

Viyolonselın Türk makam müziğine girişı ve Tanburi

Cemil Bey

Yelda Özgen ÖZTÜRK*, Ş. Şehvar BEŞİROĞLU

İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Doktora programı, 34437, Taşkışla, İstanbul

Özet

Türk makam müziği tarihinde bütün çalgılarda olduğu gibi yaylı çalgılarda da değişiklikler olmuştur. Değişen çalgılar, yeni tını arayışlarına cevap veremedikleri noktada yerlerini aynı fonksiyonu görebilecek başka çalgılara terk etmek zorunda kalmışlardır. Diğer kültürlerden ithal edilen çalgılar, bazı mevcut çalgıların yerine kullanılmış veya onların yanında yer almakta gecikmemiştir. Osmanlıda 19. yüzyılın ilk yarısında başlayan batılılaşma hareketleriyle birlikte, birçok batı çalgısının Osmanlı-Türk makam müziğinde kullanılmaya başlandığını görmekteyiz. Fasl-ı Cedid topluluklarında kullanılan çalgılardan Türk müziğinin makamsal yapısına uygun olanlar ince saza yani fasıl gruplarına girmişlerdir. Viyolonsel gibi özellikle renk itibariyle bas karakterli ve mikrotonal sesleri yakalayabilecek yetenekteki çalgılar Türk makam müziği icra eden gruplarda yer almıştır. Türk makam müziğinde kalın ve tok sesli bir çalgıya duyulan ihtiyaç eski dönemlerde de karşımıza çıkmaktadır. Hem tutuş teknikleri hem de ses sahaları açısından viyolonsel ile benzerlik gösteren ıklığ, rebab ve ayaklı keman gibi çalgılar günümüz topluluklarında yerini viyolonsel ile bırakmışlardır. 20. yüzyıl başlarında kayıt teknolojisinin Türk müzik piyasasına girmesiyle, birçok usta müzisyeni dinleme olanağı doğmuştur. Türk makam müziğine ait elimizdeki en eski viyolonsel kayıdı Tanburi Cemil Bey'e ait olanlardır. Tanburi Cemil Bey'in Odeon firması için 1910 -11 tarihleri arasında yapmış olduğu kayıtlar içerisinde 8 tane viyolonsel taksimi bulunmaktadır. Kazandırdığı yeni yorumlar bu çalgının Türk makam müziğinde yer almasını sağlamış, icraları sonraki nesiller için ilham kaynağı olmuştur. Bu icralar çalgı müziği açısından ileriye dönük önemli ipuçları içermektedirler. Bu çalışmada Türk makam müziğine ve özellikle Tanburi Cemil Bey'e ait olan ancak batı müziği terminolojisine göre isimlendirilen vibrato, süslemeler, glisandolar ve özel yaylar gibi teknikler, bu icraların analiz edilmesi yoluyla incelenmiştir. Amaç, yeni yazılacak eserler ve yorumlar içerisinde bu tekniklerin yer bulmasını sağlamaktır. Bu taksimlerin analiz edilmesi için kullanılan başlıca yöntem, mevcut kayıtların batı porte notasına aktarılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Viyolonsel, Türk makam müziği, taksim, ıklığ, ayaklı keman, Tanburi Cemil Bey.

*Yazışmaların yapılacağı yazar: Yelda Özgen ÖZTÜRK. yeldaozgen@yahoo.com; Tel: (216) 566 59 62.

Bu makale, birinci yazar tarafından İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MİAM) Müzik Doktora Programında tamamlanmış olan "The art of violoncello performance in Turkish makam music: An analysis on early Turkish music recordings" adlı doktora tezinden hazırlanmıştır. Makale metni 25.06.2009 tarihinde dergiye ulaşmış, 05.11.2009 tarihinde basım kararı alınmıştır. Makale ile ilgili tartışmalar 31.03.2010 tarihine kadar dergiye gönderilmelidir.

Introduction of the violoncello to Turkish makam music and Tanburi Cemil Bey

Extended abstract

There have been changes in string instruments like in all instruments in the history of Turkish makam music. These changes either have occurred on the instrument itself or have caused the instrument to leave its place to other instruments having the same function. All these changes fell short of answering the search of new timber which resulted in either replacement or addition of foreign instruments. However, despite the fact that the improvements in instruments brought changes in performance to some extent, neither the basic style nor the character of instruments did show much change. What is more, these styles have dominated the new instruments that substituted them.

When the entrance of European violin family to Turkish music began by viola d'amour, rebab, known as Turkish violin in the 17th century, was very popular. Charles Fonton maintains in his book Turkish Music in the 18th century that the name violin is used both to define the western violin and rebab. After the viols called "sinekeman" by Turks, the violoncello which as an instrument with more bass character received acceptance in fasıl groups in the 19th century. Since no recordings of first violoncello performances exist, it is not possible to determine exactly how and in what style they were played. In fact, the number of violoncello recordings done with the technology at the start of the 20th century is highly limited. Nevertheless, the violoncello recordings of Tanburi Cemil Bey though few in number, should be considered as a great opportunity.

Violoncello is first played in orchestras and bands aiming to make western disciplined polyphonic music. In II.Mahmut's reign with the westernization movement after the closure of Yeniçeri Ocakları (1826) (guild of janissaries), the first band and the music school Muzikayı Hümayun was established instead of Mehter. Talented musicians brought up in Mehter bands were hired for the band. New instruments were imported from Europe to be taught in the band. As well as Muzikayı Hümayun, women in Harem gathered to play in bands. In these orchestras we know that besides violin, violoncello and contrabass were played.

The entrance of the violoncello to Turkish music is definitely not a coincidence. In fact, the reason for this entrance is not only its entrance to art together with new movements, but also the previous existence of cello-like instruments in Turkish music. In other words, by time, the existing instruments had to leave their place to the violoncello that has the same function. İkliğ is an instrument that is indicated in ancient Anatolian sources. That it is played vertically and one of its iron feet leans on the ground are its similarities to the violoncello. Another instrument similar to the violoncello is ayaklı keman (footed violin), though it was never as widely used as the ikliğ or rebab. It is observed that even though instruments like ikliğ, rebab, and footed violin live under the name rebab, this instrument has been replaced by the violoncello in terms of sound intensity in the contemporary ensembles.

After the recording technology came into use, we had an opportunity to listen to a large number of works from the master musicians. The oldest recording of violoncello performance is the master Tanburi Cemil Bey's. We can trace the same quality and virtuosity in every instrument that he plays.

He used violoncello, as a solo instrument, compared to his kemençe interpretations, he is as energetic and fast as kemençe and sometimes even more experimental in his violoncello playing. The capacity and the wide range of colors of the instrument gave way to new experiments and dimensions in his violoncello interpretations. The very common ornamentations, glissandos, grace notes and trills are a very special concept with fingerings that enable these motions. On the other hand, bowing technique is closer to the technique of "yaylı tanbur" and "kemençe" bows are divided between main pitches and grace notes by cut and detached bows; thus, creating a plectrum effect.

By means of the violoncello performances of Tanburi Cemil Bey, the techniques which belong to traditional and folkloric values of Turkish makam music like vibrato, grace notes, glissandos, special bows and fast articulations was detected and analyzed. Therefore, the aim is to find a place for these techniques in the contemporary performances and newly written compositions. The approach to analyze taksims had primarily been to transcribe the existing taksims.

Keywords: Violoncello, Turkish makam music taksim, ikliğ, ayaklı keman, Tanburi Cemil Bey.

Giriş

Viyolonselın Türk makam müziğinde kullanılmaya başlaması 20.yüzyılın başlarına denk gelmektedir. Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan Batılılaşma hareketleriyle birlikte, viyolonselın ilk olarak çok sesli Batı müziği icra etmek için bando ve orkestralarda kullanıldığını görmekteyiz. Türk makam müziğinde kullanılan bas karakterli bir çalgı olmayışı ve viyolonselın Türk müziğinin makamsal yapısı içindeki mikrotonal sesleri icra etmeğe elverişli olması, bu çalgının fasıl topluluklarında yer almasına neden olmuştur.

Fonografin (1877) ve hemen ardından gramofonun (1887) icadıyla birlikte ortaya çıkan plak şirketleri, 1900'lü yıllarda Türk pazarına girmiş ve piyasaya çok sayıda plak sürmüşlerdir. Bu dönemde yapılmış olan icralara ait kayıtlar günümüzde önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Elimize geçen ilk viyolonsel kayıtları Tanburi Cemil Bey'e ait olanlardır.

Çağımızda modern eserlerin mikrotonal aralıklarla yazıldıkları bilinmektedir. Türk müziğinde de makamsal yapısı itibariyle komalı sesler, yani mikrotonlar kullanılmakta ancak icra edilen müziğin birebir notaya yansıtılması mümkün olmamaktadır. Yani teorik ve pratikte uygulanan teknikler birbirinden farklılıklar göstermektedir. Belki de bu durum Türk makam müziğinin günümüzde halen meşk sistemi denilen -ustadan çırağa- geleneklerin aktarılması yöntemiyle öğretilmesinden kaynaklanmaktadır. İcracı yazılı müziklerde dahi süslemeleri irticalen yapmakta, makamsal özellikler söz konusu olduğunda notaya aktarılamayan seslere ait özellikler yine icracı tarafından uygulanmaktadır.

Türk makam müziği sistemini de birebir kâğıda geçirecek bir nota sisteminin bulunacağı kesindir. Ama öncelikle viyolonselde erken dönem icracılarının incelenmesi, Tanburi Cemil Bey ve diğer icracıların yaptıklarının örnekleriyle alınıp üzerinde çalışılması gerekmektedir. Bu amaç doğrultusunda makalenin alıntı yapıldığı "The Art of Violoncello Performance in Turkish makam Music: An Analysis on Early Turkish Music Recordings" adlı tez çalışmasında,

Tanburi Cemil Bey ve Mesut Cemil gibi ustaların viyolonsel icraları analiz edilmiş, Türk makam müziğinin geleneksel değerleri içinden gelen ileri icra tekniklerinin viyolonsel icrası açısından getirmiş olduğu anlamlar araştırılmıştır. Süslemeler, çarpmalar, glisandolar, özel yaylar ve hızlı artikülasyonlar gibi icra tekniklerinin ortaya koyulmuş olmasındaki amaç bu tekniklerin modern icralar ve yeni yazılacak eserler için kaynak teşkil etmesidir.

Analizleri yapılacak icralar için taksim örnekleri tercih edilmiştir. Türk makam müziğinin tek sesli olarak icra edildiği hatırlanacak olursa, birden fazla çalgının yer aldığı bir toplulukta viyolonselın sesini ayırd etmek çok zordur. Bu nedenle bulunan tüm kayıtlar diskografiye koyulmuş, ancak analizler için taksim örnekleri kullanılmıştır.

Taksimlerin ele alınışındaki diğer bir sebep ise, taksimlerin Türk çalgı müziğinde ileriye ait önemli ipuçları verebilmesidir. Yaratıcılığın sınırlarının yazılı eserlere göre önemli oranda ortadan kalktığı taksimlerde, icracı çalgının sahip olduğu bütün oktavları, arzu ettiği ritim ve hareketleri bağımsız olarak kullanabilmektedir.

Taksim örneklerinin analiz edilmesi için kullanılan yöntem, öncelikle bu kayıtların notaya aktarılması olmuştur. Taksim, serbest ritimde yapılan bir form olduğundan, ölçülü müzikler gibi notaya aktarılması kolay olmamıştır. Müziğin notaya alınması esnasında, ritmik üniteler dörtlük bazında düşünülmüş, dinleyiciye fikir vermesi açısından kastedilen yaklaşık ritmik değerler not düşülmüştür.

Analizler ardından elde edilen sonuçlar doğrultusunda, Batı müziği viyolonsel teknik ve icrasında bulunmayan, Türk makam müziğine, özellikle Tanburi Cemil Bey'e ait icra niteliklerinin aktarılması ve yaygınlaştırılması için ne gibi çalışmalar yapılacağına dair öneriler sunulmuştur.

Viyolonselın Türk makam müziğine girişı ve Tanburi Cemil Bey

Viyolonsel, standart yapısına kavuşmadan önce *bas keman* ismiyle değişik yapı ve ebatlarda

kullanım şekilleri kazanmıştır. Bas kemana göre daha küçük olan standart modelin ortaya çıkışı 18.yüzyılı bulmuş ve yine aynı dönemde *viyolonsel* terimi kullanılmaya başlanmıştır. İnsan sesine en yakın çalgı olarak bilinen viyolonsel için birçok solo eser yazılmış, sahip olduğu geniş ses rengi sayesinde oda müziği ve orkestra için bestelenen birçok eserde değişmez bas grubu çalgısı olarak yerini almıştır.

1700 yılından önce daha küçük tipte viyolonsel-lerin yapılmış olduğuna dair deliller olsa da, 1707 yılında Antonio Stradivarius'un çalgıyı mükemmelleştirip standartlaştırdığı kabul edilir. Standart modelin ortaya çıkış nedenleri tellerde meydana gelen değişiklikler ile yakından ilgilidir. Koyun bağırsağından yapılmış teller, hem çalınış açısından zorluklar getirmekte, hem de kötü kalitede ses üretmektedir. Tellerin kalın oluşu, az ses çıkmasına ve tel boyunun da uzamasına neden olmaktadır. Sargılı tellerin icadıyla teller inceliyor kısılmış, daha küçük yapıda çalgılar inşa edilmiştir.

Türk makam müziği tarihinde bütün çalgılarda olduğu gibi yaylı çalgılarda değişiklikler olmuştur. Örneğin sapları uzamış, gövdeleri büyümüş veya biçimsel değişimlere uğramışlardır. Tellerin sayısı ve kalitelerinde farklılıklar ortaya çıkmış; tını renkleri dolayısıyla ipek, kıl, bağırsak gibi organik maddelerden yapılmış tellerden biri diğerine tercih edilmiş, bazen de organik teller yerine metal teller kullanılmıştır. Bütün bu değişimlere uğrayan çalgılar, yeni tını arayışlarına cevap veremedikleri noktada yerlerini aynı fonksiyonu görebilecek başka çalgılara terk etmek zorunda kalmışlardır. Diğer kültürlerden ithal edilen çalgılar, bazı mevcut çalgıların yerine kullanılmış veya onların yanında yer almakta gecikmemiştir.

İlk dikey çalınan Türk çalgısı *ıklığdan* itibaren yaylı çalgılar zamanın müziğindeki gelişmelere ayak uydurabilmek için kendi yapılarında gelişmeler göstermişlerdir. Çalgılardaki gelişmeler belli bir ölçüde icralarında değişimler getirmişse de, çalgıların müziğimizdeki temel tavır ve üslupları aynı kalmış ve kişilikleri zaman içinde fazla değişiklik göstermemiştir. Bu tavır ve üs-

lup, yerlerini alan yeni çalgılara da hâkim olmuştur.

Avrupa keman ailesinin Türk müziğine girişi viola d'amour'la başladığı zaman 17. Yüzyılda Türk kemana olarak bilinen "*rebap*" revaçtadır. Charles Fonton '18. Yüzyılda Türk Müziği' adlı kitabında, keman isminin birbirinden çok farklı olan batı kemana ve rebabı tarif etmek için kullanıldığından bahsetmektedir. Türkler tarafından "*sinekeman*" adı verilen viyollerden sonra 19.yüzyılın ilk yarısında bando ve orkestralarda çalınmak üzere viyolonsel batıdan ihraç edildiğini görmekteyiz.

II. Mahmut döneminde Osmanlıda başlayan batılılaşma hareketleriyle birlikte Yeniçeri Ocakları kapatılmış (1826), Mehter yerine ilk bando ve aynı zamanda bir müzik okulu olan "Muzikayı Hümayun" kurulmuştur. Mehter takımlarında yetişmiş yetenekli müzisyenler bandoya alınmış, Avrupa'dan getirilen yeni çalgılar bandoda öğretilmeye başlanmıştır. Muzikayı Hümayun'un yanı sıra Harem'deki kadınlardan oluşan bir orkestra kurulduğunu Mesut Cemil'in yazılarından öğrenmekteyiz. Bu orkestralarda kemanın yanında viyolonsel ve kontrabas gibi çalgılar da kullanılmaya başlanmıştır (Cemil, 2002).

Yeniçeri Ocaklarının kaldırılmasıyla kurulan bandonun ilk öğretmeni ve şefi Mösyö Mangel'dir (Monsieur Manguel). 1828'de Cuzepe (Guiseppe) Donizetti bu bandonun başına geçmiştir. Donizetti'nin yetiştirdiği bando sadece birkaç aylık eğitim sonucunda, 1829'da Donizetti'nin bestelediği "Mahmudiye Marşı"na çalmıştır. Bu öğrenciler daha sonra hem eski sanat müziğinin hem de Batı müziğinin ilk temsilcileri olarak o dönemde Müzikayı Hümayun bandolarının başına geçmişlerdir. Sürekli gelişen Muzikayı Hümayun, Darülelhan (şimdiki İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı) ve Darülbedayi (sonradan İstanbul Şehir Tiyatroları) açılana kadar bir okul görevi görmüştür. Cumhuriyetin ilanından sonra orkestra, Atatürk'ün buyruğu ile Ankara'ya taşınarak "Riyaseti-cumhur Musiki Heyeti" adını almıştır (Sözer, 1996).

Adülhamid sarayında Donizetti Paşa'nın 1828'de kurmuş olduğu bandonun ilk öğrencilerinden olan Necip Paşa ile Guateli Paşa, yerli ve yabancı başka öğretmenler bu alandaki çalışmalarını bir çeşit konservatuar olarak devam ettirmişlerdir. Ses, orkestra ve bale alanlarında dersler verilmeye başlanmıştır. Adbülhamid, sarayında bir yandan eski Türk müziği icra edilirken, bir yandan da Batı müziğinin tohumları atılmıştır. Geniş halk kitlelerine ulaşma amacı taşımayan bu akım, sadece sarayda ve saraya bağlı elit tabaka arasında kabul görmüştür.

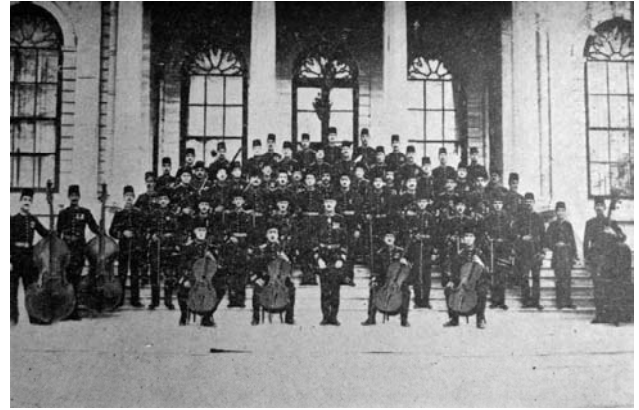
O dönemde Muzikai Hümayun bando, orkestra, fasıl takımı ve müezzinan olarak temel kollara ayrılmıştır. Bu temel kolların yanında yan kol olarak da opera ve operet, tiyatro, ortaoyunu, cambaz, karagöz-hokkabaz-kukla gibi gruplar meydana gelmiştir. Bando ve orkestra 1933 yılına kadar birlikte, bu tarihten sonra da ayrı kurumlar olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Aynı dönemde mevcut olan Türk müziği fasıl grupları Batı müziğinin de etkisiyle "Faslı Atık" ve "Faslı Cedit" olmak üzere ikiye ayrılmıştır (Gazimihal, 1955).

Faslı Atık geleneksel fasıl tipindedir. Eserleri hala dinlenen Hamamizade İsmail Dede, Hacı Arif Bey, Şekerci Cemil Bey, Nuri Halil Poyraz gibi meşhur isimler Muzikayı Hümayun'un tarihinde yer almışlardır. Faslı Atık, III. Ahmet zamanında seksen kişilik kadrosuyla en parlak devrini yaşamıştır. III. Selim devrinde bir defa daha parlamış ve II. Mahmut döneminden sonra büyük orkestral karakterini kaybedip daha çok solistik yetenekler gerektiren ince saz adını verdiğimiz küçük bir oda müziği grubuna dönüşmüştür.

Faslı Cedit ise batı orkestraları gibi şefle idare edilen, birkaç ney, kemanlar, udlar, bir viyolonsel, birkaç gitar, iki kanun, üç-dört mandolin, bir flüt, iki lavta, bas partisi çalan bir trombon ve bir düzineden fazlada sestten oluşan bir topluluktur. Bu topluluk Batı müziğinde kullanılan tonlara yakın makamlardan fasıllar, köçekçeler, peşrevler, saz semaileri, longalar, sirtolar, günün şarkıları ve marşlardan oluşmuş bir repertuarı bu grup için armonize edilmiş şekilde icra et-

mektedirler. Sayısı 30'u geçen takım üyeleri arasında Neyzen Raşit Efendi, Kemani Haydar Bey, Kemani Mahir Bey, Udi Şekerci Cemil ve Viyolonselist Niyazi Efendi (Hamal Niyazi) gibi isimler dikkati çekmektedir.

Zeki Üngör başta olmak üzere yetişen gençler bir çalgıda bu bandoların solistleri olmuşlardır. Zeki Üngör başarılı ilk Türk kemancısı olarak Viyolonselci Cemil Arif Bey (Muzikayı Hümayun fasıl takımı öğretmenlerinden meşhur bes tekâr Hacı Arif Bey'in oğlu) ile müzikseverlerin karşısına çıkmıştır. Viyolonselci Cemil Arif Bey ve ardından Zeki Üngör, 1933 yılına kadar aynı çatı altında bulunan bando ve orkestranın yöneticiliğini üstlenmişlerdir. Orkestranın Orta Avrupa şehirlerindeki ilk konser turnesine (1918) ait bir fotoğrafta (Şekil 1) en önde dört viyolonsel görülmektedir (Gazimihal, 1955).



Şekil 1. Orkestranın Orta Avrupa şehirlerindeki ilk konser turnesinde müzisyenler konser kıyafetleriyle

Batı müziği eğitimiyle birçok batı çalgısının Osmanlı-Türk müziğinde kullanılmaya başlandığını görüyoruz. Faslı Cedit topluluklarında kullanılan çalgılardan Türk müziğinin makamsal yapısına uygun olanlar ince saza girmişlerdir. Türk makam müziğinin değişen yapısı içerisinde farklı karakterli çalgıların eklenmesine ihtiyaç duyulduğunu, özellikle renk itibarıyla Türk çalgılarında bulunmayan bas karakterli ve icracının baskı ve nefesi ile Türk müziğindeki mikrotonal sesleri yakalayabilecek yetenekteki çalgıların da seçim konusu olduğuna işaret etmek gerekecektir.

Maragalı Abdülkadir 15. yüzyılda Türk çalgılarını Mutlakat ve Mukayyemat olarak ikiye ayırmaktadır. Mutlakat sınıfındaki çalgılar icracı tarafından değişmeyen sabit sesler üreten çalgılardır ki bunlara vürmalı metal çalgıları örnek gösterebiliriz. Mukayyemat grubundaki çalgılar ise icracının baskı veya nefesi ile değişen sesler üretebilen çalgılardır. Bu gruptaki nefesli ve yaylı çalgılar ile çeşitli nüanslar, çarpmalar, glissandolar ve komalı sesler çıkarmak mümkündür. İşte batı çalgıları arasından seçilip ince saza giren çalgılar daha çok bu gruba dahil olup, tınları Türk müziğine daha yatkın olanlar arasından seçilmişlerdir (Bardakçı, 1986).

İklîğ en eski Anadolu kaynaklarında adından bahsedilen bir çalgıdır. İlk olarak 15. yüzyıl Türkçe yazılmış elyazmalarında bu isimle karşımıza çıkmasına rağmen, daha eskiden beri kullanılmakta olduğu da düşünülmektedir. Esasen yayın tele sürütülerek çekilmesi ile ses elde edilen çalgıların oluşumu ortaçağdan daha eski değildir. Bu bakımdan Anadolu'da kullanılan bu çalgının en eski yaylı çalgılardan biri olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. 16 ve 17. yüzyıllarda *ıklîğ* için halk dilinde *kemançe* terimi de kullanılmaktadır. Sonraları *ıklîğ* ifadesi terk edilmiş ve aynı çalgı *rebab* adı ile anılmaya başlanmıştır. *İklîğ* veya *rebab* genellikle hindistan-cevizinden yapılan çalgılardır. Gövde üzerinde deri bir zar gerilidir. Kıldan yapıma üç teli alçak bir eşik üzerinden geçmektedir. Bu özelliği sayesinde sesi yumuşak ve gevrekli. Çalgı, dikey olarak çalınmakta ve demirden bir ayağı yere yaslanmaktadır. Bu yönleriyle viyolonsel in tutuş şekliyle benzerlik taşıdığı görülmektedir.

Viyolonsel in çalış biçimi ile benzerlik gösteren diğer bir çalgı da, *ıklîğ* veya *rebab* kadar geniş kullanım bulamamış olan *ayaklı kemandır*. Söz konusu çalgının varlığını Lodorde ile Toderini'nin eserlerinden öğrenmekteyiz. *Ayaklı kemana* ait resimlerden bu çalgının *rebab*'tan farklı bir çalgı olduğunu söylemek mümkündür. *Rebab* gibi üç değil, iki teli ve tuş üzerinde perdeleri bulunmaktadır. *Rebaba* göre gövdesi oldukça geniştir. *Rebab* ile benzerliği dikey olarak yere dayanan bir ayak yardımıyla çalınmasıdır.

Mahmut Ragıp Gazimihal çalgının kimliği ile ilgili şu tespitlerde bulunmuştur: “O yıllarda

İstanbul'da bazı yabancı musiki meraklılarının da katılması suretiyle perde sistemi hakkında tanbur ve başka çalgılarda inceleme yapıldığı, rahibin (Toderini'nin) ifadesinden anlaşıldığı için, oktavda 24 perdeyi sıhhatle verebilecek surette *ayaklı kemana*ın işte o yıllarda yapıp çoğaltıldığı ve bir müddet meraklıların elinde dolaştıktan sonra unutulduğu anlaşılıyor. *Viola de gamba* (bacak kemana) çeşitlerinin garpte o çağda viyolonsel e ulaşmak yolunda olduğu Galata'da pek tabii biliniyordu: *Ayaklı kemana* biraz da *bacak kemana*ından ve fasla davudi ses kazandırma isteğinden mülhemdir denebilir.” (Gazimihal, 1958).

Hatta *ayaklı kemana*ın Gazimihal'in tahmininden daha uzun süreyle hayatta kaldığını Bülent Aksoy şu şekilde açıklamaktadır: “Bu saz Gazimihal'in düşündüğünden çok daha eskidir. Çünkü “*ayaklı kemana*” diye sazı kaydeden ilk Avrupalı, Gazimihal'in söylediği gibi Laborde değildir. Aynı resim daha önce Bonanni'nin 1716'da yayımlanan, 1723'de gözden geçirilip genişletilerek yeniden basılan Gabinetto Armonico adlı eserinde çıkmıştır... Sazın icadını hiç olmazsa onsekizinci yüzyıl başlarına götürmek gerekiyor...”. Bonanni'nin kitabında bahsi geçen resimleme, Şekil 2'de görülmektedir.

Gazimihal'in *ayaklı kemana* için öngördüğü “fasla davudi ses kazandırma isteği” aslında *ıklîğ*dan *ayaklı kemana*, *ayaklı kemandan* da viyolonsel e neden geçildiği konusunda ipuçları içermektedir. *Ayaklı kemana*, Türk makam müziğine *viyola da gamba* gibi bir çalgı kazandırma amacıyla esasen *rebab*tan uyarlanmıştır. Yani fasıl gruplarına bas sesli bir çalgı kazandırma isteği daha önceki dönemlerde de var olmuş; *ıklîğ*, *rebab* ve *ayaklı kemana* gibi çalgılar günümüz topluluklarında yerini viyolonsel e bırakmışlardır.

Viyolonsel için yazılan eserlerin ustalık açısından yüksek seviyelere ulaşması, geliştirilen yeni teknikler ve bu teknikleri içeren metodların ortaya çıkışıyla bağlantıdır. Barok dönemden itibaren Batıda her çalgının tarzına dönük yazım teknikleri geliştirilmiştir. Viyolonsel tekniğinin Türk makam müziğindeki gelişimi de bu mü-

ziğe ait gelenekler ile ilgilidir. Müziğimiz yüz-yıllar boyunca *meşk* sistemi denilen usta-çırak ilişkisine dayalı bir eğitim sistemi ile öğretilmiştir. Çalgı teknikleri, müziğe ait tavırlar ve repertuar nota yardımı olmaksızın bir sonraki nesile aktarılmaktadır. Tarih içerisinde birçok nota sistemi bulunmuş olsa da, bu sistemler ancak yazılı müzikler için kaynak teşkil eder niteliktedirler.



Şekil 2. Ayaklı keman, Bonnani 1723

Çalgı tekniklerine ilişkin yazılı herhangi bir teknik kitap veya metodun günümüze ulaşmamış olması, o günkü icracıların seviyeleri hakkında bir değerlendirme yapmayı imkânsız kılmaktadır. Ancak 20. yüzyıl başlarında kayıt teknolojisinin Türk müzik piyasasına girmesiyle birlikte birçok usta müzisyenin kaydını dinleme olanağı doğmuştur. Elimizdeki en eski viyolonsel kaydı Tanburi Cemil Bey'e aittir. Tanburi Cemil Bey'in Odeon firması için 1910-11 tarihleri arasında yapmış olduğu kayıtlar içerisinde 8

tane viyolonsel taksimi bulunmaktadır. Orfeon plak şirketi, Tanburi Cemil Bey'in ölümünden sonra bir katalog yayınlamıştır. Bu katalog 9 bölümden oluşmakta ve ilk bölümde Tanburi Cemil Bey'in viyolonselle icra edilmiş 7 taksimi bulunmaktadır. Cemal Ünlü'nün taş plak kataloğunda, 8 viyolonsel taksimi yer almaktadır: Hüseyini, İsfahan, Segâh, Hüzam, Muhayyer, Uşşak ve Rast. Bu taksimlerden ancak 5 tanesine ulaşılabilmiş ve analizleri yapılmak üzere notaya alınmıştır (Bestenigâr, Muhayyer, Uşşak, Hüzam ve Hüseyini).

Tanburi Cemil Bey, viyolonsel taksimlerinde klasik taksim ölçü ve kurallarına uymuş; fakat içeriğinde motif, ritim, tempo, boşluk gibi kendisine ait yaratıcılıkları ortaya koymuştur. Tanburi Cemil Bey'in viyolonsel taksimleri diğer bütün taksimleri gibi, kendisine veri olarak gelen geleneksel kalıplar içerisinde olduğu düşünülerek değerlendirilmelidir. Bu kurallar içerisinde kalınmak şartıyla yaptığı yenilikler, gerek melodik gerekse teknik hareketler ile, Tanburi Cemil Bey bulunduğu müzik çevresinde öncü olarak kabul edilebilir.

Cemil Bey'in viyolonsel icralarını, Cemil Bey'le uzun yıllar sanat arkadaşlığı yapan Fahri Kopuz şöyle anlatmaktadır: "... Bir akşam İsmail Paşa'da bulunduğumuz esnada Üstad'ın Viyolonsel'le meşgul olduğunu söylediler. Bir müddet sonra yine köşke gittiğimiz zaman, paşanın akrabalarından Ferik Hüsnü Paşa'nın mahdumu Yüzbaşı Tahsin Bey'in İstanbul'dan getirttiği viyolonseli üstad'ın kucağına verdiler. İşte o akşam üstad, bize dünyanın galesinden uzak bir gece yaşattı; fasıllara viyolonselle iştirak etti. Müteaddil lahuti taksimleriyle hâzirûnu mestetti. Bir ara hazirundan biri, bu sazla herhalde ajiliteli eserlerin çalınmasının güç olacağından bahsetti. Hiç unutmam Cemil Bey: "Ne gibi? Mesela Köçekçe gibi eserler mi?" dedi; bana her zamanki mütevazı nezaketiyle, "Fahri Beyefendi, lütfen ahenk ediniz de bir Köçekçe faslı yapalım dedi." Bu faslı öyle maharetle, öyle kıvrak ara taksimleriyle icra ediyordu ki, insan Üstad'ın bu sazi senelerden beri çaldığına hükmederdi." (Özalp, 1986)

Türk makam müziği tarihinin en büyük dâhilerinden biri olan Tanburi Cemil Bey, çaldığı tüm çalgılarda aynı ustalık mertebesine erişmiş bir sanatçıdır. Tanburi olarak farklı bir çalış tarzı geliştirmiş, ardından gelenler için yeni bir yol açmıştır. Kemençenin fasıl müziğindeki itibarını arttırmış, tanburda yaptığı ufak bir değişiklik ile çalgıyı dikey şekilde ve yayla çalarak ‘yaylı tanbur’ adını verdiği çalgıyı icat etmiştir.

Birçok çalgıyı birden çalıyor olması, onun yeni tını arayışlarına olan tutkusunu göstermektedir. Bu tutkusu sayesinde viyolonsel, Tanburi Cemil Bey’in elinde yeni anlamlar kazanmış, yine onun sayesinde Türk makam müziğindeki yerini almıştır. Viyolonsel tıpkı yaylı tanbur gibi Tanburi Cemil Bey’in plaklarında sadece taksim yaptığı bir çalgıdır. Viyolonsel ile yazılı bir eser icra etmemiş, dolayısıyla bir eşlik çalgı ile çalmamıştır. Şekil 3’te Tanburi Cemil Bey’in viyolonsel ile resimlemesi görülmektedir.

İncelemiş olduğumuz 5 viyolonsel taksiminde de hep aynı akord kullanılmış, bir tam sese yakın düşük bir akord tercih etmiştir. Bunun sebebi, çalgının sesini istediği gibi kalın ve daha yumuşak bir karaktere kavuşturmak istemesi olabilir. İkinci neden ise, baskıların yumuşaması ve Türk makam müziğine daha uygun bir hale gelmesini sağlamaktır. Seslerin yumuşayıp pestleşerek, Tanburi Cemil Bey’in istediği tınıya ulaşmış olduğu düşünülebilir.

Taksimlerdeki duraklamalar, kesik yaylar ve son seslerin yayla parçalanarak icra edilmeleri şekillerinden, Tanburi Cemil Bey’in yayı kısa hareketlerle kullandığını tahmin ediyoruz. Melodik yürüyüşlerin hareketli ve dinamik karakterli oluşları da bu savı desteklemektedir. Uzun sesler melodik yapılar içinde bulunmamakta; cümle ve bölüm sonlarındaki nispeten uzun sesler de çarpmalar ve stakatolar ile parçalanmakta, yay kısalmaktadır. Tanburi Cemil Bey’in yayı adete mızrap gibi kullandığı söylenebilir. Kemençedeki özel yayların viyolonselde de tatbik edildiğini görüyoruz.

Kemençe ve yaylı tanbur icralarında karşılaşılan yay tekniği, süslemeler ve vibratolarını viyolon-

sel icralarında da görmek mümkündür. Viyolonsel taksimlerdeki icraları, kemençe icraları kadar enerjiktir. Viyolonsel geniş renkli tınısı ve ses kapasitesi, Tanburi Cemil Bey’in yorumlarına yeni boyutlar kazandırmıştır. Viyolonseli, tanbur ve lavta tekniği içinde çalmış olması kuvvetli bir ihtimal olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 3. Tanburi Cemil Bey viyolonsel ile

Viyolonselde yaptığı süslemelerde de diğer çalgıların etkileri açıktır. Önceden yapılan çarpmalar, kapamalar, sık sık glisandolarla bağlanan sesler gibi özelliklerin viyolonsel icralarında da aynı şekillerde kullanıldığını görüyoruz. Hatta viyolonseli lavta akord sistemiyle, yani neva – rast – yegah – kaba rast akorduyla kullanıyor olması, diğer çalgılarda kullandığı parmak numaralarını viyolonsel icrasına taşımış olduğunun bir işareti olarak görülebilir. Tanburi Cemil Bey’in tanbur, lavta ve yaylı tanbur icralarıyla viyolonsel icrasına kolaylıkla adapte olduğu

söylenebilir. Tanbur ve lavta gibi çalgıların, uzun tel boyları nedeniyle pozisyonları birbirine çok yakındır. Viyolonselde de bu çalgıların etkileri görülmekte, aynı tavır ve stille çalmış olduğu açıkça fark edilebilmektedir.

Tanburi Cemil Bey'in üslubunu incelerken üzerinde durulması gereken önemli bir özellik, çalma tekniğinde genellikle düz seslerin, yani vibrotosuz seslerin ağırlıkta olmasıdır. Tanburi Cemil Bey'in vibratosundan bahsederken, Batı müziğinde kullanılan vibratodan söz etmek mümkün değildir. Batı müziğinde kullanılan vibratodan kasıt, özellikle 20.yüzyıl yaylı çalgılar tekniğinde yer alan ve ses üretiminin ana özelliği haline gelen, dalga boyları aynı büyüklükte sık bir vibratodur. Tanburi Cemil Bey'in vibrato yerine geçecek çarpma, kapama, stakatolar, yay parçacıkları ve kendine mahsus triller kullandığını görüyoruz. Tanburi Cemil Bey'in kullandığı trile veya çarpmaya benzer vibrato tekniklerine, Barok müzik dönemi Gamba tekniğine ait yazılmış kitaplarda rastlamak mümkündür (two finger vibrato). Bir çeşit mikrotonal tril olarak sayılabilecek iki parmakla yapılan tril, Tanburi Cemil Bey'in kullandığı vibrato türleri ile benzerlik göstermektedir. Taksimler, çalgı müziği alanında ileriye ait çok önemli ipuçları vermektedir. Yaratıcılığın sınırları yazılı eserlere göre önemli oranda ortadan kalkmaktadır. Türk makam müziğinde yazılı eserler usûl kalıpları, bölüm ve hanelerle sınırlanmıştır. Melodik yapılar, ister istemez usûl içinde geleneksel bağlarla biçimlenmiştir. İkinci bağlayıcı sebep güftelerdir. Edebiyat, manzum formları da, ister istemez melodik ve ritmik yapıları şekillendirmektedir. Yol gösterici olarak, usûlün ve güftenin olmadığı daha önceden kesin olmayan müzikal bir proje üretmenin zorluğu açıktır. Tersine üstün bir yaratma gücü olan bir besteci için, bazı sınırların kalkması rahatlatıcı bir unsurdur. Çalgının sahip olduğu bütün oktavları, istediği ritim ve hareketleri bağımsız olarak kullanabilir. İcracı bilgi ve birikimlerini, müzik dünyasının tüm verilerini kendi çatısı altına toplayabilir. Müziğimizin geleneksel icrası özgürlüğün tanıdığı bütün olanaklardan yararlanabilir.

Tanburi Cemil Bey'in viyolonsel taksimleri, günümüz viyolonsel icraları ve yeni yazılacak eserler için önemli bir kaynak olarak önümüze çıkmaktadır. Bu taksimlerde kullanmış olduğu tekniklerin tespit edilmesi ve ortaya koyulması amacıyla, bu taksimler analiz edilmiş ve notaya alınmıştır. Taksim transkripsiyonlarından elde edilen viyolonsel icrasına ait teknikler ve Türk Makam Müziğine ait genel özellikler analiz bölümü altında incelenmiştir. Viyolonsel tekniği sağ ve sol el tekniğine göre değil de, Türk Makam Müziğinin karakterini belirleyen özellikler şeklinde sınıflandırılmıştır.

Analizler ardından elde edilen sonuçlar doğrultusunda, Batı müziği viyolonsel teknik ve icrasında bulunmayan, Türk makam müziğine, özellikle Tanburi Cemil Bey'e ait icra niteliklerinin aktarılması ve yaygınlaştırılması için ne gibi çalışmalar yapılacağına dair öneriler sunulmuştur. Türk makam müziğine ait renkler ve pasajlar, yeni yazılacak eser içerisine konulacaksa, bu gibi hareketler icracıya modern bir görüş içerisinde iletilmelidir.

Sonuçlar

Elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibi özetlenebilir:

- Viyolonsel 19. yüzyıl başlarında Osmanlı'da başlayan Batılılaşma hareketleriyle birlikte bando ve orkestralarda ilk olarak çok sesli batı müziği icra etmek için kullanılmaya başlanmıştır.
- Türk makam müziği icra eden topluluklarda bas sesli bir çalgıya duyulan ihtiyaç viyolonselın fasıl gruplarında yer almasına neden olmuştur.
- Viyolonsel bas sesli bir çalgı olmasının yanı sıra, Türk makam müziğinin yapı-sındaki mikrotonal sesleri elde etmeye elverişliliği ve tınısının bu müziğe uygunluğu ile fasıl gruplarında kabul görmüştür.
- Viyolonselın Türk makam müziğine giriş nedeni sadece bu çalgının yeni hareketlerle birlikte sanat yaşantısına girmiş olması değil, viyolonsel benzer çalgıların müziğimizde daha önce de var olmasıyla da ilgilidir. Mevcut olan ıklığ,

rebab ve ayaklı keman gibi çalgılar zamanla yerlerini aynı fonksiyonu görebilecek viyolonsel ile terk etmek durumunda kalmışlardır.

- 20. yüzyıl başlarında kayıt teknolojisinin Türk müzik piyasasına girmesiyle birlikte birçok usta müzisyenin kayıtlarını dinleme olanağı doğmuştur. Elimizdeki en eski viyolonsel kayıtları Tanburi Cemil Bey'e ait olanlardır.
- Tanburi Cemil Bey çaldığı tüm çalgılarda aynı ustalık mertebesine erişmiş bir sanatçıdır. Kemeçe ve yaylı tanbur icralarında karşılaşılan yay tekniği, süslemeler ve vibratolarını viyolonsel icralarında da görmek mümkündür.
- Viyolonsel Tanburi Cemil Bey'in elinde yeni anlamlar kazanmış, yine onun sayesinde Türk makam müziğindeki yerini almıştır. İcraları sonraki nesiller için ilham kaynağı olmuştur.
- Tanburi Cemil Bey'in taksimleri, çalgı müziği alanında ileriye ait çok önemli ipuçları vermektedir.
- Tanburi Cemil Bey'in viyolonsel taksimlerinde kullanmış olduğu tekniklerin tespit edilmesi ve ortaya koyulması amacıyla bu taksimler analiz edilmiş; batı porteli notası ve yeni oluşturulmuş özel semboller ile açıklanmaya çalışılmıştır. Amaç, yeni yazılacak eserler ve yorumlar içerisinde bu tekniklerin yer

bulmasını sağlamak ve bu sembollerin kullanılmasını önermektir.

Kaynaklar

- Aksoy, Bülent, (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Cemil, Mesut, (2002). *Tanburi Cemil Bey'in Hayatı*, Kubbealtı Neşriyatı No.101, İstanbul.
- Bardakçı, Murat, (1986). *Maragalı Abdülkadir: XV.YY. bestecisi ve müzik nazariyatçısının hayat hikayesiyle eserleri üzerine bir çalışma*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Sözer, Vural, (1996). *Müzik: Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitapevi, 488, İstanbul.
- Gazimihal, Mahmut, Ragıp, (1955). *Türk Askeri Müzikleri Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul.
- Gazimihâl, Mahmut, Ragıp, (1958). *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*, Ses ve Tel Yayınları, Ankara.
- Özalp, Mehmet Nazmi, (1986), *Türk Musikisi Tarihi*, 2, 34, (82, 71-83), TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 34, Ankara.
- Stubbs, Frederick, (1994). *The Art and Science of Taksim: An Empirical Analysis of Traditional Improvisation from 20th Century Istanbul*, *Doktora tezi*, Wesleyan University, Middletown, Connecticut.

Behar, Cem, (2000).: *Aşk Olmayınca... : Keman, piyano, viyolonsel*.
<http://arsiv.zaman.com.tr/2000/06/02/yazarlar/all.html>, (20.04.2009)