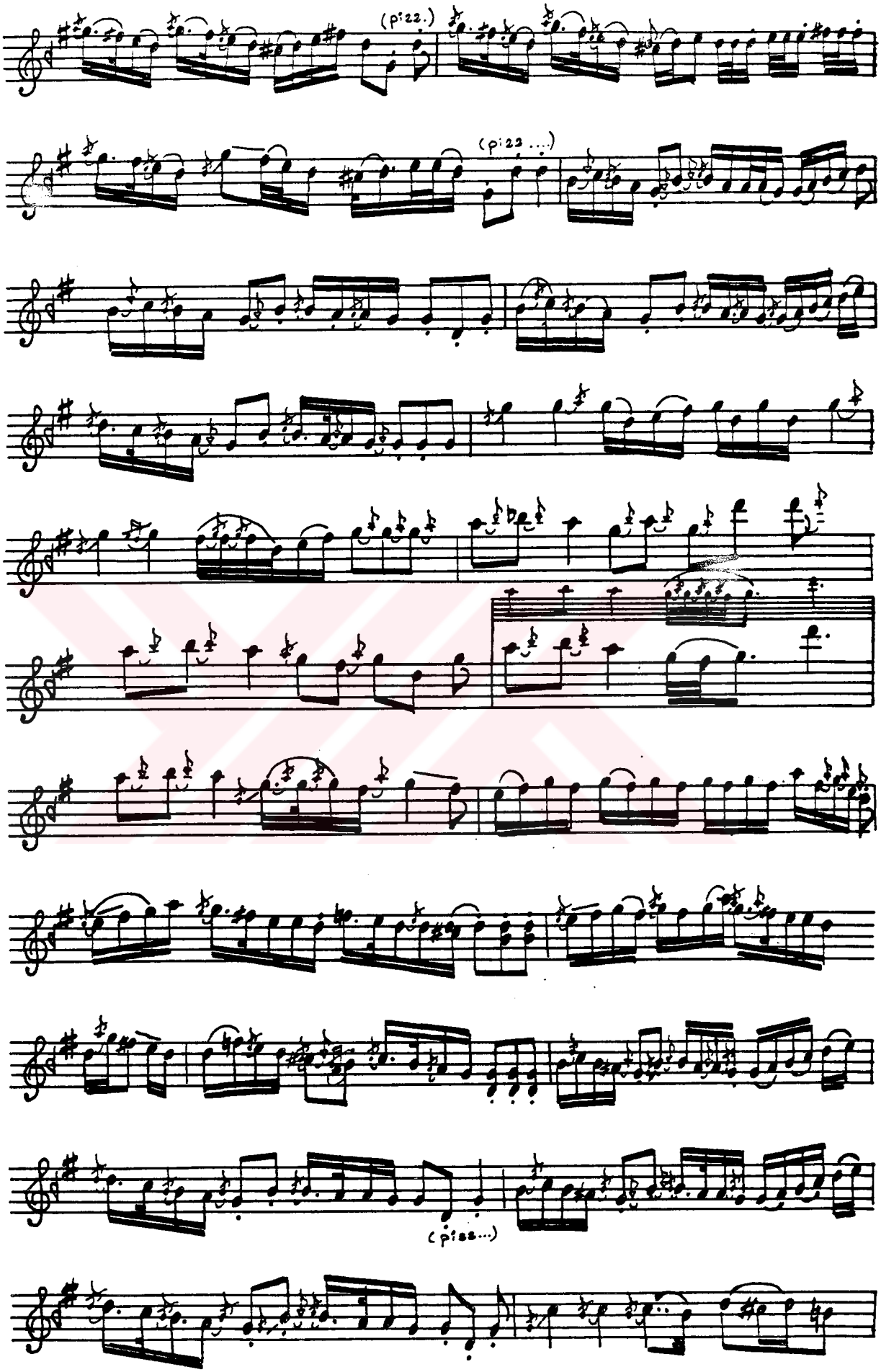
Uluslararası akortta ; La

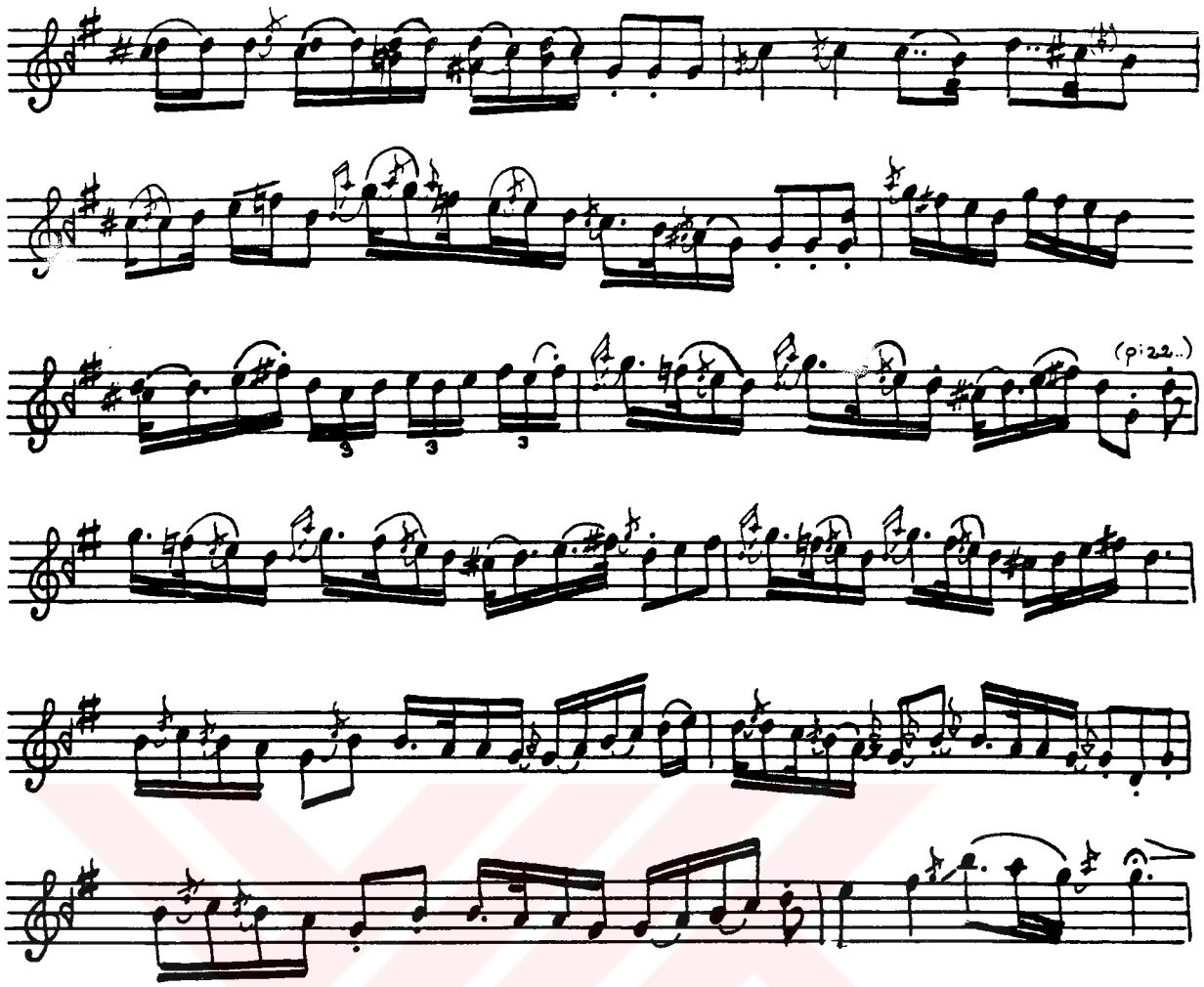
RAST ZEYBEK

Tanburî Cemil Bey

Aksak




(p'22.)
(p'23 ...)
(p'ss...)


(p: 22..)

4.1.8. Segah Karabatak Peşrevi - Hızır Ağa - Sakil (Şevki Bey'le)

Metronom : ♩ = 74

Akort : Birbuçuk ses çekilmiş ve Bolahenk düzende çalınmıştır.

Karar sesi : Bolahenk akorda göre ; Neva

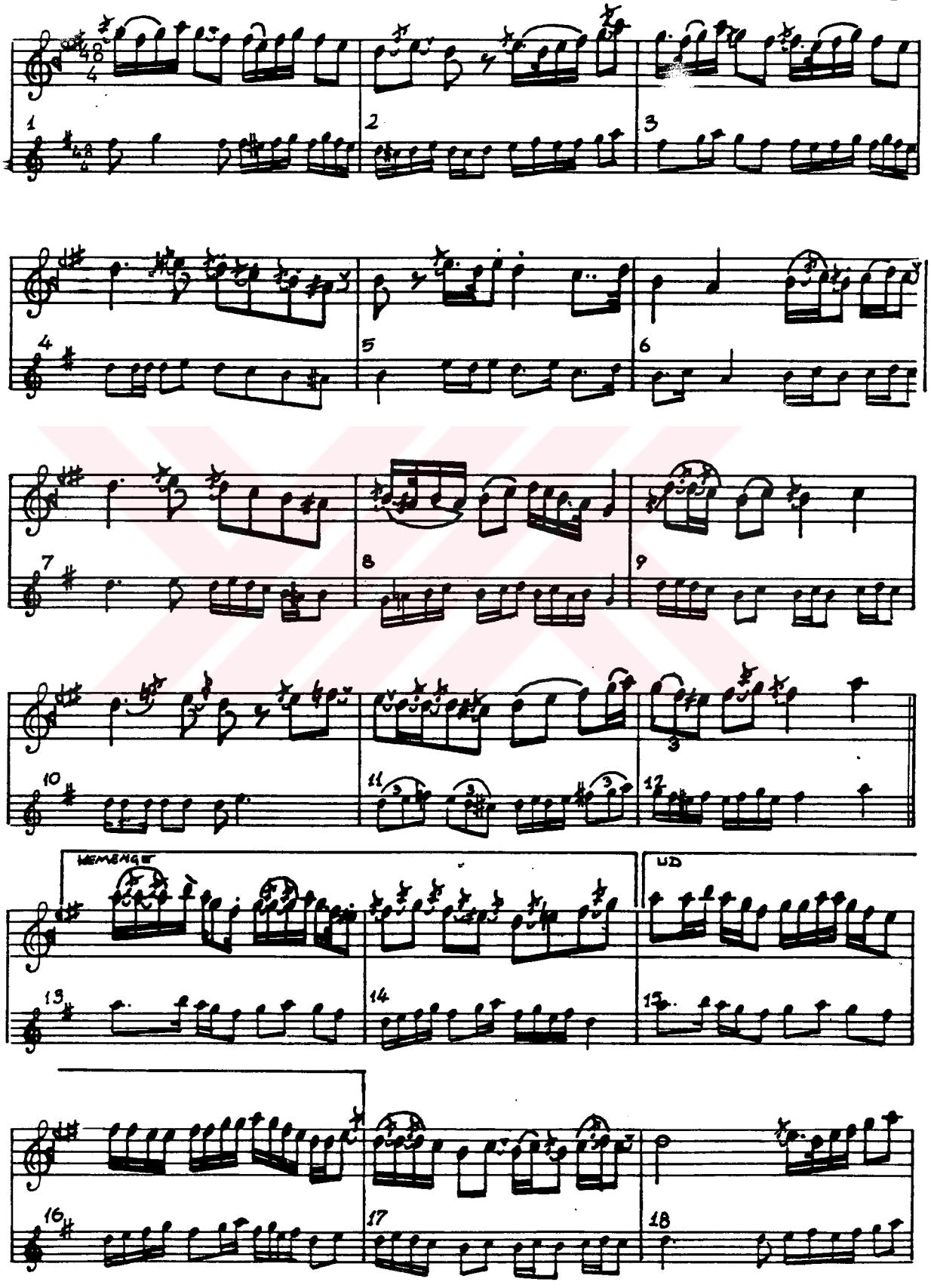
Uluslararası akortta ; La

SEGAH KARABATAK PEŞREVİ

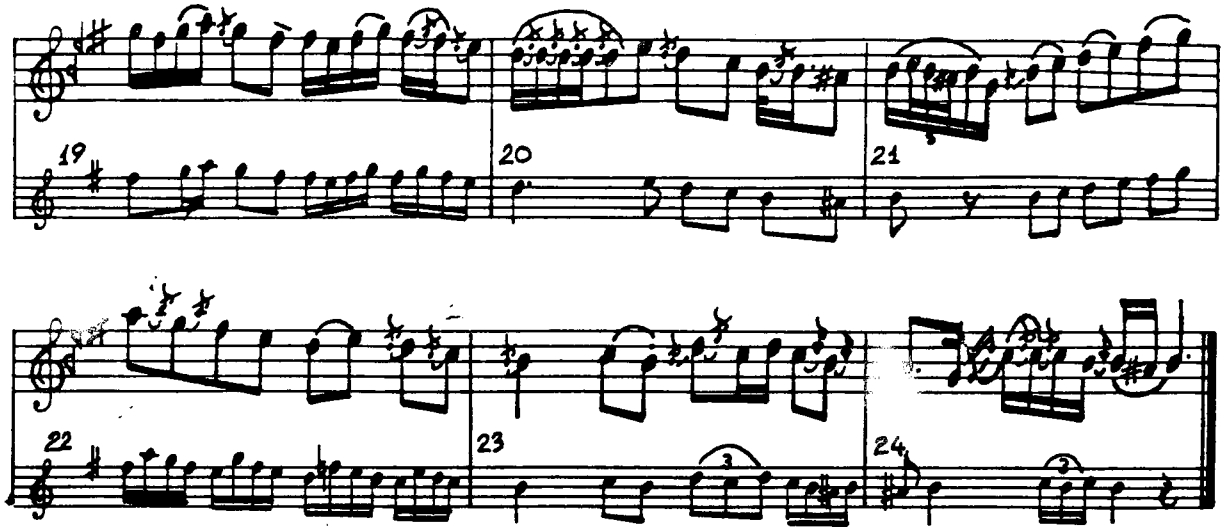
Sakîl

I. Hane

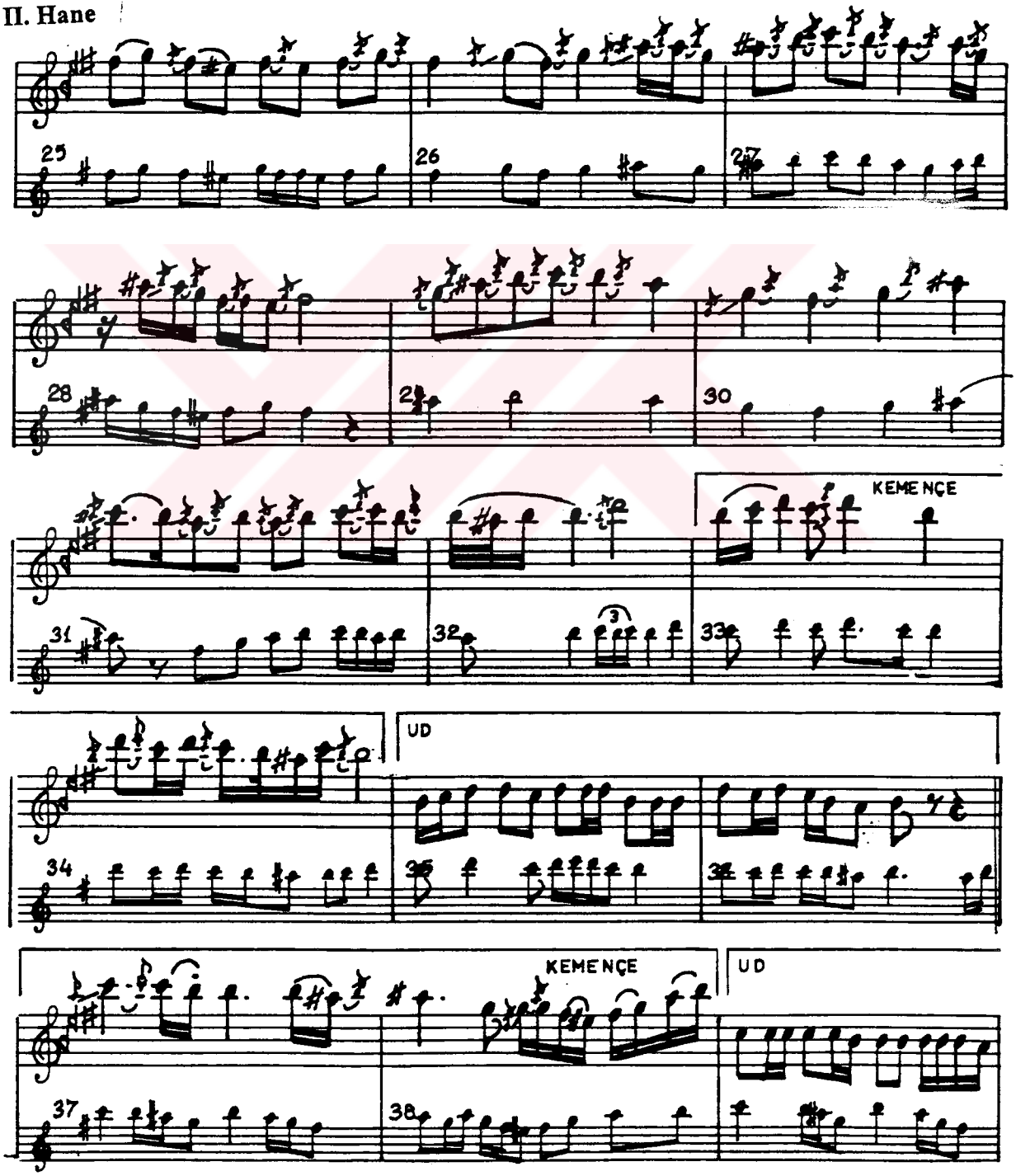
Hızır Ağa

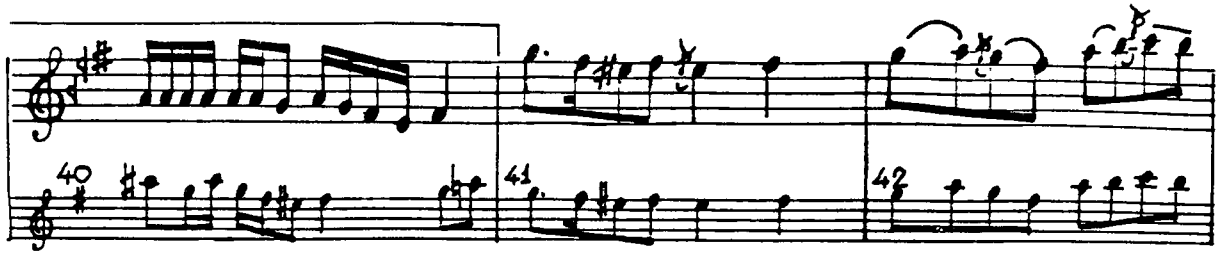


Teslim 1

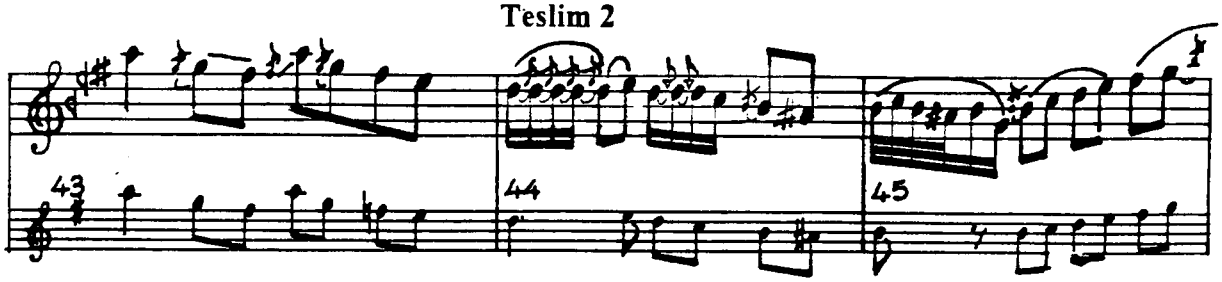


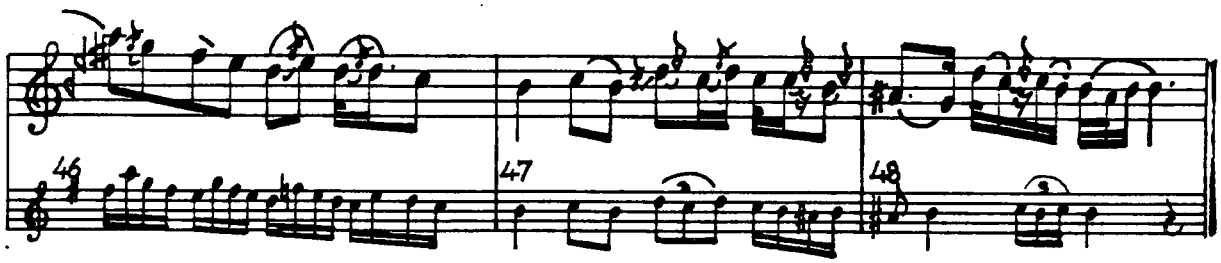
II. Hane



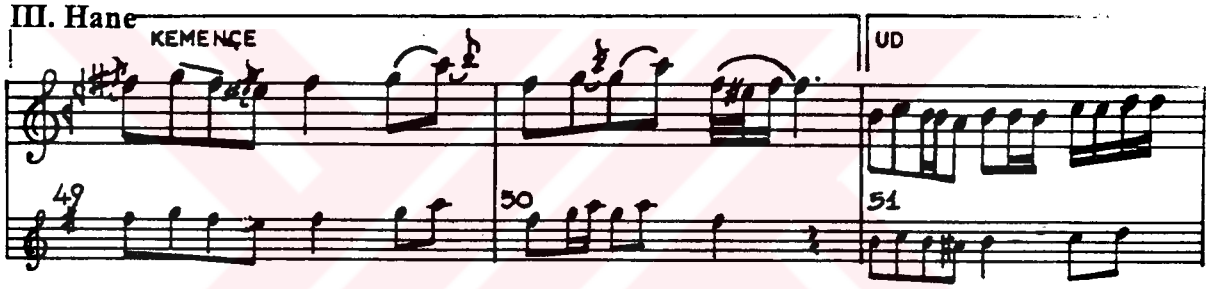


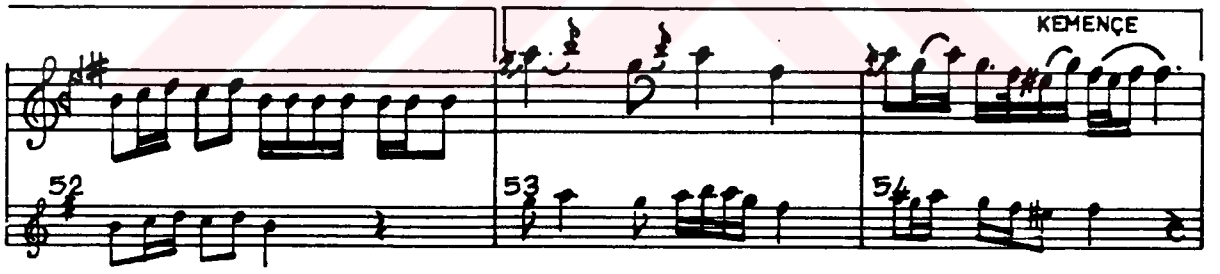
Teslim 2

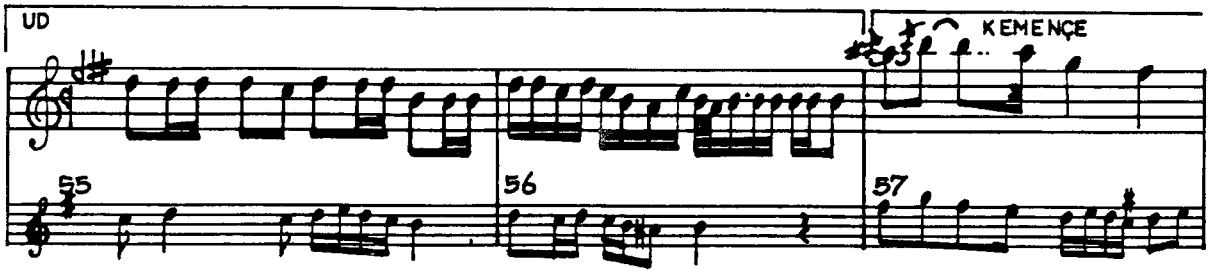


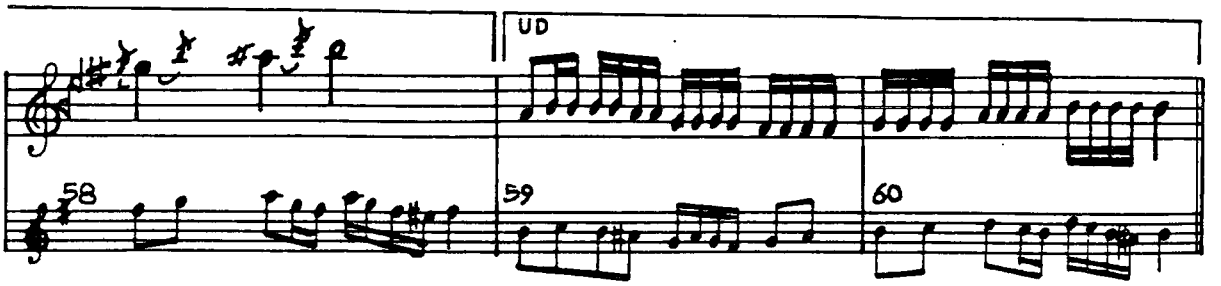


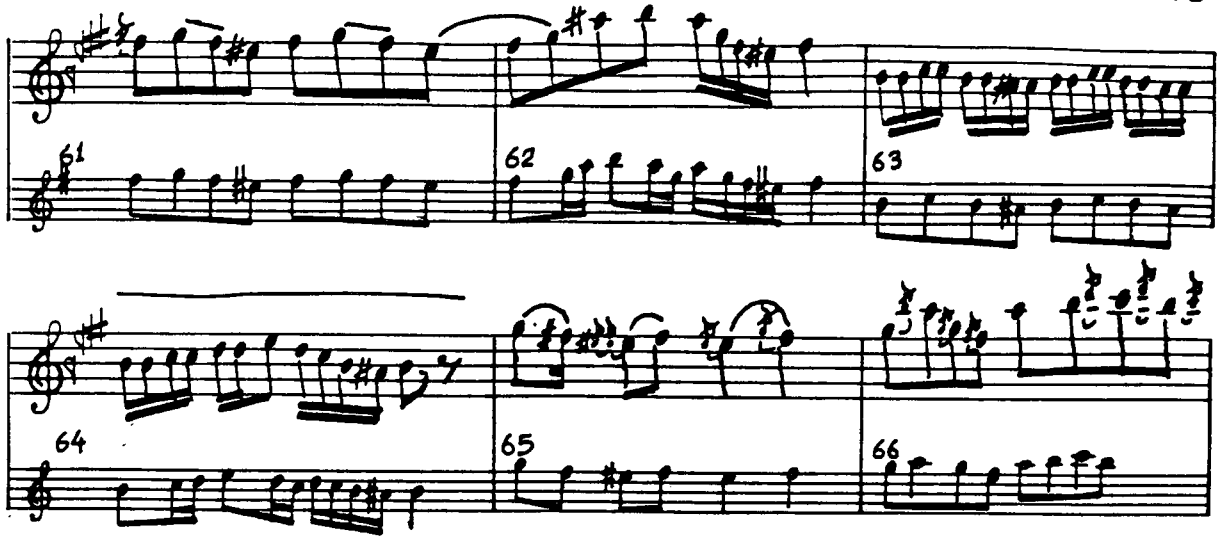
III. Hane



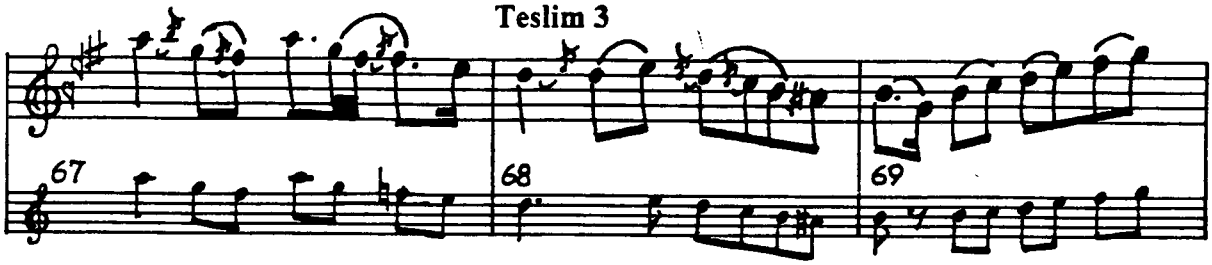


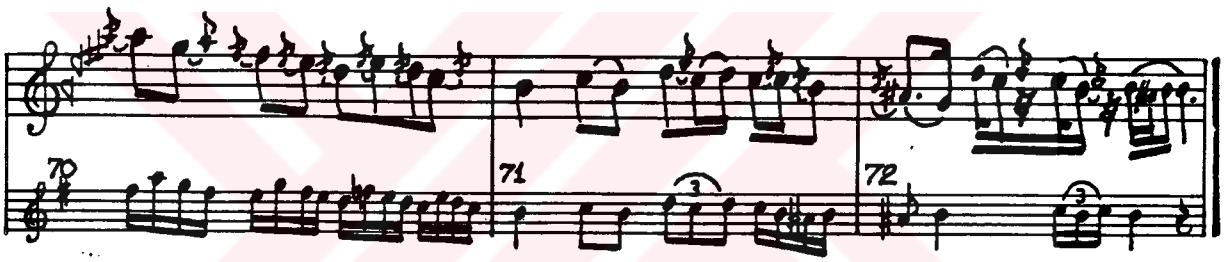




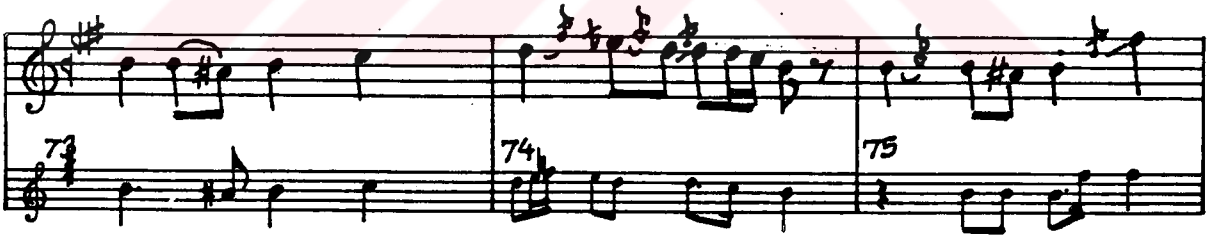


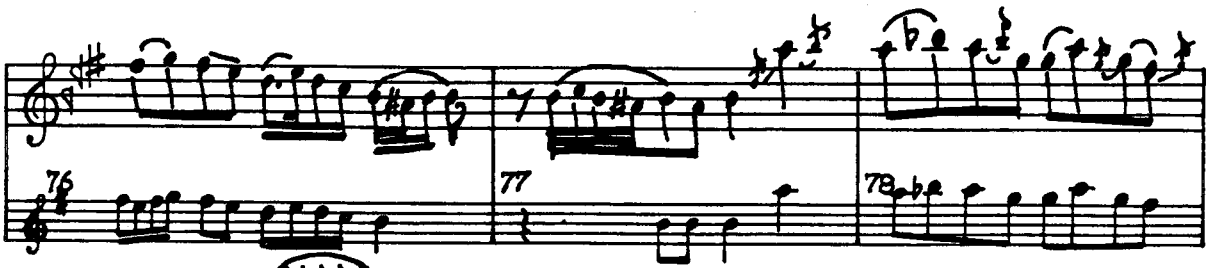
Teslim 3

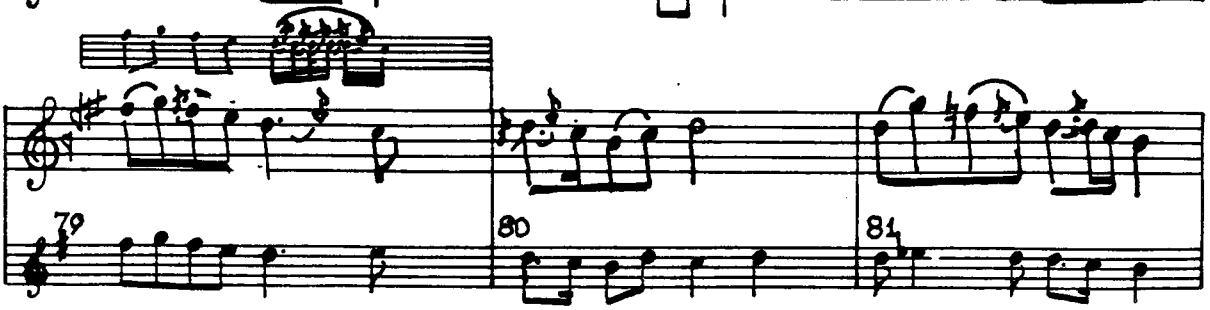


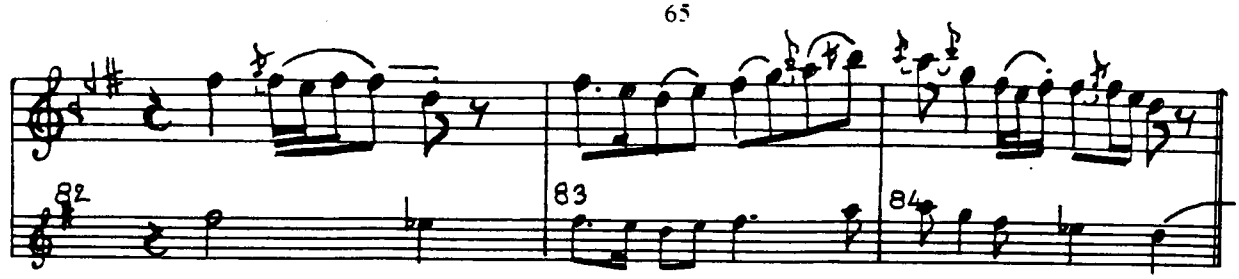


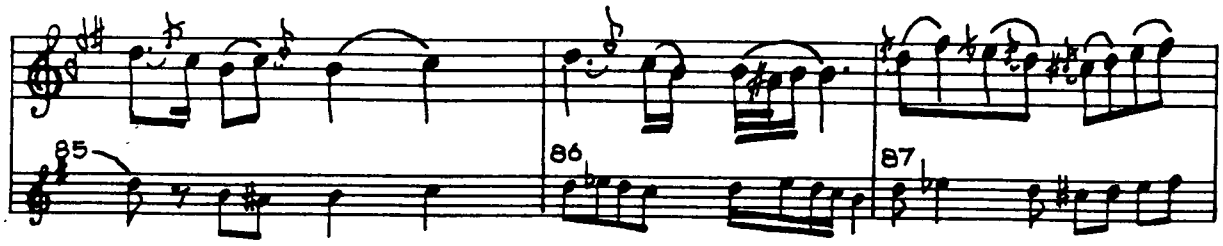
IV. Hane

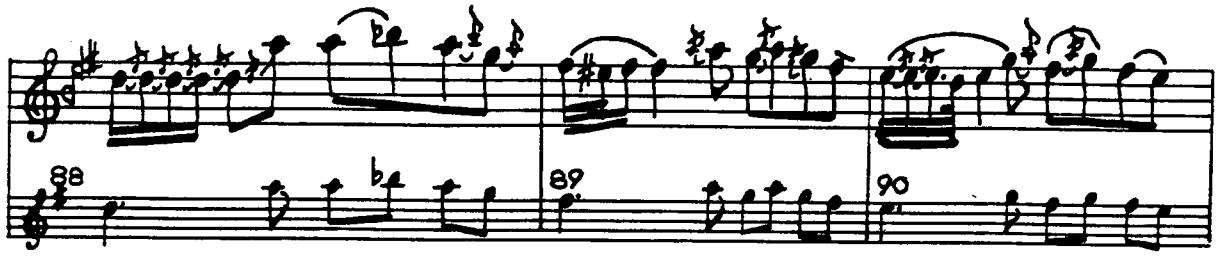




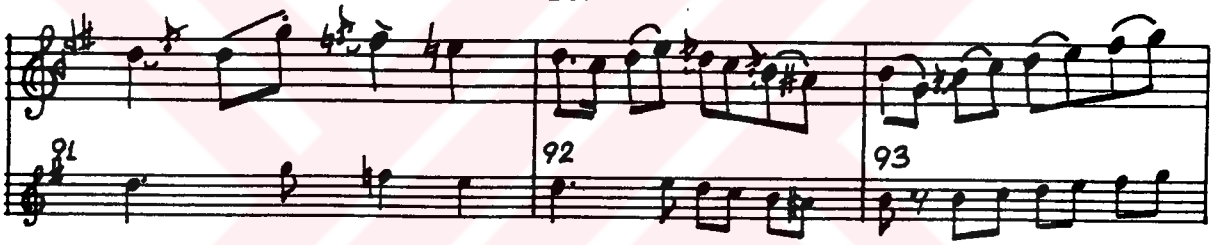


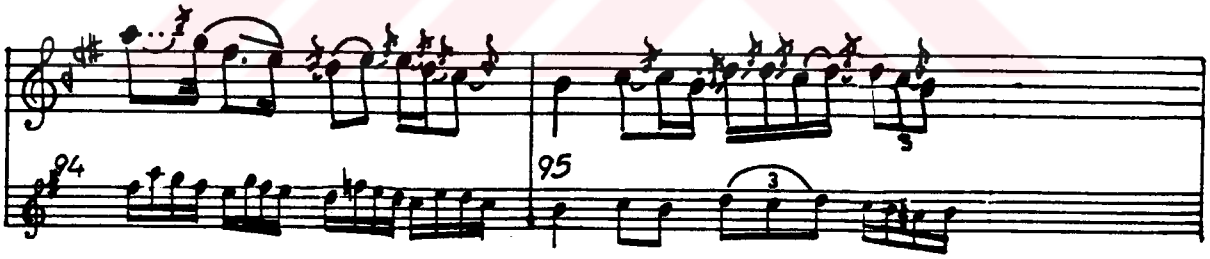


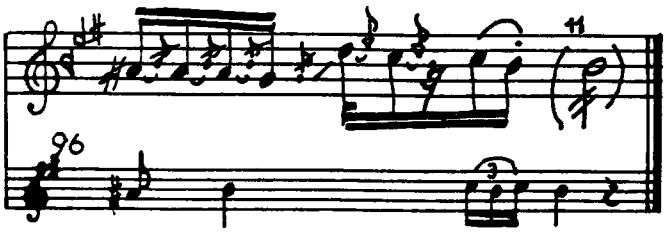




Teslim 4







4.1.9. Suzinak Saz Semaisi - Tatyos Efendi (Udi Şevket Bey'le)

Metronom : = 116 (10/8), 80 - 82 (6/4)

Akort : İki tam ses düşürülmüş ve Kız düzende çalınmıştır.

Karar sesi : Bolahenk akorda göre ; Kürdi

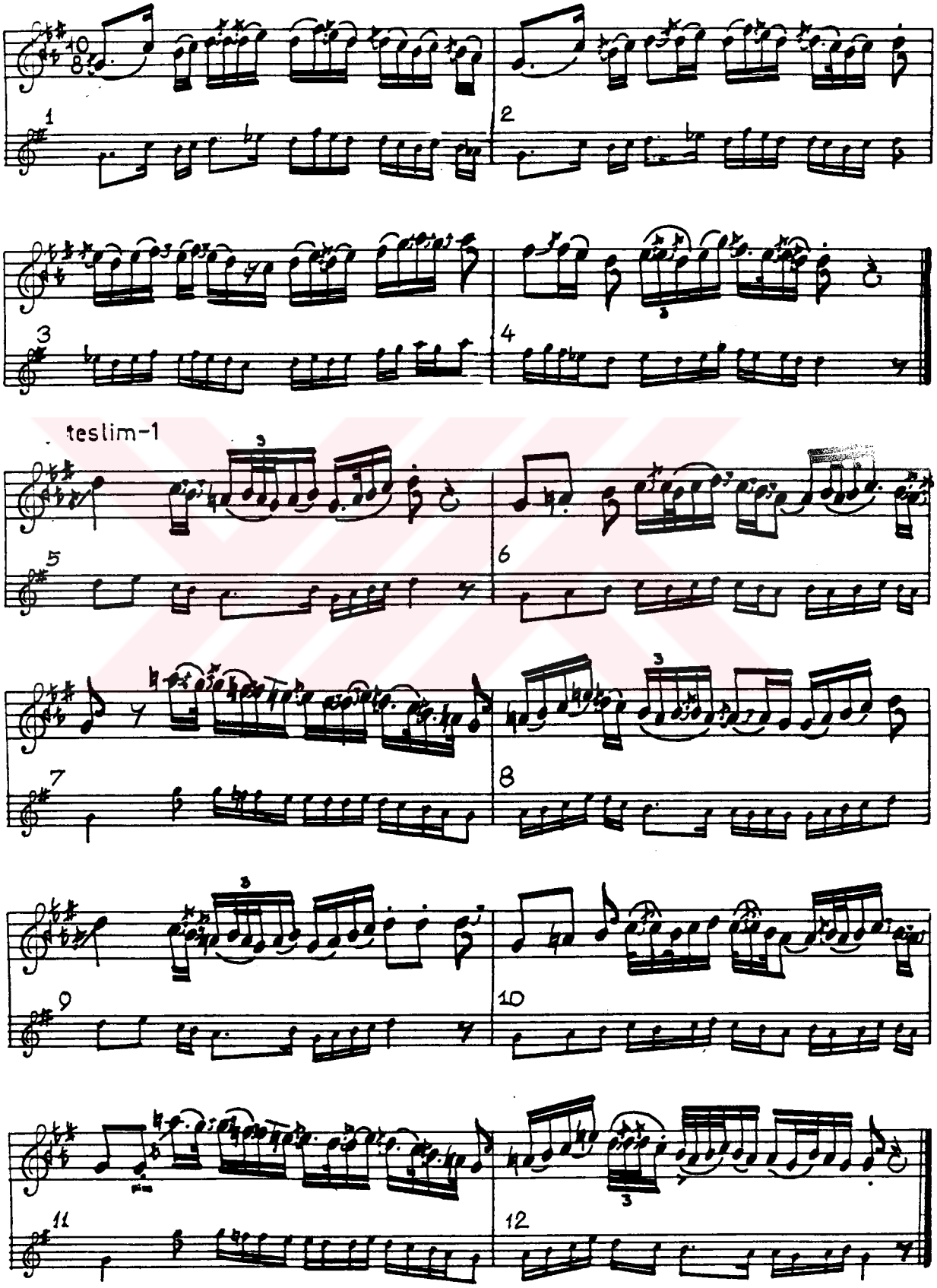
Uluslararası akortta ; Fa

SÛZNÂK SAZ SEMÂİSİ

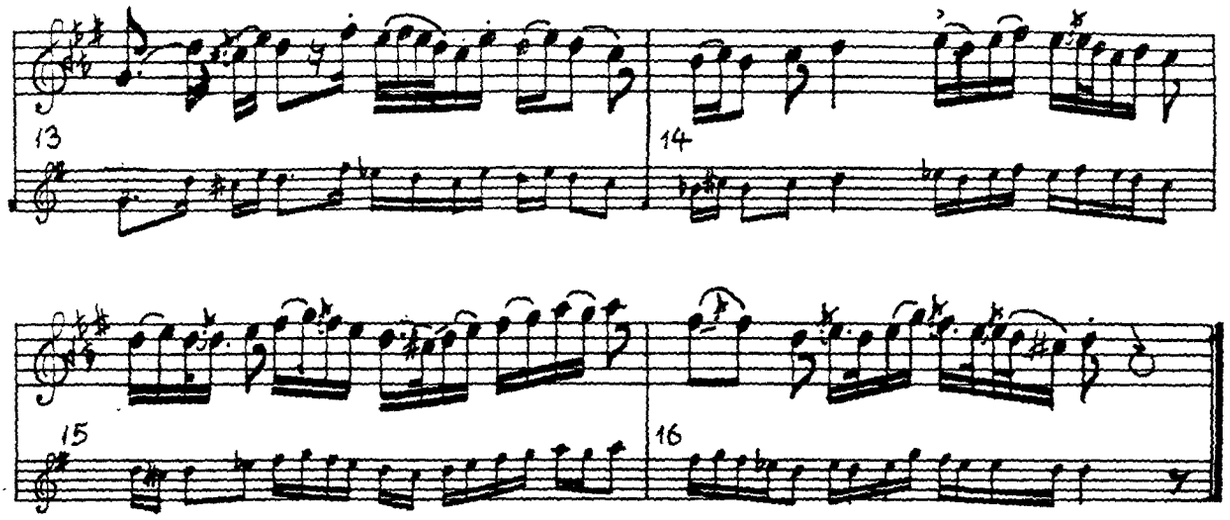
Aksak Semâî

KEMANİ TATYOS EFENDİ

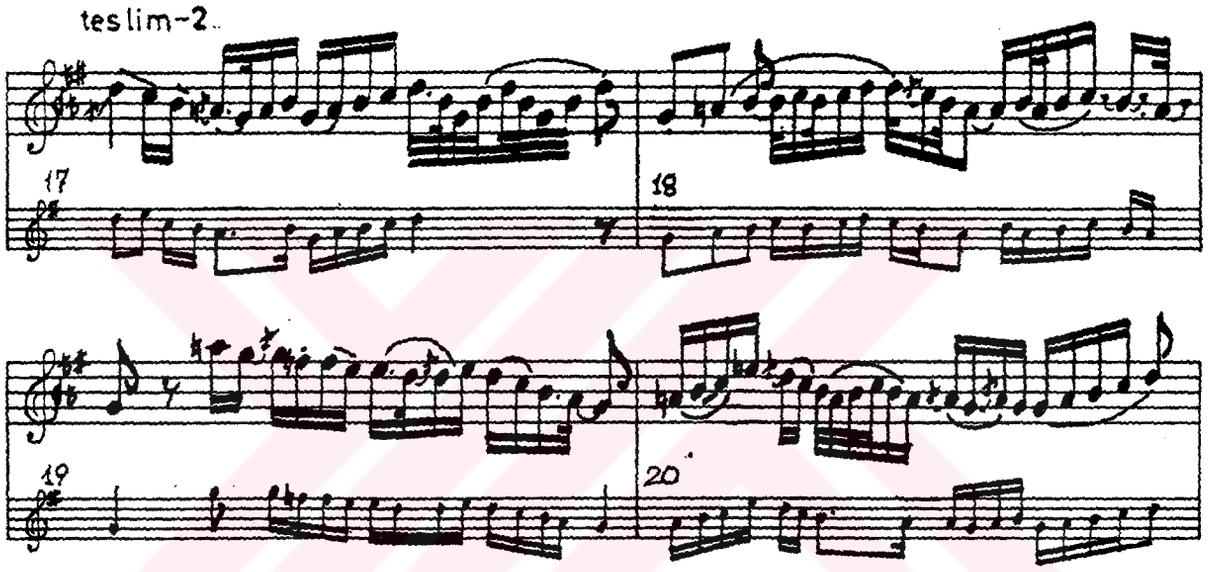
I.-hâne

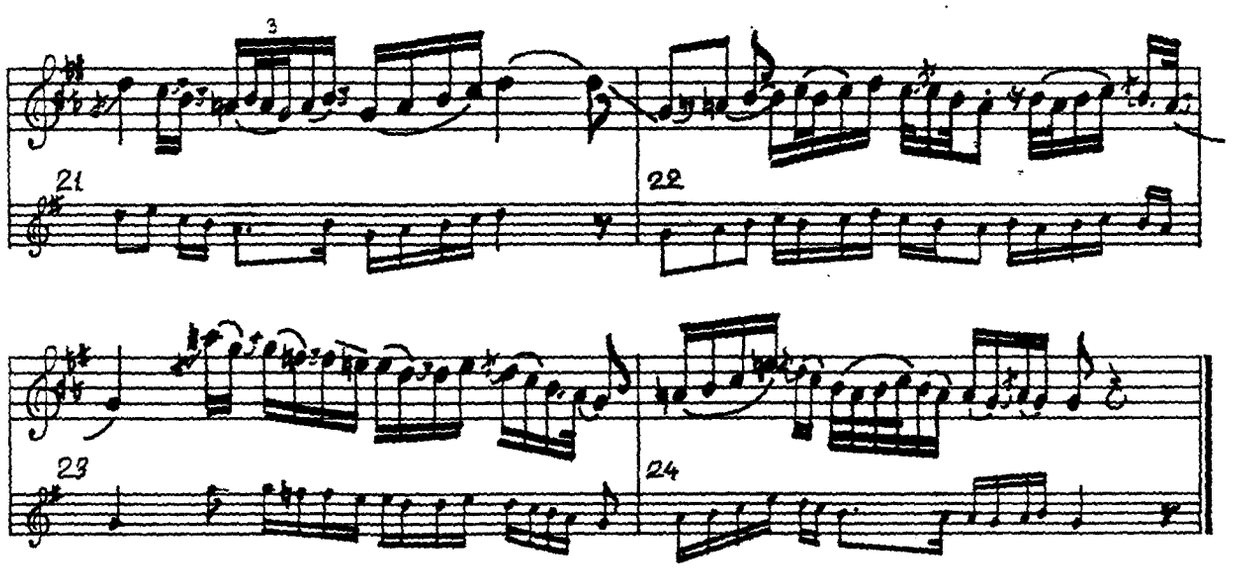


II.-hâne

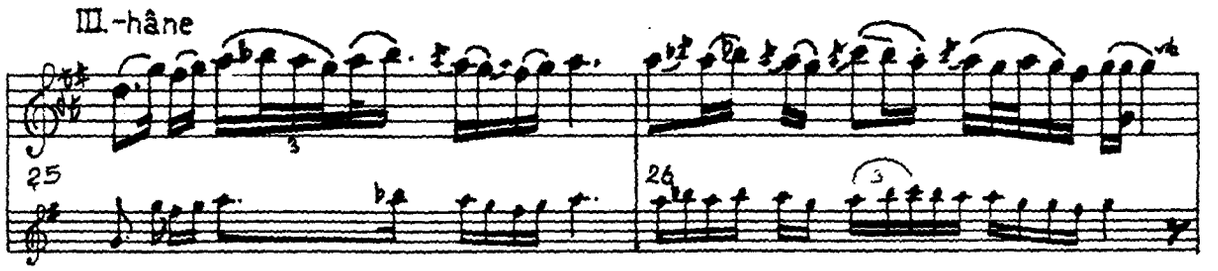


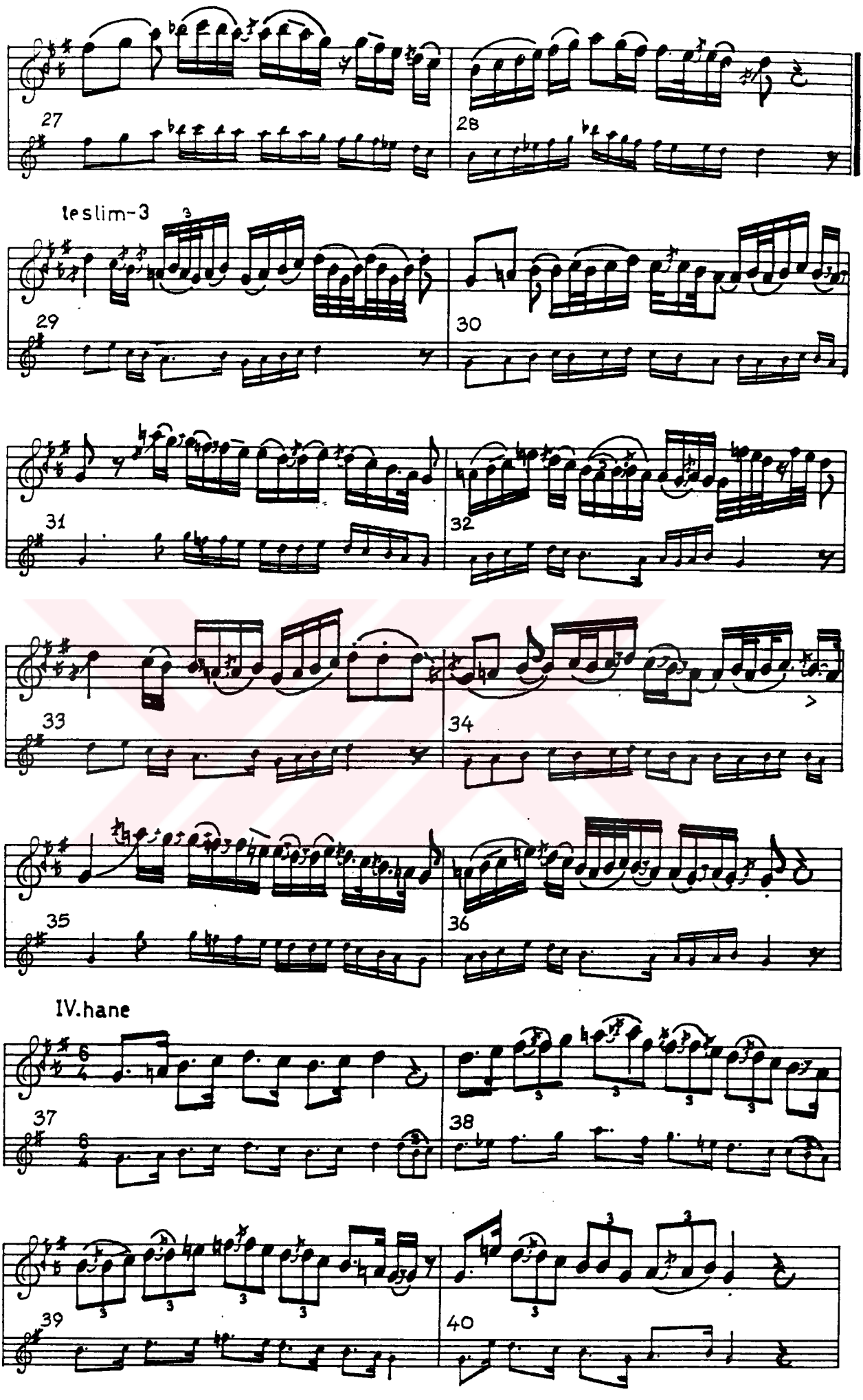
teslim-2

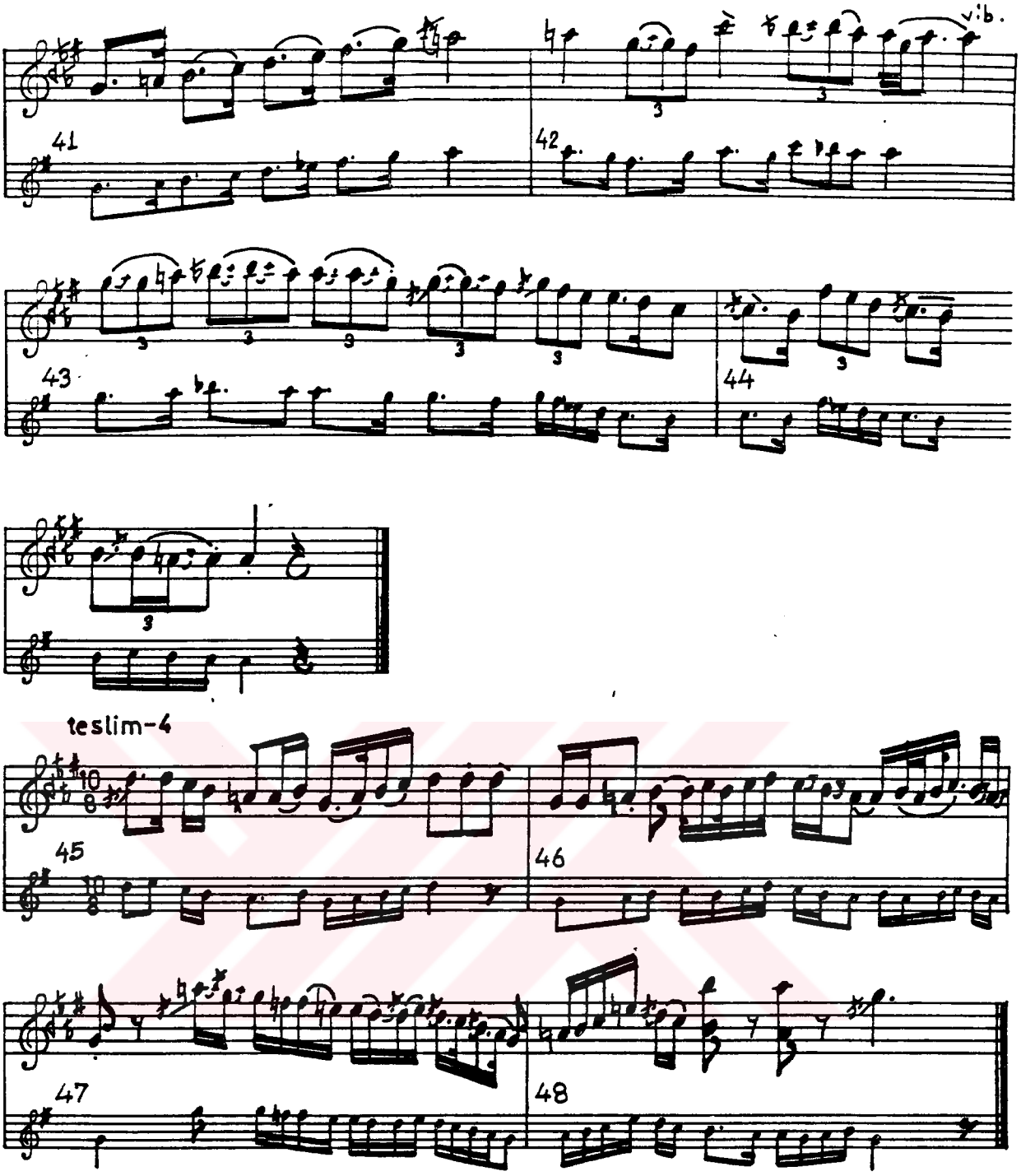




III.-hâne




27
28
teslim-3
29
30
31
32
33
34
35
36
IV.hane
37
38
39
40


vib.
41
42
43
44
3
teslim-4
10/8
45
46
47
48

4.1.10. Şehnaz Peşrevi - Kemani Ali Ağa - Zencir (Udi Şevket Bey'le)

Metronom : ♩ = 69 - 72

Akort : Bir tam ses çekilmiş ve Bolahenk düzende çalınmıştır.

Karar sesi : Bolahenk akorda göre ; Segah

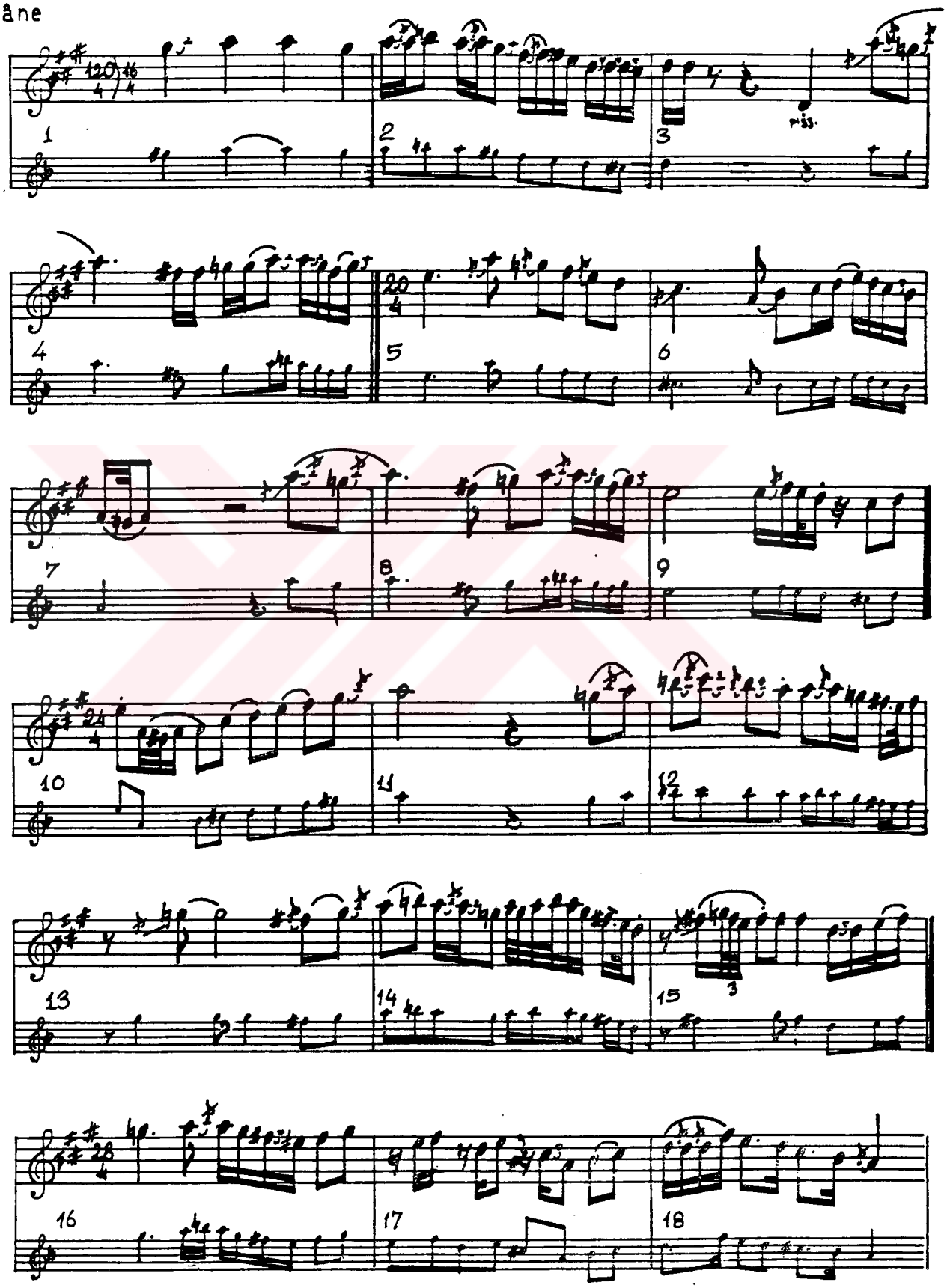
Uluslararası akortta ; Fa Diyez

ŞEHNAZ PEŞREVİ

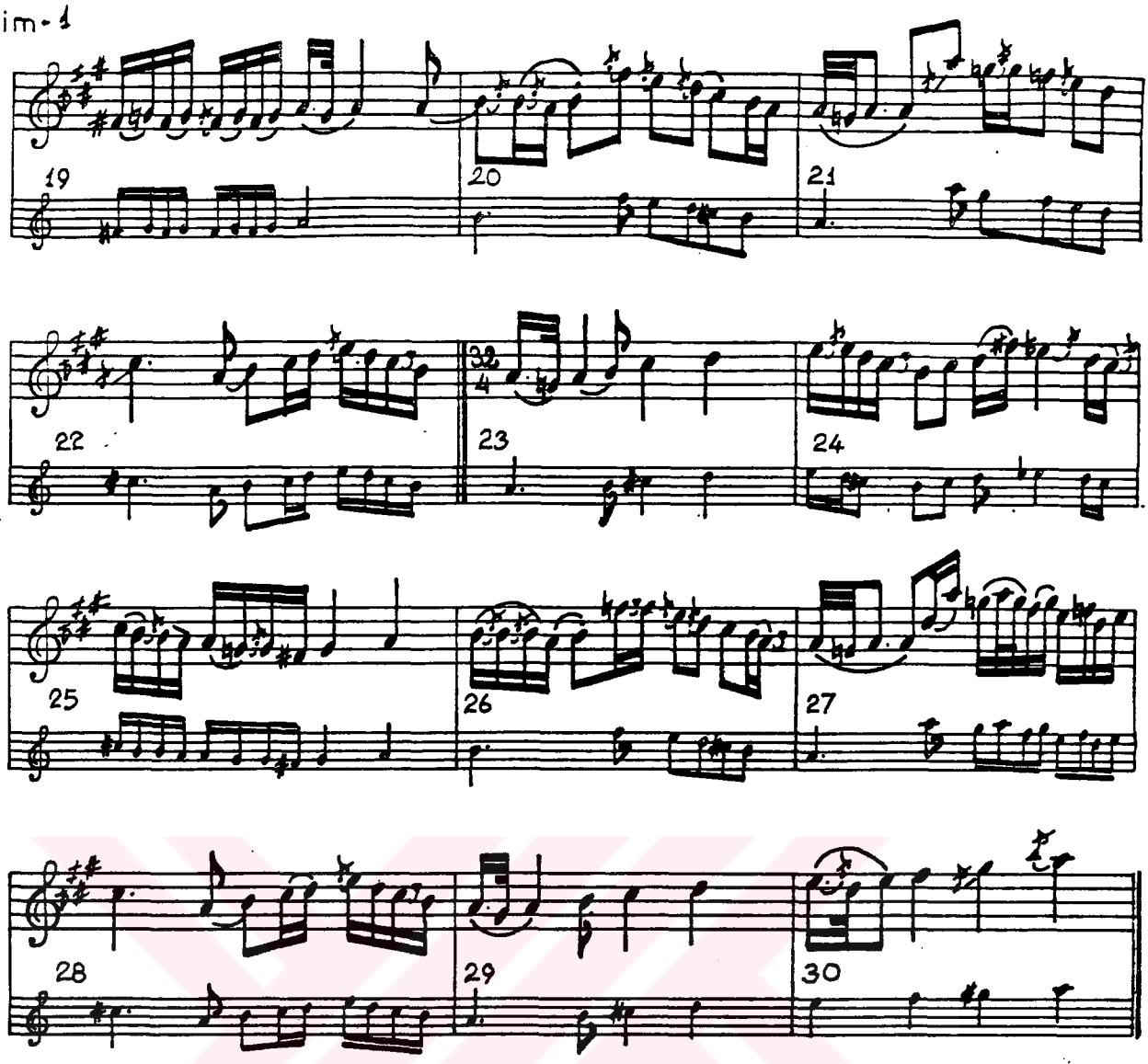
KE..ANÎ ALİ AĞA

Zencîr

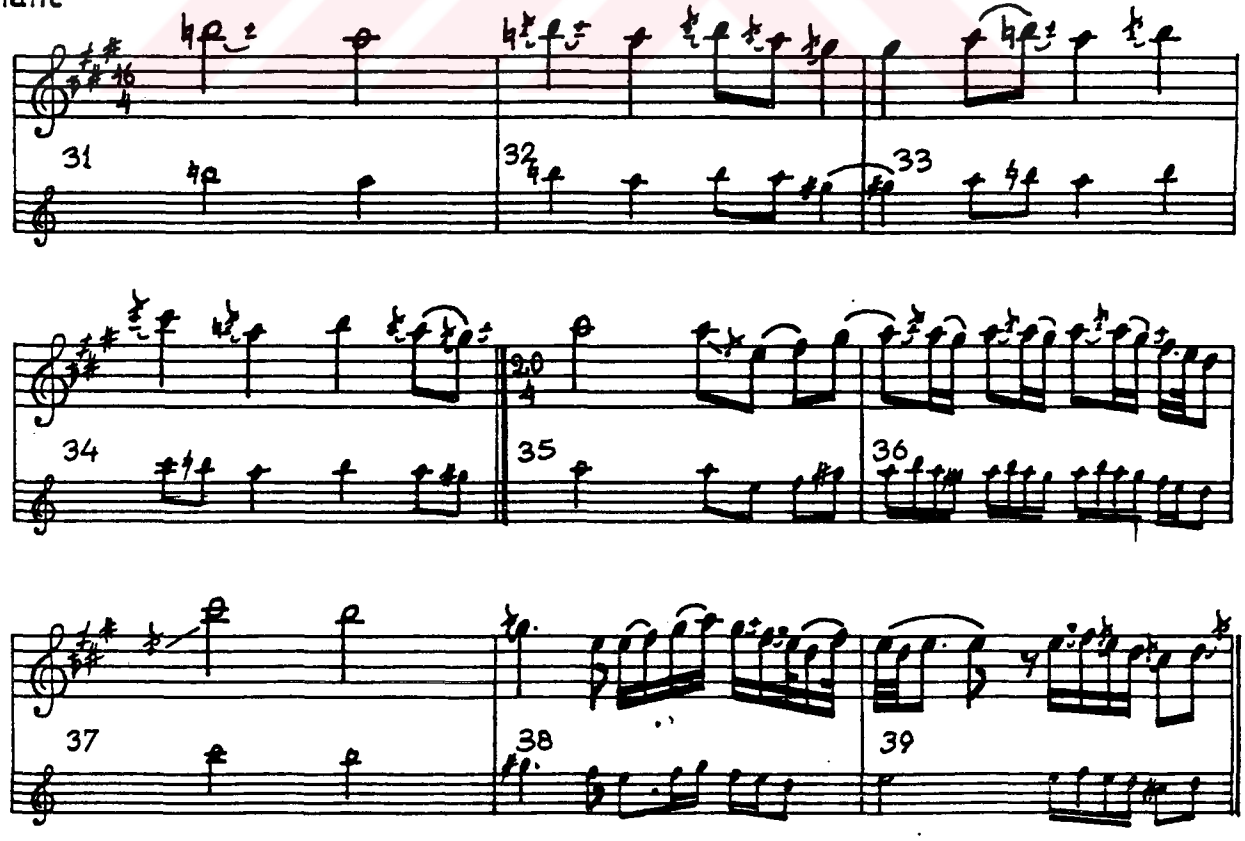
I.-hâne

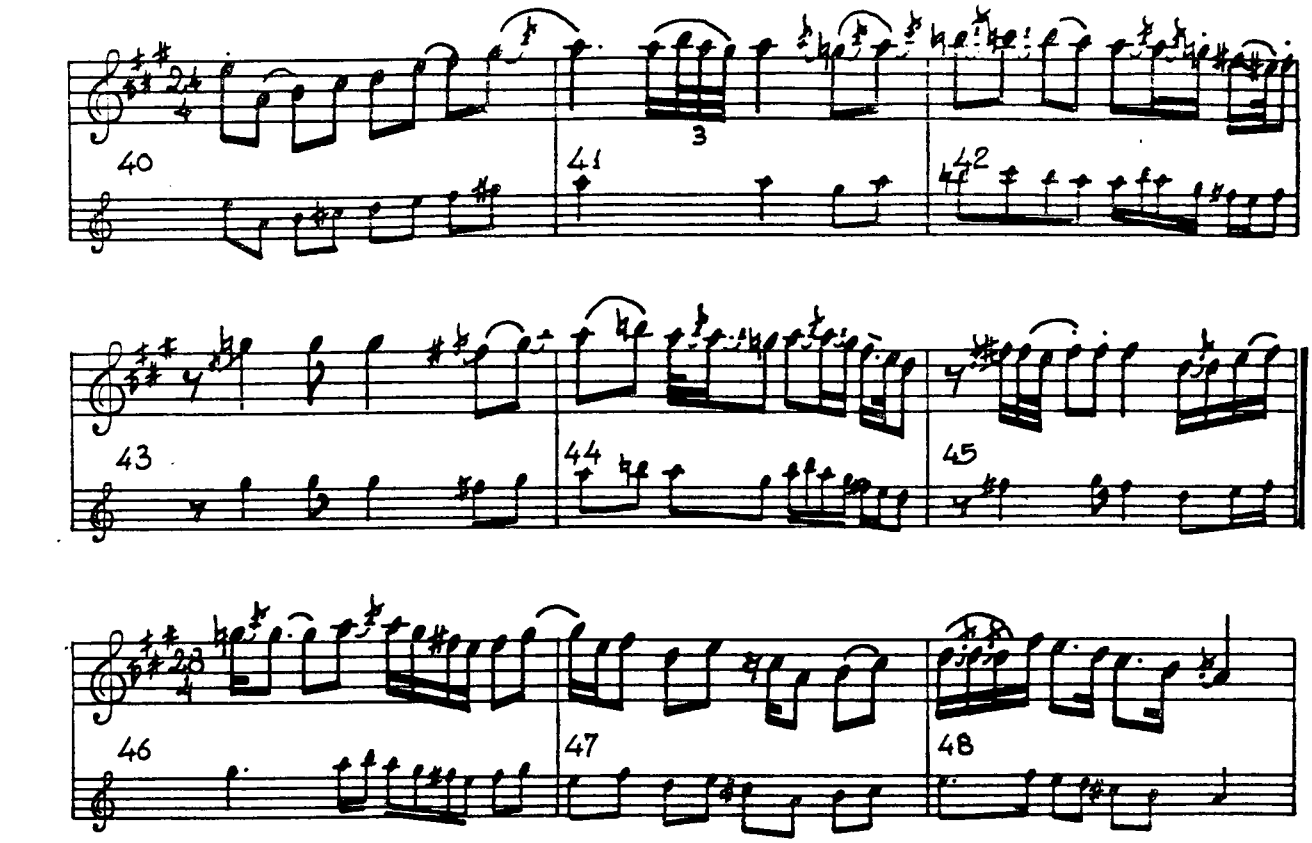


teslim-1

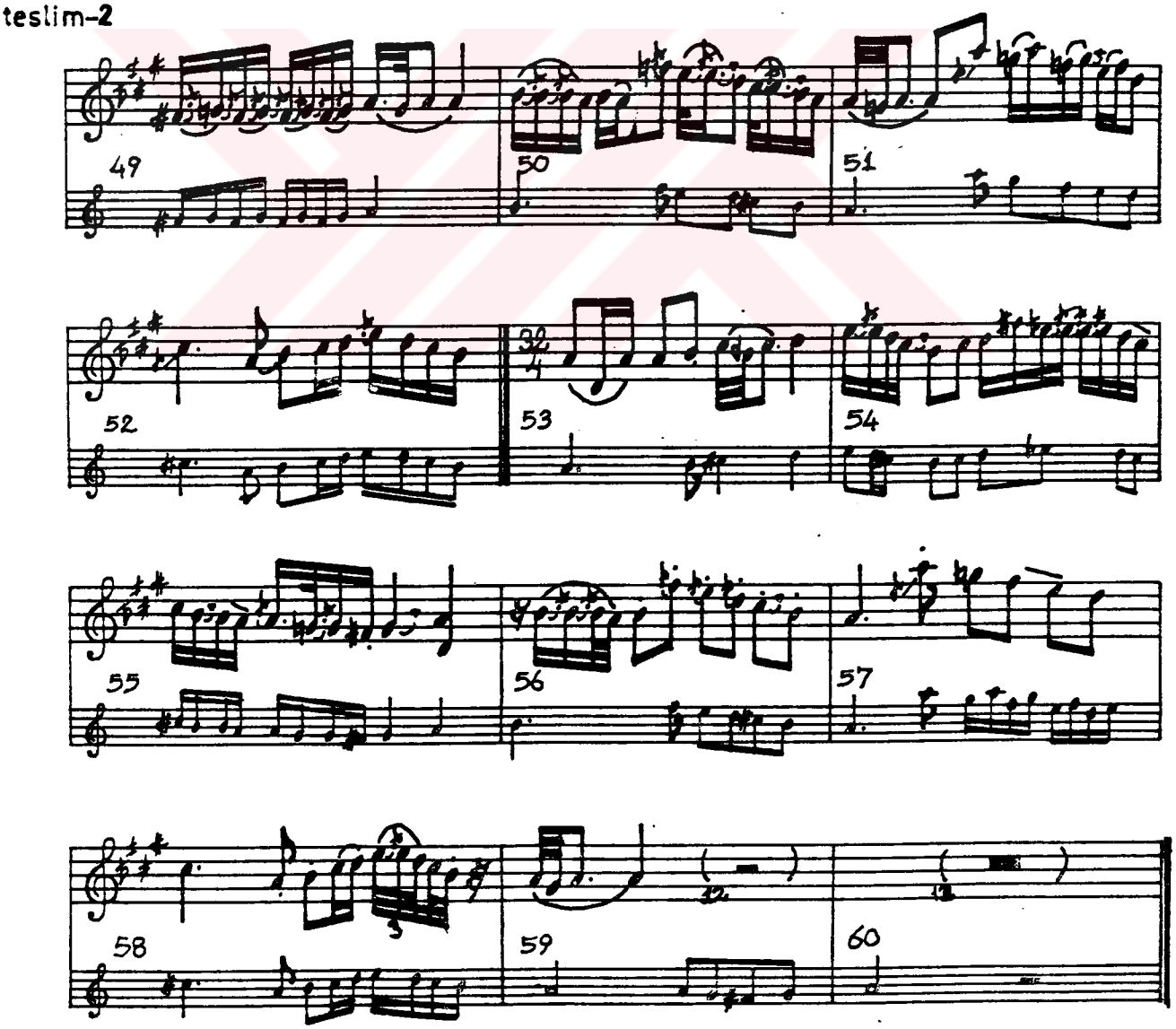


II.-hâne

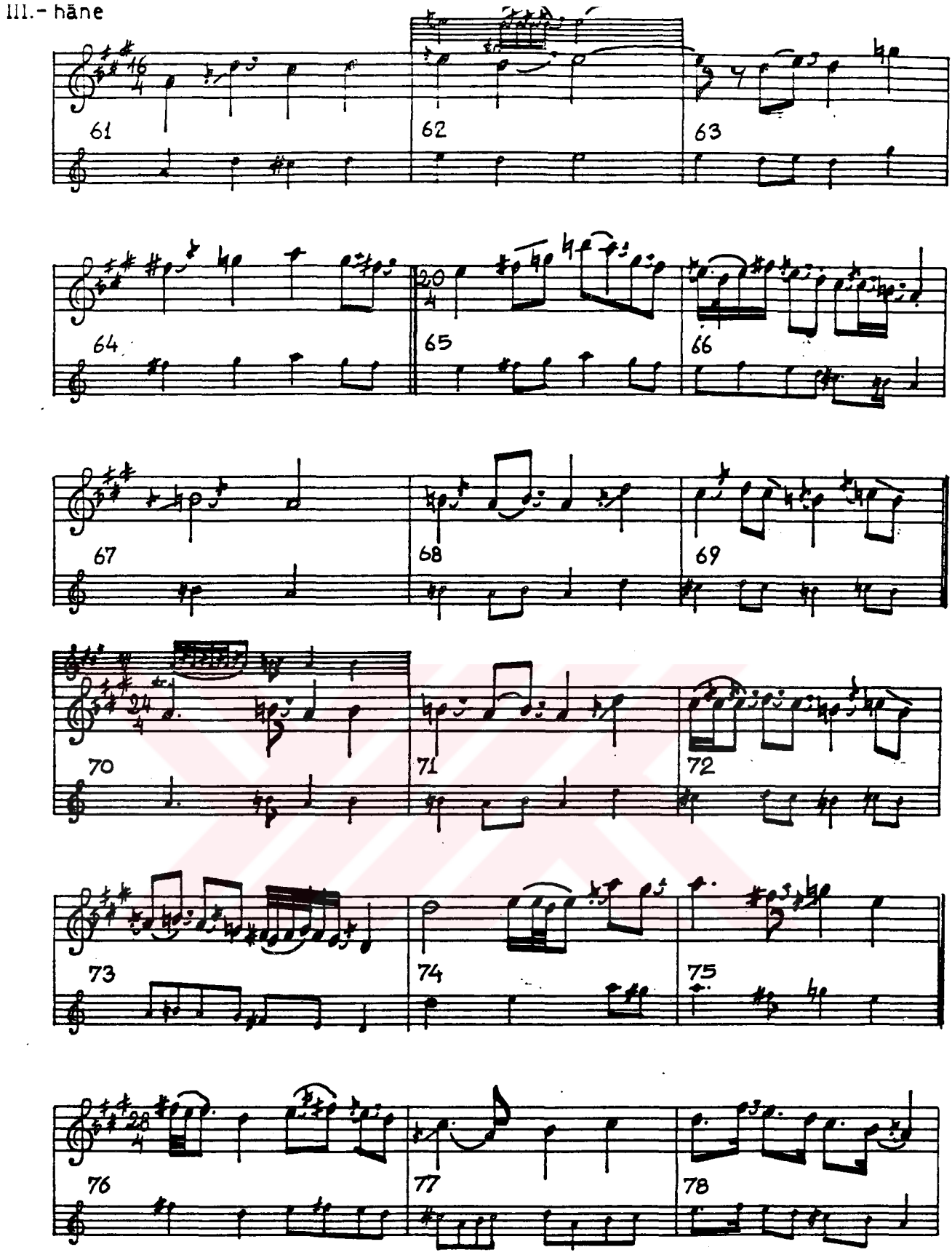




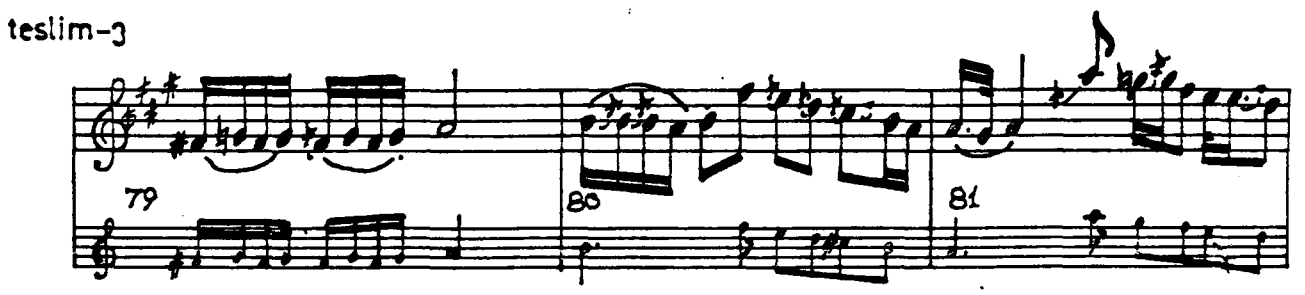
teslim-2

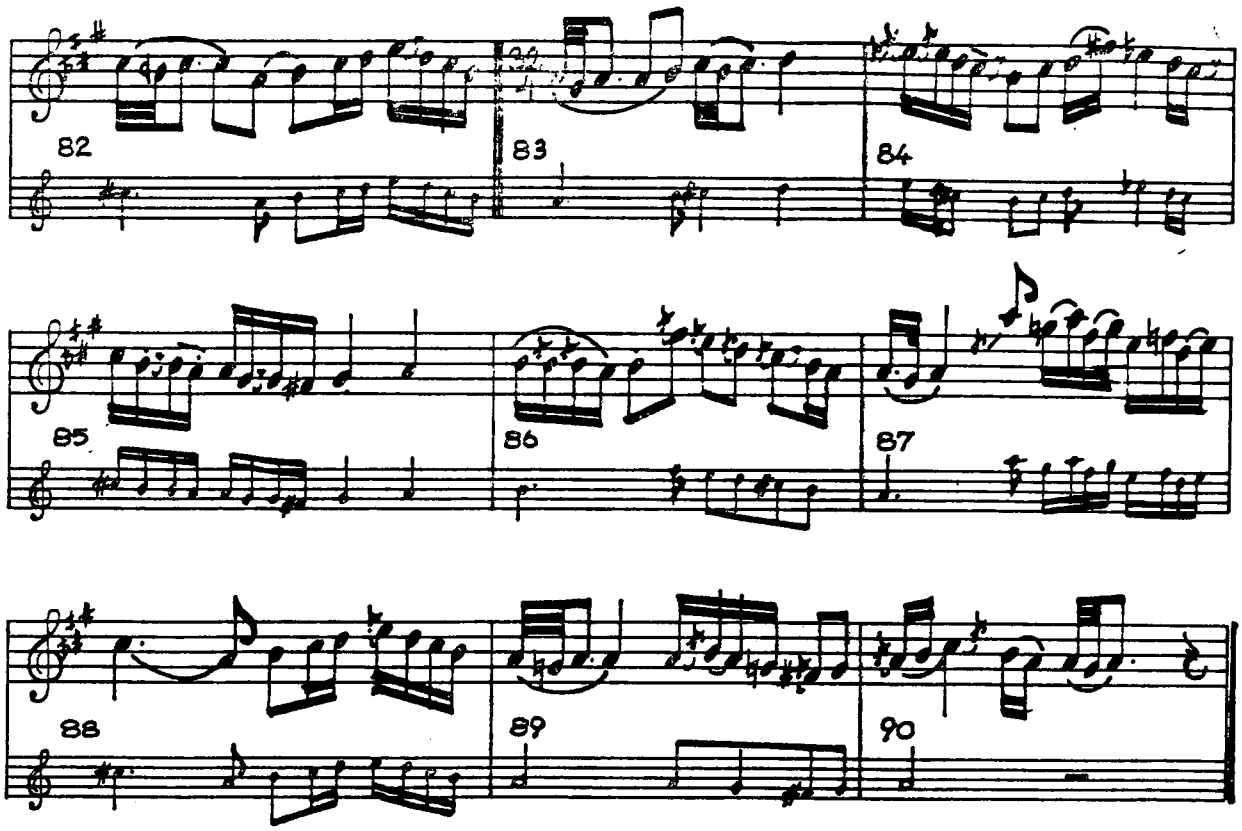


III.- hâne

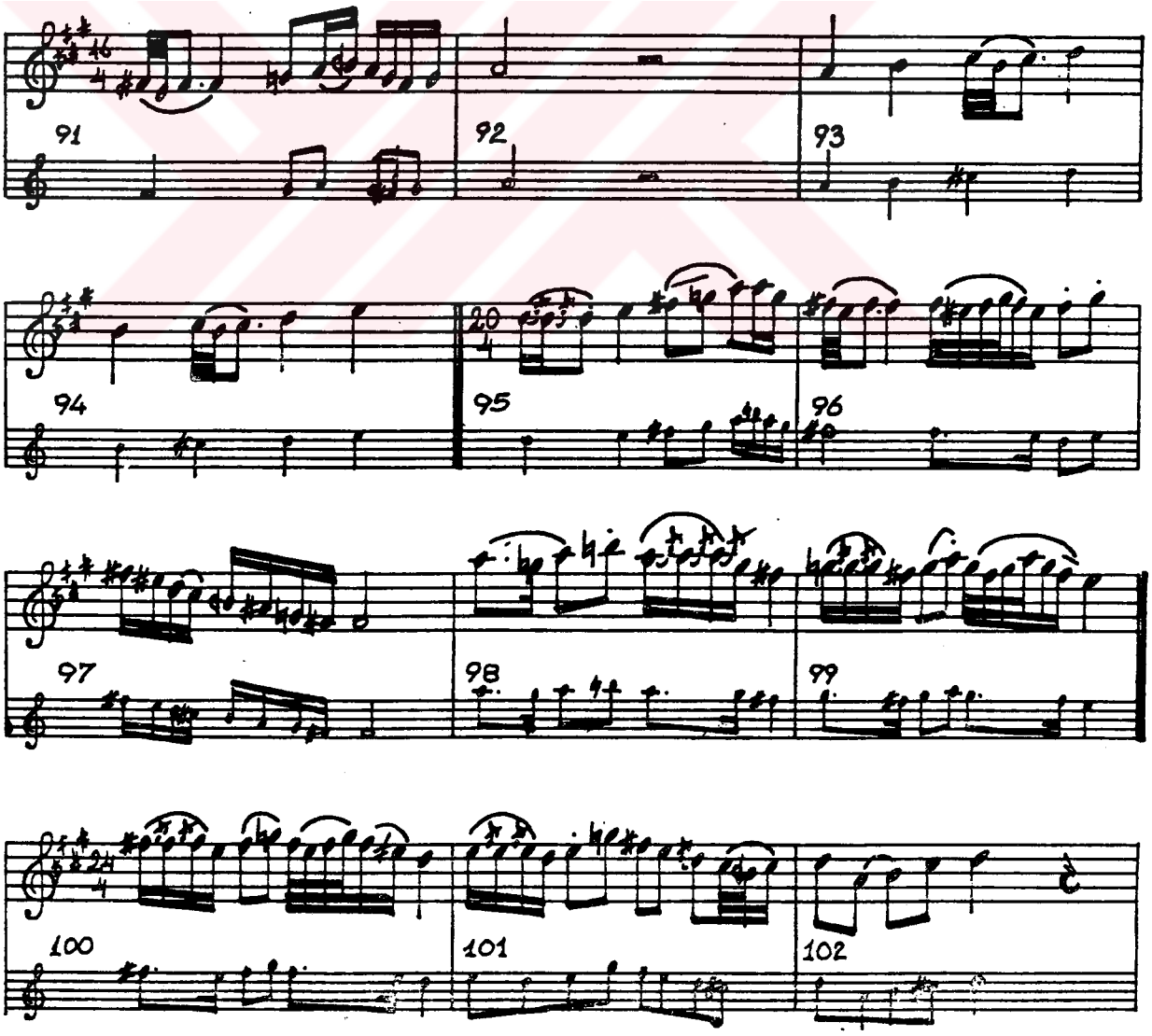


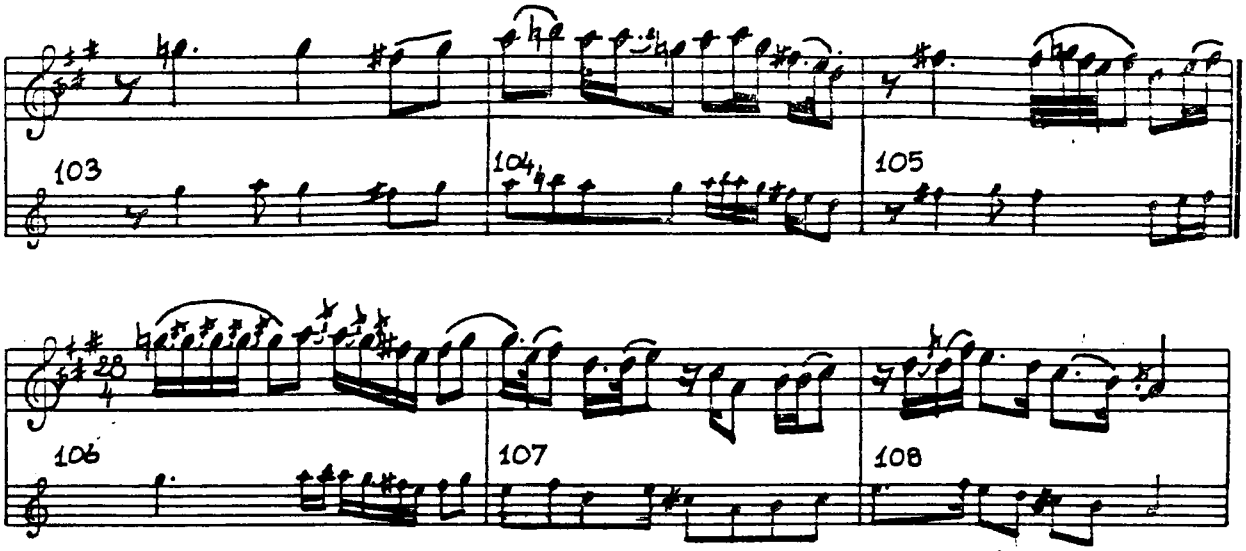
teslim-3





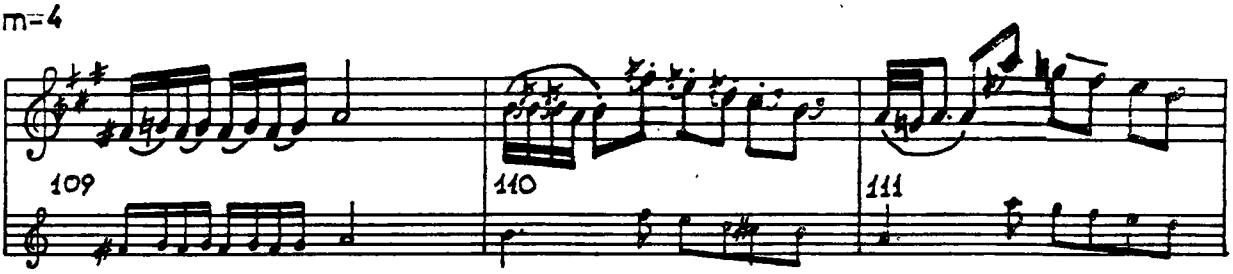
IV.-hâne

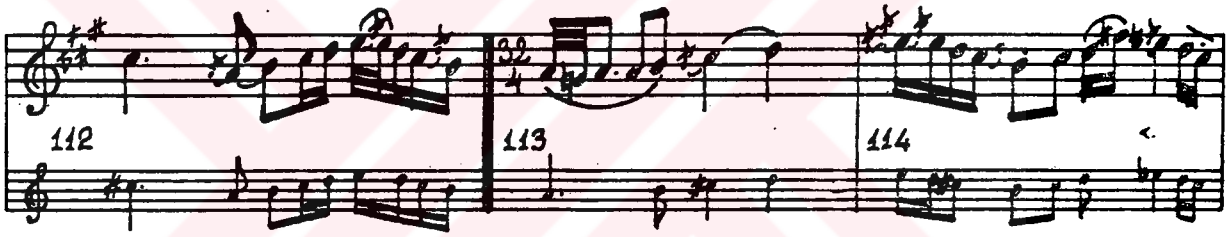


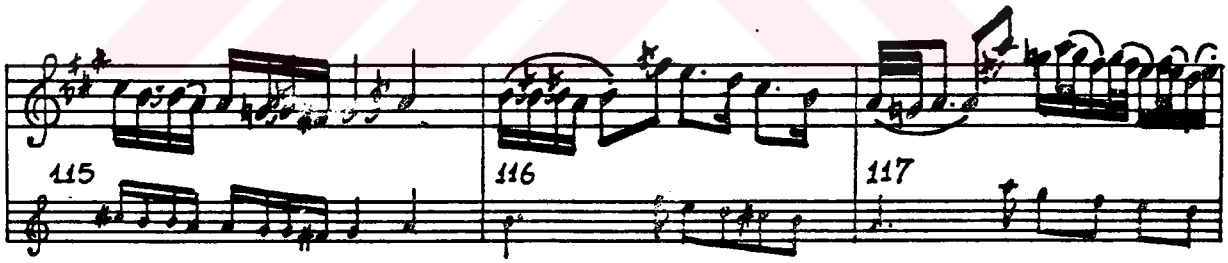

103
104
105

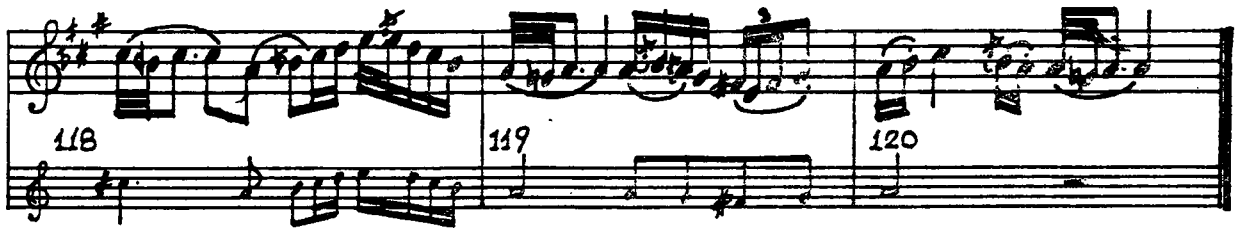
106
107
108

teslim=4


109
110
111


112
113
114


115
116
117


118
119
120

4.1.11. Şehnaz Saz Semaisi - Nikolaki (Udi Şevki Bey'le)

Metronom : ♪ = 136 - 138 (10/8), 80 (6/4)

Akort : Bir tam ses çekilmiş ve Mansur düzende bir oktav yukarıdan çalınmıştır.

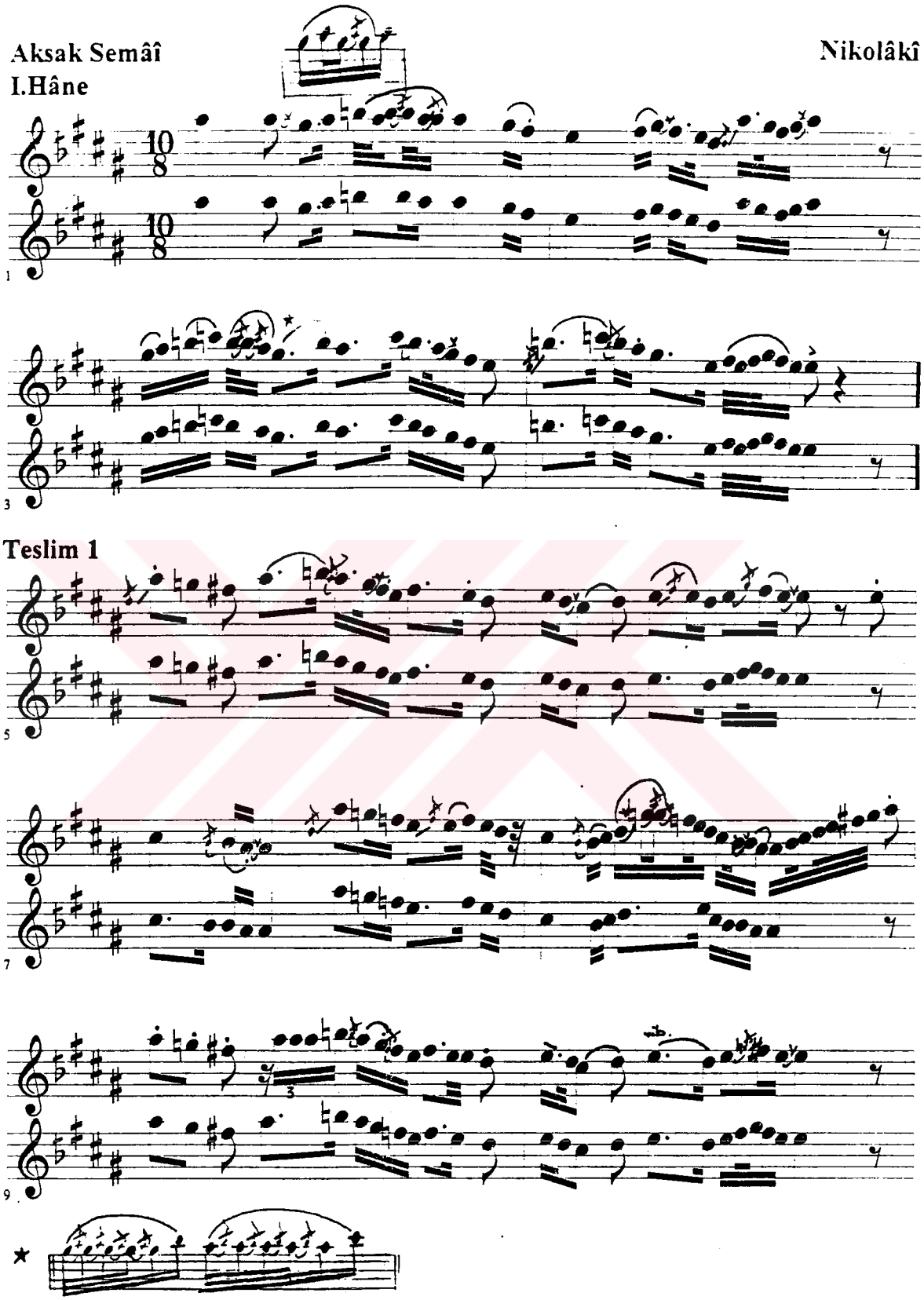
Karar sesi : Bolahenk akorda göre ; Çargah

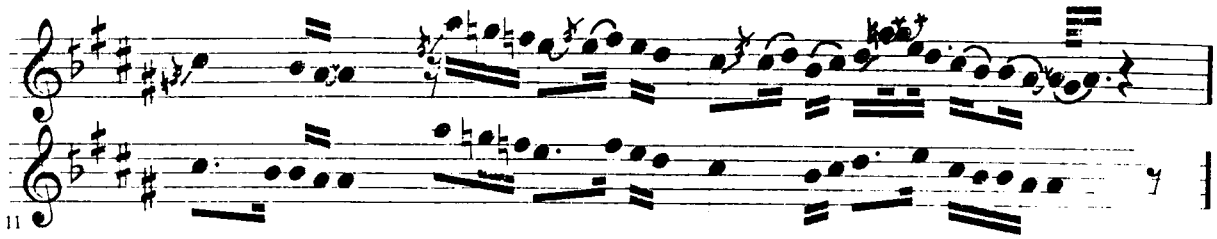
Uluslararası akortta ; Sol

Şehnâz Saz Semâî

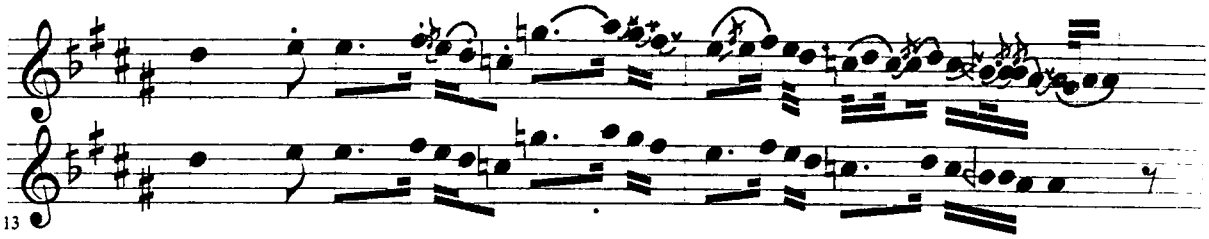
Aksak Semâî **Nikolâkî**

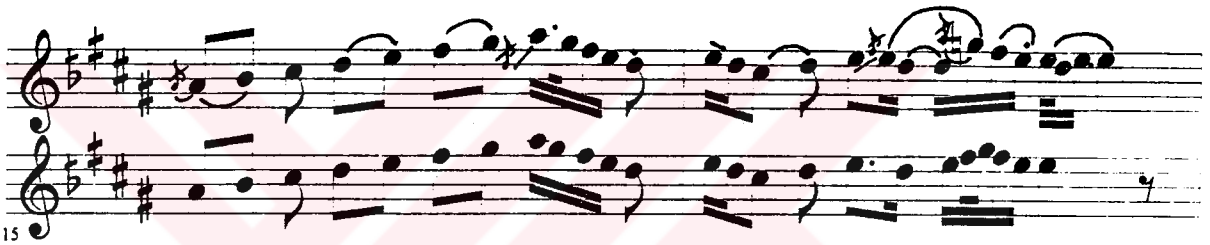
I.Hâne



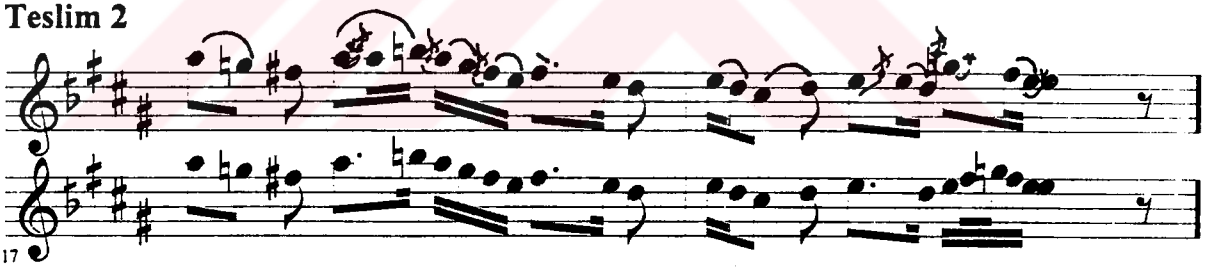


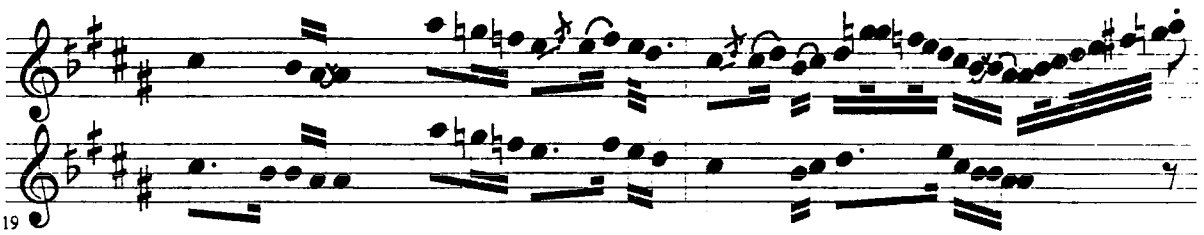
II.Hâne

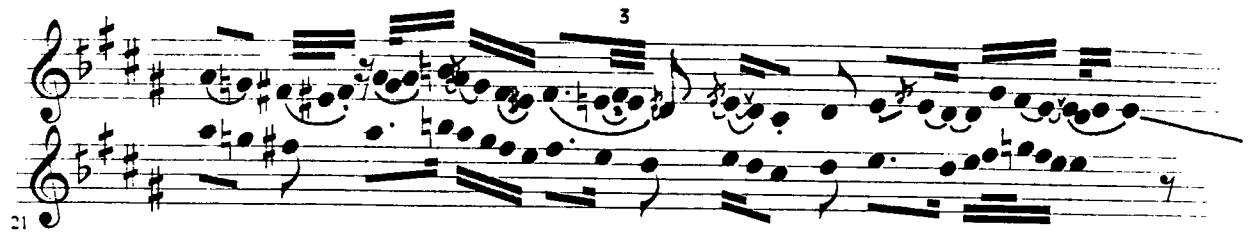


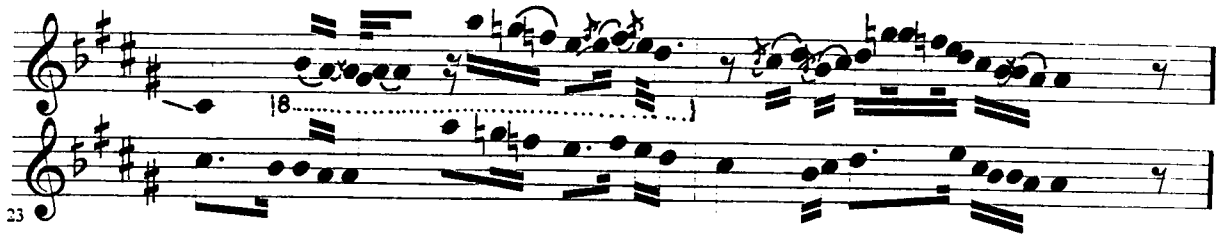


Teslim 2

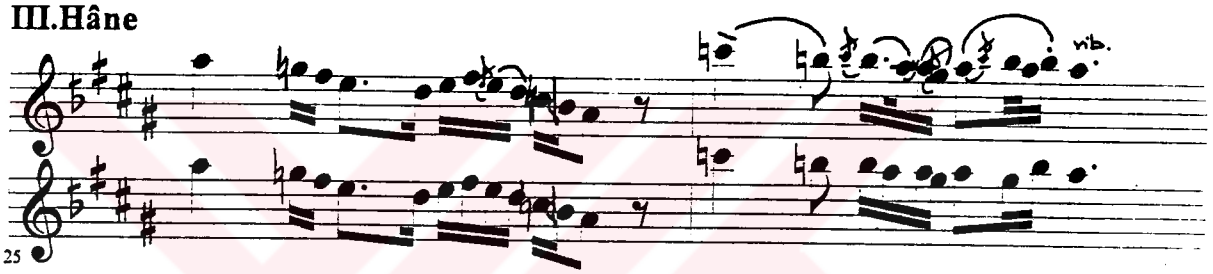


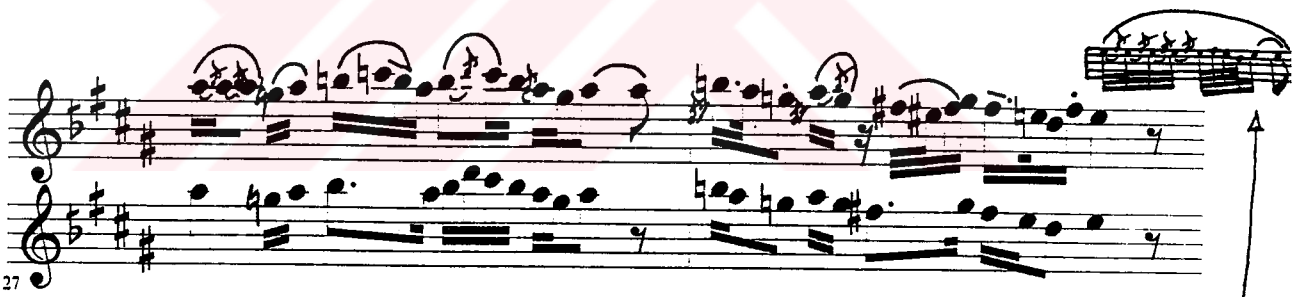




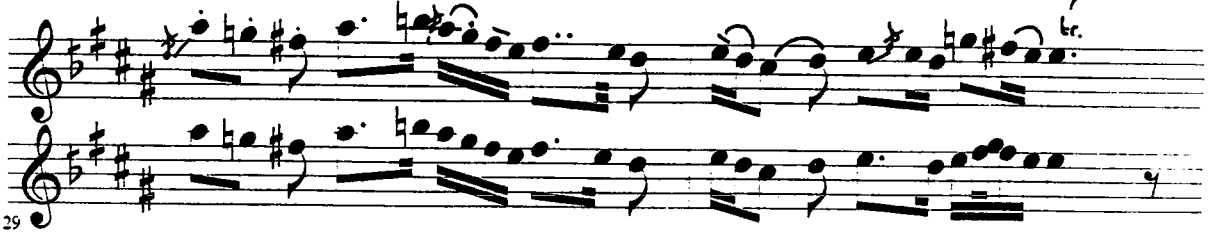


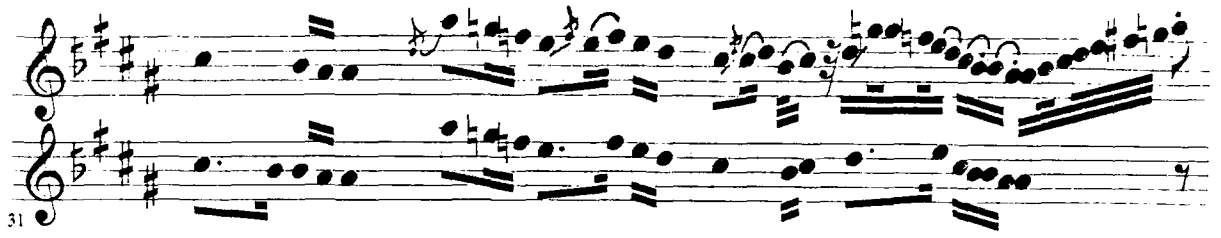
III.Hâne

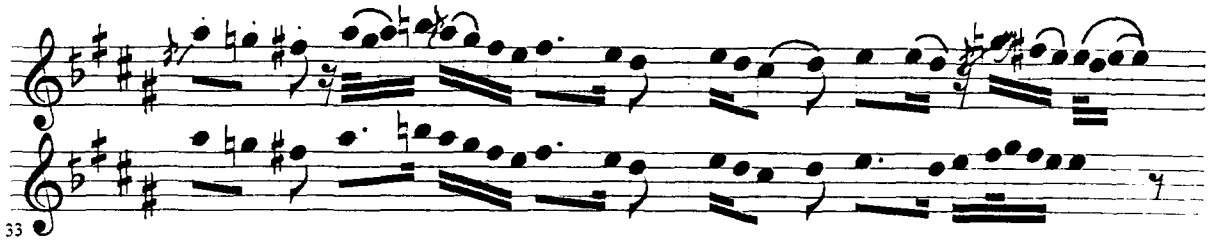


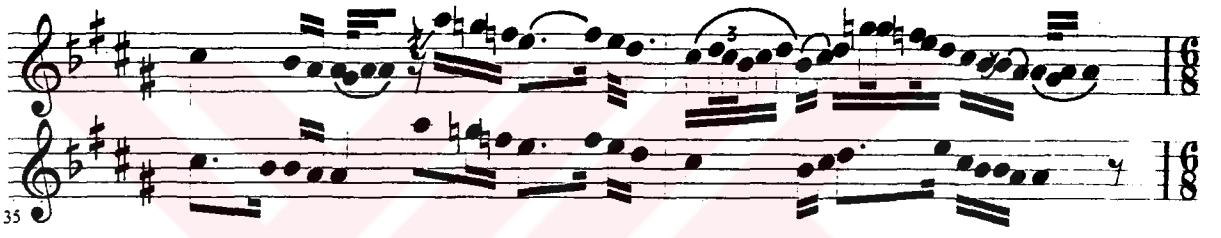


Teslim 3

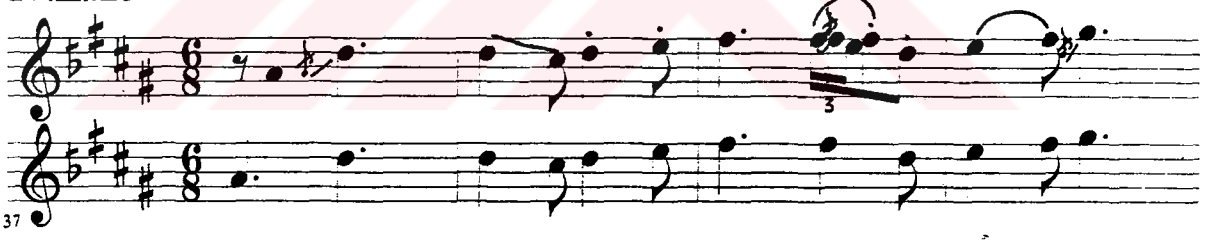


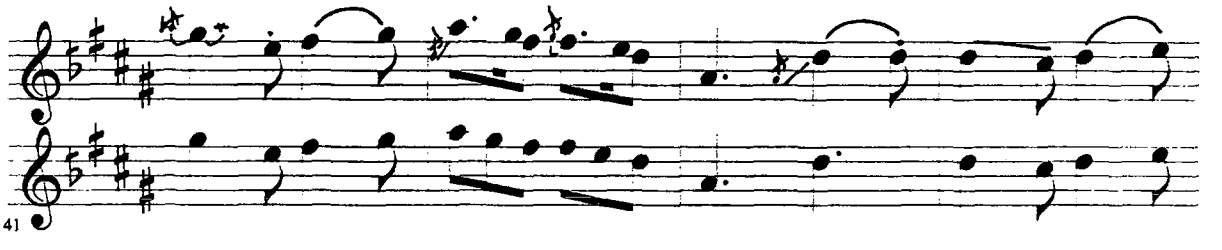


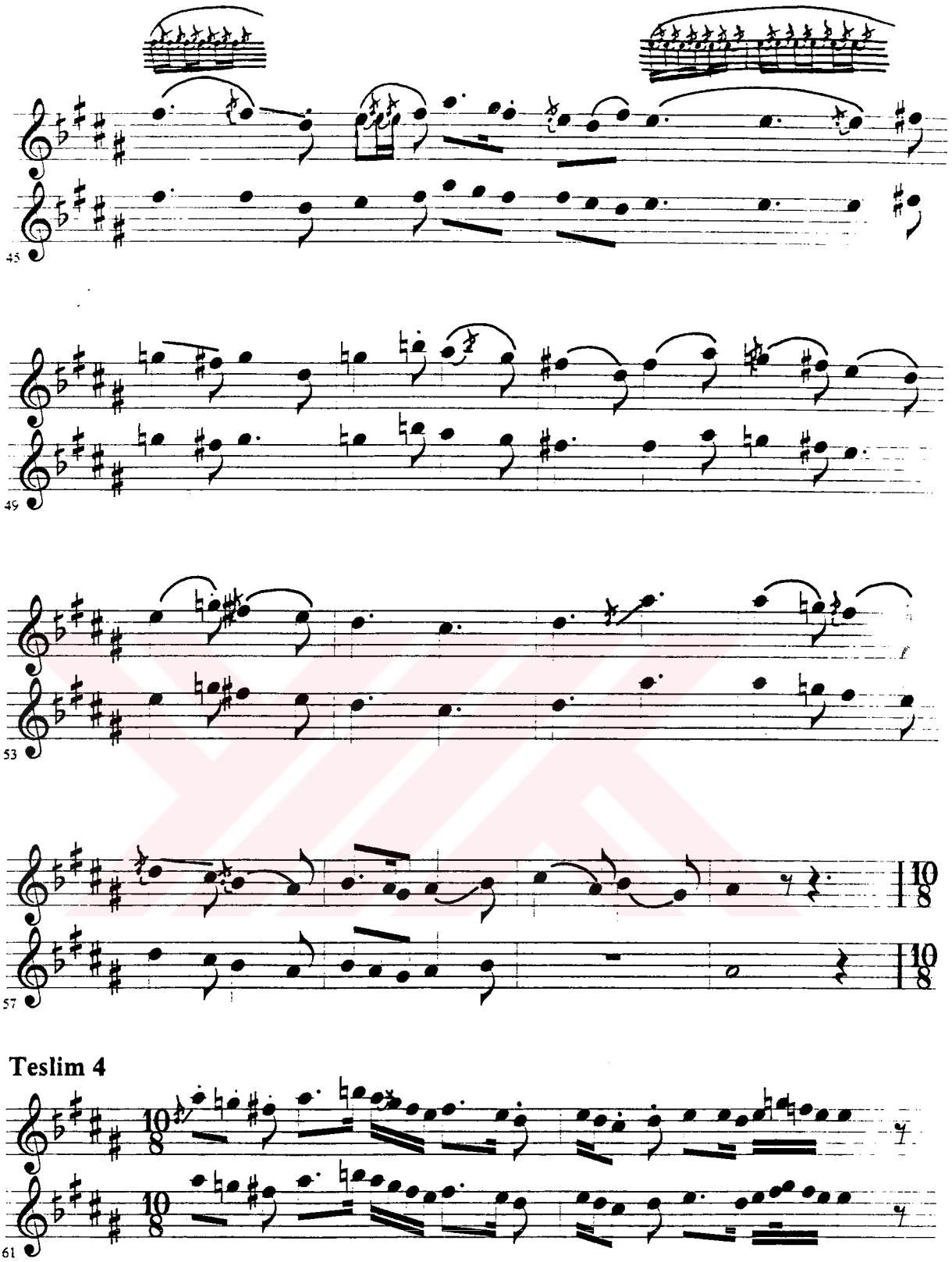




IV.Hâne







Teslim 4

vib.
63

4.1.12. Tahir Buselik Saz Semaisi - Kemani Rıza Efendi (Kadı Fuat Bey'le)

Metronom : ♪ = 150 - 152 (10/8), ♩ = 108 - 110 (6/4)

Akort : Bir tam ses çekilmiş ve Bolahenk düzende çalınmıştır.

Karar sesi : Bolahenk akorda göre ; Segah

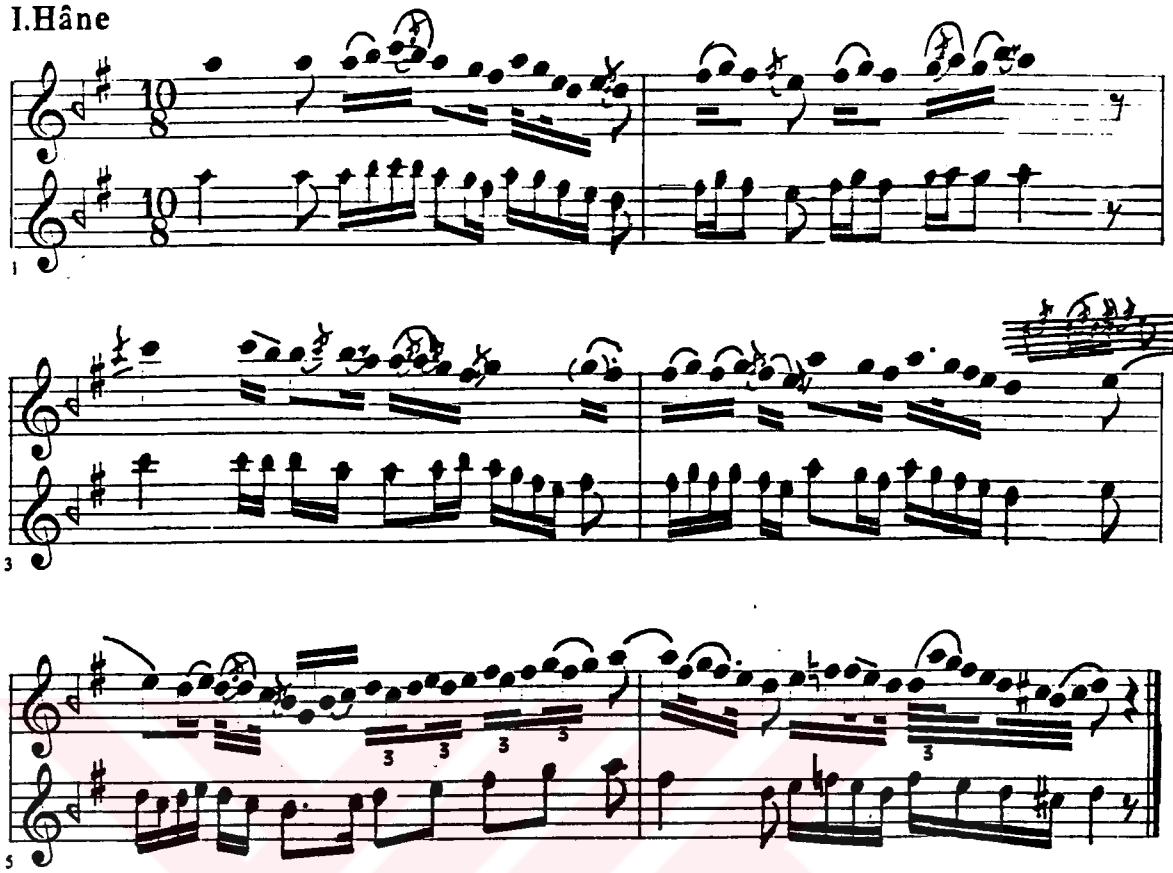
Uluslararası akortta ; Fa diyez

Tâhir Bûselik Saz Semâî

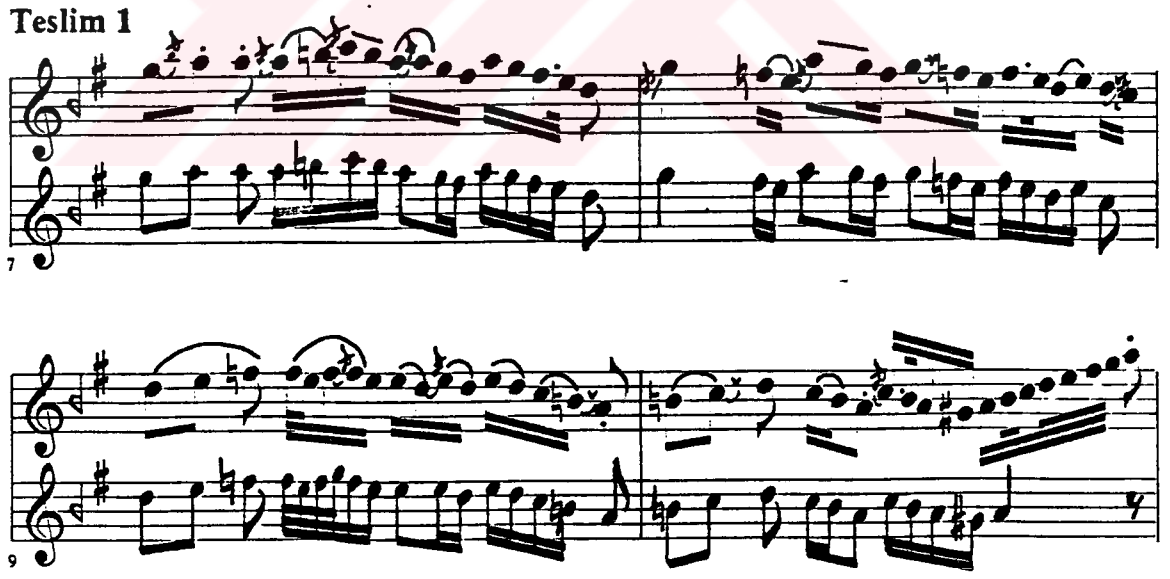
Aksak Semâî

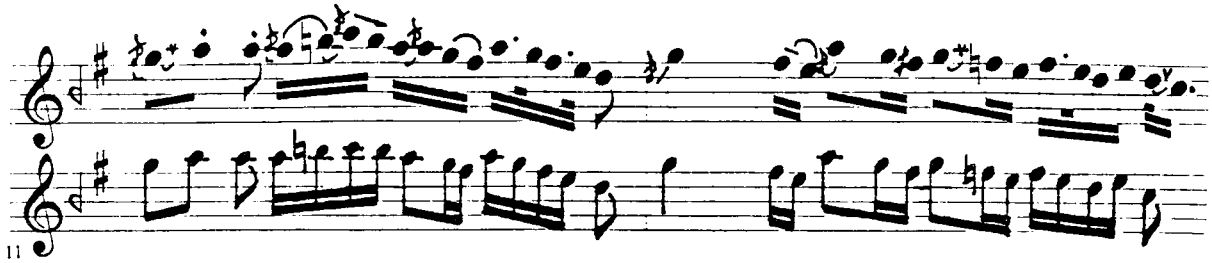
KEMANİ RIZA EFENDİ

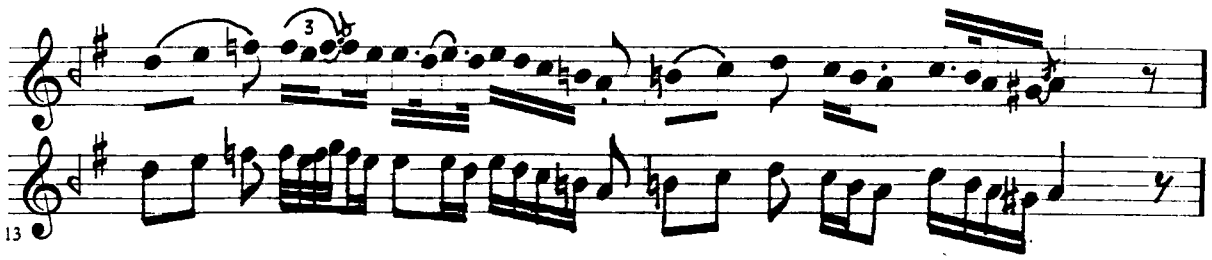
I.Hâne



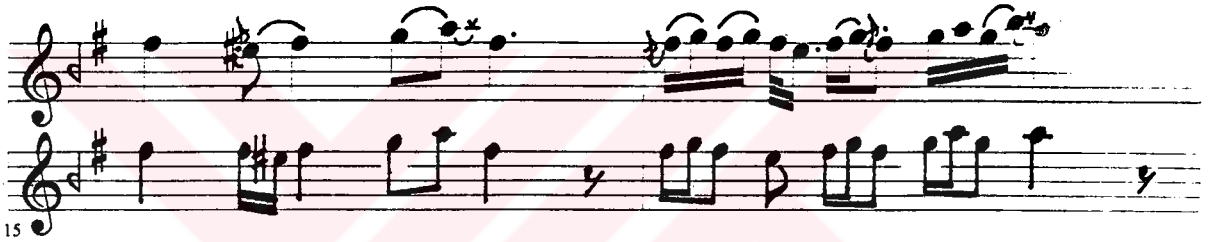
Teslim 1

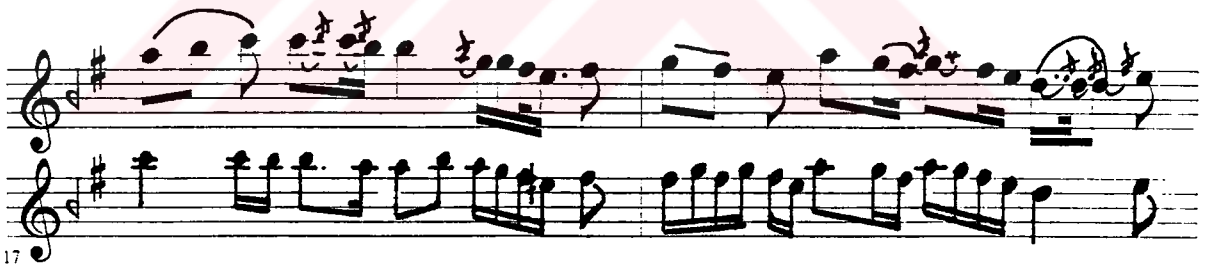


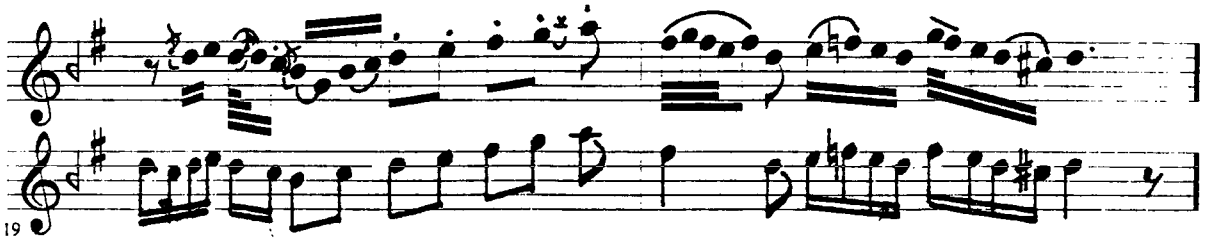




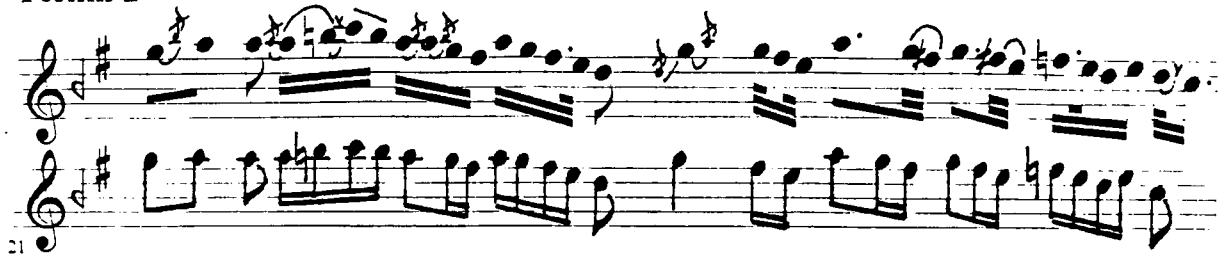
II.Hâne

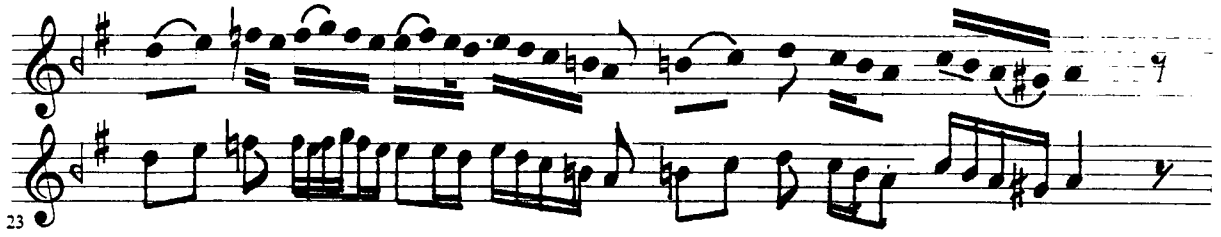


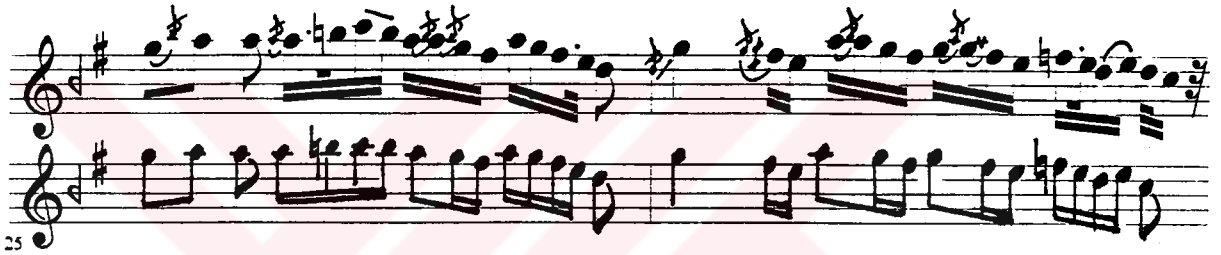


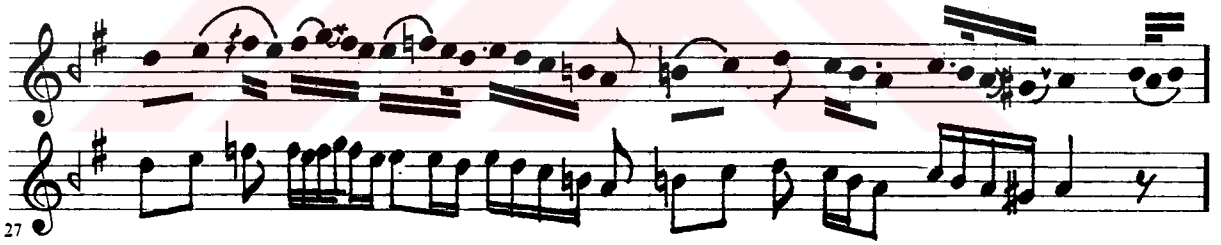


Teslim 2

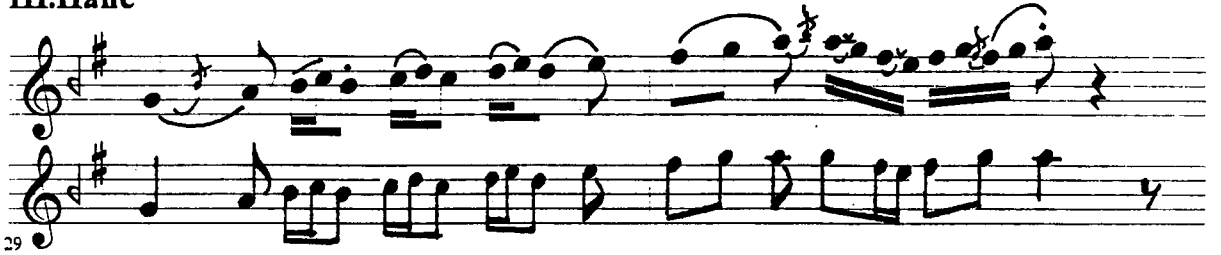


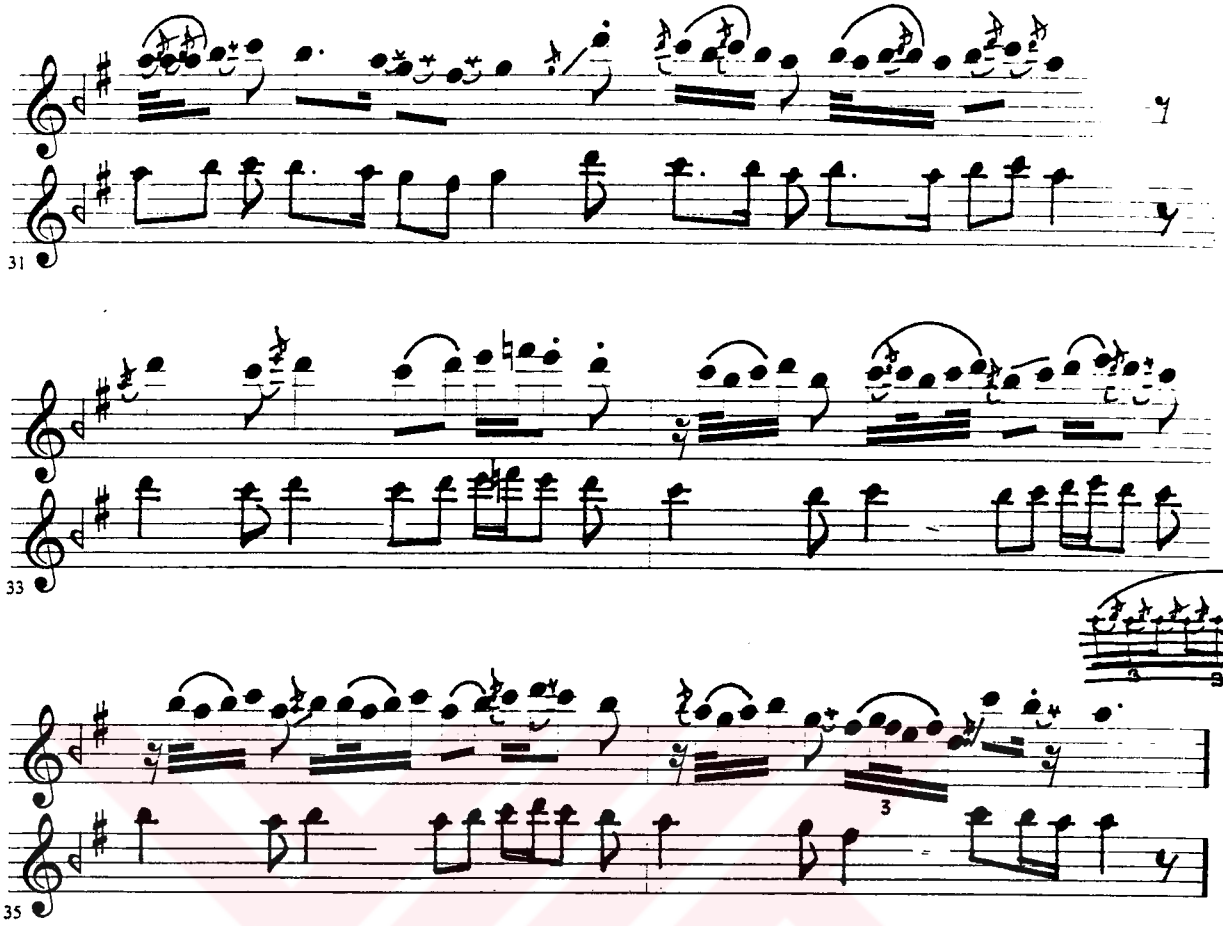




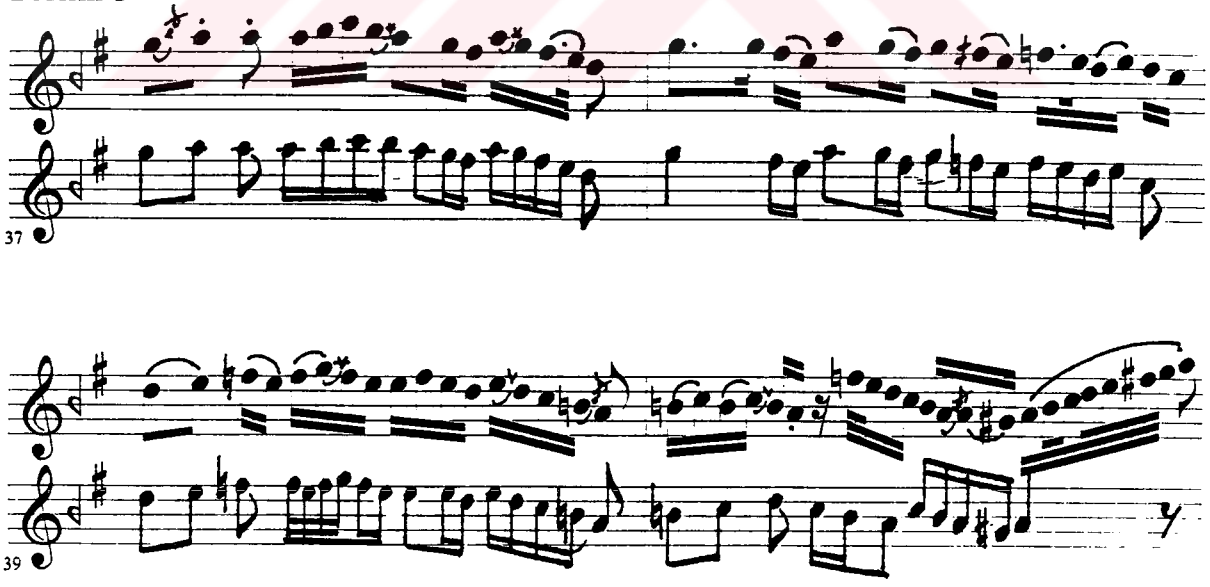


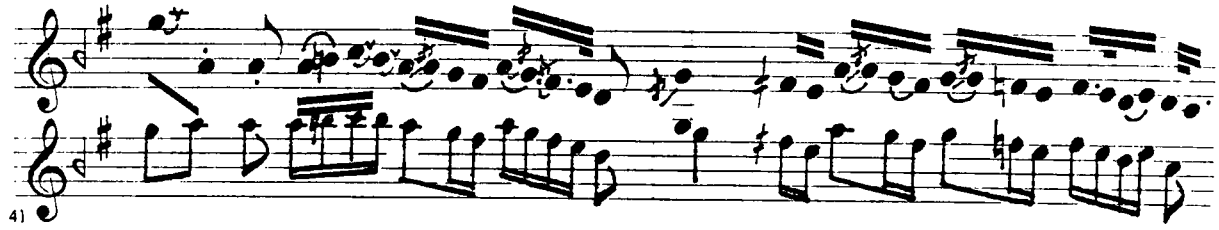
III.Hâne

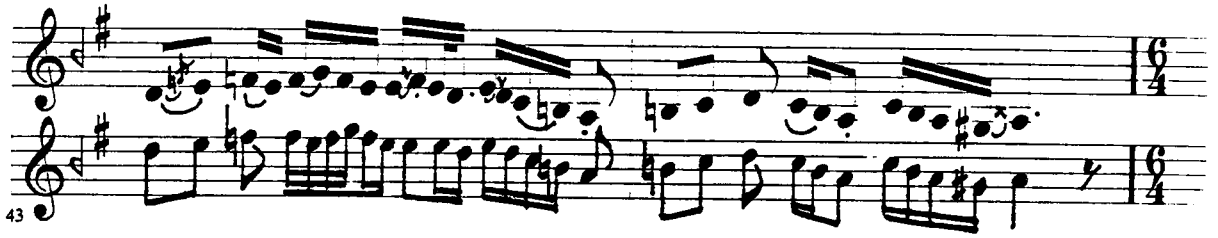




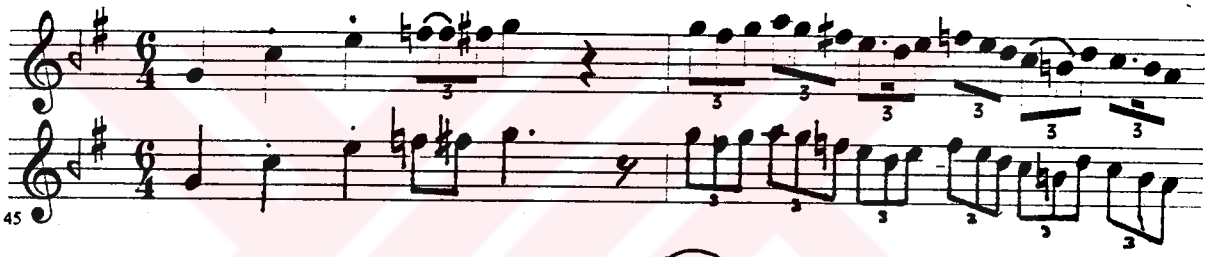
Teslim 3

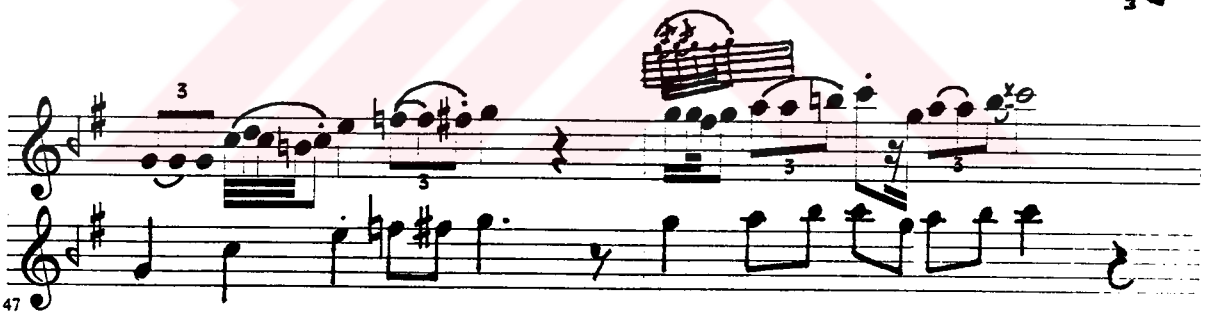


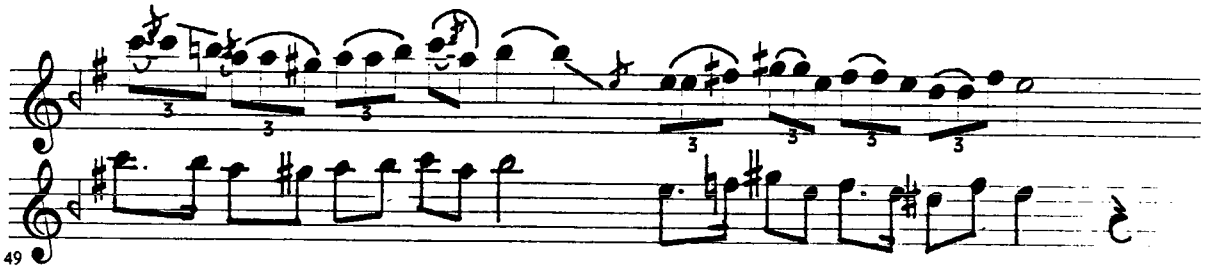


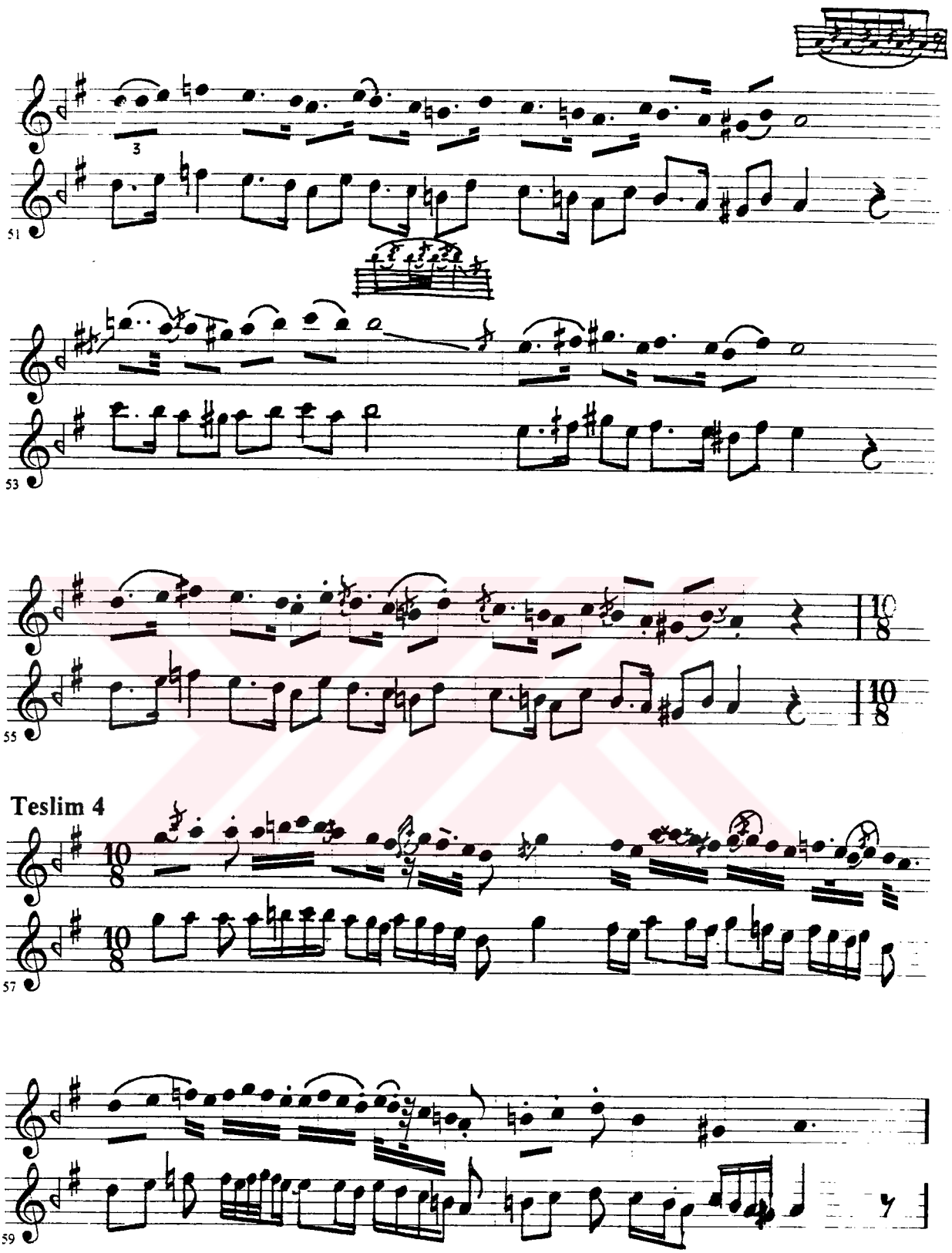


IV.Hâne








3
51
53
55
10
8
10
8
Teslim 4
10
8
10
8
57
59

4.1.13. Uşşak Saz Semaisi - Neyzen Aziz Dede

Metronom : ♪ = 120

Akort : Bir ses düşürülmüş ve bir oktav aşağıdan Bolahenk düzende çalınmıştır.(Kaba kemençe ile)

Karar sesi : Bolahenk akorda göre ; Kaba Çargah

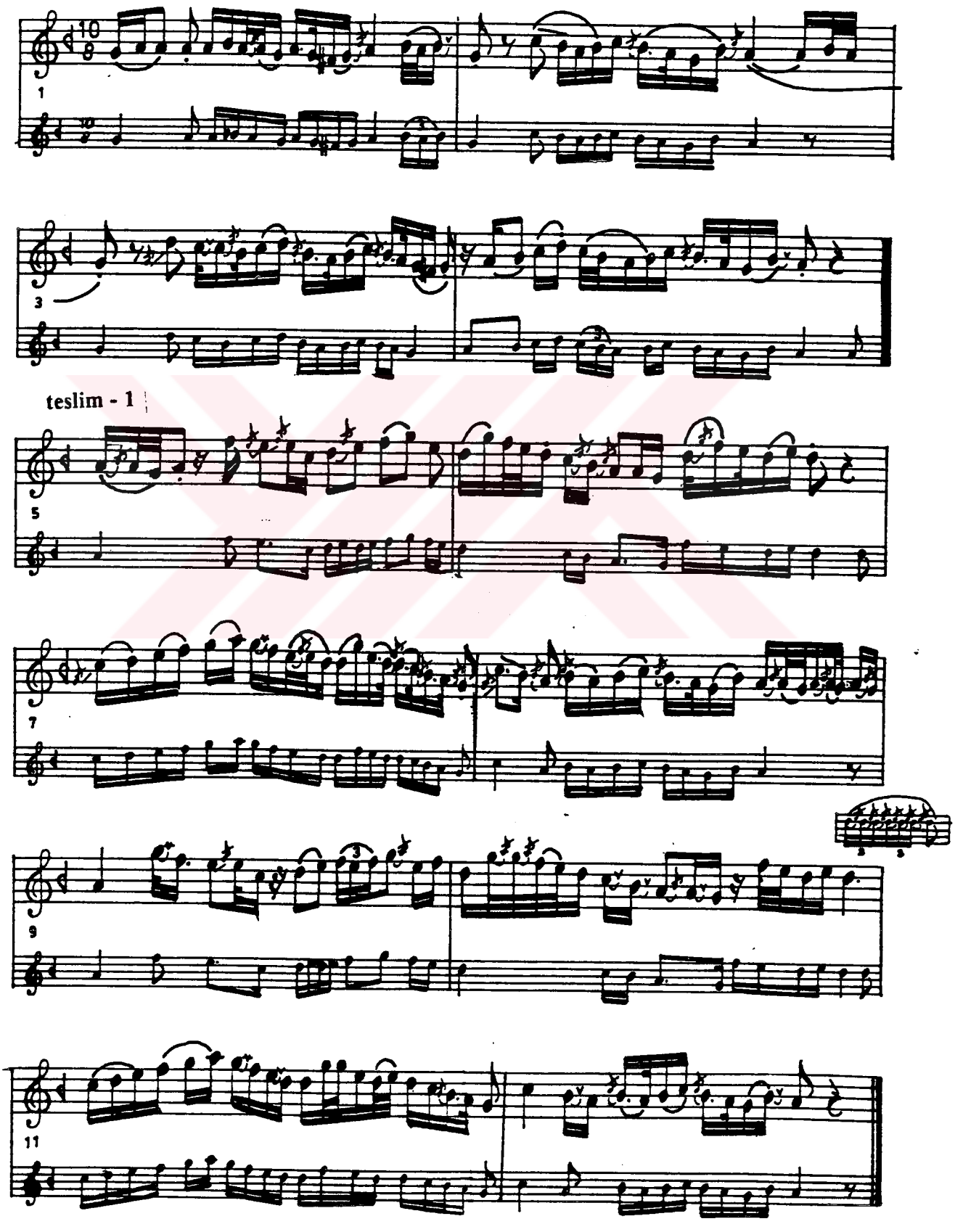
Uluslararası akortta ; Sol (3)

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ

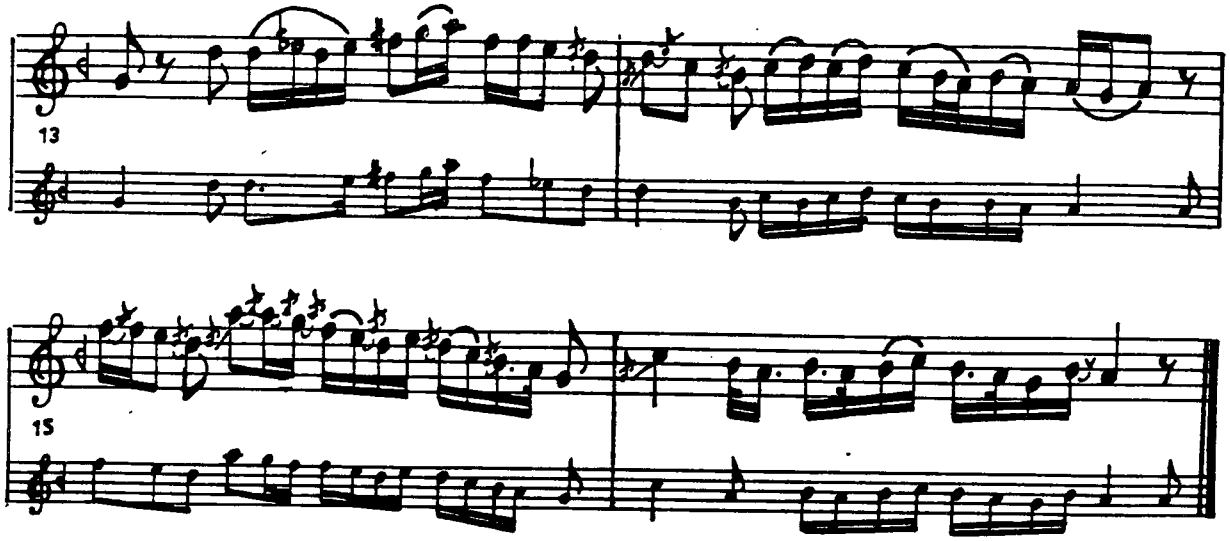
Aksak Semai

Neyzen Aziz Dede

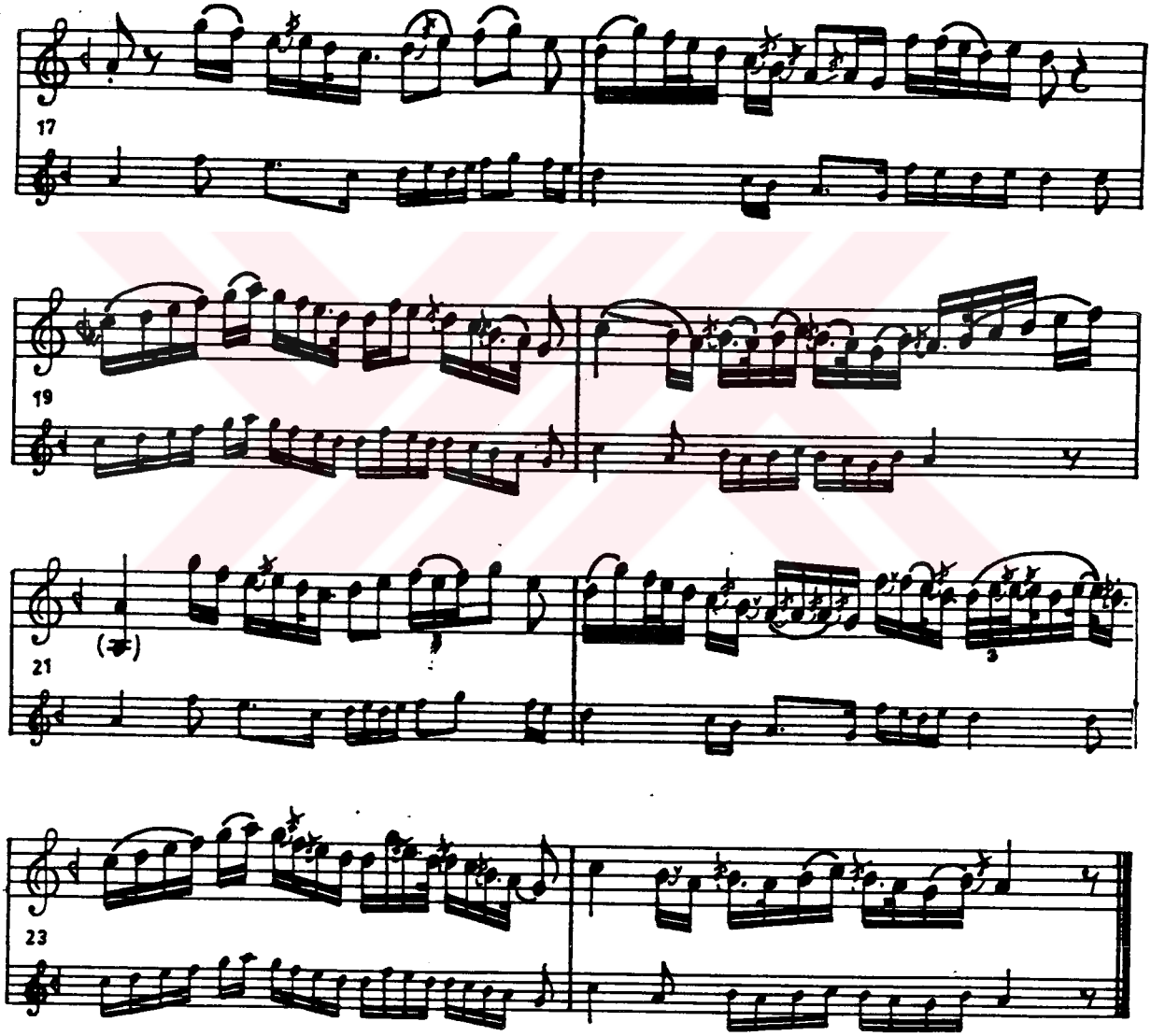
I. Hane



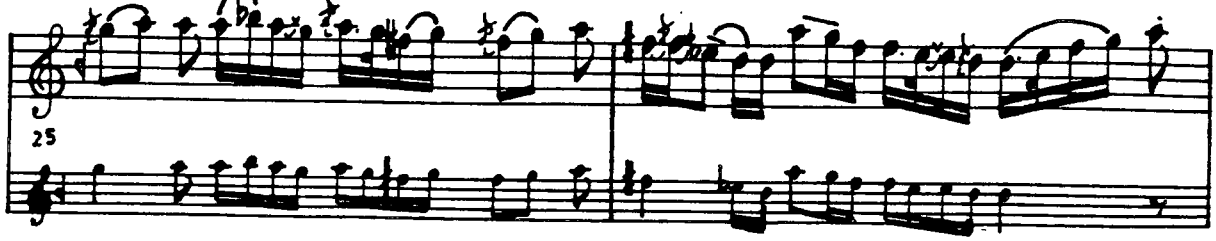
II.Hane

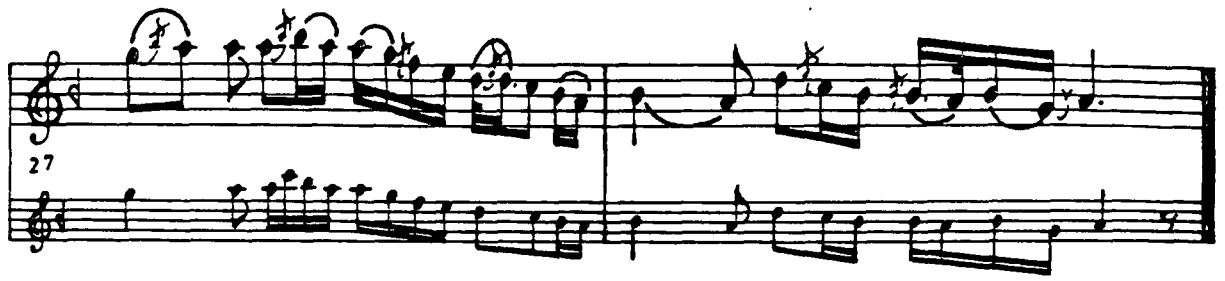


teslim - 2

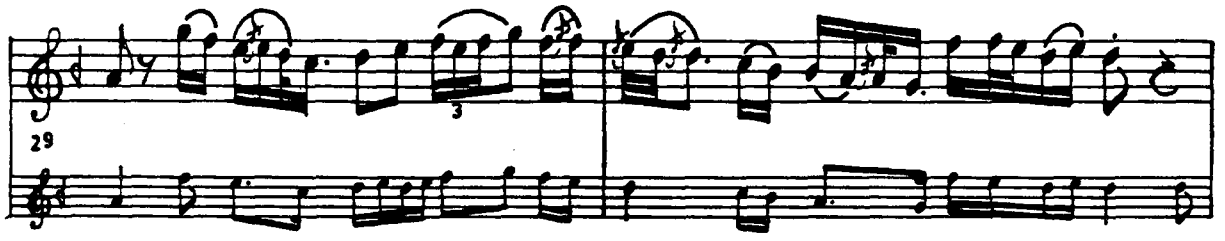


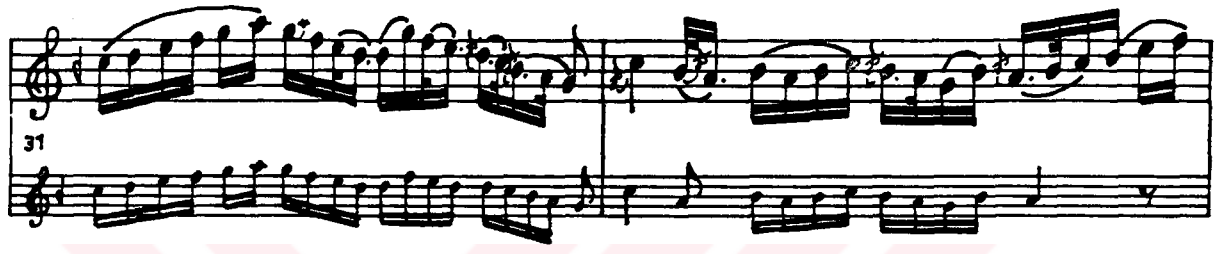
III.Hane

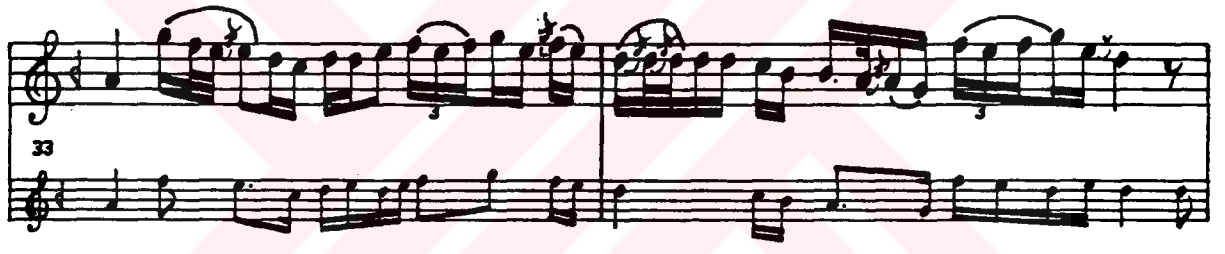


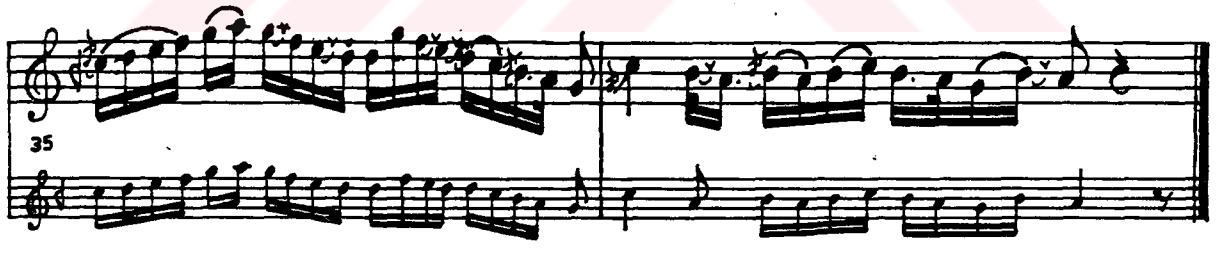


teslim - 3

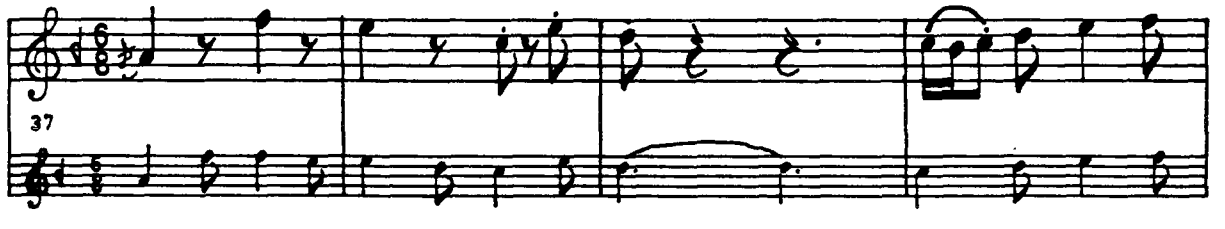


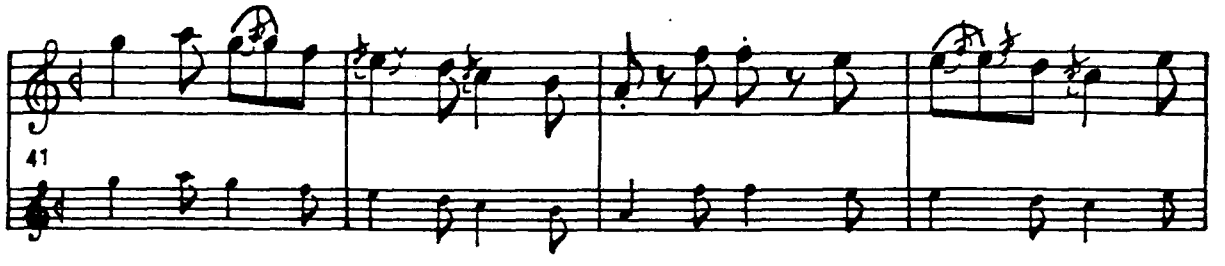


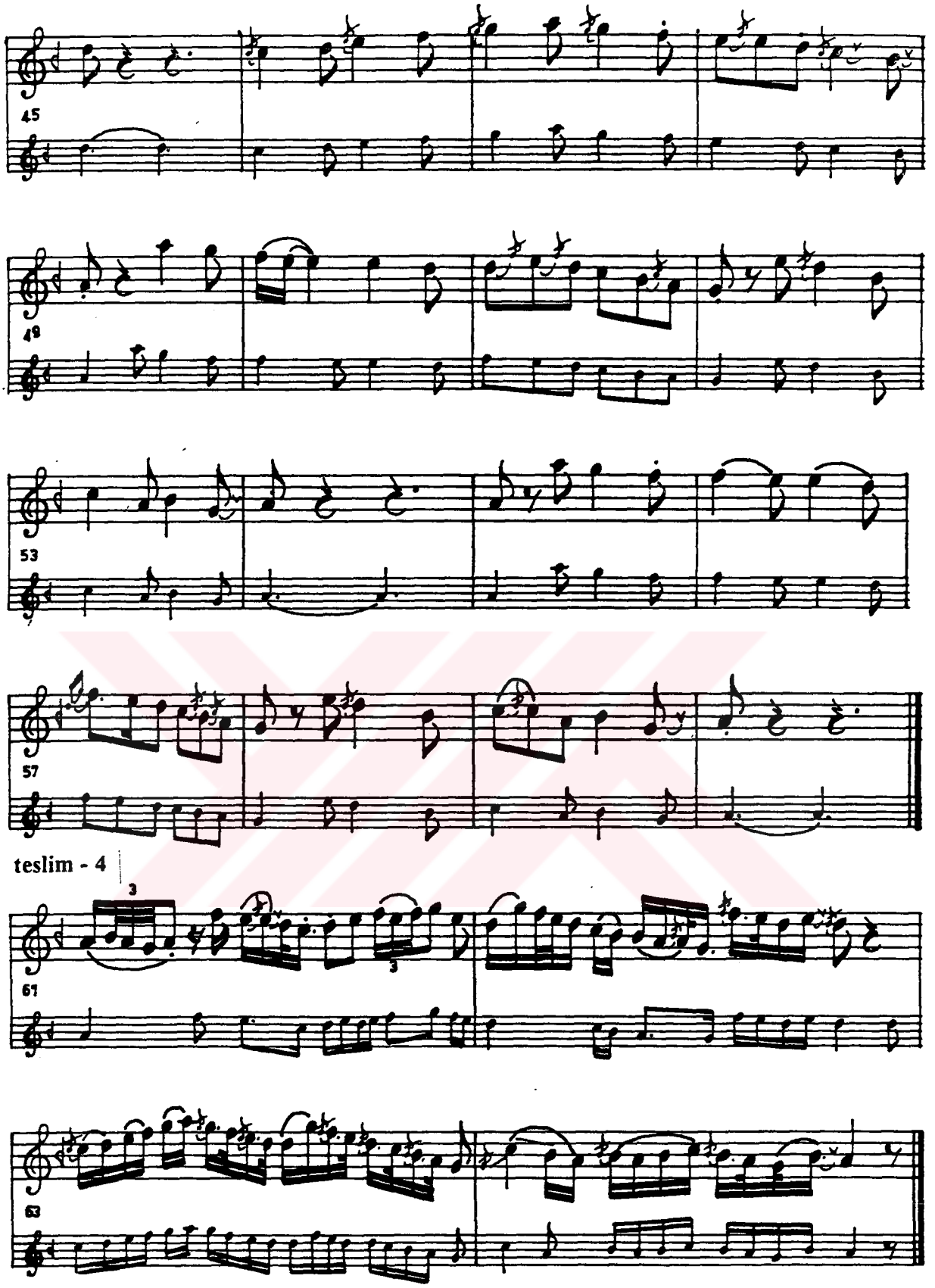




IV.Hane






45
49
53
57
teslim - 4
61
65

NOTLAR :

1) Dügah perdesi, pianissimo duyulduğundan parantez içinde gösterilmiştir.
(Rast Peşrevi, Teslim-2, 2.ana ölçü)

2) Kemençenin sesi, diğerlerinden ayırt edilememektedir.
(Rast Peşrevi, Teslim-2, 2. ana ölçü)

3) Muhayyer perdesi olduğu kesin değildir.
(Rast Peşrevi, Teslim-2, 2. ana ölçü)

4) Melodiden tam olarak emin olunamadığı için parantez içinde gösterilmiştir.
(Rast Peşrevi, Teslim-2, 3. ana ölçü)

5) Bantta o sürelerde kayıt bulunmadığı için ( ) şeklinde gösterilmiştir.
(Rast Peşrevi, III. Hane, ilk ana ölçü)

6) Kemençenin sesi net duyulmadığı için o süre ( ) olarak gösterilmiştir. Kanun daha ön planda duyulmaktadır. Trioleler Kanun'a aittir.
(Rast Peşrevi, III. Hane, 2. ana ölçü)

7) 6 No. ile aynı sebepten ötürü parantez içinde gösterilmiştir.
(Rast Peşrevi, Teslim-3, 2. ana ölçü)

8) 6 No. ile aynı sebepten...
(Rast Peşrevi, Teslim-3, 4. ana ölçü)

9) Kanun ve Ud ön planda, kemençe sesi arka plandadır. Kemençenin Kanun ile aynı melodiyi çalmış olması ihtimali düşünülmüştür.
(Rast Peşrevi, Teslim-3, 4. ana ölçü)

10) 9 No. ile aynı sebepten...
(Rast Peşrevi, Teslim-3, 4. ana ölçü)

11) Ud, tremolo yaparak eseri bitiriyor. Kemençe bu sırada çalmayıp 2 dörtlük bir Es'ten sonra son taksime başlıyor.
(Segah Karabatak Peşrevi, Teslim-4, en son porte)

12 - 13) Çalınmamıştır. Es olarak da beklenmemiştir. Sondan ikinci ölçünün başı ile bitirilmiştir. Çalınmayan yerler parantez içinde Es olarak gösterilmiştir.
(Şehnaz Peşrevi, Teslim-2, en son porte)

4.2. İNCELEME

Bu bölümde nota dışı icra türlerine göre bir gruplandırma yapılmıştır. Şemalarda görülen rakamlar, eserlerin ölçü rakamlarıdır.

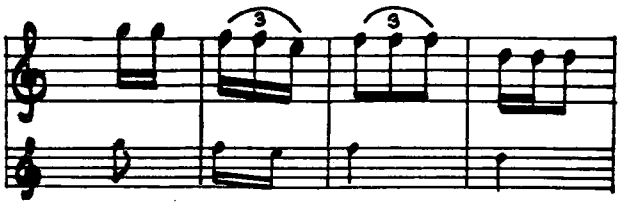
Eserlerde önceden veya sonradan gelen melodiye bağlı olarak icra da değişebilmektedir. İncelemeler, bu ayrıntılar dikkate alınarak yapılmıştır.

İcradaki farklılıklar :

- Aynı sesin birden fazla tekrarı
- Notanın önüne veya arkasına eklenmiş ilaveler
- Bir notadan başlayıp tekrar aynı notaya dönen melodi grupları
- Bir notadan başlayıp tekrar aynı notaya dönmeyen melodi grupları
- Çift sesler
- Uzun veya kısa dizi
- Notalar aynı, değerler farklı yapılar
- Melodi gruplarının içinden bir notanın değiştirilmesi
- Notaya göre sade icra
- Karışık figürler

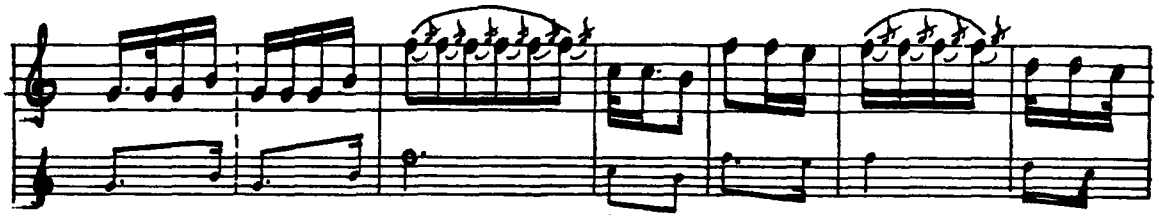
başlıkları altında incelenmiş ve sınıflandırılmıştır. Çoğu zaman bu gruplanmaların birkaçını kapsayan figürler de ortaya çıkmıştır. Bu yapılar, birden fazla gruplanmayı kapsadığı için, bu başlıkların içinde ayrı ayrı yer almıştır.

4.2.1. AYNI SESİN BİRDEN FAZLA TEKRARI

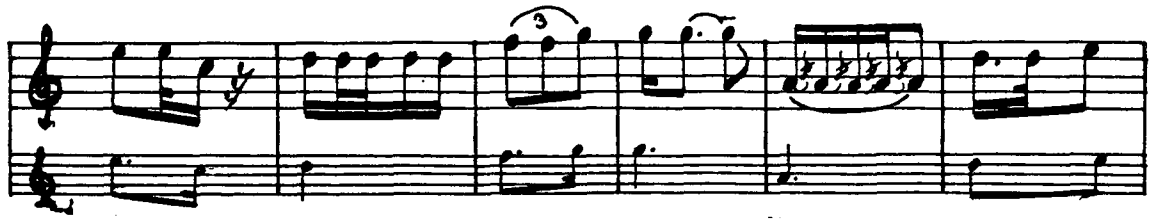


1)	**Beyati Peşrevi** Seyfettin Osmanoğlu	**31, 50, 59 86, 93, 94 96, 111, 123**			**6, 11, 27, 41, 45, 81, 90, 107, 122, 123**
2)	**Ferahfeza Saz Semaisi** Tanburi Cemil Bey	**6, 16, 26**	**25**	**38**	**3, 22**
3)	**Hüseyni Saz Semaisi** Kemani Tatyos Efendi	**3,9,12,17, 20,24(3), 26,27,29, 32,33,36,3 8,42,45,46 ,48,49,52, 53,56**			**2, 33**
4)	**Segah Karabatak Peşrevi** Hızır Ağa	**13, 26, 28, 44, 96**			
5)	**Suz'nak Saz Semaisi** Kemani Tatyos Efendi	**9, 11, 33, 39, 45, 46**	**4**	**12**	**26**
6)	**Şehnaz Peşrevi** Kemani Ali Ağa	**2(4), 3, 4(2),14,15 21, 26, 45 54, 56, 81 101, 107, 112, 118**	**58**		**72, 95**
7)	**Şehnaz Saz Semaisi** Kemençeci Nikolaki	**3, 9, 14**		**9**	**27**
8)	**Tahir-Buselik Saz Semaisi** Kemani Rıza Efendi	**3, 7, 11, 21, 25, 26(2), 41, 42(2), 48, 58(2)**			**18, 31**
9)	**Uşşak Saz Semaisi** Neyzen Aziz Dede	**1, 7, 13, 15, 26, 41, 44, 48, 59**			

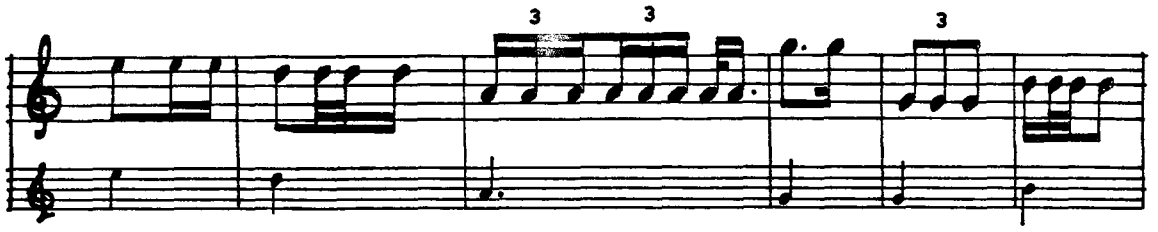
T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ



1)	3, 6, 8, 12, 15, 16, 23, 25, 26, 47, 48, 50, 55 ,57, 58, 80, 89, 100, 108, 111, 112, 119, 121, 122, 125		3, 4, 12, 14, 15, 85, 105	10, 87	23	
2)	11, 23, 35	46				
3)	33, 50		3	22		2
4)	13, 90		20	74, 81, 91		
5)	1		15	2, 45		10(2), 22, 30
6)	18, 26, 48, 50, 80, 86, 98, 99, 100, 110, 116		44, 50 (2), 81, 104	66	54, 62	
7)		45, 47, 48		6, 7, 12, 14,16, 17, 18,19, 20, 22,23, 30, 31,32, 34, 62		
8)			19			
9)	22	10	27	5, 6, 10, 18		3

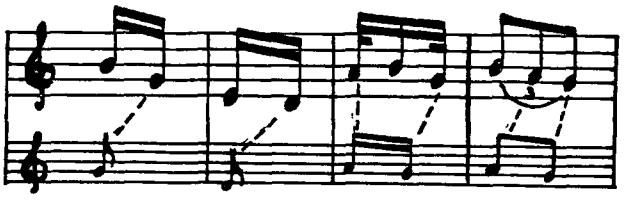


1)						
2)						
3)			37, 38(4), 40, 41(3), 42(3), 45(3) 46(3), 47(4)			
4)					20, 44, 79, 88	
5)			38(4), 39(4) 40(5), 43(4)			
6)	74			46	70, 106	107
7)					3(2), 30	
8)					52	
9)	9	34				

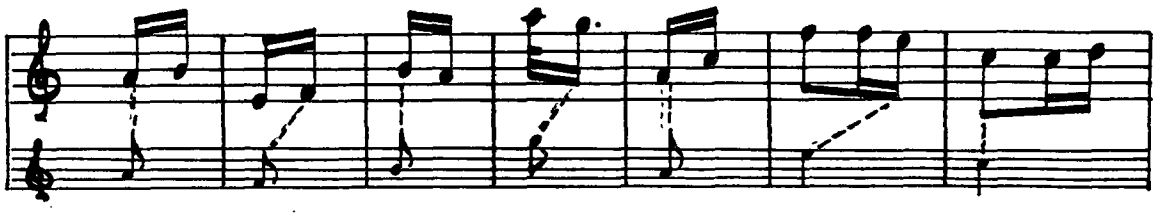


1)						
2)						
3)						
4)						
5)						
6)						
7)	46					
8)		4	36	38	47	53
9)						

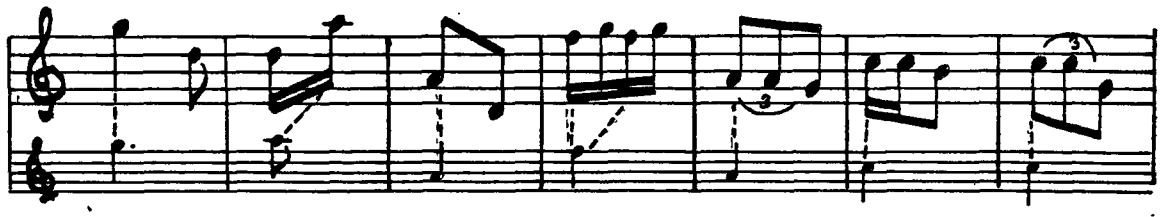
4.2.2. NOTANIN ÖNÜNE VEYA ARKASINA EKLENMİŞ İLAVELER



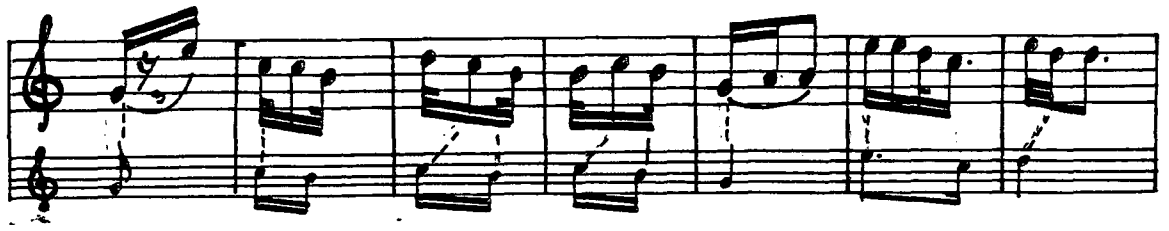
1)	**Beyati Peşrevi** Seyfettin Osmanoğlu	**88**	**9, 13, 91, 93, 109**		
2)	**Ferahfeza Saz Semaisi** Tanburi Cemil Bey	**8**	**12, 18, 22, 24, 36, 70**	**34**	**43**
3)	**Hüseyni Saz Semaisi** Kemani Tatyos Efendi		**10,18,26, 27,30,31, 32,34,36, 50,52,54**		
4)	**Segah Karabatak Peşrevi** Hızır Ağa	**69, 93**	**1, 3, 19(2) 44, 87, 95**		
5)	**Suz'nak Saz Semaisi** Kemani Tatyos Efendi		**6(2),7,10, 11,13,18, 19,22(2), 23,30(2), 31,33, 34(2), 35, 46, 47**		
6)	**Şehnaz Peşrevi** Kemani Ali Ağa	**47, 107**	**2(2),24,65 73,84,89, 101,114, 109**		
7)	**Şehnaz Saz Semaisi** Kemençeci Nikolaki				
8)	**Tahir-Buselik Saz Semaisi** Kemani Rıza Efendi		**3(2), 6, 8, 16, 20, 22, 29, 42, 58**		
9)	**Uşşak Saz Semaisi** Neyzen Aziz Dede		**6,9,12,16, 17,18,20, 21,22,24, 29,30(3), 32,34,36, 62,64**		



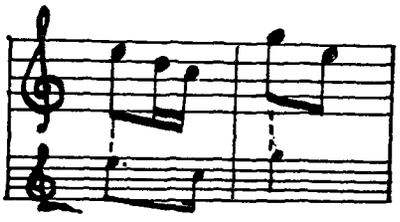
1)		9, 88	28, 91	38, 88			
2)	12, 22, 24, 36	12(2), 24(2), 36(2)					
3)	22, 30	21	5, 6(2), 8(2),12,13 18,20,21,22,23, 30		18, 34		27
4)	10	13, 29, 33, 38	85, 86		34, 54	84	
5)	13, 26		16		12		
6)	38, 51(3), 89, 91, 117, 119	14, 66, 91	14, 20, 26 27, 50, 66 80, 86		24, 54, 84 114		
7)	24		1		28		12, 20, 32
8)	16, 23, 27, 30, 39, 40, 43, 59	6, 19, 30, 40	1, 6, 9, 13, 23, 27, 39, 43, 59		16		
9)	11, 25, 27		8, 14(2)				



1)							
2)							
3)			13	23, 26	26	32, 36, 52, 56	42, 45, 46
4)							
5)							
6)		27					
7)	49, 51, 52						
8)							
9)						26	

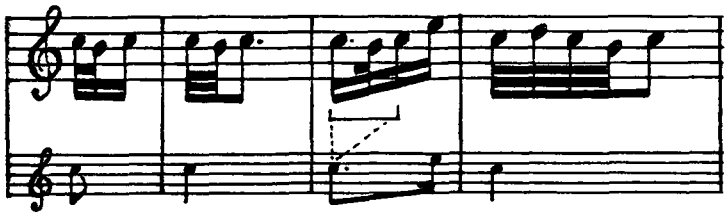


1)							
2)							
3)	48						
4)							
5)		10(2), 18, 22 30	18	46			
6)							
7)							
8)		5	6, 22				
9)		3			1, 50	17, 21, 29, 61	30

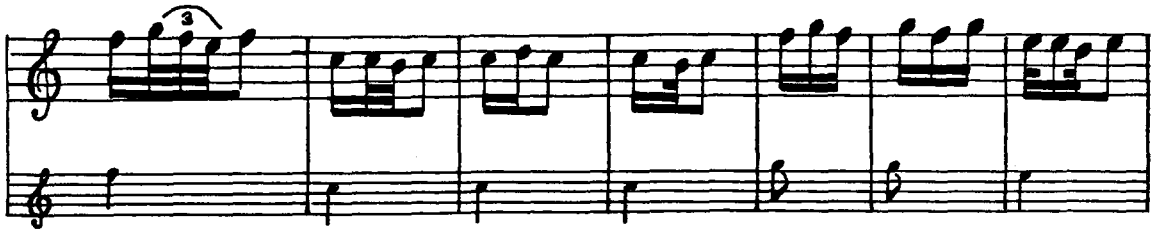


1)		
2)		
3)		
4)		
5)		
6)		
7)		
8)		1, 19
9)	33	33

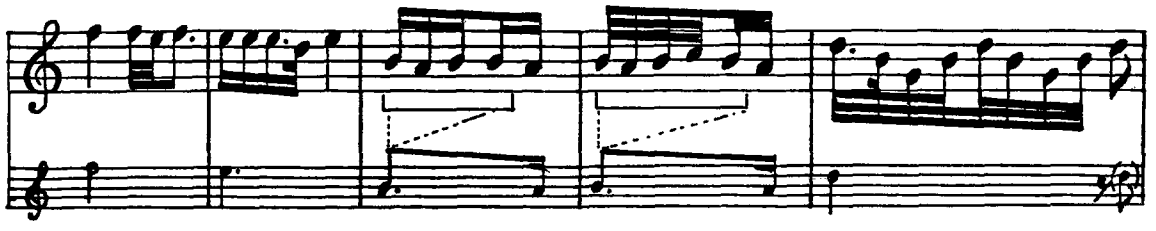
4.2.3. BİR NOTADAN BAŞLAYIP, TEKRAR AYNI NOTAYA DÖNEN MELODİ GRUPLARI



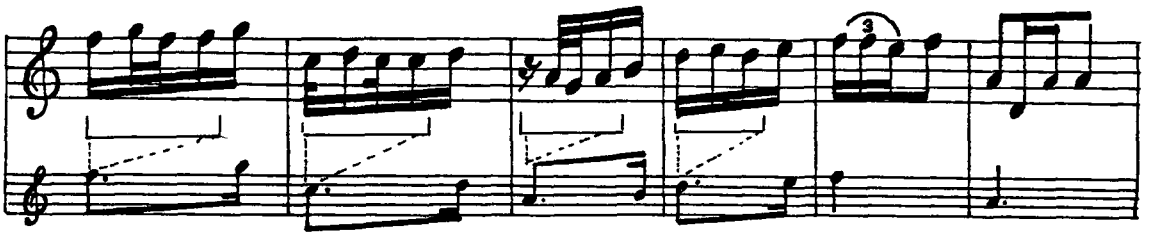
1)	**Beyati Peşrevi** Seyfettin Osmanoğlu	**20, 84(2)**	**48, 66, 67**		**7, 13, 17, 37(2), 40, 43, 49, 55, 58, 59, 75, 77, 101, 113, 119, 125**
2)	**Ferahfeza Saz Semaisi** Tanburi Cemil Bey	**3, 4, 36, 72**	**30, 33, 39, 47, 71**	**7**	**6, 31**
3)	**Hüseyni Saz Semaisi** Kemani Tatyos Efendi	**2**			**13**
4)	**Segah Karabatak Peşrevi** Hızır Ağa	**84**	**24, 76, 48, 50, 54, 72, 89**	**92**	
5)	**Suz'nak Saz Semaisi** Kemani Tatyos Efendi		**42**	**17**	
6)	**Şehnaz Peşrevi** Kemani Ali Ağa	**10, 101**	**23,19,21,27 39,51,53,59 76,82,83(2) 89, 90, 91, 93, 94, 96, 111,113,117**		**105**
7)	**Şehnaz Saz Semaisi** Kemençeci Nikolaki	**1, 21**	**12, 14, 16, 22, 23, 34, 35, 36, 64**	**118, 119**	**30**
8)	**Tahir-Buselik Saz Semaisi** Kemani Rıza Efendi			**32**	**20, 47**
9)	**Uşşak Saz Semaisi** Neyzen Aziz Dede	**3, 14, 40**			



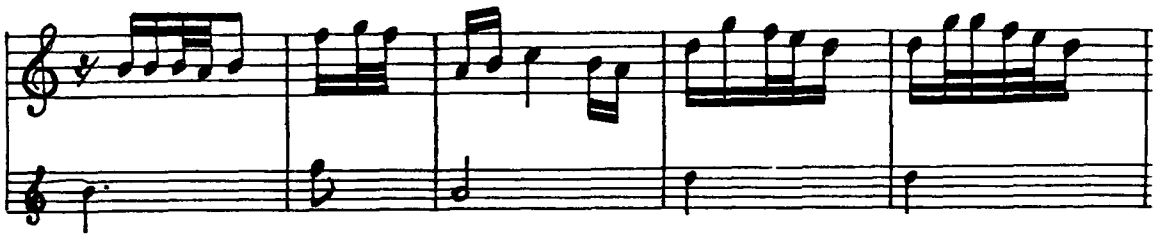
1)	101	9, 26	79	71, 91	106	116	
2)	2						
3)	49	6, 9		5, 17		2, 3, 7, 26	29
4)			1, 29				
5)	5, 9, 21, 29						
6)	15	45, 74		7, 29, 30, 49, 81, 87		119	
7)					21		
8)		48				5(4)	
9)	61	5				9, 21, 29, 33, 61	



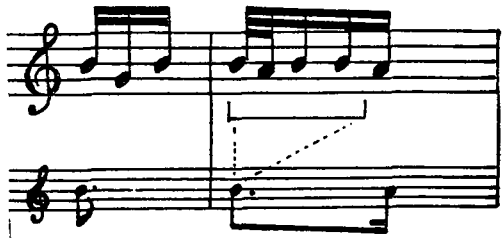
1)					
2)					
3)					
4)	82	90			
5)			8, 32	12, 20, 24, 36	17, 29
6)		26, 80, 86, 110, 116		96, 99, 100	
7)					
8)					
9)					



1)						
2)						
3)						
4)						
5)						
6)	**20**					**53**
7)	**1**	**14**	**21, 28, 33**		**39**	
8)				**13**		
9)						

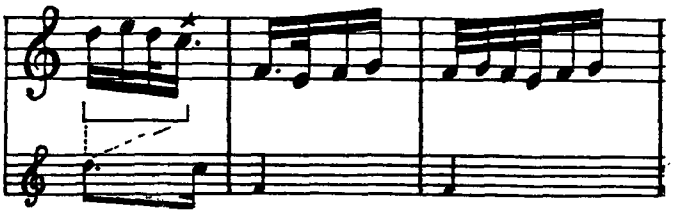


1)					
2)					
3)					
4)					
5)					
6)	56	117(3)	120		
7)					
8)					
9)		2		6, 18, 22, 62	10



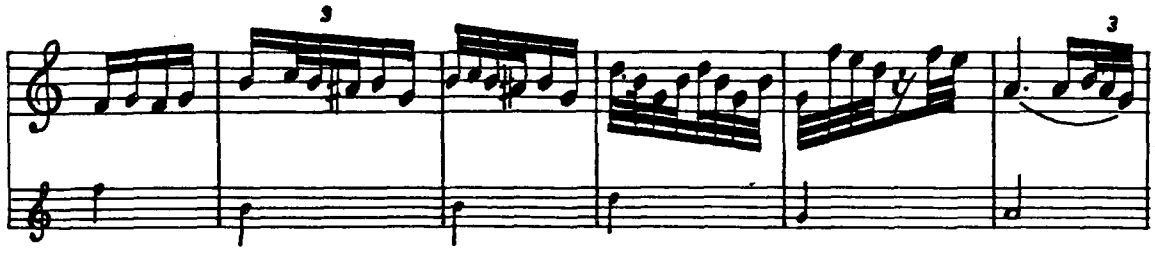
1)		
2)		
3)		
4)		
5)		
6)		
7)		
8)	5	32
9)		

4.2.4. BİR NOTADAN BAŞLAYIP , TEKRAR AYNI NOTAYA DÖNMEYEN MELODİ GRUPLARI

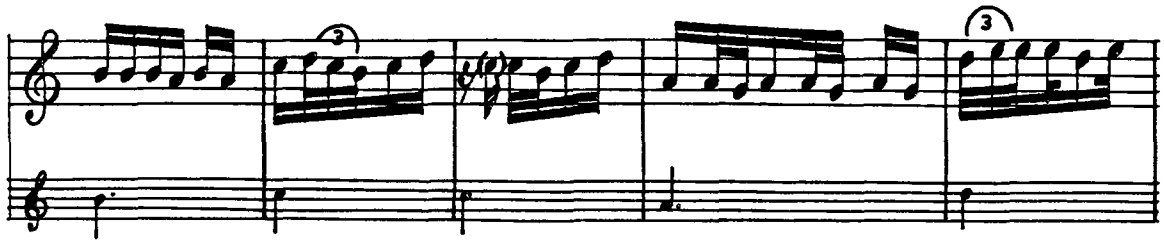


1)	**Beyati Peşrevi** Seyfettin Osmanoğlu	**87**		
2)	**Ferahfeza Saz Semaisi** Tanburi Cemil Bey		**11, 35**	**23**
3)	**Hüseyni Saz Semaisi** Kemani Tatyos Efendi			
4)	**Segah Karabatak Peşrevi** Hızır Ağa			
5)	**Suz'nak Saz Semaisi** KemaniTatyos Efendi			**25**
6)	**Şehnaz Peşrevi** Kemani Ali Ağa		**73**	
7)	**Şehnaz Saz Semaisi** Kemençeci Nikolaki			
8)	**Tahir-Buselik Saz Semaisi** Kemani Rıza Efendi			
9)	**Uşşak Saz Semaisi** Neyzen Aziz Dede	**21, 29, 61, 62**		

★ Noktalı do'nun ilk 16'lık değeri gruba dahil edilmiştir.

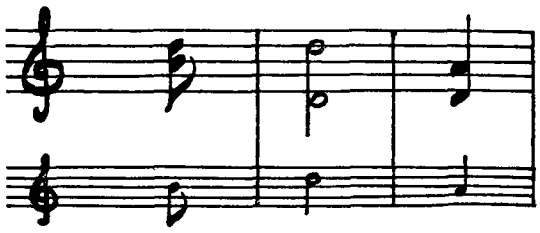


1)						
2)						
3)	23, 26					
4)		21	45			
5)				17, 29	32	
6)						41
7)						
8)		36				
9)						



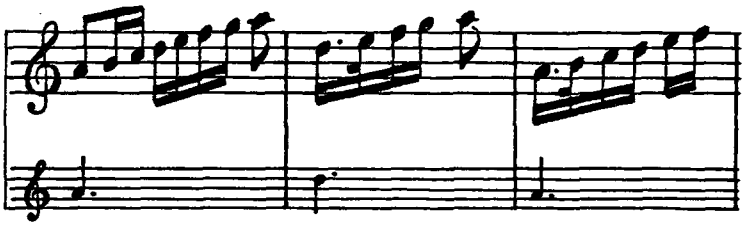
1)					
2)					
3)					
4)					
5)					
6)	50				
7)		36			
8)			34(2), 35(2), 36		
9)				8	22

4.2.5. ÇİFT SESLER



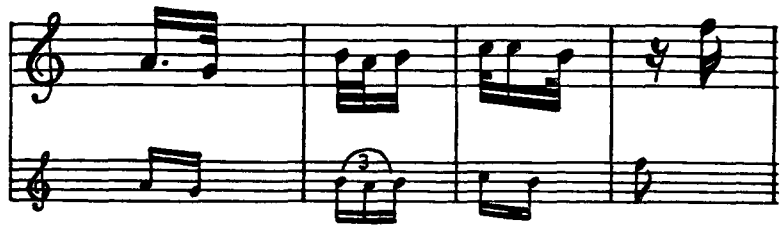
1)	**Beyati Peşrevi** Seyfettin Osmanoğlu		**34**	
2)	**Ferahfeza Saz Semaisi** Tanburi Cemil Bey	**8**		
3)	**Hüseyni Saz Semaisi** Kemani Tatyos Efendi			
4)	**Segah Karabatak Peşrevi** Hızır Ağa			
5)	**Suz'nak Saz Semaisi** Kemani Tatyos Efendi		**26, 48(2)**	
6)	**Şehnaz Peşrevi** Kemani Ali Ağa			**55**
7)	**Şehnaz Saz Semaisi** Kemençeci Nikolaki			
8)	**Tahir-Buselik Saz Semaisi** Kemani Rıza Efendi		**42**	
9)	**Uşşak Saz Semaisi** **Neyzen Aziz Dede**			

4.2.6. UZUN VEYA KISA DİZİ

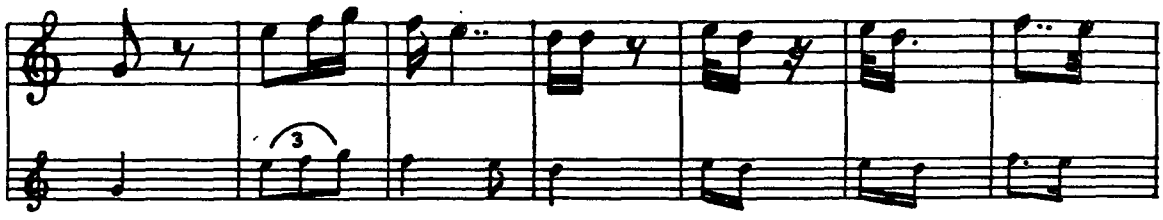


1)	**Beyati Peşrevi** *Seyfettin Osmanoğlu*			
2)	**Ferahfeza Saz Semaisi** Tanburi Cemil Bey			
3)	**Hüseyni Saz Semaisi** Kemani Tatyos Efendi			
4)	**Segah Karabatak Peşrevi** Hızır Ağa			
5)	**Suz'nak Saz Semaisi** Kemani Tatyos Efendi			
6)	**Şehnaz Peşrevi** Kemani Ali Ağa			
7)	**Şehnaz Saz Semaisi** Kemençeci Nikolaki	**20, 32**		
8)	**Tahir-Buselik Saz Semaisi** Kemani Rıza Efendi	**10, 40**		
9)	**Uşşak Saz Semaisi** Neyzen Aziz Dede		**26**	**32**

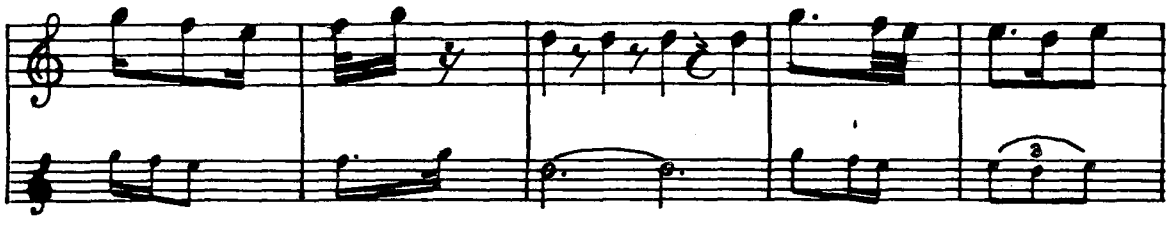
4.2.7. NOTALAR AYNI, DEĞERLER FARKLI YAPILAR



1)	**Beyati Peşrevi** Seyfettin Osmanoğlu	**27, 28, 59, 91, 102, 123, 124**			
2)	**Ferahfeza Saz Semaisi** Tanburi Cemil Bey	**6, 8, 9, 10(5), 12, 13, 14(2), 15(2), 17, 19(2), 21, 22(2), 24, 25, 27, 29, 30, 33, 36, 44, 49, 53, 61, 72(2)**			
3)	**Hüseyni Saz Semaisi** Kemani Tatyos Efendi	**1, 2, 7, 8, 11, 19, 23(2), 24, 32(2), 35, 36(2), 52, 55**			**8, 51**
4)	**Segah Karabatak Peşrevi** Hızır Ağa	**3, 5, 8, 76**			**10**
5)	**Suz'nak Saz Semaisi** Kemani Tatyos Efendi	**2, 4, 5, 7(2), 11(3), 15, 16(2), 18, 19(2), 22, 23, 28, 31, 34, 35(2), 45, 47(2)**			**3**
6)	**Şehnaz Peşrevi** Kemani Ali Ağa	**12, 18, 36, 42, 44, 48(2), 55, 78(2), 104, 108, 116(2)**			**13, 17(3), 47, 107**
7)	**Şehnaz Saz Semaisi** Kemençeci Nikolaki	**2(2), 3, 5, 8, 10, 15, 26, 28, 42(2), 46, 58**			**11, 23, 35, 37**
8)	**Tahir-Buselik Saz Semaisi** Kemani Rıza Efendi	**4, 7, 8, 10, 11(2), 12, 13, 14, 21, 22, 25(2), 26, 28, 37, 38, 41, 42, 52(2), 53, 57, 58**			**48**
9)	**Uşşak Saz Semaisi** Neyzen Aziz Dede	**1, 2, 3(2), 4, 7(3), 8, 11, 12(2), 15, 16(2), 19(2), 20(2), 23(2), 24(2), 25, 26, 28, 31(2), 32, 35, 36, 57, 62, 63(4), 64**	**1, 4**	**3**	**4, 5, 61**

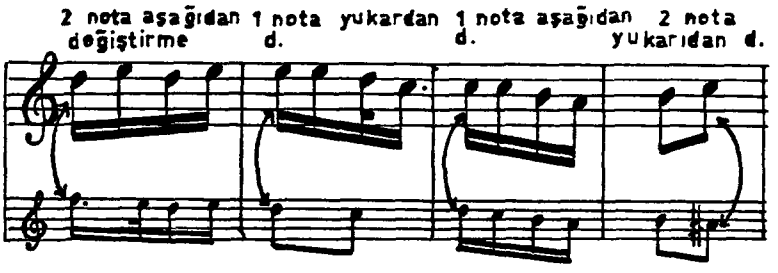


1)	8, 82, 108					28	35
2)	9, 12, 13, 15, 16, 20, 24, 25, 26, 34, 36, 48, 56, 68, 69, 70				30	18, 55(6), 57(6), 63(6), 65(6)	
3)						24, 34	
4)		11, 23, 47, 71					5
5)	5, 7, 12, 16, 19, 28, 36, 47, 48(3)					6, 34, 46	
6)	58, 63			3	9		
7)	6, 7				32, 64(2)	14, 19, 23, 35, 63, 64	29
8)	6, 45, 47, 59					17, 23, 27, 43	53
9)	13, 17, 18, 29, 34, 38, 39, 43(2), 45, 49, 52, 54, 55, 58, 60, 62		50				



1)					
2)		30	52		
3)					
4)	13				
5)					
6)					
7)					
8)				22 (2)	46 (2)
9)					

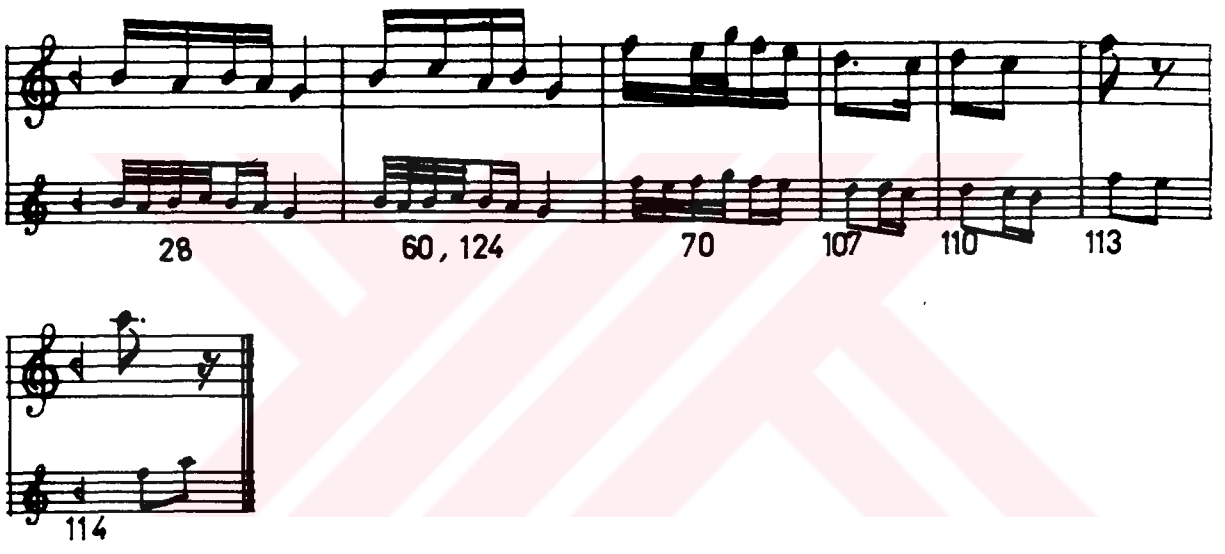
4.2.8. MELODİ GRUPLARININ İÇİNDEN BİR NOTANIN DEĞİŞTİRİLMESİ



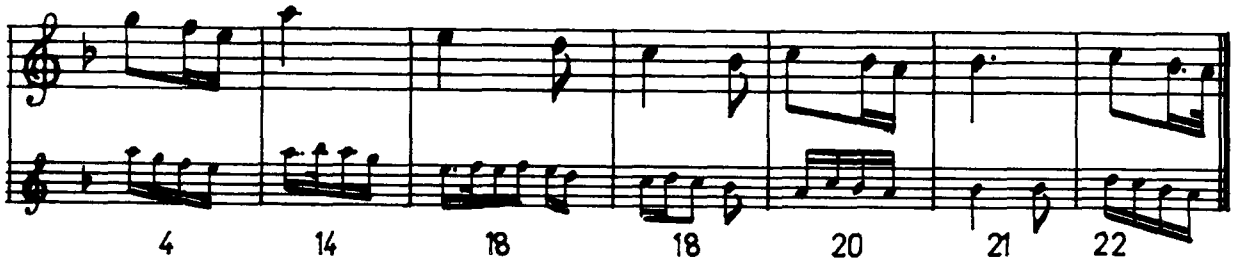
1)	**Beyati Peşrevi** Seyfettin Osmanoğlu	**111**		**13, 90**	
2)	**Ferahfeza Saz Semaisi** Tanburi Cemil Bey	**18**	**18**	**34, 70**	
3)	**Hüseyni Saz Semaisi** Kemani Tatyos Efendi	**4**	**22, 26**	**9, 15, 17, 33, 38, 48**	
4)	**Segah Karabatak Peşrevi** Hızır Ağa	**2, 18**		**17, 77, 80, 82**	**85**
5)	**Suz'nak Saz Semaisi** Kemani Tatyos Efendi	**20, 24, 32**		**38, 45**	**15**
6)	**Şehnaz Peşrevi** Kemani Ali Ağa			**15, 38**	
7)	**Şehnaz Saz Semaisi** Kemençeci Nikolaki				
8)	**Tahir-Buselik Saz Semaisi** Kemani Rıza Efendi			**17**	
9)	**Uşşak Saz Semaisi** Neyzen Aziz Dede		**23**		**29**

4.2.9. NOTAYA GÖRE SADE ÇALIŞ

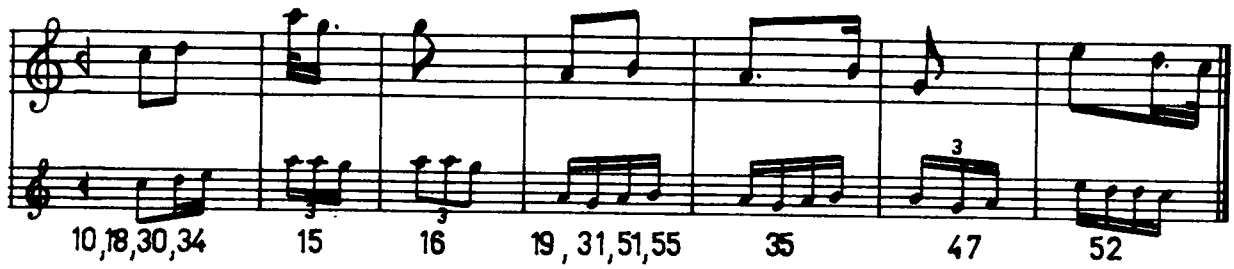
- BEYATİ PEŞREVİ



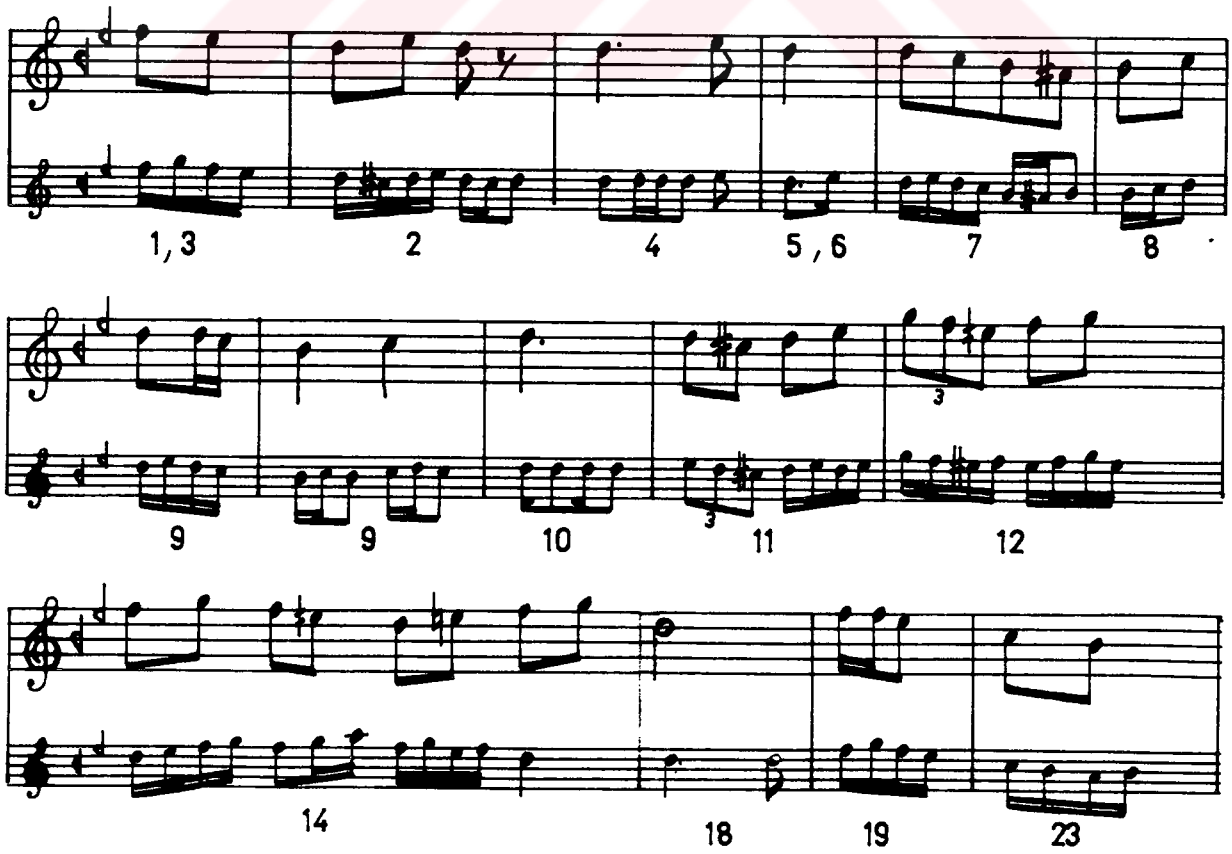
- FERAHFEZA SAZ SEMAİSİ

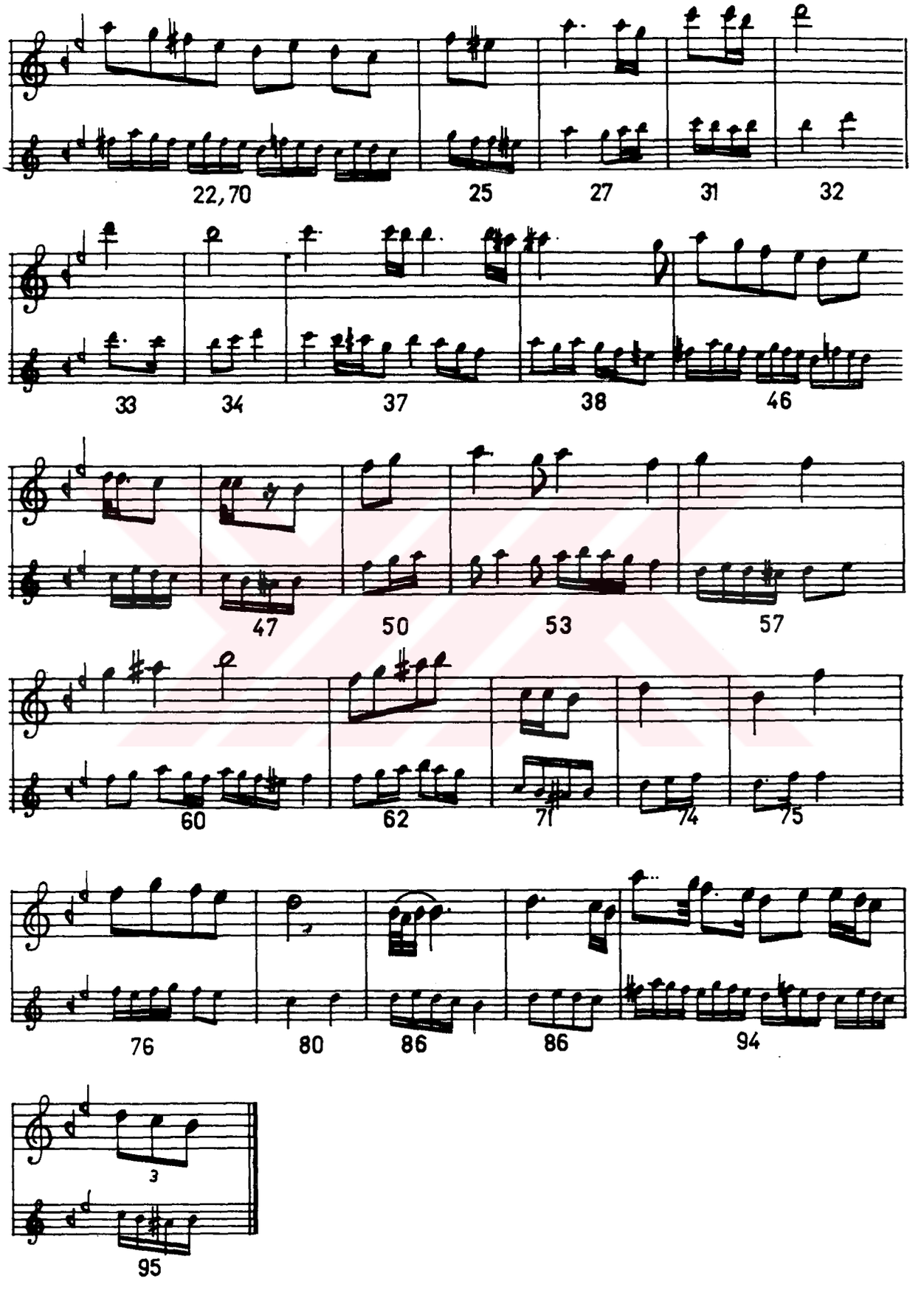


- HÜSEYNİ SAZ SEMAİSİ

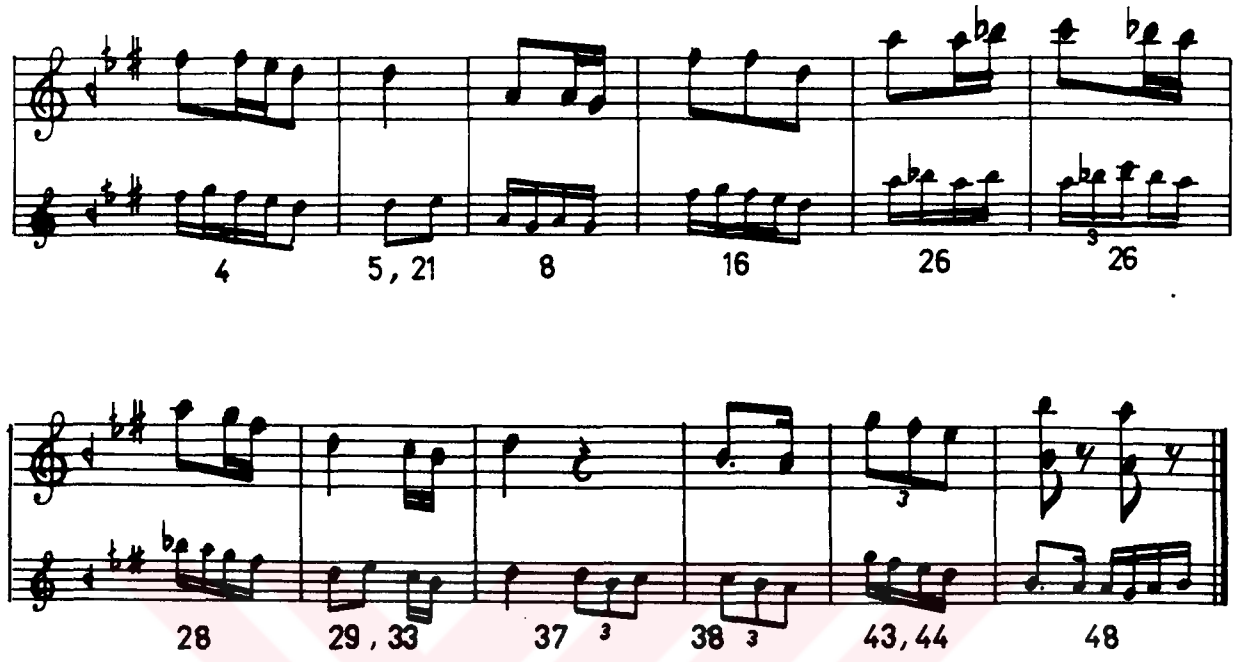


- SEGAH KARABATAK PEŞREVİ

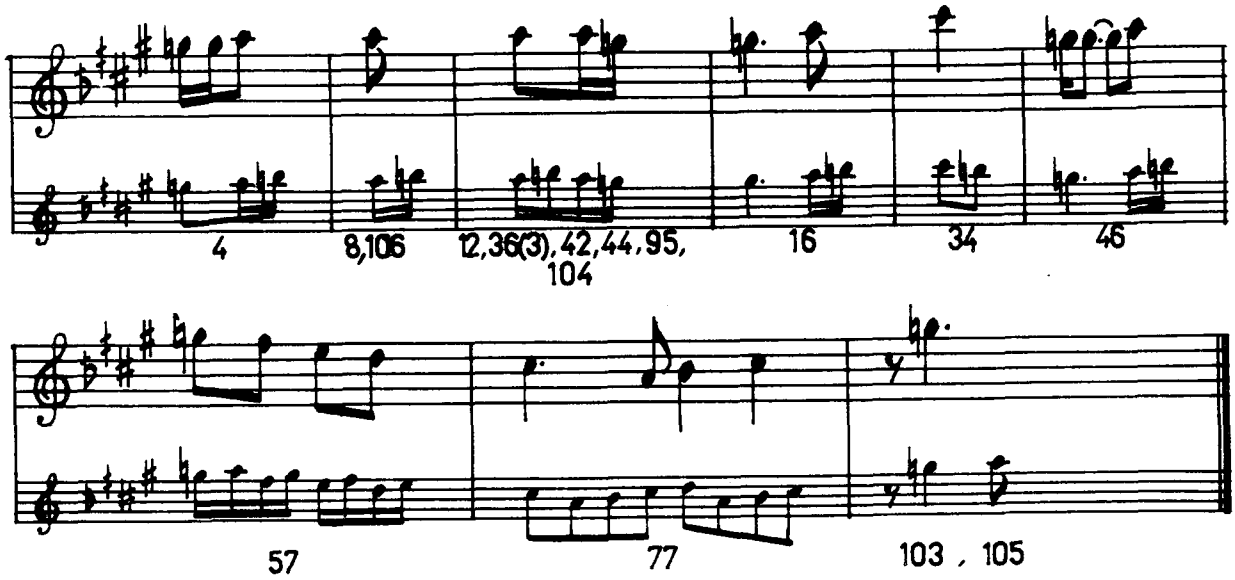



22,70
25
27
31
32
33
34
37
38
46
47
50
53
57
60
62
71
74
75
76
80
86
86
94
3
95

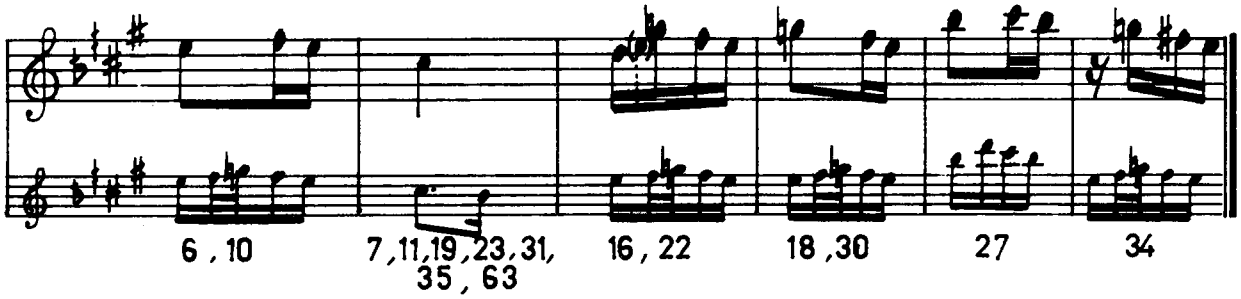
- SUZ'NAK SAZ SEMAİSİ



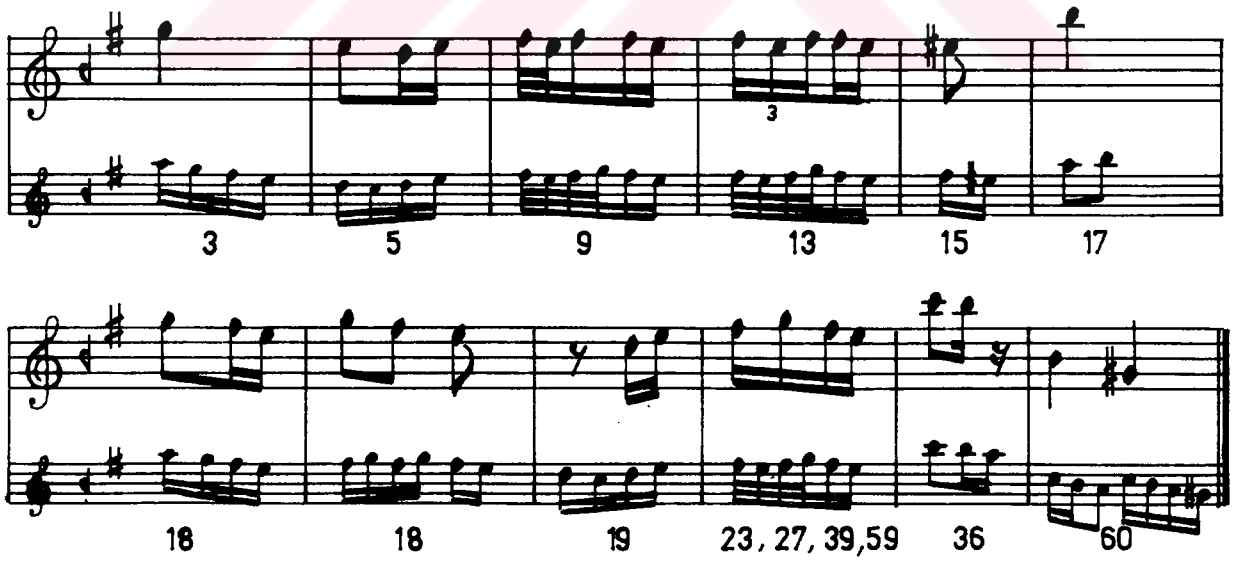
- ŞEHNAZ PEŞREVİ



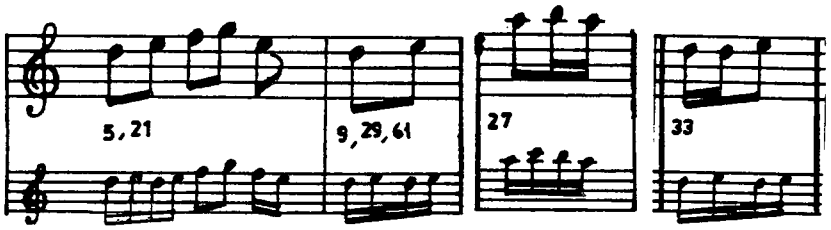
- ŞEHNAZ SAZ SEMAİSİ



- TAHİR-BUSELİK SAZ SEMAİSİ

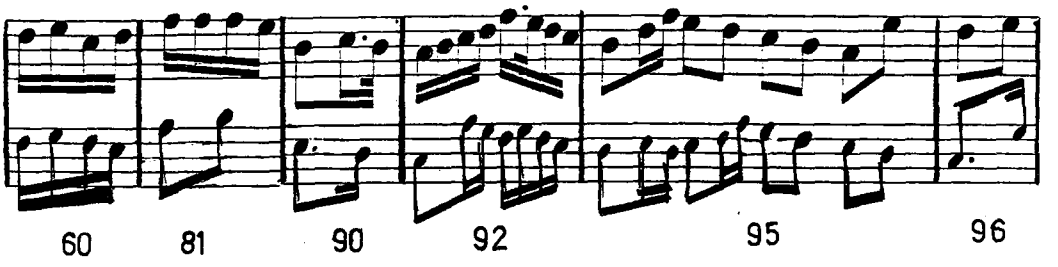


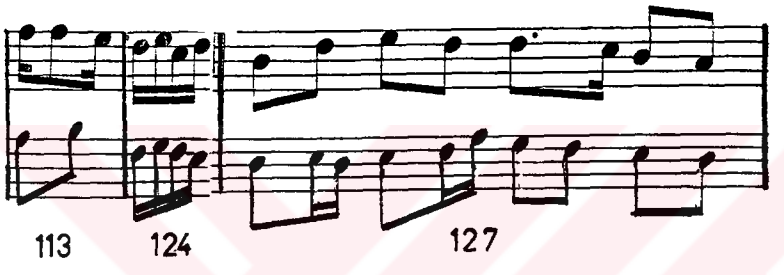
- UŞŞAK SAZ SEMAİSİ



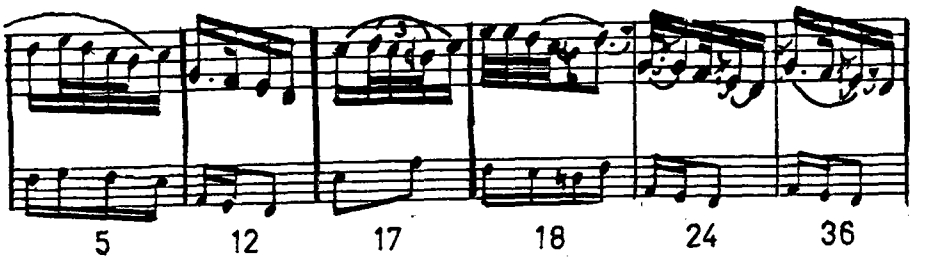
4.2.10. KARIŞIK FİGÜRLER

- BEYATİ PEŞREVİ

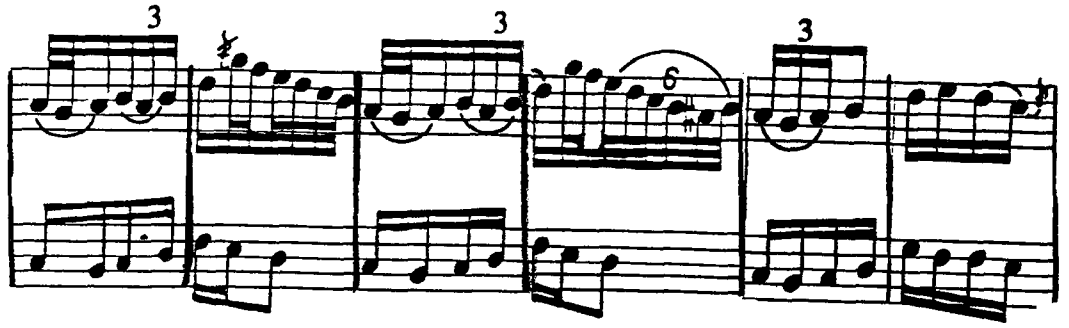




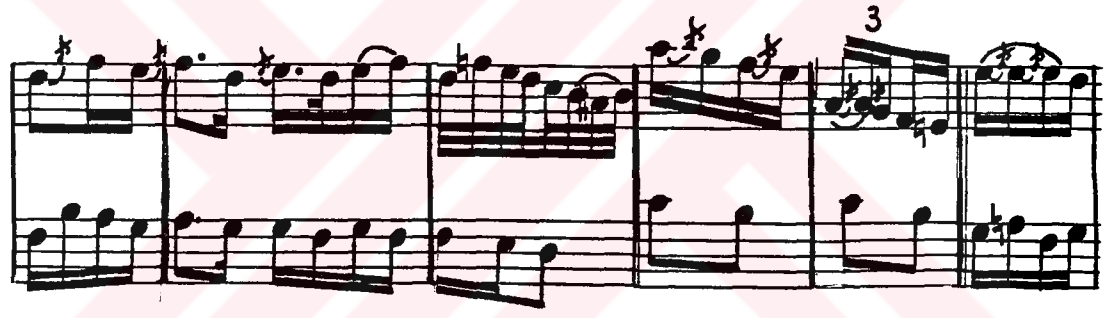
- FERAHFEZA SAZ SEMAİSİ



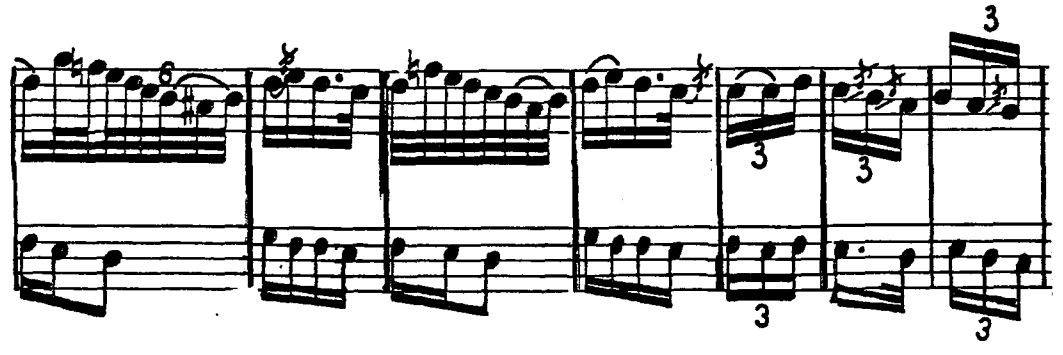
- HÜSEYNİ SAZ SEMAİSİ



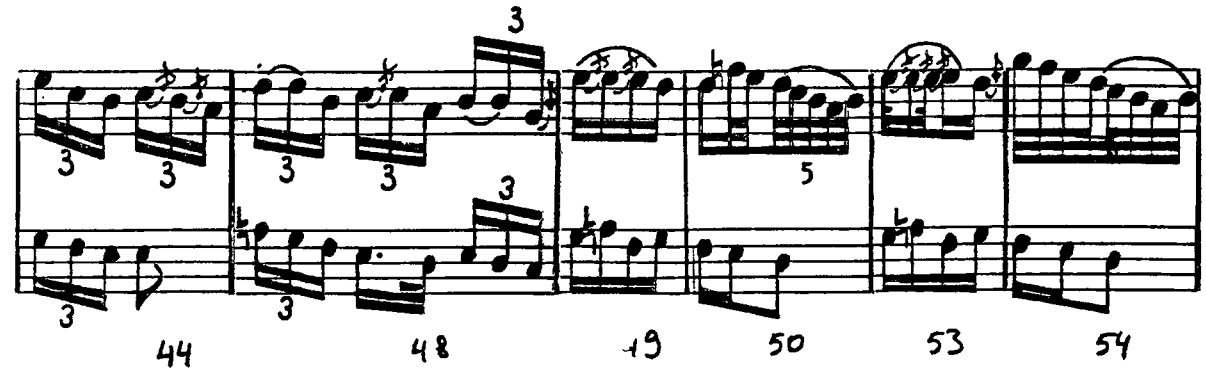
3 6 7 10 11 12

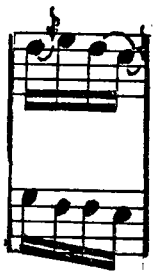


15 16 18 22 26 29

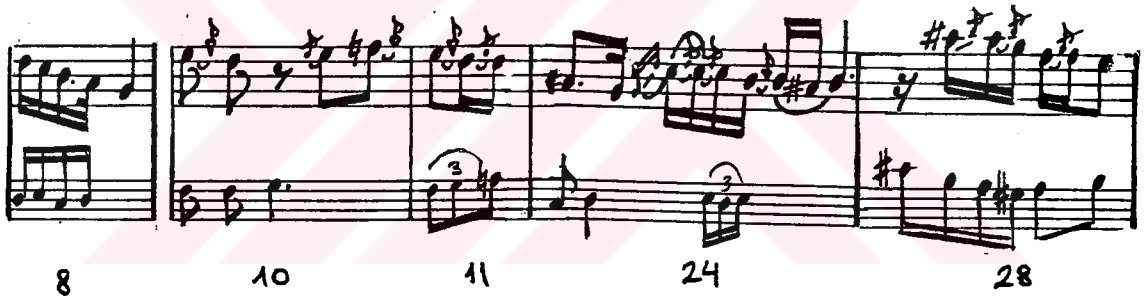


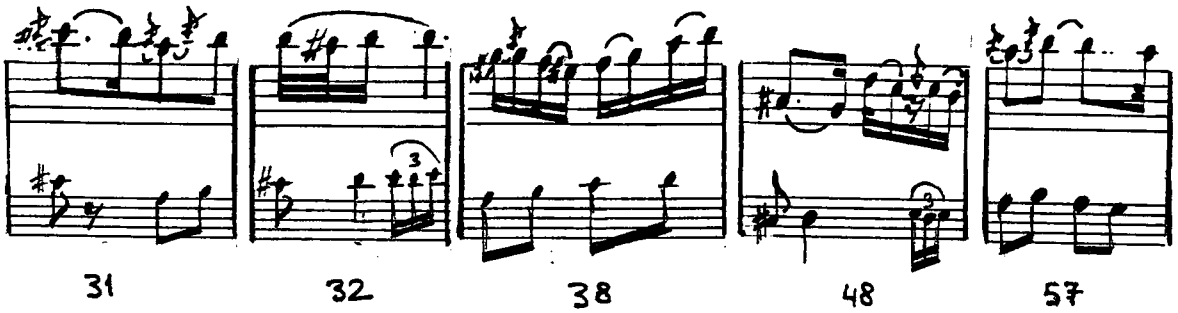
30 32 34 36 37 40 40

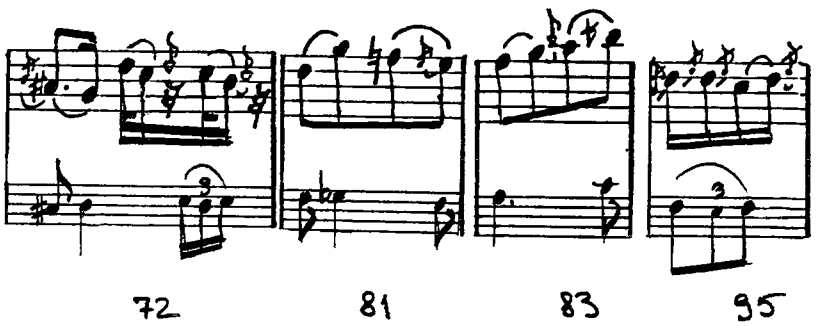


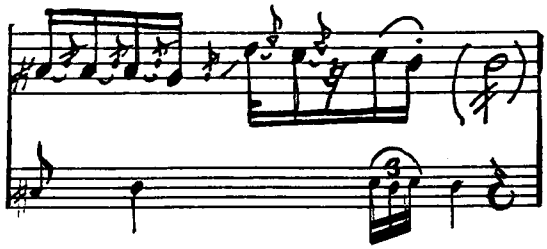


- SEGAH KARABATAK PEŞREVİ



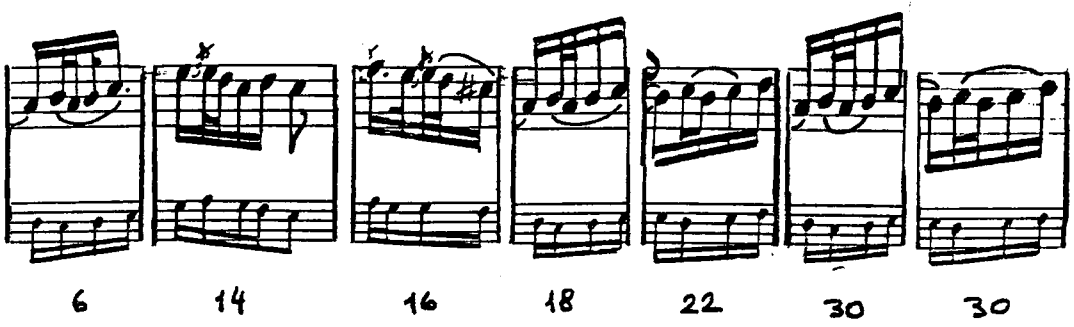




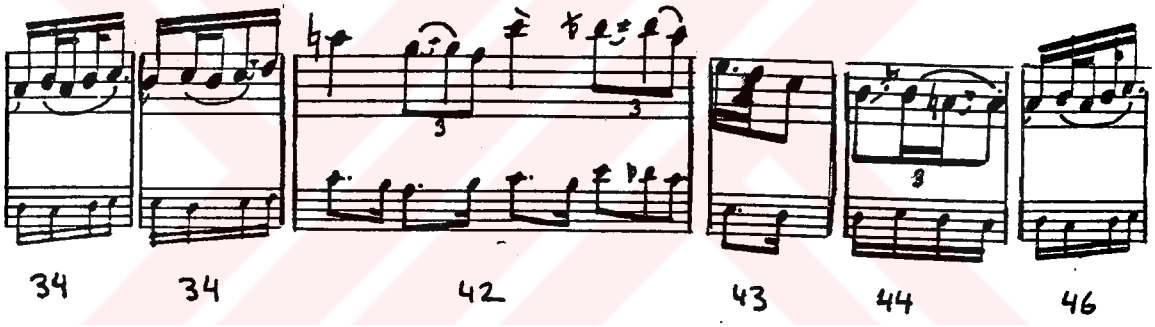


96

- SUZ'NAK SAZ SEMAİSİ

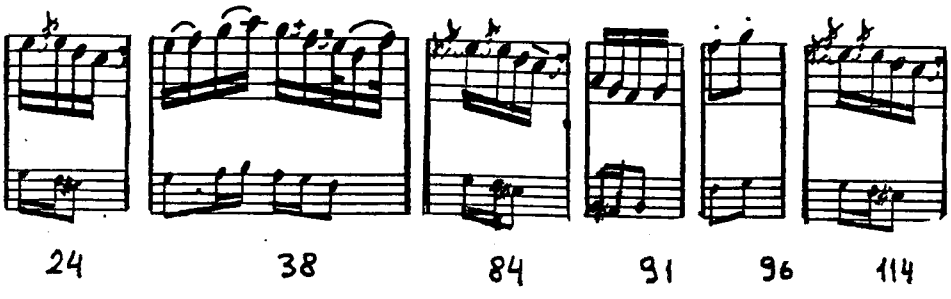


6 14 16 18 22 30 30



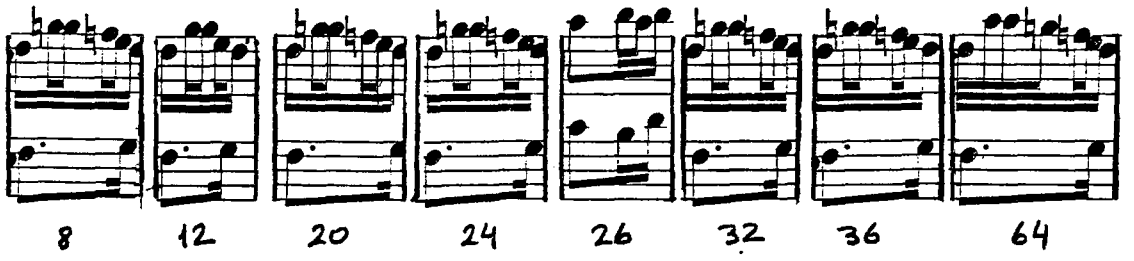
34 34 42 43 44 46

- ŞEHNAZ PEŞREVİ

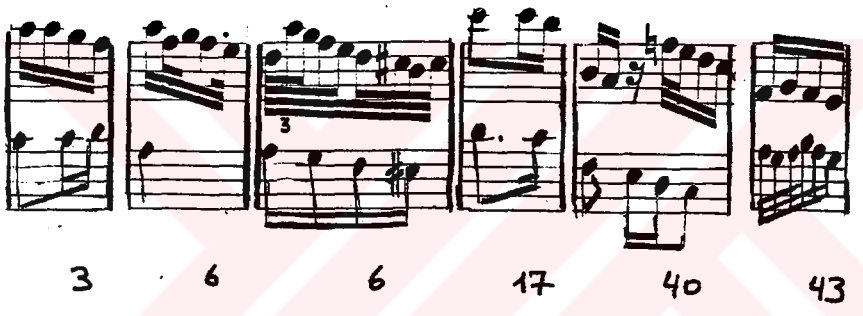


24 38 84 91 96 114

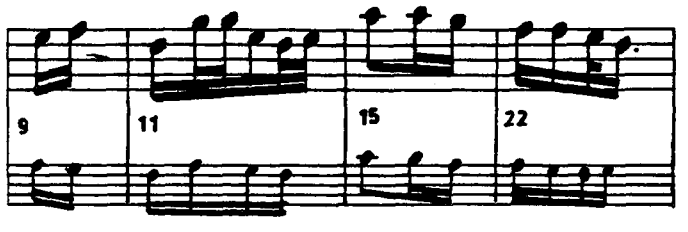
- ŞEHNAZ SAZ SEMAİSİ

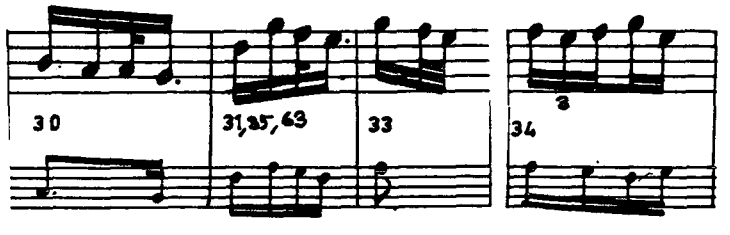


- TAHİR-BUSELİK SAZ SEMAİSİ



- UŞŞAK SAZ SEMAİSİ





4.3. İNCELEMENİN SONUÇLARI

Tanburi Cemil Bey'in kemençe ile icra ettiği saz eserleri ile, o dönemlerde basılmış olan notaların birbirleriyle karşılaştırılması sonucunda icra ile nota farklılığı ortaya çıkmaktadır. İcranın notadan farklılığı ise, Cemil Bey'in kemençe tavrının unsurlarından birisidir. Bu çalışmada da nota dışı icra irdelenmiştir.

a) İnceleme bölümünden elde edilen sonuçlar :

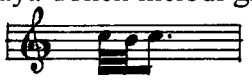
- Aynı sesin birden fazla tekrarı : Sesin değişik değerlerde iki kere tekrar edilmesi (icrada yapılan en küçük tekrar sayısı), incelenen eserlerinhepsinde yer almaktadır. En fazla Hüseyni Saz Semaisi, Şehnaz Peşrevi, Uşşak Saz Semaisi, Tahir Buselik Saz Semaisi ve Beyati Peşrevi'nde bulunmaktadır.

Sesin değişik değerlerde üç kere tekrar edilmesi, ikinci derecede ağırlık kazanmaktadır. Bu tekrarlar, değişik değerlerde olabilmektedir (Triole, noktalı değerler gibi).

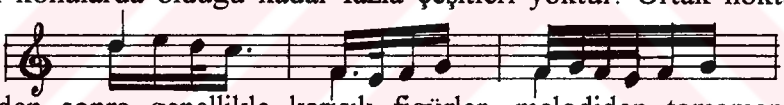
Sesin dört kere tekrarı Şehnaz Peşrevi ve Beyati Peşrevi'nde, beş kere tekrarı Segah Peşrevi, Şehnaz Peşrevi, Şehnaz Saz Semaisi, Tahir Buselik Saz Semaisi ve Uşşak Saz Semaisi'nde, altı kere tekrarı Ferahfeza Saz Semaisi, Şehnaz Semaisi ve Uşşak Saz Semaisi'nde, sekiz kere tekrarı da Tahir Buselik Saz Semaisi'nde tesbit edilmiştir. Bu uzun tekrarlar, asıl notası uzun değerde olan düz sesler sırasında yapılmıştır.

- Notanın önüne ve arkasına eklenmiş ilaveler : En çok notanın önüne eklenmiş ilaveler göze çarpmaktadır.Bu ilave sesler, notaya yukarıdan veya aşağıdan bağlanmaktadır. Sesler bitişik olduğu gibi büyük aralıklarla da esas sese

bağlanabilmektedir. Bunların dışında, daha farklı biçimlerde esas sese eklenmiş ilaveler de bulunmaktadır. Her eserin karakterine göre farklı yapılarda bağlanmalar kullanılmıştır.

- Bir notadan başlayıp tekrar aynı notaya dönen melodi grupları : 'Esas ses - alt bitişiği - esas ses' üçlemesi en çok şu şekilde  kullanılmıştır. Bu üçlemenin farklı değerlerdeki diğer versiyonları, daha seyrek ama konunun genelinde daha ağırlıkta yer almaktadır. Grupetto ve Trioleli Grupettolar (alttan Grupetto, üstten Grupetto) , bu konuda ikinci derecede yer almaktadır. Notalar açık olarak yazılmış, Grupetto işareti kullanılmamıştır.

Esas sesten başlayıp tekrar aynı sese dönen Arpej parçaları, aynı sesin tekrarı ile birleşmiş karışık figürler, atlamalı sesler eserlerin genelinde daha az sayıda kullanılmıştır.

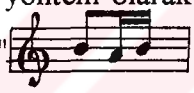
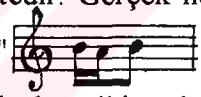
- Bir notadan başlayıp tekrar aynı notaya dönmeyen melodi grupları : Sayıca yukarıdaki konularda olduğu kadar fazla çeşitleri yoktur. Ortak noktada uyuşabilen hareketler  çok azdır. Bu hareketlerden sonra genellikle karışık figürler, melodiden tamamen farklı melodi grupları icra edilmiştir.

- Çift sesler : İncelenen eserler içerisinde en çok Suz'nak Saz Semaisi'nde bulunmaktadır. Burada yeralan çift ses, asıl sesin oktavı ile beraber duyurulmasıdır. Beyati Peşrevi ve Tahir Buselik Saz Semaisi'nde de esas sesin oktavı yer almaktadır. Esas sesin üçlüsünün ve dörtlüsünün de yer aldığı çift sesler, Ferahfeza Saz Semaisi ve Şehnaz Peşrevi'nde bulunmaktadır. Ana sese eşlik eden diğer ses, kemençenin yan tellerinden (açık tellerinden) bir tanesi olmaktadır. Bu sonuca göre Cemil Bey, bunun dışında daha başka çokseslilik arayışına gitmemiştir.

- Uzun veya kısa dizi : Şehnaz Saz Semaisi ve Tahir Buselik Saz Semaisi'nde bir oktavlık dizi kullanımı tesbit edilmiştir. Bu diziler, teslimlerin ilk kısımlarının sonunda

yer almaktadır. Tekrarlanacak olan ikinci kısıma bir köprü vazifesi görülmesi için tam bir dizi kullanımına gidilmiştir.

Dizinin bir kısmının kullanılması ise (Uşşak Saz Semaisi'nde), aynı sebepten ötürü tercih edilmiştir. Yukarıdaki örneklere göre daha sade bir köprü gerçekleştirilmiştir.

- Notalar aynı, değerler farklı yapılar : İncelenen bütün eserlerde icrada vurguya denk gelen sesler hem vurgulu hem de değerinden biraz daha uzun, yani noktalı olarak çalınmıştır. Tam tersi olan sona nokta ilavesi, yine noktalı notanın vurgulu çalınmasını sağlamaktadır. Bu yapı da tüm eserlerde bulunmaktadır. Ayrıca asıl notanın ilk yarı değeri susturularak ikinci yarı değerinden çalınması da ağırlıktadır. İcradaki canlılığı ve atakları ifade eden bir yapıya sahiptir. Notanın asıl değerinin son yarısı bazı zamanlarda çalınmamıştır. Bu, hem monotonluğu önlemek hem de dinamizmi korumak için uygulanan bir yöntem olarak dikkat çekmektedir. Gerçek notası Triole olan yapılar, bazen "tā-te-fe"  veya "te-fe-tā"  şeklinde çalınmıştır. Eserin aslında bulunan noktalı ifadeler, icradayken iki noktalı ifadeler haline dönüşebilmektedir. Yani, noktalı nota seyrek de olsa daha uzun çalınmaktadır. Bunların dışında, icrada Senkop'lu yapılar çok seyrek kullanılmıştır. ara sıra monotonluğu bozmak için ve esere canlılık getirmek için düzenlenen ataklar olarak duyulmaktadır.

- Melodi grupları içinden bir notanın değiştirilmesi : En fazla, asıl notanın bir tam ses altındaki nota olarak değiştirme yapılmıştır. Bunun dışında, ağırlık sırasına göre, iki nota aşağıdan değiştirme, bir nota yukarıdan değiştirme ve iki nota yukarıdan değiştirmeler tesbit edilmiştir.

- Notaya göre sade çalış : Cemil Bey'in icralarında hep ilave gibi duyulan kalabalık melodi grupları, yer yer kendilerini sadeleştirmeye bırakmaktadırlar. Bu araştırmada kaynak notaların en eski versiyonlar olmasına dikkat edildiğinden, günümüz notalarına kıyasla bu eski notalarda bazı farklılıklar ortaya çıkmıştır. Notaların eski versiyonları fasıl icralarına göre yazıldığı için, günümüzdeki versiyonlarından daha kalabalık melodi gruplarının çoğunlukta olduğu görülmektedir. Buna göre Cemil Bey'in icrası ile karşılaştırıldığında eski nota versiyonlarının zaman zaman daha sade zaman zamansa

daha kalabalık melodi grupları ile yazılmış olduğu tesbit edilmiştir. Cemil Bey'in notaya göre sade icrası, Segâh Karabatak Peşrevi, Şehnaz Peşrevi ve saz semaisi, Tahir-Buselik Saz Semaisi ve Hüseyni Saz Semaisi'nde ağırlıklı olarak görülmektedir.

- Karışık figürler : Bu bölümde, Cemil Bey'in icrasının asıl notadan tamamen farklı kısımlar ile gruplanmalar içinde birden fazla çaldığı farklı notalar ele alınmıştır. Cemil Bey her eserin yapısına, usulüne ve dinamizmine göre ayrı ayrı karakterler ve figürler uygulamıştır. Eserlerin birçok yerinde hep aynı şekilde tekrarlanan karışık figürler olduğu gibi, sadece bir defaya mahsus kullanılan karışık figürler de bulunmaktadır. İncelemeye alınan eserler içinde en fazla Hüseyni Saz Semaisi'nde karışık figürler bulunmaktadır.Daha sonra sırasıyla Segâh Peşrevi, Sûz'nâk Saz Semaisi, Uşşak Saz Semaisi, Beyati Peşrevi, Şehnaz, Ferahfeza ve Tahir-Buselik Saz Semaileri'nde bu figürlere rastlanmaktadır. Çünkü sade icrayı, yer yer karışık figürlere oranla daha fazla kullanmıştır.

"Notaya göre sade çalış" konusuna kıyasla "karışık figürler" konusu bu incelemede ikinci derecede önem kazanmaktadır.

Eserlerin asıl notalarından farklı icralar, genellikle küçük gruplanmalar ve küçük ayrıntılarla ortaya çıkmaktadır. Cemil Bey, icra ettiği eserlere yerine göre dinamizm kazandırmış (bunu yaparken yay tekniğini ve parmak vurgusunu sıkça kullanmıştır), yerine göre daha sade bir açıdan bakmış ve çok seyrek de olsa eserin tekrarlanan kısımlarındaki monotonluğu önlemek amacıyla küçük değişikliklere ustalıkla yer vermiştir.

Cemil Bey'in icrası nüans açısından değerlendirildiğinde ; genellikle cümlelerin ilk seslerinde önden gelen çarpma glissandosu, son seslerinde ise mordan kullandığı görülmektedir. Saz semailerinin dördüncü hanelerindeki 6/4'lük ritmlerde, düz notaları triole ile işlemiş, ritmik pasajları, hem kuvvetli sesleri belirlemek, hem de monotonluğu olabildiğince azaltmak için sık sık staccato ile çalmıştır. Ağır ve iki esas ses arasındaki glissandoyu ise, makama uygun yumuşak ve etkili bir tını ortaya çıkarmak için

yapmıştır. Uzun seslerde monotonluğu önlemek amacıyla trill yaparak kemençeyi daha kıvrak bir enstrüman haline getirmiştir.

Zaman zaman uzun seslerde yaptığı geniş vibrasyonlarla (sesin dalgalanması), zaman zaman da hiç bir değişiklik yapmadan notayı olduğu gibi düz bir ifadeyle çalması melodilere hem ritm, hem de makamsal açıdan değişik karakterler kazandırmıştır. Böylece Tanburî Cemil Bey ile bestecilerin eserlerine yeni yorumlar getirilmiştir.

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Türk Müziği tarihsel süzgeçte incelendiğinde notaya dayalı metod eğitiminden çok, usta-çırak ilişkisi içinde meşk yoluyla geliştiği saptanmaktadır. Bu yöntem ile nesilden nesile sanatçıların farklı yorumlarıyla gelişirken, çoğu kez eserin ilk hali hakkında bilgi edinebilmek mümkün olamamaktadır. Ayrıca eğitimde meşk yöntemi ile, bilgi ve becerilerin ustadan öğrencilere geçmesinde uzun sürelere ihtiyaç duyulmaktadır.

Çağımızda yeni sanatçıların yetiştirilmesinde meşk yoluyla kaybedilen sürenin kazanılması, ancak bilimsel yöntemlerin yardımıyla gerçekleşebilir. Ancak sanatçıdan sanatçıya çeşitlenip zenginleşen farklı yorumlara olanak verilebilmesi müzik sanatına üstün nitelikler kazandırması açısından, meşk yönteminin de yaşatılması zorunluluğu vardır.

Tanburî Cemil Bey'in kendinden önceki ya da çağdaşı diğer bestecilerin eserlerine, sazına olan hakimiyeti ve yorumlarıyla değişik boyutlar kazandırması, Türk Müziği'nin kendi kuralları içinde esnek karakterini ortaya koymaktadır. Hatta kendi eserlerinde bile aynı parçanın tekrarlananması gereken kısımlarını farklı icra etmiş olması, sanatçının zaman zaman kalıplaşmış kurallardan kaynaklanan yeknesaklığı giderme ihtiyacını ortaya koymaktadır. Belki de değişik zaman ve mekanlardaki farklı ruh halinin etkisiyle, belli bir eseri çoğu kez farklı icra etmiş olabileceği yorumu da yapılabilir. Bu tür yorumların Türk Müziği'nin gelişimine önemli katkıları olduğu sanatçılar ve araştrmacılarca saptanabilmektedir. Tanburî Cemil Bey'in getirdiği bu yeniliklere hem çağımızda, hem de gelecekte devam edilmesiyle müzik sanatımızda yeni ufuklar açılabilecektir.

Geleceğe yönelik Türk müziği araştırma ve çalışmalarında icra ve kompozisyon açısından geleneksel örnekler incelendiğinde, yeni fikirler uyandırabilecek birçok materyal göze çarpmaktadır. Eskiden oda müziği toplulukları vardı. Müzisyenler eserleri öğrendikleri gibi hafizalarından ve çoğu zaman da kulaktan kulağa geçen farklı yorumlarla icra etmekteydiler. Bunun yanında kendi tavırlarını da icraya aksettirerek topluluk içinde çeşitliliği sağlamaktaydılar. Geleneksel toplu icralardaki bu çeşitlilik (birarada birbirinden farklı icralar), kontrpuntal niteliktedirler. Geleceğe yönelik çalışmalarda çokseslilige, gelenekteki kontrpuan özellikleri de eklenerek yeni fikirler üretilebilir.

Tanburi Cemil Bey'in yorumuna bakıldığında tını, vurgu, nüanslar, canlılık ve heyecandan oluşan bir bütün ortaya çıkmaktadır. Gelecekteki icrada bu özellikler örnek alınarak, bestecinin ve icracının ifade ve duygu yoğunluğu en iyi şekilde yansıtılabilir.

Üç telli kemençe icrasının geliştirilmesinde, öncelikle batı müziğinde olduğu gibi bilimsel yöntemlerle hazırlanmış metoda ihtiyaç vardır. Metodlarda ustaların icralarından faydalanıp geleneksel icra üslubu ve farklı tavırların öğrenciye verilmesi Türk müziği için gereklidir. Tanburi Cemil Bey'in kullandığı başlıca enstrümanlar içinde son zamanlarındaki tercihi, kemençe olmuştur. Kemençe, Türk müziği için uzun sesler sağlayan yaylı enstrümanlardan biri olarak önemli bir konumdadır.

Kemençe icracısının, çeşitli metodik egzersizlerle teknik sorunlarının giderilmesi süreci tamamlandıktan sonra, usta-çırak ilişkisi meşk yöntemine başvurulmasının üslup ve sanatsal katkı açısından büyük yararı olabilecektir.

Sonuçta, sistematik çalışmaların enstrüman icralarının geliştirilmesinde en doğru yol olduğu kanısına varılmıştır. Bu çalışmaların gerçekleştirilmesi, gelenekten geleceğe köprü oluşturabilecek geniş çapta araştırmaların yapılmasına bağlıdır.

Bu çalışmada tarihi gelişim içinde kemençe icrasında Tanburi Cemil Bey üzerinde durulmuştur. Cemil Bey, Türk müziği icracılığında anında yapılan improvizasyonda

çok önemli bir isimdir. Günümüze kadar yapılan analizlerde Tanburi Cemil Bey'in icra ettiği çeşitli Türk sazları içinde kemençedeki ustalığı, kendi buluşlarıyla kazandırdığı kıvraklık, ulaştığı estetik, çağımız ve gelecek nesil sanatçıları için rehber olabilecek niteliktedir.

Eğitimde, Türk müziğine icracı yetiştirilmesinde, öğrencinin eser icraları ve analizler konularında çalıştırılması gerekli görülmektedir. Eğitime katkıda bulunmak amacıyla Türk müziği enstrüman icralarının hepsinde bu tür çalışmaların yapılması büyük bir ihtiyaç halini almıştır.

KAYNAKLAR

AKAN, Emin — "Tanburî Cemil Bey", Hür Efe Matbaası , İzmir 1992

AKSÜT, Sadun — "Türk Musikisinin 100 Bestekarı", İnkılap Kitabevi , İstanbul 1993

BEHAR, Cem — "Zaman, Mekan, Müzik", Afa Yayınları , İstanbul 1993

CEMİL BEY, Tanburî — Çev.Yazım ve Yorum: CEVHER, M.Hakan "Rehber-i Musiki", Ege Ün.D.T.M.K. No:9 , İzmir 1993

CEMİL BEY, Tanburî — "Merhum Tanburî Cemil Bey Külliyatı", Kazmani-zade Şamlı İskender Yayınları, Galata "Feniks" Matbaası , İstanbul 1938

EDİBOĞLU, Baki Süha — "Ünlü Türk Bestekarları", Ak Kitabevi , İstanbul 1962

İNAL, İbnülemin M.Kemal — "Hoş Sada - Son Asır Türk Musikişinasları" Maarif Basımevi , İstanbul 1958

ÖZTUNA, Yılmaz — "Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi" K.B.Kültür Eserleri Dizisi 149 , Ankara 1990

MENEMENCİOĞLU,Haldun "Kemençe Hakkında Etüd"

NİĞDE ÜNİVERSİTESİ — "Antika El Yazmalarıyla Saz Eserleri Ansiklopedisi", Matser Basım San.ve Tic.Ltd.Şti , Ankara 1995

ŞAMLI SELİM,Udi — "Sazende Mecmuası"

TANRIKORUR,Cinuçen — "Ölümünün 68.Yıldönümünde Tanburî Cemil Bey, Türk Musikisi'nin Son Peygamberi", Tarih ve Toplum Cilt:2, İletişim Yayınları, İstanbul 1984

Taş Plak Kayıtları (Orfeon) — Beyati Peşrevi, Ferahfeza Saz Semaisi, Hüseyne Saz Semaisi, Rast Peşrevi, Rast Zeybek, Segah Karabatak Peşrevi, Suzinak Saz Semaisi, Şehnaz Peşrevi, Tahir - Buselik Saz Semaisi.

TEL,Mesud Cemil "Tanburî Cemil'in Hayatı", Sakarya Basımevi , Ankara 1947

TORUN,Mutlu "Ud Metodu (Gelenekle Geleceğe)", Çağlar Yayınları , İstanbul 1996

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖZGEÇMİŞ

21 Nisan 1973 tarihinde İstanbul'da doğdu. Ortaöğrenimini İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitim Bölümü'nde (üç telli kemençe), yükseköğrenimini Kompozisyon Bölümü'nde birincilikle tamamladı. 1994'te İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisans öğrenimine başladı.

Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu, İ.T.Ü T.M.D.K. Okul Orkestrası, Dersaadet Oda Müziği Topluluğu'nda saz elemanı olarak görev yaptı. Çeşitli özel konserler, festival konserleri ve televizyon programlarına katıldı.

1995-1996 öğretim yılından bu yana İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın çeşitli bölümlerinde üç telli kemençe öğretim elemanı olarak görev yapmaktadır.