

62274

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ *SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TANBURI 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. TANBURI CEMİL BEY'DEN ÖNCE KEMENÇE İCRASI 4

BÖLÜM 3. TANBURI CEMİL BEY 9

BÖLÜM 4. TANBURI 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. Hüseyini Saz Semaisi - Tatyos Efendi 34

4.1.4. Hüseyini "Çeçen Kızı" - Tanburi Cemil Bey 41

4.1.5. Nikriz Sırto - 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 Erüzün

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), üslup özellikleri (süslemeler) incelenmiş ve sınıflandırılmıştır.

Sonuçta belgelere dayandırılabilir somut materyaller ortaya çıkmıştır. Bundan sonraki aşama kemençe için teknik ve üslup 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 “kemanca” (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 “kemanca” 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 kemanca had been used. “Rebap” was used in very old period of time, but in recent times kemanca is more preferred. The reason may be is that, the kemanca 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 education within 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 easier 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 the exercises and studies which are going to establish the main structure 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 skill to the high quality of our music in both traditional and modern perspective, this great master is always going to be a guider for educating especially kemancha and tanbur (a long 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 instruments 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 written 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 written, 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 performed overture (peşrev) “Saz Semai” and other forms of music’s by kemancha.

The most of the fancies used by Cemil Bey are:

- Staccato (discontinuous 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 fourth section of “Saz Semai’s” rhythms 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 between 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 kullanılmaya gelmiştir. 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 enstrüman olmasıdır.

Geçmişten günümüze ulaşan enstrüman öğrenimleri, “meşk” denilen toplu icralar şeklindeydi. Müzik eğitimi önce tekke ve dergahlarda, daha sonra musiki 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 hafızalarında 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 enstrümanları 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 etüdlere olacaktır. Bu etüdlere, mutlaka elde bulunan mevcut kayıtlardan çıkarılmış materyallerden etkilenecek hazırlanmalıdır. Amaç; geleneksel icrayı yakalayabilecek etüdlere 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 bulunmadığından¹, 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. TANBURİ 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 ayırdelebilmesi 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 hafızalardan 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 kirişlerinin² tırnak yüzleri ile

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

çalınışı bakımından “İklğ”³ tipinden büsbütün ayrı ve sesi ondan boğucaklığı nisbetinde gevrek perdelidir. Geçen yüzyılda lavta beraberinde “Kaba Saz” denilen oyun koldaşı takımında yer göttükten 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 kemañçeden söz edilmektedir. Birincisi dar ve uzun, diğeri de armudi formda idi. Armudi formda olan bu Leh kemençesinin de tırnakla çalındığı belirtilmiştir.

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

Ortaçağ Avrupası’nda kemañçe 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 kemañçeye daha benzeyen başka kemañçe türleri de Yunanistan’da ve Yunan adalarında yaygın halk sazları olarak kullanılmaktadır.

³ İklğ: 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 “İklğ”, 1958, S:51

“Gerek yerli ve gerekse yabancı kaynaklarda kat’i vesika mahiyetinde bir belgeye tesadüf edilmemektedir. Kemençenin menşei hakkında çeşitli ifadeler vardır ki, 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 Hüseyini, tiz Acem ve tiz Gerdaniye perdeleri de bu gruba dahil edilebilmektedir). Tanburî Cemil Bey’den önceki dönemlerde tizde hangi perdelere kadar yükselebildiği bilinmemektedir. Fakat Tanburî Cemil Bey’in bu sazın zaman zaman Tiz Tiz Çargah perdelerini dahi büyük bir rahatlıkla çıkarabildiği, eldeki kaynaklardan tesbit edilmiştir.

Haldun Menemencioglu’nun araştırmalarında sözkonusu edilen kemençenin icra tekniğinde, özellikle fazla vibrasyondan kaçınılması gerektiği ve açık telleri olabildiğince kapalı seslerle⁷ 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 tınların oluşmasıdır. Bu farklı tınlar, 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 girişini 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 bilinmemektedir.

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. TANBURİ 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 çağırırmaktaydılar. 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 dökerek 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 "lâhûti" seslerle tekniğinin en üst seviyesine ulaşmıştır.

Vasilaki ile Tanburî Cemil Bey arasında anlaşılmaz bir sevgi ve saygı olduğu, birbirlerinin kemençe tavrılarından 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 tavrı, 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 kemeçeden, yay çekişlerinden ayırmaz, bütün dikkati ile her tavrını ve parmaklarının kırışlar 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, Hüseyini 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 kemeçe yayıyla çalarak yaylı tanburu, kemeçenin de kalın tarafına (Yegah perdesi tarafına) bir tel daha takarak (Kaba Rast) 4 telli kemeçeyi oluşturmuştur. Kendisine en çok hangi kemeçesiyle çaldığı sorulduğunda, en çok 4 telli büyük kemeçesini, daha sonra “Andelip”¹⁷ ismini verdiği kemeçesini 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, kemeçe 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 kemeçecilerindendir. Bu hanım, Cemil Bey’e bir kemeçe hediye etmiştir. Cemil Bey de bu kemeçenin 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. Kemeçe öğrencileri arasında da Fahire Fersan, Ziya Hüznî Bey (Pendik'li), Samiye Morkaya, yeğeni Tefvik Bey, Murat Öztörün 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 Semâileri: Şedaraban, Ferahfezâ, Hicazkâr, Sûzidilârâ, Muhayyer, Bestenigâr, Isfahân.

Bunlardan başka : Nihavend Longa (Nim Sofyan), Nîkrîz Zeybek (Aksak), Rast Ninni (Sofyan), Hüseyinî 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 firkatın sûzânı düştü 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, İstanbul 1984, sf.: 92)

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

Hüseyinî - 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 feryâdîma 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 deđişmeli) : “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, Hüseyinî (4 telli kemençe ile), Pesendide, Irak, Saba, Isfahan, Suzinak (Kaba Kemençe ile), Karcıgar, 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)
 Karcıgar Peşrevi - Tatyos Efendi (Udi Şevki Bey'le)
 Mevlevihane Peşrevi - Hamza (Kemani Bülbülü 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)
 Hüseyini 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)
 Hüseyini 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: Hafız Osman
 Köçekçe (Tavlada beslerler) - Söyleyen : Hafız Osman
 Erzincan Havası - Söyleyen : Hafız Osman
 Hicazkar Şarkı “Neyledi gör bana” (Hafız Osman ve Udi Şevket Bey'le)
 Hicazkar Şarkı - Söyleyen:Hafız Aşir Efendi
 Suzinak Şarkı “Aşık oldum” - (Udi Şevki ve Klarnet İbrahim Bey'le)
 Tahir Buselik Şarkı “Ben sana mecbur” - Söyleyen: Hafız 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 bırakmamıştır. 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 finale bitirmesi; 3) Bir nevi antiphonarium ve responsorium tarzında soru-cevap motifleri kullanması, sorunun da cevabının da her defasında değişmesi; 4) Yer yer belirlediği 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, İstanbul 1984, sf.: 92

BÖLÜM 4. TANBURI 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, Hüseyini "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 Külliyyatı" 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

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



e) **Önden gelen birkaç çarpma glissandosunu** : Kemançede 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 glissandosunu** : Kaydırma, bitişik sesli çarpma gibi kullanılmaktadır. Kemançede, 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

teslim - 1

19

Two staves of musical notation. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady rhythmic pattern.

22

Two staves of musical notation. The upper staff features a more complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff continues the accompaniment.

25

Two staves of musical notation. The upper staff has a melodic line with several slurs and ornaments. The lower staff provides a consistent accompaniment.

28

Two staves of musical notation. The upper staff shows a melodic line with a prominent slur and various ornaments. The lower staff continues the accompaniment.

31

Two staves of musical notation. The upper staff has a melodic line with a slur and ornaments. The lower staff provides the accompaniment. A double bar line is present at the end of the system.

II. Hane

34

Two staves of musical notation. The upper staff features a melodic line with a slur and ornaments. The lower staff continues the accompaniment.

37

Two staves of musical notation. The upper staff has a melodic line with a slur and ornaments. The lower staff provides the accompaniment.

40

Musical notation for measures 40-42. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 41. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

43

Musical notation for measures 43-45. The top staff continues the melodic line with various rhythmic patterns. The bottom staff maintains the accompaniment.

46

Musical notation for measures 46-48. The top staff shows a melodic line with some grace notes. The bottom staff continues the accompaniment.

teslim - 2

49

Musical notation for measures 49-51. The top staff features a melodic line with eighth notes and some slurs. The bottom staff continues the accompaniment.

52

Musical notation for measures 52-54. The top staff shows a melodic line with some grace notes and slurs. The bottom staff continues the accompaniment.

55

Musical notation for measures 55-57. The top staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff continues the accompaniment.

58

Musical notation for measures 58-60. The top staff shows a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff continues the accompaniment.

Musical notation for measures 51-53. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and single notes.

III. Hane

Musical notation for measures 54-56. The system consists of two staves. Measure 54 is marked with a '64' in the left margin. The notation includes complex melodic patterns with ornaments and slurs in the upper staff, and a supporting bass line in the lower staff.

Musical notation for measures 57-59. The system consists of two staves. Measure 57 is marked with a '67' in the left margin. The notation features intricate melodic lines with ornaments and slurs in the upper staff, and a bass line in the lower staff.

Musical notation for measures 60-62. The system consists of two staves. Measure 60 is marked with a '70' in the left margin. The notation includes complex melodic patterns with ornaments and slurs in the upper staff, and a supporting bass line in the lower staff.

Musical notation for measures 63-65. The system consists of two staves. Measure 63 is marked with a '73' in the left margin. The notation features intricate melodic lines with ornaments and slurs in the upper staff, and a bass line in the lower staff.

Musical notation for measures 66-68. The system consists of two staves. Measure 66 is marked with a '76' in the left margin. The notation includes complex melodic patterns with ornaments and slurs in the upper staff, and a supporting bass line in the lower staff.

teslim - 3

Musical notation for measures 69-71. The system consists of two staves. Measure 69 is marked with a '79' in the left margin. The notation features intricate melodic lines with ornaments and slurs in the upper staff, and a supporting bass line in the lower staff.

Musical notation for measures 82-84. The system consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note rhythm.

Musical notation for measures 85-87. The upper staff continues with intricate melodic patterns, including some triplets. The lower staff maintains the accompaniment.

Musical notation for measures 88-90. The upper staff shows a continuation of the melodic development with various ornaments and slurs. The lower staff accompaniment remains consistent.

Musical notation for measures 91-93. The upper staff features a dense melodic texture with many accidentals. The lower staff accompaniment is clearly visible.

Musical notation for measures 94-96. The upper staff continues with complex melodic figures. The lower staff accompaniment provides a rhythmic base.

IV.Hane

Musical notation for measures 97-99. The upper staff shows a melodic line with some slurs and ornaments. The lower staff accompaniment is present.

Musical notation for measures 100-102. The upper staff features a melodic line with a triplet in measure 101. The lower staff accompaniment is clearly visible.

103

Musical notation for measures 103-105. The system consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

106

Musical notation for measures 106-108. The upper staff continues the intricate melodic development, while the lower staff maintains the rhythmic accompaniment.

109

Musical notation for measures 109-111. The melodic line in the upper staff shows further complexity with various ornaments and slurs.

teslim - 4

112

Musical notation for measures 112-114. The upper staff features a dense melodic texture with many notes and accidentals.

115

Musical notation for measures 115-117. The melodic line in the upper staff continues with complex rhythmic patterns and accidentals.

118

Musical notation for measures 118-120. The upper staff shows a continuation of the complex melodic and rhythmic material.

121

Musical notation for measures 121-123. The upper staff features a highly complex melodic line with many notes and accidentals.

124


Musical notation for measures 124-126. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 125. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

127

Musical notation for measures 127-128. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes.



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

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

Akord : Birbuçuk ses çekilmiş ve Bolahenk düzende çalınmıştır.

Karar sesi : Bolahenk akorda göre ; Acemaşiran

Uluslararası akortta ; Do



FERAHFEZĀ SAZ SEMĀÎSÎ

Aksak Semâi

TANBŪRÎ CEMİL BEY

I.-hâne

Measures 1 and 2 of the piece. The notation is in 10/8 time, with a key signature of one flat. The first staff is the melody, and the second staff is the accompaniment. Measure 1 starts with a treble clef and a 10/8 time signature. Measure 2 continues the melody and accompaniment.

Measures 3 and 4 of the piece. The notation continues from the previous system. Measure 3 shows a continuation of the melodic line with some grace notes. Measure 4 features a more complex melodic phrase with a grace note.

Measures 5 and 6 of the piece. Measure 5 shows a melodic phrase with a grace note. Measure 6 continues the melody with a grace note and a more complex rhythmic pattern.

Measures 7 and 8 of the piece. Measure 7 shows a melodic phrase with a grace note. Measure 8 continues the melody with a grace note and a more complex rhythmic pattern.

teslim-1

Measures 9 and 10 of the piece. Measure 9 shows a melodic phrase with a grace note. Measure 10 continues the melody with a grace note and a more complex rhythmic pattern.

Measures 11 and 12 of the piece. Measure 11 shows a melodic phrase with a grace note. Measure 12 continues the melody with a grace note and a more complex rhythmic pattern.

II.hâne

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 features a complex melodic line with many accidentals and a triplet of eighth notes. Measure 14 continues with a similar melodic structure.

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 shows a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 16 continues the melodic development.

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 features a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 18 continues the melodic development.

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 features a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 20 continues the melodic development.

teslim-2

Musical notation for measures 21 and 22. Measure 21 features a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 22 continues the melodic development.

Musical notation for measures 23 and 24. Measure 23 features a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 24 continues the melodic development.

III.hâne

Musical notation for measures 25 and 26. Measure 25 features a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 26 continues the melodic development.

Musical notation for measures 27 and 28. The top staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bottom staff contains a bass line with chords and single notes.

Musical notation for measures 29 and 30. The top staff continues the melodic line with complex ornamentation. The bottom staff provides harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Musical notation for measures 31 and 32. The top staff features a melodic line with a prominent slur. The bottom staff continues the bass line.

teslim-3

Musical notation for measures 33 and 34. The top staff shows a melodic line with a slur and a fermata. The bottom staff continues the bass line.

Musical notation for measures 35 and 36. The top staff features a melodic line with a slur. The bottom staff continues the bass line.

IV.hane

Musical notation for measures 37, 38, and 39. The top staff includes a 6/8 time signature and a 3-measure rest. The bottom staff continues the bass line.

Musical notation for measures 40, 41, and 42. The top staff features a melodic line with a slur and a fermata. The bottom staff continues the bass line.

Musical notation for measures 43, 44, and 45. Measure 43 features a triplet of eighth notes. Measures 44 and 45 show a melodic line in the upper voice and a supporting bass line.

Musical notation for measures 46, 47, and 48. Measure 46 includes a complex rhythmic figure with many beamed notes. Measures 47 and 48 continue the melodic and harmonic development.

Musical notation for measures 49, 50, and 51. Measures 49 and 50 are characterized by dense sixteenth-note passages in both voices. Measure 51 shows a more open texture.

Musical notation for measures 52, 53, and 54. Measure 52 has a melodic line with slurs. Measure 53 features a rapid sixteenth-note run. Measure 54 has a few notes with a fermata.

Musical notation for measures 55, 56, and 57. Measures 55 and 57 contain sixteenth-note passages. Measure 56 has a few notes with a fermata.

Musical notation for measures 58, 59, and 60. Measures 58 and 59 show a melodic line with slurs. Measure 60 has a few notes with a fermata.

Musical notation for measures 61, 62, and 63. Measures 61 and 63 feature sixteenth-note passages. Measure 62 has a few notes with a fermata.

Musical notation for measures 64, 65, and 66. Measure 64 features a melodic line with a slur over two notes and a bass line with two notes. Measure 65 shows a complex melodic line with many sixteenth notes and a bass line with a similar rhythmic pattern. Measure 66 has a melodic line with a slur and a bass line with a few notes.


Musical notation for measures 67 and 68. Measure 67 has a melodic line with a slur and a bass line with two notes. Measure 68 has a melodic line with a slur and a bass line with one note.

teslim-4

Musical notation for measures 69 and 70. Measure 69 has a melodic line with a 10/8 time signature and a bass line with a rhythmic pattern. Measure 70 has a melodic line with a rhythmic pattern and a bass line with a rhythmic pattern.

Musical notation for measures 71 and 72. Measure 71 has a melodic line with a rhythmic pattern and a bass line with a rhythmic pattern. Measure 72 has a melodic line with a rhythmic pattern and a bass line with a rhythmic pattern.

4.1.3. Hüseyini 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



HÜSEYİNİ SAZ SEMAİSİ

I.Hane

KEMANİ TATYOS
EFENDİ

1

3

Teslim I

5

7

9

Musical notation for measures 11 and 12. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 11 contains a triplet of eighth notes. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Both staves end with a double bar line.

11

II. Hane

Musical notation for measures 13 and 14. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Both staves end with a double bar line.

13

Musical notation for measures 15 and 16. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Both staves end with a double bar line.

15

Teslim II

Musical notation for measures 17 and 18. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Both staves end with a double bar line.

17

Musical notation for measures 19 and 20. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Both staves end with a double bar line.

19

III. Hane

Musical notation for measures 21 and 22. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the upper staff features eighth-note patterns and slurs. The bass line in the lower staff provides a steady accompaniment.

21

Musical notation for measures 23 and 24. The upper staff continues with intricate eighth-note passages, including a triplet in measure 24. The lower staff maintains the accompaniment.

23

Musical notation for measures 25 and 26. Measure 25 features a triplet in the upper staff. Measure 26 continues with similar rhythmic patterns.

25

Musical notation for measures 27 and 28. Measure 27 includes a triplet in the upper staff. The piece concludes with a final cadence in measure 28.

27

Teslim III

Musical notation for measures 29 and 30. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the upper staff is highly rhythmic with many sixteenth notes. The lower staff provides a consistent accompaniment.

29

Measures 31 and 32 of a musical score. The music is written on two staves (treble and bass clefs) in a key with one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, some with slurs and ties.

Measures 33 and 34 of a musical score. The music is written on two staves (treble and bass clefs) in a key with one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, some with slurs and ties.

Measures 35 and 36 of a musical score. The music is written on two staves (treble and bass clefs) in a key with one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, some with slurs and ties.

35
IV.Hane

Measures 37 and 38 of a musical score. The music is written on two staves (treble and bass clefs) in a key with one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The notation features numerous triplets, indicated by a '3' below the notes.

Measures 39 and 40 of a musical score. The music is written on two staves (treble and bass clefs) in a key with one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The notation features numerous triplets, indicated by a '3' below the notes.

Musical notation for measures 41 and 42. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Both staves feature a continuous sequence of eighth-note triplets. Measure 41 contains four triplets, and measure 42 contains four triplets. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

41

Musical notation for measures 43 and 44. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Both staves feature a continuous sequence of eighth-note triplets. Measure 43 contains six triplets, and measure 44 contains six triplets. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

43

Musical notation for measures 45 and 46. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Both staves feature a continuous sequence of eighth-note triplets. Measure 45 contains five triplets, and measure 46 contains five triplets. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

45

Musical notation for measures 47 and 48. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Both staves feature a continuous sequence of eighth-note triplets. Measure 47 contains four triplets, and measure 48 contains four triplets. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

47

Teslim IV

Musical notation for measures 49 and 50. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 10/8. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 10/8. Both staves feature a continuous sequence of eighth-note triplets. Measure 49 contains three triplets, and measure 50 contains five triplets. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

49

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes in the top staff.

51

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties.

53

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music continues with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

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



HÜSEYİNİ "ÇEÇEN KIZI"


Tanburi Cemil Bey

Sofyan

The musical score is written for the Sofyan instrument in a single system of ten staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *(pizz.)* and *(pizz.)*. The score features intricate melodic lines with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of the Sofyan's rapid playing style. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a large 'X' watermark in the background.

This page contains six staves of musical notation in G major. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first five staves are filled with dense, flowing melodic lines, often using slurs and ornaments. The sixth staff concludes with a simple half note and a fermata. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

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

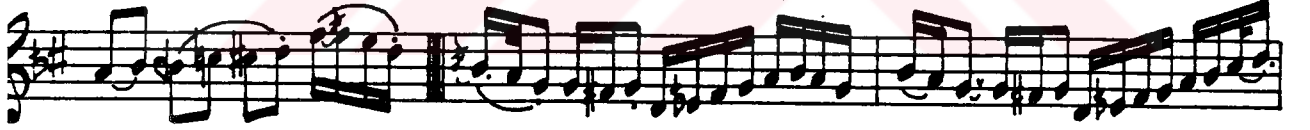


NİKRİZ SİRTO


Sofyan

Tanburi Cemil Bey

The musical score for "NİKRİZ SİRTO" is presented in a single system with ten staves. The notation is in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of a Sirta. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and accidentals. A large, faint watermark is visible in the background of the score.



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

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/2 time signature. The first staff contains a 32-measure rest. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with rests, and the piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

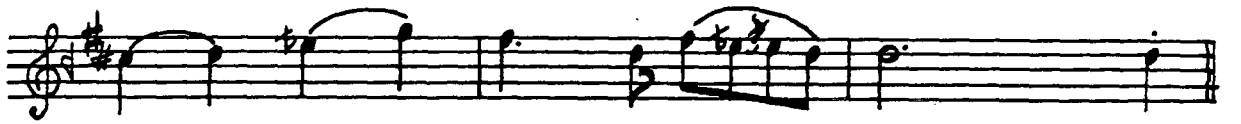


teslim-1



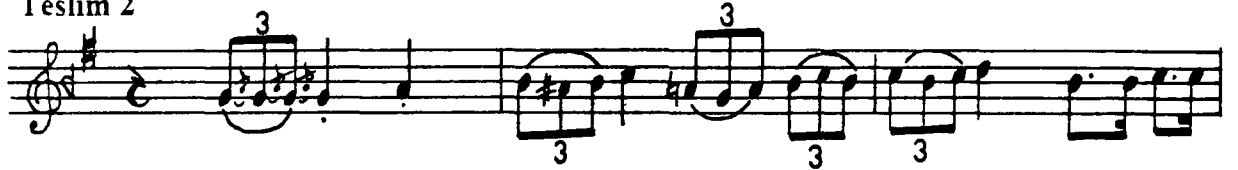


II. Hane





Teslim 2



III. Hane

The musical score consists of ten staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplets. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

- Staff 1: Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure contains a quarter note, followed by a series of eighth notes. A double bar line is followed by a triplet of eighth notes.
- Staff 2: Continues the melodic line with a dotted quarter note, followed by eighth notes and a slur over a group of notes.
- Staff 3: Features a triplet of eighth notes, followed by quarter notes and eighth notes.
- Staff 4: Includes a slur over a group of notes, followed by quarter notes and eighth notes.
- Staff 5: Shows a series of eighth notes with slurs, followed by quarter notes.
- Staff 6: Contains eighth notes with slurs, followed by quarter notes.
- Staff 7: Features a triplet of eighth notes, followed by quarter notes and eighth notes.
- Staff 8: Includes a triplet of eighth notes, followed by quarter notes and eighth notes.
- Staff 9: Shows a triplet of eighth notes, followed by quarter notes and eighth notes.
- Staff 10: Contains a triplet of eighth notes, followed by quarter notes and eighth notes.

Teslim 3

This musical score, titled "Teslim 3", is written for a single melodic line in the treble clef. The key signature is G major (one sharp, F#), and the time signature is 4/4. The piece consists of ten staves of music. The notation includes a variety of rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Several measures feature triplets, indicated by a '3' above the notes. The score is characterized by flowing, melodic lines with frequent slurs and ties, suggesting a lyrical and expressive style. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

IV. Hane

The image displays a musical score for a piece titled "IV. Hane". The score is written on ten staves of music, all in treble clef and featuring a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Several measures contain complex chords and are marked with a 'x' above them, likely indicating specific fretting techniques for a stringed instrument. The piece concludes with a double bar line and the instruction "Teslim 4" (Crescendo 4).

Handwritten musical score on ten staves. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A large pink watermark is visible in the center. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings like '(pizz)'. The score concludes with a double bar line on the final staff.

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 Kemeñçe 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

The musical score for "Rast Zeybek" is written in the Aksak rhythm (9/8 time signature) and the key of F# (one sharp). It consists of 18 numbered measures across nine staves. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some measures contain triplets or slurs. The piece is composed by Tanburî Cemil Bey.

This page of musical notation consists of ten staves of music, all written in treble clef. The music is characterized by a complex, rhythmic texture with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4 or 3/4 based on the note values. Dynamic markings are present throughout, including *(p:22.)* at the beginning of the first staff, *(p:22...)* at the start of the second staff, and *(p:22...)* near the end of the tenth staff. The notation includes various rhythmic figures, such as sixteenth-note runs, eighth-note patterns, and occasional rests. The overall style is that of a technical or virtuosic piece, possibly from a 19th-century manuscript.

A handwritten musical score consisting of six staves of music. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and ties used throughout. The third staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' below them. The fourth staff has a 'pizz.' marking above the final measure. The music concludes with a fermata over the final note. A large, faint pink watermark is visible in the background of the page.

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

The musical score is presented in a system of two staves (treble and bass clefs) for each measure. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/8. The score is divided into 18 numbered measures. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings such as 'MEMENGE' and 'UZ'. The score is written in a style typical of traditional Turkish music notation.

Teslim 1

Musical notation for measures 19, 20, and 21. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. Measure 19 shows a complex melodic line with many sixteenth notes. Measure 20 continues this line. Measure 21 features a more rhythmic bass line with eighth notes.

Musical notation for measures 22, 23, and 24. Measure 22 continues the melodic line from the previous system. Measure 23 has a similar melodic structure. Measure 24 concludes the section with a final melodic phrase.

II. Hane

Musical notation for measures 25, 26, and 27. Measure 25 begins with a melodic phrase. Measure 26 continues the melody. Measure 27 shows a more rhythmic bass line.

Musical notation for measures 28, 29, and 30. Measure 28 features a complex melodic line. Measure 29 continues the melody. Measure 30 shows a more rhythmic bass line.

Musical notation for measures 31, 32, and 33. Measure 31 continues the melodic line. Measure 32 features a triplet of eighth notes in the bass. Measure 33 shows a more rhythmic bass line. The word "KEMENCE" is written above the staff in measure 33.

Musical notation for measures 34, 35, and 36. Measure 34 continues the melodic line. Measure 35 features a triplet of eighth notes in the bass. Measure 36 shows a more rhythmic bass line. The word "UD" is written above the staff in measure 35.

Musical notation for measures 37 and 38. Measure 37 continues the melodic line. Measure 38 features a triplet of eighth notes in the bass. The word "KEMENCE" is written above the staff in measure 37, and "UD" is written above the staff in measure 38.

Musical notation for measures 40-42. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. Measure 40 shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Measures 41 and 42 continue the melodic and rhythmic patterns.

Teslim 2

Musical notation for measures 43-45. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. Measure 43 shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Measures 44 and 45 continue the melodic and rhythmic patterns.

Musical notation for measures 46-48. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. Measure 46 shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Measures 47 and 48 continue the melodic and rhythmic patterns.

III. Hane

Musical notation for measures 49-51. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. Measure 49 shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Measures 50 and 51 continue the melodic and rhythmic patterns.

KEMENCE

Musical notation for measures 52-54. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. Measure 52 shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Measures 53 and 54 continue the melodic and rhythmic patterns.

UD

Musical notation for measures 55-57. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. Measure 55 shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Measures 56 and 57 continue the melodic and rhythmic patterns.

UD

Musical notation for measures 58-60. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. Measure 58 shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Measures 59 and 60 continue the melodic and rhythmic patterns.

Musical notation for measures 61-63. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. Measure numbers 61, 62, and 63 are indicated below the lower staff.

Musical notation for measures 64-66. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. Measure numbers 64, 65, and 66 are indicated below the lower staff.

Teslim 3

Musical notation for measures 67-69. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. Measure numbers 67, 68, and 69 are indicated below the lower staff.

Musical notation for measures 70-72. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. Measure numbers 70, 71, and 72 are indicated below the lower staff.

IV. Hane

Musical notation for measures 73-75. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. Measure numbers 73, 74, and 75 are indicated below the lower staff.

Musical notation for measures 76-78. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. Measure numbers 76, 77, and 78 are indicated below the lower staff.

Musical notation for measures 79-81. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. Measure numbers 79, 80, and 81 are indicated below the lower staff.

65

Musical notation for measures 65-82. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains measures 65, 66, and 67. The lower staff is in bass clef and contains measures 82, 83, and 84. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Musical notation for measures 85-87. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains measures 85, 86, and 87. The lower staff is in bass clef and contains measures 85, 86, and 87. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Musical notation for measures 88-90. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains measures 88, 89, and 90. The lower staff is in bass clef and contains measures 88, 89, and 90. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.


Teslim 4

Musical notation for measures 91-93. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains measures 91, 92, and 93. The lower staff is in bass clef and contains measures 91, 92, and 93. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Musical notation for measures 94-95. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains measures 94 and 95. The lower staff is in bass clef and contains measures 94 and 95. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 95.

Musical notation for measures 96-97. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains measures 96 and 97. The lower staff is in bass clef and contains measures 96 and 97. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 97.

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



SŪZNÂK SAZ SEMÂİSİ

Aksak Semâî

KEMANİ TATYOS EFENDİ

I.-hâne

Measures 1 and 2 of the I-hâne section. The notation is in 10/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is on a bass clef staff. Measure 1 starts with a quarter note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Measure 2 continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

Measures 3 and 4 of the I-hâne section. The notation continues from the previous measures, showing a continuation of the melodic and rhythmic patterns. Measure 3 features a triplet of eighth notes, and measure 4 ends with a quarter rest.

teslim-1

Measures 5 and 6 of the teslim-1 section. The notation shows a continuation of the melodic line with a triplet of eighth notes in measure 5. Measure 6 continues the melodic development.

Measures 7 and 8 of the teslim-1 section. The notation features a triplet of eighth notes in measure 7. Measure 8 continues the melodic line with a triplet of eighth notes.

Measures 9 and 10 of the teslim-1 section. The notation shows a continuation of the melodic line with a triplet of eighth notes in measure 9. Measure 10 continues the melodic development.

Measures 11 and 12 of the teslim-1 section. The notation features a triplet of eighth notes in measure 11. Measure 12 continues the melodic line with a triplet of eighth notes.

II-hâne

Musical notation for measures 13 and 14. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The bottom staff is in bass clef. Measure 13 shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. Measure 14 continues the melodic development with some grace notes.

Musical notation for measures 15 and 16. The notation continues from the previous system, showing further melodic and harmonic progression in both staves.

teslim-2.

Musical notation for measures 17 and 18. The top staff features a more complex melodic line with some triplets and grace notes. The bottom staff provides a steady bass accompaniment.

Musical notation for measures 19 and 20. The melodic line continues with intricate rhythmic patterns and grace notes.

Musical notation for measures 21 and 22. A triplet of eighth notes is marked above the treble staff in measure 21. The notation shows a continuation of the melodic and harmonic themes.

Musical notation for measures 23 and 24. The melodic line becomes more active with frequent grace notes and slurs.

III-hâne

Musical notation for measures 25 and 26. The top staff features a dense melodic texture with many grace notes and slurs. The bottom staff continues with a rhythmic accompaniment. A triplet of eighth notes is marked above the treble staff in measure 26.

Musical notation for measures 27 and 28. The top staff (treble clef) contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment. Measure 27 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. Measure 28 ends with a double bar line and a repeat sign.

teslim-3

Musical notation for measures 29 and 30. The top staff (treble clef) features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 29. The bottom staff (bass clef) provides a steady accompaniment. Measure 29 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. Measure 30 ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical notation for measures 31 and 32. The top staff (treble clef) has a melodic line with slurs and ornaments. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. Measure 31 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. Measure 32 ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical notation for measures 33 and 34. The top staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and ornaments. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. Measure 33 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. Measure 34 ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical notation for measures 35 and 36. The top staff (treble clef) features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 35. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. Measure 35 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. Measure 36 ends with a double bar line and a repeat sign.

IV.hane

Musical notation for measures 37 and 38. The top staff (treble clef) has a melodic line with slurs and ornaments. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. Measure 37 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. Measure 38 ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical notation for measures 39 and 40. The top staff (treble clef) features a melodic line with triplets of eighth notes in measure 39. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. Measure 39 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. Measure 40 ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical notation for measures 41 and 42. Measure 41 shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Measure 42 continues the melody with a trill (tr.) and vibrato (vib.) markings.

Musical notation for measures 43 and 44. Measure 43 features a treble clef staff with a melodic line containing triplets and a bass clef staff with a bass line. Measure 44 continues the melody with a triplet and a bass line.

Musical notation for measures 43 and 44, showing a close-up of the treble clef staff with a triplet and a bass clef staff with a bass line.

teslim-4

Musical notation for measures 45 and 46. Measure 45 shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Measure 46 continues the melody with a bass line.

Musical notation for measures 47 and 48. Measure 47 shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Measure 48 continues the melody with a bass line.

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

KEHAİNİ ALİ AĞA

Zencîr

I.-hâne

1 2 3

4 5 6

7 8 9

10 11 12

13 14 15

16 17 18

teslim-1

Musical notation for measures 19-21. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 19 shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 20 continues with similar patterns. Measure 21 features a more melodic line with a half note and a quarter note.

Musical notation for measures 22-24. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 22 shows a melodic line with eighth notes. Measure 23 continues with similar patterns. Measure 24 features a more melodic line with a half note and a quarter note.

Musical notation for measures 25-27. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 25 shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 26 continues with similar patterns. Measure 27 features a more melodic line with a half note and a quarter note.

Musical notation for measures 28-30. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 28 shows a melodic line with eighth notes. Measure 29 continues with similar patterns. Measure 30 features a more melodic line with a half note and a quarter note.

II.- hâne

Musical notation for measures 31-33. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 31 shows a melodic line with eighth notes. Measure 32 continues with similar patterns. Measure 33 features a more melodic line with a half note and a quarter note.

Musical notation for measures 34-36. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 34 shows a melodic line with eighth notes. Measure 35 continues with similar patterns. Measure 36 features a more melodic line with a half note and a quarter note.

Musical notation for measures 37-39. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 37 shows a melodic line with eighth notes. Measure 38 continues with similar patterns. Measure 39 features a more melodic line with a half note and a quarter note.

Musical notation for measures 40-42. The system consists of two staves. Measure 40 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. Measure 41 features a triplet of eighth notes in the treble staff. Measure 42 continues the melodic and bass lines.

Musical notation for measures 43-45. The system consists of two staves. Measure 43 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. Measure 44 features a triplet of eighth notes in the treble staff. Measure 45 continues the melodic and bass lines.

Musical notation for measures 46-48. The system consists of two staves. Measure 46 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. Measure 47 features a triplet of eighth notes in the treble staff. Measure 48 continues the melodic and bass lines.

teslim-2

Musical notation for measures 49-51. The system consists of two staves. Measure 49 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. Measure 50 features a triplet of eighth notes in the treble staff. Measure 51 continues the melodic and bass lines.

Musical notation for measures 52-54. The system consists of two staves. Measure 52 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. Measure 53 features a triplet of eighth notes in the treble staff. Measure 54 continues the melodic and bass lines.

Musical notation for measures 55-57. The system consists of two staves. Measure 55 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. Measure 56 features a triplet of eighth notes in the treble staff. Measure 57 continues the melodic and bass lines.

Musical notation for measures 58-60. The system consists of two staves. Measure 58 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. Measure 59 features a triplet of eighth notes in the treble staff. Measure 60 continues the melodic and bass lines.

III. - hāne

Musical notation for measures 61-63. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. Measure 61 starts with a treble clef and a 16-measure rest. Measure 62 has a 20-measure rest. Measure 63 has a 4-measure rest.

Musical notation for measures 64-66. Measure 64 has a 20-measure rest. Measure 65 has a 4-measure rest. Measure 66 has a 4-measure rest.

Musical notation for measures 67-69. Measure 67 has a 4-measure rest. Measure 68 has a 4-measure rest. Measure 69 has a 4-measure rest.

Musical notation for measures 70-72. Measure 70 has a 24-measure rest. Measure 71 has a 4-measure rest. Measure 72 has a 4-measure rest.

Musical notation for measures 73-75. Measure 73 has a 4-measure rest. Measure 74 has a 4-measure rest. Measure 75 has a 4-measure rest.

Musical notation for measures 76-78. Measure 76 has a 28-measure rest. Measure 77 has a 4-measure rest. Measure 78 has a 4-measure rest.

teslim-3

Musical notation for measures 79-81. Measure 79 has a 4-measure rest. Measure 80 has a 4-measure rest. Measure 81 has a 4-measure rest.

Musical notation for measures 82, 83, and 84. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 82 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 83 continues the melodic development. Measure 84 shows a continuation of the bass line.

Musical notation for measures 85, 86, and 87. The notation continues with melodic and harmonic progression in both staves.

Musical notation for measures 88, 89, and 90. The melodic line in the treble clef becomes more active, while the bass line provides harmonic support.

IV.-hâne

Musical notation for measures 91, 92, and 93. Measure 91 includes a 4/4 time signature. The notation shows a change in the melodic texture.

Musical notation for measures 94, 95, and 96. The treble clef part features more complex rhythmic patterns and ornaments.

Musical notation for measures 97, 98, and 99. The notation is highly detailed with many ornaments and slurs, indicating a more technically demanding section.

Musical notation for measures 100, 101, and 102. The final measures of this section show a resolution of the melodic and harmonic ideas.

Musical notation for measures 103-105. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 103 starts with a fermata over a half note. Measure 104 contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 105 ends with a fermata over a half note.

Musical notation for measures 106-108. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 106 features a melodic line with many sixteenth notes. Measure 107 continues this melodic line. Measure 108 concludes the phrase with a fermata over a half note.

teslim=4


Musical notation for measures 109-111. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 109 has a melodic line with many sixteenth notes. Measure 110 continues the melodic line. Measure 111 ends with a fermata over a half note.

Musical notation for measures 112-114. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 112 has a melodic line with many sixteenth notes. Measure 113 continues the melodic line. Measure 114 ends with a fermata over a half note.

Musical notation for measures 115-117. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 115 has a melodic line with many sixteenth notes. Measure 116 continues the melodic line. Measure 117 ends with a fermata over a half note.

Musical notation for measures 118-120. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 118 has a melodic line with many sixteenth notes. Measure 119 continues the melodic line. Measure 120 ends with a fermata over a half note.

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
I.Hâne

Nicolâkî

1

3

Teslim 1

5

7

9

*

Musical notation for measures 11 and 12. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex melodic line in the upper voice with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the lower voice.

II. Hâne

Musical notation for measures 13 and 14. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music continues with intricate melodic patterns and rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 15 and 16. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex melodic line in the upper voice with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the lower voice.

Teslim 2

Musical notation for measures 17 and 18. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music continues with intricate melodic patterns and rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 19 and 20. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex melodic line in the upper voice with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the lower voice.

21

3

Musical notation for measures 21 and 22. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 21 features a triplet of eighth notes in the upper voice. Measure 22 continues the melodic line with a fermata over the final note.

23

18

Musical notation for measures 23 and 24. Measure 23 includes a first ending bracket labeled '18' that leads to a repeat sign. Measure 24 concludes the section with a fermata.

III. Hâne

25

wib.

Musical notation for measures 25 and 26. Measure 25 has a fermata over the final note. Measure 26 features a trill (tr.) and a vibrato (vib.) marking over the final note.

27

Musical notation for measures 27 and 28. Measure 27 contains a complex melodic line with many slurs and ties. Measure 28 ends with a fermata. A curved arrow points from the end of measure 28 to the beginning of the next section.

Teslim 3

29

tr.

Musical notation for measures 29 and 30. Measure 29 has a fermata over the final note. Measure 30 features a trill (tr.) marking over the final note.

31

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and 5/8 time signature. The music features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with chords and eighth notes.

33

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of three sharps, and 5/8 time signature. The melodic line continues with intricate patterns, including slurs and ties.

35

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of three sharps, and 5/8 time signature. The music concludes with a double bar line and repeat signs.

IV. Hâne

37

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of three sharps, and 6/8 time signature. The music is characterized by a steady eighth-note bass line and a more melodic upper line.

41

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of three sharps, and 6/8 time signature. The melodic line features a prominent trill in the first measure.

Musical notation for measures 45-48. The system consists of two staves. The upper staff has two melodic lines with slurs and accents. The lower staff has a bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 10/8. Measure numbers 45, 46, 47, and 48 are indicated at the beginning of the system.

Musical notation for measures 49-52. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 10/8. Measure numbers 49, 50, 51, and 52 are indicated at the beginning of the system.

Musical notation for measures 53-56. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 10/8. Measure numbers 53, 54, 55, and 56 are indicated at the beginning of the system.

Musical notation for measures 57-60. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 10/8. Measure numbers 57, 58, 59, and 60 are indicated at the beginning of the system.

Teslim 4

Musical notation for measures 61-64. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 10/8. Measure numbers 61, 62, 63, and 64 are indicated at the beginning of the system.

63

The image shows a musical score for two staves, measures 63 and 64. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The top staff features a 'vib.' (vibrato) marking above the final measure. The bottom staff has a '7' marking below the final measure. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.



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

Metronom : $\text{♪} = 150 - 152 (10/8)$, $\text{♩} = 108 - 110 (6/4)$

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

1

3

5

Teslim 1

7

9

Musical notation for measures 11 and 12. The system consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and some grace notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 13 and 14. The upper staff includes a triplet of sixteenth notes in measure 13. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

II. Hâne

Musical notation for measures 15 and 16. The upper staff has a melodic line with some slurs and accents. The lower staff has a steady accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 17 and 18. The upper staff features a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 19 and 20. The upper staff has a melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff has an accompaniment of eighth notes.

Teslim 2

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with many slurs and ties. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with many slurs and ties. Measure numbers 21 and 22 are indicated at the start of the first and second staves respectively.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with many slurs and ties. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with many slurs and ties. Measure numbers 23 and 24 are indicated at the start of the first and second staves respectively.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with many slurs and ties. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with many slurs and ties. Measure numbers 25 and 26 are indicated at the start of the first and second staves respectively.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with many slurs and ties. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with many slurs and ties. Measure numbers 27 and 28 are indicated at the start of the first and second staves respectively.

III. Hâne

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with many slurs and ties. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with many slurs and ties. Measure numbers 29 and 30 are indicated at the start of the first and second staves respectively.

Measures 31 and 32 of a musical score. The top staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures. A measure rest is present in the final measure of the system.

Measures 33 and 34 of a musical score. The top staff continues the melodic line with slurs and ties. The bottom staff features a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. A measure rest is present in the final measure of the system.

Measures 35 and 36 of a musical score. The top staff includes a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 36. The bottom staff features a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes in measure 36. A measure rest is present in the final measure of the system.

Teslim 3

Measures 37 and 38 of a musical score. The top staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures.

Measures 39 and 40 of a musical score. The top staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures.

Musical notation for measures 41 and 42. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 41 features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with sixteenth-note accompaniment. Measure 42 continues with similar rhythmic patterns.

Musical notation for measures 43 and 44. Measure 43 shows a melodic line with eighth-note runs and a bass line with sixteenth-note accompaniment. Measure 44 concludes with a final cadence in 2/4 time.

IV. Hâne

Musical notation for measures 45 and 46. The piece is in G major and 2/4 time. Measure 45 features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with sixteenth-note accompaniment. Measure 46 continues with similar rhythmic patterns.

Musical notation for measures 47 and 48. Measure 47 features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with sixteenth-note accompaniment. Measure 48 continues with similar rhythmic patterns.

Musical notation for measures 49 and 50. Measure 49 features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with sixteenth-note accompaniment. Measure 50 concludes with a final cadence in 2/4 time.

Musical notation for measures 51 and 52. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 51. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. A small inset of the upper staff's ending is shown in the top right corner.

Musical notation for measures 53 and 54. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes in measure 53. The lower staff continues the accompaniment. A small inset of the upper staff's ending is shown in the top right corner.


Musical notation for measures 55 and 56. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line and a final chord.

Teslim 4

Musical notation for measures 57 and 58. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 10/8 time signature. The lower staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 10/8 time signature. The music features a complex melodic line with many sixteenth notes and a dense accompaniment.

Musical notation for measures 59 and 60. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line and a final chord.

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

1. Hane

1

3

teslim - 1

5

7

9

11

II. Hane

Musical notation for measures 13 and 14. The top staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bottom staff contains a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 15 and 16. The top staff continues the melodic line with complex ornamentation. The bottom staff continues the bass line accompaniment.

teslim - 2 |

Musical notation for measures 17 and 18. The top staff features a melodic line with slurs and ornaments. The bottom staff provides a consistent bass line accompaniment.

Musical notation for measures 19 and 20. The top staff shows a melodic line with a large slur and various ornaments. The bottom staff continues the bass line accompaniment.

Musical notation for measures 21 and 22. The top staff includes a measure rest symbol (⌘) in measure 21. The bottom staff continues the bass line accompaniment.

Musical notation for measures 23 and 24. The top staff features a melodic line with slurs and ornaments. The bottom staff continues the bass line accompaniment.

III. Hane

Musical notation for measures 25 and 26. The top staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The bottom staff provides a bass line accompaniment.

Musical notation for measures 27-28. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

teslim - 3

Musical notation for measures 29-30. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 29. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Musical notation for measures 31-32. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur over a group of notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Musical notation for measures 33-34. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Musical notation for measures 35-36. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

IV.Hane

Musical notation for measures 37-40. The system consists of two staves. The upper staff shows a melodic line with quarter and eighth notes, including rests. The lower staff continues the harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Musical notation for measures 41-44. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with quarter and eighth notes, including slurs. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Musical notation for measures 45-48. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff contains a bass line with a similar rhythmic pattern. Measure numbers 45, 46, 47, and 48 are indicated at the beginning of each measure.

Musical notation for measures 49-52. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff contains a bass line with a similar rhythmic pattern. Measure numbers 49, 50, 51, and 52 are indicated at the beginning of each measure.

Musical notation for measures 53-56. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff contains a bass line with a similar rhythmic pattern. Measure numbers 53, 54, 55, and 56 are indicated at the beginning of each measure.

Musical notation for measures 57-60. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff contains a bass line with a similar rhythmic pattern. Measure numbers 57, 58, 59, and 60 are indicated at the beginning of each measure.

teslim - 4

Musical notation for measures 61-64. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff contains a bass line with a similar rhythmic pattern. Measure numbers 61, 62, 63, and 64 are indicated at the beginning of each measure.

Musical notation for measures 65-68. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff contains a bass line with a similar rhythmic pattern. Measure numbers 65, 66, 67, and 68 are indicated at the beginning of each measure.

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 dördlük 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



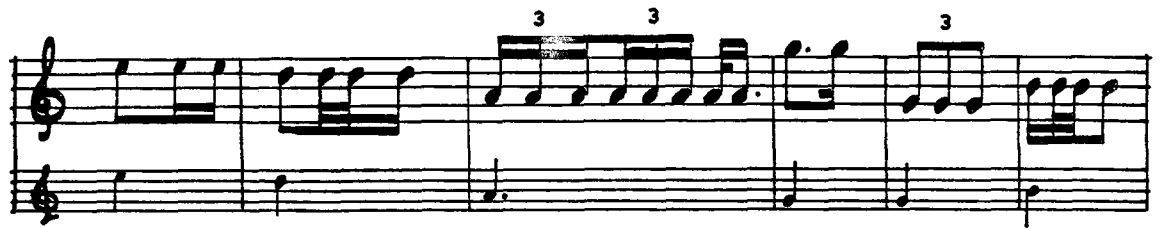
1)	Beyati Peşrevi Seyfettin Osmanoğlu	31, 50, 59 86, 93, 94 96, 111, 123			6, 11, 27, 41, 45, 81, 90, 107, 122, 123
2)	Ferahfeza Saz Semaisi Tanburi Cemil Bey	6, 16, 26	25	38	3, 22
3)	Hüseyini Saz Semaisi Kemani Tatyos Efendi	3,9,12,17, 20,24(3), 26,27,29, 32,33,36,3 8,42,45,46 ,48,49,52, 53,56			2, 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			



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)						

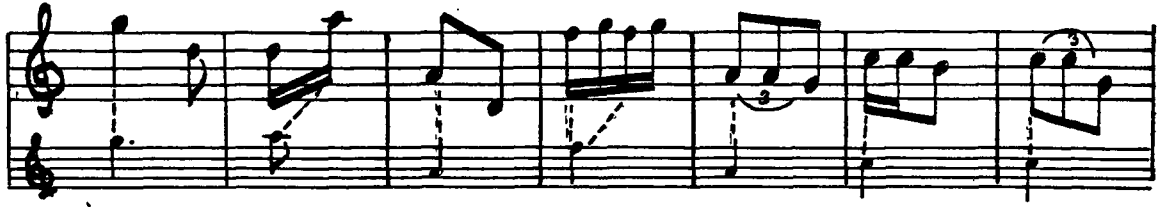
4.2.2. NOTANIN ÖNÜNE VEYA ARKASINA EKLENMİŞ İLAVELER



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)	Hüseyini Saz Semaisi Kemani Tatvos 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 Tatvos 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, 1 318, 20, 2 1, 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	

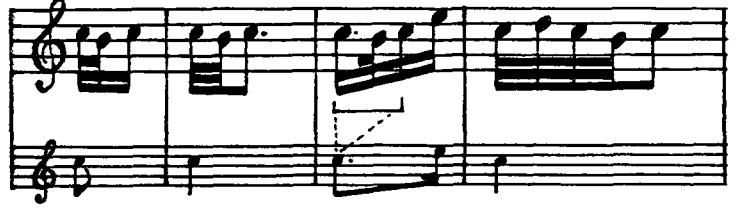


1)							
2)							
3)	48						
4)							
5)		10(2), 18, 22 30	18	46			
6)							
7)							
8)		5	6, 22				
9)		3			1, 50	17, 21, 29, 61	30



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

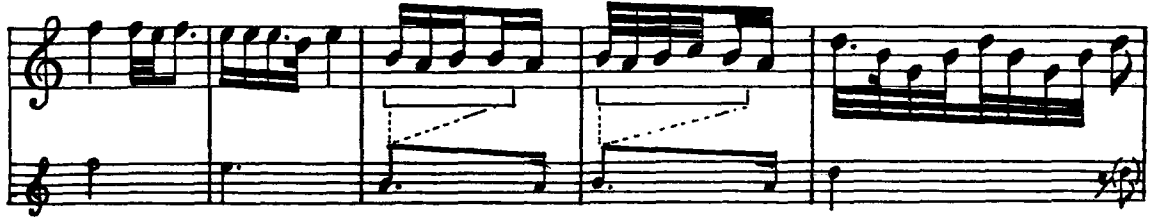
4.2.3. BİR NOTADAN BAŞLAYIP,
TEKRAR AYNI NOTAYA DÖNEN MELODİ GRUPLARI



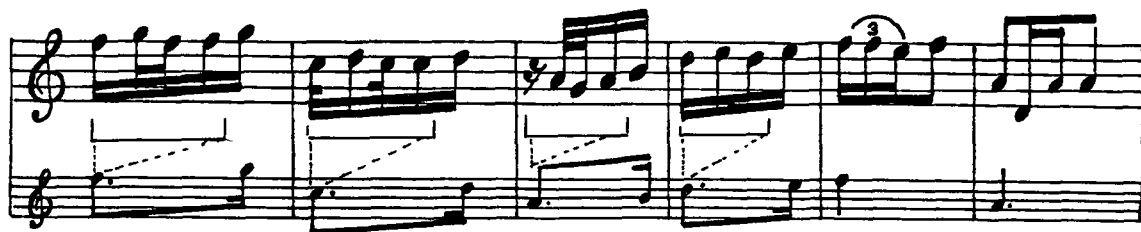
1)	Beyati Peşrevi Seyfettin Osmanoğlu	20, 84(2)	48, 66, 67		7, 13, 17, 37(2), 40, 43, 49, 55, 58, 59, 75, 77, 101, 113, 119, 125
2)	Ferahfeza Saz Semaisi Tanburi Cemil Bey	3, 4, 36, 72	30, 33, 39, 47, 71	7	6, 31
3)	Hüseyini Saz Semaisi Kemani Tatyos Efendi	2			13
4)	Segah Karabatak Peşrevi Hızır Ağa	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	



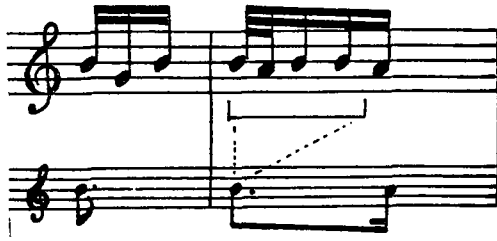
1)					
2)					
3)					
4)	82	90			
5)			8, 32	12, 20, 24, 36	17, 29
6)		26, 80, 86, 110, 116		96, 99, 100	
7)					
8)					
9)					



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)	Hüseyini Saz Semaisi Kemani Tatyos Efendi			
4)	Segah Karabatak Peşrevi Hızır Ağa			
5)	Suz'nak Saz Semaisi Kemani Tatyos 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 edilmistir.

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



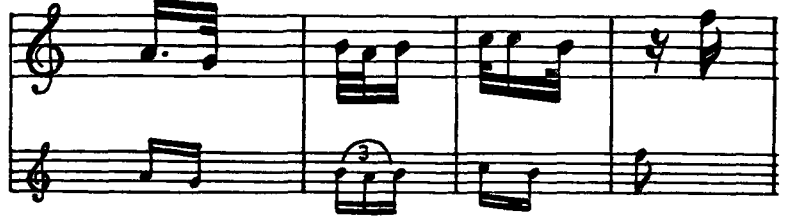
1)	Beyati Peşrevi Seyfettin Osmanoğlu		34	
2)	Ferahfeza Saz Semaisi Tanburi Cemil Bey	8		
3)	Hüseyini Saz Semaisi Kemani Tatyos Efendi			
4)	Segah Karabatak Peşrevi Hızır Ağa			
5)	Suz'nak Saz Semaisi Kemani Tatyos Efendi		26, 48(2)	
6)	Şehnaz Peşrevi Kemani Ali Ağa			55
7)	Şehnaz Saz Semaisi Kemençeci 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 <i>Seyfettin Osmanoğlu</i>			
2)	Ferahfeza Saz Semaisi Tanburi Cemil Bey			
3)	Hüseyini 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)	Hüseyini 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)	Hüseyini Saz Semaisi Kemani Tatvos 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 Tatvos 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

Musical notation for Beyatî Peşrevî, showing two staves of music. The notation includes measures 28, 60, 70, 107, 110, 113, and 114. The music is written in a single system with two staves. The first staff is in treble clef and the second staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence.

- FERAHFEZA SAZ SEMAİSİ

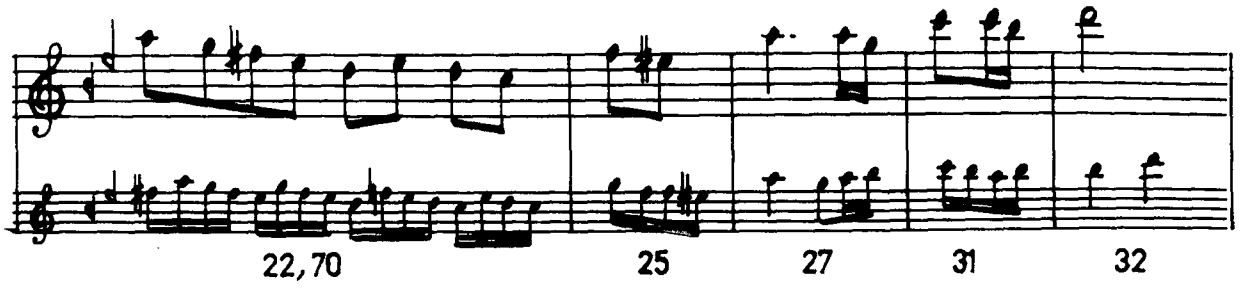
Musical notation for Ferahfeza Saz Semaîsî, showing two staves of music. The notation includes measures 4, 14, 18, 20, 21, and 22. The music is written in a single system with two staves. The first staff is in treble clef and the second staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence.

- HÜSEYİNİ SAZ SEMAİSİ

Musical score for Hüseyini Saz Semaîsî, consisting of two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The music is in 2/4 time. The score is divided into measures, with measure numbers 10, 18, 30, 34, 15, 16, 19, 31, 51, 55, 35, 47, and 52 indicated below the staves. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 47.

- SEGÂH KARABATAK PEŞREVİ

Musical score for Segâh Karabatak Peşrevî, consisting of three systems of two staves each. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The music is in 2/4 time. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 3, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 9, 10, 3, 11, 12, 14, 18, 19, and 23 indicated below the staves. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 11.



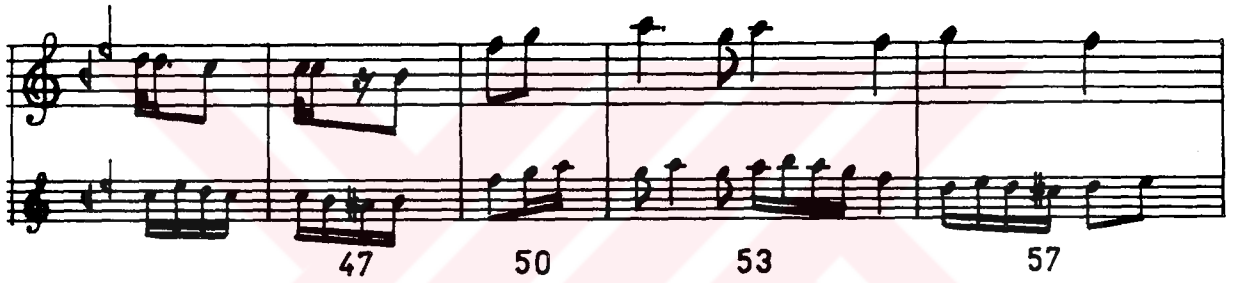
22,70 25 27 31 32

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with various note values and rests. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with dense sixteenth-note patterns. Measure numbers 22, 70, 25, 27, 31, and 32 are positioned below the staves.



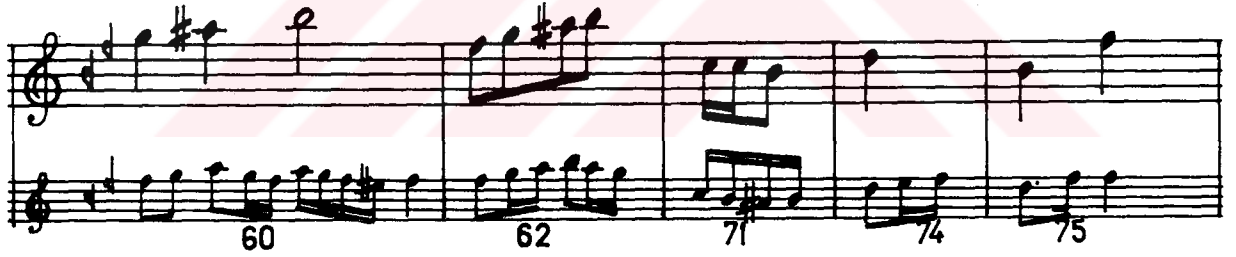
33 34 37 38 46

This system continues the musical piece with two staves. The notation includes a variety of note values and rests. Measure numbers 33, 34, 37, 38, and 46 are indicated below the staves.



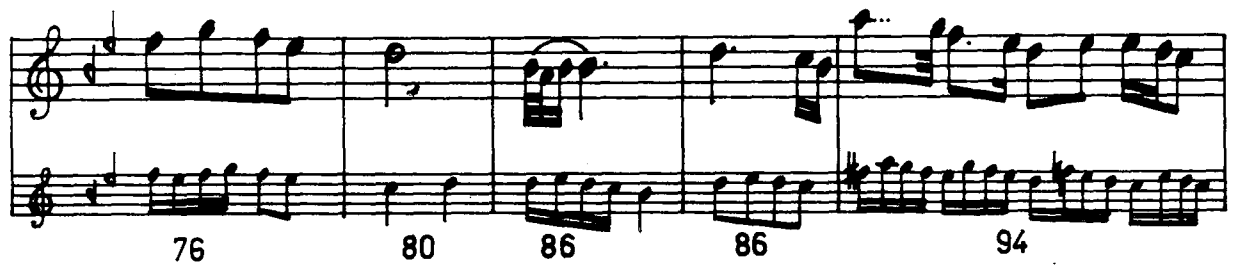
47 50 53 57

This system consists of two staves of music. The upper staff has a more active melodic line. Measure numbers 47, 50, 53, and 57 are placed below the staves.



60 62 71 74 75

This system shows two staves of music. The lower staff has a particularly dense texture with many sixteenth notes. Measure numbers 60, 62, 71, 74, and 75 are shown below the staves.



76 80 86 86 94

This system contains two staves of music. The notation includes some longer note values and rests. Measure numbers 76, 80, 86, 86, and 94 are positioned below the staves.



3 95

This system is a shorter piece, consisting of two staves. It features a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure numbers 3 and 95 are located below the staves.

- SUZ'NAK SAZ SEMAİSİ

Musical score for Suz'nak Saz Semaîsî, measures 4 to 48. The score is written in two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Measure numbers are indicated below the staves.

Measures: 4, 5, 21, 8, 16, 26, 26, 28, 29, 33, 37, 38, 43, 44, 48.

- ŞEHAZ PEŞREVİ

Musical score for Şehaz Peşrevî, measures 4 to 105. The score is written in two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Measure numbers are indicated below the staves.

Measures: 4, 8, 106, 12, 36(3), 42, 44, 95, 104, 16, 34, 45, 57, 77, 103, 105.

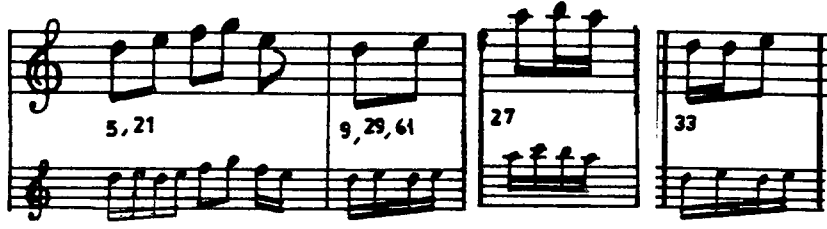
- ŞEHNÂZ SAZ SEMAİSİ

Musical score for ŞEHNÂZ SAZ SEMAİSİ, consisting of two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into six measures. The first measure contains notes 6 and 10. The second measure contains notes 7, 11, 19, 23, 31, 35, and 63. The third measure contains notes 16 and 22. The fourth measure contains notes 18 and 30. The fifth measure contains note 27. The sixth measure contains note 34.

- TAHİR-BUSELİK SAZ SEMAİSİ

Musical score for TAHİR-BUSELİK SAZ SEMAİSİ, consisting of two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into six measures. The first measure contains notes 3, 5, 9, 13, 15, and 17. The second measure contains notes 18, 18, 19, 23, 27, 39, 59, 36, and 60. The third measure contains notes 18, 18, 19, 23, 27, 39, 59, 36, and 60. The fourth measure contains notes 18, 18, 19, 23, 27, 39, 59, 36, and 60. The fifth measure contains notes 18, 18, 19, 23, 27, 39, 59, 36, and 60. The sixth measure contains notes 18, 18, 19, 23, 27, 39, 59, 36, and 60.

- UŞŞAK SAZ SEMAİSİ



Musical notation for Uşşak Saz Semaîsî, consisting of two staves (treble and bass clefs) and four measures. The notation includes notes, rests, and fingerings. The measures are numbered 5, 21, 9, 29, 61, 27, and 33.

5, 21

9, 29, 61

27

33

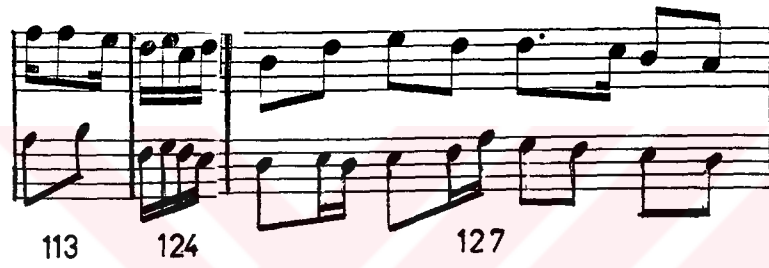


4.2.10. KARIŞIK FİGÜRLER

- BEYATİ PEŞREVİ

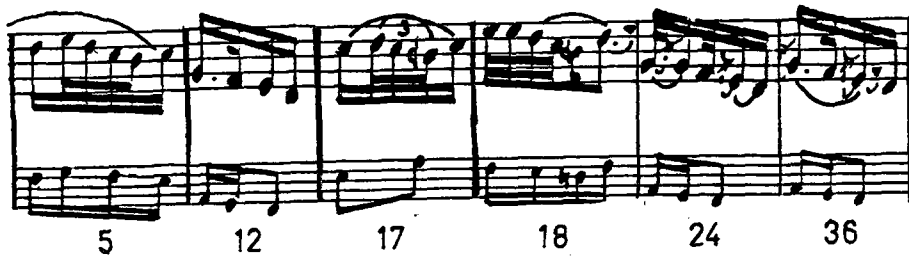


Musical notation for Beyatî Peşrevî, measures 60-96. The notation is written on two staves, with the upper staff containing the melody and the lower staff containing the accompaniment. The measures are numbered 60, 81, 90, 92, 95, and 96.



Musical notation for Beyatî Peşrevî, measures 113-127. The notation is written on two staves, with the upper staff containing the melody and the lower staff containing the accompaniment. The measures are numbered 113, 124, and 127.

- FERAHFEZA SAZ SEMAİSİ



Musical notation for Ferahfeza Saz Semaîsî, measures 5-36. The notation is written on two staves, with the upper staff containing the melody and the lower staff containing the accompaniment. The measures are numbered 5, 12, 17, 18, 24, and 36.

- HÜSEYİNİ SAZ SEMAİSİ

3 6 7 10 11 12

15 16 18 22 26 29

30 32 34 36 37 40 40

44 48 49 50 53 54

56

- SEGAH KARABATAK PEŞREVİ

8 10 11 24 28

31 32 38 48 57

72 81 83 95



96

- SUZ'NAK SAZ SEMAİSİ



6

14

16

18

22

30

30



34

34

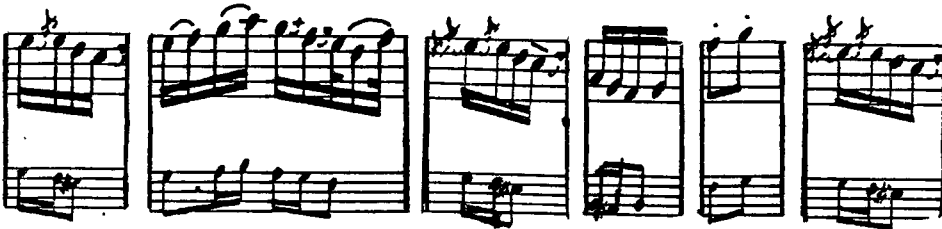
42

43

44

46

- ŞEHNAZ PEŞREVİ



24

38

84

91

96

114

- ŞEHAZ SAZ SEMAİSİ

8 12 20 24 26 32 36 64

- TAHİR-BUSELİK SAZ SEMAİSİ

3 6 6 17 40 43

- UŞŞAK SAZ SEMAİSİ

9 11 15 22

30 31, 35, 43 33 34

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 eserlerin hepsinde yer almaktadır. En fazla Hüseyini 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 sestten 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 kısma 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 Hüseyini 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 Hüseyini 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 Semaisi'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 ustalikle yer vermiştir.

Cemil Bey'in icrası nüans açısından değerlendirildiğinde ; genellikle cümlelerin ilk seslerinde önden gelen çarpma glissandosunu, son seslerinde ise mordân kullandığı görülmektedir. Saz semailerinin dördüncü hanelerindeki 6/4'lük ritimlerde, 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 tekrarlanması 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 araştırmacılarca saptanabilmektedir. Tanburî Cemil Bey'in getirdiği bu yeniliklere hem çağımızda, hem de gelecekte devam edilmesiyle müzik sanatımızda yeni ufuklar açılacaktır.

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 hafızalarından 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), kontrpantal niteliktedirler. Geleceğe yönelik çalışmalarda çoksesliliğe, gelenekteki kontrpantal 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 kemenchedeki 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 Külliyyatı", 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.