

T.C
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

VİYOLONSEL EĞİTİMİNDE KULLANILMAK ÜZERE
TASARLANAN SEKİZ MAKAMSAL ETÜT ÇALIŞMASI

MUSTAFA KAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANA SANAT DALI
MÜZİK PROGRAMI

DANIŞMAN

Dr. Öğretim Üyesi Naci MADANOĞLU

İSTANBUL, Mayıs 2019

T.C
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**VİYOLONSEL EĞİTİMİNDE KULLANILMAK ÜZERE
TASARLANAN SEKİZ MAKAMSAL ETÜT ÇALIŞMASI**

MUSTAFA KAŞ

162070002

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MÜZİK ANA SANAT DALI

MÜZİK PROGRAMI

DANIŞMAN

Dr. Öğretim Üyesi Naci MADANOĞLU

İSTANBUL, Mayıs 2019

T.C
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

VİYOLONSEL EĞİTİMİNDE KULLANILMAK ÜZERE
TASARLANAN SEKİZ MAKAMSAL ETÜT ÇALIŞMASI

MUSTAFA KAŞ

162070002

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANA SANAT DALI

MÜZİK PROGRAMI

Tezin Enstitüye Teslim Edildiği Tarih :

Tezin Savunulduğu Tarih :

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Naci MADANOĞLU _____

(İstanbul Okan Üniversitesi)

Diğer Jüri Üyeleri : Dr. Öğr. Üyesi Çetin KÖRÜKÇÜOĞLU _____

(İstanbul Okan Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Güniz ALKAÇ _____

(Bursa Uludağ Üniversitesi)

İSTANBUL, Mayıs 2019

ÖNSÖZ

Bu araştırmanın her aşamasında büyük bir titizlik ve özveri ile bilgilendiren, yönlendiren ve hoşgörüsü, pozitifliği ile destekleyen danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Naci MADANOĞLU'na teşekkürlerimi borç bilirim.

Yapmış olduğum röportajlarda beni kabul eden ve bilgi birikimlerini aktaran sayın Prof. Mutlu TORUN ve Dr. Öğretim Üyesi Çetin KÖRÜKÇÜ hocalarıma, Yazılan etütlerin analizi ve teknik çalışmaların oluşturulması aşamasında viyolonselî ile katkıda bulunan sayın İsmail KAYA' ya teşekkürlerimi sunarım.

Hayatım boyunca desteğini hiç esirgemeyen Babam Kemal KAŞ, Annem Süreyya KAŞ'a saygılarımı teşekkürlerimi sunarım.

Mustafa KAŞ

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
KISALTMALAR	vi
ŞEKİL LİSTESİ	vii
TABLO LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
2. ÇALGI EĞİTİMİ VE AMACI	3
2.1. Viyolonselin Tarihsel Gelişimi	5
2.1.1. Viyolonselin Yapısal Özellikleri	7
2.1.2. Viyolonsel Eğitimi	9
3. VİYOLONSELDE ÇALMA TEKNİKLERİ	10
3.1. Viyolonselde Yay Özellikleri.....	10
3.2. Viyolonselde Yay Teknikleri	11
3.2.1. Detache (Detaşe) Tekniği.....	11
3.2.2. Legato Tekniği	12
3.2.3. Staccato Tekniği.....	12
3.2.4. Martele Tekniği	13
3.2.5. Spiccato Tekniği.....	13
3.2.6. Sul Ponticello Tekniği.....	13
3.2.7. Sul Tasto Tekniği	14
4. VİYOLONSEL EĞİTİMİNDE KULLANILACAK SEKİZ MAKAMSAL ETÜT ÇALIŞMASI	15
4.1. Türk Müziğinde Makam Kavramı	16
4.2. Viyolonselın Geleneksel Türk Müziği İcrasında Kullanımı	20
4.3. Viyolonsel İçin Sekiz Makamsal Etüt.....	23

4.3.1.	Rast Etüt.....	24
4.3.2.	Hüseyini Etüt.....	28
4.3.3.	Kürdi Etüt.....	31
4.3.4.	Saba Etüt	34
4.3.5.	Nihavent Etüt	37
4.3.6.	Hicaz Etüt.....	40
4.3.7.	Çargah Etüt.....	43
4.3.8.	Nikriz Etüt.....	45
SONUÇ	47
KAYNAKÇA	48
EKLER	50
ÖZGEÇMİŞ	65

ÖZET

Bu çalışmada yer alan etütlerde sol el ile ilgili makam, pozisyon becerilerinin kazanılması sağ elde ise viyolonselde yay tekniklerinin uygulanarak teknik kullanımlarının geliştirilmesi viyolonsel çalgısında Türk müziği uygulamaları, icralarının gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır.

Viyolonselde makamsal müzik icrasının nasıl uygulandığı, bu uygulamanın bütün boyutlarıyla nasıl geliştirilebileceğine yönelik olan bu etütler içerisinde viyolonselde temel olan 1.pozisyon başta olmak üzere 2,3,4. pozisyonların konumlarını, geçişlerini çalıştırmaya yönelik etütlerden oluşmaktadır.

Batı müziği eğitimi almış viyolonselcilerin de kolaylıkla makamları ve makam dizilerini kavrayarak icra etmelerine olanak sağlanmıştır. Çalışmada yer alan Makamsal ses sisteminde yazılmış etüt ve egzersizlerin viyolonsel eğitimi sürecinde faydalı bir öğretim materyali olarak kullanılabilmesi etütlerden oluşmaktadır.

ABSTRACT

The aim of this study is to gain the skills of the position of the left hand and the position skills in the right hand and to improve the technical use of the cello in the right hand and to perform the Turkish music practices and performances in the cello instrument.

In this study of how to perform the maqamical music performance in cello and how it can be developed with all dimensions of this application, especially in the first position which is the basis of cello, 2,3,4. positions, transitions.

The violonists who were trained in Western music were easily given the opportunity to comprehend the makams and their series. The study consists of studies in which the studies and exercises written in the maqam sound system can be used as an good teaching material during the cello education process.

KISALTMALAR

Bkz. : Bakınız

S. : Sayfa

vb. : Ve Benzeri

hzl. : Hazırlayan

Sn. : Sayın

yy. : Yüzyıl

Prof. : Profesör

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Viola da Gamba.....	5
Şekil 2: Viyolonsel ses aralığı.....	7
Şekil 3: Viyolonsel bölümleri.....	8
Şekil 4: Viyolonsel Yayı	11
Şekil 5: Rast makamı dizisi	24
Şekil 6: Hüseyini makamı dizisi	28
Şekil 7: Kürdi makamı dizisi	31
Şekil 8: Saba makamı dizisi	34
Şekil 9: Nihavent makamı dizisi	37
Şekil 10: Hicaz makamı dizisi.....	40
Şekil 11: Çargah makamı dizisi	43
Şekil 12: Nikriz makamı dizisi	45

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Etüt Tablosu	16
Tablo 2: Türk Musikisinde Değiştirme İşaretleri	23
Tablo 3: Rast Etüt Kazanımları	25
Tablo 4: Hüseyini Etüt Kazanımları	29
Tablo 5: Kürdi Etüt Kazanımları	32
Tablo 6: Saba Etüt Kazanımları	35
Tablo 7: Nihavent Etüt Kazanımları	38
Tablo 8: Hicaz Etüt Kazanımları	41
Tablo 9: Çargah Etüt Kazanımları	43
Tablo 10: Nikriz Etüt Kazanımları	45

1. GİRİŞ

Müzik öğretimi, bireye kendi yaşantıları yoluyla müziksel davranışlar kazandırma ya da bireyin müziksel davranışlarını yaşadığı deneyimler yoluyla değiştirme sürecidir.(SAY, s.114). Müzik eğitimi planlı ve disiplinli çalışmayı gerektirir. Bir enstrümanı çalabilmeyi öğrenme süreci sabırlı ve sistematik ilerlemeyi gerektirir. Süreç içinde elde edilen kazanımlar kişiyi bir sonraki bilgi ve beceriyi öğrenmeye hazırlar. Bu meşakkatli yolda metot ve sabır olmadan ilerleme kaydedebilme, hedefe ulaşabilme mümkün değildir.

Metotlu bir öğretim yolu izlenmeden bir enstrümanı çalabilmeyi öğretmek veya öğrenmek de hayli zordur. Bu durum, müzik enstrümanlarının tümü için geçerlidir. Batı müziği enstrümanı olan viyolonsel için de aynı durum söz konusudur. Viyolonsel, Türk müzik tarihinde iki yüz yıllık geçmişi olan bir enstrümandır. Bu çalgının eğitiminin verilmesinde, geleneksel müziğimizi öğreten metot veya etüt kaynaklarının sınırlı olması nedeniyle, viyolonsel için gelecek nesillere aktarımında ve öğretiminde problemlerle karşılaşılacağı muhakkaktır.

“Bugün dünyada müziğin gelişimini göz önünde bulundurursak, gelişimin henüz vasat düzeyde durakladığını görmek zorunda kalırız. Bunun nedeni, besteciliğin sağlam bir yaratı temeli üzerinde kurulmaması, akademik ve deneysel özellikle kalmış olmasıdır.” (Say, S. 27)

Orta öğretim aşamasında bulunan güzel sanatlar liselerinde, konservatuvarlarda ve hatta başlı başına müzik öğretmeni yetiştiren eğitim fakültelerinde öğrenciler ağırlıklı olarak dış kaynaklı eser, metot ve egzersizlerle viyolonsel eğitimi derslerini sürdürmektedirler. Türk makam müziği düşünülerek yazılmış; etüt, egzersiz ve eserler sınırlı sayıda bulunmaktadır. Bu konuda Sn. Sun, “Viyolonsel öğretiminde, evrensel metot, etüt ve yapıtların kullanılması büyük önem taşımaktadır. Ülkemiz şartları düşünüldüğünde, çalgı eğitimi ve viyolonsel öğretiminde bu kaynaklara ek olarak Türkçe açıklama ve bilgilere yer veren, Türk ezgilerini içeren bir metot gerekli

görülmektedir.” diyerek yeni bir metotla öğretim yapmak gerektiğini vurgulamıştır. (SUN, 1969)

Temelde müzikal bir eseri doğru bir şekilde yorumlayabilmek için sağ ve sol el tekniklerini doğru kullanabilme becerisi gereklidir. Etütler, genellikle bize yabancı olmayan bir motif veya melodi yapıları kullanılarak içerisinde barındırdığı teknik güçlükleri çalıcının aşmasını hedefler. Bu çalışma ile viyolonsel eğitiminin önemli bir unsurunu oluşturan “yay teknikleri”nin öğretilmesi, -Türk müziği icrası açısından- viyolonsel kullanımında kolaylık sağlayacaktır.

Bu çalışmada yukarıda değinilen konularla ilgili, viyolonsel çalmayı geliştirecek teknik özellikler ve makamın özelliklerini taşıyan etütler oluşturmak hedeflendi. Etütler içerisinde viyolonselde temel dört pozisyon çalışmasına yer verilmiş ve buna ek olarak, VI. Pozisyon çalışması ve yay tekniklerinden (detache, legato, staccato, martele, spiccato, sul tasto, sul ponticello) bazılarına da yer verilerek, çalıcının sağ el kullanım becerisinin önemi üzerinde durulmuştur. Yazılan etütler mansur akort esas alınarak icra edilecektir

Ayrıca çalışmada, araştırma yöntemlerinden: kaynak tarama, belgelerden yararlanma, gözlem ve görüşme yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmada yer alan “sekiz makamsal etüt”, Milli Eğitim Bakanlığının 2012 yılında yayımlanmış olduğu -Güzel Sanatlar ve Liselerinde okutulması için- Türk- Batı Müziği Çalgıları, Viyolonsel ders kitaplarındaki makamlar ve yay teknikleri referans alınarak yapılmıştır. Viyolonsel eğitimi sürecinde; yay tekniklerinin Türk müziğinde doğru kullanımı ve kaynak niteliğinde olacak sekiz etüt çalışması, geleneksel müziklerimizi eğitim müziği dağarcığımıza kazandırma sürecinde, katkı sağlayabilir.

2. ÇALGI EĞİTİMİ VE AMACI

Çalgı eğitimi hakkında pek çok kaynak bulmak mümkün. Yalın ve özlü anlatımıyla eğitimi, “Bireyin davranışında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme sürecidir.” (1) “ Eğitim süreçlerinin niteliği, bireyin davranışları yoluyla toplumun dokusunu etkiler.” (2) Diğer yandan, toplum ve toplumun dokusu da eğitim süreçleri yoluyla bireyin davranışlarını etkiler. Birey; içinde yaşadığı doğal, toplumsal ve kültürel çevreyle sürekli bir etkileşim içinde bulunur. Birey ile çevresi arasındaki bu etkileşim, eğitim yoluyla; daha sağlıklı, daha düzenli, daha etkili ve daha verimli bir nitelik kazanır. (Uçan. A. 1996, S.1)

Müzik eğitimi Ahmet Say da şu sözlerle tanımlamıştır: “Öyleyse müzik öğretimi, belli bir amaç doğrultusunda müziksel öğretme ve öğrenmeyi planlama, başlatma, yönlendirme, kolaylaştırma, gerçekleştirme ve denetleme süreci olarak tanımlanabilir.” (SAY, 2001, s.116)

Çalgı eğitimi; bireyin davranışlarında tekniğin uygulanması, becerinin öğrenilmesi ve geliştirilmesi amacıyla uygulanan süreçlerin tümü olarak kısaca tanımlayabiliriz. Çalgı öğrenme sürecinde kalıcılığı sağlayabilmek için sürecin metotlandırılması gerekir. Nasıl ki bir bebeğin yürüyebilmesi için önce emeklemesi sonra adım atması beklenir; konuşabilmesi için önce heceleri birleştirilerek kelimeleri, kelimeleri birleştirilerek cümleleri kurması gerekir, çalgı eğitiminde de planlı bir şekilde kazanılan becerinin bir sonraki beceriyi öğrenmeye hazırlık aşaması olduğu unutulmamalıdır.

“Müzikte anlam, ruh ve yaşam mevcut olmadığı zaman bu sanat dalı canlılığını yitirir. Demek ki müzik, baştan sona yaşam dolu bir güç biçiminde tıpkı bir dil gibi öğretilmelidir. Bir çocuk ana dilinin basit gramer kurallarını öğrenmeden çok önce, sözcükleri, ses değişimlerini ve cümle yapılarını öğrenmiş bulunur, değil mi ?” (Say, 2001, s. 28)

“İnsanı toplumsal bir varlık yapan ve onu diğer canlılardan ayıran en önemli özelliklerden biri, öğrenme yeteneğine sahip olmasıdır. Doğduğu zaman bilinçli hiçbir

davranış göstermeyen insanoğlu, yaşamı için gerekli olan tüm davranışları çevrenin etkisiyle ve doğuştan sahip olduğu güçlerin yardımıyla öğrenir.” (Tarman, 2006, s.31)

“Müziksel davranış kazandırma ya da müziksel davranış değiştirme süreci, müzik öğretiminin öyle bir niteliğidir ki, “kazanım” ya da “değişim”i öngördüğü için, aynı zaman bir amaçtır. Bu amaç, tüm ülkeler ya da toplumsal ortamlar için geçerlidir: ister en gelişkin, uygarlık düzeyi en ileri bir ülke olsun, ister gelişmemiş bir ülke olsun, müzik öğretiminin amacı özünde değişmeyecektir. Amaç, müziksel davranış kazandırma ya da müziksel değiştirme değil midir ?” (SAY, 2001 s.110)

“Schleuter’e (1997) göre bir çalgıyı öğrenme süreci, çalgıyı çalma becerisini gösterebilmek için birtakım becerilerin sistematik olarak kazanılmasından oluşmaktadır. Bununla beraber; Schleuter, her çalgının, değişik teknik ve kendine özgü yetenekler gerektirdiğini fakat genel olarak çalgı çalma tekniklerinin, duruş, tutuş, yay kullanma, el pozisyonu, nefes, dilin kullanımı, ses kalitesi, bilek, kol ve parmakların durumu, entonasyon ve vibratodan oluştuğunu belirtmektedir. Bütün çalgılar için gerekli olan teknikler şunlardır:” (Schleuter’den aktaran Özmenteş, 2004, s. 6-7)

“- Çalgıyı çalarken doğru bir duruşa sahip olunmalıdır.

- Çalgı çalarken el, kol ve parmaklar doğru pozisyona sahip olmalıdır.

- Çalgının tonu kaliteli ve kendine özgü olmalıdır.

- Entonasyon temiz olmalıdır.” (Schleuter’den aktaran Özmenteş, 2004, s. 6-7)

Çalgı eğitiminde icra edenin çaldığı eserin zorluk seviyesinin öneminden çok, çaldığı eser ve etütleri nasıl çaldığına, teknik ve işaretlemelere uyup uymadığına, çalıştığı eserin dönem özelliklerini uygulayıp uygulamadığına bakılması, çalgı eğitiminin her aşamasında önemlidir.

Geçmişten günümüze bazı dönemlerde yavaş, bazı dönemlerde hızlı, fakat sürekli bir gelişim gösteren müzik eğitiminin değişik amaçlarla veya değişik yaklaşımlarla planlanıp uygulana geldiği gözlenmektedir. (Uçan, 1996 s.1)

Her gün değişen dünyaya ve yenilenen teknolojilere adapte olabilecek; düşünen, araştıran, sorgulayan, yaratıcı ve yansıtıcı düşünen, üreten bir çalgı eğitimi amaçlamamız gerekmektedir. Yeni uygulamaya konulan eğitim programlarında da bunlara önem verilmektedir.

2.1.Viyolonselın Tarihsel Gelişimi

Viyolonselın tarihsel gelişimi, 11 ve 12. Yüzyıllardaki I. Haçlı Seferlerine kadar dayanmaktadır. Yaylı çalgılar (violin) ailesinin kontrabass dan önceki bas enstrümanı olan viyolonsel, 16. Yüzyılın başında, farklı ebatlarda ve değişik ses aralığına sahip olarak yaylı çalgılar ailesinin “viola da gamba” (6 telli eski tarz viyolonsel) olarak bilinen bir üyesi olarak ortaya çıkmış, violin ailesindeki yerini alması ise yaklaşık bir yüzyılı bulduğu düşünülmektedir.

“Viyolonsel; İtalyanca ve İngilizce violoncello, Fransızca violoncelle – Yaylı çalgılar ailesinden tenor sesli çalgı- öncesi, “viola da gamba” (bacak viyolu, ya da diz viyolu) dur. Viyoller ailesindeki önceli bakımından “basso” çalgı olmakla birlikte yaylı çalgılar ailesine tenor çalgı olarak girmiş.” (Yener, s.177)



Şekil 1: Viola Da Gamba

Viyolonsele barok ve romantik dönemin önemli bestecileri de özel ilgi göstermiş ve solo olarak icra edilmesi amacıyla viyolonsel için özel eserler bestelemişlerdir. "Viyolonsel in öğretiminde ilk önemli metod kitabı Michel Corrette imzasını taşıyor ve 1741'de Paris'te basılmıştır. "Methode theorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection" adını taşıyan bu eserin tıpkı basımı 1772'de Paris'te yapılmıştır." (SAY,2005, s.569)

"Viyolonsel, sıcak ses tonu ve güçlü pizzicato'ları ile sevilen ve geniş repertuarı olan bir çalgıdır. Orkestra da ihtiraslı ezgileri, esrarengiz duyguları canlandırmaktadır. XVII. yüzyıldan başlayarak viyolonsel in solo repertuarı genişlemiştir. Oda müziği eserlerinde bas partisini seslendiren viyolonsel; Haydn, Mozart, Beethoven'den başlayarak günümüz bestecilerine kadar hemen hemen bütün trio, kuartet, kantat ve daha büyük oda müziği topluluklarında yer almıştır" (Feridunoğlu, 2004, s.151)

Viyolonsel in Türk toplumu ile tanışması ise, 19 yy'da, II. Mahmut döneminde başlayan batılılaşma hareketleriyle birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nda, çok sesli batı müziği icra etmek için kullanılmaya başlamasıdır. 1826'da Yeniçeri Ocakları ile birlikte bu örgütün bir parçası olan Mehteran kapatılmış ve yerine batılı anlamda bir müzik kurumu olarak yapılandırılan Muzika-i Humayun açılmıştır. Avrupa'dan getirilen yeni çalgılar bandoda öğretilmeye başlanmış ve orkestrada yaylı çalgılara yer verilmiştir (Cemil, 2002)

Bu çalgılar ile birlikte viyolonsel in tam anlamıyla yaygınlaşması ve müzik eğitimi içerisinde yer alması ise Cumhuriyetin ilanından sonra gerçekleşmiştir.

Cumhuriyetten sonra Atatürk'ün önderliğiyle, batı yöntemlerine uygun bir müzik eğitimi yolundaki çalışmalar birdenbire hızlanmış, devlet konservatuarı kurulmuş, dış ülkelere öğrenim için genç müzik severler gönderilmiş, aralarında müzisyenliği seçenlerin de yetişmesi sağlanmıştır. (Mimaroglu, s.185)

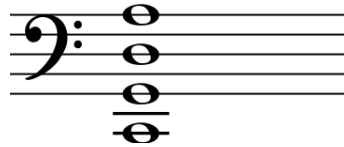
"Yurdumuzda batı anlamında öğretim yapan ilk müzik okulu 1831 yılında -demektir ki birçok Avrupa konservatuarından daha önce kurulmuştur- açılmıştır. Bu okul "Muzika-i Hümayun" okuludur. Cumhuriyetten sonra, 1924 yılında kurulan musiki muallim mektebi, 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuarı'nın çekirdeği olmuştur." (Mimaroglu, s.195-196)

2.1.1. Viyolonselın Yapısal Özellikleri

Viyolonsel keman ailesinin üçüncü büyük sazıdır. Çalanın dizleri arasında tutularak çalınır. Keman ve viyolaya göre kalın seslidir ve insan sesine en yakın enstrümandır. dört buçuk oktavlık ses aralığı vardır.

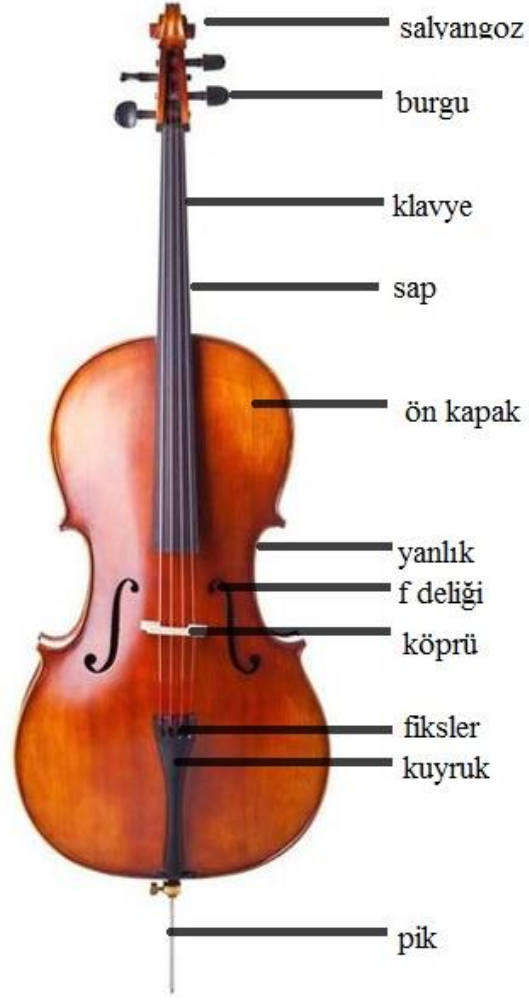
Viyolonsel yapımında genellikle gövdede akça ağaç, tuşe kuyruk ve burgularda ise abanoz ağacı kullanılır. Gövde ses titreşimini sağlayan ön kapak, arka kapak ve yanlıklardan oluşur. Karşıdan bakıldığında ön kapak kısmının ortasında iki adet ‘f ‘ harfini andıran rezonans deliği vardır. İcracının boyuna veya fiziksel yapısına göre büyüklük, çeyreklerle ifade edilen boyutlarda üretilmektedir.

Viyolonselın dört teli vardır ve beşli aralığa göre düzenlenmiştir teller kalından inceye doğru “do-sol-re-la” olarak sıralanır. Bu teller Roma rakamı ile gösterilir. Do teli (IV), Sol Teli (III), Re teli (II), La teli (I), olarak gösterilir. Teller; çellonun gövdesinin alt kısmında kirişe bağlı olan kuyruğun üzerindeki fiks’lere takılır fiks yoksa ise kuyruğa takılabilir. Teller gövdenin üzerindeki köprüden geçerek sap bölümünün üst kısmında salyangozun altındaki burgu kutusundaki burgulara (kulak) sarılır. Tellerin akordunu yaparken bir tam sestem büyük ayarlamalar için burgular kullanılır. Bir tam sestem küçük ayarlamalar için de kuyruk kısmının üzerindeki fiks’ler kullanılır.



Şekil 2: Akort Düzeni

Viyolonselın gövdesinin içerisinde, köprünün altında “la” telinin arkasına denk gelen kısımda bir parmak ebadında silindirik bir çubuk bulunmaktadır. Bu çubuğa “can direği” denilmektedir. Can direğinin görevi tellerin köprü ile üst kapağa yaptığı yüksek basıncı desteklemek ve yayın tellere teması ile oluşan titreşimini gövdenin içerisinden arka kapağa ileterek sesin dengeli olarak gövdede dağılmasını sağlamaktır. “Do” ve “sol” tellerinin arasına denk gelen konumda, gövde boyunca uzanan bas balkon ise bas seslerin rezonansını gövde içinde dengelemektedir.



Şekil 3. Viyolonselın Bölümleri

2.1.2. Viyolonsel Eğitimi

Viyolonsel eğitimini iki başlığa ayırabiliriz: Birincisi sağ el, ikincisi sol el kullanımınıdır. Sağ el ile yayın tele hareketini, sol el ile de parmakların tellere olan baskının kazanılması beklenir. Sağ elde yay ile tele uygulanan basınç ve sol elin tele dokunuşuyla teldeki gerilimi değiştirerek çeşitli frekanslarda sesler elde edilmiş olur.

Viyolonsel eğitiminde sağ el yayın tele hareketinde yayın tele olan basıncı, çek it hareketlerindeki hız ve sürelerin doğru kullanımını kapsar. Sol el becerilerinin kazandırılmasında çalgıyı kullanırken sol elin duruşu baş parmağın işaret parmağıyla orta parmakların arkasında olmalıdır ve parmakların bir pozisyon içinde düşünülmesi gerekir. Sol elde önemli olan parmakların tek başlarına düşünülmesi değil, parmakların bir bütün halinde yani pozisyon olarak düşünülmesidir. Geçilen yeni pozisyonda oluşan sesin duyumunun ve pozisyonunun kavranılması, geçişlerin çalışılması önemlidir.

“Temiz bir entonasyon, iyi bir ses kalitesi, sağlam bir ritim duygusu ile çalabiliyor olmak, çaldığı eserleri tarihsel dönemlerinin özelliklerine göre seslendiriyor olmak, iyi derecede deşifre yapabiliyor olmak birçok başka özelliğin yanında önemli konularındandır.” (Tunca, 2012, s.38)

Egzersiz ve etütlerin günlük viyolonsel çalışmadaki faktörü ayrıdır. Çalgının eğitim yönüne de yönelerek yurt içi ve yurt dışında bu çalgıyla sanat icra eden isimler; çalgıyı tanıma, öğretme, sağ ve sol el teknik etütler, entonasyon kontrol çalışmaları, ritim çalışmaları gibi birçok yönden yol gösterici olmuştur.

Dünyada ve ülkemizde viyolonsel eğitimine önem göstermiş bestecilerin bazıları şunlardır: D. Popper, F. Dotzauer, S. Lee, F. A. Kummer, J. Klengel, F. Grützmacher, Carl Schröder, G. Goltermann, L. R. Feuillard, J. L. Duport, P. Tortelier. Prof. Reşit Erzin, Prof. Şinasi Çilden, Prof. Doğan Cangal...

3. VİYOLONSELDE ÇALMA TEKNİKLERİ

Bu bölümde viyolonsel yayının genel bilgileri aktarılmış ve bu çalışmada oluşturulan etütlerde kullanılan viyolonsel çalma tekniklerinden Detaşe, Legato, Staccato, Martele, Spiccato, Sul ponticello, Sul tasto teknikleri anlatılmıştır.

3.1.Viyolonselde Yay Özellikleri

Yay iki ucu arasında kıl gerili ağaçtan yapılmış çubuk olarak tarif edilebilir. Yay çubuğu çoğunlukla pelesenk, gül ve fernanbuk ağacından yapılır. Bunun yanı sıra karbon fiberden yapılan arşeler de günümüzde kullanılmaktadır. Yayın alt kısmına topuk denir. Bu kısım sağ el parmaklarının üzerine yerleştiği bölümdür. Yay çubuğu, bu bölümde daha kalın olarak yapılır. Kullanım süresi ve ses kalitesi bakımından doğal yay kılı (at kılı) tercih edilir. Yayın topuk bölümünün önünde bulunan sarma (tutak) yayın kolay kavranmasını ve işaret parmağının aynı zamanda yayı kontrol edebilmesini sağlar. Topuk ucundaki vida ile yay kılının gerginliği azaltılır veya artırılır.

“Yayın kullanımı XVII. yüzyılın ikinci yarısına kadar viyola ve kemanda olduğu gibi düz ve dışbükeydi. Önceleri yay, el yumruk gibi sıkılarak ortasından tutulmaktaydı. Yay tekniğinin gelişimi sonucunda, parmak uçlarıyla tutulmaya başlandı. Bu tutuş biçimi, daha fazla teknik kabiliyetlere ve daha fazla ton çeşitliliğine imkan verdi.” (Öztürk,2007, s.22)



Şekil 4. Viyolonsel Yayı

3.2.Viyolonselde Yay Teknikleri

Viyolonselde sağ elin işlevi, ses üretmektir. Sağ elde yay ile tele uygulanan basınç ve sol el parmaklarının tele dokunuşuyla çeşitli frekanslarda sesler elde edilmiş olur. Yayın tele hareketinde, yayın tele olan basıncı çek-it hareketlerindeki hız ve sürelerin doğru kullanımını kapsar.

Eserlerin temposunu, nüanslarını, dönem özelliklerini ve buna benzer birtakım unsurları yay teknikleri belirler. Yay, eserde adı geçen tekniklerinin uygulanış yöntemlerine uygun bir şekilde kullanılmalıdır. Müziğin doğru bir şekilde duyurulabilmesi için bu teknikler oldukça önemlidir.

3.2.1. Detache (Detaşe) Tekniği

Yayın basıncı ve hızı değiştirilmeden yayın çek-it yönünün değiştirilmesi sağlanır ve çalınan sesler arasında kesinti, boşluk oluşturulmaz. Detache işareti (-) ile notaların altına ya da üstüne gelecek şekilde belirtilir.

“Detaş e sağ elin tüm yay tekniklerinin temelini oluşturan, önemli bir yay (arşe) hareketidir. Notaların birbirinden ayrı bağısız seslendirilmesidir. Detache’ye müracaat ettiğiniz zaman yayın bütün uzunluğunu kullanmanız önem taşımaktadır, aynı zamanda, orta derecedeki tempoda çaldığınız zaman yayı yukarı ve aşağı tarttığınızda aynı güce sahip seslerle gerçekleştirilmesine dikkat etmek gerekir.” (Memedaliyev, Kurbanov, 2011, s.170-171)

3.2.2. Legato Tekniğı

Bir müzik eserinde notaların kesintisiz bağılı olarak icra edilmesidir. Bu aynı zamanda müzik cümlesi için de söylenebilir. Ses gruplarının aralıksız olarak birbirine bağlanmaları, legato bir yorumda yay biçiminin değışik işlevini de ortaya çıkartır. (Öztürk, 2007,s.62)

Legato, notaların üzerine konulan bağı (—) işaretiyle gösterilir. Legato işareti seslerin aynı nitelikte çalınmaları, aynı yöndeki notaların sürelerine (birim değıerlerine) uygun yay bölümlenmesiyle gerçekleşir. Yay, eşiğe paralel olarak sürdürüldüğünde yay ve tel değışimi belli olmadan sesler kesintisiz ve pürüzsüz bir şekilde birbirlerine eklenmelidir.

Legato tekniğinde tel değıştirme sırasında yayın hızı kesinlikle değışmemelidir. Elin ağırlığı, yaya ve teller üzerine aktarılmalı; hız ve basınç değıştirilmeden bir bütünlük içerisinde yayın hareketi sürdürülmelidir.

3.2.3. Staccato Tekniğı

Notaları birbirinden ayrı taneleyerek seslendirme olarak tanımlayabiliriz. Staccato, birbirinden kısa ve net ayrılan, tek yay sürüşü ile yapılan ve yay kıllarının sürekli tele temas hâlinde olduğı yay tekniğıdir. Staccato yaparken yay ve tel üzerinde bilekle parmakların yoğun baskısı hissedilmeli, tel üzerindeki basınç net ve kısa olmalıdır. Staccato yapılırken parmaklarla uygulanan basınç “sus” varmış gibi diğer nota için yeniden basınç uygulanıncaya kadar beklenir, her nota için aynı işlem uygulanır. Staccato, notaların üzerine konulan nokta (.) ile gösterilir.

3.2.4. Martele Tekniği

“(Fr. Martele, İt. Martellatto) Yaylı aletlerde her bir sesin sert bir şekilde yayın çekerek ve iterek seslendirilmesi ve kesik olarak durdurulması ile icra olunmasıdır.” (Memedaliyev , Kurbanov, 2011 s.171).

Yay tele uygulanan basınç hiç azaltılmadan hızlı çekilir ve durdurulmadan önce yayın basıncı azaltılır. Aynı şekilde yayı iterken basınç uygulanır. Durdurulmadan önce yayın telin üzerinde kalmasına, telden ayrılmamasına dikkat edilmelidir. Bu teknik kısa, güçlü, sert uygulanmalı ve temiz, pürüzsüz ses elde etmeye dikkat edilmelidir. Seslerin kısa, keskin ve vurgulu duyurulduğu martele tekniği “ - ” işaretiyle gösterilir.

3.2.5. Spiccato Tekniği

Yayı hafif bir darbeyle kullanmak anlamına gelir. Çarpmak, indirmek karşılığında kullanılan “spiccare” teriminden gelmektedir.

Bu uygulamada, yay havadan serbest bırakılır ve müzisyen her notanın ardından teli tekrar bırakır. Hareket hem yatay hem de dikey bir kombinasyona sahiptir. Yatay kısım daha fazla kullanılırsa, hareket daralır ve daha derinleşir, ton daha net vurgulanır. Tonun kalitesi, yayın telindeki düşmenin ağırlığı ile ilgilidir. Dolu ve güzel bir ton için yayın yönüne dikkat edilmeli, ağırlık ve hız noktası doğru yerde ayarlanmalıdır. Tel değişimi esnasında, tel ile yayın eşit miktarda temas etmesini sağlamaya özen gösterilmelidir. Aksi takdirde spiccato eşit olmayacaktır. Yay tellere yakın olmalıdır çünkü yayın fazla sıçraması yayın kontrol kaybetmesine neden olur.

3.2.6. Sul Ponticello Tekniği

“Sul ponticello (İtalyanca, eşik üzerinde) yayın olabildiğince eğiše (köprüye) yakın biçimde kullanılması gerektiğini belirten bir uyarıdır. Bu yöntemle elde edilen sesler

biraz cızırtılı, madensi bir etki taşımakla birlikte, gizemli bir atmosfer yaratılmak istenen belli ses ortamları için çok uygun bir seçenek oluşturabilir.” (Karolyi, s.138)

3.2.7. Sul Tasto Tekniği

Sul tasto (İtalyanca, sap üzerinde) sul ponticellonun tam tersidir. Bu durumda, çalgıcı yayı tam olarak, tellerin parmakların gezindiği sap üzerindeki bölümünde kullanmalıdır. Böyle elde edilen sesler özellikle yumuşak bir etki taşır. (Karolyi, s.138)



4. VIYOLONSEL EĞİTİMİNDE KULLANILACAK SEKİZ MAKAMSAL ETÜT ÇALIŞMASI

Türk makam müziğinde viyolonselini yeri genellikle bas seslerin duyurulması üzerine olmuştur. Viyolonselini Türk makam müziği içerisindeki yerini Çetin Körükçü şu sözlerle ifade etmiştir: “Türk müziği çalgı gruplarında yaylı çalgılarda klasik kemençemiz vardı ve bas sesleri duyum olarak yetersiz kalmakta iken Batının çalgısı viyolonseli Türk müziğinde kullanılmaya başlandı. Viyolonsel Türk müziğindeki bas ses ihtiyacını karşılamasında önemli rol oynamıştır.” Günümüzde Türk müziğinde viyolonsel; ana melodiye hem eşlik etmek, hem de bas sesleri duyurmak şeklinde çalışmaktadır. Bu çalım tekniklerini ve makamı öğretebilecek kaynaklar ve metotlar maalesef ki yetersiz kalmıştır.

Çalışmada yer alan sekiz etüt ile çalıcının makam becerisi ilerletilirken, yay tekniklerini de geliştirmesi hedeflenmiştir. Farklı makamlar üzerine yazılan etütlerde makamın dizisi, güçlü sesi, durağı gibi özelliklerine dikkat edilerek bir yol izlenmiş detaşe, legato, martele, staccato, sul ponticello, sul tasto yay teknikleri uygulanmıştır. Etütlerin içerisinde Türk makam müziğinde tanınmış eserlerden motif ve cümleler kullanılarak çalıcının duyum kolaylığı da sağlanmıştır.

Esasen bir batı müziği çalgısı olan viyolonselini icrasında, makam dizilerindeki mikro tonal sesler, örneğin segah perdesi seslendirilirken biraz daha geri basılmalı (1koma), dokusuyla kulakta oluşturduğu renk ve doku yakalanılmaya çalışılmalıdır.

Bu durum yani makamsal bir müzik yazısının bir batı müziği çalgısıyla icrasını yapabilmek viyolonsel de perdesiz bir çalgı olduğundan daha kolay olabilir. Ancak konuya yaklaşırken bilimsel ve estetik bir üslupla içinde olmanın önemi büyüktür.

Makamsal Etütlerin listesi ve etütlerde kullanılan pozisyon, yay teknikleri aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Etütler	Pozisyon	Yay teknikler
Rast Makamı	1pos. 2pos.	Legato, Detaşe
Hüseyini Makamı	1pos. 2pos. 3pos. 4pos.	Detaşe, Martele, Ponti çello
Kürdi Makamı	1pos. 2pos. 4pos.	Martele, Pizzicato
Saba Makamı	1pos. , 4pos.	Legato, Staccatto, spiccato
Nihavent Makamı	1pos. 2pos. 3 pos. 4 pos. 6 pos.	Staccatto
Hicaz Makamı	1pos. 2pos. 3pos. 4pos.	Pizzicato., Legato
Çargah Makamı	1pos. 2pos. 3pos. 4pos..	Detaşe, Legato, Staccato
Nikriz Makamı	1pos. 2pos. 3pos. 4pos.	Martele

Tablo 1. Etüt Tablosu

4.1. Türk Müziğinde Makam Kavramı

“Türk makam müziği; Anadolu uygarlıkları, Orta ve Batı Asya kültürleri ve orta çağ İslam medeniyetlerinin kültürünü özünde barındırmaktadır. Bu kültür temelinin gelişimi Osmanlı İmparatorluğu döneminde sağlanmıştır. Saray çevresinde yayılan müzik, geleneksel Türk müziğinin önemli özellik ve karakterini şekillendirerek farklı türleri sunmuştur. Türk musikisi, bugün dünya yüzünde en yaygın iki cins müzikten biridir. Bunlardan biri tonal müzik, yani çok sesli dediğimiz batı müziğidir.” (Özkan, İ.H., 2000, s.25)

“Belli perdelerden ve belli aralıklardan teşekkül eden belli cinsler üzerinde, belli notalardan (veya sahalardan) başlamak, belli sahalarda, belli istikametlerde gezinmek, belli perdelerde duralamak (asma karar) ve belli bir perdede karar vermek suretiyle ortaya konan ezgi kalıbına makam adı verildiğini biliyoruz.” (Yalçın,T. 1988, s.141)

Dizinin bir dörtlü ile bir beşliden veya bir beşli ile bir dörtlüden meydana geldiğini bilinmektedir. Bir dizide en önemli perdeler durak, güçlü, ve asma karar perdeleridir. İşte makam, bir dizide durak ve güçlünün önemi belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir. (Özkan,İ,H.,2000, s.77)

Melih Duygulu da makam kavramını şu sözlerle tanımlamıştır: İç Asya’dan başlayıp Ortadoğu’ya ve Akdeniz Havzası’nın tümünü kapsayacak şekilde geniş bir alana yayılmış olan müzik sistemine “makam” veya “makam müziği” adı verilir. (Duygulu, M. s.13)

Mikro tonal müzik olarak da tabir edilebilecek Türk makam müziği, Batı müziğindeki majör-minör ses dizileriyle yatay armoni olarak birbirlerine benzeseler de, içerik ve uygulanış biçimi olarak birbirinden ayrılır. Batı müziğinde komşu iki sesin arasındaki uzunluk iki yarım olarak ölçülürken geleneksel Türk müziği makamlarında bu mesafe dokuza bölünerek daha çok zenginleştirilmiş, her parçaya bir “koma” denilmiştir.

Türk musikisinin esasını, “çeşni” dediğimiz 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. “(Özkan,İ,H.,2000, s.41)

“Geleneksel müziklerimiz Mikro ses sistemine dahil olup; yatay anlamda nağme müziği eksenine dayanır. Klasik Türk Müziği eşit olmayan 24 perdeden (Arel-Ezgi-Uzdilek’e göre), Bu, Türk halk müziğinde ise yine birbirine eşit olmayan 17 perdeden oluşmaktadır.” (Kaya, 2010 s.8) 24 perdeden oluşan bu sistem H. Sadettin Arel, Suphi Ezgi, ve S. Murat Uzdilek tarafından önerilip savunulduğu için Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak isimlendirilmiştir. Bu sisteme göre makam, bir 4’lü ve 5’li veya bir 5’li ve 4’lünün bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Batı müziği ses sistemi ise birbirine eşit (Tampere) 12 perde ve makro ses sistemi diyebileceğimiz bir sisteme dayanmaktadır.

Makamsal yapı olarak kabul edilebilecek bu sistemde temel yapı, Pisagor'un tespit edip önerdiği, bir oktavın 53 parçaya bölünmesiyle ortaya çıkan ses sistemidir. Bu sistem makamsal yapının ses özelliklerini rahatlıkla ve pratik bir biçimde izah edebilen en kullanışlı sistemdir. (Duygulu, M. 2018 s.13)

Ezgi ile Arel çargah (do) perdesiyle başlayan dizi üzerinde beşlilerle aşağı ve yukarı doğru yürüyerek 24 aralığa ulaşıncaya işlemleri durdurmuşlardır; oysa yürüyüş sürdürülürse, sekizlinin 53 eşit aralıktan oluştuğu görülür. (Aksoy 2008, s.98)

Niyazi Ayomak sekizliyi matematiksel olarak 53 eşit aralığa bölmüş, her bemol ile her diyez için ayrı işaretler kullanmıştı. Bemoller ile diyezleri göstermek için sekizer yeni işaret geliştirmiş, bunları notaya aldığı saz eserleri ve sözlü eserlerde kullanmıştı. Kuramın ilgi çekici yanı, önce Rauf Yekta'nın, sonra da Arel-Ezgi sisteminde görmezlikten gelinen uşşak, saba, hüzzam, hicaz gibi makamlarda kullanılan "istisnai" perdeler diye anılan sesleri içermesiydi. (Aksoy 2008, s.95)

Kemal İlerici batıda kullanılan bemol ve diyez işaretlerini benimsemiş, ama bunların tizlik ve pestlik derecelerini göstermek amacıyla üzerine 1, 2, 3, 4, 5 rakamlarını koymuş, bunları örnek verdiği ezgilerin notalarında da kullanmıştır. (Aksoy 2008, s.99)

"Makamın üçüncü ögesi yani seyir ile çeşni makamın ayrılmaz bir parçası olarak ele alınır. Seyir belirli bir dizinin özel bir biçimde işlenmesiyle ortaya çıkar ve yeri geldikçe makamın çeşnisi/çeşnilerini üretir. Dizileri ve seyirleri birbirine benzeyen makamlar ancak kendilerine has tadları, renkleri ve kokuları ile ayırt edilebilir." (Karadeniz, E. 1984 s.64) Ekrem Karadeniz sekizliyi 53 eşit aralığa bölmüş, makam uygulamasında bunlardan 41'ini kullanmayı tercih etmiştir.

Bilindiği gibi, yürürlükteki kuram, makamları dörtlüler ve beşliler ile inceler. Türk musikisindeki makam yapılarını Batı musikisinin dörtlüleri ve beşlileri ile açıklamanın yeterli olmadığı görülmüştür.

Arel – Ezgi kuramı makam kavramını fazlasıyla basitleştirmiştir. Onların kuramı konuya genel bir giriş niteliğindedir. Bu aşırı basitleştirmenin tek olumlu yanı, makamları tanımlamanın çok zorlaştığı bir dönemde musiki eğitimi ve öğretiminde bir çatı, bir ön "makam fikri" vermesidir. (Aksoy 2008, s.113)

Osmanlı-Türk müziği nazariyatçılarının üçlüler, dörtlüler ve beşlileri çeşitli biçimlerde ekleyerek oluşturdukları ses sitemleri; yerel müzik makamlarındaki seslerin yapısını anlayabilmek için uygun bir metot değildir. Elbette halk müziği makam sistemi çeşitli teorilerle değerlendirilmeye çalışılabilir. Fakat bunlar her icra edilişte kendini revize eden bir sisteme sahip olduğu için tüm teoriler etkisiz hale gelir. (Duygulu, M s.29)

Bugün pek çok musiki adamı Türk dizisinde ses sayımının sınırlandırılmayacağını anlamıştır. Kuramın kabul ettiği seslerin dışında, makam uygulamasında daha pek çok sese ihtiyaç, duyulabilir. Perde sayısını 17, 24, 29, 41 vb gibi sayılarda sabitleştirmenin gereksizliği en açık biçimde tanburilerin makam icralarında gözlenebilir. (Aksoy 2008, s.114)

Türk Makam müziği sistemi ve Tampere sisteminin de içinde bulunduğu eserlerin yapılması, geçmişte olduğu gibi günümüzde de çağa ayak uydurmakta önem taşımaktadır. Zira bu hususta Atatürk'ün "Müziğimizi genel son müzik kurallarına göre işlemek ve çağa ayak uydurmak mecburiyeti vardır." sözü unutulmamalı, evrensel normlara olabildiğince kendi kültürel kimliğimizi koruyarak katılım sağlamanın yolları araştırılmalıdır. (Albuz, 2001,s.77)

Türk Makam müziği ses dizilerini tampere ses dizilerine aktarma çalışmaları birçok besteci ve araştırmacı tarafından benimsenmiştir. Devam eden süreçte birçok besteci bu ses dizilerine dayanan eserler yazmış ve günümüzde de yazmaya devam etmektedir. Kemal İLERİCİ, İlhan BARAN, Necdet LEVENT, Muammer SUN gibi isimleri bu alanda çalışmalar yapan bestecilerimize örnek gösterebiliriz.

4.2.Viyolonselın Geleneksel Türk Müziği İcrasında Kullanımı

Viyolonselın Türk müziğinde kullanımı yaklaşık 200 yıllık bir geđmiŝe dayanmaktadır. II. Mahmut'un 19. Yüzyılın ortalarında yeni ordu sistemi ile birlikte Mızıkay-ı Hümayun'u kurarken (1827) mehter takımını kaldırarak askeri bandoyu kurması, Osmanlı müziğinde Batı müziği formlarının hissedilmesine olanak tanımıştır. Batı müziği formlarının etkisi sadece ezgi yapısında değil farklı Batı müziği enstrümanlarının Osmanlıda kullanılması olarak da ortaya çıkmıştır. Aksoy bu durumu şöyle ifade etmektedir:

“Mızıkay-ı Hümayun'la, Enderun'da yeni bir musiki (ve sanat) bölümü açılmış oldu. Bando bu bölümün çekirdeğiydi. Örgüt içinde Türk musikisi bölümü sonradan kuruldu. Fasil heyeti ile müezzin ve sermüezzinler bu bölümün iki kolunu meydana getirdiler. Müezzinler tanınmış musikiciler arasından seçildiklerinden, aynı zamanda fasıl heyetinde hanendelik ve serhanendelik ederlerdi.” (Aksoy, 1985, s.1217)

“Fasil heyeti sonraları, “Fasl-ı Atık” ve “Fasl-ı Cedit” olarak ikiye ayrıldı. Fasl-ı Atık klasik fasıl tarzındaydı. Fasl-ı Cedit ise ney ile flütü, ud ile mandolini bir araya getiren acayip bir düzendeydi. Fasil, topluluğu bagetle yöneten bir ŝef, keman, viyolonsel, ud, lavta, kitara, mandolin, flüt, ney, kanun, trombon, darbuka, kastenyet, zil ve hanendelerden kuruluydu.” (Aksoy, 1985, s.1217).

Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'ne göre de, İstanbul'da 17. yüzyılda kullanılmakta olan seksen civarında çalgının ismi, tanımı hatta icracılarının sayısı bulunmaktadır. Evliya Çelebi, bu sazların bazılarının yabancı ülkelerin sazları olduğunu belirtmektedir (Tutu, 2001, s.23).

Nitekim, bu yüzyılda batılılaşma akımı ile birlikte pek çok Batı sazı ve sayısız çalgıcı çeşitli yollardan ülkemize girmiştir. Batı sazlarının Mehterhane, Saray, Mevlevihane, gibi kurallara bağlı musiki çevrelerinde dahi yüzyılımızın başlarına kadar denendiği bilinmekle birlikte, bunlardan Türk musikisi perdelerini vermeyenlerin kullanılmadığını düşünmek yanlış olmaz. 17.-18. yüzyıllarda sayısız Batı sazı ülkede tanınmış olmasına rağmen, bunlardan ancak birkaçının ilgi gördüğu söylenebilir (Aksoy, 1985, s.1214).

Ulaşılan kaynaklardan yola çıkarak, 16. yüzyılda İtalya’da ortaya çıktığı varsayılan viyolonsel, yapısal değişimlerden geçerek bugünkü haliyle 19.yüzyılda Osmanlı’daki batılılaşma hareketlerinden olan “Mızıkayı Hümayun” ile Türk müziğine girdiği söylenilebilir. Yaylı ailesinde tenor saz olarak görev alan viyolonsel, Türk müziğinde bas ses ihtiyacını karşılamak amacıyla kullanıldığını söyleyebiliriz. Solo bir enstrüman gibi ön planda olamayan viyolonsel, diğer sazlar: kanun, keman, ud, tambur, kadar aktif bir rol alamamıştır.

“Türk müziğine Mızıkayı Hümayun ile giren, keman ailesinin en genç üyesi olan viyolonsel Kösemihal’e göre, saz takımlarına ilk kez Tamburi Cemil Bey almıştır.” (Tutu, 2001,s. 24)

Türk müziğine ilişkin en eski viyolonsel ses kaydı Tanburi Cemil Bey’e aittir. Daha sonra, Şerif Muhiddin Targan ve Mesut Cemil’in viyolonseli kullanması, viyolonsel in Türk sazlarında bulunmayan bas ses ihtiyacını karşıladığı düşüncesini doğurmuş ve Türk müziğinde viyolonsel kullanımının artmasını sağlamıştır. Viyolonsel in Türk müziğinde icracılarının artması, Türk müziğine has viyolonsel tekniklerinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Çağdaş Türk müziği anlayışı, Cumhuriyetin ilanıyla mikro tonal ses sisteminin yanı sıra Türk müziği ezgilerinin tampere sistemde icra edilmesine de olanak sağlanmıştır. Özellikle “Türk Beşleri” diye bilinen Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses’in bestelerinde mikro tonal motif ve ezgilerini tampere sistemde kullanmaları bu akımın oluşmasını sağlamış ve akımı geliştirmiştir.

Viyolonsel bundan sonra iki farklı ses sisteminde ve iki farklı Türk müziği tarzında icra edilmeye başlanmıştır. “Çağdaş Türk Müziği” isminin verildiği sistem, tamamen Batı müziği teknik çalım tutumlarından oluşmuş olup içinde Türk müziğine ait ezgi ve ritim özellikleri bulundurmaktadır. Genellikle müzik eğitimi veren kurumlarda uygulanan viyolonsel eğitiminde de Türk müziği olarak bu müzik tarzı kullanılmıştır.

Viyolonsel, zaman içinde Türk Müziği icralarında sıkça görülmesine rağmen, Cumhuriyet döneminde uygulanan müzik politikalarından da etkilenerek, Türk Müziği adına kurumsal bir öğretime yaklaşık bir asır sonra, 1976 yılında İstanbul’da açılan Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’nda kavuşmuştur. Sonrasında 1990 yılında Ege

Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda, daha sonra, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında, daha sonra da Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarlarında viyolonsel eğitimi başlamıştır. (Değirmencioğlu, 2009, s. 3).



4.3.Viyolonsel İçin Sekiz Makamsal Etüt

Bu bölümde viyolonselde hazırlanan sekiz makamsal etüt ve bu etütlerde kullanılan makamların genel özellikleri, makamın dizisi, etütlerin içerisinde yer alan teknik bilgilerin tabloları yazılan etütlerin nasıl icra edilmesi gerektiğiyle ilgili bilgiler yer almaktadır.

Bu çalışmada yazılan etütlerin icra ederken Türk müziğindeki akort şekillerin mansur akorda göre seslendirilmelidir. Etütlerin çalınışı sırasında dikkat edilecek ayrı bir nokta, aşağıda gösterilen Türk Müziği ses değiştirici işaretleri tablosuna göre hareket edilmesidir.

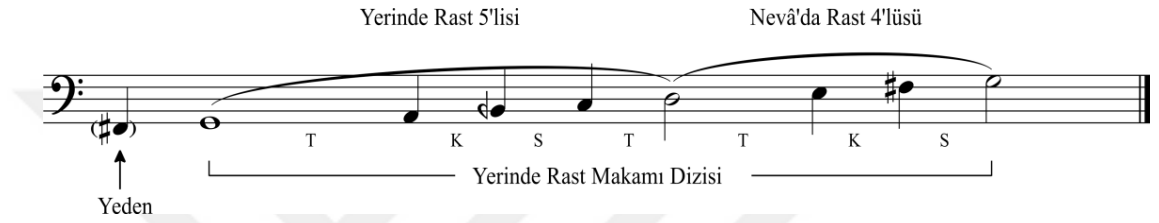
ARALIĞIN ADI	KOMA OLARAK DEĞERİ	DİYEZİ	BEMOLÜ	SİMGESİ
KOMA veya FAZLA	1	#	d	F
EKSİK BAKIYE	3	—	—	E
BAKIYE	4	#	đ	B
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	#	b	S
BÜYÜK MÜCENNEB	8	#	đ	K
TANİNİ	9	×	bb	T
ARTIK İKİLİ	12-13	—	—	A ₁₂ -A ₁₃

Tablo 2: Türk Musikisinde değiştirme işaretleri (Özkan,İ.H.,2000, s.39)

4.3.1. Rast Etüt

Rast makamı; Türk makam müziğinin en eski ve en yaygın makamlarının birisidir. Türk makam müziğinin basit makamlarındandır.

Durağı rast perdesi olup güçlüsü neva perdesidir. Dizisi, yerinde Rast beşlisine Neva'da Rast dörtlüsü eklenmesiyle oluşmuştur. Seyri çıkıcıdır.



Şekil 5: Rast Makamı Dizisi

Rast makamında yazmış olduğumuz etüt içerisinde yay tekniklerinden detaşe, legato, yay teknikleri kullanılmış olup 1. 3. 4. Pozisyon çalışmalarıyla çalıcıya, yay teknikleriyle pozisyonların kullanımını kazandırmak amaçlanmıştır. Etüt içerisinde yer alan akor sesleri ve çift ses çalışmaları ile çalıcının akor kurulumlarını, parmak numaralarını ve yay kullanımını da öğretici düzeydedir.

On altılık yazılan notaların tek seslerinin tümünde çalıcı detaşe tekniğini kullanmalıdır. 7, 11, 15. ölçülerdeki gibi bağlı olan notalarda legota içerisinde tel değiştirilen notaları daha keskin belli edilerek çalıcı icra etmelidir. 33 ve 35 inci ölçülerdeki kent işareti ile gösterilmiş olan mi-si notalarına kent uygulanarak basılması kent kullanımının temel çalışması olarak kullanılabilir. Rast makamında yazılan etütün çalışması sırasında 23. Sayfada yer alan tabloya bakılarak Makamın dizisindeki Türk müziği ses değiştirici işaretlerin değerlerine dikkat edilerek icra edilmelidir.

Makam	Pozisyon	Teknik	Akor Çift Ses	Aralık
Rast Makamı	1. pozisyon	Legato	Re-Si-Sol	3'lü
	2. pozisyon	Detaje	Sol-Mi-Do	4'lü
	3. pozisyon			6'lı
	4.pozisyon			10'lu

Tablo 3 : Rast Etüt Kazanımları

Rast Etüt

The musical score for "Rast Etüt" is written in bass clef, 3/4 time, and the key of D major (one sharp). The piece consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents. The first staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and a quarter note B2. The second staff continues with a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. The third staff features a quarter note F#3, a quarter note G3, and a quarter note A3. The fourth staff has a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. The fifth staff contains a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. The sixth staff shows a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The seventh staff includes a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The eighth staff concludes with a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The score is annotated with 'V' (accents) above several notes, and fingering numbers (1, 2, 3, 4) are provided for some of the notes. There are also some articulation marks and slurs throughout the piece.

25

28

31

34

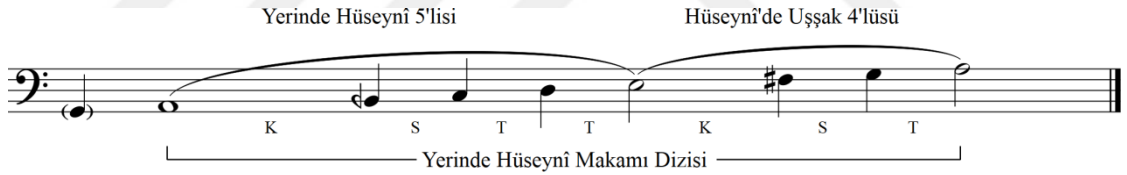
37

39

4.3.2. Hüseyni Etüt

Hüseyni makamı Anadolu'nun önemli makamıdır ve yanık bir havası vardır. Daha çok halk ezgilerinde kendini bulmuştur. Durağı “dügah” perdesi olup güçlüsü hüseyni perdesidir. Dizisi yerinde hüseyni beşlisine hüseynide uşak dörtlüsü eklenmesiyle oluşmuştur. Seyri çıkıcı-inicidir. Asma karar perdesi Çargah perdesidir.

Hüseyni makamının en önemli ve karakteristik asma karar perdesi, çârgâhtır. Hüseyni perdesinin bu makamda çok önemli bir perdedir çünkü hüseyni perdesi aynı zamanda makama adını veren perdedir. Hüseyni perdesi makama da adını verdiği için seyir başlangıcında mutlaka dügahtan hüseyniye atlama yapılır ve hüseyni perdesi güçlü bir şekilde gösterilir. Güçlü hüseyni perdesinden sonraki en önemli perde çargah perdesidir. Hüseyni eserlerde ve seyirlerde çargah perdesinde sıkça asma kararlar ve vurgulamalar yapılır.



Şekil 6: Hüseyni Makamı Dizisi

Hüseyni makamında yazmış olduğumuz etüt içerisinde yay tekniklerinden detaşe, martelet, ponti çello yay teknikleri kullanılmış olup 1. 2. Pozisyon ve 2. 3. Pozisyon çalışmalarıyla çalıcıya yay teknikleriyle pozisyonların kullanımını kazandırmak amaçlanmıştır.

On altılık sekizlik notaların çalımında 23. Ölçü ponti çello kısmına kadar martelet tekniği uygulanmalıdır. Sekizlik notalarda ise detaşe tekniği ile icra edilmelidir. Pontic çello kısmında köprüye yakın ve yayı kökte, uçta, tam yay kullanarak yay çalışmasını kök ve uçlarda kullanımı çalıcıya kazandırmış olacaktır. 31. Ölçüde ise ritardando yapılarak bitirilmeli ve puandorg işaretleri ile gösterilen la sesleri uzun tutulmalıdır.

Hüseyni makamında yazılan etütün çalınışı sırasında 23. Sayfada yer alan tabloya bakılarak Makamın dizisindeki Türk müziği ses değıştirici işaretlerine dikkat edilerek icra edilmelidir.

Makam	Pozisyon	Teknik
Hüseyni Makamı	1. pozisyon 2. pozisyon 3.Pozisyon 4.Pozisyon	Martele Detaş Ponti Cello

Tablo 4: Hüseyni Etüt Kazanımları

Hüseyini Etüt

Cello

1 1 4 1 1 0 1 1 3 1

3 pos. 4 pos.

5 4 1

9 1 0 2 1 2

13 4 2 1 0 1 1 4 1 4 3

17 2 1 1 0

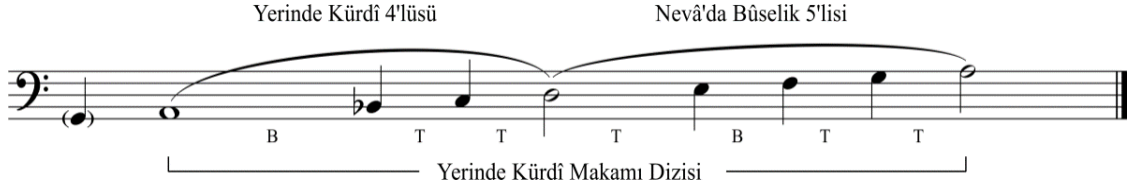
21 Ponticello 1 2 4 3 1 2 1 2 4 3
2 pos. 3 pos. 2 pos. 3 pos.

25 1 3 4 1 1 3 1 4 3
2 pos. 3 pos. 1 pos. 2 pos. 1 pos. 2 pos.

29 3 1 4 2 4
1 pos. 2 pos. 1 pos.

4.3.3. Kürdi Etüt

Durağı düğah perdesi olup güçlüsü neva perdesidir. Dizisi yerinde kürdi dörtlüsüne Neva'da buselik beşlisi eklenmesiyle oluşmuştur. Seyri, çıkıcı bazen de çıkıcı-inicidir.



Şekil 7: Kürdi Makamı Dizisi

Kürdi makamında ki etüt içerisinde yay tekniklerinden martele, legato, pizzicato teknikleri kullanılmış olup 1. 2. Pozisyon çalışmalarıyla çalıcıya yay teknikleriyle pozisyonların kullanımını kazandırmak amaçlanmıştır.

Pizzicato ile çalınan kısım haricinde kalan tüm notalarda martele tekniği uygulanabilir. Legato yazılmış notalarda yay kesik kesik kullanılarak staccato işaretlerine de dikkat edilmelidir. 23. Ölçüde piano çalınarak crescendo uygulanarak forte çalınabilir. 32. Ölçüdeki çift sesleri IV. telde 4.pozisyonda çalınmalıdır. Kürdi makamında yazılan etüdün çalınışı sırasında 23. Sayfada yer alan tabloya bakılarak Makamın dizisindeki Türk müziği ses değiştirici işaretlerine dikkat edilerek icra edilmelidir.

Makam	Pozisyon	Teknik	Akor Çift Ses
Kürdi Makamı	1. pozisyon 2. pozisyon 4. Pozisyon	Martele pizzicato	2'li

Tablo 5: Kürdi Etüt Kazanımları



KÜRDİ ETÜT

Cello

pizz. arco

1pos.

6

11

16 4pos. 1pos.

21 2pos. 1pos. 2pos. 1pos.

27

32 2 3 4pos.

4.3.4. Saba Etüt

Durağı düğah perdesi olup güçlüsü saba dörtlüsünün 3. Derecesi olan çargah perdesidir. Dizisi çargah perdesindeki zirgüleli hicaz dizisine yerinde saba dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuştur. Seyri, çıkıcı-incipidir.

2

Şekil 8: Saba Makamı Dizisi

Saba makamındaki etüt içerisinde yay tekniklerinden legato, staccato, detaşe yay teknikleri kullanılmış olup 1. 2. 3. 4. Pozisyon çalışmalarıyla çalıcıya yay teknikleriyle pozisyonların kullanımını kazandırmak amaçlanmıştır. 9' lu, 10' lu , 11' li ,aralıkların duyumu ve çift ses çalışmaları da etüt ün içerisinde yer almaktadır.

Etüt içerisindeki bağlı notalar legato tekniği ile icra edilirken yalnız 9'uncu ve 25'inci ölçülerdeki bağlı olan notalar noktalı bağ içerisinde yay durdurularak çalınmalıdır. Açık pozisyon çalışmaları da yer alan bu etütte pozisyonlar ve parmak numaralarına dikkat edilerek yazmış olduğumuz gibi icra edilmelidir. 18, 19, 20, 21, 22. ölçülerdeki bağlı olan sekizlik notaların alt partisinde yer alan bas seslerin duyumu önemlidir ve dikkat edilerek çalınmalıdır. Bu bas seslerin duyurularak icra edilmesi çalıcıya iki tel aynı anda çek it hareketlerinin çalınmasını da kazandırmış olacaktır.

Saba makamında yazılan etütün çalınışı sırasında 23. Sayfada yer alan tabloya bakılarak Makamın dizisindeki Türk müziği ses değiştirici işaretlerine dikkat edilerek icra edilmelidir.

Makam	Pozisyon	Teknik	Akor Çift Ses	Aralık	Süsleme Notaları
Saba Makamı	1. pozisyon 4. pozisyon	Legato Staccato spiccato	6'lı 5'li		Kısa basamak notaları

Tablo 6: Saba Etüt Kazanımları

Saba Etüt

1. 0

5. 0 1 2 3 2 0 4

9. V V 4 pos. 2

13. 1 3 4 3 2 x 1 3 pos. 4 pos. 1 pos.

17. 2 2 2 1 V 4 3

21. 2 1 3 V 1 x 2 3 4 V 4 4 1 2 1

25. V 3 V x 4 2 pos. 3 pos.

29. 4 3 2 x 1 V 1 4 3 2 2 x 1 1. 2.

4.3.5. Nihavent Etüt

Türk makam müziği içerisinde en çok kullanılan makamlar arasında gelir. Dizi seslerinde 5 koma, küçük mücenneb bemolün olması bu makamın Batı enstrümanları ile çalınmasına ve çok sesli denemelerde kullanılmasına olanak sağlar. Nihavent dizisi Batı müziğinde sol minör dizisi ile aynı yapıdadır.

Durağı rast perdesi olup güçlüsü neva perdesidir. Dizisi rast perdesi üzerindeki buselik beşlisine güçlü neva üzerine kürdi dörtlüsü eklenmesiyle oluşmuştur. Seyri çıkıcı-inicidir.



Şekil 9: Nihavent Makamı Dizisi

Nihavent makamında ki etüt içerisinde yay tekniklerinden staccato yay tekniği kullanılmış olup 1. 2. 3. 4. 6. Pozisyon çalışmalarıyla çalıcıya yay teknikleriyle pozisyonların kullanımını kazandırmak amaçlanmıştır. Çift ses ve akor çalışmaları da etütün içerisinde yer almaktadır.

Etüt içerisindeki on altılık notaların tamamı staccato tekniği ile çalınmalıdır. 1, 2, 3, 4. Ölçülerde ki akorlar çalınırken akorun ilk iki sesi beraber tınlarken üçüncü sesi üstüne gelmelidir ve bu ölçülerdeki yayın çek-it hareketi yazıldığı gibi çalındığında bu ölçülerdeki apajatür akorlarının duyumu da ön planda olacaktır. Bu içerisinde; Etüt kitaplarında, metotlarında çok yer verilmeyen 4-6. Pozisyon çalışması da yer almaktadır. Nihavent etüt ritardando ve a tempo işaretlerine dikkat edilerek icra edilmelidir.

Nihavent makamında yazılan etütün çalınışı sırasında 23. Sayfada yer alan tabloya bakılarak Makamın dizisindeki Türk müziği ses değiştirici işaretlerine dikkat edilerek icra edilmelidir..

Makam	Pozisyon	Teknik	Akor Çift Ses
Nihavent Makamı	1. pozisyon 2. pozisyon 3. pozisyon 4. pozisyon 6. pozisyon	Staccato	Sol-Re-Sib Do-Sol-Mi 3'lü 6'lı 8'li 5'li

Tablo 7: Nihavent Etüt Kazanımları



Nihavent Etüt

Cello

7

meno mosso

19

4 pos. 1 pos.

27

rit. a tempo

IV

33

6 pos. 4 pos. 2 pos. 1 pos. 2 pos. 4 pos. 3 pos.

37

6 pos. 4 pos. 1 pos.

43

4.3.6. Hicaz Etüt

Hicaz makamı Türk makam müziğinin ana makamlarından biridir. Hicaz hem tek başına bir makamın hem de hicaz, hümayun, uzal ve zirgüleli hicaz makamlarının oluşturduğu bir ailenin ismidir. Bu dört makamın bir çatı altında yazılması aralarında büyük benzerlikler bulunmasındandır. Ancak bu etüt hicaz makamının dizisi kullanılarak bestelenmiştir.

Durağı düğah perdesi olup güçlüsü neva perdesidir. Dizisi yerinde hicaz dörtlüsüne Neva'da rast beşlisi eklenmesiyle oluşmuştur. Seyri, çıkıcı-inicidir.



Şekil 10: Hicaz Makamı Dizisi Kazanımları

Hicaz makamında yazmış olduğumuz etüt içerisinde yay tekniklerinden legato, pizzicato, tremolo teknikleri kullanılmış olup 1. 2. 3. 4. Pozisyon çalışmalarısıyla çalıcıya yay teknikleriyle pozisyonların kullanımını kazandırmak amaçlanmıştır.

Etütü icra ederken puandorg, ritardando ve a tempo işaretlerine dikkat edilerek çalınmalıdır. 14. Ölçünün sonundaki “Fa” notasını pizzicato çalarak tremolo yapılır. Yayın it çek hareketlerini ve bağları uygulayarak icra edilmelidir.

Hicaz makamında yazılan etütün çalınışı sırasında 23. Sayfada yer alan tabloya bakılarak Makamın dizisindeki Türk müziği ses değiştirici işaretlerine dikkat edilerek icra edilmelidir.

Makam	Pozisyon	Teknik	Akor Çift Ses
Hicaz Makamı	1. pozisyon 2. pozisyon 3. pozisyon 4. pozisyon	Legato pizzicato	5'li

Tablo 8: Hicaz Etüt Kazanımları



Hicaz Etüt

1 pizz. 1 4 1 4 1 4 1 4 arco 0 3 4 3 1 1
 2 pos. 1 pos.

5 1 4 0 4 1 1 0 V 3 4 3 1 1 1 4 0 1 2 1 4 2 2 4 2 4 4 4 3 4 1 4 3 1
 3 pos. 4 pos.

9 1 1 1 4 1 V 4 1 4 2 4 pizz. 4 2 2
 2 pos. 1 pos.

13 arco rit. a tempo rit.
 3

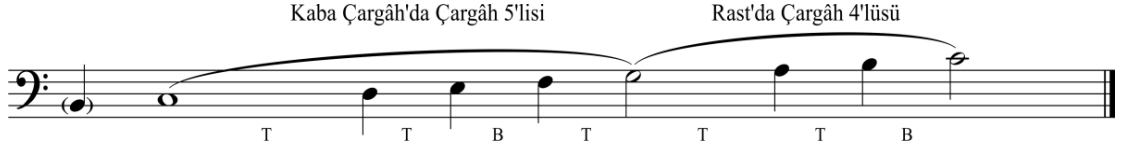
17 a tempo 4 4 3 4 1 4 0 V 3 1 1 1 1 1 1
 6 4 pos.

20 2 4 2 1 2 1 3 3 3 x 1 1 2 1 1 4

23 rit. 3 4 3 1 1

4.3.7. Çargah Etüt

Durağı çargah perdesi olup güçlüsü rast perdesidir. Kaba çargah'da, çargah 5'lisine Rast'da çargah 4'lüsü eklenmesiyle oluşmuştur. Seyri çıkıcı-inicidir.



Şekil 11: Çargah Makamı Dizisi

Çargah makamındaki etüt içerisinde yay tekniklerinden detaşe, legato, staccato yay teknikleri kullanılmış olup 2.pos – 1.pos, 3.pos.-4.pos, 4.pos.-1.pos. Pozisyon çalışmalarıyla çalıcıya yay teknikleriyle pozisyonların kullanımını kazandırmak amaçlanmıştır. Çift ses ve akor çalışmaları, açık pozisyon çalışmaları etütün içerisinde yer almaktadır.

Etüt içerisindeki sekizlik ve dörtlük notalar detaşe tekniği ile, onaltılık notalar staccato tekniği ile çalınmalıdır. Legato yazılmış notaların noktalı kesik kesik yay durdurularak icra edilmelidir.

Makam	Pozisyon	Teknik	Akor Çift Ses
Çargah Makamı	1. pozisyon	Legato	Sol-Mi-Do
	2. pozisyon	Detaşe	5'li
	3. pozisyon	Staccato	8'li
	4. pozisyon		10'lu 6'lı

Tablo 9: Çargah Etüt Kazanımları

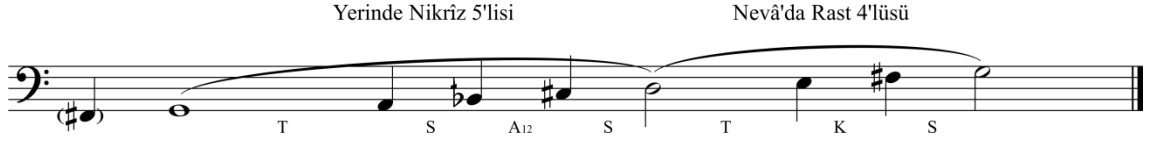
ÇARGAĞ ETÜT

Cello

1 6 12 17 22 26

4.3.8. Nikriz Etüt

Durağı rast perdesi olup güçlüsü 5. Derecesi olan Neva perdesidir. Dizisi yerinde Nikriz beşlisine neveda rast dörtlüsü eklenmesiyle oluşmuştur.



Şekil 12: Nikriz Makamı Dizisi

Nikriz makamında ki etüt içerisinde yay tekniklerinden martelet yay tekniği kullanılmış olup 1.pos, 2.pos 3.pos. 4.pos. Pozisyon çalışmalarıyla çalıcıya yay teknikleriyle pozisyonların kullanımını kazandırmak amaçlanmıştır. Çift ses ve akor çalışmaları etütün içerisinde yer almaktadır. Etüt içerisindeki sekizlik ve dörtlük notalar martelet tekniği ile çalınmalıdır.

Nikriz makamında yazılan etütün çalınışı sırasında 23. Sayfada yer alan tabloya bakılarak Makamın dizisindeki Türk müziği ses değıştirici işaretlerine dikkat edilerek icra edilmelidir.

Makam	Pozisyon	Teknik	Akor Çift Ses
Nikriz Makamı	1. pozisyon 2. pozisyon 3. pozisyon 4. pozisyon	Martelet	3'lü 7'li 8'li Do-Sol-Mi Sol-Re-Sib

Tablo 10: Nikriz Etüt Kazanımları

Nikriz Etüt

$\text{♩} = 120$

Measures 1-4 of the piece. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The notation includes various fingerings (1-4) and accents.

Measures 5-8. Measure 5 includes a double bar line and the instruction "2 pos.". Measure 6 includes "4 pos.". Measure 7 includes "1 pos.". Measure 8 includes "4 pos.", "3 x 1", and "1 pos.".

Measures 9-12. Measure 9 includes a double bar line and "V". Measure 10 includes "1" and "3". Measure 11 includes "4" and "1". Measure 12 includes "4", "1", and "1".

Measures 13-16. Measure 13 includes "V". Measure 14 includes "4", "1", and "1". Measure 15 includes "4" and "1". Measure 16 includes "4" and "1".

Measures 17-20. Measure 17 includes "2", "1", "V", and "V". Measure 18 includes "2", "1", "4", and "2". Measure 19 includes "3", "4", "3", "x", and "1". Measure 20 includes "1 pos." and "3 pos.".

Measures 21-24. Measure 21 includes a double bar line and "4". Measure 22 includes "4". Measure 23 includes "4". Measure 24 includes "4".

Measures 25-28. Measure 25 includes "2", "4", "4", "2 pos.", and "1 pos.". Measure 26 includes "4". Measure 27 includes "4". Measure 28 includes "4".

Measures 29-32. Measure 29 includes "V" and "V". Measure 30 includes "2". Measure 31 includes "2". Measure 32 includes "2".

SONUÇ

Viyolonsel eğitiminde makamsal uygulamalar yeni yeni başlayan bir faaliyet olup yazılan bu etütlerle artık batı müziği çalgısı olan viyolonselde makam anlayışının kullanılabilmesi yolunda atılmış bir adım olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmamızla elde edilen veriler değerlendirildiğinde, makamsal ses sisteminde yazılmış etüt ve egzersizlerin viyolonsel eğitim sürecinde olumlu katkı sağlayacakları, alternatif bir öğretim materyali olarak nitelendirilebilir.

Çalışmanın konusunu oluşturan etütlerin Türk makam müziğinde viyolonsel öğretimi konusunda duyulan ihtiyaç doğrultusunda viyolonsel öğretimine faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu çalışmada yazdığımız etütler Türk makam müziğine dayalı bir metot ve etüt eksikliğini karşılayacak teknik çalışmaları içeren Türkçe anlatımlı ön bilgiler veren metot niteliğinde bir çalışma olmuştur.

Bu çalışmada yer alan etütlerde sol el ile ilgili makam, pozisyon becerilerinin kavratılması sağ elde ise viyolonselde yay tekniklerinin uygulanarak teknik kullanımlarının geliştirilmesi viyolonsel çalgısının Türk müziğinde uygulanabilmesi çalışılmıştır. Viyolonselde makamları tanımayı ve ardından çalmayı geliştirici çalışmalara yer veren bu etütler, içerisinde viyolonselde temel olan 1.pozisyon başta olmak üzere 2,3,4. pozisyonların konumlarını, geçişlerini çalıştırmaya yönelik etütlerden oluşmaktadır.

Hem makamsal yapının kavratılmasında bir adım atılmaya çalışılmış aynı zamanda yay tekniklerini de birlikte kullanılmasında önemli bir kazanım sağlayacağı kanaatine varılmıştır.

Bu çalışmada oluşturulan etütlerin Türk müziği konservatuvarları, eğitim fakülteleri, güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümleri, güzel sanatlar liseleri müzik bölümü gibi kurumlarında etütleri kullanarak viyolonsel eğitimine olumlu katkılar sağlayacağı alternatif bir öğretim materyali olarak kullanılabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Aksoy Bülent; (1985) *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, Türkiye.

Aksoy, Bülent (2008), *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Türkiye

ALBUZ, A., (2001), *Viyola Eğitiminde Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemine ilişkin Dizilerin Kullanımı Ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara

Cemil, M., (2002), *Tanburi Cemil'in Hayatı, Kubbealtı Neşriyatı*, İstanbul, Türkiye

Değirmencioğlu, L. (2006). *Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim ve İcra Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Duygulu, Melih. (2018), *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Türkiye

Feridinoğlu, L., (2004), *Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenlerin El Kitabı*, İnkılap Kitapevi, İstanbul, Türkiye.

Karadeniz, Ekrem (1984), *Türk musikisi Nazariye ve Esasları*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, Türkiye

Karolyi, O., (2005), *Müziğe Giriş*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Türkiye

Kaya, E., E., (2010), *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Makamsal Etüd Ve Egzersizlerle Viyolonsel Eğitiminin Uygulanabilirliği*, Yayımlanmış Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya, Türkiye

Memedaliyev, R.,M., Kurbanov, B.,O., (2011), *Çağdaş Sanat Eğitiminin Sorunları (müzik eğitimi ve icracılığı)*, Ajans Güler, Ankara, Türkiye.

Mimaroğlu , İ, (2017), *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, Türkiye.

Özkan, İsmail, H., (2000), *Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usulleri Kudüm Velveleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul,Türkiye

Özmenteş, S. (2004). *Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümü Öğrencilerinin Çalışma Sürecinde Karşılaştıkları Sorunlar ve Çözüm Önerileri*. (Yüksek Lisans Tezi) Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi'nden alınmıştır. (Tez No:145318)

Öztürk, C., (2007) *Başlangıç metodu ve teorik bilgiler ile viyolonsel*, Hiperlink Yayınları, İstanbul, Türkiye

Say, A., (2001), *Müzik öğretim*, Müzik ansiklopedisi yayınları, Ankara, Türkiye

Say, A., (2005), *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, Türkiye.

Sun. M. (1969), *Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*, Kültür Yayınları, Ankara, Türkiye

Tarman, S., (2006), *Müzik Eğitiminin Temelleri*, Müzik eğitimi yayınları, Ankara, Türkiye.

Tunca,E.,T., (2012), *Konservatuvalarda Viyolonsel Eğitimi*, Grafiker yayınları, Türkiye

Tura, Yalçın (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul

Tutu, Sıtkı Bahadır; (2001), *Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü,İzmir, Türkiye

Uçan, A., (1996), *Müzik eğitiminde program geliştirme/ değerlendirme araştırmaları*, Çağrı matbaası, Ankara, Türkiye

Yener, F., (1966), *Küçük Batı Müziği Ansiklopedisi*, Orkestra Yayınları, İstanbul, Türkiye.

EKLER

Mutlu Torun İle Röportaj

Mustafa Kaş: Bugün beni davet ettiğiniz için teşekkürler hocam

Mutlu Torun: Sağol, ben teşekkür ederim

Mustafa Kaş: 3 tane sorum olacak sizlere, ilk sorumuz malumunuz üzere bazı konularda ifade ya da isimlendirme sıkıntısı yaşıyoruz genel olarak Türk müziği olarak adlandırdığımız Türk makam müziğimiz hakkında düşünceleriniz özellikle makam kavramını nasıl tanımladığınızı bizimle paylaşmışsınız ?

Mutlu Torun: Çok geniş bir soru, yani hayatımızın ortasına oturan bir konu hakkında ne düşünüyorsunuz dediğiniz zaman, cevap vermek zor. Belki de senin ilgilendiren bir kısmını da söyle dersen ondan doğru da gelebilirim. Türk müziği hakkında ne düşünüyorsun gibi söylüyorsan veya Türk müziği yani eskiden Türk sanat müziği adı verilen makam müziği adı yeni kullanılmaya başlandı, neyini söylüyüm o kadar çok şey var ki

Mustafa Kaş: Makam kavramını siz nasıl tanımlarsınız hocam?

Mutlu Torun: Ha şimdi iş birden bire daraldı iş makama döndü

Mustafa Kaş: Evet

Mutlu Torun: Türk müziği içinde makamın yeri diye de düşünülebilir. Her müziğin bir ritmik tarafı vardır, bir de melodili bir tarafı var. Gelişmiş müziklerde de armoni var ayrıca orkestrasyon falan olmadan bu 3 tane unsur var 3 tane eleman var. Aslında temeli ritim konur da ondan sonra asıl meseleyi melodi teşkil eder ve insanları da müzik yapıldığı sırada o iletişimi sağlayan insanlarda da daha çok melodidir. Ama melodi dediğimiz zaman melodinin her melodinin mutlaka ritimle bir ilgisi vardır o ritmin içindedir melodi, ritmi çıkarttığınız zaman bir şey kalmaz çünkü melodi de uzunluklara bağlı olarak gelişir , işte bizde usuller, Türk müziğinde usuller var makam meselesinde ise melodinin üzerinde geliştiği aralıklar sınıflandırılmış, o aralıklar üzerinde makamların dizileri meydana gelmiş ama makam demek sadece bu dizi de demek değil.

Arelin sistemi çok kullanıldığı için o en yaygın , orda basit makamlar, bileşik makamlar, şed makamlar diye ayırıyor. Öyle ve böyle makamların her biri kendine ait özelliklerini taşır. Cemal Reşit Rey tip melodi diyor makam için , yanlış da değil tip mi melodinin tipi makamı getiriyor ama tabi tam başka şeyler de söylemek lazım , bir defa bir dizileri var her makamın kendine özel dizisi var, bu dizinin içine bizim dörtlüler beşliler diye Arel'in anlattığı çeşni demek belki daha doğru olacak, belli bir renk dörtlü beşlilerin meydana getirdiği beşlinin bir rengi var, dörtlünün bir rengi var. onlar birleştiği zaman başka bir makam, başka bir mesela rast beşli, rast dörtlüsüyle birleşiyor, rast makamı, rast beşlisi ile hicazı birleştirdiğin zaman suzinak kalıyor Birden bire iş değişiyor. Dolayısıyla hem dörtlü hem beşli eklenen bi türü çeşniler ard arda gelip gelip veya sırayla gelip gelip bi renk oluşturuyor. bir zaman içinde bir olgu meydana geliyor, o işte o eser oluyor genellikle eser veya taksim. bu eserin veya taksimin makamı şudur diyoruz onu dediğimiz zaman asıl makamı tarif eden bir kısım vardır, ondan sonra meyan açılır veya başka şeyler etkiler yani ama asıl makamın seyri orda biter dolayısıyla makamın dizisi var onu meydana getiren dörtlüler beşliler var veya çeşniler var diyelim. Birde onların seyir özellikli var, önce şunu yapacak sonra şunu yapacak, şurdan kalından başlayacak en ince falan filan öyle şeyleri var tabi burada durak meselesi tiz durak güçlü var tonal sistemde tonik dominant, sub dominant olduğu gibi buna da benzeyen bir şeydir ama o tabi armoniye dayanan bir şey, ana dereceler, ama biz de Türk müziğinde ise durak evet çok mühim, güçlü de çok mühim, ama bütün bu sadece durak ve güçlüden ibaret diye düşünmek de doğru değil bir makamı onların arasındaki her derecenin kendine has özellikleri var. Rast makamda mesela üçüncü derece, segah tamam segahta kalabilirsin asma karar yapabilirsin onda asma karar yaptığın sırada nazariyatçılar segahta segah hayır hiç segah makamının rengi olmadan rast makamının içinde O renk devam ettiyse o duyguyu devam ettiyse si de kalabilirsin rastın üçü deriz. Makamların bundan başka oturup da liste liste yapıp falan bakıp da anlatamadığım yer olabilir aklına gelirse sen söyle, başka bir mesele daha var, batı müziğiyle kıyaslarsak orda majör, minörün 12 tane ses üzerine yani 7 ses diyez ve bemollerin olduğu sestem bu yarım ses diyelim tampere sistemde onların her biri üstüne gittiği sırada sol majörse, mi bemol majörse birbirinden farklı diyoruz ama Türk müziğindeki bir çok makam bir çok diyorum yani 100 de diyebilirsiniz yani , çok kullanılan dersin 25-30 diyebilirsiniz veyahut ta sayıları sayılar 500 -600 e kadar giden

var bu makamların her biri sadece hicaz işte bu 12 sese de 12 ses den de başlamak üzere kurulduğu sırada yeni bir şey yani mi bemol, sol majörden ne kadar farklıysa la üzerindeki hicaz da , fa üstündeki fa diyez üzerindeki hicaz da o kadar farklı olması lazım. Ama Türk müziğinde başka türlü bir sistem kabul edilmiş hicaz makamı düğah dediğimiz la dan başlıyor bunu la yerine sol e getirsek ama hicaz makamda çalsak , sol sesine biz düğah diyoruz, mi ye getirsek mi ye düğah diyoruz dört ses bu batı müziğinin transpoze sisteminden farklı sesini nerden çalalım bir ben bir sesden okuyacağım , ses dediği aslında bu sefer bir ton pes den ordan çalıyor ama aynı notaya bakıyor, nihaventse nihavent aslında sol minör yerine fa minöre geldi ama ben fa minöre geldim sesi fa diye basmaz sol diye basar, transpoze de böyle bir şeyi var. Makam dolayısıyla her gittiği yerde öyle bir hicaz olarak Türk müzisyeni aklında kalır. batı müzisyeni ise dedik ya mi bemol majör ha onun derecelerini düşünür sol majörün ona göre değiştirir dolayısıyla makam her gittiği yerde bu seslerle düşünülür yani Türk müzisyenine fa üstünde bir hicaz yap dediğin zaman biraz şaşalar onların notalarını yaz dediğin sırada buna alışmamıştır çünkü ama alıştığın yerde olsa yazar hicaz kelimeler fa diyezden yazar el çaraya benziyor hicaz falan buna benzer farklılıkları var batı müziğinden. Tabi makamı anlat diyince de ister istemez batı müziğiyle kıyaslamak bunların dışında makam için neler söylenebilir? Aslında her makamın genel olarak dizisi yapıldığı sırada bile bir duygu vermemize mesela saba makamı işte daha bir acıklı hüznüldür, hüzzam makamı öyledir buna göre diğer makamlar daha neşeli inici makamlar daha canlıdır falan inceden pese giden makamlar canlıdır Türk müziğinde bide bu dizilerin en peslisinde yani kendi dizisinin karar sesi ve en pesli karar verir bir oktav yukarda karar vermek alışılan genel olarak alışılan geleneksel müzikte yok ama sahnede söyleyenler bazen tizle bitirebilir o başka batı müziğinde tabi sol dediğin zaman bütün piyanonun üstünde bildiğin hep solleri alırsın onların her hangi birinde bitebilir, tabi akor olur başka da ana melodi herhangi bir ses de biter ama bizde rast makam dediğin zaman ikinci çizgi olan sol sesinde bitmesidir adet başka da bilmiyorum . Seni ilgilendiren bir şey var öğretim için söylüyorsan, öğretimde bana sorarsan makamlar için onları meydana getiren çeşnileri bilmek çok mühim yani rast beşlisi nasıl ? hicaz dörtlüsü, beşlisi falan onların tanınması onlarla onların kurduğu makamların rengini meydana getirdiği için o esastır öğrenimde onların yerleşmesi gerekiyor. Armoni yaparsan da mesela demin söylediğim suzınak hicaz neva üstünde hicaz re de

hicaz da dolaşıyorsan re de hicazın akorlarını kullanırsın rastın akorları değil ama tabi bir yandan , re deki hicazın rengi vardır sol üstündeki rastın da bir rengi vardır ama ikisi birleştiği zamanda başka bir renk olur meydana gelir. Bu özellik aslında pek yabana atılacak bir özellik değil. Makam müzisyene, kompozitöre çok fazla imkanlar veriyor ama batı müziğinin gelişmesine baktıktan sonra bizim müziğimizin gelişmediğini söylemek normal. Değişik yönlerde çok ileri gitmiştir yani makam sayısının çoğalmasında çok gitmiş ileri, kendi üslubunda çok şeydir bence diğer Arapların müziğiyle falan yaptığınızda Türk müziğinin üslubu çok daha üstün gelir belki bu sübjektif bir şeydir ama, enstrüman çalanları daha ustadır bunların dışında çok sesli değil, çok sesli çok kullanılmış değildir yavaş yavaş daha fazla olmaya başladı. Bundan 50-60 yıl önce Türk müzisyenleriyle batı müzisyenleri rakip takımdı, şimdi bir araya gelince çok seslilikte olmaya başladı makam meselesi budur. Başka bir şey daha söyleyeyim usül meselesi hiç ilgisiz değil usulünde ilgisi vardır formunda ilgisi vardır makamla çünkü formda bir şarkıysa genel alışılan a c b c ise , a'da gelir bir giriş yapar öyle kalır genellikle güçlü de kalır ondan sonra seyrini tamamlar peşrev saz semaisinde hane ve teslimin sonunda kalır, buna benzer durumlar var usülde de bir makamın seyrinin tamamlanması büyük usullerde baştan başlar en büyük yer mesela, darıfetih 88 2'lik veya Zencir usulü gibi usullerle başlar bir usul bittiğinde biter 120 tane dörtlük sonra mesela 88 2'lik sonra yada ama daha küçük çapta bir şeyde bir eserde, şarkıda, 5 tane 4 4 lük bitebilir 6 tane veya da 4 tane usul sonunda bir mısra biter ikinci mısradan gelince işte 8 ölçüde bitmiş olur. Makamın tamamlanması bu açıdan çok fazla bakılmış değildir de onun için bunu söylemek istedim yani makam bir seyire sahiptir o makamın seyir i eğer beste ağır sema veyahutta peşrevse çok uzun bir yolun sonunda tamamlanır seyir ama küçük şarkılarda çabucak biter.

Mustafa Kaş: Peki hocam Türk makam müziğinde çok seslendirme konusundaki düşünceleriniz nelerdir?

Mutlu Torun: Demin biraz çok seslendirme ile ilgili konuştum ama çok seslilik aslında müziğin seslerin tabiatında var, nasıl renkler sadece işte şu sarıdır, beyazdır , kırmızı, mordur değilse sesler de öyle bir tını dediğimiz bir şey var armoni içerisinde bir ses tınladığı zaman armonikleriyle beraber tınlar dolayısıyla armoni denen olay fizik bir olay belki de öyle demek de daha doğru. Armoni tabiatta olan bir şey dolayısıyla bu sadece batı müziğinde vardır Türk müziğinde yoktur demek doğru değil benim

kanaatim öyle ama armonik seslerin meydana getirdiği sırayla falan düşündüğümüz zaman tampere sistemde bunlar çok yerine oturmuş bu batı müziğindeki çok sesliliğinin gelişmesi sırasında ilk önce oktavlar kilisedeki kontrpuan gelişmesinde, ondan sonra 5 liler kabul görmüş o ilk kontrpuanlarda bitiş başlangıç mutlaka ya 5 li 3lülerin girmesi daha da bi uzun zaman o zaman 3lüler üst üste geleceği meydana çıkmış daha sonra 7'liler falan dolayısıyla batı müziği armonisi dediğimiz o 3'lülerin üst üste konmasıyla meydana gelen armoni de tabiatla direkt ilişki kurabiliyoruz. Türk müziğinde eğer bu da tabiattır dersek armoni sisteminin olması lazım, ama bunu kurduğu zaman bazısına uygun gelmiyor mesela Hüseyini la do mi la bastığın zaman o la minöre daha çok gitmiş oluyor tabi bu konuda kitap yazan da var Kemal İlericinin biliyorsun ilgilediyen Kemal İlerici Türk Müziği Armonisi diye bir kitap yazdı orda hüseyiniyi ana diziye aldı ayırdı ondan sonra onları üst üste koyunca dörtlülerin üst üste konmasından oluşan yeni bir sistem koydu ortaya. Bu hakikaten Hüseyiniye uygun bağlamadaki o çok sesliliğe uygun tabi olarak yapılanı ama o bulduğun şeyde besteyi üstüne koyduğu zaman orda da aynı şey olmuyor sonra bitişte bu dörtlüleri üst üste koyarak akor yaparsan uygunsuz aralıklarla bitmiş oluyor böyle bir takım problemleri var ama her şeye rağmen bu devam ediyor hayat benim kanaatim böyle bir armoni olacaksa Türk müziğinde bu uygulamadan sonra çıkacak eserler yapılacak o eserler incelendikten sonra kurallar çıkacak tabi Kemal İlericinin böyle bir terslen davranış oluyor kitap yazdığı sırada yani kuralı önceden koyuyorsun ona göre yazıyorsun ama diğer taraftan da çok sesli yazıyım dediğin sırada bir kurala da dayanman lazım bu böyle iç içe tahmin ediyorum gelişecek bir şey daha söyleyim İsmail Sınır adında bir öğrencimiz vardı onunla Ferit Alnar 'ın konçertosunu 10 ilahisini inceledik makam kullanan melodi kısımlarında o makamlarda nasıl armoni kullandığına baktı yani çok kabaca söylersek Ferit Alnar her ikisinde de kullanmış sonuç olarak şunu da söyleyebilirim illa 3'lüdür illa 4'lüdür falan filan demeden hangisi oluyorsa onu yapmakta fayda var bide tabi başka mesele daha var tampere sisteminde piyano gibi bir alet var onda rahatça akorları kurabiliyorsun sonra üst üste gelen sesler frekans ilişkileri dolayısıyla problem çıkartmıyor ama bizde uşak makamında ki si ile sesler problemlili olabiliyor rast makamındaki si tabiattaki si ye daha yakın eğer ana sesimiz solse sol majör akoru sol si re üzerinden piyanoda ve gitarda sol si re bastığı zaman bide ud da veya kanun da sol si re rast makamının sesi daha tabiata yakın sol si re dolayısıyla o zaman bir armoni olabilir Türk müziğinde ama işte bunda

da seçmek lazım çünkü asıl tek ses melodinin üstüne koyulmuş bir müzik geleneği var onun içine de girdiği zaman insanları rahatsız edebiliyor. Bir şey daha söylüyüm tecrübelerimden şu önce insanın aklına geliyor kontrpuan biliyorsun melodinin melodi eşliği o zaman kontrpuan yapmak daha Türk müziğine uygun olacak diyebilir insan ama bu sefer de iki melodi güreşiyor yan yana veya 3 melodi varsa o melodiler birbirlerini şey yapıyorlar. Halbuki bir armoni de bir melodide ona eşlikleri yaptığın sürede melodiyi de desteklemiş oluyor dolayısıyla armoni Türk müziği için daha kolay gözüküyor yine de şunu eklemek lazım yine hocam Cemal Reşit Rey'in söylediği armoni de yapsan hep blok blok der her partideki melodi güzelliğini sağlamak diyordu ve bütün o çok seslilikler için de melodi melodi diyordu bunu da eklemiş olayım.

Mustafa Kaş: Teşekkürler hocam güzel oldu .Peki hocam Türk makam müziğimize viyolonselın katkıları neler olmuştur?

Mutlu Torun: Neler olabilir diye söylemiyorsun, neler olmuştur? Diye söylüyorsun onları gözlemci olup da neler olduğuna bakmak lazım. Aslında nota sehпасını almışım nota sehпасı olarak kullanılacak, ama sen onu eşyaları yerleştirmek için şey yapıyorsun böyle hep böyle kullanıyorsun. viyolonsel bas kontrbas bas enstrümanı bütün melodileri çalmakta kullanılıyor. Bana sorarsan viyolonselın bastan destekli aynı melodiyi çalacağı zamanlarda olabilir ama bir pedal tutması veyahutta akorun pizzikatto başka bir şeyle o şeye armoni açısından destek vermesi bence daha doğru olur viyolonselın kullanılmasında buna yakın ilk çalan kişi kimdir dersen o da Mesut Cemil. Mesut Cemil Tambur Cemil beyin oğludur biliyorsun o da müthiş kabiliyeti almış babasından çok iyi tambur çalıyor bağlama çalıyor ama asıl enstrümanı da viyolonsel onun eğitimini almış, batı müziği etiğimi de almış, yayınlarda o bir şarkı söylediği sırada viyolonseli eşlik ediyor bazen duyarsın arkasında bas yapıyor bazen uzun ses basar, o kullanış çok iyi ama bizim memur haline gelmiş olan radyolardaki müzisyenler veyahutta korolardaki müzisyenler memur gibi düşünüp de işte bu günü geçireyim konser bitsin diye melodiyi çalar geçer ama bu sefer başka bir mesele daha çıkıyor melodi belli bir melodi hızlı bir parça diyelim onu şu ilk frekansta çok bas seslerden aynı şeyi çaldığı zaman çok dramatik bir etki bırakır, böyle problem de çıkabiliyor her melodiyi pes den takip etmek de doğru bir şey değil viyolonsel açısından ben sadece düşüncelerimi söylüyorum yani tespitleri söyleyemiyorum tespitte ayrıca bu dediğim gibi kullanılmıyor diye de söyleyebilirim genellikle kullananlar var iyi etki yapıyor. Bir şey daha var Mesut

Cemilden bahsetmek istiyorum aşağı yukarı Mesut Cemil 60 70 yıl öncenin müzisyeni radyonun kralı bence bir o var şerif Muhiddin çalmış bir kaç kişi var radyoda alanlar ama konservatuvarların kurulmasında 1976 da şimdi İTÜ bağlanan konservatuvar kuruldu sonra işte diğerleri sizinki bizimki onların hepsi kuruldu özel konservatuvarlar da oldu. Bu konservatuvarlardan mezun olan o kadar kabiliyetli öğrenciler oluyor ki, müzisyenler şimdi tabi onlar büyüdü falan onlar çok iyi şeyler yapıyor çünkü ilk Türk müziği konservatuvarının ilk açılışında 76 da Ercüment Berker, Arel'in öğrencilerindedir. O şunu söyledi 3 ana arter diyordu, Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve batı müziği diyordu. Bunların hepsini vermek istiyordu konservatuvar da üçü de bir arada vardı hem Halk müziği görüyorlardı, hem de her öğrenci işte Lavignac Solfejini okuyordu, piyano dersine giriyorlardı falan dolayısıyla böylece armoni dersi de görüyorlardı, lisans döneminde bunun öğrendikten sonra viyolonsel çalan kişi de bi melodiye eşlik edeceği zaman daha düşüncesiyle bulacağı şeyleri yapabilir. Armoniden haberi olmayan kişi, konturpuan bilmeyen kişi bu dediklerimi yapamaz tabi. Olmaz öyle melodi falan.

Mustafa KAŞ: Teşekkürler hocam

Mutlu Torun: Rica ederim

Mustafa KAŞ: Bu kadardı sorularımız

Mutlu Torun: Tamam

Mustafa KAŞ: Katkılarınızdan dolayı çok teşekkür ediyorum

Rica ederim

Söyledikleriniz , anlattıklarınız , türk eğitim tarihinde bir yeri olacağını düşünüyorum

Bunu düşünüyosan senin tezinin de yeri olacak demektir

İnşallah diyelim , gelecek nesiller inşallah okur ve

İnsallah

Bide tabi bunun içinden herhangi bir şeyi sen kendi yazına alabiliyorsun alıntı olarak

Bunu hocam direkt koyacağım

Eklere koyacaksınız her halde

Ses kaydı videoyu eklere koyacağım röportajı da metinleri oluşturup sözcükleri kelimeleri yazıp cümleler halinde

Sen sormadan ben bir şey daha anlatayım

Tamam

Senin konunu tam bir daha söylesene

Viyolonsel eğitiminde 10 makamsal etüt yay teknikleriyle beraber

Tamam şimdi ben bu isim konusunda da konuşayım bana keşke böyle bir soru sorsaydın 1970 yıllarında Ankara da askerlik yaptığım sırada TRT bir yarışma açtı Türk müziği enstrümanları için en metot yarışması burda cinoçen tanrıkorur'un ud metodu büyük ödüle layık görüldü o gittiğim sırada işte yazmasına yardım eder misin yok dedim başka türlü yardım edersen dedi istiyorsan başka bir şey yazıyım sonra bir zaman sonra dedi ki bana 7-8 tane makam ismi verdi bu makamlarda ve bu usullerde etüt yazar mısın dedi bende yazdım sonra benim metodum, onun ki daha basılmadı o verdi ve büyük ödülü kazandı ama basılmadı maalesef , benim metodum .. onlardan bi kısmını da kullandım burda. Etütlerin yazılması sırasında bunların belli bi amaca hizmet ediyoy ya , belli bir şey öğretmek istiyor , ama etüt ise müzikal tarafı da müzik tarafı da var. Dolayısıyla pozisyon değişimini öğretiyosa öyle veya yayla ilgili birşeyse veya ... neyse işte bunların birisi için başlarsın ama bazı etütlerde de sadece bi tane değil birkaç tane konu da bir arada olabilir yayla ilgili bir şey de ilgili zaten mutlaka sol el sağ elle ilgili işler de işin içine girecek müzikte veyahutta müzikaliteyle ilgili de olabilir metot için şöyle bir şey düşündüm sistem kuruluş düşünmüştüm ben ud metodu için bir defa her metod da bir bilgi öğretim kısmı vardır burda bunların bir kısmı notanın değerleri sesler , bu seslerden sonunda değerleri var onun dışında bu işlerin udunda üstüne yapılması şu perde de şu çıkar veya viyolonselde şu perde de şu çıkar ve sonradan teknik bunları teknik olarak büyütme bide en sonunda da yorum yapma meselesi ...asında etütlerin bunların hepsiydi dedikleri olabilir yapılan etütler ama bunlar her biri kendi içinde böyle bi zincir takip ediyor öyle bir yere geliyorsun ki devri tuğranla hicaz makamı bir araya gelmişse o zaman devri tuğran hicaz makamında bir şey yazıyorsun anlatabildim mi bunlar kendiliğinden şeye gelmiş oluyor bunu yaparken belki sen yazdın bitirdin ama ben boşuan söylemiş olabiliyorum neyse , mesela zor bir makamı çok basit bi usulle yapacağına makam zorlaştıkça usulde zorlaşır çünkü gide gide pedagojik sistemde. Böyle karşılık geliyorsa iyi veyahutta bunları şu zorlukta diye ayırman lazım hep grup halinde falan

Mustafa Kaş: Yazdığımız etütleri hocam bir başlangıç seviyesi olarak değil , daha çok eser kıvamında aynı zamanda

Mutlu Torun:Çok iyi

Mutlu Torun: Viyolonsel da o makamın özelliklerini duyurabilsin şu sesleri duyurabilsin aynı zamanda çello da kullandığımız yay teknikleri içerisinde bulundurabilsin pozisyonlarını da buldursun 1. 2. 3. 4. Pozisyonları da buldursun o şekilde yazdığımız etütler

Bide o melodiye çalarken bi bastaki sesleri teldeki sesleri üst üste gelebiliyor mu öyle bir şey var mı?

Mustafa Kaş: ... Botiçello gibi yay tekniklerine de uyarlıyacağız farklı ses üretme tekniklerini içinde barındırmış olucaz

Mutlu Torun: Şeye Bach 'ın sütlerini bilirsin biliyo musun ?

Mustafa kaş: Evet

Mutlu Torun: Onlar mesela okadar güzel bişey ki örnektir ki hem çok fazla çalınıyo bi etüt yazığı sırada bi enstrüman için çalıyosan onlar mesela çok hoş Paganinin keman için yazdıklarını söylemiyorum bunlar daha şey o devirde özel olarak bi enstrümanı bütün imkanlarını bütün zorluklarını yapmak falan düşünmüyor Bach müzik yapmak istiyor, onun içindaha uygun ona benzer şeyler

Mustafa Kaş: E çünkü viyolonsel de etüt kitabı evet dünya çapında belirlenmiş bazı metodlar var Sebastian gibi metodlar var , en çok okutulan ve çalınan metodlar da bunlar zaten ama türk müziği denilince kaynak konusunda tabi ki yetersiz kalıyor.

Tabi haklısın

Mustafa Kaş: Yani bunun için ortaya konulmuş bir kitap yok ,bir metod yok

Var mı öyle bir şey?

Mustafa Kaş: En iyi tezler var artık Türk müziğiyle ilgili tezler yazılmaya başlandı sizin de söylediğiniz gibi Özgür hoca Haliç Üniversitesinden , Özgür hocanın yaptığı tez mesela çok iyi anlatan bir tezdi. Şuan o kitap haline geldi mi bilmiyorum tabi ama viyolonsel de Türk müziği çalmayı veya Türk müzik makamlarını anlata anlatan tezlerden biriydi etüt ve metodlarda gene çok az oyuzden biz bu açığı kapatmak ve gelecek nesillerde de onu görüp çalabilecekleri viyolonsel aktarabilecekleri bir şey olsun

Tabi yazılan her şeyin faydası var da e iki yol olabilir birisi sıfırdan başlayıp tamamen Türk müziği çalan bir şey gidebilir veyahutta işte batı müziği metodlarıyla yetişenlere Türk müziği çalmak için o iki yol da olabilir

Mustafa kaş: Yani bizim izlediğimiz yol ikinciyol gibi
Çünkü batı müziği metodları zaten var şunda yapılacak şey o daha ilerde belki ötekiler
olması lazım

Mustafa Kaş: Teşekkürler hocam

Rica ederim sağol Benim asıl şey ilgi alanım beni çeken yazı meselesi de onun için
konuşmadan duramadım.



Çetin Körükçü İle Röportaj

Mustafa Kaş :Merhabalar hocam

Çetin Körükçü :Merhaba

Mustafa Kaş :Nasılsınız

Çetin Körükçü :Teşekkür ederim. Sen nasılsın ?

Mustafa Kaş :Bende iyiyim teşekkürler.

Çetin Körükçü :Sanıyorum tezinle ilgili bi konular var onu konuşacağız. Tezinin adı neydi?

Mustafa Kaş :Makamsal 10 tane etüt yazıyoruz

Çetin Körükçü :Makamsal

Mustafa Kaş : Viyolonsel eğitiminde makamsal 10 etüt çalışması

Çetin Körükçü :Konunun temelinde tamam viyolonsel için anladım

Mustafa Kaş : Ve bu yazdığımız makamsal etütlerin içerisinde çellodaki yay tekniklerini uyarlayarak bir etüt kitabı oluşturuyoruz.

Mustafa Kaş : Şimdi sizlere 3 tane sorum olacak hocam. Bununla ilgili görüş ve değerlendirmeleriniz eğitim için bir kaynak literatürü içerisinde olacağı için bizim için önemli.

Çetin Körükçü : Teşekkür ederim

Mustafa Kaş : İlk sorum malumuz üzere bazı konularda ifade ve resimlendirme sıkıntısı yaşıyoruz. Genel olarak Türk müziği olarak adlandırdığımız Türk makam müziğimiz hakkında düşünceleriniz özellikle makam kavramını nasıl tanımladığınızı bizimle paylaşır mısınız.

Çetin Körükçü : Maalesef musikimiz için bu kavramlar sürekli tartışılır halde oluyor. Bu kadar çok tartışmaya gerek var mı yok mu diye düşünürsek bence yok ama herkes benim fikrim doğrudurda yola çıkıp da tartışmadan, düşünmeden fikrini böyle savurmaya çalışınca böyle bir sonuca gidiyoruz. Türk makam müziği diye tabir son sanıyorum 8-10 yıldır konuşmaya başlandı veya daha evvel konuşuluyordu ben duymadım. Şimdi Türk müziği dediğimiz zaman burada da büyük bir problem var aslında. Halk müziğimiz ne olacak o Türk müziği değil mi ?

Soru surda kavram problemi onun için Türk sanat müziği Türk halk müziği diye ayırdılar ki bir netlik olsun diye ancak burada da söyle bir sorun çıktı bu sefer halk

müziği sanat değil mi ? gibi bir sorun çıktı. Bunun için en güzel ifadeyi rahmetli Ercüment Berker'den bu ifadenin ortaya çıkışında bu kavramın ortaya çıkışında en önemli isimlerden birisidir o hatta ortaya çıkartandır Türk sanat müziği ifadesini. Onun ifadesi şu olmuştur bize ee gayet tabi ki halk müziği ve sanat müziği halk müziği değersiz sanatsız bir şey diye olduğundan değil sadece ve sadece halk müziği yapılırken çoğunlukla anonim olduğuna göre burada bir sanat kaygısıyla ortaya konulmamıştır bu eserler burada tamamen duyguların düşüncelerin ifadesi tarzında yola çıkılmıştır. Halbuki öbür tarafta eline bir şiiri alıp ya ben bunu şu makamda şu usulde besteleyeceğim şurada şu makam dizisinde yapacağım şeklindeki sanatsal kaygılarla eser yapıldığı için adeta sanatçılar arasında bir yarış şeklinde ortaya konulduğu için eserlerin onu sanat müziği diye ayırdığımız zaman bir amaç yoktu demişti. bunu ben bizzat kendisiyle konuşmuştum çünkü ee sonradan geçen yıllarda işte Türk makam müziği ortaya çıktı peki kabul hakikaten doğru çünkü Acemlerde makam kullanıyo, İrânlılarda kullanıyo, Araplarda kullanıyo ama ufak tefek farklarla değil baya geniş farklarla ufak tefek farklarla da olsa bir farklılık var kullanımda ve Türk müziğinde çok daha çok daha Osmanlı müziğinde çok daha fazla makam var dolayısıyla daha geniş inceliklere gitmiş makamlar bulunmuş bu sebepten dolayı Türk makam müziği demek bana çok mantıklı geliyor , e dolayısıyla bende son yıllarda bu ifadeyi benimsedim ve kullanıyorum şahsen. Bilmem sorunun cevabını verdim mi diye düşünüyorum?

Mustafa Kaş :Peki makam kavramını nasıl tanımlarsınız hocam?

Çetin Körükçü : Şimdi makam kavramı dediğimiz zaman aslında bir diziyi ele alıp orada o dizideki bazı sesleri önemseterek yani bazı sesleri ön plana çıkartarak işte güç duyu gibi durak gibi perdeleri ön plana çıkartarak bir dizi üzerinde ki seslendirme olarak makamı tarif ediyorum ama bunu işte bizde basit makam ,mürekkep makam, şed makam gibi çeşitli ayrımlar var bunlarda kendi içinde tartışılması gereken kavramlar aslında. Zira basit makam dediğimiz makam içerisinde bazen çeşitli geçkilerden dolayı adeta bir mürekkep makam (yani bileşik makam bu gün ki ifadeyle) hale gelebiliyor. Şed makam kavramı tek başına tekrar incelenmesi gereken bir şey ben onu şed makam tarifinden ziyade şöyle tarif ediyorum, yani tabirinden sonra, teriminden başka, şöyle tarif ediyorum; göçürülmüş bir makam dizisine yeni hüviyetler kazandırarak başka bir makam oluşturuyor isek ona biz göçürülmüş dizler üzerinde kurulmuş makam şeklinde yeni bir ifade kullanıyorum ben Şed den ziyade neden? Şed çünkü bir nevi transpoze

manasına geliyor. Halbuki biz o dizesini göçürüyoruz bir yerden bir yere makamın ki her makamını göçürebiliriz ama yeni hüviyetler katıyoruz. Örneğin seyir farkları katıyoruz, örneğin seyir farkı kattığımız için içine yeni çeşniler yani bizim Türk müziğindeki ifadeler çeşni dediğimiz özel dörtlü beşliler veya işte basit makam şeklinde kullanılan dörtlü beşliler de girdiği için farklı bir renk ortaya çıkıyor o zaman da bu makama biz şed makam diyoruz ki ben o şed den ziyade göçürülmüş dizeler üzerinde kurulmuş makam diyorum yani yeniden kurulmuş başka bir makam çünkü.

Mustafa Kaş: Teşekkürler hocam. İkinci sorumuz hocam. Türk makam müziğimize viyolonsel katkılarını neler olmuştur?

Çetin Körükçü : Şimdi tabi Türk makam müziğinde viyolonsel katkılarını deyince bizim müziğimizde ee genellikle bas seslerin az olduğunu görüyoruz, buna ihtiyaç var. Özellikle yaylı çalgılarda kemençemiz vardı, kemanda zaten bizim çalgımız değil daha sonra girmiş bir saz. Burada Türk müziğinin nazariyatının kurucularından batı müziğini de ve Türk müziğini de çok iyi özümsemiş ve bugün kullandığımız Türk müziği nazariyatını kuran adamların başında gelen Arel'in kemençe beşlemesi adı altında yaptığı bir şey vardı, yaylı çalgılar grubu vardı. İşte o grupta bas kemençeyi yani batının viyolonselinin muadili olarak bas kemençeyi oluşturdu. Fakat nasıl ki kavramlarda bir çok karışıklıklar yaşamışsak burda da alışkanlıklarla yani bunu alalım da kullanalım geliştirelim musikimize katalım yerine, viyolonsel nasıl olsa hazır elimizdeki çalgı diye düşünüldü ve kullanılmaya devam edildi ve bas kemence hemen hemen hiç kullanılmadı bunun asıl tek örneği vardı elimizde o da ileri Türk müziği konservatuarı derneğinde bende idi. Sonra onu devlet konservatuarı teknik üniversitede benden rica ettiler verdim aynıısının modelini çıkartıp yaptılar ve şimdi bildiğim kadarıyla Arel'in düşündüğü kemençe beşlemesi oluşturuldu ve belli konserler yapıldı ve yapılmaya hazırlanıyor diye biliyorum.

Ama özetin özetine dönersek viyolonsel Türk müziğindeki bas ses ihtiyacını karşılamasında önemli rol oynamış ve oynamaktadır.

Mustafa Kaş: Türk makam müziğinde çok seslendirilme konusundaki düşünceleriniz nelerdir ?

Çetin Körükçü: Şimdi burada çeşitli çeşitli fikirler var illa da çok seslendirmek gerekiyor mu ? bence gerekmiyor. Ama çok seslendirildiği zaman ee bir katkı olur mu eğer çok seslendirmeyi yapan kişi hem Türk makam müziğini iyi biliyor, hem de batı

müziğini iyi biliyorsa ve bunun illa da her şeyi çok seslendirilir olacak diye bir çaba içinde değilse, tabii ki belli bir şeyle anlayışla orayı çok seslendirmenin ifade kuvvetlendirmesi bakımından büyük faydası olacağını düşünüyorum . bu konu da bir anekdotla özetlemek isterim bir şeyi bizzat kendisinden dinlediğim Selaattin İşli Prof. Dr. Selahattin İşli bestecimizin bir özel sohbette söylediği bir söz vardı bana, sizim bazen dedi istediğim duyguları verememekten dolayı acı çekiyorum eserlerimde, çünkü dedi ben içimde kopan o fırtınayı o tek sesli ifade edemediğim anlar oluyor, o zaman bi çok seslilik ihtiyacı duyuyorum. Ancak bunu ben çok seslileri çok iyi bilmediğim için , çok sesliliği bilen birine verdiğim zaman , o Türk müziğini iyi bilmediği için veya beni iyi anlamadığı için çok seslendiriyor ama o ben olmuyorum. Keşke çok iyi bir batı müziği armoni bilsem de, batı müziği bilsem de , kendi eserlerimde yeri geldiğinde bu tabiri özellikle kullanıyorum yeri geldiğinde, gerektiğinde çok seslendirebilsem orayı ifademi tam ortaya koyabilsem dediğini bizzat konuştuğu için benimle biliyorum. İşte o zaman da şu geliyor bakın çok güzel o yeri geldiğinde ve yeterince illa da çok seslendirmek manasında değil. Gerektiği yerde gerektiği kadar besteci daha yola çıkarken bunu yaparsa o zaman işin şekli başka bir şekle gelecek. Ama Türk müziğini iyi bilmeyen veya besteyi iyi kavramamış sadece teorik olarak bakıpta e buraya da şu akoru yazarsam şuraya da şu çalgıyı koyarsam iyi olur şeklindeki işler biraz suni kalabiliyor ve ne batı müzikçiye ne Türk müzikçiye yaranamıyor. Açıkçası yani ne Türk müziği seven birisi onu içselleştirebiliyor ne de batı müzik seven birisi onu içselleştirebiliyor dolayısıyla ortaya daha melez bir şey çıkıyor. Daha tabii olan lirik, daha kulağa hoş, bir şey ortaya konabilir. diye düşünüyorum, çok seslendirmenin asla aleyhinde değilim , ama çok seslendiricem derken de yapılmış eserleri bozmanın aleyhindeyim. Bozmayacak şekilde makul özellikte yapılıyorsa hiç bir şey yok. Ama keşke yeni eserleri o anlayışla yapabilesek ve örnekle söyliyim diyelim ki bir hüzzam eseri yapmak mümkün değil diyoruz evet değil o baskıları bulmak mümkün değil. O çok seslilik içerisinde hani hele hele bir piyano bazlı bir şeyler koymak istiyorsak hiç mümkün değil ama bence söyle bir şey var eserin tamamının yerine çok yakışır biçimde belli bölümleri belli bir şekilde çok seslendirerek , ee daha farklı ifadeler yaratılabilir gibi geliyor bana ,benim anlayışıma.

Mustafa Kaş : Teşekkürler hocam. Görüşleriniz ve anekdotlarınız için eğitim gelecekteki nesillere bu bilgilerin bir kaynak olarak aktarılacağı düşüncesindeyim

Çetin Körükçü: İnşallah ,inşallah bir faydası olur, bizim en büyük eksiğimiz yani camiya olarak bu bölünmüşlük. Yani batı müziği ile türk müziği ile haşır neşir olmasında , birleşmesin de herkesin kendi grubu içinde kalıp tartışmaması veya özentiden öteye gitmemesi yani bunun eğitiminin doğru dürüst yapılmaması bence büyük eksiklik bu çağda artık bunun önüne geçilmesi gerektiğini düşünüyorum.

Teşekkürler



ÖZGEÇMİŞ

Mustafa KAŞ, 26.12.1992 tarihinde Karabük'ün Safranbolu ilçesinde doğdu ilk orta okulu Bağlar İlk Öğretim okulunda tamamladı. Lise öğrenimini Safranbolu Anadolı güzel sanatlar lisesi müzik bölümünde tamamladı. 2010 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi müzik bölümünü kazandı. 2016 yılında İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Yüksek Lisans programına başladı. T.C MEB Özel Yetenekhane yetenek kursunda Kurucu Müdür olarak görev yapmaktadır.

Saba Etüt

1. \hat{i} \hat{i} V 4 \flat

5 \hat{i} \flat 1 2 \flat 3 2 0 4 \flat

9 V V 4 pos. \flat 2

13 1 3 1 pos. \flat 4 3 2 x 1 4 pos. 1 pos.

17 2 2 1 2 V 4 3

21 2 1 3 V 1 x 2 3 4 V 4 4 \flat 1 2 1

25 V 3 V x 4 2 pos. 3 pos.

29 4 3 2 x 1 V 1 4 3 2 2 x 1 1. 2. \hat{i} \hat{i} \hat{i}

Rast Etüt

1
V

4
V V

7
V V

10
V

13
4
3
1

16
V

19
1 2 2 3 2 1 2 3 2 4

22
1 4 1 1 3 1

Detailed description of the musical score: The piece is in bass clef, 3/4 time, and the key signature has one sharp (F#). The score is divided into eight staves. Staff 1 (measures 1-3) starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It features a half note G2, a quarter note F#3, and a quarter note E3. A fermata is placed over the F#3. A 'V' (Vibrato) marking is above the G2. Staff 2 (measures 4-6) begins with a measure rest. Measure 4 has a half note G2 with a 'V' marking. Measure 5 has a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3, all with a slur above them. Measure 6 has a half note G2 with a 'V' marking. Staff 3 (measures 7-9) starts with a half note G2 with a 'V' marking. Measure 8 has a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3, all with a slur above them. Measure 9 has a half note G2 with a 'V' marking. Staff 4 (measures 10-12) begins with a measure rest. Measure 10 has a half note G2 with a 'V' marking. Measure 11 has a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3, all with a slur above them. Measure 12 has a half note G2 with a 'V' marking. Staff 5 (measures 13-15) starts with a measure rest. Measure 13 has a half note G2 with a 'V' marking. Measure 14 has a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3, all with a slur above them. Measure 15 has a half note G2 with a 'V' marking. Staff 6 (measures 16-18) begins with a measure rest. Measure 16 has a half note G2 with a 'V' marking. Measure 17 has a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3, all with a slur above them. Measure 18 has a half note G2 with a 'V' marking. Staff 7 (measures 19-21) starts with a measure rest. Measure 19 has a half note G2 with a 'V' marking. Measure 20 has a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3, all with a slur above them. Measure 21 has a half note G2 with a 'V' marking. Staff 8 (measures 22-24) begins with a measure rest. Measure 22 has a half note G2 with a 'V' marking. Measure 23 has a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3, all with a slur above them. Measure 24 has a half note G2 with a 'V' marking.

25

28

3. Pos 4. Pos

31

1. Pos

34

37

39

3 2 3

1 1 3

Nikriz Etüt

♩ = 120

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

2 pos. 4 pos. 1 pos.

1 3 4 1 4 1 1

4 1 4 1

2 1 2 1 4 2 3 4 3 1

3 pos. 1 pos.

4

2 pos. 1 pos.

2

Nihavent Etüt

Cello

1 2 4 3 1 1

V

7

12 *meno mosso*

4 0 2 1

V

19

4 pos. 1 pos.

27 *rit.* *a tempo*

4 pos. 1 pos.

IV

33

6 pos. 4 pos. 2 pos. 1 pos. 2 pos. 4 pos. 3 pos.

37

6 pos. 4 pos. 1 pos.

43

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

V

KÜRDİ ETÜT

Cello

pizz. arco

6

11

16

21

27

32

2

3

Hüseyini Etüt

Cello

3 pos. 4 pos.

5

9

13

17

21

Ponticello

2 pos. 3 pos. 2 pos. 3 pos.

25

2 pos. 3 pos. 1 pos. 2 pos. 1 pos. 2 pos.

29

1 pos. 2 pos. 1 pos.

Hicaz Etüt

1 pizz. 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 arco 0 3 4 3 1 1 2 pos. 1 pos.

5 1 4 0 4 1 1 0 V 3 4 3 1 1 1 4 1 2 1 4 2 2 4 2 4 4 3 4 1 4 3 1 3 pos. 4 pos.

9 1 1 1 4 1 4 2 pos. 1 pos.

13 arco rit. a tempo rit.

17 a tempo 4 4 3 4 1 4 0 V 3 1 1 1 6 4 pos.

20 2 4 2 1 2 1 3 3 x 1 1 2 1 1 4

23 rit. 3 1 3 4 3 1 1

ÇARGAĞ ETÜT

Cello

Measures 1-5

6

Measures 6-11

12

Measures 12-16

17

Measures 17-21

22

Measures 22-25

26

Measures 26-30

Saba Etüt

1. 0

5. 1 2 3 2 0

9. V V 4 pos.

13. 1 pos. 3 4 pos. 4 pos. 1 pos.

17. 2 2 1 V 4 3

21. 2 1 3 V 1 X 2 3 4 V 4 4 1 2 1

25. V 3 V X 4 2 pos. 3 pos.

29. 4 3 2 X 1 V 1 4 3 2 2 X 1 1. 2.

Rast Etüt

1

4

7

10

13

16

19

22

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of 24 measures across eight staves. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents (V), and fingerings (1, 2, 3, 4). The piece begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first measure is marked with a '1' and a square symbol. The second measure has an accent (V) and a slur. The third measure has a slur and a '3' below it. The fourth measure has a slur and a '3' below it. The fifth measure has a slur and a '3' below it. The sixth measure has a slur and a '3' below it. The seventh measure has a slur and a '3' below it. The eighth measure has a slur and a '3' below it. The ninth measure has a slur and a '3' below it. The tenth measure has a slur and a '3' below it. The eleventh measure has a slur and a '3' below it. The twelfth measure has a slur and a '3' below it. The thirteenth measure has a slur and a '3' below it. The fourteenth measure has a slur and a '3' below it. The fifteenth measure has a slur and a '3' below it. The sixteenth measure has a slur and a '3' below it. The seventeenth measure has a slur and a '3' below it. The eighteenth measure has a slur and a '3' below it. The nineteenth measure has a slur and a '3' below it. The twentieth measure has a slur and a '3' below it. The twenty-first measure has a slur and a '3' below it. The twenty-second measure has a slur and a '3' below it. The twenty-third measure has a slur and a '3' below it. The twenty-fourth measure has a slur and a '3' below it.

25

28

31

34

37

39

Nikriz Etüt

$\text{♩} = 120$

First staff of musical notation in bass clef, key signature of one sharp (F#), and 7/8 time signature. The staff contains several measures of music with various fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Second staff of musical notation, starting at measure 5. It includes fingerings and dynamic markings such as V and VO . Below the staff, the positions "2 pos.", "4 pos.", and "1 pos." are indicated.

Third staff of musical notation, starting at measure 9. It features fingerings and dynamic markings like V and VO .

Fourth staff of musical notation, starting at measure 13. It includes fingerings and dynamic markings such as V and VO .

Fifth staff of musical notation, starting at measure 17. It contains fingerings, dynamic markings like V and VO , and the position "3 pos." indicated below the staff.

Sixth staff of musical notation, starting at measure 21. It includes fingerings and dynamic markings like V and VO .

Seventh staff of musical notation, starting at measure 25. It features fingerings and dynamic markings like V and VO . Below the staff, the positions "2 pos." and "1 pos." are indicated.

Eighth staff of musical notation, starting at measure 29. It includes fingerings, dynamic markings like V and VO , and a fermata over a measure. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Nihavent Etüt

Cello

1 2 4 3 1 1

V

12 *meno mosso*

V V

19

4 pos. 1 pos.

27 *rit.* *a tempo*

33

6 pos. 4 pos. 2 pos. 1 pos. 2 pos. 4 pos. 3 pos.

37

6 pos. 4 pos. 1 pos.

43

KÜRDİ ETÜT

Cello

pizz. arco

6

11

16

21

27

32

2

3

Hüseyini Etüt

Cello

3 pos. 4 pos.

5

9

13

17

21

Ponticello

2 pos. 3 pos. 2 pos. 3 pos.

25

2 pos. 3 pos. 1 pos. 2 pos. 1 pos. 2 pos.

29

1 pos. 2 pos. 1 pos.

Hicaz Etüt

1 pizz. 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 arco 0 3 4 3 1 1 1 2 pos. 1 pos.

5 1 4 0 4 1 1 0 V 3 4 3 1 1 1 4 1 2 1 4 2 2 4 2 4 4 3 4 1 4 3 1 3 pos. 4 pos.

9 1 1 1 4 1 4 1 4 2 pos. 1 pos.

13 arco rit. a tempo rit.

17 a tempo 4 4 3 4 1 4 0 V 3 1 1 1 6 4 pos.

20 2 4 2 1 2 1 3 3 x 1 1 2 1 1 4

23 rit. 3 4 3 1 1