

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜSİKİSİ ANASANAT DALI

TÜRK MÜZİĞİ'NDE VİYOLONSEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Özgür Özgüler

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Pınar Somakçı

Eylül 2007
İSTANBUL

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

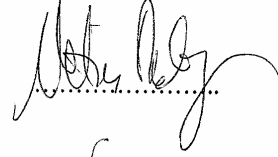
Türk Musikisi Programı Yüksek Lisans öğrencisi Özgür Özgüler tarafından hazırlanan “**TÜRK MÜZİĞİNDE VİYOLONSEL**” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi :13.09.2007

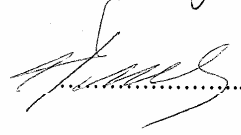
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof.Dr.Metin Balay
(Yeditepe Üniv.Öğr.Üyesi)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Pınar Somakçı
(Danışman)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Çetin Körükçü



ÖNSÖZ

Bu çalışma, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak Hazırlanmıştır.

Bu çalışmanın oluşumunda yardımlarını ve fikirlerini esirgemeyen Danışman Hocam Sn. Yrd. Doç. Dr. Pınar SOMAKÇI'ya ve Sn. Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ'ye teşekkürü bir borç bilirim.

Özgür ÖZGÜLER
Eylül - 2007

İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa No.</u> |
|--|------------------|
| ÖNSÖZ | I |
| ŞEKİLLER LİSTESİ | IV |
| RESİMLER LİSTESİ | VI |
| ÖZET | VII |
| SUMMARY | VIII |
| | |
| 1. GİRİŞ | 1 |
| | |
| 2. BATI MÜZİĞİ'NDEKİ VİYOLONSEL | |
| 2.1. Viyolonselın Tarihsel Gelişimi | 3 |
| 2.2. Viyolonselın Yapısal Özellikleri | 4 |
| 2.2.1. Viyolonselın Ölçü ve Oranları | 8 |
| 2.2.2. Yayın Yapısal Özellikleri | 9 |
| 2.3. Viyolonsel İcrası ile İlgili Genel Bilgiler | 10 |
| 2.3.1. Viyolonselın Ses Sahası ve Anahtarlar | 10 |
| 2.3.2. Notaların Viyolonsel Üzerindeki Yerleri | 11 |
| 2.3.3. Nota üzerindeki teknik işaretler | 14 |
| 2.3.4. Tutuş Oturuş veYay | 16 |
| | |
| 3. TÜRK MÜZİĞİ'NDE VİYOLONSEL | |
| 3.1. Türk Müziği'nde Viyolonselın Tarihsel Gelişimi | 18 |
| 3.1.1. Tanbûrî Cemil Bey | 18 |
| 3.1.2. Mesut Cemil | 22 |
| 3.1.3. Günümüzde Viyolonselın Türk Müziği'ndeki Yeri | 26 |
| 3.2. Türk Müziği'ndeki Viyolonselın Yapısal Değişiklikleri | 26 |
| 3.2.1. Bas Balkon | 26 |
| 3.2.2. Can Direği | 26 |
| 3.2.3. Eşik | 28 |
| 3.3. Türk Müziği'nde Viyolonsel İcrası | 29 |
| 3.3.1. Türk Müziği'nde Ses Sistemi | 30 |
| 3.3.2. Koma | 31 |

| | |
|---|-----------|
| 3.3.3. Türk Müziği'nde Dizilerin Meydana Gelmesi | 32 |
| 3.3.4. Makam | 37 |
| 3.3.5. Türk Müziği Akord Sistemi | 40 |
| 3.3.6. Türk Müziği'nde Viyolonselın Ses Sahası ve Anahtarlar | 41 |
| 3.3.7. Türk Müziği'nde Notaların Viyolonsel Üzerindeki Yerleri..... | 42 |
| 3.3.8. Viyolonsel ile Komalı Seslerin Çıkarılması..... | 44 |
| 3.3.9. Viyolonsel İcrasıyla İlgili Bazı Makamlarda Örnekler..... | 46 |
| 3.3.9.1. Nihâvend Makâmında Örnek Alıştırma | 46 |
| 3.3.9.2. Hüseyinî Makâmında Örnek Alıştırma | 47 |
| 3.3.9.3. Râst Makâmında Örnek Alıştırma | 49 |
| 3.3.9.4. Hicâz Makâmında Örnek Alıştırma..... | 50 |
| 3.3.9.5. Hüzzâm Makâmında Örnek Alıştırma | 52 |
| 3.3.9.6. Kürdilihicâzkâr Makâmında Örnek Alıştırma | 54 |
| 3.3.9.7. Karcığâr Makâmında Örnek Alıştırma..... | 55 |
| 3.3.9.8. Acem Aşîrân Makâmında Örnek Alıştırma..... | 56 |
| 3.3.9.9. Hicazkâr Makâmında Örnek Alıştırma | 57 |
| 3.3.10. İcra Sırasındaki Süslemeler | 58 |
| 3.3.10.1. Çarpma | 59 |
| 3.3.10.2. Tril | 61 |
| 4. SONUÇ VE ÖNERİLER..... | 63 |
| KAYNAKLAR | 64 |
| ÖZGEÇMİŞ..... | 65 |

ŞEKİLLER LİSTESİ

| | <u>Sayfa No.</u> |
|--|------------------|
| Şekil 2.1: Ölçü ve oranlar..... | 8 |
| Şekil 2.2: Yayın topuk kısmı..... | 12 |
| Şekil 2.3: Tellerin anahtarlara göre porte üzerindeki yerleri | 13 |
| Şekil 2.4: Viyolonselde Do majör dizisi seslerinin porte üzerindeki yerleri .. | 14 |
| Şekil 2.5: Viyolonsel üzerinde notaların yerleri | 15 |
| Şekil 2.6: Tanpere sistemde aralıklar | 16 |
| Şekil 2.7: Aralıkların değiştirilmesi..... | 16 |
| Şekil 2.8: Büyük aç işareti..... | 16 |
| Şekil 2.9: Viyolonsel üzerinde büyük aç uygulamasının gösterimi..... | 17 |
| Şekil 3.1: Can direğinin eşiğe göre konumu | 10 |
| Şekil 3.2: Bas balkonun konumu ve can direğinin bas-tiz tellere etkisi | 10 |
| Şekil 3.3: Tel yükseklikleri..... | 11 |
| Şekil 3.4: Çargâh dizisi..... | 31 |
| Şekil 3.5: Bir tam sesin komalara bölünmesi..... | 32 |
| Şekil 3.6: Türk müziğindeki değiştirme işaretleri | 32 |
| Şekil 3.7: Türk müziğindeki aralıkların sembolleri | 33 |
| Şekil 3.8: Türk müziğindeki dörtlü ve beşliler | 34 |
| Şekil 3.9: Sabâ dörtlüsü | 34 |
| Şekil 3.10: Segâh beşlisi | 35 |
| Şekil 3.11: Müstear dörtlü ve beşlisi..... | 35 |
| Şekil 3.12: Hüzzâm beşlisi | 35 |
| Şekil 3.13: Nikriz beşlisi | 36 |
| Şekil 3.14: Pençgâh beşlisi | 36 |
| Şekil 3.15: Ferahnâk beşlisi | 36 |
| Şekil 3.16: Nişâbur beşlisi..... | 37 |
| Şekil 3.17: Kürdî dizisi | 37 |
| Şekil 3.18: Türk müziği ve batı müziğinde frekanslara verilen isimler..... | 41 |
| Şekil 3.19: Türk müziğindeki akordlar..... | 41 |
| Şekil 3.20: Sol anahtarı ve fa anahtarının ilişkisi..... | 42 |
| Şekil 3.21: Sol anahtarına göre açık tellerin porte üzerindeki yerleri | 42 |
| Şekil 3.22: Türk müziğinde açık tellerin porte üzerindeki yerleri..... | 43 |

| | |
|--|----|
| Şekil 3.23: Viyolonselde Çargâh dizisi seslerinin porte üzerindeki yerleri.... | 43 |
| Şekil 3.24: Çargâh dizisi seslerinin viyolonsel üzerindeki yerleri | 44 |
| Şekil 3.25: Râst makâmı dizisi | 45 |
| Şekil 3.26: Komaların viyolonsel üzerinde gösterilmesi | 46 |
| Şekil 3.27: Nihâvend makâmı dizisi | 47 |
| Şekil 3.28: Nihâvend makâmı dizisinin parmak numaraları..... | 47 |
| Şekil 3.29: Hüseyinî makâmı dizisi | 48 |
| Şekil 3.30: Hüseyinî’de kürdî çeşnili Hüseyinî makâmı dizisi..... | 49 |
| Şekil 3.31: Hüseyinî makâmı dizisinin parmak numaraları..... | 49 |
| Şekil 3.32: Râst makâmı dizisi | 50 |
| Şekil 3.33: Nevâ’da Bûselik çeşnili Râst makâmı dizisi..... | 50 |
| Şekil 3.34: Râst makâmı dizisinin parmak numaraları | 50 |
| Şekil 3.35: Hicâz makâmı dizisi | 51 |
| Şekil 3.36: Nevâ’da Râst çeşnili Hicâz makâmı dizisi | 51 |
| Şekil 3.37: Hüseyinî’de Uşşâk çeşnili Hicâz makâmı dizisi..... | 52 |
| Şekil 3.38: Hüseyinî’de Hicâz çeşnili Hicâz makâmı dizisi | 52 |
| Şekil 3.39: Hicâz makâmı dizisinin parmak numaraları | 52 |
| Şekil 3.40: Zirgüleli Hicâz makâmı dizisinin parmak numaraları..... | 52 |
| Şekil 3.41: Hüzûzâm makâmı dizisi | 53 |
| Şekil 3.42: Nevâ’da Hümâyün dizisi..... | 54 |
| Şekil 3.43: Hüzûzâm makâmı dizisinin parmak numaraları..... | 54 |
| Şekil 3.44: Kürdilihicâzkâr makâmı dizisi | 55 |
| Şekil 3.45: Kürdilihicâzkâr makâmı dizisinin parmak numaraları | 55 |
| Şekil 3.46: Karcığâr makâmı dizisi..... | 56 |
| Şekil 3.47: Karcığâr makâmı dizisinin parmak numaraları | 56 |
| Şekil 3.48: Acem Aşîran makâmı dizisi..... | 57 |
| Şekil 3.49: Acem Aşîran makâmı dizisinin parmak numaraları | 57 |
| Şekil 3.50: Hicazkâr makâmı dizisi | 58 |
| Şekil 3.51: Hicazkâr makâmı dizisinin parmak numaraları | 58 |
| Şekil 3.52: Çarpma | 60 |
| Şekil 3.53: Çarpmada notaların değerleri..... | 61 |
| Şekil 3.54: Tril..... | 63 |
| Tablo 2.1: Tellerin gerilimleri ve üst kapağa yaptığı basınçlar | 6 |

RESİMLER LİSTESİ

| | <u>Sayfa No.</u> |
|---|-------------------------|
| Resim 2.1: Viyolonsel | 5 |
| Resim 2.2: Viyolonselın kısımları | 7 |
| Resim 2.3: Viyolonseli utuş ve oturuş..... | 20 |
| Resim 2.4: Yayı iterken | 20 |
| Resim 2.5: Yayı çekerken | 20 |
| Resim 3.1: Tanbûri Cemil Bey | 23 |
| Resim 3.2: Tanbûri Cemil Bey viyolonseli ile | 25 |
| Resim 3.3: Mesut Cemil, bestekâr Ulvi Cemal Erkin ile bir prova sırasında . | 27 |
| Resim 3.4: Mesut Cemil bir radyo kaydı provasında..... | 29 |

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK MÜZİĞİ'NDE VİYOLONSEL

Hazırlayan
Özgür Özgüler

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Pınar Somakçı

Eylül 2007

ÖZET

Bu çalışmada amaç, Türk müziğinde kullanılan viyolonsel, gerek tarihsel gelişimi ve yapısal özellikleri, gerekse icra tekniği yönünden, batı müziğinde kullanılan viyolonsel ile farklılıklarını incelemek ve ortaya koymaktır. Yöntem olarak kaynak tarama kullanılmıştır. Bu araştırmada içerik olarak, viyolonsel tarihsel gelişiminden bahsedilmiş, Türk müziğindeki icraya has bazı yapısal değişiklikleri belirtilmiş ve yine aynı bölüm içerisinde viyolonsel icrasıyla ilgili genel bilgiler verilmiştir. Ayrıca Türk müziği ses sisteminden bahsedilmiş ve buna göre viyolonsel icrasındaki farklılıklar vurgulanmıştır. Bazı makamlar hakkında bilgiler verilmiş, diziler viyolonsel üzerinde gösterilerek örneklerle pekiştirilmiştir. Sonuç olarak, Türk müziğindeki viyolonsel özellikleri ve farklılıkları ortaya konulmuştur.

Anahtar kelimeler: Viyolonsel, İcra, Makam, Enstruman

**REPUBLIC OF TURKEY
HALIC UNIVERSITY
SOCIAL SCIENCES INSTITUTE
TURKISH MUSIC DEPARTMENT
POSTGRADUATE THESIS**

VIOLONCELLO IN TURKISH MUSIC

**Prepared by
Özgür Özgüler**

**Thesis Consultant
Assoc. Doc. Dr. Pınar Somakçı**

September 2007

ABSTRACT

The purpose of this study is to study and point out the differences between the violoncello used in Turkish music and the violoncello used in the Western music in terms of historical development and structural features as well as performance technique. The resource scanning method has been used. In this study, the historical development of the violoncello has been mentioned, some structural modifications specific to the performance in Turkish music have been indicated and general information have been supplied as regards the violoncello performance. On the other hand, the vocal system of the Turkish music has been mentioned and differences in violoncello performance have been emphasized. Information have been given about some of the musical modes, the strings have been indicated on the violoncello and reinforced with examples. As a result, the peculiarities and differences of the violoncello in Turkish music have been revealed.

Keywords: Violoncello, Performance, Mode, Instrument

1. GİRİŞ

Bir Batı Müziği enstrumanı olan viyolonsel, batıda 16. yüzyılın ikinci yarısından bu yana kullanılırken, Türk Mûsikîsi'nde 1900'lü yılların başlarından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Viyolonsel Türk Mûsikîsi'ne geç girmesine rağmen çabuk kabûl görmüştür ve son yıllarda enstrumana olan ilgi her geçen gün artmaktadır. Türk Mûsikîsi'nde yüzyıllar boyu bas ihtiyacını karşılayan, mızraplı bir enstruman olan ud'a alternatif bir enstruman olmuştur. Yay ile çalınması, uzun seslerle bas ihtiyacının giderilmesi açısından büyük bir avantaj sağlamıştır. Hareketli eserlerde, parmak ile çalınarak (pisikato), mûsikîmize ritmik canlılık ve zenginlik de kazandırmaktadır. Bu özellikleriyle viyolonsel, Türk Mûsikîsi'nde önemli bir yer edinmiştir.

Viyolonselın Türk Mûsikîsi'nde kullanılmasıyla beraber yapısında, icracıların istekleri doğrultusunda bazı küçük değişikliklere ihtiyaç duyulmuştur. Bu değişiklikler, viyolonselın, mûsikîmizin icrasına daha elverişli olması amacıyla yapılmıştır.

Bu gün Türk Mûsikîsi'nin icra edildiği her ortamda bulunan viyolonselın icrası, Cemil Bey ve Mesut Cemil'le şekil kazanmıştır. Viyolonsel icracılarına önemli bir kılavuz ve yol gösterici olmuşlardır. Cemil Bey, sanatıyla Türk Mûsikîsi'nde tüm icracılara örnek olmuş, en önemli saz virtüözlerinden biridir.

Türk Mûsikîsi, meşk sistemiyle görerek ve duyarak öğrenilir. Mûsikîmizin üslûbunu sindirmek, usta-çırak ilişkisiyle mümkündür. Günümüzde Cemil Bey gibi büyük bir üstadın kayıtlarının bulunması ve dinlenebilmesi, saz mûsikîsindeki icra tavrının anlaşılması açısından çok önemli bir kaynak oluşturmaktadır.

Viyolonsel ile Türk Müziği'ni icra etmek için öncelikle Batı Müziği tekniğini alarak, enstrumana hâkimiyeti sağlamış olmak gerekir. Bunun için batıda çok sayıda metod yazılmıştır. Türk Mûsikîsi icrası için henüz böyle bir çalışma olmasa da, 1976 yılında Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı'nın kurulması, Türk Müziği eğitimindeki önemli eksikliği tamamlayarak, eğitim sisteminin akademik bir çizgiye oturmasını sağlamış ve enstruman eğitimindeki metodik çalışmaların da önünü açmıştır.

Türk Mûsikîsi ses sisteminin makamsal oluşu, Batı Müziği'nden tamamen farklı bir icrayı da beraberinde getirmektedir. Bu çalışmada da Türk Müziği'nde viyolonselın nasıl kullanıldığı konusu incelenmiş, Batı Müziği'ndeki viyolonsel ile farklılıkları ortaya konulmaya çalışılmış ve Türk Müziği'ndeki viyolonsel konusunda bir kaynak oluşumu amaçlanmıştır.

2. BATI MÜZİĞİ'NDEKİ VİYOLONSEL

2.1. Viyolonselın Tarihsel Gelişimi

Viyolonselın tarihi ile ilgili araştırmalar yapıldığında, viyolonselın tarihsel gelişiminin, keman ve keman ailesi sazlarıyla paralellik gösterdiği görülmektedir. Viyolonsel, viyola da gamba denilen, bacak arasında yayla çalınan, 7 telli bir enstrumandan esinlenilerek yapılmış ve bu günkü şeklini almıştır. Araştırmacılara göre yaylı sazlar ve viyolonselın tarihsel gelişimi 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. On yedinci yüzyılda, Monteverdi orkestrasında viola da gamba (bacak viol’u, bu günkü viyolonselın atası) ve viyola da braccia (kol viol’u) yanında violina piccolo (küçük keman) adı verilen çalgılar da vardı. Çağın yaylı çalgılarının bir başka türüsü, “cep kemani” anlamına gelen pochette ise daha çok dans öğretmenlerince kullanılırdı.”¹

“Viel, ortaçağda gezgin halk ozanlarının kullandığı bir yaylı çalgıydı. Rönesans döneminde gerçek çok sesliliğin özellikle ses müziğindeki gelişimi, yaylı çalgılara yansımıştır. Ses müziğinde soprano’dan bas’a kadar, inceden kalına, ayrı partilerde yer alan ses genişliği, viol ailesi’nin gelişmesini getirmiştir. Günümüzdeki viyola’nın atası viel (İng. Fiddl, Alm. Fiedel), inceden kalına değişik ses genişliği olan çalgıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Alto sesli Viola da braccio ilk viyoladır. (Viyola’nın Almancası Bratsche, İtalyanca braccio)

Viola da gamba tipik bir Rönesans çalgısıdır ve günümüzün viyolonselini karşılayan tenor ses genişliğine sahiptir. Viola d’amore ise tenorden sopranoya doğru uzanan ses genişliğiyle Rönesans’ın yaylı çalgıları arasında özelliğini korumuştur. (Amore=aşk). Bas sesli yaylı çalgı viola di bordone (baryton)dur.”²

Orta çağlardan beri Rönesans boyunca, onyedinci yüzyılın ortalarına kadar kullanılmış olan violer, bu günün yaylı çalgılarına kıyasla güçlü ve büyük bir

¹ İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi*, 1990 İstanbul, s. 41

² Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, 2003 Ankara, s. 162

tından, 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 eşiğinde, 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 enstrumanlar 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.³

“İlk viyolonsel sonatlarının 1689'da Domenico Gabrielli tarafından yazıldığı sanılmaktadır. 18. yüzyılda J.S. Bach'ın solo viyolonsel süitlerinden başlayarak dağarı genişlemeye başlamış, özellikle Haydn, Boccherini, Schumann, Dvorjak ve Elgar'ın konçertolarıbu dağara katkıda bulunmuştur. Çalgının gelişen tekniği anlatımı kolaylaştırmış, çağımız viyolonselciler yönünden zenginleşmiştir. Bunlar arasında Pablo Casals, Gaspar Cassado, Pierre Fournier, Paul Tortelier, Misitislav Rostropoviç'i sayabiliriz.”⁴

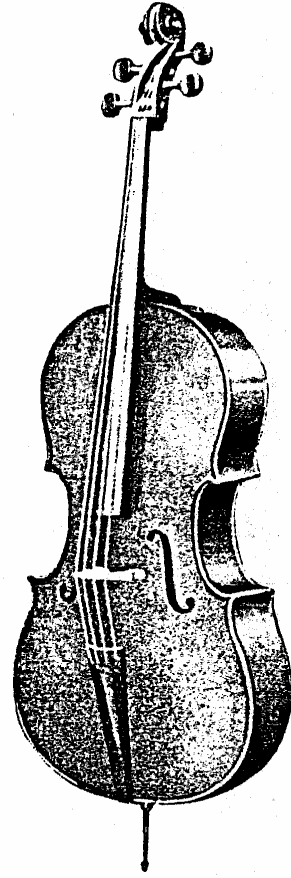
2.2.Viyolonselın Yapısal Özellikleri

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

Viyolonsel sap ve gövde olarak iki ana kısımda inceleyebiliriz. Gövde kısmının uzunluğu 75.5 cm. olan viyolonsel 4/4 (tam) viyolonseldir. Enstrumanın büyük olması nedeniyle, erken yaşlarda viyolonsel çalmaya başlayanların rahat icra edebilmesi için 3/4, 1/2, 1/4, 1/8 oranlarında daha küçük enstrumanlar da vardır.

³ Mimaroglu, a.g.e., s. 41,42

⁴ Faruk Yener, *Müzik*, s. 114



Resim 2.1: Viyolonsel

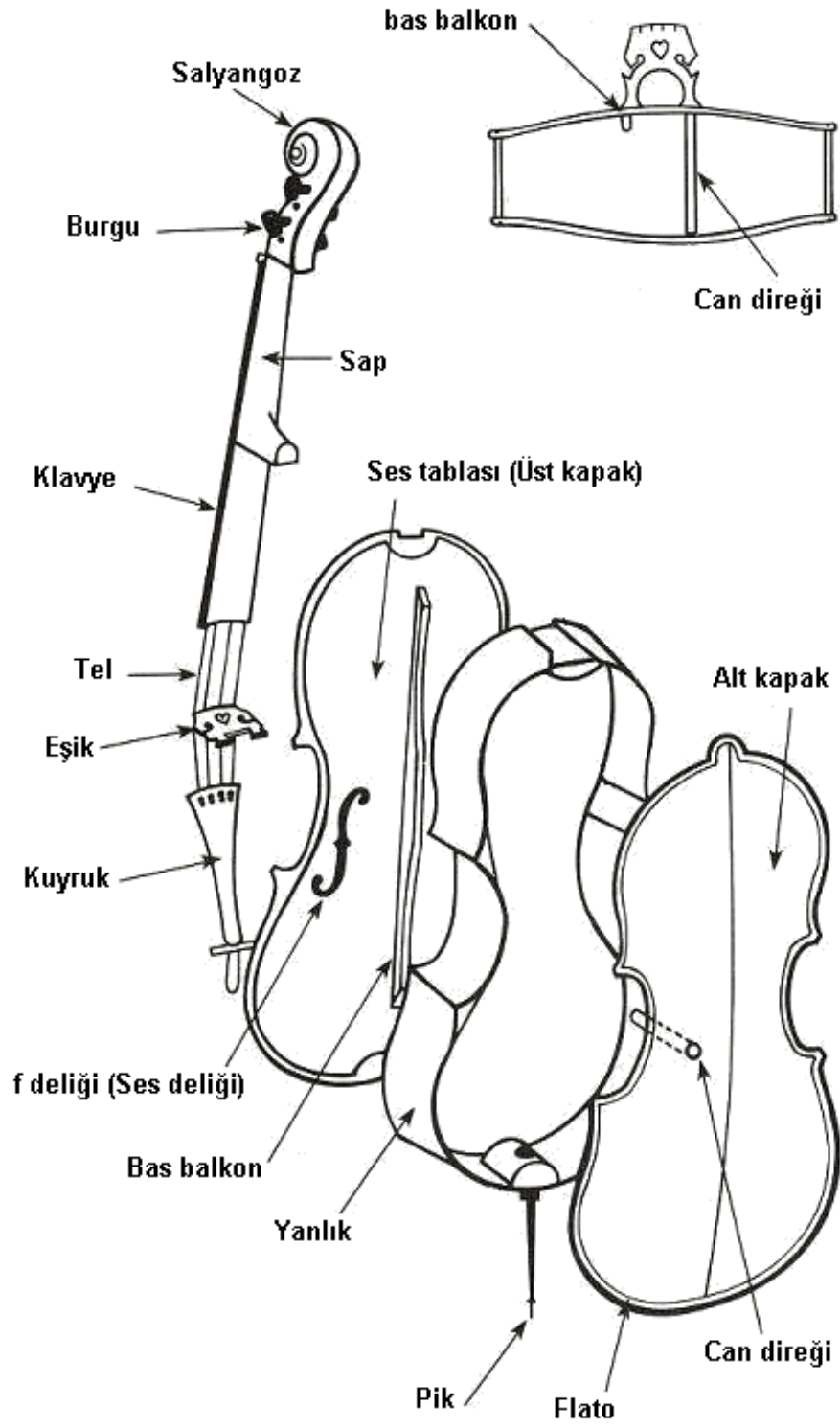
Viyolonsel ağaç malzemedendir. Sap, arka kapak ve yanlıklar Akçaağaç (kelebek ağacı), ön kapak (ses tablası) lâdin ağacıdır. Keman ailesi sazlarının hepsinde Akçaağaç ve ladin kullanılır. Bu sazların yapımında başka ağaç türü kullanılmaz. Burgu, klavye ve kuyruk gibi aksesuarları, sert ağaçlar grubuna giren abanoz, gül, tik gibi ağaçlardan yapılır. Bunun sebebi sert ağaçların aşınmaya karşı daha dirençli olmasıdır. Enstrumanın 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. Aşağıdaki tabloda tellerin gerilimleri ve üst kapağa (ses tablası) yaptığı basınçları gösterilmiştir.⁵

| | Gerilim | Basinç |
|---------------------|----------------|---------------|
| 1. Tel (la) | 20,991 kg. | 2,20405 kg. |
| 2. Tel (re) | 15,282 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. |

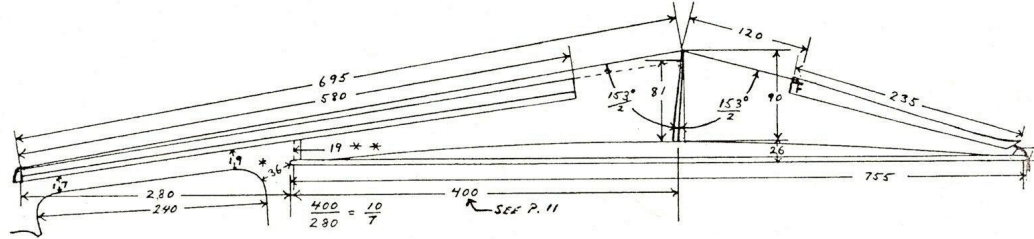
Tablo 2.1: Tellerin gerilimleri ve üst kapağa yaptığı basınçlar

⁵ Cafer Açın, *Enstruman Bilimi (organoloji)*, s. 212, 307



Resim 2.2: Viyolonselın kısımları

2.2.1. Viyolonselın Ölçü ve Oranları



Şekil 2.1: Ölçü ve oranlar

Ölçüler 4/4 tam viyolonsel için verilmiştir.

Tel boyu: 695mm

Gövde boyu (Form boyu): 755mm

Sap boyu: 280mm

Klavye boyu: 580mm

Sap dibi eşik yeri: 400mm

Klavyenin, üst kapak ile arasındaki mesafe (eşiğin geldiği noktada): 81mm⁶

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 = Eşik yerine

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

Sap dibi eşik yeri = Ses deliği merkezine

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

⁶ Henry A. Strobel, *Useful Measurements For Violin Makers*, s. 17

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

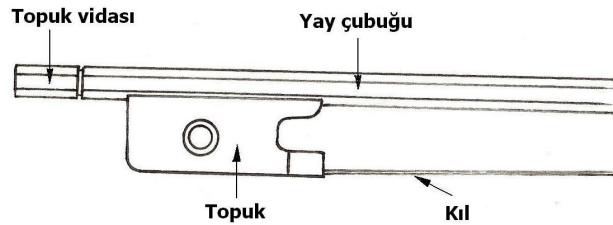
Tel boyunun $2/5$ 'i = Sap boyuna

Keman ve viyolada form derinliği, form boyunun $1/6$ 'sı, yanlık derinliği ise form boyunun $1/9$ 'u dur.⁷

2.2.2. Yayın Yapısal Özellikleri

Viyolonsel yayı, 71 cm. uzunluğundadır. Keman yayına göre daha kısa ve kalındır. Topuk ve uç kısım arasında gerili olan at kuyruğu kılları vardır. Bu kılların teller üzerine sürtülmesi sayesinde tellerin titreşmesi sağlanmış olur ve ses çıkar. Viyolonsel yayındaki kıllar keman yayındaki kılların 1,5 katı daha fazladır ve uzunluğu da 62 cm.'dir.

Kılların iki ucu, yayın uç ve topuk kısmındaki oyuklara yerleştirilmiş ve takozlarla sabitlenmiştir. Topuk, yaya sabit bir parça değildir. Topuk vidası sayesinde, yay çubuğu paralelinde ileri geri hareket eder ve kılların gergin ya da gevşek olmasını sağlar.



Şekil 2.2: Yayın topuk kısmı

⁷ Açın, a.g.e., s. 215

2.3. Viyolonsel İcrası ile İlgili Genel Bilgiler

2.3.1. Viyolonselın Ses Sahası ve Anahtarlar

Bas bir enstrüman olan viyolonselın notalarının sol anahtarına göre yazılması notaların porte dışına çok fazla taşmasına sebep olur. Bu da viyolonsel notalarını okumakta ve yazmakta zorluklara neden olur. Bu sebepten dolayı viyolonsel notası dördüncü çizgideki fa anahtarı ile yazılır. Çok tiz bölgede seyir eden eserler ikinci çizgideki sol anahtarı ya da dördüncü çizgideki do anahtarıyla da yazılabilir.

Viyolonselın en ince teli birinci tel, en kalın teli dördüncü teldir. Tellerin çıkardığı sesler inceden kalına doğru, La, Re, Sol ve Do'dur. Bu seslerin fa anahtarına göre porte üzerindeki yerleri; La, portenin beşinci çizgisi üzerindeki la notasıdır. Re, portenin üçüncü çizgisindeki re notasıdır. Sol, portenin birinci çizgisindeki sol notasıdır. Do, portenin altında iki ilâve çizgili do notasıdır.

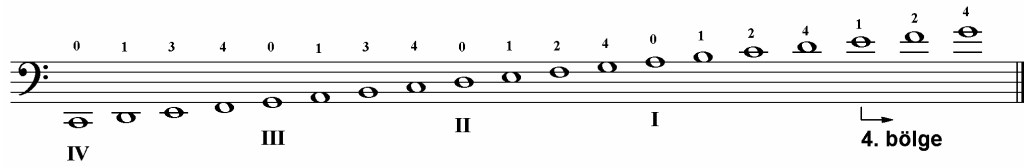
Aşağıdaki şekilde viyolonselın tellerinin boşken çıkardığı seslerin fa, sol ve do anahtarına göre porte üzerindeki yerleri gösterilmiştir. Tel numaraları portenin altına Roma rakamları ile yazılmıştır.



Şekil 2.3: Tellerin anahtarlara göre porte üzerindeki yerleri

2.3.2. Notaların Viyolonsel Üzerindeki Yerleri

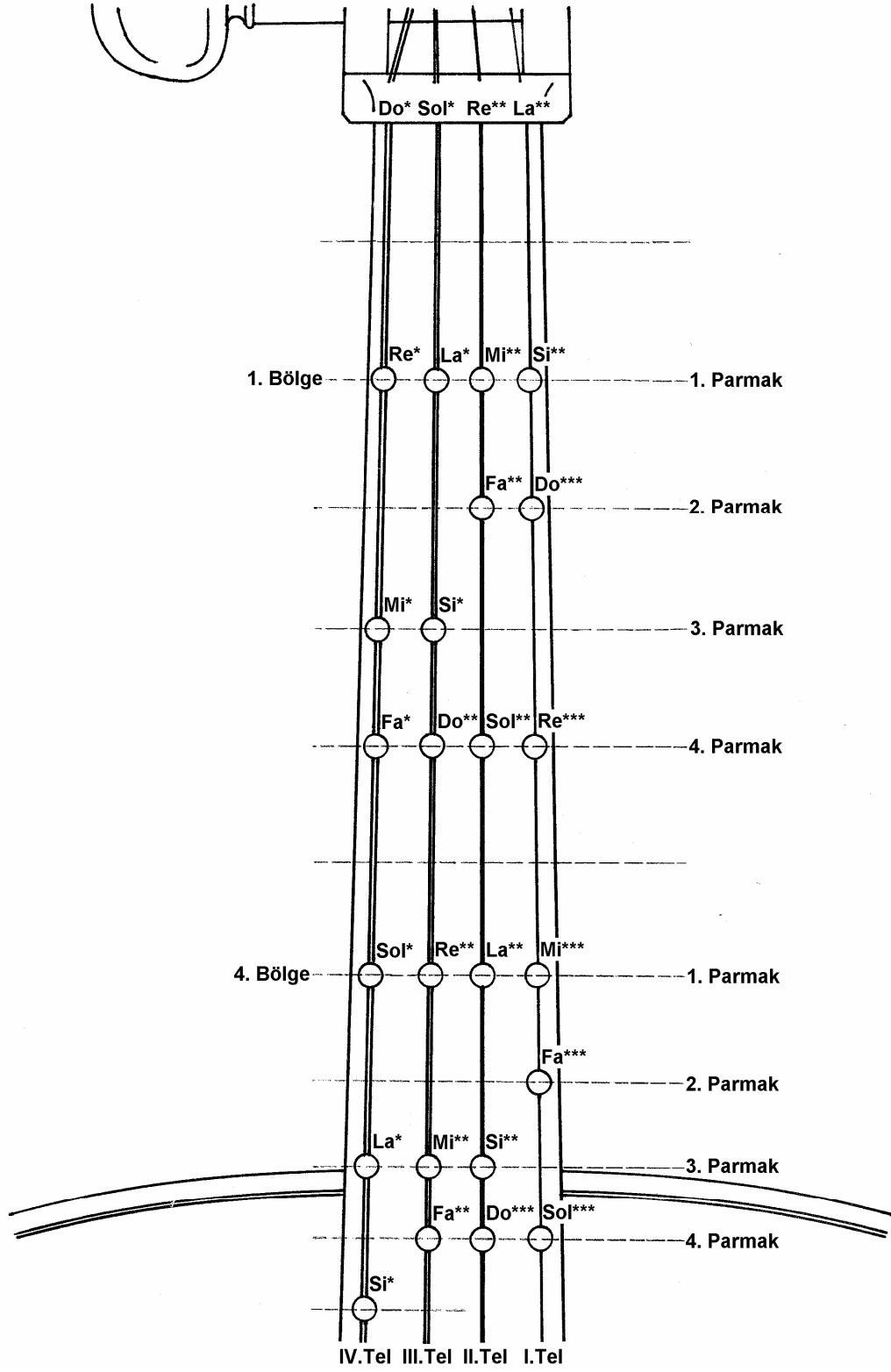
Viyolonsel'in birinci ve dördüncü bölgelerindeki Do majör dizisi seslerinin porte üzerindeki yerleri aşağıdaki şekilde gösterilmiştir. Parmak numaraları portenin üzerinde rakamlarla, tel numaraları ise portenin altında Roma rakamlarıyla belirtilmiştir. Açık sesler, yani parmak basılmadan tellerin çıkardığı sesler portenin üst tarafında 0 (sıfır) ile gösterilmiştir.



Şekil 2.4: Viyolonselde Do majör dizisi seslerinin porte üzerindeki yerleri

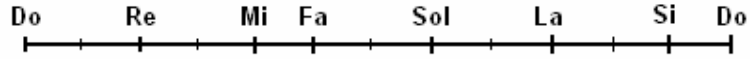
Dördüncü bölgede birinci parmakla basılan perdedeki ses, bir sonraki ince telin çıkardığı sesle aynı frekanstadır. Örneğin; dördüncü telin, dördüncü bölgesindeki birinci parmakla basılan sol sesi, üçüncü telin açık olarak çıkardığı sol sesiyle aynı sestir.

Aşağıdaki şekilde birinci ve dördüncü bölgedeki notaların yerleri viyolonsel üzerinde gösterilmiştir. Nota isimleri üzerindeki yıldızlar, aynı oktavdaki sesleri belli etmek içindir. (* birinci oktav, ** ikinci oktav, *** üçüncü oktav)



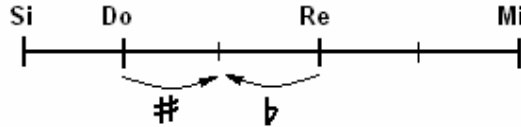
Şekil 2.5: Viyolonsel üzerinde notaların yerleri

Batı Müziği ses sistemine (tanpere sistem) göre iki ardışık ses arası, ya tamdır ya da yarımdır. Batı Müziği'nin ana dizisi Do Majör gamıdır. Tüm sesleri natürel olan Do Majör dizisine göre yarım aralıklar Mi-Fa ve Si-Do aralıklarıdır. Diğer aralıklar tamdır. Tanpere sisteme göre bir oktavda 12 eşit yarım aralık bulunur.



Şekil 2.6: Tanpere sistemde aralıklar

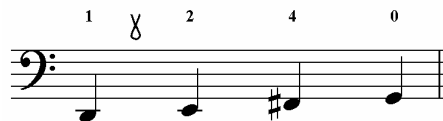
İki ses arasındaki mesafeyi (aralık), diyez veya bemol ile kısmak ya da açmak mümkündür. Bu sayede yarım aralıklar tam, tam aralıklar da yarım yada 1,5 aralık yapılabilir.



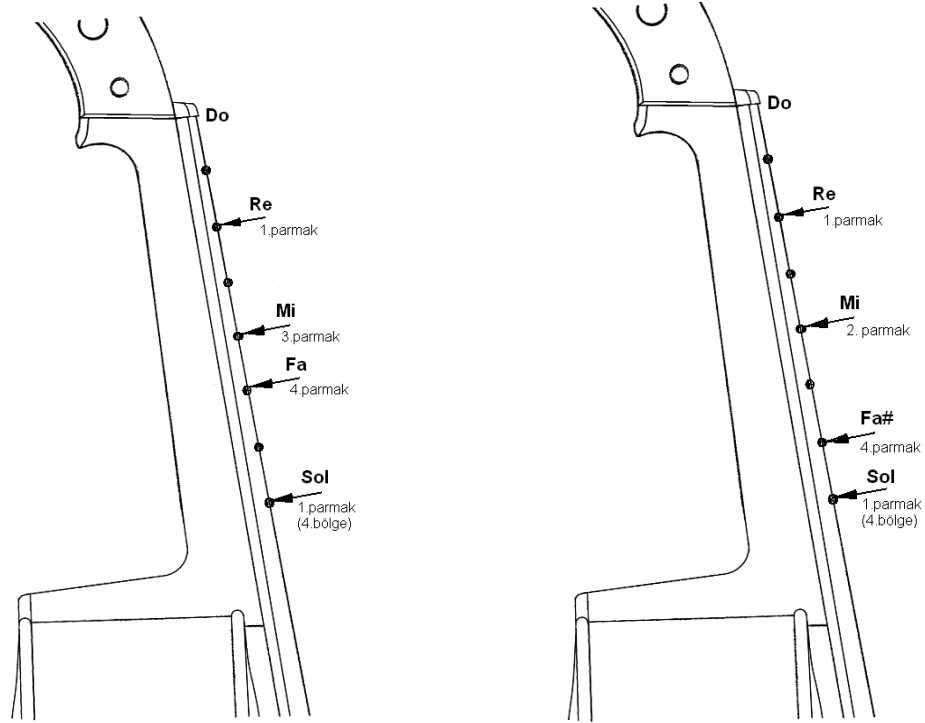
Şekil 2.7: Aralıkların değiştirilmesi

Viyolonsel üzerinde de perdelere basılırken, iki sesin arasını, her yarım ses için bir parmak olarak düşünülebilir. Tam ses ise iki parmak, yarım ses ise bir parmak ileri ya da geri basılır.

İki tam aralık ardı ardına geldiği takdirde, ilk sese 1. parmak, bir tam aralık sonrasında 2. parmak ve ikinci tam aralık sonrasında da 4. parmak basılır. Böylece 1. ve 2. parmağın arası bir tam ses (2 parmak) kadar açılmış olur. Örneğin; Re majör dizisinde, 4. teldeki Fa# perdesini basabilmek için, Re perdesine 1. parmak, Mi perdesine 2. parmak ve Fa# perdesine de 4. parmakla basılır. 3. parmak yerine 2. parmakla basılması gereken durumlarda nota üzerine bir hatırlatma işareti konulabilir. Bu işaretin adı "büyük aç" işaretidir.



Şekil 2.8: Büyük aç işareti



Şekil 2.9: Viyolonsel üzerinde büyük aç uygulamasının gösterimi

2.3.3. Nota Üzerindeki Teknik İşaretler

Viyolonsel icrası sırasında, nota üzerinde yaylı sazlara ve viyolonselde özgü bazı teknik işaretler vardır. Bu işaretler yayla, parmak numaralarıyla ya da tel numaralarıyla ilgili bazı hatırlatmalar yapmak amacıyla konulur.

V - *İterek*: Üzerine konulan notanın icrası sırasında yayın uç kısımdan başlayarak köke (topuğa) doğru itilerek çalınacağını ifade eder. Eğer bağ işareti ile bağlanmış birden fazla nota var ise, bağın sonundaki notaya kadar bütün notalar hiç kesmeksizin iterek çalınır.

□ - *Çekerek*: Üzerine konulan notanın icrası sırasında yayın kök kısmından başlayarak uca doğru çekilerek çalınacağını ifade eder. Bağ işareti varsa yukarıdaki kurala uyulur.

G - *Bütün yay*: Üzerine konulan notanın yada bağ işareti ile bağlanmış nota grubunun, uç kısımdan köke kadar veya kök kısımdan uca kadar yayın tamamı kullanılarak çalınması gerektiğini ifade eder. Bütün yay işareti konulan notadan sonraki notalar yada nota grupları, işaret konulan nota ile aynı değerde ise bu notalar da bütün yayla çalınır. Her notanın üzerine ayrıca işaret koymak gerekmez.

OH - *Alt yarım yay*: Yayın kökü ile orta kısmı arasındaki bölümdür. İşaretin geldiği yerde yayın bu kısmı kullanılır.

UH - *Üst yarım yay*: Yayın ucu ile orta kısmı arasındaki bölümün kullanılacağını ifade eder.

M - *Ortada*: Yayın orta kısmının kullanılması gerektiğini ifade eder.

Fr - *Kökte*: Notanın, yayın kök kısmıyla çalınması gerektiğini ifade eder. Kök kısmı yayın topuk tarafındaki 1/4'lük mesafedir.

Sp - *Uçta*: Yayın uç kısmındaki çeyreği ile icra edileceğini ifade eder.

I, II, III, IV - *Tel numaraları*: Portenin alt tarafına yazılır ve altına gelen notanın hangi telde olacağını gösterir. Aynı frekanstaki notaların farklı tellerde çalınması gereken durumlarda kullanılır. Örneğin; birinci telde birinci parmakla basılan si sesi, devamında gelen notaların rahat çalınabilmesi amacıyla ikinci telde üçüncü parmakla basılabilir. Bu durumu belli etmek için nota üzerinde si notasının altına "II" işareti konulur.

1, 2, 3, 4 - *Parmak numaraları*: Portenin üst tarafında bulunur ve üzerine yazılan notanın kaçınıcı parmakla basılacağını gösterir. 1. parmak; işaret parmağı, 2. parmak; orta parmak, 3. parmak; yüzük parmağı, 4. parmak; serçe parmağıdır.

☉ - *Pus*: Üzerine gelen notanın baş parmakla basılması gerektiğini ifade eder. Baş parmak sapın arkasından çıkarılıp klavyenin üzerinde pus ile çalınması istenilen notanın geldiği perdeye konur. Genellikle tiz pozisyonlarda kullanılır.

$\frac{0}{3}$ - *Flajole*: Üzerine gelen notanın, tele basmadan sadece parmak ile dokunarak sesin tınlatılması anlamına gelir. Alttaki rakam hangi parmakla flajole yapılacağını gösterir.

∞ - *Büyük aç*: Konu “Notaların viyolonsel üzerindeki yerleri” bölümünde açıklanmıştır.

2.3.4. Tutuş Oturuş ve Yay

Viyolonsel oturarak ve pik yardımı ile yere dayayarak iki bacak arasında çalınır. Sandalyeye dik bir şekilde oturulur. Oturulduğunda diz 90 derece açıyla durmalıdır. Sandalye ne çok alçak ne de çok yüksek olmalıdır. Alçak ya da yüksek sandalyede enstrumana hâkimiyet zorlaşır ve icra sırasında zorluklar yaşanır.

Uygun oturuş pozisyonu alındıktan sonra, viyolonsel sap ve gövde kısmının birleştiği yer göğsün sol tarafına doğru dayanır. Sağ bacak yere 90 derece açıyla durmalı, sol ayak ise sağ ayağa göre yarım ayak boyu kadar daha önde durmalıdır. Viyolonsel, pik eksenini etrafında dönmemesi için, dizlerin iç tarafları ile viyolonsel yanlık kısımları tutulur. Daha sonra viyolonsel pik eksenini etrafında saat yönünde 5 ila 10 derece kadar çevrilir. Göğsün sol tarafına dayanmış olan viyolonsel bu sayede göğsün tamamına yerleşmiş olur. Sol ayağın daha önde durmasının sebebi de budur. Yine viyolonsel çevrilmiş olması sebebiyle, re ve özellikle de la telindeki icra sırasında yayın daha rahat kullanılması sağlanmış olur.



Resim 2.3: Viyolonselî tutuş ve oturuş

Yay sağ el ile tutulur ve tellerin, eşik ile klavyenin bittiği nokta arasında kalan kısmında, dört telde de yere paralel olacak şekilde itilir ve çekilir. Yayı iterken ve çekerken kılların tamamı tele temas etmelidir. Yayı çekerken, yayın ucuna doğru geldikçe bilek içeri doğru bükülmeli, iterken ise dışarı doğru çıkarılmalıdır.

Yay eşiğe doğru yaklaştığında daha gür fakat metalik ses elde edilir. Klavyenin alt kısmına doğru gelindiğinde ise daha yumuşak ve dolgun bir ses çıkar.



Resim 2.4: Yayı iterken



Resim 2.5: Yayı Çekerken

3. TÜRK MÜZİĞİ'NDE VİYOLONSEL

3.1. Türk Müziği'nde Viyolonselın Tarihsel Gelişimi

Türk Müziği'nde viyolonselın tarihsel gelişiminde büyük rol oynayan, viyolonsel ile Türk Müziği icrâsı denemelerinde bulunan ilk kişiler arasında gelen isim, Tanbûri Cemil Bey'dir. Viyolonsel ile alınmış ve günümüze gelebilen ilk kayıtlar, tüm enstruman çalanlara büyük ilham kaynağı olan Cemil Bey'e aittir.

Cemil Bey'den sonra oğlu Mesud Cemil de önemli bir müzik adamı ve viyolonsel icracısıdır. Viyolonsel icrasında kendine has bir tekniği olan Mesud Cemil'in, Türk Müziği'nde enstrumanın tanınmasında büyük payı vardır.

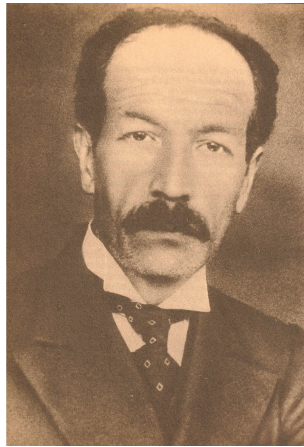
3.1.1. Tanbûrî Cemil Bey

Sazende olarak son yüzyıla kesin damgasını vurmuş, kendi ekolünü oluşturmuş, zamanında ve ölümünden sonraki yıllarda enstruman çalan birçok kişiyi etkilemiş olan Cemil Bey, 9.5.1873 yılında İstanbul, Molla Gürani'de doğmuştur. (Bazı kaynaklar 1871). Babası Mehmed Tevfik Bey'dir. Geniş bir kültüre sahip, Arapça, Farsça, İngilizce, Almanca, Fransızca ve İtalyanca dillerini bilen Tevfik Bey, II. Mahmud'un kızlarından Adile Sultan'ın sarayında yetişmiş Zihniyar Hanım'la evlenmiş, bu evlilikten 4 çocuğu olmuştur. Cemil Bey bu dört çocuğun en küçüğüdür.⁸

“3 yaşında babasını kaybetti. Annesinin evinde, fakat bütün Avrupa'yı gezmiş, uyanık bir adam olan amcası Refik Bey'in nezaretinde, ilkokulu bitirdi. İlkokulu bitirince (1882'de) Cuma geceleri annesinin evine gitmek üzere, amcasının Horhor'daki 32 odalı konağına yerleşti. İki oda Cemil'e verildi. Rüşdiyeye (ortaokul) devama başladı. Evlerindeki gençlere dil öğretmek için muntazaman gelen Monsieur Gregoire'dan ve Monsieur Maurice'ten Fransızca öğrendi. Konakta birkaç piyano vardı ve kızların hepsi piyano öğreniyorlardı. 10 yaşından itibaren Cemil, saz çalmaya başladı, önce keman ve kanun çaldı. Sonra tanburu çok sevdi ve bu saza bağlandı. Ağabeyi Ahmed Bey'den Türk mûsikîsi makamlarını, amca oğlu Mahmud Bey'e keman öğretmeye

⁸ M. Fatih Salgar, *50 Türk Müziği Bestekârı*, İstanbul 2005, s. 412

gelen Aleksan'dan da hamparsum notası ile batı notasını öğrendi. Amcası Refik Bey ölünce, amcasının oğlu Mahmud Bey'in Bakırköyü'ndeki çiftliğine gitti. Mahmud Bey, Bakırköy kaymakamı idi. İki yıl orada, Mahmud Bey, Kartal'a kaymakam olunca, iki yıl da Kartal'da yaşadı. Mahmud Bey, Suriye'de Humus'a (Hums) kaymakam olunca Cemil, annesinin Taşkasap'taki evine döndü. Bu arada rüşdiyeyi bitirdi. İdâdîye gitti. Bir yıl Mekteb-i Mülkiye-i Şâhâne'ye devam ettikten sonra bıraktı. Mahmud Bey ile geçirdiği dört yıl içinde içkiye başladığı gibi, melankolik mizacı da kendini göstermişti. Daha bu yıllarda, sâzende olarak büyük ün yapmıştı. Tanbûri Ali Efendi'nin oğlu Tanbûri Aziz Mahmud Bey, mülkiye'den arkadaşı idi. Ali Efendi ile tanıştı. Romantik bir bestekâr olan Ali Efendi, klasik ekolden gelen tanbûrîlerin beğenmedikleri Cemil Bey'in dehâsını ilk dinleyişte kavradı. Kendisinden iyi tanbur çaldığını söylemesi üzerine Cemil'in şöhretini hiç olmazsa İstanbul'da duymayan kalmadı. 12 yaşlarından itibaren "hârîka çocuk" hüviyeti gösteren Cemil, 18 yaşlarına doğru, emsâli gelmemiş bir sâzende olarak kendisini kabul ettirdi. Klasik tarzda da çalabilmekle beraber, bilhassa bol mızrap vuruşu ve hârikulâde bir müzikalite ile erişilmemiş bir sol el virtüozitesiyle temayüz eden Cemil'in çalışı, başta Küçük Osman Bey olmak üzere, asırlardan beri gelen geleneksel metotla tanbur çalan üstadları ürküttü. Bazıları Cemilin tanbur çalamadığını, hokkabazlık yaptığını bile iddia ettiler. 20 yaşlarına doğru kemençe, lavta ve viyolonselde de virtüozluğunu kabul ettirdi. Keman ve kemençe yayıyla ilk defa olarak tanburu yayla da çalmaya başladı. Bu yıllarda, devrin aristokrat çevreleriyle tanışmış, saraylara ve konaklara devama başlamıştı. Hâriciye nezâreti'nde umûr-ı şehbenderîye dairesinde kâtip olarak çalışıyor, buradan aldığı maaşla geçiniyor, fakat görevine çok seyrek gidiyor, himaye edildiği için ses çıkarılmıyordu.”⁹



Resim 3.1: Tanbûri Cemil Bey

⁹ Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, İstanbul 1969 s. 126

Pek benimseyemediği bu görevden kendi isteği ile 1908 yılında ayrıldı. Bu arada Cemil Bey 1901 yılında özellikle annesinin ısrarları sonucunda, annesi gibi saraylı olan Eflâknur Hanım'ın kızı Saide Hanım'la evlendi ve Cağaloğlu Şeref Sokak'taki bir eve taşındı. Bu evliliğin pek de uyum ve huzur içinde geçmediğini hem oğlu Mesud Cemil Bey'den, hem de ölmeden önce Cemil Bey'in söylediği sözlerden anlamaktayız.

1902 yılında Mesud Cemil doğdu.

Devlet görevinden ayrıldıktan sonra Cemil Bey'in hayatını kendi arzu ettiği gibi, serazad bir şekilde sürdürdüğünü görmekteyiz. Sultan Reşad, Cemil Bey'i rütbeli olarak Mızıka-yı Hümayun'a istemiş, fakat o kabul etmemişti. Yine Abbas Hilmi Paşa gibi mûsıki düşkününü birinin, büyük ricalarla Kahire'ye davetini reddetmişti. Bu arada içkiye olan bağımlılığı onun melankolisini arttırmıştı. Son derece nazik olmasına rağmen, gösterdiği tepkiler, suskunluğu, sinirli hareketleri onu günden güne yalnızlığa itmeye başlamıştı. Geçimini ise yaptığı plaklardan, bazı öğrencilerine verdiği derslerden ve üst düzey devlet adamlarının ihsanlarından elde ettikleri ile sağlamaya çalışıyordu.¹⁰

“Üstâda aşırı derecede hürmet edenlerden biri de İsmail Fazıl Paşa'ydı. Ayda bir iki defa müşârünileyhin Kuzguncuk'daki köşklerine giderdik. Üstad kendisine refâkat etmek üzere, sâzende olarak yalnız beni götürürdü. Hânende olarak da sesleri hafif ve ince olan Beylerbeyi Hafız Mustafa Efendi'yle Harbiye Nezâreti'nde Kız Osman diye anılan kâtib Osman Bey bulunurdu. İsmail Fazıl Paşa yalnız üstadla değil, ailesiyle de pek alâkadar görünür, o zaman pek küçük yaşta olan Mesud'la yakından alâkadar olurdu. Çocuğa küpidon (Cupidon, çok güzel çocuk) ismini vermişti. Sık sık Mesud'a bir saz öğretmesini tavsiye ederdi. Bu tavsiyeler esnasında bir gün Cemil Bey, Mesud'a, kendisinin ilk defa eline alıp çalmaya başladığı bir halk sazı tedarik ettiğini söylemişti.

Yine bir akşam Paşa'da bulunduğumuz esnâda, üstâdın viyolonselle meşgul olduğunu söylediler. Bir müddet sonra yine köşke gittiğimiz akşam, Paşa'nın akrabasından olan Ferik Hüsnü Paşa'nın mahdumu Yüzbaşı Tahsin Bey'in İstanbul'dan getirdiği viyolonseli üstâdın kucağına verdiler. İşte o akşam üstad bize Dünya'nın gâilesinden uzak bir gece yaşattı. Fasillara viyolonselle iştirak etti, müteaddid lâhûfî taksimleriyle hâzırûnu mest etti. Bir

¹⁰ Salgar, a.g.e., s. 413

ara hâzırûndan biri, bu sazla herhalde ajiliteli (agilite, hareket) eserlerin çalınmasının güç olacağından bahsetti. Hiç unutmam, Cemil Bey: “Ne gibi, meselâ köçekçe gibi eserler mi?” dedi ve bana, her zamanki mütevâzı nezâketiyle: “fahri Beyefendi, lütfen âheng ediniz de bir köçekçe faslı yapalım” dedi. Bu faslı öyle maharetle, öyle kıvrak ara taksimleriyle icrâ ediyordu ki, insan üstâdın bu saza senelerden beri çalıştığına hükmeder.”¹¹



Resim 3.2: Tanbûri Cemil Bey viyolonseli ile

“Hal böyle iken 1914te I. Dünya savaşı başladı. Askerlik muayenesi için gittiği askeri doktor, Cemil Bey’in soğuk algınlığı olarak nitelediği durumunu ciddi buldu ve yapılan araştırmalar sonucunda verem teşhisi konuldu. Cemil Bey’in bu durumu “İttihat ve Terakki Partisi”ne iletildi ve onun İsviçre’ye tedavi için gönderilmesine karar verildi. Cemil Bey kabul etmedi. Yakın dostu

¹¹ Mesud Cemil, *Tanbûr Cemil’in Hayatı*, İstanbul 2002, s. 158, 160

*Doktor Hamid Hüsnü Bey, onun bir senatoryuma yatmasının gerektiği konusundaki ısrarı da sonuç getirmedi. Yine değerli öğrencisi Refik Fersan'ın tedavi için gösterdiği çabalar da sonuç vermedi. Günden güne rahatsızlığı artan, adeta hayattan bezen ve kopmak isteyen bir ruh hali ile Cemil bey 1916 yılının bir ağustos gecesinde eşini uyandırdı ve: "Vakit geldi! Yirmibeş sene rindane yaşadım. Öldüğüme üzülmiyorum fakat sizin için ızdırap sebebi oldum. Affediniz! Kendinize ve Mesud'a iyi bakınız" dedi ve hayata gözlerini kapadı. O zamanki savaş koşulları ve ihmaller yüzünden Cemil Bey'in cenazesine 30 kadar yakını katılabildi. Rauf Yekta Bey ve İbnülemin Mahmud Kemal cenazede bulunanlar arasında idi ve bu durumu kaleme almışlardır."*¹²

Fatih Camii'nde öğle namazından sonra namazı kılınmış ve sonra Merkezefendi'ye getirilip gömülmüştür. Sonradan Kadı Fuad Efendi de Cemil'in yanında toprağa verilmekle beraber, bu mezar bu gün kaybolmuştur. Yıllar sonra Mesud Cemil yerini aramışsa da, hatırlayamamış ve bulamamıştır.

Viyolonsel ile kayıda alınmış taksimeleri: Bestenigâr, Ferahnâk, Hüseyinî, Hüzûm, İsfahan, Mâhur, Muhayyer, Râst ve Uşşâk makamlarındadır.¹³

3.1.2. Mesut Cemil

Mesut Cemil 1902 yılının Aralık ayında İstanbul'da doğmuştur. Tanbûri Cemil Bey'in oğludur. Bir ara "Tel" soyadını kullanmışsa da, kısa bir süre sonra bundan vazgeçmiştir. Çocukluk yılları babasının mûsiki çevresinde geçmiştir. Babasından birkaç ders dışında mûsiki dersi almamıştır. İstanbul Sultanîsi'nde (bugünkü İstanbul Lisesi) öğrenciyken, on üç yaşında Daniel-Fitzinger'den keman dersleri alarak batı mûsıkisi bilgileri öğrenmeye başlamış, keman üzerindeki çalışmalarını daha sonra Karl Berger'den aldığı derslerle sürdürmüştür.

Babasının ölümünden sonra, onun çok seçkin öğrencilerinden Kadı Fuad Efendi ve Refik Fersan'la tanbur üzerinde çalışmış, Refik Talat Alpman'dan genel mûsiki bilgileri konusunda yararlanmıştır. Makam, usûl bilgilerini artırırken hamparsum notasını öğrenmiş, on yedi yaşına geldiğinde bir tanbûri olarak tanınmaya başlamıştır.

¹² Salgar, a.g.e., s. 413

¹³ Öztuna, a.g.e., s. 128

“Ali Rifat Çağatay’ın yönetimindeki Şark Mûsiki Cemiyeti’nin konserlerinde sahneye çıktı. Mevlevîhanelere devam ederek Rauf Yektâ, Zekâizâde Ahmed Efendi, Abdülbâki Baykara, Neyzen Emin Efendi gibi üstadlarla çalıştı. Suphi Ezgi’den babasının yaktığı, kaynağı Tanburî İzak’a dayanan, “Oskiyan tavrı” diye de anılan geleneksel tanbur tekniğini ve tavrını öğrendi. Bir yandan da viyolonsel ve keman dersleriyle batı mûsikisi öğrenimini sürdürüyordu. Şerif Muhittin Targan’ın viyolonsel çalışını dinledikten sonra zamanının büyük bir bölümünü bu saz üzerindeki çalışmalarına ayırmaya başladı. Dârülfünûn Hukuk Mektebi’ndeki öğrenimini yarıda bırakarak Almanya’ya gitti. Berlin Müzik Akademisi’nde Hugo Becker’in viyolonsel öğrencisi oldu. Almanya’daki öğrenim yıllarında viyolonsel icracılığını ilerlettiği gibi, genel mûsiki konuları ve mûsiki tarihi üzerindeki bilgisini ve kültürünü derinleştirdi. Maddî zorluklar ve annesinin ağır hastalığı yüzünden iki buçuk yıl sonra, 1924’te yurda dönmek zorunda kaldı. Ertesi yıl Dârülelhân’a tanbur, solfej ve nazariyat öğretmeni oldu. 1927’de Türk Telsiz ve Telefon Şirketi’ne bağlı olarak ilk radyo yayınları başlatılınca İstanbul radyosuna girdi. Bundan sonra radyoculuk mesleğinin her alanında, spikerlik, programcılık, müzik yayınları şefliği, Ankara ve İstanbul radyoları müdürlüğü, baş müşavirlik görevlerini üstlenirken, oda orkestrası viyolonselcisi ve tanbûri olarak da yayınlara katıldı.

Mesut Cemil ilk kez Ankara radyosunda “Klasik Koro”yu kurdu. Halk mûsikisinin değerlendirilmesi için, bu alandaki çalışmalara ön ayak oldu. Yarıda bıraktığı yüksek öğrenimini de aynı yıllarda, Ankara’da bulunduğu sırada Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi’nin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nü bitirerek tamamladı.

Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü’nde viyolonsel, Ankara Devlet Konservatuvarı’nda klasik Türk Mûsikisi tarihi ve viyolonsel, İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda mûsiki folkloru dersleri verdi, liselerde de mûsiki derslerini okuttu



Resim 3.3: Mesut Cemil, bestekâr Ulvi Cemal Erkin ile bir prova sırasında

Mesut Cemil 1932'de Kahire'de düzenlenen Arap Mûsikisi Kongresi'nde Râuf Yektâ Bey ile birlikte Türkiye'yi temsil etti. İstanbul Belediye Konservatuari Tasnif ve Tespit Heyeti'nin klasik eserlerinin notalarının tespiti çalışmalarına katkıda bulundu. 1955'te Irak hükûmetinin çağrılısı olarak gittiği Bağdat'ta Güzel Sanatlar Akademisi'nin mûsiki bölümünde dört yıl çalıştı. 1960'da emekliye ayrıldıysa da, İstanbul radyosundaki koro yöneticiliğini sürdürdü.

31 Ekim 1963'de İstanbul'da öldü. Mezarı Sahray-ı Cedid'dedir. İstanbul radyosundaki büyük stüdyo ile İstanbul'un Kuştepe semtindeki bir sokağa Mesut Cemil adı verilmiştir.

Mesut Cemil her şeyden önce büyük bir saz sanatçısıydı. Viyolonsel hem Türk Mûsikîsi'nde, hem de Batı Mûsikîsi'nde büyük ustalıkla çalardı. Tanburda da çok üstün icra örnekleri vermiştir; bu sazı büyük bir sanat zevkiyle çalardı. Lavta, keman, viyola, kemençe, yaylı tanbur, ud, kanun, deften başka, bağlama ailesindeki halk sazlarında da ustaydı. Eline aldığı her sazı çalabilen, çok üstün yetenekli bir mûsikîciydi.

Mesut Cemil bir sazende olarak çalışmalarının büyük bir bölümünü viyolonsele ayırdı. Viyolonsel taksimleri eşsiz güzelliكتedir. Onun döneminde Türk Mûsikîsi'nde pek az icracının çaldığı viyolonselelin mûsikîmizde nasıl kullanılması gerektiği konusunda çok güzel örnekler verdi. Onun viyolonsel icraya yeni bir perspektif kazandırmış, derinlik getirmiştir. İkili, üçlü, dörtlü ve daha çok sayıda sazendenin bir araya geldiği saz takımlarında viyolonselele icraya getirdiği güzellikler açıkça görülür. Mesut Cemil viyolonselede karar perdesinin uzun seslerle gösterildiği

*“dem sesleri” çok kullanırdı; bastığı dem sesler eserin icrasına bir “gerilim” kazandırmış, ezgiyi yeni ahenklerle zenginleştirmiştir.*¹⁴

Bazı plaklara babasının eserlerini ve kendi taksimlerini çalmıştır: Şehnâz, Hicâz, Sultâniyegâh, Sûzinâk, Şevkefzâ, (tanburla), Hüseyinî (viyolonselle), Kürdilihicâzkâr (tanbur, Ruşen Kam’ın kemençesi eşliğinde) taksimler. Bir Şehnâz sirtosu, Nihâvend saz semaisi, Çargâh Türk raksı (çoksesli), Hicâz semâi şarkısı (Martılar ah eder, çırpırlar kanat, Nâzım Hikmet, “Martılar”), Nihâvend semâi fantezisi (Kanatları gümüş yavru bir kuş) vardır. Bu listeden bestekârlığı olmadığı anlaşılır. Bazı şark mevzulu Avrupa filmlerini (Mihrâcenin Gözderi ve Hind Mezarı, Gülnâz Sultan) klasik eserlerimizden parçalarla düzenlemiştir.¹⁵

Bunlardan başka viyolonsel ile kayıtları; Hicâzkâr’dan Nihâvend’e geçiş taksimi, Râst taksimi, Bestenigâr taksimi, ve çeşitli eserlerde viyolonsel ile eşlikleri bulunmaktadır.



Resim 3.4: Mesut Cemil bir radyo kaydı provasında

¹⁴ Bülent Aksoy, *Mesut cemil*, İstanbul 2004

¹⁵ Öztuna, a.g.e., s. 125

3.1.3. Günümüzde Viyolonselın Türk Müziği'ndeki Yeri

Türk Müziği'nin bas eksikliğini dolduran bir enstruman olan viyolonsele ilgi her geçen gün artmakta, günümüzde Türk Müziği'nin icra edildiği hemen her ortamda viyolonsel bulunmaktadır. TRT, Kültür Bakanlığı Devlet Türk Müziği toplulukları, Musıkî cemiyetlerinde ve derneklere viyolonsel icra edilmekte, Türk Müziği konservatuarlarında viyolonsel eğitimi verilmektedir. Bu gün bir kaç kişilik küçük topluluklarda bile aranan bir enstruman olan viyolonselın, kendini Türk Müziği'nde de kabul ettirdiği anlaşılmaktadır.

Bugünkü viyolonsel icrasına, hiç şüphesiz Cemil Bey ve Mesud Cemil'in çok büyük katkısı olmuştur. Viyolonsel icracılarına, icralarıyla birer kılavuz olmuşturlar. Onların icraları ve kayıtları sayesinde, Türk Müziği'nde viyolonsel, bir biçim kazanmıştır.

3.2. Türk Müziğindeki Viyolonselın Yapısal Değişiklikleri

Türk Müziği ve Batı Müziği arasındaki icra farklılıkları, Batı Müziği enstrumanı olan viyolonseli, Türk Müziği icrasına daha uygun hale getirmek için, enstruman üzerinde bazı yapısal değişiklikler yapılmasına neden olmuştur. Bu yapısal değişiklikler icracıların istekleri doğrultusunda farklılıklar gösterebilir.

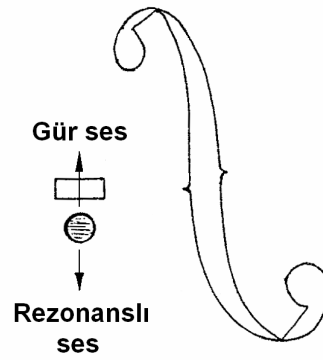
3.2.1. Bas Balkon

Viyolonselın içinde tellere paralel uzanan, eşiğin kalın telin geldiği taraftaki bacağıın altından geçen, bas balkon denilen bir parçası vardır. Bu parça viyolonselın bas seslerinin kuvvetlenmesi içindir. Bas balkonun genişliği 11 mm.'dir. Daha geniş ve alçak bas balkon, viyolonselden daha bas ve tok bir ses çıkmasını sağlar. Türk Müziği'nde de tercih edilen budur.

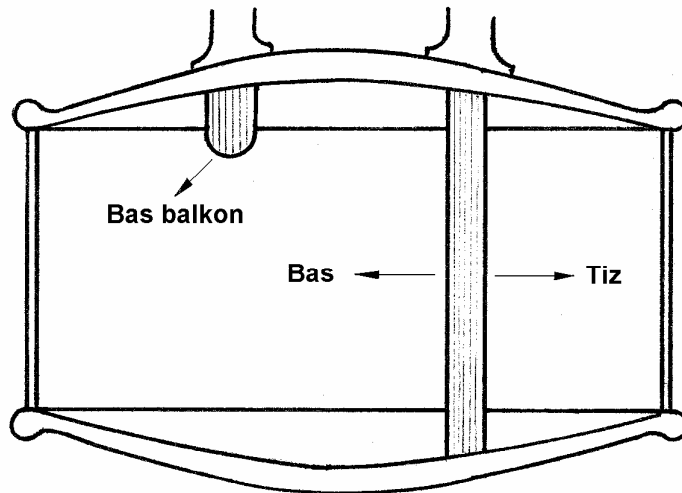
3.2.2. Can Direği

Viyolonselın içinde, eşiğin ince telin geçtiği taraftaki bacağıın yaklaşık 8-10 mm. gerisinde, 11-12 mm. çapında üst kapak ve alt kapak arasına sıkıştırılmış can direği denilen silindir biçiminde bir parçası vardır. Bu parça, titreşimin alt kapağa

iletilmesini ve enstrumanın rezonansının artmasını sağlar. Can direği eşige yaklaştırıldıkça enstrumanın sesi daha güçlü olur fakat sesteki derinlik azalır. Can direği bas tellerin olduğu tarafa doğru itildiğinde enstrumanın bas sesleri, tiz tarafa doğru çekildiğinde ise tiz sesleri daha güçlü çıkar. Türk Müziği viyolonsel icrasında, tiz seslerin sertliği çok tercih edilmez. Bu nedenle viyolonselin can direğinin yerini değiştirmek suretiyle, deneme yanılma yoluyla enstrumanın ses tonunda, ırcacıların istekleri doğrultusunda ufak değişiklikler yapılabilir.



Şekil 3.1: Can direğinin eşige göre konumu

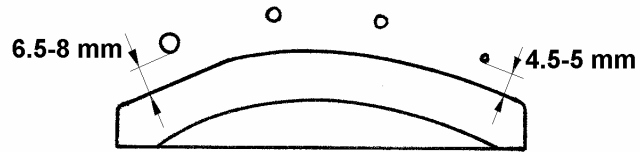


Şekil 3.2: Bas balkonun konumu ve can direğinin bas-tiz tellere etkisi

3.2.3. Eşik

Eşik, üzerinden tellerin geçtiği, tellerden aldığı titreşimi üst kapağa ileten parçadır. Teller ile klavye ile arasındaki mesafe, eşğin yüksekliğiyle alakalıdır. Eşğin yüksek olması teller ile klavye arasındaki mesafeyi artırır. Teller yükseldikçe de baskı zorlaşır ve icracının daha çabuk yorulmasına neden olur. Viyolonselın tellerinin diğer birçok enstrumana göre daha uzun ve kalın olması sebebiyle salınımı da daha fazladır. Telin salınımı sırasında klavyeye değmesi sonucu, cızırtı gibi istenmeyen seslerin çıkmasına neden olmaması için belli asgarî yükseklikler vardır. Bu yükseklikler; en kalın telin geldiği tarafta, klavyenin eşik tarafındaki ucunda, klavye ile tel arasındaki mesafe 6.5-8 mm., en ince telin geldiği tarafta ise 4-5.5 mm.'dir. Yüksekliğin kalın telin geldiği tarafta daha fazla olmasının sebebi, kalın telin salınımının daha fazla olmasıdır. Bu sebepten dolayı klavyenin de en kalın telin geldiği kısmı bombeli değil, düzdür.

Türk Müziği'ndeki icrâda, batı müziğine göre notalar birbirine daha bağlı kullanılır ve glissando daha fazla kullanılır. Türk Müziği'nin, Batı Müziğinden farklı olarak kendine özgü ve çok sık kullanılan çeşitli çarpma şekilleri de vardır. Tellerin alçak olması, bu tür icra tekniklerinin rahatça yapılabilmesini sağlar. Bu nedenle Türk Müziği icrasında alçak tel tercih edilir. Tel yüksekliği icracının tercihinine göre değişiklik gösterebilir.



Şekil 3.3: Tel yükseklikleri

3.3. Türk Müziğinde Viyolonsel İcrası

Viyolonsel ile Türk Müziği icra edebilmek için hiç şüphesiz Batı Müziği tekniğini almış olmak gereklidir. Enstrumandaki teknik eksikliği, enstrumanın icrasını zor hatta imkânsız kılabilir. Türk Müziği icra ederken enstrumana hâkimiyet açısından bazı konularda yeterli duruma gelmiş olmak gerekir, bu da tekniğin doğru şekilde uygulanmasıyla mümkündür. Türk Müziği icrasında birinci bölge (pozisyon) dışında başka pozisyonlara da ihtiyaç duyulmaktadır. Bu da yine teknik etütler çalışarak geliştirilir.

Türk Müziği, Batı Müziği'nden çok farklı özelliklere sahiptir ve Türk Müziği nazariyatını bilmeden icrasını yapmak mümkün değildir. Türk Müziği'ni icra ederken Türk Müziği dizilerini ve makamların kurallarını bilmek gerekir. Bazı makam dizileri yazıldığı gibi icra edilmezler. Örneğin; Uşşak makamı dizisinde dizinin ikinci derecesi olan si sesi bir komalık bemolle gösterildiği halde bir iki koma daha pestir ve bu durumu belli edecek bir işaret yoktur. Uşşak makamında bir eser icra edilirken bu kuralı bilerek icrasının yapılması gerekir. Türk Müziği'nde makamın özelliklerine dayalı bunun gibi pek çok kural vardır. Bu kurallar da nazariyat bilgisi, Türk Müziği dinleyerek ve usta çırak ilişkisiyle öğrenilir.

Batı Müziği'nde, her enstruman veya enstruman grubunun kendilerine özel partileri vardır. Çok sesli müziğin gereği olan bu partiler, o enstrumanların özelliklerine, imkânlarına göre hazırlanmıştır. Müzisyenler, notada olmayan hiçbir şeyi çalmazlar. Mûsikîmizde ise, bütün sazlar, tek tip notaya bakarak çalarlar. Tanbûrî Cemil Bey, Refik Fersan, Yorgo Bacanos gibi pek çok ustanın kayıtları dinlenildiğinde, notanın ana çizgisini bozmadan, küçük melodi parçaları, süslemeler ekledikleri görülür. Kendi eserlerini dahi notaya alırken bütün enstrumanlara göre, tek tip nota olarak yazmışlar, çalarken, kendi sazlarının ve müzisyen şahsiyetlerinin farklı icrasını, ilavesini yapmışlardır.

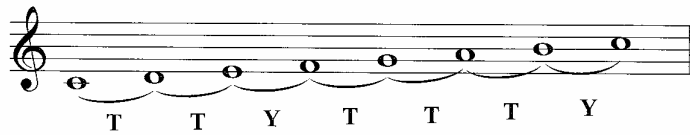
İcra üslubu ve nota dışı ilaveler, icracı sayısı, yapılan müziğin türü ve esere göre değişir. Korolarda genellikle nota dışı icra istenmez, mûsikîmizin üslubu içindeki çarpma, glissando vb. kendiliğinden yapılır. Fasılda nota dışı çalmak olağandır. Ancak, icracı sayısı çok olduğundan, küçük süslemeler, pozisyon değişimi ile sağlanan özel tınılar duyulmaz. Uzun sesler, aynı seste mızrap vuruşlarıyla doldurulur, küçük figürler eklenir.

Solo veya birkaç enstruman ile yapılan icrada ise, enstrumanın cinsi ve icracının anlayışına göre çok daha serbest ilaveler, bazen tersine özetlemeler yapılabilir. Bunda örneği, gelenekten, en sağlam şekilde eski taş plak kayıtlarından ve kopyalarından almak gerekir. Tabii ki en önce Tanbûri Cemil Bey'i çok dinlemek, icralarını notaya alıp karşılaştırmak, onun diğer enstrumanlarla çaldıklarını kendi sazına adapte etmek en doğru yoldur.

Her türlü süsleme, tremolo, legato, staccato hatta glissando gibi tekniklerin kullanılması, notada olmayan seslerin çalınması batı disiplinde, notada gösterilmedikçe yapılmaz. Nüans, vurgu, eserin gideri gibi yorum elemanlarından farklı olarak, yazılmamış olan bu ilavelerin seçimi, yapılması, müziğimizde icracının tercihinde kalmıştır. Ancak, dengeyi kaçırmamak, eserin üslubuna uygun olanları, ana çizgiyi bozmadan yapmak gerekir.¹⁶

3.3.1. Türk Müziği'nde Ses Sistemi

Türk Müziği'nde diyez ve bemoller Batı Müziği'nden çok daha fazladır. Diyez ve bemollerin her birinin ayrı şekilleri vardır ve farklı değerlerdedir. Türk Müziği'nin ana dizisi çargâh (do majör gamı)'dır. Bu dizi 5 tam, 2 yarım aralıktan meydana gelmiştir.



Şekil 3.4: Çargâh dizisi

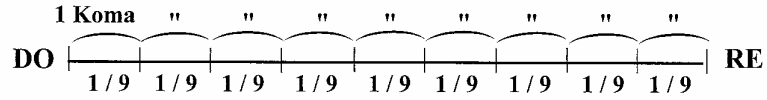
Türk Müziği'ndeki bütün özel dörtlü ve beşliler ve bunların birbirine eklenmesinden meydana gelen makam dizileri, bu çargâh dizisinin seslerinin Türk Müziği'ne has özel değiştirme işaretleriyle değiştirilmesinden ve yine bu dizinin muhtelif seslerinden başlamasından meydana gelir. Bunu yapabilmek için daha önce

¹⁶ Mutlu Torun, "Gelenekle Geleceğe" *Ud Metodu*, İstanbul 2000, s. 317, 318

de bahsettiğimiz Türk Müziği'nin özel değiştirme işaretleri kullanılır. Bu şekilde tam aralıklar yarım, artık veya eksik; yarım aralıklar da tam veya artık aralık haline getirilebilir. Bu sayede Türk Müziği aralıkları elde edilebilir.

3.3.2. Koma

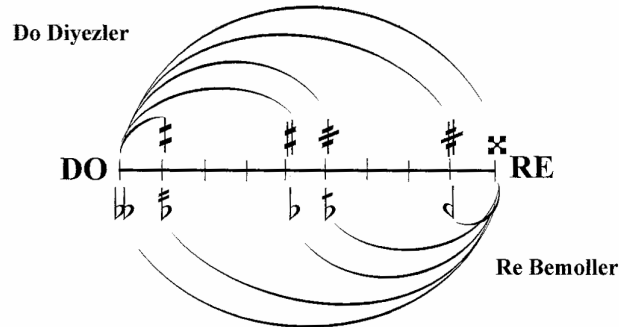
Türk müziği'nde tam ikili aralık, küçük küçük birbirine eşit dokuz parçanın birbiriyle birleşmesinden meydana gelmiştir. Bu küçük parçaların her birine koma denir.



Şekil 3.5: Bir tam sesin komalara bölünmesi

Türk Müziği'nde tam ses, iki ses arasında dokuz komalık uzaklık olan aralıktır. Batı Müziği'ndeki yarım ses ise, iki ses arasında 4,5 komalık uzaklık olan aralıklardır.

Türk Müziği'nde herhangi bir tam ses pestten tize doğru 1., 4., 5., 8. ve 9. komalarda birer diyez; yine tizden pestse doğru 1., 4., 5., 8. ve 9. komalarda da birer bemol sahiptir. Bütün bu bemol ve diyezlerin özel şekilleri vardır.¹⁷



Şekil 3.6: Türk Müziği'ndeki değiştirme işaretleri

¹⁷ İsmail Hakkı Özkan, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, İstanbul 2006, s. 44, 45

Türk Müziği'ne özgü ikili aralıklarının her birinin ismi ve harflerle gösterilen sembolleri vardır. Bu semboller aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

| ARALIĞIN ADI | KOMA OLARAK DEĞERİ | DİYEZİ | BEMOLÜ | SİMGESİ |
|-----------------|--------------------|--------|--------|----------------------------------|
| KOMA veya FAZLA | 1 | # | ♭ | F |
| EKSİK BAKİYE | 3 | — | — | E |
| BAKİYE | 4 | # | ♭ | B |
| KÜÇÜK MÜCENNEB | 5 | # | ♭ | S |
| BÜYÜK MÜCENNEB | 8 | # | ♭ | K |
| TANİNİ | 9 | × | ♭ | T |
| ARTIK İKİLİ | 12-13 | — | — | A ₁₂ -A ₁₃ |

Şekil 3.7: Türk Müziği'ndeki aralıkların sembolleri

Koma, bakiye, küçük mücenneb, büyük mücenneb, tanini, artık ikili aralıkları harflerle ifade edilmiştir. Bu harfler tek başına ne diyezi, ne de bemolü gösterir. Ancak iki ses arasındaki uzaklığı, yani iki ses arasında kaç komalık bir aralık bulunduğunu ifade eder.

3.3.3. Türk Müziği'nde Dizilerin Meydana Gelmesi

Türk Müziği'nin esâsını, çeşni denilen dörtlü ve beşliler meydana getirir. Bir çeşni, sağlam bir şekilde dört sesi ile belli olur. Bu dörtlü ve beşlilerin birçoğu tam dörtlü ve tam beşlidir. Özellikle basit makamlarda bu çeşnilerin tam dörtlü ve tam beşli olma şartı vardır. Tam dörtlü: üç aralığı toplamı 22 koma olan dörtlülerdir. Tam beşli: dört aralığı toplamı 31 koma olan beşlilerdir.

Dörtlü ve beşlilerin aralıkları toplamı belli olduğu halde, aralıklarının sıralanışı ve seslerin birbirine olan uzaklıkları değişik olduğu için farklı çeşniler meydana gelir.¹⁸

¹⁸ Özkan, a.g.e., s. 48, 50

Aşağıda basit makamların dizilerini meydana getiren dörtlü ve beşliler verilmiştir. Bu çeşniler bileşik makamların dizilerinde de bulunurlar.

The image displays six musical diagrams, each consisting of two staves (treble and bass clefs) with notes and letter labels (T, B, K, S, A, S) representing the notes of a scale. Brackets above and below the staves indicate the 4-lüsü and 5'lisi scales respectively.

- Çargâh 4'lüsü**: Notes T, T, B, T on the top staff; T, T, B, T on the bottom staff.
- Bûselik 4'lüsü**: Notes T, B, T, T on the top staff; T, B, T, T on the bottom staff.
- Kürdî 4'lüsü**: Notes B, T, T, T on the top staff; B, T, T, T on the bottom staff.
- Râst 4'lüsü**: Notes T, K, S, T on the top staff; T, K, S, T on the bottom staff.
- Uşşak 4'lüsü**: Notes K, S, T, T on the top staff; K, S, T, T on the bottom staff.
- Hicâz 4'lüsü**: Notes S, A, S, T on the top staff; S, A, S, T on the bottom staff.

Below each 4-lüsü diagram is its corresponding 5'lisi diagram, which includes an additional note (T) at the end of the scale.

Şekil 3.8: Türk Müziği'ndeki dörtlü ve beşliler

Bu çeşnilerin dışında dizi oluşturmaya yarayan başka dörtlü ve beşliler de vardır. Fakat bu çeşnilerin farklı özellikleri bulunduğu için, ayrı incelenmektedir.

Sabâ dörtlüsü: Eksik bir dörtlüdür. Yani üç aralığı toplamı 22 koma değil 18 komadır.

The diagram shows a single staff with three notes: K, S, and S. The notes are placed on the first, second, and third lines of the staff respectively.

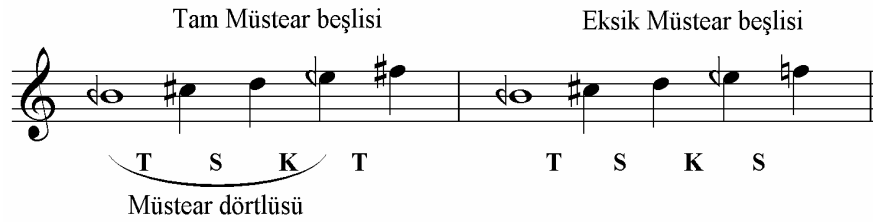
Şekil 3.9: Sabâ dörtlüsü

Segâh beşlisi: Dörtlüsü ve beşlisi tamdır. Fakat Segâh beşlisi ile basit makam yapılamadığı için ayrıca incelenmektedir. Bir de eksik segah beşlisi vardır. Eviç yerine Acem kullanılmasından doğmuştur. 27 komalık eksik bir beşlidir.



Şekil 3.10: Segâh beşlisi

Müstear dörtlüsü ve beşlisi: Dörtlüsü ve beşlisi tamdır. Fakat bu çeşnilerle basit makam yapılamadığından burada incelenmektedir. Segâh beşlisinde olduğu gibi Müstear beşlisinde de Acem perdesinin kullanılmasıyla eksik Müstear beşlisi meydana gelir.



Şekil 3.11: Müstear dörtlü ve beşlisi

Hüzzâm beşlisi: Dörtlüsü eksik dörtlüdür. Beşlisi de tiz tarafına bir tanini eklenmesiyle oluşur.



Şekil 3.12: Hüzzâm beşlisi

Nikriz beşlisi: Dörtlüsü 26 komalık artık bir dörtlüdür. Bu bakımdan basit bir beşli değildir.



Şekil 3.13: Nikriz beşlisi

Pençgâh beşlisi: Dörtlüsü 26 komadır. Bu nedenle basit değildir.



Şekil 3.14: Pençgâh beşlisi

Ferahnâk beşlisi: Dörtlüsü 23 komalık artık bir dörtlüdür. Beşlisinin son sesi olan Nimhicaz yerine Çargâh perdesinin kullanılmasıyla Eksik Ferahnâk beşlisi meydana gelir.



Şekil 3.15: Ferahnâk beşlisi

Nişâbur dörtlü ve beşlisi: Aralıkları pestten tize K.S.T.B.'dir. görünüşte dörtlü olarak, aralıkları bakımından, Uşşâk dörtlüsünün aynıdır. Fakat kendi yeri olan Bûselik perdesi üzerinde, kulakta ayrı bir izlenim bırakır ve kişilik kazanır. Bunun sebebi şudur; Uşşâk dörtlüsünün ikinci derecesi, aslında bir komadan daha pesttir. Yani Uşşâk'ın birinci sesi ile ikinci sesi arasındaki aralık 8 koma (K) değil, 6-7 koma

kadardır. Ancak bu aralığı yazacak işaret olmadığı için “K” gösterilir, fakat tatbikatta ikinci dereceyi daha pest basarız. Hâlbuki Nişâbur’da ilk aralık, tam 8 komadır. Bu bakımdan Nişâbur dörtlüsü, Uşşâk dörtlüsünden ayrılır ve kişilik kazanır.

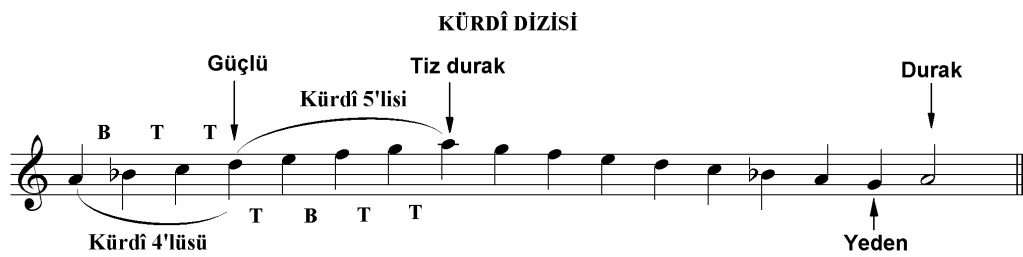
Nişâbur beşlisi, 26 komalık eksik bir beşlidir. Dörtlünün tiz tarafına bir bakiye ilavesiyle yapılmıştır. Bu bakımdan basit bir beşli değildir. Ayrıca kişilik kazanmasının bir sebebi de budur.



Şekil 3.16: Nişâbur beşlisi

Bu dörtlü ve beşliler evvelkiler kadar kuvvetli bir karar hissi vermezler ve bunlarla basit makam yapılmamıştır. Bu sebepler dolayısıyla, bu dörtlü ve beşliler, evvelki tam dörtlü ve beşlilerden ayrılırlar.¹⁹

Bir dörtlü ile beşlinin ya da bir beşli ile bir dörtlünün birbirine eklenmesiyle makam dizileri meydana gelir.



Şekil 3.17: Kürdî dizisi

¹⁹ Özkan, a.g.e., s. 59-62

Durak: Bitiş sesi

Tiz durak: Durağın bir oktav tizi

Güçlü: Dörtlü ile beşlinin eklendiği ses (Bazı makamların karakteristik özellikleri nedeniyle güçlü, dörtlü ve beşlinin birleştiği yer olmayabilir. Makam konusunda bu konuya değinilmiştir.)

Yeden: Durağın altındaki ses

3.3.4. Makam

Bir dizide en önemli perdeler durak, güçlü ve asma karar perdeleridir. Her makamın seyri ile alakalı kendine özgü kuralları vardır. Makam, bir dizide durak ve güçlünün önemini belirtmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir.

Dizi makamın esasını teşkil eder. Fakat dizide belli kurallarla gezinilmezse makam meydana gelmez. Yâni dizi statik, makam aktiftir. Başka bir tarifile makam, bir dizide durak , güçlü, asma karar münâsebetidir. Dizinin her sesinin (derecesinin) bir kimliği, bir görevi vardır. Kimlik veya görevin bulunduğu sestem başka bir sese geçilmesi hâlinde mutlaka bir makam geçkisi var demektir.²⁰

Türk Müziği'nde makamlar üçe ayrılır.

1. Basit makamlar
2. Şed makamlar (Göçürülmüş makamlar)
3. Mürekkebe makamlar (Bileşik makamlar)

Basit makamlar: Bir makamın basit makam sayılabilmesi için aşağıdaki şartlara uyulması gerekir.

a- Bir dörtlü ile bir beşliden veya bir beşli ile bir dörtlüden meydana gelmiş bir dizisi olmalı.

b- Dörtlü ve beşliler tam dörtlü ve tam beşli olmalı (Çargâh, Bûselik, Kürdî, Râst, Uşşak, Hicaz).

²⁰ Özkan, a.g.e., s. 94

c- Güçlü perdeleri dörtlü ile beşlinin veya beşli ile dörtlünün ek yerinde olmalı.

d- Sekiz sesli bir dizisi olmalı ve bu dizi makamın bütün özelliklerini taşımalı.

Şed makamlar: Herhangi bir dörtlü veya beşliyi yahut bir makam dizisini kendi yerinden yani durağından alıp başka bir perde üzerine yani başka bir perdeyi durak kabul ederek, aralıklarını bozmadan ve gerekli işaret değişikliklerini yaparak göçürmektir. Bu makamlar göçürüldükleri perdelere göre aşağıdaki şekilde isimlendirilmiş ve göçürüldükleri yerde bir takım yeni özellikler kazanarak kullanılmışlardır.

1. *Çargâh makamı şedleri:*

- | | |
|----------------------------|--------------------|
| a- Râst perdesinde: | Mâhur makamı |
| b- Acem Aşîran perdesinde: | Acem Aşîran makamı |

2. *Bûselik makamı şedleri:*

- | | |
|--------------------------------|----------------------|
| a- Râst perdesinde: | Nihâvend makamı |
| b- Hüseyini Aşîran perdesinde: | Ruhnüvâz makamı |
| c- Yegâh perdesinde: | Sultâni Yegâh makamı |

3. *Kürdî makamı şedleri:*

- | | |
|--------------------------------|--------------------------|
| a- Râst perdesinde: | Zirgüleli Sûzinak makamı |
| b- Hüseyini Aşîran perdesinde: | Aşkefzâ makamı |
| c- Yegâh perdesinde: | Ferahnüma makamı |

4. *Zirgüleli Hicaz makamı şedleri:*

- | | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| a- Râst perdesinde: | Zirgüleli Suzinak ve Hicazkar |
| b- Irak perdesinde: | Evcârâ makamı |
| c- Hüseyini Aşîran perdesinde: | Sûzi Dil makamı |
| d- Yegâh perdesinde: | Şeddi Araban makamı |

5. *Neveser makamı şeddi:*

Acem Aşîran perdesinde: Rengi Dil makamı

6. *Segâh makamı şeddi:*

Nim Hicaz perdesinde: Heftgâh makamı

Şed makamlar, her ne kadar bir makam dizisinin başka bir perde üzerine göçürülmesi demek ise de, bunlar çok zaman kendilerini meydana getiren esas ana dizinin özelliklerine sâdik kalmayıp, bazen çeşni bazen de seyir bakımından değişiklikler gösterip, ayrı birer hususiyet kazanmışlardır.²¹

Mürekkebe (Bileşik) makamlar: Değişik çeşni ve dizilerin birbirine geçkisinden ve bu geçkilerin özel kalıplar halinde tespitinden yani bir kişilik kazanıp makam olarak kabul edilmesinden mürekkebe (bileşik) makamlar doğmuştur. Mürekkebe makamların esası geçkidir.

Yapılış ve dizileri genellikle basit makamların kurallarına uymayan makamlardır. Mesela, güçlülere 4. veya 5. derecede olmayıp 3. derecede olabilir. Bununla beraber, bir kısmının da güçlülere 4. veya 5. derecededir. (Yani, 4'lü ile 5'linin veya 5'li ile 4'lünün ek yerindedir.) Özellikle dizileri, içine birkaç çeşniyi veya diziyi alan makamlar olarak da kabul edebiliriz. Mürekkebe makamlar çok çeşni veya dizilerden meydana geldikleri için, bir kısmı hariç, çoğu 8 sesli bir dizi ile gösterilmez. Daha doğrusu 8 sesli bir dizi, bu çeşit makamların bütün özelliklerini göstermeye yetmez.

Bununla beraber, bir kısmı 8 sesli bir dizi ile gösterildikleri halde dörtlü veya beşlilerinin tam olmaması sebebiyle veya güçlülerinin dörtlü ile beşlinin ek yerinde olmaması gibi sebeplerle mürekkebe makam olarak kabul edilmişlerdir. çünkü yukarıda da anlatıldığı gibi, basit makam özelliklerinin dışındadırlar.²²

²¹ Özkan, a.g.e., s. 213

²² Özkan, a.g.e., s. 291

3.3.5. Türk Müziği Akord Sistemi

Akord, herhangi bir enstrümanın perde veya tellerinin belli bir sese göre düzenlenmesidir. Bu iş için diapozon denilen ucu çatalı madenî bir âlet kullanılır. Bu âletten saniyede çıkan 440 titreşimli ses, la olarak kabul edilmiştir. Batı müziğinde enstrümanlar da, insan sesleri de buna göre ayarlanmıştır.

Türk Müziği'nde esas akord bolâhenk denilen akorddur. Bu akorda diapozonun çıkarttığı la sesi, re (Tiz Nevâ) 440 olarak kabul edilmekte ve akord buna göre yapılmaktadır.



Şekil 3.18: Türk Müziği ve Batı Müziği'nde frekanslara verilen isimler

“Türk Müziği'nde insan sesleri tenor, bariton, bas, soprano, mezo soprano, alto gibi imkânlarına göre ayrılmadığı için, her sesin imkânına göre başka bir akord kullanılır. Bu akordların karşılığı olan ney'ler vardır. Ve kullanılan akorda hangi ney uymakta ise, o akorda o neyin ismi verilir. Bu neyler 12 tanedir.”²³

Her Ney veya o Ney'e akortlu saz, Dügâh verdiği zaman diyapozondan şu sesler çıkar.

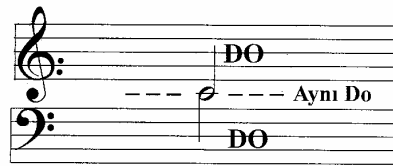
Diyapozonun Dügâh'ı her Ney'de şu perdelerde çıkar.

Şekil 3.19: Türk Müziği'ndeki akordlar

²³ Özkan, a.g.e., s. 87

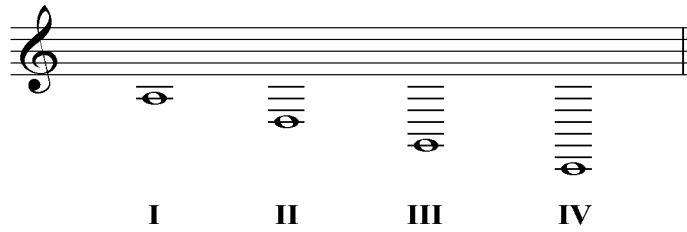
3.3.6. Türk Müziği'nde Viyolonselın Ses Sahası ve Anahtarlar

Türk Müziği'nde yalnız 2. çizgideki sol anahtarı kullanılır. Bu nedenle viyolonsel ile Türk Müziği icrasında notaların porte üzerindeki yerleri de değişmiş olacaktır. Batı Müziği viyolonsel icrasında kullanılan 4. çizgideki fa anahtarı ile 2. çizgideki sol anahtarının birbiriyle bir alâkası vardır. Aşağıdaki şekilde de görülebileceği gibi 2. çizgideki sol anahtarı ile yazılan, portenin altındaki bir ilave çizgili do ile 4. çizgideki fa anahtarı ile yazılan, portenin üst dışındaki bir ilâve çizgili do aynı ses yani sesdaşdır.



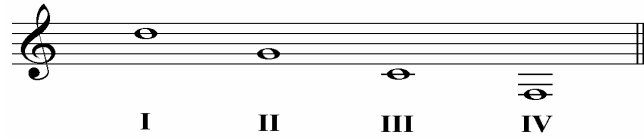
Şekil 3.20: Sol anahtarı ve fa anahtarının ilişkisi

Sol anahtarında portenin alt tarafında iki ilave çizgili la notası viyolonselde birinci telin çıkardığı sestir. İkinci tel dört ilave çizgili re, üçüncü tel altı ilave çizgili re ve dördüncü tel ise sekiz ilave çizgili do notasıdır.



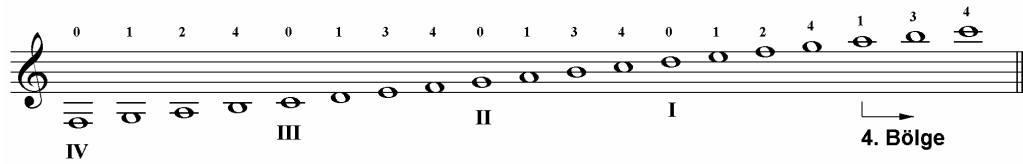
Şekil 3.21: Sol anahtarına göre açık tellerin porte üzerindeki yerleri

Türk Müziği akord sistemine göre, 440 frekanstaki la sesi, Türk Müziği'nde re (Tiz Nevâ) olarak kabul edilmektedir. Bu sebepten dolayı viyolonsel ile Türk Müziği icra ederken notaların geldiği perdelerin isimleri de değişir. Birinci tel Re (Nevâ), ikinci tel Sol (Râst), üçüncü tel Do (Kaba Çargâh), dördüncü tel ise Fa (Kaba Acem Aşîran)'dır.



Şekil 3.22: Türk Müziği’nde açık tellerin porte üzerindeki yerleri

Viyolonselın birinci ve dördüncü bölgedeki seslerinin porte üzerindeki yerleri, çargâh makamı dizisine göre aşağıdaki şekilde gösterilmiştir.

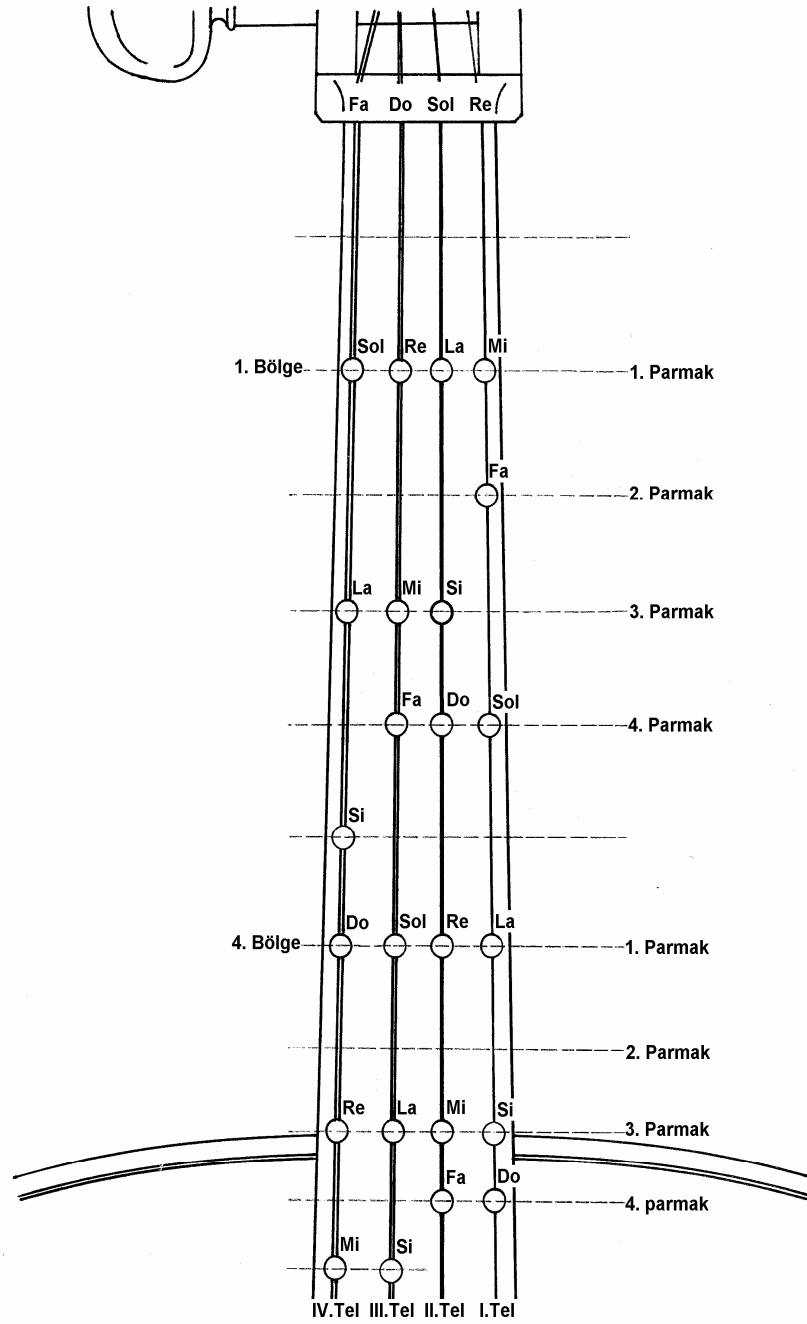


Şekil 3.23: Viyolonselde çargâh dizisi seslerinin porte üzerindeki yerleri

Türk Müziği’nde viyolonsel, ses sahası bakımından çok pest perdelere inebildiği için, toplu icra sırasında, Türk Müziği’ndeki bas eksikliğini doldurmak amacıyla, bir oktav pestten icra edilebilir. “Bazı Makamlarda Viyolonsel İçin Örnek Alıştırmalar” bölümünde ve çalışmanın tümünde, notalar ve parmak numaraları, makam dizilerinin gerçek yerleri (frekansları) esas alınarak verilmiştir.

3.3.7. Türk Müziği’nde Notaların Viyolonsel Üzerindeki Yerleri

Aşağıdaki şekilde Batı Müziği’ndeki do majör gamına karşılık gelen Çargâh makamı dizisi sesleri, birinci ve dördüncü bölgede gösterilmiştir.



Şekil 3.24: Çargâh dizisi seslerinin viyolonsel üzerindeki yerleri

Yukarıdaki şekilde dördüncü tel, birinci bölgedeki si perdesine basmak için, bir önceki nota olan la, büyük açarak ikinci parmakla, si de dördüncü parmakla basılır. Yine dördüncü bölgedeki, 4. ve 3. tellerdeki mi ve si notaları da aynı şekilde basılır. Konu notaların viyolonsel üzerindeki yerleri bölümünde açıklanmıştır.

3.3.8. Viyolonsel ile Komalı Seslerin Çıkarılması

“Tanbur, bağlama, gitar, mandolin gibi enstrümanlarda klavyeyi dikine kesen perde bağları vardır. Dikkat edilirse, perde aralarının tanburda farklı genişlikte olduğu, gitar ve mandolinde, baş eşikten gövdeye doğru, bir orantı içinde, muntazam şekilde daraldığı görülür. Bunlar, Batı Müziği'nin temperament (tanperaman) adı verilen uygunlaştırma, denkleştirme işlemine göre yapılmış sabit perdeli enstrümanlardır. Tanpere sistemde bir oktav içinde 12 eşit yarım ses vardır. Türk Müziği, eşit olmayan tabii aralıkları kullanır. Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde bir oktavda 24 ses bulunur.”²⁴

Türk Müziği'ne has bu özel perdeleri basmak için, bir tam aralığın 9 eşit parçaya bölündüğü düşünülerek, bemolün yada diyezini değeri kadar ileri (tiz) yada geri (pest) basmak gerekir.

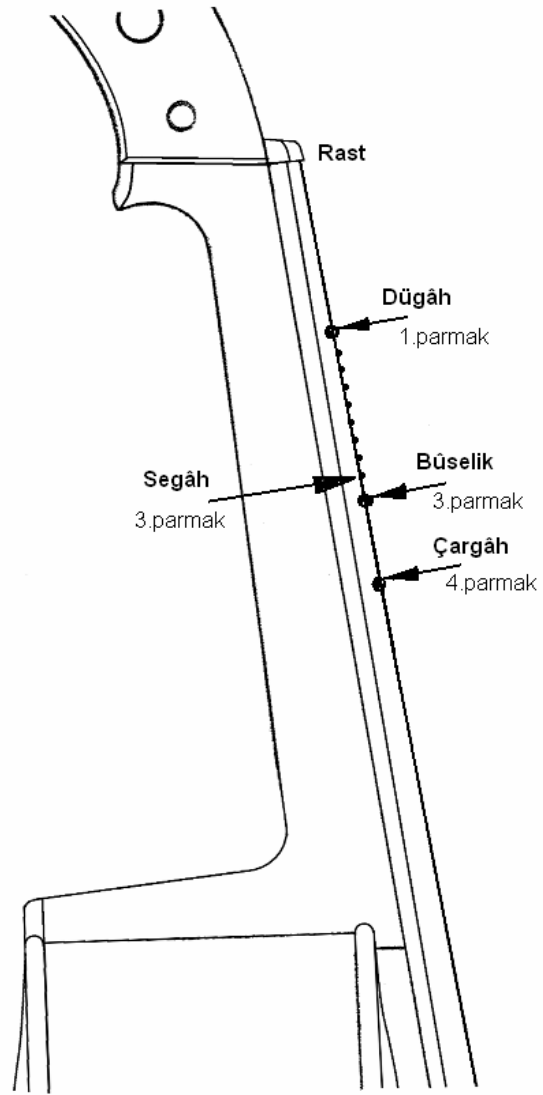
Örneğin; Rast makâmının dizisini icrâ ederken, dizinin 3. derecesi olan, koma bemolü ile gösterilen Segâh perdesine basmak için, 2. telde 3. parmakla basılan Bûselik perdesini, yine 3. parmakla bir koma kadar geri (pest) basmak gerekir.



Şekil 3.25: Râst makâmı dizisi

İki tam ses arasındaki 1/9'lük mesafeyi göz ile tayin etmek çok zordur. Türk Müziği'nin bu özel perdelerini görerek değil duyarak basmak gerekir. Daha önce de bahsedildiği gibi, bu sesler kulağa çok iyi yerleşmiş olmalıdır. Bu da Türk Müziği'ni doğru kişilerden çok dinlemekle mümkündür.

²⁴ Torun, a.g.e., s. 74



Şekil 3.26: Komaların viyolonsel üzerinde gösterilmesi

3.3.9. Viyolonsel İcrasıyla İlgili Bazı Makamlarda Örnekler

Bu bölümde çeşitli makamlarda viyolonsel için alıştırmalar gösterilmiştir. Bu alıştırmaların makamları hakkında bilgi verilmiş, dizisi gösterilmiş ve dizi üzerinde parmak numaraları ve tel numaraları belirtilmiştir.

3.3.9.1. Nihâvend Makâmında Örnek Alıştırma

Bûselik makamı dizisinin Râst perdesindeki şeddidir. Seyri, inici-çıkıcıdır. (Güçlü civârından seyre başlar.) Dizisi, Râst perdesi üzerinde Bûselik 5'lisine, Nevâ perdesi üzerinde Kürdî ya da Hicaz 4'lüsünün eklenmesiyle oluşmuştur. Güçlüsü Nevâ, Yedeni Irak perdesidir.

Râst'da Bûselik 5'lisi Nevâ'da Kürdî 4'lüsü

Râst'da Bûselik 5'lisi Nevâ'da Hicaz 4'lüsü

Şekil 3.27: Nihâvend makâmı dizisi

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

II I II III II

Şekil 3.28: Nihâvend makâmı dizisinin parmak numaraları

Dizinin çıkıcı hali Nevâ üzerindeki Hicaz çeşnili, inici hali ise Nevâ üzerindeki Kürdî çeşnili olarak yazılmış ve parmak numaraları da buna göre belirtilmiştir.

Nihavend Etüd

Sofyan

3.3.9.2. Hüseyinî Makâmında Örnek Alıştırma

Hüseyinî makâmı basit bir makamdır. Durağı Dügâh perdesidir. Seyri inçikıcıdır. Yerinde (Dügâh'ta) Hüseyinî beşlisine, Hüseyinî'de Uşşâk dördlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Güçlüsü Hüseyinî, yedeni Râst perdesidir.

Şekil 3.29: Hüseyinî makâmı dizisi

Hüseyinî makâmında, özellikle inçikıcı nağmelerde, iniş cazibesıyla bâzen Eviç perdesi yerine Acem perdesi kullanılır ve Hüseyinî perdesi üzerinde Kürdî dördlüsü meydana gelir.²⁵

²⁵ Özkan, a.g.e., s. 179



Şekil 3.30: Hüseyinî'de kürdî çeşnili Hüseyinî makâmı dizisi



Şekil 3.31: Hüseyinî makâmı dizisinin parmak numaraları

Dizinin çıkıcı hali Hüseyinî üzerindeki Uşşâk çeşnili, inici hali ise Hüseyinî üzerindeki Kürdî çeşnili olarak yazılmış ve parmak numaraları da buna göre belirtilmiştir.

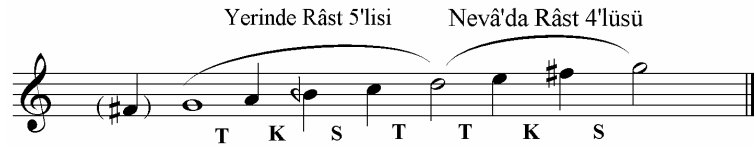
Hüseyinî Etüd

Devr-i hindi



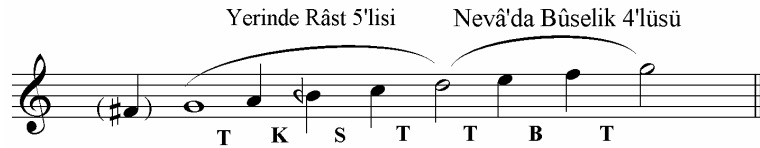
3.3.9.3. Râst Makâmında Örnek Alıştırma

Râst makâmı basit makamlar grubuna girer. Durağı Râst perdesidir. Seyri çıkıcıdır. Yerinde (Râst'ta) Râst beşlisine, Nevâ'da Râst dördlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Güçlüsü Nevâ, yedeni Irak perdesidir.



Şekil 3.32: Râst makâmı dizisi

Râst makâmında, özellikle inici nağmelerde, iniş cazibesıyla bâzen Eviç perdesi yerine Acem perdesi kullanılır ve Nevâ perdesi üzerinde Bûselik dördlüsü meydana gelir.



Şekil 3.33: Nevâ'da Bûselik çeşnili Râst makâmı dizisi



Şekil 3.34: Râst makâmı dizisinin parmak numaraları

Dizinin çıkıcı hali Nevâ üzerindeki Râst çeşnili, inici hali ise Nevâ üzerindeki Bûselik çeşnili olarak yazılmış ve parmak numaraları da buna göre belirtilmiştir.

Rast Etüd

Yürük Semâi

3.3.9.4. Hicâz Makâmında Örnek Alıştırma

Râst makâmı basit makamlar grubuna girer. Durağı Dügâh perdesidir. Seyri çıkıcıdır. Hümâyun makâmı, Hicâz makâmı, Uzzâl makâmı ve Zirgüleli hicaz makâmı olarak dört çeşit dizisi vardır. Hümâyun makâmı dizisi, Yerinde (Dügâh'ta) Hicâz dörtlüsüne, Nevâ'da Bûselik beşlisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir. Güçlüsü Nevâ, yedeni Râst perdesidir.

Şekil 3.35: Hicâz makâmı dizisi

Hicâz makâmı dizisi, Yerinde (Dügâh'ta) Hicâz dörtlüsüne, Nevâ'da Râst beşlisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir. Güçlüsü Nevâ, yedeni Râst perdesidir.

Şekil 3.36: Nevâ'da Râst çeşnili Hicâz makâmı dizisi

Uzzâl makâmı dizisi, Yerinde (Dügâh'ta) Hicâz beşlisine, Hüseyinî'de Uşşâk dördlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Güçlüsü Hüseyinî, yedeni Râst perdesidir.



Şekil 3.37: Hüseyinî'de Uşşâk çeşnili Hicâz makâmı dizisi

Zirgüleli Hicâz makâmı dizisi, Yerinde (Dügâh'ta) Hicâz beşlisine, Hüseyinî'de Hicâz dördlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Güçlüsü Hüseyinî, yedeni Nim Zirgüle perdesidir.



Şekil 3.38: Hüseyinî'de Hicâz çeşnili Hicâz makâmı dizisi



Şekil 3.39: Hicâz makâmı dizisinin parmak numaraları

Dizinin çıkıcı hali Nevâ üzerindeki Râst çeşnili (Hüseyinî'de Uşşâk), inici hali ise Nevâ üzerindeki Bûselik çeşnili olarak yazılmış ve parmak numaraları da buna göre belirtilmiştir. Zirgüleli Hicâz dizisindeki, Nim Şehnâz (Sol diyez) perdesi için 1. parmak Muhayyer (la) perdesi için de 2. parmak basılır.



Şekil 3.40: Zirgüleli Hicâz makâmı dizisinin parmak numaraları

Hicaz Etüd

Sofyan

3.3.9.5. Hüzûâm Makâmında Örnek Alıştırma

Hüzûâm makâmı, dizisinde bulunan hüzzâm çeşnisinin eksik beşli olması nedeniyle basit makamlar grubuna girmez. Bileşik makamlar başlığı altında incelenir. Durağı Segâh perdesidir. Seyri inici-çıkıcıdır. Yerinde (Segâh'ta) Hüzûâm beşlisine, Eviç'te Hicâz dördlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Güçlüsü 3. derece Nevâ perdesidir. Yedeni Kürdî (la diyez) perdesidir.

Şekil 3.41: Hüzûâm makâmı dizisi

Ayrıca, güçlü Nevâ perdesi üzerindeki Hicâz dördlüsünün, Hümâyün dizisi halinde uzamasından, Gerdâniye perdesi üzerinde bir Bûselik beşlisinin meydana geldiği, dolayısıyla tiz bölgenin değişik iki çeşniye sahip olduğu söylenmiş, bu durum makamın mürekkebe (bileşik) oluşunun sebeplerinden biri olarak gösterilmiştir.²⁶

²⁶ Özkan, a.g.e., s. 310

Nevâ'da Hicâz 4'lüsü Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi

S T S A₁₂ S T B T T

Nevâ'da Hümâyün dizisi

Şekil 3.42: Nevâ'da Hümâyün dizisi

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

II I II I II I II I II I II I II I II

Şekil 3.43: Hüzâm makâmı dizisinin parmak numaraları

Hüzam etüd

Devr-i Hindi

II I II I II I II I II I II

I

II I II I II

3.3.9.6. Kürdilhicâzkâr Makâmında Örnek Alıştırma

Kürdili Hicazkâr makâmı, Kürdî dizisinin Râst perdesindeki inici şeddidir. Râst perdesi üzerinde bir Kürdî dörtlüsüne, Çargâh perdesi üzerinde bir Bûselik beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Birinci derece güçlüsü Gerdâniye perdesi, ikinci derece güçlüsü çeşnilerin birleşme yeri olan Çargâh perdesidir. Yedeni Acem Aşîran perdesidir.



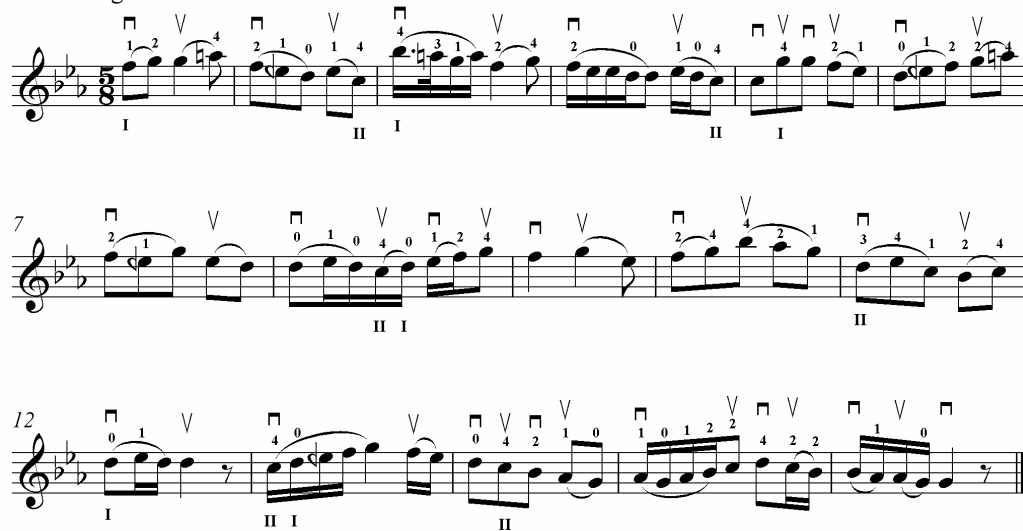
Şekil 3.44: Kürdilhicâzkâr makâmı dizisi



Şekil 3.45: Kürdilhicâzkâr makâmı dizisinin parmak numaraları

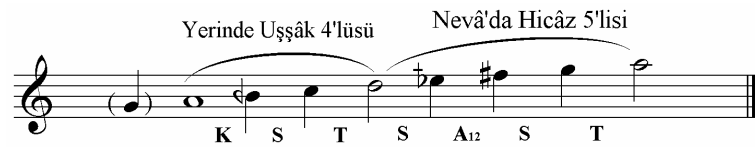
Kürdilhicâzkâr etüd

Türk Aksağı



3.3.9.7. Karcıġar Makâmında Örnek Alıştırma

Karcıġar makâmı basit makamdır. Duraġı Dügâh perdesidir. Seyri inici-
 çıkıcıdır. Yerinde (Dügâh'ta) Uşşâk dördlüsüne, Nevâ'da Hicâz beşlisinin
 eklenmesinden meydana gelmiştir. Güçlüsü Nevâ, yedeni Râst perdesidir.



şekil 3.46: Karcıġar makâmı dizisi



şekil 3.47: Karcıġar makâmı dizisinin parmak numaraları

Karcıġar etüd

Sofyan

3.3.9.8. Acem Aşîrân Makâmında Örnek Alıştırma

Acem Aşîrân makâmı, Çargâh dizisinin Acem Aşîrân perdesindeki şeddidir. Durağı Acem Aşîrân perdesidir. Seyri inicidir. Acem Aşîrân perdesinde bir Çargâh beşlisine, Çargâh perdesinde bir Çargâh dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Birinci derece güçlüsü Acem perdesi, ikinci derece güçlüsü Çargâh perdesidir. Yedeni Hüseyinî Aşîrân perdesidir.

Çargâh'da Çargâh 4'lüsü Acemaşîrân'da Çargâh 5'lisi

Şekil 3.48: Acem Aşîrân makâmı dizisi

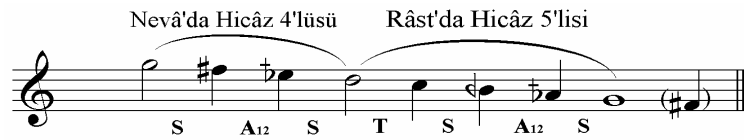
Şekil 3.49: Acem Aşîrân makâmı dizisinin parmak numaraları

Acemaşîrân etüd

Yürük Semâi

3.3.9.9. Hicazkâr Makâmında Örnek Alıştırma

Hicazkâr makâmı Zırgüleli Hicâz makâmı dizisinin Râst perdesindeki şeddidir. Seyri inicidir. Râst perdesinde bir Hicâz beşlisine, Nevâ'da bir Hicâz dördlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Birinci derece güçlüsü tiz durak Gerdâniye perdesidir. İkinci derece güçlüsü de dördlü ve beşlinin birleştiği yer olan Nevâ perdesidir. Yedeni fa diyez (Irak) perdesidir.



Şekil 3.50: Hicazkâr makâmı dizisi



Şekil 3.51: Hicazkâr makâmı dizisinin parmak numaraları

Hicazkâr etüd



3.3.10. İcra Sırasındaki Süslemeler

Türk Müziği icrasında süslemelerin çok önemli bir yeri vardır. Türk Müziği'nde kullanılan bazı süslemeler Batı Müziği'ndekilere benzer özellikler gösterse de aralarında farklılıklar vardır. Bu farklılıklar Türk Müziği'nin üslubunu ortaya çıkarır. İcra sırasında yapılan süslemelerin hepsi notada mevcut olmayabilir. Bu süslemelerin doğru zamanlarda ve doğru yerlerde yapılması gerekir. Bu da icracının Türk Müziği tavrını (üslubunu) sindirmiş olmasıyla mümkündür.

Eser icrasında ve hele taksimlerdeki Türk Mûsikîsi üslubunu keşfetmenin dinlemekten başka yolu yoktur. Başta Cemil Bey olmak üzere, büyük ustaların icrâlarını, dikkatle, defalarca dinlemek, notaya almak, ezberleyip çalmaya çalışmak gerekir.


“Süslemeler, müzik yazısında, küçük yazılmış notalar veya özel işaretlerle gösterilirler. Usûlü dolduran gerçek notalardan olmadıklarından, bu küçük notalar yazıdan çıkarılsa bile usûl bozulmaz. Süs notaları, değerlerini kendilerinden önceki veya sonraki gerçek notadan çalarlar. Eserin hızı (gideri) ne olursa olsun, bu notalar mümkün olduğu kadar kısa zamanda çalınırlar. Sayıları 1,2,3 veya daha fazla olabilir.

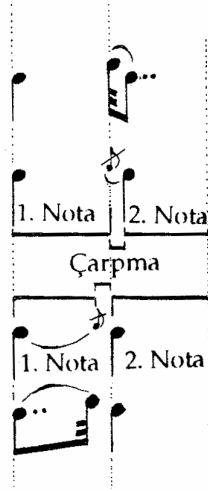
*Değerini kendilerinden sonraki notadan aldıklarında, kuvvetli zamana rastlarlar. Gerçek notu daha geriye itip onun yerine geçerler, **apojyatür** adı verilir, vurgulu çalmak gerekir. Batı Müziğinde süslemelerin çoğu bu türdür. Müziğimizde tersine, süslemelerin çoğu, zamanını kendinden önce gelen notadan alır, zayıf zamana düşer. Kuvvetli yapmamak gerekir.”²⁷*

Vibrato, legato, glissando, staccato gibi diğer süslemeler Batı Müziği'ndeki icra ile aynı özellikleri taşırlar.

²⁷ Torun, a.g.e., s. 359, 282

3.3.10.1. Çarpma

Nota üzerinde, üzeri çizgi ile kesilmiş küçük sekizlik nota () ile gösterilir. Zamanlama açısından iki cinstir.



1) Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma

İlk gerçek nota tam zamanını doldurur. Çarpma ikinci zamanın başındadır. İkinci gerçek nota, çarpma zamanı kadar geç çalınır. (Apojyatür, daha çok batı müziğinde kullanılır.)

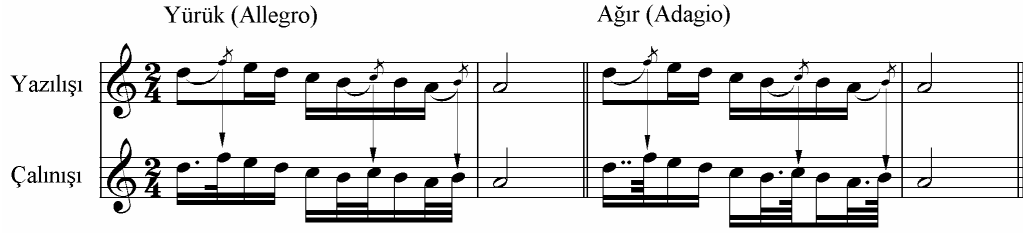
2) Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma

İlk gerçek notanın sonuna doğru çarpma başlar. İkinci gerçek nota tam zamanında çalınır. (Türk Müziği'nde kullanılan genellikle budur.)

Şekil 3.52: Çarpma

Değerini kendinden önceki notadan aldığı anda, çarpmayı öncekine bağlı yazmak, onun apojyatür olmadığını göstermek açısından uygun olur. Ancak, yazılmış olan notaların çoğunda, değerini hangisinden alırsa alsın, çarpma, zaman bakımından yakın olduğu sonraki notaya bağlanmıştır. İcracı, çarpma zamanını hangi notadan alacağına, kendisi karar verir. Kaldı ki, müziğimizde, hemen hemen bütün eserlerde, çarpmalar ve diğer süslemeler yazılmış değildir. İcracı, sazına ve anlayışına göre ilâveler yapar.²⁸

²⁸ Torun, a.g.e., s. 282



Şekil 3.53: Çarpmada notaların değerleri

Çarpma, mümkün olduğu kadar kısa yapılıdır. Eser ağırlaşınca, çarpma da ağırlaşmaz, dolayısıyla, ağır eserlerde çok daha küçük değerlere karşılık gelir. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi, Allegro’da 32’lik, Adagio’da 64’lük kadar.

“Zayıf zamana düşen bu çarpma, vurgu taşımaz. Gerçek notalara göre zayıf sesli olması gerekir. Kendinden hemen sonra gelecek olan gerçek nota, belli edilmiş olur. Türk müziğinde daha çok kullanılan bu cins çarpmadır.”²⁹

Yaylı sazlarda ve viyolonselde çarpma yapılırken yay iki şekilde kullanılır. Birincisi, ilk (Gerçek) nota çalındıktan sonra çarpılacak olan yukarıdaki notanın geldiği perdeye, parmak ile dokunarak susturmak. Bu şekilde, bir yayla (iterek ya da çekerek) ardarda gelmiş notadaki çarpmalar yapılır.

İkinci şekli, gerçek notadan sonraki nota, parmakla susturulmakla beraber yay da durur ve daha keskin bir çarpma yapılmış olur. Bu çeşit çarpma ardı ardına gelen çarpmalarda da kullanılmakla beraber, genellikle tek notadaki çarpmalar için kullanılır. Bu her iki cins çarpmaya sessiz çarpma da denir.

Türk Müziği’nde kullanılan çarpmalarla ilgili örnek aşağıda nota üzerinde verilmiştir.

²⁹ Torun, a.g.e., s. 283

KÜRDİLİ HİCAZKÂR PEŞREVİ'NDEN

Ağır Düyek

VASİLÂKİ

1.HÂNE

3

5

7 TESLİM

8

9

The musical score is written in 8/4 time and consists of nine staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff is labeled '1.HÂNE' and contains a trill (tr) over a note. The second staff has a triplet (3) over a group of notes. The third staff has a trill (tr) over a note. The fourth staff is labeled '7 TESLİM'. The fifth staff has a trill (tr) over a note. The sixth staff has a trill (tr) over a note. The seventh staff has a trill (tr) over a note. The eighth staff has a trill (tr) over a note. The ninth staff has a trill (tr) over a note. The score ends with a double bar line.

3.3.10.2. Tril

Tril notun üzerine konulan (**tr**) ve (**tr**) ile gösterilir. Üzerine işaret konulan bu gerçek not ve bir üzerindeki ses, ardarda, çok defa, süratli, eşit değerlerde tekrarlanır. Bu tekrarlamalarla gerçek notun değeri doldurulmuş olur. Trilin üst sesi donanımına uygun olarak, bir üstteki sestir. Buna bir farklılık isteniyorsa, değiştirme işareti tril işaretinin altına yazılır.

“Udda ve tanburda iki komşu sese de devamlı mızrap vurmak pek kullanılmamıştır. Devamlı lagato da kullanılmaz. Mızrap, pestteki gerçek notun her gelişinde vurur, üstteki ses de her seferinde bağlı çalınır. Bazen bu bağlı çalışta üst not zayıf çıkartılır, hatta legato yapan parmak sadece susturur. Böylece, ardarda aynı seste yapılan sessiz çarpma şekline dönüşmüş olur. kanunda, bu cins icra fiske ile yapılır.”³⁰

³⁰ Torun, a.g.e., s. 293

Viyolonselde de tek bir yayda aynı seste ardarda sessiz çarpma yada gerçek notun her gelişinde yayı iterek ve çekerek sessiz çarpma yapılır. Konuyla ilgili örnek, çarpma bölümünde, Kürdili hicazkâr peşrevi notası üzerinde gösterilmiştir.

Yazılışı

Çalınışı

3

Şekil 3.54: Tril

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

“Türk Müziğinde Viyolonsel” adı altında hazırlanan bu çalışmanın ilk bölümünde, Batı Müziği’ndeki viyolonsel tarihsel gelişimi, yapısal özellikleri ve icrası ile ilgili genel bilgilere yer verilmiştir. Böylece, diğer bölümlerde, Türk Müziği’nde kullanılan viyolonsel, gerek yapısal gerekse icra yönünden ne gibi farklılıkları olduğu, karşılaştırmalı olarak aktarılmıştır. Viyolonsel Türk Müziği’ne girişi, günümüzdeki yeri, nasıl icra edildiği, Batı Müziği ile Türk Müziği ses sisteminin farklılıkları ve dolayısıyla viyolonsel icrasındaki farklılıklar, yapılan araştırmalar ve incelemeler sonucunda, ortaya konmuştur.

Viyolonsel Türk Müziği’nde kullanılmaya başlanmasıyla, frekans aralığı olarak, Türk Müziği’ndeki bas eksikliğini büyük ölçüde giderdiği saptanmıştır. Batı Müziği tekniğini çalışmanın, enstrumana hâkimiyet açısından gerekli olduğu, fakat Türk Müziği icrasının, metod ve hoca eşliğinde, usta-çırak ilişkisiyle öğrenilebileceği, geleneksel üslûbun bu şekilde aktarılabilirliği anlaşılmıştır. Türk Müziği ve Batı Müziği ses sisteminin farklı oluşu nedeniyle ve Türk Müziği’ndeki üslûbun yansıtılabilmesi açısından, Türk Müziği viyolonsel icrasında, Batı Müziği viyolonsel icrasına göre, büyük farklılıkların olduğu sonucuna varılmıştır.

“Türk Müziğinde Viyolonsel İcrası” bölümünde, icranın belli bir düzeye getirilebilmesi için, Türk Müziği ses sistemine göre, viyolonsel icrası, metodik olarak açıklanmıştır. Böylece konuyla ilgilenenlere ve bu tür metodik çalışmalara, kaynak olması amaçlanmıştır.

Türk Müziği viyolonsel eğitimi için etüdler ve metodların hazırlanması, var olan etüd ve metodların geliştirilmesi, viyolonsel için ileri seviyede teknik eserlerin yazılması, bu tür çalışmaların diğer enstrumanlar için de yapılması, geleneksel üslûbun araştırılması, üzerinde çalışılması gereken konulardır. Bu tür çalışmaların Türk Müziği’nde viyolonseli belli bir seviyeye getireceği ve gelişmesini sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynaklar

- AKTÜZE, İrkin; “*Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*” Pan Yayıncılık, İkinci Baskı, İstanbul, 2004
- AKSOY, Bülent; “*Mesut Cemil*” Kalan Müzik Yapım, İstanbul, 2004
- AREL, Hüseyin Sâdedin; “*Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*” Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993
- YENER, Faruk; “*Müzik*” Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Beyaz Köşk (müzik Sarayı) Yayınları
- CEMİL, Mes’ud; “*Tanbûrî Cemil’in Hayatı*” Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2002
- MİMAROĞLU, İlhan; “*Müzik Tarihi*” Varlık Yayınları, Dördüncü Baskı, İstanbul, 1990
- ÖZKAN, İsmail Hakkı; “*Türk Mûsikîsi Nazariyatı Ve Usülleri – Kudüm Velveleleri*” Ötüken Neşriyat, Sekizinci Baskı, İstanbul, 2006
- ÖZALP, Dr. Nazmi; “*Türk Mûsikîsi Tarihi*” (iki cilt) Mili Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2000
- ÖZTUNA, Yılmaz; “*Türk Musikisi Ansiklopedisi*” Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969
- SALGAR, M.Fatih; “*50 Türk Müziği Bestekârı*” Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2005
- SAY, Ahmet; “*Müzik Ansiklopedisi*” Başkent Yayınevi, Ankara, 1992
- SAY, Ahmet; “*Müzik Tarihi*” Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Beşinci baskı, Ankara, 2003
- SOMAKÇI, Pınar; “*Kanun Öğretimine Giriş*” Haliç Üniversitesi Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 2001
- STROBEL, Henry A.; “*Useful Measurements For Violin Makers*”
- TORUN, Mutlu; “*Gelenekle Geleceğe*” Ud Metodu, Çağlar Yayınları, İstanbul, 1996
- ULUÇ, Murat Özden; “*Müzik İşaretleri Ve Terimleri Sözlüğü*” Yurtrenkleri Yayınları, Ankara

Özgeçmiş

1979 yılında İzmit'te doğdu. İlkokul, Ortaokul ve liseyi İzmit'te tamamladı. 1992 yılında İzmit Belediye Konservatuarını kazandı.1996 yılında 4 yıllık eğitimini tamamlayarak mezun oldu. Aynı yıl İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'na girdi. Burada, Necati Giray ve Cenk Öztürk ile viyolonsel çalıştı. 2000 yılında İzmit Belediye konservatuarı'nda viyolonsel öğretmeni olarak, halen devam etmekte olduğu göreve başladı. 2004 yılında İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Çalgı Eğitim Bölümü'nde, Öğretim Görevlisi olarak viyolonsel derslerine girdi. 2006 yılından bu yana Haliç Üniversitesi Konservatuar Türk müziği Bölümü'nde viyolonsel Öğretim Görevlisi olarak görevini sürdürmektedir.