

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI



TÜRK VE BATI MÜZİĞİNDE
VİYOLONSEL İCRASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ

HAZIRLAYAN
Turgay AKDAĞOĞLU

ELAZIĞ-2018

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA BİLİM DALI

TÜRK VE BATI MÜZİĞİNDE VİYOLONSEL İCRASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ

HAZIRLAYAN
Turgay AKDAĞOĞLU

Jürimiz, tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

- 1.
- 2.
- 3.

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Ömer Osman UMAR
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****Türk ve Batı Müziği'nde Viyolonsel İcrası****Turgay AKDAĞOĞLU****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Müzik Anabilim Dalı****Elazığ – 2018, Sayfa: X+83**

Günümüzde artık Klasik Türk Müziği Yaylı Sazları arasında kabul edilen Viyolonselin tarihsel süreci incelendiğinde batı kökenli bir çalgı olduğu görülecektir. Viyolonselin kronolojik devinimini ele almak için ilk olarak yaylı çalgıların kronolojisini incelememiz gerekir. Günümüzde kullanılan keman, viyola, viyolonsel, kontrbas gibi yaylı çalgıların, XV. yy. da Avrupa'da ortaya çıkan ve yaylı çalgıların atası olduğu düşünülen Viollerden doğduğu kabul edilmektedir. Viyolonselin tarihçesine, birçok ismin kullanılmasından kaynaklanan karışıklık ve viyolonselin ilk yılları boyunca yapılmış kaynak resimlerde görülen şekil değişimleri nedeniyle tam olarak yakın zamanlarda ulaşılmıştır. Viyolonseli diğer yaylı sazlardan ayıran özellikleri ses sahası, anahtar (açık) kullanımı, yorum farkı, orkestrasyonlardaki partiyonudur. Viyolonsel, Türk Müziği'nde kendine özgü tavrı ve tınısıyla varlık gösteren, hüzünlü ve lirik bir ses yapısına sahip olan aynı zamanda önemle üzerinde durulması gereken bir saz olma özelliğine de haizdir.

Viyolonsel hakkında Türk Müziği ve Batı Müziği'nde viyolonsel icrasında karşılaştırmalı icra tekniği ile ilgili kitap ve makalelerin yok denilecek düzeyde az yazılmış olması bizi bu konuyu çalışmaya sevk etmiştir. Çalışmamızda, Viyolonselin yapısal ve teknik özellikleri ele alınmış, icrasında kullanılan teknikler incelenmiş, iki müzik türü içerisinde Viyolonselin icra teknikleri karşılaştırılmış ve etüt kullanım farklılıkları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Viyolonsel, İcra, Türk Müziği, Çalgı, Viol, Anahtar (Açık).

ABSTRACT**Master's Thesis****Violoncello Performance in Turkish and Western Music****Turgay AKDAĞOĞLU****Fırat University****Graduate School of Social Sciences****Department of Music****Elazığ – 2018, Page: X+83**

It can be seen that the Violoncello, which is accepted among Classical Turkish Music Stringed Instruments nowadays, is a musical instrument of Western origin, as seen in the examination of its historical process. In order to examine the historical development of the Violoncello, first of all it is necessary to look at the history of the stringed instruments. The string instruments violin, viola, violoncello, contrabass used today are accepted to originate from the viols known as the family of string instruments that emerged in Europe in the 15th century. Due to the confusion arising from the use of many names for the violoncello and the visible deformations in the source images made during the first years of the violoncello, the history of the violoncello has been reached exactly in the near future. The features that distinguish violoncello from other stringed instruments are its sound field, its clef use, its difference of interpretation, and its partition in the orchestrations. The violoncello, which exists in Turkish Music with its unique attitude and tone and also has a sad and lyrical sound structure, continues to have the characteristic of being a stringed instrument that should be overemphasized at the same time. The fact that any books and articles about the violoncello and its comparative performance technique in Turkish music and in Western Music have been written scarcely any, has led us to work on this subject. In our study, the structural and technical characteristics of the violoncello were discussed, the techniques used in its performance were excluded, the comparison of the violoncello performance techniques and the study usage differences in two cultural music were investigated.

Key Words: Violoncello, Performance, Turkish Music, Music Instrument, Viol, Clef

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER	IV
ŞEKİLLER LİSTESİ	VI
TABLolar LİSTESİ	VII
RESİMLER LİSTESİ.....	VIII
ÖNSÖZ	IX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.VİYOLONSEL'İN ETİMOLOJİSİ, TARİHÇESİ VE ÖZELLİKLERİ.....	3
1.1. Viyolonsel'in Etimolojisi	3
1.2. Viyolonsel'in Tarihçesi	4
1.2.1. Batı Müziğinde Viyolonsel.....	5
1.2.1.1. Viol (Viel) Ailesi	9
1.2.1.1.1. Pardessus De Viol	9
1.2.1.1.2 Violino Piccolo.....	10
1.2.1.1.3 Viola Bastarda.....	10
1.2.1.1.4. Viola Da Braccio.....	10
1.2.1.1.5. Viola d'amore.....	11
1.2.1.1.6. Viola Da Gamba.....	12
1.2.1.1.7. Viola Di Bordone	13
1.2.1.1.8 Viola Di Fagotto.....	14
1.2.1.1.9. Viola Pomposa	14
1.2.1.1.10. Violoncello Piccolo	15
1.2.2. Türk Müziğinde Viyolonsel	18
1.3. Viyolonsel'in Yapısal ve Teknik Özellikleri.....	21
1.3.1. Viyolonsel'in Ölçü ve Oranları.....	23
1.4. Batı Müziğinde Viyolonsel İcracıları.....	24
1.5. Türk Müziğinde Viyolonsel İcracıları.....	29

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK VE BATI MÜZİĞİ'NDE VİYOLONSEL İCRASI.....	35
2.1. Teknik Açından Temel Benzerlikler ve Farklılıklar	35
2.1.1. Tutuş ve Oturuş Tekniğindeki Benzerlikler ve Farklılıklar	35
2.1.2. Yay Tekniğindeki Benzerlikler ve Farklılıklar.....	37
2.1.2.1. Stacatto.....	42
2.1.2.2. Legato	44
2.1.2.3. Detashe.....	45
2.2. İcra Açısından Temel Benzerlikler ve Farklılıklar.....	46
2.2.1. Çift Ses Kullanım Tekniği.....	46
2.2.2. Parmak Açma (Geniş Pozisyon) Tekniği	46
2.2.3. Arpej Tekniği.....	47
2.2.4. Vibrasyon Teknikleri.....	47
2.2.5. Koma Farklılıkları	49
2.2.6. Karar Ses Farklılıkları	50
2.2.7. Anahtar (Açık) Kullanım Farklılıkları.....	51
2.2.8. Etüt Kullanım Farklılıkları	53
2.2.8.1. Batı Müziği Etüt Örnekleri	53
2.2.8.2. Türk Müziğinde Fa Anahtarına Göçürülmüş Makamsal Etüt Örnekleri	57
2.2.8.3. Türk Müziğinde Sol Anahtarında Saz Semâisi ve Peşrev Formunda Etüt Örnekleri	59
SONUÇ	63
KAYNAKLAR	67
EKLER	70
Ek 1. Orjinallik Raporu	70
Ek 2. Batı Müziği Etüt Örnekleri	71
Ek 3. Türk Müziği Makamsal Etüt Örnekleri	75
Ek 4. Türk Müziği Saz Eseri Örnekleri.....	79
ÖZ GEÇMİŞ	83

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Viyolonselın kısımları	23
Şekil 2. Ölçü ve Oranlar	24



TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Tellerin Gerilimleri ve Üst Kapağa Yaptığı Basınçlar	22
Tablo 2. Viyolonsel Yay Ekollerinin Karşılaştırılması.....	38
Tablo 3. Türk Müziğindeki İkili Aralıkların İsimlendirilmesi ve Değişirme İşaretleri .	49
Tablo 4. Ney Ailesi Karar Perdeleri ve Ölçüleri.....	50



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Viola da Gamba'nın günümüzdeki örneklerinden biri.	4
Resim 2. Viola d'amore.....	12
Resim 3. Viyola Da Gamba.....	13
Resim 4. Viola di bordone.....	14
Resim 5. Viola Pomposa	15
Resim 6. Bach'ın, 6. viyolonsel süiti kendi el yazısı ile	15
Resim 7. Günümüz de kullanılan çello örneği	21
Resim 8. Yay tutuşu	36
Resim 9. Farklı yay tutuş şekillerine bir örnek	37
Resim 10. Türk Müziği İcracılarından Bir Yay Tutuş Örneği	39
Resim 11. Fransız ekolü Bir Yay Tutuş Örneği	41
Resim 12. Staccato Yay Kullanım Etüt Örneği.....	44
Resim 13. Legato Yay Kullanım Etüt Örneği	44

ÖNSÖZ

“İnsanoğlunun toplumsal, dinsel, büyüsel, duyuşsal, düşünsel, eşeyşel gereksinmelerini karşılamak için kullandığı uyaklı uyaksız, ölçülü ölçüsüz, düzenli düzensiz ses, sözlü ses, doğal ya da yapay aygıtların seslerinden oluşan evrensel kültür düzeni”¹ şeklinde tanımlanan müzik, insanlığın ortak dili olma özelliğı taşıyan belki de yegâne sanat sahasıdır.

Müzikal faaliyet alanları içinde kendisine önemli bir yer edinen genel adıyla Türk Müziğı ise kendine ait özellikleriyle diğerk müzik icralarından ayrı bir dokuya sahiptir.

Türk Müziğı adı altında farklı formlarda icra edilen bu müzik türünün en etkin faaliyet alanlarından birisi hiç şüphesiz Klasik Türk Müziğı dediğimiz, daha sanatlı, ihtişamlı ve çeşitlilik içeren bölümdür. 590’a yakın üretilen makam ve bu makamlarda bestelenmiş eserlerinde hem çeşitlilik hem de sanatsallığın var olması ihtişam vve çeşitlilik sağlamaktadır. Türk Müziğı icra edildiğı ilk günden bugüne kadar herkesin kendisinden bir şeyler bulduğı her zaman icra edilen ve milli duygularla gelecek çağlara taşınmaya çalışılan bir müzik türüdür. Öncelikle samimi bir ruh ve insana bakış açısı kazandıran, duygusal olan herkesin bir şekilde kendini ifade edebildiğı ya da kendinden bir şey bulabildiğı bu tür içinde kullanılan çalgılar, bu türün özelliklerini karşılayacak biçimlerde yüzyıllardır tasarlanmıştır. Orkestrasyonlarda bas partiyon eksikliği yaşayan Klasik Türk Müziğinin koma sistemine uygun çeşitli Batı sazları müziğimize adapte edilerek Klasik Türk Müziğı içinde kullanılmıştır.

Biz çalışmamızda Klasik Türk Müziğı’nin önemli çalgılarından olan viyolonsel ve Viyolonsel ’de icra tekniklerini incelemeye çalıştık. Çalışmamız, Giriş Bölümü’nün dışında, Birinci Bölüm, İkinci Bölüm, Sonuç ve Öneriler, Ekler, Kaynaklar ve Öz Geçmiş ’ten oluşmaktadır. **Giriş**, Çalışmanın Konu ve Sınırları, Amaç ve Önemi, Kullanılan Yöntem ve Teknikler açıklanmıştır. **Birinci Bölüm**, Viyolonsel’in Etimolojisi, Tarihçesi ve Özellikleri ana başlığı adı altında sırasıyla, Viyolonsel’in Etimolojisi, Viyolonsel ‘in Tarihçesi, Türk Müziğinde Viyolonsel ‘in Tarihçesi, Viyolonsel ‘in Yapısal ve Teknik Özellikleri, Türk Müziğinde Viyolonsel İcracıları başlıklarına yer verilmiştir. **İkinci Bölüm**, İcra Tekniğı Bakımından Türk Müziğı ve Batı Müziğinde Viyolonsel İcrası Arasındaki Farklar ana başlığı adı altında sırasıyla,

¹ Orhan ACIPAYAMLI, *Halk Bilim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1978, s. 83.

Teknik Açısından Temel Farklılıklar, Tutuş ve Oturuş Teknikleri, Yay Teknikleri, Pozisyon Teknikleri, Vibrasyon Çeşitleri ve Teknikleri, İcra Açısından Temel Farklılıklar, Koma Farklılıkları, Karar Ses Farklılıkları, Anahtar (Açık) Kullanım Farklılıkları, Etüt Kullanım Farklılıkları, hakkında bilgiler verilerek bölüm sonlandırılmıştır. **Sonuç** kısmında, konuya ilişkin çalışmamızdan elde edilen sonuçlar ve yapılabilecek çalışmalara ait önerilere yer verilmiştir. **Kaynaklar** kısmında, çalışmamızda faydalandığımız kaynaklar alfabetik sırayla belirtilmiştir. Ekler kısmında ise, Viyolonsel’ de yapılan etüt örnekleri notalarıyla birlikte yer almaktadır. Son olarak Öz Geçmiş bilgilerinin sunulmasıyla çalışmamız sonlandırılmıştır.

Bu tez çalışmamda bana destek veren Sayın Reşat Bulut’a, Adem Güler’e, değerli meslektaşım Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Okutman Kemal ÖZAVCI’ya, Yrd. Doç. Dr. Samet AZAP’a Dekan Yardımcımız Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY’a ve çalışmalarım süresince bana sabırla destek olan eşim Ferah AKDAĞOĞLU’na ayrıca bu çalışmada bana desteği bir an olsun esirgemeyen ve yoğun mesai arasında zamanını ayıran danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ’ a sonsuz saygı, sevgi ve şükranlarımı sunarım.

ELAZIĞ-2018

Turgay AKDAĞOĞLU

GİRİŞ

Farklı enstrümanlar çalarak kendilerine eşlik eden ozanlar, buldukları ülkelere göre farklı isimlerle anılmışlardır. Kuzey Fransa'da Trouvers, güney Fransa'da Troubadour, İtalya'da Travatore, İngiltere'de Harper, Almanya'da Minnesinger bu müzisyenlerin değişik ülke ve zamanlardaki isimleridir. Hepsinin de ortak konusu, ulaşamadıkları gizemli bir aşkı müzik ve sözlerle dile getirmek, yaşadıkları ve gördükleri her şeyi anlatmaktır. Soylu ozanların az bir kısmında müzik hakkında bilgileri ve birikimleri vardı. Ama bu, diğerlerinin beste yapmalarına engel değildi. Ayrıca şiir yazan bazı soylular, bu eserlerinin yaygınlaşması ve diğer insanlar tarafından beğenilmesi için yanlarında "Jongleur" denilen çalgıcı ve şarkıcıları dolaştırırlardı. "Viel" adı verilen enstrümanları ile değişik yerlere giden bu müzisyenler, kısa bir giriş müziği sonrasında tekrarlanan birkaç eşlik notası beraberinde şiirlerini okurlardı. Ayrıca çalgılarında da usta olmaları, farklı enstrümanların da çeşitlenmesine ve çalgı müziğinin gelişmesine sebep oldu. Değişik sazları tanıtmaya fırsatını yakalamaları, enstrümanların bir şekilde farklı ülkelere göç etmesini sağladı. Viyolonsel'in de ülkemize gelişi ve icrasının öğrenilmesi bu ozanlar ve müzik adamları tarafından gerçekleştirilmiştir gerek kendilerinin gelişi gerekse dönem padişahlarının daveti ve verdiği vazifeler üzerine gerçekleşmiştir.

Tezin Amacı

Viyolonsel; Tarihi geçmişi, Klasik Türk Müziği'ndeki yeri ve önemi, yapılan etütler, icra edildiği ortamlar, yapısal özellikleri, icra teknikleri gibi yönleriyle üzerinde araştırma ve çalışmalar yapılabilecek önemli bir sazdır. Çalışmadaki maksadımız, yaylı çalgılar arasında yer alan ve Klasik Türk Müziği'nin önemli bir sazı olan Viyolonsel çalgısının, tarihsel, teknik özelliklerini ve çello icracılarının bu çalgı üstüne fikirlerini belirttikten sonra, Klasik Türk Müziğinde bir şarkıyı veya saz semaisini icra ederken diğer kültürlerdeki icra tekniği farkları üzerine tanımlamalarda bulunarak bu uygulamanın daha anlaşılabilir olmasını sağlamaktır.

Tezin Önemi

Yaylı sazlarının atası olarak kabul edilen Viel'in Klasik Türk Müziğinde kullanılan viel ailesinin sazı olan Viyolonsel'in karşılaştırmalı icra tekniği hakkında yapılan çalışmalar çok az sayıdadır. Bu çalışmalarda da Viyolonsel'in tarihçesi ve etimolojisinden başka bilgilere rastlanmamaktadır. Karşılaştırmalı icra teknik özellikleri

hakkında yapılan çalışmalar hemen hemen bulunmamaktadır. Bu nedenle çalışmamız, konu hakkında yapılan detaylı ve önemli bir çalışma özelliğini taşımaktadır.

Tezin Yöntemi

Viyolonsel ile ilgili çalışmamızda, sazın teknik ve yapısal özelliklerine ek olarak, bu çalgının icracılarının konu hakkındaki görüşlerine yer verilerek çalgıyla ilgili bilgiler somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Çalışma esnasında, yazılı kaynaklar taranarak mevcut uygulama bilgileri teyit edilmiştir. Sözlü kaynaklar tespit edilerek ziyaret edilmiş ve konu hakkındaki görüşleri alınmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

1.VİYOLONSEL'İN ETİMOLOJİSİ, TARİHÇESİ VE ÖZELLİKLERİ

1.1. Viyolonsel'in Etimolojisi

İtalyanca (Violoncello), Almanca (Violoncell), Fransızca (Violoncelle), İngilizce (Violoncello) olarak adlandırılır. Ayrıca batı dillerinde “cello” olarak kısaltılmış halinin de kullanıldığını görmekteyiz. Dilimizde ise Fransızcadaki söyleniş şekli olan “viyolonsel” şeklinde kullanılmaktadır. Fransızca sözcük İtalyanca violoncello “büyük kemanın küçüğü” Batı müziğinde bir çalgı, “bariton keman” sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük İtalyanca violone "eski bir çalgı, büyük keman" sözcüğünün küçültme halidir.İtalyancada gamba kelimesinin tam karşılığının bacak olması ve viol ailesi üyelerinin bir kısmının bacakların üzerinde tutularak çalınıyor olması da, viola da gamba tabirinin bu grup için uygun olduğunu gösterir. Violün kökleri, yaylı sazların ve daha büyük telli çalgıların prensiplerinin harmanlanmasıyla oluşmuştur. Viyolonsel keman ailesinde bas grubu üyesi olduğu için ilk zamanlarda İtalya’da “basso di viola da braccio”, Almanya’da “Bass-Klein Geig”, Fransa’da ise “basse de voilin” olarak isimlendirilmiştir. Viol kelimesi, o dönemdeki yaylı enstrümanlar için çok önemlidir. Bunun nedeni, kullanılacak olan bu anahtar sözcüğün ailenin gruplandırılmasındaki şifreyi çözmesidir. İtalyancadaki küçültme eki –ino ve büyültme eki –ono ya da –one kullanılarak yeni karşılıklar elde edilir. Örneğin, violin küçük viol, violone ise büyük viol olarak bilinirdi.²

Yedi adet teli bulunan bu perdeli çalgı viola da gamba Viyolonsel'in atasıdır. Bu alet; viyola, kontrbas ve keman ile birlikte yaylı ailesinin bir üyesidir. Keman ile viyolonsel'in dış görüntüleri hemen hemen birbirini anımsatsa bile boyutları çok farklıdır.1500'lü yıllarda ilk türlerine Fransa'da rastlanan bu çalgının şekli kadını anımsatmaktadır. İlk olarak beş teli olarak üretilen viyolonsel, daha önceden orkestrada alt (bas) partiyonları seslendirmek için icra edilmiştir. Solo bir enstrüman olarak 18. Yüzyılda ortaya çıkmıştır.

²Türker Erol, “Doğudan Batıya Yaylı Çalgılar Ve Tarihçeleri”, *1. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları*Sivas, 2014, s. 296.

1.2. Viyolonselın Tarihçesi

Viyolonselın tarihi incelendiğinde, 16. ve 17. yy da kullanılan viola da gamba denilen bir çalgının bugünkü gelişmiş halini viyolonselde görmekteyiz. O yıllarda kullanılan viyola da gamba denilen enstrüman 7 telli, yay ile ve bacak arasında, yere dayanmadan havada çalınan bir enstrümandı. Viyolonselın atası diyebileceğimiz bu enstrümanın günümüzde ki daha gelişmiş hali viyolonsel olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırmacı Mimaroglu'nun bu konu hakkındaki görüşleri de şöyledir.

“Bir kutu, üstünde teller, tellerin üstünde gezdirilen bir yay... bu türlü çalgılar Avrupa’da boylarını göstermeye, seslerini duyurmaya başlamadan yüzyıllar önce doğu ülkelerinde kullanılmaktaydı. Modern kemanların yapılmaya başlamasından önce bu biçimdeki son çalgılar viol’lerdi. 17. yüzyılda, Monteverdi orkestrasında bu günkü viyolonselın atası olarak kabul edilen viola da gamba (bacak viol’u) ve violina piccolo (küçük keman) viyola da braccia (kol viol’u) diye adlandırılan yaylı çalgılarda vardı. Dönemin yaylılarının başka bir varyantı, “cep kemani” diye adlandırılan "pochette" ise en fazla dans eğitimcileri tarafından kullanılırdı.”³



Resim 1. Viola da Gamba'nın günümüzdeki örneklerinden biri.

³ İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1990, s.41.

1.2.1. Batı Müziğinde Viyolonsel

Araştırmacı Mimaroglu'nun Viyolonsel'in tarihçesi hakkındaki görüşleri de şöyledir. "Viel, ortaçağda gezgin halk ozanlarının kullandığı bir yaylı enstrümandı. Rönesans döneminde gerçek çok seslilik yaylı çalgıları etkilemiştir. Şanda soprano'dan bas'a kadar, inceden kalına, farklı partilerde bulunan ses genişliği, viol ailesinin gelişimine katkı sağlamıştır. Viyola'nın atası sayılan viel, değişik ses aralıklarına sahip olan çalgıların keşfine olanak sağlamıştır. İlk viyola Viola da braccio'dur. Alto ses aralığına sahiptir. (Alm. Bratsche, İtl. braccio) Viola da gamba karakteristik bir dönem enstrümanıdır ve şuan kullanılan viyolonsel ile denk tenor ses aralığını vermektedir. Rönesans'ın yaylı enstrümanları içerisinde özelliğini koruyan Viola d'amore ses genişliği olarak tenorden soprano'ya ulaşan bir ses aralığına sahiptir. (Amore-ask). Viola di bordone bas ses (baryton) aralığına sahip bir yaylı çalgıdır."⁴

Araştırmacı Özgüler'in Viyolonsel'in tarihçesi hakkındaki görüşleri de şöyledir."Orta çağlardan beri Rönesans boyunca, XVII. yüzyılın ortalarına kadar kullanılmış olan violer, bu günün yaylı çalgılarına kıyasla güçlü ve büyük bir tınıdan, renk ve ayrıntılarından yoksun çalgılardır. Ama buluşlarıyla yüzyılın İtalya'sı, bu alanda da gelişmelere sahne olmuştur. Brescia'da Gasparo da Salo (1510-1609) yeni yüzyılın eşliğinde, violerle kıyaslanamayacak sesleri ve kusursuz işçilikleri bu gün bile uzmanları hayran bırakan keman ve viyolalar yapmıştır. Cremona'da Andrea Amati, (1520-1611) iki oğlu, Antonio ve Geronimo ve torunu Nicolo bu şehrin adını değerli keman, viyola ve çellolarla birleştiren enstrümanlar geliştirmişlerdir. Keman yapımında kusursuzluğun simgesi olan Antonio Stradivari (1644-1737) de Cremona'lıdır. Her ne kadar Stradivari en iyi yaylı çalgılarını 1700'den sonra ortaya çıkarmışsa da, on yedinci yüzyıldaki ömrü boyunca yaptığı çalgılar da Stradivari işçiliğinin kimliğini taşımaktadır."⁵

Araştırmacı Yener Viyolonsel hakkındaki görüşlerini şöyle dile getirmiştir. "İlk viyolonsel sonatlarının 1689'da Domenico Gabrielli tarafından yazıldığı sanılmaktadır. 18. yüzyılda J.S. Bach'ın solo viyolonsel sütünlerinden başlayarak dağarı genişlemeye başlamış, özellikle Haydn, Boccherini, Schumann, Dvorjak ve Elgar'ın konçertoları bu dağara katkıda bulunmuştur. Çalgının gelişen tekniği anlatımı kolaylaştırmış, çağımız

⁴Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2003, s. 162.

⁵ Özgür Özgüler, *Türk Müziğinde Viyolonsel*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007 s. 3-4.

viyolonselciler yönünden zenginleşmiştir. Bunlar arasında Pablo Casals, Gaspar Cassado, Pierre Fournier, Paul Tortelier, Misislav Rostropoviç'i sayabiliriz."⁶

Viol ailesinin, bilenen tarihsel sürecine bir İspanyol enstrümanının sebep olduğu düşünülmektedir. Araştırmacı Yüksel'in bu konu hakkındaki düşüncemizi destekler nitelikteki görüşleri de şöyledir.

"XV. yüzyılın ikinci yarısında İspanya'da gitarın atası olarak bilinen "vihuela" adındaki enstrümanın Haçlı seferleri nedeniyle doğuda tanınması sağlanmıştır. İlk yıllarda "vihuela d'arco" ya da "bowed vihuela" olarak adlandırılmış olan bu enstrüman, İtalyanların "vihuela de gamba" tabirini kullanmalarıyla gelişme göstermiştir. İsim verme problemi şu şekilde çözüldü; tenor sesi çıkarmak için kullanılan saza en küçük bas, orta ebatlı basa ise küçük violone denildi. İtalyanlar bu anlamlandırma sorununu, zaten büyültme ekine sahip bir kelimeye küçültme eki ekleyerek çözdüler. Yani violone sözcüğü viyolanın büyütme eki almış haliyse, küçük violoneyi elde etmek için kelimenin sonuna küçültme eki getirdiler; böylece violoncino sözcüğü elde edildi. Bazı ekler İtalyancada –elo veya –ello anlamı küçültmede kullanılırdı."⁷

"Ayrıca bu söyleyişlerde 'z' harfinin yerini 'c' almıştı. Böylece 1640'larda küçük violonemizin (viyolonselimizin) farklı birçok ismi olmuştu. Bunların arasında violoncino, violonzino, violonzelo, violoncelo ve violoncello vardı. Bu sonuncu isim yerleşti ve bugüne kadar geldi. Violoncello'nun kısaltılmışı olan çello ilk kez 1765'te kullanıldı. Buna karşın İtalyan terminolojisindeki bas keman kelimesi, Kuzey Avrupa'da hem violone hem de viyolonsel için kullanılmayı sürdürdü. Viol ailesi enstrümanlarının boyut ve ses genişliği açısından verimli olması, bestelenen yapıtları seslendirmek ve çoksesliliğin karmaşık armonisinin gelişmesine katkıda bulunmuş, yazılmış eserleri olumlu yönde etkilemiştir.(Yüksel 2007: 3-5)

Batı Avrupa'da vokal müzik söyleyenlere eşlik etmek için kullanılan bu enstrümanlar, onlara yakın sesleri çıkartabilmeleri için tasarlanmış, tiz ve genizden tınıları ile çalgı ve ses uyumunu pekiştirmiştir. Bir süre sonra insan sesine eşlik etmek için değil, gelişmiş olan kendi çalgı toplulukları için birleşmeye karar vermişlerdir.

⁶ Faruk Yener, *Müzik*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Beyaz Köşk müzik Sarayı Yayınları, 1983, İstanbul, s. 114.

⁷Suna Yüksel, *Viyolonsel, Viola Da Gambadan Günümüze Kadar Geçirdiği Yapısal Değişiklikler Ve Eserler Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yaylı Çalgılar Sanat Dalı, 2007, İstanbul, s. 3-5.

“Rönesans ses ilkesi, birbiri ile bağı olmayan seslerin oluşturduğu çokseslilik ilkesine dayanmaktadır. Barok döneminin ise, sade bir bas ses ve süslü bir tiz sesin, yalın bir armoni aracılığında birleştirilmesinden doğar. Besteciler bas ve tiz sesin iki temel melodi çizgisi gibi yazılması ve bas sesin gücünün, belirli bir çalgı ile arttırılmasını, uzamasını öngörmüşlerdir. Barok dönemde, sürekli bas (basso continuo) olarak anılan bu öğenin gerekliliği, Olgun Barok bestecilerinin armoniyi zenginleştirmeleriyle ortadan kalkar. Kontrpuan tekniği kullanılarak oda müziği eserlerinde oluşturulan çok seslilik, dönemin sonlarına doğru belli bir tonal sistemin oturması ve Klasik dönem etkilerinin başlamasıyla mükemmele yaklaşır. Nüans ve kadansın da sıkça kullanılması ile bestecilerin eserlerinde vurgulamak istedikleri duygu ve düşünceler dinleyiciye daha kesin aktarılmış olur.”(Yüksel 2007: 3-5)

Viyolonselın değişim ve gelişim süreci hakkındaki görüşlerini Değirmecioğlu şöyle beyan etmiştir. "John Dilworth'a göre, Viollerin ilk örnekleri, Hindistan ve Uzakdoğu ülkelerinde görülen üç telli Rerbec'tir. Arabistan'dan İspanya'ya geldiği belirtilen bu çalgılar Rebap, Rebec, Medival, Rönesans Kemanı ve Viol'dür. Çalgıların Avrupa'da farklı bir evrim geçirdikleri (İsa'dan sonra 900) dönem ikonlarında görölmektedir. İkonlarda ayrıca yan yana kullanılan iki farklı çalgı grubu vardır. Bunlardan ilki "Perdeli-Perdesiz Viol" şeklinde adlandırılan kucakta çalınan solo çalgılar (ayrıca bu çalgılar keman ve viyolanın ataları olarak düşünölür), ikincisi perdeli Violler, üç ve yedi telli hibrit çalgılar olarak görölmektedir. Viollerin çoğunlukla tek parça ağaçtan oyularak yapıldığı bilinir. Bu çalgılarda basit esik ve ses sistemleriyle, pratik çalma tekniklerinin olduğu görölmüştür. ilk viyolonsel benzer üç telli çalgı, 1535 yılında Gaudenzio Ferreri tarafından yapılmış ve İtalya'daki Saronno Cathedral'nin fresklerinde ayıt edilebilir olarak görölmektedir. XV. yüzyılda şekillenmeye başlayan viollerden esinlenilerek birçok yaylı çalgı doğmuş fakat zaman içinde bunlardan bazıları kaybolurken bazıları çeşitli evrimlerden geçerek günümüze kadar gelmiştir. O zamanlarda "bas viol" veya "viola da gamba" olarak adlandırılan yaylı çalgı günümüzde kullanılan viyolonsel dönüşmüş, "tenor viol" veya "viola da braccio" viyolaya, kemandan fiziki olarak yaklaşık üç kat büyük olan "viol" de kemana dönüşmüştür. Viyolonselın amacı ve büyüklüğü, "bas keman" veya "bass Geig-da braccio" olarak Proetorius tarafından tanımlanan aletten esinlenilerek 16. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Keman grubunun diğer üyeleri gibi tonunu "viole de braccio" dan, F deliklerini de sırt sırta eski C deliklerinin birleşiminden almıştır. Bunun, yeni vurgular

açısından, elastikiyet açısından ve daha uyumlu bir görünüş sergilemekle ilgili olduğu düşünülmektedir; hatta bu, yapılan enstrümanın kişiliğini gösteren en önemli sembolü olmuştur."⁸

Konu hakkında Levent Değirmencioğlu'nun görüşleri şu şekildedir.

“Viyolonsel, diğer yaylı çalgılara göre daha farklı bir evrim geçirdiği düşünülmektedir. Viyolonsel ilk yıllarına ait (17.yy) resimler incelendiğinde çalgının üç farklı seklinin olduğu söylenilebilir. Bu resimlerde viyolonsel, yere konularak; çalıcının dizleri arasında; ya da özel bir sehpa üzerine konumlandırılmış bir şekilde ifade edilmiştir. Ayrıca bazı resimlerde icracının viyolonseli bir askı yardımıyla omzuna asarak ve yürüyerek çaldığı görülmektedir. Bu tür viyolonsellerin eski halk danslarındaki yaylı bas çalgı ihtiyacını karşılamak amacıyla doğduğu düşünülmektedir. Günümüzdeki en eski viyolonsel 1572 yılında bilinen en eski lüthiyer olan Andre Amati tarafından yapılmıştır. Amati, çalgıya ilk modern seklini ve kendini ismini vermiştir. John Dilworth'a göre, ilk viyolonseller farklı boyut, ölçü ve registerleriyle değişiklikler göstermiştir. Viyolonsel standart ölçülerine 1707 yılında Antonio Stradivari ile kavuşmuştur. Çalıcılık açısından ilk viyolonseller kontrpuan esliklerde bas ses vermek için kullanılmıştır ve üç tellidir (Fa – Do – Sol). Daha sonra salyangozda 4. tel yeri belirlenmiştir. Sib – Fa – Do – Sol kullanılan ilk modern akort sistemidir. Sib teli pes sesleri vermek için kullanılmış fakat daha sonra, çalgı keman akort sistemini benimsemiştir. Çalgının akort sistemi 17.yüzyılda Do – Sol – Re – La viyola akort sistemiyle son seklini almış fakat İngiliz çalıcılar uzun süre Sib akort sistemini kullanmaya devam etmiştir.”(Değirmencioğlu 2006: 4-5)

Keman ailesinde tenor saz olarak kabul edilen viyolonsel, İtalyanca, Almanca ve İngilizce “violoncello” olarak yazılmaktadır. Ayrıca batı dillerinde “cello” olarak kısaltılmış halinin de kullanıldığını görmekteyiz. Dilimizde ise Fransızcadaki söyleniş şekli olan “viyolonsel” şeklinde kullanılmaktadır. Viyolonsel notaları dördüncü çizgi Fa anahtarına yazılır; ince sesler için dördüncü çizgi Do anahtarı, daha ince sesler için sol anahtarı kullanılır. Yay tekniği keman ve viyoladan değişiktir. Büyükçe gövdesinde sıcak, geniş tınılar elde edilir. Dört telinden her biri, kendine özgü kişilikte ses üretir. Birinci teli olan La teli, yoğun renk özelliklerine sahiptir. Tutkulu, coşkulu ve dokunaklı melodiler bu tel için yazılır. Re teli daha yumuşak, içe dönük, hatta bazen kırılgan

⁸Levent Değirmencioğlu, *Geleneksel Türk sanat müziği viyolonsel Öğretim ve icra yöntemleri üzerine Bir araştırma*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Kayseri, 2006, s.2-5

izlenimi yaratan tınlar üretir. Sol ve Do tellerinin ise birbirine yakın olan, zengin ve dolgun renkleri vardır. Bu tellerde uygulanan eslik, melodinin örtülmemesi bakımından hafif yapılıdır. Solo viyolonsel için ilk eserler Domenico Gabrieli'nindir ve 1675'te yayımlanmıştır. Hem solo çalgı özelliği ile hem eslikte başarılı olan viyolonsel, oda müziği topluluklarının, özellikle yaylılar dördlüsünün, yaylılar üçlüsünün, yaylılar belsisinin, ayrıca orkestraların vazgeçilmez üyesidir. Orkestralarda viyolonsel grubunun öncelikli işlevi genel olarak kontrbasla birlikte bas partisini seslendirmektir. Bu tını zenginliğindeki çalgıyı yalnızca bir "bas çalgısı" olarak algılamak olanaksızdır. Temalar, eslik figürleri, orkestraya canlılık katabilecek hızlı ve teknik güçlüklerle dolu her türlü pasaj, viyolonselin rahatlıkla gerçekleştirdiği görev alanındadır. Etkili tınısına duyulan güvenç dolayısıyla viyolonsel grubuna ana temayı duyurma görevi de verilir. Bir eserin ana temasını dile getirmekte hiçbir çalgı insan sesine viyolonsel kadar yakın olamaz. Onun içtenlikli anlatımı, yürekte gelen sesler üretir. Viyolonsel, insan sesinin üç türünü de ses alanında toplamıştır. Tenorla gençliği, baritonla olgunluğu, basla ciddiyeti ve egemenliği simgeler. Viyolonsel için ilk önemli metot Michel Corrette imzasını taşır ve 1741'de Paris'te basılmıştır ("Methode theorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection").20. yüzyılın önde gelen viyolonsel sanatçıları olarak, Pablo Casals, Gaspar Casado, Jacqueline de Pre, Andre Navara, Pierre Fournier, Paul Tortelier, Mstislav Rostropoviç gibi isimler sayılabilir. (Değirmencioglu 2006: 25)

1.2.1.1. Viol (Viel) Ailesi

Yukarıdaki bilgilere dayanarak birçok ülkenin viol ailesine ait farklı yapıda enstrümanları olduğuna ulaşmaktayız. Böylece viol ailesini oluşturan çeşitli enstrümanlar olduğunu görmekteyiz. Bu enstrümanları aşağıdaki gibi sıralayabiliriz;

1.2.1.1.1. Pardessus De Viol

Bu viol kendi takımı arasında üretilen en tiz olarak bilinendir ve günümüz enstrümanlarından kemana denk gelmektedir. Diğerlerinden farkı 6 telli olmasıdır. Fakat 6 telli kemanlar da üretilmektedir. 5 ve 6. telin sağladığı katkı tiz olan karakterini daha ileri oktavlara taşımaktır. Suna Yüksel bu akort sisteminin gereklerini şu şekilde açıklamıştır.

Pardessus de viol, 18. yüzyılda Fransa'da yapılan viollerin tiz olanıdır. Soprano violden daha ufak ve bir 5'li yukarı sol-re-la-mi sesleri üzerine akort edilir. Genellikle 6 tellidir.(Yüksel 2007: 11)

1.2.1.1.2 Violino Piccolo

Bu enstrüman ilk olarak eser icralarında üst seslerdeki pozisyon zorlukları ve hakimiyeti dolayısıyla üretilmiştir. Daha tiz akort edilerek eser hakimiyeti kolaylaştırılmaya çalışılmıştır.

Violino piccolo, Avusturya'daki "Schloss Ambras" koleksiyonundaki listeye göre 1596 yılında icat edilmiştir. Akordu do-sol-re-la seslerine göre yapılıdır. Praetorius, 1618'de enstrümanı 'klein discant Geige' olarak tanımlamıştır. J.S.Bach, ilk Brandenburg konçertosunu violino piccolo için yazmış ve bu eserde enstrüman, normalinin 3 ses üstünde akort edilerek çalınmıştır. Leopold Mozart, insanların sıradan enstrümanlar üzerinde daha üst pozisyonlarda çalmaya başlamalarından itibaren violino piccolonun artık bir gereklilik olmaktan çıkacağını belirtmiş, bu violün ömrünün bittiğini savunmuştur.(Yüksel 2007: 12)

1.2.1.1.3 Viola Bastarda

Viola bastarda, 16. ve 18. yüzyılların arasında kullanılan, hızlı pasajların çalınmasında kolaylık sağlayan, akortları çok değişik olabilen, 6 telli bir violdur. İngiltere'de 1600 ile 1680 yılları arasında önem kazanan, bazen ayrı titreşim telleri de içeren bir tür küçük bas violadır. Aynen lavtada olduğu gibi, daha modern olan notasyon yerine tabulatur(Rönesans ve barok dönemlerde yalnızca çalgılarda kullanılan müzik yazısı)kullanılırdı. Bas viol de bazen benzer bir notasyonla çalınır ve 'lir viol çalma tarzı' deyimi de buradan gelirdi. Bazı eserlerdeki bazı akorlar özel bir akort sistemi gerektiriyordu, bu tarz değişik akor sistemlerinin bir arada kullanıldığı eserlerde normal porte notasyonu kullanmak çalgıcının hafızasını ve tekniğini etkileyebiliyordu. Pizzicato(Teli parmakla çekerek ses üretme) da bir çeşit lyra viol çalma tekniğidir.(Yüksel 2007: 12)

1.2.1.1.4. Viola Da Braccio

Viola da braccio, viol ailesinin isimlendirilmesini sağlayan iki önemli grubun birini temsil eder. İtalyanca kol anlamına gelen braccio kelimesinden türemiştir. Kol

üzerinde tutularak ve omuza dayanarak çalınan viol olduğu için ismi viola da braccio'dur. (Grubun diğer üyesi ise İtalyanca bacak anlamına gelen gambadan türemiştir. Bacakların arasında tutularak çaldığı için bu viol grubuna da viola da gamba denmiştir.) 1530'larda üç telli olan, yuvarlak, bombeli sırt ve göğüs tahtalı, sapı perdesiz viol. 17. yüzyılda ise tellerin sayısı dörde çıkmıştır. (Si, fa, do, sol ya da sol, re, la, mi) viola da bratsche (Alm.) olarak da adlandırılan yaylı çalgı.(Yüksel 2007: 13)

1.2.1.1.5. Viola d'amore

Viola d'amore, 1660'larda ilk kez İngiltere'de duyulduğu belgelendiği için bu ülkede icat edildiği sanılan, Avrupa'da aşk viyolası olarak tanımlanan yaylı çalgıdır. Avustralya, Almanya, Çekoslovakya ve İtalya gibi ülkelerde çok popüler olan ve Gagliano, Gofriller, Guadagnini, Stainer gibi ünlü lüthiyelerin yaptığı enstrümanlar da vardır. Boyları 40 cm. perdesiz, düz sırtlı, eğimli omuzları, oyulmuş baş kısmı ve ses delikleri burma kılıç benzeri olması bu çalgıyı diğerlerinden ayıran en önemli özellikleridir. Tellerinin sayısı toplamda 14'tür. Bunların yedisi normal (A-d-a-D-d'-f #-a'-d''), diğer yedisi ise ahenk tellerinden oluşur. Sesi yumuşak ve tatlı olduğu için besteciler, genellikle duygu yoğunluğunun fazla olduğu eserlerinde bu enstrümanı kullanmışlardır. Bu besteciler arasında enstrümanı kantatlarında ve St. John Passion adlı eserinde kullanan J.S. Bach'ı, yaylılar ve org eşliğinde lavta ve viola d'amore için yazmış olduğu bir konçertosu ile Vivaldi'yi, 1716'da Der sterbende Jesus adlı eserinde kullanan Telemann'ı, Louise ve Janacek adlı eserinde kullanan Charpentier'i sayabiliriz. Daha sonraki dönemlerde Meyerbeer, Strauss ve diğer bazı besteciler de viola d'amore kullanmıştır. 20. yüzyılda Paul Hindemith, viola d'amore için sonat ve konçerto bestelemiştir.(Yüksel 2007: 13-14)



Resim 2. Viola d'amore

1.2.1.1.6. Viola Da Gamba

Viola da gamba, genel bir adlandırmadır. Zamanla enstrüman adına dönüşüp, lüthiyelerin yaptığı yeniliklerle gelişimini sürdürmüştür. 6 tellidir. Bacakların arasında tutularak çalınır. Telleri fazla olduğu için köprüsü az bombelidir. Oda müziği gruplarında basso continuo partisini diğer eşlik enstrümanlarıyla çalar. (Yüksel 2007: 14)

Ayrıca bu enstrüman viyolonselinde atası olarak bilinmektedir. ilk halinde bu enstrüman şekil olarak aşağıdaki resimdeki gibi üretilmiştir ve klavyenin 2 ve 3. pozisyonuna tekabül edecek yerlerin ise perdeli olduğu görülmektedir.



Resim 3. Viyola Da Gamba

1.2.1.1.7. Viola Di Bordone

Viola di bordone, kenarları viola da bastardan daha girintili çıkıntılıydı. Bir bas viol çeşidi olan bu enstrümanı yanlışlıkla viola bastarda ile karıştırırlardı. viola d'amore'da olduğu gibi, çift katlı ahenk telleri vardı. Bunların 7 tanesi normal, 13 tanesi de ahenk teliydi. Enstrümanın bu özelliği, yumuşak bir tınısının olmasını sağlıyordu. Ses delikleri diğer violle göre çok farklıydı. Rosette dediğimiz oymalı ses deliğiyle birlikte toplam 5 deliği vardı. Kavis yapısı diğer violle benzemiyordu. Haydn, bu viol çeşidi için birçok eser yazmıştı. Bunun nedeni, patronu olan Prens Esterhazy'nin bu enstrümanı çalmasıydı. (Yüksel 2007: 15)



Resim 4. Viola di bordone

1.2.1.1.8 Viola Di Fagotto

Viola di fagotto, bazı telleri bakır sargılı olduğu için cızırtılı fagot benzeri ses çıkaran bir enstrümandı. Büyük ebatlı bir viol türü olmasına rağmen kol üzerinde tutularak çalınırdı. Daniel Speer (1687) ve L.Mozart metotlarında bu violden söz ederlerdi.(Yüksel 2007: 16)

1.2.1.1.9. Viola Pomposa

Viola pomposa, gösterişli viol anlamına gelirdi. Viola da braccio adlı 4 telli enstrümana bir telin daha ilave edilmesiyle ortaya çıkmıştı. İngiltere’de yaygın olan ve ilgi gören bir enstrümandı. Geniş bir gövdeye sahip olup, oda müziğinde orta partiyi seslendirirdi. Ayrıca geniş bir solo repertuarı vardı. Ses alanı soprano violden 4T. (dörtlü tam) aşağıdan başlardı.

Akordu C (veya D)-G-D’-A’- E’ şeklinde yapılırdı. 1725 ile 1770 yılları arasında var olan bu enstrümanı Bach’ın, eserlerinde kullanması için icat ettiği sanılmaktaydı. Violoncello piccolo için bestelediği bazı eserlerin aslında bu viol için yazılmış olabileceği bile öne sürülen tezlerden biriydi.(Yüksel 2007: 16)



Resim 5. Viola Pomposa

1.2.1.1.10. Violoncello Piccolo

Violoncello piccolo, J.S.Bach'ın 1724 yılında Leipzig'te J.C.Hoffmann'a sipariş üzerine yaptırdığı bir enstrümandı. Beş tane teli vardı. Bunlar; do, sol, re, la, mi seslerinde akort edilirdi. Mi teli, ince seslerde icra kolaylığı sağlamak amacıyla eklenmişti. Bach'ın, kendi el yazısı ile yazdığı aşağıdaki 6. viyolonsel süitini (Anna Magdalena) bu çalgı için yazdığı düşünülür.(Yüksel 2007: 17)



Resim 6. Bach'ın, 6. viyolonsel süiti kendi el yazısı ile⁹

⁹ Bu nota tıpkı basımdır. (Yüksel2007:17)

16. ve 17. Yüzyıllarda Viola Da Gamba İçin Yazılmış Eserler

Viola da gamba, zarif ve güzel bir sese sahip olarak bilinmektedir. Döneminde oda müziğine getirdiği yeniliklerden en önemlisi, grup içinde hem eşlik hem de solo enstrüman olarak kullanılabilmesiydi. Yapmış olduğumuz araştırmalar sonucu Viola da gamba, J.S.Bach'ın yaşadığı dönemde oda müziğine eşlik eden bir enstrüman olmaktan çıkıp solo enstrüman özelliği taşımaya başladığını bilmekteyiz. Bach, ilk eserlerinden olan Actus Tragicus pastoralinde(106.kantat) soğuk krallığını belirgin hale getirmek için “sessiz enstrümanlar” olarak tabir edilen viola da gambaları kullanmıştır. Cenazede çalınmak üzere bestelenmiş bu kantatta, dünyevi olmayan enstrümanların kullanılmış olmasının yarattığı etki, yas tutanların duygularını dile getirmiştir. O dönemden günümüze kadar gelen viola da gamba için yazılmış eserleri aşağıdaki gibi sıralayabiliriz.

Sonatlar:

1. Bach J.S. 3 Sonates pour Viole de Gambe et Clavecin
2. Dario Castello (16.-17.yy.) viola da gamba, lute, flaute sonate
3. Divers Iuo canterei d'amor : Chansons e Madrigali da sonate
4. Marais Marin La Gamme, sonate à la Marésienne
5. Schenk Fantaisies, sonates
6. Teleman Viola da Gamba sonate
7. Byrd Consort and keyboard Music, Songs and Anthems
8. Caix D'Hervelois Louis de Pièces de Viole
9. Couperin François Pièces de violes
10. Demachy Monsieur Pièces de violle
11. Demachy Monsieur Pièces de violle en tablature
12. Dolle - Forqueray Late French Viol Music
13. Dowland John Lachrimae or Seven Teares
14. Du Caurroy Eustache XXIII Fantaisies
15. Dubuisson Suites pour viole seule
16. Gibbons Consort and keyboard Music, Songs and Anthems
17. Gibbons Orlando Fantaisies royales

Konçertolar:

1. Giuseppe Tartini viola da gamba, 2 horn, 2 flaute concerto

Oda müziği:

1. Marais Marin Suites en trio
2. Teleman Sonates en trio
3. Forqueray Pièces de viole avec la basse continuë
4. Forqueray Pièces de viole avec la basse continuë Intégrale(Yüksel 2007: 32-34)

Solo viola da gamba için yazılmış eserler:

1. Kuijken Wieland Viola da Gamba solo
2. Hammerschmidt Andreas 4 Suiten aus der Sammlung "Erster Fleib"
3. Lawes Fantaisie - Suites
4. Marais Marin Alcione : Suites des Airs à jouer
5. Ste Colombe Suites pour viole Stoeffken Ditrich Suites pour viole seule
6. Hotman Pièces de violes, pièces de Théorbe, Airs à boire
7. Hume (Captaine Tobias) Musical Humors
8. Hume (Captaine Tobias) The spirit of Gambo
9. Jenkins Consort Music for Viols
10. Kuhnel Suite pour violes
11. Lawes Concord is conquer'd
12. Locke Matthew Consort of Fower Parts
13. Marais Marin Pièces de viole du 1er
14. Marais Marin Pièces de viole du 1er
15. Marais Marin Pièces de viole du IIIème
16. Marais Marin Pièces de viole du IVème
17. Marais Marin Pièces de Violes : extraits des Livres I
18. Marais Marin Suites pour instruments vol.1
19. Marais Marin Suites pour instruments vol.2
20. Milà Luis del Fantaisies, Pavanés, Gallardés
21. Ortiz Reccercada del Trattado de Glosas

22. Phalèse Premier Livre de Danseries
23. Praetorius Terpsichore Musarum
24. Purcell Henry Fantaisies pour Violes
25. Scheidt Samuel Ludi Musici
26. Schein Johan Hermann Banchetto musicale
27. Ste Colombe Concert à deux violes esgales
28. Ste Colombe Retrouvé & Changé (Yüksel 2007: 35)

1.2.2. Türk Müziğinde Viyolonsel

XIX. yüzyıl, hem Doğu hem de Batı dünyası için musiki tarihi açısından çok önemli bir zaman dilimidir. “Klasik Çağ” kapanmış, yeni anlayış ve geleneklere göre yeni sanat akımları gelişmiş, edebiyat, resim, musiki, heykel gibi güzel sanat kollarında bambaşka karakterde eserler ortaya konmaya başlanmıştır. Türk kültür hayatına 30-40 yıl gecikerek gelen bu akım en belirgin şekilde Türk Musikisinde etkisini göstermiş, derin yankılar uyandırmıştır. Bu akım sürecinde, II. Mahmud’un Mızıkaya-yı Hümayun’u kurarken (1827) Mehterhane’yi kaldırması, batı musikisine karşı bilinçli değil ama kararlı bir yönelişi temsil eder ve diyebiliriz ki, musiki tanzimatımız (yenilikçiliğimiz) o tarihte başlamıştır. 1826 yılına kadar, Osmanlı sarayı ile toplumunun Batı musikisiyle tanışıklığı Avrupa’yla ilişkilerin getirdiği geçici, çoğu rastlantısal durumların bir yan sonucudur.¹⁰

Mızıkaya-yı Hümayun’la, Enderun’da yeni bir musiki (ve sanat) bölümü açılmış oldu. Bando bu bölümün çekirdeğiydi. Örgüt içinde Türk musikisi bölümü sonradan kuruldu. Fasıl heyeti ile müezzin ve sermüezzinler bu bölümün iki kolunu meydana getirdiler. Müezzinler tanınmış musikiciler arasından seçildiklerinden, aynı zamanda fasıl heyetinde hanendelik ve serhanendelik ederlerdi. Fasıl heyeti sonraları, “Fasl-ı Atik” ve “Fasl-ı Cedit” olarak ikiye ayrıldı. Fasl-ı Atik klasik fasıl tarzındaydı. Fasl-ı Cedit ise ney ile flütü, ud ile mandolini bir araya getiren acayip bir düzendeydi. Fasıl, topluluğu bagetle yöneten bir şef, keman, viyolonsel, ud, lavta, kitara, mandolin, flüt, ney, kanun, trombon, darbuka, kastanyet, zil ve hanendelerden kuruluydu. Nitekim bu yüzyılda batılılaşma akımı ile birlikte pek çok Batı sazı ve sayısız çalgıcı çeşitli yollardan ülkeye girmişlerdir. Batı sazlarının Mehterhane, Saray, Mevlevihane, gibi

¹⁰Bülent Aksoy, *Tanzimat’tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, s. 1214.

kurallara bağılı musiki çevrelerinde bile yüzyılımızın baslarına kadar denendiğı bilinmekle birlikte, bunlardan Türk Musikisi perdelerini vermeyenlerin kullanılmadığını düşünmek yanlış olmaz. 17.-18. yüzyıllarda sayısız Batı sazı ülkede tanınmış olmasına rağmen, bunlardan ancak bir kaçının ilgi gördüğü söylenebilir.(Değirmencioğlu 2006: 7)

Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi 'ne göre de, İstanbul'da 17. yüzyılda kullanılmakta olan seksen civarında çalgının ismi, tanımı hatta icracılarının sayısı bulunmaktadır. Evliya Çelebi, bu sazların bazılarının yabancı ülkelerin sazları olduğunu belirtmektedir.¹¹

Bu bulgulardan yola çıkarak, 16. yüzyılda İtalya'da ortaya çıktığı varsayılan viyolonsel, fiziksel evrimlerden geçerek bugünkü haliyle, 19.yüzyılda Osmanlı'daki batılılaşma akımının bir sonucu olan "Mızıka-yı Hümayun" ile Türk Müziğı'ne girdiğini söyleyebiliriz. Türk Müziğı'ne Mızıka-yı Hümayun ile giren, keman ailesinin en genç üyesi olan viyolonseli Kösemihal'e göre, saz takımlarına ilk kez Tamburi Cemil Bey almıştır.ERCÜMENT G. AKSOY da, Türk Musikisi icrasındaki pes sesli çalgı eksikliğın farkında olan Tamburi Cemil Bey'in viyolonsel ve yaylı tamburu Türk Musikisi'nde ilk kez kullandığını belirtmiştir.(Aksoy 1985: 7-8)

Yapmış olduğumuz araştırmalar sonucu 19. yüzyıldan itibaren Türk Müziğı'nde kullanılan viyolonsel, zaman içinde Türk Müziğı icralarında sıkça görülmesine rağmen, Türk Müziğı adına kurumsal bir öğretime ancak 1976 yılında İstanbul'da açılan Devlet Türk Musikisi Konservatuarı'nda kavuşmuştur. Ardından 1984 yılında kurulan Ege Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda 1990 yılından itibaren viyolonsel eğitimi başlamıştır. Daha sonrada hemen hemen bütün Türk müziğı eğitimi veren konservatuarlarda viyolonsel eğitimi verilmektedir.

Viyolonsel, keman ailesinde tenor saz olarak görev alsada (Batı'da), genel olarak Türk Müziğı'nde bas dolgunluğu sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Bu nedenle ve teknik anlamdaki çalım yetersizliğı nedeniyle, geçmiş dönemlerdeki icralarda, viyolonsel diğere sazlar (kanun, keman, ud, tambur, vb.) kadar aktif bir rol alamamıştır (çoğu zaman eserlerin sadece uzun süreli notalarını bir oktav pesten seslendirmiştir).Ne yazık ki, bazı düşünürler, viyolonselinde sadece eserin bazı notalarını seslendirecek bir dolgu malzemesi olarak kullanılabileceğı görüsündedirler. Oysa viyolonsel geniş teknik

¹¹Sıtkı Bahadır Tutu, *Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2001. s. 23.

olanakları içinde ele alınırsa, bir eşlik çalgısı olarak kullanılabilceği gibi, solo bir çalgı olarak da Türk Müziği’nde yer alabileceği gerçeği ile karşılaşılmaktadır.

Bahsedilen olanakların ve viyolonselın Türk Müziği’ndeki kapasitesinin geçmiş dönemlere göre daha iyi tanınmasından ve teknik icranın önem kazanıp ön plana çıkmasından (teknik alımın icracıya büyük kolaylıklar sağlamasından) dolayđ, günümüzde bu grsn değiştiğini söyleyebiliriz. Türk Müziği otoriteleri ve icracıları viyolonselın artık bir ‘‘Türk Müziği Sazđ’’ olduğunu, diğer sazlar gibi icralarda aktif roller alabileceğini hatta solo Türk Müziği icraları yapabileceğini savunmaktadırlar. Bu konu ile ilgili olarak, Türk Müziği viyolonsel icracıları ile yapılan görüşmelerde de icracılar, viyolonselın kullanım amacının icra topluluğunda verilecek görevlere göre, icra topluluğundaki sazlara göre, eserlerin karakterlerine göre, vb. değişebileceğini vurgulamışlardır.

Chris Williams’a göre, viyolonsel her ne kadar Türk Müziği ile bütünleşmiş bir saz olmasa da, gerçekte Türk Müziği ile en az yüz yıl öncesine giden bir ilişkisi vardır. Viyolonselın benimsenmesi hakkında, genel olarak bu sazın Türk Müziği sazlarında bulunmayan bas ses ihtiyacını karşıladığı dşnlr fakat araştırmacı ve yenilikçi müzisyenler, viyolonselın sesini sevdiklerinden ve onun sahip olduğu imknlerden yararlanmak istediklerinden viyolonsele bağlanmışlardır.

Viyolonsel ile Türk Müziği icrası denemelerinde bulunan ilk kişiler arasında Tanbri Cemil Bey gösterilir. Tanbri Cemil Bey’in, bestelediği eserler ve kk formulu eserler de kullandığı teknikler, icra ettiği sazların bir adım daha ne çıkmasına olanak sağlamıştır. Cemil Bey’den sonra oğlu Mesud Cemil de önemli bir müzik adamđ ve viyolonsel sanatsđdır. Viyolonsel icrasında kendine has bir tekniği olan Mesud Cemil’in, enstrümanın tanınmasında büyük payđ olduğu söylenebilir.¹²Tamburi Cemil Bey ile başlayan Türk Müziği viyolonsel icracıları içerisinde en tanınanları, ř. Muhiddin Targan, Mesut Cemil, İsmail Akdeniz, Hsn zenen, Serdar Gökmen, Sermet Kutlu, Metin Uğur, Uğur Işık, Dilek Zertun, zer Arkun olarak sayđlabilir.

¹²Adem Kılıç, *Türk Müziği Viyolonsel İcracıları Ve İcra Tekniklerine Yönelik Bir İnceleme*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalđ, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2015, s. 11.

1.3. Viyolonselın Yapısal ve Teknik Özellikleri

Viyolonsel keman ailesi sazlarından, viyoladan büyük kontrbasta küçük, dört telli, oturarak yayla çalınan perdesiz bir enstrümandır. Kemanla aynı anda gelişmiştir. Kemanın yapısal özelliklerine sahiptir. Viyolonselın boyu iki keman uzunluğundadır.

Dünya'nın hemen hemen bütün bölgelerinde kullanılan bir saz özelliğini taşımaktadır. Günümüzdeki viyola'nın atası viel inceden kalına değişik ses genişliği olan çalgıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Gövde kısmının uzunluğu 75.5 cm. olan viyolonsel 4/4 (tam) viyolonseldir. Enstrümanın büyük olması nedeniyle, erken yaşlarda viyolonsel çalmaya başlayanların rahat icra edebilmesi için 3/4, 1/2, 1/4, 1/8 oranlarında daha küçük enstrümanlar da vardır. Viyolonseli sap ve gövde olarak iki ana kısımda inceleyebiliriz.

Viyolonsel gövdesi genellikle ağaç malzemeden yapılmaktadır. Yapmış olduğumuz araştırmalar sonucu günümüzde farklı teknolojik malzemelerde kullanıldığını da tespit etmekteyiz. Gövde arka kapak, yanlıklar, ön kapaktan oluşmaktadır. Arka kapak ve yanlıklar Akçaağaç (kelebek ağacı), ön kapak (ses tablası) ise lâdin ağacı ile yapılmaktadır.



Resim 7. Günümüz de kullanılan çello örneği

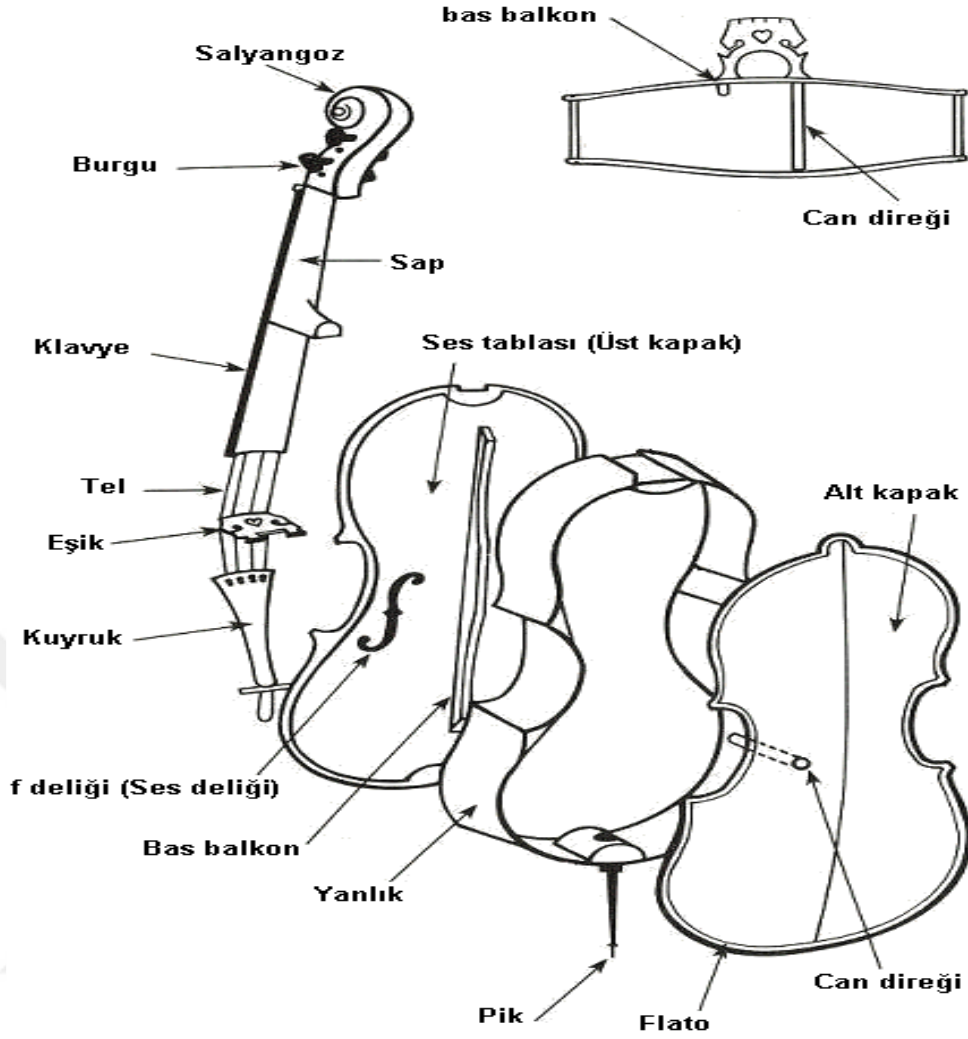
Burgu, klavye ve kuyruk gibi aksesuarları, sert ağaçlar grubuna giren abanoz, gül, tik gibi ağaçlardan yapılır. Bunun sebebi sert ağaçların aşınmaya karşı daha dirençli olmasıdır. Enstrümanın yapımında organik glüten tutkalı kullanılır ve yine cilası da gomalak denilen organik bir maddedir.

Viyolonselın dört telinde toplam 59,321 kg. gerilim bulunmaktadır. Tellerin üst kapağa yaptığı basınç ise dört telinde toplam 6,228705 kg. dır. Aşğıdaki tabloda Cafer Açın tellerin gerilimleri ve üst kapağa (ses tablası) yaptığı basınçları şu şekilde göstermiştir.¹³

Tablo 1. Tellerin gerilimleri ve üst kapağa yaptığı basınçlar

	Gerilim	Basınç
1. Tel (LA)	20,991 kg	2,20405 kg
2. Tel (RE)	15,82 kg	1,60461 kg
3. Tel (SOL)	12,241 kg	1,28530 kg
4.Tel (DO)	10,807 kg	1,13473 kg
Toplam	59,321 kg	6,228705 kg

¹³ Cafer Açın, *Enstrüman Bilimi (organoloji)*, Kültür Bakanlığı Yayınevi, İzmir, 1994, s. 212, 307.



Şekil 1. Viyolonselın kısımları

1.3.1. Viyolonselın Ölçü ve Oranları

Bu bölümde Viyolonselın ölçülerini vermeye çalıştık. Aşağıda verilen ölçüler A. Henry Strobel'in 4/4 lük tam viyolonsel için vermiş olduğu ölçülerdir.

Tel boyu: 695mm

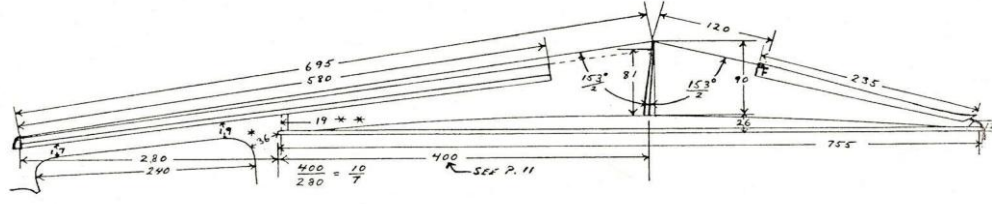
Gövde boyu (Form boyu): 755mm

Sap boyu: 280mm

Klavye boyu: 580mm

Sap dibi esik yeri: 400mm Klavyenin, üst kapak ile arasındaki mesafe (esigin geldiği noktada): 81mm¹⁴

¹⁴Henry A. Strobel, *Useful Measurements For Violin Makers, Past Director of the Violin Making School Fifth Edition*, Germany, 1989, s. 34.



Şekil 2. Ölçü ve Oranlar

Form boyuna göre çeşitli büyüklüklerde (4/4, 3/4, 1/2, 1/4, 1/8) olan viyolonselın diğer ölçüleri, aşağıda verilen oranlarla hesaplanarak bulunur. Keman ailesi sazlarının hepsinde bu oranlar geçerlidir.

Form boyunun 4/9'u = Esik yerine

Form boyunun 5/9'u = Sap dibi – esik yerine

Sap dibi esik yeri = Ses deliği merkezine

Form boyunun 5/9'u = Tel boyunun 3/5 'ine

Form boyunun 5/10'u = Üst form enine

Form boyunun 3/10'u = Orta form enine

Form boyunun 6/10'u = Alt form enine

Form boyunun 3/4'ü = Tuş boyuna

Form boyunun 1/4'ü = Form derinliğine

Form boyunun 1/6'sı = Yanlık derinliğine

Tel boyunun 2/5'i = Sap boyuna Keman ve viyolada form derinliği, form boyunun 1/6'sı, yanlık derinliği ise form boyunun 1/9'u dur.(Açın 1994: 215)

1.4. Batı Müziğinde Viyolonsel İcracıları

a) Yo-Yo Ma

Yo-Yo Ma, 7 Ekim 1955'de Fransa Paris'te doğmuştur. Çinli cello virtüözü Yo-yo ma cello icracılığının yanı sıra söz yazarıdır. 75'i geçkin albümü ve 15 adet Grammy Ödülü vardır. Annesi şarkıcı, babası ise besteci ve müzik öğretmeni idi. 5 yaşında ilk profesyonel sahne deneyimini yaşamıştır. 7 yaşına geldiğinde anne ve babası ile Amerika'ya göçmüş ve müzik eğitimini Julliard'da devam ettirmiştir. Harvard Üniversitesi'nden 1976'da mezun olmuştur. 1991'de Yo-yo ma Harvard Üniversitesi tarafından onursal doktora unvanına layık görülmüştür. Çello metodolojisinin önderleri olarak kabul edilen Pablo Cassals ve David Popper'in tekniğini 21. yy.da tekrar

canlandırıldığı ve unutulmamasını sağladığı için "Mesih" olarak adlandırılır. Tango formunu çello ile icra eden ilk cellisttir. Ulusal Sanat Madalyası'nı 2001'de almıştır. keman dersleri almaya başladığında daha 3 ve çello çalmaya başladığında ise 4 yaşındaydı. Babasının ders tekniği ve özeni onun bir şeyleri erken başarmasını sağlamıştır. Daha 16 yaşlarında iken müziğin dışındaki hayatı daha iyi keşfetmek için yaşlıları gibi konservatuara gitmek yerine Harvard Üniversitesine gitmeyi istemiştir. Üniversiteyi deneyimlemekte son derece kararlı olan Ma, o yıllarda sahnelerini üniversiteyle sınırladı ve Alman edebiyatından antropolojiye varan birçok dersin eğitimini gördü. 1976'da Harvard'dan sosyal bilimler diplomasıyla mezun olduktan sonra Ma gelecekteki müzik hayatına odaklanmış durumdaydı fakat çok önemli bir skolyoz ameliyatı oldu. Bu yüzden neredeyse vücudunun tamamı 6 ay süresince alçıda kaldı ve bu süreçte müzikal çalışmalarını devam ettiremiyordu. Bu zorlu süreçlerden sonra Yo-yo ma çok yüksek talep görmeye başladı konserleri tamamen doluyor hatta bazen rezervasyonu yıllar öncesinden yapılıyordu. Tecrübesi ve hayatında almış olduğu kararlar doğrultusunda yaşadığı değişiklikler kariyerine inanılmaz olumlu kazançlar sağlamıştır. Onun farklı düşünce yapısı klasik müziğe bakış açısı klasik müziğe geniş bir kitle kazandırdı. Yo-yo Ma zor ve çok yönlü müzik türlerine olan büyük ilgisiyle bilinir ve o aslında tam bir geleneksel müzik aşığıdır. Geleneksel Çin müziğine yoğunlaştığı kadar Barok dönem eserlerine ve Amerikan Bluegrass'ına yoğunlaşmıştır.¹⁵

b) Çağlayan Ünal Sümer

Profesör Çağlayan ÜNAL SÜMER 1966 yılında Eskişehir'de doğdu. 1978 yılında Hacettepe Üniversitesi, Ankara devlet Konservatuarı'na girdi ve 1987 yılında "Üstün Yetenekli Öğrenciler" in yetiştirildiği "Özel Statü" den mezun oldu. Aynı yıl Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı'nda Sanat Uygulamacısı olarak görev yapmaya başladı. 1992 yılında Yüksek Lisans ve 1996 yılında da Sanatta Yeterlik/Doktora diploması aldı. 1989 da Macaristan'da yapılan "Pecs Music Camp" a katıldı. Viyolonsel Konçertosunu seslendirdi. 1991 yılında Fransa'da yapılan "6. Festival International de Musique de Chambre d'Entrecasteaux" ya davet edildi ve İngiliz Viyolonsel virtüözü Robert COHEN'in Master Course unu tamamladı. 1993 yılında Dışişleri Bakanlığınca Hırvatistan Zagreb'e gönderilerek ünlü piyanist Prof.

¹⁵ https://tr.wikipedia.org/wiki/Yo-Yo_Ma

Vladimir KR PAN ile bir dizi resital verdi ve bir televizyon çekimi gerçekleştirdi. Bu etkinlikler sonrasında, olumlu eleştiriler ve konser davetleri aldı. 1995 yılında Alman Besteci Paul HINDEMITH'in 100. Doğum Yılı nedeni ile Siemens Firması sponsorluğunda Türkiye ve Almanya'da, Bestecinin üç sonatının yer aldığı ve yedi konserden oluşan bir konser turnesi gerçekleştirdi. Bu konserlerden ilki olan Ankara Konseri'nin CD kaydı yapıldı. 1998 yılının Nisan ayında Piyanist Can ÇOKER ile birlikte, Dışişleri Bakanlığı ve Kültür Bakanlığı'nın destekleri ile Tayvan Türk Ticaret Ofisi'nin davetlisi olarak Tayvan'da bir dizi resital, masterclass, workshop, ve bir radyo programı gerçekleştirdi. 2002 yılında, Hırvat Piyanist Prof. Vladimir KR PAN ile birlikte, Türkiye'de ilk kez, L. van BEETHOVEN'in Piyano-Viyolonsel Sonatları'nın tümünün seslendirilişini gerçekleştirdi. 2006 ve 2007 yıllarında Azerbaycan Bakü'de bir resital ve Bulgaristan'da Haskova Filarmoni Orkestrası eşliğinde solo konserler ve resitaller verdi. 2008 de, Dokuz Eylül Üniversitesi Senfoni Orkestrası eşliğinde, Arthur SULLIVAN'ın Viyolonsel Konçertosu'nun Türkiye'de ilk seslendirilişini gerçekleştirdi.

2014 Yılında Finlandiya'nın Oulu kentinde, Oulu Üniversitesi of Applied Sciences'te üç ay süre ile Bilimsel araştırma yaptı ve Misafir Öğretmen olarak dersler verdi. 2016 yılında Yunanistan'ın Corfu Adasında Ionian Üniversitesi tarafından gerçekleştirilen, 5 ülkeden 8 viyolonsel profesörünün katıldığı ve geleneksel olarak tekrarlanacak olan 1. MEDITERRANEAN VIOLONCELLO CLASS MEETING'e katılarak ülkemizi temsil etti. Bu etkinliğin 2. sinin 2017 yılında İspanya'nın Madrid kentinde yapılması planlanmaktadır. Birçok resital ve konserin yanı sıra, çeşitli radyo ve televizyon programları gerçekleştiren Viyolonsel Sanatçısı Prof. Çağlayan ÜNAL SÜMER, 2001 yılına kadar Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı'nda Sanatçı Öğretim Elemanı olarak görev yapmıştır. Bu tarihten itibaren Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda 2005 yılında Doçent ve 2011 yılında da Profesör olarak görev yapmasının yanı sıra Orkestra eşliğinde konserler, resitaller ve çeşitli sanatsal etkinlikler ile sanat ve eğitimlik yaşamını sürdürmektedir.¹⁶

¹⁶<http://www.caglayanunalsumer.net/biyografi---cv>

c) Nihan Demirkapı

Nihan Demirkapı bu güne kadar Rod Stewart'tan Emeli Sande'ye, Brian May'den (The Queen) Olly Murs'e, Michael Bubl 'den Josh Groban'a dünyaca ünlü müzisyenlerle çalıştı, Avrupa, Amerika ve Yakın Doğu'da sayısız sahnede konserler verdi. Aralarında Londra'da Abbey Road, Metropolis ve Olympic Stüdyoları gibi tarihi mek nlarda stüdyo çalışmalarına katıldı ve BBC ve ITV kanalları için pek çok televizyon programında, sayısız m zisyenle çalıştı. İngiltere'de Kraliyet ailesi ve İngiltere kraliçesi için konser verdi, rock grubu Muse ile 2013 yılında Brit Awards'ta beraber sahne aldı. Londra'da Indigo Strings, Siren String Quartet, Duolog, Noah Francis Johnson Band ve Apollo Strings ile devam eden konserlerinin yanı sıra 2014 yılında İstanbul'a taşındı. Nihan Demirkapı müzik eğitimine İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda, Prof. Reşit Erzin (Viyolonsel) ve Tursunay Musabay (Piyano) ile başladı. 2008 yılında Yüksek Lisans'tan mezun olana dek aynı üniversitede eğitimine devam etti. İlk konserini 14 yaşında Vivaldi 2 Viyolonsel Konçertosu ile verdi. 1998-2003 yılları arasında Cemal Reşit Rey Senfoni Orkestrası'nda aktif olarak görev aldı ve Alexandr Rudin, Fazıl Say, Idil Biret, Tuluyhan Uğurlu, Suna Kan, G lsin Onay, Tedi Papavrami, Ilia Gringolts, Eva Lind, Anika Vavi  ve Eldar Iskenderov ile çalışma fırsatı elde etti. Eğitim hayatı boyunca aralarında Yo Yo MA ve Erica Radermaher'in de (improvizasyon) bulunduğu birden fazla masterclass'a katıldı. 2002 yılında 12 Cello'dan oluşan 'Cellistanbul' oda müziği grubu ile İstanbul içinde ve dışında konserler verdi ve kendi bestesi olan 'Dance De Rituel' grubun her konserinde seslendirildi. 2005 yılında arkadaşları ile kurdukları yaylı sazlar kuarteti ile birlikte, İtalyan Kültür Merkezi ' ağdaş Müzik Günleri' kapsamında, Ali Doğan Sinangil'in eserinin 'World Premier' ini gerçekleştirdi. Aynı sene, başka bir yaylı sazlar kuarteti olan 'QuartetIST' ile birlikte Ortaköy Afife Jale Tiyatro Sahnesi'nde, her ay düzenli konserler vermeye başladı. Aynı senelerde Metropol Senfoni Orkestrası'nda Principal Cellist olarak 7 sene görevini sürdürdü ve Alessandro Safina, Patrizio Buanne, Ömer Faruk Tekbilek, Al Bano, Emma Shaplin ve Gino Castelli gibi isimlerle Türkiye çapında konserler verdi. Bir yandan da, aralarında Sezen Aksu ve Yılmaz Erdoğan'ın da bulunduğu pek çok albüm kayıtlarında yer alıp, TV ve dizi çalışmalarında görev aldı. 2005 yılında üniversiteden mezun olup, sene sonu mezuniyet konserinde de Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı Senfoni Orkestrası ile Shostakovich Cello Konçertosu'nu seslendirdi. Bunu takip eden sene

İstanbul Adıgüzel Güzel Sanatlar Lisesi'nde Cello ve Piyano öğretmenliğine başladı ve 2008 yılında da kurumun Müzik Bölümü Başkanlığı'na getirildi. Bu kapsamlı görev süresince okulun orkestrası, korosu ve konser organizasyonlarını yönetti. Bir taraftan da çalıştığı okulun dahil olduğu bir EU Comenius projesinde müzik direktörlüğü yaptı. Aynı sene Bakırköy'lü Sanatçılar Derneği'nde (BASAD) öğretmenliğe başladı ve İslam Manafov yönetimindeki Genç Senfoni Orkestrası'nda görev aldı. Nihan 2009 yılında Londra'ya taşınıp, London Ocean International Orchestra'da Principal Cellist olarak çalışmaya, Indigo Strings ile pek çok organizasyonda görev almaya ve bir yandan da Siren Elektro Yaylı Kuartet ile birlikte dünya çapında konserler vermeye başladı. Emaline Delapaix ile çalışmaya başlaması ile birlikte, bir aylık Almanya turnesi kapsamında, Almanya'nın pek çok kentinde ve pek çok sahnesinde yer aldı. Aynı sene Wigmore Hall'da, kimsesiz çocuklar için 'Hope and Homes for Children' projesinde, 'Children's Story Suite' isimli eserin kaydını gerçekleştirdi. Bir yandan the Heritage Orchestra, Corpse of Army Senfoni Orkestrası ve Londra Çağdaş Müzik Orkestrası'nda görev alıp, İngiltere'nin Royal Albert Hall, the O2, Palladium, Bush Hall, Roundhouse ve Ronnie Scott's gibi önde gelen sahnelerinde konserler verdi. 2010 yılında Hertfordshire Music Service'te çalışmaya başlayıp, St Albans Music School, Little Green Junior School ve Grubbers Academy'de Viyolonsel ve Piyano öğretmenliğine başladı. Özel derslerin yanı sıra, ABRSM, London College of Music ve Trinity Guildhall müzik sınavlarına öğrenci hazırlamaya ve sınavlarda profesyonel korrepetitator (Piyano eşlikçi) olarak çalışmaya başladı. Herts Music Service bünyesinde pedagojik CPD eğitimi aldı ve bununla ilgili birden fazla sertifika programına katıldı. Aynı senelerde BBC ve ITV kanallarında çalışmaya başlayıp, X Factor, Alan Titchmarsh Show, This Morning, Keith Lemon's Lemonade, the Southbank Show (SKY TV, Sky Arts Reklamı) ve Strictly Come Dancing gibi TV programlarında, Brian May (the Queen), Rod Stewart, Gary Barlow (Take That), Michael Ball, Muse, Michael Bublé, Russell Watson, Katherine Jenkins, Olly Murs, Josh Groban, Laura Wright, Emeli Sande, Professor Green, The Wanted, The Tenors, Andrea Begley gibi isimlerle çalıştı. Bunlardan başlıcası olarak da, Londra Palladium'da her sene düzenlenen Royal Variety Show'da, İngiltere Kraliyet Ailesi'nin huzurunda konser verdi. Düzenli olarak stüdyo çalışmalarına başlayıp, London Abbey Road, Metropolis, Strongroom, Fortress Studios, The Fish Factory ve Olympic Studios gibi sayılı stüdyolarda Noah Francis Johnson, Paddy Milner gibi isimlerin albüm

kayıtlarını ve BBC’de yayınlanan ‘Beautiful People’ dizi müziklerinin kayıtlarını yaptı.2013 yılında Apollo Strings’e katılmasıyla beraber, diğer taraftan da kendi projesi olan ‘CelloSonics’ üzerinde çalışmaya başladı. Noah Francis Johnson ile düzenli olarak konser vermeye başlayan Nihan, 2 sene üst üste İspanya’da M80 Radyosu sponsorluğunda turneye çıktı ve Barcelona, Madrid, Valencia, Kanarya Adaları (Las Palmas), Mallorca, Zaragoza, Bilbao, Toledo gibi şehirlerde konserler verdi. Aynı zamanda da İspanya’da ulusal yayın yapan birçok TV ve radyo programında, Noah Francis Johnson ile beraber performans sergiledi. Müzik kariyeri boyunca Paris’te Louvre Müzesi, Madrid’te Hard Rock Cafe, Dubai’de Burj Khalifa, Los Angeles’ta Santa Monica Bay gibi uluslararası sahnelerde yer alıp; Polonya, Hollanda, Çek Cumhuriyeti, Kuveyt gibi ülkelerde de turne ve festivallerde görev aldı. Nihan Demirkapı 2014 senesinde İstanbul’a taşındı, profesyonel müzisyen ve bir eğitimci olarak görevini burada sürdürmektedir.¹⁷

1.5. Türk Müziğinde Viyolonsel İcracıları

a) Tanburî Cemil Bey

Tanburî Cemil Bey 1873 yılında İstanbul’da doğdu. Küçük yaşlardaki müzik eğitimini orta öğretim zamanlarında abisi Ahmet Bey vermiştir. Kendi ismi ile anılan tanbur ile buluşmadan ve bu sazda viztüzite derecesine ulaşmadan önce aslında bir çalgı çalmaya ilgisi çok küçük yaşlarda keman ve kanun ile başlamıştı. Tanburî Ali Efendi’nin de dersler almıştır. Tamburi Cemil Bey’in tanbur icrasını dinlediğinde Ali Efendi’nin, "eline bir daha tambur almayacağını" dediği rivayet edilse de, Tanburî Cemil’e tanburun eski usûl icrası hususunda eğitim vermiştir. Tamburdan başka, viyolonsel, lavta ve klasik kemençe gibi çalgıları da tanbur ustalığında çalarak bu alanlarda da önemli bir usta konumunda olmuştur. Cemil Bey çalgı çalmaktaki büyük mertebesinin yanı sıra çok iyi bir bestekârdır. Bestelediği eserlerle Klasik Türk Müziğinde icracılığın mükemmelleşmesinde saz icrasına yeni bir soluk modern bir duruş kazandırmış ve değişik bir yorum getirerek gelişimde önemli bir yere sahip olmuştur. Özellikle, o dönemin kayırlarında bulunan taksimleri tavır ve icra şekli yönünden ders olarak kayda geçecek yapıtlardı. Tanburî Cemil Bey 29 Temmuz

¹⁷ <https://www.nihandemirkapi.com/bio>

1916'da İstanbul'da ölmüştür. Üstadın sözlü eserlerinin yanı sıra çok sayıda saz eseri de bulunmaktadır.¹⁸

b) Mesut Cemil

Mesut Cemil Tel (d. ? Aralık 1902, İstanbul - ö. 31 Ekim 1963 İstanbul). Tamburi Cemil Bey'in oğludur. Bir ara "Tel" soyadını kullanmışsa da, kısa bir süre sonra bu soy ismini kullanmayı bırakmıştır. Küçük yaşlarından itibaren babasının musiki çevresinde yetişmiştir. Müzikal anlamda babası Tanburî Cemil beyden çok fazla ders görmemiştir. İstanbul Sultanîsi'nde (İstanbul Lisesi) öğrenci olduğu yıllarda, 13 yaşında Fitzinger'den batı müziği dersleri almaya başlamıştır. Bir süre sonra Karl Berger'den aldığı derslere devam etti. Babasının vefatından sonra, Kadı Fuat Efendi ve Refik Fersan ile tanbur üzerindeki çalışmalarına devam etmiştir. Genel musiki bilgileri eğitimini Refik Talat Alpman ile devam etmiştir. Bu sayede Nazariyat bilgilerini artırırken hamparsum notasını öğrenmiştir. Gençlik çağlarına geldiğinde artık bir tamburî olarak tanınıyordu.

Ali Rifat Çağatay'ın yönetiminde olan Şark Musiki Cemiyeti'nin sahnelerinde tanbur icracısı olarak yer aldı. Yine Mevlevîhanelere devam ederek Abdülbaki Baykara, Zekâizade Ahmed Efendi, Rauf Yekta, Neyzen Emin Efendi gibi üstatlarla musiki hayatına devam etti. Suphi Ezgi'den kaynağı Tamburî İzak'a ait olan, "Oskiyan tavrı" diye de adlandırılan geleneksel tambur icra şeklini ve tavrını öğrendi. Bunun yanı sıra keman ve viyolonsel eğitimi alarak batı müziği öğrenimine devam etti. Viyolonsel icracısı olan Şerif Muhittin Targan'ın icra tekniğinden etkilendiği için zamanının büyük bir bölümünü viyolonsel icrası üzerine ayırmaya başladı. Dârülfünûn Hukuk Mektebi'nde devam eden öğrenimini bırakıp Almanya'ya gitti. Berlin Müzik Akademisi'nde Hugo Becker'den viyolonsel eğitimi aldı. Almanya'da öğrenim gördüğü yıllarındaki viyolonsel icracılığını ilerletti. Genel musiki konuları ve musiki tarihi üzerindeki bilgisini daha da derinleştirdi. Annesinin hastalanması ve maddi sıkıntılar dolayısıyla iki buçuk yıl sonra, 1924'te yılında Türkiye'ye döndü. 1925 yılında ise Dârülelhân da solfej, nazariyat ve tambur öğretmeni oldu. 1927 yılında ise İstanbul Radyosuna girdi. Radyoda müzik yayınları şefliği, programcılık, spikerlik Ankara ve İstanbul radyoları müdürlüğü, baş müşavirlik görevlerinde bulundu. Bunun yanı sıra oda orkestrası viyolonselcisi ve tamburî icracısı olarak radyo yayınlarına bulundu.

¹⁸https://tr.wikipedia.org/wiki/Tamburi_Cemil_Bey

“Klasik Koro”yu radyo yayına ilk defa Mesut Cemil Bey taşımıştır. Halk musiki çalışmalarına devam ederek bu alandaki çalışmalara da öncülük etmiştir. Yüksek öğrenimini Ankara’da bulunan Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi’nin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nü bitirerek yarıda kalan öğrenimini tamamlamıştır. Mesut Cemil daha sonraki yıllarda Ankara Devlet Konservatuarı’nda klasik Türk musikisi tarihi ve viyolonsel, İstanbul Belediye Konservatuarı’nda musiki folkloru dersleri verdi, Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü’nde viyolonsel dersleri verdi ve liselerdeki musiki derslerinde de bulundu.¹⁹

c) Ahmet Adnan Saygun

Ahmed Adnan Saygun, 7 Eylül 1907 tarihinde İzmir’de doğmuştur. Matematikçi olan babası Celal Bey Ahmed Adnan Saygun'un ilk öğretmeni olmuştur. 1912 yılında İzmir’de bulunan Hadika-i Sübyan okulundaki eğitim yılları 1912 yılında başlamıştır. Müzik yeteneği babası Celal Bey tarafından fark edilmiştir. Ahmed Adnan Saygun orta öğretimine 1918’de İzmir İttihat ve Terakki Mektebi’nde sanat ağırlıklı bir eğitim alarak başlamıştır. Okulda müzik öğretmeni İsmail Zühtü Bey’in oluşturduğu dört sesli okul korosuna katılmıştır. Saygun’un yeteneğini gören İsmail Zühtü Bey onunla özel olarak ilgilenmiştir. İsmail Zühtü Bey’in tavsiyesiyle Rossati’nin piyano öğrencisi olduğunda daha on üç yaşındaydı.

1922’de Macar Tefvik Bey’den (Alexandro Voltan) İlk sistematik müzik eğitimini almıştır. 1923 yılında Hüseyin Saadettin Arel’den aldığı armoni dersleri müzik hayatına oldukça katkı sağlamıştır.

1924 deki piyano çalışmalarının yanı sıra, Fransızca armoni ve kontrpuan kitaplarının yardımıyla müzikal bilgisini geliştirmiştir. Henüz on sekiz yaşındayken otuz bir ciltlik La Grande Encyclopedie’deki tüm müzik maddelerini Türkçeye çevirmiş ve bunları bir araya getirerek altı ciltlik büyük bir “Musiki Lügati” meydana getirmiştir. Bunun yanında Wagner’in hayatını, Richter’in ve Jadassohn’un armoni ve kontrpuan kitaplarını Türkçe ’ye çevirmiştir.

1925 yılında İzmir’de ilkokul müzik öğretmenliğine başlamıştır. 1926’da Ankara’daki Musiki Muallim Mektebi’nde girdiği sınavı kazanarak İzmir Erkek Lisesi’ne müzik öğretmeni olarak atanmıştır. Armoni, kontrpuan ve müzik teorisi çalışmalarına kendi kendine devam etmiştir.

¹⁹https://tr.wikipedia.org/wiki/Mesut_Cemil

1928 yılında Maarif Vekaleti'nin açtığı sınavı kazanmış ve devlet bursuyla müzik öğrenimi görmek üzere Paris'e gönderilmiştir. Bu kentte, Ecole Normale de Musique'de Nadia Boulanger'in öğrencisi olmuştur. Daha sonra Vincent d'Indy'nin müdürlüğünü yaptığı ünlü müzik okulu Schola Cantorum'a geçerek öğrenimine bu okulda devam etmiştir. Okulda Vincent d'Indy ile kompozisyon, Paul le Flem ile kontrpuan, Madame Eugene Borrel ile armoni ve kontrpuan, Eugene Borrel ile füg ve kompozisyon, Edouard Soveberbielle ile org ve Amédée Gastove ile Gregorian Müziği dersleri almıştır. İlk yapıtı olarak kabul edilen "Divertimento"yu henüz öğrenci olduğu 1929-1930yılları arasında Paris'te bestelemiştir. Bu yapıt, 1931 yılında Paris'te açılan kompozisyon yarışmasında kazanan birkaç eser arasında yer almıştır. Aynı yapıt 1932 yılında Varşova'da seslendirilmiştir.

1931 yılı Nisan ayında yurda dönmüş, Ankara Musiki Muallim Mektebi'ne kontrpuan ve müzik teorisi öğretmeni olarak atanmış, bu dönemde besteler yapmaya başlamıştır.

1934 yılında öğretmenlik görevine devam ederken Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'na (bugünkü adıyla Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) şef olarak atanmıştır.²⁰

d) Şerif Muhiddin Targan

1892 de İstanbul'da doğmuştur. Sabiha Hanım ve Osmanlı'nın son Mekke Şerifi Vezir Ali Haydar Paşa'nın oğludur. Hz. Muhammed'in torunu Hasan'a soyu dayanmaktadır; Araştırdığı soyağacında Hz. Muhammed'in 37. Nesilden ailesi (torunu)saptanmıştır. 7 kardeşten ailenin beşinci çocuğudur. 18'ine kadar hususi eğitimlerle yetişmiştir. İngilizce, Arapça, Farsça, Fransızca öğrenmiştir. Darülfünun'da edebiyat ve hukuk eğitimi almıştır, her iki branşta da diploma almaya hak kazanmıştır. Genellikle evlerinde müzikli toplantılar yapıldığı için müziğe olan ilgi alakası erken yaşta başlamıştır. Bu sayede piyano ve ud icra etmeye çok küçük yaşlarda başlamıştır. Türk musikisi derslerinin eğitimini Ali Rıfat Çağatay, Rauf Yekta Bey ve Ahmet Irsoy'dan almıştır. Ud virtüözü mertebesine varınca besteler üretmeye başlamıştır. Daha 13'ünde iken, Hüzzam Saz Semaisi'ni besteledi. Amcası Ali Cabbar Paşa ona çello çalmasını önerdiğinde o daha 14 yaşındaydı ve çelloyu çok üst mertebelerde icra

²⁰ Sezgi Sevi Kıran, *Ahmed Adnan Saygun Üzerine Bir İnceleme Çalışması*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2005, Afyon, s. 2-3.

etmeye başladı. Öncelikli olarak çello ve od olmakla beraber lavta, piyano, keman ve viyolayı da üs düzey çaldığı bilinmektedir. Yüksek öğrenimini tamamladıktan kısa bir süre sonra başlayan I. Dünya Savaşı çıkması ve Hicaz isyanı sebebi ile babası Mekke Emiri olarak görevlendirilmesinden dolayı babasıyla Hicaz Bölgesi'ne gitti ve 9 yıl boyunca burada yaşadı. Soyağacından olan Şerif Hüseyin'in isyanına ailesi katılmamıştır. Targan ailesi bundan ötürü servetlerinin tamamına yakınının yitirmiştir.

Muhittin Şerif, 1924 yılında kendi hayatını idame etmek üzere New York'a gitti. Dostu şair Mehmet Âkif Ersoy, "Şarka Davet" şiirini Muhittin Şerif'in ABD'ye gidişi ve müziğini kendi ülkesinde icra edemeyişi için yazmıştır. Muhittin Şerif, arkadaşı Archibald Roosevelt'in desteğiyle gittiği ve New York'ta 8 yıl yaşadı. Burada ünlü Alman pedagog Prof. Auer, Ukrayna doğumlu efsanevi kemancı Mischa Elman, dünyanın en tanınmış kemancılarından Avusturya doğumlu Amerikalı sanatçı Fritz Kreisler ve piyano dahisi Leopold Godowsky gibi büyük müzik adamları ile birlikte sahneler yapmıştır..

Leopold Godowsky tarafından Muhittin Şerif'in şerefine New York da bir davet tertip edildi. Bu davette ud icra eden Muhittin Şerif'in virtüözlüğü, The New York Herald Tribune'de Fritz Kreisler ve Leopold Godowsky tarafından Paganini ile kıyasına neden olmuştur. ABD seyahati esnasında bestelediği "koşan çocuk" bestesi ve diğer besteleri ABD deki sanat çevresince büyük beğeni kazanmıştır. Şerif Muhittin Targan New York'daki ilk 4 yılını vermeyi düşündüğü konserin hazırlığına harcamıştır. Verdi Vasyer adlı viyolonsel üstadından eğitim almıştır. Vermeyi planladığı konserini nitekim 1928 de Town Hall'da viyolonsel ve ud resitalleriyle vermiştir. Debussy, Bach, Popperve Ravel gibi batılı müzik adamlarının bestelerini ve kendi eserlerini icra etti müzik çevrelerince çok olumlu tepkiler aldı.. ABD'deki başarılı musiki hayatı ve besteleri bizzat Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Atatürk tarafından ülkeye dönüşünde takdir edilmesine sebep oldu. Şerif Muhittin Targan, sağlık nedenlerinden dolayı doktor sahne heyecanından kaçınmasını tavsiye etti ve bunun üzerine sanatçı 2 yıl boyunca İstanbul'da yaşamak üzere 1932'de ülkesine döndü.

Şerif Muhittin 1934 yılında Soyadı Kanunu ile Tarhan veya Tarcan soyadlarını seçmeyi düşündüyse de Targan Soyadını almıştır. Çünkü bu soy isimlerden birisi şair Abdülhak Hamid, diğeri ise Selim Sırrı Bey tarafından alınmıştı. Beyoğlu'nda İstanbul Fransız Tiyatrosu'nda 4 Aralık 1934'de yıllarca dillere pelesenk olacak ve hakkında çokça yazılar yazılacak bir konser verdi. Bu tarihlerde, Atatürk tarafından Dolmabahçe

Sarayı'na davetinde kendisine ud ve viyolonselini icra etme imkânı oldu. Türkiye'de çalışabileceği bir görevi olmayınca Targan, Irak hükümetinin daveti üzerine 1934 yılında Bağdat Konservatuari'nı kurmak için Irak'a gitti. 1936'da Irak'ta kurduğu bu konservatuarda 12 yıl süresince eğitmenlik ve yöneticilik görevlerinde bulundu. Cemil Beşir, Selman Şükür ve Münir Beşir gibi ünlü ud icracılarını eğitti. Konservatuar'da tiyatro ve heykel branşlarını açtı. Sağlığı sebebiyle 1948 yılında yurda döndü. Bu sırada İstanbul belediye Konservatuari Şark ve Garp Mûsikîsi İlmi Kurulu Başkanlığı'na Targan tayin edildi ancak bu görevi uzun sürmedi 2 yıl sonra görevinden ayrıldı.²¹

²¹https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eerif_Muhittin_Targan

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK VE BATI MÜZİĞİ'NDE VİYOLONSEL İCRASI

2.1. Teknik Açıdan Temel Benzerlikler ve Farklılıklar

Günümüz Klasik Türk Müziği'nde geleneksel olarak kullanılan son zamanlarda modern çağa ayak uydurmaya çalışılarak icra edilen viyolonsel çalgısı her ne kadar bu topraklara ilk girişinde icrası konusunda işinin ehli eğitimcilerden dersler alarak aslına uygun icra edilse de gün geçtikçe toplumun disiplin kuralları ve icraya bakış açısı ile bazı değişiklikler göstermiştir. Bu farklılıklar tabii olarak toplumların kültürel yapısı ve çağlar evveline dayanan müzik geçmişlerinden etkilenmiştir. İcra edilen müzik türlerinin aslına uygun aynı duygularda icra edilebilmesi için hem fiziki teknik açıdan hem de icra tekniği açısından farklılıklar oluşmuştur. Bu farklılıklara bir iki örnek vermemiz gerekirse fiziki açıdan ses dizilim sistemindeki farklılık (Tampere – koma sistemi) parmakların pozisyon içerisinde yerlerini etkilemiştir diyebiliriz. İcra tekniğindeki farklara örnek olarak ise bu koma sisteminde makamsal seslerin bazen icrasında sabitlik söz konusu değildir uşak hüseyini yani sib2 (si bemol 2) sesinde 2. ve 3. parmaklar birleşik bir şekilde si natürel ve si bemol sesleri arasında aşağı yukarı kayarak istenilen sesi bulabildiğimiz görülmektedir. Bu farklılıkları ve benzerlikleri ayrıntılı bir şekilde aşağıda şu şekilde ele almaktayız.

2.1.1. Tutuş ve Oturuş Tekniğindeki Benzerlikler ve Farklılıklar

Viyolonsel diğer enstrümanlara nazaran kendine has bir oturuş şekli vardır. İnsan bedeniyle teması göz önüne alındığında diğer enstrümanlara göre daha çok uzun temas ettiği görülmektedir. Viyolonsel, çalmaya elverişli bir sandalyeye (kolçaksız sandalye) oturularak ve pik yardımı ile yere dayayarak iki bacak arasında çalınır. Sandalyeye dik ve kasılmadan rahat bir şekilde oturulmalıdır. Oturulduğunda ayaklara ve dizlere dikkat edilmelidir. Diz tam 90 derece olmasa da ona yakın bir açıyla durmalıdır. Sandalye ne çok alçak ne de çok yüksek olmalıdır. Alçak veya yüksek sandalyede viyolonsel icrası ve hâkimiyeti sırasında zorluklar yaşanıldığı görülmektedir. Uygun oturuş şekli alındıktan sonra, çellonun sap ve gövde kısmının birleştiği kavisli nokta göğsün sol tarafına doğru dayanmaktadır.

Bu her ne kadar batı müziğinde böyle olsa da Türk müziğindeki icracıların icra hızını ve hareket kabiliyetini artırmak, Türk müziği deyimiyle macun(vibrasyon) yapabilmek için sap ile gövde kısmının birleştiği yer batı müziğinde ki gibi daha dik açıyla göğsün üst tarafına değil de biraz daha göğsün orta yâda alt kısmına denk gelecek şekilde tutulmalıdır. Bunun sonucunda Türk icracıların dikkat ettiği klavye görüş açısı daha fazlalaşır.

Yapmış olduğumuz araştırmalar sonucunda, batı müziğinde oturuş şekli sağ bacak yere 90 derece açı ile dik durup ve sol ayağın sağ ayağa göre yarım adım kadar önde olduğu, Türk müziği icracılarında ise bu kurallara pek riayet edilmediğini tespit etmekteyiz. Viyolonselın tutuş esnasında elinden kaymadan durmasını sağlamak için öncelikle dizlerin iç taraflarını, viyolonselın iki tarafında bulunan yan kısımlarına dayayarak öncelikli önlemimizi almış oluruz. Eğer zemin hala viyolonselın tutuşunda sıkıntı yaratıyor ise, bu sıkıntı çello stoperi (viyolonselın kaymasını engelleyen materyal) yardımı ile çözülmektedir.

Batı müziği menşeli sol el tutuş tekniğinde klavyeyi tutarken sol kolun bedenle oluşturduğu 90 derecelik dik açığa Türk icracıların pek riayet etmediği görülmektedir. Batı müziği icracıları daha dik açıyla kambur oluşturmadan otururken, Türk müziği icracılarının genelinde ise otururken rahatlık esas olduğu için farkında olmadan bir kamburluk meydana geldiği görülmektedir. Genel olarak teknik bakımından batı müziği aşırı kuralcı olmasına karşın Türk müziğinde kuraldan ziyade icraya ve duyguya özen gösterildiği için teknik açıdan batı müziği ile farklılıklar meydana gelmiştir.



Resim 8. Yay tutuşu

2.1.2. Yay Tekniğindeki Benzerlikler ve Farklılıklar

Tüm yaylı ailesinde olduğu gibi viyolonselde de arşe (yay) sağ elle tutulmaktadır. Yayın sağ ele istenilen rahatlıkta oturabilmesi için, öncelikle yayın uç kısmından tutulması gerekmektedir. Sol elin yan profilden bakıldığında 'C' harfini andırır bir şekilde yayın yüzük kısmına kasmadan oturtulduğu görülmektedir. İşaret parmağı arşenin uç kısmına doğru hafifçe açık pozisyonda tutulur. Bununla birlikte 4. parmak olan serçe parmağı da arşenin topuğuna yaslanır. Bu iki parmakta arşenin dengesini sağlayan parmaklardır.



Resim 9. Farklı yay tutuş şekillerine bir örnek

Evrensel yay tutuş tekniklerinde Alman, Fransız, Belçika ve Rus gibi birçok öncü tekniğin şundaki varlıkları etkin bir şekilde hissedilse de, değişik duygular vurgulanan eserlerin, nüans ve tını gereklilikleri gibi şartlar yay tutuş tekniğinde esere ve kişiye göreliği göz önünde bulundurularak günümüze kadar ki değişim sürecini geçirmiştir. Geçmişten günümüze kadar olan yay tekniklerini ele alacak olursak bu konu hakkında bilgileri araştırmacı Marie Elanie Gagnon şöyle derlemiştir.²²

²²Maria Elanie Gagnon, *The Influence of French cello School in North America*,(A Dissertation fort he degree of Doctor of Msical Arts) University of Miami, 2005, s.6-8.

Tablo 2: Viyolonsel Yay Ekollerinin Karşılaştırılması

EKOLLER	FRANSIZ	ALMAN	RUS	BELÇİKA	MACAR
Kurucu	M. BERTEAU; J. P. DUPORT; J. L. DUPORT	B. ROMBERG	K. DAVIDOFF S.KOZOLUPOV	N. J. PLATEL	D. POPPER
Yay kolu	Esnek bilek ve parmaklar; Her yay hareketi ve artikülasyon için kapsamlı bir anlatım; Yayın her bölümünün planlı kullanımı.	Sağ kol tarihsel olarak gövdeye yakın tutulur; Yay tutuşunda bilek aktif, fakat esnek olmama eğilimindedir.	Destek noktası eldir; Dirsek yassıdır ve bazen sabittir; Yay hareketi hızlıdır.	Birleşik (yapışık) parmak kullanımı.	Genelleştirilmiş kurallar; Tüm yay tekniklerinin temelinde yatan Legato hareketidir;
Sol El	Kendine özgü gam ve arpej kalıpları; El açmanın önemi (geniş pozisyon); Yeni parmak ile pozisyon değiştirme.	Aynı parmak üzerinde pozisyon değişimi; Aynı pozisyonda kalmak; Tellerin keşişimi.	Bol vibrato Pozisyon değişiminde glissando; Güzel bir ton için pozisyon sınırlaması yoktur; en önemlisi tonun güzelliğidir.	Sürekli vibrato Parmak artikülasyonunda baskı (perkasyon) Tek pozisyonda çalmak;	El açma hareketlerinden kaçınma (geniş pozisyon); Viyolonsel in doğası gereği el biçimleri;
Etüt Bestecileri	J.P. Duport, J.L. Duport, Franchomme, Piatti.	F. Grützmacher, F. Dotzauer, B. Cossman, J. Klengel; Sistematik parmak egzersizleri önemlidir; Vibrato sınırlıdır, neredeyse yoktur.	M. Bukinik K. Davidoff A. Stogorsky	A. F. Servais	D. Popper
Uçta yay değişimi	Saat yönünde yatay değişim (A. Navarra)	Bilinmiyor	Saat yönünün tersine yatay değişim M. Rostropovich Yay değişiminde bilekten çok parmaklar kullanılır.	Saat yönünde dikey değişim (L. Rose)	Saat yönünün tersine dikey değişim;
Estetik hedef	Geniş müzik cümleleri; Eserleri lirik ifade etme; Geniş Legato cümleleri	Yeni teknikler keşfetmeye çalışmaktansa eserleri doğru karakterde icra etme.	Vokal artikülasyon, duygulu ifade; En önemlisi tonun güzelliğidir; Müzikal ifade teknikten önce gelir ve tekniğe yol açar.	“İsmarlama hayal” (P.Casals)	Abartılı vücut hareketleri ve teatral hareketler olmadan “müzik kendi için konuşmalıdır”.
En Önemli Temsilciler	P. Fournier, A. Navarra, M. Gendron.	H. Becker, E. Mainardi, E. Feuermann.	G. Piatigorsky, M. Rostropovich.	A. F. Servais, P. Casals, L. Rose.	J. Starker.

Çelloda günümüz yay tutuşunda, bahsetmiş olduğumuz ekolleri de içinde bulunduran bir değişim ve gelişim süreci yaşadığı kanaatinde bulunabiliriz. Yay tutuş tekniğini ve hareketlerini oluşturan birkaç faktör bulunmaktadır. Bunlar el, kol ve parmakların konumu, yay ile tel değişimi ve çekme-itme hareketleri temel öğelerdir diyebiliriz. Bunlardan çekme - itme hareketine bakacak olursak yayın çekerken topuktan uç kısma veya tam tersi harekette iterken uçtan topuğa doğru hareket esnasında sırasıyla parmak ucu ve eklemleri, bilek, alt kol, dirsek, üst kol ve omuz koordineli

bir şekilde harekete müdahil olmaktadır. Doğru tutuş tekniklerine riayet edilmediği takdirde gereksiz efor sarf etmeler ve erken yorulmalar, parmaklar esnekliğini yitirdiği takdirde ise eser icrasında nüans zorlukları yaşanıldığı görülmektedir. Batı müziğinde viyolonsel icrasında her ne kadar bu kurallara uyulması zorunlu kılınsa da, Türk Müziği icracılarında bu uygulamalara pek uyulmadığını tespit etmekteyiz.



Resim 10. Türk Müziği İcracılarından Bir Yay Tutuş Örneği

Yukarıdaki resimlerde de görüldüğü gibi, Türk Müziği icracıları la teline inerken genel olarak enstrümanı çevirme ya da vücutlarında dönme yapmazlar, onun yerine omuz ve kolu yükselterek la teline ulaşırlar. Batı Müziği icracılarında ise Viyolonseli sağ omuzlarına doğru 5 ila 10 derece çevirerek ya da çello ile birlikte dönerek la (A) teline daha rahat hâkimiyet sağlamaktadır. Bu durum bize iki kültür arasındaki icradaki yay kullanım tekniği farkını göstermektedir. Bu iki kültür arasındaki icra farkı, biri doğru biri yanlış gibi algılansa da temel prensip olarak kişinin kendini rahat hissettiği teknikte icra etmesinin daha doğru olduğunu düşünmekteyiz. Genel olarak farklı tutuş şekilleri arşeyi topuzun hafif önünden ya da tam ortadan tutarak oluşmaktadır. Belirttiğimiz bu görüşe en yakın yay tutuş şeklini Fransız yay ekolleri göstermektedir. Alman yay ekolleri ise değindiğimiz sabitlikten ve kurallardan yanadır. Ayrıca bizim kültürümüzde Fransız ekolünden izlerde görülmektedir. Yay tutuşunda rahatlığı esas alan bu ekol yay çekişinde enerjinin büyük bir kısmını kol, el ve bilek hareketlerine ayırmıştır. Temel olarak dünya üzerinde tek tip bir yay tutuş tekniği olmadığından

dolayı mütemadiyen Türk Müziği yay tekniği de diğer tekniklere göre farklılık arz etmektedir. Araştırmacı Araboğlu ise konu hakkında ki görüşlerini şöyle belirtmektedir:

“Viyolonsel yay tekniklerinde değişik ekollerin arasındaki başlıca farklar, esneklik ve sabitlik unsurları üzerinde görülmektedir. Fransız ekolü daha esnek el ve bilek hareketleri üzerinde dururken Alman ekolü biraz daha sabitlikten yana görülmektedir. M. E. Gagnon’un çalışmasında viyolonsel Profesörü Richard Aaron ile yapılan röportajda Fransız ekolü ve eğitimcilerinden P. Fournier ve A. Navarra’dan bahsedilmektedir. M. E. Gagnon, R. Aaron’un Fransız viyolonsel ekolünün öncüleri olan bu eğitimcileri tanımlamasını ister. R. Aaron, sol el tekniğinde abartılı hareketler yapılmaması ve her şeyi gerçekleştirmek için çok az çaba harcanması gerektiğinin önemini vurgular. Fransız ekolü hakkında ise P. Fournier ve A. Navarra örneğini verir. P. Fournier daha fazla sanatsal cümleler ve cümle oluşturma teknikleri ile ilgiliyken A. Navarra, J. L. Duport’un etüt ve gam teknikleri ve eserin daha fazla teknik yönü ile ilgilenir. R. Aaron’un görüşleri de Fransız ekolünün esneklik yönü hakkında bilgileri desteklemektedir.²³

M. E. Gagnon çalışmasında solist Peter Howard ile yapılan röportajda ise Rus ekolü ve Fransız ekolü hakkında görüşler elde edilmiştir. Rus ekolüne karşı Fransız ekolünün enerjisinin %80’inin, yani yaydaki odak noktasının %80’inin sağ kol ve sağ ele tahsis edildiği söylenebilir. Fransız ekolü yay elinde daha çok rahatlık ve esneklik kullanırken Rus ekolü, daha çok kola dayanır ve el çoğunlukla daha az hareketlidir. Belçika ekolüne bakıldığında ise geniş vibratolu seslerin ve güçlü parmakların ön plana çıktığı görülmektedir. Belçika ekolünün öncülerinden F. Servais’in (1807-1866) özellikle yay tekniğine büyük katkıları olmuştur. Esnek yay tutuşu, hızlı tempoda arpejler, çok uzun Legatolar, çekerek ve iterek Staccatolarla imkân sağlamış, aynı zamanda sol el tekniğine yenilik getirmiştir; uzun pasajlarla yüksek pozisyonlarda pus parmağını (başparmak) kullanarak viyolonsel ses aralığını oldukça genişletilmiştir. Kendinden önce gelenlerin tersine F. Servais, virtuozyik bir yay tekniği ile virtuozyik sol el tekniğini birleştirmeyi başarmıştır. F. Servais yaptığı yenilikleri yazmamış, bir öğretmen olarak kendinden sonra gelenleri etkileyen öğrencilerine görüşlerini ve deneyimlerini anlatmıştır. Aynı zamanda bu teknik yenilikleri “altı kapris op.11” de

²³Tanju Araboğlu, *Viyolonselde Yay Tutuş Tekniği Ve Temel Yay Teknikleri: Legato, Detashe, Staccato Ve Spiccato’ nun İncelenmesi*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yaylı Çalgılar Sanat Dalı Basılmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, 2011, Edirne, s. 23.

birleştirmiştir. Bu kaprisler günümüzde halen dünya çapındaki akademi ve konservatuarlarda çalınmaktadır.”(Araboğlu 2011: 23-24)

Tüm sanat dalları daima içinde yaşadığı çevrenin ürünü olmuştur. Siyasal olaylar sanatın içinde yer almış, sanatçılar ve sanat eserleri bu toplumsal etkileşimlerin bir parçası olmuşlardır. Böylece sanat biçiminin de çağı yansıması kadar güncel malzemedan de yararlandığı görülmektedir. Çağın şartları gereğince ülkeler ve ekoller arasında etkileşimler olması kaçınılmazdır. Bu nedenle, müzisyenlerin birbirleriyle olan etkileşiminin oldukça fazla olduğu söylenebilir. Bu etkileşimlerin, yeni ekoller oluşmasına ya da ekollerin kendi içinde değişimlerine neden olduğu görülmektedir. Savaşlar, göçler, ekonomik kaygılar, iletişim ve ulaşım olanakları ve teknolojinin etkisiyle ekollerin çok önemli üyeleri yer değiştirme sonucu farklı ülkelere yerleşmişlerdir. Bir sentezin olduğu bu durumda, günümüzde tek bir ekolden ya da yeni bir ekolün doğuşundan söz etmenin pek mümkün olmadığı söylenebilir. Yay tekniklerinde büyük bir role sahip olan ekollerin, viyolonsel icracıları tarafından nasıl algılandığı, kendine en uygun olan teknik ve pozisyonun bulunması açısından oldukça önemli olduğu söylenebilir.



Resim 11. Fransız ekolü Bir Yay Tutuş Örneği

Fransız ekolü ile G.T.M'deki yay tekniğimiz arasındaki diğer farklılıklara değinirsek:

2.1.2.1. Staccato

"Staccato" İtalyanca bir sözcüktür. Notaların tek tek birbiriyle bağımsız icra edileceğini ifade eder. Bu şekilde icra edilmesi gereken yerlerde her bir nota yay durdurulup tekrar başlanır.²⁴

Bu arşe (yay) tekniğinde yayın kıllarının tellere daima sürüldüğü saptanmaktadır. Hemen hemen aynı yönde birbirini takip eden kısa süreli bir martelé tekniği olarak söylenebilir. Yay her çekim için sağlam bir şekilde ayarlanır ve basınç her notaya verilen aksandan sonra serbest bırakılır. Staccato kendi içinde martelé özelliği taşımakla birlikte, marteléden daha hızlı sayılabilir. Bu yüzden, eğer bir öğrenci iyi ritmik kontrolde bir staccato tekniğine sahipse, sıra dışı bir yolla çalışıyor olsa bile, öğretmen onu yalnız bırakmalıdır. Çünkü gerçek staccato kişisel bir yay tekniğidir. Staccato tekniği, kısa, birbirinden net olarak ayrılmış, tek yayda yapılan, yay kıllarının sürekli telle temas halinde olduğu bir tekniktir. Genelde iterek ya da çekerek aynı yönde yapılan küçük, ardışık, martelé sürüşleriyle alıştırmaları yapılır. Her sürüşten sonra yay hazırlanır ve her seste aksan duyulduktan sonra basınç bırakılır. Her ne kadar, martelé karakterli olduğundan, belli bir hızdan daha fazla çalınmasa da, yine de müzikal kullanımında marteléden hızlı çalınabilir.²⁵

Stowell kitabında Staccato tekniğinden şöyle bahsetmiştir: Staccato, kısa, hızlı, küçük marteléler gibi tek bir yayda, düz şekilde bütün notalara atak yaparak ve ilk notada keskin ve güçlüce bir yay sürüşüyle uygulanır. Staccatonun uzunluğu, onun bestelendiği notaların miktarıyla orantılıdır. Eğer parçanın karakteri gerektiriyorsa, staccato genişçe çalınabilir. Bu, yayın uzunluğu ve her bir notanın süresinin artacağı anlamına gelmektedir. Bazı insanlar çok hızlı bir staccatoyu oldukça normal şekilde çalma yeteneğine sahiptir. Pratik elde edilen Staccato, bir yumuşaklık ve keskinlik birleşimidir. Staccato her bir notada, telde az bir duruş esnasında, başparmaktan biraz desteğe sahip olan, yayın hafif gevşemesiyle, takip edilen bileğin bir hareketiyle, tesir edilen teldeki hafif tekrarlanan ataktır. Staccatoyu daha hızlı, açık ve hafifçe belirtmek için, yetenek elde edilinceye kadar, teldeki duruş ve atakların çalışılması halinde daha kolay başarıya ulaşılabılır.²⁶ Staccato hızlı çalınırken; kol, el ve parmaklardaki gerginliğe ve bu gerginliğin yarattığı titreşimlere dayanır. Bu titreşimlerin oranı kişiden

²⁴ Vural Sözer, *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitapevi, 1996, İstanbul, s. 653.

²⁵ Feridun Büyükkaksoy, *Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler*, Armoni Ltd. Sti., 1997, Ankara, s. 41.

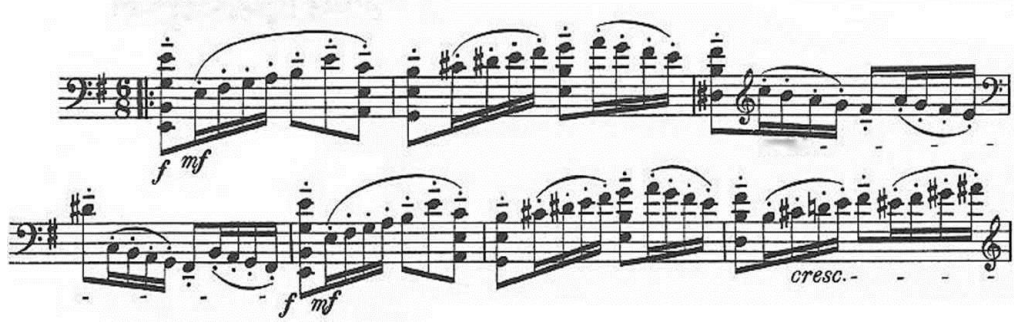
²⁶ Robin Stowell, *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, 1985, New York, s. 183.

kişiyeye değişir. Öğrenci, tüm kol, el ve parmak ayarlarını deneyerek doğru staccatoyu bulabilir. Eğer bu noktada zorluğu varsa yayı iterken (V) kolu vücuda çekmek ve yayı saat yönünde hafif döndürmek tını elde etmeyi kolaylaştırır. Dirsek biraz yükseltilir, el aşağıyı gösterir, yay çubuğu tuşeye döner. Yayı çekerken (II), bu kez deminde hareketlerin tersi yapılır. Kol dışarıya, yani yay saat yönünün tersine döner. Bilek çok, dirsek az aşağıya düşürölür, yay çubuğu köprüye döner, el tamamen aşağıya bakacak duruma getirilir. Hızlı bir staccatoda kol kasları kasılır, kıllar kuvvetle tele yerleştirilir ve sesler arasında kıllar telden ayrılmaz basınç bırakılmaz. Stowell, staccato çalmanın sırasıyla;

- Her vuruşun ilk notasını keskince ve seslice vurgulamak amacıyla, başparmağı yay çubuğuna karşı biraz bastırarak yayı kavrayarak ve diğer notalar için yayda biraz çalışı bırakarak,
- Bu ilk notada seslice ve çok çabuk, “çekerek” yay sürüşüyle üst yarıya gelerek, • Her defasında yayı telde anice durdurarak,
- Her yay sürüşüyle düz şekilde bütün diğer notalara atak yaparak fakat vuruşun ilk notasını “piyano” çalarak,
- İlki gibi, sonraki notayı da kısa tutarak (durdurarak) çekerek, çok hızlıca ve seslice çalarak,
- Zaman zaman son notadan sonra yayı kaldırarak pratik yaparak daha etkili gerçekleştirilebileceğini belirtmektedir.(Stowell 1985: 183-184)

Yayın kullanımındaki hafiflik ve keskinliğin bu kombinasyonu, düz bir şekilde staccatoyu çalma yetisi verecektir. Bu veya benzer pasajlarda istenilen metronomda çalma seviyesine gelinecektir. Staccatonun hızı ilkin çalgıcının kaslarındaki gerginlik sonucu üretilen hızdır. Yapılan alıştırmaların amacı da bu hızı kontrol edilebilir hale getirmektir. Yani gerektiğinde hızı değiştirebilmektir. Çok hızlıysa yavaşlatmak, yavaşsa hızlandırmaktır. Staccatonun yapılmasında iki zorluk vardır. Biri hareketin kendisi, diğeri de tel değişimleriyle sol el parmaklarındaki eş güdümlenmedir. Bunlar ayrı ayrı çözümlenmelidir. İlk önce sağ eli kontrol altına almak için boş telle veya tek bir sesle çalışılır, sonra hareketin sayısı ve seslerin sayısı artırılır. Hareket çalışmaya başlayınca sol el parmak değişimleri gösterilir. Daha sonra dizi ve arpej çalışmaları eklenebilir. Burada yayı iterken yapılan staccatoda alçalan dizilerin, yükselen dizilerden daha kolay yapılabildiği, yayı çekerken de yükselen dizilerin kolay, alçalan dizilerin ise zor yapıldığı fark edilecektir. Orta hızlarda ise koldaki gerilim yöntemi kolaylık sağlar. Bazı kemancılar parmakların yana hareketiyle beraber, bileğin serbest

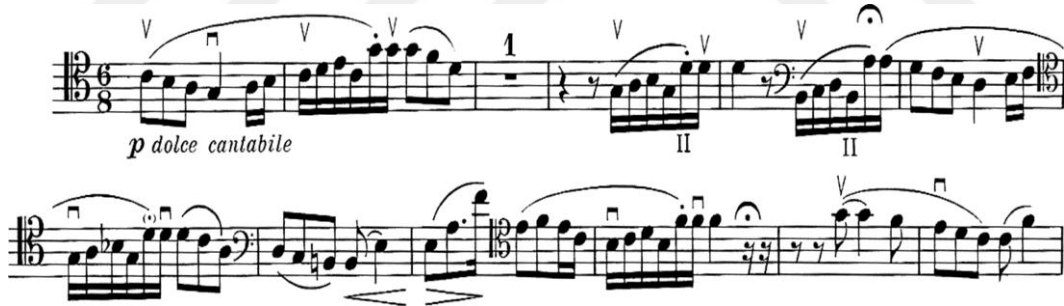
hareketiyle, kolaylıkla staccatoyu yapar. Bazıları ön kol hareketiyle bazıları da parmakların dikey hareketiyle bunu çözerler.(Büyükaksoy 1997: 50-51)



Resim 12. Staccato Yay Kullanım Etüt Örneği

2.1.2.2. Legato

Legato, tüm enstrümanlarda müziğin doğası gereği akıcı, duygusal, dramatik, şarkı söylermişçesine ifadelerde kullanılan bir yay çalım tekniğidir. Yaylı çalgılarda ardı ardına yazılmış notaları tek yayda çalmak olarak ifade edilmektedir. Ayrıca Legato tek yayda çalmaktan ziyade, Legato olarak yazılmış olan sesleri birbirine kaynaştırarak çalmak olarak da tanımlanabilir.(Araboğlu 2011: 42)



Resim 13. Legato Yay Kullanım Etüt Örneği

Legato, müzik cümlelerinin belirtilmesine yardımcı olmakta ve onları belirginleştirmektedir. Notasyonda Legato işaretinin yaylı çalgılarda “tek yayda bağlı çalma” anlamı vardır. İlki bağlı çalmadır; tek yayda notalar arasında yumuşak geçişler ile yapılmalı, tel değişimleri hissedilmeden olmalıdır. İkincisi ise; yay değişimi ile sınırlandırma olmaksızın müziğin akışına göre çalınan genel bir Legato ’dur.

Genel müzik legatosunda icracı yay tekniğinden daha çok, öncelikle müziği iyi okuyabilmeli, müzik cümlelerinin nerede başlayıp nerede bittiğini ya da hangi

cümlelerin ana, hangilerinin yardımcı cümleler olduklarını dikkatli analiz ettikten sonra müziği akışına bırakmalıdır.

Legatoda, uzun müzik cümlelerinden kaynaklanan sorunların başında yay değişimi ile beraber tel değişimi de gelmektedir. Sorunsuz bir tel geçişi için üç temel prensip bulunmaktadır: Bunlardan birincisi aynı ritimde; ikincisi aynı nünasta; üçüncüsü ise tel geçişleri sırasında iki nota arasında aksan oluşmamasıdır. Teller arasında geçiş yapıldığı kesinlikle hissedilmemelidir. Tel geçişi, yayın alt, orta ve üst yarısında yapılabildiğinden basitçe ve belli olmadan çalınmalıdır. Teller yay tarafından dik açıdan kesilmeli, yayın kılları tele tam temas etmeli, rahat, esnek bir kol ve bilek yardımı ile de yumuşak bir geçiş yapılmalıdır. Kol veya omuzda fazladan yapılan yükseltme veya kasılmalarından kaçınıp kontrollü bir yay hâkimiyeti ile teller arasında yumuşak bir geçiş yapılmalıdır.

Yapmış olduğumuz araştırmalarda, Batı Müziğinde ve Türk Müziğinde legatonun uygulama şeklinin aynı olduğu tespit edilmiştir.

2.1.2.3. Detashe

Fransızca kökenli “detache” ’nin müzikte kullanılan anlamı ise, her notayı ayrı yayda çalma tekniğidir. Detache, yayın her tarafında uygulanır (alt yarı, orta, üst yarı, bütün yay gibi). Detache uygulanırken, sesler arasında kopukluk, boşluk yaratmadan, aynı dozda- gürlükte ses elde edilmesi hedeflenir. Bu şekilde çalmada ses diğer sese (notaya) kadar taşınır. Detache, müzikal cümlenin farklı seslerini iyi ayırmak amacıyla, çekilen arşe hareketinde ve itilen arşe hareketinde tek bir nota çalmaya dayanmaktadır. Arşe hareketinin yön değişimleri sırasında (çekme-itme) ses sürekliliğinin sürdürülmesi zorunludur...”²⁷

Detashe de Türk Müziği ve Batı müziğinde aynı şekilde kullanılan bir tekniktir. Bu teknik Türk Müziğinde viyolonsel icrasında en sık kullanılan tekniktir. Bunun sebebi ise Türk Müziği İcrasında taksim, açış gibi formların olmasıdır. Detashe de notaların birbirine bağlı olarak çalınması Türk Müziğinde ki doğaçlama icrasına uyumluluk göstermektedir. Taksimler genellikle uzun sesler tercih edilerek icra edildiğinden Detashe tekniği sıkça kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra viyolonsel icrasındaki vibrasyon tekniği kullanılırken de Detashe tekniğine ihtiyaç duyulmaktadır.

²⁷Ruken Öztöpalan, Ümit İşgörür, “Güzel Sanatlar ve Spor Liselerinde Viyolonsel Öğretiminin İlk Yılında Önerilen Yay Teknikleri ve Bu Tekniklerin Program Taslağına Yansıması” *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2010, C. I. s. 54.

Çünkü Türk müziğinde kullanılan komalı sesleri viyolonsel ile icra etmek için 2. ve 3. Parmakların birleştirilmesi ile yapılan vibrasyonlarda uzun yay çekmeye ihtiyaç duyulmaktadır.

2.2. İcra Açısından Temel Benzerlikler ve Farklılıklar

Viyolonsel icra edilirken iki kültür arasında kültürel yaygınlığa dayalı icra ve metot farklılıkları göze çarpmaktadır. Bu farklılık iki kültürün müzikal yapısını oluşturan önemli yapıtaşlarıdır. Bunlar eksik yâda yanlış taraflar değil sadece icra esnasındaki yapılan farklılık tespitleridir. Bunları aşağıda açıklamaya çalıştık.

2.2.1. Çift Ses Kullanım Tekniği

Çift ses, yaylı sazlarda aynı anda iki notanın çalınmasıdır. Çift ses çalarken parmaklar iki ayrı tele aynı anda basılır ve yay aynı zamanda iki tele birden sürülerek çalınır.²⁸Çift ses çalmak ya da çift telde çalmak, çalgının akordunun kusursuz olmasını gerektirir, çünkü tınlatılacak ya da çalınacak sesler birbiriyle kaynaşmalıdır. Bu teknik Türk Müziği icrasında da kullanılmaktadır. Fakat bütün seslerde çift tel kullanım tekniği uygulanamamaktadır. Bunun sebebi ise Türk Müziğinde si b₂ gibi komalı seslerin bulunmasıdır.

2.2.2. Parmak Açma (Geniş Pozisyon) Tekniği

Pozisyon değiştirme, bir pozisyondan geçilecek pozisyona parmakların kaydırılması suretiyle yapılacağı gibi, parmak uzatmayla da yapılabilir. Parmak uzatma, bir pozisyondan başka bir pozisyona geçerken bulunulan pozisyondaki parmağın kalkmadan geçilecek pozisyondaki sese başka bir parmakla uzanılmasıdır. Belli bir pozisyonda çalınırken sol elde başparmağın yeri değiştirilmemelidir. Fakat bu durum parmak uzatma konusu için genellenemez. Sol el tekniğinin her aşamasında olduğu gibi parmakların serbestliği ve esnekliği parmak uzatmada büyük önem taşır. (Şişman 2010: 9)

²⁸ Çağatay Şişman, *Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi Bölümlerinde Ve Devlet Konservatuarlarında Lisans Düzeyinde Yaygın Olarak Kullanılan Viyolonsel Sol El İle İlgili Metotların Analizi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Programı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2010, İzmir, s. 8.

Bu teknikte de, yine Türk Müziği'ndeki komalı seslerin bulunmasından dolayı Batı Müziğindeki gibi parmak açma tekniğinin sabit olmadığı ve parmak açma mesafelerinin değişkenlik gösterdiği görülmektedir.

2.2.3. Arpej Tekniği

Arpej, birbiri ardına gelen, yukarı ya da aşağıya doğru çalınan nota gruplarıdır. Notaların hepsi aynı tonda çalınmalıdır. Örnek olarak arpej, bir dizide bulunan akor seslerinden bir, üç ve beşinci seslerin arka arkaya çalınması ile oluşturulur. Arpej bir çeşit kırık akor demektir. Arpejler birden fazla oktavda sıralı olarak çalınabilirler.

Bu teknik Batı Müziğinde sıkça kullanılan bir tekniktir. Türk Müziğinde ise arpej tekniği makamsal yapıdan dolayı ancak bazı makamlarda icra edilebilmektedir. Örnek verecek olursak 4'lü armoni sistemine uyumluluk sağlayabilecek Türk müziği makamlarını söyleyebiliriz. (Rast, nihavent, buselik, çargâh, vs.)

2.2.4. Vibrasyon Teknikleri

Vibrato “Parmağın, elin, bileğin ya da kolun ön bölümünün ya da bunların hepsinin salınımlı bir hareketiyle (tel yönünde) elde edilen hafif dalgalı bir sestir.”²⁹

Vibrato (İt.). “Salınım”. Sesi zenginleştirmek, yumuşatmak, yoğunlaştırmak amacıyla, vokal müzikte, üflemeli çalgılarda, telli ve yaylı çalgılarda seslendiriciler tarafından uygulanan titreştirme (salınım) tekniği. Ses perdesinin hafifçe dalgalanıp yoğunlaştırılmasıdır.³⁰

Yukarıdaki kaynaklarda da belirtildiği gibi, temel olarak vibrasyon, bir salınımtitreşim tekniğidir. İnsan sesi de dahil olmak üzere, neredeyse bütün enstrüman icralarında vazgeçilmez olan bu teknik, viyolonsel icrasında da önemli bir yere sahiptir.

Vibrasyonun temel hareketleri göz önünde bulundurulduğunda sonuç olarak tek bir hareket sonucu oluşmadığı görülmektedir. Bakıldığında sırasıyla vibrasyona etkisi olan hareketler omuz, üst kol, dirsek, alt kol, bilek ve parmak ucu hareketleridir.

Vibrasyon kendi içinde bir kaç çeşitte incelenmektedir. Bunlar kol, bilek, parmaştır. Atakır, vibratonun tek bir organ ya da bedenin tek bir kısmı ile ilgili değil, tüm eklemlerin birbirine bağlılığı ve birbirleri ile dayanışma içinde olduğundan söz etmekte ve bu etkileşimi Şu Şekilde ifade etmektedir: “Hareketi başlatan ve taşıyan kol

²⁹Şafak Atakır, *Viyolonselde Vibrato ve Arpej Teknikleri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2002, Ankara, s. 1.

³⁰Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Besinci Baskı, 2003, Ankara, s. 562.

organıdır. Hareket, ön kol ve bilek ile gelişmekte ve sabit eksen görevini yapan başparmakla desteklenmekte olup tüm duygularımızı yaşama geçiren parmakların duyarlılığıyla sürdürülmektedir.³¹

Buradan da anlaşılacağı gibi aslında bu üç vibrato çeşidi birbiriyle bir bütün şekilde icra edilmektedir. Bunlar şöyledir;

Kol Vibratosu: Temel ve basit olarak enstrümanın klavye kısmını tutan kolun, Bileği hareket ettirmeksizin sadece üst kol, alt kol ve parmak ucu yardımıyla yapılan bir vibrato tekniğidir.

Bilek Vibratosu: Bilek vibratosu her ne kadar alt kol ile karışık bir görüntü içerisinde olsa da aslında basit olarak elin iki yanında bulunan, biri başparmak diğeri serçe parmağa bağlı sıralı eklem kemiklerinin yardımıyla hafif iç ve dış yuvarlanma hareketleri sonucu oluşan bir vibrato tekniğidir.

Parmak Vibratosu: Parmak vibratosu klavye üzerindeki sol elin parmaklarının 1. boğumundaki eklem yerlerinin vibrato hareketini tamamlamak üzere katlanıp açılmasıyla oluşur. Azda olsa bilek hareketinin desteğini aldığını görmekteyiz. Temel olarak icra hızı yüksek pasajlarda bu vibratonun kullanımının daha sık rastlamaktayız.

Yaklaşık olarak 20. yüzyıldan itibaren viyola, viyolonsel ve keman tekniğinin önemli bir parçası olan vibrato tüm dünya müziklerinde kendine mutlaka yer bulmuştur. Hatta hiçbir enstrüman kullanmayan veya enstrümanın varlığından haberi bile olmayan ilkel kabilelerin insan sesleriyle yapmış oldukları ritüeller de bile kendine yer bulmuştur. Değindiğimiz temel farklılıklara gelecek olursak bizim müziğimiz ve batı müziği arasında vibrasyon farkı da vardır. Gerek Batı müziğinde gerekse Türk müziğinde vibrasyon kullanımının ne kadar yoğunlukta uygulandığını görmekteyiz. Lakin iki kültür arasındaki, diğer teknik tespitlerimizde karşılaştığımız farklılıklar, yine vibrasyon kullanım tekniğinde de karşımıza çıkmaktadır.

Batı müziği Tampere sistemine dayalıdır, yani yapısal olarak komalı sistemi karşılamadığı ve Türk müziği gibi komalı sisteme dayanmadığı için, yapılan vibrasyon teknikleri, kısıtlı ses aralığı üzerinden yapılmaktadır. Sadece basılan notanın dışına fazla çıkmadan, basılan sesin titreştirilerek herhangi bir başka tam ses karıştırmadan yapılmaktadır. Batıda vibrasyon tekniği Türk müziğine göre oldukça sert bir şekilde uygulanmaktadır.

³¹Semih Birel, *Viyolonsel Eğitiminde Vibrato Öğretimi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2009, Ankara, s. 32.

Her ne kadar bu iki müzik kültürünün tekniği vibrasyon- titreşim temelli olsa ve bu tekniğin temel kurallarını Batı müziği oluştursa da Türk müziği kendi müziğinin ihtiyaçları doğrultusunda, doğunun mistik duygularını yansıtabilmek için, bazen bir insanın ağlayışını andırırçasına inlemelerini saza yansıtabilmek için 2 veya 3 sesi birbirinden koparmadan, kaydırarak müzik cümlesini tamamlar. Türk icracılar genel olarak batının tekniğini özümseyerek, üstüne kendi duygularını da ekleyerek kendi üsluplarını oluşturmuşlardır.

2.2.5. Koma Farklılıkları

Batı müziği ses sitemi olarak 12 eşit parçaya bölünen Tampere ses sistemini kullanmaktadır. Türk müziği ise komalı ses sistemini yani birbirine eşit olmayan 24 parçaya bölünmüş ses aralıkları kullanılır. Batı müziğinde iki nota arasında 9 adet küçük ses aralıkları olmasına karşın sadece tam ses ve yarım ses olarak kullanılırken bizde ise bu biraz daha komplikedir. İki tam ses arasındaki 9 küçük ses aralıklarından 5 farklı koma kullanımı vardır. Bunlar değerleri, isimleri, sembolleri ve matematiksel oranları ile aşağıdaki tabloda şöyle ifade edilmiştir.

Tablo 3. Türk Musikisindeki İkili Aralıkların İsimlendirilmesi Ve Değiştirme İşaretleri

ADI	KOMA DEĞERİ	DIYEZİ	BEMOLÜ	SEMBOLÜ	ORANI
KOMA	1	#	d	F	$\frac{531441}{524288}$ veya $\frac{74}{73}$ Matematiksel koma $\frac{77}{76}$ (Sentonik koma $\frac{81}{80}$)
BAKİYE	4	#	♭	B	$\frac{256}{243}$
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	#	b	S	$\frac{2187}{2048}$
BÜYÜK MÜCENNEB	8	#	♭	K	$\frac{65536}{59049}$
TANİNİ	9	X	bb	T	$\frac{9}{8}$
ARTIK İKİLİ	12-13	—	—	A_{12} A_{13}	$\frac{7}{6}$ $\frac{32}{27}$
EKSİK BAKİYE	3	—	—	E	$\frac{134217728}{129140163}$ veya $\frac{25}{24}$

2.2.6. Karar Ses Farklılıkları

Batı Müziğinde her enstrüman grubu veya insan sesi için ayrı tonlarda ve ayrı anahtarlarla (Sol, Fa ve Do anahtarları gibi) nota yazılabildiği halde Türk Müziğinde nota tek tip olarak Sol anahtarı ile yazılmaktadır. Bu yazılımda perdelerin (notaların) frekansları batı müziği frekanslarıyla aynıdır. Türk Müziğinde de bu şekilde yazılmış nota ile her tür insan sesine göre icra yapmak gerekir. Bu icralar ezgiyi ayrı perdelere göçürme şeklinde yapılır. Aksi takdirde enstrümanı her solistin sesine göre yeniden akort etmek gerekir ki bu pratik bir yöntem değildir. T.M. sazlarının akordu Batı müziği esaslarına göre düzenlenmiş olan notada görülen frekansların aynıdır. Türk müziğinde la (A) sesi batı müziğinde mi(E) sesine denk gelir aradaki ses farkı ve buna neden gereksinim duyulduğunu

Türk müziği sazlarının başta klasik kemençe olmak üzere tambur, ney ve diğer sazlar genel olarak 3 – 3.5 oktav civarındadır. Kemençenin kullanım sahası 2 oktav, tanburun 3 oktav, neyin kullanım alanı genel olarak 2.5 oktavdır tam olarak tüm seslerden transpoze icrası zor olduğundan 13 adet farklı ses kararına sahip ney vardır bunlar;

Tablo 4. Ney Ailesi Karar Perdeleri ve Ölçüleri

Ney Çeşidi	Karar Perdesi (Osmanlı musıkisi)	Karar perdesi (Batı musıkisi)	Ortalama Boyu
Bolahenk Nisfiye	Hüseyni	Mi	520 mm
Bolahenk-Süpürde Mabeyni	Hisar	Mi bemol	550 mm
Süpürde Ney	Neva	Re	580 mm
Müstahsen	Nim Hicaz	Do diyez	620 mm
Yıldız Ney	Çargah	Do	665 mm
Kız Ney	Buselik	Si	710 mm
Kız-Mansur Mabeyni	Dik Kürdi	Si bemol	745 mm
Mansur Ney	Dügah	La	780 mm
Mansur-Şah Mabeyni	Zirgüle	La bemol	820 mm
Şah Ney	Rast	Sol	860 mm
Davud Ney	Irak	Fa diyez	910 mm
Davud-Bolahenk Mabeyni	Acem Aşiran	Fa	970 mm
Bolahenk Ney	Hüseyni Aşiran	Mi	1 m 40 mm

En geniş oktav sahasına sahip olan kanun kullanım amacına göre 24-25-26 sesli olarak yapılmıştır. Bunun karşılığı 3.5-4 oktavdır. Zaman zaman 36 sesli Arap kanunu diye anılan sazlar yapılmış olsa da hangi amaca hizmet ettiği anlaşılamamıştır. Genel

olarak hiçbir Türk Müziği sazı Batı Müziği yaylı sazları oktav genişliğine sahip değildirler. Bir Batı Müziği yaylı sazının 4.5 – 5 oktav aralığı varken T.M. sazlarının icra esnasında kullanılan oktavının en fazla 3 – 3.5 oktav olduğu görülmektedir ancak kanun 4 oktavı bulabilmektedir. Batı müziği yaylı sazlarının 4.5 oktav civarında olmaları ve her birinin anahtarının farklı olması batı müziğinde transpoze çalmaya gerek duyurmamıştır. Ancak T.M. sazlarının 3- 3.5 oktav civarında olması ve sadece Sol anahtarı kullanmaları bazı transpozelerde sorun teşkil etmektedir. Örnek verecek olursak en fazla ses sahasına sahip sazlardan biri olan Ud bile 5 ses çalınlarında zorlandığı bilinmektedir. Ancak Batı Müziği sazları oktav genişliğinden dolayı rahatça transpoze ettiği görülmektedir. Oktav genişliği 2 oktav olan klasik kemençe en düşük aralığa sahip sazlarımızdan biri olarak örnek gösterilebilir. Buda bazı sazlarımızın teknik açıdan ele alınarak geliştirilmesi gerektiğini düşündürmektedir. Kemençe ve bağlama gibi sazlarda bu sorunu çözmek adına günümüzde bir tel daha eklenip çeşitli çalışmalar yapılmaktadır. Ancak, klasik üslup ile yetmiş bazı uzmanlar tarafından bu gelişim sazın orijinalliğini ve ses kalitesini bozduğu gerekçesiyle engellenmektedir. Aslında sazlarımızın gerekli ses sahasına sahip olamayışlarının bir diğer nedeni de organolojik yapısı ve ölçüleri yeterlilik göstermemesidir. Bu konuda uzman lutierlerin çalışmalarını sazların orijinalliğini ve ses kalitesini bozmadan devam ettirmesi gerekmektedir.

Bütün bu açıklamalardan yola çıkacak olursak, Türk müziğindeki sazların ses sahasının sınırlı olması ve bestekârların bu sınırlı ses sahasına sahip sazlarla beste yapması, Türk müziğine sonradan dâhil olan çello gibi sazlarında ses sahasını sınırlandırdığını görmekteyiz.

2.2.7. Anahtar (Açık) Kullanım Farklılıkları

Anahtar, müzik yazımında portenin başına konan işaret. Belli bir çizginin hangi notaya ait olduğunu gösterir ve porte üzerindeki öbür notalar da bu ilk notaya göre adlandırılır. Bugün üç tür anahtar kullanılmaktadır: Sol anahtarı, bas anahtarı da denen fa anahtarı ve do anahtarı. Bunlar sırasıyla sol, fa ve do notaları için İngilizce ve Almancada kullanılan G, F ve C harflerinin stilize edilmiş biçimidir. Bir müzik parçası, çalınacağı müzik aletinin ya da insan sesinin ses genişliğine en iyi uyan anahtarla yazılır. Modern yazımda bu yer hep portenin alttan ikinci çizgisidir. Daha eskiden

kullanılan Fransız keman anahtarı ise Sol anahtarının portenin en alt çizgisine yerleştirirdi.

Batı müziğinde Tenor ses için yazılan müziklerde, bir oktav transpoze eden sol anahtarı kullanılır. Anahtarın altına konan küçük bir 8 sayısı, müziğin yazılandan bir oktav daha pes okunması gerektiğini belirtir. Bas ya da fa anahtarı fa'nın orta do'nun altındaki yerini belirler. Modern yazımda fa, portenin üstten ikinci çizgisinde yer alır. Daha önceleri sıkça kullanılan bariton anahtarına göre, fa orta çizgide yer alıyordu. Do anahtarı ya da yer değiştiren do anahtarı orta Do'nun yerini saptar. Başlıca iki konumda bulunur: Alto anahtarında Do orta çizgidedir. Tenor anahtarındaysa Do üstten ikinci çizgide yer alır. Do anahtarının sıkça kullanılan öteki iki biçimiye orta Do'yu portenin en alt çizgisine koyan soprano anahtarı ile orta Do'yu alttan ikinci çizgiye koyan mezzosoprano anahtarıdır.

Türk müziğinde genellikle besteler etütler ve tüm enstrümanların Türk Müziği metotları sol anahtarında yazılır. Ancak son dönem çok seslilik gayretleri içerisinde yeniden bestelenenler yâda eski bestelerin düzenlenmeleri sonucu diğer açılara(anahtarlar) yer verilmiştir. Batıda ise bu çok seslilik var olduğu günden beri kullanılmaktadır. Türk müziği var olduğu zamandan bugüne kadar hep geleneksel olarak sol anahtarında yatay nota yazımı ile bestelenmiş ve yatay icra edilmiştir. Türk müziğinde her insanın ses aralığına göre bir nota yazımı ve farklı anahtarlar kullanılmadığı için kullanılan sol anahtarında karar ses göçürmeleri(transpoze) gereksinimi doğurmuştur. Makam dizilerini, ses aralıkları aynı kalarak başka ses tonlarına taşımaya(aktarmaya) transpoze, göçürme(şed) denir. Transpoze yapılırken makam dizisinin ses aralıklarının aynı olması şarttır. Ses aralıkları bozulursa makam da bozulur. Farklı anahtarlar kullanılmaması sebebiyle Sol anahtarı kullanımında ki göçürmelere örnek verecek olursak bir solistin La kararlı buselik makamında bir eseri icra ettiğinde makamın nota dizilimi şu şekildedir;



Buselik Makamı dizisi

Yukarda görmüş olduğumuz yerinde buselik makamı dizinin yerinde yani La kararda Buselik 5'lisine Hüseyinide kürdi 4'lüsü eklenerek oluştuğunu görmekteyiz.

Eğer solistimiz kendisine karar sesin dik geldiğini sol sesinden icra etmemizi söylediğinde makamın dizisi şöyle hal almaktadır.



Bu aynı zamanda Nihavend makamı dizi olmaktadır. Çünkü Nihavend makamı Buselik makamının " şeddi "dir. (SOL perdesine göçürülmüş halidir.)

2.2.8. Etüt Kullanım Farklılıkları

Batı Müziği ile Türk Müziği arasındaki etüt kullanım farklılıkları batı müziğinde etütler daha sistematiktir. Türk müziğinde ise daha çok metot eksikliklerinden dolayı makamsal peşrev ve saz semaileri etüt olarak kullanılmaktadır. Batı müziğinde etütler fa anahtarında yazılırken Türk müziğinde ise genellikle sol anahtarı ile yazılmaktadır. Fa anahtarında yazılan etütler ise çok olmamakla birlikte yine Türk Müziğindeki makamsal yapıya uygun olarak yazılmaktadır. Aşağıda vereceğimiz etüt örnekleri Türk müziği ve Batı müziği arasındaki farklılıkları daha iyi bir şekilde göstermektedir.

2.2.8.1. Batı Müziği Etüt Örnekleri

Bu etütler Suzuki çello Scholl kitabından alınmıştır.

Örnek Etüt: 1



Örnek Etüt: 2

To develop the practice of tonalization

Moderato

Folk Song

1 4 3 1 3 4 0 4

mf

6 3 1 0 0 1 3 0 1 3

11 0 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4

16 0 4 3 1 0 1 0 1 0 V

Örnek Etüt: 3

Allegro giocoso

R. Schumann

0 1 2 3 4 1 2 0 2 0 4 1 4 0 1 3 1 0 1 V

f sempre

5 1 0 0 4 0 0 1 4 4 2 0 2 0 4 1

9 2 0 0 2 0 3 4 0 3 4 1 4 0 1 3 1 0 1 V

13 2 0 0 2 1 4 0 1 0 3 4 1 4 0 1 3 1 0 1 V

17 2 0 0 2 1 4 0 1 0 3 4 1 4 0 1 3 1 0 1 V

Örnek Etüt: 4

Moderato T. H. Bayly

1 4 0 1 2 4 0 1 4 2 1 0 2 1 0 4

mf

5 4 0 1 2 4 0 1 4 2 1 0 1 0 4

mf

9 4 2 1 0 0 2 1 0 4 4 2 1 0 0 2 1 0 4

f *p*

13 4 0 1 2 4 0 1 4 2 1 0 1 0 4

f

Örnek Etüt: 5

Allegretto **J. S. Bach**

mp con grazia

6

10

14

17

mf

21

p

26

30

L 2nd pos.

L 2nd pos.

- Diğer etütler ektedir.

2.2.8.2. Türk Müziğinde Fa Anahtarına Göçürülmüş Makamsal Etüt Örnekleri

Örnek: 1

Çargah Makamı

4 1 2 4 0 4 2 1 0 1 2 0 4 2 1 0 4 1 2 4 2

1 2 4 2 1 0 1 4 2 4 0 0 4 2 1 0 4 0 1 4 4 0 4 4 4 3 1 3

4 0 1 3 4 1 2 0 4 2 1 0 1 4 0 4 4

Örnek: 2

Buselik Makamı

1 1 1 0 1 2 0 4 2 1 0 4 3 4 0 4 1 1 3 1 1 3 0 2 3

0 4 3 0 4 1 0 1 2 1 0 4 4 0 1 0 4 2 1 0 4 0 3 1 3 4 3 0

Örnek: 3

Kürdi Makamı

1 0 4 0 4 2 2 1 2 4 0 2 1 0 0 4 0 1 0 4 0 4

2 4 0 1 2 1 0 4 0 4 2 1 0 1 2 4 2 4 0 4 2 1 0 4 0 1 2 1 0 0 4 4 2 2 1 1

Örnek: 4

Rast Makamı

0 1 3 4 3 4 1 0 4 3 3 1 0 1 1 4 3 1 0 4 3 4 1

0 1 3 1 0 1 3 4 1 0 4 3 1 0 1 4 3 1 0 4 3 1 0

Örnek: 5

Uşşak Makamı

0 1 1 0 3 4 0 3 4 4 3 3 1 1 4 3 1 1

4 0 1 2 0 0 4 0 2 4 1 2 0 1 4 0 4 3 0 0 1 0 4 3 1 1

2.2.8.3. Türk Müziğinde Sol Anahtarında Saz Semâisi ve Peşrev Formunda Etüt Örnekleri

Örnek: 1

DİL-KEŞİDE SAZ SEMÂİSİ

USÛLÜ : Aksak Semâi MÜZİK : Neyzen Râşid E fendi

$\text{♩} = 120$

TESLİM

SON

2. HÂNE

3. HÂNE

4. HÂNE Yürük Semâi $\text{♩} = 192$

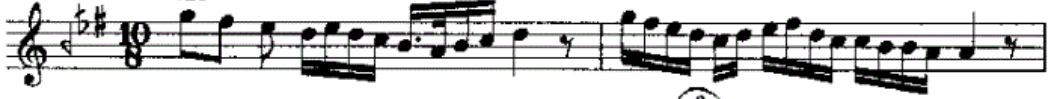
Örnek: 2

KARCIĞAR SAZ SEMAİSİ

MÜZİK: KANI KARACA

USÛLÜ: AKSAK SEMAİ

♩ = 120



TESLİM



2.HÂNE

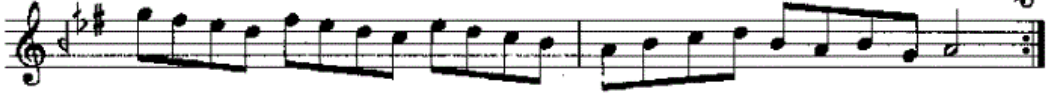
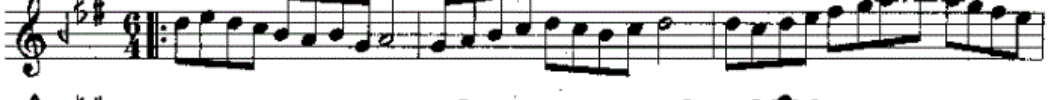


3.HÂNE



4.HÂNE YÜRÜK SEMAİ

♩ = 120



Örnek: 3

Aksak Semal
Yürük Semal

ÇARGAH SAZ SEMAİSİ

M. Reşat AYSU
Aksarıncağ 21 Şubat 1979
No 296

The musical score is written in 11/8 time and consists of two staves per section. The sections are:

- 1. Hane:** The first section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first staff has a fermata over the first measure, and the second staff has a fermata over the first measure. The section ends with a double bar line and a repeat sign.
- Teşim:** The second section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first staff has a fermata over the first measure, and the second staff has a fermata over the first measure. The section ends with a double bar line and a repeat sign.
- 2. Hane:** The third section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first staff has a fermata over the first measure, and the second staff has a fermata over the first measure. The section ends with a double bar line and a repeat sign.
- 3. Hane:** The fourth section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first staff has a fermata over the first measure, and the second staff has a fermata over the first measure. The section ends with a double bar line and a repeat sign.

Aksak Semai
Yürük Semai

ÇARGAH SAZ SEMAİSİ

M. Reşat AYSU

4. Hane

Yürük Semai

- Diğer etütler ektedir.

SONUÇ

Yapılan bu çalışmada viyolonselın tarihsel gelişimi anlatılarak yapısal özelliklerine yer verilmiş olup daha sonra Türk Müziği ile Batı Müziği arasındaki icrasal ve teknik farklılıklara ve benzerliklere yer verilmiştir. Yay çekme tekniğinin iki müzik arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri incelenip hangi tekniğin Türk müziğine daha yatkın olduğu ve kullanıldığı tespit edilmiştir. Türk Müziği ve Batı Müziğinde Viyolonsel İcrası adlı çalışmamızdan elde ettiğimiz sonuçları şöyle sıralayabiliriz.

- a) Ses dizilim sistemindeki farklılıklar (Tampere – koma sistemi) parmakların pozisyon içerisinde yerlerini etkilemiştir.
- b) Koma sisteminde makamsal seslerin icrasında, her zaman sabitlik söz konusu değildir. Uşşak hüseyini yani sib2 (si bemol 2) sesinde 2. ve 3. parmaklar birleşik bir şekilde si natürel ve si bemol sesleri arasında aşağı yukarı kayarak istenilen frekans sağlanılmaktadır.
- c) Batı müziğinde tutuş ve oturuş her ne kadar kurallara uygun olsa da Türk müziğindeki icracıların icra hızını ve hareket kabiliyetini artırmak, vibrasyon yapabilmek için sap ile gövde kısmının birleştiği yer batı müziğinde ki gibi daha dik açıyla göğsün üst tarafına değil de biraz daha göğsün orta yâda alt kısmına denk gelecek şekilde tutulmalıdır. Bunun sonucunda Türk musikisi icracılarının dikkat ettiği klavye görüş açısı daha fazlalaşır.
- d) Batı müziğinde oturuş şekli sağ bacak yere 90 derece açı ile dik durup ve sol ayağın sağ ayağa göre yarım adım kadar önde olduğu, Türk müziği icracılarında ise bu kurallara pek riayet edilmediğini tespit etmekteyiz.
- e) Batı müziği icracıları daha dik açıyla kambur oluşturmadan otururken, Türk müziği icracılarının genelinde ise otururken rahatlık esas olduğu için farkında olmadan bir kamburluk meydana geldiği görülmektedir.
- f) Türk Müziği icracıları la teline inerken genel olarak enstrümanı çevirme ya da vücutlarında dönme yapmazlar, onun yerine omuz ve kolu yükselterek la teline ulaşırlar. Batı Müziği icracılarında ise Viyolonseli sağ omuzlarına doğru 5 ila 10 derece çevirerek ya da çello ile birlikte dönerek la (A) teline daha rahat hâkimiyet sağlamaktadır.

- g) Yapmış olduğumuz araştırmalarda, Batı Müziğinde ve Türk Müziğinde legatonun uygulama şeklinin benzer olduğu tespit edilmiştir.
- h) Detashe de Türk Müziği ve Batı müziğinde benzer şekilde kullanılan bir tekniktir. Bu teknik Türk Müziğinde viyolonsel icrasında en sık kullanılan tekniktir. Bunun sebebi ise Türk Müziği İcrasında taksim, açış gibi formların olmasıdır.
- i) Bunun yanı sıra viyolonsel icrasındaki vibrasyon tekniği kullanılırken de Detashe tekniğine ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü Türk müziğinde kullanılan komalı sesleri viyolonsel ile icra etmek için 2. ve 3. Parmakların birleştirilmesi ile yapılan vibrasyonlarda uzun yay çekmeye ihtiyaç duyulmaktadır.
- j) Çift ses tekniği Türk Müziği icrasında da kullanılmaktadır. Fakat bütün seslerde çift el kullanım tekniği uygulanamamaktadır. Bunun sebebi ise Türk Müziğinde si b₂ gibi komalı seslerin bulunmasıdır.
- k) Parmak açma tekniğinin de, yine Türk Müziği'ndeki komalı seslerin bulunmasından dolayı Batı Müziğindeki gibi parmak açma tekniğinin sabit olmadığı ve parmak açma mesafelerinin değişkenlik gösterdiği görülmektedir.
- l) Arpej tekniği Batı Müziğinde sıkça kullanılan bir tekniktir. Türk Müziğinde ise arpej tekniği makamsal yapıdan dolayı ancak bazı makamlarda icra edilebilmektedir. Örnek verecek olursak 4'lü armoni sistemine uyumluluk sağlayabilecek Türk müziği makamlarını söyleyebiliriz (Rast, nihavent buselik, çargâh, vs.).
- m) Batı müziği Tampere sistemine dayalıdır, yani yapısal olarak komalı sistemi karşılamadığı ve Türk müziği gibi komalı sisteme dayanmadığı için, yapılan vibrasyon teknikleri, kısıtlı ses aralığı üzerinden yapılmaktadır. Sadece basılan notanın dışına fazla çıkmadan, basılan sesin titreştirilerek herhangi bir başka tam ses karıştırmadan yapılmaktadır. Batıda vibrasyon tekniği Türk müziğine göre oldukça sert bir şekilde uygulanmaktadır.
- n) Her ne kadar vibrasyon tekniğinin temel kurallarını Batı müziği oluştursa da Türk müziği kendi müziğinin ihtiyaçları doğrultusunda, doğunun mistik duygularını yansıtabilmek için, bazen bir insanın ağlayışını andırırçasına

inlemelerini saza yansıtabilmek için 2 veya 3 sesi birbirinden koparmadan, kaydırarak müzik cümlesini tamamlar.

- o) Batı Müziğinde her enstrüman grubu veya insan sesi için ayrı tonlarda ve ayrı anahtarlarla (Sol, Fa ve Do anahtarları gibi) nota yazılabildiği halde Türk Müziğinde nota tek tip olarak Sol anahtarı ile yazılmaktadır. Bu yazılımda perdelerin (notaların) frekansları batı müziği frekanslarıyla aynıdır. Türk Müziğinde de bu şekilde yazılmış nota ile her tür insan sesine göre icra yapmak gerekir. Bu icralar ezgiyi ayrı perdelere göçürme şeklinde yapılır.
- p) Bazı sazlarımızın teknik açıdan ele alınarak geliştirilmesi gerektiğini düşündürmektedir. Kemençe ve bağlama gibi sazlarda bu sorunu çözmek adına günümüzde bir tel daha eklenip çeşitli çalışmalar yapılmaktadır. Ancak, klasik üslup ile yetişmiş bazı uzmanlar tarafından bu gelişim sazın orijinalliğini ve ses kalitesini bozduğu gerekçesiyle engellenmektedir. Aslında sazlarımızın gerekli ses sahasına sahip olamayışlarının bir diğer nedeni de organolojik yapısı ve ölçüleri yeterlilik göstermemesidir. Bu konuda uzman lutierlerin çalışmalarını sazların orijinalliğini ve ses kalitesini bozmadan devam ettirmesi gerekmektedir.
- q) Bütün bu açıklamalardan yola çıkacak olursak, Türk müziğindeki sazların ses sahasının sınırlı olması ve bestekârların bu sınırlı ses sahasına sahip sazlarla beste yapması, Türk müziğine sonradan dâhil olan çello gibi sazlarında ses sahasını sınırladığını görmekteyiz.
- r) Batıda çok seslilik var olduğu günden beri kullanılmaktadır. Türk müziği var olduğu zamandan bugüne kadar hep geleneksel olarak sol anahtarında yatay nota yazımı ile bestelenmiş ve yatay icra edilmiştir. Türk müziğinde her insanın ses aralığına göre bir nota yazımı ve farklı anahtarlar kullanılmadığı için kullanılan sol anahtarında karar ses göçürmeleri (transpoze) gereksinimi doğurmuştur.
- s) Batı Müziği ile Türk Müziği arasındaki etüt kullanım farklılıkları batı müziğinde etütler daha sistemattir. Türk müziğinde ise daha çok metot eksikliklerinden dolayı makamsal peşrev ve saz semaileri etüt olarak kullanılmaktadır. Batı müziğinde etütler fa anahtarında yazılırken Türk müziğinde ise genellikle sol anahtarı ile yazılmaktadır. Fa anahtarında

yazılan etütler ise çok olmamakla birlikte yine Türk Müziğindeki makamsal yapıya uygun olarak yazılmaktadır.

Son olarak da bu çalışmanın benzer çalışmalara bir kaynak teşkil etmesi en büyük dileğimizdir.



KAYNAKLAR

- AÇIN, Cafer, *Enstrüman Bilimi (organoloji)*, Kültür Bakanlığı Yayınevi, İzmir, 1994.
- AKSOY, Bülent, *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.
- ARAPOĞLU, Tanju, *Viyolonselde Yay Tutuş Tekniği Ve Temel Yay Teknikleri: Legato, Detashe, Staccato Ve Spiccato' nun İncelenmesi*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yaylı Çalgılar Sanat Dalı Basılmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, 2011, Edirne.
- ATAKIR, Şafak, *Viyolonselde Vibrato ve Arşe Teknikleri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2002.
- BİREL, Semih, *Viyolonsel Eğitiminde Vibrato Öğretimi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2009.
- BÜYÜKAKSOY, Feridun, *Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler*, Armoni Ltd. Sti., Ankara, 1997.
- DEĞİRMENCİOĞLU, Levent, *Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim ve İcra yöntemleri üzerine Bir araştırma*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Kayseri, 2006, ss. 2-5.
- EROL, Türker, "Doğudan Batıya Yaylı Çalgılar Ve Tarihçeleri", *I. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri*, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, Sivas, 2014, s. 296-301.
- FİSCHER, S. (2006). Speeding Up Vibrato. *The Strad*, (pp. 102-103) [http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=22891658](http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=22891658&site=ehost-live) &site=ehost-live (9 Temmuz 2008)
- GAGNON, Maria Elanie, *The Influence of French cello School in North America*, (A Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts) University of Miami, 2005, ss. 6-8
- KILIÇ, Adem, *Türk Müziği Viyolonsel İcracıları Ve İcra Tekniklerine Yönelik Bir İnceleme*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2015.

- KIRAN, Sezgi, *Ahmed Adnan Saygun Üzerine Bir İnceleme Çalışması*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2005, Afyon, ss. 2-3.
- MİMAROĞLU, İlhan; *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, Dördüncü Baskı, İstanbul,1990.
- ÖZGÜLER, Özgür, *Türk Müziğinde Viyolonsel*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı İstanbul,2007, ss. 3-4.
- ÖZTOPOLAN, Ruken, İŞGÖRÜR, Ümit “Güzel Sanatlar ve Spor Liselerinde Viyolonsel Öğretiminin İlk Yılında Önerilen Yay Teknikleri ve Bu Tekniklerin Program Taslağına Yansıması” *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2010.
- SAY, Ahmet; *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Besinci Baskı, Ankara, 2003.
- SÖZER, Vural, *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitapevi, 1996, İstanbul, s. 653.
- STOWELL, Robin, *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, New York, 1985.
- STROBEL, Henry, *Useful Measurements For Violin Makers, Past Director of the Violin Making School Fifth Edition*, Germany,1989.
- ŞİŞMAN, Çağatay, *Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi Bölümlerinde Ve Devlet Konservatuarlarında Lisans Düzeyinde Yaygın Olarak Kullanılan Viyolonsel Sol El İle İlgili Metotların Analizi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Programı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2010.
- TUTU, Sıtkı Bahadır, *Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2001.
- YENER, Faruk, *Müzik Kılavuzu Ansiklopedisi*, Remzi Yayınevi, İstanbul, 1983.
- YÜKSEL, Suna, *Viyolonsel, Viola Da Gambadan Günümüze Kadar Geçirdiği Yapısal Değişiklikler ve Eserler Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yaylı Çalgılar Sanat Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007.

İnternet Alıntıları

- <https://www.nihandemirkapi.com/bio>
- <http://www.caglayanunalsumer.net/biyografi---cv>
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Yo-Yo_Ma

- https://tr.wikipedia.org/wiki/Tamburi_Cemil_Bey
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Mesut_Cemil
- https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eerif_Muhittin_Targan



EKLER

Ek 1. Orjinallik Raporu



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	TURGAY AKDAĞOĞLU
Öğrenci Numarası	102215105
Enstitü Anabilim Dalı	MÜZİK
Programı	TÜRK SANAT MÜZİĞİ
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	YRD. DOÇ. DR. YAVUZ DEMİRTAŞ
Tez Başlığı (Türkçe)	TÜRK VE BATI MÜZİĞİNDE VİYOLONSEL İCRASI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam ...71..... sayfalık kısmına ilişkin, 29.12.2012 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 22.....'tır.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç/dâhil
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.

YRD. DOÇ. DR. YAVUZ DEMİRTAŞ

.....
Danışmanın Adı-Soyadı
(İmzası)

YRD. DOÇ. DR. YAVUZ DEMİRTAŞ

.....
Anabilim Dalı Başkanı
(İmzası)

F.Ü.LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ÖĞRETİM YÖNETMELİĞİ

Madde 41- Lisansüstü tezleri ile birlikte teslim edilmesi gereken belgeler şunlardır:

- a) Lisansüstü tezler, savunma öncesinde intihal program raporu ve ilgili makale şartını¹ sağladığına dair belgeleri ile birlikte enstitüye teslim edilir.
- b) İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla %10, "alıntılar dâhil" % 30'u geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir).

¹ Makale şartı doktora öğrencilerini kapsamaktadır.

Ek 2. Batı Müziği Etüt Örnekleri

Andante N. Paganini

The musical score is written for bass clef in 2/4 time. It features the following dynamics and markings:

- mf** (mezzo-forte) at the beginning.
- f** (forte) at measure 9.
- f** (forte) at measure 17.
- p** (piano) at measure 25, with the marking *meno mosso*.
- rit.** (ritardando) at measure 29.
- mf a tempo** (mezzo-forte at tempo) at measure 29.
- f** (forte) at measure 38.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (1-4). It also features technical markings like "2nd pos." (second position) and "2nd" (second finger) with dashed lines indicating fingerings. There are also some "x" marks above notes, possibly indicating breath marks or specific articulations.

Berceuse

CELLO

A. H. SCHELLSCHMIDT

Andante

con sordino *p*

cresc. *mf* *p* *rit.*

mf *a tempo* *cresc.* *rit.*

a tempo *mf* *rit.*

a tempo *p*

cresc. *mf* *p*

mf

mf *a tempo* *rit.*

p

rit. *pp*

su l G

G. C.
8506-4

Copyright MCMXV by Carl Fischer, New York
International Copyright secured

megalovania

♩ = 240

*ff**f*

Cello

$\text{♩} = 86$

f

4

7

10

13

16 *tr*

20

22

Ek 3. Türk Müziği Makamsal Etüt Örnekleri

Bayati Makamı

4 0 1 2 10 1 0 0 4 3 1 3 4 0 1 0 2 1 0 4 2 1 0 1

0 4 3 1 3 1 3 4 3 4 0 1 0 4 2 1 0 1 0 4 3 1 0 4 3 1 1

Hicaz Hümâyûn Makamı

0 1 1 0 4 0 1 4 2 1 0 4 2 4 0 1 0 4 0 0 4 2 1 0 1 2 4 0

1 0 4 0 1 2 0 1 0 4 2 4 0 4 0 0 4 2 1 0 4 2 0 4 2 2 1 1

Hicaz Makamı

1 0 4 0 1 0 1 3 4 3 2 0 1 0 4 0 4 0

2 4 0 4 2 1 4 1 2 0 1 0 4 0 4 2 2 1 1

Hicaz Uzzâl Makamı

1 0 4 0 1 0 1 3 4 0 1 0 4 3 1 1 3 4 2 1 0 1 0 4 2 4 2

4 0 1 1 3 1 3 0 4 3 1 0 4 2 1 2 0 1 0 4 2 1 0 1 4 2 2 1 1

Zîrgûle'li Hicaz Makamı

1 2 4 0 1 0 1 3 1 3 1 3 3 1 0 1 2 4 2 1 0 1 0 4 0 1

0 4 0 2 1 0 4 2 1 2 4 0 1 2 1 0 4 0 2 1 0 4 0 2 1 0 2 1

Hüseyîni Makamı

4 0 1 0 1 0 0 4 3 4 1 0 1 0 4 3 4 0 3 4 4 4 0

4 0 1 0 1 0 0 4 2 1 0 4 3 4 0 3 1 0 1 1 1 0 1 1 1

Muhayyer Makamı

0 4 3 4 0 0 2 1 0 4 3 1 1 0 1 3 4 0 1 0 4 0 4 3 3 1

1 0 4 0 1 3 4 0 4 3 1 0 4 3 1 1 4 1 0 4 3 3 1 1

Neva Makamı

1 0 1 3 0 1 3 1 3 4 0 4 3 1 0 1 0 4 3 4 0 4 3 1 4 3 4 3 1 0 4

0 4 0 1 0 1 0 4 3 4 0 4 3 0 4 2 1 0 4 2 1 0 4 3 3 1 1

Tahir Makamı

3 4 0 4 3 1 0 4 3 0 1 0 4 3 4 3 1 0 4 3 1

4 2 1 4 2 1 2 0 4 3 4 0 4 3 1 0 4 3 4 3 4 3 4 3 1 1

Karcıġar Makamı

3 4 0 1 3 0 1 4 3 4 0 1 3 0 1 4

4 3 4 0 4 3 1 0 4 1 0 4 3 4 0 4 3 3 1 1

1. 2.



Ek 4. Türk Müziği Saz Eseri Örnekleri

EVCARA PEŞREVİ

Uslü : Devr-i kebir

Alâeddin Yavaşca

1. HANE

TESLİM

FERAHFEZA PEŞREVİ

Muallim İsmail Hakkı Bey

Usulü : Fahte

1. HANE

2. HANE

TESLİM

3. HANE

Musical score for exercise 3, HANE, consisting of six staves of music in G minor. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, including some triplets. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

4. HANE

Musical score for exercise 4, HANE, consisting of five staves of music in G minor. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, including some triplets. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

MAHUR PEŞREVİ

Usulü : MUHAMMEL

Tanburî CEMİL BEY

1. HANE

TESLİM §

2. HANE

ÖZ GEÇMİŞ

1986 yılında Elâzığ'da dünyaya geldim. İlk ve orta öğrenimimi Mehmetçik İlköğretim Okulunda Lise öğrenimimi Fatih lisesinde tamamladıktan sonra 2004 yılında Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Müzik eğitimime başladım. 2008 yılında mezun oldum. 2011 yılında başladığım Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Tezli Yüksek Lisans eğitimine halen devam etmekteyim. 2012 yılında Pedagojik Formasyon eğitimini tamamladıktan sonra aynı yıl M.E.B de K. Maraş'ta ilk öğretmenlik yıllarıma başladım. 2015 yılında M.E.B deki görevimden ayrıldım. 2015 Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Okutman olarak göreve başladım. Hala görevime devam etmekteyim.

