

Tanbûrî Cemil Bey ile Niyazi Sayın Arasındaki Müzikal Münasebetin Tâhir-Bûselik Peşrev İcrâları Özelinde İdrâki

Perception of the Musical Relationship Between Tanbûrî Cemil Bey and Niyazi Sayın by Their Performances of Tâhir-Bûselik Peşrev

Abdurrahman Özsağır* 

Araştırma Görevlisi, Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik, Karabük, Türkiye

Research Assistant, Karabuk University, Fethi Toker Faculty of Fine Arts and Design, Music, Karabük, Türkiye

abdurrahmanozsagir@karabuk.edu.tr | <https://orcid.org/0009-0006-9044-8440>

*Corresponding Author / Sorumlu Yazar

Muhammet Zinnur Kanık 

Doçent Dr, Bursa Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Bursa, Türkiye

Associate Professor, Bursa Uludag University, Faculty of Theology, Islamic History And Arts, Bursa, Türkiye

zinnurkanik@uludag.edu.tr | <https://orcid.org/0000-0002-0960-6661>

Article Type / Makale Tipi

Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1465215

Article Information / Makale Bilgisi

Received / Geliş Tarihi: 04.04.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 10.06.2024

Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Özsağır, Abdurrahman.- Kanık, Muhammet Zinnur. "Tanbûrî Cemil Bey ile Niyazi Sayın Arasındaki Müzikal Münasebetin Tâhir-Bûselik Peşrev İcrâları Özelinde İdrâki". *İstem* 43 (2024), 273-288. <https://doi.org/10.31591/istem.1465215>

Plagiarism / İntihal: *This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi.*



Copyright / Telif Hakkı: "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

Tanbûrî Cemil Bey ile Niyazi Sayın Arasındaki Müzikal Münasebet

Öz

Medeniyetler gelişimlerini sahip oldukları geleneklere borçludurlar. Bu geleneklerin sağlamlığı o medeniyetin devamının garantisi ile doğrudan ilgilidir. Müsiki böyle gelenekli bir sanat alanı olarak her medeniyetin mensupları için Allah vergisi bir meşgale alanıdır. Müsikiadaki kadim geleneğin sağlamlığı bazen yeniliklere karşı direnç oluşturmuştur. Bu gerçeklere karşın zaman zaman deha diye nitelendirilen şahsiyetler tebarüz ederek bu kadim geleneğe yenilik katmıştır. Çoğu zaman bu katkılar kendi dönemlerinde sancılı olmuştur. Bazen katkı sahibi şahıslar dışlanmış veya ötekileştirilmiştir. Fakat anlaşılmaktadır ki, o katkı sahiplerinin karşısında muhalefet eden kişiler çoğunlukla bir müddet sonra hayranlık içinde yapılan katkıları kabullenmiş ve hatta bazen en güçlü savunucuları haline gelmiştir. Joseph A. Schumpeter ortaya attığı "yaratıcı yıkıcılık" tanımı ile bu şahsiyetlerin faaliyetlerinin de izah edilebilmesine olanak vermiştir. Bekir Şahin Baloğlu da "yaratıcı yıkıcılık" tanımı üzerinden hareketle Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın'ın gelenekteki yerine değinerek bu çalışmanın ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir. Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın'ın çağdaşlarına nazaran ortaya koydukları icra ile uygulamış oldukları "yaratıcı yıkıcılık" kadim geleneği bozmamış bilakis ihya etmiştir. Bu makalede Tanbûrî Cemil ve Niyazi Sayın arasındaki güçlü bağ icra ettikleri tâhir-bûselik peşrevi üzerinden tartışılmış ve sonuç olarak Niyazi Sayın'ın icrasında her ne kadar Cemil Bey'in tavrından izler taşıdığı bölümler olsa da icranın bütününde kendine has icra özellikleriyle eseri özgün bir şekilde yorumladığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Müsiki, Tanbûrî Cemil Bey, Niyazi Sayın, Kemeñçe, Ney.

Perception of the Musical Relationship Between Tanbûrî Cemil Bey and Niyazi Sayın by Their Performances of Tâhir-Bûselik Peşrev

Abstract

Civilizations owe their development to the traditions they have. The durability of these traditions is directly related to the guarantee of the continuation of that civilization. Music, as such a traditional art field, is a God-given field of occupation for members of every civilization. The solidity of the ancient tradition in music has sometimes created resistance to innovations. Despite these facts, personalities who are described as geniuses have emerged from time to time and added innovation to this ancient tradition. Most of the time, these contributions were painful in their periods. Sometimes contributors are excluded or marginalized. However, it is understood that those who opposed those contributors mostly accepted the contributions after a while with admiration and sometimes even became their strongest advocates. Joseph A. Schumpeter made it possible to explain the activities of these individuals with his definition of "creative destruction". Bekir Şahin Baloğlu also inspired the emergence of this study by touching on the place of Tanbûrî Cemil Bey and Niyazi Sayın in tradition, based on the definition of "creative destruction". The "creative destruction" that Tanbûrî Cemil Bey and Niyazi Sayın implemented with their performance compared to their contemporaries did not disrupt the ancient tradition, but rather revived it. In this article, the strong bond between Tanbûrî Cemil and Niyazi Sayın has been discussed through the tâhir-bûselik peşrev they perform, and as a result, it has been seen that although there are parts in Niyazi Sayın's performance in which he bears traces of Cemil Bey's style, he interprets the work in a unique way with his unique performance features throughout the performance.

Keywords: Music, Tanbûrî Cemil Bey, Niyazi Sayın, Kemeñçe, Ney.

Giriş

Türk mûsikîsi bugün elde ettiği yüksek seviyeye asırlar öncesine dayanan bir tarihsel süreç ile ulaşmıştır. Sistem oluşturma çabaları edvâr kitaplarında ilmî olarak tespit edilmiştir. Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi¹ ve Abdülkadir Meragi² maharetiyle temelleri atılan ses sistemi “Sistemci Okul” müntesiplerinin çabaları ile muazzam bir noktaya taşınmıştır. Türk devletlerinin ortaya koydukları siyasi başarılar neticesinde kazanılan güç, sanatın da gelişmesine olanak sağlamıştır. Bilhassa Osmanlı Devleti’nin kuruluşundan itibaren tasavvuf hayatının güçlü bir şekilde var olmasının da bunda payı olmuştur. Çünkü özellikle belli asırlarda tasavvufî tarikatlar çok etkin bir şekilde ferdî ve içtimâî hayata tesir etmişlerdir.³ Sınırlarını genişleten Osmanlı Devleti güttüğü siyaset gereği fethettiği yerlerde tarikatların kendi tekkelerini açmalarına imkan vermiştir. Bu sayede mûsikî gibi diğer tüm faaliyetlerini de gerçekleştiren tarikatlar halka nüfûz etmiş, halktan bir karşılık bulmuştur. Hatta Bosna gibi bazı yerler kan dökülmeden, sırf bu tekke faaliyetleri ile fethedilmiştir denilebilir. Bu güzel gelişmeler mûsikînin de bilhassa sarayda ve etrafında çok ilerlemesini sağlamıştır. 18. ve 19. asrın Osmanlı sarayında büyük mûsikîşinaslar bulunmuş ve bu mûsikîyi yaşatmış, geliştirmişlerdir.

Bütün bunlar olurken kadim bir gelenek oluşmuştur. Sarayda ve tekkelerde icra edilen mûsikî iptidai bir mûsikî değil bilakis kuralları ve prensipleri ile cihanşümül bir mûsikî olmuştur. Tarihe bakıldığında Türk mûsikîsine sistemsel yani ilmi anlamda veya besteleri ve icraları ile katkıda bulunmuş neredeyse bilinen bütün şahsiyetler tekke kökenlidir. Bunlar karşımıza hâfız, imam-hatip, zâkir, derviş, şeyh, eğer sarayda ise müezzin, şeyhülislam olarak çıkmaktadır. Bu geleneğin kökeninde cami ve tekke yatmaktadır.

Hem Tanbûrî Cemil Bey hem de Niyazi Sayın kendilerine gelene kadar elde edilmiş olan bu kadim geleneğin bugünkü nesil ile arasındaki köprü şahsiyetlerdir. İlginç olan şudur ki Tanbûrî Cemil Bey yaşadığı dönemde diğer tanbûrîler tarafından eleştirilirken aynı şekilde Niyazi Sayın da tekke tavrı ney icrasına sahip neyzenler tarafından çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. Çünkü Niyazi Sayın’ın icraları o güne kadar görülen icralardan teknik olarak çok farklılık arz etmekteydi. Tanbûrî Cemil Bey için de döneminde maruz kaldığı eleştirileri ele aldığımızda aynı durumların yaşandığı görülür.⁴ Mesud Cemil bu durumu şu sözlerle anlatmaktadır:

“Fakat ne karmaşık irsiyet kanunları ne de muhit tesirleri, Tanbûrî Cemil’in bir kuyruklu yıldız gibi sonsuzluklar içinden yüz yıllarda bir gelip geçen mûsikî cevherinin endividüel (*individual*, *zâtî*) kaynağını izâh edemeyecektir.”⁵

¹ Mehmet Nuri Uygun, *Kitâbü'l-Edvâr, Safiyyüddin Urmevi*, 2. basım. (İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları, 2019), 34-64.

² Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, (İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986), 19-48.

³ Selçuk Eraydın, *Tasavvuf ve Tarikatlar* (İstanbul: M.Ü. İlâhiyat Vakfı Yayınları Nu.82, 7. Basım, 2004), 302-308.

⁴ Mesud Cemil, *Tanbûrî Cemil’in Hayâtı*, (İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2002), 31-79.

⁵ Mesud Cemil, “Tanbûrî Cemil’in Hayâtı”, 85.

Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın'ın icraları geleneğe yıkıcı bir tesir ediyormuş gibi görüntü arz etse de tam tersine o geleneği yenileyici hüviyette olmuştur. Joseph A. Schumpeter ortaya koyduğu "yıkıcı yaratıcılık" fikri ile bu konuyu Kapitalizm, Sosyalizm ve Demokrasi kavramları üzerinden izah ederken⁶; Bekir Şahin Baloğlu da mûsikîdeki durumlara uyarlamış ve Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın'ın dehasını "yıkıcı yaratıcılık" kavramı ile izah etmiştir.⁷

Bu çalışmanın amacı Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın'ın icra etmiş oldukları tâhir-bûselik peşrevi üzerinden aralarındaki müzikal münasebeti anlamak ve bu münasebetin ne denli güçlü olduğunu, ayrıca varsa birbirleri arasındaki zayıflık veya farklılıklarını tespit etmektir. Dolayısıyla çalışmanın evreni tâhir-bûselik peşrevi icraları ile sınırlandırılmıştır. Evrenin belirlenmesinde bu icraların daha önce ele alınmamış olması ve her iki icracının icra karakteristiklerini açık bir şekilde anlamaya imkan vermesi etkili olmuştur. Yöntem olarak betimsel model esas alınmıştır. Mezkur icraların kaydına ulaşılmış, her bir icracının icra ettiği şekliyle yorumlama teknikleri gözetilerek notaya alınmıştır. Birbirleriyle mukayese etmek amacıyla Cemil Bey'in icrası üst dizekte, Niyazi Sayın'ın icrası alt dizekte olacak şekilde yazılmış ve ölçülere bölünerek analiz edilmiştir.

1. Tanbûrî Cemil'den Niyazi Sayın'a

Niyazi Sayın, babası Ömer Hulusi Bey'in Tanbûrî Cemil Bey'e olan hayranlığı sebebiyle çok küçük yaşlarından itibaren Tanbûrî Cemil Bey'in plaklarını dinlemiş ve kulağını o eşsiz nağmelerle doldurmuştur. Bir yandan da yaşadığı muhit itibarıyla dini mûsikîye merak salan Niyazi Sayın Mustafa Düzgünman'la tanışmış, onun ev meşklerine katılmış, meşhur "Attar Dükkanı"nda⁸ zaman geçirmiş ve nihayet yirmili yaşlarının başında ney üflemeye başlamıştır.⁹ Böylece Niyazi Sayın mûsikîde dinleyici rolünden icracı rolüne geçerek günümüz Türk mûsikîsinin seyrini değiştirecek icralarının ilk adımlarını atmış ve icralarıyla mûsikîmizde ve ney tavrında bir dönüm noktası teşkil etmiştir. Beşir Ayvazoğlu bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

"Niyazi Sayın'ın ney icrasında yeni (teknik) kalıplar ve pozisyonlarla bir dönüm noktası teşkil ettiği bu manada geleneğin kendi içinde yenilediği ortak kanaattir. Yani artık neyde bir "Niyazi Sayın öncesi" ve "Niyazi Sayın sonrası"ndan söz etmek gerekir. Perdeleri büyük bir titizlikle kullanması, nefes hâkimiyeti ve benzersiz legatosuyla mûsikî tarihimizde seçkin bir yer edinen Niyazi Sayın'ın eskilere nazaran daha esnek ve nüanslı, daha lirik, yerleşik kalıplara daha az bağımlı üslûbu

⁶ Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, (Taylor & Francis e-Library, 2003), 5-8.

⁷ Bekir Şahin Baloğlu, "Şimdiki Zamanda Geçmiş Kurmak: Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Tarafından", *Güzel Sanatlar Eğitimi, Toplum Bilimler Etkileşimi Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, (Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları, 2017), 147-158.

⁸ Bk. Ahmed Yüksel Özemer, *Üsküdar'da Bir Attar Dükkanı*, 23. basım. (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2018).

⁹ Ali Tan, *Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları*, (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008), 5

bugün bir ekolün üslûbudur, Niyazi Sayın Ekolü'nün."¹⁰

"Niyazi Sayın Ekolü" nün oluşumunda şüphesiz Tanbûrî Cemil Bey ve neyzen/ressam Halil Dikmen'in büyük tesirleri vardır. Niyazi Sayın bir yandan Tanbûrî Cemil Bey'in plaklarını dinlerken ney üflemeye başladıktan sonra da hocası Halil Dikmen'den kökleri Oskiyam'a kadar uzanan ney tavrını ve üslûbunu almıştır. Niyazi Sayın sanatında nasıl bir yol izlediğini bizzat kendisi şu sözlerle anlatır:

"Tanbûrî Cemil üstada olan sevgim ve onun elimizde olan plaklarından, oğlu Mesud Cemil'in göstermiş olduğu yoldan bilhassa istifâde etmiş olduğumu söylemeyi bir borç bilirim. Neyimde gerek hocam Halil Dikmen'in gerekse Tanbûrî Cemil'in yollarını ve sanat anlayışlarını birleştirebilmek yegâne arzum idi".¹¹

Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın'ı diğer icracılardan farklı kılan en temel özellik, kendilerinden önce yapılan müziği olduğu gibi tekrar etmeyip, geçmişten aldıkları mirasın üzerine kendi birikimlerini de koyarak yaşadıkları döneme uyarlama kabiliyetleridir. Tanbûrî Cemil Bey ile Niyazi Sayın'ın ortak yönlerinden biri de sazlarında daha önce yapılmayan fiziki yenilikler yapmış olmalarıdır ve bu yenilikler kendilerinden sonraki icracılar tarafından da kabul görmüştür. Mesela Tanbûrî Cemil Bey tanburu ilk defa bol mızraplı ve seri bir şekilde icra etmiş, farklı bir deneme olarak yay ile çalmış ve bunun neticesinde de yaylı tanbur sazını icat etmiştir. Kemençede ise o güne kadar ahenk teli olarak kullanılan yegah telini de icraya dahil ederek ses sahasını genişletmiş ve icrası zor olan ileri pozisyonları keşfederek ustalıklıca icra etmiştir. Diğer taraftan Niyazi Sayın da hem kendine has bulunduğu neydeki perde açık tekniğiyle yeni pozisyonlar üretebilmiş hem de dudak ve baş hareketleriyle neyde icrası zor olan makamları icra etmeyi mümkün kılmıştır.

2. İcraların Mukayesesi

Bu bölümde önce tâhir-bûselik peşrevi icralarına dair genel bilgiler verilmiş ardından birbirleriyle mukayese edebilmek için Cemil Bey'in icrası üst dizekte, Niyazi Sayın'ın icrası alt dizekte olacak şekilde yazılmış ve ölçülere bölünerek analiz edilmiştir.

Tanbûrî Cemil Bey'in 1912-1915 yılları arasında Orfeon Record plak firması tarafından kaydedilen Tâhir-Bûselik Peşrevi icrasına Tanbûrî Kadı Fuad Bey eşlik ederken Niyazi Sayın eseri solo olarak üflemiştir.¹²

Cemil Bey'in icrasında kemençenin âhengi bolâhenk nısfîye âhengine göre yarım ses tiz iken; Niyazi Sayın müstahsen âhenginde üflemiştir.

Cemil Bey'in kaydında peşrevin birinci ve ikinci hâneleri bir plağa, üçüncü ve dördüncü hâneleri diğer plağa kaydedilmiştir. Toplam süresi 440 saniye olan

¹⁰ Beşir Ayvazoğlu, *Ney'in Sırrı Hâlâ Hasret*, (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2002), 102.

¹¹ "Sadâ" *Niyâzi Sayın Sufî Music Of Turkish Vol.8*, (İstanbul: Mega Müzik, 2001).2.

¹² Niyazi Sayın'ın icrasına ait kesin bilgiye sahip olmamakla birlikte 1980'li yıllarda kaydedildiği düşünülmektedir. İcraların işitsel kaydına ulaşmak için bkz.

<https://youtu.be/MCcwNagleSg?si=Cev1s0Yhmb-Ueku8>
<https://youtu.be/CxI-51hzck0?si=nR-X3UbvNE7VIG4h>

kayıt, Cemil Bey'in 27 saniyelik giriş taksimi ile başlamıştır. Taksim ve anonslar hariç net süre 410 saniyedir ve icranın toplam ölçü sayısı 129'dur.

Niyazi Sayın eserin sadece Cemil Bey kaydının birinci plağına denk gelen 2 hâne ve teslimlerini icra etmiştir. Kaydın süresi 225 saniye ve toplam ölçü sayısı 56'dır.

Niyazi Sayın eseri Cemil Bey'den daha yavaş bir tempoda icra etmiştir.

TÂHİR BÛSELİK PEŞREV

Karşılaştırmalı Notasyon

MUHAMMES
Birinci Hâne

Kemânî Rızâ Efendi
(1780 - 1852)

Şekil 1. 1-2. ölçüler

Eserin ilk ölçülerini iki icracı da melodik olarak aynı şekilde icra etmiştir. Cemil Bey esere çarpma ile başlarken, Niyazi Sayın kaydırma yaparak başlamıştır. Vurgu ve dalgalandırma kullanımları da oldukça benzerdir. Farklılık olarak 2. ölçüde Cemil Bey'in sessiz çarpma ve çarpma kullandığı perdelerde Niyazi Sayın kaydırma kullanmıştır.

Şekil 2. 3-4. ölçüler

3. ölçüde Cemil Bey sıklıkla 16'lık ve 32'lik notalar kullanıp sessiz çarpmalara başvururken, Niyazi Sayın daha uzun sesler kullanmıştır. 4. ölçüde her iki icracı da çarpma ve sessiz çarpma kullanmıştır.

Şekil 3. 5-6. ölçüler

5. ölçüde iki icracının da tiz çargah perdesine kaydırma yaparak ulaşması dikkat çekicidir. 6. ölçüde ise icralar melodik olarak aynı iken bağlı çalma tercihleri

farklıdır. Ayrıca Cemil Bey sessiz çarpma kullanımlarıyla Niyazi Sayın'dan farklılaşmıştır.

Şekil 4. 7-8. ölçüler

7. ölçüde Cemil Bey'in üçleme kullanımı ve bağlı çalma tercihleri Niyazi Sayın'dan farklılaştığı noktalar olurken; 8. ölçüde tek farklılık Cemil Bey'in kesik çalış tekniğini kullandığı neva perdesinde Niyazi Sayın'ın dalgalandırma yapmış olmasıdır.

Şekil 5. 9-10. ölçüler

9 ve 10. ölçülerde göze çarpan en büyük farklılık icracıların bağlı çalma tercihleri olmuştur. Benzerlik olarak ise her iki icracının da tiz çargah perdesine muhayyer çarpması ile ulaşması ve bu perdede dalgalandırma tekniği kullanması dikkat çekmektedir.

Şekil 6. 11-12. ölçüler

11 ve 12. ölçülerde benzerliklerden çok farklılıklar ön plana çıkmaktadır. Her iki icracı da kaydırma, dalgalandırma ve çarpma unsurlarını kullansa da bunları farklı perdelere kullanmışlardır. Niyazi Sayın, Cemil Bey'den farklı olarak kesik çalış tekniğini de kullanmıştır.

Şekil 7. 13-14. ölçüler

13 ve 14. ölçülerde iki icra arasında benzerlikten ziyade farklılıklar göze çarparsa da 13. ölçüde iki icracının da aynı yerde kaydırma tekniğini kullanması önemli bir benzerliktir.

Şekil 8. 15-16. ölçüler

15 ve 16. ölçülerde Cemil Bey yorumlama tekniklerinden yalnızca bir defa çarpma kullanırken Niyazi Sayın; dalgalandırma, kaydırma ve çarpma kullanmıştır.

Şekil 9. 17-18. ölçüler

Cemil Bey 17. ölçüye tarama yaparak başlarken, Niyazi Sayın çarpma yaparak başlamıştır. Yine iki icracının da aynı perdede kaydırma yapması önemlidir. 18. ölçüde sadece iki icracının da dalgalandırma kullanmış olması ortaktır.

Şekil 10. 19-20. ölçüler

19 ve 20. ölçülerde Niyazi Sayın Cemil Bey'e nazaran daha sade melodik yapılar kullanmıştır. Cemil Bey 20. ölçünün başında muhayyer perdesinden önce ve sonra **kaydırma** yaparken Niyazi Sayın 19. ölçünün sonunda **kaydırma** tekniğini

uzun bir süreye yayarak kullanmıştır.

Şekil 11. 21-22. ölçüler

21. ölçüde Cemil Bey acem perdesini sessiz çarpmlarla bölerken Niyazi Sayın acem perdesini dalgalandırma tekniğini de kullanarak uzatmıştır. 22. ölçüde ise iki icra birbiriyle tamamen aynıdır.

Şekil 12. 23-24. ölçüler

23. ölçüde Niyazi Sayın'ın Cemil Bey'le aynı perdelerde **kaydırma** kullanması önemli bir benzerliktir. 24. ölçüde ise Cemil Bey üçleme kullanımlarına yer verirken Niyazi Sayın 8'lik notalar kullanmıştır.

Şekil 13. 25-26. ölçüler

25 ve 26. ölçülerde benzerlikten ziyade farklılıklar daha çok göze çarpmaktadır. Cemil Bey **tarama** ve **sessiz çarpmlar** kullanırken, Niyazi Sayın **çarpma** ve **kaydırma** kullanımlarıyla farklılaşmıştır.

Şekil 14. 27-28. ölçüler

27. ölçüde Niyazi Sayın üçleme ve dalgalandırma kullanarak Cemil Bey'den farklılaşırken 28. ölçüde Cemil Bey ile aynı perdelerde kaydırma ve dalgalandırma kullanmıştır.

Şekil 15. 29-30. ölçüler

29. ölçüde Niyazi Sayın acem perdesini uzun ve dalgalandırma tekniğiyle beraber kullanarak Cemil Bey'den farklılaşsa da muhayyer perdesinden önce kaydırma tekniğini kullanması önemli bir benzerliktir. 30. ölçüde ise melodik olarak Cemil Bey'den farklılaşsa da çarpma ve dalgalandırma kullanımları Cemil Bey ile benzerdir.

Şekil 16. 31-32. ölçüler

31. ölçüde iki icracının da aynı perdelerde kaydırma tekniğini kullanması önemli bir benzerliktir. 31. ölçünün sonu ve 32. ölçüde ise Niyazi Sayın'ın Cemil Bey'e göre sade icra ettiği görülmektedir.

Şekil 17. 33-34. ölçüler

33 ve 34. ölçülerde Niyazi Sayın'ın Cemil Bey'in icrasından izler taşıdığı belirgin şekilde görülmektedir. 33. ölçünün başında **çarpma** kullanarak başlayıp sonunda **dalgalandırma** tekniğini kullanması ve özellikle 34. ölçüde Cemil Bey'le aynı perdelerde **dalgalandırma** ve **kaydırma** tekniklerini kullanması önemlidir.

Şekil 18. 35-36. ölçüler

35 ve 36. ölçülerde Niyazi Sayın melodik olarak Cemil Bey'e nazaran daha

uzun sesler kullanmış olsa da 35. ölçüde Cemil Bey ile aynı perdede dalgalandırma, 36. ölçüde ise Cemil Bey ile aynı perdede çarpma kullanarak benzerlik yakalamıştır.

Şekil 19. 37-38. ölçüler

37 ve 38. ölçülerde iki icracı da herhangi bir yorumlama tekniği kullanmamıştır. Melodik olarak ise ufak farklılıklar haricinde benzer bir icra söz konusudur.

Şekil 20. 39-40. ölçüler

39 ve 40. ölçülerde icralar arasında çok net bir benzerlik görülmesi de Cemil Bey'in 39. ölçünün sonunda kaydırma tekniği ile neva perdesine düşerken, Niyazi Sayın'ın 40. ölçünün başında çarpma tekniği ile neva perdesini göstermiş olması dikkat çekicidir.

Şekil 21. 41-42. ölçüler

41 ve 42. ölçülerin genelinde benzerlikler fazla olmasa da ölçü sonlarında iki icracının da aynı yorumlama tekniklerini kullanmış olması önemlidir.

Şekil 22. 43-44. ölçüler

43. ölçüde benzerlik olarak Niyazi Sayın'ın Cemil Bey'le aynı perdelere sesiz çarpma kullanması önemlidir. 46. ölçüde ise iki icracının bağlı çalma tercihlerinin aynı olması dikkat çekmektedir.

Şekil 23. 45-46. ölçüler

45. ölçüde benzerlik olarak iki icracının da muhayyer perdesinde dalgalandırma tekniği kullandığı görülmektedir. 46. ölçüde ise Niyazi Sayın'ın Cemil Bey ile aynı perdede kaydırma tekniğini kullanmış olması önemli bir benzerliktir.

Şekil 24. 47-48. ölçüler

47 ve 48. ölçülerde genel olarak icralar benzerdir. İki icracı da 47 ve 48. ölçülerde neva perdelerinden önce çarpma yapmış ve 48. ölçünün sonunda tekniğini kullanmıştır.

Şekil 25. 49-50. ölçüler

49. ölçüde iki icracıda gerdaniye perdesinden önce neva perdesini duyurmuştur. Cemil Bey 49. ölçünün başında kaydırma tekniğini kullanırken, Niyazi Sayın ölçünün sonunda kullanmıştır. 50. ölçüde ise Cemil Bey üçlemelere yer verirken Niyazi Sayın daha uzun sesler kullanmıştır.

Şekil 26. 51-52. ölçüler

51 ve 52. ölçülerde iki icracı da dalgalandırma tekniğini birden fazla kez kullanmıştır. Niyazi Sayın'ın Cemil Bey'le aynı perdelerde dalgalandırma yapmış olması önemlidir. 52. ölçünün başında her iki icracı da kaydırma tekniğini kullanmış-

tır.

Şekil 27. 53-54. ölçüler

53. ölçüde Cemil Bey'in kaydırma tekniğini kullandığı muhayyer perdesinden önce Niyazi Sayın da kaydırma tekniğini kullanmıştır. 54. ölçünün başında ise her iki icracı da çarpma yapmıştır.

Şekil 28. 55-56. ölçüler

Eserin son ölçüleri olan 55 ve 56. ölçülerde melodik olarak iki icracı da benzer icra ederken yorumlama tekniklerinin kullanımı bakımından farklılıklar görülmektedir. 55. ölçünün başında Cemil Bey tarama yaparken Niyazi Sayın kaydırma yapmıştır. 56. ölçüde Cemil Bey düğah perdelerini uzun ve dalgalandırmalı olarak duyururken Niyazi Sayın düğah perdelerinde kesik çalış tekniğini kullanmıştır.

Tablo 1: Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Yorumlama Teknikleri Kullanma Sıklığı

YORUMLAMA TEKNİKLERİ	TANBÛRÎ CEMİL BEY	NİYAZİ SAYIN
Çarpma	22	29
Sessiz çarpma	31	5
Kaydırma (glissando)	21	28
Dalgalandırma (vibrato)	34	32
Kesik çalış (staccato)	16	24

Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın'ın analizi yapılan tâhir-bûselik peşrev icralarında en sık kullandıkları yorumlama teknikleri ve kullanım sıklıkları Tablo 1'de gösterilmiş ve dikkat çeken sonuçlar aşağıda maddeler halinde sıralanmıştır. Buna göre:

Dalgalandırma iki icracının da en sık kullandığı yorumlama tekniğidir.

Cemil Bey'in ikinci sırada en sık kullandığı teknik olan sessiz çarpma, Niyazi Sayın'ın en az kullandığı tekniktir.

İki icracı da çarpma tekniğini sıklıkla kullanmıştır.

Niyazi Sayın Cemil Bey'e göre daha sık çarpma, kaydırma ve kesik çalış kullanmış-

tır.

Tablo 2: Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın İcrasında Ortak Yönler

ORTAK YÖNLER	ÖLÇÜ NUMARASI	TOPLAM
Aynı melodik cümle	1, 2, 6, 8, 17, 22, 25, 46, 56	9
Çarpma	2, 4, 9, 12, 21, 22, 30, 33, 36, 39, 47, 48, 54	13
Sessiz çarpma	42, 43	2
Kaydırma (glissando)	5, 13, 17, 23(x2), 28, 29, 31(x2), 34, 42, 46, 52, 53	14
Dalgalandırma (vibrato)	1, 2, 14, 18, 19, 22, 28, 30, 33, 34, 35, 41, 45, 51, 52, 54	16
Kesik çalış (staccato)	48	1
Vurgu	1, 2(x2), 5, 20, 22, 31	7

Tablo 2’de mukayeseli inceleme sonucunda iki icracının tespit edilen ortak yönleri ölçü numaralarıyla beraber gösterilmiştir. Buna göre:

- İki icracı mukayese edilen 56 ölçünün sadece 9’unda aynı melodik cümleyi kullanmıştır.
- En fazla ortaklık sırasıyla *dalgalandırma*, *kaydırma* ve *çarpma* kullanımlarında görülmektedir.
- En az ortaklık sırasıyla *kesik çalış* ve *sessiz çarpma* kullanımlarında görülmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada Tanbûrî Cemil Bey ile kurduğu ünsiyet mâlum olunan Niyazi Sayın’ın hangi hususlarda Cemil Bey’den etkilendiği tâhir-bûselik peşrev icrası özelinde ortaya konmuş ve “yaratıcı yıkıcılık” kavramı bağlamında iki şahsiyetin dehasının tespiti amaçlanmıştır. İki icra mukayese edildiğinde icralar arasında benzerlikler kadar farklılıkların da ön plana çıktığı görülmektedir. Göze çarpan farklılıklar Niyazi Sayın’ın eseri çok daha yavaş bir giderle icra etmesi ve nefes payı bırakmak için kesik çalış tekniğini sıklıkla kullanması olmuştur.

Niyazi Sayın ile Tanbûrî Cemil Bey arasındaki ünsiyeti kapsamlı bir şekilde ele alan Bekir Şahin Baloğlu Niyazi Sayın’ın Cemil Bey’den duyduğu motifleri tekrar etme yoluna gittiğini ama bu motif tekrarlarını icra ettiği müziğin ana unsuru haline getirmediği tespitini yapmıştır.¹³ Çalışmamızda mukayeseli olarak yazılan nota takip edildiğinde Niyazi Sayın yalnızca birkaç yerde Cemil Bey’le birebir aynı yorumlama tekniğini kullandığı, onda da mesela Cemil Bey’le aynı yerde kaydırma yapacaksa bunun süresini veya aralığını farklılaştırarak icra ettiği görülmüştür. Bu durum Niyazi Sayın’ın kopist bir icracı olmayıp özgün bir icracı olduğunu da göstermektedir.

Niyazi Sayın’ın Tanbûrî Cemil Bey de olduğu gibi çok güçlü bir yönü de yaratıcı icra kabiliyetidir. Niyazi Sayın da Tanbûrî Cemil Bey gibi kendinden önceki ic-

¹³ bk. Baloğlu, “Şimdiki Zamanda Geçmiş Kurmak: Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Tarafından”

racılardan ve icra biçimlerinden farklılaşma cesaretini göstermiş ve öğrencilerine “*bunu herkes çalıyor, sen nasıl çalacaksın?*” diye sorarak onları da yaratıcı icraya teşvik etmiş bir sanatkârdır. Hazar Ertürk ve Aslıhan Erüzün Özel tarafından yazılan Niyazi Sayın’ın solo ve müşterek olarak icra ettiği yedi farklı Acemaşiran Peşrev kaydının analiz edilip her icrasında farklılıklar katarak icra ettiğini gösteren çalışma da Niyazi Sayın’ın yaratıcı icra kabiliyetini göstermesi açısından önemli bir örnektir.¹⁴

Niyazi Sayın ve Tanbûrî Cemil Bey Allah vergisi kabiliyetleri neticesinde ve çok çalışarak musiki sahasında hem fiziki anlamda sazlar üzerinde hem de icra anlamında ekol olmaya gidecek kadar başarılı katkılar sunmuşlardır. Nitekim bugün pek çok genç sâzende tanbur ve kemençeyi Tanbûrî Cemil Bey gibi; neyi de Niyazi Sayın gibi icra etmek arzusundadır. Bu iki isim başarılarını meşgul oldukları alanlarda işin aslını bozmadan, sürekli yenilik arayan ve farklı meşgalelerle bunu destekleyen bir anlayışa borçludurlar.

Author Contributions / Yazarların Katkısı: In the each of th conceptualization, methodology, software, investigation, writing review, editing and discussion processes, author-1 contribution rate is 51% and author-2 contribution rate is 49%. / Kavramsallaştırma, metodoloji, yazılım, araştırma, metin taslağının hazırlanması, metnin yazılması ve tartışma süreçlerinin her birinde, yazar-1 katkı oranı %51, yazar-2 katkı oranı %49’dur.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

¹⁴ Hazar Ertürk – Aslıhan Erüzün Özel, “Neyzen Sâlih Dede’nin Acemaşiran Peşrevinin Niyazi Sayın’ın İcrâ Özellikleri ile Oluşan Farklı Versiyonlarının Tespiti”, *Ahenk Müzikoloji Dergisi* 4, (2019), 55-80.

Kaynakça

- Ayvazoğlu, Beşir. *Ney'in Sırrı Hâlâ Hasret*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2002.
- Baloğlu, Bekir Şahin. "Şimdiki Zamanda Geçmiş Kurmak: Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Tarafından". *Güzel Sanatlar Eğitimi, Toplum Bilimler Etkileşimi Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. 147-158. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları, 2017.
- Bardakçı, Murat. *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986.
- Ertürk, Hazar – Özel, Aşlıhan Erüzün. "Neyzen Sâlih Dede'nin Acemaşîran Peşrevinin Niyazi Sayın'ın İcrâ Özellikleri ile Oluşan Farklı Versiyonlarının Tespiti". *Ahenk Müzikoloji Dergisi 4* (2019), 55-80.
- Mesud Cemil, *Tanbûrî Cemil'in Hayâtı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2002.
- Özemre, Ahmed Yüksel. *Üsküdar'da Bir Attar Dükkânı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 23. basım, 2018.
- "Sadâ" *Niyâzi Sayın Sufî Music Of Turkish Vol.8*, İstanbul: Mega Müzik, 2001.
- Schumpeter, Joseph A. "*Capitalism, Socialism and Democracy*". *Taylor & Francis e-Library* (2003), 5-8.
- Tan, Ali. *Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008.
- Uygun, Mehmet Nuri. *Kitâbü'l-Edvâr, Safiyyüddin Urmevi*, İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları, 2. basım, 2019.
- <https://youtu.be/MCcwNagJeSg?si=Cev1sOYhmb-Ueku8>
- <https://youtu.be/CxI-51hzck0?si=nR-X3UbvNE7VIG4h>.