www.turkishstudies.net/turkishstudies

Turkish Studies

eISSN: 1308-2140

Research Article / Araştırma Makalesi

Kemençeci Vasilâki'ye Ait Kürdilihicazkâr Peşrevi Örnekleminde Türk Müziğinde Yorum

Interpretation In Turkish Music In The Kurdilihicazkar Pesrev Sampling Of Kemence Virtuoso Vasilaki

Beste Esen Biçer*

Abstract: The 19th century is the representation of an important period that characterizes the change in Turkish music. In this period, Turkish music, which presented differences especially in line with the changes developing in Istanbul and its surroundings, exhibited innovations with understandings such as the places it is performed, individual attitudes, developing new repertoire, virtuosity, etc. Vasilaki (1845-1907), who appears as an important musician from the non-Muslim group that enriched Istanbul's cultural structure, was raised in the 19th century's new music understanding atmosphere. He made significant contributions to the said cultural structure with his kemenche performance, composition, and as fasıl conductor. One of Vasilaki's well-known works documenting this contribution is his peshrev in the maqam Kürdilihicazkâr. Today Fasıl programs, This peshrev, which is often performed in many concerts, including classical repertoires, has a traditional peshrev structure. One of Vasilaki's most renowned works documenting this contribution is his Kurdilihicazkar pesrev. In this study, to reveal the differences in interpretation, the earliest sound recording of the work was examined based on the sample record of Tanburi Cemil Bey. In the study conducted in order to examine the subjects of interpretation in Turkish music, other interpretation examples have also been determined in accordance with the way they were performed, their time and place based on the diversity they present. In the conclusion of the study during which new forms of interpretation were determined after comparing the melody differences of the composition samples, it was observed that, in addition to their musical experience, performers contributed new compositions in the context of the characteristics of their instruments as well as their repertoires. Thus, it has been established that this work in the Kurdilihicazkar maqam is clearly a classic; therefore it is open and suitable for new interpretations.

Structured Abstract: Interpretation is a concept that emerges primarily in the context of text and language studies. This concept, which dates back to ancient Greece; While using religious texts, words, epics to make sense, it has found a place in the analysis of different fields together with the Renaissance (with the effects of questioning all the dynamics of life in the priority of mind and science). 19. It is observed that the use of the concepts of interpretation and explication has growingly gained momentum since the century. In this century, interpretation is far and wide used to understand and make sense of the content of many fields of science and is characterized by the term Hermeneutic.

Important philosophers who stand out in the field of Hermeneutics and are involved in the development of the concept; Wilhelm Dilthey is Hans-Georg Gadamer. Dilthey (1833-1911) proposed his

* Dr. Öğr. Üyesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Çalgı Eğitim Bölümü
Asst. Prof., Ankara Hacı Bayram Veli University Turkish Music State Conservatory Department of Instrument Education
ORCID 0000-0002-3461-2705

esen.beste@gmail.com

Cite as/ Atıf: Esen Biçer, B. (2020). Kemençeci Vasilâki'ye ait Kürdilihicazkâr Peşrevi örnekleminde Türk müziğinde yorum. *Turkish Studies*, 15(3), 1837-1863. <https://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.43456>

Received/Geliş: 08 May/Mayıs 2020

Accepted/Kabul: 20 June/Haziran 2020

Copyright © MDE, Turkey

Checked by plagiarism software

Published/Yayın: 25 June/Haziran 2020

CC BY-NC 4.0

approach that attributes importance on the commentator and considers hermeneutics as a method (Karadeniz, 2020: 23). “The idea that interpretation and understanding lies at the heart of all exploratory sciences reached the hypothesis that in the late 19th century, hermeneutics could function as the universal methodology of humanities in Dilthey. According to Dilthey, hermeneutic methodology can provide assurance for the scientific status of humanities that call into doubt (Grondin, 8: 2017). In the statements of Gadamer (1900-2002) “Hermeneutic, in other words hermeneuein art; is the art of reporting, informing, translating, explaining and explaining... The Hermeneutic activity has been the activity of transfer/converting a meaning context of another "world" into the world in which it is lived at the moment” (2017: 43). The use of Hermeneutics in art analysis has started to come true with the diversity these philosophers add to the concept.

In Turkish culture, interpretation is mostly characterized by the concept of “commentary”. The interpretation of the Quran in the context of the bases of the religion of Islam is the basis of commentary. While using the concept of commentary in Islamic arts, the concepts of interpretation, explication and interpretivism in abstract arts such as music and painting were basis on.

Reinterpretation in music; In the interpreted work emerge with different musical uses such as formal, melody and rhythm varieties nuances, pauses, etc. that here is also an important point to note is that the work is suitable for the interpretation variety.

Interpretation and Interpretivism concepts in Turkish music 19. Until the century, it was handled and examined in the context of mentor system. As it is known, it is based on coming from a certain school in the Turkish music tradition and making musical progress in line with the teachings of a master who has a voice in the field. Therefore, in the tradition, taking as an example by the musical understanding and attitude of the master (teacher), performing styles trying to reveal exactly the same has been privileged. Whichever ecole representative is the performer, he reinforces his commitment to this attitude with musical approaches that reveal a similarity.

19. This voiceover feature, which continued until the century, began to change towards the middle of the century. This period has allowed the training of performers who can reveal their musical character and skills with the progress of individual approaches. Thus, attitudes at issue of more free expressions and practices in the voiceovers have developed. The development of these attitudes enabled the works belongs to Turkish music repertoire to be diversified by vocalizing them in different ways. Musical elements such as Nuance, melody diversity, rhythmic changes, changes in words, structural changes, etc. the methods used in diversification of the works that these insights are being examined within the framework of the concept of reinterpretation. In line with these features, there are two basic forms of performance in Turkish music, which are one-to-one interpretations that depend on the traditional attitude and ecole, and the other are the ones with more free musical expressions.

Kamanchist Vasilâki, who is one of the 19th century composers and musicians, whose peshrev in the makam Kürdilihicazkâr is also a piece of art that we frequently encounter examples of different interpretations In this study, it was aimed to draw attention to the subject of interpretation and rendering in Turkish music, based on the foreplay sample of kamanchist Vasilâki in the makam Kürdilihicazkar.

In this study, in the context of the rendering examples of Kürdilihicazkâr peshrev, the examples of the performing and the forms of execution, Mesut Cemil's tanbur and solo performance, Ekrem Erdoğan (kemancha), Hüsnü Özenen (violoncello), Cüneyt Kosal (zithern), Selahattin Erköse (oud) together with TRT records The execution of the Necdet Yaşar Group, [Göksel Baktagir (zithern), Hasan Esen (kemancha), Nurettin Çelik (def-soloist), Necati Çelik (oud)] was determined and limited as the Kürdilihicazkâr chapter in Seattle, USA. The oldest known voiceover of foreplay belongs to Tanburi Cemil Bey. In the study, the performance of Cemil Bey was transferred to the note and compared with other rendering examples. In the study, it was examined in the context of qualitative research methods.

As a result; When different performances of the relevant peshrev in the Kürdilihicazkâr authority of the Kamanchist Vasilâki were examined, it was observed that there was no structural change. The work is in the most used four house and one delivery structure of the peshrev. In Kürdilihicazkâr Pashrev, uses similar to those performed by Tanburi Cemil Bey, and the renderings in question about the variety of melodies and rhythms were determined. Another factor that draws attention in the rendering of the work is that it shows differences in terms of solo and reed group performances. In Mesut Cemil sampling, the process of the Kürdilihicazkâr maqam was voiced within the framework of an understanding that reveals the artist's

virtuosity. In this rendering, a voiceover that is independent from the performance of his father Tanburi Cemil Bey and reveals his own style attracts attention.

In line with the features of the concert program in the performance of Necdet Yaşar Group; There is an rendering that more rhythmic than other examples, melody diversity and dynamism dominates with the effects of the performing environment. In the TRT performance of Kürdilihicazkâr Peshrev's; With the effect of creating collective (offensive) records, a performance made with a heavier and simpler understanding than other examples was identified.

In the voiceovers that form the sample of Kürdilihicazkâr peshrev; In the first digit, delivery, the connection parts of the delivery to other digits and in the second digit, the changes were observed to be in weight. In the third and fourth digits, renderings similar to the performance of Tanburi Cemil Bey were identified. These rendering differences in the voiceovers in question are also an important indication of the ability of the cannabis to be processed and diversified. Vasilâki's Kürdilihicazkâr's Peshrev has documented that in the context of all these voiceovers, it is an open work with its continuity and dynamic structure.

Keywords: Turkish Music, Interpretation, Kemence Virtuouse Vasilaki, Tanburi Cemil Bey, Peşrev.

Öz: 19. yüzyıl, Türk müziğinde değişimi niteleyen önemli bir dönemin temsilidir. Bu dönemde özellikle İstanbul ve çevresinde gelişen değişimler paralelinde, farklılıklar ortaya koyan Türk müziği; icra edildiği mekânlar, bireysel tutumlar, yeni repertuvar oluşturulması, virtüözüte vb. gibi anlayışlarla yenilikler sergilemiştir. 19. yüzyılın bu yeni müzik anlayışları ortamında yetişmiş, İstanbul'un kültürel yapısına zenginlik katan gayrimüslim zümreden gelen önemli bir müzisyende Kemençeci Vasilâkidir (1845-1907). Vasilâki kemençe icrası, besteciliği ve fasıl yöneticiliği ile söz konusu kültürel yapılanmaya önemli katkılarda bulunmuştur. Vasilaki'nin bu katkısı belgeleyen bilinen önemli eserlerinden biri Kürdilihicazkâr makamındaki peşrevidir. Günümüzde Fasıl programları, Klâsik repertuvarlar olmak üzere birçok konserde sıklıkla seslendirilen bu peşrev, geleneksel peşrev yapısına sahiptir. Fakat birçok farklı çeşitlemesi bilinmektedir. Bu çalışmada yorum farklılıklarını ortaya koymak için eserin tespit edilebilen en eski icrası Tanburi Cemil Bey'e ait olan örnek kaydı temel alınarak notaya aktarılmış ve incelenmiştir. Türk müziğinde yorum ve yorumculuk konularını irdelemek amacıyla ortaya konulan çalışmada ayrıca, diğer yorum örnekleri gösterdikleri çeşitlilik bağlamında; icra edilme biçimleri, zamanları ve mekânları doğrultusunda belirlenmiştir. Yorum örneklerinin ezgisel farklılıkları karşılaştırılıp, yeni yorum biçimlerinin saptandığı çalışmanın sonucunda; icracıların musiki birikimlerinin yanı sıra, çalgılarının özellikleri ve repertuvarları bağlamında yeni yorumlamalar ortaya konulduğu gözlenmekle birlikte, Kürdilihicazkâr makamındaki bu eserin açık bir yapıt özelliği gösterdiği, dolayısıyla süreklilik arz eden yeni yorumlamalara da açık ve uygun olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Yorum, Kemeneçeci Vasilâki, Tanburi Cemil Bey, Peşrev.

Giriş

İstanbul dünya tarihi içerisinde her dönem dikkati çeken siyasi, ekonomik, kültürel gelişmeleri ile takip edilen önemli merkezlerden biri olmuş; Bizans, Roma ve Osmanlı devletlerine başkentlik yapması sebebiyle önemini daha da etkin kılmıştır. “İstanbul’un önemi ve büyüklüğü bunlarla da sınırlı değildir. Doğu Ortodoks kiliselerinin en büyüğü, Rum Ortodoks Kilisesi, Hristiyanlığın Bizans’ta resmen kabulünden beri hep bu şehirde öğretilerine, yönlendirmelerine en fazla değer verilen bir dinî merkez olarak varlığını sürdürmüştür. Bu şehir Yavuz Sultan Selim’den itibaren hilafetin kaldırılmasına kadar dört asır İslam hilafetine makar olmuş ve dünya Müslümanlığı’nın gözü ve gönlü hep bu şehre çevrilmiştir” (Aydın, 2015: 9).

İstanbul, Osmanlı döneminde payitahtın temsili, gücün, ihtişamının simgesi olarak Türk kültürünün dünyadaki varlığına katkıda bulunmuştur. Birçok devlet adamı ve âlimin yetiştiği bu şehirde, pek tabiidir ki sanat ve sanatçının rolü de büyüktür. Sanatkârlara esin kaynağı olan ve birçok sanatçının eserlerini sergilemek istediği bir şehir olan İstanbul’da; edebiyatta Zâti, Bâkî, Taşlıcalı Yahya Nedim, Nef’î, hat sanatında Şeyh Hamdullah Efendi, Şükrullah Halife, Sami

Efendi, musikide Hafız Post, Buhurîzade Mustafa İtrî, Hamamizade İsmail Dede Efendi, Zekâî Dede, Sultan III. Selim, Nâyî Osman Dede, Hacı Arif Bey, Kemeñçeci Vasilaki, Tanburî Cemil vd. yetişmiş önemli isimlerdir. İstanbul'un bu renkli sanat atmosferinin oluşumuna kaynaklık eden unsurlardan biri de gayrimüslim sanatçılardır ki Türk toplumu ile beraber yaşayan bu zümre Osmanlı döneminde devletin birçok görevinde ve sanat ortamlarında yer almışlardır. Sanat ortamı özelinde; teori çalışmaları, bestecilik, ses ve çalgı icraları ile Türk müziğine önemli katkılarda bulunarak, Osmanlı modernleşmesinde yadsınmayacak ölçüde rol oynamışlardır.

Özellikle 19. yüzyıl Türk müziğindeki farklılaşma ortamlarında yer alan bu müzisyenler; kahvehaneler, gazinolar ve tiyatrolardaki güncel müzik ortamını şekillendiren, birçoğunu kuran, işleten kesimi de oluşturmuşlardır. Bu müzik ortamlarından, kahvehanelerden bahsedecek olduğumuzda Aksoy'un (2003) şu ifadeleri dikkat çekmektedir; "Eski İstanbul'un en yaygın sohbet ve eğlence mekânlarıdır. Her sınıftan ve her dinden halk için ortak bir uğraktır... eğlence olarak karagöz, pandomim oyunları, çengi ve köçek raksları, palyaço gösterileri seyredilir musiki dinlenirdi"(s.260). Yeniçeri kahvehanesi, semt kahvehaneleri, seyyah kahvehaneleri, âşık kahvehaneleri, semâî kahvehaneleri gibi çeşitli yapılanmaları olan bu mekânlarda, Türk müziği seslendirmeleri dönemin popüler seslendirmeleri olarak nitelendirilmiştir. Kahvehanelerin yanı sıra içki servisinin eğlence içerisinde yer aldığı meyhaneler ve sonrasında açılan gazinolar da İstanbul müzik piyasasının şekillendiği diğer mekânlardır. İstanbul eğlence ortamlarında aktif görev alan gayrimüslim müzisyenler de bu müzikli mekânlar içerisinde önemli derecede söz sahibi olmuşlardır. Tatyos Efendi, Kemani Andon, Kemani Asdikzâde Boğos, Nısfıyezen Kırkor ve Lavtacı Ovrik, Kemeñçeci Nikolaki, Lavtacı Andon, Lavtacı Hristo vd. isimler bu dönemin öne çıkan gayrimüslim müzisyenleridir. Rum kökenli sazende, bestekâr Kemeñçeci Vasilâki de (1845-1907) bu zümrenin bir parçasıdır.

1. Kemeñçeci Vasilaki Ve Müzikal Özellikleri

"Kemeñçeci Vasilâki" Silivri'nin Litros kasabasında doğmuştur. Asıl adı Vasil olup "Vasilcik" anlamına gelen Vasilâki diye tanınmış, Babasının adı Yorgi'dir. Henüz küçük yaşlarında Silivri civarındaki sahne, panayır ve düğünlerde uzun süre klarnet çalmış, Fenerli Yorgi'den kemeñçe çalmayı öğrenince klarneti bırakarak kemeñçe üzerinde karar kılmıştır. Yirmi beş yaşlarında iken Silivri'den Galata'ya göç etmiştir. Lavtacı Andon'un Galatasaray'daki gazinosunda saz heyetinde kemeñçeci Nikolaki'den sonra ikinci kemeñçeci olarak çalışmaya başlamıştır. Andon'un ağabeyi Lavtacı Civan'dan repertuvar dersleri alarak kendini geliştirmiş, Tepebaşı Tiyatrosu'nda Tanburî Cemil Bey, Üdi Nevres Bey, Hacı Kirâmî Efendi, Neyzen Tevfik'le birlikte konserlere katılarak, pek çok fasıl yönetmiştir. Kemeñçeci Vasilâki 24 Eylül 1907 tarihinde İstanbul'da vefat etmiştir" (<https://islamansiklopedisi.org.tr/Vasilaki-efendi>).

Kemeñçeci Vasilâki'nin müzikal özelliklerini incelediğimizde sazendeliği, şefliği, bestekârlığı öne çıkmaktadır. Vasilâki ilk olarak klarnetle başladığı müzik yolculuğuna kemeñçe ile devam etmiştir. Kemeñcenin İstanbul'daki konumu, icra edildiği mekânlar incelendiğinde, en eski icracılarının Rum kökenli müzisyenler olduğu dikkat çekmektedir. Çalgının Rumlar arasında icra edildiğinin tespitine yönelik Çolakoğlu Sarı'nın ifadelerinde (2013) "Girit'in Türklerce fethedilmesi 1699 yılındayken, Osmanlı'da kemeñcenin çalınmaya başlaması 18. yüzyılın ortalarına rastlamaktadır. Girit'te halk danslarına ve eğlenceye eşlik amacıyla kullanılan Lyra, Osmanlı İstanbul'unda da önce Lyra, daha sonra kemeñçe adıyla 'Kaba Saz' denilen gruplarda icra edilir olmuştur. Avrupalı gezginlerin İstanbul'da gördükleri kemeñçeyi "Ege adalarında Rumlar tarafından çalınan Lyra", "Yunanlıların Lyra dedikleri ve tellerin tırnaklara değdirilmesiyle çalınan çalgı", "İstanbul Lyrası" (Politiki Lyra) şeklinde adlandırmaları (s.73-74) olduğunu görmekteyiz. Aksoy'un (2003) tespitlerinde ise Kemeñçeyi 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar daha çok çalgılı kahvehanelerde ve meyhanelerde icra edilen eğlence müziğinde, özellikle Köçekçe, Tavşancalar ve Rumeli Havalarında kullanılan bir kaba saz olarak tanımlaması, müzikli

mekânlardaki Rum müzisyenlerin varlığı sebebiyle kemençenin Rum kökenli icracıları olduğu fikrini desteklemesi (s.110) bakımından önem kazandığını anlamaktayız.

Dolayısıyla 19. yüzyıl Türk müziği icra ortamlarına, icra özellikleri noktasında bakıldığında, kemençeci Vasilâki'nin dönemin önemli ve tanınan müzisyeni olduğu anlaşılmaktadır ki Özalp'ın (1986) ifadelerinde de Vasilâki'nin yer aldığı müzik ortamları hakkında şu bilgiler verilmektedir; "Kaba saz takımları "Köçekçe ve Tavşanca" denen iki mûsikî formunu (oyun havaları) çaldı. "Oyun Koldaşı" da denen Kabasaz Takımlarının değişmez sazı bir ya da iki Lavta, bir Kemençe, bazan bir Zurna, bir Def ya da Nakkare'den ibaretti. Kadın meclislerinde çalan Kabasaz Takımları'nda daha çok Zurna, Zilli Maşa ve Çifte Nara bulunurdu. Eserler ana melodi teması üzerinde, bir takım "improvize" nağmelerle çalınır ve icrâsı büyük bir ustalık isterdi. Bu takımlarda çalan kemençecilerin değişik bir akord kullanarak ayakta çaldıklarını çeşitli kaynaklardan öğreniyoruz. Geçen yüzyılın ortalarından itibaren usta icracılar yetişmiştir. Bunların en ünlüleri Kemençeci Nikolaki, Kemençeci Vasil, Lavtacı Andon, Lavtacı Hristo ve Kör Civan sayılabilir. Kendine özgü bir üslubu olan bu takımlar, yeni gelişmelere ayak" uyduramamış, eski zevk ve anlayış kalmadığından yavaş yavaş yerini Keman Klârnet, Ud, Darbuka gibi sazlara bırakarak piyasadan çekilmiştir (s.228).

Bu bilgilerin yanı sıra Vasilâki, -Kaba saz takımlarında yer alan, lavtaya eşlik eden iki telli kıvrak hareketli eserlere icra eden bir çalgı olan- kemençeyi, bugünkü tavrının oluşmasına katkı sağlayacak noktaya taşımış olarak bilinen ilk icracıdır. Kemençeyi dönemin İstanbul folklorunun ezgileri icrasından ince saz takımlarına taşımış olan Vasilâki'nin bu sürecini Çolakoglu Sarı ve Eken (2007) şöyle aktarmıştır; "Çalgının bu takımlardan ince saz takımlarına geçişi XIX. yüzyılın sonlarına doğru musikiye klârnet çalarak başlayan ve kaba sazdan yetişmiş bir icracı olan Rum asıllı kemençe icracısı Vasilâki'yle gerçekleşmiştir. Vâsil'in ve dönemin İstanbul'unda mûsikî meclislerinde kemençe çalan Tanbûrî Cemil Bey'in icra açısından getirdiği yeni ekol kemençenin kaba sazdan ince saza geçiş sürecini başlatmıştır"(s.109). İnce Saz takımları 19. yüzyıl İstanbul'unda çeşitli müzikli mekânlarda çok fazla sayıdan oluşmayan kar, beste gibi çok büyük formlardan oluşmayan ağırdan ritmik şarkılara doğru giden bir repertuarı icra eden bir müzik heyetidir. Bu ince saz takımlarında kemençe, tanbur, kanun, keman gibi çalgılarla yer almıştır. Özalp'ın (1986) ifadelerinde Vasilâki'nin yer aldığı ince saz takımları da şöyle yer almaktadır; "Bundan 25-30 sene evveline gelinceye kadar, Şehzadebaşı'nda Fevziye. Vezneciler'de Şems, Divanyolu'nda Arif'in Kırâathânesi, daha sonra Ba-yezîd'da Merkez Kırâathânesi âdetâ İstanbul'un belli başlı birer konser salonu halinde idiler. Buralarda zaman zaman Kemençeci Vasil, Kemanî Tatyos Kemanî Memduh, Kanunî Şemsi, Tanburî (Dvakim, Lavtacı Andon, Hanende Karakaş, Mirasyedi Ahmed Bey've ilâh. gibi İstanbul'un tanınmış ve sevilmiş' sazende ve hanendeleri, alâlâde zamanlarda Cuma ve Pazar günleri gündüz ve gece, ramazanlarda her gece verdikleri konserlerle İstanbul halkının mûsiki zevk ve ihtiyacını giderirlerdi. Kemençeci Vasil, kendisini dinlemek bahtiyarlığına erenler tarafından her zaman hararetle övülür. Büyük dâhi Tanbur Cemil, O'nun (Müntehâbat-ı Mûsikiye) serisi arasında neşrettiği Kürdilihicazkâr peşrevinin baş tarafına (Kemençe üstad-ı bînazîri) ibaresini koymuştu Cemil Bey'in bu sözleri, onun isim ve hatırası etrafında bir hâle gibi ebedi; parlayıp duracaktır. Vasil'in Lavtacı Andon'la beraber köçekçe çalmadaki mahareti de ayrıca zikre ve dinlemeğe değer bir hadise idi (s.224-225). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, kemençeci Vasilâki, özellikle kemençe icralarında döneminin en yetkin ismi olup Tanburî Cemil Bey'i etkilemiştir.

Vasilâki'nin kemençe icrası ile ilgili elimizde kayıt bulunmamakta fakat icrasının özelliklerine yazılı kaynaklarda rastlamak mümkündür. Cüneyt Orhon kemençeci Vasilâki'nin icrasını "Vasil çok güçlü bir yay tekniği ve çok temiz seslerle çok ağırbaşlı, çok zengin ifadeli, zarif bir üslûpla çalan büyük bir kemençe üstadıydı... Vasil'in Kürdilihicazkâr peşrevi şaheserdir. Bu peşrevi besteleyen bir insanın kemençe üslubunda da aynı güzelliklerin bulunması tabidir. ...Vasil'i dinlemiş olan kanunî âmâ Nâzım'ın kızı Naime İspahi'den dinlemiştim, babası Vasil için metrolarca yayı var dermiş... (Aksoy, 2010: 304-305) ifadeleri ile açıklamıştır. Kemençeci

Vasilâki çalgının kendisine ait bir repertuvar oluşturmaya olanak sağlamasının yanı sıra çalgının yapısal gelişimine de katkıda bulunmuştur. Bu katkı Birsal'in (1983) ifadelerinde şöyle yer bulur; "Ahmed Rasim yüzyılımızın başlarında Tünel ile Galatasaray arasında en aşağı onbeş kahve ve gazinonun adını sayar. Bunların, çoğu gündüz kahve gece meyhane, çalgılı gazino durumundadır. En tanınmışları da Cafe Couronnei Aznavur pasajındaki Cafe Commerce'dir. Couronne dar ve pis kokuludur ama müşteriden içeriye girilmez. Kemençeye 4. teli eklemek hünerini gösteren Vasil oranın bülbulüdür" (s.19).

Vasilâki'nin kemençe icracılığının yanı sıra müzikal özelliklerinden biri de fasıl yönetmesidir. Türk müziği geleneğinde 19. yüzyılın ortalarına kadar şefli yönetimler söz konusu değildir. Bu sebeple, bir saz heyetinde yaş, konum ya da musiki birikimi yöneticiyi belirlemektedir. Vasilâki'nin kendi saz heyetiyle icrasına ve yöneticiliğine dair tespitlere ise Ilgar'ın (2014) çalışmasında rastlamaktayız; Şef Vasilâki Fevziye Kırathânesi'nin müdavimi olan kişiler genellikle aydın kesimden insanlardı. Bu kırathâne Ramazan aylarında tam bir müzik kahvesine dönüşürdü. Kadir Gecesi dışında bu mekânda müzik ziyafetleri verilir ve buraya gelen müşteriler can kulağıyla bu müziği dinlerlerdi. Fevziye Kırathânesi'nde icra edilen fasıl dinletileri Kemençeci Vasilâki'nin veya Kemânî Memduh Efendi'nin yönetiminde gerçekleştirilirdi. Burada çalan diğer sazendeler ise genellikle hatasız çalgıyla çok beğenilen Kanûnî Gamsi, Asdikzâde Boğos, Nisfiyezen Kırkor ve Lavtacı Ovrik gibi müzisyenlerdi. Hânendelerden ise Ortaköylü Karakaş Efendi başta gelirdi. Diğer hânendeler arasında da Hânende Ahmet Efendi ile Kara Boğos Ağa gibi sanatçılar bulunuyordu. Bazı akşamlar, bu hânendelere amatör olarak Hâfız Osman da katılırdı (s.101).

Bu bilgiler ışığında, kemençe icracılığı ve yöneticiliği ile öne çıkan Vasilaki, dönemin icra anlayışı bağlamında besteler oluşturmuş saz eseri, aranağme ve şarkı formunda eserler ortaya koymuştur. Öyle ki 19. yüzyıl şarkı bestekârlarından Mahmut Celaleddin Paşa'nın aranağmelerini Kemençeci Vasilâki'ye bestelettiği yönünde rivayetler söz konusudur. Fakat Mahmut Celaleddin Paşa'nın elde mevcut 28 farklı makamdaki eseri incelendiğinde bu aranağmelerin Vasilâki'ye ait olduğuna dair net bir bilgiye rastlanmamaktadır. Ancak, Vasilâki'nin günümüze ulaşmış bilinen, icrasına ulaşılabilen saz eserleri Kürdilihicazkâr makamındaki peşrevdir. Bu peşrevin özelliklerinin anlaşılması bağlamında, öncelikle Türk müziğinde peşrev formunu incelediğimizde şu özellikler dikkati çekmektedir.

2. Türk Müziğinde Peşrev

Peşrev, Türk müziğinde çalgı formları içerisindeki en büyük türdür. "Önde giden, önde yer alan" anlamındaki Farsça pîşrev kelimesi Türkçe'de peşrev şeklini almış ve Türk mûsikisinde "başta icra edilen eser" mânasında kullanılmıştır. Forma bu ismin verilmesinin sebebi, peşrevlerin her çeşit musiki faslının (günümüzde Türk mûsikisi program ve konserlerinin) en başında icra edilmesi geleneğidir. Klasik fasılda ise bu bir kural durumundadır. Peşrevlerin, kendilerini takip edecek aynı makamdaki eserlerin melodilerine kulakları alıştırmak gibi bir görevi vardır (Yücel, 2016: 96). Peşrevlerin bölümlerine hane denilmekte 2-3-4-5-6 vb. gibi farklı hanelerden oluşan peşrevler bulunmaktadır. Meragalı Abdülkadir, Makâsidül Elhan isimli eserinde on yedinci haneye kadar bestelemek caizdir ifadelerini (Özalp, 1992: 5-6) kullansa da peşrev formlarının en çok 2-4-5 hanelerden oluştuğu gözlenmektedir. Peşrevlerin usullerini incelediğimizde Küçük usul olarak Düyek, Ağır Düyek, Sofyan, Nim Sofyan Usullerinin, Büyük Usullerdeki Peşrevlerin İse Devri Kebir, Fahte, Muhammes, Hafif, Çifte Düyek, Çember, Berefşan, Darbı Fetih, Zencir, Darbeyn usulleri ile ölçüldüğü dikkati çekmektedir. Peşrevler çoğunlukla bestelendiği makam ya da çeşitli isimlerle anılmaktadır. Haneleri birbirine bağlayan bölüme teslim ya da mülazime ismi verilmekte yazılış olarak bu bölümler ayrı ise teslim, tekrar edilen bölüm hanelerin içerisinde yer alırsa çoğunlukla mülazime ismi ile adlandırılmaktadır. Peşrevler Mevlevi Ayinlerinde, Klasik Fasıllarda, Mehter Müziğinde, Karagöz Musikisinde kullanılmış olup günümüzde ise çok farklı repertuvarlardan oluşan konser programlarında yer alabilen bir formdur. Bu form seslendirme

biçimleri bağlamında Fihrist Peşrevi (makam gösterme'nin temel alındığı), Karabatak Peşrevleri (farklı çalgıların solo bölümlerine yer veren), Mehter Peşrevi, Konser Peşrevi ve Fasıl Peşrevi olarak adlandırılmıştır. Akdoğu (1996), peşrev formunu ve özellikleri bağlamında peşrevlerin ardarda makam geçkilerini içerenenine makam dizinsel peşrev, oturtumu yapmış olanına batak peşrev, batakli peşrev ya da karabatak peşrevi denildiğini, bunun yanı sıra eskiden, seslendirilmesi kolay ve basit peşrevlere cankurtaran peşrev, bütün makamları veya birçok makamı içinde bulunduran peşrevlere de çok eskiden külliyyat ya da külli külliyyat denildiğini (s.286) ifade etmiştir.

19. yüzyıl itibarıyla Türk müziğinde taksim formunun gelişimi ve virtüöziteyle örtüşen bir içerik kazanması, bestelenen saz eserlerinde yeni açılımlara zemin sağlamıştır. Saz eserleri çoğunlukla çalgı icracıları tarafından bestelenmiş, dolayısıyla çalgı icralarındaki gelişen anlayışlar bireysellik, tek bir çalgıya yönelik eser oluşturma, ajelite, melodi kullanımında akılda kalıcı temaların oluşturulması, ritmik unsurlar vd. kullanımlar söz konusu açılımı örneklemektedirler ki Tanburi Cemil Bey, Şerif Muhittin Targan, Udi Nevres Bey, Ferid Alnar, Reşat Aysu vd. icracıların eserlerinde bu müzikal anlayışları görmek mümkündür. Çoğunlukla saz semailerinde, sirto, longa gibi Türk müziği formlarında gözlenen bu unsurlar, peşrevlerde de hissedilmekte fakat saz semailerindeki kadar belirgin ayrımlar ortaya koymamaktadır.

Peşrevlerin icrasındaki serbestlikler, çoğunlukla yorumlamalarda gerçekleşmiştir. Bu noktada, Türk müziğinde yorum ve yorumlama kavramları önem kazanmaktadır.

3. Türk Müziğinde Yorum-Yorumlama

Yorum, insanın çevresini keşfedip bilgi edinmesi ve anlamlandırmasıyla ortaya çıkmış bir kavramdır. Batılı medeniyetlerde bu kavram hermeneutik kelimesi ile ifade edilmiştir. “Hermeneutik; bir ifade, kavram, sanat eseri veya metnin yorumlanması ve anlamlandırılması sanatı/etkinliğidir. Bu kavram, tanrılar ile ölümlüler arasındaki haberci/elçi Hermes’in[1] adını köken alan hermeneia (ἑρμηνεύειν) “yorum” sözcüğünden gelmektedir. Etimolojisini Hermes’ten alan hermeneutik, Yunanca hermeneia isminden gelen hermeneuein (ἑρμηνεύειν) “yorumlamak” fiilinden türetilmiştir (Toprakkaya,2007: 76). İlk olarak mitoloji içerisinde Tanrıların söylemlerinin yorumu olarak Platon, Aristoteles gibi düşünürler tarafından ele alınan hermeneutik, 17. yüzyılda Rönesans ile birlikte kutsal metinleri anlama amacını güden yaklaşımlara sahiptir. Böylelikle önceleri dini yazılı metinleri ve söylemleri ele alan bu kavram, Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, Martin Heidegger, Hans Georg Gadamer gibi kuramcılar tarafından farklı perspektiflerde bir alan oluşturmuştur. Bu kuramcılardan Friedrich Schleiermacher hermeneutik kavramını sanat çözümlemelerinde kullanması dikkat çekmektedir. Schleiermacher göre “yorum, her şeyden önce bir anlama uğraşısıdır ve hermeneutik etkinlik, metinlerde gizli ve geçmişte kalmış anlamları yeniden ortaya çıkarmaktadır” (Koşar,2018:201).

Sanatta yeniden bir eserin anlamlandırılması, anlaşılması, sanatçının deneyimleri çerçevesinde yorumlanması ile gerçekleşir. Böylece yorumlanan eser yeni bir versiyonu da beraberinde getirir. Dilthey’e göre “sanat yapıtlarını açıklama veya yorumlama mahirane, ustalıklı, dolayısıyla yine sanatsal olan bir yeniden üretici/kurucu anlamının ürünü olarak gerçekleşir. Ona göre, usta yorumcular aynı zamanda usta sanatçılardır da. Açıklama veya yorumlama, insanın tüm psişik ve zihinsel donanımıyla gerçekleştirdiği bir yeniden anlamadır. Yoğun, derinlikli bir açıklama veya yorumlama öncelikle, objeye karşı içsel yakınlık, yatkınlık ve sempati sayesinde gerçekleşir. Burada saf analitik ve refleksif düşünmenin yapabileceği çok şey yoktur. Örneğin, Rönesans döneminde yapılmış bir eseri yorumlarken benzer içsel süreçlerden ve zihinsel bir empati işleminden geçmek gerekmektedir. Transpozisyonu (kendini bir başkasının yerine koyma) mümkün kılan bu içselleştirme hali, yorumlamanın dayandığı temeli oluşturur ve bu temel sayesinde ancak gerçek bir yorumlama etkinliği gerçekleşebilmektedir (Koşar, 2018; 203).

Yorum kavramını bir başka kategori de ele alan Aktulum, bu kavramı metin bağlamında değerlendirmiştir. Aktuluma göre (2015), yorumlamada yorumlanan metne bağlı kalarak onun

işleyişinin ortaya konulmaya çalışılacağını, yorumlamanın bir tür yeniden yazma işlemi olarak da görülebileceğini, bir yorumcu yazacağı metni yorumladığı metne yaslanarak onun üzerinden bir üst-dil oluşturabileceğini ifade etmektedir. Umberto Eco ise “Açık Yapıt” poletikası isimli çalışmasında “sanat yapıtını yorum ile açık bir yapıya dönüştüğünü belirtmektedir. Eco’ya (1992) göre her geleneksel yapıt da, maddi bakımdan tamamlanmış olsa bile, yine yorumcusundan kişisel ve yaratıcı bir yanıt bekler. Yorumcu, yaratıcıyla işbirliği kurarak, yapıtı yeniden yaratmaksızın anlayamaz” (s.14).

Batı sanatında bu özelliklerle yer alan yorum kuramı, Türk sanatı içerisinde tefsir kavramı ile benzerlik göstermektedir. Tefsir ilk olarak Kuran-ı Kerim sonrasında edebi metinler bağlamında ele alınarak gelişmiştir. Güngör tefsir eden kişiyi (yorumcuyu) herhangi bir nassı tefsir eden bir şahıs, -bilhassa edebi metinlerde- o nassa yaptı-ı tefsir ve onu anlayışıyla, metne yeni bir renk verir. Zira, herhangi bir ibareyi tercüme edip açıklayan bir kimse, aynı zamanda, o ibarenin fikri seviyesini, kendi bilgisi ve şahsiyeti ile sınırlandıran bir kimsedir; ve yine bu kimse, o ibarenin manasının ve hedefinin uzandığı akli ufku kendi başına tayin eden kimsedir (S.15) ifadeleriyle açıklamıştır ki Türk İslam sanatında tefsir olarak karşımıza çıkan bu kavram, müzikte Türkçe bir kelime olan “yorum/yorumculuk” ifadeleriyle nitelendirilmektedir.

Türk müziği geleneğinde icracıların yorumlarına ve yorum özelliklerine üslup-tavır perspektifinde yer verildiği gözlenmektedir. Dolayısıyla bu üslup ve tavır özellikleri Usta-çırak eğitimi ile aktarımı gerçekleşip, aynısını geçebilme, hafızaya alabilme kaygısı sebebiyle farklı yorum ve yorumculuk anlayışlarına çok fazla olanak sağlamamıştır. Çalgı ve ses icralarında serbest yorum ve yorumlama örneklerine 19. yüzyıl ve sonrasında rastlamak mümkündür. Bu dönem itibarıyla ses icracılığını değerlendirdiğimizde Münir Nurettin Selçuk, Zeki Müren gibi kendi yorumunu ortaya koyan ve yeni bir üslup gelişimine sebep olan örnekler söz konusu olsa da; ses icracılığında çoğunlukla geleneğin kaidelerine bağlı kalmış, büyük farklılıklar ortaya koyabilen yorumlamalardan kaçınılmıştır.

Çalgı icralarında ise; 19. yüzyıldaki değişimler sonrasında sözlü müziğe eşlik etmenin ötesinde kendi kimliğini ortaya koyabilen tutumlar ağırlıktadır. Bu tutumlarla çalgılarda solistik vasfı gelişmiş, farklı çalgılarda kendi müzikal özellikleri ve yeterlilikleri doğrultusunda seslendirmeler ortaya koyan icracılar yetişmiştir. Böylece seslendirdiği çalgıdaki teknik, melodik özellikleri seslendirildiği müzik ortamının gerekliliklerini de göz önünde bulundurabilen yorum ve yorumculuk anlayışları gelişmiştir. Bu anlayışlar, aynı edebi söylem çözümlemelerinde olduğu gibi yeniden yazma, versiyon oluşturma kavramlarıyla örtüşen bir kullanım alanı da oluşturmuşlardır. 20. yüzyıla gelindiğindeyse Türk müziğindeki gelişmelerle birlikte dünyaya açılan çalgı icracıları, çok daha fazla özgürlükler ortaya koyabilen seslendirmeler yaratmışlardır. Böylece bir eserin yorumunda eserin sınırlılıkları aşarak melezleşme hatta palimpsest kavramlarıyla örtüşebilen örnekler oluşturmuşlardır.

Türk müziğinde yorum ve yorumculuğa olanak sağlayan temel kriter seslendirilecek eserin yoruma açık olmasıdır. Bir eserin yoruma açık olması, müzikal olarak ezgi ilavelerine, çeşitlendirmelere, ezgileri dönüştürmeye, ritmik yürüyüşte değişiklik gösterebilip hareket edebilmesine olanak sağlayan bir yapıya sahip olmasıdır. İcracı bu bağlamda eseri aynen metin okuru gibi yeniden okuyan kişi olup, yorumun sınırını eserin açıklığı doğrultusunda belirlemektedir. Bu bağlamda Umberto Eco’nun ifadeleri önem kazanmaktadır ki Ecoya göre (2001) Bir sanat yapıtı biricikliği çerçevesinde dengeli bir organik bütün olarak tamam ve kapalı; aynı zamanda özgünlüğünü zedelemeyen pek çok farklı biçimde algılanıp yorumlanmaya elverişli olmasıyla açık yapıdadır. Böylece bir yapıtın her algılanışı onun hem bir yorumu, hem de performansıdır, çünkü yapıt her algılanışında yepyeni bir perspektife kavuşur.”(s.10). Türk müziğinde bir eserin yorumlanmasındaki kullanımlar, çalgı icracısının aynı zamanda yaratıcılığının da bir göstergesidir. Her icracı yorumunda eserin açık unsurlarını gözetmekle birlikte kendi müzikalitesini, estetik beğenisini de ortaya koymaktadır. Bu noktada dikkat çeken önemli

ifadelerden biri de Pekin'e aittir. Pekin "sazende hanende bestecinin kendisine terk ettiği yapıtı kendi müzik bilgisi, icra becerisi ve duygusal dürtülerinin yönlendirmesiyle deyim yerindeyse, yeniden yaratacaktır- bir başka icrasında yeniden ve yeniden... bunu yapabilen icracıya "Yaratıcı İcracı" demekle bir sakınca görmemiştir (Pekin: 2017,327).

4. Vasilâki'nin Kürdilihicazkâr Peşrevi ve Yorumlama Örnekleri

Kemençeci Vasilâki'nin Kürdilihicazkâr makamındaki peşrevi bestelendiği yüzyıldan günümüze popülerliğini korumuş, fasıl programları, solo icralar ve farklı müzik programlarında yer alan önemli bir saz eseridir. Bu peşrevin yorumlama örnekleri tarihi ve icra edilme biçimleri bağlamında Mesut Cemil'in tanbur ile solo icrası, Ekrem Erdoğan (kemençe), Hüsnü Özenen (viyolonsel), Cüneyt Kosal (kanun), Selahattin Erköse'nin (ud) birlikte TRT kayıtlarındaki icrası, Necdet Yaşar Topluluğu, [Göksel Baktayir (kanun), Hasan Esen (kemençe), Nurettin Çelik (def-solist), Necati Çelik (ud)] Amerika Seattle'daki Kürdilihicazkâr fasılı olarak belirlenmiştir.

Kürdilihicazkâr peşrevin genel özelliklerini değerlendirdiğimizde çoğu örneğinde olduğu gibi dört hane bir teslimden oluşmaktadır. Eser düyek usulünde ölçülmüştür. Peşrevin bestekârına ait bir seslendirme kaydı elde mevcut olmadığı için, aynı dönemde yaşamış ve müzik ortamlarında bulunmuş Tanburi Cemil Bey'in (Tanbur ile icrası) ve ona eşlik eden Kemani Bülbül Salih'in beraber yorumu temel alınmıştır. Yukarıda bahsolunan diğer icra örnekleri de bu seslendirme üzerinden değerlendirilerek yorumsal özellikler belirlenmiştir.

4.1. Peşrevin Hane ve Teslimlerindeki Yorum Özellikleri

Vasilaki'nin Kürdilihicazkâr makamındaki peşrevinin 1. Haneye ait Tanburi Cemil bey'e ait icrası şöyledir;

Kürdili-hicazkâr Peşrev

Tanburi Cemil Bey'in İcrası

Notaya alın: Beste ESEN BİÇER

1. Hâne

Şekil 1 Tanburi Cemil Bey'in I. Hane icrası

Mesut Cemil'in solo icrasında aynı hanenin yorumu şu şekildedir;

Kürdîli-hicâzkâr Peşrev**Mesut Cemil'in İcrası**

Notaya alan: Beste ESEN BIÇER

1. Hâne

Şekil 2 Mesut Cemil'in I. Hane icrası

Mesut Cemil 1. Hanede 1.2. ölçüde benzer ezgi fakat farklı sesleride duyurarak esere girilmiştir. Peşrevin 3.4.5.6. numaraları ölçülerinde Mesut Cemil'in farklı yorumu dikkati çekmektedir. İcracı 3 numaralı ölçüde tanburdaki çok mızrap kullanımını ortaya koyarak ana ezgiyi süslemiş, fakat tekrar Cemil Bey icrasında olduğu gibi neva perdesinde cümleyi bitirmiştir. 4. ölçüde de tekrar aynı özellikte kullanım söz konusu olmuş, 5. ölçüde Tanburi Cemil Bey icrasından farklı olarak kürdi perdesi yerine perde değişikliğine giderek dik hisar perdesini kullanmış, 6. ölçüde ise tekrar ezgiyi çeşitlemiştir.

Bu hanenin TRT'deki yorumunda toplu bir seslendirme söz konusudur. Ekrem Erdoğan (kemençe), Hüsnü Özenen (viyolonsel), Cüneyt Kosal (kanun), Selahattin Erköse'nin (ud) birlikte TRT kayıtlarındaki icrası 1969 yılına aittir.

Kürdîli-hicâzkâr Peşrev**TRT İcrası (1969)**

Notaya alan: Beste ESEN BIÇER

1. Hâne

Şekil 3 TRT (1969) I. Hane icrası

İcranın yorum özellikleri şöyledir. Öncelikle eser daha ağır biçimde seslendirilmiştir. İlk ölçüde sade bir kullanım söz konusu olmuş, daha önceki örneklerde benzer şekilde çeşitlendirilmiş ezgiler kullanılarak Tanburi Cemil Bey icrasındaki gibi gerdaniye perdesinde kalmıştır. 2.,3.,4.,6. ölçüde farklı sesler kullanılmadan yine Cemil Bey icrasına benzer yorum söz konusu olmuştur. I. Hanenin Necdet Yaşar Topluluğu ile fasıl icrası öncesindeki yorum özellikleri ise şöyledir;

Kürdili-hicâzkâr Peşrev

Necdet Yaşar Topluluğu (Seattle Konseri)

Notayı alan: Beste ESEN BİÇER

1. Hâne

Şekil 4 Necdet Yaşar Topluluğu I. Hane icrası

İcradaki yorum özellikleri değerlendirildiğinde şu özellikler dikkati çekmektedir. Öncelikle bu seslendirme bir fasıl öncesi olması sebebiyle dinamik ve coşkuyu artıracak hissiyatta gerçekleşmiştir. Çoğunlukla da bu eser günümüzde ki seslendirmelerde bu şekilde karşımıza çıkmakta olup fasıl peşrevi olarak nitelendirilmektedir. Akdoğu'ya göre fasıl peşrevlerinin temel ögesi, ezgisel olarak akışkan ve ritmik oluşudur. Bu peşrevlere fasıl peşrevi denilir (Akdoğu, 1996:286). Akdoğulu'nun bu tanımındaki özellikler bağlamında ilk hanenin icrasında Cemil Bey icrasından farklı olarak ilk dört ölçü dinamizmi artıracak 16'lık nota kullanımı ile oluşturulan ana ezginin çeşitlendirilmesi biçiminde karşımıza çıkmaktadır.

Kemençeci Vasilaki'nin Kürdilihicazkâr makamındaki peşrevinin teslim bölümündeki yorum özellikleri şöyledir.

Şekil 5 Tanburi Cemil Bey'in Teslim icrası

Mesut Cemil Bey'in icrasında teslim bölümü şöyledir;

Şekil 6 Mesut Cemil'in Teslim icrası

Mesut Cemil'in seslendirmesinde 8. ölçüde Tanburi Cemil Bey'in icrasından farklı perdeler kullanılmıştır. Mesut Cemil bu ölçüde babası Cemil bey'in icrasından farklı olarak çıkıcı ezgide segâh perdesi inişte dik hisar ve hicaz perdelerini duyurmuştur.

Kürdilihicazkâr peşrevin TRT kayıdında teslim bölümü şöyle seslendirilmiştir.

Şekil 7 TRT (1969) Teslim icrası

Bu icrada Tanburi Cemil Bey'den yine farklı bir icra söz konusu olup Mesut Cemil Bey'in icrasına benzer bir kullanım söz konusudur.

Necdet Yaşar Topluluğu icrasında teslim bölümü şu şekilde seslendirilmiştir.

Şekil 8 Necdet Yaşar Topluluğu'nun Teslim icrası

Teslim bölümünün Necdet Yaşar Topluluğu icrasında 7. ölçüde çıkışta dik hisar perdesi kullanılmıştır. Sekizinci ölçüde Mesut Cemil ve TRT kaydı ile aynı şekilde hüseyini ve hicaz perdeleri kullanılarak nim zirgüle perdesi yerine düğâh perdesi kullanılmıştır. 9. ve 10. ölçülerde Tanburi Cemil Bey icrası çeşitlendirilmiştir.

Vasilaki'nin Kürdilihicazkâr Peşrevinin ikinci hane icrası Tanburi Cemil Bey'de şöyledir;

Şekil 9 Tanburi Cemil Bey'in II. Hane icrası

Mesut Cemil icrasında bu hanede çok fazla değişiklik söz konusu olmamakta belli ezgiler ve tartımlarda farklılıklar gözlenmektedir. Eserin icrası şöyledir;

Şekil 10 Mesut Cemil'in II. Hane icrası

Aynı hanenin TRT kaydı icrasına ait seslendirme şu şekildedir.

Şekil 11 TRT (1969) II. Hane icrası

Yine bu icrada Tanburi Cemil Bey'in icrasındaki ezgiler farklı tartımlar ve sesler kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Seslendirmede 12. ölçüde nim şehnaz yerine muhayyer perdesinin kullanıldığı dikkat çekmektedir.

Vasilâki'nin Kürdilihicazkâr makamındaki peşrevinin Tanburi Cemil Bey icrasında 3. Hane'ye geçişi sanatçıya eşlik eden keman tarafından serbest ezgi ile gerçekleştirildiği görülmektedir.

Şekil 12 Tanburi Cemil Bey'in 3. Haneye geçişteki Teslim icrası

Üçüncü hanenin Tanburi Cemil Bey seslendirmesi şöyledir.

Şekil 13 Mesut Cemil'in Teslim icrası

Üçüncü haneye Mesut Cemil'in tanbur ile icrasındaki geçiş ise tamamiyle farklı olup şu şekildedir.

Şekil 14 Mesut Cemil'in Teslim icrası

Üçüncü hanenin seslendirilmesi aşağıda görüldüğü üzere 21 nolu ölçü ile başlamaktadır. Bu ölçünün girişi Tanburi Cemil icrasından farklı olup sadece ölçünün karar sesi aynıdır. 22. ölçüde Tanburi Cemil Bey icrası ile ezgisel olarak benzerlik sergilenirken, 23. ölçüde ezgi bir anda düğâh perdesini duyurması ile son bulmuştur. 24,25,26. ölçülerde ise benzer ezgiler söz konusu olmuştur. Mesut Cemil'in bahsolunan bu hanedeki icrası şöyledir;

Şekil 15 Mesut Cemil'in III. Hane icrası

TRT icrasında üçüncü haneye geçişte yine Tanburi Cemil Bey icrasından farklı bir nağme kullanılmıştır. Teslimden üçüncü haneye geçiş şu şekildedir;

Şekil 16 TRT (1969) Teslim icrası

Bu hanenin tamamı ise TRT icrasında şöyledir;

Şekil 17 TRT (1969) III. Hane icrası

21. ölçüdeki ezgi Tanburi Cemil Bey icrasından karar sesi hariç tamamen farklı olup bu hanenin bitimine kadarki 22, 23, 24, 25. ölçülerde Tanburi Cemil Bey icrasındaki ezgiler birebir ya da benzer ezgiler ile seslendirilmiştir.

Necdet Yaşar icrasında teslimden 3. Haneye geçiş şu şekildedir;

Şekil 18 Necdet Yaşar Topluluğu'nun Teslim icrası

Görüldüğü üzere 3. haneye geçiş TRT icrasındaki ile birebir aynıdır. Fakat yine Tanburi Cemil Bey icrasından farklıdır. 3. hanenin tamamında ise yine Tanburi Cemil Bey icrasından 17. ölçü tamamen farklı olup TRT icrası ile aynıdır. Diğer hanelerde Tanburi Cemil Bey icrası ile benzer ezgiler ile çeşitlendirilmeye gidilmiştir.

Şekil 19 Necdet Yaşar Topluluğu'nun III. Hane icrası

Tanburi Cemil Bey icrasında teslimden 4. Haneye geçiş şöyledir;

Şekil 20 Tanburi Cemil Bey'in Teslim icrası

Tanburi Cemil Beyde 4. Hanenin icrası ise şu şekildedir;

Şekil 21 Tanburi Cemil Bey'in IV. Hane icrası

Mesut Cemil icrasında 4. Haneye geçişte Tanburi Cemil Bey ile benzer bir geçiş ezgisi oluşturulmuştur. Bu bölüm şöyledir;

Şekil 22 Mesut Cemil'in Teslim icrası

Mesut Cemil'in 4. Hane icrası şöyledir;

Şekil 23 Mesut Cemil'in IV. Hane icrası

Mesut Cemil'in 4. Hane icrasında 31.32.33.34. ölçülerde aynı, bazı bölümlerde aynı ezgilerle seyrederken, 35. ölçüde farklı ezgiler kullanıp, 36. Ölçü de Tanburi Cemil Bey'in icrası sadeleştirilerek çalınmıştır. 28. Ölçü de sadeleştirilerek Tanburi Cemil Bey'den farklı yorumlanmıştır.

Necdet Yaşar topluluğunda teslimden 4. Haneye geçiş şu şekildedir.

Şekil 24 Necdet Yaşar Topluluğu'nun Teslim icrası

Görüldüğü üzere bu geçiş yine Tanburi Cemil Bey icrasından farklıdır. Fakat diğer seslendirme örnekleri ile aynıdır. Necdet Yaşar topluluğunun 4. hanesinin yorumu şu şekildedir;

Şekil 25 Necdet Yaşar Topluluğu'nun IV. Hane icrası

Bu hanede 31.32.33. 34. ölçüler benzer ezgiler ile seslendirilirken 35. ölçünün sonuna dik hisar, hicaz sesleri kullanılarak segah perdesine inilmiştir. 36. ölçüde Tanburi Cemil Bey icrasından daha sade bir yorumlama söz konusu olarak çargâh perdesinde kalınmıştır.

TRT kayıdında 4. Haneye geçişi Tanburi Cemil ile aynıdır.

Şekil 26 TRT (1969) Teslim icrası

Dördüncü hanenin tamamı TRT icrasında icrasında şu şekildedir.

Şekil 27 TRT (1969) IV. Hane icrası

Bu icrada 31.32. ölçülerde çok farklılıklar gözlenmemektedir. 33.34. ölçülerde ezgilerde Tanburi Cemil Bey icrasından farklı yerlerde triolar kullanılarak ezgiler oluşturulmuş, 35. Ölçüde Tanburi Cemil Bey'den farklı fakat diğer örnek seslendirmeler ile aynıdır. 36. ölçüde ise Tanburi Cemil Bey yorumundan daha sade ezgiler ile hanenin kararına gidilmiştir.

Sonuç: Kemeñeci Vasilâkiye ait Kürdilihicazkâr makamındaki peşrevin farklı yorumları incelendiğinde, yapısal olarak değişikliğe gidilmediği görülmüş; ölçü sayılarının birebir aynı olduğu gözlenen seslendirmelerde ise Tanburi Cemil Bey'in icrasına benzer nitelikte fakat farklı tartım, sesler ve ezgiler ile çeşitlendirilen yorumlar tespit edilmiştir. Eserin yorumunda belirleyici olan bir diğer unsur ise seslendirmelerdeki yorumların solo ve saz heyeti icraları bağlamında farklılıklar ortaya koymasındır. Peşrevin solo seslendirme örneğini oluşturan Mesut Cemil'in Kürdilihicazkâr makamını işleyişi, sanatçının virtüözitesini ortaya koyan bir anlayış çerçevesinde seslendirilmiştir. Bu icra biçiminde dikkati çeken bir diğer unsur da babası Tanburi Cemil Bey'in icrasından bağımsız ve kendi stilini ortaya koyan bir seslendirme gerçekleştirmiş olmasıdır.

Necdet Yaşar Topluluğu icrasında ise konser programını oluşturan Kürdilihicazkâr Fasil'in özellikleri doğrultusunda; daha ritmik, ezgi çeşitliliğinin fazlasıyla yer bulduğu, icra edilen ortamın etkileriyle birlikte dinamizmin açıkça hissedildiği bir yorum görülmüştür. Kürdilihicazkâr Peşrev'in TRT icrasında; toplu (hücum) kayıt oluşturmanın etkisiyle, diğer yorum örneklerinden daha ağır ve sade bir anlayışla gerçekleştirilmiş bir yorum söz konusudur.

Kürdilihicazkâr peşrevin örneğini oluşturan seslendirmelerde; birinci hane, teslim, teslimin diğer hanelere bağlantı kısımları ve ikinci hanede, değişikliklerin ağırlıkta olduğu gözlenmiştir. Üçüncü ve dördüncü hanelerde ise Tanburi Cemil Bey'in icrasına benzer yorumlar görülmekle birlikte, diğer yorumların birbirine benzer seslendirmeleri de dikkat çekmiştir. Söz konusu seslendirmelerdeki bu yorum farklılıkları, peşrevin müzikal olarak işlenmeye, çeşitlendirmeye müsait olmasının da önemli bir göstergesidir ki Vasilâki'nin Kürdilihicazkâr Peşrevi, tüm bu seslendirmeler bağlamında, sürekliliği barındıran ve devingen yapısıyla da açık yapıt özelliği taşıdığını belgelemiştir.

Kaynakça

- Akdoğu, O. (1996), Türk Müziğinde Türler ve Biçimler. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Aydın, M. A. (2015), Antik Çağdan 21. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi, cilt 1. sayfa 9, İBB Kültür A.Ş
- Aksoy, B. (2003), Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, Pan Yayıncılık.
- Aksoy, B. (2010), Cüneyt Orhon Anlatıyor Radyo Günlerim, Pan Yayıncılık.
- Aktulum, K. (2015), Süleyman Demirel Üniversitesi Sanat ve Tasarım Abd ders notları
- Birsel, S. (1983), Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu, Sel Yayıncılık.
- Cemil, M. (2004), Mesut Cemil Arşiv, Kalan Müzik, 7. track
- Çolakoğlu Sarı, G. (2013), Armudî Kemençe: Farklı Toplumlar, Farklı İşlevler ve Farklı Sosyal Kimlikler, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Uluslararası Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi Kemençe Özel Sayısı, 6, 62-75.
- Çolakoğlu Sarı G., Eken Küçükaksoy, F. M., (2007), Türk Musikisi İcrasında Armudî Kemençe ve Geçirdiği Teknik Gelişmeler, “38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi: ICANAS”, Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Eco, U. (1992), Açık Yapıt. (Çev. Y. Şahan), Kabalcı Yayınevi.
- Eco, U. (2001), Açık Yapıt, (Çev. Pınar Savaş), Can Yay.
- Güngör, M. (1995), Kur'an Araştırmaları I, Kur'an Kitaplığı Yay.,
- Gadamer, H.G (2017), Hermeneutik, Cogito dergisi 89. Sayı, Yapı Kredi Yayınları
- İlgar, K. (2014), XIX. Yüzyıl Osmanlı-Türk Müziği Ekseninde Bestekâr Kemânî Tatyos Efendi'nin Müzikal Kimliği Üzerine Bir İnceleme, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anasanat Dalı
- Jean, G (2017), Hermeneutik, Cogito Sayı:89, Yapı Kredi Yayınları
- Karadeniz, İ. (2020). Program Müziği Kavramına Hermeneutik Bir Yaklaşım.Yedi Sanat Tasarım ve Bilim dergisi. 23, 21-33. <https://doi.org/10.17484/yedi.579048>
- Özalp, M. N. (1986), Türk Musikisi Tarihi, Derleme I-II, Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları..
- Özalp, M. N. (1992), Nazmi Özalp (1992). Türk Musikisi Beste Formları, TRT Yayınları.
- Özümlü, K. (2018), Güzel Sanatlarda Güncel Akademik Yaklaşımlar, Gece Kitaplık
- Topakkaya, A. (2007), Felsefî Hermeneutik". FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi 75-92
- Pekin, E. (2017), “Fem-i Muhsin” ya da Yaratıcı İcracı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi, 315-342
- Yücel, H. (2016), Türk Sanat Müziği Açıklamalı Türler Bibliyografyası, Eğitim Kitabevi, Konya <https://islamansiklopedisi.org.tr/Vasilâki-efendi>.
- <https://www.youtube.com/watch?v=b8AmsN8ldU>. (Necdet Yaşar Seattle Konser Kayıdı)
- <https://www.youtube.com/watch?v=SoGmfyVYWcc> (Tanburi Cemil Bey Kürdilihicazkâr Peşrev kayıdı)
- <https://www.dailymotion.com/video/x3usbl9> (TRT kayıdı)

EK-1**Kürdîli-hicâzkâr Peşrev**

Tanburi Cemil Bey'in İcrâsı

Notaya alın: Beste ESEN BIÇER

1. Hâne *Teslîm* *2. Hâne* *Teslîm* ———*Keman Serbest*———

3. Hâne 21 22

23 24

25 26

Teslim 27 28

29 30 4. Hâneye

4. Hâne 31 32

33 34

35 36

Teslim 37 38

39 40 BİTİŞ

EK-2

Kürdîlî-hicâzkar Peşrev

Mesut Cemil'in İcrası

Notaya alan: Beste ESEN BIÇER

1. Hâne

Teslim

2. Hâne

Teslim

3. Hâne 21 22

23 24

25 26

Teslim 27 28

29 30 4. Hâneye

4. Hâne 31 32

33 34

35 36

Teslim 37 38

39 40 BİTİŞ

EK-3**Kürdîli-hicâzkâr Peşrev****Neddet Yaşar Topluluğu (Seattle Konseri)**

Notaya alan: Beste ESEN BIÇER

1. Hâne *Teslim* *2. Hâne* *Teslim*

3. Hâne 21 22

23 24

25 26

Teslim 27 28

29 30 4. Hâneye

4. Hâne 31 32

33 34

35 36

Teslim 37 38

39 40 BİTİŞ

EK-4**Kürdili-hicâzkâr Peşrev****TRT İcrası (1969)**

Notaya alan: Beste ESEN BIÇER

1. Hâne *Teslim* *2. Hâne* *Teslim*

3. Hâne 21 22

23 24

25 26

Teslim 27 28

29 30 — 4. Hâne —

4. Hâne 31 32

33 34

35 36

Teslim 37 38

39 40 — bitiş —