

TANBURİ CEMİL BEY'İN ŞARKI FORMU ESERLERİNDEKİ MAKAM KULLANIMININ REHBER-İ MÛSİKÎ İLE MUKAYESESİ

Comparison Between Rehber-i Mûsikî and Tanburi Cemil Bey's of Makam Usage in His "Şarkı" Form Works

Vasfi HATİPOĞLU¹

ÖZET

Tanburi Cemil Bey (1872-1916); genç yaşından itibaren İstanbul'un müzik çevrelerine yeteneği ile temayüz etmiş, kadim geleneğe bağlı kalarak Türk müziğine kazandırdığı yeni yorum ve icra üslubu ile sonraki nesiller için ilham kaynağı olmuş, bulunduğu müzik çevresinde her zaman başat bir aktör olarak kabul edilmiştir. Cemil Bey'in Türk müziği saz icracılığında ortaya koyduğu dahi yeteneği kadar Türk müziğinin nazari anlayışına yaklaşımı ile döneme rehber olması ve içindeki feryadı, dünyaya haykırdığı besteleri ve bestekârlık yönü de büyük önem arz etmektedir. Bu araştırmada; Cemil Bey'in sözlü eserlerindeki makam kullanımı ile müellifi olduğu Rehber-i Mûsikî adlı nazariyat eserindeki makam tariflerinin mukayesesinin yapılması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda böylesine önemli bir şahsiyetin hem kuram hem de uygulama (besteleme) açısından Türk müziği makamlarını kullanım biçimi ile ilgili bulgulara yer verilecektir. Araştırmada, nitel araştırma yöntemi ve tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini Cemil Bey'in bestelemiş olduğu sözlü eserler ve eserlerin bestelenmiş olduğu makamlar, örneklemini ise karşılaştırmaya olanak sağlaması bakımından bestelendiği makamda en az iki sözlü eserin olduğu eserler ve makamları oluşturmaktadır. Araştırmada veriler kaynak tarama, doküman inceleme, arşiv tarama veri toplama teknikleri kullanılarak elde edilmiştir. Ayrıca sözlü eserlerin en uygun nüshalarının elde edilmesi için kişisel arşivlerden yararlanılmıştır. Sonuç olarak; araştırma kapsamında ele alınan makamlar ve sözlü eserlerdeki makam uygulamalarının genel olarak benzer olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tanburi Cemil Bey, Rehber-i Mûsikî, Tanburi Cemil Bey'in sözlü eserleri, makam, mukayese

ABSTRACT

Tanburi Cemil Bey (1872-1916) came to the fore in İstanbul's music environment with his talent from his young ages, with his new interpretation and performance style brought in Turkish Music by him, by holding to archaic tradition he became an inspiration to young generation and he is always accepted as principal actor in his environment. As much as genius talent Cemil Bey exhibited in Turkish Music instrument performance, he is important in terms of his composer skills and his pieces which he shouts his bellow to world and his counselling to his term with his approach to Turkish Music theoretical understanding. In this research, it is aimed to make comparison Cemil Bey's lyric-pieces makam usage and makam explanations in Rehber-i Musiki edited by him. Thus, it will be given place to findings about makam usage patterns in the way of both theory and implementation of such an important person. In this research, qualitative research method and scanning methods were used. Lyric-pieces composed by Cemil Bey and their makams constitutes this research's population, makams and pieces having at least two lyric-pieces in the makam composed by him in recognition of enabling to comparison constitutes the sample. In this research datas were obtained by usage literature review, document review and archive review techniques. In addition, personal archives were used to obtain the most appropriate copies of lyric-pieces. As a result, it is reached to conclusion that makams and lyric-pieces makam usage discussed within the scope of this research have similarities generally.

Keywords: Tanburi Cemil Bey, Rehber-i Mûsikî, Cemil Bey's lyric-pieces, makam, comparison

EXTENDED ABSTRACT

Cemil Bey is evaluated in terms of his specifications of being idol and ecole in Turkish Music by raising instrument performing to soloist level with his interpretation skills in the sense of both melodic and technical in his taksims having lecturing value and innovations brought by him in the instruments' traditional performance style and his mastership in the all instruments he played. As much as genius talent Cemil Bey exhibited in Turkish Music instrument performance, he is important in terms of his composer skills and his pieces which he shouts his bellow to world and his counselling to his term with his approach to Turkish Music theoretical understanding. Rehber-i Mûsikî which Cemil Bey discussed Turkish Music makams was published firstly in 1904/5 and after his death with some differences it was made its second edition in 1924. Makam explanations in Rehber-i Mûsikî given by an instrument player being ecole in Turkish Music instrument performance in the direction of his perspective to Turkish Music and his performer skills are very important. Cemil Bey ensured transition of Turkish Music memory to today with his record but Cemil Bey's composer skills stayed under his performer skills' shadow and was even criticized by his term's musicians. When the citations giving as example to criticisms were considered it is understood that they were made and published as public after Cemil Bey's death. Mentioned criticisms were about his wonderwork in taksim performance/composer skills in addition to that qualification of his pieces in other forms and they stayed under the shadow of other composers. To compose a small number of pieces neither is a deprivation nor a fault for a composer. The priority in here is qualification of the piece and its value in the time goes on. His mastery in taksim performance is another indicator of his creative power. Comparison of an other composers can be explained with the scents of the roses in different colours. In this sense, his pieces being in the beyond of his time's music and art understanding, being most known and top pieces of its makam today, being most performed and preferred pieces in artistic and academic environments are in the qualification that exhibit Cemil Bey's composer talents' importance in Turkish Music history. Because in this research its aimed to compare his usage of makam in lyric-pieces with makam explanations in Rehber-i Mûsikî of Cemil Bey firstly lyric-pieces notated. When pieces notated various copies and records of Turkish Music's important vocal performers were analysed. In the direction of the analysis' pieces were notated in the most correct way. After that on the copies -sections of zemin and reprise which essential makam take parts- components that constitutes the makam (important and center pitches that melody patterns make stay), beside of these elements, transition emerged by considering melody patterns' stay pitches formed by usage variator signs were analysed and it is demonstrated on copy samples. As an example, when it is considered Eviç makam explanation given by Cemil Bey in Rehber-i Mûsikî it is understood that makam begins by taking eviç pitch as center or around of eviç pitch and because "eviç" pitch is an exact pitch there is no any variator signs in melodic beginning. When compared Eviç makam explanation in Rehber-i Mûsikî and Eviç makam usage in two lyric-pieces, it is understood that explanation and makam usage in the pieces show similarities. In this direction, it can be said that Cemil Bey's Eviç makam usage shows parallelism with 18. Century's and its following Eviç makam cycle (Tradition of starting to melody by usage Acem [Mi diesis] pitch). It is decided that explanations about makams ,discussed within this research, stated by Cemil Bey in Rehber-i Mûsikî are -in the context of Turkish Music makam understanding- bounded to tradition, based on the conception of cycle understanding, isolated from Western Music notions, theories and implementations, in attitude that indigenous performance utilizations take part. It is understood that in lyric-pieces analysed within the scope of this research, in the direction of melody patterns and motives created by an ecole performer, makam usage matches generally to traditonal usage.

GİRİŞ

Tanburi Cemil Bey (1872¹-1916); genç yaşından itibaren İstanbul'un müzik çevrelerine yeteneği ile temayüz etmiş, kadim geleneğe bağlı kalarak Türk müziğine kazandırdığı yeni yorum ve icra üslubu ile sonraki nesiller için ilham kaynağı olmuş, bulunduğu müzik çevresinde her zaman başat bir aktör olarak kabul edilmiştir. Cemil Bey, icra ettiği tüm sazlardaki usta sazandeliği, sazların geleneksel icra üsluplarında meydana getirdiği yenilikler, her biri ders niteliğinde olan taksimlerdeki gerek ezgisel gerekse teknik açıdan ortaya koyduğu yorum gücü ve saz icracılığını solistlik düzeye çıkartması ile Türk müziğinde okul, kutub olmuş bir sazanda olarak ele alınır ve değerlendirilir. Cemil Bey'in Türk müziği saz icracılığında ortaya koyduğu dahi yeteneği kadar Türk müziğinin nazari anlayışına yaklaşımı ile döneme rehber olması ve içindeki feryadı, dünyaya haykırdığı besteleri ve bestekârlık yönü de büyük önem arz etmektedir.

Cemil Bey'in Türk müziği makamlarını ele aldığı Rehber-i Mûsikî adlı eserinin 1904/5 yılında birinci baskısı ve ölümünden sonra 1924 yılında bazı farklılıkları içerecek şekilde ikinci baskısı yapılmıştır. Eser "içerik olarak; genel müzik kuralları, makamlar, usûller ve bunlara özgü notaları içermektedir. Eserde, 29 peşrev, 17 şarkı notası, 53 makam ve 23 usûl tarifi yapılmıştır. Eser, sesin yüksekliği, tınısı, notanın kısa tarihçesi, anahtarların açıklaması, Türk müziğinde kullanılan perdeler, arızalı perdeler, Türk müziği ve Batı müziğinin kısa karşılaştırılması, diyez-bemol işaretleri, sus işaretleri, müzikal ifade unsurlarının açıklaması, farklı sazlara ilişkin akord biçimleri ve ses sınırları, usûl uygulamaları ile fasıl, makamlar ve sınıflaması ile eserde yer alan bilgilerin küçük bir tekrardan oluşan "Hatime ve Hülâsa" isimli bir bölümle son bulmaktadır" (Cevher, 1992: 103). Yukarıda ifade edildiği gibi Türk müziği saz icracılığında okul olmuş, üstad bir sazandenin Türk müziği nazariyatına bakış açısı ve icracılığı doğrultusunda Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu makam tarifleri oldukça önemlidir. Cemil Bey eserinde Türk müziği makamlarının genel özelliklerini şu şekilde açıklamaktadır: "Bizim makâmlarımız 'gam' iskala şeklinde gösterilemez. Çünkü hepsi ayrı renk ve karakterleri hâiz olan birer güldür. Gam şeklinde gösterildikleri zaman, birbirinden farklı olmayan, aynı fasılları arz eden birçok makamlarımız vardır ki, bunlar hakkındaki makam mefhumu ile birbirinden şive ve ifade, levn ve tesir itibari ile çok farklıdır" (Cevher, 1992: 29). Bununla birlikte Cemil Bey, Türk müziği makamlarının (...) "tarif ile değil belki her makamdan bestelenmiş âsârı işitmek ve tedkik etmek gibi mesai ile anlaşılabilceğini (...) (Cevher, 1992: 30) ortaya koymaktadır.

Gerçekleştirmiş olduğu plak kayıtları ile Türk müziği hafızasının günümüze intikalini sağlayan, Cemil Bey'in bestekârlık yönü genel olarak icracılığının gölgesinde kalmış, kendi döneminin musikişinasları tarafından dahi eleştirilmiştir. Söz konusu eleştirileri gerçekleştirenlerin başında Rauf Yekta Bey gelmektedir. "Müşarünileyh vakıa üç dört peşrev ile bir iki saz semaisi, müteaddit şarkı ve sirto bestelemiştir. Lakin bilâtereddüt itiraf olunmak zaruridir ki Cemil Bey ne saza müteallik âsârında bir Tanburî Büyük Osman Bey ne de şarkılarında bir, Hacı Arif Bey olabilmıştır." (Yekta, 1916: 2, akt. ed. Kıyak, 2017: 127). "Solistlikte ve virtüözlükte aksâ'l-merâtip olan Cemil, bestekârlıkta üçüncü dereceden bile aşağı kalmıştır. Fevkalade seriü't-teessür bir zat olması hasebiyle ufak bir sitemden derhal rencide olacağını bildiğimden kendisine bestekârlıkla iştigal etmesi muvafık olmadığını bir türlü ihtar edememiş idim. Bugün buna müteessifim çünkü Cemil gitti, bestelediği peşrevler, semailer kaldı. Namı tarihe geçen bu büyük sanatkâr bilfarz yarım asır sonra bu gibi caprice'leriyle tenkit edilecek olursa hakkını kaybetmiş olacaktır. Tanbur için mükemmel bir metot yapması ve icraat-ı musikiyyesini nota ile tespit etmesi bin kere müreccah iken bu cihete girmeyip de hatalı bir nota mecmuası neşretmesi, peşrev, semai yapması doğrusu iyi netice vermemiştir, vermeyecektir..." (Çağatay, 1920: 6, akt. ed. Kıyak, 2017: 169). "...yaratıcı bestekâr yanının eşsiz örnekleri de -meşhur peşrevleri, saz semaileri veyahut mahdut birkaç şarkısı değil-romantik ruhunun kalıp halindeki ölçülerden, zamanımızdaki modern musiki anlayışlarına uygun şekilde kurtularak yarattığı ve hepsi birer şaheser olan taksimleridir" (Rit, 1967: 6). Eleştirilere örnek olabilmesi için verilen alıntılar dikkate alındığında, eleştirilerin umumi olarak Cemil Bey'in vefatından sonra yapıldığı, yayımlandığı görülmektedir. Mezkûr eleştiriler, Cemil Bey'in bestelerinin sayısı, taksim icracılığı/bestekârlığındaki üstün başarısı yanında diğer formlarda vücuda getirmiş olduğu eserlerin niteliği ve diğer önemli bestekârların gölgesinde kaldığı şeklinde olmuştur. Bir bestekârın az sayıda eser bestelemiş olması bir yoksunluk olamayacağı gibi bir kusur da değildir.

¹ Tanburi Cemil Bey'in doğum tarihi ile ilgili kesin bir tarih yoktur. Bazı kaynaklar 1871, diğer kaynaklar ise 1873 tarihini ortaya koymuşlardır. Ancak Prof. Dr. Hakan Cevher "150. doğum yılı münasebetiyle 7-9 Mayıs 2021 tarihleri arasında Uluslararası "Üstâd-ı Cihân" Tanburî Cemil Bey Çevrimiçi Sempozyumu" kapanış oturumunda Cemil Bey'in doğum tarihini belgelere dayandırarak 1872 olarak ifade etmiştir. Bu çalışmada da bu tarih Cemil Bey'in doğum tarihi olarak verilmiştir.

Burada öncelikli olan bestenin niteliği ve zaman içerisindeki değeridir. Taksim icrasındaki üstadlığı Cemil Bey'in yaratıcı gücünün ayrı bir göstergesidir. Bir bestekârın diğer bir bestekâr ile mukayesesine ise farklı renkteki güllerin kokusu ile açıklanabilir. Bu bağlamda, Cemil Bey'in bestelemiş olduğu eserlerin zamanının müzik ve sanat anlayışının çok ilerisinde oluşu, günümüzde bestelendikleri makamın en bilinen baş eserleri olması, sanatsal ve akademik ortamlarda en sık icra ve tercih edilen eserler olması bakımından Cemil Bey'in bestekârlık dâhiliğinin Türk müziği tarihindeki yerini ortaya koyar niteliktedir.

Bu çalışmada; Cemil Bey'in sözlü eserlerindeki makam kullanımı ile müellifi kendisi olduğu Rehber-i Mûsikî adlı nazariyat eserindeki makam tariflerinin mukayesesinin yapılması amaçlanmaktadır. Böylelikle; böylesine önemli bir şahsiyetin hem kuram hem de uygulama (beste) açısından Türk müziği makamlarını kullanım biçimi ile ilgili bulgulara yer verilecektir. Çalışma; Cemil Bey'in, Türk müziği makamlarının anlaşılması için ilgili âsârın tedkik edilmesi görüşü doğrultusunda gerçekleştirildiğinden önemli görülmektedir.

YÖNTEM

Araştırmada, nitel araştırma yöntemi ve tarama modeli kullanılmıştır. Çalışmanın evrenini Cemil Bey'in bestelemiş olduğu sözlü eserler ve eserlerin bestelenmiş olduğu makamlar, örneklemini ise; karşılaştırmaya olanak sağlaması bakımından bestelendiği makamda en az iki sözlü eserin olduğu eserler ve makamları oluşturmaktadır. Buna göre çalışmanın örneklemini aşağıda belirtmiştir.

Çizelge 1. Çalışma Örneklemini

Sıra No	Eserin adı	Makam
1	Bir Nigâhın Gönülümü	Eviç
2	Nazirin Yok Senin	Eviç
3	Hep Saye-i Vaslında	Hicaz
4	Matemzedeyim Gülbe-i Ahzânımı Gel Gör	Hicaz
5	Def'i Nâliş Eylerim Hep	Kürdilihicazkâr
6	Hicrinle Füzun Olma	Kürdilihicazkâr
7	Sen Gül Eylen	Mahur
8	Var İken Zâtında Böyle	Mahur
9	Gel Ey Sakî Bana Sun	Segâh
10	Hâtır-ı Nâ Şadı Gel Gör Bir Nefes Şâd Et Beni	Segâh

Araştırmada veriler kaynak tarama, doküman inceleme ve arşiv tarama veri toplama teknikleri kullanılarak elde edilmiştir. Ayrıca sözlü eserlerin en uygun nüshalarının elde edilmesi için kişisel arşivlerden yararlanılmıştır. Elde edilen veriler üzerinde kategorisel içerik çözümlemesi yapılmış ve çözümlemede kullanılan kategoriler Cemil Bey'in makam kullanımını ortaya koyacak şekilde belirlenmiştir.

Araştırmada, Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî eserindeki makam tarifleri ile sözlü eserlerdeki makam kullanımının mukayesesine amaçlandığından öncelikle sözlü eserler notaya aktarılmıştır. Eserler notaya aktarılırken çeşitli nüshalar ve Türk müziğinin önemli ses icracılarının ses kayıtları incelenmiştir. Bu incelemeler doğrultusunda eserler en uygun biçimde notaya aktarılmıştır. Ardından nüshalar üzerinde-asıl makamın yer aldığı zemin ve nakarat bölümleri-makamı oluşturan unsurlar (ezgi kalıplarının kalış yaptığı merkez ve önemli perdeler), bu unsurların dışında değiştirici işaretler kullanılarak oluşan ezgi kalıplarının kalış perdeleri dikkate alınarak ortaya çıkan geçkiler çözümlenmiş ve örnek nüshalar üzerinde gösterilmiştir.

BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırmanın bu bölümünde, Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu makam tarifleri, sözlü eserlerdeki makam kullanımı ile mukayese edilerek yorumlanmıştır.

1. Eviç Makamı: “Eviç makamının zemîn, miyân ve karârı, Ferahnâk seyrinde ise de, Evc'de Çargâh, Ferahnâk'da Hicâz perdelerinin ziyâde kullanılması, bu iki makâm arasında hayli fark bulundurur. Binâenaleyh, Evc makâmı sernâmesine de diyez işareti konulmayıp, yalnız karârgâhı olan fa diyez işareti vuzîa olunur” (Cevher, 1992: 38). Cemil Bey, Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu tarifte, Eviç makamı seyrinin Ferahnâk makamı ile benzerlik gösterdiğini belirtmiştir. Bu doğrultuda; Cemil Bey'in Ferahnâk makamı tarifi de aşağıda verilmiştir.

1.1. Ferahnâk Makamı: “Karârgâhı olan fa diyez ve beşinci fâsılada do diyez nîm sadâlarını mutevî olmakla, sernâmesinde fa diyez ve do diyez işâretleri bulunur. Ferahnâk makamının zemîni; Nevâ, Hüseyinî, Evc perdeleriyle başlayarak (Tiz Çargâh-Dügâh) arasındaki perdelerde, miyânî; (Nevâ-Tiz Nevâ) oktavında, karârî dahî (Muhayyer-Yegâh) perdeleri arasında terennüm olunur” (Cevher, 1992: 37).

Cemil Bey’in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Eviç makamı tarifî dikkate alındığında; makamın eviç perdesini merkez alarak ya da eviç perdesi civarından seyre başladığı ve “eviç” perdesinin tam perde olması sebebiyle seyir başlangıcında herhangi bir değıştirici işâret kullanılmadığı anlaşılmaktadır.

1.1.1. Eviç Şarkı-Bir Nigâhın Gönümü

Eviçte/Eviç

Eviçte Sesleri İle/Nevâda Kalış

Bir ni gâ hın ... SAZ ... gön lü mü et

Nevâda/Rast

Eviçte/Eviç

ti e si ri aş kın ah ... SAZ ...

Nevâda/Rast

Dügâhta/Rast

Her za man kan ağ la rım der

Yerinde/Uşşak

İrâkta/İrâk

din le ey çeş mi si yah

Cemil Bey’in Eviç makamında ve Aksak usûlünde bestelemiş olduğu “Bir Nigâhın Gönümü” isimli şarkıda, eviç perdesinden âgâz edip, eviç perdesinde Eviç, nevâ perdesinde Rast, dügâh perdesinde Rast, yerinde Uşşak ve irâk perdesinde İrâk seslerini kullandığı görülmektedir.

1.1.2. Eviç Şarkı- Nazirin Yok Senin

Eviçte-Eviç

Nevâda-Rast/Nihavend

Na zi ri n yo k se nin ey ma

Muhayyerde-İlicaz

Eviçte-Eviç

hi ye de ma hi yer de a man ... Saz ...

Uşşak sesleriyle-Muhayyerde Kalış

Eviç/Acem-Yerinde Uşşak

A rar gö n lü m se ni sey ya

İrâkta-İrâk

re ler de sey ya re ler de a man

Cemil Bey'in Eviç makamında ve Aksak Semaî usûlünde bestelemiş olduğu "Nazirin yok Senin" isimli şarkıda, nevâ perdesinden âgâz edip, eviç perdesinde Eviç, nevâ perdesinde Rast-Nihavend, muhayyer perdesinde Hicaz, eviç-acem perdesi değişikliği ile yerinde Uşşak ve irâk perdesinde Irâk seslerini kullandığı görülmektedir. Buna göre; iki eserdeki Eviç makamı kullanımının küçük farklılıklar ile birlikte benzer olduğu anlaşılmaktadır.

Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Eviç makamı tarifi ve iki sözlü eserdeki Eviç makamı kullanımı mukayese edildiğinde; tarif ile bestelerdeki makam kullanımının benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bu doğrultuda; Cemil Bey'in Eviç makamı kullanımının 18. yüzyıl sonu ve sonrası Eviç makamı seyri (Acem [Mi diyez] perdesi kullanılarak seyre başlama geleneği) ile paralel olduğu söylenebilir.

2. Hicaz Makamı: "Dügâh'ta karâr eder. İkinci fâsılasında si bemol, üçüncü fâsılasında do diyez nîm sadaları bulunmakla, sernâmesine si bemol ve do diyez işaret olunur. Hicaz Makamının zemîni; medhalde Rast, Dügâh perdeleriyle (Dügâh-Muhayyer) miyânî; Evc perdesiyle Nevâ-Tîz Nevâ oktavlarında karâr dahî; Muhayyer-Yegâh perdeleri arasında icrâ edilir" (Cevher, 1992: 46).

Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Hicaz makamı tarifi dikkate alındığında; makamın dügâh perdesi civarından seyre başladığı, dügâh-muhayyer perdeleri arasında zemin bölümünün tamamlandığı, eviç perdesi kullanılarak tiz bölgelere gidildiği ve genel olarak muhayyer ile yegâh perdeleri arasında ses alanı olduğu anlaşılmaktadır.

2.1. Hicaz Şarkı-Hep Saye-i Vaslında

Yerinde Hicaz

Nevâda/Nihavend

Hep sa ye si vas lın da gö ntl

Hüseynide/Hüseyni

şa do la cak ken ... Saz ...

Nevâda/Rast

Kim dir a yı ran a e fen

Yerinde Hicaz

dim se ni ben den ... Saz ...

Nevâda/Rast

Kim dir a yı ran ah e fen

Yerinde Hicaz

dim se ni ben den

Cemil Bey'in Hicaz makamında ve Sengin Semaî usûlünde bestelemiş olduğu "Hep Saye-i Vaslında" isimli şarkıda, dügâh perdesinden âgâz edip, yerinde Hicaz, nevâ perdesinde Nihavend-Rast, hüseyini perdesinde Hüseyini ve yerinde Hicaz seslerini kullandığı görülmektedir.

2.2. Hicaz Şarkı-Matemzedeyim Gülbe-i Ahzânımı Gel Gör

Yerinde Hicaz Hüseyinde/Kürdi Hicaz Sesleri İle Hüseyinde kalış Nevâda/Nihavend

Ma tem ze de yim gül be i ah

Nevâda/Rast Hüseyinde/Uşşak Hüseyinde/Kürdi

za ni mi gel gör saz

Nevâda/Rast-Nihavend

Ey çeş mi se ma vi di li gir

Yerinde/Hicaz

ya ni mi gel gör saz

Ey çeş mi se ma vi di li gir

ya ni mi gel gör

Cemil Bey’in Hicaz makamında ve Aksak usûlünde bestelemiş olduğu “Matemzedeyim Gülbe-i Ahzânımı Gel Gör” isimli şarkıda, nevâ perdesinden âgâz edip, yerinde Hicaz, nevâ perdesinde Nihavend-Rast, hüseyini perdesinde Uşşak ve yerinde Hicaz seslerini kullandığı görülmektedir. Buna göre; iki eserdeki Hicaz makamı kullanımının küçük farklılıklar ile birlikte benzer olduğu ve seyir içerisinde hüseyini perdesinde kalışlar yapıldığı anlaşılmaktadır.

Cemil Bey’in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Hicaz makamı tarifi ve iki sözlü eserdeki Hicaz makamı kullanımı mukayese edildiğinde; tarif ile bestelerdeki makam kullanımının benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bununla birlikte tarifte ifade edilmeyen ancak eserlerde var olan hüseyini perdesindeki kalışlar, Cemil Bey’in Hicaz makamını Uzzal makamının özellikleri ile birlikte değerlendirildiği şeklinde yorumlanabilir.

3. Kürdîlihicâzkâr Makamı: “Râst karargâhındadır. İkinci fâsılada la bemol, üçüncü fâsılada si bemol, altıncı fâsılada dahî mi bemol nîm sadâlarını muhtevi olmakla, anahtarına la bemol, si bemol, mi bemol esvât-ı müttelifresi işâret olunur. La bemol sâvt-ı müttelifresinin sernâmeğe işâret edilmeyip, nota derûnunda gösterilmesi de câizdir. Evc ve Irak yerine Acem ve Acem aşiran ve Segâh ile Tîz Segâh yerine Kürdi ve Sünbûle perdeleri icrâ edilmek şartıyla, Hicâzkâr makamının zemîn, miyan ve karârı Kürdîli Hicâzkâr’a kâbil-i tatbîkdir. Şu kadar ki, Kürdîli Hicâzkâr’ın miyâna âid olan ve Nevâ kararında, Hüseyini şivesinden ibâret bulunan tenevvüâtında Hisâr, mi bemol yerine (Hisârek) perdesinin isti’mâlî şarttır. Hisârek koması; Hisâr ile Hüseyini arasında ve birincisine daya yakın mevkidedir” (Cevher, 1992: 44).

Cemil Bey’in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Kürdîlihicâzkâr makamı tarifi dikkate alındığında; makamın gerdaniye perdesi civarından seyir başladığı (Hicâzkâr makamının seyir özelliği), nevâ perdesinde Uşşak (Hisârek perdesi ile) ve rast perdesinde Kürdi seslerinin kullanıldığı anlaşılmaktadır.

3.1. Kürdîhicâzkâr Şarkı-Def-i Nâliş Eylerim Hep

Gerdaniyede/Kürdi Çargâhta/Nihavend Nevâda/Kürdi

De fi na liş ey le rim hep

Çargâhta Rast Sesleri İle Gerdaniyede Kalış Gerdaniyede/Hicaz

sey ri ruh sa rın la ben saz

Çargâhta Rast Sesleri İle Gerdaniyede Kalış Nevâda/Uşşak

Ar zı çeh re ey le gül şen

Rastta/Kürdi

şa tr ol pi şim de sen

Cemil Bey'in Kürdîhicâzkâr makamında ve Aksak usûlünde bestelemiş olduğu "Def-i Nâliş Eylerim Hep" isimli şarkıda, acem perdesinden âgâz edip, gerdaniyede perdesinde Kürdi, nevâ perdesinde Kürdi, gerdaniyede perdesinde Hicaz, nevâ perdesinde Uşşak ve rast perdesinde Kürdi seslerinin kullandığı görülmektedir.

3.2. Kürdîhicâzkâr Şarkı-Hicrinle Füzun Olma

Gerdaniyede/Kürdi Nevâda/Kürdi

Hic rin le füzun ol ma da ah

Çargâhta/Nihavend Nevâda/Uşşak-Kürdi

za za nı la lim saz

Çargâhta/Nihavend

Ca nım be nim a teş le re sen

Rastta/Kürdi

sen yak ın a za lim

Cemil Bey'in Kürdîhicâzkâr makamında ve Aksak usûlünde bestelemiş olduğu "Hicrinle Füzun Olma" isimli şarkıda, acem perdesinden âgâz edip, gerdaniyede perdesinde Kürdi, nevâ perdesinde Kürdi, çargâh perdesinde Nihavend, nevâ perdesinde Uşşak-Kürdi ve rast perdesinde Kürdi seslerinin kullandığı görülmektedir. Buna göre; iki eserdeki Kürdîhicâzkâr makamı kullanımının küçük farklılıklar ile birlikte benzer olduğu ve ikinci eserin seyir içerisinde çargâh perdesinde kalışlar yapıldığı anlaşılmaktadır.

Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Kürdîlihîcâzkâr makamı tarifi ve iki sözlü eserdeki Kürdîlihîcâzkâr makamı kullanımı mukayese edildiğinde; tarif ile bestelerdeki makam kullanımının benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bununla birlikte tarifte ifade edilmeyen ancak eserlerde var olan çargâh perdesindeki kalıplar ile Kürdîlihîcâzkâr makamı seyri içerisinde çargâh perdesinin önemli bir kalış perdesi olduğu anlaşılmaktadır.

4. Mâhur Makamı: “Rast perdesinde karâr eder. Yedinci fâsılasında Mâhur denilen koma bulunur ki, Evc ile Gerdâniye arasında ve birincisine daha yakın mevkidedir. Mâhur makamı notada ekseriya fa diyez işaretiyle yazılır ise de, Râst'tan tefrikine başlıca medâr olmak üzere, fa diyez perdesinin koma halinde icrâsı elzemdir. Ya'ni, (k) işareti ile gösterilmesi icâbeder. Mâhur makâmında Segâh perdesinin de ba'zen (Bûselik)e tahvil-i icrâsı daha ziyâde mevâffak tab'i selîm olur. Mâhur'un zemîn ve miyânı; medhalde Mâhur ve Gerdaniye perdeleri ile Tîz Çargâh-Nevâ arasında karârı dahî; Muhayyer-Hüseyinî Aşîrân fâsılasında icrâ olunur” (Cevher, 1992: 41).

Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Mâhur makamı tarifi dikkate alındığında; makamın gerdaniye perdesi civarından seyre başladığı, Mâhur makamının Rast makamı seyir özellikleri dikkate alınarak icra edilmesi gerektiği ancak bazı ezgilerde buselik perdesinin kullanılabilceği ve muhayyer-hüseyinî aşîrân perdeleri arasında ses alanı olduğu anlaşılmaktadır.

4.1. Mâhur Şarkı-Sen Gül Eylen

Gerdaniyede/Rast Hüseyinide/Nihavend

Ah Sen gül ey len saz şâd ı gâm ol

Nevâda/Rast Gerdaniyede/Rast

da da i ma ma e fen dîm

Muhayyerde/Ûşak Hüseyinide/Hüseyinî Nevâda/Nikriz

Ağ la yıp ah ey le mek dîş

Yerinde/Rast

sîn ah bu na a ca nîm

Cemil Bey'in Mâhur makamında ve Ağır Aksak usûlünde bestelemiş olduğu “Sen Gül Eylen” isimli şarkıda, gerdaniye perdesinden âgâz edip, gerdaniyede perdesinde Rast, hüseyinî perdesinde Nihavend, nevâ perdesinde Rast, hüseyinî perdesinde Hüseyinî, nevâ perdesinde Nikriz ve yerinde Rast seslerinin kullandığı görülmektedir.

4.2. Mâhur Şarkı-Var İken Zatında Böyle

Gerdaniyede/Rast Nevâda/Rast

Vâr i ken za tın da böy le

Gerdaniyede/Rast

hüs nû ân ol ma ni hân saz

Çargâhta/Nikriz

Sey re çık ref târ e dîp uş

Yerinde/Nikriz-Rast Yerinde/Nikriz Yerinde/Rast

şâ kî ey le şâ dı gâm

Cemil Bey'in Mâhur makamında ve Ağır Aksak usûlünde bestelemiş olduğu "Var İken Zâtında Böyle" isimli şarkıda, gerdaniye perdesinden âgâz edip, gerdaniye perdesinde Rast, nevâ perdesinde Rast, çargâh perdesinde Nikriz, yerinde Nikriz ve yerinde Rast seslerinin kullandığı görülmektedir. Buna göre; iki eserdeki Mâhur makamı kullanımının temel anlamda benzer olduğu görülmektedir. Ancak birinci eserde nevâ perdesinde Nikriz, ikinci eserde ise; çargâh perdesinde ve yerinde Nikriz kullanımları iki eser arasındaki belirgin farklılıklardır. İkinci eserdeki yerinde Nikriz geçkisi kullanımı ile bu eserdeki Mâhur seyrinin Zâvil makamı ile benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Mâhur makamı tarifi ve iki sözlü eserdeki Mâhur makamı kullanımı mukayese edildiğinde; tarif ile bestelerdeki makam kullanımının temel anlamda benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bununla birlikte tarifte ifade edilmeyen ancak eserlerde var olan Nikriz geçkileriyle Cemil Bey'in Mâhur makamını, uygulamada yakın makamlar (Zâvil vb.) ile ilişkilendirerek kullandığı anlaşılmaktadır.

5. Segâh Makamı: "Esvât-ı tabiiyyeden mütekevvin olduğundan, sernâmesinde tağyir işareti bulunmaz. Segâh makamı; Segâh, Kürdi, Râst perdeleriyle başlar, zemîni; Gerdaniye ile Râst arasında, miyânî; Gerdaniye-Segâh yâhud Tiz Segâh-Nevâ fâsıllarında, karârî dahî; pek az tizleştirilmiş ya'ni koma haline getirilmiş Acem perdesiyle ve Hisâr'ın sadâsıyla, yine Gerdaniye ile Râst fâsıllasında icrâ olunur" (Cevher, 1992: 53).

Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî de vermiş olduğu Segâh makamı tarifi dikkate alındığında; makamın segâh perdesi civarından seyre başladığı, tam perdelerden oluşması sebebiyle değiştirici işaretlerin kullanılmadığı, koma haline gelmiş Acem (günümüzde Dik Acem) ve Hisâr perdelerinin kullanıldığı, genel olarak tiz segâh-râst perdeleri arasında ses alanı olduğu anlaşılmaktadır.

5.1. Segâh Şarkı-Gel Ey Sakî Bana Sun

Yerinde/Segâh Segâh Sesleri İle/Nevâda Kalış Yerinde/Segâh

Gel ey sâ ki ba na sun bir pi ya le

Nevâda/Nihavend Yerinde/Segâh

Gel ey sâ ki ba na sun bir pi ya le

Rasta/Rast Yerinde/Segâh

E riş di mev si mi gül fas lı lâ le

Cemil Bey'in Segâh makamında ve Aksak usûlünde bestelemiş olduğu "Gel Ey Saki Bana Sun" isimli şarkıda, acem perdesinden âgâz edip, yerinde Segâh, nevâ perdesinde Nihavend ve yerinde Rast seslerinin kullandığı görülmektedir.

5.2. Segâh Şarkı-Hâtır-ı Nâ Şadı Gel Gör Bir Nefes Şâd Et Beni

Yerinde Segâh

Ha tu ri na şa dı gel gör

Yerinde Uşşak Nevâda/Rast-Segâh Sesleri İle Nevâda Kalış

bir ne fes şa det be ni ... saz ...

Nevâda/Rast-Segâh Sesleri İle Nevâda Kalış

Kay dı hic ran dan a za lim

Yerinde Segâh

ar tik a zâd et be ni

Cemil Bey'in Segâh makamında ve Ağır Aksak usûlünde bestelemiş olduğu "Hâtır-ı Nâ Şadı Gel Gör Bir Nefes Şâd Et Beni" isimli şarkıda, kürdi perdesinden âgâz edip, yerinde Segâh, nevâ perdesinde Rast seslerinin kullandığı görülmektedir. Buna göre; iki eserdeki Segâh makamı kullanımının farklılık gösterdiği görülmektedir. Mezkûr farklılıklar acem ve eviç perdelerinin kullanımından kaynaklanmaktadır. İlk eserde eviç perdesinin hiç kullanılmaması, ikinci eserde ise; acem perdesinin hiç kullanılması sebebiyle makam için merkez perde olan nevâ perdesindeki kalıpları değiştirmektedir.

Cemil Bey'in Rehber-i Mûsîkî de vermiş olduğu Segâh makamı tarifi ve iki sözlü eserdeki Segâh makamı kullanımı mukayese edildiğinde; tarif ile bestelerdeki makam kullanımının farklı olduğu görülmektedir. Cemil Bey'in Segâh makamı tarifinde yer alan dik acem ve hisâr perdelerinin eserlerde yer almaması, ayrıca eserler arasında da önemli farklılıkların olması sebebiyle Segâh makamı tarif ve uygulamalarının Cemil Bey'e özgü olduğu anlaşılmaktadır.

SONUÇ

Türk müziğinin en önemli şahsiyetlerinden biri olan Cemil Bey'in Rehber-i Mûsîkî adlı eserindeki makam tarifleri ve daha az inceleme konusu olan sözlü eserlerindeki makam kullanımlarının mukayese edildiği bu araştırmada aşağıda belirtilen sonuçlara ulaşmak mümkün olmuştur.

Cemil Bey'in Rehber-i Mûsîkî de araştırma kapsamında ele alınan makamlar ile ilgili ifade etmiş olduğu açıklamalarında-Türk müziği makam anlayışı bağlamında- geleneğe bağlı, ezgiye yönelik seyir anlayışı temelinde, Batı müziği kavram, kuram ve uygulamalarını dışlayan, icraya özgü kullanımların yer aldığı bir yaklaşım içerisinde olduğu tespit edilmiştir. Cemil Bey'in araştırma kapsamında incelenen sözlü eserlerinde, okul olmuş bir icracının vücuda getirdiği motifler ve ezgi kalıpları doğrultusunda makam kullanımlarının genel anlamda geleneğe uygun olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırma kapsamında incelenen makamlar özelinde yapılan mukayese doğrultusunda; Eviç ve Hicaz makamlarının hem tarif hem de uygulama bağlamında benzer olduğu, Kürdilihicazkâr makamının tarif ve uygulama bağlamında genel olarak benzer olduğu ancak eserlerde çargâh perdesindeki ezgi kalıplarından makam seyri içinde çargâh perdesinin önemli bir perde olduğu, Mahûr makamının tarif ve uygulama bağlamında genel olarak benzer olduğu ancak eserler içerisinde gerçekleştirilen Nikriz geçkileri ile makam için mezkûr geçkinin önemli bir geçki olduğu, Segâh makamının tarif ve uygulama bağlamında benzer olmadığı ve Segâh makamı tarif ve uygulamalarının Cemil Bey'e özgü olduğu tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Cevher, H. (1992). *Tanburi Cemil Bey ve Rehber-i Mûsikî*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Kıyak, H. (Ed.). (2017). *Yüz Yıllık Metinler Işığında Tanburi Cemil Bey*. İstanbul: Ötüken.
- Rit, H. (1967). *Ölümünün 51. Yıldönümünde Tanburi Cemil Bey*, Milliyet Gazetesi, 27 Temmuz .