

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALI
TÜRK MÜZİĞİ PROGRAMI

TANBÛRÎ CEMİL BEY'İN
ACEMAŞİRÂN VE GÜLİZÂR TANBÛR
TAKSİMLERİNİN ANALİZİ ve
KARŞILAŞTIRILMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Atakan ATASEVER

Danışmanı
Prof. Mutlu TORUN

İstanbul – 2017

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Müziği Anabilim/Anasanat Dalı Türk Müziği Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi Atakan Ataserver tarafından hazırlanan
"Tanzîmî Cemil Bay'ın Acemasınâm ve Gülizâr Tanbur
Taksimlerinin Analizi ve Karşılaştırılması"
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 15/05/2017

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Mutlu Torun
Danışman: Halic Üniv. Türk Müz. ASD/ ABD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi: Prof. Enol Deran
Halic Üniv. Türk Müz. ASD/ ABD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Aslıhan E. Özel
Yıldız Teknik Üniv. Müz. Tpl ASD/ ABD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi:
..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi:
..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

ÖNSÖZ

“Tanbûri Cemil Bey’in Acemaşiran ve Gülizar Tanbûr Taksimlerinin Analizi ve Karşılaştırılması” isimli bu yüksek lisans tezi TC Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde hazırlanmıştır.

Tanbûri Cemil Bey, gerek özgün tekniği ve icra üslubuyla gerekse taksimlerdeki melodik zenginliği açısından büyük bir sazendende ve müzik adamı olup, musikimiz’de sazandelerin kendini yetiştirmek için dinlediği büyük bir sanatkardır. Bu yüzden Türk Müziği çalgı icracılarının taksim anlayışlarının geliştirilmesi amaçlanan bu çalışmada “Tanbûri Cemil Bey” seçilmiştir.

Tezin hazırlanma aşamasında benden hiçbir bilgi ve birikimini esirgemeyen değerli hocam ve danışmanım Prof. Mutlu TORUN’a, konuyla ilgili görüşlerine başvurduğum değerli hocam Prof. Erol DERAN’a, Tanbûr sanatkarı Murat AYDEMİR’e, değerli plak koleksiyoncusu Cemal ÜNLÜ’ye, kaynak bulma konusunda bana yardımcı olan Mehmet S. Halim GENÇOĞLU’na ve değerli aileme teşekkürlerimi sunuyorum.

İstanbul 2017 Atakan ATASEVER

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖNSÖZ	II
İÇİNDEKİLER	III
ÖZET	VI
ABSTRACT	VII
KISALTMALAR LİSTESİ	VIII
SEMBOLLER VE İŞARETLER LİSTESİ	IX
1.GİRİŞ	1
2.TÜRK MÛSİKÎSİ'NDE TAKSİM	6
3. TANBÛRÎ CEMİL BEY'İN HAYATI ve MÛSİKÎ YÖNÜ	8
3.1. Tanbûrî Cemil Bey'in Hayatı	8
3.2. Tanbûrî Cemil Bey'in Mûsiki Eğitimi	9
3.3. Tanbûrî Cemil Bey'in Müzisyenliği	10
4. TAKSİM ANALİZLERİ	14
4.1. Çalışmada Kullanılan Taksimlerin Makamları	14
4.1.1. Acemaşirân Makâmı	17
4.1.2. Gülizâr Makâmı	19
4.2. Acemaşiran Tanbur Taksimi Analizi	21

4.2.1. Kayıt Hakkında	25
4.2.2. Tür	25
4.2.3. Biçim – Yapı	25
4.2.4. Melodi – Makam	26
4.2.5 Yakından Bakış	28
4.2.6 Genel değerlendirme	47
4.2.6.1. Form	47
4.2.6.2. Melodi	48
4.2.6.3. Ritm	54
4.2.6.4. İcra	55
4.3. Gülizâr Tanbur Taksimi Analizi	56
4.3.1. Kayıt Hakkında	61
4.3.2. Tür	61
4.3.3. Biçim – Yapı	61
4.3.4. Melodi – Makam	62
4.3.5. Yakından Bakış	64
4.3.6. Genel Değerlendirme	89
4.3.6.1. Form	89
4.3.6.2. Melodi	89
4.3.6.3. Ritm	98
4.3.6.4. İcra	99

5. ACEMAŞİRÂN ve GÜLİZÂR TANBÛR TAKSİMLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI	101
5.1. Form	101
5.2. Melodi	102
5.3. Ritm	106
5.4. İcra	107
5.5. Uyandırdığı Müzikal Duygu	108
6. SONUÇ	111
7. EKLER	112
8. KAYNAKÇA	163
9. ÖZGEÇMİŞ	165

GENEL BİLGİLER (12 pt)

Adı ve Soyadı : Atakan ATASEVER
Anasanat Dalı : Türk Müziği
Programı : Türk Müziği
Tez Danışmanı : Prof. Mutlu TORUN
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Mayıs 2017

ÖZET

Mûsikîde icrâ geleneğini unutmamak, yozlaşmayı önlemek ve hatta ezgi ve icrâ niteliğini artırmak; mûsikînin sahip olduğu üslûp, tavır vb. gibi unsurlara hâkim olmaya ve bu unsurları meydana getiren öğeleri incelemeye dayanır. Bu itibarla mûsikî çalışmalarında, büyük müzisyenlerin icrâlarını, ayrıntılı ve karşılaştırmalı olarak incelemek gerekir. Bu anlamda; Türk Mûsikîsi icrâsında yeni bir anlayış ve icrâ özelliği ortaya koyan en büyük saz icrâcılarında Tanbûrî Cemil Bey'in günümüze ulaşan ses kayıtlarının bilimsel yöntemlerle incelenmesi; Türk Mûsikîsi icrâ anlayışına yeni ufuklar açarken icrâ geleneğinin unutulmamasını sağlayacak ve ayrıca mûsikî eğitiminde niteliğin gelişmesine katkıda bulunacaktır. Bu tez çalışması, mûsikî için büyük önem arz eden bu gibi gereklerin yerine getirilmesine katkıda bulunmak üzere hazırlanmıştır.

Bu tez çalışmasında; Türk Mûsikîsi'nin en büyük saz üstâdlarından Tanbûrî Cemil Bey'in iki taksimi ayrıntılı şekilde incelenmiş ve Cemil Bey'in Türk Mûsikîsi icrâsına etkisinin bilimsel değerlendirme ve verilerle ortaya konması amaçlanmıştır.

Çalışmanın kapsamını; Tanbûrî Cemil Bey'in ilk taksimlerinden olan Acemaşiran Taksimi ile son taksimlerinden olan Gülizar Taksimi oluşturmaktadır.

Bu çalışmada; kaynak tarama, inceleme – yorum, karşılaştırma, istatistiksel analiz ve sözlü görüşme gibi yöntemler kullanılmıştır.

Bu tez çalışmasında evren; Türk Mûsikîsi saz icrâcılarında Tanbûrî Cemil Bey'in tüm taksimleri olup, Cemil Bey'in Acemaşiran ve Gülizar makamındaki iki taksimi ise çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Çalışma sonucunda; Tanbûrî Cemil Bey'in icrâsının zamana bağlı değişimi, bilimsel yöntemlerle somut biçimde ortaya konulmuş ve Cemil Bey'in icrâsının Türk Mûsikîsi icrâ geleneğindeki yeri ve etkisi bilimsel olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tanbûrî Cemil Bey, Türk Mûsikîsi, taksim, icrâ

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Atakan ATASEVER
Field : Turkish Music
Program : Turkish Music
Supervisor : Prof. MutluTORUN
Degree Awarded and Date : Master – May 2017

ABSTRACT

Always considering the tradition in Turkish Classic Music, avoiding musical degeneration and also producing more quantifiable lyrical music is considered depending on knowing and analyzing the style and form of the subjects within the music. Therefore, first of all, in order to clarify these factors, one must well examine the works of prominent musicians according to comparative methodology. In this regard, it will shed light on the musical performance of one of the greatest Turkish players, Tanburi Cemil Bey, when it is meticulously studied on the old voice records of the musical performance of the Tanburi Cemil Bey. In this vein, this thesis undoubtedly will contribute to understanding of traditional classical music in the late Ottoman Era.

In this thesis, particularly two important performances of the Tanburi Cemil Bey will be analyzed and thus it aims to scientifically understand the influence of the works of the Tanburi Cemil Bey to the traditional classical music. The study attempts to examine the Tanburi Cemil Bey's Acemaşiran and Gülizar taksims. In addition, comparative method, literature analyses, research analyses and statical analyses will

be used throughout the thesis. While his all works will be taken into consideration, Tanburi Cemil Bey's two taksims will be particularly examined as samples in this study.

In the conclusion, it is tried to be define that Tanburi Cemil Bey's musical works had changed as time went by however his contribution to classical music is also re-visited in the light of the new studies in terms of the development of the traditional music which he tremendously contributed by his musical performance.

Key Words: Tanburi Cemil Bey, Turkish Music, Taksim, Performance

KISALTMALAR LİSTESİ

A.Ş. : Anonim Şirketi

CD : Compact Disc

İ.B.B. : İstanbul Büyükşehir Belediyesi

Prof. : Profesör

T.C. : Türkiye Cumhuriyeti

T.M.D.K. : Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

V.B. : Ve benzeri


Y.Y. : Yüzyıl

SEMBOLLER VE İŞARETLER LİSTESİ

(*) : Üzerinde bulunan notada mızrap vuruşu olmadığını gösterir. Eğer yanında bu notaya bağ işareti bağlanmışsa Legato tekniğinin kullanıldığını gösterir.

(/) : Glissando.

(‘) : Bir notadan sonra bu işaret görüldüğünde, o notadan sonra gelen sese çarpma yapıldığını ifade eder. İfade edilen çarpma yerine kullanılan işarettir.

(cu) : Curcuna usulünün ilk 5 zamanına tekâmül eden ( veya εξε) ritm kalıbıdır.

1. GİRİŞ

Türk Müziği'nde saz icrâsı; ezgisel üslûp bakımından olduğu kadar icrâ tavrı yönünden de büyük ölçüde meşk usûlüne dayanmaktadır. Bir sazda icrâyâ başlamak veya icrâsını ilerletmek isteyen talebe, kendisine ders vermeyi kabul eden bir saz üstadına talebe olur. Talebe, üstadından, hocasından aldığı mûsikî bilgisi, kültürü ve kendi çabası ve ilhâmını birleştirip bu alandaki niteliğini ortaya koyar. Bu nitelik itibarıyla icrâ eder, beste yapar veya talebeler yetiştirir, o nispette de itibar kazanır ve nihayet mûsikî sanatındaki yerini belirler.

Fakat Türk Müziği Tarihi'nde pek az talebe vardır ki; üstadını aşmış, hatta yeni bir anlayış meydana getirmiş, bütün zaman ve mekânlara kendini; icrâsını, sanatını kabul ettirmiştir. İşte Türk Müziği Tarihi'nde bu mertebeye nâil olmuş nâdir icrâkârlardan, 19. yüzyılda yetişip 20. yüzyılı ihyâ eden dâhi sanatkâr Tanbûrî Cemil Bey'dir.

Öyle ki Tanbûrî Cemil Bey, sâdece dönemini aşan, çağdaşlarına yön veren bir virtüöz değil, aynı zamanda yüz yıl sonraki icrâcılara dahi ışık tutan emsâlsiz bir sanatkârdır. Cemil Bey, her türden sazları, ustalarına ilhâm verecek düzeyde icrâ etmiştir. Tanbura ilâveten kemençe, lavta, viyolonsel sazlarında mükemmel icrâsıyla ülke sınırlarını –o zamanın yayın imkânlarında bile- aşmış ebedî bir üstâddır. Bu sazlara, kendi icâdı olan yaylı tanburu da eklemeliyiz ki yaylı tanbur, Cemil Bey'in dehâsı olduğu tanbur ve kemençe sazlarının aynı gövdede teşekkül etmiş hâlidir.

Cemil Bey'in müzikteki ufku, onu Halk Müziği'ne de yaklaştırmış, kısa zamanda bu türe özgü sazlardaki icrâsıyla da dinleyenleri mest etmiştir.

Cemil Bey'in bu gibi özelliklerini, onun bazı hâtırâlarından öğreniyoruz:

Atf Esenbel'le beraber bir gün Râmi köylerinde dolaşıyorlardı; bir kahveye girdiler. Kahveci dil ehli bir adama benziyor, kahvenin duvarında bir saz asılı duruyordu. "Baba bu sazı çalar mısın" dediler. Kahveci, bu efendiden müşterilerden sakınmadı ve uzun uzun çaldı. Cemil, her heyecanlandığı zaman olduğu gibisararmış bir yüzle onu uzun uzun dinledi ve dostunun heyecanına muvâzî (denk) derin

dikkatini gözden kaçırmayan Atıf Esenbel'in ısrarıyla sazı aldı, çaldı. O zaman ihtiyar

kahveci âşık, Cemil'in ellerine sarıldı: "Efendi! Gayrı bundan sonra bu sazı ben elime almam; senin olsun!" dedi. (Tel; 2002, 115 – 116)

"Cemil Bey, Halk Müziği sazlarından zurna, bağlama, cüra, Karadeniz kemençesi gibi birçok sazı, kendine yaraşır bir ustalıkla icrâ etmiş, hatta bunlara klarneti de eklemiştir." (Ayangil: 2016, s. 55- 65)

Cemil Bey'in mûsikîdeki bu erişilmez istidâdının şu yönüne de dikkat çekmek gerekir: Tam teşekküllü ve uzun bir eğitim fırsatı bulamadığı hâlde icrâ tekniği ve müzikalite bakımından erişilmez bir aşamaya gelmiştir. Nitekim Cemil Bey'in mûsikî eğitimi; amcazâdesi Mahmud Bey vesilesiyle tanıştığı Tanbûrî Ali Efendi'den belli bir müddet aldığı dersler ve mûsikî teşviki ile amcasının evinde, onun himâyesinde yaşarken bazı husûsî hocalardan edindiği nazarî bilgi ve mûsikî kültüründen ibârettir.

Hâl böyleyken yaratılışından gelen derin ilhâm ve üstün kabiliyetle Cemil Bey, Türk Müziği Tarihi'nin en özel saz icracısı olmuştur. Yeteneğinin yanında enstrümana olana muhabbeti ve çalışma aşkı, yaratılışından gelen derin ilhâm ve üstün kabiliyetini şekillendirmiştir.

Virtüozitesinin erişilmezliğini herkese kabul ettirdiği dönemlerinde dahi bu azim ve gayretin örneklerini görmek mümkündür:

Atf Esenbel, Cemil Bey'den tanbur ve kemençe dersleri almaktadır. Bir akşam uğradıkları Cemil Beye "Üstadım! Şedd-i araban saz semaisine çalışıyorum, dördüncü haneyi kemençe ile çalamadım; lütfedip gösterebilir misiniz?" demiş. Cemil Bey duvarda asılı kemençeyi almış, kısa bir taksim yaparak saz semaisine girmiş. Dördüncü haneye gelince tanburla yaptığı gibi yapamamış, düz notalarla bitirerek "böyle olması gerekir" gibi bir şeyler söylemiş. Gece yarısı eve dönerken aynı sokaktan geçen Atf Bey, Cemil Beyin odasının ışığının yandığını hâlâ şedd-i araban saz semaisinin dördüncü hanesine çalıştığını açık pencereden gelen kemençe

sesinden anlamış. "Cemil Bey gibi bir dahi bile çıktığı zirveye böyle tırmanmıştır" diye kendi kendine mırıldanır.¹

Cemil Bey'i bir bestekâr olarak da göz önüne almak gerekir. Türk Müziği saz icrâcılığında virtüözlüğe ulaşan icrâcılar, genellikle beste alanında aynı düzeye erişememiştir. Fakat Cemil Bey'de bu durum, sazındaki mahâreti ile beraber ilerlemiş ve Cemil Bey, şâheser derecesinde saz eserleri bestelemiştir. Ferahfezâ Peşrev ile Şedaraban Sazsemâisi buna örnektir.

Cemil Bey'in icrâsındaki zenginliği bestekârlığında da kendini göstermiş ve Halk Müziği kokusu barındıran eserler bestelemiş ve icrâ etmiştir. Örneğin Hüseyinî makâmında bestelediği "Çeçen Kızı" adlı oyun havasındaki veya Gülizar Taksimi'ndeki cümle kuruluşları ve müzikal unsurlar, bu savı açıkça doğrulamaktadır. Cemil Bey'in halk müziğine olan sevgi ve muhabettini gösteren kayıtlardan biride Hafız Osman'a kemençe ile refâkette bulunduğu "Karşıda kürt evleri" plak kayıdır.

Tanbûrî Cemil Bey, kırk beş yılda nihayet bulan ömründe bazı talebeler de yetiştirmiştir. Oğlu Mesud Cemil'den başka Refik Fersan, Fahire Fersan, Kadı Fuad Efendi vd. gibi saz icrâsında ileri seviyeye ulaşan talebeleri, Cemil Bey'in, virtüözlüğün ötesinde büyük bir hoca olduğunun da göstergesidir.. Öyle ki bu talebeler de sazlarında virtüöz olmuş, kendilerine has bir tavır geliştirmiş ve üstâdları Cemil Bey gibi sonraki icrâcılara rehber olmuşlardır.

Kısa yaşamında bir ekol meydana getiren Tanbûrî Cemil Bey'in sanatkârlığı gibi Türk Müziği'ne fiilî hizmetleri gibi, mânevî destekleride unutulmazdır.

Popüler kültürün ve sanatsal yozlaşmanın yaşandığı günümüzde dahi icrâcılar, onun mânevî denetimi altındadırlar. Sâdece onun icrâ ettiği sazlar için değil; ud, kanun gibi başka sazlarda da Cemil Bey'in üslûp ve tavrı tâkip edilmektedir.

¹<http://www.yeniasya.com.tr/2010/07/29/yazarlar/alioktay.htm>, Erişim Tarihi: 27. 05. 2017

Allah, onu özellikle göndermiş. Tanbur çalıyor, kemençe çalıyor, viyolonsel çalıyor, lavta çalıyor. Diyor ki kemençe de böyle çalınır. Viyolonsel de böyle çalınır. Tanbur da böyle çalınır. Lavta da böyle çalınır. Ney üflediği de söyleniyor ama yaylı tanbur da icra ediyor biliyorsun. Tek tanburda değil aslında. Bütün sazlarda insanlara rehberlik ediyor. Rehberimiz olduğu için bir kere çok önemli. (Murat Aydemir, Kişisel Görüşme, 22.05.2017)

Bugün ülkemizdeki müzik okullarında icrâ, tavır, analiz vb. gibi çalışmalarda, öğrencilere en çok Cemil Bey'in icrâ ve eserleri üzerinden eğitim verilmekte, yapılan birçok çalışma bu ekseninde yürütülmektedir.

Gerçekten Türk Müziği icrâkârları arasında Tanbûrî Cemil Bey kadar kitaplara konu edilmiş, çeşitli yönleriyle birçok yerel veya akademik çalışmada ele alınmış bir sanatkâr yoktur, denebilir.

Bu anlamda, oğlu Mesud Cemil'in, "Tanbûrî Cemil'in Hayatı" adıyla kaleme aldığı eser; onun hayatına dâir birçok bilgiyi en yakın ağızdan bize ulaştırması bakımından önemlidir. Ruhi Ayangil'in "Tanbûrî Cemil Bey'e Armağan" adıyla hazırladığı kitap, Cemil Bey'in hayatı ve müzisyenliğine ilişkin bilgiler ile onun eserlerinin ayrıntılı analizini araştırmacılara sunmaktadır.

Bunların yanında bazı proje kapsamlı yayınlar ve CD çalışmaları, Tanbûrî Cemil Bey ile ilgili diğer çalışmalardır.

Enver Mete Aslan'ın "İstanbul lâvtası üslubu üzerine bir araştırma" adlı sanatta yeterlilik tezinde, Binnaz Çelik'in "Tanburi Cemil Bey'in kemençe icrasının özellikleri" ve Zeynep Hatipoğlu'nun "Tanburi Cemil Bey viyolonsel taksimlerinde zaman" adlı yüksek lisans tezlerinde; Cemil Bey'in icrâ yönü ve çeşitli sazlardaki üslûp ve tavrına ilişkin bilgiler edinmek mümkündür. Ayrıca Hakan Cevher'e âit "Tanburi Cemil Bey ve Rehber-i Musiki" adlı yüksek lisans tezi, bir yazar olarak Cemil Bey'i ve Cemil Bey'in teorik anlayışını ortaya koymaktadır.

Bu tez çalışması yapılırken birtakım güçlüklerle karşılaşmıştır. Özellikle taksimlerin notalama aşamasında plakların eski oluşu dolayısıyla sesin zaman zaman zor duyulması, ayrıca Cemil Bey'in icrâsında çarpma, glissando, vibrato gibi süslemeler ile nüansların çokluğu; kayıtları birçok defa ve titizlikle dinlemeyi gerektirmiştir.

Bu çalışmada kullanılması için Atakan ATASEVER'in notaya aldığı Tanburi Cemil Bey'in Acemaşiran tanbur taksimi ve Prof. Mutlu TORUN'un notaya aldığı Tanburi Cemil Bey'in Gülizar tanbur taksiminin notası seçilmiştir.

Eser icrasını notaya almak yanında taksim notaya almak farklı zorluklar taşır. Değişik duyuş ve algılamalar sonucunda, en azından farklı gruplanmalar meydana gelir. Bunun sonucu olarak da, aynı taksimi farklı kişilerin aldığı notalar aynı olmaz. Hatta ben, Yorgo Bacanos'un Rast Taksim'ini 80'lerde aldım, 1993'de tekrar aldığımda epey fak vardı. 2016 yılında çalışmak için tekrar aldığımda daha farklı özellikler çıktı. Ama, en son aldığımın doğru olduğunu düşünüyorum.

İnceleme çalışmalarında, Elbette doğruya en yakını olması iyi olur. Ancak, alınmış olanlardan biri esas alınmak zorundadır. İlerde farklı ve daha gerçeğe yakın notaya alınırsa, o notadan yola çıkan çalışmalar, esasta aynı da olsa, az-çok farklı sonuçlar çıkabilir. (M.T. görüşme)

Bu çalışmada gerek Tanbûrî Cemil Bey'in müzisyenliği gerekse çalışmanın konusunu oluşturan Acemaşirân ve Gülizâr taksimlerin özellikleri ve karşılaştırılması konusunda Prof. Erol Deran, Prof. Mutlu Torun, araştırmacı Cemal Ünlü ve tanbur sanatçısı Murat Aydemir'in fikirlerine başvurulmuş ve bu uzman isimlerle görüşme (röportaj) yapılmıştır.

Çalışmanın giriş bölümünün ardından, ikinci bölümde, Cemil Bey'in hayatı ve müzisyenliği ele alınmıştır.

Üçüncü bölümü; Cemil Bey'in ilk taksimlerinden Acemaşirân Taksimi ile son taksimlerinden Gülizâr Taksimi'nin analizleri oluşturmaktadır.

Dördüncü bölümde ise; bu iki taksimin karşılaştırılmasına ilişkin değerlendirmelere yer verilmiştir. Daha sonra sonuç bölümü gelmektedir.

Çalışma sürecinde fikirlerine başvuru uzmanların görüşme metinleri ile çalışmada analiz edilen taksimlerin notaları, ekler bölümünde verilmiştir.

2. TÜRK MÛSİKÎSİ'NDE TAKSİM

Taksim, sözlük anlamı bakımından; “bölme, parçalara ayırma” demek iken, musiki alanında ise; “şark müziğinde faslın başında ve ortasında yalnız bir çalgıcı tarafından akıldan yapılan bir gezinti” şeklinde ifâde edilmektedir. (Devellioğlu; 2011, 1198)

Suphi Ezgi, taksim hakkında şunları belirtmektedir:

“Pek kuvvetle zannettiğime göre; taksim denilen ölçüsüz lahin, bugün olduğu gibi, eskiden beri müzik bilmeyen köylü ve şehirli halk arasında bir gazelin usulsüz olarak söylenmesi âdetinden doğmuştur.” (Ezgi; 1935, 53)

Onur Akdoğu, taksimi izâh ederken; taksimın temel ögesini, doğaçlanması ve usûlsüz oluşuna bağlamıştır. (Akdoğu; 1996, 280)

Taksim hususunda, Erol Deran'ın fikirleri şöyledir:

Taksim, icracının içinde hissettiklerini, müzikteki bilgi ve becerisini birleştirerek meydana getirdiği kompozisyonu disiplin içerisinde özgürce sergileyebilmesidir.

Bir başka deyişle; irticâlen usûl kullanmadan melodiler istifi aracılığıyla yapılan bir nevi ritimli bestedir. Aynı zamanda bir anlatımdır, bir ifâde sanatıdır.

Zemin, meyan ve kararın dengeli olması taksimın sanatsal değerinde rol oynar. Konuşurken kullandığımız imlâ işaretleri; taksimlerde müzik malzemeleri olarak yerini almalıdır.

Taksimlerde iyi netice alabilmek için; seyir, çeşni, geçki ve makamların karakteristik yapılarını iyi bilmek gerekir. (Erol Deran, kişisel görüşme, 24.05.2017)

Buna göre taksim; dinleyicinin işitsel algısını bir makama yöneltmek amacıyla doğaçlama ve usûlsüz şekilde yapılan sese veya saza özgü makamsal seyirlerdir.

Taksim, Türk Musikisi'nde uzun bir tarihsel sürece dayanmakta ve mûsikî icrâsında önemli bir yer teşkil etmektedir.

“Taksim 10. yüzyıldan bu yana sözel ve çalgısal olarak yapıldığı bilinen bir gerçektir. (...) Taksimi; sözel ve çalgısal öğeleri açısından sözel taksim ve çalgısal taksim olarak iki alt türe ayırmak yerinde olur.” (Akdoğu, 1989, 3)

Sözel taksim ifâdesine değinilecek olursak; Geleneksel Sanat Musikisi'nde gazel gibi güfte ve ezgiye dayanan doğaçlama eserlerin, Halk Musikisi'nde bozlak, hoyrat, maya gibi uzun hava biçimlerinin ve Dînî – Tasavvufî Türk Musikisi'nde ezan, kaside, mevlid gibi türlerin doğaçlama ve usulsüz olarak seslendirilmelerinin sözel taksim olarak değerlendirilmesi mümkün olmaktadır. Bu anlamda taksim formu, gerek sözel ve gerekse çalgısal olarak yüzyıllarca tüm musiki türlerimizde yer edinmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır.

Taksim diğer bir şekli olan çalgısal taksim ise; bir çalgının veya bir çalgıya başka çalgıların dem tutması ile icra edilen, bir esere bağlı veya bir eserden bağımsız olarak seslendirilen usulsüz ve doğaçlama seyirlerdir.

Günümüze ulaşan görsel ve işitsel kayıtlarda taksimlerin; bir eserin başında “giriş taksimi”, bir eserin ortasında “ara taksimi” veya eserin sonunda “son taksim²” olarak yapıldığı gibi sazında ustalığa erişmiş sazandelerin bir esere bağlı olmadan ustalığını göstermek üzere seslendirdiği müstakil taksimler de mevcuttur. Bunun yanında Mevlevî Ayini gibi törenlerde de taksim icrasına rastlanmaktadır.

“Mevlevî törenlerinde yapılan seslendirmelerde, naatla ayin-i şerif arasında yapılan ara taksime ise ‘baş taksim’ ya da ‘post taksimi’ denilir. Post taksimi ya da baş taksim, mutlaka ayin-i şerifin makamında doğaçlanır. Demli taksimdir.” (Akdoğu; 1989, 19)

Taksimler; bir saz tarafından icra edilen veya bir saza başka sazların dem vermesi şeklinde yapılmasına göre “eşliksiz taksim, eşlikli taksim”, eserin başında, ortasında veya sonunda yapılmasına göre “giriş taksimi, ara taksim, son taksim”, bir fasılda işitsel algının bir sonraki makama uyumlaştırılması amacıyla yapılan “geçiş taksimi” veya birçok makamın özelliklerini göstermek üzere icrâ edilen “fihrist taksim” şeklinde sınıflandırılabilir.

² Günümüzde yalnızca Mevlevî törenlerinde, ayin-i şerifin ardından seslendirilen son peşrev ve yürük semainin ardından yapılan taksime verilen ad olup, taksim yapanın isteğine bağlı olarak herhangi bir makamda bitirilebilir. (Akdoğu, 1989, 19)

Bu tez çalışmasında incelenen Gülizar ve Acemaşiran Taksimler'e taş plaklardan ulaşılmıştır..Öte yandan bu taksim kayıtları, bir sanatkârın icrâsını kaydetmek amacıyla yapıldığından Tanbûrî Cemil Bey'e mahsus olarak kendinden önceki veya sonraki müziktenbağımsız, "müstakil taksim" şeklindedirler.

Öztuna Cemil Bey'in taksimleri için şunları yazmaktadır;

"Cemil Bey, Türk Musikisi'nde taksim formunu adeta ihya etmiş, ona müstakil bir hüviyet kazandırmıştır. Taksimlerinde cümlelerin kuruluşu, umumi ve hususi inşası, birbirleriyle bağlanması, terkip, renklerin uygunluğu bakımından harikulade parçalar çalmıştır. Çağdaşı olanlardan zamanımıza kadar Cemil Bey'i taklit etmemiş pek az sazende gösterilebilir." (Öztuna; 2006, 185 – 187)

3. TANBÛRÎ CEMİL BEY'İN HAYATI ve MÛSİKÎ YÖNÜ

3.1. Tanbûrî Cemil Bey'in Hayatı

Türk Mûsikîsi'nin en büyük virtüözlerinden Tanbûri Cemil Bey'in doğum tarihi; bazı kaynaklarda 1873 olarak verilse de Cemil Bey'in 1871 yılında doğduğu kanaati daha güçlüdür.

Tanbûrî Cemil, Silistre Vâlisi Mehmed Paşa'nın ihtimamla yetiştirdiği evlâtlığı ve Sadrâzâm Hüsrev Paşa'nın ölümüne kadar kethüdâsı olan Mustafa Reşid Efendi'nin torunu ve Tevfik Bey'in oğludur. Mustafa Reşid Efendi'nin iki oğlu vardı: Tevfik Bey, Refik Bey. Bu iki kardeşin de dörder çocukları oldu. Cemil, Tevfik Bey çocuklarının en küçüğüdür. (Tel; 2002, 55)

Cemil Bey, İstanbul'da Molla Gürani'de doğdu (1871)³. (...) Cemil Bey'in tek çocuğu Mesud Cemil'dir. (Öztuna; 2006, 185)

"1876'da, üç yaşında babasını kaybeden ve onu böylece hiç tanımamış olan Cemil, annesinin yanında, fakat amcası Refik Bey'in devamlı ihtimam ve himâyesi altında ibtidâî tahsilini bitirdiği zaman on iki yaşındaydı." (Tel; 2002, 57)

³ Bazı makalelerde 1873 kaydedilmiştir. İnal, (1958), s. 116

3.2. Tanburî Cemil Bey'in Mûsikî Eğitimi

Cemil Bey'in mûsikî eğitimiyle ilgili, Öztuna, şu bilgileri vermektedir:

10 yaşından itibaren saz çalmaya başladı. Önce keman ve kanun çaldı. Sonra tanburu çok sevdi ve bu saza bağlandı. Ağabeyi Ahmed Bey'den Türk Musikisi makamlarını, amcaoğlu Mahmud Bey'e keman öğretmeye gelen Aleksan'dan da Hamparsum notası ile Batı notasını öğrendi. (...)Tanburî Ali Efendi'nin oğlu Tanburî Aziz Mahmud Bey Mülkiye'den arkadaşı idi. Ali Efendi ile tanıştı. Romantik bir bestekâr olan Ali Efendi, klâsik ekolden gelen tanburîlerin beğenmedikleri Cemil Bey'in dehâsını ilk dinleyişte kavradı. Kendisinden iyi tanburçaldığını söylemesi üzerine Cemil Bey'in şöhretini hiç olmazsa İstanbul'da duymayan kalmadı. (Öztuna; 2006, 185)

Bu konuda Mesud Cemil'in ifâdeleri ise şöyledir:

(Tanbûrî Cemil'in) amcasının evi sâde mûsikî değil, fakat genel kültürü bakımından da Cemil için çok tesirli bir muhitti. (...) Evde birkaç tane piyano vardı ve kızların hepsi piyano dersi alıyorlardı. (...)Mûsikînin ilk teknik esâslarını da bu evde öğrenmeye başladı. Oraya geldiği zaman tanbûru, şaşmaz bir insiyâkla zamanın bütün yetişkin tanbûrîlerini düşündürecek kadar acâyip bir kuvvetle çalıyordu. (...) Fakat mûsikînin klasik kanunlarını, makam yollarını, usûllerini, hatta nota okumasını bile bilmiyordu. O vakit delikanlılık çağında olan ağabeyisi Ahmed Bey'den bu konularda genel bilgileri edinirken, en büyük amcazâdesi Mahmud Bey'e keman dersi vermeğe gelen meşhûr Kemânî Ağa'dan Hamparsum notasını ve Alafranga notayı, Batı notasını öğrendi. (Tel; 2002, 66)

3.3. Tanburî Cemil Bey'in Müzisyenliği

Cemil'in vefatını müteakiben Rauf Yekta Bey (...) şu satırları yazıyor:

(...) Cemil Bey'in tabında meknuz (yaradılışında saklı) olan istidâd-ı harikulâde-i mûsikî (olağanüstü mûsikî yatkınlığı), o derece seri bir surette inkişaf etmiş (ortaya çıkmış) idi ki henüz on beş yaşında iken, yani tanbura başladığı tarihten itibaren hemen iki senelik bir müddet-i cüziye (az zaman) zarfında tanbur gibi çetin bir saz üzerinde bir reh-i narefte (yeni yol) açarak bir büyük inkılâb vücûda getirmiş ve pir ü berna (ihtiyar ve genç) bütün esâtize-i sınaate (sanat üstâdlarına) mahâret-i dâhiyânesini (dahice yeteneğini) teslim ettirmiştir. (İnal; 1958, 118)

“İlk gençliğine dâir işittiklerimize kıyâs edilince, Cemil'in çocukken mûsikîde bir hârîka çocuk vasıflarını gösterdiği anlaşılır. (...) Küçük Cemil'de on – on iki yaşlarında görülen tezâhürler ve daha sonraki hayatı öğretiyor ki o, bu cins olağanüstü bir kâbiliyetti.” (Tel; 2002, 47)

“Şahsiyet-i mümtazesine müstesna bir mahiyet veren meziyeti, tanburda ibda kerdesi olan tarz-ı terennümünden ibaret olmayıp âlât-ı mûsikîden hangisine heves etse o âleti binnisbe pek az bir müddette harikulâde denecek derecede çalmağa muvaffak olması idi. Nitekim tanburu takip eden kemençe, ondan sonra viyolonselde aynı iktidârı göstermiş, hatta bir aralık zurna ve klarinette dahi dinleyenleri gaşy edecek derecede ibrâz-ı mahâret eylemiş idi. Âlât-ı kadimeden bulunan rebâb, bir bâziçe-i sınaatı hükmünde ara sıra destaviz-i rağbeti olur.” (İnal; 1958, 119)

“12 yaşlarından itibaren ‘harika çocuk’ hüviyeti gösteren Cemil Bey 18 yaşlarına doğru, emsâli görülmemiş bir sâzende olarak kendisini kabul ettirdi. Klâsik tarzda da çalabilmekle beraber bilhassa bol mızrap vuruşu ve harikulade bir müzikalite ile erişilmemiş bir sol el virtüözitesiyle temayüz eden Cemil Bey'in çalışı, başta Küçük Osman Bey olmak üzere asırlardan beri gelen geleneksel metotla

tanbur çalan üstadları ürküttü. (...) 20 yaşlarına doğru kemençe, lavta ve viyolonselde de virtüözlüğünü kabul ettirdi. Keman ve kemençe yayıyla ilk defa olarak tanburu yayla da çalmaya başladı. (...) Halk Musikisi'ne de merakı vardı. Dinlemeyi çok sever ve bağlama çeşidinden bütün sazları çok iyi çalardı. Meşrutiyet'den sonra Tepebaşı Tiyatrosu'nda sahnenin ortasına konan kırmızı kadife bir koltuğa oturarak tanbur, kemençe ve yaylı tanbur resitalleri verdi. Beraber konserlere katıldığı ve evinde provalar yaptığı başlıca müzisyenler şunlardı: Kanunî Hacı Arif Bey, Giriftzen Asım Bey ve oğlu Musa Süreyya Bey, Udî Nevres Bey, Udî Fethi Bey, Tanburî Kadı Fuat Efendi, Tanburî Tahsin Bey, Kemanî ve Tanburî Ömer Bey, hanendelerden Hafız Osman Efendi, Hafız Mustafa Efendi, Kaşıyarık Hüsameddin Bey. (...) Cemil Bey, Klâsik Türk Mûsikîsi'nde hiçbir değişiklik yapmadan belirli ve geleneksel kaideler içinde gerek saz eserlerinde gerek taksimlerinde büyük bir yenilik, değişik bir ruh ve üslup sahibi olduğunu gösterdi. (...) Tanbur, yaylı tanbur, kemençe, lavta, hatta viyolonsel ve rebapta gerçek bir virtüöz olan Cemil Bey; tar, bağlama, cura, divan sazı, bozuk, tanbura, zurna gibi halk sazlarını da çok iyi çalmıştır. Diğer çaldığı sazlar kanun, keman, viyola, klarnet, mandolindir. Umumiyetle eline aldığı sazı bir müddet sonra çalabilmesiyle tanınmıştır. Tanbur, kemençe ve lavtada, Cemil Bey'den iyi sazende yetişmediği muhakkaktır. Şerif Muhiddin'in uddan çıkardığı sese benzeyen gür, dolu ve doyurucu, takip edilemez bir süratte mızrap nağmeleri ile yüklü, devamlı ses merdivenleri ile şaşırtıcı tanbur icrasının yanında kemençedeki harikulade yayı, hemen herkesi Cemil Bey'e hayran etmiştir. (...)”(Öztuna; 2006, 185 – 187)

Tanbûrî Cemil Bey Batı Mûsikîsi'ne de ilgi duydu. Gerek bestelerindeki cümlelerin ezgisel kuruluşu gerekse taksimlerdeki kompozisyon yapısı, Batı Mûsikîsi'nden aldığı tesirin icrâ yönünü ortaya çıkarırken, “Rehber-i Mûsikî” adıyla 1925 yılında yayınladığı mûsikî kitabını Batı Mûsikîsi teorisiyle paralel biçimde yazması, Cemil Bey üzerindeki bu tesirin nazarî yönünü de göz önüne çıkarmaktadır.

(Hicrî) 1318'de Tanbûrî Cemil “Rehber-i Mûsikî”sini neşretmişti ki bu kitap, Türk Mûsikîsi'ni, Mûsikî-i Osmânî'yi, Garp (Batı) Mûsikîsi sistemiyle yan yana anlatmağa ve eski sanatımızın, Edvâr (teori) kitapları dışında, modern anlamda îzâhını yapmağa çalışan ilk eserdir. (Tel; 2002, 107 – 109)

Tanbûrî Cemil Bey'in beste ve icrâlarında da görüleceği üzere o, Halk Mûsikîsi'ne de yakınlaşmış ve ondan etkilenmiştir. Bu etkiyi; Cemil Bey'in cura,

bağlama, zurna gibi Halk Mûsikîsi çalgılarını da hakkıyla icrâ etmiş olmasından anlamak mümkündür.

Tanburla Kürdî Taksim, Gülizar Taksim, yaylı tanburla Hüseyinî Taksim, kemençeyle Çeçen Kızı, Çoban Taksimi ve ötekilerdeki hâlis halk üslûbu, Cemil'in alıcı ve yaratıcı ruhuna bu cins kaynaklardan sinmiş, orada şekillenmiştir. (Tel; 2002, 117)

Tanbûrî Cemil Bey, Türk Mûsikîsi icrâkârlarından sadece tanbûrîleri, kemençevîleri vs. değil, Cemil Bey'in icrâ etmediği saz icrâkârlarını da ziyâdesiyle etkisi altında âdetâ zenginleştirmiştir. Nitekim ud ve viyolonsel virtüözü Şerif Muhiddin Targan'ın, Cemil Bey'e dâir hâtıralarından bu gerçeği apaçık görüyoruz.

(...) Cemil Bey Hüzam Taksimi'ne başlamıştı. Makâmın özünü en kibar bir üslûb ile ifâde ederken bazen asma kararlar yapıyor, bunlar güzelliğini saklayan renk renk bir mûsikî goncası gibi duruyor, sonra sürprizli dönüşlerle aynı makâmı yeni bir tâzelikle dinletiyor ve bir daha unutulmayacak güzelliklerini mızrabıyla ruhumuza nakş ediyordu. (Ayangil; 2016, 245)

Tanbûrî Cemil Bey'in saz icrâsındaki dehâsı, ondan sonra gelen tüm icrâcılar üzerinde oldukça tesirli olmuştur. Cemil Bey'in saz icrâsının özelliklerini ve şahsına münhasır icrâsındaki üstün niteliğini sayın Deran şöyle ifâde etmektedir:

Yaşadığı devirdeki iddiâsız, sâde, az volümlü, az mızraplı icrâ şeklini, dinamik ve yüksek volümlü bir teknikle anlatım gücünü en ileri seviyeye getirerek yeni bir ekole imza atmıştır. Sazının teknik sınırlarını zorlayarak Türk Saz Müziği'ni başlatmış ve "Cemil Bey'den önce, Cemil Bey'den sonra" anlayışının Türk Müziği'nde milât olmasına sebep olmuştur. O devirde tanbûrîler, mızrabın sivri ucuyla icrâ ederken daha güçlü ses çıkartabilmek için, icrâsı zor olmasına rağmen mızrabın geniş ağızını kullanmayı tercih etmiştir.

Taksimlerinde; takdim, nakarat, meyân, nakarat ve karar bölümlerini yerinde kullanmasına rağmen zaman zaman bu kuralın dışına çıkarak kendine özgü değişik icrâlarda da bulunmuştur. Acemaşîran taksiminde olduğu gibi!

Kendine özgü akort sistemini uygulaması, icrâ ettiği makâmları meydana getiren ses baskılarındaki uyumun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Müzik kompozisyonunu meydana getiren melodi istifleri, müzik cümleleri, sesin cinsi ve

tınısı gibi bazı hasletleri en iyi şekilde kullanmak sûretiyle ifâde sanatını kesin ve sağlam olarak ortaya koymuştur. Yaratıcılığı yeni kurallar doğurmuştur. Müzik yaparken kullandığı güçlü tekniği hiçbir zaman icrâ ettiği müziğin önüne geçmediği gibi müziği de tekniğinin önüne geçmemiştir. O, filozof virtoz taksim bestecisi olduğu gibi aynı zamanda saz eseri ve şarkı bestekrdır. Müzik yelpzesinin çeşitli bölgelerinde dolaştıktan sonra müziği bütün olarak görüp yaratıcılığını ortaya koyan büyük bir sanatçıdır. (Prof. Erol DERAN, kişisel görüşme, 24.05.2017)

4. TAKSİM ANALİZLERİ

4.1. Çalışmada Kullanılan Taksimlerin Makamları

Bu tez çalışmasında; Tanbûrî Cemil Bey'in ilk kayıtlarından Acemaşiran Taksim ve son kayıtlarından sayılabilecek Gülizâr Taksim incelenmiştir.

Önce tür biçim, yapı ve makam özelliklerine genel bakış genel bakış gözlemleri verilecek, daha sonra yakından bakış başlığı altında cümleler detaylı olarak incelenecektir.

Cemil Bey'in kayıtları hakkında Öztuna şu bilgileri vermektedir:

Cemil Bey, önce 'kovan' denilen silindirlere çalmış, sonra yalnız bir yüzü dolu plaklara, nihayet bugün bildiklerimize eser vermiştir. Plaklarının büyük kısmı 1910 (1911) – 1914 arasında Blumenthal Kardeşler'in Orfeon Record müessesesine aittir. 1914 – 1916'da Regent'a da birkaç plak doldurmuştur. Bazı plakları, 1934'de oğlu tarafından eskileri üzerinden yeniden yayınlanmıştır. Ölümünden sonra birçok saz eseri ve şarkısının plağı yapıldığı gibi hayatında da kendi eserlerinin bir kısmını plağa çalmıştır. Plaklarının ekserisi solo olmakla beraber bazıları refakatlidir. Cemil Bey'e refakat edenler; Udî Nevres Bey, Udî Şevket Bey, Klarnet İbrahim, Piyanist Cemal Bey, Neysen Rıza Bey, Kanuni Şehzade Dr. Ziyaeddin Efendi, talebesi Tanburî Kadı Fuat Efendi, Kemanî Bülbülü Salih, Udi Fethi Bey. (Öztuna; 2006, 185 – 187)

Bu tez çalışması; Cemal Ünlü ve Aziz Şenol Filiz tarafından hazırlanan “Tanbûrî Cemil Külliyyâtı” adlı albüm serisinden önce başladığından, tez çalışmasında, külliyyâtta ses kayıtları kullanılmamış, ancak külliyyattaki bilgiler ve sınıflandırmalar ışığında, tez çalışmasının konusunu teşkil eden taksimlerin tarihi vb. konulara ilişkin tespitlerde bulunulmaya çalışılmıştır. Buna göre; Cemil Bey'in, Acemaşiran Tanbûr Taksimi'ni yaklaşık 1906 tarihinde, Gülizar Tanbûr Taksimi'ni ise 1912 – 1915 yılları arasında yaptığını ifâde etmek mümkündür.

Tanbûrî Cemil Bey'in icrâ kayıtlarına ve plak kayıtlarını yapan şirketlere ilişkin bilgiler, Cemal Ünlü'nün çıkardığı Cemil Bey külliyyatındaki bilgilere göre aşağıdaki tablolarda verilmiştir: (Ünlü, C., Yayla, B. (2016), *Tanbûrî Cemil Bey Külliyyatı*, İstanbul: Kalan Müzik)

FAVORİTE RECORD (KAYIT YILI 1905 ve 1911)

Sıra	Taksimler	Tanbur	Kemençe	Lavta	Viyolonsel	Yaylı Tanbur	Numarası
1	Bestenigâr Taksim		X				2-54207
2	Rast Taksim		X				2-54207
3	Acemaşiran Taksim		X				2-54208
4	Nihavend Taksim						2-54209
5	Hüseyîni Taksim	X					1-54250 5936-t
6	Suznâk Taksim	X					1-54251 3939-t

Toplam 10 adet taksimi olup, 4 taksimine ulaşamamaktadır. Hüseyîni ve Sûznâk Tanbûr Taksimleri 1911 yılı kayıtlarından olmakla beraber iki taraflı basılmıştır.

GRAMOPHONE CONSERT RECORTS (KAYIT YILI 1906)

Sıra	Taksimler	Tanbur	Kemençe	Lavta	Viyolonsel	Yaylı Tanbur	Numarası
1	Ferahnâk Taksim		X				17948-1614r
2	Hüzzam Taksim		X				17950-1615r
3	Hüseyîni Taksim		X				107949-1616r
4	Hüseyîni Taksim	X					x107253-1617r
5	Tâhîrbuselik Taksim	X					19390-1618r
6	Acemaşiran Taksim	X					19391-1620r
7	Rast Taksim	X					19393-1621r
8	Yegâh Taksim	X					x109289-1622r
9	Garîp Hicaz Taksim					X	x109290-1623r

Tanbur ile çalınan Bestenigâr Taksim (kalıp no: 1619r) plağına ulaşamamıştır.

ORFEON RECORDS (ORFEOS,REGENT) (KAYIT YILI 1912-1915)

Sıra	Taksimler	Tanbur	Kemençe	Lavta	Viyolonsel	Yaylı Tanbur	Numarası
1	İsfahan Taksim		X				10480
2	Uşşak Taksim					X	10482
3	Hicaz Taksim	X					10484
4	Ferahnâk Taksim	X					10485
5	Şedaraban Taksim	X					10486
6	Şedaraban Taksim (II)	X					10486
7	Neva Taksim	X					10487
8	Nihavend Taksim	X					10488
9	Kürdilihicazkâr Taksim			X			10488
10	Gülizar Taksim	X					10490
11	Uşşak Taksim			X			10491
12	Suznâk Taksim		X				10492
13	Kürdilihicazkâr Taksim		X				10493
14	Segâh Taksim		X				10494
15	Çoban Taksimi		X				10496
16	Karcığar Taksim		X				10497
17	Mahur Taksim		X				10498
18	Evcara Taksim		X				10499
19	Bestenigâr Taksim					X	10504
20	Ferahfeza Taksim					X	10505
21	Hicaz Taksim					X	10508
22	Muhayyer Taksim				X		10511
23	Hüzzam Taksim				X		10512
24	Beyatiaraban Taksim	X					10523
25	Kürdi Taksim	X					10527
26	Garip Hicaz Taksim					X	10599
27	Suzidil Taksim				X		11214
28	Suzidilara Taksim	X					11575
29	Yegâh Taksim					X	11798 / Orfeos Etiketli
30	Sultaniyegâh Taksim		X				11798 / Orfeos Etiketli
31	Hüseyinî Taksim					X	11799
32	Nişaburek Taksim	X					12189
33	Müstear Taksim	X					12190
34	Rast Taksim					X	12191
35	Evc Taksim	X					12192
36	Saba Taksim		X				12193
37	Zavil Taksim		X				12195
38	Gerdaniye Taksim		X				12196
39	Nihavend Taksim					X	12197
40	Segâh Taksim					X	12198
41	Hüseyinî Taksim				X		12615
42	Mahur Taksim				X		12616
43	Bestenigâr Taksim				X		12617
44	Uşşak Taksim				X		12618
45	İsfahan Taksim				X		12619
46	Pesendide Taksim		X				12620
47	İrak Taksim		X				12621

*Aynı numarayı taşıyan Şedarabân Taksim, Cemil Bey tarafından iki defa kaydedilmiş, Cemil Bey'in beğenmediği ilk taksim, ölümünden sonra yayımlanmıştır. Katalogda ilan edilen 10507 etiketli Hüseyinî Taksim'e rastlanmamıştır.

4.1.1. Acemaşiran Makamı

Acemaşiran makamıyla ilgili, Suphi Ezgi şu bilgileri vermiştir:

Çargâh makamının Acemaşiran üzerinde şeddidir. (...) Ya tiz duraktan veyahut güçlüden başlar, tizdeki Çargâh dörtlüsüyle daha tiz taraftaki naziri Acemaşiran dizisinin beşlisinde gezinerek evvelâ tiz durakta ve sonra güçlüde muvakkat kalır. Onu müteakip Çargâh beşlisiyle karar verir. (Ezgi; 1933, 237)

Acemaşiran makamı hakkında, İsmail Hakkı Özkan'ın ilgili eserinde şu bilgiler mevcuttur:

Durağı, Acemaşiran perdesidir. Yedeni, Hüseyinâşiran perdesidir. Çargâh dizisinin Acemaşiran perdesindeki inisi şeddidir. Birinci mertebe güçlü Acem perdesidir. Üzerinde Çargâh çeşnili yarım karar yapılır. İkinci mertebe güçlü, Çargâh perdesidir. Bu perde üzerinde çargâh çeşniyle asma karar yapılır. Hattâ bu arada yeden olarak Bûselik perdesi de kullanılabilir. Tiz durak Acem perdesi civarından seyre başlanır. Bütün dizide karışık gezinilip ve bu arada istenilirse Kaba Çargâh perdesine Çargâh çeşni ile düşüldükten sonra Acemaşiran perdesinde Çargâh çeşniyle tam karar yapılır. (Özkan, 1987; 203 – 204)

Acemaşiran makâmı hakkında Şeref Çakar'ın, ilgili eserinde verdiği bilgiler Özkan'la aynı yöndedir. Dolayısıyla Çakar, makâmın seyrine ilişkin verdiği bilgilerde Özkan'a ilâveten özel bir ifâde kullanmamıştır. (Çakar; 2004, 53 – 54)

Fikret Kutluğ ise bu makam hakkında şunları ifâde etmektedir:

İnici bir nitelik gösteren Acemaşiran makamını işleyen bestekârlarımız iki türlü seyir kullanmışlardır: A) Acem makamı doyurucu olarak gösterildikten sonra Nevâ açılarak Beyâtî makamı seyri içine girilir. Eserlerde, Beyâtî seyrinin Acem seyri kadar uzun sürmediği, Çargâh ve Segâh'da bazen asma kararlar ile Dügâh'daki asma kararlardan sonra Beyâtî seyrine son verilip tekrar Nevâ ve Acem'e dönülerek Acemaşiran perdesine doğru pestleşmede Nigâr beşlisi içinde Acemaşiran perdesinde ve yine çoğu zaman yedenli olarak karar verildiği görülür. B) Yine Acem makamında seyirler gösterildikten sonra Dügâh'a doğru inilir ise de Dügâh'da çoğu zaman asma karar verilmez, vurgulama yapılarak Nevâ'ya veya Acem'e seyir gösterilir, Acemaşiran perdesine dönüşte Nimhisar perdesi de gösterilerek veya gösterilmeden, Nigâr beşlisi içinde pestleşmeye devam olunur, Nigâr çeşnisi ile Acemaşiran'da karara varılır. Acemaşiran makamının, bu seyirler sonunda karara gelirken Kaba Çargâh'a kadar genişleme gösterdiği de olur. (Kutluğ; 2000, 437)

4.1.2. Gülizar Makamı

Suphi Ezgi'nin bu makâma dâir fikirleri ise şöyledir:

Bu makam, ortasında ve sonunda bir Karcıġar dizisinin ilâve edilmiş olduğu Hüseyinî makamından başka bir şey değildir. Makamda güçlü Hüseyinî, karargâh Dügâh'dır. Ekseriya tiz duraktan başlar. Hüseyinî gibi seyreder, arada ve sonda birkaç defa Karcıġar'a geçerek gene Hüseyinî beşlisiyle karar eder. (Ezgi; 1933, 159)

Özkan, bu makamı şöyle açıklamıştır:

Gülizar makamına bazen yalnız Gülizar, bazen de Hüseyinî Gülizar makamı denir. İki çeşit Gülizar makamı vardır: Basit Gülizar makamı; her bakımdan Hüseyinî ve Muhayyer makamına benzer. Yalnız Hüseyinî makamını inici şeklindedir. Dolayısıyla seyir bakımından ayrılır. İnicilik bakımından Muhayyer makamına benzese de Muhayyer makamından farkı; Gülizar makamının birinci mertebeye güçlüsü, Hüseyinî perdesidir. Ayrıca Basit Gülizar makamı, genellikle Muhayyer makamı kadar tiz seslere çıkmaz. En fazla Tiz Çargâh perdesine kadar çıkar. Mürekkep Gülizar makamı; İnici Hüseyinî makamı dizisine zaman zaman Karcıġar dizisinin katılmasından meydana gelmiş bir makamdır. (Özkan; 1987, 166)

Gülizâr makâmına ilişkin olarak Şeref Çakar'ın ilgili kitabında verilen bilgiler, yine Özkan ile örtüşmektedir. (Çakar; 2004, 196)

Gülizâr makâmıyla ilgili olarak Fikret Kutluġ'un ifâdeleri ise Arel ekolünden küçük farklarla ayrılmaktadır:

Arel'e göre makam, iki türlü kullanılmıştır: Basit Gülizar makamı, Mürekkep Gülizar makamı. Yine Arel'e göre bu farkı yaratan, lâhinde bazen Nevâ üzerinde bir Karcıġar geçkisinin yapılmış olmasıdır. Biz bu tür bir ayrımı teknik açıdan gerekli görmüyoruz. Çünkü Karcıġar geçkisi, makamın bünyesinde yoktur. Diğer bir deyimle; Nevâ üzerindeki Hicaz dörtlüsü, Gülizar dizisi içinde bulunmaz. Bu tür bir geçki, makamı tezyin maksadı ile yapılmaktadır. Bu itibarla bestekâr ve icrâcıların mûsikî zevkine kalmış bir durumdur. Gülizar makamı, inici bir özellik gösterir.

Hüseyinî üzerinde kurulu yine bir Hüseyinî dizisinin ilâvesinden doğmuştur. Gülizar genellikle durağı göstererek tiz durağa atlamak suretiyle başlar. Tizde Uşşak dörtlüsü ve Hüseyinî beşlisi içinde karışık olarak seyir yapar. Güçlü olan Hüseyinî'de belirli bir ısrarla asma kararlar verir. Bu arada makamı tezyin için Nevâ üzerinde Karcıgar geçkisi yaptığı görülür. Bu geçki, Gülizar'ın bir özelliğidir. Yine tıpkı Beyâtî makamında yapılan Karcıgar ve Nikriz geçkileri gibi. (...) Gülizar'daki asma karar perdeleri Hüseyinî makamında bulunan asma karar perdelerinin aynıdır. (Kutluğ; 2000, 347)

4.2. Acemaşîrân Tanbur Taksimi Analizi

Bu bölümde, Tanbûrî Cemil Bey'in Gülizar Tanbur Taksîmi'nin incelenmiştir. Taksimın notası ve kayıt bilgileri verildikten sonra, analize geçilmiş, önce genele bakılmış, sonra cümleler detaylı olarak incelenmiştir.

Acemaşîrân Tanbûr Taksîmi

Tanbûrî Cemil Bey

Notaya Alan: Atakan Atasever

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into sections labeled 'A a', 'b', 'c', 'd', and 'e'. Section 'A a' is the first staff. Section 'b' is the second staff, featuring 'Vib.' markings. Section 'c' is the third staff. Section 'd' is the fourth staff, featuring a 'rall.' marking and a double bar line. Section 'e' is the fifth staff. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, beams, slurs, and dynamic markings.

This page of musical notation consists of ten staves of music, likely for a string instrument. The notation includes various performance instructions and musical symbols:

- Staff 1:** Features a long melodic line with a slur and an accent mark (*/*) over a specific note.
- Staff 2:** Starts with the dynamic marking *B f* (Basso Forte) and includes a slur over a phrase.
- Staff 3:** Contains a series of sixteenth-note patterns, possibly a tremolo or a fast scale.
- Staff 4:** Includes the dynamic marking *gg* (Gigolo) and the instruction *Vib.* (Vibrato) over a melodic line.
- Staff 5:** Shows a melodic line with several slurs and accents.
- Staff 6:** Features the dynamic marking *h* (Harmonics) and upward-pointing arrows indicating where to bow for natural harmonics.
- Staff 7:** Continues the melodic line with slurs and accents.
- Staff 8:** Shows a melodic line with slurs and accents.
- Staff 9:** Includes the dynamic marking *i* (Pizzicato) and the instruction *Vib.* (Vibrato) over a melodic line.
- Staff 10:** Continues the melodic line with slurs and accents.

The image displays a page of musical notation consisting of nine staves. The notation is written in a single melodic line on a treble clef staff. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout the piece. Key markings include 'Cj' on the third staff, 'k' on the fifth staff, 'Vib.' on the sixth and seventh staves, and '1' on the eighth staff. The notation is clean and professional, typical of a printed musical score.

m

n

o

4.2.1. Kayıt Hakkında

Bu analiz çalışmasında Tanbûrî Cemil Bey'in Acemaşîrân Tanbur Taksîmi ele alınmıştır. Ses kaydı kaynağı, Kalan Müzik tarafından 2016 yılında "Tanbûrî Cemil Bey Külliyyâtı" adıyla çıkarılan müzik albümüdür.

4.2.2. Tür

Analiz edilen eser, başlangıç – bitiş süresi 3 dakika 10 saniye olan taksim türünde bir icrâdır. Taksim kaydı süresi, sondaki beklemeyle birlikte 3 dakika 13 saniyeye ulaşmaktadır.

4.2.3. Biçim – Yapı

Bu analizlerde; cümleleri, periyodları ve bölümleri belirlerken, eser bir usule sahip olmadığı için bir birim kabul etmek gerekmektedir.

Bu itibarla cümle, periyod ve bölümler belirlenirken asma kararlar dikkate alınmıştır.

Acemaşîrân tanbur taksîminin cümle, periyod ve bölmeleri aşağıda gösterilmiştir.

Taksimde zemin, meyan ve karar olmak üzere 3 bölüm vardır. Bu bölümler de kendi içinde ayrı periyodlar şeklinde aşağıda gösterilmiştir.

BÖLÜMLERPERİODKARAR PERDELERİ

Giriş	A ($a^{0''-6''} + b^{8''-18''}$)	Dügâh
	($c^{20''-29''} + d^{30''-45''} + e^{45''-55''}$)	Acem
Gelişme	B ($f^{59''-1'.07''} + g^{1'.08''-1'.19''}$)	Gerdâniye
	($h^{1'.20''-1'.35''} + i^{1'.35''-1'.50''}$)	Nevâ
Karar	C ($j^{1'.53''-2'.03''} + k^{2'.03''-2'.19''}$)	Dügâh
	($l^{2'.19''-2'.29''} + m^{2'.30''-2'.39''}$)	Acem
	($n^{2'.40''-2'.57''} + o^{2'.57''-3'.10''}$)	Acemaşîrân

55 saniye süren zemin bölümünden sonra 4 saniyelik sus verilerek meyan bölümüne geçilmiştir.

Meyan bölümü; 59 saniye ile 1 dakika 50 saniye arasında devam ederek 51 saniye sürmüştür.

Daha sonra 3 saniyelik sus nedeniyle 1 dakika 53 saniye süresinde karar bölümüne geçilmiş ve icrâ 3 dakika 10 saniyede sona ererek 1 dakika 17 saniye sürmüştür.

4.2.4. Melodi – Makam

▪ A Zemin Bölmesi

- ($a^{0''-6''} + b^{8''-18''}$) periyodu: (a) cümlesinde vurgulu bir mızrapla Acem'de acem çeşnisi ile kalış gösterilmiş, (b) cümlesinde makamın güçlü perdeleri Acem ve Çargâh perdesi vurgulanarak yerinde Kürdî çeşnisiyle asma karar yapılmıştır. (b) cümlesi sonunda Kaba Çargâh - Acemaşiran sesleri bir arada duyurularak makamın durak perdesi belirtilmiştir.
- ($c^{20''-29''} + d^{30''-45''} + e^{45''-55''}$) periyodu: (c) cümlesine Dügah perdesiyle başlanmış, Nim Hisar ve Kürdî perdeleri kullanılarak Çargâh hissi kısa zaman için terkedilmiş, ancak hemen sonra Hüseyinî perdesine geri dönülerek Çargâh çeşnisi ile Çargâh'da kalış gösterilmiştir. (d) cümlesinde belirginleşen bol mızraplı tavrıla çarpma ve Acem perdesinde ısrarlı vuruşlar kullanılmıştır. (e) cümlesinde ise ard arda iki bağ işaretiyle icra ettiğimiz sekileme hücrelerinin ardından Çargâh'dan Muhayyer'e glissandolu geçilerek tiz durak perdesi yakalanmıştır.

▪ B Meyan Bölmesi

- ($f^{59''-1'.07''} + g^{1'.08''-1'.19''}$) periyodu: (f) cümlesiyle tiz durak perdesinden girilip oldukça vurgulu, ısrarlı vuruşlar mızraplı şekilde Muhayyer perdesinde kalış yapılmıştır. (g) cümlesinde Nevâ'da Buselik çeşnisinin 6. derecesi (Sib), sonra 5. derecede (la) ve 4. derecede (sol) kalış yapılmıştır.
- ($h^{1'.20''-1'.35''} + i^{1'.35''-1'.50''}$) periyodu: (h) cümlesiyle pes perdelere doğru inilmiş ve orta kuvvetteki mızraplar, cümle sonunda yerini yine kuvvetli mızrap tavrına bırakarak Nevâ'da Bûselik gösterilmiştir. (i) cümlesine bol

mızraplı tavırla devam edilirken zaman zaman tempo değişmiştir. (i)cümlesinde; çarpma, glissando gibi süslemeler kullanılmış ve yine Nevâ'da Buselik'le kalış yapılmıştır.

▪ **C Karar Bölmesi**

- ($j^{1:53''-2:03''} + k^{2:03''-2:19''}$)periyodu: (j) cümlesinin başında, Nevâ'dan Muhayyer'e bir glissandolu atlama söz konusudur. Devamında seyir, bol mızraplı, vurgulu bir icra özelliği göstermektedir. (k) cümlesinde bol mızrap yanında vurgulu icra, pes oktav seslere atlamak suretiyle (j) cümlesinden de fazladır.
- ($l^{2:19''-2:29''} + m^{2:30''-2:39''}$) periyodu: (l)cümlesine (k) cümlesinden, Dügâh'dan Acem'e glissandolu atlamayla geçilmiş, Muhayyer'den Dügâh'a sekilemelerden sonra kalış yapılmış, sona doğru tempo ağırlaşmıştır. (m) cümlesinin başında yine glissandolu icra mevcut ve Acem üzerinde bol mızrap gösterilmiştir. Yine bu cümlede Dügâh'dan Muhayyer'e üçlü nota grubu ile sekileme yapılarak çıkılmıştır.
- ($n^{2:40''-2:57''} + p^{2:57''-3:10''}$) cümlesi: (n) cümlesinde de yine (m)'ye devam niteliğinde üçlü nota grubu ile yapılan sekilemeyle Dügâh'dan Sünbüle'ye çıkılıp Nevâ'ya inilmiştir. Cümle sonuna doğru karma nitelikte nota gruplarıyla seyir devam edilmiş, pestleşme eğilimiyle Dügâh'dabol mızraplar kullanılmıştır. (p) cümlesinde Nevâ'dan Kaba Çargâh'a,Acem'li Rast çeşnişiyle inilerek kısa bir kalış gösterilmiş, sonra Nevâ'ya kadar sekilemeyle çıkılıp yine sekileme şeklinde Yegâh'a inilmiş ve Acemaşiran'da Çargâh çeşnişiyle tam karar yapılmıştır.

4.2.5. Yakından Bakış

Bu bölümde, taksimi oluşturan cümleler kompozisyon ve icrâ özellikleri bakımından tek tek ele alınmıştır.

▪ A Zemin Bölmesi

(a) cümlesi (0'' – 7''):

Yapı – Melodi

The musical notation shows a single line of a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 16/8. The melody begins with a quarter note 'A' (labeled 'A a') followed by a series of eighth notes. The notes are: A4 (quarter), Bb4 (eighth), C5 (eighth), Bb4 (eighth), A4 (eighth), G4 (eighth), F4 (eighth), E4 (eighth), D4 (eighth), C4 (eighth), Bb3 (eighth), A3 (eighth), G3 (eighth), F3 (eighth), E3 (eighth), D3 (eighth). Below the staff, the syllable 'cu' is written under the first note, and blue brackets group the following notes: 'cu' (under Bb4-C5), 'cu' (under Bb4-A4), 'cu' (under G4-F4), and 'cu' (under E4-D4). The remaining notes (C4-Bb3, A3-G3, F3-E3, D3) are under a single blue bracket.

- (a) cümlesinin girişinde, nota değerlerindeki değişmeyle sağlanan aksama; taksim seyrinin vurgulu geçeceği hissini veriyor. (a) cümlesi girişindeki ses grupları, Aksak-semâî usulünün (ve curcunanın) ilk kısmı şeklindedir. İlk iki ses grubuyla sekileme gösterilmiştir.
- Hemen sonrasında da (cu') ile gösterdiğimiz (curcunada “te-kâ”ya karşılık gelen) kısmın ritmi geliyor.
- Cümlenin ortasından itibaren çarpmalar kullanılmaya başlanmış ve tiz durak perdesine ulaşılmıştır.

Ritim

- Taksim girişindeki (cu) ile gösterdiğimiz ritmik grup ve hemen sonra onun da parçalanmış kısmı geliyor.
- Tanbûrî Cemil Bey'in icrâsında hâkim olan bol mızrap ve vurgu özelliği, (a) cümlesinden itibaren görülmekle beraber genellikle 16'lık notalarla gösterdiğimiz süredeki sesleri kullanılırken girişte 8'lik notalar kullanılarak aksama hissi sağlanmıştır.

İcrâ Açısından

- (a) cümlesinin ilk kısmında çarpma kullanılmayarak net sesler duyurulurken, cümle ortasından sonra süslemelere başlanmıştır.

- Bu cümlede legato ve glissando teknikleri kullanılmamıştır.
- Cümle girişinde nüans, piyano iken cümle sonuna doğru çarpımlarlada vurguile çıkmıştır. Tanbûrî Cemil Bey'in icrâsı, nispeten bol mızraplı ve tansiyonlu olduğundan piyano nüans kullanımını dahi vurgu teşkil eder.
- Cümle sonundaki Muhayyer'den Gerdaniye'ye mızrapsız legato (bağlı icra) ile inmiştir. Legatoyu bağ işaretiyle gösteriyoruz. Mızrapsız icra edilen sesi “*” işaretiyle gösteriyoruz.

(b) cümlesi (8" – 18"):

Yapı – Melodi



- (b)cümlesine makamın ikinci derece güçlüsü olan Çargâh perdesinden başlanmış ve(a) cümlesindeki girişinde ses grubuna benzer bir ses grubu ile sekileme yaparak Gerdâniye perdesine ulaşılmıştır.

→



- (b) cümlesinin ilk portesinin sonundaki vibrato ile başlayan iki grup, birbirinin sekilemesinden oluşmaktadır. Bu grubun ilk kısmını, (cu) ile gösterdiğimiz (curcunada “düm-te”ye karşılık gelen) ritmik grup oluşturuyor.



→ (b) cümlesinin ikinci portesinin başında iki adet ters çevrilmiş ses grubu görülmektedir.



→ Bu ters ses gruplarından sonraki her ses grubunun başında çarpma kullanılmış ve üçleme hissi verilerek sekileme yapılmıştır.



→ (b) cümlesi sonundaki sustan sonra Acemaşiran perdesi, Kaba Çargâh'la birlikte duyurularak cümlelerin bitişi onaylanmış ve yeni bir cümlelerin geleceğinin işareti verilmiştir.

Ritim

→ (b) cümlesinde 8'lik ve 16'lık nota değerleri ile gösterdiğimiz sesler ağı yukarı eşit oranda kullanılmıştır. Bu değerlerin farklı şekilde gruplanmaları ve grupların değişik şekilde gelmesiyle adeta motif geliştirilmesi sanatındaki gibi yapılar oluşturulmuştur. (Grupların sekilemeyle gelmesi, birleştirilmesi, ters çevrilmesi gibi)

→ Cümleye, makamın ikinci derece güçlüsü olan Çargâh perdesiyle başlanmasıyla Acemaşiran etkisinden uzaklaşmamıştır.

İcrâ Açısından

→ (b) cümlesi başında görülen Çargâh'dan Gerdâniye'ye tizleşen seyirde, her hücrede çarpma kullanılmıştır.

→ İlk portenin sonunda, tanbura mahsus olan, sapın titretilmesiyle yapılan vibrasyon görülmektedir.

→ (b) cümlesinde glissando ve legato kullanılmamıştır.

→ Hızlanma – ağırlaşma açısından değişken olmayan bir icrâ söz konusudur.

(c) cümlesi (20'' - 29''):

Yapı – Melodi

x y y'y''y'''y^{IV}y^V



y^{VI}zz' z'' x'



- (c) cümlesinin ilk portesi, (x) ile gösterdiğimiz iki aynı sese bir üst nota ile çarpma yapılan ses grubu ile başlamış, (y) ile gösterdiğimiz sekilemelerle cümlelerin yarısını aşkın devam etmiştir.
- Cümle başında kullanılan Nim Hisar perdesi, A zemin bölmesini sonlandırma eğiliminin işaretini veriyor. (y^{IV}) grubundaki hüseyinî perdesi ise tize gidişi haber veriyor.
- (x) ile gösterdiğimiz ses grubu ile başlayan cümle, (x') ile gösterdiğimiz ses grubu ile Çargah perdesine ulaşıp cümleyi sonlandırmıştır.

Ritim

- (c) cümlesinde genellikle 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz sesler kullanılmıştır.
- 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz ses gruplarıyla oluşturulan sekilemeler, cümleciklerin ritmik yapısına ve vurgusuna güç kazandırmıştır.
- Cümlelerin ikinci portesinin başında aşamalı yavaşlama (rallentando) yapılmıştır.

İcrâ Açısından

- (c) cümlesinin ilk portesinde 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz sesler daha yoğunken ikinci portesinde 8'lik nota değeri ile gösterdiğimiz seslerle hava değiştirilmiştir.
- Cümlelerin ilk notası olan Dügâh dışında birinci portede çarpma yoktur.

- İkinci portenin başında aşamalı yavaşlama (rallentando) görülmektedir. Burada Muhayyer'le beraber dem olarak Kaba Yegâh sesi kullanılmıştır.
- Aşamalı yavaşlamadan sonra Muhayyer'den Tiz Nevâ'ya glissando ile çıkılmıştır. Sonraki hücrelerde çarpma ve aksanlar vasıtasıyla icrâ zenginleştirilmiştir.

(d) cümlesi (30'' - 45''):

Yapı – Melodi

The musical notation consists of three staves. The first staff is labeled with 'x', 'x'', and 'x''' above it, and 'd' above the first note. The second staff is labeled with 'y' and 'y'' above it, and 'z' above the first note. The third staff is labeled with 'z' above the first note. The notation includes various melodic patterns, including glissandos and accents, and is written in a treble clef with a key signature of one flat.

- (d) cümlesine, makamın ikinci güçlüsü olan Çargâh perdesiyle girilmiş, ancak amaç nevâ perdesidir. Hüseyinî ve Acem perdelerinin 2 oktav peslerine vurularak Gerdaniye'ye ulaşılmıştır.
- (y), (y') ve (z), (z') ses gruplarında diğer sekilemeler gösterilmiştir.
- (d) cümlesi, tiz durak (güçlü) perdesi olan Acem'de bol mızraplı şekilde Acemaşiran perdesi destekli kalış göstermiştir.

Ritim

- (d) cümlesi genel itibarıyla bol mızraplı, 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz yoğun olduğu bir yapı göstermektedir.
- Cümlenin başında ve sonunda görülen pes oktava atlayan seyir, cümleye vurgulu, güçlü bir duyum kazandırmaktadır.

İcrâ Açısından

- Cümle başındaki hücrelerde Hüseyinî ve Acem perdelerinde mızrapsız icrâ ile seyre esneklik kazandırılmıştır. Pedal seslerinin neden olduğu sertlik, bu şekilde yumuşatılmıştır.
- (d) cümlesinin ikinci portesinde çarpmalar kullanılmıştır. Hüseyinî'den Muhayyer'e glissandolu atlandıktan sonra Acem perdesinde bol mızrapla kalış gösterilmiştir.

(e) cümlesi (45" – 55")

Yapı – Melodi

x x x x x x x x x x x x

x x x x x x'

- Cümle başında bulunan üçlü grup, cümlenin hemen hemen yarısını oluşturan sekilemelere başlamayı hazırlamıştır. Makamın tiz durağı olan Acem perdesinden başlayan (x) sekilemeleri, karar perdesi Acemaşiran'ı, Hüseyinî-aşiran perdesi ile yedenleyerek Acem perdesine tekrar çıkıp, makamın güçlüsü olan Çargah perdesinde (x') sekilemesi ile bitmiştir.
- Çargah perdesinde biten sekileme sonrası glissando ile mızrapsız duyulan Muhayyer perdesine bir atlayış yapılmıştır. Bu atlayış sonrası bir ses grubundan sonra, Acem perdesinde çarpmalı icralardan Acem'e ulaşmış sonra karar perdesi duyurulmuştur.

Ritim

- Cümlenin büyük kısmını oluşturan inişli – çıkışlı sekilemelerle yürük bir duyum elde edilmiştir.
- Accelerando vs. olmaması ile değişken olmayan bir hız-gider mevcuttur.

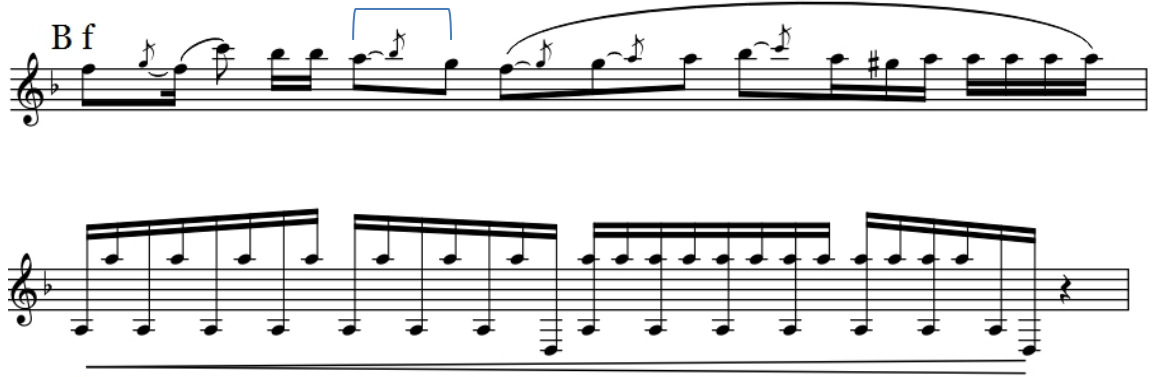
İcrâ Açısından

- Genel olarak Acem'den Acem'e iniş – çıkış şeklindeki sekilemede, notalar arasında aksanlı icrâ söz konusudur.
- Bu bölümle Çargâh'a ulaşıldıktan sonra Muhayyer perdesine glissando ile atlanmış ve Acem perdesi eksenine ulaşılmıştır.
- En çok çarpma bu cümlede kullanılmıştır. İki ünison ses arasındaki çarpmalardan oluşan modelin sekilmesi 19 defa duyuluyor.

▪ B Meyan Bölmesi

(f) cümlesi (59" - 1'.07"):

Yapı - Melodi



- Meyan hânesine geçişi oluşturan eden (f) cümlesi, birinci derece güçlü perdesinden seyre başlamış, birinci porte sonuna doğru Muhayyer'de yarım kararlı Kürdî duyurulmuştur.
- Cümlenin ikinci portesi, birinci portenin sonundaki Muhayyer'deki mızrapların devamı niteliğindedir.
- Muhayyerdeki kalış, kaba düğah ve arkasından kaba yegah ile desteklenmiştir.

Ritim

- (f) cümlesi girişinde tizleşme eğilimiyle beraber coşkunluk hissettirilmiştir.

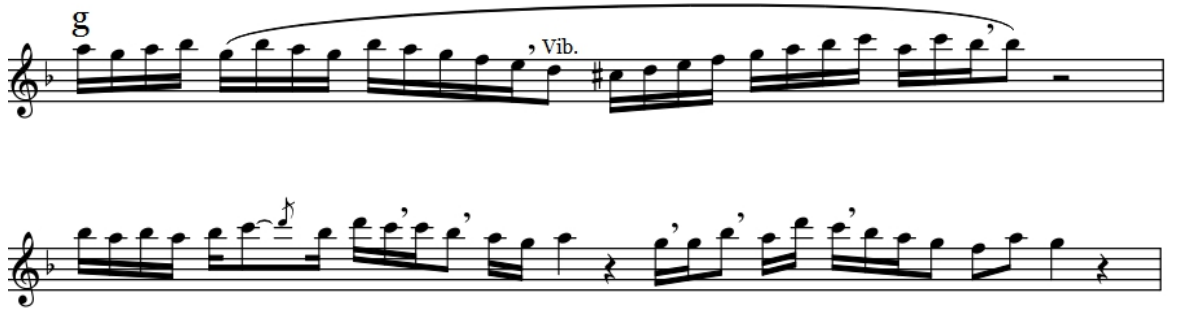
- (f) cümlesinin temposu, baştan sona doğru, 8'lik nota değeri ile gösterdiğimiz ses uzunluklarından 16'lık nota değerleri ile gösterdiğimiz ses uzunluklarına eğilim göstererek artmıştır.
- Cümlelerin sonunda görülen dem sesli parçada, crescendo ve sürekli dem seslerle tansiyonlu bir yapı mevcutken dörtlük sus işaretiyle ânî bir kalış gösterilmiştir.

İcrâ Açısından

- (f) cümlesi, güçlü perdesiyle meyan hânesine girmiş ve güçlü perdesi üzerinde seyretilmiştir.
- Cümlelerin başında Gerdâniye çarpmalı Acem perdesinden Tiz Çargâh'a glissandolu şekilde çıkmıştır.
- Cümlelerin ikinci portesinde dem sesleri kullanılarak tansiyonlu bir duyum elde edilmiş, crescendo ile Muhayyer perdesi vurgulanmaya devam edilmiştir.

(g) cümlesi (1'.08" - 1'.19"):

Yapı – Melodi



- Baştaki 4 sesli gruplar (c) cümlesinde (y'''), (y''), (y) figürü ile yaptığı sekilemeleri hatırlatıyor.
- (g) cümlesinin girişindeki gruplar (f) cümlesinin devamı şeklinde Muhayyer perdesinden başlamış ve Nevâ'ya kadar inmiştir. Nim Hicaz'dan devam ederek Tiz Çargâh'a tizleşip Sünbüle'de Çargâhlı asma karar göstermiştir. Bu perde, Nim Hicaz'dan başlayan bir nevada buseliğin 6. Derecesi, devamında gelen muhayyerde kürdînin 2. Derecesidir
- Cümlelerin devamında Sünbüle'den devam edilip Muhayyer'de Kürdî ile kısa bir kalış gösterilmiştir.

→ 4'lük nota değeri ile gösterdiğimiz sustan sonra Şehnâz perdesi ile sağlanan yarım kararlı seyirden Gerdaniyeli seyre, yani Çargâh dizisine geçilmiş ve yine 4'lük sus ile kalış yapılmıştır. Gerdaniye, Acemaşiran'da Çargâh'ın 2.derecesidir. Bu ses devamında dizinin güçlüsü olan Çargâh'a gidecektir.

Ritim

→ Onaltılık nota değeri ile gösterdiğimiz ses uzunluklarının daha fazla kullanıldığı (g) cümlesinde keskin kalışlarla vurgu ve soru – cevap hissi elde edilmiştir.

→ g cümlesinin ritmik yürüyüşünde değişkenlik bulunmamaktadır. İcrâda aşamalı hızlanma – yavaşlama (accelerando – rallentando) görülmemektedir.

İcrâ Açısından

→ (g) cümlesi başında, ilk hücreden sonraki notaların, ilk kalışa kadar bağlı icrâ edildiği duyulmaktadır.

→ Cümlelerin ikinci portesinde kısa seyir ve kalış ile aksak duyum elde edilmiştir.

→ Özellikle cümlelerin ikinci portesindeki aksak duyum ve karar hissi, uzun soluklu cümleciklerin geleceğini işaret ediyor. Çünkü taksim icrâlarında bölüm sonuna yaklaşıldıkça, karar hissi vermek ve makamsal seyir örgüsünü tamamlamak adına az farklılaşan, benzer ritmik yürüyüşe sahip uzun cümleler seçilir.

(h) cümlesi (1'.20" – 1'.35"):

Yapı – Melodix'

The musical notation for the (h) cümlesi is presented in three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It starts with a half note 'h' followed by a series of eighth notes. Above the staff, there are three upward-pointing arrows and two 'x' marks. The second staff continues the melody with eighth notes and quarter notes, featuring a blue bracket above the first measure and another 'x' mark. The third staff shows a more complex rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes, also featuring a blue bracket above the first measure. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and accents.

- Çargâh'dan sonra (x) işareti ile gösterdiğimiz üç adet sekilemede, ses grupları birer ses tizleşerek sekilemeyi bitirmiştir. Aslında bir önceki grupta (x') ile gösterdiğimiz grup, sekilemeye başlangıç oluşturmuştur. Bu sekilemeler arasında duyum zenginliği kazandıran, 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz sus işaretleri bulunmaktadır.
- (h) cümlesi, genel olarak iniş eğilimi göstererek Gerdaniye'den Nevâ eksenine ulaşmıştır.
- Cümle sonunda ise Nevâ'da Bûselik çeşnisi üzerinde Kaba Yegâh dem sesiyle destek gösterilmiştir.

Ritim

- (h) cümlesinde genel olarak, onaltılık ve sekizlik nota değeri ile gösterdiğimiz seslerin ardarda kullanılmasıyla bir aksama hissi verilmiştir.
- Cümle sonunda; 8'lik nota değeri ile gösterdiğimiz ses gruplarının ardından dem sesli ve 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz ses grupları ile Nevâ vurgulanırken bir accelerando (aşamalı hızlanma) duyumu verilmiştir.

İcrâ Açısından

- (h) cümlesinin başındaki her ses grubuna çarpma ile girildiği görülüyor.
- Üçüncü portenin ilk hüccesine çarpmalı girilmiş, cümle sonundaki 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz seslerde oluşan mızraplar, dem sesleriyle zenginleştirilmiştir.
- (h) cümlesinde hızlanma – yavaşlama olmasa da cümle sonundaki sekizliklerden 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz seslere geçiş, bir accelerando hissi vermektedir.

(i) cümlesi (1'.35" – 1'.50"):

Yapı – Melodi

x x



- Cümlede başında (x) hücreleri ile gösterildiği gibi aynı ses grubunun tekrarlanmasına, taksim genel seyrinde de rastlanmaktadır. Aynı veya benzer ses gruplarının arka arkaya veya belli aralıklarla kullanılması suretiyle elde edilen beste örgüsüne, Tanbûrî Cemil Bey'in taksimlerinde sıkça rastlanır.
- (i) cümlesine Muhayyer perdesiyle devam edilmiş, Nevâ'da Neveser duyurulmuş ve burada Şehnaz perdesinin yerini Gerdaniye'ye bırakmasıyla Acemaşiran seyrine dönmüştür.
- (x) hücreleri 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz üç adet sestem oluşmaktadır. İlk iki ses arasında bir üst notaya çarpma yapılmaktadır. (x) hücreleri cümlede 7 kez duyulmaktadır.
- Cümlede iki adet gördüğümüz (z) sekilemelerinde duyum açısından ilk farkedilen senkoptur. 2 adet 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz sesin arasında bir adet 8'lik nota değeri ile gösterdiğimiz ses ile (z) sekilemesinin ses grubu oluşmaktadır
- 1 adet 16'lık sonrasında bir adet 8'lik nota değeri ile gösterdiğimiz küçük ses grubunun arasına bir üst sese çarpma yapan sekileme bu cümlede (y) sekilemesidir.
- Cümlede üç kez duyulmaktadır.
- Üçüncü portede ise makamın birinci güçlüsü olan Acem perdesi vurgulanmış, Nim Hicaz'ı yeden olarak kullanan Nevâ'da Bûselik çeşnili bir asma karar gösterilmiştir.

Ritim

- Birinci portede 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz seslerin kullanılmasıyla bol mızraplı bir yürüyüş hissi verilirken, ikinci portede 8'lik nota değeri ile gösterdiğimiz seslerin duyumu nispeten aksatılmıştır.
- Üçüncü porte, birinci porte gibi yürük yapıdadır.

İcrâ Açısından

- (i) cümle parçası, (h) cümlesinin son hücreleriyle sağlanan bol mızrap ve vurguyu devam ettirir şekilde 16'lık notalar ve aksanla başlamıştır.
- İkinci portede Acem'den Çargâh'a kadar aksanlı devam edilerek hücrelerdeki aksama hissi güçlendirilmiştir.
- İkinci porte sonunda Nevâ'dan Muhayyer'e glissando ile çıkılırken, Muhayyer mızrapsız duyulmuştur.
- (i) cümlesinin sonundaki ses grupları birbirine bağlı bir duyum içerisinde olduğundan cümle bağıyla bağlanmıştır.

▪ C Karar Bölmesi

(j) cümlesi (1'.53" – 2'.03"):

Yapı – Melodi

The musical notation consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It starts with a 'C' and 'j' note, followed by a series of notes with 'x' marks above them. The bottom staff is also a treble clef with a key signature of one flat. It shows a rhythmic pattern with 'y' and 'y'' marks above the notes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

- (j) cümlesine Neva perdesinden başlayan (x) sekilemeleri ile girilmiş, diğer ses gruplarıyla Acem perdesinde kalan (y') sekilemesine teslim edilmiştir.
- İkinci porte (y') modelinin tekrarı ile başlayıp, (y) sekilemeleriyle devam edip, (y'') ile bitmiştir. (y) sekilemesi makamın tiz durağı olan Acem perdesinde bulunan 4 adet 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz ses grubundan oluşmaktadır. Birinci gruptan sonra gelen dört adet 16'lıktan oluşan üç grup, art arda gelen 12 ses gibi algılanabilirse de mızrabın üst-alt vuruşu bize dörder seslik grup algısı uyandırdı. Zaten sonraki her dördü grupların ilk sesinde Çargâh seside eklenmiştir. Ayrıca vurguda 4'lü gruplamayı ortaya çıkarıyor.
- (y')'de her 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz seslerin arasında bir üst sese çarpma yapılmıştır. Bu çarpmada notamızda (') gösterilmiştir.
- Cümle içinde birden fazla farklı sekileme grupları görülmektedir.

Ritim

→ Genellikle 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz ses gruplarının kullanıldığı (j) cümlesinin icrâsında değişken olmayan bir ritim kalıbı mevcuttur.

İcrâ Açısından

→ (j) cümlesinin aynı yapıdaki ilk üç motifinde çarpma kullanılmış ve girişte Nevâ'dan Muhayyer'e glissando ile çıkılırken Muhayyer perdesine mızrapsız çarpma ile değinilmiştir.

→ Cümlenin ikinci portesi 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz ses gruplarından oluşurken bol mızraplı icrâ ile vurgu elde edilmiştir.

→ Cümlenin son motiflerinde kullanılan çift sesler bilhassa vurgulu icrâ edilmiştir.

(k) cümlesi (2'.03" – 2'.19"):

Yapı - Melodi

The image displays three staves of musical notation for the (k) sentence. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a sequence of notes with accents, followed by three motifs labeled 'x', 'x'', and 'x'' with blue brackets above them. The second staff continues the sequence with notes and accents, including a 'Vib.' marking and a downward arrow. It features three motifs labeled 'y', 'y'', and 'y''' with blue brackets above them. The third staff starts with a 'y''' motif, followed by a 'Vib.' marking and a sequence of notes with accents, ending with a blue bracket under the final notes.

→ Acem perdesinden iniş seyri gösteren (k) cümlesi, zenginses gruplarıyla Dügâh perdesine kadar pestleşmiştir.

→ (x) ve (x') motifleri birer ses pestleşerek, benzer ritm kalıplarıyla, şarkı aranağmesi hissiyatı uyandıran bir zenginlik katmıştır. İkinci ve üçüncü grup, sekileme haline gelmiş, aynı modelin yürümesine dönüşmüştür.

- (x) ve (x') sekilemelerinden sonra karşımıza çıkan vibratolar, bahsettiğimiz melodik zenginliğe tasdikte bulunmuştur.
- Sekizlikle gösterdiğimiz Üçer seslik inici grubun oluşturduğu (y) modelinde, üçüncü ve dördüncü seferde son ses arada çarpma olan kısa değerlere dönüşmüştür.

Ritim

- (k) cümlesinin ilk portesinde; 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz ses gruplarından sonra 8'lik nota değeri ile gösterdiğimiz bas seslerinin duyurulmasıyla yürük ve vurgulu bir yapı gösterilmiştir.
- İkinci porteden itibaren 8'lik nota değeri ile gösterdiğimiz seslerle ritmik yapı yavaşlamış, cümle sonundaki Dügâh'da ısrarlı kalışlarla bu durum pekiştirilmiştir.

İcrâ Açısından

- İkinci portede Kürdî perdesinde vibrato yaptıktan sonra Dügâh'dan Acem'de glissando görülmekte ve ilk iki motifte alt mızraplı çarpma yer almaktadır.
- (k) cümlesi sonunda görülen Dügâh'da mızraplı kalışta pedal sesler kullanılmış ve son dört ses grubu cümle bağıyla bağlanmıştır.

(l) cümlesi (2'.19" – 2'.29"):

Yapı – Melodi

x x x x x x x x

y y

- Sondaki sekileme sadece model ve bir yürüyüştür.
- Önceki cümleden devam ederek Dügâh'dan Acem'e glissando ile atlayarak başlayan (l) cümlesi, Muhayyer perdesinden itibaren sekileme şeklinde Dügâh'a

kadar inip Dügâhdan aceme gidip nevaya geri dönen bir pasaj ile (e) cümlesindeki (x) basit modelle aynı devam ederek Çargâh perdesinde kalış hissi vermiştir.

→ Dügâh'da Kürdî çeşniysiyle asma karar göstererek sona ermiştir.

Ritim

→ (l) cümlesinin parçasında genellikle 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz seslerle hızlıca seyreden ritim yapısı, cümledeki ikinci portesinde daha büyük değerler ve puandorglar ile ağırlaşmış ve cümle sonunda uzun bir asma kalış göstermiştir.

İcrâ Açısından

→ (k) cümlesinden (l) cümlesine geçerken Dügâh'dan Acem'e glissando ve mızrapsız çarpma ile atlanmış, bir sonraki motiften itibaren aynı notalar arasında aksan kullanılarak Muhayyer'den Dügâh'a kadar inilmiş ve bu seyir Çargâh perdesine kadar yürük şekilde devam etmiştir.

→ 16'lık nota değeri ile gösterilen seslerle sağlanan yürük seyrin sonundaki puandorglu Çargâh'dan sonra Dügâh sesinden Kürdî perdesine yine uzun sesle geçerek, ritim iyice ağırlaştırılmıştır.

→ Kürdî'den Nevâ'ya glissando ile mızrapsız bir şekilde geçilmiş, pestleşirken Dügâh'da vibratodan sonra 16'lık nota grubuna eklenen Kaba Dügâh pedal sesiyle kalış hissi belirginleştirilmiştir.

(m) cümlesi (2'.30'' – 2'.39''):

Yapı – Melodi

x' x'' x

z z z z z

The musical notation is on a single staff in treble clef. It begins with a measure marked 'm'. The melody consists of several eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. There are five 'z' marks below the staff, corresponding to specific notes. Above the staff, there are three blue brackets grouping different sections of the melody. Above these brackets are the labels 'x'', 'x'', and 'x' respectively.



- İlk çarpmalı grup, (j) cümlesinin başındaki çekirdek motifi hatırlatsa da bu cümlede motifin devamı gelmiyor.
- Bu tize doğru gelişen yükseliş, tansiyon getiriyor.
- (m) cümlesi Acem çevresinde dolaşarak, Acem'de kısa bir kalış göstermiştir. (m) cümlesinin giriş motifi ve glissandolu atlama ile başlaması, (l) cümlesini hatırlatırken Acem perdesi vurgulanmıştır.
- Cümlenin ikinci portesi Çargâh'dan sekileme şeklinde Muhayyer'e ulaşıp yine Acem'de sona ermiştir.

Ritim

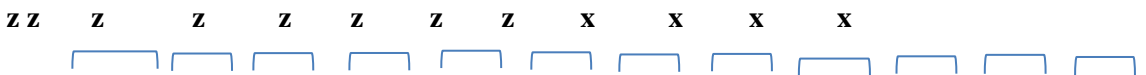
- (m) cümlesinin sonunda gösterilen ağırlaşmanın yine kimlik değiştirip hızlanması, karar hanesinin gelişme bölümünün uzamasını sağlıyor.
- (m) cümlesi genel olarak hızlı ve orta vurguda icrâ edilmiştir.

İcrâ Açısından

- (m) cümlesi girişinde ilk Dügâh sesinde Kürdî çarpması mevcuttur.
- İkinci Dügâh sesinden Acem perdesine, diğer birçok cümlede de görüldüğü gibi glissandolu ve mızrapsız atlanmış ve sonraki sesler bağlı icrâ edilmiştir.
- Dördüncü ses grubunda Gerdaniye'deki Muhayyer çarpması, Acem perdesindeki ısrarlı mızraplara daha ahenkli geçişi sağlamıştır.
- Cümlenin ikinci portesi, 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz üçlü gruplardan oluşan süslemesiz beş adet hücre sekilemesiyle başlayıp, 8'lik nota değeri ile gösterdiğimiz Muhayyer perdesiyle ağırlaşarak cümle sonunda Acem'e ulaşmıştır.
- İkinci porte, birinci porte ile bir soru – cevap bütünü oluşturmuştur.

(n) cümlesi (2'.40" – 2'.57"):

Yapı – Melodi



3 4

→ Dügâh'dan Sünbüle'ye yükselen, oradan Nevâ'ya pestleşen 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz üçlü gruplardan oluşan sekilemeler; (n) cümlesinin ilk portesini oluşturmaktadır. Bu gurupla bir önceki cümlede de karşılaşılmıştı.

→ 1.portenin son 4 grubu ile sekileme, inici 3 sese dönüşüyor.

→ İkinci portedeki tekrarlanan sesler hakkında Mutlu Torun'un ifâdeleri şöyledir:

2. Portedeki (q, q', q'') ses grupları, acemden Çargah'a ulaşan tekrarları, bir ısrarı ortaya koymaktadır. İkinci gelişte neva sesindeki üst-alt mızrap ve aradaki çarpma yerine tek neva sesi gelmiştir. Usta müzisyen Cemil Bey, üçüncü defa aynı fikri getirirken, hem baş kısmına ekleme sesler koymuş ve muhayyerden gelmiş, hem de tekrarlanan acem ve Hüseyinî seslerini üst-alt çift mızrap ile çalmıştır. Aslında, artık son ses çargah da değildir ve peste devam etmiştir. (Mutlu Torun, kişisel görüşme, 20.04.2017)

→ Mutlu Torun, (y) motif çekirdeği için de şunları belirtmektedir:

M		Model
1		1 perde yükselerek ilk perde kısalıyor
2		Araya farklı seslerin girmesiyle gelişimi
3		Bir ton pestten başlayan 3.gelişim

(y) motif çekirdeği, çarpmalı üst-alt mızraptan sonra tize bir hareket gösteriyor. Modelle beraber 4 defa geliyor. İkincisi bir perde yüksekten gelirken değerlerinden biri kısalıyor, araya farklı sesler girdikten sonra gelen üçüncü gruptan son kısım atılmış, iki ses eklenmiş, dördüncü ve sonuncu, pestten, durak sesinden başlıyor, modelle aynı yapıda, düğaha ulaşıyor. Zaten cümle sonuna, ısrarlı düğah seslerine varmış oluyor. (Mutlu Torun, kişisel görüşme, 20.04.2017)

- Dügâh'dan Sünbüle'ye yükselen, oradan Nevâ'ya pestleşen 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz üçlü gruplardan oluşan sekilemeler; (n) cümlesinin ilk portesini oluşturmaktadır.
- Dügâh'a Kürdî dizisiyle inen ikinci porte, kalış göstermeden cümle sonuna kadar devam etmiştir.

Ritim

- (n) cümlesinin ilk portesi, 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz sekilemelerle hızlıca seyredirken ikinci porteden itibaren 8'lik nota değeri ile gösterdiğimiz sesler ritmini düşürmüştür.

→ İlk porte ile diğer porteler metronom bakımından yakın olsa da ikinci porteden itibaren görülen 8'lik nota değeri ile gösterdiğimiz sesler ile sağlanan ağırlaşma hissi daha belirgindir.

İcrâ Açısından

→ (n) cümlesinin ilk portesini oluşturan sekilemede, (m) cümlesinde olduğu gibi süsleme kullanılmamıştır.

→ İkinci portenin başındaki Nevâ'da Hüseyinî'li çarpma ve ardından Nevâ'dan Acem'e glissandolu ve mızrapsız geçiş gibi süslemeler; değişken seyre nağme zenginliği kazandırmaktadır. Taksim genelinde bu ifâdelere sıkça rastlanmaktadır.

→ Seyrin devamında Çargâh'dan Acem'e, Çargâh'dan Muhayyer'e glissando ve mızrapsız ses atlamalarında da bahsedilen süslemelerle elde edilen icrâ zenginliğidir.

→ Cümledeki sonundaki Dügâh'da ısrarlı mızraplar, pedal seslerle vurgulanmış ve cümle bağıyla bağlanmıştır.

(o) cümlesi (2'.57" – 3'.10"):

Yapı – Melodi

The musical notation consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a 2/4 time signature. The first staff contains a sequence of eighth notes with accents, followed by a half note. The second staff continues with eighth notes and accents. The third staff concludes with a half note and a double bar line.

- (o) cümlesi başında Nevâ'dan Kaba Çargâh'a inen seyir, Kaba Çargâh'dan Nevâ'ya sekileme (sekvens – (b) cümlesi başındaki melodi yürüyüşü) ile tizleşip oradan yine sekilemeyle Yegâh'a inerek 32'lik nota değeri ile gösterdiğimiz seslerden oluşan bir grupla Acemaşiran perdesinde tam karara varmaktadır.
- Si natürel yani Kaba Buselik perdesi melodiyi Acemaşiran'a götürüyor.

Ritim

- (o) cümlesi genel olarak aynı metronomda olmakla beraber, nota değeri bakımından farklılık gösterdiklerinden ritim yapıları farklı duyumları ortaya çıkarmaktadır.
- Cümle sonunda tam karara varmadan 32'lik nota değeri ile gösterdiğimiz notalardan oluşan bir grup kullanması, taksim en başından beri ritim gücü yüksek ve vurgulu geçtiğinin özetini vermektedir.

İcrâ Açısından

- (o) cümlesinin başında kısa bir kalıştan sonra, farklı yapıdaki ses gruplarında sekileme yapıldığı görülmektedir. Bu, anlamı zenginleştirirken monotonluğu engellemektedir.
- Sekilemeyi oluşturan her hücrede görülen bir üst perdeli çarpma, yorum zenginliğini bu şekilde artırmıştır.
- Cümlede görülen uzun sekileme, tam karara 32'lik nota değeri ile gösterdiğimiz ses gruplarına varılmasıyla bir anda kesilmiş, bu vesileyle taksim genel yapısındaki ciddiyet, vurgu ve bol mızraplı icrâ pekiştirilmiştir.

4.2.6. Genel Değerlendirme

Acemaşiran taksim incelenmesinden sonra bulguları bir araya getirip bir genel değerlendirme yapılacaktır.

4.2.6.1. Form

Form açısından değerlendirmede taksim boyunca kullandığı sekilemeler ve motif geliştirmeler tablolar halinde verilmiştir.

Model, Sekileme ve Motif Geliştirme Tablosu

	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	Toplam
Sekileme Model Sayısı		1	3		1			1	3	2	2	2	1	3	1	20
Sekileme Sayısı		5	1		1			3	1	9	4	10	5	1	1	98
Geliştirilen Motifin Model Sayısı		2		3	1			1		1	2		1	1		11
Motif Geliştirme Sayısı		4		7	1			1		1	5		3	4		26

Bütün taksim boyunca 20 farklı sekileme modeli ile yaptığı sekilemelerle 98 adet sekilemeye ulaşmıştır.

Buna karşılık 11 adet modeli, geliştirerek 26 farklı fiğür oluşturmuştur. Sayılardan da anlaşıldığına göre motifin bir modelini çok defa değil, bir defa geliştirerek kullandığı görölmöyor.

4.2.6.2. Melodi

Melodi başlığı altında bu taksimdeki makam anlayışı, çeşni ve kalış tablosu, kullandığı sesler istatistiği, bas seslerden yaptığı destek ele alınmıştır

Makam Anlayışı

Fikret Kutluğ'un tarifinde geçen beyati çeşnisini kullanan Acemaşıran makamı değil, diğer bütün tariflere kullanıldığı gibi inici bir Çargâh dizisini kullanmıştır.

A) Acem makamı doyurucu olarak gösterildikten sonra Nevâ açılarak Beyâtî makamı seyri içine girilir. Eserlerde, Beyâtî seyrinin Acem seyri kadar uzun sürmediği, Çargâh ve Segâh'da bazen asma kararlar ile Dügâh'daki asma kararlardan sonra Beyâtî seyrine son verilip tekrar Nevâ ve Acem'e dönölerek Acemaşıran perdesine doğru pestleşmede Nigâr beşlisi içinde Acemaşıran perdesinde ve yine çoğu zaman yedenli olarak karar verildiği görölmöyor. (Kutluğ; 2000, 437)

Prof. Erol Deran'ın Acemaşiran taksim konusunda görüşü aşağıda belirtilmiştir;

Tanbûrî Cemil Bey, taksimlerinde; takdim, nakarat, meyân, nakarat ve karar bölümlerini yerinde kullanmasına rağmen zaman zaman bu kuralın dışına çıkarak kendine özgü değişik icrâlarda da bulunmuştur. Acemaşiran taksiminde olduğu gibi! (Erol Deran, kişisel görüşme, 24.05.2017)

Prof. Mutlu Torun bu taksimın makam anlayışı hakkında görüşlerini aşağıda belirtmiştir;

“Tanbur ile Acemaşiran taksimın makam anlayışı konusunda şunları söyleyebilirim. Burada, Klasik eserlerde görülen arada Uşşak geçkisi olan veya Acem makamı gibi başlayan bir seyir kullanmamış. Direkt olarak Acemaşiran makamı dizisini yani Fa üzerindeki Çargâh dizisini kullanmış. Birinci özellik bu.

İkincisi, taksimın sonuna kadar neredeyse Acem perdesinde kaldıktan, Neva perdesinde buselikli kaldıktan sonra Dügâh perdesinde Kürdi'li karar vermiş. Hatta insan bazen Kürdi mi kalacak diye düşünüyor. Fakat son cümlede belkide Kaba Çargâh perdesini göstererek onun gücüyle de Acemaşiran perdesinde kalmış. Gerçi Kürdi makamı değil de, Acem-Kürdi makamı başlangıçta düşünülebilir. Böyle bir özelliği de var bu taksimın.

Bunun dışında bir özelliği de, aslında belki formla ilgili bir özellik olarak düşünülebilir hiç meyan açmamış. Başlayıp karar perdesinin en sonunda bulmuş. Aslında Meyan açmak demek şudur. Başlangıçta bir fikir gelir gelişir ondan sonra durak perdesinde karar verir, daha sonra başka bir dünyaya gider. Böyle Acemaşiran perdesine gelip kalma şekli yok bu taksimde. Bu çok anormal gelmiyor bana. Cemil Bey yine Ferahnak taksiminde hatırlamam doğruysa ve zannediyorum Neva-Buselik Taksiminde de karar perdesine gidip tekrar meyan açmamış. Bu taksimlerin öyle bir özelliği var.”(Mutlu Torun,kişisel görüşme, 20.04.2017)

Murat Aydemir'in bu taksimın seyri için görüşleri aşağıda belirtilmiştir;

Acemaşiran taksim, sanki o anda hadi şimdi çal bize dedikleri anda bir taksim gibi duyuluyor. Bundan şu sonuç çıkartılmasın, biri daha iyi diğeri daha kötü gibi. İkisi de çok güzel. Fakat dikkatle dinlersen acemaşiran taksim sonlarına doğru bir yerde Acem-kürdi sanki karar vermiş gibi bir durum var. Sonra biraz daha uzat dedikleri içinde uzatıp acemaşiran karar vermiş gibi bir halde var. (M.Aydemir, kişisel görüşme, 18.05.2017)

Aşağıdaki tablo taksimde kullanılan perdelerin, çarpmalar hariç her cümle içindeki ve toplam sayısını vermektedir.

Taksimde Kullanılan Perdelerin Sayım Tablosu
(Çarpmalar Sayılmamıştır)

Taksimde kullanılan perdelerin isimleri	A	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	Toplam
T.Neva			1				1									2
T.Çargâh			3			1	5	1								10
T.Buselik																
Sünbüle			4	2		3	13	1	3			1		1		28
Muhayyer	4	1	6	6	2	27	13	2	9	5		3	2	5		85
NimŞehnaz						1			4	4						9
Gerdâniye	5	3	4	8	4	2	9	5	6		3	3	8	8		68
Acem	8	4	3	36	14	2	3	8	14	35	9	5	25	9		175
Nim Hisar			2													2
Hüseynî	4	7	5	12	8		1	10	13	3	13	5	7	8		96
Neva	4	8	9	7	6		1	24	22	4	6	5	3	11	4	114
Hicaz							1	1	4							6
Çargah		10	7	2	6				4	5	7	5	3	6	5	59
Buselik										1			1	3		5
Kürdi		4	4		4						5	7		3	5	32
Dügâh		4	4		4						15	9	2	29	8	75
NimZirgüle														1		1
Rast		1	1		3						3			7	9	24
Acemaşiran		1		2	7									2	8	20
H.aşiran					1						1				7	9
Yegâh				1				1			1				5	8
K. Çargâh		1									1				4	6
K.Buselik															1	1
K.Dügâh						14					6	1		3		24
K.Acemaşiran				1												1
K.Hüseynî				1												1
K.Yegâh						2		9								11
Toplam Perde Sayısı																872

Bu tabloda da görülüyor ki, çarpımlar olmadığı halde yine Acem perdesi en çok kullanılan perde olmakla beraber Neva, Hüseyinî, Muhayyer perdeleri Acem perdesini takip etmektedir

Aşağıdaki tabloda taksimde kullanılan çarpımların perde isimleri ve sayıları verilmiştir. Her cümle için ayrı sayım yapılmış ve perdelerin taksim genelinde toplam sayısı verilmiştir.

Taksimde Geçen Çarpımların Perdelerine Göre Sayım Tablosu.

Taksimde kullanılan perdelerin isimleri	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	Toplam
T.Neva							3									3
T.Çargâh			2			1	3	1								7
T.Buselik																
Sünbüle			3	1		1			3	2		1	2			13
Muhayyer		1			2	1	1	2	4	1	2	1	1	1		17
NimŞehnaz																
Gerdâniye	3	2	1	6	5	2		2	4	4	1	1	5			36
Acem		2	3	3	4		1	2	2	2	3	1				23
Nim Hisar																
Hüseyni		2	1	3	3			4	6		1	2		3	2	27
Neva		4			4			2	2		3	1			2	18
Hicaz																
Çargah		1			2					1		1		2	3	10
Buselik														4		4
Kürdi		1	1		3						1	1	1		3	11
Dügâh					1						2			2	2	7
NimZirgüle																
Rast					5									1	2	8
Acemaşiran															3	3
H.aşiran															1	1
Yegâh																
K. Çargâh																
K.Buselik																
K.Dügâh																
K.Acemaşiran																
K.Hüseyni																
K.Yegâh																
Toplam Çarpma Sayısı															=	188

Müziğimizde çarpma genellikle gerçek notanın bir üst perdesinde yapılır. O sebeple en fazla çarpma yapılan perdenin gerdaniye oluşundan, en çok kullanılan perdenin acemaşiran oluşuna da ulaşılabilir. Hüseyni perdesindeki çarpmalarda gerçek seslerin Neva olduğunu gösteriyor.

Aşağıdaki tabloda taksimde kullanılan perdelerin sayıları, kullanılan çarpmaların perde sayıları ve bu perdelerin toplam sayılarının istatistikleri aşağıda verilmiştir.

Taksimde Kullanılan Perdelerin Ses Sayısı Toplam Tablosu

Taksimde kullanılan perdelerin isimleri	Taksimde yapılan çarpmaların perde adeti	Taksimde kullanılan perdeler ve adeti (çarpmalar hariç)	Taksimde kullanılan perdelerin çarpmalarla beraber adeti
T.Neva	3	2	5
T.Çargâh	7	10	17
T.Buselik			
Sünbüle	13	28	41
Muhayyer	17	85	102
NimŞehnaz		9	9
Gerdâniye	36	68	104
Acem	23	175	198
Nim Hisar		2	2
Hüseyni	27	96	123
Neva	18	114	132
Hicaz		6	6
Çargah	10	59	69
Buselik	4	5	9
Kürdi	11	32	43
Dügâh	7	75	82
NimZirgüle		1	1
Rast	8	24	32
Acemaşiran	3	20	23
H.aşiran	1	9	10
Yegâh		8	8
K. Çargâh		6	6
K.Buselik		1	1
K.Dügâh		24	24
K.Acemaşiran		1	1
K.Hüseyni		1	1
K.Yegâh		11	11
Toplam kullanılan perde sayısı			1060

Burada da Acem perdesinin öne çıktığı görülüyor. Onu da Neva, Hüseyinî ve Muhayyer perdeleri takip ediyor. Bu tablo Cemil Bey'in Acemaşiran makamında yaptığı bir taksimde, hangi perdelerin daha çok üzerinde durduğunu gösteriyor.

Aşağıdaki tablo Cemil Bey'in taksimde kalış yaptığı perdeleri, kaldığı perdede yaptığı çeşniyi, ve kalış yaptığı saniyeyi belirtmektedir.

Asma ve tam kalışların Kaldığı Saniye ve Çeşni Tablosu

(Taksimdeki sıraya göre verilmiştir.)

	Perde İsmi	Kaldığı Çeşni	Kaldığı Saniye
1	Acem	Acem'de Çargâh	00:05
2	Dügâh	Dügâh'ta Kürdi	00:16
3	Acemaşiran	Acemaşiran'da Çargâh	00:18
4	Çargâh	Çargâh'ta Çargâh	00:29
5	Acem	Acem'deÇargâh	00:46
6	Acem	Acem'de Çargâh	00:56
7	Muhayyer	Muhayyer'de Kürdi	01:06
8	Sünbüle	Muhayyer'de Kürdi 2.derece	01:12
9	Muhayyer	Muhayyer'de Kürdi	01:15
10	Gerdaniye	Gerdâniye'de Buselik	01:19
11	Neva	Neva'da Buselik	01:50
12	Dügâh	Dügâh'ta Kürdi	02:29
13	Acem	Acem'de Çargâh	02:36
14	Acem	Acem'de Çargâh	02:40
15	K.Çargâh	Kaba Çargâh'ta Çargâh	03:01
16	Acemaşiran	Acemaşiran'da Çargâh	03:10

(d) cümlesinin son portesindeki Acem perdesindeki mızrap vuruşları ve Acemaşiran perdesinin desteğinin tümü Acem perdesi üzerinde kalış olarak değerlendirilmiştir.

Yukarıda ki tabloya baktığımızda görüyoruz ki en çok kalış yapılan perde makamın tiz durağı olan Acem perdesidir. Yukarıdaki tabloya baktığımızda yapılan kalışlarda çok görülen iki adet çeşni var. Biri Çargâh çeşnisi, diğeri ise Kürdî çeşnisi. Çargâh çeşnisini kalış olarak genelde karar perdesi olan Acemaşiran, güçlü perdesi olan Çargâh, tiz durak olan Acem perdelerinde Görülüyor. Kürdî çeşnisini ise durak ve tiz durak perdelerinin 3.dereceleri olan Muhayyer ve Dügâh perdelerinde görülüyor. Ve bu perdelerdeki Kürdî çeşnisinin 1.derecesine ulaşmak için 2.derecesinde kalındığını görülüyor. Örnek olarak "01:12" sn.deki kalış yapılan Sünbüle perdesi, Muhayyer üzerindeki Kürdî çeşnisinin 2.derecesidir. Amaç burada Muhayyer perdesine Kürdî çeşnisi ile ulaşmaktır.

Bas Seslerle Destek Tablosu

	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	Toplam
Ana ses ile beraber bas ses		1	1			6								3		11
Tek başına bas ses				5	1	10		10			9	1				36
Toplam bas sesle destek		1	1	5	1	16		10			9	1		3		47
Bas olmayan çift ses										3						3

Taksimde bas olmayan çift sesler, uzamakta olan Acem perdesiyle beraber duyulan Çargâh perdesiyle oluşmaktadır. Sadece (j) cümlesinden başka cümlede görülmemiştir. Taksimde toplam 3 adet bulunmaktadır.


Kaba Çargâh perdesi taksimde toplam 6 kere kullanılmıştır. Fakat bunlardan sadece 2 tanesi bas desteği amacıyla kullanılmıştır. 1 tanesi (b), 1 tanesi ise (k) cümlesinde bulunmaktadır. (o) cümlesinde ise 4 adet Kaba Çargâh perdesi kullanılmıştır. Fakat bas ses ile destek amacıyla değil, melodinin sekileme yürüyüşünde icra edilen bir ses olarak kullanılmıştır. Bu yüzden (o) cümlesinde geçen 4 adet Kaba Çargâh perdesinin sayısı. bas seslerle destek tablosunda yer almamıştır.

Ana sesler ile kullanılan bas sesler taksimde toplam 11 tanedir. Bu perdeler Kaba Yegâh, Kaba Çargâh, Kaba Dügâh perdeleridir. Tek başına kullanılan bas ses sayısı 36 adettir. Tek başına kullanılan bas seslerin perdeleri Kaba Yegâh, Kaba Dügâh, Yegâh, Kaba Hüseyinî-aşiran, Acemaşiran perdeleridir. Ve toplamda tabloda görüldüğü gibi 47 adet bas ses ile destekleyen perde bulunmaktadır.


4.2.6.3. Ritm

Aşağıda verilen tabloda taksimde geçen es sayısı, (cu) sayısı, (cu') sayısı ve özel olarak gösterdiğimiz tartım kalıbının sayısı her cümle için ayrıca sayılmış, veriler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir..

Es Sayısı ve Cu Sayısı Tablosu

	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	Toplam
Es Sayısı	1	1			1	1	2		1			1	2		1	11
Cu	2													1		3
Cu'	2															2
		3	2	2					5							12

Yukarıdaki tabloya baktığımızda Cemil Bey'in 11 adet Es kullandığını ve her cümlede Es kullanmadığını görüyoruz. (cu) bizim özel belirttiğimiz bir kalıptır. (cu)'yu model olarak alırsak taksim içinde karşımıza (cu'), (cu)'cun motif geliştirmesi olarak çıkıyor. Ve her ikisininde kullanım sayısı tabloda gösteriliyor. Tablonun en altında bulunan tartım kalıbı ise Cemil Bey'in çok kullandığı bir kalıp olduğu için bu taksimimizin tablosuna da ekledik. Tabloda görüldüğü gibi 12 defa kullanılmıştır.

(cu) ritm kalıbı olarak Curcuna usulünün ilk 5 zamanına  veya εξε)denk gelmektedir.

4.2.6.4. İcra

Aşağıdaki tabloda, Cemil Bey'in bu taksim içinde yaptığı çarpma sayısını, vurduğu mızrap sayısını, kullandığı Glissando ve Legato tekniklerinin sayısını cümle cümle görmektedir.

İcra Bölümü Tablosu

	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	Toplam
Çarpma S.	3	13	11	13	13	5	8	13	21	10	13	9	9	13	18	188
Legato				2					1							3
Glissando			1	4	1	1				1	1	2	1	3		15
Mızrap S.	25	43	52	73	58	49	52	70	77	57	73	45	52	94	57	1008

Tabloda görüldüğü üzere, Tanburi Cemil Bey bu taksimde toplam 188 adet çarpma yapmıştır. Bu taksimde 3 adet Legato kullanması, bu taksimde Legato tekniğini daha seçici kullandığını gösterir. Tabloya baktığımızda sadece (d) ve (i) cümlelerinde

Legato vardır.. Yine tabloda baktığımızda taksim genelinde yapılmış 15 adet glissando ve 1008 adet vurulan mızrap sayılarını görülmektedir.

4.3. Gülizâr Tanbur Taksimi Analizi

Bu bölümde, Tanbûrî Cemil Bey'in Gülizar Tanbur Taksîmi incelenmiştir. Taksim notası ve kayıt bilgileri verildikten sonra, analize geçilmiş, önce genele bakılmış, sonra cümleler detaylı olarak incelenmiştir.

Gülizâr Tanbûr Taksîmi

Tanbûrî Cemil Bey

Notaya Alan: Mutlu Torun

A a

b

c

d

B e

Ci

j

k

Dl

m

n↑

The image displays three staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff contains a melodic line with eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes and several accents. The second staff features a rhythmic accompaniment with eighth-note chords, marked with accents and a fermata. The third staff continues the melodic line with eighth notes and concludes with a double bar line and a common time signature.

4.3.1. Kayıt Hakkında

Bu bölümde, Tanbûrî Cemil Bey'in Gülizar Tanbur Taksîmi'nin incelenmiştir. Ses kaydı kaynağı, Kalan Müzik tarafından 2016 yılında "Tanbûrî Cemil Bey Külliyyâtı" adıyla çıkarılan müzik albümüdür.

4.3.2. Tür

Bu icrâ kaydı, başlangıç – bitiş süresi 3 dakika 20 saniye olan bir taksime aittir. Taksim kaydı süresi, baştaki sunum konuşması, baştaki ve sondaki beklemeyle birlikte 3 dakika 33 saniye sürmektedir.

4.3.3. Biçim - Yapı

Gülizar Tanbur Taksimi'nin cümle, periyod ve bölmeleri aşağıda gösterilmiştir. Çalışmada kabul edildiği üzere küçük harfler cümleleri, parantezler periyodları, büyük harfler ise bölmeleri göstermektedir. Taksimde zemin, karar, meyan, karar olmak üzere 4 bölüm vardır. Bu bölümler de kendi içinde ayrı periyodlar şeklinde gösterilmeye çalışıldı.

BÖLÜMLERPERİODKARAR PERDELERİ

ZeminA ($a^{11''-23''} + b^{25''-35''}$) Nevâ

($c^{37''-49''} + d^{49''-1'.06''}$) Dügâh

KararB ($e^{1'.09''-1'.20''} + f^{1'.21''-1'.40''}$) Çargâh

($g^{1'.42''-1'.54''} + h^{1'.54''-2'.16''}$) Dügâh

MeyanC ($i^{2'.20''-2'.28''} + j^{2'.28''-2'.39''} + k^{2'.39''-2'.47''}$) Nevâ

Karar D ($l^{2'.48''-2'.55''} + m^{2'.56''-3'.07''}$) Çargâh

($n^{3'.07''-3'.20''} + o^{3'.20''-3'.33''}$) Dügâh

Sunum konuşması ve baştaki beklemeyle 11. saniyede başlayan taksim icrâsının zemin bölümü, 1 dakika 9 saniyedir, dolayısıyla zemin bölümü 55 saniye sürmektedir.

Zemin bölümünün ardından gelen karar bölümü, 2 dakika 20 saniyeye ulaşması itibarıyla 1 dakika 6 saniye sürmektedir.

Ardından meyan bölümüne geçilmekte ve bu bölüm, 2 dakika 48 saniyeye ulaşması itibarıyla 26 saniye sürmektedir.

Son olarak karar bölümü, 3 dakika 33 saniyeye ulaşmakta ve dolayısıyla 42 saniye sürmektedir.

4.3.4. Melodi – Makam

▪ A Zemin Bölmesi

- $(a^{11''-23''} + b^{25''-35''})$ periyodu: Taksim başlangıcı olan (a) cümlesine, Dügâh perdesinden Gerdaniye'ye glissandolu atlamayla girilmiş, kısa seyirlerle Gerdaniye perdesinde kalışlar gösterilmiş ve makamın güçlü perdesi olan Hüseyinî'ye ulaşılmıştır.

“Gülizar, genellikle durağı göstererek tiz durağa atlamak suretiyle başlar. Tizde Uşşak dörtlüsü ile Hüseyinî beşlisi içinde karışık olarak seyir yapar. Güçlü olan Hüseyinî'de belirli bir ısrarla asma kararlar verir.” (Kutluğ; 2000, 347)

Bu taksimde tiz durak değil 7.Derece olan gerdaniyeye ve bu ses eksen olarak alınmıştır.

(b) cümlesi, ilk cümle parçasında Hüseyinî perdesi üzerinde hicaz göstermiştir.

İkinci cümle parçasında ise Hüseyinî perdesi üzerindeki Hüseyinî çeşnisinin yedeni olan Neva perdesinde kalıp cümleyi tamamlamıştır.

- $(c^{37''-49''} + d^{49''-1'.06''})$ periyodu: (c) cümlesi, Nevâ'da Rast dizisiyle başlayıp Gerdaniye perdesinde Rast çeşniyle kalış göstermiştir. (d) cümlesi de (c) cümlesinin son sesi Gerdaniye'den devam etmiş ve bazı seslerde vurgulu bir icrâ ile Hüseyinî çeşniyle Dügâh'a ulaşıp uzun bir kalış göstererek (A) bölmesinin giriş kısmını tamamlamıştır.

▪ B Karar Bölmesi

- $(e^{1'.09''-1'.20''} + f^{1'.21''-1'.40''})$ periyodu: (e) cümlesi, (a) cümlesine benzer şekilde Dügâh'dan Gerdaniye perdesine atlayarak başlamıştır. (e) cümlesi bol mızraplı icra ile belirginleşmekte ve Muhayyer'de ısrarlı seyir görülmektedir. (f)

cümlesi, yavaş yavaş pesleşme göstererek zemin bölmesinin sonuna yaklaşıldığı hissini vermiş ve çargah perdesinde asma kalış yapmıştır. Cümlelerin ikinci yarısında 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz notalar, yerini 8'lik nota değeri ile gösterdiğimiz notalara bırakması, zemin bölmesinin sonuna yaklaştığının müzikal göstergesi olmuştur.

- $(g^{1'.42''-1'.54''} + h^{1'.54''-2'.16''})$ periyodu: (g) cümlesi Çargâh ile başlamış ve bu perdede ısrarlı kalışlar göstermiştir. Son olarak (h) cümlesi de yine Çargâh perdesinden aynı motifle devam etmiş, pesleşme eğilimi göstererek bölmenin sona ereceği ifadesini Dügâh'daki ısrarlı mızraplarla gösterirken periyod başlarında olduğu gibi Gerdâniye'ye son bir atlamadan sonra hızla pesleşerek Dügâh'da asma karar göstermiştir.

▪ C Meyan Bölmesi

- $(i^{2'.20''-2'.28''} + j^{2'.28''-2'.39''} + k^{2'.39''-2'.47''})$ periyodu: (i) cümlesi Neva perdesi ile başlamış ve bu perdede Muhayyer perdesinde bulunan Uşşak'ın Rast'lı genişlemesi gösterilmiştir. (j) cümlesinde Muhayyer perdesine vurgu yapılmış, cümle sonu Çargâh perdesinde bitmiştir. (k) cümlesi Çargâh perdesiyle başlamış olup, periyodun başlangıç perdesi olan Neva perdesi ile periyodu sonlandırılmıştır.

▪ D Karar Bölmesi

- $(l^{2'.48''-2'.55''} + m^{2'.56''-3'.07''})$ periyodu: Dügâh perdesinden Gerdâniye perdesine atlayarak başlayan (l) cümlesinde, Hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî 5'lisi gösterilmiştir. (m) cümlesine Dügâh perdesinden başlamış, Hüseyinî perdesinde ısrarlı kalışlar yapmıştır. Çargâh perdesinde, Çargâh ile periyod sonlanmıştır.
- $(n^{3'.07''-3'.20''} + o^{3'.20''-3'.33''})$ periyodu: Çargâh çarpmalı Segâh perdesi ile başlayan (n) cümlesi, Dügâh perdesinde ısrarlı mızraplar göstererek bitmiştir. Dügâh perdesinden Gerdâniye perdesine atlayarak başlayan (o) cümlesi, Hüseyinî çeşnisi ile hem cümleyi, hem periyodu, hem de taksimi sonlandırmıştır.

4.3.5. Yakından Bakış

▪ A Zemin Bölmesi

(a) cümlesi (11''- 23''):

Yapı – Melodi



İlk cümlede, yapı açısından çok ilginç bir giriş görülüyor: Farklı şekillerde hep Gerdaniye perdesine gidiş görülüyor. İlk cümle parçasında pestten gelip kaldıktan sonra, fa diyez., sol ve la seslerini uzunca kullanıp gerdaniyeye ulaşıyor. İkinci cümle parçasında ise gerdaniyeye daha kısa şekilde ve daha sık ulaşımalar var. En sonunda, evc - gerdaniye sesleri arasında paslaşmalardan sonra, yepyeni sesler: tiz Buselik'den Hüseyini'ye gidişle cümle bitiyor. Eklemek gerekir ki, uşşak veya hüseyinî çeşnilerinde, 3. Derece, çeşninin kararına gidişe yol açar. Burada gerdaniye sesi, Hüseyini perdesine gidişi hazırlıyor. Bu, kompozisyon sanatında önemli yeri olan “motif geliştirme” yöntemlerinden biridir. Elbette Cemil Bey'in böyle bir sanatı göstermek amacı yoktu ve O, çalışarak ulaştığı imkanlarıyla ve içindeki müzik duygusu ile o anda besteleyerek çalışıyordu. Biz, O'nun müziğine ulaşabilmek için bu gözlemleri yapıyoruz. (Mutlu Torun, kişisel görüşme, 20.04.2017)



- (a) cümlesi Dügâh'dan Gerdaniye perdesine atlamayla başlayıp Gerdaniye'de uzun bir es kullanarak taksimın neşeli ve canlı değil, ağır başlı bir karakterde olacağı hissini veriyor.
- Evc ve Gerdaniye perdelerinde ısrarcı olmuş, Tiz Buselik perdesini kullanarak, Hüseyinî perdesinde Hüseyinî çeşnişiyle kalış göstermiştir.

İkinci cümle parçasında, gerdaniyede ısrar var. Evc sesleri, Gerdaniye perdesine götürüyor. Bazı çalışmalarda bu taksim “Gerdâniye Taksim” olarak isimlendirilmiştir. Bu kısım ve devamındaki bazı pasajlarda gerçekten Gerdaniye perdesinin öne çıktığı görülmektedir. (Mutlu Torun, kişisel görüşme, 20.04.2017)

Ritim

- 1.cümle parçasında uzun sesler kullanılmışken, 2.cümle parçasında ise 16'lık nota değeri ile gösterilen daha kısa sesler cümleye hâkimdir.
- 2.cümle parçasında kısa tutulan Evc ve uzun tutulan Gerdaniye perdeleri, bir usûlün içindeymiş ve o usûlün vurgularını duyuruyormuş gibi bir düzen hissi vermektedir.

İcrâ Açısından

- Cümlenin başlangıcında iki Dügâh sesi arasında ikili çarpma kullandıktan sonra yine dügahta ikili çarpma kullanılıp Dügâh perdesinden Gerdaniye'ye glissandolu bir atlama yapılmıştır.
- Hemen sonra gelen Eviç perdesinde iki küçük nota (ses) vardır. 1. ses mızraplı, 2.ses legato olan seslerdir.

(b) cümlesi (25" - 35"):

Yapı – Melodi

x

x'

(x) ve (x') ile gösterdiğimiz lavta mızrabı Hüseyinîve Evc'de kalışları sağlıyor.

- (b) cümlesi; Hüseyinî, Evc ve Nevâ perdelerinde 3 belirgin kalış gösteren bir ezgi yapısına sahiptir. İlk cümle parçasında Hüseyinî perdesinde Hicaz çeşnişi, ikincide Eviç'de segâhlı kalış ve üçüncü parçada Nevâ'da Rast çeşnişiyle kalış görülmektedir.

Taksim girişine çok yakın bir yerde Hüseyinî'de hicaz, hemen arkasından Evc'de segâh oldukça cesur geçkilerdir. Cemil Bey'in makamları, müziği için bir malzeme olarak kullanımının örneklerindedir. Aslında, ilk cümle sonunda Hüseyinî perdesinde Hüseyinî kalıştan hemen sonra, aynı perdede hicazlı kalıyor. Evc perdesi ise neveda kalışa yol açıyor. Her iki kalışta da dört küçük nota ile gösterdiğimiz sesleri (lavta mızrabı ile) kullanıyor. Bu açıdan bakınca bu küçük geçkilerin mantığı ortaya çıkıyor. Beklenilmeyenleri yapan Cemil Bey, aslında hedefine doğru gitmektedir. Gerçekten de gelecek (c) cümlesinde nevedan başlayan melodi, dolaşmaların sonunda güçlüsü olduğu Gerdaniye perdesine ulaşıyor. (Mutlu Torun,kişisel görüşme, 20.04.2017)

→ Eviç perdesinde kısa kalış gösteren ikinci parça soru motifi özelliği gösterirken, üçüncü parçası cevap motifi özelliği göstermektedir.

Ritim

- (b) cümlesinde genel olarak bir aşamalı yavaşlama veya hızlanma (accelerando – rallentando) görülmemektedir.
- Bu cümlede genellikle 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz notalar kullanılarak tansiyonlu bir icrâ sağlanmıştır.

İcrâ Açısından

- (b) cümlesi ilk olarak çarpmayla başlamış ve 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz notalara geçerek icrâda yürük bir duyum kazandırmıştır.
- Cümlenin ilk kalışında; sondaki küçük notalardan oluşan çarpmada, Eviç perdesi mızrapsız çarpma şeklinde icrâ edilmiştir.
- Cümlenin ikinci parçasında yine aynı süslemeyle bir motifi kullanılmış, Evc perdesine eklenen küçük notalardan dörtlü süsleme grubunun son üç notası mızrapsız şekilde icrâ edilmiştir.
- Cümlenin son parçasının girişindeki Nevâ çarpmasında alttan mızrap kullanılmış ve Tiz Buselik, Muhayyer ve Gerdâniye perdeleri vurgulu icrâ edilmiştir.

Bu perdeler, ses gruplarında zayıf zamana denk gelmekte, böylece “vurgu senkopu” veya “ters vurgu” denebilecek ifadeyi doğurmuştur.(Mutlu Torun, kişisel görüşme, 20.04.2017)

(c) cümlesi (37" – 49"):

Yapı – Melodi

x x' y y' y'' x''

y'''

Cümlenin girişinde ulaşılan tiz çargâh ve tiz segâh seslerindeki mızrap vuruşları, curcuna usûlünün ilk yarısındaki ritmik düzeni taşıyor. Cemil Bey bu vuruşları bazen bir doku gibi kullanır. Tanburla müstear taksimının özellikle girişinde gözlemlenebilir. 2.porte başında aynı ritmin farklı seslerde ve bir misli büyüterek geldiği görülüyor. Devamında ise, (y) ile gösterilen küçük motif geliyor. Aslında motifiğin tamamında, aralarında çarpma olan aynı perdede üç vuruş, bir aşağıdaki perdeye ulaşıyor.⁴



- Nevâ perdesiyle başlayan (c) cümlesinde, Tiz Çargâh'a neva sesinden başlayan bir atlayış yaptıktan sonra Muhayyer perdesinde bir uşşak çeşnisi duyulmuştur.
- Uşşak dörtlüsü ile geldiği Muhayyer perdesinde, yukarıda gösterilen sekilemelerle müzikal bir şekilde neva perdesine ulaşılmıştır.
- Cümlenin son parçasında Tiz Çargâh perdesine kadar çıkan melodi sona doğru ısrarlı mızraplar gösterdiği Gerdaniye perdesinde bir kalış yapmıştır.

Ritim

- (c) cümlesinde, hemen hemen eşit tempolu bir yürüyüş mevcuttur.
- Cümlenin ortalarında görülen sekileme ile ritmik yürüyüş desteklenmekte ve cümle sonuna doğru ve 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz notalarla nispeten tansiyonlu bir icrâ göstermektedir.
- Aşağıdaki notada görüldüğü gibi, Cemil Bey, kurduğu taksim cümlelerinde farklı usul kalıplarına denk gelen ritim kalıplarını kullanarak ritmik ve melodik zenginlik kazandırmaktadır.

⁴ Torun, *Dinleyerek Analiz Ders Notları*, Yayınlanmamış Kitap Çalışması



Taksim notalarında, nota gruplamalarına ilişkin sayın Torun'un değerlendirmesi şöyledir:

Taksimleri notaya aldığımızda (genellikle bizim aldığımızı göre) 16'lıklar çok fazla olur. Bu 16'lıkların pek çoğu 4'lü gruplar halinde toplanabilir. Ama bazı yerde bunların 4'lü yerine 3'lü grup halinde olduğunu görürüz. Bazı yerde 6 tanesini birbirinden ayıramadığımız durumlar olur. Tabî Fa sol la si sol la sol sol yani bu 3lü grubun başında mızrabı üstten vurmak durumu vardır büyük ihtimal. 1 2 3 / 1 2 / 12 bir küçük bölümü aldığımızda bir Devr-i Hindi'yi, veya 4 +3 Devr-i Turan. Küçük çapta olabilir. Şu noktaya bakıyorum. 3 3 2 3 4 3 4. Böyle gruplanmalar oluyor. (C) nin 2.satırından bahsediyorum. Bu gruplanmalar özellik gösterdiği zaman açıklamada da yazmakta fayda var. Bunların dışında iki ve üçlerin bir araya gelmesi vardır Türk Müziği'nde aksak usullerde. Aksak düzümler de vardır. Aksak hissettiren gruplar olur. Mesela bu (c) cümlesinde birinci satırın en sonunda "tam ta taa" var. Aynen Curcuna usulüdür. Bunun bir misli hızlı yazılmış olan do do doo si si sii var. Buna benzer ritmik gruplanmalar Cemil Bey'de çok var. 8'likler, 4'lükler var bunlar anlaşılıyor. 16'lıklara geldiğimizde bunların gruplanmasını düşünmek gerekiyor.(Mutlu Torun,kişisel görüşme, 20.04.2017)

İcrâ Açısından

- Cümlenin ilk perdesi Nevâ'da Hüseyinî çarpması yapmış ve tiz perdelere atlayarak Tiz Çargâh'da mızrapsız icrâ göstermiştir.
- Cümlenin devamındaki sekileme gruplarının aynı isimli sesler arasında bir tiz perdenin çarpması kullanılmıştır.
- Sekilemelerden sonraki grupta ilk perde, alttan mızraplı ve Muhayyer çarpmalı Nevâ perdesidir.

(d) cümlesi (49" – 1'.06"):

Yapı – Melodi

d

y y'

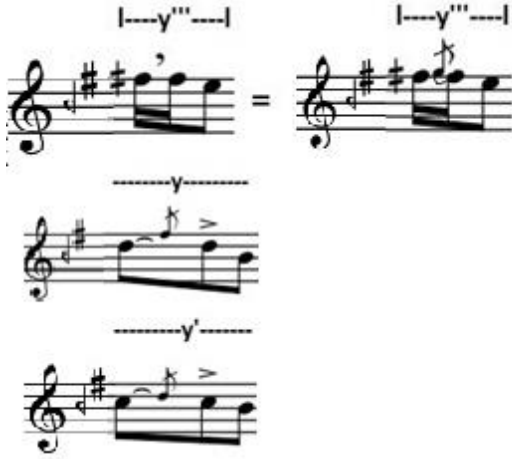
“Aynı motif sonrası farklı geliyor:

İlk seferde Muhayyer'den Hüseyini'ye atlayış olduğu halde, ikincide Tiz Neva çarpmalı tiz Çargah'dan başlayan triyolelerle Gerdaniye'den Hüseyini'ye geçiş yapmış. Bu şekilde, tekrarlanan motiflerden sonra gideceği perdeye farklı ulaşma, Cemil Bey'in kullandığı yöntemlerden biridir.⁵

⁵ Torun, *Dinleyerek Analiz Ders Notları*, Yayınlanmamış Kitap Çalışması

(y) ve (y') ile gösterdiğimiz sekilemelerde üçer sekizlik nota gruplarından ve birer çarpmadan oluşmaktadır. Bu sekilemelerde Cemil Bey, bu çarpmaları iki aynı nota arasına koymuştur. Genelde iki aynı ses arasına çarpma koyan Cemil bey, önce (y) ses grubunda iki neva sesi arasına, sonra (y') ses grubunda iki çargâh arasında çarpma kullanmıştır.

(c) cümlesindeki (y''') motifinin büyümüş halini, bu cümlede (y) ve (y') motiflerinde görmekteyiz.



- (d) cümlesi, Gerdaniye civarından başlamış, tiz perdelerde seyrettikten sonra pestleşerek Dügâh perdesinde Hüseyinî beşlisi ile kalış göstermiştir.
- (d) cümlesinde Nevâ'da Rast duyuran ısrarlı sesler, bölmenin kararına gidiş hissini belirginleşmesini sağlamaktadır. Neva perdesinden sonra sekizlik nota değeri ile gösterdiğimiz Hüseyinî - Çargâh, Neva – Segâh, Çargâh – Segâh, Segâh- Dügâh perdeleriyle ilk kez durak perdesine ulaşıyor.

Ritim

- Cümle başındaki 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz nota grupları ile sağlanan tempolu yürüyüş hissi, Muhayyer perdesinde kısa bir ısrardan sonra daha ağır bir yürüyüşe dönüşmüş, sona doğru, 8'likle gösterdiğimiz aralarında çarpmalar bulunan seslerle, oldukça uzun süren Dügâh ve diğer tellerin sesine ulaşmıştır.

İcrâ Açısından

- Cümlenin ilk perdesi olan Gerdaniye'ye aynı sesteki alttan mızrap ile yaptığı çarpmadan sonra vurgu ile girildiği görülmektedir.
- Daha sonra Muhayyer'den Nevâ'ya dörtlük notalarla inilirken nota aralarında çarpmalar kullanılmıştır.
- (d) cümlesinde görülen Nevâ vurgusu, müzikal duyumu zenginleştirmiştir.
- Cümlenin sonunda 4'lük Dügâh perdesinde sonra 8'lik esle sağlanan kısa kalıştan sonra Kaba Dügâh – Yegâh – Dügâh perdelerinin bir arada duyuruşuyla kalış gösterilmiştir.

▪ B Karar Bölmesi

(e) cümlesi (1'.09" – 1'.20"):

Yapı - Melodi

- (e) cümlesine taksim başındaki gibi Dügâh – Gerdâniye atlaması ile girilmiş, bu motifi tekrarlanmasıyla taksime karakteristik bir yapı kazandırılmıştır. (e) cümlesinde tiz durak perdesi civarında gezinilmiş ve Nevâ 'da kalınmıştır.

Ritim

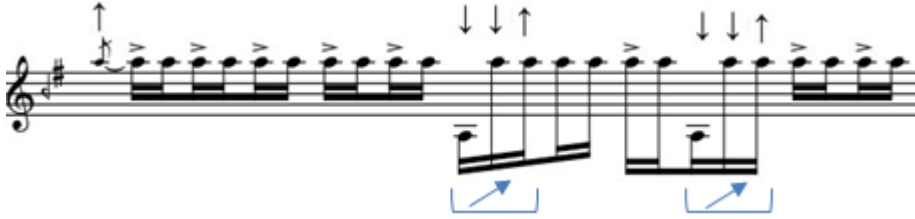
→ (e) cümlesinde de A bölümündeki 16'lık notalar ve vurgularla sağlanan ritmik duyumu görmekteyiz.

→ Cümle girişindeki ritmik kalıp (curcunanın ilk yarısı) kısa zaman sonra tekrar geliyor:



cu cu

→ Kaba düğâh-muhayyer seslerindeki ritmik kuruluş, mızrap yönünden doğmuş olmalıdır.



Tanburun orta teli olan Kaba Düğâh'a üstten vuran mızrap kayarak en alttaki teldeki muhayyer perdesine de üstten vuruyor. Devamında alttan vurup üçlü grubu oluşturuyor. Cemil Bey'in dehâsı, ilk 5 seste (3+2), son 5 seste (2+3)'lük (adeta 10 zamanlı curcuna benzeri) bir ritmik grup yaratıyor. İkinci 5'li grubun ilk sesindeki vurgu, bu algıyı kuvvetlendiriyor. Bu (5+5)'lik grubun önünde ve arkasında, üst-alt mızrap vuruşundan doğan ikişer sesli (kuvvetli-zayıf) rit akmaktadır.⁶

İcrâ Açısından

→ (e) cümlesine alt mızraplı çarpma ile girilmiştir. Düğâh'dan Gerdâniye'ye glissando ile atlama yapıldıktan sonra yine alt mızraplı çarpmayla Gerdâniye'den devam edilmiştir.

⁶ Torun, *Dinleyerek Analiz Ders Notları*, Yayınlanmamış Kitap Çalışması

- Muhayyer’de ısrarlı mızraplara alt mızraplı çarpma ile girilip bazı perdelerde aksan kullanıldığı görülmektedir.
- Muhayyer’de bol mızrapla seyrederken Kaba Dügâh perdesine ani düşüşler gösterilmiştir.
- (e) cümlesinde iki Çargâh ve bir Acem çarpmasında mızrapsız icrâ görülmektedir.
- Cümlenin son sesi olan nevâyı susturup pest tellerin armonik seslerinden faydalanmıştır:

“Cümlenin son sesi, nevâdır. Cemil Bey, bu sesi susturmuştur. Ancak, tanburun kabayegâh telinin armonik sesi, mızrabın nevâ sesine vurması ile başlayıp bu sesin susmasına rağmen devam etmiştir. Bu icra şekline O’nun diğer icralarında da rastlıyoruz. Şedaraban Sazsemâîsinin ilk ölçüsü sonunda aynı icra bulunmaktadır. Tını ve müzik için farklı imkanları kullanma, Cemil Bey’in mühim özelliklerinden biridir.” (M.T. ile görüşme)

(f) cümlesi (1’.21” – 1’.40”):

Yapı - Melodi

The musical score for the (f) sentence is presented in four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a melodic line with various ornaments, including a fermata over a note, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. The second staff continues the melody with similar ornaments and dynamic markings. The third staff shows a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and dynamic markings. The fourth staff concludes the sentence with a final melodic phrase and dynamic markings. The score is annotated with 'y' and 'cu' below the staves, indicating specific performance techniques or ornaments.

→ (f) cümlesine alt mızraplı çarpma ile Nim Hicaz'dan girilip tiz perdelerde dolaşıldıktan sonra inici seyirle Çargâh'da kalış yapılmıştır.

Ritim

→ Yukardaki anlattığımız perdelerde icrada, önce 16'lıkla gösterdiğimiz ses uzunlukları, daha kısalmış, (32'liklerle gösterdiğimiz seslerle) bir yoğunlaşmaya ulaşmış, sonrasında, daha dingin bir ritmik yapıyla Çargah'da asma karara gitmiştir.

→ (cu) ile gösterdiğimiz ritim kalıbından bu cümlede iki adet görüyoruz.

İcrâ Açısından

→ Cümleye alt mızraplı Hüseyinî çarpmasıyla başlandıktan sonra tiz perdelerden Kaba Yegâh'a ani düşüşler görülmektedir.

→ Seyrin devamında Gerdâniye ve Hüseyinî'de alt mızrap kullanılmış olup arka arkaya aynı nota parçasının Acem perdesinde mızrapsız çarpma icrâ görülmektedir.

→ Cümlelerin ortalarından itibaren nota değeri bakımından ağırlaşma görülürken, taksim icrâsının aksan, alt mızrap ve vurgularla zenginleştirildiği görülmektedir.

(g) cümlesi (1'.42" -1'.54"):

Yapı – Melodi



Bu cümlelerin başındaki (do-sol-do) ses grubu benzerlerini, Cemil Bey başka taksimlerinde de kullanmıştır.

1. “Tanburla Nihavend Taksim (Külliyat CD 5, Taksimler: 1, No. 8)

M 1 2 3 4

x y x y' x y'' x' y''' x'' y''''

Bu kısımda Nihavend'in 3. derecesi, sib üzerinde bir Çargâh çeşnisi görülüyor. ⁷ Sib üzerindeki Çargâh çeşnisinin durak sesi ile pestteki güçlüsünün paslaşması (sib-fa-sib) grubunu (x) ile; devamındaki sesler grubunu (y) ile gösterdik. Tize doğru bir çıkışla gelişmesi devam ediyor. Sib'de (yeni) Çargâh çeşnisi ile başlayan motif, gelişmelerle tize doğru çıkıyor ve asıl makam olan Nihavend'e ulaşıyor.

Mızrap, (x)'in ikinci sesine üstten vurduktan sonra, alt teldeki üçüncü sese kayıp vuruyor (mızrap kayması). Her seferinde de (x)'den (y)'ye geçişte glissando var. Glissando sonunda ulaşılan ses, mızrapsız elde edilmiş.

2. Tanburla Sûzidil Taksim (Külliyat, CD 6 Taksimler II, No. 11)

M 1 2 3

x x x' x''

Sûzidil Taksim'in bu kısmı, yerindeki (yeni) çargâh çeşnisindedir. Çargâhın durağından (pestteki güçlüsü ile paslaşarak) başlamış; motifin tize doğru gelişmesi sonunda, asıl makam olan sûzidilin tiz durağına (hüseyinî perdesi) ve mühim bir derecesi olan muhayyere ulaşmıştır. Mızrap kaydırma ve glissando teknikleri de aynı şekilde uygulanmıştır.

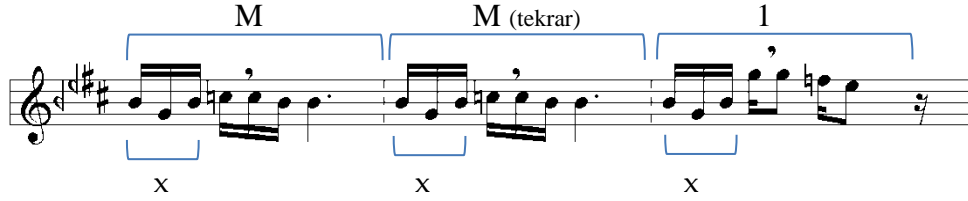
3. Lavta ile Kürdilihicazkâr Taksim (Külliyat, CD 5, Taksimler I, No. 9) 1'.49''.

⁷ Batı müziğinde bir sisteme bağlanmış olan relatif tonlar ilişkisi bizde de (adı konmadığı halde) vardır. 'Do majör-La minör' gibi bizim bûselik makamımızda da (yeni) çargâh dizisinin çok kullanıldığını, bûseliğin yeden sesinin (zîrgülenin) yarım ses pestleşip rast perdesine dönüştüğünde, çeşninin artık (3. Derecesindeki çargâh sesinde (yeni) çargâh oluştuğunu biliyoruz. Taksim'in burasında da nihavend'in 3. Derecesindeki, sibemol üzerindeki (yeni) çargâh çeşnisine geçilmiştir.

x' x' x

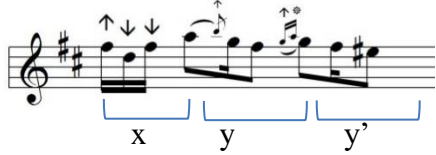
Kürdilihicazkârın altıncı derecesindeki mib perdesi üzerinde bulunan (yeni) çargâh çeşnisinin durağı ve pestteki güçlünün arasındaki gidiş-gelişler bu defa farklı başlıyor. Önce gelen iki tekrardan sonra, diğer taksimlerde de (x) adını verdiğimiz motif parçası bir defa geliyor. (y) parçası da farklı şekilde bir defa geliyor. Her gruptaki ilk mibç sesleri, mızrabın alttan vurulduğunu düşündürecek kadar zayıftır.

4. Tanburla Müstear Taksim (Külliyat, CD7 Taksimler III, No. 2)



Bu defa motifin (x) parçası, durak sesinin (tabiî) majör üçlü pestteki rast sesi ile paslaşması ile oluşuyor. Önce aynen tekrar geliyor, üçüncü gelişte, (x) yine yerinde dururken, (y) parçası epey tizden, gerdâniye perdesinden geliyor. Bu taksimde Cemil Bey, motifin bir tekrarı, bir de geliştirilmesi ile yetinmiş.

5. Tanburla Ferahnâk Taksim (Külliyat, CD 5, Taksimler I, No. 4) 0',07''.



Taksimın başına çok yakın olan motifin (x) parçası aynen yukardaki "Müstear Taksim"de olduğu gibi, tiz durak ve pestteki majör üçlüsünden oluşuyor. (y) kısmı diğerlerine benzemiyor. Zaten (x) bir daha gelmiyor, bu motifteki (y) parçası, bir perde alttan ve farklı süslemelerle geliyor. İlk ses oldukça zayıf ki alt mızrap olması gerekir.⁸



⁸ Torun, *Dinleyerek Analiz Ders Notlarından*, Yayınlanmamış Kitap Çalışması

(g) cümlesinde Gülizar makamının güçlüsü olan rast perdesi üzerinde bir tam dörlü ile karşılaşmaktayız. Rast perdesinden çargah perdesine atlayıp hemen rast persine dönmesi bize Prof.Mutlu Torun'un ders notlarından alıntı yaptığımız Cemil Bey'in taksim motif ve cümle parçalarındaki (x) motiflerini hatırlatıyor. Cemil Bey, bir çok taksiminde bu (x) ile gösterdiğimiz melodi gruplarını icra etmektedir. Aslında tam dörlü değimiz "sol-do-sol" atlaması do majör 6/4 akorunun 2.çevrimidir. Çünkü (x) sonrasında ilk vurgulu ses mi sesidir. Aradaki re sesi ise geçittir. Do majör 4/6 akorunun 2.çevrimini kullanan Cemil Bey, cümle parçası sonunda do sesinde kalmıştır. 2.cümle parçasına aynı şekilde başlayarak çümleyi do sesi yani çargah perdesinde bitirmiştir.



Henüz (h) cümlesine geçmememize rağmen bahsettiğimiz (x), (h) cümlesinin başında da görüldüğünden metnin bu noktasında gösterme ihtiyacı duyulmuştur.

→ (g) cümlesine, önceki f cümlesinin bitiş perdesi olan Çargâh'dan başlanarak Hüseyinî perdesinde ısrarlı mızraplar kullanılmıştır.

→ Cümle başındaki nota grubu, cümlelerin ortalarında tekrarlanarak bir soru cümlesi oluşturulmuştur.

Ritim

→ (g) cümlesindeki ritmik yapı önceki cümlelerdeki gibi olup, kendi içerisinde de değişken olmayan bir nitelik göstermektedir.

İcrâ Açısından

→ Seyrin başında görülen Hüseyinî'deki ısrarlı mızraplarda, nota parçalarının ilk notası vurgulu icrâ edilmiştir.

→ Hüseyinî cümle parçasının sonunda notalar arasında aksan kullanıldıktan sonra mızrapsız icrâlı bir Acem çarpması görülmektedir.

- Seyrin devamında mızrapsız çarpmalar, vurgu ve bağlı icrâ ile icrâ zenginleşmektedir.
- Cümlenin sonunda Hüseyinî çarpmasında alt mızrap kullanılarak vurgu ile Çargâh'da kalış yapılmıştır.

(h) cümlesi (1'.54" – 2'.16"):

Yapı - Melodi

- (h) cümlesi, ağırlaşan nota değerleriyle inici seyir göstermesi bakımından karar cümlesi niteliğini hissettirmektedir.
- Çargâh civarında seyir gösterdikten sonra karar perdesi olan Dügâh'da kalışlar gösterilmiş ve Gerdâniye'ye atlamayla başlayan bir cümle parçasından sonra Dügâh'daki kalış, Kaba Dügâh'la tamamlanmıştır.

Ritim

- (h) cümlesi, genel itibarıyla ağırlaşma eğilimi göstererek uzun bir kalış ifade eden perdelere ulaşmıştır.

İcrâ Açısından

- (h) cümlesindeki ağırlaşma eğilimi, cümle içinde epeyce görülen alt mızraplarla belirginleştirilmiştir.

→ Cümle sonuna doğru karar perdesi olan Dügaha giderken vurgulu perdeler kullanılmış, daha önce görülen tizleşmenin karara gidişi, alttan mızraplı çarpma ve aksanlarla kolaylaştırılmıştır.

→ Cümle içinde mızrapsız icrâ da görülmektedir.

→ Cümle sonunda durak perdesindeki uzun kalış devam ederken Kaba Yegâh perdesin duyurulduktan sonra, Kaba Dügâh sesine ulaşılmış. Böylece Dügâh'daki kalış hissi kuvvetlenmiştir.

▪ C Meyan Bölmesi

i cümlesi (2'.20" – 2'.28"):

y''' cu

y''' y''' j

Yapı – Melodi

(c) cümlesindeki (y) motif kırtısından doğan (y''') grupları bu cümlede de görülmektedir.

→ (i) cümlesiyle meyân bölümüne geçilirken Nevâ'dan tiz perdelere çıkılarak Tiz Çargâh'da kalış yapılmıştır.

→ Muhayyer'de çok kısa bir kalıştan sonra Tiz Hüseyinî'den Nevâ'ya inilmiştir.

→ Meyânda farklı bir makam dizisi kullanılmamıştır.

Ritim

→ (i) cümlesine, meyân bölümüne geçişi belli edecek şekilde tempolu şekilde girilmiş, tüm cümlede tempo değişmemiştir.

→ (cu) sembolü ile gösterdiğimiz curcuna usulünün ilk kısmını hatırlatan kısım burada da geliyor. Cemil Bey, bu tartımı taksimlerinde sıkça kullanmaktadır.

İcrâ Açısından

- (i) cümlesinin girişindeki iki Nevâ arasında Hüseyinî çarpması vardır.
- Tiz Çargâh'da kalışın ardından yine iki Tiz Çargâh arasında Tiz Nevâ çarpması, iki Tiz Segâh'ın arasında Tiz Çargâh çarpması ve iki Muhayyer arasında Tiz Segâh çarpması kullanılmıştır. 8'lik nota değeri ile gösterdiğimiz vurgulu Muhayyer sesi, cümlenin ilk parçasının son sesidir.
- Tiz Hüseyinî'den Muhayyer'e 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz seslerle inilmiş ve iki Muhayyer arasında Tiz Segâh çarpması yapılmıştır.
- Cümle sonuna giderken Evc'de Gerdaniye çarpması ve Muhayyer'de Tiz Segâh çarpması görülmektedir.

(j) cümlesi (2'.28" – 2'.39"):



Yapı – Melodi

- (j) cümlesinde, makam dizisinde herhangi bir değişiklik yapılmadan Muhayyer perdesi civarında seyredilmiştir. Cümle, lâvta mızrabıyla yaptığı (x, x', x'', x''') figürlerinden oluşan sekilemelerle Çargâh perdesinde sona ermiştir.

Ritim

- (j) cümlesinde ritmik bir değişim söz konusu olmamakla birlikte cümle ortasında Muhayyer perdesindeki ısrarlı vuruşlar vardır. Özellikle Muhayyer – Kaba Dügâh. perdelerinin birlikte seslendirilmesiyle ritm öne çıkmıştır.



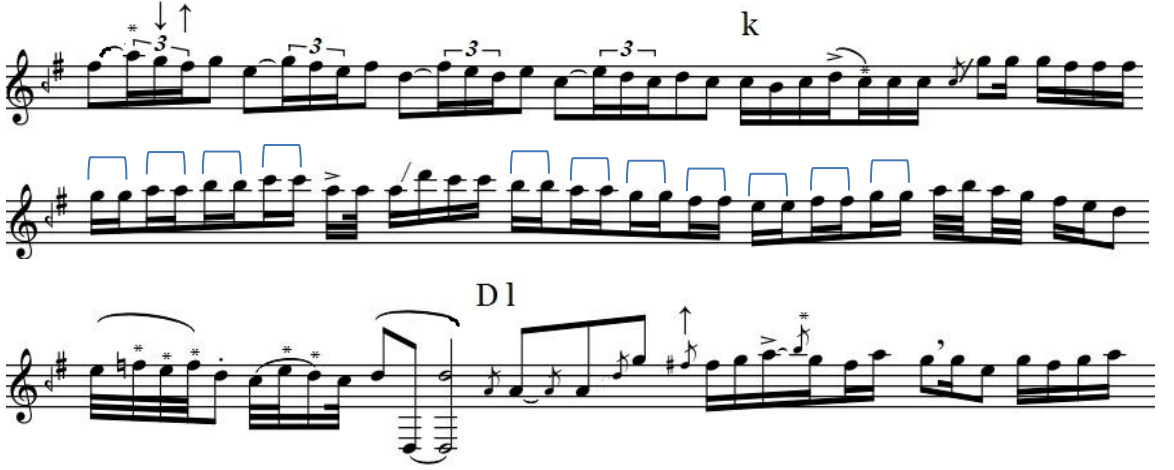
→ yalnız başına duyulan Muhayyerler'de mızrap alttan gelmektedir

İcrâ Açısından

→ (j) cümlesinde herhangi bir süsleme yapılmadan Muhayyer eksenine gelinmiş ve Kaba Dügâh perdesi Muhayyer'le birlikte kullanılarak vurgu sağlanmıştır.

→ Evc'den Çargâh'a kadar aynı nota grubuyla (lavta mızrabı) sekileme yapılmış ve cümle, Çargâh'da sona ermiştir.

(k) cümlesi (2'.39" – 2'.47"):



Yapı – Melodi

→ (k) cümlesinde Çargâh'dan Gerdâniye'ye glissando ile atlanarak bu eksenle seyredilmiş ve Nevâ'da uzun bir kalış gösterilerek meyân bölümü tamamlanmıştır.

→ Üst-alt mızrabın aynı sestten oluştuğu sekileme gibi görünen sesler, Gerdaniye'den Tiz Çargâh'a çıkan, devamında tekrar inip çıkan seslerin oluşturduğu dizi parçalarıdır.

Ritim

→ (k) cümlesinde genellikle 16'lık nota değeri ile gösterdiğimiz notalar kullanılmışken bazen 32'lik nota değeri ile gösterdiğimiz notalar ile lavta mızrabı hissi verilmiştir. Dolayısıyla meyân bölümü tempolu ve vurgulu bir şekilde icrâ edilmiştir.

İcrâ Açısından

- (k) cümlesi başında vurgulu Nevâ perdesinin bağlandığı Çargâh'da mızrapsız çarpma mevcuttur.
- Gerdâniye perdesine, Çargâh çarpmasından glissando ile çıkmıştır.
- Tizleşmenin ardından genellikle süsleme ve nüans kullanılmamıştır.
- Tempolu gelinen (k) cümlesi sonundaki 32'lik nota grupları birbirine benzer olmasıyla kısa bir ses grupları oluşturmuştur.
- 32'liklerden oluşan bu kısa süreli nota gruplarında mızrapsız legato icraları mevcut olup lavta mızrabına benzerlik görülmektedir.
- (k) cümlesi, Kaba Yegâh ile birlikte desteklenen Nevâ perdesiyle tamamlanmıştır.

▪ D Karar Bölmesi

I cümlesi (2'.48" – 2'.55"):

cu

Yapı – Melodi

- (l) cümlesiyle karar bölmesine girerken daha önce (a) ve (e) cümlelerine başlarken yaptığı gibi Dügâh'dan Gerdâniye'ye atlanmış, bu eksende seyredilerek Hüseyinî'de Hüseyinî'li kalış yapılmıştır.
- Bu bölmenin başında da öncekilerdeki gibi Dügâh'dan Gerdaniye'ye glissandolu bir geçiş var.

→ (a) cümlesinde Gerdaniye’de uzun ısrarlı kalışlar, (e) cümlesinde Muhayyer’de ısrar vardı. Bu cümlede belki de sona yaklaşma sebebiyle Hüseyinî’ye daha çabu ulaşıyor.

Ritim

- (l) cümlesinde ritmik yapı, önceki cümlelere yakın olmakla birlikte tempodaki yavaşlama karara gidiş hissi oluşturmuştur.
- Curcuna usûlünün ilk yarısındaki ritmik düzeni taşıyan kalıbı diğer cümlelerde sıkça kullanan Cemil Bey, bu cümlede de bu ritmik kalıbı bir kere kullanmıştır.

İcrâ Açısından

- (l) cümlesinin başındaki 3 adet 8’lik nota değeri ile gösterdiğimiz grupta, ilki alt mızrap ikincisi iki Neva arası si çarpması kullanılmış ve Neva çarpmasından Gerdânîye’ye glissando ile atlama yapılmıştır.
- Alttan mızraplı Evc çarpmasından sonra vurgulu Muhayyer perdesi Tiz Segâh çarpmasına bağlanmıştır.
- Seyir sırasında iki Gerdânîye arasında Muhayyer çarpması ve iki Hüseyinî arasında Evc çarpması kullanılmıştır.
- (l) cümlesi sonunda Hüseyinî perdesindeki kalış mızrapsız, legato tekniğiyle yapılmıştır.

(m) cümlesi (2’.56” – 3’.07”):

The musical notation for the (m) cümlesi is presented in three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a series of eighth notes with accents, followed by a measure with a fermata and a double bar line. The second staff continues with eighth notes, including a measure with a fermata and a double bar line. The third staff concludes with eighth notes and a final measure with a fermata. Various ornaments and techniques are indicated by letters and symbols: 'm' above the first staff, 'y', 'y', 'y' below the first staff, 'y'' and 'y''' below the second staff, and 'y' below the third staff. A 'n↑' symbol is placed above the final measure of the third staff.

Yapı – Melodi

- (m) cümlesinin başında Dügâh'dan Hüseyinî'ye atlandıktan sonra Hüseyinî üzerinde ısrarlı mızraplar kullanılmıştır.
- (m) cümlesi genellikle 16'lık nota değerleri ile gösterdiğimiz ses gruplarından oluşmakla birlikte tempo yönünden 32'lik nota değeri ile gösterdiğimiz gruplarla güçlendirilmiştir.

Ritim

- (m) cümlesindeki tempolu yürüyüş, 32'lik nota değeri ile gösterdiğimiz notalarla devam edip Çargâh'a ulaşmıştır.

İcrâ Açısından

- Cümle başındaki üç Dügâh arasında Segâh'lı çarpma kullanılmış ve vurguyla Gerdânîye perdesine atlanmıştır.
- Üst – alt mızraplarla ısrarlı bir şekilde Hüseyinî'ye vurgulu olarak seyredildikten sonra genellikle aynı perdeler arasında bir üst perde ile çarpmalar görülmektedir.

(n) cümlesi (3'.07" – 3'.20"):

cu

cu

The musical notation consists of four staves in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes. An 'n' with an upward arrow is placed above the first staff. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns. Three upward arrows are placed below the second and third staves. The fourth staff concludes the phrase with a final note and a fermata. There are blue brackets above the first staff and three '3' marks above the second and third staves, indicating triplets or specific rhythmic groupings.

Yapı - Melodi

→ (n) cümlesi Çargâh çarpmalı Segâh perdesi ile başlayıp, makamsal bir değişiklik ve tizleşme göstermeden Dügâh'a dönmüştür.

Ritim

→ (n) cümlesi temposundaki belirgin düşüş, tam karara gidiş hissini kazandırmıştır.

İcrâ Açısından

→ Cümle ortasındaki alt mızraplı Dügâh çarpmaları ile seyre ağırlaşma hissi kazandırılmıştır.

→ 8'lik üçlemelerde yine alt mızraplı çarpmalar kullanılması ile aksama hissi belirginleştirilmiştir.

→ Dügâh perdesindeki ısrarlı mızraplara Kaba Dügâh perdesi kullanılarak girilmiş ve küçük nota grupları vurgulu icrâ edilmiştir. Dügâh perdesinde üst – alt mızraplar kullanılarak cümle bitirilmiştir.

(o) cümlesi (3'.20" – 3'.33"):

x x' cu'

Yapı – Melodi

→ (a), (e) ve (l) cümlelerinde olduğu gibi bu son cümleye de Dügâh'dan Gerdâniye'ye atlayarak başlamış. Fakat bu defa önceki cümle sonundaki ısrarlı Dügâh seslerinden sonra Gerdâniye'ye gidiyor.

→ Cümleye Dügâh'dan Gerdâniye'ye atlayarak başladıktan sonra pestleşme eğilimiyle Dügâh'da Hüseyinîli tam karar gösterilmiştir.

- (x) ile gösterdiğimiz ses grubunda legato tekniği kullanan Cemil Bey, sekileme yaptığı (x') ses grubunda da legato kullanmakla birlikte çarpma ve farklı seslerle müzikal bir zenginlik elde etmiştir.
- Cümle ortasında 32'lik notaların bulunduğu iki grupta sekileme ile pestleşme eğilimi görülmektedir.

Ritim

- (o) cümlesi, kullanılan 16'lık ve 32'lik notalara rağmen, karara gidişi ifâde etmek üzere düşük tempo ile icrâ edilmiştir.
- Cümle sonundaki 16'lık sus işaretinin sağladığı çok kısa kalış ile karar daha belirgin olarak duyurulmuştur.

İcrâ Açısından

- (o) cümlesine Dügâh'dan Gerdânîye'ye atlanarak girilmiştir. Dügâh – Gerdânîye, Rast – Hüseyinî atlaması; son cümlelerde peş peşe kullanılarak belirgin bir ifâde sağlanmıştır.
- Dügâh'dan Gerdânîye'ye glissando ile çıkıldıktan sonra çarpmalı mızraplar kullanılmıştır.
- Alt mızraplı Çargâh'dan sonra Dügâh üzerinde alt mızrapla yapılan çarpma görülmektedir.



- Cümle sonunda yine Segâh'da Çargâh çarpması kullanılıp küçük bir kalışla, belirgin bir şekilde Kaba Dügâh perdesi de duyurularak Dügâh'da tam karar yapılmıştır.

Analizin bu kısmı için sayın Torun şu değerlendirmede bulunmaktadır:

(c) cümlesinin içinde hoş bir durum var. Eserin en başında düğah perdesinden gerdaniye perdesine bir atlama vardır. Bu minör 7'lidir.. Ve aslında, belki de Gülizar Makamını çok iyi anlatan bir atlayıştır. Bu atlayıştan nazariyatta

Fikret Kutluğda bahsetmiştir. Burada birinci olarak Sol sesini (gerdaniye) tutuyor. Sol sesinde fazla ısrar bizi Mi sesine (Hüseyni) götürüyor. Yani Hüseyni üzerinde bir Hüseyni veya Uşşak'a götürüyor diyebiliriz. (c) cümlesinde ise Neva perdesinden, Tiz Çargâh'a yine aynı aralıkla yani Minör 7li ile atlayış var. Burada durum farklıdır. Re sesinin (Neva) başka bir görevi var. Do dan gelip, sesler sol perdesinde küçük bir kalış yapıyor. Sonra gelen ısrarlı ve değişik seslerden sonra tekrar Gerdaniye'de kalıyor. Dolayısıyla şöyle bakalım. Dügâh'tan Gerdaniye'ye atlayıp, yaptığı değişik müzik oyunlarından sonra Hüseyni perdesinde Uşşak'lı kaldı. (c) de ise Re den Do ya bir atlayış yapıp Gerdaniye perdesinde kaldı. Burada Gerdaniye perdesi nedir desek, gerdaniye perdesi aslında bizi Mi ye götüren perdedir. Bunun dışında bambaşka konuya geçeyim.. Bazı kaynaklar bu taksim Gerdaniye olduğunu söylüyor. Halbuki Gülizar'dır. Şundan dolayı; Gerdaniye Makamında baştan girdiğiniz anda inici bir Rast duyulur. Güçlü Neva perdesidir. Tiz durak değildir ama tizde Gerdaniye'de kalınır. Sonra Dügâh'ta kalana kadar uzun süre Rast devam eder. Çünkü, Dügâh'ta kalmaya geldiğimizde Uşşak veya Hüseyni rengi ortaya çıkar. Gülizar makamında öyle değildir. Hemen girer girmez Hüseyni perdesine geliyoruz. Dolayısıyla Hüseyni'nin çok fazla içinde bir makamdır Gülizar. Gerdaniye'yi tutmasının sebebi Gerdaniye'yi tutarak Hüseyni perdesine ulaşmak kolaydır diyorum. Çünkü bir yerde Uşşak varsa, onun üçüncü derecesine fazla bastırırsanız onun kararına daha rahat gidirsiniz. Gerdaniye perdesine çok fazla bastırıp, Hüseyni perdesine çok rahat gitmiş oluyor. Sonrasında zaten Hüseyni,'ye benzer şeyler gösteriyor. Ve enteresandır... Karara yaklaşırken yada daha önceki kısımlarda Çargâh perdesini çok kullanıyor. Çünkü Çargâh perdesinde (do) fazla kalırsanız sizi sizi karara götürecektir. Aynen Gerdaniye perdesi Hüseyni perdesine götürdüğü gibi Çargah perdeside Dügâh perdesine götürür.(Mutlu Torun ile görüşme, 20.04.2017)

4.3.6. Genel Değerlendirme

4.3.6.1. Form

Aşağıda gösterdiğimiz tabloda taksimde yapılan sekileme, motif geliştirme, sekileme ve motif geliştirmelerin model sayılarını görmekteyiz.

Model, Sekileme ve Motif Geliştirme Tablosu

	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	Toplam
Sekileme Model Sayısı		1				1	1		1	1	1		1		1	8
Sekileme Sayısı		2				2	2		3	4	11		4		3	31
Geliştirilen Motifin Model Sayısı			2	1									1		1	5
Motif Geliştirme Sayısı			7	2									3		2	14

Tabloda görüldüğü gibi sekileme sayısı, motif geliştirme sayısından daha fazladır. Bir taksim içerisinde 14 motif geliştirme sayısı ve 5 geliştirilen motifin model sayısı az değildir. Bu rakamlar bize taksimin melodi zenginliği konusunda başarılı olduğunun göstergesidir.

4.3.6.2. Melodi

Melodi başlığı altında bu taksimdeki makam anlayışı, çeşni ve kalış tablosu, kullandığı sesler istatistiği, bas seslerden yaptığı destek ele alınmıştır

Makam Anlayışı

İsmail Hakkı Özkan'ın tarifinde geçen Basit Gülizar makamı diye tarif ettiği, inici bir makam olan Muhayyer makamının Hüseyinî perdesini güçlü olarak kullanan makam bu taksime daha yakındır.

“Basit Gülizar makamı; her bakımdan Hüseyinî ve Muhayyer makamına benzer. Yalnız Hüseyinî makamını inici şeklidir. Dolayısıyla seyir bakımından ayrılır. İnicilik bakımından Muhayyer makamına benzese de Muhayyer makamından farkı; Gülizar makamının birinci merteye güçlüsü, Hüseyinî perdesidir. Ayrıca Basit Gülizar makamı, genellikle Muhayyer makamı kadar tiz seslere çıkmaz. En fazla Tiz Çargâh perdesine kadar çıkar.” (Özkan; 1987, 166)

Murat Aydemir'in bu taksim makam anlayışı ile ilgili görüşleri aşağıda belirtilmiştir.

“Gülizar makamı çok klasik, vakur, ağır başlı bir makam! Muhtemelen Cemil Bey bu taksimi yaparken İshak'ın Gülizar Peşrevi'ni hayalinde canlandırarak, sanki ona bir taksim yapıyormuş, arkasından bir Gülizar takım okunacakmış ya da “Bileydi derdi derunum” başlayacakmış gibi vakur, böyle dört dörtlük, ağırbaşlı, son derece kararlı, muhteşem melodilerle bir taksim yapmış. Öyle ki, dediğim gibi arkasından Gülizar beste, Gülizar takım okunsa yeridir.”(M.Aydemir, kişisel görüşme, 18.05.2017)

Prof. Mutlu Torun'un Gülizar taksim makam anlayışı ve kendisi hakkındaki görüşleri şu şekildedir.

Önce Gülizar makamı hakkında genel düşüncemi söyleyeyim. Bu düşüncede Cemil Bey'in taksimlerinin de rolü var. Tanburi İshah'ın ve diğer bestecilerin Gülizar eserlerinin dışında. Bazı Gülizar eserlerde genel Neva üzerinde Hicaz geçiyor. Onun dışında başka şeylerden bahsetmek istiyorum. Gülizar makamı, güçlüsü Hüseyinî perdesi olan bir makam. Fakat Hüseyinî makamından farkı şudur. Hüseyinî makamının pest taraflarıyla ilgisi çoktur. Hüseyinî beşlisiyle yani. Muhayyer makamından farkı ise, Muhayyer tizden gelip Hüseyinî'ye ulaşır ama önce Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak yapılıp, hatta daha tiz seslerde dolaşılır. Hatta devamında Zemin sonunda kalınan perde Muhayyerdir. Fakat Gülizar makamında

kalınacak olan perde Hüseyini perdesidir. Muhayyer makamında 1.derece güçlü olan perde Muhayyerdir. Gülizar Makamında ise Hüseyini perdesidir. Muhayyer eserlere baktığımda; nazariyatta yazılmaz gerçi, dizinin güçlüsü Hüseyini perdesi gösteriliyor ama çok fazlada Hüseyini perdesinde kaldığını düşünmüyorum. Muhayyer'den böyle bir farkı var. Görüldüğü üzere Cemil Bey Dügâh'tan Gerdâniye'ye uçarak başlıyor. Ve bu Dügâh Gerdâniye atlamasınada bir çok cümlenin başında yapmış. Dolayısıyla birincisi Dügâh'ta kalacağını görüyor oluyoruz, ikincisinde Gerdaniye perdesini görür. Gerdâniye perdesi Hüseyini üzerindeki Uşşak'a gidişi kolaylaştırıyor. Gerdaniye perdesi, Hüseyini perdesi üzerindeki Uşşak'ın 3.derecesidir. Dolayısıyla Gerdâniye perdesi burada çok önemli yer tutuyor. Ve Muhayyerden ayrılmasını sağlıyor. Ama bu arada Gerdâniye sesini fazla tuttuğu içinde bazı kişiler Gülizar taksime Gerdâniye taksim diyor. Bazı kaynaklarda böyle geçiyor. Gerdâniye makamında ise Gerdâniye'den girer. Gerdâniye üzerinde Rast çeşnisi duyarız. Neva'dır güçlü artık. 1.güçlü gerdaniyedir ama dizinin güçlüsü Neva'dır. Ve daha sonra kendimizi hep rast içinde duyarız ve sonuna doğru Dügâh'ta kalışı anlarız. O bir sürpriz olarak çıkar. Gerdâniye makamında böyledir. Halbuki Gülizar makamında ve özellikle bu taksimdede Hüseyini perdesinin güçlü olduğu meydana çıkıyor. Ve Gerdâniye'de Rast etkisi hiç duyulmuyor. Dolayısıyla bu taksimde Güzlizar makamı, Gerdâniye makamında çok daha farklı işlenmiş. Ayrıca Gülizar Taksim, Cemil Bey'in benim çevremde ilgili olan kişilerin en çok beğendiği taksimlerden birisidir. Ve gerçekten içinde o sihri taşır. Diğer taksimlerin hepsi çok güzel ama Gülizar'ın ayrı bir sihri vardır.(Mutlu Torun,kişisel görüşme, 20.04.2017)

Aşağıda gördüğünüz tablo Cemil Bey'in taksimde kalış yaptığı perdeleri, kaldığı perdede yaptığı çeşniyi, ve kalış yaptığı saniyeyi belirtmektedir.

Asma ve tam kalışların Kaldığı Saniye ve Çeşni Tablosu

(Taksimdeki sıraya göre verilmiştir.)

	Perde İsmi	Kaldığı Çeşni	Kaldığı Saniye
1	Gerdâniye	Hüseyni' de Uşşak 3.derece	00:14
2	Hüseyni	Hüseyni' de Uşşak	00:23
3	Hüseyni	Hüseyni' de Uşşak	00:28
4	Eviç	Eviç' te Segâh	00:32
5	Nevâ	Nevâ' da Rast	00:36
6	Gerdaniye	Hüseyni' de Uşşak 3.derece	00:48
7	Muhayyer	Muhayyer' de Uşşak	00:51
8	Dügâh	Dügâh' ta Uşşak	01:04
9	Neva	Neva' da Rast	01:19
10	Çargâh	Dügâh' ta Uşşak 3.derece	01:40
11	Çargâh	Dügâh' ta Uşşak 3.derece	01:48
12	Çargâh	Dügâh' ta Uşşak 3.derece	01:54
13	Segâh	Segâh' ta Segâh (Dügâh' ta Uşşak 2.derece)	01:57
14	Dügâh	Dügâh' ta Uşşak	02:16
15	Muhayyer	Muhayyer' de Uşşak	02:32
16	Neva	Neva' da Buselik	02:46
17	Hüseyni	Hüseyni' de Hüseyni	02:55
18	Çargâh	Dügâh' ta Uşşak 3.derece	03:07
19	Dügâh	Dügâh' ta Uşşak	03:30

Kalınan perdeler genellikle çeşninin durağıdır. Bunun dışında üçlülerde kalmıştır.

Yukarıdaki tabloda görülüyor ki en çok kalış olarak rastlanan çeşni Uşşak çeşnisidir. Fakat bu çeşninin 1.derecesinde kalmasından çok 3.derecesinde kalış yapmasına çok

sık rastlanmaktadır. Özellikle bu üçüncü dereceler Gerdâniye ve Çargâh perdelerine denk gelmektedir. Gerdâniye, Hüseyinî üzerindeki Uşşak'ın 3.derecesi olmaktadır. Çargâh ise Dügâh'taki Uşşak'ın 3.derecesi olmaktadır.

Aşağıdaki tablo taksimde kullanılan perdelerin, çarpımlar hariç her cümle içindeki ve toplam sayısını vermektedir.

Taksimde Kullanılan Perdelerin Sayım Tablosu

(Çarpımlar Sayılmamıştır)

Taksimde kullanılan perdelerin isimleri	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	Toplam
Tiz Hüseyinî									1							1
Tiz Neva									2		1					3
Tiz Çargâh		1	4	1	1				4	2	4					17
Tiz Buselik	2	3						1				1				7
Tiz Segâh			6	3	3				5	4	5					26
Sünbüle																
Muhayyer	3	5	10	10	27	6		2	9	29	9	4	1		2	117
Nim Şehnaz		2											7			9
Gerdâniye	14	5	16	10	5	14	2	3	4	7	10	9	6		3	96
Evc	10	5	6	8	2	9			6	7	8	4	2		2	69
Dik Acem			2					3								5
Acem		1				4	5	1			2		9			22
Hüseyinî	2	8	8	10	6	22	29	5	4	6	6	4	30	2	3	145
Neva		4	5	8	2	26	12	11	3	4	6	1	9	6	5	102
Hicaz						1										1
Çargâh				3		8	9	14		3	7		4	9	7	64
Segâh				3		2	2	17			1		2	10	9	46
Dügâh	2			2	2			27				2	3	24	9	71
Rast							2	4						3	2	11
Irak															1	1
H.Aşiran																
Yegâh		1			2											3
Kaba Çargâh																
Kaba Dügâh	1			2	2			4		12				1	1	23
Kaba Yegâh				1		2		1			2					5
Toplam Perde Sayısı																843

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi en çok kullanılan perde makamın güçlüsü olan Hüseyinî perdesi olmuştur. Hüseyinî perdesinden sonra en çok kullanılan perde Muhayyer perdesi olmuştur. Muhayyer perdesinin önemi hem tiz durak olması hem

de Hüseyinî perdesine tizden ulaşacağı perde olmasıdır. Muhayyer perdesinden sonra en çok kullanılan perde Neva perdesidir. Neva perdesinin bu kadar çok kullanılmasının sebebi, Hüseyinî üzerinde bulunan Uşşak'ın yedeni olmasıdır. Nevadan sonra en çok kullanılan perde Gerdâniye perdesidir. Bu perdenin çok kullanılmasının sebebi, Uşşak çeşnisinin 3.derecesi o çeşninin kararına götürür. Gerdâniye perdesi burada Hüseyinî üzerindeki Uşşak'ın 3.derecesidir.

Burada dikkatimizi çeken bir şey vardır. O da Muhayyer perdesinin, Gerdâniye perdesinden fazla kullanılması. Bu taksime Gerdâniye taksim diyenler vardır. Ama perde kullanımı açısından Gülizar makamına uymaktadır. Çünkü, Gülizar makamının güçlüsü Hüseyinî perdesi, tiz durağı ise Muhayyer perdesidir. Bu perdelerin hatta ek olarak Neva perdesinin, Gerdâniye perdesinden fazla kullanılması bu taksim Gerdaniye makamında olmadığını göstergelerinden biridir.

Gerdaniye'den sonra en çok Dügâh perdesi kullanılmış. Sık kullanılma sebebi makamın karar perdesi olmasıdır.

Aşağıdaki tabloda taksimde kullanılan çarpmaların perde isimleri ve sayıları verilmiştir. Her cümle için ayrı sayım yapılmış ve perdelerin taksim genelinde toplam sayısı verilmiştir.

Taksimde Geçen Çarpmaların Perdelerine Göre Sayım Tablosu

Taksimde kullanılan perdelerin isimleri	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	Toplam
Tiz Hüseyni																
Tiz Neva				1					1							2
Tiz Çargâh	1	1	1		2			1	2							8
Tiz Buselik	1							1								2
Tiz Segâh	1		2	5					3			1			2	14
Sünbüle	1	1														2
Muhayyer	4		1	3	1	1	1					1	1			13
Nim Şehnaz																
Gerdâniye	4	1	3	4	1	1		2	1				1			18
Evc	4	2	2	9	2	3	7	2				2	7			40
Dik Acem																
Acem		2	1				1									4
Hüseyni		5	1	2		8	1	2	1				2	2		24
Neva		2	2	3			1					1		2	1	12
Hicaz																
Çargâh								1			1			2	4	8
Segâh								2				1	2			5
Dügâh	3				1			4				1		3	1	13
Rast																
Irak																
H. Aşiran																
Yegâh																
Kaba Çargâh																
Kaba Dügâh																
Kaba Yegâh																
Toplam yapılan çarpma sayısı																173

Yapılan çarpmaların perdesini bilmek, bu çarpmaların hangi perdeye yapıldığını gösterir. Çünkü genel olarak taksimde yapılan çarpmalar bir alt (peste) sese

yapılmıştır. Asıl vurgulanmak istenen sesi göstermektedir. Görüldüğü gibi en çok çarpma sesi olarak kullanılan perde Eviç perdesidir. Çünkü, bu sesin yapıldığı çarpma makamın güçlü perdesi olan Hüseyinî'dir. Asıl vurgulanan ses burada makamın güçlüsü olan Hüseyinî perdesidir. Eviç perdesinden sonra en çok kullanılan çarpmanın perdesi Hüseyinî perdesidir. Burada çarpma yapılan perde Neva perdesidir. Neva perdesi Hüseyinî üzerindeki Uşşak'ın yedeni olduğu için önem taşır. Hüseyinî perdesinin çarpma olarak çok kullanılmasının nedeni bu yüzdendir. Hemen ardından en çok kullanılan çarpma perdesi Gerdâniye perdesidir. Gerdâniye perdesinin çarpma olarak kullanılması bu çarpmanın Eviç perdesi üzerinde yapıldığını gösterir. Eviç perdesi, makamın güçlüsü olan Hüseyinî perdesi üzerindeki Uşşak'ın ikinci derecesi olduğundan önem taşır. Çünkü amaç çeşni kararı ve makam güçlüsü olan Hüseyinî perdesine ulaşmaktır.

Aşağıdaki tabloda taksimde kullanılan perdelerin sayıları, kullanılan çarpmaların perde sayıları ve bu perdelerin toplam sayılarının istatistikleri aşağıda verilmiştir.

Taksimde Kullanılan Perdelerin Ses Sayısı Toplam Tablosu

Taksimde kullanılan perdelerin isimleri	Taksimde kullanılan perdeler ve adeti (çarpmalar hariç)	Taksimde yapılan çarpmaların perde adeti	Taksimde kullanılan perdelerin çarpmalarla beraber adeti
Tiz Hüseyni	1		1
Tiz Neva	3	2	5
Tiz Çargâh	17	8	25
Tiz Buselik	7	2	9
Tiz Segâh	26	14	40
Sünbüle		2	2
Muhayyer	117	13	130
Nim Şehnaz	9		9
Gerdâniye	96	18	114
Evc	69	40	109
Dik Acem	5		5
Acem	22	4	26
Hüseyni	145	24	169
Neva	102	12	114
Hicaz	1		1
Çargâh	64	8	72
Segâh	46	5	51
Dügâh	71	13	84
Rast	11		11
Irak	1		1
Hüseyni Aşiran			
Yegâh	3		3
Kaba Çargâh			
Kaba Dügâh	23		23
Kaba Yegâh	5		5
Toplam kullanılan perde sayısı			1017

Yukarıdaki tabloda her perdenin taksim içinde ses olarak toplam kullanım sayısını görmekteyiz. En çok kullanılan perdelerin toplam sonucu “Taksimde Geçen Çarpmaların Perdelerine Göre Sayım Tablosu” sonucu ile aynıdır.

Aşağıdaki tabloda bas seslerle destek tablosu görülmektedir. Bu tabloda ana ses ile beraber kullanılan bas sesler, tek başına kullanılan bas sesler, toplam kullanılan bas ses ve bas ses olmadan kullanılan çift sesler her cümle için ayrı ayrı sayılmıştır. Ve taksim geneli için toplam sayıları verilmiştir.


Bas Seslerle Destek Tablosu

	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	Toplam
Ana ses ile beraber bas ses	1	1		3		2		5		12	2			1	1	28
Tek başına bas ses					2											2
Toplam bas sesle destek	1	1		3	2	2		5		12	2			1	1	30
Bas olmayan çift ses																


Tablodan da anlaşıldığı gibi taksimde bas harici bir sesle beraber çift ses duyulmamıştır. Bas seslere tek başına sadece (e) cümlesinde iki defa vurulmuştur. Onun haricinde bas sesler hep ana sesle beraber kullanılmıştır.

Değerlendirmeye alınan bas sesler arasında Yegâh perdesi de vardır. Cümle içinde kullanılan perdeye bas ses olarak destek vermektedir. Yegâh perdesi bas ses desteği olarak (b) cümlesinde 1 kere, (e) cümlesinde 2 kere kullanılmıştır. Makamın karar sesinin pest oktav sesi olan Kaba Dügâh sesi, bir bas ses olarak taksime çok destek olmuştur. (a) cümlesinde 1 kere, (d) cümlesinde 2 kere, (e) cümlesinde 2 kere, (h) cümlesinde 4 kere, (j) cümlesinde 12 kere, (n) cümlesinde 1 kere, (o) cümlesinde 1 kere kullanılmıştır. Kullanılan bas seslerden diğeri Kaba Yegâh perdesidir. (d) cümlesinde 1 kere, (f) cümlesinde 2 kere, (h) cümlesinde 1 kere, (k) cümlesinde 2 kere kullanılmıştır. Taksim içinde Cemil Bey 3 farklı sesi bas ses desteği olarak toplam 30 kere kullanmıştır.

4.3.6.3. Ritm

Aşağıda verilen tabloda taksimde geçen es sayısı, (cu) sayısı , (cu') sayısı ve özel olarak gösterdiğimiz tartım kalıbının sayısı her cümle için ayrıca sayılmış, veriler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir..

Es Sayısı ve Cu Sayısı Tablosu

	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	Toplam
Es Sayısı	1	1	1	2	1		2	2				1		2	1	14
Cu					2	2			1			1				7
Cu'															1	1
	2			1	1		1		3				4		3	15

Yukarıdaki tablo incelendiğinde Cemil Bey'in 14 adet Es kullandığını ve her cümlede Es kullanmadığı görülür. (cu) bizim özel belirttiğimiz bir kalıptır. (cu) model olarak alınırsa taksim içinde (cu'), (cu)'nun motif geliştirmesi olarak çıkar. Her ikisinin kullanım sayısı tabloda gösteriliyor. Tablonun en altında bulunan tartım kalıbı ise Cemil Bey'in çok kullandığı bir kalıp olduğu için bu tabloya da eklendi. Tabloda görüldüğü gibi 15 defa kullanılmıştır.

4.3.6.4. İcra

Aşağıda gördüğünüz tabloda taksimde geçen çarpma sayısı, mızrap sayısı, legato sayısı ve glissando sayısı her cümle için ayrı sayım yapılarak ve taksim genelinde toplamı yapılarak verilmiştir.

İcra Bölümü Tablosu

	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	Toplam
Çarpma S.	11	6	12	20	7	8	11	14	8		1	7	14	15	8	142
Legato						4	5	4			3		3		2	21
Glissando	1		1		1						2	1			1	7
Mızrap S.	43	43	62	74	56	93	58	93	38	62	54	27	70	92	42	907

Yukarıdaki tabloda Cemil Bey'in (j) cümlesi hariç bütün cümlelerde çarpma yaptığını görüyoruz. Taksim geneline baktığımızda 142 kere çarpma yaptığını görüyoruz. Cemil Bey, Legato tekniğini taksim genelinde seçici kullanmıştır. Tabloya baktığımızda kullanılan Legato sayısını cümle cümle görebiliyoruz. Taksimde Legato 6 cümlede kullanılmış olup, (f) cümlesinde 4, (g) cümlesinde 5, (h) cümlesinde 4, (k) cümlesinde 3 , (m) cümlesinde 3, (o) cümlesinde 3 kere kullanılmakla beraber toplam kullanım sayısı 21 olmuştur. Müzik için çok önemli bir teknik olan Glissando taksimde çok daha seçici kullanılmış. (a) cümlesinde 1 kere, (c) cümlesinde 1 kere, (e) cümlesinde 1 kere, (k) cümlesinde 2 kere, (l) cümlesinde 1 kere ve (o) cümlesinde 1 kez olması üzerine taksim genelinde toplam 7 adet Glissando görüyoruz.

5. ACEMAŞİRÂN ve GÜLİZÂR TANBUR TAKSİMLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Tanbûri Cemil Bey'in ilk taksim kayıtlarının 1905 yıllarında yapıldığı, son kayıtlarının ise 1915 yıllarına kadar devam ettiği, bu tez çalışması sürecinde öğrenilmiştir.

Cemil Bey'in Acemaşirân Tanbur Taksimi (1906) ilk plak kayıtlarından iken Gülizâr Tanbur Taksimi (1912 – 1915) ise son devrine yakın yıllarına rastlamaktadır.

Bu tez çalışmasında konu edinilen söz konusu taksimlerin, Tanburi Cemil Bey'in virtüozitesinin ilk yıllarıyla onun sona yakındönemlerini, bu süreçteki icrâ ve seyir değişimini aşağıdaki tablo ve grafiklerden gözlemlemek ve karşılaştırmak mümkündür.

Acemaşirân Tanbur Taksimi (3'.10") ile Gülizâr Tanbur Taksimi'nin (3'.20") süreleri birbirine yakın olduğundan; süre bakımından ayrıca bir eşitleme etkeni belirlemeye gerek duyulmamıştır.

Acemaşirân Tanbur Taksimi ile Gülizâr Tanbur Taksimi'nin cümle sayılarının eşit olması, gözden kaçmayan benzerliklerdendir.

5.1. Form

Bu bölümde Acemaşiran ve Gülizar taksimde geçen sekileme sayısı, sekileme model sayısı, motif geliştirme sayısı, geliştirilen motifin model sayısı tablo halinde verilmiştir.

Model, Sekileme ve Motif Geliştirme Karşılaştırma Tablosu

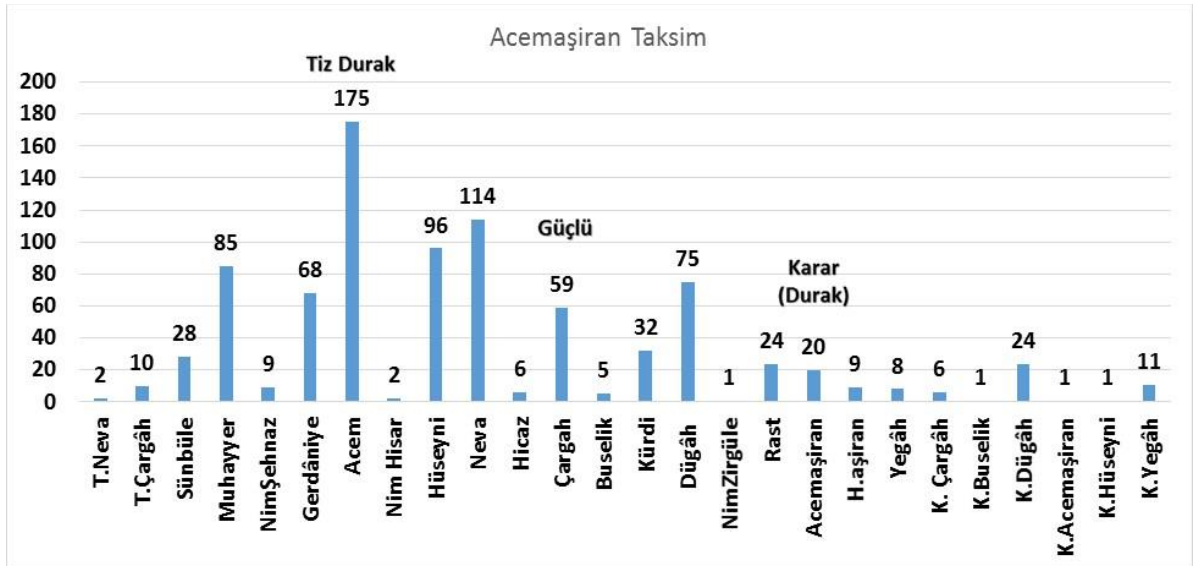
	Acemaşiran T.	Gülizar T.
Sekileme Model Sayısı	20	8
Sekileme Sayısı	98	31
Geliştirilen Motifin Model Sayısı	11	5
Motif Geliştirme Sayısı	26	14

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi, sekileme model sayısı, sekileme sayısı, geliştirilen motifin model sayısı, motif geliştirme sayısı bakımından Acemaşiran taksiminde bu sayılar Gülizar taksiminden daha fazladır. Sekileme model sayısı, iki katından fazla olmakla beraber, sekileme model sayısı üç katından fazladır. 98-31 bir taksim sekileme sayısı farkı için ciddi bir farktır. Bu rakamlar bu iki taksimin farklı bir melodik anlayışla yapıldığını gösterir.

5.2. Melodi

Bu bölümde Acemaşiran ve Gülizar tanbur taksimlerinde kullanılan perdeler grafik ve tablo olarak verilerek incelenmiştir.

Acemaşiran Taksim Perde Grafiği



Gülizar Taksim Perde Grafiği



Yukarıda verilen grafiklerde gösterilen perdeler doğruğusunda, aşağıdaki karşılaştırma tabloları yapılmıştır. İlk olarak iki taksimın karar perdeleri, güçlü perdeleri, tiz durak perdeleri kullanım sayılarına göre yazılmış, toplam perde sayısına göre yüzde oranı verilmiştir.

Karar, Güçlü, Tiz Durak Karşılaştırma Tablosu

Acemaşiran Taksim			Gülizar Taksim		
	Perde Sayısı	Toplam perde sayısına oranı	Toplam perde sayısına oranı	Perde Sayısı	
Karar Perdesi (Acemaşiran)	20	%2.293577981 6514	%8.4223013048 636	71	Karar Perdesi (Dügâh)
Güçlü (Çargâh)	59	%6.766055045 8716	%17.200474495 848	145	Güçlü (Hüseyini)
Tiz Durak (Acem)	175	%20.06880733 945	%13.879003558 719	117	Tiz Durak (Muhayyer)
Not: Toplam perde sayısı 872			Not: Toplam perde sayısı 843		

Acemaşiran ve Gülizar makamlarının seyirlerinin inici olmaları ortak özellikleridir. Lâkin yukarıdaki veriler, ısrarcı olunan perdelerde farklılıklar olduğunu göstermektedir. Acemaşiran taksim daha çok tiz durak civarında dolaşmıştır. Güçlü ve karar perdelerini az kullanmıştır. Gülizar taksime baktığımızda inici bir makam olduğu halde güçlü perdesi, tiz durak perdesinden daha çok kullanılmıştır. Gülizar taksimde karar perdesi Acemaşiran taksime nazaran çok daha fazla kullanılmıştır. Aşağıda verilen tabloda detaylı olarak Acemaşiran ve Gülizar taksimlerde kullanılan perdeler incelenmiş, karşılaştırma yapılmıştır.

Detaylı Perde Karşılaştırma Tablosu

Acemaşiran Taksim		Makam dizi dereceleri	Gülizar Taksim	
Muhayyer	85	Tiz durak üçlüsü	17	Tiz Çargâh
Gerdaniye	68	Tiz durak üstü	26	Tiz Segah
Acem	175	Tiz durak	117	Muhayyer
Hüseyni	96	7. derece	96	Gerdaniye
Neva	114	6. derece	69	Evc
çargah	59	Dizinin Güçlüsü	145	Hüseyni
Kürdi	32	4. derece	102	Neva
Dügah	75	3. derece	64	Çargah
Rast	24	2. derece	46	Segâh
Acemaşiran	20	Durak	71	Dügah
Hüseynişiran	9	Yeden	11	Rast
Toplam	757		764	

Prof. Mutlu Torun'un yukarıdaki "Detaylı Perde Karşılaştırma Tablosu" hakkında görüşleri şu şekildedir;

1. İki makam da İnicidir. Aradaki farklar, hem Cemil Bey'in makam anlayışından, hem de O'nun icra sırasındaki üstün besteci-icracılık özelliklerinden doğmaktadır.
2. Seçilen perdelerdeki toplam sayı çok yakındır. O bakımdan toplam sayıya oranı bulmadan gözlemler yapılabilir.
Perdelerin kullanılış sayıları-oranları ile görüşlerim pestten tize doğru şöyledir:
3. **Yeden** kullanışları arasında sayı farkı azdır.


4. **Durak** perdesinin AA.nda az, g.da çok kullanılmasının bir sebebi, G.da sadece kalış için değil, başlangıçta da geçen bir perde olmasındandır. Dügâhdan gerdaniyeye atlayan cümle girişleri az değildir.
5. **2. Derece**, gülizarda daha çok geçiyor. (iki misline yakın) Bu, durak (dügah)-çargâh arasındaki ilişkiden olsa gerektir. Bilindiği gibi, uşşak ve benzeri makamlarda segâh perdesi çok kullanılan asma karar perdelerindedir.
6. **3. Derece**, her iki taksimde de oldukça yakın sayıda kullanılmıştır. AA.da biraz daha fazla oluşu, kürdî çeşnili kalıflardan olmasından olsa gerektir.
7. **4. Derece**'de büyük fark vardır. AA.daki kürdî perdesi, belki de kürdî çeşnisi büyük yer kaplamasa, daha da az olabilirdi. Zaten AA. Eserlerde genellikle öyle olduğu görülür. Buna karşılık G.de 4. Derece olan nevâ perdesi. AA.nın 4. Derecesi olan kürdî perdesinin üç mislinden fazla kullanılmıştır.
 - a. Sebeplerden birisi, hüseyinî çeşnisi içinde nevânın mühüm bir perde oluşudur. Dügâh, segâh, çargâh perdeleriyle ilişkisi hep vardır.
 - b. Diğer taraftan, belki de daha mühimi, G. Makamının gerçekten en mühim perdesi, güçlüsü olan hüseyinîde uşşaklı ve hüseyinîli kalıflarda yeden görevinde oluşudur.
 - c. Pek çok sazımızda nevâ sesi önem taşır. Kemençe, ud, lâvtada açık teller olduğu gibi, tanburda da kaba yegâhın tınısıyla desteklenen neva perdesi, müzisyenlerin kullanmayı sevdikleri perdedir. Her iki taksimde de kalın tellerin hem mızrap vuruşuyla, hem de rezonans ile tınıyı zenginleştirdiği görülmektedir. G.da 4. Perde, AA. Da 6.derece olan nevâ perdesi, olarak çok kullanılmıştır kanaatindeyim.
8. **5. Derece** Aa.nın dizi güçlüsü çargâhda 59 olan sayı, G.da 145 dir. Bu, AA.da 4lü ve 5linin birleşme noktasındaki perdenin fazla öne çıkmadığını gösteriyor. Ç. Perdesine çok az rastlanmasının bir sebebi de AA taksiminde AA.dan ziyade kürdinin (arada nevâda bûseliğin) öne çıkmasıdır. Buna karşılık g.makamını güçlüsü olan hüseyinî perdesi, elbette en mühim perdesi olarak taksimde en çok kullanılan ses olmuştur.
9. **6. derece**'de de büyük fark görülmektedir.
 - a. Bûselik makamının çargâhla ilişkisi gibi, batı müziğinde teorilere de yansımış olan rölatif tonlar gibi (fa majör-re minör gibi) . AA. Makamında da çok sık yapılan nevâda bûselik geçkisi, taksimde de yer almaktadır. Çokluğun bir sebebi budur.
 - b. AA makamı tam olarak inici bir makamdır. Doğal olarak tizdurak olan acem perdesi 1.derecede güçlüdür. Nevâ perdesi de pest taraftan aceme ulaşan perdelerden birisidir. Aceme gidişlerde sık geçmektedir. Buna karşılık G.daki 6. derece olan evc, tize gitme eğilimini daha çok taşıyan bir perdedir. Taksim ilk cümlesindeki gibi gerdâniye perdesine gidişi sağlar.

Halbuki, makamın güçlüsü hüseyinî perdesidir. Bu perdedeki uşşak veya hüseyinî çeşnisinde kalınan perdenin bir üstündeki bir perde olarak kullanılmaktadır.


10. **7.derece**, iki taksimde de çoktur ve aynı sayıdadır. AA.daki çokluğunun tiz durağın yedeni oluşuyla ilgili görüyoruz. Gülizarda ise, daha önce bu tez için bir konuşmada söylediğim gibi, gülizar makamının yapısıyla ilgilidir: Hüseyinî ve Muhayyer makamlarına benzeyen ve farklılıklar gösteren gülizar, inici olmakla beraber, pek çok inicide olduğu gibi tiz durağı 1. Derecede güçlüsü olmayan bir makamdır. Çünkü muhayyer, öyle bir yapıdadır. Gülizarda, güçlüsü olan hüseyinî perdesine pestten değil, tizden ulaşmasında, en mühim rol, gerdâniye perdesine düşmektedir. Uşşak, hüseyinî gibi pek çok makam-çeşnide, üçüncü derece olan çargâh perdesi mühim rol oynar ve çeşninin kararına gitme duygusunu pekiştirir. Böylece, Gülizar makamında, hüseyinî perdesine götüren bir perde olarak gerdâniye önem taşıyor.
11. **8. Derece (Tiz durak)**: AA. Da en çok kullanılan sestir. Bu, makam tariflerindeki, AAnın 1. Derecede güçlüsü tiz durağıdır görüşünü destekliyor. Gülizarda ise, tizdurak olan muhayyer, Aanın tiz durağının 2/3 ü kadar kullanılmıştır. Bu azlık da Muhayyer perdesinin, bir çeşninin (muhayyerde uşşak-hüseyinî) karar perdesi olarak değil, makamın güçlüsü olan hüseyinî perdesinin dördülsü olarak, ona giden bir perde olarak kullanıldığı fikrini destekliyor.
12. **Tiz durağın üzerindeki ses**, AA.da (gerdâniye) çok kullanılmıştır. Tiz durağın çevresinde olduğundan olduğu düşünülebilir. Aslında, bir altında en çok kullanılmış olan perde tiz durak var iken, üstünde de taksimde çok yer tutan düğâhda kürdinin tiz durağı olan diğer taraftan AA. Dizisinin tiz durağının mühüm sesi (üçlüsü) muhayyer vardır. Dolayısıyla hem üst, hem de alttaki perdelerdeki seyirlerde geçmektedir. Gülizarda tizdurak üstü olan tiz segâh, (muhayyer makamı duygusu vermemek için olsa gerek) çok az geçmektedir.
13. **Tiz durağın üçlüsü**, AA.da, dizinin üçüncü mühim derecesi olarak ve düğâhda kürdinin tiz durağıolarak çok geçmektedir. Gülizarda ise, yukardaki sebeple, muhayyer duygusundan kaçmak için az kullanılmıştır. Aslında, tiz çargâh perdesi, Gülizarın tiz durağı olan muhayyere götüren bir ses olması sebebiyle de en az kullanılan perdelerdendir.(Mutlu Torun, Kişisel Görüşme, 20.05.2017)

5.3. Ritm

Aşağıdaki tabloda Acemaşiran ve Gülizar taksimlerde kullanılan toplam es sayıları,

(cu) kalıpları () ve özel saydığımız tartım taksim genelinde sayılmış, karşılaştırmalı olarak verilmiştir.

Es Sayısı ve Cu Sayısı Tablosu

	Acemaşiran T.	Gülizar T.
Es Sayısı	11	14
Cu	3	7
Cu'	2	1
	12	15

Yukarıdaki tablodaiki taksim es sayılarının birbirine çok yakındır. Taksimde (cu) kalıpları ve özel sayılan tartım kalıbının sayılarında aralarında çok fark olmadığı görülmektedir. Bu istatistiklere göre karşılaştırma yaptığımız iki taksim, bu bölümde benzerlik göstermektedir.

5.4. İcra

Bu bölümde Acemaşiran ve Gülizar taksimde yapılan icra bölümü değerlendirmeleri sonucu elde edilen bilgiler doğrultusunda karşılaştırma yapılmıştır.

Aşağıdaki “Karşılaştırmalı icra bölümü tablosu” isimli tabloda iki taksimde karşılaştırmalı toplam yapılmış çarpma sayısı, kullanılan legato sayısı, kullanılan glissando sayısı, kullanılan mızrap sayısı bilgileri verilmiştir.

Karşılaştırmalı icra bölümü tablosu

	Acemaşiran T.	Gülizar T.
Çarpma S.	188	143
Legato	3	21
Glissando	15	7
Mızrap S.	1008	906

Yukarıdaki tablodaki istatistiklere bakarak kullanılan Legato tekniğini değerlendirilmesi, Gülizar Taksim içinde Acemaşiran taksimde kullanılan Legato tekniğinin 7 katı kullanılmıştır. İki taksim ardarda dinlendiğinde duyum olarak verdiği etki hissedilmektedir.

Gülizar taksiminde Cemil Bey'in mızrapsız elde ettiği seslerin daha fazla oluşu, daha yumuşak ve daha ifadeli bir icrayı oluşturmaktadır. AA.taksim dinamik oluşunun bir sebebi de mızrap vuruşlarıyla elde ettiği seslerin mızrapsızlara göre çok fazla oluşudur.

O'nun ilklere göre son taksimlerinin daha ifadeli, belki daha yumuşak, oluşundaki etkenlerden biri de legatoların çoğalmasındır. Aslında fazla mızraplı çalışının başlangıçta tenkit edildiğini de biliyoruz. Bu açıdan bakınca Cemil Bey'in tanbur icrasında giderek geleneğe daha yaklaştığı düşünülebilir. (Mutlu Torun, Kişisel Görüşme, 20.04.2017)

Süre bakımından birbirine çok yakın olan bu iki taksim, vurulan mızrap sayısı bakımından neredeyse %10 farklıdır. Acemaşiran taksiminde neredeyse %10 daha fazla mızrap kullanılmıştır. Fazla mızrap kullanılması daha dinamik bir taksim olduğunu belirtir. Acemaşiran taksiminde daha dinamik olduğunu belirten istatistiklerden biride yapılan çarpma sayısıdır. Gülizar taksiminde 143 kez çarpma yapılmışken, Acemaşiran taksiminde 188 kez çarpma yapılmıştır. Bu çarpma farkı önceden de belirtildiği gibi taksim dinamikliği açısından çok önemlidir. Gülizar taksimi dinleyen kişiler bu taksimi daha ağırbaşlı bulmaktadır. Bu ağırbaşlılık ve dinamikliğe etken olan teknik nedenlerinden biri çarpma sayısındaki fark, bir diğeri ise vurulan mızrap sayıları arasındaki farktır. Acemaşiran taksiminde kullanılan mızrap sayıları ve çarpma sayılarının fazlalığı Acemaşiran Taksimi dinamikleştirmektedir. Gülizar Taksiminde kullanılan Legato tekniğinin Acemaşiran taksime nazaran yedi kat fazla olması daha ağır başlı olmaya neden olan tekniklerdendir. Bu farklar ise verilen tablodaki istatistiklerde görülmektedir.

5.5. Uyandırdıkları Müzikal Duygu

Acemaşiran tanbur taksimi ve Gülizar tanbur taksimini dinlenildiğinde ilk olarak dikkatimizi çeken şey Gülizar makamı halk müziğine daha yakın bir dizi ve yapısı olmasına rağmen Cemil Bey'in Gülizar makamındaki bu taksimi daha entelektüel bir anlayışta icra etmesidir. Acemaşiran makamı Gülizar makamına

nazaran daha entelektüel bir havada olmasına rağmen Cemil Bey'in Acemaşiran taksimi daha halk müziğine yakın bir anlayışta icra etmeside dikkatimizi çekmiştir.

Acemaşiran taksimdebir haykırış, bir yakarış duyuyoruz. Bu duyguyuuyandıran teknik detaylardan birinin, yaptığı ısrarlı sekilemeler olduğunu düşünüyoruz.

Gülizar taksim bende daha entelektüel bir atmosfer uyandırırken, Acemaşiran taksim daha saf, yalın bir atmosfer uyandırıyor. Çok mızrap sayısı, çarpma sayısı olmasına rağmen saf bir anlatım var. Ama Gülizar taksim öyle değil. Az ve öz konuşan bir bilge gibi... Cemil Bey sanki iki farklı çağında yaşadığı ruh hallerini yaşatmak için müziği seçmiş, plaklara kaydetmiş. Ve içinde yaşadığı dünyayı ölümsüzleştirerek paylaşma fırsatı vermiştir.

Son taksimlerinde daha naif, daha romantik bir icra şekli var. İlk taksimlerinden olan Acemaşiran taksimlerinde ise, bu Nihavend, Gülizar taksimlere gelmeden önce yapmış olduğu taksimlerde tını yine güçlü, çok fazla nüans aramamış olabilir. Fakat onlarda sanki içinde hızlı çalmak istediği demeyeyim de, belki gençlikten gelen enerji-dinamizm vardır. (Mutlu Torun, Kişisel Görüşme, 20.04.2017)

Tanbûrî Cemil Bey, taksimlerinde; takdim, nakarat, meyân, nakarat ve karar bölümlerini yerinde kullanmasına rağmen zaman zaman bu kuralın dışına çıkarak kendine özgü değişik icrâlarda da bulunmuştur. Acemaşiran taksiminde olduğu gibi! (Erol Deran, kişisel görüşme, 24.05.2017)

Acemaşiran Taksim, aşağı yukarı Cemil Bey'in 30 yaşını geçtiği zamanlarda yaptığı bir taksimdir. 1906'da yaptığı bilgisinden hesaplarsak...

Burada önce bana bir enerji duygusu veriyor. Enerji hissediliyor. Baştan sona kadar devam eden bir enerji var. Onun içinde de tanburun pest bölgesinden kalkıp tize gidiş veya tiz bölgesinden pest tarafa inişlere çok rastlıyoruz. Bu rastlantı bazen tek sesin, bazen birkaç sesin bir arada sekilemesi şeklinde oluyor. Buna karşılık Gülizar taksiminde böyle şey çok fazla yok. Tanburun sapında dolaşmak, enerjiyi ortaya koymak yerine sanki bir fikri bir duyguyu anlatma hissi veriyor bana. Gülizar taksim müzik için çok önemli. Bir müzik nasıl olabilir diye sorsanız, Gülizar taksim örnek olarak verilebilir. Acemaşiran taksiminde görülen pek çok sekilemeler,

Gülizar taksiminde içinde yok. Verdiği duyguya sebep olan etkenlerdir. Çünkü, Gülizar taksiminde her an belli bir fikri ortaya konuyor ve o fikirle beraber o duyguyu ortaya koyup, onu işliyor ve sonu değiştiriyor. Dolayısıyla motif geliştirmeleri de daha fazla. Belki de duyguda bunlarda tesirli olmuş olabilir. Her iki tanburunda tınısında dolu. Erkeksi diyebileceğim bir tınıda. Çünkü son zamanda kullandığı tanbur, tahminimce daha naif sesli bir tanbur. Yani tanburla yapılmış olan Nişaburek, Müstear, Eviç makamlarındaki taksimler... Hatta Bayati-araban'da da bu kadar enerji gösterisi hissedilmiyor.(Mutlu Torun, Kişisel Görüşme, 25.04.2017)

6. SONUÇ

Bu tez çalışmasında Tanbûrî Cemil Bey'in Acemaşiran ve Gülizar tanbur taksimleri detaylı olarak incelenmiştir. İncelenen iki taksim icra tarihleri arasında uzun bir zaman dilimi vardır. Bu taksimleri incelemek; Cemil Bey'in bu süre zarfındaki üslup ve ifade farklılığının anlaşılması konusunda; Cemil Bey'in bir makam alışımlı bir anlayışla değil, makamı ifade etmek istediği duygu ve anlayışla kullanabildiği konusunda ayrıntılı bilgi edinilmesini sağlamıştır.

Taksim icrasını bir anlayışa sokan pek çok etken vardır. İncelenen taksimlerde görüldüğü üzere önce taksime bir form belirlemek gerekir. Acemaşiran'da görüldüğü gibi bu form alışılmışın dışındada olabilir. Taksimde cümle kurarken bol sekilme ile daha dinamik, Legato ve glissando tekniklerini kullanarak daha ağırbaşlı bir taksim anlayışı elde edilebilir. Bu durumu en çok etkileyen bir diğer durum ise mızrap ve çarpma kullanımının azlık ve çokluğudur. Çok sekileme yapmak yerine farklı melodiler üretmeyi tercih etmek de bu duruma dahildir.

Yapılan karşılaştırmalı analizde görüldüğü üzere, incelenen taksimlerde bir çok küçük detay ve tekniği inceleyip karşılaştırıldı. Cemil Bey'in ifade etmek istediği duyguyu bütün ritmik, melodik ve teknik zenginlikleri kullanarak nasıl ustaca ifade ettiği görülmüş, incelenmiş oldu. Bu tez çalışması süresinde bizi en çok etkileyen durum; Cemil Bey'in bu büyük ustalıkları yaparken müzik edebinden, kalitesinden, ifade gücünden ve dinleyenlerin gönlünde taht kurmaktan asla ödün vermemiş olmasıdır.

7. EKLER

EK 1: Prof. Erol Deran ile Kişisel Görüşme Metni

EK 2: Prof. Mutlu Torun ile Kişisel Görüşme Metni

EK 3: Araştırmacı Cemal Ünlü ile Kişisel Görüşme Metni

EK 4: Tanbur Sanatçısı Murat Aydemir ile Kişisel Görüşme Metni

EK 5: Tanbûri Cemil Bey Taksim Notaları

EK 5.1. Çalışma Konusu Olan Taksimler

EK 5.1.1 Tanbûri Cemil Bey Bey'in Acemaşiran Tanbûr Taksiminin

EK 5.1.2. Tanbûri Cemil Bey Bey'in Gülizar Tanbûr Taksiminin

EK 5.2. Tezin Konu İsmi Değişmeden Önce Çalışma Yapılmak İstenen Taksim Notaları

EK 5.2.2. Tanbûri Cemil Bey'in Nihâvend Tanbûr Taksiminin Notası

EK 5.2.3. Tanbûri Cemil Bey'in Hicaz Tanbûr Taksiminin Notası

EK 5.2.3. Tanbûri Cemil Bey'in Sultânîyegâh Kemeñçe Taksiminin Notası

EK 1: Prof. Erol Deran ile Kişisel Görüşme Metni

A. Atasever: Taksim konusundaki düşünceleriniz nelerdir?

Prof. Erol Deran: Taksim, icracının içinde hissettiklerini, müzikteki bilgi ve becerisini birleştirerek meydana getirdiği kompozisyonu disiplin içerisinde özgürce sergileyebilmesidir. Bir başka deyişle, irticalen usul kullanmadan melodiler istifi aracılığıyla yapılan bir nevi ritimli bestedir. Aynı zamanda bir anlatımdır, bir ifade sanatıdır.

Zemin, meyan ve kararın dengeli olması taksim sanatının sanatsal değerinde rol oynar. Konuşurken kullandığımız imlâ işaretleri; taksimlerde müzik malzemeleri olarak yerini almalıdır. Taksimlerde iyi netice alabilmek için; seyir, çeşni, geçki ve makamların karakteristik yapılarını iyi bilmek gerekir.

A. Atasever: Tanburi Cemil Bey ve Onun Mûsikî Yönüne İlişkin Fikirleriniz Nelerdir?

Prof. Erol Deran: Tanburi Cemil Bey denildiği zaman, oğlu Mesut Cemil bey'in babası hakkındaki söylediği şu sözler gelir aklıma. “Babamı bir hatıralar yumağının arasında görürüm. Zaptedilmiş büyük bir şikayetin tükenmez kaderini taşıyan dargın bakışlarıyla bu adam, bir esir ve bir kral gibi, teccümümün önünden gelir geçirdi. Kimin esiriydi ve neyin hâkimiydi? O gün gibi bu günde bilmiyorum.” En yakın kan bağı ve sanat bağı olan Mesut Cemil'in sözleri bunlar. Müziğin hakikatini yaşayarak icra eden bu dâhiyi anlatabilmek kolay olmasa gerek. Dahiler için kaynak birdir. Ancak icra ettikleri sanatın karakteristik yapısı, tarzı, tezahürü değişiktir. Cemil Bey, Paganini, Dede Efendi, Beethoven, İtri, Shakespeare, Mimar Sinan, İspanyol Mimar Gaudi en güzel örneklerden bazılarıdır. Aysberk'in görünür tarafını anlatmak daha kolaydır. Hint mistik guru olan Osho'nun “sıradan müzisyenler için ses önemlidir, usta müzisyenler için ise sessizlik önemlidir” cümlesindeki derin mânâ, hakiki müzisyeni en iyi şekilde anlatan bir ifâdedir. İşte Cemil Bey, içindeki sessizliğin müziğini içten dışa sanatkârâne bir biçimde yansıtan bir ustadır. Yani Cemil Bey, enstrümanlarından ses çıkarmak için icrâda bulunmamış, müzik yapmak için sesi kullanmıştır.

Yaşadığı devirdeki iddiasız, sade, az volümlü, az mızraplı icrâ şeklini, dinamik ve yüksek volümlü bir teknikle anlatım gücünü en ileri seviyeye getirerek yeni bir

ekole imza atmıştır. Sazının teknik sınırlarını zorlayarak Türk Saz Müziği'ni başlatmış ve “Cemil Bey'den önce, Cemil Bey'den sonra” anlayışının Türk Müziği'nde milât olmasına sebep olmuştur. O devirde tanbûrîler,mızrabın sivri ucuyla icrâ ederken daha güçlü ses çıkartabilmek için, icrâsı zor olmasına rağmen mızrabın geniş ağızını kullanmayı tercih etmiştir.

Taksimlerinde; takdim,nakarat, meyân,nakarat ve karar bölümlerini yerinde kullanmasına rağmen zaman zaman bu kuralın dışına çıkarak kendine özgü değişik icrâlarda da bulunmuştur. Acemaşîran taksiminde olduğu gibi!

Kendine özgü akort sistemini uygulaması, icrâ ettiği makâmları meydana getiren ses baskılarındaki uyumun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Müzik kompozisyonunu meydana getiren melodi istifleri,müzik cümleleri,sesin cinsi ve tınısı gibi bazı hasletleri en iyi şekilde kullanmak sûretiyle ifâde sanatını kesin ve sağlam olarak ortaya koymuştur. Yaratıcılığı yeni kurallar doğurmuştur. Müzik yaparken kullandığı güçlü tekniği hiçbir zaman icrâ ettiği müziğin önüne geçmediği gibi müziği de tekniğinin önüne geçmemiştir.

O,filozof virtüöz taksim bestecisi olduğu gibi aynı zamanda saz eseri ve şarkı bestekâridir. Müzik yelpâzesinin çeşitli bölgelerinde dolaştıktan sonra müziği bütün olarak görüp yaratıcılığını ortaya koyan büyük bir sanatçıdır.

Cemil Bey'in icrâ ettiği müzik şimdiye kadar tam anlaşılamamış,dolayısıyla aşılama olmuştur. Bu sır nedir? Her dinleyişte yeni bir ufuk açıyor, dolayısıyla Cemil Bey'in dersi bitmiyor.Neticede Cemil Bey'in tam olarak anlaşılamadığını anlayabilmenin önemini idrak etmek tesellimiz olmaktadır.

EK 2: Prof. Mutlu Torun ile Kişisel Görüşme Metni

A. Atasever: Tanburi Cemil Bey ve Onun Mûsikî Yönüne İlişkin Fikirleriniz Nelerdir?

Prof. Mutlu Torun: Tanbûrî Cemil Bey farklı sazları çaldı. Bildiğimiz şu ki; belki de hepsini en iyi çalan oydu. Böyle düşünüyoruz. En azından müzisyenlerin bir kısmı öyle düşünüyor. Yaptığı bütün o müzikler, fonograf kayıtlarından çok haberimiz yok ama plaklar onun dehasının eseriymiş. Ve enstrümanları da çok iyi kullandı.

Enstrümanları gereği gibi kullandı. İsteddiği gibi akortlarını değiştirdi.

Enstrümanlarda belki de o zaman, o şartlar içinde, en iyi sesleri elde etti.

Benim kanaatimce öyle. Yani Cemil Bey'in bir enstrümandan nasıl ses elde edeceğini çok iyi araştıran bir insan olması lazım. Bunda tabii akort değiştirip, o tınılardan, rezonanslardan faydalanması önemli rol oynuyor. Bunun dışında üslûbu da Türk Müziği üslûbu! Bugünkü pek çok müzisyenin peşinden gittiği bir üslûbu vardır Cemil Bey'in! Bu üslûp, her enstrümanda farklı farklı şekillerde kendini gösterebilir. Ama hepsi neticede Cemil Bey'in üslûbudur. Bunun dışında, evet, tanburu tanbur gibi çalmıştır. Ud gibi çalmamıştır. Lavta gibi çalmamıştır. Ama lavtayı tanbur gibi çalmıştır. O da var. Kemençeyi tabii ki kendi üslûbunda çaldı.

Viyolonsel aslında bir Batı Müziği sazıdır. Onu tabii ki Türk Müziği üslûbunda çaldı. Yaylı tanburu da artık söylemeye gerek yok. Birşey söyleyeyim:

Kemençeyle çalmış olduğu Osman Bey'in Uşşak Peşrevi'ni, belki otuz sene önce, belki daha önce notaya aldım. Ve onu çalıştım. Onu çalıştığım sırada, kemençeyle yaptığı o süslemeleri, çarpmaları ve teknikleri, Udda da yapmaya çalıştım ve udda o çalışma sırasında çok şey kazandığımı biliyorum. Şunu demek istiyorum; her ne kadar kemençeyi kemençe gibi, tanburu tanbur gibi ise de, hepsi için de seslerin arasında birbirine geçerken, sestense geçerken bir münâsebet kurması, glissando yapması, arada bir çarpma yapması, vibrato yapması, yerinde yapması veya sesi susturması gibi özellikler; bunların hepsi, içindeki o Cemil Bey kaynağından geliyor.

Tabii ki bu kemençede başka türlü kendini gösteriyor, zuhur ediyor. Tanburda başka türlü zuhur ediyor. Ama kemençe çalışının ud icrâsına da böyle bir faydası olduğunu biliyorum. Bu şunu da gösteriyor: Bu bizim mızrapla yaptığımız süslemeler, sadece mızraptan doğan süslemeler değil; Türk Müziğinin kendinden doğan süslemeler! Ben bunu düşünüyorum.

A. Atasever: Tanbûrî Cemil Bey'in Acemaşîrân ve Gülizâr Taksimleri hakkında bir değerlendirme yapar mısınız?

Prof. Mutlu Torun: Acemaşîran taksimini 1906'da yaptığımı Cemal Ünlü'den gelen bilgilerden öğrenmiş bulunuyorum. Gülizar taksimi de 1912 ile 1915 arasında yapmış bu bilgilere göre. Bana sorarsan 1912 ile 1915 arasında, ikisinin tam ortalarına veya 1915'e daha yakın bir tarihte yapmış olduğunu zannediyorum.

Gülizar taksimi yaptığı tanbur, daha erkeksi diyeyim. Naif sesli olmayan!

Karışık konuşuyorum ama aklıma geleni söylediğim için böyle. En son taksimlerinde Müstear, Evç taksim, Nişaburek taksim gibi taksimlerde tanburda daha naif bir ses hissediyorum. Mutlaka farklı bir tanbur. Halbuki tanburla yapılan Nihavend taksim, Gülizar taksim, Suzidilara taksim, Neva taksim gibi taksimlerde daha erkeksi dediğim bu ses var. Starivarius ile Guarneri kemanları arasında da buna benzer bir fark olduğunu düşünülüyor en azından benim benim aklımda kalana göre. Guarneri, daha erkeksi ve güç gösteren, kunt bir tınıya sahip. Gülizar taksimi böyle bir tanburla yapıyor. Sesler güçlü ve oldukça yaygın diyelim.

Son taksimlerinde daha naif, piyanosu daha belli, daha romantik bir icra şekli var. İlk taksimlerinden olan Acemaşîran taksimlerinde ise, bu Nihavend, Gülizar taksimlere gelmeden önce yapmış olduğu taksimlerde tını yine güçlü, çok fazla nüans aramamış olabilir. Fakat onlarda sanki içinde hızlı çalmak istediği demeyeyim de, belki gençlikten gelen kendini tutamama olabilir. Gerçi, şu da var. Bütün bu bahsettiğimiz taksimleri 1906 ile 1915 arasında yaptığına göre, çokta uzun bir zaman değil. Yine de 1906, onun gelişmiş olduğu bir çağı. Ama yine Gülizar ve Nihavend taksimlerini çaldığı zamana nazaran, daha çok olgun değil. Kendini bulmuş, oturmuş taksimler olduğunu düşünemiyorum. Elbette hepimizi yakıyor. Dinlediğimiz zaman Acemaşîran Taksim'de yakıyor ama orada çok fazla sekileme dediğimiz şeyi kullandığını görüyoruz. Birkaç farklı notadan meydana gelen modeli değişik perdelerde çalarak, çok uzun perdeler kat ettiğini görüyoruz. Acemaşîran'da böyle! Yine o sıralarda yaptığı Tahirbuselik taksiminde öyle. İlk taksimlerinde öyle! Çok hızlı çalıyor Mitralyöz gibi. Bir de Acemaşîran taksim için şunu söyleyeyim: Birkaç taksiminde galiba, Ferahnak taksiminde zannediyorum; bir karara varıp, ondan sonra meyan açma durumu yok. Acemaşîran Taksimi de öyle! Acemaşîran perdesine taksim en sonunda ulaşıyor. Meyandan önce rahatça kalışı hissetmiyoruz. Bunun dışında Acemaşîran Taksim'in içinde belli yerlerde "acaba Neva'da Buselik mi yapacak? Ferahfeza mı bitecek?" dedirten kısımlar var. Uzun zaman öyle devam

ediyor ve en sonda bir periyod ya da bir cümle içinde anlıyoruz ki Acemaşiran'da kaldı. Acemaşiran Taksim'in böyle bir iki tane enteresan tarafı var seyir açısından. Gülizar Taksim ise benim bildiğim koleksiyoncuların, Cemil Bey meraklılarının en çok sevdiği, en çok tuttuğu taksimlerinden birisidir. Nihavend taksime çok yakın zamanda yapıldığını tahmin ediyorum.

Acemaşiran taksiminde bahsettiğimiz sekilemelerin çok olduğu meselesi var. İlk taksimlerinde bu sekilemelerin çok olduğunu görüyoruz. Bu sekilemeler aslında, sazendenin hiç bir şey düşünmese de aynı modeli, tâ bir kalın sestene tize ya da ince sestene kalına doğru giderek, hızlanabildiği pasajlarda bunlar. Sekilemelerin olduğu. Hâlbuki Gülizar taksiminde, sekileme diyeceğimiz, yani bir modeli alıp aynen göçürerek tize veya peste gitmek yerine bir model aldığında o modeli tekrar getiriyor ama o modelin içine birşeyler katıyor. O modeli ters çeviriyor. Hem gidiş yönü olarak tersine çeviriyor. Hem de aralık olarak tersine çevirebiliyor veya o seslerin arasını açabiliyor. Buda aslında motif geliştirme sanatını kullanılması demektir. Yani kabaca şunu söyleyebilirim. Acemaşiran taksiminde daha çok sekileme var. Gülizar taksiminde daha fazla motif geliştirme ustalığı göstermiş diye düşünüyorum.

A. Atasever: Peki taksimlerini notaya alma konusunda bize biraz bilgi verebilir misiniz?

Prof. Mutlu Torun: Taksimlerini notaya alma problemi hep yaşanan bir meseledir. Benim ilk hatırladığım, o Şamlı İskender Kutmanilerin notalarında o kadar alakasız Cemil Bey taksimlerini görülür ki. Hiçbirine benzetemezsin. Zamanımıza doğru bu biraz daha gelişti. Hele konservatuar açıldıktan sonra, hele bu gün ki İTÜ. Ondan sonra ki çalışmalarda notalara almalar oldu ve çok iyi biliyorum öğrencilerimin arasında da yani şuanda ki öğrencilerimin arasında da çok iyi notaya alanlar var. Bende o zamanlardan başlayan notaya alma hevesi bu günde devam ediyor. Ama şurası muhakkak ki, her notaya alış için ciddi bir şekilde oturduğunda, daha öncekine nazaran farklı sonuçlar çıkabiliyor. Bunu kabul etmek lazım. Farklılıkların olacağı kesin. Mutlaka alınanlardan bir tanesi daha gerçeğe yakındır, bir tanesi değildir. En azından şöyle düşünelim; 7 tane 16'lık diye aldığımız nota varsa bunun 3+4 müdür? 2+2+3 müdür? Bunları ayırmak problem olabilir. Bazen çok bellidir. Bazen de o kadar belli değildir. Bu konuda böyle problemler var. Bir insanın alışında da farklılıklar olabiliyor. Ud Methodumdaki Yorgo Bacanos'un Rast Taksimini

zannediyorum 1980'lerin başında notaya almıştım. Kendi kendime çalışmak için notaya almıştım. Ud Metodu için baktığımda çok farklılıklar gördüm diyebilirim. Epey değişiklikler yaptım. Bu sene değil, geçtiğimiz sene tekrar çalışmak için notaya aldım. O zaman tekrar birçok şeyi değiştirdim. Ama en son aldığım ondan öncekine nazaran iyi, ilk aldığıma göre çok iyiydi. Yani notaya alma konusunda insan kendini geliştirebiliyor. Tabi başka bir şey daha var. Eski almanlarda, bugün ki ağırlaştırma imkanları yoktu. Bugün artık ağırlaştırıp kontrol edebiliyoruz. Dolayısıyla şunu söylemek istiyorum ki, bütün taksim incelemelerinde o taksimin o sıradaki alınışı incelenmektedir. Belki bu incelemeyi yapan 10 sene, belki 5 sene sonra tekrar notaya alıp incelediğinde hem taksim farklı olacak, hem de ondan çıkan sonuçlar farklı olacak. Bu farklılıklar çok büyük olmayabilir. Ama küçük farklılıklar mutlaka olacaktır.

A. Atasever: Acemaşiran taksimin makam anlayışı hakkında ne düşünüyorsunuz?

Prof. Mutlu Torun: Tanbur ile Acemaşiran taksimin makam anlayışı konusunda şunları söyleyebilirim. Bu klasik eserlerde görülen arada Uşşak geçkisi olan veya Acem makamı gibi başlayan bir seyir kullanmamış. Direkt olarak Acemaşiran makamı dizisini yani Fa üzerindeki Çargâh dizisini kullanmış. Birinci özellik bu. İkincisi, taksimin sonuna kadar neredeyse Acem perdesinde kaldıktan, Neva perdesinde buselikli kaldıktan sonra Uzun mühdet Dügâh perdesinde Kürdî'li karar vermiş. Hatta insan bazen Kürdî mi kalacak diye düşünüyor. Fakat son cümlede belkide Kaba Çargâh perdesini göstererek onun gücüyle de Acemaşiran perdesinde kalmış. Gerçi Kürdî makamı değil de, Acem-Kürdî makamı gibide başlangıçta düşünülebilir. Böyle bir özelliği de var bu taksimin. Bunun dışında bir özelliği de, aslında belki de formla ilgili bir özellik olarak düşünülebilir ama hiç meyan açmamış. Başlayıp karar perdesinin en sonunda bulmuş. Aslında Meyan açmak demek şudur. Başlangıçta bir fikir gelir gelişir ondan sonra durak perdesinde karar verir, daha sonra başka bir dünyaya gider. Böyle Acemaşiran perdesine gelip kalma şekli yok bu taksimde. Bu çok anormal gelmiyor bana. Cemil Bey yine Ferahnak taksiminde hatırlamam doğruysa ve zannediyorum Neva-Buselik Taksiminde de karar perdesine gidip tekrar meyan açmamış. Böyle bir özelliği var. î

A. Atasever: Gülizar taksimdeki seyir hakkında düşünceleriniz nelerdir?

Prof. Mutlu Torun:Önce Gülizar makamı hakkında genel düşüncemi söyleyeyim. Bu düşüncede Cemil Bey'in taksimının de rolü var. Tanburi İshah'ın ve diğer bestecilerin Gülizar eserlerinin dışında. Bazı Gülizar eserlerde genel Neva üzerinde Hicaz geçiyor. Onun dışında başka şeylerden bahsetmek istiyorum. Gülizar makamı, güçlüsü Hüseyinîperdesi olan bir makam. Fakat Hüseyinî makamından farkı şudur. Hüseyinî makamının pest taraflarıyla ilgisi çoktur. Hüseyinî beşlisiyle yani. Muhayyer makamından farkı ise, Muhayyer tizden gelip Hüseyinî'ye ulaşır ama önce Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak yapılır, hatta daha tiz seslerde dolaşılır. Hatta devamında Zemin sonunda kalınan perde Muhayyerdir. Fakat Gülizar makamında kalınacak olan perde Hüseyinî perdesidir. Muhayyer makamında 1.derece güçlü olan perde Muhayyerdir. Gülizar Makamında ise Hüseyinî perdesidir. Muhayyer eserlere baktığımda; nazariyatta yazılmaz gerçi, dizinin güçlüsü Hüseyinî perdesi gösteriliyor ama çok fazlada Hüseyinî perdesinde kaldığını düşünmüyorum. Muhayyer'den böyle bir farkı var. Görüldüğü üzere Cemil Bey Dügâh'tan Gerdâniye'ye uçarak başlıyor. Ve bu Dügâh Gerdâniye atlamasını da bir çok cümlelerin başında yapmış. Dolayısıyla birincisi Dügâh'ta kalacağını görüyor oluyoruz, ikinciside Gerdaniye perdesini görür. Gerdâniye perdesi Hüseyinî üzerindeki Uşşak'a gidişi kolaylaştırıyor. Gerdaniye perdesi, Hüseyinî perdesi üzerindeki Uşşak'ın 3.derecesidir. Dolayısıyla Gerdâniye perdesi burada çok önemli yer tutuyor. Ve Muhayyerden ayrılmasını sağlıyor. Ama bu arada Gerdâniye sesini fazla tuttuğu içinde bazı kişiler Gülizar taksime Gerdâniye taksim diyor. Bazı kaynaklarda böyle geçiyor. Gerdâniye makamında ise Gerdâniye'den girer. Gerdâniye üzerinde Rast çeşnisi duyarız. Neva'dır güçlü artık. 1.güçlü gerdaniyedir ama dizinin güçlüsü Neva'dır. Ve daha sonra kendimizi hep rast içinde duyarız ve sonuna doğru Dügâh'ta kalışı anlarız. O bir sürpriz olarak çıkar. Gerdâniye makamında böyledir. Halbuki Gülizar makamında ve özellikle bu taksimde Hüseyinî perdesinin güçlü olduğu meydana çıkıyor. Ve Gerdâniye'de Rast etkisi hiç duyulmuyor. Dolayısıyla bu taksimde Gülizar makamı, Gerdâniye makamında çok daha farklı işlenmiş. Ayrıca Gülizar Taksim, Cemil Bey'in benim çevremde ilgili olan kişilerin en çok beğendiği taksimlerden birisidir. Ve gerçekten içinde o sihri taşır. Diğer taksimlerin hepsi çok güzel ama Gülizar'ın ayrı bir sihri vardır.

A. Atasever: Acemaşiran ve Gülizar tanbur taksimlerinin sizde uyandırdığı duygulardan bize biraz bahseder misiniz?

Prof. Mutlu Torun:Acemaşiran Taksim, aşağı yukarı Cemil Bey'in 30 yaşını geçtiği zamanlarda yaptığı bir taksimdir. 1906'da yaptığı bilgisinden hesaplırsak...

Burada önce bana bir enerji duygusu veriyor. Enerji hissediliyor. Baştan sona kadar devam eden bir enerji var. Onun içinde de tanburun pest bölgesinden kalkıp tize gidiş veya tiz bölgesinden pest tarafa inişlere çok rastlıyoruz. Bu rastlantı bazen tek sesin, bazen birkaç sesin bir arada sekilemesi şeklinde oluyor. Buna karşılık Gülizar taksimde böyle şey çok fazla yok. Tanburun sapında dolaşmak, enerjiyi ortaya koymak yerine sanki bir fikri bir duyguyu anlatma hissi veriyor bana. Gülizar taksim müzik için çok önemli. Bir müzik nasıl olabilir diye sorsanız, Gülizar taksim örnek olarak verilebilir. Acemaşiran taksimin içinde görülen pek çok sekilemeler, Gülizar taksimin içinde yok. Verdiği duyguya sebep olan etkenlerdir. Çünkü, Gülizar taksimde her an belli bir fikri ortaya konuyor ve o fikirle beraber o duyguyu ortaya koyup, onu işliyor ve sonu değiştiriyor. Dolayısıyla motif geliştirmeleride daha fazla. Belkide duyguda bunlarda tesirli olmuş olabilir. Her iki tanburunda tınısında dolu. Erkeksi diyebileceğim bir tınıda. Çünkü son zamanda kullandığı tanbur, tahminimce daha naif sesli bir tanbur. Yani tanburla yapılmış olan Nişaburek, Müstear, Eviç makamlarındaki taksimler... Hatta Bayati-araban'da da bu kadar enerji gösterisi hissedilmiyor.

EK 3: Araştırmacı Cemal Ünlü ile Kişisel Görüşme Metni

A. Atasever: Türkiye’de ses kaydı işi, ilk nerede, ne zaman başlamıştır? Kullanılan malzemeler ve teknoloji hakkında bilgi verir misiniz?

C. Ünlü: Tabi ki. Dünya üzerinde ilk ses kayıt cihazı Fonograf’ın bulunmasından sonra hemen Türkiye’de yankılarını görüyoruz. Ahmet Rasim Efendi’nin bir makalesi var. Daha Fonograf gelmeden Fonograf üzerine nasıl bir alet olduğunu anlatıyor. Sonra Fonograf’ın 1895’lerden itibaren İstanbul’a geldiğini ve ses kayıtlarının yapıldığını görüyoruz. Ticari olarak yayınlanan Fonograflarda ilginç olarak Ertuğrul Yatır Orkestrası, Mızıka-ı Hümayûn, Hafız Sami, Tanbûrî Cemil Bey, Meddah Aşki gibi sanatçıların ve toplulukların kayıtları var. Sonra 1900’lere doğru Emir Berliner Gramofon’u buluyor. Silindir üzerine kayıt yapan Fonograf’ın yerine düzlem üzerine kayıt yapmayı gerçekleştiriyor ve bunun adı da Gramofon oluyor. İlk Gramofon kayıtları 1900 yılında birkaç yabancı firmanın gelmesiyle İstanbul’da yapılmaya başlanmış ve ilk ticari kayıtlarda 1903’ten itibaren İstanbul piyasalarına verilmiş. Bunlarda yine dönemin önemli gazelhanları, hafızları; Hafız Sami, Hafız Aşir, Hafız Osman, Bahriyeli Şahap gibi... Sonradan görüyoruz Tanbûrî Cemil Bey, 1904’te, 1905’te yapmış ilk kayıtlarını Alman firması için. Sonra 1906’da Gramophone Consert Records’ için yapıyor. Kadın sesleri... Müslüman kadınlar seslerini vermiyorlar. Gayri müslim hanımların ve çingene hanımların sesleri kaydedilmiş. Şamran, Pepron, Peruz ve Zurnacı Üsküdarlı Arap Mehmet’in eşliğinde Gülfidan, Gülistan gibi okuyucular... 1905’ten sonra yaygınlaştığını, özellikle Odeon firmasının İstanbul’da önemli ve bol miktarda kayıtlar yaptığını görüyoruz. Disk Pore Zonophon, Favorite, bunlar Türk Kayıt Tarihi’nin ölçü kuruluşlarıdır.

A. Atasever: Tanburi Cemil Bey’in plak doldurmaya bakışı nasıldı? Acaba herhangi bir nedenle rahatsızlık duymuş olabilir mi?

C. Ünlü: Cemil Bey, anlatılan hikâyelere göre, kitaplara ve hatıratlara girdiğine göre, çok hassas, yaptığı işe özenen, biraz fazla titizlenen, aynı zamanda asabi halleri olan bir insan, bir sanatçı... Kolay bir insan değil. Özellikle yaptığı işe çok titizleniyor her zaman. Kolay olmamıştır onun kayıt yapmaları. Özellikle 1900’lü yıllardan önce yapılan Fonograf kayıtları, sonra yapılan Gramofon kayıtları... Hepsi boru önünde

yapılan kayıtlardır. Elektrikli mikrofon henüz bulunmamıştır. Bu nedenle seslerin iyi bir şekilde çalanları, Cemi Bey'i tatmin etmesi kolay mesele değildir. Cemil Bey, bu yüzden 1907 yılında, Odeon firması ile ilgili bir anlaşma yapıyor. Sonradan bazı plaklar ilan edildiği halde, ve birkaç tanesi çıktığı halde bu plaklar toplatılıyor. Cemil Bey bundan memnun değil. O plakları dinlediğiniz zaman ses kalitelerinin güzel olmadığını, daha önce kayıt yaptığı Favorite ve Gramophone Consert Records'un plaklarından daha kötü bir kayıt elde edildiğini görüyoruz. Tâ ki Cemil Bey 1912 yılında yeni kurulan Orfeon'la anlaşıncaya kadar. Ama Cemil Bey burada da titizlenmiştir. Burada da yaptığı işe çok özen göstermiştir. Ve firmayla yaptığı bir antlaşmada ürettiği, yaptığı plakları önce kendi dinleyip değerlendiriyor, ondan sonra yayınlanmasına izin veriyordu. O izin vermeden plaklar yayınlanmıyordu.

A. Atasever: Tanbûrî Cemil Bey'in plak doldurmasının faydaları neler olabilir? Bir değerlendirme yapar mısınız?

C. Ünlü: Çok olağanüstü yeni bir durumdur plak kaydı... Ses kaydı... Cemil Bey'in en büyük şanslarından biri olmuştur. Dikkat edersen az önce söyledim. Yaptığı kayıtları kendi dinliyor. Cemil Bey'in icrasında bunu görürüz ve faydasını gözlemleriz. Cemil Bey, kendinden önceki çalgıcılara, sazıcılara göre büyük bir avantaja sahip olmuştur. Neydi bu? Kendi yaptığı, çaldığı plakları dinleyebiliyor ve kendini eleştirebiliyordu. Kendini düzeltme imkânı buluyordu. O yüzden ben külliyatta Cemil Bey'in plaklarını ilk günden, son güne yaptığı sıraya dikkat ederek sıraladım. Cemil Bey'in gelişimini görebilmek için, Cemil Bey'de ki değişimi görebilmek için. Külliyattaki ilk kemeçe taksimlerine baktığınız zaman, birde en son yaptığı Irak Taksime baktığınız zaman, Oradaki Pesendide Taksime baktığınız zaman, Cemil Bey'de çok önemli değişiklikler olduğunu görüyoruz 8-10 yıl içerisinde. Gramofon plaklarını dinlemenin, dinleyerek kendini eleştirmenin ve kendini düzeltmenin en güzel örneğidir Cemil Bey. Ve müthiş bir gelişim sağlamıştır. Kendini dinleyebilmek yada başkalarının da dinleyebilmek imkanı...

A. Atasever: Sizce Cemil Bey'in en etkili taksim kaydı hangisidir? Onun plaklarıyla yakından ilgili olduğunuzdan şahsi fikrinizi öğrenmek isterim.

C. Ünlü: Bence pek etkili plağı var. Bir kere kemeçe olarak ayırıp, tanbur olarak ayırmak mümkün. Yanık Ninni, Çoban Taksimi gibi taksimleri var. Onları da ayrı sınıfa koymak mümkün! Zaman zaman değişir ama benim en çok hoşuma giden taksimleri o meşhur Hicaz, Gülizar, Nihavend taksimlerle beraber çok çok hoşuma giden taksimlerden biri tanburla Suzidılara taksimidir. Çok hoşuma gider. Irak

taksimi yine öyle... Ben ayırt etmek durumunda değilim. Cemil Bey'i bu iyi bu kötü diye sınıflandırabilecek müzikal bilgi ve birikime sahip değilim. Ama kendi hoşuma giden, hoşlandığım taksimlerde var tabi. Onları ancak söyleyebilirim, söyledim.

A. Atasever: Tanburi Cemil Bey'in ilk kayıtları ile son kayıtlarını ne gibi yönlerden karşılaştırabiliriz?

C. Ünlü: Bu sorunun çeşitli cevapları var. Kolay değil. Az önce söyledim. Cemil Bey kendi plaklarını dinleyerek, kendini düzelttiği, eleştirdiği anlaşılıyor. Birde en önemli olaylardan biri şudur; Cemil Bey'in kayıtlarını yapan teknisyenlerin ustalığı yada yetkin olmaması. Mesela 1906 yılında yapılan kayıtların kaliteleri, 1912- 1914 yılları arasında yapılan kayıtlardan bence daha iyi. Çok iyi teknisyenler tarafından kaydedilmiş o kayıtlar. Fakat 1904'le 1914-1915 arasında yapılan kayıtların ileriki yıllarda yapılmış kopyaları var.

Orfeon Records firmasının 1912-1915 yılları yaptığı kayıtların iyileri sonraki yıllarda, 1930'larda çoğaltılmıştır. Aynı kimseler Colombia'nın Türkiye temsilcisi oldu çünkü Blumenthal'ler... Görüyoruz ki orada hiç fena değil. Kalıp aynı. Aynı taksim. Değişen hammadde. Savaş yıllarında, 1912, 1914 yıllarında Dünya Savaşı, Balkan Harbi olduğunda kötü hammaddenin getirdiği şartlarda yapılan kayıtlar sonraki yıllarda savaştan sonra iyileşmiş ve güzel hammadde kullanarak teknoloji yenilenerek aynı kalıplar çok daha iyi netice vermiştir. Çok daha iyi ses vermiştir. Demek ki, gelişen, değişen, yenilenen birşey var teknolojiye. Aynı plaklar... Cemil Bey'in görüldüğü gibi taksimleri, pek çok şarttan etkilenmiş, etkilenebiliyor ve değişiklikler gösterebiliyor. Bu önemli bir konu! Ben Cemil Bey'in o güzel, bu gün hayranlıkla dinlediğiniz taksimlerinin olmasında sadece Cemil Bey'in becerisi yeteneği değil, başka koşullar, başka teknik özellikler değil, bazı insan faktöründe etkili olmuştur. Ve kaçınılmaz olarak bunlar Cemil Bey'in icrasını etkilemiştir.

A. Atasever: Cemil Bey'in Acemaşiran Tanbur Taksimi ve Gülizar Tanbur Taksimi kayıtlarına ilişkin ne gibi değerlendirmelerde bulunmak istersiniz?

C. Ünlü: Gülizar Taksim, Acemaşiran Taksime göre daha fazla bilinen, Cemil Bey'in en fazla sevilen, defalarca basılmış, koleksiyoncuların ve meraklıların sevdiği taksimlerdir. Gülizar'la beraber Nihavend Taksim gibi... Tabi az kullanılan makamlara, az kullanılan makamlarda eser vermeye, Cemil Bey yönelmiş ve isteklidir. Gülizar makamı da böyle herhalde; seçtiği, sevdiği bir makam! Fevkalade

güzel. Taksim sanatı bakımından Gülizar Taksim, plaklara yansımış, en başarılı taksimlerden biridir. Önde gelir Cemil Bey'in o taksimi.

Acemaşiran'da tabi o gruptan olmamakla son derece güzel, kompozisyonu yerli yerinde olduğu, bir girişi gelişmesi sonuç bölümleri olan güzel taksimidir. Cemil Bey'in anlayışını sevdiğinizde, Cemil Bey'in taksim anlayışını kabul ettiğinizde bunları neredeyse ayırmak, birbirinden ayrı tutmak güç! Cemil Bey olunca başka bir âlem doğuyor. Başka bir müzikal atmosfer yaratılmış oluyor. Hepsinin özel bir anlamı, hepsinin özel bir anlamı, özel bir anlatımı var. Cemil Bey olduğunu seçsek de, Cemil Bey her zaman yeni baştan taksim yapma biçimini geliştirmiş, zenginleştirmiş ve bize bir yerde müziğin, musikinin ne kadar sonsuz bir şey olduğunu, nerelere varabileceğininide göstermiştir. Pek çok taksim gibi bu taksimlerde Cemil Bey'in erişilmez dehasının ürünleri olarak görülüyor.

A. Atasever: Acemaşiran ve Gülizar tanbur taksimlerini, kayıt teknolojisi açısından nasıl değerlendiriyorsunuz?

C. Ünlü: Acemaşirân'ın sanıyorum yok ama Gülizar'ın 1930'larda tekrar baskıları var. Kayıt teknolojisi orak gayet iyi o kayıtlar. Kayıt teknolojisi olarak Cemil Bey'i ikna edebilecek seviyeye gelmiştir Türk Kayıt Fabrikası diyelim. Blumenthal'lerin teknik donanımı... Çünkü 1907 yılında ne olduysa, hangi problemden dolayı vazgeçtiyse, 100 Napolyon altını iade ettiyse, o aşılmıştır 5 yıl içinde. Cemil Bey plak yapmaya ikna olmuştur. Bunun en büyük en önemli sebebi teknolojik olarak kayıt yapma meselesinin gelişmesidir. Cemil Bey, herşeyden önce bunu önemsemiş, bunun üzerinde durmuş ve parayı iade ederek tutumuyla bize göstermiştir. Zaten üzerinde ince düşünmesi ve eleştirmesi, bu yayınlanır bu yayınlanmaz diye defterinde değerlendirmeler yapması, kayıt teknolojisinin Cemil Bey'in istediği neticeyi verdiğini gösteriyor bize.

A. Atasever: Cemil Bey'in çalıştığı plak firmaları hakkında bilgi verirmisiniz?

C. Ünlü: Cemil Bey, Fonografları ayrı tutarsak onlar Kemani Zafiraki Efendi'nin Direkler arasında Şehzadebaşı'ndaki Fonograf dükkânında yapıldığını bize öğrencisi Udi Fahri Kopuz anlatıyor. Orada yaparmış bu kayıtları. Fonograf kayıtlarını ayrı tutmak lazım: Üç firma için, üç buçuk firma için plak yapmıştır Cemil Bey. İlki bir Alman firmasıdır. Favorite Recors. 1905'te. 10 tane plak. Biri sonra çıkmamış. 9 tane plak. Bunun 2 tanesi tanburdur. Geriye kalanları kemençedir. Kemençe çalmış daha çok. Çünkü kayıt teknolojisi tanbur sesini kaydetmeye uygun değildi ilk başlangıçta. Ama iyi bir firmadır. Gayet iyi bir kayıt olmuştur. Üstelik büyü boy plakları vardır

Acemaşiran kemençe taksiminde olduğu gibi. 30 santimetredir boyu. Ve 4 dakikaya yakındır. 4 küsür dakikadır. 1 yıl sonra Amerikan kaynaklı fakat Amerika'da tutunamamış, merkezini Londra'ya taşımış Gramofonun mucidi Emir Berliner'in Gramophone Company yani Gramophone Limited firması ve yine aynı firmanın değişik etiketi olan Disk por Zonophone. Bunlar Gromofon'un mucidi oldukları için bütün gelişmeleri bilen, teknik gelişimlere hazır kimselerdi. Özellikle teknisyenler çok iyi yetişmişti. Cemil Bey'in kayıtlarını yapan Meksempe dünyanın her yerinde kayıtlar yapan genel bir teknisyendi. Bence Cemil Bey'in en güzel kayıtlarıdır bu 1905 yılında yapılmış kayıtlar. 1907 yılında birkaç tane plak kaydettiğini, ama bu kayıtların iyi olmadığını ve bu plakların piyasadan toplatıldığını, katalogların imha edildiğini görüyoruz. Elimizde dünya üzerinde 3-4 tane ya var ya yok dönemle ilgili plaklar. Ama iyi olsaydı kayıtlar çıkar devam ederdi.

Sonra 1912-1915 arasında yapılan Orfeon Record ki Cemil Bey'in esas zengin repertuarı burada saklıdır. Bunlar Feriköy'de ki fabrikada mamul hale getiriliyordu. Ama kayıtlar Sirkeci'de Katırcıoğlu İşhanı'nın da stüdyo haline getirilmiş bir odada yapılıyordu. Ve Cemil Bey hafif ısıtılmış sıcak odadaki balmumu kalıplar yumuşak dursun diye burada hergün gelir, canının istediği çektiği zamankayıt yapar, istemiyorsa dolanır, ne zaman canı kayıt yapmak isterse o ruh haline o durumu gelirse oturur kayıt yapardı. Kayıt yapmadığı günlerde oluyordu. Daha büyük bir rahatlık içindeydi Cemil Bey. Çünkü anlaşması öyleydi. Sonradan bu plakları evinde dinliyordu, evinde defterine notlar alıyordu, değerlendiriyordu ve bu yayınlanır bu yayınlanmaz, fena olmuş, hızlı olmuş, pek acele olmuş, kesik kesik olmuş diye notlar yazarak eleştiriyordu. Bu plaklar Cemil Bey hayatta iken piyasaya verilmedi. Fakat ölümünden sonra mesela Şedaraban Taksim firma tarafından yayınlanmış. Mesela Şedaraban taksim için pek kesik kesik oldu demiş ama bir taksim daha yapmış, firma ikisinide tutmuş, bu yüzden iki tane Şedaraban taksimi vardır.

A. Atasever: Cemil Bey tahmininizce ilk kaydını kaç yılında yapmıştır. İlk kaydını Fonograf'a (kovan) mı yapmıştır? Plaktan önce kaç kaydı bulunmaktadır? Bu icrâlarıntürü neydi?

C. Ünlü: Evet, taksim yapılıyordu. Başka bir şey yapılmıyordu. Saz eseri çalmamış ilk iki firmada. Fonograf kayıtlarını çok iyi bilmiyoruz. Yine kayıtlarıda iki dakikalık yada dört dakikalık. Saz eseri çaldığımızda düşünmüyoruz. Hepsi taksimdi diyebiliriz Fonograf kayıtlarının. Şeylerde öyle. İlk 1905 ve 1906 kayıtlarında sadece taksimler var. Nedir bu taksimler? En çok kemençe ve tanbur. Lavta kaydını, viyolonsel

kaydını 1912'den sonra Orfeon Records firmasına yapmıştır. Cemil Bey ilk olarak yaptığı 1905 plak kaydında, 1906 plak kaydında bence tanburla saz eserleri çalmamış taksim yapmıştır.

A. Atasever: Tahmininizce ilk Fonograf kaydı hangi yıla tekâbül eder? (Cemil Bey'in)

C. Ünlü: Fonograf kayıtlarını söylemek mümkün değil ama 1900 yılından bir iki sene önce 1898'de olabilir. Ve 1904'e 1905'e kadar Fonograf kaydı yapmış olabilir Cemil Bey. Kesin bir şey söyleyemem.

A. Atasever: Cemil Bey'in kaybolmuş bir plağı var mıdır? Bu konuda bilginiz var mı?

C. Ünlü: Firma tarafından Cemil Bey istemediği için imha edilmiş plaklar olabilir ama bunu bilmiyoruz.

A. Atasever: Sizce Cemil Bey'in hala tespit edilememiş plak kaydı varmıdır?

C. Ünlü: Odeon için yaptığı plaklar var. Epey bir liste var orada. O listeden her plağı görmedik. Bir iki tanesinin varlığını biliyoruz ama bütün plaklar hiçbir koleksiyonda rastlanmadı, görülmedi.

A. Atasever: Bu konuyla ilgili bize söylemek istediğiniz son bir husus var mı?

C. Ünlü: 1900'den itibaren Türkiye'ye gelen taş plak, gramofon sanayi müziğe çok önemli hizmetler yapmıştır. Ve her zaman bu tip girişimler kendi yıldızlarını, kendi sanatçılarındayı yetiştirmiş ve o sanatçıların o yıldızların yardımıyla yükselmiş adım adım ileri gitmiştir. Cemil Bey hemen yüzyılın başında, plak firmalarının yarattığı yada kendi dehası kendi becerisi kendi yetenekleriyle plak firmalarına yön vermiş çok çok önemli bir sanatçıdır. Ve onun gibi bu kadar büyük şöhret kazanmış ve ölümünden yüz sene sonra, yüzbir sene sonra yine aynı heyecanla dinlenen, plakları elden ele dolaşan, başka sanatçılar yoktur. Belki dünya üzerinde bile pek azdır. Onun için Cemil Bey'in üzerine yapılan her türlü çalışma, her türlü araştırma onun büyük dehasının, onun büyük becerilerinin ortaya çıkmasına, bilinmesine, anlaşılmasına yardımcı olacaktır, olmalıdır. Bunu bilirim, bunu söylerim.

A. Atasever: Bize biraz kendinizden bahsedebilir misiniz?

C. Ünlü: Bahsedeyim. Ben 1949 yılında Üsküdar'da doğdum. Aslında daha çok tiyatroyla ve edebiyatla ilgilendim. Tiyatro okulu mezunuyum ve devlet tiyatrosunda uzun yıllar çalıştım. 3 yıl önce emekli oldum. Fakat bu arada bir koleksiyoncu olarak eski plakla, eski kayıtlarla ilgilendim. Külliyyatıda içine katarsak, onlardan 40 kadar CD, albüm hazırladım. Pek çok yayınlanmış CD, albümüm var. Radyo programları

yaptım. Makaleler yazdım. Ansiklopedi maddeleri yazdım. Birde belki sayısı 100'ü aşmış olan taş plak, gramofon dinletileri ve anlatımlar gerçekleştirdim. Bunun yanı sıra seminerler, dinletiler, konferanslar sayesinde çeşitli üniversitelerde, Türk Kayıt tarihinin tanınması, bilinmesi, taş plakların yeniden gündeme kazanılması, sevilmesi ve bunlardan yararlanılması konusunda çalışmalarım oldu ve devam ediyor.

EK 4: Tanbur Sanatçısı Murat Aydemir ile Kişisel Görüşme Metni

A. Atasever: Taksim nedir? Taksimın musikimizde yeri nedir?

M. Aydemir: Biliyorsun; Türk Müziği her ne kadar sözlü ve saz eserlerinden oluşan bir repertuara sahip ve genelde formlar var. Beste, ağır semai, yürük semai, şarkı, saz semaisi, peşrev... Tabiki bunlar çok değerli, önemli ama bir Türk Müziği sanatçısının ses olsun, saz olsun mahareti yada kendini en iyi ifade edebileceği alan doğaçlama bu gün ki tabirle. Batılıların improvizasyon dedikleri, eski kelimeyle irticali, bugün ki kelimeyle taksim diye bunu bağlıyoruz. Sazla yapılan doğaçlamalara taksim, sesle yapılan doğaçlamalara kaside yada gazel diyoruz. Dini içerikliyse güfteler kaside, normal güftelerden, bir fasıl veya bir şarkının içerisinde oturacaksa bir gazelden güfte seçilir ona da gazel denir zaten.

Türk Müziğinin saz ile yapılan doğaçlama icrasına taksim denir. Sesle yapılan birşeye taksim denmez. Bağlamayla yapılanlara açış deniyor halk müziğinde. Taksim sadece Türk Müziğine özgün bir şey!..

A. Atasever: Taksim nasıl yapılır? Nelere dikkat etmek lazım?

M. Aydemir: Bu şimdi çok uzun ve derin bir konu. Taksim nasıl yapılır, nelere dikkat etmek lazım? Taksim dediğim gibi doğaçlama yapılır. Çeşitleri var. Burada senin söylediğin gibi giriş taksimi, ara taksim, son taksim. Giriş taksimi fasılın başında yapılır. Ara taksim fasılın arasında yapılır. Son taksimde sonunda yapılır. Ayinlerde de yapılır son taksim. Biri fasıl veya eseri başında yapılır. Kimi zaman köçekçelerin arasında... Herşeyin arasında ara taksim yapılmaz. Mesela saz eserleri çalıyoruz. Diyelim bir hüzzam saz eserleri çaldık, sonra Nihâvend çalacağız. Arada yaptığın o taksim ara taksim olmaz. O geçiş taksimi olur. Ara taksim, fasıl, köçekçe, ayinlerde yapılmaz. Ayinlerde giriş taksimi, baş taksim ve son taksim vardır. Bu taksimleri yaparken dikkat etmemiz gereken bir sürü şey var. Bir kere eserden önce yapıldığı zaman, o eserin havasına, o eserin bestekârının yaşadığı döneme, eserin formuna dikkat etmek lazım. Besteyse besteye göre taksim, gazelse gazele göre, saz eseriye ona göre göre bir taksim. Mesela saz eseridir. Tatyos'un saz semaisine başka

bir Kürdilihiczakar taksim yaparsın, Necdet Yaşar'ın Kürdilihiczakar saz semaisine başka bir kürdilihiczakar, Cemil Bey'in kürdilihiczakar peşrevine başka kürdilihiczakar taksim yapmak gerekir. Maalesef günümüzde taksim yapılmıyor bence. İyi taksim yapanlar var tabi. Ama çoğu insan taksim değil seyir yapıyor. Mesela bir taksim öğrenmiş Kürdilihiczakar. Bütün eserlerin başında onu yapıyor. Olmaz. Hacı Arif Bey'in "Kanlar döküyor" eserinin başına yaptığın bir Kürdilihiczakar taksimi gidip de Tatyos'a yapamazsın. Makam özellikleri, bestekâr özellikleri, bestekarın yaşadığı dönem özellikleri artı eserin formu (şarkı, beste, ağır semai, kar...) muhakkak o havada bir şey yapman gerekiyor. Taksim birşeye hazırlayandır. Nasıl örnek verebiliriz... Yemekten önce mesela çorba ikram edersin. Tutup ta baklava ikram etmezsin. Onu sonra ikram edersin. Onun gibi bir şey olur. Yani eserin başına yapacağın taksim ile eserin üslûbunun tutması gerekiyor. Bu çok az müzisyenin dikkat ettiği bir şey, daha usta müzisyenlerin dikkat ettiği bir şey!.. İyi bir taksim yapmak için önce bu söylediklerime dikkat etmek gerekiyor. Sonra biliyorsun taksiminde kendi içinde bölümleri var. Giriş, gelişme, sonuç...

Ben bunu öyle tarif ediyorum. Bir dostuna, ahabına mektup yazıyorsun. Bir merhaba dersin. Sağlığını sıhhatini sorarsın. Ondan sonra bir maksadını açarsın. Sonra konuyu özetlersin ve en sonda da veda edersin. Taksimde böyle olmalı.

Bir girişi olmalı. Bir gelişmesi olmalı. Meyanı, vurucu sözleri söylediğin yeri olmalı. Ve kararı olmalı. Bunuda neye göre yapıyoruz. Makamın kuralları var biliyorsun. Çıkıcıysa gireceğin yer belli, yapacağın asma kararlar belli, yarım kararlar belli. Makam hakkında bir kere kesin malumatın olmalı. Makam nereden başlar, ilk durağını nerede yapar (yarım kararı), sonra hangi asma kalış yapar, hangi meyanı açar, mesela Beyati, Neva'da Hicazlı meyana açar Beyatiaraban gibi ama Nihavend öyle bir meyana açmaz. Her makamın nazariyat kuralları içinde belirlenmiş kurallarını bir kere bilmek gerekiyor. Bu kuralları bilmediği için insanlar taksim yapmıyor seyir yapıyor diyorum. Dizide klişe nağmelerde dolaşıyor. Bu değil ama taksim. Bir kere taksim makamla ilgili kurallarına kesin riayet etmek gerekiyor. Sonra taksim kendi içinde bir dramatolojisi olması lazım. Bazı taksimler vardır. Vakur başlar, ortada birşeyler yapar, meyanda coşar, sonrada bitirir. Bazı taksimler vardır girerken çok kuvvetli girer. Çılgın nağmelerle başlar. Sonda yumuşacık bir şey yapar. O bir dramatoloji işte. Müzikte düz çizgi hiçbir zaman sevilmez. İnişler, çıkışlar olmalıdır. Başlamalı, yükselmeli, bitmeli. Ona dramatoloji diyoruz bir müzikte. Oda biraz icracının tasarrufuna kalmış bir şey. Sen nasıl bir iklim yaratmak istiyorsan, dediğim

gibi eserin havasına uygun birşeyler yapmak lazım. Mesela dediğim gibi Necdet Yaşar'ın kürdilihicazkar saz semaisine taksim yaparken biraz daha çılgın, daha agresif, daha hareketli... Veya Cemil Bey'in Şedarabanı'na öyle şeyler yapabilirsin ama mesela ne deyim. Refik Fersan'ın Nihavend Saz Semaisi gayet lirik, romantik bir eser. Onda da gidip çılgın nağmeler yapmanın âlemi yok yani ondada çok yumuşacık bir dramatoloji yaratıp esere öyle bağlamak gerekiyor ki ikisinin havası uysun. Ben onu şöyle tarif ederim öğrencilerime. Taksim yaptıktan sonra önünde çalacağın esere canın girmek istiyorsa, ikisinin lisanı birbirini tutuyorsa olmuş demektir. Ama yapıyorsun taksimi, esere giriyorsun. Olmadı şimdi. Ne kel alaka bir şey oldu diyorsan, demek lisan tutmamıştır. İşte orda bestekar, bestekarın yaşadığı dönem, eserin formu ve bunlarda yetmez. Eserin havası da önemli demin bahsettiğim gibi.

Reşat Aysu'nun eseriye teknik ona göre taksim. Daha lirik, daha romantik bir eserse ona göre taksim. Klasik bir eserse mesela saba peşrevi Osman Bey'in, sen ona öyle bir taksim yapmalısın ki, normal bir taksimde yüz mızrap vuruyorsan onda elli mızrap vurmalsın ki o klasik üslûbun havasını yakalayabilesin. Bir Mevlevi ayininin başında yaptığın taksim ile bir hicaz faslının başında yaptığın taksim aynı olamaz. Orada müzik kültürü, senden önceki ustaları ne kadar dinlediğin, üslûp makamları formları ne kadar iyi bildiğin çok önem taşıyor. Yoksa dediğim gibi yaptığın taksim sadece seyirden ibaret olur. Taksim gerçekten önemli bir konu! Bir tane değil yani. Şuna dikkat edersen taksim olur diyemem. Şu saydığım herşeyin önemi var.

A. Atasever: Fihrist taksim nedir? Başlı başına taksim nedir? Kısaca bilgi verir misiniz?

M. Aydemir: Ben bunu ilk Necdet Yaşar'ın bir kaydında görmüştüm. Hocam bu ne diye sormuştum. Fihrist taksim demişti. Fihristte Türkçe kelime değil. Peşpeşe, yani bizim kâr-ı nâtıklar gibi altı, yedi tane makamı peşpeşe sıralamak gibi. Mesela rast yapıyorsun, Sâzkâr yapıyorsun. Yedi, sekiz tane makam seçiyorsun ve onları üst üste istifliyorsun. Başlı başına taksim, bir eserin başına veya bir ara taksim olabilir, bir geçiş taksimi olabilir, bir son taksim olabilir. Bunlar başlı başına bir taksimdir.

A. Atasever: Taksimde üslup ve icra konusunda bizi biraz aydınlatabilir misiniz?

M. Aydemir: Söyledim aslında. Tabi birde şu var. Her sazın kendine ait üslubu var biliyorsun. Benim tanburda yaptığım melodiyi sen udla yaparsan veya kanunun yaptığı bir melodiyi ben tanburla yapmaya kalkarsam, o zaman sazın üslubunun dışına çıkmış olunur. Çok uç örnekler olabilir. Çok küçük, güzel buluşlar olabilir

ama bu günün bence hastalıklarından biride bu. Klarnet, kemençe, kanun, viyolonsel hatta ud, kanun... Dinliyorsun insanlar çok güzel saz çalıyor. Fakat bir taksim yapıyor dinliyor dinliyorum. Ben bunu klarnetle dinlesem aynı taksimi yapacağımı biliyorum. Mesela sol-si-do-re-mi-fa-sol-faa-mi- re biliyorsun hüzzam (baştaki sol rast perdesi, klişe hüzzam giriş) klarnetide böyle giriyor kemençeside... Onlar seyri çalıyor aslında. Bir tane seyir var. Biri klarnetle çalıyor. Biri kemanla çalıyor. Biri kemençeyle çalıyor. Maalesef bizim sazlarımıza, neylerde sirayet etti. Olmaz. Neyin çalacağı melodi istifiyle sool-la-sii-doo-si-la-sol diye girer mesela. Çünkü uzun sesleri var. Ney, daha deminki Hüzzam örnek gibi girmemesi lazım. İşte üslûp burda önem kazanıyor. Sen udda yaptığın bir nağmeyi, tanburda yapamazsın. Tanburun üslûbuna uygun nağmelerle taksim etmen gerekir. Bence günümüzün en büyük hastalıklarından biri bu; üslûp kayboldu. Derya Türkan gibi, Özer Özel gibi, Murat Salim Tokaç gibi bu işi gerçekten iyi bilen ustalar bunu biliyor ve bu kurallara riayet ederek çalıyor. Birçok sazende üslûp bilgisi ve üslûp kaygısı olmadığı için sazı hızlı çalmak, Reşat Aysu'nun bir eserini ney ile çalmak bir mârifet zannediyorlar. Bir icrasını dinliyorsun. Diyorsun bu klarnet gibi ney çalıyor. Ama o çalan bunun farkında değil. İyi bir şey yaptığını zannediyor. O yüzden üslûp sahibi olmak gerekiyor ki, güzel taksim yapabilesin. Üslûbun yoksa seyir yaparsın. Kendi sazının üslûbunu iyi bilmen gerekiyor. Reşat Aysu'nun bir eserine girmek istiyorsun, artistlik bir şey gösteriyorsun. Ya da Vecdi Seyhun'un Nihavend Saz Semaisi'ne... Bunlar uç örnekler. Benim bu söylediğim mesela Nihavend beste, hicazkar ağır semai. Bunların başına öyle bir taksim yapamazsın.1- tanbur üslubunda, 2- eserin üslubunda, 3- dönemin üslubunda, bestekârın üslubunda... Hepsini birleştirip bir şey yapman gerekiyor.

A. Atasever: Tanbûrî Cemil Bey'in musikimiz açısından önemi nedir?

M. Aydemir: Bir kere Tanbûrî Cemil Bey'in musikimiz için önemi, taş plaklar Türkiye'ye geliyor. İlk kayıtlar yapılmaya başlanıyor ve o zaman Cemil Bey diye bir adam çıkıyor ortaya. O taş plaklar kaydedildiği dönemde Cemil Bey yaşamasaydı, taş plaklardan önce yaşasaydı biz Cemil Bey'i dinleyemeyecektik. O zaman Ahmet Bey'in kayıtları elimizde olacaktı ve biz onları referans alacaktık. Cemil Bey'e taş plaklar yetişmeseydi yine aynı hazin sonuçla karşılaşacaktık. Biz biliyoruz ki Tanbûrî Cemil Bey'in plakları bizim en büyük referansımız. Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, İhsan Özgen, Erol Deran... Hepsi bunu söylüyor. "Biz o plakları dinleyerek Türk Müziği perdelerini öğrendik, üslûbu öğrendik, taksim nasıl yapılır öğrendik,

eserler nasıl icrâ edilir; onu öğrendik”. O yüzden Tanbûrî Cemil Bey çok önemli. Tanbûrî Cemil Bey’in plaklarını dinlersen, birlikte icra yaptığı kişilere bakıyorsun, onun sanat seviyesine yaklaşan çok icracı yok. Nevres Bey var biraz. Diğerleri çok kırık dökük! Cemil Bey olmasaydı biz onları referans alacaktık. Türk Müziği bugün ki olduğu noktada, o vakur perdeler... Uşşak perdesiyle nevadaki uşşak perdesinin aynı olmadığını biz Cemil Bey’den duyduğumuz için öyle çalışıyoruz. Yoksa bizde Araplar gibi her şeyi Kürdi basacaktık. Bilmeyecektik yani... En doğru kaynaktan, en mükemmel icrayla! Hem kaynak doğru, hem Tanbûrî Cemil Bey büyük artist, büyük virtüöz. Allah, onu özellikle göndermiş. Tanbur çalışıyor, kemençe çalışıyor, viyolonsel çalışıyor, lavta çalışıyor. Diyorki kemençe de böyle çalınır. Viyolonselde böyle çalınır. Tanburda böyle çalınır. Lavtada böyle çalınır. Ney üflediği de söyleniyor ama yaylı tanburda icra ediyor biliyorsun. Tek tanburda değil aslında. Bütün sazlarda insanlara rehberlik ediyor. Rehberimiz olduğu için bir kere çok önemli.

Cemil Bey’i dinlediğin zaman, viyolonseli viyolonsel gibi çalışıyor. Tanburu tanbur gibi çalışıyor. Kemençeyi kemençe gibi çalışıyor. Hiçbirini birbirine karıştırmamış. Kemençede yaptığı nağmeleri tanburda yapmamış. Yaylı tanburu tutup kemençe gibi çalmamış, dikkatli dinlerseniz yaylı tanburda başka bir üslûp geliştirmiş. Bunlara diyecek bir şey yok. Tanrı’nın işine karışılmaz. Bunlar bu işin Tanrılar’ı gerçekten. Üslûp sahibi, makam sahibi, özel insanlar. En önemli konu budur bence. Cemil Bey o plakları kaydetmiş. Tabi ki “Rehber-i Musiki” yazmış, öğrenciler yetiştirmiş. Refik Bey gibi!.. Kendinden sonraki tanbûrî ve kemençecilere ilhâm kaynağı olmuş. Bunlar bir sürü. Ama en önemlisi nedir dersen, bence budur yani.

A. Atasever: Cemil Bey’in bestekârlığı hakkında ne düşünüyorsunuz?

M. Aydemir: Hayranlıkla ve büyük bir zevkle çalarak, öğrenmeye çalışarak devam ediyorum musiki hayatıma. Büyük bir bestekâr! Özellikle saz eserleri bestekârlığı konusunda Muhayyerler’i, Hicazkârlar’ı, Kürdilihicazkârlar’ı, İsfahan Peşrevi, Saz Semaisi... Saz eserlerinde birkere boş eser yok. Bakıyorum, Tanbûrî Osman Bey’in eserlerini çok icra etmiş plaklarını ve zirveye çıkarmış o eserleri. Tanbûrî Cemil Bey, beste yapılmayan makamlara ağırlık vermiş. Bence şöyle birşeyi hissetti o. Baktı, Osman Bey’in Nühüft Peşrevi var, Sabâ Peşrevi var, Yegâh Peşrevi var. Muhteşem eserler. Ben bunlara bir şey yazmama gerek yok zaten. Osman Bey yazmış. Mesela İsfahan Peşrevi yok. Musikimiz açısından bir önemi orada çıktı ortaya. Bir açıklığı kapatmak! Hicazkâr Peşrevi mesela Osman Bey’inde var. Cemil Bey’in ki en güzel!

Mesela Mahur Peşrevi yazmış. Gazi Giray Han'ın Mahur Peşrevi, askeri mehter havasında! Klasik anlamda Mahur Peşrevimiz yok Cemil Bey'e kadar. Rauf Yekta bir tane yazmış ama Cemil Bey'in tabiki farklı... Cemil Bey, hem orda bir eksiği kapatmaya çalışmış bence. Peşrevler çok önemli bizim musikimizde. Fasıl yapacaksın başında peşrev olması lazım. Güzel peşrev olmazsa, faslında değeri çıkmaz ortaya. Saz semailerinide o düşünceyle yazmış. Ve dediğim gibi boş saz eseri yok. Şarkıları hakkında o kadar güzel değil diye yorum yapanlar var. Şehnaz “feryad ki feryadıma imdad edecek yok”, Kürdilihicazkârı, Hicazı var bir tane. Onlar da çok güzel! 8-9 tane şarkısı var galiba. Hadi 10 diyelim. 5 tanesi çok güzel. Yeter yani. 5 tanesi çok güzel, 5 tanesi idare eder. Öyle bestekârlar tanıyorum ki ben; şimdi aklıma gelse keşke. Bir tane şarkısı var. Fakat o şarkı yüzyıllardır söyleniyor. Yeter yani. Yüz tane şarkı yapacağına bir tane şarkı beste ve nesiller boyunca okunsun. “Feryad ki feryadıma” Cemil Bey'in. “Sevdim seni işvebaz” onundur. Yeter yani. Saz eserleri o kadar eşsiz ve kaybolmayacak eserlerdir ki, hepsini çalıyoruz. Çalınmayan saz eseri yok. Bestenigâr Saz Semaisi var, çok az çalınır. Oda harika. Niye çalınmıyor mesela o. Numan Ağa'nınki daha güzel çünkü. Bir tane içinden geldi. Numan Ağa'nın ki olduğu için önünde, o eser çalınmıyor. Mesela Muhayyer Peşrevi, başka yok. Hep o çalınır. Mesela Kürdilihicazkar Peşrevi. Hocası Vasilaki'ninkide güzeldir ama Cemil Bey'in ki daha klasik daha güzeldir. Cemil Bey hiç boşuna iş yapmamıştır. Cemil Bey, kendinden sonra gelen neslin, onu takip edeceğini, plaklarını dinleyeceğini, kritik yapacağını, onları örnek alacağını biliyordu ve üretimlerini ona göre yapmış. Eserlerini o şekilde üretmiş.

A. Atasever: TanbûrîCemil Bey'in Acemaşiran tanbur taksimi ile Gülizar tanbur taksimi hakkındaki düşünceleriniz nelerdir? Benzerliklerinden ve farklarından bahsedebilir misiniz?

M. Aydemir: Gülizar taksim bir başyapıt! Acemaşiran taksim, sanki o anda hadi şimdi çal bize dedikleri anda bir taksim gibi duyuluyor. Bundan şu sonuç çıkartılmasın, biri daha iyi diğeri daha kötü gibi. İkisi de çok güzel. Fakat dikkatle dinlersen acemaşiran taksim sonlarına doğru bir yerde acemkürdi sanki karar vermiş gibi bir durum var. Sonra biraz daha uzat dedikleri içinde uzatıp acemaşiran karar vermiş gibi bir halde var. Dediğim gibi. Sanki o gün kayda gittiğinde bir tane fazladan kayıt yapmış veya hazırlıksız yakalanmış gibi bir izlenim uyandırıyor bende bu taksim. Çünkü Şedaraban taksim olsun, Gülizar, Hicaz taksimi olsun, genelde taksimleri bir eser gibi. Başlıyor, genişliyor, meyan açıyor ve bitiyor. Bunu üç

dakikaya sığdırıyor. Kompozisyon olarak, hiçbir hata, hiçbir eksik bulamıyorsun taksimini dinlediğinde Cemil Bey'in. İnsan bazen kendi kendine çalarken böyle bir makam üzerinde gezinir, aklına gelen melodileri yapar. Aklına gelen mızrapları atmaya çalışır. Prova taksimi gibi yani! Acemaşıranda böyle bir izlenim uyanıyor bende. Yani böyle cümleler, müzik cümleleri, yaptığı melodi dizimleri, peşpeşe yaptığı melodi kalıpları, kullandığı çarpmalar sanki Gülizar'daki gibi çok ölçülüp biçilmemiş, o an içinden gelen şeyleri denemiş gibi bir izlenim uyandırıyor. Gülizar ise dediğim gibi tam bir başyapıt. Girişi, ilk kararı, ondan sonra meyan açması... Yani muhteşem bir taksim! Bu taksimi dinleyince ben şöyle bir farklılıkta hissediyorum. Acemaşiran makamının insana ilham ettiği nağmeler başka. Gülizar makamının insana ilham ettiği nağmeler başka. Cemil Bey bunu çok güzel hissettirmiş. Gülizar makamı çok klasik, vakur, ağır başlı bir makam! Muhtemelen Cemil Bey bu taksimi yaparken İshak'ın Gülizar Peşrevi'ni hayalinde canlandırarak, sanki ona bir taksim yapıyormuş, arkasından bir Gülizar takım okunacaktı ya da "Bileydi derdi derunum" başlayacaktı gibi vakur, böyle dört dörtlük, ağırbaşlı, son derece kararlı, muhteşem melodilerle bir taksim yapmış. Öyle ki, dediğim gibi arkasından Gülizar beste, Gülizar takım okunsa yeridir. Acemaşiran taksimde ise, Acemaşiran makamında biraz etkisinde kalarak, daha modern, majör hissiyatı kuvvetli... Gerçi Türk Müziği'nde içine eklediğimiz Uşşak, Acem, Sabâ çeşnileriyle yumuşatıyoruz ama demek istediğim böyle hafif veya uçar bir taksim yapmış demek istemiyorum. Makamlarında karakterleri var. Hani demiştim ya taksim yaparken nelere dikkat etmeliyiz. Burada bizim unuttuğumuz birşeyi Cemil Bey bize hatırlattı. Nihavend taksim yaparken yaptığın cümleler, kurduğun cümleler, attığın mızraplar, yaptığın çarpmaları Sabâ ya da Bestenigâr'da yapamazsın. Bu biraz üslûp, birazda makamın özellikleri de burada devreye giriyor. Yani bir şey daha eklemiş olduk taksim yaparken dikkat edilecek konulara. Makamın genel karakteri, o makamda üretilmiş eserlerin genel yapıları. Sultaniyegâh başka bir hava, Şevkefzâ başka bir hava. Şevkefzâ'daki ağır, vakur, klasik nağmeler, Sultaniyegâh'daki o lirik, modern, romantik nağmeler farklı yere götürür insanları. Bu iki taksimde bu hususiyet çok açık ortada! Acemaşiran'daki nağmeler kalıplar, mızrap vuruşları, süslemelerle, Gülizar'da kiler birbirinden çok ayrı. Biri çok çok klasik, biri biraz daha belki modern diyebiliriz bugünün lafıyla. Daha modern, daha özgür, daha klasikten uzak bir tavırla yapılmış. Burada Cemil Bey'in dehası ortaya çıkıyor tabi ki. Aslında bütün taksimlerinde bu hava var. Bir Neva, Isfahan, Tahir, Tahirbuselik gibi taksimleri

ayrı, yani klasik makamdaki taksimleri ayrı! Hicaz, Nihavend gibi makamlarda taksimlerini dinler, incelersek, aradaki fark çok kolay anlaşılır. Makamın karakterine ve genel dediğim gibi insanlarda uyandırdığı izlenimden etkilenerek, kendisinde ona uygun taksimler yapmış. Bu iki taksim arasında benzerlikler ve farkları baya bir anlattım. Benzerlikler tabiki Cemil Bey'in nağmeleri, melodi kalıpları. İkisinde de sonuçta Cemil Bey'in çaldığını hissediyorsunuz. Elmayla armut değil. İkisinde elma. İkisinde aynı elden çıktığı çok bariz. Fakat dediğim gibi bence önemli farklılıklar var arada. Benzerliklerden daha çok bu farklılıklar faydalı olacaktır.

EK 5: Tanbûri Cemil Bey Taksim Notaları

EK 5.1. Çalışma Konusu Olan Taksimler

EK 5.1.1 Tanbûri Cemil Bey'in Acemaşiran Tanbûr Taksiminin Notaları

Prof. Mutlu Torun'un almaya başladığı, bitmemiş el yazısı notası.

Cemil Bey
A.A. Tomben

Notlar Alın
Muhür Taksim

3/16

Atakan Atasever'in notaya aldığı Acemaşiran Taksim'in el yazısı.

Janburi Cemil Bey "Acemsiyon Taksim"

A

Agiros

GIS

Am

Janburî Cemil Bey "Acemasiran Jakstrin"

- 2 -

A handwritten musical score for the piece "Janburî Cemil Bey 'Acemasiran Jakstrin'". The score is written on ten staves, each with a treble clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1: Chords marked "Am" above the notes.
- Staff 2: A circled annotation "Gls" above a note.
- Staff 3: A circled annotation "Gls" above a note.
- Staff 4: A circled annotation "Gls" above a note.
- Staff 5: A circled annotation "Gls" above a note.
- Staff 6: A circled annotation "Gls" above a note.
- Staff 7: A circled annotation "Gls" above a note.
- Staff 8: A circled annotation "Gls" above a note.
- Staff 9: A circled annotation "Gls" above a note.
- Staff 10: A circled annotation "Gls" above a note.

The score concludes with a circled annotation "Gls" above a note.

Janburi Cemil Beg "Acemasiran Toksim"

-3-

SON

EK 5.1.2. Tanbûri Cemil Bey Bey'in Gülizar Tanbûr Taksiminin

Prof. Mutlu Torun'un notaya aldığı el yazması.

GÜLİZAR t. Tanbûr

Cemil B
Notası: M.T.

pp armonik sesler vuzga

139

A handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Performance markings include accents (>), slurs, and asterisks (*). A double bar line is present at the top of the first staff. The score concludes with a final chord and a double bar line. In the bottom right corner, there is a small logo for 'morning glory' with a circular icon.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a style that suggests it is a working draft or a composer's sketch. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with notes and rests. A circled section of notes is present below the staff.
- Staff 2:** Continues the melodic line with many notes and some slurs.
- Staff 3:** Features a circled section of notes with the word "kaxo" written above it. There are several asterisks and arrows pointing to specific notes.
- Staff 4:** Shows a continuation of the melodic and rhythmic patterns.
- Staff 5:** Contains more notes with various markings, including slurs and accents.
- Staff 6:** Similar to the previous staves, with dense notation and markings.
- Staff 7:** Continues the piece with similar rhythmic and melodic elements.
- Staff 8:** Shows a continuation of the musical ideas.
- Staff 9:** Ends with a double bar line and a fermata-like symbol.

Mutlu Torun'dan alınan, İTÜ TMDK 'dan bir öğrenci çalışması. (Münir Nurettin

Beken)

mafsam:
usül:

(GÜLİZAR)
GERDANIYE TAKSİM

Scale:
T. CEMİL BEY.

133

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "GERDANIYE TAKSİM" in the "GÜLİZAR" maqam. The score is written on ten staves of music, arranged in a single system. The notation is in a traditional Ottoman style, featuring many ornaments (trills, grace notes) and slurs. The piece is in the "GÜLİZAR" maqam, which is a common maqam in Turkish music. The score is written in a single system, and the notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as "ppp" and "p". The score is written in a single system, and the notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as "ppp" and "p".

maṣnūn:
usūl:

GERDÂNIYE (2)

ḡesle:

The musical score consists of ten staves. The first four staves are vocal lines with lyrics. The fifth staff begins with the word 'MEYÂN' and contains a melodic line with a fermata. The remaining six staves are piano accompaniment, featuring intricate rhythmic patterns and ornaments. The notation is in a traditional style, likely representing a specific musical genre.

maḥam:
usûl:

GERDÂNIYE (3)

ḥesle:

The image shows four staves of musical notation in a single system. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, featuring many beamed eighth and sixteenth notes, characteristic of a fast-paced melody. The first three staves contain the main melodic line, while the fourth staff appears to be a continuation or a specific variation of the melody, ending with a double bar line.

Atakan Atasever'in notaya aldığı Gülizar Tanbûr Taksiminin el yazması notası

Janburî Cemil Bey "Gülizar Taksim"

Sli mziop

VR/VR/VR

Am

3

6b

3

3

Araç

Jaramoli (strenolo)

Am

Tanburi Cemil Bey "Gülzar Jaksım"

-2-

This image shows a handwritten musical score for a piece titled "Gülzar Jaksım" by Tanburi Cemil Bey. The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The notation is dense and characteristic of traditional Turkish music, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The score includes various musical notations such as accidentals (sharps, naturals), slurs, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). There are also some specific performance instructions or ornaments written above the notes, such as "An An An", "Gls*", "K. Yegh", and "G.G.". The paper shows signs of age with some staining and discoloration. In the bottom right corner, there is a small rectangular stamp or logo.

Tanburi Cemil Bey "Gülizer Taksim"

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Gülizer Taksim" by Tanburi Cemil Bey. The score is written on ten staves. The first three staves contain the main melody with various musical notations including chords, triplets, and ornaments. The fourth staff is empty. The fifth staff contains the date "11.04.2016". The remaining five staves are empty.

EK 5.2. Tezin Konu İsmi Değişmeden Önce Çalışma Yapılmak İstenen Taksim Notaları

5.2.1. Tanbûri Cemil Bey'in Uşşak Lavta Taksiminin Notaları

Prof. Mutlu Torun'un notaya aldığı Tanbûri Cemil Bey'in Uşşak lavta taksimi

LÂVTA İLE UŞŞAK TAKSİM

TANBURI CEMİL BEY
Nota'ya alan: M.T.

♩ ~ 160

accél - - - - -

The image displays a handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and intricate, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of "a tempo". The music is characterized by frequent use of triplets, indicated by the number "3" above groups of notes. There are also numerous eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes various musical ornaments such as asterisks (*) above notes, slurs, and accents (>). The key signature changes throughout the piece, with flats (b) and sharps (#) appearing on various notes. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript. The paper shows signs of age, with some slight discoloration and wear at the edges.

Aslı Neva üzerinde Uşşak olan bu taksim, Dügâh üzerine transpoze edilmiş şekilde yazılmıştır.

IV-3-

①

UŞŞAK TAKSİM
(Nwa'da Uşak...)
(Lauta ile...)

Tonburi Canlı Bey tarafından...
Notaya alan: M. N. Beken

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Uşak Taksim". The score is written on ten staves of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piece is marked with a circled "1" and includes the following annotations:

- "UŞŞAK TAKSİM (Nwa'da Uşak...)" and "(Lauta ile...)" written above the first staff.
- "Tonburi Canlı Bey tarafından..." and "Notaya alan: M. N. Beken" written to the right of the first staff.
- Measure numbers 1 through 16 are written above the staves.
- The instruction "piu allegro" is written above the sixth staff.
- There are various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano).
- Some notes are marked with a circled "1" or a circled "2", possibly indicating specific techniques or ornaments.
- The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

USSAK TAKSİM

(2)

Handwritten musical score for 'USSAK TAKSİM' in staff notation, measures 17-29. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as slurs, accents, and breath marks. Measure numbers 17 through 29 are indicated at the beginning of their respective lines. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note in measure 29.

③

USSAK TAKSİM

Handwritten musical score for 'USSAK TAKSİM' in 2/4 time. The score consists of ten staves of music, each with various annotations and markings:

- Staff 1: Measure 30, includes a flat sign (b) and a fermata.
- Staff 2: Measure 31, includes a flat sign (b) and measure 32.
- Staff 3: Measure 33, includes an upward arrow (↑), a fermata, and a question mark (?).
- Staff 4: Measure 34, includes a fermata and a sharp sign (♯).
- Staff 5: Measure 35, includes a fermata, a star (*), and a circled 3 (3).
- Staff 6: Measure 36, includes a fermata, a gliss. marking, and measure 37 with a gliss. marking.
- Staff 7: Measure 38, includes a sharp sign (♯) and a flat sign (b).
- Staff 8: Measure 39, includes a fermata, a star (*), and an upward arrow (↑).
- Staff 9: Measure 40, includes a circled 3 (3) and an upward arrow (↑).
- Staff 10: Measure 41 and 42, includes a sharp sign (♯) and a flat sign (b).

④

USSAK TAKSİM

Handwritten musical score for 'USSAK TAKSİM' in 2/4 time. The score consists of ten staves of music. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and performance markings such as accents, slurs, and dynamic markings. Measure numbers 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, and 52 are indicated above the staves. There are several question marks and circled numbers (3) and (3) scattered throughout the score, possibly indicating areas of uncertainty or specific rhythmic patterns. The score ends with a double bar line on the final staff.

Atakan Atasever'in notaya aldığı Tanbûri Cemil Bey'in Lavta ile Uşşak Taksim el yazması notası

Tanburi Cemil Bey "Lavta ile Uşşak Taksim" 1

The image shows a handwritten musical score for a Tanburi Cemil Bey piece titled "Lavta ile Uşşak Taksim". The score is written on ten staves of music. The notation is in a traditional style, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. The score includes various musical markings such as "Taramol", "Soru", "Am", "Cezce 8. oktav", and "8. oktav". The piece is marked with a "1" in the top right corner, indicating it is the first part of a set. The handwriting is clear and legible, with some annotations in red ink. The score is set against a light background, and the overall appearance is that of a well-preserved manuscript.

Tanburî Cemil Bey "Lâzî ile Uşşak Takrîm" 4 - 2 -

Handwritten musical score for Tanburî Cemil Bey's "Lâzî ile Uşşak Takrîm". The score is written on ten staves, each with a treble clef and a 4/2 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Chordal indications such as Am, G#, and Gb are present throughout. The piece concludes with the lyrics "Kaba kâh ta olabilir" and the signature "TOKAC".

Scorele göçel

Kaba kâh ta olabilir

TOKAC

Janburi Cemil Bey "Lata ile Ussah Taksim" -3-

nasib seyah olabilm.

SON

29. Ekim. 2016
Atakan ATASEVER

EK 5.2.2. Tanbûri Cemil Bey'in Nihâvend Tanbûr Taksiminin Notası

Atakan Atasever'in notaya aldığı el yazması nota

The image displays a handwritten musical score for a Tanbûr taksim. The title, written in cursive at the top, is "Tanbûri Cemil Bey Nihâvend Taksim". The score is written on ten staves of music paper, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ornaments. A question mark is written above the first staff. The score is annotated with numerous handwritten markings, including asterisks, circles, and the letters "G#", "G", and "N". Some markings are accompanied by small diagrams or symbols. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft for a recording.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is heavily annotated with handwritten notes and symbols:

- Staff 1: Includes the annotation "Jazz style" and "G#3".
- Staff 2: Includes the annotation "G#3".
- Staff 3: Includes the annotation "PM".
- Staff 4: Includes the annotation "G#3".
- Staff 5: Includes the annotation "C#4".
- Staff 6: Includes the annotation "Singspiel" and "G#3".
- Staff 7: Includes the annotation "PM".
- Staff 8: Includes the annotation "PM".
- Staff 9: Includes the annotation "G#3".
- Staff 10: Includes the annotation "G#3".

The notation features many beamed notes, often with '+' signs above them, suggesting a complex rhythmic or melodic line. There are also several instances of 'PM' (pizzicato) and 'Singspiel' (singing game) annotations.

EK 5.2.3. Tanbûri Cemil Bey'in Hicaz Tanbûr Taksiminin Notası

Atakan Ataserver'in notaya aldığı el yazması nota.

Tanbûri Cemil Bey "Hicaz Taksim" 51

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of 12 staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and performance markings such as asterisks, slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and the number '51'.

Handwritten annotations and markings include:

- Staff 1: "51" at the end.
- Staff 2: "p legato tel cel" with an asterisk.
- Staff 3: "gls*" with an asterisk.
- Staff 4: "gls*" with an asterisk.
- Staff 5: "p" (piano) marking, "Palmak" (palm) marking, "Koyarak" (leaving) marking, "Ustajaldugun" (teacher's style) marking, "Koyarak" (leaving) marking, "Kasaba" (Kasaba) marking.
- Staff 6: "3" marking.
- Staff 7: "maglic" (maglic) marking, "3" marking.
- Staff 8: "6ls*" (6th string) marking, "3" marking.
- Staff 9: "3" marking.
- Staff 10: "Hoyun kaldim" (Hoyun kaldim) marking, "Am" (Am) marking, "Am" (Am) marking, "Am" (Am) marking, "Am" (Am) marking.
- Staff 11: "Am" (Am) marking, "Am" (Am) marking, "Am" (Am) marking, "Am" (Am) marking.
- Staff 12: "Am" (Am) marking, "Am" (Am) marking, "Am" (Am) marking, "Am" (Am) marking.

T. Cemil Bey Hicaz Tokem - 2 -

The musical score consists of eight staves of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The notation includes rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings like *P*. The score is heavily annotated with handwritten notes in Indonesian, including:

- "Sampai 38 kwen Carma" (circled)
- "So digoto Upey" (circled)
- "Si benot"
- "(Sondogelan San celeg 2 no pelp me)" (circled)
- "Golgo" (circled)
- "Rest Oktav" with the number "8" below it, appearing in several places.
- "G6s" and "Am" (circled)
- "G6s" and "Am" (circled)
- "Golbet Ma" (circled)
- "Noto gldt Microsu 2" (circled)
- "G6s" (circled)
- "Golbet n. 3" (circled)

The word "Soru" is written at the end of several staves. The score concludes with a final cadence in the key of F#.

EK 5.2.3. Tanbûri Cemil Bey'in Sultânîyegâh Kemeñçe Taksiminin

Notası

Atakan Atasever'in notaya aldığı el yazması nota.

1) Tanbûri Cemil Bey "Sultânîyegâh Taksim" Kemeñçe

Sonerc R. MKA.

Tanburî Cemil Bey "Saltanî Yegâh Takrîm Kemerse ile" 2/4

Handwritten musical score for Tanburî Cemil Bey's "Saltanî Yegâh Takrîm Kemerse ile" in 2/4 time. The score consists of 11 staves of music in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as "Gls", "d", and "3". The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

24.03.2016

8. KAYNAKÇA

Kitaplar

Akdoğu, O. (1996), *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi

Akdoğu, O. (1989), *Taksim Nedir Nasıl Yapılır*, İzmir: İhlas A. Ş.

Âyângil, Rûhî (2016), *Tanbûrî Cemil Bey'e Armağan*, İBB Kültür Yayınları, İstanbul

Cevher, H. (1993), *Rehber-i Mûsikî*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi

Çakar, Ş. (2004), *Türk Müziği Teorisi ve Makamlar*, İstanbul: MEB Yayınları

Deran, E., *Kanun Sazı Ders Notları*, Yayınlanmamış Kitap Çalışması

Devellioğlu, F. (2011), *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Sözlük*, 28. Baskı, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları

Ezgi, S. (1935), *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*, C. 3, İstanbul: Millî Mecmua Matbaası

İnal, İbnülemin M. K. (1958), *Hoş Sadâ – Son Asır Türk Mûsikîşinâsları*, İstanbul: Maarif Basımevi

Özkan, İ. H. (2014), *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, 13. Baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat

Öztuna, Y. (2006), *Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü*, Ankara: Orient Yayınları

Tel, M. C. (2002), *Tanbûrî Cemil'in Hayatı*, U. Derman (Haz.), İstanbul: Kubbealtı Neşriyat

Torun, M., *Eser Analizi Ders Notları*, Yayınlanmamış Kitap Çalışması

Torun, M., *Dinleyerek Analiz Ders Notları*, Yayınlanmamış Kitap Çalışması

Ünlü, C., Yayla, B. (2016), *Tanbûrî Cemil Bey Külliyyatı*, İstanbul: Kalan Müzik

Tezler

Aslan, E. M. (2015), *İstanbul Lâvtası Üslûbu Üzerine Bir Araştırma*, Yayınlanmamış SY Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi SBE

Çelik, B. (1995), *Tanbûrî Cemil Bey'in Kemençe İcrâsı'nın Özellikleri*, Yayınlanmamış YL Tezi, İstanbul: İTÜ SBE

Hatipoğlu, Z. A. (2016), *Tanbûrî Cemil Bey Viyolonsel Taksimleri'nde Zaman*, İstanbul: İTÜ SBE

İnternet

<http://www.yeniasya.com.tr/2010/07/29/yazarlar/alioktay.htm>, Erişim Tarihi: 27. 05.

2017

9. ÖZGEÇMİŞ



Atakan ATASEVER

14.04.1992 tarihinde Üsküdar'da doğdu.2007 yılında Üsküdar Musiki Cemiyeti'ne başladı. 2009 yılında Üsküdar Burhan Felek Lisesi'nden mezun oldu. 2010 - 2013 yılları arasında TRT Gençlik Korosu'nda ud sanatçısı olarak görev yaptı. 2014 yılında Haliç Üniversitesi Konservatuarı'ndan mezun oldu.Hocası TRT Ud Sanatçısı Hakan Aydınlık'tır.

Konservatuar yıllarında; Alaeddin Yavaşca'nın repertuar derslerine, ud sazıyla refakatte bulundu. Prof. Mutlu Torun ile bu yıllarda ud çalıştı. Kendisiyle, Tanburi Cemil Bey ve Yorgo Baconos'un icralarını inceledi. Bestekâr Amir Ateş'ten beste ve etüd dersleri gördü ve kendisiyle birçok televizyon programlarına katıldı.

Bir süre Caner Altınbaş ve Mete Aslan ile ud çalıştı. Cahit Deniz'den beste ve etüd dersleri aldı. Şef Dr.İhsan Özer'in yönetimindeki konserlerde bulundu ve öğrencisi oldu.

2014 - 2015 eğitim yılında Marmara Üniversitesi'nden Pedagojik Formasyon Eğitimi Sertifikası aldı. Müzik öğretmenliği stajını İstanbul Anadolu Lisesi'nde yaptı.

2014 - 2015 eğitim yılında Haliç Üniversitesi'nde yüksek lisansa başladı.

Yüksek lisans eğitimi sırasında; Prof. Erol Deran'dan "Makamlarda Geçki" dersi aldı. Öğrenciliğinde kendisinden istifade etti

Haliç Üniversitesi Konservatuarı, Üsküdar Musiki Cemiyeti, TRT Gençlik Korosu ve birçok musiki kurumunun konserlerinde icracı olarak yer aldı. TRT Müzik, A Haber, Kanal 24 gibi birçok televizyon kanallarının müzik programlarına katıldı.

Bir kısmı TRT Repertuarında olmak üzere kendisine ait besteleri bulunmaktadır.

2015 – 2016 Eğitim öğretim yılında Gaziosmanpaşa'da bulunan “Özel Bil Anadolu Lisesi” ve “Özel Bil Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi” kurumlarında müzik öğretmenliği yaptı.

Hâlen Haliç Üniversitesi Konservatuarı'nda ud dersi hocalığı ile Münip Utandı'ya derslerinde refakat görevini yürütmekte ve ayrıca Emin Ongan Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde “Saz Eserler Etüd” sınıfının hocalığını yapmaktadır.

Turnitin Orijinallik Raporu

TANBÜRİ CEMİL BEY'İN ACEMAŞİRÂN VE GÜLİZÂR TANBÜR TAKSİMLERİNİN ANALİZİ  turnitin
ve KARŞILAŞTIRILMASI Atakan Atasever tarafından

BITİRME PROJESİ (konservatuar) den

- 14-Tem-2017 16:04 EEST' de işleme konu
- NUMARA: 830811302
- Kelime Sayısı: 26636

Benzerlik Endeksi

%3

Kaynağa göre Benzerlik

Internet Sources:

%2

Yayınlar:

%1

Öğrenci Ödevleri:

%1

Prof. Mustafa Tunc
HS

kaynaklar:

- 1 < 1% match (24-Kas-2012 tarihli internet)
<http://yeniiasya.com.tr/2008/07/29/yazarlar/alioktay.htm>
- 2 < 1% match (03-Şub-2008 tarihli internet)
<http://red-bull.geophysik.tu-freiberg.de/~rub/uebungen/em/topo/N51E013.hgt>
- 3 < 1% match (29-Eki-2016 tarihli internet)
<http://emירתas.blogspot.com/2013/10/tanburi-cemil-bey-ve-hayat.html>
- 4 < 1% match (18-Eyl-2016 tarihli internet)
<http://defteriniz.com/gulizar-makami/28258/>
- 5 < 1% match (14-Eki-2010 tarihli internet)
<http://saglikcam.blogcu.com/sultan-selim-ve-tanburi-cemil-yasam/8306984>
- 6 < 1% match (14-Eki-2011 tarihli internet)
http://www.eksd.org.tr/makamlar/gulizar_makami.php
- 7 < 1% match (14-Tem-2012 tarihli internet)
<http://www.neyzenim.com/neydersleri12.htm>
- 8 < 1% match (29-May-2015 tarihli öğrenci ödevleri)
[Submitted to TechKnowledge Turkey on 2015-05-29](#)
- 9 < 1% match (01-Ağu-2016 tarihli internet)
<https://dehavezeka.wordpress.com/2009/08/26/turk-muzigi-dehasi-tanburi-cemil-bey/>
- 10 < 1% match (27-Şub-2007 tarihli internet)
http://www.tahiraydogdu.com/fan/article_print.asp?id=8

- 11 < 1% match (06-May-2015 tarihli öğrenci ödevleri)
[Submitted to TechKnowledge Turkey on 2015-05-06](#)
- 12 < 1% match (yayınlar)
[Sümbüllü, Hasan Tahsin and Albuz, Aytekin. "Türk Sanat Müziği dizilerinin bilgisayar destekli makamsal analizi", International Journal of Human Sciences, 2011.](#)
- 13 < 1% match (29-May-2015 tarihli öğrenci ödevleri)
[Submitted to TechKnowledge Turkey on 2015-05-29](#)
- 14 < 1% match (28-May-2015 tarihli öğrenci ödevleri)
[Submitted to TechKnowledge Turkey on 2015-05-28](#)
- 15 < 1% match (25-Kas-2015 tarihli öğrenci ödevleri)
[Submitted to Fırat Üniversitesi on 2015-11-25](#)
- 16 < 1% match (16-Kas-2014 tarihli internet)
<http://pt.slideshare.net/jesuschuky/opcion-2-26752019>
- 17 < 1% match (12-Oca-2015 tarihli internet)
http://www.dek.bg/autodiag/recs/LanosMAP/Lanos1_5_7.DSL
- 18 < 1% match (27-May-2015 tarihli öğrenci ödevleri)
[Submitted to TechKnowledge Turkey on 2015-05-27](#)
- 19 < 1% match (02-Mar-2012 tarihli internet)
<http://www.eyupmusiki.com/wp-content/uploads/2011/11/derya-tosun.pdf>
- 20 < 1% match (yayınlar)
[RUHI AYANGIL. "Western Notation in Turkish Music", Journal of the Royal Asiatic Society, 10/2008](#)
- 21 < 1% match (yayınlar)
[HATİPOĞLU, Vasfi and SAĞLAM, Atilla. "TÜRK MÜSİKİSİNDE USÛL GELENEĞİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ", Journal of Theory & Practice in Education \(JTPE\), 2013.](#)
- 22 < 1% match (yayınlar)
[Baris Bozkurt. "Music information retrieval for Turkish music: problems, solutions and tools", 2009 IEEE 17th Signal Processing and Communications Applications Conference, 04/2009](#)
- 23 < 1% match (01-Ara-2006 tarihli internet)
http://alltel.com/corporate/pdf/tx/sl_tarif.pdf
- 24 < 1% match (12-Kas-2010 tarihli internet)
http://kidsdream.kir.jp/log/tree_99800.htm

ödev metni:

