

Başvuru Tarihi: 05.12.2024 / Kabul Tarihi: 09.01.2025 / Özgün Makale

TANBURI CEMİL BEY'İN ISFAHAN VİYOLONSEL TAKSİMİNİN İCRA VE MAKAM ANALİZİ

Dilek YÜZLÜER¹

Murat Salim TOKAÇ²

ÖZ

Tanburi Cemil Bey, saz icrasındaki teknik kapasitesi ve kendine has tavrıyla Türk musikisinde kendinden sonraki nesillere ilham vermiş önemli bir virtüözdür. Taksimlerinin her biri bir eser niteliği taşımaktadır. Melodi üretme kapasitesi oldukça yüksektir. Taksim esnasında ustaca yaptığı geçkiler ve kullandığı teknikler ile hem enstrümanındaki virtüözlüğünü ortaya koymuş, hem de kendisinden sonra gelen icracılar için eğitici bir örnek olmuştur. Bu çalışmada viyolonsel eğitiminde Türk musikisine uygun metot ve formasyon eksikliği olması ve viyolonsel icracılarının taksim anlayışına katkı sağlamak amacıyla Tanburi Cemil Bey'in günümüzde az icra edilen ısfahan makamındaki taksimi incelenmiştir. TRT arşivinden alınan İsfahan taksim kaydı, dinleyerek notaya alınmıştır. Kullanılan tüm süslemeler, yay teknikleri, nüans ve ritim analizleri nota üzerine eklenmiş, icracılar için faydalı olacak şekilde açıklamalı olarak çalışmaya dahil edilmiştir. Form, süsleme ve yay teknikleri, makam ve icra açısından analiz yapılırken, Prof. Mutlu Torun'un analiz tekniğinden faydalanılmıştır. Konu ile ilgili tablo, istatistik veriler ve icra-makam analizleri konusunda kişisel verilere yer verilmiştir. Tanburi Cemil Bey'in biyografisi, sanatçı kişiliği ve ısfahan makamının tarihsel süreç içindeki anlatımı ile ilgili kitap, makale ve tez çalışmalarından faydalanılmıştır. Tanburi Cemil Bey'in ısfahan taksimindeki melodi zenginliği, sağ-sol el teknik kullanım kapasitesi, süsleme ve yay tekniklerini ustaca kullanımı ve makamı nazari şekilde anlatır gibi bir kompozisyon ile işlemesi, taksim anlayışındaki üstün kabiliyetini ortaya koymaktadır. İsfahan taksimin analizi, viyolonsel icracılarının yanı sıra tüm enstrüman icracıları açısından teknik ve makam anlayışı olarak kendilerini geliştirebilmeleri için yol gösterici bir kaynak olarak düşünülmektedir.

Anahtar sözcükler: Tanburi Cemil Bey, Viyolonsel, Taksim, Analiz.

¹ Dilek Yüzlüer, Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, Türk Musikisi Sanatta Yeterlik Programı,

E-mail: dilekyuzluer@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0003-8634

² Prof. Dr., Haliç Üniversitesi Türk Musikisi Anasanat Dalı,

E-mail: muratstokac@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3688-4314

ANALYSIS OF PERFORMANCE AND MAQAM IN TANBURI CEMIL BEY'S ISFAHAN CELLO TAQSİM

ABSTRACT

Tanburi Cemil Bey is an important virtuoso who has inspired the next generations in Turkish music with his technical capacity in instrument performance and his unique style. Each of his taqsims is a work. Its capacity to produce melody is quite high. With the masterful transitions he made and the techniques he used during taqsim, he both revealed his virtuosity on his enstrüment and became an educational example for the performers who came after him. In this study, in order to contribute to the understanding of taksim of cello performers and the lack of methods and formation suitable for Turkish music in cello education, Tanburi Cemil Bey's taksim in Isfahan maqam, which is rarely performed today, was examined. The Isfahan taksim recording, taken from the TRT archive, was notated by listening. All the ornaments used, bow techniques, nuance and rhythm analysis were added to the note and included in the study in a way that would be useful for the performers. While analyzing in terms of form, ornament and bow techniques, authority and performance, Prof. Mutlu Torun's analysis technique was used. Personal data on tables, statistical data and executive maqam analyzes related to the subject are included. Books, articles and thesis studies on the biography of Tanburi Cemil Bey, the personality of the artist and the narration of the Isfahan maqam in the historical process were used. Tanburi Cemil Bey's richness of melody in ısfahan taksim, his capacity fort he use of right- left hand techniques, his skillful use of ornament and bow techniques and his treatment of the maqam with a composition as if describing the maqam in a theoretical way reveal his superior ability in the understanding of taqsim. The analysis of the ısfahan taqsim is considered as a guiding source for çello performers as well as all instrument performers to improve themselves in terms of technique and understanding of maqam.

Keywords: Tanburi Cemil Bey, Cello, Taqsim, Analysis.

1. Giriş

Viyolonsel enstrümanının tarihçesi Avrupa’da kullanılan diğer yaylı sazlar gibi (keman, viyola, viyolonsel, konrtbas) 15. yüzyıla dayanmaktadır. Tarihte “viyola de gamba” olarak bilinen ve viyolonsel gibi bacak arasında ve yay ile çalınan bir enstrümandan ilham alınarak yapılmıştır. Günümüzdeki şekline benzeyen ilk enstrüman, lutiyer Andrea Amati tarafından yapılmıştır. Amati, bu enstrümana kendi adını vermiştir. Daha sonra gelen lutiyerlerden Stradivarius ve Montagna da bugün bilinen şekliyle viyolonseller yapmışlardır. Viyolonsel, 1707 yılında Antonio Stradivari tarafından yapılan enstrümanlar ile bugünkü ebatlarına kavuşmuştur. İlk zamanlarda bas ses ihtiyacını karşılamak için kullanılan viyolonsel, üç telli olarak kullanılmaktaydı. 17. Yüzyılda dördüncü tel eklenerek keman akord sistemine göre do-sol-re-la şeklinde geliştirilmiştir. Gövde büyüklüğünden dolayı geniş ve dolgun ses vermektedir (Çetik, 2024, s.212).

Solo olarak ve orkestralarda konrtbas ile birlikte bas partisi seslendirmek için kullanılan viyolonsel, 20. yüzyılda Türk musikisinde de kullanılmaya başlanmıştır. 19. Yüzyılda II. Mahmud döneminde Muzıka-yı Humâyun’un kurulmasıyla Osmanlı sarayına girmiştir. Muzıka-yı Humâyun, bando dışında zamanla koro ve orkestra yapılanmasını içeren bir kuruma dönüştükten sonra kurulan Türk musikisi bölümü, fasıl heyeti ile ser müezzinlerin oluşturduğu iki ayrı guruba ayrıldı. Musiki bilen müezzinler fasıl heyetinde ser müezzinlik ve hanendelik yaparlardı. Fasıl takımı da geleneksel musiki icrasının yapıldığı “Fasl-ı Atik” ve geleneksel sazların yanında flüt, mandolin, keman, viyolonsel, kitara, darbuka, kastanyet, zil gibi müzik aletlerinin dahil olduğu bir topluluk olan “Fasl-ı Cedid” olmak üzere iki bölüme ayrıldı. Bu dönemde Fasl-ı cedid topluluğunda Kanuni Hacı Arif Bey’in oğlu olan viyolonselist Cemil Arif Bey bulunmaktaydı (Gazimihal, 2019, s.136).

Türk musikisinin viyolonsel enstrümanı ile tanışması Tanburi Cemil Bey sayesinde olmuştur. Türk musiki tarihinin en büyük virtüözü olarak bilinen Tanburi Cemil Bey, İstanbul’da Molla Gürânî semtinde dünyaya geldi. Üç yaşında babasını kaybetti. Amcası Refik Beyin himayesinde ilkokulu bitirdi. Evlerinde bulunan diğer gençlere dil öğretmeye gelen Monsieur Gregoire ve Monsieur Maurice’den Fransızca öğrendi. On yaşında keman ve kanun çalmaya başladı. Sonrasında tanbur sazına ilgi duymaya başladı. Ağabeyi Ahmet Bey’den Türk musikisi makamlarını öğrendi. Amca oğlu Mahmud Bey’in keman öğretmeninden Batı notasını ve Hamparsum notasını öğrendi. Cemil Bey’in amca oğlu Mahmud Bey Suriye’ye kaymakam atanınca annesinin yanına Taş Kasap’a

dönerek rüştiyeyi bitirdi. Sazende olarak tanınmaya başladığı o yıllarda Tanburi Ali Efendi ile tanıştı. Tanburi Ali Efendi'nin kendisinden daha iyi tanbur çaldığını söylemesi üzerine İstanbul'da şöhreti yayılmaya başladı. On sekiz yaşında kendisini emsalsiz bir sazende olarak kabul ettirmeye başladı. Yirmili yaşlarında kemençe, viyolonsel ve lavta gibi sazları da icra ederek bir virtüöz olarak adını duyurmaya başladı. Tanbur sazını ilk defa keman ve kemençe yayı ile icra etti. Tanburi Cemil Bey'in ünü o kadar yayılmıştı ki II. Abdülhamid kendisini kemençe ve tanbur çalması için huzuruna davet etti. Cemil Bey'in icrasından etkilenen Abdülhamid kendisine üç yüz altın atıyye³ ve ikinci rütbe mecidî nişanı hediye etti. Çalışmış olduğu "Hariciye Nezâreti⁴ Umur-ı Şehbenderiyye (konsolosluklar) Dairesi Başkâtipliği"ne atadı. Daha sonra kendi isteğiyle bu görevinden ayrıldı (Öztuna, 1969, s.126-127). Tanburi Cemil Bey'in 1914 yılında I. Dünya savaşı başladığı zamanlarda askeri muayeneye çağrıldığında akciğer veremi olduğu tespit edildi. 28 Temmuz 1916'da gece yarısı hayatını kaybeden Tanburi Cemil Bey Merkez Efendi mezarlığında toprağa verildi (Özalp, 2000, s.140).

Cemil Bey'in peşrev ve saz semaileri melodi zenginliği ile olağanüstü güzelliكتedir. Türk musikisinin en güzel eserleri arasında olan ve klasik üslup ile bestelediği eserleri, şedaraban saz semaisi, ferahfeza saz semaisi, mahur peşrevi, muhayyer saz semaisi, hicazkâr peşrevi ve saz semaisi, sûz-i dilâra saz semaisi, muhayyer ve hicazkâr peşrevi, kürdili hicazkâr peşrevi, neva peşrevi, ısfahan peşrevi, nihavend longa, hüseyini oyun havası, nikriz zeybek, iki ninnidir. Cemil Bey şarkı formunda on altı eser bestelemiştir. Cemil Bey, Batı Musikisi ile Türk Musikisini karşılaştırdığı "Rehber- i Musiki" adlı bir nazariyat kitabı da yazmıştır. 1919 yılında Tanburi Cemil Bey'in eserlerinden oluşan külliyyat Kemal Emin Bara tarafından hazırlanmış, Onnik Zadoryan tarafından yayınlanmıştır. Yirmi sekiz sayfalık bu külliyyat, 1928 yılında Mesud Cemil Bey tarafından kırk sayfa olarak yayınlanmıştır (Aksüt, 1993, s. 251). Fahri Kopuz bir mektubunda Tanburi Cemil Bey'in fasıllarda viyolonsel icra ettiğini, büyük bir ustalıkla yaptığı ara taksimleriyle orada bulunanları mest ettiğini ifade etmiştir (Cemil, 2021, s.162).

Tanburi Cemil Bey'in günümüze ulaşan viyolonselle yapmış olduğu taksimleri bestenigâr, ferahnâk, hüseyini, hüzzam, muhayyer, mahur, ısfahan, rast ve uşşak makamlarındadır. Cemil Bey'in Orfeon Record kayıtları 1912- 1914 yılları arasında gerçekleştirilmiştir. Orfeon firması

³ "Hediye, Bahşış. Lütuf ve İhsan." (Badıllı, A., Çalım, İ., İsmail, H., Yeğın, A, 1992, s. 77).

⁴ "Vekillik, Bakanlık." (Badıllı, A., Çalım, İ., İsmail, H., Yeğın, A, 1992, s. 786).

kendisi için özel bir katalog hazırlatmış, “iki taraflı 27 cm.” olan altmış sekiz adet plak hazırlamıştır. Bu plaklara tanbur, kemençe, lavta, yaylı tanbur ve viyolonsel taksimlerini dışında Tanburi Kadı Efendi, Kemani Bülbülü Salih, Udi Nevres Bey gibi dönemin önemli saz sanatçılarıyla birlikte saz eserleri icra etmiştir. Hafız Osman, Hafız Yaşar ve Hafız Aşir gibi gazelhanlara da eşlik ettiği plaklar büyük ilgi görmüştür. Cemil Bey’in ayrıca günümüze ulaşan dört adet Orfeon Record kayıtları da vardır. Kayıtların büyük bir bölümü cdlere aktarılmış, arşiv ve koleksiyonlar oluşturulmuştur (Ünlü, 2016, s.196-197).

Osmanlı- Türk Musikisinde bir sazendenin taksim ve eşlik esnasında makamın perdelerini doğru entonasyonla⁵ kullanması, nağme ve süslemeleri ölçülü bir şekilde icra etmesi teknik hakimiyetten önde gelirdi. Taksimlerin seyir özellikleri, kullanılan çeşniler ve makamın özelliklerinin doğru kullanımı çok önemliydi. Esas olan her perdenin doğru basılmasıyla birlikte makam içinde yaratıcı nağmeler kullanılmasıydı. Batılıların kullandığı “virtüöz”⁶ tanımına uyan ilk sazende Tanburi Cemil Bey’dir. Taksimlerindeki teknik kapasite yüksekliği, ajilite, sol el parmak tekniğinde yenilikler, birçok enstrümanı icra etmenin getirdiği geniş bakış açısıyla yay kullanım hakimiyeti ve bunun getirdiği farklı ve özgün melodik yapıların kullanımı ile, yaşadığı dönemde ve günümüzde enstrüman solistliğinin ön plana çıkmasına öncülük etmiştir (Behar, 2022, s.81).

Cinuçen Tanrıkorur, Cemil Bey’in taksimlerinin aynı cümleleri basmakalıp tekrar eden cümleler kullanmadığını ve sadece makamın seyrini göstermek amacıyla taksim etmediğini ifade etmiştir. Teknik açıdan Cemil Bey’in taksimlerinde kullandığı tüm nüans ve unsurları hatasız olarak icra ettiğini ve sağ- sol el tekniğinin kusursuz olduğunu, tüm taksimlerine başlarken her defasında farklı bir melodik yapıyla başlayıp bitirdiğini, taksimlerde yaptığı soru- cevap cümlelerinde her defasında farklı motifler kullandığını, Başkalarının ya da kendi eserlerini icra ederken tekrarlanan bölümleri yine farklı varyasyonlarla⁷ çalarak monotonluktan kaçındığını, böylelikle esere dinamizm getirdiğini ifade etmiştir (Tanrıkorur, 1998, s.326).

Tanburi Cemil Bey’in taksimlerinde makamın seslerinin nasıl icra edilmesi gerektiği hususu son derece önemlidir. Bu sebeple çalışmaya ısfahan viyolonsel taksiminin tarihsel süreci dahil olmak

⁵ “Tonlama. İnsan sesinin ya da herhangi bir çalgının istenen perdeyi (ton) tam ya da tama çok yakın olarak verebilmesi.” (Sözer, 2023, s. 114).

⁶ “ Herhangi bir müzik aletini ustalıkla çalan sanatçı.” (Sözer,2023: 253).

⁷ “Çeşitleme. (Fr., İng. Variation). Bir melodiye ikinci derecelerindeki öğelerini değiştirerek bir başka biçim verme sanatı.” (Sözer, 2023, s. 251).

üzere nazari bilgileri de eklenmiş, makamın giriş, gelişme, meyan ve karar bölümleri tespit edilerek şema ile gösterilmiştir. Taksim biçimi anlatılırken A (giriş), B (gelişme), C (meyan) ve D (karar) olarak ele alınmış, cümleler küçük harflerle gösterilmiştir. Tüm cümlelerin süreleri üst kısımlarına yazılmıştır. Kullanılan tüm süslemeler, yay teknikleri, nüans ve ritim analizleri nota üzerine eklenmiş, icracılar için faydalı olacak şekilde açıklamalı olarak çalışmaya dahil edilmiştir. Taksim doğaçlama yapılan bir icra olduğu için ritmik değerleri dörtlük olarak düşünülerek notaya alınmıştır. Bu incelemeler yapılırken Prof. Mutlu Demir Torun'un form ve makam analiz tekniğinden faydalanılmıştır. Tanburi Cemil Bey'in biyografisi, sanatçı kişiliği ve ısfahan makamının tarihsel süreci ile ilgili bilgiler için kitap, makale, tez ve kütüphane arşivleri taramaları yapılmıştır. İsfahan taksim kaydı için TRT arşiv kayıtları incelenmiştir. Taksim ile ilgili resim, tablo, istatistik ve şekillere yer verilmiş, bulgular çalışmaya eklenmiştir.

Tanburi Cemil Bey, yaylı sazlar (kemençe, yaylı tanbur, viyolonsel) ile icra ettiği taksimlerdeki cümle çeşitliliğinde sınırsızlık, kullandığı parmak pozisyonları, *accelerando*⁸ bölümlerinde enstrümana hakimiyeti ve özgün yay teknikleri ile bahsi geçen yaylı sazları icra edecek öğrencilerin enstrüman eğitimlerinde yeni ufuklar açılabileceği düşünülmektedir (Çetik, 2022, s.158).

2. İsfahan Viyolonsel Taksim Form Açısından Analizi

İsfahan makamında incelenen icranın türü taksimdir. Tanburi Cemil Bey, ısfahan taksimi bolahenk akortta icra etmiştir. İsfahan taksime biçim olarak bakıldığında giriş, gelişme, meyan ve karar olmak üzere 4 bölümden oluştuğu tespit edilmiştir. Taksim süresi 3' 50" dir. Analiz yapılırken Prof. Mutlu Torun'un analiz tekniğinden faydalanılmıştır. Görsel 1'de ısfahan taksim biçim analizi gösterilmiştir.

⁸ (İt.). Hızlandırılmış. Accelerare: Hızlandır. Acceleratamente: Hızlı. (Sözer, 2023, s. 7).

Giriş	A ($a^{0''-09''} + b^{09''-24''} + c^{24''-30''} + d^{30''-47''}$)	Karar: Dügâh
Gelişme	B ($e^{47''-1'06''} + f^{1'06''-1'09''} + g^{1'09''-1'16''} + h^{1'16''-1'25''} + i^{1'25''-1'46''} + j^{1'46''-1'57''} + k^{1'57''-2'01''} + l^{2'01''-2'04''} + m^{2'04''-2'14''}$)	Karar: Dügâh
Meyan	C ($m^{2'14''-2'27''} + n^{2'27''-2'29''} + o^{2'29''-2'46''} + p^{2'46''-3'06''} + r^{3'06''-3'23''}$)	Karar: Neva
Karar	D ($s^{3'23''-3'31''} + t^{3'31''-3'37''} + u^{3'37''-3'45''} + v^{3'45''-3'50''}$)	Karar: Dügâh

Görsel 1. İsfahan Viyolonsel Taksim Bıçım Analizi (Kişisel Arşiv).

İsfahan taksim giriş bölümü (46'') dört cümle (a+ b+ c+ d), en uzun bölüm olan gelişme bölümü (1'27'') dokuz cümle (e+ f+ g+ h+ ı+ i+ j+ k+ l), meyan bölümü (1'09'') beş cümle (m+ n+ o+ p+ r) ve karar bölümü (27'') dört cümle (s+ t+ u+ v) olarak gösterilmiştir.

Melodi- Makam

Taksim boyunca kullandığı melodileri sade icra etmek yerine esas notanın bir üst veya bir alt perdesiyle süslemiş, melodik yapının olduğundan daha dinamik ve zengin duyulmasını sağlamıştır. İsfahan taksimde çift ses icrasına sadece iki yerde rastlanmıştır. Makamın önemli asma kalış perdelerinde uzun yay kullanımları ile belli bir ritimde seyreden taksime sakinlik kazandırmıştır. Perdelerin önünde ve arkasında kullandığı tüm çarpmalar o perdelerin vurgulanmasını sağlarken, aynı zamanda melodik cümlelerin süslenmesini, kullanılan yay bağları ise yine melodilerin bütünlük içerisinde ve akıcı duyulmasını sağlamıştır. Tanburi Cemil Bey'in ısfahan taksimde bir perdede yapmış olduğu melodik yapıyı farklı perdelerle süsleyerek tekrar ettiği de görülmektedir. Ayrıca melodilerini sadece süsleme notaları ve teknikleriyle değil, makamın bünyesindeki çeşni ve geçkilerle de zenginleştirmiştir.

Ritim

İsfahan taksim orta hızda, kimi zaman da daha hızlı icra edilmiş olması, taksim melodik yapısının dinamik ve ajiliteli duyulmasına sebep olmuştur. Özellikle meyan bölümü başında diğer

bölgümlere nazaran, otuz ikilik nota değeriinde seyreden daha hızlı bir ritmik yapı duyulmaktadır. Taksim içindeki puandorg ve vakfelerde yavaşlama olmadan, karara dahi aynı hızda gelinmiştir.

Tanburi Cemil Bey, on altılık ve otuz ikilik nota değeriini sık kullanarak taksimin melodik yapısına ve ritmine dinamizm getirdiğı gibi, diğeri bölümlerde de asma kalış ve çeşnileri öne çıkarmak amacıyla uzun yay kullanımı ve detache tekniğı ile taksimin ritmini düşürerek sakin bir havaya büründürmüştür.

Nüans

Müzikte perdelerin zayıf veya kuvvetli icra edilmesine *nüans* adı verilir. Yorumun bir parçası olarak bilinen nüans, bestecinin icra edilmesini istediğı ifade şeklini göstermek amacıyla nota altına yazılır (Torun, 1996, s.99).

İsfahan taksim süresince piano icra, sadece giriş bölümü başı ve sonunda, forte icra ise meyan bölümü ile karar bölümünün bir kısmında (3' 23"ye kadar) duyulmaktadır. Bunun dışında taksime tamamıyla mezzo forte icra hâkim olmuştur denilebilir. Taksim boyunca duyulan tüm nüanslar nota üzerinde gösterilmiştir.

Vurgu (Fr. Accent)

Bir sözcük ve heceyi diğeriilerinden daha belirgin söyleme tekniğıdir. (>) işareti ile gösterilir (Sözer, 2023, s.254). Cemil Bey icra ettiğı taksimlerinde ve saz eserlerinde sıklıkla vurgulu sesler kullanmıştır. Tanburi Cemil Bey taksimlerinde belirgin duyulmasını istediğı perdeleri sıklıkla vurgulamıştır. Bazen bir melodik yapının başlangıcında, bazen çeşni sonundaki karar perdesinde, bazen de önem arz eden perdelerde vurgular yaparken, taksimi ritmik bir yapıya büründürmüştür.

Hızlanma- Ağırlaşma

Tanburi Cemil Bey taksiminde belli bir usul olmadığı için melodik yapının hissiyatına göre makamın asma kalışlarını gösterebilmek veya karar hissi uyandırmak maksadıyla zaman zaman ritmi yavaşlatmaktadır. Bir bölüm bitip diğeri bölüm başladığında ya da meyan bölümünde seyredilirken taksimin ritmi kimi zaman hızlanabilmektedir. İcracının yapmış olduğu melodi motifleri ile taksimdeki hız ivmesi ağırlaşıp hızlanabilmektedir.

İsfahan taksimin giriş bölümü orta hızda seyrederken bölüm sonunda puandorg ile yapılan duruş ile düğâh perdesinde uşşaklı yarım karar verilmiş ve ritim ağırlaşmıştır. Gelişme bölümü tekrar orta hızda yapılan melodik cümleler ile devam etmiştir. Tanburi Cemil Bey gelişme bölümünün kimi yerinde dörtlük nota değerlerinde uzun yay kullanımları ile ritmik yapıyı ağırlaştırırken, kimi yerde 32'lik nota değerinde yaptığı cümlelerle ritmi hızlandırmıştır. Meyan bölümü başından itibaren (2'18") taksiminde otuz ikilik nota değerinde hızlanma görülürken, 2'30" den itibaren tekrar orta hıza dönmüştür. Bu bölümde de ara ara uzun yaylar çekilerek ritim yavaşlatılsa da taksim sonuna kadar tekrar orta hızda devam edilmiş ve karara gidilmiştir. Taksimin sonuna dek hızlanma ve yavaşlamalar olduğu gözlenirse de, karara gidilirken ağırlaşma olmadan orta hızda karar verilmiştir.

Sekileme (Sekans, Lat. Sekuentia; Fr. sekueunce)

Bir melodik yapının ya da ritmin farklı notalar üzerinde tekrarlanmasıdır (Sözer, 2023, s. 214). Tanburi Cemil Bey, İsfahan taksiminde sekilemeyi sık kullanmamıştır. İsfahan taksiminde meyan bölümünde sadece bir kez kullanımına rastlanmıştır.

3. Tanburi Cemil Bey'in İsfahan Viyolonsel Taksiminde Kullandığı Süslemeler ve Yay Teknikleri

Süslemeler, icracılar tarafından irticalen yapılan, küçük notalar ile gösterilen, değerini kendinden bir önceki ve bir sonraki notadan alan kısa değerli notalardır. Süslemeler, bir eserin usulünü bozmadan yapılır. Melodiyi süsleyen ve ifadeyi güzelleştiren notalar olup özel işaretlerle gösterildiği gibi nota yazısı ile de gösterilebilir (Kaçar, 2005, s.217). Tanburi Cemil Bey'in İsfahan taksim icrasında kullandığı süslemeler ve yay teknikleri alt başlıklar halinde nota üzerinde incelenmiştir. Süsleme ve yay teknikleri analizi yapılırken, Prof. Mutlu Torun'un "dinleyerek analiz" derslerinde uyguladığı tekniklerden faydalanılmıştır.

Çarpma (Appoggiature- ♯)

Tanburi Cemil Bey'e (Cemil, 1993, s.20) göre çarpma, vezin ve usulü bozmandan, ana notanın bir alt veya bir üst sesinin bir tam veya yarım ses altında bulunur. Tanburi Cemil Bey İsfahan taksiminde bir perdeyi vurgulamak ya da melodiyi süslemek amacıyla çarpma tekniğini sıklıkla kullanmıştır.

Ön Çarpma (Vurgulu)

Ana notanın önünde olan çarpmalar ana sestten çok küçük bir bölüm alır. Küçük bir çarpma ile hemen ana nota çalınır. Nota üzerinde çarpma, ana notaya küçük bir bağ işareti eklenerek gösterilir. Ana nota kuvvetli zaman olarak duyulur (Öztuna, 1990, s.325). Tanburi Cemil Bey ön çarpmayı bir perde ile o perdenin alt perdesine geçerken sıklıkla kullandığı gibi, vurgulamak istediği perdeler önünde de kullanmıştır (görsel 2).



Görsel 2. Isfahan Viyolonsel Taksimde Ön Çarpma Kullanımı (Kişisel Arşiv).

Taksimın yedinci portesinde sırasıyla acem perdesinden hüseyini perdesine geçerken hüseyini perdesi önünde acem perdesiyle (1. bölüm), gerdaniye perdesinden acem perdesine geçerken acem perdesi önünde gerdaniye perdesiyle (2. bölüm) ön çarpma kullanımları yapmıştır. Üçüncü bölümde gerdaniye perdesi önünde muhayyer perdesi ile, dördüncü bölümde ise hüseyini perdesi önünde acem perdesiyle ön çarpma kullanımı ile devam ederek neva perdesi üzerindeki buselik beşlisinde kullanılan perdeler vurgulanmıştır.

Arka Çarpma (Sessiz)

Ana notaya bağlı olarak icra edildiğinde parmak ile çarpma notasına dokunarak yapılan zayıf duyulan çarpmadır. Ana notanın sonuna parmakla dokunup diğer notaya devam edilir (Torun, 1996, s.285). Tanburi Cemil Bey'in ısfahan taksiminde melodik yapıların daha zengin duyulması amacıyla makamın aynı ve farklı perdeleri arasında yaptığı arka çarpma kullanımlarına görsel 3'te örnekler verilmiştir.



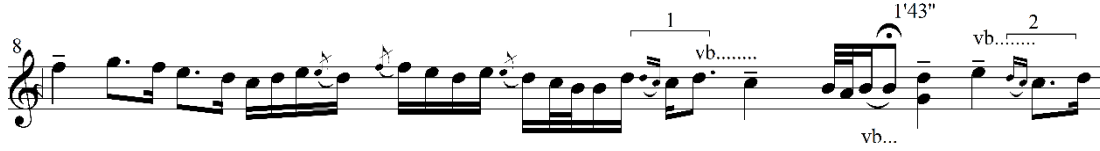
Görsel 3. Isfahan Viyolonsel Taksimde Arka Çarpma Kullanımı (Kişisel Arşiv).

Taksimın beşinci portesinde art arda tekrar edilen perdelerin tek düze duyulmasını önlemek amacıyla arka çarpmalar kullanıldığı görülmektedir.

Çift Çarpma ve Schleifer

Ana nota önünde bir veya birkaç notadan meydana gelen süslemedir. Pestten tize veya tizden pese

doğru derece derece ana sese ulaşılmasına “Schleifer” denilir. İki çarpma da onaltılık nota değerleriyle yazılır (Hacıev, 1999, s.166). Görsel 4’te taksimde yapılan çift çarpmaya örnekler verilmiştir.



Görsel 4. İsfahan Viyolonsel Taksiminde Çift Çarpma Kullanımı (Kişisel Arşiv).

İsfahan taksimin sekizinci portesindeki her iki bölümde makamın güçlü neva perdesini vurgulamak için çargâh perdesi önünde sırasıyla neva ve çargâh perdelerine parmakla dokunmak suretiyle ikili çarpma yapılmıştır.

Üçlü Çarpma

On altılık değerinde üç adet notanın birleşmesiyle oluşan çarpmadır. değerini kendinden önceki ve kendinden sonraki notadan alır. Tanburi Cemil Bey’in İsfahan taksiminde yaptığı üçlü çarpmalar görsel 5’te gösterilmektedir.



Görsel 5. İsfahan Viyolonsel Taksiminde Üçlü Çarpma Kullanımı (Kişisel Arşiv).

Tanburi Cemil Bey meyan bölümünde eviç perdesi önünde sırasıyla gerdaniye, eviç ve acem perdelerine dokunarak eviç perdesini vurgulamaktadır. Dörtlük nota değerinde duyulan eviç perdesi ile devam eden taksimde sonraki eviç perdesi önünde dörtlü çarpma kullanılarak bu perdenin belirgin bir biçimde ortaya çıkması sağlanmıştır. Bunun sebebi taksimin meyan bölümünde eviç perdesi üzerinde yapılan segâh çeşninin karar perdesinin eviç perdesi olmasıdır.

Dörtlü Çarpma

Eviç ve gerdaniye perdelerinde dörtlü çarpmalar kullanılmıştır. Meyan bölümünde yapılan dörtlü çarpmalar görsel 6’da gösterilmiştir.



Görsel 6. İsfahan Viyolonsel Taksiminde Dörtlü Çarpma Kullanımı (Kişisel Arşiv).

On birinci portede nota değerlerini eviç perdesinden alarak eviç perdesi önünde sırasıyla eviç, gerdaniye, eviç ve acem (mi#) perdelerine hızlıca dokunmak suretiyle dörtlü çarpma yapılarak eviç perdesindeki segâh çeşni vurgulanmıştır. On ikinci portede gerdaniye perdesi önünde sırasıyla gerdaniye, muhayyer, gerdaniye ve eviç perdelerine parmakla hızlıca dokunmak suretiyle dörtlü çarpma yapılmıştır.

Süsleme Notaları

İsfahan taksiminde melodik ifadeleri güçlendirmek ve dinamizm katmak amacıyla kullanılan, bazen notanın tekrarı, bazen de bir alt veya üst nota kullanımı ile süsleme notaları kullanılmıştır. Süsleme notaları yapılırken ana notanın değeri korunarak perdelerin eşit veya eşit olmayan şekilde bölünerek icra edildiği görülmektedir (görsel 7).



Görsel 7. İsfahan Viyolonsel Taksiminde Süsleme Notaları (Kişisel Arşiv).

Birinci bölümde ilk muhayyer perdesi önünde bir üst perdesi olan tız segâh perdesi ile süsleme yapılmıştır. İkinci bölümde ise acem perdesi önünde bir üst perdesi olan gerdaniye ve eviç perdeleri ile (eviç perdesi tekrar edilerek) melodi süslenmiştir. Bu kullanım hem taksimin ritmik yapısına dinamizm katmış, hem de taksime melodik zenginlik kazandırmıştır.

Trille_ Tril (tr)

Nota üzerine konularak o sesin üst tarafındaki ses ile bir veya yarım ses çarpınmasıyla meydana gelen süsleme şeklidir. Hangi notada yapılmışsa o nota üzerinde tril teriminin iki baş harfi ile yazılır (tr). Yapılacak çarpmaların sayıları o cümlemin hızına ve yapısına bağlıdır (Gazimihal, 1961, s.256). Tanburi Cemil Bey'in ısfahan viyolonsel taksiminde tril kullanımına taksimin giriş

bölümünde sadece bir kez rastlanmıştır (Nota üzerinde “tr” ile gösterilmiştir). Neva perdesi üzerinde yapılan tril, üst perdesi olan hüseyini perdesi ile nota değeri içinde hızlıca yer değiştirerek çarpması ile yapılarak neva perdesinin dinamik ve zengin duyulmasını sağlamıştır. Devamında hüseyini perdesi ile melodi devam etmiştir.

Vibrato (vb)

Ana nota üzerinde sık yapılan dalgalanışlı seslerle titreşim yapılması anlamındadır. Ana notaya parmağın basılması ve belli aralıklarla titretmek suretiyle yapılır. Vibrato yapılacak olan nota üzerine *vb* olarak yazılmak suretiyle gösterilir (Gazimihal, 1961, s.266). Cemil Bey taksimlerindeki vibratoları Batı müziğindeki kullanımın aksine yumuşak bir ifadeyle kullanmıştır. Bunun sebebinin viyolonsel ile Türk musikisinin tavrı- üslup özellikleri ve estetik anlayışına uygun bir icra geliştirmek olduğu düşünülmektedir. Taksim esnasında yapılan tüm vibratolar, nota üzerinde “vb” işaretiyle gösterilmiştir.

Puandorg (∩)

“Usul olmaksızın istenildiği kadar durabilmek amacıyla nota üzerine konulan işarettir” (Tanburi Cemil, 1993, s.19). Üstüne puandorg konulan nota, kendi değerinden daha fazla uzatılır. Tanburi Cemil Bey, makamın durak perdelerini öne çıkarmak veya taksim bölümlerinin sonunda bir sonraki bölüme hazırlık amacıyla karar perdesi, güçlü perdesi ve çeşnilerin asma kalış perdelerinde puandorglar kullanmıştır.

Vakfe (')

Dini musikide kıraat ilminde kesin durmak anlamını taşıyan vakfe, musikide icra esnasındaki kısa duruşlar anlamını taşımaktadır. Nota üzerine konan (') virgül ile gösterilir (Ayaz, Sevinç, Turgay, 2018: 10). Kesin durmak olarak bilinen vakfedeki duruşlar icracının eseri yorumlamasına bağlı olarak değişebilir (Turgay, Ayangil, 2016, s:1130).

Tanburi Cemil Bey’in melodiye vurgulamak ya da asma karar perdelerini öne çıkarmak için kullandığı vakfeler, taksim esnasındaki nefeslenme payı olarak duyulmaktadır (Nota üzerinde vakfe kullanımları (') işareti ile gösterilmiştir).

Glissando (Gliss)

Yaylı ve telli enstrümanlarda parmağı tel üzerinde kaydırmak suretiyle art arda sesler elde etmeyi sağlayan bir süsleme tekniğidir. Piyanoda ise parmağı tuşların üstünde hızlı bir şekilde geçirerek yapılır (Sözer, 2023, s.100). Görsel 8’de İsfahan taksimdeki ikili ve dörtlü aralıklarda yapılan glissandolara örnek verilmiştir.



Görsel 8. İsfahan Viyolonsel Taksiminde Glissando Kullanımı (Kişisel Arşiv).

Taksimın dokuzuncu portesinde birinci bölümde yapılan glissando, neva perdesinden hüseyini perdesine (ikili aralık- çıkıcı) aynı parmağı tel üzerinde kaydırmak suretiyle yapılmıştır. İkinci bölümde yapılan glissando ise rast perdesinden çargâh perdesine (dörtlü aralık- çıkıcı) boş tele denk gelen rast perdesinden çargâh perdesine dördüncü parmağı tuşe üzerinde kaydırmak suretiyle yapılmıştır. Tanburi Cemil Bey’in glissando kullanımları, melodiye zenginlik katması yanında, melodik yapıyı bozacak abartı kullanımdan uzak duyulmaktadır.

Çift Ses Kullanımı (Fr. Pedale- Pedal)

Çok sesli bir müzik terimi olup diğer partilerin ana melodiyi çalarken, bir partinin bir veya iki sesi uzatmasıyla meydana gelir. Türk musikisinde “dem tutmak” olarak bilinir (Torun, 1996, s.318). Tanburi Cemil Bey’in neva ve dügâh perdelerini (dörtlü aralık) yay ile birlikte çekerek elde ettiği çift ses kullanımına taksimın karar bölümünden örnek verilmiştir (Görsel 9).



Görsel 9. İsfahan Viyolonsel Taksiminde Çift Ses Kullanımı (Kişisel Arşiv).

Tanburi Cemil Bey’in taksimlerinde viyolonsel enstrümanının geniş ses sahası avantajını kullanarak çift ses kullanımını sıklıkla yaptığı bilinse de ısfahan taksiminde bu tekniğe taksim boyunca sadece iki kez yer vermiştir.

Staccato (.)

Her notanın kendi değerinden daha kısa, kesintili şekilde sert seslendirilişidir. Yayın bir kısmı ile yapılır (Gazimihal, 1961, s.237). Nota üzerinde veya altında “.” işareti ile gösterilir. Tanburi Cemil Bey ısfahan taksiminde nota değerinden daha kısa ve kesik yay çekerek staccato tekniğini kullanmıştır. Art arda yapılan staccatolar, melodinin belli bir ritimde duyulmasını sağlamıştır (Cemil Bey’in staccato kullanımları ısfahan taksiminde notası üzerinde (.) işareti ile gösterilmiştir).

Legato

Notaların üst kavis süresince tek yay çekişte akıcı bir şekilde çalınmasıdır (Gazimihal, 1961, s. 145). Ses ve çalgı müziğinde notaların kesintisiz birbirini takip etmesi gereken yerleri ifade eder. Ses müziğinde tek solukta, üflemlili sazlarda bir üflemede, yaylı sazlarda ise tek yay çekişi olarak sağlanır (Sözer, 2023, s.140). Legatonun Batı müziği eserlerinde, nota üzerinde gösterimine Görsel 10’da örnek verilmiştir.

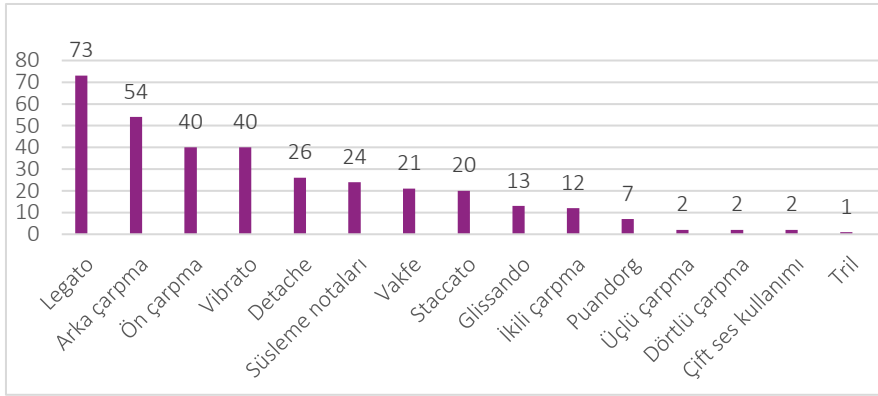


Görsel 10. L. van Beethoven Re Majör op. 102/2 5. Piyano ve Viyolonsel Sonatı 2. Bölüm (Araboğlu, 2011, s. 47).

Tanburi Cemil Bey’in ısfahan taksiminde öncelikli olarak melodik yapıdaki anlam bütünlüğünün ve akıcılığın bozulmadan icra edilmesine önem verdiği ve bu sebeple legato tekniğini sıklıkla kullandığı görülmektedir (İsfahan taksim notası üzerinde gösterilmiştir).

Detache (Alm. Abgestossen)

Çözük, bağısız anlamında olan detache, yaylı sazlarda geniş yay kullanımı ile bağısız çalmak anlamına gelmektedir (Gazimihal, 1961, s.62). Tanburi Cemil Bey detache tekniğini, asma kalış ve çeşnilerin karar ve güçlü perdelerini vurgulamak ve ihtiyaç hissettiği bölümlerde dinginlik hissiyatı yaratmak amacıyla kullanmıştır. İsfahan taksimde nota üzerinde () işareti ile gösterilen detache tekniği kullanımında uzun yay kullanımları yapmıştır. Görsel 11’de ısfahan taksimdeki tüm süsleme ve yay tekniklerinin kaç kez kullanıldığı gösterilmektedir.

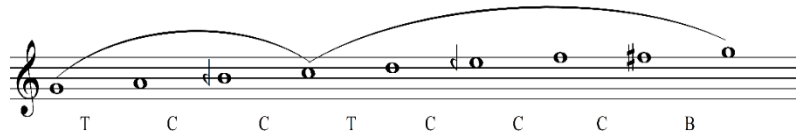


Görsel 11. İsfahan Viyolonsel Taksimde Kullanılan Süsleme ve Yay Teknikleri Grafiği (Kişisel Arşiv).

Grafik incelendiğinde, Tanburi Cemil Bey’in taksim boyunca yay bağları, çarpma kullanımları vibrato, detache ve süsleme notaları gibi tekniklere sıklıkla yer verdiği görülmektedir.

4. İsfahan Viyolonsel Taksime Makam Açısından Bakış

Sistemci okul tarafından 12 ana makam (edvar-ı meşhure) olarak bilinen makamlar arasında yer alan İsfahan makamı, Safiyüddin Urmevî’nin “Kitâbü-l Edvâr” adlı kitabında 44. Devir olarak gösterilmiştir. Urmevî, İsfan makamının I. Tabaka IV. Kısım (rast dörtlüsü) ile II. Tabaka VIII. Kısımın (tanini ve ısfahan cinsi) birleşiminden meydana geldiğini ifade etmiş, dizinin yanına “İsfahan” yazmıştır (görsel 12). Ancak bu dizi uyumsuz bir dizi olmakla birlikte günümüzde bilinen İsfahan makamı dizisiyle ilgisi yoktur (Uygun, 2019, s.353).

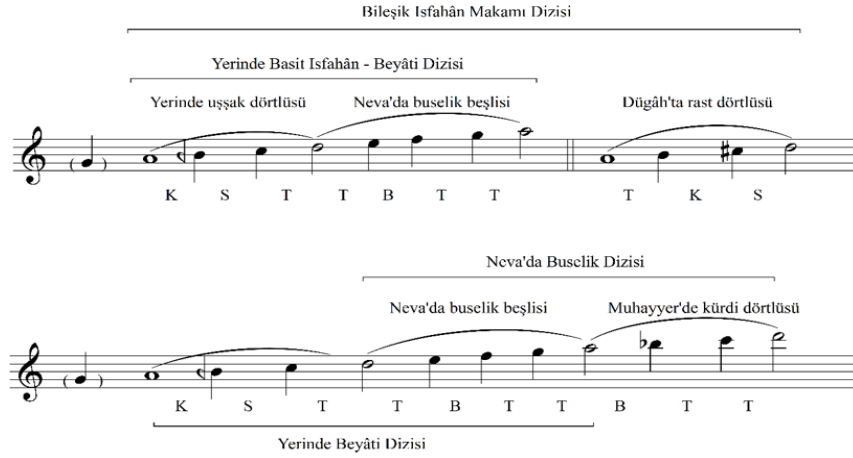


Görsel 12. Uygun, Mehmet. (2019). Kitâbü’l- Edvâr, Safiyüddin Urmevî. İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları, s. 353.

Günümüze bakıldığında Hüseyin Sadeddin Arel “Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri” adlı kitabında İsfahan makamının basit ve mürekkep olmak üzere iki türlü kullanıldığından bahsetmektedir. Arel’e göre basit olarak kullanımında segâh- acem perdeleri arasında seyredilerek, bazen de segâh perdesinde asma kalış yapılır. Bu kullanım Bayati makamının kullanım şeklidir. O sebeple ayrı bir makam olarak kabul edilemez. Mürekkep İsfahan makamı olarak kullanıldığında bayati dizisine nevada buselik dizinin bir kısmı ve dügâhta rast dörtlüsü eklenir. Makam inici- çıkıcıdır. Donanımında sadece si koma bemolü bulunur. Arel, İsfahan makamındaki seyre neva perdesi üzerindeki buseliğin bir bölümü, dügâhta rast dörtlüsü ve bayati dizisinin herhangi birinden başladığını ve birbirlerine geçilebildiğini, en sonunda bayati makamıyla karar verildiğini söylemektedir. İsteğe bağlı olarak basit ısfahan dizisi de gösterilebilir (Akdoğan, 1993, s.199).

Tanburi Cemil Bey “Rehber-i Musiki” adlı kitabında İsfahan makamına dügâh perdesinde karar eden makamlar arasında yer vermiştir. Cemil Bey kitabında İsfahan makamının kararını dügâh perdesi olduğunu, makamın doğal seslerden oluştuğunu ve donanımında herhangi bir arıza olmadığını söylemektedir. Cemil Bey’e göre makamın başlangıç perdeleri segâh, çargâh ve neva perdeleridir. Zemin bölümünün aralıkları hicaz perdesi ile gerdaniye- dügâh arasında, meyan bölümü neva- tiz neva arasında, karar bölümü ise hicaz perdesi yerine çargâh perdesi kullanımıyla birlikte muhayyer- rast perdeleri arasında seyrederek olmalıdır (Cemil, 1993, s.58).

İsmail Hakkı Özkan “Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usulleri” adlı kitabında İsfahan makamı basit ve birleşik ısfahan olarak iki şekilde incelenmiştir. Özkan’a göre Basit İsfahan makamı Uşşak veya Bayati makamına benzer. Ancak seyir karakteristiği Uşşak makamı gibi çıkıcı değil, inici- çıkıcıdır. Genişleme olarak pest tarafta karar perdesi altından genişlemez. Bayati makamındaki nevada hicaz ve çargâhta nikriz çeşnileri kullanılmaz. Basit İsfahan makamının Uşşak ve Bayati makamlarından bazı ayrıcalıkları bulunmaktadır. Segâh ve Acem perdeleri arasında sıklıkla gezinen bu makam Bayati makamı gibi güçlü neva perdesi üzerinde buselik dizi kullanır. Mürekkep (Bileşik) İsfahan makamı, Basit İsfahan makamı dizisine dügâh perdesinde rast dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir (Özkan, 1994, s.301- 302). Görsel 13’te İsfahan makamı dizileri gösterilmektedir.

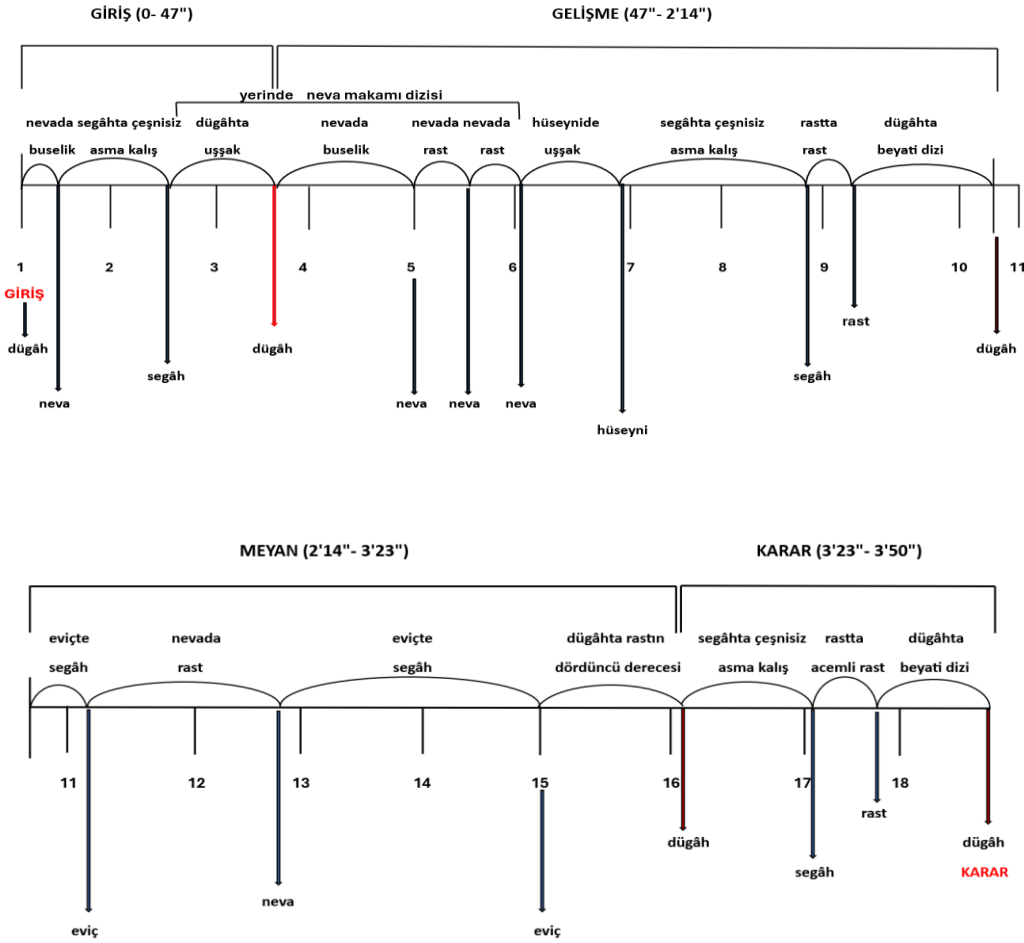


Görsel 13. Özkan, İsmail. (1994). Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri. İstanbul: Ötüken Neşriyat, s. 301, 302).

Eserler içerisinde neva perdesinde rast beşlisi ve neva makamı geçkisi de sıkça görülmektedir. Mürekkep İsfahan makamı dügâh perdesinde rast dördlüsü kullansa dahi makam karar verirken bayati dizi ile karar verir. Ancak Basit İsfahan makamında olduğu gibi Mürekkep İsfahan makamında da nevada hicaz ve çargâhta nikriz çeşnileri pek kullanılmaz. Basit İsfahan dizisi sıkça kullanılır. Genişleme olarak Basit İsfahan makamındaki gibi neva perdesinde buselik dizi ile genişler. Seyre bayati dizi yada dügâhta rast dördlüsü ile neva perdesi çevresinden başlayabilir. Dügâhta rast dördlüsünü kullanarak bayati dizisi içerisinde seyreder. Neva perdesinde buselik diziyi kullanarak istenilen asma kalırlar yapılır. Mutlaka basit ısfahan dizisi ve dügâhta uşşak çeşni kullanılarak tam karar verilir (Özkan, 1994, s.302).

İsfahan Viyolonsel Taksimın Makamsal Analizi

İsfahan taksimının makamsal analizi yapılırken öncelikle taksimın giriş, gelişme, meyan ve karar bölümü ile süreleri belirlenmiştir. Sonrasında çeşni ve asma kalırlar tespit edilerek ayrıntılı şekilde analiz edilmiştir (Görsel 14).

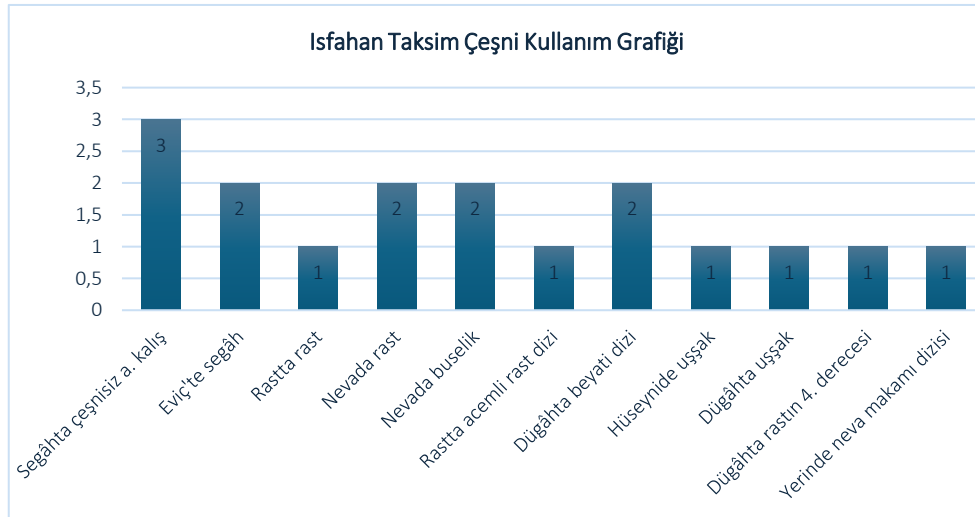


Görsel 14. İsfahan Viyolonsel Taksim Makam Analizi Şeması (Kişisel Arşiv).

Tanburi Cemil Bey karar perdesi olan düğâh perdesini vurgulamak amacıyla düğâh perdesinde puandorg yaparak taksime başlamıştır. İnici- çıkıcı seyreden makamın güçlü perdesi olan neva ve üst perdelerinde seyrederek neva perdesinde buselik çeşniyi göstermiştir. Devamında nim hicaz perdesi ile düğâhta rast çeşni ile göstermesine rağmen asma kalış yapmadan çargâh perdesine gelmiş ve bayati makamı dizisi ile seyretmeye devam etmiştir. Taksim ikinci portesinin ortasında çeşnisiz olarak segâh perdesinde asma kalış yaparak (30.") bayati dizisi içinde seyreden taksim düğâh perdesinde uşşak çeşnili asma kalış ile yarım karar vermiştir (47"). Cemil Bey, taksim gelişme bölümüne üçüncü porte ortasındaki gerdaniye perdesi ile başlamış, gerdaniye perdesi ile bir oktav pestinde bulunan rast perdesini yay ile birlikte çekerek çift ses tekniği uygulamıştır. Bayati makamı dizisi ile devam eden taksim dördüncü porte sonunda bulunan neva perdelerinde buselik çeşni göstermiştir (1' 06"). Beşinci porte başından altıncı porte başına kadar eviç perdesi kullanarak art arda neva perdelerinde iki kez rast çeşni gösteren Cemil Bey, neva perdesinde asma kalış yapmıştır (1'16"). Bu bölümde neva makamı dizisi oluşmuştur. Devamında hüseyini

perdesinde art arda uzun yaylar çekerek uşşak çeşni (1' 25") göstermiştir. Gelişme bölümünün sonuna kadar sırasıyla segâhta çeşnisiz asma kalış, rastta rast çeşni ve düğâhta bayati dizileri kullanarak bölümü bitirmiştir(2' 14"). Gelişme bölümü toplam 1' 27" sürmüştür. Meyan bölümünde eviç perdesinde segâh çeşni göstererek başlayan Cemil Bey, neva perdesinde rast çeşnisini de duyurmuştur (2' 46"). Ardından tekrar acem (mi #) perdesi alarak on dördüncü porte sonunda eviç perdesinde segâh çeşnili asma kalış yapmıştır (3' 06"). Devamında düğâhta rast çeşniyi vurgulayarak bu çeşninin dördüncü derecesi olan neva perdesinde asma kalış yaparak bölümü sonlandırmıştır (3' 23"). Meyan bölümü toplam 1' 09" sürmüştür. Karar bölümünde tamamen bayati makamı dizisi perdelerine dönüldüğünü vurgulamak amacıyla perdeler üzerinde vakfeler yapmıştır. Bayati makamı sesleri içinde seyreden taksimde sırasıyla segâhta çeşnisiz asma kalış, rastta acemli rast dizisi ve düğâhta bayati diziye yer vererek karar vermiştir(3' 50"). Karar bölümünün toplam süresi 27" olmuştur.

Bu analizler neticesinde Tanburi Cemil Bey'in taksime melodik zenginlik katmak ve tekrara düşmemek amacıyla farklı çeşni ve geçkiler kullandığı görülmektedir. Makamın yakın geçkisi sayılan ve ısfahan makamında kullanılan neva makamı dizisinden dolayı meyan bölümünde duyulan nevada rast ve eviçte segâh çeşni, ısfahan taksiminde daha zengin duyulmasını sağlamıştır. Görsel 15'te ısfahan taksimdeki çeşnilerin kaç kez kullanıldığını görmek mümkündür.



Görsel 15. İsfahan Viyolonsel Taksim Çeşni Kullanım Grafiği (Kişisel Arşiv).

İsfahan taksiminde kullanılan en pest perde rast perdesi, en tiz perde tiz segâh perdesidir. İsfahan taksiminde en sık kullanılan çeşnilere bakıldığında, rast çeşni (%30), segâh çeşni (%29), uşşak çeşni

(%24), buselik çeşni (%11) ve neva makamı dizisi (%11) olarak tespit edilmiştir. Görsel 16'da ısfahan taksiminde kullanılan perdelerin taksim boyunca kaç kez kullanıldığı gösterilmektedir.

ISFAHAN TAKSİMDE KULLANILAN PERDELER	PERDE KULLANIM SAYILARI
Rast	11
Dügâh	43
Segâh	40
Çargâh	48
Nim hicaz	4
Neva	94
Hüseyni	80
Acem (mi#)	20
Acem (fa0)	33
Eviç	63
Gerdaniye	55
Muhayyer	24
Tiz segâh	3

Görsel 16. İsfahan Viyolonsel Taksiminde Kullanılan Perde Sayıları (Kişisel Arşiv).

İsfahan taksiminde kullanılan en pest perde rast, en tiz perde ise tiz segâh perdesi olmuştur. Taksim içinde en çok kullanılan perde, makamın güçlü perdesi olan neva perdesidir (doksan dört kez). Kullanım sayısına göre hüseyni perdesi (seksen kez), eviç perdesi (altmış üç kez), gerdaniye perdesi (elli beş kez), çargâh perdesi (kırk sekiz kez), dügâh perdesi (kırk üç kez) ve segâh perdesi (kırk kez), neva perdesinden sonra en çok kullanılan perdelerdir. Bu perdeler ısfahan makamı bünyesindeki dizi ve çeşnilerin kullanımında önem arz eden perdelerdir.

5. Sonuç

Tanburi Cemil Bey, icra ettiği kemençe, tanbur, lavta, yaylı tanbur ve viyolonsel gibi sazların icrasında taksim formuna farklı bir üslup ve dinamizm getirmiştir. Taksimleri müzikal zenginliğin yanı sıra, makam anlatımında da eğitici ve öğretici niteliktedir. Tanburi Cemil Bey, ısfahan taksimi kendine has parmak pozisyon kullanımları ile bolahenk akortta icra etmiştir. Sol el tekniği kullanımında perdeler net duyulmaktadır. Yay kullanımında (sağ el tekniği) elde ettiği tını net, parlak ve dolgundur. Taksim boyunca kullandığı melodik yapıları bazen başka bölümlerde tekrar

ederken, bazen ana notaları bir üst veya bir alt notayla süsleyerek melodinin ifadesini güçlendirmiş ve dinamizm katmıştır. Kimi zaman da aynı melodik yapıyı farklı tartımlarda kullanarak icra ettiği duyulmaktadır. Makamın çeşnilerini gösterdiği yerlerdeki asma kalıflarda uzun yay kullanımları ile yarım karar vererek ritmi yavaşlattığı bölümler görülürken, bazı bölümlerde ajilite ve dinamizme yer vermiştir. İcra esnasında kendi hissiyatını ifade edebilmek amacıyla piano, mezzo forte ve forte gibi nüanslara da yer vererek monotonluğun önüne geçmiştir.

Tanburi Cemil Bey ısfahan taksiminde melodik cümlelerini bağlı çalmaya özen göstermiştir. Kimi zaman ana perdeyi vurgulamak, kimi zaman da aynı olan iki nota arasında bir üst perde ile monotonluğu önlemek amacıyla yaptığı çarpmaları, gerektiği yerde ve abartısız kullanmıştır. Bazen bir perdenin sonlarına doğru, bazen ortalarından başlayarak yaptığı vibratoları belirgin ve baskın duyurmak yerine yumuşak bir ifadeyle icra etmiştir. Tanburi Cemil Bey, yaylı enstrümanlarda yay tekniği olarak bilinen detache tekniğiyle, makamın önemli perdelerinde sakinlik hissiyatı yaratırken, staccato tekniği ile taksimi ritmik bir havaya büründürmüştür. Türk musikisinde rastlanmayan çift ses tekniğini ilk kez kullanan Tanburi Cemil Bey, ısfahan taksimde melodi devam ederken diğer sesi (dörtlü aralık ile) dem olarak kullanmayı tercih etmiştir. Bu kullanım, pedal sesle birlikte melodinin daha zengin duyulmasını sağlamıştır.

Tanburi Cemil Bey'in ısfahan taksimi makam olarak incelendiğinde, dügâhta rast dörtlüsü ile makamın tüm özelliklerini ve çeşnilerini gösterdiği ve neva makamını geçki olarak kullandığı görülmektedir. Meyan bölümünde nevada rast beşlisinin üçüncü derecesi olan eviç perdesinde segâh dörtlüsü ile genişlemiştir. Karar bölümünde ise acemli rast dizisi sonrası bayati dizi ile karar vermiştir. Makamın tüm özelliklerini makamın nazariyatına uygun bir şekilde göstermiştir. Ayrıca makamın tüm önemli perdelerini (asma kalış, güçlü ve karar perdesi) vakfe, puandorg, detache kullanımlarıyla ön plana çıkarmıştır. Tanburi Cemil Bey ısfahan taksimde, melodi bütünlüğü, melodi üretme kapasitesi, perdelerin nasıl icra edileceği, çeşni- geçki kullanımı sonrası makamın ana seslerine dönüş ve perdelerle hakimiyeti konusundaki ustalığı ile müzikal anlamda olağanüstü bir icra sergilemiştir. Form, melodi ve ritim olarak bakıldığında, taksimde kompozisyonun nasıl olması gerektiği hususunda önemli fikirler vermektedir. Bir enstrüman icracısının taksimlerinde olması gereken melodik yaratıcılık, makamın özelliklerini yerinde gösterebilmek, perdelerin doğru icra edilmesi gerektiği ve süslemelerin yerinde kullanımı gibi özellikler düşünüldüğünde, Tanburi

Cemil Bey'in viyolonsel taksimlerinde görülen tavır- üslup anlayışının, Türk musikisindeki viyolonsel icrasına önemli katkılar sağladığı ve yeni ufuklar açtığı düşünülmektedir.

Kaynaklar

Aksüt, S. (1993). Türk Musikisinin 100 Bestekârı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Araboğlu, T. (2011). Viyolonselde Yay Tutuş Tekniği ve Temel Yay Teknikleri: Legato, Detache, Staccato ve Spiccato'nun İncelenmesi. Sanatta Yeterlilik Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.

Arel, H. S. (1993). Mürekkep Makamlar. Onur Akdoğu (Haz.). Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, s. 199. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ayaz, N., Sevinç S., Turgay N. Ö. (2018). Türk Makam Müziğinde Süsleme Elemanlarının Kullanımının Ses Eğitiminde Uygulanabilirliği. Ulak Bilge Dergisi, Cilt: 6 (31), s.10.

Badıllı, A., Çalım, İ., İsmail, H., Yeğin, A. (1992). Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Büyük Lûgat. İstanbul: Türdav Basım ve Yayım Ticaret ve Sanayii A. Ş.

Behar, C. (2022). Osmanlı/ Türk Musikisinin Kısa Tarihi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cemil, M. (2021). Tanburi Cemil'in Hayatı. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Cemil, T. (1993). Rehber-i Musiki. (M. H. Cevher, çev.). Amasya: Ege Üniversitesi Basımevi.

Çetik, Ö. (2022). Tanburi Cemil Bey'in Yaylı Sazlarda İcra Ettiği Taksimlerin Tahlili ve Eğitime Yönelik Etüdlerin Oluşturulması. Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.

Çetik, Ö. (2024). Viyolonselin Gelişimi ve Türk Müziği İcrasındaki Yeri. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, (73), s. 206- 225.

Gazimihal, M. R. (1961). Musiki Sözlüğü. İstanbul: Milli Eğitim Yayınevi.

Gazimihal, M. R. (2019). Avrupai Bandonun Kabulü ve Büyümesi. Metin Özarslan (Haz.). Türk Askerî Muzikaları Tarihi, s. 136. İstanbul: Ofset Yayın Matbaacılık.

Haciev, P. (1999). Temel Müzik Teorisi.(A. Dönmez çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kaçar G. Y. (2005) Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 25 (2), s. 215- 228.

Özalp, M. N. (2000). Türk Musikisi Tarihi II. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları II.

Özkan, İ. H. (1994). Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleri. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Öztuna, Y. (1969). Türk Musikisi Ansiklopedisi I. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi II. Ankara: Kültür Bakanlığı Başbakanlık Basımevi.

Sözer, V. (2023). Müzik Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tanrıkorur, C. (1998). Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Torun, M. (1996). Ud Metodu. İstanbul: Çağlar Yayınları.

Turgay, N. Ö., Ayangil, R. (2016). Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler. Rast Müzikoloji Dergisi, Cilt: IV (1), s. 1132.

Uygun, M. N. (2019). Kitâbü'l- Edvâr, Safiyüddin Urmevî. İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları.

Ünlü, C. (2016). Git Zaman Gel Zaman. İstanbul: Pan Yayıncılık.

İsfahan Viyolonsel Taksim

Tanburi Cemil Bey

1. *p* *mf* 09''

2. 24'' 30''

3. 47'' *p* *mf*

4. 1'06''

5. 1'09''

6. 1'16'' 1'25''

7. 1'46''

8. *mf*

2

İsfahan Viyolonsel Taksim

9 vb vb 1'57'' 2'01'' 2'04''

10 vb..... 2'14'' vb *mf* *f*

11 vb..... 2'27'' vb 2'29''

12 2'46'' vb vb

13

14 vb..... vb 3'06''

15 *f*

16 3'23'' vb *mf*

17 vb vb 3'31'' 3'37''

18 vb..... 3'45'' vb 3'50''

SON

Dilek Yüzlüler