

**Tanbûrî Alî Efendi ve Tanbûrî Cemil Bey'in Bestelerinin Usta-Çırak İlişkisi Bağlamında
Tahlîli**

**Analyzing The Compositions of Tanburi Ali Efendi and Tanburî Cemil Bey in the Context of
the Master Apprentice, Relationship**

Yıldırım AKTAŞ

Doç. Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Afyonkarahisar, Türkiye

Afyon Kocatepe University State Conservatory
Afyonkarahisar, Turkey

yldrmaktas@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6402-1148>

Özkan ÖZKOÇ

Öğr. Gör. Celal Bayar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü
Manisa, Türkiye

Celal Bayar University Fine Arts Faculty Music Department
Manisa, Turkey

ozkanozkoç@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8933-0609>

Atıf Bilgisi / Reference Information

Aktaş, Y. & Özkoç, Ö. (2021). Tanbûrî Alî Efendi ve Tanbûrî Cemil Bey'in Bestelerinin Usta-Çırak
İlişkisi Bağlamında Tahlîli, *Journal of Social Sciences*, 31, 126-141

Makale Bilgisi / Article Information

<http://dx.doi.org/10.29228/tbd.2007.54734>

Makale Türü / ArticleTypes: Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / The Article Arrival Date: 24.11.2021

Yayınlanma Tarihi / Publication Date: 20 Aralık / December 2021

Yayınlanma Sezonu / Publication Season: Aralık / December 2021

Cilt / Volume: 31

Sayfa / Pages: 126-141

Copyright © Published by Toplum Bilimleri Dergisi – Journal of Social Sciences.

All rights reserved www.toplumbilimleri.com

TANBÛRÎ ALÎ EFENDÎ VE TANBÛRÎ CEMİL BEY'İN BESTELERİNİN USTA-ÇIRAK İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA TAHLİLİ

Öz: Tanbur sazının akla gelen en önemli icracılarından olan Cemil Bey virtüözlüğünün yanı sıra saz ve söz musikisi formlarındaki üretimleri ile de dikkat çeken bir bestekâr ve çok yönlü bir müzik adamıdır. Kendisi gibi Tanburi olan ve döneminin saray hayatının gözde musiki hocalarından olan Tanburi Ali Efendi ile tesadüfen tanışmış, kendisinden uzun seneler faydalanmıştır. Çalışmada, Tanbûrî Ali Efendi ve Tanbûrî Cemil Bey'in usta-çırak ilişkisi dikkate alınarak, Evç ve Sûzinâk makamında besteledikleri Tanbûrî Ali Efendi'nin; Sûzinâk Ağır Aksak Şarkısı ve Evç Aksak Semaîsi ile Tanbûrî Cemil Bey'in Sûzinâk Aksak Şarkısı ve Evç Aksak Semaî Şarkılarının kimlik bilgileri üzerinden karşılaştırmalı makam analizleri yapılmış, melodi cümle benzerlikleri, perde kullanım sıklıkları tespit edilerek, Cemil Bey'in eserlerindeki, Tanbûrî Ali Bey etkisinin bilimsel değerlendirme ve verilerle ortaya konması amaçlanmıştır. Amacı ve yöntemi bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. Konuyla ilgili çeşitli kaynakların taranmasıyla her iki bestekârın ortak kullandıkları makamlardan seçilen eserler çalışmanın örneklemine oluşturmaktadır. Çalışmanın usta çırak ilişkisi bağlamında, karşılaştırmalı makamsal analiz konularına yönelik araştırmalara kaynak teşkil edeceği ve özgün olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tanbûrî Ali Efendi, Tanbûrî Cemil Bey, Karşılaştırmalı Analiz

ANALYZING THE COMPOSITIONS OF TANBÛRÎ ALÎ EFENDÎ AND TANBÛRÎ CEMİL BEY IN THE CONTEXT OF THE MASTER APPRENTICE, RELATIONSHIP

Abstract: Cemil Bey, one of the most important performers of the tanbur instrument, is a composer and versatile musician who draws attention with his productions in different genres as well as his virtuosity. He met Tanburi Ali Bey, who was a Tanburi like himself and one of the favorite music teachers of the palace life of his time, and benefited from him for many years. In the study, Tanbûrî Ali Efendi's compositions in Evç and Sûzinâk makams, taking into account the master-apprentice relationship between Tanbûrî Ali Efendi and Tanbûrî Cemil Bey; Comparative maqam analyzes were made on the identity information of Sûzinâk Ağır Aksak Song and Evç Aksak Semaî and Tanbûrî Cemil Bey's Sûzinâk Aksak Song and Evç Aksak Semaî Songs, melody sentence similarities, pitch usage frequencies were determined, and the effect of Tanbûrî Ali Bey on Cemil Bey's works was made. It is aimed to be revealed with scientific evaluations. It is a descriptive research based on the scanning model in terms of its purpose and method. By scanning various sources related to the subject, the works selected from the modes used by both composers constitute the sample of the study. In the context of master-apprentice relationship, it is thought that the study will be a source for research on comparative modal analysis and is original.

Keywords: Tanburi Ali Efendi, Tanburi Cemil Bey, Comparative Analysis

Giriş

Türklerin tarihi geçmişinden günümüze kadar sürdürülmesi amaç edinilmiş usta-çırak ilişkisi adeta sanat aktarımında yaşam felsefesi doğrultusunda ilerlemiştir. Geçmişte aileler çocuklarının küçük yaşta sanat öğrenmesi için bir ustanın ellerine bırakır, ya öğrenci ustadan talep eder ya da usta öğrencinin yeteneğini görür ve öğrenciyi bu şekilde kabul ederdi. Musikisinde de bu süreç benzer olup, usta-çırak ilişkisi dahilinde meşk sistemi ile eğitime başlanmıştır. Musikide meşk bir üstat tarafından musiki parçasının tedricen çalınması ve okunması suretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir (Behar,1998: 24). Eğitim sürecinde çırağın ustasını örnek alması söz

konusudur. Sadece musikideki bestecilik ve icracılığın yanında ustanın edep ve ahlak anlayışını da kendine rol model edinir. Usta-çırak münasebetinde usta, talip olan öğrenciye musikide kendi bestecilik ve icracılıktaki üslubunu, makam anlayışını musikideki ince motifleri dokuyarak çırağa aktarır. Ustanın amacı öğrencisinin eğitimi sonunda musiki sanatını “el vermek” deyimiyle emanet edip gelecek nesillere taşımaktır.

Usta-çıraklık geleneğinde meşk sistemi Osmanlı Devletinin eğitim kurumlarında yaygın bir eğitim olarak görülmektedir. Enderûn-i Hümayûn, Mevlevihaneler, Mehterhane-i Hümayûn, Tekkeler önde gelen eğitim kurumları olarak bilinmektedir (Ak, 2014: 35). Enderun’da musiki yeteneği olan öğrenciler koğuşun yanında bulunan meşkhâneye yazılırlardı. Ses ve saz öğrencileri olarak iki gruba ayrılırlar ve bir üstadın yanına çırak olarak verilirlerdi (Kaçar, 2012:8). Mevlevilik Tarikatı için çok önemli bir yer tutan san’atkârlık ve san’at hayâtı, Hz. Mevlânâ’nın örnek yaşamı ve öğretileri ile kendi içerisinde dillerden dillere, gönüllerden gönüllere tekke terbiyesi ve meşk usulü ile aktarılmış, zaman içerisinde demlenmiş, olgunlaşmıştır (Gönül, 2007: 75). Ali Ufki’nin, Topkapı Sarayı’nı anlattığı eserinde, sarayın bir planını verir ve meşkhane için: 22 numaralı oda, meşkhane, yani musiki talim edilen odadır; gün boyu açık duran bu oda akşamları kapatılır ve içeride kimse yatmaz. Bazı müzisyenler prova yapmak ve ders almak için bu odaya giderler der (Öztürk, 2010: 9). Osmanlı dönemimdeki Türk Musikisi eğitim kurumlarının teker teker kapatılmasıyla usta-çırak ilişkisindeki meşk sisteminin zarar gördüğü düşünülmektedir. Geleneksel müzik, Enderun ve Mehterhane’den sonra üçüncü ana aktarım mekanizması olan “Tekkeler’i” de yitirmiş, dolayısıyla bu müziğin aktarımı ve eğitimi sadece kişisel çabalara bağlı bir hale gelmiştir (Güray, 2011:10-11). II. Mahmud döneminde Enderun’un itibarını kaybetmesiyle zayıflayan Türk müziği-saray münasebetlerindeki bu olumsuzluk konaklara da yansımış, neticede saray ve konaklardaki müzik toplantıları yerini evlerdeki toplantılara ve son dönemlerde halkın kurduğu müzik cemiyetlerine bırakmıştır. Bu tür toplantıların düzenli ve uzun süreli olmasında ev sahibinin kişiliği önemli rol oynamıştır (Somakçı, 2017: 178). Eğitim kurumlarının 19. Yüzyılda kapatılması Tanburi Ali Efendi (1831-1902) ve Tanburi Cemil Bey’in (1871-1916) dönemlerine tesadüf etmektedir. Yazılı kaynaklarda Cemil Bey’in musiki öğrenimini kendi gayretiyle, amcasının evine gelen sanat adamlarından ders alarak başladığı anlaşılmaktadır. Tanburi Ali Efendi ile tanışmaları bir mecliste gerçekleşmiştir. Tanbur’u çalmasındaki üstün yeteneğini gören amcaoğlu, onu 13 yaşındayken, ünlü bestekâr Tanburi Ali Efendi’ye götürmüş, yeğeninin Ali Efendi’den “Evladım, bunca zaman bu sazı çaldım, ama şimdi de seni dinledikten sonra ben bu sazı elime bir daha nasıl alırım?” övgüsünü duyunca, meclisteki diğerleri gibi şaşırıp kalmıştı (Tanrıkorur, 2014:223). Sonraları T. Cemil Bey ve T. Ali Efendi farklı musiki ortamlarında meşk ettiler. T. Cemil Bey musikinin inceliklerini Ali Efendi gibi büyük ustadan öğrendi (Ak, 2014:289). Eski usûl Tanbur icrasını öğreten de Ali Efendi’dir (Özalp, 2000:643). Kaynaklardaki bilgilere göre Ali Efendi ve Cemil Bey’in usta-çırak ilişkisi bu yönde başladığı görülmektedir. Bu çalışmada Ali Efendi’nin ve Cemil Bey’in Evç ve Sûzinâk makamındaki eserlerinin önce kimlik bilgilerine yer verip, daha sonra aynı makamdaki eserlerin makam çeşni, geçki, cümle yapıları karşılıklı olarak incelenerek bu ilişkinin belgeleri ortaya konmuştur. Eserlerin analiz çalışmasına başlamadan önce, eserin kimliği (künye) hakkında bilgi edinmenin önemi büyüktür. Eserin form, usûl, makam ve diğer bilgilerin (bestekar, güftekar, güfte anlamı gibi) araştırılması, fikir edinilmesi eserlerle ilgili yapılacak olan çalışmayı güçlendirecek ve araştırma derinlik katacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Türk Musikisi tarihindeki 19. Yüzyılın en önemli besteci ve icracılarından olan Tanburi Ali Efendi ve Tanburi Cemil Bey’in usta-çıraklık ilişkisini inceleyerek, bestecilerin besteledikleri eserleri karşılaştırmalı olarak musiki kimliklerini, üsluplarını ortaya koymak ve eserlerinin form yapısının, makamsal olarak geçki ve çeşnilerinin seyir

özelliklerinin araştırılması amaçlanmıştır. Dolayısıyla usta-çırak ilişkisinde özellikle makam anlayışının devamlılığı, günümüzde bu yöntemin izlerinin araştırılması ve bu geleneğin günümüze taşınması bakımından önem arz etmektedir.

Kuramsal Çerçeve

Araştırmanın konusu ile ilgili literatür bilgisi taranarak araştırmanın kuramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Tanburi Ali Efendi ve Tanburi Cemil Bey'in aynı makamda besteledikleri eserler farklı nota arşivlerinde tespit edilmiş, daha sonra bu eserler karşılaştırılmıştır. İlgili yayınlar araştırılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma, nitel araştırma modelidir. Karahasanoğlu'na göre durum çalışmaları, anlatı araştırmaları ve alan araştırması betimleme, katılımcı gözlem ve deneyimleme esaslarına dayandığı için nitel araştırma olarak adlandırılır (2006: 10). Araştırma sürecinde veri niteliğindeki bilgiler işlenerek ve eserlerin bölümleri karşılaştırılarak, üzerinde yorumlar yapılarak sonuçlar çıkarılmaya çalışılmıştır. Yönteme bağlı olarak eser kimlik bilgileri ve analiz hakkında bilgiler verilmiş olup eserin kimliğine yönelik başlıklar açıklandıktan sonra usûl, form, ve karşılaştırılmalı melodik tahlil yapılmıştır.

Sınırlılıklar

Yapılan araştırmada Tanburi Ali Efendi'nin dört Sûzinâk ve beş Evç bestesi bulunmaktadır. Buna karşılık Tanburi Cemil Bey'in aynı makamlardan bestelediği birer eser ve yaptığı taksimler mevcuttur. Cemil Bey'in belirtilen makamlardaki eserlerinin sınırlı olması sebebiyle, taksimlerinin de incelenme araştırmanın hedefi açısından önemlidir. Bu sebeple; Tanburi Ali Efendi ve Tanburi Cemil Bey'in aynı makamda bestelediği iki eser ve Tanburi Cemil Bey'in iki makamdaki taksimleri ile sınırlandırılmıştır.

1. Eser Kimlik Bilgileri

ESER KİMLİK BİLGİLERİ	
Eser İsmi	Ben Ağlar İdim Her Gece Ol Yârim Uyurdu
Besteci	Tanburi Ali Efendi
Form	Ağır Semai
Usûl	Aksak Semai
Makam	Evç
TRT Repertuvar No	1294

Tablo 1. Eser Kimlik Bilgileri

ESER KİMLİK BİLGİLERİ	
Eser İsmi	Âşık Oldum Sana Ey Gonca Dehen
Besteci	Tanburi Ali Efendi
Form	Şarkı
Usûl	Ağır Aksak
Makam	Sûzinâk
TRT Repertuvar No	0613

Tablo 2. Eser Kimlik Bilgileri

ESER KİMLİK BİLGİLERİ	
Eser İsmi	Nazirin Yok Senin Ey Mâhı Yerde
Besteci	Tanburi Cemil Bey
Form	Şarkı
Usûl	Aksak Semai
Makam	Evç
TRT Repertuvar No	7922

Tablo 3. Eser Kimlik Bilgileri

ESER KİMLİK BİLGİLERİ	
Eser İsmi	Beni Bigâne-i Hâb_Etdi Keder
Besteci	Tanburi Cemil Bey
Form	Şarkı
Usûl	Aksak
Makam	Sûzinak
TRT Repertuvar No	1394

Tablo 4. Eser Kimlik Bilgileri

2. Tanbûri Ali Efendi ve Tanbûri Cemîl Bey'in Hayatı

2.1. Tanbûri Ali Efendi

Tanburi Ali Efendi, 1836 yılında Midilli adasında doğdu. “Enisefendizadeler”den olup Hâfız Bekir Efendi’nin oğludur. İlkokula başlamadan önce “hafız” oldu. Zaten ailesinde “hafızlık” bir gelenek halindeydi. İlk gençlik yıllarında bir kıza gönlünü kaptırmış, ailesinin bütün ısrarlarına rağmen kızı vermemişlerdi. Buna çok üzülen ve izzetinefis meselesi yapan Ali Efendi on yedi-on sekiz yaşlarında İstanbul’a geldi. Türk Mûsikîsi böylece usta bir mûsikîşinas kazanmış oldu. İstanbul’da düzenli bir medrese eğitimi gördükten ve bilgisini ilerlettikten sonra mûsikî çalışmalarına başladı. Tanbur çalmada virtüözitesi, sesinin güzelliği, dini konulara vukufu ve okuyuş üslûbunun asaleti sebebi ile Sultan Aziz zamanında saraya alınarak Müezzinliğe, daha sonra “Kudûs Pâyesi” verilerek ikinci imamlığa getirildi. Sultan II. Abdülhamid’in tahta geçişinden sonra, 1885’de bilmediğimiz bir sebeple İzmir’e nakletmiş, bir süre Manisa’da oturmuşsa da, sonradan İzmir’e yerleşmiş ve aynı şehirde on yedi yıl yaşadıktan sonra altmışaltı yaşında ve 1890 da ölmüştür. Ali Efendi mûsikî derslerini Enderûnî Lâtif Ağa, Yenikapı Mevlevihânesi Şeyhi Selâhaddin Dede, Kanuni Rıza Efendi ile Sütüceli Asım Efendi’den aldı. Tanburu ise Küçük Osman Bey’den öğrendi. Öğrendiklerini kendi kabiliyet ve sanat anlayışı süzgecinden geçirerek klâsik tanbur icrasının büyük ustalarından biri oldu. Nota bilmediği için eserlerini oğlu Tanburi Aziz Mahmud Bey notaya almışsa da, bu koleksiyon Aksaray yangınında yanmış, sonra yeniden derlenmiştir. Kayıp eseri azdır günümüze yüz on eseri gelmiştir. Çok seri beste yapabilen velûd bir bestekârdır; meselâ, suzidil makamındaki takımını bir ramazan ayı boyunca bestelediği söylenir. Murabba, ağır semâi, yürük semâi, şarkı ve dini mûsikî formlarının her türünde eserler bestelemiştir(Özalp, 2000: 642-644).

2.2. Tanbûri Cemîl Bey

Tanburi Cemil Bey 9 Mayıs 1873’de İstanbul Molla Gürani’de doğdu. Babası Mehmet Tevfik Bey, annesi Zihniyar Hanım’dır. Babasını erken yaşta kaybetmiş ve Amcası Refik Bey gözetiminde yetiştirilmiştir. Tanburi Cemil Bey’in ailesinde kendi kuşağına kadar musiki ile çok az uğraşan olmuştur. Annesi Zihniyar Hanım, Adile Sultan sarayında lavta çalardı. Ağabeyi Ahmet Bey, kardeşinin ünü yaygınlaşınca kadar, eski tarz tanbur icracısının ustalarındandı. Ayrıca Ud, Lavta, Keman çalardı. Diğer ağabeyi Reşat Bey gezici bir halk şairiydi. Tanburi Cemil Bey’in tanbur çalış tekniği henüz şekillenmeden önce eski tanburilerin icrası revaçtaydı. O yıllarda bunların başında Tanburi Ali Efendi geliyordu.

Eski tarz tanbur tekniği bir mızrap darbesinden sonra elde edilen titreşim sırasında mümkün olduğu kadar fazla perde kullanmak ve az sayıda mızrap atmak temeline dayanıyordu. Cemil Bey'in ünü yaygınlaştıkça ve icrası kişilik kazandıkça tutucu çevrelerin ağır eleştirilerine uğradı. Yüzyıllardan beri süregelen bu gelenek temelinden sarsılmıştı. Onlara göre tanbur çalmak bu değildi. Oysa Cemil Bey nu güzel saza dinamizm ve hareket getiren bir mucitti. (Ak, 2014: 288-89-92) Tanburi Cemil Bey'in icra tekniği bir başka kaynakta şöyledir: " Ortaya koyduğu kendine has yeni tanbur üslûbunun klasik üslûptan tamamen kopuk olduğunu düşünmek çok büyük yanlış olur. Zira Tanburi Cemil Bey'in icrasındaki üslûbunun bütün unsurları bulunmaktadır. O ekolünü bu unsurları da kapsayacak şekilde inşa etmiştir(Adar, 2016: 33). Cemil Bey'in bestelediği eserler çoğunluğu aynı makamdan olan peşrev ve saz semaisi (en ünlüleri: Muhayyer, Şedaraban, Ferahfeza, Mahur, Hicazkâr, Kürdilihicazkâr), bir kısmı oyun havası (en ünlüleri: "Çeçen Kızı" folklorik derlemesiyle Nikriz Longa) olan 21 saz eseri ile Şehnaz (Feryad ki feryadıma...), Hüseyini (Görmek ister gözlerim...), Evç (Nazîrin yok...), Mahur (Var iken zatında...), Kürdilihicazkâr (Def'-i nâlîş eylerim...) olan 18 şarkısı olmak üzere toplam 39 parçadır(Tanrıkorur, 2014: 226). Tanburi Cemil Bey 28 Temmuz 1916 da yakalandığı verem hastalığından kurtulamayarak vefat etmiştir.

3. Eserlerin Formu

Türk Mûsikisi eserlerinin Temel ve Genel yapısı en küçük formdan en büyüğüne kadar "*Zemin-Nakarat-Meyan-Nakarat*" düzeni içindedir. Bir başka anlatımla;

Zemin (Giriş) A
Nakarat (Anafikir) B
Meyan (Gelişme) C
Nakarat (Anafikire dönüş) B

Yukardaki formülde gösterilen yapı, söz ve saz musikisinde yer alan form türlerinin temelini oluşturur. Dört bölümün kendi içerisinde genişlemesi ve daralması suretiyle, şarkıdan ayine, tek bölümlü saz eserinden altı haneli saz eserlerine kadar çeşitli formların ortaya çıktığı görülmektedir (Hatipoğlu, 1996:8).

3.1. Nakış Ağır Semai

Eserin formu Ağır Semâi görünmesine rağmen bu formun bir türü olan Nakış Ağır Semâidir. Eserin seyrinde 1. ve 2. sözlerden sonra uzunca bir terennüm gelmesi bunu kanıtlamaktadır. Formun yapısı literatürde şu şekildedir. Nakış Ağır Semâi usulünün 10/4 lük ve 10/8 lik mertebeleri kullanılarak bestelenmektedir. Ayrıca 6/2 lik, 6/4 lük Sengin Semâi ve Yürük Semâi ve 10/8 lik Curcuna usullerine de geçki yapılmaktadır. Bu geçkilere meyan ve terennüm bölümlerinde rastlanmaktadır. Güfteleri dört mısralı (murabba) şiirlerinden oluşur. Nakış Ağır Semâilerin icrasında genellikle birinci ve ikinci mısra okunur, terennüme bölümüne geçilir. Eserin buraya kadar olan bölümü ana makama aittir. Makama ait tüm özellikler bu bölümlerde gösterilir. Üçüncü ve dördüncü mısralar meyan bölümüne aittir. Üçüncü ve dördüncü mısranın icrasından sonra aynı terennümle karar verilir (Kaçar, 2012:316). Bir başka kaynakta ise şu bilgiler yer almaktadır. Ağır Semâiler Murabba ve Nakış olmak üzere iki ana biçimde farklılık taşıyan yapılar arz etmektedir. Murabba biçiminde olan Ağır Semâi'lerde kayda değer farklılıklara rastlanmaz. Nakış olanlarda ise, çeşitli görüntülerle karşılaşmaktayız (Yavaşca, 2002: 502). Elimizde bulunan Eviç Nakış Bestenin şematik olarak örneği aşağıdaki gibidir:

Birinci Mısra + İkinci Mısra +Terennüm
İkinci Mısra + Üçüncü Mısra (Meyan) + Dördüncü Mısra (Karar)
A + B + C + B + D + B (Karar)

3.2. Şarkı

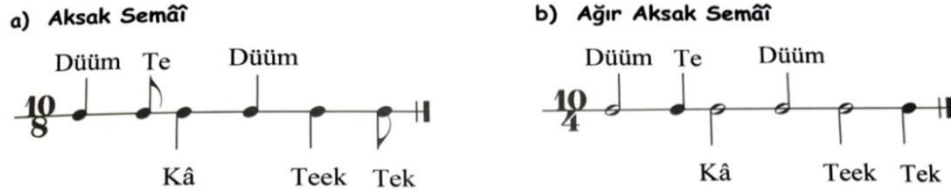
Şarkı formu günümüzde kullanılan en yaygın sözlü formdur. II. Selim döneminden başlayan bir hareketle ilgi görmeye başlamış ve Hacı Arif Bey ile form özelliklerini kazanmıştır. Batı mûsikîinde genellikle Lied'in karşılığıdır. Halk müziğinde ise Türk'dür. Şarkılarda eserin kendisine ait aranağmeleri vardır. Tarihsel olarak geniş bir anlatım ve tanım literatürü vardır. Suphi Ezgi şarkı ile ilgili şu tespit ve tanımda bulunmuştur. Özellikle Türk mûsikî'inde dört, beş, altı mısralı şiirlerin genellikle terennümsüz olarak yapılan ezgilerine şarkı adı verilmiştir. Esi zamanlarda büyük usüllerde şarkıların yapılmış olduğu mecmualarda görülmüş ise de bu gün elimizde mevcut şarkılar ufak usüllerle ölçülmüşlerdir (Suphi Ezgi, 1940:221). Bir başka anlatım ile de Öztuna Şarkı formu hakkında şu bilgileri vermiştir. 4, 5, 6, 7, ,8, mısralı kıtaların bestelenmesinden meydana gelmiştir. Terennümsüzdür. Küçük usüller ile bestelenmiş olup, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî'lerden Üslup ve gidiş bakımından çok farklıdır. Üslup büyük formda esreler göre daha hafiftir. Şarkılar farklı şekillerde kullanılmışlarsa da yapı bakımından en çok aşağıdaki şekil kullanılmıştır.

1. Mısra A (Zemin) 2. Mısra B (Nakarat) 3. Mısra C (Miyan) 4. Mısra B (Nakarat)
Genel görünüm ise A+B+C+B' dir (Öztuna, 1990:87).

4. Eserlerin Usûlü

4.1. Aksak Semâî Usûlü

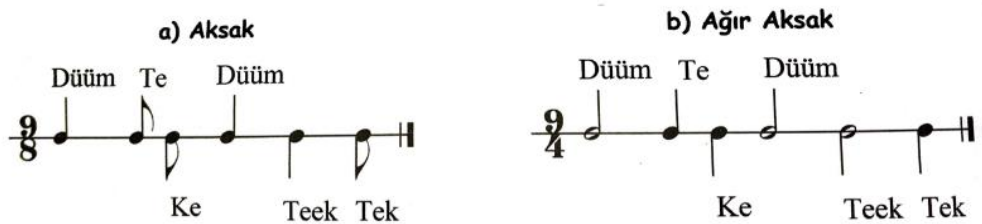
Türk mûsikîisinde on zamanlı, altı darplı, sekizlik ve dörtlük mertebesiyle yazılan ve kullanılan küçük usuldür. Aksak semâî ve saz semâîsi formlarının zorunlu usulüdür. Şarkı, türkü, oyun havalarında da kullanılmıştır. Dörtlük mertebesiyle yazıldığında Ağır Aksak Semâî, onaltılık mertebesiyle yazıldığında da Curcuna adını almaktadır (Kaçar, 2012: 37). Usûllerin şematik gösterilişleri aşağıdadır:



Şekil 1. Aksak Semai Usulü

4.2. Aksak Usûlü

Türk musikisinde dokuz zamanlı, altı darplı, sekizlik ve dörtlük mertebeleriyle yazılan ve kullanılan küçük usuldür. Çoğunlukla şarkı, türkü, köçekçe oyun havalarında kullanılmıştır. Dörtlük mertebesiyle yazıldığında Ağır Aksak adını alır. Ağır aksak çoğunlukla Ağır Semai formunda ve Ege zeybeklerinde kullanılmıştır. Aksak usulünün şematik gösterilişleri aşağıdadır (Kaçar, 2012: 34).



Şekil 2. Aksak Usulü

5. Evç Makamı ve Sûzinâk Makamı Tarifleri

5.1. Abdülbâki Nâsır Dede'ye göre Evç ve Sûzinâk Makâmı

Evç Makâmı; “Evç perdesinden başlayarak Mâhûr-ı sagîr¹¹ (Küçük Mâhûr) yapmaya başlayıp çargâh perdesine gelince, oradan inici şekilde Rast yapmaya başlayıp ırâkta karar verir. Nevâ perdesine hicâz perdesinin eklenmesi ve ara sıra hüseyini perdesi yerine acem perdesini alıp evç perdesinden acem perdesi ile nevâ perdesine inmesi de kuralları arasındadır” (Tura, 2006: 59).

Sûznâk Makâmı; “Hüzzâm yapmaya başlayıp karar yeri olan segâh perdesine geldiğinde, çargâh perdesinden rast perdesine dek Hicâz yapıp (rast perdesinde) karar verir. Bu bileşim, gözden geçirdiğimiz nazariyat kitaplarında, edvârlarda görülmemiştir ve bestelenmiş eserlerde de işitilmemiştir. Bunun da yeni bir buluş sayılması uygundur” (Tura, 2006: 61-62).

5.2. Hüseyin Sadettin Arel'e göre Evç ve Sûzinâk Makâmı

Evç Makâmı; “Irâk makâmının inici şeklinden ibarettir. Irâk makâmının tiz durağı olan evç perdesinden başlanılarak dizinin tiz taraflarında dolaşıldıktan sonra düğâh perdesindeki Uşşâk dörtlüsüne geçilir ve müteakiben ırâk perdesindeki Segâh dörtlüsünde gezinilip ırâkta karar verilir. Yeden olmak üzere ekseriya dizinin tiz tarafında acem ve pest tarafında acemaşîrân perdelerinin kullanılması adettir” (Akdoğan, 1993 :161-162).

Sûzinâk Makâmı; “Sûznâk makâmının dizisi bir Rast beşlisinin tiz tarafına bir Hicâz dörtlüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır. Beşli ile dörtlünün birleştiği yerde bulunan ses (beşinci derece) güçlü vazifesini taşır. Makâmın asıl mevkii rast perdesidir. Sûznâk makâmının bir de ‘Zirgüleli Sûznâk’ denilen çeşidi vardır ki bildiğimiz Zengüle makâmının rast perdesi üzerine göçürülmüş şeklinden ibarettir” (Akdoğan, 1993: 52).

Verilerin Toplanması ve Analizi

Verilerin toplanması aşamasında kitap, web sitesi, dergi, makale, tez, geleneksel meşk sistemi ile ilgili bölümlerden yararlanılmıştır. Eserlerin kimlik bilgileri çıkarılmış, Formsal yapısına uygun biçimde (Zemin+Nakarat+Meyan+Nakarat) bestecilerin eserlerinin cümle yapıları, seyir, makam anlayışları incelenerek analizleri yapılmıştır.

132

Bulgular ve Yorum

Araştırmanın ana konusunu teşkil eden iki bestekârın usta çırak ilişkisi kapsamında ürettikleri eserlerdeki makamsal ve melodik benzerliklerin ortaya çıkarılması süresince, elde edilen tüm bulgular, kesit halinde şekil olarak çalışmanın içerisinde sunulmuştur. Bu eserlerin makamının nazari özelliklerinin dışında kalan bazı cümlelerdeki tespit edilen benzerlikler ilgili başlığa aktarılmıştır.

6. Evç Makamındaki Eserlerinin Karşılaştırmalı Makamsal Analizi

Bestekârların yaşadıkları dönemdeki nazari anlatımlar incelendiğinde; Muallim İsmail Hakkı Bey ve Arel'in Evç makam tarifleri bu eserlere göre en yakın tariflerdir.

6.1. Zemin (A)

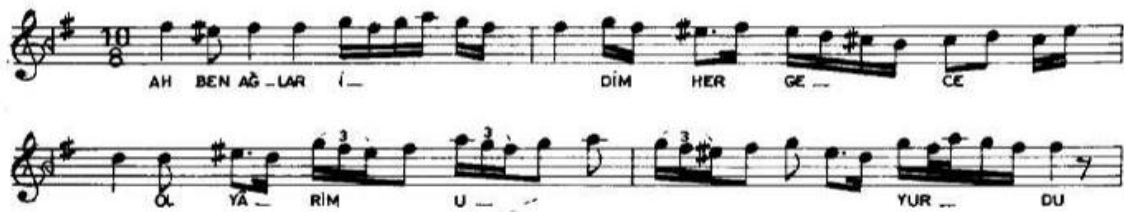
Eserin hareket (başlangıç) noktasıdır. Eserin bestelendiği makamın girizgâh sesleri, esere giriş mahiyetindedir. Eserin fikri ve melodik çatısının kurulduğu bölümdür. İkinci bölüme bir hazırlık şeklinde yorumlanabilir. Zemin bölümünün bitiş sesleri genelde makamın güçlü perdeleridir (Hatipoğlu, 1996: 7). Sözlü ya da sözsüz eserlerin birinci bölümüdür. Bu bölüm eserin bestelendiği makamın ses dizisine uygun başlangıç ezgilerinden oluşur (Sözer, 1996:767).

6.1.1. Tanbûrî Ali Efendi

AKSAK SEMÂÎ
SÜRE : 8,48
♩ = 100

EVC AĞIR SEMÂÎ
(BEN AĞLAR İDİM HER GECE OL YÂRIM UYURDU)

TANBÛRÎ ALÎ EFENDÎ
(1836—1902)



Şekil 3. Eserin Zemin Bölümü

Tanburi Ali Efendi'nin Evc Nakış Ağır Semai'nin birinci mısrasında ilk ölçüde güçlü Evc perdesi civarından seyre başlayıp, Evc perdesinde acem (mi#) perdesini yeden olarak kullanarak Segâh çeşnili yarım kalış yapılmıştır. İkinci ölçünün devamında Nim Hicaz perdesi kullanılarak Hicaz çeşnilerini duyurup, üçüncü ve dördüncü ölçülerde Evc perdesi civarında seyrederek güçlü civarında yedenli Segâh çeşnili yarım kalış yapılmıştır.

6.1.2. Tanburi Cemîl Bey

AKSAK SEMÂÎ
(NAZİRİN YOK SENİN)

E V İ Ç Şarkı
Tanburi Cemil Bey



Şekil 4. Eserin Zemin Bölümü

Tanburi Cemil Bey'in Evc Şarkı'sının birinci mısrasında ilk ölçüde güçlü Evc perdesi civarından seyre başlayıp Evc perdesinde yedenli Segâh çeşnili yarım kalış gösterip, ikinci ölçüde Neva perdesinde Rast beşlisi gösterilmiştir. Üçüncü ölçüde Muhayyer perdesi civarında Dik Sünbüle ve Tiz Nim Hicaz perdeleri kullanarak ufak bir Hicaz çeşnisi gösterilmiştir. Devamındaki ölçülerde Evc Perdesi civarında seyrederek güçlü civarında yedenli Segâh çeşnili yarım kalış yapılmıştır. Tanburi Cemil Bey'in Evc taksimi de incelendiğinde, Muhayyer perdesi üzerinde hicaz çeşnilerini kullandı görülmektedir.

6.2. Nakarat (B)

Ana fikrin ortaya çıktığı bölümdür. Bu bölümde bestekâr eserin ana fikrini ortaya koyar. Özlü ve parlak ifadeler vardır. Kesin bir kararlılık söz konusudur. Eserin melodik tarafının en ağır bastığı ve en akılda kalan bölümüdür (Hatipoğlu, 1996: 8).

Bu bölümün başlangıç sesleri genelde makamın güçlüsü seslerinden başlar. Murabba denilen dört dizelik şarkılarda ikinci ve dördüncü dizelerin tekrar edildiği bölümdür. Ayrıca bölüm aralarında yinelenen ezgilerin olduğu kısımdır. Türk halk müziğindeki karşılığı kavuşturaktır (Sözer: 1996: 493).

6.2.1. Tanbûrî Ali Efendi



Şekil 5. Eserin Nakarat Bölümü

Tanburi Ali Efendi'nin Evç Nakış Ağır Semai'nin ikinci mısrasında ilk ölçüde güçlü civarından seyre devam ettikten sonra, evç perdesi acem perdesine dönüştürülerek Neva perdesinde bir buselik çeşni meydana gelmiş ve dügâh perdesine uşak'lı ikinci yarım kalış yapılmıştır. Uşak çeşnisine diğer ölçülerde devam ederek ırak perdesinde segâh çeşnili yedenli olarak tam karar etmiştir.

6.2.2. Tanbûrî Cemil Bey



Şekil 6. Eserin Nakarat Bölümü

Tanburi Cemil Bey'in Evç Şarkı'sının ikinci mısrasında ilk ölçüde güçlü perdesi civarından seyri tiz çargâh perdesine kadar dokundurup, ikinci ölçüde inici bir seyirle üçüncü ölçüdeki dügâhta uşak çeşniyle ikinci yarım karar gösterilmiştir. Daha sonra evç perdesi acem perdesine dönüştürülerek uşak makamı dizisi meydana gelmiştir. Dördüncü ölçüde aynı çeşnilere devam ettikten sonra ırak perdesinde segâh çeşnili tam karar yapılmıştır.

Evç makamındaki iki eser karşılaştırıldığında; makam anlayışları, melodik kurguları, asma kalışlar genel bir eşlilik içindedir. Bestekârlar eserlerine evç perdesi civarından seyre başlamıştır. Evç perdesindeki segâh çeşnili yarım kalışlar, nim hicâz perdesini kullanarak hicaz çeşnilerinin kullanılması, ardından evç perdesinin acem perdesine dönüştürülerek dügâh perdesindeki uşak çeşnilerin gösterilmesi ve segâh çeşniyle ırak perdesinde karar etmesi makam anlayışlarının benzer olduğu görülmektedir. Cemil Bey'in eserinin tek farkı muhayyer perdesi üzerinde bir hicâz çeşni göstermesidir. Cemil Bey'in evç taksimi incelendiğinde aynı çeşnilerin ve benzer melodik kurguların yapıldığı aşağıda görülmektedir.

6.3. Meyan (C)

Nakaratin ifade etiği duyguların haklılığını gösteren bir özelliği vardır. Bu bölümde uzak ve yakın makam geçkileri yapılır. Makamın tiz genişlemeleri ön plandadır. Tekrar ana fikre dönerken, aranağme veya ara saz cevapları ile benzerlik gösteren bir cümle kurarak makamın güçlü perdesinde, ana fikre, yani nakarata teslim eder (Hatipoğlu, 1996:9).

6.3.1. Tanbûrî Ali Efendi



Şekil 7. Eserin Meyan Bölümü

6.3.2. Tanbûrî Cemil Bey



Şekil 8. Eserin Meyan Bölümü

7. Sûzinâk Makamındaki Eserlerinin Karşılaştırmalı Makamsal Analizi

Yapılan araştırmalarda Tanburi Ali Efendi'nin dört Sûzinâk makamında sözlü eseri bulunmaktadır. Bu eserlerden sadece bir tanesi Zîrgüleli Sûzinâk makamı olup, diğerleri Basit Sûzinâk makamı tercih edilmiştir. Tanburi Cemil Bey ise; sözlü eserinde ve taksiminde Basit Sûzinâk makamını tercih etmiştir. Dolayısıyla her iki bestecinin Basit Sûzinâk makamını tercih etmeleri önemli bir benzerliktir. Bestekârların yaşadıkları dönemdeki nazari anlatımlar incelendiğinde; Haşim Bey ve Arel'in Sûzinâk makam tarifleri bu eserlere göre en yakın tariflerdir.

7.1. Zemin (A)

7.1.1. Tanbûrî Ali Efendi



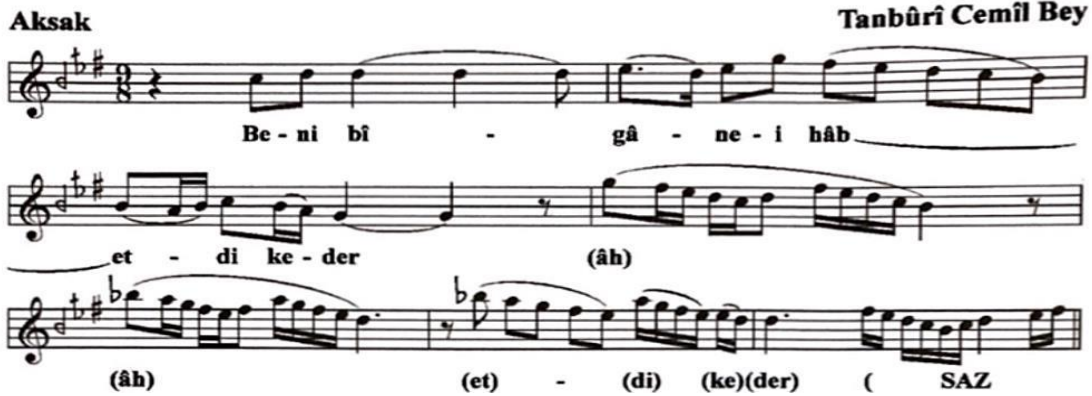
Şekil 9. Eserin Zemin Bölümü

Güçlü neva perdesi üzerinde seyre başlayıp, bu perdede küçük bir hicaz çeşnisi gösterdikten sonra, muhayyer perdesinden inici bir seyir ile evç perdesi aceme, hisar perdesi hüseyni perdesine dönüşerek düğâh perdesinde küçük bir kalıştan sonra, tekrar neva perdesi yakalanıp, seyir tiz çargâha kadar genişletilerek, hicaz hümayun dizisi ile yarım kalış yapılmıştır.

7.1.2. Tanbûrî Cemîl Bey

Sûz(i)nâk Şarkı

Beni bîgâne-i hâb_etdi keder



Şekil 10. Eserin Zemin Bölümü

Güçlü neva perdesi civarından seyre başlayıp, ikinci ölçüde, aynı perdede Hicâz çeşnisi gösterdikten sonra, rast perdesine düşülerek makamın ana dizisi gösterilmiştir. Seyir akışında neva perdesi üzerinde Hicâz Hümayûn dizisi gösterilerek yarım kalış yapılmıştır.

7.2. Nakarat (B)

7.2.1. Tanbûrî Ali Efendi



Şekil 11. Eserin Nakarat Bölümü

Güçlü neva perdesinden seyre başlayarak neva-gerdaniye aralığı kullanılmış, bu perdede Hicâz Hümayûn dizi ile yarım kalış yapılmıştır. Seyrin devamında evç ve hisar perdeleri acem ve hüseyni perdelerine dönüştürülerek, ikinci ve üçüncü ölçüde önce düğâh perdesinde Acem Makamı dizisi gösterilmiş, daha sonra dördüncü ölçüde Acemli Rast dizisi kullanılmış ve rast karar hissi verilmiştir. Makam tiz çargâh perdesi kadar genişletilmiştir.

7.2.2. Tanbûrî Cemîl Bey



Şekil 12. Eserin Nakarat Bölümü

Tanburi Cemil Bey'de de aynı şekilde seyre neva-gerdaniye aralığı ile başlamış, ikinci ölçüde, Hicaz Hümayûn dizisi gösterildikten sonra evç ve hisar perdelerinin yerini acem-hüseyni perdeleri almıştır. Acemli Rast dizisi gösterilerek, rast karar hissi verilmiştir. Makam tiz çargâh perdesine kadar genişletilmiştir.

Tanburi Ali Efendi ve Tanburi Cemil Bey'in Sûzinâk Makamındaki sözlü eserleri karşılaştırıldığında makam anlayışları ve buna bağlı olarak kullandığı çeşnilerin benzer olduğu görülmektedir. Özellikle eserlerin ikinci mısrasında benzer cümle yapıları kullanılmış, karara doğru giderken Acemli Rast dizisi ile seyir tamamlanmıştır.

7.3. Meyan (C)

Her iki eserde de bestekârlar bu makamın karakteristik özelliklerine uygun olarak muhayyer perdesi ile bir açış sonrasında Gerdaniyede küçük bir buselik yaparak aşağıya yani nevada Hicaza bir bağlantı yapmışlardır.

7.3.1. Tanbûri Ali Efendi

SE N (SAZ N (SAZ
..) GÖR .. ME YE Y Dİ M NE O
LA Y Dİ SE Aranağmeye Nİ
BEN

Şekil 13. Eserin Meyan Bölüm

7.3.2. Tanbûri Cemil Bey

tâ..... bo so her SâZ her SâZ
Art tı rır der di mi muz
lın go ob ler ler Karar

Şekil 14. Eserin Meyan Bölümü

8. Tanbûri Cemil Bey'in Evç Taksimindeki Bazı Cümle Yapıları ve Çeşniler

3

Şekil 15. Yapılar ve Çeşniler

Taksime güçlü civarından seyre başlayıp önce segâh, sonrasında hicaz çeşnisi gösterilmiştir. Tanburi Ali Efendi'nin Evç Bestesinin ilk iki ölçüsünde aynı çeşniler kullanılmıştır. Melodik kurguları benzerdir.



Şekil 16. Yapılar ve Çeşniler

Güçlü evç perdesinde yedenli (acem) segâh çeşnili yarım kalış yapılmıştır. Tanburi Ali Efendi'nin Evç Bestesinin üçüncü ve dördüncü ölçüsünde de yedenli segâh çeşnisi ile yarım kalış kullanılmıştır. Ayrıca iki cümle yapısındaki üçlemeler benzer şekilde kullanılmıştır.



Şekil 17. Yapılar ve Çeşniler

Nim hicâz perdesi kullanılarak, bu perde üzerinde hicâz çeşnisi gösterilmiştir. Benzer melodik yapılar Ali Efendi'nin eserinde, ilk mısranın ikinci ölçüsünde görülmektedir. Tanburi Cemil Bey'in evç taksimi, Tanburi Ali Efendi'nin Ağır Semaisi ile karşılaştırıldığında aynı çeşnilerin kullanıldığı görülmüştür ve benzer melodik yapılara rastlanmıştır.

9. Tanbûri Cemil Bey'in Sûzinâk Taksimindeki Bazı Cümle Yapıları ve Çeşniler



Şekil 18. Yapılar ve Çeşniler

Tanburi Cemil Bey'in taksiminde kullandığı cümle yapısı, Tanburi Ali Efendi'nin sûzinâk şarkısında, birinci mısranın son ölçüsündeki cümle yapısıyla benzerdir.



Şekil 19. Yapılar ve Çeşniler

Tanburi Cemil Bey'in yukarıda gösterilen cümle yapısı, Tanburi Ali Efendi'nin sûzinâk şarkısında, ikinci mısranın birinci ve ikinci ölçüsündeki cümle yapısıyla benzerdir.



Şekil 20. Yapılar ve Çeşniler



Şekil 21. Yapılar ve Çeşniler

Cemil Bey'in karara giderken Acemli Rast dizisi kullanmıştır. Tanburi Ali Efendi de ikinci mısranın ikinci ve üçüncü ölçüsünde karara giderken benzer cümle yapılarıyla Acemli Rast dizisi kullanmıştır.

Sonuç

Tanburi Ali Efendi'nin üretimleri incelendiğinde, saz ve söz musikisinde farklı formlarda bestelenmiş eserleri olduğu, Tanburi Cemil Bey'in ise saz musikisi dışında sözlü formlarda sadece şarkı formunda eserler bestelediği görülmektedir. Tanburi Cemil Bey daha çok saz mûsikîsin ve taksimlerin önde gelen bir icracı olarak kabul edilmesine karşılık bestelemiş olduğu sözlü eserlerde de ustalıkla kullandığı melodik cümleleriyle kendini kanıtlamıştır. Tanburi Ali Efendi ve Tanburi Cemil Bey'in Evç ve Sûzinâk eserleri karşılaştırmalı olarak incelendiğinde dönemin makam tariflerine göre örtüştüğü, bazı melodik kuruluşların benzer olduğu, dolayısıyla eserlerin birbirleriyle doğru orantıda geliştiği görülmektedir. Her iki bestekârın da Sûzinâk makamının işleyişlerinde Basit Sûzinâk makamını tercih etmeleri önemli bir benzerliktir. Tanbûrî Cemil Bey'in aynı makamlardaki taksimleri incelendiğinde usta icracılığından kaynaklanan melodik cümleleri daha zengin olmasına karşılık, Tanburi Ali Efendi'nin melodik cümlelerinin yoğunlaştırılmış hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine makam anlayışı ve melodik cümleler benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla her iki bestekârın meşk sisteminde etkileşim halinde oldukları anlaşılmıştır. Türk Mûsikîsi'nin bu sistemle günümüze kadar silsile şeklinde yaşatılması önemlidir. Yukarıdaki çalışmanın bir başka sonucunda, geçmişteki köşe taşları olarak kabul edilen bestekârların meşk sistemi ile hoca-öğrenci ilişkisi düşüncesi altında incelenip, nasıl bir yol izledikleri musiki unsurlarını nasıl kullandıkları karşılaştırmalı analizler ile ortaya konulmalıdır. Bu sebeple bu tür çalışmaların sayısı arttırılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Adar, Çağhan. *Vefatının 100. Yılında Tanburi Cemil Bey*, Afyonkarahisar, 2016.
- Ak, Şahin. *Türk Mûsikîsi Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2014.
- Akdoğu, Onur. *Hüseyin Sâdettin Arel, Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, Ankara, 1993.
- Behar, Cem. *Zaman Mekân Müzik*, İstanbul, 1998.
- Ezgi, Suphi. *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi III*. Cilt, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Bankalar Basımevi, İstanbul, 1940.
- Gönül, D. *Tanburi Cemil Bey'e Ait On Kemeçe Taksimindeki Çarpma Teknikleri, Nüansları ve Kullanım Özellikleri*, Yüksek Lisans Tezi, 2020.
- Gönül, Mehmet. *Mevlevilik Ve Mûsikî*, İstem Yayınları, Sayı: 10, 2007.
- Güray, Cenk. *Bin Yılın Mirası*, İstanbul, 2011.
- Hatipoğlu, Ahmet. *Form Bilgisi Ders Notları*, Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuarı Basımı, Konya, 1996.
- Kaçar, G. Yahya, *Türk Mûsikîsi Rehberi*, Ankara, 2012
- Karahasanoglu, Songül. *Müzikte Araştırma Yöntemleri*, İstanbul 2006
- Özalp, Nazmi. *Türk Mûsikîsi Tarihi*, İstanbul, 2000
- Öztuna, Yılmaz. *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi II*, Kültür Bakanlığı Eserler Dizisi, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1990.

- Öztürk, M., Okan. *Mehter Musikisi*, Grafiker Yayıncılık, Ankara, 2010
- Somakçı, Pınar. *Osmanlı Saraylarında Uygulanan Müzik Eğitimi ve Müzik Kurumları*, Journal Of Interdisiplinary and Intercultural Art, Sayı:2, 2017
- Sözer, Vural. *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1996
- Tanrıkorur, Cinuçen. *Türk Müzik Kimliği*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2014
- Tura, Yalçın. *Tekkik'ü Tahkik Nâsır Abdülbâk'i Dede*, İstanbul, 2006
- Yavaşca, Alâeddin, *Türk Mûsikisi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul, 2002

<http://www.devletkorosu.com/index.php/nota-arsivi/nota-arsivi>, 27.04.2021

<https://www.notaarsivleri.com/turk-sanat-muzigi/2357.html>, 27.04.2021

<https://www.notaarsivleri.com/turk-sanat-muzigi/2505.html>, 27.04.2021

<https://www.notaarsivleri.com/turk-sanat-muzigi/20033.html>, 27.04.2021