

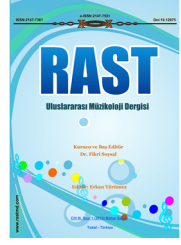


RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com

Doi:10.12975/rastmd.2015.03.02.00057



TANBURÎ CEMİL BEY'İN TAKSİM İCRALARI VE HÜSEYİN SADETTİN AREL'İN NAZARİYATINDAKİ HÜSEYNÎ MAKAMI UYGULAMALARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Cevahir Korhan İŞILDAK¹
Banu GEBOLOĞLU²

ÖZET

Bu araştırma³, Türk MüsİKİSİ saz icracılığının önde gelen isimlerinden olan Tanbûrî Cemil Bey'in icrasının, günümüz Türk MüsİKİSİ eğitiminde yaygın bir şekilde kullanılan H. S. Arel nazariyatı ile arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymak amacı ile yapılmıştır. Bu amaçla arşiv taraması yapılarak taksİM icralarına ulaşılmıştır. Çalışma, Tanbûrî Cemil Bey'in hüseyinî makamında klasik kemençe, tanbûr ve yaylı tanbûr ile icra ettiği, toplam üç taksİM ile sınırlandırılmıştır. Tanbûrî Cemil Bey'in bu taksİmleri önce notaya alınmış ardından da dizi, seyir özelliği, kullanılan çeşniler ve ses aralığı açısından incelenmiştir. H. S. Arel nazariyatında yer alan hüseyinî makamına ait bilgiler ise H. S. Arel'in 1968 yılında yayınlanan Türk MüsİKİSİ Nazariyatı Dersleri adlı kitabından alınmış ve Tanbûrî Cemil Bey'in icrası ile dizi, seyir özelliği, kullanılan çeşniler ve ses aralığı açısından karşılaştırmaları yapılmıştır. Bunun sonucunda makamın işlenişinde farklılıklar olduğu ortaya çıkmıştır. Tanbûrî Cemil Bey'in icrası ile H. S. Arel nazariyatı karşılaştırıldığında hüseyinî makamının dizi açısından tamamen benzerlik göstermediği görülmüştür. Sonuç bölümünde yapılan karşılaştırmalar doğrultusunda benzerlik ve farklılıklara yer verilmiştir. Tanbûrî Cemil Bey'in taksİM icraları için yapılan bu tür bir çalışmanın, Tanbûrî Cemil Bey'in çalışmanın sınırlılıkları haricindeki taksİmlerinde ve diğer önemli virtüözlerin icralarında da uygulanması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk MüsİKİSİ Nazariyatı, Hüseyini Makamı, TaksİM, Tanbûrî Cemil Bey, Hüseyin Sadettin Arel.

¹ Öğr. Gör. Cevahir Korhan İŞILDAK, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı / TÜRKİYE, korhanisildak@gmail.com

² Öğr. Gör. Banu GEBOLOĞLU, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı / TÜRKİYE, banu.gebologlu@gop.edu.tr

³ Araştırmadaki bazı bölümler Cevahir Korhan İŞILDAK'ın Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde 2015 yılında tamamlanan Yüksek Lisans tezinin bir kısmını içermektedir.

A COMPARISON OF TANBURİ CEMİL BEY'S IMPROVISATION PERFORMANCE TO HÜSEYİNİ MAQAM AND H. S. AREL THEORY

ABSTRACT

The present study was carried out to compare and contrast the performance of Tanburi Cemil Bey, one of the leading performers of Turkish musical instruments, to H. S. Arel theory commonly used in modern Turkish musical training. For this purpose, an archive search was carried out and improvisation performances of Tanburi Cemil Bey were revealed. The study was confined to three improvisations by Tanburi Cemil Bey performed in hüseyinî maqam played by classical kemancha, tanbur and string tanbur. These improvisations of Tanburi Cemil Bey were first notated and then were studied in terms of scale, melodic pattern, tastes used and vocal interval. Information about hüseyinî maqam in H. S. Arel theory was taken from the Theoretical Courses in Turkish Music book of Hüseyin Sadettin H. S. Arel published in 1968, and comparisons were made in terms of scale, melodic pattern, tastes used and vocal interval. When the performances of Tanburi Cemil Bey were compared to H. S. Arel theory, it was revealed that hüseyinî maqam did not fully resemble with regard to tune. In the final part, similarities and contrasts were discussed based on comparisons made. It was concluded that similar analyses to the present one conducted on improvisation performances of Tanburi Cemil Bey should also be carried out on other improvisations of the performer which were not included in the present study as well as the performances of other great virtuosos.

Keywords: Theory of Turkish Music, Hüseyinî Maqam, İmprovizasyon, Tanburi Cemil Bey, Hüseyin Sadettin Arel,

GİRİŞ

Türk mûsikîsinin önemli saz icracılarından olan ve yaşadığı dönemde taksîmleri kayıt altına alınarak icrasını doğrudan dinleyebilme imkânı bulduğumuz Tanbûrî Cemil Bey (d.1871 – ö.1916), icralarıyla günümüzde de tüm sâzendelere yol gösterici olmuştur. Ustalığı yalnızca tek bir sazla sınırlı kalmayan Tânbûrî Cemil Bey, saz mûsikîsini, özellikle de taksîm formunu çok daha önem arz edecek bir konuma getirmiştir. Sanatsever bir aile çevresinde yetişen Tanbûrî Cemil Bey, küçük yaşta başladığı tanbûr sazında zamanla vitüzlük seviyesine ulaşmıştır. Tanbûrî Cemil Bey genç yaşta mûsikî çevrelerinde kendini önemli saz icracısı olarak kabul ettirmiş ve icra ettiği sazlarda yeni uslûplar geliştirmiştir^{4,5}. Her ne kadar ismi tanbûr ile ünlense de, sâzendelik hayatında klasik kemençe, lavta, yaylı tanbûr ve viyolonsel de önemli yer kaplamaktadır. Önemli özelliklerinden biri de icra ettiği her sazda tanbûrdaki başarısını yakalaması olmuştur.

“Cemil Bey’in sanatının kaynağında üç etki görülür. Herşeyden önce klasik fasıl musikisi anlayışı ve zevki içinde yetişmiştir; bu onu geçmişe bağlayan yanıdır. Halk Musikisine duyduğu sevgi ikinci önemli yönüdür” (Çelik, 1995: 5). Taksîmlerinde ve bestelediği eserlerde sanatındaki halk müziği etkilerini görmek mümkündür. Ninni,

⁴ Yılmaz Öztuna eserinde benzer görüşlere sahiptir (Öztuna, 2006, s:185).

⁵ Mes’ud Cemil’in kitabındaki bilgiler bu görüşü destekler niteliktedir (Mes’ud Cemil, 2012, s:221).

Çoban taksîmi gibi icraları ve bestelediği Çeçen kızı adlı eseri halk müziği motiflerini yansıtmaktadır. “Batı müziğine duyduğu ilgi sanatçının üçüncü yönünü oluşturmaktadır (Çelik. 1995: 5). İcralarında klasik mûsikî ezgileri dışında gerek çoksesliliği kullanması gerekse de kullandığı perdelerin üçlü ve beşli seslerini kimi zaman aynı anda kimi zaman ardarda duyurması bu ilginin kanıtı niteliğindedir. Cinuçen Tanrıkorur’un desteklediği üzere Tanbûrî Cemil Bey’in Batı müziğine yakınlığı Ferahfeza ve Şedaraban taksimlerinin son hanelerindeki melodik yapıda da görülmektedir.

“Taksîm, Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde icracılar için yeteneklerini, bilgi seviyelerini, çalgılarına olan hâkimiyetlerini gösterebilecekleri bir özgürlük alanı olmuştur” (Kaçar, 2002: 3). Taksîm, saz mûsikîsine ait bir türdür ve taksîmin doğaçlama yapılacak olması, icracının hem çok iyi derecede nazarı bilgiye sahip olmasını hem de sazına teknik açıdan hâkim olmasını gerektirir (Soysal; Giray, 2015). Geçmişten bugüne birçok kuramcı taksîmin zorluğunu ve önemini belirtmiştir. Örneğin; Kantemiroğlu taksîmi en hoş ve güzel nağme olarak vurgular, Fonton eserinde icracının yetenek ve zevkinin taksîmlerde kendini gösterdiğini söyler, Tanrıkorur ise başarılı bir taksîmin icracının sanatındaki becerisine ve mûsikî bilgisine dayandığını belirtmiştir. Taksîm usûlsüz olarak icra edilen bir tür olmasıyla birlikte Tanbûrî Cemil Bey’in taksîmlerinde kimi zaman usûllü kısımlarda bulunmaktadır. Usûllü kısımlarda ana ezgiye eşlik eden dem sesleri kullanılmıştır. Tanbûrî Cemil Bey, Türk mûsikîsine yalnızca icraları ve besteleriyle katkıda bulunmakla kalmamış nazarı çalışmalarda da bulunmuştur. IX. yüzyılda başlayan nazariyat çalışmalarına, Tanbûrî Cemil Bey de Rehber-i Mûsikî adlı nazariyat kitabıyla devam ettirmiştir. İlk defa 1904 yılında yayınlanan “Rehber-i Mûsikî” isimli kitabında, Türk mûsikîsinde kullanılan makam ve usûllerin tanımlarına, ses ve çalgı müziği notalarına, sesin tınısına ve yüksekliğine, Türk mûsikîsinde kullanılan seslere, birçok müzik teriminin tanımına, çalgıların akort sistemlerine ve Türk mûsikîsi ile Batı Müziği’nin kısa bir karşılaştırmasına yer vermiştir. Türk mûsikîsi nazariyat çalışmalarına Tanbûrî Cemil Bey ile aynı dönemde yaşamış olan Hüseyin Sadettin H. S. Arel (d.1880 – ö.1955) de katkıda bulunmuş ve hâlâ Türk mûsikîsi eğitim sisteminde yaygın olarak kullanılmakta olan H. S. Arel nazariyatını geliştirmiştir. H. S. Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek ile birlikte Rauf Yektâ Bey’in Türk mûsikîsi ses sistemi üzerine ortaya koymuş olduğu 24 perdeli sistemi ele alarak üzerinde çalışmalar yapmış ve H. S. Arel – Ezgi – Uzdilek sistemini oluşturmuşlardır. “Onun için bugün Türk Mûsikîsi’nde kullanılan ve kabul edilen sistem ve nota yazısına Arel – Ezgi – Uzdilek sistemi denmektedir ve ağırlık Arel’e ait olduğu için adı başa alınmıştır” (Öztuna, 2006: 85).

Yapılan kaynak taramalarının sonucunda, daha önce yapılmış bilimsel çalışmalarda Tanbûrî Cemil Bey’in, icra özelliklerine yönelik birçok araştırma yapılmasına karşın, taksîmleri vasıtasıyla makam anlayışını ortaya çıkarmaya yönelik bir çalışmaya rastlanmamıştır. Çalışma dâhilinde incelenen Tanbûrî Cemil Bey’in taksîm icralarının, makam unsurları açısından ele alınarak günümüz Türk mûsikîsi eğitim sisteminde yaygın olarak kullanılan H. S. Arel nazariyatı ile karşılaştırılması yapılmıştır.

Bu çalışmanın amacı, Türk mûsikîsi çalgı icracılığında bir ekol olmuş ve çalgı icracılığının gelişmesindeki en önemli isimlerden biri olan Tanbûrî Cemil Bey’in, taksîmlerindeki makam anlayışını, kullanılan diziler, ezgiler ve geçkilerle ortaya koymaktır. Ayrıca Tanbûrî Cemil Bey’in makam anlayışının halen Türk mûsikîsi

eğitiminde kullanılan H. S. Arel nazariyatı ile karşılaştırılarak, benzer ya da farklı yönlerinin ortaya konması ve H. S. Arel nazariyatı içerisindeki yerinin tespit edilmesi de çalışmanın genel amacını oluşturmaktadır.

METODOLOJİ

Araştırmanın verilerini Tanbûrî Cemil Bey taksîmlerine ait ses kayıtları oluşturmaktadır. Ses kayıtları kaynak tarama yöntemiyle elde edilmiştir. Tanbûrî Cemil Bey'in icrasında süslemeler vasıtasıyla kullandığı notalar, yaptığı çeşnileri ortaya koymak açısından önem kazanmaktadır. Bu açıdan ses kayıtları, kullanılan tüm çarpma, grupetto, mordan vb. süsleme notalarını da daha net duyabilmek için Windows Media Player programı ile %50 yavaşlatılarak notaya alınmıştır. Notaya alınan bu taksîmler Finale 2011 programı ile yazılmıştır. Notaya alınan taksîmlerde ise hem günümüz Türk müzikî eğitimi H. S. Arel nazariyatının temel alınması hem de karşılaştırmaların daha anlaşılabilir olması açısından donanım olarak H. S. Arel'in "Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri" adlı kitabındaki makam donanımları esas alınmıştır. Daha sonra kayıtlar tekrar dinlenerek taksîmlerde kullanılan makam dizileri ve gösterilmiş olan tüm çeşniler tespit edilmiştir. Bu diziler ve çeşniler, Finale 2011 programı ile resim dosyasına dönüştürülmüş ve açıklanarak sunulmuştur. Tanbûrî Cemil Bey'in taksîmlerinin analizi sonucu ortaya çıkan makam dizileri, seyir özelliği açısından inicilik özelliği gösteren makamlarda tizden başlanarak yazılmıştır. Çıkıcı ve inici – çıkıcı özelliğe sahip makamlarda ise diziler pestten tize doğru yazılmıştır. H. S. Arel nazariyatında hüseyinî makamı açıklamaları ise Hüseyin Sadettin H. S. Arel'in adı geçen kitabında açıklandığı gibi verilerek dizi, seyir özelliği, kullanılan çeşniler ve ses aralığı açısından incelenmiştir. H. S. Arel nazariyatında hüseyinî makamına ait ses aralığı H. S. Arel'in bu makam için verdiği örnek seyir esas alınarak oluşturulmuştur. Elde edilen bulgular karşılaştırma yöntemi kullanılarak karşılaştırılmış ve sonuçlara varılmıştır.

SINIRLILIKLAR

Çalışma, Tanbûrî Cemil Bey'in hüseyinî makamını kullanış özelliklerini ortaya koyan taksîmleriyle ve H. Saadettin Arel'in nazariyat kitabında yer alan Hüseyinî makamı anlatımıyla sınırlandırılmıştır. sınırlandırılmıştır. Bu çerçevede Tanbûrî Cemil Bey'in klasik kemençe, tanbûr ve yaylı tanbûr ile icra ettiği üç taksîm incelenmiştir.

BULGULAR

Tanbûrî Cemil Bey'in Taksîmlerinde Hüseyinî Makamı

Çalışma sınırlılıkları dahilinde, Tanbûrî Cemil Bey'in hüseyinî makamı icrasına ait klasik kemençe, tanbûr ve yaylı tanbûr olmak üzere üç taksîmine ulaşılmıştır. Ulaşılan bu taksîmler sırasıyla dizi, ses aralığı, seyir özelliği ve kullanılan çeşniler açısından incelenmiştir. Taksîmlerde seyir özelliği, icrada kullanılan dizilerin dörtlü ve beşlilerin belirtilmesinin yanı sıra melodik hareket olarak da açıklanmıştır. Türk müzikîsinde melodik hareket çıkıcı, inici ve inici-çıkıcı olmak üzere üçe ayrılır. H. S. Arel'e göre çıkıcı seyir, *pestten tize doğru ilerleyen*, inici seyir, *tizden peste doğru ilerleyen seyirlerdir*. H. S. Arel, inici-çıkıcı seyir için net bir tarif yapmamış, bazı makamların hem inici hem çıkıcı özelliğe sahip olduğundan bahsetmiştir (Arel, 1968, s:14). İnici-çıkıcı seyir *güçlü civarından başlayan seyirlerdir*. Bu tanımlardan yola çıkılarak makamın seyir özelliğinin inicilik çıkıcılık açısından açıklaması yapılmıştır.

Tanbûrî Cemil Bey'in Hüseyinî Taksîmlerinde Kullanılan Diziler

Hüseyinî makamında yapılan üç taksîm de incelendiğinde, Tanbûrî Cemil Bey'e göre makamın dizisinin, düğâh perdesi üzerinde hüseyinî beşlisine, hüseyinî perdesi üzerinde uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle oluştuğu görülmektedir. “Hüseyinî makamında, özellikle inici nağmelerde, iniş câzibesıyla bâzan Eviç perdesi yerine Acem perdesi kullanılır ve Hüseyinî perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü meydana gelir. Bu diziyeye de Acem'li Hüseyinî dizisi denir” (Özkan, 1990: 156). Tanbûrî Cemil Bey'in icrasında da, özellikle karara giderken, eviç perdesi yerine acem perdesini duyurarak acemli hüseyinî dizisini kullandığı göze çarpmaktadır.



Nota 1: Hüseyinî taksîminde kullanılan diziler



Nota 2: Özkan'a göre acemli hüseyinî dizisi

Tanbûrî Cemil Bey'in Hüseyinî taksîmlerinde ses aralığı ve kullanılan perdeler

Tanbûrî Cemil Bey, hüseyinî makamında yaptığı tanbûr ve yaylı tanbûr taksîmlerinde, en tiz perde olarak tiz çargâh perdesini kullanmıştır. Klasik kemençe taksîminde ise bu aralık tiz acem perdesine kadar uzanmaktadır. Pest bölgeye gelindiğinde, klasik kemençe ve yaylı tanbûr taksîminde makamın yeden perdesi olan rast perdesine kadar kullanılmıştır. Tanbûr taksîminde bu aralık, tiz bölgedeki ezgilerin pest oktavlarındaki çeşitlenmeleri nedeniyle yegâh perdesine, ritimli bölgede kullandığı dem sesleri ile birlikte kaba düğâh perdesine kadar genişlemektedir (Nota 3.). Ancak kaba düğâh ile yegâh perdeleri arasındaki bölgenin kullanılmadığı görülmektedir.



Nota 3: Hüseyinî taksîmlerinde ses aralığı

Tanbûrî Cemil Bey'in hüseyinî taksîmlerinde kullandığı perdeler genel itibariyle benzerlik göstermektedir. Ancak tanbûr taksîminden farklı olarak, klasik kemençe ve yaylı tanbûr taksîminde, nevâda rast çeşnisinin yedeni olan nim hicaz perdesini kullanmıştır. Nota 4.'de, hüseyinî taksîmleri içerisinde kullanılan bütün perdelerin birarada görülebilmesi açısından nim hicaz perdesi de eklenmiştir.

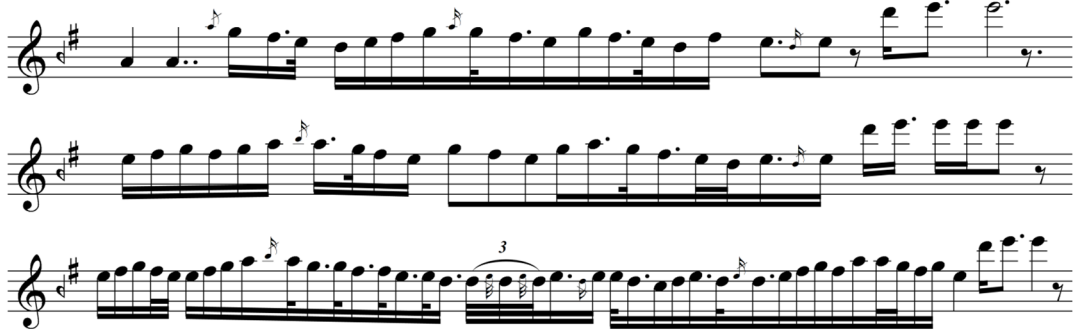


Nota 4: Hüseyinî taksimlerinde kullandığı perdeler

Tanbûrî Cemil Bey'in Hüseyinî Taksimlerinde Seyir Özelliği

Hüseyinî klasik kemençe taksîmi

Tanbûrî Cemil Bey, klasik kemençe taksimine makamın karar perdesi olan düğâh perdesinden başlasa da ezgiyi hemen güçlü hüseyinî perdesi üzerindeki seslere taşımış ve bu perde üzerinde uşşak çeşnisi ile yarım kalışlar yapmıştır. Hüseyinî perdesindeki kalışları güçlendirmek için ezgi sonlarında tiz hüseyinî perdesini de duyurmuştur.



Nota 5: Hüseyinî'de uşşak çeşnili yarım kalışlar

Hüseyinî makamı icrasında zaman zaman özellikle karara giden inici nağmelerde eviç perdesi yerine acem perdesini kullanmış ve acemli hüseyinî dizisi ile tam kalış yaparak taksimini sonlandırmıştır.



Nota 6: Acemli hüseyinî dizisi ile tam kalış – 1



Nota 7: Acemli hüseyinî dizisi ile tam kalış - 2

Hüseyinî tanbûr taksîmi

Tanbûrî Cemil Bey hüseyinî makamında yaptığı tanbûr taksimine, rast – gerdaniye ses aralığını kullanarak hüseyinî perdesi üzerinde uşşak çeşnisi ile yaptığı yarım kalışla başlamıştır.



Nota 8: Rast – gerdaniye ses aralığı



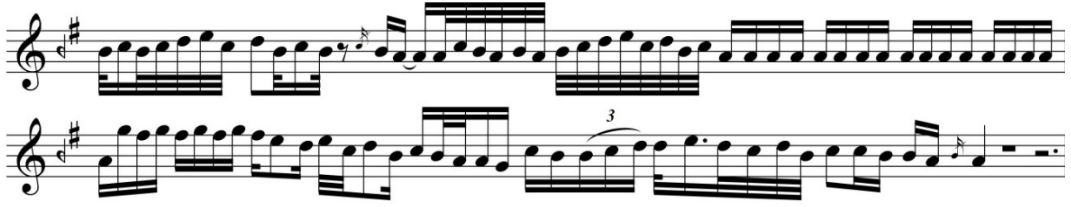
Nota 9: Hüseyinîde uşşak çeşnili kalış

Taksîminde sıklıkla beşli ve yedili aralığı duyuran Tanbûrî Cemil Bey, ezgiyi karar perdesi olan düğâhtan gerdaniye perdesine taşımış, hüseyinî perdesi üzerindeki sesleri kullanarak bu perde üzerinde uşşaklı yarım kalışı tekrarlamıştır.



Nota 10: Hüseyinî'de uşşak çeşnili kalış

Tanbûrî Cemil Bey, ezginin devamında hüseyinî makamı dizisi seslerini inici – çıkıcı ezgilerle kullanarak düğâh perdesi üzerinde hüseyinî dizisiyle yarım kalış yapmıştır.



Nota 11: Düğâhta hüseyinî çeşnili yarım kalış

Tanbûrî Cemil Bey, düğâh perdesindeki kalışın ardından, özellikle güçlü perdesi üzerindeki ve makamın tiz bölgesindeki genişlemesinde bulunan sesleri kullanarak, hüseyinî perdesinde uşşak çeşnili kalışları göstermiştir. Tanbûrun ses genişliği özelliğinden de yararlanarak aynı ezgilerin pest oktavlarındaki çeşitlemeleriyle bu perde üzerindeki kalışları güçlendirmiştir.



Nota 12: Hüseyinî'de uşşak çeşnili kalış

Tanbûrî Cemil Bey taksîmine usûllü olarak devam etmiştir. Usûllü olarak devam eden taksîmde kaba düğâh ve yegâh perdelerini de dem perdeleri olarak ezgiyle aynı anda, düyek usûlünün darblarına uygun olarak duyurmuştur. Bu bölümde rast – tiz segâh ses aralığındaki bölgeyi kullanan Tanbûrî Cemil Bey, düğâh perdesindeki hüseyinî çeşnisi ile yaptığı tam kalışla taksîmini sonlandırmıştır.

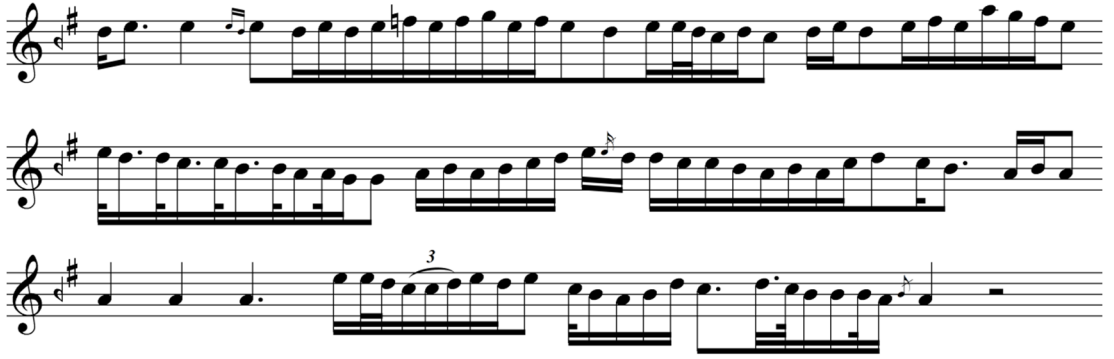
Nota 13: Dügâhta hüseyinî çeşnili tam kalış

Hüseyinî yaylı tanbûr taksîmi

Tanbûrî Cemil Bey makamın güçlüsü olan hüseyinî perdesinde uşak çeşnili yarım kalış yapmıştır. Bu çeşni sırasında nim hicaz perdesini altere ses olarak kullanmıştır.

Nota 14: Hüseyinîde uşak çeşnisi ile yarım kalış

Eviç perdesi yerine acem perdesini kullanarak çargâh perdesinde çargâhlı kalış yapan Tanbûrî Cemil Bey, ezgiyi dügâh perdesine taşımış ve bu perde üzerinde hüseyinî çeşnisi ile yarım kalış yaparak makamın dizisini tamamlamıştır.



Nota 15: Dügâhta hüseyinî çeşnili yarım kalış

Tanbûrî Cemil Bey taksîmin devamında eviç ve acem perdelerini değişimli olarak kullanmış ve ezgiyi düğâh perdesi üzerinde acemli hüseyinî dizisi ile sonlandırmıştır.



Nota 16: Dügâh perdesinde acemli hüseyinî dizisi ile tam kalış

Tanbûrî Cemil Bey'in hüseyinî taksîmlerinde ortak olarak görülen, ezginin karar perdesiyle başlayıp hemen ardından güçlü perdesi civarına taşınmasıdır. Tanbûr ve yaylı tanbûr taksîmlerinde durak ve tiz durak arasındaki perdelerde oluşturulan ezgilerle devam etmiş ve karar perdesinde tam kalışla sonlanmıştır. Bu durum klasik kemençe taksîminde değişkenlik gösterir. Ezgiler hem pest hem de tizde ardarda devam etmiştir ve bundan dolayı tiz durak perdesi üzerindeki sesler de kullanılmıştır. Seyir özelliği açısından incelendiğinde taksîmlerde makamın inici-çıkıcı seyir özelliğine sahip olduğu görülmektedir. Tanbûrî Cemil Bey'in hüseyinî makamı seyrinde, taksîm sonlarında karar perdesindeki tam kalışı yaparken, eviç perdesinin yerine acem perdesini kullanması da dikkat çekicidir.

Tanbûrî Cemil Bey'in Hüseyinî Taksîmlerinde Kullanılan Çeşniler

Hüseyinî klasik kemençe taksîmi

Taksîm boyunca makamın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesini ve bu perdenin tiz oktavındaki tiz hüseyinî perdesini sıkça duyuran Tanbûrî Cemil Bey, bu perdelerine hemen ardından nevâ – tiz hüseyinî ses aralığını kullanarak muhayyer perdesinde hüseyinî çeşnisini göstermiştir.



Nota 17: Nevâ - tiz hüseyinî ses aralığı

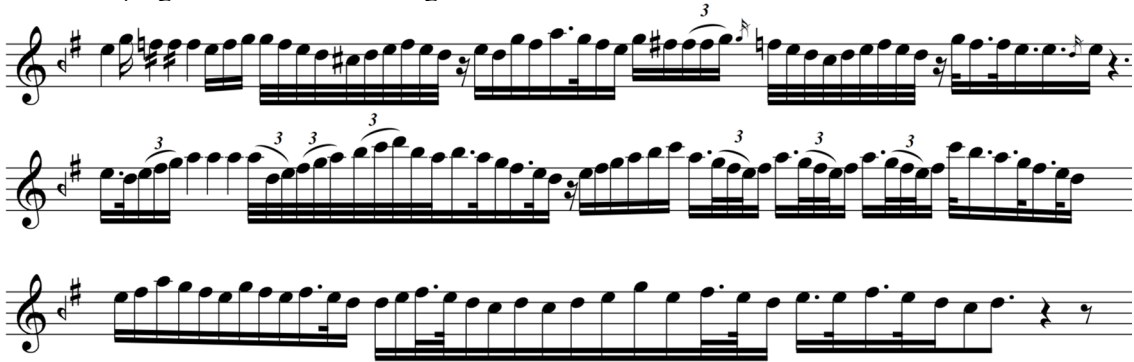


Nota 18: Muhayyerde hüseyinî çeşnili asma kalış

Tanbûrî Cemil Bey, çargâh – tiz nevâ ses aralığındaki bölgeyi kullanarak önce hüseyinî perdesini duyurmuş ardından da nevâ perdesinde rast çeşnisini göstermiştir. Nevâ perdesindeki rast çeşnisini göstermeden önce de zaman zaman eviç perdesi yerine acem perdesini, çargâh perdesi yerine de nim hicaz perdesini kullanarak nevâ üzerinde yedeni ile birlikte bûselik çeşnisi seslerini duyurmuştur.



Nota 19: Çargâh – tiz nevâ ses aralığı



Nota 20: Nevâda rast çeşnili kalış

Hüseyinî tanbûr taksîmi

Tanbûrî Cemil Bey hüseyinî tanbûr taksîminde, makamın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesini sıkça duyurmuş ardından nevâ perdesinde rast çeşnisiyle kalış yapmıştır.



Nota 21: Nevâda rast çeşnili kalış

Tanbûrî Cemil Bey, Dügâh perdesindeki hüseyinî beşlisi seslerini kullanarak çargâh perdesinde çeşnisiz kalış yapmıştır.



Nota 22: Çargâh perdesindeki kalış

Hüseyinî yaylı tanbûr taksîmi

Tanbûrî Cemil Bey, hüseyinî makamında yaptığı yaylı tanbûr taksimine önce hüseyinî perdesini güçlendirerek başlamış ve hemen ardından da nevâ perdesinde rast çeşnili kalışı göstermiştir. Nevâ perdesindeki kalışı güçlendirmek için de rastın yedeni olarak nim hicaz perdesini kullanmıştır.



Nota 23: Nevâda rast çeşnili kalış

Tanbûrî Cemil Bey, segâh – muhayyer ses aralığındaki bölgeyi kullanarak segâh perdesinde ferahnâk çeşnisini göstermiştir.



Nota 24: Segâh – muhayyer ses aralığı



Nota 25. Segâhta ferahnâk çeşnili kalış

Tanbûrî Cemil Bey, nevâ ve rast perdelerini güçlendirerek rast makamının güçlü üzerindeki ve tiz bölgede genişlemiş kısımdaki sesleri kullanmıştır. Yani gerdaniye perdesinde ve hemen ardından da nevâ perdesinde rast çeşnilerini kullanmıştır. Bu iki perdenin güçlendirilmesiyle gerdaniye makamına bir geçki yapılmıştır.

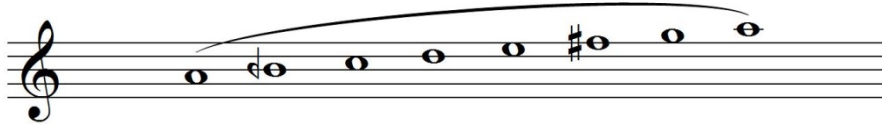


Nota 26: Rast makamı dizisinin güçlü üzerindeki ve tizde genişlemiş bölgesi

H. S. Arel nazariyatında Hüseyinî makamı

Seyir açısından çıkıcı olan hüseyinî makamının dizisi hüseyinî beşlisine tiz tarafta bir uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelir. Beşli ile dörtlünün birleşim yerindeki perde güçlü perdesidir ve kararı düğâh perdesidir. H. S. Arel'in hüseyinî makamı için verdiği örnek seyir incelendiğinde, makamın muhayyer - düğâh perdeleri arasında kullanıldığı görülmektedir

Hüseyinî makamının dizisi



Nota 27: H. S. Arel nazariyatında hüseyinî makamı dizisi



Nota 28. Hüseyinî makamı örnek seyir

SONUÇ

Dizi açısından; Tanbûrî Cemil Bey'in icralarında hüseyinî makamı dizisinin, düğâhta hüseyinî beşlisine hüseyinîde uşşak dörtlüsünün eklenmesinden oluştuğu görülmektedir. Ayrıca icralarda düğâhta hüseyinî beşlisine hüseyinî üzerinde uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle oluşan acemli hüseyinî dizisi de kullanılmıştır. H. S. Arel ise bu makama dair yalnızca hüseyinî makamı dizisini göstermektedir. Tanbûrî Cemil Bey'in icrası ile H. S. Arel nazariyatı karşılaştırıldığında her ikisinde de hüseyinî makamı dizisi kullanılması açısından benzerlik gösterirken, Tanbûrî Cemil Bey'in buna ek olarak kullandığı acemli hüseyinî dizisi farklılık olarak karşımıza çıkmaktadır. Ses aralığı açısından; Tanbûrî Cemil Bey'in hüseyinî makamındaki icralarına göre makam yegâh – tiz acem ses aralığında kullanılmıştır. H. S. Arel'in seyir örneğinde ise makam düğâh – muhayyer sekizli aralığında kullanılmıştır. Ses aralığı göz önünde bulundurulduğunda Tanbûrî Cemil Bey'in makamı daha geniş bir ses aralığında

kullanıldığı görülmektedir. Seyir açısından; Tanbûrî Cemil Bey'in icralarında makamın seyri, hüseyinî perdesindeki uşşak çeşnili yarım kalışla başlamıştır. Hüseyinî perdesinin güçlendirilmesinin ardından düğâh üzerinde hüseyinî dizisi gösterilmiş ve acemli hüseyinî dizisi seyir son bulmuştur. H. S. Arel nazariyatında bu makama ait örnek seyirde de karar perdesinden başlayan hüseyinî makamının seyri hüseyinî perdesinin güçlendirilmesi ve bu perde üzerinde yapılan uşşak çeşnili kalışla başlamıştır. Makamın seyri dizinin sesleriyle düğâh perdesinde yapılan hüseyinî çeşnili tam kalışla sonlandırılmıştır. Hüseyinî makamının seyirinde icrada kullanılan acemli hüseyinî dizisinin kullanıldığı çeşniler dışında bir fark görülmemektedir. Çeşni açısından; hüseyinî makamındaki üç icrada da ortak olarak nevâda rast çeşnisini kullanan Tanbûrî Cemil Bey'in, taksîmlerinde çargâhta çargâh ve segâhta ferahnâk ve muhayyerde hüseyinî çeşnilerini de kullandığı görülmektedir. H. S. Arel nazariyatında bu makama ait gerek açıklamalarda gerek seyir örneğinde dizinin güçlü ve durak perdelerindeki çeşnilerin dışında bir çeşni görülmemektedir. Tanbûrî Cemil Bey'in hüseyinî makamındaki klasik kemençe, tanbûr ve yaylı tanbûr icralarına yönelik yapılan çalışmanın yine Tanbûrî Cemil Bey'in diğer saz icralarında da uygulanmasının icracıların makam algısını geliştirmek açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. Türk mûsikisindeki diğer virtüözlerin icralarının da notaya alınarak makam algısı açısından incelenmesinin Türk mûsikisiyle ilgilenen icracıların makam algısını geliştirmek açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- H. S. Arel, H. S., (1968). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. (Birinci Baskı). İstanbul: Hüsniyat Matbaası.
- Charles, F. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*. (Çev. C. Behar). (Birinci Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çelik, B. B., (1995). *Tanbûrî Cemil Bey'in Kemençe İcrasının Özellikleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 5.
- Kaçar, G. Y., (2002). *Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar)*. (Birinci Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kaçar, G. Y., (2012). *Türk Mûsikisi Rehberi*. (İkinci Baskı). Ankara: Maya Akademi.
- Kantemiroğlu, D. (2001). *Kitâb-ı İlm'ül Mûsikî Alâ Vech'il-Hurûfât*. (Çev. Y. Tura). (Birinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mes'ud Cemil (2012). *Tanbûrî Cemil'in Hayatı*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

- Özkan, İ. H., (1990). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Müsîkîsi; Akademik Klasik Türk San'at Müsîkîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*. (Birinci Baskı C I). Ankara: Orient Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk Müzik Kimliği*. (Birinci Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Soysal, F. & Giray, Z. (2013). *Taksim, Peşrev ve Saz Semaisi*, s.168-176, Bakü, Azerbaycan, Mart, 2013, ICTM, "The Role of Musical Instruments in Mugham/Dastgah and in the Related Musical Tradition of East Sempozyumu konferansı dahilinde , "The Role of Musical Instruments in Mugham/Dastgah and in the Related Musical Tradition of East Sempozyumu"