

TÜRK MÜZİĞİNDE VİRTÜÖZİTE: KLASİK KEMENÇE ÇALGISINDA TANBÛRÎ CEMİL BEY VE DERYA TÛRKAN ÖRNEĞİ

Hande TAŞÇEŞME¹

ÖZ

Virtüözite pek çok sosyal bilimler kavramı gibi sınırları net olarak çizilemeyen bir kavramdır. Buna ek olarak değişen zaman karşısında ve yeni şartlar altında yeniden yorumlanır. Ancak müzikte virtüözite, sosyal süreçler ve icra arasındaki ilişkinin anlaşılmasında oldukça etkili, analitik bir araçtır.

Modernizmin bir getirisi olarak -diğer sanat dallarında da görüldüğü gibi- 19. yy sonu ve 20. yy başlarında Osmanlı Devletinde şekillenmeye başlayan batılılaşma ve modernleşme hareketlerinin etkisiyle, sazanelerde bireyselleşme ve virtüözite olgusu kendini göstermeye başlar. Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının da etkisiyle hem virtüözite olgusu hem de kavram olarak virtüözite Türk Müziğindeki yerini ve önemini giderek artırır. Tanbûrî Cemil Bey ve Derya Türkan aralarındaki yaklaşık bir asırlık zaman farkıyla birlikte, göreceli olarak meşakkatli bir icraya sahip olan, klasik kemençe çalgısında öne çıkan virtüözlerdir.

Bu çalışma, Türk Müziğindeki virtüözite kavramını, bu kavramdaki süreklilik ve değişimi Tanbûrî Cemil Bey ve Derya Türkan örneği üzerinden anlamayı amaçlar.

Anahtar Kelimeler: *Virtüözite, Türk Müziğinde virtüözite, klasik kemençe*

VIRTUOSITY IN TURKISH MUSIC: EXAMPLE OF “TANBÛRÎ CEMİL BEY” AND DERYA TÛRKAN WITH THEIR INSTRUMENT CLASSIC KEMANCHA

ABSTRACT

Virtuosity is concept its boundaries are not certain like many social science concepts. Furthermore, virtuosity is commented once again in time and under new circumstances. But virtuosity in music is very efficient analytic instrument in understanding of the relationship between social processes and execution.

With the help of the modernism, in the end of 19. century and at the start of 20. century individualization of instrument players and concept of virtuosity started to show themselves with effect of westernization and modernization in Ottoman Empire. With the effects of republic period music policies both virtuosity phenomenon and virtuosity as a concept grew in importance and gained ground in Turkish Music. With the roughly time difference of one age “Tanbûrî Cemil Bey” ve Derya Turkan having grueling execution relatively. are prominent virtuosos about executioning classic kemancha.

This work aims to explain virtuosity concept in Turkish Music, continuity and alteration in this concept on the examples of “Tanbûrî Cemil Bey” and Derya Turkan.

Keywords: *virtuosity, virtuosity in turkish music, classic kemancha*

¹ Hacettepe Üniversitesi Geleneksel Türk Müzikleri Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi.
E-mail: cesmetashande@gmail.com

1. GİRİŞ

Müzik sanatında virtüözite olarak adlandırılan ve çalışmanın temel amacını oluşturan bu kavram pek çok sosyal bilimler kavramı gibi kesin ve net olarak tanımlanamamaktadır. Değişen zaman karşısında ve yeni şartlar altında söz konusu kavram yeniden yorumlanmaktadır. Ancak müzisyenlerin bu tanıma uymaları için, diğer kriterlere ek olarak, yerine getirmesi gereken temel gereklilik icracının enstrümanında üst düzey performans sergileyebilmesidir.

Osmanlı devletinde de modernizmin bir yansıması olarak görülen batılılaşma ve modernleşme hareketleri, 19. yy sonu ve 20. yy başlarında kendini göstermeye başlamıştır. Böylece bu değişimle birlikte 20. yy başlarında Türk Saz Müziğinde şekillenmeye başlayan virtüözite olgusu ortaya çıkmıştır. Türk Müziğinde oluşturulan virtüözite kriterlerini sağlayabilmiş olan Tanbûrî Cemil Bey günümüz saz müziğindeki virtüözite anlayışına temel hazırlamıştır. Çalışmanın örnek olay kısmındaki iki isim Cemil Bey ve Derya Türkan aralarında yaklaşık bir asırlık zaman farkıyla birlikte, klasik Türk Saz Müziğinde değişen zaman ve yeni şartlar altında yeniden yorumlanan virtüözite kavramı tanımına yeni bir bakış açısıyla bakmamıza olanak sağlamaktadır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, Türk Müziğinde virtüözite kavramını, bu kavramdaki süreklilik ve değişimi klasik kemençe sazında Tanbûrî Cemil Bey ve Derya Türkan örneği üzerinden anlamayı amaçlar.

1.2. Araştırmanın Önemi

Türk Müziğinde virtüözite; “Klasik Kemençe Çalgısında Tanbûrî Cemil Bey ve Derya Türkan Örneği” isimli makale virtüözite olarak adlandırılan kavramın Türk Müziğinde nasıl tanımlandığını, bu tanımlamanın temel kriterlerinin neler olduğunu, örnek olay bölümdeki Cemil Bey ve Derya Türkan üzerinden anlayabilmeyi ve gelecekte bu konu üzerinde yapılacak olan çalışmalara kaynak olarak sunulabilmesi önemine sahiptir.

2. YÖNTEM

Bu çalışmanın amacına ulaşabilmesi, güvenilir ve geçerli sonuçlar elde edebilmesi için; kaynak tarama, doküman inceleme ve görüşme yöntemleri kullanılmıştır.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Virtüözite-Virtüöz Kavramları Üzerine

İnsani bir olgu olan sanat değişen zaman karşısında ve yeni şartlar altında bir öncekinden farklı olarak yeniden yorumlanır. Dolayısı ile bu farklı yorumlama biçimleri sanatta bireyselleşmeyi doğurur. Bu bireyselleşme olgusu kendini çağdaşlarından ayırma, ortaya koyduğu yapıtlarıyla diğerlerinden farklı olarak ön plana çıkartabilme gibi farklılıklar oluşturur. Bu bağlamda müzik sanatındaki bireyselleşme olgusunun terminolojik adlandırılması virtüöz sözcüğü olarak karşımıza çıkar.

Ahmet Say'ın yaptığı tanımlamaya göre virtüözite kavramı; üstün, usta sanatçı ve üstün yetenekli çalgı ve ses sanatçısı şeklindedir. Fransızca virtuose, Latince virtus, İtalyanca ve İngilizce virtuoso, "üstünlük" anlamında kullanılan terim, dilimize Fransızca söylemiyle girmiştir (Say, 2005: 588). Türk Dil Kurumunun Türkçe sözlüğü ise, virtüöz kavramını, herhangi bir müzik aracını ustalıkla çalabilen sanatçı şeklinde tanımlanmaktadır (1988: 1562-1563).

Kaynaklarda ilk virtüöz olarak Arnolt Schlick'in ismi anılır. John Bull (1562-1628) orgda ilk virtüöz tekniğine erişmiş ve bu tabirle ifade edilmiş kişidir. Domanico Scarlati (1685-1657) ilk virtüöz olarak nitelendirilen icracı besteciler arasındadır (Işıқтаş, 2016: 50).

17. yüzyıl'dan önce iktidar, mükemmellik, erdem ve üstünlük anlamlarını içeren söz konusu terim, 17. Yüzyıl'a gelindiğinde İtalya'da önemli sanatçı ve bilim adamlarını övmek amaçlı kullanılan bir unvan olmuş ve genellikle orkestra şeflerini, amatör müzisyenlerle ve mesleği müzik olan bestecileri birbirinden ayırt etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Sonraki yüzyıllarda bu unvanı taşıyan birçok İtalyan müzikçi Avrupa saraylarında görev almıştır (Işıқтаş, 2016: 50).

Zamanla virtüözite müzikteki en önemli temalardan biri olmuş, 19. yüzyıl saz müziğinde virtüöz tanımına uyan sanatçılar hayranlık toplamışlardır. Terim, günümüzde de teknik beceri ve üstün yorum kavrayışını temsil eden sanatçılar için kullanılır olmuştur (Say, 2005: 588).

3.2. Virtüözite Kavramının Genel Özellikleri

İncelenen tanımlamalardan yola çıkıldığında virtüöz kavramının kesin ve sınırlarının tam olarak belirtildiği bir tanımının olmadığı görülmüştür. Bütünüyle bağlamsal, öznel ve tek yönlü bir kavramdır, Bu noktada, karşıdaki kişiye atfetme durumu öznel, atfedene göre değişir.

Öznel olduğu için de bağlamsaldır. Ayrıca virtüözite bir taraftan karşı tarafa atfedildiğinden, tek yönlüdür ve virtüöz bakımından edilgen bir kavramdır. Dolayısıyla bu özellikler, tanımın esnekliğini göstermektedir. Bunlarla beraber virtüözite'nin genel tanımlaması; virtüözlük, icraya yenilik getirmeyi, enstrümanın olağan sınırlarını zorlamayı ve genel kabul görmüşlüğüne dışına çıkabilmeyi gerektirir. Ayrıca virtüözite olgusundan bahsedebilmek için kişide var olan teknik becerilerin kendini gösterebilmesi ve sunabilmesi gerekmektedir, yine aynı zamanda izleyici ve dinleyiciler tarafından talep edilmelidir.

Çalışmamızda Tanbûrî Cemil Bey ve Derya Türkan'ı virtüözite perspektifinden değerlendirmeyi amaçladığımız için, konuyu Türk Müziğinde virtüözite olgusunun nasıl ele alındığı yönünde açıklamak faydalı olacaktır.

3.3. Türk Müziğinde Virtüözite Kavramı Üzerine

Türk Müziğinde virtüözite üzerine yapılan akademik çalışmalar ve bu alanda söz söylemi sınırlandıran kişilerin çalışmalarında ortaya çıkan virtüözite tanımı ne şekildedir? Bu tanım günümüzdeki enstrüman icralarıyla ne kadar örtüşmektedir? Örtüşmüyorsa var olan dönüşümler hangi noktalarda yaşanmaktadır? şeklindeki sorulara cevap vermenin yanında Türk Müziği dünyasındaki virtüözite tanımlarında yer alan süreklilik ve dönüşümleri Tanbûrî Cemil Bey ve Derya Türkan örnekleri üzerinden açıklayacağız.

Türk Müziği, ses ve saz müziği olmak üzere ikiye ayrılır. Bireyselleşme olgusunun açıkça görüldüğü saz müziğinde 18. yüzyılın sonlarına doğru bestekârlar ürettikleri saz eserlerinde az da olsa alışılmışlığın dışına çıkmışlardır. Bunun örneklerini usul geçkileri, özgün melodik motif değişikliklerinden anlayabiliriz. Bu dönemde yaşamış olan Numan Ağa ve onun oğlu Zeki Mehmet Ağa sözlü eser bestelemenin yanı sıra son derece özgün melodiler içeren saz semaisi ve peşrevler de bestelemişlerdir. Ayrıca bu dönemde sadece saz eseri besteleyen sanatçılar da yetişmiştir (Veli Dede, Tanbûrî Büyük Osman, Neyzen Yusuf Paşa). Tüm bu gelişmeler saz müziğindeki bireyselleşme olgusuna ve müzik terminolojisinde virtüözite olarak isimlendirilen kavrama alt yapı hazırlamıştır (Işıktaş, 2016: 237).

20. yüzyıla gelindiğinde ise, saz müziği bestecileri teknik anlamda virtüözite unsurlarını daha çok belirginleştiren -özellikle eserlerin dördüncü hanelerinde teknik icra kabiliyeti gerektiren- saz eserleri bestelemişlerdir. Bu bestekârların başında Tanbûrî Cemil Bey, Refik Fersan, Şerif Muhittin Targan, Reşat Aysu gibi isimler gelmektedir. Bu şekilde bestelenmiş olan, virtüözce teknik icra kabiliyeti gerektiren eserlerde ortak olan amaç eserlere ve icralara yeni bir boyut kazandırabilmektir. Bunun bir sonucu olarak Avrupa'nın etkisinin ve bir anlamda modernizmin

geleneksel Türk Müziğinin icralarına ve saz eserlerine girişinin virtüözlük hedefleme yoluyla gerçekleştiğini ileri sürmek mümkün olabilir (Behar, 2015: 69).

Yılmaz Öztuna'nın Türk Mûsikisi Ansiklopedisi'nde yapmış olduğu tanıma göre virtüözite: "Saz ve sesi yahut orkestrayı en son teknik imkânlarla kadar kullanabilme kabiliyeti" şeklindedir (Öztuna, 1976: 373).

Türk Müziğinde bazı akademisyen ve icracılar virtüöz kavramının batı müziğindeki virtüöz kavramıyla tam olarak örtüşmediğini ileri sürmektedir. Arda Göksu da bu düşüncüyü destekler nitelikte şu cümleleri söylemektedir:

Türk Müziğinde tam bir virtüözlük kavramından söz etmek çok doğru değildir daha çok batıda kullanılan bu kavramın geleneksel Türk Müziğindeki karşılığı "üst düzey icracılık", "üstatlık" veya "usta icracılık" olarak karşımıza çıkmaktadır (Göksu, 2015: 1022).

Klasik kemençe sanatçısı İhsan Özgen'in, Tanbûrî Cemil Bey ve Paganini örneği üzerinden yaptığı virtüözite tanımlaması şöyledir:

Paganini, yaşadığı zamanda ses kayıt cihazları bulunmadığı için talihsizdir, fakat virtüözlüğünü ortaya koyacak eserleri onun icracılığıyla ilgili bilgileri ifşa ederek günümüze kadar ulaştırmıştır. Cemil Bey ise icracılık kudretini yazdığı eserlerle ifade edememiştir; o zamanlar çalgı ustalığı kâğıda yazılmıyordu. Bizim musiki geleneğimizde yazılı eserler icra ustalıklarının büyük bir bölümünü ortaya koyamamaktadır, daha doğrusu teknik zorluklara sahip değildir. Onun yerine ifade ve üslup zorlukları vardır. Bu zorluklar müzik yazılarında şimdiye kadar gösterilmemiş olduğu düşünülecek olursa özellikle kendi zamanlarında icracıların yüksek icra tekniklerine göre bestelenmiş eserleri yoktu. Şimdi de olduğundan pek emin değilim. İcraların kendilerine ait teknik ve müzikal değerleri ifade etmeleri daha ziyade doğaçlamalarla yani taksimlerle mümkün olmuştur. Süslemeler, eklenen motifler, eserlerin yeni yorumları yanında özellikle gazeller ve taksimler ustalıkların belirlenmesinde önem kazanır. Cemil yazılı eserlerinden ziyade takimleriyle icracılığın dehasını ortaya koymaktadır (Özgen, 2012: 102-103).

Yukarıda yaptığımız alıntıda İhsan Özgen'in virtüözite kavramına karşı bakış açısını şu şekilde değerlendirebiliriz. Batı müziğindeki virtüözite kavramı ile klasik Türk Müziğindeki virtüözite kavramı aynı değildir. Bunun nedeni Batı müziğinde virtüöziteyi sergileme aracı bir repertuar söz konusuysen, Klasik Türk Müziğinde, böyle bir gereklilik hâsıl olmamıştır. Ancak batı müziğindeki söz konusu repertuara karşılık gelebilecek ögenin, karşılığı Türk Müziğindeki doğaçlama yeterliliğini ön plana çıkaran 'taksim'dir.

Cem Behar'ın yaptığı tanımlamada ise; Osmanlı/Türk Müziği evrenindeki virtüözite tanımlamasıyla, Batı'daki tanımlama tam örtüşmemektedir. Virtüözlük kavramına veya bu kavramın kapsamına uyan koşul ve uygulamalara pek rastlanılmamaktadır. Dolayısıyla icra tavırları ve çalgı eğitim yöntemleri hakkında bildiklerimiz ve elimize ulaşmış olan saz eserleri,

bizi 20. yüzyıl başlarına kadar bu tür anlayışın mevcut olmadığı düşüncesine sevk etmektedir (Behar, 2015: 67).

Cem Behar'ın yapmış olduğu virtüöz tanımlamasına göre ise kişi aşağıdaki üç maddeyi mutlaka sağlamalıdır.

- 1) Kişi kendisi gibi virtüöz icracılar yetiştirmeye yönelik özel öğretim yöntemleri geliştirmeli;
- 2) Özel çalgı icra teknikleri oluşturmalı;
- 3) Virtüözlük becerilerinin sergilenmesine imkân tanıyan bir çalgı repertuarını sağlamalı (Behar,2015: 68).

Virtüöziteden bahsedebilmek için en temel özellik, sazda teknik olarak ileri bir icra seviyesine ulaşmaktır. Daha sonrasında ise, virtüöz olarak değerlendirilen kişi bu teknik seviyeye ulaşmakla yetinmemeli, bunu metotlaştırmalıdır. Hatta başkalarının öğrenebilmesini sağlayacak eğitim-öğretim araçları da oluşturmalıdır. Son olarak, bu icrayı sergileyebileceği özgün bir repertuara ihtiyacı vardır. Bu üç temel ölçüt virtüözite olgusunun olmazsa olmazıdır (Işıктаş, 2016: 58).

Mehmet Bitmez'in virtüözite kavramına dair kişisel görüşleri şöyledir; virtüözitenin temel kriterleri arasında enstrümana olan hâkimiyet, ajilite, kusursuz bir icra anlayışı, sağ ve sol el uyumu, sazdan doğru ve temiz ses elde edebilme, sahnede üstün performans sergileyebilme gibi esaslar bunlardan bazılarıdır. Fakat Türk Müziğinin en büyük sıkıntılarından biri virtüözite dediğimiz kavrama karşılık gelebilecek eserlerin yeterli olmamasıdır. Yani enstrümanlara yönelik saz eserleri üretimi ne yazık ki kısıtlıdır (Akt. Işıктаş, 2016: 88).

Türk Müziğinde virtüözite kavramı üzerine çalışmalar yapan ve bizim de çalışmamız içerisinde yer vermiş olduğumuz isimlere göre; (Arda Göksu, İhsan Özgen, Cem Behar ve Bilen Işıқтаş) Türk Müziğinde virtüözite olgusundan bahsedebilmek için kişi her şeyden önce, enstrümanında üstün bir yetenek ve teknik beceriye sahip olmalıdır. Fakat virtüözite yalnızca teknik bir üstünlükle değerlendirilemeyecek bir olgudur. Bunun yanında kişi metot anlamında icra dışı eser ortaya koyabilmeli, virtüöz olan kişi icracı yetiştirmeye yönelik öğretim yöntem ve teknikleri geliştirebilmeli, virtüözlüğe yönelik bir çalgı repertuarına sahip olabilmelidir. Ancak bu şartları sağladığı vakit virtüöz sayılabilir, diyerek ortak düşüncelerde birleşmişlerdir.

3.4. Klasik Kemençenin Tarihçesi

Kemençe, geleneksel Türk saz müziğinde ve Anadolu halk müziğinde kullanılan iki farklı yaylı çalgının ortak adıdır.

Geleneksel Türk saz müziğinde kullanılan kemençe, perdesiz, tırnakla, iki diz arasında veya dizin üzerinde icra edilmektedir. Güncel olarak daha çok klasik kemençe olarak isimlendirdiğimiz bu çalgı, Osmanlı kemençesi, İstanbul kemençesi, Tırnak kemençesi, Armudi kemençe gibi pek çok isimle varlığını sürdürmektedir.

Günümüzde kemençe olarak tanımladığımız bu yaylı çalgı, Farsça da küçük keman anlamına gelmektedir. Kemençenin tarihsel gelişimini incelemek açısından yapılan ilk tasvir Ahmedoğlu Şükru'llah'ın 15. yy'daki Risale Minilmi'l Edvar adlı eserinde yapılmıştır. Daha sonra Osmanlı topraklarında çalgılar üzerine yapılmış olan en önemli ikinci çalışma; kemani, tanbûri, müzik teorisyeni Hızır Ağa'nın Tefhimü'l-makamat fi Tevlidi'n-nagamat adlı eseridir. Hızır Ağa'nın keman, rebab ve ıklıg'dan bahsettiği bu yazma eserde ve çeşitli görevlerle ülkeyi ziyaret etmiş seyyahların seyahatnamelerinde kemençenin ilk resimlerine rastlamak mümkündür. İstanbul'a gelmiş seyyahlardan biri olan Bilainville'nin Musikinin Genel Eleştirel ve Filolojik Tarihi (1767) adlı eserinin bir bölümü Türk Müziğiyle ilgilidir. Burada rebab, violon ya da d'amour adı altında Hindistan cevizi kabuğu altından yapılan göğsü ince ya da deri bir zarla kaplı bir çalgıdan bahsedilmiştir. Bu belge o yüzyıla kadar surnâme ve minyatürlerde kemençe olarak bilinen çalgıya, yazarın bugün kullanılan adıyla hitab ettiğini göstermektedir. Bilainville Türk lyrası adı altında açtığı pasajda ise kemençeyi ele almış, çalgının üç telli olduğunu kol üzerine yerleştirilmeden açığa tutularak çalındığını bildirmiştir verdiği örnek resimlerde de bugünkü kemençenin daha büyük örnek resmi görülmektedir (Çolakoğlu, 2008: 93-94).

3.5. Klasik Türk Müziğinde Kemençenin Yeri

18. yy'dan günümüze kadar uzanan Türk Müziğinin yaylı çalgılarından olan klasik kemençe 18. yy sonunda ve 19. yy başında daha çok çalgılı kahvehanelerde, meyhanelerde icra edilirdi. Eğlence müziğinde, köçekçeler, tavşancılar ve Rumeli havalarında kullanılan bir kaba sazdı. Kaba saz icrası ise, kemençe, lavta, zurna, zilli maşa, def çalgıların kullanıldığı, İstanbul ve Rumeli türkülerinin, zeybeklerin, sirtoların, longaların, köçekçelerin çalındığı ve köçeklerin danslarıyla eşlik ettiği, eğlenceye yönelik bir müzik türü olarak tarif etmek mümkün olabilir. 20. yy'da yaşamış olan nazariyat teorisyeni ve müzikolog Hüseyin Sadettin Arel'in öğrencisi olan Dr. Rıza Zühtü Tinel ise Asri Kemençe ve Kemençe Beşlemesi Üzerine Düşünceler adlı kitabında kaba saz ve ince saz üzerine şu açıklamaları yapmıştır:

Saraylarda ve zengin musiki meclislerinde birinciliği tanbur, ikinciliği sinekeman ya da kemençe üçüncülüğü ise nay almıştır, ekseriyetle bir veya iki tanbur, bir veya iki sinekeman, bir veya iki kemençe bir çeng, bir veya iki ney, bir veya iki daire ve hanedelerden müşekkel bu saz grubuna kaba saz grubu derlerdi. Yaptıkları musiki, zamanın ince ve yüksek musikisinden (peşrevler, nakışlar, karlar, ağır ve yürük semailer, saz semailer ve ağır şarkılar) müşekkel olurdu (Çolakoğlu, 2008: 97).

Bu bilgilerin ışığında ince saz ve kaba saz toplulukları birer eğlence müziği türüdür, dolayısıyla klasik kemençe de ilk kez bu müzik ortamlarında başrol oynamıştır. Toplumsal hayatta ve sözlü müzik ortamlarında, kahvehane kültürleriyle birlikte var olmuş, daha sonra da saraya taşınmıştır (Çolakoğlu, 2008: 97).

3.6. Klasik Kemençenin Teknik Yapısı ve İcra Özellikleri

Klasik kemençe, 40 - 41 cm boylarında, 14 - 15 cm genişliğinde, yarım armudu andıran gövdesi, burgusu ve sapı tek bir ağaç parçasından yontularak ve oyularak yapılan, Türk Müziği çalgıları içerisinde diğerlerine oranla daha küçük yaylı bir çalgıdır. Kemençenin bütün telleri bağırsaktan yapılmaktadır. Yalnız yegâh telinin üzerinde gümüş sargı bulunur. Rast telinin uzunluğu yaklaşık 29,2 - 29,5 cm olup, neva ve yegâh tellerinin uzunlukları 25,5 cm kadardır. Tellerin klavyeden yüksekliği 7 mm - 10 mm'dir. (Çolakoğlu, 2008: 122-123).

Kemençenin akordunda makam müziği akortları arasından bolahenk akort kullanılmaktadır. Türk Müziği Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi bolahenk akort yazılımına göre tellerin yerleri: Neva 1. tel (re), Rast 2. orta tel (sol), Yegâh 3. tel (re) olarak gösterilmektedir. (Çolakoğlu, 2008: 122-123).

Kemençenin ses sahası; üç telli klasik kemençe 2,5 oktavlık bir ses sahasına sahiptir. Yegâh ve muhayyer arası icra açısından en rahat bölgedir. Tını bakımından pest bölge mat, orta bölge yarı mat, tiz bölge parlak ve en tiz bölge parlak ve yarı parlak özelliklere sahiptir. Sesler tizleştikçe kuvvet artar, pestleştikçe kuvvet azalır. Bu sebeple kemençenin pest bölgesinde çok kuvvetli, tiz bölgelerinde ise çok hafif icra gerçekleştirilmesi zordur. En tiz bölgedeki seslerin, tiz bölgeye oranla icrası daha da zordur. Bu sebeple bu bölgede uzun ezgiler yapılmaz, aksi takdirde sesler niteliğini ve kalitesini kaybetmeye başlar, orta bölgelerde temel parmak pozisyonları ile çalındığında seslerden en belirgin ve estetik sonuç alınır. (Çolakoğlu, 2008: 122-123).

Kemençe, perdesiz ve tırnakla çalınan bir çalgıdır. Perdeler sol elle icra edilir, yay sağ elle kullanılır. Diz üstünde ya da iki diz arasına alınarak çalınır. Tel boyları eşit olmadığından dolayı icra her enstrümanda olduğu kadar meşakkatlidir ve uzun yıllar çalışmayı gerektirir (Çolakoğlu, 2008: 122-123).

3.7. Klasik Kemençe Çalgısında Tanbûrî Cemil Bey ve Derya Türkan Örneği

Tanbûrî Cemil Bey, elimizde var olan kaynaklara göre, 1873 yılında İstanbul'da doğmuştur. Çok küçük yaşlarda babasının ölümünden sonra tanburla tanışmıştır. 17 yaşındayken tanbur sazından ileri bir icra seviyesine ulaşmış, müzik camiasından isminden söz ettirmeyi başarmıştır. Cemil Bey Tanbûrî Ali Efendi ile birlikte çeşitli müzik ortamlarında beraber olmuş, genel müzik öğrenimi için geniş anlamda Ali Efendi'den istifade etmiştir (Sever, 2008: 3).

Aslıhan Eruzun Özel, Tanbûrî Cemil Bey hakkındaki görüşlerini şu ifadelerle belirlemektedir:

(XIX. yy sonu – XX. yy başı) Türk Müziğine virtüözlüğü ve bestekârlığı ile üslup (tavır, tarz), üstün icra tekniği açılarından yeni bir anlayış getirmiştir. Cemil Bey'den sonra bu anlayış bir kısım saz ve söz icracıları tarafından benimsenmiştir. Cemil Bey batılılaşma hareketlerinin arttığı; taş plakların, kovan ve gramofonların ülkeye yeni gelmeye başladığı zamanlarda yaşadığından, icra üslubu plaklara kaydedilmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Ondan öncesine ait kayıt bulunmamaktadır. Bu sebepten ötürü kemençe icraları arasında elde kaydı bulunan en eski ve virtüözlük seviyesine ulaşmış kişi Tanburi Cemil Bey'dir. Cemil Bey'in kemençe tekniği, çaldığı eserlerde ve taksimlerde çok net biçimde duyulmaktadır (Eruzun Özel, 1997: II).

3.7.1. Tanbûrî Cemil Bey

Teknik Olarak Sazdaki Hâkimiyeti

Türk Müziği saz icracılığına yeni bir üslup ve tavır getirmiş olan Cemil Bey 1850'li yıllara kadar daha çok saz müziği icra edilen kahvehanelerde köçekçe, tavşanca gibi oyun havalarda kullanılan kemençeye yeni bir icra anlayışı getirmiştir. Böylelikle kemençe Türk Müziği saz icracılığında şimdiki yerini almıştır. Bu yeni tavrın özellikleri şöyledir; entonasyon, klavye hâkimiyeti, makamları alışılmışın dışında farklı perdelere transpoze ederek çalma, ajiliteli ve vibratolu icra olarak sıralanabilir. Cemil Bey'in birden fazla enstrüman çaldığı bilinmektedir. Bunların arasında klasik kemençe sazını getirdiği bu yeniliklerle beraber virtüözite anlamında en ileri seviyeye taşımıştır (Hatipoğlu, 2009: 116).

Vasil bile fazlaca neş'elendiği demlerde tiz gerdaniyelerde falan, biraz bozuk çalardı (...) [Cemil Bey ise], meselâ kemençeyle tahirbuselik makamından bir taksim yaparken, meyanelarda yayını-kemençe yayına eskiden ok derlerdi-tiz gerdaniye ve tiz muhayyer, hatta tiz çargâhın pek sıkı ve sıkışık perdeleri üzerinde en ufak bir falso, bir yanlış basış bile yapmayarak (...) (Hatipoğlu, 2009: 117).

Şedlerde harikulade muvaffakiyetler gösterirdir. Buselik perdesi üzerinden hicâz, süzidil, râst taksimleri yapar, peşrevlerini yine bu perde üzerinden şâyân-ı hayret bir kolaylıkla falsosuz çalardı (Hatipoğlu, 2009: 117).

“Cemil Bey tamamen şahsi zevkine göre çalan bir sanatkâr olduğu için gerek kendi, gerek başkalarının saz eserlerini de şahsına mahsus bir anlayışla nüanslamıştır.” (Hatipoğlu, 2009: 117).

Kültürel Olarak Dışa Açık Olma Durumu

Cemil Bey, elimizdeki ses kayıtlarıyla benzeri görülmemiş bir virtüöz olarak özellikle gramofonun yaygınlaşmasından sonra, çok büyük bir üne kavuşmuştur. Özellikle Arap ülkeleri radyolarında ve basılan plaklarında onun bestelemiş ve icra etmiş olduğu saz semaileri ve peşrevleri çalınmaktadır.

Ekol Olma Durumu

Türk Müziği saz icracılığında yetişmiş olan hemen hemen bütün isimler doğrudan ya da dolaylı yoldan plakları sayesinde onun öğrencisi olmuşlardır (Udi Nevres Bey, Tanbûrî Kadı Fuad Efendi, Refik- Fahire Fersan, Udi Fahri Kopuz, Mesud Cemil, Rusen Ferid Kam, Ferit Alnar,

Vecihe Daryal, Nubar Tekyay, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, İhsan Özgen, Derya Türkan). Tüm bu isimler Cemil Bey icrasının bir ekol olma durumunu yaratmıştır

Bestecilik

Cemil Bey aynı zaman da bestelediği eserlerle de saz müziğine hizmet etmiş bulunmaktadır bunların en bilineni (Muhayyer, Şedaraban, Ferahfeza, Mahur, Hicazkâr, Kürdilihicazkâr) peşrev ve saz semaileridir. Fazlaca icra edilen eserleri arasında Nikriz Longa ve Çeçen Kızı isimli oyun havaları vardır. Ancak Cemil'in en bilinen özelliği taksimleridir bu taksim icralarında makamların tamamen bütün karakteristik özelliklerini yansıtan Cemil Bey'in kullandığı perdeler toplu veya solo olarak saz ve ses icralarına halen hâkimdir.

İcra Dışı Eser Üretimi

Türk Müziğinde virtüöz sayılabilmeyenin gerekliklerinden bir diğeri kuramsal çalışma ortaya koyabilme becerisidir. Cemil Bey'in Rehber-i Musiki isimli seksen sayfalık nazariyat kitabı bu kapsamda değerlendirilen bir çalışmadır. Bu kitap makam seyirleri ve bu makamlar üzerinde kişisel görüşlerini ifade ettiği bir kitap olarak yayımlanmış ve aynı zamanda Cemil Bey'in kuramsal bilgisini gözler önüne sermiştir (Tanrıkorur, 2004: 231-236).

Yapmış olduğumuz araştırmalar doğrultusunda Cemil Bey'in sanat yaşamı boyunca ürettikleri ve geriye bıraktıklarıyla, Türk Müziğinde virtüözite ile ilgili dile getirilen kriterleri tamamen karşılamaktadır (Işıktaş, 2016: 237).

Virtüözitesi hiçbir müzik ortamında inkâr edilemeyen Cemil Bey, saza kişilik kazandırma ve saz bilincine sahip olma açısından benzersiz bir örnek olmuştur. Bu örnek kendisi gibi ileri icra tekniği ve sanatsal yaratıya sahip halefler üretecektir (Işıktaş, 2016: 237).

3.7.2. Derya Türkan

Derya Türkan, 1973 yılında İstanbul'da doğdu. 1984 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi bölümünde on yıl süre ile ünlü kemençe sanatçısı İhsan Özgen ile çalıştı. Necdet Yaşar'ın sanat yönetmenliğini yaptığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğuna davet edildi ve yedi sene saz sanatçısı olarak çalıştı. Kudsi Erguner'in yaklaşık yirmi beş sene boyunca önemli projelerinde yer aldı. 1991 yılında girdiği TRT İstanbul Radyosunda halen kadrolu klasik kemençe sanatçısı olarak görev yapmaktadır (Görüşme: Derya Türkan, 23.03.2017).

Klasik kemençe sanatçısı Derya Türkan, yüz sene evvel yaşamış olan ve virtüöz olarak kabul edilen Cemil Bey'in günümüzdeki varisi olarak görülmektedir. Günümüzde icracısı ve hocası nadir bulunan bu enstrümanı geniş kitlelere duyurmuştur.

Derya Türkan'ın virtüöz olarak adlandırılabilmenin en temel şartını sağlaması açısından kemençenin bütün teknik zorlularının üstesinden gelerek virtüözlük seviyesine ulaşmıştır. Bunlar arasında, klavye ve yay hakimiyeti, makamları farklı perdelere transpoze ederek çalabilme becerisi, entonasyon, ajilite ve vibrato teknikleri vardır.

Günümüzde yetişmekte olan hemen hemen bütün saz icracıları Cemil Bey ekolünü takip etmenin yanı sıra Derya Türkan'ın yapmış olduğu taksim icralarını, albüm kayıtlarını ve konser repertuarlarını referans olarak görmektedirler. Aynı zamanda Derya Bey yurt içinde ve yurt dışında katılmış olduğu seminer ve workshoplarla icra ve kuram anlamında bilgisini, birikimini ortaya koymaktadır.

Derya Türkan dünya çapında farklı orkestralarla birlikte konserler ve dinletiler vermektedir. Farklı kültürlerden sanatçılarla, birlikte duymaya pek alışkın olmadığımız enstrümanlarla albümler yapmakta olup, müzik kültürüne katkılar sağlamaktadır ("Silk Moon", 2014, Renaud Garcia-Fons (Kontrbas) & Derya Türkan (Kemençe)) Bunun bir sonucu olarak, Türk Müziğine yabancı olan pek çok melodik hareketi, kabul edilebilecek şekilde icra ortamlarına başarılı bir biçimde taşımıştır.

Tüm bunlardan anlayacağımız üzere, Derya Türkan'ın virtüözitesi tıpkı Cemil Bey'in virtüözitesi gibi inkar edilemez, Cemil Bey'e benzer şekilde teknik açıdan enstrümana hakimdir ve ekol olmuştur. Dolayısıyla virtüözitenin temel kriterleri devamlılığını korurken diğer maddeleri süreklilik ve değişimle yeniden yorumlanır ve anlam kazanır. Eski paradigmanın içinde yorumlanan virtüözite kavramında Derya Türkan icra dışı eser (kitap ya da metot) ortaya koymamıştır, bu yüzden virtüöz olmadığına dair iddiada bulunmak ne kadar mümkün olur? Bu sorunun cevabını sonuç kısmında vermeyi uygun görmekteyiz.

4. SONUÇ

Batı müziğinde virtüözite olarak adlandırılan kavram, bestecilik olgusunun üzerine doğmuştur. Geleneksel Türk müziğinde ise virtüöz tanımı, alanda var olan icracıların niteliklerinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Dolayısıyla Türk müziğindeki virtüözite tanımı batı müziğinde kullanılan virtüözite tanımını tam olarak kapsamadığından, ileriki zamanlarda Türk müziği terminolojisi bakımından da "usta icracı" kavramını kullanmak daha yerinde olacaktır.

Usta icracılık; doğaçlama icra, yerel veya bölgesel müzik kültürlerinin oluşturduğu repertuarları icra edebilme, doğrudan ya da dolaylı yoldan öğrenci yetiştirebilme gibi pek çok yeterlilikleri yerine getirebilmek ile mümkün olabilecektir.

Batı Müziğinde virtüözite olarak adlandırılan kavram, Klasik Türk Müziğinde 20. yy öncesinde, yeterli repertuara sahip olma ve taksim icrasındaki yeterlilik dışında başka bir kriteri gerektirmiyordu. Sonraki yıllarda yapılan akademik çalışmalarda ve bu alanda söylemi sınırlandıran kişilerin çalışmalarında ortaya çıkan virtüözite tanımı, Türk Müziğinde virtüöz olduğu kabul edilen kişilerin niteliklerinden yola çıkarak oluşturulmuştur ki bu noktada Türk Müziğinde virtüözite kavramının tanımı Tanbûrî Cemil Bey üzerinden ortaya konmuştur. Dolayısıyla Türk Müziğinde virtüözite kavramı ve Cemil Bey arasında doğru olarak organik bir ilişki vardır. Cemil Bey'den yola çıkılarak Türk Müziğinde virtüözitenin kriterleri: üstün icra performansı sergileyebilme, ekol olabilme, kendi gibi virtüöz icracılar yetiştirmeye yönelik özel öğretim yöntemleri geliştirebilme, özel çalgı icra teknikleri oluşturabilme, virtüözlük becerilerini sergilenmesine imkân tanıyan bir çalgı repertuarı oluşturabilme, icra dışı eser ortaya koyabilme (kitap ya da metot), bestecilik şeklindedir. Bu kriterleri sağlayabilmiş olmak, geleneksel anlamda yüz yıldır söylenegelmiştir. Fakat virtüözite kavramının yukarıda saymış olduğumuz özelliklerinden, virtüözite alanının ısrarla ortaya koymuş olduğu son iki maddesi (kitap yazma ve beste yapma) Türkan'da mevcut değildir. Bu açıdan bakıldığında Derya Türkan bir virtüöz değildir demek doğru değildir. Türk Müziğinde virtüözite kavramının da toplum bilimler alanındaki pek çok kavramda olduğu gibi sınırları belirsizleşmeye ve silikleşmeye başlamıştır ya da geçirgenliği artmıştır. diyebiliriz. Dolayısıyla artık yeni paradigma gereği sınırlar bu kadar kesin çizilememektedir ve daha çoğulcu daha heterojen bir yaklaşımla kavramların içi yeniden doldurulur hale gelmiştir. Derya Türkan ismi, bütünüyle virtüözitenin yeni ve değişen paradigma koşullarına göre yeniden yorumlandığının net bir göstergesidir. Zira Türkan virtüözite kriterlerine göre ne bestecidir ne de kuramsal çalışmalar ortaya koymuştur. Ancak tıpkı Tanburi Cemil Bey gibi, Derya Türkan'nın da virtüözitesi hakkında olumsuz ifadeler sarf etmek çok güçtür.

Derya Türkan; hem geleneksel eserleri hem de batı müziği virtüözite tanımına uygun olarak yazılmış bestecilik ürünü olan özel eserleri seslendirmiştir. Bu anlamda da batı müziği tarzında virtüöz icracı sayılabilmektedir. Gerek hocası İhsan Özgen gerekse de kendinin bu anlamdaki çabaları, "virtüözite" seviyesi olarak görülebilecek, teknik yeterlilikleri belli bir repertuarın oluşmasını sağlamış, bu repertuarın kısmen de olsa eğitim sistemi içine yerleştirilmesi

başarmıştır. Söz konusu durum da Derya Türkan'dan sonra kemençe virtüözlerinin yetişmesine ışık tutacaktır. Bu durumda da Türk Müziğinin virtüözitesinin gerekliliklerinden olan kitap ya da metod yazma şartı dolaylı yoldan, Derya Türkan için, ortadan kalkmıştır. Tüm bunlarla birlikte esas olan “virtüöz - usta icracı” yetişmesini sağlayabilecek bir sistem ve bu sistemi destekleyecek metod ve bestelerin yazılmasıdır. Bu sistemin ise mutlaka bestecilik, eğitim ve müzikoloji bölümleri ile birlikte tasarlanması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi* (1.basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çolakoğlu, G. (2008). *Anadolu'dan Balkanlara Armudi Biçimdeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Eruzun, A. (1997). *Tanburi Cemil Bey'in Kemençe İle Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Göksu, A. (2015). Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İcracıların Performans Gelişim Süreçleri Üzerine Bir Araştırma. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 3(2), 1020-1030.

Hatipoğlu, V. (2009). Cemil Bey'in Kemençe İcrasında Kullanmış Olduğu Süslemeler. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (22), 115-128.

Işıктаş, B. (2016). Eski Musikinin Son Rönesansı'nı Hazırlayan İki Virtüöz Tanburi Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan. *Uluslararası Müzik Sempozyumu*, 234-258.

Işıктаş, B. (2016). Son Peygamber Hz. Muhammed'in Virtüöz Torunu Şerif Muhiddin Targan. *Müzik=Bilim+ Sanat Dergisi 1*. 69-95.

Işıктаş, B. (2016). *Osmanlıdan Cumhuriyete Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme ve Virtüözite İlişkisi Şerif Muhiddin Targan*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özgen, İ. (2012). *Avludaki Ses* (1.basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Öztuna, Y. (1976). “virtüözite”, Türk Musikisi Ansiklopedisi. c.2, s.373, İstanbul.

Say, A. (2010). “virtüöz”, Müzik Ansiklopedisi. c.3, s.588, Ankara.

Sever, S. (2008). *Tanburi Cemil Bey'in Klasik Kemençe İle Eser icrasının Özellikleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tanrıkorur, C. (2004). *Türk Müzik Kimliği* (1.basım). İstanbul: Dergah Yayınları.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü (1988). “virtüözite”. c.2, s.1562-1563.