



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 07.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 10.12.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31122024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1581046>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

GELENEK VE YENİLİK TEMSİLİNDE İHSAN ÖZGEN'İN KLÂSİK KEMENÇE SESLENDİRMELERİ

ESEN BİÇER, Beste¹

ÖZ

19. yüzyıl öncesi Türk müziği çalgı icracılığı, daha çok sözlü geleneğin etkisi altında şekillenmiştir. Bu dönemde, ustaların doğrudan aktardığı bilgiler ve tecrübeler büyük önem taşımıştır. Eserlerin icrasında kullanılan sade ve yalın üslubun, sözün önceliğini vurguladığı ve çalgıların daha çok sözlü icralara eşlik eden bir işlev gördüğünü ortaya koymuştur. 19. yüzyıla gelindiğinde, Tanburi Cemil Bey'in (1873-1916) farklı seslendirmeleri ve deneysel çalışmaları, döneminin "yeniliği" olarak nitelendirilmiştir. Tanburi Cemil'in yenilikçi anlayışının izleri, günümüz klâsik kemençe icracılığında geleneğin temsilidir ve bu ekolün takipçileri arasında hem Tanburî Cemil'in anlayışını barındırması hem de yaşadığı çağın müzikal gerekliliklerini karşılaması noktasında, İhsan Özgen (1942-2021) öne çıkan bir isimdir. Bu bağlamda çalışmada, İhsan Özgen'in klâsik kemençe ile seslendirdiği gelenek ve yenilik temsilindeki icralarının değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

¹ Doç. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü, beste.esen@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3461-2705>.

Özgen'in geleneksel icraları kapsamında, Pembe Kız operetine ait "Uvertür", "Tavlada Beslerler Bir Saçı Doru" isimli köçekçe ve Osman Bey'in "Uşşak Peşrevi" incelenmiştir. Sanatçının bu icra örneklerinde; Cemil Bey'in tavrından uzaklaşmayan seslendirmeler sergilediği ve dolayısıyla benzer bir müzikal tavır ortaya koyduğu tespit edilmiştir. Özgen'in; "Kıldı Zülfün Tek Perîşan Hâlimi Hâlin Senin" mısrası ile başlayan hüzzam makamındaki gazel, "Urum'da Acem'de Âşık Olduğum Veysel Karani", "Aşkın İle Âşıklar Yansın", "Tevhid Etsin Dilimiz", "Bu Aklü Fikr ile Mevlâm" ilahileri ve "Kompozisyon" başlıklı icraları, Tanburi Cemil Bey'in müzikal anlayışından bağımsız olarak, yenilikçi bir seslendirme anlayışını yansıtmaktadır. Özgen, bu örneklerde serbest bir ifade tarzı benimsemiş, doğaçlamalara sıkça yer vermiş, farklı müzik türlerine ait çalgıları icraya dâhil etmiş ve sözlü eserleri klâsik kemençe ile seslendirerek geleneksel icralardan farklı bir yorum geliştirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tanburi Cemil Bey, klâsik kemençe, İhsan Özgen, gelenek, yenilik.

TRADITION AND INNOVATION IN THE REPRESENTATION OF İHSAN ÖZGEN'S CLASSICAL KEMENÇE PERFORMANCES

ABSTRACT

Before the 19th century, Turkish music instrumental performance was largely shaped under the influence of the vocal tradition. During this period, the direct transmission of knowledge and experiences from masters played a crucial role. The simple and straightforward style used in the performance of works emphasized the primacy of the lyrics, with instruments mainly serving as accompaniment to vocal performances. By the 19th century, Tanburi Cemil Bey's (1873–1916) distinctive performances and experimental works were regarded as the "novelty" of his era. The traces of Tanburi Cemil's innovative approach are seen as the representation of tradition in today's classical kemençe performance and among the followers of this school, İhsan Özgen (1942-2021) stands out as a prominent figure who embodies both Tanburi Cemil's approach and the musical requirements of his era. In this context, the study aims to evaluate İhsan Özgen's performances with the classical kemençe, focusing on the representation of tradition and innovation.

In Özgen's traditional performances, the "Overture" belonging to the operetta Pembe Kız, the köçekçe named "Tavlada Beslerler Bir Saçı Doru", and Osman Bey's "Uşşak Peşrevi" have been examined. In these performance examples, it has been observed that Özgen delivers renditions that remain true to Cemil Bey's style, thereby reflecting a similar musical approach. Özgen's performances, including the gazel in hüzzam makam starting with the line "Kıldı Zülfün Tek Perîşan Hâlimi Hâlin Senin," the chants named "Urum'da Acem'de Âşık Olduğum Veysel Karani," "Aşkın İle Âşıklar Yansın," "Tevhid Etsin Dilimiz," "Bu Aklü Fikr ile Mevlâm," and his performance titled "Kompozisyon," reflect an innovative interpretative approach that is independent of Tanburi Cemil Bey's musical style. In these examples, Özgen adopts a free-expression style, frequently incorporating improvisations, introducing instruments from different musical genres, and performing vocal performances with the classical kemençe, thus creating a distinctive interpretation different from traditional performances.

Keywords: Tanburi Cemil Bey, classical kemençe, İhsan Özgen, tradition, innovation.

GİRİŞ

Gelenek, bir toplumun var oluşu itibariyle ortaya koyduğu tüm ürünleri niteleyen bir kavramdır. Toplumun belleğinde kalıp nesilden nesile aktarımı gerçekleştiren, süreklilik arz eden tüm değerler, manevi öğretiler, hakikatler, yargılar, kurallar geleneği oluşturmuştur. Konu üzerinde çalışmaları bulunan Shils'e göre "*gelenek, geçmişten bugüne intikal ettirilen ya da miras bırakılan herhangi bir şeydir*" (Shils, 2003: 110). Metin Ekici'nin "Halk Bilgisi" adlı çalışmasında ise geleneği eskiden beri devam edip gelen, gayri resmi yol ve yöntemlerle kazanılan, kuşaktan kuşağa aktarılan ve zamanın ihtiyaçlarına göre her kuşakta belli ölçüde bireysel yaratıcılığa ve değişmeye ve de gelişmeye izin veren bilgi, hareket ve materyal ürünleri üretme ve kullanma (Ekici, 2015: 20) olarak tanımlanmaktadır.

Gelenek, benzer zamanda toplumların birbirinden ayıran en önemli değişkenlerini oluşturmaktadır. Bir toplumun geleneğinin oluşumu uzun yıllar sürebilmekte, çıkış zamanını söyleyebilmek ise her zaman mümkün olamamaktadır. Ancak, geleneklerin oluşumuna dair nedenler ve durumlar hakkında çeşitli bilgilere ulaşmak mümkündür.

Bilindiği üzere sanat eserleri tüm toplumlarda dilde, sözde, görselde ve seste var olan yaratıcısının sanatsal birikimi tecrübesinin özellikleri doğrultusunda gelişen önemli verilerdir. Bu

verilerde geleneğin izlerini görmek, diğer dönemlere aktarımını sağlamak olağan bir süreçtir. Çalışmanın konusunu oluşturan Türk müziğinde gelenek oluşumuna baktığımızda Türk toplumunun var olduğu günden beri ortaya koyduğu tüm özellikleri ile şekillenen bir süreç dikkati çekmektedir. Bu süreçte, Türkler farklı coğrafyalarda bulunarak çeşitli toplumlarla etkileşimde bulunmuş ve söz konusu etkileşimlerle, kendi kültürel yapısına katkı sağlarken geleneklerinin kaidelerini de geliştirmiştir. Can'ın ifadelerinde; tarihsel zincir takip edildiğinde Türk müzik kültürünün, Orta Asya, Eski Anadolu- Akdeniz ve Ege, İslam, Osmanlı ve son olarak Batı kültürü olmak üzere beş damardan beslenerek bugüne ulaştığı görülmektedir (Akt. Levendoğlu, 2005: 224). Bu tarihsel süreçleri değerlendirdiğimizde ise iki belirgin dönem öne çıkmaktadır ki bunlar Osmanlı İmparatorluğu öncesi ve sonrasıdır. Osmanlı İmparatorluğu öncesindeki sürece bakıldığında, Özdek'in aktardığı üzere, *“yakın Doğu müzikleri kültürü olarak ele alınmış bu kültürün de Mezopotamya İran ve Arap medeniyetleri etkileri ile oluştuğu belirtilmektedir”* Özdek'in aktardığı ifadelerde, *“yakın Doğu müzikleri kültürü olarak ele alınmış bu kültürün de Mezopotamya İran ve Arap medeniyetleri etkileri ile oluştuğunu belirtilmiştir”* (Alaner'den Akt. Özdek, 2013: 32). Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki süreç değerlendirildiğinde bu devletin yayıldığı tüm coğrafyalarda etkileri gözlenen, İstanbul'un alımp merkez olması ile birlikte daha renkli bir yapıya bürünen bir müzik geleneği dikkati çekmektedir. Türk müziği geleneği oluşurken neredeyse tüm toplumların kültürel dayanağını oluşturan iki unsur önem kazanır ki bunlar inançları ve sosyal yaşamlarında öne çıkan dinamikleridir. Türklerin inançları ddoğrultusunda gelişen müzik yapıları; İslâmiyet öncesi Gök Tanrı, Töre, Kutluk vd. anlayışlarını barındırmakta iken İslamiyet'in kabulüyle bu dinin öğretileri ve tasavvuf ilkeleri ile şekillenen müzik dokusudur. Sosyal hayatları içerisindeki yaşam dinamikleri göz önünde bulundurulduğunda ise askeri müzik, fasıl müziği, eğlence müziği, spor müziği gibi müzik alanlarının geliştiği ve yapılandığı görülmektedir.

Türk müziğinin gelenekselleşme sürecinde usta-çırak ilişkisinin etkilerinden bahsetmek yerinde olacaktır. Türk müziğinin tarihsel seyri değerlendirildiğinde müzikal çalışmaları ile öne çıkan, takdir gören takibi yapılan besteci ve icracıların zamanla bir ekol oluşturarak bu müziğin geleneği ve devamlılığını sağladıkları görülmektedir. Usta olarak nitelendirilen bu besteci ya da icracıların aktardıkları tüm müzikal kullanımlar, zamanla ustalaşmış olan öğrencileri sayesinde devamlılığı

olan meşk silsileleri haline gelerek bu müziğin özelliklerinin sürdürülmesine ve gelenekselleşmesine olanak sağlamıştır.

Çalışmanın bir diğer konusunu oluşturan, yeni kavramı TDK'ya göre; “*daha öncekilerden farklı olan ifadeleriyle nitelendirilmiş*” (“Yeni”, t.y.), yenilik kavramı kelimesi ise “*güncel uygulamalar ve tutumlarla oluşturmuş her şeyi kapsamıştır*” (“Yenilik”, t.y.). Sanatta yeniliğin ortaya çıkması çoğunlukla geleneğin geçerliliğini yitirdiği savı ve sanatçının çağın dilini, anlayışını ürünlerine yansıtma isteğiyle gelişmiştir. Bu sırada sanatçı yeniyi istediği gibi yorumlayabilmekte, zaman zaman geçmişi tamamen reddedip, uzak durup kopmak da isteyebilmektedir.

Dünyada yeniyi oluşturma çabası ve geleneksel olandan ayrılma en belirgin biçimde 20. yüzyıl itibari ile gözlenmiştir. Bu dönemdeki “yenilik” anlayışı, dünyadaki değişimlerle birlikte, insanın hayatı anlama ve yorumlama biçimine de yansımıştır. Böylelikle sanatçılar, bu değişimlere kayıtsız kalmamışlar ve zaman zaman aykırı, alışılmışa uygun olmayan biçimde ifade etme eğilimi göstermişlerdir. Birçok sanatçı kendi yeni anlayışını geliştirmiş farklı çizgiler, renkler, tasarımlar ve sesler ile yeni söylemler oluşturmuşlardır. Söz konusu bu anlayışlarla üretilen sanat ürünleri, çağdaş sanat, modern sanat başlıkları altında değerlendirilmiş, kendi özellikleri dahilinde empresyonizm, fovizm, sürrealizm, ekspresyonizm, soyut sanat, dadaizm, fütürizm, konstrüktivizm, pop-art ve op-art vd. akımlarını geliştirmişlerdir. Fakat geleneğe karşı duruş olarak gelişen bu anlayışlar içerisinde zaman zaman geçmişten bilinçsiz aktarımlar yeninin içerisinde yer almış, dolayısıyla da gelenek ile yeni arasında bir ilişkide gelişmiştir.

Türk müziğinde yeniliğin kaideleri bilindiği üzere batılılaşma hareketleriyle şekillenmiştir. Cumhuriyetin ilanına kadar devlet yönetimini sağlayan Osmanlı İmparatorluğu dünyadaki gelişmelerden uzak kalmamak adına hayatın tüm dinamiklerine batılı anlayış ve tutumları ekleyerek çağdaşlaşma amacını gütmüştür. Karadağlı ifadelerinde Osmanlı Dönemi batılılaşma sürecine şöyle yer vermektedir;

“Her ne kadar seyahatnameler Batı sanatlarını Osmanlıların dikkatine sunduysa da, İmparatorluğun kapılarını batılılaşmaya Sultan III. Selim'in (r.1789–1807) açtığı söylenebilir... Bu Batı etkisi o kadar güçlüydü ki, saray bestecilerinden İsmail Dede Efendi (1778–1846) batı stiline karşı olmasına rağmen, ‘Yine Bir Gül Nihal’ adlı Rast eserinde vals geleneğinin tartışılmaz izleri görülmektedir” (Karadağlı, 2020: 20).

Karadağlı'nın İsmail Dede Efendi örneğinde görüldüğü üzere Türk müziğinde yenilik anlayışı batı müziğine ait birçok kullanımın bu müziğe aktarılmasıyla şekillenmiştir. Böylece teori, bestecilik, icra alanları, müziğin aktarımı, icra ortamları batılı tutumlarla yeniden güncellenmiştir.

Bu sırada geleneğin temel öğretileri tamamen ret edilmemiş fakat din ve tasavvuf müzikleri haricindeki tüm müzik yapıları ve seslendirilme biçimleri icra edilen mekânlarla birlikte değişmiştir. Ayrıca müziğin aktarımında usta çırak geleneğinden uzaklaşarak batılı anlamdaki okullar ile şekillenen bir eğitim söz konusu olmuş, bireysel icralar virtüözite niteliği kazanmış, orkestrasyon ve şefli icraların yer bulduğu kurumlar açılmıştır.

Yenilik bağlamında, Türk müziği icralarının etkilendiği önemli unsurlardan biri de kültürün metalaşmasıdır. Dolayısıyla, daha fazla üretmek motivasyonu söz konusudur ve bunun için de her şeyden ilham alabilen, daha fazla müzikal denemeler ortaya koyan anlayışların artması söz konusudur. Bu durum Esen'in şu ifadeleri ile daha anlaşılır kılınacaktır: *“Kültür endüstrisi ise kapitalist tarzdaki üretim sistemleri üzerinden ihtiyaçlara müdahale ederek ya da yeni ihtiyaçlar yaratarak yeni kullanım değerleri üretmektedir; bu durum da yeni metaların önünü açmakta, sistem zincirleme bir üretim anlayışıyla yenilenmektedir”* (Esen, 2023: 790).

Türk müziğinde yenilik dediğimizde bu anlayışlarla geleneksel ifadelerden uzaklaşarak dönemin popülerini yaratma çabası ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu noktada batılı tutumlar benzer zamanda popüler ve moda olarak Türk müziği icralarına da tesir etmiş bestecilik ve icracılık anlamında farklı kullanımları beraberinde getirmiştir. Böylece ses ve çalgı icracılığında geleneği örnek alan ekol olmuş bir tavırdan uzaklaşarak, bireysel-solo icraların batılı anlayışları örnek alan, virtüözite düzeyinde seslendirmeleri ön planda tutulmuştur. Ayrıca çalgıya yönelik eser besteleme, çalgıların teknik sınırlarının zorlanması, solo konserler, çalgılara yönelik kayıtlar, organoloji çalışmaları bu dönemin yenilikçi yaklaşımları olarak kabul görmüştür.

Çalışmanın konusunu oluşturan klâsik kemençe icralarında gelenek ve yenilik arasındaki köprünün inşasında Tanburi Cemil Bey'in seslendirmelerinin rolü büyüktür. Bilindiği üzere Cemil Bey çalgıya solo bir çalgı vasfı kazandıran, yeni repertuarların, farklı teknik kullanımlar ve müzikal ifadeler ile yorumculuğun gelişmesine öncülük etmiş, döneminin müzikal anlayışının gelişiminde büyük ölçüde katkısı bulunmuş yenilikçidir. Benzer zamanda bugünün icralarına kaynaklık etmiş, ilham kaynağı olmuş bu bağlamda da oluşturduğu icra stili klâsik kemençe icracıları tarafından takip edilmesiyle geleneksel seslendirme tavrının temsilidir. Dolayısıyla Tanburi Cemil Bey, klâsik kemençe icracılığında geleneğin oluşmasına kaynaklık eden, sürekliliği olan, takip edilen önemli bir ekoldür. Cemil Bey kendi döneminde klâsik kemençeye kattıkları ve diğer dönemlerden farklı kullanımları (kemençeye 3. teli eklemesi, organoloji

çalışmaları, farklı repertuvarlar oluşturması, solo kayıt ve konser çalışmaları, yeni taksim tasarımları ile vb. gibi) ile yenilikçi bir icracıdır. Dolayısıyla çalgının şekillenmesi ve özelliklerinin belirlenmesini sağladığı için, bugünün geleneksel klâsik kemençe icracılığının temsilcisi olarak nitelendirilmektedir. Cemil Bey sonrasındaki icraları değerlendirdiğimizde, klâsik kemençe seslendirmelerinde Özgen'e kadar yeni bir tarzın şekillenmediği gözlenmiştir. Söz konusu süreçte icracılar incelendiğinde, Rum asıllı klâsik kemençe icracıları ekollerinin Tanburi Cemil Bey seslendirmelerinden etkilendikleri gözlenmiş olup, Kemal Niyazi Seyhun ve Ruşen Ferid Kam'ın da uzun ve düz yay tekniğini kemençe icracılığına kazandırdıkları belirlenmiştir. Ancak bu kazanımlar teknik anlamda olup, klâsik seslendirmelerin ötesinde yeni bir icra tarzını geliştirmemiştir. Özgen icracılığına bakıldığında ise her ne kadar Cemil Bey ekolünün takipçisi olsa da, yaşadığı dönemin sanat ve estetik kaidelerinden uzak kalmamış ve icrasına da bu yaklaşımlarını yansıtmıştır. Bu bilgileri destekleyecek şekilde, Çolakoğlu, Özgen'in icralarını sade üsluptan uzaklaşarak, kırık yaylar ve süslemelerle icrasını yönlendiren Cemil Bey ekolünün farklı bir yorumcusu olarak nitelemektedir (2008:167).

İhsan Özgen icraları değerlendirildiğinde üç özellik dikkati çekmektedir ki bunlar;

1. Cemil Bey ekolünü devam ettirmesiyle birlikte, klâsik icra biçimine sadık seslendirmeler sunması,
2. İcralarda yenilik bağlamında modern müzik kompozisyonları oluşturarak uygulamalar ortaya koyması,
3. Geleneğin ve yeniliğin özelliklerini girift bir biçimde, müzikal sınırlılıklar olmaksızın sergilemesidir.

İhsan Özgen

1942 yılında Urfa'da dünyaya gelen Özgen, 2021 yılında İstanbul'da vefat etmiştir. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi mezunu olan Özgen, Haluk Recai ve Ruşen Ferid Kam'dan duyduğu kemençenin sesinden etkilenerek müzik kariyerine yönelmiştir. Klâsik kemençenin yanı sıra lavta, tanbur, viyolonsel ve rebap gibi çalgılarda üst düzeyde icra yeteneğine sahip olan Özgen, aynı zamanda bir bestecidir. Sanatın diğer alanlarıyla da ilgilenen Özgen, luthiyer, ressam ve yazar olarak da faaliyet göstermiştir. Kendi müzikal deneyimlerini ve perspektifini anlattığı "Avludaki Ses" ve "Sanatı Yaşamak" adlı iki eser kaleme almıştır. Türkiye Radyo

Televizyonu'nda (Ankara ve İstanbul'da) tanbur ve klâsik kemençe sanatçısı olarak görev almıştır. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında uzun yıllar Ana Sanat Dalı Başkanlığı görevini üstlenen Özgen, burada klâsik kemençe eğitimi vermiştir. Günümüzde birçok klâsik kemençe icracısının mentorluğunu yapan Özgen, müzik kariyerinde Cinuçen Tanrıkorur, Necdet Yaşar, Mutlu Torun, Niyazi Sayın, Aka Gündüz Kutbay, Saadettin Heper, Hurşit Ungay, Kudsi Erguner, Alaeddin Yavaşca, Bekir Sıtkı Sezgin, Erol Deran gibi dönemin önemli isimleriyle çalışarak yurtiçinde ve yurtdışında sayısız konser vermiş ve seminerlere katılmıştır.

Sanatçıya ait veriler incelendiğinde, başta Tanburi Cemil Bey olmak üzere İtri, Zekâi Dede Efendi, Mozart, Beethoven, Numan Ağa, Münir Nurettin Selçuk, Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi, Maragalı Abdülkâdir, Mesut Cemil, Bach, Wagner, Zaharya, Tiryâki, Kâni Karaca, Aşık Veysel, Muharrem Ertaş ve Hacı Taşan gibi birçok müzik türüne ait müzisyen hakkında derin bir bilgiye sahip olduğu gözlemlenmektedir. Diğer sanat alanlarından minyatürde Levni, resimde Kandinsky ve edebiyat alanında Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi isimler, onun sanat anlayışının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Özgen'in farklı alanlara ilgi duyması, sanata bir bütün olarak bakmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda sanatçı, diğer sanat disiplinlerinden de ilham alarak kendi sanatsal gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.

Özgen, başlangıçta Tanburi Cemil Bey ekolü çerçevesinde gelişen icrasının yanı sıra, 21. yüzyıl sanat anlayışından da uzak durmamış; bu sebeple icralarında, nota dışı yorumlar, eklektik yaklaşımlar ve makam dışına çıkan ses ve ezgi yapıları kullanarak farklı bir icra stili geliştirmiştir.

Özgen, 1990'lı yıllarda İstanbul Cemal Reşit Rey salonunda “Doğaçlamalar” isimli ilk solo konserini vermiştir. Bosphorus ve Anatolia topluluğunu kuran Özgen, Türk ve yabancı birçok müzisyen farklı müzik grupları içerisinde yer almış, dünyanın çeşitli yerlerinde konserlere katılmıştır. Sanatçıya ait albüm kayıtları ise şöyledir;

Tanburi Cemil Bey Peşrev ve Saz Semaileri - Kalan Müzik, 1994.

Anatolia Ege ve Balkan Dansları - Kalan Müzik, 1994.

Buhurizâde Mustafa İtrî Hacı Abdülkadir Merâği - Kalan Müzik, 1995.

İzlenim- Raks Müzik, 1995.

Remembrances of Ottoman Composers - Golden Horn, 1999.

Neva Özgen with İhsan Özgen Legacy- Golden Horn Records, 2000, İstanbul.

Cantemir: Music in İstanbul Ottoman Europe Around 1700 - Golden Horn Records, 2004.

Great Mediterranean Masters-İhsan Özgen- Karnaval Müzik, 2005.

İnsprations-Rotterdam concerts, Kalan Müzik, 2016.

Tende Canım-Süleyman Erguner, İhsan Özgen, Koray Safkan-Mona Müzik, 2020.

Amaç ve Önem

Bu çalışmada gelenek ve yenilik kavramları bakımından önem arz eden, İhsan Özgen'in klâsik kemençe icraları ele alınarak, söz konusu icraların hangi biçimlerde ne gibi özelliklerle kurgulandığını ortaya koymak amaçlanmıştır.

Klâsik kemençe icracılığı, bugüne değin akademik çalışmalarda analiz ve icra özellikleri bağlamında incelenmiş olup gelenek ve yenilik özelinde değerlendirilmemiştir. Bu çalışma İhsan Özgen'in klâsik kemençe icralarının farklı bir perspektif özelinde değerlendirilmesi ve gelecekte icracılık alanındaki çalışmalara örnek oluşturması bakımından önem arz etmektedir.

Sınırlılıklar

Bu çalışmanın kapsamını İhsan Özgen'in klâsik kemençe icraları oluşturmaktadır. Çalışmada; Özgen'in "geleneksel" icraları, Tanburi Cemil Bey'in (klâsik kemençe) icraları ile örtüşen ve benzerlikler sunan seslendirmeleri olarak karşımıza çıkmıştır. Bu noktada klâsik kemençe seslendirmelerinde geleneksel icra özellikleri sunulan eserler Pembe Kız operetine ait uvertür, Tavlada Beslerler Bir Saçı Doru isimli köçekçe ve Tanburi Büyük Osman Bey'in Uşşak Peşrevi ile sınırlandırılmıştır.

Özgen'in bu çalışmada, 21. yüzyıl müzik anlayışıyla yeniliğin temsili olarak nitelendirilen farklı icra özellikleri sergilediği eserler; Münir Nurettin Selçuk'a ait Kıldı Zülfün Tek Perîşan Hâlimi Hâlin dizesiyle başlayan hüzzam makamındaki gazel, Inspirations albümünde yer alan Urum'da Acem'de Âşık Olduğum Veysel Karani, Aşkın ile Âşıklar Yansın, Tevhid Etsin Dilimiz, Bu Aklü Fikr ile Mevlâm ilahileri ve İzlenim albümündeki Kompozisyon isimli seslendirmeler olarak sınırlandırılmışlardır.

YÖNTEM

Araştırmada, tarama modelleri kullanılarak konuya ilişkin yazılı literatürlerin yanı sıra, Tanburi Cemil Bey ve İhsan Özgen'e ait klásik kemençe seslendirmeleri incelenmiştir. Örnek icralardan geleneksel icraların temsili olarak Tanburi Cemil Bey'in seslendirmeleri tasnif edilerek, Pembe Kız operetine ait uvertür, Tavlada Beslerler Bir Saçı Doru adlı köçekçe ve Tanburi Büyük Osman Bey'in Uşşak Peşrev icraları değerlendirilmiştir. Özgen'in de icra ettiği ve Cemil Bey'in müzikal tavrıyla örtüşen bu eserler, youtube platformundan dinlenerek dikte edilmiş ve kaynakçada sunulmuştur. Tanburi Cemil Bey'in icrasına ait notalar ise farklı nota arşivlerinde ve akademik çalışmalarda değerlendirildiği için tekrar dikte edilmemiştir. Özgen'in yenilikçi icraları değerlendirildiğinde bu durumu niteleyen ve öne çıkan üç eser belirlenmiştir.

Özgen'in kemençe ile seslendirdiği Kıldı Zülfün Tek Perîşan Hâlimi Hâlin Senin mısra ile başlayan hüzzam makamındaki gazel, Urum'da Acem'de Âşık Olduğum Veysel Karani, Aşkın ile Âşıklar Yansın, Tevhid Etsin Dilimiz, Bu Aklü Fikr ile Mevlâm ilahileri ve Kompozisyon isimli çalışmaları Tanburi Cemil Bey'in müzikal anlayışından bağımsız yenilikçi seslendirme örnekleridir. Bu çalışmalardan Kompozisyon isimli örnek, Özgen'in İzlenim albümünden alınmış, diğer seslendirmeler ise youtube platformundan dikte edilmiştir. Seslendirmelerdeki yenilik anlayışına örnek oluşturan kesitler, kolay anlaşılabilirliği açısından sade bir biçimde dikte edilip bilgisayar ortamına aktarılmışlardır. Çalışmadaki seslendirme örneklerinin tamamı, QR kodu aracılığıyla belirli bir süre için paylaşılabilirdiğinden, okuyucuların rahatlıkla ulaşabilmeleri amacıyla, kaynakça bölümünde internet adresleriyle birlikte eklenmişlerdir. İcralar, bolahenk akord üzerinden notaya alınmıştır.

Araştırmada tarama modelleri kullanılarak, konuyla ilgili yazılı literatürlerden yararlanmanın yanı sıra, çalışmanın konusunu oluşturan Tanburi Cemil Bey ve İhsan Özgen'e ait klásik kemençe seslendirmeleri incelenmiştir. Örnek icralardan geleneğin temsili olarak Tanburi Cemil Bey'in seslendirmeleri ele alınmıştır. Bu noktada Özgen'inde icra ettiği ve Cemil Bey tavrı ile örtüşen seslendirmeler olan Pembe Kız operetine ait uvertür, Tavlada Beslerler Bir Saçı Doru isimli köçekçe ve Tanburi Büyük Osman Bey'in Uşşak Peşrev dikte edilerek incelenmiştir. Böylece sanatçının icrasına dair notalar dipnotta sunulmuştur. Tanburi Cemil Bey'in icrasına ait notalar farklı arşivlerde bulunduğundan tekrar dikte edilmemiştir. Çalışmanın yazım kılavuzuna göre sayfa kısıtlaması bulunduğundan Sanatçının icrasına dair notalar dipnotta verilmiştir.

BULGULAR

İhsan Özgen'in Geleneksel İcraları Yansıtan Seslendirmeleri

Türk müziğin çalgı icracılığında tüm sazandelerin örnek aldığı sanatçı kuşkusuz Tanburi Cemil Bey'dir. Tanburi Cemil Bey'in müzikal anlayışları ile sadece klâsik kemençe değil birçok çalgı icracılığına dair farklı kullanımlar gelişmiştir. İcracılıkta ezgi oluşturmadaki özgür yaklaşımlar, süre kısıtlamasının olmadığı, ajeliteli seslendirmeler, yeni teknik kullanımlar (glisando, çarpma, vibrato, staccatolar, trill, uzun sesleri, dem sesleri, kırık ve uzun yayların birlikte kullanılması) Cemil Bey sonrasına da ışık tutmuş solo icracılık, taksim icracılığı alanlarına farklı boyutlar kazandırmıştır. Söz konusu bu kullanımlar ile Cemil Bey Türk müziği çalgı icralarında yeniliği oluşturmuş sonrasında ise takip edilip örnek alınan gelenekselleşen seslendirme biçimlerinin temsili durumuna gelmiştir. Dolayısıyla birçok sazende ve klâsik kemençe icracısı Cemil Bey'i örnek almış, ustası olarak kabul etmiş, elde bulunan kayıtlarını hafızaya alarak bu icralardan ilham alan seslendirilmeler gerçekleştirmişlerdir. Böylelikle klâsik kemençedeki geleneğin kaideleri bir diğer icracıya çoğunlukla bu kayıtlar aracılığıyla aktarılmıştır. Bu sırada çalgıya dair temel teknik özellikler, ezgi, ton oluşturma ve benzeri kullanımlar Cemil Bey'in söz konusu kayıtlarını hafızaya almak, tekrar etmek suretiyle geliştirilmiştir.

Söz konusu bu aktarımlar çalışmanın örneğini oluşturan İhsan Özgen'in klâsik kemençe icrasının gelişiminde etkili olmuş, sanatçının müzikal kimliğinin oluşumunda önemli rol oynamıştır. Günümüz virtüözlerinden benzer zamanda Özgen'in öğrencisi olan Derya Türkan klâsik kemençe'nin Tanburi Cemil Bey tarafından önemli bir şahsiyet kazandığını vurgulamıştır. Türkan, bu gelenekselleşen icra biçiminin daha sonra Aleko, Paraşko, Lambros Cemil Bey, Kemal Niyazi Seyhun, Ruşen Kam ve Mesut Cemil gibi icracılar tarafından sürdürüldüğünü ifade etmiştir. Ancak, gerçek anlamda Cemil Bey'in ekolünü en iyi şekilde temsil eden ismin İhsan Özgen olduğunu belirterek, benzer zamanda kendi özgün üslubuna sahip olduğunu da eklemiştir (Esen, 2014: 10).

Söz konusu bu durumu niteleyen seslendirmeler incelendiğinde Özgen'in tanbur sanatçısı Necdet Yaşar ile 4 Nisan 1987'te Türk Edebiyatı Vakfı'ndaki konserde seslendirdikleri Tanburi Büyük Osman Bey'in Uşşak Peşrev'i² icrası dikkat çekicidir. Cemil Bey, Kadı Fuad Efendi'nin tanbur

² Bkz. Eserin bilinen icrası Cüneyt Kosal arşivi, http://ktp.isam.org.tr/pdfkosal/020/020_025.pdf.

eşliğinde seslendirdiği Uşşak Peşrevi'ni, ilave ezgiler, gruppetto (süsleme figürleri) ve glisandolar (yavaşça kayarak bir notadan diğerine geçiş yapma tekniği) gibi unsurlar ekleyerek yeniden yorumlamıştır.

Aynı eserin Özgen ve Yaşar'ın refakatinde seslendirdikleri kayıdı incelendiğinde, Cemil Bey'in icrasını referans alarak benzer özelliklerle şekillendirilmiş bir tavır sergilendiği görülmektedir. Özgen, ezgi tartımları, ritmik yürüyüş, süslemeler, gruppetto ve çarpmalar gibi unsurları kullanarak eserin bilinen icrasına sadık kalmamış, Cemil Bey'in icrasına benzer bir tavır sergilemiştir. Eserin ilk hanesi ve teslim bölümünde bu özellikler belirgin bir şekilde öne çıkarken, ikinci ve üçüncü haneler incelendiğindeyse, Cemil Bey'in icrasından farklı olarak iki sanatçının karşılıklı olarak gerçekleştirdikleri taksimlerin seslendirmeye dahil edildiği görülmektedir. İhsan Özgen icrasından benzer bir bölüm olan birinci hane şöyledir;

Uşşak Peşrev

Tanburi Osman Bey

İcra: İhsan Özgen

Nota 1. İhsan Özgen Uşşak Peşrev icrasından bir bölüm.

İhsan Özgen'in bir diğer geleneksel icrası olarak niteleyeceğimiz seslendirmesi Mutlu Torun'un ud ile eşlik ettiği Haydar Bey e ait Nihavend makamındaki Pembe Kız operetine ait uvertürü'dür. Sanatçılar bu uvertürü 1980 yılında Anadolu Üniversitesi'nde verdikleri konserde seslendirmişlerdir. Bu icranın özelliklerine bakıldığında Özgen, Tanburi Cemil Bey'in³ icrasını referans almış, yay ile ritmi vurgulayan bir tavrıyla, aynı notalar üzerinde triller göstererek, benzer biçimdeki çarpmalar ile eseri süsleyerek icrasında yer vermiştir. Özgen eserin bitişine doğru (05:57) Tanburi Cemil Bey gibi bir taksim seslendirmiştir. Bu taksimin girişinde Cemil Bey'in nağmelerini kullanmış ilerleyen bölümlerde benzer yapıda ezgilerle icrasını sürdürmüştür. Bu kullanımları ile Cemil Bey tavrını yansıtan bir seslendirme gerçekleştirmiştir.

³ Bkz. <https://divanmakam.com/attachments/uvertur-pembe-kiz-haydar-bey-nihavend-v1-pdf.64824/>

Pembe Kız Operetinin Üvertürü

Beste: Haydar Bey

İcra: İhsan Özgen Mutlu Torun

Nota 2. İhsan Özgen Üvertür İcrasından bir bölüm.

Özgen, icralarında var olan Cemil Bey'in izlerini günümüz icracılarından Fikret Karakaya'nın şu ifadeleriyle de desteklemektedir; İhsan Özgen Osman Bey'in Uşşak Peşrevini ve Haydar Bey'in Pembe Kız üvertürünü Cemil Bey gibi çalışı hem ayrıntıları kavramadaki hızına dikkatine hem de Cemil Bey'in tekniğini ve üslubunu erişilmez bir sadakatle aynen kendine mal edebildiğine işarettir (Akt. Kucur, 2023: 96). İhsan Özgen'in Cemil Bey tavrını yansıtan geleneksel icralar arasında yer alan bir diğer seslendirmesi, Tavlada Beslerler Bir Saçı Doru isimli gerdaniye köçekçedir. Eserin Cemil Bey'e ait icrasında, ud ve şişe eşlik etmekte ve güftesiyle seslendirilmektedir. Cemil Bey icrasında; tril glisando, çarpma teknikleriyle kırık yaylar kullanmıştır. Özge'nin icrasına ise Mutlu Torun ud ile refakat ekmektedir. Bu icrada Gerdaniye

köçekçe, enstrumantal seslendirilmiş olup, tril, çarpma, glisando ve kırık yay kullanımlarıyla Cemil Bey'e benzer bir yorum gerçekleştirmiştir. Özgen, serbest bölümlere Cemil Bey'in oluşturduğu ezgi yürüşleri ile giriş yapmış, diğer bölümlerinde ise söz konusu icraya bağlı çeşitlendirmeler sunarak benzer bir seslendirme örneği ortaya koymuştur.

Tavlada Besler Bir Saçı Doru

İcra: İhsan Özgen
Mutlu Torun

Nota 3. İhsan Özgen Tavlada Besler Bir Doru icrasından bir bölüm.

İhsan Özgen'in klâsik kemençe icra geleneğini yansıtan diğer icralarını Tanburi Cemil Bey albümü, Bosphorus topluluğu konserlerinde, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar ile birlikteki seslendirmelerinde, Tende Canım, Great Mediterranean Masters İhsan Özgen çalışmalarında görmek mümkündür.

İhsan Özgen'in Yenilikçi Seslendirmeleri ve Özellikleri

İhsan Özgen'in Niyazi Sayın ile birlikte gerçekleştirdiği deneysel icralar, sanatçının özgün yönünü vurgulayan öncü çalışmalardır. Söz konusu bu icra birlikteliği, 1970'li yıllardaki Necdet Yaşar ve Niyazi Sayın'ın icralarına İhsan Özgen'in klâsik kemençeyle katılmasıyla

şekillenmiştir. Bu icralar adeta yeni bir sazende faslı anlayışını doğurmuş, Türk müziğine ait birçok formun icrası söz konusu topluluğun repertuarına eklenmiş, taksim formunun kullanıldığı bölümler ise icracının özgürlükleri bağlamında kurgulanarak çalgı icracılığına yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu icraların özelliklerini, saz eserlerinin birebir seslendirilmemesi, çeşitlemeler içerisinde karmaşık ezgilerle çalınması ve böylece çağdaş bir duyarlıkla güncellenmesi olarak değerlendiren Aksoy, bu tür uygulamaların amacının iki üç eserden seçilen kesitler ve taksimlerle birlikte mini konser bütünlüğü kazandırmak olduğunu da belirtmektedir (Kucur, 2023: 64). Zaman zaman bu icralarda yer alan ud icracısı Mutlu Torun bu seslendirmelerde Niyazi Sayın'ın müzikal olarak beklenmedik yönlere gitme eğilimini belirtmiş, İhsan Özgen bu ikiliye katıldığında ise Niyazi Sayın ile birlikte ezgiyi dağıtan bir rol üstlendiğini vurgulamıştır (Esen, 2014: 96).

Sayın ve Yaşar ile olan müzik birlikteliği, Özgen'in yenilikçi klâsik kemençe icralarının önünü de açmıştır. "İhsan Özgen yenilikçi seslendirmeleri; modern icra alanı olarak ele almış ve bu alanı diğer klasik müzik türlerinden uygun olanlarının icra edilmesi, halk müziği kökenli eserlerin yeniden icrası, klâsik eserlerin yeniden şekillendirilerek yorumlanması, Caz müziği, modern taksimler (belirli akorlar ve farklı çalgılarla), eserler üzerinde spontane varyasyonlar, çağdaş Türk sanat müziği (günümüzde ve yakın geçmişte yazılmış sanat müzikleri), Türk hafif müziği (popüler müzik) başlıkları altında tasnif etmiştir" (akt. Çolakoğlu Sarı; 121).

Özgen'in klâsik kemençe icracılığında bu çalışma ile örtüşen yenilikçi seslendirmeleri, sözlü eser ve saz eserleri icrasıyla taksimlerinde görülmektedir. Bu bağlamda, sanatçının sözlü bir form olan M. N. Selçuk'un hüzzam makamındaki Kıldı Zülfün Tek Perîşan Hâlimi Hâlin Senin isimli gazel icrasını, klâsik kemençeyle oluşturulmuş bir taksim gibi seslendirmesi dikkat çekicidir. Özgen, bu icrasında Selçuk'un seslendirdiği gazel icrasını kemençeye aktarmış; güftelerdeki vurgular, ezgisel ve ritmik yürüyüş, glisando, çarpma ve tril kullanımlarıyla yeniden yorumlamıştır. Klâsik kemençe icracılığında ilk defa enstrumantal olarak seslendirilen bu gazel, Özgen'in özgünlüğünü ve öncü anlayışını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bu seslendirme, icracılıkta yeni bir yorumun göstergesidir.

Hüzzam Gazel Kıldı Zülfün Tek Perişan Halimi

Kemençe İcrası: İhsan Özgen
Tanbur İcrası: Necdet Yaşar

Tanbur İcrası...

Kemençe İcrası...

5

6

7

8

9

Nota 4. İhsan Özgen Gazel icrasından bir bölüm.

Özgen bu gazel formu gibi birçok sözlü eseri, kendine ait yorumlar ile geliştirerek değişik seslendirme versiyonları sunmuştur. Sanatçının söz konusu kullanımları, Inspirations albümünde yer almaktadır. Bu albümde Özgen; Theo Lovendie (saksafon), Guss Janssen (piyano) ve Martin Van Duynhoven (vurmalı çalgılar) ile beraber seslendirdiği caz ezgilerini Türk müziği repertuarına ait eserlerle birleştirerek yeniden yorumlamıştır. Albüm içerisinde yer alan altı numaralı icrada birbirine bağlı bir şekilde dört ilahi formunda eser seslendirilmiştir. Bu eserlerden ilki, güftesi Yunus Emre'ye ait olan uşşak makamında bestecisi meçhul olan Urum'da

Acem'de Aşık Olduğum Veysel Karani, ikincisi güftesi yine Yunus Emre'ye ait bestecisi meçhul hûzî makamında Aşkın İle Âşıklar Yansın, üçüncü olarak hüseyini makamında bestesi Sefer Dal güftesi Şeyh Fahreddin Efendi'ye ait Tevhid Etsin Dilimize, son olarak da bestesi meçhul sözleri Yunus Emreye ait uşşak Bu Aklü Fikr İle Mevlâm Bulunmaz isimli ilahilerdir. Bu ilahileri sanatçılar tarafından bir arada tek bir eser gibi seslendirmiştir. Özgen ana ezgiyi seslendirirken; saksafon, piyano, perküsyon bu icraya belli soru cevap cümleleri oluşturarak dâhil olmuştur. Urum'da Acem'de Âşık Olduğum Veysel Karani ilahisiyle başlayan bu icrada; Özgen serbest bir ezgiyle giriş yapıp ardından eseri seslendirmeye başlamıştır. Bu sırada diğer çalgılar da klâsik kemençeye refakat etmişlerdir. Eserin seslendirilmesinin ardından Özgen, meyan özelliği gösteren tiz karakterli ezgiler seslendirerek seyretmiş, saksafon da bu icraya eşlik ederek karşılıklı soru cevap cümlelerinin oluşmasını sağlamıştır. İcradan bir bölüm şöyledir;

Urum'da Acem'de Aşık Olduğum Veysel Karanî



Nota 5. İhsan Özgen Urum'da Acem'de Aşık Olduğum Veysel Karanî icrasından bir bölüm.

Aşkın ile Âşıklar isimli ilahinin icrasına klâsik kemençe ve diğer çalgılar ile ortak doğaçlama yapılan serbest bir bölüm sonrasında giriş yapılmıştır. Eserin icrasında, Özgen çift seslerin yoğun olarak kullanıldığı bir performans sergilenmiştir. Sanatçı ana ezginin ardından, ezgiyi

çeşitlendiren serbest bir icra sunmuş ve bu sırada Türk müziğine uygun olarak, saba çeşnisi gibi bazı çeşniler de duyurmuştur. Böylece Özgen icrasını her ne kadar Caz müzik etkileri ile oluştursa da Türk müziğinden tamamiyle kopmadan eklektik bir müzik yapısında sunmuştur. İcradan bir bölüm şöyledir;

Aşkın İle Aşıklar Yansın



Nota 6. İhsan Özgen Aşkın ile Aşıklar icrasından bir bölüm.

Tevhid Etsin Dilimize isimli ilahi klâsik kemençe ile başlamış bu sırada ezgi kısa yaylar ile çalınmıştır. Bu sırada saksafon, piyano, ritim çalgıya refakat etmiş sonrasında yine klâsik kemençe ağırlıkta olmak üzere diğer çalgılar ile doğaçlama ezgiler oluşturularak diğer ilahiye geçilmiştir.

dayalı yeni bir icra tarzı ortaya koyduğunu göstermektedir. İlahiler bu son eserin klâsik kemençe'nin de icraya eklenip hızlanmasıyla son bulur. Söz konusu tüm bu kullanımlar ile Özgen, tasavvuf müziğine ait eserleri serbest bir anlayışla ve caz temalarını yansıtan bir biçimde yorumlamış bu nokta da yeni bir seslendirme örneği sunmuştur.

İhsan Özgen'in örneklendireceğimiz son icrası ise 1995 yılında ilk solo çalışması olan İzlenim albümündeki altı numaralı Kompozisyon isimli çalışmasıdır. Bu icrada sanatçıya çello, tanbur, çan eşlik etmektedir. Belli bir ezginin, bazen benzer anda bazen karşılıklı olarak klâsik kemençe ve diğer çalgılar ile tekrar tekrar çalınmasına dayanan bu icrada şu müzik cümlesi geliştirilerek dinleyiciye sunulmuştur.

Kompozisyon



Nota 9. İhsan Özgen Kompozisyon icrası ana tema ezgisi.

Sanatçının kendi yeni müzikal yaklaşımını da sunan bu çalışmada klâsik formdaki meyan özelliğinde bir ezgi de icranın sonuna doğru yer almış arada çan sesleri icraya dâhil edilmiş, bu bağlamda geleceklilik ile örtüşen bir anlayış da sergilenmiştir. Bu serbest kompozisyonun ardından uşşak makamında Salât-ı Kemâliye seslendirilerek geleneğe vurgu yaparak icra sonlandırılmıştır. Sanatçının kendi yenilikçi müzikal yaklaşımını sunduğu bu çalışmada, klâsik formdaki meyan özelliğine sahip bir ezgi eserin sonunda yer almış ve aralarda çan sesleri icraya dahil edilmiştir. Bu durum, geleceklilik ile örtüşen bir anlayışın sergilendiğini göstermektedir. Serbest kompozisyonun ardından ise, uşşak makamında Salât-ı Kemâliye seslendirilerek geleneğe vurgu yapılarak icra sonlandırılmıştır

Uşşak Salât-ı Kemâliye



Nota 10. İhsan Özgen Salât-ı Kemâliye İcrasından bir bölüm.

SONUÇ

Bu çalışmada, klâsik kemençe icralarında gelenek ve yenilik anlayışlarının, İhsan Özgen'in seslendirmelerinde belirgin bir şekilde yer aldığı tespit edilmiştir. Sanatçının geleneksel bağlamda ele alınan icraları, Tanburi Cemil Bey'in seslendirme biçimlerine sadık bir biçimde kurgulanmıştır. Geleneksel icralar değerlendirildiğinde çalışmada ele alınan ilk örnek, Tanburi Osman Bey'in Uşşak Peşrevi'dir ki bu peşrevin Cemil Bey'e kadar klasik icrasına sadık seslendirilmiş bir temsil örneği olması dikkat çekicidir. Bu çalışma içerisinde söz konusu örneği önemli kılan husus ise Cemil Bey'in bu eseri aslından farklı bir şekilde yorumlamış olmasıdır. Bu noktada Cemil Bey'in yorumunda dikkat çeken özellikler; eserin daha tempolu bir şekilde icra edilmesiyle birlikte, sanatçının tavrını ortaya koyan glisando, grupetto, çarpma, vibrato teknikleri ve ilave ezgilerle peşrev icrasını süslemiş olmasıdır. Uşşak Peşrev icrasında Özgen, Cemil Bey'in icrasına benzer bir yorum sergilemiştir. Bir diğer ifadeyle Özgen, Uşşak Peşrev'in icrasını Cemil Bey'in seslendirmesiyle örtüşen dinamik bir yapıda, glisando, grupetto, çarpma, vibrato teknikleri ve ilave ezgilerle kurgulamıştır.

Özgen'in geleneksel icrasını sergilediği bir diğer örnek Haydar Bey'e ait Nihavend Pembe Kız isimli uvertürdür. Bu uvertürün icrasında Özgen, Cemil Bey gibi çalgı refakatı (ud) kullanmıştır.

Sanatçı eserin süresince, Cemil Bey gibi tril, çarpma, stacato teknikleriyle ve yay hareketleriyle ritmi destekleyen bir seslendirme sunmuştur. Böylelikle Özgen, Cemil Bey icrasına benzer bir seslendirme gerçekleştirmiştir. Eserin icrasının sonuna doğru (05:57) Özgen, Cemil Bey tavrında bir taksim seslendirmiştir. Sanatçı bu taksimin girişinde Cemil Bey'in nağmelerini kullanmış, ilerleyen bölümlerde benzer yapıda ezgilerle icrasını sürdürmüş ve böylece Cemil Bey'in tavrını yansıtan bir seslendirme ortaya koymuştur. İhsan Özgen'in geleneksel icraları yansıtan son icra örneği olan Tavlada Beslerler Bir Saçı Doru isimli gerdaniye köçekçe, Cemil Bey icrasından farklı bir biçimde enstrümantal olarak seslendirilmiştir. İcrada Cemil Bey'de olduğu gibi refakat sazı (ud) yer almıştır. Özgen icrasında; Cemil Bey tavrını yansıtan gilisando, tril, çarpma tekniklerini kullanmış, serbest icra bölümlerini ise yine aynı anlayışlar paralelinde şekillendirmiştir. Eserin icrasında Cemil Bey ile örtüşen kırık yay kullanımları da bir diğer dikkat çeken durumdur.

Özgen icracılığında yenilik bağlamında; farklı müzik türlerindeki eserler seslendirmiş, bu sırada özgür ifadelerini caz müziği ezgileri ve çalgılarıyla ifadesini zenginleştirmiştir. Serbest özellikler gösteren bu seslendirmeler, klâsik kemençe icracılığında gelecekçi bir müzik anlayışına da olanak sağlamıştır. Klâsik kemençede çift tel kullanımı, akor basma teknikleri, varyasyonlar yaratma ve doğaçlamalarla örtüşebilecek seslendirmeler, sanatçının yenilikçi icrasının ana unsurları olarak tespit edilmiştir.

Çalışmada yenilikçi seslendirme örneklerinden Münir Nurettin Selçuk'a ait Kıldı Zülfün Tek Perişan Hâlimi Hâlin Senin isimli gazeli Özgen, klâsik kemençede bu eserin güftesini de dikkate alarak seslendirmiştir. Bu icrada Özgen'in kullanmış olduğu glisandolar, sözlerin vurgusundaki yay hareketleri, tril ve çarpmalar, belli seslerdeki uzun kalışlarla M. N. Selçuk icrasına benzer bir şekilde yansımıştır. Böylece kemençe icracılığında bir ilki de gerçekleştiren Özgen, gazel icrasını kemençeye taşıyarak yeni bir seslendirme biçimi göstermiştir. Sanatçının söz konusu unsurlara yer verdiği son icra örneği Inspirations albümünde yer almaktadır. Bu albümün altıncı sırasında yer alan Urum'da Acem'de Âşık Olduğum Veysel Karani, Aşkın İle Âşıklar Yansın, Tevhid Etsin Dilimiz, Bu Aklü Fikr ile Mevlâm ilahilerini Özgen, bir arada tek bir eser gibi fakat serbest ifadelerle seslendirmiştir ve bu sırada icraya; saksafon, piyano, perküsyon refakat etmiştir. Özgen, ilahilerde serbest bir tavır sergileyerek, adeta varyasyonlar oluşturarak, doğaçlamalara yer

vermiş, caz müziğine benzer ezgiler icraya dahil eden soru-cevap pasajları kullanarak da yeni bir icra tavrı sergilemiştir. Bu seslendirmeler, aynı zamanda eklektik bir yapıyı da barındırmaktadır. Özgenin son yenilikçi icra örneği İzlenim albümündeki Kompozisyon isimli çalışmasıdır. Bu çalışmada, klâsik kemençe ile oluşturduğu bir ezgiyi ana tema olarak kabul edip, bu temanın üstüne yine klâsik kemençe ile benzer ezgiyi çeşitleyen, soru ve cevaplar sunan bir seslendirme oluşturmuştur. Bu serbest kompozisyonun ardından, uşşak makamında Salât-ı Kemâliye seslendirilerek yenilikçi bir ifadeyle oluşturulan icra, gelenekten kopmayan geleneği adeta yeniden yorumlayan bir anlayışla sonlandırılmıştır.

Çalışma kapsamında yapılan tüm tespitler doğrultusunda, İhsan Özgen'in geleneksel kurallara hâkim, ancak güncel müzikal yaklaşımlara da uzak durmayan bir duruş sergilediği ve böylelikle yeni bir klâsik kemençe ekolünün oluşumuna zemin hazırladığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKLAR

- Çolakoğlu, Sarı, G. (2008). “*Armudî Kemençe: Farklı Toplumlar, Farklı İşlevler Ve Farklı Sosyal Kimlikler*”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, İ.T.Ü, SBE, Müzikoloji ABD.
- Ekici, M. (2008). Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme. *Milli Folklor Dergisi*, 20 (80), 33-38.
- Ekici, M. (2015). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. (6. Baskı). Ankara: Geleneksel Yayınları.
- Esen. B. (2014). *XX. Yüzyılın İkinci Yarısında Postmodern Yaklaşımlar Gösteren Klâsik kemençe Taksımlerinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Esen, H. C. (2023). Kültür Endüstrisinin Metalaştırma Tahakkümüne Karşı Klasiğin Direnci: Alâeddin Yavaşca'nın Medhâl Besteciliği Örneği, *100. Yılında Cumhuriyet Dönemi Gaziantep* içinde (S.785-795). Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Karadağlı, Ö. (2020). Western Performing Arts in the Late Ottoman Empire: Accommodation and Formation. *Context*, 46, 17–33.
- Kucur, A. Y. (2023). *İhsan Özgen: Sesler, Renkler ve Çizgiler Peşinde*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Levendoğlu, O. (2005). Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19 (2), 253-262.

Özdek, A. (2012). Türk Müzik Kültürünün Oluşumuna Öncülük Eden Bileşenlere Genel Bir Bakış. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 29-36.

Shils, E. (2003). "Gelenek". (Çev. H. Arslan). *Doğu Batı Dergisi*, 25. *Modernliğin Gölgesinde: Gelenek içinde* (s. 101-131).

İnternet Kaynakları

İhsan Özgen - Münir Nureddin Selçuk'un Hüzzam Gazeli "Kıldı zülfün tek perîşan hâlimi hâlin senin". (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=mdnl_LXyA9o), (Erişim tarihi: 07.08.2024).

İhsan Özgen ve Necdet Yaşar - Uşşak Peşrev. (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=Yf6QWNEiTM0>), (Erişim tarihi: 09.08.2024).

İhsan Özgen ve Mutlu Torun - Pembe Kız Uvertürü. (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=QDaD8RBi4_Y), (Erişim tarihi: 10.08.2024).

İhsan Özgen ve Mutlu Torun - Tavlada Besler Bir Saçı Doru. (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=QDaD8RBi4_Y), (Erişim tarihi: 10.08.2024).

İhsan Özgen – İlahiler. (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=YWoo8INMh-s>), (Erişim tarihi: 09.08.2024).

Münir Nurettin Selçuk - Kıldı Zülfün Tek Perîşân Hâlimi Hâlin Senin. (Erişim adresi: <https://www.dailymotion.com/video/x2h3rbj>), (Erişim tarihi: 08.08.2024).

Tanburî Cemil Bey - Uşşak Peşrev. (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=puzmZgFRZ_E), (Erişim tarihi: 09.08.2024).

Tanburî Cemil Bey - Pembe Kız Uvertürü. (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=3qr7xfqCR7s>), (Erişim tarihi: 08.2024).

Tanburî Cemil Bey - Tavlada Besler Bir Saçı Doru. (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=fFxsHNeryk4>), (Erişim tarihi: 10.08.2024).

Yeni. (t.y.). Türk Dil Kurumu güncel Türkçe Sözlük içinde. (Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>), (Erişim tarihi: 10.08.2024).

Yenilik. (t.y.). Türk Dil Kurumu güncel Türkçe Sözlük içinde. (Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>), (Erişim tarihi: 10.08.2024).

http://ktp.isam.org.tr/pdfkosal/020/020_025.pdf, (Erişim tarihi: 10.08.2024).

<https://divanmakam.com/attachments/uvertur-pembe-kiz-haydar-bey-nihavend-v1-pdf.64824/>, (Erişim tarihi: 10.08.2024).

Albüm

İ.Özgen, (1995) İzlenim, Raks Müzik.

EXTENDED ABSTRACT

Today, the classical kemence, characterized by its distinctive timbre and playing techniques within a limited tonal range, occupies a significant place not only in Turkish music but also in various musical ensembles. When the historical situation of this instrument is evaluated, it is understood that although similar instruments have been used in many regions of Anatolia, these instruments differ in timbre and performance characteristics, indicating that the contemporary classical kemence does not fully represent its traditional lineage. When we look at the traditional representation of the classical kemence in the entertainment venues of Istanbul in the 19th century, it is observed that it has a structure that can be described as a folkloric instrument and attracts attention with its limited performance area with two strings.

Looking at the introduction of classical kemence to musical environments that can be associated with classical Turkish Music, it is known that it took place with Tanburi Cemil Bey. In response to the changing fabric of Turkish music, Cemil Bey's style, which integrated local musical understanding with a classical approach, contributed to the emergence of individual performance and the evolution of instrumental techniques and forms. Thus, he distinguished the classical kemence from its traditional identity by enabling it to perform various repertoires associated with classical Turkish music, transforming it into a popular soloist instrument. Tanburi Cemil Bey, the representative of innovation with these practices in his time, is an artist who has become a school that qualifies tradition in classical kemence performance when viewed from today's perspective. Therefore, when traditional performances of classical kemence are mentioned today, the first thing that comes to mind is Cemil Bey.

Cemil Bey's experimental studies on the structure of the instrument (such as the kemence quintet, adding new strings, trying different tunings) and using the classical kemence in many instrumental varieties have enabled the instrument to take its place in different musical repertoires and have been the source of the formation of today's classical kemence performance style. His creation of the first sound recordings of the instrument also facilitated the development of a musical memory associated with the classical kemence.

Therefore, Cemil Bey has a great role in the acceleration of today's classical kemençe performance because with the richness of traditional musical expressions he brought to the instrument, he made it possible to follow this instrument from the 19th century to the present day. In line with these reasons, rather than the existence of different schools in classical kemençe performance after the 19th century, the understanding of performance shaped on the axis of the understandings that followed Cemil Bey was exhibited.

Key performers such as classical kemençeci Anastas (?-1940), the Leondaries brothers (Lambros Leondaries, 1912-?; Paraşko Leondaries, 1912-1973), Kemal Niyazi Seyhun (1885-1960), Ruşen Ferid Kam (1905-1982), and Fahire Fersan (1913-1993) have played vital roles in continuing Cemil Bey's legacy. These performers have represented various usage contexts of the classical kemençe by incorporating it into institutional settings (such as Turkish Radio and Television, State Conservatories of Turkish Music, and Turkish music associations) through various choir and solo performances, thereby facilitating its transmission to the present day.

By the 20th century, parallel to technological, economic, and social developments of the time, new or innovative musical environments emerged within classical Turkish music. The influence of technology, in particular, facilitated the expansion of Turkish music to different regions and brought musicians from diverse backgrounds together, contributing to the formation of a new artistic identity. This, in turn, provided instrumental performers with opportunities and spaces to develop different perspectives. The classical kemençe performances, for instance, entered a period of popularization. Popular performers began to include it in their album recordings, resulting in the development of various performance styles within this context.

In the 21st century, instrumental performance in Turkish music has gained greater flexibility. Performers now have opportunities to interpret pieces not only by adhering strictly to the written notes but also by incorporating their own knowledge and unique style. Therefore, the performers of this period have achieved a new dimension in performance with their special repertoire, technical use of their instruments, and musical aesthetic understanding. However, the only unchanging performance feature in classical kemençe performance in the 20th and 21st centuries is the existence of traces showing that Tanburi Cemil Bey was followed. This situation is an important indicator in terms of the fact that the performance tradition established by Tanburî Cemil Bey still exists today.

A key figure in the transmission and understanding of Tanburi Cemil Bey's performances is undoubtedly İhsan Özgen (1942-2021). By engaging closely with various art forms, Özgen contributed to the development of instrumental performance during his time, providing a new perspective on kemence interpretations. The goal of this study is to evaluate Özgen's kemence performances within the context of tradition and innovation, examining his contributions to the art of kemence. To understand the topic in detail, the notions of tradition and innovation are first examined, followed by a discussion of how these concepts influenced Özgen's performances and their resulting impact.

In the research process, scanning models were employed, and the study was limited to performance samples that align with the characteristics of tradition and innovation in Özgen's classical klâsik kemence artistry. In representing tradition, the study showed Tanburi Cemil Bey's klâsik kemence performances of Haydar Bey's nihavend overture from the operetta Pembe Kız, the Köçekçe Tavlada Beslerler Bir Saçı Doru in the gerdaniye mode, and Tanburî Büyük Osman Bey's Uşşak Peşrevi. As examples of innovation, performances from Münir Nurettin's hüzzam gazel, beginning with the line Kıldı zülfün tek perîşan hâlimi hâlin senin, included in the album Inspirations, as well as the ilahis Urum'da Acem'de Âşık Olduğum Veysel Karani and Bu Aklü Fikr ile Mevlâm were explored. Özgen's final example of innovative performance was his piece Kompozisyon, featured as the sixth track on his first solo album İzlenim, released in 1995.

As a result of the study, it was shown that Özgen adhered to the principles of tradition in his classical kemence performances by following the stylistic approach of Tanburi Cemil Bey, while also incorporating his own musical knowledge and experience into his interpretations. In his performances representing innovation, it was found that Özgen developed an open performance style that embraced global musical developments. In this context, he introduced features such as free sections, the inclusion of non-notated melodies, manipulation of the duration of compositions, the use of double stops, alterations to the rhythmic patterns of pieces, and the integration of non-modal sounds. These elements resulted in performances that aligned with artistic movements such as randomness, impressionism, and futurism.