



**ÇOK SESLİ MÜZİK VE TÜRK MUSİKİSİ  
BAĞLAMINDA  
TÜRKİYE'DE ÇELLO EĞİTİMİNİN  
KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ**

**DOKTORA/SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Şerif Can ÜNVER**

**Nisan 2024**

**ÇOK SESLİ MÜZİK VE TÜRK MUSİKİSİ BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DE  
ÇELLO EĞİTİMİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ**

**Şerif Can ÜNVER**

**DOKTORA / SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Viyolonsel Programı / Müzik Anabilim / Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı**

**Danışman: Prof. Şenol AYDIN**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi**

**Lisansüstü Eğitim Enstitüsü**

**Nisan 2024**

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI

Şerif Can ÜNVER'in "Çok Sesli Müzik Ve Türk Musikisi Bağlamında Türkiye'de Çello Eğitiminin Karşılaştırmalı İncelenmesi" başlıklı tezi ... / ... / 2024 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, Yaylı Çalgılar Anabilim/Anasanat dalında Doktora/Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

	<u>Unvanı Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı)	.....	.....
Üye	.....	.....
Üye	.....	.....
Üye	.....	.....
Üye	.....	.....

.....  
Enstitü Müdürü

**FINAL APPROVAL FOR THESIS**

This thesis titled “A Comparative Analysis of Cello Education in Turkey in The Context Of Western Music And Turkish Music” has been prepared and submitted by Şerif Can Ünver in partial fulfillment of the requirements in “Anadolu University Directive on Graduate Education and Examination” for the Degree of Doctor of Philosophy (PhD)/Proficiency in Arts in Department of String Instruments has been examined and approved on ..... / ..... / 2024

	<u>Committee Members</u>	<u>Signature</u>
Member (Supervisor)	.....	.....
Member	.....	.....
Member	.....	.....
Member	.....	.....
Member	.....	.....
		.....
		Director
		Graduate School of .....

## ÖZET

### ÇOK SESLİ MÜZİK VE TÜRK MUSİKİSİ BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DE ÇELLO EĞİTİMİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ

Şerif Can ÜNVER

Yaylı Çalgılar Anabilim/Anasanat Dalı  
Viyolonsel Bilim/Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 04 2024

Danışman: Prof. Şenol AYDIN

Viyolonseli hem makamsal Türk müziği, hem klasik Batı müziği alanında icra eden viyolonselci sayısı çok azdır. Bununla beraber her iki alanın viyolonsel sanatçıları birbiri hakkında ya hiç, ya çok az bilgi sahibidirler. Röportaj ile elde edilen verilerden yola çıkarak iki alanın arasında ciddi bir ayrışma saptanmış, oluşan ayrışmanın anlaşılabilmesi adına ayrışmaya sebep olan unsurlar ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Her iki alanındaki durumu ortaya koymak üzere, iki müzik alanını da, elden gelen her açıdan tanımlayacak şekilde, tarihi, teknolojik, fiziksel, teknik, teorik, formal, pratik ve politik anlamlardaki süreçleri ile incelenmiş, iki müzik alanı da, objektif şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Bu şekilde iki alanda eğitim gören müzisyenler arasındaki yabancılaşmanın önüne geçebilmek konusunda katkıda bulunabilmeye çalışılmıştır. Ayrışmanın temelleri anlaşıldıktan sonra viyolonsel çalgısı özelinde bu ayrımın aşılması konusu üzerinde durulmuş, özellikle eğitim alanına değinilmiştir. , Viyolonsel eğitiminde, her iki alanda kullanılan eğitim müfredatları birer havuzda toplanıp, sınıflar halinde verilmiştir. Bulgulardan hareketle iki alanı birbiri için daha anlaşılır kılacağı düşünülen önerilerde bulunulmuş, viyolonselciler için çeşitli seviyeler için, alternatif 20 adet çalışma parçası ile 5 adet geleneksel Türk müziği eseri her iki notasyon sistemi ile sunulmuştur. Böylece her iki alanın arasındaki ayrışmanın, farkındalık geliştirerek aşılmasına katkıda bulunabilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Viyolonsel, Türk Müziği, Eğitim, Batı Müziği, Karşılaştırma

## ABSTRACT

### A COMPARATIVE ANALYSIS OF CELLO EDUCATION IN TURKEY IN THE CONTEXT OF WESTERN MUSIC AND TURKISH MUSIC

Şerif Can ÜNVER

Department of String Instruments  
Programme in Violoncello

Anadolu University, Institute of Graduate School, 04 2024

Supervisor: Prof. Şenol AYDIN

There are very few cellists who perform in both the modal Turkish music and classical Western music fields. Nevertheless, cellists in both fields have little to no knowledge about each other. Based on data obtained through interviews, a significant divergence between the two fields has been identified. In an effort to understand this divergence, the factors causing the separation have been explored. To present the situation in both fields comprehensively, historical, technological, physical, technical, theoretical, formal, practical, and political processes have been examined from every possible angle. Both music domains have been objectively explained. In this way, an attempt has been made to contribute to overcoming the alienation among musicians who receive education in both fields. After understanding the foundations of the divergence, the focus has been on overcoming this distinction specifically in the context of the cello instrument, with a particular emphasis on education. In cello education, the curricula used in both fields have been gathered into pools and presented in categories. Recommendations believed to make the two domains more understandable for each other have been provided based on the findings. Additionally, for cellists at various levels, alternative 20 study pieces and 5 traditional Turkish music pieces have been presented with both notation systems. Thus, an effort has been made to contribute to overcoming the alienation between the two fields by developing awareness.

**Keywords:** Cello, Turkish Music, Education, Western Music, Comparison

## TEŞEKKÜR

Öncelikle her türlü konuda doktora/sanatta yeterlik çalışmam boyunca bana yardımcı olan, desteğini bir an bile esirgemeyen, değerli danışmanım Sayın Prof. Şenol AYDIN'a, yenilikçi vizyonu ve müthiş yönlendirmeleri ile Sayın Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA'ya, son derece yerinde tespitleri ve doğru yönlendirmeleri ile bana kattıkları için Sayın Doç. Gözde YAŞAR'a, Doç. Dr. Esra BERKMAN ve Doç. Dr. Murat GÜREL'e, kıymetli zamanını ayırarakengin bilgilerini benimle paylaştığı ve yolumu aydınlattığı için Sayın Prof. Dr. Cenk GÜRAY'a, verdiği kıymetli bilgilerle ve desteğiyle geleneksel Türk müziği konusunda çalışma cesareti göstermemi sağlayan Sayın Tahir AYDOĞDU'ya, yardımını hiç esirgemeyen ve değerli çalışmalarını benimle paylaşan Sayın Doç. Dr. Yelda ÖZGEN ÖZTÜRK'e, viyolonsel alanında geleneksel Türk müziğinde yer alan çalışmaları tahlil edebilmem için kendi belgelerini ve çalışmalarını benimle paylaşan Sayın Doç. Dr. Bahadır TUTU ve Murat SÜNGÜ'ye, makam uygulamaları ve pratikleri hakkındaki yönlendirmeleri için Sayın Prof. Dr. Şebnem ORHAN, Bahadır BALCI, Bilgin CANAZ, Aylin ERDEM, Kıvanç GÜLMEZ'e, eğitim müfredatları ile ilgili paylaşımları ve destekleri için Sayın Doç. Tayfun İLHAN, Doç. Dr. Bahadır TUTU, Seher ERKAN'a, doktora/sanatta yeterlik eğitimim boyunca bana kattıkları, paylaştıkları kaynak ve belgeler ile kıymetli yönlendirmeleri için, Sayın Prof. Dr. Berkant GENÇKAL'a ve Doç. Dr. Burak BASMACIOĞLU'na, TRT arşivine dair paylaşımları ve yardımları için Sayın Mustafa SU'ya ve Fahriye Zeynep ÇOBAN'a, mükemmel eşlikleri için Sayın Doç. Dr. Sibel SARICAN GÜNDÜZ'e ve Sinem PETENKAYA'ya, tezimde faydalanmak üzere benimle röportaj yapmayı kabul eden \*Sayın Doç. Dr. Burcu Avcı AKBEL, Onur AKKUŞ, Prof. Cihat AŞKIN, Tahir AYDOĞDU, Prof. Dr. Tolgahan ÇOĞULU, Prof. Dr. Yavuz DALOĞLU, Merve DEDEOĞLU, Dr. Öğr. Üyesi Erberk ERYILMAZ, Prof. Dr. Berkant GENÇKAL, Kıvanç GÜLMEZ, Prof. Dr. Cenk GÜRAY, Artun HOİNİC, Bujor HOİNİC, Prof. Nermin KAYGUSUZ, Prof. Fazlı Orhun ORHON, Prof. Dr. Mehmet Can ÖZER, Doç. Önder ÖZKOÇ, Doç. Naci ÖZGÜÇ, Murat SÜNGÜ, Onur ŞENLER, Prof. Dr. Nezihe ŞENTÜRK, Prof. Dr. Abdurrahman TARİKÇİ, Hakan Ali TOKER ve Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA'ya, ayrıca tüm eğitim hayatım boyunca bir an bile desteklerini esirgemeyerek en stresli ve yoğun zamanlarda bile sabırla yanımda olmaktan hiç vazgeçmeyen, çok sevgili ve kıymetli aileme yürekten teşekkürlerimi sunarım.

*\*Kişiler soyadlarına göre alfabetik olarak sıralanmıştır.*

## ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığımı ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....  
(İmza)

.....  
(Öğrencinin Adı Soyadı)



## **STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES**

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “scientific plagiarism detection program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

.....

(Signature)

.....

(Name and Surname of the Student)

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
TABLolar.....	x
ŞEKİLLER DİZİNİ .....	xii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xiii
TANIMLAR DİZİNİ.....	xiv
<b>1 GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
1.1 Sorun .....	4
1.2 Amaç .....	7
1.3 Önem .....	8
1.4 Varsayımlar .....	9
1.5 Sınırlılıklar .....	9
<b>2 YÖNTEM .....</b>	<b>11</b>
2.1 Araştırmanın evren ve örnekleme .....	12
2.2 Araştırmanın veri toplama aracı.....	12
<b>3 BULGULAR VE YORUM .....</b>	<b>13</b>
3.1 Giriş.....	15
3.2 Klasik Batı Müziği .....	17
3.2.1 Batı müziğinde yaygın olarak kullanılan başlıca ses sistemleri ..	18
3.2.2 Akort sistemleri ve viyolonsel.....	27
3.2.3 Viyolonselın kısa tarihi.....	29
3.2.4 Klasik Batı müziğinde viyolonsel eğitimi .....	31
3.2.4.1 Klasik Batı Müziği Konservatuvarlarında Kullanılan Viyolonsel Müfredatı .....	32
3.2.4.2 Eğitimin değerlendirilmesi ve öğrenciden beklentiler.....	41
3.3 Geleneksel Türk Müziği .....	43
3.3.1 Geleneksel Türk müziğinde kullanılan ses sistemleri ve edvar gelenegi	49

3.3.2	Geleneksel Türk müziğinde viyolonsel eğitimi .....	102
3.3.2.1	Geleneksel Türk Müziği Konservatuvarlarında Kullanılan Viyolonsel Müfredatı .....	103
3.3.2.2	Eğitimin değerlendirilmesi ve öğrenciden beklentiler .....	110
3.4	Viyolonsel Çalarken Yaygın Şekilde Kullanılan Teknikler .....	111
3.4.1	Viyolonsel çalarken kullanılan sol el teknikleri .....	113
3.4.2	Viyolonsel çalarken kullanılan sağ el teknikleri .....	127
4	SONUÇ VE ÖNERİLER .....	136
4.1	Çalışma Parçalarında Kullanılan Teknikler .....	141
4.2	Çalışma Parçaları .....	142
	KAYNAKÇA .....	156
	EKLER .....	1
	ÖZGEÇMİŞ .....	1

## TABLolar

Tablo 1 TRT repertuvarında bulunan ve yoğunlukla basit makam kullanılmış TSM eserlerinin sayıları ve oranları .....	3
Tablo 2 Sık Kullanılan Ney Akort Sistemleri (www.neyzenim.com adresinden derlenmiştir.) .....	5
Tablo 3 Neyler, akort düzenleri ve klasik Batı müziği ve geleneksel Türk müziği karşılıkları .....	6
Tablo 4 M. Kemal Karaosmanoğlu'nun kitabında paylaşılan tablodan oluşturulan frekans karşılaştırmaları tablosu. Değerler Hertz (Hz) cinsinden yazılmıştır. ....	24
Tablo 5 Başlıca düzensiz tampereman sistemlerinin sent cinsinden karşılaştırması. ....	25
Tablo 6 Eski org ve diyapazonların buldukları yer ve zamana göre akort frekansları tablosu .....	28
Tablo 7 Zamanlar ve usûl çeşitleri tablosu Yarkin, F. (a.g.k.) ve Özkan, H. İ. (a.g.k.) kitaplarından derlenmiştir.....	46
Tablo 8 Geleneksel Türk müziği formları tablosu .....	47
Tablo 9 Quintilianus'un mod skalası Andrew Barker'in "Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory" başlıklı makalesinden uyarlanarak oluşturulmuştur .....	51
Tablo 10 Safiyüddin Urmevi'nin Ebced harflerini kullandığı notasyon, 17 perdeli sistemde perde isimleri, tel boyu oranları ve sent karşılıkları .....	58
Tablo 11 Günümüzde kullanılan perdelerin geçmişte aldıkları isimler. Güray, C. "Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği" İstanbul, 2017'den alınmıştır .....	61
Tablo 12 XVII. ve XVIII. yy.'da ana çalgı olan tamburda kullanılan perde isimleri Cenk Güray'ın "Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği" başlıklı kitabından alınmıştır. ....	64
Tablo 13 Abdülbaki Nasır Dede'nin tarihteki müzik kuramcılarına göre dönemleri adlandırışı Cenk Güray'ın (a.g.k.) kitabında naklettiği ifadeye göre oluşturulmuştur.....	66
Tablo 14 Rauf Yekta'nın 12 perdeli yalın sistemi Veriler K. Kemal Karaosmanoğlu'nun kitabındaki tablodan alınmıştır. ....	68
Tablo 15 Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi perdeleri, frekans, sent ve tel boyu oranı değerleri .....	69
Tablo 16 İlerici'nin majör ton ile Hüseyinî makamı dizilerindeki derecelerin hareket eğilimleri karşılaştırması Yalınkılıç, E. (a.g.k.)'daki verilerden yararlanılmıştır. ....	80
Tablo 17 Basit makamların oluşumunda faydalanılan çeşnilere örnekler .....	90
Tablo 18 Bugün geleneksel Türk müziğinde yaygın şekilde kullanılan Hüseyin Saadettin Arel'in alterasyon işaretleri .....	95
Tablo 19 1. ve 2. Pozisyon geçişinde kullanılan temel parmak numaraları .....	114
Tablo 20 1. Pozisyon ile 4. Pozisyon Geçişinde 1. ve 4. Parmak ilişkisi .....	116
Tablo 21 Trillerin temel anlatımı.....	118
Tablo 22 Çarpma (Accaiacatura – Grace Note) .....	120
Tablo 23 Mordent & Inverted Mordent .....	120
Tablo 24 Glissando .....	121
Tablo 25 Apojiyatür (Basamak, Appogiatura) .....	122

<b>Tablo 26 Portamento (C. Flesh'in önerdiği portamento türlerine örnek) .....</b>	<b>123</b>
<b>Tablo 27 Notasyonda Doğal Flageolet Yazımı .....</b>	<b>126</b>
<b>Tablo 28 Notasyonda Yapay Flageolet Yazımı .....</b>	<b>126</b>
<b>Tablo 29 Legato ve temel türleri .....</b>	<b>128</b>
<b>Tablo 30 Martele - Martelé.....</b>	<b>129</b>
<b>Tablo 31 Marcato .....</b>	<b>129</b>
<b>Tablo 32 Pizzicato Quasi Guitarra .....</b>	<b>130</b>
<b>Tablo 33 Bartok Pizzicato / Snap Pizzicato .....</b>	<b>130</b>
<b>Tablo 34 Sol El Pizzicatosu .....</b>	<b>131</b>
<b>Tablo 35 Spiccato / Sautille / Saltato .....</b>	<b>131</b>
<b>Tablo 36 Rikoşe / Volan (Ricochet / Volante) .....</b>	<b>132</b>
<b>Tablo 37 Tremolo .....</b>	<b>133</b>

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1 Bradley Lehman'ın teorisini temellendirdiği, burgulu işlemeli sayfa süsü <a href="http://www-personal.umich.edu/~bpl/larips/index.html">http://www-personal.umich.edu/~bpl/larips/index.html</a> adresinden alınarak çevirilmiştir.....	26
Şekil 2 Hüseyinî Makamında Dereceler Durucudan Yürüyücüye Doğru Sıralanışı Aktaran: Yalınkılıç, E. (a.g.k.) içinde yer alan İlerici'nin şeklerinden yararlanarak yeniden yapılmıştır.....	79
Şekil 3 Tonal sistemde majör dizideki dereceler hareket eğilimleri Yalınkılıç, E.'nin Kemal İlerici (a.g.k.)'daki tablodan aktardığı tablonun yeniden yapımı .....	80
Şekil 4 Rast ana dizisinin alt çeşni olan Rast 5'lisinin derecelerinden oluşturulan makamlar.....	91
Şekil 5 Arel Ezgi Uzdilek sisteminden uyarlanan ve yaygın olarak kullanılan Türk müziği perde isimleri .....	94
Şekil 6 19. yy'dan sonra kullanılarak yaygınlık kazanabilen alterasyon işaretleri (Atalay, 2019)'dan alınmıştır.....	96
Şekil 7 Farklı ney düzenlerinde çellonun “yerinden, 1 ses, 4 ses, 5 ses” transpozisyon şeması.....	98
Şekil 8 Ney düzenlerinin nota üzerinde birbiri ile kıyaslı gösterimi .....	99
Şekil 9 Basit makamların dizilerini oluşturan çeşniler .....	101
Şekil 10 Hüseyinî makamı dizisi, geleneksel Türk müziği ve klasik Batı müziği notasyonu ile .....	102
Şekil 11 Ney Düzenleri İçin Alternatif Anahtar Kullanımı Önerileri.....	138

## SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

- (a.g.e.) : Adı geçen eser
- (a.g.k.) : Adı geçen kaynak
- yy. : yüzyıl
- v.b. : ve bunun gibi
- vb. : ve bunun gibi
- vs. : vesair, vesaire
- 12-EDO: 12 Equally Divisions of the Octave
- 1200-EDO: 1200 Equally Divisions of the Octave
- 12-TET: 12 Tone Equal Tamperament
- HIP: Historically Informed Performance
- Op. : Opus
- No: Numara, numarası

## TANIMLAR DİZİNİ

(Alfabetik sıra ile)

- **12-EDO:** 12 Equally Divisions of the Octave’ın kısaltmasıdır. 12-TET ile aynı görünmekle birlikte, sistem koma düşünülmez, oktavyı tam olarak 12 perdeye ayırır ve perdelerin arası 100’er eşit senttir. Bu sistemin dünyada bundan sonra en yaygın kullanım bulacak birleştirici niteliği en yüksek sistem olduğu düşünülmektedir.
- **1200-EDO:** 1200 Equally Divisions of the Octave’ın kısaltmasıdır. Bkz. 12-EDO
- **12-TET:** 12 Tone Equal Temperament’in kısaltmasıdır. Türkçe anlamı 12 ton eşit tempereman anlamına gelmektedir. Bir oktavyın 12 birbirine eşit mesafede perdeye ayrıldığı sistemi ifade eder toplamda 1200 sent ve 53 komadan oluşur.
- **Akort:** Bir çalgının perdelerinin doğru sesleri üretecek şekilde ayarlanması.
- **Anarmonik:** İngilizcesi enharmonic olan sözcük, in harmony sözcüklerinin birleşiminden oluşur, ahenk ya da uyum içinde anlamına gelir. Müzikte iki farklı isimle adlandırılan ancak aynı frekansa denk gelen perdeyi ifade eder. Do diyez ve Re bemol gibi.
- **Aralık:** İngilizcesi interval olan sözcük, belirli iki konumun arasında kalan uzaklık anlamına gelir. Günümüzde müzikte, bahsedilen bu belirli konumlara perde adı verilirken perdeler arasında kalan mesafeyi tanımlamak amacı ile aralık ifadesi kullanılırken tarihte önceleri birbirine çok yakın ama farklı aralıkları tanımlar, diyatonik ölçeğin en ufak aralığından daha da küçük aralıkları ifade eden bir kelimeydi.
- **Arıza:** İngilizce’de accidental olarak geçen, yanlarına yazıldıkları seslerin belirli oranlarda incelik kalınlaşmasını sağlayan sembollerdir.
- **Âvâze:** “Farsça âvâz آواز “ses, özellikle insan ve hayvan sesi” sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Orta Farsça aynı anlama gelen vâç veya âvâç sözcüğünden evrilmiştir. Bu sözcük Avestaca vak-, vaç- “seslenmek, söylemek” fiili ile eş kökenlidir. Bu fiil Sanskritçe vâç “ses, söz” sözcüğü ile eş kökenlidir. Bu sözcük Hintavrupa Anadili yazılı örneği bulunmayan \*wekw- “söylemek” biçiminden evrilmiştir (Nişanyansözlük, 2015)”.
- **Batlamyus koması:** Bkz. Sintonik koma.



- **Beşliler çemberi:** Düşünsel olarak, periyodik şekilde gerçekleşen olguları döngü şeklinde ifade edebilmek üzere kullanılan, başlanılan noktaya dönerek periyodun tekrarlanmasını sağlayan döngüyü ifade eden çemberin, 5'li aralıkların birbirileri ile aralarında mesafe oranları çerçevesinde oluşturulmuş halidir. Örneğin Do-Sol Sol-Re Re-La- La-Mi- Mi-Si -Si- Fa# Fa#-Do# Do#-Sol# Sol#-Re# Re#-La# La#-Mi#(Fa) Mi#(Fa)-Do şeklinde anarmonik dizilimde bu aralıkları bir çember formunda düşünüldüğünde başlangıç noktasına ulaşarak çember tamamlanır ve yeni döngü başlayabilir hale gelir. Müzikte buna beşliler çemberi adı verilmektedir. Müzik kuramının temelini oluşturur.
- **Bolahenk akort:** Bolahenk ney akordu adı verilen, Batı müziğine göre 440hz La sesine Neva perdesi (Re notası) olarak isim verilen sistem.
- **Consonant:** Uyumlu ve güzel tınlayan aralık anlamına gelen sözcük. Fransızca sözcük anlamı ile birlikte tınlayabilen, beraber ses verebilen anlamına gelir.
- **Çok Sesli Müzik:** Klasik Batı müziği dahilinde ele alındığında kontrpuan ile birden çok eş zamanlı tınlayan melodinin müzik içinde var olması anlamına gelen çok partili müzik yazısıdır. Bununla birlikte günümüzde Batı müziğini ifade etmek için kullanılan bir ifade haline de gelmiştir.
- **Devir:** Klâsik Türk müziğinde bir ölçü içerisinde tamamlanan usûl bütününe verilen isim (Türk Müziği Sözlüğü, 2023). Makam.
- **Didimus koması:** Bkz. Sintonik Koma.
- **Diesis:** Oktav ile 3 adet 5:4 oranındaki büyük üçlünün arasındaki farka diesis adı verilir. Bir tür komadır. 128:125'lik frekans oranına sahiptir.
- **Dissonant:** İyi tınlamayan, kötü tınlayan aralık anlamına gelen sözcük. Fransızca sözcük anlamı ile birlikte ses vermeyen anlamına gelir.
- **Ditonik koma:** Bkz. Pisagor koması.
- **Diyapazon:** Akort çatalı, iki birlikte tınlayan çubuğun meydana getirdiği çatal. Belli bir frekansta tınlayarak o frekansı duyurur. Frekanslar diyapazonun ebat ve alaşımına göre değişiklik gösterir. G. F. Handel'in için, onun trompetçisi John Shore tarafından Shore tarafından icat edilmiştir.
- **Diyatonik dizi:** Toplamda 5 tam iki yarım perdeden oluşan, heptatonik dizidir.
- **Doğal dizi:** Doğal perdelerle oluşturulan diziler.
- **Doğal perde:** Doğal seslerden oluşan aralıkları oluşturan perdeler.

- **Edvar:** “Devirler” anlamına gelen Arapça sözcük, Doğu müziğinin sistemci okulunun kurucusu sayılan, İran’ın bilinen ilk bestecisi ve müzikoloğu Safiyyüddin Abdülmümin bin Yusuf bin Fahir Urmevi’nin (1216-1294) “Kitabü’l Edvar” (1236 yılında yazmıştır) isimli kitabı ile literatürde makam geleneği yerine kullanılmaya başlanmıştır. Müzik teorisini dairelerle anlatan bir sistemdir.
- **Ezoterik:** Batını, içrek, üstü örtülü, açıklanmayan, gizli alt anlamlara sahip olan.
- **Füg:** : Latince kaçmak anlamına gelen fugere sözcüğü ile ilişkili olarak İngilizce’de müzik alanında 16. yy’da literatürde yer bulmaya başlayan, iki ya da daha çok ses için yazılan kontrpuantal kompozisyon tekniği ve müzik formudur.
- **Henfling koması:** Oktavın 1/50 oranındaki aralığa verilen isimdir.
- **Heptatonik:** 7 Sesten oluşturulan dizileri kullanan, bir oktavda 7 derecenin olduğu, 7 tonlu sistem.
- **HIP:** Historically Informed Performance anlamına gelen Türkçe’de Tarihsel performans, Tarihsel olarak bilgilendirilmiş icra, dönem icrası ya da otantik icra olarak geçmektedir. Eserin teknik ve stilistik açılarından yazıldığı döneme, bestecisinin zihninde yazarken tasarladığı biçime uygun şekilde dönem çalgıları, çalış veya söyleyiş üslup ve tekniklerini kullanarak, canlandırılmak istenen devirde yapıldığı hali ile icra edildiği icralardır.
- **Holdrian koma:** Arap koması olarak da adlandırılır. 22.6415 sent değerinde, Pisagor komasından dar, sentonik komadan geniş, yaklaşık 77/76 frekans oranındaki aralıktır. Türk müziğinde ağırlıklı olarak Kemal ilercici ve Erol Sayan tarafından kullanılmıştır ve Holder koması olarak adlandırılmıştır.
- **Koma:** İngilizcesi comma olarak geçen, müzikte, ses sisteminde, perdeler arasında yer alan bölümlenmeleri oluşturan konumların her biri anlamına gelir. Biz bugün dünyada yaygın olarak, iki ses arasındaki mesafeyi, birbirine eşit uzaklıkta yer alan 9 koma ile bölümlendiriyoruz.
- **Kontrpuan:** Polifonizmin en önemli yapısı olarak geçen, seslerin matematiksel ilişkileri çerçevesinde şekillenen, iki veya daha çok notanın eş zamanlı tınlamaları üzerine kurulu bir sistemdir.
- **Kromatik dizi:** Kromatik seslerden (Yarım perdelerden) oluşan dizi. Bir oktavda 12 kromatik ses vardır, kromatik dizi 12 sestem oluşur, 13. ses başlangıç sesinin oktavıdır.

- **Kromatik:** Renklerle ilgili anlamına gelir. Diyatonic dizide bulunmayan sesleri de ihtiva ederek renklerin ortaya çıkartılması düşüncesinden hareketle adlandırılmıştır. Bu şekilde oluşturulan dizi yarım perdelerden oluşacağı için bu diziye de kromatik dizi denir.
- **Mansur akort:** Mansur ney akordu, Batı müziğine göre 440hz La sesine Dügâh perdesi (La notası) olarak isim verilen sistem.
- **Meantone:** Ara ton olarak Türkçe'leştirilmiş olan kelime, dizide kullanılan seslerin buldukları perdelerin doğal konumlarından farklı "Ara" konumlarda olduğu tamperemanlardır.
- **Mercator koması:** 21.8182 sent genişliğinde bir komadır. Benzer bir aralık ilk olarak M.Ö. Ching Fang tarafından saptamıştır. Sintonik komaya çok yakın değerdedir.
- **Meşk:** Türk müziğinde öğrenci ve hocanın birlikte çalışma yöntemidir. Bu yöntemle göre eserin en ince ayrıntısına kadar birlikte defalarca çalarak eseri ve üslubu öğrencinin hafızasına yerleştirmesi sağlanır. Hocanın geleneği, anlayışı ve üslubu öğrenciye geçer. Böylece eserlerin de nesilden nesile aktarımı sağlanarak literatürün hafızalarda yer etmesi de sağlanır.
- **Mod:** Eski çağda dizi, gam, makam anlamında kullanılan tanım, eski Yunan modları, daha sonra kilise modları ve bugün kullanılan caz modları birbirinin evrilerek değişim geçirmiş halleridir. Modlar Do notasından başlayarak ve sadece natürel sesleri kullanarak (tiz ya da pestleştirici işaret olmaksızın), piyanoya göre sadece beyaz tuşları kullanarak çalınmak isterse, bugün sırasıyla Do: *Ionian*, Re: *Dorian*, Mi: *Phrygian*, Fa: *Lydian*, Sol: *Mixolydian*, La: *Aeolian*, Si: *Locrian* olarak yer bulmaktadır. Eski Grek modlarında ise bu modların 4 ses altındaki sestten başlayan, bu olduğunda Hypo ön eki ile anılan makamlar da vardı. (Ör.: *Hypomixolydian*, Sol notası üzerinde kurulu *Mixolydian* moduna göre altındaki Re üzerine kurulu moddur. *Dorian* modu ile sestestir)
- **Nim:** Ana perdeler arsında kalan perdeleri ifade eden sözcük. Farsça "Yarım" sözcüğünden alınmıştır. Bu sözcük Avestaca aynı anlama gelen naema sözcüğü ile eş kökenlidir.
- **Notasyon:** Müziği ifade etmek üzere yazıda kullanılan işaretleme sistemlerinin tümü, nota yazısı, müzik yazısı, müzikte ifadelerin sembolleri ve işaretlerini kullanma biçimi.

- **Opus:** Latince çalışmak, iş, ortaya konan iş anlamına gelen sözcük, kısaltması op. çoğul formu opera. Opera tabiri bu sebepten hem dansı, hem müziği, hem görseli, hem işitseli bünyesinde toplayan bir işler bütünü olduğu için işler anlamına gelen opera sözcüğü ile adlandırılmıştır.
- **Ornamentasyon:** Süsleme. Müzikte işleme, süsleme anlamına gelen, melodi içindeki bir sesin etrafında şekillenen, sesin bulunduğu yerin ahengini zenginleştiren, sesin yön algısı üzerinde şekillenen minik değişikliklerin genel adı.
- **Pentachord:** Pentakord, Penta Latince 5 anlamına gelmektedir. Pentachord ise 4 aralığın içinde bulunduğu 5 sestem oluşan yapı. (Ör.: Do, Re, Mi, Fa, Sol). Türk müziğinde makamı oluşturan 5'lilere benzetilebilir. Arap müziğindeki cins kavramına benzetilebilir.
- **Perde:** İngilizce tone sözcüğü ile ifade edilen, müzikte oranları belirlenmiş konumlar ile aralıkları meydana getiren bölümlere verilen isimdir. Bir perde ile başka bir perde arasındaki mesafeye aralık adı verilir.
- **Pest:** Farsça kökenli sözcük, aşağı, alçak, müzikte alçak perde anlamlarına gelir. Kalın ses anlamına gelir.
- **Pisagor Koması:** 3 adet Pisagor ditonu ile bir oktav arasında oluşan farka eşit olduğu için Ditonik koma olarak da geçer. 12 kere doğal tam beşli aralıkları birbiri üzerine ekleyerek başlangıçtaki sesin 7 oktav tizine yani başlangıç frekansının 7 katından daha yüksek bir frekans değerine ulaşılır. 7 katı ile bu ulaşılan değer arasında oluşan farka Pisagor koması adı verilir. 75:74 ile 74:73 oranları arasında ve 23.46 sent ile ifade edilen bir aralıktır.
- **Polifoni:** Çok seslilik. Eş zamanlı tınlayan seslerin dikey yapıda oluşturduğu, uyumlu bütünlüğü çerçevesinde şekillenen müzik algısı. Armoninin temeli.
- **Prelüd:** Latince kökenli sözcük Orta Fransızca aracılığı ile literatürde yer bulmuştur. Belirli formu olmayan, çalgı için yazılan, bir eserin öncesinde çalınan giriş müziği, ön müzik, başlangıç müziği anlamlarına gelir.
- **Sauver koması:** Oktavın 1/55'i kadar olan koma değeridir.
- **Schisma:** Dini anlamda Doğu ve Batı kiliselerinin ayrılması anlamına gelen bu olaya verilen isim. Müzik alanında ise Pisagor koması ile Sintonik koma arasındaki fark oranına verilen isimdir. 32805:32768 frekans oranına sahiptir ve 1.9537 sent genişliğindedir.

- **Ses sistemi:** Müziğin üzerinde şekillendiği iskelet olarak düşünülebilecek ses sistemi, müziği meydana getiren dizileri, makamları ve modları oluşturan perdelerin, hangi konumlarda ve hangi aralıklar oranında kullanılacağını belirlediği düzenlerin genel adıdır.
- **Sintonik Koma:** (Didimus ya da Batlamyus koması olarak da geçer) Pisagoryen diton, ya da diğer bir deyişle Pisagoryen sistemde iki tam perdeden oluşan üçlü aralığın (81:64 oranında ya da 407.82 sent) ile Just üçlü (5:4 oranında ya da 286.31 sent) arasında oluşan orantısal fark olan 81:80 frekans oranındaki koma. Bulmanın bir başka yöntemi ise üç adet tam dördü ile oktav+bir minör üçlünün mesafelerinin arasındaki süperpartiküler fark. Frekans oranı 81:80 olan, 21.51 sentlik aralık.
- **Süperpartiküler:** İki ardışık tam sayının (örneğin 5 ve 6, 40 ve 41 gibi) birbirine olan oranlarıdır. Payı paydasından bir büyük olan tam sayılı oranlardır da denilebilir.
- **Süsleme:** Bkz. Ornamentasyon.
- **Tam perde:** Bugün kullandığımız sisteme göre iki yarım perdenin oluşturduğu perde.
- **Tampere man:** Perdelerin arasındaki ilişkiyi belirleyen sistemdir. Bu sistemin oluşması için doğal perdelerin (oktav içindeki mesafeleri tam sayılarla açıklanan kesirlerle ifade edilen perdeler) aralık oranları değiştirilerek doğal olmayan perdeler yaratılır. Bu işlem sesi tampere etmek olarak anılan işlemdir. Adını buradan alan sistem bu şekilde oluşturulan aralıkların (aralarında doğal aralıklar da barındırabilir) ebatlarını ve seslerin birbirine olan mesafelerini tanımlar. Biz bugün yaygın olarak, bir oktav içinde 12 birbirine eş uzaklıkta yarım perde barındıran “12 Tone Equally Tempered” ya da 12-TET ismi verilen tampere sistemi kullanıyoruz. d
- **Tessitura:** Dokuma anlamına gelir. Müzikte bir şarkıcı, bir çalgı ya da bir eser için kullanılan ses alanını tanımlar. Bu tanım, solistin sesinin en iyi ya da en rahat tınladığı alanı tanımladığı gibi, aynı zamanda örneğin bir eser içinde kullanılan ses alanını da tanımlamak için kullanılabilir. Örneğin “Ahmet’in sesi 2 oktavdır” dediğimizde Ahmet’in ses alanının, yani tessiturasının 2 oktav olduğunu söylemiş oluruz.

- **Tetrachord:** Tetrakord, Tetra Latince 4 anlamına gelmektedir. Tetrachord ise 3 aralığın içinde bulunduğu 4 sestem oluşan yapı. (Ör.: Do, Re, Mi, Fa). Türk müziğinde makamı oluşturan 4'lülere benzetilebilir. Arap müziğindeki cins kavramına benzetilebilir.
- **Tîz:** İnce, daha ince veya dik ses. Geleneksel Türk müziğinde üst oktavdaki sesleri tanımlamak için isimlerinin önüne eklenen kelime. Ör.: Tîz Segâh (Sol anahtarında porte üzerindeki ince La# ya da Sib), Tîz Buselik (İnce Si natürel), Tîz Çargah (İnce Do) gibi.
- **Triton:** Bir oktavin tam ora noktasından ikiye bölündüğü, artık dörtlü aralığına verilen isimdir. Üç tını anlamına gelen ismi, üç tam perdeden ya da 6 yarım perdeden oluşan artık dörtlü aralığını ifade eder. Ortaçağ kilise modları içindeki Si-Fa aralığında kendini en çok göstermiştir. Bu sebeple bu aralığın Diabolus in Musica (Müzikteki şeytan, şeytan aralığı) olarak anıldığı söylenir. Yaklaşık barok döneme kadar kullanımı yasaklanmıştır.
- **Ünison:** Aynı sesin tınlatılması anlamına gelir. İki farklı kaynağın aynı frekansı seslendirmesidir.
- **Welltempered:** İyi düzenlenmiş anlamına gelir. 17. yy'da kullanılan tanım bir oktav içinde 12 perde ile tüm minör ve majör tonlarda çalabilmeyi sağlayan sistemdir. Bu sistemi ilk olarak müzik teorisyeni Andreas Werckmeister 1681'de ortaya koymuştur. Diyatonik aralıkları olabildiğince doğal tutmaya özen göstererek uygulamada tüm tonları çalabilecek şekilde düzenleyen doğal armonik ton sistemini temel alan tamperemandır. Özellikle tuşlu çalgıları temel alarak yapılandırılmıştır.
- **Yarım perde:** Bugünkü anlayışta bir tam perdenin yarısı oranındaki perde. Ancak eski devirlerde farklı aralık oranlarında isimleri de farklı olan yarım perdeler vardı. 12-TET sistemde 4.5 koma olarak geçen aralıktır.
- **Yerinde:** Çalınan makamın bolahenk akort düzeninde, kendi durak perdesi kararında çalınması anlamına gelir.

# 1 GİRİŞ

Birbirinden yapısal ve yaklaşım itibariyle farklılık gösteren Türk musikisi ile klasik Batı müziği alanlarının, birbirlerine zıt yaklaşımda görünmelerine karşın birbirlerini tamamlar nitelikte oldukları da düşünülebilmektedir. Zira bir müzik alanı dikey yapılaşma ile girift bir yapıya evrilmişken, diğer müzik alanı yatay melodik estetiğe ve bununla birlikte müzikal yapılaşma melodik çizgide kalmıştır. Bu bağlamda incelendiğinde, yapısal farklılıkları birbirlerinde eksik yönleri tamamlamak konusunda bir kazanım da vaat etmektedir. Örneğin, her ne kadar tam olarak ifade etmeye yetmese de, yatay yapıda olan, melodinin ön planda olduğu, monofonik ya da heterofonik yapısı ile Türk müziği (her ne kadar çok seslendirilme çalışmaları yapılmış, yapılıyor olsa da), basit bir anlatımla armonik yapısı ile dikey bir anlayış çerçevesinde şekillenen klasik Batı müziği, geçirgen olmayan yaklaşımlar sebebi ile birbirinden uzaklaşıp yabancılaşmış, bu sebeple de birbirlerinden beslenebilme potansiyellerinin önünde bir engel meydana gelmiştir. Zaman içinde birbirlerinin zenginliklerinden faydalanmak yerine birbirlerine yabancılaşmış ve ötekileşmişlerdir. Bugün bu anlayışın kırılmaya başladığı da görülmektedir.

Aynı çalgıyı çalmalarına karşın (Viyolonsel) hem “Geleneksel Türk müziği”, hem de “Klasik Batı müziği” icra edebilen çello sanatçıların sayıları azdır. Günümüzde Türk musikisinin geleneğini meşk usulü ile, usta çırak ilişkisine dayalı şekilde sürdürmesinden dolayı yazılı kaynakların azlığı, klasik Batı müziğinin de, Türk musikisinde durum özelinde gerçekleştirmiş ve gerçekleştirmekte olan çeşitli çalışmalar dışında yer bulamamış olan armoninin işlevsel olmaması gibi sebeplerle, müzik ve musiki iki kutup haline gelmiştir. Bu nedenle geleneksel Türk müziği ile ilgilenen viyolonselciler, öncelikle konservatuvarlarda klasik Batı müziği için kullanılan metotlar ile çalgı mekaniğini ve çalma tekniğini öğrenip, daha sonra genellikle bir kemancı, bir kanuncu ya da bir ses icracısının yanında, üslup öğrenmek üzere çalışmaya başlama yolunu izlerlerken, klasik Batı müziği eğitimi alarak bu yönde çalışmalarını sürdüren viyolonselciler ise kendi konularında daha ileri teknik egzersizler, etütler ve eserler ile kendi tekniklerini geliştirme yoluna giderler. Ancak bunu gerçekleştirirken Türk müziğinden görece habersiz şekilde gelişimlerini sürdürürler.

Tez konusunun belirlenmesinde ihtiyaç duyulan ama yeterli sayıda olmayan kaynaklara bir katkıda bulunabilmek, her iki alandaki müzisyenler için ortak bir buluşma

noktası oluşturmaya çalışmak ve sonucunda en azından Türk musikisinde de geçerli olabilecek bir notasyon kullanarak, kast edilen perdeleri içeren şekilde oluşturulmuş egzersiz ve çalışma parçaları ile pekiştirmek, bu sayede de viyolonsel alanında en azından duruma özel bir farkındalık geliştirebilmek gibi unsurlar gözetilmiştir. Bu amaç doğrultusunda yazılan egzersiz ve çalışma parçalarında, geleneksel Türk müziğinde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek notasyonu kullanılmıştır. Ayrıca her iki alan için de okuma kolaylığı sağlayacak olan komaların arızaların üstüne ve altına yerleştirilen rakamlar ile gösterilmesi yöntemine de yer verilmiştir. Egzersiz ve çalışma parçalarının içerikleri elden geldiğince sistematik şekilde oluşturulmuştur.

Buna göre parmak numaraları arasındaki ilişkiler gözetilerek, melodik çizginin oluşturulmasında kesintiye uğratmamak amacı ile işlemler üzerinde çalışmalar yoğunlaştırılmış, bunun yanında vibrato, portamento ve glissando gibi tekniklere yer verilmiştir. Her parmak için ayrı ayrı ilişki kurarak aynı teknik hareketlerin tüm parmaklar tarafından yapılabilir olması amaçlanmıştır.

Klasik Batı müziğinde alışık olunan açık ve kapalı sol el pozisyonuna karşılık geleneksel Türk müziğinde iki ses arasındaki geçişte birden fazla değişken olması sebebi ile, yapılan işlemlerde oluşabilecek sıkıntılar üzerinde değerlendirme yapılarak, çalışma parçaları için gerekmesi durumunda alternatif parmak numaraları da önerilmiştir.

Burada amaçlanan, aynı parça üzerinde, bu hassasiyetin duyuya gelişmesine katkı sağlayabilmesi umuduyla, makam hissiyatını oluşturacak olan aralıklar üzerinde farkındalık yaratmak ve ortak bir terminoloji ile yabancılığın ortadan kaldırılmasına çalışmak olmuştur.

Aynı sayfada yer alan bir çalışma parçası, sayfanın üst tarafında eşit düzenlenmiş sisteme göre ve klasik Batı müziği notasyonu ile, aynı sayfanın alt tarafında ise geleneksel Türk müziği notasyonuna göre yazılmış versiyonu ile yer almıştır. Bu şekilde oluşturulan çalışma parçaları toplamda 20 adettir. Bu çalışma parçalarında çalıştırılan unsurların kullanıldığı 5 adet geleneksel Türk müziği eser notası da her iki notasyon kullanılarak çalışma parçalarının sonunda sunulmuştur.

Tarih boyunca Türk müziğinde 500'ün üzerinde makam bulunmuş, 250 civarında makamda da eser örneği verilmiştir. Ancak günümüzde bu makamlardan yalnızca 40-50 kadarı kullanılmaktadır. Her çalışma parçası geleneksel Türk müziğinde en sık kullanılan makam ailelerinden biri olması, bu sebeple kulağın çok daha kısa sürede alışma eğilimi



gösterebilmesi sebebiyle Hüseyini makamı çerçevesinde oluşturulmuştur.<sup>1</sup> Makamların kullanım sıklıkları Tablo 1’de görülebilir.

FORM														TRT ARŞİVİNDE BASİT MAKAMDA YAZILMIŞ ESER SAYILARI									
MAKAM	Şarkı	Fantezi	Beste	Ağır Semai	Kâr	Yürük Semai	Peşrev	Saz Semaisi	Sirto	Longa	Mandıra	Medhal	Oyun Havası	TOPLAM									
1	Hicaz	2289	76	19	11	4	13	50	91	5	5	2	11	32	2608								
2	Rast	1074	42	16	8	15	12	54	83	8	3		12	17	1344								
3	Uşşak	1008	21	13	7	4	6	30	35	2	1	1	9	21	1158								
4	Hüseyini	727	19	13	8	2	7	31	55	2	3		5	17	889								
5	Karcığar	528	9	8	7		5	14		2	1	1	2	13	590								
6	Suzınak	494	2	6	3	3	3	11	21	2	4		3	4	556								
7	Muhayyer	307	2	6	5			14	15				3	1	353								
8	Buselik	278	11	4	4	3		11	31	1	2		3	1	349								
9	Beyati	206		14	9		8	24	51				2		314								
10	Kürdî	103	42	3	1		2	6	8	1	1				167								
11	İsfahân	93		6	4			10	17						130								
12	Neva	49		5	2	1	4	24	20					1	106								
13	Tahir	61		4	3		2	4	6		1			5	86								
14	Gülizâr	55	1	2	1			4	4						67								
15	Uzzal	42	1					3						1	47								
16	Zirgüleli Hicaz	34	1					5	6					1	47								
17	Hümayun	14						10	13				1		38								
18	Çargah	8		4	1			9	5	4					31								
														<b>8880</b> ADET BASİT MAKAMDA YAZILMIŞ ESER									
<table border="1"> <tr> <td>TRT Arşivine göre en sık kullanılan basit makamlar :</td> <td>1. Hicaz =2608</td> <td>2. Rast =1344</td> <td>3. Uşşak =1158</td> <td>4. Hüseyini =889</td> </tr> <tr> <td>TRT Arşivine göre basit makamların kullanım oranı:</td> <td colspan="4">% 35,95432829</td> </tr> </table>														TRT Arşivine göre en sık kullanılan basit makamlar :	1. Hicaz =2608	2. Rast =1344	3. Uşşak =1158	4. Hüseyini =889	TRT Arşivine göre basit makamların kullanım oranı:	% 35,95432829			
TRT Arşivine göre en sık kullanılan basit makamlar :	1. Hicaz =2608	2. Rast =1344	3. Uşşak =1158	4. Hüseyini =889																			
TRT Arşivine göre basit makamların kullanım oranı:	% 35,95432829																						

Tablo 1  
TRT repertuarında bulunan ve yoğunlukla basit makam kullanılmış TSM eserlerinin sayıları ve oranları

Çalışmanın kapsamı gereği geleneksel Türk müziği ve onun dayandığı temellerle değinilmiş, evrensel müzik kuramı bağlamında müzik-insan-evren ilişkisi vurgulanmıştır. Bu sayede geleneksel bağların asli temellerini algılamada hem klasik Batı müziği, hem

<sup>1</sup>Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Dr. Öğr. Üyesi Sadettin Volkan Kopar’ın “Trt repertuarında bulunan Türk sanat müziği eserlerinin makam ve usul yönünden incelenmesi”(2022 - Turkish Studies - [www.turkishstudies.net/turkishstudies](http://www.turkishstudies.net/turkishstudies) eISSN:1308-2140) başlıklı araştırma makalesinde yapılmış incelemenin sonuçlarından elde edilen verilere göre Hüseyini makamının basit makamlarda yazılmış toplam 8880 eser arasından en sık kullanılan 4. basit makam olması (bkz. Tablo 1), Dimitri Kantemir’in bu makama attığı önem, röportajlarda verilen tavsiyeler ve Batı müziği (Dorian modu) ile yakın bir çizgide olması sebebi ile tercih edilmiştir.

de geleneksel Türk müziği ile ilgilenenler açısından ortak bir farkındalık oluşturulmaya gayret edilmiştir. Bu temel ile birlikte makam mantığı ve sistematığı Batı müziği ile uğraşan ve Türk müziğine merak duyan viyolonselciler için de anlaşılır kılınmaya çalışılmıştır.

## 1.1 Sorun

Ulus devlet anlayışının gelişmesi ile paralel olarak benimsenmeye başlanan Osmanlı saray müziği yerine, uluslar arasında yaygın şekilde benimsenen ulusalcılık akımına paralel olarak öne çıkan halk müziğinin, Batılı teorik çerçeve ışığında ele alınarak işlenmesi ve bu sayede ulusal müziğin oluşturulması eğilimi sonucunda bu iki alan birbirine yabancılaşmaya başlamışlardır. Osmanlı'nın son döneminden itibaren Cumhuriyet'in kuruluşunu da kapsayarak günümüze kadar gelinen süreçte en üst düzeye çıkan Batılılaşma hareketinin bir sonucu olarak görülebilecek bu anlayışın, sadece saray ve halk müziği içerisindeki farklılıkları derinleştirmede, sebep olduğu dönüşümün, Batı müziği ile geleneksel Türk müziği arasındaki doğal farklılıkların da etkisiyle aralarındaki ayrılığın derinleşmesine sebep olduğu da söylenebilir.

Geleneksel Türk müziği ve klasik Batı müziği üzerine çalışan viyolonsel sanatçıları özelinde de bu ayrışma doğal olarak geçerlidir. Özellikle 1850'lerde Türk müziğinde yer bulan, Batı kökenli bir çalgı olan viyolonsel açısından bu durum anlaşılabilir olsa da, bu ayrım müziğin geneli için geçerli bir durumdadır. Bunun sonucu olarak her iki müzik alanının icracılarının, birbirlerinin müzik dilini anlama ihtiyacı doğmuştur.

Ulusalcı fakat yapay bir müzik kurgusunun uygulanmasına çalışılması bu bağlamda modern sanatın özgürlükçü tutumu ile de çelişmekte, aynı çalgıyı çalan ve birbirinden bu kadar uzak anlayışta olan müzisyenlerin arasındaki uçurumun giderek daha da açılmasına, her iki alanda birden faal olan müzisyenlerin de haklı olarak ön plana çıkmalarına sebep olmaktadır.

Bu sorundan yakınlar kendilerini geliştirmek üzere kullanacakları metot, etüt kitabı ve çalışma egzersizleri gibi, eser konsepti dışında oluşturulmuş, yazılı kaynak sıkıntısı çekmektedir. Zira geleneksel Türk müziğinin eğitim sistemi halen meşk<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Meşk: Türk musikisinde meşk, hoca ve talebesinin birlikte çalışmaları suretiyle sözlü eserler ve saz eserleri repertuarının yüzyıllar boyu nesilden nesile intikalini sağlamış bir eğitim ve öğretim yöntemidir. (<https://islamansiklopedisi.org.tr/mesk#2-musiki> Erişim: 02.06.2023) Türk müziğinde Meşk sistemi tekrar

usulüyle gerçekleşmekte, terminolojisinin evrensel müzikten farklı olması sebebiyle de Türk müziğine yabancı olanlar için öğrenilmesi görece zor hale gelmektedir. Bu noktada kullanılan notalar da yalnızca eserlerin ana hatlarını içermekte, incelikli ornamentasyonları<sup>3</sup> ve bazı çalım tekniklerini ifade edememektedir. Bu noktada da yardıma meşk yetişmektedir. Evrensel ve sistematik algı ile yetişen nesillere, geleneksel olanı nakletmek bu yüzden ancak bire bir çalışma ile mümkün olmaktadır. Meşk sisteminin yol açtığı elverişsiz durumların başlıcası ise geleneksel literatürde az çalınan eserlerin zaman içinde kaybolabilmesidir. Çalınmayan, söylenmeyen eserler öğretilmedikleri için zaman içinde varlıklarını sürdürememektedirler.

Bunun önüne geçebilmek için müzikal terminolojinin ve notasyonun kullanımı ve ortaklığı gerekmektedir. Geleneksel Türk müziği icracılarının, icra ettikleri eserlerde kullandıkları tekniklerin, klasik Batı müziği ile ortak bir terminoloji ve notasyon kullanılarak yazıya dökülmesi, sistematik bir şekilde sunulabilmesi, geleneksel Türk müziğine yabancı icracılar için bu müzik alanını görece daha anlaşılabilir kılacaktır. Bunun için öncelikle akort düzenlerinin iyi anlaşılması gerekmektedir.

<b>Bolahenk Ney</b>	Mi	Hüseyni Perdesi
<b>Süpürde Ney</b>	Re	Neva Perdesi
<b>Yıldız Ney</b>	Do	Çargah Perdesi
<b>Kız Ney</b>	Si	Buselik Perdesi
<b>Mansur Ney</b>	La	Dügah Perdesi
<b>Şah Ney</b>	Sol	Rast Perdesi
<b>Davut Ney</b>	Fa#	Irak Perdesi

*Tablo 2*  
*Sık Kullanılan Ney Akort Sistemleri*  
([www.neyzenim.com](http://www.neyzenim.com) adresinden derlenmiştir.)

Türk müziğinde yaygın olarak Bolahenk<sup>4</sup> akort düzeni kullanılır. Bunun dışında süpürde, kız neyi ve mansur ney düzenleri de sıklıkla yer alır. Başkaca akort sistemleri

---

ve taklit üzerine kuruludur ve usta çırak ilişkili bir öğrenme ve öğretme yöntemidir. Müzik eseri ya bölüm ya da bir bütün olarak öğrenciye hoca tarafından defalarca tekrar ettirilir, böylelikle eser de öğrencinin hafızasına yerleşmiş olur. Bu yüzden meşk alacak öğrencinin müzik hafızasının çok iyi olması önem taşır. (Kahyaoglu, 2021)

<sup>3</sup>Süsleme

<sup>4</sup>Bolahenk bir ney ve bu neyin düzenine verilen isimdir. Eser hangi düzene göre çalınacaksa ona göre bir aktarım uygulanır, o düzene uyulur. 440hz’i Neva perdesi (Re notası) olarak yazılır. Batı müziği bu frekansa La notası adını verir. Batı müziği notası, bu düzene göre geleneksel Türk müziğinden 5’li aşağıdan yazılır. Yani bu durumda La yerine altındaki Re yazılır. Yukarıdaki örnekte de La yazıldığında çıkan sesin Mi notası (Hüseynî perdesi) olduğu anlatılmaktadır. Yani sol anahtarında alttan ikinci boşluğa yazılan La notasını çaldığında onun tam beşli yukarısında en üstteki boşluğa yazılan Mi sesi duyulur. Bu

de yine aynı sistemle uygulanacak şekilde Tablo 2’de yazılı olan neyler ile belirlenmiştir. Neylerin Batı müziğindeki La notasını çaldıkları zaman çıkarttıkları sesler Batı müziği sistemine göre yazılmış, bu seslerin Türk müziğindeki isimleri ile birlikte verilmiştir.

NEYİN TİPİ	UZUNLUĞU (cm)	FREKANSI	AKORDU	PERDESİ
<b>ANA-MABEYN NEYLER (Uzun ya da orta uzunlukta neyler)</b>				
<b>DAVUD NEY</b>	<b>93.6</b>	<b>369,9hz</b>	<b>FA#</b>	<b>IRAK</b>
<b>ŞAH NEY</b>	<b>85.8</b>	<b>392hz</b>	<b>SOL</b>	<b>RAST</b>
ŞAH – MANSUR MABEYNİ NEY	83.2	415,3hz	SOL#	NİM ZİRGÜLE
<b>MANSUR NEY</b>	<b>78</b>	<b>440hz</b>	<b>LA</b>	<b>DÜĞÂH</b>
MANSUR – KIZ MABEYNİ NEY	72.8	466,1hz	LA#	KÜRDİ
<b>KIZ NEY</b>	<b>70.2</b>	<b>493,8hz</b>	<b>Sİ</b>	<b>BUSELİK</b>
<b>YILDIZ NEY</b>	<b>67.5</b>	<b>523,2hz</b>	<b>DO</b>	<b>ÇARGÂH</b>
MÜSTAHSEN NEY	62.4	554,3hz	DO#	NİM HICAZ
<b>SÜPÜRDE NEY</b>	<b>57.2</b>	<b>587,3hz</b>	<b>RE</b>	<b>NEVA</b>
SÜPÜRDE – BOLAHEK MABEYNİ NEY	54.6	622,2hz	RE#	NİM HİSAR
<b>NİSFIYE NEYLER (Yarım ya da kısa neyler)</b>				
<b>BOLAHEK NEY</b>	<b>52</b>	<b>659,2hz</b>	<b>Mİ</b>	<b>HÜSEYİNİ</b>
BOLAHEK – DAVUD MABEYNİ NEY	49.4	698,4hz	FA	ACEM
DAVUD NEY	46.8	739,9hz	FA#	EVIÇ
ŞAH NEY	41.6	783,9hz	SOL	GERDANIYE
ŞAH – MANSUR MABEYNİ NEY	39	830,6hz	SOL#	NİM ŞEHAZ
MANSUR NEY	36.4	880hz	LA	MUHAYYER
MANSUR – KIZ MABEYNİ NEY	33.8	932,3hz	LA#	SÜMBÜLE
KIZ NEY	32.5	987,7hz	Sİ	TİZ BUSELİK
YILDIZ NEY	30	1046,5hz	DO	TİZ ÇARGAĞ

Tablo 3  
Neyler, akort düzenleri ve klasik Batı müziği ve geleneksel Türk müziği karşılıkları

Buradan La notası ile 440hz’e verdikleri isim anlaşılmalıdır. Çünkü 440 hz’e denk düşen Batı müziğindeki La notasına karşılık gelen yazılım Neva perdesidir (Re

sese Hüseyini yani ince Mi adı verilir. Kısaca yazılından beş nota tizi seslendirilir. Diğer akort düzenlerinde de aynı işlem farklı ses isimleri vererek gerçekleştirilir (Bkz. Tablo 3). Bolahenk akort, geleneksel Türk müziği geleneğinde ana çalgı olan uda uygun düştüğü için benimsenmiştir. “Yerinde” diye tabir edilen düzen, Bolahenk sistemiyle akortlanmış düzende kendi kararından çalınan makamı ifade eder. Viyolonsel akordu değişmez, çalınan seslere verilen isimler değişir. Örneğin kız neyi için alınan düzende, 1 ses yukarıdan düşünülür. Buna göre Batı müziği ile ilgilenen bir çellist sol görürken La çalmalıdır, gördüğünü +1 ses transpoze eder. Aynı Süpürde ney için +4 ses olarak geçerlidir. Mansur ney sistemine göre çalındığında ise La 440hz notasına yine La ismi verilir. Geleneksel Türk müzisyenleri için bu düzen, klasik Batı müziğine göre 5’li pest düşünerek uygulanır. Çünkü geleneksel Türk müziğinde yerinden diye anılan sistem Batı müziği sistemine göre +5 konumdadır. Bu noktada unutulmamalıdır ki viyolonsel akortu 440hz değil 220hz La ile yapılır. Dolayısı ile tüm ney düzenlerinde 1 oktav pest düşünülmalıdır.

notası). Yani porte üzerinde Re yazılan nota la sesini vermektedir. Buna göre porte üzerinde La yazınca çıkacak ses Mi (Hüseyni perdesi) olacaktır.

Diğer neylerin arasında, yukarıda sayılan ve ana seslere akortlu neylerin, düzen içindeki yerleri Tablo 3'te açıklanmıştır. Tablodan da anlaşılacağı üzere, icra mansur ney düzeninde olmadığında, geleneksel Türk müziğine yabancı bir müzisyen için çalışma adapte olmak pek de kolay olmayacaktır.

Aynı şekilde geleneksel Türk müziğinde viyolonsel notasyonunda kullanımı tercih edilen anahtar da tüm dünyada tercih edilen anahtar olan Fa anahtarı değil, Sol anahtarıdır. Bugün geleneksel Türk müziği eğitimi alan viyolonselciler bir noktaya kadar klasik Batı müziği eğitimi aldıkları için notasyon hakkında bilgi sahibi olurlarken klasik Batı müziği alanında eğitim gören viyolonselciler, geleneksel Türk müziği notasyonuna yabancı şekilde yetişmektedirler. Bu anlamda her ne kadar sık kullanılmayacak olsalar da, kültürel ve bağlamsal açıdan, alanda bilgileri eksik kalmaktadır. Bu gibi çalışmaların çoğalması ile arada oluşan uçurumun biraz olsun kapatılabileceği umulmaktadır. Dolayısı ile, gerek ulusalcılık akımı ile, gerekse de müzikler arası anlayış farklılıkları ile açılmakta olan bu uçurumun kapatılarak, müziğin layık olduğu şekilde değerlendirilebilmesi açısından bu alanda yapılacak tüm çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır.

## 1.2 Amaç

Bu çalışmada, geleneksel Türk müziği ve klasik Batı müziği hakkında genel anlamda bilgi edinilebilecek, iki alanın birbirini anlayabilmesini sağlayabilecek ve tanışıklıklarını arttırabilmek üzere, tarihi, teknik, teorik, teknolojik, formal, pratik ve politik anlamlarda, iki müzik alanını ve kapsamalarını, elden geldiğince geniş ölçekte ele alarak, oluşan ayrılığın sebeplerinin anlaşılması, iki alanda Türkiye'deki en köklü ve sözü geçen kurumların uyguladıkları çello eğitimi müfredatlarının dökümünün yapılması, ve iki alan arasındaki ayrışmanın, birbirini anlayan iki farklı müzik alanına dönüşümü için katkıda bulunmak bu çalışmanın asli amaçlarını oluşturmaktadır. Alana yabancı olanlar için içerik ve kapsamın anlaşılır olabilmesi için konular elden gelen en geniş kapsamlı ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda özellikle viyolonsel çalgısı özelinde, her iki müzik alanında eğitim gören öğrencilerin diğer müzik alanı hakkında fikir sahibi olabileceği, farklılıkları sebep sonuç ilişkisi içinde değerlendirebilecekleri şekilde

mesleki bilgi edinerek, birbirlerine yabancılık çekmeyecekleri ortamın yaratılmasına katkıda bulunmak hedeflenmektedir.

### 1.3 Önem

Kültürel ve müzikal temelde, iki müzik alanı arasındaki yabancılaşma eskiden beri süre gelen bir sorun teşkil etmektedir. Sorunu ortadan kaldırmak üzere yapılan çalışmalar gerekli olmakla birlikte, her müziği kendi alanının geçerliliğini baskın kılmak adına üretilen çözümlere yönelen çalışmalar sonucunda da aradaki mesafe maalesef daha çok artabilmektedir. Bu sorun, müziği evrensel ölçekte bir kültür mirası olarak ele almak gerekliliğini düşündürmektedir. Bu hem eğitim açısından her iki müzikal kültürün anlaşılması, farklı taraflarının tespiti ve bilincine varılması anlamında, kültürel konumlanmanın zihinlerde görece daha doğru yer bulabilmesine, hem de doğabilecek eklektik potansiyel oluşumlara daha geniş ve elverişli bir ortam meydana getirilmesine sebep olacaktır. Böylece her iki alan müziği de birbiri için anlaşılır hale gelirken dejenere olmadan öz değerini korumuş ve diğer taraftan da bu sayede kendi öz niteliğini kültür mirası olarak gelecek nesillere aktarılabilir, görece daha uygun bir ortama kavuşmuş olacaktır.

Türkiye dışında, özellikle Batı uygarlıklarında, Doğu müziğine olan ilginin artması, bu anlamda batılı dünyaya ilginç gelen ve ilgisini cezbeden Doğu tınısını elde edebilen müzisyenlerin, hem iş alanını genişletmekte, hem de yapılan işe daha yüksek değer atfedilmesine sebebiyet vermektedir<sup>5</sup>. Bu anlamda da iki tarafın birbirine karşı oluşmuş olan yabancılıklarının ortadan kaldırılması adına yapılan nitelikli ve bahsedilen anlayış çerçevesinde gerçekleştirilen çalışmalar oldukça büyük önem arz etmektedir. Bu gibi çalışmalar sayesinde geleneksel Türk müziğinin bozulmadan hayatını sürdürebilmesi mümkün hale gelebilecekken, aynı zamanda da global ölçekte yayılım gösterebilmesi mümkün olacaktır.

---

<sup>5</sup>Beyond East & West Developing and Documenting an Evolving Transcultural Musical Practice (<https://www.beyondeastandwest.org/>), ATA-Houston ([www.atahouston.org](http://www.atahouston.org)), , America Turkish Music Culture and Musicians Association (atmcmma.com), Turkish & International Music Ensemble (timeusa.org), Society for Turkish Classical Music ([www.turkishclassicalmusic.org](http://www.turkishclassicalmusic.org)), The American Turkish Society (americanturkishsociety.org) Asia Society (asiasociety.org), Constantinople (constantinople.ca), Tümeta (tumata.com), Middle East Music Ensemble (music.uschicago.edu), Turkish Cultural Foundation (www.turkishculturalfoundation.org) örneklerinde olduğu gibi.

Viyolonsel çalgısı özelinde, bu yaklaşım uyarınca aradaki ayırımın aşılarak, alanların birbiri için anlaşılır kılınması, ortak projeler geliştirmek, repertuvarların paylaşılması, eğitim müfredatının genişlemesi, öğrencilerin iki müzik alanındaki notasyonu da kullanabilir hale gelmeleri ve hem yurt içinde hem de yurt dışında daha geniş iş imkanı elde edilebilmesi açısından önem arz etmektedir.

#### 1.4 Varsayımlar

Tez, müziğin evrensel bir bütün olduğu ve farklılıkların bir tablodaki renkler gibi algılanması gerektiği varsayımından yola çıkarak oluşturulmuştur. Buna göre, ulusalcılık akımı doğrultusunda yapılandırılmaya çalışılmış milli müzik algısının suni olduğu, ancak buna karşın her müzik alanının da kendisi için uygun gelişimi gösterebilme fırsatını da bulduğu, tarihsel süreç zarfında birbirinden uzak şekilde konumlanan bu müzik alanlarının aralarında biraz olsun tanışıklık sağlanarak, klasik Batı müziği ile ilgilenenler açısından geleneksel Türk müziğinin ve kültürünün, geleneksel Türk müziği ile ilgilenenler açısından da klasik Batı müziğinin ve kültürünün biraz olsun anlaşılabilir kılınabileceği düşünülmüştür.

#### 1.5 Sınırlılıklar

Bu mütevazî çalışmanın amacı, okuyanın fikir sahibi olmasını sağlayıcı mesleki bilgiler vermek ve bu sayede de iki alanın tanışıklığını arttırma konusunda alana katkıda bulunmak olduğundan, her iki müzik alanının da tarihi, teorik, yapısal, tarihi, teknolojik, teknik ve politik kapsamı konunun en geniş sınırlarını oluşturmaktadır. Bu bağlamda iki alandan elde edilmiş olan bulgular uyarınca, yaşanan ayrışmanın ortadan kaldırılması amaçlı olarak, viyolonsel çalgısı özelinde, uygulanan eğitim müfredatları ve bunların karşılaştırılmaları, kullanılan sağ ve sol el tekniklerin açıklamaları ve bu çalgı özelinde oluşturulan çeşitli çalışma parçaları ile konunun pratik çerçevesi çizilmiş olmaktadır.

Bu amaçla çalışma boyunca, müziğin tarihi geri planına ilişkin, geleneksel Türk müziği bağlamında, gelenek, evren-insan-müzik kapsamı dahilinde incelenmiş, edvar<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup>Edvar: “Devirler” anlamına gelen Arapça sözcük, Doğu müziğinin sistemci okulunun kurucusu sayılan, bugünkü İran coğrafyasının bilinen ilk bestecisi ve müzikoloğu Safiyyüddin Abdülmümin bin Yusuf bin Fahir Urmevi'nin (1216-1294) “Kitabü'l Edvar” (1236 yılında yazmıştır) isimli kitabı ile

geleneği bağlamına değinilmiş, buradan yola çıkarak teorik, yapısal ve tarihi gelişimi sonucunda Cumhuriyet dönemine kadar izlediği yol ele alınarak açıklanmaya çalışılmıştır. Klasik Batı müziği bağlamında ise eski kilise babaları<sup>7</sup> dönemi ile J. S. Bach'ın "İyi düzenlenmiş klavye için 48 prelüd ve füg"<sup>8</sup>üne kadar geçen süreç üzerinde durularak genel anlamda tarihi çizgisi saptanmaya çalışılmış, eşit düzenlenmiş ses sisteminden sonra müzik dünyasının nasıl bir yol aldığından bahsedilmiştir. Türkiye özelinde, cumhuriyete geçiş ile birlikte ise iki alan birlikte ve karşılaştırılarak ele alınmaya başlanmış, ortak ve aykırı yanları ortaya koyulmuş ve günümüzdeki durum bu çerçevede dahilinde tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu durumun viyolonsel yansıması, viyolonsel çalgısının Batı ve Türk müziği içindeki yeri ile bu çalgının iki müzik alanındaki kapsamlarına değinilmiştir. Eğitim müfredatları ile viyolonsel eğitiminin iki farklı alanda nasıl süre geldiği ortaya koyulmuş, hem genel hem de viyolonsel özelinde çeşitli önerilere yer verilmiştir.

Çalışmanın sınırlılıkları kısaca iki müzik alanının teorik, tarihi, kültürel, yapısal, pratik ve politik kapsamaları ile viyolonsel çalgısı özelinde bu alanların arasındaki ayrışmanın aşılabilmesi olarak belirlenmiştir. Bu sınırlar dahilinde öneri olarak yazılan çalışma parçaları ile repertuvara yeni eserler katma amacı asla gütmeyen bu mütevazı çalışma, iki müzik alanının da birbiri için biraz olsun anlaşılır kılabilme düşüncesi ile bu kapsamlarla sınırlandırılmıştır.

---

literatürde makam geleneği yerine kullanılmaya başlanmıştır. Müzik teorisini dairelerle anlatan bir sistemdir.

<sup>7</sup>Hristiyanlık alanında bıraktıkları sözler ve yazılı ifadeler kural olarak benimsenen, 8. yy öncesi yaşamış, kilisenin onayladığı, Hristiyanlık adına çeşitli eserler bırakmış ve tamamen tertemiz yaşadıkları düşünülen ve yortuları kutlanan kişilere verilen addır. Anadolu coğrafyasında yaşayanları arasında Efesli Apollonius, Hierapolisli Apollinaris, Kayserili Vasileios, Antakyalı Eustathius, Lukainos, Teofilos ve Ignatius, Sardesli Melito, Nusaybinli Narsai ve Efremler sayılabilir.

<sup>8</sup>Johann Sebastian Bach'ın, orijinal adı "Das wohltemperierte Klavier" olan, 2 kitaptan oluşan, BWV846-869 (1. kitap 1722 yılında tamamlandı) ve BWV870-893 (2. kitap 1740/42 yıllarında tamamlandı) eser numaralarına sahip, her ton üzerinde bestelediği 24 adet prelüd ve füg çiftinin yer aldığı eseri. | Prelüd: Latince kökenli sözcük Orta Fransızca aracılığı ile literatürde yer bulmuştur. Belirli formu olmayan, çalgı için yazılan, bir eserin öncesinde çalınan giriş müziği, ön müzik, başlangıç müziği anlamlarına gelir. | Füg: Latince kaçmak anlamına gelen fugere sözcüğü ile ilişkili olarak İngilizce'de müzik alanında 16. yy'da literatürde yer bulmaya başlayan, iki ya da daha çok ses için yazılan kontrpuantal müzik formudur. | Kontrpuan: Polifonizmin en önemli yapısı olarak geçen, seslerin matematiksel ilişkileri çerçevesinde şekillenen, iki veya daha çok notanın eş zamanlı tınlamaları üzerine kurulu bir sistemdir.



## 2 YÖNTEM

Çalışma, kaynak tarama, alanında uzman kişilerle görüşmeler yapma, karşılaştırma ve tespit etme yöntemlerini kullanan betimsel ve nitel bir çalışma olarak gerçekleştirilmiştir. Öncelikle yapılan görüşmeler ile geleneksel Türk müziği ile klasik Batı müziği alanları arasında bir ayrışma olup olmadığı sorgulanmış ve bir ayrılığın bulunduğu saptanmış, bu konu hakkındaki yaklaşımlar ortaya çıkartılmıştır.

Bu maksatla müziğin kökenlerinden başlayarak tarih içinde katettikleri yolculuğa değinilmiş, bu süreçte ortak ve ayrı seyreden anlayışlar ile günümüzdeki sonuçlarına değinilmiştir. Her iki müzik alanı da tarihi, teorik, politik, yapısal, teknik kapsamları, kullandıkları ses sistemleri, form ve yapıları, gelenekleri, makam ve ton kavramları gibi ilgili alandaki durumu ortaya koyabilecek şekilde incelenmiş, bulgular uyarınca iki alan arasında yaşanan ayrılığın sebepleri ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Viyolonsel çalgısının tarihine değinilmiş, geçirdiği değişimler anlatılmıştır. Müzik yaşantısında viyolonsel her iki müzik alanı içindeki yerine değinilmiş, eğitim müfredatları bir havuz oluşturacak şekilde ve her sınıf için ayrı ayrı sunulmuştur. Her türlü elde edilen bulgular yorumlanmış, daha sonra iki alan arasındaki iletişim eksikliğini ortadan kaldırma amacı ile çeşitli sonuçlara varılmıştır. Varılan sonuçlara istinaden çeşitli öneriler getirilmiş, alanlar arasındaki teknik, yaklaşım ve uygulama farklılıklarının yarattığı mesafeyi azaltabileceği düşünülen çözümler sunulmuştur.

Bu bağlamda, konu hakkında çalışmalar yapan kişiler ile görüşülmüş, kaynaklar incelenmiş, viyolonsel alanında iki farklı eğitim müfredatı hakkında bilgi edinilmiş, ortak ve birbirinden ayrışan noktalar belirlenmiştir.

Branşlarında otorite sayılan kişilerle yüz yüze ve çeşitli ortamlar üzerinden görüşülerek en çok ihtiyaç duyulan ve kapsamı en geniş alanı içeren, öğrenmesi görece daha kolay olabilecek makamlar saptanmış ve hüseyini makamında karar kılınmıştır. Bu makamın çalımına ilişkin yöntemler, uygulanan artikülasyonlar ve parmak numaraları üzerinde çalışılmış, bu alanda eğitimde yer bulan kaynaklar incelenmiş, edinilen bilgiler ışığında, bu unsurları çalıştırıcı nitelikte olması düşüncesiyle, hüseyini makamı ve bu makamın sesleri üzerinde 20 adet çalışma parçası yazılmıştır. Ayrıca ney düzenleri için alternatif anahtarlar kullanımları önerilmiş, nota yazımına istinaden oluşan ayrışmayı ortadan kaldırmak ümidiyle 1200 sentlik mikrotonlardan oluşan ses sisteminin

kullanılması ve perdelerin koma değerlerinin bu sisteme göre izah edilmesi önerilmiş, transpozisyonu daha kolay yapabilmek üzere çeşitli düşünce yöntemleri önerilmiştir.

## **2.1 Araştırmanın evren ve rneklemi**

Klasik Batı müziği ve geleneksel Türk müziği alanlarının genel kapsamaları itibarıyla tarihi ve teorik yapılarında oluşmuş olan ayrılık ile bu ayrılığın sebepleri bu çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Bu ayrılık ve ayrılığı oluşturun tüm olgular ile bu olguların viyolonsel çalgısına yansımaları, viyolonsel çalgısı için her iki alanda kullanılan eğitim müfredatları, viyolonselde kullanılan teknikler, oluşturulan çalışma parçaları ve eserler da bu çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

## **2.2 Araştırmanın veri toplama aracı**

Araştırmada yayınlanmış ve yayınlanmamış tezler, akademik makaleler, çalışmalar, kitaplar, görüntülü ve sesli kayıtlar, arşivler, metotlar, yapılan röportaj ve görüşmeler, müfredatlar, müfredatta çalışılan eserler, TRT arşivi ve performans uygulamalarına dair gözlemlerden elde edilen veriler toplanmıştır. Faydalanılan belgelerin asılları, reportajlar, görüşmeler ve bunların kayıtları arşivde saklanmaktadır. Çalışma boyunca bu belgelerin gerekli görülen kısımları kullanılmıştır.

### 3 BULGULAR VE YORUM

Yüz yüze, telefonla, ve internet üzerinden gerçekleştirilen görüşmeler ile yazılı röportajların gerçekleştirildiği, konusunun uzmanı kişilerle yapılan görüşmelerin ışığında, geleneksel Türk müziği ile klasik Batı müziği alanları hakkında;

- Çoğunlukla, geleneksel Türk müziği alanında, klasik Türk müziği ve halk müziği arasında bir ayrımın söz konusu olduğu düşüncesinin yaygın olduğu (61.9% ayrım vardır / 38.1% ayrım yoktur),
- Geleneksel Türk müziği ile klasik Batı müziği alanları arasında bir ayrım olduğu konusunda çok büyük oranda (90.5% ayrım vardır / 9.5% ayrım yoktur) görüş bulunduğu,
- Çoğunluğun geleneksel Türk müziği dahilinde, halk müziği ile klasik Türk müziği (Türk sanat müziği) arasındaki ayrımın arasındaki ayrımın performans farklılıklarına sebep olacağı düşüncesinin hakim olduğu,
- Geleneksel Türk müziği ile klasik Batı müziği arasındaki ayrılığın performansta farklılık yaratacağı fikri üzerinde büyük çoğunluğun onayladığı (90.5% performansa yansır / 9.5% performansa yansımaz) bir kanı oluştuğu,
- Çok yaygın görüşle, klasik Batı müziği ile geleneksel Türk müziği konservatuvarlarında eğitim gören öğrencilerin birbirlerinin alanları hakkında hiç, çok az ya da orta sayılabilecek oranda bilgi sahibi olduğu, ancak tam anlamıyla bilgi sahibi olan öğrencilerin olmadığını görüş birliği içinde benimsenmiş olduğu,
- Büyük çoğunlukla bu konuda yapılacak birleştirici nitelikteki çalışmaların gerekli olduğunu ve öğrencilerin kendi çalgılarında, diğer müzik türlerine dair bilgi edinmelerinin çok iyi olacağı görüşünün baskın olduğu (90.4% gerek vardır / 4.8% gerek yoktur / 4.8% fikrim yok),
- İki alanda eğitim alan öğrencilerin birbiri hakkında fikir sahibi olacakları bir eğitim modelinin, en azından fazladan bir dersin müfredatta yer bulmasının gerekli olduğu konusundaki kanının büyük çoğunlukça benimsendiği (95.2% olumlu, 4.8% asla kabul edilemez),

- Kendi öz niteliğini koruyabileceği ve ifade edebildiği ölçüde, evrensel notasyon uygulamalarına olabildiğince yakın şekilde oluşturulan nota yazım sisteminin dil birliği ve anlaşılabilirlik açısından kullanılmasının olumlu sonuç vereceği görüşünün büyük çoğunlukla benimsendiği (85.7% olumlu / 9.5% olumsuz / 4.8% fikrim yok)
- Klasik Batı müziğinde kullanılan notasyonun performansta işitilen her tür detayı içerdiği konusunda birbirine yakın görüşler çerçevesinde farklılıkların olmadığı görüşünün ağırlık kazandığı, bu konuda görüşlerin farklı noktalar üzerinde durduğu, klasik Batı müziğinde işitilen müziğin yazılı olanın çalınarak yorumlanması olarak düşünüldüğü,
- Geleneksel Türk müziğinde kullanılan notasyonun performansta işitilen detayların çoğunu içermediği ve notasyonun sadece temel yapıyı gösterdiği düşüncesinin yaygın olduğu,
- Büyük çoğunlukla, geleneksel Türk müziğinde kullanılan eğitim metodu olan meşk sistemine alternatif yöntemler geliştirilebileceği düşüncesinin benimsendiği (90.5% kitabi yöntemler geliştirilebilir / 9.5% başka bir yöntem düşünülemez),
- 21. yy'da "Ulusal bir müzik ekolü" geliştirmek fikrinin halen gerekli olduğu ve geçerliliğini koruduğu düşüncesinin büyük oranda hakim olduğu (57.9 gereklidir / 21.1% gerekli değildir / 21.1% fikrim yok),
- Viyolonsel alanında evrensel olarak kabul gören Fa anahtarı kullanımından geri kalınmaması için, Türk müziği eğitimi veren kurumlarda da eğitimin içine Fa anahtarı kullanımının da dahil edilerek öğrencilerin başka müzik alanlarında da çalışmalar yapabilmelerinin önünün açılacağı görüşünün yaygın olduğu (90.5% fa anahtarı öğretilmelidir / 9.5% sol anahtarı kullanımı şarttır),
- Geleneksel Türk müziğinin armonize edilmemesi konusunda bir yaklaşımın tercih edildiği (71.4% armonize edilmemelidir / 28.6% armonize edilmelidir),

gibi bulgulara ulaşılmıştır.

Bulgulardan yola çıkarak hem sorun, hem de çalışmanın kapsamı belirlenmiş, ihtiyaçlar ortaya çıkartılmıştır. Çalışmanın evreni kapsamı dahilinde bu sorunların çözümleri üzerinde durulmuştur.

Belirlenen başlıca ihtiyaçlar;

- İki alan arasında oluşan görüş farklılıklarının temel dayanaklarının tespiti
- Bu dayanakların kaynakları ve tarihi süreçleri
- Ayırışmanın teorik ve yapısal yansımaları
- Viyolonsel çalgısının gelişim süreci ve geleneksel Türk müziğinde yer alışı
- Viyolonsel eğitiminde kullanılan müfredatların incelenmesi
- Notasyon konusunda iki tarafın birbiri hakkında farkındalığının sağlanması
- Fa anahtarı ve Sol anahtarının birlikte işlenmesi
- İki müzik alanının gerek tarihi, gerekse teorik yapılarının ortaya konması
- Öğrencilerin kendi kendilerine okuyarak ve çalışarak yapacakları çalışmalar sonucunda gelişme kat edebilmelerinin mümkün olduğunca gözetildiği bir yapının oluşturulması

şeklinde özetlenebilir.

### 3.1 Giriş

Müzik en basit ifadesi ile titreşimlerin dilidir. Farklı titreşimlerin farklı tınılar çıkarttığı keşfi ile başlayan müzik, önceleri çeşitli titreşen nesnelere vurarak, daha sonra da bazı içi boşalan hayvan kabuğu gibi kalıntılarında çıkartılan sesler ile gelişme göstermiş, daha sonra da aynı nesneden birden çok ses çıkabildiğinin keşfi ile çalgılar müzik tarihine katılmaya başlamış ve bu sayede de müziğin arkaik ilk adımları atılmıştır. Genellikle doğadan korkan, onun içinde yaşam mücadelesi veren insanın, kabile düzeninde çeşitli hayvanların güçlerine sahip olacakları ve bunun gibi inançlar ile ritüel bir kapsamda ele alınan müziğin, üstün doğa güçlerine ve sonrasında da gökyüzü cisimlerine yönelmiş olduğu da söylenebilir.

İki ses arasındaki uyumun algılanmasından yola çıkarak müziğe sistematik bir yaklaşım geliştirilecek, bin yıllar sürecektir olan yola girildiği iddia edilebilir. Zira uyumun keşfi ile aynı zamanda tınılardaki “İyi” ve “Kötü” kavramları da keşfedilmiştir. Buna

istinaden insan çevresinde olan iyi şeylere karşı iyi tınıları bir ifade aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Bu ifade gücünün aktarımının mümkün olabilmesi ve başkaları tarafından da uygulanabilir olması için sesleri yazıya dökme ihtiyacı da baş göstermiştir. Nitekim ilk olarak M.Ö. 1300-1400'lü yıllarda yazıldığı belirlenen, Hatay ilinin güneyinde, Suriye'nin, güncel adı ile Ugarit bölgesinde bulunan kil tablet üzerinde yer alan, çivi yazısı ile yazılmış olan tablet, bu konuda bilinen ve bulunmuş en eski örnektir. "Müzik Nazariyatı konusunda yazılı en eski belgeler Mezopotamya'da ve Doğu Akdeniz kıyılarında bulunmuştur. Ancak XX. Yüzyılda ele geçen bu belgelerden önce bu konuda bilinenler Eski Yunan ve Romalı yazarların bıraktıkları yazılara dayanmakta idi (Tura, 2017)". Tabletteki muğlak ifadelerin bir çalgının tellerine hangi sırayla dokunulacağını anlatıyor olabileceği varsayılarak yorumlanan "öndeki / sonraki / üçüncü, ince ..." gibi ifadeler kullanılarak oluşturulan müzik parçası "Hurri ilahisi" olarak bilinmektedir ve Sümer müziğinin niteliğine dair elimizdeki en önemli kaynaktır. Ugarit tanrıçası Nikkal için yapılan ritüellere ait olduğu sanılan bu tablette, içinde daha sonra, M.Ö 500'lü yıllarda Pitagoras tarafından ortaya atılacak olan kuramsal yapıya benzer bir şekilde, tel isimlerinden ve akorttan matematiksel olarak bahsedildiği Prof. Benno Landsberger'in çalışmalarından yola çıkarak, Prof. Anne Draffkorn Kilmer tarafından saptanmıştır.

Bu dizge üzere meydana getirilen diyatonic diziler günümüz Türk müziğinde de kullanılmaktadır ve bu bağlamda "Hurri ilahisi" Türk müziği dinleyicisi tarafından yadırganmayacak niteliktedir (Baldan, 2019). Anadolu ve çevresinin kültürel mirası açısından müzikle ilişkili bir başka bulgu da, Menderes'te bulunan Tralleis antik kenti kalıntılarında, 1882-1883 yıllarında gerçekleştirilen demiryolu inşaatı esnasında ortaya çıkartılan ve M.Ö. 2. yy'a adreslenen Seikilos Yazıtı'dır.

Üzerinde Hititlerin, Friglerin, Lidyalıların, İyonların, Urartuların, Ostrogothların, Perslerin, Romalıların, Bizanslıların ve Türklerin izlerini taşıyan Anadolu toprakları, aynı zamanda başka bir çok konuda da kesişme noktası olmuştur. Dünya düşünce tarihini başlatıp şekil veren, daha nicelerinin yanında, Thales (Milet), Anaksagoras (Urla), Anaksimenes (Milet), Herakleitos (Selçuk), Diogenes (Sinop), Zenon (Tarsus) gibi düşünürlerle çatı olmuştur. Anadolu çatısı altında bu sayılanlar dışında bu coğrafyada şekillenen dinlerin de etkileşim halinde olduğu, ipek yolu gibi ticari ya da haclı seferleri gibi dini ve siyasi hareket hatlarının da iz bıraktığı şekilde, dünya medeniyet tarihinin en eski ve en çeşitli kesişme noktası olmuştur. Bunca kesişmenin yaşandığı coğrafi nokta olmasının yanı sıra, yakın komşuları olan Yunan ve Arap uygarlıklarının da doğal olarak

etkileşimleri olmuştur. Bu etkileşimler kültüre ve dolayısı ile müziğe de yansımıştır. Müziğin ataları kabul edilen antik Yunan'ın müziklerine bakıldığında kullandıkları makamların isimleri de bu coğrafya ve çevresinden gelmektedir. Ionian, Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian, Aeolian, Locrian gibi isimlerle anılan bu makamlar, ya da daha doğru bir ifade ile modlar, kilise kökenli Avrupa müzik tarihine temel teşkil etmiştir.

Geleneksel Türk müziği de geleneksel yapısını aynı temele dayandırmakta hatta bir noktaya kadar birbirine benzer ses sistemleri ve entonasyon yaklaşımlarının benimsenmiş olduğu görülmektedir. Bu konuya ileriki bölümlerde ses sistemlerinden bahsedilirken değinilmiştir. Bağlamı kurabilmek açısından öncelikle Batı müziğinden bahsetmek yerinde olacaktır.

### **3.2 Klasik Batı Müziği**

Öncelikle Klasik kelimesinin neyi ifade ettiği ile başlamak gerekirse bu kelime, Latince classis sözcüğüne dayalı şekilde Fransızca ve İngilizce'de yer bulan, asli anlamı ile “ seçkin, antik çağ yazarlarına özgü” (etimolojiturkce.com, 2023) “Belirli bir sınıfa ait olan”, ve daha sonra “Üst sınıfa ait” anlamlarında yer bulan, aynı zamanda sanat tarihi açısından 18-19. yy'lar dolayındaki sanat algısının biçimlediği, müzikte 1. Viyana okulu adı altında yer alan besteciler ile onların yaşadığı dönemde eser vermiş bestecilerin oluşturduğu üslup ve bahsi geçen döneme ismini veren anlamdadır. Bu çağın özellikleri, çağın sosyolojik ve demografik özelliklerince sanat ve müziğin din tekeline ayrılarak seküler bir anlam kazanmaya başlaması sonrasında politik prestij ve yüksek zevklerin ifadesi halini alarak sarayda yer bulması sonucunda ortaya çıkmıştır. 1. Viyana okulu olarak anılan besteciler Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven, onlardan önceki bestecilerin aksine bir kilise ya da din kurumunun değil, kraliyet mensubu ya da çok varlıklı kimselerin himayesinde yapıt vermişlerdir. Bu dönemin ayrıca Osmanlı padişahlarına da etkisi olmuştur. Aynı dönemde saray müziği yükselişe geçerek batılılaşma hareketi boy göstermeye başlamıştır.

Tarihi boyunca çok önemli üç konu üzerinde gelişimini sürdürdüğü görülen Batı müziği, tarih boyunca pek çok farklı aşamadan geçmiştir. Bu konulardan birincisi ses ve perde sistemi, ikincisi çalgıların gelişimleri, üçüncüsü ise bunlara bağlı olarak armonik ve formal yapıların gelişimleridir.

Bu başlıklardan en önemlisi kuşkusuz ses ve perde sistemleridir. Sistemi yerine sistemleri denilmesindeki en önemli sebep mükemmel ses sistemi diye bir kavramdan bahsedilemez oluşudur. Ses sistemlerinde kusursuz ve mükemmel bir sistemin olmaması, bu konuda yapılacak arayışların da bitmeyeceği anlamına gelmektedir. Tarih boyunca pek çok farklı ses sistemi ortaya konmuştur ve koyulmaya da devam edeceği düşünülmektedir.

Çalgıların gelişimleri ile hangi çalgıların birlikte çalabilecekleri gibi konular hep ses sistemlerinin izin verdiği ölçüde belirlendiği, müzik formlarının da bir araya gelebilen çalgılar ve birlikte çalınabilen tonların kapsamı dahilinde oluşturulabildiği için özellikle bu konuda yapılacak tarihi tespitlerin önemi artmaktadır. Bu sebeple geçmişten günümüze ses sistemi konusunda gerçekleştirilen yeniliklere kısaca değinmek ve farklılıklarına biraz olsun ışık tutabilmek, konun bütünlüğünün ortaya koyulabilmesi bakımından gerekli görülmüştür. Bu bölüm altında Batı müziği tarihini oluşturan etmenlere tarihi ve teorik çerçevede yer verilmiş, ardından da viyolonsel çalgısının bu müzik alanı içerisindeki işlevi ve bu işlevi yerine getirmek üzere nasıl bir eğitim sistemi uygulandığı konularına değinilmiştir.

### **3.2.1 Batı müziğinde yaygın olarak kullanılan başlıca ses sistemleri**

Batı müziğinde bugüne kadar oluşturulan pek çok ses sistemini 5 ana ses sistemi yapılanması çerçevesinde incelenebilir. Bunları J. Murray Barbour antik Yunan, Meantone (Ara ses), Equal (Eşit), Just (Tam tınlamalı ya da Doğal), Multiple Division (Çok bölümlü) ve Düzensiz ses sistemleri olarak sınıflandırmıştır. Bu başlıklar altında incelenebilen pek çok sayıda ses sistemi uygulanmıştır ancak günümüze kadar kabul gören ve yaygın kullanım alanı bulan sistemler olarak “Pisagoryen” sistem, “Just intonation” (Tam tınlamalı ya da doğal ses sistemi), 12 Eşit aralıklı tampere ses sistemleri sayılabilir.

Ses sistemlerinde aralıkların oranlar ile ifadesi en eski tarihlerden bu yana kullanılan bir yöntemdir. Örneğin, 2:1 oktavı 3:2 tam beşliyi, 4:3 tam dördülyü göstermektedir. 150 yıla yakın zamandır cent sistemi ile de ifade edilmektedir. Bugün mikrotonal müzikte temel alınan sistem de cent sistemidir. Buna göre oktav aralığı 1200 cent’e parçaya bölünürken, tam perde 200, yarım perde ise 100 parçaya bölünür. Sistemde 12 yarım perde vardır.



Kısaca Pisagoryen sistem üçlülerin çok geniş olması ve doğallıktan uzak olması sebebiyle terk edilmiş ve yerine oktavı 3 adet doğal büyük üçlünün oluşturduğu, aralıklarda tam sayı oranlarının ve doğuşkanların<sup>9</sup> esas alındığı sistem olan Just intonation benimsenmiştir, bu sistem de ihtiyaçlara cevap vermekte yetersiz kaldığı için tampere sistemlere yönelinmiş, ilk olarak meantone tampereman uygulamaları baş göstermiştir. Birbirinden farklı oranlarda düzenli ve düzensiz şekillerde uygulanan meantone tamperemanlarında oluşan ayrılıklar bir noktada buluşması ihtiyacını doğurmuş ve bu sebeple 12 perdeli eşit düzenlenmiş tamperemanın (12-TET 12 Tone Equal Temperament) yaygın şekilde benimsenerek kullanılmasına sebep olmuştur. Bu sayede hem daha geniş kümedeki çalgılar bir arada çalabilmeye başlamış hem armonik gelişmeler ve yanısıra hem de geniş formlu müzikler oluşabilme imkanı kazanmıştır. Bu ses sistemlerine kısaca değinmek gerekirse öncelikle Pisagoryen ses sisteminden bahsetmek yerinde olacaktır.

Pisagoryen sistem, Sisam adasında doğan ve M.Ö. 570-495 yılları arasında yaşadığı düşünülen Pisagor'un ardıllarının derlemelerinden günümüze kalan anlatılardan oluşturulan bir ses sistemidir. Pisagor tamperemanı şeklinde adlandırılmaması gerekir çünkü tampere edilmiş bir nota barındırmaz, bu sebeple Pisagoryen sistem olarak adlandırmak tercih edilmiştir.

“Felsefe” sözcüğünü literatüre kazandıran kişi olan, filozof, teorisyen, matematikçi, astronom ve öğretmen Pisagor, varoluşun tek olduğunu, doğa ile tanrının yek vücut olduğunu ve evrendeki her şeyin matematikle alakalı olduğunu düşünür ve savunurdu. Ona göre herkesin içinde tanrıdan bir parça vardır ve filozof kişi bu tarafını olgunlaştırmak ve geliştirmek gayesiyle yaşar.

Pisagor müziği de aynı yaklaşımla matematiksel olarak ele almış, kendisinden sonraki kuşakların matematikçiler olarak nitelendirdiği şekilde gelişecek olan anlayışın babası olmuştur. Pisagorcular Musica Universalis (Evrensel Müzik) yaklaşımıyla, tüm gök cisimleri gibi cisme sahip olan her şeyin matematiksel bir karşılığı olduğunun düşüncesi ile aralarında tüm evreni ilgilendiren bir uyum olduğu düşüncesiyle hareket

---

<sup>9</sup>Doğal bir sesin tınlaması esnasında açığa çıkarttığı armonik seslerdir. Git gide gürlüğünü kaybederek bir öncekinden daha tizdeki perdelere tınlayan bu sesler sırası ile, 1. sesin kendisi, 2. oktavı, 3. oktavının beşlisi, 4. ikinci oktavı, 5. büyük üçlüsü, 6. tam beşlisi, 7. küçük yedilisi, 8. üçüncü oktavı, 9. büyük ikilisi, 10. büyük üçlüsü, 11. artık dörtlüsü, 12. tam beşlisi, 13. küçük altıslısı, 14. küçük yedilisi, 15. büyük yedilisi, 16. dördüncü oktavı, 17. küçük ikilisi, 18. büyük ikilisi, 19. küçük üçlüsü, 20. büyük üçlüsü ve sonrasında aralıklar daha da daralarak oluşmaya devam eder. Sesler, sıralamadaki yeri ilerledikçe duyulmayacak kadar zayıflarlar.

ederlerdi. Tüm gök kürelerin kendilerine göre yörüngesel sesleri olduğunu ve bu seslerin insan ve dünya yaşamı üzerinde büyük etkisi olduğunu savunmuştur. Bu düşünceden hareketle, Anicius Manlius Severinus Boethius (480-524) “De Institutione Musica” başlığı altında yer verdiği “Kürelerin müziği” (Musica mundana), “İnsan vücudunun müziği” (Musica humana) ve “Çalgıların müziği” şeklinde bölümlendiği anlayışı, yani antik Yunan uygarlığının müzikal anlayışını bugüne taşıyarak Yunan ve sonraki batı medeniyetleri arasında bir köprü kurmuştur. Daha sonra ise Johannes Kepler (1571-1630) Harmonices Mundi Libri V başlıklı eserinde (1619) bu düşüncelerin bir nevi fiziki olarak ortaya koyulmasını sağlamış, gökyüzünde gezegenler arasında oluşan fiziksel ilişkiler dahilindeki ahenki keşfetmiştir.

Cenk Güray’a göre, “Pisagorcular, Eski Mezopotamya kuramında önemli yeri olan müzik-matematik ilişkisini tekrar keşfettiler (Güray, 2017)”. Eski Mezopotamya bu görüşe göre hem Batı hem Doğu müzik geleneğinin arkesi, en eski örneğidir. Bu bağlamda eski Mezopotamya’da lir ve arp çalgılarının tel boyları ve sayıları ile hem dini anlamda hem de doğa anlamında evreni anlamak yolunda kullanılıyordu. “Babil döneminde dizilerin kuruluşu “çember” mantığı ile açıklanmıştır (Güray, 2017)”. Bu yöntem daha sonra geleneksel Türk müziği başlığı altında incelenen “Edvar” geleneğinde kullanılan yöntemi anımsatmaktadır. Pisagor sisteminden önce de benzer şekilde doğal beşlilerden oluşturulan sistemler kullanılmıştır. Bu örneklerin ilki Çin imparatoru Huang-Ti’nin müzik sorumlusu Lung Lin’e aittir. 81 adet bambu çubuğunu kullanarak pentatonik (beş sesli) Çin dizisini meydana getirmiştir.

Pisagorcular da benzer şekilde tel boylarının ayarlanması ile oktav, beşli dörtlü gibi aralıkların oluştuğunu tespit etmiş ve bunu formülize etmişlerdir. Armoni, matematik alanının en yüce bilimi olarak ele alınmaktadır. Bu anlayış kendinden sonrakileri de etkilemiştir.

Pisagorculara göre bir telin 2:1 oranında bölünmesi oktavı, 3:2 oranında bölünmesi beşliyi, 4:3 oranında bölünmesi ise dörtlüyü vermektedir. Bu şekilde oluşturulan beşlilerin üst üste sıralanması ile de beşliler çemberi olarak adlandırılan yapı ortaya çıkmaktadır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir nokta bulunmaktadır. Bugünkü sisteme göre beşliler çemberinde beşliler 8 kere üst üste geldiğinde başlangıç noktasına ulaşılır fakat Pisagoryen sistemde bu mümkün değildir. Bu durum bu ses sisteminde anarmonik ses bulunmamasına sebep olmaktadır. Bu sebeple beşliler çemberi başlangıç noktasındaki anarmonik sese ulaşmak yerine daha tize ulaşır. Sistemde anarmonik ses

bulunabilseydi, başlangıç ile bitiş sesleri aynı seste buluşabilseydi bu nokta ile Pisagoryen sistemle ulaşılan nokta arasında oluşan, yaklaşık 23.5 cent'e eşit, 531441:524288 oranı ile gösterilen, aralığa "Pisagor Koması" adı verilir. Daha basit şekilde ifade etmek gerekirse, beşliler çemberi kurulacak olduğunda, "başlangıç sesi olarak do alındığında, on ikinci ses olan si#'in do'dan bir Pisagor koması tiz olduğu bulunmuştur (Kalender & Barış, 2022)". Bu durum tek sesli müzikler açısından sıkıntı oluşturmamakla birlikte çok seslendirmede, armonize etmede sıkıntılar oluşturmuştur.

Bu sistemde olduğu gibi tüm diğer sistemlerde de var olan eksiklikler daha önce de belirtildiği üzere insanları başka sistemlerin arayışına itmiş böylece yeni ses sistemleri oluşmuştur. Bu sistemlerde bir diğer örnek Just intonation'dır.

Just intonation terimine Türkçe karşılık olarak Ayhan Zeren "Doğal dizi" ifadesine yer verirken, M. Kemal Karaosmanoğlu ise "Tam tınılamalı dizi" ifadesine yer vermektedir. Bu çalışmada Just Intonation terimi evrensel olarak tercih edilen terim olduğu için tercih edilmiştir.

Kısaca tüm seslerin doğal üçlü ve tam beşlilerden oluşturulması ile meydana gelen ses sistemine verilen isimdir. İnsanın işitme alışkanlığına doğal seslerin hitap ettiği düşünülmektedir. Bu düşünce just intonation ses sisteminin temelini oluşturur. Aralıklarda doğuşkanlara göre belirlendiği ve aralıkların tamsayı kesirler ile gösterilebildiği sistem olarak en doğal seslere sahip sistemdir.

İlk örneklerini 100-170 yılları arasında yaşamış İskenderiye'li Yunan matematikçi, müzik teorisyeni ve astronom Batlamyus'un (Ptolemaios) ve çağdaşı Didimus'un (Didymus) ortaya koydukları düşünülen dizinin 3. ve 7. dereceleri Pisagor dizisinden birer sintonik koma pesttir. Just intonation'da tam 4'lü aralığı, eşit tamperemana oranla 2 sent daha azdır. Eşit tamperemanda 500 cent olan tam 4'lü aralığı just intonationda 498 cent olarak yer bulmaktadır. Büyük 3'lü aralığı da aynı şekilde farklıdır. Eşit tampere sistemde 400 cent iken just intonationda 386 cent olarak yer bulur.

Bu durum, bahsedilen odak farklılıkları sebebiyle özellikle tuşlu çalgılar açısından sorun oluşturmaktadır. Aynı zamanda birlikte çalma konusunda ve transpozisyon konusunda da imkansızlıklar ortaya koymaktadır.

Bu sebepler ile günümüze kadarki zaman içerisinde ses sistemi içerisindeki sesleri tampere ederek ayarlamak ihtiyacı doğmuştur. Bu amaçla pek çok sayıda tampereman uygulaması yapılmıştır. Tampereman düzenli ve düzensiz olmak üzere iki şekilde ele alınmıştır.

“Düzenli tamperemanlara ara-tonlar da denilmektedir. Bu sistemlerde beşliler zincirindeki ilk 11 beşli, sentonik komanın belirli bir kesri kadar daraltılır. Kalan beşli, öteki beşliler daraltılmasaydı dar (679 sent genişliğinde) olacakken, bu kez tersine, tam beşliden de geniş hale gelerek kurt<sup>10</sup> aralığına dönüşür. O nedenle, bu tür tamperemanlarda kurt aralığı içeren beşli ve bundan türemiş üçlüler içeren akorlar kullanılmaz.

Düzensiz Tamperemanlara uygun tamperemanlar da denilmektedir. Bu sistemlerde zincirdeki 12 beşliden bazıları daraltılmış, bazıları genişletilmiş, bazıları ise dokunulmadan tam beşli olarak kalmıştır. Fakat sonuçta hiçbir üçlü ya da beşli kurt aralığı denilecek kadar geniş veya dar değildir. Bu sayede uygun tamperemanlarda tüm akorlar kullanıma açıktır. Beşlilerin genişliğindeki düzensizlikten ötürü, değişik modülasyonlarda değişik karakterde duyular ortaya çıkar. Bu bir dezavantaj değildir. Tersine uygun tamperemanları zenginleştiren bir özellik kabul edilir. (Karaosmanoğlu, 2017)”.

Pisagor sisteminden meantone tamperemanına geçiş yaklaşık 15 yüzyıl sürmüştür. Bu tampereman sisteminde “Amaç, 5/4 oranıyla ifade edilen büyük üçlüyü (386 sent) türetecek yaklaşık bir beşli tanımlamaktır. Bu ise Pisagor<sup>11</sup> büyük üçlüsü (408 sent) ile doğal büyük üçlü arasındaki fark olan 81-80 oranındaki (yaklaşık 22 sentlik) sentonik<sup>12</sup> komayı beşlilere yedirerek gerçekleştirilir (Karaosmanoğlu, 2017)”. Meantone temperament, ya da ara-ton tamperemanı olarak da adlandırılan bu sistem daha basit bir ifade ile üçlülerin doğal üçlülere yakınlaşması için tam beşlilerin düzenli şekilde daraltılması prensibine dayanır ve hem adını buradan alır, hem de bu sebeple düzenli olarak anılır. Tampereman tarihinde yazılı olarak tarifi yapılan ilk yöntemdir.

Burada ön planda tutulan gaye üçlülerin doğal ya da doğala yakın tınlaması ancak beşlilerin bunu sağlayacak oranda daraltılarak bozulması olduğundan burada oluşan

---

<sup>10</sup>“Aralığın “kurt beşli” olarak adlandırılma nedeni, aralığı oluşturan sesler aynı anda çalındığında kurt ulumasına benzer bir sesin oluşmasıdır (Yerlikaya, 2019)”. “Bir oktavdaki 12 ses Meantone temperament (ara ton tamperemanı) ile akort edildiğinde beşlilerin bir tanesi diğerlerinden daha tiz olur. Meantone tamperemanının normalde oluşturulduğunda Sol diyez ile Mi bemol aralığının bu anormal tınlayan aralık olması gerektiği anlamına geliyordu. ..ciddi oranda arttırılmış ve uyumsuzdu ve kurt uluması gibi tınlıyordu. Bu sebeple kurt beşlisi olarak adlandırılmaya başlanmıştır (www.dolmetsch.com, 2017)”.

<sup>11</sup>Pisagor Koması ya da ditonik koma, ”herhangi bir sestem başlamak üzere çıkıcı olarak (tiz tarafa) 12 adet tam beşli aralığıyla ilerlendiğinde elde edilen sesin oktav eşdeğeri ile, başlangıç sesinin oluşturduğu aralıktır. 12 adet tam beşli ilerlemenin matematik olarak ifadesi  $(3/2)^{12}$ ’dir. Bu adımlar esnasında 7 kez üst oktava geçilir. Dolayısıyla elde edilen sayı  $2^7$ ’ye bölünmelidir. Bunun sonucunda  $531441/524288$  rasyonel sayısı elde edilir. Pisagor koması adı verilen ya da Türk makam müziğinde F (Fazla) simgesiyle gösterilen birim budur. Kesir olarak ifadesi 1.013643 265, logaritmik sent olarak değeri ise yaklaşık 23.46’dir. Bir oktav 1200 sent olarak tanımlandığına göre 1 oktav yaklaşık olarak 51 pisagor komasından oluşur (Karaosmanoğlu, 2017)”.

<sup>12</sup>Sintonik, Sentonik ya da diğer isimleriyle Didimus yada Batlamyus koması, M. Kemal Karaosmanoğlu’nun kitabında belirttiği üzere, “ondalık kesir olarak 1.0125, logaritmik sent cinsinden yaklaşık 21.5 sayılarla ifade edilebilecek bu aralık Pisagor komasından yaklaşık 2 sent daha dardır.  $1200/21.5$  yaklaşık 55.8’dir. Yani bir oktavda 55.8 sentonik koma vardır (Karaosmanoğlu, 2017)”.

daraltılmış beşlilere meantone beşliler ya da ara-ton beşlileri denir. Buradan da anlaşılacağı üzere tüm aralıklar birbirine eşit değildir ve sistemde yer alan tüm seslere ait bir perde mevcuttur. En yaygın şekilde 16. – 18. yy'lar arasında kullanılmıştır. Meantone anlayışları çeşitlidir. Sintonik komanın hangi oranda pay edileceği konusunda oluşan yaklaşımlar farklılıkları sebebiyle pek çok farklı anlayış benimsenmiştir.

Meantone tamperemanında yarım perdeler eşit değildir. Mi, si notaları ve diyezler pest iken fa, si notaları ile bemoller tiz basılmaktadır. Bu durum bir oktav içinde 12'den daha fazla ses bulunması anlamına gelir. Beşliler çemberinin kapanması ile 31 perde elde edilmiş olur. Diğer bir deyişle Fa diyez ile Sol bemol farklı sesleri verir. Bu sebeple, perdeli çalgılarda yaklaşık olarak eşit tampere sistem kullanıldığından bu çalgıların meantone tamperemanında çalması ya da bu tamperemana göre çalan bir çalgıyla birlikte çalınması hoş tınlamamaktadır. “Ara-ses tamperemanında on birinci ve on ikinci beşli arasında oluşan kurt aralığı tüm tonalitelerin ve akorların kullanılmasını imkânsız kılıyordu. Düzensiz, uygun veya iyi düzenlenmiş gibi farklı isimler ile anılan tamperemanlar bu sorunu çözmek için ortaya atılmıştır (Kalender & Barış, 2022)”.

17. yy'a kadar çok sayıda tartışmaya sebep olan meantone tampereman da her tonda çalamayan tuşlu çalgılarda, arızaların birbiri yerine kullanılabileceği, adaptasyon yeteneği daha yüksek sistemlere ihtiyaç duyulması sonucunda iyi düzenlenmiş tamperemanlar ya da yaygın adı ile well-tempered tamperemanlar kullanılmaya başlanmıştır. Bu sistemlerin “Düzensiz” sistemler olarak anılmalarının başlıca sebebi sistemi oluşturan aralıkların farklı oluşları ve sistemlerinin olmayışıdır ancak meantone tamperemanlarından farklı olarak beşliler zinciri düzensiz tampere sistemlerde kapanmaktadır. 17-19. yy'lar arasında yoğunlukla kullanılmışlardır. 17. yüzyılın sonlarına doğru popülerleşen düzensiz tamperemanlar, özellikle kromatik yapıların, eksik ve yedili akorların kullanımının önünü açmış ve bestecileri daha karmaşık armoniler kullanmaya teşvik etmiştir (Benson, 2006; Duffin, 2008)<sup>13</sup>.

“Düzensiz tamperemanların pek çok çeşidi bulunmaktadır. Her bir teorisyen tampereman sorununun çözümü için kendi reçetesini oluşturmaya çalışmıştır. Bununla birlikte her sistemin avantaj ve dezavantajları vardır... ...Barbour (1948) bu dönemde yapılan bazı çalışmaları “entelektüel eğlencesi” olarak değerlendirmiş ve bunları “kâğıt üzeri” tamperemanları olarak nitelemiştir. Özellikle J. S. Bach'ın döneminde yaşayan Alman yazarların bu konuya ilgi gösterdiğini belirterek,

<sup>13</sup>Aktaran: C. Kalender & D. A. Barış “Tamperemanın tarihçesine kısa bir bakış” Sanat & Tasarım Dergisi 12 (1) 2022 331-346

Neidhardt'ın yirmi çeşit, Marburg'un ise on bir çeşit tampereman yöntemi ürettiğini; bununla birlikte kâğıt üzerinde iyi duyulmalarına karşın, uygulamada zorlukları olduğunu ifade etmiştir (Kalender & Barış, 2022)".

Oluşan farklılıkların çok çeşitlenmesi ile oluşturulan sistemler Tablo 4'te sunulmuştur. Dikkat edilecek olursa işaret edilen sistemler La notasını 440Hz olarak almıştır. Düzensiz sistemlerde de prensip yine farklı komanın diğer aralıklara paylaştırılmasıdır ancak burada düzenli sistemlerden ayrılan nokta, bu paylaşımın tüm perdelere değil bazı perdelere paylaştırılmasıdır. Well tempered tampereman sistemlerinde meantone tamperemanlarında olduğunun tersine her sese ait bir perde bulunmamaktadır, anarmonik sesler aynı perdeyi paylaşırlar.

Notalara karşılık gelen frekans değerleri (Hz)				
Derece	Nota	Werckmeister III	Kirnberger III	Valotti
1	Do	263.4	263.2	262.5
2	Do diyez	277.5	277.3	277.8
3	Re	294.3	294.2	294
4	Mi bemol	312.2	311.9	312.5
5	Mi	330	329	329.3
6	Fa	351.2	350.9	350.8
7	Fa diyez	370	370.1	370.4
8	Sol	393.8	393.5	392.9
9	Sol diyez	416.2	415.9	416.7
10	La	440	440	440
11	Si bemol	468.3	467.9	468.8
12	Si	495	493.5	493.9
13	Do	526.8	526.4	525

Tablo 4

*M. Kemal Karaosmanoğlu'nun kitabında paylaşılan tablodan oluşturulan frekans karşılaştırmaları tablosu. Değerler Hertz (Hz) cinsinden yazılmıştır.*

Bu durumların oluşturduğu düzensizlik sebebi ile düzensiz olarak adlandırılırlar. Dikkat edilirse burada arıza<sup>14</sup> almamış notalar üzerinde bir tampereman gerçekleştirildiği görülebilir. Diğer beşliler doğal olarak bırakılmıştır. Bahsedilen düzensizlik bu noktada görülebilir. Diğer sistemlere göre oluşan farklılıkların sent cinsinden ifade edilmesi konunun daha da kolay anlaşılmasını sağlayacaktır (Bkz. Tablo 5).

<sup>14</sup>İngilizce'de Accidentals olarak yer bulan, diyez ve bemol gibi sesin olduğu halinden daha tiz ya da daha pest olması gerektiğini işaret eden inceltici ya da kalınlaştırıcı sembol ve işaretlere verilen isim, alterasyon işaretleri.

<b>Başlıca düzensiz tampereman sistemlerinin sent cinsinden karşılaştırması</b>					
(Do notası sabit alınmış, örtüşen tamperemanlar aynı renkle işaretlenmiştir)					
Derece	Nota	Bach / Lehman	Werckmeister 3	Kirnberg 3	Valotti
1	Do	0	0	0	0
2	Do diyez	98.04	90.22	90.22	94.13
3	Re	196.09	192.18	193.16	196.09
4	Mi bemol	298.04	294.13	294.13	298.04
5	Mi	392.18	390.22	386.31	392.18
6	Fa	501.96	498.04	498.04	501.96
7	Fa diyez	596.09	588.27	590.22	592.18
8	Sol	698.04	696.09	696.58	698.04
9	Sol diyez	798.04	792.18	792.18	796.09
10	La	894.13	888.27	889.74	894.13
11	Si bemol	998.04	996.09	996.09	1000
12	Si	1094.13	1092.18	1088.27	1090.22
13	Do	1200	1200	1200	1200

Tablo 5

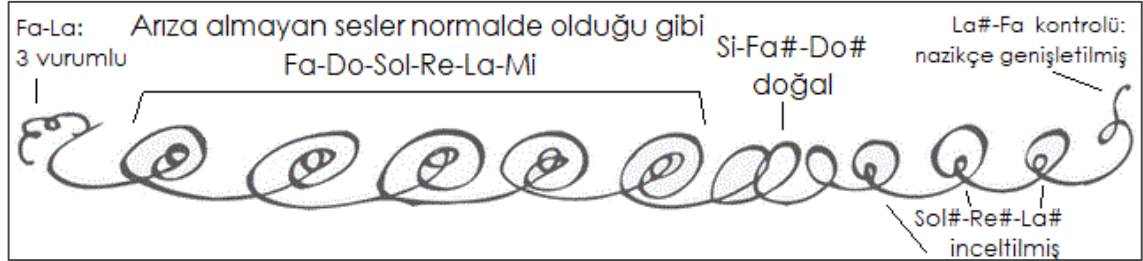
Başlıca düzensiz tampereman sistemlerinin sent cinsinden karşılaştırması.  
(Veriler <http://www-personal.umich.edu/~bpl/larips/comparison.html> adresinden alınmıştır)

“Müzik tarihi ile ilgili günümüzde yanlış bilinen konulardan birisi de Werckmeister tamperemanı ve Johann Sebastian Bach’ın bu sistemi kullanması ile ilgilidir. Bach’ın “48 Prelüd-Füg” olarak da bilinen “Das Wohltemperierte Klavier” eserinin başlığı “İyi Düzenlenmiş Klavye” anlamına gelmektedir. Çeviri yapılırken “İyi Düzenlenmiş” ile “Eşit Düzenlenmiş” kavramları birbirine karıştırılmış, Bach’ın eserini eşit tampereman sistemi için yazdığı ve hatta bazı kaynaklarda eşit tampereman sistemi doğrudan Bach’ın icat ettiği gibi hatalı bilgiler bulunduğu görülmektedir (Altar, 1993; Apel, s. 836; Karaosmanoğlu, 2017)”<sup>15</sup>.

Bu konuda ilginç bir teori bulunmaktadır. Klavseneci Bradley Lehman, Johann Sebastian Bach’ın “Das Wohltemperierte Klavier” başlıklı eserinin kapağında çizdiği, dekoratif amaçlı olduğu sanılan burgulu işlemelerden yola çıkarak 2004 yılında bir teori oluşturmuştur. Bu teoriye göre Bach bir ses sistemi oluşturmuş ve sistemini bu işlemelerle anlatmıştır. Bu sistem de literatürde Bach-Lehman sistemi olarak anılmaktadır. Tablo 5’te ilgili tampereman sisteminin sent karşılıklarına da yer verilmiştir. Bahsedilen teorinin bir sayfa süsüne dayandırılması oldukça ilgi çekicidir. Düşünceye kaynak olan sayfa süsü

<sup>15</sup>Aktaran: C. Kalender & D. A. Barış “Tamperemanın tarihçesine kısa bir bakış” Sanat & Tasarım Dergisi 12 (1) 2022 331-346

Şekil 1’de gösterilmiştir. Görsel Lehman’ın University of Michigan bünyesinde bulunan kendi web sitesinden alınmış, üzerinde yer alan bilgiler Türkçe’leştirilerek kullanılmıştır.



Şekil 1

Bradley Lehman’ın teorisini temellendirdiği, burgulu işlemeli sayfa süsü  
<http://www-personal.umich.edu/~bpl/larips/index.html> adresinden alınarak çevirilmiştir.

Bugün en çok bilinen iyi düzenlenmiş tampereman sisteminin Werckmeister sistemi olmasının sebebi Johann Sebastian Bach’ın “Das Wohltemperierte Klavier” başlıklı eserini Werckmeister’in sistemi üzerinde oluşturmasıydı, ancak buna karşın “Tampereman yaklaşımı olarak her müzik insanının kendi formülünü sunması ve bunun en iyisi olduğunu iddia etmesi de bir çözümsüzlüğü sürdürüyordu (Kalender & Barış, 2022)”.

Tüm tonlarda çalmayı mümkün kılan yedirilmiş koma ile eşitlenmiş perde yapısında akortlanan tuşlu çalgıların yaygınlaşmaya başlaması 1800’lerin ortalarına kadar mümkün olamamıştır zira iki farklı görüş bu konuda hep çatışma halinde olmuştur. Bu görüşlerden birincisi eşit tampere sistemde tüm çalgıların bu sisteme göre ayarlanabilmesi sebebiyle tercih edilmesi gerektiğini savunurken ikinci görüş doğal sesler barındırmaması sebebiyle tercih edilmemesi gerektiğinden yana olmuştur. Her iki görüş de, örneğin 19. yy’ın sonu ve 20. yy’ın başlangıcında, tamamen büyük ikili aralıklardan teşekkül olan tam ton dizilerinin (hexatonic whole tone dizileri), empresyonist yaklaşım çerçevesinde benimsenmesi gibi unsurlar sonucunda eşit düzenlenmiş 12 perdeli eşit düzenlenmiş tampere sistemi benimsemiştir.

Akort edilmesi istenen bir çalgının akordunun bugün tuner ya da Türkçe ismi ile akort aletleri ile kolayca yapılabildiği, ancak o dönemde sadece diapason, monokord ya da kulaktan yapılan akort ile ne kadar büyük sorun yaşanabileceğini düşünmek hiç de zor değildir. Bu durum diapasonun kullanımının başlangıcının ne denli geç olduğu da göz önüne alındığında daha da vahim bir hal almaktadır.



Bu gibi güçlükler insanları ortak ve kolay adapte edilebilen, uyumlu ve yaygın kullanım alanına sahip olabilecek bir sistemi uygulamaya koymaya itmiş, sonucunda da 12 eşit aralıklı tampere dizinin (12-TET / 12 Tone Equally Tempered) kullanılmasına sebep olmuştur.

12 eşit aralıklı tampere dizinin özellikle tuşlu çalgılarda stabil akort ve transpozisyon kolaylığı sağlaması başlıca tercih sebebi olmuştur. Tuşlu çalgılar bu sayede tüm çalgılarla birlikte çalabilir hale gelmiş, ayrıca uluslararası standart olarak kabul edildiği için üzerinde yeni pek çok kavramın da uygulanabilir hale gelmesini sağlamıştır. Örneğin bilgisayar müziğinde bugün standart haldeki MIDI (Musical Instrument Digital Interface) gibi arayüzlerin ortaya çıkmasında büyük pay sahibi olmuştur. Bugün kullanılan başka sayıda eşit ton tamperemanları da mevcuttur. Bunlara ilk olarak 53 ton eşit aralıklı tampereman (53-TET) örnek verilebilir. “Türk makam müziği aralık yapılarının pratik biçimde anlatımında bu sistemden yararlandığı (Karaosmanoğlu, 2017)” da söylenebilir. Bunlar dışında 72 ton eşit tampereman (72-TET), 88 sentlik eşit tampereman (88-CET)<sup>16</sup> ve düzenli olan bir dizilimle oktavi 43 parçaya bölen Harry Partch (1901-1974) sistemi başta olmak üzere pek çok sistem sayılabilir.

### 3.2.2 Akort sistemleri ve viyolonsel

Ses sistemlerinin dışında hangi notaya hangi frekansın atanacağı konusu da çok uzun seneler boyunca tartışma konusu olmuştur. Akort için, 1711’de diyapazon bulunana kadar akort düdüklüleri kullanılmakta bu sebeple de sabit bir akort referans değeri bulunmamaktaydı. Aynı nedenden dolayı aynı coğrafyada, aynı zamanlarda bile farklı akortlanmış çalgılara rastlamak mümkün haldeydi. Ancak diyapazon bulunduktan sonra La notasına referans frekans değerleri atanabilmiştir.

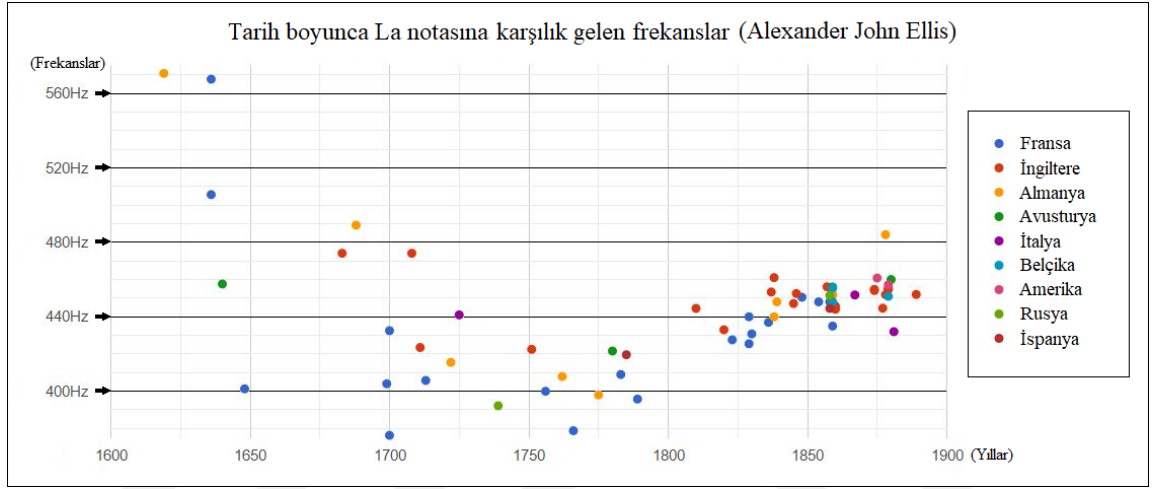
Diyapazona atanan frekans değerleri de tarih boyunca değişikliğe uğramıştır. Bulunduğu zaman diyapazon 423.5hz’de titreşmekteyken 1762’de Almanya’da yaylı çalgılar La notasını 405’hz’e akortluyorlardı. Tablo 6’da müzikolog Alexander John Ellis’in (1814-1890) araştırması sonucunda oluşturduğu, eski org ve akort çatallarının zaman ve konumlarına göre referans aldıkları frekans değerlerini gösteren çizelgeye<sup>17</sup> yer

<sup>16</sup>CET kısaltması Cent Equal Temperament anlamına gelmektedir. Soluna aldığı sayı

<sup>17</sup><https://ask.audio/articles/music-theory-432-hz-tuning-separating-fact-from-fiction> adresinden Türkçe’leştirilmiştir.

verilmiştir. Görüleceği üzere La notası için çok uzun yıllar 440hz atanamamış, böylelikle 1939 Viyana konferansına kadar standart haline gelememiştir.

“Tarih boyunca diyapazonun değişik mutlak frekansları olmuştur. Bunlar aşağıda şu şekilde belirtilmiştir: 1788: Paris- Birinci Sekizli La – 409 Hz 1850: Viyana, Berlin- Birinci Sekizli La- 442 Hz 1858: Paris Uluslararası Konferansı- Birinci Sekizli La- 435 Hz 1885: Viyana Uluslararası Konferansı- Birinci Sekizli La- 435 Hz 1939 ve 1941: Uluslararası Antlaşma- Birinci Sekizli La- 440 Hz (Hacıev, 1999: 9-10) (Karul, 2014)”.



Tablo 6  
Eski org ve diyapazonların buldukları yer ve zamana göre akort frekansları tablosu

Bugün, 1939 yılında kabul edilen ve La notasını 440hz olarak kabul eden sisteme karşın, uygulamada La daha da tizleşmiş, orkestradan orkestraya değişiklik göstermekle birlikte 442, 443hz'lere kadar çıkmıştır.

Yine ses sistemlerinden bağımsız olarak, perdesiz yapısı sebebiyle sisteme daha kolay uyum sağlamış olan viyolonsel, bu özelliği sayesinde bugünkü halini almadan önce tarih boyunca farklı zaman ve yerlerde farklı şekillerde akortlanmıştır. Her daim 5'liler ile akort edilmesine karşın bazı ülkelerde kimi zaman Do - Sol - Re - La, bazılarında Si bemol - Fa - Do - Sol, bazılarında Sol - Re - La - Mi, bazılarında ise Fa - Do - Sol - Re şeklinde akortlanmıştır. Örneğin Almanya'da 1532'de Do - Sol - Re - La akordu kullanılırken İtalya'da bir yıl sonra 1533'te Si bemol - Fa - Do - Sol akordu benimsenmişti. 1592'de ise yine İtalya'da Sol - Re - La - Mi akordu kullanılmış, 1619'a geldiğinde ise Almanya'da Fa - Do - Sol - Re akordu kullanılmıştır.

### 3.2.3 Viyolonselın kısa tarihi

Tarih boyunca akort ile ilgili farklılıklar olmasıyla birlikte, günümüzde hem klasik Batı müziğinde ve geleneksel Türk müziğinde kullanılan çello yapısal olarak aynıdır.

Viyolonsel “Bir viyolonsel ortalama genel uzunluğu 130 cm, gövde uzunluğu ise 76 cm’dir. Üstünden altına doğru boyun tarafında kalınlık 11 cm’dir ve bu ölçü kuyruğa doğru 12 cm olur (Önen, 1993)”. Tabii bu ölçülere gelene değin oldukça fazla değişim geçirmiş ve 1550 yıllarından bu yana gelişimini sürdürmüşlerdir. Genel olarak tüm yaylı çalgı ailesinin geçmişi yaklaşık olarak aynı zamanlara rastlamaktadır. Bu çalgılar yaklaşık 12. yy’dan başlayarak müzik yaşantısına girmiş, daha sonra 15. yy sonlarından itibaren de beşli şekilde akort edilen ve keman gibi omuzda çalınan ancak ondan çok daha büyük olan Lira da Braccio ortaya çıkmıştır. Bu çalgıyı daha bas tınıya sahip ve dikey olarak bacaklar arasında çalınan Lira da Gamba izlemiştir. Lira’lar dışında Vielle adı verilen yine omuzda çalınan gitar çalgısının da atası olarak bilinen İspanyol Vihuela çalgısı omuzda tutularak yayla çalınmış, daha sonra ise aynı Lira’daki gibi bacakla çalınan Viola da Gamba sahneye çıkmıştır. Viol ailesi ses aralıklarına göre bugünün keman, viyola, çello ve kontrbası gibi kendi içlerinde ayrılmışlardı. Viola da Gamba’nın 16. yy’a denk gelen olgunlaşma zamanı boyunca çalgıda pek çok değişiklik yapıldı.

“Bir süre tellerin sayısı üç ile yedi arasında değişti ve en sounda altı olarak kabul edildi. (Halbuki Fransız’lar yedi telli bass viol üzerinde ısrar ediyorlardı.) Majör üçlüsü olan üçüncü ve dördüncü teller hariç, diğer tüm teller dörtlü akort sistemine sahipti. Enstrümanın akord sistemi lute benzediği için, o zamanlar sayıca epey fazla olan lutenistler rahatlıkla iki alet üzerinde uzmanlaşabiliyorlardı... .. “Violin” grubu alto (viola), tenor (18.yy’da pek kullanılmıyordu.) ve artık son şeklini almış olan violoncellodan oluşuyordu... ..O zamanlar viyolonselın ismi “bassa di viola da braccio” idi... ..İlk Violoncello (viyolonsel) kelimesi 1665’te Guido Arrestit’in Venedik’te yayımladığı “Viyolonsel için ikili veya üçlü sonat” adlı eserinde geçmektedir. Bu arada violonselın basse de violon, bassus, violoncino, viulunzeel gibi bir çok ismi vardı. Viyolonsel 18. yüzyılın başlarına kadar Fransa’da kullanılmıyordu. Aynı zamanda bu enstrüman benzer formda ancak ayrı boyutlarda iki kategoride ele alınmaktaydı. -Da Chiesa’nın<sup>18</sup> boyutu daha büyüktü... ..-Da Camera’nın<sup>19</sup> boyutu ise daha küçüktü. Bunlar günümüz viyolonseline en yakın olanlardı ve 17. Yüzyılda konser ve solo enstrümana duyulan ihtiyacı en iyi biçimde karşılıyorlardı. Bu iki enstrüman arasındaki akort sistemi de farklıydı. Günümüz viyolonselinin standart akord düzeni Da Camera’nın akort düzeniyle

<sup>18</sup>Kilise’nin anlamına gelen sözcük. Kiliselerde icra edilen çelloya verilen isimdi. Omuza bir kayış takılarak seyyar şekilde çalınabiliyordu.

<sup>19</sup>Oda’nın anlamına gelen sözcük. Odalarda icra edilen çelloya verilen isimdi.

aynıdır... ..18. yy'ın ikinci çeyreğinde violoncello da camera tamamen benimsenmişti ve modern viyolonsel doğmuş sayılırdı (Önen, 1993)".

Arşe ya da diğer adı ile yay da doğal olarak gelişim göstermiş, avda kullanılan yay benzeri dış bükey yaylardan 17. yy sonrasında yavaş yavaş içbükey hale gelmiş ve uzamış, bugün ise gerginliği vida ile ayarlanabilen ortalama 70 gramlık ağırlığa sahip iç bükey modern yaylara ulaşılmıştır.

Yazıda kısa, ama süreçte uzun tarihin en önemli noktalarından biri de yaylı çalgılarda kullanılan tellerin gelişimidir. Eskiden hayvan bağırsaklarının çeşitli işlemler sonrasında gerilerek tel olarak kullanılması ile güçsüz ve cılız bir ses elde edilirken, önce ipek daha sonra da çelik tellerin kullanıma geçmesiyle çalgıların sesleri çok daha fazla büyümüştür. Bu sayede hem bu çalgılara solist olarak daha ön plana çıkabilecekleri müzikler yazılması sağlanırken, aynı zamanda orkestral tınılarda da değişiklik olması, bu sayede de daha görkemli eserlerin doğması sağlanmıştır. 18. yy'da, önce kemanın sol teli bağırsak üzeri tel sargılı şekilde kullanılmaya başlamış, daha sonra 1. Dünya Savaşı süresince bazı solistlerce ve sonrasında 1920'lerden itibaren de yaygınlaşarak mi teli çelik tel olarak kullanılmaya başlanmıştır. Daha sonraki süreçte ise farklı alaşımarda ve farklı sargıdaki teller denenmiş ve çoğalarak müzik yaşantısında yerini almaya başlamıştır. Kemanın tellerinde kullanılan alaşım teller gibi 1930'larda viyola ve viyolonselde de tamamen alaşım teller kullanılmaya başlanmıştır.

Tüm bu aşamalardan geçerek bugünkü halini alan viyolonsel çalgısı, batılılaşma eğilimindeki Osmanlı'nın son zamanlarında, Batı sanatından etkilenerek, hem müzikteki bas ses ihtiyacını karşılayacak, hem de perdeleri olmadığı için Türk müziği makamlarındaki sesleri de çıkartabilecek, yaylı bir çalgı olması sebebi ile benimsenerek Tamburi Cemil Bey'in kullanmaya başlamasıyla benimsenmiştir. Kendisinden sonra yine viyolonsel çalgısına yönelen oğlu Mesut Cemil bey eğitimini yurt dışında almıştır. Mesut Cemil'in de viyolonselde yönelmesine sebep olan, yurtiçi ve yurt dışında pek çok ses getiren viyolonsel sanatçısı Şerif Muhittin Targan da dahil olmak üzere pek çok viyolonsel icracısı çıkmıştır. Bu icracılar arasında Vecdi Seyhun (1915-1984), Tarık Kip (1927-2000), İsmail Akdeniz (1938-2012), İhsan Özgen (1942-2021) gibi isimler sayılabilir.

Daha sonra, yüzü batıya dönük şekilde kurulan Türkiye Cumhuriyeti ile başlayan süreçte müzik alanında hızla bir kalkınma sürecine girilmiş, Avrupa'dan eğitimciler davet

edilmiş ve buradaki kültür sanat yaşantısının biçimlendirilmesi çalışmalarına başlanmış ve bu doğrultuda bir kültür sanat politikası izlenmiştir.

Bu süreçte yetişen viyolonselciler nesilden nesile Avrupa'da uygulanan eğitim modelini uygulamaya çalışmış, bu şekilde evrensel müziğin uygulama biçimlerinde dünyadaki üst seviyeyi yakalamayı başaramışlardır. Bugün gelinen noktada, dünyanın önde gelen ve parmakla gösterilen, buldukları ülkeler için uluslararası anlamda bir prestij ve övünç kaynağı olan orkestraların kadrolarında pek çok Türk müzisyen isminin yer alması, uluslararası pek çok yarışmada Türk müzisyenlerin dereceler alması, dünyanın önde gelen orkestralarında Türk solistlerin alkışlanması gibi pek çok örnek, yakalanmış olan seviyenin kanıtları olarak sayılabilmekte ve eğrisiyle doğrusuyla izlenmiş olan çeşitli politikaların sonuçları hakkında fikir verebilmektedir. Ancak sanatsal seviyenin kültürle beslenmemesi durumunda ve sanat kültürü oluşturmadıkça, zaman içinde yok olma riski taşıyacağı da öngörülebilmektedir. Bu bağlamda ülkemizde bugün uygulanan viyolonsel eğitimi ile ilgili konulara da değinmek gerekmektedir.

### **3.2.4 Klasik Batı müziğinde viyolonsel eğitimi**

Avrupa'da ve dünyadaki tutarlı eğitim sistemlerinin elden geldiğince uygulanmaya çalışılması ve nesilden nesile bu yönde yapılan çalışmalarla, ileri seviye icracıların gelişimi sağlanabilir olmuştur. Bunun gerçekleşmesinde eğitimde izlenen müfredatın ve uygulanmasının önemi çok büyüktür. Bu bağlamda günümüzün eğitim sistemi uyarınca, viyolonsel özelinde, kurumlarca yaygın şekilde benimsenmiş ve kullanılmakta olan müfredatlar incelenerek kurumların ve öğretmenlerin ortak şekilde benimsedikleri ve çalıştırdıkları metot ve eserlerin bir dökümü ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken, kurumların tek tek müfredatlarına yer verilmek yerine havuz sistemi oluşturulmuş, ortak eserler birer kez yazılmak suretiyle içerdikleri tüm eserler sınıf sınıf, listelenmiştir.

Bu müfredatlar uyarınca klasik Batı müziği eğitimi alan bir öğrenci, kendi seviyesi ve öğretmenin öngördüğü şekilde kendi ihtiyaçları uyarınca belirli metotları çalışmakta ve teknik altyapıyı oluşturmaktadır. Eğitimi süresince öğrenci öğretmenin yönlendirmeleri ile, gerek etütler, gerek solo eserler, gerek sonat, piyanolu ya da solo eserler ile konçertolar, gerekse de oda müziği ve orkestra eserleri ile bütüncül bir yol izleyerek ve kademeli şekilde zorlaşan yapıda çalışmalar yapar ve eserler seslendirir.

Sahnede gerçekleştirdiği sınavlar ile gelişimini seyirci karşısında sergiler, böylelikle sahne tecrübesi de elde eder. Eşlikli çalma dersleri ile entonasyon dengelemeyi ve takip etmeyi, müzikaliteyi, müzikal rollerin paylaşımını, orkestra dersleri ile, birlikte çalarken ortak bir sonorite, ortak bir ton yakalamayı ve şefle, şefe göre, grupla çalmayı öğrenir, bu şekilde pek çok eser çalışarak kendi repertuarını yapmaya başlar ve farklı dönemlerin müzikal üsluplarını çalışarak dağarcığını doldurmaya çalışır.

Bu eğitim süresince viyolonsel çalgısı özelinde çalışılabilecek eserler sınıf ve seviyelere göre, kategoriler halinde sunulmuştur. Bu veriler oluşturulurken Anadolu Üniversitesi'nin yarı zamanlı ve tam zamanlı müfredatları, Ankara Üniversitesi müfredatı, Dokuz Eylül Üniversitesi müfredatı, Hacettepe Üniversitesi lise ve lisans müfredatı, İstanbul Üniversitesi müfredatı incelenmiştir. İncelenen müfredatlar daha önce de belirtildiği üzere, her sınıf için bir havuz oluşturularak, gam müfredatındaki farklılıkları hepsini içerecek şekilde aynı madde içinde, etüt ve eser müfredatında ise aynı eserler birer kere yazılarak ve hepsi sınıflara göre liste halinde sunulmuştur.

#### ***3.2.4.1 Klasik Batı Müziği Konservatuvarlarında Kullanılan Viyolonsel Müfredatı***

- **İlköğretim 2. Kademe (Ortaokul) 5. Sınıf:**

Gamlar: Do-Fa-Sol-Re-Mi Majör iki oktav gam, 4 vuruş, 2, 4, 8 bağlı şekilde, Arpej 3, 6 bağlı

Etütler: S. Lee Op. 31 ve Op. 101, Schröder Op. 31, Friss-Cello Metodu I-II-III, Wilkomirski-12 Etüt, Somlo, Rudolf Matz (For young hands), Suzuki vol. 1, L. R. Feuillard (Günlük Egzersizler), R. Matz (Teknik ve Günlük Egzersizler), R. Matz Teknik egzersizler Vol. I, F. Antal, R. Matz Başlangıç etütleri ve 25 etüt, J. F. Dotzauer Vol. I

Parçalar: Sınıf seviyesinde öğretmen tarafından seçilecek küçük parçalar

- **İlköretim 2. Kademe (Ortaokul) 6. Sınıf:**

Gamlar: Do-Fa-Sol-Re-Mi Majör iki oktav gamlar, 4 vuruş, 2, 4, 8 bağlı şekilde; Arpej 3 vuruş, 3, 6 bağlı

Etütler: S. Lee Op. 31, Op.70 (40 Etüt), Op. 101, Schröder Op. 31, Friss-Cello Metodu I-II-III, Wilkomirski-12 Etüt, Somlo, Rudolf Matz (for young hands), Suzuki vol. 1, L. R. Feuillard: Günlük Egzersizler, R. Matz (Teknik ve Günlük Egzersizler), O. Sevcik Op.8: No: 1-2 (4. Pozisyona kadar), H. Rabaud (Methode Complete de V.Cello), R. Feuillard (Methode du Jeune Violoncelliste-Etudes La Technique du V.Cello vol.1), R. Matz, Za Mlade Ruke (25 Etudes), Stutschewsky (Etudes vol. 1), Klengel (Etudes vol. 1), L. Werner (Etudes vol. 1), R. Matz Teknik egzersizler Vol. I, F. Antal, J.F. Dotzauer Vol. I

Parçalar: Sınıf Seviyesinde, R.Matz 24 Short Pieces No.14 Saltarello

Sonatlara: B. Romberg op. 43 No: 1 Si bemol Majör

Konçertolar: O. Rieding op. 35 si minör, J. B. Breval Do Majör

• **İlköretim 2. Kademe (Ortaokul) 7. Sınıf:**

Gamlar: 2 oktav, 4. Pozisyonu da içeren iki arızalı gam ve arpej çeşitleri. Gamlar 4 vuruş, 2, 4, 8 bağlıya kadar 2 arızalıya kadar olacak şekilde; Arpej 3 vuruş, 3, 6 bağlıya kadar

Etütler: S. Lee Op.113, Op.101, Op.70 veya Op.31, Stutschewsky Etuden Sammlung 1. kitap, Mardirovsky, Sapoşnikov, Suzuki No. 3, Rudolf Matz 25 Etüt, R. Matz (Teknik ve Günlük Egzersizler), Sevcik op. 8 (No. 4'e kadar), B. Cossmann (4. pozisyona kadar), Kummer op. 60, L. R. Feuillard (Methode du Jeune Violoncelliste Etudes La Technique du Cello vol.1), J. Werner (vol.1), F.A. Hoffmeister, J.F. Dotzauer Vol. I

Parçalar: Webster Scherze (Suzuki vol. 3), Schlemüller Perpetium Mobile

Sonatlara: Marcello sol majör veya la minör, S. Lee Sonatine No: I – II, J. B. Breval do majör, Vivaldi Mi Minör, Telemann, Cervetto, Caporale, R.Matz süit, W. De Fesch, B. Romberg op. 43 No: 1 veya No: 2, B. Romberg op. 38 No: 1

Konçertolar: Rieding, Vivaldi, Klengel (Do-Sol Majör), Goltermann (No. 4), J. B. Breval Do Majör

• **İlköretim 2. Kademe (Ortaokul) 8. Sınıf:**

Gamlar: Üç arızaya kadar, majör ve minör üç oktav gamlar. 4 vuruş, 2, 4, 8, 16 bağlı şekilde 7. pozisyona kadar; Arpej 3 vuruş, 3, 6, 12 bağlı şekilde, İlgili gamın 4. pozisyona

kadar kırık 6'lısı başlanabilir (Opsiyonel), Üç arızalı gamlar ve arpejler (üç ya da dört oktav içinde)

Etütler: Stutschewsky Etüden Sammlung, S. Lee Op.113, Op.131, Op.31 vol.1&2, Grützmacher Op. 72 II. Kitap, Dotzauer 113 Etüt II. Kitap, Popper Op.76 I. Kitap, Kabalevski Op. 7, Suzuki vol.3, L. R. Feuillard (Günlük Egzersizler), R. Matz (Teknik ve Günlük Egzersizler), R. Matz (30 Etudes), Sevcik op. 8 (No. 8'e kadar; 5. pozisyon dahil), Cossmann, Silvy, Vyvere, , J. Werner (vol. 1-2)

Parçalar: Jenkinson Elfentanz, R. Schumann Traumerei, J. Massenet Elegie

Sonatlar: Telemann la minör, Vandini re majör, Caporale, R.Matz süit, Breval, W. De Fesch, B. Marcello, G. Cervetto, D. Scarlatti, A. Vivaldi, B. Romberg op. 43 No: 2 veya No: 3, B. Romberg mi minör

Konçertolar: Mihayl Hajdu konçertino, Nelk konçertino, Vivaldi la minör veya sol majör, Goltermann No: 4, Klengel Do Majör ve Sol Majör, Rieding-Vivaldi-Klengel (Do-Sol Majör)

(Öğrenci ilköğretimin sonunda lise sınıflarına devam edebilmek için lise giriş sınavını başarı ile geçmek durumundadır.)

- **Lise 1. Sınıf:**

Gamlar: Beş arızaya kadar olan tüm gam ve arpejler dört oktav, çift sesler iki oktav. (70 metronom), Üç arızalı gamlar ve arpejler (üç ya da dört oktav), Çift sesli 6'lı gam ( iki ya da üç oktav), 4 Arızalı ( 3 ve 4 oktav içinde, arpejler çevrimleri ile) İlgili gamın 6'lısı (3'lü ve oktav kırık olarak başlanabilir)

Etütler: Dotzauer 113 Etüt 3. kitap, Popper Op. 76, Stutschewsky Etüden Sammlung 4. kitap, Dupont 21 Etüt, Alwin Schroeder vol. 1, R. MATZ Teknik egzersizler Vol. II, O. Sevcik Op. 8, J.F. Dotzauer Vol. I & II, F.W. Grützmacher Vol. I Op. 38, S. Lee Op. 31 vol. 2, R. Matz Pus Etüdü Vol. I & II, L. R. Feuillard (Günlük Egzersizler), R. Matz (Teknik ve Günlük Egzersizler), B. Cossmann, Silvy, Vyvere, L. R. Feuillard (Methode du Jeune Violoncelliste Etudes La Technique du V.Cello vol.3&4), Merk, A.Piatti

Parçalar: Jenkinson Elfentanz, Goltermann Etüd Caprice, D.von Goens Scherzo veya sınıf seviyesinde bir parça



Sonatlar: Romberg Op. 43 veya Op.38, Sammartini sol maj., Vandini fa maj. B. Marcello, W. de Fesch, A. Caporale, L.C. D’hervelois Süt II ( üç bölüm istenir ), A. Corelli, Telemann, Cervetto, Vivaldi, Matz Süt, Boccherini No.1&2

Konçertolar: Goltermann No: 5, No: 4 veya No:3, Klengel la minör, re min. veya do majör, Romberg Op. 51 konçertino, Vasein Stoyanov, Vivaldi

- **Lise 2. Sınıf:**

Gamlar: Tüm gam ve arpejler 4 oktav, çift sesler iki oktav (70 metronom 4 vuruşla başlayıp ve 2-4-8-16 bağlı ), Dört arızalı gamlar ve arpejler (3 ya da 4 oktav), Çift sesli 3’lü gam (2 ya da 3 oktav), 5 Arızalı Majör ve 1 adet minör (3 ve 4 oktav içinde, arpejler çevrimleri ile), İlgili gamın 6’lısı (Kırık 3’lü, opsiyonel olarak oktav)

Etütler: Popper Op. 76, Franchomme Etüdler, Grützmacher Op. 38, Dotzauer 2 veya 3. kitap, Alwin Schroeder vol. 2, O. Sevcik Op. 8, F.A. Kummer, S. Lee Op. 31 Melodic ve Progressive Etüt Kitap 2, J. L. Duport 21 Etüt, D. Kabalevsky Op. 57 (4. ya da 5. etüt), R. Matz 30 Etüt - Pus Etüdü Vol.I & II, L.R. Feuillard *Cello Tecnic* Vol. II & III & IV, J. Merk, L. R. Feuillard (Günlük Egzersizler), R. Matz (Teknik ve Günlük Egzersizler), B. Cossmann, Silvy, Vyvere

Parçalar: Saint Saens The Swan, Saint-Saens Allegro Appassionata, A. Dvorak Humoreske, Goltermann Etüd Caprice, D.Von Goens Scherzo, G. Faure Elegie, L. R. Feuillard (Methode du Jeune Violoncelliste Etudes La Technique du V.Cello vol.3&4), J. L. Duport (21 Etüt), D. Popper, F. Grützmacher (vol.1), R. Matz (Pus vol.1), Merk, A.Piatti veya sınıf zorluğuna göre öğretmenin seçeceği diğer parçalar

Sonatlar: Sammartini sol maj., Eccles sol min., A. Caporale re min., J. S. Bach çembalo ve gamba sonatları, Breval Sol Majör, B. Marcello, W. de Fesch (4. sonat do Majör tamamı istenir), C. D’Hervelois Süt II (3 bölüm istenir), A. Corelli, B. Romberg op. 38 No. 3 Si bemol Majör, A. Vivaldi, Telemann, Cervetto, Matz (Süt), Boccherini (No. 1&2) veya önceki sınıfta çalışılmamış olanlara devam edilir

Konçertolar: Boccherini sol majör, Monn sol minör, Johann Christian Bach do min. Boellmann-Senfonic varyasyonlar, Mısliviçek, G. Goltermann Konçerto No:4, No:2 veya No:1, J. Klengel Konçerto Do Majör, B. Romberg Konçertino, Vivaldi (Sol Majör), Tartini, Volkmann, Couperin (Süt)

- **Lise 3. Sınıf:**

Gamlar: Gam, arpejler 4 oktav (70 metronom 4 vuruşla başlayıp ve 2-4-8-16 bağlı), çift sesler 3 oktav, dört arızalı gamlar ve arpejler (dört oktav içinde), Çift sesli 3'lü, 6'lı ve oktav gamlar çalıştırılır, 6 Arızalı Majör (3 ve 4 oktav içinde, arpejler çevrimleri ile), İlgili gamın 3'lü ve 6'lısı, oktav (3 ve 4 oktav içinde)

Etütler: Schofield Op. 12 Teknik Etüt, Kummer Op. 60, Dotzauer 113 Etüt, Franchomme Etüdler ve kaprisler, Servais 11 kapris, Alwin Schroeder vol. 3, O. Sevcık Op. 8 "Starker", J.F. Dotzauer Vol. II & III, F.W. Grützmacher Vol. I ve II op. 38, S. Lee Op. 31 Melodic ve Progressive Etüt Kitap 2, J. Stutschewsky Neue Etüden-Sammlung, J. L. Duport 21 Etüt, D. Popper Op. 76, Op. 73, Sevcık Si Bemol Majör etüt, J. Merk, L. R. Feuillard (Günlük Egzersizler), R. Matz (Teknik ve Günlük Egzersizler vol. 2), B. Cossmann, Silvy, Vyvere, Starker, Heger, Wilkomirski, L. R. Feuillard (Methode du Jeune Violoncelliste Etudes La Technique du V.Cello vol.4&5), R. Matz (Pus vol.2), A. Piatti, Kreutzer (22 Süit), Stutschewsky (No.3)

Parçalar: F. Couperin "Pieces en Concert", Bach Gounod Ave Maria, A. Dvorak Humoreske, G. Faure Elegie, Tchaikovsky Nocturne, Saint-Saens Allegro Appassionata, Popper Tarantella veya sınıf seviyesine göre öğretmen tarafından seçilecek bir parça.

Sonatlar: L. von Beethoven 12 varyasyon, L. von Beethoven No:1 veya No:2, Francoeur mi majör, J. S. Bach çembalo ve gamba sonatları, Breval Sol Majör, H. Eccles, L. Boccherini, G. B. Sammartini Sol Majör, A. Caporale, B. Marcello, A. Ariosti, D. Scarlatti, G. Telemann, Boccherini No. 1&2&3, De Fesch, Corelli, D'Hervelois (Süit 1&2)

Konçertolar: Goltermann No :2, 3, 5 veya 1, Misleveçek do maj., J. Haydn do maj. (Edisyon Moskova 1959), Boccherini Re majör ya da Sol Majör, Boellmann- Senfonik varyasyonlar, Saint Saens, J. Klengel Konçerto Do Majör, B. Romberg Konçertino, J. Haydn Re Majör (küçük konçerto), Vivaldi (Sol Majör), Rommberg, Tartini, Volkmann, Monn, Couperin (Süit), Johann Christian Bach

- **Lise 4. Sınıf:**

Gamlar: Gam, arpejler 4 oktav (70 metronom 4 vuruşla başlayıp ve 2-4-8-16 bağlı), çift sesler 3 oktav. Beş arızalı gamlar ve arpejler (dört oktav içinde), çift sesli 3'lü, 6'lı ve

oktav gamlar. 7 Arızalı Majör (4 oktav içinde, arpejler çevrimleri ile), İlgili gamın 3'lü ve 6'lusu, oktav (4 oktav içinde)

Etütler: Dotzauer 113 Etüt, Franchomme Etüdler ve kaprisler, Servais 11 kapris, Alwin Schroeder vol. 3, O. Sevcık Op. 8, J. F. Dotzauer Vol. III, F.W. Grützmacher Vol. I ve II op. 38, D. Popper Op.76, Op.73, F. A. Kummer Op. 60, C. Schröder Praktischer Lehrgang des Cello Spiele, Schofield 12 Etüt, J. L. Duport 21 Etüt, J. Merk Op. 11, J. Stutschewsky No:3, L. R. Feuillard (Günlük Egzersizler), R. Matz (Teknik ve Günlük Egzersizler vol. 2), Cossmann, Silvy, Vyvere, Starker, Heger, Wilkomirski, L. R. Feuillard (Methode du Jeune Violoncelliste Etudes La Technique du V.Cello vol.5&6), R. Matz (Pus vol. 3), A. Piatti, Kreutzer (22 Süit)

J. S. Bach: Solo süit No:1 veya No:2

Parçalar: Max Bruch Kol Nidrei, Bach Gounod Ave Maria, Saint-Saens Allegro Appassionata, Tchaikovsky Nocturne, E. Elgar Salut d'Amour, M. Marais La Folia, Popper Tarantella, Frescobaldi Toccato, Martinu Slovak Variations veya öğretmenin sınıfın seviyesine göre seçeceği bir parça

Sonatlar: L. van Beethoven 12 varyasyon, L. van Beethoven No:1, No:2, Francoeur mi maj., J. S. Bach çembalo ve gamba sonatları, (Händel, Mozart), L. Boccherini (sınıf güçlüğünde olanlar), P. Hindemith Fantasie-Stücke Op.8 No.2, G. F. Händel re minör veya sol minör, Boccherini No.1&3&4&5, Breval, Corelli, Reher, Haydn (Do Majör), Marais (La Folia), Veracini

Konçertolar: Davidov No. 3 ve 4, Romberg No. 8 ve 9, Goltermann No:2 veya No. 1, Misleveçek do maj., J. Haydn do maj. (Edisyon Moskova 1959), Bocherini Re majör, Sol Majör, Saint Saens, L. Boëllmann Symphonic Variations Op. 23, Johann Christian Bach do minör, G. M. Monn sol minör, C. Saint-Saëns, Roussel Konçertino, Klengel, Vivaldi (Sol Majör), Tartini, Volkmann, Couperin (Süit)

Bu sınıf müfredatlarından sonra, lisans devresine girişte de öğrenci, aynı lise devresinde olduğu gibi, Lisans giriş sınavını geçmek durumundadır.

- **Lisans 1. Sınıf:**

Gamlar: Altı, yedi arızalı gamlar ve arpejler, minörleri ile, bütün çift sesli gamlar (3'lü, 4'lü, 6'lı, oktav) ve egzersizler, Feulliard, Cossmann

Etütler: Popper Op. 73 (1, 2, 3, 11, 16, 27, 34, 36 hariç), D. Popper Op.83 Vol 1, 2, 3, Alwin Schroeder vol. 3, Grützmacher Op. 38, J. F. Dotzauer Vol. III & IV, F.A. Kummer Op. 60, A.F. Servais Caprices Op. 11, A. PIATTI Caprices Op. 25, J. L. Duport 21 Etüden, J. Stutschewsky Vol. III, J. Klengel Vol. III & IV, L.R. Feuillard Cello Teknik Vol. VI, VII, A. Franchomme 12 Caprices, R. Matz Pus Vol.4, Kreutzer (22 Studies), Cossmann (Concert Studies Op.10), Rode 24 Caprices, Sevcik Op.8, Mainardi, Starker, J. S. Bach: Süit No:1, No:2

Parçalar: Paganini Moto Perpetuo, Chopin Polonaise Brilliant, Granados Intermezzo, Weber Adagio ad Rondo, Schumann Adagio Allegro, Schumann Volkston, Schumann Fantasie Stücke, G. Faure Apres un reve, Rachmaninov Vocalise, M. De Falla Suit Populare Espagnole, O. Nurcan Prologue, Respighi Adagio con variazioni, Bartok Romen Dansları, Popper, Cassado

Sonatlar: Beethoven No:4, Boccherini sonata No:4, No5, F. Francoeur Mi Majör, J. S. Bach çembalo ve gamba sonatları 1, 2, L. van Beethoven No:1 ve No:2, J. B. Breval Sol Majör, M. Marais “La Folia”, Beethoven Varyasyonlar 1, 2, Haydn (Do),

Konçertolar: Haydn Do Majör, D. Von Goens (sınıf seviyesinde), Hacaturyan, Kabalevski No:1, L. Boccherini Si Bemol Majör, Tartini, C. Davidoff (sınıf güçlüğünde olanlar), G. Goltermann (sınıf güçlüğünde olanlar), B. Romberg (sınıf güçlüğünde olanlar), J. Klengel (sınıf güçlüğünde olanlar), Roussel (Konçertino), G. Tartini (sınıf güçlüğünde olanlar), C. P. E. Bach la minör, C. Saint-Saëns la minör, L. Boellmann “Symphonic Variations” Op.23, E. Lalo,

- **Lisans 2. Sınıf:**

Gamlar: Yedi arızalı gamlar ve arpejler, minörleriyle, bütün çift sesli gamlar (3’lü, 4’lü, 6’lı, oktav) ve egzersizler, 4 oktav içinde Feuilliard, Cossmann

Etütler: D. Popper Op. 73 (1, 2, 3, 11, 16, 27, 34, 36 hariç), D. Popper Op 83 Nol 1,2,3, Kreutzer 22 Studies, Cossmann Concert Studies Op.10, A. Pais, P. Bazelaire, J. F. Dotzauer Vol. IV, F.W. Grützmacher Op.38 Vol. I ve Vol. II, J. L. Duport 21 Etüden, A. F. Servais Caprices Op.11, A. Piatti Caprices, A. Franchomme 12 Caprices, L. R. Feuilliard La Technique du V. Cello vol. 6, 7, L. R. Feuilliard Daily Studies, Silva, Sevcik Op.8 (No 41’e kadar)

Parçalar: Paganini Moto Perpetuo, Chopin Polonaise Brilliant, Granados Intermezzo, Weber Adagio ad Rondo, G. Faure Apres un reve, Schumann Adagio Allegro, Rachmaninov Vocalise, Schumann Volkston, Schumann Fantasie Stücke, O. Nurcan Prologue, Respighi Adagio con variazioni, Bartok Romen Dansları, D. Popper, G. Cassado,

J. S. Bach: Süit No:2, No:3

Sonatlar: Debussy, Grieg, Strauss, Beethoven 5 (veya aynı seviyede olanlar), Max Reger Süit No. 1, R. Schumann “5 Stücke im Folkston”, L. van Beethoven No. 2, No:4, No:5 veya 7 Varyasyon, J.S. Bach, J. Brahms mi minör, L. Boccherini La Majör No 6, Sol Majör No:3 veya “Dodici Sonat” No:12, Haydn (Do), Bach No:1, No:2, A. Saygun, E. Grieg, L. Böelmann, F. Chopin

Konçertolar: Haydn Do Majör, Davidof (Sınıf seviyesinde), Haçaturyan, Boccherini Sib Majör, Lalo, L. Boccherini Si Bemol Majör, E. Elgar, E. Lalo, D. Milhaud No. 1, J. Haydn Do Majör, C. P. E. Bach la minör, C. Saint Saens, Kabalevsky No:1, D. Popper, B. Romberg, J. Klengel, G. Tartini

- **Lisans 3. Sınıf:**

Gamlar: Gam ve egzersizlerin tamamı.3’lü 4’lü, 6’lı, oktavlar 4 oktav içinde minörleri ile birlikte. Feulliard, Cossmann

Etütler: Popper Op. 73 (1, 2, 3, 11, 16, 27, 34, 36 hariç), D. Popper Op.83 Vol 3, 4, J. F. Dotzauer Vol. IV, L. R. Feulliard Vol. VII & VIII, A. Franchomme Caprices, F. W. Grützmacher Op.38 Vol. II, A. Pais 20 Etüden, A. Piatti Caprices, A. F. Servais Caprices Op.11, Bazelaire 3, 4, P. Rode, Duport 21 Etudes, Kreutzer 42, Kummer, Cossmann Concert Studies Op.10, Silva, L.R. Feulliard günlük egzersizler, Sevcik Op.8 No 46’ya kadar

J. S. Bach: Süit No:3, 4, 5

Parçalar: D.Popper Polonaise de concert, D. Popper Serenade, D. Popper Ungarische Rhapsodie, D. Popper Dance of the Elves, M. De Falla Suit Populare, Espagnole, Dvorak Rondo, Tchaikovsky Pezzo Capriccioso, Cassado Süit, Cassado Requiebros, Paganini Moses in Egypt, Martinu Variation on a theme of Rossini

Sonatlar: Beethoven No:1, 2, 3, 4, 5, Boccherini 5, 6, Brahms Mi Minör, A. A. Saygun, Valentini, M. Reger Süit No:2, J. S. Bach gamba sonat No.2, 3, C. Debussy, M. de Falla

“*Suite Populaire Espagnole*”, C. Franck La Majör, F. Mendelssohn, E. Grieg, D. Shostakovich, R. Strauss, R. Schumann (5 Stücke), F. Chopin

Konçertolar: Haydn Do Majör, Re Majör, Kabalevski No:1, No:2, Elgar, Milhaud No. 1, Tchaikovsky Rococo, E. Bloch “*Schelomo*”, A. Khachaturian, E. Lalo, O. Respighi Variations, C. Saint-Saens No:2, Delius, C. P. E. Bach (La), D. Popper, Romberg, Davidoff, Klengel, Tartini,

- **Lisans 4. Sınıf:**

Gamlar: 7 arızalı gam, arpej, minörleri ile, çift sesli (3’lü, 4’lü, 6’lı, Oktav) ve egzersizlerin tamamı dört oktav içinde

Etütler: Popper Op. 73 (4, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 18, 22, 26, 29, 32, 33, 35, 38, 39 numaralar), Bukinik, Grützmacher vol. 2, A. Franchomme Kapris (5, 7, 9, 10, 12), J. F. Dotzauer Vol. III ve IV, L. R. Feuillard Vol. VII ve VIII, E. Mainardi, A. Pais, A. Piatti Caprices, A.F. Servais Caprices Op.11, P. Tortellier, Bazelaire (3, 4), Stutschevsky (4), P. Rode, Duport 21 Etudes, D. Popper Op.83 Vol 3, 4, Kreutzer (42), Silva, Sevcik Op.8 (56’ya kadar)

J. S. Bach: Süit No: 4, 5, 6

Parçalar: D.Popper Polonaise de concert, D.Popper Serenade, D.Popper Dance of the Elves, Popper Ungarische Rhapsodie, Rostropovich Humoresque, Dvorak Rondo, Tchaikovsky Pezzo Capriccioso, I. Stravinsky İtalyan Süiti, Cassado Süit, Cassado Requiebros, Paganini Moses in Egypt, Martinu Variation on a theme of Rossini, A. Saygun Partita, M. Reger (Solo’dan 1 bölüm), G. Faure (Papillon), Frescobaldi (Toccata), Weber (Rondo), Schubert veya Korsakov (Arılar),

Sonatlar: Locatelli Re Majör, N. K. Akses Poem-İdil, Valentini, Beethoven No. 3 ve No. 5, J. S. Bach No:2, 3, M. Reger Süit No: 3, S. Barber, J. Brahms Fa Majör, B. Britten Do Majör, L. Boccherini No. 6, G. Cassado, F. Chopin, C. Debussy, E. Dohnanyı Op. 8, G. Faure No. 1, 2, C. Franck, P. Hindemith, Z. Kodaly, E. Lalo, E. Grieg, P. Locatelli, B. Martinu No. 1, 2, F. Mendelssohn Variations, F. Mendelssohn No. 1, 2, S. Prokofiev, S. Rachmaninov, C. Saint-Saens No:1, No:2, A. A. Saygun Sonat veya Partita, D. Shostakovich, F. Schubert “*Arpeggione*”, R. Strauss, I. Stravinsky “*Suite Italienne*”, M. de Falla (Süit)

Konçertolar: Haydn Re Majör, Lalo, Britten, Kabalevski (No:1, 2), Honegger, A. A. Saygun, Thomson, N. Kodallı, F. Alnar, N. K. Akses, P. Hindemith, S. Barber, E. Bloch “Schelomo”, F. Delius, A. Dvorak, E. Elgar, A. Khachaturian, J. Haydn Re Majör, A. Honegger, N. Miaskovsky, S. Prokofiev Symphony Concertante, D. Shostakovich No:1, No:2, R. Schumann, R. Strauss “Don Quixote” P. I. Tchaikovsky Rococo Variations, O. Respighi (Variations), D. Milhaud (No:1, 2, ), C. P. E. Bach (La), Davidoff, Boccherini,

### 3.2.4.2 *Eğitimin değerlendirilmesi ve öğrenciden beklentiler*

Eğitim süresince öğrencinin seviyesi, hem yarı yıl, hem de sene sonlarında değerlendirme sınavlarında jüri tarafından, bu sınavların dışında, her hafta yüz yüze yapılan derslerdeki gidişat da öğretmenin bizzat yürüttüğü seviye takibi ile gerçekleştirilirken, öğrencinin yaptığı konser ve dinletilerde ortaya koyduğu performansı ile da, aralarında öğretmenlerin bulunduğu seyirciler tarafından da gözlenir. İlk ve orta öğretimden liseye, liseden de lisansa giriş için, seçilmiş repertuarın bitirme sınavları dışında gerçekleştirilen bir üst eğitim seviyesine giriş sınavları ile değerlendirilmesi de sağlanır. Öğrenci eğitimi süresince pek çok konserde yer alır, eğitiminin çeşitli noktalarında ve sonunda da bir resital yapması gerekir. Bu sayede öğrenci, hem sahneye hazır hale gelmiş olduğunu, hem de rüştünü ispat ettiğini gösterebilir.

Eğitimin sonucunda öğrenciden, barok, klasik, romantik ve çağdaş eserlerin kolaydan zora, pek çok örneğini seslendirmiş olması, hem dönem ve üslup bilgilerini edinmiş olması, hem de çalgısında hakimiyet geliştirmiş, müzikal ifadeler oluşturmuş olması, sahneye adapte olması, program oluşturup sahneleyeceği eserleri organize etme yetisi edinmiş olması, problem çözme becerisi kazanmış olması, her tonda 4 oktava kadar, tek ve çift sesli gamları, arpejleri, önemli etütleri, konçerto ve sonatları, solistik unsurları öne çıkaran parçaları ve solo repertuarın önemli eserlerini öğrenmesi beklenir.

Öğrenci eğitiminin sonucunda iş yaşantısına başladığı zaman, ya bir orkestrada, ya bir eğitim kurumunda, ya solist olarak çalışacağı için, yapacağı işte meslek ahlakı ile ve yaptığı işin hakkını vererek yapması adına, gerekli donanıma nasıl sahip olabileceğinin yollarının gösterilmesi gerekmektedir. Bu amaçla öğrencinin okul dışındayken de ihtiyacı olan teknik konuları kendi başına çözebileceği şekilde, çeşitli yöntemler geliştirebilecek

duruma gelmesi sağlanmaya çalışılır. Öğrenciden bu eğitim süresince, eğitime aktif katılım ve azami gayret beklenilir.

Müfredattan seçilen eserleri en kısa zamanda çalabilir duruma getirmeye çalışması, bestecilerin istediği müzikal ifadeleri ortaya çıkartmaya çalışması ve icra anında uyum göstermesi beklenir.

Öğrenci bu konularda yetersiz kaldığında öncelikle öğretmeni tarafından daha sonra sınıf konserleriyle, daha sonra sene sonu sınavlarıyla ve sonra da bir üst eğitim aşamasına giriş sınavlarıyla çevresi tarafından saptandığında, çeşitli şekillerde teşvik edilmeye çalışılır. Buna karşın sınavlarda başarı gösteremezse önce telafi sınavlarına alınır, o da olmazsa sınıfı tekrar okuması gerekir. Tüm bunlara karşın halen başarı gösteremeyen öğrenci için ise bir sonraki aşamada okul ile ilişkisinin kesilmesi tedbiri alınır. Başarılı olan öğrenci için ise artık iş bulma aşaması gelmiştir.

Öğrenci eğitiminin sonunda mezun olmuşsa uygun bir işte çalışmayı amaçlar. Bu işler genellikle bir orkestrada çalışmak, solist olarak çalışmak, bir eğitim kurumunda çalışmak ya da daha farklı müzik alanlarında çalışmak gibi işlerdir. Özellikle orkestra alanı, oldukça kısıtlı iş imkanları çerçevesinde, son derece seçici bir yaklaşımla ve sınırlı sayıda eleman alınarak istihdam sağlanan bir alan olması sebebiyle, rekabetin çok yüksek olduğu bir alan olarak karşılıklarına çıkmaktadır. Eğitim kurumlarında çalışmak fikri ise çeşitli akademik sınavlarda başarılı olmayı şart koşmaktadır. Sadece solistlik yaparak geçim sağlamak günümüz koşulları çerçevesinde ütopyik bir durumdadır ve bu sebeple solistlik, yapılan bir işe ilaveten yapılması tercih edilen bir durumdadır. Bu gibi sebeplerle farklı alanlara yönelim oldukça sık rastlanan bir durumdur.

Bu noktada kolektif ve doğru istihdam yollarının geliştirilmesi ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Farklı alanlara yönelmeyi seçen mezun sanatçıların giderek daha da yüksek sayılarda olması ve her geçen yıl yeni mezunlar ile bu durumun derinleşmekte olması, Türkiye çapında tedbir almayı, yeni kültür sanat kurumlarının, operaların, orkestraların kurulması gibi tedbirlerin alınmasını ve bu sayede istihdamın dengelenmesini gerekli kılmakla beraber, oluşan bu manzara, okulda okumakta olan öğrenciler için de büyük bir kaygı unsuru olmaktadır. Okuldan mezun olunca ne yapacağı konusunda tedirginlik yaşayan ve hayat planlamasını yapmakta zorlanan öğrenci için psikolojik ve ekonomik alanda oldukça sarsıcı olabilen durumlar ortaya çıkabilmektedir. Bu durum göz önüne alındığında, çeşitli kültür sanat politikalarınınca kısmen bir ayrılığa sebep olmuş olan yaklaşımların gözden geçirilmesi büyük önem arz etmektedir.



Kültürel olarak kendi coğrafyasındaki müziği de değerlendirebilme yetisi kazanmış bir öğrencinin alanında atacağı adımlar da çeşitlenmekte, bu sayede hem yurtiçinde hem de yurt dışında gerçekleştirebileceği sanatsal aktivite kapsamı oldukça genişlemektedir. Durumun bu açılardan ele alınması ile hem istihdam açığı konusunda, hem de öğrencilerin gelecek kaygıları anlamında oldukça büyük fayda sağlanmış olacağı öngörülmektedir.

Bu bağlamda, bu çalışmanın en önemli noktalarından biri bahsi geçen klasik Batı müziği ve geleneksel Türk müziği alanları arasındaki uçurumun kapanmasına yönelik farkındalık yaratabilmektir.

Geleneksel Türk müziği viyolonsel eğitimi başlangıçta Batı müziği alanının metotlarını kullandığı için klasik Batı müziği hakkında bilgi edinilmesini sağlamakta ancak klasik Batı müziği alanında uygulanan eğitimde geleneksel Türk müziğine dair uygulama gösterilmemektedir. Geleneksel Türk müziği alanı hakkında bilinmesi gerektiği düşünülen tarihi, teorik ve uygulamaya yönelik konulara, bugünkü geleneksel Türk müziği eğitiminde çellonun yerine ve çello eğitiminde kullanılan müfredatlara da değinmek bu sebeple büyük önem arz etmektedir. Bu amaçla çalışmanın sonraki bölümünde, klasik Batı müziği eğitimi alan bir öğrenci için geleneksel Türk müziğine dair bilgi edinebileceği, genel kapsam ve içeriği hakkında genel geçer bilgi sahibi olabileceği şekilde değinilmiş, Türk müziğini oluşturan başlıca kavramlar açıklanmaya çalışılmıştır.

Buna göre sonraki bölümde, geleneksel Türk müziğinin tarihine, usullere, makamlara, çok seslendirme çalışmalarına genel kapsamda değinilerek konunun kapsamının çizilmesine çalışılmış, bölümün sonunda ise, tıpkı bu bölümde olduğu gibi viyolonsel eğitimine ve faydalanılan müfredatlara değinilmiştir.

### **3.3 Geleneksel Türk Müziği**

Geleneksel Türk müziği icra eden viyolonselciler, öncelikle klasik Batı müziği çerçevesinde çalıştıkları çello çalgısının mekaniğini ve pozisyon mantığını öğrenip, sonrasında ise, meşk usulünde yaptıkları çalışmalarla, makam algısını geliştirebilmek ve

gerek seyir<sup>20</sup> açısından, gerekse de üslubun benimsenebilmesi açısından, özellikle dinleme ve taklit etme temeli üzerinde şekillenen bir eğitim süreci geçirmektedirler. Bu süreçte teorik anlamda eserlerde kullanılan makamın teorik altyapısını, makam algısının tarihi geçmişini, makam oluşturma mantığını, usul<sup>21</sup> adı verilen zamansal tartımları ve makamı icra ediş yöntemlerini öğrenirlerken, pratik anlamda ise meşk adı verilen şekilde, çeşitli eserleri öğretmenleri ile birlikte çalarak öğrenmektedirler. Geleneksel Türk müziğinin genel kapsamına ışık tutabilmek adına, kısaca usûl, form, ses sistemleri ve edvar geleneğine değinmek, tarihsel ve teorik alt yapısı ile makam kavramını mercek altına almak ve sonrasında da önceki bölümde olduğu gibi viyolonsel eğitimine ve uygulanan müfredata değinmek yerinde olacaktır

Geleneksel Türk müziği, teorik olarak üç ana kısımda incelenebilir. Bunlar klasik Batı müziğindeki ritm, tartım anlamlarına gelen usûl, form ve makam-seyir alanlarıdır. Geleneksel Türk müziğinde uygulanan zamansal ve metrik bölümlenmelere, yani tartımlara usul adı verilir. Diğer müziklerde ritm tanımı ile açıklanmaktadır. Türk müziğinde Batı müziğinden farklı çok sayıda usul kullanılmaktadır. Ancak bu usullerde aynı prensiple, yani iki veya üç bölümlü vuruşlar ve bunların bileşkelerinden oluşturulmaktadır.

Tarih boyu pek çok müzik teorisyeni, padişah, besteci, müzisyen, hanende ve sazandeler literatüre farklı tartımlar, farklı usuller eklemişlerdir. Bu sayede geniş bir usul alanı oluşmuştur. Usul, başlıca iki kavramdan oluşmaktadır. Bunlar kısaca düzum (ika) ve darbdır (vuruşlar). Batı müziğinde vuruşlar, zamanın belli bir metronom süratinde eşit ya da aksak şekilde bölünmesini anlatırken, aslında darb kavramını da içerecek şekilde işlenir. Yani vuruşların tanımlanmasında kuvvetli ve zayıf zamanlar, müzikal açıdan izah edilir. Türk müziğinin usul kavramında ise bahsi geçen darb, bu uygulamanın sözlü halidir. Yani vuruşlar arasında hangisinin kuvvetli hangisinin zayıf olması gerektiğinin çeşitli hecelerle sözlü ifadesidir. Bu bağlamda Batı müziğinde de bir düzum (4/4 gibi) ve darb (1 – 2 – 3 – 4 ) mevcuttur ve düzum, kendi içinde kuvvetli ve zayıf zamanları

---

<sup>20</sup>Kelime manası “yürüyüş, gezinme, hareket” olan seyir, Türk Müsîkîsi makam nazariyesinin en önemli unsurudur. İstilahta ‘Seyir’ ise, aralıklarının yapısı ve düzeni ile belirlenen müzik dizilerini oluşturan perdelerin, gelisigüzel bir tarzda değil, belirli ‘ezgi dolasım kuralları’ içinde kullanılmalıdır (Harmancı, 2011)”.

<sup>21</sup>Usul: Türk müziğinde ritm. Müzikte kullanılan zamansal bölümlenmeler, tartım, ritm. Darbe sözcüğünün de kökeni olan sözcük. “Arapça  $\text{ڊرب}$  kökünden gelen  $\text{ڊارب}$  1“ vurma, çarpma, 2. aritmetikte çarpım, 3. sikke basma” sözcüğünden alınıdır. Bu sözcük Arapça  $\text{ڊارب}$  “vurdu” fiilinin fa’l vezninde masdardır (Nişanyansözlük, 2015)”.

bulundurur. Zira eğer öyle olmazsa, eş kuvvette devam eden darbelerde bir bölümlenme algısı oluşamayacağı için, düzümün nasıl oluşturulduğu da algılanamayacaktır.

Türk müziğindeki darbların, düzümdeki kuvvetli ve zayıf vuruşlardan, çeşitlilik ve kategorizasyon anlamında ayrıldığı da görülmektedir. “Esasen usûl, muhtelif düzümlerin bir araya getirilmesinden meydana gelmiş daha büyük çapta bir düzümde başka bir şey değildir (Özkan, 2022)”. Yani usûl anlamında Türk müziğinin Batı müziğinden asıl ayrıldığı nokta ise bu darbların yani vuruşların, kuvvetli ya da zayıflık karakterlerinin kurgulanmasında, Batı müziğinden daha çok sayıda darb çeşidi kullanılması ve bu darbların birbirine eşit uzunlukta olmaması durumudur. Ayrıca burada velvele<sup>22</sup> tabirinden de bahsetmek gerekmektedir.


Velvele bir vuruşun daha küçük alt parçalarına bölünerek işlenmesi durumudur. Aynı, Batı müziğindeki dizi kavramının her türlü seyre izin vermesi, ancak geleneksel Türk müziğinde seyrin belirli ve tanımlı olmasındaki gibi, ritm ve usul kavramları da birbirilerinden aynı şekilde ayrılırlar. Buna göre Batı müziğinde her vuruş istenildiği kadar bölünebilir, ritm değiştirilebilir ve gerekli görüldüğü takdirde aksan yerleri değiştirilebilir ancak geleneksel Türk müziğinde usuller belirlidir. Sadece bazı vuruşlar belirli şekilde velvelendirilebilir. Bu perdeler ve yapılan velveleler de tarih boyunca yapıla yapıla kalıplaşmışlardır.

Buna göre darbların birbirinden farklı karakter ve uzunlukları, isimleri zikredilerek bir ölçüde anlaşılabilir. Bu isimler Düm, Tek, Te-Ke, Dü-Me, Te-Kâ, Tek-Kâ, Hek ve Ta-Hek'tir. Okundukları sırada ortaya çıkan tınılarda, bazılarının daha kısa iki yarıdan oluştuğu (Te-Ke, Dü-Me gibi), bazılarının tek olduğu (Düm, Tek gibi), bazılarının ise iki yarısının birbirinden farklı uzunlukta olduğu (Tek-Kâ, Ta-Hek gibi) gözlemlenebilir.

Usul kavramı, basit ve mürekkep yani bileşik usuller ile küçük ve büyük usuller olarak ayrılmaktadır. İki ve üç zamanlı, kendilerinden başka usulle birleşmediği usullere basit usul denilmektedir. “İki zamanlı Nim Sofyan usulü ile üç zamanlı Semâî usulünden başka Türk müziğinde basit usûl yoktur (Özkan, 2022)”. İki den çok sayıda usulün birleşiminden oluşan usullere bileşik usuller ya da mürekkep usuller adı verilmektedir. Ayrıca 16 zamandan daha az zamanlı usuller küçük, 16 zaman da dahil olmak üzere daha çok zamanlı usuller de büyük usuller olarak anılmaktadır. Bu usullerin hangileri oldukları Tablo 7'da gösterilmiştir.

---

<sup>22</sup>Velvele: Ritmik süslemeler. Usullerde uygulanan, kudüm sazı üzerinde oluşturulmuş, kalıplaşmış süsleme yapıları, süsleme, işleme.

KÜÇÜK USÛLLER		BÜYÜK USÛLLER	
2 zamanlı:	Nim Sofyan	16 zamanlı:	Çifte Düyek, Nim Hafif, Fer, Nim Berefşan
3 zamanlı:	Semai	18 zamanlı:	Nim Devir, Darb-ı Türki
4 zamanlı:	Sofyan, Sofyan Evferi	20 zamanlı:	Fahte
5 zamanlı:	Türk Aksağı, Türk Aksağı Evferi, Zafer	21 zamanlı:	Durak Evferi
6 zamanlı:	Yürük Semai, Darb, Mürekkeb Nîm Sofyân	22 zamanlı:	Hezeç
7 zamanlı:	Devr-i Hindi, Devr-i Turan	24 zamanlı:	Çember, Nim Sakil
8 zamanlı:	Düyek, Müsemmen (Karakofti)	26 zamanlı:	Evsat, Beste Devr-i Revanı, Şarkı Devr-i Revanı
9 zamanlı:	Aksak, Evfer, Raks Aksağı, Oynak	28 zamanlı:	Devr-i Kebir, Remel, Frengifer
10 zamanlı:	Aksak Semai, Lenk Fahte, Ceng-i Harbi	32 zamanlı:	Hafif, Muhammes, Berefşan
11 zamanlı:	Tek Vuruş	48 zamanlı:	Sakil
12 zamanlı:	İkiz Aksak, Nim Çember, Frenkçin	56 zamanlı:	Muzaaf Devr-i Kebir
13 zamanlı:	Nim Evsat, Nim Şarkı Devr-i Revanı, Bektaşî Devr-i Revanı	64 zamanlı:	Hâvî
14 zamanlı:	Devr-i Revan	88 zamanlı:	Darb-ı Fetih
15 zamanlı:	Raksan, Bektaşî Raksanı, Mürekkeb Semâî		
DİZİ USÛLLER		DARBEYN USÛLLER	
60 zamanlı:	Nim Zencir	48 zamanlı:	Büyük usullerden bazıları arka arkaya getirilerek 8 şekilde ve solda yazan zamanlarda kullanılmıştır
120 zamanlı:	Zencir	56 zamanlı:	
124 zamanlı:	Cihar	60 zamanlı:	
		88 zamanlı:	
		116 zamanlı:	
		118 zamanlı:	
		120 zamanlı:	
	 : Basit usuller		

Tablo 7  
Zamanlar ve usûl çeşitleri tablosu  
Yarkın, F. (a.g.k.) ve Özkan, H. İ. (a.g.k.) kitaplarından derlenmiştir.

Tablo 7’da gösterilen Darbeyn<sup>23</sup> usuller, uygun durumdaki büyük usullerden iki tanesinin, birbirinin peşi sıra çalındığı usûllerdir.

Geleneksel Türk müziğinde yukarıda bahsi geçen usullerin kullanıldığı pek çok farklı eser formu bulunmaktadır. Bunlardan bu çalışmada geçen saz semaisi, peşrev, oyun havası ve zeybek şeklinde adlandırılan formlar da genel kapsamı ile açıklanmıştır. Ancak bu formlardan önce form kavramına genel olarak değinmek yerinde olacaktır.

<sup>23</sup>Darbeyn, iki darb ya da iki usûl anlamına gelir.

Form, geleneksel Türk müziğinde saz ve söz müziği olarak iki ayrı alanda ele alınmaktadır. Saz müziği kısaca, sözlerin olmadığı, tamamen çalgılarca icra edilen müziklerdir. Bu alandaki formlar Taksim, Peşrev, Saz semaisi, Sırto, Longa, Oyun havası, Medhal, Ara nağme, gibi formlardır. Genel olarak haneler ile izah edilen saz müziği, genellikle dört haneli yapılardan oluşur. Hane, tam olarak karşılamamakla birlikte Batı müziğindeki periyod kavramı gibi düşünülebilir.

Sözlü müzikte ise form, dini ve dinle ilişkisi olmayan formlar olarak ele alınmaktadır. İlahiler, Ayinler, Durak, Na't, Ezan, Mevlid, Durak, Miraciye, Şugül, Mahfel sürmesi, Tekbir, Temcid, Tesbih, Münacaat şeklinde geçen formlar dini formlardır. Dini müzik de kendi içinde Camî müziği ve tasavvuf müziği olarak ikiye ayrılır (Bkz.Tablo 8).

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE FORMLAR			
SAZ ESERİ FORMLARI	SÖZ ESERİ FORMLARI		
	DİNİ FORMLAR		DİNİ OLMAYAN FORMLAR
	Camî Müziği	Tasavvuf Müziği	
Taksim	Ezan	İlahî	Kâr
(Gösteri Taksimi)	Salât	Durak	(Kâr-ı murassâ)
(Ara Taksim)	Tekbir	Nâ't	Kârçe
(Geçiş Taksimi)	Mirâciye	Mersiye	Kâr- Nâtik
(Fihrist Taksim - Nâtik Taksim)	Mevlid	Nefes	Beste
Peşrev	Tevşih	Mevlevi ayini	(Murabbâ beste)
(Karabatak peşrevi)	Münâcaat		Ağır semâî
Saz Semâisi	Temcid		Yürük semâî
Sırto	Tesbih		Terennüm
Longa	Mahfel sürmesi		(İkâî terennüm)
Oyun havası			(Lafzî terennüm)
Medhâl			Gazel
Ara Nâğme			Şarkı
			Köçekçe
			Türkü

Tablo 8  
Geleneksel Türk müziği formları tablosu

Beste, Ağır semai, Yürük semai, Gazel, Şarkı, Türkü, Köçekçe, Kâr, Kâr nâtik, Kârçe formları da dinle ilişkisi olmayan formlar olarak anılmaktadır.

Bunların dışında, pek çok farklı formdaki eserin sıralanmasıyla oluşturulan karma seçkiye de fasıl adı verilir. Fasıldaki eser seçkisinin de kendi içinde bir formu vardır. Bugün her yerde karşılaşılan fasıllar yavaştan hızlıya sıralanan ara nağmelerle birbirine bağlanan eserlerden oluşuyor olsa da aslında klasik fasıl taksimle başlar, taksimi peşrev

izler, ardından kâr, birinci beste, ikinci beste, ağır semai, yürük semai ve saz semaisi ile sona erer.

Birinci beste, ikinci beste, ağır semai ve yürük semai aynı makamda olduğu takdirde buna takım adı verilmektedir. Formlar konusunun kapsamı geniş olduğundan, sadece bu çalışmada yer verilen eserlerin formlarına ve doğaçlama yapılması ile diğerlerinden ayrılan taksime değinilmiştir.

- **Taksîm**

Çalgıların solo olarak, bir usule bağlı kalmayarak icra ettikleri ve çaldıkları makamın tüm özelliklerini sergileyen, doğaçlama şekilde yapılan ve makamın adıyla anılan icralara verilen isimdir. Eserin havasına sokmak için dinleyiciyi hazırlamak maksadı ile yapılabileceği gibi, bir makamın hazırlayıcısı niteliğinde de kullanılabilir. Kısaca bir makama dinleyicileri hazırlama işlevi gören, icracının ustalıklarını sergileyebileceği müziklerdir.

Caz müziğinin özgürlüğü ortaya koymasındakine benzer şekilde, geleneksel Türk müziğinin doğaçlamaya dayalı olarak icra edilen en özgür formudur denilebilir. İşlevine göre gösteri taksimi, ara taksim, geçiş taksimi olarak da anılır. Bir çok makamı gösterecek şekilde yapıldığında fihrist taksim olarak adlandırılır.

- **Peşrev**

Batı müziğindeki rondo ve prelüd kavramlarının bir birleşimini anımsatan şekilde oluşturulmuş formlardır. Farsça'dan gelen peşrev kelimesi, anlamı itibariyle önde giden anlamına gelir. Bu anlamı ve fasılların başlarında çalınmaları, Latince'den gelen, oyun öncesi anlamına gelen ve sütünlerden önce çalınan prelüdü anımsatmaktadır.

Oluşum yapılarının hane adı verilen kısımlardan oluşması ve hanelerin sonlarında, teslim adı verilen değişmeyen çeşitli melodik yapılarla diğer hanelere bağlanan ve en son 1. Hanenin makamında teslimle sona ermeleri sebebiyle de Batı müziğindeki rondo formunu anımsatmaktadırlar.

Hane sayıları genel olarak 4 iken, 2 , 5 ve 6 haneli peşrevler de bulunmaktadır. Hanelerin sonunda ya da hane içinde makamın güçlüsünde yarım karar yapılır.

Bazı peşrevler bir grup saza karşı tek bir sazın karşılıklı iletişimine dayalı şekilde oluşturulmuştur. Batı müziğinde iki çalgının iletişimini simgeleyen sonat kavramını ya da orkestral yapıda yazılan ancak orkestraya karşı solistin çekişmesini konu alan konçerto kavramını andıran bu olguya ise geleneksel Türk müziğinde karabatak peşrevi adı verilir. Batı müziğinde iki çalgının diyalogu, ya da orkestra ve solistin diyaloglarını ortaya koyması açısından ve sadece “Diyalog” unsuru sebebi ile bu benzetme yapılmıştır. Yoksa form açısından hiç bir benzerlikleri bulunmamaktadır.

- **Saz Semâîsi**

Peşrevle çok benzeşmekle birlikte saz semailerinin ilk üç hanesi aksak semai usulünde 10/8’lik ölçüde yazılmak durumundadır ve dördüncü hanede usul değiştirilir. Peşrevle aşırı benzeşmeleri tesadüf değildir. Zira faslı biri açarken diğeri kapatır. Peşrev faslın açılışını yaparken saz semaisi de faslı kapatır. Peşrevle benzeşiminden de anlaşılacağı üzere saz semailerini de rondo yapıdadırlar.

- **Oyun havası**

Çoğunlukla halk müziğinde yer bulan iki ile on zamanlı usuller arasında yazılmış sözsüz müziklerdir. Çalınan müzikle adından da anlaşılacağı üzere oynanır. Çiftetelli, zeybek, horon, hora, bar, halay gibi oyunlar için yazılan müziklerdir.

- **Zeybek**

Batı Anadolu’nun, kahramanlıkları ile tanınan Zeybeklerin eril etkisinin her hareketinde hissedildiği bir halk dansı olarak, bölgenin Zeybek kültürüne şekillenen, genellikle 9 zamanlı (9/8, 9/4, 9/2’lik) ölçüler halinde oynanan, yöresel, ağırbaşlı bir halk oyunu ya da dansıdır.

### 3.3.1 Geleneksel Türk müziğinde kullanılan ses sistemleri ve edvar geleneği

Geleneksel Türk müziği bilindiği üzere makamsal bir müziktir. Kullanılan makamların oluşturulduğu ses sistemleri de yine Batı müziğindeki gibi kişiden kişiye,

dönemden döneme, üsluptan üsluba farklılık göstermiş, bu sebeple yeni makamların<sup>24</sup> oluşmasına sebep olmuştur. Perde farklılıklarının ve aralık değişkenliklerinin sebep olduğu farklı makamsal çekim merkezleri, yeni ihtiyaçlar doğurmuş ve bu sebeple de farklı dizi ve seyir yaklaşımları ortaya çıkmıştır.

Antik Yunan’da modlar tetrakordlar üzerinde oluşmaktaydı. Melodik yapı bu temel üzerinde şekillenirdi. Diatonik, anarmonik ve kromatik çerçevede kurulan tetrakordların oluşturduğu ezgisel oluşumlar ile müzik yapılmaktaydı. Bu durum da yine makamların oluşturulmalarında kullanılan tetrakord ve pentakordların durumunu anımsatmaktadır. İlgisi olsun ya da olmasın aynı coğrafyada yaşayıp birbirinin kültüründen pay almamak mümkün olmasa gerektir.

Antik Yunanda kullanılan ton sistemini oluşturan seslerin yani tonoidlerin aralarında kalan aralıklar modların oluşumunda rol oynamıştır. “İşlevsel olarak isimlendirilmiş olan notalar sırasıyla hypate hypaton, parhypate hypaton, diatonos (=lichanos) hypaton, hypate meson, parhypate meson, diatonos (=lichanos) meson, mese’dir (Barker, 1982)”. Kalın taraf; proslambanomenos La olarak düşünüldüğünde, hypate hypaton Si, parhypate hypaton Do, lichanos hypaton Re, orta taraf; hypate meson Mi, parhypate meson Fa, lichanos meson Sol, mese La, paramese Si, trite diezeugmenon Do, paranete diezeugmenon Re, nete diezeugmenon Mi, üst taraf; trite hyperbolaion Fa, paranete hyperbolaion Sol, nete hyperbolaion La notalarına karşılık geliyor olarak düşünülebilir. Bu tonoidler arasındaki mesafelerin meydana getirdiği aralıklar Tablo 9’da görülebilir.

Antik Yunan’dan Roma imparatorluğuna aktarılan müzik bilgisi, Roma’nın Batı-Doğu olarak ikiye bölünmesi ile Anadolu topraklarında Bizans uygarlığı bünyesinde de varlığını korumuştur. M.S 330 yılında kurulan ve başkenti Konstantinopolis (Konstantiniyye-bugünkü adı ile İstanbul) olan Doğu Roma İmparatorluğu’nun müziği de Yunan geleneğini sürdürmüş ve Hristiyanlık ile bu geleneği kendi bünyesinde birleştirmiştir. Bugün bile halen deşifrajı çok güç olan nota yazıları ve çeşitli çalgıların da sahneye çıktığı imparatorluğun, özellikle dini müzik alanındaki etkisi büyük olmuştur.

---

<sup>24</sup>İlk defa 1330 yılında Aşık Paşa Garib-name’sinde kullanılan Makam kelimesi mevki, durak yeri, istasyon gibi anlamlara gelmekle birlikte müzikte bir dizinin son perdesini ifade eder. Bu sebeple her sesin bir ismi, bir anlamı vardır. Buna göre, kalın Do Kaba Çargah, Re Yegah, Mi Hüseyini Aşiran, Fa Acem Aşiran, Fa (dört koma) Diyez Irak, Sol Rast, La Dügah, Si Buselik, Si (bir komalık) bemol Segah, Si (dört koma) bemol Dik Kürdi, orta Do Çargah, Do (dört koma) diyez Nim Hicaz, Re (dört koma) bemol Hicaz, Re Neva, Mi Hüseyini, Fa Acem, Fa (dört koma) diyez Eviç, Fa (beş koma) diyez Mahur, Sol Gerdaniye, La Muhayyer, Si Tiz Buselik, Si (bir koma) bemol Tiz Segah, tiz Do Tiz Çargah şeklinde isimlendirilirler (Ünver, 2019).



Müzikal geleneğini antik Yunan'dan alan ve bu geleneği kendince sürdüren Bizans'ta yeni sistemler de ortaya çıkmış, kısaca Konstantinopolis, Doğu ve Batı'nın geleneklerinin bir çeşit bileşkesi halinde, tarihteki yerini almıştır. “Robert Byron’un da ifade ettiği gibi Bizans sanatı, algılanan görgülerin yeniden üretilmesi yerine yorumlanması ilkesini keşfeden, dolayısıyla soyutlama yaklaşımını ortaya koyan ilk sanat olmuştur (Güray, 2017)” .

Miksolidyan	çeyrek ton	çeyrek ton	diton	çeyrek ton	çeyrek ton	diton	tam ton
Lidyan	çeyrek ton	diton	çeyrek ton	çeyrek ton	diton	tam ton	çeyrek ton
Frigyan	diton	çeyrek ton	çeyrek ton	diton	tam ton	çeyrek ton	çeyrek ton
Doryan	çeyrek ton	çeyrek ton	diton	tam ton	çeyrek ton	çeyrek ton	diton
Hipodoryan	çeyrek ton	diton	tam ton	çeyrek ton	çeyrek ton	diton	çeyrek ton
Hipofrigyan	diton	tam ton	çeyrek ton	çeyrek ton	diton	çeyrek ton	çeyrek ton
Hipodoryan	tam ton	çeyrek ton	çeyrek ton	diton	çeyrek ton	çeyrek ton	diton

çeyrek ton : yarım perdenin yaklaşık yarısına karşılık gelen aralık  
diton : yaklaşık iki tam perdeden oluşan anlamındadır. Yaklaşık büyük üçlü aralığına karşılık gelir  
tone : yaklaşık bir perdeye karşılık gelen aralık  
semitone : yaklaşık yarım perdeye karşılık gelen aralık

*Tablo 9*  
*Quintilianus'un mod skalası*  
Andrew Barker'in "Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory"  
başlıklı makalesinden uyarlanarak oluşturulmuştur

Hristiyanlığın ve müziğin gelişmesi adına en önemli odak Bizans'tır. Müziğe dair binlerce yazılı kaynak bırakan bu medeniyetin müzik üzerindeki etkileri de tartışmasız çok büyüktür. Kilisede ya da katedralde söylenen ilahilerin en önemli dini merkezlerden biri olan Aya Sofya'da da söylenmiş olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Buradan da anlaşılacağı üzere iki kültürün kaynaştığı bir medeniyet olan Bizans'ın müzik üzerindeki etkisi yadsınamaz. Bu bağlamda en büyük yapıtları veren besteci Romanos Melodos başta olmak üzere pek çok besteci ilahiler yazmıştır. Bunların en bilindikleri Kontakion adındaki ilahilerdir.

“Gelmiş geçmiş en büyük ilahi yazarı, kontakia şairi ve büyük ihtimalle “Akathist İlahi”yi de kaleme almış olan, Suriye kökenli Romanos Melodos (Besteci Romanos), VI. Yüzyılda Konstantinopolis'te yaşamış ve çalışmıştır. Kontakion<sup>25</sup>,un biçimi ve oikos, prooimion/koukoulion ve epodos/efimnion

<sup>25</sup>Kontakion, bir çeşit Bizans katedral ilahisidir. Bu sebeple Hagia Sophia (Kutsal Bilgelik) bugünkü adı ile Aya Sofya'da söylendiği düşünülmektedir. Kelime anlamı olarak üzerine parşömen sarılan çubuk anlamına gelen Yunanca kontax kelimesinden türemiştir. Bu tanım 9. yy'dan itibaren kullanılmıştır ancak

gibi bölümlere ayrılması, seküler repertuvar da dâhil olmak üzere bütün Doğu müziğini büyük ölçüde etkilemiştir (Kalaitzidis & Apostolopoulos, 2015).

Bu ilahilerin IV. yy'dan itibaren notaya geçirilerek saklanmaya başladığı görülmektedir. Notaya geçirilmeleri sayesinde bugün, Bizans'ın kullandığı ses sisteminin diyatonik kapsamda olduğu söylenebilmektedir. Geleneksel Türk müziğindeki seyir kavramına benzer şekilde kullandıkları ve eko adını verdikleri bir plan çerçevesinde melodilerini oluşturmuşlardır.

Kalaitzidis ve Apostolopoulos'a göre, 1832 yılında, Bursa piskoposu Maditoslu başmuganni<sup>26</sup> Hrisantos, daha sonraki tüm çalışmalara kaynak olacak olan ve müzik sistemini anlattığı Theoretikon Mega tes Mousikes isimli eseri yazmıştır.

Anadolu'nun kültürler arası bir odak olması konusunda Batı etkisi kadar Doğu etkisini de ele almak yerinde olacaktır. Zira Batı kültürü ve Doğu kültürü, Anadolu'da eklettik biçimde bir araya gelmektedirler.

Müslümanların 7. yy'da Suriye topraklarını Herakleios'un<sup>27</sup> elinden almaları ile müzik anlamında çok önemli bir merkez olan Suriye'nin etkisi azalmış, merkez odağı Konstantinopolis'e kaymıştır. 8. yy' sonrasında Karolenjler Doğu kültürünü benimsemeye başlamışlardır. 11. yy. civarında Bizans kültürü ve müzik anlayışı Slav halklarına da sirayet etmiştir.

“Konstantinopolis'in düşüşünden sonraki nevi şahsına münhasır sosyopolitik koşullar Bizans kültürünün bir kısmını halk seviyesine indirmiş olsa da, elit kültürün büyük bir kısmı Osmanlı yöneticileri tarafından içselleştirilmiştir. Osmanlı sarayının bu müzikle tanışması bu yolla gerçekleşmiştir... ..İmparatorun emri Abdülkadir el-Meragî'nin (ö.1435) bir parça bestelemesini sağlamış, bu parça Doğu'daki seküler müzik örneklerinden en eski notalı parça olarak tarihteki yerini almıştır. XVII. Yüzyılın sonundan itibaren Osmanlı sarayına gayrimüslim müzisyenlerin de kabul edilmesinde dolayı Rum bestekarların saraydaki varlığı daha sık görülür olmuştur... ..Dimitri Kantemiroğlu, kitabında hem Osmanlıca hem Yunanca müzikle ilgili konular hakkında yazmış, onun eserini de Panagiotis Khalatzoglou ve Panagiotis Kiltzanidis kendi kitapları için temel kaynaklardan biri olarak kullanmışlardır... ..XVIII. yüzyılın ortasında, büyük bir bölümü Fener'de yaşayan Rum elitler, kilise müziğinin dışında fakat atalarından aldıkları müzik mirasının estetik gerçekliği içinde yeni ifade ortamları aradılar ve bunu yeni bir sanat müziği türü yaratarak başardılar.

---

bu ilahilerin varlığı 6. yüzyıla dayanmaktadır. İlahiler hece temelinde oluşturulan, hecelerin seslerle bütünleşik olduğu ilahilerdir.

<sup>26</sup>Baş şarkıcı, baş müzisyen.

<sup>27</sup>610-641 yılları arasında Doğu Roma İmparatoru olan Kapadokyalı hükümdar. Bu tarihler İslam'ın yayılması (622-750) ile sırasına denk gelmektedir.

Bu çıkış noktası, Doğu ve Batı arasında kalmış, kendi nevi şahsına münhasır toplumunun ruhunu, estetik kıstaslarını, aşklarını ve tutkularını ve bunlarla birlikte kendine özgü bağımsızlığını yansıtan Fener Rum şarkılarını doğurdu. 1770 yılı civarlarında Petros Peloponnesios, Fener Rum şarkılarından oluşan ilk antolojiyi oluşturdu... ..Sultan III. Selim'in idamı (ö. 1808) gibi bazı siyasi hadiselerden de bu şarkılarda bahsedilmiştir (Kalaitzidis & Apostolopoulos, 2015)".

Bugün Türk müziğinde yer bulan tabirlerin pek çoğunun Arapça kökenli olduğu görülmektedir. Arapça felsefi metinlerin Latince'ye çevrilmeleri bir Batı aydınlanmasını doğurmuştur. Orta Çağ boyunca, 711 yılından İstanbul'un fethinin takriben 40 yıl sonrasına kadar, Avrupa ve İslam etkileşiminin en yoğun yaşandığı bölge İspanya olmuştur. Bu bölge dışında İtalya'nın güneyinde Sicilya bölgesinin de 965 yılındaki fethi ile Arap ve Bizans etkileşimi doruğa ulaşmıştır. Bu etkileşim sonucunda pek çok bilim insanı bilgilerini geliştirmek için Arap topraklarına gitmiştir. Bu dönemde Anadolu'da en önemli limanlardan biri de Antakya olmuştur. Bu dönemde pek çok eser Süryanice'ye, pek çok eser Arapça'ya, pek çok eser Latince ve Yunanca'ya çevrilmiştir. Kültürel kaynaşma en üst düzeydedir ve etkileşim olağanüstü yayılma göstermektedir. Bu yayılmadaki köprü de anlaşılacağı üzere yine Anadolu olmuştur.

Bu etkileşimin müzikteki en somut örneklerinden biri, kadim Doğu çalgısı olan udun Avrupa'ya lut olarak, rebabın da keman olarak intikal etmiş olmasında görülebilir.

Hristiyanlar da Müslümanları Yunan geleneği ile tanıştırmışlardır. Bisans'ta görülen kubbe, mimari anlamda Müslüman Osmanlılarca da benimsenmiş ve yapılarında kullanmaya başlamışlardır. Ayrıca İpek Yolu'nun da bu kaynaşmada büyük pay sahibi olduğu belirtilmelidir. Zira İran'ın elinde olan ipek ticaretinin 17. yy'da Ermeni'lerin eline geçmesi, önce İran'la, sonra da Rusya'yla ilişkiler kurmalarını sağlamıştır. Tahmin edileceği üzere tüm bu ilişkiler Anadolu coğrafyası çevresinde ya da üzerinde süregelmiştir.

Tarihte Yunan'ın eserlerini inceleyerek yorumlayan, İslam dünyasının ilk düşünürü olarak kabul edilen, Aristoteles'çi bilgin ve düşünür Ebu Yusuf Ya'kub bin İshak bin es-Sebbah el-Kindi, Alchindus ya da yaygın bilinen ismi ile El Kindi (796-874) olmuştur. Tanrının mutlak "Bir" olduğunu savunarak İslâmî düşünce literatüründe yerini alırken müzik alanında gerçekleştirdiği çeviriler sayesinde yepyeni bir çağ başlatmıştır.

"El-Kindî ses teorisi, tetrakortlar, skalalar, intikal (geçiş) ve kompozisyon konularıyla Grekler tarzında meşgul olmaya başlamış; ilk dönem müziğinin seyrinin düzgün bir seviyeye oturtulması ve

Grekl müelliflerinin eserlerinin şerhedilmesinde<sup>28</sup> önemli bir rol oynamıştır... ..el-Ehvânî bundan dolayı el-Kindî'yi İslâm dünyasında ilk müzik okulunun sahibi olarak niteler ve el-Kindî ekolünün Fârâbî elinde gelişip İbn Sînâ'da zirvesini yaşadığını ifade eder. (Turabi, 2003)".

"Kindî'ye göre, müziğin de içinde yer aldığı matematik bilimleri bilmeyen biri, ömrünün sonuna kadar felsefe okusa da anlayamaz sadece yazılanları tekrarlamış olur. O müzik nazariyatı üzerine eser veren ve eserleri günümüze ulaşan ilk müzik kuramcısıdır (Akan, 2015)". Müziğe dair toplam on adet eser yazmıştır ancak üç adedi bugüne ulaşabilmiştir. Antik Yunan sistemleri ile makamların benzerlikleri dikkat çekicidir.

O zamana kadar cins<sup>29</sup>, devir<sup>30</sup> tabaka<sup>31</sup> olarak ele alınan sistemi makam, devir ya da şed olarak adlandıran Ebû Ahmed Yahyâ b. Alî b. Ebî Mansûr, ya da bilinen adıyla İbnü'l Müneccim (855-912) dönemin dizilerini yazmıştır. Bu diziler enstrümanı çalan parmaklar ve parmakların fonksiyonları gözetilerek adlandırılmıştır. Diziler yine Antik Yunan'ın Lidyan ve Miksolidyan dizileri ile yüksek benzerlik görülmektedir.

"Bu dönemde... ..tanini aralığından büyük nispetleri kapsayan bir aralık tipinin de belirgin bir şekilde kullanılmaya başlandığı görülmüştür. İsim olarak ilk kez El-Kindî tarafından zikredilen bu aralık mücennep olarak adlandırılmaktadır... ..Kindî'de bakiyye ve mücennep olarak tanımlanan 90 cent'lik ve 114 cent'lik değerlere, limma ve apatome adlarıyla ve çok küçük nispet değişiklikleriyle Antik Yunan müzik kuramında da rastlanmaktadır... ..bakiyye Eski Yunan Dönemi'nden beri aynı değerini korurken, mücennep aralığı sürekli değişikliklerle karşılaşmıştır (Güray, 2017)".

Antik Yunan'da Empedokles ile gündeme gelen, ölümsüz dört elementin birbiri ile ilişkisinden meydana geldiğine olan evren algısı, İslam'a El-Kindî ve halis kardeşler anlamına gelen ve evren, müzik ve inanç kavramları üzerine düşünen ve kuramlar oluşturmaya çalışan İhvan-ı Safa tarafından nakledilmiştir.

Evrenin dört elementten meydana geldiği anlayışı, yaratılış düşüncesi çerçevesinde, en kadim çalgı, çalgıların kralı, piri olarak anılan udun 4 teli ile

<sup>28</sup>Şerh etmek: Arapça Şrh kökünden gelen şarh, 1. açma, yarıp içini çıkarma, 2. (bir metni) açıklama, yorumlama sözcüğünden alıntıdır, Arapça sözcük, Arapça şaraha, açtı, açıkladı fiilinin mastarıdır.

<sup>29</sup>Bugün Türk müziğinde çeşni olarak anılan, 4'lü ya da 5'liler şeklinde gruplanmış karakteristik ses kümeleridir

<sup>30</sup>Devir: Klâsik Türk müziğinde bir ölçü içerisinde tamamlanan usûl bütününe verilen isim (Türk Müziği Sözlüğü, 2023).

<sup>31</sup>Tabakalar cinslerin oluşturduğu devirlerin meydana getirdiği melodik katmanlardır. Tabaka hem cinsi hem de cinsin başladığı noktayı anlatan bir tabirdir. Safiyuddin 18 tabaka, bu tabakalardan da 84 adet devir oluşturmuştur.

bağdaştırılmış, daha sonra ise felek anlayışının da eklenmesi ile bir başka telin daha eklenerek tel sayısının 5'e çıkartılmasına sebep olmuştur.

Dört elementin, en ağır olan element toprak temeli temsil eder ve bam teli olarak adlandırılan en kalın telle örtüştürülmüştür. En kalın ikinci tel ikinci ağırlığa sahip su ile örtüştürülmüş ve adına mesles denmiştir. Daha hafif olan ve en kalına göre üçüncü sırada olan tel de yine sudan daha hafif olan hava ile örtüştürülerek adına mesna denmiştir. Doğası gereği yükselmeye elverişli olan ateş ile örtüştürülen udun en tiz teline ise zir ismi verilmiştir.

“El-Kındi, Aristo'nun ve Quintilianus'un da yaptığı gibi, dört unsura bir 5. unsur ekler, bu unsuru felek olarak adlandırır ve onu maddesel kaynaklar olarak tanımladığı diğer dört unsurdan ayırır. Ona töre bu 5. unsur, hiçbir madde özelliği taşımayan ancak diğer dört unsur için birleşim, karışım ve dolayısıyla yaratım vesilesi oluşturan doğaüstü bir yapıdır... ..Müzik de adeta feleğin işlevini insana tercüme eden, dolayısıyla insan, felek ve diğer dört unsuru bütünleştiren bir yerde durmaktadır (Güray, 2017)”.

Ud'un tel sayısını 5'e çıkartan kişi için bazı kaynaklar el-Kındi<sup>32</sup>'yi, bazı kaynaklar Farabi'yi<sup>33</sup>, bazı kaynaklar ise Ziryab'ı<sup>34</sup> göstermektedir. Bazı kaynaklar ise Farabi'nin udun tel sayısını 7'ye çıkarttığını yazmaktadır<sup>35</sup>. Felek kavramıyla ilişkin olarak da içerdiği sembolizma dikkat çekicidir. “Ortaçağ İslâm kozmolojisinde yıldızları taşıdığına ve hareket ettirdiğine inanılan şeffaf gökküre; gezegenlerin yörüngesi (Kutluer, 1995)” olarak tanımlanan felek<sup>36</sup>, dairesel ya da eliptik döngüleri izah etmek için seçilmiş bir kelimedir. Bu dönüşün Allah'ın izniyle gerçekleştiği düşünülmekte olduğundan güneşin, ayın, gezegenlerin hareketlerini hep bu tanımla izah ederlerdi.

<sup>32</sup>Nesrin Akan makalesinde El-Kındi hakkında “Ayrıca, ud'un tel sayısını beşe çıkardığı ve müziğin insanlar üzerindeki fiziksel ve psikolojik etkisi konuları üzerinde durmuş olduğu bilinmektedir” şeklinde yer vermektedir.

<sup>33</sup>Wikipedia kaynağında ise “Döneminde ud hakkında en kapsamlı bilgiyi verenlerden biri olan Farabi, o döneme kadar 4 telli bir saz olan uda 5. teli eklemiştir” ifadesi yer almakta ve bunun “Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını Sayı:42 Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi, Sayı:1”de bulunan “Uluslararası İbn Türk., Harezmi, Farabi, Beyruni ve İbn Sina Sempozyumu Bildirileri” Ankara 1990 isimli belgeyi referans göstererek yer vermektedir.

<sup>34</sup>Cenk Güray kitabında “Dönemin tanınmış ud icracısı ve müzik eğitimcisi Ziryab'ın (VIII. yüzyıl) uda taktığı 5. tel, kullanılan ses malzemesini genişletmekle kalmamış, çalgı üzerinde imkan sunduğu pozisyon zenginliği ile yeni ezgi organizasyonlarının da yolunu açmıştır” şeklinde yer vermektedir.

<sup>35</sup>“Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını Sayı:42 Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi, Sayı:1”de bulunan “Uluslararası İbn Türk., Harezmi, Farabi, Beyruni ve İbn Sina Sempozyumu Bildirileri” Ankara 1990 isimli belge.

<sup>36</sup>“Arapça flk kökünden gelen falak, 1. Çıkrık, çark, 2. yıldızların döner küresi, 3. talih, baht sözcüğü Aramice/Süryanice peleka “çark,çıkırık” sözcüğünden alıntıdır. Akatça pakau “dönme, çevirme” sözcüğü ile eş kökenlidir (Nişanyansözlük, 2015)”

Cemal Kurnaz'ın İslam Ansiklopedisi'nde<sup>37</sup> yer verdiğine göre özetle, yedi adet, birbirinin içinde yer alan daire, yörünge çizgisi gibi düşünülerek gezegenlerin rotasını gösterirdi. Bunu on iki burcun oluşturduğu burçlar feleği ve onun da dışında içinde hiç yıldız olmayan ve her şeyi kapsayan atlas feleği ya da diğer adıyla arş-ı a'lâ kapsamaktadır.

“Müzik de adeta feleğin işlevini insana tercüme eden dolayısı ile insan, felek ve diğer dört unsuru bütünleştiren bir yerde durmaktadır (Güray, 2017)”.

Bununla birlikte El-Kındi'nin katkılarını sistematize eden ve ikinci öğretmen olarak anılan Farabi'de, “Kındi'de görülen Pythagoras ve Platon'daki müzikal seslerle sayılar ve gezegenler arasında kurulan ilişkiye dayanan anlayışa rastlanmaz. O, daha çok duyusun önemine vurgu yapan Aristoxenes etkisindedir (Akan, 2015)”. “Fârâbî, seslerin, aralıkların ve ritimlerin niteliklerini incelemiştir; gezegenlerin sesleri ve semavî âhenk hakkında Pythagoras'cılarının görüşlerini gülünç bulmuştur. Mûsikî aletlerindeki seslerin hava titreşimleri sayesinde meydana geldiğini savunmuştur (Urmevi, 2019)<sup>38</sup>”. “Fârâbî, “Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr” adlı eserinin... ..1. bölümde, Yunanlı teorisyenlerin yazılarını okuduğunu, ancak bunların, sadece tam olmayan dökümanlarını gözden geçirdiğini, bunun için musiki teorisini yeniden yazmak zorunda kaldığını söylemektedir (Güray, 2017).

Bu geleneği daha sonra büyük bir külliyat haline getiren, aklın, kendi varlığının bilincinde olması gerçeğini, düşünce tarihinde ilk kez kanıtlamaya çalışan, batıda Avicenna olarak bilinen, tam adı Ebu 'Alî al-Hûsayn ibn 'Abd Allah ibn Sînâ olan kısaca İbn Sina (980-1037) olmuştur. Onun eserlerinin çoğu ortaçağda Latince ve İbranice'ye çevrilmiştir. “Matematiği, aritmetik, geometri, astronomi ve müzik olarak dört temel bilime ayırarak incelemiştir (Flannery, 2023)”.

Flannery'nin ifadesinde sıralama İbn Sina'ninkiden farklıdır. Zira kendisi eserinde müziği aynı başlıkta andığı şekilde riyazi<sup>39</sup> bilimlerin üçüncü dalı olarak niteler. İbn Sina'ya göre müzik, “Hep daha güzel ve estetik olan üzerine kurulu bir iştir; zira o kişisel hazzın ifadesidir. Onun kastettiği güzellik, mükemmelliktir. Yani müzik içersindeki

<sup>37</sup><https://islamansiklopedisi.org.tr/felek#2-edebiyat>

<sup>38</sup>Sena.C. “Farabi” Filozoflar Ansiklopedisi, II, 103-104'ten aktaran: Uygun M. N.

<sup>39</sup>“Arapça, rwd köküne dayalı riyadiyya: 1 disiplin, özellikle tarikat ve zühdt disiplini, 2. Matematik, riyada: disipline etme, perhiz, rada: hayvan veya insan eğitti, yetiştirdi, idman etti, disipline etti” anlamlarına gelir (<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/riyaziye>) Burada matematik anlamında kullanılmıştır.

ahengin, sayısal prensipler ve oranlar içermesi ve bunların uyumlu olması gerekir (Sînâ, 2004)<sup>40</sup>”.

El-Kindi gibi, Aristo, Aristoksenes, Öklid ve Batlamyus’tan etkilenen ve müzik alanında Farabi’yi izleyen İbn Sina da Farabi gibi, gezegenlerin hareketlerinden doğan seslerin müziğin kökeni olduğunu savunan Pythagorasçılar’dan ayrılmıştır. Şifa ve tıp kanunları konusunda verdiği yapıtlar ile tıp literatürünün en tepesinde yer almayı başaran İbn Sina, iyi müziğin sağlığa iyi geldiğini savunmuştur. Ona göre sesler arasındaki ahenk ruhu etkilemektedir.

İran ve Arabistan’da iki sistemin yaygın kullanım alanı bulunduğu bilinmektedir. Doğu Roma ve İran üzerinden yayıldığı düşünülen Pisagor sistemi ile daha sonra, 8. yy’da ortaya çıkan ve Horasan tamburunu esas alan Zalzal sistemi. Zalzal sistemini kendi kuramlarında referans olarak kullanan düşünürlerin oluşturduğu grubun adına Sistemci Okul denmiştir. Tarih sahnesinde Safiyüddin Urmevi bu ekolün ilk temsilcisi olarak görülmektedir.

Zamanında çok saygın bir konumda bulunan, bakanlık yapan, yöneticilerin çocuklarının eğitiminden de sorumlu olan, Sadiyüddin el-Urmevi ya da tam adı ile Safiyüddîn Abdülmü’min b. Yûsuf b. Fâhir el-Urmevî (1216-1294), müzikte yepyeni bir dönem başlatmıştır.

Onun zamanına kadar eski Yunan külliyyatını çevirmekle uğraşanların tersine kendi sistemini ortaya koymuştur. Bugün bile halen kullanılan bir oktavı 17’ye ayırma fikrini geliştirmiştir. O güne değin sesleri göstermek için kullanılan Ebced<sup>41</sup> notasyonunu geliştirmiş, ebced harflerinin altına süre ifadeleri şeklinde sayılar eklemiştir. Daha sonra Osmanlı tarafından da kullanılan bu notasyonda, seslere karşılık bir harf verilmekte ve seslerin uzunluklarının belirtilmesi amacıyla harflerin alt tarafında sayılarla belirtilmesidir. Bu yazı Meragi zamanında iyice geliştirilecek ve icraya dair ifadelere kadar detaylandırılacaktır.

“Eserlerine genel olarak bakıldığında, Merâgî tarhlar<sup>42</sup> metodu olarak adlandırdığı tel bölünmelerinde perdelere ait yerleri farklı bir metotla ortaya koymuştur. Urmevî’ye ait on yedi

<sup>40</sup>İbn Sina’dan çeviren: Turabi. A. H., Aktaran: Akan. N.

<sup>41</sup>Ebced: Arapça abjadi Arami/Süryani alfabesinin harf düzeni, harflere rakamsal değer verilmesine dayanan sayı sistemi. Aram aleph beth gmel daleth, Arami/Süryani alfabesinin ilk dört harfi Elif Beta Cim Sup (etimolojiturkce.com, 2023)

<sup>42</sup>Arapça trḥ kökünden gelen tarḥ طَرَح “atma, çıkarma, bırakma” sözcüğünden alıntıdır (Nişanyansözlük, 2015)

perdeye bir oktav aralığı daha eklemiştir... ....Âvâze<sup>43</sup> mantığını geliştiren Merâgî, muhtelif devirlerden değil bunlardan ayrı ezgi parçacıkları ile dizilerini oluşturmuştur (Köprülü, 2018)”.

Safiyüddin Urmevi'nin kullandığı ebced notasyonu, oktavı 17 perdeye bölümlendiği ses sistemi, bu sistemin olduğu perdelerin, bütün bir tel üzerindeki tel boyu oranları ve bu perdelerin çıkarttıkları frekansların sent cinsinden ifadeleri, verilerin incelemesini, neşir ve tercümesini Mehmet Nuri Uygun'un yaptığı, Safiyüddîn Urmevî'nin yazdığı Kitâbü'l-Edvar'dan alarak oluşturulan Tablo 10'da sunulmuştur.

Perde No	Ebcad Notasyonu		Günümüzde kullanılan notasyon		1. Oktav	
	HARF	PERDE İSMİ	NOTA KARŞILIĞI	BOŞ TEL BÖLÜNME ORANI	BÖLÜNME SENT KARŞILIĞI	
1	أ	A	Rast	SOL	1/1	0
2	ب	B	Şûrî	LA ↓	256/243	90.22
3	ج	C	Zengûle	LA ↓	65536/59049	180.45
4	د	D	Dügâh	LA	9/8	203.91
5	ه	h	Kürdî	Sİ ↓	32/27	294.13
6	و	V	Segâh	Sİ ↓	8192/6561	384.36
7	ز	Z	Bûselik	Sİ	81/64	407.82
8	ح	H	Çârgâh	DO	4/3	498.04
9	ط	T	Sabâ	DO †	1024/729	588.27
10	ي	Y	Uzzâl	DO #	262144/177147	678.49
11	يا	YA	Nevâ	RE	3/2	701.96
12	باز	YB	Bayâtî	Mİ ↓	128/81	792.18
13	باج	YC	Hisâr	Mİ ↓	32768/19683	882.40
14	باید	YD	Hüseynî	Mİ	27/16	905.86
15	بایه	Yh	Acem	FA	16/9	996.09
16	بایو	YV	Evc	FA †	6096/2187	1086.31
17	بایز	YZ	Mâhûr	FA #	1048576/531441	1176.54
18	یح	YH	Gerdâniye	SOL	2/1	1200

Perde No	Ebcad Notasyonu		Günümüzde kullanılan notasyon		2. Oktav (18-35 perdeler arası ilk oktav oranları geçerlidir)	
	HARF	PERDE İSMİ	NOTA KARŞILIĞI	BOŞ TEL BÖLÜNME ORANI	BÖLÜNME SENT KARŞILIĞI	
18	یح	YH	Gerdâniye	SOL	2/1	1200 /{(0)
19	یط	YT	Nîm Şehnâz	LA ↓	256/243	90.22
20	ك	K	Şehnâz	LA ↓	65536/59049	180.45
21	كا	KA	Muhayyer	LA	9/8	203.91
22	كب	KB	Sünbüle	Sİ ↓	32/27	294.13
23	كج	KC	Tiz Segâh	Sİ ↓	8192/6561	384.36
24	كد	KD	Tiz Bûselik	Sİ	81/64	407.82
25	كه	Kh	Tiz Çârgâh	DO	4/3	498.04
26	كو	KV	Tiz Sabâ	DO †	1024/729	588.27
27	كز	KZ	Tiz Uzzâl	DO #	262144/177147	678.49
28	كح	KH	Tiz Nevâ	RE	3/2	701.96
29	كط	KT	Tiz Bayâtî	Mİ ↓	128/81	792.18
30	ل	L	Tiz Hisâr	Mİ ↓	32768/19683	882.40
31	لا	LA	Tiz Hüseynî	Mİ	27/16	905.86
32	لب	LB	Tiz Acem	FA	16/9	996.09
33	لج	LC	Tiz Evc	FA †	6096/2187	1086.31
34	لد	LD	Tiz Mâhûr	FA #	1048576/531441	1176.54
35	له	Lh	Tiz Gerdâniye	SOL	2/1	1200

Tablo 10

Safiyüddin Urmevi'nin Ebced harflerini kullandığı notasyon, 17 perdeli sistemde perde isimleri, tel boyu oranları ve sent karşılıkları

<sup>43</sup>Ses, insan ya da hayvan sesi. Daha çok detay için lütfen bkz.: TANIMLAR DİZİNİ: Âvâze



Dikkat edilecek olursa sistem 9 perdede bir yeni bir harfle anılmaya başlar. Bu 9 harfin sıralamaları değişmezken başlarına ilk önce A, sonra Y, sonra K, daha sonra da L harfleri gelerek 9 ar adımdan oluşan bir döngü gerçekleştirilmektedir. Bu döngünün sıfırlanarak yenisinin başladığı her 9 adım bir triton<sup>44</sup> mesafededir ve oktavı ikiye böler.

Urmevi'nin, sistemci okul olarak anılan grubun ilk temsilcisi olduğu kabul edilmektedir. Oluşturduğu sistem ve getirdiği yeni bakış açıları, bugün kullanılan sistemin kaynağı sayılmaktadır.

Tabloda yer alan boş tel oranlarına mutlak adını vermiş, her bir parmağa denk düşen perdelere de başka isimler vermiştir. Sisteminde bugünkü Batı müziği sisteminden farklı olarak notaların isimleri değil parmakların özelliklerini göz önüne alarak adlandırmalar yapmıştır. Batı müziğinde 1. 2. 3. ve 4. parmak olarak geçip bu parmakların bastıkları seslerin notaları anılırken, Doğu müziğinde parmak numaralarını oluşturan kalıplarda, parmakların konum ve işlevlerine göre isimler verilmiştir.

Türk müziğinde tüm dizilerin ana makamı olarak Rast makamının durak perdesi olan Rast perdesi, tüm dizilerin anlatımında ana perde olarak referans halini almıştır. Dikkat edilecek olursa Urmevi de sistemine Rast perdesi ile başlamıştır (Bkz. Tablo 10)

Tabloda da görüldüğü üzere, matematiksel oranlar ile kağıt üzerinde ifade edebilir olsa da, bir icracı, bu oranları düşünerek müzik yapmakta büyük zorluk yaşayacaktır. Zira oranlar çok spesifik noktaları tanımlayacak kesinlikte ancak, el ve parmak refleksleri bu perdeleri ancak yaklaşık olarak tahmin ederek, belirtilen noktaya yaklaşmaya muktedirdir. Tam sayılı kesirler yine yaklaşık olarak tespit etmekte daha kolay iken, yedi haneli rakamların orantılanmasında benzer bir tespit sağlanması takdir edilecektir ki kolay değildir.

Ladikli Mehmet Çelebi, Türk müziğinin matematiksel olarak ifade edilmesinin zorluğu sebebi ile, sistemci okula mensup müzik teorici ve bestecilerin içerisinde, kendisinin de dahil olduğu, müziği matematikle ifade edenleri ilim erbabı diye nitelendirmiştir. Bu okula Abdülkadir Meragi (1353-1435), Fettullah Şirvani (1417-1486), Ladikli Mehmet Çelebi (ö:1494) gibi müzik kuramcıları dahildir.

Sözlü anlatım ile evren-insan-müzik ilişkisi üzerine ilişki kuran kuramcıları ise iş erbabı okula dahil ederek tanımlamıştır. Yusuf Bin Nizameddin Kırşehirli (d. 1360'lar) ve

---

<sup>44</sup>Triton, üç tam ses barındıran aralık. Oktavı ikiye böler. Oldukça uyumsuz tınladığı için Batı müziğinde çok uzun yıllar yasaklı aralık olmuş, şeytan aralığı şeklinde adlandırılmıştır. Ortaçağ boyunca kullanımından tamamen kaçınılmıştır. Kilise modlarında Si – Fa notaları arasında oluşan aralıktır.

Kadızzade Tirevi (ö.1494) gibi müzik teorisyenleri de iş erbabı okulun temsilcileri olmuşlardır.

XV. yy'da 12 ana makam kuramsal olarak 12 burçla örtüştürülmüştür. 12 makamın değişik kombinasyonlarla bir araya gelişlerinden de 7 gezegenle örtüştürülen 7 Avâze<sup>45</sup> meydana gelmiştir. Bunların yanında avâze ve makamlar ile birleşerek anlamlı terkipler oluşturabilen ancak tek başlarına makam oluşturmaya yeterli olmayan yapılar da ortaya çıkmıştır. Bu yapılar da yine sembolik anlamda 4 element ile örtüştürülen 4 şubedir<sup>46</sup>.

İlim erbabı okulda devirler aralık oranları ile açıklanmıştır. Bu sebeple perde yani nağmelere özel isimler verilmemiştir. Ancak uygulamaya dönük olan iş erbabı okul sözlü anlatımla makamı izah etmiştir.

Bu dönemde perdelerin isimlendirilmesinde Mezopotamya ve sonrasında antik Yunan'dan beridir kullanılan gelen ebced sisteminden uzaklaşarak, ezgileri oluşturan ezgi organizasyonlarındaki işlevlerine istinaden isimler verilmeye başlanmış ve makamların karar perdeleri ile anılması geleneği başlamıştır. Daha sonraki dönemlerde ise müzik malzemesinin oluşturulması anlamında yaşanan gelişmeler bu perde yapıları ile ilgili olmuştur.

Buna göre eski adlandırmayla perdeler yegâh-dügâh-segâh-çargâh-pençgâh-şegâh-heftgâh-heştgâh olarak yer almış, daha sonra perdelerine verilen pek çok farklı isim olmuştur. Tablo 11'de bugün kullanılan perdelerine geçmişte verilen isimler sunulmuştur.

Makam isimlerinde yapılan değişikliklerin başlıca sebebi makamın asıl karakterini oluşturan perdelerin, transpoze edildiklerinde yeni denk geldikleri yerlerde karakterlerinin farklılaşması olarak açıklanmaktadır. Bu görüş bugün bile süren tartışmalara sebep olmuştur. Bu görüşe göre makamın başka bir yerden alındığında yeni bir karaktere bürünmüş olduğu düşünüldüğü için de yeni yere nakledilen makamların yeniden adlandırılmaları gerekmiştir.

Tabloda dikkat çekecek bir ifade tarzı olan “Evi” tabiri bir anlamda kendi yeri anlamında kullanılmıştır. İfadelerdeki “X Y Evi” şeklindeki kullanımdan, X cinsinin Y noktasında kurulacağını ifade etmektedir. Buna göre örneğin Dügâh Muhayyer Evi ifadesi Muhayyer perdesi üzerine Dügâh'la ilgili bir cinsin kurulacağı anlamına

<sup>45</sup>Avâze: Farsça avaz, “ses, özellikle insan ve hayvan sesi” sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Orta Farsça aynı anlama gelen vaç veya avaç sözcüğünden evrilmiştir (Nişanyansözlük, 2015).

<sup>46</sup>Şübe: Arapça Şb kökünden gelen şuba: “dal, 2. bölüm, kısım, departman, bir gövdenin bölündüğü kısımlar” sözcüğünden alıntıdır (Nişanyansözlük, 2015).

gelmektedir. Ezgi oluşumlarında bu karakteristik perdelerin önemi öne çıkmaya başlamıştır.

Günümüzdeki isimleri	XV. Yüzyıl isimlendirmesi
Yegâh	Nerm İsfahan, nerm pençgâh, yegâh
Hüseyni Aşiran	Nerm hüseyni, düğâh evi hüseyni, hüseyni aşiran
Irak	Nerm segâh, nerm hisar, segâh evi hisar, irak
Rast	Yegâh, rast
Düğâh	Düğâh
Segâh	Segâh
Çargâh	Çargâh
Nevâ	Yegâh İsfahan evi, İsfahan, yegâh evi pençgâ, nevâ
Hüseyni	Şeşgâh, düğâh evi hüseyni, düğâh-ı sani, hüseyni
Eviç	Segâh hisar evi, segâh, hisar, hisar-ı sani, eviç
Gerdaniye	Yegâh mukabili, yegâh gerdaniye evi, çargâh gerdaniye evi, gerdaniye
Muhayyer	Düğâh muhayyer evi, muhayyer

Tablo 11

Günümüzde kullanılan perdelerin geçmişte aldıkları isimler.

Güray, C. "Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği" İstanbul, 2017'den alınmıştır

Makamları ve perdeleri tarif ederken parmakların isimleriyle ve işlevleri ile adlandırmanın avantajı, farklı tellerde çalındığında farklı sesler çıkartmalarına karşın, isimleri aynı olduğundan, parmak baskılarının yerleri konusunda ayırım olmamasına, dolayısıyla her telde uygulanabilir kalıplar olarak ele alınabilmelerini sağlamasıdır. Ancak bu yaklaşım özel bazı perdeler ile oluşturulan farklı aralıkların kullanıma dahil olduğu durumlarda ihtiyaca cevap verememektedir. Bu sebeple makamların, bahsedilen özel durumları oluşturan perdelerin isimleri ile anılması tercih edilmiştir.

15. yüzyıldan sonra yegâh perdesine rast perdesi denilmeye başlanmış, bu durumun diğer perdelerde çeşitli sıkıntılar oluşturması üzerine de bir tam dörtlü inceye transpoze edilmiştir. Doğal olarak perde düzeninde kullanılan isimler değişmiş ve yeni düzene göre bu sefer Yegâh, Aşiran (bu perde daha ileride Meragi'den itibaren Hüseyni Aşiran olarak geçecektir), Irak, Rast, Düğâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyni, Eviç, Gerdaniye şeklinde sıralanmıştır. Bu yüzyılda, dizinin iki oktava yayılan sesleri için tiz ve pest ifadeleri de yer bulmaya başlamıştır. Bu dizilimde kullanılan Rast perdesi, Batı müziğinde bugünkü ifadesi ile Sol notasına isabet etmektedir.

Perdelerin işlevleri netleştikçe, devirlerin oluşum tarifleri yerine sadece makamın önemli perdelerinin belirtilmesine ve gerisinin icracıya bırakılmasına başlanmıştır. Türk müziğinin, caz müziği gibi doğaçlamaya uygun, özgür bir müzik oluşu düşüncesi de bu olguya dayanmaktadır.

İstanbul'un fethi sonrasında, 15-17. yy'lar arasında geçen süreçte ilim erbabı okulun aralıklara istinaden oluşturduğu perdeler ile iş erbabı okulun ezgi ve makam organizasyonlarının tarifine yönelmeleri devam etmiştir.

17. yy'a kadar Osmanlı'da çok eski bir gelenek olan mehter kavramı Avrupa'nın ilgisini çekmişken, 18. yy'dan itibaren, daha önce klasik Batı müziğinden bahsedilen bölümde de değinilmiş olan değişimler sebebi ile şaha kalkmış olan Batı yaklaşımı ve bu müziğin olanakları sebebiyle, artık Avrupa müziği Osmanlı üzerinde hayranlık uyandıran bir duruma gelmiştir.

Çok sesliliğin ahenginde oluşan renkler, tek sesli ve çizgisel yazıya alışkın kulaklar için çok çekici gelmiştir. Görünen çizgisel hattın karşısına Avrupa, görünmesi çok zor, girift bir yapı ile çıkmış ve bu yapı hem büyük formları, hem de görkemli eserleri getirmiştir. Bu çekicilik doğal olarak müzikle birlikte tüm sanat alanında yaşanan bir batılılaşma hareketini doğurmuştur.

Saray ve Osmanlı hanedanının şehri İstanbul bütün bu değişimin merkezi halindedir. 17. ile 19. yy'lar arasında, Avrupa, İran, Rum, Ermeni, Suriye ve Hindistan kültürlerinin odak noktasında bulunan, çok katmanlı ve çeşitli toplum yapısı ile İstanbul için, tüm sanat dallarında muazzam gelişmelerin kaydedildiği bir dönem olmuştur. Hâzâ Mecmua-i Sâz ü Söz isimli nota ve güfte dergisinin 16 dil bildiği söylenen yazarı, aynı zamanda Kitab-ı Mukaddes'in de ilk Türkçe tercümesini yapan santur sanatçısı ve besteci Alberto Bobovio Leopolitano i Albertus Bobovius, Wojciech Bobowski, ya da bilinen adı ile Ali Ufkî Bey (1610-1676) bu eseri ile 17. yy.'da müzik alanının, kaynak teşkil edecek ilk eserini vermiştir.

Bogdan Prensi olan ve aynı zamanda Rus Çarlığı'nda danışmanlık da yapan Dimitrie Kantemir (1673-1723), müzik alanında yazdığı "Kitabü 'İlmi'l-Musiki 'ala vechi'l-Hurüfat" isimli eserinde, kendine has bir notasyon sistemi oluşturup kullanmıştır. Türk müziğinin temel taşlarından sayılan bu eser Yalçın Tura tarafından "Musikiyi Harferle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı" başlığı altında 2001 yılında günümüz Türkçe'sinde yeniden derlenmiştir. Kantemir'in sistemi ile edvar kavramında geçerli olan evren-müzik bağlamındaki sembolik ilişki anlatımı geçerliliğini yitirmiş, anlatım işlevsel bir kapsama kavuşmuştur. Kantemir makam tabirini bütün ezgi organizasyonlarının ortak

ismi olarak kullanmaya başlamış, makamların tını alanlarını<sup>47</sup> belirlemiş, ayrıca makamları seyir özelliklerine göre, çıkıcı<sup>48</sup> ve inici<sup>49</sup> makamlar olarak ele almıştır.

“Kantemir’in sisteminde şu perdeler mevcuttur: Yegâh, aşiran, acem aşiran, irak, rehavi, rast, zirgüle, dügâh, nihavend, segâh, buselik, çargâh, saba, uzzal, nevâ, bayati, hisar, hüseyini, acem, eviç, mahur, gerdaniye, şehnaz, muhayyer, sünbüle, tiz segâh, tiz buselik, tiz çargâh, tiz saba, tiz uzzal, tiz nevâ, tiz bayati, tiz hüseyini. XVII. ve XVIII. yüzyılların diğer kuramcıları da eserlerinde benzer bir perde sistemine yer vermişlerdir (Güray, 2017)”.

18. yy’ın ortalarında, yaklaşık 1760’da, kas gücünün yerini makinaların almaya başladığı sanayi devrimi ile Avrupa, gelişim hızını çok yüksek bir seviyeye taşımış, teknik anlamda da üstün bir noktaya ulaşmıştı. Kıtalar arası buharlı gemi seyahatlerinden, telgrafa, tarım alanında otomasyondan telefona, buharlı trenlerden sosyal toplum sınıflarının yapılarının değişmesine kadar çok geniş alanda yaşanan değişiklik ve gelişmeler karşısında Osmanlı’nın geride kalması, Batı’ya olan ilgisinin daha da artmasına sebep olmuştur.

Ancak Osmanlı’nın, yani sarayın yüzünü Batı’ya dönmesi, halkın kendi müzik anlayışını sürdürmesine engel olmamıştır. Her geleneksel olguda olduğu gibi, yerel müzikteki üslup ve form anlayışı yöreden yöreye değişiklik gösterirken, yüzünü Batı’ya dönen sarayda valsler bestelenmeye, müzikte temel çalgı kabul edilen ut yerine artık tambur<sup>50</sup> kullanılmaya başlamıştır. Perdelerin durumu XVII. ve XVIII. yüzyılda kullanıldığı şekli ile tamburdaki sırayla Tablo 12’de gösterilmiştir.

Tambur’un öne çıkmasında, kullanıma yeni dahil olan perdelerin çoğalması, yeri sabit olmayan oynak ve yoruma açık mücennep perdelerinin esnekliği ve ihtiyaç halinde yeni perdelerin eklenebilme yeteneği gibi avantajlar rol oynamıştır. Birbirine uzak tabakaların birleşiminde edvar geleneği yetersiz kalmaya başlamıştır. İlim erbabı okul da edvarda bu tabakaların tasnif edilerek düzenlenme işlevini daireler kullanarak

<sup>47</sup>Register ya da genlik alanı olarak da düşünülebilir.

<sup>48</sup>Pestten tize doğru yönelim gösteren

<sup>49</sup>Tizden peste doğru yönelim gösteren

<sup>50</sup>Tambur için Araplar kelimesinin dumba-i bara’dan (kuzunun kuyruğu) geldiğini söylerler. “Özbek ve Uygur müzikisinde çalınan birbirine benzer iki çalgıdan başka İran’ın Luristan bölgesindeki Ehl-i Hak dergâhlarında, Kuzey Irak ve Suriye halk müzikisinde kullanılan bağlama benzeri çalgılar da tambur (tanbûr) adını taşır. Henry George Farmer ve Curt Sachs gibi müelliflere göre tambur kelimesinin kökeni “küçük yay” anlamındaki Sumerce pan-turdur. (Karakaya, 2010)”. TDK’ya göre kelimenin Türkçe doğru yazılışı TAMBUR şeklindedir. Kelime Arapça yazıldığında n harfi ile Türkçe yazıldığında m harfi ile yazılmaktadır.

uygularken, tarif işlevini sözel şekilde uygulamaya başlamış, ancak bu durum zamanla tasnif işlevinin de unutulmasına sebep olmuştur.

1. Mahmut (1696-1754) ve 3. Osman (1754-1757) dönemleri arasında yaşamış olan kemancı Hızır Ağa 1761 yılından sonra yazıldığı sanılan ve edvar geleneğinin son örneğini teşkil eden Tefhîmü'l-makâmât fi tevlîdi'n-nagamât isminde bir kuram kitabı yazmıştır.

PERDE ADI	
<b>Yegâh</b>	<b>Hüseyni</b>
<i>Nerm bayati, şorizen</i>	<i>Acem</i>
<i>Nerm hisar</i>	<b>Eviç</b>
<b>Aşiran, Hüseyni aşiran</b>	<i>Mahur</i>
<i>Acem aşiran</i>	<b>Gerdaniye</b>
<i>Irak</i>	<i>Şehnaz</i>
<i>Geveşt, rehavi</i>	<b>Muhayyer</b>
<b>Rast</b>	<i>Sünbüle</i>
<i>Zirgüle, zengüle</i>	<b>Tiz segâh</b>
<b>Dügâh</b>	<i>Tiz buselik</i>
<i>Kürdi, nihavend</i>	<b>Tiz çargâh</b>
<b>Segâh</b>	<i>Tis saba</i>
<i>Buselik, nerm buselik</i>	<i>Tiz uzal, tiz hicaz</i>
<b>Çargâh</b>	<b>Tiz nevâ</b>
<i>Saba</i>	<i>Tiz bayati</i>
<i>Uzsal, hicaz, nerm uzsal</i>	<i>Tiz hisar</i>
<b>Nevâ</b>	<b>Tiz Hüseyni</b>
<i>Bayati</i>	<b>*Ana Perdeler Koyu Yazılmıştır</b>
<i>Hisar, hüzzam</i>	
<b>Hüseyni</b>	

Tablo 12

XVII. ve XVIII. yy. 'da ana çalgı olan tamburda kullanılan perde isimleri Cenk Güray'ın "Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği" başlıklı kitabından alınmıştır.

İyi bir müzisyen olan 3. Selim (1761-1808) döneminde, Nizam-ı Cedid (Yeni Düzen) isminin yaygınlaşması, iyice yoğunluk kazanan batılılaşma hareketinin orduda da hakim olduğunun bir göstergesidir. Onun emriyle, tambur sanatçısı ve besteci Hamparsum Limonciyan (1768-1839) daha önceki sistemlerden farklı olarak soldan sağa yazılan ve Hamparsum notasyonu olarak adlandırılan yeni bir notasyon sistemi geliştirmiştir.

2. Mahmut (1785-1839) döneminde, 16 Haziran 1826'da Yeniçeri ocağının Vakası Hayriye (Hayırlı Olay) ile kapatılması sonucunda kaldırılan Mehterhane-i Hümayun yerine askeri bando geleneğinin batılı tarzda kurulması düşüncesi benimsenmiştir.

Giuseppe Donizetti (1788-1856) saraya davet edilmiş, bu kurum yerine, iki yıl sonra, 1828'de Mızıkay-ı Hümayun isminde kurulan bandonun başına geçmesi ve

yönetmesi istenmiştir. Bu sayede Türk müziğinde ilk çoksesli eserler Donizetti Paşa'yla başlamıştır. Yüzünü artık iyice batıya dönmüş olan sarayın, eğlencelerde Batı sanatına da yer vermeye başlaması sonucunda, sarayda operetler de yer bulmuştur. Bir o kadar katkıda bulunan, yine Mızıkay-ı Humayun'un şefliğini yapan Callisto Guatelli (1819-1899) ya da bilinen adıyla Guatelli Paşa da marşlar bestelemiş, çeşitli Türk eserlerini çok seslendirmiş, ayrıca müzisyenler de yetiştirmiştir.

Aynı dönemde Ortodoks kilisesinin de müzik üzerinde çeşitli etkileri olmuş, Panayiotos Chalathzoglou, Kyrillos Marmarinos, Petros Peloponnesios (1735-1778) bilinen lakabı ile hırsız Petros, Madytoslu Chrysanthos (1770-1846) ve Tamburî Küçük Artin gibi isimler hem İstanbul Rum kilise müziği geleneğini Osmanlı kültürü içinde sürdürmüş, hem de makam müziği üzerine çalışmışlardır. Ayrıca makam müziğini Yunanca neumalarla<sup>51</sup> yazarak çevirmekle de ilgilenmişler, Osmanlı müziğinin Bizans müziğinin yapısal ögesi olan octoechos<sup>52</sup> ile benzerliklerini belirtmişlerdir. Bu dönem için, dikey yapılanmış olan ve armoni üzerinde yoğunlaşmış, çok seslilik ile sembolize edilen Batı müziği ile çizgisel ve makamsal yapıda tek seslilik ile sembolize edilen Türk müziğinin bir nevi buluşma dönemidir de denilebilir.

Padişah Abdülaziz'in Avrupa usulünde valsler bestelediği, padişah 5. Murat'ın Batı tarzında piyano çaldığı ve besteler yaptığı, ardından da yine piyano çalan ve besteler yapan 2. Abdülhamit'in Güzel Sanatlar Akademisini kurduğu düşünülecek olursa, kültür ve sanat alanında, batılılaşma hareketinin en belirgin durumda kendini gösterdiği anlaşılabilir.

Yine 1850'lerde, Batı müziklerinde sıklıkla kullanılan bir çalgı olan viyolonsel de, Tamburi Cemil Bey'in (1873-1916) ilgisi ve girişimleri ile Türk müziğine girmiştir. Tamburi Cemil Bey "Rehber-i Musiki" adlı bir metot yazmıştır. Rehber-i Musiki'de ayrıntılı notalar paylaşmış, çalışma dair bilgiler vermiş ve böylelikle Batı müziğindeki benzer nitelikte yazılmış ilk metoda da imza atmıştır.

Bu dönemde İstanbul müzik yaşantısına ait en hatırı sayılır bilgiler, Ali Ufki beyin 476 eseri içeren ünlü nota derlemesi "Haza Mecmua-i Saz ü Söz", notalarla

---

<sup>51</sup>Neuma, neume, neum: 5 çizgili porte sisteminden önce nota yazısında kullanılan, hem doğuda hem batıda yer bulmuş nota yazım sistemidir. Neume kelimesi eski Yunan pneuma (soluk, nefes) ya da neuma (işaret) kelimelerinden türemiştir. Latin Ortaçağ'da neuma tek nefeste söylenecek bir ile dört nota arasındaki nota grubunu ifade ederdi.

<sup>52</sup>Sekiz eko, yunanca sekiz ses anlamına gelir. Bizans müziğinin müzik altyapısını oluşturan ve sekiz makamdan oluşan modal sistemin adıdır. Paskalyadan itibaren sekizer haftalık periyodlar çerçevesinde bir yıllık süre içinde ayın müziklerinin, yortularda söylenecek ilahilerin, Sabah-Akşam ilahilerinin hangileri olacağını tespit edildiği bir sistemdir.

gerçekleştirilen ilk Türk müziği derlemesidir. Yine bu dönemde İstanbul'da yaşamış önemli bir figür de önce neyzenbaşı olarak Kutb-i Nayî olarak anılmaya başlayan, daha sonra da kayınpederi olan Galata Mevlevîhânesi şeyhi Gavsî Ahmed Dede vefat ettiğinde de Galata Mevlevîhânesi meşihatına tayin edilen, neyzen ve müzik kuramcısı Kutb-i Nayi Osman Dede'dir (1652-1729).

Mevlevihanelerin müzik kültürü üzerindeki rolü çok büyük olmuştur. Zira müzik geleneğinin aktarımı ve eğitimi buralarda gerçekleşmekteydi. 19. yy'a damgasını vuran önemli eserlerin başında yer alan ve Osman Dede'den 36 yıl sonra dünyaya gelen Abdülbâki Nâsır Dede'nin (1765-1820) bizzat padişah 3. Selim'in emri ile kaleme aldığı Tedkik-ü Tahkik başlıklı eseri ile avaze ve şubeleri terkip adı altında ele almış ezgi organizasyonlarını da iki alan altında terkip ve makam olarak adlandırmıştır, 150 adet ezgi organizasyonuna yer vermiştir. Nasır Dede'nin görüşüne göre müzik kuramcılarını yaşadıkları dönemlere göre adlandırması, o güne değin kuramın gelişim sürecinde dönüm noktalarına ilişkin fikir vermektedir (Bkz. Tablo 13).

Abdülbaki Nasır Dede'ye göre tarihteki kuramcılar ve dönemleri		
Başlangıcından Farabi'ye kadarki dönemdeki kuramcılar	Akademun	En Eskiler
Saviyüddin Urmevi ve yakın ardılı kuramcılar	Kudema	Eskiler
Ladikli Mehmet Çelebi'den önceki XV. yy kuramcıları	Kudema-i Müteahhirin	Sonrakilerin Eskileri
Ladikli Mehmet Çelebi ve yakın ardılı kuramcılar	Müteahhirin	Sonrakiler
Onun arkasından gelen kuramcılar	Eslaf	Bizden Öncekiler
Kutb-i Nayi Osman Dede ve Dimitri Kantemir için	Müteahhirin-i Selef	Bizden Öncekilerin Sonrakileri
3. Selim Dönemini	Fi Zemanina	Günümüzde

*Tablo 13*  
*Abdülbaki Nasır Dede'nin tarihteki müzik kuramcılarına göre dönemleri adlandırışı*  
*Cenk Güray'ın (a.g.k.) kitabında naklettiği ifadeye göre oluşturulmuştur.*

Yine bu dönemde, 1886'da Kasımpaşa Mevlevihânesi'ne katılan ve 1894'ten itibaren İstanbul'un ilk Mevlevîhânesi olan Galata Mevlevîhânesi dervişlerinden Sabri Dede ile Hacı Ali Dede'den ney dersleri alan, daha sonra, İstanbul'un ikinci



Mevlevîhânesi olan ve İsmail Dede Efendi, Buhûrîzâde Mustafa İtrî gibi bestecilerin yetiştiği Yenikapı Mevlevîhânesi'nde neyzenbaşı olan<sup>53</sup>, 1917 yılında Dârülelhân'ın kurucuları arasında bulunan, burada dersler veren ve Dârülelhân Külliyyatı adı altında oluşturulan Anadolu halk şarkıları mecmuasının ilk iki cildini yazarak halk ezgilerinin derlenmesi konusunda başlatılan çalışmalara önemli ölçüde katkısı olmuş, 400 civarında olduğu tahmin edilen makale ve pek çok müzik yazarıyla girdiği tartışmalar ile müzik konusuna bilimsel bir yaklaşım kazandırmaya başlayan “Rauf Yekta Bey (1871-1935), bugüne kadar yapılan perde düzenlemeleri ile ilgili tartışmaların çözümü olarak, bir oktavda 12 ve 24 perdeli olmak üzere iki perde düzenleme sistemi önermiştir.

Pisagor sistemini temel alan ve birbirine eşit olmayan aralıklardan oluşan “24 perdeli sistemi Türk makam müziğinin asıl sistemi olarak önermiştir (Karaosmanoğlu, 2017)”. Çünkü sistemini, daha sonra birlikte çalıştıkları Hüseyin Sadeddin Arel ve Mehmet Suphi Ezgi'yle birlikte genişleterek yayınlamıştır, bunun sonucunda da bugünkü sistemin temelini teşkil etmiştir.

Rauf Yekta'nın 12 perdeli yalın sistemin aralıkları Tablo 14'de görülebilir. 24 perdeden oluşan sistemi ise kendinden sonra, onun çalışmalarını esas alarak, üzerinde bazı değişiklikler yapan Dr. Suphi Ezgi (1869-1962), Hüseyin Sadeddin Arel (1880-1955) ile daha sonra bu sistemin fiziksel temeline ilişkin katkıları ile Prof. Dr. Salih Murat Uzdilek (1891-1967) günümüzde kullanılan sistemi oluşturmuşlardır.

“Osmanlı müzik nazariyatını yeni bir temele oturtmak ve Osmanlı makamlarına Batı tarzı çokseslililik uygulayarak bu müziğe Batılı bir görünüm kazandırmak için yapılan en önemli girişim ise, Rauf Yektâ'nın, XIX. yüzyılın son yıllarında başlayıp XX. Yüzyılın ilk yıllarında sonuçlandırdığı çalışma olmuştur. Aynı amacı benimseyen Hüseyin Sadettin (Arel) Bey de, önceleri Rauf Yektâ'nın çalışmalarını hararetle desteklemiş, Yektâ'nın ölümünden sonra da, yakın dostu Dr. Subhi Zühtü Ezgi ile birlikte, Yektâ'nın bazı görüşlerine karşı çıkarak, onun temellerini attığı nazariyatta birtakım değişiklikler yapmış ve bu ikilinin böylece oluşturdukları nazariyat Türk Müsîkîsi Nazariyatı olarak ortaya atılmıştır. Arel ve Ezgi'nin öğrencileri ve izleyicileri de daha sonra, Rauf Yektâ'nın adını pek anmadan, bu nazariyatı Arel-Ezhi Sistemi, ya da, bu sisteme matematik bir destek sağlamaya çalışan fizikçi Salih Murad Uzdilek'in de adını ekleyerek Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi adıyla yaygınlaştırmaya çalışmışlar ve daha ilk ortaya atıldığı günden bugüne değin çok ağır eleştirilere uğramasına aldırmandan bu çabalarında büyük ölçüde başarı sağlamışlardır. Öyle ki, bugün Devlet Konservatuvarlarından Devlet Radyo ve Televizyon

---

<sup>53</sup>Rauf Yekta'nın Mevlevihane'lerdeki geçmişine dair bilgiler Nuri Özcan'ın makalesinden derlenmiştir. Daha detaylı bilgi için <https://islamansiklopedisi.org.tr/rauf-yekta-bey> makalesine bakılabilir.

Kurumuna, yurt içindeki ya da yurt dışındaki derneklere, özel eğitim kurumlarına kadar hemen her yerde Türk Müziği Nazariyatı olarak bu nazariyat okutulur, öğretilir olmuştur (Tura, 2017)”.

Rauf Yekta Beyin 12 perdeli yalın sistemi			
Adım	Perde	Tel boyu oranı	Oluşan aralık (sent)
0	re	1/1	0
1	re#	16/15	112
2	mi	9/8	204
3	fa	6/5	316
4	fa#	5/4	386
5	sol	4/3	498
6	sol#	64/45	610
7	la	3/2	702
8	la#	8/5	814
9	si	5/3	884
10	do	9/5	1018
11	do#	48/25	1129
12	re	2/1	1200

Tablo 14  
Rauf Yekta'nın 12 perdeli yalın sistemi  
Veriler K. Kemal Karaosmanoğlu'nun kitabındaki tablodan alınmıştır.

Bu nokta çok önemlidir çünkü bugün en yaygın şekilde kullanılan sistemdir ve oldukça fazla eleştiriye uğramaktadır. Buna sebep olan sıkıntılar Rauf Yektâ Bey'in Rast dizisini Do yerine Sol notasından başlatması, Arel ve Ezgi'nin segâh perdesini ana perde saymamaları, buselik perdesini ana perde saymaları, ana makam olarak rast makamı yerine çargâh makamını kabul etmeleri, makamları kategorize ederken şed makam olarak andıkları göçürülmüş (başka bir perdeye aktarılmış, transpoze edilmiş) makamların yeni isimler alması gerektiği durumunun ortaya çıkması, makamları diziler ile tarif etmeleri yatmaktadır. Ama tüm bunlara karşın yine de yaygın olarak kullanılan sistem, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olmuştur.

Bu sistemdeki perde isimleri, sırası, frekans değerleri ve tel boyu oranlarını gösterdiği tablosunda M. Kemal Karaosmanoğlu'nun verdiği verilere istinaden oluşturulmuş olan Tablo 15, ilgili sistem hakkında bilgi vermektedir. Tabloda da görüleceği üzere sistemde yer alan perdelerin konumları 12 ton eşit tamperemanlı sistem

değerlerine çok yakın durumdadır. Batı müziğinde La notasının akortlandığı 440hz frekansına, geleneksel Türk müziğinde Dügâh ismi verilmektedir.

Perde Numaraları	Perde İsimleri	Perdelerin Sent Cinsinden Karşılıkları	Koma numaraları	Perde Frekansları	Tel Boyu Oranları
0	<b>KABA ÇARGÂH</b>	0	0	260.7	1/1
1	Kaba Nim Hicaz	90	4	274.7	256/243
2	Kaba Hicaz	114	5	278.4	2187/2048
3	Kaba Dik Hicaz	180	8	289.4	65536/59049
4	<b>YEGÂH</b>	204	9	293.3	9/8
5	Kaba Nim Hisar	294	13	309	32/27
6	Kaba Hisar	318	14	313.2	19683/16384
7	Kaba Dik Hisar	394	17	325.6	8192/6561
8	<b>HÜSEYİNİ AŞİRAN</b>	408	18	330	81/64
9	<b>ACEMAŞİRAN</b>	498	22	347.7	4/3
10	Dik Acemaşiran	522	23	352.4	177147/131072
11	Irak	588	26	366.3	1024/729
12	Geveşt	612	27	371.3	729/512
13	Dik Geveşt	679	30	385.8	262144/177147
14	<b>RAST</b>	702	31	391.1	3/2
15	Nim Zirgüle	792	35	412	128/81
16	Zirgüle	816	36	417.7	6561/4096
17	Dik Zirgüle	882	39	434.1	32768/19683
18	<b>DÜGÂH</b>	906	40	440	27/16
19	Kürdî	996	44	463.5	16/9
20	Dik Kürdî	1020	45	469.9	59049/32768
21	Segâh	1086	48	488.3	4096/2187
22	<b>BUSELİK</b>	1110	49	495	243/128
23	Dik Buselik	1177	52	514.5	1048576/531441
24	<b>ÇARGÂH</b>	1200	53	521.5	2/1

Tablo 15  
Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi perdeleri, frekans, sent ve tel boyu oranı değerleri

Bu sistem dışında yine XX. yüzyılda ortaya çıkan Mildan Niyâzî Ayomak'ın (1888-1947) oktavyı yaklaşık 53 eşit aralığa bölen ve 53 ton eşit tamperemanlı sistem olarak adlandırdığı sistemi, Gültekin Oransay'ın (1930-1989) bir oktavyı 29 eşit olmayan aralığa bölen sistemi, Abdülkadir Töre (1873-1946) ve öğrencisi M. Ekrem Karadeniz (1904-1981) in birlikte oluşturdukları, bir oktavyı eşit olmayan 41 aralığa ve Türk senti olarak tanımladıkları 106 logaritmik parçaya bölen Töre-Karadeniz sistemi gibi sistemler de

geliştirilmiştir. Ayrıca tüm bu zamanlar boyunca Anadolu'nun çeşitli yerlerinde, farklı bağlamalar ile kendini gösteren, ancak bu sebepten ötürü standart bir sistemden söz etmeyi çok zorlaştıran yöresel akortlar ve sistemler de vardır.

“Bu farklılıklara karşın, Türk halk müziği ses sisteminde bir oktavda tümü birbirine eşit olmayan 17 aralık bulunduğuna ilişkin görüş yaygındır. Özellikle Yalçın Tura bu görüşe öncülük etmiş, bağlama sapları üzerinde uzun yıllar yaptığı gözlem ve ölçümler sonucunda bir Türk halk müziği perde şeması oluşturmuştur (Karaosmanoğlu, 2017)”.

Ses sistemlerinin birlikte tınlama üzerindeki etkileri Batı müziğinden bahsedilmiş olan bölümde anlatılmıştı. Türk müziğinde de ses sistemleri ile ilgili olarak birlikte tınlama prensipleri üzerinde çalışmalar yapılmış, armonizasyon üzerinde teoriler ve yöntemler geliştirilmiştir. “Rauf Yektâ, Hüseyin Sadettin Arel gibi birçok müzik insanı Türk müziğinin kendi yapısal özelliklerinden kaynaklanacak olan bir armonik sistemin gerekliliğine işaret etmişlerdir. Müzik tarihimizde bu arayışlara ilk kapsamlı ve sistematik öneri besteci ve müzikolog Kemal İlerici'den (1910-1986) gelmiştir (Bayraktarkatal & Yalınkılıç, 2020)”. İlerici 4'lü armoni sistemi adı verilen sistemi ile Türk müziğinin kendi tınsal özelliklerinden yola çıkarak, kuramını seslerin işlevsel anlamda gösterdikleri durağanlık ve hareketlilik eğilimleri çerçevesinde oluşturmuştur.

Hem Batı müziği hem Türk müziği alanlarında çok sözü geçen isimlerin öğrencisi olmuş ve takdirlerini kazanmış bir öğretmen olan İlerici, iki alanın da teorik bilgisine sahip bir teorisyen ve bestecidir. Oluşturduğu sistem, “Türk müziğinde yer alan ilk kapsamlı ve özgün armonik kuramdır (Yalınkılıç, 2019)”. Bu sistemin doğmasında önceki çalışmaların önemi büyüktür.

Dünyada ulusalcılık akımının ön planda olduğu bir dönemde, yeni kurulan rejim için de, Türk müziğinin de armonize edilerek, batılı geleneğin teknik açıdan daha kullanışlı ve oturmuş olan, ayrıca ileri görülen kuramsal yapısının benimsenmesiyle, çağdaş, evrensel planda kabul görececek nitelikte ancak milli ve ulusal bir müzik oluşturulması görüşü hakim olmuştur.

“Türkçülüğün Esasları kitabında Ziya Gökalp, musiki konusuna da değinmiş ve iki saptamada bulunmuştur. Bunlardan ilki günümüz Türkçesiyle: *Memleketimizde (...), yan yana yaşayan iki musiki vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk Musikisi, diğeri Fârâbî tarafından Bizans'tan tercüme ve iktibas olunan [çevirilen ve aktarılan] Osmanlı Musikisi'dir. İkincisi de: Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp*

*Musikisi usulünce “armonize” ederse hem milli hem de Avrupaî bir musikiye mâlik oluruz.* Atatürk, cumhurbaşkanlığı süresince verdiği nutuk ve demeçlerde en az sekiz kez musiki konusuna değinmiş; Ziya Gökalp'in ileri sürdüğü savlardan daha gerçekçi savlar ileri sürmüş, Fransız politik düşünürü Montesquieu'nün “Bir ulusun musikideki durumuna önem verilmezse, o ulusu ilerletmeye olanak yoktur” sözünü doğru bulduğunu ve benimsediğini belirtmiş; bu görüşünü de 1 Kasım 1934'te Büyük Millet Meclisi'ni açış nutkunda “Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi kavrayabilmesidir” sözleriyle en üst kürsüden açık ve kesin olarak vurgulamıştır (Daloğlu, 2022)”.

Bu kapsamda, ayrıştırıcı bir yaklaşımı kabul etmeyi reddeden, birleştirici ve kapsayıcı bir yaklaşım izleyen Arel'in konuyla ilgili görüşleri dikkat çekicidir.

“... 'Halk musikisi' diye bize güya ayrı bir cins imiş gibi gösterilmek istenilen musiki, şu tahkir<sup>54</sup> edilen biçare<sup>55</sup> musikimizin iptidai<sup>56</sup>, rustai<sup>57</sup> ve sadedilane<sup>58</sup> şeklinden başka hiçbir şey değildir. İyi, kötü... nihayet bir 'varlık' olarak musikimizi külliye terk ederek halk musikisinden yeni bir musiki çıkarmaya çalışmak ile bilfarz<sup>59</sup> Süleymaniye Camii'nin tarzı mimarisini -Bizans, yahut Acem, yahut Arap taklididir diye- istihkar<sup>60</sup> edip de köylerimizdeki kerpiç kulübelerinden yeni bir tarzı mimari istihraç<sup>61</sup> etmek arasında biraz fazla müşabehet<sup>62</sup> bulunmasından endişenâkim<sup>63</sup> (Aktaran: Yalınllık 2019)<sup>64</sup>”.

Müzikte, ulusal çerçevede dünyaca geçerli ve kabul edilmiş bir konuma gelmenin yolunu dahi besteciler<sup>65</sup> yetiştirmekte gören Arel, Türk müziğini bu şekilde ileri taşıyacak bestecilerin, temel bilgilerin dışında armoni, kontrpuan, kanon, füg, kompozisyon, enstrümantasyon, orkestrasyon alanlarında geliştirilmeleri ile yetişebileceğini savunmuştur. Arel, aynı zamanda daha sonra yurt dışına gönderilerek cumhuriyetin ilk kuşak bestecilerinden olacak olan Hasan Ferit Alnar (1906-1978) ve Ahmet Adnan Saygun'un (1907-1991) da öğretmenliğini yapmıştır.

---

<sup>54</sup>Onursuzlaştırılan

<sup>55</sup>Çaresiz

<sup>56</sup>İlkel

<sup>57</sup>Köylü

<sup>58</sup>Basit

<sup>59</sup>Varsayalım ki

<sup>60</sup>Aşağılama, hor görme

<sup>61</sup>Çıkarma, ortaya çıkarma, oluşturma

<sup>62</sup>Benzerlik, benzeşlik

<sup>63</sup>Endişe duyarım.

<sup>64</sup>Hüseyin Sadettin Arel'in “*Türk Musikisi Üzerine İki Konferans*” Musiki Mecmuası Ek Yayını (1997 Temmuz)'dan

<sup>65</sup>Haydn, Mozart, Beethoven gibi adı yüzyıllarca yaşayacak nitelikte, besteci idealini gerçekleştirecek besteciler.

Daloğlu ve Yalınkılıç'ın makalelerinde yer verdikleri, Ziya Gökalp'in görüşlerinde, ülkedeki müzik yaşantısının Batı, Doğu ve bu ikisinin sentezinden oluştuğunu söylediği üç farklı müziğin varlığından bahsederken, Doğu müziğini hasta olarak nitelemiş ayrıca milli olmadığını söylemiştir.

“1912'deki Balkan Savaşı yenilgisinden sonra İttihat ve Terakki ideolojisinde de önemli bir dönüşüm olduğu, Osmanlı ve İslamcı eğilimlerin yerini Türkçülük akımına bıraktığı belirtilmektedir. Halkçılık akımı ise yeni Cumhuriyetin ideologlarından Ziya Gökalp'in sentezleri ile Türkçü bir nitelik kazanmış ve onunla özdeşleşmiştir. Gökalp'e göre Türkçülüğün önemli ilkelerinden biri “halka doğruluk” olarak ifade bulmaktadır. Osmanlı aydınının halkı avam ve taşralı diye küçümsemesi bir yana “Halk” topluma özgü niteliklerin ve “dehanın kaynağı” olarak yorumlanmaktadır (Sarıkaya & Tunalı, 2014)”.

Bu durum aynı zamanda edvar geleneğiyle nesilden nesile aktarılan, yüzyıllarca sürmüş olan eski, derin, çok kültürlü, kapsamlı ve estetik bir değerın dışlanmış olabileceğine de işaret etmektedir. Oluşturulacak kültür sanat politikalarında bir yaklaşım şeklinde yer bulacak bu görüş, bu sebeple ilerleyen dönemde yaşanan ayrılığın artmasında hazırlayıcı etmenlerden biri olmuş olabilir.

Batı müziğinin yeni sistemin getirisi olması ve benimsenmesi gerektiği, yeni oluşunun yanında çok sesli olması sebebiyle, tekniğinin muhakkak alınması gerektiği gibi yaklaşımlar, yerel müziklerin milli müziği oluşturması fikrini desteklemiştir. Önceki sistemin geçerliliğinin ve etkilerinin azaltılması ve Batı medeniyetinin teknikte daha ileride olduğu yaklaşımından yararlanarak, bu ileri tekniğin yaygınlık kazanması için çalışılması arzulandı. Bununla birlikte cumhuriyetin kurulması ile başlayan süreçte kültür sanat politikalarının da bu çerçevede oluşturulduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır. Bu amaçla batılılaşma ve modernleşme anlamında yurt dışında alanlarında uzman pek çok kişinin fikir ve görüşlerine başvurulmuştur.

“İşte bu amaç doğrultusunda, bir başka söyleyişle çoksesli, kökü bizim kültürümüze dayanan, uluslararası alanda sesimiz olabilecek Ulusal Türk Musikisi'nin oluşturulması için önlemler alındı, kurumlar kuruldu. Cumhuriyet'in daha henüz altıncı ayını doldurmadan atılan bu adımlar 1934'ten başlayarak genç cumhuriyetin “inkılâplarından” (1935'ten başlayarak “devrimlerinden”) biri sayıldı. İlk olarak Nisan 1924'te 96 yıl önce kurulan ve bugünkü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın kökü olan Muzika-yı Hümâyûn Ankara'ya taşınarak ve adı değiştirilerek “Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti” (daha sonra da Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası) oldu. Bu kurumun üyelerinden bazılarına öğretmenlik görevi verilerek 1 Eylül 1924'te Musiki Muallim Mektebi

kuruldu ve aynı yılın 1 Kasım'ında eğitime başladı. Bu okulun kuruluşu ile ortaokul ve liselerde musiki derslerini yürütecek öğretmenler yetiştirilmeye başlandı. Çağdaş çoksesli Ulusal Türk Musikisi'nin yaratılmasına geçecek halk ezgilerinin derlenmesi amacıyla ülkemizde ciddi ve geniş çaplı halk musikisi derleme gezileri 1926'da İstanbul Konservatuarı'nca (Dârü'l-elhân) başlatıldı, bu derlemeyi 1927, 1928, 1929'da yapılan derlemeler izledi. Bu derlemelerde saptanan halk ezgileri 12 defter hâlinde daha o günlerde yayımlandı. Yine bu yıllarda (ilki 1925'te, ikincisi 1928'de) açılan yarışmalı sınavlar sonucunda devletçe sanatçı ve öğretmen olarak uzmanlaşmaları için Paris, Viyana, Cenevre, Münih ve Prag gibi merkezlere 10 kadar öğrenci gönderildi. Bu gençler birkaç yıl sonra besteci ve musiki eğitimcisi olarak seslerini duyurmaya başladılar (Daloğlu, 2022)".

Türk Beşleri olarak adlandırılan, ancak bu tanımın uygun olmadığı, çeşitli ortamlarda bizzat kendileri tarafından da dile getirilen, her anlamda bambaşka üsluplar benimsemiş, aralarında belirgin bir üslup birliği bulunmayan Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kazım Akses'in (1908-1999) oluşturduğu, birinci kuşak Türk bestecileri, yerel ezgilerden faydalandıkları, ancak bu ezgileri bazen açıkça, çoğunlukla da soyutlayarak kullandıkları çok sayıda eser üretmişlerdir. Dolayısıyla alışıksız olmayan halk açısından anlaşılması güç olmuşlar, ancak literatür oluşturma maksatlarını da yerine getirmişlerdir. Oluşturdukları literatür, bestecilerin bireysel üsluplarının bireysel kategorilerde incelenbilmesine sebep olması ve bir birlik halinde incelenecek üslup özellikleri göstermemelerine karşın, sadece aynı dönemde yaşamış besteciler olmaları sebebiyle Türk beşleri olarak adlandırılmışlardır.

"Bu beş bestecimiz birbirlerinden farklı düşünüşte, yetiştikleri ortamdan, öğretmenlerinin anlayışlarından kaynaklanan farklı biçemlerde elbette değerli yaratılar ortaya koymuştur. Ancak yetişmelerinde ve musiki anlayışlarında güçlü bir bağ, biçem birlikteliği hemen hemen hiç yoktur. Hepsi kendi yollarında bağımsız yürümüşlerdir. İleriki satırlarda da değineceğim gibi kendileri de bu Türk Beşleri adlandırmasını kabûl etmemektedirler... ..Temelsizce Türk Beşleri olarak adlandırılan ilk kuşak bu beş bestecimizin tek ortak noktaları kısmen halk musikisine olan ilgidir ki, bu da o dönemin pek çok ülkesinde XIX. yüzyılın ikinci yarısından beri görülen bir gerçekliktir. Ancak bu yukarıda Saygun'un da belirttiği gibi halk Türkülerinden yola çıkmak bir ulusal musiki okulu olmaya yetmemektedir... ..çoksesli ulusal musikiyi yaratması istenen, yaşları 25 ile 30 arasında değişen genç besteciler genelde Cumhuriyet Devrimi'nin, özelde de Musiki Devrimi'nin niteliğini kavrayamamıştı. Bu genç besteciler, Türk toplumunun yaşama sevincini yansıtacak ve pekiştirecek, halkın beğenisini kazanacak, sarıp sarmalayacak ve dar değil en geniş anlamıyla çoksesli ulusal musiki yaratmaları beklenirken fildişi kulelerinde "ilerici sanat" yapmaya yeltenmişlerdi. Bu başarısızlıklar karşısında Musiki Devrimi'ni rayına oturtmak için bir yabancı

uzmanın görüşlerinin alınması ve yeni bir rotanın saptanması gereksinimi doğdu. Bu iş için özellikle Almanya ve Sovyetler Birliği konuya ilgi gösterdi. Hattâ Dimitri Şostakoviç, David Oyştrah, Lev Oborin'in de aralarında bulunduğu 13 kişilik bir Sovyet sanatçı grubu (ki aralarında opera, bale ve orkestracıların yer aldığı) Ankara, İstanbul ve İzmir'de bir ay kadar gösteriler yaptılar, konserler verdiler. Ancak daha önce yükseköğrenime yabancı öğreticiler sağlayan Almanya'dan bir uzmanın getirilmesi kararlaştırıldı ve Paul Hindemith ile anlaşmaya varıldı. (Daloğlu, 2022)".

Bu dönemde rapor yazması istenen sadece Hindemith değildir. O dönemde pek çok sanatçıdan raporlar yazmaları istenir.

"Türk hükümetinin isteği üzerine rapor hazırlayan ilk müzisyen 1932'de Prof. Joseph Marx'dır, toplantıya ilişkin olarak daha sonra rapor hazırlayanlar ise 1934'de Lico Amar, 1935'te Paul Hindemith, 1935'te Hermann von Schmeidel, 1936'da Bela Bartok, 1939 Carl Ebert ve 1947'de Eduard Zuckmayer gibi değerli yabancı müzik uzmanlarıdır (Güdek, 2014)".

Ancak bu isimler arasında en öne çıkan isim Paul Hindemith (1895-1963) olmuştur. Türkiye'ye gelen Hindemith, 1935, 1936 ve 1937 yıllarında sunduğu raporlarla Türkiye'nin müzik alanındaki durumunu tespit etmiş, yapılması gerekenleri belirtmiştir. Bu dönemde verilen yetkiyle konservatuvarın temellerini atmış, kuruluşunu gerçekleştirmiş, orkestranın seviyesinin yükseltilmesine çalışmış ve eğitim altyapısını oluşturmuştur. Türkiye Cumhuriyeti müzik yaşantısı adına kaleme aldığı ilk raporundaki ifadeleri, hem zamanın müzik kültürünü yansıtmaya açısından, hem de geleceğe yönelik atılması planlanan adımları anlatması bakımında dikkate değerdir. Özellikle müzikte nasıl bir yaklaşım izlenmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Hem tarihi önemli hem de konuyu özetleyiş biçimi açısından olduğu gibi yer verilmiştir.

"Yükselmeyi amaçlayan bir müzik kültürünün doğal yolu, halk kaynaklı müziğin geliştirilmesiyle sanat müziğine gider. Sanat müziğinden halk müziğine geri yansıtılacak olan etkiler, Orta ve Batı Avrupa'nın müzik kültürünün seviyesine ulaşıncaya dek asıl biçimlerini değiştirmek zorundadır. Avrupa'da sanat müziği, halk müziğini tamamen etkisi altına almıştır; halk sanat müziğinden indirgenen ve türetilenleri söylüyor ve çalıyor. Türkiye, müzik gelişiminin temeli için yıpranmamış halk gücünü kullanabileceği şanslı bir konumda... Bugün Türk halkında yaşayan iki müzik türünden Arap etkisinde olan şehir müziği, gelişiminin zirvesine ulaştı, belki de geçmiştir. Tek-sesli akışa konsantre olmakla zaman içinde büyük teknik imkanlar tüketilmiştir. Bugün üretilen her şey sadece eskinin tekrarı olabilir. Anlam içeriği de neredeyse değiştirilmiyor. Farklı yapılarıyla ezgi kalıplarına dönüşmüş olan ama besteciler için hiçbir şekilde nötr yapı taşı olmayan bu kalıplara bağlılık müziği tek biçimliliğe zorluyor, bu durum bilmeyenler için caziptir ama ifade çeşitliliğini



dışlamaktadır. İnce dokulu Arap ezgi kalıpları hiçbir zaman zevk veren çok sesliliğe çevrilemez: Oysa her müzik gelişimi günün birinde düzenli çokseslilikle ilişki kurmak zorundadır. Erken Ortaçağ Avrupa'sının güçlü kilise modları, çeşitli seslerin paralel hareketlerine ve çoksesliliğin temeline izin veriyordu. Tabii ki daha nötr olan majör-minör dizilere (son yıllarda yerlerini saf kromatik dizilere bırakmıştır) dönüşmek zorundaydılar ama bir alandaki kazanç başka bir alanda kayıp demektir. Arap müziği dizilerinden karakterini kaybetmeden vazgeçemez. Bu temeldeki bir çokseslilik, bir sekizlinin çok sayıda (benim bilgilerime göre 90) perdeye bölünmesini gerektirir, bu da hiçbir müzik yaşamının uzun süre dayanamayacağı bir sorundur. Küçük sayısız aralıklar zamanla yumuşatılarak ve yontularak daha kolay söylenebilirliğe doğru gitmelidir, böylece ister istemez Avrupa müziğine benzeyen bir müzik malzemesi oluşur. Bu sapa yoldansa Avrupa'nın kromatik dizilerinin benimsenmesi daha iyidir... ..çoksesliliğe giden zorunlu adımlara inanmış olan müzisyenin beste çalışmaları için sağlam bir temel oluşturacak, halk müziği için uygun ses sistemlerini benimsemekten başka çare yoktur. Türk bestecisi bunları kendi ülkesinin eski köy müziğinde bulacaktır. Bu müzik, çeşitli stillerde kullanılabilecek şekilde tonal, ritmik ve biçim bakımından son derece basittir... ..Ulusal-Türk beste stilini yaratmak için çok çeşitli denemeleri tanıma imkanı buldum. Her akımdan müzisyen ve amatörler, bu ilginç görevin öneminden etkilenip güçlerini denemişler: Ama bütün bu çalışmalar içinde beni tatmin eden bir çözüm göremedim... ..nasıl biz Türk özelliklerini eksiksiz benimseyemezsek en yetenekli Türk besteci de müziksel düşünme ve duyusunda hiçbir zaman eksiksiz bir Avrupalı olamaz, Avrupalılaşmaya bütün kalbiyle inanan bir Türk'ün bile sanatının dış ülkelere böylece bağlanmasını isteyeceğine inanmıyorum. Yani Avrupa stiline konser ya da tiyatro müziği yazan kişi, daha kolay olan yola sapıp asıl görevinden kaçmış olur. Türkiye'de Avrupa'ya yönelmiş bir müzik yaşamı yaratılsa bile bu parçalar Türk halkının doğal müzik duyusuna hep yabancı geleceğinden bir anlamı olmaz. Nispeten iyi çözümler, Avrupa'nın biçim ve armoni dağarını Türk köylü müziğinin dışsal araçları olan ezgi ve ritimleriyle süslemeye çalışan bestelerde görülüyor. Bu yöntem Rus bestecilerinin geçen yüzyıldaki çalışmalarını anımsatıyor ve genel olarak Rus müziğinde olduğu gibi uygulamada yerli müziğin batılılaşmasına yol açması olasıdır... ..Her müzik reformunun başlangıcında olduğu gibi burada da halk müziğini dört-sesli armonik örgüyle işleme denemeleri görülmektedir. Bu yöntemin ancak armoni öğrencileri için bir anlamı vardır. Primitif ezgileri gelişmiş işlevsel armoniyle bir araya getirmek, Avrupa'da bile pratik müzik için seçkin değerini yitirmiş bir yöntemle yapıldığından uygulamada hiçbir yeri yoktur... ..Türkiye bütün yeteneklerinin çabasıyla deneyim ve ilerlemiş yöntemlerin kullanımının bütün avantajlarıyla bile Avrupa'nın yüz yılda kat ettiği yolu birkaç ayda geçemez... ..Tekniğe tapılan dönemdeki bu romantik bakış açısı Avrupa'da çoktan aşılmış olup, Türk bestecilerinin yeteneklerinin ve devletin bu ihtiyacının doğru yolu bulacağı ümit edilmelidir. Bach, Mozart ve Beethoven'in yaşamlarını fabrikada geçirmediklerini ne kadar biliyorsak yazı masalarının gerisinde dünyadan habersiz sanatçılar olmadıklarını da bir o kadar biliyoruz... ..Türkiye'deki bestecilik çalışmalarının temelini oluşturacak eser üzerinde çalışılmaya başlanmalı: daha önce sözü edilen "Halk Şarkıları Kitabı". Halkın düzenli müzik eğitimi böyle bir kitap olmaksızın yapılamaz... ..Ancak bu ortak çalışmanın ardından Türk besteciler gerçekten özgün Türk besteleri yazabileceklerdir... ..Özette, Türk bestecilerin şu ana dek devam ettirdikleri

bireysellikten vazgeçmeleri, sadece teknik sorunları ele almakla yetinmemeleri, birlikte çalışmak için el ele vermeleri ve bütün güçleriyle genel anlaşırılıkta bir müzik yaratmakla görevli oldukları tespit edilmeli. Kuşkusuz bu amaca yönelik çeşitli yollar vardır ama ben halk eğitimine yarayacak bir müzik toplama eserinin işbirliğiyle oluşturulmasını öteki girişimlerden daha öğretici sayarım... ..devlet Avrupa'dan bu alanda deneyim sahibi bir uzman getirmeli, yerli besteciler onun yönetiminde Halk Şarkıları Kitabı'nın hazırlanmasında görev almalıdır (Hindemith, 2013)".

Hindemith ile kurulan konservatuvar ve oluşturulan eğitim sistemi ile Batı tarzı müzik yaşantısının tohumları ekilmiştir. Fakat halk müziğini temel alan bir ulusal bir Türk müziğinin nasıl geliştirilmesi konusunda başka görüşlere de ihtiyaç duyulmuş, bunun sonucunda da Romen besteci Bela Bartok (1881-1945) 1936'da Halkevleri tarafından Türkiye'ye davet edilmiş ve Türkiye'de yerel halkların müziklerinin bir derlemesini yapmak üzere seyahatlere çıkmıştır. Seyahatlerinde besteci Ahmet Adnan Saygun onunla birlikte bulunmuş, kayıt yapıldığı esnada çevirmenlik gibi konularda yardımcı olmuştur.

Yerel müzikten kaynaklanan çoksesli ve ulusal bir müzik yaklaşımının ulaştığı bir sonraki aşama ise daha önce de bahsedildiği üzere çok seslendirme çalışmaları olmuştur. Birinci kuşak Türk bestecilerinin türküleri ele alışlarında kullandıkları armoni yaklaşımlarının karşılaştırması, bu anlamdaki duruma ışık tutmaktadır.

"Türk Beşleri de, çoksenslendirdikleri türküleri Anadolu'nun farklı yörelerinden seçerek, bu türküleri yerel olmaktan çıkarıp ulusal bir değer ve millî bir anlam yükleyerek, Cumhuriyet dönemindeki müzik modernleşmesinin hedeflerini gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Türk Beşleri'nin halk müziği yapıtlarını çoksenslendirmesi üzerine Ünsal Deniz'in yapmış olduğu çalışmasında bestecilere ait incelediği eserlerin analiz sonuçlarına göre; Cemal Reşit Rey'in tonal armoni, Necil Kazım Akses'in %60 oranında tonal, %40 oranında modal armoni, Ulvi Cemal Erkin'in %18.75 oranında tonal, %6.25 atonal, %43.75 tonal-modal ve %31.25 modal armoni, Ahmed Adnan Saygun'un 16.67 tonal-modal, %83.33 modal, Hasan Ferit Alnar'ın %66.67 tonal-modal ve %33.33 modal armoni anlayışıyla çoksenslendirme yapmışlardır. Türk Beşleri'nin edindiği başarı, millî bir müzik ekolü oluşturup oluşturmadıkları ve eserlerinin özgünlüğüyle ilgili olan tartışmalar günümüzde de devam etmektedir (Deniz, 2015)<sup>66</sup>."

Bu dönemde, önceki dönemde Ziya Gökalp'in belirlediği sınıflandırmadaki iki anlayış olan saray ve halk müziği anlayışı, Türk müziği çatısı altında birleşmiştir. Yeni

<sup>66</sup>Aktaran: Yalınkılıç, E. (2019) Besteci, müzikolog Kemal İlerici'nin "bestecilik bakımından Türk müziği ve armonisi" ve öğrencisi M.Ertuğrul Bayraktarkatal'ın makamsal armoni yaklaşımları, Ankara

dönemde geçerli anlayışlar üç sınıftadır. Artık iki kutup Batı ve Türk müziği olmuş, üçüncü sınıf ise bu ikisinin sentezi halini almıştır. Türk müziğinin armonizasyonu fikri bu yaklaşım çerçevesinde oluşturulan bu sentez sınıf dahilinde yapılan çalışmalardır. Zira Türk müziği bakımından ele alındığında, Türk müziği armonize edilirse onu oluşturan değerleri yitireceği anlayışı ile armonize edilmemesi gerektiği görüşü hakimdir. Buna karşın konu Batı müziği bakımından ele alındığında ise, Türk müziği olduğu gibi tarihi bir değer olarak bırakılmalı, armonize edilmeye çalışılmamalı, batılı sistem benimsemeli ve çok sesli müzik uygulanmalıdır. Hibrit sınıfta ise, bu iki görüşün bir nevi karması söz konusu olmaktadır.

Bu bağlamda aslında daha genel bir bakış açısı çerçevesinde ele alınmaya başlanan tartışma Türk müziği armonize edilmeli midir, edilmemeli midir sorusuna verilen iki farklı cevaba indirgenmektedir. Zira hem Batı müziğini hem de Türk müziğini savunan görüşlere göre Türk müziği armonize edilmemeli denirken, karma sınıfı benimseyenler bu müziğin armonize edilmesi için çalışmaktadır.

Bu konuda yapılan çalışmaların ilki Rauf Yekta Bey 1922’de, Albert Lavignac’ın (1846-1916) kurduğu Müzik Ansiklopedisi ve Konservatuvar Sözlüğü isimli ansiklopedinin Müzik Tarihi başlığı altında yer alan Türk müziği hakkındaki bölümüdür ve Doğu makamlarının armonizasyonundan bahsetmiştir. Doğu makamlarının armonizasyonunu tonal kavramlar üzerinden değerlendirmenin makamın yapısına ters düştüğünü söylemiştir. Bu çalışmaların ikincisi ise Hüseyin Saadettin Arel’in çalışmasıdır. Bu konuda ilk işlevsel çalışmayı ise Suphi Ezgi’nin öğrencilerinden olan ve Mesut Cemil’in önerisiyle Sadettin Arel’in buluşmalarında bulunan Kemal İlerici gerçekleştirmiş, oluşturduğu armoni anlayışı çerçevesinde 4’lü aralıklarla armoniye meydana getirmeyi sistematize etmiştir. Bu sistem konuda bu güne kadar üretilmiş en geçerli sistemdir.

Bu sistem pek çok kaynakta 4’lü armoni olarak yer bulmaktadır. “Kemal İlerici’nin sistemi dördümlü uygu özelliğine sahipse dahi, “dördümlü armoni” şeklindeki bir adlandırmanın, bu sistemi doğru ifade etmeyeceği düşünülmektedir (Yalınkılıç, 2019)”. İlerici, bir oktavı 53 eşit tamperemanlı şekilde bölümlendiği için belki de en doğru şekilde, 53-TET (53 Tone Equally Tempered) ya da 53 ton eşit tamperemanlı sistem olarak ifade edilebilecek olan sistem üzerine kurduğu armoni sistemi ile Türk müziğinin en geçerli ve yegane armonizasyon yöntemini ortaya koymuştur.

Kemal İlerici, Türk müziği sisteminin yerinde sayışını ve ilerlemeyişini cehalet, araştırma eksikliği, Osmanlı'nın dünyadaki gelişmelere uzak kalması sonucu Batı karşısında geri kalışının oluşturduğu hazımsızlık, her iki müzik alanında da bilgili bir müzik otoritesinin olmayışı gibi konulara bağlamaktadır. Armonizasyon konusunda üzerinde çalışılması gerekli konuları da 12, 24 ve 54 tonlu sistemler olarak belirlemiştir. “Kemal İlerici, alaturka-alafranga çatışmalarını, erken Cumhuriyet döneminde müzik modernleşmesi adına alınan kararlarda, Türk müziğinin sorunlarını çözecek, Batı ve Doğu müziğini iyi bilen bir otoritenin bulunmayışında görmektedir (Yalınkılıç, 2019)”.

Yalınkılıç'ın tezinde aktardığı şekilde, İlerici müziğe bakış açısını çok güzel özetlediği yazısında, müzik konusunda ayrışmanın çok yersiz olduğunu, kendi içinde, ulusal olarak bir değeri var edememiş bir toplumun uluslararası arenada var olmayacağını ve bu ayrışmanın bir an önce sona ererek, her farklılığı bir renk olarak görebilmeyi ve farklılıkları sevebilmeyi öğrenmeyi öğütlemiştir.

Kemal İlerici, armoni sistemini oluşturmak için ihtiyaç duyduğu ana diziyi Hüseyinî makamının dizisi olarak belirlemiştir. Bunun sebeplerini Yalınkılıç tezinde şu şekilde vermektedir:

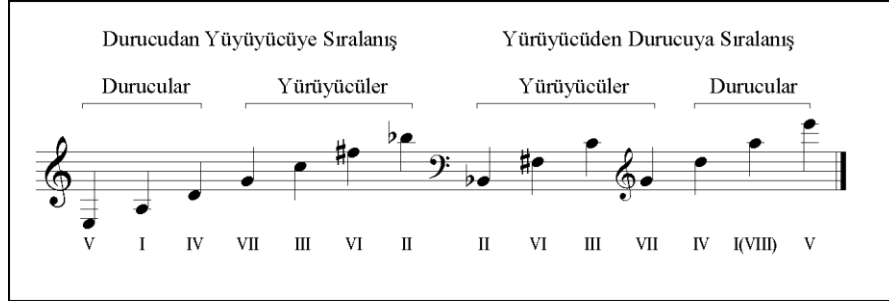
“Hüseyinî dizisi, bütün Türk dizilerini kendisinden üretebilir, bütün aralıklarımız, kendisinde ve değişik biçimlerde bulunur, müziğimizle ilgili ezgisel ve uygusal (melodik ve armonik) bütün sorunları kendisi ile çözülebilir, ulusumuzun karakterinin bir aynası olup, ulusça beğenilmiş, sevilmiş uzun ve kırık havaların çoğunluğu bu makam ile seslendirilmiştir (Yalınkılıç, 2019)”.

İlericinin sistemi, perdelerin derece işlevindeyken gösterdikleri davranış ve eğilimleri çerçevesinde şekillenmiştir. Buna göre hareket eğilimi gösteren dereceler ve bunlara karşılık gelen perdeler ile durağan olma eğiliminde olan dereceler ile bunlara karşılık gelen perdelerin arasındaki ilişki, bu sistemin temelini oluşturmaktadır. Batı müziğinde majör ya da minör hissiyatı veren III. derece akordan çıkartılmış, yerine Türk müziğinde güçlü ve alt güçlü olarak anılan IV. ve V. dereceler kullanılmıştır. “Türk dizisi önem derecesine göre, üst üste konulmuş, dörtlü ve beşlilere dayanmakta olup, Batı dizisindeki, üçlü ve çevirilmiş altılımin yerini, bizde, dörtlü ve çevirilmiş beşli, almış bulunmaktadır (İlerici, 1981)<sup>67</sup>”.

---

<sup>67</sup>Aktaran: Yalınkılıç, E. (a.g.k)

Şekil 2’de de görüleceği üzere perdeler, Türk müziğinde makamların oluşmasında da oynadıkları rol ile aynı şekilde yönelimlerine göre sınıflandırılmış, sistem, perdelerin davranış özelliklerine göre oluşturulmuştur.



Şekil 2

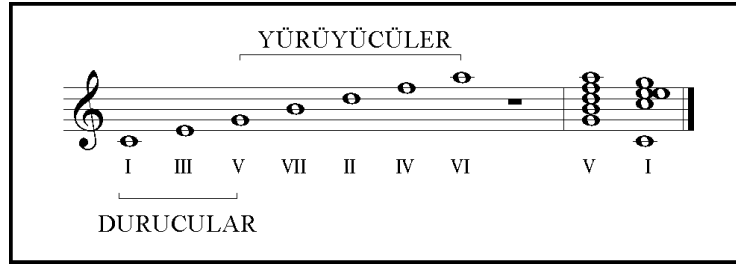
*Hüseyni Makamında Derecelerin Durucudan Yürüyücüye Doğru Sıralanışı*  
Aktaran: Yalınkılıç, E. (a.g.k.) içinde yer alan İlerici'nin şeklerinden yararlanarak yeniden yapılmıştır

Batı müziğinde dominant<sup>68</sup> - tonik<sup>69</sup> ilişkisindeki hareket eğiliminde olana benzer şekilde tüm sesler bir yere doğru akma, yönelme ya da bir yere varma eğilimindedir. Varılan perdeler ve sesler için ise eğilim tam zıttı, yani hareket etmeyişi, hareketsizlik, durağanlık üzerine kuruludur. Türk müziğinde de seyir özelliklerini belirleyen aralık karakteristikleri, aralık oranlarını tayinde rol oynamaktadır.

“Tonalitede dominant yedili akoru tınladığında tonike doğru yönelmeyi sağlar. Bu kapsamda, gidilecek yönü belirleyicidir de denebilir. Makamsal müzikte de buna benzer bir yönelime, akış içinde, yani Türk müziğindeki deyim ile Seyir esnasında rastlanır. Örneğin, Hicaz makamı geldiğinde, seyir esnasında artık ikili aralığı kendini gösterir. Bu aralık, aralığın çıkıcı mı yoksa inici mi olduğuna göre bir beklenti yaratarak seyir esnasında belirginleşir. Buna göre artık ikili aralığı 12 ya da 13 koma olarak basılır ve seyir dinlenirken, sonraki gelecek notanın hissi böylece belirginleşir. Bir başka tanımla, bir beklenti oluşturur, bu da yönelimi getirir. Dolayısı ile makamların belirleyici, ya da daha farklı bir adlandırma ile karakteristik aralıkları bu noktada önem kazanır. Saba 4'lüsü Mi – Fa diyez – Sol – La (dört komalık) bemol içinde geçen eksik aralık buna önemli bir örnektir. Bu aralığı duyar duymaz kendisini gösteren bir tanışıklık sağlar (Ünver, 2019)”.

<sup>68</sup>Dominant: Türk müziğinde güçlü perdesinin işlevine benzer şekilde, tonal işlevsel armonide tonun kök sesine göre 5. derecede bulunan ses üzerine kurulan ve 1. dereceye geri dönme, ya 6. dereceye yönelme ya da başka bir dominant akoruna geçmek suretiyle bu geçilen tona göre o tondaki ilintili 1. ve 6. derecelere, disonansın gerilim hissini konsonansa akarak çözülmesi prensibiyle doğru yönelme eğiliminde olan 5. derece işlevinin adı.

<sup>69</sup>Türk müziğinde karar perdesinin fonksiyonuna benzer şekilde, tüm eserin merkezi niteliğinde, varıldığında bitiş hissi veren ve tonal armonide 1. derece işlevine yani tona adını veren dereceye verilen isim.



Şekil 3  
Tonal sistemde majör dizideki derecelerin hareket eğilimleri  
Yalınkılıç, E.'nin Kemal İlerici (a.g.k.)'daki tablodan aktardığı tablonun yeniden yapımı

İlerici Şekil 3'deki eğilimlerden yola çıkarak Batı müziğinin üçlüler üzerinde kurulu olduğu sonucuna varmış, Hüseyinî dizisi ile majör dizi derecelerinin hareket eğilimlerini Tablo 16'te görüldüğü şekilde tespit etmiştir:

Dereceler							
1. derece		2. derece		3. derece		4. derece	
Majör ton	Hüseyinî Makamı	Majör ton	Hüseyinî Makamı	Majör ton	Hüseyinî Makamı	Majör ton	Hüseyinî Makamı
DURUCU	DURUCU	YÜRÜYÜCÜ	YÜRÜYÜCÜ	DURUCU	YÜRÜYÜCÜ	YÜRÜYÜCÜ	DURUCU
		yalnızca 1 ve 6. derecelere	sadece 1'e çok yürüyücü				

Dereceler							
5. derece		6. derece		7. derece		8. derece	
Majör ton	Hüseyinî Makamı	Majör ton	Hüseyinî Makamı	Majör ton	Hüseyinî Makamı	Majör ton	Hüseyinî Makamı
YÜRÜYÜCÜ	DURUCU	YÜRÜYÜCÜ	YÜRÜYÜCÜ	YÜRÜYÜCÜ	YÜRÜYÜCÜ	DURUCU	DURUCU
Yarı durucu özelliği de vardır			5. dereceye gidiyorsa çok yürüyücü	daha baskın			ikincil önemde

Tablo 16  
İlerici'nin majör ton ile Hüseyinî makamı dizilerindeki derecelerin hareket eğilimleri karşılaştırması  
Yalınkılıç, E. (a.g.k.)'daki verilerden yararlanılmıştır.

Her iki alanda da çalışan, her iki alana da hakim olması sebebi ile, İlerici'nin, sistemini oluştururken içinde olduğu yaklaşıma da değinmek yerinde olacaktır.

“Piyanoda sesler tampere olduğundan bir sekizli içinde ancak on iki yarım ses vardır. Bu sistem Türk müziğini büsbütün ve kusursuz olarak anlatamazsa da, günümüz orkestralarının belkemiği olan piyanodan faydalanmak zorundayız. Fakat bu Türk sesleri ile çalışılmayacağı anlamına gelmez. Türk sazları ve koro için kendi seslerimizle çalışmamak düşüncesizliklerin en büyüğü olacağı gibi, yarınki ileri insanlığı anlatabilecek sesleri unutturup, insanlığa günü gelince, bu değerli sonsuz armağanı vermeyecek duruma girmek de, kusurların en büyüğü olur (İlerici, 1981)<sup>70</sup>”.

<sup>70</sup>Aktaran: Özdemir, G. “İlerici Armonisine Giriş” Anı yayıncılık, Ankara, 2017

Bu sistem üzerinde çalışmalar yapmış bestecilerin bazıları sistemi tampere sistem üzerinde uygularken bazıları komalı perdeleri kullanmışlardır. Sistem Hüseyini makamı dizisini referans alır, yani La notasında (Dügâh perdesi) karar kılan, başlığına bir koma si bemol ve dört koma Fa# alan, La, Si 1 koma bemol, Do, Re, Mi, Fa dört koma diyez, Sol, La seslerinden oluşan diziyi kullanır. Bu dizi ile dorian dizisinin la notasından başlayan şekli ile aralarında benzerlik bulunmaktadır. Ancak buradaki farklılığa sebep olan, Hüseyinî makamının, dügâh perdesinden başlayan hüseyinî beşlisi üstüne gelen, hüseyinî perdesinden başlayan uşşak dörtlüsünden oluşmasıdır. Oluşan belirgin farklılık segâh perdesidir.

Segâh perdesi takriben si natürel ile si bemol arasında, si 1 koma bemol olarak adlandırılan, yeri geldiğinde 2.5 – 3 komaya kadar pest basılabilen perdedir. Bu perde hüseyinî makamı tampere sistemde yazıldığında natürel olarak yazılır. Sistem, bu ufak sayılabilecek farklılıkları görmezden gelerek tampere sistem üzerinde uygulanmaktadır.

Hem Batı'nın hem Doğu'nun sınırında bulunan ve her iki taraftan da pay almış, bunun üzerine kendi coğrafyasının sesini de ortaya koymuş olan, tarihi çok eskiye dayanan bir toprağın müziğinden bahsediyorken doğal olarak hem yerel müziklerin batı usulünce çok seslendirilmesine çalışılması, hem de bunun tersi olan görüşün, yani her türlü ögenin kendi öz niteliğini koruması ve birbirini değiştirmemesi düşüncesinin görülmesi çok normaldir.

Bununla birlikte üçüncü bir görüş olan her ikisinin de olabildiğince muhafaza edilmesi ancak orta bir noktada buluşarak eklettik bir senteze varılması düşüncesi de bunlarla birlikte rastlanan görüşlerden olmuştur. Çalgıların Türk müziği makamlarına uygun perdelemelerinin yapılması, bu görüşe güzel bir örnektir. Prof. Dr. Tolgahan Çoğulu'nun (1978- ) bulduğu ve gitar üzerinde uygulanmış adaptif perdeleme sistemi ile Türk müziği makamları tampere edilmeksizin icra edilebilmektedir. Mikrotonal Gitar ismini verdiği gitarın sadece Türkiye değil, tüm dünyada sayısız icracısı bulunmakta ve sistemini uygulamaktadır. Gitarın evrensel bir çalgı olarak en çok çalınan çalgılar arasında olması, amatörden virtüöze her seviyede müzikle ilgilenen insanların çoğunluğunun en azından bir dönem çalmaya çalıştığı gitar çalgısı üzerinde böylesi bir sistemin ortaya konmuş olması, Türk müziği ile ilgili olarak ne kadar önemli bir çalışmanın gerçekleştirildiğini düşünmeyi olanaklı kılmaktadır. Bu ve bunun gibi çalışmalar, Batı tarihinde bir çok sistemin araştırıldığı, çalgılarda manipülasyonların uygulandığı zamanları anımsatmaktadır.

Batı müziği, kendi birliğini oluşturmak uğruna, kendi sistemlerinde yer alan aralıklardan feragat etmiş, böylelikle gelişmede önünü açan, sistem ve teori anlamında müthiş gelişmeler kaydedilebilmesini sağlayan, eserlerde pek çok çalgının bir araya gelebilmesini sağlayarak çok daha büyük orkestral yapıları mümkün kılan 12-TET sistemini kullanmaya başlamıştır.

Türk müziğinde bugünkü durumda her ne kadar matematiksel orantılar ile aralıklar açıklanmış, sistem oluşturulmuş olsa da, bu aralıkların icrası en son noktada icracının elinde olduğundan, bu saptanmış oran ve orantılar büyük ölçüde geçerliliğini yitirmekte, onun yerine takribi tabirler ile, “Daha dik, biraz daha pest” şeklinde ifade edilmektedir.

Eğitim metodolojisi uyarınca, icraya endeksli olan bir müzikten bahsedildiğinde, teoriden yola çıkarak uygulama ortaya koymak ciddi bir sıkıntı oluşturmaktadır. Bunun yerine tercih edilen yöntem makamın bilgilerinin verilmesi ve meşk usulünce çalışma sonucunda istenen aralıkların sağlanmasıdır. Doğal olarak her icracının kendi yaklaşımını ya kulaktan, ya da birlikte çaldığı grupla birlikte değerlendirmesi, aralıkların aslında minimal ölçekte görel olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısı ile bu yaklaşımları birleştirmek adına geliştirilecek çokseslendirme yöntemlerinin önemi artmaktadır. Referans olabilecek sesleri armoninin kendisinden almaya yöneltecek bu yöntemler ile lateral yapı bozulmadan melodi ortaya konabilirken, yanı sıra heterofonik ya da polifonik olarak da melodiyi destekleyecek çok sesli yapıların müziği zenginleştirebileceği düşünülmektedir. Bu noktada Kemal İlerici'nin geliştirdiği armoni yaklaşımı, makamsal anlamda bütünlüklü bir çok sesliliği ortaya koyabilmesi açısından oluşturulmuş olan en geçerli sistemdir.

Bugüne kadar süregelen yaklaşımların makam ve geleneksel Türk müziğini oluşturan diğer unsurların yapılarındaki farklılıklardan kaynaklandığı düşünüldüğünde, bu kavramların anlaşılmasının önemi de daha çok ortaya çıkmaktadır.

En kısa özetle, Mezopotamya ve Eski Mısır'dan kaynaklanan, daha sonra Antik Yunan müziğinin teorik altyapısının oluşmasını sağlayan, Bizans müziği ile Osmanlı ve Roma kültürleri arasında bağ kurmuş olan, yaradılış mitosu çerçevesinde bağlamı evren-doğa-insan çerçevesi içerisinde kurgulanan, İslam ile tanışılması sonrasında ise edvar teorisi ile açıklanmaya başlanan, teorik alt yapısı bu temel üzerinde şekillendirilen melodik oluşumlara makam adı verilmektedir.



“Arapça kıwm kökünden gelen maḳām 1“ مقام durma yeri, mevki, konak, konut, 2. müzikte dizinin son perdesi, melodik dizi” sözcüğünden alınıdır. Bu sözcük Arapça ḳāma قَام “durdu” fiilinin maf’al vezninde ism-i zaman ve mekâmıdır. Müzikteki kullanımı Farsça gāh "makam, konak, müzikte mod" sözcüğünün Arapça eşdeğeridir (Nişanyansözlük, 2015)”.

Tanımından da anlaşılacağı üzere bir bulunuşu ifade eden makam, gerek durak notası ya da karar notası ile, gerekse de perdelerin isimlerinde rastlanacak -gāh son ekleri ile bir bulunuş ve olma haline işaret etmektedir. Bu bağlamda, seslerin çekim alanları olmalarındaki gibi, bir merkezden diğerine doğru gerçekleştirilen hareketin nasıl olacağını simgeleyen seyir kavramı ile ortaya çıkan, sadece bir dizi olmaktan bu anlamda ayrılan, ancak dizinin seslerini kullanarak seyir gerçekleştiren melodik bütünlüğü ifade eder.

En cüzîden<sup>71</sup> külliye<sup>72</sup> doğru ifade etmek istenirse, sesler birbiri ardından ya da eş zamanlı şekilde tınlatıldıklarında bir aralık meydana gelmektedir. Aralıkların üç ya da dördü birbiri ardına sıralanarak, eski adı ile cins, güncel ismi ile çeşniyi meydana getirirler. Çeşniler birbiri ardına sıralanarak diziyi meydana getirirler. Çoğunlukla çeşnilerin başlangıç ve birleşme noktalarındaki güçlü çekim noktaları ve çeşnileri meydana getiren aralıkların hareket eğilimleri çerçevesinde, bu dizi sesleri arasında bir melodik hiyerarşi oluşur ve sesler buna göre birinden diğerine yönelen bir akma eğilimi göstermeye başlar. Bu eğilimlerin, dizi sesleri üzerinde düşünülerek kurgulanan hareketlerine seyir adı verilmektedir. Makam ise tüm bu kavramların bütünü ile ortaya çıkan, belirli bir havayı, duyguyu, hissi barındıran bütüncül ifade olarak ele alınmaktadır. Daha da kısa bir tanım ile, ses – aralık – çeşni – dizi- seyir kavramlarını bütüncül kavramın ismi makamdır denilebilir. Rauf Yekta’ya göre makam bir oluş şekli, onu oluşturan dizinin özel bir şeklidir. Hüseyin Saadettin Arel’e göre makamın güçlüsü ve durağı arasında, dizi sesleri arasında oluşan ilişkilerden meydana gelen durumdur (Belge, 2021).

Basit makamlarda çeşniler dörtlü veya beşli olabilir. Bu çeşnileri her bir perde üzerinde kurulan, değişik aralık oranlarına sahip perdelerden 4’ü ya da 5’i oluşturur. Bahsi geçen aralık dizi kesitleri, “Yekta (1986) tarafından “cins”, Özkan (1987) tarafından “çeşni”, Demirsipahi<sup>73</sup> tarafından “tüm” olarak adlandırılmışlardır (Belge,

<sup>71</sup>En küçük birimden

<sup>72</sup>En büyük ve kapsamlı olana

<sup>73</sup>Cemil Demirsipahi (1933-2013) Avukat, Türk Halk Oyunları başlıklı eseri ile halk dansı konusunda en önemli kaynaklardan birini oluşturmuş, halk dansları ve müziği uzmanı.

2021)”. Örneğin Sol sesine karşılık gelen Rast perdesi üzerinde dörtlü ve beşli olmak üzere iki adet çeşni bulunmaktadır. Rast dörtlüsü ya da rast beşlisi olarak adlandırılan bu çeşniler gibi diğer perdeler üzerinde de şu çeşniler bulunmaktadır: Rast dörtlüsü, Rast beşlisi, Uşşak dörtlüsü, Hüseyini beşlisi, Hicaz dörtlüsü, Hicaz beşlisi, Kürdi dörtlüsü, Kürdi beşlisi, Buselik dörtlüsü, Buselik beşlisi, Segah dörtlüsü, Segah beşlisi, Saba dörtlüsü, Nikriz beşlisi, Hüzam beşlisi, Ferahnak beşlisi gibi.

Makamlar seyir ve dizi özelliklerine göre çeşitli kategorilere ayrılmıştır. Her makamın bir durak noktası, bir durak perdesi vardır. Bu perde makamı oluşturacak olan seyrin başladığı ve bittiği noktadır. Bu özelliği ile Batı müziğindeki tonik ya da birinci perde ile benzeşebilir. Makam da seyri çerçevesinde çeşitli figüratif hareketler sergiledikten sonra bu noktada sona erer, ama Batı müziğinden farklı olarak herhangi bir oktavında ya da ilgili bir seste değil, sadece durak perdesinde karara ermektedir.

Seslerin çekim alanlarından örnek verirken faydalanılan dominant – tonik ilişkisinde dominantın görevini, Türk müziğinde güçlü ismi verilen perde üstlenir. Bu perde genellikle makamın dizisini meydana getiren cins ya da çeşnilerin<sup>74</sup> birbirine eklendiği noktaya denk gelen perdedir.

Türk müziğinde, Batı müziğine benzer bu iki perdenin yanı sıra asma karar, tiz durak, yeden, güçlü, geçki, göçürme, şed ve genişleme gibi kavramlardan da bahsedilmektedir. Tüm bu kavramlar belirli bir akort çerçevesinde şekillendirilmektedir.

Geleneksel Türk müziğinde akort düzenleri ney çalgılarının çeşitleri esas alınarak yapılmaktadır. Bunun nedeni bu neylerin çeşitli insan sesi türlerine karşılık gelmeleri ve insan sesinin ilgili register (genlik) alanını kapsamasıdır. Batı müziğinde koro oluşumu çerçevesinde gelişen farklı ses alanları konusu, farklı anahtarlar kullanılarak anlatılırken, Türk müziğinde bu durum tek anahtar kullanımıyla ancak farklı neylerin düzenlerine göre gerçekleştirilmektedir.

Yaygın kullanım bulan ney düzeni, yerinden olarak da adlandırılan “Bolahenk” ney düzenidir. Bolahenk düzende 440hz’lik diyapazon frekansına Batı müziğinden farklı olarak sol anahtarında Re notası (Nevâ) yazılır. Aktarımlar buna göre yapılır. Yani bolahenk ney, La olarak yazılmış bir notayı üflediğinde duyulan ses onun tam beşli üstündeki Mi sesi olacaktır.

---

<sup>74</sup>Bu noktadan sonra artık sadece “Çeşni” olarak anılacaktır.

Ayrıca geleneksel Türk müziğinde sıklıkla Süpürde ney, Kız neyi ve Mansur ney düzenlerine göre de çalınır. Mansur ney düzeninde Batı müziği notasyonundaki La notasına 440hz karşılık gelmektedir, yani aktarımsız çalınır. Ancak viyolonsel konu olduğunda akordu 440hz yerine 220hz aldığından bir oktav pest ses verecektir.

Geleneksel Türk müziğinde yer bulan bir başka düzen ise perde düzenidir. “Türk makam musikisi ilminde “makam”ların ve “terkib”lerin oluşturulabilmesi için tam ve yarım perdelerin (seslerin, notaların) harekete başlayıp seyahat edebilecekleri (gezebilecekleri) ve karara varabilecekleri perde yollarına ihtiyaç vardır. Bu perde yollarına “Perde Düzenleri” denir (İrden, 2020)”. Türk müziğinde Rast perde düzeni yaygın olarak kullanılır. Perde düzenlerine ekstra perdeler ilave edildiğinde bu düzene giriftli düzen adı verilmektedir. Makamlar bu düzenlerin üzerinde uygulanırlar.

Makamı oluşturmak için gerekli unsurlar arasında bulunan seyir kavramından daha önce de bahsedilmişti. Kısaca seyir ana kapsamda, karar ve güçlü sesleri ile oluşan, bu derecelere benzer gerilim ve çözülüm hislerinin oluşturduğu çekim alanları arasında, ezginin kazandığı yönelim ve sonunda kararda sona ermesini kapsayan tüm yolculuk olarak düşünülebilir. Çeşitli türleri vardır.

“Türk Müsıkîsi makamlarında üç türlü seyir kullanılmaktadır. Bunlar: Çıkıcı seyir : Etkin çeşnisi karar sesi üzerindeki çeşni olan, dolayısıyla karar sesi veya civarından seyre başlayıp çıkıcı olarak hareket eden seyir türüdür. Orta Bölge Seyri (İnici-Çıkıcı Seyir): Etkin çeşnisi güçlü üzerindeki çeşni olan güçlü veya civarından seyre başlayıp iz veya peste doğru gelişen seyir türüdür. İnici Seyir: Etkin çeşnisi tiz durak üzerindeki çeşni olan, tiz durak veya civarından seyre başlayıp karara doğru hareket eden seyir türüdür (Harmancı, 2011)”.

Seyrin son bulduğu durak ise, eksen olarak da adlandırılan, makam dizisinin en kalın perdesidir. Batı müziğindeki tonik derecesi, tona ismini veren nota olarak da düşünülebilir. Tiz durak ise durak sesinin bir oktav üstündeki duraktır. İnici makamlar tiz duraktan veya civarından seyre başlayarak pest perdelere doğru sürdürür seyirlerini.

Üç çeşit kalış vardır ve bunlar tam karar, yarım karar (muvakkat karar) ve asma karar olarak adlandırılmaktadır. Tam karar eser sonunda, eserin durak perdesinde, yarım karar makamın güçlü perdesi üzerinde, asma karar da makamın bu kararlar dışında, hafif kalış hissi verecek perdeleri üzerinde gerçekleştirilebilir ve makamdan makama değişkenlik gösterir. Batı müziğindeki kadans kavramına benzetilebilir.

Batı müziğinde dominant tonik arasındaki ilişkide yeden görevi gören sese note sensible adı verilmektedir. Bu nota tonun dominant akoru içerisinde, dizinin 1. derecesine gitmek istediği hissini veren, dizinin 7. sesi olan notadır ve bu sesin Batı müziğinde tona adını veren ses ile aralığı yarım perdedir. Türk müziğinde ise bu perdenin aralığı modal müziklerdeki gibi değişebilmektedir. Durak sesinden bir önceki sesi ifade etmektedir ve karar sesinden 1 tam perde ya da yarım perde pest mesafede bulunur.

Yarım kararın verildiği, makamın güçlüsü de Batı müziğindeki dominantın işlevine benzer bir role sahiptir. Ancak Batı müziğinde dominant yalnızca beşinci derece olabilirken, Türk müziğinde makamın durumuna gereğince, durak perdesine göre dördüncü ya da beşinci derece olabilmektedir. Bu durum, çeşnilerin 4'lü ve 5'lilerinin altta mı üstte mi olduğuna göre belirlenir. Makamın alt çeşnisi 4'lüyse 4'lü, 5'liyse 5'lisi güçlü olur. Böylece çeşnilerin birbiriyle kaynaşma noktaları makamların güçlü perdelerini oluşturur.

Asma karar, makamın seyri içerisinde başka bir unsura dikkat çekmek için (farklı bir makam, bir aralık ya da ses merkezi vb.) faydalanılan, seyir esnasında kısa süreli şekilde duraklanan perdelerdir. Bu perdeler Batı müziğinde başka bir tonla, o sırada bulunulan ton arasındaki anarmonik ortak seslerin oluşturduğu duruma benzetilebilir, nasıl ki Batı müziğinde bu noktada ton terk edilmiyor, sadece bir potansiyel olarak ele alınıyorsa (özellikle istenmediği taktirde) Türk müziğinde de makam değiştirilmez. Daha kısa bir ifadeyle modal modülasyon yapılabilecek potansiyeli olan ancak yapılmayan, sadece o makamın çağrıştırıldığı, anımsatıldığı perdelerdir. Asma karar, bir nevi gönderme yapmak, çağrışımında bulunmak ya da hatırlatmak gibi düşünülebilecek duraklama noktalarıdır da denilebilir.

Batı müziğinde bir tondan diğerine geçiş modülasyonla gerçekleştirilirken Türk müziğinde bu işleme geçki adı verilmektedir. Makamsal modülasyon olarak da düşünülebilir çünkü geçki, bir makama ait çeşniden sonra başka bir makama ait çeşniye geçilmesi anlamına gelir. Geçkinin bir makamdan başka bir makama geçiş için kullanıldığı düşünülecek olursa, klasik Batı müziği armonisinde bir ton ekseninden başka bir tonun eksenine girmek üzere gerçekleştirilen tonal modülasyon ile bu sebeple benzeştirmek mümkündür. Ancak burada çok sesli bir yapı olmadığı için bunu ton çerçevesinde değil, ezgisel özellikler kapsamında, yatay hat üzerinde düşünmek gerekmektedir. “Makam dizilerinde dört veya daha fazla ortak ses var ise yakın geçki, dörtten daha az ortak ses var ise uzak geçki olarak değerlendirilir (Salgar, 2021)”.

Geleneksel Türk müziğinde makamları meydana getiren çeşnilerin kapladığı alanın ötesinde kalan alana seyir gerçekleştirebilmek de mümkündür. Buna genişleme adı verilir. Makamın iki çeşni alanının ötesinde kalan yerlerde seyir edilebilmesi için makamda yer alan bir çeşninin ya da başka bir makamdan alınmış olan çeşninin genişleme yapılması istenen yöne eklenmesi durumudur. Her makamın genişleme alanı ve özellikleri farklılık göstermektedir. Bu sebeple makamın izahı sırasında genişleme özellikleri de konu edilir. Batı müziğinde çok geniş register (genlik) içerisinde hareket edilebilmektedir. Bunun nedeni tüm perdelerin ton kavramı çerçevesinde istenildiği ölçüde kullanılabilme olanağının bulunmasıdır. Bu olanak 12-TET sisteminin bir getirisidir. Ancak Türk müziğinin icra edildiği register (genlik) Batı müziğinden daha dar ve belirlidir. Seyrin alanı olarak tanımlanmış olan alanı kullanan Türk müziği, ortalama 2.5 oktavlık bir register kullanır. Her makam da bu alanın tamamını kullanmaz ve belli bir kısmını kullanır. Kullanılan kısmın daha geniş bir alanı kapsaması, seyirden kaynaklı şekilde makamın kendi kurallarınca belirlenmektedir.

Genişleme, simetrik şekilde genişleme, yeni bir dizi oluşturmak suretiyle genişleme ve başka bir komşu makamın çeşnisinin ödünç alınması ile genişleme şeklinde anılan üç şekilde gerçekleştirilebilir.

Simetrik genişleme, makamı meydana getiren çeşnilerden alttaki, üstteki çeşninin üzerinde yinelenerek ya da tersi, üst çeşni durak perdesinden pestte yinelenerek gerçekleştirilir. Yeni dizi oluşturmak suretiyle genişlemede ise üst taraftaki çeşniyi alt çeşni kabul ederek üstüne yeni bir çeşni daha ekleyip yeni bir dizi oluşturulur. Ödünç olarak genişlemede ise, birbirine yakın makamların çeşnileri bire bir ödünç alınarak gerçekleştirilir.

Geleneksel Türk müziğinde bir başka önemli unsur ise göçürmedir. Sözcük anlamı ile, başka bir pozisyon ya da duruşa geçirmek, nakletmek anlamına gelen transpozisyon, Türk müziğinde göçürme olarak geçen ve şed makamların oluşmasını sağlayan bir aktarımdır.

Makamı oluşturan diziyi başka bir karar perdesinden başlayacak ve aralık oranlarını koruyacak şekilde aktarmak anlamına gelmektedir. Böyle transpoze edilen, ya da geleneksel Türk müziğinde tercih edilen adı ile göçürme ile oluşturulmuş makamlara göçürülmüş makamlar ya da şed makamlar adı verilir.

Türk müziğinde bir makam kendi karar perdesinden başka bir karar perdesine taşındığında makamın isminin değişerek yeni bir makam olması gerektiğini savunan bir

görüş de mevcuttur. Bu görüşe göre, başka bir perdeye aktarıldığında kararı değişen makamların karakterinin de değiştiği düşünüldüğünden, makamın değiştiği, bu sebeple makamın adının da değişmesi gerektiği savunulmaktadır. Bu durumda transpozisyon tanımının aktarma durumunu açıklayamayacağı da düşünülmektedir.

Aynı karakter değişimi, Batı müziğinde de aynı melodinin do majör yerine mi bemol majör tonunda çalınması ile bariz şekilde algılanabilmektedir. Bu çalışmada bu tartışmalara girmeksizin, her iki müzik alanında da yapılan işlemin tanımı uyarınca bir başka pozisyona taşınma, aktarılma durumu söz konusu olduğundan, aynı işlemin karşılığı olan transpozisyon tanımının da kullanılabilmesinin mümkün olduğu düşünülmektedir.

Makamlar, her ne kadar tartışmalı da olsa literatürde yer alması sebebiyle, bu şekilde aktarılmış olan şed ya da göçürülmüş (ya da transpoze edilmiş veya aktarılmış) makamlar, bileşik, mürekkep ya da terkip makamlar ve basit makamlar olmak üzere üç türdür.

Şed makamlar farklı karar seslerine göçürülmüş çeşnilerden oluşturulan makamları kast eder. Bir başka perdeyi yeni karar perdesi olarak alarak, önceki aralıkları bire bir aynı tutup bozmadan bu yeni karar perdesi üzerinde oluşturulan makamlardır. Bu konu özellikle üzerinde durulan ve tartışılan bir konu olarak geleneksel Türk müziği alanında sıklıkla gündeme gelmektedir.

Bu çalışma, yararlı olabilmek açısından Batı müziği ile ilgilenenler için, süregelen durumu anlaşılır kılabilmek amacını da taşıdığından, tartışmaya girmeksizin genel durumu gözler önüne sermekle yetinilmiştir.

Literatürde şed makam kavramı ile ilgili ciddi bir görüş ayrılığı bulunmaktadır. Bu görüş ayrılığı genel itibarıyla şed kavramının makamın mantığına ters olup olmadığı odağında yaşanmaktadır. Makam, yapısı gereği bir duyguyu, bir havayı içinde barındırmaktadır.

Bu görüşe göre transpoze edilmesi, yani aralıkları korunarak yeni bir perdeye taşınması o makamın havasını ve naklettiği duyguyu da değiştirecektir. Bu sebeple aktarılan noktada oluşan makam yeni bir makamdır ama aktarılmış eski konumdaki adı ile adlandırılan bir şed makam değildir ve olmamalıdır.

“Arel ve Ezgi’nin aksine, Töre-Karadeniz sisteminde şed makam kavramı kabul görmezken, Yalçın Tura şed makam kavramını kullanmamış ve bazı konuşmalarında reddetmiştir. Cinuçen Tanrıkorur da şed makam ayrımını kabul etmeyenler arasındadır. (Berkman, 2018)”

Görüldüğü üzere bu konuda farklı görüşler bulunmakla beraber, bugün eğitim sisteminde de yer bularak literatürde halen anılmakta olan bir sistem olarak Rauf Yekta ve ardılları Arel-Ezgi-Uzdilek ile günümüze kadar ulaşan şed makam kavramından bahsedilebilmektedir.

Konu hakkında hangi görüşün hakim olması gerektiği, ilgili konunun uzmanlarınca daha ileride yapılacak çalışmaların konusu olacağından, literatürde de yer alan şekli ile makam türlerine ilişkin anlatım sürdürülmüştür.

Bir diğer makam türü olan bileşik makamlar, farklı çeşnilerin bileşiminden oluşan makamlardır. Mürekkep makam ya da terkip olarak da anılmaktadır. “Arapça rkb kökünden gelen murakkab 1“ مُرَكَّب. terkip edilmiş, bileşik, bileşim, 2. özellikle yazı mürekkebi” sözcüğünden alıntıdır. (Nişanyansözlük, 2015)”. Mürekkep sözcüğü, tabirinden de anlaşılacağı gibi, basit makamların dışındaki makamları tanımlar ve farklı çeşniler dizi parçaları ile oluşturulmuş makamlardır.

Üçüncü ve son makam türü ise basit makamlardır. “Bir makamın basit sayılabilmesi için bir tam dörtlü ile tam beşlinin veya tam beşli ile tam dörtlünün birleşiminden oluşan sekiz seslik bir diziyeye sahip olması ve güçlü sesinin dörtlü ile beşlinin birleştiği yerdeki sese denk gelmiş olması gerekmektedir (Türk Müziği Sözlüğü, 2023)”. Türk müziğinde, kullanım sıklığına göre, isimleri Hicâz, Rast, Uşşâk, Hüseyinî, Karcıgar, Sûzinâk, Bûselik, Kürdî, Nevâ, Çargâh, Uzzâl, Zengüle, Hümâyun olan 13 basit makam bulunmaktadır. Bu makamların karar sesleri ve perdeleri ile oluşmaları için gerekli tam 4’lü (aralıkları toplamı 22 koma) ve tam 5’liler (aralıkları toplamı 31 koma), perde sıraları gözetilmeksizin, Türk müziğinde kullanım oranlarına göre Tablo 17’te sıralanmıştır.

Tabloda gösterilmeyen Tahir makamı Neva makamının inici halidir, Muhayyer makamı Hüseyini makamının inici şeklidir, Beyatî makamı Uşşak makamı ile aynı diziyi kullanır ancak dizinin orta perdelerinden başlar, Isfahan makamı Uşşak ve Beyati makamlarına benzer ancak seyirde farklılık taşır, Gülizar makamı da Muhayyer makamına benzer ancak bu makamlar basit makamlar olmalarına karşın basit makamlar arasında anılmazlar.

Çalışmada, Safiyüddin Urmevi’nin edvarını meydana getiren ve daha sonra makam adını alacak 12 asıl devir olan Rast, Hüseyinî, Irak, Isfahan, Büzürg, Zîr-efkend, Rehâvî, Zengüle, Hicaz, Uşşak, Nevâ, Bûselik içerisinde de adı geçen, en eski makamlardan biri olan ve yapısı gereği fazla arıza almayan ve Dorian moduna da benzeyen tını yapısı sebebi ile Hüseyinî makamı çerçevesinde kalınmıştır.

(Kullanım sıklığına göre) Sıralama	Makamın Adı	Pest Tarafta	Tiz Tarafta	Karar Perdesi / Batı Notasyonundaki Nota Karşılığı
1	Hicâz	Hicâz 4'lüsü	Rast 5'lisi	Dügâh / La
2	Rast	Rast 5'lisi	Rast 4'lüsü	Rast / Sol
3	Uşşâk	Uşşâk 4'lüsü	Büselik 5'lisi	Dügâh / La
4	Hüseyî	Hüseyî 5'lisi	Uşşâk 4'lüsü	Dügâh / La
5	Karcığar	Uşşâk 4'lüsü	Hicâz 5'lisi	Dügâh / La
6	Sûzinâk	Rast 5'lisi	Hicâz 4'lüsü	Rast / Sol
7	Büselik	Büselik 5'lisi	Hicâz 4'lüsü	Dügâh / La
8	Kürdî	Kürdî 4'lüsü	Büselik 5'lisi	Dügâh / La
9	Nevâ	Uşşâk 4'lüsü	Rast 5'lisi	Dügâh / La
10	Çargâh	Çargâh 5'lisi	Çargâh 4'lüsü	Çargâh / Do
11	Uzzâl	Hicâz 5'lisi	Uşşâk 4'lüsü	Dügâh / La
12	Zîrgüleli Hicâz / Zengüle	Hicâz 5'lisi	Hicâz 4'lüsü	Dügâh / La
13	Hümâyün	Hicâz 4'lüsü	Büselik 5'lisi	Dügâh / La

Tablo 17

Basit makamların oluşumunda faydalanılan çeşnilere örnekler

Görüldüğü üzere Hüseyî makamı dizisi Dügâh perdesinden başlayarak tiz yöne doğru Hüseyî 5'lisi ile Hüseyî perdesinden itibaren başlayacak bir Uşşâk 4'lüsü ile oluşturulmaktadır. Buna ilaveten Rast perdesi de yedeni belirlemektedir. Hüseyî makamını mercek altına almadan önce makamın ana belirleyicilerinin tespiti önem taşımaktadır. Bir makam yukarıda açıklanmış olgular ışığında kabaca dört maddede incelenebilmektedir.

- Makamın kararı ya da durağı,
- Seyir özelliği (çıkıcı, inici, çıkıcı-inici)
- Çeşni yapısı (dizisi, güçlüsü, yedeni, asma kararları, genişleme özellikleri)
- Aldığı arızaları (porten başında ve eserin içinde ne arıza alacağı)

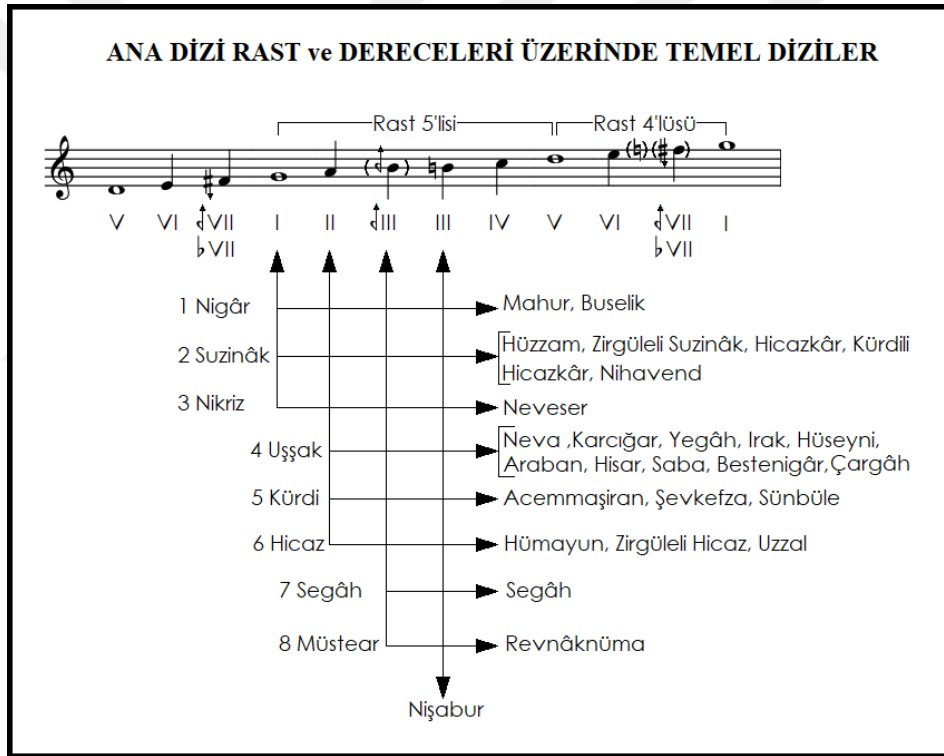
Makamın oluşturulma prensiplerinin anlaşılması, daha sonraki kısımların anlaşılması için önem arz etmektedir. Bu sebeple örnek makam olarak Hüseyî makamı açıklanmış. Bunu yaparken Pisagor'un, Aristoksenes'in, Safiyüddin'in, Meragi'nin, Farabi'nin, Kemal İlerici'nin, Arel-Ezgi-Uzdilek'in, Rauf Yekta'nın ve diğerlerinin kullandığı tüm sistemlerin izah edilebildiği yegane sistem olduğu için, mikrotonal sistemde geçerli olan ve oktavyı 1200'e bölen 1200-EDO<sup>75</sup> sisteminden yararlanılmış,

<sup>75</sup>1200-EDO : diğer bir deyişle 12-EDO bir oktavyı 12 ya da 1200 eşit parçaya böler. 12 eşit parçaya bölündüğünde parçaların her birinin arası yine eşit bölünmüş 100'er senttir (100¢) bu sebeple 1200-EDO olarak da anılabilmektedir. Tüm sistemlere en yaklaşık sonucu vermesi, ayrıca ana tonlar arasında kalan



anlatımlarda Türk müziğinde kullanılan işaretler sent değerleri ile birlikte kullanılmıştır. Bazı uygulamalarda karşılaşılan şekilde, arızalara oklar ekleyerek, gösterilen yönde yaklaşık bir tizlik, pestlik sağlanmaya çalışılması yerine, 1200-EDO sistemi ile daha net bir ifade sağlayabilmeye çalışılmıştır. Bu sayede daha pest ya da tiz terimlerinin kullanımı ile meşki gerekli kılan engellerin olabildiğince aşılması, meşk uygulanmaksızın sadece nota ile makamların daha rahat anlaşılabilmesi amaçlanmıştır.

Geçmişte ana dizi olarak rast dizisinin belirlenmiş olması ile günümüzde ana dizi olarak çargâh dizisinin tercih edilmiş olması bazı farklılıklara sebep olmaktadır. Buna göre ana dizi ve derecelerinden türeyen makamlar değişiklik göstermektedir. Rast dizisinden türeyen temel makamlar Şekil 4'te görülebilir<sup>76</sup>.



Şekil 4  
Rast ana dizisinin alt çeşni olan Rast 5'lisinin derecelerinden oluşturulan makamlar

Dikkat edilecek olursa, Şekil 4'teki alterasyon işaretlerinde küçük oklar vardır. Anlamları yazılan alterasyonun okun yönünde biraz daha fazla yapılmasıdır.

mikro tonları kesin şekilde ifade edebilmesi sebebiyle mikrotonal müziklerde kullanılmaktadır. Türk müziği de yarım perdeden küçük aralıklar kullanmakta olduğu için mikrotonal müzik olarak adlandırılabilir.

<sup>76</sup>(Yavuzoğlu, 2008)'dan alınmıştır.

Türk müziğindeki komaların, özellikle de mücennep aralığının hareketli olması gibi durumlar sebebi ile icrada farklılıklar oluşabilmektedir. Meşk geleneğindeki gibi solisti ya da öğretmeni takip etmedeki reflekse hitap ederek, perdeyi kulaktan bulmayı sağlamak konusunda işlevsel olan bu işaretler, 1200-EDO (sent) sisteminin kesinliğine sahip olmamakla birlikte, çalıcıya duyurulması gereken ses ile ilgili hızlı şekilde ancak yaklaşık olarak bir fikir verebilmektedir.

Aynı kaynakta, Yavuzoğlu bir perdeyi 25'er sentlik sekiz eşit parçaya bölmüştür. Bu bölümlenme, 100 sentlik noktaya Batı müziğinde 4.5 komalık diyez ya da bemole denk gelirken, Türk müziğinde diyez ya da bemolün 4 ya da 5 komaya denk gelmesi durumu sebebiyle, tam perdeyi 8'e bölerek bir tam perdenin tam orta noktası olan 4.5 komalık diyez ve bemolü kullanabilir kılmış, bu sayede de 8 adet genişletilmiş her bir komaya 25 sentlik bir oran vermiştir. Fakat bu durumda 4 komalık bakiye aralığı daha dar, 5 komalık küçük mücennep aralığı da daha geniş bir duruma gelmiştir. Bunun dışında fazla olarak adlandırılan 1 komalık aralık da olması gerekenden daha geniş, 8 komalık büyük mücennep aralığı da olması gerekenden daha dar bir durumda kalmıştır. Bu sistemin avantajı, perdeleri ikiye bölünebilir oranlarda ele aldığından hesaplama yapması çok daha kolay olmuştur.

Normal şartlarda basit birkaç işlemle (Oktavın ve perdelerin eşit bölünme durumu göz önüne alınarak) hesaplanabilecek olan 9 komalık düzende her bir koma yaklaşık 22.22 sentlik bir aralığa karşılık gelmektedir. 200 sent bir tam perde ettiğine göre, 9 eşit komaya bölünerek elde edilen bu değer in sağlanmasını da yapmak üzere her bir tam sesin arasında toplam 9 koma bulunduğu ve bir oktavda toplam 6 adet tam perde bulunduğu düşünülecek olduğunda, toplamda 53 komayı meydana getiren 54 kesite karşılık gelmektedir. Türk müziği bugün bu sistemi benimsemiştir. 1200 sent 54 kesite bölündüğünde, yine bir komanın sent karşılığı olan yaklaşık 22.22 çıkmaktadır.

Bu çalışmada 25'er sentlik komalardan (Yarı çeyrek sesler – Semi quarter tones) oluşan Yavuzoğlu sistemi yerine, hesaplaması biraz daha güç olsa da yaygın şekilde kullanılan Hüseyin Saadettin Arel'in (1880-1955) yöntemi ve alterasyon işaretleri tercih edilmiştir.

Bu işaretlemede Türk müziğinde kullanılan alterasyon işaretlerinin çalışmada sent değerleri ile birlikte kullanılması ile, çalıcıya aralıklar konusunda bir farkındalık kazandırabilmek amaçlanmaktadır. Tablo 18'te Saadettin Arel'in alterasyon işaretleri nakledilmiştir. Bu sisteme göre 22.22 sent bir komayı, 100 sent yarım perdeyi ya da 4.5

koma değerini ve 200 sent da 1 tam perdeyi işaret edecek şekilde yer verilen sent değerleri, Tablo 18'de gösterilen alterasyon işaretlerinin kaç sent düşünülmesi gerektiği belirtilerek, elde edilmek istenen perdeler ve aralıklar ifade edilmeye çalışılmıştır.

İcracı için bu sisteme en uygun şekilde adapte olabilmelerini sağlayacak olan düşünme yönteminin, yarım seslere yüzde hesabının uygulanması olacağı düşünülmektedir. Örneğin 1 koma diyez görüldüğünde, eğer parçada değer 22 sent olarak geçiyorsa, bunun yarım perdenin yaklaşık 20% tizi olarak, yani yaklaşık 1/5i oranda tiz düşünmek, uygulamada en pratik yöntem olacaktır.

Geleneksel Türk müziği icracıları bu aralıkları çok uzun süre çalışıp kulaklarına yerleştirdikleri için, bunu kulaktan ya da hisleriyle gerçekleştirdiklerini ifade etmektedirler. Bu bağlamda ne kadar dikkatle dinleyip, alıp, söyleyip aralıklar kulağa yerleştirilirse o kadar daha kolay icra edilecektir. Belki bu sayede burada verilen sent cinsinden örneklere matematik açıdan doğru görünen ancak uygulamada daha farklı duyulması beklenen aralıkların ayırdına varılabilmesi de mümkün olabilecektir.

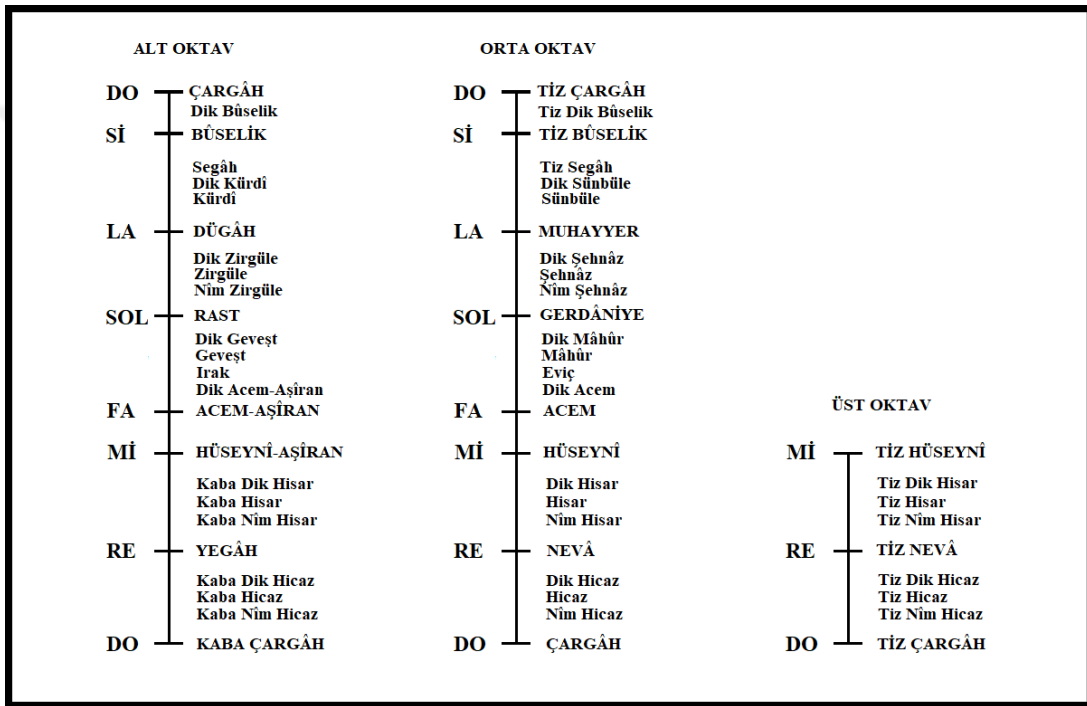
Bu çalışmadaki çalışma parçalarının meşk usulünce çalışılmayacağı düşünülecek olursa, hassas uyarıların önemi daha ön plana çıkmaktadır. Çalışma parçalarında kullanılan alterasyon işaretlerine sent değerleri atamanın, gerek perdeleri bölümlenme konusunda, gerekse de kullanılan geleneksel alterasyon işaretinin anlamının kavranması konusunda tepki süresini geliştirmede yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Yine yaygınlık sebebi ile yazılan notalar, viyolonsel çalgısının tüm dünyada kabul gören şekli ile fa anahtarında ve aktarımsız yazılmıştır. Her makam izahatının sonuna, Türk müziğinde kullanıldığı şekilde sol anahtarında, Türk müziği notasyonu ve işaretleri ile, Bolahenk düzene göre aktarımlı şekilde yazılan notalar da eklenmiştir. Böylelikle, geleneksel kapsamdaki notasyonun, evrensel müzikteki karışlıkları ile bire bir değerlendirilerek görece daha kolay anlaşılabilmesi amaçlanmıştır.

Buradaki önemli nokta, geleneksel Türk müziğinde kullanılan perdelerin notalarla aynı anlama gelmemeleridir. Perde, daha çok bir mesafe tabiri olarak kullanılmaktadır. Tınlayan sesin frekansından ziyade tel üzerindeki baskı yerlerine ve mesafelerine odaklı, konuma ilişkin bir adlandırmadır. Perdelerin tel üzerindeki pozisyonlarla ilgili olması durumu, transpozisyon konusunda da notaları düşünmeksizin istenilen perdeden kolaylıkla alınabilmelerini mümkün kılmaktadır. Notalara denk gelen perdeleri ana perdeler olarak düşünmek, kullanılmakta olan 24 perdeli ses sistemini algılamayı Batı müziği ile uğraşanlar açısından biraz olsun kolaylaştırmaktadır (Bkz. şekil 5).

Okuma zorlukları olmaması açısından Hüseyini makamı bir basit makam olarak, az sayıda aldığı arıza sebebi ile de öne çıkmaktadır. Bu sebepler çalışmada hüseyinî makamı odağında kalmanın tercih edilmesinde büyük rol sahibi olmuştur.

Tam dörtlü ve tam beşlilerin bir araya gelmesiyle oluşan makamlara basit makamlar denmektedir. Günümüzde Türk müziğinde kullanılan ve üzerinde tüm makamların oluşturulduğu perdeler Şekil 5’te verilmiştir. Büyük harflerle yazılı Türk müziği perdeleri ana perdeler, diğerleri ise ara perdeler şeklinde gösterilmiştir. Solda yer alan nota isimleri ise Batı müziğindeki karşılıklarını göstermektedir.



Şekil 5  
Arel Ezgi Uzdilek sisteminden uyarlanan ve yaygın olarak kullanılan Türk müziği perde isimleri

Görüleceği üzere Batı müziğinde kullanılan notaların aralarında bulunan komalar çeşitli perde isimleri ile adlandırılmışlardır. Bu perdelerin bazıları çalınan makamın özelliğine göre daha tiz ya da pest basılabilmektedir. Durum böyle olunca, Batı müziğinde görelilik olarak çok daha sabit seslerle çalışmaya alışmış bir müzisyenin kavraması açısından, bu ana perdeler arasındaki komalı perdeleri öğrenmenin önemi de artmaktadır.

Türk müziği makamlarında komaların kullanılması, Batı müziği için standart notasyon ve alterasyon işaretlerinin dışında bazı işaretlerin kullanılmasını gerekli kılmaktadır. Bahsedilen işaretler Tablo 18’te gösterilmiştir. Tabloda yer alan aralıkların Türk müziğindeki sembolleri sütunundaki ifadeler Şekil 9’da açıklanmıştır.

Aralıĝın Adı	Koma Adedi	Alterasyon İşareti (Pestleştirici)	Alterasyon İşareti (Tizleştirici)	Türk Müziğindeki Sembolü	Yaklaşık Sent Değeri
Fazla / Koma	1	↓	♯	<b>F</b>	22.22
Eksik Bakiye	2-3	-	-	<b>E</b>	44.44-66.66
Bakiye	4	♮	♯	<b>B</b>	88.88
Küçük Mücennep *	5	♭	♯	<b>S</b>	111.1
Büyük Mücennep **	8	♮	♯	<b>K</b>	177.78
Tanini	9		⌘	<b>T</b>	200
Artık İkili	12-13	-	-	<b>A12 - A13</b>	200 + (66.66 - 88.88)
Sembollerin açılımları:					
F: Fazla   E: Eksik Bakiye   B: Bakiye   S: Mücenneb-i Sagır   K: Mücenneb-i Kebır   T: Tanini					
* Eskilerde mücennep aralığının sagır ve kebir şeklinde ikiye ayrılmayıp, ikisi ortası bir değere sahip, değışken ve sadece mücennep olarak geçen tek bir aralık olduğu bilinmektedir.					
** 9 koma 199.98 sent etmekte ve dağılım eksik kalmaktadır. Mücennep aralığı genişliğı eskiden değışken ve bir perde üzerinde anıldığından 0.02'lik fark büyük mücennep aralığına eklenmiştir.					

Tablo 18

Buğün geleneksel Türk müziğinde yaygın şekilde kullanılan Hüseyin Saadettin Arel'in alterasyon işaretleri

Geleneksel Türk müziğinde aynı zamanda nota yazımına ilişkin de çeşitli farklılıklar bulunmaktadır. Büyük ölçüde, seslerin yazıldığı yer ile seslendirildiği zaman diyapazona göre oluşan farklılıklar, bu sıkıntılı duruma sebep olmaktadır. Farklı ses alanlarını kullanan çalgıların tümünün aynı notadan çalması, bu notada sadece sol anahtarı kullanıyor olması ve çalıcıların notayı sadece sembolik bir özet şeklinde değerlendiriyor olmaları sebebiyle, yazılı notada pek çok doğaçlama ve süslemeyi icraya zihinden ve anlık olarak eklemeleri gibi uygulamalara yol açmakta bu da notasyonu güçleştirmektedir.

“Sanatçılarımızı “başka telden yazıp başka telden çalma ve okuma” durumunda bırakan yazış biçimimiz, her makamı belirli bir perdeyle özdeşleştirip başka bir perde üzerinden yazmayışımızın yanı sıra yazamayışımızdan da kaynaklanmaktadır... ..eş aralıklı perdeler olmayışı... ..her bir

makam dizisinin her bir perde üzerine aktarımına izin vermiyor. Bu nedenle de herhangi bir makamdaki eser, “yerinden okuma”, “bir sestem okuma”, “dört sestem okuma” ve “beş sestem okuma” gibi aktarım yöntemleriyle ancak belirli perdeler üzerine aktarılabilmekte, fakat o zaman da... .. mevcut notasyonla yazılabilmesi mümkün olmamaktadır (Atalay, 2019)”.

Şekil 6’da, kullanılan alterasyon işaretlerinin çok çeşitli olmasının notasyonda ve okumada açabileceği sorunlar da anlaşılabilir. Günümüzde yaygın olarak makamın alterasyonunu başlığa yazarken bu fark gözle görülebilmektedir.

	1 koma	2 koma	3 koma	4 koma	5 koma	6 koma	7 koma	8 koma	9 koma								
XIX. yüzyıl yazmalarında	#			b #	b #												
Ali Rifat ÇAĞATAY	F		T	b													
Rauf YEKTA	L #		b	b #	b #			# #	x								
Dr. Suphi EZGİ	d #			b #	b #			# #	bb x								
Ekrem Zeki ÜN	q			b +	b #												
Gültekin ORANSAY	q #		q# +b	b #	b #			bb # #	bb # #								
Muzaffer SARISÖZEN Kemal İLERİCİ	1 b	1 #	2 b	2 #	3 b	3 #	4 b	4 #	5 b	5 #	6 b	6 #	7 b	7 #	8 b	8 #	bb x

Şekil 6  
19. yy’dan sonra kullanılan yaygınlık kazanabilen alterasyon işaretleri (Atalay, 2019)’dan alınmıştır.

Prensip olarak tonal sistemdeki bemol ve diyez sıralaması kullanılmakla birlikte, arada atlamalar yapılabilmekte, hem diyez hem bemoller bir arada kullanabilmektedir. Bu sıralamada önemli olan önceliğin bemollere verilmesi ve 1 komalık alterasyon işaretlerinin en sola yazılmasıdır. Örnek olarak makamda eğer 1 koma diyez, 1 koma bemol, do diyez, la diyez ve mi bemol kullanılıyorsa, başlığa soldan sağa doğru, önce 1 koma bemol, sonra 1 koma diyez, sonra mi bemol, sonra da diyez sırasına göre önce do diyez, sonra da la diyez yazılır. Aradaki diyez ve bemollerin tümü Batı geleneğinde olduğu gibi sıraları boyunca yazılmazlar. Sadece makamda geçen alterasyon işaretleri başlığa yazılır. Daha basit bir ifadeyle Batı müziğinde 5 bemollü tonlarda (Re bemol majör ya da Si bemol minör) si, mi, la, re ve sol bemoller başlığa yazılırken, Türk müziğinde istenen sol bemolse sadece sol bemol yazılır başlığa, si mi la ve re bemoller

yazılmaz. Bu sistemi bilmemenin, okuma açısından Batı müziğine aşına bir müzisyen için ne kadar sorun olabileceği de açıktır.

Bunun üzerine eklenen bir başka sorun da transpoze sorunudur. “Batı müziği eğitimi almış ve kulakları tampere sisteme akortlanmış müzisyenlerin, Türk müziğini öğrenirken en zorlandıkları konu notayı okurken duydukları seslerin farklı olmasıdır (Aydemir, 2020)”.

Türk müziğinde daha önce de belirtildiği üzere mansur ney düzeni dışında yazılan nota ile çıkan sesin aynı olduğu bir düzen yoktur. Buna “Mansur düzeni” yada “Beş ses” denmektedir.


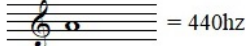
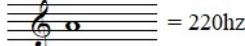
Bolahenk Ney düzenini kast eden “Yerinden” tabiri, “Bolahenk düzeni” olarak da anılır. 440 frekansa dört ses yukarıdaki Re notasına denk gelen Neva perdesinin ismi verilir (Sol anahtarı alttan 4. Çizgideki re notası). Ancak bu akort ut çalgısına göre düşünülmektedir ve ut çalgısı 440 değil 220 frekansa göre neva telini akortlar. Yani ut, Sol anahtarında 4. çizgi Re notası değil, bir oktav altındaki, dizeğin hemen altında yer alan Re notasını Batı müziğinde La notası olarak geçen sese (440hz) odaklar. Viyolonselde de akort yaparken akort aletinden alınan ses 440 değil, 220hz’dir. Bu sebeple zihinden aktarım yaparken ut prensibiyle düşünmek yerinde olacaktır.

Yani 440 frekans bolahenk akortta Neva perdesi anlamına gelir ancak ut neva perdesini çaldığında bu sesin bir oktav altını, yani 220 hz verecektir. Neva perdesi nota üzerinde sol anahtarında 4. çizgiye denk gelen Re notası ile ifade edilir ancak ut çalgısı için bir oktav kalını olacaktır. Bu durumda transpozisyonu zihinden yapmak üzere utun kullandığı 220hz’e göre düşünmek viyolonsel açısından daha kolay olmaktadır.

Yerinden yani bolahenk akortta, yazan nota çalındığında tam 5’li tizi duyulur, yani Do notası çalınca Sol sesi çıkar, “Bir ses” ifadesi kullanıldığında yazılı notanın tam 4’lü tizi, yani Do notası çalındığında Fa sesi çıkar, “Dört ses” ifadesi kullanıldığında, yazılı nota çalınca büyük 2’li tizi yani Do notası çalındığında Re sesi çıkar ve “Beş ses” ifadesi kullanıldığında ise, yazılı nota çalındığında kendi sesi çıkar, yani Do notası çalındığında Do sesi çıkar diye düşünülerek transpozisyon gerçekleştirilmektedir. Bütün notaların sol anahtarında olduğu düşünülecek olursa, viyolonsel söz konusu olduğunda, görülen ve transpozisyonu hesaplanan notanın 1 oktav pestindeki nota tınlayacaktır. Bunu Şekil 7’de görsel olarak algılamak daha kolay olacaktır.

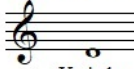
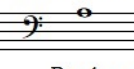
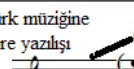
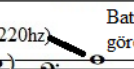
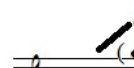
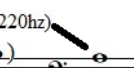
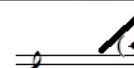
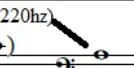
## MANSUR NEY DÜZENİNDE VİYOLONSEL

(Her daim sol anahtarı kullanıldığından çalarken çıkartılan ses her zaman 1 oktav pesttir)

Batı Müziğinde Viyolonsel Akordunda La Notası	Batı Müziğinde Orta Oktav La Notası	Türk müziğinde (yazılışı)	Türk Müziği Notasyonunda Viyolonsel'in Boş La Telinin Yazımı ve Frekansı
 = 220hz	 = 440hz		 = 220hz

(Türk müziğinde çoğunlukla "Bolahenk Düzeni" kullanılır)

(Her ortaya çıkan sesin bir oktav kalını elde edilir)

1 oktav pest neva perdesi	Batı müziği notasyonu	Türk müziğinde viyolonsel notasyonu	<b>Bolahenk Ney Düzeni</b> Yazılı notanın tam 5'li tizinde yer alan sesi verir. Re yazılır ve La duyulur. Bu ses çelloda bir oktav pest tınlır. "Yerinden" olarak adlandırılır
	Yerinden (220hz)		Duyuluşu (220hz)
		Yazılışı (1 oktav pest tınlır)	
Türk müziğine göre yazılışı	(220hz)	Batı müziğine göre duyuluşu	<b>Süprüde Ney Düzeni</b> Yazılı notanın tam 4'lü tizinde yer alan sesi verir. Mi yazılır ve La duyulur. Bu ses çelloda bir oktav pest tınlır. "1 ses" olarak adlandırılır.
	Bir Ses (yazılışı)		Duyuluşu (duyuluşu)
			<b>Kız Ney Düzeni</b> Yazılı notanın büyük 2'li tizinde yer alan sesi verir. Sol yazılır La duyulur. Bu ses çelloda bir oktav pest tınlır. "4 ses" olarak adlandırılır.
	Dört Ses (yazılışı)		Duyuluşu (duyuluşu)
			<b>Mansur Ney Düzeni</b> Yazılı nota ile aynı sesi verir. La yazılır La okunur. Bu ses çelloda bir oktav pest tınlır. "5 ses" olarak adlandırılır.
	Beş Ses (yazılışı)		Duyuluşu (duyuluşu)

Transpozisyon sonucunda ortaya çıkan sesin bir oktav kalını elde edildiğinden, kısaca  
(Batı müziği ile uğraşan bir viyolonselci için)

(Yerinden)	-Bolahenk ney düzeni için	-4 nota (tam dördü pest düşünmek)
(1 Ses)	-Süprüde ney düzeni için	-5 nota (tam beşli pest düşünmek)
(4 Ses)	-Kız ney düzeni için	-7 nota (küçük yedili pest düşünmek)
(5 Ses)	-Mansur ney düzeni için	-8 nota (oktav pest düşünmek)

olarak düşünülmesi pratik olacaktır.

Şekil 7

Farklı ney düzenlerinde çellonun "yerinden, 1 ses, 4 ses, 5 ses" transpozisyon şeması

Eşlik edilecek solistin bir kadın olması ile erkek olması arasında Batı müziğinde fark olmayacaktır. Çünkü notasyon her ikisi için de uygun notaları içermektedir. Sadece uygun anahtar kullanımı yeterli olacaktır.

Ancak Türk müziğinde tek bir nota ve anahtar olduğu için kadın ya da erkek soliste eşlik ederken, solistin kullandığı aralığa uygun şekilde akort yapmak ya da aktarmak gerekmektedir. Bunun için, erkeklerin söylediği şarkılara eşlik ederken Türk müziğine göre 1 ses, kadınlara eşlik edilirken 5 ses, koro eserlerine eşlik ederken de 4 ses olarak

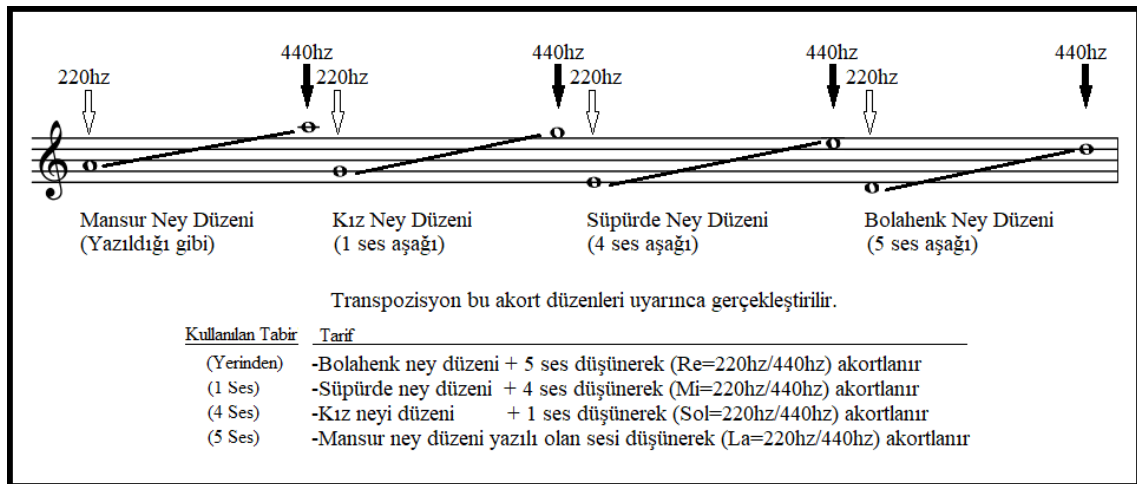


adlandırılan transpozisyon uygulanmaktadır. Bu aktarımlar daha önce ney düzenlerinden bahsedilirken değinilmiş olan ahenk ya da düzenlere denk gelmektedir.

Bu sistemde tüm çalgılar sol anahtarı kullanması ve aynı notasyonu kullanması sebebiyle, her çalgı, kendi ses genliği ve pozisyon özelliklerine göre transpozisyon gerçekleştirmektedir. Bu noktada iki alanda bilgi sahibi olmayan ve sadece kendi alanlarını bilen iki müzisyenin bir araya gelmesi durumunda, nasıl sorunlar ortaya çıkabileceği düşünülürse, gerçekten bu konuda yapılacak çalışmaların önemi daha çok ortaya çıkmaktadır.

Mesela viyolonsel daha önce de bahsedildiği üzere, bu transpozisyonun 1 oktav altını seslendirir. Yani Batı müziğine göre alttan 2. boşlukta yazan ve 440hz' karşılık gelen La notası için, bu notayı görüp çaldığında 220hz elde etmektedir. Normalde transpoze bir çalgı olmamasına karşın, Türk müziğinde oktav transpozeli bir çalgı gibi ele alınmaktadır. Bu sebeple çalarken, en pratik çıkarımla yazılı notanın tam 4'lü pestinin bolahenk düzeninde, tam 5'li pestinin süpürde düzeninde, küçük 7'li pestinin kız ney düzeninde ve 1 oktav pestinin ise mansur düzeninde olduğunu hesaplamak yardımcı olacaktır.

Daha iyi anlaşılması için Şekil 8'de viyolonsel için, diyapazon seslerine göre ney düzenleri ile eşleşmeleri ve Batı müziği La sesi ile transpozisyon oranları gösterilmiştir.



Şekil 8  
Ney düzenlerinin nota üzerinde birbiri ile kıyaslı gösterimi

Türk müziğinde notaya sadece hatırlatıcı, sembolik bir özet gözüyle bakılıyor olması sebebiyle her şey meşk usulünce çalışılmaktadır. Bu durum maalesef notaya arşiv aracı olmasından öte bir önem verilmemesine sebep olmaktadır. Halbuki notanın, aynı

zamanda meşke düşen görevi azaltmak yolu ile, yeni başlayan birinin bu müziği icra etmeyi kendi kendine öğrenme imkanını da vadettiği düşünülmektedir.

“Avrupa nota yazısıyla tanışıp bu yazıyı kullanmaya başlama tarihimiz olan 1828 yılından bu yana 191 yıl geçmiş olmasına rağmen, Türk müziğinde uluslararası standartlara uygun bir nota yazım düzeyine ne yazık ki ulaşamamıştır (Atalay, 2019)”. Bu sebeple bu alanda yapılacak çalışmalar büyük önem arz etmektedir. Özellikle her iki alana da hakim müzisyenlerin ön plana çıkararak bu görevi üstlenmeleri gerekmektedir. Aksi takdirde müzik, izahat sağlayabilmek adına tamamen matematiksel olarak ele alınmaya devam edecek ve uygulamaya yansıtılabilen, pratik çözüm ve tanımlar üretilmesi gecikecektir. Bu sebeple her iki alanda bilgi sahibi müzisyenlerin bu konuya eğilmeleri ve eğitim içerisinde her iki alanda da çalışmalara yer verilmesi çok büyük önem arz etmektedir.

Daha önce de bahsedildiği üzere basit makamların oluşumları için tam dörtlü ve tam beşlilerin kullanılması esastır. Çeşni olarak adlandırılan bu dörtlü ve beşliler, makamın öz niteliğini veren tınları oluşturur ve seyir de bu tınlar üzerinden gerçekleştirilir. Bahsi geçen bu çeşnilerin izahı makamların anlaşılması açısından gerektiğinden makamları oluşturan dörtlü ve beşliler açıklanmıştır.

“Basit makamların dizilerinde kullanılan tam dörtlüler altı türdür. 1) Çargâh dörtlüsü; 2) Bûselik dörtlüsü; 3) Kürdî dörtlüsü 4) Rast dörtlüsü 5) Uşşak dörtlüsü 6) Hicaz dörtlüsü... ..Basit makamların dizilerinde kullanılan tam beşliler altı türdür: 1) Çargâh beşlisi 2) Bûselik beşlisi 3) Kürdî beşlisi 4) Rast beşlisi 5) Hüseyini beşlisi 6) Hicaz beşlisi (Arel, 1993)”.

Türk müziğinde çerezler, Batı müziğinde bir majör gamı oluşturan Tam Tam Yarım Tam Tam Tam Yarım aralıklarda olduğu gibi bir formülizasyon ile oluşturulmakta, aralıkların baş harfleri ile formülize edilmektedir (İşaretler için Bkz. Tablo 18). Basit makamları oluşturan 6 adet dörtlü ve beşli Şekil 9’da gösterilmiştir<sup>77</sup>.

Dikkat edilecek olursa, 5’liler, 4’lülerin en üst seslerine bir tanini aralık eklenerek elde edilmişlerdir. Ayrıca Uşşak 5’lisine Hüseyini adı verilmektedir. Uşşak 4’lüsü sonuna tanini eklenince Hüseyini 5’lisi halini almaktadır. Makamların dizileri dörtlüye beşli ya da beşliye dörtlü eklenerek oluşturulmaktadır. Ancak dörtlü ya da beşlinin üzerine eklenecek dörtlü ya da beşli, önceki dörtlü ya da beşlinin son sesini ilk sesi addederek

<sup>77</sup>(Aydemir, 2020)’deki ve (Arel, 1993)’deki bilgilerden derlenmiştir.

kurulmaktadır. Yani örneğin, Do Re Mi Fa 4'lüsüne bir 5'li eklenecekse Fa'dan başlayarak kurulmalıdır, Sol'den değil.

Çargâh Beşlisi  
Buselik Beşlisi  
Kürdi Beşlisi  
Rast Beşlisi  
Hüseyinî Beşlisi  
Hicaz Beşlisi

Çargâh Dörtlüsü  
Buselik Dörtlüsü  
Kürdi Dörtlüsü  
Rast Dörtlüsü  
Uşşak Dörtlüsü  
Hicaz Dörtlüsü

T : Tanini  
B : Bakiye  
S : Mücenneb-i Sagîr (Küçük Mücenneb)  
K : Mücenneb-i Kebîr (Büyük Mücenneb)  
A12: Artık İkili (12 Koma)

Dörtlü aralıklar : 22 koma  
Beşli aralıklar : 31 koma

Şekil 9  
Basit makamların dizilerini oluşturan çeşniler

Bahsedilen bu özellikler uyarınca, çalışmanın ekinde yer alan çalışma parçalarının üzerinde kurgulanmaya çalışıldığı Hüseyinî makamının özelliklerine değinmek gerekirse, Hüseyinî makamının durak perdesi, düğâh perdesi, makamın güçlü perdesi hüseyinî perdesi, yeden sesi rast perdesidir. Makamın seyir özelliği inici-çıkıcı karakterdedir. Makamı oluşturmak için yerinde hüseyinî 5'lisine, hüseyinî perdesinden başlayan bir Uşşak 4'lüsü eklenir. Notada yer alan arızaları portenin başına önce Si notasına 1 koma bemolü ve ondan sonra Fa notasına bakiye diyezi şeklindedir. Makamın dizisini oluşturan aralıkların yukarıda bahsedilen şekilde oluşturulmuş formülü KSTTKST şeklindedir.

Dizisinin tiz tarafına, muhayyer perdesinden başlayarak tize doğru bir Hüseyinî 5'lisi ya da Bûselik 5'lisinin eklenmesi ile genişleme yapılır.

**HÜSEYNÎ MAKAMI DİZİSİ**

(Geleneksel Türk Müziği Notasyonu İle)

K S T T K S T

(Klasik Batı Müziği Notasyonu İle)

*Şekil 10*  
*Hüseyinî makamı dizisi, geleneksel Türk müziği ve klasik Batı müziği notasyonu ile*

### 3.3.2 Geleneksel Türk müziğinde viyolonsel eğitimi

Bu bölüm altında geleneksel Türk müziği eğitimi veren konservatuvarlarda viyolonsel alanında izlenen eğitim, yapılan röportajlar ve taranan kaynaklar uyarınca saptanmaya çalışılmıştır.

Yapılan görüşmelerde, öncelikle genel kabul gören yaklaşımın, viyolonsele Batı müziğinde çalışılan temel eğitimle başlayıp, temel çalış teknikleri ve 4. pozisyona kadarki pozisyon mantığı kavrandıktan sonra meşk usulü ile Türk müziği repertuarının çalışılmaya başlandığı saptanmıştır. Bahsedilen temel eğitimin sağlanması en geç 1-2 sene zarfında gerçekleşmekte, daha sonraki planda ise uzun süre meşk çalışmaları sürdürülmektedir. Başlangıç aşamasında tekniklerin öğrenilmesi için başlıca kaynaklar, temel Batı müziği viyolonsel metotları olmaktadır. Klasik Batı müziği eğitimi veren konservatuvarların müfredatları incelendiğinde, geleneksel Türk müziği için temel viyolonsel tekniğini kavranmasına yönelik yapılan kaynakların seviyeleri ortalama olarak ilköğretim seviyesinde olduğu görülmektedir.

Çello çalarken kullanılan tekniklerin iki alan açısından değişiklikler göstermesinin bu konuda büyük rolü bulunmaktadır. Örneğin vibrato tekniklerinin farklılıklarından, pozisyon sayılarına, kullanılan parmak numaralarından, tutuş pozisyonuna varıncaya değin kullanılan teknikler birbirinden ayrılmaktadır. Gerek sağ, gerekse de sol elde kullanılan tekniklerin ayrıştığı noktalar performansa yansımakta, daha geniş bakıldığında ise geleneksel Türk müziği ile klasik Batı müziği arasında çello tekniğinin ayrımını ortaya koymaktadır.

Bu sebeple bu bölümde daha önce açıklanmayan, geleneksel Türk müziğinde kullanılan viyolonsel tekniğindeki farklılıklar üzerinde durulmuş, viyolonsel çalgısının Türk müziğindeki yerine değinilmiş, eğitimde faydalanılan kaynaklara yer verilmiştir.

### ***3.3.2.1 Geleneksel Türk Müziği Konservatuvarlarında Kullanılan Viyolonsel Müfredatı***

Geleneksel Türk müziği eğitimi alan viyolonselcilerin bu alandaki çalışmalara geçmeden önce Batı müziği alanında kullanılan metotları çalıştıklarından bahsedilmiştir. Bu metotlar kısaca Dr. Shinichi Suzuki'nin (1898-1998) "Cello School" başlıklı serisi, Sebastian Lee'nin (1805-1887) 4. pozisyona kadar çalıştıran etütlerinin bulunduğu Op. 70 eser sayılı metodu, 7. pozisyona kadar etütler içeren Op.31 eser sayılı, 2 kitaptan oluşan "40 Melodic Studies" başlıklı metodu, temel şekilde eşlikle yazılmış olan ve yeni başlayanlar için kısa çalışma parçalarından oluşan Op. 101 eser sayılı "First Steps in Violoncello Playing" başlıklı metodu, Friedrich Dotzauer'in (1783-1860) dört kitap halinde derlenen, her biri bir öncekinden biraz daha zor teknik unsurları ele alan "113 Etudes for Violoncello" başlıklı etüt kitabının, dördüncü pozisyona kadar çalıştıran ilk 34 etüdü içeren birinci kitabı, Friedrich Grützmacher'in (1832-1903) Op.67 eser sayılı "Daily Studies for Cello Solo" başlıklı metodu, Josef Werner'in (1837-1922) Op.12 eser sayılı "Praktische Violoncell-Schule" başlıklı, pozisyonlar üzerine odaklı dört kitaptan oluşan metodu ile, sıfırdan başlayan çellistler için yazdığı Op.41 eser sayılı "The First Course" başlıklı metodu gibi kitaplardır.

Bu kitap ve metotların ortak özellikleri en basit seviyeden başlamaları ve giderek zorlaşmalarıdır. Başlangıçta geniş nota değerleri ile sabit pozisyonda sol el ve yanaşık teller arasında tel değişimine odaklı sağ el legato, staccato, detache gibi teknikler üzerinde

durumlarıdır. Sol elde gamlar, dizisel melodiler, arpejler, arpejsel melodiler ve çeşitli genişlikteki aralıkların periyodik şekilde getirilmesi şeklinde oluşturulmuş çalışma parçaları, sol eli çalıştırıp öğrencinin baskı tekniğini ve pozisyon mantığını anlamasına yardımcı olmaktadır.

Bu şekilde sağ elde de, yine arşenin tutuşu, çekip iterkenki yönü, tel değiştirmelerinde kol ve el açılarının anlaşılması konularının üzerinde durarak, sağ el tekniğinin kavranmasına yardımcı olmaktadır. Her bir metot git gide zorlaşmakta, zorluğu tonalitenin daha fazla arızalar almış tonlara odaklanmasıyla, daha yüksek hızda tepki verilmesi gereken tempolar ve karakterlerle, daha çok parametreyi aynı anda düşünmek durumunda bırakan yapıda çalışma parçaları ile sağlamaktadır. Bu bağlamda prensipte en basit hali ile bu metotların, viyolonselde tuşe üzerindeki pozisyon mantığının anlaşılması ve ses çıkartma prensiplerinin kavranması ile başlayarak bu konularda daha ileri teknikleri uygulamaya varan kapsamda çalışmalar içerdiği söylenebilir.

Geleneksel Türk müziği çalışacak olan viyolonselciler, bu müzikte yoğunlukla 2.5-3 oktavlık bir alanın kullanılması sebebi ile, özellikle dördüncü pozisyona kadarki alanın pozisyon mantığını kavradıktan ve bu alanda hakimiyet sağlamaya başladıktan sonra meşk sırasında ihtiyaç duyacakları bilginin çoğunu sağlamış olmaktadırlar. Meşk sırasında Türk müziğinin gerektirdiği teknikleri öğrenip çalışmakta, daha sonradan ise kendi bireysel çalışmaları ile, burada öğrendikleri teknik ve üslubun oturtulması üzerine odaklanmaktadırlar.

Bu alanda en köklü okullar arasında yer alan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı ile daha yakın tarihte kurularak geleneksel Türk müziği ile klasik Batı müziğinin beraber okutulduğu önemli ve dikkat çeken yapıları ile Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi bu başlıkta konu edilen müfredatların saptanması için öncelikli rol oynamıştır.

İstanbul Teknik Üniversitesi'nin viyolonsel bölümüne kabul sınavında adaylardan çalmaları beklenen eserlerin yer aldığı liste özellikle göze çarpmaktadır. Sınavda önemli etüt kitaplarından bir etüdün yanı sıra, J. S. Bach süitlerinden birine ait bir bölüm ya da Beethoven, Schumann, Boccherini, Couperin, D'Hervelois, Strauss, Romberg, J.S. Bach sonatların birinden seçilecek bir bölüm, C. P. E. Bach, Goltermann, Haçaturyan, Boelmann, Saint-Saens, Lalo, Boccherini ya da Haydn çello konçertolarının birinden

seçilecek bir bölüm seslendirilmesi istenmekte, ayrıca çeşitli bestekarların saz semaisi ve peşrevlerinden birini seslendirmesi istenmektedir.

Buradan, bu kuruma batı üslubunda en az orta seviyede çello çalışmış olan öğrencilerin girebileceği bir yapı oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Diğer kurumlarda bu kuruma göre daha basit seviyede kabul koşullarının aranmakta olduğu saptanmıştır.

Eğitim süresince kullanılmakta olan müfredatlar dönem dönem olmak üzere, okulların uyguladıkları müfredatlar birleştirilerek tek bir müfredat şeklinde aşağıda listelenmiştir.

- **1. Dönem**

Çalgı tanıma, tutuş becerisi, temel yay teknikleri, parmak ve yay egzersizleri

Etütler: D. Dotzauer Viyolonsel metodu 1, Sebastian Lee Viyolonsel Metodu, S. Bahadır Tutu “Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi” (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) “40 Makamsal Etüt” (Rast Etüt No:24, 25, Hüseyinî Etüt No:39, 40, Bûselik Etüt No:12-14), R. Matz 25. 26. Etütler.

Gamlar ve Çalışmalar: 2 oktav Do Majör, Re Majör Sol Majör Gam, Arpej ve Kırık Üçlüler ile birlikte.

Egzersizler: Açık tel yay çalışmaları, sol el parmak ve pozisyon çalışmaları (1. Pozisyon), Bazı makamsal dörtlülerin çalışılması, arşe ile tel değiştirme ve farklı tellerde çalma çalışmaları. dört telde yay odaklı ve makamsal etüt (Etütlerde verilen kaynaklardan) seslendirme çalışmaları. Küçük ölçekli ulusal ve evrensel boyuttaki eserleri seslendirme.

Eserler: Hamamizade İsmail Dede Efendi “Yine Bir Gülnihal”, R. Aysu “Rast Medhal”, Lavtacı Andon “Hüseyinî Saz Semaisi”, D. Kantemiroğlu “Rast Peşrev”, Kemani Tatyos Efendi “Rast Peşrev”, Benli Hasan Ağa “Rast Peşrev”, Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum, Tevekte Üzüm Kara, Kadifeden Kesesi (Kırım Halk Türküsü), Bu Dere Yonca (Alim), Urfa Divan Ayağı.

- **2. Dönem**

Temek yay ve vibrato teknikleri, birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü ve yarımınıcı pozisyonlarda seslendirme çalışmaları.

Gamlar ve Çalışmalar: İki oktav Do minör, Re minör, Fa minör, La minör gam, arpej ve kırık üçlü. 4. pozisyona ve 2 arızaya kadar minör ve majör gamlar. (Do Majör, La minör,

Sol Majör Mi minör, Re Majör Si minör, Fa Majör Re minör, Si bemol Majör Sol minör), ile makamsal diziler Buselik, Rast diziler ve etütler.

Etütler: D. Dotzauer viyolonsel metodu 1, Sebastian Lee viyolonsel metodu, Sebastian Lee “Op.113 No: 17,18”, O. Sevcik “No:13, 15, 21”, S. Bahadır Tutu “Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi” (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)’nden Kürdi, Karcıgar, Buselik ve Rast makamındaki etütler) kaynakları arasından 4. pozisyona kadarki etütlerden seçilenler.

Eserler: Kemani Tatyos Efendi “Karcıgar Saz Semaîsi”, ”Karcıgar Peşrev”, “Hüseyinî Saz Semaîsi”, C. Tanrıkorur “Bûselik Saz Semaîsi”, D. Kantemiroğlu “Bûselik Peşrev”, Kemençeci Nikolaki “Bûselik Peşrev”, Elif Dedim Be Dedim, Meşeler Gövermiş Varsın Göversin, Pek Yokuşmuş Cavır Asarın Yolları, Çay Benim Çeşme Benim.

- **3. Dönem:**

Teknik ve makamsal icraya yönelik (Seyir, nazariyat, usul, göçürme, yay, pozisyon uygulamaları vs.) çalışmalar ve Aksak Semai, Sazsemai formunda eserlerle ilgili ezber ve icra çalışmaları.

Etütler: Sebastian Lee viyolonsel metodu, S. Bahadır Tutu “40 Makamsal Etüt”, geleneksel Türk müziğine ilişkin sözlü ve çalgısal repertuardan seçkiler. Ezber çalışmaları.

Gamlar ve Çalışmalar: Uşşak, Rast, Sehâg, Hicaz, Acemaşîran, Nihavend, Bûselik, Bayatî, Mâhur dizileri ve örnek eserler ile transpozisyonlarının seyir ve seslendirme çalışmaları.

Eserler: R. T. Alpman “Hicaz Saz Semaîsi”, H. S. Arel “Acemaşîran Peşrev”, “Nihavend Peşrev”, Nikolaki “Buselik Peşrev”, R. Fersan “Rast Medhâl”, “Nikriz Saz Semaîsi”, Neyzen Emin Dede “Bayatî Peşrev”, Yusuf Paşa “Segâh Peşrev”, “Hicaz Saz Semaîsi”, Ali Ufki Bey “Nikriz Peşrev”, Tanburi Cemil Bey “Nikriz Longa”, İsmail Dede Efendi “Ey Büti Nevada – Hicaz Şarkı”, Kaptanzade Ali Rıza Bey “Akşamı Süzme Deniz, Mehveş Hanım “Kaçsam Bırakıp Senden Uzak Yollara Gitsem”, Mâhur ve diğer uygun görülecek makamlarda sazsemaî, peşrev formlarında eserler, Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli, Aluşta’dan Esen Yeller (Ey Güzel Kırım), Ah Bir Ataş Ver Sigaramı Yakayım, Zobalarında Guruda Meşe Yanıyor Efem.



- **4. Dönem:**

Teknik ve makamsal icraya yönelik (Seyir, usul, göçürme vs.) çalışmalar. Aksak Semaî, Sazsemaî, Peşrev, formlarında örnek eserler ezberleme ve seslendirme çalışmaları.

Etütler: Sebastian Lee viyolonsel metodu, S. Bahadır Tutu “40 Makamsal Etüt”, geleneksel Türk müziğine ilişkin sözlü ve çalgısal repertuardan seçkiler. Transpozisyon ve göçürme çalışmaları.

Gamlar ve Çalışmalar: Acem Aşiran, Mahur, Hicaz, Hüseyinî, Muhayyer, Rast, Nihavend dizileri seyirleri ve örnek eserler ile transpozisyonlarının seslendirme çalışmaları.

Eserler: Mısırlı İbrahim Er “Acem Aşiran Saz Semaîsi”, Kemeçeci Nikolaki “Mahur Saz Semaîsi”, S. Arel “Nihavend Peşrev”, Veli Dede “Hicaz Peşrev”, Lavtacı Andon “Hüseyinî Peşrev”, “Hüseyinî Sazsemaî”, Tanburi Cemil Bey “Muhayyer Sazsemaî”, R. T. Alpman “Hicaz Sazsemaî”, Benli Hasan Ağa “Rast Sazsemaî”, Hasib Dede “Nihavend Saz Eseri”, S. B. Tutu “Nihavend Etüt 7b”, Aleko Efendi “Gel Ey Denizin Nazlı Kızı – Acem Aşiran Şarkı”, Neveser Kökdeş “Hüsrarla Gönül Hep İler”, S. Kaynak “Bayram Gecesi – Mahur Şarkı”, Dede Efendi “Gördüm Bugün Canan-ı Dil – Mahur Şarkı”, Yere Düştü Alamadım Fesimi, Çubuğum Yok Yol Üstüne Uzatam, Alaydım Elin Elime, Bahçalarda Börülce Mori Yelelelli.

- **5. Dönem:**

Teknik ve makamsal icraya yönelik (Nazariyat, seyir, usul, göçürme, yay, pozisyon uygulamaları vs.) çalışmalar. Oyun havası, Sazsemaî, Mandıra, Longa, Peşrev formlarında çalışmalar.

Etütler: S. Bahadır Tutu “40 Makamsal Etüt”, geleneksel Türk müziğine ilişkin sözlü ve çalgısal repertuardan seçkiler.

Gamlar ve Çalışmalar: Segâh, Bayati, Hüseyinî, Hicâz, Muhayyer, Muhayyerkürdî, Tahir dizileri, seyir ve örnek eserler ile transpozisyonlarının seslendirme çalışmaları.

Eserler: Nayi Osman Dede “Segâh Saz Semaîsi”, S. Işılaiy “Segâh Saz Semaîsi”, Kanuni Ömer Efendi “Bayati Saz Semaîsi”, Yusuf Paşa “Segâh Peşrev”, Neyzen Emin Dede “Bayati Peşrev”, Tanburi Büyük Osman Bey “Segâh Peşrev”, Tanburi Cemil Bey “Hüseyinî Oyun Havası – Çeçen Kızı”, “Muhayyer Sazsemaî”, Lavtacı Andon “Hicâz Mandıra”, S. Işılaiy “Muhayyerkürdî Sazsemaî”, R. Fersan “Nihavend Peşrev”, “Düştü Enginlere Bir İnce Hüzün”, Ö. Altuğ “Nihavend Sazsemaî”, Kevser Hanım “Nihavend

Longa”, S. Öztoprak “Tahir Oyun Havası”, Nefeser Kökdeş “Kuş Olup Uçsam Sevgilimin Diyarına”, İncecikten Bir Kar Yağar (Segâh Şarkı), Ceviz Oynamaya Geldim Odana, Rodop Dağları Bre Pakizem, Karakoyun Çeşitlemesi, Yeni Cami Avlusunda Ezan Sesi Var.

- **6. Dönem:**

Teknik ve makamsal icraya yönelik (Nazariyat, seyir, usul, göçürme, yay, pozisyon uygulamaları vs.) çalışmalar. Sazsemaî, Sirto, Zeybek, Peşrev formlarında çalışmalar.

Etütler: S. Bahadır Tutu “40 Makamsal Etüt”, geleneksel Türk müziğine ilişkin sözlü ve çalgısal repertuardan seçkiler.

Gamlar ve Çalışmalar: Hüzzam, Ferahfeza, Sultaniyegâh, Hicazkâr, Kürdilihicazkâr, Nikriz dizileri, seyir ve örnek eserler ile transpozisyonlarının seslendirme çalışmaları.

Eserler: K. N. Seyhun “Hicazkar Saz Semaîsi”, C. Özal “Hüzzam Saz Semaîsi”, Tanburi Cemil Bey “Refahfeza Sazsemaî”, “Nikriz Sirto”, Kanuni Hacı Arif Bey “Sultaniyegâh Sazsemaî”, M. Sarısözen (Derleyen) “Hicazkâr Zeybek – Yağcılar Zeybeği”, Kemeñeci Vasilâki “Kürdilihicazkâr Peşrev”, Tatyos Efendi “Kürdilihicazkâr Sazsemaî”, R. Fersan “Nikriz Sazsemaî”. H. S. Arel “Düğün Evinde”, H. Tatlıyay “Uşşak Oyun Havası”, “Acemaşiran Sirto” Sultan Abdülaziz “Hicaz Sirto”, İsmail Hakkı Bey “Ferahfeza Peşrev”, Neyzen Salih Dede “Hicazkar Peşrevi”, S. Osmanoğlu “Hüzzam Saz Peşrev”, Dede Efendi “Gördüm Bugün Canan-ı Dil – Mahur Şarkı”, “Ey Gül-i Bağ-ı Eda”, Numan Ağa “Ben Sözüne Bağlamam Bel”, Gül Dalında Öten Bülbülün Olsam, Yağcılar Zeybeği, Kocaarap Zeybeği, Üç Güzel Oturmuş İskambil Oynar, Şu Uzun Gecenin Gecesi Olsam.

- **7. Dönem:**

Teknik ve makamsal icraya yönelik (Nazariyat, seyir, usul, göçürme, yay, pozisyon uygulamaları vs.) çalışmalar. Sazsemaî, Peşrev formunda çalışmalar.

Etütler: S. Bahadır Tutu “40 Makamsal Etüt”, geleneksel Türk müziğine ilişkin sözlü ve çalgısal repertuardan seçkiler.

Gamlar ve Çalışmalar: Eviç, Şevkefza, Dügâh, Bestenigâr, Sabâ, Mahûr, Nihavend, Hüzzam, Kürdilihicazkâr, Evcâra dizileri, seyir ve örnek eserler ile transpozisyonlarının seslendirme çalışmaları.

Eserler: S. Öztoprak “Eviç Saz Semaîsi”, C. Tanrıkulu “Evcara Peşrev”, R. Fersan “Eviç Peşrevi”, Said Dede Efendi “Şevkefza Sazsemaî”, Ş. M. Targan “Dügâh Sazsemaî”, Tanburi Numan Ağa “Bestenigâr Peşrev”, Tanburi Cemil Bey “ Bestenigâr Sazsemaî”, R. Aysu “Mahûr Sazsemaî”, Mesut Cemil Bey “Nihavend Sazsemaî”, Udî Nevres Bey “Hüzzam Sazsemaî”, B. Tutu “Kürdilicazkâr Etüt No:40b”, Dilhayat Kalfa “Evcâra Sazsemaî”. H. S. Arel “Düğün Evinde”, H. Tatlıyay “Uşşak Oyun Havası”, “Acemaşiran Sirtu” Sultan Abdülaziz “Hicaz Sirtu”, İsmail Hakkı Bey “Ferahfeza Peşrev”, Dede Efendi “Sevdim Bir Gonca-ı Rana”, Sabah Oldu Uyansana Gül Yastığa Dayansana, Havada Durna Sesi Gelir Kanadı Gırma, Karyolanın Demiri (Yandım Ayşem), Yağmur Yağdı Zeybeği, Ayağına Giymiş Sedef Nalini.

- **8. Dönem:**

Teknik ve makamsal icraya yönelik (Nazariyat, seyir, usul, göçürme, yay, pozisyon uygulamaları vs.) çalışmalar. Sazsemaî, Longa, Sirtu formlarında çalışmalar. Taksim çalışmaları. Öğrencinin seslendirmek istediği eğitim seviyesi ile uyumlu olan seviyede diğer eserler.

Etütler: S. Bahadır Tutu “40 Makamsal Etüt”, geleneksel Türk müziğine ilişkin sözlü ve çalgısal repertuardan seçkiler.

Gamlar ve Çalışmalar: Bestenigar, Sûz-i Dil, Şedaraban, Kürdilihicazkâr, Şehnaz, Sultaniyegâh, Nihavend, Muhayyerkürdî, Bûselik dizileri, seyir ve örnek eserler ile transpozisyonlarının seslendirme çalışmaları. Taksim çalışmaları. 7. Pozisyon çalışmaları. Orkestra dersi ve TSM korusu (bazı okullarda).

Eserler: F. Kopuz, S. Öztoprak “Sûz-i Dil Saz Semaîsi”, Kemani Tatyos Efendi “Kürdili Hicakar Saz Semaîsi”, Numan Ağa “Bestenigar Peşrevi”, Tanburi Ali Efendi “Sûz-i Dil Peşrevi”, Tanburi Cemil Bey “Şedaraban Sazsemaî”, Kemani Sebuğ “Kürdilihicazkâr Longa”, Santuri Ethem “Şehnaz Longa”, R. Fersan “Sultaniyegâh Sirtu”, R. Aysu “Nihavend Sazsemaî”, “Muhayyerkürdî Sazsemaî”, “Bûselik Sazsemaî”, Keski Halayı, Abdurrahman Halayı, Portakalım Tekerlendi. Bestenigar, Sûz-i dil, Kürdilihicazkar perde düzenlerinde taksim çalışmaları.

- **Daha ileri seviye eserler ve çalışmalar:**

Şehnaz, Arazbar, Şedaraban, Kürdilihiczkar, Nefeser, Ferahnak Etütler, Şehnaz, Arazbarbuselik, Hüzzam, Şedaraban, Kürdilihiczkar, Neveser, Ferahnak Taksim çalışmaları.

R. Fersan “Arazbar Buselik Saz Semaîsi”, “Şedaraban Peşrev”, Kemani Sebuğ Efendi “Kürdilihiczkar Longa”, N. Yaşar “Neveser Saz Semaîsi”, R. Aysu “Nihavend Saz Semaîsi”, Kemançeci Nikolaki “Şehnaz Saz Semaîsi”, Santuri Ethem Efendi “Şehnaz Longa”, Tanburi Cemil Bey “Şedaraban Saz Saz Semaîsi”, Eyyübi Mehmet Çelebi “Arazbar Peşrev”, A. Kurbanî “Şenlik Raksı”, A. E. Çiçek “Haydar Haydar”, Şeyh Şamil, Ötme Bülbül Zeybeği, Yağmur Yağdı Zeybeği, Gelin Yol Havası (Balıkesir), Bahçesaray Kaytarması, Başına Bağlamış Astar, Açıl Ey Ömrümün Varı, Terekeme Oyun Havası.

### ***3.3.2.2 Eğitimin değerlendirilmesi ve öğrenciden beklentiler***

Meşkten önce gerçekleştirilen teknik çalışmalarda öğrenciden, meşk esnasında kendisinden istenecek teknikleri uygulayabilecek ölçüde, tuşe üzerinde sol el hakimiyeti geliştirmiş olması, sol elde perdeler arasında tizlik ve pestlik oranlarına duyarlılık geliştirmiş olması, tril ve çarpma gibi işlemleri sol elde yapabilir düzeyde parmak hakimiyeti geliştirmiş olması ve vibrato tekniğini anlamış ve uygulayabilir olması, sol el ve sağ el arasında koordinasyon geliştirmiş olması beklenmektedir.

Bu sayede hem makamsal anlamda komalı ara seslerin yerlerini oturtmak için gerekli duyarlılığı oluşturmuş olacaklarından, hem de bu sesler arasındaki geçişte gereken sol el hakimiyetini nispeten sağlamış olduklarından, meşk esnasında yine basitten zora, seyrekten sık ve hızlıya doğru gelişen teknik durumlarda öğrencilerin anlatılanları, gösterilenleri anlayıp uygulamaları mümkün hale gelebilmektedir.

Eğitimin sonucunda basitten bileşiğe, makamlarda yazılmış çeşitli seviyelerde, çeşitli formlarda, eserler çalışılmış olacağından, öğrenciden belirli bir müfredatı tamamlaması ve repertuvarını oluşturması, mezun olduğunda da eserleri kendi kendine çıkartabilecek olgunluğa gelmiş olması beklenmektedir.

Bu amaca doğru izlenen çalışma ve eğitim sürecinde, başlangıçta Batı müziği metotlarınca teknik alt yapı sağlanmaya çalışılmaktadır. Buna göre, sağ elde, tellerde nizami şekilde, köprüye paralel ve tel yüzeyinde yukarı aşağı gezinmeden arşe çekip

itmeyi, arşe oryantasyonu bozulmadan tel değiştirebilmeyi, nüans yapabilmeyi, arşenin dibinde ve ucunda eşit hakimiyet sağlayabilmeyi, sol elde ise, baskı uygulama yöntemini ve doğru noktalara baskı uygulayabilmeyi öğrenmeyi, pozisyon mantığını ve parmak numaralarını, entonasyon sağlamada kulakla sol el koordinasyonunu sağlamayı, vibrato, tril, portamento, glissando gibi teknikleri uygulayabilmeyi, 1.pozisyonda olduğu gibi 2., 3. ve 4. pozisyonlarda da sol el hakimiyeti kurabilmek üzerinde durulmaktadır.

Yapılan egzersiz ve çalışılan etütler bunları sağlamaya odaklı olduğu için, bu yönde yol kat eden öğrencinin, bu çalışmalar sonucunda yukarıda bahsedilen nitelikleri kazanması ve bunlarda ustalaşması amaçlanmaktadır.

Geleneksel Türk müziği eğitime geçtikten sonra ise meşk usulünce, gösterilen parçaların, o üslupta çalınması amaçlanmaktadır. Bu amaçla öğrencinin, makam bilgisini edindiği teknik beceri ile birleştirmesi, ara perdeleri ve komalı sesleri basmayı öğrenmesi, işlemleri daha sık ve daha serbest şekilde yapabilmek üzere kullanabileceği alternatif parmak numaralarını uygulayabilmesi ve eserler üzerinde bunları uygulayıp, uzmanlaşması, uzmanlaştıkça da repertuarını genişletmesi beklenmektedir.

Geleneksel Türk müziği bölümü mezunları, profesyonel yaşantılarında, Devlet Türk müziği topluluklarında , TRT bünyesinde saz veya ses sanatçısı olarak, korolarda ve çeşitli Türk müziği eğitimi veren kurumlarda eğitimci olarak istihdam edilebilmektedirler.

### **3.4 Viyolonsel Çalarken Yaygın Şekilde Kullanılan Teknikler**

Viyolonsel çalarken kullanılan teknikler geleneksel Türk müziği ile Batı müziği alanlarında birbirinden daha farklı gelişmiştir. Bilindiği üzere Türk müziğinde viyolonsel çalgısının ilk kayıtları Tamburi Cemil Bey'e (1873-1916) aittir. Bu sebeple viyolonsel Türk müziğindeki uygulamalarının da çoğunlukla onunla başladığı varsayılabilmektedir. Özellikle taksim alanında bu çalgı özelinde çalışmaların kayıtları günümüze ulaşan Cemil Bey'in tambur ve kemençe icrasında kullandığı pozisyon ve perde mantığını viyolonsele uyguladığı, bu sayede kendine has bir üslup oluşturduğu bilinmektedir. Yay kullanımını oldukça kesik ve havadan bir çalış şekilde gelişmiştir. Ondan sonra gelen viyolonsel icracılarından Şerif Muhittin Targan (1892-1967) Almanya'da Hügo Becker'in (1863-1941) öğrencisi olmuş, hem Batı hem de Türk müziği icrasını ut ve viyolonsel çalgılarında ileri seviyede uygulamıştır. Bu sebeple viyolonsel ses çıkartma mantığını

ve yay kullanımında Batı müziğinde yer bulan dolu ses, ya da sonorige çerçevesinde uygulayarak Türk müziğinde uzun yay kullanmaya, yayın içinde muntazam bölümlenmelere yer vermiştir. Bu sayede Tamburi Cemil Bey'den ayrılmaktadır.

Bu nizami yay kullanımı, Tamburi Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil'e (1902-1963) verdiği dersler ile, Mesut Cemil'in de Batı müziği çerçevesinde yaptığı çalışmalarla ona naklolmuş böylece silsile oluşmaya başlamıştır. Bugün yaygın şekilde kullanılan teknik bu silsileden gelerek hayat bulmuş olan tekniktir. Yay tekniğinin Tanburi Cemil Bey sonrasında Batı müziğindeki daha yakın bir yaklaşım almaya başlaması bu silsileye dayanmaktadır.

Bu bağlamda klasik Batı müziğinin metodolojisinin tekniğın nakli konusunda daha etkin olduğu söylenebilir. Zira Batı müziğinde kullanılan notasyon, bir icracının ihtiyaç duyabileceği detayları barındırmakta, metotlarda da tekniğın aynı vasıta ile aktarımını sağlamakta ve etkili olmaktadır.

Eğitim nota üzerinden hoca ile bire bir iletişim kurarak gerçekleştiğinden, hem hocaya izah açısından, hem de öğrenciye takip açısından büyük kolaylık sağlamaktadır. Bu da başarı sürecini hızlandırmaktadır.

Nota kullanımının başka bir olumlu yanı, notanın çeşitli teknik öğeleri ifade etmede de istifade edilmekte olduğudur. Bunların yanı sıra arşiv edilebilmesi sebebiyle eserlerin tarihte kaybolup gitmesine de engel olmaktadır.

Elde edilmek istenen ifade notaya yaklaşık olarak not edilebileceğinden çalıcının zihninde canlanacak, bu sayede istenen ifadeyi yakalaması kolaylaşacaktır. Burada üstünde durulması gereken önemli bir nokta, notanın, çalıcının eserin icrası için ihtiyaç duyduğu bilgileri barındırıp barındıramaması konusudur.

Hiçbir nota tam anlamı ile tüm detayları içeremez. Çünkü icra aslında sadece yazan notayı seslendirmekten ibaret değildir. Vibrato süratinden genişliğine, yay basıncının oranından çekiş itiş hızına, glissandonun süresinden, crescendonun şiddetinin oranından diminuendonun nereye kadar hangi süratle olacağı gibi, eserin icrasının bel kemiğini oluşturan farklılıkları notanın içerebilmesi imkansızdır.

Bugün kullanılan notalar bu gibi izafi değerleri icracıya bırakmak kaydıyla, ancak nerede ne yapılması gerektiğini ifade ederek (örneğin crescendo yazıp 2 ölçü süre ile piano nūanstan forte nūansa çıkış olması gerektiğini yazarken bunun süratini yazmaz, ya da piano ve forte nūansların desibel değerlerini belirtmez) icracıya bırakır. İcra farklılıklarının başlıca sebebini bu gibi izafi oranlar oluşturmaktadır. Eser aynıdır ancak

her icra bu sebeple farklıdır. Aynı notayı icra eden iki farklı icracının bire bir aynı notadan çalsalar bile icralarında farklılıklar oluşacaktır. Yazılabilen detay açısından en işlevsel ve detaylı notasyon, notayı okunmayacak kadar karmaşıkleştırmadığı sürece tercih edilmelidir.

Bu bağlamda viyolonsel çalarken kullanılan tekniklerin tanımlanması ve nota üzerinde işaret edilmeleri önem arz etmektedir. Bu sayede yorum ve icra farklılıkları bu tekniklerin uygulanış biçimi ve oranlarından kaynaklanacak ve teknik olarak izah edilebilir hale gelecekler, dolayısı ile taklit edilebilir olacaklardır. Böylece sadece nota hakkında fikir vermekten ziyade, icranın nasıl olması gerektiğini de işaret edebilecektir. Sonucunda ise eseri nakil edilebilir, nesilden nesile aktarılabilir hale getirecektir. Bu sayede hem müziğin gelişim sürecine, hem de tekniğin gelişim sürecine mercek tutabilmek gelecek nesiller açısından mümkün olabilecektir.

Barok çağ ve öncesinde Batı müziğinde uygulanan pek çok serbest icra örneğinin tarih içinde kaybolup gittiği bilinmektedir. Aynı durum geleneksel Türk müziği alanında da geçerlidir. Her ne kadar özgürlük alanı tanınması söz konusu olsa, doğaçlamaya uygun bir durumda olsa da, tarihten çıkartılacak ders sözün uçtuğu ancak yazının kaldığı yönünde olmalıdır. Nasıl ki caz müziği doğaçlama üzerinde şekillenen bir müzik olsa bile yazılı geleneği ile eserlerini tarihin sayfalarında kaybolmaktan koruyabiliyorsa, geleneksel Türk müziğinin de eserlerini tarihe not düşmesinin ve kadim mirasına sahip çıkmasının bir zorunluluk olduğu düşünülmektedir.

### **3.4.1 Viyolonsel çalarken kullanılan sol el teknikleri**

Bu bölümde sol ele ilişkin belli başlı, her iki müzik alanında da işe yarayacağı düşünülen tekniklere değinilmiştir. Bu teknikler her iki müzik alanında, farklı şekillerde de olsa uygulanan teknikler olduklarından, her iki müzik alanı açısından da ele alınarak aynı başlık altında değerlendirilmiştir.

- **Pozisyon değişimleri**

Pozisyon değişimleri her iki müzik alanında da uygulanan bir olgudur. Buna göre Batı müziğinde pozisyon yerleri tam ve kesin şekilde belirginken geleneksel Türk müziğinde geçiş yapılacak notaların mikrotonlar içermesi sebebi ile “Yedirme” olarak da

yer bulan şekilde, geçişin aşamalarını blurlaştırarak doğru noktaya ulaşmak suretiyle pozisyon değişimi de uygulanmaktadır.

Pozisyon geçişleri çeşitli şekillerde yapılabilir. Bir pozisyondan diğerine aynı parmak ile geçmek, farklı parmak numaraları ile geçmek, ya da birbirine uzak örneğin +3, -3 pozisyon değişimi yapıldığında 1. ve 4. parmaklar arasında bir ilişki kurarak geçiş yapmak gibi şekillerde pozisyon değiştirilir.

Türk müziğinde yaygın olarak 1. ve 4. pozisyonlar arasında seyreden bir icra alanı kullanılmakta, eğitim sürecinde de batı kaynaklarından 4. pozisyona kadar öğrenildikten sonra Türk müziği repertuarı çalışılmaya başlanır. Bu durumda pus pozisyonlarına çok ihtiyaç duyulmamaktadır.

Tezat şekilde, Batı müziğinde ise keskin bir entonasyon ile belirli nota baskı yerlerine geçiş beklendiğinden pozisyon mantığı buna göre şekillenmiştir ve pus pozisyonları genel olarak solo karakterli eserlerde ya da eser kısımlarında kullanılır. Bu oldukça sık yer bulan kullanım alanı Türk müziğinde çok seyrek kullanılmakta ve bu alanda doğru bir entonasyon sağlamak güçleşmektedir.

Bu alana Türk müziğinde yer verilmemesi konusu daha önce de bahsedilmiş olan şekilde müzikte bas karakterde bir sese ihtiyaç olması ile Türk müziğine girmiş olması ve bu sebeple de kullanımın genelde solo sese derinlik katmak maksadı oluşturulmuş olmasının payı büyüktür. Dolayısı ile bu başlıkta değinilecek pozisyon değişimleri 1. pozisyon ile 4. pozisyonlar arasını kapsamaktadır.

1. pozisyondan 2. pozisyona geçerken, 1. parmağı 2. pozisyonun en pest sesine naklederek geçilebileceği gibi, 1. pozisyondaki herhangi bir parmaktan 2. pozisyona geçerken aynı şekilde naklederek 2. pozisyona geçilebilir. Örneğin Re teli (2. en ince tel) 2. parmak fa notası (Batı müziğine göre) birinci pozisyondan ikinci pozisyonda bir altta olan ses olan Sol notasına pozisyonu taşındığında pozisyon değişmiş olur.

Temel Pozisyon Geçişleri  
(1. ve 2. Pozisyon arasında)

The image shows three staves of musical notation in bass clef, illustrating fingerings for transitions between the 1st and 2nd positions. The first staff shows the 1st position (1, 1, 1, 1, 1, 2, 2, 1, 1, 4, 4, 1). The second staff shows the 2nd position (2, 2, 2, 2, 2, 4, 4, 2, 4, 4, 4, 4). The third staff shows the transition from 1st to 2nd position (4, 2, 2, 4, 4, 1, 1, 4, 2, 2, 2, 2, 1, 1, 2).

Tablo 19  
1. ve 2. Pozisyon geçişinde kullanılan temel parmak numaraları



Bu iki pozisyon arasında örneğin Fa-La geçişi olacaksa ve La 2. pozisyonda 4. parmak ile alınacağı zaman, icracı zihninde 2. parmağını önce Fa'dan Sol'e naklettiğini düşünecek, bu noktaya eriştikten ve sol notasını 2. parmağı ile çaldığını hissettiği (ya da başlangıç seviyesinde duyduğu zaman) 4. parmağını basarak La notasına ulaşacaktır. Bu noktada gidilecek tüm parmaklarda benzer bir olgudan söz etmek mümkündür.

Yanaşık pozisyonlarda (1-2, 2-3, 3-4 gibi) bu kaide genel itibar gördüğünden her biri tek tek açıklanmamıştır. Bunun yerine 2 aralıklı ve 3 aralıklı pozisyon değişikliklerine değinilmiştir.

1. pozisyondan 3. pozisyona geçişte de yine aynı parmak ile geçişteki 2. pozisyondan bir sonraki notaya ulaşmak yolu izlenebilirken, farklı bir parmağa giderken de aynı şekilde bir yöntem uygulanabilir. Örneğin yine Re telinde tonun gerektirdiği şekilde 2. ya da 3. parmak Fa diyez notasını çalarken si natürel notasını 4. parmakla ulaşmak gerektiğinde, Fa diyez notasını çalarken kullanılan parmak 2 ise La notasına 2. parmak ile gidip 4. parmağı Si notasına basarak pozisyon geçişi sağlanır. Fa diyez notası 3. parmak ile çalınıyorsa da yine Si notasına 4. parmakla ulaşmadan önce, La notası 2. parmak düşünülebilir, La diyez notası 3. parmak düşünülebilir ya da Sol notası 1. parmak düşünülebilir. Sonra ise 4. parmak basılarak 3. pozisyon Si notasına ulaşılır. Burada dikkat edilmesi gereken konu 3. ve 1. parmak arasında bir ilişki oluşturmaktır.

İlişkiden kasıt 3. Parmak basılıyken gidilecek olan ve o esnada boşta olan 1. parmağı 3.parmağa yaklaştırmakla asıl gidiş hareketine başlamış olmaktır. Fa diyez tınlamaktayken o sırada 1. parmağa denk gelen Mi notasından Fa diyez notasına doğru harekete geçerek 1. parmağın pozisyon değiştirirken sonraki pozisyonda basacağı noktaya en yakın konuma ilerlemesi ve hareketin bir noktasında 3. parmaktaki Fa diyez baskısı kaldırıldığında 1. parmak en hızlı şekilde mümkün olduğunca pozisyon değişimde oluşan ses fark edilmeden doğal şekilde ve aynı pozisyon içinde çalışırmuşçasına hedefine ulaşabilsin.

Bu mantık birbirine uzak tüm pozisyonlarda 1. parmakla çıkıcı yönde hareket ile tiz pozisyona giderek, inici olduğunda ise 4. parmak 1. parmağa yaklaştırılarak gerçekleştirilir. Bahsedilen inici ve çıkıcı hareket en net şekilde 1. pozisyondan 4. pozisyona geçerken (Çıkıcı) ve 4. Pozisyondan 1. pozisyona dönerken (İnici) görülür.

Örneğin Re telinde 1. pozisyon 4. parmak Sol notasından aynı telde 4. pozisyon 1. parmak La notasına geçileceği zaman, 4. parmak çalarken 1. parmak 4. parmağa yaklaştırılır (hatta başlangıç seviyesinde parmak uçları birbirine değdirilir) sonraki

pozisyona geçişe en yakın noktaya ulaşınca 4. parmak baskısını kaldırır ve 1 yoluna devam ederek La notasına değin hareketini hızlıca sürdürür. Buradaki hız aksi belirtilmedikçe aradaki değişimin mümkün olduğunca fark edilmeyeceği oranda olmalıdır. İnci harekette de aynı hareketin tersi geçerlidir.



Tablo 20

1. Pozisyon ile 4. Pozisyon Geçişinde 1. ve 4. Parmak İlişkisi

Buna göre aynı telde 4. pozisyon 1. parmak La notasından aynı telde 1. pozisyon 4. parmak Sol notasına geçilmek istendiğinde, 1. parmak La notasını çalmaktayken 4. parmak (bu sefer tele temas etmeden) parmak ucu 1. parmakla birbirine değecekmiş gibi pest yönde, yukarı doğru hareket eder. Geçilecek olan notaya en yakın olduğu konuma ulaştığında 1. parmak baskısı kaldırılır ve 4. parmak 1. parmağın baskıyı kaldırdığı noktadan baskıyı devralarak gitmek istenen noktaya, yani 1. pozisyon 4. parmaktaki Sol notasına değin kayar ve odaklandığında durur. Bu sayede pozisyon değişmiş olur. Diğer parmaklardan diğer parmaklara geçiş de yukarıda açıklanmış olan prensiple sağlanır.

- **Tril**

Tarih boyunca ülkeden ülkeye, bir çağdan başka bir çağa, süslemelerde farklılıklar süregelmiştir. Örneğin İtalya’da Geminiani ve Pasquali tarafından belirlenmiş işaretler yaygın kullanım bulurken, İngiltere’de Henry Purcell, Fransa’da ise Chambonnières, Fisher, Almanya’da Johann Sebastian Bach, işlemleri şablonlaştırıp eserlerine yazmıştır. “Bach’ın tablosu “Bazı süslemelerin nasıl doğru çalınacağını gösteren işaretler tablosu” şeklinde çevrilebilecek “Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, andeuten” başlığını taşımaktadır” (Basmacıoğlu, 2022).

Batı müziğinde tril yaparken trilin kaç tekrardan oluşacağı çoğunlukla hesaplanmaktadır. Bunu eserin yazıldığı dönem ve stilin yanı sıra trilin üzerinde yazılı olduğu notanın uzunluğu, tempo, sonraki notaya nasıl bağlandığı, önceki notanın tiz mi pest mi olduğu gibi pek çok parametre belirlemektedir.

Ancak Türk müziğinde durum bundan farklıdır. İcra edilen sonuç ile yazılı olan nota arasındaki fark son derece fazladır. Nota bu ayrıntıları çoğunlukla içermez. Sade nota yazımı ile yetinilmiştir. Dolayısı ile hangi ornamentasyonun nerede, ne kadar ve ne şekilde yapılması gerektiği belirtilmez. Bu sebeple de Türk müziğinde tril ya da diğer ornamentasyonları yapan icracılar, silsilelerinde uygulananı meşk yolu ile taklit ederek yetişmekte ve kendi üsluplarını oluşturmaktadır.

“Esasında, “süsleme teknikleri ve doğaçlama” Türk Makam Müziği’nin geleneksel eğitimi olan “meşk”in temel öğelerinden birisidir. Bir eser meşk esnasında süslemeler ve doğaçlamalarla birlikte öğrenilir. Süslemelerin daha fazla ya da daha az yapılması gereken durumlar; eserin toplulukla ya da solo icrası, eserin mutlu ya da hüzünlü oluşu, cümle başlarının, cümle tekrarlarının, cümle sonlarının nasıl süslenmesi gerektiği de meşk yoluyla öğrenilir.” (Özbilen, 2007)

Türk müziğinde de tril Batı müziğindeki gibi benzer amaçla, genellikle kadans sonlarında, bitiş ve kalış durumlarından önce uzunca olan notanın belirginleştirilmesi ve estetik bir askıda kalış hissi yaratmak için kullanılmaktadır. Ya bitişin geliyor olduğunu haber verir, ya da bir hissin uzadığını hissettirir. Bazı durumlarda da üstüne basa basa bir yerden başka bir yere geçmek için kullanılabilir. Tremolo olarak da anılmaktadır. Türk müziğinde vibrato ile ilişkilendirilmektedir. Vibratonun sallantılı ve dalgalı yapısının daha geniş ve köşeli hali olarak da düşünülebilir. Yani bir sestem diğerine yuvarlanarak ya da kayarak değil direkt olarak geçip aynı şekilde geri gelerek gerçekleştirilir. Türk müziğinde pek çok icracı tarafından hızlı bir vibrato esnasında ikinci notaya basacak olan parmağı sabitleyerek kontrollü bir vibrato sayesinde sonraki notaya dokunup kalkması sağlanarak gerçekleştirilmektedir.

Nota yazısında, notanın üzerine yazılan “*tr*” işareti ile gösterilir. Yazıldığı notanın üst ya da altındaki yarım, tam ya da artık aralıktaki perdenin üzerine yazıldığı nota ile süratli şekilde birbirinin peşi sıra çalınması durumudur. Birbirlerinin yerini alma süratleri ağırdan hızlıya gidebileceği gibi sabit hızda da olabilir. Sonunda ters yönde bir kalış hissi yaratıcı mordant ya da benzeri bir çarpma ile bitebileceği gibi eklentisiz şekilde de sona erebilir.

Tril ve yanı sıra diğer süslemelerin geçmişine bakıldığında da Türk müziği ile ilişki kurabilmek mümkündür. Örneğin Avrupa’da önceki dönemlerde özellikle Ortaçağ ve sonrası Rönesans zamanına bakıldığında, bugünkü Türk müziği notasyonundaki gibi

basitleştirilmiş, daha da doğru bir tabirle yalın şekilde kaleme alınmış müziklere rastlanır. O zamanki müzisyenler de notaları Türk müziğindeki gibi doğaçlayarak kendilerini daha iyi ifade edebilecekleri bir şekilde icra etmekteydiler. Ancak bu dönemde süslemelerin nasıl yapıldığı çok net değildir. (Kenneth Kreitner, 2001)'e göre, stilize edilmiş süslemelerin en eski bilinen kullanımı 14. ve 15. yüzyıllardaki kaynaklarda görülmektedir. Belirli notaların üzerlerine koyulan küçük daireler ve daha sonra üçgen başlıklı kuyruğu aşağı yönde yazılan notalara rastlanır. Bu yazımların bir süslemeye işaret ettiği açık olmakla birlikte nasıl yapıldığı konusu belirsiz durumdadır. Bu çağlar boyunca çoğunlukla hem ses hem saz müziğinde süslemeler notasyona dahil edilmemiş, icracılar tarafından yapılmıştır ve dolayısı ile çok kişisel bir işleme mantığını ortaya koymaktadır. Bu sebeple artan ornamentasyonların nasıl yapılacağını gösteren tablolar yapılması ihtiyacı doğmuştur. 18. yüzyıla gelindiğinde artık ornamentasyonların nasıl yapılması gerektiği konusunda bilgi veren tablolar ortaya çıkmaya başlamıştır.

Yine (Kenneth Kreitner, 2001)'e göre o çağda istisnalar görülmekle birlikte, 1698 tarihinde G. Muffat<sup>78</sup> çalgı topluluğu için trillerin yukarıdaki notadan başladığını açık şekilde ifade etmiştir. Bu yaklaşımda kısa trillerin kapanışlarında bir kapanış dönüşü yokken, hızlı tempoda sadece üst notada yapılan apojiaturaya indirgenmektedir.

Daha sonra J. S. Bach'ın, Trillo & Mordant (Bkz. Tablo 21) Tablo 21 Trillerin temel anlatımı. ismini verdiği şekilde ise yukarıdan başlayan bir tril sonunda aynı ritimde devam eden mordant ile tamamlanır. Daha sonra ise C. P. E. Bach trillerin baba Bach'ın mordantla biten triline benzer şekilde, kapanış dönüşü ile bitmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

### Temel Triller

The image shows three musical examples on a single staff. The first, 'Bugünkü Yazılışı', shows a trill starting on a note with a 'tr' symbol. The second, 'Seslendirilişi', shows the trill as a series of notes with stems. The third, 'Trillo & Mordant', shows a trill starting on a note with a 'tr' symbol, followed by a mordant symbol (three asterisks) and a final note.

Tablo 21  
Trillerin temel anlatımı.

<sup>78</sup>Georg Muffat 1653-1704 yılları arasında yaşamış Fransız barok besteci ve orgcusu. Alman yaylı çalgı icracıları için Fransız dans stilini anlatabilmek amacı ile kaleme aldığı "Florilegium Primum ve Secundum" başlıklı icra talimatları bugün halen önemini korumaktadır. .

Konunun derinliği sebebi ile ana hatları ile değinilmiş, tarihsel gelişim sürecine değinilmemiştir. Bugün kullanılan triller üstten başlayarak, alttan başlayarak, öncesinde bir apojiyatür ile başlayarak, önceki notayı yineleyerek, sonunda mordant yapılarak ya da yapılmayarak, hızlıdan yavaşa, ya da yavaştan hızlıya degrade şekilde yapılabileceği gibi hızlı ve sabit bir üslup da uygulanabilir. Bugün kullanılan trillerde dönem müzikleri çalınmıyor, besteci belirli bir talepte bulunmuyorsa, müzisyenin çizmek istediği müzikal hat çerçevesinde oluşturduğu estetik görüşe istinaden gerçekteştirilmektedir. O sebeple günümüz icrasında bahsi geçen koşullarda Trillo & Mordant, Doppeltcadence (Alttaki notadan başlayıp yazılı olduğu notaya temas edip üstteki nota ile yazılı olduğu nota arasında yapılan tril ya da tam tersi), Accent & Trillo (Görece daha uzun ve üstteki bir nota ile başlayıp sonrasında yazılı olduğu nota ile başlayan kısa bir tril ile yapılır) gibi iki notanın birbirinin peşi sıra süratle tınlatılmasına dayalı tüm işlemeleri tril grubu altında ele alabilmek mümkündür. Dönem müziği icrası ya da bestecinin talebi söz konusu olduğu zaman ise bu ayrıntılar çok önem kazanır. Tril Türk müziğinde de Batı müziğindeki günümüz uygulamalarına yakın bir kapsamdadır ancak Batı müziğindeki kadar artiküle edilerek çalınmamaktadır.

Türk müziğinde ise bahsi geçen bu ayrıntılar teknik olarak işlenmemekte, tril genel itibarıyla ele alınmaktadır. Sese derinlik ve kalış hissi katmak, vurgulamak, üzerine gitmek ya da melodik hattan çekilme öncesinde hafifleme hissi yaratmak gibi amaçlarla kullanılmaktadır.

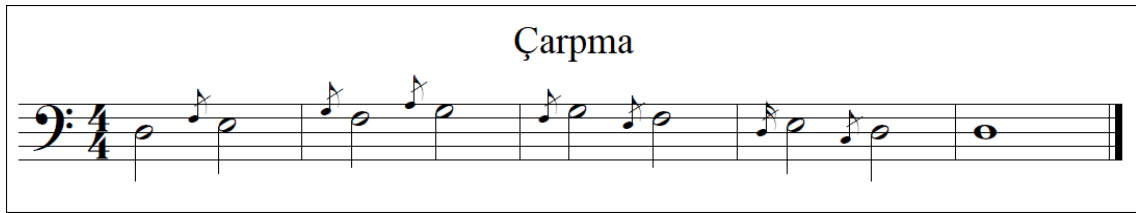
- **Çarpma (Accaiaccatura ya da Grace Note)**

Çarpma da tril gibi ancak çok daha kısa, tek bir kez diğer notaya dokunulan bir işlemedir. Müzikte en çok kullanılan işlemelerden biridir. Özellikle Türk müziği açısından bakıldığında kullanım sıklığı anlamında melodik çizginin adeta bir parçası gibidir. Bir başka notaya çarpıp ana sesi duyurmak suretiyle gerçekteştirilir. Ufak yazılmış üzeri çizgili bir nota ile gösterilir.

1749 yılında Geminiani tarafından “Uyumsuz bir notanın başka bir nota ile aynı anda ya da eş zamanlı olarak aynı akor içinde çalınması ancak ateşe dokunmuşçasına hemen kaldırılması” olarak tanımlanmıştır (www.dolmetsch.com, 2017). Üç şekilde yapılabilir. Geminiani’nin anlatımındaki gibi sonraki nota ya da akor ile aynı anda basılıp

hemen kaldırılarak, önceki vuruşun sonunda çalınıp hemen sonraki notaya geçilerek, ya da kendisinden sonraki notanın zamanının başında çalınarak.

Türk müziğinde genellikle bir sestem diğere giderken uygun yerlerde sonraki ses geçmeden önce bir üsttekinin tınlatılması şeklinde gerçekleştirilir. Çalınan pasajlarda kullanılacak parmak numaraları, pozisyon değişimlerinde çarpma yapabilecek şekilde hesaplandığında daha rahat bir akış sağlamak mümkün olabilmektedir.



Tablo 22  
Çarpma (Accaiaccatura – Grace Note)

- **Mordent**

Trile çarpmadan daha yakın olan mordent, yine çarpma gibidir. Ancak çarpmadan farklı olarak, önce üzerine yazılan notanın tınlatılması hemen ardından hızla alttaki ya da üstteki çarpma notasının çalınması ve tekrar ilk ses dönülmesi şeklinde yapılır. Bu işlemde ilk iki nota çarpma niteliğinde yani hızlı olmalıdır. Bu işlemde üstteki ses ile yapılan “Mordent” (mordan), alttaki nota ile yapılan “Inverted Mordent” (Ters, çevrilmiş ya da alt mordan) adı verilir.

Tablo 23  
Mordent & Inverted Mordent

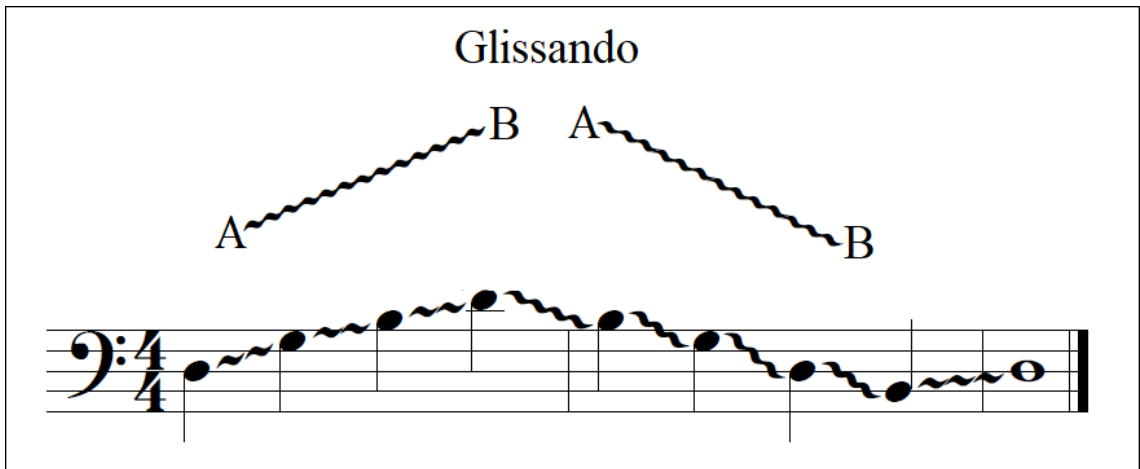
- **Glissando (Slide, Sliding ya da Kayarak Geçiş)**

Sesin bir frekanstan diğereine degrade duyulacak şekilde kesintisiz şekilde frekansını yükseltip alçaltmak yolu ile ya daha tize ya da daha peste doğru frekansının değiştirilmesi işlemidir. Tel yüzeyindeki parmak birinci sestem ikinci sese doğru tel ile temasını kaybetmeden kayarak ve bu işlem boyunca çalgı tınlatılmaya devam ederek elde edilir. Yaylı çalgılarda frekanslar arası degrade olabilirken tuşlu çalgılarda bu mümkün olmadığı için bir parmak ya da tırnak üzerinde tuşların bir sestem bir diğereine doğru pestten tize ya da tizden peste doğru hızlıca kaydırarak çalınması anlamına gelir.

A noktasından B noktasına kadar kayarak gitmeyi işaret etmek üzere iki nokta arasında, bir nota başlığından diğereine doğru dalgalı bir çizgi ile işaret edilir (Bkz. Tablo 24).

Hızı önemlidir, bazen iki yakın nota arasında çok ağır kullanımı dramatik bir vurgu yaparken, çok uzak notalar arasında crescendo ile birlikte hızlı bir glissando yapmak görkemli bir kükreyiş gibi duyulabilir. Bu iki uç nokta arasında kalan tüm kullanımları müzikal anlamda bir ifade aracı olacağından kullanımı oldukça yaygındır. Ancak buna karşın, Türk müziğindeki kullanımı Batı müziğine oranla çok daha siktir.

Bunun başlıca sebebi komalı seslerin baskı yerlerini kesin olarak bulabilmek çok güç bir işlemdir. Bu sebeple küçük glissando ya da portamento ile hedef notaya gidilir ve hafif bir vibrato ile yedirerek doğru baskı yerini odaklamak gerekmektedir. Kullanım sıklığı bu sebeple Batı müziğinden çok daha fazladır.

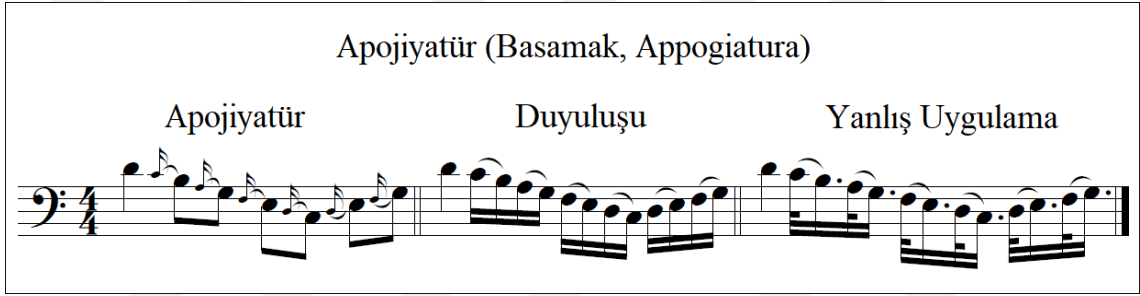


Tablo 24  
Glissando

- **Apojiyatür (Appogiatura, Basamak)**

Asıl sestem önce yer alan küçük bir nota kendinden sonraki notaya bağı şekilde yazılır. Üzerinde küçük bir çizgi olan çarpma ile sıklıkla karıştırılır. Apojiyatür basamak sesi olarak armoni dışındaki gerilim yaratan sestem yön hissiyle armonik olana doğru bir basamak görevi görür ve çözülmeyi geciktirir. Uygulanışı kendinden sonra yazılan notanın zamanından kullanarak yapılır.

Süresi sonraki notanın yarısı kadardır. Klasik dönem Batı müziği eserlerinde sıklıkla dizi şeklinde yer alır. Örneğin iki sekizlik notada, sekizlik notalardan önce yazılan 16'lık apojiyatürler dört birbirine eşit sürede okunan 16'lık değerde okunur (Bkz. Tablo 25). Gelecek olan sesi ya da akoru geciktirmek amacı ile kullanılır.



Tablo 25  
Apojiyatür (Basamak, Appogiatura)

- **Portamento**

Batı müziğinde özellikle 17. yüzyıl vokal müziklerinde ve sonrasında 18. Yüzyıl sonlarından itibaren de bu teknikleri taklit ederek uygulamak isteyen yaylı çalgılarda da sıklıkla kullanımına başvuru olan glissando gibi romantik ve dramatik bir işlemdir. Yaylı çalgılarda glissandonun bir türü de denilebilecek olan portamento bir notadan diğer bir notaya doğru yapılan belirgin glissando hareketine denir. Glissando sesin diğer sese değin kayarak gitmesiyle, portamentoda o esnadaki pozisyonun taşınması esas alınır. Ses bu şekilde kaydırılır, farklı parmak numarası kullanılmaz. Küçük, nispeten yavaş ve derin bir glissando olarak da düşünülebilir.

Terimlerin sözlük anlamlarına bakılacak olursa bu fark daha anlaşılır hale gelecektir. Glissando kayarak, portamento taşıyarak anlamlarında kullanılan sözcüklerdir. Aynı zamanda aynı kökten gelen Portato ile karıştırılan da bir terimdir. İkisi de taşımak kökeninden türemekle birlikte portato arşe ile ilgili bir terimdir ve bağı



notaların bağ esnasında sağ el ile artiküle edilmesi anlamına gelir. Portamento ise bir sol el tekniği tabiridir.

(Stowell, 2001)'e göre Fransız-Belçika keman ekolünün kurucusu sayılan Charles Auguste de Bériot (1802-1870) canlı (Vif), tatlı (Doux), sürüklenen uzun süreli (Trainé), olarak adlandırdığı 3 çeşit portamento (Port de voix) tanımlamıştır. O dönemde çok abartılarak portamento kullanılmasından rahatsızlık duyan kemancı Carl Flesh (1873-1944), portamentonun sadece eserin en dokunaklı yerinde doruk noktasında uygulaması gerektiğini savunmuştur. Jean Becker (1833-1884) gibi o da üç tür portamentodan bahsetmiştir. 1923 yılında yazdığı Die Kunst des Violinspiels (Keman çalma sanatı) başlıklı kitabında, üç portamento türünün olması gerektiğini savunmuştur. İlk tür aynı parmakla bir notadan diğerine kaymak, ikinci tür sabit parmakla bir ara notaya kayıp sonra diğer parmağı hedeflenen notaya basmak, üçüncü tür ise bulunulan pozisyonda diğer parmağı basarak o parmakla yeni pozisyondaki hedef notaya kaymak. Daha sonra 20. yüzyıla gelindiğinde ise hafif yay basıncı ile hızlıca yapılan bir portamentonun daha seçici şekilde kullanımının uygun olduğunda bir fikir birliğine varılmış, portamento ekleme görevi ağır ağır icracıdan besteciye doğru kaymıştır.

Notasyonda portamento olunan nota ile varılmak istenen nota arasında çizilen düz bir çizgi ile ifade edilir.

**Portamento**  
(C. Flesh'in önerdiği portamento türlerine örnek)

1. tür                      2. tür                      3. tür

Tablo 26  
Portamento (C. Flesh'in önerdiği portamento türlerine örnek)

- **Vibrato**

Öncelikle vokal müziğinde ortaya çıkmış, daha sonra çalgılarda da yaygın kullanıma ulaşmış olan, genellikle içten geldiğince yapılan süsleme tekniğidir. Parmağın

tele temas eden merkez noktası üzerinde tiz ve pest yönde yuvarlanarak ancak merkez kantağını kaybetmeden periyodik salınım yapması olarak açıklanabilecek olan vibrato, kelime kökeni olarak titreşmek, titreştirmek anlamlarına gelmektedir. Telin ses üretmek üzere salınmasına benzeyen bir iki yönlü salınımı baskı uygulanan ses üzerinde aşağı yukarı yönlerde koldan, bilekten, parmaktan sallayarak elde edilen tüm ses renklerini bünyesine alır.

Geleneksel Türk müziğindeki vibrato da yine bu şekilde yapılmakla birlikte, klasik Batı müziğindeki uygulananından farklıdır. Batı müziğinde odak noktası bırakılmadığı gibi, genellikle kesintisiz vibrato yapmak ancak bunun da ses başına düşen vibrasyon sayısının, genişliğinin, hızının ve yönünün kontrollü olmasıdır. Buna karşın Türk müziğinde vokal partileri dışında kalan çalgılarda, özellikle çelloda tüm seslerde vibrasyon yapmaya çalışmak kullanılan bir yöntem değildir ve tercih edilmez. Bunun yerine Türk müziğinde entonasyonda doğru baskı noktasını bulmak üzere notayı yedirmek amacı ile başvurulurken, uzun notalarda sese ahenk katmak için yapılır.

Ayrıca örneğin, bugünkü üsluptan görece daha farklı olmasına karşın, Tanburî Cemil Bey'in çello çalarken kullandığı vibrato incelendiğinde Batı müziğinde gambistlerin uyguladığı tür bir tril-vibrato arası vibrato yaptığı görülmektedir.

“Batı müziğinde kullanılan vibratodan kasıt, özellikle 20. Yüzyıl yaylı çalgılar tekniğinde yer alan ve ses üretiminin ana özelliği haline gelen, dalga boyları aynı büyüklükte sık bir vibratodur. Tanburi Cemil Bey'in vibrato yerine geçecek çarpma, kapama, stakatolar, yay parçacıkları ve kendine mahsus triller kullandığını görüyoruz. Tanburi Cemil Bey'in kullandığı trile veya çarpmaya benzer vibrato tekniklerine, Barok müzik dönemi Gamba tekniğine ait yazılmış kitaplarda rastlamak mümkündür (two finger vibrato). Bir çeşit mikrotonal tril olarak sayılabilecek iki parmakla yapılan tril, Tanburi Cemil Bey'in kullandığı vibrato türleri ile benzerlik göstermektedir. (Yelda Özgen Öztürk, 2009)”

Ayrıca vibrasyon yaparken parmak baskısının odak noktası da hareketlidir. Yani parmak vibrasyon süresince çok küçük oranlarda tel üzerinde yukarı aşağı yönlerde hareket edebilmektedir. Bu da sesin odaklı ekseninin odağını dağıttığı için tam odaklanması istenilen perde bulunana kadar zaman kazandırır ve elde edilmek istenen entonasyonu, komayı, frekansı yakalama fırsatı sunar. Üslubun bir parçası olmuştur.

En basit anlatımla sesin dalgalandırılması olarak düşünülebilir. Odak frekans birkaç hertz tiz ve pest yönde bir dalgalanmaya maruz bırakılır. Dolayısı ile ses bir nokta

olmaktan, bir bölge olmaya doğru geçiş yapmış olur. Ses denildiğinde bir alan düşünülecek, hareketin dış sınırları daralarak odak frekans bulunabilir. Vibrato ağırdan hızlıya doğru uygulanabileceği gibi tersi de seyrek olmakla birlikte kullanılan bir yöntemdir. Önceleri vibrato yapılması istenen notanın başlığı üzerine bir nokta koyularak işaretlenen vibrato bugün notanın üstünde vibrato kelimesinin kısaltması olan Vib., ya da vibrato yapılmaması isteniyorsa Non Vib. Ya da Senza Vib. ifadeleri ile belirtilmektedir.

- **Flageolet / Harmonic / Doğuşkan**

Boş telin titreşiminde ana ses ile birlikte açığa çıkan üst tonların, telin yüzeyinde orantılı noktalarına basmadan sadece sol elin temas etmesiyle büyüyerek duyulur hale gelmesi durumuna verilen isimdir. Aynı zamanda flüt ailesinden bir tahta üflemleri çalgının da ismi olan terim, yaylı çalgılarda sesin yukarıda bahsedilen doğuşkanlarının çalınması anlamına gelir. Bunu yapmak için sol el parmakları teli tuşeyle birleştirmek üzere baskı uygulamak yerine tele sadece dokunur.

Bu şekilde uygulanan flageolet tekniği telin her noktasında cevap vermez, sadece belirli noktalardan temiz ses elde edilebilir. Bu şekilde elde edilen flageolet seslere doğal flageolet adı verilmektedir. Bunun dışında tel boyunu istenilen oranda değiştirmek üzere, ya birinci parmak (İşaret parmağı) ile ya da pus parmağı (Baş parmak) ile tel boyu kısaltılıp, üzerine bu basılı noktaya göre tam dördü ya da tam beşli mesafeye de üçüncü (Orta parmak) ya da dördüncü (Yüzük parmağı) parmak ile sadece dokunarak yapay şekilde de elde edilebilir. Bu şekilde elde edilen flageolet notaya yapay flageolet adı verilir. Nota üzerinde doğal flageolet bir yuvarlak ve hangi parmakla dokunulacaksa o parmağın numarası ile, baklava<sup>79</sup> başlıklı notalar ile üzerlerine yazılan parmak numaraları ile ifade edilir (Bkz. Tablo 27).

Bundan başka, flageoletin çalındığı tel hangisi ise o boş telin notası normal nota başlığı ile yazılırken o notanın üzerine aynı hizaya baklava nota başlığı ile parmağın dokundurulacağı noktaya denk gelen nota da yazılabilir. Bu notanın üstünde aynı hizaya ayrıca bu parmak kombinasyonu uygulandığında duyulacak sesin hangi notaya karşılık geldiği de ufak nota şeklinde ve parantez içine alınarak ifade edilebilir. Bu yazım şekli tüm flageoletler için kullanılabileceği gibi genellikle yapay flageolet için tercih edilir.

---

<sup>79</sup>İngilizce’de “Diamond note head” olarak anılan, köşeli ve çapraz şekilde yerleştirilmiş kare nota başlığı.

Bunun sebebi, doğal olmayan flageoletlerde boş telin üst limitini belirleyen üst eşiklerin yerini, tel üzerinde herhangi bir noktaya baskı uygulayan bir parmağın almış olmasıdır.

**Doğal Flageolet Yazımı**

*Tablo 27*  
*Notasyonda Doğal Flageolet Yazımı*

Bu parmağın nereye basarak üst eşik görevi göreceği normal nota başlığı ile ifade edilir. Bunun üzerine basılı olan parmak baskıyı sürdürürken aynı tel üzerindeki bir noktaya<sup>80</sup> dokundurulacak olan parmağın temas sağlayacağı noktaya karşılık gelen nota da baklava başlıklı nota ile yazılır. Bu işlem sonucunda ortaya çıkacak sesin frekansına karşılık gelecek olan nota, yani işitilecek olan flageolet ses de önceki iki ses ile aynı hizada bulunan yerine, ebat olarak diğer notalara göre ufaltılmış, genellikle nota sapı olmadan ve parantez içine alınmış şekilde yazılır (Bkz. Tablo 28).

**Yapay Flageolet Yazımı**

*Tablo 28*  
*Notasyonda Yapay Flageolet Yazımı*

<sup>80</sup>Tablo 28'de 4'lü aralık ile elde edilen yapay flageolet gösterilmiştir. Aynı prensip ile 3'lü ya da 5'li aralıklarda da farklı sesler elde edilebilir. Ancak bu sesler pozisyonu odaklama zorluğu sebebiyle çok temiz duyulmazlar.

Bu durumda nota değerini, yani tınlama süresini, en bas tarafta yazılı olan notanın değeri belirler. Tabloda da görüleceği üzere boş tel ile 4. parmak, tele dokunurken, diğer seslerde üst eşiğin yerine geçen pus (baş parmak) alttaki notayı bastığından 1. pozisyondan itibaren pus pozisyonu kullanılır. Bu sebeple 3. parmak ile baklava başlıklı notaya denk gelen yerde tele dokunarak parantez içindeki flageolet ses elde edilir. Elleri görece daha büyük olan ve açık pozisyonlarda çalarken sıkıntı çekmeyen viyolonselciler pus yerine 1. parmağı, tele dokunan 3. parmak yerine de pozisyonu genişleterek 4. parmağı kullanabilirler. İki durumda da çıkacak flageolet ses değişmeyecektir.

### 3.4.2 Viyolonsel çalarken kullanılan sağ el teknikleri

Bu bölümde yaya ilişkin elde edilen veriler ışığında, belli başlı, her iki alanda da kullanılabileceği düşünölen teknikler açıklanmaya çalışılmıştır.

- **Detache (Detache)**

Yayın düz bir hat üzerinde, her bir ses için farklı bir yönde hareket ederek, bağsız şekilde, zıplatmadan, temas oranını değiştirmeden, sesi bölmeden ve sesi bağlamadan, sesi mümkün olan en düz şekilde çalmaya bağsız, yani detache çalmak denmektedir. Tüm kıl yüzeyinin tele teması detache yay kullanımında aranan bir uygulamadır. Hem klasik Batı müziğinde, hem de geleneksel Türk müziğinde benzer şekilde kullanılan bir tekniktir.

- **Staccato**

Bazı kaynaklarda detache ile aynı anlamda kullanılsa da yaylı çalgılarda durum farklıdır. Staccato yaylı çalgılar söz konusu olduğunda bağıntı yerleri daha hafif ve daha kesik olan, arşenin tel üzerinde topukla uç arasında bir yay çizecek şekilde gerçekleştirilen basınç dengesi ile uygulanan bir tekniktir. Notanın üzerine yazılan bir nokta ile ifade edilir. Bu ifadenin yer aldığı notanın tınlatılma süresi nota değerinin yarısı kadar kısalmır ancak notanın zamanı sabit kalır. Tınlatıldığı süre kısalmır ama notanın çalınma hızı değişmez. Arşe hafif sıçramalarla çalar. Genellikle yayın ortasında, ortası ile topuk arasındaki 2. ve ortaya doğru 3. çeyreklik kısmında yapılır. Hızlandıkça ortaya,

daha da hızlandıkça uca doğru değişen bir denge noktası üzerinde uygulanır. Staccatoda sürat çok önemli değildir ancak notaların birbirlerinden ayrı duyulmaları, kesik kesik tınlamaları asli önem taşımaktadır.

- **Legato**

Legato aynı yay içerisinde birden çok notanın kesintisiz şekilde çalınmasına verilen isimdir. Arşenin çekilirken ya da itilirken çalınan notaların birbiri ardından çalınması, aralarında boşluk, duraksama, arşede temas kaybı yaşanmadan kullanılması demektir.

Nota bağı ile gösterilir. Bağın içerisinde yalnız notalar kullanılabileceği gibi staccato ya da tenuto, ya da staccato ve tenuto notalar da kullanılabilir.

Staccato notalar yazılı olduğunda, yayın yönü değişmeksizin ve hareketi kesintiye uğramaksızın çalınan notalar arasında yay hoplatılır. Portato ya da tenuto eklendiğinde ise hoplama daha hafifler ancak notaların tınlanmasında telle temas süreleri noktaya göre daha uzun yapılır.

Hem staccato hem de portato ya da tenuto yazılı olan durumlarda ise bağ dahilinde çalınan notaları biraz daha belirginleştirerek, artiküle ederek, notalar arasında çok hafif bir kopukluk olması ve çalınan notaların da daha belirgin duyulması sağlanacak şekilde tınlatarak çalınır.

**Legato (Bağlı)**

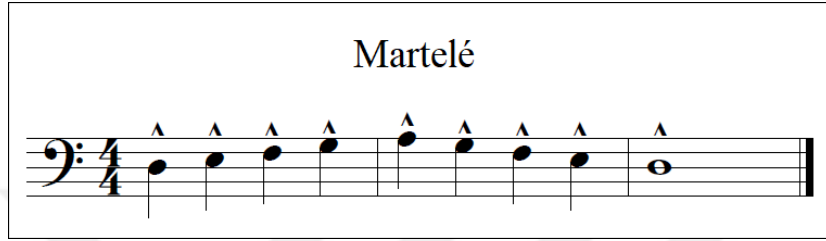
The image shows three musical staves in 4/4 time, each illustrating a different legato technique. The first staff, labeled '(Legato)', shows a sequence of notes connected by a single slur. The second staff, labeled '(Legato & Staccato)', shows a sequence of notes with a slur over the first two and a separate slur over the next two, with a small gap between the slurs. The third staff, labeled '(Legato & Staccato & Portato / Tenuto)', shows a sequence of notes with a slur over the first two and a separate slur over the next two, with a small gap between the slurs and a tenuto mark over the final note of the second slur.

*Tablo 29  
Legato ve temel türleri*

- **Martele**

Çekiçleyerek, çekiçle döver, dövercesine gibi anlamlarında kullanılan sözcük çekiç anlamına gelen eski Fransızca marteler kelimesinden gelmektedir.

Bu terim yaylı çalgılarda staccato benzeri bir çalıyla, kesik kesik, ancak yayın temas edişinin güçlü, perküsif vuruşlarla yapılması istendiği zaman notanın üzerine yazılan, baş aşağı çevrilmiş ve küçültülmüş bir iterek<sup>81</sup> işaretine benzeyen bir kama ile ifade edilir.



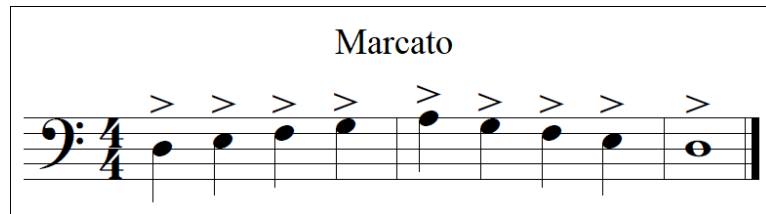
Tablo 30  
Martele - Martelé

Üzerine bu işaretin yazılı olduğu nota vurgulu ve belirgin şekilde çalınır. Yay tele oturur ve ani bir şekilde çekilir ya da itilir. Yay sadece hareketin ilk anında ses verir. Etki bu sayede elde edilir.

- **Marcato**

İtalyanca işaretleyerek anlamına gelir. Aksan yaparak çalmak, sesi vurgulamak için güçlü o esnadaki düzeyden daha üstte bir gürlükle çalma anlamında kullanılan bir terimdir. Notanın üzerine yazılan bir “>” işareti ile ifade edilir.

Yapılan aksan marteleden farklı olarak sesin tınısının sonuna doğru hafifletilir. Yapılan aksanla o nota diğerlerinden ayırır ve işaretlenmiş olur.



Tablo 31  
Marcato

<sup>81</sup>Yayın ucundan topuğuna doğru sürtülmesi. Notanın üzerine yerleştirilen bir “V” işareti ile gösterilir.

- **Pizzicato**

Telin yay olmaksızın, parmak ile çekilerek tınlatılması gerektiğini belirtir. Sözcüğün kısaltması Pizz. ile ifade edilir. Birkaç türü bulunmaktadır.

### **Pizzicato quasi gitara**

Gitar gibi çalınması gerektiği anlamına gelir. Örneğin akor halinde birden çok telin eşzamanlı tınlatılması gerektiği yerlerde isteğe göre kullanılabilir.

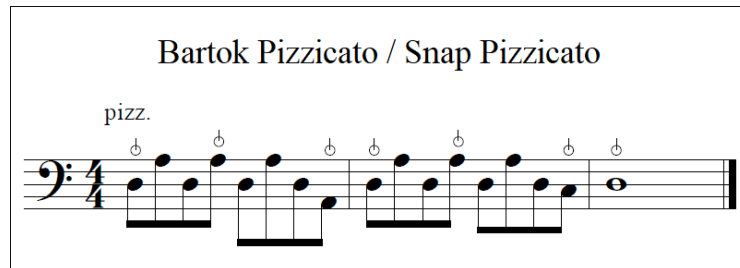
“Pizz. Quasi Guitarra” ifadesi ile ve akorların sol yanına dikey şekilde yerleştirilmiş, glissando çizgisi (kıvrımlı çizgi) ile işaret edilir.



Tablo 32  
Pizzicato Quasi Guitarra

### **Bartok pizzicato ya da Snap pizzicato:**

Telin tuşenin zıt yönünde çekilmesi ve sertçe bırakılması sonucu telin tuşeye çarpmasıyla oluşan çatlama sesi elde edilmek istendiği zaman kullanılan pizzicato çeşididir. Bir daire ve dairenin merkezinden yukarı yönde taşan düz kısa bir çizgi ile ifade edilir. Pizzicato yazan pasajda tüm sesler normal pizzicato ile çalınır. Bu esnada bahsi geçen işaret görüldüğünde tel, çatlama sesi gelecek şekilde tuşenin ters yönünde, yay misali gerilir ve tel gerginken tuşe yönünde hareket edecek şekilde bırakılır. Bu sayede istenen çatlama sesi elde edilmiş olur. Diğer pizzicato sesler ise farklı bir belirteç



Tablo 33  
Bartok Pizzicato / Snap Pizzicato



olmadıkça, normal, yani sadece sesi tınlatacak şekilde uygulanan bir pizzicato olarak çalınmalıdır.

### Sol el pizzicatosu:

Teli çekme işinin sağ değil, sol el parmakları ile yapılması işlemidir. Notanın üzerine yazılan “+” sembolü ile ifade edilir. Sol el pozisyonunu bozmaksızın boştaki bir sol el parmak ucu vasıtası ile ilgili tel çekilerek gerçekleştirilir.

**Sol El Pizzicatosu**

pizz.

Tablo 34  
Sol El Pizzicatosu

- **Spiccato / Sautillé / Saltato**

Yayın tel üzerinde her nota için farklı yönde zıpladığı, staccato benzeri ancak ondan daha kısa ve yayın hoplayan kısmı ile teli temasının sağlandığı çalma tekniği. Arş spiccato çalarken detaşeye benzeyen bir yaklaşımla denge noktası üzerinde çekilip itilirken tel teması hoplatarak sağlanır.

İki şekilde yapılır. Ayrı yönlerde yay kullanımı ile ve aynı bağ içerisinde birden çok notanın bağlandığı yayın notaları çalarken aynı yönde her bir nota için zıplaması ile. Spiccato’da seslerin birbirinden kopuk olmaları, Sautillé’de ise zıplaması üzerinde durulur. Spiccato net ses elde etmek üzere en kontrollü şekilde yayın zıplatılmasını kast ederken, Sautillé ise doğal bir sekme ile daha hafif bir kullanımı ifade eder.

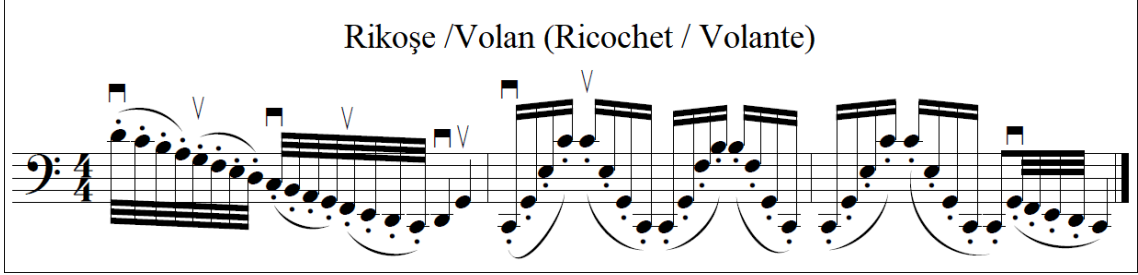
**Spiccato / Sautille / Saltato**

Bağlı Spiccato      Detâşe Spiccato

Tablo 35  
Spiccato / Sautille / Saltato

- **Rikoşe (Ricochet) / Volan (Volante)**

Bağlı spiccatoya çok benzeyen, ancak uygulamasında yayı çekerken yayın kendi ağırlığı ile, su üzerinde seken bir taşı andıracak bir hareketle, seri şekilde sekmesinin sağlanması ile aynı yayda birden çok hızla zıplayan nota çalma tekniğidir.



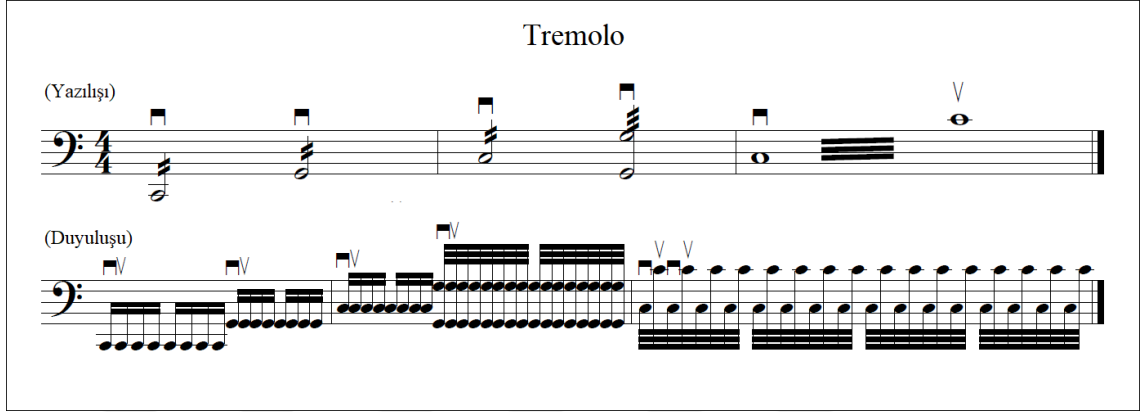
Tablo 36  
Rikoşe / Volan (Ricochet / Volante)

İlk tetikleyici hareket, yay zıplayacak şekilde ilk notaya uygulanıp, sonraki seslerde yayın zıplamasının kontrol altına alınması üzerine odaklanmış bir yaklaşım izlenir ve yayın tel üzerinde kaç kere sekeceği tayin edilir. Sağ elin işaret parmağı ve küçük parmak arasındaki denge ile işaret parmağının, yay sekerken amortisör görevi görmesi, yayın ne kadar zıplayacağı ve hangi güçte zıplayacağı gibi konularda hakimiyet sağlamaya yardımcı olur.

- **Tremolo**

Bir ya da birden çok notanın çok hızlı şekilde pek çok defa yinelenmesini ifade eden sözcük, titremek anlamına gelen Latince tremulus kelimesinden türemiştir. Müzikte 1800'li yıllardan itibaren kullanımına rastlanmaya başlanmıştır. Yaylı çalgılarda tek bir nota üzerinde yayın sürekli ve hızlı şekilde zıplayarak çekilip itilmesiyle seste titreme yaratılması şeklinde kullanırken aynı zamanda akor gibi birden çok sesin de aynı anda ya da birbirinin peşi sıra titretilmesi şeklinde de kullanılır. Nota üzerine yazılan diyagonal ve birbirine paralel şekilde yerleştirilmiş kısa çizgiler ile ifade edilirken kısaltması (trem.) yazı ile de yazılabilir. Bu çizgiler tremoloda yapılması istenen titreşime denk gelen nota değerinin kuyruk sayısı ile aynı sayıda yazılmalıdır. 16'lık tremolo için 2 çizgi, 32'lik tremolo için 3 çizgi v.b. olacak şekilde. Bu durumda yayı çekip itme hızı yazılı tremolo değerine göre ayarlanır. Kesik çizgiler tek bir nota üzerinde ise o nota çekilip itilirken tremolo yapılır. Bu aynı zamanda tınlamak üzere yazılı birden çok notada da aynı şekilde

uygulanır. Ancak iki birbirine uzak yazılı nota arasında yer alan kesik çizgiler bu iki notanın tril gibi birbirinin peşi sıra çalınması ve tremolonun bu iki notadan birinde çekerek diğerinde iterek ya da tam tersi şeklinde yapılması gerektiğini gösterir. Bu durumda yapılması istenilen yay nota üzerine belirtilmelidir.



Tablo 37  
Tremolo

- **Flautato / Flautando**

Flüte benzer ıslıksız bir ses elde etmek üzere yayın hızının görece daha yüksek ancak basınç ve temasının daha az olduğu, yayın tuşeye yakın bir noktada ya da tuşenin üzerinde ve yarım ya da çeyrek kıl yüzey teması ile kullanıldığı tekniğe verilen isimdir. Nota üzerinde yazıyla ya da kısaltmaları ile (flautato/flt./fl.) ifade edilir. Sul ponticello ile benzeşen bir ses rengi elde edilir ancak flautatoda sul ponticellodan farklı olarak arşe hızına, tuşe üzerinde ve çok hafif bir temasla çalınmasına odaklanılmıştır. Sul ponticelloda ise köprü yakınında ve daha yüksek yüzey teması ile daha ağır bir arşe kullanımı gerekmektedir.

- **Sul Ponticello**

“Köprüde” anlamına gelen İtalyanca sözcük, nota üzerinde ya açık şekilde yazılarak, ya da daha yaygın şekilde kısaltması (Sul Pont.) olarak ifade edilir. Yayın köprünün hemen yanında ya da üzerinde temas sağlaması anlamına gelir. Yay bu noktada kullanıldığında daha metalik, hışırtılı bir ses üretir. Ana ses metalikleşirken onunla birlikte oktav ağırlıklı olarak üst doğuşkanlar da ana sese gelişi güzel karışmaya başlar.

- **Sul Tasto**

“Tuşede” anlamına gelen İtalyanca sözcük, yayın tuşenin bittiği yerde ya da tuşenin üzerinde bir noktada kullanılması için kullanılır. Yumuşak, havalı, hafif buğulu, sesler ve daha hafif tınılar elde etmek üzere, yayın tele görece daha hafif teması sağlanır ve bu şekilde ses elde edilir. Nota üzerinde Sul Tasto, Tasto şeklinde ifade edilir.

- **Col Legno**

İtalyanca “Ahşabı ile” anlamına gelen, adından da anlaşılacağı üzere, yayın kıl yüzeyinin değil, ahşap olan kısmının telle temas ettirilmesi tekniğine verilen isimdir. Bu teknik hem pizzicato, hem arco tekniklerini hatırlatır nitelikte, iki türlü kullanılır. Bunlardan ilki “Col Legno Battuto<sup>82</sup>” tahta kısımla tele hafifçe vurarak elde edilen çatırtılı, kısa ve ani ses elde etmek için, diğeri “Col Legno Tratto<sup>83</sup>” ise ahşap kısmı sanki yay çeker ve iter gibi tele sürterek elde edilen hışırtılı ve düşük volümlü ancak süren bir ses elde etmek için kullanılan tanımlardır.

Col legno tekniğinin en önemli tarafı düşük volümlü bir çalış tekniği olmasıdır. Battuta’da elde edilen perküsif etki efekt olarak ani oluşundan ve bir nevi darbe ile elde edildiğinden etkisi daha fazladır. Ancak Tratto ile elde edilen renk o kadar düşük volümlüdür ki nerede ise fısıltı sayılabilir. Bu sebeple daha yüksekçe ve görece duyulması istendiğinde bu çalışta yayın kollarını da hafifçe tele değdirmek sıklıkla uygulanan bir tekniktir. Yayın ahşap yüzeyi tele çok basınçlı sürtmek ayrıca yaya ya da tel yüzeyinde tahribata sebep olabilmektedir. Bu sebeple col legno tratto tekniğinde, çok az miktarda kılın takviyesi ile çalmak çok yaygındır.

- **Collé**

Fransızca yapışık, zamk, yapıştırıcı anlamlarına gelen sözcük, I. A. Galamian<sup>84</sup>, “Keman Çalma ve Öğretmenin Prensipleri” başlıklı kitabında, Collé’nin yayın alt yarısında yapıldığını ve yayın tel üzerine yerleştirildikten sonra, telle temas ettiği anda

---

<sup>82</sup>Battuto İtalyanca dövmek anlamına gelen bir sözcük. Demircinin demiri dövmesi, ya da kasabın eti yumuşatmak ve inceltmek için dövmesi bu sözcükle ifade edilir.

<sup>83</sup>Tratto İtalyanca, konuyla ilgili olarak, uzatmak, çabuk bir hareketle çizgi çekmek, çizmek, germek anlamlarına gelen bir sözcük. Kılıcın çekilmesi gibi eylemler bu sözcükle ifade edilir.

<sup>84</sup>Ivan Alexander Galamian (1903-1981) Ermeni-Amerikalı keman pedagogu.

hafifçe ama keskince teli marteledeki gibi sıkıştırıp çimdikler gibi bir hareketle eşzamanlı olarak hızla çekildiği ya da itildiği ancak martelede farklı olarak sonraki notaya hazırlık aşamasının çok daha kısa sürede gerçekleştirilmesi gerektiğini söylemektedir. Ayrıca aynı kitapta bu hareketin sağ koldan ziyade yoğunlukla sağ elin parmakları tarafından uygulanması gerektiğini belirtir (Galamian, 1964).

Bu sayede harekete hazırlanmak daha kısa sürmektedir. Collé tekniği için notasyonda ayrıca bir işaret bulunmaz eğer bu teknik kullanılacaksa, staccato şeklinde yazılan noktalı notaların altında ya da “collé” yazılarak belirtilir..



#### 4 SONUÇ VE ÖNERİLER

Bulgular ve Yorum bölümünde incelenen, tarihi ve teorik temeller ile bu temellerden farklı olarak, sosyopolitik kapsamda gelişen olayların da etkisi ile ortaya çıkan bir ayrılıktan gerçekten de bahsedilebilir olduğu, ancak bu ayrılığın, iki müzik türünün genel müzik kavramının farklı renkleri olarak düşünülmekten çok uzak olduğu saptanmıştır. Buna göre iki müzik alanı da birbirine tam anlamıyla sırt dönmüş ve diğer alana yabancılaşmıştır. Bu hem kültürel boyutta, hem de sanatsal boyutta başka hiçbir coğrafyaya nasip olmamış olan bir zenginliğe yüz çevirmek anlamına gelmektedir.

Son derece uzak bir geçmişe uzanan müziğin, yolculuğu boyunca temas ettiği her türlü kültürün izlerini taşıyan Anadolu topraklarının, İstanbul'un, Antik Yunan'ın, Bizans'ın, Roma'nın, Osmanlı'nın, kısaca bugünkü Türkiye topraklarının beşiği olduğu tüm kültürlerin izlerini bulabilmenin mümkün olduğu bir tarihe ve kültüre yüz çevirmenin, ne sanata, ne sanatçıya uymayan bir tutum olduğu son derece açıktır.

Bu bağlamda elde edilen bulgular ışığında, geleneksel Türk müziği alanı açısından, bu çalışmadan çıkartılan sonuçlar aşağıda listelenmiştir.

Bu sonuçlar;

- Çalgıların ve insan seslerinin tamamı için sol anahtar kullanımının benimsemiş olmasının, kullanımda alışıla gelen uygulama olması sebebiyle sürdürülmesi, ancak buna karşın sadece tek anahtar kullanımının müziği, bu gelenekten gelmeyenler için anlaşılır olmanın çok gerisinde kalmaya ittiği. Aynı zamanda ney düzenleri için de alternatif anahtar kullanımının getireceği bir çok kolaylığın görmezden gelindiği,
- Yazılı geleneğin çok geç başlaması ve bu sebepten dolayı notasyonun Batı müziğindeki gibi gelişmemiş olduğu. Bu alanda yapılacak çalışmalara ihtiyaç duyulduğu,
- Ses sistemleri ve perdelerin yerleri üzerinde oluşan görüş ayrılıklarının 1200 sentlik 1200-EDO mikrotonal ses sistemi kullanımı ile aşılabileceği.

- Farklı pek çok değiştirici işaret sisteminin varlığı ve tam bir fikir birliği bulunmamasının yarattığı notasyon sorunlarını aşmada bir engel olduğu, bu sebeple klasik Batı m¼zięi notasyonundaki değiştirici işaretlerin oranlarının 1200-EDO sistemi uyarınca kaçar sentlik oranlarda olması gerektiğinin not edilmesi ile bu sorunun ortadan kaldırılabileceği,
- Viyolonsel özelinde de sol anahtarının kullanımında diretilmesi y¼z¼nden, aslında transpozeli bir çalgı olmamasına karşın, viyolonsel in bir oktav transpozeli bir çalgı olarak ele alınması (yazılı notanın kast ettiği sest en bir oktav altını tınlatması sebebiyle oktav transpozeli şekilde)
- Viyolonsel in sadece bas ses ihtiyacını ortadan kaldırmak üzere ve çalgının imkanlarının çok d¼ř¼k bir kısmını, ses genişliği anlamında da gerçek sesler ve yapay flageoletler ile toplamda 6.5 oktava yakın ses alanı içinde 2.5 oktavlık bir tessitura (4. pozisyona kadar) kullanılıyor olmasıdır.

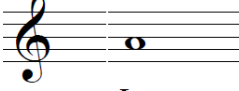
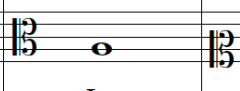
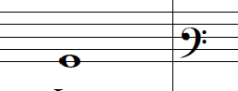
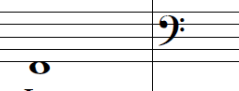
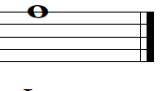
Aynı şekilde geleneksel T¼rk m¼zięine yabancı kalmış olan ve besteciler dışında bu k¼lt¼rden pay alamaz duruma gelmiş klasik Batı m¼zięi açısından çıkarılan sonuçlar da aşağıda listelenmiştir.

Bu sonuçlar;

- Geleneksel T¼rk m¼zięi notasyonunda yazılmış bir eseri viyolonsel ile seslendirmede, viyolonsel in geleneksel T¼rk m¼zięinde bir oktav transpozeli bir çalgı olarak ele alınması sebebiyle, transpozisyonu, bolahenk akorta g¼re yazılı notasyondan tam beşli tiz olan notanın bir oktav altı (yani yazandan tam 4'l¼ pest olan nota), s¼p¼rde akorta g¼re yazılı olan notadan tam 4'l¼ tiz olan notanın bir oktav altı (yani yazandan tam 5'li pest olan nota), kızı neyi notasyonuna g¼re yazılı bir notada yazan notadan b¼y¼k ikili tiz olan notanın bir oktav pestinde bulunan nota (yani yazandan b¼y¼k 7'li pest olan nota) ve mansur ney d¼zeninde yazılı bir notada, yazan notadan bir oktav pest olan notanın alınmasıyla icranın gerçekleştirildiği,
- Bu sorunun farklı anahtarlar kullanılarak çok daha kolay şekilde aşılabileceği (Bkz. şekil 11). Buna g¼re mansur d¼zen için sol, kızı ney d¼zeni için 3. izgi do

(alto), süpürde düzeni için 2. çizgi do (mezzosoprano), bolahenk düzen için ise 3. çizgi fa (bariton) anahtarı kullanılmasının sorunu ortadan kaldırabileceği,

**NEY DÜZENLERİ İÇİN ALTERNATİF ANAHTAR KULLANIMI**

440hz MANSUR NEY DÜZENİ ANAHTAR KULLANIMI	440hz KIZ NEY DÜZENİ ANAHTAR KULLANIMI	440hz SÜPÜRDE NEY DÜZENİ ANAHTAR KULLANIMI	440hz BOLAHENK NEY DÜZENİ ANAHTAR KULLANIMI	220hz BATI MÜZİĞİNDE VİYOLONSEL İÇİN TEMEL ANAHTAR KULLANIMI
				
La (5 Ses)	La (4 Ses)	La (1 Ses)	La (Yerinden)	La

*Şekil 11  
Ney Düzenleri İçin Alternatif Anahtar Kullanımı Önerileri*

- Komalar ve bu komaları çıkartmak için belirlenen oranların hızlı okunabilir şekilde ifade edilmesinde 1200-EDO mikrotonal sistemden faydalanılmasının pek çok sorunu bertaraf edebilecek çözüm olabileceği,
- Geleneksel Türk müziği eğitim müfredatında temel viyolonsel eğitiminde batı metotları yer alırken, klasik Batı müziği eğitim müfredatlarında hiç geleneksel Türk müziği eseri ve bilgisine yer verilmemesi sebebiyle, klasik Batı müziği eğitimi alanların geleneksel Türk müziği alanına dair hiç bilgisi olamazken, geleneksel Türk müziği eğitimi alanların, en azından temel düzeyde klasik Batı müziği bilgileri olduğudur.

Bu bağlamda, viyolonsel konusunda, her iki alanda da öğrencilerin gelişimlerine ve diğer alan hakkında bilgi sahibi olabilmelerine naçizane bir katkıda bulunmak amacıyla 20 adet çalışma parçası oluşturulmuştur. Oluşturulan çalışma parçalarında, Fa anahtarında uluslararası notasyon kullanılmış, ayrıca parçaların Sol anahtarında yazılmış versiyonları da ilgili parçalardan sonra sunulmuştur. Bu sayede klasik Batı müziği eğitimi alan öğrencilerin, geleneksel Türk müziğinde kullanılan notasyon konusunda bir algı geliştirmesi, aynı zamanda geleneksel Türk müziği eğitimi alan öğrencilerin de Fa anahtarı kullanılan klasik Batı müziği alanıyla ilgili bir algı oluşturabilmelerine çalışılmıştır.



Çalışma parçalarından sonra yer alan beş adet Türk müziği eserinde, uygulanabilecek işlemlere alternatif bir notasyon uygulanmaya çalışılmıştır. Bu noktada Yelda Özgen Öztürk'ün 2009 yılında yazmış olduğu “Türk Makam Müziğinde Viyolonsel: Erken Dönem Kayıtları Üzerine Bir Analiz” başlıklı doktora tezinde, taksimleri notaya alırken izlediği yaklaşımdan da yararlanarak, işlemler ve çalınma ilişkin belirteçler, Batı müziği notasyonunda işaret edilmeye çalışılmıştır. Bu sayede Batı müziği eğitimi alan bir öğrencinin, meşk yolu izlemeksizin, bu eserlerin nasıl çalınması ile ilgili bir fikir sahibi olabileceği düşünülmüştür.

Geleneksel Türk müziğinin kendi öz niteliğini koruyarak daha çok tanınması ve varlığını sürdürebilmesi için ornamentasyonları da mümkün mertebe gösteren, uygun, evrensel notasyonun da kullanıldığı şekilde bir arşivin oluşturulması, literatürünü kişilerden bağımsız olarak gelecek nesillere aktarabilmesi, daha geniş coğrafyalara da yayılabilmesi, teknik ve içerik anlamında diğer müziklerden de yararlanabilmesi ve diğer müziklerin de ondan yararlanabilmesinin önünün açılması için meşk sisteminin yanı sıra yukarıda da bahsedilen şekilde yazılı bir eğitim sisteminin hayata geçirilmesi, çok seslendirme çabalarının sürdürülmesi, çalgısal bağlamda evrensel yaklaşımlardan da faydalanılması ve dayatmalardan uzak şekilde kendi mevcudiyetini sürdürebileceği, bilimsel ve yaygın şekilde uygulama alanı bulabilecek nitelikte bir yaklaşım benimsemenin önemi ortaya çıkmaktadır.

Aynı şekilde klasik Batı müziği alanında uygulanan eğitimin içinde de geleneksel Türk müziği örneklerine de yer verilerek, belki bu alanda eklenecek bir, ya da iki dönemlik bir dersin öğretime dahil edilmesinin bu anlamda olumlu sonuçlar doğurabileceği düşünülmektedir. Bu bağlamda Türk müziği icracılarının basit makamlarda, çeşitli icra teknikleri ile, yöntemlerini çeşitli eserler üzerinde, uygulamalı şekilde öğretecekleri bir ilave ders ile, aynı geleneksel Türk müziği okullarında uygulanan sistemde olduğu gibi, temel eğitim ve teknik ile farkındalığın sağlanması ile iki alan arasında yaşanan kopukluğun giderilmesi de mümkün olabilecektir.

Transpozisyon konusunda ise viyolonsel daha önce de bahsedildiği üzere geleneksel Türk müziği alanında oktav transpozeli bir çalgı olarak muamele görmektedir. Bunun önüne geçmek için de anahtar kullanımı gerekmektedir. Aksi taktirde çıkartılan sesin yazılı olan sesin üstünde yer alan oktavdaki mi altında yer alan oktavdaki mi olduğu sorunsalı aşılamamaktadır.

Tüm dünyanın kabul ettiği şekilde porte, bir anahtar olmadan bulunulan yerin belirlenemeyeceği bir düzlemdir. Dolayısı ile tüm sesleri tek bir anahtarda çalarak birbirinden farklı sesler çıkartmak, icra açısından çağın gerektirdiği pratiklikten biraz uzaklaşılabilirdiğini düşündürmektedir. Bu sebeple notanın asli önemi arka plana atılmaktadır. Meşk sistemi yerine olmasa bile, meşk sisteminin yanı sıra kitabi bir eğitim metodolojisinin de benimsenebilmesini imkansız kılmaktadır. Halbuki, porte üzerindeki bir notanın, hangi ses olduğunu belirleyen bir anahtarın kullanımı, tüm düzenleri anlaşılır kılacağı gibi, her iki alanın müzisyenlerinin bir arada çalmalarında oluşan transpozisyon sorununu da ortadan kaldıracaktır.

İki alanın terminolojisi baştan sona farklı olduğundan, çalışma boyunca anlatılmış olan teorik temeller üzerinde şekillenmiş olan, iki birbirinden farklı alanın, mümkün olan en fazla ortak noktada birleştirilebileceği düşüncesinden yola çıkarak, evrensel terminolojinin de mümkün olduğunca kullanılmasının yerinde olacağı düşünülmektedir. Böylece perde, makam, usul vs. isimleri gibi spesifik ve karakteristik özellikleri muhafaza etmek üzere, örneğin sağ ve sol el tekniklerinde evrensel tabirlerin kullanımının benimsenmesinin daha doğru olacağı görüşü bu çalışmada benimsenmiştir.

Bu anlayış çerçevesinde oluşturulan çalışma parçaları geleneksel Türk müziğinde kullanılan viyolonsel ses alanını kapsamaktadır. Ancak viyolonsel çalgısı çok daha geniş ses olanaklarına sahip bir çalgı olarak kendi potansiyelinin çok küçük bir kısmını geleneksel Türk müziği alanı içinde sergileyebilmektedir. Bu sebeple potansiyelini gerçekleştirmek ve kapasitesinin daha geniş kullanım alanı bulabilmesinin önünü açmak adına, yazılacak daha ileri düzeyde çalışma parçalarına ihtiyaç duymaktadır. Yaygın ve tek kullanım amacının bas ses üretmek olması, bundan çok daha ötede, solistik yapıda dramatik ses üretebilmesi, kıvrak çalgı özellikleri sergileyebilmesi ile tezat oluşturmakta ve çelişmektedir. Potansiyelinin tamamını gerçekleştirebileceği bir alana sahip olabilmesi için viyolonsel çalgısının yeni kullanım alanları konusunda deneysel çalışmalara ve araştırmalara da ihtiyaç duyulmaktadır. Bu amaçla yapılacak her türlü çalışmanın, alana katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Bu önlemler ve yaklaşımlar gibi, bu iki alan arasındaki yabancılaşmanın mümkün olduğunca ortadan kaldırılmasına hizmet edecek yapıcı fikirlerin geliştirilmesinin, iki müzik arasındaki doğal yapısal farklılıkların, yapay farklılıklardan ayrıştırılmasının ve bu farklı unsurların genel müzik alanının farklı birer rengi ve zenginliği olarak

benimsenmesini sağlanabileceği anlaşılmakta ve buna ihtiyaç duyulduğu düşünülmektedir.

Günümüzün teknoloji ve iletişim alanındaki gelişmeleri göz önüne alındığında, bu farklılıklar ve renkler, evrensel müzik anlamında birer malzeme, yapı taşı halini almıştır. Bu sebeple yapılacak olan katkıların, sadece bir alana değil, her iki alana da hizmet edeceği ortadadır.

Oluşturulan çalışma parçalarının geleneksel Türk müziği versiyonu sol anahtarında ve Arel-Ezgi-Uzdilek notasyonunda yazılırken, Batı müziği versiyonu ise fa anahtarında ve evrensel notasyon ile yazılmıştır. Komalı perdelerin oranları 1200-EDO mikrotonal sistemden faydalanılarak belirtilmiştir.

Bu sistemin kullanımının, her türlü perdenin tınlatılması gereken tizlik ve pestlik oranını en yakın şekilde tanımlayabilmesi açısından, geleneksel Türk müziği bestelerinde de tercih edilebileceği anlaşılmıştır. Bu sayede Türk müziği evrensel anlamda yayılım sağlama şansını yükseltirken, aynı zamanda bestecinin eseri bestelerken düşündüğü oranları da net şekilde ifade edeceği için, icracının şahsi yorumunu, bestecinin zihnine daha yakın bir icra bütünlüğü içinde oluşturabilmesini mümkün kılacaktır. Böylece ortak icra anlayışı çerçevesinde birleşen çalgıların icra kabiliyetlerinde, daha incelikli ayrıntıların ortaya çıkartılacağı, çalgıların potansiyellerinin de daha fazlasının kullanıma dahil edilebileceği düşünülmüştür.

Aynı amaç doğrultusunda oluşturulan çalışma parçalarında farklı tekniklere yer verilmiştir. Farklı anahtar kullanımı ile de her iki alandaki viyoloncelcilerin bu çalışma parçalarını çalışabilmelerini olanaklı kılmaktadır.

#### **4.1 Çalışma Parçalarında Kullanılan Teknikler**

Çalışma parçaları içinde ele alınan konular çerçevesinde, geleneksel Türk müziği ile ilgili konularda aranan tınıyı yakalamada, hem elleri, hem de kulağı alıştırmak için beceri kazanmaya yönelik teknikler, her iki müzik alanında da kullanıla gelen teknikler olduğu için aynı başlık altında ele alınmıştır.

Çalışma parçalarında legato, detaşe, staccato, spiccato, marcato gibi sağ el tekniklerinden yararlanılırken, glissando, potamento, portato, tril, çarpma gibi sol el tekniklerinden yararlanılmıştır.

## 4.2 Çalışma Parçaları

Bu başlık altında, eklerde yer alan çalışma parçaları hakkında kısa bilgiler yer almaktadır. Tüm parçalar hem geleneksel Türk müziği notasyonu ile, hem de klasik Batı müziği notasyonu ile gösterilmiştir ve her çalışma parçasının farklı notasyonlarına aynı başlık altında yer verilmiştir. Buna göre örneğin “Çalışma Parçası No:1” içinde her iki notasyon da bulunmaktadır. Notasyonda sıralamada önce klasik Batı müziği versiyonu, ardından geleneksel Türk müziği versiyonuna yer verilmiştir. Çalışma parçalarının notalarına EK1’de sırasıyla yer verilmiştir. Çalışma parçalarında geleneksel Türk müziği içinde anılan eserler arasında çoğunlukla giriş seviyesinde çalınan Kemani Tatyos Efendi’nin ve Lavtacı Andon’un Hüseyinî saz semaileri gibi eserlerde kullanılan yapılara benzer yapılara yer verilmiş, teknik altyapıya destek olabileceği düşünülen özellikle pozisyon değişiklikleri, perdelere basışta uygun entonasyonu sağlamak, pozisyon değiştirme refleksi sağlamak ve yay ve sol el senkronu sağlayabilmek üzere farklı yay bağları üzerinde durulmuş, bazı çalışma parçalarında Hüseyinî makamı, bazılarında Re Majör tonu tercih edilmiş, alıştırma niteliğindeki çalışma parçalarında ton veya makam kaygısı güdülmemiştir. Çalışma parçaları sonucunda yukarıda bahsi geçen parçalar örnek olarak verilmiştir.

- **Çalışma Parçası No:1**

Sol el için farklı parmak numaraları ile iki nota arası geçiş çalışması. Geleneksel Türk müziğinde sıklıkla kullanılan hafif çarpmaları yapmaya yardımcı olması amacı ile üç set halinde farklı parmak numaraları ile tek bir tel üzerinde farklı pozisyonlarda ve parmak numaralarında hafif çarpma çalıştıran bir egzersizdir. Yazıldığı tel II (Re) teli olmasına karşın egzersiz üzerinde de belirtildiği üzere diğer tellerde de aynı parmak numaraları ile tekrar edilebilmektedir.

- **Çalışma Parçası No:2**

İki farklı parmak numarası ile, iki ses arasında, çift noktalı sekizlik ve otuz ikilik nota kalıpları kullanılarak dizi üzerinde çarpma benzeri hızlı geçişler çalıştırmak amaçlanmış, özellikle aynı parmakla değişen seslerde pozisyonu bozmadan doğru perdeyi

bulma refleksi geliřtirmek dūřünūlmūřtur. Çalıřma parçasının sonunda ise ūlūler ile atlamalı bir dizi çalıřması yerleřtirilmiř, ōnceden oluřturulan refleksin kesintisiz sūrdūrūlmesi konusunda uygulama alanı oluřturulmaya çalıřılmıřtır.

- **Çalışma Parçası No:3**

Birinci parmak ile pozisyon değiştirme ve glissandonun duyurularak ve duyurulmayarak yapılması arasında farkındalık sağlanmaya çalışılmıştır. Çıkıcı ve inici yūndeki glissando kullanım farklılıkları ūzerinde durulmuştur.

Bu işlem yapılırken aynı zamanda farklı arşeler ile desteklenmiş, sol el ve sağ el senkronuna dikkat verilmesinin gerekliliği oluşturulmuştur. Duyulması istenen komalı seslere atanan yaklaşık cent değerleri verilmiş, alıcıdan bu tınıları duyurması istenmiştir.

- **Çalışma Parçası No:4**

Sekizlik ve iki on altılık ritim kalıbı içerisinde pozisyon deęiřimlerinin, arřeyi hem çekerek hem de iterek gerçekleřtirilen ūekillerde getirilmesi ile ilk dūrt pozisyon içerisinde ve farklı tellerde ele alınan sol el saę el koordinasyonu ve senkronizasyonu ūzerinde durulmuř, ritmik kalıp hem inici hem çıkıcı karakterde, hem alttan hem de ūstten getirilerek sol el ūzerinde hakimiyetin arttırılması da amaçlanmıřtır.

- **Çalışma Parçası No:5**

Seyir esnasında komalı perdelerin çalınması konusunda melodik eęilimden yararlanarak doęru entonasyonun bulunması ūzerine çalıřırken aynı zamanda da ūrneęin cūmle sonu gibi yerlerde aynı notanın iki farklı telden ya da farklı parmak numaraları ile alınması ūzerine çalıřma parçası.

Őzellikle aynı notalar ūzerinde her birini birbirinden farklı iki tel ya da iki farklı pozisyondan alarak seste tını farklılıkları getirmek ūzere farkındalık oluşturmak yoluyla melodik bir ifade hattı ya da cūmleleme yaklaşımı oluşturulması amaçlanmıştır.

- **Çalışma Parçası No:6**

Sabit bir ritmik motif üzerinde farklı yay kullanımları ve farklı parmak numaraları kullanımı ile pozisyon değişiminin hareketin farklı noktalarına denk gelmesi sağlanarak pozisyon değişikliklerinde esneklik ve rahatlık sağlamak üzere yoğunlaşan çalışma parçası. Öncelikle dört 16'lık nota ve iki 8'lik notadan oluşan ritmik motifin tamamlanması ile sonraki geliş arasında ve 8'lik notalardan önce pozisyon değiştirmek ile her ölçüye çekerek girilmesi gibi çalışma sırasında çalışmaya alışkanlık sağlamayı kolaylaştırıcı referanslar ile, çalanın sol elinde pozisyonu değiştirirken geçeceği pozisyondan önce o notanın basılı oluyor olması gibi kolaylıklar da içeren çalışma parçasında belirli bir makam üzerinde durulmamış, iki diyez arıza alan Re Majör tonu çerçevesinde oluşturulmuştur. Amacı 4 tel üzerinde diyatonik şekilde oluşturulacak akış sırasında hem tel hem de pozisyon değişikliklerinde akışkanlık ve homojenite oluşturmaktır. Bu çalışma parçası gibi bunu takip eden beş parça ile birlikte toplam 6 parça bu amaçla farklı pozisyon değişikliklerini ve ritmleri çalıştırmak için oluşturulmuştur. Bunun amacı gerek geleneksel Türk müziği eserleri, gerekse de klasik Batı müziği eserlerini icra ederken gerekli pozisyon değişikliklerinin mümkün olan en geniş kümesine dahil olabilecek ilk dört pozisyon içerisindeki pozisyon değişikliklerine değinmeye çalışmaktır. Bu çalışma parçasında inici yönde 4-4, 1-2, 1-3 çıkıcı olarak 4-2, 4-3, 2-2, 2-3, 3-2 numaralı parmaklar arasındaki pozisyon değişiklikleri ile, 1. 4. pozisyonlar arasında inici yönde 1-2 numaralı parmaklar ile bir alt tele geçme ile 4. 1. pozisyonlar arasında çıkıcı yönde 4-2 ve 4-3 numaralı parmaklar ile bir üst tele geçme çalıştırılmaktadır. Belirli bir ritmik motif üzerinde farklı çalışma parçaları oluşturulmasındaki maksat, ritmik yapının farklı geliş şekillerinde oluşabilecek değişikliklere parmak numaraları ile nasıl adaptasyon sağlanabileceği konusunda farkındalık oluşturabilmektir. Bu parçalarda eğer Hüseyinî makamında kullanılan perdeleri basmaya çalışılırsa aralık olarak kulağa duyulabilmekle birlikte zorunlu değildir. Ton Re Majör olduğu için hem Türk müziği ile uğraşan çellistler temiz entonasyon ile tampere sisteme uygun şekilde çalmaya çalışabilirler ancak bu noktada başlığa yazılan Hüseyinî makamının 1 koma bemolü natürel olarak basılmalı, 4 koma diyez ise 4.5 koma olarak basılmalıdır.

- **Çalışma Parçası No:7**

Toplam 6 çalışma parçasından oluşan serinin ikincisi olarak bu çalışma parçasında inici yönde 6. çalışma parçası ile aynı ritmik yapı içerisinde bu sefer 1-1 numaralı parmaklar ile bir yukarıdaki pozisyona geçme, çıkıcı yönde ise 4-2, 4-3 numaralı parmakların kullanımı ile bir alt pozisyondaki aynı notanın tınlatılması ve alt pozisyona geçiş çalışılmış, bunu yaparken gerçekleştirilen tel değişikliklerinde inici yönde 1-2 numaralı parmaklar ile alt tele geçilmiş, çıkıcı yönde ise 4-2, 4-3 numaralı parmaklar ile üst tele geçilmiştir. Farklı yay bağları ve tempolar ile kombine edilebilir şekilde zorluğu kişiselleştirilebilen yapıda olması sebebi ile düşük seviyeden başlayarak orta seviyeye kadar, 1. ve 4. pozisyonlar arasındaki yapıyı öğrenebilecekleri bir çalışma parçası oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu çalışma parçasında da ton Re Majör olarak belirlenmiştir.

- **Çalışma Parçası No:8**

Aynı ritmik motif üzerinde oluşturulan 3. çalışma parçasında bu sefer inici yönde 1-1 numaralı parmaklar ile üst pozisyona geçiş sağlanmış ancak bu sefer bu geçiş motifin hızlı kısmına denk getirilmiştir. Buna göre dört 16'lık grubun en son iki 16'lığında pozisyon değiştirilerek daha hızlı ve atik bir geçiş esnasında da hakimiyet oluşturmaya çalışılmıştır. Çıkıcı yönde ise 1-1 numaralı parmaklar bu sefer dört 16'lık grubun ilk iki 16'lığında pozisyon değiştirerek aynı atik geçişin çıkıcı halinin çalışmasına odaklanılmıştır. Bu çalışma parçasında da ton Re Majör olarak belirlenmiştir ve farklı yay bağları ve bunların yanı sıra iki 8'lik notada staccato tekniğinin kullanılması ile yayda da hakimiyet oluşturmak amaçlanmıştır. Bu esnada hızlı pasajda değiştirilen pozisyonun bir aksana sebep olmamasına özen gösterilmelidir. Farklı yay bağları bu hususta teknik güçlük yaratacağından aksanı ortadan kaldırmayı zorlaştıracaktır. Örneğin bu durumda bir, iki ya da üç alt tempo seçilebilir. En önemli nokta aksansız pozisyon değişiminin sağlanabilmesidir. Bu aksan hem sol hem de sağ el için geçerli bir aksandır. Pozisyon değişiminin son derece akışkan ve doğal olması amaçlanmalıdır.

- **Çalışma Parçası No:9**

Aynı ritmik motif bu sefer inici yönde sol elde 3-4 ve 2-4 numaralı parmakları iki kere ardışık şekilde kullanılmış, artikülasyon için ön hazırlık yapılmaya çalışılmıştır.

Yine daha önceden alışkın olunan şekilde 1-1 numaralı parmaklar ile motif tamamlanınca pozisyon değiştirilmiş, özellikle 3-4 ve 2-4 parmakların eşit çalmaları üzerinde durulmuştur. Daha önce yapılan pozisyon değişikliği çalışmalarındaki pozisyonlar en açık hali ile zihine oturtulmaya çalışıldığından, çıkıcı yönde de yine 1-1 numaralı parmaklar ile pozisyon en kolay noktada değiştirilmiştir. Bu çalışma parçası yeni başlayanlar için de pozisyon mantığını öğretmek için çok düşük tempoda çalıştırılabilir. Asıl amaç ise olabildiğince hızlı bir tempoda pozisyonları değiştirirken sol elde 2-4 ve 3-4 numaralı parmaklar için, artikülasyon ve eşitlik sağlamak üzere bir çalışma olmasıdır. Bu çalışma parçasında teller arası geçiş de, hem inici hem de çıkıcı yönde, yine 1-1 numaralı parmaklar ile sağlanmıştır. Kolay gelmeye başlandıkça farklı yay bağları denenerak çalışılabilir.

- **Çalışma Parçası No:10**

Önceki çalışma parçasının devamı niteliğinde bir kapsamı bulunan bu çalışma parçasında da yine aynı ritmik motif kullanılmış ancak bu sefer önceki çalışma parçasında 4. parmak çevresinde oluşturulmaya çalışılan eşitlik algısı meydana gelirken aynı zamanda sağlanacak olan artikülasyon kabiliyeti bu çalışma parçasında pozisyon değiştirirken kesinlik sağlamak üzere odaklanmayı sağlamak üzere kurgulanmıştır.

Buna göre inici yönde 1-4 numaralı parmaklar arasındaki ilişki ile pozisyon daraltılıp 1. parmağın bir üstündeki nota kesin şekilde basılarak yeni pozisyona geçiş sağlanmaktadır. Böylece 4. parmak hakimiyeti sayesinde daralması gereken pozisyonda kaybolma hissi azalacağından, 4. parmak basıldığında diğer parmaklar bir üst pozisyondaki bulunmaları gereken yerlere geçiş sağlayabileceklerdir.

Çıkıcı yönde ise 4 adet 16'lıktan oluşan grubun ortadaki iki 16'lığında pozisyon geçişi gerçekleştirileceğinden bu çalışma parçasının çıkıcı kısmı inici kısmına göre teknik açıdan daha zor durumdadır. Ancak bu noktada da 1-1 numaralı parmaklar ile pozisyon değişiminin gerçekleştirilmesi daha önceki çalışma parçalarından aşına olduğu üzere bir konfor alanı oluşturmaktadır. İnici olarak tel değişimlerinde 1-4 numaralı parmaklar ile alt tele geçilmiş, çıkıcı yönde ise 1-1 numaralı parmaklar ile geçiş sağlanmıştır.



- **Çalışma Parçası No:11**

Sabit motifli çalışma parçalarının sonuncusu olan bu çalışma parçasında, sabit motifin ilk yarısını oluşturan dört adet 16'lık notanın ilk ikisi birleştirilerek bir adet 8'lik notaya dönüştürülmüştür. Buna göre ritmik motifin ilk yarısı bir 8'lik iki 16'lık ritimden, ikinci yarısı ise iki 8'likten meydana gelmiştir. Buradaki amaç ilk 8'likte kazanılan zamanda, arından gelecek olan pozisyon yapısını düşünebilecek zaman bulabilmektir. Pozisyon açık açık konumda mı, kapalı konumda mı olacak sorusunun önüne geçmek üzere bu 8'lik nota zamanı boyunca el durumunu ayarlayabilmek daha kolay olacaktır. Bu noktadan sonra ise inici yönde, iki 16'lık, görece daha hızlı olan kısımda 3-3, 3-2, 2-2, 2-3 numaralı parmaklar ile gerçekleştirilecek olan pozisyon değişikliği sırasında elin hangi konumda bulunacağı bilindiğinde pozisyonu kalıp olarak geçmek daha kolay olacaktır. Çıkıcı yönde ise önceki çalışma parçasının tersine iki 8'lik notaya denk getirilen pozisyon değişimi çalışma parçasının ikinci yarısının görece daha kolay olmasını sağlamaktadır. İki 8'lik notada, 2-2, 2-3, 3-2 numaralı parmaklar ile pozisyon değişimi çalışılırken, çalışma parçasının 33-ve 34. ölçülerinde yine inici karakter kazanması ile önceden olduğu gibi 16'lıklarda 3-2 ve 2-2 numaralı parmaklar ile pozisyon değiştirerek çalışma parçası sona erer. Tel değişimlerinde ise inici yönde 0-2 numaralı parmaklar ile boş telden 2. parmağın basıldığı bir alt tele geçerek sağlanırken çıkıcı yönde ise 2-0-1 numaralı parmaklar ile bir üst tele geçiş sağlanmıştır. Pozisyon değişiminde boş tel kullanımı, geçişin görece daha rahat olmasına ve entonasyon açısından da çalan kişinin kendisini denetlemesine olanak tanımaktadır.

- **Çalışma Parçası No:12**

Hüseynî makamının başlangıcındaki belirgin öğelerden biri başlangıcındaki tam beşli harekettir. Tiz yönde atlanılan bir tam beşli aralığın bu makamdaki ilk belirgin kalış noktası olması sebebiyle bu tam 5'linin temiz çalınması önem arz etmektedir. Ayrıca bu noktada çeşitli işlemler ile tını zenginliği oluşturulmaya çalışılmaktadır. Bu sebeple oluşturulan çalışma parçasında makamın tam hakkını veremese de sadece açılış hareketi üzerinde gerçekleştirilen farklı işlemler ile bu hareketin kulağa ve ele yerleşmesinin sağlanması amaçlanmıştır. 1-4, 4-1, 3-1, 3-2, 1-1, 2-2, 1-3, 2-3, 1-2, 2-4 numaralı parmaklar ile gerçekleştirilen pozisyon değişimleri bulunmakta, tel geçişleri ise 4-4, 1-1, 4-0-1, 1-4, 4-0, 2-0-1, 1-0-2, 3-1, 2-0-4 numaralı parmaklarla gerçekleştirilmiştir. Bu

çalışma parçasında, parçanın alt tarafında not edilen ve Hüseyinî makamında kullanılan mikrotonları çıkartmaya çalışmak yerinde olacaktır. Bu sayede makamın açılışına karşı bir hassasiyet geliştirmek mümkün hale gelecektir.

- **Çalışma Parçası No:13**

Bu çalışma parçasında ise yine aynı şekilde makamın açılışı üzerine odaklanılmış ancak bu sefer kalın oktav üzerinde durulmuştur. Ritmik yapı daha karmaşık bir yapıda oluşturulmuş, seviye itibarıyla daha yüksek dikkat isteyen ve görece daha zor bir çalışma parçası ortaya çıkmıştır. Teknik olarak sol elde artikülasyon gerektiren üçleme, senkop, bağlı notanın ardından gelen nota ile arasının kesik olması ile ardından gelen notanın kısa ve aksansız olması gibi tekniklere yer verilirken, aynı zamanda bu çalışma parçasında noktalı 8'lik ve 16'lık ritmi ile çift noktalı 4'lük ve 16'lık ritmine de yer verilmiştir. Bu tipte olan, kesintili ritmik yapılarda, sağ elde yayın bu şekilde kullanılmasına hassasiyet göstermek gerekmektedir. 1-4, 4-1, 3-1, 4-2, 1-1, 2-2, 4-3, 4-4, 2-4, 1-3, 1-2 numaralı parmaklar ile pozisyon değişimleri farklı pek çok ritmik yapıda gerçekleştirilmiştir. Bunların dışında çalışma parçası boyunca sol elde 2-2, 1-1, 3-0-1, 2-4, 4-0-1, 1-0-1, 1-0-3, 4-1, 1-2 numaralı parmaklar ile tel değişimi gerçekleştirilmiştir. Hüseyinî makamının açılışını anımsatacak şekilde çalınması gerektiğinden bu çalışma parçasında da sayfanın altında yer alan sent değerlerinde oluşacak tınıyı yakalamak için çaba sarf etmek yerinde olacaktır.

- **Çalışma Parçası No:14**

Melodik yapıya odaklanmak amacı ile önceki çalışma parçalarında çalıştırılmış ritimler, pozisyon değişimleri, tel değişimleri, arşe kullanımları gibi unsurları bütünlük içinde ve görece daha basit şekilde işlenmiş olan bu çalışma parçasında Hüseyinî makamı çerçevesinde kalmaya çalışılarak 8'lik, 4'lük, 2'lik ve noktalı 2'lik'lerden oluşturulan ve ağır tempolu bir melodiye yer verilmiştir. Bu sayede ilk çalışma parçalarında uygulanan sol el tekniklerini buradaki çıkıcı aralıklara uygulamak imkanı doğmaktadır. Çıkıcı dizi şeklinde çalınacak notaların aralarında birbirine eklememesini sağlamak adına bahsi geçen sol eli yukarıdan aşağı yönde hareket ettirme yaklaşımını çalışmak üzere uygun bir çalışma parçası olarak da değerlendirilebilir.

Melodik hatta makamın belirleyici perdelerini sayfanın altında belirtildiği şekilde mikro tonlara uyarak çalışmak, kulağa bu aralıkları yerleştirmek için büyük önem arz etmektedir. Bu sebeple daha zorları daha önceki çalışma parçalarında çalışılmış pozisyon değişiklikleri bu parçada teknikten çok müzikal kapsamda ele alınmıştır. Buna göre, 3-1, 1-3, 3-2, 4-1, 1-1, 4-4, 1-4, 1-2 numaralı parmaklar arasında pozisyon değişimleri yapılırken, 1-4, 1-0-2, 1-0-1, 4-0-1, 1-1, 1-2, 1-3, 3-4, 1-0-4, 4-1, 4-2 numaralı parmaklar ile tel değişimleri gerçekleştirilmiştir.

- **Çalışma Parçası No:15**

Yine melodik akış içerisinde farklı işlemlere yer verilmiş olan bu çalışma parçasında daha hızlı pozisyon ve tel değişimleri yer almakta, 16'lık üçlemeler şeklinde öne çıkan pasajlarda ise geleneksel Türk müziği tınısına yakın bir tını için sol elin mümkün olduğunca artiküle etmeden, notaları birbirine yedirerek çalmaya çalışılması gerekmektedir, bu sayede sol el Türk müziğinde istenen yumuşaklığa ve beceriye ulaşabilmektedir.

Geleneksel Türk müziği ile uğraşan çellistler için ise bu pasajları artiküle ederek çalışmak, klasik Batı müziğinde geçerli olan ve elde edilmek istenen sol el için daha kesin bir entonasyon sağlama becerisi ve refleksi kazandırmaya yardımcı olacaktır. Ancak bunlara karşın her iki müzik disiplini içinde çalışan çellistler için de artiküle ederek çalışmak teknik beceri kazandırmak adına oldukça faydalı olacaktır.

Çalışma parçası boyunca 2-2, 3-2, 2-3, 1-1, 1-3, 4-4, 1-2, 4-1, 2-4 numaralı parmaklar ile çeşitli ritmik yapılarda pozisyon değiştirilirken, 2-0-1, 1-1, 1-4, 0-4, 4-3, 1-0-2 numaralı parmaklar ile tel geçişleri sağlanmıştır. Boş tel kullanılan tel değişimlerinde çoğunlukla telin değiştirildiği duyulmayacak şekilde, ses renginin değiştirilmeden yapılmaya çalışılması önemli bir unsurdur. Zira açık tel kullanımı daha parlak ve adından da anlaşılabilceği üzere açık bir ses rengi ya da tını oluşturduğundan parmakla basılarak elde edilen seslerden doğası gereği farklıdır.

Bu farkı kapatmaya çalışarak çalmak tamamen farkı ortadan kaldıramasa bile bütünlüklü bir renk elde edebilmek açısından önem taşımaktadır.

- **Çalışma Parçası No:16**

Önceki çalışma parçasındaki benzer şekilde artikülasyon üzerine odaklı, daha hızlı ve sol el refleksi ile değil her notayı artiküle ederek çalışmak için 1. parmak üzerinde pozisyonun hareket ettirildiği diğer parmağın ise sanki sürekli çarpma yapıyor gibi ancak eşit olacak şekilde duyulmasını sağlayabileceği bir tempoda çalınması etkisini ortaya çıkartacaktır. Sol elde pozisyon değişiminin sürekli ve birbirinin peşi sıra olması, pozisyonun atlamalı gerçekleştirildiği noktalarda entonasyon kaybına sebebiyet vermektedir. Bu hususta sadece pozisyonların değiştiği noktaları önceden ağır tempoda çalmak çalışma parçasını çalma konusunda yardımcı olacaktır. Çoğunlukla 1-1 numaralı parmaklar ile pozisyon değişimi gerçekleştirilmiş, ayrıca 2-4, 1-2, 4-2, 4-3, 1-3, 3-1, 4-1, 2-1, 0-2, 2-3 numaralı parmaklar ile de önceki çalışma parçalarından daha zor geçişlere yer verilmiştir. Farklı yay bağları ile çalmak, çalışma parçası ile farklı refleksler geliştirmeye yarayacağı için yerine olacaktır.

- **Çalışma Parçası No:17**

Dört 16'lığın ilk 16'lığından sonraki üç 16'lığını grup olarak değerlendirilmesi ve bu grubun tekrarlanması sonucunda çalışma parçası biraz hızlıca çalındığında üçlemelerden oluşuyormuş gibi duyulmasına sebep olan bir etki ortaya çıkmaktadır. Bu etki üzerinde zihin direktirken parmaklar dört 16'lık gruplar çalmak durumunda ve bağları buna göre yapmak gerekmektedir.

Tahmin edileceği üzere yapılması kolay olmayan bir yaklaşım olarak pozisyon değiştirilecek, yay değiştirilecek yerlerin tayini zorlaşmaktadır. Bu çalışma parçası içinde bu unsur üzerinde durulurken pozisyon değişimi ve artikülasyon çalışması yapmak daha zor hale gelmektedir. Bu amaçla orta tempoda, metronomik şekilde çalınması gerekmekte, sol el de artiküle şekilde çalmalıdır. Bu sayede zihni tabiri caiz ise ikiye bölerek algıyı iki kutuplu olarak kontrol etme becerisi gelişmeye başlamaktadır. Aynı anda daha çok parametre idare etmeye çalışan zihin git gide bunu daha kolay yapmaya başlayacağından bu çalışma parçasında ulaşılmak istenen nokta olarak bu kolaylık belirlenmiştir.

Çalışma parçası boyunca 1-1, 2-3, 3-1, 2-2, 2-1, 1-2, 3-3, 1-4, 2-4, 1-3, 4-4 numaralı parmaklar ile pozisyon, 1-0-3, 3-0-1, 2-0-1, 1-4, 1-0-1 numaralı parmaklar ile tel değişimleri istenmiştir. Farklı yay bağları ile çalmak, sanki üçleme gibi duyulan bir yapı

üzerinde daha da karmaşık bir duyumsamaya sebep olacağından bu çalışma parçası önceki tüm çalışma parçalarından daha zor olarak nitelendirilebilir.

Çalışırken artiküle ederek çalmak ve her ne kadar makam seyri olmasa da Hüseyinî makamı dizisinin seslerini basarak çalmak önem taşımaktadır. Bu sayede hem sol el açısından klasik Batı müziği ile uğraşan çellistler için makamın aralık duyusunu geliştirmeye yardımcı olabilir, hem de geleneksel Türk müziği ile uğraşan çellistler için sol el tekniğinde artikülasyonu ve sürati artırma konusunda yardımcı olabilir.

- **Çalışma Parçası No:18**

Bir tel üzerinde (Yazılı olan nota Re teli - En ince 2. tel- üzerindedir), hem farklı tempolarda, hem de farklı tellerde, farklı yay bağları ile çalmak üzere, hızlı pozisyon değişimi ve artikülasyon için oluşturulan çalışma parçasında, pozisyon değişimleri yanaşıktan uzaktakine ve tersi şeklinde, genellikle pozisyon değişimi görece atlamalı yani olacak yani kaydırarak yapılmayacak biçimde yazılmıştır. 0-1, 2-1, 1-1, 2-3, 2-2, 2-4, 3-1 numaralı parmaklar ile pozisyon değişimlerine yer verilmiş, tel değiştirilmemiştir. Bu sebeple aynı parmak numarası sistemi diğer teller üzerinde de uygulanabilecek şekilde oluşturulmuştur. Bunun yanı sıra Adagio (Sakin), Moderato (Orta hızda) ve Allegro (Yürük) şekilde belirtilen afaki tempolar ile farklı tempolarda çalışılması istenmiş, farklı yay bağları kullanılmış, böylelikle çalışma parçasının zorluk seviyesi ayarlanabilir ve çalıştırdığı konular daha zengin hale getirilmiştir. Bu çalışma parçası da daha çok teknik kapsamda olmasına karşın Hüseyinî makamındaki perdeleri basmaya çalışmak aralık tınısını kavramak adına yardımcı olacaktır. Daha önce de belirtildiği üzere, boş tellerin bütünlüğü bozmayacak şekilde çalınmasına özen gösterilmelidir.

- **Çalışma Parçası No:19**

Tekrarlayan 8'lik notalardan oluşan ve Hüseyinî makamını andıran bir melodinin ön plana çıktığı bu çalışma parçasında uzun bağlarda yinelenen notaların aralarının aynı bağ içerisinde kesintili çalınmasının çalışılması, melodik hattın ortaya çıkartılacağı ifadenin yakalanmaya çalışılması amaçlanmış, çalışma parçası boyunca 5. pozisyona kadarki aralık kullanılmıştır. Tekrarlayan seslerden önce artiküle olmayan küçük bir çarpma yapılabileceği gibi, vibrato yaparak da bunu elde etmeye çalışılabilir. tamamen yazdığı

şekilde hiç ekstra bir eklenti yapmadan da çalışılabilir. Her iki durumda da melodik çizgi Hüseyinî makamının seslerinden oluşturulduğu için makamın gerektirdiği mikrotonları duyurmaya çalışmak yerinde olacaktır. Sakin seyreden çalışma parçasında 1-4, 4-1, 1-2, 1-4, 1-3, 3-2, 2-3, 3-1, 2-1 numaralı parmaklar ile pozisyon değişimleri, 1-4, 1-1, 3-1, 4-2, 1-3 numaralı parmaklar ile de tel değişimleri gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışma parçasında farklı yay bağları ve bu bağların ters yaylarla da yapılabilmesi diğer çalışma parçalarında olduğu gibi çeşitli farklı çalışma olanakları sunmaktadır. Diğerlerinden farklı olarak yinelenen notalarda yay basıncını kesintiye uğratarak iki notanın da aynı bağ içinde ancak ayrı ayrı tınlatılması sağlanmaktadır. Bu konuya dikkat edilmesi çalışma esnasında yay kullanımının hassasiyetinin yüksek olmasını gerektireceğinden, çalışmanın sağ elin gelişiminde yardımcı olacağı düşünülmektedir.

- **Çalışma Parçası No:20**

Bu çalışma parçasında ise 8'lik notalardan oluşan üçlemeler bir melodik çizgi oluşturmuş durumdadır. Yinelenen sesler bu sefer aynı bağ içinde değil ayrı ayrı çalınmakta ancak bazı notalarda aksan yapılması istenmektedir. Dört farklı alternatif aksan yeri ve arşe yönünün değiştirerek yapılması halinde toplamda 8 farklı alternatif çalışmanın ortaya çıkacağı bu çalışma parçasında, aksan yerleri her ölçüde toplamda 12 adet olan 8'lik notaların üçerli gruplarının ilk notalarına, ikinci notalarına, üçüncü notalarına ve bir ve üçüncü notalarına denk gelecek şekilde oluşturulmuştur. Hüseyinî makamı seslerinden oluşan bir melodi elde etmeye çalışılmış, melodik hat ritmik bir şekilde dile getirilmiştir. 1-4, 4-2, 2-4, 4-1, 1-3, 1-1, 2-3, 1-2, 4-3, 4-4 numaralı parmaklar ile pozisyon değişimleri, 1-0-1, 1-1, 1-2, 1-4, 2-0-1, 1-1-4, 1-2-1, 4-1, 2-4, 4-4-4, 0-1-1-4, 1-4-1, 1-3 numaralı parmaklar ile de tel değişimleri gerçekleştirilmiştir. Görüleceği pozisyon ve tel değişimlerinde oluşan kombinasyonlar git gide daha karmaşık hal almaktadır. Birbiri ardına pek çok tel değişimi oluşması sağ el kontrolünü zorlaştıran bir unsurdur. Bu sebeple sağ el kontrolünü geliştirmek üzere tel yüksekliklerine çalma esnasında dikkat edip tel yüksekliklerinde sağ el, kol ve omuzun durumu hem hissiyat, hem görsel olarak özümsemelidir. Bu sayede tel değişimleri esnasında diğer tellere de istemeyerek temas edip gürültü çıkartmalarının önüne geçilebileceği düşünülmektedir.

- **Hüseyinî Saz Semaî (Kemanî Tatyos Efendi)**

Kemanî Tatyos Efendi (1858-1913) tarafından, aksak semâî usulünde, 10/8'lik tartımda, Hüseyinî makamında, dördüncüsü 6/4'lük tartımda yazılmış 4 hane ve 1 teslim halinde bestelenmiş olan saz semâîsinin notası neyzen.com adresinde Yücel Müzik tarafından yazılmış notadan faydalanarak yeniden yazılmış ve aynı notadan faydalanmak suretiyle Batı müziği notasyonu ile yazılarak Fa anahtarına geçirilmiştir. İlk hanede geniş vuruşlar arasında 16'lık notaların hareket kazandırması göze çarpar, ikinci hanede aynı ritmik yapıya üçlemeler de dahil edilmeye başlar. Üçüncü hanede benzer bir ritmik yapı göze çarparken, dördüncü hanede üçlemeler ritmik yapıya hakim olur. 6/4'lük olan dördüncü hane, ilk haneye benzer yapıdaki teslime bağlanır ve iki dolap halinde çalınarak başladığı notada son bulur.

- **Hüseyinî Saz Semaî (Osmanlı Padişahı III. Selim Hân)**

Osmanlı Padişahı III. Selim Hân (1761-1808) tarafından, aksak semâî usulünde, 10/8'lik tartımda, Hüseyinî makamında, dördüncüsü 6/8'lik tartımda olan 4 hane ve 1 teslimden oluşan yapıda bestelenmiş olan saz semâîsinin notası TRT arşivinde yer alan notadan faydalanarak yeniden yazılmış ve aynı notadan faydalanmak suretiyle Batı müziği notasyonu ile yazılarak Fa anahtarına geçirilmiştir. Birinci hanede geniş vuruşlar noktalı sekizlik ve onaltılık ile onaltılıklardan oluşan ritmik yapıları içeren çıkıcı karakterde bir yapı görülür. İkinci hanede de benzer yapı söz konusudur ancak bu sefer noktalı sekizlik ve onaltılık ritmi görülmez. Üçüncü hanede daha tiz bir pasaj göze çarpar, bu hanede noktalı sekizlik ve onaltılık ritmi geri gelir. En tiz hane bu hanedir. Daha sonra gelen dördüncü hanede 6/8'lik tartımda ve yürük semâî usulünde sekizlik ve dörtlüklerin meydana getirdiği yapı göze çarpar. Daha sonra gelen teslim ise yine 10/8'lik ölçüde, ilk hanedekine benzer bir yapıda yer alır. İki kere tekrarlandıktan sonra başlangıç notasından tam beşli pestte karara varır.

- **Eskişehir Zeybeği (Eskişehir Yöresi)**

Osman Özdenkçi'nin (1924-1976) derleyip notaya aldığı, Eskişehir Zeybeği olarak anılan, Eskişehir yöresine ait, 9/4'lük tartımda, Hüseyinî makamında, 2'şer ölçüden oluşan cümlelerin yer aldığı zeybeğin notası TRT Müzik Dairesi Yayınları THM Repertuarı

Sıra No: 11’de yer alan notadan faydalanarak yeniden yazılmış ve aynı notadan faydalanmak suretiyle Batı müziği notasyonu ile yazılarak Fa anahtarına geçirilmiştir. Dörtlük, noktalı sekizlik ve onaltılık ile iki sekizlikten oluşan doku daha sonra bir sekizlik ve iki onaltılık kalıplarının katılımı ile hareketlenir. Daha sonra dört onaltılık ile daha da hareketlenir ve son olarak sekizlik ve dörtlüklerin hakim olduğu yapı geri gelir.

- **Hüseynî Peşrevi (Ahmet Sedat Öztoprak)**

Ahmet Sedat Öztoprak’ın (1890-1947), nim sofyân usulünde, 2/4’lük tartımda, 2 hane ve 1 teslimden oluşan yapıda ve Hüseynî makamında bestelediği peşrevin notası TRT arşivinde yer alan notadan faydalanarak yeniden yazılmış ve aynı notadan faydalanmak suretiyle Batı müziği notasyonu ile yazılarak Fa anahtarına geçirilmiştir. Birinci hanede ikilik, dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik ve onaltılık ritimleri yer almıştır. Birinci hane tam beşli pest sona ermiştir. İkinci hanede dörtlük, iki sekizlik, noktalı dörtlük ve sekizlik ritimleri bulunmakta, cümle kalışları ikilik notalarla gerçekleştirilmektedir. Teslimde ise noktalı dörtlük ve sekizlik, noktalı sekizlik ve onaltılık, iki onaltılık ve sekizlik ve iki sekizlik ritimler bulunmakta ve 8 ölçülük cümlelerin kalışları ikilik notalar ile yapılmaktadır. Teslim de başladığı notadan tam beşli pest sona ererek karara varmaktadır.

- **Hüseynî Oyun Havası – Çeçen Kızı (Tanbûri Cemil Bey’den)**

Tanbûri Cemil Bey’den (1873-1916) günümüze ulaşan, nim sofyân usulünde, 2/4’lük tartımda, Hüseynî makamında bestelenmiş peşrevin notası TRT arşivinde yer alan notadan faydalanarak yeniden yazılmış ve aynı notadan faydalanmak suretiyle Batı müziği notasyonu ile yazılarak Fa anahtarına geçirilmiştir. Dörder onaltılıktan oluşan kuvvetli ilk vuruşu takip eden iki sekizlikten oluşan hafif vuruşla karakterize bir yapıdadır. Cümle sonlarında onaltılık kalıp tekrarlar. Ara kısımda ikilik nota ile uzatılan ve ardından çarpmalı şekilde tekrar edilerek iyice uzatıldığı etkisi uyandırılan notadan sonra yine onaltılık notalar ile karar sesine iner ve bu cümle tekrarlanır. Daha sonra ise öncekilerden farklı olarak noktalı onaltılık ve otuzikilik ile bir sekizlikten oluşan kuvvetli zaman ritmine iki onaltılık ve bir sekizlikten oluşan hafif zamanın eklenmesi ile çalınan kısım gelir. Burada ara kalış hissi uyandırmak üzere sekizlik dörtlük ve sekizlikten oluşan



senkop kullanılmış sonrasında ise ilk baştaki ritmik dokuya d6n6lm6řt6r. Bu kısmın sonunda başladığı seste sona ererek karara varır.



## KAYNAKÇA

Akan, N., 2015. VIII - XIII. Yüzyıllar Arası İslam Felsefesi'nde Müziğe Genel Bakış: El-Kindi, Farabi, İbn Sina. *Kalemisi Dergisi*, 3(6), pp. 91-101.

Antep, E., 2012. *Kayıt Var Türk Bestecileri Eser Kayıt Kaynakçası*. 2 dü. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Arel, H. S., 1993. *Türk Müsıkisi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Atalay, A., 2019. *Nota Yazım Kuralları ve Türk Müziğinde Nota Yazımı*. 1 dü. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Ayas, G., 2020. *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi*. 1 dü. İstanbul: İthaki yayınları.

Aydemir, M., 2020. *Türk Müziği Makam Rehberi*. İstanbul: Pan yayıncılık.

Baldan, O., 2019. THE ROOTS OF MUSIC IN MESOPOTAMIA FROM THE ANCIENT SUMERIAN. *INONU UNIVERSITY JOURNAL OF CULTURE AND ART / IJCA - İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 5(2), pp. 58-65.

Barbour, J. M., 1948. Irregular Systems of Temperament. *Journal of the American Musicological Society*, 08, Issue 3, pp. 20-26.

Barbour, J. M., 2004. *Tuning and Tamperement A Historical Survey*. Michigan: Michigan State College Press.

Barker, A., 1982. Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory. *The Classical Quarterly*, Issue 1, pp. 184-197.

Basmacıoğlu, B., 2022. Barok Dönemde Fransız Süsleme Tabloları. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 30 04, 11(2), pp. 124-138.

Bayraktarkatal, M. E. & Yalınkılıç, E., 2020. Türk Müzik Yaşamında Kemal İlerici. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 22 09, 6(özel sayı "Doğumlarının 110. Yılında Kemal İlerici ve Ahmet Samim Bilgen"), pp. 338-373.

Belge, O., 2021. *Türk Sanat Müziği Teorisi ve Solfej*. 1 dü. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Berkman, D. E., 2018. *Şed Makam Kavramı Üzerine*. İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, pp. 117-131.

Britannica, E. o. E., 1998. *kontakion*. [Çevrimiçi] Available at: <https://www.britannica.com/art/kontakion> [Erişildi: 14 06 2023].

Can, M. C., 2002. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Are-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi ve Uygulamada Kullanılmayan Bazı Perdeler. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(1), pp. 175-181.

Daloğlu, Y., 2022. *Cumhuriyet'İN 100. Yılında Türk Ulusal Musiki Okulu'nu Yaratma Yolunda Neredeyiz?*. [Çevrimiçi]  
Available at: <http://dagarcikturkiye.com/2022/11/01/cumhuriyetin-100-yilinda-turk-ulusal-musikisini-ve-turk-ulusal-musiki-okulunu-yaratma-yolunda-neredeyiz/>  
[Erişildi: 10 06 2023].

Değirmencioğlu, L. & Andaç, H. M., 2021. *Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi Bolahenk Akortta 20 Makam Dizisi*. basım yeri bilinmiyor:Gece Kitaplığı.

Deniz, Ü., 2015. *Milli Musiki ve Türk Beşleri - Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi*. Ankara: Gece Kitaplığı.

Eren, O., 2014. *Klasik Batı Müziği Tarihinde Kırılma Anları*. 1 dü. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

etimolojiturkce.com, 2023. *etimolojiturkce.com*. [Çevrimiçi]  
Available at: <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/klasik>  
[Erişildi: 24 11 2023].

etimolojiturkce.com, 2023. *etimolojiturkce.com*. [Çevrimiçi]  
Available at: <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/felek>  
[Erişildi: 16 06 2023].

Flannery, M., 2023. *Britannica*. [Çevrimiçi]  
Available at: <https://www.britannica.com/biography/Avicenna>  
[Erişildi: 15 06 2023].

Galamian, I., 1964. *Principles of Violin Playing & Teaching*. 2 dü. Englewood Cliffs, (New Jersey): Prentice-Hall International Inc..

Güdek, B., 2014. Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları. *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, 1 12, Issue 17, pp. 629-659.

Güray, C., 2017. *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü Edvar Geleneği*. 2 dü. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Hançerlioğlu, O., 1970. *Düşünce Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Harmancı, B., 2011. Türk Mûsikîsinde Seyir Kavramı ve Yeni Bir Form: Seyr-i Nâtik. *Çukurova Üniversitesi Dlahiyat Fakültesi Dergisi*, 01 06, 11(2), pp. 217-239.

Harmancı, D. A. B. İ., 2013. Şed Makam Mı Şed İcrâ Mı?. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(1), pp. 22-77.

Hindemith, P., 2007. *Ses İşçiliği Çoksesli Müzikte Temel Kompozisyon Eğitimi*. 1 dü. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Hindemith, P., 2013. *Hindemith Raporları*. 1 dü. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

İlerici, K., 1981. *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

İrden, S., 2020. *Türk Musikisinde Düzen Perde Makam Terkib Uygulamaları*. Konya: Eğitim Yayınevi.

Kahyaoğlu, Y., 2021. TÜRK MÜZİĞİNDE MEŞK SİSTEMİ. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 26 07, 7(1), pp. 277-283.

Kalaitzidis, K. & Apostolopoulos, T., 2015. Konstantinopolis'in Bizans Öncesi ve Bizans Sonrası Müzik Mirası. *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyula Büyük İstanbul Tarihi*, pp. 20-35.

Kalender, C. & Barış, D. A., 2022. Tamperemanın Tarihçesine Kısa Bir Bakış. *Sanat&Tasarım Dergisi*, 22 06, 12(1), pp. 331-346.

Karakaya, F., 2010. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. [Çevrimiçi] Available at: <https://islamansiklopedisi.org.tr/tambur> [Erişildi: 18 06 2023].

Karaosmanoğlu, M. K., 2017. *Müzik Aritmetiği ve Ses Sistemleri*. 1 dü. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.

Karp, T., 2007. *Aristides Quintilianus Greek author*. [Çevrimiçi] Available at: <https://www.britannica.com/biography/Aristides-Quintilianus> [Erişildi: 14 06 2023].

Karul, Y., 2014. *"Türkiye'de Piyano Bakım, Onarım ve Akort Meselesi" Yüksek Lisans Tezi*. Edirne: T. C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kenneth Kreitner, L. J. D. H. S. A. C. P. W. K.-M. N. D. S. C. B., 2001. *Grove Music Online / Ornaments*. [Çevrimiçi] Available at: <https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000049928?print=pdf> [Erişildi: 20 10 2023].

Kilmer, A. D., 1971. The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 22 04, 115(2), pp. 131-149.

Kopar, D. S. V., 2019. *Türk Müziğinin Çeşitli Makamlarıyla Ezan*. 1 dü. Ankara: Gece Kitaplığı.

Kopar, S. V., 2022. TRT Repertuarında Bulunan Türk Sanat Müziği Eserlerinin Makam ve Usûl Yönünden İncelenmesi. *Turkish Studies*, 25 10, pp. 1073-1100.

Köprülü, G., 2018. 13-15. YÜZYIL ORTAÇAĞ İSLAM MEDENİYETİNDE SİSTEMCİ OKUL ve TÜRK MÛSİKÎ İLMİNE KATKILARI. *Tokat Gaziosmanpaş Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14 12, 6(2), pp. 263-276.

Kutluer, İ., 1995. *TDV İslam Ansiklopedisi*. [Çevrimiçi] Available at: <https://islamansiklopedisi.org.tr/felek#1> [Erişildi: 16 06 2023].

Kutluğ, Y. F., 2000. *Türk Musikisinde Makamlar*. 1 dü. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları - 1386.

Kutluk, F. ve diğerleri, 2018. *Cumhuriyetin Müzik Politikaları*. İstanbul: H2O Kitap.

Miller, H. M. & Cockrell, D., 1991. *History of Western Music*. 5 dü. NewYork: Harper Collins Publishers.

Nişanyansözlük, 2015. *Nişanyan Sözlük*. [Çevrimiçi] Available at: <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/felek> [Erişildi: 16 06 2023].

Onuk, Ö., 2019. Dünyanın En Eski Çalgıları: Taş Devri Flütleri. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(1), pp. 176-184.

Önen, E. A., 1993. *Viyolonsel Yapımcıları ve Viyolonsel Gelişimi Yüksek Lisans Araştırma Çalışması*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Özbilen, N. Ö., 2007. *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler (Sanatta Yeterlik Tezi)*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özdemir, G., 2017. *İlerici Armonisine Giriş*. 1 dü. Ankara: Anı Yayıncılık.

Özkan, İ. H., 2022. *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. 20 dü. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Özkoç, Ö., 2012. *Hüseyin Sadettin Arel'in çokseslilik üzerine olan düşünceleri ve Prelude isimli eserinin incelenmesi - Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztuna, Y., 1986. *Sâdettin Arel*. 1 dü. Ankara: yazarı bilinmiyor

Öztürk, O. M., 2022. *Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması 1*. 1 dü. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Psimikakis-Chalkokondylis, L., 2009. *Skolion of Seikilos*. basım yeri bilinmiyor:<http://www.laonikos.com>.

Salgar, M. F., 2021. *Türk Müziğinde Makamlar, Usûller ve Seyir Örnekleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş..

Sarıkaya, H. S. & Tunalı, S., 2014. Bela Bartok'un Çağdaş Türk Müziğine Katkılarının İncelenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12, 16(2), pp. 299-313.

Say, A., 2010. *Müzik Ansiklopedisi*. 2 dü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A., 2010. *Müzik Tarihi*. 7 dü. Ankara: Ahmet Say / Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sînâ, İ., 2004. *Mûsikî*. basım yeri bilinmiyor:Litera Yayıncılık.

Stowell, R., 2001. *Grove Online Music / Portamento*. [Çevrimiçi] Available at: <https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000053856?rskey=WiR9GB&result=2> [Erişildi: 21 10 2023].

Tekin, H. S., 2021. *Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej*. 2 dü. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Turabi, A. H., 2003. Ebû Ya'küb b. İshâk el-Kindî'nin Müzik Risalelerinde Tesbit Edilen Terimler. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 23 1, Issue 25, pp. 65-78.

Tura, Y., 2017. *Türk Musikisinin Mes'eleleri*. 3 dü. İstanbul: İz Yayıncılık.

Tura, Y., 2019. *Türk Musikisinin Mes'eleleri Türk Musikisi ve Armoni*. 1 dü. İstanbul: İz Yayıncılık.

Türk Müziği Sözlüğü, 2023. *turkishmusicportal.org*. [Çevrimiçi] Available at: <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu/d> [Erişildi: 18 06 2023].

Urmevi, S., 2019. *Kitabü'l-Edvar*. 2 dü. İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları.

Ünver, Ş. C., 2019. *ONUR TÜRKMEN'İN MÜZİĞİNDE HAT TEKNİĞİNİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

www.dolmetsch.com, 2017. *Dolmetsch Online Music Dictionary*. [Çevrimiçi] Available at: <https://www.dolmetsch.com/defsw1.htm> [Erişildi: 12 06 2023].

Yalınkılıç, E., 2019. *Besteci, müzikolog Kemal İlerici'nin "bestecilik bakımından Türk müziği ve armonisi" ve öğrencisi M.Ertuğrul Bayraktarkatal'ın makamsal armoni yaklaşımları*. Ankara: Başkent Üniversitesi.

Yarkın, F., 2014. *Türk Müziğinde Usuller*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yavuzoğlu, N., 2008. *21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yavuzoğlu, N., 2013. *Türk Makam Müziği ve Yeni Notasyon*. 1 dü. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Yelda Özgen Öztürk, Ş. Ş. B., 2009. Viyolonselın Türk makam müziğine girişı ve Tanburi Cemil Bey. *İTÜdergisi/b sosyal bilimler*, 12, 6(1), pp. 31-40.

Yerlikaya, G., 2019. *"Pisagor, Just ve Tampere Ses Sistemlerinin Keman Eğitimcileri Tarafından Kullanımı Üzerine Bir Araştırma" Yüksek Lisans Tezi*. Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi.

Yüksel, M. & Kemaloğlu, Y. K., 2015. Diyapazonlar: Tarihi, Özellikleri ve Günümüz KBB Uygulamalarındaki Güvenilirliklerinin İncelenmesi. *KBB ve BBC Dergisi Journal of near nose throat and head neck surgery*, Issue 23, pp. 126-135.

Zeren, A., 2008. *Müzikte Ses Sistemleri*. 2 dü. İstanbul: Pan Yayıncılık.

## **EKLER**

Bu bölümde iki alanda eğitim gören viyolonselciler için birbirlerinin alanları hakkında fikir sahibi olabilmeleri için yazılan yirmi adet çalışma parçası ile beş adet geleneksel Türk müziği eserinin notaları yer almaktadır.





# Çalışma Parçası No:1

## (Sol el için)

-16'lık notaların ve çarpmaların mümkün olduğunca hafif ve aksansız olmasına özen göstererek çalışılmalı, vurgu ve duyurulması istenen notanın, bağın ilk notası olduğu düşünülmelidir.

-Tüm çalışma parçasının aynı parmak numarası ve arşeleme mantığı ile diğer 3 tel üzerinde tekrar edilmesi faydalı olacaktır.

II 2 4  
1 2  
2 4

1 4  
1 4  
1 4

2 4  
1 2  
2 4

1 4  
1 4  
1 4

3

3 4  
1 2  
3 4

1 4  
1 4  
1 4

3 4  
1 2  
3 4

1 4  
1 4  
1 4

5

2 4  
1 2  
2 4

1 4  
1 4  
1 4

2 4  
1 2  
2 4

1 4  
1 4  
1 4

0 2  
0 2  
1 4

7

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

1 4  
1 4  
1 4

9

2 4  
1 2  
2 4

1 4  
1 4  
1 4

3 4  
1 2  
3 4

1 4  
1 4  
1 4

11

3 4  
1 2  
3 4

1 4  
1 4  
1 4

2 4  
1 2  
2 4

1 4  
1 4  
1 4

13

2 4  
1 2  
2 4

1 4  
1 4  
1 4

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

# Çalışma Parçası No:1

(Sol el için)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

-16'lık notaların ve çarpmaların mümkün olduğunca hafif ve aksansız olmasına özen göstererek çalışılmalı, vurgu ve duyurulması istenen notanın, bağın ilk notası olduğu düşünülmelidir.

-Tüm çalışma parçasının aynı parmak numarası ve arşeleme mantığı ile diğer 3 tel üzerinde tekrar edilmesi faydalı olacaktır.

II 2 4 1 4 2 4 1 4  
1 2 1 4 1 2 1 4  
2 4 1 4 2 4 1 4

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

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

7 1 2 1 2 1 2 1 2 2 4 1 4  
1 4 3 3 1 4 2 3 1 4 3 1 4  
1 1 1 1 1 1 3 2 3 1 4 1 4

9 2 4 1 4 3 4 1 4  
1 2 1 4 1 2 1 4  
2 4 1 4 3 4 1 4

11 3 4 1 4 2 4 1 4  
1 2 1 4 1 2 1 4  
3 4 1 4 2 4 1 4

13 2 4 1 4 1 2 1 2 1 2 1 2 3 2 3 1 3 1  
1 4 1 4 1 4 3 3 1 4 2 3 1 2 1 3 2 3 1 3 1  
2 4 1 4 1 1 1 1 1 1 1 1 3 2 3 1 1 1

# Çalışma Parçası No:1

(Sol el için)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

-16'lık notaların ve çarpmaların mümkün olduğunca hafif ve aksansız olmasına özen göstererek çalışılmalı, vurgu ve duyurulması istenen notanın, bağın ilk notası olduğu düşünülmelidir.

-Tüm çalışma parçasının aynı parmak numarası ve arşeleme mantığı ile diğer 3 tel üzerinde tekrar edilmesi faydalı olacaktır.

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

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

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

7 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 0 2 4 1 4  
1 4 3 3 1 4 2 3 1 4 3 2 0 1 2 1 4  
1 1 1 1 1 1 3 2 3 1 4 1 1 4

9 2 4 1 4 3 4 1 4  
1 2 1 4 1 2 1 4  
2 4 1 4 3 4 1 4

11 3 4 1 4 2 4 1 4  
1 2 1 4 1 2 1 4  
3 4 1 4 2 4 1 4

13 2 4 1 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 3 2 3 1 3 1  
1 4 1 4 1 4 3 3 1 4 2 3 1 2 1 3 2 3 1 3 1  
2 4 1 4 1 1 1 1 1 1 1 1 1 3 2 3 1 1 1

# Çalışma Parçası No:2

(Sol el ve ona yardımcı olan sağ el için)

\*Aynı parmakla çalınan iki nota arasındaki geçiş tel üzerinde kayarak hızlı bir glissando ile yapılmalıdır

**Allegro**

*f pp f pp f pp f pp f pp f pp a simile*

4 1 4 2 1

7 1 2 4 2 2 1 2

10 3 2 3 2 3

13 1 1 2 2 2 2 4

16 4 1 1 2 2

19 2 2 4 1 1 2

22 2 0 1 0 1

25 1 4 2 2 1 4 2 2 1 3 2 2 1 3 2 2 1 3 2 3 1 2 2 3

28 1 2 2 3 1 2 2 4 1 4 1 2 1 0 1

# Çalışma Parçası No:2

(Sol el ve ona yardımcı olan sağ el için)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

\*Aynı parmakla çalınan iki nota arasındaki geçiş tel üzerinde kayarak hızlı bir glissando ile yapılmalıdır.

**Allegro**

1 1 2 V V V V V V V 2 2 2 4

*f pp f pp f pp f pp f pp f pp f pp a simile*

4 1 2 1

1 2 4 2 1 2 2

10 3 2 3 2

13 1 1 2 2 2 2 4 1 1 2

16 4 1 1 2 2

19 2 2 4 1 1 2

22 2 0 1 0 1 1 2

25 1 4 2 2 1 4 2 2 1 3 2 2 1 3 2 2 1 3 2 3 1 2 2 3

28 1 2 2 3 1 2 2 4 1 4 1 2 1 0 1

# Çalışma Parçası No:3

## (1. parmak portamento çalışması)

(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

(Fa# çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı)

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

1. parmakla çalınan çıkıcı bağlı notalarda glissando duyurulmamalıdır, inici bağlı notalarda ise portamento duyurularak yapılmalıdır. Hafif bir glissando etkisi çıkacak şekilde, ancak portamentonun başlangıç ve bitiş noktaları flu olacak şekilde yavaş ve kontrollü bir geçiş sağlanmalıdır.

# Çalışma Parçası No:3

## (1. parmak portamento çalışması)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

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

# Çalışma Parçası No:4

(Hem düz, hem ters yay ile, bir sekizlik, iki onaltılık ritmi ve pozisyon değişimi egzersizi)

(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

Andante / Moderato

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

II

6 0 1 3 4 0 4 0 1 3 2 3 0 4 2

III II III

11 2 2 1 4 1 1 2 4 4

III I

16 0 1 2 4 4 4 2 1 4 4

II

21

III II I

26 3 4 1 0 4 2 4 2 4 3 4 3 1 1 2 1 1 2 4 2 2 1 2

II

31 3 1 1 2 1 2 1 2 4 2 1 4 3 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 2 4 2 4 3 2 0 4 3

II I

36 4 2 4 2 4 2 4 2 2 1 2 1 2 4 2 1 3 1 3

II III

\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı

\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Çalışma Parçası No:4

(Hem düz, hem ters yay ile, bir sekizlik, iki onaltılık ritmi ve pozisyon değişimi egzersizi)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

Andante / Moderato

The musical score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece is marked 'Andante / Moderato'. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Fret numbers (0-4) are placed above the notes to indicate fingerings. Bowing directions are indicated by 'V' (downbow) and 'v' (upbow) symbols. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 31, and 36 marked at the beginning of their respective lines. The piece concludes with a double bar line. The following table summarizes the fret numbers and bowing directions for each measure:

Measure	Fret Numbers	Bowings
1	1 2 4 4 2 1	V
2	4 2 4 2 1 3	
3	1 1 2 4 4 3	
4	0 1 3 4	
5	0 4 0 1 3 2	
6	3 0 4 2	V
7	2 2 1 4 1 1	V
8	2 4 4	
9	0 1 2 4	
10	4 4 2 1 4 4	
11	0 1 2 4	
12	4 4 2 1 4 4	
13	0 1 2 4	
14	4 4 2 1 4 4	
15	0 1 2 4	
16	4 4 2 1 4 4	
17	0 1 2 4	
18	4 4 2 1 4 4	
19	0 1 2 4	
20	4 4 2 1 4 4	
21	0 1 2 4	
22	4 4 2 1 4 4	
23	0 1 2 4	
24	4 4 2 1 4 4	
25	0 1 2 4	
26	3 4 1 0 4 2 4 2 4 3 4 3	V
27	1 1 2 1 1 2 4 2 2 1 2	
28	1 1 2 1 1 2 1 2	
29	1 1 2 1 1 2 1 2	
30	4 2 4 3 2 0 4 3	V
31	1 1 2 1 1 2 1 2	
32	1 1 2 1 1 2 1 2	
33	1 1 2 1 1 2 1 2	
34	1 1 2 1 1 2 1 2	
35	1 1 2 1 1 2 1 2	
36	4 2 4 2 4 2 4 2 2 1 2 1 2 4 2 1 3 1 3	V
37	1 2 1 2 4 2 1 4 3	
38	1 1 2 1 1 2 1 2	
39	1 1 2 1 1 2 1 2	
40	1 1 2 1 1 2 1 2	
41	1 1 2 1 1 2 1 2	
42	1 1 2 1 1 2 1 2	
43	1 1 2 1 1 2 1 2	
44	1 1 2 1 1 2 1 2	
45	1 1 2 1 1 2 1 2	
46	1 1 2 1 1 2 1 2	
47	1 1 2 1 1 2 1 2	
48	1 1 2 1 1 2 1 2	
49	1 1 2 1 1 2 1 2	
50	1 1 2 1 1 2 1 2	
51	1 1 2 1 1 2 1 2	
52	1 1 2 1 1 2 1 2	
53	1 1 2 1 1 2 1 2	
54	1 1 2 1 1 2 1 2	
55	1 1 2 1 1 2 1 2	
56	1 1 2 1 1 2 1 2	
57	1 1 2 1 1 2 1 2	
58	1 1 2 1 1 2 1 2	
59	1 1 2 1 1 2 1 2	
60	1 1 2 1 1 2 1 2	



# Çalışma Parçası No:5

(Seyir esnasında aynı nota üzerinde farklı pozisyon ve parmak numaraları üzerine çalışma)

(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

1 3 4 0 1

7 0 2 1 4 2 2 1 4 2

13 3 1 1 2 4 2 2 4 1 1 2 4

19 1 1 1 0 0 1 4 2 1

25 4 1 1 2 1 4 1 4

31 0 1 1 2 4 2 1 3 1 4 2 1 4 2

37 4 2 1 4 2 3 0 1 0

43 1 1 2 4 2 3 1 3 0 1

\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı

\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Çalışma Parçası No:5

(Seyir esnasında aynı nota üzerinde farklı pozisyon ve parmak numaraları üzerine çalışma)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

The musical score is written in treble clef, 2/4 time, and D major. It consists of eight staves of music, each containing a sequence of notes on a single pitch (the second line of the staff, G4). The notes are connected by slurs, and various fingerings and fret positions are indicated above the notes. The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system starts at measure 7 and ends at measure 24. The second system starts at measure 25 and ends at measure 44. The score concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

Staff 1 (Measures 7-12):  
Measure 7: 1, 3, 4, 0, 1  
Measure 8: 1, 4, 2  
Measure 9: 2, 1, 4, 2  
Measure 10: 2, 1, 4, 2  
Measure 11: 2, 1, 4, 2  
Measure 12: 2, 1, 4, 2

Staff 2 (Measures 13-18):  
Measure 13: 3, 1, 1, 2, 4  
Measure 14: 2, 2, 4, 1  
Measure 15: 1, 2, 4  
Measure 16: 1, 2, 4  
Measure 17: 1, 2, 4  
Measure 18: 1, 2, 4

Staff 3 (Measures 19-24):  
Measure 19: 1, 1, 1, 0, 1, 4, 2, 1  
Measure 20: 1, 1, 1, 0, 1, 4, 2, 1  
Measure 21: 1, 1, 1, 0, 1, 4, 2, 1  
Measure 22: 1, 1, 1, 0, 1, 4, 2, 1  
Measure 23: 1, 1, 1, 0, 1, 4, 2, 1  
Measure 24: 1, 1, 1, 0, 1, 4, 2, 1

Staff 4 (Measures 25-30):  
Measure 25: 4, 1, 1, 2, 1, 4, 1, 4  
Measure 26: 1, 1, 2, 1, 4, 1, 4  
Measure 27: 1, 1, 2, 1, 4, 1, 4  
Measure 28: 1, 1, 2, 1, 4, 1, 4  
Measure 29: 1, 1, 2, 1, 4, 1, 4  
Measure 30: 1, 1, 2, 1, 4, 1, 4

Staff 5 (Measures 31-36):  
Measure 31: 0, 1, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 2  
Measure 32: 0, 1, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 2  
Measure 33: 0, 1, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 2  
Measure 34: 0, 1, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 2  
Measure 35: 0, 1, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 2  
Measure 36: 0, 1, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 2

Staff 6 (Measures 37-42):  
Measure 37: 4, 2, 1, 4, 2, 3, 0, 1, 0  
Measure 38: 4, 2, 1, 4, 2, 3, 0, 1, 0  
Measure 39: 4, 2, 1, 4, 2, 3, 0, 1, 0  
Measure 40: 4, 2, 1, 4, 2, 3, 0, 1, 0  
Measure 41: 4, 2, 1, 4, 2, 3, 0, 1, 0  
Measure 42: 4, 2, 1, 4, 2, 3, 0, 1, 0

Staff 7 (Measures 43-44):  
Measure 43: 1, 1, 2, 4, 2, 3, 1, 3, 0, 1  
Measure 44: 1, 1, 2, 4, 2, 3, 1, 3, 0, 1

# Çalışma Parçası No:6

(Motif üzerinde dört telde pozisyon değiştirme çalışması)

(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

1. Presto
2. Allegro
3. Moderato
4. Adagio

1. ♮ V ♮ V ♮ V

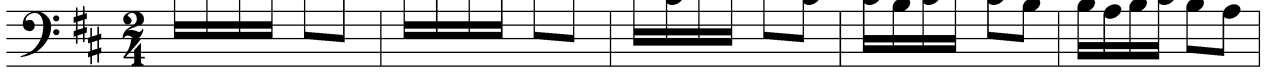
2. ♮ V ♮ V

3. ♮ V ♮ V

4. ♮ V ♮ V

4 farklı tempodaki 4 farklı yay kombinasyonu birbirleri ile farklı bileşmeler oluşturacak şekilde kombine edilerek çalışılabilir. Farklı satırlarda yazılmış parmak numaraları ile çalışılmalıdır.

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



I

II

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

6



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

11



IV

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

16



2 4 2 2 2 4 2 4 2 4 2 3 3 4 3 2 2 4 2 2 4 2 2 4 2 2 4 2 2

21



III

2 4 2 4 3 4 3 4 2 2 4 2 4 2 2 4 2 2 2 4 2 2 2 4 2 2 4 2 4

26



II

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

31



I

\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı





\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Çalışma Parçası No:6

(Motif üzerinde dört telde pozisyon değiştirme çalışması)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

1. Presto
2. Allegro
3. Moderato
4. Adagio

1. 
2. 
3. 
4. 

4 farklı tempodaki 4 farklı yay kombinasyonu birbirleri ile farklı bileşker oluşturacak şekilde kombine edilerek çalışılabilir. Farklı satırlarda yazılmış parmak numaraları ile çalışılmalıdır.



I

II

III

IV

III





II

I

# Çalışma Parçası No:7

(Motif üzerinde dört telde pozisyon değiştirme çalışması 2)  
(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

1. Presto
2. Allegro
3. Moderato
4. Adagio

1. 
2. 
3. 
4. 

4 farklı tempodaki 4 farklı yay kombinasyonu birbirleri ile farklı bileşmeler oluşturacak şekilde kombine edilerek çalışılabilir. Pozisyon değiştirildiği duyurulmamaya çalışılmalıdır.



I

II

6

III

11

IV

16

21

III

26

II

I

31

\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı





\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Çalışma Parçası No:7

(Motif üzerinde dört telde pozisyon değiştirme çalışması 2)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

1. Presto
2. Allegro
3. Moderato
4. Adagio

1. 
2. 
3. 
4. 

4 farklı tempodaki 4 farklı yay kombinasyonu birbirleri ile farklı bileşkeler oluşturacak şekilde kombine edilerek çalışılabilir. Pozisyon değiştirildiği duyurulmamaya çalışılmalıdır.



I

II

6

III

11

IV

16

III

21

II





26

I

31

# Çalışma Parçası No:8

(Motif üzerinde dört telde pozisyon değiştirme çalışması 3)  
(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

1. Presto
  2. Allegro
  3. Moderato
  4. Adagio
1. 
2. 
3. 
4. 
- 4 farklı tempodaki 4 farklı yay kombinasyonu birbirleri ile farklı bileşkeler oluşturacak şekilde kombine edilerek çalışılabilir. Pozisyon değiştirildiği duyurulmamaya çalışılmalıdır.

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

I II

1 2 1 3 0 1 4 1 2 1 3

6 III

1 2 0 1 4 1 2 1 3 1 2

11 IV

1 2 2 1 1 1 1 1 1 1 0 1

16 III

1 1 1 1 1 1 0 1 1 1

21 II

1 1 1 1 0 1 1 1 1 1

26 I

1 1 3 1 1 2

31

\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı





\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Çalışma Parçası No:8

(Motif üzerinde dört telde pozisyon değiştirme çalışması 3)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

1. Presto
2. Allegro
3. Moderato
4. Adagio

1. 
2. 
3. 
4. 

4 farklı tempodaki 4 farklı yay kombinasyonu birbirleri ile farklı bileşkeler oluşturacak şekilde kombine edilerek çalışılabilir. Pozisyon değiştirildiği duyurulmamaya çalışılmalıdır.



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

I II

6 1 2 1 3 0 1 4 1 2 1 3

III

11 1 2 0 1 4 1 2 1 3 1 2

IV

16 1 2 2 1 1 1 1 1 1 0 1

III

21 1 1 1 1 1 1 0 1 1 1

II

26 1 1 1 1 0 1 1 1 1 1

I





31 1 1 3 1 1 1 2



# Çalışma Parçası No:9

(Motif üzerinde dört telde pozisyon değiştirme çalışması 4)  
(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

1. Presto
2. Allegro
3. Moderato
4. Adagio

1. 
2. 
3. 
4. 

4 farklı tempodaki 4 farklı yay kombinasyonu birbirleri ile farklı bileşkeler oluşturacak şekilde kombine edilerek çalışılabilir. Özellikle pozisyon değiştirirken entonasyon bozulmamalıdır.



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

6 1 1 1 1 1

11 1 1 1 1 1

16 1 1 1 1 1

21 1 1 1 1 1

26 1 1 1 1 1

31 1 1 1 1 1 2




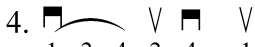
\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı  
\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Çalışma Parçası No:9

(Motif üzerinde dört telde pozisyon değiştirme çalışması 4)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

1. Presto
2. Allegro
3. Moderato
4. Adagio

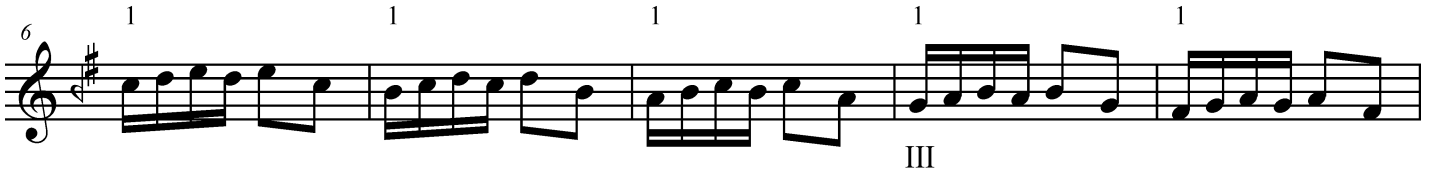
1. 
2. 
3. 
4. 

4 farklı tempodaki 4 farklı yay kombinasyonu birbirleri ile farklı bileşmeler oluşturacak şekilde kombine edilerek çalışılabilir. Özellikle pozisyon değiştirirken entonasyon bozulmamalıdır.

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



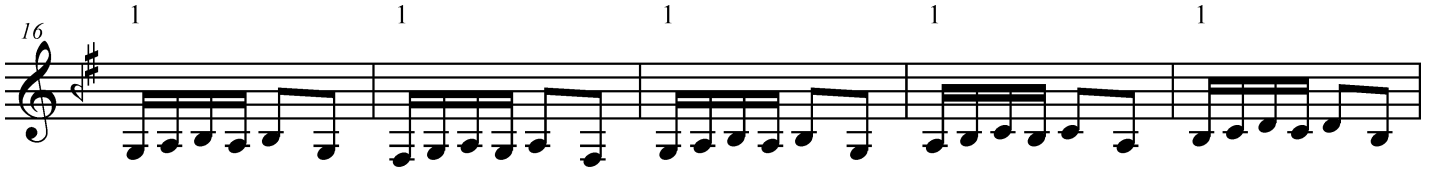
1 1 1 1 1




1 1 1 1 1



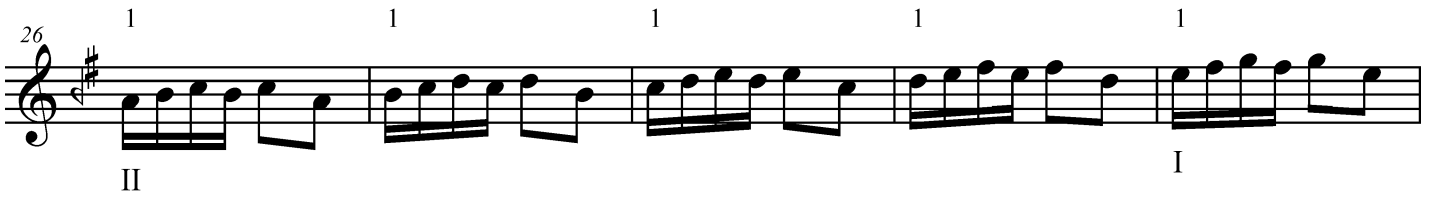
1 1 1 1 1



1 1 1 1 1



1 1 1 1 1







1 1 1 1 1 2



# Çalışma Parçası No:10

(Motif üzerinde dört telde pozisyon değiştirme çalışması 5)  
(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

1. Presto
2. Allegro
3. Moderato
4. Adagio

1. 
2. 
3. 
4. 

4 farklı tempodaki 4 farklı yay kombinasyonu birbirleri ile farklı bileşkeler oluşturacak şekilde kombine edilerek çalışılabilir. Özellikle pozisyon değiştirirken entonasyon bozulmamalıdır.



1. 

2. 

3. 

4. 

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

I II

4 4 4 4 4

6

III

4 4 4 4 4

11

IV

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

16

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

21

III

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

26

II I

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

31

\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı





\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Çalışma Parçası No:10

(Motif üzerinde dört telde pozisyon değiştirme çalışması 5)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

1. Presto
2. Allegro
3. Moderato
4. Adagio

1.   
2.   
3.   
4. 


4 farklı tempodaki 4 farklı yay kombinasyonu birbirleri ile farklı bileşkeler oluşturacak şekilde kombine edilerek çalışılabilir. Özellikle pozisyon değiştirirken entonasyon bozulmamalıdır.

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



I II

4 4 4 4 4



III

4 4 4 4 4




IV

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




III

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



II I

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



II I

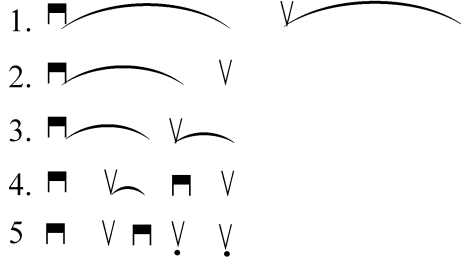
3 1 1 2 1 1 3 1 1 3 1 3 4 4 1 2



# Çalışma Parçası No:11

(Motif üzerinde dört telde pozisyon değiştirme çalışması 6)  
(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

1. Presto
2. Allegro
3. Moderato
4. Adagio



4 farklı tempodaki 5 farklı yay kombinasyonu birbirleri ile farklı bileşkeler oluşturacak şekilde kombine edilerek çalışılabilir. Özellikle pozisyon değiştirirken entonasyon ve pozisyon yapısı bozulmamalıdır.

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

II

6 4 2 2 1 2 4 2 3 1 3 4 3 1 0 2 4 2 2 1 2 4 2 3 1 3

III

11 4 3 3 1 2 4 2 1 0 2 4 2 2 1 2 4 2 3 1 3 4 3 2 1 2

IV

16 4 2 2 1 2 4 2 1 2 2 4 2 1 2 3 4 3 1 3 2 4 2 1 2 2

21 4 2 0 1 2 4 2 1 2 3 4 3 1 3 2 4 2 1 2 2 4 2 0 1 3

III II

26 4 3 1 3 2 4 2 1 2 2 4 2 1 2 2 4 2 0 1 3 4 3 1 3 2

I

31 4 2 1 2 2 4 2 1 2 3 4 4 2 1 2 4 2 2 4 1 2

\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı

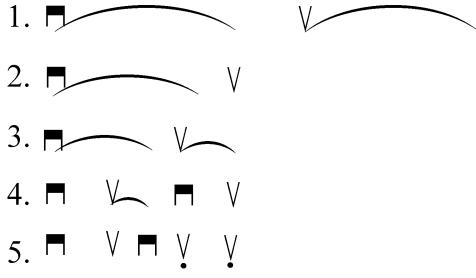
\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Çalışma Parçası No:11

(Motif üzerinde dört telde pozisyon değiştirme çalışması 6)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

1. Presto
2. Allegro
3. Moderato
4. Adagio



4 farklı tempodaki 5 farklı yay kombinasyonu birbirleri ile farklı bileşkeler oluşturacak şekilde kombine edilerek çalışılabilir. Özellikle pozisyon değiştirirken entonasyon ve pozisyon yapısı bozulmamalıdır.

# Çalışma Parçası No:12

(Hüseyni makamı açılışı üzerine pozisyon çalışması)  
(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

Andante

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

6 4 4 4 1 0 1 2 1 1 2 4 2 2 1 1 2 4 1

11 1 1 4 3 1 0 1 1 3 1 2 4 0

16 1 1 3 0 3 1 4 3 1 1 1 0 1 4

21 1 0 1 2 4 2 0 1 1 0 1 2 4 1 1 0 4 4 4 4 2 0 4 3 4 3

26 1 0 2 1 2 3 1 0 1 1 0 1 2 4 1 1 0 4 4 4 4 2 0 4 3 4 3

31 1 1 1 3 2 4 3 4 2 4 2 1 2 4 1 4

\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı

\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

Çalışma Parçası No:12  
(Hüseyni makamı açılışı üzerine pozisyon çalışması)  
(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

Andante

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

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

11 4 1 1 4 3 1 0 1 1 3 1 2 4 0

16 1 1 3 0 3 1 4 3 1 1 1 0 1 4

21 1 0 3 1 3 2 4 2 0 1 1 0 1 0 0

26 1 0 2 1 2 3 1 0 1 1 0 1 2 4 1 1 3 0 3 4 4 4 4 2 0 4 3 4 3

31 1 1 1 3 2 4 3 4 2 4 2 1 2 4 1 4



# Çalışma Parçası No:13

(Hüseyni makamı açılışı üzerine pozisyon çalışması - pest oktav)

(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

Andante

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

IV

6 2 2 2 2 1 1 4 3 1 2 4 2 2 1 2 4 1

III IV III IV

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

III IV III

16 1 4 2 4 1 4 2 4 3 1 1 2 0 1 1 4

IV III

21 1 2 1 2 4 2 4 2 1 0 1 0 1 2 2 1 4 2 2 1 3 1 3 2 1

IV III

26 2 4 1 0 3 4 1 3 0 1 2 1 1 3 4 1 3 1 2 4 1 1 1 1 4 4 2 1 0 4 2 1 4 3 4 3

IV III IV III

31 1 1 2 4 2 4 2 4 4 2 1 2 4 1 1

IV III IV III

\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı

\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Çalışma Parçası No:13

(Hüseyni makamı açılışı üzerine pozisyon çalışması - pest oktav)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

Andante

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



IV

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



III

IV III

IV

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



III

IV III

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



IV

III

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



IV

III

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



IV

III

IV

III

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



IV

III

IV

III

# Çalışma Parçası No:14

(Pozisyon çalışması)

(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

Andante

1

3

1

4

3

1

2

4



II

I

1

2

1

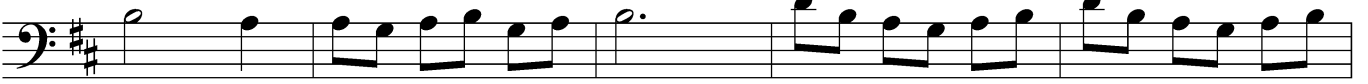
1

4

0

1

6



II

I

II

I

3

2

1

1

4

4

4

11



II

1

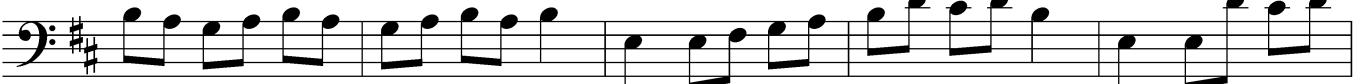
0

1

1

2

16



I

II

I

1

4

4

4

3

4

21



II

I

4

4

4

1

4

26



II

2

1

2

4

2

0

1

31



III

II

III

II

\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı

\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Çalışma Parçası No:14

## (Pozisyon çalışması)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

Andante

1 3 1 4 3 1 2 4

II I

6 1 2 1 1 4 0 1

II I II I

11 3 2 1 1 4 4 4

II

16 1 0 1 1 2

I II I

21 1 4 4 4 3 4

II I

26 4 4 4 1 4

II

31 2 1 2 4 2 0 1

III II III II

# Çalışma Parçası No:15

(Hızlı pozisyon değiştirme ve ajilite çalışması)  
(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

Largo

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

6 2 4 2 0 1 1 4 0 4 2 2 1 1 2 4

11 2 1 3 2 4 2 3 0 1 1 2 4 0 1 1 2 4 1 2 4

16 4 1 2 1 2 1 2 4 3 1 0 1 2 4 1

21 2 1 2 3 0 2 1 3 1 1 4 3 1 2 1 2 2 4 3 1 0

26 2 4 4 3 4 3 4 1 0 1 3 1 3 2 4 2 0 1 2 1 4 2 2 4 3 3 4 1

31 1 3 2 4 2 0 1 3 0 2 4 3

\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı  
\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Çalışma Parçası No:15

(Hızlı pozisyon değiştirme ve artikülasyon çalışması)  
(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

Largo

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music, each containing a sequence of notes with various fingerings and articulation marks. The tempo is marked 'Largo'. The score includes the following elements:

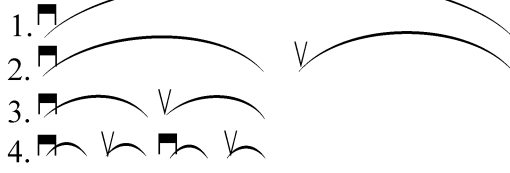
- Staff 1:** Measures 1-5. Fingerings: 1 3 3 2, 4 2 0 1, 3 3, 3 3, 3 3, 3 3, 2 4 3 4, 1. Articulation: V, V.
- Staff 2:** Measures 6-10. Fingerings: 3 3 2, 4 2 0 1, 3 3, 3 3, 3 3, 3 3, 1, 4, 3, 0, 4 2 2 1 1, 2 4. Articulation: V, V.
- Staff 3:** Measures 11-15. Fingerings: 2 1 3, 2 4, 2 3, 1, 1 2, 4 0 1 1 2 4, 2, 1 2 4. Articulation: V.
- Staff 4:** Measures 16-20. Fingerings: 4 1 2, 1, 2 1 2 4, 3, 1, 0, 1 2 4, 1. Articulation: V.
- Staff 5:** Measures 21-25. Fingerings: 2, 1 2, 3 0, 2 1 3 1 1, 4, 3 1 2 1 2, 2 4, 3 1 0. Articulation: V.
- Staff 6:** Measures 26-30. Fingerings: 2 4 4 3, 4 3 4, 1 0 1 3 1 3, 2, 4 2 0 1, 2 1 4 2 2, 4 3 3 4, 1. Articulation: V.
- Staff 7:** Measures 31-35. Fingerings: 1 3 3 2, 4 2 0 1, 3 3, 0 2 4, 3 3. Articulation: V.

The score is annotated with Roman numerals (I, II) indicating fingerings and articulation marks (V) indicating breath or bowing points. The piece concludes with a final note on the seventh staff.

# Çalışma Parçası No:16

(Hızlı pozisyon değiştirme ve artikülasyon çalışması)

(Klasik Batı müziği notasyonu ile)



Her notaya bir yay hareketi düşecek şekilde çalmanın dışında, 4 farklı yay bağı ile de çalışmak gerekmektedir.

Moderato

13 111 3 11 1 13 11 11 1 13 111 3 11 2 1 1 1 1 1 1 1 13 11 2 1 1

II

6 13 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 2 1 4 2 4 2 1 2 4 3 4 3 1 3

I

11 1 0 1 4 3 4 1 2 1 4 2 2 1 4 3 4 1 0 1 4 2 4 2 1 2 4 3 4 3 1 3

II

16 1 0 4 1 2 1 4 2 4 3 4 1 0 1 1 3 1 1 3 1 1

21 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 3 3 4 1 1 1 1 1 1

I

26 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 13 13 11 13 3 13 1 4 1 4

II I II I II

31 1 4 2 1 2 1 3 0 2 4 1 2 2 3 4 1 1 1 2 1 1 4

\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı

\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Çalışma Parçası No:16

(Hızlı pozisyon değiştirme ve artikülasyon çalışması)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

Her notaya bir yay hareketi düşecek şekilde çalmanın dışında, 4 farklı yay bağı ile de çalışmak gerekmektedir.



Moderato

1 3 1 1 3 1 1 1 1 13 1 1 3 1 1 2 1 1 1 1 1 1 1 1 13 1 1 2 1 1

II

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with triplets. Above the staff are fingerings and bowing indicators. Below the staff are triplet markings.

II

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with triplets. Above the staff are fingerings and bowing indicators. Below the staff are triplet markings.

I

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with triplets. Above the staff are fingerings and bowing indicators. Below the staff are triplet markings.

II

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with triplets. Above the staff are fingerings and bowing indicators. Below the staff are triplet markings.

II

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with triplets. Above the staff are fingerings and bowing indicators. Below the staff are triplet markings.

I

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with triplets. Above the staff are fingerings and bowing indicators. Below the staff are triplet markings.

II I II I II





Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with triplets. Above the staff are fingerings and bowing indicators. Below the staff are triplet markings.



# Çalışma Parçası No:17

(Hızlı pozisyon değiştirme ve artikülasyon çalışması)

(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

1. 
2. 
3. 
4. 

Birbirinden farklı 4 yay bağı ile çalışılması gerekmektedir.

Moderato

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



II

6

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



11

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



III

IV

16

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



III

21

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



II

26

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



I

II

III

IV

31

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




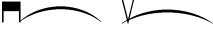


\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı, inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı

\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Çalışma Parçası No:17

(Hızlı pozisyon değiştirme ve artikülasyon çalışması)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

1. 
2. 
3. 
4. 

Birbirinden farklı 4 yay bağı ile çalışılması gerekmektedir.

Moderato

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



II



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



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

III

IV



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

III



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

II



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

I

II

III

IV



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

# Çalışma Parçası No:18

(Tek telde hızlı pozisyon değiştirme ve artikülasyon çalışması)

(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

I. La teli (En ince tel)

III. Sol teli (En kalın 2. tel)

IV. Do teli (En kalın tel)

3 farklı tempoda ve diğer 3 telde de aynı parmak numarası yaklaşımı ile ve yazılı olan şekilde farklı yay bağları ile çalışılmalıdır.

Adagio / Moderato / Allegro

II simile

6

11

16

21

26

31

\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı

\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Çalışma Parçası No:18

(Tek telde hızlı pozisyon değiştirme ve artikülasyon çalışması)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

I. La teli (En ince tel)

III. Sol teli (En kalın 2. tel)

IV. Do teli (En kalın tel)

3 farklı tempoda ve diğer 3 telde de aynı parmak numarası yaklaşımı ile ve yazılı olan şekilde farklı yay bağları ile çalışılmalıdır.

Adagio / Moderato / Allegro

The musical score is written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece consists of 37 measures. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings. The first measure is marked with a fermata and the instruction 'II simile'. The score is divided into seven systems, each with a measure number at the beginning. The fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes, and the '0' indicates a natural (open string) position. The piece concludes with a double bar line at the end of the 37th measure.

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

II simile

6 1 1 1 3 4 3 1 1 2 4 2 1 2 3 1 1 2 4 2 3 4 3 1 1

11 3 1 3 1 2 4 2 1 1 2 4 2 2 1 2 1

16 1 2 4 2 4 2 1 2 1 2 4 2 4 3 1 3 1 2 4 3 0 1 2 4 4 1 4

21 1 2 4 2 4 3 1 3 1 2 4 2 3 1 0 1 1 4 1 2 4 2 3 1 0 1 1 1

26 1 4 4 4

31 1 1 1 1 1 4 0 1

# Çalışma Parçası No:19

(Ezgi üzerinde yay ve pozisyon çalışması)

(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

1. 
2. 
3. 
4. 

Belirtilen 4 farklı yay bağları ve tam tersleri (İterek yerine çekerek, çekerek yerine iterek) ile çalışılmalıdır.

Moderato



II

6

11

16

21

26

30

II

I

II I

I

II I

III

\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı  
\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Çalışma Parçası No:19

(Ezgi üzerinde yay ve pozisyon çalışması)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

1. 
2. 
3. 
4. 

Belirtilen 4 farklı yay bağları ve tam tersleri (İterek yerine çekerek, çekerek yerine iterek) ile çalışılmalıdır.

Moderato



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

II

6 3 1 4 1 3 1 4 1 4 1 4

11 0 4 2 4 1 0 1 3 2 3 1 3 1 4 3 2 4 1 1 1 4 1

16 1 4 1 1 4 0 4 1 2 1 0 3 1

II I II I

21 2 3 1 4 1 4 1 4

26 0 4 1 3 1 2 1 3 1 3 1 3 1 2 1 2 1 4 3 4 1 2 1 4 1 4 2

I

31 0 4 1 1 4 1 1 4 2 4 1 3

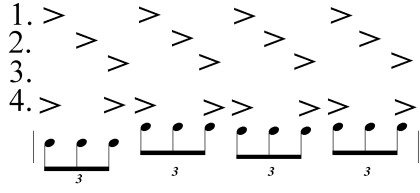
II I II I II III

# Çalışma Parçası No:20

## (Ezgi üzerinde aksan ve pozisyon çalışması)

(Klasik Batı müziği notasyonu ile)

1. > > > > > >  
2. > > > > > >  
3. > > > > > >  
4. > > > > > >



Belirtilen 4 farklı aksan ile ve her biri ayrı yayla ve tam tersleriyle (çekerek yerine iterek, iterek yerine çekerek başlayarak) çalışılmalıdır.

Andante Moderato



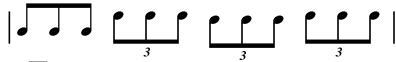
\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı  
\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Çalışma Parçası No:20

(Ezgi üzerinde aksan ve pozisyon çalışması)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

1. > > > >  
2. > > > >  
3. > > > >  
4. > > > >



Belirtilen 4 farklı aksan ile ve her biri ayrı yayla ve tam tersleriyle (çekerek yerine iterek, iterek yerine çekerek başlayarak) çalışılmalıdır.

Andante Moderato



II I

5 2 4 1 2 3 1 1 3 2 1 2 4 2 1 2 4 0 3 2 1 2 4 3 1 3 4 1 3 4 3 4 1 3

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

15 1 3 1 4 2 2 1 0 3 4 3 4 1 2 4 3 1 0 1 2 4 3 1 1 4 1 2 1 4 3 1 2 1 3 4 2

20 1 3 4 2 4 1 4 1 1 2 4 2 0 1 3 4 1 2 4 1 2 4 3 4 1 4 2 4 4 4 2 1 2 4 4 4 2 1 2 4 0 1 3 3

25 1 2 4 1 0 3 1 2 4 1 0 3 1 0 4 2 1 0 1 3 4 1 1 4 1 1 4 1 0 1 1 4 1 3 4 2 1 4 1 2 4 1 2 1 0 1 4 1 4

30 1 2 4 1 3 4 4 1 0 1 4 1 1 4 1 3 1 0 1 1 1 2 1 1 3 0 1 1 3 0 1 1 3 1 3

I II III II I II III II I II III II I II III II I II III



# Hüseyinî Saz Semâî

Kemanî Tatyos Efendi  
(Tateos Enkserciyan)  
1858-1913

1. HANE

Aksak Semâî



TESLİM %



2. HANE



3. HANE



4. HANE



\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı

\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Hüseyinî Saz Semâî

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

Kemanî Tatyos Efendi

(Tateos Enkersciyan)

1858-1913

## 1. HANE Aksak Semâî



## TESLİM



## 2. HANE



## 3. HANE



## 4. HANE



# Hüseyinî Saz Semâî

(Klasik batı müziği notasyonu ile)

Osmanlı Padişâhı III. Selim Hân  
(1761-1808)

## 1. HANE

### Aksak Semâî

## TESLİM

## 2. HANE

## 3. HANE

## 4. HANE

### Yürük Semâî

\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,

inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı

\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Hüseyinî Saz Semâî

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

Osmanlı Padişâhı III. Selim Hân  
(1761-1808)

## 1. HANE Aksak Semâî



## TESLİM



## 2. HANE



## 3. HANE



## 4. HANE

### Yürük Semâî



# Eskişehir Zeybeği

(Klasik batı müziği notasyonu ile)

Yöresi: Eskişehir  
Düzenleyen: Osman Özdenkçi

3

5

3

7

3

3

vib.

vib.

vib.

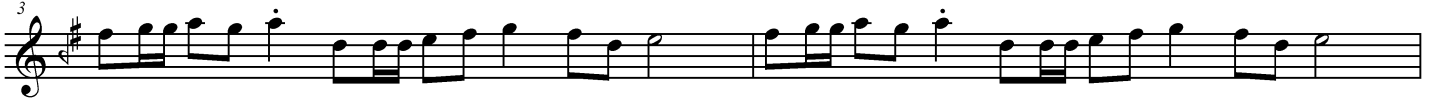
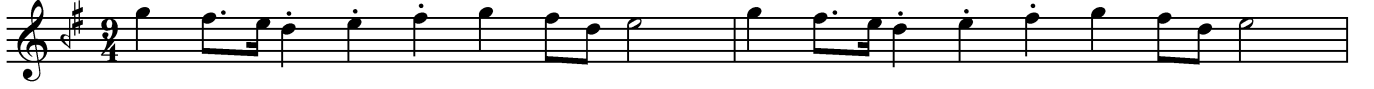
vib.

\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı  
\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Eskişehir Zeybeği

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

Yöresi: Eskişehir  
Derleyen: Osman Özdenkçi



# Hüseyinî Peşrevi

(Klasik batı müziği notasyonu ile)

Ahmet Sedat Öztoprak  
(1890-1947)

1. HANE

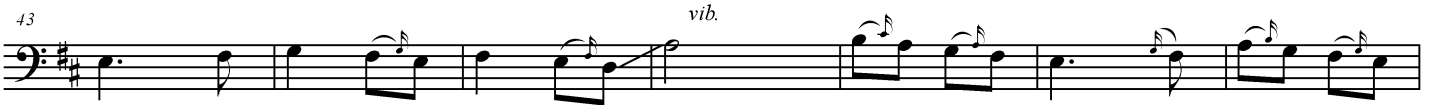
Nim Sofyân  
*vib.*



TESLİM



2. HANE



\*Fa# : çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,

inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı

\*\*Do# : Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Hüseyinî Peşrevi

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

Ahmet Sedat Öztoprak  
(1890-1947)

1. HANE  
Nim Sofyân



TESLİM



*Fine*

2. HANE





# Hüseyinî Oyun Havası (Çeçen Kızı)

(Klasik batı müziği notasyonu ile)

Tanbûri Cemil Bey'den  
(1873-1916)

Nim Sofyân

7

13

19

25

31

37

43

*rit.*

\*Fa#: çıkarken 22 sent, yaklaşık 1 koma kadar pest basılmalı,  
inerken 44 sent yaklaşık 2 koma kadar pest basılmalı

\*\*Do#: Yaklaşık 12 sent, yaklaşık 0.5 koma kadar pest basılmalı

# Hüseyinî Oyun Havası (Çeçen Kızı)

(Geleneksel Türk müziği notasyonu ile)

Tanbûri Cemil Bey'den  
(1873-1916)

Nim Sofyân

7

13

19

25

31

37

43

## ÖZGEÇMİŞ

İ.Ü. Devlet Konservatuvarı'nda, Suzan Altınır'in sınıfında, yedi yaşında viyolonsel eğitimine başladı. 2003 yılında, D.E.Ü. İzmir Devlet Konservatuvarı'ndan mezun oldu. Eğitimi süresince Prof. Ümit İşgörür, Prof. Erol Şekeramber, Prof. Çağlayan Ünal Sümer, Nejat Tekebaş, Erol Küyel ile çalıştı.

1995 yılında "Yetenekli Çocuklar Müzik Yarışması'nda" 3.lük ödülü aldı.

2009 yılında B.Ü. Devlet Konservatuvarı'nda yüksek lisans eğitimini Prof. Ali Sevgi danışmanlığında tamamladı. Eğitimi süresince Doç. Sinan Dizmen ve Doç. İzzet Nazlıaka ile çalıştı.

2004 yılında O.A.B.'te çalışmaya başladı. 2007 yılından itibaren B.Ü. Devlet Konservatuvarı'nda viyolonsel, oda müziği ve literatür üzerine dersler vermeye başladı.

2014 yılında Başkent Oda Orkestrası'nın daimi şefliğini yapmaya başladı. 2019 yılında, H.Ü.A.D.K. Kompozisyon ve Orkestra Şefliği bölümünde Orkestra Şefliği alanında yüksek lisans eğitimini Prof. Burak Tüzün danışmanlığında tamamladı. Eğitimi süresince Prof. Dr. Hatıra Ahmedli Cafer, Prof. Rengim Gökmen, Prof. Burak Tüzün, Doç. Naci Özgüç ve Marek Drewnowski ile çalıştı.

2019 yılında BODER-Başkent Oda Orkestrası Kültür Sanat ve Eğitim Derneği'ni, dernek bünyesinde de Başkent Çocuk Korosu'nu ve BIAO-Başkent Uluslararası Amatör Orkestra'yı kurdu.

2019 yılında piyanist Sibel Sarıcan Gündüz ile birlikte Duo Dolce'yi kurdular.

2020 yılında A.Ü. Devlet Konservatuvarı'nda, Prof. Şenol Aydın'ın danışmanlığında, Prof. Dr. Ozan Evrim Tunca'nın sınıfında Viyolonsel alanında Sanatta Yeterlik/Doktora çalışmalarına başladı. Burada Prof. Dr. Ozan Evrim Tunca ile viyolonsel, Prof. Dr. Berkant Gençkal ile modern müzik, Doç. Ahmet Burak Basmacıoğlu ve Doç. Hale Basmacıoğlu ile barok müzik, Doç. Dr. Onur Dülger ile ses teknolojileri, Pieter Alexander Snapper ile modern müzik analizi üzerine çalıştı.

2023 yılında Başkent Geliştirme Orkestrası'nı kurdu.

Şerif Can Ünver Sanatta Yeterlik/Doktora çalışmalarına devam etmekte, O.A.B. çello grubu ve B.Ü. Devlet Konservatuvarı'ndaki görevlerinin yanı sıra, B.O.O. ve B.G.O.'un daimi şefi ve BODER yönetim kurulu üyesi olarak görevlerini sürdürmektedir.