



2020 / Vol:6, Issue:32 / pp.1707-1715

REVIEW ARTICLE

Arrival Date : 09.10.2020

Published Date : 19.11.2020

Doi Number : <http://dx.doi.org/10.31589/JOSHAS.419>

Reference : Kayaalp, G. & Çakırer, H.S. (2020). "Tanburi Cemil Bey'in Trt Repertuarında Kayıtlı İsfahan Peşrevinin Makamsal Ve Form Analizi", Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences, 6(32):1707-1715.

TANBURİ CEMİL BEY'İN TRT REPERTUVARINDA KAYITLI İSFAHAN PEŞREVİNİN MAKAMSAL VE FORM ANALİZİ¹

Modal And Form Analysis Of Tanburi Cemil's İsfahan Peşrev (Overture) Which Registered In Trt Repertoire

Gaye KAYAALP

Sistem Koleji Müzik öğretmeni, Türkiye

ORCID:<http://orcid.org/0000-0001-7389-2394>

Doç.Dr. H. Serdar ÇAKIRER

N.E.Ü. Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik eğitimi Anabilim Dalı/
Türkiye

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0770-6287>



ÖZET

Tanburi Cemil Bey'in TRT repertuarına kayıtlı saz eserlerinin, Form ve Makamsal işleyişinin ele alındığı bu çalışmada; peşrev, saz semaisi, longa, sirto, zeybek, oyun havası formlarında bestelediği eserleri seçilmiştir. Tanburi Cemil Bey'in bestelediği İsfahan Peşrevinin Türk Makam Nazari ve uygulama tarihinde kullanılan form ve Makamsal kullanımları ile doğru orantılı olup olmadığı akademik ve bilimsel tespitlerle yapmak amaçlanmıştır. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Verilerin toplanması ve çözümlenebilmesi için tarama yönteminden yararlanılmış, tarama modellerinden de tekil tarama modeli uygulanmıştır. Sonuç olarak, Tanburi Cemil Bey'in bazı makamların seyirindeki özgün yaklaşımı, makamların seyir özelliklerinde bir takım farklılıklar ortaya koymuş, İncelenen Türk Makam Müziği tarihindeki makam tarifleri ile Cemil Bey'in bazı eserlerinde işlenen makam seyir yapısının farklı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tanburi Cemil, Türk Musikisi, Saz Semaisi, peşrev

ABSTRACT

In this study, aiming to analyse of the instrumental works of Tanburi Cemil Bey in terms of form and maqam as peşrev, saz semaisi, longa, sirto, zeybek and oyun havası which are listed in the TRT (Turkish Radio and Television Corporation) archive are chosen. It is aimed to determine if the instrumental works of Tanburi Cemil Bey shows parallelism with the usage of form and maqam in the history of Turkish maqam theory and practice by using scientific and academic methods. In this study a qualitative research method was used. A singular scanning model was implemented, in order to collect and analyse data. It was concluded that Tanburi Cemil Bey's original approach regarding processing of some maqams showed some differences in characteristics of processing of the maqams, and that maqam descriptions in the history of Turkish maqam and the structure of maqam processing of some works of Cemil Bey were different.

Key Words: Tanburi Cemil, Turkish Music, Saz Semaisi, Peşrev (overture)

1. GİRİŞ

Türk makam müziği tarihi günümüze sözlü ve yazılı geleneklerle aktarılmıştır. "Sözlü gelenek" ustadan çırağa birebir taklit olan "meşk eğitimi" ni "yazılı gelenek" ise edvarlar (eski nazariyat kitapları), musiki risaleleri ve güfte mecmualarıyla temsil edilmektedir.

¹ Bu çalışma 13/03/2019 tarihinde kabul edilen "Trt Repertuarında Kayıtlı Tanburi Cemil Bey' in Saz Eserlerinin Form ve Makamsal Olarak İncelenmesi" adlı Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

13.yy. da Safiyüddin ile sistemleşmeye başlayan Türk makam müziği nazariyesi günümüzde yaklaşık seksen yıldır kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine dayalı olarak devam ettirilmektedir. Safiyüddin'den önce Farabi, İbn-i Sina ile başlayan sistemleşmeye Kutbeddin Şirazi, Maragalı Abdülkadir, Abdülaziz Çelebi, Ahmedoğlu Şükrullah, Fethullah Şirvani, Ladikli Mehmet Çelebi, Mahmud bin Abdülaziz ve Alişah bin Hacı Büke gibi nazariyeciler katılmışlar bu isimler makamları bugünkü dizi kavramı yaklaşımına benzer olan daireler ile açıklamışlardır. Ancak bugünle dün arasında özellikle vurgulanması gereken konulardan belki de en önemlisi bugün Arel-Ezgi-Uzdilek okuluyla Çargah dörtlüsü olarak bilinen TTB (Tanini-Tanini-Bakiyye) aralıklarının Safiyüddin'in Kitabü'l Edvar ve Şereffiye edvarlarında Uşşak cinsi/tabakası/dörtlüsü olarak açıklanmıştır. Yani TTB aralığı ilk olarak Uşşak cinsi/dörtlüsü olarak ifade edilmiştir ve bugünkü Uşşak makamı ile hiç ilgisi yoktur. Dolayısıyla bugün Arel-Ezgi Okulunda Çargah dörtlüsü olarak öğretilen dörtlünün sorgulanmasını da gerektiren bir durum söz konusudur. Makam nazari tarihi incelenip araştırıldığında bugün kullanılan Uşşak makamının aslen Dügah-ı Kadim (eski düğah) yani dü=ikinci gah=yer'in dönüşmesiyle oluştuğunu da bilmek gerekmektedir. Bir zincir halkası şeklinde birbirini tetiklemiş olan bu değişim ve dönüşümlerin yarattığı etki sebebiyle bugün Dügah olarak kullanılan makamın da dönüştüğü ve Saba makamı kullanımından sonra düğah perdesinde segah (nadiren de hicazla) karar ettiğini belirtmekte fayda vardır. Bu küçük özet bilgiyle öncelikle makam nazari tarihi içinde makamların dönüşebildikleri gerçeğini unutmamanın eski eserlerin makamsal analiz veya çözümlerinde hayati derecede önemli olduğu düşünülmektedir.

Makam, avaze, şube ve terkiib sınıflaması ile makamların açıklanmaya başladığı ilk temsilcilerden Kutbeddin Şirazi'yi Safedi, Kırşehirli Yusuf, Bedri Dilşad, Hızır bin Abdullah, Kadızade Tirevi, Seydi gibi nazariyeciler takip etmişlerdir. Bu dönem nazariyecilerden Seydi'nin El Matla (1504) edvarına bakıldığında Rast makamının "Ümmü'l Makamat" yani "Makamların Anası" olarak ifadelendirildiği görülmektedir ki bu uygulamanın 17.yy.'da Kantemiroğlu (1673-1723) edvarı ile de devam ettirilerek Rauf Yekta Bey'e kadar sürdürüldüğü de bilinmektedir.

17.yüzyılda bu yüzyılı nazari çalışmaları ile şekillendiren Dimitrie Kantemir, makam kavramını geliştirmiştir. Böylelikle, edvar olgusunu farklı bir yapı ile ele alarak, Türk makam müziği nazariyatına bilimsel bir bakış açısı getirmiş; icra pratiğini kuvvetlendirmek ve icradaki eksik olan yönleri tamamlamak için icra ile uyumu gözeten yeni bir nazariyat modeli ortaya koymuştur. Bu nazariyat sistemini de "tanburun perdelerinden yararlanarak ortaya konan ana dizi üzerinden özetlemiştir" (Judetz 2002: 37).

Bu bilgilere göre özellikle 15. yy.dan Rauf Yekta Bey'e kadar olan yaklaşık beş yüzyıllık zaman dilimi içinde segah ve eviç perdelerinin doğal yani arızasız perde konumunda oldukları açıktır. Oysa yaklaşık seksen yıldan günümüze gelen Arel-Ezgi Okulu bilgileriyle bugün segah ve eviç perdeleri arızalı perdeler olarak bilinmektedirler. Bu durumda Arel-Ezgi Okulunda Çargah makamı olarak öğretilen temeli Batı müziği do majör aralıklarına dayanan ana dizinin de sorgulanması gerekmektedir.

Nayi Osman Dede, Tanburi Küçük Artin, Esseyid Mehmed Emin, Kemani Hızır Ağa, Abdülbaki Nasır Dede, Rauf Yekta Bey gibi nazariyecilerde Rast makamının "ana düzen" kullanımının devam ettirildiği görülmekle beraber bugün ile dün arasında ışık tutup geçmiş ile bağ kurulması noktasında köprü vazifesi görebilecek birinci edvarın Abdülbaki Nasır Dede'nin Tedkik ü Tahkik (İnceleme ve Gerçeği Araştırma) (1794-1795) olduğu, geriye doğru gidildiğinde diğer sac ayağını Kantemiroğlu edvarının oluşturduğu, oradan gidilecek kaynağın da 15. yy. Kadızade Tirevi'nin Musıki Risalesi olduğu düşünülmektedir.

18. yüzyılın sonuna doğru 1799 Karlofça anlaşmasıyla Osmanlı'nın kuruluşundan o güne kadar uğradığı ilk toprak kaybı ile birlikte, Batı dünyasının ön plana çıkması ve ekonomik açıdan Osmanlı'ya üstünlük sağlaması, bu yüzyılda yapılan müzikal gelenek reformlarını da etkilemiş, geleneksel müzikte canlandırılan klasik yapı, batılı ezgi unsurları ile bezenmiştir. Böylelikle 19.

yüzyıldan günümüze gelen kuramsal yapı Türk makam müziğindeki genel eğilimi oluşturmuştur. Mızıka-i Humayun'un kurulması ile, 19.yüzyıla kadar farklı yönlerle gelen edvar yapısı, bu yüzyılda modern Türk Müziği unsurlarını içine almış ve tamamen farklı bir kuram anlayışının oluşmasına sebep olmuştur. Haşim Bey Mecmuası, ton ve makam birleşimi ile ilgili olarak Türk makam müziğinde yeni düzen anlayışının örneklerini kapsamakta olup, aslında modern anlayışın ilk göstergelerinden olduğu söylenebilir.

Bu noktada Batı müziği ile paralel bir Türk makam müziği anlatımını aktarmak için durak (tonik), güçlü (dominant), beşli-dörtlü, dörtlü-beşli gibi kavramları kullanıp dizi temeline dayalı makam nazariye anlatımını 15.yy.da terk edilmesinden sonra 19.yy sonunda tekrar ilk kez getiren kişinin Rauf Yekta Bey olduğunu da belirtmekte fayda vardır. Rauf Yekta Bey bunu yaparken Rast makam düzeninde 16 tam (arızasız, ara) perde konumunu Batı müziği normlarında kullanılan sekiz perdeli dizi kavramına indirgemiş ve ana makamı Rast makam dizisi kabul etmiştir.

Türk makam müziği tarihinin uygulamacılar alanına bakıldığında makam kavramını açıklamaya çalışma yaklaşımında "Tanbur" sazına yönelişin yine Kantemiroğlu ile başlaması dikkat çeken bir unsur olarak görülebilir. Daha öncesinde makam nazariyelerinin şekillendirilip yön veren sazlarda "Ud" ve "Ney" sazlarının kullanıldığı makam nazari kaynaklarına bakıldığında dikkat çekmektedir.

Tanburiler açısından Türk makam müziği tarihine bakıldığında Tanburi İzhak, III. Selim, Tanburi Zeki Mehmet Ağa, Tanburi Oskiyam Efendi, Tanburi Osman Bey, Tanburi Ali Efendi, Tanburi Cemil Bey, Tanburi Refik Fersan, Dr. Suphi Ezgi, Mesut Cemil, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay, Necdet Yaşar, Abdi Çoşkun günümüze kadar gelen en önemli tanbur üstadları ve musikişinasları oldukları görülür.

"Tarihsel olarak bakıldığında altı yüzyıl süren bir imparatorluğun bağrında gelişen Türk Sanat Musikisi, açıksacı bir Osmanlı uygarlığı ürünüdür ve böyle olduğundan da o kültürü ideolojik nedenlerle reddedenlerin bilinçli bir muhalefetine uğramıştır. Yarım yüzyıllık bir resmi ve gayri resmi baskıya rağmen, gelenek o denli güçlü kalmıştır ki, bir musiki çok önemli besteciler ve icracılar yetiştirmeye devam etmiştir" (Signell 2006: 21).

Bu önemli icracılardan Tanburi Cemil Bey'in günümüze gelmiş olan eserleri ve kayıtları yaratıcı icracı kimliğinin bugüne taşıyıcısı olan tarihsel kaynaklardır. Türk musikisinde tanbur ve kemençe gibi enstrümanlar üzerindeki virtüözlüğü, taksim formunda sunduğu özgün kayıtlarıyla ispat ettiği bestekarlık yönü, makamlara olan eşsiz hakimiyeti, geleneksel perde, seyir ve makam kullanım anlayışlarının, bugünlere gelmesindeki önemli rolü sayesinde Tanburi Cemil Bey geçmiş ve bugün arasında çok önemli bir köprü olmuştur.

Gelenekle bugün arasında kendisine ait elimize ulaşan kayıtlarıyla önemli bir noktada yer alan Tanburi Cemil Bey'in ürettiği saz eserleriyle Türk musikisine ne gibi katkılarının olduğunun algılanabilmesi için akademik, bilimsel, didaktik ve pedagojik bir yaklaşım sergilenerek kendi dönem ve öncesi nazari kaynaklara dayalı bilgi aktarımlarıyla kıyaslanarak incelenip araştırıldıktan sonra çözümlenmeler yapılmasının önemli olduğu düşünülmüş ve problem cümleleri şu şekilde oluşturulmuştur.

2. TANBURİ CEMİL BEY'İN MUSİKİ ÖĞRENİMİ

Tanburi Cemil Bey'in ailesinde kendi kuşağına kadar musiki ile az çok uğraşanlar olmuştur. Musiki çalışmalarına hangi yıllarda başladığı kesin olarak bilinmiyor. Babasının, daha çocukken bazı musiki denemeleri yaptığını, kendi kendine bir şeyler çaldığını, çevresindeki insanları dikkatle dinleyerek beste yapma oyunlarını oynadığını, yeni çalgılar yapmaya özendiğini, hatta bu merakının olgunluk yaşlarında da devam ettiğini ve bir ömür boyu bu arayış içinde dolaştığını yine oğlu Mesut Cemil'in hatıralarından öğreniyoruz.

Küçük Cemil on, on iki yaşlarında iken gelecekte önemli bir musikişinas olacağını alametlerini gösterir. Bardaklara değişik oranlarda su doldurup ince bir değnekle bardaklara vurarak sesler çıkarır.

Bununla beraber eve gelen misafirlerin pabuçlarından birer ikişer lastik iplik çekerek bunları bir tahta parçasına çaktığı çivilere gerip dikkatlice akort etmesi, bu acayip çalgı üzerinde lastik tellerin hepsini koparıncaya kadar çalması onun gelecekte ne kadar önemli bir musikişinas olacağını belirtirlerdir. Küçük yaşlarda ağabeyi Ahmed Bey'in tanburunu gizli gizli kullanması ve bir yıl sonra durumu fark eden ağabeyinin tanburu kendisine hediye etmesiyle Tanburi Cemil Bey'in hayatında yeni bir dönem başlar (Aksüt 1993: 58).

Cemil, ağabeyi Ahmet Bey'den genel bilgiler elde ederken büyük amcası Mahmud Bey'e keman dersi vermeye gelen meşhur Kemani Ağa'dan Hamparsum notasını ve alafranga notayı, Batı notasını öğrendi(Cemil, 2002: 66). Aynı zamanda yeni ve bilinmeyen bir uslupla tanbur çalmasını ilerletiyordu. Musiki çevreleri artık bu genç ve muktedir sanatkardan söz ediyordu. Cemil Bey, ayrıca Ali Efendi'den genel musiki bilgisi ile klasik Türk musikisinin asıl karakterine ait incelikleri öğrenme imkanı bulmuştur. O asıl ilerlemesini, dönemin ünlü musiki ustaları ile tanıştıktan ve onlarla sanat arkadaşlığı yaptıktan sonra, tükenmez bir gayretle sürdürdüğü bir arayışla elde etti. Musiki ile ilgili her konuyu sabırla inceledi; en basitinden en mükemmeline kadar bu sanatın her türünden yararlandı. Musikinin ilmi yönlerini kendi çabası ile öğrendi. Cemil Bey, Hamparsum notasının Türk makam musikisinin perdelerini daha iyi belirttiğini söyler ve onu tercih ederdi. Her iki notada da olağanüstü bir melekesi vardı; yazı yazar gibi nota yazardı (Ak 2009: 153).

3. TANBURI CEMİL BEY'İN MAKAM VE USUL ANLAYIŞI

Tanburi Cemil Bey makamlar konusundaki geniş bilgiye sahiptir. Rehber-i Musiki'de elli iki makam ve yirmi yedi usul kullanılmıştır. Geçen yüzyılın ardından, tüm bu değişimin sonrasında bunca makam ve usulü kullanabilecek sazenciler bulmak güç olacaktır. Bıraktığı kayıtlarda da makam konusundaki geniş bilgisi belgelenmiştir. Bugün hala birçok müzisyen tarafından bilinmeye devam eden ve birçok şarkı örneği bulunan Rast, Hicaz, Hüseyini, Uşşak, Nihavend gibi makamlarda eserler verdiği gibi Necdet Yaşar'ın aktardığı gibi daha nadir rastlanan Suz-i Dilara, Gülizar gibi makamlarda da eserleri vardır. Batı müziği üzerinden hangi karar sesiyle çalındığını belirlemek de Batı müziği eğitilmiş kişilerin kayıtlara yönelmesini kolaylaştıracaktır. Bu düşünce ile A 440 khz esası ile akortlanmış bir gitarla kayıtlar incelendiğinde küçük bir fark bulunduğu, Tanburi Cemil Bey icrasına akordu biraz tizleştirilerek eşlik edilebildiği ve kendisinin makamları transpoze ederek farklı frekanslardan çalabildiği gözlemlenmiştir. Bugün birçok müzisyen Batı re sesi üzerine Rast bir eseri seslendirirken sözlü icralarda la ve do seslerine de rastlanmıştır. Bugün genel icrada rastlandığı gibi Tanburi Cemil Bey nazarında da makamların transpoze edilebilir oldukları görülmektedir. Makamların transpoze edilebilirliği Ruhi Ayangil tarafından usulünce müzik belgesinde (batı) re, do, sib ve la sesleri üzerinden örneklendirilmiştir ve şöyle ifade edilmiştir; "Hangi ses, hangi frekans, hangi ses üzerinde olursa olsun önemli olan söz konusu makamın belli perde ve seyir fonksiyonlarını bünyesinde barındırarak kendisini bize göstermesidir" (Şenalp 2007: 30).

Türk musikisinde kullanılan makamlarda komalı sesler ise her zaman bir tartışma konusu olagelmıştır. Bu yönde yapılan bir çalışmada teorideki aralıkların Tanburi Cemil Bey icrası ile örtüşmediği görüldüğünden Cemil Bey icrasının esas alınarak aralıkların makamlar üzerinden tarif edilmesi standart oluşması açısından faydalı olacaktır (Özerk 2013: 18).

Tanburi Cemil Bey'de hem zamanın değişimini hem de geçmişin geleceğe uzanışı bulunabilir. "Doğu kültürü"nden "Batı kültürü"ne, "sözlü gelenek"ten "yazılı gelenek"e geçiş kendisi ile örneklendirebildiği gibi geçmişin makam ve usul bilgisine geleceğe taşırken yine kendisine başvurulur. Bir büyük dönüşümün ortasında, ne yaptığından emin, sakin ve vakur bir şekilde makamsal müzik geleneği ileri taşımıştır. Örneğin sözlü geleneğe ait olan meşk yolu ile hafıza üzerinden eğitim yapma alışkanlığının Tanburi Cemil Bey'in devrinde değişmekte olduğu ve ilk metotların yazıldığı Rehber-i Musiki, her şeyden önce varlığı ile bu değişime, batılı gibi düşünüp hareket etmeye örnek teşkil etmektedir. Her zaman müzikteki dil seçimini tanpereden değil makamsal müzikten yana kullanmış olsa da Tanburi Cemil Bey "Batı kültürü"nden yararlanmaktan geri

durmamış, bir batı sazı olan viyolonsel kullanmıştır. Enstümanlardaki ustalığı geleneksel usluptaki ağır ve kesin dokunuşlardan ziyade batılı anlayıştaki virtüöziteyi andırmaktadır. Usulleri isimlendirirken de lük ölçüyü bir batı terimi kullanmaktan çekinmeden vals usulü olarak nitelendirmiştir. Bazı bestelerinde dahi batı etkisi olduğu düşünülmektedir. Türk makam müziği ile Avrupa müziğinin ilk şekli arasında bağ kurabileceğini düşünmüş ve buna metodunda değinmiştir (Şenalp 2007: 32).

4. TANBURI CEMİL BEY'İN TAKSİM ANLAYIŞI

Ölümünün üzerinden 100 yıl geçmesine rağmen icraları hala büyük bir beğeniyle dinlenen, usta ve yeni yetişmekte olan saz sanatçıları derinden etkilemeyi sürdüren, besteciliğinin ve nazariyatçılığının da icracılığının da gerisinde kaldığı söylenemeyecek Tanburi Cemil Bey, Türkiye'de müzikle ilgili tüm bu üstün özellikleri kişiliğinde birleştiren tek örnek olsa gerekir. Üstadın taksimleri, tüm bu özelliklerinin keşiştiği alan gibidir. Bu nedenle olsa gerek, hemen hemen tüm taksimleri belleklere ve gönüllere öylesine işlemiştir ki, pek çok besteden daha iyi bilinir (Cevher 1993: 20).

Tanburi Cemil Bey'in taksim yapma becerisi kuşkusuz müziğinin en etkileyici özelliklerinden biridir. Hem kayıtları hem Rehber-i Musiki'de taksim tarifi hem de diğer müzisyenlerin kendisinin bu yönü ile ilgili görüşleri bu alandaki biriciliğini ortaya koymaktadır. "Taksim, bir zemin, bir miyan ve bir de karardan ibaret olarak makamın seyrini gösterir ve sırf sanatkarı musikiyenin irticalen icra edeceği nağmelerden ibaret bulunur ki usul kaydından azadedir." (Cevher, 2003: 28).

Bu tarifile Tanburi Cemil Bey'in taksimi, üç ana bölümden oluşan bir beste olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Yaptığı taksimlerle efsaneleşmiş olan Cemil Bey'in bugüne ulaşan kayıtlarında seksen iki taksimi bulunmaktadır. Yaygın makamlardan olan Rast, Nihavend, Hicaz, Uşşak ve Hüseyini makamlarında ortalama olarak üçer örnek verdiği dikkat çekmektedir. Taksim yaptığı sazlar Tanbur, Kemençe, Lavta, Yaylı Tanbur ve Viyolonseldir (Şenalp, 2007: 32).

5. TÜRK MUSİKİSİNDE PEŞREV

Saz eserleri formunun en büyüğü ve en sanatlısıdır. Bünyesindeki geçkilere rağmen, tek bir makam için bestelenir ve o makamın adıyla anılır. Bazen makam geçkilerini tanıtmak için "fihrist" adı verilen peşrevler de yapılmıştır. Bu peşrevlerin özellikle ikinci, üçüncü ve dördüncü hanelerinde farklı makamlara geçkiler ustalıklı bir şekilde yapılmıştır (Yavaşca (2002): 50).

"Peşrev"ler bir faslın en başında çalınan saz eserleridir. Her birine "hane" denilen kısımlardan meydana gelmişlerdir. Her hanenin sonunda nağmeleri karara götüren "teslim" veya "mülazime" denilen, melodisi hiç değişmeyen bir kısım vardır. Gerçekte bugün "teslim" olarak isimlendirdiğimiz bölümün asıl adı "mülazime" dir. Bu kelime "lazım olan" anlamındadır ve peşrev ve saz semailerinde bulunur. "Teslim" ise her hane sonunda yer alan ve haneyi "mülazime" nin makamına bağlayan, yine melodisi hiç değişmeyen, bir iki ölçülük bir nağmedir.

"Peşrev"ler 1. hanedeki makamın adıyla anılırlar ve bu makama bağlı olurlar. Diğer hanelerde başka makamlara geçkiler yapılır fakat teslim ile yine ilk makama dönülür. Genellikle her hanenin sonunda, o hanede kullanılan makamın güçlü perdesi üzerinde yarım kararı yapılır. Eğer yarım karar hane sonunda değilse, mutlaka hanenin içinde yapılır. Peşrevler genel olarak 4 hanelidir. Az sayıda 2, 5, 6 haneli olanları da vardır (Özkan (2006): 97-98).

6. PROBLEM CÜMLESİ

Tanburi Cemil Bey'in TRT Repertuarına kayıtlı İsfahan peşrevinin, form ve makamsal işleyişinin, makam nazari tarihinde kullanılan form ve makamsal işlenişi ile doğru orantılı mıdır?

6.1. Alt Problemler

- ✓ Tanburi Cemil Bey'in Isfahan Peşrevi'nde Uyguladığı Isfahan Makamı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla Örtüşmekte midir?
- ✓ Tanburi Cemil Bey'in Isfahan Peşrevine Ait Makamsal ve Formsal Çözümlemeleri nasıldır?
- ✓ Tanburi Cemil Bey'in Peşrev formu Nazariyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

7. YÖNTEM

Bu bölümde yapılan araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, verilerin toplanması ile verilerin analizi ve yorumlanması hakkında bilgiler yer almaktadır.

Bu çalışmada Tanburi Cemil Bey' in TRT repertuarında kayıtlı Isfahan makamındaki peşrevinin makamsal ve form analizini incelemek üzere nitel araştırmalara özgü tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modellerinden de tekil tarama modeli uygulanmıştır. Tezde incelen eserlerde (makamın anlatıldığı bölümler olan) bir hane ve bir teslim olarak incelenmiştir.

Nitel araştırma; sosyal olguları, bağlı oldukları ve içinde yer aldıkları ortamda doğal görünüşleriyle gözlem, görüşme ya da belgeleri değerlendirmek yoluyla bilgi edinme ve bu bilgileri analiz ederek kuram geliştirme olarak tanımlanabilir (İslamoğlu 2009: 180).

Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Bu modelde amaçların ifade edilişi genellikle “Ne idi?”, “Nedir?”, “Ne ile ilgilidir?” ve “Nelerden oluşmaktadır?” gibi soru cümleleri ile olur (Karasar 2011: 77).

‘Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır’ (Karasar 2006: 77).

7.1. Verilerin Toplanması ve Analizi

Peşrevlerde makamsal karakteristiği yansıtan bölümler birinci hane ve teslim bölümleri olmaktadır. Diğer bölümlerde bestekarın makam geçikleri yapmasından dolayı bu bölümler peşrevlerin bestelendiği makamın genel karakteristiğini yansıtmamaktadır. Bu nedenle araştırma probleminde sonuçlara ulaşmak için elde edilecek araştırma verileri peşrevin birinci hanesi ve teslim bölümlerinden elde edilmiştir. Elde edilen veriler içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiş ve bulgular ortaya çıkarılmıştır.

İçerik analizi, Herhangi bir yazılı metnin ya da belgenin (gözlem, görüşme, resmi veya kişisel belge vb.) içeriğinin incelenmesi ve sayısal ya da istatistiksel olarak ortaya konulmasında kullanılan bir analiz çeşididir. Belge incelenirken kategoriler oluşturularak sayısal sunumlar yapılır. Kategoriler ve kategorilere bağlı alt kategoriler oluşturularak, bazen alt kategoriler birden fazla üst kategori içerisine dahil edilebilirler (Ekiz 2009:76).

7.2. Araştırmanın Konusu

Tanburi Cemil Bey'in saz eserlerinin birinci hane ve teslimleri form ve makamsal açıdan incelenerek, Türk makam nazari ve uygulama tarihinde kullanılan form ve makamsal kullanımına doğru orantılı olup olmadığı konusu araştırılmıştır.

7.3. araştırmanın Amacı

Tanburi Cemil Bey'in bestelediği saz eserlerinin Türk makam nazari ve uygulama tarihinde kullanılan form ve makamsal kullanımları ile doğru orantılı olup olmadığı, ortaya koymak amaçlanmıştır.

7.4. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Tanburi Cemil Bey'in bestelediği; peşrev, saz semaisi, longa, sirto, zeybek, oyun havası formlarında bestelediği eserleri inceleyip form ve makamsal analiz çalışmaları kapsamını ortaya koyması ve elde edilen bulguların analizinden sonra yapılacak önerilerin, bu alana katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

8. BULGULAR ve YORUM

8.1. Birinci Alt Probleme Ait Bulgular

- ✓ Tanburi Cemil Bey'in İsfahan Peşrevi'nde uyguladığı İsfahan Makamı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla Örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in İsfahan peşrevindeki İsfahan makam kullanımının Safiyüddin(1235), Maragalı Abdülkadir(1415), Fettullah Şirvani(1453?), Ladikli Mehmet Çelebi(1484), Kadızade Tirevî (1492), Alişah bin Hacı Büke(1500), Seydî (1504), Kantemir (1700), Tanburî Küçük Artin (1730) edvarlarında yer alan İsfahan makam tanımlarıyla örtüşmemektedir. Abdülbaki Nasır Dede 1794-1795), Haşim Bey (1864), Kazım Uz (1894) edvarında verilen tariflerin Tanburi, Cemil Bey'in İsfahan peşrevinde uyguladığı seyirle örtüştüğü söylenebilir.

8.2. İkinci Alt Probleme Ait Bulgular

- ✓ Tanburi Cemil Bey'in İsfahan Peşrevine Ait Makamsal ve Formsal Çözümlenmeleri nasıldır?

İsfahân Peşrevi

Dügâh-gerdâniye perdesi atlamasından sonra Segâh perdesine gelinip Nevâ perdesi merkezleştirilerek Rast perdesine inilmiştir. *Tanburî Cemil Bey*

1. *Hâne*

Nevâ-Rast-Nevâ perdesi arasındaki seyir trafiği özellikle Hüseyinî perdesinden Dügâh perdesine inişlerle Bayatî seyir kullandıkları hissettirilmştir. Fakat bir önceki seyir cümlesinin Segâh perdesine inilerek bitmesiyle bütün düşünülüşünde Basit İsfahan seyri hissediliyor.

Rast ve Dügâh perdesi kullandıkları sonrasında Acem perdesine atlayıp yapılarak sonrasında Dügâh perdesine inilmiştir. Sonrasında Segâh perdesiyle Rast perdesine geçiş yapılmıştır.

İsfahan seyri'nin devamı gösterilerek, Gerdâniye perdesinden Nevâ perdesine inilmiştir. Ufak bir Nisabur geçişi sonrası tekrar Nevâ makamı duyularına geçilmiştir.

Nevâ perdesinde Nevâ makamı kullanılmıştır.

Nevâ makamı seyri sonrası Segâh perdesine inilerek yine İsfahan makamı hissettiriliyor.

Teslim

Nevâ makamı seyri sonrası Segâh perdesine inilerek yine İsfahan makamı hissettiriliyor.

Nevâ- Dügâh perdesi atlaması sonrasında Carâğâh perdesinden Dügâh perdesine gelinip, Muhayyer perdesine atlayış yapılmıştır.

Sübûl perdesinden tekrar Segâh perdesine inilerek İsfahan makamı seyri Dügâh perdesi kararıyla sonlandırılmıştır.

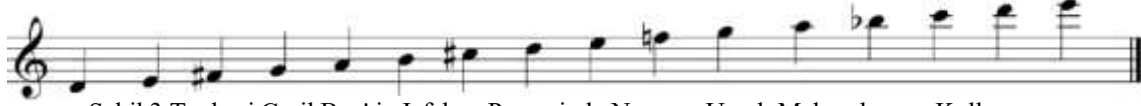
Son

Şekil 1 Tanburi Cemil Bey' in İsfahan Peşrevi Makamsal ve Form Çözümlenmeleri



Şekil 2 Tanburi Cemil Bey' in Isfahan Makamını Anlatan Bölümlerdeki Dizi Kullanımı

Tanburi Cemil Bey'in Isfahan Peşrevi'nde Isfahan makamını anlatan bölümler 1. hane ve teslim bölümleridir. Devr-i Kebir usulünde yazılan eserde Tanburi Cemil Bey'in Isfahan makam seyrini oluştururken Acem'li Rast Perde Düzeni' ni oluşturan perdeleri kullandığı zaman zaman nadirde olsa Nişabur Düzenine döndüğü fakat çok uzatmadan tekrar ilk başladığı Acem'li Rast Perde Düzeni kullanımına döndüğü gözlemlenmektedir.



Şekil 3 Tanburi Cemil Bey' in Isfahan Peşrevinde Neva ve Uşşak Makamlarının Kullanımı

Tanburi Cemil Bey eserde Neva ve Uşşak makamlarının bileşik kullanımıyla oluşan Bayati makam seyri içinde segah perdelerine kutuplanmalar yaparak Isfahan makamına dönüşen bir seyri tercih ettiği görülür. Bu uygulamanın içine bugün buselikte nişabur olarak bilinen aslında Nişabur düzeninde buselik perdesinin nişaiur perdesine dönüştüğü nişabur perdesinde Nişabur makamı (Tanburi Küçük Artin'deki nazari bilginin kullanımını) eser içinde uyguladığı söylenebilir.

Yine Zekai Dede'nin Isfahan ayininde Nişabur yaptıktan sonra bugün neva perdesi bilinen perdede yaptığı kararların isfahan perdesi yani Isfahan makamını temsil ettiği uygulamanında kullanılmasının tarihi akış içinde meşk sistemiyle yerleşmiş olabileceği düşünülmektedir. Peşrevde dikkat çeken şey bu kullanımın 1. hane sonunda çok kısa bir zaman içinde yapıldıktan sonra tekrar ilk işlendiği Neva ve Uşşak makamlarının bileşik kullanımıyla oluşan Bayati makam seyri içinde segah perdelerine kutuplanmalar yaparak Isfahan makamına dönüşümün sağlanmasıdır.

8.3. Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular

✓ Tanburi Cemil Bey'in Peşrev formu Nazariyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Tanburi Cemil Bey'in Isfahan peşrevi form yapısı analiz edildiğinde makam nazari tarihinde kullanılan peşrev formu yapısıyla doğru orantılı olarak örtüştüğü tespit edilmiştir. Tanburi Cemil Bey'in Isfahan peşrevi iki hane ve bir teslimden oluşmuştur. Şematik olarak; A+B+C+B şeklindedir. Her haneden sonra teslim çalınmaktadır.

3. SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu araştırmada Tanburi Cemil Bey'in bestekarlığına ait olan peşrev formundaki Isfahan Peşrevinin birinci hane ve teslim bölümleri makamsal ve form yönünden analiz edilip incelenmiştir. Araştırmada elde edilen bulgulardan şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Tanburi Cemil Bey'in bestelediği saz eserlerinin Türk Makam müziği tarihine etkilerinin büyük olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Tanburi Cemil, eserleriyle Türk müziği saz icrasına yeni ve modern bir tarz ile değişik bir yorum getirerek icracılığın mükemmelleşmesinde çok büyük rol oynamıştır. Cemil Bey'in bazı Makamların seyrindeki özgün yaklaşımı, hem kendi dönemindeki hem de kendinden sonra ki dönem sanatçıları için yol gösterici olmuştur. Bazı Makamlara kendine özgü bir yaklaşım ortaya koyarak Makamların seyir özelliklerinde bir takım farklılıklar ortaya koymuş, herkesin çok sevdiği nitelikli eserler olarak günümüze kadar gelmiştir. Eserlerde yapmış olduğu Makamsal özgünlükler de onun musiki anlayışının ne kadar derin ve yaratıcı olduğunun bir göstergesidir. Bununla birlikte, Cemil Bey'in Rehber-i Musiki kitabıyla hem kendi hem kendinden önceki ve sonraki form yapısı ve Makamsal seyir kullanımına değinilerek farklı form yapısındaki eserlerin tarihsel tariflerle uyum içinde olduğu tespit edilmiş ve bestelediği saz eserlerinin Türk Makam Müziği Tarihine çok büyük katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Ak, Ahmet Şahin (2009). *Türk Musikisinin Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aksüt, Sadün (1993). *Türk Musikisinin 100 Bestekarı*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Cevher, M. Hakan (1993). *Tanburi Cemil Bey - Rehber-i Musiki* İzmir: EÜDTMK yayınları, No:9
- Ekiz, Durmuş (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri: Yaklaşım Yöntem ve Teknikler*. Ankara: Anı Yayıncılık
- İslamoğlu, Ahmet Hamdi (2009). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Beta Basım Yayın Dağıtım
- Judetz, E. Popescu (2002). *Tanburi Küçük Artin: A Musical Treatise of The Eighteenth Century*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Karasar, Niyazi (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık
- Karasar, Niyazi (2006). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık
- Özerk, Eren (2013) *Tanburi Cemil Bey icrsının Analizi ve Kuramsal Değerler ile Karşılaştırılması*. Akademik Bakış Dergisi.
- Özkan, İ, Hakkı (1998). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Özener Matbaası
- Sıgnell, Karl (2006). *Makam*. (Çeviren: İlhami Gökçen) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şenalp, Togay (2007). *MakAmsal ve Tampare müziğin eşzamanlı öğretiminde bir referans noktası olarak Tanburî Cemil Bey* . makale.
- Yavaşca, Alaeddin (2002). *Türk Musikisi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Mart Matbaacılık Sanatları