

**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MÛSİKÎSİ ANASANAT DALI  
SANATTA YETERLİK PROGRAMI**

**İSTANBUL LÂVTASI ÜSLÛBU ÜZERİNE BİR  
ARAŞTIRMA**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Hazırlayan  
Enver Mete ASLAN**

**Danışmanı  
Prof. Mutlu TORUN**

**İstanbul - 2015**

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....<sup>Türk Müzikisi</sup>..... Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı öğrencisi  
.....<sup>Enver Mete ASLAN</sup>..... tarafından hazırlanan  
“.....<sup>İSTANBUL LAYTAS, ÜSLUBU ÜZERİNE</sup>.....  
.....<sup>BİR ARAŞTIRMA</sup>.....”  
adlı bu çalışma jürimizce Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 28.11.2015

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

İmzası:

Jüri Üyesi: Prof. Mutlu TORUN  
Danışman: Halic Üniv. <sup>Türk Müzikisi</sup> ASD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Erol DERAN  
.....<sup>Halic Üniv. <sup>Türk Müzikisi</sup></sup> ASD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Telgahan GÖBÜLÜ  
.....<sup>İTÜ Üniv. <sup>Calgı</sup></sup> ASD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Naci MADANOĞLU  
.....<sup>Halic Üniv. <sup>Türk Müzikisi</sup></sup> ASD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Sürin KARADENİZ  
.....<sup>Halic Üniv. <sup>Türk Müzikisi</sup></sup> ASD Öğr. Üyesi (Yedek)

## ÖNSÖZ

Bu çalışma T.C. Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Mûsikisi Ana Sanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak hazırlanmıştır.

Tez çalışmam sırasında desteğini esirgemeyen danışmanım Prof. Mutlu Torun'a, teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca bu çalışmada katkıları ile yer alan Kudsi Erguner, Serkan Halili, Tunç Buyruklar, Ramazan Calay ve Barış Yektâ Karatekeli'ye teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul 2015

Enver Mete ASLAN

# İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ.....	I
İÇİNDEKİLER .....	III
KISALTMALAR .....	V
TABLO LİSTESİ.....	VI
ŞEKİL LİSTESİ.....	VII
ÖZET.....	X
ABSTRACT .....	XI
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>2. İSTANBUL LÂVTASI HAKKINDA GENEL BİLGİLER.....</b>	<b>4</b>
2.1. İstanbul Lâvtası'nın Tarihçesi.....	4
2.2. İstanbul Lâvtası'nın Fiziki Özellikleri .....	6
2.2.1. Yapımında Kullanılan Ağaçlar .....	6
2.2.2. Ölçüleri 7	
2.2.3. İstanbul Lâvtasının, Barok Dönem, Rönesans ve Yunanistan'da Kullanılan Lâvtalar ile Arasında Karşılaştırma .....	11
2.2.3.1. Rönesans ve Barok Dönem Lâvtaları.....	12
2.2.3.2. Yunanistan Lâvtası.....	15
<b>3. İCRÂ.....</b>	<b>17</b>
3.1. İstanbul Lâvtası İcrâ özellikleri.....	17
3.2. Tanbûri Cemil Bey'in Lâvta İcrâsı .....	23
3.2.1. Lâvta İle Uşşak Taksim .....	25
3.2.2. Lâvta ile Kürdîlihiczakâr Taksim .....	37
3.3. Diğer Lâvta İcrâcıları .....	49
3.3.1. Lâvtacı Andon .....	50
3.3.2. Lâvtacı Civan Ağa .....	51
3.3.3. Lâvtacı Hristo .....	51
3.3.4. Lâvtacı Lambo (Haralambos).....	52
3.3.5. Mes'ud Cemil Bey.....	52
3.3.6. Kenan Şavklı.....	55
3.3.7. İhsan Özgen .....	59
3.3.8. Mutlu Torun.....	62
3.3.9. Fırat Kızıltuğ.....	64

3.3.10.Özgen Gürbüz.....	66
3.3.11.Murat Aydemir .....	70
<b>4. AKORT ÇEŞİTLERİ VE UYGULAMALI SUNUMU .....</b>	<b>72</b>
4.1. Günümüze Kadar Kullanılmış Olan Akort Sistemleri .....	72
4.1.1. Re – Sol – Re – Sol (Nevâ – Rast – Yegâh – Kaba Rast) .....	72
4.1.2. Re – Sol – Do – Fa (Nevâ – Rast – Kaba Çargâh – Kaba Acemaşîran).....	79
4.2. Günümüze Kullanılması Uygun Olabilecek Akort Sistemleri.....	81
4.2.1. Re – Sol – Re – la (Nevâ – Rast – Yegâh – Kaba Dügâh) .....	81
4.2.2. Re – La – Mi – la (Nevâ – Dügâh – Hüseyini Aşîran – Kaba Dügâh) .....	83
4.2.3. Re – La – Mi – Sol (Nevâ – Dügâh – Hüseyini Aşîran – Kaba Rast) .....	85
<b>5. SONUÇ.....</b>	<b>87</b>
<b>6. KAYNAKLAR.....</b>	<b>91</b>
<b>7. EKLER .....</b>	<b>94</b>
<b>8. ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>97</b>

## KISALTMALAR

<b>Accel</b>	: Accelerando
<b>CD</b>	: Compact Disk
<b>Çev.</b>	: Çeviren
<b>Dr.</b>	: Doktor
<b>Gliss</b>	: Glissando
<b>Hz</b>	: Hertz
<b>ICANAS</b>	: Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi
<b>İ.T.Ü.</b>	: İstanbul Teknik Üniversitesi
<b>MESAM</b>	: Müzik Eseri Sahipleri Meslek Birliği
<b>Mm</b>	: Milimetre
<b>M. N. Beken</b>	: Münir Nurettin Beken
<b>O.D.T.Ü.</b>	: Orta Doğu Teknik Üniversitesi
<b>Örn.</b>	: Örneğin
<b>Prof.</b>	: Profesör
<b>Rit.</b>	: Ritardando
<b>S</b>	: sayfa
<b>T.H.M.</b>	: Türk Halk Müziği
<b>T.R.T.</b>	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
<b>T.S.M.</b>	: Türk Sanat Müziği
<b>TÜTAV</b>	: Türk Tanıtma Vakfı
<b>UNESCO</b>	: Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)
<b>Vs.</b>	: Vesaire
<b>Y.Y.</b>	: Yüzyıl

## TABLO LİSTESİ

	<b>Sayfa No.</b>
Tablo 2.1: Cafer Açın'a ait Lâvta ailesi ölçüleri.....	9

## ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 2.1: İstanbul Lâvtası. ....	5
Şekil 2.2: Lâvta'nın Anatomisi.....	10
Şekil 2.3: Lâvta'da denge ve oranlar. ....	11
Şekil 2.4: Rönesans Lâvtası, 19. Yüzyıl'da Sixtuss Rauchwolff tarafından imâl edilmiştir. ....	13
Şekil 2.5: Theorbe – Archlute, 1725 David Tecchler tarafından Roma'da imâl edilmiştir.....	14
Şekil 2.6: Wendelin Tieffen Brucker tarafından Paduan tarzında imâl edilmiş Avrupa lâvtası. ....	15
Şekil 2.7: 1518–1552 yılları arasında Lâvta Yapım okulunu yöneten Laux Maler imzası.....	15
Şekil 2.8: Girit Lâvtası.....	16
Şekil 3.1: Sıklıkla Kullanılan Zeybek Tezeneleri.....	19
Şekil 3.2: İstanbul Lâvtası'nda sıklıkla kullanılan ritmik yapılara örnekler. ....	19
Şekil 3.3: Lâvta Mızrabı. ....	20
Şekil 3.4: Kalan Müzik 2006–Nihavend Taksim–Ritmik ve pedal seslerin icrâsı (7. Saniye).....	22
Şekil 3.5: Kalan Müzik 2006–Nihavend Taksim–tremolo icrâsı (2.11. Saniye). ....	22
Şekil 3.6: Tek tel üzerinde yapılan motif (0.13. Saniye). ....	22
Şekil 3.7: Lâvta üslûbunda sıklıkla kullanılan cümle (2.13. Saniye). ....	22
Şekil 3.8: Tanbûri Cemil Bey. ....	23
Şekil 3.9: Münir Nûrettin Beken'in notaya alımı ile uşşak taksim. ....	26
Şekil 3.10: Mutlu Torun'un notaya alımı ile uşşak taksim.....	30
Şekil 3.11: Melodinin merdiven motifler ile inişi. ....	33
Şekil 3.12: Bir önceki örneğin sadeleştirilmiş hâli.....	33
Şekil 3.13: Benzer motiflerin farklı oktavlarda icrâsı (60. Saniye). ....	34
Şekil 3.14: Benzer motiflerin farklı oktavlarda icrâsı (1.09. Saniye). ....	34
Şekil 3.15: Benzer motiflerin farklı oktavlarda icrâsı (1.23. Saniye). ....	34
Şekil 3.16: Ses tablasına vurarak icrâ edile cümle (25. Saniye). ....	35
Şekil 3.17: Ses tablasına vurarak icrâ edile cümle (1.30. Saniye). ....	35
Şekil 3.18: Cümle başlangıcında ses tablasına bir defa vurarak icrâ (1.52. Saniye). ....	35
Şekil 3.19: Cümle başlangıcında ses tablasına bir defa vurarak icrâ (1.58. Saniye). ....	35
Şekil 3.20: Açık yegâh telinin kullanılması (19. Saniye). ....	36
Şekil 3.21: Açık rast (2. tel) telinin kullanılması (32. Saniye). ....	36
Şekil 3.22: Açık yegâh telinin kullanılması (45. Saniye). ....	36
Şekil 3.23: Tremolo icrâsı (52. Saniye). ....	36



Şekil 3.24: Tremolo icrâsı (1.41 Saniye).....	36
Şekil 3.25: Tremolo icrâsı (1.45 Saniye).....	36
Şekil 3.26: Tremolo icrâsı (1.47 Saniye).....	36
Şekil 3.27: Tremolo icrâsı (2.06 Saniye).....	37
Şekil 3.28: Tremolo icrâsı (2.55 Saniye).....	37
Şekil 3.29: Münir Nûrettin Beken'in notaya alımı ile kürdîlihiczakâr taksim. ....	38
Şekil 3.30: Mutlu Torun'un notaya alımı ile kürdîlihiczakâr taksim. ....	42
Şekil 3.31: Cemil Bey'in genellikle kullandığı üçleme ve çarpma yapısı.....	45
Şekil 3.32: Cemil Bey'in genellikle kullandığı üçleme ve çarpma yapısı ile taksimde kullandığı yapının kıyaslanması (2.43. Saniye).....	45
Şekil 3.33: Benzer motiflerin farklı oktavlarda icrâsı (2.54. Saniye).....	45
Şekil 3.34: Benzer motiflerin farklı oktavlarda icrâsı (2. 57. Saniye).....	45
Şekil 3.35: Benzer motiflerin farklı oktavlarda icrâsı (3.02. Saniye).....	45
Şekil 3.36: Cümle başlangıcında ses tablasına bir defa vurarak icrâ (1.29 Saniye). ....	46
Şekil 3.37: Cümle başlangıcında ses tablasına bir defa vurarak icrâ (1.36. Saniye). ....	46
Şekil 3.38: Cümle başlangıcında ses tablasına bir defa vurarak icrâ (1.39. Saniye). ....	46
Şekil 3.39: Açık Rast telinin kullanılması (11. Saniye). ....	46
Şekil 3.40: Açık Yegâh telinin kullanılması (33. Saniye). ....	46
Şekil 3.41: Cümle başında tüm açık tellere vurulması (58. Saniye).....	46
Şekil 3.42: Tremolo icrâsı (1.08. Saniye).....	47
Şekil 3.43: Glissandonun ardından tremolo icrâsı (39. Saniye). ....	47
Şekil 3.44: 16'lık değerlerden başlayıp hızlanarak tremoloya doğru giden yapı (1.31. Saniye). ....	47
Şekil 3.45: 16'lık tremolo (1.41. Saniye) ....	47
Şekil 3.46: Doldurma (gölge) mızrap (2.46. Saniye). ....	47
Şekil 3.47: Dr. Alâeddin Yavaşca, Hakkı Derman, ayaktaki Mes'ud Cemil Bey. ....	53
Şekil 3.48: Mes'ud Cemil Klasik Koro'yu yönetirken.....	54
Şekil 3.49: Kenan Şavklı "lâvta" ve Hasan Esen "rebab".....	55
Şekil 3.50: Melodinin merdiven motif kullanarak inici şekli (47. Saniye). ....	58
Şekil 3.51: Gövdeye parmak ile vurma (20. Saniye).....	58
Şekil 3.52: Aynı Melodinin farklı okravlarda icrâsı (7.14. Saniye). ....	58
Şekil 3.53: Açık tellere vurma (7.35. Saniye). ....	59
Şekil 3.54: İhsan Özgen – Lâvta icrâsı sırasında, Tanbûri Necdet Yaşar ile birlikte. ....	60
Şekil 3.55: İhsan Özgen'in Lâvta ile İcrâsı'ndan notaya alan Enver Mete Aslan.....	62
Şekil 3.56: Mutlu Torun. ....	63
Şekil 3.57: Fırat Kızıltuğ. ....	65
Şekil 3.58: Özgen Gürbüz. ....	66
Şekil 3.59: Murat Aydemir, Lâvta – Derya Türkan, Kemence – Necdet Yaşar, Tanbur. ....	71
Şekil 4.1: Hicazkâr Sirto – Kemâni Sebu. ....	74
Şekil 4.2: İcrâ – nota farklılığı – Enver Mete Aslan'ın icrâsı ile.....	76
Şekil 4.3: re-sol-re-sol akordunda zeybek tavrını ifâde edebilmek için yazılmış beste. ....	78
Şekil 4.4: Acemaşîran makamında şarkı. ....	80

Şekil 4.5: re-sol-re-lâ akordunda zeybek tavrını ifâde edebilmek için yazılmış beste.....	82
Şekil 4.6: Şehnaz makamında, dügâh kararlı melodilerin icrâsı için bestelenmiş melodik etüd.....	83
Şekil 4.7: Hüseyinîşîran perdesindeki makamların icrâsına örnek – Sûzidil Peşrevi.....	85

## GENEL BİLGİLER

**Adı ve Soyadı** : Enver Mete ASLAN  
**Anasanat Dalı** : Sosyal Bilimler  
**Programı** : Türk Mûsikîsi  
**Tez Danışmanı** : Prof. Mutlu TORUN  
**Tez Türü ve Tarihi** : Sanatta Yeterlik - 2015  
**Anahtar Kelimeler** : Lâvta, Tanbûri Cemil Bey, İcrâ, Akort, Üslûb

## İSTANBUL LÂVTASI ÜSLUBU ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

### ÖZET

Türk Müziği'nde 18. Yüzyıl'ın sonlarından 20. Yüzyıl başlarına kadar yoğunlukla kullanılan bu çalgının kısa tarihi ile birlikte icrâ üslûbu ve icrâcılarının da araştırıldığı bu çalışmada varılmak istenen sonuç, asıl olarak gelenekteki icrâ üslûbunun getirdikleri ile birlikte, bu çalgıya verimlilik katmak amacı ile oluşturulmaya çalışılan akord sisteminin değiştirilmesi meselesidir.

Başta Tanbûri Cemil Bey olmak üzere, çalgının revaçta olduğu dönemin önemli icrâcıları ve bu üslûbu benimseyip diğer çalgılarda uygulamış müzik adamlarının da icrâları incelenmeye ve Cemil Bey çerçevesinde dönemin icrâsının ne şekilde gerçekleştiği hakkında somut bilgiler elde edilmeye çalışılmıştır. Bu hususta Tanbûri Cemil Bey'in icrâları ana araç olarak bu çalışmada yerini almaktadır.

Bütün bunlar ile birlikte varılan sonucun ışığında, bu güne kadar icrâ edilebilmiş olan makam çeşitlerinin, repertuar ve tekniğin daha da gelişebilmesi adına lâvtanın akord düzeninde bazı değişikliklere gitmek kaydıyla bir tür bakış açısı geliştirilmeye çalışılmıştır.

Üslûb konusunun önemli bir yere sahip olduğu Türk Müziği'nde, lâvta üslubunun açıklığa kavuşması ve gelecek nesil icrâcılara yol gösterebilmesi adına yapılacak olan sunum sırasında örnek eserler seslendirilerek, uygulamalı anlatım yoluna gidilmesi planlanmıştır.

## GENERAL KNOWLEDGE

**Name and Surname** : Enver Mete ASLAN  
**Department** : Social Science  
**Program** : Turkish Music  
**Thesis Advisor** : Prof. Mutlu TORUN  
**Thesis Type and Date** : Proficiency in Art - 2015  
**Key Words** : Lute, Tanbûri Cemil Bey, playing, tune, style

## A RESEARCH ON THE ISTANBUL LUTE STYLE

### ABSTRACT

This study examines the short history and performance style and performers of this instrument which has been widely used in Turkish Music from the end of the 18th century to the beginning of 20th century, and aims to discuss what the traditional performance style has mainly introduced and the change of tuning system with the purpose of making this instrument more efficient.

The study reviews important performers of the time when the instrument was popular, especially Tanbûri Cemil Bey, and performances of musicians who adopted this style and exercised it in other instruments and attempts to obtain tangible information about how the performance was at the time of Tanbûri Cemil Bey. Accordingly, Tanbûri Cemil Bey's performance is considered a primary tool as part of this study.

In the light of what is obtained together with the foregoing, the study tries to develop a kind of perspective by making some changes in the tuning system of the lute in order to further develop the types of mode, repertoire and technique that could be performed until today.

It is planned to make a practical discourse by performing selected musical works during the presentation which will be made to clarify the style of lute and guide future generation performers in Turkish Music where musical expression is exhibited by style.

## 1. GİRİŞ

Çeşitli zamanlarda ve toplumlarda “lâvta” adı ile pek çok farklı yapıda çalgı kullanılmıştır. Bu çalışmada incelenmesi planlanan çalgının dayandığı, elde bulunan ilk kaynaklara bakıldığında şunlar söylenilebilir. Müzikolog Henry George Farmer’ın aktardığı bilgilere göre 19. y.y. da Osmanlı döneminde kullanıldığı belirtilmektedir (Farmer, çev. Gökçen, 1999: 58). Ayrıca Ayhan Sarı’nın “Türk Müziği Çalgıları” isimli çalışmasında, 18. Yüzyılın ikinci yarısında Türk Müziği’nde kullanılmaya başlandığından söz edilmektedir (Sarı, 2009: 34). Tamamen kendine özgü fiziki yapısıyla ve icra üslubuyla Batı Anadolu’ya ait olduğu düşünülmektedir. Günümüzde Türkiye ve Yunanistan’daki müzik çevreleri tarafından “İstanbul Lâvtası” adı ile de anılmaktadır. Diğer kültürlerdeki isim benzerleri ile bir karışıklık yaşanmaması ve gelecek kuşaklara aktarımının sağlıklı olabilmesi adına bu araştırma sürecinde ve sonucunda “İstanbul Lâvtası” isminin uygunluğu hususunda karar kılma gayreti benimsenmiş ve bu ismin yaygınlaşp meşruiyet kazanması adına gerekli çalışmaların yapılması düşünülmüştür.

Halk arasındaki yaygınlığı ve bilinirliği araştırıldığında, 21. y.y.da bu çalgının oldukça az kullanıldığı görülmektedir. Yapılan incelemelerde hakkında pek az kaynağa rastlanmaktadır. İstanbul Lâvtası öğretimi ise konservatuarlar bünyesinde nadiren gerçekleşmektedir. Bunun sebebi konservatuarların konuya itina göstermemesi değil, öğrencilerin bu çalgıya yeterli alâka gösteremeyip, gündemde daha aktif rol alan ud ve tanbur çalgılarına yönelmeleridir. Bu yönelme, İstanbul Lâvtası’na ses rengi, icra şekli, fiziki yapısı... vs olarak en yakın çalgının ud ve tanbur olması ile bir nebze açıklanabilir. Diğer sebepler düşünüldüğünde ve araştırıldığında karşımıza pek çok başlık altında eksik ve tavsiyeye muhtaç konular çıkmaktadır. Bu konuyu Dr. Mehmet Nazmi Özalp aşağıdaki şekliyle ifade etmeye çalışır.”Gittikçe udun revaç bulması ve lâvtaya göre daha kolay çalınması gibi nedenlerle, icrâ tekniği, mızrabı ve üslûbu unutulup gitmiştir. Bu gün yeniden canlandırma çabaları dikkat çekiyor.” (Özalp,1986: 58).

İki şekilde icrâ edilmişliği vardır. Neredeyse tüm Türk Müziği çalgılarında olduğu gibi melodiyi aynen takip ederek, tek sesli ve yatay grafiği devam ettirmek birinci şekli olabileceği gibi diğer bir icra şekli de akor seslerini basmak sureti ile melodiye, ritim tutarak eşlik etmektir. Bu ikinci tarz icra, İstanbul Lâvta'sının gelenekteki icrasını daha çok yansıtmaktadır. Bu durumda "akor"dan kasıt, tam anlamıyla Avrupa Müziği'nde olduğu gibi tonal ve armonik yapı çerçevesinde bir akor duyumu değil, modal yapıya sahip seslerden oluşmuş bir şekilde ritme ve yürüyüşe destek vermedir. Açık tellerin bu desteği, dem, pedal ses niteliğinde melodiye destek olarak tanımlanabilir.

Yukarıda bahsi geçen melodilerin kurulması ve bu makamlara uyumlu seslerden oluşan bu pedal seslerin inşâ edilmesi, üçü çift, biri ise tek olmak üzere toplam 4 tel ile mümkün kılınmaya çalışılmaktadır. Her bir çift tel ve en üstteki bam teli için tam bir oktavlık tel boyu mesafesinde hareket alanı bulunmaktadır. Bir oktavlık sap boyu sebebi ile ud'a kıyasla pozisyon değişiminin bol olduğu bir icrâ ilk başta akla gelen zorluklar arasındadır.

Bu çalışmada asıl planlan ve ulaşılmaya çalışılan, çalgının fiziki yapısı (tel boyu) itibariyle karşılaşılan zorlukların, ses sahasından dolayı (açık tellerdeki sesler, akort sistemleri...) tam olarak icrâ edilemeyen makamların, yapılabilecek değişiklikler ile daha verimli bir yol elde edilmesi ve standardizasyona oturtulması çabasıdır. Burada anlatılmaya çalışılan icrâ zorluğu bazı makamların lâvta sapındaki perdeler ile açık teller arasındaki ilişki sonucunda oluşan zorluklardır. Bütün bunlar incelenirken, başta Tanbûri Cemil Bey olmak üzere literatürdeki usta icrâcılarının üslûblarından faydalanarak bir icrâ üslûbu açıklamasında bulunabilmektir. Kısıtlı kaynaklar arasında, başta Cemil Bey'in yapmış olduğu ve elimizde kaydı bulunan taksimlerden uşşak ve kürdîlihiczakâr makamlarındaki taksimlerin inceleneceği düşünüldüğünde, icrâ üslûbuyla ilgili elde edeceğimiz veriler bize asıl olarak Tanbûri Cemil'in üslûbunu anlatacağı sonucu da ortaya çıkmaktadır. Fakat gelenekteki Türk Müziği üslûbunun bu kuşaklara taşınmasındaki çok önemli bir etken olan Cemil Bey'in müzikal dehası da aranılan donelerin bizlere sunulması husûsunda önemli bir köşe taşı olduğu düşünülmektedir. Bütün bunlarla birlikte Tanbûri Cemil Bey'in tanbur icrâsı da cevaplanması gereken pek çok soruya da cevap olacağından, gerek eserleri gerek ise taş plak kayıtlarındaki icrâlarının tümü, Cemil Bey'in lâvta üslûbu hakkında fikir sahibi olunmasına olanak sağlayacaktır.

Bütün bu gelenekteki üslûb araştırmasının yanı sıra gelecekteki icrâcının da arzu ettiği, ve daha rahat bir icrâ için düşündüğü bazı değişiklikler söz konusudur. Bu şekilde hem ustaların yapmış olduğu icrâları daha kolay taklit edip, elde edebilmek hem de yaklaşık yüz yıl aradan sonra tekrar gündeme getirebilme çabası içerisinde bu çalgı için dünya standartlarında metodik yollarla girilebilmesi adına katkıda bulunabilmek, bu çalışmanın temel amaçları arasındadır. Sonuç bölümünde kapsamlı olarak ifade edilmesi planlanan ve yapılması tavsiye edilecek olan bu değişiklikler, tel boyu ve fiziki ölçüler sabit kalmak kaydı ile akort sistemindeki küçük değişiklikler ile makamların sınıflandırılması şeklinde düşünülmektedir. Örnek vermek gerekirse, amaç, 4. tel olan ve “bam teli” olarak tabir edilen telin makama göre ayarlanarak o makamın daha rahat ve zengin bir biçimde icrâ edilmesine yardımcı olmaktır. Bu amaç ile yola çıkılacak olursa icrâcı, makama ait önemli perdeleri (karar perdesi, güçlü...) açık tel olarak elde edecek ve hem sol el pozisyon rahatlığı açısından hem de sol elin basabileceği perdelerin açık tel olarak karşısına çıkmasıyla kondüsyon ve ahengin elde edildiğini görebilecektir. Makamın özellikle durak perdesinin kalın tellerde parmak baskısından ziyade, açık tel ile ifade edilmesi, icrâcıya olanaklar sağlayacaktır. Tüm bunlara ek olarak, açık tellerin çıkardığı seslerin devamında duyulan armonik seslerin desteği de bu araştırmada yerini almaktadır. İcrâ edilmesi planlanan makamlara yönelik uygulanan akort sistemlerinde, ahengi destekleyen armonik seslerin desteği de sonucu olumlu yönde etkilemektedir.

Bu çalışmada uygulanmaya çalışılan metodoloji aşağıda ifade edildiği şekildedir.

Notalama sisteminin Arel – Ezgi – Uzdilek sistemi çerçevesinde gerçekleştiği bu çalışmada, standard akort frekansı (Türk Müziği’nde re) la: 440 Hz olarak kabul edilmiştir.

Münir Nurettin Beken’in notaya almış olduğu Tanbûri Cemil Bey’in uşşak ve kürdîlihiczâkâr makâmındaki taksimleri ile Mutlu Torun’un notaya aldığı uşşak ve kürdîlihiczâkâr taksimi bilgisayar vasıtası ile Finale programında yazılmış olup, bunların dışındaki tüm notalar Sibelius 3.0 nota yazım programı ile yazılmıştır.

## 2. İSTANBUL LÂVTASI HAKKINDA GENEL BİLGİLER

İcrâyı ve icrâcıyı destekleyen müzik dışı, yan kültürlerin, öncelikle ihtiyaç duyulması gereken önemli husus olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple sanatın sahneye dökülmesi, ve günlük hayatta icrâsının yanında getirdikleri de insanın karşısına her zaman çıkabilecek bazı soruları da yanında taşımaktadır.

Aşağıda İstanbul Lâvtası ile ilgili anlatılmaya çalışılan genel bilgiler, müziğin sahnelendiği âna kadar geçen sürede gerçekleşen olgulara karşı sorulan sorulara verilen cevaplar olması amaçlanmaktadır. Dolayısıyla karşılaşılabilecek olan bu bilgiler, tarih, fizîki yapı, ve diğer benzer veya farklı akrabalıkları olan çalgılarla kıyaslanma meseleleridir.

### 2.1. İstanbul Lâvtası'nın Tarihçesi

Bu çalışmanın hazırlık aşamalarında fark edilen önemli bir nokta da şudur ki; Lâvta, bu çalışmadaki adı ile İstanbul Lâvtası hakkında pek az kaynak bulunmasıdır. Aynı şekilde ses kaydı olarak da arşivi çok az olan bu çalgının tarihindeki olgular, icâdı, fiziki gelişimi, kullanıldığı bölgeler ve ortamlar ile ilgili çok somut bilgiler literatürde oldukça sınırlıdır. Nâdir icra edilen çalgılardan olması yanı sıra, üzerinde yapılan araştırma ve incelemeler için de hakkında bilgi sahibi olunamamış, incelenememiş konular arasında da gösterilmesi doğru olacaktır.

“Lâvta” kelimesinin kökeni, Arapça’da “el-ud” dur. İtalyanca liuto, Almanca laute, İspanyolca laud, Yunanca laouto ve en yaygın ismi ile İngilizce lute olarak tabir edilir. Mahmut Ragıp Gazimihal, Musiki Sözlüğü isimli eserinde şöyle belirtmiştir.

“Endülüs gibi Şarklı ülkelerden ve muhtelif istikametlerden gelerek Avrupa’ya yayılmıştır. Doğuda Ud’dan başka “Lağuta” adı ile farklıca bir çeşit kullanılmıştır” Yine aynı çalışmada, ilk olarak İspanyollar tarafından Fransa ve Batı coğrafyasına yayıldığından bahsedilse bile Macarlar’ın ve Leh’lerin bu çalgıyı erken dönemde icrâ ettiklerinden de bahsedilmektedir.” (Gazimihal, 1961: 147)



Doğu coğrafyasına gelindiğinde, “lâvta” isminin sıklıkla kullanıldığı ve çalgının batıya göre fizîki ve icrâî farklılıklar gösterdiğini görülebilmektedir. Doğu ve batıda kullanılan icrâ farklı üsluplarında ve farklı yapılarda çalgıların Lâvta adı ile anıldığı net olarak görülebilmektedir.

George Farmer, şunları belirtmiştir. “19. Yüzyılda, belki İtalyan etkisi altında, lauta diye bilinen küçük tipte bir ud girdi. Bu eski tipteki ud şimdi günümüz Türk orkestra musikisinin bütünleyici bir parçasını oluşturuyorlar” (Farmer, çev. Gökçen, 1999: 58).

Bu çalgının kullanıldığı zamanları ve ortamları araştırırken karşımıza çıkan çalışmalardan biri de İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayatı” isimli çalışmasıdır. İfadesi şöyledir.

“O dönemde 1. Abdülhamid'in (1774 – 1789) kızı Esmâ Sultan'ın Boğaz'daki sarayında cariyelere ders veren çalgı ve oyun öğreticilerinin arasında Lâvta öğreten Tavşan (Rum) üstadlar vardı. Lâvta bu yıllarda sadece Türk Müziği'ne girmemişti. Avrupa'da çok yaygın olarak kullanılmaktaydı. Avrupa'da toplumun her kademesinde itibar kazanmış, ünlü ressamalara modellik etmişti. Ud'a benzeyeni, benzemeyeni, kısa saplısı, uzun saplısı yapılmış olan bu enstrüman, Doğu'dan Batı'ya girdiği gibi, tekrar Batı'ya yönelmiştir” (Uzunçarşılı, 1977: 110)



Şekil 2.1: İstanbul Lâvtası.

**Kaynak:** Fotoğraf: Esra Aslan – 03.02.2014

## 2.2. İstanbul Lâvtası'nın Fiziki Özellikleri

İlk olarak belirtilme ihtiyacı duyulan yönü ud ile karşılaştırıldığında tekne bölümünün daha küçük olmasıdır. Sap kısmı yine uda göre daha uzundur. Perdeli bir çalgıdır. Perde sistemi tampere<sup>1</sup> olmayan ve şu anda kullanılan haliyle, eşit olmayan aralıklara bölünmüş perdelerden oluşmaktadır. Kapak olarak da tâbir edilen ses tablasında bir adet delik mevcuttur. Ses tablasının mukavemeti de arka kısmında bulunan balkon olarak da adlandırılan ahşap yapıdaki çıtalar vasıtası ile sağlanır.

Mes'ud Cemil Bey, Mûsikî Mecmuası'nın 1972 tarihli 276. Sayısında yer alan "Kaybolan Türk Sazı Lâvta" isimli makalesinde Lâvtanın fiziki yapısından şöyle bahseder." Yalnız lâvtanın Avrupa'nın her tarafında değişik şekilleri vardır. Kimisi daha uzun, kimisi daha uda yakın şekilde yuvarlakçadır. Büyüklük küçüklük ve akort tarzı da değişir. Bizim Türk Lâvta'sı uddan farklı olarak uzun ve zarif bir tekne üzerinde daha uzun saplıdır. Tanbur gibi perdeleri vardır." (Cemil, 1972: 4).

Dört adet teli bulunmaktadır. Bu tellerden üçü çift, en üst teli de tek olarak kullanılır. En alt tel, eski zamanlarda bağırsak olarak kullanıldıysa da günümüz teknolojisi ile plastik hammaddesi ile misina tel olarak kullanılır. Diğer teller ipek üzerine gümüş veya farklı metal materyallerin sarılması ile elde edilir.

Sapın tekne ile buluştuğu nokta açık telden çıkan sese tam bir oktav mesafededir. Bu noktanın oktav olarak kullanılması ahengin artması ile doğru orantılıdır. Fakat 20 Yüzyıl başlarında imal edilen lâvtaların bazılarında "sap dibi" olarak da tabir edilen noktaya basıldığında oktav perdesinden bir önceki perdeye yani açık tele göre 7. derece'ye (minör 7'li, oktavdan 1 tanini pest) ulaşabilmektedir. Bahsi geçen bu 7. derecenin, bazı lâvtalarda tiz oktavdan yarım ses düşük bazılarında ise bir tam ses düşük olduğu gözlemlenmiştir.

### 2.2.1. Yapımında Kullanılan Ağaçlar

Lâvta imalatında kullanılan ağaçlar genellikle aşağıdaki gibidir. Bu tür ağaçların dışında da farklı ağaç türleri ile denemeler yapılmış ve yapılmaktadır. Lâvta yapımcısı Ramazan Calay ile yapılan görüşmede bildirdiğine göre, burada belirtilen ağaç türleri, müzikal verimin ve mukâvemetin artması yönünde önemli etkilere sahip olan türlerdir.

---

<sup>1</sup> Tampere: Fransızca, eşit aralıklı. (Uluç, S.151)

Tekne	: Ceviz, maun, ardıç, akça ağaç, pelesenk, paduk, kiraz, erik
Sap	: Ladin, gürgen, ıhlamur
Tuşe, perdelik	: Abanoz, pelesenk, gül (nadiren kullanılır).
Göğüs, ses tablası, kapak	: Ladin
Burgular	: Abanoz, pelesenk.

### 2.2.2. Ölçüleri

Bu güne kadar çeşitli ustalar tarafından imal edilmiş çalgılar analiz edildiğinde farklı yapıda lâvtalara rastlanmıştır. Bu farklı yapılar santimetre olarak birbirilerinden ayrılmaktadır.

Gerek 19. Y.Y. sonlarındaki yaşamış çalgı yapımcılar, gerek ise bu dönemin çalgı yapım ustaları, icrâcıya göre tel boylarını ya da tekne en ya da boylarını tercihen değiştirme yoluna gitmişlerdir.

Geçmişe dönük yapılan incelemelerde, 1992 yılında Ramazan Calay ve Mustafa Copçuoğlu gibi ustaların, Topkapı Sarayı envanterine kayıtlı ve Osmanlı döneminde kullanılmış çalgılar üzerinde uyguladıkları restorasyon çalışmalarında, lâvtalarda en göze çarpan özellik, günümüzde kullanılan ve Yunanistan'da tercih edilen lâvtalara göre daha küçük bir yapı sergilemesidir (Ramazan Calay ile özel görüşme, 2014).

İzmir bölgesinde lâvta imâlatı yapan Barış Yekta Karatekeli ile yapılan görüşmede kendisi tarafından kullanılan ölçüler ve ayrıca Tanbûri Cemil Bey'in de icra ettiği aynı ölçülere sahip lâvtanın genel boyutları şu şekildedir (Barış Yekta Karatekeli ile özel görüşme, 2014).

Sap Boyu	: 300 mm
Tel Boyu	: 600 mm (iki eşik arası – telin titreşen kısmı)
Tekne Boyu	: 410 mm
Tekne Eni	: 290 mm
Tekne Derinliği	: 150 mm

Diğer bir boy olarak günümüzde de sıklıkla icrâ edilen bir başka lâvta boyutu ise yukarıda bahsi geçen lâvtadan daha büyük ölçülere sahiptir. Lâvta yapımcısı Ramazan Calay, bu ölçüleri bizzat kullandığını 2014 yılında yapılan özel görüşmede bildirmiştir. Oktav genişliği, tel çeşidi kullanımı, akort sistemi, ağaç çeşidi ve icra

üslubu olarak tamamen aynı olan bu lâvta çeşidinin genel ölçüleri şu şekildedir (Ramazan Calay ile özel görüşme, 2014).

Sap Boyu	: 340 mm
Tel Boyu	: 680 mm (iki eşik arası – telin titreşen kısmı)
Tekne Boyu	: 445 mm
Tekne Eni	: 305 mm
Tekne Derinliği	: 150 mm

Her iki boyutun da ortasında bir büyüklüğe sahip olan üçüncü bir boyut bulunmaktadır ki onun da ölçüleri şöyledir. Bu ölçüler de yine Lutiye Barış Yekta Karatekeli tarafından son zamanlarda tercih edilmektedir.

Sap Boyu	: 325 mm
Tel Boyu	: 650 mm (iki eşik arası – telin titreşen kısmı)
Tekne Boyu	: 450 mm
Tekne Eni	: 300 mm
Tekne Derinliği	: 150 mm

Ayrıca örneğine pek az rastlanan, ve şu anda neredeyse imâl edilmeyen bir çeşit İstanbul lâvtası vardır ki yukarıda bahsi geçen örneklerle göre perde sayısında farklılık gösterir. Sap dibi yani teknenin başladığı noktadaki perde, İstanbul lâvtasının fizîki özellikleri bahsinde de ifâde edildiği gibi 7. derecedir (Mutlu Torun'a ait olan, Emmanuel Benioy –Manol yapımı lâvtadan Enver Mete Aslan tarafından alınan ölçülerdir).

Sap Boyu	: 337,05 mm
Tel Boyu	: 675 mm (iki eşik arası – telin titreşen kısmı)
Tekne Boyu	: 450 mm
Tekne Eni	: 29 mm
Tekne Derinliği	: 14 mm

Bu tür farklı ölçüler yukarıda da belirtildiği gibi imalatçı ustaların icrâdaki rahatlık ve ses arama çabaları ile şekillendiği gibi, icrâcılardan aldıkları tavsiyelerin hayata geçirilmesi ile de ortaya çıkmış ve de çıkmaktadır. Bu ölçülerin alındığı kaynak, Türkiye'de şu an faaliyet gösteren imalatçı ustaların atölyelerinde çalıştıkları ölçülerdir.

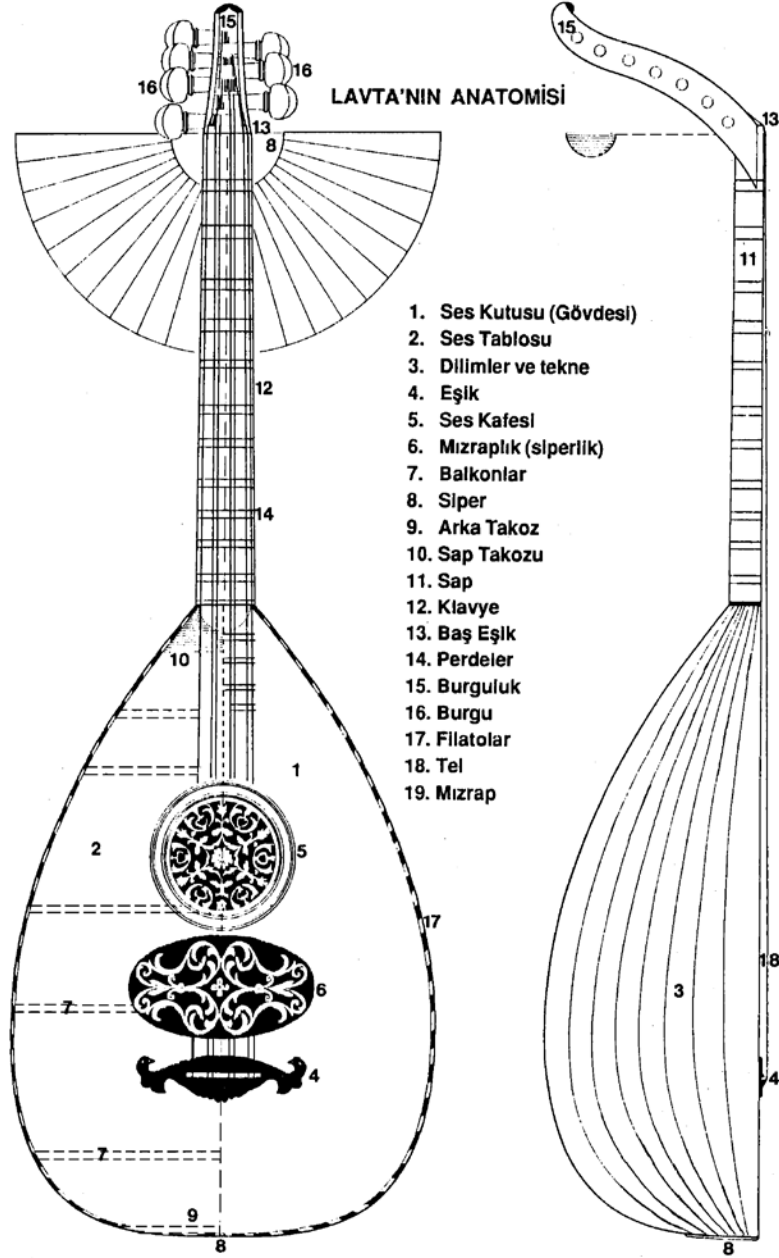
Bu ölçülerin dışında, Cafer Açın'ın İ.T.Ü. Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı, Çalgı Yapım Bölümü'nde öğrencilerine uyguladığı ve bizzat kendi kullandığı ölçüler vardır.

Tablo 2.1: Cafer Açın'a ait Lâvta ailesi ölçüleri

<b>Boyutları bilinmesi gereken önemli yerler</b>	<b>Küçük Lâvta</b>	<b>Oktav Saplı Küçük Lâvta</b>	<b>Büyük Lâvta</b>	<b>Oktav Saplı Büyük Lâvta</b>
Form (tekne) Boyu	40.62 Cm	40.62 Cm	45 Cm	45 Cm
Form (tekne) Eni	27.08 Cm	27.08 Cm	30 Cm	30 Cm
Form (tekne) Derinliği	13.54 Cm	13.54 Cm	15 Cm	15 Cm
Eşik yeri	8.12 Cm	8.12 Cm	9 Cm	9 Cm
Sap dibi eşik yeri	32.5.Cm	32.5 Cm	36.12 Cm	36.12 Cm
Ses deliği merkezi	16.25 Cm		18.6 Cm	18.6 cm
Sap boyu	26 Cm	32.5 Cm	28.88 Cm	36.12 Cm
Tel boyu	58.5 Cm	65 Cm	65 Cm	72.25 Cm

**Kaynak:** Açın, C. (1995). *Türk ve Batı Enstrümanlarının Form ve Akustik Projeleri*, İstanbul: Emek Basım Evi, s.121.

Cafer Açın, 1995 yılında hazırlamış olduğu İstanbul Lâvtası'nın anatomik yapısını aşağıdaki şekilde ifâde etmiştir.



Şekil 2.2: Lâvta'nın Anatomisi.

**Kaynak:** Açın, C. (1995). *Türk ve Batı Enstrümanlarının Form ve Akustik Projeleri*, İstanbul: Emek Basım Evi, s.89.

Yine aynı çalışmada, lâvtanın kendi içindeki denge ve oranlarını gösteren kendine ait bir lâvta çizimi bulunmaktadır.

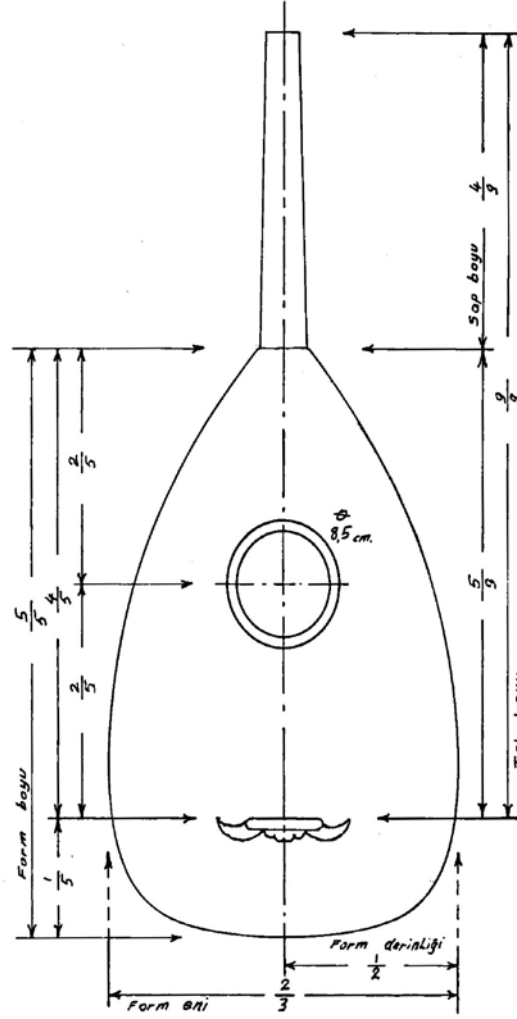
Form eni = Form boyunun  $\frac{2}{3}$ 'üne

Form derinliği = Form eninin  $\frac{1}{2}$  sine

Eşik yeri = Form boyunun  $\frac{1}{5}$ 'ine

Sap boyu = Tel boyu'nun  $\frac{4}{9}$ 'una

Yukarıdaki oranlar aşağıdaki resmedilmiştir.



Şekil 2.3: Lâvta'da denge ve oranlar.

**Kaynak:** Açın, C. (1995). *Türk ve Batı Enstrümanlarının Form ve Akustik Projeleri*, İstanbul: Emek Basım Evi, s.50.

### 2.2.3. İstanbul Lâvtasının, Barok Dönem, Rönesans ve Yunanistan'da Kullanılan Lâvtalar ile Arasında Karşılaştırma

Pek çok defa karışıklıklara sebep olan lâvta tabirinin birbirinden farklı çalgılar için kullanılmış olması hususu, akıllarda tarihi ve fizîki bağları ve icrâ üslubları aynı mıdır, ya da birbirilerinden ne kadar etkilenmişlerdir sorusunu getirmektedir. Aşağıda anlatılmak istenen ayrıntıların içeriği, lâvta bahsi geçtiğinde önemli bir açığı kapatacağı hatta zihinlerde yanlış kalma ihtimali olan bu lâvta çeşitlerinin daha iyi anlaşılmasına olanak sağlamaktır.

### 2.2.3.1. Rönesans ve Barok Dönem Lâvtaları

Rönesans Lâvtası incelendiğinde yine İstanbul Lâvtası ile fiziki farklılıkları olup, Barok Dönem Lâvtası ile ciddi anlamda benzerlikler göstermektedir.

Hatta pek çok yapımcının Barok dönem ve Rönesans Lâvtaları karşılaştırıldığında neredeyse gözle görülemeyecek kadar küçük ölçü farklılıkları bulunduğu hatta sadece ses tablasındaki kafes deliklerinin sayısı, tel sayısı ve burguluğun kıvrımının açısı gibi ayrıntılar ile birbirlerinden ayrıldığı hususu ile karşılaşmıştır. Bu farklılıkların literatürdeki ayrıntılarına göz atıldığında Barok, Rönesans isimlerinden ziyâde “Avrupa Lâvtası” ifâdesinin kullanılması husûsu öne çıkmaktadır.

İlk bakışta uda çok benzeyen Barok Dönem Lâvtası ud ile kıyaslandığında karşılaşılan farklılıklar, gövdesinde uda göre daha az dilime sahip olması ve perdeli bir çalgı olmasıdır. Barok Lâvtada 12 tane perde aralığı bulunmaktadır. Bu perde aralıkları tampere sistem olarak da tabir edilen uluslararası diyez ve bemolleri içeren perde sistemi bulunmaktadır. Barok lâvtanın çiftlerli takılan 7-8 teli vardır. Nadiren 9 çift olduğu da görülebilir. Bu tellerin dışında en alt tel tek olarak kullanılır. Cafer Açın 1995 tarihli “Organoloji” isimli kitabında, Avrupa’da kullanılan lâvtalar için 6 ile 24 arasında değişen telleri olabileceğini belirtmiştir (Açın, 1995: 97).

“Endülüs gibi “Şarklı” ülkelerden ve muhtelif istikametlerden gelerek Avrupa’da yayılan, sonra da çeşitleri türeyen doğu sazlarındandı. Genel olarak İspanya maurları eliyle ilk idhal edildiği, oradan Fransa’ya ve Batı’ya geçtiği kabul ediliyorsa da Macarlar ve Lehliler de erkenden kullanmışlardır. Fransa’da 18. Yüzyıl’da çok revaçtaydı. Göğüsün tam ortasında kitara ve mandolindeki gibi yuvarlak gün deliği, gül vardı. Aynen şark udu gibi tutularak çalınıyordu.” (Gazimihal, 1961: 147)





Şekil 2.4: Rönesans Lâvtası, 19. Yüzyıl'da Sixtuss Rauchwolff tarafından imâl edilmiştir.

**Kaynak:** [http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb\\_89.2.157.jpg](http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_89.2.157.jpg).

Göz ardı edilmemesi gereken en önemli konu ise icra üslubundaki dönem etkileridir. Parmak ile icra edilir. Çok sesli müzik için zaman zaman armonik ve kontrpuantal müzik yazıları bu çalgı için uyarlanmıştır. Birbirlerinden ayrılmasını sağlayan en büyük fark Rönesans dönemi ve Barok tarzının eserlere ve icracıya yansımalarıdır.

Ayrıca Avrupa'daki Lâvta ailesinin, en göze çarpan çeşidi de Theorbo (tiorba) ya da Archlute ismi ile anılan çalgıdır. Temel olarak bir barok lâvtası üzerine ahenk tellerinin de eklenmesi ile meydana gelmiştir. Bu ahenk telleri sol elin parmak bastığı sap üzerinde veya içinde değil, aksine sapa paralel olarak uzayan ek bir ahşap üzerine gerilmiştir. İcrâ şekli parmak ile olup, icrâ edilen müzik Avrupa lâvta ailesi için yazılan müzik yazılarını kapsamaktadır. Bu çalgı için yazılmış olan müzik yazıları "tablature" ismi ile anıldığı gibi, Yılmaz Öztuna tarafından şu şekilde ifade edilmiştir.

"Günümüzde kullanıldığı gibi nota saplarına benzeyen ve portenin üzerinde yer alan küçük işaretler, sesin süresini gösteriyordu. Sistem çağlara göre farklı biçimler almıştır. Yukarıda açıklanmış olan biçim, bu çalgının görkemli dönemi olan XIV. Ve XVII yüzyıllar için geçerlidir..." (Öztuna,1990: 363).



Şekil 2.5: Theorbe – Archlute, 1725 David Tecchler tarafından Roma’da imâl edilmiştir.

**Kaynak:** [http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2\\_1988.87.jpg](http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_1988.87.jpg).

Avrupa’daki Lâvta konusunu “*Naissance de l’opéra et du style concertant*” adlı eserinde inceleyen Romain Goldron ifadeleri şöyledir. “11. Yüzyıl Fransız Luth ekolü temsilcileri arasında S.B. Besand (1562-1625), R. Balland (? – 1610), N. Vallet (1583 – 1623), Fr. Richard (? – 1650) yer almaktaydı. 16. ve 17. Yüzyıllardaki bu gelişmeler, zaman bağımlılığını ve aynı zamanda egemenliği çok iyi ifade etmiş, bu da barok sanatının en büyük kaygısı olmuştur.” (Goldron, 1966: 2).

Bu çalgının Avrupa’da imâl edilmesi hususunda Ertan Özkaya 1989 tarihli yüksek lisans tezinde şu bilgilere ulaşmıştır.

“En eski Luth yapım okulu günümüze bâzı örnekler bırakmışlardır. Bu okullardan en önemlisi Bologna’dır ve ustaların çoğu Alman asıllıdır. Laux Maler orada 1518 – 1552 yılları arasında verimli bir kuruluşu yönetmiştir. Oğlu olan Sigismond Maler, Hans Frei ve Nicola Sconvelt, okulun şöhretini arttıranlardır. En eski Bologna Luth’larının 200 yıldan beri efsanevi bir şöhreti vardır. 1600 yıllarında başkaları da şöhret olmuştur. Örn. Wendelin Tieffen Brucker ve Michael Hartung, Padua’da, Magno Dieffopruchar ve diğerleri Venedik’de, Romanyalı yapımcılar da Buechenberg’de Theorbe ve Chittarroni yapımında meşhur oldular (Özkaya, 1989: 26-27).



Şekil 2.6: Wendelin Tieffen Brucker tarafından Paduan tarzında imâl edilmiş Avrupa lâvtası.

**Kaynak:** <http://www.vanedwards.co.uk/historypics/venere.jpg>.



Şekil 2.7: 1518–1552 yılları arasında Lâvta Yapım okulunu yöneten Laux Maler imzası.

**Kaynak:** <http://www.lutesandguitars.co.uk/htm/cat01.htm>.

### 2.2.3.2. Yunanistan Lâvtası

Avrupa coğrafyasından uzaklaşıp Güney Doğu Avrupa'ya gelindiğinde, şu an Yunanistan'da sıklıkla kullanılan ve geleneksel Grek müzikte önemli konuma sahip lâvta ile karşılaşılmaktadır. Fizîki olarak İstanbul Lâvtası ve Buzuki'ye erken dönem Avrupa lâvtalarına kıyasla yakınlık gösteren Lâvta “Girit Lâvtası” veya “Sakız Lâvtası” olarak da anılmaktadır. Tampere sistem perde aralıklarına sahip olup, 4 çift metal teli vardır.

İcrada genellikle yöresel ezgiler için akor ve ritm takibinde bulunur. Aynı zamanda melodi çalmaya da müsait bir çalgıdır. Bazı kaynaklarda büyükçe olduğundan bahsedilir. “Bazı meyhaneler hemen her akşam Adalı lâvtacılar gelirdi, bunlar büyük Sakız Lâvtaları çalarlardı” (Cemil, 2002: 165). “Başımızın içinde hâlâ iri Sakız Lâvtalarının tâze çam kokulu, ılık gölgeli sesleri çınlıyordu (Cemil, 2002: 167).



Şekil 2.8: Girit Lâvta'sı.

**Kaynak:** <http://www.museumofworldmusic.com/images/lk.jpg>.

Gözde Çolakoğlu Sarı, 2013 yılında yaptığı araştırmanın sonucunda konu ile ilgili edindiği bilgileri şöyle ifade etmiştir.

“Yukarıda tarihsel bütünlükte sıralanmış olan belgeler, adada 11. Yüzyıldan itibaren semiyolojik<sup>2</sup> bir özellik taşıyan ve Girit kültürünü, Girit Müziği’ni hatta Girit Adasını temsil eden lira – lâvta ve dans üçgeninin varlığını vurgulamakta ve kanıtlamaktadır. Ayrıca Temmuz 2007 de yaptığımız alan çalışmasında yerli halktan edindiğimiz bilgilere göre, lira-lâvta ve dans Girit toplumunun temel düşüncesini ifade etmiş ve geleneğin devamının en otantik kanıtı olmuştur.” (Çolakoğlu Sarı, 2013: 862).

---

<sup>2</sup> Semiyoloji: İşaretleri inceleyen bilim dalı

### 3. İCRÂ

Bu bölümde incelenmeye çalışılacak olan konular, lâvta ile ilgili hususlara gerek icrâcılığı ile gerek ise de araştırmacılığı ile katkıda bulunmuş kişilerden elde edilecek bilgiler ışığında konunun ayrıntılarını gün yüzüne çıkartma amaçlıdır. Şu an mevcut ses kayıdı bulunan eserler ve bu eserleri icrâ etmiş ustaların analizleri bu çalışmaya ışık tutacak kaynaklardır. İcrâ örnekleri bulunmayan bazı icrâcı ve araştırmacılardan alınmış olan bilgiler de yine konuya farklı açılardan bakılması adına önem teşkil etmektedir.

#### 3.1. İstanbul Lâvtası İcrâ özellikleri

19. Yüzyıl'da ve 20 Yüzyıl başlarında, İstanbul Lâvtası'nın Türk Müziği'nde sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir. Tercih edildiği müzik ortamı ise Türk Müziği çalgılarının genel kullanımına kıyasla pek dar bir icra meclisidir. Bu meclisten “kaba saz” takımı diye de bahsedilir. Gelenekteki “ince saz” takımının tanbur, ney ve kemençeden oluşan bir yapısı vardır. İcrâ edilen eserler ağır başlı yapıda ve nüansa yönelik imkânlar sağlayan eserlerdir. Peşrevler, saz semaileri, klasik formdaki büyük usûllü sözlü eserlerin yanında neo klasik ve romantik dönem müzik yazıları ince saz repertuarı olarak ele alınabilir. Kısacası sanat kaygısı taşıyan bu tür eserler yine sanat kaygısı taşıyan bu çalgılar ile icra edilirdi.

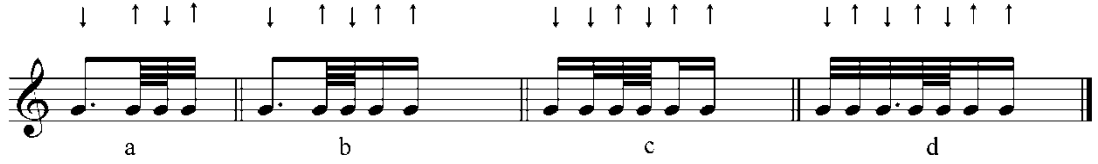
Kabasaz bahsine geri dönüldüğünde, yukarıda bahsi geçen icra üslubunun ve repertuar yapısının dışında bir olgu ile karşılaşılacaktır. Klasik ve ağırbaşlı repertuara göre daha hareketli ve eğlence müziğine yönelik bir repertuar ve icra anlayışı göze çarpmaktadır. Çalgının yapısındaki akor basabilme özelliği de bu tür müziklere destek verebilmesini kolaylaştırmaktadır. Fakat bu durum melodi çalabilmesini de engellememektedir. Şöyle ki, icrâcının tercihi göre yeri geldiğinde akor ile ritm tutması yeri geldiğinde de melodiye de eşlik edebilmesi İstanbul Lâvtası icrâcısının en önemli özelliğidir.

Lâvta ile akor duyurma yöntemi, “akor” kelimesi ile eş zamanlı akla gelen armoni kuralları düşünülmeden gelişmektedir. Geleneksel müziğin tınılarının kaybolmaması adına akorun içinde bulunan üçlü ve beşlilerin ne olup olmadığı kaygısı icrâcı için önem arz etmemektedir. Karar perdesinin icrâcı için rahat bir pozisyonda bulunması lâvta üslubu gereği basılacak akor için ilk etapta yeterlidir.

Aynı özellik bağlama çalgısındaki tezene tavrıyla da yakın alâka göstermektedir. Ege ve Orta Anadolu başta olmak üzere Anadolu'nun pek çok yöresinde duyulabilen bu özellik bağlamanın en üst ve orta telinin sabit olarak mızrap ile teması sonucunda duyulabilmektedir. Bu bir tür çok sesliliktir. Fakat yukarıdaki paragrafta da bahsi geçtiği gibi bu çok seslilik batıya yönelik bir tını olmaktan çok kurallara dayanmayan bir ses çokluğudur. Mızrabın melodiyi çalmayan ve açık olan tellere çarpma hadisesi olarak da ifade edilebilir. Dolayısıyla üçlü ve beşli gibi diğer seslerin kaygısını duymayan icrâcı, aynı zamanda sadece dem seslerinden destek alarak melodiye de eşlik edebilme imkânı bulabilmektedir.

Eser icrâsı sırasında hem melodiyi çalıp hem de üst tellere dokunabilmek fiilen bazı teknik detayları beraberinde getirmektedir. Bu detaylar sağ el bileğinin bilinçli kıvraklığı ile mümkün olmaktadır. Bu kıvraklığın rastgele bir tavrıla gerçekleşmesi mümkün olsa da doğru bir üslubu ifade etmiş olmayacaktır. Dolayısıyla mızrap yönü yani üst ve alt vuruşlarının planlı olarak yapıldığı bir vuruş tekniği gerekmektedir.

Halk müziğinin her yörenin kendine has tınılarını ifade etmek için kullanılan tezene tavrılarının İstanbul lâvtası için de geçerliliği mümkün olabilmektedir. Bu konuya yardımcı olarak hem makamsal Türk Müziği'nde hem de Halk Müziği'nde ortak kullanılan pek çok eser, bağlamadaki tezene tavrının İstanbul Lâvtasına uyarlanması sonucunda lâvta ile üslubun anlaşılmasını sağlayacağı düşünülmektedir. Örnek olarak halk müziğindeki zeybeklerin bir çeşit oyun havası olması sebebiyle Lâvta ile kaba saz takımının önemli bir repertuar parçası olarak icrâsı, tam tamına bağlamadaki zeybek tezenesinin lâvtaya uyarlanmasıyla, özünden hiçbir tını eksiltmeden ifadesini sağlayacağı söylenebilir.



Şekil 3.1: Sıklıkla Kullanılan Zeybek Tezeneleri.

**Kaynak:** Kalender, C. ve Keskin, L. (2010). *Uzun ve Kısa Sap Bağlama Eğitimi*, Ankara: Arkadaş Yayınları, s.256.

Yukarıdaki şekilde ifade edilmeye çalışılan tezene tavırları, lâvta icrâsına uygunluğunun kıyaslanması amacıyla verilmiştir. “a” ölçüsünde verilen tavır ise aynı zamanda orta Anadolu ve Konya yöresinde de, mızrap yönü dâhil hiçbir değişikliğe uğramadan kullanılmaktadır.

Bu tezene tavırlarını İstanbul Lâvtası üzerinde tam anlamı ile icrâ edebilmek, bağlama ile kıyaslandığında icrâ kolaylığı önceliği bağlamadadır. Bu kolaylığın en önemli sebebi çalgıdaki akort sistemidir. Fakat özellikle belirtmek gerekirse teknik zorlukların Lâvta üzerinde hallolması hususu metodik bir çalışma ile başarılabilir ve pek çok tezene tavrının icrası İstanbul Lâvtası ile mümkün olabilir.

Bunların dışında daha basite indirgenmiş ve İstanbul Lâvtası mızrap vuruşunu rahatlıkla ifade edebilecek farklı tartımlarda da tezene tavırları da mevcuttur. Aşağıdaki şekilde belirtilen yapılar için özellikle belirtmek gerekir ki, “lâvta mızrabı” tabir edilen, vuruş tekniğini değil, sadece bu mızrabı vurabilmek için gerekli olan ritmik yapıyı anlatmaktadır. Lâvta mızrabı konusunun tam anlamı ile ifade edilebilmesi için, öncelikle dem ve pedal seslerin, üçlemelerin, mızrap çırpma hareketinin ve mızrap vuruş yönlerinin belirtilmesi gereklidir.



Şekil 3.2: İstanbul Lâvtası'nda sıklıkla kullanılan ritmik yapılar örnekler.

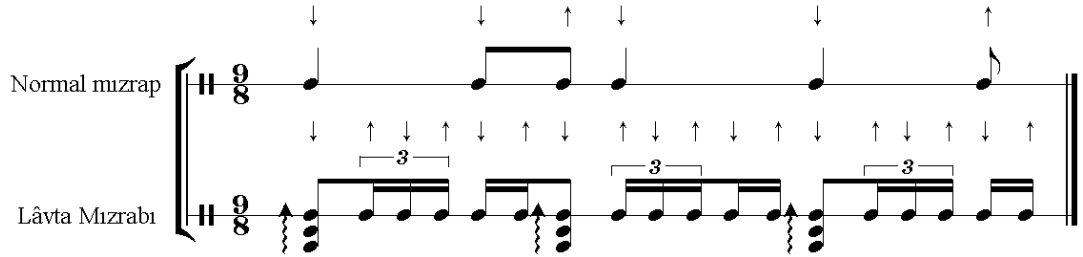
Yukarıda belirtilen tezene tavırları ile ritmik yapılar kıyaslandığında her iki yapının da birbiri ile benzerlik taşıdığı görülebilmektedir. Her iki şekildeki ritmik yapı çeşitleri hem halk müziğinde hem de makamsal müzikte uyarlanıp uygulandığında çıkacak olan sonuçlar birbirilerinin varyasyonu olduğunu hem duyumsal hemde nota analizleri ile ortaya koymaktadır. Verilen örnekler, bu tür ritmik yürüyüşün ve akorlar ile melodiye eşlik etme yolunun sadece bir bölümünü teşkil etmektedir. Üslubun gelişmesi için ayrıca bir metodik yol izlenmesi ve icrâ

edilebilecek tüm ritmik yapıların ortaya çıkartılması gerekmektedir. Bu metodun gelişmesi başlı başına bir araştırma alanıdır.

Cinuçen Tanrıkorur'un "lâvta mızrabı" ve tempo tutma husûsunda söyledikleri, 1971 yılında T.R.T.'den "Metod Büyük Ödülü" alan hâlen basılmamış "Ud "Metodu"nda yer almaktadır. Şöyle ki;

"Daima bir üst – bir alt hesabına dayanan ve oldukça kolay kavranabilen bu mızrap düzeni, ancak "üçleme" ile bâzı "aksak ölçü" lerin icrâsında bozulabilir." (Tanrıkorur, Basılmamış Ud Metodu, 43)

"Hem parçanın giderine, hem de saz eşliğine canlılık kazandıran bu tarz mızrap kullanımına "Lâvta Mızrabı" demek âdet olmuştur. Bu deyim de, eskiden ince saz ve köçekçe takımlarında, perdeli oluşu ve donuk sesi yüzünden, ancak melodiyi çalan kemençeye eşlik edebilen, lâvta adlı ud benzeri sazda kullanılabilen kalabalık mızraplardan kalmıştır. Özellikle köçekçelerin icrâsında arandığı bu mızrap tarzı, bu gün için sadece ud ve tanburda kullanılabilir. Lâvta mızrabının kullanımında, usûlün kendi içinde bâzı simetrik parçacıklara bölünmesi ve bunların yine kendi içlerinde bir düzenle periyodik olarak tekrarlanması sonucu, bâzı vuruşlar normal mızrap kullanımına göre ters düşer. Ancak, ters (alttan) mızrabın hemen arkasından kuvvetli bir düz (üstten) mızrabın gelmesiyle hem bu görünüşteki aksama çözülmüş, hem de ritm zenginleşmiş olur." (Tanrıkorur, Basılmamış Ud Metodu, 43).



Şekil 3.3: Lâvta Mızrabı.

**Kaynak:** Tanrıkorur, C. (1971). *Basılmamış Ud Metodu*, T.R.T. "Metod Büyük Ödülü", s.43.

İstanbul lâvtasının icrâsı konusunda incelenmesi gereken diğer bir husus ise melodinin icrâ edilmesidir. İstanbul lâvtası, Cemil Bey ve sonrasında, melodi icrâsında yol katetmiş ve lâvta mızrabı ile tempo tutma tarzına ek olarak yatay icrâ da kullanılmaya başlanmıştır. Yani müzik içerisindeki görevi dem ve pedal sesler ile ritmik yürüyüşün yanında, müziğin yatay hâli olarak da nitelendirilebilecek olan tek sesli melodiyi de icrâ etme yoluna girmiştir.

Bu çalışmada Tanbûri Cemil Bey'in müziğe kazandırdığı bir yapı olan yatay hareketli, melodik icrâ ile Cemil Bey öncesinde lâvta icrâ etmiş olan icrâcılara mâledilmiş bir üslûb olan "lâvta mızrabı" ya da "tempo tutma" gibi üslûblar ayrı ayrı analiz edilmeye çalışılmıştır. Cemil Bey'in tanbûriliği söz konusu olduğundan lâvtaya kattığı melodik icrâ üslûbu, kaçınılmazdır.



Sap üzerinde bulunan perdelerin, icracıyı, öncelikle tanbur anlayışı ile ilerlemesi hususunda etkilediği söylenebilir. Bir oktav uzunluktaki sap üzerinde yapılan parmak hareketleri, gerek parmak numaraları, gerek ise pozisyon değişimindeki hallerin, tanbûrilerin kullandığı sistemler ile örtüştüğü gözlemlenebilmektedir. Mızrabın fiziki yapısı ve vuruş tekniği açısından tanburdan öte ud ile olan yakınlığı ise sağ el tekniğinin tanburdan farklı bir hareket sistemine dayandığını anlatmaktadır.

Yukarıda anlatılanlardan hareketle, ismi lâvta icrâcılarının arasında olmayan fakat pek çok müzik insanına ud icrâsı ile önder olmuş bir isim olan ve babası da bir lâvtacı olan Yorgo Bacanos'un üslûbunu tartışmaya açmak ihtiyacı duyulmuştur.

Lâvta icrâcısı olmamasına rağmen müziğinde Cemil Bey'i barındırdığı açıkça gözlemlenebilen bir icrâcıdır. İcrâsında lâvta üslûbunu hissettiren ana öğeler açıkça görülme de, kurmuş olduğu cümleler bakımından, Tanbûri Cemil Bey'in lâvta ile kurduğu cümlelere olan benzerlikleri dikkat çekmektedir. Bu konudaki en önemli etkilerden başta geleninin, babası Lâvtacı Lambo Efendi olduğu husûsudur. Çocuk yaşta, evde başlayan müzik ortamı ve babasının mızrabından duyduğu bu üslûb, O'nun udundan yansıyan lâvta mızrabının en önemli sebeplerindedir.

2006 yılında Kalan Müzik firması tarafından yayımlanan "Yorgo Bacanos 1900 – 1977" isimli çalışmanın icrâları dinlendiğinde, "Cemil Bey'in lâvta icrâsı" bahsinde geçen konuların neredeyse çok azının uygulandığı görülebilir. Fakat bu durum Yorgo Bacanos'un lâvtaya olan katkılarının göz ardı edilmesi için yeterli sebep değildir.

Bu albüm çalışması dinlendiğinde bâzı hususlara rastlanmıştır. Nihavend taksim 7. saniyesinde si bemol, re ve sol seslerini kullanarak, ritmik bir yapı ile desteklediği müzik cümleleri bulunmaktadır. Bu yapıya ek olarak re ve sol sesleri, pedal ses olarak da düşünüldüğünde, lâvta üslûbu ile Bacanos arasındaki ilişki kurulabilmektedir.



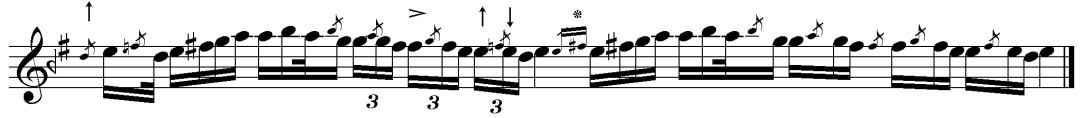
Şekil 3.4: Kalan Müzik 2006–Nihavend Taksim–Ritmik ve pedal seslerin icrâsı (7. Saniye).

Yine aynı taksimde, Cemil Bey ve Kenan Şavklı'nın sıklıkla kullandığı tremolo tekniğini tercih etmiştir. Bu tremolo yapısı aynı nihâvend taksimmin 2.05. saniyesinde bulunmaktadır.



Şekil 3.5: Kalan Müzik 2006–Nihavend Taksim–tremolo icrâsı (2.11. Saniye).

Yine aynı albüm içerisinde yer alan, Bacanos'un hüseyni taksimi incelendiğinde, aşağıdaki örnekte olduğu gibi, hüseyni perdesi üzerindeki beşli içerisinde gezinen bu motif, sadece nevâ telinde icrâ edildiği yani lâvtada olduğu şekliyle tek tel üzerinde yatay icrâ olarak gerçekleştiği göze çarpmaktadır.



Şekil 3.6: Tek tel üzerinde yapılan motif (0.13. Saniye).

Aşağıda örnek olarak verilen cümlede Yorgo Bacanos'a ait olan, karakteristik melodilerden birisi göze çarpmaktadır. Bu melodi için tipik bir yorgo Bacanos tavrı da denilebilir. Bu melodi lâvta üslûbuna yakınlığı ile dikkat çekmekte olup Cemil Bey'in kurduğu cümlelere de benzerliği ile dikkat çekmektedir. Mutlu Torun'a göre bu cümle, "Bacanos'un yaptığı ilk taksimlerden olması sebebi ile lâvta üslûbunun etkileri görülebilmektedir" (Mutlu Torun ile özel görüşme, 24 Aralık 2014).



Şekil 3.7: Lâvta üslûbunda sıklıkla kullanılan cümle (2.13. Saniye).

Yorgo bacanos için özet olarak şunlar söylenebilir. Lâvtayı, solo çalgı olma yolunda ileri taşıyan Cemil Bey'in icrâ üslubunu udunda yansıtabilen Yorgo Bacanos'un, dönemin etkilerinden faydalanmış olması açıkça görülebilmektedir.

İstanbul Lâvtası icrâcılarında bakıldığında bu icrâcılarının pek çoğunun aynı zamanda besteci olduğu görülmektedir. Kimi saz müziği, kimisi de sözlü eserler konusunda literatüre isimlerini yazdırmışlardır. Osmanlı İmparatorluğu topraklarında, günümüzde Türkiye Coğrafyasında hatta Yunanistan, Orta Doğu ve Arap camiasında pek çok müzik insanının düşüncelerine ve çalışmalarına mihmandar olmuş, tüm bu bahsi geçen coğrafyanın öğrencilerine gıyâbi de olsa öğretmenlik yapmış bir isim mevcuttur ki o da Tanbûri Cemil Bey'dir. Bestecilik konusunda sözlü müzik ve saz müziği konusunda ustalık derecesinde eserler vermiştir.

### 3.2. Tanbûri Cemil Bey'in Lâvta İcrâsı

İsmi üzerindeki 'Tanbûri' lakabının yanı sıra üç telli İstanbul Kemençesi, viyolonsel ve lâvtayı iyi derecede icra eden Cemil Bey, bestecilik konusunda da sözlü müziğe ve saz müziğine eserler kazandırmıştır.

Ferik Mustafa Paşa'nın iki oğlundan biri olan General Pertev Demirhan, Cemil Bey'in lâvta ile olan münâsebeti hakkında şunları söyler.

"o yıllarda Andon, Hristo ve Civan kardeşler, Vasil ve dönemin kalburüstü sanatkârlarıyla düşe kalka, lâvta çalmakta da oldukça ustalık kazanmıştı. Lâvtayı tanbur mızrabına yakın bir tavırla çalarak üstün bir teknik düzey elde etmişti (Demirhan, 1948: 5).



Şekil 3.8: Tanbûri Cemil Bey.

**Kaynak:** <http://alaturkarecords.com/kebikec/images/cemilbey.jpg>.

Cemil Bey'in özellikle tanbur icrâsında uyguladığı yenilikler, oğlu Mesud Cemil tarafından şöyle özetlenmiştir.

“Hakikatde, Cemil'in evvela Türk Mûsikîsine ve bunun tabîî sonucu olarak tanbur tekniğine getirdiği yeniliği kabul edemeyen eski mekteb mensûbları: “Bu tanbur tavrı değildir” diyerek Cemil'e karşı durdukları halde, Tanbûri Ali Efendi'nin daha o zaman Cemil'in üslubu daha henüz yeni doğmuş çocuk çıplaklığındayken, bu tavra biat edişi, Cemil kadar Ali Efendi'nin şahsiyeti bakımından da dikkatle üzerinde durulacak bir noktadır.” (Cemil, 2002: 77)

Cemil Bey'in Ege Folkloruna, rum müziğine duyduğu ilgi ve icrâsındaki ustalık derecesini Mes'ud Cemil şöyle anlatır.

“Kısa ve temiz bir akorttan ve bir-iki dokunuştan sonra onların (Rum Müzisyenlerin) edâsında, nikrîz, arazbar, karcıġar naġmeleriyle bir taksime girdi. Ondan sonra bir sirto kaptırdı ve başının hafif bir işâretiyle lâvtacılar refâkate başladılar. Arkasından bir kleftiko (=Yunan Zeybek Havası) , yine bir taksim, bir kalamatiano (=Makedon oyun havası)... Çalgıcılar refâkat ettikleri fesli efendinin adını kendi mütevazı çevrelerinde yıllardan beri duymuşlar fakat, bir anda 'ona bu kadar yakın bulunabileceklerini akıllarından bile geçirmemişlerdi. Yüzlerinde açıkça okunan hayrân bir saâdet duygusu kocaman sakız lâvtalarında ihtiyatlı bir coşkunluk hâlinde dökülüyordu. Eski meyhâne bütün bir Ege folklorunun kıvrak ve aydınlık renklerini bir anda dolduran Cemil'in son yayında bir kıyamet koptu.; bir ağızdan “yasu !” (=yaşa) nidâları koptu.” (Cemil, 2002: 166)

Revaçta olduğu dönemlere ait pek fazla ses kaydı bulunmayan İstanbul Lâvtası icrâ üslubu ile ilgili de söylenebilecek pek az dayanak vardır. Bu ses kayıtlarından elimize ulaşmış olanların en önemlisi Tanbûri Cemil Bey'e ait olan uşşak ve kürdîlihiczâkâr taksimlerdir. Bu taksimler bize tek sesli yani melodi çalımı sırasında lâvtada nasıl bir üslûb takınılabildiği hakkında fikir verebilmektedir. Şöyle ki; Bu taksimleri, dönemin önemli saz müziği bestecisi ve virtüözü Cemil Bey'in yapmış olması, konunun en hassas noktasıdır. Besteciliğindeki farklı kompozisyon anlayışını yaptığı taksimlere de rahatlıkla ve ustalıkla uygulayabilen Cemil Bey, aslında elimizde olmayan kaynaklar ile ilgili önemli bir eksiği doldurup, yeni bir yol hususunda başı çekmektedir.

Aşağıda, Cemil Bey'in lâvta ile yapmış olduğu iki adet taksim MutluTorun ve Münir Nûreddin Beken tarafından iki farklı şekilde yazılmış notaları bulunmaktadır. Bu notalar çerçevesinde icrâ üslubu hakkında bilgi edinilmeye çalışılmıştır.

Cemil Bey ile ilgili pek çok hatıra nakleden General Pertev Demirhan Türk Mûsikîsi dergisinde şöyle bildirir

“Elde bulunan iki lâvta taksimi plağı, tanburda olduğu gibi bu sazda da erişilmez bir icrâkârlığa yükselmiş olduğunu gösterir. Nitekim O'nun lâvta çalışı yukarıda adı geçen pek çok lâvta sanatkârlarını hayrete düşürdü” (Demirhan, 1948: 5).

### 3.2.1. Lâvta İle Uşşak Taksim

İlk olarak Tanbûri Cemil Bey'in şu an elde kaydı bulunan iki taksiminden biri olan uşşak taksim ses kaydından dinlenmiş, analiz edilmiş ve Cemil Bey'in bu taksimi, verimli ve rahat bir tondan icrâ edebilmek amacı ile nevâ perdesi üzerinden gerçekleştirdiği görülmüştür. Bu çalışmada ifade edilmek istenen konu ile tam bir bağlantı burada ortaya çıkmaktadır ki Lâvta üzerinde özellikle Cemil Bey'in kullandığı akort sistemi ile düğâh kararlı makamların icrası zor ve verimsiz geçtiği bir kez daha karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmada uşşak taksim için iki kişi tarafından ayrı ayrı yazılmış iki ayrı notadan faydalanılacaktır. Bunlardan birincisi Münir Nûrettin Beken'dir. Beken'in yazmış olduğu bu nota İ.T.Ü. Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitim Bölümü, Lisans Mezuniyeti sırasında bitirme çalışması olarak hazırlanan “Tanbûri Cemil Bey'in Üslûbundan Hareketle Etüdlerin Bestelenmesi” adını taşıyan çalışma için Mutlu Torun danışmanlığında hazırlanmıştır.

Diğer versiyonu ise Mutlu Torun'un “Gelenekle Geleceğe” isimli Ud Metodu için notaya alınmıştır. Bu analiz esnasında Münir Nûrettin Beken'in yazmış olduğu nota dikkate alınarak, sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

## Uşşak Taksim (Lavta İle...)

Tanbûri Cemil Bey Tarafından

Notaya Alan: M.N. Beken

Neva'da Uşşak

The musical score is written in a single system with ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The first staff is labeled 'Neva'da Uşşak'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several ornaments (trills and grace notes) marked with an asterisk (\*). A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a slur. A 'pizz.' (pizzicato) marking is present in the fourth staff. A 'piv allegro' marking is placed above the fifth staff. The score concludes with a final cadence in the tenth staff.

Şekil 3.9: Münir Nürettin Beken'in notaya alımı ile uşşak taksim.

## UşşakTaksim

- 2 -

Tanbûri Cemil Bey Tarafından

Notaya Alan: M.N. Beken

The musical score is written in a single system with ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is a continuous taksim, characterized by its fluid, improvisatory nature. The notation includes a variety of note values, rests, and ornaments. Key features include: a B-flat accidental in the first staff; a series of eighth-note patterns in the second and third staves; a triplet of eighth notes in the fourth staff; a glissando marking with an asterisk in the seventh staff; and a final triplet of eighth notes in the eighth staff. The score concludes with a double bar line and a final chord.

Şekil 3.9 (devam): Münir Nûrettin Beken'in notaya alımı ile uşşak taksim.

## UşakTaksim

- 3 -

Tanbûri Cemil Bey Tarafından

Notaya Alan: M.N. Beken

The image displays a musical score for the piece "UşakTaksim" on page 3. The score is written in a single system with ten staves, all in treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Several staves feature specific ornaments and techniques: the fifth staff has three triplets marked with an asterisk and the number 3; the sixth staff includes two instances of glissando, indicated by the word "gliss." and a diagonal line; the seventh staff has several notes with accents (>) and one with an asterisk; the eighth staff features a glissando and a sharp upward-pointing arrow; and the tenth staff shows a series of eighth notes with downward-pointing arrows. The score concludes with a final chord and a double bar line.

Şekil 3.9 (devam): Münir Nürettin Beken'in notaya alımı ile uşak taksim.



## UşşakTaksim

- 4 -

Tanbûri Cemil Bey Tarafından

Notaya Alan: M.N. Beken

The musical score is written in a single system with ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff features a triplet of eighth notes followed by a glissando. The third staff continues with eighth and sixteenth notes. The fourth staff shows a series of eighth notes. The fifth staff includes a triplet of eighth notes and a glissando. The sixth staff features a series of eighth notes. The seventh staff shows a series of eighth notes. The eighth staff includes a triplet of eighth notes. The ninth staff features a series of eighth notes. The tenth staff concludes with a series of eighth notes, a glissando, and a final chord marked with an asterisk.

Şekil 3.9 (devam): Münir Nûrettin Beken'in notaya alımı ile uşşak taksim.

## Uşşak Taksim

(Lavta İle...)\*

Tanbûri Cemil Bey Tarafından

Notaya Alan: Mutlu Torun

♩ ~ 160

The musical score is written on ten staves. It begins with a tempo marking of a quarter note equal to 160. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several ornaments and techniques marked with asterisks (\*) and arrows (↑ and ↓). The piece ends with an 'accel.' marking.

\*Aslı Neva üzerinde Uşşak olan bu taksim, Dügâh üzerine transpoze edilmiş şekli ile yazılmıştır..

Şekil 3.10: Mutlu Torun'un notaya alımı ile uşşak taksim.

Uşşak Taksim  
(Lavta İle...)

Tanbûri Cemil Bey Tarafından

- 2 -

Notaya Alan: Mutlu Torun

The musical score is written in 2/4 time and consists of ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff starts with a tempo marking '.....a tempo'. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various melodic ornaments. The score includes several dynamic markings and performance instructions, such as 'ritardando' and 'a tempo'. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

Şekil 3.10 (devam): Mutlu Torun'un notaya alımı ile uşşak taksim.

*Uşşak Taksim*  
(Lâvta İle...)

Tanbûri Cemil Bey Tarafından

- 3 -

Notaya Alan: Mutlu Torun

Şekil 3.10 (devam): Mutlu Torun'un notaya alımı ile uşşak taksim.

• **Uşşak taksîme genel bakış**

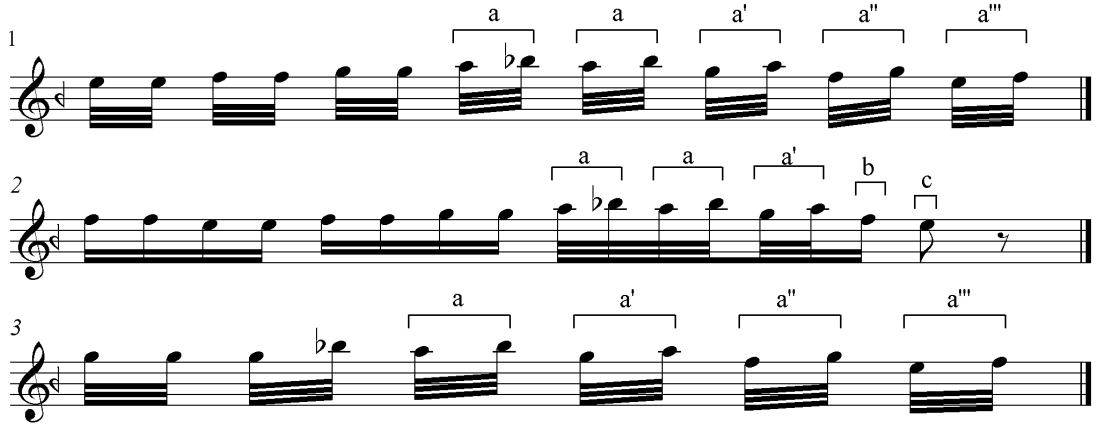
Lâvta ile uşşak taksimdeki müzikal yapı içerisinde, Cemil Bey'in üslûbunun açıkça ortada olduğu görülebilmektedir. Dikkatli bir analiz sonucunda bu mızrabın Cemil Bey'in tanburu ile kısmen benzeştiği söylenebilir. Cemil Bey, Lâvta icrâsı sırasında tanburun bir kısım etkilerini bir kenara bırakıp, uddan da bazı teknik tavrırları kullanarak yeni bir yol izlemiştir.

Rum folkloru ile de yakından ilgilenen Cemil Bey'in kemençe ile sirto icrâlarından daha önceki konularda bahsedilmişti. Burada da aynı Ege anlayışını lâvtasına yansıtmayı başarabilen Tanbûri Cemil bu çalgıda buzukinin geleneksel icrasından kesitler duyurabilmeyi başarmıştır.

Aşağıda verilmiş olan örnekler, taksimın ses kaydının dinlenmesi ve tespit edilen hususların M. N. Beken'in yazmış olduğu notadan alınarak sınıflandırılması ile sunulmuştur

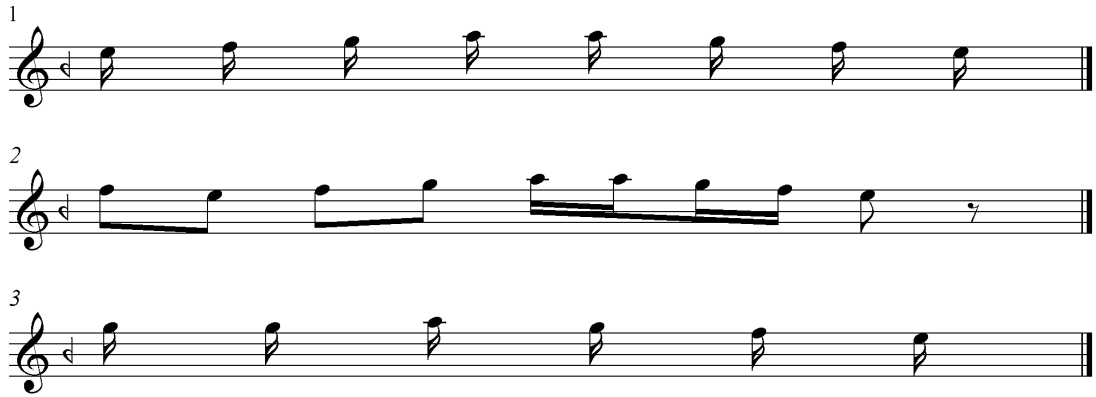
### • Melodinin bir sonraki sese dokunarak inişi

Aşağıdaki örnekte Cemil Bey'in bestelediği eserlerde ve tanbur icrâlarında karşımıza çıkmayan bir cümle yapısı lâvta icrâsında 3 ayrı noktada karşımıza çıkmaktadır. Örneğin 1. ölçüdeki melodik yapı lâvta ile uşşak taksiminde 52. Saniyesinde, 2. ölçü 1.13. saniyede ve son olarak 3. ölçüde bulunan melodik yürüyüş ise taksiminde 1.52. saniyesinde bulunmaktadır. Bu üç yapı aslında çarpmalı bir iniş hareketindeki çarpmaların belirginleşmesi ve mızrap vurulması sonucu ortaya çıkan bir yapıdır.



Şekil 3.11: Melodinin merdiven motifler ile inişi.

Çarpma olduğu hayal edilen notalar çıkarıldığında bu merdiven harekete sebep olabilecek asıl notalar aşağıdaki gibi sadeleşip ortaya çıkmaktadır.

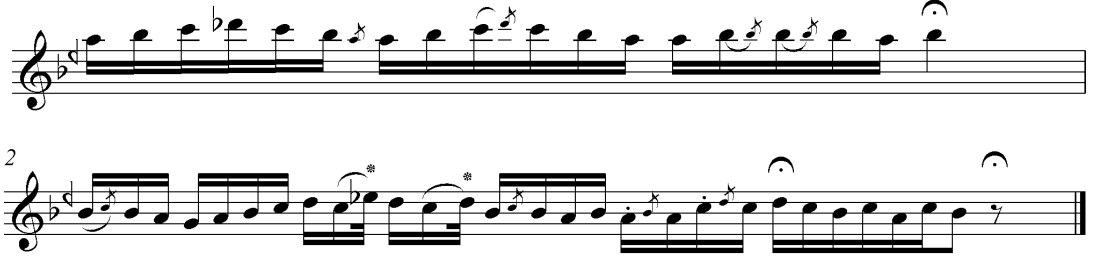


Şekil 3.12: Bir önceki örneğin sadeleştirilmiş hâli.

### • Motiflerin farklı oktavlarda tekrarlanması

Taksiminde 1.00 ile 1.30 dakikaları arasında, icrâ edilen motiflerin hemen ardından farklı bir oktavda (genellikle bir alt oktav) tekrarlanması yönünde bir yol izlenmiştir. Melodi cümlelerinin başka bir oktavdan aynısının veya aynı anlayışta benzerlerinin tekrar icrâ edilmesi olarak ifade edilebilecek olan bu motifler, bu

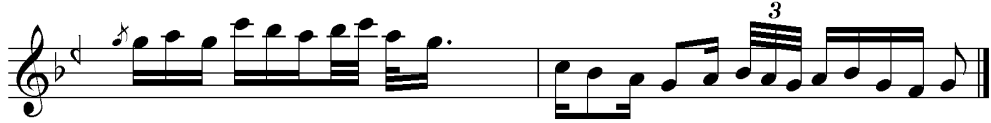
taksiminde 3 defa belirgin bir biçimde kullanılmıştır. Cemil Bey'in bu tür motifleri kullanmasına imkan veren en önemli olgu, çalgının oktav genişliği açısından bu duruma müsâde etmesidir. Örnek vermek gerekirse, bu tür motiflerin icrâsı, 3 telli kemençe üzerinde mümkün olmayabilir.



Şekil 3.13: Benzer motiflerin farklı oktavlarda icrâsı (60. Saniye).



Şekil 3.14: Benzer motiflerin farklı oktavlarda icrâsı (1.09. Saniye).



Şekil 3.15: Benzer motiflerin farklı oktavlarda icrâsı (1.23. Saniye).

#### • Çalgının ses tablasına parmak ile vurarak ritmik yapıya destek verme

Burada bahsi geçen vurgular, nota üzerinde belirtilememekle beraber, dinleyerek tesbiti sağlanmıştır.

Taksim girişini tanbur mızrabını tanbur teline vurmuşçasına bir teknikle ilerlerken, taksimin 25. Saniyesinde pek belirgin duyulabilen bu teknik, lâvtanın ses tablasına, mızrabı tutmayan bir parmağını vurduğu duyulabilmektedir. Cemil Bey'in lâvtayı da tanbur mızrabı ile tanbur mızrap tutuşu şeklinde icrâ ettiğini anlıyoruz. Göğüs tabir edilen bu bölgeye vuruş tekniği zaman zaman tanburda sıklıkla da bağlamada görülebilmektedir. Bu vuruşlar genellikle sağ elin orta parmağı ile gerçekleşmektedir ve mızrabın üstten vuruşu sırasında verimli olduğu düşünülmektedir. Tanburdaki hâli mızrabın kontrolü ve vuruş için bileğin dayanağı anlamında yardım sağlamaktadır. Bağlamadaki şekli ise ağırlıklı olarak ritmik bölümlerde yürüyen kalıba tempo desteği vermek amacıyledir.

Aşağıdaki cümlede, düzenli bir biçimde onaltılık değerler eşit olarak bölünmüş ve bu eşitliği de senkopsuz olarak kapak üzerine parmak vurarak ifade

etmiştir. Göğüs tahtasına vurulduğu anlar, aşağıdaki örnekte “x” işareti ile belirtilmiştir. “Parmağın uç kısmıyla göğse ritmik amaçlı vuruşu ifade eder” (Sağ ve Erzincan, 2009: 18).



Şekil 3.16: Ses tablasına vurarak icrâ edile cümle (25. Saniye).



Şekil 3.17: Ses tablasına vurarak icrâ edile cümle (1.30. Saniye).



Şekil 3.18: Cümle başlangıcında ses tablasına bir defa vurarak icrâ (1.52. Saniye).



Şekil 3.19: Cümle başlangıcında ses tablasına bir defa vurarak icrâ (1.58. Saniye).

#### • Diğer açık tellere vurulması

Taksim genelinde, bazı zamanlarda diğer açık tellere de vurmaya ihmal etmeyen Cemil Bey, inceden kalına doğru, nevâ, rast, yegâh, kaba rast olarak akortladığı bu çalgıda karar perdesine göre 5. Derecedeki sesi elde edemediği için dem olarak vurduğu pek çok ses, ya oktav ya da 4. Derece olan sol teli olduğu karşımıza çıkmaktadır. Özellikle belirtmek gerekir ki uşşak makamındaki taksim neva perdesi üzerinde icrâ edilmiştir. Bu durum da uşşak makamının ifadesini kolaylaştırmaktan öte karara gidişi zorlaştırmaktadır. Bu duruma son anlarda çözüm getiren Cemil Bey son mızrabı alt oktavda bulunan 5. Derece ile birlikte vurmuştur. Bu dem sesi elde etmesi için 2. Telde baskılı ses kullanmış olması gerekmektedir.

Aşağıdaki şekillerde açılı tellerin kullanılması hususunda örnekler yer almaktadır.



Şekil 3.20: Açık yegâh telinin kullanılması (19. Saniye).



Şekil 3.21: Açık rast (2. tel) telinin kullanılması (32. Saniye).



Şekil 3.22: Açık yegâh telinin kullanılması (45. Saniye).

### • Tremolo

Tremolo icrâsını uşşak taksiminde net bir şekilde vurgulayabilen ve ifade etmeye çalıştığı sesleri, falsosuz bir biçimde duyurabilen Cemil Bey, bu tür zorluk derecesi yüksek teknikleri her zaman kullandığı sert tanbur mızrabı ile gerçekleştirmiştir. Aşağıda verilen örneklerde, uşşak taksiminde geçen tremolo icrâları motifler olarak gösterilmeye çalışılmıştır.



Şekil 3.23: Tremolo icrâsı (52. Saniye).



Şekil 3.24: Tremolo icrâsı (1.41 Saniye).



Şekil 3.25: Tremolo icrâsı (1.45 Saniye).



Şekil 3.26: Tremolo icrâsı (1.47 Saniye).





Şekil 3.27: Tremolo icrâsı (2.06 Saniye).



Şekil 3.28: Tremolo icrâsı (2.55 Saniye).

### 3.2.2. Lâvta ile Kürdülihicazkâr Taksim

Elimizde bulunan Cemil Bey'e ait diğer bir kayıt ise kürdülihicazkâr taksimdir. Bu taksim için de yine Münir Nûrettin Beken ve Mutlu Torun'un kaleme aldıkları iki ayrı nota mevcuttur. Kürdülihicazkâr makâmı, Tanbûri Cemil Bey'in kullandığı lâvtanın akort sistemi ile uyumluluk gösterdiğinden bolahenk akorda icrâ edilmiş ve icrâ edildiği yerden notaya alınmıştır. Ses kayıtlarından dinlenmesi sonucunda alınmış olan notalarda olmayan, yardımcı pek çok ek maddeye rastlanmıştır.

Bu çalışmada Kürdülihicazkâr taksim için iki kişi tarafından ayrı ayrı yazılmış iki ayrı notadan faydalanılacaktır. Bunlardan birincisi Münir Nûrettin Beken'in yazmış olduğu nota, İ.T.Ü. Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı, Çalgı Eğitim Bölümü, Lisans Mezuniyeti sırasında bitirme çalışması olarak hazırlanan "Tanbûri Cemil Bey'in Üslûbundan Hareketle Etüdlerin Bestelenmesi" konulu çalışma için Mutlu Torun danışmanlığında hazırlanmıştır.

Diğer ise Mutlu Torun tarafından 20.04.1984 tarihinde Torun'un özel çalışmaları için notaya almış olduğu versiyonudur. Bu analiz esnasında Münir Nûrettin Beken'in yazmış olduğu nota dikkate alınarak, sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

## Kürdîlihicâzkâr Taksim

(Lavta İle...)

Tanbûri Cemil Bey Tarafından

Notaya Alan: M.N. Beken

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff begins with a triplet of eighth notes. The second staff features an accent mark (\*) over a note. The third staff continues the melodic line. The fourth staff includes a glissando (gliss.) instruction over a series of notes. The fifth staff has a glissando (gliss.) instruction over a chord. The sixth staff shows a glissando (gliss.) instruction over a series of notes. The seventh staff continues the melodic line. The eighth staff features a glissando (gliss.) instruction over a series of notes. The ninth staff continues the melodic line. The tenth staff concludes the piece with a final cadence.

Şekil 3.29: Münir Nûrettin Beken'in notaya alımı ile kürdîlihicâzkâr taksim.

## Kürdîlihîcâzkâr Taksim

- 2 -

Tanbûri Cemil Bey Tarafından

Notaya Alan: M.N. Beken

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music features various rhythmic patterns, including triplets and tremolos. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'tremolando' and 'gliss.'. The piece concludes with a glissando on the final note.

Şekil 3.29 (devam): Münir Nürettin Beken'in notaya alımı ile kürdîlihîcâzkâr taksim.

## Kürdilihicâzkâr Taksim

- 3 -

Tanbûri Cemil Bey Tarafından

Notaya Alan: M.N. Beken

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody, featuring a half note and a quarter note. The third staff includes a dashed line under a group of notes. The fourth staff has a 'gliss.' marking above a group of notes. The fifth staff has a 'hızlı' marking below a group of notes. The sixth staff continues the melody. The seventh staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'. The eighth staff continues the melody. The ninth staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'. The tenth staff ends with a final flourish.

Şekil 3.29 (devam): Münir Nürettin Beken'in notaya alımı ile kürdilihicâzkâr taksim.

## Kürdîlihîcâzkâr Taksim

- 4 -

Tanbûri Cemil Bey Tarafından

Notaya Alan: M.N. Beken

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills marked with a '3' and a slur. The score includes dynamic markings such as 'accel.....' and 'trill' symbols. The piece concludes with a final note marked with an accent (>).

Şekil 3.29 (devam): Münir Nürettin Beken'in notaya alımı ile kürdîlihîcâzkâr taksim.

# Lâvta ile Kürdîlihiczâkâr Taksim

Tanbûri Cemil Bey

Notaya Alan: Mutlu Torun

Notaya Alma Tarihi: 20.04.1984

The image displays a musical score for a taksim piece. It consists of 11 staves of music, each numbered from 1 to 11. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The music is written in a treble clef. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some decorative elements like slurs and accents. The piece is a taksim, which is a form of improvisation in Turkish music. The score is a transcription of a performance by Tanbûri Cemil Bey, recorded by Mutlu Torun in 1984.

Şekil 3.30: Mutlu Torun'un notaya alımı ile kürdîlihiczâkâr taksim.

2

The image displays a musical score for a piece titled 'kürdîlihiczâr' by Mutlu Torun. The score is written in a single system with ten staves, numbered 12 through 23. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The music is characterized by a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 12 begins with a treble clef and a key signature of three flats. The melody is highly ornamented with grace notes and slurs. Measure 19 features a triplet of eighth notes and a 'rit.' (ritardando) marking. Measure 21 contains a triplet of sixteenth notes. Measure 22 has a triplet of sixteenth notes and a '3' marking. Measure 23 ends with a triplet of sixteenth notes and a '3' marking. The score is a continuation of a previous piece, as indicated by the caption.

Şekil 3.30 (devam): Mutlu Torun'un notaya alımı ile kürdîlihiczâr taksim.



Şekil 3.30 (devam): Mutlu Torun'un notaya alımı ile kürdîlihiczâkâr taksim.

#### • Kürdîlihiczâkâr taksîme genel bakış

Genel bakışta bu taksimün uşşak makamındaki taksime göre daha sık motifler ile işlenmiş olduğu görülmektedir. Burada bahsi geçen onaltılık ya da otuzikilik değerler Mutlu Torun ve Münir Nurettin Beken'in dinleyerek notaya alma esnasındaki zaman birimi ile icra ilişkisinde kullanılan kişisel kararlar ile ilişkilidir. Cümleleri kurarken kullanmış olduğu metronom sürati onaltılık hatta otuzikilik değerlerin sıklıkla kullanıldığını ortaya koymaktadır.

#### • Melodinin bir üstteki sese dokunarak inişi

Kürdîlihiczâkâr makâmındaki taksimde bu tür motifler ile uşşak makâmındaki taksime kıyasla pek karşılaşılmamaktadır. Sadece bir noktada karşımıza çıkan bu motif, uşşak makamındaki taksimde olduğu kadar belirgin bir biçimde olmasa da yine de anlatılmak istenen düşüncüyü karşılayabilmektedir. Şöyle ki;

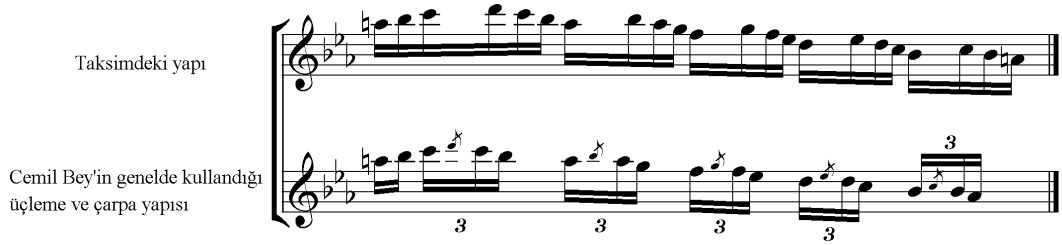
Tanbûri Cemil Bey bu tür ifadeleri genellikle üçleme (triole) ile çarpma kullanarak gerçekleştirmiştir. Cemil Bey'in genel üslûbunu yansıtan diğer tanbur taksimlerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Aşağıdaki örnekte Cemil Bey'in genelde kullandığı yapı görülebilmektedir.





Şekil 3.31: Cemil Bey'in genellikle kullandığı üçleme ve çarpma yapısı.

Yukarıdaki örnekteki bu yapı çeşitli varyasyonları ile taksiminde genelinde ve Cemil Bey'in tanbur icrâsının çoğunda bulunmakta olup, asıl bu maddede bahsi geçen konu ile kıyaslanması için sunulmuştur. Aşağıda verilecek olan örnekte Cemil Bey, bu yapıda üçlemenin dışında bir ses grubu kullanmış ve dörtlü nota grupları ile çarpma kullanmadan, inici bir yol izlemiştir. Bu yol izlenirken de çarpma ihtiyacını çarpmadan daha belirgin notlarla yani bir sonraki gerçek sese basarak duyurmuştur.



Şekil 3.32: Cemil Bey'in genellikle kullandığı üçleme ve çarpma yapısı ile taksimde kullandığı yapının kıyaslanması (2.43. Saniye).

### • Motiflerin farklı oktavlarda tekrarlanması



Şekil 3.33: Benzer motiflerin farklı oktavlarda icrâsı (2.54. Saniye).



Şekil 3.34: Benzer motiflerin farklı oktavlarda icrâsı (2.57. Saniye).



Şekil 3.35: Benzer motiflerin farklı oktavlarda icrâsı (3.02. Saniye).

• Çalgının ses tablasına parmak ile vurarak ritmik yapıya destek verme



Şekil 3.36: Cümle başlangıcında ses tablasına bir defa vurarak icrâ (1.29 Saniye).



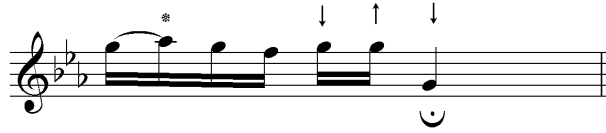
Şekil 3.37: Cümle başlangıcında ses tablasına bir defa vurarak icrâ (1.36. Saniye).



Şekil 3.38: Cümle başlangıcında ses tablasına bir defa vurarak icrâ (1.39. Saniye).

• Diğer açık tellere vurulması

Kürdîlihiczakâr makamı ve lâvtanın sunduğu imkânlar göz önünde bulundurulduğunda, Cemil Bey'in diğer açıkta bulunan telleri (yegâh, rast...) özellikle taksim ilk bölümünde sıklıkla kullandığı görülmektedir. Bu açık teller cümle sonlarında ve asma kalışlarda kendini daha çok göstermektedir.



Şekil 3.39: Açık Rast telinin kullanılması (11. Saniye).



Şekil 3.40: Açık Yegâh telinin kullanılması (33. Saniye).

Yukarıda bahsedildiğinin aksine cümle veya motif sonlarında değil de, tam tersi, puandorglu bir es'in ardından yenim bir cümleye başlamadan önce açıkta bulunan tüm tellere dokunarak bir ahenk ortaya çıkarttığı da görülmektedir.



Şekil 3.41: Cümle başında tüm açık tellere vurulması (58. Saniye).

### • Tremolo

Cemil Bey, kürdîlihiczâkâr taksiminde tremolo tekniğini ustalıklı ve sıklıkla kullandığı göze çarpmaktadır. Sert yapıdaki tanbur mızrabı kullandığı da göz önünde bulundurulacak olursa, bu şartlar altında bu tekniğin oldukça maharet gerektiren bir teknik olduğunu söylemek gerekir.



Şekil 3.42: Tremolo icrâsı (1.08. Saniye).

Yukarıdaki örnek, nota ifâdesi bakımından tam anlamıyla bir tremolo yazısı olmasa da icrâda tremolo duyumunu yansıtmaktadır.



Şekil 3.43: Glissandonun ardından tremolo icrâsı (39. Saniye).



Şekil 3.44: 16'lık değerlerden başlayıp hızlanarak tremoloya doğru giden yapı (1.31. Saniye).



Şekil 3.45: 16'lık tremolo (1.41. Saniye)

### • Doldurma Mızrap (gölge mızrap)

Mutlu Torun doldurma ya da gölge mızrap olarak adlandırdığı bu mızrap vuruşunu şöyle tarif eder. “Bu geleneksel mızrap vuruş'ta, (doldurma mızrap) üstten vuruşlar kuvvetli, alt vuruşlar ise gölge gibidir. Zaten alt vuruş, (otuzikilikler hariç) bir gerçek nota için yapılamaz. O sadece üstten vuran mızrabın tekrar üste çıkarken ucuyla tele takılması gibidir (Torun, 1996: 320).



Şekil 3.46: Doldurma (gölge) mızrap (2.46. Saniye).

Cemil Bey'in icrâ özellikleri için söylenmiş bazı önemli tespitler bulunmaktadır.

Mehmet Emin Bitmez'in, Necdet Yaşar ile 08.01.1990 tarihinde yapmış olduğu özel görüşmede Necdet Yaşar Cemil Bey ile ilgili şunları belirtmiştir.

“Cemil Bey tele çok kuvvetli basıyor. Çünkü Tanbûri, tele veya perdenin biraz gerisine yani telin perdeye değdiği yere basarsa oradan çok net ses elde eder. Çalma esnasında bu yeri kaçırırsa, bir milim ileriye veya geriye, yada perdenin üstüne doğru basarsa, bilhassa ajilite gerektiren icralarda veya tanburun burguluğuna doğru olan transpozisyonlarda baskı emniyetini, hassasiyetini yakalayamazsa mutlaka tınıyı bozar, falso olur, parazit sesler çıkar. Tele basmak, parmak gücü kazanmak bir özelliktir.” (Bitmez, 1990: 17)

Yine aynı çalışmanın 19. Sayfasında Tanbûri Sadun Aksüt, Mehmet Bitmez'e 16.12.1989 tarihinde verdiği mülakatta şu konuların altını çizmiştir.

“Bu günkü kayıt teknikleri ile sazın ve icrâcılarının zayıf noktaları ortadan kaldırılabiliyor. O zamanki teknikler ile bir boruya ses vermeye çalışıp, eko, derinlik, bas, tiz ayarı olamayan bir kayıtla bu derece başarıya ulaşması Cemil Bey'in enstrumanda ses elde etmekteki büyük ustalığını gösterir. Cemil Bey'in talebesi Kadıköylü Fuat Sorguç'un söylediğine göre, Cemil Bey'in plaklarındaki icrâ, O'nun normal zamandaki çalışının yarısı bile değildir.” (Bitmez, 1990: 19)

Bu fikirlere ek olarak Sadun Aksüt'den 1989 tarihinde edinilen bilgilere göre, İzzeddin Ökte Cemil Bey için

“Cemil Bey herhangi bir eseri icrâ ederken, vurguları, nüansları, glissando ve çarpmaları ile o eserin bünyesine uygun ve eserin ruhunu kat'iyen bozmadan fevkalade, “çağlak” (kıvrak, hareketli, seri) nağmelerle süsleyerek yorumlayan son derece zevkli bir virtüözdür.” (Bitmez, 1990: 22)

demiştir.

Cemil Bey'in lâvta icrâsı, bu taksimler çerçevesinde ifade edilmeye çalışılacak olursa, şunlar söylenebilir.

- Tanbur tavrını tam anlamıyla lâvtada göstermemiştir. Fakat tavrından tanbûri olduğu anlaşılabilir durumdadır.
- Sert yapıda bir mızrap kullanarak bile tremolo tekniğini dinleyiciye falsosuz biçimde aktarabilmektedir.
- Yavuz Özüstün'ün Mes'ud Cemil Bey için söylediği “A la Grecque” (Aydın, 2009: 40) üslubundaki cümleler ve cümle parçaları, Cemil Bey'in tanbur icrâsında olduğu gibi lâvtada da belirgin bir biçimde göze çarpmaktadır.
- Lâvta mızrapının yumuşaklığı sebebi ile, tanbura kıyasla daha kıvrak hareketlerde cesurca davranabilmektedir.
- Sağ ve sol eli kullanışı kuvvet gerektiren güçlü baskılar iledir.

- Karşılaşılan kaynaklarda, Cemil Bey'in icra ettiği tüm çalgılar için yeni yollar izlediği ve ekol oluşturduğu gözlenebilmektedir.
- Taksim kompozisyonlarını planlayarak yaptığı, aynı zamanda bu planın içerisinde müzik hafızası ve kişisel zekâsının da bulunduğu görülebilmektedir.
- Dr. Nazmi Özalp'in de belirttiği gibi "Tıpkı tanburda olduğu gibi lâvta da Cemil Bey'in sanat süzgecinden geçtikten sonra bambaşka bir üslub kazanarak bir ritm ve refâkat sazı olmaktan çok, bir solo saz niteliğine bürünmüştür (Özalp, 1986: 58).

### 3.3. Diğer Lâvta İcrâcıları

Müzik tarihinde Lâvta ile çalışmalar yapmış önemli icrâcılar bulunmaktadır. Bu icrâcıların çalgıyı öğrendikleri ve kendilerini geliştirebildikleri kurumsal bir müessese bulunmamaktadır. Burada kasıt "lâvta" çalgısının eğitiminin verildiği konservatuarlardır. Zamanın öğrenim yöntemi metodik ve üniversal bir yapıya bağlı olmadığından yine bu önemli icrâcıların yetişmesinde en önemli bilgi aktarım yolunu "meşk sistemi" oluşturmuştur. Öğretmen öğrenci ilişkisini en açık bir biçimde anlatabilen bu sistem doküman, yazı veya nota gerektirmeden, ezber yolu ile öğretmenin yaptıklarını göz ile izleyip çaldığı müziği kulak ile tahlil ettikten sonra aynısını yapabilme çalışmasıdır. Aslında bir çeşit öğretmeni ya da ustayı taklit edebilme çabası olarak da ifâde edilebilir

Günümüz icrâcılarına bakıldığında aslında farklı çalgılara sahip icrâcıların, lâvtayı ikinci bir çalgı olarak kabul ettiklerini görmekteyiz. Fakat bu durumun 19. Yüzyıl başlarına bakıldığında böyle olmadığı açıkça görülmekteydi. Başta da belirtildiği gibi "lâvtacı" ön isminin insanlara yakıştırılması bu durumun bir nev'i ıspâtıdır. Yani Lâvtacı Andon, Lâvtacı Hristo veya Lâvtacı Haralambos (Lambo), dönemin sadece lâvta çalan müzik adamlarıydı. Bu durum da şöyle bir sonuç çıkartılması da mümkün olabilir. Ud ve tanbura olan rağbet lâvtanın erken döneminde günümüze kıyasla daha az olduğu ve lâvtanın gerekliliği anındaki ihtiyaç karşılama ud veya tanbur ile değil gerçekten lâvta ile olduğu düşünülebilir. Sanat kaygısı ve idealist düşüncenin hâkimiyetini gözler önüne seren bu anlayış günümüze geldikçe yok olma yoluna girmiş olduğu ve lâvtanın bulunamadığı veya icrâsının zor olduğu durumlarda ud en önemli ikinci yol olduğu karşımıza çıkmaktadır. 21. Yüzyıl

teknoloji ve tüketim dünyası göz önünde bulundurulduğunda bu durum, sanatın oluşumu ve var olabilmesi için gerekli olan ayrıntıların göz ardı edilmesi anlamını taşımaktadır.

19. Yüzyılda İstanbul Lâvtasının dönemin pek çok müzik insanını kendine yaklaştırdığını ve müzik meclislerinde oldukça rağbet gören bir çalgı olmayı başardığını o dönem incelendiğinde kolaylıkla görülebilmektedir.. Hatta insanların soyadı olmadığı ve kişilerin baba adı, meslek, doğum yeri...vs gibi hatırlatıcı tabir ve lakaplar ile anıldığı dönemde isminin önüne “Lâvtacı” imzasını kullanan pek çok icrâcı ve besteci ile karşılaşmaktadır. Günümüzde ise bu çalgının icrâcısının pek zor bulunduğu söylenebilir. Özellikle Hristo, Lambo Efendi, Andon gibi gayrı müslimlerin bu konuya alaka gösterdikleri göze çarpmaktadır. Dönem icabı ses kayıtları mevcut olmayan bu icracılar hakkındaki kaynaklar sınırlı sayıdadır. Dolayısıyla lâvta icrâ üslupları hakkında fikir sahibi olmanın zorluğu ortaya çıkmaktadır.

### 3.3.1. Lâvtacı Andon

Besteci ve icrâcı olan Andon, Rum asıllıdır. Kendinden küçük iki kardeşi daha lâvtacı ve besteci olarak literatürde bulunur. Bunlar Lâvtacı Hristo ve Civan Ağa'dır (Öztuna, 1969: 41). Doğum tarihi tam olarak bilinmemektedir fakat İstanbul'da doğmuştur. Bazı kaynaklarda ölüm tarihi 1915, bazılarında ise 1924-1925 olarak belirtilmektedir. Asıl adı Batrik Kiryazis olarak geçer. Dönemin kaba saz takımlarında tercih edilen bir lâvtacı olduğu kaynaklarda şöyle ifade edilir. “Bu gibi eserlerin (kaba saz takımında çalınan köçekçe... vs) icrâ tekniğini Kemeçeci Vasil aracılığıyla Tanbûri Cemil Bey'e intikâl ettirenlerdendir” (Özalp, 2000: 382).

Sözlü ve sözsüz eserler bestelemiştir. Bunlardan pek azı şarkı, diğer kısmı ise hüseyin peşrev ve saz semâisi, bayâti-bûselik, hicaz humâyun saz semâileri ile birlikte hicaz makamında mandıradır. Ayrıca, ağır aksak usûlünde, uşşak makamında, “*Mehcûr olalı hayli zamandır o civandan*” isimli sözlü eseri mevcuttur (Öztuna, 1969, Cilt.1: 41). Mutlu Torun ile yapılan görüşmede Vasilaki ve Subhi Ziya Özbekkan'ın mûsikî hocası olduğu belirtilmiştir. İcrâ üslubunu net olarak yansıtan bir ses kaydı, bu gün literatürde mevcut değildir.

### 3.3.2. Lâvtacı Civan Ağa

Gözlerinin görmemesi sebebi ile “Kör Civan” adı ile de anılan Civan Ağa, Rum asıllı ve aynı zamanda Lâvtacı Andon’un ve Hristo’nun ortanca kardeşidir. Asıl adı Zivannis Kiryazis’tir. Yaklaşık olarak yirmi kadar eseri günümüze ulaşan Civan Ağa, 1910 yılında İstanbul’da hayatını kaybetti (Öztuna, 1969: 132). Lâvtacı Civan Ağa ile ilgili Dr. Nazmi Özalp, Türk Mûsikîsi Tarihi’nin 2. Cildinde şunları söylemiştir. “19. Yüzyılın ikinci yarısında köçekçe takımlarında kudretli bir icrâkâr olarak tanındı. Aynı zamanda hânendelik yapardı. Türk Mûsikîsinin pratik yönlerini iyi bildiği bıraktığı eserlerden anlaşılır” (Özalp, 2000: 382). Günümüze ulaşmış bir ses kaydı bulunmamaktadır. Eserlerinden en bilinenleri nihavend makâmında “*Dil seni sevmeyeni sevmeye lezzet mi olur*”, hüseyini makâmında “*Firkat-i canân ile nalân mı oldun ey gönül*”

### 3.3.3. Lâvtacı Hristo

Dr. Nazmi Özalp, Lâvtacı Hristo’yu “Türk Mûsikîsi Tarihi “isimli çalışmasında şöyle anlatır. “Bu Rum asıllı sanatkâarın *asıl adı Hristaki Kiryazis’dir. Doğum tarihi bilinmiyor. Lâvtacı Civan ve Andon kardeşlerin en küçüğüdür. Kaba saz takımlarında çalar, aynı zamanda hânendelik yapardı. Batı ve Hamparsum notalarını iyi bilirdi*” (Özalp, 2000: 383). İcrâcılığı ile ilgili Nazmi Özalp, Ruşen Ferid Kam’ın konu ile ilgili bildirdiklerini şöyle aktarır:

“...19. Yüzyılda yaşamış şarkı bestekâardır. Vasil, Hristo, Andon, Civan, köçekçe çalmaktaki ustalıklarıyla ün yapmışlardı. Bu gün bu tür eserleri çalmaya mahsus yay ve mızrap tekniği onlarla birlikte kaybolup gitmiştir.” (Kam, İzahlı Müzik Notları-Nazmi Özalp Arşivi)

Döneme ait form olan operet ile alâkalı çalışmalar yapmıştır. Ahmed Mithat Efendi’ye ait olan “Zeybekler” isimli eser Hristaki tarafından operet haline getirilmiştir. Aynı operet için bestelenmiş diğer eserleri de şunlardır. “Çalıma bak efede” , “Bıçak düşmez elinden” , “Karşıyaka’da İzmir’in gülü”. Bu eserlere ek olarak şarkı formundaki kürdîlihiczakâr makamında “*Gidelim Göksuya, bir âlem-i âb eyleyelim*”, segâh makamında “*Sûy-i Kağıthâne’de mecnun misâl*” nihâvend makamında “*Söyle nedir bâis-i zârın gönül*”, şevkefzâ makamında “*cihan leyl-ü nehar ağlar*” en bilinen eserlerindedir.

Dr. Nazmi Özalp Lâvta'cı Hristaki Kiryazis'in hayatının son çeyreğini şöyle özetler.

“Bu üç kardeşin yanında yetişen ve onlara minnet borcu olan kemençeci Vasil, ölünceye kadar Hristo'yu da yanından ayırmadı. Vasil'in 1907 yılında ölümünden sonra büyük bir yoksulluk içinde kalan Hristo, ailevî sebeplerin de eklenmesiyle 1914 yılında evinin penceresinden atlayarak intihar etti.” (Özalp, 2000: 383)

### 3.3.4. Lâvtacı Lambo (Haralambos)

Ûdi Yorgo Bacanos ve kemençevî, bestekâr Aleko Bacanos kardeşlerin babasıdır. Hakkında yapılmış ve günümüze ulaşmış pek bilgi ve ses kaydı bulunmamaktadır. Lambo Efendi olarak anılan Haralambos, dönemin ünlü lâvta icracıları arasında gösterilirdi.

### 3.3.5. Mes'ud Cemil Bey

Dr. Nazmi Özalp'in Türk Mûsikîsi Tarihi adlı çalışmasında anlattıkları doğrultusunda Mesud Cemil Bey'in kısa biyografisi şöyledir.

“Mesud Ekrem Cemil 1902 yılında İstanbul'un Cağaloğlu semtinde doğdu. Dâhi sanatkâr Cemil Bey ile Sâide Hanım'ın oğludur. Okul çağına gelinceye kadar babasının sanat atmosferi içinde büyüdü, evlerine gelen ünlü sanatkârları tanıdı. İlkokul çağına gelince babası okumasına karşı çıkmış, edep ve terbiye yeri olarak kabul ettiği mevlevîlik tarikatine intisâb ederek mevlevî dervişi olmasını ya da bir sanat öğrenmesinin doğru olacağını ileri sürmüştü.” (Özalp, 2000: 273)

“1920 yılında Hukuk Mektebi'ne başladı ise de Şerif Muhiddin Targan ve Hocası SÂdettin Arel'in tavsiyesi ile yarıda bırakarak mûsikî eğitimi için Berlin'e gitti. Burada Stern Konservatuarı ve Müzik Akademisi'nde okudu. Akademi'nin hocası olan Hugo Becker'in öğrencisi oldu. Bu sıralarda Almanya'da bulunan Ali Sezin ve Mahmut Ragıp Gazimihal'i tanıdı. Müzikolojiye yöneldi. Gazimihal'in aracılığı ile Curt Sachs, Hornbostel, Robert Lachmann gibi mûsikî bilginleri ile ilişki kurdu. Berlin Üniversitesi'nde ses arşivi ve folklor incelemeleri yaptı.” (Özalp, 2000: 275).

“1925 yılında Dâr-ül Elhan'a tanbur hocası olarak atandı, aynı zamanda solfej ve nazariyat okutuyordu. Yarım kalan öğrenimini tamamlamak için edebiyat fakültesine kaydoldu. Batı Mûsikîsini de aynı güçle çalışıyor, 1925 – 1927 yılları arasında Cemâl Reşit Bey ve Muhittin Sadak ile Union Française<sup>3</sup> konserlerine katılıyordu.” (Özalp, 2000: 275)

“İlk İstanbul Radyosu, Eyüp'ün Osmaniye semtinde yayın hayatına başlamıştı. Mesud Cemil burada yayın şefi, spiker, baş spiker, kadrolu sanatkâr, idareci olarak kapanıncaya kadar çalıştı. 1938 yılında bu günkü Ankara Radyosu

<sup>3</sup> Fransız Birliği (Union Française) : 4. Fransız Cumhuriyeti'ni başlatan, 1946 Anayasası'na kurulmuş siyasi ilişkiler sistemi (Encyclopedia Britannica, 15. Baskı, 1768)



devreye girince Türk Mûsikîsi yayın şefi olarak görev aldı. Türk ve Batı Mûsikîleri idari açıdan birleştirilince Müzik Yayınları Şefi oldu.

Nazmi Özalp, Mesud Bey'in yurt dışı gezilerinden şöyle bahseder. “Doğu Mûsikîleri Kongresi için 1932 yılında Rauf Yekta Bey ile Kahire’ye gitti. 1935’de Viyana’da konferanslar verdi. 1955’de Cevdet Çağla ile birlikte Irak Hükûmetinin daveti üzerine Bağdat’a giderek, 4 yıl süreyle Güzel Sanatlar Enstitüsü, Şark Mûsikîsi Bölüm şefi ve profesörü olarak çalıştı.1959 da İstanbul Radyosu’ndaki görevine geri döndü. UNESCO’nun 1960 yılında Paris’te düzenlediği Çağdaş Bestekârlar Festivali’ne katıldı. 31 Ekim 1963 günü vefât etti” (Özalp, 2000: 276)



Şekil 3.47: Dr. Alâeddin Yavaşca, Hakkı Derman, ayaktaki Mes’ud Cemil Bey.

**Kaynak:** <http://trtmuzik.net.tr/media/a4001022-9617-4f2e-9d2f-3b3d952a0156/208-Mesut%20Cemil%20ve%20Hakk%C4%B1%20Derman.jpg>.

Mesud Cemil, kemeñçe, tanbur, lâvta, keman, viyolonsel ve bağlama çalardı. Bazı kaynaklarda Mesud Cemil için “tanburu babasına erişemedi” ifadesine Dr. Nazmi Özalp şöyle karşılık verir.

“Mesud Cemil’i bu şekilde değerlendirmek hatalıdır. Her sanatkârı yetiştiği çağın şartlarına göre değerlendirmek, sanat anlayışını kendi takdirine bırakmak gerekir. Bu nedenle Cemil Beyin dünyasındaki sanat anlayışı ile oğlunun dünyası çok farklıydı. İlk gençlik yılları ayrı tutulursa O, Türk Musıkîsi’nin horlandığı ve en ağır suçlamaların yapıldığı yıllarda yetişti ve gelişti. Bu uygun olmayan ortamda yetişmesine rağmen, bu sazı babasının açtığı çığırda, O’nu aratmayacak bir üslubda çaldı. Hiç şüphesiz babasının bir kopyası olamazdı. Tanburu babası gibi değil kendi sanat anlayışının kalıpları içinde kullanarak, babasının bulunduğu zirveye yaklaşmıştır. Lâvta ve kemeñçe icrâsında o çizgiye yaklaşmamış olması doğrudur. Viyolonseli de Türk Sanat ve Batı Mûsikîlerinde aynı ustalıklı kullanmıştır. Ne yazık ki bu eşsiz icrânın akisleri, taş plaklarda, radyo arşivlerinde, ve kendisini dinleyen ve yıllar geçtikçe azalan mutlu kişilerin hâfızalarında kaldı.” (Özalp, 1986: 150)



Şekil 3.48: Mes'ud Cemil Klasik Koro'yu yönetirken.

**Kaynak:** <http://i.ytimg.com/vi/ORILcXp-jI0/0.jpg>.

Nazmi Özalp'in çalışmasından edinilen bilgiye göre, Cevad Memduh Altar, Mesud Cemil Bey'i şöyle tanımlar.

“...Klasik Türk Mûsikisi Eserleri, yalnız ses sanatı geleneklerimizin kendine mahsus izâna, icrâsına gereği gibi can vermekten ileri giderdi. Türk Mûsikîsi'nin dinamizmi O'nun elinde âdeta plastik bir vuzûha ulaşırdı. Daha doğrusu bu mûsikî bütün, iniş ve çıkışlarıyla yepyeni bir ifâde asilliğine ulaşmanın önemini taşırdı.” (Özalp, 1986: 150)

Bedii Fâik fikirlerini şöyle ifâde etmiştir. “...Mesud Cemil de lâvtadan bağlamaya ve tanburdan viyolonsele kadar, Şark'lı ve Garp'lı tam sekiz saza hükmeden, anlı şanlı bir müzik otoritesi gizlidir” (Yücebıyık, 1992: 61).

Dr. Mehmet Nazmi Özalp, Mesud Cemil hakkında şunları söylemiştir.

“Mesud Cemil, kemençe, tanbur, lâvta, keman, viyolonsel, bağlama, ve bağlamaya benzeyen halk sazlarını ustalıkla kullanırdı. Kendisi üzerinde durmazmış gibi görünmesine rağmen, O'nun asıl sazı hiç şüphesiz tanburdu. Tanburu babası gibi değil, kendi sanat anlayışının kalıpları içinde kullanır, babasının bulunduğu zirveye yaklaşmıştır. Lâvta ve kemençe icrâsında o çizgiye yaklaşamamış olması doğrudur” (Özalp, 2000: 281).

Yılmaz Öztuna'dan alınan bilgilere göre “...Viyolonseli de Türk ve Batı Mûsikîlerinde üstadça çalardı. Yaylı tanbur, lâvta ve kemençesi çok iyiydi” (Öztuna, 1990, C.1: 125).

Vasfi Rıza Zobu, Mesud Cemil'in sanatını “...çaldığı enstrumanlarla kâ'bına varılmaz<sup>4</sup> bir sanatkârdır” (Öztuna, 1990: 176) sözleriyle anlatır.

İhsan Özgen, Mseud Cemil'in lâvta üzerindeki hâkimiyetinden şöyle bahseder. “...bu meyanda lâvta da çalıyor. Lâvtanın özel mızraplarını biliyor. O'nun

<sup>4</sup> Kâ'bına varılmaz: Birinin derecesine, üstünlüğüne erişemez olmak. (Devellioğlu, 2007)

zamanına kadar ulaşmış olan lâvtanın folklorik değerlerinin de hepsine vâkıf bir kişi” (İncilli, 1991: 26).

Niyazi Sayın, Arzu Yücebiyık ile yaptığı Aralık 1991 tarihli özel görüşmede şunları söylemiştir. “Tanbur, kemençe, lâvta, viyolonsel gibi sazları çok güzel icrâ edebilen, çalabilen, babasından ayrı bir yoruma sahip biriydi. Hani mukayese etmemek lâzım. Babası ayrı bir güzellik, kendisi ayrı...”

### 3.3.6. Kenan Şavklı

1934 Yılında Mersin’de dünyaya gelen Yusuf Kenan Şavklı, Nazife Hanım ve Mustafa Bey’in ilk çocuğudur. 1945 yılında babasının mesleği gereğince İstanbul’a yerleşmiş ve bundan sonraki yaşantısına burada devam etmiştir.

Babası Mustafa Şevkli Bey, ud, kanun, tanbur gibi çalgıları ustalıkla çalmakta iken Kenan Şavklı babasının çalgılarına duyduğu ilgi ile birlikte haftanın belirli günlerinde evlerinde yapılan, aile yakınları ve babasının arkadaşları ile birlikte icrâ edilen müzikli toplantılara katılarak kendi müzikal gelişimine katkıda bulunmuştur.



Şekil 3.49: Kenan Şavklı “lâvta” ve Hasan Esen “rebab”.

**Kaynak:** <http://i.ytimg.com/vi/n6Rh6Y8dq8g/hqdefault.jpg>.

İlk çaldığı çalgı “ud” idi. Babasından aldığı ilk müzik eğitiminin sonucunda uşşak peşrevini çaldı. Daha sonraları çalgı yapım işine merak salan Kenan Şavklı, Uzunçarşı’daki saz imalathanelerine gidip nasıl yapıldığına dâir bilgi toplamaya başladı. Daha sonra Boas ve Bediros isimli ustaların yanında çırak olarak çalışmaya başladı ve gerek babasının içinde bulunduğu müzik çevresinden ve çırak olarak çalıştığı ustalardan aldıkları ile kendini geliştirmek hususunda arzu duymaya başladı.

Babasının yakın arkadaşı olan Marangoz Osman Usta vesilesi ile Yesâri Asım Arsoy ile tanışması hayatındaki köklü değişikliklerin başlangıcı olmuştur.

Yesâri Âsım ile yaptığı buluşmanın sonunda Belediye Konservatuari'na giderek gerekli tavsiye ve tebrikleri alan Şavklı, Tepebaşı'ndaki İstanbul belediye Konservatuari'na giderek oradaki hocalara kendini dinletmek istedi. Burhaneddin Ökte'nin dikkatini çeken Kenan Şavklı, Ökte'nin daveti ile evine giderek müzik eğitimi almaya başladı.

1954 yılına gelindiğinde TRT Yurttan Sesler Topluluğunun sınavına girmek üzere Halk Müziği alanında çalışmalar yaparak, Muzaffer Sarısözen, Refik Fersan, Mesud Cemil Bey, Cevdet Çağla, Yorgo Bacanos, Ahmet Yamacı, Hakkı Derman, Sâdi Işlay gibi önemli bir komisyonun karşısında icrâ ettiği sınavı kazanarak, Yurttan Sesler Topluluğu'nun ilk elemanlarından birisi oldu ve asıl branşı olan bağlama, cura icrâcısı olarak görev TRT'de görev yaptı.

“İstanbul Radyosu'nda, Türk Halk Müziği Topluluğu'nun dışında Türk Sanat Müziği Topluluğu ile de çalışarak, bu topluluklarda ud, tanbur, lâvta, yaylı tanbur gibi enstrümanlarla emisyonlarda ve konserlerde görev almıştır. Bu emisyonlarda, bilhassa imâl ederek Türk Müzik hayatına yeniden kazandırdığı “lâvta” enstrümanını ve bu enstrüman ile icrâ edilen özel bir repertuarı seslendirmiştir. Böylece, son derece başarılı olarak seslendirdiği lâvtayı kaybolmaktan kurtarmış ve geleneğin yaşamasına katkıda bulunmuştur.” (Gül, 2000: 9).

12.05 2000 yılında Orhan Dağlı, sanatçı ile ilgili görüşlerini bildirirken lâvta ile ilgili şu konulara değinmiştir.”Tanbur, ud imâl etmenin yanında, kaybolmakta olan “lâvta” sazını yapıp tanımamızı sağlamış ve kaybolmasını önlemiştir.” (Gül, 2000: 20).

Erkan Gül'ün 23.05.2000 yılında Mustafa Hisarlı ile yapmış olduğu söyleşide, Hisarlı, sanatçıdan şu şekilde bahseder.

“Biraz daha tanımak için yaklaştığımızda size yazdığı şiirleri okur. İsteğiniz devam ederse besteleri olduğunu öğrenirsiniz. Lâvta, tanbur çaldığını, hatta; bu sazların kendi imâlatı olduğunu yine alçak gönüllülikle anlatmaya çalışır.” (Gül, 2000: 21).

Feridun Darbaz'ın anlattıkları da bu bilgileri doğrulamaktadır.

“Kenan, yalnız bağlama ailesinin tüm enstrümanlarını ustalıkla çalmakla kalmamış, Türk Sanat Müziği enstrümanlarından tanbur, ud, lâvta gibi çalgıları da aynı ustalıkla çalmış bir kişidir.” (Gül, 2000: 23).

Erol Bingöl ile 25.05.200 yılında yapılan söyleşide Erol Bingöl'ün açıklamaları şöyledir.

“Çok yönlü bir sanatçı idi Halk Müziğinin yanı sıra Türk Sanat Müziği ile de ilgileniyor ve lâvta ile toplu programlarımıza katılıyordu.” (Gül, 2000: 24).

TRT İstanbul Radyosu, keman sanatçısı Kemal Caba, Şavklı'nın lâvta icrâsı ile ilgili şu sözlere yer vermiştir.

“...aynı zamanda tanbur, lâvta ve ud yapımcısı olan Kenan Şavklı ile o yıllar içerisinde kemen ve lâvta ile çeşitli saz eserlerini birlikte seslendirmekten büyük zevk duyardık.” (Gül, 2000: 25).

TRT İstanbul Radyosu Ney Sanatçısı Ahmet Gürsel, 30.05.2000 tarihinde Erkan Gül ile şu anısını paylaşmıştır.

“Hiç unutmam... Bir gün, radyonun koridorlarında gezerken kulağıma bir lâvta sesi geldi. Sesin geldiği tarafa yöneldiğimde Kenan Ağabeyim, o meşhur dolabının önünde lâvta çalıyordu. Gözümlle görmesem, kesinlikle Yahyâ Kemâl'in tâbiri ile “Tanbûri Cemil Bey çalıyor eski plakta” derdim...” (Gül, 2000: 26).

Bu konu ile ilgili son anekdot ise Fikret Karakaya ile yaşanmıştır.

“...Dostluğumuz ilerledi, O'nun lâvtası ile benim kemençemi bir araya getirdik, bir kayıt da yaptık. Lâvtacı Andon'un hüseyini peşrev ve saz semâisini çaldık.” (Gül, 2000: 27).

Neyzen Kudsi Erguner'in kişisel arşivinde bulunan bu kayıt, UNESCO kapsamındaki “*Conseil International de Musique*” için özel olarak 1979 yılında Kudsi Erguner tarafından bizzat kaydedilmiştir. Kenan Şavklı'nın lâvta ile yapmış olduğu ve içerisinde pek çok geçkiyi barındıran taksim giriş kısmındaki uşşak çeşnili bölüme bakıldığında, içerisinde Tanbûri Cemil Bey üslûbuna yakın motiflerin bulunduğu söylenebilir. Kenan Şavklı'nın kullanmış olduğu bu lâvtanın akordunun standartlardan daha tiz olduğu saptanmıştır. Bu sonuca göre lâ: 236 Hz olarak tespit edilmiştir. Giriş bölümü uşşak makamında başlayan bu taksim, Tanbûri Cemil Bey'in uşşak taksiminde olduğu gibi nevâ perdesi üzerindedir.

Taksim sonuna doğru 2/4 ritmik yapıya sahip bir müzikal tema ile ritmik bir yola girildiği gözlemlenmektedir. Bu ses kaydının sonunda, Tanbûri Cemil Bey'in muhayyer saz semâisi bulunmaktadır.

Cemil Bey'in icrâ üslubu ile alâkalı konular incelenirken dikkat edilen bazı önemli noktalar ile Kenan Şavklı'nın taksiminin dinlenmesi esnasında da karşılaşılmıştır. Bu noktaların Cemil Bey'in neredeyse aynı sağ el mızrap

hareketlerini ve sol el teknik yapısını (çarpma, glissando...) taşıdığı açıkça görülebilmektedir. Bu maddelerden bazıları örnek olması amacıyla nota ile gösterilmiştir.



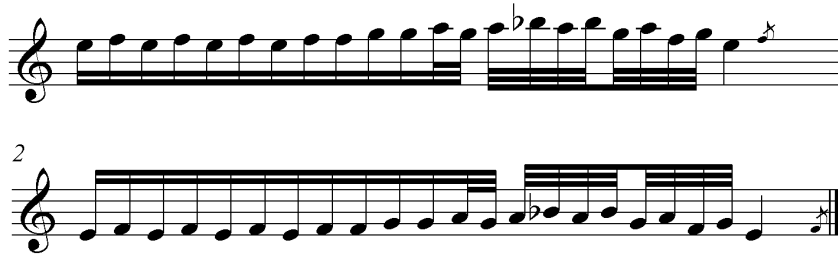
Şekil 3.50: Melodinin merdiven motif kullanarak inici şekli (47. Saniye).

Yukarıdaki örnek, Tanbûri Cemil Bey'in uşşak taksiminde ifâde ettiği bir motif ile pek çok açıdan örtüşmektedir. Bu tür cümleleri 16 dakikadan uzun süren bu geçkili taksimden pek çok farklı yerinde farklı makamlar üzerinde de uyguladığı görülebilmektedir.



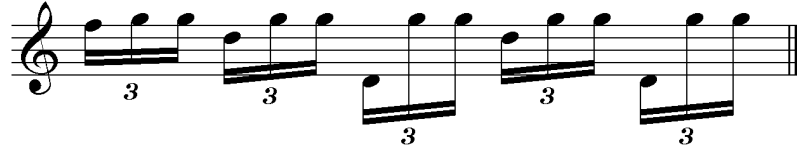
Şekil 3.51: Gövdeye parmak ile vurma (20. Saniye).

Aşağıdaki örnekte, 7. Dakikanın 14. saniyesinde ve taksimden ilerleyen kısımlarında, aynı melodinin farklı oktavlardan çalınması hususu burada açıkça göze çarpmaktadır. Tanbûri Cemil konusunda da özel olarak incelenen bu icrâ şekli Kenan Şavklı'nın, Cemil Bey icrâsına gösterdiği önemi burada açıkça göstermektedir.



Şekil 3.52: Aynı Melodinin farklı oktavlarda icrâsı (7.14. Saniye).

7. dakikanın 35. saniyesinde başlayan pedal seslere yani açıkta bulunan kalın tellere vurulması ile elde edilen bir çeşit çok seslilik olarak da ifâde edilebilen bir icrâ biçimi bulunmaktadır. Şavklı bu tür yapıyı taksimden çok defa icrâ etme yolunu seçmiştir.



Şekil 3.53: Açık tellere vurma (7.35. Saniye).

Çarpma icrâsını da neredeyse her motifin içine yerleştirdiği görülebilir. Şavklı, yaptığı çarpmaların çoğunu Cemil Bey'in tanbur ve lâvta ile gerçekleştirdiği çarpmalara benzetebilmesi de gıyâbi de olsa usta – çırak ilişkisinin açıklayan bir etkendir.

### 3.3.7. İhsan Özgen

1942 Yılında Şanlıurfa'da doğdu. Müzik ile tanışıklığı ortaokul yıllarında babasının ve arkadaşlarının evde yaptıkları meşk toplantılarında başladı. Daha sonraları Ankara'da devam eden hayâtı, lise yıllarında ud ve tanbur icrâ etmesi ile devam etti. “Özellikle tanbur dinlemek için İzzettin Ökte'nin TRT'de haftada bir verilen “İstanbul Soloları” adlı radyo programını tâkip edip, eş zamanlı icrâ ettiğini belirtmektedir.” (Bayram, 2009: 4). Lise eğitimini bitirdikten sonra, müzik okumanın aksine İstanbul Üniversitesi, Sosyoloji Bölümüne ardından da İktisat Bölümüne devam etti. Bu süreçte müzikten uzak kalmayıp çeşitli cemiyetler ve İstanbul Belediye Konservatuarı'nda görevler aldı. Öğrenciliği devam ederken İstanbul Radyosu'na girdi. Radyo giriş sınavını, o dönemde jüride bulunan Yavuz Özüstün şöyle nakleder.

“İhsan Bey, radyo sınavına ardı ardına tanbur, kemençe ve ud ile girdi. Jüride bulunanlar bu üç performansı da beğenip, üç enstrümanla İhsan Bey'in kazandığını duyurdular. Ancak radyodaki tanbur ihtiyacı dolayısıyla tanbur kadrosuna alındı” (Bayram, 2009: 5).



Şekil 3.54: İhsan Özgen – Lâvta icrâsı sırasında, Tanbûri Necdet Yaşar ile birlikte.

Üniversitenin bitmesi ile radyoyu bırakarak Ankara'ya döndü ve Ankara Radyosu'ndaki kemençe ihtiyacına karşılık burada 1977 yılına kadar kemençe sanatçısı olarak görev yaptı. 1977 yılında tekrar İstanbul'a dönerek Radyo'da ve Konservatuar'da çeşitli görevlerde bulundu. Konservatuar'da Tanbur, kemençe ve lâvta üzerine çeşitli araştırmalarda bulundu, dersler verdi.

Çevresindeki bir hocadan ders almaksızın özellikle Tanbûri Cemil Bey'in kayıtları izinde kendini geliştiren İhsan Özgen, 1991 yılında grubu "Bosphorus" ile birlikte Abdi İpekçi Barış Ödülü'nü aldı. Ve bu grubun diğer bir kurucu üyesi olan Nikoforos Metaksas ile birlikte Yunanistan Likavitos ve Herodion'da konserler verdi. Ardından 1992 yılında "Anatolia" grubunu kurdu ve çeşitli konserler verdi. 1993 yılında Hollanda'lı piyanist Guus Jansen ve saksafoncu Theo Leovendie ile birlikte Rotterdam, İstanbul ve Ankara'da doğaçlama çalışmalar yaptı. Amerika'nın çeşitli eyaletlerinde Türk Müziği alanında seminer ve konferanslar verdi.

Aşağıdaki örnekte İhsan Özgen'in, Tanbûri Necdet Yaşar ile birlikte T.R.T'de yayınlanmış olan lâvta – tanbur birlikteliği ile Tanbûri Cemil Bey'in Kürdîlihiczakâr Peşrevi icrâsı bulunmaktadır. İhsan Özgen'in lâvta icrâsı bu çalışma için Enver Mete Aslan tarafından notaya alınmıştır. İhsan Özgen'in Cemil Bey ekolü çerçevesindeki anlayışı ve "lâvta mızrabı" bu örnekte ifâde edilmeye çalışılmıştır.



# Kürdîlihiczâkâr Peşrevi

1. Hâne

İhsan Özgen'in Lâvta ile İcrâsı'ndan

Tanbûri Cemil Bey

Notaya alan: Enver Mete Aslan

Muhammes

Nota

İcrâ

4

7

10

14

Şekil 3.55: İhsan Özgen'in Lâvta ile İcrâsı'ndan notaya alan Enver Mete Aslan.

Bu çalışma için özel olarak yapılan 17.09.2014 tarihli söyleşide İhsan Özgen konu ile ilgili önemli noktalara özel olarak değinmiştir. (bkz. Ekler – İhsan Özgen İle Röportaj)

### 3.3.8. Mutlu Torun

1942'de Ankara Beypazarı'nda doğdu. İstanbul Erkek Lisesi'nden sonra, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Yüksek Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Sırasıyla, mandolin, ud ve klasik gitar çaldı. İleri Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Derneği ve Mûsikî Kültür Derneklerine devam etti, (öğrenci, korist, udi ve eğitimci olarak)

Andrea Paleologos, Pepe Rodriguez, Rafael Nogales ve Nino Ricardo'dan gitar, Cenan Akın ve İstemihan Taviloğlu'ndan armoni dersleri aldı. Cemal Reşid Rey ile armoni, kontrpuan ve kompozisyon çalıştı. Açılışından 2004 yılına kadar, İ.T.Ü. Türk Musıkîsi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim üyesi olarak görev yaptı. Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Müzik Bölümü'nde "Geleneksel-Türk Sanat Müziği" dersini başlattı. 1981-1983 arasında bu dersi verdi. Dernekler, resmi ve özel okullarda, ud ve klasik gitar dersleri verdi. Marcel Bitsch'in "Precis d'Hannonie Tonale" adlı kitabını tercüme etti. Şerif Muhiddin Targan'ın ud icrası ve besteleri üzerine inceleme (Boğaziçi Üniversitesi'nde konferans), Şevki Bey'in bestekârlığı üzerine incelemeleri (TRT için) vardır. "Ud Dersleri" adındaki ud metodunu hazırladı ve "Gelenekle Geleceğe" isimi ile bu metodu yayımlandı. Daha sonra bu eğitim çalışması Ud Metodu, Görerek Dinleyerek 1-2-3-4 olarak DVD ekleri ile piyasaya çıktı. "Türk Mûsikîsi için Form Bilgileri" (tür, biçim, yapı, üslup açısından) ve "Türk Mûsikîsinde Eser Analizi" adlı çalışmaları henüz yayımlanmamıştır. 1982'de Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı, Milli Kültür Özel İhtisas Komisyonu (Milli Mûsikî Alt Komisyonu) üyeliği yaptı. 1985 yılında, ortaokul ve liselerin müzik derslerinde Türk Mûsikîsinin (THM-TSM) de yeterli oranda (% 50) yer aldığı müfredat programlarının hazırlanması çalışmalarına iştirak etti. Bu amaçla Talim ve Terbiye Dairesi'nde kurulan komisyonun üyelerindendir.

İcracı olarak, Bosphorus Topluluğu'nda, Aka Gündüz Kutbay (Ney), Cüneyd Orhon (Kemençe), Niyazi Sayın (Ney), İhsan Özgen (Kemençe), Erol Deran (Kanun), Ruhi Ayangil (Kanun) gibi sanatçılarla ikili, üçlü enstrüman grupları ile çalgı müziği eserleri seslendirmiş, TRT yayınlarına katılmış, yurtiçi ve yurtdışı konserler vermiştir. Kalan müzik etiketi ile 2001 yılında "Buluşmalar", 2009 yılında ise Buluşmalar 2 "Karışık "Düşünceler adlı ikinci albümünü yayınladı. Eserlerinden 32 tanesi ödüle lâyık görülmüştür. Hâlen, Haliç Üniversitesi Konservatuar, Türk Mûsikîsi Bölümü'nde Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır.



Şekil 3.56: Mutlu Torun.

**Kaynak:** Fotoğraf, bu çalışma için Enver Mete Aslan tarafından çekilmiştir.

Mutlu Torun, lâvta ile ilgili fikirlerini ve kendisinin lâvta ile olan yakınlığını araştırmak adına, 08.12.2014 tarihinde bu çalışma için yapılan söyleşide fikirlerini soru-cevap tarzındaki mülakattan ziyade sohbet şeklinde ifade etmeyi uygun bulmuştur.

Lâvta icracısı ya da kendi tabiri ile lâvtazen olmadığını ifade eden Mutlu Torun, bu çalgıya yakınlığını gitar çalan, ud çalan aynı zamanda tanbura uzaktan da olsa hayranlığı olan bir kişi olması sebebiyle olduğunu açıklamaktadır.

80’li yıllarda TRT için yapılmış olan ve Cinuçen Tanrıkorur’un takdîm ettiği programın kayıtları elimizde bulunan Mutlu Torun bu televizyon programındaki kayıt için “o da çıkmasaydı benim lâvtacılığım da yoktu herhalde” ifadesini kullanır.

Mutlu Torun, kendisinde bulunan lâvtanın, tanbûri Dürri Turan’ın oğlu Merhum Münir Turan’a ait olduğundan bahseder. Geçmiş yıllarda Münir Turan’ın ud ve lâvta çaldığını aynı zamanda çeşitli ziyaretlerde Münir Turan,’dan makara bant kayıtları edindiğini ve karşılıklı sohbet ve icrâlarda bulunduğunu bildirir. Ayrıca Torun’un ifadesinde Münir Turan, Cemil Bey’in taksimlerini iyi derecede çalabilmekteydi.

Mutlu Torun, İhsan Özgen’in lâvta icrâcılığı konusundaki düşüncelerini şöyle ifade etmiştir

“İhsan Özgen de lâvta çalacak olursa en iyi çalacak olan kişidir, çünkü O’nun ne kadar güzel tanbur çaldığını biliyorum, çok güzel ud çaldığını da biliyorum, lâvta da zaten ikisinin arasında olduğu için ikisine de aynı mesafede durabilen bir kişidir İhsan, zaten zamanımızın Cemil Bey’i olarak da

düşünülebilecek bir kişidir. Ama bu programda (TRT) İhsan'ın kemençesi vardı, Şehvar Beşiroğlu çeng çalıyordu, ve Refik Kaya da ritm çalıyordu”

Lâvta icrâsının gelişim süreci ile ilgili çalışmalardan şöyle bahseder.

“Ben aslında Cemil Bey'in uşşak taksimının notasını yazdım, ud metoduna da koydum, kürdîlihiczakâr taksimi de yazdım, ben onları udda çalışıyordum belki lâvta da da çalışmış olabilirim bir miktar ama lâvtayı nasıl çalıştığımı doğrusu şu anda ben hatırlamıyorum. Fakat O programda İhsan'ın bana “tremolo da yap” dediğini hatırlıyorum. Zaten tremolo lâvtanın kendi çalma üslûbunda da vardır.”

Mutlu Torun lâvtaya olan yakınlığını gitar çalmasına bağlamaktadır. Bu konudan şu şekilde bahseder.

“Benim lâvtaya olan yakınlığım gitar çalmamdan, tellere bir arada (akor) vurabilmenin sayesinde olabilir, bir başkasına nazaran bende daha fazla istek olabilir, fakat bu durumda batı müziği akorlarına dayanan, majör – minör gittiği zaman Türk Müziği'nin bozulduğunu çok iyi biliyorum. Tonal duygu uyandırdığı zaman hoş gelmiyor. Bağlamada ve tanburda olduğu gibi dem seslerin ve pedal seslerin olması Türk Müziği üslûbunu daha çok ortaya koyuyor. Eğer Cemil Bey'in çaldığı akorda kürdîlihiczakâr çalıyorsan, kaba rast ve yegâh sesive rast sesi de hatta bunların hepsine vurabilirsin. Zaten şunu da düşünüyorum, Cemil Bey neden nevâ teli üzerinde yapmış uşşak taksimi, eğer yerinde yapsa bu kadar iyi söylemezdi saz. Nevâ'da kalınca tabî ki çok iyi söylüyor, armonikler de işin içine giriyor, gerçi armonik açısındanuddaki armonikler kadar tınlama lâvtada o kadar fazla çıkmıyor.” (Mutlu Torun ile özel görüşme, 8.12.2014).

Torun, lâvtayı kalınca bir ud mızrabı ile çaldığını belirtmiştir.

### **3.3.9. Fırat Kızıltuğ**

Yazar, şâir ve bestekâr olan sanatçı, Bayburt'da doğdu. 1957 yılında Trabzon öğretmen okulunu bitirdikten sonra, yurdun çeşitli yerlerinde ilkokul öğretmenliği ve fotoğrafçılık yaptı. Müzik bilgilerini İstanbul Belediye Konservatuvarı ve İleri Türk Müziği Konservatuvarı'nda ilerletti. Viyolonsel, solfej ve usûl dersleri aldı. 1956 – 1966 yılları arasında İleri Türk Müziği Konservatuvarı Derneği'nde viyolonsel çaldı, ders verdi ve genel sekreterlik yaptı. 1963 – 1976 yılları arasında Münir nûreddin Selçuk yönetimindeki İstanbul Belediye Konservatuvarı İcrâ Heyeti'nde yer aldı. İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nda 1976 – 2000 yılları arasında viyolonsel çaldı. 2000 yılında emekliye ayrıldı. Kendisiyle çok zaman müzik yapan, beraber çalıştığı yakın arkadaşı Mutlu Torun, Kızıltuğ'un mandolin, mandola, gitar ve ud da çaldığını söylemiştir.



Şekil 3.57: Fırat Kızıltuğ.

**Kaynak:** Prof. Dr. Ayhan Sungar tarafından çekilmiş fotoğraf, Fırat Kızıltuğ'un kendi arşivinden alınmıştır.

Şiir ve yazıları 1983 yılından itibaren Türk Edebiyat Dergisi, Kardeşlik, Kubbealtı Akademi Mecmûası, Bizim Külliye dergilerinde çıkmaya başladı.

Önce Vatan, Ayyıldız gazetelerinde, internette yayınlanan “sanatalemi.net” ve “medeniyetimiz.com” sitelerinde köşe yazarlığı yapmaktadır.

#### Eserleri

Koro ve Türk Müziği Orkestrası için Tuyuğlar-I 1980 ve Tuyuğlar- II 1982

Kalbe Giden yollar 1983

Hikmetler-I 1984

Aydınlık-85 1985

Muhayyer ilâhî 1992

Hisar Mevlevî Âyini 1988

#### Şiir Kitapları

Bir Dane Bir Dane (1990), Bayburt Şikesteleri (1996),

Oğuz Destanı (1994),

Kitab-ı Yâve (Hicivleri, 1998), Mavi Karanlık (1999).

#### Mûsikî Hikâyeleri

Dildeste (Bestekârlar, şairler ve şiirler üzerine, 2001),

Satrançnâme (2004)

Dilbeste Bestekârlar, şairler ve şiirler üzerine, 2005).

### **Hâtıraları**

Bandodan Klâsik Müziğe (2003)

Çocuk Şarkıları

Çocuklara Müzik

Fırat Kızıltuğ ile 30.10.2014 yılında bu çalışma için özel olarak yapılan görüşme sonucunda Kızıltuğ, konu hakkında pek çok görüş bildirmiştir.

### **3.3.10.Özgen Gürbüz**

15 Nisan 1951 tarihinde Amasya - Merzifon'da dünyaya geldi. Annesi, Fehmiye Hanım, babası Ankara Atatürk Lisesi emekli müdürlerinden Hüseyin Gürbüz'dür. Ailenin ilk çocuğu olan Özgen Gürbüz'ün bir kız, bir erkek kardeşi vardır. İlkokulu Posof, Konya ve Kastamonu – Devrekani'de, Ortaokul ve liseyi Kastamonu Abdurrahman Paşa Lisesinde parasız yatılı olarak tamamladı. Bir yıl Ankara Hukuk Fakültesine devam etti. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi İnşaat Mühendisliği Bölümü mezunudur.



Şekil 3.58: Özgen Gürbüz.

**Kaynak:** Özgen Gürbüz'ün kişisel arşivinden, 31.12.2014 tarihinde aşınmıştır.

- 1976 -1977 yıllarında İstanbul Belediye Konservatuarı İcra Heyetinde Tanbur Sanatçısı,

- 1977 -1979 yılları arasında Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosunda Tanbur ve ses sanatçısı,
- 1979 -1984 yılları arasında Ankara Radyosu'nda Tanbur Sanatçısı,
- 1984 -1986 yılları arasında Suudi Arabistan'ın Medine şehrinde “Kutlutaş–Enka” Firmalarının toplu konut projelerinde Mühendis ve Saha Genel Koordinatörü,
- 1990- 2005 yılları arasında T.R.T. Müzik Dairesi Türk Sanat Müziği Müdürü olarak çalıştı.

Halen T.R.T. Müzik Dairesi Başkan Yardımcılığı görevini yürütmektedir.

1987 yılında yapılan T.R.T.-TÜTAV T.S.M. Beste Yarışması ve daha sonraki yıllarda, başta TRT olmak üzere, çeşitli Valilikler, Belediyeler ve diğer kuruluşlarca açılan çok sayıda beste ve ses yarışmalarının şartnamelerini hazırladı. Yarışma kurullarında Başkanlık, üyelik, Genel Koordinatörlük ve yarışmaların (canlı) Televizyon final programlarında şeflik yaptı.

TRT'de Sınav, Araştırma, Denetleme, Repertuar ve Özel Danışma Kurullarında, Başkanlık ve üyelik görevleri yaptı. Spiker, sesçi, tonmayster vd kadrolarda kuruma yeni alınan personelin kurum içi eğitimlerinde öğretmenlik görevleri yaptı.

T.R.T. T.S.M. Repertuarının yurdumuzda her yerde aynı-tek numara sistemine geçilmesini bizzat projelendirerek kendi Müdürlüğü döneminde hayata geçirdi.

13 yıl devam eden T.R.T. Türkiye Amatör Ses Yarışmalarının Proje önerisi ve yarışmanın yürütülmesi, kendisi tarafından yapıldı.

T.R.T. T.S.M. Çocuk ve Gençlik Korolarının kurucusu Şefi ve eğiticisi olarak hizmet verdi. Uluslararası 38. ICANAS Kongresinde Türk Müziği Bölüm Sorumlusu ve Panel Başkanı olarak hizmet verdi.

Ankara Radyosunda Koro Şefi, Tanbur ve Lâvta Sanatçısı ve T.S.M. Çocuk Korosu şefi, T.R.T. Yönetim Kurulu kararıyla, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarında, öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır.

T.R.T. tarihinde T.S.M. dalında satışa çıkarılan ilk Repertuar kitaplarının ilk kaset ve CD projeleri kendi Müdürlüğü döneminde gerçekleştirildi. Kullanılan

materyalin seçiminde, prodüksiyonun her aşamasında, kitapçıkların yazılmasında 1. derece görev yaptı.

T.R.T. Ankara Radyosunda 2008 yılında yayınlanan“Gençlere T.S.M.” adlı Radyo programının danışmanlığını ve sunuculuğunu yaptı.

T.R.T. Ankara Radyosu T.R.T. Nağme ve Radyo-4 kanallarında yayınlanan “Sesimiz Sazımız” ve “Stüdyo Ankara” adlı canlı Radyo programlarının 4 yıl süreyle danışmanlığını ve sunuculuğunu yaptı.

Müziğe mandolin ve keman çalan babası ile sesi güzel olan annesinin teşvikleriyle başladı. Ortaokulda melodika mandolin, akordeon çalmasını, ODTÜ öğrenciliği sırasında Tanbur ve Ud çalmasını kendi kendine öğrendi. Erol Sayan ve Cınuçen Tanrıkorur’un koro derslerine katıldı. Konservatuar yıllarında Necdet Yaşar, Bekir Sıtkı Sezgin ve Aka Gündüz Kutbay ile birlikte müzik icra etme ve onlardan yararlanma şansına ulaştı.

Ercüment Berker, Nevzat Atlığ, Cafer Açı, Cüneyt Orhon, İsmâil Baha Süreksan, Kenan Yomralı, Saim Konakçı, Yılmaz Pakalınlar, Zihni Derçin gibi değerli şahsiyetlerin teşvik, destek ve yardımlarını gördü.

Özgen Gürbüz ilk bestesini 1968 yılında Lise son sınıfta okurken yaptı. Hicaz makamında olan bu şarkı T.R.T. Repertuarında olup; “Ne hallere düşer insan sevince” ilk mısraıyla başlamaktadır.

Tanbur, lâvta, orta derecede ud ve piyano, kemençe çalan Özgen GÜRBÜZ’ ün Aralık / 2014 ayı itibariyle, T.R.T. Repertuarında 27, toplam olarak ise 40 civarında eseri bulunmaktadır.

- 1991 yılında yapılan "Türk Müziği Çevre Çocuk Şarkıları Yarışması" nda sözleri de kendisine ait olan “Dünyamız Güzel” mısraıyla başlayan Hicaz makamındaki Çocuk şarkısı ile üçüncülük ödülünü paylaşmıştır.
- Sözlerini Uğur GÜR’ ün yazdığı “Bana Gel, Sevgilim Ol” isimli Hicaz makamındaki şarkısıyla, “Milliyet Gazetesi 1995’in En Sevilen 10 Şarkısı” Anketinde dokuzunculuk ödülü almıştır.
- Sözleri ve Müziği kendisine ait olan “Kömür Gözün Aklım Aldı Aklımı Balam” isimli Nihavend şarkısıyla “Milliyet Gazetesi 1991’in En Sevilen 10 Şarkısı” Anketinde dokuzunculuk ödülü almıştır.



- Söзlerini Uğur Gür'ün yazdığı “Beni Gönlüne Alsan Orda Uyuyup Kalsam” isimli Rast şarkısıyla “Milliyet Gazetesi 1998’in En Sevilen 10 Şarkısı” Anketinde Mansiyon ödülü almıştır.

“Türk Müsıkîsinde kullanılan koma aralığının frekansına ilişkin bir araştırma”,

“Bir Halk çalgısı üzerine perde analizi”,

“Uşşak Makamı dizisinde kullanılan ikinci derece üzerine bir araştırma” adlarını verdiği ve Türkiye’de dalında ilk olan ve o yıllarda yurdumuza yeni giren ve yalnız ODTÜ’de bulunan Bilgisayarlardan yararlanarak araştırmalar ve çalışmalar yapmış, bu çalışmalardan ilk ikisi teksir halinde, sonuncusu ise “T.R.T. Müzik Dairesi Yayını” olarak 1983 yılında bastırılmıştır.

T.R.T. Türk Sanat Müziği Çocuk ve Gençlik Korolarında, Hacettepe Üniversitesi Hazırlık ve Öğrenci Korolarında ve birçok derneğin TSM Korolarında Şef olarak müziğimize hizmet etmiş olan Özgen GÜRBÜZ; İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musıkisi Devlet Konservatuarınca düzenlenen I. ve III. Türk Müziği Sempozyum’larına ve Kültür Bakanlığı’nca düzenlenen I. Türk Müziği Kongresine bildiriler sundu ve konuşmacı olarak katıldı.

1990 yılında, o zamanki adıyla Sovyetler Birliği’nin Sverdlovsk Kentinde düzenlenen Çocuk Festivalinde, TRT TSM Çocuk Korosunu yönetti.1997 yılında Güney Kore Seul kentinde düzenlenen “Pi’ri Festival” inde; Türk Musıkisi nazariyatı üzerine, İngilizce olarak ve Lâvta-Ney çalgılarıyla uygulama da yapılarak Koreli müzik adamlarına konferans sundu. Festivale katılan Türk delegasyonunun başkanlığını yaptı. Kore Kültür bakanı ile birlikte, etkinliğe katılan bütün sanatçıların temsilcisi olarak kapanış konuşmasını yaptı. Birçok yabancı ülkede Müziğimizi temsil etti. Özgen GÜRBÜZ; MESAM (Türkiye Musıki Eseri Sahipleri Meslek Birliği) üyesidir (Taşan, 2009).

Lâvta metodu üzerine çalışmaları olan, Gürbüz, Sap boyu 7’li olan eski tip lâvtaların oktav saplı lâvtaya dönüşümü adına yaptığı çalışmayı şöyle özetlemiştir.

“O yıllarda geleneksel–eski lâvtalarda sapın bittiği yerdeki ses, İnce do - tiz çargâh sesi idi. Benim elimde böyle bir örnek lâvta var. Hatta,bugün de geleneksel sap boyuna göre lâvta yapan ustalar var.Lâvtayı yıllar sonra yeniden canlandırmak için, Yılmaz Pakalınlar ve rahmetli Saim Konakçı ile çaba gösterdiğimiz sıralarda,ben rahmetli Lütiye Sami Gül’e rica ederek, İnce re - tiz Neva sesini sap üzerinde çıkarabilmek amacıyla sap boyunu yeteri kadar uzattırdım.Bu durumda, çok önemli olan re - tiz nevâ perdesini uddaki gibi klavyeye geçmeden daha net bir sesle elde ettik.Ancak tel boyu uzadığı ve teller re - nevâya çekildiği için, sesler biraz sertleşti. Bu da bize, sesi daha çok tanbur tınısına yaklaştırabilme imkânı verdi.

Zaten en büyük üstadımız Tanbûri Cemil'in harika icralarında da bunu duymaktaydık." (Özgen Gürbüz, Lâvta Metodu, (basılmamıştır) 2013)

### 3.3.11.Murat Aydemir

Klasik Türk musikisinin genç kuşak saz sanatçıları arasında yer alan Murat Aydemir, 1971 yılında Almanya'nın Hannover şehrinde doğdu. İlköğreniminden sonra 1982'de girdiği İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü'nden, 1992 yılında ikincilikle mezun oldu. Necip Gülses<sup>5</sup> ile başladığı tanbur eğitimini, mezuniyetine kadar aynı hocayla sürdürdü. Gerek sazında, gerekse sanat anlayışında, hocasından aldığı eğitim ve yönlendirmeye tâbi oldu.

Türk musikisi icra tekniğinin en önemli isimlerinden biri olan Tanburi Cemil Bey'in etkisindeki çalışmalarını, okul ve okul sonrası sanat hayatında da sürdürdü. 1989'da, Devlet Sanatçısı Prof. Dr. Necdet Yaşar tarafından kurulan ve yönetilen, Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'nda bir yıl süreyle misafir sanatçı olarak çalıştı. Bu dönemde Tanbûri Cemil Bey'i ve oğlu Mesut Cemil'i hem ekol hem de tını olarak günümüzde temsil eden Necdet Yaşar'dan üslup, teknik, tını, makam, taksim, taksimde kompozisyon, ajilite ve bunun gibi daha birçok konuda ders alma şansına erişti.

Aydemir, farklı zaman ve mekânlarda Bekir Sıtkı Sezgin, Alaeddin Yavaşca, Erol Deran, İhsan Özgen ve Cinuçen Tanrıkorur gibi günümüzün önde gelen Türk musikisi sanatkarlarıyla birlikte konserler verdi. Ayrıca solo, ikili ve üçlü gruplarla çok sayıda televizyon programı yaptı ve konser etkinliklerinde bulundu.

1990'dan beri, Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nda tanbur sanatçısı olarak müzik çalışmalarını sürdüren sanatçı, koronun yurtiçi ve yurtdışı konserlerinde tanburuyla görev aldı.

Murat Aydemir'in Kanada'da bulunan Golden Horn plak şirketi tarafından basılmış olan ve Türkiye'de de Kalan Müzik tarafından yayınlanan, Kemeñçevî Derya Türkan ile birlikte yaptıkları Ahenk adlı bir albüm çalışması bulunmaktadır. 1997'den beri Cengiz Onural ve Derya Türkan ile beraber kurdukları İncesaz topluluğu ile çalışmalarını sürdürmektedir. Beste çalışmalarını da bulunan sanatçı, tanburun yanı sıra lâvta da çalmaktadır.

---

<sup>5</sup> Necip Gülses: TRT İstanbul Radyosu tanbur sanatçısı, besteci. İhsan Özgen'in tanbur öğrencisi.

Lâvta icrâsını Cemil Bey'in önderliğinde gelişen tanbur üslubu ile harmanlayan Murat Aydemir, Fırat Kızıltuğ tarafından yeni neslin en iyi lâvta icrâcısı olarak gösterilir. İstanbul Lâvtası metodu üzerine çalışmalarını sürdürmektedir.



Şekil 3.59: Murat Aydemir, Lâvta – Derya Türkan, Kemençe – Necdet Yaşar, Tanbur.

**Kaynak:** <http://www.murataydemir.com/resim/18.JPG>.

Murat Aydemir'in yayımlanmış CD'leri

- Derya Türkan'la beraber “Ahenk” (1997) - Golden Horn (Amerika'da), Kalan Müzik (Türkiye'de) ve “Ahenk 2” (2008) - Golden Horn (Amerika'da), Kalan Müzik (Türkiye'de)
- Salih Bilgin'le beraber Nevâ (2002) - Kaf Müzik ve Nevâ 2 (2006) - Kaf Müzik
- İncesaz'la beraber tamamı Kalan Müzik tarafından yayınlanan sekiz albüm yaptı: Eski Nisan (1999), İkinci Bahar (2000), Eylül Şarkıları (2002), İstanbul'a Dair (2004), Mazi Kalbimde (2005), Elif (2007), Kalbimdeki Deniz (2009), Yollar (2011)
- Kendi adıyla Kalan Müzik'ten bir tanbur solo albümü çıkardı (2008)
- Reza Samani ve Volkan Hürsever'le beraber Murat Aydemir Trio (2011) - Kalan Müzik
- Ertan Tekin ve Çağ Erçağ ile birlikte Itri & Bach

## 4. AKORT ÇEŞİTLERİ VE UYGULAMALI SUNUMU

Bu bölümde ifâde edilmeye çalışılacak olan konuları iki başlık altında toplamak mümkündür. Bunlardan birincisi tarihi süreçte ustaların tercih ettiği akort sistemleri ve bu sistemlerin sağladığı olumlu imkanlar ve problemler. Diğer bir konu ise bunların dışında icrâ verimliliği açısından olası olan sistemlerin hangi makamlarda fayda sağlayabileceği ve aynı zamanda icrâcıya rahatlık içerisinde gerçekleştirebileceği bir icrâ olanağı hususudur. Bu farklı akort sistemleri incelenirken başvurulan yöntem öncelikle eserleri icrâ ederek karşılaşılan artı ve eksilerin analizi şeklinde planlanmaktadır. Aşağıdaki konularda her akort sistemi için seçilmiş ve icrâ edilmeye hazır bir makam ve bu makam için hazırlanmış bir taksim veya eser mevcuttur.

### 4.1. Günümüze Kadar Kullanılmış Olan Akort Sistemleri

Bu çalgı için belirlenmiş, ve bu güne kadar süre gelen yolculuğu esnasında kullanılmış iki farklı akort çeşidi bulunmaktadır. Gerek çalgının yakın olduğu repertuar, gerek ise fiziki yapı (sap boyu, perde sistemi) gibi etkiler göz önüne alınarak oluşturulan ve yıllarca kullanılan bu iki sistem ile çok başarılı icralar gerçekleştirilmiş olduğu yazılı ve sesli kaynaklarda karşımıza çıkmaktadır. Bu iki akort sistemi aşağıdaki gibidir.

#### 4.1.1. Re – Sol – Re – Sol (Nevâ – Rast – Yegâh – Kaba Rast)

Konu başlığındaki tellerin isimleri, ince tel başta olmak üzere kalına doğru adlandırılmıştır. Lâvtanın en çok kullanılan akordudur. Tanbûri Cemil Bey'in kullandığı akort şeklidir. Elimizde kaydı bulunan uşşak ve kürdîlihiczakâr taksimler bu akort ile icrâ edilmiştir.

Rast perdesinde karar veren makamlar için çok uygun olan bir sistemdir. Rast perdesinden iki adet açık teli barındırdığı gibi bu tür makamların güçlü perdesi

olarak sıklıkla karşılaşılan “nevâ” ve “yegâh” perdesi de yine açık tel ahengi ile bu sistemde yer almaktadır.

Özet olarak ifâde edilecek olur ise, iki adet sol ve iki adet re sesi ile hiçbir perdeye baskı yapmadan sadece açık tellere dokunulması ile de birinci derecesi “sol” olarak duyulan bir beşli aralık ortaya çıkabilmektedir. Bu da yukarıda da belirtildiği gibi, nihâvend, kürdîlihicazkâr, hicazkâr, rast, mâhur, sûzinâk gibi makamların icrâsında zenginlik ve kolaylık sağlamaktadır. Buna ek olarak segâh ve hüzzam makamlarının icrâsı da aynı şekilde bu akort sistemi ile uyumludur.

Bu sistemin diğer bir açık teli olan “re” sesi ise yegâh perdesinde karar veren makamların kolaylıkla icrâ edilebilmesini sağlamaktadır. Ferahfezâ, sultâniyegâh, yegâh, gibi makamların yanı sıra yukarıda da bahsi geçen rast kararlı makamların yegâh perdesine göçürülmüş halleri esnasında da bu akort sistemin verimli olduğu yapılan icrâlarda görülmüştür. Fakat yegâh kararlı icrâlarda görülen bir eksiklik şöyle ifâde edilebilir. Yegâh kararın 5. derece sesi yani güçlüsü bu sistemde açık tel ile elde edilememektedir. Yani açık telde dügâh perdesi mevcut değildir. Bu da icrâcı için problem teşkil etmese de rast karar ile kıyaslandığında açık tellerden elde edilen âhengin az da olsa elde edilememesi demektir.

Aşağıda notası verilmiş olan örnek eserde, hicazkâr makamı akorda olan uyumluluk bakımından özellikle seçilmiştir. Aynı zamanda İstanbul Lâvtası üslubunu yansıtmayı düşünen sirto formu da, rum ezgilerinden izler taşıyan melodik ve ritmik yapısıyla bu konuyu destekleyici nitelikte olduğu düşünülmektedir.

# Hicazkâr Sirto

Kemâni Sebuḥ  
(? - 1890)

1. Hâne

5

9

13

17 Teslim

21

25

29

33 2. Hâne

37

41

45

Şekil 4.1: Hicazkâr Sirto – Kemâni Sebuḥ.

2  
49 3. Hâne

53

57

61

Şekil 4.1 (devam): Hicazkâr Sirto – Kemâni Sebuḥ.

Yukarıdaki eserin icrâsı sırasında icrâcı tarafından kullanılan ve notanın üzerinde bulunmayan ritmik yapılar, fazladan vurulan mızrap darbeleri ve tam anlamı ile “akor” kelimesinin karşılığı olmayan pek çok ses, yani çok seslilik diyebileceğimiz gerekli fazlalıklar bulunmaktadır. Akorlar kuruluş yapısı itibariyle armonik kaygı taşımamaktadırlar. Bu sebeple ortaya çıkan farklı ahenk de İstanbul Lâvtasının üslubu hususunda açıklayıcı olabilmektedir. Özet olarak melodi devam ederken diğer açık tellerin de kullanılması esnasında, klasik armoni kuralları geçerli olmayıp, icrâcının zihnindeki kaygı sadece üslûbun ifâde edilebilmesi adına yaşanan çabadır.

Eğer bu bahsi geçen nota dışı sesleri de daha anlaşılır bir hâle getirmek adına nota üzerinde göstermek gerektiğinde aşağıdaki nota yazımı ile açıklamanın doğru olacağı düşünülmektedir.

Kemâni Sebuḥ’a ait olan Hicazkâr Sirto, üslûbu ifâde eden tüm süslemeleri ile sadece 1 hâne olarak tekrar yazılmıştır. Nota üzerinde belirtilen lâvta üslûbuna ait süslemeler, Enver Mete Aslan’ın lâvta icrâsından alınmıştır.

# Hicazkâr Sirto

1. Hâne

Kemâni Sebuğ  
(? - 1890)

1. Hâne

Nota

İcrâ

3

5

7

9

Şekil 4.2: İcrâ – nota farklılığı – Enver Mete Aslan'ın icrâsı ile.



The image displays three systems of musical notation for a piece in the Ege region. The first system (measures 11-12) shows a melody in the upper voice and a bass line with accents. The second system (measures 13-14) includes a triplet and a glissando. The third system (measures 15-16) shows a melody and a bass line with a sequence of up and down bow strokes.

Şekil 4.2 (devam): İcrâ – nota farklılığı – Enver Mete Aslan’ın icrâsı ile.

Aşağıda notası bulunan örnek, Ege Yöresi’nde sık rastlanan “zeybek” tarzında bestelenmiş bir çalışmadır. Kürdîlihicazkâr makamının özelliklerini tam olarak yansıtmadığı düşünüldüğünden rast perdesinde kürdî olarak isimlendirilmiştir. Aksak usûlünde olması da ayrıca Rum folklorü ve Ege yöresinin karşılıklı etkileşimlerini daha net yansıtabilmesi içindir. Bütün bunlara ek olarak, lâvtanın re-sol-re-sol akorduna uygun bir perdeden yazılmış olması ve belirtilen metronom hızında icrâ edilebilmesi durumunda, lâvta mızrabı ile dem- pedal sesler birlikteliğinin açıkça ifâde edilebileceği düşünülmektedir.

# Zeybek

RAST PERDESİNDE KÜRDÎ

Aksak

Enver Mete Aslan  
4.1.2015

♩:66

1

2

3

4

5

6

7

8

Taksim

Şekil 4.3: re-sol-re-sol akordunda zeybek tavrını ifâde edebilmek için yazılmış beste.

#### 4.1.2. Re – Sol – Do – Fa (Nevâ – Rast – Kaba Çargâh – Kaba Acemaşîran)

Mes'ud Cemil'in Mûsikî Mecmua'sında yayınlanan makalesinde de açıkça belirtildiği gibi "alto" akordu olarak da tabir edilen bu akort sisteminin icrâdaki yeri açıkça görülebilmektedir.

Yine makamsal olarak bakılacak olursa acemaşîran makamının önemli noktalarını üzerinde taşıyan bir açık tel dizilimi ile karşılaşılmaktadır. Tiz durak (acem) parmak baskısı ile elde edilse de durağın bir oktav altındaki kaba acem aşîran perdesi ve makamın 5. derecesi açık tel olarak sistemde bulunduğundan başta da ifâde edildiği gibi acemaşîran dizisi icrâsında oluşan ahenk açıkça kendini belli etmektedir. Acemaşîran perdesindeki majör karakterli tüm diziler için de uygun bir ortam sağlar ki, rast ve mâhur makâmındaki eserlerin, acemaşîran perdesine göçürme yolu ile bir tanini pestten icrası, aynı âhengin yakalanabilmesi konusunda zorluk yaşanmayacağına göstergesidir.

Minör yapıdaki nihâvend dizisinin, bir tam ses petse göçürülerek "acemaşîranda nihâvend" ifadesi ile icrâsı da şöyle kıyaslanabilir. Öncelikle karşılaşılan zorluk nihâvend dizisinin si bemol perdesi barındırmasıdır. Göçürme sonucunda bu si bemol perdesi la bemol olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum da 2. tel üzerinde 1. parmağın baskısını gerektirmektedir. Ancak buna karşılık 1. telde bulunan mi bemol perdesi de ciddi bir ekstansiyon<sup>6</sup> gerektirmektedir. Bu durum da icrâcıyı, bir tanini pest nihavend icrâsının daha uygun bir akort biçimi ile icrâ edilmesi husûsunda arayışlara girmesine yol açacaktır. Bu sistemdeki nihâvend dizisini şöyle özetleyebiliriz ki, re-sol-re-sol sisteminde icrâ edilecek olan acemaşîranda nihâvend, re-sol-do-fa sistemine göre icrâcıya daha fazla hareket serbestliği sunmaktadır.

Kürdîlihiczâkâr dizisi bu çerçevede incelenecek olursa, icracıya yaşatacağı zorluklar, yukarıda nihavend için ifade edilen zorluklardan daha da fazla olduğu görülebilmektedir. Bunu sebebi ise kürdîlihiczâkâr dizisinin ikinci derecesinde bemol olması yani başka bir ifâde ile 1. ve 2. derece arasının yarım ses olmasıdır. Özetle bu akort sistemi için en verimli yapının, acem aşîran perdesinde icrâ edilebilecek olan majör karakterli makamlar olduğu yapılan incelemeler ile sabitlenmeye

---

<sup>6</sup> Ekstansiyon: Parmakların bulunduğu bölgeden daha da ileri açılmak için zorlanması yoluyla, basması gereken perdelerden daha ileri perdeler basmasıdır.

çalışılmaktadır. Yukarıda nihavend ve kürdîlihiczakâr makamları ile anlatılmaya çalışılan örnekler, pek çok makam ve pek çok karar perdesi değiştirilerek çoğaltılabilir.

Yukarıda bahsi geçen makamlar, açık tel kullanılmadan icrâ edilen ve zorluk teşkil eden makamlar olduğu kabul edilir ise, asıl olarak anlatılmaya çalışılan konu şöyle özetlenebilir. Bu tür makamlar ile karşılaşıldığı takdirde icrâcının çalgı üzerinde uygulayacağı kolaylaştırıcı yol, diğer tellerin kullanılması yerine, pozisyon değişimi yoluyla bir tel üzerinde tizleşmek ve ya pestleşmek yoluyla icrâyı gerçekleştirmenin fayda sağlayacağı noktasındadır.

Bu akord sistemini anlatabilmek amacıyla icrâ edilmesi planlanan, Fâize Ergin'e ait, acemaşîran şarkı.

**Acemaşîran Şarkı**

Kime hâlim diyeyim, kime feryâd edeyim

Tanbûri Fâize Ergin

Düyek

4

6

8

11

13

saz

saz

saz

Şekil 4.4: Acemaşîran makamında şarkı.

## 4.2. Günümüze Kullanılması Uygun Olabilecek Akort Sistemleri

İcrâ edilebilen eserler sorgulandığında, karar perdesine gör belirlenmiş belli makamların icrasına verim sağladığı düşünülen iki akort sistemi yukarıda incelenmeye çalışılmıştır. Bu bölümde ise bu tür belli makamların çerçevesinin genişlemesi adına tel gerginliklerinde bazı değişikliklere gidilmesi planlanmıştır. Bu sayede sadece rast, yegâh ve acemaşîran değil, düğâh ve hüseyini ya da 4.1. bölümünde belirtilen diğer akordların da içine dahil olabileceği bir sisteme ulaşabilme amaçlanmaktadır.

### 4.2.1. Re – Sol – Re – la (Nevâ – Rast – Yegâh – Kaba Düğâh)

4.1.1. numaralı bölümde ifâde edilmeye çalışılan sisteme göre, çalgının 4. teli olan en üstteki telinin bir tanini incelenmesi yoluyla kaba rast perdesinin kaba düğâh perdesine çekilmesi yoluyla elde edilmesidir. Bu işlem lâvtanın sadece 1. teline uygulanacağı için fazla vakit almadan, icracının kısa sürede bu değişimi gerçekleştirilebileceği düşünülmektedir. Örnek olarak, konser esnasında, iki eser arasında bile bu işlem gerçekleştirilebilir.

En kalın telin kaba düğâh olması durumunda, düğâh kararlı makamların icrasında kolaylık sağlanması amaçlanmaktadır. En üst ve açık tel olarak icrâcının elinde bir la sesinin bulunması ise, bam tele vurma ihtiyacı esnasında parmak baskısı kullanılmadan elde edilecek bir la sesinin hazırda bulunması rahatlığını sunmaktadır. Lâvtanın en alt teli hariç tutulursa, diğer üç tel ile bir ud akordu gibi 4'lü aralığı yakalanmış olacaktır. Yine bu sistemde düğâh durağının yanında yegâh ile karar veren makamların icrâsında yaşanacak kolaylıklar 4.1.1. numaralı maddede bahsi geçen sistemi de aynen taşımaya devam ettiği görülmektedir.

Re-Sol-Re-Sol bahsinde örnek olarak gösterilmiş olan “Kürdî Zeybek” bu bölümde de özellikle örnek olarak seçilmesi uygun görülmüştür. Rast perdesindeki icrâsının ardından gerçekleşen akort değişimi ile birlikte aynı eserin düğâh perdesindeki icrâ üslubu anlatılmaya çalışılmıştır.

# Zeybek

## DÜĞÂH PERDESİ'NDE KÜRDÎ

Aksak

Enver Mete Aslan  
4.1.2015

♩:66

1

2

3

4

5

6

7

8

Son

Taksim

The musical score is written in 9/4 time (Aksak) and consists of 8 staves. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The first staff starts with a treble clef and a 9/4 time signature. The second staff has a key signature change to one sharp (F#). The fourth staff has a repeat sign and a fermata. The fifth staff ends with a double bar line and the word 'Son'. The eighth staff ends with a double bar line and the word 'Taksim'.

Şekil 4.5: re-sol-re-lâ akordunda zeybek tavrını ifade edebilmek için yazılmış beste.

# Melodik Etüd

"Tılsım"

Enver Mete Aslan

Şehnaz

Şekil 4.6: Şehnaz makamında, düğâh kararlı melodilerin icrâsı için bestelenmiş melodik etüd.

## 4.2.2. Re – La – Mi – la (Nevâ – Dügâh – Hüseyini Aşîran – Kaba Dügâh)

1978 yılında lâvta çalmaya başlayan Özgen Gürbüz, bu çalgı ile yaşanan bazı zorlukların üstesinden gelmek amacıyla yaptığı çalışmalar sonucunda bu akort sisteminin icrâyaya uygunluğu ile ilgili sonuca varmıştır. (Özgen Gürbüz ile özel görüşme - 2014) Gürbüz bu konuyu şu şekilde ifâde eder.

“Çocuklar ve bayanlar için, uzun olmayan sapı ve perdeli olması itibariyle, lâvtanın en uygun çalgı olduğunu savunmaktayım. Bu birlikte çalıştığımız öğrenciler üzerinde de tesbit ettiğimiz bir gerçek olarak karşımıza çıkmıştır. Eski-geleneksel akort sisteminde aralıklar; alt telden yukarı tele doğru; 5’li-5’li-4’lü şeklinde-alt iki sıra Keman gibi, en üst tel ud gibi olurken, ben, sazın daha kolay çalınabilmesini sağlamak üzere, geleneksel akort sistemi dışında bir uygulamayı başlattığımı belirtmek isterim. Buna göre, benim sisteminin aralıkları 4’lü-4’lü-5’li şeklinde olmakta, örnek vermek gerekirse, alt 3 sıra tel ud gibi 4’lü olarak, en üst tel keman gibi 5’li olarak akortlanmaktadır. Bu sistem daha sonra benden alınarak birçok kişi tarafından kullanılmaya başladı. Hatta ilk önce eski akort sistemi başlayıp daha sonra benim önerdiğim sistemle devam edenler oldu. Bir gerçeği de göz ardı etmemek gerekir ki eskiden bazı makamlar için bağlamada olduğu gibi lâvtada da farklı sistemler kullanılmıştır. Ancak, 1978 yılında lâvta çalmaya başladığım ilk yıl, mevcut lâvtalar benim önerdiğim akort sisteminde değildi. Kullanılan 5’li aralıklar ve tel boyunun uzunluğu nedeniyle şedd-iaraban gibi artık ikililerin çok kullanıldığı

makamlarda normal boylardaki çocukların ve bayanların parmaklarının perdelere yetişememelerine yol açmaktaydı.” (Özgen Gürbüz, Lâvta Metodu (basılmamış) 2013)

Bu akort sisteminde göze çarpan en önemli özellik hüseyini aşîran perdesinin açık tel ile duyurulabilmesidir. Dolayısıyla bu durak perdesinde karar veren makamların icrasında yaşanacak olan kolaylıklar da ortaya çıkmaktadır. Türk Müziğinde, hüseyini aşîran perdesinde karar veren makam sayısı pek fazla olmasa da göçürme ihtiyacı ile düğâh kararlı makamların hüseyini aşîran perdesine göçürülmeleri ile uşşak, hüseyini, muhayyer, tahir, bûselik, şehnaz, hicaz... gibi sık kullanılan makamların da bu perdeden icrâ edilmesi sıklıkla karşılaşılan bir konudur.

Bu sistem de yukarıdaki madde gibi ud ile kıyaslanacak olursa, lâvtanın en alt üç telinin ud akordunun bir kısmı ile aynı olduğu görülebilir. Aynı zamanda açık telde iki adet düğâh perdesi olması sebebiyle 4.2.1. maddede bahsi geçen düğâh kararlı makamların icrası burada da benzer bir rahatlıkla gerçekleşebilmektedir.

Sol kararlı makamların da bu akort sisteminde kolaylıkla icrâ edilebilmesi yolunda bazı geçiş noktaları bulunmaktadır. 3. Telde bulunan rast perdesi bu tür makamların karar perdesi olarak kullanıldığı takdirde, re – la – mi – la sistemi ile pek çok makamın icrasında yaşanan zorlukların ortadan kalktığı gözlemlenmektedir.

Ud icrâcıları için de aynı kolaylık söz konusudur. Udun en alt teli olan sol (gerdâniye) perdesi, 2. ve 3 tellerde de tam dörtlü aralığın korunarak akordun düzenlenmesine alışık olan ud icrâcılarının, lâvta çalmaları durumunda, pek uzak olmadıkları bir akort sistemi ile karşılaşmalarını mümkün kılacaktır.

Bu akort sisteminde, tel gerginliklerinin olumsuz etkileri olabilecek bir nokta olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmaya konu olan akort sistemleri arasında en tiz ve gergin yapıya sahip bu akort sistemine göre, alttan ikinci tel ve en üst tel olan “lâ” sesleri, normalde “sol” perdesi gerginliğine alışık olan çalgının fizîki yapısına zamanla zarar verebilme ihtimalinin de düşünülmesi gerekmektedir. Çalgı üzerinde bulunan gerginlik sonucu oluşacak olan basınç ile sapta hareketlenme ve öne doğru eğilme (sap atması) kaçınılmaz olabilmektedir. Bu sebeple, mukâvemeti daha fazla olan ağaçların kullanılması ve “lâ” sesine çekilecek olan tellerin imâlatında dikkat edilecek hususlar bu problemlerin önlenmesi yolunda birer adımdır. Tel kalınlığı tercihinde dikkat edilecek husus, genellikle kullanılan 1006 numaralı alttan ikinci telin yerine daha ince tellerin imâlatı ve icrâcı tarafından tercihi söz konusu olabilir.



Bu sertlik ve gerginliğin müziğe yansımaları da nüans eksikliği ya da nüansların istense de ifade edilememesi gibi problemleri şeklinde olabilmektedir. Bu tür problemler, icracının performansını sergileyeceği konforlu bir ortamın yok olması anlamına gelebilmektedir.

## Sûzidil Peşrevi

Devr-i Kebir

1 Hâne ve Teslim

Tanbûri Ali Efendi

5

8

11

15 Teslim

18

Şekil 4.7: Hüseyinîaşîran perdesindeki makamların icrasına örnek – Sûzidil Peşrevi.

### 4.2.3. Re – La – Mi – Sol (Nevâ – Dügâh – Hüseyinî Aşîran – Kaba Rast)

Bir önceki konunun (4.2.2.) son paragrafında da bahsi geçen rast perdesinde karar veren makamların icrasında etkili olacağı düşünülmüş bir akort sistemidir. 3. ve 4. tel arasında büyük altılı aralık bulunmaktadır. Rast kararlı makamlarda açık telde kaba rast perdesini icracıya sunmuş olsa da, melodik yürüyüş esnasında bu büyük altılı aralık, özellikle Türk Müziği anlayışında alışık olmadığı parmak atlamaları icracının karşısında bir engel olarak görülebilir.

Kemençe ve tanbur gibi çalgılarda kalın tel yegâh olarak akortlanmıştır. Bu sistemden hareketle, yegâh perdesine doğru yapılan inici hareketler esnasında hüseyinî aşîran ve yegâh perdesi arasındaki ikili aralığın kullanımı esnasında

zorluklar yaşanabilmektedir. Bu zorluğun sebebi ise büyük altılı aralıdır. Lâvtaya dönülecek olursa, 3. açık tel olan, mi sesinin basılmasının ardından yegâh perdesine ulaşılması, 4. parmağın ileriye doğru açılmasını ya da pozisyon değişimini gerektirmektedir. Eğer bu durum, aynı anlayışta, mi değil de mi bemol sesi ile gerçekleştirilmek istenirse ortaya çıkan zorluk daha da artarak hiç açık tel kullanmadan gerçekleşecek ve ciddi anlamda kondisyon gerektirecektir. Sonuç olarak, bu akort sisteminin yegâh kararlı makamlarda verimli olamayacağı sonucu görülebilmektedir.

## 5. SONUÇ

Bu çalışma sürecinde ulaşılmaya çalışılan hedeflerin iki ana başlık altında toplanmasının uygun olduğu düşünülmektedir. Bunlardan birincisi üslûb meselesidir.

Geçmiş icrâcılar incelendiğinde, elde bulunan kısıtlı materyal ile İstanbul lâvtasının icrâ üslûbunda ulaşılan nokta ve bu noktaya nasıl gelindiği konusunda da metodik bir yol izlenmesi koşuluyla, somut bilgilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu inceleme metodu, ustaların icrâlarının dinlenmesi, notaya alınmış icrâların notalarına ulaşılmaya ve son olarak icrâda gerçekleşen faaliyetlerin bu dökümanlar üzerinde tespiti şeklinde uygulanmaya çalışılmıştır.

Üslûb ile ilgili varılan nokta şöyle özetlenebilir. Tanbûri Cemil Bey'in bestekârlığı ve tanbûriliği konusunda olduğu gibi lâvta icrâsı da kendisinden sonra gelen pek çok icrâcıya yol gösterici niteliktedir. Cemil Bey neredeyse, tanburu ile yapabildiği virtüoziteyi lâvta üzerinde uygulamış bulunmaktadır. Bu virtüozite lâvtanın fizîki imkanları dahilinde olup, "Cemil Bey'in Lâvta İcrâsı" bölümünde de iki taksimnin analizi ile açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır.

İki taksim incelendiğinde Cemil Bey'in lâvta ve müziğe kazandırdıkları açıkça görülebilmektedir. Lâvtanın solo bir çalgı haline gelmesi de Tanbûri Cemil Bey ile mümkün olduğu, varılan sonuçlar arasındadır. Cemil Bey'in tanbûriliği ise bu lâvta üzerindeki melodik yürüyüşlerin ustalıklı ifâdesinde büyük rol oynamaktadır. Daha öncesinde oyun havaları ve köçekçelerde önemli bir yeri olan bu çalgının ritmik ve çok sesli yanına ek olarak melodik tarafının da gelişmesi yine Cemil Bey'in ortaya koyduğu tavır ile mümkün olduğu göze çarpmaktadır.

Bu icrâ üslubunun kuşaktan kuşağa aktarılması hususunda Mutlu Torun İhsan Özgen için şöyle belirtmiştir. "Zamanımızın Cemil Bey'i olarak düşünülebilecek bir kişidir" (Torun, 8.12.2014) Bu da gösterir ki İhsan Özgen'in kemençe, tanbur ve ya lâvta icrâsında Cemil Bey'in etkilerine rastlamamak mümkün değildir.

Aynı konuya Kenan Şavklı ile devam edilecek olursa, Şavklı'nın lâvtası ile Tanbûri Cemil'in taksimlerini ustaca taklit edebildiği anlaşılmaktadır. Kenan Şavklı'nın elde bulunan taksiminde, Cemil Bey'in kullandığı motifleri ve teknik

yapıların aynısını bizzat uyguladığı görülebilmektedir. Kenan Şavklı'nın lâvta ile birlikte icrâ ettiği ve hayatının önemli bir bölümünü oluşturan Halk Müziği çalgılarından olan bağlama ve cura da, lâvta icrâsındaki hâkimiyetine destek olduğu düşünülebilir. Mızraplı bir çalgı olması ve buna ek olarak sap yapısı sebebiyle taşıdığı benzerlikler göz önüne alındığında, tezene tavrı ve lâvta ilişkisi birbirlerini destekleyici rol oynadığı düşünülmektedir.

20. Y.Y.'ın ilk çeyreğinde başlayan ve sonrasında da gelişen Cemil Bey icrâ üslûbunun, icrâcıları ne derece etkilendiği, kaçınılmaz bir gerçek olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmada sonuç olarak ulaşılmaya çalışılan diğer bir husus ise akort meselesidir.

Lâvtanın mevcut akordu ile kullanımının yanında küçük değişiklikler ile elde edilmeye çalışılan 3 adet farklı akort sisteminin de icrâya katkıları araştırılmış ve olumlu sonuçlara ulaşılmaya çalışılmıştır.,

Cemil Bey ile birlikte bu döneme yaklaştıkça karşılaşılan lâvta icrâcılarının kullandıkları akort sistemleri, bir tanesi ağırlıklı kullanılmak koşuluyla iki farklı sistem olarak ifâde edilebilir.

İstanbul Lâvtası için tercih edilen makamların sayılarını fazlaştırmak, çalınabilir repertuarı genişletmek amacı ile tel gerginliklerinin değiştirilip akordun farklı bir yapıya dönüştürülmesi bu çalışma esnasında denenmiş ve belirli şartlar altında faydalarının kaçınılmaz olduğu sonucuna varılmıştır.

Değişimler sonucunda 3 ayrı akort sisteminin kullanılabilir olduğu konusunda karar varılmıştır. Böylece bu güne kadar çalınmış makamlara ek olarak pek çok makamın icrâsının da mümkün olabildiği görülmüştür.

Yukarıda bahsedilen belirli şartlardan bir tanesi şu şekildedir. Akordu değiştirme esnasında bazı tellerin tizleşmesi bazı tellerin ise pestleşmesi gerekmektedir. Şu anki fizîki yapı sebebi ile pestleşmede sorun çıkmasa bile tellerin tizleşmesi anında gerginliği bu gücü kaldıramayabilmektedir yada o an bu değişiklik gerçekleşse bile telin zamanla yorulması ve kopma yaşanması söz konusu olabilmektedir. Re – lâ – mi – lâ bahsinde de ifâde edildiği gibi, bu gerginliğin hem çalgıya sap atması şeklinde vereceği olumsuzluk ve ardından icrâcıya yaşatacağı rahatsızlık ile müziğe olan negatif etkilerin ayrıca müzakere edilmesi faydalı olacaktır.

Bu akort değişimleri sayesinde bu güne kadar rahatlıkla icrâ edilmiş rast, yegâh, segâh ve acemaşîran kararlı makamlara ek olarak düğâh, hüseyini aşîran, eviç kararlı makamların da icrâsında olumlu yönde gelişmeler saptanmıştır.

### **Öneriler**

- Başta Tanbûri Cemil Bey olmak üzere ustaların icrâları, mümkün olduğu kadar çokça dinlenmelidir.
- Üslûbun gelişimi adına öncelikle ustaların taksimleri dinlenerek notaya alınmalı ve başta taklit ile icrâ yoluna gidilmeli daha sonra üzerine eklenecek katkılar üzerinde çalışmalar yapılmalıdır.
- Lâvta üslûbunun geleneksel yapısını devam ettirebilmek amacı ile Halk Müziği ve bu müziğin içerisinde bu üslûba yakın yörelerin tezene tavırları incelenmeli, icrâ edilmeye çalışılmalıdır.
- Milli Eğitim Bakanlığı bünyesindeki üniversite öncesi, ilk ve orta öğretim kurumlarındaki müzik derslerinde, müfredat dahilinde öğrencilerin bilinçlenmesi adına İstanbul Lâvtası'na yer verilmelidir.
- Lâvta metodu konusunda çalışmalar yapılmalıdır.
- Bu yazılı çalışmalar, mümkün ise ses ve görüntü kayıtları ile desteklenmelidir.
- Lâvtanın gelişimi adına akademik platformlarda bilgi paylaşımında bulunulmalı, makale, sempozyum ve kongrelerde yer alması hususunda çaba gösterilmelidir.
- Geleneğin devamı adına çalışmalara da ayrıca yer verilmelidir.
- Tavsiye edilen bu yeni akort sistemleri üzerine lâvta için geliştirici etüdler yazılmalıdır.
- 2, 3 ve 4 lâvta için çoksesli eserler ve etüd niteliğinde konser parçaları bestelenmeli.
- TRT ve Kültür Bakanlığı Koro ve Toplulukları içerisinde yürütülen müzik çalışmalarında, İstanbul Lâvtasına yer verilmeli ve icrâ esnasında bu çalışmada bahsi geçen akort sisteminden faydalanması sağlanmalıdır.
- Devlet Konservatuarları ve özel müzik okulları gibi müzik eğitimi veren kurumlarda bu çalgının eğitimi için yeterli olanaklar sağlanmalıdır.

- Konservatuarların, Çalgı yapım bölümleri ile bu çalgı üzerinde ustalık seviyesinde özel çalışan yapımıcılar ortak çalışma yapmak adına birleşmelidir.
- Bu ortak çalışmalar, çalgının ölçülerindeki standardizasyonun sağlanması ve dünya standartlarında çalgı imâlâtı adına olmalıdır.
- Tel imal eden kurum veya kişilerin icrâcılar ile ortak çalışarak, teldeki yüksek gerginlikleri kaldırabilecek güçte tel imal edilmesi yolunda adımlar atılmalıdır.

## 6. KAYNAKLAR

- Açın, C. (1995). *Organoloji*, İstanbul: Yenidoğan Basım Evi.
- Açın, C. (1995): *Türk ve Batı Enstrümanlarının Form ve Akustik Projeleri*, İstanbul: Emek Basım Evi.
- Ak, A.Ş. (2009). *Türk Müsikîsi Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aslan, E.M. (2011). *Ud Alıştırmaları – Ud Exercises*, İstanbul: Pan Yayınları
- Aydın, D. (2009). *Mes'ud Cemil Bey ve Türk Müsikîsine Katkıları*, İstanbul: Lisans Bitirme Çalışması.
- Bayram, E. (2009). *İhsan Özgen'in Kemençe İcrâsının Teknik Özellikleri*, İstanbul: İTÜ Bitirme Ödevi.
- Bitmez, M. (1990). *Cemil Bey'in Tanbur İcrâsının Özellikleri*, İstanbul: Yüksek Lisans Tezi.
- Bruguiere, P., Dugot, J., Laloue, C., Maniguet, T. (2009). *Cite De La Musique*, Paris.
- Cemil, M. (2002). *Tanbûri Cemil'in Hayatı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Cemil, M. "Kaybolan Türk Sazı Lâvta", *Musikî Mecmuası*, Sayı 274, s.4.
- Çolakoğlu Sarı, G. (2013). "Kültürel Kimliğin Giritteki Üç Sembolü: Lira – Lâvta ve Dans", *International Journal of Social Science*, Volume 6, Issue 3, p.855-866.
- Demirhan, P. (1948). "Türk Musikîsi Hakkında" *Türk Musikisi Dergisi*, Sayı 6, (Sayfa 5).
- Devellioğlu, F. (2007). *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara.
- Farmer, H.G. (1937). *Turkish Instrument Of Music in The 17. Century*, Glasgow: The Civic Press.
- Farmer, H.G. (1999). *Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları*, (Çeviren: İlhami Gökçen), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gazimihal, R.M. (1961). *Musiki Sözlüğü*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- Gazimihal, R.M. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Gedik, B. (1998). *Lâvta'nın Tarihçesi ve İcrâcıları*, İstanbul: Lisans Bitirme Çalışması.
- Goldron, R. (1966). *Naissance de l'opéra et du style concertant*, Lausanne.
- Gül, E. (2000). *Kenan Şavklı Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Lisans Bitirme Çalışması.
- Gürbüz, Ö. (2013) *Basılmamış Lâvta Metodu – Ders Notları*, Ankara.
- İncilli, M. (1991). *Mesud Cemil'in Taksimleri*, İstanbul: İ.T.Ü. Bitirme Ödevi.
- Kalender, C. ve Keskin, L. (2010). *Uzun ve Kısa Sap Bağlama Eğitimi*, Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Kam, R. F. *İzahlı Müzik Notları-Nazmi Özalp Arşivi*
- Özalp, M.N. (1986). *Türk Mûsikisi Tarihi*, Ankara: TRT Müzik Dairesi, Basılı Yayınlar Md.
- Özalp, M.N. (2000). *Türk Mûsikisi Tarihi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özkaya, E. (1989). *Ud'un bugünkü durumu ve ileride yapılacak çalışmalar için geliştirilmesi*, İstanbul: Yüksek Lisans Tezi.
- Özmen, G. (2010). *Lâvta Yapımı (Tarak Balkon Sistemli Yapımı)*, İstanbul: Lisans Bitirme Çalışması.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, 2 Cilt, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sağ, A. ve Erzincan, E. (2009). *Bağlama Metodu*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sarı, A. (2009). *Türk Müziği Çalgıları*, İstanbul: Mûsiki Dergisi Yayınları.
- Taranç, B. (2007). *İki Kıyının Müziği*, Ankara: Ürün Yayınları.
- Taşan, T. (2009). *Amasya'da Mûsikî ve Türk Müziği'nde Amasyalı Sanatçılar*, Amasya: Amasya Valiliği.
- Torun, M. (1996). *Gelenekle Geleceğe-Ud Metodu*, İstanbul: Çağlar Yayınları.



Uluç, M.Ö. *Müzik İşaretleri ve Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Uzunçarşılı, İ.H. (1977). *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Müsîkî Hayatı*, Ankara: Belleten Yayınevi.

Yücebıyık, F.A. (1992). *Mesud Cemil'in Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Yüksek Lisans Tezi.

<http://www.lutesandguitars.co.uk>, Erişim Tarihi: 10.10.2014

<http://www.metmuseum.org/>, Erişim Tarihi: 05.06.2014

<http://www.museumofworldmusic.com>, Erişim Tarihi: 11.03.2014

<http://www.vanedwards.co.uk/>, Erişim Tarihi: 23.07.2014

<http://www.murataydemir.com>, Erişim Tarihi: 01.09.2014

<http://trtmuzik.net.tr>, Erişim Tarihi: 23.08.2014

## **EKLER**

**Ek 1:** İhsan Özgen İle Röportaj (17.09.2014)

**Soru 1** – Bu güne kadar olan lâvta icrâlarınızda hangi akort biçimini tercih ettiniz?

**Özgen** – Lâvta akordu olarak inceden kalına kullandığım akort sistemi, Cemil Bey'in de kullanmış olduğu akordun aynısıdır.

1.tel : Nevâ 2. Tel: Rast 3. Tel: Yegâh 4. Tel: Kaba Rast

**Soru 2** – Genelde nasıl bir mızrap ile icrânızı gerçekleştirdiniz ?

**Özgen** – Kalın ve sertçe bir ud mızrabı kullanmayı tercih ederim.

**Soru 3** – 20. Yüzyıl başlarında revaçta olan bu çalgının günümüze gelindikçe yok olmasının sebepleri sizce nedir ?

**Özgen** – Gerek çalınma kolaylığı, gerek ise lâvtaya göre ses hacmi açısından, mızraplı çalgı olarak ud ön plana geçmiştir diyebiliriz.

**Soru 4** – Tanbûri Cemil Bey'in lâvta icrâsı konusunda neler söylersiniz ?

**Özgen** - Tanbûri Cemil Bey, lâvtayı solo bir saz olarak ele almış ve plaklara sadece uşşak ve kürdîlihiczâkâr makamında taksim doldurmuştur. Bu iki eserle lâvtanın bütün mızrap şekilleri ve pozisyonları hakkında bizlere zengin birer örnek bırakmıştır.

**Ek 2: Fırat Kızıltuğ İle Röportaj (30.10.2014)**

**Soru 1** – Lâvta çalgısının (Türk Müziği'nde kullanılan) ortaya çıkışını hangi döneme bağlıyorsunuz? Ya da mevcut bir çalgının (ud, tanbur kopuz) değişime uğramış bir başka şekli olarak görülebilir mi?

**Kızıltuğ** – Elimizde biri Fârâbî'nin, biri Safiyyüddîn Urmevî'nin olmak üzere iki ud çizimi var. Araplar Al-ud sazını, Kuzey Afrika ve Cezayir üzerinden İspanya'ya Endülüs Emevî devletine ulaştırmışlar.

Al-Ud, Batı dillerinde laute, luth, lute şekillerinde isimlendirilmiş. Batılılar, gitar ortaya çıkmadan önce sazın sapına perde bağlamışlar Özellikle gezgin çalgıcıların sazı olmuş. Biz, Orta Avrupa ülkelerini zaptettiğimiz zaman, lâvtayı Edirne ve İstanbul saraylarına getirmiş ve cariyeye sazı olarak kullanmışız. Tampere sisteme göre kullanılan perde bağlarını da Türk Mûsikîsi'nin makam sistemine göre düzenlemişiz. Evliyâ Çelebi de kitabında lâvta'dan bahsediyor. Sarayları tasvir eden, gravürlerde çizilen saz “ud” değil, lâvta'dır. Zaten lâvtanın sapı tanburun tam yarısıdır. 14. Asırda Avrupa'da lâvta var. Antonio Vivaldi konçertolar yazmıştır. Gövde bakımından ud, sap ve perde bakımından tanbur sazının değişime uğramış şeklidir diyebiliriz.

**Soru 2** – Lâvtayı hangi akort sistemi ve nasıl bir mızrap ile (plastik, yumuşak, bağa, boynuz...) icrâ ettiniz.

**Kızıltuğ** – Mes'ud Cemil'in bir makalesi vardır “Kayıp Türk Sazı Lâvta” Bu makalede Mes'ud Bey, lâvtanın akordunu tamamen alto keman (viyola) akordu gibi düşünmüş. Aşağıdan yukarıya, lâ-re-sol-do olarak lâ ve re telleri sol anahtarı ile, sol ve do telleri ise portenin üçüncü çizgisine konan do anahtarı ile gösterilmiştir.

Ama İhsan Özgen ve Mutlu Torun ile yaptığımız çalışmalarda en alttaki tel nevâ, ikinci tel rast, üçüncü tel yegâh, dördüncü tel olarak kaba rast düzenini kullandım. En iyi mızrap “bağa” mızraptır.

**Soru 3** – Çalgının ahengini bozmadan yapılan akort değişikliklerine sıcak bakar mısınız?

**Kızıltuğ** – Güzel müzik yapılması şartı ile akort mesele değildir. Nevâ-rast-yegâh-kaba rast akordu ile kürdîlihiczâr makamında çok iyi sonuç alınır.

**Soru 4** – Tanbûri Cemil Bey'in lâvta icrâsı hakkında neler söylersiniz.

**Kızıltuğ** – Cemil Bey olağan üstü bir deha. Lâvta O'nun zamanında sadece usûl tutan bir saz iken, Cemil Bey, lâvtaya solo saz mertebesi kazandırmıştır.

**Soru 5** – Dönemin kabasaz takımında genelde oyun havaları ve köçekçelerde kullanılan bu çalgının yeri sizce neresidir?

**Kızıltuğ** – Bir çalgının yeri, icrâcısının kudreti ile orantılıdır. Her yerde kullanılabilir. Ben lâvta için “suit” yazdım. Kötü bir kayıt olmasına rağmen üst üste kayıt ile bu eseri Fikret Kızılok kaydetti. Ayrıca TRT 2’de Ben, Serhan Aytan ve Münir Nûreddin Beken üç lâvta ile sözsüz karcığar köçekçeleri çalmıştık.

## 7. ÖZGEÇMİŞ

İzmit'te doğdu. İlkokul Ortaokul ve liseyi İzmit'te tamamladı. 1992 yılında İzmit Belediye Konservatuvarının ud bölümüne girdi.1996 yılında birinci olarak mezun oldu. 1997 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nı kazandı ve Bir yıl boyunca eğitim gördü. 1998 yılında İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın Kompozisyon Bölümü'nün açtığı sınavları kazanarak eğitimine İ.T.Ü. de devam etti. 2000 yılında İzmit Belediye konservatuvarında Ud ve Türk Müziği Solfej öğretmeni olarak göreve başladı. Aynı zamanda çeşitli sanatçıların kaset, CD ve sahne çalışmalarına ud sanatçısı olarak eşlik etti. Şahin Ecevit, Mehmet Emin Bitmez ve Prof. Mutlu Torun ile Ud, Yavuz Özütsün, Feridun Öney ve Doğan Dikmen İle Türk Müziği Nazariyatı, Prof. Mutlu Torun, Prof. Dr. Selahaddin İçli, Prof. Emin Sabitoğlu, Faris Akarsu ile Kompozisyon Dr. Nail Yavuzoğlu ile armoni çalıştı. Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca ile ve Prof. Mutlu Torun ve Prof. Erol Deran ile Yüksek Lisans ve Sanatta yeterlik sınıfında çalıştı

Yurt içinde katıldığı konser ve festivallerin yanı sıra, Almanya, Fransa, Belçika, Lüksemburg, Makedonya, Portekiz, İngiltere, Dubai, Cezayir, Tunus, Nepal, Uganda, Mısır, Bulgaristan ve Kolombiya'da çeşitli festival ve konserlere katıldı. 2000 yılında Ülke çapında düzenlenen Ud yarışmasında İstanbul Bölge Birinciliği ve Türkiye genelinde derece elde etti.

Kudsi Erguner, Andre Rieu, Ricardo Moyano ile yurt içi ve yurt dışında konser çalışmalarını devam ettirmektedir. Andre Rieu - Johann Strauss Orkestrası, Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu, BBC Senfoni Orkestrası, Berlin Radyo Senfoni Orkestrası, ile çoksesli çalışmalarda bulunmuştur. Grup olarak "Bâb-ı Saadet" ve Solo ud olarak "Osmanlı'dan Bu güne Türk Musikisi – Ud " adlı iki albüm çalışması yaptı. "Ud Alıştırmaları" adlı eğitim kitabı yayınladı. Türk müziğinde kullanılan "İstanbul Lâvtası" ile ilgili metod çalışması devam etmektedir. Haliç Üniversitesi'nde "ud" ve "lâvta", İstanbul Teknik Üniversitesi'nde "ud" ve "doğaçlama yöntemleri" Medipol Üniversitesi'nde "ud" dersleri verdi.

İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda ve Kocaeli Büyükşehir Belediye Konservatuvarında Öğretim Görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmektedir.