

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL BİLİMLER ANABİLİM DALI

108573

TÜRK MÜZİĞİ'nde VİYOLONSEL EĞİTİMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

108573

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Hazırlayan
Sıtkı Bahadır TUTU

Danışman
Doç. Dr. M. Hakan CEVHER

İZMİR, 2001

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne sunduğum Türk Müziği'nde Viyolonsel Eğitimi adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

02.07.2001

Sıtkı Bahadır TUTU

S. Tutu




TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 03.10.2001 tarih ve 15/34 sayılı kararı ile oluşturulan jüri, Temel Bilimler anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi Sitki Bahadır 'nın Türk Müziği ile Niyolansel Eğitimi başlıklı tezini incelemiş ve adayı 25/09/2001 günü saat 10.00'da tez savunmasına alınmıştır.


Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı olduğuna oybirliğiyle / oyçokluğuyla karar vermiştir.


Doç. Dr. Hakan Ceviter
BAŞKAN

ÜYE

Atunz Eminalar


ÜYE

Dr. Cengiz Aydın


ÖNSÖZ

Müziğimizdeki en büyük eksikliklerden birisi de, kullanılan çalgıların kapasitelerinin ve kullanım alanlarının henüz tam anlamı ile saptanmamış olmasıdır. Gelişimini Uluslararası Sanat Müziği'nde tamamladığı halde, ne yazık ki viyolonsel de müziğimizdeki diğer çalgıların kaderini paylaşmaktadır. Sözedilen belirsizliğin sonuçlarından bir başkası da “Türk Müziği'nde Viyolonsel Eğitimi” alanında etkin bir metodun henüz ortaya konmamış olmasıdır.

Bu çalışmada, viyolonsel in müziğimizde bulunması gereken yer, tarihi bulgulara ve aletin teknik kapasitesine bağlı olarak ele alınmış ve “Türk Müziği'nde Viyolonsel Eğitimi” için gerekli temeller saptanarak bu konuda öneriler yapılmıştır.

Çalışmam boyunca yardım ve desteklerini esirgemeyen Eşim Sayın Jülide TUTU'ya, Hocam ve Babam Sayın Mehmet Tefvik TUTU'ya, her zaman yol göstericim olmuş Sayın Hocam Doç. Dr. M. Hakan CEVHER'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

İzmir, Temmuz 2001

Sıtkı Bahadır TUTU

KISALTILAR

Age	:	Adı geçen eser
Agm	:	Adı geçen makale
bkz	:	Bakınız
c.	:	Cilt
GTSM	:	Geleneksel Türk Sanat Müziği
s.	:	Sayfa
sa.	:	Sayı

İÇİNDEKİLER

Önsöz	I
Kısaltılar	II
Giriş	1
I. BÖLÜM	
Viyolonselın Tarihsel Gelişimi	3
II. BÖLÜM	
Viyolonselın Teknik Özellikleri ve İşlevleri	
A. Viyolonselın Teknik Özellikleri	
1. Akort ve Ötüm Sınırı	6
2. Parmak Konumları	6
3. Pozisyonlar	7
4. Anahtarlar	9
5. Armonikler	10
6. Yay Şekilleri	11
7. İki Telde Çift Sesler ve Dört Telde Akorlar	11
8. Pizzikato	13
9. Tel Karakterleri	14
B. Viyolonselın İşlevleri	
1. Viyolonselın Orkestralardaki İşlevi	15
2. Solo Viyolonsel	20

III.BÖLÜM

Türk Müziği'nde Viyolonsel	21
----------------------------------	----

IV. BÖLÜM

Türk Müziği'nde Viyolonsel Eğitimi

A. Sorunlar, Yeni Bir Sistem ve Bu Sistemin Özellikleri	
1. Sistemde Kullanılan İşaretler ve Kısaltmalar	29
2. Açık Teller	30
B. Birinci Pozisyonda Çalışmalar	
1. Açık Tellerde Yay Çalışmaları	30
2. Tek Telde Çalışmalar	31
3. Çift Telde Çalışmalar	38
4. Üç Telde Çalışmalar	44
5. Dört Telde Çalışmalar	48
C. İlk Dört Pozisyonda Çalışmalar	68
Sonuç	76
Kaynakça	77

GİRİŞ

Viyolonsel, müziğimizin Mızıka-yı Hümâyun aracılığı ile tanıştığı batı kaynaklı yaylı bir çalgı olup, keman ailesinin tenor basamağında yer aldığı halde bas görevi de üstlenebilen üyesidir. Viyolonsel, günümüzde keman ailesinin tüm üyeleri gibi Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde kullanılmaktadır. Günümüze kadar, viyolonsel eğitimi için çeşitli yöntemler kullanılmıştır. Uluslararası Sanat Müziği icrasına yönelik olarak, bu çalgının eğitim süreci en küçük ayrıntısına kadar ele alınmış, bu yolda gerek viyolonsel eğitimini belli başlı noktaları ile kapsayan metodlar hazırlanırken, gerekse daha ileri seviyelere yanıt verebilen teknik içerikli etüd çalışmalarını içeren eserler de oluşturulmuştur. Eğitim süreci içinde ele alınan repertuar ise eğitimcilere göre farklılık arz ediyor olsa da, genel bir sıraya sahiptir.

GTSM bilindiği üzere Uluslararası Sanat Müziği'nden diğer bazı sebepler ve özellikle makamsal yapı bakımından oldukça farklıdır. Şu anda GTSM'de viyolonsel eğitiminde öncelikle Uluslararası Sanat Müziği için hazırlanan metodlardan bazıları izlenip sonrasında ise usta-çırak ilişkisine dayanan bir makâm ve repertuar çalışmasına girilmektedir. Bu, öğretmen ve öğrenciye oldukça vakit kaybettirmekte ve hatta bazı durumlarda öğrenci için anlama zorluğuna sebep olmaktadır. Sürecin uzaması ve yazılı kaynakların olmayışı nedeniyle teknik çalışmalar ihmal edilmektedir. Bu gibi sebepler nedeniyle Türk müziği, gelişme sancıları çekerek, görkemli yapısına yeni öğeler eklemeye olanağından uzaklaştırılmaktadır.

Ne yazık ki, bazı düşünürler, viyolonselin sadece eserlerin bazı notalarını seslendirecek bir dolgu malzemesi olarak kullanılabileceği görüşündedir. Oysa, viyolonsel geniş teknik olanakları içinde ele alınırsa, bir eşlik çalgısı olarak kullanılabileceği gibi, solo bir çalgı olarak da Türk müziğinde yer alabileceği gerçeği ile karşılaşmaktadır.

Bu problemler karşısında viyolonselin Türk müziğindeki yerinin sağlıklı olarak saptanması gerekmektedir. Hazırladığımız tezde, tarihsel bulgular ile uluslararası metodlar incelenmiş, bu metodların Uluslararası Sanat Müziği'nin gelişmesindeki rolü,

yöntemleri ve teknik açıdan pedagojik sıralamaları gözönünde bulundurularak “Türk Müziği’nde Viyolonsel Eğitimi” konusunda izlenmesi gereken yollar ortaya konulmaya çalışılmıştır.



I. BÖLÜM

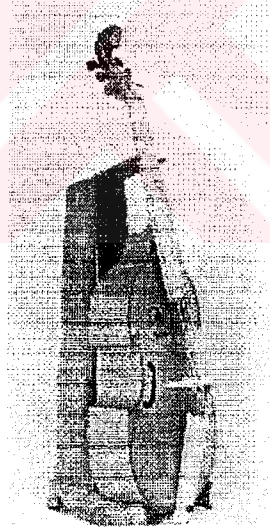
VİYOLONSELİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Viyolonsel (kısaca çello), keman ailesinin vazgeçilmez bir üyesidir ve ailenin diğer üyeleri olan; keman, viyola ve kontrabas gibi viollerden¹ doğmuştur. Bazı bas keman türleri 17.yüzyıl öncesine ait literatür çalışmalarında anılmış olsa da, 16.yüzyıl başlarında ailenin bir üyesi olarak karşımıza çıkan çalgı, viyolonsel adı ile 17. Yüzyıl ortalarından beri kullanılmaya başlanmıştır.

H. Gerle'nin 1532 tarihli yazısında, bugün kullandığımız çello ile aynı şekilde akort edilen (Do, Sol, Re, La) ilkel bir çalgı ile karşılaşmaktayız.² İngiltere ve Fransa'da da bir tam ton daha pes akorda sahip benzer bir çalgının, oldukça popüler olduğunu da biliyoruz. Çellonun en yakın atası viola de gamba'dır. Aşağıdaki resimlerde yer alan çalgılar çelloya rakip olarak 18.yüzyıla kadar üretilmiştir.



Viol ailesi



Bas Viol

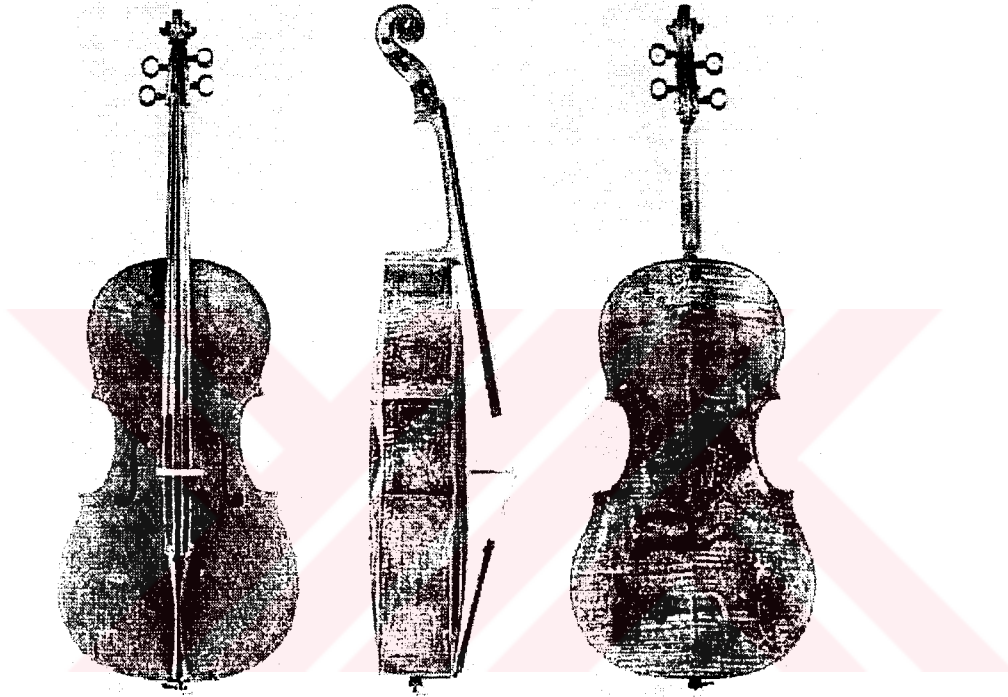
Bugünkü anlamda çellonun bilinen ilk yapımcıları; Cremona ekolünden **Andrea Amati** (1520-1578), Brescia ekolünden **Gasparo da Salo** (1540-1609) ve öğrencisi **Giovanni Paolo Maggini**'dir. Bu kişilerin ürettiği çelloların boyutları bugünlere

¹ Viol, 15. Yüzyılda Avrupada ortaya çıkan, Rönesans döneminin gözde-yaylı çalgı ailesidir. Standart şekline 16. Yüzyılda kavuşmuştur. (Bkz: **Müzik Ansiklopedisi**, Ahmet SAY, Ankara, 1985, c.4, s.1256.)

² Bkz: **The Violoncello It's Origin and Construction**, Joshua Furman, <http://cello.org/cnc/article.htm>, 1998.

oranla daha büyüktü. En ünlü yapımcılardan birisi de **Antonio Stradivari** (1644-1737)'dir. **Stradivari** yaptığı bir kemannın içindeki etikette Amati ailesinden **Nicolo Amati**'nin öğrencisi olduğunu belirtmektedir.³

Süslemelerinden dolayı Fransa Kralı **IX.Charles**'ın **Andrea Amati**'ye sipariş ettiği 38 çellodan biri olduğu düşünülen ve "The King" (Kral) olarak adlandırılan çellonun resimlerini aşağıda görmekteyiz.



"The King"; ön, yan ve arka görünüş.

Çello için ilk solo eserlerin 1655-1690 yılları arasında yaşamış olan besteci ve viyolonselci **Domenico Gabrielli** tarafından, 1689 yılında yazıldığı sanılmaktadır.⁴ **D. Gabrielli** solo viyolonsel için "ricercari"⁵ besteleyen ilk bestecilerdendir. Bahsi geçen ricerrariler yedi adettir.

Barok Döneminin önemli bestecisi **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) tamamen bir geçişin, yenileşmenin mimarıdır ki viola de gamba için bir çok eser bestelediği gibi çello için de altı adet solo süit bestelemiştir. Bu solo süitlerde çellonun

³ Bkz: **The Violoncello It's Origin and Construction**, Joshua Furman, <http://cello.org/cnc/article.htm>, 1998.

⁴ Ahmet SAY; **Müzik Ansiklopedisi**, Ankara, 1985, c.2, s.523.

⁵ Ricercari, Füg stilinde bir türdür. (Bkz: **Müzik Ansiklopedisi**, Ahmet SAY, Ankara, 1985, c.4, s.1087.)

teknik imkanlarını kullanarak yer yer akorları serpiştirmiş ve böylece sonsuz anlatım biçimini bu eserlerde ortaya koyarken aynı zamanda oldukça eğitsel bir malzeme de oluşturmuştur.

Haéndel, çelloyu oratoryo ve kantatlarında kullanmıştır. Fakat, çello senfonik müzikteki yerini, ancak **Beethoven**'in 1.senfonisinden sonraki senfonilerinde bulmuştur. Yine çello, **Mendelsson** tarafından insan sesiyle de kullanılmıştır. **Wagner**'in çoğu eserinde ise çellonun mükemmel geçitleri ile karşılaşmak olasıdır. Daha sonraki bestecilerse çelloya daha çok solo bölümler vermiştir.⁶

Günümüzde Uluslararası Sanat Müziği'nde çellonun yeri tamamı ile belirlenmiş durumdadır ve bu bağlamda tartışılacak hiçbir şey olmadığı gibi yığın müziği türleri de dahil olmak üzere farklı türlerde de, karşılaşılan bir çalgı olmuştur.

I. Bölümün Sonu

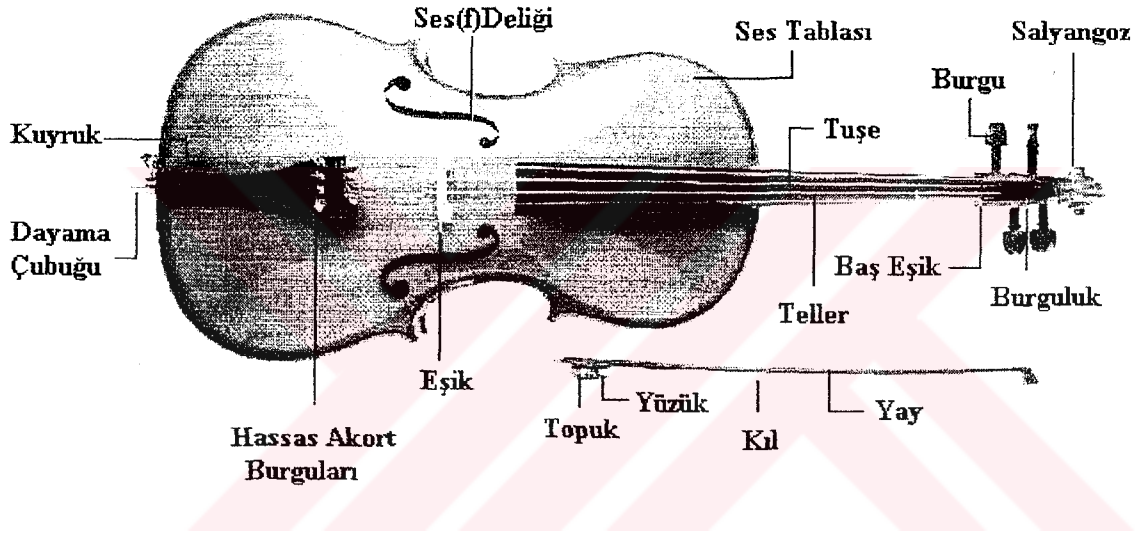
⁶ Ahmet SAY; **Müzik Ansiklopedisi**, Ankara, 1985, c.3, s.709-710.

II. BÖLÜM

VIYOLONSELİN TEKNİK ÖZELLİKLERİ VE İŞLEVLERİ

A. Viyolonselın Teknik Özellikleri

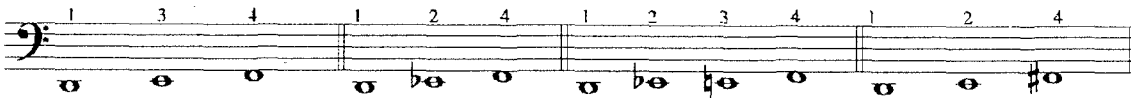
Çellonun ses dizgesi, viyoladan bir oktav aşağıda düzenlenmiştir. Uzunluğu 125cm.dir. Çalma pozisyonunda sapı çalıcının sol omzunda, gövdesi iki dizinin arasındadır. Kaymasının önlenmesi için kuyruk kısmının alt tarafında ayarlanabilen çelik bir çubukla tabana oturtulmuştur.⁷



1. Akort ve Ötüm Sınırı:



2. Parmak Konumları:



Birinci ölçüde Do telinde birinci parmakla Re, Üçüncü parmakla Mi, dördüncü parmakla ise Fa notalarına basılmaktadır. İkinci ölçüde birinci parmakla Re, ikinci parmakla Mi bemol, dördüncüyle Fa basılmaktadır. Üçüncü ölçüde ise bütün parmaklar

⁷ Feridun ÇALIŞIR; Çalgı Bilgisi, Yeni Dağarcık Yayınları, Ankara, s.92.

küçük ikili aralıklarla sıralanmaktadır. Son ölçüde birinci parmakla ikinci parmak büyük ikili, ikinci ve üçüncü parmak arası da yine büyük ikili aralıkla basılmaktadır.

Bu örneğin yukarıya doğru tam beşli aktarılması ile diğer üç tel üzerindeki parmak konumları da şu şekilde gerçekleşir:

Sol Teli

Re Teli

La Teli

3. Pozisyonlar:

Aşağıda, çellonun Do telinde yedi pozisyon gösteriyoruz. Örneği tam beşli aralıklarla aktardığımızda diğer üç teldeki pozisyonları da saptayabiliriz:

Birinci İkinci Üçüncü Dördüncü Beşinci Altıncı Yedinci

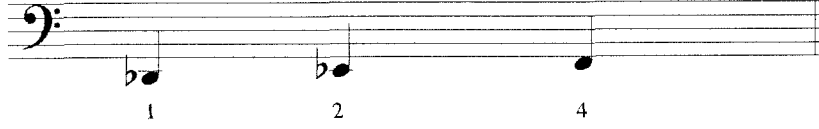
1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Yarım Pozisyon: Birinci parmağın açık tele adını veren notadan küçük ikili aralık uzaklığındaki sese bastığı, diğer parmakların kromatik sıradaki notaları seslendirdiği pozisyonudur. Tüm tellerde şu şekilde oluşmaktadır:

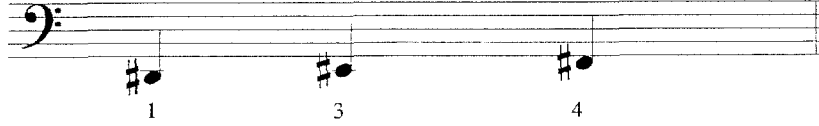
1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4

Çelloda birinci pozisyon şu iki şekilde bulunmaktadır:

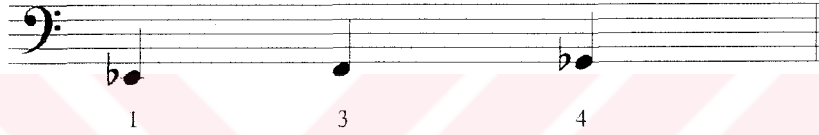
Pestleştirilmiş Birinci Pozisyon: Birinci pozisyonda birinci parmakla basılan nota kromatik yarım ton tizleştirildiğinde yine aynı parmakla basılmakta ve yarım ton alttan alınmaktadır.



Tizleştirilmiş Birinci Pozisyon: Birinci pozisyonda birinci parmakla basılan nota kromatik yarım ton tizleştirildiğinde yine aynı parmakla basılmakta ve pozisyon yarım ton yukarıdan başlamaktadır.



Birbuçukuncu Pozisyon: İkinci pozisyonda birinci parmakla basılan notlar kromatik olarak yarım ton pesleştirildiklerinde oluşur.



Kromatik diziler 1,2,3. parmakların sıralanımlarının tekrarlarıyla çalınırlar.

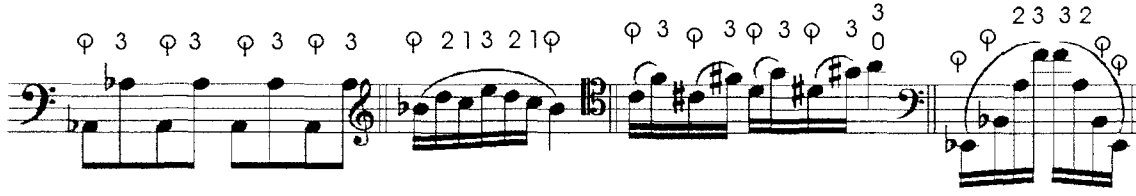


Çello çalıcısı, keman ya da viyola çalıcısından daha sık pozisyon değiştirmek zorundadır. Pozisyon değiştirmelerde parmak kaydırmaları zaman zaman duyulabilir, hatta uygun yerlerde özellikle portamentolar⁸ yapılabilir.

Çalgının boynu çalıcının omzuna dayandığından çello çalıcısının sol eli serbestçe hareket etme olanağına sahiptir. Sol el açık telin bir oktav tizinde yedinci pozisyona ilerlediği zaman çalgının gövdesine dayanır ve başparmak, boynun altında bulunan ilk konumunu terketmek zorunda kalır. Bu durumda telin üzerinde konumlanarak hareketli bir eşik gibi diğer parmaklara destek görevi görür. Yedinci pozisyondan itibaren üçüncü parmak, dördüncü parmaktan daha geniş bir aralığa ulaşabilir. Alt perdelerde üçüncü parmağı daha fazla uzatmak gerektiğinde dördüncü parmak seyrek olarak kullanılır. Başparmak notaları, devamlı bir pasajın normal çalınışı sırasında aniden üretilemezler, başparmağın yeni konumuna yerleşmesi belli bir zamana bağlıdır.

⁸ Portamento, parmağı kaldırmadan kaydırma anlamına gelen İtalyanca bir sözcüktür. (Bkz: **Müzik Ansiklopedisi** Ahmet SAY, Ankara, 1985, c.4, s.1065)

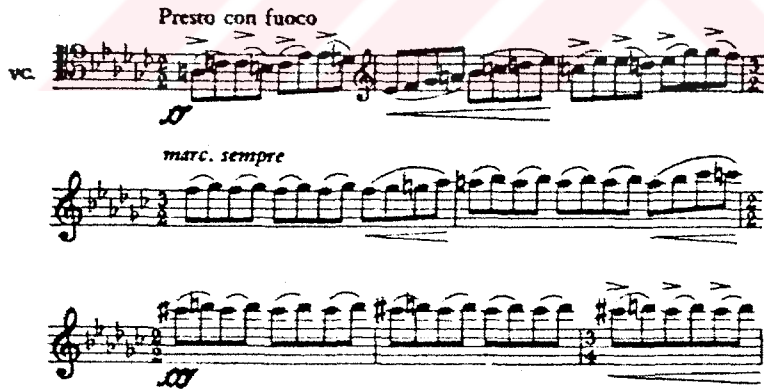
Ayrıca şunu da söylemek gerekir ki, verilen aralığın kapsadığı tel uzunluğu yüksek pozisyonlara ilerledikçe kısalır. Çelloda başparmaktan üçüncü parmağa kadar olan el ayası genişliği hemen hemen tel boyunun dörtte birine eşittir, bu ise yarımınıcı pozisyon için bir eksik beşli aralık demektir. Halbuki, yedinci pozisyonda bu genişlik bir oktav aralığı kapsayacaktır. Bu nedenle parmaklar yüksek pozisyonlarda daha rahat olarak uzatılabileceklerdir. Başparmağın basacağı nota (φ) işareti ile belirtilir.⁹ Aşağıdaki örnekte başparmağın kullanımına ilişkin bir kombinasyon görülmektedir.



4. Anahtarlar:

Çello için genelde bas (Fa) anahtarı kullanılır. Dizeğin üzerinde birkaç ek çizgili notaların oluşturduğu pasajlarda dördüncü çizgideki do anahtarı, çok daha yukarıdaki notalarda ise (sol) anahtarı kullanılır.

Britten-*Four Sea Interludes from Peter Grimes*



Orkestra partileri, armoniklere başvurulmadan, açık la telinin iki oktav üstüne çıkabilir. Bu sınır solo çello için yukarıda bir dördütlü ya da beşli aşılabılır. Yukarıdaki örnek çello grubunun kullanabileceği alanı göstermekte olup, en yukarıdaki iki ilave çizgili re notasına rahatlıkla çıkabilirler.

⁹ Walter PISTON; *Orchestration*, Londra, 1965, s.82.

5. Armonikler:

Armonikler tele tam basmadan, hafifçe dokunularak elde edilirler. Tele sadece bir parmağın dokundurulması ile elde edilenlere doğal armonik, sol elin başparmağı ile armoniği seslendirilecek asıl notaya basılarak üçüncü parmağın asıl notadan tam dörtlü yukarıdaki perdeye dokundurulması ile elde edilenlere yapay armonik denir.¹⁰

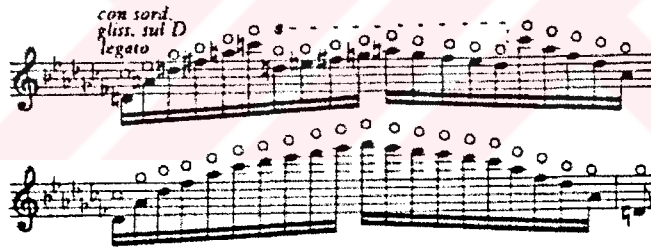
Her telde ulaşılabilecek en son doğal armonik, onikinci armoniktir. Genelde sekizinci doğal armonik bile çok seyrek olarak kullanılır ve çello çalıcıları bu armoniği iki oktav aşağıdaki ana sesin yapay armoniği olarak çalmayı tercih ederler.

Yedinci doğal armonik ise çok donuk ve çabuk detone (pesleşmeye) olmaya yatkın tınısından dolayı hemen hemen kullanılmaz.

Çellonun tellerinin çok uzun olmalarından dolayı üst kısımlardaki armonikler, keman ve viyoladakinden daha sağlam ve güvenilir olarak üretilebilirler.

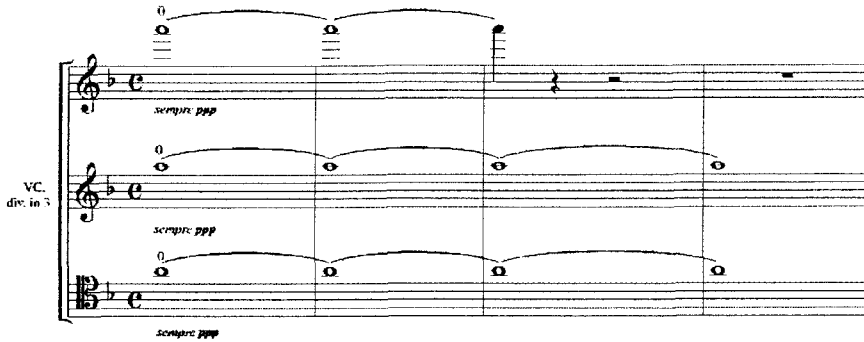
Re teli üzerinde onikinci doğal armoniğe ulaşabilen bir örnek görüyoruz.

Stravinsky-L'Oiseau de Fen



Yapay armonikler asıl notanın iki oktav yukarısında tınlar.¹¹

Mahler-Symphonie no.1



¹⁰Necdet LEVENT, **Çalgı ve Orkestralama Bilgisi**, Piyasa Matbaası, İzmir, 1997, s.22.

¹¹Walter PISTON, **Orchestration**, Londra, 1965, s.83.

Daha az güvenilir olarak başparmaktan bir tam beşli yukarıya dokunularak da yapay armonikler seslendirilebilirler.

6. Yay Şekilleri:

Çellonun yayı keman ve viyolaninkine göre daha kısa, kalın ve daha az kavslidir. Uzunluğu yaklaşık 75 cm. dir. Bütün yay şekilleri çelloda da başarı ile kullanılabilir. Yay keman ve viyoladaki gibi tutulur, ancak el ötekilerin aksine alt iki tele yakındır.

Tuşe üzerinde olsun, köprüye yakın olsun, hatta yayın çubuk kısmıyla çalmak gibi, yinelde kullanılan çok etkili yay şekilleri ve özellikle tremololar başarı ile uygulanabilirler. İki alt tel üzerinde yapılan yay tremoloları -*sur la touche*- başka hiçbir yaylıda bulunmayan esrarlı etkilere sahiptir.¹²

Debussy-*La Mer*

sur la touche

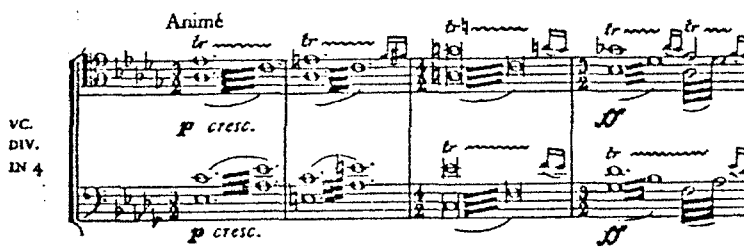


vc. *mf* *dim. molto* *ppp*

Büyük üçlüden daha geniş aralıklarda yapılacak tremoloları, başparmak pozisyonu kullanılarak çalınabilir. Aşağıdaki örnekte bölünmüş, ayrılmış (divize) olarak çalınan bu çeşit parmak tremololarını görmekteyiz.

Schmitt-Antoine et Cléopâtre

Animé



VC. DIV. IN 4 *p cresc.* *tr.*

7. İki Telde Çift Sesler Üç ve Dört Telde Akorlar:

Alt pozisyonlarda ikililerden başka büyük aralıklar başparmak kullanılmadan seslendirilebilirler. Büyük ikili üçüncü pozisyondan, küçük ikili de dördüncü pozisyondan itibaren birinci ve dördüncü parmaklarla çalınabilirler. Çift ses ve akorların

¹² Walter PISTON, *Orchestration*, Londra, 1965, s.85.

çalınmalarında başparmak kuşkusuz ek bir yardımcıdır. Ancak başparmakla basılan tonların kaliteleri diğerlerine oranla daha düşük ve kurudur. Çift sesler ve akorlar için şu iki küçük sınırlamaya uyulmasında fayda vardır. Notalardan biri açık tel sesi olmadıkça ikili ve oktavlar, yukarıda anlattığımızın dışında kullanılmamalıdır. Üç ve dört partili akorlarda da aşağıdaki notadan yukarıya çıkılmamalıdır.



Bir veya iki açık teli içeren akorlar diğerlerine oranla mükemmel tınıdadırlar. Aşağıda bu tip akorlardan bir kısmını bulabiliriz:



Üç partili akorlar dört partili akorlardan daha sık kullanılırlar. Dört partili akorların etkileri daha ağırsa da bu onların kullanılmayacağı anlamına gelmez.¹³

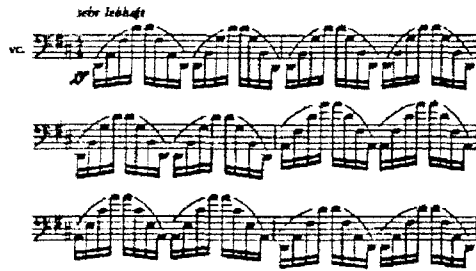
Çello akorlarında da yay, keman ve viyoladaki gibi kullanılır. Başka bir işaret bulunmadıkça, önce alt iki ses kısaca duyurularak yay seri bir hareketle üst iki tele alınır. Böylece akorun üstteki sesleri daha uzunca bir süre devam etmiş olur. Aşağıdaki akorlarda ok işaretleri, yayın yönünü işaret etmektedir.

Bartók-*Second Rhapsody For Violin and Orchestra*



Üç ve dört teldeki arpej figürleri de akorlardaki parmak konumları ile çalınırlar.

Strauss-*Symphonia Domestica*



¹³ Walter PISTON, *Orchestration*, Londra, 1965, s.87.

8. Pizzikato:¹⁴

Çello pizzikatoları özel bir tını ve parlaklığa sahip oldukları için sık sık kullanılırlar. Bas seslerindeki pizzikato şeffaf, parlak ve dolgun eşlik figürleri oluştururlar.¹⁵

Brahms-Symphony no.2



Yüksek notalarda, açık la telinin bir oktav üstüne kadar pizzikatoların ton kaliteleri korunabilir. Buradan sonra bu kalite ancak özel etkiler için kullanılabilir tahtamsı bir renge dönüşmeye başlar. Aşağıda, yüksek notalardaki pizzikato örneği etkileyici bir görünüm sergilemektedir:

Shostakovich-Symphony no.5



Pizzikato akorlar başparmakla yukarıya, diğer parmaklarla aşağıya doğru arpejlenerek çalınabilirler. Eğer arpejlemenin aşağı doğru yapılacağını gösteren bir işaret yoksa, arpejleme yukarı doğru yapılır.

Debussy-Ibéria



¹⁴ Pizzikato, teli parmakla çekerek ses elde etme yöntemidir. Kısaca "pizz." olarak partisyonda görülür. Bu çeşit çalış yay kullanımını belirten "arco" işaretini görene kadar sürdürülür. (Bkz: **Müzik Ansiklopedisi**, Ahmet SAY, Ankara, 1985, c.4, s.1035.)

¹⁵ Walter PISTON, **Orchestration**, Londra, 1965, s.89.

9. Tel Karakterleri:

La ve Re telleri genellikle bağırsaktandır. Sol ve Do telleri ise tel sargılıdır. Günümüzde dört telin de tel sargılı olanları kullanılmaktadır.

La teli kudretli ve dinamik olduğu kadar ılık ve içe işleyici ton kalitelerine de sahiptir. Bu tel üzerinde çellolara verilmiş sayısız melodik örnekler telin önemini ve anlatım gücünü göstermeye yeterlidir.¹⁶

Charpentier-*Impressions of Italy*



Re teli, La telinden daha açık tonuyla dinlendirici, tatlı etkilere sahiptir.

Wagner-*Siegfried Idyll*



İki alt telin tonları arasında küçük bir fark vardır. Do teli kuvvetli çalışlarda Sol telinden daha ağır ve yorucu etkiler uyandırır. Yumuşak ve hafif nüanslarda bu tel üzerindeki melodilere diğer çalgılarca kapatılmayacak şekilde hafif eşlikler düzenlenmelidir. İki telin de üst tonları dolgun ve zengindir. Do telinin karanlık ve gizemli duyguları anlatmadaki gücüne karşılık, Sol teli daha yumuşak ve sakin duyguları belirtmede başarılıdır.¹⁷

¹⁶ Walter PISTON, *Orchestration*, Londra, 1965, s.90.

¹⁷ Age: s.90.

Franck-Variations Symphoniques



B. Viyolonselın İşlevleri

1. Viyolonselın Orkestralardaki İşlevi

Çellolar tek başlarına veya kontrabaslarla birlikte çoğunlukla bas partilerini seslendirmede görev alırlar. Genelde çello ve kontrabaslar için aynı bas notaları yazılırlar, ancak bu duyuluşları arasında bir oktav fark vardır. Doğal olarak kontrabas çellodan bir oktav aşağıda duyulur. İki çalgının aynı seste duyurulabilmesi için çello partisi bir oktav aşağıda yazılmalıdır. Bu şekilde daha kaynaşık bir tını elde edilir.¹⁸

W.A.Mozart-41. Senfoni



Yukarıdakine ek olarak çello partileri ya eşlik karakterli ya da orkestral duyuluşa büyük bir canlılık kazandıran melodi katmaları şeklinde pasajları içermektedirler. Bu pasajlar çoğunlukla geniş bir ses alanı içerisinde, solistik tekniği gerektiren ince örgülü zarif figürlerle doludurlar.

Aşağıdaki örneğin ilk üç ölçüsünde ikinci kemanlar birinci kemanları oktavda katlarken, çellolar da viyola partisini katlamaktadırlar. Sonraki beş ölçüde birinci,

¹⁸ Walter PISTON, *Orchestration*, Londra, 1965, s.91.

keman partisini yine oktavda viyolalar, ikinci keman partisini ise çellolar katlamaktadırlar.

P.I.Tchaikovsky-V. Senfoni

VI. I
VI. II
Vla.
Vlc.
Cb.

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

420 421

Aşağıdaki örneğin altıncı ölçüsünde çellolar ezgi görevi yüklenirken ikinci keman ve viyolalar ona eşlik etmektedirler. Partiyonun üst dizelerinde flüt, obua ve klarinetlerin eşliğinde birinci fagot tarafından ezginin katlandığını söylemeliyiz.

Kodaly Zoltan-Galantai Tancok

350 355

VI. I
VI. II
Vla.
Vlc.
Cb.

pizz.
arco
pizz.
arco

Beethoven'in 5. Senfonisi'nden aldığımız aşağıdaki örnekte ise çello ve viyolalar temayı sadece kontrabasların eşliğinde birlikte seslendirmektedirler.

L.VonBeethoven-V. Senfoni

Andante con moto (♩ = 92)

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Aşağıdaki örneğin ilk beş ölçüsünde çellolar temayı diğer çalgıların eşliği olmaksızın tek başlarına seslendirmektedirler.

Kodaly Zoltan-Galantai Tancok

Lento ♩ = 54

poco accel.

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Çellolar diğer hiçbir çalgıyı katlamadan da eşlik figürleri ile orkestral işlevlerini sürdürebilirler.

L.VonBeethoven-V. Senfoni

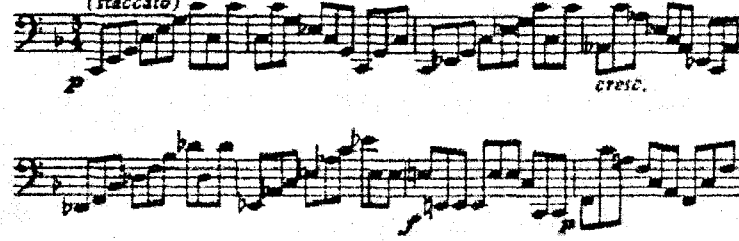
Cl.
Fj.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vic.
Cb.

110

Aşağıya, çelloların büyük yetenekleri ve geniş olanakları ile kolayca başarabilecekleri ilginç eşlik figürlerine bazı örnekler görüyoruz.

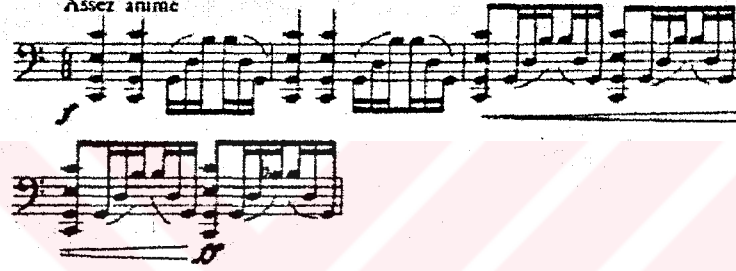
Beethoven—*Symphony no. 8*

Tempo di Menuetto
(staccato)



Ravel—*Rapsodie Espagnole*

Assez animé



Alt tellerin nispeten hantal oluşları yüzünden bu tellerde stakkato¹⁹ ve detache²⁰ olarak çalınan sekileme figürleri içeren pasajların duyurulması zordur.²¹ Bu tip pasajlar ancak iyi çalıcılar tarafından gerektiği şekilde seslendirilebilirler.

Stravinsky—*Le Sacre du Printemps*

Prestissimo



¹⁹ Stakkato , notaların kısa, katı ve kuru bir biçimde döktürülerek çalınması yöntemidir. (Bkz: **Müzik Ansiklopedisi**, Ahmet SAY, Ankara, 1985, c.4, s.1134)

²⁰ Detache, her notayı ayrı yaylarla çalma yöntemidir. . (Bkz: **Müzik Ansiklopedisi**, Ahmet SAY, Ankara, 1985, c.2, s.439.)

²¹ Walter PISTON, **Orchestration**, Londra, 1965, s.94.

Çello grubunun güçlü tınısı ve özellikle La telinde daha da yoğunlaşan ton şiddeti, haklı olarak bu grubun çokça divize partiler çalmalarını gerektirir. Bu durumda gubun yarısı melodi çalarken diğer yarısı bas veya ikinci derecede önemi bulunan bir diğer partiyi seslendirir.²²

Mahler-Symphony no.4

Ruhevoll
div.

VA. *pp*

VC. *pp espress. molto cantabile*
div. a due parti eguali

D-B. *pizz.*
p

Bazen her sehpanın, hatta her çalıcının ayrı partiler aldıkları da olur. Aşağıdaki örnekte dört sehpa da her çalıcı ayrı partileri çalmaktadırlar.

Straus-Also Sprach Zarathustra

Mässig langsam
mf espr.

DESK 1 *mf* *cresc.*

DESK 2 *mf* *cresc.*

VC. DIV. *mf* *cresc.*

DESK 3 *mf* *cresc.*

DESK 4 *mf* *cresc.*

²² Walter PISTON, *Orchestration*, Londra, 1965, s.96.

2. Solo Viyolonsel

Tüm yönlerden olduğu gibi solo çellonun kullanımı da solo kemanın kullanımına paralel bir gelişme göstermiştir. **Rossini**'nin William Tel uvertürünün giriş bölümünde beş solo çello, **Tchaikovsky**'nin Solonnelle uvertüründe iki solo viyola ile birlikte dört solo çello kullandıklarını görüyoruz. Yine, Strauss'un orkestra eserlerinde solo çelloya geniş yer verdiği bilinmektedir.

Brahms-Piano *Concerto no.2*

Andante

solo vc.

mp *espress.*

mp *p*

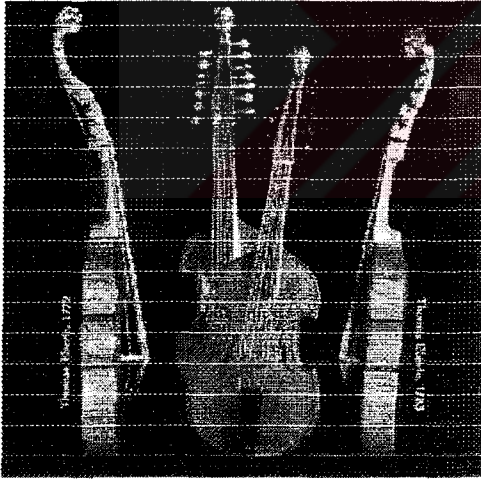
II. Bölümün Sonu

III. BÖLÜM

TÜRK MÜZİĞİ'nde VIYOLONSEL

Türk Müziği'ne viyolonselini girişini incelemek için öncelikle Türklerin bu çalgı ve hatta keman ailesi ile ilk karşılaşmalarından yola çıkmak gerekmektedir. Keman ailesinin doğu ülkelerinden -özellikle Hindistan'dan- batıya ulaşan ilkel yaylı çalgıların akabinde mi geliştiği, yoksa tamamen Avrupa ülkelerinde evrimini tamamlayarak doğuya bu şekilde mi girdiği konusunda karşıt düşünceler bulunmakta ve her iki düşünceyi de ortaya koyan taraflar birbirlerinin kanıtlarını kesin olarak çürütememektedirler.

Fétis, çalışmaları sonucu düşüncelerini şu şekilde açıklamaktadır: *“XVII. Asır ortalarından itibaren Macaristan'da ve Bohemya'da tanınan bu çalgılar (keman ile viyola arasında özelliklere sahip olan sinekeman) daha sonra Almanya'da bir miktar rağbet görerek mümtaz artistler tarafından muvaffakiyetle kullanıldı. Sinekeman*



Istanbul'da daha evvelden tanınıyordu ki orada hala da vardır. Görünüşe göre Macaristan'a oradan Ulahya ve Serviya atriğiyle geçmiştir; fakat Türkiye'nin payitahtına nereden gelmişti? Dehli'nin tumura dediği çalgıda ve Benares'in şikara isimli çalgısında gördüğümüz prensibin yine Hindistan'ın sarunji adlı çalgısında da varlığına şahit olduktan sonra bu menşe meselesi hakkındaki tereddütler de ortadan

kalkmış olur. Benim kanaatime göre, sinekeman ile bariton, Hindistan'dan Türkiye'ye İran üzerinden geçen bu ahengi imtizaç sayesinde ses çıkarmak prensibinden doğmuştur.”²³

Yine **Fétis**'in de işaret ettiği gibi sinekemandaki ahenk tellerinden yola çıkarsak, bunların ilk kez Selçuklular'dan da önce Türkistan'ın Belh şehrinde 1200-1220 yılları

²³ Mahmut Ragıp KÖSEMİHAL; *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*, İstanbul, 1939, s.86.

arasında icâd edilmiş olan “büyük rebab” isimli çalgıda karşımıza çıkması ve bu çalgının baş, boyun, kasnak ve gövdesi ile viyolonsel hatırlatması da oldukça ilgi çekicidir.²⁴

İlk basımı 1716’da, genişletilmiş ikinci basımı ise 1723’de yayınlanmış olan **Filippo Bonanni**’nin gravür derlemesi ve çeşitli ülkelerde kullanılmış ya da kullanılmakta bulunan çalgıların resimleri içerikli eseri **Gabinetto Armonico**’da Türk çalgıları içinde “Ayaklı Keman” adlı çalgının gravürü ile karşılaşmaktayız. Bu çalgının gerçekten varolduğu konusunda ise 1867’de Paris’te düzenlenen uluslararası sergide yer alması hiçbir kuşkuya yer bırakmamaktadır.²⁵

Kösemihal’in ifadesi doğrultusunda ayaklı kemanı viyolonselden daha yüksek boylu, armûdi bir tekneye sahip, baş ve burguları viyolonsel ile benzer, kalın ve perdeli bir sapı bulunan, iki teli olan ve bunlar uddaki gibi sabit bir eşığe bağlanan, yere dayamak için yüksek ve oymalı bir ayağı bulunan, yüksek bir yerde oturularak çalınan bir yaylı çalgı olarak tanımlayabiliriz.²⁶

Aşağıda vereceğimiz iki resimde ayaklı keman ile viola de gamba arasındaki büyük benzerlik göze çarpmaktadır. Bu benzerlik akla eski Türk müzisyenlerinin Avrupa’da kullanılmakta olan bazı çalgı tiplerini ses sistemini bozmayacak şekilde uyarlayıp kullandığını akla getirmektedir.



“Viola de gamba”



“Ayaklı Keman” Bonanni, 1723.

²⁴ Mahmut Ragıp KÖSEMİHAL; *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*, İstanbul, 1939, s.87.

²⁵ Bülent AKSOY; *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul, 1994, s.53.

²⁶ Mahmut Ragıp KÖSEMİHAL; *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*, İstanbul, 1939, s.89.

Ayaklı kemanın Türk müziğinde uzunca bir müddet kullanılmış olması aynı dönem içinde viyolonselın de kullanılmış olabileceği ihtimalini ortadan kaldırmamaktadır. Nitekim Avrupa’da da “viola de gamba” ile viyolonselın beraber yaşadıkları ortak bir dönemden yine çalışmamızın ilk bölümünde söz etmiştik. Hatta rebab nasıl ki bir müddet kemanla birlikte yaşayıp sonunda fasıllardaki yerini tamamen kemana bıraktıysa ayaklı keman da yerini böyle bir dönemden sonra “viola de gamba’nın” yerini viyolonsel ile bıraktığı gibi tamamen viyolonsel ile bırakmış olabilir.

Avrupa müziği ile karşılaşmalar Osmanlı döneminde özellikle yabancı elçiliklerde ya da fethedilen yerlerdeki Avrupalı nüfusun ülkelerine has gösterilerini sundukları saray ya da konak eğlencelerinde gerçekleşmiştir. Bu olaylardan kayıtlı olan ilkinde 1524 yılında İstanbul’da yaşayan İtalyanlar’ın İtalyan devletlerinin barışı üzerine Venedik balyosunun evinde düzenledikleri bir bale gösterisinde Türkler de seyirci ve oyuncu olarak karşımıza çıkmaktadır. 1543’te imzalanan Osmanlı-Fransız antlaşması üzerine ise I. François Kânûni Sultan Süleyman’a hediye olarak bir de orkestra göndermiştir. 1582 yazında III. Murat döneminde Atmeydanı’ndaki yoksul çocukların sünnet töreninde bale ve bale-pantomim oynanmıştı. Yine bu yüzyıl içinde Sokullu Mehmed Paşa’nın sarayında Avrupalı çalgıcılardan kurulu bir topluluk bulunuyordu.²⁷

Evliyâ Çelebi’nin Seyahatnamesi’nde, İstanbul’da 17.yy’da kullanılmakta olan seksen civarında çalgının ismi, tanımı hatta icracılarının sayısı bulunmaktadır. Evliyâ Çelebi, bu sazların bazılarının yabancı ülkelerin sazları olduğunu belirtmektedir. Batı çalgılarının kullanımı saray ve mevlevihânelerde bu yüzyılın başına dek denenmiştir. Muhtemelen bu denemeler sonucunda Türk Müziği’ perdelerini seslendirebilenler kalıcı olmuşlardır. Örneğin Batı kemanı ile 1740’larda tanışan müzik çevrelerimizde, Kemânî Corci’den sonra özellikle Rumlar arasından yetişen ustaların da takibi ile keman, günümüze dek yaygınlaşarak gelmiştir.²⁸

1826 yılında **II. Mahmud**, Yeniçeri Ocağı ile onun kolu olan Mehterhaneyi de kaldırarak yerine Muzika-yı Hümayun’u kurmuştur. İlerki devrelerdeyse, bir anlamda ilk Uluslararası Sanat Müziği müziği eğitim kurumumuzda Türk Müziği bölümü

²⁷ Bülent AKSOY; “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma” , **Türkiye’nin Müzik Atlası**, İstanbul, 1998, s.1213.

²⁸ Agm: s.1214.

ilk Uluslararası Sanat Müziği müziği eğitim kurumumuzda Türk Müziği bölümü kuruldu. Bu bölüm fasıl ve müezzinler olmak üzere iki kola ayrılmıştı. Müezzinler aynı zamanda fasıl heyetinde de hanende olarak görev almaktaydılar. Fasıl heyeti bir müddet sonra “Fasl-ı Atik” ve “Fasl-ı Cedid” olmak üzere bölündü. Fasl-ı Atik’te geleneksel çalgılar kullanılmaktayken, Fasl-ı Cedid’te geleneksel çalgıların yanında flüt, mandolin, keman, viyolonsel, kitara, trombon, kastanyet, zil gibi çalgılar da yer almaktaydı. Tonal dizilere benzerlik gösteren dizilere sahip olan makamlardaki peşrevler, sazsemâileri, şarkılar, köçekçeler ve oyun havalarının armonize edilmiş bir şekilde bu grup seslendirmekteydi.²⁹ Her ne kadar viyolonselın daha önce Türk müziği çalmış olabileceği ihtimali kesin olarak inkâr edilemezse de elimizdeki kanıtlara göre viyolonsel Türk müziği icrâsında “ilk kez Fasl-ı Cedid’de kullanılmıştır” demek yanlış olmayacaktır.



"Tanburi Cemil'in viyolonsel çalarken tasviri"

Böyle garip bir ortamda karşımıza çıkan keman ailesinin en genç üyesi viyolonseli saz takımlarına ilk kez Tanburi Cemil Bey almıştır.³⁰ Ulaşabildiğimiz belgeler dahilinde Tanburi Cemil'in viyolonsel çalması ile ilgili bir hatırayı şöyle özetleyebiliriz:

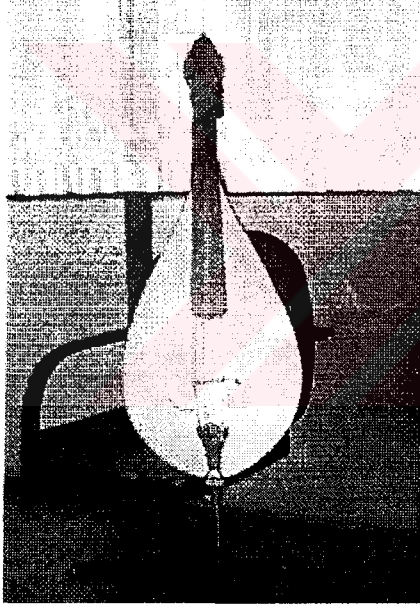
1906'nın Mart ayında baharın müjdecisi olan günlerden birinde yapılan fasılda daha önceden Tanburi Cemil'in viyolonsel çaldığını öğrenmiş olan, Tanburi Cemil'in de büyük saygı ve sevgi duyduğu Fazıl Paşa, akrabası olan Ferit Hüsnü Paşa'nın oğlu yüzbaşı Tahsin Bey'e İstanbul'dan bir viyolonsel getirtmişti. Tanburi Cemil fasla viyolonselle katılarak, taksimler yaptı. Konuklar arasındaki Hüsnü Paşa'nın viyolonselle hızlı eserleri çalmanın güç olacağını dile getirmesi üzerine Tanburi

²⁹ Bülent AKSOY; “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma” , **Türkiye’nin Müzik Atlası**, İstanbul, 1998, s.1214.

³⁰ Mahmut Ragıp KÖSEMİHAL; **Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri**, İstanbul, 1939, s.84.

Cemil'in isteğiyle bir köçekçe faslına başlandı. Köçekçelerde ve fasıl sırasında girip çıktığı taksimlerde Tanburi Cemil'in gösterdiği ustalık ve kıvraklığın karşısında Hüsnü Paşa özür diledi.³¹

1922'de Hüseyin Saadettin AREL'in düşü olan ve 1933 senesi Mart'ında yapımı tamamlanmış olan kemençe beşlemesinin üyelerinden bas kemençe ne yazık ki AREL'in düşünceleri ile bağdaşmayacak şekilde, topluluklarda geleneksel görüntüyü bozmayacağını öne süren bazı kişiler tarafından viyolonsele rakip olarak görülmektedir. Halbuki Arel'in belirttiğine göre bu deneysel beşlemenin oluşturulmasındaki amaç çoksesliliğe adım atmada kemençeye bir aile kazandırılarak çalışmalar yapabilmektir. Bu söylemle bas kemençenin, viyolonsele rakip olarak üretilmemiş, farklı kulvardaki bir çalgı olduğunu çıkarabiliyoruz³².



"Bas Kemençe", ön görünüş.



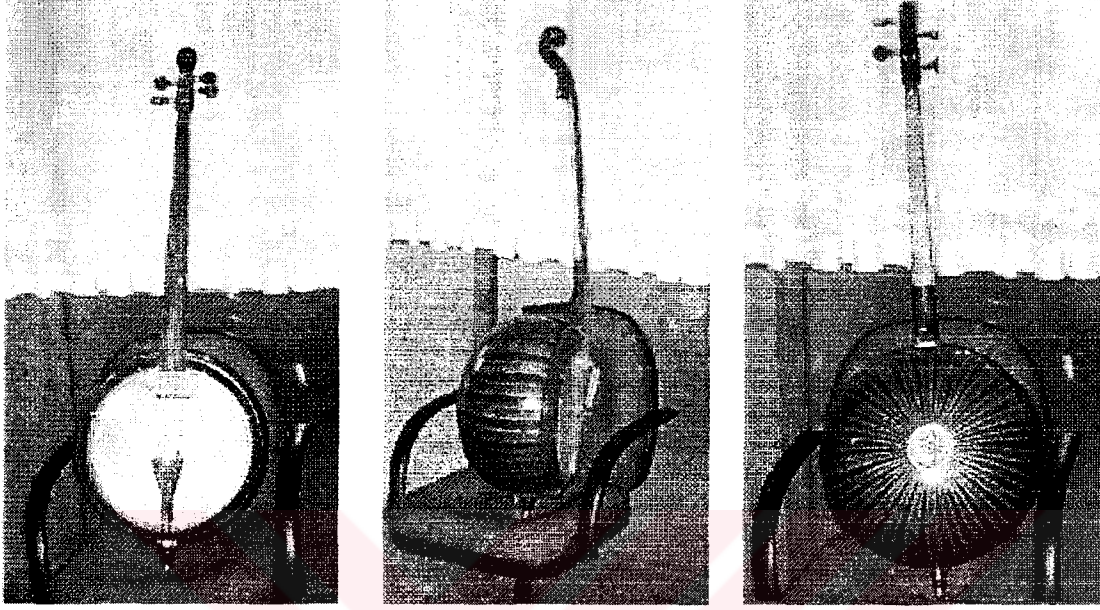
"Bas Kemençe", yan görünüş.

Bas kemençenin durumundan daha ilginç ise tarihte hiç varolmamış olan bir çalgının Geleneksel Halk Müziği'nin "sürekli ses veren bas çalgı" eksikliğini gidermek amacıyla üretilmeye çalışılan bas kopuz ve bas kemane adlı çalgılarınkidir. Nitekim bu çalgılar viyolonsele yerine rahatlıkla getirebileceği bir göreve talip olurken daha kısık ve tonsuz bir sese sahiptirler. Gene viyolonsele yerine bunları kabul ettirmeye

³¹ Emin AKAN; *Tanburi Cemil Bey*, İzmir, 1992, s.379.

³² Hüseyin Saadettin AREL; "*Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler*", *Musiki Mecmuası*, Ağustos 1948, sa.6, s.3.

çalışmaktaki amaç sözümona topluluklarda görsel geleneği bozmamak olarak karşımıza çıkmaktadır.



"Bas Kemâne", ön, yan ve arka görünüş.

Cumhuriyet dönemi müzik politikasının asıl amaçlarına ters olarak uygulama sırasında yapılan hatalar sonucunda Türk müziği, bazı süreçlerde kesintilere uğramıştır. Bu kesintilerden viyolonsel de nasibini almış ve Türk müziği adına kurumsal bir öğretime ancak 1976 yılında İstanbul'da açılan Devlet Türk Musikîsi Konservatuvarı'nda kavuşmuştur. Ardından 1984'de kurulan Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikîsi Konservatuvarı'nda 1990 yılında viyolonsel eğitimi başlamıştır. Bu kurumlarda viyolonsel eğitimi başlangıçta uluslararası metodlar kullanılarak yapılmaktadır. Öğrenci belli bir teknik seviyeye geldikten sonra çeşitli Türk müziği eserleri çalmaya başlamaktadır. Henüz çok yeni sayılabilecek Türk müziğinde viyolonsel eğitimi alanında bu yaklaşım her ne kadar haklı bulunabilecek olsa da uluslararası metodlardan sonra aniden farklı bir perde sistemine sahip olan müziğimizin eserlerine geçmenin oluşturduğu, öğrencinin bir bocalama dönemi geçirmesine yol açan kesin çizginin yumuşatılması da kanımızca uluslararası metodların etüdüleri arasına yerleştirilebilecek makamsal etüdülerle mümkün olabilecektir.

Çalışmamızın son bölümünde yukarıda sözünü ettiğimiz şekilde bir yol izlenerek Türk Müziği'nde viyolonsel eğitimi için yepyeni bir sistem ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada etüdler perdelerin frekans bantlarına karşılık gelen notalarla ifade edilmiş, fakat her etüd günümüzle bir bağlantı kurabilmek amacı ile bugünkü yanlış kullanım şekliyle de bir tam dörtlü tiz ve sol anahtarı kullanılarak örneklenmiştir. Perdeleri, frekans bantlarına karşılık gelen notalarla belirtme yönteminin, uluslararası alanda makamsal müziğimizin seslendirilmesine katkıda bulunacağını umuyoruz.

III. Bölümün Sonu



IV. BÖLÜM

TÜRK MÜZİĞİ'nde VIYOLONSEL EĞİTİMİ

SORUNLAR, YENİ BİR SİSTEM VE BU SİSTEMİN ÖZELLİKLERİ

Çalışmamızın bu bölümü özellikle Devlet Türk Müziği Konservatuvarları hedef alınarak hazırlanmıştır. Halen Ege Üniversitesi Devlet Türk Müzikî Konservatuvarı'nda Viyolonsel eğitiminde uygulanmakta olan öğretim sistemine bu çalışmamızda yeni boyutlar eklenmeye çalışılmıştır. Uygulamada bulunan yöntemde uluslararası metotlardan Doutzauer-Klingenberg Violoncello-Schule (Viyolonsel Okulu) adlı metod, birinci pozisyon öğretimi için kullanılmaktadır. Bu metodun ardındansa Sebastian Lee'nin hazırlamış olduğu viyolonsel metodu takip edilmektedir. Her öğrenci sözkonusu metottan en azından dört pozisyonu içeren çalışmaların sonuna kadar ulaşmak zorundadır. Bu söylem kesinlikle Türk Müziği ile uğraşacak bir viyolonselci için dört pozisyonun yeterli olduğu anlamına gelmemektedir. Bu kısıtlamanın sebebi zaman darlığından kaynaklanmaktadır. Bu zaman darlığı ise metodik çalışmanın ardından nispeten daha uzun bir sürece yayılması gereken usta-çırak ilişkisi içindeki öğretimden kaynaklanmaktadır. Öğrencinin, öğreticinin örnek seslendirmelerini dinleyip onu taklit etme davranışı içine girmesi çalgı eğitiminde asla terkedilemeyecek bir araçtır. Fakat bu araç rastgele kullanılmamalı, izlenecek yol mutlaka saptanmalı, ancak öğrencilerin öznel yapı farklılıkları gözönüne alınarak aşamalar sürelendirilmelidir.

İşte bizim çalışmamız, hiçbir sürecinde uluslararası tekniklerden kopmayan, bazen onlara yenilerini ekleyen, uluslararası etüdlerin kullanımı sırasında makamsal seslendirme öğelerini barındıran yeni etüdlerin sıralanması, gerekli teknik seviye basamaklarında uygun makamsal eserlerin ele alınışı şeklinde biçimlenen bir öğretim sisteminin ilk adımlarını içermektedir.

Yine bu çalışmada perdeler karşıladıkları frekanstaki notayla ifade edilerek GTSM'de süregelen yanlışlıktan kaçınılmaya çalışılmıştır. Fakat bu yanlış günümüzde o kadar kanıksanmıştır ki çalışmanın seslendiği kitleyi genişletmek amacı ile makamsal özellikteki etüdler bir tam dörtlü tiz ve sol anahtar kullanılarak da notalanmışlardır.

Sistemde Kullanılan İşaretler ve Kısaltmalar:

Türkçe İşaret ve Kısaltmalar:

- Aşağı yay (Yayın çekilerek kullanılacağını belirtir.)
 Yukarı yay (Yayın itilerek kullanılacağını belirtir.)

B.Y. Bütün yay

Ü.Y.Y. Üst yarım yay

A.Y.Y. Alt yarım yay

D.Y. Dip yay

O.Y. Orta yay

U.Y. Uç yay

Parmağı aynı durumda tut

Uluslararası İşaret ve Kısaltmalar :

- Aşağı yay (Yayın çekilerek kullanılacağını belirtir.)
 Yukarı yay (Yayın itilerek kullanılacağını belirtir.)

G. Bütün yay

O.H. Üst yarım yay

U.H. Alt yarım yay

Fr. Dip yay

M. Orta yay

Sp. Uç yay

Parmağı aynı durumda tut

Açık Teller:

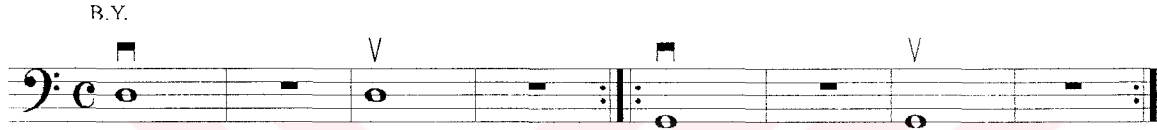
4a 3a 2a 1a (Bir tam dörtlü tiz ve sol anahtarı ile)



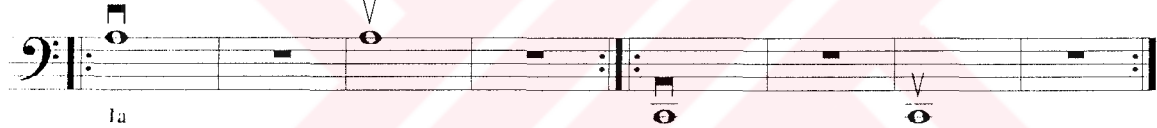
BİRİNCİ POZİSYONDA ÇALIŞMALAR

Açık Tellerde Yay Çalışmaları:

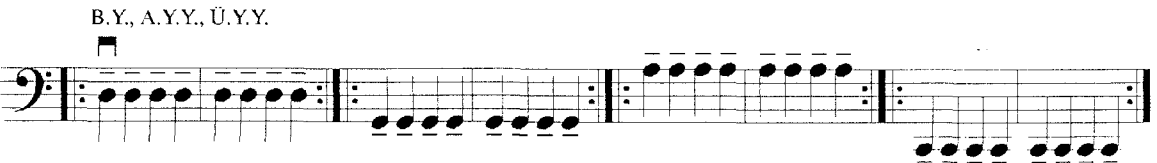
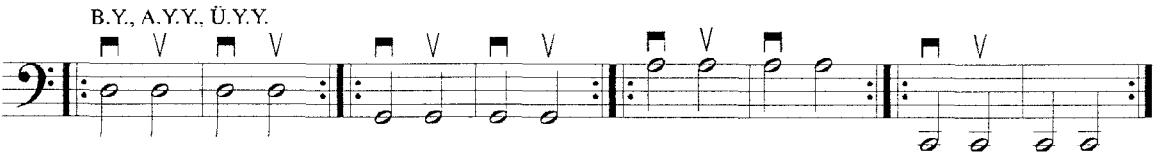
1.



2a 3a



1a 4a



Tek Telde Çalışmalar

Birinci Parmak Çalışmaları:

2.

Two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The first staff shows a sequence of notes: G2 (0), A2 (1), B2 (0), C3 (1), D3 (0), E3 (0), F3 (1), G3 (0), A3 (1), B3 (0), C4 (1). The second staff shows a sequence of notes: G2 (0), A2 (1), B2 (0), C3 (1), D3 (0), E3 (0), F3 (1), G3 (0), A3 (1), B3 (0), C4 (1). Fingerings are indicated by numbers 0, 1, and V (Vibrato) above the notes.

Birinci ve İkinci Parmak Çalışmaları:

3.

Two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The first staff shows a sequence of notes: G2 (1), A2 (2), B2 (1), C3 (2), D3 (1), E3 (2), F3 (1), G3 (2), A3 (1), B3 (2), C4 (1). The second staff shows a sequence of notes: G2 (1), A2 (2), B2 (1), C3 (2), D3 (1), E3 (2), F3 (1), G3 (2), A3 (1), B3 (2), C4 (1). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and V (Vibrato) above the notes.

Birinci ve Üçüncü Parmak Çalışmaları:

4.

Two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The first staff shows a sequence of notes: G2 (1), A2 (3), B2 (1), C3 (3), D3 (1), E3 (3), F3 (1), G3 (3), A3 (1), B3 (3), C4 (1). The second staff shows a sequence of notes: G2 (1), A2 (3), B2 (1), C3 (3), D3 (1), E3 (3), F3 (1), G3 (3), A3 (1), B3 (3), C4 (1). Fingerings are indicated by numbers 1, 3, and V (Vibrato) above the notes.

Birinci, Üçüncü ve Dördüncü Parmak Çalışmaları:

5.

Exercise 5 consists of two staves of music in bass clef, 4/4 time. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notes are: G2 (0), A2 (1), B2 (3), C3 (4), B2 (3), A2 (1), G2 (0). The second staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notes are: G2 (0), A2 (1), B2 (3), C3 (4), B2 (3), A2 (1), G2 (0). Both staves have a large watermark in the background.

Birinci, İkinci ve Dördüncü Parmak Çalışmaları:

6.

Exercise 6 consists of two staves of music in bass clef, 4/4 time. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notes are: G2 (0), A2 (1), B2 (2), C3 (4), B2 (2), A2 (1), G2 (0). The second staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notes are: G2 (0), A2 (1), B2 (2), C3 (4), B2 (2), A2 (1), G2 (0). Both staves have a large watermark in the background.

Birinci, İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Parmak Çalışmaları:

7. İla Re (Rast) Telinde

Exercise 7 consists of two staves of music in bass clef, 4/4 time. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notes are: G2 (0), A2 (1), B2 (2), C3 (1), D3 (0), E3 (2), F#3 (1), G3 (0). The second staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notes are: G2 (1), A2 (2), B2 (4), C3 (2), D3 (1), E3 (4), F#3 (2), G3 (1). Both staves have a large watermark in the background.

8. IIIa Sol (Çargâh) Telinde

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

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

9. Ia La (Nevâ) Telinde

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

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

10. IVa Do (Acemaşiran) Telinde

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

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

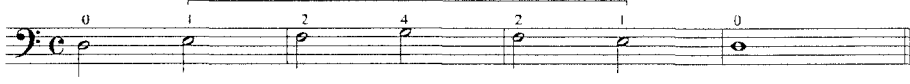
Yay Çalışmaları:

11. (Bu çalışmalar tüm açık tellerde yinelenmelidir.)

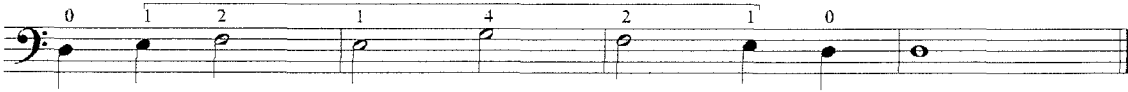
B.Y. Ü.Y.Y. B.Y. A.Y.Y. A.Y. B.Y. Ü.Y.Y. B.Y. B.Y. Ü.Y.Y. B.Y.

A.Y.Y. B.Y. A.Y.Y. B.Y. B.Y.

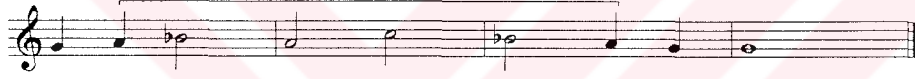
Re Buselik Çalışma:



12.



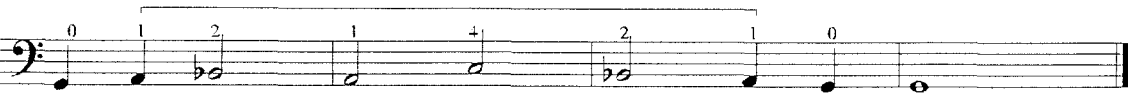
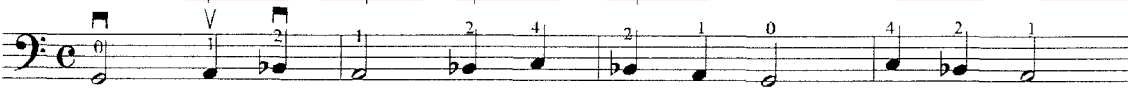
(Tam dördlü tiz, sol anahtarı ile)



Sol Buselik Çalışma:



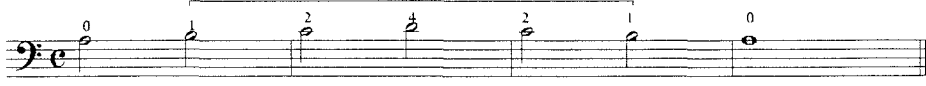
13.



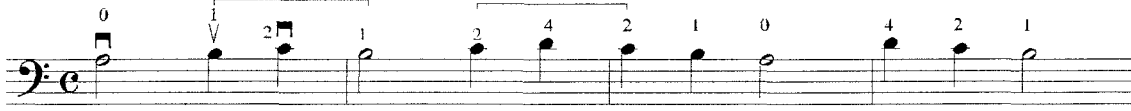
(Tam dördlü tiz, sol anahtarı ile)



La Buselik Çalışma:



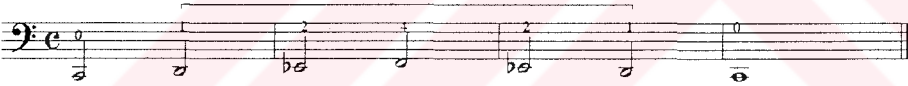
14.



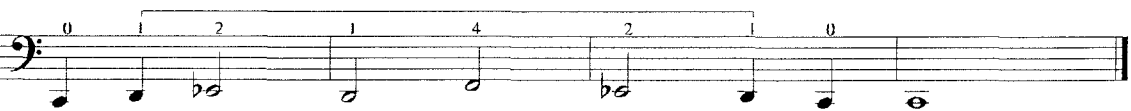
(Tam dörtlü tiz, sol anahtarı ile)



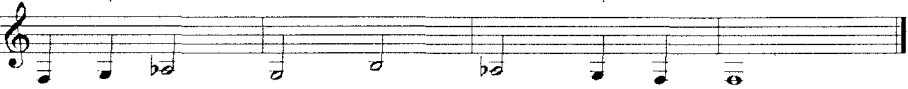
Do Buselik Çalışma:



15.



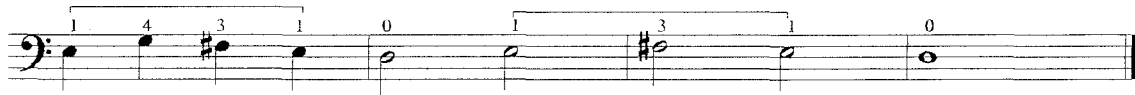
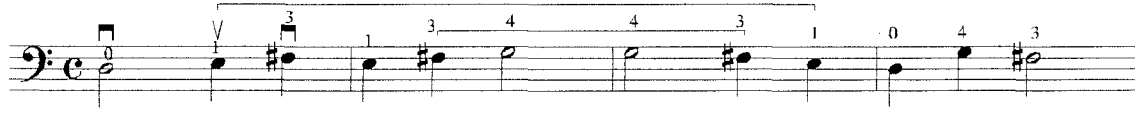
(Tam dörtlü tiz, sol anahtarı ile)



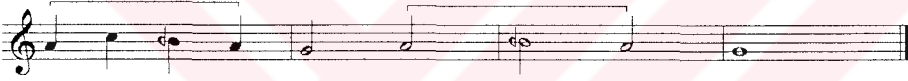
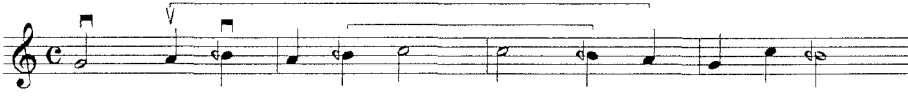
Re Rast Çalışma:



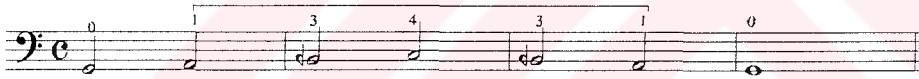
16.



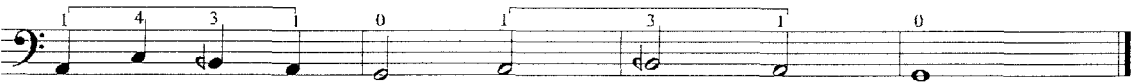
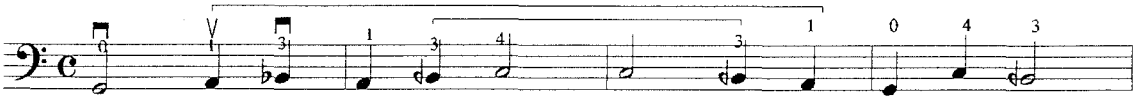
(Tam dördlü tiz, sol anahtarı ile)



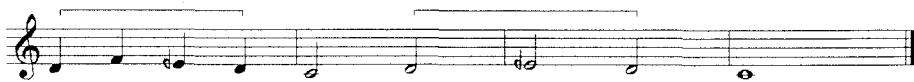
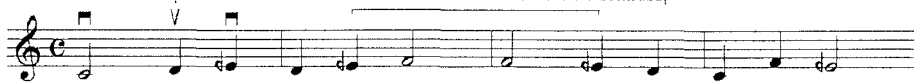
Sol Rast Çalışma:



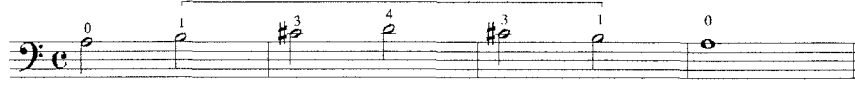
17.



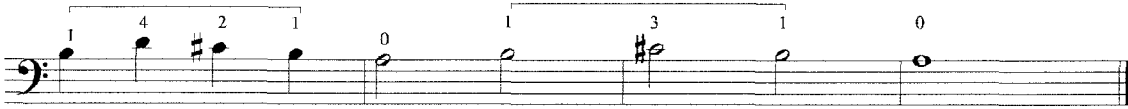
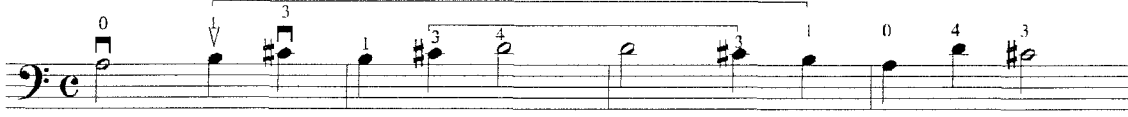
(Tam dördlü tiz, sol anahtarı ile)



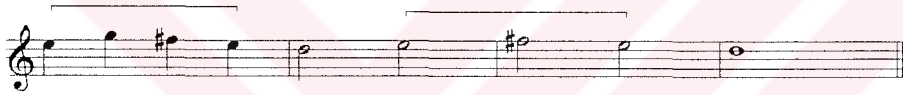
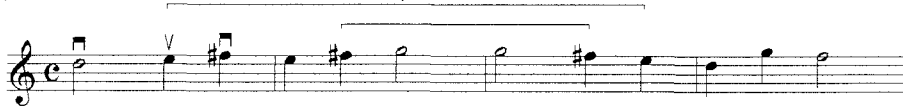
La Rast Çalışma:



18.



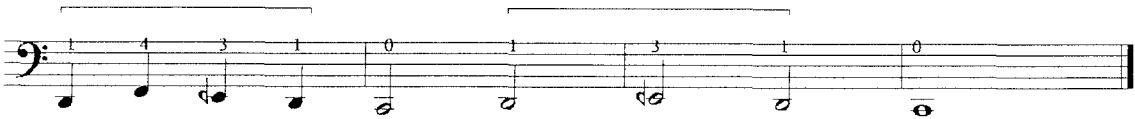
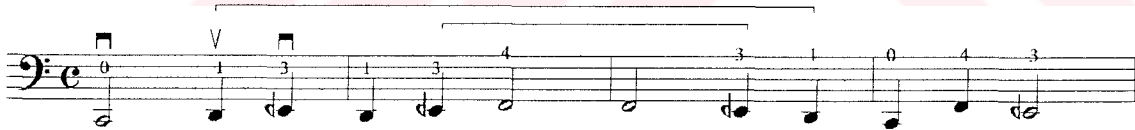
(Tam dörtlü tiz, sol anahtarı ile)



Do Rast Çalışma:



19.



(Tam dörtlü tiz, sol anahtarı ile)



20.

Largo

Doutzauer-Klingenberg

Çift Telde Çalışmalar

21.

22.

Largo

Doutzauer-Klingenberg

23.

Largo

Doutzauer-Klingenberg

First system of musical notation for exercise 23. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a sequence of notes with fingerings: 2, 4, 1, 2, 0, 4, 1, 2, 1, 4. The bass staff contains a sequence of notes: 2, 1, 0, 1, 2, 1, 0, 2, 4, 0, 4, 2, 1.

Second system of musical notation for exercise 23. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a sequence of notes with fingerings: 2, 1, 0, 1, 2, 1, 0, 2, 4, 0, 4, 2, 1. The bass staff contains a sequence of notes: 4, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 4, 1, 4, 2, 1, 2, 4.

Third system of musical notation for exercise 23. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a sequence of notes with fingerings: 4, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 4, 1, 4, 2, 1, 2, 4. The bass staff contains a sequence of notes: 1, 2, 4, 0, 1, 2, 4, 2, 0, 2, 1, 4, 0, 2.

Fourth system of musical notation for exercise 23. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 4, 0, 1, 2, 4, 2, 0, 2, 1, 4, 0, 2. The bass staff contains a sequence of notes: 0, 1, 3, 4, 0, 1, 3, 4, 3, 1, 0, 4, 3, 1, 0.

Re Rast Dizisi:

Musical notation for the 'Re Rast Dizisi' exercise. It consists of a single bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Fingerings are indicated above the notes: 0, 1, 3, 4, 0, 1, 3, 4, 3, 1, 0, 4, 3, 1, 0.

24.

First system of music in bass clef. The top staff contains a melodic line with fingerings: 0, 3, 1, 3, 4, 1, 4, 3, 4, 0. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamics are marked *mf* and *f*.

Second system of music in bass clef. The top staff contains a melodic line with fingerings: 4, 0, 4, 3, 1, 0, 4, 3, 4, 3, 1, 0. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamics are marked *mf*.

(Tam dörthü tiz, sol anahtarı ile)

Third system of music in treble clef, showing a melodic line with a repeat sign at the end.

Fourth system of music in treble clef. The top staff contains a melodic line with fingerings: 0, 3, 4, 1, 4, 3, 4, 0. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamics are marked *mf* and *f*.

Fifth system of music in treble clef. The top staff contains a melodic line. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamics are marked *mf*.

25.

mf p mf

f mf

(Tam dörtlü tiz, sol anahtarı ile)

mf p mf

f mf

Mi Krdi Dizisi:

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

26.

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

mf

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

p *f* *mf*

(Tam dördlü tiz, sol anahtarı ile)

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

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

mf

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

p *f* *mf*

Do Acemaşiran Dizisi

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

A single bass clef staff with a common time signature (C). The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingerings are indicated above the notes: 0, 1, 3, 4, 0, 1, 3, 4, 3, 1, 0, 4, 3, 1, 0.

27.

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

mf *f*

A single bass clef staff with a common time signature (C). The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingerings are indicated above the notes: 4, 3, 4, 0, 1, 3, 4, 0, 4, 0, 1, 4, 1, 3, 4. Dynamics *mf* and *f* are marked below the staff.

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

mf

A single bass clef staff with a common time signature (C). The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingerings are indicated above the notes: 0, 1, 3, 4, 0, 4, 4, 3, 4, 0, 3, 1, 0. Dynamic *mf* is marked below the staff.

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

A single treble clef staff with a common time signature (C). The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingerings are indicated above the notes: 0, 1, 3, 4, 0, 1, 3, 4, 3, 1, 0, 4, 3, 1, 0.

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

mf *f*

A single treble clef staff with a common time signature (C). The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingerings are indicated above the notes: 3, 4, 0, 1, 3, 4, 0, 4, 0, 1, 4, 1, 3, 4. Dynamics *mf* and *f* are marked below the staff.

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

mf

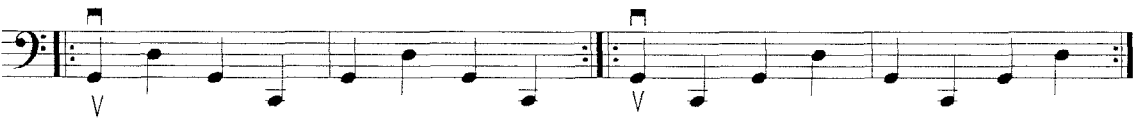
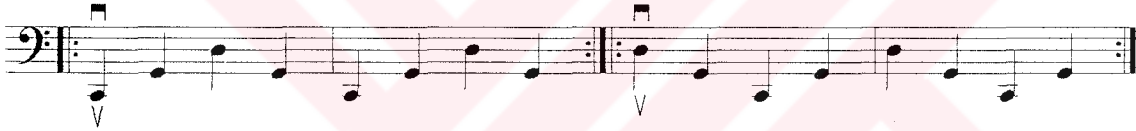
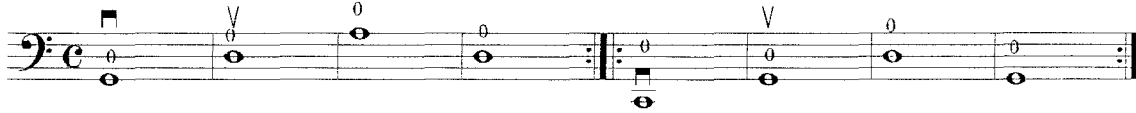
A single treble clef staff with a common time signature (C). The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingerings are indicated above the notes: 0, 1, 3, 4, 0, 4, 4, 3, 4, 0, 3, 1, 0. Dynamic *mf* is marked below the staff.

Üç Telde Çalışmalar

Aşağıdaki çalışmada ilk önce yay çekilerek başlanmalıdır. Bu şekil çalış iyice pekiştirildikten sonra yayı başta iterek çalışılmalıdır. Aynı egzersizler yayın belirtilen tüm bölgelerinde uygulanmalıdır.

28.

Doutzauer-Klingenberg

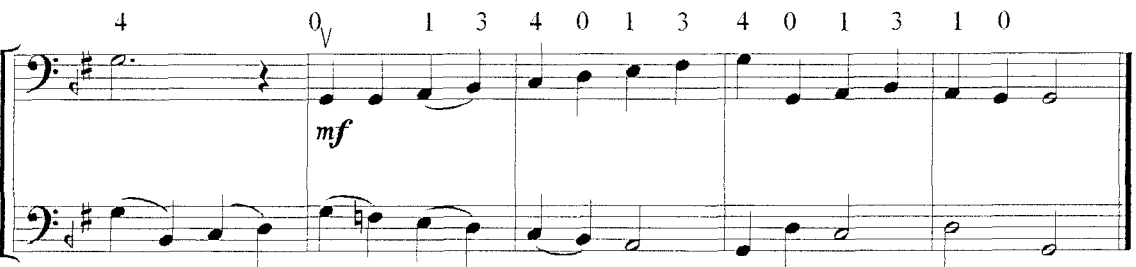
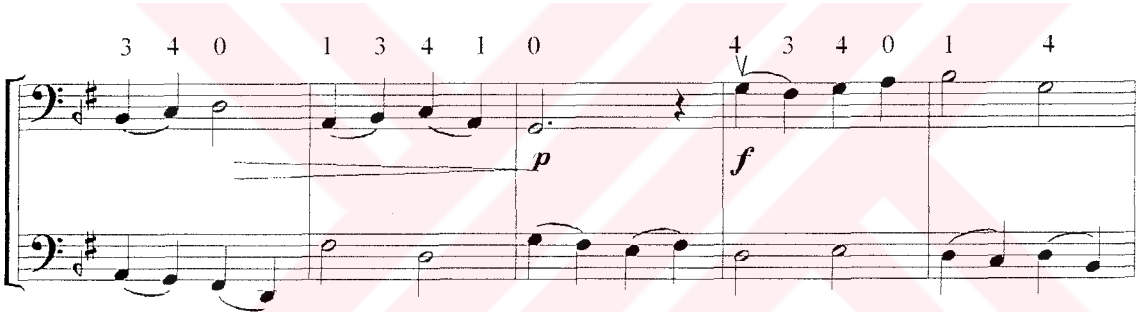
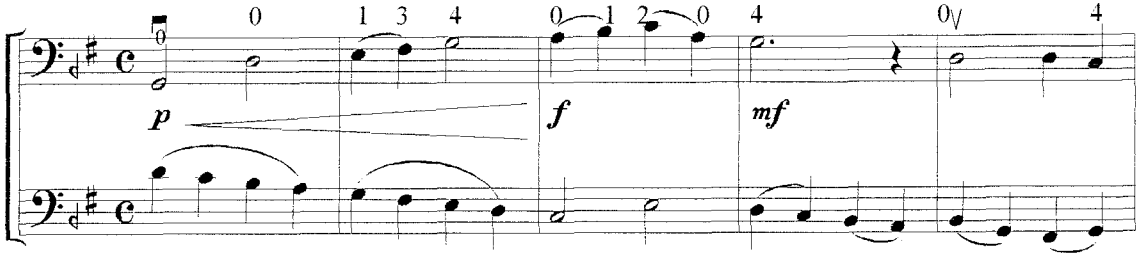


Sol Rast Dizisi:

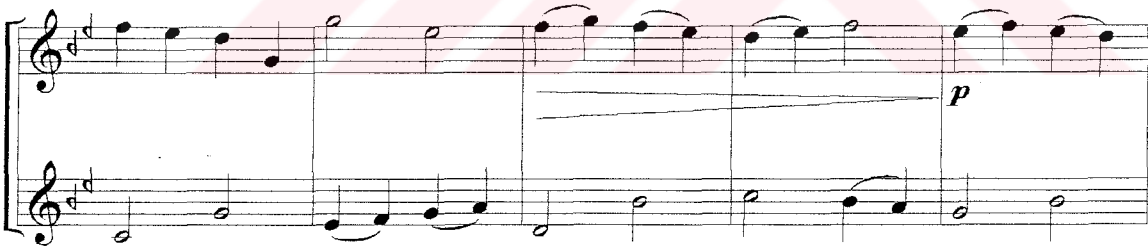
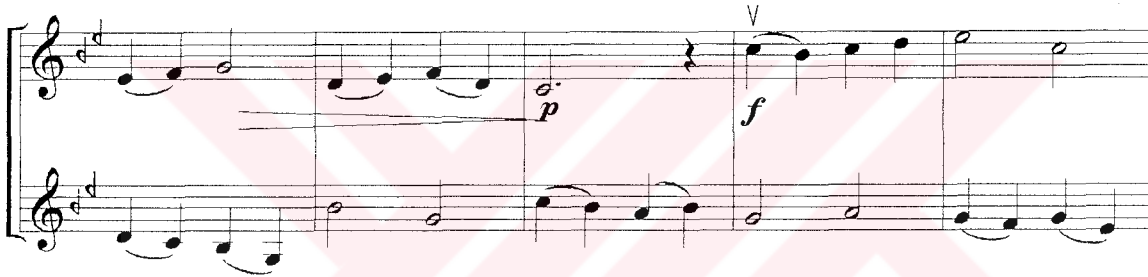
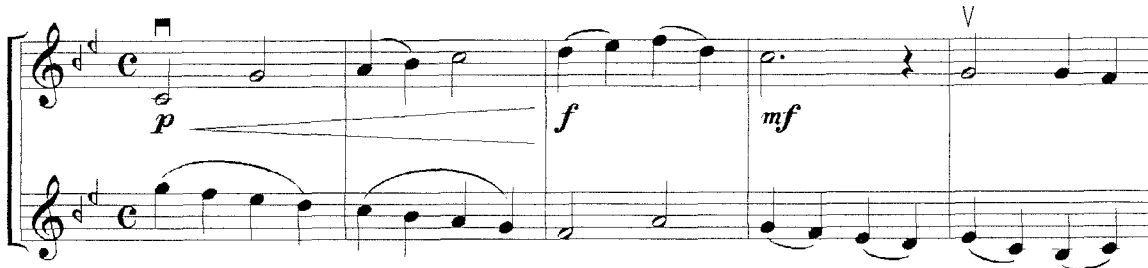


(Yukarıdaki dizi özellikle 29. çalışmada kullanılan ses sahasını kapsamaktadır. Tüm uluslararası metotlarda karşılaşıldığı gibi öğrencinin ulaştığı seviye kapsamında dizinin ikinci oktavının bir kısmı bu dizi çalışmasında ele alınmıştır. Ayrıca dizilere salt sekiz sestem oluşuyormuşlarcasına yaklaşan bir tutum, çalgısal müziğin gelişimi önüne büyük engeller çıkaracaktır.)

29.



(Tam dörtlü tiz, sol anahtarı ile)



30.

Largo

Doutzauer-Klingenberg

B.Y.

mf

mf

mf

mf

Dört Telde Çalışmalar

Dört Telde Yay Çalışması:

31.

Doutzauer-Klingenberg

Do Majör Gam ve Arpej:

Do Majör dizisini mutlaka bir makamla eşleştirmek gerekirse, bu makam çargah değil, çargah makamının Acemaşiran perdesindeki şeddi Acemaşiran makamı olmalıdır.

32.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsîkîsi Konservatuvarı'ndaki çalışmalarımız sonucunda karşılaştığımız sorunlardan birisi de öğrencinin etüdlere devamlı belirtilen parmak numaralarını nota okumaya bir alternatif olarak görmeleridir. Bu sebeple 33. çalışmadan itibaren sadece en gerekli durumlarda parmak numaralarının belirtilmesinin faydalı olacağı düşünülmüştür.

33.

Aralık Çalışması:

34.

Üçlü

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

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

Dörtlü

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

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

Beşli

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

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

Altılı

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

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

Yedili

Sekizli

Dokuzlu

Onlu

Bu çalışma öğrenci tarafından mutlaka ezbere çalınmalıdır. Gerekli görüldüğü durumlarda öğrencinin sıkılmasını önlemek için bir süreliğine geçilebilir, fakat birinci pozisyondaki çalışmalar bitene dek özellikle yukarıda belirtildiği şekilde tekrar ele alınmalıdır.

35.

Sebastian Lee

Musical notation for exercise 35, consisting of two systems of two staves each. The first system shows a bass clef with a common time signature. The second system shows a bass clef with a common time signature and includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a final chord symbol 'E'.

36.

Sebastian Lee

Musical notation for exercise 36, consisting of two systems of two staves each. The first system shows a bass clef with a common time signature. The second system shows a bass clef with a common time signature and includes a final chord symbol 'E'.

La Minör Gam:

(Aşağıda görüldüğü gibi Mi-Fa#-Sol#'den oluşan aralığı sırasıyla 1., 2., 3.parmakları kullanarak seslendirebiliyoruz. Kullanılan bu pozisyona "Geniş Pozisyon" adını vermekteyiz.)

Musical notation for the La Minör Gam exercise, showing a single staff with a bass clef and a common time signature. The notation includes a sharp sign for the second degree and fingerings (2) for the second and third degrees.

La minör dizisini karşılayan makam dizisinin Bûselik makamı dizisi olduğu söylemi son derece yanıltıcıdır. La minör dizisinin bir makam dizisi ile eşleştirilmesi gerçekten gerekli ise bu Sultâni Yegâh makamı dizisi olmalıdır. Çünkü La minörün toniğinin frekansı ile Sultâni Yegâh makamının durağı olan Yegâh perdesinin frekansı uyuşmaktadır.

37.

Sebatian Lee

Musical score for exercise 37, consisting of two systems of two staves each. The first system shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system continues the piece with more complex fingering indicated by numbers 1, 2, 4, and 0 above the notes.

Sultâniyegâh Makamı Dizisi:

Musical score for the Sultâniyegâh Makamı Dizisi, showing a single staff with a melodic line and a bass line. The score includes fingering numbers 2 and 4 above the notes.

38.

Musical score for exercise 38, consisting of two systems of two staves each. The first system shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system continues the piece with more complex fingering indicated by numbers 2, 4, and 4 above the notes.

Musical score for exercise 38, continuing from the previous system. It shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The score includes fingering numbers 1, 2, 4, and 2 above the notes, and the letters 'U.Y.Y.' and 'A.Y.Y.' above the notes.

38. çalışmadaki Fa-Sol# artık ikili aralığını seslendirirken ikinci parmak olduğu yerde bırakılmalı sol kolun dirsek ve bilek arasında kalan bölümüyle desteklenmesi gereken dördüncü parmak ise açılarak basılmalıdır.

(Tam dörtlü tiz sol anahtarı ile)

La Hüseyini Makamı Dizisi:

La Hüseyini Makamındaki Dik Hisar ve Segâh perdeleri üçüncü parmak biraz geriye çekilerek seslendirilecektir. Bu perdelerin doğru seslendirilmesi ancak öğreticinin örnekleme ile mümkün olabilir.

39.

40.

The image shows a musical score for exercise 40, consisting of four systems of two staves each. The music is in bass clef, 4/4 time, and G major. The first system starts with a treble clef on the left staff. The second system has a treble clef on the left staff. The third system has a treble clef on the left staff. The fourth system has a treble clef on the left staff. The music is written in a simple, melodic style with a steady bass line.

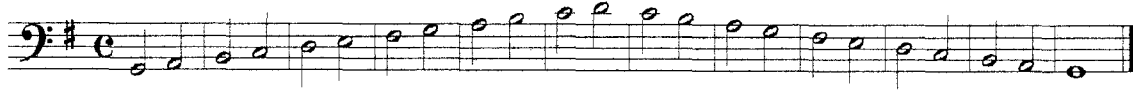
Uluslararası metotlardan özellikle yeni başlayanlar için hazırlanmış olanlar incelendiğinde çoğunluğunda etüdlerin eşlikli olarak hazırlandığı göze çarpar. Uygulamanın sağladığı faydalardan en önemlisi armonik yapı içinde basılan yanlış sesin daha kolay farkedileceği gerçeğinden yola çıkarak öğrencinin entonasyonunun düzelmesine yardımcı olmasıdır. Ayrıca bu şekilde ders daha ilgi çekici hale gelir ve öğrenciye uyum içinde yanındakini dinleyerek çalması alışkanlığı da kazandırılır. Dolayısıyla çalışmamızdaki etüdlere Türk Müziği'nin makamsal yapısını ön plana çıkaran dörtlü armoni sistemi kullanılarak öğreticinin çalması için eşlikler eklemiştir.

Geleneksel Türk Müziği çalan bir viyolonselcinin karşılaştığı tutarsızlıklardan birisi de eserin yazıldığı oktavı nasıl seslendireceğidir. Aşağıdaki notayı gören uluslararası müzikle uğraşan bir viyolonselci epeyce dehşete düşecektir. Birinci telde onuncu pozisyon civarlarında seslendirmeye çalışacaktır. Makamsal müziğimizin anlaşılabilir olması için mutlaka öne sürdüğümüz, aslında çoğu kimsenin de farkında olup da boşverdiği sistemle notalanması gerekmektedir.

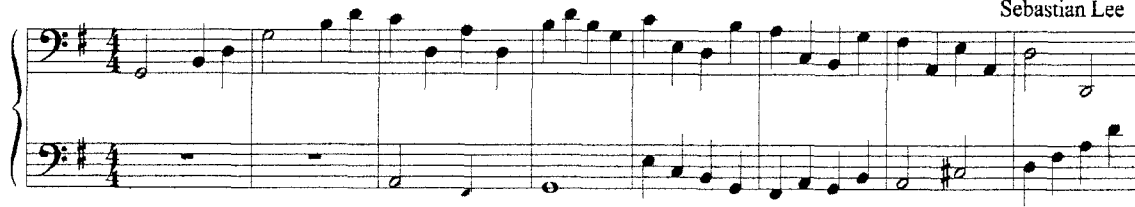
(Tam dörtlü tiz, sol anahtarı ile)

The image displays a musical score for violin in G major, 4/4 time, consisting of four systems. Each system contains two staves: a treble staff and a bass staff. The music is written in a style that is difficult to read for a violinist, with many notes and rests that do not correspond to the natural fingering and bowing of the instrument. A large red 'X' is overlaid on the score, indicating that this notation is problematic and not suitable for a violinist to play.

Sol Majör Gam:



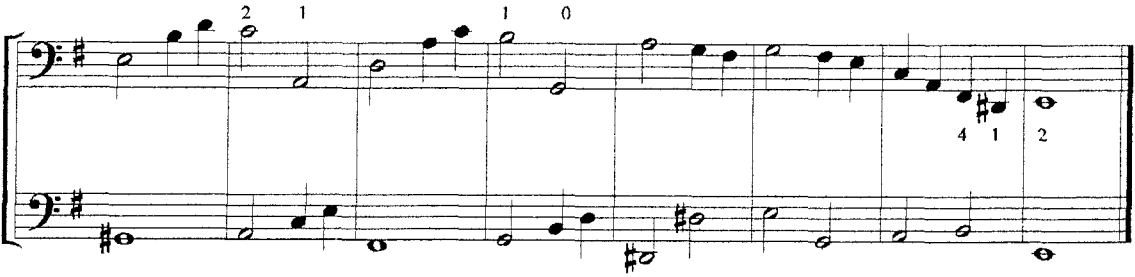
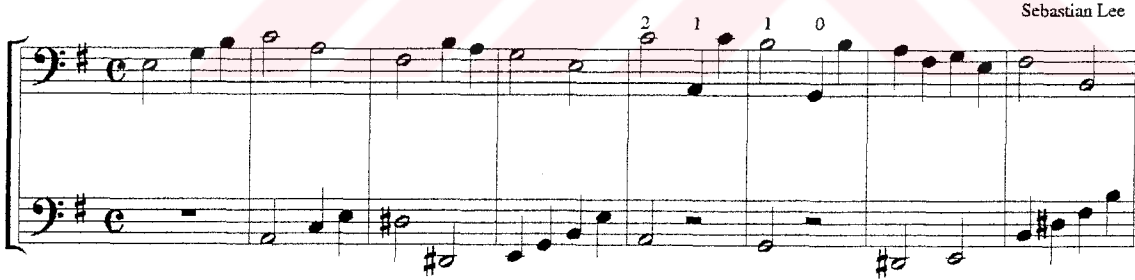
41.



Mi Minör Gam:



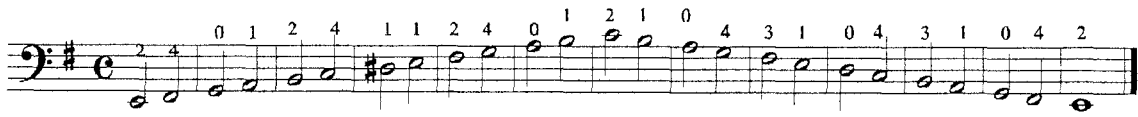
42.




Yaygın sanının aksine Bûselik makamı dizisini karşılayan tonal dizi mi minördür. Mi notasının frekansı Dügâh perdesinin frekansı ile aynıdır. Mi minör tonundaki 42. parçadan sonra yerinde (Mi) Bûselik makamındaki 43. çalışmayı ele almak bu sebeple uygun görülmüştür.


Mi Bûselik Dizisi:

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

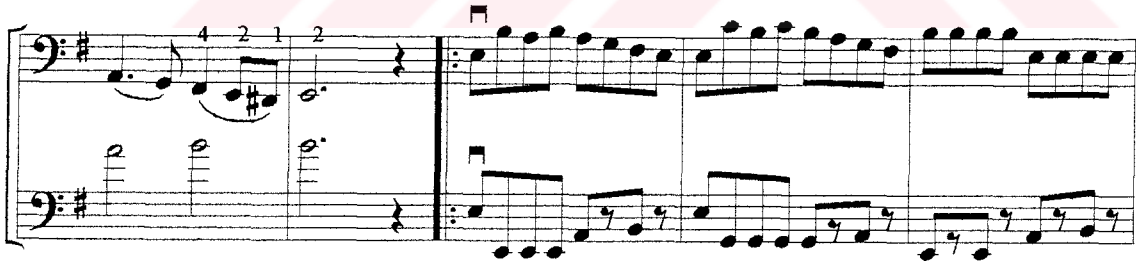


43.

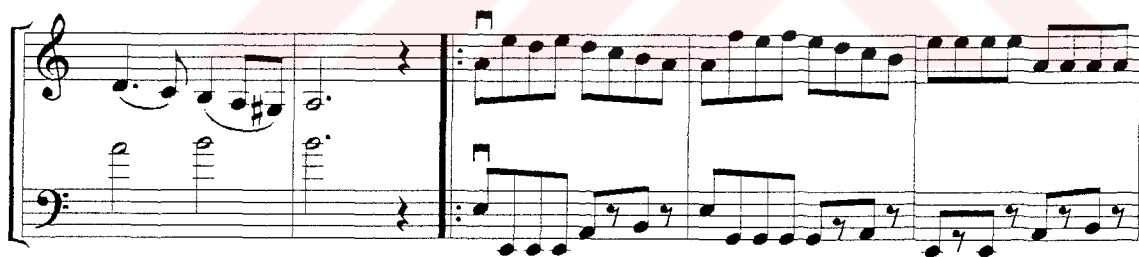
♩=60 



♩=108



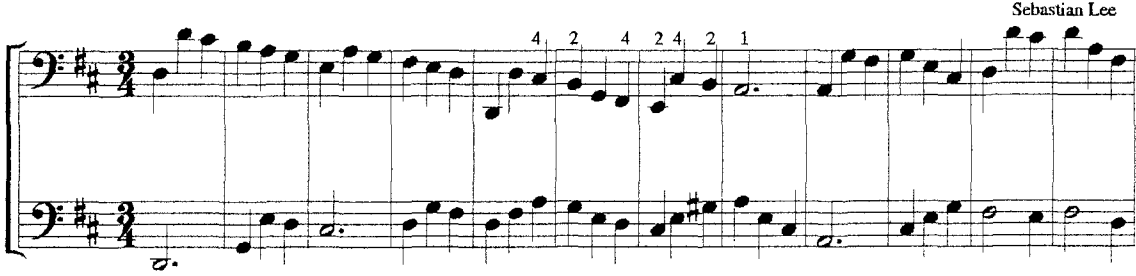
(Tam Dörtlü tiz, sol anahtarı ile)



Re Majör Gam:



44.

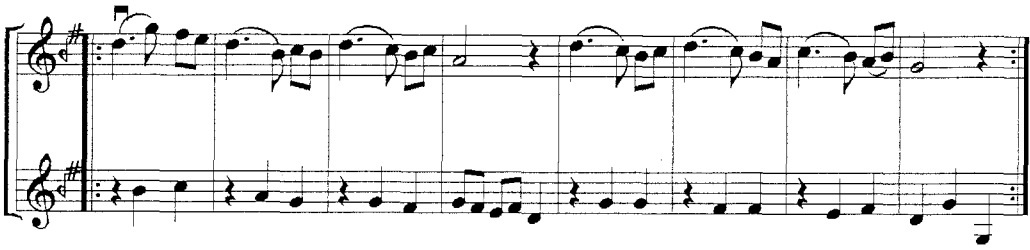


Re Majör tonu ile Rast makamı dizisi viyolonsel eğitimi açısından arka arkaya ele alınması gereken olgulardır. Bu söylem adı geçen dizilerin eş olduğu manasına gelmeyip sadece eğitsel bir kaygıya yöneliktir.

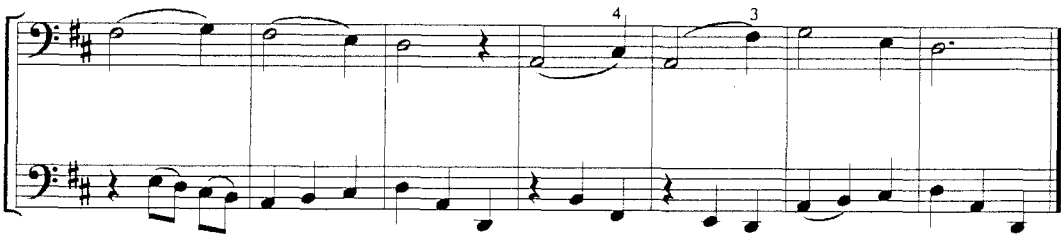
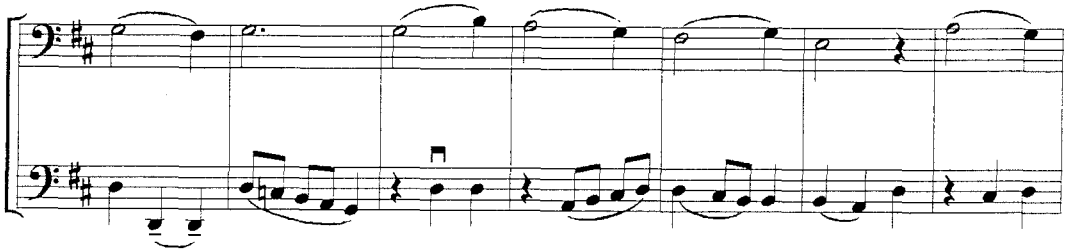
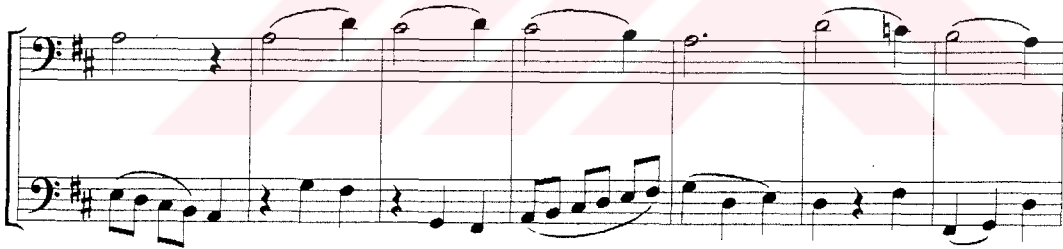
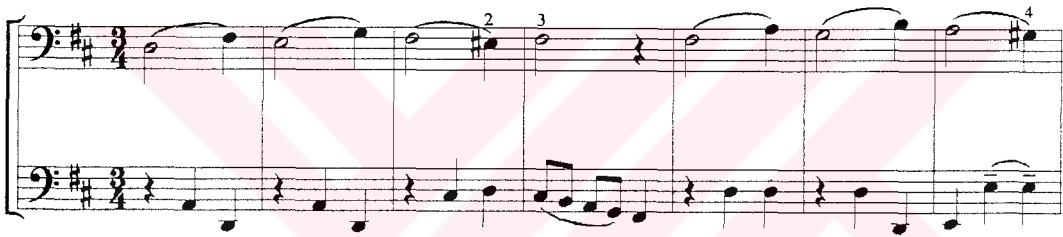
45.



(Tam dörtlü tiz, sol anahtarı ile)



46.



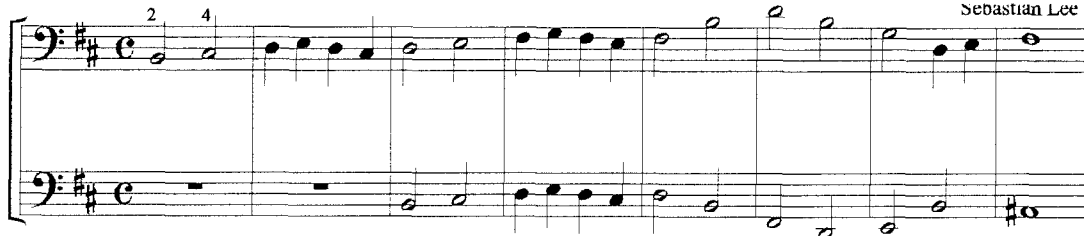
Si Minör Gam:

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



47.

2 4 Sebastian Lee



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



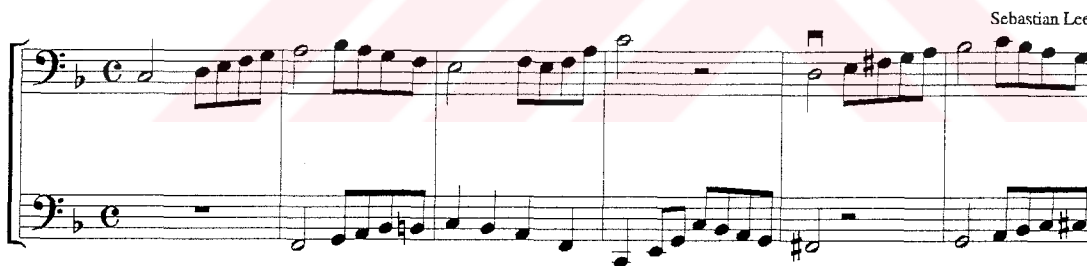
Fa Majör Gam:

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



48.

Sebastian Lee



Re Minör Gam:

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

49.

Si Bemol Majör Gam:

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

50.

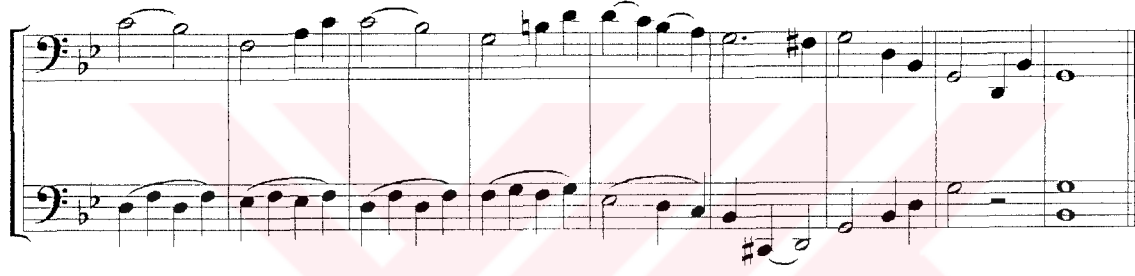
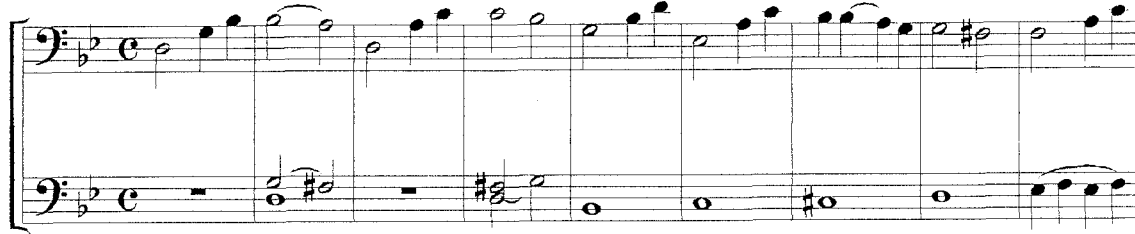
Sebastian Lee

Sol Minör Gam:



51.

Sebastian Lee



Onaltılık Notalarla Yay Çalışmaları:

Bu etüdler doğru kol hareketi kazanılana kadar ağır tempoda bütün yayla çalışılmalıdır. Doğru kol hareketi sağlandıktan sonra tempo arttırılmalı ve orantılı olarak kullanılan yay uzunluğu küçültülmelidir.

52.

Sebastian Lee



53.

Sebastian Lee

Exercise 53, measures 1-4. The first staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of a continuous eighth-note pattern. The second staff continues the pattern with a key signature change to one sharp (F#). The third and fourth staves continue the eighth-note exercise.

Exercise 53, measures 5-8. The fifth staff continues the eighth-note exercise with a key signature change to one sharp (F#). The sixth and seventh staves continue the pattern. The eighth staff concludes the exercise with a double bar line and a common time signature (C).

54.

Sebastian Lee

Exercise 54, measures 1-4. The first staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music consists of a continuous eighth-note pattern. The second, third, and fourth staves continue the eighth-note exercise.

55.

Sebastian Lee



First staff of music for exercise 55, featuring a bass clef, common time signature, and a series of eighth notes with a downward bowing mark above the first note.



Second staff of music for exercise 55, continuing the eighth-note pattern.



Third staff of music for exercise 55, continuing the eighth-note pattern.



Fourth staff of music for exercise 55, ending with a fermata over the final note.



Fifth staff of music for exercise 55, featuring a series of eighth notes with a slur over the first two notes.



Sixth staff of music for exercise 55, continuing the eighth-note pattern.



Seventh staff of music for exercise 55, continuing the eighth-note pattern.



Eighth staff of music for exercise 55, ending with a fermata over the final note.

56.

Sebastian Lee



First staff of music for exercise 56, featuring a bass clef, common time signature, and eighth notes with a key signature change to one sharp (F#) indicated by a sharp sign above the staff.



Second staff of music for exercise 56, continuing the eighth-note pattern with a key signature change to two sharps (F#, C#) indicated by sharp signs above the staff.

Parmak Egzersizleri:

57.

Sebastian Lee

The image displays a musical score for exercise 57, composed of four systems. Each system consists of three staves. The first system is labeled '1.', the second '2.', the third '3.', and the fourth '4.'. The notation is written in a single clef (likely bass clef) and includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is presented in a clear, black-and-white format.

Bütün bu çalışmalar tamamlandıktan sonra, şu ana kadar ele alınan gam ve makam dizilerinin öğrenci tarafından ezbere çalınması üzerinde durmakta fayda vardır. Öğrencinin beklenen davranışı sağlandığında yarım pozisyon, ikinci, üçüncü, dördüncü pozisyon çalışmalarına geçilmelidir.

İLK DÖRT POZİSYONDA ÇALIŞMALAR

Yarım Pozisyon:

Sebastian Lee

58.

59.

İkinci Pozisyon:

Sebastian Lee

59.

60.

Üçüncü Pozisyon:

Sebastian Lee

1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4



60.

Ia

IIa

IIIa

IVa 2 4

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



2 4 1 4



1 4 1 2 4 1 2 1 2 1 2 1 2



1 2 1



Dördüncü Pozisyon:

Sebastian Lee

1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4



61.

Ia

IIa

IIIa

IVa 1 3 4

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



2 3 4 2 3 4 3



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



3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3



Re Rast Çalışma:

62.

Musical notation for exercise 62, Re Rast. It consists of four staves of bass clef music in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff shows a sequence of notes with slurs. The second staff continues the sequence with slurs and a fermata. The third staff includes fingerings (0, 2, 4, 2, 1, 0) and slurs. The fourth staff concludes the exercise with a final note and a fermata.

Fa# Segâh Çalışma:

63.

Musical notation for exercise 63, Fa# Segâh. It consists of four staves of bass clef music in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff shows a sequence of notes with slurs. The second staff includes fingerings (4, 3, 1, 4) and slurs. The third staff includes fingerings (3, 4, 1, 4) and slurs. The fourth staff concludes the exercise with a final note and a fermata.

Mi Uşşak Çalışma:

64.

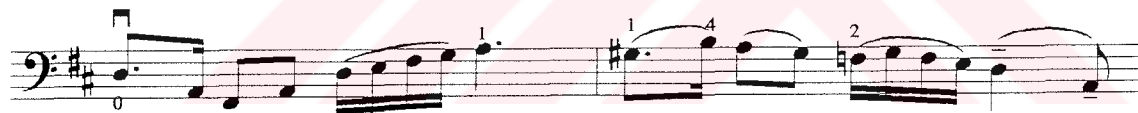
“Altmışikinci çalışmadan itibaren, etüdlr makamsal da olsa tam dörtlü tizden sol anahtarı ile örneklenmemiştir. Öğrencinin şu ana kadar yanlış kullanımı anlamış olması yeterlidir.”

Re Rast Çalışma:

67.

$\text{♩} = 180$

M.Tevfik TUTU

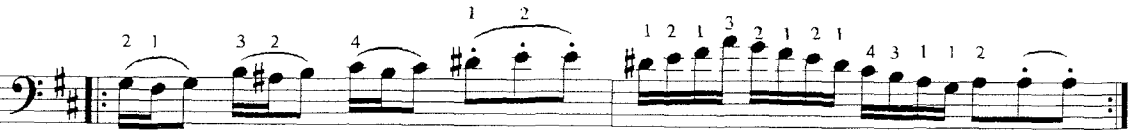


Re Nikriz Çalışma:

68.

$\text{♩} = 120$

M.Tevfik TUTU



Türk Müziğ'inde Viyolonsel Eğitimi için bir öneri niteliği taşıdığını düşündüğümüz IV.bölümümüz ileride bizim ya da başkalarının yapacağı çalışmaların eskizi olarak değerlendirilmelidir. Hiçbir metod tek başına bütün eğitim sürecini kapsayamaz. Çalışmasını yaptığımız türde ortaya konacak metodları mutlaka ileri teknik konuları içeren diğerleri ve pedagojik bir sıralanımına sahip albümler izlemelidir.

Çalışmamızın bu bölümünde Uluslararası viyolonsel metodlarından örnek alınan pedagojik sıra kullanılmıştır.³³



³³ Sözkonusu metodlar şunlardır: DOUTZAUER-KLINGENBERG; **Violoncello Schule Band I-II**, Frankfurt, 1906, Sebastian LEE; **Violoncello Schule**, Edition Schott, Almanya, FEUILLARD; **Méthode Du Jeune Violoncelliste**, Fransa, 1925.

SONUÇ

Yapmış olduğumuz bu çalışmada, henüz yazılı bir metodu olmayan “Türk Müziği’nde Viyolonsel Eğitimi” için temel doğruları saptayarak öneriler ortaya koymaya çalıştık. Viyolonsel’in Türk Müziği’nde kullanımında asgâri sınırı, çalgının Uluslararası Sanat Müziği’nde ulaştığı seviyeyi gözönüne alarak çizmemiz gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Çalışmamızın ilk bölümünde; bu sebeple viyolonsel’in tarihsel gelişiminden yola çıkılmış, çalgının teknik kapasitesini ise ikinci bölümde ele alınarak üçüncü bölümünde Viyolonsel’in Türk Müziği’ne girişini ve günümüzde Türk Müziği’ndeki kullanım sorunlarını saptanmıştır.

Dördüncü bölümde; uluslararası viyolonsel metodlarından örnek alınan pedagojik sıralanım ile, yine aynı metodlardan seçilen etüdler hazırladığımız makamsal etüdlerle biraraya getirilerek, “Türk Müziği’nde Viyolonsel Eğitimi” için yeni bir sistem ortaya konulmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- AKAN, Emin; **Tanburi Cemil Bey**, İzmir, 1992.
- AKSOY, Bülent; **Avrupalı Gezinlerin Gözüyle OSMANLILARDA MUSİKİ**, Ayhan Matbaası, İstanbul, 1994.
- AKSOY, Bülent; “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, **Türkiye’nin Müzik Atlası**, İstanbul, 1998.
- AREL, Hüseyin Saadettin; “*Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler*”, **Musiki Mecmuası**, Ağustos 1948, sa.6, s.3.
- ÇALIŞIR, Feridun; **Çalgı Bilgisi**, Yeni Dağarcık Yayınları, Ankara, (Basım Tarihi: ?).
- DOUTZAUER-KLINGENBERG; **Violoncello Schule Band I**, Frankfurt, 1906.
- DOUTZAUER-KLINGENBERG; **Violoncello Schule Band II**, Frankfurt, 1906.
- FEUILLARD; **Méthode Du Jeune Violoncelliste**, Fransa, 1925.
- FURMAN, Joushua; **The Violoncello Its’ Origin and Construction**, <http://cello.org/cnc/article.htm>.
- KÖSEMİHAL, Mahmut Ragıp; **Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri**, İstanbul, 1939.
- LEE, Sebastian; **Violoncello Schule**, Edition Schott, Almanya, (Basım Tarihi: ?).
- LEVENT, Necdet; **Çalgı ve Orkestralama Bilgisi**, Piyasa Matbaası, İzmir, 1997.
- PISTON, Walter; **Orchestration**, Londra, 1965.
- SAY, Ahmet; **Müzik Ansiklopedisi**, Ankara, 1985.

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

YAZARIN

Soyadı: TUTU

Adı : Sıtkı Bahadır

Merkezimizde Doldurulacaktır

Kayıt No:

TEZİN ADI

Türkçe: Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi

Yabancı Dil: Violoncello Education in Turkish Music

TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans [X] Doktora [] Doçentlik [] Tıpta Uzmanlık [] Sanatta Yeterlilik []

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ:

Üniversite: EGE ÜNİVERSİTESİ

Fakülte:

Enstitü: SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Diğer Kuruluşlar:

Tarih: 07.01.2001

TEZ YAYINLANMIŞSA:

Yayınlayan:

Basım Yeri:

Basım Tarihi:

ISBN:

TEZ YÖNETİCİSİNİN

Soyadı, Adı: CEVHER, M.Hakan

Ünvanı: Doç.Dr.

TEZİN YAZILDIĞI DİL : Türkçe

TEZİN SAYFA SAYISI : 77

TEZİN KONUSU (Konuları) : Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi, Türk Müziğinde Viyolonsel, Viyolonselin Tarihçesi, Viyolonselin Teknik Özellikleri ve İşlevleri

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER:

- 1- Viyolonsel
- 2- Türk Müziği
- 3- Viyolonsel Eğitimi
- 4-
- 5-

Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız:

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER:(Konunuzla ilgili yabancı indeks, abstrak ve thesaurus'arı kullanınız)

- 1- Violoncello
- 2- Turkish Music
- 3- Violoncello Education
- 4-
- 5-

Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız:

- 1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin veriyorum []
- 2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir [x]
- 3- Kaynak göstermek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir []

Yazarın İmzası

J. Mutlu

Tarih: 26.07.2021

ÖZET

Müziğimizde çalgı eğitimi günümüze kadar metodik bir çalışmadan çok usta çırak ilişkisine dayanmıştır. Bizce çalgısal tekniğin ilerleyişi önündeki büyük engellerden birisi de usta çırak ilişkisinin uzattığı sözkonusu eğitim sürecidir. Viyolonsel, Türk müzik çevresinin Mızıka-i Hümayun aracılığı ile tanıştığı bir çalgı olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde yaygın şekilde kullanılmaktadır.

Viyolonsel, Uluslararası Sanat Müziği'nde metod açısından zengin bir çalgıdır. Çalışmamızdaki amaç bu metodlardaki etüdlerin teknik sıralanışını örnek alan, Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde, aynı zamanda Çağdaş Türk Sanat Müziği'nde de kullanılabilecek bir sistemin temellerini belirleyip, viyolonsel eğitiminde öneriler ortaya koymaktır.

Sözkonusu amaca ulaşmak için çalışmamızda, Viyolonsel'in tarihçesi, Uluslararası Sanat Müziği'ndeki teknik kapasitesi ve bu müzikteki işlevleri, Türk Müziği'ne girişi incelenmiş, elde edilen bulgularsa Türk Müziği'nde Viyolonsel Eğitimi için ortaya koymaya çalıştığımız yeni sistemin temellerini belirlemiş, sınırlarını çizmiştir.

Üstünde çalıştığımız yeni sistemde, Uluslararası Sanat Müziği'ndeki Viyolonsel metodlarından seçilmiş etüdler hazırladığımız makamsal etüdlerle pedagojik bir sıraya konularak biraraya getirilmiştir.

ABSTRACT

Until today, instrument education has dependent upon the relationship between master and apprentice than a methodological study in our music. In our opinion one of the great handicaps of development of the insrumental technique has been lengthened education period of the underlined relationship of master and apprentice. Violoncello as an insrument introduced to the Turkish Music society by means of Mızıkâ-i Hümâyun has been commonly used in Traditional Turkish Art Music.

In International Art Music, violoncello is a rich insrument considering medhodoxy. Our purpose in this study is to determine the bases of a system which takes the technical order of exercises in these methods as an example that can be used in both Traditional Turkish Art Music and Contemporary Turkish Art Music and make suggestions in violoncello education.

In order to reach the mentioned purpose, the history of violoncello, technical capacity of it in International Art Music and its' entering to turkish music have been examined, and the received elements have defined the bases of the new system and drawn its' borders which we have tried to put for the violoncello education in Turkish Music.

In the new system we've studied on, the exercises which have been selected from violoncello methods of International Art Music and the exercises that we'd prepared in Turkish modes have been brought together by putting into a pedagogigal order.

ÖZGEÇMİŞ

1975 yılında Gelibolu'da doğdum. İlköğrenimimi Buca Umurbey İlkokul'nda, ortaöğrenimimi ise Bornova Suphi Koyuncuoğlu Lisesi'nde tamamladım. 1993 yılında girdiğim Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikisi Konservatuvarı'ndan 1998 yılında birincilikle mezun oldum. 1999 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalında yüksek lisans eğitimine başladım. 1999 yılında Mehmet Tevfik TUTU ile ortak çalışmamız olan Dörtlü Armoni ve Türk Müziği'e uygulaması adlı kitabımız yayınlandı. 2000 yılından beri Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikisi Konservatuvarı'nda Viyolonsel, armoni ve Batı Müziği Solfej Nazariyatı dersleri vermekteyim. Evli ve bir çocuk babasıyım.