



**TANBÛRÎ CEMÎL BEY'İN SAZ ESERLERİNİN
TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ**

Arda KULA

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Çağhan ADAR

Haziran, 2018

Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TANBÛRÎ CEMÎL BEY'İN SAZ ESERLERİNİN TEKNİK
AÇIDAN İNCELENMESİ

Hazırlayan
Arda KULA

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Çağhan ADAR

AFYONKARAHİSAR 2018

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Tanbûrî Cemîl Bey’in Saz Eserlerinin Teknik Açıdan İncelenmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere ayrı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıfta yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

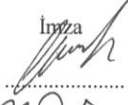
06.06.2018

Arda KULA

TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI

JÜRİ ÜYELERİ

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Çağhan ADAR
Jüri Üyeleri : Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ
: Dr. Öğr. Üyesi Seyhan CANYAKAN

İmza




Müzik Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisi Arda KULA'nın "**Tanburi Cemil Beyin Saz Eserlerinin Teknik Açidan İncelenmesi**" başlıklı tezi, 06.06.2018 günü saat 13.00' de Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Celal DEMİR
MÜDÜR

ÖZET

TANBÛRÎ CEMÎL BEY’İN SAZ ESERLERİNİN TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Arda KULA

**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

Haziran 2018

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Çağhan ADAR

Bu araştırma Tanbûrî Cemîl Bey’in saz eserlerini teknik açıdan analiz ederek yorumlanmasını ve yöntemlerinin irdelenmesini, bu sayede Türk saz müziğine katkı sağlanmasını amaçlamaktadır. Araştırma genel çerçevesi, amacı ve yöntemi bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. Konuyla ilgili çeşitli kaynakların taranmasıyla ön bilgilere ulaşılmış, veri toplama aracı olarak örnekleme yer alan Tanbûrî Cemîl Bey’in repertuvarında bulunan saz eserleri kullanılmıştır.

Türk müziğinin en önemli bestekârlarından ve saz icracısı olarak bilinen Tanbûrî Cemîl Bey, Türk müziği repertuvarında az yer tutan saz eseri formunda birçok eser bestelemiştir. Bestelediği eserlerle saz eseri formuna yeni bir teknik ve üslup kazandırmıştır. Bu çalışma, Tanbûrî Cemîl Bey’in saz eserlerindeki teknik özellikleri belirleyip, saz eseri formunu nasıl işlediğini tespit etmek açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Tanbûrî Cemîl Bey, Saz Eseri, Teknik.

ABSTRACT

EXAMINING THE TECHNICAL ASPECTS OF TANBÛRÎ CEMÎL BEY'S COMPOSING INSTRUMENTAL

Arda KULA

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC**

JUNE 2018

Thesis Advisor: Assistant Professor Çağhan ADAR

The aims of this study are to interpret by analyzing instrumental compositions of Tanbûrî Cemîl Bey technically and examine the methods and also to make a contribution to Turkish intrumental music by this means. This study is a descriptive research based on the scanning model in terms of its general framework, purpose and method. Preliminary information was obtained by scanning various sources related to the subject, and repertuard instrumental works of Tanbûrî Cemîl Bey which were included in the sample were used as data collection tool.

Tanbûrî Cemîl Bey, known as the most important composer and instrumentalist of Turkish music, has composed many works in the form of instrumental works which take up little space in Turkish music repertoire. He has contributed a new technique and style to the instrumental form with works he has composed. This study is important in terms of determining the technical characteristics of Tanbûrî Cemîl Bey 's instrumental works and determining how he processed his instrumental form.

Keywords: Tanbûrî Cemîl Bey, Enstrumantal Compose, Tecniq.

ÖNSÖZ

Araştırmam süresince benden yardımlarını esirgemeyip bana destek vererek beni yönlendiren değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Çağhan Adar' a, araştırma yöntemleri ve tez yazımı ile ilgili konularda benimle bilgilerini paylaşarak bana destek veren değerli hocam Prof. Dr. Uğur Türkmen' e, eğitimim süresince benden desteğini esirgemeyen değerli hocam Öğr. Gör. Hakan Akdeniz'e, Tanbûrî Cemîl Bey eserlerinin notalarına erişmemizi sağlayan değerli hocam Öğr. Gör. Burak Kaynarca'ya, değerli arkadaşım Tefvik Bilen'e, tez çalışmam boyunca her zaman yanımda olan değerli arkadaşlarım Öğr. Gör. Kenan Savaş 'a ve Suat Dandinoğlu' na, gerekli maddi ve manevi desteği benden esirgemeyen aileme ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Arda KULA

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GRAFİKLER DİZİNİ	x
KISALTMALAR DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TANBÛRÎ CEMÎL BEY

1. TÜRK MÜZİĞİ TARİHİ	2
2. TÜRK MÜZİĞİNDE DÖNEMLER.....	6
2.1. HAZIRLIK ve OLUŞMA DÖNEMİ.....	6
2.2. KLASİK ÖNCESİ DÖNEM.....	7
2.3. KLASİK DÖNEM	8
2.4. NEO-KLASİK DÖNEM	8
2.5. ROMANTİK DÖNEM	9
2.6. REFORM DÖNEMİ.....	10
3. TÜRK MÜZİĞİ FORMLARI.....	10
3.1. SAZ ESERİ FORMLARI	12
3.2. SÖZLÜ ESER FORMLARI	15
4. TANBÛRÎ CEMÎL BEY.....	19
4.1. HAYATI / AİLESİ	19
4.2. BESTEKÂRLIĞI.....	22

4.3. ESERLERİ.....	24
5. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ	25
6. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ.....	25
7. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	26
8. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	27
9. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI.....	27
10. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIK LARI	27
11. TANIMLAR.....	28
12. İLGİLİ YAYINLAR ve ARAŞTIRMALAR	29

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

1. ARAŞTIRMANIN MODELİ	31
2. ARAŞTIRMANIN ÇALIŞMA EVRENİ ve ÖRNEKLEMİ.....	31
3. VERİLERİN TOPLANMASI	32

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

1. BİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR	33
2. İKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	38
3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR	42
4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	46
5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	52
6. ALTINCI ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR	58
7. YEDİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR	66
8. SEKİZİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR	70
9. DOKUZUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR	77
10. ONUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	83

11. ON BİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR	90
12. ON İKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	97
13. ON ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	103
14. ON DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	111
15. ON BEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	116
16. ON ALTINCI ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR	121
17. ON YEDİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	124
18. ON SEKİZİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR	127
19. ON DOKUZUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR	130
20. YİRMİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR	135
21. YİRMİBİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	142
SONUÇLAR	148
KAYNAKÇA	152

GRAFİKLER DİZİNİ

Grafik 1. Muhayyer Peşrev Perde Oranları.....	34
Grafik 2. Muhayyer Sazsemâîsi Perde Oranları.....	39
Grafik 3. İsfahân Peşrev Perde Oranları	43
Grafik 4. İsfahân Sazsemâîsi Perde Oranları	47
Grafik 5. Ferahfezâ Peşrev Perde Oranları	53
Grafik 6. Ferahfezâ Sazsemâîsi Perde Oranları	59
Grafik 7. Şedarabân Peşrev Perde Oranları	66
Grafik 8. Şedarabân Saz Semâîsi Perde Oranları.....	70
Grafik 9. Hicâzkar Peşrev Perde Oranları.....	78
Grafik 10. Hicâzkar Sazsemâîsi Perde Oranları.....	83
Grafik 11. Kürdîlihicâzkar Peşrev Perde Oranları	90
Grafik 12. Nevâ Peşrev Perde Oranları.....	97
Grafik 13. Mahûr Peşrev Perde Oranları	104
Grafik 14. Sûzidilârâ Sazsemâîsi Perde Oranları.....	111
Grafik 15. Bestenigâr Sazsemâîsi Perde Oranları	116
Grafik 16. Nikrîz Sirto Perde Oranları.....	121
Grafik 17. Nikrîz Longa 1 Perde Oranları	124
Grafik 18. Nikrîz Longa 2 Perde Oranları	127
Grafik 19. Nikrîz Zeybek Perde Oranları.....	130
Grafik 20. Rast Zeybek Perde Oranları.....	135
Grafik 21. Hüseyini Oyun Havası Perde Oranları	142

KISALTMALAR DİZİNİ

A	: Açış
Akt	: Aktaran
C	: Cevap
G	: Geniş Aralık
S	: Soru
K	: Kalış
TRT	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu



GİRİŞ

Türk Müziğinin geçmişten günümüze kadar birikmiş zengin bir repertuarı bulunmaktadır. Bu repertuarın saz ve söz mûsıkîsi olmak üzere iki kısımda toplandığı düşünüldüğünde repertuarın az bir kısmını saz mûsıkîsi oluşturmaktadır.

Türk müziği yapısı itibari sözlü mûsıkîye dayalıdır. Ancak Tanbûrî Cemîl Bey saz mûsıkîsini ve virtüözlüğü dikkate değer şekilde ön plana çıkarmıştır. Türk müziği tarihi boyunca Tanbûrî Cemîl Bey gibi bir müzik dehası ile pek az karşılaşmıştır. Bestekârlığı ve icracılığı ile her zaman bir ekol olmuştur. Duygularını aktarmada müziği oldukça etkili kullanmış ve bunu dinleyicilere başarılı bir şekilde aktarmıştır. Her ne kadar saz eseri bestekârlığı ve icracılığı açısından ön planda görülse de sözlü eser bestekârlığında da oldukça başarılı olduğu bilinmektedir. Cemîl Bey saz mûsıkîsi formlarından taksim formunu ileri bir düzeye çıkararak duygularını etkili bir şekilde aktarmayı başarmıştır. Bestelediği bütün formlarda alışlagelmiş makam anlayışını çok daha farklı yorumlamıştır. Başta tanbûr, klâsik kemençe, lâvta, viyolonsel, yaylı tanbûr, zurna, bağlama gibi enstrümanlara yeni teknikler ekleyerek icra etmiş olduğu müziği üst seviyelere taşımıştır.

Cemîl Bey, Osmanlı döneminin sıkıntılı döneminde yaşamış olmasına ve kendisi de çeşitli sıkıntılar çekmiş olmasına rağmen o dönemin sanat anlayışında zirvede yerini almıştır.

Tanbûrî Cemîl Bey, sadece müziğimizin değil, kültür hayatımızın ve yüce medeniyetimizin bir âbidesi olmaya devam edecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TANBÛRÎ CEMÎL BEY

1. TÜRK MÜZİĞİ TARİHİ

Türk toplumu yüzyıllardır kendine özgü kültürel değerleri ile yoğurulmuş özel bir toplum olarak bilinmektedir. Türklerin kültürel tarihinin genel olarak Altay dönemi ile başladığı çeşitli kaynaklarda ortaya koyulmuştur. Milattan önce 2000 yılından itibaren Orta Asya Türk Müzik Kültürü oluşmaya başlamıştır. Milattan önce beşinci yüzyıl dolaylarında Hun-Türk Müzik Kültürü olarak etkin bir rol oynamıştır. Milattan sonra altıncı yüzyıldan itibaren ise Gök-Türk Müzik Kültürü yani Türk Müzik Kültürü olarak anılmaktadır (Uçan, 2005: 14). Daha sonraki süreçte kapsamlı, kalıcı ve dönüşümlü bir şekilde Türklerin hüküm sürdüğü topraklarda gelişim gösterdiği söylenebilir. Türk kültürünün en önemli ögesini müzik kültürü oluşturur.

Uçan (2005: 10), insanlığın kültürel evrim sürecini üç ana evreye ayırmaktadır.

1. Üretim Öncesi Evre (Paleolitik)
2. Üretim Evresi (Neolitik)
3. Yoğun Üretim Evresi (Endüstri)

Uçan (2005: 13), Türk müzik kültürünün kendine özgü evrelerini üç ana dönemde incelenmektedir.

1. Şamani Dönem Türk Müzik Kültürü
2. İslami Dönem Türk Müzik Kültürü
3. Lâik Dönem Türk Müzik Kültürü

Uçan (2005: 14-15), Türk müzik kültürü evrimini beş ana dönemde inceler;

1. Hunlar öncesi dönemde Türk müzik kültürü (Altaylar)

2. Orta Asya Türk Devletleri döneminde Türk müzik kültürü (Hunlar, GökTürkler)
3. Orta-Batı Asya Türk Devletleri döneminde Türk müzik kültürü (Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular)
4. Ön Asya (ve Avrasya) Türk Devletleri döneminde Türk müzik kültürü (Türkiye Selçukluları, Osmanlılar, Türkiye Cumhuriyeti)
5. Avrasya Bağımsız Türk Cumhuriyetleri döneminde Türk müzik kültürü (Türkiye, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Türkmenistan).

Özalp ise Türk Müziğinin Bölümlerini şu şekilde sıralamaktadır;

“I-Dini Türk Mûsikîsi

1. Cami Mûsikîsi ve Beste Formları
2. Tekke Mûsikîsi ve Beste Formları

II-Din dışı(Profan)Türk Mûsikîsi

1. Türk Sanat Mûsikîsi

A – Saz Mûsikîsi

B – Sözlü Mûsikî

2. Türk Askeri Mûsikîsi (Mehter Mûsikîsi)

A – Saz Mûsikîsi

B –Söz Mûsikîsi

3. Türk Halk Mûsikîsi

Uzun bir hazırlık döneminden sonra, Mergalı Abdülkadir ile tam olarak bir nitelik kazanan Türk Mûsikîsinin anlam ve inceliklerini şu anlayışa göre sıralamak gerekecektir.

1. Hazırlık Dönemi
2. Klasik Dönem
3. Romantik Dönem

4. Son Dönem” (2000: 24).

Uçan’a göre, Türk Müzik Kültürü son üç yüz yılda en çok batı uygarlığı ile son seksen yıldan günümüze ise çağdaş uygarlıkla etkileşim içerisinde (2005: 208).

Uçana göre, Türk Müzik Kültürü dayandığı uygarlık temellerinin herhangi bir karışımı değildir. Daha çok özgün bir birleşimi olarak adlandırılabilir (2005: 210).

Özkan’a göre, Türk Müziğinin kökeni ve özellikleri şöyle açıklanmaktadır.

Eski devirlerde elindeki kopuzla ve dilindeki Türkü ile Anadolu’ya gelen Türk mûsikîsi zamanla gelişip, dallara ayrılması ve bu dalların kendi içinde bilimsel olarak dizi, makam, usûl bakımlarından tespit edilerek kullanılması tabiidir. Çünkü her ikisinin de kaynağı aynıdır (1994: 20).

“Dünyadaki bütün müziklerin kaynağında olduğu gibi Türk müziğinin kaynağında da insan sesi çok önemli bir yer tutmuştur. İslamiyetin kabulünden sonra da Arap-Acem edebiyatının etkisi ile güfte unsuru gelişmiş, ses mûsikîsinin daha da kuvvetlenmesine sebep olmuştur. Saz müziği yirminci yüzyılın başlarına kadar sadece sese eşlik eden bir müzik olmuştur (Kaçar, 2009: 2-3).”

Türk devletleri yabancı devletler ya da güçler tarafından değil, yine bir Türk devleti veya toplumu tarafından zayıflatılıp, yıkıldığı için, gelenek, görenek ve kültür mirası da müzik kültürü ile beraber el değiştirmiştir. Bu yüzden çok fazla değişiklik olmadan günümüze kadar aktarılmış olduğu düşünülebilir.

Tanrıkorur’a göre, Türk müziğinin tarih içindeki seyri ve gelişmesi, çeşitli Türk devletlerinin birbiri ardınca kurulan merkezlerindeki kültür hayatı ile yakından ilgilidir. 10. yüzyılın büyük bilgisi Türkistanlı Farabi’den 17. yüzyılın en büyük bestekârı İstanbullu İtri’ye kadar geçen sürenin Balasagun, Farab, Kaşgar, Gazne, Belh, Herat, Urmiyeli, Meraga, Bağdat, Konya, Bursa, Edirne ve İstanbul gibi kültür merkezi görevini şaşmayan bir sıra ile bir sonrakine aktaran şehirlerde yaşanmış olması tesadüf değildir (2005: 34).

Türk müziğinin en çok gelişim gösterdiği dönem Osmanlı dönemi olarak bilinmektedir. Bu dönemde müzik, toplumun vazgeçilmez bir unsuru olarak kabul edilmektedir. Osmanlı döneminde devlet adamları müzik ile yakından ilgili oldukları için egemen olduğu topraklarda Türk Müziği’nin büyük ilgi gördüğü söylenebilir. Osmanlı Devleti’nin topraklarını genişletmesi ile fethettiği ülkelere müziğini de bir

miras olarak bıraktığı düşünüldüğünde, Türk müziğinin Osmanlı döneminde hızlı ve etkili bir şekilde yayıldığı söylenebilir.

Türk müziği geçmişte meşk yolu ile aktarılmıştı ve Osmanlı döneminde bu müziğin eğitimi çeşitli kurumlar tarafından sürdürülmekteydi.

Müziğin askeri amaçlar için kullanıldığı Mehterhanelerde özel olarak bestelenen müzikler kullanılmaktaydı. Mehter takımının, savaş sırasında çeşitli vurmalı çalgılardan oluşan enstrümanlar ile gürültüye benzer sesler çıkardığı ve bu yöntemi düşmanı savaşmadan teslim almak için kullandığı birçok kaynakta bahsedilmektedir.

“Osmanlı döneminin bir diğer eğitim kurumu Mevlevihaneler olarak bilinmektedir. Türk müziğinin en önemli bestekârları bu kurumlardan eğitim alarak Türk müzik kültürüne katkı sağlamışlardır. Mevlevihanelerde Türkçe, Arapça, Farsça, Hat gibi dersler yanında müzik eğitimi verildiği ve Osmanlı müziğinin gelişmesinde büyük rol oynadığı söylenebilir. Osmanlı müziğinin zirvede olduğu 18. ve 19. yüzyıllarda mevlevi müziği de 3. Selim ve 2. Mahmut gibi mevlevi padişahların desteği ile zirveye çıkmış, önceki yüzyıllarda bestelenen toplam 13 mevlevi ayinine karşılık, sadece 19. yüzyılda 42 ayin birden bestelenmiştir (Tanrıkorur, 2005: 30).”

“Enderun mûsıkî mektebi, kalburüstü Osmanlı mûsıkîcilerinin sadece yetiştiği değil, ders de verdikleri bir okuldu. İmparatorluk sarayının bu önemli öğretim merkezi de 2. Mahmud tarafından kapatıldı. Benli Hasan Ağa, Kantemir, Mustafa Çavuş, Vardakosta Numan Ağa, Dellâlzâde, Tanbûrî Osman Bey ve Enderûni Ali Bey Enderûnda yetişmiş Osmanlı bestekârlarından bazılarıdır” (Tanrıkorur, 2005: 30).

Enderûnun kapatılmasından sonra mûsıkî hocalarının evde ders verme geleneği mecbur hale geldi. Böylece eğitimin meşk yöntemi ile devam ettiği söylenebilir.

Osmanlı imparatorluğunun siyasi ve ekonomik durumuna bağlı olarak Türk müziği ve bestekârlarının ruh halinin de etkilendiği bilinmektedir.

Tanrıkorur’a göre, Nefirî Behram Ağa’dan, Ebubekir Ağa’ya kadar süren vakar ve ihtişam, Hacı Ârif Bey’de yerini ye’s ve melâle bırakmış, artık iyice yıpranmış olan imparatorluğun keder, hicran ve ümitsizliği Tanbûrî Cemîl Bey’de zirve olmuştur (2005: 33).

“2.Mahmud’dan Halife Abdülmecid’e kadar geçen 114 yıllık süre, sadece, Osmanlı Mûsıkîsi’nin son büyük bestekârlarının değil, aynı zamanda, geleceğin Türk mûsıkîsini hazırlayan büyük müzisyenlerin de yetiştiği bir tarih dilimidir. Bu dönemde 3. Selim’in başlatıp 2. Mahmud’un tamamladığı yenilik hareketleri ortamı, İsmail Dede, Şakir Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Dellâlzâde, Kazasker, Osman Bey ve

Yusuf Paşa gibi son klasikleri yaratmış, ama aynı zamanda klasik formlardaki eserlerin, yerlerini şarkı formundaki hafif eserlere bırakmasına da zemin hazırlamıştı” (Tanrıkorur, 2005: 42-43).

Türk müzik kültürünün, tarih sahnesinde hep etkin bir rol oynadığı ve bu sayede köklerini, kültürün en derin katmanlarına indirdiği söylenebilir.

2. TÜRK MÜZİĞİNDE DÖNEMLER

2.1. HAZIRLIK ve OLUŞMA DÖNEMİ

Türk toplumu uzun zamandır kendine özgü kültürel değerlerini korumuş ve sahip çıkmış bir toplumdur. Türkler Anadolu’ya beraberlerinde getirdikleri kültürü, burada kurup büyüttükleri devlet ve medeniyetlerin müziği ile harmanlayarak kendi toplumuna ve dünyaya miras olarak bırakmışlardır. Tüm toplumlarda olduğu gibi Türk toplumunun müziği de kaynaklarda çeşitli evrelerde incelenir.

“Orta Asya devletleri olan Altaylılar, Hunlar, Avarlar, Göktürkler, Uygurlar dönemlerinde müzik, dinsel, törensel ve askeri alanda gelişim göstermiş olup, çeşitli enstrümanların, özgün bir nota sisteminin ve geniş bir müzik repertuvarının var olması bu dönemde ileri seviye bir müzik kültürü usulünün olduğu fikrini vermektedir. Hunlar ve Göktürklerin “Şamanizm” olarak adlandırılan dine mensup oldukları bilinmektedir. Şaman, kam olarak isimlendirilen kişiler ise ilkel ezgiler söyleyerek aynı zamanda büyü ve sihirle ilgilenerek kötü ruhları ve hastalıkları tedavi etmişlerdir. Törenlerde müzik yapan şamanlar daha sonra yerlerini saz şairi olarak adlandırılan kişilere bırakmışlardır. Saz şairleri av ziyafetleri ile ilgili eğlencelerde savaş sonrası kazanılan zaferleri kutlama amacıyla yapılan tüm törenlerde güsûlünün özelliği ile ilgili olan tüm sözel ezgileri iki telli olan ve “kopuz” olarak bilinen çalgı eşliğinde seslendirmişlerdir. “Kam” adı verilen şamanlar da “yuğ” denilen cenaze törenlerinde sagu olarak adlandırılmış bir tür ağıtı davul eşliğinde ezgili olarak söylemişlerdir. Saz şairlerinin şöenlerde ve “toy” denilen törenlerde söyledikleri ezgilere sözel açıdan “koşuk” denildiği ve bu koşukların haricinde saz şairlerinin yine kopuzları eşliğinde “destan” adı verilen efsanevi şiirsel anlatımları da seslendirmiş oldukları bilinmektedir.

Doğu ve Orta Asya Türklerine ait müzik ve müzikçiler Çin saraylarında rağbet görmüş, hatta bu saraylarda Siyempi Türkleri “polo hvet” denilen Türküleri seslendirmişlerdir. Çalgıların çeşitliliği bu evrede Göktürklerden başlamak üzere sanat müziğinin oluşmaya başladığının bir göstergesi olmaktadır. Sanat müziğinin oluşmasının önemli kanıtı olan makam olgusunun 7. yüzyıldan başlamak üzere ortaya çıkmış olması dikkati çekmektedir. Göktürk egemenliği altında yaşamış olan Hitayların müzik yaşamları hakkındaki bilgilere ise Meragalı Abdülkadir sayesinde dolaylı da olsa ulaşılabilmektedir. Hitaylılar çalgısal eserleri “kök”, sözel eserleri ise “ır” ya da “düle” olarak adlandırmışlardır. 366 adet köklere sahip olan Hitaylılar, hakanın huzurunda senenin her günü için bir kök seslendirmişlerdir. Bu köklerin dokuz adedi çok önem taşımış ve “bisun kök” olarak adlandırılmıştır. Köklerin seslendirilmesiyle ilgili törene “nevbet vurma” denilmiştir. Dokuz bisun kökün her birinin bir eseri ya da sesi veya diziyi anlattığı hakkında görüşler mevcuttur (Akdoğan, 1999a: 2-5).”

Türk toplumlarında müziğin çeşitli dini törenlerde, kendileri için önemli olan olayları anlatmada, siyasi ve sosyal bir unsur olarak ön planda olduğuna kaynaklarda rastlanmaktadır. Müzik ile bu kadar yakın olan bir toplumun medeniyet açısından da ilerlediği tarihsel süreç içerisinde görülmektedir.

“Uygurlular, Manihaizm dinine inanmış ve “mani” olarak da adlandırılan bu din, Uygurluların medenileşmesini, müzik ve resim sanatına önem vermelerini sağlamıştır. Uygur destanları olan “türeyiş” ve “göç” destanları da bu dönemde saz şairleri tarafından kopuz eşlikli söylenmiş olup, Uygurlulara ait Türkülerin sözlerinin bulunduğu yazmalar Turfan bölgesinde yapılan kazılarda ele geçirilmiştir. Uygurluların dinleri gereği dini törenlerinde ise rahipler tarafından ilahiler seslendirilmiştir. Sanat müziği de daha bir gelişmiş olarak Uygur müzik yaşamı içerisinde devam etmiştir (Akdoğan, 1999b: 2-3).”

“Türkler İslâmiyet'i kabul ettikten sonra İslâm medeniyetinin “klâsik ebced” notası denilen nota sistemini kullanmaya başlamışlardır. 9. yüzyılda İslâm filozofu Yâkub El Kindî'nin bir ebced notası icâd ettiği ve Kindî'den sonra ebced notasının mûsikîde değil ilmî eserlerde kullanıldığı ve klâsik ebced notası haricinde farklı ebced notalarının da var olduğu bilinmektedir (Öztuna, 1987: 58). 13. yüzyılın, Türk müziğini nazari yönü ile ele alan Azeri Türkü müzikolog ve besteci Safiyüddin Abdülmümin Urmevî (?-1294) ile karakterlendiğini söylemek mümkündür. “Kitabu'l Edvar” ve “Şerefiye” isimli eserleri ile Türk müziğini sistemleştirmiş ve esaslarını ortaya koymuştur (Öztuna, 1987: 72).”

2.2. KLASİK ÖNCESİ DÖNEM

Klasik öncesi dönem Türk müziğinin teorileşmesi açısından önemli bir dönem olarak bilinir. Türk müziğinde kullanılan enstrümanlar, perdeler ve nazari bilgiler ile ilgili çalışmalar yapılmış olduğu görülmektedir.

“Bu dönem, 14. yüzyılın sonlarından başlayarak 18. yüzyılın başlarına kadar uzanan bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Dönemde II. Murad'ın emri ve desteği ile Türk müziği teorisi üzerine birçok eserlerin yazıldığı dikkat çekmektedir. Özellikle Azerbaycan asıllı hanende, bestekâr, sâzende ve müzik bilgini Abdülkâdir Merâgî'nin (1360?-1435) yüzlerce klâsik Türk müziği yapıtını içeren ve ebced notası ile yazmış olduğu Kenzül Elhân'ın kayıp olması ve günümüze ulaşamaması bugün II. Murad ekolü usûlünün canlı örnekleri hakkında fikir sahibi olunmamasına sebep olmuştur. Bu dönemde II. Murad'ın ayrıca yüzlerce mürekkep makam yaptırmış olması, diğer dönemlerde böylesine bir faaliyete ve makam çeşitliliğine tesadüf edilmediğini göstermektedir. (Öztuna, 1987: 76).”

“Devrin en büyük müzikoloğu Ladikli Mehmet Çelebi (?-1728) tarafından yazılan “Fethiye” ve “Zeynü'l Elhan” adlı eserler 15. yüzyılın önemli yapıtları olarak anılmaktadır. 16. ve 17. yüzyılda Klâsik Türk Müziği bestecilik alanında çok büyük bir gelişme göstermiştir. Ayrıca Polonya asıllı Ali Ufkî Bey (1610-1685), 1650 yılında, “Mecmua-i Sâz ü Söz” adlı eserinde sağdan sola doğru yazılan özel bir batı müziği nota sistemi ile 150 kadar eseri yazmış ve yayınlamıştır. Bu eser Türk müziğinde batı notasının kullanıldığı ilk örnek olmuştur. Prens Kantemiroğlu (1673-1723) ise geliştirmiş olduğu nota sistemi ile 300 civarında peşrev ve sazsemaisinin belgelenmesini sağlamış, “İlmü'l Mûsikî ala Vechi Hurufat” isimli eserinde ise

yaşadığı döneme ait makam ve usûller hakkında ayrıntılı geniş bilgiler sunmuştur. Hatib Zakiri Hasan Efendi, Hafız Post, Gülşeni Şeyhi Ali Şir ü Gani, Buhurizâde Mustafa İtrî Efendi, Recep Çelebi, Eyyübi Mehmet Çelebi, Solakzâde, Köçek Mustafa Dede, Seyyit Mehmed Nuh Efendi klâsik öncesi dönemin ünlü bestecileri olarak sayılabilir (<http://www.turkuler.com> 29.05.2013).”

2.3. KLASİK DÖNEM

Klasik dönem Türk müziğinin en parlak dönemi olarak bilinir. Bu dönemde bestekârlık, icracılık, nota tahsisi gibi önemli konularda adımlar atıldığı görülmektedir. Bu dönemde form olarak uzun ve bestekârların yeteneklerini sergilediği beste, kar gibi formlar ön plandadır.

“Bu dönem İtrî'den (1640-1712), Hammamizâde İsmail Dede Efendi'ye (1778-1846) kadar olan zaman süreci olarak görülmektedir. Bu dönemin, Klâsik Türk Müziği'nin gelişim gösterdiği, icracılığın ve bestekârlığın ileri seviyede olduğu bir dönem olduğu bilinmektedir. Edvarların da bu dönem itibari ile yazıldığı görülmekle birlikte, Ebcet notası ile yazılmış yüzlerce saz eseri bu dönemde mevcut olmuştur.

Asrın ortalarında da Santûri Ali Ufki Bey (1610-1685), eski Batı notası ile yüzlerce saz ve sözlü eserleri notaya almıştır. Bundan dolayı 17. asırdan, zamanımıza gelen eser sayılarının, önceki asırlara nazaran daha fazla olduğu görülmektedir. Bu dönem içerisinde göze çarpan en önemli bestekâr olan Mustafa İtrî Efendi'dir (1640-1712). Her formda dini ve dindışı eser veren bestekârların ulaştığı seviyeye, başka bestekârların ulaşamadığı bilinmektedir. Bu dönem içerisinde, Klâsik Türk Müziği ile Halk Müziği'nin birbirlerine çok yakın oldukları görülmektedir. Bu dönemde III. Selim'in (1761-1808) varlığı Klâsik Türk Müziği tarihi açısından oldukça önemli olmuştur. III. Selim ekolü usûlünün Klâsik Türk Müziği tarihinde bir devre ve mûsikî ekolü olması göze çarpmaktadır. Devir içerisinde, yeni makamlar ve bestekârlık bakımından yeni yollar aranmıştır. III. Selim, müzik ilminin ortadan kalktığını fark ederek, nota ihtiyacının olduğu kanısına varmıştır. Şeyh Abdülbaki ve Nasır Dede de kendisinin emri ile ebcet notası uyarlamış ve yüzlerce eseri notaya almışlardır. Aynı zamanda Hamparsum (1768-1839) da bu dönem içerisinde bestekâr ve icracılar tarafından ilgi görmüş ve yoğun biçimde kullanılmış bir nota sistemi geliştirmiştir. III. Selim'in “Nizâm-ı Cedid” (Yeni Düzen) adını verdiği imparatorluğu, her açıdan yenileştirme çabaları görülmüştür. Bu durum Klâsik Türk Müziği'ni de derinden etkilemiştir. Bu durumun yanı sıra, “Vak'a-ı Hayriye” denilen ıslahat hareketleri de Türk müziğine yansımıştır. Osmanlı toplumunun batı medeniyetini benimsemeye kesin olarak başladığı, yani batı üstünlüğü usûlünün zirvesini bulduğu dönemdir (Öztuna, 1987: 82-89).”

2.4. NEO-KLASİK DÖNEM

Bu dönemde her alanda olduğu gibi müzik alanında da Batı etkisi kendisini göstermiştir. Dönemin en önemli bestekâri Dede Efendi olarak bilinir.

Öztuna'ya göre, Dede Efendi (1778-1846) ile başlayan bu dönemin Hacı Ârif Bey'e (1841-1884) kadar uzandığı bilinmektedir. Batı üstünlüğünün zirvede olduğu

görülmekle birlikte, batı medeniyetinin Osmanlı toplumu tarafından benimsendiği bir zaman dilimidir. Gerek mûsikîde gerekse edebiyatta bu tesirlerin etkileri görülmektedir (1987: 94-95).

“Asrın en büyük bestekârı olarak III. Selim ekolünün genç dehâsı Dede Efendi yer almaktadır. Birçok formda yapmış olduğu besteler ile Klâsik Türk Müziği'ne zenginlik getirmiş, büyük bir miras bırakmıştır. Dellâlzade ve Zekâî Dede (1825-1897) de kendisinin en iyi talebeleri olarak onun izinden gitmiştir. Bu dönemde ünlü besteciler, klâsik kurallardan yavaş yavaş uzaklaşarak, büyük formlarda eserlerin yanı sıra, yerine küçük formda eserler vermeye yönelmişlerdir. Dönemin diğer önemli bestecileri ise, II. Mahmud, Numan Ağa, Tanbûrî Ali Efendi ve romantik dönemi başlatan Hacı Ârif Bey olarak anılabilir (Öztuna, 1987: 94-95).”

2.5. ROMANTİK DÖNEM

Romantik dönem, beste, ağır semai, kar gibi formların etkisini yitirerek yerini şarkı gibi küçük formlara bıraktığı dönem olarak bilinir. Repertuvarının çoğunu sözlü müziğin oluşturduğu Türk müziği, bu dönemde Tanbûrî Cemil Bey ile saz musikisinin en önemli örnekleri sunmuştur.

“Hacı Ârif Bey'den (1841-1884), Hüseyin Sadettin Arel'e (1880-1955) kadar ve yaklaşık yarım yüzyılı kapsayan bir süreçtir. Bu süreçte Hacı Ârif Bey ile birlikte şarkı ekolünün hâkim olmaya başladığı görülmektedir. Dönem içerisindeki uygarlığın, insanların beğenilerinin ve beklentilerinin sonucu olarak, halka daha yakın olan büyük formlu eserlerin yanı sıra, küçük formda eserlerin bestelenmeye ve kullanılmaya başlandığına tanık olunmaktadır (Öztuna, 1987: 95).”

“Düşünce ve politika dünyasında yayılan dinamizm bütün sanat dallarında etkisini göstermeye başlamıştır. Orta sınıfın kalkınmaya başlaması ile birlikte, yeni bir dinleyici kitlesi oluşmaya ve bu dinleyiciye daha zengin, daha çeşitli repertuvar sunma hevesleri doğmuştur. Klâsik dönemin aksine lirizm ön plana çıkarak, melodik yapı kararsızlaşmış, renklendirilmeye ve sürekli değişime özenilmiştir. Armoninin öz yapısı bozularak formlar küçülmeye başlamıştır (Körükçü, 1998: 62).”

Tanbûrî Cemîl Bey'in (1873-1916) saz icrasında bir ekol oluşturması bu dönemin bir diğer özelliği olarak görülmektedir. Bunun yanı sıra, bu dönem, bir süreliğine klâsik Türk müziğinin yasaklandığı dönem olma özelliği de taşımaktadır. Resmi öğretimden kaldırılmış olması, okullarda tamamen batı tarzı eğitime yönelmesi sebebi ile bu sonuç ortaya çıkmıştır. Dönemin diğer önemli bestecileri, Hacı Ârif Bey, Şevki Bey, Nikoğos Ağa, Tanbûrî Ali Efendi, Hacı Faik Bey, Saadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk, Yesâri Asım Arsoy, Selahattin Pınar olarak sayılabilir (<http://www.turkuler.com> 29.05.2013).

2.6. REFORM DÖNEMİ

Körükçü Reform Dönemini şu şekilde açıklamıştır;

Hüseyin Saadettin Arel'den (1880-1955) günümüze kadar olan dönemi kapsamaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine doğru başlamakta olan Batılılaşma istekleri, Tanzimat sonrası çıkan kültür ikileşmesi ve polemikleri açısından Enderûn'un kapanması ile sonuçlanmıştır. Bu sebeple Klâsik Türk Müziği, devlet desteğinden mahrum kalarak, kendi haline bırakılmıştır. Siyasal olarak karmaşık, kültür bakımından ilkesiz bu çöküş dönemi, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Klâsik Türk Müziği açısından yeni bir boyut kazanmıştır. Bir kısım aydın tarafından, Türk müziğinin tamamen terkedilmesi gerektiği savunulmuştur. Bu zaman dilimi içerisinde “Darüelhân” olan kurumdan Türk müziği tedrisatı kaldırılarak, bu kurumun ismi “Konservatuvar” olarak değiştirilmiştir. Bunu takiben, Ziya Gökalp'in (1876-1924) başlatmış olduğu bir hareketle, Klâsik Türk Müziği aleyhinde olan çalışmalar giderek yoğunlaşmış ve Klâsik Türk Müziği'nin radyolarda çalınması yasaklanmıştır. Bu şekilde yozlaştırılan Klâsik Türk Müziği, yurdun her tarafında kurulan cemiyetler ve mûsikîşinasların katıldığı ev toplantıları sayesinde bir ölçüde gelişmeye devam etmiştir. Bunu takiben, 1976 yılında, çabalar doğrultusunda “Devlet Türk Musikisi Konservatuarı” ve “Kültür Bakanlığı Devlet Klâsik Türk Mûsikisi Korosu” kurulmuştur. Bu şekilde bu kurumların zaman içerisinde sayıları artmıştır. Konservatuvarların üniversitelere bağlanmasından sonra ise, yurdun her köşesinde üniversiteler bünyesinde konservatuvarlar açılmaya başlamıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında her ne kadar klâsik ekole bağlı olarak klâsik üslûbu sürdürmeye çalışan besteciler görülse de, bu bestecilerin sayısının az olduğu görülmektedir. Hacı Ârif Bey'in devamı olan üslûbun hâkim olduğu ve yaygınlaştığı söylenebilir. Fasil tarzının yanı sıra, solistlerin ustalıklarını sergileyebilecekleri şarkıların yapıldığı görülmektedir. Evvelki dönemde var olan fasil mûsikî anlayışının devam etmesi ile birlikte, icraya sadelik ve anlaşılır bir üslûp getirmek adına klâsik koro teşkil edilmiştir. Bunu takiben yine sade ve anlaşılır bir üslûp ile solo konser verme geleneği başlamış ve gelişmiştir. Zaman içerisinde ise, düzgün, sade ve anlaşılır olan bu üslûp giderek dejenere olmuş, eğlenceye dönük ve show ağırlıklı konser ve icralar oluşmaya başlamıştır. Sonuç olarak bugün Klâsik Türk Müziği'nin, Devlet Konservatuvarları, Devlet Koroları, müzik dernekleri ve belirli bir ölçüde TRT'de yetişen gençler ve onların yetişmesinde katkı sağlayan hocalar tarafından icra edilmekte olduğu görülmektedir. Bütün bu kültürel birikimin aktarımı bu şekilde devamlılığını sürdürmektedir (1998: 198-223).

3. TÜRK MÜZİĞİ FORMLARI

Günümüze kadar geniş bir uygulama alanı görmüş, kabul edilmiş, mevcut form çeşitlerinin dışında yeni ve değişik düşüncelere imkân sağlayan ancak çok fazla yaygınlaşmamış yeni form çeşitleri, denemeleri vardır. Formların bir düzen arayışından ortaya çıktığı ve müziği disiplin altına aldığı söylenebilir.

“Müziğin oluşabilmesi için birçok elementin bir araya gelmesi ve birbirleriyle etkileşim halinde olmaları gerekmektedir. Bu elementlerin birbiri ile etkileşimi sonucunda müzik ortaya çıkmaktadır. Müziğin oluşması yapı bakımından iki şekildedir. Bu yapılar müziğin içyapısı ve dış yapısıdır. Müziğin içyapısında armoni,

ritim, melodi gibi içyapı elementleri dış yapısında ise form, biçim ve yapı gibi eserlerin karakterini ortaya koyan dış yapı elementleri bulunmaktadır. Bu iç ve dış yapı elementleri birbirlerini etkiler ve bunun sonucunda müziği oluşturarak müziğe anlamlı ifadeler kazandırır. İyi bir müziğin iç ve dış yapısında bir bütünlük ve uyum olmalıdır. Bir müzikte dış yapı ise, o müziğe ait biçim bilgisini küçük ve parçalı bölümler halinde incelenmesini sağlamaktadır. Bir müziğin ifade gücü içyapısıyla ortaya çıkartılırken o müzikteki dış yapı, form veya biçim bilgisi de şematik olarak bu içyapıyı destekleyici nitelikte olmalıdır. Müzikte biçimin önemi yadsınamaz. Biçimi olmayan bir müziğin nitelikli ve etkili olduğu söylenemez. Eserlerdeki form yapısının, eserin biçiminin icracı tarafından bilinmesi gerekir. İcra edilen bir eser teorik ve biçimsel anlamda bilindiğinde daha nitelikli tınılar ortaya çıkacağı düşünülmektedir (Çalışkan, 2014: 21).’’

Formlar eser biçimleri demektir ve gelişmiş müzik türlerinde olduğu gibi Türk müziğinde de çeşitli formlar vardır.

Tanrıkorur’a göre formlar şu şekilde listelenmiştir;

Osmanlı Mûsikîsi

1. Dini mûsikî

Tekke ve cami mûsikîsini içine alan türdür. Lâ dini olarakta adlandırılmıştır.

Kur’an-ı Kerim, Ezan, Tekbir, Salat-u Selam, Mevlid, Kaamet, İlahi (Tevşih, Temcid, Cumhur, Tesbih), Mahfel Sürmesi, Salat-ı Ümmiye, Durak, Kaside, Zikir İlahisi, Ayin-i Cem, Nefes, Mevlevi Ayini.

2. Din dışı mûsikî

Tekke ve camiler dışında icra edilen formların tamamı din dışı mûsikî olarak adlandırılmaktadır.

Askeri Mûsikî:

Murabba, Nakş, Kalenderi, Türkü, Hünkâr Peşrevi, Tören Peşrevi, Savaş Peşrevi, Sancak Peşrevi, Saat Peşrevi, Kadırga Peşrevi, Atlı Peşrevi, Alay Düzen Peşrevi, Elçi Peşrevi, Savaş Havası, Fetih Havası, Yürüyüş Havası, Nöbet Havası, Oyun Havası, Marşlar.

Klasik Mûsikî:

Gazel, Taksim, Kar-ı Natık, Kâr, Kârçe, Beste, Ağırsemâî, Yürüksemâî, Peşrev, Fihrist Peşrev, Şarkı, Türkü, Fantezi, Methâl, Sazsemâîsi, Sirto, Longa, Oyun

Havası, Aranağme, Köçekçeler ve Tavşancalar, Karagöz Mûsikîsi, Pehlivan Havaları, Semâî Kahveleri Müziği, Kanto, Operet, Vodvil, Fars.

Halk Mûsikîsi:

Kırık Havalar (Türküler), Uzun Havalar, Bozlak, Maya, Kesik Kerem, Elezber, Barak, Tecnis, Gurbet Havası, Açış (Klasik Mûsikîde Taksim), Bar, Halay, Horon, Zeybek, Karşılama, Kaşık Havası, Kına Havası, Boğaz Havası, Zortlatma (2005: 74).

3.1. SAZ ESERİ FORMLARI

Sadece enstrümanların icra etmesi için hazırlanmış olan saz eseri formları bir ya da birden çok enstrüman ile icra edilirler.

Klasik Türk Müziği külliyyatının önemli bir bölümünü saz mûsikîsi oluşturur. “Klasik Türk Müziğimizde saz eserlerinin formu, başlangıçta peşrev ve sazsemâîsi idi. 19. Yüzyıldan sonra yeni formlar bu tür içerisinde yerini almıştır. Klasik Türk Müziğinde saz müziği olarak başlıca; peşrev, sazsemâîsi, oyun havası, aranağme, taksim, longa, sirto, medhâl, mandra ve kodalar sayılabilir” (Güney, 2006).

Özkan’a göre,

Taksim: Herhangi bir saz tarafından, bir veya birkaç makama geçkili olarak yapılan, makamın bütün özelliklerini gösteren, önceden hazırlanmayıp icracının o andaki ilhamı ile yapılan, usûle bağlı olmayan saz mûsikîsidir. Taksimler bir makamda ya da birkaç makama geçkili olarak yapılabilir. Birçok makamı gösteriyorsa buna Fihrist Taksim denir.

Taksimler şu şekildedir;

Baş Taksim; Bu tür daha çok saz eserleri ile Mevlevi Ayinlerinin icrasında kullanılmıştır. Ayinlerde ‘‘Na’t-ı Şerif’’ okunduktan sonra baş taksimle ayine girilir. Saz eserlerinde de peşreve başlamadan önce bir baş taksim yapılır, sonra peşreve başlanır. Bu taksimde sanatkârın ustalığına paralel olarak, zamanın uzunluğu ya da kısalığına göre makamın bütün özellikleri yansıtılarak bir başlangıç, açış duygusu verilir. Nitekim Cemil Bey saz eserleri icrasında bu formun bütün gereğini üstün bir müzikalite ile yerine getirmiştir.

Son Taksim; Genellikle Mevlevi Ayinlerinin ve saz eserlerinin icrasının sonunda kullanılır. Bu taksimlerde ise bir ‘‘bitiriş’’ duygusu verilir ki, Cemîl Bey plaklarında en mükemmel şekilde bunu yerine getirmiştir.

Giriş Taksimi; Geleneksel icra düzeni içinde eskiden program akışına peşrevle girildiği için bu türe ihtiyaç duyulmamıştır. Yirminci yüzyılın başından beri mûsıkîmizin icrası ile ilgili değişiklikler oldukça mûsıkî literatürüne girmiştir. Peşrev yerine solo ve koro programların başında icra edilen bir taksim türüdür.

Ara Taksimi; En eski taksim türlerinden biridir. Peşrevden Sazsemâîsine kadar takım sıralamasında gerektiği zaman sözlü eserlerin arasında yapılan taksimlerdir. Bir takımda makam değişikliği olmadığı için, taksim eden sanatkâr bütün hünerini göstererek icra edilen makamın çerçevesinde çeşitli makamlara geçkiler yaparak yine aynı makamda karar verir. Bu taksimler saz sanatkârlarına yeteneklerini sergileme fırsatı sağlar.

Geçiş Taksimi; Bir makamdan başka bir makama geçiş sırasında bir tür kulağı alıştırma ve makam gösterme taksimidir. Sanatkâr birbirine yakın olan modülasyonları kullanarak sanatkârların kulağını yeni makamın tonalitesine alıştıran taksimi tamamlar.

Ölçülü (ritimli/eşlikli) Taksim; Saz eserleri, oyun havaları ya da sözlü eserlerin icrası sırasında diğersazların tuttuğu temponun eşliğinde yapılan taksimlerdir. Bu taksimler çoğunlukla makamın güçlü sesinden ya da tiz durağından başlar. Taksim eden saz melodik akış sırasında asma karar beklediği zaman diğersazlarda perde değiştirir ve taksim tamamlanır. Bu taksim esnasında bazen perde göçürülerek bir başka makama geçilebilir. Buna ‘‘perde kaldırma/göçürme’’ denir.

Karışık Taksim (Taksim-i Muhtelit); Karşılıklı taksim, Mûsıkî sohbeti gibi isimler de verilmiştir. Birden çok sazın karabatak gibi sorulu, cevaplı taksim etmesidir. Bir saz sanatkârının o anda besteleyerek taksim şeklindeki cümlelerini kesmeden dinleyen diğersazın bu cümleye uygun bir cevap vermesi ya da değişik bir melodi ile soru sorması şeklinde olur. Sazlar böylece bu sohbet esnasında değişik makamlarda gezinerek istenilen makamda karar verirler. Burada da perde göçürme kullanılabilir. Cümleler uzun ya da kısa olabilir.

Fihrist Taksim; İcrasındaki güçlük dolayısı ile çok kullanılmamıştır. Eski kaynaklarda ‘‘Taksim–i Küllî’’ adı verilmiştir. Makamlarımızın seyir ve hareketini belirlemek amacı ile yapılan bu taksimler modülasyon tekniğinin öğretilmesine yöneliktir (2006: 97-98).

Peşrev: Fasılda *baş taksimi*’inden sonra icra edilir. Özelliği: Besteler gibi büyük usullerle bestelenmesi ve usûl değişikliği yapılmaması, *hane* adı verilen dört bölümden oluşması, bölüm sonlarında –*şiiirdeki redif’e*, büyük formlu eserlerdeki *Terennüm’e*, Şarkı formundaki *Nakarat’a*, Türkülerideki *Bağlantı’ya* karşılık- eskiden *Mülâzime*, son zamanlarda *Teslim* denen eklemeleri olmasıdır. Şematik kuruluşu: A+a, B+a, C+a, D+a’dır. Melodik kuruluşunda ise 1. Hane ve teslim, adına bağlandığı makamın melodik tarifine, 2. Ve 4. Haneler yakın perdelerde seyreden komşu makamlara, 3. Hane uzak (tiz) perdelerde seyreden makamlara yapılan meyan (orta bölge) geçkisine tahsis edilir. (Tanrıkörur, 2005: 51).

Medhâl: İlk defa tanbûrî besteci R.Ş. Fersan’ın kullandığı bir tür peşrev. Peşrevden farkı küçük usullerle bestelenmesi, yine dört haneli ama daha kısa olması, melodik ve ritmik yapısında yeni anlayışların hoş görülmesi ve bazı bölümlerinin *Karabatak* tekniğinde usûlsüz olarak yazılabilmektedir (Tanrıkörur, 2005: 51).

Sazsemâîsi: Fasılda Yürük Semâiden sonra çalınır. Özelliği: Peşrev gibi 4 (nadiren 6) haneli ve mülâzimeli olması, Peşrevden farklı olarak da ilk üç hanesinin mutlaka Aksaksemâî (10/8) usûlünde, 4 hanesinin ise değişik küçük usûllerle (çoğunlukla Yürüksemâî, 6/4 veya 6/8) bestelenmesidir (sadece Fasil sonları için değil, son zamanlarda konserler için objektif hatta tasvirî saz eseri olarak da bestelenebilmektedir) (Tanrıkörur, 2005: 51).

Longa: Yapı bakımından yine Peşreve benzer. İki, üç, dört haneli, Teslimli veya Teslimsiz olabilirler. Genellikle 2/4 lük Nim Sofyan usûlü ile bestelenmişlerdir (Özkan, 2006: 99).

Sirto: Haneli veya hanesiz olabilen çok yürük olan herhangi bir usûl ile ölçülmüş Sirto isimli bir oyunu oynamak için yapılmış saz eserleridir (Özkan, 2006: 99).

‘‘Sirtolar, Sazsemâîleri gibi fasılların sonunda da çalınabilirler. Tek olarak da icra edilebilirler. Türk Sanat Müziği bünyesinde oyun havası sayıldığı halde, hiçbir

zaman raks unsuru olarak icra edilmemiş, hareketli bir saz eseri olarak kullanılmıştır. Üç ya da dört haneli olan sirtoların genellikle ilk hanesi teslim yerine geçer. Eser tümü ile icra edildikten sonra bir Ara Taksimi yapılır; bundan sonra ikinci kez çalınarak bitirilir. Bazen taksim yapılmadan da iki kez arka arkaya çalınarak son verilir (Özalp, 1986: 38).’’

Oyun Havası: Çok keskin bir yapısı olmayan köyde ve kentte her çeşit oyunu oynamak için bestelenmiş, küçük usûlle bestelenen formlardır (Özkan,2006: 100).

Halk danslarına eşlik edilmesi için yazılmıştır. Çoğunlukla eğlence amacına yönelik olup, çalgısal veya sözlü olarak da bestelenebilirler (Akt: Koroğlu, 2015: 20).

Zeybek: Genellikle 9 zamanlı Aksak usûlü’nün farklı mertebeleri ile bestelenirler. Folklorik bir öge olan Zeybek oyununa özel bestelenmişlerdir. Genellikle anonimdirler. Zeybeklerin birçoğu Nikriz, Zavil, Rast gibi makamlarda bestelenmişlerdir (Özkan, 2006: 100).

Aranağme: Genellikle şarkı formunun başında çalınan, bestelenen şarkının makam ve usûlünde olan, ölçü sayısı şarkıyla orantılı olan melodilerdir (Özkan, 2006: 100).

Koda: İtalyanca kuyruk demektir ve şarkının sonunda çalınan aranağmelerdir (Özkan, 2006: 100).

3.2. SÖZLÜ ESER FORMLARI

Bireysel ve toplu olarak enstrüman eşliğinde icra edilen sözlü müzik formlarıdır. Türk Müziği repertuarının birçoğunu sözlü mûsikî oluşturur.

Kâr: Özkan’a göre, Klâsik Türk Müziği’nde en eski ve en sanatlı sözlü mûsikî formudur. 500 yıllık bir geçmişe sahip olup büyük bir kısmının sözleri Farsçadır. Bunun haricinde Türkçe olan kârlar da mevcuttur. Ağır üslûplu, uzun, ciddi ve dini izlenim bırakan yorumu ve icrası güç eserlerdir. Bu sebeple zamanla ihmâl uğramışlardır. Bestecinin sanat gücünü gösteren en büyük eser olarak kârlar, içerisinde usûl geçkisi barındırıyorsa “Kâr-ı Murassa” adını almaktadır. Kârlar terennüm ile başladıkları gibi güfte ile de başlayabilmektedirler. Klâsik faslın ilk sözlü eseridir (1990: 84- 85).

“Bu formdaki eserler çoğunlukla ya güfte arasında geçen ve sözlerdeki konuyu en iyi belirten bir kelime ile (Kâr-ı Muhteşem, Kâr-ı Lâlezâr) ya da bestelenmiş oldukları makamlara göre (Dügâh Kar, Segâh Kar, Rast Kâr-ı Nev) gibi anılırlar. Bu formun en önemli bestecileri Abdülkâdir Merâî, İtrî, Sadullah Ağa ve Dede Efendi'dir” (Körükçü, 1998: 174).”

Kâr-ı Nâtık: Özkan'a göre, Nâtık, söyleyen, gösteren ve bildirici anlamlarına gelmektedir. Dolayısı ile bildiren, söyleyen, anlatan kâr demektir. Yani Kâr ile Kâr-ı Nâtık arasındaki fark sözlerinin içeriği olmaktadır. Kâr-ı Nâtık'ların güftesinin her mısrası bir ilişki kurularak ayrı bir makam veya usûlden bahseder. Her mısrası, içerisinde geçen makam ve usûlde bestelenmektedir. Dolayısıyla her mısradan ayrı bir makam veya usûle geçki yapılarak eserin sonuna kadar gidilmektedir (1990: 84-85).

“Kâr-ı Nâtık'lar başladıkları makamların ismi ile anılırlar ve başladıkları makam ile bitmektedirler. Fakat bitiş bakımından istisnalar da mevcuttur. Son derece ustalık, bilgi ve beceri gerektiren bir türdür. Üstün yetenek isteyen bu eserleri, besteciler hem becerilerini göstermek amaçlı olarak, hem de öğrencilerine makam, usûl, geçki gibi konuları anlatmak ve öğretmek adına bestelemişlerdir (Körükçü, 1998: 175).”

Kârçe: Küçük kâr anlamı taşımaktadır. Daha kısa ve sade eserler olarak bilinmektedirler. Bu forma örnek olarak Münir Nurettin Selçuk'a ait Rast Kârçe gösterilebilir (Körükçü, 1998: 176).

Beste: Klâsik fasılda kar türünden sonra yer alan bir formdur. Güfte (söz düzeni olarak) dört dizeli ya da iki beyitlik şiirler kullanmakta ve her dize bir kez okunmaktadır. Dize sonları ise terennüm ile bitmektedir. Dizeleri arka arkaya iki kez okunuyorsa bu türüne ise “Nakış Beste” adı verilmektedir. Türk müziğinin genel yapısına uygun olarak, zemin, nakarat, meyan, nakarat bölümleri mevcuttur. Birinci, ikinci ve dördüncü dizelerdeki melodi birbirinin aynıdır. Büyük formlu bir müzik türü olduğu için büyük usûllerle ölçülmektedir (Sözer, 2005: 106).

“Çok az sayıda küçük usûller ile bestelenmiş olanları da mevcuttur. Bestelerin sözleri gazel tarzında şiirlerden seçilmiştir. Dört mısradan oluştuğu için ve edebiyatımızda dört mısradan meydana gelen manzumelere murabba denildiği için bu beste türüne aynı zamanda murabba adı verilmiştir (Körükçü, 1998: 176).”

Ağır Semâî: Klâsik fasıl programındaki sıralamada Beste formundan sonra yer almaktadır. Çok rağbet görmüş bir form olarak Klâsik Türk Müziği'nde Semâî formunun birinci şeklidir. Aksak Semâî ve Sengin Semâî usûlü ile bestelenmektedir. Ağır Semâîler daha sonra sadeleşerek ve biçim ve anlam değiştirerek Şarkı formunun gelişmesine zemin hazırlamışlardır. Sözleri dört mısradan oluşmaktadır. Beste formundaki gibi murabbadır. Yapısı itibari ile birçok şekli mevcut olsa da

genellikle melodik yapı şeması bakımından tıpkı beste formuna benzemektedir. Nakış olarak da icra edilebilirler (Özalp, 2000: 138).

Yürük Semâi: Aynı makamdan olan kar, beste, ağır semâi formları ile birlikte bir takım oluşturan ve Türk müziğinde büyük form olarak sayılan bir türdür. klâsik takım sıralaması içerisinde en hareketli ve en renkli form olarak göze çarpmaktadır. Beste ve Ağır Semâi formlarında olduğu gibi söz olarak dört mısralık murabbalar seçilmektedir (Körükçü, 1998: 177).

Akdoğu'ya göre, bu türü belirleyen öğeler, terennüm bölmesi içermesi ve bunun yanı sıra mutlak suretle altı zamanlı Yürük Semâi ya da Sengin Semâi usûllerinden birini kullanmasıdır. Dört bölmeli Yürük Semâilerin sözleri, dört dize ve terennümden oluşmakta, her dizeden sonra terennüm seslendirilmektedir. Bazen de beyitler halinde yazılmış şiirlerden iki beyit alınarak bestelenen sözler de vardır. Bu durumda eser iki bölmeli olup, her beyitten, yani her iki dizeden sonra terennüm gelmektedir. Bu tarz Yürük Semâilerde terennümler iki defa seslendirileceği için daha uzun ve bezekli bestelenmektedir. Bu şekilde bestelenen Yürük Semâiye ise “Nakış Yürük Semâi” denilmektedir (2003: 299).

Gazel: İnsan sesi ve söz ile taksim etmek olarak tanımlanabilir. Divan şiirinden seçilmiş gazellerin iki beyti kullanılarak belli bir makamsal melodiler çerçevesinde yapılan doğaçlama ve ritimsiz bestelerdir. Zemin nakarat meyan gibi bölümleri mevcuttur. Mısra aralarında saz taksimleri bulunmaktadır. Çok iyi makam bilgisi gerektiren bu form yüzyıllarca ustalıkla kullanılmış olup, güzel sese sahip olan hanendelerin becerisi için bir gösterge olmuştur. Hafız Kemal, Hafız Sami, Hafız Yaşar, Saadettin Kaynak önemli gazelhanlar olarak örnek gösterilebilir (Özalp, 2000: 154).

Şarkı: Sözer'e göre, Türk müziğinde aşk üzerine bestelenen ve söylenen, nakaratı ve aranağmesi olan parçalara şarkı denilmektedir. En yaygın ses müziği formu olarak bilinen şarkı, geleneksel fasıl yapısı içerisinde peşrev kar ve ağır semaiden sonra yer almaktadır. Makam ve usûl sıralaması olmadan, hafiften yürüğe kadar her ölçüde bestelenebilmesinin yanı sıra, genellikle küçük ölçüler kullanılmaktadır. Terennümsüz eserlerdir. Genellikle dört bölümden oluşmaktadır: Zemin, Nakarat, Meyan, Karar. III. Selim döneminden başlayarak ilgi gören şarkıya, klâsik formunu kazandıran Hacı Ârif Bey olmuştur (2005: 672).

Dîvan: Kafiye ve biçim düzeni bakımından divan edebiyatındaki gazele benzeyen bir halk şiiri türü olarak tanımlanabilir. Güftesi bu şiirlerden seçildiği için, bestenin formuna da "divan" denilmektedir. Düyek usûlü ile bestelenen divanlarda esere mutlaka aranağme ile girilmekte ve bunu şiirin ilk mısrası izlemektedir. Bu icra şekli her bendden sonra, aranağmelerle devam etmektedir. Arada bir solistin ritimsiz okuduğu serbest bölümler mevcuttur ve genellikle bestelendikleri makamın adı ile anılmaktadırlar (Körükçü, 1998: 183).

Müstezâd: Divan formunda olduğu gibi, aranağme ile eserlere girilir ve her mısradan sonra tekrar aranağme ve ikinci mısra gibi bestelenmektedir. Arada ritimsiz okunan serbest bir bölüm vardır. Müstezadlar Aksak usûlü ile bestelenmektedirler. Bu beste formuna müstezad denmesi, divan edebiyatındaki Müstezad şeklinde olmasından kaynaklanmaktadır (Körükçü, 1998: 184).

Fantezi: Türk müziğindeki bağımsız formdaki şarkılar bu isimle anılmaktadır. Belli bir makama bağlı kalarak, fakat aynı yapıt içerisinde farklı usûllerin kullanılmasından dolayı, şarkı formuna göre daha zengin içerikli bir form olarak açıklanabilir (Sözer, 2005: 266).

Türkü: Emnalar'a göre, şehir dışında köy ve kasabalarda yaşayan halkın halk müziğine ait sazları ile seslendirdikleri kendine has yöresel tavır ve özelliklere sahip olan bir sözlü müzik türüdür. Sözleri halk edebiyatından alınmış, hece vezni ile yazılmış edebi değer taşıyan şiirler olarak, bestecileri belli olmayan anonim eserlerdir. "Türk'e ait" anlamına gelen bu kelime genel olarak bütün kırık havalar (ritimli ezgiler) için kullanılmaktadır. Halk şarkıları olarak Türküler, çoğunlukla hece vezni ve az olarak da aruz vezni ile yazılmışlardır. Tek cümleli ve bir bölümlü olmaları haricinde, bezekli ve sekileme göstermeleri Türkülerin önemli özellikleridir. Genel olarak on zamanlıya kadar olan usûller kullanılmıştır (1998: 243).

Köçekçe ve Tavşanca: 19. yüzyılın sonuna kadar saray, konak ve halk eğlenceleri içerisinde çengi ve köçek takımlarının oynamaları için düzenlenmiş sözlü ve sözsüz müzik eserlerinden meydana gelmiş bir müzik türüdür. Genel olarak halk müziği üslûbu ile yakın benzerlik göstermektedir. Makam ve usûl geçkileri barındıran taksimleri ve aranağmeleri ile birbirine bağlı olarak icra edilen uzun fasıllar olarak açıklanabilir (Körükçü, 1998: 179-182). Genellikle aynı makamda

olan hareketli şarkı ve Türkülerin birbirine bağlanmasından oluşmaktadır. Tavşancalar da yine geçmişteki tavşan takımlarının tavşanca denilen oyunlarını oynamaları için hazırlanmış türdür (Özkan, 1990: 89).

Tarihsel süreç içerisinde tıpkı makamlar gibi formlar da bazı sosyo-kültürel sebeplerden ötürü değişikliğe uğramışlardır. Dindışı sözlü müzik formlarına bakıldığında 15. ve 17. yüzyıl arasında rağbet görmüş olan ağır, sanatsal, farsça güfteli ve terennüm bölümleri uzun olan kâr formunun 17. yüzyıldan sonra yerini beste ve semâilere bıraktığı görülmektedir. Bunun gibi yine 19. yüzyılda ortaya çıkmış ve beste ve semâi formlarının yerini almış olan şarkı formu da yerini serbest vezinler ile yazılmış fantezi formuna bırakmıştır.

Klâsik Türk Müziği, sahip olduğu bu çeşitli formlar ile değişim göstererek gelişmiş zengin bir kültür mirasıdır. Bütün bu kültürel birikim tarihsel süreç içerisinde birçok evrelerden geçmiş, bu evreler sürecinde birçok değişim ve gelişim göstermiştir. Bu bakımdan Klâsik Türk Müziği'nin tarihsel gelişimine değinmek gerekmektedir.

4. TANBÛRÎ CEMÎL BEY

4.1. HAYATI / AİLESİ

Mesûd Cemîl, kitabında babasından şu şekilde bahsetmektedir;

1873 yılında İstanbul'da Molla Gürani semtinde doğmuştur. Babası Mehmed Tevfik Bey, annesi Zihniyâr Hanım'dır. Mesud Cemil Bey, "Tanbûrî Cemîl'in Hayatı" isimli kitabında annesinden şöyle söz eder; Cemîl'in annesi Zihniyâr Hanım, Mustafa Reşit Efendi'nin kimsesiz cariyesiydi. Oniki yaşına kadar orada büyüdü. Fakat Mustafa Raşit Efendi'nin karısı Zihniyâr Hanımı kıskandığı için gizli emirlerle onu esir pazarına gönderdi. Orada Sultan 2. Mahmud'un kızı ve Sultan Mecîd'in kız kardeşi Adîle Sultan Sarayın'a satıldı. Zihniyâr Hanım, Adîle Sultan'ın sarayında yetişti. Ardından Mustafa Reşit Efendi en büyük oğlu Tevfik Bey için Zihniyâr Hanımı istetti. Zihniyâr Hanım başlangıçta çekinse de Tevfik Bey ile evlenmeyi kabul etti. Ardından hanımı ona Taşkasab'daki evi yaptırarak çeyiz ve halayıklar verdi (2012: 83-84).

Tanbûrî Cemîl Bey'in en büyük kardeşi Reşat Bey'dir. Bektaşî veya Melamî tarikatından bir dervîş, bir saz şairi idi. Mesud Cemîl, (2012: 84), "Birdenbire ortadan kaybolur, aylarca, hatta senelerce Anadolu'da, Rumeli'nde dolaşır. Hanlarda, kahvelerde, tekkelerde yatar kalkar, tekrar evine döner, odasında sazını çalarak oturur, ansızın yine kimseye haber vermeden çıkar giderdi." demiştir. Gidişlerinin bir tanesinde ne ölüsünden ne dirisinden bir daha haber gelmemiştir (Cemil, 2012: 84).

Beyhan Hanım, Cemîl'in ablasıdır. Zekî, nüktedan ve yaradılıştan sanatkâr bir kadındı. Bunun dışında hakkında pek fazla bilgi bulunmamaktadır (Cemil, 2012: 84).

Cemîl Bey'in bir diğer ağabeyi Ahmed Bey'dir. Tahsilinden sonra Tekaüd sandığına girmiş, ölümüne kadar (1912) orada çalışmıştır. Cemîl Bey gibi Ahmed Bey de mûsikî ile ilgilenmiş, tanbur, lavta, ud ve keman çalmıştır (Cemil, 2012: 85).

Cemîl'in kitabında bahsettiğine göre;

1876'da üç yaşındayken babasını kaybeden Cemîl, amcası Refik Bey'in yanında yaşamaya başladı. İlkokulunu bitirdikten sonra orta öğrenimine devam ederken Monsieur Gregoire'dan ve Monsieur Maurice'den Fransızca öğrendi. Amcasının ölümünden sonra Bakırköy kaymakamı, aynı zamanda amcasının oğlu olan, Mahmud Bey'in Bakırköy'deki çiftliğine gitti. Mahmud Bey'in Suriye'deki Humus şehrine tayin olmasıyla Taşkasab'daki annesinin evine döndü. Ortaokulu bitirdikten sonra lise öğrenimini de tamamlayan Cemîl Bey Mekteb-i Mülkiye-i Şâhane'ye gitti. Bir yıl okuduktan sonra terk etti. Hariciye Nezareti Umûr-i Şehbenderiye dairesinde kâtiplik yaptı (2012: 59-81)

1901'de yirmisekiz yaşında Şerife Sahide Hanımla evlendi. Bu evlilikten doğan çocuk Mesûd Cemîl Bey'dir. Mesûd Cemîl Bey kendi doğumunu şu sözlerle dile getirmiştir; "Saide Hanım, 1902 senesinde karın pencerelere kadar yükseldiği bir kış gününde, kırkbeş sene sonra bu satırları yazacak çocuğu büyük acılarla dünyaya getirdiği zaman, kocası yatağının kenarına oturmuş ve sormuştu: *Saide, sana biraz tanbur çalayım mı?* Doğum ızdırabından bîtâb düşen genç anne, lohusalık ateşi ile yanan gözlerini dehşet içinde açtı: *Hayır! İstemiyorum!* Adam hafifçe kızardı; dalgın, karla örtülü pencereye doğru yürüdü.

Yeni doğmuş çocuk ağlıyordu. Kadın endişe ve saadette, tapınır gibi bu sese uzandı. Adam yavaşça kapıya baktı. Bu ses yaldızlı aynanın önünde duran şu tarçınlı lohusa şerbeti kadar tatsızdı (Cemil, 2012: 171-176).

Mesûd Cemîl, babasının ölümünden sonra onun çok seçkin öğrencilerinden Kadı Fuat Efendi ve Refik Fersan ile tanbûr üzerinde çalıştı. Refik Talat Alpman'dan genel mûsikî bilgileri konusunda yararlandı. Makam, usûl bilgilerini artırırken Hamparsum notasını öğrendi. On yedi yaşına geldiğinde bir tanburî olarak tanınıyordu. Şerif Muhittin Targan'ın viyolonsel çalışını dinledikten sonra zamanının büyük bir bölümünü bu saz üzerindeki çalışmalarına ayırmaya başladı. 1927'de Türk Telsiz ve Telefon Şirketi'ne bağlı olarak ilk radyo yayınları başlatılınca İstanbul radyosuna girdi. Bundan sonra radyoculuk mesleğinin her alanında, spikerlik, programcılık, müzik yayınları şefliği, Ankara ve İstanbul radyoları müdürlüğü, baş müşavirlik görevlerini üstlenirken, oda orkestrası çellisti ve tanburî olarak da yayınlara katıldı. Mesut Cemil ilk kez Ankara radyosunda "Klasik Koro"yu kurdu. Halk mûsikîsinin değerlendirilmesi için, bu alandaki çalışmalara önyak oldu. Yarıda bıraktığı yükseköğrenimini de aynı yıllarda, Ankara'da bulunduğu sırada Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirerek tamamladı. Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü'nde viyolonsel, Ankara Devlet Konservatuar'ında klasik Türk mûsikîsi tarihi ve viyolonsel, İstanbul Belediye Konservatuar'ında mûsikî folkloru dersleri verdi, liselerde de mûsikî derslerini okuttu.

Mesud Cemîl 1932'de Kahire'de düzenlenen Arap Mûsikîsi Kongresi'nde Rauf Yekta Bey ile birlikte Türkiye'yi temsil etti. İstanbul Belediye Konservatuarı Tasnif ve Tespit Heyeti'nin klasik eserlerinin notalarının tespiti çalışmalarına katkıda bulundu. 1955'te Irak hükûmetinin davetlisi olarak gittiği Bağdat'da Güzel Sanatlar Akademisi'nin mûsikî bölümünde dört yıl çalıştı. 1960'da emekliye ayrıldıysa da, İstanbul radyosundaki koro yöneticiliğini sürdürdü.

31 Ekim 1963'de İstanbul'da öldü. Mezarı Sahray-ı Cedit'dedir. İstanbul radyosundaki büyük stüdyo ile İstanbul'un Kuştepe semtindeki bir sokağa Mesut Cemil adı verilmiştir. Mesud Cemîl soyadı kanunu ile birlikte Tel soyadını almıştır. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Mesut_Cemîl)

Meşrutiyet zamanında kendi isteği ile memuriyetten ayrılan Cemîl Bey sekizyüz altın tazminat almıştır. Sultan Reşat'ın, Mızıkay-ı Hümayûn'a alma teklifini kabul etmeyen Cemîl Bey 2.Abbas Hilmi Paşanın İstanbul'a özel yat göndererek

binbir rica ve yalvarışla kendisini Kâhire'ye davetini de reddetmiştir. Son derece melankolik ve duygusal bir yapıya sahip olan Cemîl Bey'in zaman zaman evine günlerce uğramadığı oluyordu. Plaklarından aldığı paralar ile geçiniyordu. Mesud Cemîl Bey, verem ile mücadele eden babasının, hayatının son yıllarını şu şekilde aktarmıştır: ‘‘Babam hastalığı süresince zaten mevcut olmayan bir yatağa yatmak istemedi ve yatmadı. Kodein haplarını, yardımcı ilaçları hep yastıklarla desteklenen geniş, eski koltuğunda aldı. O zamanlar vereme karşı hekimliğin şimdiki bazı faydalı tedavi usûlleri de yoktu. Hastalık eski İstanbul yangınları gibi aman vermeden seyrediyordu. 1916 yılı Temmuz'unun yirmi sekizinci gûsûlünü yirmi dokuzuna bağlayan gece yarısından sonra Tanbûrî Cemîl Bey karısı ile helalleşti. Hatalarından dolayı özür diledi, güçlkle: *Vakit geldi! dedi. Yirmi beş sene rindâne yaşadım. Öldüğüme teessüf etmiyorum. Lâkin sizin için bâdî-i ıstırab oldum. Afvediniz! Kendinize ve Mesud'a iyi bakınız...* Sabaha karşı, bir iç nefesden sonra öteki dünyaya doğdu (Cemîl, 2012: 221).

4.2. BESTEKÂRLIĞI

Tanbûrî Cemîl Bey, ortaokula giderken ağabeyi Ahmed Bey'den nazariyat, Kemani Aleksan'dan Hamparsum ve Batı nota yazım sistemini öğrenmiştir. Tanbûrî Ali Efendi ile tanışmış ve onun bulunduğu toplantılarda kendisinden mûsikî bilgisi, klasik ekolün yapısı ve karakteri gibi konularda ondan yararlanmıştır. Cemil Bey, yaklaşık on yaşlarındayken Tanbûr ve Kemeçe ile tanışmıştır. Onsekiz yaşlarındayken Tanbûrda iyi bir seviyeye gelmiştir. Tanbûrun yanında özellikle Kemeçe sazında da virtüozite seviyesinde olduğu ortadadır.

Tanbûrî Cemil Bey'in Batı Müziğine olan ilgisini oğlu Mesûd Cemîl kitabında, ‘‘Cemil Bey'in Garp Mûsikîsine karşı alakasının ilk delilini Kemani Rıza Efendinin Tahir Bûselik Peşrevi üzerinde kullanmış olduğu melodik kurgudan açıkça görmek mümkündür. Kendi el yazısı ile kâğıtları arasında bulduğum küçük bir not defteri, Lavinyak, Dökudre, Fetiz, Marmontel'in eserlerinden alınmış ve bizim makamlarla Batı Majör-Minörüne ve iki mûsikînin ses sistemine ait notlar mukayeseli neticeler inceleme hûlasaları ve bütün bunlardan çıkan sorular ve meselelerle doludur.’’ şeklinde bahseder. (2012: 108).

Tanbûrî Cemîl Bey saz mûsikîsini ve virtüözlüğü dikkate değer şekilde ön plana çıkarmıştır. Türk müziği tarihi boyunca Tanbûrî Cemîl Bey gibi bir müzik dehası ile pek az karşılaşmıştır. Bestekârlığı ve icracılığı ile her zaman bir ekol olmuştur. Duygularını aktarmada müziği oldukça etkili kullanmış ve bunu dinleyicilere başarılı bir şekilde aktarmıştır. Her ne kadar saz eseri bestekârlığı ve icracılığı açısından ön planda görülse de sözlü eser bestekârlığında da oldukça başarılı olduğu bilinmektedir. Cemîl Bey saz mûsikîsi formlarından taksim formunu ileri bir düzeye çıkararak duygularını herkesten daha etkili iletmeyi başarmıştır. Bestelediği bütün formlarda alışlagelmiş makam anlayışını çok daha farklı yorumlamıştır. Başta tanbûr, klâsik kemençe, lavta, viyolonsel, yaylı tanbûr, zurna, bağlama gibi enstrümanlara yeni teknikler ekleyerek icra etmiş olduğu müziği üst seviyelere çıkarmıştır.

Aksüt'e göre, Tanbûrî Cemîl Bey'in şöhreti zamanla bütün Osmanlı ülkelerine yayılmıştır. Meşrutiyet'den sonra Tepebaşı Tiyatrosunda, Tanbûr, Kemençe ve Yaylı Tanbûr ile konserler vermiştir. Kanuni Hacı Arif Bey, Giriftzen Asım Bey, Musa Süreyya Bey, Udi Nevres Bey, Tanbûrî Kadı Fuat Efendi, Udi Fethi Bey, Tanbûrî Tahsin Bey, Kemani ve Tanbûrî Ömer Bey, Hanende Kaşıyarık Hüsamettin Bey, Hafız Osman Efendi, Hafız Mustafa Efendi beraber çalıştığı müzisyen arkadaşlarıydı.

Tanbûrî Cemîl Bey'in birçok formdan eseri ve taksimleri plaklara kaydedilmiştir. Bu plaklarda bireysel performansı dışında kendisine, Udi Nevres Bey, Kanuni Şehzade Ziyaeddin Efendi, Tanbûrî Kadı Fuat Efendi, Kemani Bülbülü Salih, Neyzen Rıza Bey, Piyanist Cemal Bey, Udi Şevket Bey, Klarnet İbrahim Efendi, Udi Fethi Bey eşlik etmişlerdir. Kaydedilen plaklarda kendi eserleri dışında Asım Bey, Tanbûrî Büyük Osman Bey, Şehzade Seyfettin Efendi, Tatyos Efendi, Kemani Rıza Efendi, Kemani Ali Ağa, Gazi Giray Han, Tanbûrî Emin Ağa, Kemençevi Nikolaki, Aziz Dede, Lavtacı Andon, Tanbûrî Zeki Mehmed Ağa, Kemençevi Vasilaki, Numan Ağa, Neyzen Yusuf Paşa gibi bestekârların Peşrev ve Saz Semaîlerini de icra etmiştir.

Tanbûrî Cemîl Bey, bestekârlık ve sazendeliğin yanısıra yetiştirdiği öğrencileri ile de bilinmektedir. Kadı Fuat Efendi, yeğeni olan Tanbûrî Hikmet Bey,

Refik Fersan, Tahsin Bey, Samiye Hanım, Nahide Hanım, Satia Hanım, Zühti Hanım, Ziya Hüsnî Bey, Fahire Fersan, Faize Ergin, Kadıköylü Fuat Sorguç, Murat Öztorun öğrencilerinden bazılarıdır.

Cemîl Bey, bütün bu uğraşlarının dışında *Kaamûs-ı Mûsikî* adlı bir müzik ansiklopedisi yazmaya başlamış fakat tamamlayamamıştır. Türk mûsikîsi bilgileri bulunan *Rehber-i Mûsikî* adlı kitabı 1901 ve 1924 yıllarında iki kere basılmıştır. Kemençe metodu da yazmaya başlamış ancak onu da tamamlayamamıştır. Bazı gazetelerde Mûsikî makaleleride yazmıştır. Bütün bunlardan başka basılmamış iki tane roman tecrübesi vardır (1993: 242-251).

2016 yılı Tanbûrî Cemîl Bey'in 100. Ölüm yıl dönümüdür. Bu sebeple birçok yayın gerçekleştirilmiştir.

4.3. ESERLERİ

Yirmi bir saz eseri ve on dokuz sözlü eseri olmak üzere elimizde notası olan kırk bestesi bulunmaktadır.

- Muhayyer Peşrev
- Muhayyer Sazsemâîsi
- Isfahân Peşrev
- Isfahân Sazsemâîsi
- Ferahfezâ Peşrev
- Ferahfezâ Sazsemâîsi
- Şedarabân Peşrev
- Şedarabân Sazsemâîsi
- Hicazkâr Peşrev
- Hicazkâr Sazsemâîsi
- Kürdîlihîcâzkar Peşrev
- Nevâ Peşrev
- Mahûr Peşrev
- Sûzidilârâ Sazsemâîsi
- Bestenigâr Sazsemâîsi
- Nikrîz Sırto

- Nikrîz Longa 1
- Nikrîz Longa 2
- Nikrîz Zeybek
- Râst Zeybek
- Hüseyinî Oyun Havası ‘Çeçen Kızı’
- Mahûr Şarkı-Vâr_iken zâtında böylê hüsn-ü ân_olmâ nihân’
- Nihâvend Yürük Semâî-‘Sevdim senî ey işve-bâz’
- Hicâz Şarkı-‘Mâtem-zedeyim, külbe-i ahzânımı gel gör’
- Sûzinâk Şarkı-‘Beni bîgâne-i hâb_etti keder’
- Sultanîyegâh Şarkı‘Bir peri sîmâ güzelsin hüsûsûlününe yokdur bahâ’
- Hicâz Ninni‘Dağda tavşanlar uyur’
- Kürdîlihîcâzkar Şarkı-Hicrinle füzûn_olmada ahzân_ü melâlim’
- Kürdîlihîcâzkar Şarkı-’Def’-i nâliş_eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben’
- Hicâz Şarkı-’Hep sâye-i vaslınla[1] gönül şâd_olacakken’
- Şehnâz Şarkı ’Feryâd(ı) ki feryâdıma imdâd-edecek yok’
- Segâh Şarkı-’Gel_ey sâkî banâ sun bir piyâlê’
- Müsteâr Şarkı-’Nihândır dideden gerçi cemâlin’
- Mahûr Şarkı-’Sen gül_eğlen şâd(ı)kâm_ol dâima’
- Görmek_ister gözlerim her dem seni’
- Pür-lerze olur rûyini gördükçe cenânım’
- ’Hâtır-î nâ-şâdı gel gör bir nefes şâd_et benî’
- ’Gül gonca-i ümmîd(i) gibi gel açıl_ey gül’
- ’Bir nigâhın gönlümü etdî esîr-î aşkın_âh’
- ’Nazîrin yok senin ey mâh(ı) yerdê’

5. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Araştırmının problemini, “Tanbûrî Cemîl Bey’in saz eserleri teknik açıdan özellikleri nelerdir?” sorusu oluşturmaktadır.

6. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ

1. Muhayyer Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

2. Muhayyer Sazsemâîsinin teknik açıdan özellikleri nelerdir?
3. İsfahân Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?
4. İsfahân Sazsemâîsinin teknik açıdan özellikleri nelerdir?
5. Ferahfezâ Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?
6. Ferahfezâ Sazsemâîsinin teknik açıdan özellikleri nelerdir?
7. Şedarabân Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?
8. Şedarabân Sazsemâîsinin teknik açıdan özellikleri nelerdir?
9. Hicâzkar Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?
10. Hicâzkar Sazsemâîsinin teknik açıdan özellikleri nelerdir?
11. Kürdîlihicâzkar Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?
12. Nevâ Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?
13. Mâhûr Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?
14. Sûzidilârâ Sazsemâîsinin teknik açıdan özellikleri nelerdir?
15. Bestenigâr Sazsemâîsinin teknik açıdan özellikleri nelerdir?
16. Nîkrîz Sirtonun teknik açıdan özellikleri nelerdir?
17. Nîkrîz Longa 1 'in teknik açıdan özellikleri nelerdir?
18. Nîkrîz Longa 2'nin teknik açıdan özellikleri nelerdir?
19. Nîkrîz Zeybek'in teknik açıdan özellikleri nelerdir?
20. Rast Zeybek'in teknik açıdan özellikleri nelerdir?
21. Hüseyinî Oyun Havası'nın teknik açıdan özellikleri nelerdir?

7. ARAŞTIRMANIN AMACI

Türk müziğinin en büyük virtüoza ve saz eserleri bestekârlarının en büyüklerinden biri olarak bilinen Tanbûrî Cemîl Bey'in tüm külliyyatının elden geçirilmesi, tüm taş plak kayıtlarının yeniden dinlenerek Cemîl Bey'in çaldığı şekli ile notaya alınması, düzenlenmesi ve stüdyo ortamında yeniden seslendirilerek

kaydedilmesi ve bu kayıtların incelenerek, saz eserlerinin teknik açıdan analiz edilerek yapılacak olan diğer araştırmalara ışık tutması amaçlanmıştır.

8. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Daha önce Tanbûrî Cemîl Bey ile ilgili bu kadar kapsamlı bir çalışma yapılmamış olması, yapılan bu çalışmanın en alt düzey Türk müzik eğitiminden en üst düzeyde (profesyonel) Türk müzik eğitimine kadar olan bu alanın tamamında kullanılabilir olması, müzik eğitimcisi yetiştirmenin yanı sıra, müzikoloji ve icra alanında kendini geliştiren sanatçı ve akademisyenlerin yararlanabileceği bir kaynak olması ve saz eserlerindeki teknik özellikleri belirleyerek, saz eseri formunu nasıl işlediğini tespit etmek açısından önemlidir.

9. ARAŞTIRMANIN SAYILTILARI

Bu araştırmada;

1. Seçilen araştırma modelinin bu araştırmanın amacına ve konusuna uygun olduğu,
2. Kullanılan yöntemler ile elde edilen bilgilerin geçerli ve güvenilir olup araştırmayı desteklediği, sayıltılarından hareket edilmiştir.

10. ARAŞTIRMA NIN SINIRLILIKLARI

Araştırma;

1. Tanbûrî Cemîl Bey'in repertuarda mevcut olan saz eserleri ile,
2. Araştırmacının konu hakkında ulaşabildiği kaynak ve dökümanlar ile,
3. TRT repertuarında yer alan eserler ile,
4. TRT repertuarında yer alan enstrümantal eserler ile
5. Yüksek lisans programı için ayrılan süre ve araştırmanın sağlayabildiği maddi olanaklar ile sınırlıdır

11. TANIMLAR

Makamın Seyri, Ezgisel Çizgisi

“Bir makamın seyri, kısa anlatımla başlangıç sesi ile karar arasındaki ilişki olarak tanımlanabilir. Seyir, sözlük anlamıyla gidiş, yürüyüş, ilerleyiş, bir yerden başka bir yere gitmek için yola çıkma demektir. Seyrin mûsikî nazariyatında da benzer tanımlamalarla karşılandığını görmek mümkündür. Yakup Fikret Kutluğ’a göre; “Genelde, makamın lahni yapısı içinde veya gerektiğinde dizisi dışında yapılan icraya seyir ” denir (Akt: Başuğur, 2013: 27).”

Asma Kalış

“Bir eserde hane ya da eser sonundaki asıl karar dışında çoğunlukla güçlü perdesindeki geçici karar olarak tanımlanabilir. Bitiş hissi olarak yarım karardan daha az kesinliktedir, askıda kalmış hissi verir. Hangi perde üzerinden yapılacağı kesin değildir. Bu perde her makama göre değişkenlik gösterir. İnici makamlarda tiz durak güçlü olduğuna göre, ana dizinin ek yerindeki perde asma karar perdelerinden biri olur. Fakat diğer asma kararlar her makamda genellikle birden fazla ve her makamda değişiktir (Başuğur, İ.D: 40).”

Geçki

“Herhangi bir makamdan başka bir makama geçmeye “geçki” denir. Makamların seyirleri sırasında, kendi melodik yapılarının dışına çıkarak, başka bir makamın melodik yapısına geçmektir. Her geçki ezgisel bir yürüyüşün ifadesidir. Geçkiden önceki ilk makama „asıl makam” adı verilir. Yapılan geçki asıl makamın konumunu değiştirmez eserin makamı yine geçkiden önceki asıl makamdır. Genel olarak geçki, eserdeki tek düzeliği ortadan kaldırır. Öğelerinin doğru kullanılması bir makam geçkisinin başarısını artırır. Bu geçiş sonraki makama yapılan ezgisel yürüyüşün, yine uygun ezgisel öğelerle gerçekleştirilmesini öngörür.”

İki makam dizisi arasında ortak perde sayısı ne kadar fazlaysa ve makam kuralları ne kadar çok birbirine benzerse o iki makam birbirine o kadar yakındır. Dizileri arasında dört ve dörtten fazla ortak ses bulunan makamlar yakın, dörtten az ortak sesi bulunan makamlar uzak makamlardır. Bu kapsamda, yakın olan makamlar arasında yapılan geçkiye de yakın geçki adı verilir (Akt: Başuğur, 2013: 41).”

Çeşni

Türk müziğinde makamları tanıtmaya görevine sahiptir. Türk musıkisinde terimleşmiş bir olgu olan “çeşni” de geçkiler, yani başka makamlardan ödünç alınmış beşli, dörtlü, hattâ bazen üçlü ses dizileri ile elde edilir. Bazı çeşniler ilgili makam yapısının bir gereğidir, bazıları da yüzyıllarca kullanılan belli makamların ayrılmaz birer parçası haline gelebilir. Bu tür çeşniler belli bir makama ayrı bir kişilik ve renk verdiği gibi, o makamın benzer bir makamdan daha kolayca ayırt edilmesini de sağlayabilir.

(<http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/klasik-turk-muzigi-osmanli-turk-musikisinde-makam-kavrami> 06.06.2018)

Açış - Kalış Motifi

Bestekârın kurduğu müzik cümlelerinin incelenerek teorik olarak somutlaştırılmasıdır. Açış motifi söze başlama, anlatılmak istenen konuya giriş

olarak ifade edilebilir. Kalış motifi ise anlatmak istenen müzik cümlesine dinlenme, bekleme, veya karara giderken sonuç ve bitirme hissi verir diyebiliriz. Eser icrası, açış-kalış motifleri dikkate alınarak yapıldığı taktirde bestekârın aktarmak istediğini daha iyi idrak edebilir, eser, daha vurgulu ve ifadeli bir şekilde icra edebilir.

Soru – Cevap

Bestekârın kurduğu müzik cümlelerinin incelenerek teorik olarak somutlaştırılmasıdır. Eser incelemesinde kurulan müzik cümlesinin soru –cevap şeklinde kullanılmasıdır. Müzik cümlesi bir ölçüde soru soruluyormuş hissi uyandırırken, diğer ölçüde cevap veriyormuş hissi uyandırabilir. Eser icrasından önce soru- cevap ilişkisi icra edilirse bestekârın anlatmak istediği daha vurgulu ve ifadeli şekilde aktarılabilir.

Geniş Aralık

Eser incelemesinde üç ve üzeri aralıklar için kullanılmaktadır.

12. İLGİLİ YAYINLAR ve ARAŞTIRMALAR

Bu araştırma ile ilgili olan araştırmalar şu şekildedir:

Adar, Ç. (2016), Vefatının 100. Yılında Tanûrî Cemîl Bey, Dekored Yayınları, İnfer Ofset, Afyon.

Başara, R: Tanbûrî Cemîl Bey'in TRT Repertuarında bulunan sözlü eserlerinin prozodik incelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi), Sivas 2015, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 72 s.

Bu çalışmada, Tanbûrî Cemîl Bey'in TRT Repertuarında bulunan sözlü eserleri prozodi açısından incelenmiştir.

Cevher, M, H: Tanbûrî Cemîl Bey ve "Rehber-i Mûsıkî", (Yüksek Lisans Tezi), İzmir 1992, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 149 s.

Bu araştırmada, Tanbûrî Cemîl Bey'in "Rehber-i Mûsıkî" adlı kitabı incelenmiştir.

Çelik, B: Tanbûrî Cemîl Bey'in kemençe icrasının özellikleri , (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1995, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 48 s.

Bu araştırmada, Tanbûrî Cemîl Bey'in kemençe icrasının özellikleri incelenmiştir.

Eruzun, A: Tanbûrî Cemîl Bey'in kemençe ile eser icrası üzerine bir çalışma (icra-nota farklılığı) (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1997, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 145 s.

Bu araştırmada, kemençede geleneksel icranın teknik gelişmeye etkisi olacağı düşüncesinden hareketle, Cemîl Bey'in kayıtları incelenmiştir

Hatipoğlu, Z, A: Tanbûrî Cemîl Bey viyolonsel taksimlerinde zaman, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2016, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 74 s.

Bu  alışmada, Tanbûrî Cemîl Bey'in viyolonsel taksimleri, zaman niteliği ön planda tutularak analiz edilmiş, Cemîl Bey' in taksim anlayışı ve yaklaşımları incelenmiş, zamansal akış içerisinde şekillenen taksimin nasıl bir doğ  lama türü olduğu tartışılmıştır.

Sever, S: Tanbûrî Cemîl Bey'in klasik kemençe ile eser icrasının  zellikleri (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2008, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 161 s.

Bu  alışmada, Tanbûrî Cemîl Bey'in klasik kemençe ile icra ettiği bazı eserlerde yaptığı süslemeler, icra sırasında yazılı notadan yarattığı farklılıklar incelenmiştir. Cemîl Bey'in gerek kendi besteleri ve gerekse de diğer bestekârların eserlerini nasıl icra ettiği araştırılmıştır. Cemîl Bey'in bizzat icra ettiği eserler, sesli kayıtlarından notaya alınmış ve sonuçlar her eser için ayrı olmak üzere tablolar halinde sunulmuş ve yorumlanmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Araştırma genel çerçevesi, amacı ve yöntemi bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır.

Araştırma da nicel araştırma yönteminden faydalanılmıştır.

Nicel araştırma, içinde yaşadığımız dünya hakkında bilgi elde etmek amacıyla sayısal verilerin formal, objektif ve sistematik bir süreçte ele alınmasıdır (Burns ve Grove, 1993).

“Tarama modelleri geçmişte, ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır” (Karasar, 2009: 77). “Betimleme yöntemi, olayların olguların, nesnelerin, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemleridir (Cebeci, 2010: 7).”

2. ARAŞTIRMANIN ÇALIŞMA EVRENİ ve ÖRNEKLEMİ

Araştırma evreni, “bir alan araştırmasında araştırma yapılacak problem alanının tamamına denir” (Cebeci, 2010: 49).

“İki tür evren vardır. Birisi, genel evren, öteki ise “çalışma evreni”dir. Genel evren, soyut bir kavramdır; tanımlanması kolay fakat ulaşılması güç ve hatta çoğu zaman olanaksız bir bütündür. Örneğin, insanları evren olarak alan bir araştırmacının, tüm insanlara ulaşması ya da onlara genellenebilecek bir başka yol izleyerek tümüyle güvenli bir sonuca varması olanaksızdır. Bu nedenle, olası yanlış anlaşılımları da kaldırabilmek için, “çalışma evreni” kavramı geliştirilmiştir (Karasar, 2003).”

“Araştırma, sonuçlarının genellenebilirliği arttıkça değer kazanır. Bilim, genellenebilirliği olan bilgiler bütünüdür. O halde, bilim üretmenin yolu, olabildiği ölçüde geniş bir alanda genellenebilirliği olacak bilgiler elde etmeye çalışmak, kısaca, evreni geniş tutmaktır. Ancak, evren büyüdükçe soyutlaşır ve ona ulaşmak güçleşir (Karasar, 2003).”

“Her araştırmanın kendine özgü evreni, belli değişkenlere, belli özelliklere göre sınıflandırılıp tanımlanır. Örneğin, bir araştırmada evren, genel olarak “insanlar” olduğu halde, başka araştırmalarda, “belli yaştaki”, “belli cinsiyetteki”, “belli sosyo-ekonomik düzeydeki”, “belli yerleşim merkezindeki” ya da belirlenebilecek başka özellikteki insanlar evren olabilir. Evrenin sınırlandırılması ve tanımlanması, tümüyle, araştırmacının amacı doğrultusunda ve onun isteğiyle olur. Evrenin belirlenmesinde, araştırmanın amaçları son derece önemlidir (Fox,1969; Akt: Karasar, 2003).” “Çalışma evreni, ulaşılabilen evrendir. Bu yönü ile somuttur. Araştırmacının, ya doğrudan gözleyerek ya da ondan seçilmiş bir örnek küme

üzerinde yapılan gözlemlerden yararlanarak, hakkında görüş bildirebileceği evren çalışma evrenidir. Pratikte, araştırmalar, çalışma evreni üzerinde yapılmakta olup sonuçların da, yalnızca bu sınırlı evrene genellenmesi kaçınılmazdır (Smith, 1975; Akt: Karasar, 2003).’’

O halde, evreni tanımlama ve sınırlandırma, aslında, çalışma evrenini belirlemek için yapılmaktadır. Böyle bir evreni belirlemenin en iyi yolu, amaca uygun ölçütler geliştirmek ve bu ölçütlere uyanları çalışma evrenine almaktır (Karasar, 2003).

Araştırmanın örnekleme, “Evrenin içindeki birimleri temsil etmek üzere seçilen parçadır”(Gökçe, 2007: 110).

“Örneklem belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kümedir. Araştırmalar, çoğunluğu, örneklem kümeler üzerinde yapılır ve alınan sonuçlar, ilgili evrenlerine genellenir. Örneklem üzerinde çalışmanın üç temel nedeni vardır. Bunlar (Karasar, 2003).’’

- Maliyet güçlükleri
- Kontrol güçlükleri ile
- Etik (moral) zorunluluklardır.

Bu araştırmanın çalışma evrenini Tanbûrî Cemîl Bey’in bestelediği eserler, örneklemini ise Tanbûrî Cemîl Bey’in saz eserleri oluşturmaktadır.

3. VERİLERİN TOPLANMASI

Araştırma sürecinde şu esaslar gerçekleştirilmiştir.

Tanbûri Cemil Bey’in vefatının 100. yılında sanat yönetmenliğini Öğr. Gör. Burak Kaynarca’nın yaptığı Tanbûri Cemil Bey Besteleri adlı CD çalışması Afyonkarahisar Belediyesinin katkılarıyla, Cemîl Bey’in eserleri Burak Kaynarca’nın stüdyosunda kaydedilmiştir ve 2016 yılında yayınlanmıştır. Araştırma konusuna ilişkin bilgilerin elde edilebilmesi için öncelikle yazılı ve elektronik kaynak taraması yapılmıştır. Araştırmanın konusu olan Tanbûrî Cemîl Bey’in saz eserleri analiz edilip yorumlanarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

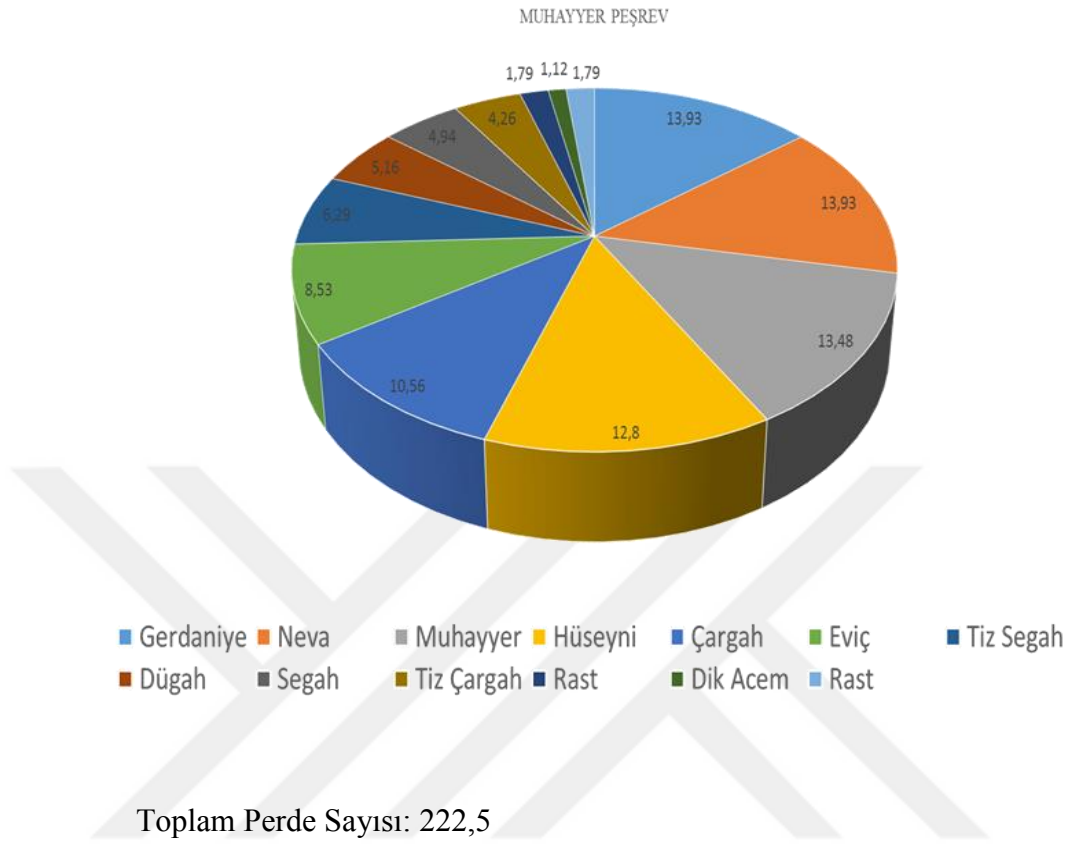
1. BİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Muhayyer Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Muhayyer Peşrev teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Muhayyer makamının birinci mertebe güçlüsü Muhayyer, ikinci mertebe güçlüsü Hüseyinî perdesi olarak kaynaklarda gösterilmektedir. Muhayyer Peşrevinin perde oranları incelenerek, Gerdaniye ve Nevâ perdelerinin eşit oranda en fazla kullanılan perdeler olduğu ortaya çıkmıştır. Gerdaniye ve Nevâ perdelerinin kullanımından sonra sırasıyla en fazla Muhayyer ve Hüseyinî perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. Eserin birinci hane ve teslim hanesinde Muhayyer makamı dizisi içerisindeki çeşnileri, karakteristik seyri ve müzik cümleleri kullanılmıştır. İkinci hane incelendiğinde sırasıyla Nevâda Rast, Hüseyinîde Uşşak, Nevâda Bûselik çeşnilerinin kullanıldığı görülmektedir. Üçüncü hanede makamın tiz seslerinde seyredilmiş, makamın çeşnileri dışında sırasıyla Nevâda Bûselik, Muhayyerde Zîrgüle, Acemde Nikriz, Nevâda Rast çeşnileri kullanılmıştır. Muhayyer Peşrevinin Türk müziğinin genellikle dört haneden oluşan Peşrev formundan farklı şekilde üç hane olarak bestelendiği görülmektedir. Muhayyer Peşrevinin, Türk müziğinin büyük ve küçük formlarında ve özellikle peşrev formunda sıkça kullanılan, 28/8lik ve 28/4lük mertebesi olan Devr-i Kebir usûlünün 28/4lük mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 1. Muhayyer Peşrev Perde Oranları



Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Muhayyer Peşrev

Devrikebîr

Birinci Hâne

Tanbûrî Cemîl Bey

28

Testîm

İkinci Hâne

Nevada Rast Çeşnisi

Hüseynidede Uşşak Çeşnisi

Nevada Buselik Çeşnisi

Nevada Buselik Çeşnisi

§

Muhayyer Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Üçüncü Hâne

Nevada Buselik Çeşnisi

Muhayyerde Zirgüle Çeşnisi

Acemde Nikriz Çeşnisi

Nevada Buselik Çeşnisi

Nevada Rast Çeşnisi

Nevada Buselik Çeşnisi

Tarfik

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemil Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Muhayyer Peşrev

Devrikebîr

Birinci Hâne

Tanbûrî Cemîl Bey

The musical score for Muhayyer Peşrev, Devrikebîr, Birinci Hâne, is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of 12 staves. The first staff is labeled 'Birinci Hâne' and the second staff is labeled 'Tanbûrî Cemîl Bey'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some letters (A, G, S, C, K) placed above the notes, likely indicating specific notes or intervals. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Muhayyer Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Üçüncü Hâne

A

K

G

A

K

G

K

%

Tevfik

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

2. İKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

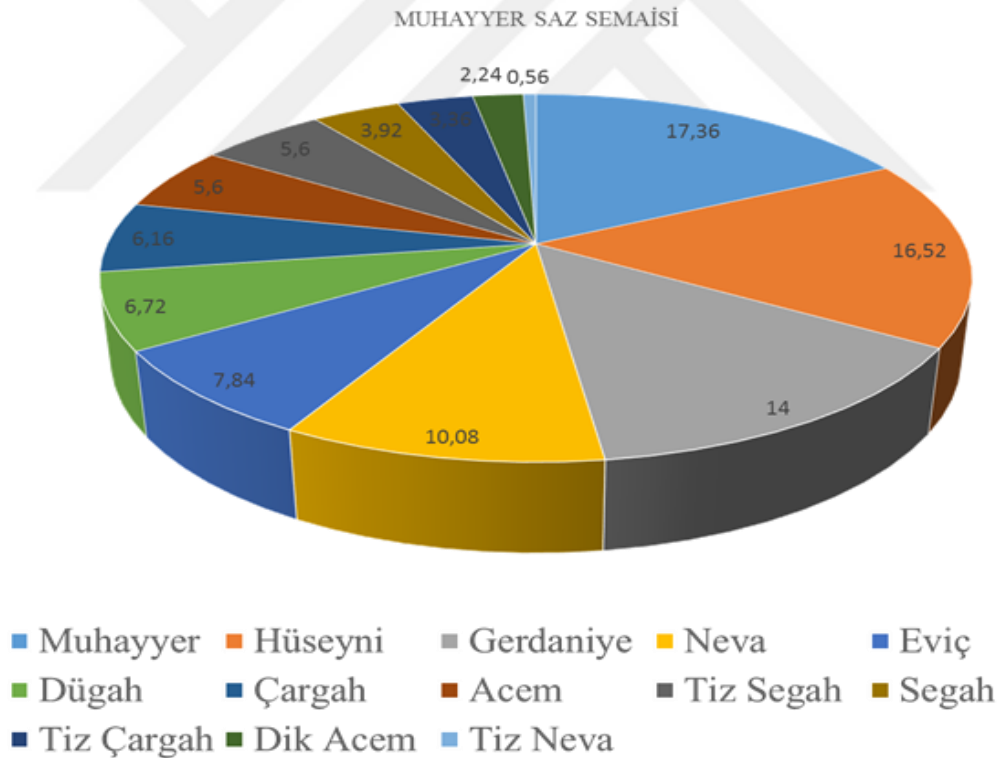
Muhayyer Sazsemâîsinin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Muhayyer Sazsemâîsi teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Muhayyer makamının birinci mertbe güçlüsü Muhayyer, ikinci mertbe güçlüsü Hüseyinî perdesi olarak kaynaklarda gösterilmektedir. Muhayyer

Sazsemâisinde Muhayyer perdesinin en fazla kullanılan perde olduğu ortaya çıkmıştır. Muhayyerden sonra en fazla kullanılan perdenin Hüseyinî perdesi olduğu görülmektedir. Birinci hane ve teslim hanesinde makamın kendine özgü seyir ve çeşnileri gösterilmektedir. İkinci hanede sırasıyla Nevâda Hicâz, Çargâhta Nîkrîz, Gerdaniyede Bûselik çeşnilerine rastlanmaktadır. Üçüncü hanede makamın tiz seslerinde seyredilmiş, makamın kendi çeşnileri dışında bir çeşni yapılmamıştır. Muhayyer Sazsemâisi Fasılların, Ağır Semâîlerin mecburi iki usûlünden biri olan 10/8lik Aksak Semâî usûlü ile bestelenmiştir. 10 zamanlı usûlün en çok saz semâîlerinde kullanıldığı görülmektedir. Dördüncü hanede Sazsemâisi formunda sıkça yapılan usûl geçkisi görülmektedir ve usûlün ikinci mertebesi olan 6/4lük Sengin Semâî ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 2. Muhayyer Sazsemâisi Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 89,25

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Muhayyer Sazsemâisi

Aksaksemâî

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne

İkinci Hâne

Nevada Hicaz Çeşnisi

Çargahta Nikriz Çeşnisi

Gerdaniyede Buselik Çeşnisi

Üçüncü Hâne

Dördüncü Hâne

Tezlik

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Muhayyer Sazsemâîsi

Aksaksemâî

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne

Teslîm

İkinci Hâne

Üçüncü Hâne

Dördüncü Hâne

Teslîm

Teslîm

Teslîm

Teslîm

Teslîm

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

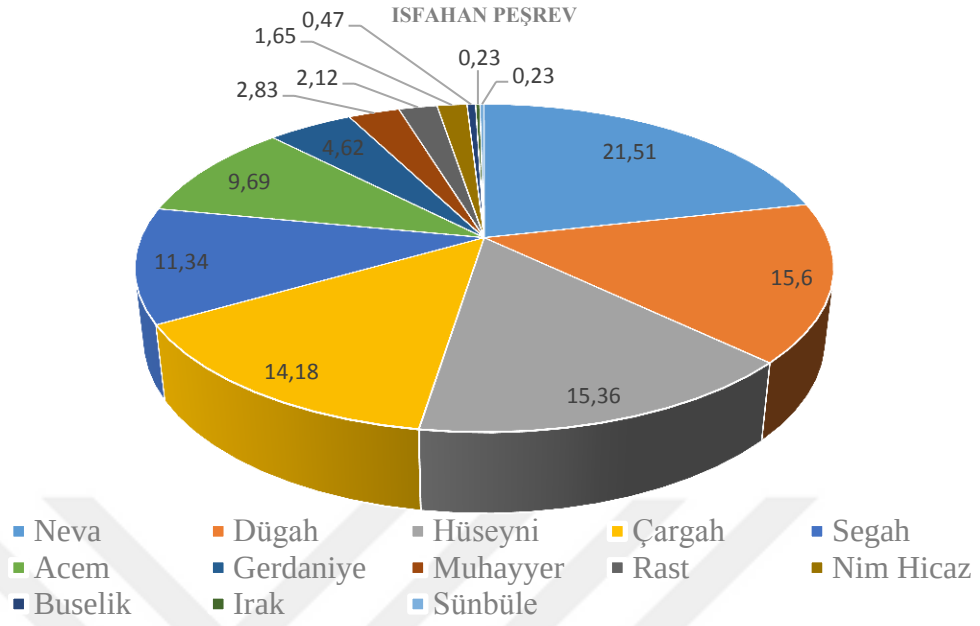
İsfahân Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

İsfahân Peşrev teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

İsfahân makamının güçlüsü kaynaklarda Nevâ perdesi olarak gösterilmektedir. İsfahân Peşrevde elde edilen yüzdeler oranlara göre Nevâ perdesinin en çok kullanılan perde olduğu görülmektedir. Ardından sırasıyla Dügâh, Hüseyinî ve Çargâh perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. İsfahan makamının Uşşak ve Bayati makamına yakın bir makam olduğu bilinmektedir ancak İsfahân makamının Acem ve Segâh perdeleri arasında seyretmesi İsfahân makamını Uşşak ve Bayati makamlarından ayırmaktadır. İsfahân Peşrevde Çargâhtan sonra sırasıyla Acem ve Segâh perdeleri sıkça kullanılmıştır. Makamın kendine özgü çeşnileri dışında çeşni ve geçki görülmemektedir.

Genellikle dört hane bestelenen peşrev formundan farklı şekilde iki hane olarak bestelenmiştir. İsfahân Peşrevinin Türk müziğinin büyük ve küçük formlarında özellikle peşrev formunda sıkça kullanılan Devr-i Kebir usûlünün 28/4lük olan ikinci mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 3. İsfahân Peşrev Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 211,5

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

İsfahân Peşrev

Devrikebîr

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne



§ Teslîm



İkinci Hâne



Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

İsfahân Peşrev

Devrikebîr

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne

G

A

K

G

G

G

A

G

Teslîm

K

G

İkinci Hâne

A

K

A

Teslîm

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

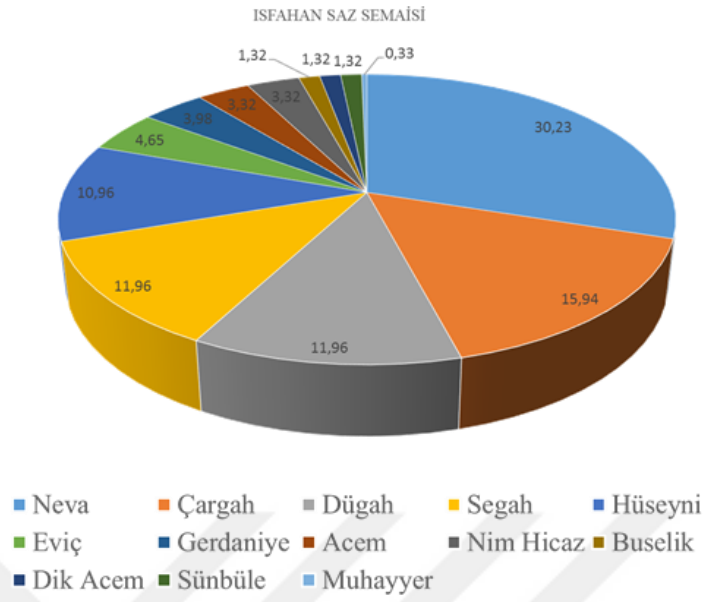
4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

İsfahân Sazsemâîsinin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

İsfahân Sazsemâîsi teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

İsfahân makamının güçlüsü kaynaklarda Nevâ perdesi olarak gösterilmektedir. İsfahân Sazsemâîsinde elde edilen bulgulara göre Nevâ perdesinin en fazla kullanılan perde olduğu ortaya çıkmıştır. Nevâ perdesinden sonra en çok Çargâh perdesinin kullanıldığı görülmektedir. Birinci hane ve teslim hanesinde makamın kendi karakteristik seyir özellikleri yapılarak, makamın çeşnileri haricinde herhangi bir çeşni ve geçkiye rastlanmamaktadır. İkinci hanede sırasıyla Eviçte Segâh ve Dügâhta Rast çeşnilerinin yapıldığı görülmektedir. Üçüncü hanede makamın tiz seslerinde seyredilmiştir. İsfahan makamının kendi çeşnileri dışında Eviçte Segâh, Dügâhta Rast çeşnilerinin yapıldığı görülmektedir. Dördüncü hanede ise makamın kendine ait çeşni ve geçkilerinin dışında Nühüft makamına geçki yapılmaktadır. İsfahân Sazsemâîsi, Fasılların, Ağır Semâîlerin mecburi iki usûlünden biri olan 10/8lik Aksak Semâî usûlü ile bestelenmiştir. 10 zamanlı usûlün en çok saz semâîlerinde kullanıldığı görülmektedir. Dördüncü hanede usûl geçkisi görülmektedir ve usûlün ikinci mertebesi olan 6/4lük Sengin Semâî ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 4. İsfahân Sazsemâisi Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 75,25

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

İsfahân Sazsemâîsi

Aksaksemâî

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne



Dördüncü Hâne



İsfahân Sazsemâîsi / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Nûhtûft Makamı Geckisi

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

İsfahân Sazsemâisi

Aksaksemâî

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne

K

Teslîm G

K

İkinci Hâne

A

K

G Üçüncü Hâne

A

K

K

Dördüncü Hâne

K

İsfahân Sazsemâîsi / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

The musical score is written on eight staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff ends with a double bar line and a '6' indicating the time signature. The third staff is marked with a red 'A' and a red bracket. The fourth staff is marked with a blue 'K'. The fifth staff is marked with a blue 'K'. The sixth staff is marked with a blue 'K'. The seventh staff is marked with a blue 'K'. The eighth staff is marked with a blue 'K' and ends with a double bar line and a 'Teorik' signature.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

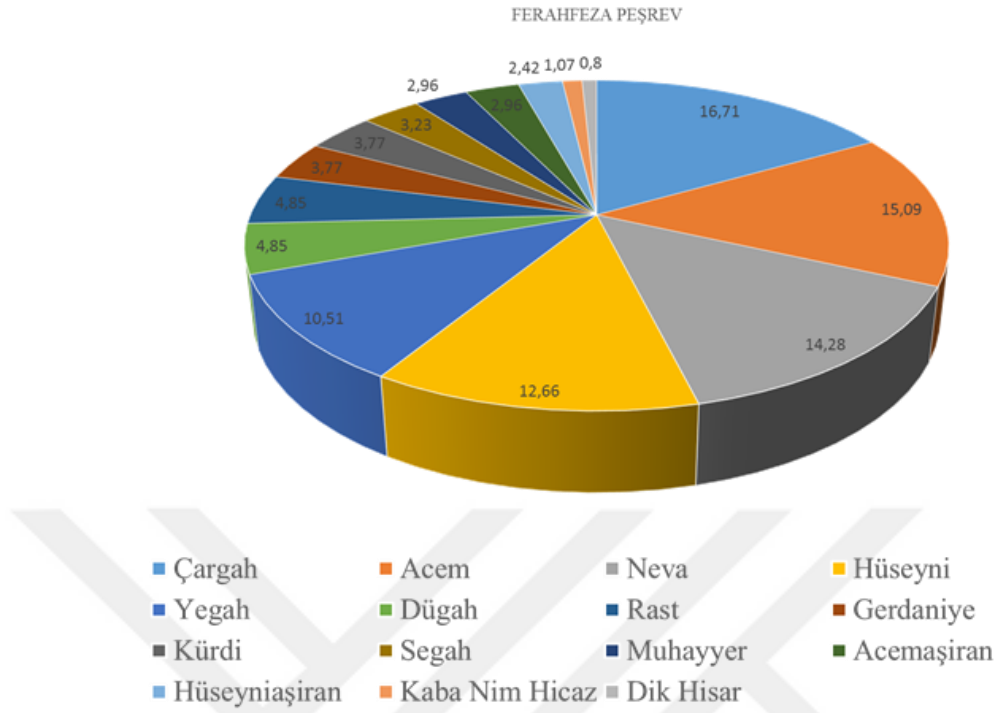
5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Ferahfezâ Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Ferahfezâ Peşrevi teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Ferahfezâ makamının güçlüsü kaynaklarda Acem perdesi olarak gösterilmektedir. Makamın yarım kararı Çargâh çeynisiyle bu perdede yapılmaktadır. Ferahfezâ Peşrevden elde edilen bulgulara göre Çargâh perdesinin en fazla kullanılan perde olduğu görülmektedir. Çargâh perdesinden sonra sırasıyla en çok Acem, Nevâ ve Hüseyinî perdelerinin kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Genellikle bütün peşrevlerde olduğu gibi Ferahfezâ Peşrevinin birinci hanesi ve teslim hanesi makamının oluşturduğu sesler arasında seyretmektedir. Makamın kendine özgü çeşnilerinin yapıldığı görülmektedir. İkinci hanede makamın çeşnileri dışında Çargâhta Nikrîz çeşnisine rastlanmıştır. Üçüncü hanede Ferahfezâ makamının tiz seslerinde seyredilmektedir. Makamın kendi çeşnileri dışında herhangi bir çeşni görülmemektedir. Dördüncü hanede Nevâda Nikrîz çeşnisine rastlanmaktadır. Eser özellikle Peşrev, Kar, Beste ve ilahilerde kullanılan Muhammes usûlü ile bestelenmiştir. Muhammes usûlünün 32/8lik, 32/4lük, 32/2lik üç mertebesi olduğu bilinmektedir. Ferahfezâ Peşrevin 32/4lük ikinci mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 5. Ferahfeza Peşrev Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 185,5

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Ferahfezâ Peşrev

Muhammes

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne



Teslîm



İkinci Hâneye



Üçüncü Hâneye

Dördüncü Hâneye



Karar



İkinci Hâne



Ferahfezâ Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Çargahta Nikriz Çeşnisi

Üçüncü Hâne

Dördüncü Hâne

Nevada Nikriz Çeşnisi

Tevfik

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Ferahfezâ Peşrev

Muhammes

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne A K

K

G G

K K

§ Teslîm

K İkinci Hâne A

G Üçüncü Hâne A Dördüncü Hâne A 3

Karar

İkinci Hâne K G

K K K

Ferahfezâ Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Üçüncü Hâne

Dördüncü Hâne

Teorik

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

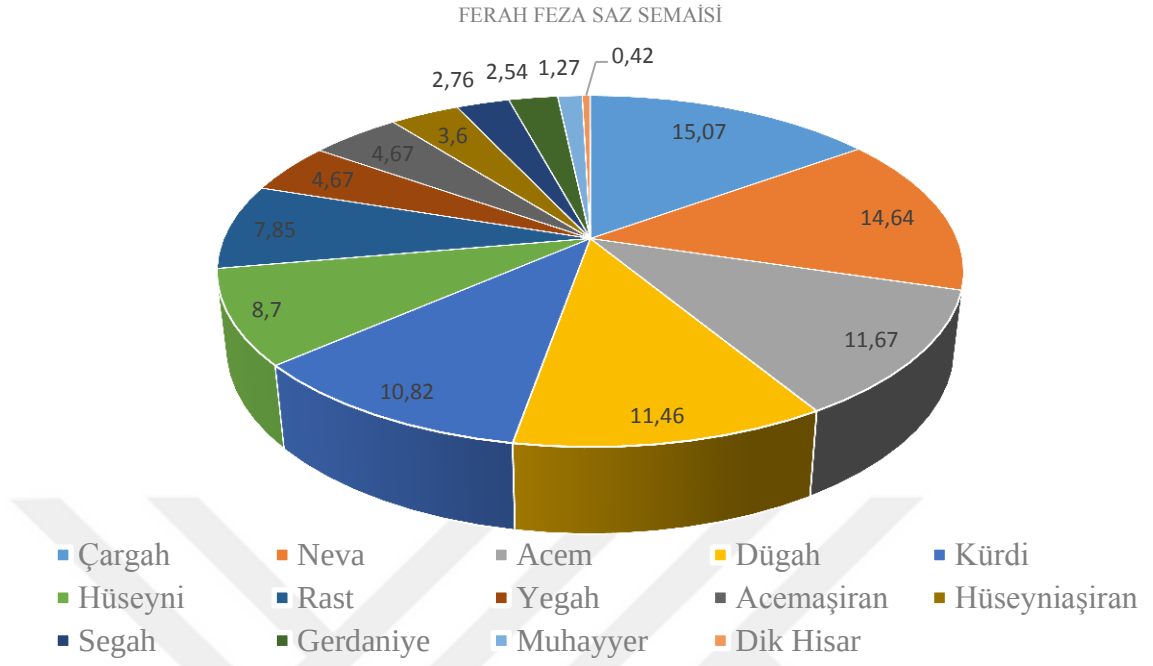
6. ALTINCI ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Ferahfezâ Saz Semâîsnini teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Ferahfezâ Sazsemâîsi teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Ferahfezâ makamının güçlüsü kaynaklarda Acem perdesi olarak gösterilmektedir, makamın yarım kararı Çargâh çeşnisiyle bu perde üzerinde yapılmaktadır. Ferahfezâ Peşrevden elde edilen bulgulara göre Çargâh perdesinin en fazla kullanılan perde olduğu görülmektedir. Çargâh perdesinden sonra sırasıyla Nevâ ve Acem perdelerinin en çok kullanılan perde olduğu ortaya çıkmıştır. Ferahfezâ Sazsemâîsinde birinci hane ve teslim hanesinde makamın kendine özgü çeşnileri ve seyir özellikleri görülmektedir. İkinci hanede makamın kendine ait çeşnileri dışında sırasıyla Nişabur ve Nevâda Hicâz çeşnilerine rastlanmaktadır. Üçüncü hanede makamın tiz seslerinde seyrettiği ve Zirgüleli Hicaz makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Ferahfezâ Sazsemâîsi, Fasılların ve Ağır Semâîlerin mecburi iki usûlünden biri olan 10/8lik Aksak Semâî usûlü ile bestelenmiştir. 10 zamanlı Aksak Semâî usûlünün en çok saz semâîlerinde kullanıldığı bilinmektedir. Dördüncü hanede usûl geçkisi görülmektedir. 6 zamanlı usûllerin içerisindeki Yürük Semâî formunun mecburi usûlü olan 6/8lik Yürük Semâî Mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 6.. Ferahfezâ Sazsemâisi Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 117,75

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Ferahfezâ Sazsemâisi

Aksaksemâi

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne



Teslîm



İkinci Hâne



Yerinde Nişabur Çeşnisi



Nevâda Hicaz Çeşnisi



Ferahfezâ Sazsemâisi / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Teslîm

Üçüncü Hâne

Zirgüleli Hicaz Makamı Geçkisi

Teslîm

Dördüncü Hâne

Ferahfezâ Sazsemâîsi / Tanbûrî Cemîl Bey / 3

tr.

f

f

f

f

f

f

f

10/8

ağırlaşarak

Teslîm

Tevfik

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Ferahfezâ Sazsemâisi

Aksaksemâî

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne A

K

K

Teslîm

İkinci Hâne A

A

A

K

Ferahfezâ Sazsemâîsi / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

The image shows a musical score for a piece titled "Üçüncü Hâne" (Third Hâne) in the "Teslîm" (Surrender) style. The score is written in staff notation with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It consists of two systems of two staves each. The first system is labeled "Teslîm" and "Üçüncü Hâne". The second system is labeled "Teslîm" and "Dördüncü Hâne". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are also some markings in red and green boxes, possibly indicating specific intervals or notes.

Ferahfezâ Sazsemâisi / Tanbûrî Cemîl Bey / 3

10/8

Teslîm

ağırlaşarak

Tanbûrî

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

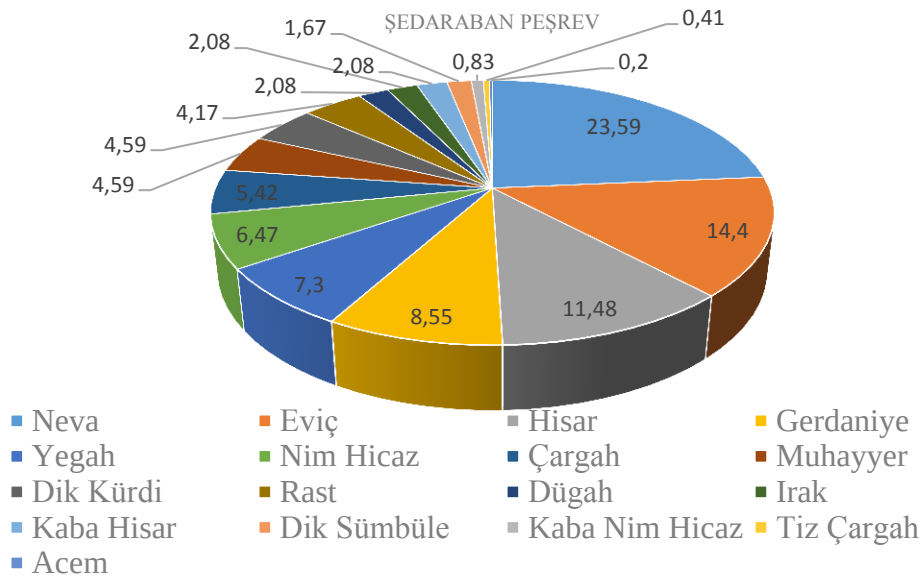
7. YEDİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Şedarabân Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Şedarabân Peşrevi teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Şedarabân makamının güçlüsü kaynaklarda Nevâ perdesi olarak gösterilmektedir. Şedarabân Peşrevde Nevâ perdesinin en çok kullanılan perde olduğu görülmektedir. Nevâ perdesinden sonra en fazla kullanılan perdelerin sırasıyla Eviç, Hisar ve Gerdaniye olduğu ortaya çıkmıştır. Peşrevin birinci hanesi, teslim hanesi ve ikinci hanesinde makamın kendi çeşnileri dışında başka bir çeşni yapılmadığı görülmektedir. Eserin üçüncü hanesinde Rast makamına geçkisine rastlanmaktadır. Şedarabân Peşrev, ilahi ve bestelerde sık kullanılan 20 zamanlı Fahte usûlünün 20/4lük ikinci mertebesi ile bestelenmiştir. Şedarabân Peşrevin dört haneli klasik peşrev formundan farklı şekilde üç haneli olarak bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 7. Şedarabân Peşrev Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 239,5

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Şedarabân Peşrev

Fâhte

Birinci Hâne

Tanbûrî Cemîl Bey

20

3

3

3

3

3

3

3

3

3

Şedarabân Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Üçüncü Hâne



Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Şedarabân Peşrev

Fâhte

Birinci Hâne

Tanbûrî Cemîl Bey

[illegible]

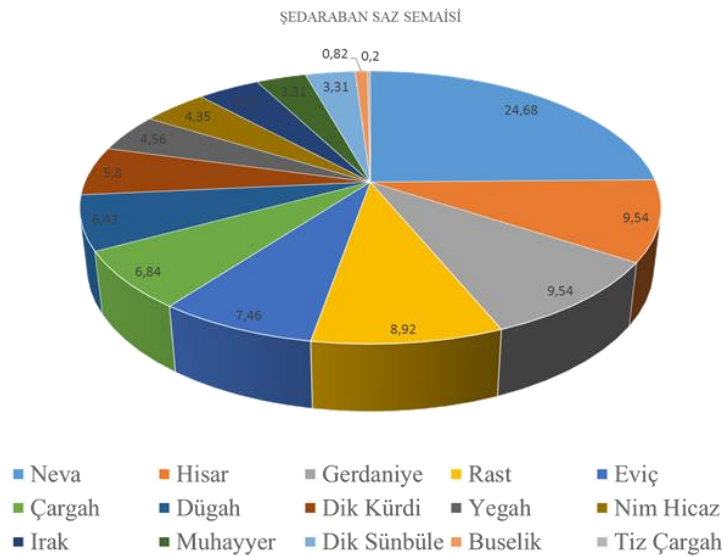
8. SEKİZİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Şedarabân Saz Semâîsinin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Şedarabân Sazsemâîsi teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Şedarabân makamının güçlüsüsü Nevâ perdesi olduğu kaynaklarda gösterilmiştir. Şedarabân Sazsemâîsinde Nevâ perdesinin en çok kullanılan perde olduğu görülmektedir. Nevâ perdesinden sonra Hisar ve Gerdaniye perdesinin eşit oranda en fazla kullanılan perde olduğu ortaya çıkmaktadır. Şedarabân Sazsemâîsinin birinci hanesi, teslim hanesi ve ikinci hanesinde makamın kendi çeşnileri dışında başka bir çeşni yapılmadığı görülmektedir. Eserin üçüncü hanesinde Muhayyerde Uşşak çeşnisine rastlanmaktadır. Şedarabân Sazsemâîsi Fasılların, Ağır Semâîlerin mecburi iki usûlünden biri olan 10/8lik Aksak Semâî usûlü ile bestelenmiştir. 10 zamanlı usûlün en çok Saz Semâîlerinde kullanıldığı görülmektedir. Eserin dördüncü hanesinde Saz Semâîlerinde sıkça kullanılan usûl geçkisi görülmektedir. Altı zamanlı usûllerin içerisindeki Yürük Semâî formunun mecburi usûlü olan 6/8lik Yürük Semâî mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmıştır.

Grafik 8. Şedarabân Saz Semâîsi Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 120,5

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Şedarabân Sazsemâîsi

Aksaksemâî

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne



§ Teslîm



İkinci Hâne



Şedarabân Sazsemâîsi / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Muhayyerde Uşşak Çeşnisi

Üçüncü Hâne

Yürüksemâî

Dördüncü Hâne

tr.

Şedarabân Sazsemâîsi / Tanbûrî Cemîl Bey / 3



Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Şedarabân Sazsemâisi

Aksaksemâi

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne A

K

K

§ Teslîm

G

K

İkinci Hâne G K

K

Şedarabân Sazsemâîsi / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Teslimin sonuna gider. §

Üçüncü Hâne

G

A

K

K

Teslimin sonuna gider. §

6

Yürüksemâî

Dördüncü Hâne

K

tr.

Şedarabân Sazsemâîsi / Tanbûrî Cemîl Bey / 3

The musical score is presented on ten staves. The first staff begins with a red bracket and a red 'A' above it. The fourth staff has a blue bracket and a blue 'K' above it. The sixth staff has a blue bracket and a blue 'K' above it. The score concludes with a double bar line and a small 'Tasfi' mark at the bottom right.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

9. DOKUZUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Hicâzkar Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

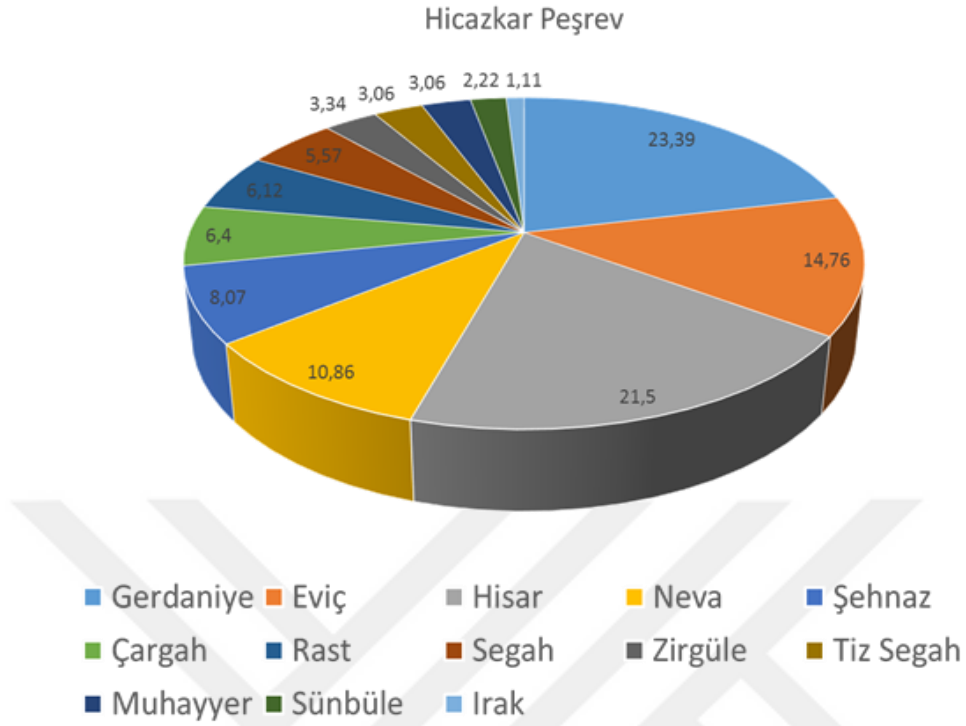
Hicâzkar Peşrev teknik incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Hicâzkar makamının birinci merteye güçlüsü Gerdaniye, ikinci merbe güçlüsü Nevâ perdesi olarak kaynaklarda gösterilmektedir. Hicâzkar Peşrevde en fazla kullanılan perdenin Gerdaniye olduğu görülmektedir. Kaynaklarda Hicâzkar makamının ikinci güçlüsü Nevâ perdesi olarak gösterilmesine rağmen, eserde Nevâ perdesinin sırasıyla, Eviç ve Hisar perdelerinden sonra en fazla kullanılan perde olduğu ortaya çıkmıştır. Birinci hane ve teslim hanesinde makamın kendi seslerinde seyreldiği görülmektedir. İkinci hanede makamın kendi çeşnileri dışında Nevâda Uşşak çeşnisine rastlanmaktadır. Ardından Kürdîlihiczkar makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Üçüncü hanede ise Nevâda Uşşak çeşnisine rastlanmaktadır. Hicâzkar Peşrev dört haneli klasik peşrev formundan farklı şekilde üç haneli olarak bestelendiği bulgusuna ulaşılmıştır.

Eserin özellikle Peşrev, Kar, Beste ve ilahilerde kullanılan Muhammes usûlü ile bestelendiği görülmektedir. 32/8lik, 32/4lük ve 32/2lik üç mertebesi olduğu bilinmektedir. Hicâzkar Peşrevinin 32/4lük İkinci mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Hicâzkar Peşrevin dört haneli klâsik peşrev formundan farklı şekilde üç haneli olarak bestelendiği bulgusuna ulaşılmıştır.

Grafik 9. Hicâzkar Peşrev Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 179,5

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Hicâzkâr Peşrev

Muhammes

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne

Teslîm

İkinci Hâne

Nevada Uşşak Çeşnisi

Kürdilihicazkâr Geçkisi

Hicâzkâr Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Üçüncü Hâne

Nevada Uşşak Çeşnisi

Nevada Uşşak Çeşnisi

Tavil

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Hicâzkâr Peşrev

Muhammes

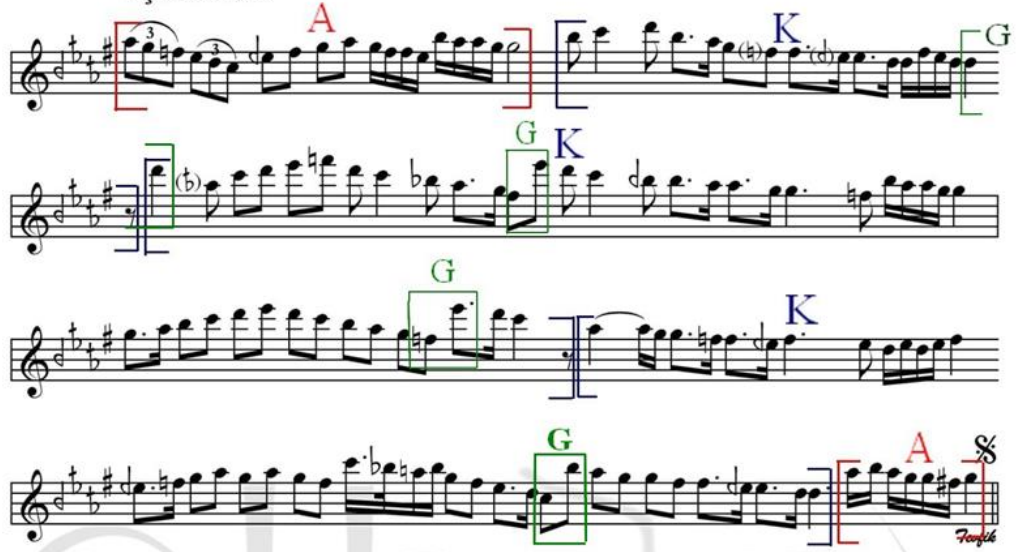
Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne

The image displays a musical score for a piece titled "BİRİNCİ HÂNE". The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are several annotations in blue and red ink: "A" appears above the first staff, "K" appears above the third and sixth staves, and "Teslîm" is written above the fourth staff. The score is divided into sections by brackets, and a large, faint watermark is visible across the center of the page.

Hicâzkâr Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Üçüncü Hâne



Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûri Cemil Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

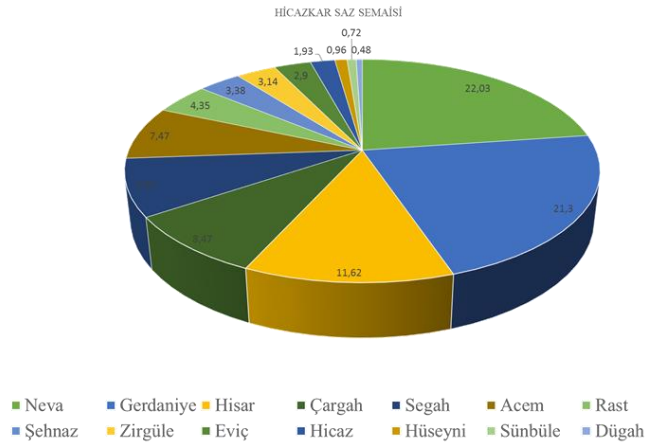
10. ONUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Hicâzkar Saz Semâîsinin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Hicâzkar Sazsemâîsi teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Hicâzkar makamının birinci merteye güçlüsü Gerdaniye, ikinci merteye güçlüsü Nevâ perdesi olarak kaynaklarda gösterilmektedir. Hicâzkar Sazsemâîsinde en fazla kullanılan perdenin sırasıyla Nevâ, Gerdaniye, Hisar ve Çargâh perdeleri olduğu ortaya çıkmıştır. Birinci hanede Rast çeşnisi, Teslim hanesinde sırasıyla Nevâda Uşşak, Çargâhta Nîkrîz çeşnilerinin yapıldığı görülmektedir. İkinci hanede makamın kendi çeşnileri dışında başka bir çeşni görülmemektedir. Üçüncü hane ve dördüncü hanede Nevâda Uşşak çeşnisinin yapıldığı görülmektedir. Hicâzkar Sazsemâîsinde Fasılların ve Ağır Semâîlerin mecburi iki usûlünden biri olan 10/8 lik Aksak Semâî usûlü ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmıştır. Saz Semâîlerinin ilk üç hanesinde kullanılması mecburi olan 10 zamanlı usûlün en çok saz semâîlerinde kullanıldığı görülmektedir. Eserin dördüncü hanesinde, Saz Semâîlerinde sıkça görülen usûl geçkisi yapılmıştır. 6 zamanlı usûllerin içerisindeki 6/4lük ikinci mertebesi olan Sengin Semâî usûlü ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 10. Hicâzkar Sazsemâîsi Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 103,25

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Hicâzkâr Sazsemâîsi

Aksaksemâî

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne



Yerinde Rast Çeşnisi



Teslîm

Nevada Uşşak Çeşnisi

Çargahta Nikrîz Çeşnisi



İkinci Hâne



Teslîm



Hicâzkâr Sazsemâîsi / Tanbûrî Cemîl Bey / 2



Üçüncü Hâne



Nevada Uşşak Çeşnisi



Teslîm



Dördüncü Hâne



Hicâzkâr Sazsemâîsi / Tanbûrî Cemîl Bey / 3

tr.

Nevada Uşşak Çeşnisi

Nevada Uşşak Çeşnisi

Nevada Uşşak Çeşnisi

Nevada Uşşak Çeşnisi

Nevada Uşşak Çeşnisi

Nevada Uşşak Çeşnisi

Nevada Uşşak Çeşnisi

Nevada Uşşak Çeşnisi

Nevada Uşşak Çeşnisi

108

Teslîm

Tecellî

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Hicâzkâr Sazsemâisi

Aksaksemâi

Tanbûrî Cemîl Bey



Hicâzkâr Sazsemâisi / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Üçüncü Hâne

Teslîm

Dördüncü Hâne

Hicâzkâr Sazsemâîsi / Tanbûrî Cemîl Bey / 3

tr.

K

A

K

K

Teslîm

K

A

K

Teorîk

10

8

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

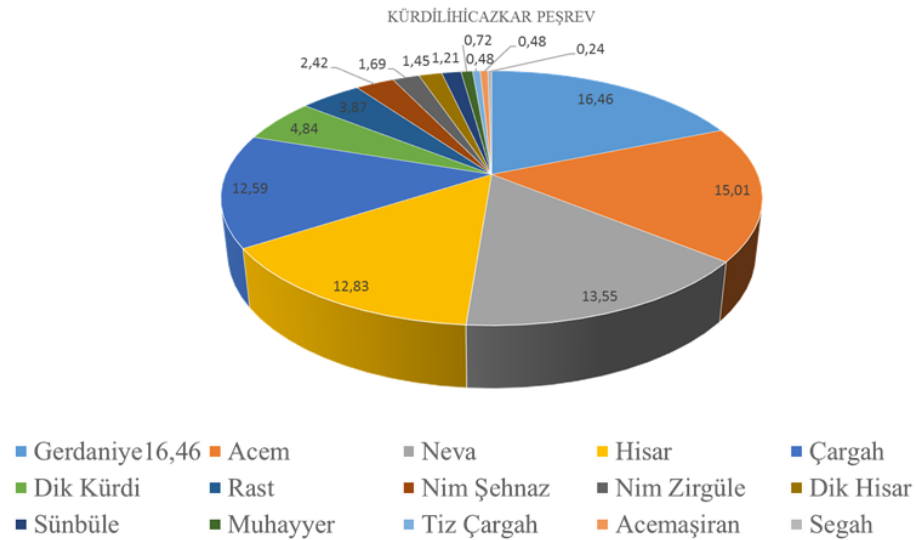
11. ON BİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Kürdîlihîcâzkar Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Kürdîlihîcâzkar Peşrev teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Kürdîlihîcâzkar makamının birinci mertebe güçlüsü Gerdaniye, İkinci mertebe güçlüsü kaynaklarda Çargâh perdesi olarak gösterilmektedir. Kürdîlihîcâzkar Peşrevde en fazla kullanılan perdenin Gerdaniye, daha sonra sırasıyla Acem, Nevâ, Hisar, Çargâh perdeleri olduğu görülmektedir. Eserin birinci, ikinci, dördüncü ve teslim hanesinde makamın kendi dizisi dışında başka bir çeşniye rastlanmamaktadır. Üçüncü hanede sırasıyla Sünbüle perdesinde Çargâh, Hüseyini perdesinde Nikrîz, Kürdi perdesinde Nikrîz çeşnisi görülmektedir. Eserin özellikle Peşrev, Kar, Beste ve ilahilerde kullanılan Muhammes usûlü ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmıştır. 32/8lik, 32/4lük ve 32/2lik üç mertebesi olduğu bilinmektedir. Ferahfeza Peşrevinin 32/4lük İkinci mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 11. Kürdîlihîcâzkar Peşrev Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 206,5

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Kürdîlihicâzkâr Peşrev

Muhammes

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne



Teslîm



İkinci Hâne



Teslîm



Kürdîlihicâzkâr Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Sünbûle Perdesinde Çargah Çeşnisi

Üçüncü Hâne

Hüseynide Nikriz Çeşnisi

Kürdi Perdesinde Nikriz Çeşnisi

Teslîm

Dördüncü Hâne

Serbest

Tempo

Kürdîlihicâzkâr Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 3



Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayını için hazırlanmıştır.



Kürdîlihıcâzkâr Peşrev

Muhammes

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne

Teslîm

İkinci Hâne

Teslîm

Kürdîlihıcâzkâr Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Üçüncü Hâne

Teslîm

Dördüncü Hâne

Serbést

Tempo

Kürdîlihicâzkâr Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 3



Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.



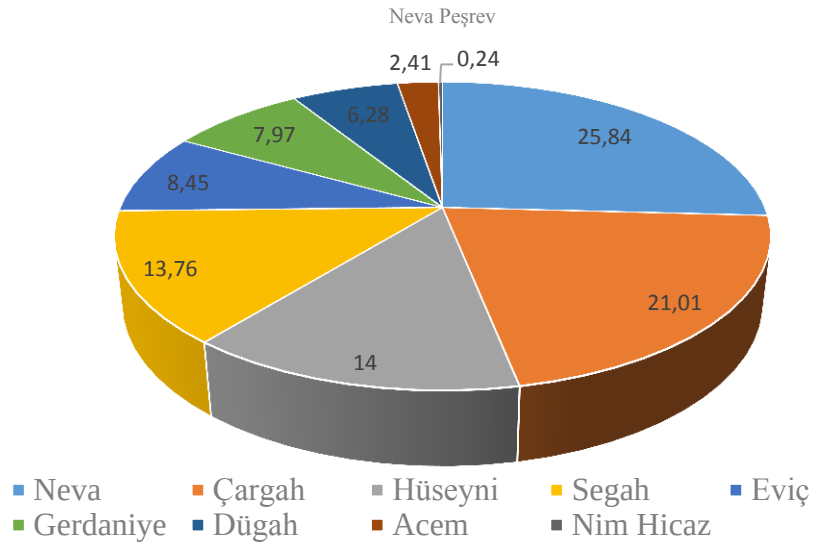
12. ON İKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Nevâ Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Nevâ Peşrev teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Nevâ makamının güçlüsü kaynaklarda Nevâ perdesi olarak gösterilmektedir. Eserde en çok kullanılan perdenin Nevâ olduğu görülmektedir. Ardından sırasıyla Çargâh ve Hüseyinî perdelerinin en çok kullanılan perde olduğu bulgusuna ulaşılmaktadır. Birinci hane ve teslim hanesinde makamın kendi çeşnileri dışında başka bir çeşni ve geçki görülmemektedir. İkinci hanede Eviçte Segâh çeşnisi bulunmaktadır ve Zirgüleli Hicâz makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Üçüncü ve Dördüncü hanelerde makamın çeşnileri kendi çeşnileri dışında bir çeşni ve geçki görülmemektedir. Nevâ Peşrevinin, Türk müziğinin büyük ve küçük formlarında ve özellikle Peşrev formunda sıkça kullanılan Devr-i Kebir usûlü ile bestelenmiş olduğu görülmektedir. Eser 28/8lik ve 28/4lük mertebesi olan Devr-i Kebir usûlünün 28/4lük mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 12. Nevâ Peşrev Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 207

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Nevâ Peşrev

Devrikebîr

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne

Nevada Buselik Çeşnisi

Teslîm

İkinci Hâne

Nim Hicazda Çeşnisi

Evişte Segah Çeşnisi

Zırgıtleli Hicaz Makamı Geçkisi

Nevâ Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 2



The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#). The notation is organized into four systems, each containing two staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system is marked 'Teslîm' and features a treble clef and a key signature of one sharp. The third system is marked 'Üçüncü Hâne' and features a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth system is marked 'Teslîm' and features a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, with a large, faint watermark 'Musica' visible in the background.

Nevâ Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 3

Dördüncü Hâne

Tevfik

Teslîm

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Nevâ Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

The image displays a musical score for a piece titled "Üçüncü Hâne" in the key of D major (one sharp). The score is written on ten staves, with the first three staves forming the first system and the remaining seven staves forming the second system. The piece includes a "Teslîm" (Surrender) section, which is marked with a "T" and a "S" in the first staff of the second system. The score features various musical notations, including treble clef, key signature (one sharp), time signature (4/4), and notes with accidentals. There are also several instances of the letter "A" in red, "G" in green, and "K" in blue, which likely represent specific musical concepts or techniques. A large, faint watermark of a circular emblem is visible in the background of the score.

Nevâ Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 3

Dördüncü Hâne

K

A

K

A

G

Teslîm

K

K

K

Tarfık

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

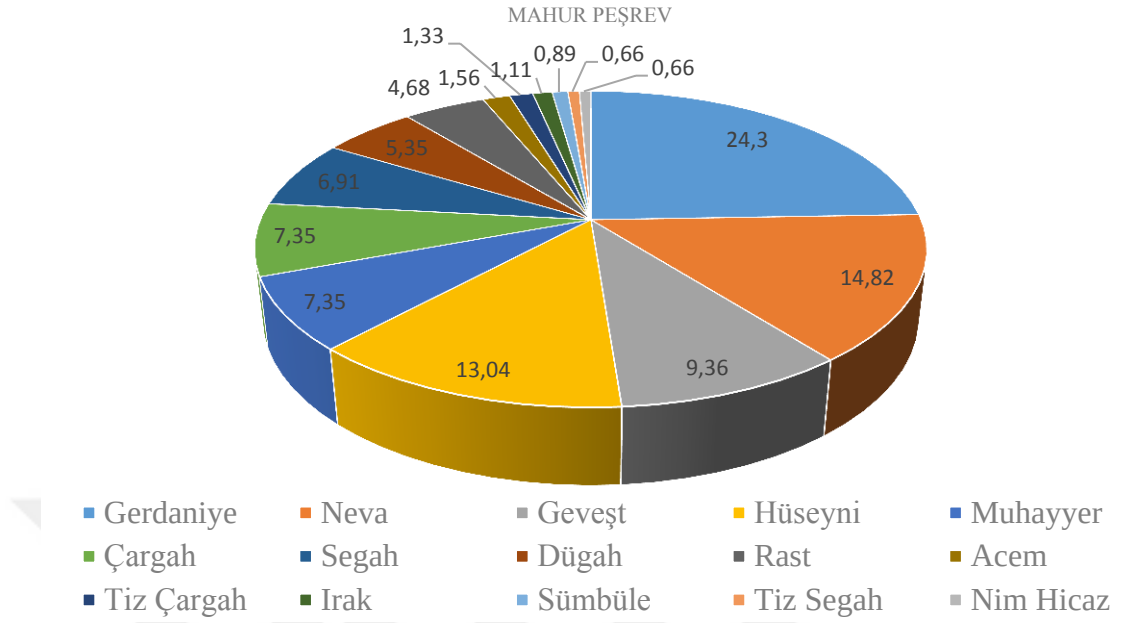
13. ON ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Mahûr Peşrevin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Mahûr Peşrev teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Mahûr makamının birinci güçlüsü Gerdaniye, ikinci güçlüsü kaynaklarda Nevâ perdesi olarak gösterilmektedir. Mahûr Peşrevinde sırasıyla Gerdaniye ve Nevâ perdelerinin en çok kullanılan perde olduğu görülmektedir. Birinci hanede Gerdaniyede Bûselik, Nevâda Bûselik, Tiz Segâhta Segâh, Teslim hanesinde Nevâda Buselik, Dügâhta Uşşak, İkinci hanede Dügâhta Uşşak, Üçüncü Hanede Tiz Segâhta Segâh, Nevâda Bûselik çeşnilerine rastlanmaktadır. Birinci hanenin üçüncü portesinde gösterilen Tiz Segâhta Segâh çeşnisi aslında birinci hanenin dördüncü dizisindeki si notasına kadar devam etmektedir ancak nazarî olarak si notasına koma bemolü eklenmesi gerekmektedir. Teslim hanesi ve ikinci hanenin birinci portesinde icra ve duyum açısından incelendiğinde Dügâhta Uşşak olarak notada belirtilse de si notasına si koma bemolü (Segâh perdesi) eklenmesi gerekmektedir. Dördüncü hanenin birinci portesinde (Acem perdesinden Hüseyinî perdesine kadar) duyumda ve icrada Hüseyinî’de Eviç çeşnisi olduğunu söyleyebiliriz ancak nazarî kurallar doğrultusunda Fa notasına bakiye diyezinin (Eviç perdesi) eklenmesi gerekmektedir. Eserin, özellikle Peşrev, Kar, Beste ve ilahilerde kullanılan Muhammes usûlü ile bestelendiği görülmektedir. 32/8lik, 32/4lük ve 32/2lik üç mertebesi olduğu bilinmektedir. Mahûr Peşrevinin 32/4lük İkinci mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 13. Mahûr Peşrev Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 224,5

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Mâhûr Peşrev

Muhammes

Gerdaniyede Buselik Çeşnisi

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne



Nevada Buselik Çeşnisi



Tiz Segah'ta Segah Çeşnisi



Nevada Buselik Çeşnisi



Teslîm



Nevada Buselik Çeşnisi

Dûgahta Uşşak Çeşnisi



İkinci Hâne

Dûgahta Uşşak Çeşnisi



Mâhûr Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 2



Teslîm



Tiz Segah'ta Segah Çeşnisi

Üçüncü Hâne



Nevada Buselik Çeşnisi



Mâhûr Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 3

Teslîm



Dördüncü Hâne



Teslîm



Mâhûr Peşrev

Muhammes

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne

Teslîm

İkinci Hâne

Mâhûr Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

The musical score is written on ten staves in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic values and melodic lines. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a red bracket, followed by a blue bracket labeled 'K'.
- Staff 2:** Contains a red bracket labeled 'A' and another red bracket labeled 'A'.
- Staff 3:** Labeled 'Teslîm' above the staff. It features a red bracket and a blue bracket labeled 'K'.
- Staff 4:** Contains a red bracket labeled 'A' and a blue bracket labeled 'K'.
- Staff 5:** Features a green bracket labeled 'G'.
- Staff 6:** Labeled 'Üçüncü Hâne' above the staff. It contains a green bracket labeled 'G' and a red bracket labeled 'A'.
- Staff 7:** Contains a blue bracket labeled 'K'.
- Staff 8:** Features a green bracket labeled 'G'.
- Staff 9:** Contains a red bracket labeled 'A'.

Mâhûr Peşrev / Tanbûrî Cemîl Bey / 3

Teslîm

Dördüncü Hâne

Teslîm

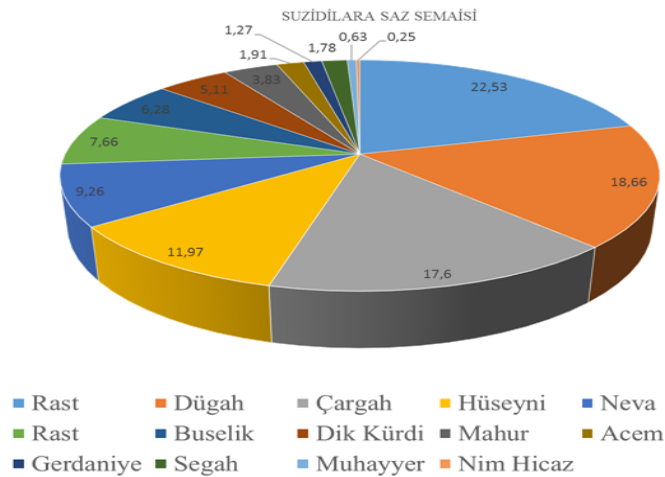
14. ON DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Sûzidilârâ Sazsemâîsinin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Sûzidilârâ Sazsemâîsi teknik incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Sûzidilârâ makamının güçlüsü kaynaklarda, bazen Nevâ bazen Çargâh perdesi olarak gösterilmektedir. Sûzidilârâ Sazsemâîsinde sırasıyla Rast, Dügâh, Çargâh, Hüseyini, Nevâ perdelerinin en çok kullanılan perde olduğu görülmektedir. Eserin birinci hanesinde herhangi bir çeşniye rastlanmamaktadır. Teslim hanesinde Nikriz çeşnisi görülmektedir. İkinci hanede Çargâhta Nikriz çeşnisi bulunmaktadır. Üçüncü ve dördüncü hanelerde makamın kendi çeşnileri dışında başka bir çeşniye rastlanmamaktadır. Sûzidilârâ Sazsemâîsinde Fasılların ve Ağır Semâîlerin mecburi iki usûlünden biri olan 10/8 lik Aksak Semâî usûlü ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmıştır. Sazsemâîlerinin ilk üç hanesinde kullanılması mecburi olan 10 zamanlı usûlün en çok sazsemâîlerinde kullanıldığı görülmektedir. Eserin dördüncü hanesinde saz semâîlerinde sıkça görülen usûl geçkisi yapılmıştır. 6 zamanlı usûllerin içerisindeki 6/4lük ikinci mertebesi olan Sengin Semâî usûlü ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 14. Sûzidilârâ Sazsemâîsi Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 78,25

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Sûzidilârâ Sazsemâîsi

Aksaksemâî

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne



Teslîm

Yerinde Nikrîz Çeşnisi



İkinci Hâne

Çargahta Nikrîz Çeşnisi



Teslîm



Üçüncü Hâne



Nevâda Buselik Çeşnisi

Sûzidilârâ Sazsemâîsi / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Teslîm

Dördüncü Hâne

Teslîm

Tecellik

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Sûzidilârâ Sazsemâîsi

Aksaksemâî

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne

K

A

G

Teslîm

K

K

1

A

2

K

İkinci Hâne

A

K

Teslîm

K

K

1

A

2

K

Üçüncü Hâne

A

K

b

Sûzidilârâ Sazsemâîsi / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Teslîm

K

K

G

1 2

A

K

Dördüncü Hâne

A

K

1 2

A

1 2

Teslîm

K

3 3 3 3

K

G

1 2

A

K

Fatih

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

15. ON BEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

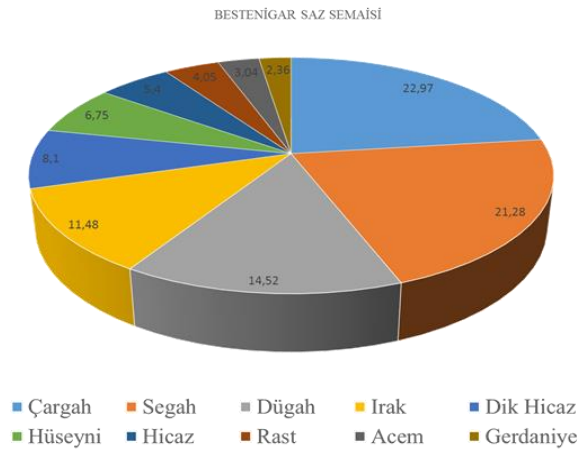
Bestenigâr Sazsemâîsinin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Bestenigâr Sazsemâîsi teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Bestenigâr makamının güçlüsü kaynaklarda Çargâh perdesi olarak gösterilmektedir. Bestenigâr Sazsemâîsinde Çargâh perdesinin en çok kullanılan perde olduğu ortaya çıkmaktadır. Birinci hane ve teslim hanesinde makamın karakteristik özellikleri ve çeşnileri dışında herhangi bir çeşniye rastlanmamaktadır. Eserin ikinci Hanesinde Hüseyniaşiranda Uşşak çeşnisi kullanılmaktadır. Üçüncü ve dördüncü hanede ise herhangi bir çeşni kullanıldığı görülmemektedir.

Bestenigâr Sazsemâîsi, Sazsemâîsinde Fasılların ve Ağır Semâîlerin mecburi iki usûlünden biri olan 10/8 lik Aksak Semâî usûlü ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmıştır. Saz semâîlerinin ilk üç hanesinde kullanılması mecburi olan 10 zamanlı usûlün en çok saz semâîlerinde kullanıldığı görülmektedir. Eserin dördüncü hanesinde saz semâîlerinde sıkça görülen usûl geçkisi yapılmıştır. 6 zamanlı usûllerin içerisindeki 6/4lük ikinci mertebesi olan Sengin Semâî usûlü ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 15. Bestenigâr Sazsemâîsi Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 74

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Bestenigâr Sazsemâîsi

Aksaksemâî

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne



Teslim



İkinci Hâne

Hüseyniaşıranda Uşşak Çeşnisi



Üçüncü Hâne



6/4

Bestenigâr Sazsemâîsi / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Dördüncü Hâne

1

2

1

2

Tevfik

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Bestenigâr Sazsemâisi

Aksaksemâi

Tanbûrî Cemîl Bey

Birinci Hâne

G

A

G

K

Teslîm

K

İkinci Hâne

A

K

Üçüncü Hâne

A

K

6/4

Bestenigâr Sazsemâîsi / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Dördüncü Hâne

1

2

1

2

G

A

A

A

Tevfile

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

16. ON ALTINCI ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

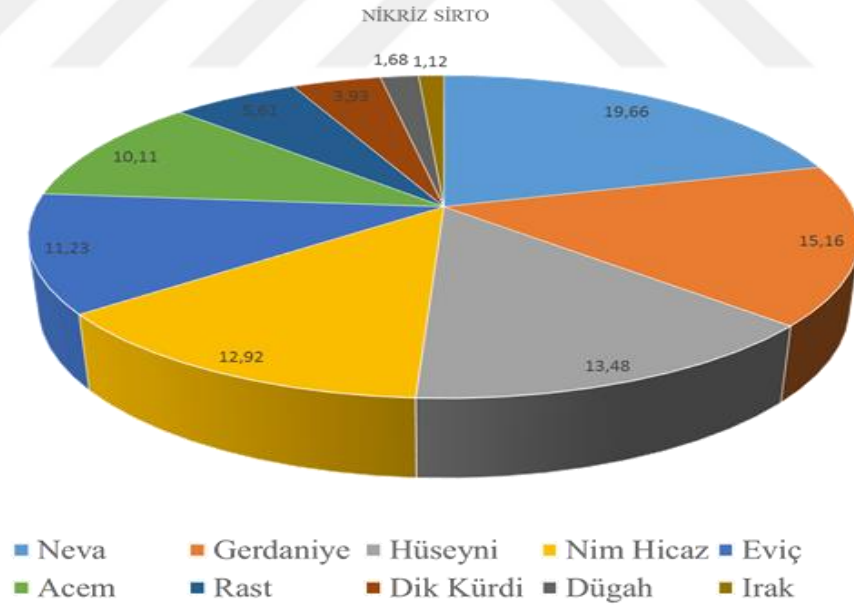
Nikrîz Sirtonun teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Nikrîz Sirto teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Nikrîz makamının güçlüsü kaynaklarda Nevâ perdesi olarak gösterilmektedir.

Nikrîz Sirtoda Nevâ perdesinin en fazla kullanılan perde olduğu ortaya çıkmıştır. Eser içerisinde Eviçte Segâh çeşnisi ve Rast geçkisi görülmektedir. Nikrîz Sirto, 2 zamanlı bir usûl olan Sirto ve Longalarda sıkça kullanılan Nim sofyan usûlü ile bestelenmiştir. Usûlün 2/8lik ve 2/4lük ve 2/2lik mertebelerinden oluştuğu kaynaklarda gösterilmektedir. Nikrîz Sirtonun, Nim Sofyan usûlünün en çok kullanılan 2/4lük mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 16. Nikrîz Sirto Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 43,25

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Nikrîz Sirto

Nîmsofyân

Eviçte Segah Çeşnisi

Tanbûrî Cemîl Bey

The musical score is written in staff notation with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff is marked with 'Nîmsofyân' on the left and 'Tanbûrî Cemîl Bey' on the right. A red bracket above the first staff indicates the 'Eviçte Segah Çeşnisi' section. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. A red bracket above the ninth staff indicates the 'Rast Makamı Geçkisi' section. The score ends with a double bar line and the word 'Tevfik' written below it.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Nikrîz Sirto

Nîmsofyân

Tanbûrî Cemîl Bey

The musical score is written for a Tanbûrî Cemîl Bey in the Nîmsofyân style. It consists of 11 staves of music in 2/4 time, key of D major. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. Red and blue brackets and letters (A, K) are used to mark specific sections and measures throughout the piece. The score is presented in a single system with 11 staves.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

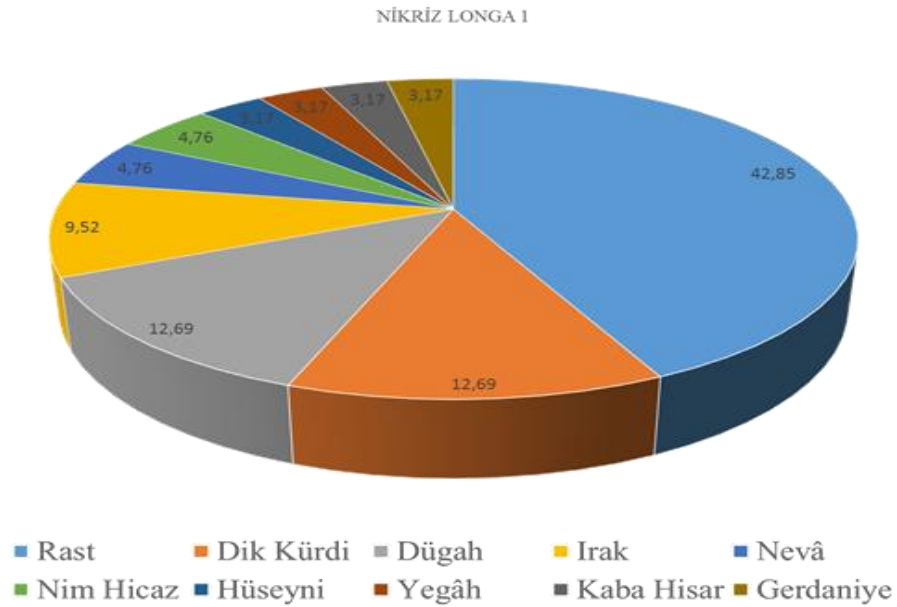
17. ON YEDİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Nikrîz Longa 1'in teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Nikrîz Longa teknik açıdan teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Kaynaklarda Nikrîz makamının güçlüsü Nevâ perdesi olarak gösterilmektedir. Nikrîz Longada en çok kullanılan perdenin Rast perdesi olduğu görülmektedir. Ardından en çok sırasıyla Dik Kürdi, Dügâh, Irak, Nevâ perdeleri kullanılmaktadır. Eserde makamın kendi çeşnilerinin dışında Yegâhta Hicaz çeşnisine sıkça rastlanılmaktadır. Nikrîz Longa, 2 zamanlı bir usûl olan Sirto ve Longalarda sıkça kullanılan Nim Sofyan usûlü ile bestelenmiştir. Usûlün 2/8lik ve 2/4lük ve 2/2lik mertebelerinden oluştuğu kaynaklarda gösterilmektedir. Nikrîz Longanın, Nim Sofyan usûlünün en çok kullanılan 2/4lük mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 17. Nikrîz Longa 1 Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 31,5

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Nikrîz Longa

Nîmsöfyân

Tanbûrî Cemîl Bey

The musical score for Nikrîz Longa is presented in 2/4 time. It consists of 12 staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Red annotations labeled "Yegahta Rast Çeşnisi" are placed above specific musical phrases on several staves. The score concludes with a double bar line and a final note, followed by the signature "Tevfik".

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Nikrîz Longa

Nîmsöfyân

Tanbûrî Cemîl Bey

The musical score for 'Nikrîz Longa' is written in 2/4 time and the key of D major (two sharps). It consists of 12 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are several repeat signs and first/second endings. The letters 'K' and 'A' are used as section markers. The score ends with a double bar line and the word 'Tavîk' written below it.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

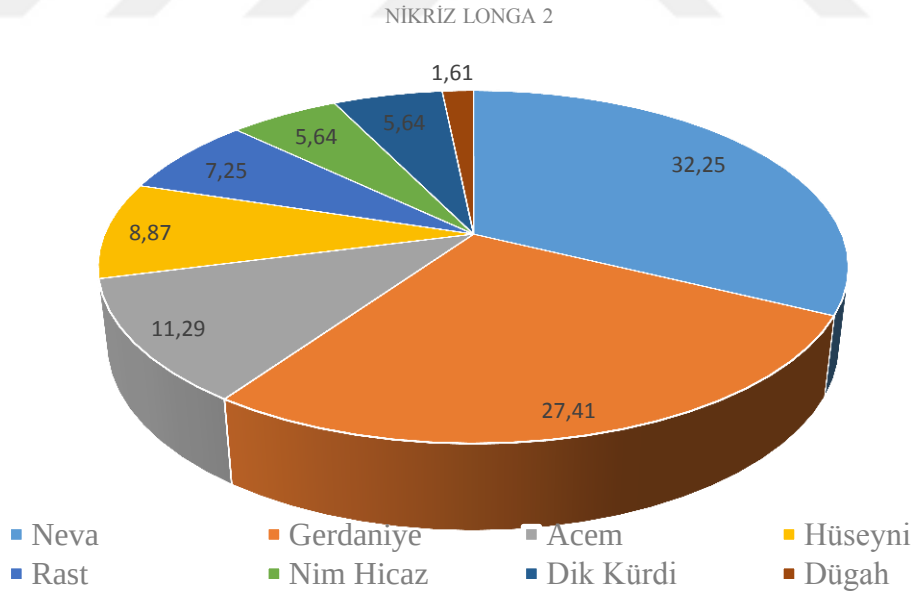
18. ON SEKİZİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Nikrîz Longa 2'nin teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Nikrîz Longa 2 teknik açıdan teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Kaynaklarda Nikrîz makamının güçlüsü Nevâ perdesi olarak gösterilmektedir. Nikrîz Longada en çok kullanılan perdenin Nevâ ardından Gerdaniye perdesi olduğu görülmektedir. Nikrîz Longada makamın kendi çeşnilerinin haricinde herhangi bir çeşni ve geçki bulunmamaktadır. Nikrîz Longa, 2 zamanlı bir usûl olan Longa ve Sirtolarda sıkça kullanılan Nim sofyan usûlü ile bestelenmiştir. Usûlün 2/8lik ve 2/4lük ve 2/2lik mertebelerinden oluştuğu kaynaklarda gösterilmektedir. Nikrîz Longanın, Nim Sofyan usûlünün en çok kullanılan 2/4lük mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 18. Nikrîz Longa 2 Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 62

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Nikrîz Longa (II)

Nîmsöfyân

Tanbûrî Cemîl Bey

10

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Nikrîz Longa (II)

Nîmsofyân

Tanbûrî Cemîl Bey

The musical score is written on ten staves in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Red brackets labeled 'A' are placed above the first and second staves. Blue brackets labeled 'K' are placed above the third, fourth, fifth, sixth, seventh, eighth, and ninth staves. The score concludes with a double bar line and a repeat sign on the tenth staff, followed by the signature 'Tevfik'.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

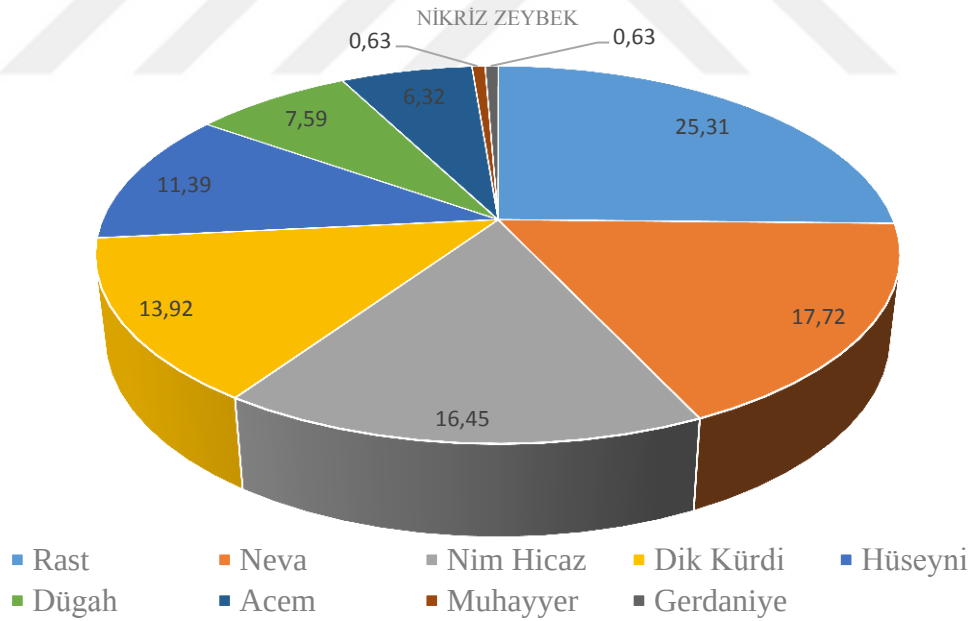
19. ON DOKUZUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Nikrîz Zeybek'in teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Nikrîz Zeybek teknik açıdan teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Nikrîz makamının güçlüsü kaynaklarda Nevâ perdesi olarak gösterilmektedir. Nikrîz Zeybekte en çok kullanılan perdenin Rast olduğu ardından Nevâ perdesinin en fazla kullanıldığı görülmektedir. Eserin kendine ait çeşnileri dışında başka bir çeşniye rastlanmamaktadır. Nikrîz Zeybek, Şarkı, İlâhi ve Köçekçe gibi formlarda sıkça kullanılmış 9 zamanlı Aksak usûlünün 9/8lik ve 9/4lük mertebelerinden biri olan 9/8lik mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 19. Nikrîz Zeybek Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 39,5

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Nikrîz Zeybek

Aksak

Tanbûrî Cemîl Bey



Nikrîz Zeybek / Tanbûrî Cemîl Bey / 2



Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Nikrîz Zeybek

Aksak

Tanbûrî Cemîl Bey

The musical score for Nikrîz Zeybek is presented in ten staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 9/8. The music is in the style of Tanbûrî Cemîl Bey. The rhythm is Aksak. The melody is in the key of F#. The score includes various melodic lines with trills, triplets, and specific intervals marked with letters G, A, K, and B. The first two staves have a green box around the first measure. The third and fourth staves have a red box around the first measure. The fifth and sixth staves have a blue box around the first measure. The seventh and eighth staves have a red box around the first measure. The ninth and tenth staves have a blue box around the first measure.

Nikrîz Zeybek / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

The musical score is written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of eight staves of music. The first staff is marked with a red bracket and a red 'A'. The second staff is marked with a blue bracket and a blue 'K'. The third staff is marked with a red bracket and a red 'A'. The fourth staff is marked with a blue bracket and a blue 'K'. The fifth staff is marked with a red bracket and a red 'A'. The sixth staff is marked with a blue bracket and a blue 'K'. The seventh staff is marked with a red bracket and a red 'A'. The eighth staff is marked with a blue bracket and a blue 'K'. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and eighth rests. There are also triplets indicated by a '3' over a group of notes. The score is divided into two main sections, 'A' and 'K', which are marked with red and blue brackets respectively. The 'A' section is marked with a red 'A' and the 'K' section is marked with a blue 'K'. The score ends with a double bar line and a repeat sign. The signature 'Tevfik' is visible at the bottom right of the eighth staff.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

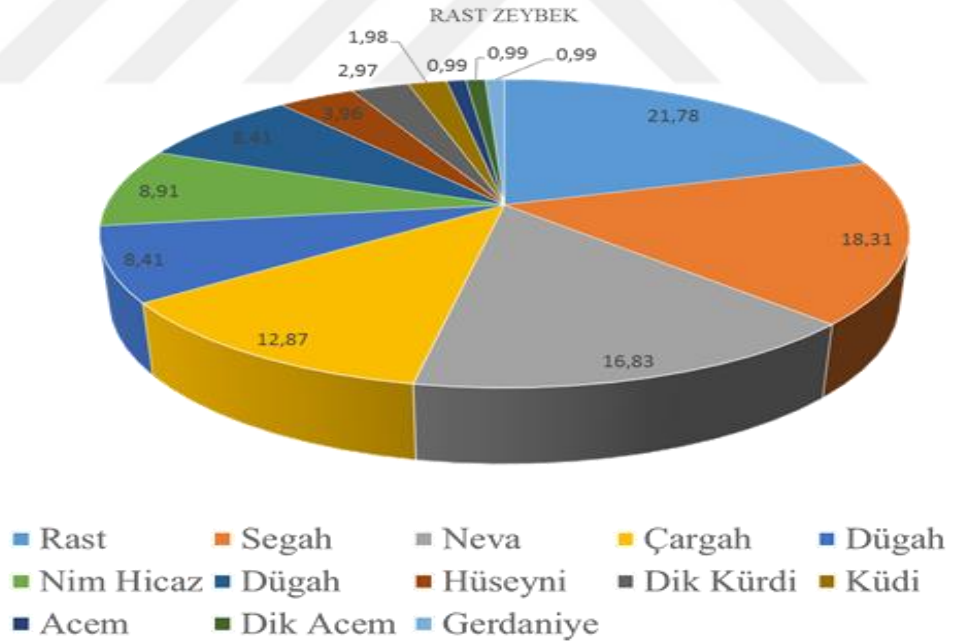
20. YİRMİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Rast Zeybek'in teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Rast Zeybek teknik açıdan teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Rast makamının güçlüsü kaynaklarda Nevâ perdesi olarak gösterilmektedir. Rast Zeybekte en çok kullanılan perdenin Rast olduğu ardından Nevâ perdesinin en fazla kullanıldığı görülmektedir. Eserin kendine ait çeşnileri dışında sırasıyla Müstear, Nikriz, Gerdaniyede Buselik çeşnilerine rastlamaktadır. Rast Zeybek, Şarkı, İlahi ve Köçekçe gibi formlarda sıkça kullanılmış 9 zamanlı Aksak usûlünün 9/8lik ve 9/4lük mertebelerinden biri olan 9/8lik mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 20. Rast Zeybek Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 50,5

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Râst Zeybek

Aksak

Tanbûrî Cemîl Bey

Yerinde Müstear Çeşnisi

Yerinde Müstear Çeşnisi

Yerinde Müstear Çeşnisi

Yerinde Müstear Çeşnisi

Yerinde Müstear Çeşnisi

Yerinde Müstear Çeşnisi

Yerinde Müstear Çeşnisi

Yerinde Müstear Çeşnisi

Râst Zeybek / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

The musical score is written on ten staves. The first three staves show a continuous melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth and fifth staves are grouped by a large red bracket on the left. The fifth staff is labeled 'Gerdaniyede Buselik Çeşnisi' in red. The sixth staff is labeled 'Yerinde Mûstear Çeşnisi' in red. The seventh and eighth staves continue the melodic line with some triplet markings. The ninth and tenth staves show a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Râst Zeybek / Tanbûrî Cemîl Bey / 3



Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Râst Zeybek

Aksak

Tanbûrî Cemîl Bey

The musical score for Râst Zeybek in Aksak rhythm, Tanbûrî Cemîl Bey style, is presented in ten staves. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Red 'A' markings and blue 'K' markings are placed above certain notes. The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp.

Râst Zeybek / Tanbûrî Cemîl Bey / 2



The image displays a musical score for the Râst Zeybek / Tanbûrî Cemîl Bey / 2. The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures are enclosed in red brackets, and others in blue brackets. The letters 'K' and 'A' are written in blue and red respectively, above certain notes, indicating specific musical concepts or ornaments. The score is presented in a clear, legible format, suitable for a printed musical score.

Râst Zeybek / Tanbûrî Cemîl Bey / 3



Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

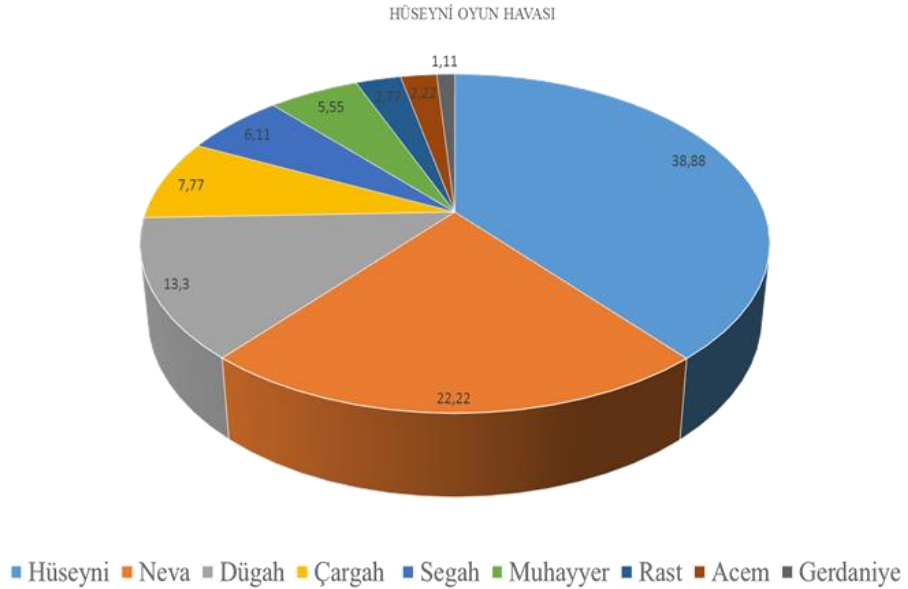
21. YİRMİBİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Hüseyinî Oyun Havasının teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Hüseyinî Oyun Havası teknik açıdan incelenip, makam dizisinin içerisindeki çeşniler hariç tutularak, eserin içerisinde bulunan çeşni ve geçkiler, perde oranları ve açış kalış melodileri belirlenmiştir. Çeşni ve geçkiler incelenirken tekrar eden melodiler değerlendirilmemiştir.

Hüseyinî makamının güçlüsü kaynaklarda Hüseyinî perdesi olarak gösterilmektedir. Eserde en çok kullanılan perdenin Hüseyinî olduğu görülmektedir. Ardından Nevâ perdesinin en fazla kullanıldığı gözlemlenmektedir. Eser içerisinde makamın kendi çeşnileri dışında herhangi bir çeşniye rastlanmamaktadır. Hüseyinî Oyun Havası, 2 zamanlı bir usûl olan Longa ve Sirtolarda sıkça kullanılan Nim Sofyan usûlü ile bestelenmiştir. Usûlün 2/8lik ve 2/4lük ve 2/2lik mertebelerinden oluştuğu kaynaklarda gösterilmektedir. Hüseyinî Oyun Havasının, Nim Sofyan usûlünün en çok kullanılan 2/4lük mertebesi ile bestelendiği bulgusuna ulaşılmaktadır.

Grafik 21. Hüseyinî Oyun Havası Perde Oranları



Toplam Perde Sayısı: 50,5

Perde Sayısı * 100 / Toplam Perde Sayısı formülü kullanılarak 8lik nota birimine göre hesaplanmıştır.

Hüseyinî Oyun Havası

Çeçen Kızı

Nîmsöfyân

Tanbûrî Cemîl Bey



Hüseyinî Oyun Havası / Çeçen Kızı / Tanbûrî Cemîl Bey / 2



Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Hüseyinî Oyun Havası / Çeçen Kızı / Tanbûrî Cemîl Bey / 2



Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Hüseyinî Oyun Havası / Çeçen Kızı / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

The musical score is written on ten staves in G major (one sharp). It features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and trills (tr). Blue brackets and letters 'K' and 'A' are used to mark specific sections. The piece concludes with a double bar line and the word 'Tavil' in the bottom right corner.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Hüseyinî Oyun Havası
Çeçen Kızı

Nîmsofyân

Tanbûrî Cemîl Bey

The musical score is written in a traditional style with a large watermark in the background. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a traditional style with a large watermark in the background.

SONUÇLAR

Bu bölümde araştırma bulguları ışığında elde edilen sonuçlara yer verilmiştir.

Tanbûrî Cemîl Bey'in saz müziğinde oluşturduğu ekol eserlerinde açıkça görülmektedir. Bestelerinde kurduğu müzik cümleleri bir bütünlük içerisinde ve eser sonuna kadar bütünlüğünü korumaktadır. Böylece anlatmak istediği duyguyu en etkili şekilde aktarmayı başardığı söylenebilir.

Birinci ve ikinci alt probleme yönelik bulguları incelediğimizde, Gerdaniye ve Nevâ perdelerinin eşit oranda en fazla kullanılan perdeler olduğu ortaya çıkmıştır. Gerdaniye ve Nevâ perdelerinin kullanımından sonra sırasıyla en fazla Muhayyer ve Hüseyinî perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. Bulgulara göre, en çok Nevâda Rast ve Nevâda Bûselik çeşnilerinin kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

Üçüncü ve dördüncü alt probleme yönelik bulguları incelediğimizde, Elde edilen yüzdeler oranlara göre Nevâ perdesinin en çok kullanılan perde olduğu görülmektedir. Ardından sırasıyla Dügâh, Hüseyinî ve Çargâh perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. Bulgulara göre, en çok Eviçte Segâh, Dügâhta Rast çeşnilerinin kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

Beşinci ve altıncı alt probleme yönelik bulguları incelediğimizde, Ferahfezâ Peşrevden elde edilen bulgulara göre Çargâh perdesinin en fazla kullanılan perde olduğu görülmektedir. Çargâh perdesinden sonra sırasıyla en çok Acem, Nevâ perdeleri, Ferahfezâ Sazsemâîsinde ise Acem, Nevâ ve Hüseyinî perdelerinin kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Bulgulara göre, Nevâda Nikrîz, Nevâda Hicaz, Yerinde Nişabûr çeşnilerinin kullanılığı ortaya çıkmıştır.

Yedinci ve sekizinci alt probleme yönelik bulguları incelediğimizde, . Şedarabân Peşrevde Nevâ perdesinin en çok kullanılan perde olduğu görülmektedir. Nevâ perdesinden sonra en fazla kullanılan perdelerin sırasıyla Eviç, Hisar ve Gerdaniye olduğu ortaya çıkmıştır. Şedarabân Sazsemâîsinde ise Eviç perdesi çok fazla kullanılmamıştır. Elde edilen bulgulara göre, Muhayyerde Uşşak çeşnisi dışında herhangi bir çeşniye rastlanmamıştır.

Dokuzuncu ve onuncu alt probleme yönelik bulgular incelendiğinde, Hicâzkar Peşrevde en fazla kullanılan perdenin Gerdaniye olduğu görülmektedir. Kaynaklarda Hicâzkar makamının ikinci güçlüsü Nevâ perdesi olarak gösterilmesine rağmen, eserde Nevâ perdesinin sırasıyla, Eviç ve Hisar perdelerinden sonra en fazla kullanılan perde olduğu ortaya çıkmıştır. Tanbûrî Cemîl Bey'in Hicâzkar Peşrevi, alışılmış makam anlayışından farklı şekilde bestelemiş olduğu söylenebilir. Hicâzkar Sazsemâîsinde en fazla kullanılan perdenin sırasıyla Nevâ, Gerdaniye, Hisar ve Çargâh perdeleri olduğu ortaya çıkmıştır. Bulgulara göre, en çok Nevâda Uşşak çeşnisinin kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

Onbirinci alt probleme yönelik bulguları incelediğimizde, Kürdîlihicâzkar Peşrevde en fazla kullanılan perdenin Gerdaniye, daha sonra sırasıyla Acem, Nevâ, Hisar, Çargâh perdeleri olduğu görülmektedir. Bulgulara göre, Sümbüle perdesinde Çargâh, Hüseyînîde Nîkrîz, Kürdî perdesinde Nîkrîz çeşnilerinin kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

Onikinci alt probleme yönelik bulguları incelediğimizde, Eserde en çok kullanılan perdenin Nevâ olduğu görülmektedir. Ardından sırasıyla Çargâh ve Hüseyînî perdelerinin en çok kullanılan perde olduğu bulgusuna ulaşılmaktadır. Bulgulara göre, Eviçte Segâh çeşnisinin kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

Onüçüncü alt probleme yönelik bulguları incelediğimizde, Mahûr Peşrevinde sırasıyla Gerdaniye ve Nevâ perdelerinin en çok kullanılan perde olduğu görülmektedir. Bulgulara göre, en çok Nevâda Bûselik, Dügâhta Uşşak çeşnilerinin kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

Ondördüncü alt probleme yönelik bulgular incelendiğinde, Sûzidilârâ Sazsemâîsinde sırasıyla Rast, Dügâh, Çargâh, Hüseyînî, Nevâ perdelerinin en çok kullanılan perde olduğu görülmektedir. Bulgulara göre, Nîkrîz ve Çargâhta Nîkrîz çeşnilerinin kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

Onbeşinci alt probleme yönelik bulgular incelendiğinde, Bestenigâr Sazsemâîsinde Çargâh perdesinin en çok kullanılan perde olduğu ortaya çıkmaktadır. Birinci hane ve teslim hanesinde makamın karakteristik özellikleri ve çeşnileri dışında herhangi bir çeşniye rastlanmamıştır.

Onaltıncı alt probleme yönelik bulgular incelendiğinde, Nikrîz Sirtoda Nevâ perdesinin en fazla kullanılan perde olduğu ortaya çıkmıştır. Eser içerisinde Eviçte Segâh çeşnisi ve Rast geçkisi görülmektedir.

Onyedinci alt probleme yönelik bulgular incelendiğinde, Nikrîz Longada en çok kullanılan perdenin Rast perdesi olduğu görülmektedir. Ardından en çok sırasıyla Dik Kürdi, Dügâh, Irak, Nevâ perdeleri kullanılmaktadır. Yegâhta Hicaz çeşnisine sıkça rastlanmıştır.

Onsekizinci alt probleme yönelik bulgular incelendiğinde, Nikrîz Longada en çok kullanılan perdenin Nevâ ardından Gerdaniye perdesi olduğu görülmektedir. Nikrîz Longada makamın kendi çeşnilerinin haricinde herhangi bir çeşni ve geçki bulunmamaktadır.

Ondokuzuncu alt probleme yönelik bulgular incelendiğinde, Nikrîz Zeybekte en çok kullanılan perdenin Rast olduğu ardından Nevâ perdesinin en fazla kullanıldığı görülmektedir. Eserin kendine ait çeşnileri dışında başka bir çeşniye rastlanmamıştır.

Yirminci alt probleme yönelik bulgular incelendiğinde, Rast Zeybekte en çok kullanılan perdenin Rast olduğu ardından Nevâ perdesinin en fazla kullanıldığı görülmektedir. Bulgulara göre, en çok Müstear, Nikrîz, Gerdaniyede Bûselik çeşnilerinin kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

Yirmibirinci alt probleme yönelik bulgular incelendiğinde, Eserde en çok kullanılan perdenin Hüseyinî olduğu görülmektedir. Ardından Nevâ perdesinin en fazla kullanıldığı gözlemlenmektedir. Eser içerisinde makamın kendi çeşnileri dışında herhangi bir çeşniye rastlanmamıştır.

Tanbûrî Cemîl Bey'in saz eserlerinde dinamizim ve akıcılık ön plandadır. Şedaraban Sazsemâîsi ve Ferahfeza Sazsemâîsinin dördüncü hanelerinde bu öğelerin etkileri Cemîl Bey tarafından açıkça vurgulanmıştır.

Saz eserlerinin birinci ikinci ve üçüncü hanelerinden teslim hanesine geçerken keskin geçişlerden kaçınmış olduğu gözlenmektedir. Teslim hanesindeki karar duygusunu ancak dördüncü haneyi icra ettikten sonra anlayabileceğimiz şekilde eserlerini bestelediği görülmektedir. Bestelerindeki açış ve kalış motiflerini

incelediğimizde, kısa cümlelerin aksine uzun cümleler kullanıldığı ve bazı eserlerinde bir hanenin tek bir cümle olduğu görülmektedir. Cemîl Bey'in eserleri arasında özellikle Mahur Peşrevinde bu uzun müzik cümleleri açıkça anlaşılmaktadır.

Cemîl Bey, Longa, Sirto ve Oyun Havalarında folklorik ezgileri kullanarak bu formları da etkili biçimde bestelemiştir. Hüseyinî Oyun Havası ‘‘Çeçen Kızı’’ eserinde folklorik ezgilerin fazlaca kullanıldığı açıkça görülmektedir.

Tanbûrî Cemîl Bey'in eserlerini incelediğimizde bazı peşrevlerinin dört haneli peşrev yapısından farklı olarak bestelendiği görülmektedir. Muhayyer Peşrevi, Hicazkâr Peşrevi, Şedaraban Peşrev üç hane, İsfahan Peşrevi iki hane olarak bestelemiştir. Kürdîlihiczakâr Peşrevinin dördüncü hanesinin bir bölümünü serbest besteleyerek Peşrev formuna yenilik getirdiği söylenebilir.

Tanbûrî Cemîl Bey döneminde, Osmanlı Devleti Batı Müziği etkisindeydi. Tüm müzisyenler gibi Cemîl Bey de bu hareketten etkilenmiştir. Ferahfezâ Sazsemâîsinin dördüncü hanesinin Vals etkisiyle bestelediği söylenebilir.

Genel olarak Cemîl Bey'in eserlerinin çoğunda, virtüözlüğünün etkileri açıkça görülmektedir. Birçok enstrümanı iyi derecede icra ettiği için, besteleri de buna paralel olarak üst seviyede bir müzikalite ve müzik bilgisi içermektedir.

KAYNAKÇA

- Adar, Ç. , Kaynarca, B. (2016). *Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri*, Afyonkarahisar Belediyesi.
- Akdoğu, O. (1999a). *Aylık Ulusal Müzikoloji Dergisi*, (3. Sayı). İzmir: Selen Yayıncılık.
- Akdoğu, O. (1999b). *Aylık Ulusal Müzikoloji Dergisi*, (4. Sayı). İzmir: Selen Yayıncılık.
- Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, (3. Baskı). İzmir: Meta Basım.
- Aksüt, S. (1993). *Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı*, İstanbul: İnkılâp Kitapevi
- Başuğur, İ.D. (2013). *İşitilen Makamı Tanımada Önem Taşıyan Faktörler*, (Doktora) Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Entitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.
- Burns, N. & Grove, S. K. (1993). *The practice of nursing research: Conduct, critique & utilization*, Second Edition. Elsevier Science Health Science.
- Cebeci, S. (2010). *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri*, (3. Basım). İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Cemil, M. (2012). *Tanbûrî Cemîl'in Hayatı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Çalışkan, H. (2014). *Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Form Bilgilerinin Eserleri İcra Etme Üzerinde Etkisi*, (Yüksek Lisans) Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Denizli.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Gökçe, B. (2007). *Toplumsal Bilimsel Araştırma*, Ankara: Savaş Yayınevi.
- Güney, Ali (2006). T.S.M. Saz Eserleri-1, Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları. <http://arsiv.zaman.com.tr/2000/08/04/yazarlar/CemBEHAR.htm>

- Kaçar, G. Y. (2009). *Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler*, Ankara: Maya Akademi.
- Karasar, N. (2003). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, (12. Basım). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, (19. Basım). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Köroğlu, N. O. (2015). *Niyazi Sayın'ın Toplulukla Saz Eseri İcralarındaki Tavrının İncelenmesi ve Bu Çerçeve Oluşturulan Etütlerin Ney Eğitiminde Kullanılabilirliği*, (Doktora) Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri, Enstitüsü Güzel Sanatlar Üniversitesi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya.
- Körükçü, Ç. (1998). *Türk Sanat Müziği*, İstanbul: Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık.
- Özalp, M. N. (1986). *Türk Mûsikîsi Tarihi* (Derleme). C: 1-2. Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı. Yayın No: 34.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi*, c I-II İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, İ.H. (1994). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özkan, İ. H. (1990). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, (3. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, (8. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Öztuna, Y. (1987). *Türk Mûsikîsi Teknik ve Tarih*, İstanbul: Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Yayınları.
- Sözer, V. (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, (5. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanrıkörur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uçan, A. (2005). *Türk Müzik Kültürü*, (2.Basım). Ankara: Önder Matbaacılık.
- <http://www.turkuler.com/yazi/turkmuziktarihine.asp> 29.05.2013 tarihinde ulaşılmıştır.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Mesut_Cemil 25.12.2016 tarihinde ulaşılmıştır.

<http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/klasik-turk-muzigi-osmanli-turk-musikisinde-makam-kavrami> 06.06.2018 tarihinde ulaşılmıştır.

