

## TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE VİYOLONSELİN KAZANDIĞI GELENEKSEL VE FOLKLORİK İFADELER

*Yelda Özgen Öztürk  
İstanbul Teknik Üniversitesi  
yeldaozgen@yahoo.com*

### Giriş

Türk Makam Müziği tarihinde bütün çalgılarda olduğu gibi yaylı çalgılarda da değişiklikler olmuştur. Bu değişimler ya sazın kendisinde meydana gelmiş ya da yerlerini aynı fonksiyonu görebilecek başka sazlara terk etmek zorunda kalmışlardır. İlk dikey çalınan Türk çalgısı ıklığdan itibaren yaylı çalgılar zamanın musikideki gelişmelerine ayak uydurabilmek için kendi yapılarında gelişmeler göstermişlerdir. Bu gelişmeler her zaman musikide aranan yeni tını arayışlarına cevap verememiş, başka kültürlerden ithal edilen çalgılar bazı çalgıların yerini almış veya diğer çalgıların yanında yer almışlardır. Ancak başka kültürlerden ithal edilen bu çalgılar Türk makam müziğini içerisinde yeni bir kişilik kazanmış, müziğin temel tavrı ve üslubu bu çalgılara hakim olmuştur.

### Viyolonselın Türk Makam Müziğine Giriş

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında Osmanlı döneminde başlayan batılılaşma hareketleriyle, mehterin yerine ilk bando 'Muzikayı Hümayun' kurulmuştur. Viyolonselın ilk defa bando ve orkestralarda çok sesli batı müziği icra etmek üzere kullanılmaya başladığını görmekteyiz. Daha sonraları fasıl gruplarına bas sesli bir saz kazandırma ihtiyacı ile bu çalgı Türk makam müziği icra eden gruplara girmiştir. Elimizde ilk viyolonsel icralarına ait ses kayıtları bulunmadığından fasıl musikisinde nasıl ve hangi anlayışlar içinde çalınmış olduklarını tam ve kesin olarak söylemek imkânına sahip değiliz.

Elimizde bulunan ilk viyolonsel icrası, 20. Yüzyıl başlarında müzik piyasasına yeni girmiş ve o zamanki ses kayıt endüstrisi ile 1910-1911 yılları arasında kaydedilmiş Tanburi Cemil Bey'e ait viyolonsel taksimleridir. Orfeon plak şirketi Tanburi Cemil Bey'in ölümünden sonra bir katalog yayınlamıştır. 9 bölümden oluşan bu katalogun ilk bölümünde 7 tane viyolonsel taksimi listelenmiştir. Cemal Ünlü'nün taş plak katalogunda ise 8 tane viyolonsel taksimi bulunmaktadır: Bestenigâr, Hüseyini, İsfahan, Segâh, Hüz zam, Muhayyer, Uşşak ve Rast taksimleri. Bu taksimlerden ancak 5 tanesine ulaşılabilmiştir. (Bestenigâr, Muhayyer, Uşşak, Hüz zam ve Hüseyini) Bu taksimlerin notaları ve analizleri 'Türk Makam Müziğinde Viyolonsel: Erken Dönem Kayıtları Üzerine bir Analiz' başlıklı tezimde yer almıştır.

Tanburi Cemil Bey'in taksimleri bize geleneksel müziğimizde icracılık ve virtüözite kavramları ile ilgili esaslı ipuçları vermesi bakımından büyük talih sayılmalıdır. Viyolonselın Türk makam müziğinde çalınışına ait arayışlarımızın temelini de bu kayıtlar teşkil etmektedir. Tanburi Cemil'in sanat anlayışının geleneksel müzik üzerine kurulmuş olduğu bir gerçektir. Diğer bütün ses zenginliklerini bu temel üzerine kurmuş, folklorik ve pastoral izlenimler sanat hayatını oluşturmuştur. Onun etkileyen bütün ses unsurları ritmik yapılar, sanat anlayışı süzgeci içerisinde değerlendirilmiştir. Viyolonsel çalışması batı ve doğu ikileminin birbiri ile kaynaştığı, yaşadığı zamanın verileri içinde Türk izlenimciliğinin yaratıcılığı olarak kabul edilebilir. Çalgı tekniğinin evrensel bazı ipuçlarını çaldığı diğer sazlarda olduğu gibi viyolonsel icrasında da görebiliyoruz.

### Folklorik ifadeler

Tanburi Cemil Bey'in müzik dünyası ile ilgili bir tablo içerisinde etrafında yaşanan hayatın önemli etkileri olmuştur. Bu etkileri doğrudan doğruya onun en önemli eserleri olarak bize bıraktığı taksimler aracılığıyla anlamak mümkün olabilir. En doğrudan ve çıplak bakış ile müziğin yaşanan hayatın bir parçası olduğu anlamak hiç de zor olmaz. Cemil Bey'in bazı taksimlerine verdiği isimler 'çoban taksimi', 'gayda taksimi' ve 'ninni', 'çeçen kızı', 'ey gaziler yol göründü' gibi toplumsal içerikli ve folklorik yapıda parçalar dışında, en klasik makam ve taksim formları içinde dahi bahsi geçen folklorik etkiler (ezgiler, halk şarkıları, ninniler gibi) ve motiflerin yer aldığı görülmektedir. Folklorik etkiler içerisinde halk çalgılarının tavrı özelliklerini de görmek mümkündür. Örneğin kemençesinde zurna ve kaval, tanbur ve lavtasında tanbura ve bağlama etkileri gibi.

Tanburi Cemil Bey'in taksimlerinde görülen folklorik özelliklerin yanında yaşadığı çevreyle ilgili sesleri de taksimlerinde tasvir ettiğini görüyoruz. Köpek havlamaları, kurt ulumaları gibi pastoral tasvirler, askeri kışlalardan yankılanan boru sesleri gibi izlenimci etkiler, dilencilerin sokaktaki yakarışı, bir annenin bebeğini uyuturken söylediği ninniler, mahalledeki komşu kadınların konuşma ve dedikoduları gibi sosyal içerikli izlenimler de görülmektedir.

### Geleneksel İfadeler

Viyolonselın Türk makam müziği içerisinde kullanılmaya başlamasıyla birlikte fasıl müziği icra eden topluluklar içerisinde kullanılmaya başlandığını belirtmiştik. Viyolonsel, başka kültürlerden ithal edilen diğer çalgılar gibi bu müzik içerisinde yeni bir kişilik kazanmış, diğer çalgılara hakim olan geleneksel ifadeler viyolonselde yeni tınlar kazandırmıştır.

20. yüzyıl başlarında viyolonsel çalan tüm icracılara baktığımızda bu icracıların aslında başka çalgılar çaldığını görmekteyiz. Hem viyolonselci hem de kemençeci olan iki müzisyen Kemal Niyazi Seyhun ve Hediye Ötügen'dir. Mesut Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan iki sazda birden ustalıklarıyla ünlenen icracılardır. Şerif Muhiddin Targan Batı Klasik Müziği repertuarından oluşan viyolonsel icralarının yanı sıra ud ve ud için bestelemiş olduğu eserler ile de ün kazanmıştır. Mesut Cemil Bey viyolenseli hem Batı Klasik Müziği hem de Türk Makam Müziği icralarında kullanmış bir sanatçıdır. Viyolonselciliğinin yanında ustalık kazandığı diğer çalgı tanburdur.

Birçok sazı birden ustalık derecesinde çalan ve Türk makam müzinde viyolonsel icrasının çıkış noktası olarak sayabileceğimiz Tanburi Cemil Bey'in icralarına veya taksimlerine dönelim. Taksim formu daha önceden viyolonsel üzerinde denenmiş değildi. Viyolonsel solo bir çalgı olarak onun taksimlerinde batı klasik müzinde kullanımından farklı olarak geleneksel ifadeler kazanmıştır.

Klasik taksimin 4 bölümlük form içinde: Belli bir makamda olması, bir tema veya fikir yapısı etrafında geliştirilmiş olması, genel tansiyon (gerilim ve heyecan) ve temposunun olması gerekmektedir. T. Cemil Bey bu ölçüler ve kurallara uymuş, fakat içeriğinde motif, ritim, tempo, boşluk gibi kendisine ait yaratıcılıkları ortaya koymuştur. T.Cemil Bey'in viyolonsel taksimleri diğer bütün taksimleri gibi kendisine veri olarak gelen geleneksel kalıplar içerisinde yer almaktadır.

Teller arasındaki dörtlü ve beşli aralılarda değişiklik yapılması Türk Müziğinde sıkça kullanılan bir yöntemdir. Örneğin kemanın beşli aralıkları bazen dörtlüye indirilirdi. Sadi Işılray kemanın tellerini Yegah-rast-neva-gerdaniye olarak düzenler, bu ona bazı makamların icrasında pozisyon kolaylığı sağladığı gibi seslerin tınlamasını da sağlamıştır. Buna ek olarak boş tellerin

pedal (dem) sesi olarak çekilmesine fırsat verilmiştir. Cemil Bey'in viyolonsel taksimlerinde tespit ettiğimiz beşli-dörtlü-beşli akordunu kullanmıştır. La- Re-La-Re (Neva-rast-yegah-kaba rast). Bu durumda viyolonselın 3. ve 4. (sol ve do) tellerini birer ses yukarı çekmiştir veya la ve re tellerini birer ses düşürerek viyolonsel tınısına yeni ifadeler kazanmıştır.

Viyolonselın kazandığı geleneksel ifadeleri Tanburi Cemil Bey'in çaldığı diğer telli çalgıların viyolonsel icrasına olan etkileriyle açıklamak mümkündür. Zira T. Cemil Bey'in tüm icralarında bir tavır ve üslup birliğinden söz etmek doğru olacaktır. Çok sık yapılan süslemeler, glisandolar, çarpma ve triller dolayısı ile bu hareketlere olanak veren parmak pozisyonları gereksinimi özel bir durumdur. Batı tekniğindeki parmak açılımı söz konusu olmamakta, sık sık pozisyon değişimi ile bir parmak ana sesleri basarken yanındaki veya bir sonraki parmak süslemelere yardımcı olmaktadır. Viyolonsel kayıtlarında da bu tekniğin zorunlu olarak uygulanmış olduğu anlaşılıyor. Yay tekniği ise çoğunlukla yaylı tanbur ve kemençede kullanılan tekniğe yakındır. Her ne kadar düz yay bağları kullanılmış olsa da esasen bu çalgılarda yay da süslemelere yardımcı bir unsur olarak varlığını ispatlamaktadır. Kesik ve detaşe yaylarla ana seslerle çarpmalar arasında yaylar bölünmekte adeta mızrap etkisi yaratılmaktadır.

Diğer çalgıların sağ ve sol el teknikleri viyolonselde kullanılmasının asıl amacı tavır ve üslup birliğinin sağlanmasıdır. Tavır bir kemençeci veya bir gazelhanla bir tanburi veya lavtacı ile benzeşmektedir. Tanbur mızraplarını lavta ve bağlama mızraplarıyla süslemiş, klasik kemençeye de folklor kemençelerinin kıvraklığını getirmiştir.

Çalgıların teknik ve tavır benzerlikleri yanında , ikinci olarak Cemil Bey'in çaldığı bütün çalgılarda kendi üslubunu görmekteyiz. Gerek halk musikisi, gerek klasik musikisi çalgıları onun viyolonsel gibi icrası zor bir batı çalgısına uyum sağlamasında önemli bir rol oynamışlardır. Mesut Cemil ise ilave olarak viyolenseli topluluk icralarında vurmali çalgı gibi kullanmış, usul velvelelerini pisikatolarla süslemiştir. Ayrıca Mesut Cemil makamın genellikle karar ve güçlü perdelerini kullanarak icra ettiği pedal sesler, eserlere ve taksimlerine derinlik kazandırmıştır.

### Sonuç

- Viyolonsel, Türk makam müziğini içerisinde yeni bir kişilik kazanmış, müziğin temel tavır ve üslubu bu çalgıya hakim olmuştur.
- Elimizde bulunan ilk viyolonsel icrası, 1910-1911 yılları arasında kaydedilmiş olan Tanburi Cemil Bey'e ait viyolonsel taksimleridir. Bu taksimlerle solo bir çalgı olarak karşımıza çıkan viyolonsel geleneksel bir form olan taksim formu içerisinde kullanılmıştır.
- Folklorik ifadeler taşıyan parçalar dışında, en klasik makam ve taksim formları içinde bile folklorik etkiler (ezgiler, halk şarkıları, ninniler gibi) ve motiflerin yer aldığı görülmektedir.
- Kullanılan değişik akordlar yeni tını ve ifadelerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.
- Çok sık yapılan süslemeler, glisandolar, çarpma ve triller dolayısı ile, bu hareketlere olanak veren farklı parmak ve yay tekniklerinin kullanımını gerekli kılmıştır.

**Referanslar**

Özgen Öztürk, Yelda. 2009. "Türk Makam Müziğinde Viyolonsel: Erken Dönem Kayıtları Üzerine bir Analiz". Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.