

## Cemil Bey'in, Hüseyinî Viyolonsel Taksîminin Rehber-i Mûsikîye Göre Makam Tahlîli

ÖZCAN ÇETİK<sup>1</sup>MEHMET GÖNÜL<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Öğretim Görevlisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konservatuvar, Türk Müziği ,  
Konya, Türkiye, [ozcancet70@hotmail.com](mailto:ozcancet70@hotmail.com)

<sup>2</sup> Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konservatuvar, Türk Müziği,  
Konya, Türkiye, [mgonul@gmail.com](mailto:mgonul@gmail.com)

Geliş Tarihi / Received Date : 27.10.2020  
Kabul Tarihi / Accepted Date : 13.11.2020  
Yayın Tarihi / Published Date : 31.12.2020

### Atıf/ Cite as

Çetik, Özcan-Gönül, Mehmet. "Hz Cemil Bey'in, Hüseyinî Viyolonsel Taksîminin Rehber-i Mûsikîye Göre Makam Tahlîli". *İstem*, 18/36 (2020): 347-359. <https://doi.org/10.31591/istem.848400>

### Öz

Cemil Bey, Türk müzikîsi tarihinde Tanbûr icrâsıyla öne çıkmış, tanbur yanında Klâsik Kemeñçe, Lavta, Yaylı Tanbur, viyolonsel gibi sazlarda yaptığı icralarıyla ekol olmuş, Türk müzikîsinin özellikle Saz Müzikîsi başlığı altında eşsiz eserler vücuda getirmiş çok önemli bir icracıdır. Cemil Bey aynı zamanda Türk müzikîsi nazariyatı alanına da Rehber-i Mûsikî adında bir eser bırakmıştır. Türk müzikîsinde nazariyat ve icra arasındaki benzer ve farklılıklar pek çok araştırmaya konu olmuştur. Türk müzikîsinin temel nazariyat kaynakları olan bestelenmiş ve günümüze intikâl edebilmiş eserler ve usta icracıların ses kayıtlarının tahlil edilmesi suretiyle, müzikîmin makam yapısı ve zenginliği daha derin kavranabilmektedir. Bu çalışmada, Cemil Bey'in viyolonsel ile yapmış olduğu Hüseyinî makamındaki taksimi, müellifi olduğu Rehber-i Mûsikî'deki makam anlatımı temelinde irdelenmiştir. Böylece Cemil Bey'in nazariyat yaklaşımı ve icrası arasındaki benzerlik ve farklılıklar makam tahlilleriyle somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın sonucunda Türk müzikîsi makamlarının kavranması konusunda icrânın öneminin altı çizilmiş, bu ve buna benzer çalışmaların, müzikîmizin eğitim-öğretim alanına materyal olarak kazandırılması önerilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Cemil Bey, Viyolonsel, Taksim, Türk Müziği, Makam.

### Abstract

#### *Makam Analysis of HuseyniCello Taksim of Cemil Bey According to the Rehber-i Mûsikî*

Cemil Bey came to the fore with his performance of Tanbur in Turkish music history, became a school with his performances on instruments such as Classical Kemeñçe, Lavta, Yaylı Tanbur, and Violoncello besides the tanbur, and he is a very important performer who has composed unique works of Turkish music, especially under the title of Turkish Instrumental Music. Cemil Bey also left a Book called Rehber-i Mûsikî in the field of Turkish music theory. The similarities and differences between theory and performance in Turkish music have been the subject of many studies. By analyzing the music, which are the basic theoretical resources of Turkish



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

music, the works that have survived to the present day and the sound recordings of master performers, the structure and richness of our music can be understood more deeply. In this study, Cemil Bey's taksim in Huseyni makam, which he made with the violoncello, was examined on the basis of the makam expression in Rehber-i Mûsikî that he was the author of. Thus, the similarities and differences between Cemil Bey's theoretical approach and execution were tried to be concretized with makam analysis. As a result of the study, the importance of performance in understanding Turkish music makams was underlined, and it was suggested that these and similar studies be introduced to the field of education of our music.

**Keywords:** Cemil Bey, Violoncello, Taksim, Turkish Music, Makam.

### Giriş

Cemil Bey (1871-1916), muhtelif sazların icrâsından - nazariyata Türk mûsikîsine çok yönlü hizmetlerde bulunmuş mûsikî tarihimizin ekol şahsiyetlerindedir. Bu çalışmada, Cemil Bey'in Türk mûsikîsi saz heyetlerine viyolonsel kazandırması husûsundaki yol açan katkısı özelinde, viyolonsel ile yapmış olduğu Hüseyinî Taksimi örneğinden yola çıkarak, onun makam anlayışı ve işleyişi, yine onun müellifi olduğu Rehber-i Mûsikî adlı eseri bağlamında makam açısından irdelenmeye çalışılmıştır.

Cemil Bey, 1873 yılında İstanbul Molla Gürani'de doğmuştur. Babası Teyfik Bey ve annesi Zihn-i Yâr hanımdır. Teyfik Bey ve Zihn-i Yâr Hanım'ın 18 yıl süren evliliklerinden Reşad Bey, Beyhan Hanım, Tanburi Ahmet Bey ve Tanburi Cemil Bey dünyaya gelmiştir. Tanburi Cemil Bey ailenin en küçüğüdür.<sup>1</sup>

Cemil Bey, henüz üç yaşındayken babası Teyfik Bey'i kaybetmiş, 12 yaşına kadar annesi Zihn-i Yâr hanım ile yaşamış, daha sonra temel mûsikî eğitiminde mürşidi olan amcası Refik Bey onu yanına almıştır. Amcasının ölümü üzerine ise o dönemde Bakırköy kaymakamı olan Teyfik Bey'in oğlu Mahmut Bey'in yanına taşınmıştır. Mahmut Bey'e keman dersi vermeye gelen Kemanî Ağadan Hamparsum notasını ve alafranga notayı öğrenmiştir. Mahmut Bey'in tâîninin Kartal'a çıkması üzerine 2 yıl kadar Kartal'da yaşamış, bu süre içerisinde Tanbûri Ali Efendi ile tanışmış ve övgüsüne mazhâr olmuştur.<sup>2</sup> 1916 yılının temmuz ayında yakalandığı verem hastalığı sebebiyle dünyaya gözlerini yummuştur.<sup>3</sup>

Küçük yaşlardan itibaren müziğe ilgi duyan Cemil Bey'e ağabeyi Ahmet Bey Tanbur hediye etmiştir. Ağabeyi Ahmet Beyden de mûsikî konusunda istifâde etmiştir.<sup>4</sup> Cemil Bey 20'li yaşlarına geldiğinde tanbur yanında kemençe, lavta ve viyolonsel gibi sazlarda da mûsikî camîâsına sanatını ve icrâsını kabul ettirmiştir. Tanburu ilk defa yay ile icrâ eden Cemil Beydir.<sup>5</sup> Saz icrası konusundaki mahareti dikkatleri çeken Cemil Bey'in ilk plak kayıtlarıyla Türk müziğindeki kayıt tarihi, başlamıştır.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Yılmaz Öztuna, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969),126.

<sup>2</sup> Mesut Cemil, *Tanbûri Cemil'in Hayâtı*, nşr. M. Uğur Derman (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2016),59.

<sup>3</sup> Cemil, *Tanbûri Cemil'in Hayâtı*, 221.

<sup>4</sup> Cemil, *Tanbûri Cemil'in Hayâtı*, 69.

<sup>5</sup> Öztuna, *Türk Musikîsi Ansiklopedisi*, 126.

<sup>6</sup> Murat Aydemir, "Tanbûri Cemil Bey'in Etkilerine Dâir", *Yüzyıllık Metinlerle Tanbûri Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017), 364.

Cemil Bey viyolonsel icrâlarıyla da dikkat çekerek bu sazın Türk Müziği icrâ heyetlerine girmesine büyük katkıda bulunmuştur. Viyolonselde Türk Müziği adına en eski ses kayıtları da Cemil Bey'e aittir. Cemil Bey, viyolonsel icralarında Türk Müziği üslûbunda kalmaya özen göstermiş, özgün bir tavır ortaya koymuştur. Cemil Bey viyolonseli genellikle lavta düzeninde (neva- rast- yegâh- kaba rast) ve bir tam sese yakın düşük akort etmiştir. Bunu sazdan daha yumuşak bir ses elde etmek için yaptığı düşünülmektedir. Bununla birlikte Cemil Bey'in viyolonsel icrâsında, hareketli dinamik motif ve cümleler oluşturmak amacı ile yaylı kısa hareketlerle kullandığı görülmektedir. İcrâlarında süsleme tekniklerini Türk müziği üslûbunca ziyadesiyle kullanmıştır.<sup>7</sup>

Günümüzde viyolonsel, Türk müziğinin icrâ edildiği birçok ortamda kendine kuvvetle yer bulmaktadır.<sup>8</sup> Türk müziği otoriteleri ve icrâcıları viyolonsel için artık bir Türk Müziği sazı olduğunu, diğer sazlar gibi icrâlarda aktif roller alabileceğini, hatta solo icrâlar yapabileceğini savunmaktadırlar.<sup>9</sup> Bu konuda hiç kuşkusuz Cemil Bey'in viyolonseli kullanımı ve icrâ teknikleri bakımından katkısı çok büyüktür.

Cemil Bey, Türk mûsikîsi sazlarından birçoğunu solist derecesinde icrâ etmiş, saz icrâlarında ulaştığı teknik beceri ve kendine has tavrı ile örnek olmuş bir icrâcıdır. İcra ettiği sazlardaki hakimiyeti ve kullandığı farklı icrâ teknikleri ve yorumlar ile kendi tavrını ortaya koymuştur. Mızrap ile ustalıklı icra ettiği tanburu, dikey pozisyonda ve yay ile kullanarak "yaylı tanbur" isimli sazı icad etmiştir. (Günümüzde kullanılan yaylı tanbur'un yapısı Ercüment Batanay ve Fahrettin Çimenli tarafından değiştirilmiştir). Cemil Bey, aynı zamanda viyolonsel için solo enstrüman olarak Türk müziğinde kullanılması için öncüsü olmuştur. Viyolonsel icrâsında diğer sazlarda da kullandığı tekniklerin adaptasyonu kolaylıkla gözlenebilmektedir. İcra ettiği sazlarda yer alan lavtanın akord düzenini viyolonselde tatbik ederek, solo viyolonsel icralarında neva, rast, yegâh, kaba rast akordunu kullandığı tespit edilmiştir. Bu kullanımı sazı daha rahat icra edebilmek ve lavta icracılığı dolayısıyla alışık olduğu perde ve pozisyon tekniklerini, tatbik ettiği akort düzeni yoluyla, pozisyonlar arası rahat hareket etmesine olanak sağlamak amacıyla tercih etmiş olmalıdır.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Yelda Özgen Öztürk - Şehvar Beşiroğlu, "Viyolonsel'in Türk Makam Müziğine Girişi ve Tanburi Cemil Bey", *İtü Sosyal Bilimler Dergisi* 6/1 (Aralık 2009),38.

<sup>8</sup> Türk Müziğine Mızıkayı Hümayun ile giren viyolonseli, saz takımlarına ilk kez Tanburi Cemil Bey almıştır. Türk mûsikîsi icralarındaki pest sesli çalgı eksikliğinin farkında olan Cemil Bey, viyolonseli Türk Musikisinde ilk kez kullanan icrâcı olmuştur. Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözünde Osmanlılarda Mûsikî* (İstanbul: Pan Yayınları, 2000),11.

<sup>9</sup> Bu konu ile ilgili olarak, Türk Müziği icrâcıları ile yapılan görüşmelerde icrâcıları, viyolonsel kullanım amacının icrâ topluluğunda verilecek görevlere göre, icrâ topluluğundaki sazlara göre, eserlerin karakterlerine göre, değişebileceğini ve Türk müziğinin icrâ edildiği hemen her ortamda kullanılabileceğini vurgulamışlardır. Mehmet Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi Tarihi* (İstanbul: MEB Yayınları, 2000), 78.

<sup>10</sup> Öztürk-Beşiroğlu, "Viyolonsel'in Türk Makam Müziğine Girişi ve Tanburi Cemil Bey",38-39.



Cemil Bey'in birden çok sazla ilgilenmesi, onun tını arayışlarında olduğunu göstermektedir. Bu ilgisi sayesinde viyolonsel, Türk müzikisi özelinde Cemil Bey ile birlikte yeni anlamlar kazanmıştır. Türk müziğine tam anlamıyla girişi de yine onun sayesinde olmuştur. Cemil Bey viyolonsel ile kayıtlarında sadece taksim icra etmiş ve aynı zamanda bir başka eşlikçi ile de çalmamıştır. Cemil Bey viyolonseli taksimlerinde -yukarıda da bahsedildiği üzere- bir tam sese yakın pest akord ettiğinden, sazdan daha kalın ve yumuşak tınılar elde etmiş, bu sayede sazı Türk müzikisinin naif yapısına uygun hale getirmiştir denilebilir. <sup>11</sup>

<sup>11</sup> Öztürk-Beşiroğlu, "Viyolonsel in Türk Makam Müziğine Girişi ve Tanburi Cemil Bey", 38.

Cemil Bey'in Viyolonsel taksimlerinde yayı kesik ve kısa hareketlerle kullandığı duyulmaktadır. Bu kullanım ile icrasının hayli dinamik olduğu, diğer sazlarda kullandığı namütenahi motif ve cümleler ile sazın icrasına Türk müziği özelinde özgün bir üslup kazandırdığı söylenebilir. İcrası esnasında diğer sazların icra ederken kullandığı süsleme tekniklerini benzer ve/veya varyantlarla viyolonselde de tatbik ettiği duyulmaktadır. Ayrıca, Cemil Bey'in viyolonsel icrasında genellikle uzayan seslerde, vibrato kullanmayı çok tercih etmediği, az da olsa vibrato yaptığı yerlerde diğer icra ettiği sazlar benzeri, batı müziği icra tekniklerinden uzak Türk müziği üslûbunda perde gözeterek yumuşak vibratolar yaptığı duyulmaktadır. Besteli eserlerden ziyade taksimlerinde, formun icra alanına tanıdığı özgürlüğü sınırsızca kullanmayı tercih etmiş, böylece sazın bütün imkânlarını icrasına yansıtabilmiştir.

Viyolonsel icrâsında ekol olan Cemil Bey'in dışında Türk müziği viyolonsel icrâcılığında önde gelen isimler arasında, Ş. Muhiddin Targan, Mesut Cemil, İsmail Akdeniz, Hüsnü Özenen, Serdar Gökmen, Sermet Kutlu, Metin Uğur, Uğur Işık, söylenebilir.

Cemil Bey icracılığının yanında, Türk müziğine bestecilik yönüyle de önemli hizmetleri olmuş önemli bir bestekârdır. Peşrev, saz semâîsi ve sözlü eser formlarında yapmış olduğu birçok eseri vardır. Yapmış olduğu bu eserlerle Türk müziği saz ve ses repertuarına ve icrâcılara büyük katkıda bulunmuştur. İcrâcılığıyla Türk mûsikîsi tarihine ekol olarak adını yazdıran Cemil Bey'in, icracılığı ve bestekârlığı yanında Türk mûsikîsi teorisi alanında da çalışmaları, söylemleri yer almaktadır.

Bu çalışmada, Türk Müziği viyolonsel icrasında çok önemli bir yer tutan Cemil Bey'in, Hüseyinî viyolonsel taksiminin makam tahlili yapılarak makam işleyişi, müellifi olduğu Rehber-i Mûsikî adlı eserinde yer alan Hüseyinî makamı tarifi ile mukayese edilerek, Cemil bey özelinde icra-teori ilişkisinin irdelemeye ve Cemil Bey'in icrâlarında hâkim olan nazariyat anlayışının örnek üzerinden somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

### **Rehber-i Mûsikî**

Cemil Bey'in bestecilik ve icracılığın dışında bir başka yanı da bir kere denemeye yetindiği yazarlık yönüdür. "Rehber-i Mûsikî" isimli kitabını 30 yaşında 1904 yılında yayınladı. Kitabın ikinci baskısı ise Cemil Bey öldükten sekiz yıl sonra oğlu Mesut Cemil Bey tarafından 1924 yılında yayınlandı.<sup>12</sup>

"Rehber-i Mûsikî", içeriğinde bulunanlar; genel müzik kuralları, makamlar, usûller ve bunlarla ilgili notalardır. Kitapta, 29 peşrev, 17 şarkı notası, 53 farklı makam, 23 farklı usûl açıklaması yapılmıştır. Kitap, sesin yüksekliği, tınısı, notanın tarihçesi, anahtarların açıklaması, Türk müziğinde kullanılan sesler, arızalı sesler, Türk müziği ve Batı müziğinin kısaca karşılaştırılması, diyez bemol işa-

<sup>12</sup> Bk. M. Hakan Cevher, *Tanburi Cemil Bey ve Rehber-i Mûsikî*. (İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1992)

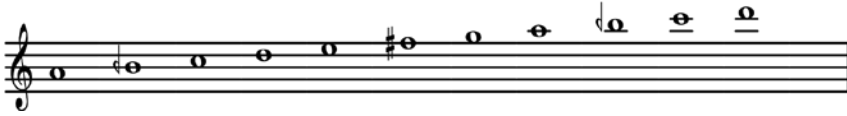
retleri, sus işaretleri, nüans unsurlarının açıklaması, farklı sazlara ilişkin akord biçimleri ve ses sınırları, usûl uygulamaları ile fasıl, makamlar ve sınıflaması ile kitapta bahsedilenlerin küçük bir tekrarından oluşan “Hatime ve Hülâsa” isimli bir bölümle son bulmuştur.<sup>13</sup>

Eserde makamlar, karar perdelerine göre tasnif edilerek anlatılmaktadır. Dügâh perdesinde karar eden makamlar içerisinde ifade edilen Hüseyinî makamı, Uşşak ve Beyâtî makamları ile birlikte şöyle verilmektedir;

“Uşşak, Beyâtî ve Hüseyinî makâmı düğâh Karârgâhındadırlar. Esvat - tabîyyeden müteşekkil olduklarından, sernâmeleri tağyir işâretini muhtevî değildir. Ancak bu makamların menşei olan fihrist-ül elhânın ikinci fasılasındaki segâh perdesi, segâh tabîi olmayıp, bununla kürdi perdesi arasındaki vâkâ ve birincisine kârib olan, nim segâh komasındadır ki, notada segâh tabîi gibi yazılabilir.”<sup>14</sup>

### Hüseyinî Makâmı

“Hüseyinî makâmı, nevâ, hüseyinî perdeleriyle başlar, zemînî; muhayyer, düğâh, miyânî; nevâ tiz nevâ fâsıllarında, karârî dahî; tiz çârgâh ile düğâh arasındadır.”<sup>15</sup>



Rehber-i Mûsikîye göre hüseyinî makamı ses aralığı

3

1  
2

Rehber-i Mûsikîye göre Hüseyinî makamı teşekkülü

1-) Rehber-i Mûsikîye göre Hüseyinî makamı nevâ-hüseyinî perdeleriyle seyre başlar.

<sup>13</sup>Cevher, *Tanbûri Cemil Bey Ve Rehber-i Mûsikî*, 103.

<sup>14</sup>Cevher, *Tanbûri Cemil Bey Ve Rehber-i Mûsikî*, 47.

<sup>15</sup>Cevher, *Tanbûri Cemil Bey Ve Rehber-i Mûsikî*, 48.

2-) Dügâh-muhayyer aralığı makamın zeminini oluşturur.

3-) Nevâ-tiz nevâ aralığı ise makamın miyânını oluşturur.<sup>16</sup>



*Rehber-i Mûsikîde yer alan Hüseyinî makamının tarifine göre örnek seyir*

Türk saz mûsikîsi üst başlığı altında yer alan Taksîm, icrâcının kendini öz-gürce ifade edebildiği, teknik becerisini, birikimini ve tecrübesini besteli eserlerde yer alan usul ve/veya güftelere bağlı kalmaksızın sergileyebildiği mûsikîmizin yegâne formudur. Ekol icracılar tarafından tarihe not düşercesine yapılan sanat ve teknik seviyesi yüksek taksimler, zamanının ve sonraki nesillerin saz icracılığı konusunda gelişiminde çok önemli yer tutmaktadır.

“Taksim günümüzde saz müziğinin önemli icra biçimlerinden biridir. Gelecekte Türk Sanat Müziğinin zengin makamsal yapısı içinde, makam kâidelerine bağlı kalarak, hem melodik hem de teknik gücü sergileyerek, irticâlen yapılan ve bir makamsal seyir olan taksimin tarihi 9. yüzyıla kadar uzanmaktadır”.<sup>17</sup>

Taksim: bir makamı duyurmak için, o makamın dizi ve seyir özelliklerine sadık kalınarak genellikle bir saz tarafından yapılan ve makamı özetleyen, kompozisyon tarzında irticâlen yapılan icrâdır.<sup>18</sup>

Aşağıda Cemil Bey'in Hüseyinî taksiminin diktesi yer almaktadır. Taksim kaydı İnternet ortamından elde edilmiştir.<sup>19</sup> Dikte edilmiş taksim notası akabinde makam tahliline yer verilmiştir.

<sup>16</sup> Cevher, *Tanbûri Cemil Bey Ve Rehber-i Mûsikî*, 48.

<sup>17</sup> Gülçin Yahya Kaçar, *Türk mûsikîsi üzerine görüşler: analiz ve yorumlar* (Ankara: Maya Akademi, 2009), 115.

<sup>18</sup> Mehmet Gönül, *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi Ve Ud Eğitimi Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması* (Konya: Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi 2010), 13.

## HÜSEYİNİ TAKSİM

Tânburî Cemil Bey

The musical score consists of ten staves of notation in G major. The notation includes various ornaments such as trills (tr), grace notes, and slurs. Rhythmic patterns are indicated by notes with stems and flags. The score is numbered 1 through 10 at the beginning of each staff.

İ  
S  
T  
E  
M  
36/2020



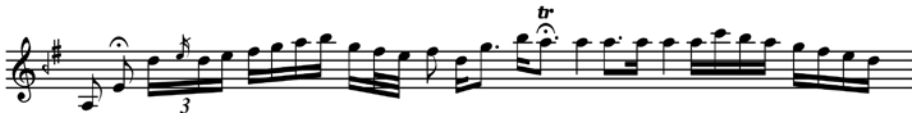
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19

Taksim, Hüseyinî makamının karar perdesi olan düğâh perdesinden başla-  
maktadır.



1.- 3. dizekler

Cemil Bey, taksîmine düğâh perdesiyle başlamış, hemen ardından makamın güçlü perdesi olan hüseyinî'de Uşşak çeşnisi ile ve akabinde acem perdesini de tutarak 2. dizek başında hüseyinîde kalışlar yapmıştır. Akabinde icrasına üçleme tartımlarla devam ederek 3. dizek ortasında karara gelmiştir. Karar perdesini kaba düğâh perdesiyle desteklediği görülmektedir.



3. - 7. dizekler

3. dizek sonunda gerdâniye perdesinden başlayan seyirle yine hüseyinî perdesinde Uşşak çeşnili seyredilmiş ve 5. dizek başında tekrar hüseyinîde kalınmıştır. Bu esnada yine kadar ve güzlü perdelerini güçlendirmek için düğâh ve hüseyinî perdelerini çift ses olarak duyurmaktadır. İcrasına yine hüseyinî merkezli olarak devam eden Cemil Bey, hüseyini perdesindeki kalışını bu kez hüseyinî aşırın ve kaba düğâh perdeleriyle desteklemiş ve hüseyinî aşırın perdesinde puandorg yapmıştır. Akabinde neva perdesinden başlayarak dizi içerisinde çıkıcı bir seyir göstermiş, muhayyer perdesinde kısa bir kalış sonrası 8. dizekte hüseyinî ve sonrasında 9. dizek sonuna doğru inici seyirine devam ettiği görülmektedir.



10. - 12. dizekler

10. dizek ortasında gösterilen çargah perdesinden sonra uşşak ve akabinde tekrar hüseyinî perdesi tutulmuş, bu esnada icrayı renklendirmek maksadıyla sorulu cevaplı bir cümle kurgusuyla seyri, bir oktav peste taşıyarak 11. dizek ortasında kısa bir Yegah kalış yapmış ve sonra cevaben neva'yı ve tekrar kaba rasttan başlayan çıkıcı bir seyirle 12. dizekte kaba uşşak perdesine gelerek tıpkı 10. dizek sonundaki gibi tekrar hüseyinî perdesinde kalmıştır.



13. - 19. dizekler

12.dizek sonunda nevedan başlayarak Rast seslerde dolaşıldıktan sonra, 14. dizek itibariyle tekrar düğâh perdesi gösterilmiş ve 15. dizekte Uşşaklı karar verilmiştir. Devamında karardan tiz karara bir yürüyüşle muhayyer perdesi tutulmuş, muhayyer-nevâ, tiz çargâh-nevâ gilisandolu atlamalarla seyre devam edilmiş, Tahir seslerinde dolaşarak 18. dizekte karar edilmiştir. Arkasından tekrar kısaca Hüseyinî gösterilerek 19. dizek sonunda tam karar verilmiştir.

### Sonuç

#### *Makam ve Perde anlayışı*

Cemil Bey'in Hüseyinî makamındaki taksimini dizi açısından incelediğimizde, genel olarak Hüseyinî makamı seslerini kullandığı, bununla birlikte eviç perdelerini yer yer, -hüseyinîde uşşak kalıplar haricinde- alışılmışın dışında daha pest bastığı görülmüştür. Ayrıca icrâsında kısmen eviç yerine acem perdesine yer verdiği işitilmektedir.

#### *Ses Aralığı - Genişleme*

Cemil Bey'in taksiminde kullandığı ses aralığı yegâh perdesi ve tiz çargâh perdesi aralığıdır. icrâsında makâmın yapısı gereği karar altına doğru fazla genişleme yapmamış ve fakat oktavlı soru-cevaplı müzik cümleleri kurduğu görülmüştür. Tiz karar üzerine genişlemelerde ise yine muhayyerde uşşak sesleri ile tiz çargâh perdesine kadar çıktığı tespit olunmuştur.

Rehber-i musikideki tarifine göre ise ses aralığı muhayyer -tiz neva perdeleri arasındadır. Ses aralığı olarak karşılaştırıldığında Cemil bey'in icrâsında kullandığı ses aralığının rehber-i musikideki tarifine göre daha geniş olduğu görülmektedir.

Rehber-i Mûsikîde ise makâmın kesin bir tarifini yapmamakla birlikte, muhayyer-düğâh arası makamın zeminini, neva-tiz neva arası da makamın miyanını oluşturduğunu söylemektedir.

#### *Seyir*

Seyir açısından incelediğimizde, Cemil Bey'in taksiminde Hüseyinî makamını alışılmış seyrine uygun işlediği görülmüştür. Taksimine hüseyinî perdesinde Uşşak çeşnili yarım kalıplar yaparak başlamış, bunu taksimin genelinde işlemiştir. Karara gidişlerinde neva, çargâh, uşşak perdesinde kalıplar yaptığı görülmüştür. Acem perdesini kullanarak zaman zaman Acemli Hüseyinî dizisini de kullanmıştır. Cemil Bey icrâsında makamın seyir karakterine uygun olarak sıklıkla hüseyinîde Uşşak, muhayyerde Uşşak, kısmen nevâda ve çargâhta Rast, çeşnilerini kullanmıştır.

Rehber-i Mûsikîde ise Hüseyinî makamının neva-hüseyinî perdeleri ile seyre başlanacağını ve ardından muhayyer-düğâh arasına geçilip makamın zeminin oluşturulması gerektiği yazmaktadır. Rehber-i Mûsikîde acem perdesinin kullanımına ilişkin bir bilgi bulunmamaktadır. Rehber-i musikide Hüseyinî makamında kullanılan çeşnilerle ilgili bir bilgi bulanmamaktadır.

Buradan varılan sonuçla Rehber-i Mûsikîde, Hüseyinî makamı ile ilgili verilen bilgilerin eksik ve/veya muğlak olduğu tespit olunmuştur. Cemil Bey'in icrâcılığının nazariyat anlatımından çok daha ilerde olduğu görülmektedir. İcrâlarında daha çok makam geleneğine sadık kaldığı bu bağlamda Abdülbâkî Nâsır Dede nazariyatından feyz aldığı söylenebilir.

Cemil Bey'in bütün viyolonsel kayıtlarının notaya alınıp teknik ve nazari bakımdan incelenmesinin, Türk müziği, özellikle viyolonsel ile ilgilenenlerin hem sazlarında gelişmelerine, hem de nazariyat bakımından alana katkı sağlayacağı sonucuna varılmıştır.

### Kaynaklar

- » Aksoy, Bülent. *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayınları, 1. Basım, 2000.
- » Aydemir, Murat. "Tamburi Cemil Bey'in Etkilerine Dair". *Yüzyıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*. ed. Hüseyin Kıyak. 364. İstanbul: 2017.
- » Cemil, Mesut. *Tamburi Cemil'in Hayatı*. nşr. Uğur Derman. 1 Cilt. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 4. Basım, 2016.
- » Cevher, M. Hakan. *Tanburi Cemil Bey ve Rehber-i Mûsikî*. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1992.
- » Gönül, Mehmet. *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi Ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010.
- » Özalp, Mehmet, Nazmi. *Türk Mûsikîsi Tarihi*. 1 Cilt. İstanbul: MEB Yayınları, 1. Basım, 2000.
- » Öztuna, Yılmaz. *Türk musikisi Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1. Basım, 1969.
- » Öztürk, Y. Özgen - Beşiroğlu, Ş. Şehvar. "Viyolonsel'in Türk Makam Müziğine Girişi Ve Tanburi Cemil Bey". *İtü Sosyal Bilimler Dergisi* 6/1 (Aralık 2009), 31-40.
- » Yahya, Kaçar, Gülçin. *Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*. Ankara: Maya Akademi Yayım Dağıtım Eğitim Danışmanlık, 2. Basım, 2009.