

Cemil Bey'in Bestenigâr makâmındaki kemençe ve viyolonsel taksimlerinin karşılaştırmalı tahlîli

Özcan Çetik

Öğr. Gör., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, Konya, Türkiye. Email: ozcan.cetik@erbakan.edu.tr ORCID: 0000-0002-5788-4893

DOI 10.12975/rastmd.20221029 Submitted May 9, 2022 Accepted June 26, 2022

Öz

Türk mûsikîsi tarihinde Tanbûr icrâsıyla önemli bir yer edinen Cemil Bey, tanbûrun yanında klâsik kemençe, yaylı tanbûr, viyolonsel ve lâvta gibi enstrümanlarda da icrâcılığıyla ekol olmuş bir isimdir. Türk mûsikîsinin saz mûsikîsi başlığı altında yer alan formlarda bestelediği eserler ve icrâlarıyla gelecek kuşaklara ilham kaynağı olmuştur. Cemil Bey'in tanbûrdan sonra ustalık derecesinde icrâ ettiği diğer saz klâsik kemençedir. Cemil Bey, bilhassa Kemençeci Vasilâki'den etkilenerek bu sazın icrâsına başlamıştır. Tanbûrunda yaptığı bol çarpmalı, bol mızraplı seri nağmeleri kemençede de tatbik etmiştir. Sazı etkili kullanması sebebi ile kısa sürede kemençe icrasında da şöhret olduğundan Türk müziğinde kemençe ile ilgili en eski ses kayıtları Cemil Bey'e aittir. Viyolonseli de mûsikîmizde ilk kez kullanan Cemil Bey, viyolonseldeki icrâlarıyla da ilgi toplayarak sazın Türk müziği icrâ toplulukların da yer almasına büyük katkıda bulunmuştur. Günümüzde viyolonsel Türk müziği icrâ heyetlerinde bas dolgunluğunu sağlamak amacıyla yaygın olarak kullanılmaktadır. Kemençede olduğu gibi Viyolonselde de en eski ses kayıtları Cemil Bey'e aittir. Cemil Bey, icrâlarında Türk müziği üslûbunda ve genel nazariyesinde kalmaya dikkat etmiş, kullandığı sazların icrâ üslûbunun oluşmasında belirleyici olmuş, aynı zamanda kendine mahsus tavrı ile saz icrasının ekollerinden olmuştur. Türk mûsikîsinde icrâ tahlilleri özgün tavırların günümüz icrâ ortam ve kaynaklarına aktarmak maksadıyla pek çok araştırmaya konu olmuştur. Cemil Bey gibi Usta icrâcılarının (Nevres Bey, Mes'ud Cemil Bey, Nubar Tekyay...) ses kayıtlarının tahlil edilmesiyle mûsikîmizin makam yapısı ve zenginliği daha derin idrak edilebilmektedir. Bu çalışmada Cemil Bey'in Bestenigâr makâmındaki kemençe ve viyolonsel taksimleri dikte edilerek teknik özellikler ve yorum açısından mukayese yapılmıştır. Bestenigâr kemençe ve viyolonsel taksimlerindeki yorum-süsleme teknikleri, yay tekniği, kullanmış olduğu pozisyonlar, makâm ve seyir anlayışı tahlil edilmiştir. Böylelikle Cemil Bey'in iki icrâsı arasındaki benzerlik ve farklılıklar tahlillerle somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

bestenigâr makamı, Cemil Bey, kemençe, mukâyese, seyir, taksim, Türk müziği, viyolonsel

Giriş

Cemil Bey (1871 - 1916) Türk Mûsikîsi'nde birçok sazı ustaca icrâ etmesi yanında, bestecilik ve nazariyat alanındaki çalışmaları ile Mûsikîmize önemli hizmetlerde bulunmuş ekol isimlerimizdendir. İncelememizde Cemil Bey'in Türk Mûsikîsi çalgı topluluklarına kazandırdığı viyolonselde ve tanbûrdan sonra ustalık seviyesinde icrâ ettiği bir diğer yaylı çalgı olan kemençede yapmış olduğu Bestenigâr taksimlerinin tahlîli ve mukayesesi yapılmıştır.

Cemil Bey'in Hayatı ve İcrâcî Kişiliği

1873 yılında İstanbul'un Molla Gürâni semtinde dünyaya gelen Cemil Bey, Silistre

Vâlisi Mehmet Paşa'nın özenle yetiştirdiği evlâtlığı ve Sadrâzam Hüsrev Paşa'nın ölümüne dek kâhyası olan Mustafa Reşit Efendi'nin torunu ve Teyfik Bey'in oğludur. (Cemil, 2016: 57). Müziğe küçük yaşlarından itibaren ilgi duyan Cemil Bey'in çalgılarla olan ilk münâsebeti, ağabeyi Ahmet Bey'in ona hediye ettiği Tanbûr ile başlamıştır. O vakitler ağabeyi Ahmet Bey'den Mûsikînin ilk teknik esaslarını, makâm yollarını, usulleri ve hattâ nota okumak gibi genel bilgileri öğrenmiştir. Sonra ki yıllarda amcası Refik Bey Cemil Bey'i yanına almış, mûsikî eğitimine burada daha kapsamlı bir şekilde devam etmiştir (Çetik ve Gönül, 2020: 348).

Cemil Bey ağabeyi Ahmet Bey'in hediye ettiği tanbûrla epey bir vakit geçirmiş ve henüz 17 yaşındayken bu sazda karşılaşılan teknik zorlukların üstesinden gelerek o dönemde sanat câmiâsında ismini duyurmuştur. Mûsikî çevresinde ismi günden güne tanınır olan Cemil Bey, dönemin meşhur tanbûrilerinden olan Tanbûri Ali Efendi ile tanışma fırsatı bulmuş ve onun takdir ettiği bir sâzende olmuştur. Tanbûri Ali Efendi'den genel mûsikî eğitimi bakımından geniş ölçüde faydalanan Cemil Bey, birlikte birçok mûsikî meclisinde yer almış ve beraber icrâlarda bulunmuşlardır. Cemil Bey'in tanbûrdaki çok mızraplı icrâsı dönemin müzisyenleri tarafından eleştirilirken, icrâsında bol mızrap, bol çarpma, seri nağmeler ve tanbûrun orta tellerinde kullanması yeni bir icrâ üslûbunun ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Eruzun: 1997: 9).



Resim 1. Tanbûri Cemil Bey (Akdağoğlu, 2020: 213)

Cemil Bey 30 yaşına geldiğinde annesi Zihn-i Yâr Hanım'ın Adile Sultan Sarayı'ndan arkadaşı olan Çerkes Eflâknur Hanım'ın kızı Şerife Saide Hanım ile evlenmiştir. Bu evlilikten aynı zamanda "Tanbûri Cemil'in Hayatı" isimli kitabın yazarı olan meşhur müzisyen ve koro şefi oğlu Mes'ud Cemil Bey dünyaya gelmiştir. Yine bu dönemde Türk mûsikîsi nazariyatına kazandırdığı "Rehber-i Mûsikî" adlı 80 sayfalık makâmlar üzerindeki kendi görüşlerini içeren nazariyat kitabı yayımlanmıştır (Tanrıkorur, 2004: 223).

Cemil Bey, 20'li yaşlara geldiğinde tanbûr

ile birlikte kemençe, viyolonsel, lâvta gibi sazlarda da icrâ kabiliyetini ortaya koymuş ve mûsikî câmiâsına kendini kabul ettirmiştir. Mezkûr sazlardaki icrâlarıyla dikkatleri üzerine çeken Cemil Bey neşredilen kayıtları ile Türk müziğinin kayıt icrâ tarihinde mihenk taşı oluşturmuştur.



Resim 2. Mevlâna Müzesindeki Cemil Bey'in Tanbûru (Öztüfekçi, 2021: 26)

Cemil Bey'in Kemençe ve Viyolonsel İcrâcılığı

Cemil Bey'in tanbûrdan sonra ustalık derecesinde icrâ ettiği diğer saz kemençedir. Bilhassa Kemençeci Vasilâki'den etkilenecek bu sazın icrâsına başlayan Cemil Bey tanbûrda yaptığı bol çarpmalı, bol mızraplı seri nağmeleri bu sazda da yapmıştır. Dolayısıyla tanbûr icrâsının etkileri kemençeye de yansımıştır. Çok geçmeden mûsikî câmiâsına kemençe ile de ismini kabul ettiren Cemil Bey sonraki zamanlarda icrâsından çok etkilendiği Vasilâki'nin de övgüsünü kazanmış ve onunla birçok mûsikî ortamında birlikte icrâda bulunmuştur.

Cemil Bey'den öncesine bakıldığında kemençenin nasıl icrâ edildiğine dair yeterli kayıt bulunmamaktadır. Tetkik edilen kaynaklar doğrultusunda kemençenin daha önce hangi müzik türlerinde kullanıldığı, yapısının nasıl olduğu ve teknik imkanlarının ne olduğu konularında veri eksikliği olduğu görülmüştür. Günümüzde bile hâlâ kemençenin hangi coğrafi bölgelere ait bir saz olduğu kesin olarak tespit edilememiştir (Eruzun, 1997: 4).

Cemil Bey öncesinde kemençenin Enderun-i Tâhir Ağa, Ruhsar Kalfa, Andelib Kalfa, Nikolâki ve Vasilâki tarafından icrâ edildiği kaynaklarda geçmektedir. Ancak adı geçen icrâcılarının kemençe icrâları konusunda herhangi bir kaynağa ulaşamamıştır. Cemil Bey döneminde kemençe ilk olarak halk müziğinde ve klâsik mûsikîde kullanılmıştır (Eruzun, 1997: 4-6).

Cemil Bey, Türk Mûsikîsinde taş plakların kullanıldığı dönemde yaşamıştır. Bundan dolayı günümüze kadar birçok taş plak kaydı ulaşmıştır. Cemil Bey'den öncesine bakıldığında bu sazı icrâ edenlere ait herhangi bir kayıt bulunmadığından, ayrıcalıklı olarak Cemil Bey'in incelenmesi mecburiyeti doğmuştur. Cemil Bey'in tanbur dışında kemençe, viyolonsel, lâvta gibi sazlardaki ustalığı ve bunun yanında her sazın icrâ tavrını birbirleriyle birleştirerek icrâlarına yansıtması kendi döneminde ve günümüzde Türk mûsikîsine büyük faydalar sağlamıştır (Eruzun, 1997: 2).



Resim 3. Cemil Bey'in Kayıtlarda Kullandığı ve Andelib Adını Verdiği Kemençesi (Cemil, 2016: 107)

Türk müziğine Musika-i Hümayûn ile giren, batı kaynaklı bir saz olan viyolonseli de Türk müziği icrâ heyetlerinde ilk kez Cemil Bey kullanmıştır. Bas sesli bir çalgı olan viyolonsel ile yaptığı icrâlar dikkat çekmiş ve bu çalgının Türk müziğinde kolay yer edinmesinde büyük rol oynamıştır. Cemil Bey viyolonseli daha çok lavta düzeninde ve hemen hemen bir tam sese yakın düşük akortta icrâ etmiştir (Öztürk ve Beşiroğlu, 2009: 38).

Yapılan araştırmalar sonucunda Cemil Bey'den önce viyolonselin Niyazi Efendi ve Cemil Arif Bey tarafından icrâ edildiği kaynaklarda geçmektedir. Ancak bu

icrâcılarının viyolonsel icrâsına dair kayıtları konusunda herhangi kaynağa ulaşamamıştır (Öztürk ve Beşiroğlu, 2009: 35).

Günümüzde viyolonsel, Türk müziği icrâ heyetlerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu durumun oluşmasında en büyük katkırı sağlayan şüphesiz Cemil Bey'dir (Aksoy, 2000: 11). Viyolonsel ile Türk müziğine ilişkin ilk ses kayıtları Cemil Bey tarafından icrâ edilmiştir. Cemil Bey'in bu kayıtlarda sadece taksim icrâ ettiği tespit edilmiştir. Viyolonsel ile yaptığı taksimlerin 8 tanesi Orfeon Plak Şirketi tarafından kaydedilmiş fakat 5 tanesi günümüze kadar gelebilmiştir.



Resim 4. Tanbûri Cemil Bey (Çetik, 2021: 157)

Cemil Bey'in Bestenigâr makamındaki kemençe ve viyolonsel taksimleri dikte edilip mukâyesesinin yapıldığı bu çalışmada, Cemil Bey'in iki saz icrâsı arasındaki benzerlik ve farklılıklar tahlillerle somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Usta sâzendeler aracılığıyla yapılan sanat ve teknik seviyesi oldukça üst seviyede olan taksimler, döneminin ve ardından gelen kuşakların saz icrâcılığı konusunda ilerlemesinde oldukça mühim bir yer tutmaktadır. Bu durumda Cemil Bey tarafından icrâ edilen tüm kemençe ve viyolonsel kayıtlarının notasının yazılıp teknik ve nazârî bakımdan tahlil edilmesinin, Türk müziğinde bilhassa bu çalgılar ile ilgilenenlerin hem çalgı icrâlarının

gelişmesine hem de Türk müziği teorisi alanına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Problem Durumu

- Cemil Bey'in Bestenigâr makamındaki kemeçe ve viyolonsel taksimleri nasıldır?

Alt Problemler

Cemil Bey'in Bestenigâr makamındaki Kemeçe ve viyolonsel taksimlerinin;

- Türk musikisi nazariyat kaynaklarında makam tarifi nasıldır?
- Yorum özellikleri nelerdir?
- Pozisyon tekniği özellikleri nelerdir?
- Yay tekniği özellikleri nelerdir?
- Makâm ve seyir anlayışı nasıldır?

Yöntem

Bu araştırma nitel bir çalışma olup, doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Doküman analizinde, var olan kayıt ve belgeler incelenerek veri elde edilmektedir. Doküman analizi, belli bir hedefe yönelmiş olarak kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini içermektedir. Başka bir deyişle doküman analizi, basılı ve elektronik öğelerin analiz edilmesi ve değerlendirilmesi sürecinde gerçekleşen bir dizi işlemdir (Yıldırım ve Şimşek, 2013). Buna ilaveten bu süreç, resmi ya da özel kayıtların toplanması, düzenli olarak tahlil edilmesi ve yorumlanmasıdır. Burada Cemil Bey'in Bestenigâr makamındaki kemeçe ve viyolonsel taksimlerinde süsleme tekniklerinin kullanımı, pozisyon kullanımı, yay tekniği ve motif ve cümle yapılarını anlayabilme açısından tahliller yapılmıştır. Bu tahliller içerik analizi tekniği ile yapılmıştır (Sak, Şahin Sak, Öneren Şendil ve Nas, 2021: 230).

Dökümanlar

Araştırmamızda iki taksim de sürelerinin aynı olması ve birbirlerini nasıl etkilediklerini daha iyi anlayabilmesi sebebiyle Cemil Bey'in, tahlil ve mukayesesi yapılmak

üzere Mansûr akortta icrâ ettiği 3.50 dakika uzunluğundaki Bestenigâr kemeçe taksimi ile Bolâhenk akortta icrâ ettiği 3.51 dakika uzunluğundaki Bestenigâr viyolonsel taksimi örnek alınmıştır.

Analiz ve Karşılaştırma

Türk Mûsikîsi'nde; dönem özellikleri, tür, form ve biçim özellikleri, bestecilik (üslûb) özellikleri, icrâ özellikleri, tavır özellikleri, usûl - güfte ilişkileri, ritmik unsurlar açısından özellikleri, ezgi atıfları ve mûsikî tasviri açısından özellikleri olmak üzere bir eserin veya icrânın pek çok yönden analizi yapılabilir (Kaçar, Yahya, 2020: 3). Araştırmamızda Cemil Bey' e ait Bestenigâr makamındaki kemeçe ve viyolonsel taksimleri "Windows Media Player" programı kullanılarak dikte edilmiş, daha sonra dikteler "Finale 2014" programı ile bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Bilgisayarda yazılan her bir dizek için, dizek başlarında sol anahtar üzerine numaralar verilerek numaralandırma yapılmıştır. Araştırmanın analiz örneklemini Cemil Bey'in kemeçe ve viyolonselde icrâ ettiği Bestenigâr taksimleridir. Bununla birlikte karşılaştırmalar, makâm unsurları ve perde anlayışı, üslûp ve tavır özellikleri ve teknik özellikler açılarından doküman analizi tekniği ile dikte edilen taksimler incelenerek yapılmıştır.

Bulgular

Birinci Alt Probleme Ait Bulgular

Abdülbakî Nâsır Dede Bestenigâr makâmını şöyle tarif eder; "Bestenigâr, Çargâh icrâ edip, Irak karar verir. Bu bileşim sonrakilerin (Müteahhirîn) buluşudur" (Akt. Başer, 2013: 179).

Tanburi Cemil Bey Rehber-i Mûsikî kitabında Bestenigâr makâmından şöyle bahseder; Bestenigâr Makâmı, altıncı aralıkta re bemol ile merkezi olan fa diyez nim seslerini muhtevi (bulunur) ise de miyanlarında tabîf olduğundan, donanıma yalnız re bemol işareti konularak, fa diyez nota özünde gösterilir. Bestenigâr makâmının edâsı gereğince, bazen re bemol biraz daha tizleşerek, Uzzâl denilen komaya dönmüş olur. Uzzâl, Hicâz

ile Nevâ arasında ve bu ikincisine daha yakın bir konumdadır. Bestenigâr'ın zemîni; Segâh, Çargâhtan başlar ve Gerdâniye ile karargâhı arasındaki perdelere icrâ olunur. Miyanı; bazen tabîi bazen bemollü Nevâ ile Muhayyer-Dügâh oktavında, karârı dahî Hüseyinî-Yegâh arasındadır (Akt. Cevher, 1992: 36).

Yakup Fikret Kutluğ ise Bestenigâr makâmını şöyle tarif ediyor; Irak üzerindeki Segâh dörtlüsüne tize doğru Sabâ makâmının eklenmesiyle oluşmuştur. Makâm, çoğunlukla güçlü perdesi olan çargâh perdesi ekseninde başlar. Karar perdesi gösterilse bile sonrasında çargâh perdesine geçilmek suretiyle makâma girişler yapılır. İnici-çıkıcı bir seyir gösterir. Sabâ makâmının da güçlü perdesi olan çargâh perdesi çevresindeki seslerde dolaşır. Bu perde üzerinde sık sık kalışlar yapar. Ayrıca Gerdâniye perdesi üzerinde de bolca kalışlar yapar (Kutluğ, 2000: 276).

Bestenigâr makâmı; “Dügâh perdesi



Şekil 1. Bestenigâr Makâmı Teşekkülü

Alanında ekol olmuş isimler tarafından tarihe adeta miras olarak bırakılan sanat ve teknik düzeyi yüksek taksimler, kendi döneminin ve ardından gelen nesillerin saz icrâcılığı konusunda gelişiminde çok mühim bir yer tutmaktadır (Çetik ve Gönül, 2020: 353).

Günümüzde taksim icrâsı, saz müziği açısından önemli bir yere sahiptir. Türk Mûsikîsinin zengin makamsal yapısı içerisinde, makâmın temel esaslarına bağlı kalarak, melodik ve teknik beceriyi ortaya koyarak doğaçlama yapılan, makamsal bir seyir olan taksimin tarihi 9. Yüzyıla kadar dayanmaktadır (Kaçar, 2009: 115).

Cemil Bey, Türk mûsikîsi'nde taksim formunu yaptığı icrâlarıyla adeta güçlendirmiş, ona ayrı bir kimlik kazandırmıştır. Yaptığı Taksim icrâlarında cümlelerin kuruluşu, genel

üzerindeki Sabâ makâmı dizisi ile Irak perdesindeki Segâh dörtlüsünün birleşmesinden meydana gelmektedir” (Kaçar Yahya, 2012: 131).

Bestenigâr makâmı; “yerinde Sabâ yapıp Irakta Segâh'lı karar verir” (Gönül, 2017: 224).

Bestenigâr makâmı; “sabâ perde düzeninde Sabâ'lı Çargâh yapmaya başlayıp Irak karar veren terkiptir. Irak karar verirken segâh perdesinin uşak perdesine dönüşmemesi başka bir deyişle pest icrâ edilmemesi gerekmektedir. Başka önemli bir husus da sabâ perdesinin Bestenigâr terkibi eserlerinde zaman zaman sabâ perdesinden biraz daha dikçe basılabilmesi durumudur ki adeta kendi perdesini yaratırcasına icrâ edilebilir. Bu perdenin icrâsı sırasında nevâ perdesine gelecek kadar dikleştirilmemesine de dikkat edilmelidir” (İrden, 2021: 68).

ve özel inşası, birbirleriyle bağlanması, terkip, renklerin uygunluğu açısından olağanüstü motifler ortaya çıkarmıştır. Kendi döneminden günümüze kadar Cemil Bey'i taklit etmemiş çok az sazende gösterilebilir (Öztuna, 2006).

İkinci Alt Probleme Ait Bulgular

Üslup ve tavır terimlerinin farklarının doğru anlaşılması önem arz etmektedir. Literatürde, “Türk mûsikîsinde üslûp; zaman içerisinde tekâmül eden Türk mûsikîsi tür ve biçimlerinin icrâsında ortaya çıkan ve gelenek hâline gelen icrâ biçimi olarak tâbir edilmelidir. Tavır ise icrâcının hangi türde olursa olsun icrâ ettiği esere kendi san'at birikimi ile kattıklarını anlatmak için kullanılmalıdır. Yani üslûp, zaman içerisinde belirlenen biçim özellikleri ışığında eserlerin

nasıl icrâ edileceğini, tavır ise icrâcının eser biçimine ait üslûp özelliklerini gözeterek icrâ ettiği esere san'at birikimiyle kattığı kendine has icrâî beceri ve yorum özelliklerini, ifade biçimini anlatmaktır” bilgisi yer almaktadır (Gönül, 2018: 42).

Türk mûsikisinde yorumlamalar, icracının özgün üslup ve tavır unsurlarını belirgin hale getirmek amacıyla aşağıda ifade edilen müzikal tekniklerin icraya katılması sureti ile belirginleşir.

Cemil Bey Bestenigâr makamındaki kemençe ve viyolonsel taksimlerinde, çarpma, çift çarpma, üçlü çarpma, dörtlü çarpma (kümeleme), glissando (kaydırma), çarpma kaydırma, trill, vibrato, hızlı vibrato, staccato (kesik kesik icrâ) ve puandorg yorumlama tekniklerini kullanmıştır. Aşağıda verilen örneklerde Cemil Bey'in iki taksimde de kullandığı süslemeler nota üzerinde gösterilmiştir.

The image displays a musical score for the Kemançe Taksim of Cemil Bey in the Bestenigâr makam. The score is written in a single system with 10 staves, numbered 1 to 10. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music is in a 10-measure structure. Various performance techniques are indicated by markings above the notes:

- Staff 1: Measure 1, note 1: *h.vib.* (high vibrato)
- Staff 2: Measure 2, note 1: *ç.k.* (çarpma, double strike)
- Staff 3: Measure 3, note 1: *ç.k.* (çarpma, double strike)
- Staff 4: Measure 4, note 1: *ç.k.* (çarpma, double strike)
- Staff 5: Measure 5, note 1: *vib.* (vibrato)
- Staff 6: Measure 6, note 1: *h.vib.* (high vibrato), note 2: *ç.k.* (çarpma, double strike), note 3: *h.vib.* (high vibrato), note 4: *h.vib.* (high vibrato)
- Staff 7: Measure 7, note 1: *III. IV.* (trill), note 2: *III. I.* (trill), note 3: *III. IV.* (trill), note 4: *III.* (trill), note 5: *I.* (trill), note 6: *III.* (trill), note 7: *I.* (trill)
- Staff 8: Measure 8, note 1: *h.vib.* (high vibrato)
- Staff 9: Measure 9, note 1: *vib.* (vibrato)
- Staff 10: Measure 10, note 1: *ç.k.* (çarpma, double strike)

Nota 1. Cemil Bey'in Bestenigâr Kemançe Taksiminde kullanmış olduğu Bazı Yorumlama Teknikleri

Nota 1’de Cemil Bey birinci dizekte çargâh perdesine bağlanan üçlü çarpma kullanmıştır. İkinci dizekte çarpma kaydırma ve hüseyinî perdelerinden sonra bir sonraki sesle ile yapılan çarpma kullanılmıştır. Üçüncü dizekte 8’lik üçleme tartımlar içerisinde bir perdeden diğer perdeye geçişlerde kaydırma yapılmıştır. Dördüncü dizekte kalış yaptığı perdelerde puandorg yorumlama

tekniklerini kullanmıştır. Altıncı dizekte çarpma kaydırma ile hüseyinî perdesine gidilmiş ve bu perde üzerinde hızlı vibrato yorumlama tekniği yapılmıştır. Dokuzuncu dizekte irak perdesinde kalış yapmadan önce çift çarpma yorumlama tekniği kullanılmıştır. Ayrıca bu perde üzerindeki kalış vibrasyonlu yapılmıştır. Onuncu dizekte de karar perdesine bağlanan çift çarpma kullanılmıştır.

The musical score consists of ten staves, numbered 1 to 10. Each staff contains a line of music in a specific key signature and time signature. Various performance techniques are indicated by symbols above the notes:

- Staff 1: Marked with 'k.' (kalış) and 'tr' (çarpma).
- Staff 2: Marked with 'k.' (kalış).
- Staff 3: Marked with 'tr' (çarpma).
- Staff 4: Marked with 'tr' (çarpma), 'vib.' (vibrato), 'ç.k.' (çarpma kaydırma), and 'h.vib.' (hızlı vibrato).
- Staff 5: Marked with 'tr' (çarpma).
- Staff 6: Marked with 'vib.' (vibrato).
- Staff 7: No specific markings.
- Staff 8: Marked with 'vib.' (vibrato).
- Staff 9: Marked with 'vib.' (vibrato).
- Staff 10: Marked with 'tr' (çarpma) and 'vib.' (vibrato).

At the bottom of the score, there are four Roman numerals: IV, III, IV, III, I.

Nota 2. Cemil Bey'in Bestenigâr Viyolonsel Taksiminde Kullanmış Olduğu Yorumlama Teknikleri

Nota 2'de, birinci dizekte çargâh perdesine bağlanan üçlü çarpma ve kümeleme örnekleri vardır. Ayrıca Sabâ makâmının güçlü perdesinde kesik icrâ yorumlama tekniği kullanılmıştır. Yine bu dizekte segâh perdesi üzerinde trill ve çargâh perdesi üzerinde puandorg yorumlama teknikleri kullanılmıştır. İkinci dizekte nevâ perdelerinden sonra yapılan çarpma örnekleri vardır. Buna ilavete Sabâ makâmının karar sesi olan düğâh perdesinde kesik icrâ yorumlama tekniği kullanılmıştır. Cemil Bey, kesik icrâ yay tekniğini makâmın önemli kalış perdelerinde kullanmıştır. Dördüncü ve dokuzuncu dizeklerde ise kaydırma, çarpma kaydırma, vibrato, hızlı vibrato, kümeleme ve çift

çarpma yorumlama teknikleri kullanılmıştır.

Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular

Pozisyon, enstrümanlarda sol elin sapta bulunduğu yer ve sol el bu yerde iken klavyede kullanılabilen bölge şeklinde açıklanabilir (Uçan, 2006: 18).

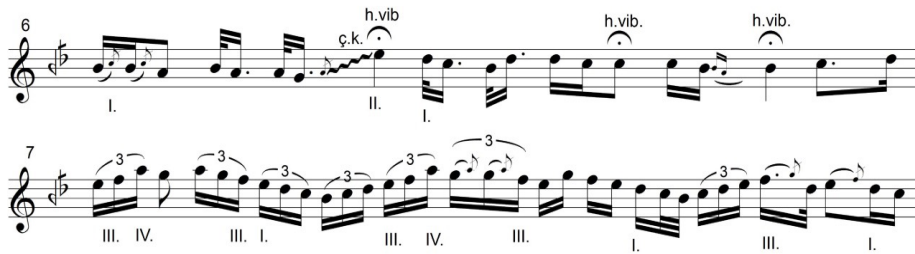
Kemençe ve viyolonselde Türk müziğinde daha nitelikli icrâ yapabilmek adına 1. pozisyon dışında başka pozisyonları da kullanmak bir avantajdır. Aşağıda Cemil Bey'in Bestenigâr kemençe ve viyolonsel taksimlerinde kullanmış olduğu pozisyonlar nota üzerinde gösterilmiştir.



Nota 3. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 10 ve 11. Dizekler Pozisyon Kullanımı

Nota 3'te, Bestenigâr makâmında icrâ edilen viyolonsel taksiminin 10. ve 11. dizeleri arasında, tiz çargâh, tiz segâh ve muhayyer perdelerini icrâ edilmek adına IV. pozisyon kullanılmıştır. Eviç perdesinde

birinci parmağın kullanıldığı yerlerde III. pozisyon, nevâ-gerdâniye perdeleri arasında hüseyinî perdesinin birinci parmakla basıldığı yerlerde I. pozisyon kullanılmıştır.



Nota 4. Bestenigâr Kemençe Taksimi 6 ve 7. Dizekler Pozisyon Kullanımı

Nota 4'te Bestenigâr makâmında icrâ edilen kemençe taksiminin 6 ve 7. dizeklerinde düğâh-nevâ perdeleri arasında I. pozisyon kullanılmıştır. Çarpma perde ile hüseyinî perdesine geçilen yerde II. Pozisyon, hüseyinî-gerdâniye perdeleri arasında III. pozisyon, muhayyer perdesine geçtiği bölümlerde ise IV. pozisyon kullanımı görülmektedir.

Cemil Bey kemençe ve viyolonsel taksiminde pozisyon kullanarak;

- Farklı tınılar yakalamış,
- İcrâsı zor olan süsleme tekniklerinin icrâlarını daha kolay duruma getirmiş,
- Ajiliteli cümlelerin zorluğunu hafifletmiştir.

Dördüncü Alt Probleme Ait Bulgular

Yapılan analizler neticesinde Cemil Bey Bestenigâr makamındaki kemeñçe ve viyolonsel taksimlerinde genel olarak legato

yay tekniğini (bağlı yay) kullanmıştır. Buna ilaveten icrâlarında seyrekte olsa staccato ve detache yay kullanımı da görülmektedir. Aşağıda örnekler verilmiştir.



Nota 5. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 16. Dizek Legato Yay Kullanımı

Nota 5'te, 16. Dizekte bağli yay kullanımı görülmektedir. Yapılan tahliller ışığında hüseyñîaşîran-yegâh, hüseyñî-nevâ ve nevâ-

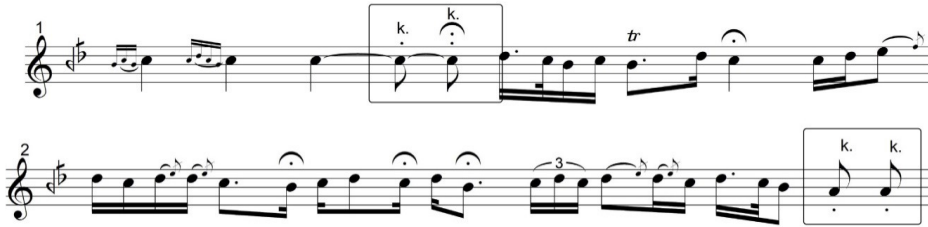
nevâ perdeleri arasını Cemil Bey'in tek yayda icrâ ettiği belinlenmiştir.



Nota 6. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 15. Dizek Legato Yay Kullanımı

Nota 6'da 15. dizekte rast-çargâh, rast-acem ve hüseyñî-nevâ perdeleri arasında bağli yay

kullanımı gösterilmiştir.



Nota 7. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 1. ve 2. Dizekler Staccato Yay Kullanımı

Nota 7'de Sabâ makâmının güçlü perdesi ve karar perdesi perdesi üzerinde kesik icrâ yay kullanımı görülmektedir. Kesik icrâ

yay kullanımı ile güçlü ve karar perdeleri olan çargâh ve düğâh vurgulanmış ve daha belirgin hâle gelmiştir.



Nota 8. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 9. Dizek Detache Yay Kullanımı

Nota 8'de kutucukta gösterilen tartımlar detache yay kullanımı ile icrâ edilmiştir. Bu yay kullanımı ile icrâ edilerek keskin bir duyum yakalanmıştır.

kullandığı, icrâsında nüans değışikliği yapmak ve bazı perdeleri vurgulu hale getirmek için staccato yay tekniğini kullandığı ve köşeli icrâlarda ise detache yay tekniğini icrâsına kattığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte kısa ve enerjik cümlelerde yayı kısa hareketle ve adeta bir mızrap gibi kullandığını

Cemil Bey'in akıcı, bütünlüklü ve daha yumuşak bir ifade için legato yay tekniğini

söyleyebiliriz. Kemençe icrâsındaki kullandığı yay tekniğini viyolonsel icrâsında da görmek muhtemeldir.

Beşinci Alt Probleme Ait Bulgular

Türk mûsikisi icrâlarında duyguyu tam olarak hissettirebilmek adına perdeleri doğru ve yerinde kullanmak oldukça önem arz etmektedir. İcrâda duyguyu aktarma, ezgi ve mânâ uyumunu sağlayama ayrıca perdeleri makamların özelliklerine göre kullanma, Türk mûsikisi icrâ üslûbu bakımından hayati önem taşımaktadır (Yıldırım, 2021: 35). Bu bölümde Cemil Bey'in Bestenigâr makamındaki

kemençe ve viyolonsel taksimlerinde perde kullanımı ve bestenigâr makâmını işleyişleri hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca iki icrâsında da duygusunu aktarmak için kullanmış olduğu yorumlama teknikleri kısaca belirtilmiştir.

Bestenigâr kemençe taksiminin giriş bölümünde, dördüncü dizeğe kadar Sabâ makâmı seslerinde dolaşılmış ve dördüncü dizekte nevâ perdesi kullanılarak Irak perdesinde Segâh'lı kalış yapılmıştır. Bu bölümde çarpma, üçlü çarpma, glissando (kaydırma), çarpma glissando, hızlı vibrato ve puandorg süsleme teknikleri kullanılmıştır.

Nota 9. Bestenigâr Kemençe Taksimi 1 ve 4. Dizeler

4. dizekte Irak perdesinde Segâh'lı kalış yaptıktan sonra 5. dizekte tekrar Sabâ makâmı dizisine geçilmiştir. 7. dizekte ezgi muhayyer perdesi ekseninde genişlemiştir. Devamında 10. dizeğe kadar Sabâ makâmı ve Irak perdesinde ki Segâh makâmı seslerinde müşterek dolaşmıştır. Bu dizeler arasında

segâh, çargâh, hicâz, hüseyinî ve irak perdelerinde puandorglu kalışlar yapılmıştır. Bununla birlikte çarpma, çift çarpma, glissando, çarpma glissando, puandorg, vibrato ve hızlı vibrato süsleme teknikleri kullanılmıştır.



Nota 10. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 5 ve 10. Dizeler Arası

11. dizekte makâmın seyri bir oktav yukarı taşınarak ezgi eviç perdesi ekseninde devam etmiş ve bu perde üzerinde kalışlar yapılmıştır. Tiz bölgelerde Sabâ makamından ziyâde Eviç makâmı etkileri görülmektedir. 12. dizekte nevâ, nim hicâz, acem ve eviç perdeleri kullanılarak yerinde Eviç makâmı dizisi oluşmuştur. 13. dizekte üçleme tartımlar kullanılarak sekvens yapılan bir cümle kurulmuştur. 14. dizekte makâmın seyri

tiz çargâh perdesine kadar genişlemiştir. 15, 16 ve 17. dizelerde soru-cevap cümleleri oluşturularak makamın ses sahası karar perdesinin altında Yegâh perdesine kadar, tiz karar sesinin üstünde ise tiz segâh perdesine kadar genişlemiştir. Bununla birlikte bu dizeler arasında çarpma, çift çarpma, dörtlü çarpma (kümeleme), glissando, çarpma glissando, vibrato, hızlı vibrato ve puandorg süsleme teknikleri kullanılmıştır.



Nota 11. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 11 ve 17. Dizeler Arası

18 ve 21. dizeler arasında nevâ perdesi kullanılarak yerinde Eviç makâmı seslerinde dolaşmış ve irak perdesinde Segâh'lı kalışlar yapılmıştır. Devamında da irak perdesi ekseninde dolaşıldıktan sonra 23.

dizekte irak perdesinde Bestenigâr karar verilmiştir. Bu dizeler arasında da çarpma, üçlü çarpma, çarpma glissando, vibrato ve puandorg süsleme teknikleri kullanılmıştır.

The musical score consists of six staves, numbered 18 to 23. Each staff contains a line of music with various ornaments and techniques. Staff 18 starts with a triplet of eighth notes, followed by a vibrato (vib.) and a çarpma (ç.k.) ornament. Staff 19 continues with a triplet and another çarpma. Staff 20 has a triplet and a çarpma. Staff 21 features a triplet and a çarpma. Staff 22 includes a vibrato, a çarpma, and another çarpma. Staff 23 ends with a triplet and a çarpma.

Nota 12. Bestenigâr Kemençe Taksimi 18 ve 23. Dizeler Arası

Bestenigâr viyolonsel taksimi, Sabâ makâmının güçlü perdesi olan çargâh perdesinde kalışlar yaparak seyre başlamış ve 3. dizeğin başına kadar Sabâ makâmı seslerinde gezindikten sonra düğâh perdesinde kalış yapmıştır. Devamında 8. dizeğin başına kadar Sabâ makâmı dizisinde dolaşmış, çargâh perdesi başta olmak üzere hicâz, düğâh ve rast perdelerinde

puandorglu kalışlar yapıp 8. dizekte Irak perdesinde Segâh'lı kalış yapılmıştır. Bu dizeler arasında çarpma, üçlü çarpma, dörtlü çarpma (kümeleme), trill, vibrato, hızlı vibrato ve puandorg süsleme tekniği kullanılmıştır. Aynı zamanda Sabâ makâmının güçlüsü çargâh perdesi ve karar sesi düğâh perdesi 1. ve 2. dizelerde staccato (kesik icrâ) yay tekniği kullanılarak icrâ edilmiştir.

The musical score consists of three staves, numbered 1 to 3. Each staff contains a line of music with various ornaments and techniques. Staff 1 starts with a çarpma (ç.k.) and a trill (tr). Staff 2 continues with a triplet and a çarpma. Staff 3 features a trill, a triplet, and a çarpma.

4

5

6

7

8

Nota 13. Besteniğâr Viyolonsel Taksimi 1. ve 8. Dizeler Arası

9 ve 10. dizekte taksim tiz karar sesi ekseninde dolaşarak tiz çargâh perdesine kadar genişlemiştir. Tiz bölgelerde Besteniğâr kemeççe taksiminde olduğu gibi Sabâ etkisi değil de Eviç etkisi hissedilmektedir. 11, 12 ve 13. dizeler arasında da ezgi tiz bölgelerde seyretmiş ve sonrasında yerinde

Eviç makâmı seslerinde dolaşarak 18. dizekte ırak perdesinde Segâh'lı karar verilmiştir. Bu dizeler arasında da çarpma, çift çarpma, üçlü çarpma, dörtlü çarpma (kümeleme), glissando, çarpma glissando, vibrato, hızlı vibrato ve puandorg süsleme teknikleri kullanılmıştır.

9

10

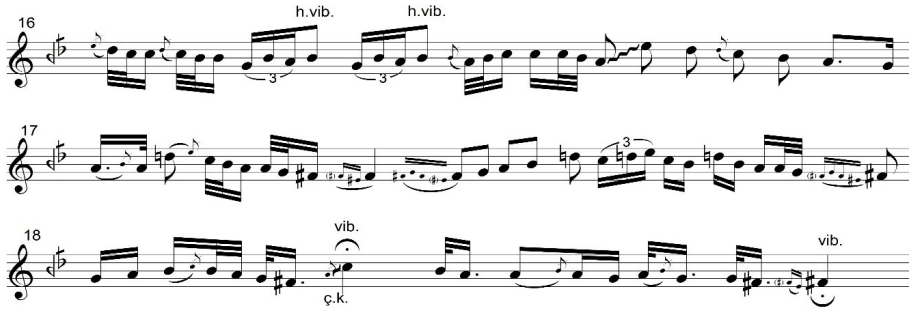
11

12

13

14

15



Nota 14. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 9. Ve 18. Dizeler Arası

Sonuç

Bu araştırmada, günümüz icrâlarında görülen, makâm ve geçki bilinci, motif ve cümle kurma, çeşitli tartımlara daha farklı tartımlar sunma, icrâda çeşitli varyasyonlarda ezgi oluşturma ve bireysel tavır geliştirme problemlerinin aşılmasına yönelik, Cemil Bey ekolü özelinde farklı bir bakış açısı getirebileceği sonuçlarına varılmıştır.

Cemil Bey kemençe ve viyolonsel ile yaptığı Bestenigâr taksimlerde çarpma, çift çarpma, üçlü çarpma, kümeleme, kaydırma (glissando), çarpma kaydırma, vibrato, hızlı vibrato, puandorg süsleme tekniklerini icrâsına katmıştır. Bununla birlikte ifade unsurları açısından inceleyecek olursak staccato (kesik yay) yay tekniğini viyolonsel taksiminde kullanmıştır. Yine viyolonsel taksiminde çift ses icrâsı tespit edilmiştir. Cemil Bey'in taksim icrâlarında karşılaşılan bu süsleme tekniklerinin ve ifade unsurlarının onun tavrının oluşmasındaki başlıca unsurlar olduğu saptanmıştır.

Araştırmanın sonucunda Cemil Bey'in kemençe ve viyolonselde yapmış olduğu Bestenigâr taksimlerde III. ve IV. pozisyonu sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Cemil Bey'in, iki sazda da pozisyon kullanımı ile ajiliteli cümlelerin zorluğunu azalttığı, boş tel kullanımı ile icrâsı güçleşen süsleme tekniklerinin icrâsını daha icrâ edilebilir duruma getirdiği ve sazlardan farklı tınılar elde ettiği belirlenmiştir.

Cemil Bey'in, iki icrâyı da daha çok Legato yay (bağlı yay) ile icrâ ettiği zaman zaman

çok nadir de olsa kesik icrâ (stacatto) ve detache yay tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte Cemil Bey'in kemençe de kullandığı kısa, dinamik, hareketli yayları viyolonsel icrâsında da kullandığı belirlenmiştir.

Cemil Bey'in Bestenigâr makâmında icrâ ettiği kemençe ve viyolonsel taksimlerini dizi açısından tahlil ettiğimizde, genel anlamda Sabâ makâmı seslerinde dolaşıldığı, bununla birlikte karara gelişlerde ise segâh perdesini ise ırak perdesine geliş sebebi ile daha dik basarak daha çok Eviç dizisi kullanıp Irak perdesinde Segâh'lı karar verdiği görülmüştür.

Her iki icrâda da tiz bölgelerde eviç, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh ve tiz çargâh perdeleri kullanılarak Sabâ etkisinden ziyâde Eviç makâmı etkisi görülmektedir.

Cemil Bey'in Bestenigâr kemençe taksiminde ve Bestenigâr viyolonsel taksiminde kullandığı ses aralığı yegâh-tiz çargâh perdesi aralığıdır. Her iki icrâsında da karar sesinin altında ve tiz karar sesinin üstünde makâmın yapısı gereği genişleme yapmıştır.

Cemil Bey, Bestenigâr kemençe taksiminde oktavlı soru-cevap cümleleri kullanarak ses sahasını oldukça genişletmiş ve aynı zamanda ifade gücünü ortaya koymuştur. Yapılan tahliller doğrultusunda Bestenigâr viyolonsel taksiminde oktavlı soru-cevap cümleleri kullanmadığı tespit edilmiştir.

Seyir açısından mukâyese ettiğimizde, Cemil Bey'in her iki taksiminde de Bestenigâr makâmını kendi tarifinden

ziyâde genel nazariyat kuramına uygun işlediği görülmektedir. İki taksim icrâsına da Sabâ makâmı seslerinde kalıplar yaparak başlamış ve karar gelirken Eviç makâmı dizisini kullanmıştır. Bunu taksiminde genelinde işlemiştir. Bilhassa Sabâ makâmı seslerinde dolaşırken çargâh, segâh, dügâh perdelerinde çokça puandorglu kalıplar yapmış, karara gidişlerde ise nevâ, çargâh, ırak, yegâh perdelerinde puandorglu kalıplar yapmıştır.

Öneriler

Cemil Bey'in kemençe ve viyolonsel yapmış olduğu tüm taksimlerin notaya alınıp teknik ve nazari bakımdan incelenmesi yapılmalıdır.

İlerideki Alıştırmalara Yönelik Öneriler

Türk müziğine gönül vermiş genç sazandelerin, Cemil Bey tavrını tam olarak anlayabilmeleri için, onun icrâlarında kullanmış olduğu süsleme tekniklerini, ifade unsurlarını, pozisyon kullanımını, makam, seyir ve perde anlayışını yansıtan alıştırmalar yazılmalı ve çalışılmalıdır.

Uygulamacılara Yönelik Öneriler

Cemil Bey'in Kemençe ve Viyolonselde icrâ etmiş olduğu taksimlerini, notası yardımı ile yavaş yavaş çalışılmalı ve sık tekrar yapılarak oradaki motif ve cümlelerin özel icrâyâ aktarımı yapılmalıdır.

Kaynaklar

- Akdağoğlu, T. (2020). Türk Müziğinde Viyolonsel Ekolleri. Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi, 4 (4), 213.
- Aksoy, B. (2000). Avrupalı Gezginlerin Gözünde Osmanlılarda Mûsikî (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayınları.
- Başer, Adile, F. (2013). Türk Mûsikisinde Abdûlbakî Nâsır Dede, İstanbul: Fatih Üniversitesi Yayınları.
- Cemil, M. (2016). Tanbûri Cemil'in Hayatı (4. Baskı). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Cevher, Hakan, Muharrem (1992). Tanburi Cemil Bey ve Rehber-i Mûsikî Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetık, Ö. (2021). Türk Müziğinde Viyolonsel ve Eğitimi. Gelenekten Geleceğe Türk Mûsikîsi Eğitim - Öğretim - İcrâ, Ed. Mehmet Gönül, 1. Baskı, NEÜ Yayınevi, Meram/Konya, 2021, 157.
- Çetık, Ö. ve Gönül, M. (2019). Cemil Bey'in, Hüseyinî Viyolonsel Taksiminin Rehber-i Mûsikîye Göre Makam Tahlîli İSTEM 36, 347-359.
- Eruzun, A. (1997). Tanbûri Cemil Bey'in Kemeñçe ile Eser İcrâsı Üzerine Bir Çalışma, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gönül, M. (2018). Türk Mûsikîsinin Tasnîf ve Tesmiyelerine Bir Bakış. İstem Dergisi. 16/31, 35-46.
- Gönül, M. (2017). Türk Müziği Solfej- Makam-Usûl- Dikte Alıştırmaları, (1.Baskı), Ankara: Gece Kitaplığı
- İrden, S. (2021). Makamlar (1. Baskı). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Kutluğ, Fikret, Y. (2000). Türk Mûsikîsinde Makamlar, (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 276.
- Öztuna, Y. (1969). Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi, 1. Basım, 1969.
- Öztüfekçi, Yalçın, M. (2021). Gelenekten Dışlanma Olgusunun Yaylı Tanbûr Enstrümanı Üzerinden Sosyolojik ve Organolojik Analizi, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, Özgen Y.- Beşiroğlu, Ş. Şehvar. Viyolonselın Türk Makam Müziğine Giriş ve Tanburi Cemil Bey". İtü Sosyal Bilimler Dergisi. 6/1 (Aralık 2009), 31-40.
- Sak, R., Sak Şahin, T. İ., Şendil, Ö. Ç., Nas, E. (2021). Bir Araştırma Yöntemi Olarak Doküman Analizi. Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi. 4/1, 227-250.
- Tanrıkorur, C. (2004). Türk Müzik Kimliği (3. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uçan, A. ve Günay, E. (2006). Çevreden Evrene Keman Eğitimi. Ankara: Evrensel.
- Yahya Kaçar, G. (2009). Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar), Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmalık.
- Yahya Kaçar, G. (2012). Türk Mûsikîsi Rehberi (2. Baskı). Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık.
- Yahya Kaçar, G. (2020). Türk Mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri, (1. Baskı). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin.
- Yıldırım, M. (2021). Türk Mûsikîsi İcrâ Özellikleri. Gelenekten Geleceğe Türk Mûsikîsi Eğitim - Öğretim - İcrâ, Ed. Mehmet Gönül, 1. Baskı, NEÜ Yayınevi, Meram/Konya, 2021, 21.

Yazarın Biyografisi



Özcan Çetik 1990 yılında Konya'nın Karapınar ilçesinde doğdu. İlk ve orta öğrenimini Nevşehir'de, lise öğrenimini Aksaray Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinde tamamladı. Lisans eğitimini 2013 yılında Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümü'nde tamamladı. 2012 yılında Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarının düzenlemiş olduğu genç sazandeler icrâ yarışmasında mansiyon ödülü aldı. 2012-2013 yılları arasında TRT Ankara Radyosu Gençlik Korosunda, 2013-2014 yılları arasında da TRT İstanbul Radyosu Gençlik Korosunda viyolonsel icrâcısı olarak görev Aldı.

2017 yılında Prof. Leyla Pınar Tansever danışmanlığında Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Konservatuvarı Türk Müziği Ana Bilim Dalında yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2019 yılında Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda doktora programına kabul edildi. 2021 yılı itibariyle aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalında Prof. Dr. Mehmet Gönül danışmanlığında doktora eğitimine devam etmektedir. Halen Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümünde Öğretim Görevlisi olarak vazifesini sürdürmekte, sanatını icrâ etmekte ve akademik çalışmalarını devam ettirmektedir.

A comparative analysis of Cemil Bey's kemençe and cello taksims in the Bestenigar makam

Extended Abstract

Cemil Bey, who has an important place in the history of Turkish music with his performance of Tanbur, is a name that became a school with his performances in instruments such as classical kemençe, stringed tanbur, cello and lavta. Cemil Bey, who made his name accepted by the music community in many instruments, should be especially emphasized on the tanbur popularized with his name (Tanburi Cemil Bey). Performing the tanbur with plentiful plectrum, many instrument, rapid tune and in addition to this, using the middle strings, has led to the emergence of an unusual new attitude. However, Cemil Bey has inspired future generations by creating unique works under the title of instrumental music, which is one of the forms of Turkish music. Another instrument that Cemil Bey performed masterfully after the tanbûr is the kemençe. Cemil Bey, especially influenced by Kemenceci Vasilaki, started to play this instrument. He performed the series tunes with lots of instrument and plectrum, which he made in the tanbûr, on this instrument as well. During and after Tanbûri Cemil Bey's period, Kemence was first used in folk and classical music. The oldest sound recordings of the kemençe in Turkish Music belong to Cemil Bey. Since Cemil Bey lived in the period when stone records were used, many recordings have survived to the present day. Since there was no record of the kemençe before Cemil Bey, it was necessary to investigate Cemil Bey first.

The cello, a stringed instrument of Western origin, met our music through Musika-i Hümayun. With the establishment of the Musika-i Hümayun in 1828, various western-based instruments came to our country. While the cello, one of these instruments, has been used in the West since the 16th century, it took the 19th century to be included in Turkish music. Despite this, it has been accepted very quickly in our music due to its long voice and bass character. However, Cemil Bey, who used the violoncello for the first time in our music, attracted attention with his performances in the cello and contributed greatly to the Turkish music performance ensembles of this instrument. The cello is used in Turkish Music to provide bass fullness. Today, Cello is widely used in Turkish music executive committees. Cemil Bey is the one who made the biggest contribution to the formation of this situation. As in the kemençe, the oldest sound recordings for the cello belong to Cemil Bey. Cemil Bey, who was aware of the lack of sound in Turkish music performances at that time, was the first performer to use the cello in Turkish music. Cemil Bey performed only taksim with the cello in his records.

Cemil Bey took care to stay in the style of Turkish music in his performances and displayed a unique attitude. Performance analysis in Turkish music has been the subject of many studies. By analyzing the sound recordings of master performers such as Cemil Bey (Nevres Bey, Mes'ud Cemil Bey, Nubar Tekyay...) the makam structure and richness of our music can be comprehended more deeply.

In this study, first of all, the descriptions of the Bestenigar makam in various theory books were mentioned, and then it was examined how Cemil Bey performed the makam in the kemençe and cello taksims in the Bestenigar makam. In addition, the dictated taksims were analyzed and compared technically and melodically. The ornamentation techniques, bow technique, positions used, makam and navigational understanding in the Bestenigar kemençe and cello taksims are examined. Thus, the similarities and differences between Cemil Bey's two performances have been tried to be embodied through analyzes.

Keywords

Bestenigar makam, Cemil Bey, comparative musical analysis, cello, kemençe, improvisation, seyir, Turkish music