

İHSAN ÖZGEN'İN ACEMKÜRDÎ KEMENÇE TAKSİMİNİN AREL NAZARİYATI BAĞLAMINDA TAHLİLİ



ANALYSIS OF İHSAN ÖZGEN'S ACEMKÜRDÎ KEMENÇE TAKSİM IN THE CONTEXT OF AREL THEORY

Cüneyt ÖBEK*

ÖZ: 20. yüzyıl Türk Müziği saz icracılığında Cemil Bey ekolünün en önemli temsilcilerinden olan İhsan Özgen, icra etmiş olduğu tanbur, viyolonsel ve kemençe sazlarını teknik ve tavır olarak en üst düzeyde icra etmiş bu tavrın gelişmesine katkı sağlayıp günümüze kadar gelmesinde önemli rol almıştır. Özgen icrasıyla hem geleneğe bağlı hem de bulunduğumuz yüzyılın uluslararası müzik gelişmelerini iyi algılayıp kendi yorumuna katarak icrasına yön veren yenilikçi bir sanatkârdır. Bu çalışmada, İhsan Özgen'in kemençe ile yapmış olduğu Acemkürdî makamındaki taksimi Arel nazariyatına göre tahlil edilip benzer ve farklı yönler ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu amaçla arşiv taraması yapılarak Özgen'in taksimine ulaşılmış ve notaya alınmaya çalışılmıştır. Notaya alınan bu taksim daha sonra Arel nazariyat kitabında bulunan Acemkürdî makamı bilgileri ile dizi, seyir özelliği, kullanılan çeşniler ve ses aralığı açısından karşılaştırmalı incelemeye tabi tutulmuştur. Bu tahlil neticesinde makamın işlenişinde farklılıklar olduğu ortaya çıkmıştır. Sonuç bölümünde yapılan mukayeseler doğrultusunda benzer ve farklı yönler somut olarak ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Taksim, Acemkürdî Makamı, İhsan Özgen, Hüseyin Sâdeddin Arel Nazariyatı

ABSTRACT: İhsan Özgen, one of the most important representatives of the Cemil Bey school in 20th century Turkish Music instrumental performance, performed the tanbur, cello and kemençe instruments at the highest level in terms of technique and attitude, and contributed to the development of this attitude and played an important role in its survival to this day. Özgen is an innovative artist who is both committed to tradition with his performance and directs his performance by perceiving the international musical developments of the current century and adding his own interpretation to them. In this study, İhsan Özgen's taksim in the Acemkürdî maqam performed with the kemenche was analyzed according to the Arel theory and similar and different aspects were tried to be revealed. For this purpose, Özgen's division was found by scanning the archives and an attempt was made to note it. This notated taksim was then subjected to a comparative examination with the Acemkürdî maqam information in the Arel theory book in terms of scale, rhythmic characteristics, used flavors and vocal range. As a result of this analysis, it was revealed that there were differences in the processing of the maqam. Similar and different aspects have been revealed concretely in line with the comparisons made in the conclusion section.

Keywords: Turkish Music, Taksim, Acemkürdî Maqam, İhsan Özgen, Arel Theory

* Dr. Öğr. Üyesi.-Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı/Elazığ- cuneytobek@hotmail.com (Orcid: 0000-0001-8917-0118)

Giriş

Farsçada kemânçe (küçük keman) sözcüğü dilimize kemençe olarak geçmiştir. Yaklaşık olarak bin yıllık bir geçmişe sahip olan ve farklı isimlerle günümüze kadar gelen kemençenin Türk Müziği sazları içerisinde önemli bir yeri vardır. Yaylı çalgılara ilk defa 8. ve 9. yüzyılda rastlanır, 10. yüzyıldan sonra ise yaylı çalgı olarak adlandırılan rebap çalgısının yaylı veya yaysız olduğu konusunda net bir bilgi yoktur (Farmer, akt: Sarı, 2012: 142). Türk ve Batı'nın eski müzik kaynaklarında kemençe olarak bilinen çalgı rebaptır ve ismi anıldığında bu çalgı kastedilir (Sarı, 2012: 148). Rebap; Türkiye, Arabistan, İran, Afganistan, Hindistan, Pakistan gibi ülkelerde çeşitli şekillerde olan mızraplı ve yaylı sazların ortak adıdır. Net olarak ortaya çıkış tarihi belli olmamakla birlikte Evliya Çelebi rebabın tarihini Süleyman Peygamber dönemine kadar götürmektedir. 10. yüzyılda rebap Fars ve Horasan halkı tarafından yaygın olarak çalınmaktaydı. Bu sazın oralardan Anadolu'ya Bahaeddin Veled ve müritlerinin göçüyle birlikte geldiği tahmin edilmektedir. Günümüzde rebap olarak bildiğimiz çalgı doğu ve batı kaynaklarında ıklığ veya kemençe olarak geçmektedir. Türk musikisinde rebap, ıklığ, kemençe, ayaklı keman ve çegane gibi sözcükler aynı çalgıyı ifade etmek için kullanılırdı (Kaya, 1998: 19-20). 17. yüzyılda yaşamış olan Evliya Çelebi kendi dönemindeki çalgılar ve çalgıcılar ile ilgili bilgileri sıralarken İstanbul'da seksen kadar kemânçe icrasının olduğundan bahseder (Aksoy, 1991: 44). Kemençe rebabın gelişmiş bir şekli olup Türk sazıdır, ayrıca eski yüzyıllarda bu saza Kemençe-i guz (Oğuz kemençesi) denmiştir (Öztuna, 1974). Kemençenin Türk müziğine ve sazlar arasına ne zaman girdiği ile alakalı kesin bilgiler olmasa da 18. yüzyılın ikinci yarısında müziğimize girdiğini kaynaklardan görmekteyiz. Osmanlı'da kemençe şekline ilk defa Kemâni Hızır Ağa'nın 1749'da yazdığı "Tefhim-ül Makamat fi Tevlid En Nagamat" adlı eserinde rastlanmaktadır. Fakat burada bahsi geçen kemençe sazı şekil itibarıyla günümüzdekinden farklıdır. Bu eserde armudi şekilde olan kemençe resminin altında Hızır Ağa "Kemâni Kıpti" ismini yazmıştır. Hızır Ağa'nın bu saza keman ismini vermesi Osmanlıcada keman teriminin tüm yaylı çalgılara verilen isim olmasındandır (Çolakoğlu, 2008: 93). 19. yüzyıla kadar kemençe sazı çoğunlukla eğlence müziği ve kahvehanelerde çalınan köçekçe, tavşanca ve oyun havalarında kullanılarak kaba saz takımında yer almıştır. Kemençe sazı Türk Müziğinde Klâsik kemençe, Akdeniz kemençesi, Armudi kemençe, Fasıl kemençesi, İstanbul kemençesi ve Tırnak kemençesi olarak farklı isimlerle kullanılmaktadır (Sarı, 2012: 151). Aynı yüzyılın sonlarına doğru kemençeci Vasilâki kemençeyi sadece eğlence müziğinde kullanıldığı kalıbı anlayışı içerisinde çıkararak ince saz takımına sokmuştur. Tanburi Cemil Bey bu saza yeni bir icra anlayışı getirerek fasıl topluluklarının en önemli sazlarından biri haline getirmiştir. Vasilâki'den önce herhangi bir kemençe icracısının kaydına kayıtlarda rastlanmamaktadır. Fakat kaynaklarda Türk Müziğinin ilk kemençe icracısının Tahir Ağa olduğu görülmektedir (Aksoy, 1991: 43).

Günümüze kadar kemençe sazı Cemil Bey'in icrası ışığında birçok sanatkâr tarafından gelişimini sürdürerek gelmiştir.

Türk Müziğinin nesilden nesile aktarılışında ve öğretiminde önemli bir etken olan tavrı kavramı musikinin ayrılmaz öğelerindendir. Her sanatkârın kendine özgü bir icra tavrı vardır ve içlerinden bazıları kendi tavrıyla diğer icracıları etkileyerek onlara bir anlamda rehber olmuşlardır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İhsan Özgen (1942-2021) kemençe icrasıyla kendi dönemindeki ve sonra gelen kemençe icracılarını etkileyerek onlara yol gösteren ustalardandır. Özgen, Cemil Bey'in eşsiz teknik ve tavrını dinlediği plaklarından özümseyip bunu kendine has yeni bir anlayışla ortaya koyarak kendi ekolünü oluşturmuştur (Öbek, 2022: 1).

İhsan Özgen

22 Kasım 1942 Şanlıurfa doğumlu olup müzisyen bir aile ortamı içerisinde çocukluk dönemini geçirmiştir. Ortaokul ve lise yıllarında notayı ve nazari bilgileri edinmiştir. Daha sonraları radyodan dinlemiş olduğu Haluk Recai'nin kemençe taksimlerinden etkilenip kemençeye yönelerek ilk kemençe derslerini ilkokul öğretmeni olan Enver Sarp'tan almıştır. 1970 yılında Ankara radyosu sınavlarını kazanıp burada kemençe sanatçısı olarak başlamıştır. Daha sonra İstanbul radyosu ve İstanbul Teknik Üniversitesinde sanat hayatını sürdürmüştür. Özgen kemençe sazının yanı sıra tanbur, Lavta ve viyolonsel sazlarını da üst seviyede icra etmiştir. Resim sanatına da ilgi duymuş olan Özgen'in "Avludaki Ses" ve "Sanatı Yaşamak" isimli kitapları yazarlık yönünü de ortaya çıkarmıştır. Musiki hayatında yaşadığı dönemin usta müzisyenleri ile (Necdet Yaşar, Cinuçen Tanrıkorur, Niyazi Sayın, Mutlu Torun, Aka Gündüz Kutbay, Alâeddin Yavaşca, Erol Deran, Bekir Sıtkı Sezgin gibi) pek çok konsere katılmıştır. Ayrıca sanatçı radyoda çeşitli programlara katılmış çeşitli albümlerde solo icracı ve eşlikçi olarak yer almıştır. Özgen yaşamı boyunca sanat anlayışını dar bir çevrede bırakmayıp farklı tarzdaki müzik topluluklarını (Bosphorus ve Anatolia gibi) kurarak yurt içinde ve yurt dışında sayısız etkinliklere katılmıştır. Özgen'in Özellikle Cemil Bey'in eşsiz sanat kaynağından beslenip hem geleneğin izinde hem de yeniliklere ufku açık bir sanatkâr olduğu icralarında görülmektedir.

Özgen'in her bir icrası ustalığının göstergesi olup bilhassa taksimlerdeki eşsiz müzikalitesi onun sanat anlayışını belirgin olarak ortaya koymaktadır.

Müzikte Taksim

Ekrem Karadeniz'e göre taksim; Makam seyirlerine pek vakıf usta sanatkârların güfte ve usule bağlı olmadan o anda hazırlıksız bir şekilde icra ettikleri bestelerdir. Eser icraları başlamadan önce dinleyicilerin kulaklarını icrası yapılacak makamın seyrine alıştırmak sebebi ile yapılmaktadır. Fasıllarda da icra edildiği gibi eğer bir makamdan başka bir makama geçilecekse arada bir taksim yapılması adet olmuştur. Taksimın ayrıca okuyucu tarafından bir güftenin usulsüz bir şekilde terennümü suretiyle ve saz olmadan yapılması da vardır, bu sözlü eser olarak adlandırılabilir. Bu

taksimlerde okunan güftelere gazel adı verilir. Taksim sanatkârın icra sırasındaki ruh hali ve fikir gücünün genişliği ile alakalı olan bir sanat eseridir (Karadeniz, 1965: 158-159).

Sanatçının sanattaki marifetlerini ortaya koyan, birbiriyle yakın veya uzak değişik makamları, yerinde veya transpoze (Şed) yani olması gereken gerçek perdeler yerine başka perdelerde uyumlu biçimde göstermesi ve icra esnasında makamlar arasında ustalıkla taksimat yapmasından doğan sanat gösterisidir (Yavaşca, 2002: 105). İcracının içinde hissettiklerini, müzikteki bilgi ve hünerlerini birleştirerek meydana getirdiği içsel kompozisyonunu bir disiplin çerçevesinde sesli olarak özgürce sergileyebilmesidir. Bir başka deyişle, irticalen ve usul kullanmadan melodiler istifi aracılığıyla yapılan bir bakıma ritimli beste yorumculuğudur. Bununla birlikte bir anlatım ve ifade sanatıdır (Deran, 2017: 10).

Hüseyin Sâdeddin Arel'e göre Acemkürdî Makamı

Türk müziği nazariyatı ve ses sistemi 20. yüzyılda Arel'in ortaya koyduğu nazari tanımlarla yaygınlaşmıştır. Bu nazari anlayışa göre **Acemkürdî makamı tarifi şöyledir:** Dügâh perdesinde duran mürekkep makamlardan bir zümre vardır ki asıl (Acem) makamın sonuna Kürdî makamının eklenmesiyle meydana gelen makamlar zümresidir. Bunlardan sonuna Kürdî makamının ilavesiyle mürekkepleşen veya mürekkepliği artan başlıca makamlardan biri Acem-Kürdî makamıdır. Bu makamın mahiyetini ve seyrini şöyle anlatmak yeterlidir: Asıl (Acem) makamın dizisine kürdî dizisi eklenip notası yazılırken donanıma asıl makamın işaretleri konularak diğer perde değişiklikleri lâhin içerisinde yapılır. Seyrine gelince, ilk olarak asıl makamın dizisinde gezinilir, sonra Kürdî dizisine geçilip dügâh perdesinde karar edilir. Arada farklı geçici geçkiler yapılmasına engel yoktur (akt. Akdoğu, 1991: 264-265). Arel'e göre Acem makamı: Acem perdesindeki çargâh makamı dizisinden bir beşlinin Beyatî makamına eklenmesiyle hasıl olmuştur. İnicidir. Notası yazılırken donanıma, Beyatî makamındaki gibi "sı" koma bemolü konulur ve diğer perde değişiklikleri lâhin içinde yapılır.

Acem makamını terkip eden sesler



Kürdî Makamı Dizisini oluşturan sesler



Acem makamının seyri:

Ya Beyatî makamı ile yahut acem perdesindeki çargâh makamının beşlisi ile başlanılarak bunda gezinildikten sonra ötekine gidilir ve Beyatî

makamı ile karar verilir. Arada başka geçici geçkiler yapılmasına mâni yoktur (Akt. Akdoğu, 1991, s. 232).

Görüldüğü üzere Arel'in tarifine göre **Acemkürdî makamı**, acem makamının sonuna kürdî makamı dizisinin eklenmesinden oluşmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, Türk Müziği saz icracılığında önemli bir isim olan İhsan Özgen'in Acemkürdî taksimindeki makam anlayışını ortaya koymak ve Arel nazariyatı ile mukayese ederek benzer ve farklı yönlerini tespit etmek amaçlanmıştır.

Problem Durumu

Çalışmanın problem cümlesi; İhsan Özgen'in kemençe ile yapmış olduğu Acemkürdî taksimindeki makam anlayışı nasıldır? Şeklinde belirlenmiştir.

Alt problem olarak ise; İhsan Özgen'in Acemkürdî taksimindeki makam anlayışı Arel'in Acemkürdî makamı nazariyatı ile karşılaştırıldığında benzer veya farklı özellikler nelerdir? Şeklinde dir.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada, İhsan Özgen'in taksim kaydına kaynak tarama yöntemi ile ulaşılmıştır. Bu taksim kaydı en ufak ayrıntısına kadar dinlenip notaya alınmaya çalışılmıştır. Daha sonra notaya alınan taksim Finale nota yazım programına aktarılmıştır. Onur Akdoğu'nun hazırlamış olduğu Hüseyin Sâdeddin Arel'in "Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri" kitabında açıkladığı Acemkürdî makamına ait bilgiler esas alınarak elde edilen bulgular mukayese edilmiş ve sonuçlara yer verilmiştir.

Evren Ve Örneklem

Çalışma, İhsan Özgen'in klasik kemençe ile icra ettiği Acemkürdî taksimi ve Onur Akdoğu'nun hazırladığı Hüseyin Sâdeddin Arel'in "Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri" kitabındaki Acemkürdî makamı anlatımıyla sınırlıdır.

Bulgular

Acemkürdî Taksim
İhsan Özgen Kemeñçe ile

1 vib. mf

2

3 Ağrılarak vib.

4 vib.

5 vib.

6 vib.

7

8 vib. mf pizz.

9 vib.

10

11 vib. pizz.

12

13 vib.

14 pizz.

15 vib.

16 f vib.

17

18 vib.

19 vib.

20

21 vib.

1 mf vib.

2

3 Ağrılı olarak vib.

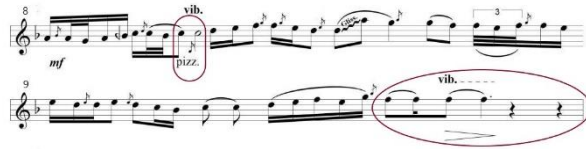
4 vib.

Özgen taksime yukarıda görüldüğü gibi nevâ (Re) perdesiyle başlayıp muhayyer (Tizdeki La) perdesine ulaşır burada uzun kalışlar yapmış, ardından çargâhta (Do) çargâh ve nevâda buselik çeşnilerini duyurup 3. dizeğin sonunda acemkürdî makamının birinci mertebe güçlü perdesi olan acem (Tizdeki Fa) perdesini vurguluyor, 4. dizeğin sonunda ise hüseyinî

(Tizdeki Mi) perdesinde uzun ve soluklu bir kalış yaparak bu perdeyi adeta makamın güçlü bir perdesiymiş gibi vurgulayarak hissettiriyor.



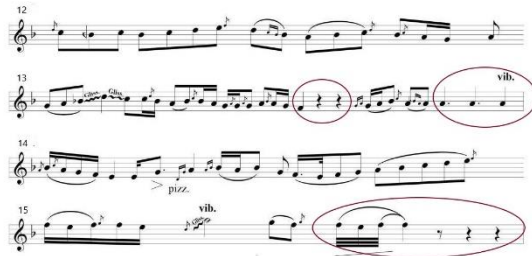
5. dizekte yine nevâ perdesiyle başlayıp ve nevâda bûselik çeşnisi göstermiş, ardından gerdaniye (Tizdeki Sol) perdesine ulaşip bu perdeyi güçlendiriyor, 6. dizeğin sonuna doğru çargâhta hicaz çeşnisini duyurmuş, son dizekte ise kürdî çeşnisini gösterip çıkıcı bir seyir izleyerek acemaşiran (Pestteki Fa) perdesi üzerinde çargâh çeşnisini duyurup acemaşiran perdesinde uzun kalış yaptığı görülüyor.



8. dizekte rast çeşnisini duyurarak çargâh perdesinde ısrarla kalış yapmış, ardından çargâhta çargâh çeşnilerini duyurarak sonrasında acem perdesine ulaşip burada uzun kalış yapıyor.



10. dizeğe Özgen muhayyer perdesiyle başlayıp burada çargâh çeşnisine devam ediyor, 11. dizekte ise çargâh çeşnisini tekrar işleyip çargâh perdesinde uzunca bir kalış yapıyor.

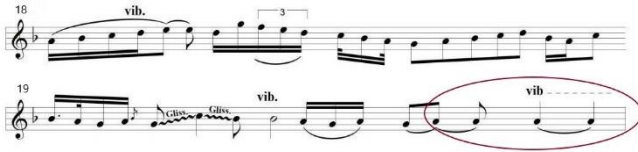


12. dizekte yerinde uşşak çeşnisi gösteriliyor, sonra kürdî çeşnisi duyurulup çıkıcı bir seyirle acemaşiran perdesine gelerek burada kalış yapmış ve bu perde üzerinde bir çargâh çeşnisi duyuluyor. Sonrasında makamın karar perdesi olan düğâha ulaşip bu perdeyi ısrarla duyurmuş, 14. ve 15. dizekte ise acemaşiran makamı dizisini (acemaşiranda çargâh ve

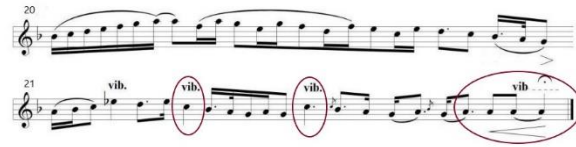
çargâhta çargâh) duyurup acem perdesinde uzun kalış yaptığı görülmektedir.



16. dizек acem perdesiyle başlıyor ve sonrasında nevâ perdesi üzerinde buselik çeşnisi duyuluyor, 17. dizekte ise nevâ perdesinde kürdî çeşnisi duyurup sonrasında ise yerinde kürdî çeşnisi gösterip düğâh (La) perdesinde kalış yapıyor.



18. ve 19. dizekte Özgen artık taksim sonuna yaklaşıldığı hissi uyandırmış ve sık sık yerinde kürdî çeşnilerini tekrarladığı görülmüyor. Fakat buradaki kürdî çeşnilerinde nevâ perdesini değil çargâh perdesini vurguladığı da göze çarpmaktadır. Sonunda makamın kararı olan düğâh perdesinde uzun kalış yapıyor.



20. dizekte kürdî makamı dizisi (nevâda buselik ve düğâhta kürdî) göstermiş, 21. dizekte rastta bûselik çeşnisi ve yerinde kürdî çeşnileriyle karar perdesi olan düğâh perdesine doğru gidip taksim bittiği görülmektedir. Yine buradaki kürdî çeşnilerinde çargâh perdesini sıkça vurguladığı ve bu perdede uzun kalışlar yaptığı tespitler arasındadır.

Tartışma

Hüseyin Saadettin Arel'in Acemkürdî makamı tarifiyle İhsan Özgen'in Acemkürdî makamı kemençe taksimindeki makamı işleyişi karşılaştırıldığında bazı farkların ortaya çıktığı görülmektedir. Arel'in acemkürdî makam tarifindeki acem makamı dizisi sonuna kürdî makamı dizisinin eklenmesiyle oluşur anlayışı Özgen'in taksimindeki acemkürdî makamı anlayışıyla tamamen örtüşmediği, Özgen'in taksimde daha geniş bir perspektifle bu makamı ele aldığı, özellikle farklı perdeleri vurgulayıp buralarda uzun kalışlarla birbirine uzak ve yakın geçkiler seslendirdiği görülerek bu makamı acem makamına kürdî dizisi eklenmesi anlayışıyla beraber daha geniş bir çerçevede değerlendirdiği görülmektedir. Taksim notası incelendiğinde Arel'in makam tarifindeki "acem makamı dizilerine kürdî dizisi eklenmesi, seyre ya beyâtî ya da acemde çargâh dizisi ile

başlanarak burada gezindikten sonra ötekine geçilir (kürdî dizisi)” tarifinin aksine Özgen tam olarak taksime böyle bir anlayışla başlamadığı görülmektedir. Tüm bunlardan hareketle detaylı olarak aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Sonuç

- İhsan Özgen’in makam ve perde anlayışına bakıldığında, Acemkürdî taksimi icrası Arel nazariyatı ile karşılaştırıldığında bazı ses ve makam özelliklerin örtüştüğü fakat tarif edilen makamdaki çoğu özelliğin Özgen tarafından farklı bir nazari anlayışta işlendiği icrada görülmektedir. Özgen, Hüseyinî, Çargâh ve Gerdaniye perdelerinde uzun kalışlarla bu perdeleri vurguladığı görülmektedir. Özellikle acemkürdî makamının ikinci merteye güçlü perdesi olan Nevâ perdesini icrasında çok az duyurmuş Çargâh perdesini sıkça vurgulayıp bu perdede kalışlar yaptığı gözlenmiştir.
- Ses aralığı bakımından incelendiğinde, Özgen bu taksimde hüseyinîaşiran perdesi ile muhayyer perdesi aralığında bir icra sergilediği görülmüyor. Arel makam tarifinde makamın genişlemesi ile ilgili olarak acem perdesi civarında çargâh beşlisi ile bir genişlemenin olduğu görülmektedir, fakat bu taksimde tiz bölgelerde böyle bir genişleme olmayıp daha çok durak perdesi altına genişlemelerin yapıldığı görülmüştür.
- Seyir açısından bakıldığında, Özgen taksimine makamın alışıl原因emiş seyrine uygun olarak başlayıp burada çargâhta çargâh ve nevâda büselik çeşnilerini duyurduğu görülmektedir. Daha sonra ise çargâhta hicaz çeşnisini görüp sık sık acemaşiran makamı dizisini oluşturan acemaşiranda çargâh ve çargâhta çargâh çeşnilerini görmekteyiz. Bu durum alışıl原因emiş acemkürdî makamı seyir tarifinden ayrılmaktadır. Özgen acemkürdî taksiminde adeta acemaşiran makamını temel alıp icrasını bu çerçeve üzerinde genişlettiği göze çarpmaktadır. Karara gidişlerde makamın tarifine uygun olarak kürdî çeşnilerini kullandığı ve düğâh perdesinde kalışlar yaptığı görülmektedir. Fakat burada kullanmış olduğu düğâhta kürdî çeşnilerinde sürekli olarak çargâh perdesini vurgulaması da önemli tespitler arasındadır.

Bu tespitler sonucunda İhsan Özgen’in acemkürdî taksim icrasında Arel makam tarifine kıyasla daha geniş ve farklı bir makam anlayışla bu makamı icrasına yansıttığı görülmüştür. Özgen’in ve diğer saz ustalarının taksim kayıtlarının notaya alınıp nazariyat açısından incelenmesinin Türk Müziği kemençe icracılarının icrasının gelişmesine katkı sağladığı gibi Türk Müziği nazariyat konusunda literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Akdoğu, O. (1991). *Türk musikisi nazariyat dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Aksoy, B. (1991). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlıda musiki*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Çolakoğlu, G. (2008). *Anadolu'dan Balkanlara armûdi biçimdeki kemençeler*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Deran, E. (2017). *Makamdan makama geçki örnekleri*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Karadeniz, M. E. (1965). *Türk musikisinin nazariye ve esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Öbek, C. (2022). *İhsan Özgen'in kemençe taksimlerinin incelenmesi ve yeni icralarda kullanılması*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Kaya, R. (1998). *Dünden bugüne rebab ve yeniden ele alınması*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öztuna, Y. (1974). *Türk musikisi ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sarı, A. (2012). *Türk müziği çalgıları*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk mûsikisinde kompozisyon ve beste biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.

Extended Summary

İhsan Özgen, one of the most important representatives of the Cemil Bey school in 20th-century Turkish instrumental performance, played the tanbur, cello, and kemençe at the highest level in terms of technique and style, contributing significantly to the development of this style and playing an important role in its continuation to the present day. This study analyzes İhsan Özgen's taksim (improvisation) in the Acemkürdî mode on the kemençe according to Arel's theory, attempting to highlight similarities and differences. The study seeks to answer the questions of whether İhsan Özgen's understanding of the mode in the taksim coincides with Arel's theory and what his own understanding of taksim is. To this end, an archive and literature search was conducted to find Özgen's Acemkürdî taksim, and an attempt was made to transcribe it into musical notation. This taksim, transcribed into musical notation, was then subjected to a comparative analysis in terms of scale, melodic characteristics, embellishments, and intervals, using information on the Acemkürdî mode found in Arel's music theory book. While academic studies have previously examined various taksims by Özgen, the Acemkürdî kemençe taksim has not been analyzed. Furthermore, this study provides a more detailed analysis of the taksim compared to other works. It differs from other studies in all these aspects. First, the Acemkürdî taksim, meticulously listened to repeatedly, was transcribed into musical notation down to each musical detail. All musical techniques were written on the notation, and the final version was transferred to a music notation program. Detailed analyses, measure by measure, were then performed on this transferred notation, and all the ornamentation techniques used by Özgen in the taksim were explained. This detailed study of Özgen's kemençe taksims is expected to contribute to students and the academic community who wish to conduct detailed studies on the taksims of important instrumentalists of Turkish music, and to shed light on this subject for those who wish to work in this field. Thus, by concretely revealing the performance style characteristics of master artists in Turkish music who have not yet been academically studied, this gap in the literature will be filled. The study is limited to İhsan Özgen's Acemkürdî taksim performed on the classical kemençe and Onur Akdoğu's explanation of the Acemkürdî makam in Hüseyin Sâdeddin Arel's book "Lessons in Turkish Music Theory". When the Acemkürdî taksim is

examined, some differences emerge when comparing Hüseyin Saadettin Arel's description of the Acemkürdî makam with İhsan Özgen's treatment of the makam in the Acemkürdî makam kemeñçe taksim. Arel's definition of the Acemkürdî maqam, which states that it is formed by adding the Kürdî maqam scale to the end of the Acem maqam scale, does not entirely coincide with Özgen's understanding of the Acemkürdî maqam in his taksim. It is evident that Özgen approaches this maqam from a broader perspective in his taksim, particularly emphasizing different pitches and using long pauses to create transitions between distant and close notes. This suggests that he evaluates the maqam within a broader framework, considering it as the addition of the Kürdî scale to the Acem maqam. An examination of the taksim notation reveals that, contrary to Arel's definition of the maqam as "adding the Kürdî scale to the Acem maqam scales, beginning with either the Beyatî or the Çargâh scale in Acem, then moving on to the next (Kürdî scale)," Özgen does not begin his taksim with exactly this understanding. In conclusion, when examining İhsan Özgen's understanding of makam and pitch, and comparing his performance of the Acemkürdî taksim with Arel's theory, it is observed that while some vocal and modal characteristics overlap, most features of the described makam are treated by Özgen with a different theoretical understanding. Özgen emphasizes the Hüseyinî, Çargâh, and Gerdaniye pitches with long pauses. In particular, he rarely makes the Nevâ pitch, the second-degree strong pitch of the Acemkürdî makam, heard, while frequently emphasizing the Çargâh pitch and making pauses on it. Examining the range, Özgen's performance in this taksim falls within the range of the Hüseyinîaşiran and Muhayyer pitches. Arel's description of the makam indicates an expansion around the Acem pitch with the Çargâh pentachord; however, in this taksim, such an expansion is absent in the high registers, and expansions are more concentrated below the tonic pitch. From a melodic perspective, Özgen begins his taksim in accordance with the usual progression of the makam, revealing the Çargâh and Nevâ notes with Bûselik flavors. Later, we see the Hicaz flavor in the Çargâh, and frequently the Çargâh and Çargâh flavors in the Acemaşiran makam scale. This deviates from the usual description of the Acemkürdî makam progression. It is noticeable that Özgen, in his Acemkürdî taksim, essentially bases his performance on the Acemaşiran makam and expands his performance within this framework. In the progression towards the resolution, he uses the Kürdî flavors in accordance with the makam's description and remains on the Dügâh note.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Finansman/Funding: Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır. / *No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/Use of GenAI: Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır. / *GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır. / *There is no statement of support or gratitude.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/Aauthor's Note: Makale Cüneyt Öbek tarafından 2022'de hazırlanan "İhsan Özgen'in Kemeñçe Taksimlerinin İncelenmesi ve Yeni İcralarda Kullanılması" adlı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir. / *The article was derived from the doctoral thesis (Proficiency in Art) titled 'Analysis of İhsan Özgen's Kemeñçe Improvisations and Their Use in New Performances,' prepared by Cüneyt Öbek in 2022.*

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*