ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 100, Ocak 2020, s. 46-62

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.39308>

Yayın Geliř Tarihi / Article Arrival Date
16.10.2019

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
29.01.2020

Doç. Dr. Çağhan ADAR

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı
cadar@aku.edu.tr

Arş. Gör. Arda KULA

Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
ardakulaa@gmail.com

TANBÜRİ CEMİL BEY'İN PEŞREV FORMUNDAKİ ESERLERİNİN TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Öz

Türk müziğinin en önemli bestekârı ve saz icracısı olarak bilinen Tanbûrî Cemîl Bey, Türk müziği repertuarında az yer tutan saz eseri formunda birçok eser bestelemiştir. Bestelediği eserlerle saz eseri formuna yeni bir teknik ve üslup kazandırmıştır. Bu araştırma Tanbûrî Cemîl Bey'in peşrev formunda ki eserlerini teknik açıdan analiz ederek yorumlanmasını, bu sayede Türk saz müziğine katkı sağlanmasını amaçlamaktadır. Araştırma genel çerçevesi, amacı ve yöntemi bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. Konuyla ilgili çeşitli kaynakların taranmasıyla ön bilgilere ulaşılmış, veri toplama aracı olarak örnekleme yer alan Tanbûrî Cemîl Bey'in repertuvarında bulunan peşrev formunda ki eserleri kullanılmıştır. Bu çalışma, Tanbûrî Cemîl Bey'in peşrev formunda eserlerindeki teknik özellikleri belirleyip, bu formu nasıl işlediğini ve makamları nasıl kullandığını tespit etmek açısından önemlidir.

Anahtar kelimeler: Tanbûrî Cemîl Bey, Peşrev, Form, Analiz, Türk Müziği

EXAMINING THE TECHNICAL ASPECTS TO WORKS IN THE PESREV FORM OF TANBURI CEMİL BEY'S

Abstract

Tanbûrî Cemîl Bey, known as the most important composer and instrumentalist of Turkish music, has composed many works in the form of instrumental works which take up little space in Turkish music repertoire. He has contributed a new technique and style to the instrumental form with works he has composed. The aims of this study are to interpret by analyzing works in the pesrev form of Tanbûrî Cemîl Bey technically and examine the methods and also to make a contribution to Turkish intrumental music by this means. This study is a descriptive research based on the scanning model in terms of its general framework, purpose and method. Preliminary information was obtained by scanning various sources related to the subject, and repertuard in the pesrev form of Tanbûrî Cemîl Bey which were included in the sample were used as data collection tool. This study is important in terms of determining the technical characteristics to works in the pesrev form of Tanbûrî Cemîl Bey 's instrumental works and determining how he processed his this form and how they use the maqams.

Keywords: Tanbûrî Cemîl Bey, Pesrev, Form, Analysis, Turkish Music

Giriş

Türk Müziğinin geçmişten günümüze kadar birikmiş zengin bir repertuarı bulunmaktadır. Bu repertuarın saz ve söz mûsikîsi olmak üzere iki kısımda toplandığı düşünüldüğünde repertuarın az bir kısmını saz mûsikîsi oluşturmaktadır.

Türk müziği yapısı itibari sözlü mûsikîye dayalıdır. Ancak Tanbûrî Cemîl Bey saz mûsikîsini ve virtüözlüğü dikkate değer şekilde ön plana çıkarmıştır. Türk müziği tarihi boyunca Tanbûrî Cemîl Bey gibi bir müzik dehası ile pek az karşılaşmıştır. Bestekârlığı ve icracılığı ile her zaman bir ekol olmuştur. Duygularını aktarmada müziği oldukça etkili kullanmış ve bunu dinleyicilere başarılı bir şekilde aktarmıştır. Her ne kadar saz eseri bestekârlığı ve icracılığı açısından ön planda görülse de sözlü eser bestekârlığında da oldukça başarılı olduğu bilinmektedir. Cemîl Bey saz mûsikîsi formlarından taksim formunu ileri bir düzeye çıkararak duygularını herkesten daha etkili aktarmayı başarmıştır. Bestelediği bütün formlarda alışlagelmiş makam anlayışını çok daha farklı yorumlamıştır. Başta tanbûr, klâsik kemençe, lâvta, viyolonsel, yaylı tanbûr, zurna, bağlama gibi enstrümanlara yeni teknikler ekleyerek icra etmiş olduğu müziği üst seviyelere taşımıştır.

Cemîl Bey, Osmanlı döneminin sıkıntılı döneminde yaşamış olmasına ve kendisi de çeşitli sıkıntılar çekmiş olmasına rağmen o dönemin sanat anlayışında zirvede yerini almıştır.

Tanbûrî Cemîl Bey, sadece müziğimizin değil, kültür hayatımızın ve yüce medeniyetimizin bir âbidesi olmaya devam edecektir.

Türk Müziğinde Dönemler

Hazırlık ve Oluşma Dönemi

Türk toplumu uzun zamandır kendine özgü kültürel değerlerini korumuş ve sahip çıkmış bir toplumdur. Türkler Anadolu'ya beraberlerinde getirdikleri kültürü, burada kurup büyüttükleri devlet ve medeniyetlerin müziği ile harmanlayarak kendi toplumuna ve dünyaya miras olarak bırakmışlardır. Tüm toplumlarda olduğu gibi Türk toplumunun müziği de kaynaklarda çeşitli evrelerde incelenir.

“Orta Asya devletleri olan Ataylılar, Hunlar, Avarlar, Göktürkler, Uygurlar dönemlerinde müzik, dinsel, törensel ve askeri alanda gelişim göstermiş olup, çeşitli enstrümanların, özgün bir nota sisteminin ve geniş bir müzik repertuarının var olması bu dönemde ileri seviye bir müzik kültürü usulünün olduğu fikrini vermektedir. Hunlar ve Göktürklerin “Şamanizm” olarak adlandırılan dine mensup oldukları bilinmektedir. Şaman, kam olarak isimlendirilen kişiler ise ilkel ezgiler söyleyerek aynı zamanda büyü ve sihirle ilgilenerek kötü ruhları ve hastalıkları tedavi etmişlerdir. Törenlerde müzik yapan şamanlar daha sonra yerlerini saz şairi olarak adlandırılan kişilere bırakmışlardır. Saz şairleri av ziyafetleri ile ilgili eğlencelerde savaş sonrası kazanılan zaferleri kutlama amacıyla yapılan tüm törenlerde usulünün özelliği ile ilgili olan tüm sözel ezgileri iki telli olan ve “kopuz” olarak bilinen çalgı eşliğinde seslendirmişlerdir. “Kam” adı verilen şamanlar da “yuğ” denilen cenaze törenlerinde sagu olarak adlandırılmış bir tür ağıtı davul eşliğinde ezgili olarak söylemişlerdir. Saz şairlerinin şöenlerde ve “toy” denilen törenlerde söyledikleri ezgilere sözel açıdan “koşuk” denildiği ve bu koşukların haricinde saz şairlerinin yine kopuzları eşliğinde “destan” adı verilen efsanevi şiirsel anlatımları da seslendirmiş oldukları bilinmektedir.

Doğu ve Orta Asya Türklerine ait müzik ve müzikçiler Çin saraylarında rağbet görmüş, hatta bu saraylarda Siyempi Türkleri “polo hvet” denilen Türküleri seslendirmişlerdir. Çalgıların çeşitliliği bu evrede Göktürklerden başlamak üzere sanat müziğinin oluşmaya başladığının bir göstergesi olmaktadır. Sanat müziğinin oluşmasının önemli kanıtı olan makam olgusunun 7. yüzyıldan başlamak üzere ortaya çıkmış olması dikkati çekmektedir. Göktürk egemenliği altında yaşamış olan Hitayların müzik yaşamları hakkındaki bilgilere ise Meragalı Abdülkadir sayesinde dolaylı da olsa ulaşılabilmektedir. Hitaylılar çalgısal eserleri “kök”, sözel eserleri ise “ır” ya da “düle” olarak adlandırmışlardır. 366 adet köklere sahip olan Hitaylılar, hakanın huzurunda senenin her günü için bir kök seslendirmişlerdir. Bu köklerin dokuz adedi çok önem taşımış ve “bisun kök” olarak adlandırılmıştır. Köklerin seslendirilmesiyle ilgili törene “nevbet vurma” denilmiştir. Dokuz bisun kökün her birinin bir eseri ya da sesi veya diziyi anlattığı hakkında görüşler mevcuttur (Akdoğan, 1999a: 2-5).”

Öztuna çalışmasında bu dönem işle ilgili olarak şu şekilde düşünmektedir, Türkler İslâmiyet'i kabul ettikten sonra İslâm medeniyetinin “klâsik ebced” notası denilen nota sistemini kullanmaya başlamışlardır. 9. yüzyılda İslâm filozofu Yâkub El Kindî'nin bir ebced notası icad ettiği ve Kindî'den sonra ebced notasının mûsikîde değil ilmî eserlerde kullanıldığı ve klâsik ebced notası haricinde farklı ebced notalarının da var olduğu bilinmektedir (Öztuna, 1987: 58). 13. yüzyılın, Türk müziğini nazari yönü ile ele alan Azeri Türkü müzikolog ve besteci Safiyüddin Abdülmümin Urnevî (?-1294) ile karakterlendiğini söylemek mümkündür. “Kitabu'l Edvar”

ve “Şerefiye” isimli eserleri ile Türk müziğini sistemleştirmiş ve esaslarını ortaya koymuştur (1987: 72).

Klasik Öncesi Dönem

Klasik öncesi dönem Türk müziğinin teorileşmesi açısından önemli bir dönem olarak bilinir. Türk müziğinde kullanılan enstrümanlar, perdeler ve nazari bilgiler ile ilgili çalışmalar yapılmış olduğu görülmektedir.

Öztuna bu dönemi şu şekilde açıklamaktadır; Bu dönem, 14. yüzyılın sonlarından başlayarak 18. yüzyılın başlarına kadar uzanan bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Dönemde II. Murad'ın emri ve desteği ile Türk müziği teorisi üzerine birçok eserlerin yazıldığı dikkat çekmektedir. Özellikle Azerbaycan asıllı hanende, bestekâr, sâzende ve müzik bilgini Abdülkâdir Merâği'nin (1360?-1435) yüzlerce klâsik Türk müziği yapıtını içeren ve ebced notası ile yazmış olduğu Kenzül' Elhân'ın kayıp olması ve günümüze ulaşamaması bugün II. Murad ekolü usûlünün canlı örnekleri hakkında fikir sahibi olunmamasına sebep olmuştur. Bu dönemde II. Murad'ın ayrıca yüzlerce mürekkep makam yaptırmış olması, diğer dönemlerde böylesine bir faaliyete ve makam çeşitliliğine tesadüf edilmediğini göstermektedir. (Öztuna, 1987: 76).

Klasik Dönem

Klasik dönem Türk müziğinin en parlak dönemi olarak bilinir. Bu dönemde bestekârlık, icracılık, nota tahsisı gibi önemli konularda adımlar atıldığı görülmektedir. Bu dönemde form olarak uzun ve bestekârların yeteneklerini sergilediği beste, kar gibi formlar ön plandadır. Bu dönem İtrî'den (1640-1712), Hammamizâde İsmail Dede Efendi'ye (1778-1846) kadar olan zaman süreci olarak görülmektedir. Bu dönemin, Klâsik Türk Müziği'nin gelişim gösterdiği, icracılığın ve bestekârlığın ileri seviyede olduğu bir dönem olduğu bilinmektedir. Edvarların da bu dönem itibarı ile yazıldığı görülmekle birlikte, Ebced notası ile yazılmış yüzlerce saz eseri bu dönemde mevcut olmuştur (Öztuna, 1987: 82-89).

Neoklasik Dönem

Karadeniz çalışmasında neoklasik dönemi şöyle açıklamaktadır; Berker, neoklasik dönemde daha evvel zorlanmış bulunan klasik kuralların yıkılmaya başladığını, II. Mahmut devrinde ise klasik kurallar dışında eser vermenin moda olduğunu ifade etmektedir.

III. Selim zamanında klasik kurallara bağlı kalındığı halde lirizm unsurunu geliştiren Sadullah Ağa ve romantik Küçük Mehmet Ağa'dan sonra klasik kuralları yıkarak Mevlevî ayininden, köçekçeye kadar her türden eser verdiğini belirttiği Dede Efendi için bütün çağdaşlarını gölgede bıraktı ifadesini kullanmaktadır. Dellalzâde İsmail Efendi, Şakir Ağa, Sadullah Ağa, Basmacı Abdi Efendi, Emin Ağa, Zekai Dede, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Tanburi Ali Efendi, Latif Ağa, Medeni Aziz Efendi, Zeki Mehmet Ağa, Tanburi İsmet Ağa'yı, Dede Efendi'den sonra gelen bu dönemin belli başlı temsilcileri olarak saymaktadır (Berker, 1973: 84), (Akt. Karadeniz, 2007:8).

Bu dönemde her alanda olduğu gibi müzik alanında da Batı etkisi kendisini göstermiştir. Dönemin en önemli bestekârı Dede Efendi olarak bilinir.

Öztuna'ya göre, Dede Efendi (1778-1846) ile başlayan bu dönemin Hacı Ârif Bey'e (1841-1884) kadar uzandığı bilinmektedir. Batı üstünlüğünün zirvede olduğu görülmekle birlikte, batı medeniyetinin Osmanlı toplumu tarafından benimsendiği bir zaman dilimidir. Gerek mûsikîde gerekse edebiyatta bu tesirlerin etkileri görülmektedir (1978: 94-95).

Romantik Dönem

Romantik dönem, beste, ağır semai, kar gibi formların etkisini yitirerek yerini şarkı gibi küçük formlara bıraktığı dönem olarak bilinir. Repertuarının çoğunu sözlü müziğin oluşturduğu Türk müziği, bu dönemde Tanbûri Cemil Bey ile enstrümantal müziğin en önemli örnekleri sunmuştur.

“Düşünce ve politika dünyasında yayılan dinamizm bütün sanat dallarında etkisini göstermeye başlamıştır. Orta sınıfın kalkınmaya başlaması ile birlikte, yeni bir dinleyici kitlesi oluşmaya ve bu dinleyiciye daha zengin, daha çeşitli repertuvar sunma hevesleri doğmuştur. Klâsik dönemin aksine lirizm ön plana çıkarak, melodik yapı kararsızlaşmış, renklendirilmeye ve sürekli değişime özenilmiştir. Armoninin öz yapısı bozularak formlar küçülmeye başlamıştır (Körükçü, 1998: 62).”

Türk Müziği Formları

Günümüze kadar geniş bir uygulama alanı görmüş, kabul edilmiş, mevcut form çeşitlerinin dışında yeni ve değişik düşüncelere imkân sağlayan ancak çok fazla yaygınlaşmamış yeni form çeşitleri, denemeleri vardır. Formların bir düzen arayışından ortaya çıktığı ve müziği disiplin altına aldığı söylenebilir.

Tanrıkorur'a göre formlar şu şekilde listelenmiştir;

1. Dini musiki

Tekke ve cami musikisini içine alan türdür. Lâ dini olarakta adlandırılmıştır.

Kur'an-ı Kerim, Ezan, Tekbir, Salat-u Selam, Mevlid, Kaamet, İlâhi (Tevşih, Temcid, Cumhur, Tesbih), Mahfel Sürmesi, Salat-ı Ümmiye, Durak, Kaside, Zikir ilahisi, Ayin-i Cem, Nefes, Mevlevi Ayini.

2. Din dışı musiki

Tekke ve camiler dışında icra edilen formların tamamı din dışı mûsikî olarak adlandırılmaktadır.

Askeri Musiki:

Murabba, Nakş, Kalenderi, Türkü, Hünkâr Peşrevi, Tören Peşrevi, Savaş Peşrevi, Sancak Peşrevi, Saat Peşrevi, Kadirga Peşrevi, Atlı Peşrevi, Alay Düzen Peşrevi, Elçi Peşrevi, Savaş Havası, Fetih Havası, Yürüyüş Havası, Nöbet Havası, Oyun Havası, Marşlar.

Klasik Musiki:

Gazel, Taksim, Kar-ı Natık, Kâr, Kârçe, Beste, Ağırsemâî, Yürüksemâî, Peşrev, Fihrist Peşrev, Şarkı, Türkü, Fantezi, Methâl, Sazsemâîsi, Sirta, Longa, Oyun Havası, Aranağme, Köçekçeler ve Tavşancalar, Karagöz Mûsikîsi, Pehlivan Havaları, Semâî Kahveleri Müziği, Kanto, Operet, Vodvil, Fars.

Halk Musikisi:

Kırık Havalar (Türküler), Uzun Havalar, Bozlak, Maya, Kesik Kerem, Elezber, Barak, Tecnis, Gurbet Havası, Açış (Klasik Mûsikîde Taksim), Bar, Halay, Horon, Zeybek, Karşılama, Kaşık Havası, Kına Havası, Boğaz Havası, Zortlatma (2005: 74).

Türk müziğinde formlar, kendi içerisinde sözlü ve sözsüz olarak, ayrıca dini ve ladini olarak guruplara ayrılmıştır. Çalışmamızda bu formlardan sözsüz ve ladini musiki formlarından peşrev formunda eserler üzerinde çalışma yapılmıştır.

Peşrev

Akdoğan Peşrevi şu şekilde açıklamaktadır; Farsça bir kelime olup, “Piş-rev” kılavuz, önde giden anlamlarına gelmektedir. Osmanlı döneminde de musiki fasıllarında icra edilen bu saz musikisi formu, Cumhuriyet döneminde de canlılığını sürdürmüştür (2010:25). Peşrevler genel olarak hane adı verilen dört bölümden ve teslim adı verilen bir bölümden oluşmaktadırlar. Teslimler her hane sonunda çalınır ve eser dördüncü hane çalındıktan sonra teslim kısmının çalınması ile son bulur. Bazı peşrevlerin ise 3 haneden oluştuğu görülmektedir.

Tanbûrî Cemîl Bey

Tanbûrî Cemil, Silistre Vâlisi Mehmed Paşa'nın ihtimamla yetiştirdiği evlâtlığı ve Sadrâzâm Hüsrev Paşa'nın ölümüne kadar kethüdâsı olan Mustafa Reşid Efendi'nin torunu ve Tefvik Bey'in oğludur. Mustafa Reşid Efendi'nin iki oğlu vardı: Tefvik Bey, Refik Bey. Bu iki kardeşin de dörder çocukları oldu. Cemil, Tefvik Bey çocuklarının en küçüğüdür. (Tel; 2002, 55) (Akt. Atasever, 2017:8).

Derman çalışmasında Cemil Bey'den şu şekilde bahsetmektedir; Mesud Cemil babasından kısaca şu şekilde bahsetmektedir; 1873 yılında İstanbul'da Molla Gürani semtinde doğmuştur. Babası Mehmed Tefvik Bey, annesi Zihniyâr Hanım'dır. 1876'da üç yaşındayken babasını kaybeden Cemil, amcası Refik Bey'in yanında yaşamaya başladı. İlkokulunu bitirdikten sonra orta öğrenimine devam ederken Monsieur Gregoire'dan ve Monsieur Maurice'den Fransızca öğrendi. Amcasının ölümünden sonra Bakırköy kaymakamı, aynı zamanda amcasının oğlu olan, Mahmud Bey'in Bakırköy'deki çiftliğine gitti. Mahmud Bey'in Suriye'deki Humus şehrine tayin olmasıyla Taşkasab'daki annesinin evine döndü. Ortaokulu bitirdikten sonra lise öğrenimini de tamamlayan Cemil Bey Mekteb-i Mülkiye-i Şâhane'ye gitti. Bir yıl okuduktan sonra terk etti. Hariciye Nezareti Umûr-i Şehbenderiye dairesinde kâtiplik yaptı (2012: 59-85).

Bestekârlığı

Tanbûrî Cemîl Bey, ortaokula giderken ağabeyi Ahmed Bey'den nazariyat, Kemani Aleksan'dan Hamparsum ve Batı nota yazım sistemini öğrenmiştir. Tanbûrî Ali Efendi ile tanışmış ve onun bulunduğu toplantılarda kendisinden mûsikî bilgisi, klasik ekolün yapısı ve karakteri gibi konularda ondan yararlanmıştır. Cemil Bey, yaklaşık on yaşlarındayken Tanbûr ve Kemençe ile tanışmıştır. On sekiz yaşlarındayken Tanbûrda iyi bir seviyeye gelmiştir. Tanbûrun yanında özellikle Kemençe sazında da virtüözite seviyesinde olduğu ortadadır.

Tanbûrî Cemil Bey'in Batı Müziğine olan ilgisini oğlu Mesûd Cemîl kitabında, “Cemil Bey'in Garp Mûsikîsine karşı alakasının ilk delilini Kemani Rıza Efendinin Tahir Bûselik Peşrevi üzerinde kullanmış olduğu melodik kurgudan açıkça görmek mümkündür. Kendi el yazısı ile kâğıtları arasında bulduğum küçük bir not defteri, Lavinyak, Dökudre, Fetiz, Marmontel'in eserlerinden alınmış ve bizim makamlarla Batı Majör-Minörüne ve iki mûsikînin ses sistemine ait notlar mukayeseli neticeler inceleme hülasaları ve bütün bunlardan çıkan sorular ve meselelerle doludur” şeklinde bahseder. (2012: 108).

Aksüt'e göre, Tanbûrî Cemil Bey'in şöhreti zamanla bütün Osmanlı ülkelerine yayılmıştır. Meşrutiyet'ten sonra Tepebaşı Tiyatrosunda, Tanbûr, Kemençe ve Yaylı Tanbûr ile kon-

serler vermiştir. Kanuni Hacı Arif Bey, Gırlızen Asım Bey, Musa Süreyya Bey, Udi Nevres Bey, Tanbûrî Kadı Fuat Efendi, Udi Fethi Bey, Tanbûrî Tahsin Bey, Kemani ve Tanbûrî Ömer Bey, Hanende Kaşıyarık Hüsamettin Bey, Hafız Osman Efendi, Hafız Mustafa Efendi beraber çalıştığı müzisyen arkadaşlarıydı.

Tanbûrî Cemil Bey, bestekârlık ve sazendeliğin yanı sıra yetiştirdiği öğrencileri ile de bilinmektedir. Kadı Fuat Efendi, yeğeni olan Tanbûrî Hikmet Bey, Refik Fersan, Tahsin Bey, Samiye Hanım, Nahide Hanım, Satia Hanım, Zühti Hanım, Ziya Hüsni Bey, Fahire Fersan, Faize Ergin, Kadıköylü Fuat Sorguç, Murat Öztoran öğrencilerinden bazılarıdır.

Cemil Bey, bütün bu uğraşlarının dışında Kaamûs-ı Mûsikî adlı bir müzik ansiklopedisi yazmaya başlamış fakat tamamlayamamıştır. Türk mûsikîsi bilgileri bulunan Rehber-i Mûsikî adlı kitabı 1901 ve 1924 yıllarında iki kere basılmıştır. Kemeçe metodu da yazmaya başlamış ancak onu da tamamlayamamıştır. Bazı gazetelerde Mûsikî makaleleri de yazmıştır. Bütün bunlardan başka basılmamış iki tane roman tecrübesi vardır (1993: 242-251).

Eserleri

Yirmi bir saz eseri ve on dokuz sözlü eseri olmak üzere elimizde notası olan kırk bestesi bulunmaktadır.

Tablo 1. Tanburi Cemil Bey Eserleri Tablosu

Enstrümantal Eserler	Sözlü Eserler
<ul style="list-style-type: none">• Muhayyer Peşrev• Muhayyer Sazsemâîsi• İsfahân Peşrev• İsfahân Sazsemâîsi• Ferahfezâ Peşrev• Ferahfezâ Sazsemâîsi• Şedarabân Peşrev• Şedarabân Sazsemâîsi• Hicazkâr Peşrev• Hicazkâr Sazsemâîsi• Kürdilihicâzkar Peşrev• Nevâ Peşrev• Mahûr Peşrev• Sûzidilârâ Sazsemâîsi• Bestenigâr Sazsemâîsi• Nikrîz Sirto• Nikrîz Longa 1	<ul style="list-style-type: none">• Hüseyinî Oyun Havası 'Çeçen Kızı'• Mahûr Şarkı-Vâr_iken zâtında böylê hüsn-ü ân_olmâ nihân'• Nihâvend Yürük Semâî-'Sevdim senî ey işve-bâz'• Hicâz Şarkı-'Mâtem-zedeyim, külbe-i ahzânımı gel gör'• Sûzinâk Şarkı-'Beni bigâne-i hâb_etti keder'• Sultanîyegâh Şarkı-'Bir peri sîmâ güzelsin hüsûsûlününe yokdur bahâ'• Hicâz Ninni-'Dağda tavşanlar uyur'• Kürdilihicâzkar Şarkı-Hicrinle füzûn_olmada ahzân_ü melâlim'• Kürdilihicâzkar Şarkı-'Def'-i nâliş_eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben'• Hicâz Şarkı-'Hep sâye-i vaslınla[1] gönül şâd_olacakken'• Şehnâz Şarkı 'Feryâd(ı) ki feryâdıma imdâd-edecek yok'

<ul style="list-style-type: none">• Nikrîz Longa 2• Nikrîz Zeybek• Râst Zeybek	<ul style="list-style-type: none">• Segâh Şarkı-'Gel_ey sâkî banâ sun bir piyâlê'• Müsteâr Şarkı-'Nihândır dideden gerçi cemâlin'• Mahûr Şarkı-'Sen gül_eğlen şâd(ı)kâm_ol dâima'• Görmek_ister gözlerim her dem seni'• Pür-lerze olur rûyini gördükçe cenânım'• 'Hâtır-î nâ-şâdı gel gör bir nefes şâd_et benî'• 'Gül gonca-i ümmîd(i) gibi gel açıl_ey gül'• 'Bir nigâhın gönlümü etdî esîr-î aşkın_âh'• 'Nazîrin yok senin ey mâh(ı) yerdê'
--	--

Bulgular Ve Yorumlar

Muhayyer Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Muhayyer Peşrev teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Muhayyer makamının birinci mertebe güçlüsü Muhayyer, ikinci mertebe güçlüsü Hüseyinî perdesi olarak kaynaklarda gösterilmektedir. Muhayyer Peşrevinin perde oranları incelemeye, Gerdaniye ve Nevâ perdelerinin eşit oranda en fazla kullanılan perdeler olduğu ortaya çıkmıştır. Gerdaniye ve Nevâ perdelerinin kullanımından sonra sırasıyla en fazla Muhayyer ve Hüseyinî perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. Eserin birinci hane ve teslim hanesinde Muhayyer makamı dizisi içerisindeki çeşnileri, karakteristik seyri ve müzik cümleleri kullanılmıştır. İkinci hane incelendiğinde sırasıyla Nevâda Rast, Hüseyinîde Uşşak, Nevâda Bûselik çeşnilerinin kullanıldığı görülmektedir. Üçüncü hanede makamın tiz seslerinde seyredilmiş, makamın çeşnileri dışında sırasıyla Nevâda Bûselik, Muhayyerde Zirgüle, Acemde Nikriz, Nevâda Rast çeşnileri kullanılmıştır. Muhayyer Peşrevinin Türk müziğinin genellikle dört haneden oluşan Peşrev formundan farklı şekilde üç hane olarak bestelendiği görülmektedir. Muhayyer Peşrevinin, Türk müziğinin büyük ve küçük formlarında ve özellikle peşrev formunda sıkça kullanılan, 28/8lik ve 28/4lük mertebesi olan Devr-i Kebir usûlünün 28/4lük mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 1. Muhayyer Peşrev Perde Oranları Grafiği

*Perde Sayıları 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

İsfahân Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

İsfahân Peşrev teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

İsfahân makamının güçlüsü kaynaklarda Nevâ perdesi olarak gösterilmektedir. İsfahân Peşrevde elde edilen yüzdeler oranlara göre Nevâ perdesinin en çok kullanılan perde olduğu görülmektedir. Ardından sırasıyla Düğâh, Hüseyinî ve Çargâh perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. İsfahan makamının Uşşak ve Bayati makamına yakın bir makam olduğu bilinmektedir ancak İsfahân makamının Acem ve Segâh perdeleri arasında seyretmesi İsfahân makamını Uşşak ve Bayati makamlarından ayırmaktadır. İsfahân Peşrevde Çargâhtan sonra sırasıyla Acem ve Segâh perdeleri sıkça kullanılmıştır. Makamın kendine özgü çeşnileri dışında çeşni ve geçki görülmemektedir.

Genellikle dört hane bestelenen peşrev formundan farklı şekilde iki hane olarak bestelenmiştir. İsfahân Peşrevinin Türk müziğinin büyük ve küçük formlarında özellikle peşrev formunda sıkça kullanılan Devr-i Kebir usûlünün 28/4lük olan ikinci mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 2. Isfahân Peşrev Perde Oranları Grafiği

Ferahfezâ Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Ferahfezâ Peşrevi teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Ferahfezâ makamının güçlüsü kaynaklarda Acem perdesi olarak gösterilmektedir. Makamın yarım kararı Çargâh çeşniyle bu perdede yapılmaktadır. Ferahfezâ Peşrevden elde edilen bulgulara göre Çargâh perdesinin en fazla kullanılan perde olduğu görülmektedir. Çargâh perdesinden sonra sırasıyla en çok Acem, Nevâ ve Hüseyinî perdelerinin kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Genellikle bütün peşrevlerde olduğu gibi Ferahfezâ Peşrevinin birinci hanesi ve teslim hanesi makamının oluşturduğu sesler arasında seyretmektedir. Makamın kendine özgü çeşnilerinin yapıldığı görülmektedir. İkinci hanede makamın çeşnileri dışında Nevâda Hicâz çeşni-sine rastlanmıştır. Üçüncü hanede Ferahfezâ makamının tiz seslerinde seyredilmektedir. Makamın kendi çeşnileri dışında herhangi bir çeşni görülmemektedir. Dördüncü hanede Nevâda Nikrîz çeşnisine rastlanmaktadır. Eser özellikle Peşrev, Kar, Beste ve ilahilerde kullanılan Muhammes usûlü ile bestelenmiştir. Muhammes usûlünün 32/8lik, 32/4lük, 32/2lik üç mertebesi olduğu bilinmektedir. Ferahfezâ Peşrevin 32/4lük ikinci mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 3. Ferahfezâ Peşrev Perde Oranları Grafiği

Şedarabân Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Şedarabân Peşrevi teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Şedarabân makamının güçlüsü kaynaklarda Nevâ perdesi olarak gösterilmektedir. Şedarabân Peşrevde Nevâ perdesinin en çok kullanılan perde olduğu görülmektedir. Nevâ perdesinden sonra en fazla kullanılan perdelerin sırasıyla Eviç, Hisar ve Gerdaniye olduğu ortaya çıkmıştır. Peşrevin birinci hanesi, teslim hanesi ve ikinci hanesinde makamın kendi çeşnileri dışında başka bir çeşni yapılmadığı görülmektedir. Eserin üçüncü hanesinde Rast makamına geçkisine rastlanmaktadır. Şedarabân Peşrev, ilahi ve bestelerde sık kullanılan 20 zamanlı Fahte usûlünün 20/4lük ikinci mertebesi ile bestelenmiştir. Şedarabân Peşrevin dört haneli klasik peşrev formundan farklı şekilde üç haneli olarak bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 4. Şedarabân Peşrev Perde Oranları Grafiği

Hicâzkar Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Hicâzkar Peşrev teknik incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Hicâzkar makamının birinci merteye güçlüsü Gerdaniye, ikinci merbe güçlüsü Nevâ perdesi olarak kaynaklarda gösterilmektedir. Hicâzkar Peşrevde en fazla kullanılan perdenin Gerdaniye olduğu görülmektedir. Kaynaklarda Hicâzkar makamının ikinci güçlüsü Nevâ perdesi olarak gösterilmesine rağmen, eserde Nevâ perdesinin sırasıyla, Eviç ve Hisar perdelerinden sonra en fazla kullanılan perde olduğu ortaya çıkmıştır. Birinci hane ve teslim hanesinde makamın kendi seslerinde seyredildiği görülmektedir. İkinci hanede makamın kendi çeşnileri dışında Nevâda Uşşak çeşnisine rastlanmaktadır. Ardından Kürdîlihicazkar makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Üçüncü hanede ise Nevâda Uşşak çeşnisine rastlanmaktadır. Hicâzkar Peşrev dört haneli klasik peşrev formundan farklı şekilde üç haneli olarak bestelendiği bulgusuna ulaşılmıştır.

Eserin özellikle Peşrev, Kar, Beste ve ilahilerde kullanılan Muhammes usûlü ile bestelendiği görülmektedir. 32/8lik, 32/4lük ve 32/2lik üç mertebesi olduğu bilinmektedir. Hicâzkar Peşrevinin 32/4lük İkinci mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Hicâzkar Peşrev dört haneli klâsik peşrev formundan farklı şekilde üç haneli olarak bestelendiği bulgusuna ulaşılmıştır.

Grafik 5. Hicâzkar Peşrev Perde Oranları Grafiği

Kürdilihicâzkar Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Kürdilihicâzkar Peşrev teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Kürdilihicâzkar makamının birinci mertebe güçlüsü Gerdaniye, İkinci mertebe güçlüsü kaynaklarda Çargâh perdesi olarak gösterilmektedir. Kürdilihicâzkar Peşrevde en fazla kullanılan perdenin Gerdaniye, daha sonra sırasıyla Acem, Nevâ, Hisar, Çargâh perdeleri olduğu görülmektedir. Eserin birinci, ikinci, dördüncü ve teslim hanesinde makamın kendi dizisi dışında başka bir çeşniye rastlanmamaktadır. Üçüncü hanede sırasıyla Sünbüle perdesinde Çargâh, Hüseyini perdesinde Nikriz, Kürdi perdesinde Nikrîz çeşnisi görülmektedir. Eserin özellikle Peşrev, Kar, Beste ve ilahilerde kullanılan Muhammes usûlü ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmıştır. 32/8lik, 32/4lük ve 32/2lik üç mertebesi olduğu bilinmektedir. Ferahfeza Peşrevinin 32/4lük İkinci mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 6. Ferahfeza Peşrev Perde Oranları Grafiği

Nevâ Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Nevâ Peşrev teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Nevâ makamının güçlüsü kaynaklarda Nevâ perdesi olarak gösterilmektedir. Eserde en çok kullanılan perdenin Nevâ olduğu görülmektedir. Ardından sırasıyla Çargâh ve Hüseyinî perdelerinin en çok kullanılan perde olduğu bulgusuna ulaşılmaktadır. Birinci hane ve teslim hanesinde makamın kendi çeşnileri dışında başka bir çeşni ve geçki görülmemektedir. İkinci hanede Eviçte Segâh çeşnisi bulunmaktadır ve Zîrgüleli Hicâz makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Üçüncü ve Dördüncü hanelerde makamın çeşnileri kendi çeşnileri dışında bir çeşni ve geçki görülmemektedir. Nevâ Peşrevinin, Türk müziğinin büyük ve küçük formlarında ve özellikle Peşrev formunda sıkça kullanılan Devr-i Kebir usûlü ile bestelenmiş olduğu görülmektedir. Eser 28/8lik ve 28/4lük mertebesi olan Devr-i Kebir usûlünün 28/4lük mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 7. Neva Peşrev Perde Oranları Grafiği

Mahûr Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Mahûr Peşrev teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Mahûr makamının birinci güçlüsü Gerdaniye, ikinci güçlüsü kaynaklarda Nevâ perdesi olarak gösterilmektedir. Mahûr Peşrevinde sırasıyla Gerdaniye ve Nevâ perdelerinin en çok kullanılan perde olduğu görülmektedir. Birinci hanede Gerdaniyede Bûselik, Nevâda Bûselik, Tiz Segâhta Segâh, Teslim hanesinde Nevâda Buselik, Dügâhta Uşşak, İkinci hanede Dügâhta Uşşak, Üçüncü Hanede Tiz Segâhta Segâh, Nevâda Bûselik çeşnilerine rastlanmaktadır. Dördüncü hanede ise geçki ve çeşniye rastlanmamıştır. Eserin, özellikle Peşrev, Kar, Beste ve ilahilerde kullanılan Muhammes usûlü ile bestelendiği görülmektedir. 32/8lik, 32/4lük ve 32/2lik üç mertebesi olduğu bilinmektedir. Mahûr Peşrevinin 32/4lük İkinci mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 8. Mahur Peşrev Perde Oranları Grafiği

Sonuç

Tanbûrî Cemîl Bey'in saz müziğinde oluşturduğu ekol eserlerinde açıkça görülmektedir. Bestelerinde kurduğu müzik cümleleri bir bütünlük içerisinde ve eser sonuna kadar bü-

tünlüğünü korumaktadır. Böylece anlatmak istediği duyguyu en etkili şekilde aktarmayı başardığı söylenebilir. Tanbûrî Cemîl Bey'in eserlerini incelediğimizde bazı peşrevlerinin dört haneli peşrev yapısından farklı olarak bestelendiği görülmektedir. Muhayyer Peşrevi, Hicazkâr Peşrevi, Şedaraban Peşrev üç hane, Isfahan Peşrevi iki hane olarak bestelemiştir. Kürdilihicazkâr Peşrevinin dördüncü hanesinin bir bölümünü serbest besteleyerek Peşrev formuna yenilik getirdiği söylenebilir.

Genel olarak Cemîl Bey'in eserlerinin çoğunda, virtüözlüğünün etkileri açıkça görülmektedir. Birçok enstrümanı iyi derecede icra ettiği için, besteleri de buna paralel olarak üst seviyede bir müzikalite ve müzik bilgisi içermektedir.

Çalışmamızda yer alan eserler incelendiğinde, Muhayyer peşrevinde makamın genel yapısında hüseyni ve muhayyer makamları yoğun olarak kullanılsa da Cemil beyin bu eserinde, Gerdaniye ve Nevâ perdelerinin eşit oranda en fazla kullanılan perdeler olduğu ortaya çıkmıştır. Gerdaniye ve Nevâ perdelerinin kullanımından sonra sırasıyla en fazla Muhayyer ve Hüseyinî perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. İncelemiş olduğumuz Isfahan peşrevinde makamın genel yapısı itibarı ile Nevâ perdesinin en çok kullanılan perde olduğu görülmektedir. Ardından sırasıyla Dügâh, Hüseyinî ve Çargâh perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. Cemil Bey'in Ferahfeza makamında bestelemiş olduğu peşrevinde Çargâh perdesinin en fazla kullanılan perde olduğu görülmektedir. Çargâh perdesinden sonra sırasıyla en çok Acem, Nevâ perdeleri kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

Şedaraban peşrevi incelendiğinde makamın karakteristik yapısı gereği güçlü perdesi olan Nevâ perdesinin en çok kullanılan perde olduğu görülmektedir. Nevâ perdesinden sonra en fazla kullanılan perdelerin sırasıyla Eviç, Hisar ve Gerdaniye olduğu ortaya çıkmıştır. Hicazkâr peşrevde en fazla kullanılan perdenin Gerdaniye olduğu görülmektedir. Kaynaklarda Hicazkâr makamının ikinci güçlüsü Nevâ perdesi olarak gösterilmesine rağmen, eserde Nevâ perdesinin sırasıyla, Eviç ve Hisar perdelerinden sonra kullanılan perde olduğu ortaya çıkmıştır. Tanbûrî Cemîl Bey'in Hicazkâr peşrevinin, alışılmış makam anlayışından farklı şekilde bestelemiş olduğu söylenebilir. Kürdilihicazkâr peşrevinde ise en fazla kullanılan perdenin Gerdaniye, daha sonra sırasıyla Acem, Nevâ, Hisar, Çargâh perdeleri olduğu görülmektedir.

Cemil Bey'in Neva makamında bestelemiş olduğu peşrevini incelediğimizde, en çok kullanılan perdenin makamın önemli perdesi olan Nevâ olduğu görülmektedir. Ardından sırasıyla Çargâh ve Hüseyinî perdelerinin en çok kullanılan perde olduğu bulgusuna ulaşılmaktadır. Mahur peşrevi incelendiğinde, yine makamın karakteristik olarak en önemli perdesi olan gerdaniye ve neva perdelerinin en çok kullanılan perdeler olduğu görülmektedir.

Özellikle saz musikimizde bu derece virtüöz seviyeye sahip olan ve müzikal anlamda kaliteli eserler meydana getiren birçok bestekârimız vardır. Bu bestekârların da yapmış olduğu besteler araştırılarak ve analizleri yapılarak, yaşamış olduğu dönemde ki yapıyı yansıtmadığı ve kendine özgü bir bestecilik tekniğine sahip olup olmadığı tespit edilebilir. Bu nedenle müziğimizin önde gelen saz musikisi bestekarlarının eserleri detaylı bir şekilde incelenmeli ve dönemsel ve bestecilik karakterleri ortaya çıkarılmalı ve bestecilerin makamları kullanma tekniklerine ulaşılmalıdır.

KAYNAKLAR

- Akdoğan, B. (2010), Örneklerle Türk Musikisinde Formlar, Bilge Ajans & Matbaa, Ankara
- Akdoğu, O. (1999a). Aylık Ulusal Müzikoloji Dergisi, (3. Sayı). İzmir: Selen Yayıncılık.
- Aksüt, S. (1993). Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı, İstanbul: İnkılap Kitapevi
- Atasever, A. (2017), Tanbûrî Cemil Bey'in Acemaşîrân Ve Gülizâr Tanbûr Taksimlerinin Analizi Ve Karşılaştırılması, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı, Türk Müziği Programı, Tamamlanmış YL Tezi, İstanbul
- Berker, E. (1986), Erdem Dergisi, "Türk Musikisinde Dönemler", Ankara
- Cebeci, S. (2010). Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri, (3. Basım). İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Cemil, M. (2012). Tanbûrî Cemil'in Hayatı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Derman, U. (2016), Mes'ud Cemil, Tanburi Cemil'in Hayatı, Kubbealtı Yayınları, İstanbul
- Gökçe, B. (2007). Toplumsal Bilimsel Araştırma, Ankara: Savaş Yayınevi.
- Karasar, Niyazi. (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemi, Ankara: Nobel Yayınları
- İslamoğlu, H.A. ve Alınçık, Ü. (2016), Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri, Beta Yayınları, İstanbul
- Karadeniz, Ş. (2007), Türk Müziğinde Dönem Anlayışı, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış YL Tezi, İstanbul
- Körükçü, Ç. (1998). Türk Sanat Müziği, İstanbul: Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık.
- Öztuna, Y. (1987). Türk Mûsikîsi Teknik ve Tarih, İstanbul: Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Yayınları
- Tanrıkörur, C. (2005). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Tel, M. C. (2002), Tanbûrî Cemil'in Hayatı, U. Derman (Haz.), İstanbul: Kubbealtı Neşriyat