

TÜRK MÜZİĞİ'NDE VİYOLONSEL EKOLLERİ**Öğr. Gör. Turgay AKDAĞOĞLU***, turgayakdagoglu@ardahan.edu.tr**DOI:** 10.47525/ulasbid.821676**Özet**

Bu çalışma; Türk müziği icrâsında viyolonsel çalgısının kullanımının farklı ekollere bağlı olduğunu vurgulamak amacıyla hazırlanmıştır. Çalışma; Türk müziği tarihi açısından çok önemli bir geçmişi olmamasına rağmen birkaç icrâ ekolü oluşturacak kadar rağbet gören ve üzerinde durulan viyolonsel çalgısının Türk müziği icrâcılığındaki varlığını ortaya koyması bakımından önemlidir. Çalışmada kaynak tarama, analiz ve karşılaştırma gibi nitel yöntemler kullanılmıştır. Çalışmanın sonucunda, Türk müziği viyolonsel icrâcılığında bugüne dek açıkça irdelenmemiş olan viyolonsel ekollerinin ayırıcı özellikleri tespit edilmiş ve ekollerin günümüzdeki etkisi ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği icrâsı, Türk müziğinde viyolonsel, çalgı ekolleri, viyolonsel icrâcıları.

VIOLONCELLO SCHOOLS IN TURKISH MUSIC**Abstract**

This study has been prepared in order to emphasize that the use of cello instrument in Turkish music depends on different schools. The study is important in terms of revealing the presence of the cello instrument, which is so popular and emphasized to form a few performance schools, in the performance of Turkish music, although it does not have a great history in terms of Turkish music history. In the study, it were used qualitative methods such as source scanning, analysis and comparison. As a result of the study, the distinctive features of the violoncello schools which have not been explicitly examined in Turkish music violoncello performance have been determined and the effect of the violoncello schools for today has been revealed.

Keywords: Turkish music performance, Violoncello in Turkish music, Instrument schools, Violoncello performers.

* Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Makale Geliş Tarihi: 05.11.2020

Makale Kabul Tarihi: 11.12.2020

Giriş

Türk müziği icrâsı, bu müziğe özgü yapısal unsurlar ve icrâyı etkileyen biçimsel özellikler itibarıyla kapsamlı bir eğitimi gerektiren sürece dayalı bir konudur.

Türk müziğine II. Mahmut'un Mızıka-i Hümayûn'u kurmasıyla giren viyolonsel çalgısı, Türk müziği icrâcılığına sonradan girmesine rağmen oldukça beğenilmiş ve çeşitli usta icrâcıların etrafında gelişen icrâ özellikleri itibarıyla birkaç Türk müziği viyolonsel ekolü doğmuştur.

Öncelikle Tanbûrî Cemil Bey'in viyolonseli, saz takımlarında kullanmasıyla Türk müziği icrâsına doğrudan giren bu çalgı, Cemil Bey tarafından ustalıklı icrâ edilmiş ve bu virtüöz tarafından belirgin bir tavır kazandırılmıştır.

Daha sonra Avrupa'da eğitim alarak Batı temeli ve metodolojisi edinen Şerif Muhittin Targan ve Mesut Cemil gibi müzisyenlerin icrâ özellikleri de kendi içinde ayrı bir ekol oluşturmuştur.

Tüm bu Türk Müziği viyolonsel ekollerinin ayırıcı özelliklerinin yay kullanımı, makam kullanımı ve motif geliştirme anlayışı çerçevesinde ortaya çıktığı görülmektedir.

Türk Müziği'nde saz icrâsı tarihini ortaya koymak için çalgı bilimi tarihini (organoloji) irdelemek gerekir. Çalgıların gelişimi ise tarih öncesi çağlara, yani yazının kullanılmadığı dönemlere kadar dayanmaktadır.

İlk başlarda haberleşme, işaret belirtme gibi çeşitli ihtiyaçları karşılamak için kamış, tahta vb. malzemeden yapılmış tek sese sahip basit bir şekilde üretilen araçlar zamanla etkileyici doğa ve hayvan seslerinin taklidine dayanarak inançsal ritüellerde kullanılmış, medeniyetlerin gelişimine bağlı olarak da insânî duyguları bir ölçüde ifade edecek nitelikte belli ses aralığına sahip çalgılar olarak ortaya çıkmışlardır. Buna paralel olarak birçok Türk müziği çalgısının kökeni, en eski tarihsel dönemlere uzanmaktadır.

Medeniyetlerin gelişmesi ve etkileşimin artması birçok farklı çalgının icâd edilmesini ve müzikal algının güçlenmesini sağlamıştır. İşte bu gelişim ve değişim aşamaları, özellikleri itibarıyla birbirinden kesin çizgilerle ayrılarak müziğin tarihsel dönemlerini meydana getirmiştir.

Gerek Batı müziği gerekse Türk müziğinin ses ve çalgı icrâcılığı, birtakım keskin özelliklerle birbirinden ayrılarak farklı dönemler meydana getirmiştir. Bu bağlamda, icrâ özellikleri, makamsal (modal) kullanımlar, çalgı türleri ve üslûp gibi temel konular, müzikal dönemlerin özgünlüğünü belirlemektedir. Bu gelişim ve değişime dayalı süreç, günümüzün müzikal varlığını ve

yeterliliğini meydana getirmekle birlikte sürecin belli bir kontrol mekanizmasıyla işlerliği de müziğin çağdaşlık ve gelişmişlik seviyesini ortaya koymaktadır.

Türk Müziği'nde Çalgı İcrâsı

Türk müziğinin en eski çalgıları olarak kabul edilen kopuz ve ıklığ, el veya yay vasıtasıyla icrâ edilmiştir.

Önen bu konuda (1993: 8); “arşeyle çalınan yaylı sazlar çok eski zamanlarda görülmüş, ilk örnekleri Uzak Doğu ve Hindistan’da ortaya çıkmıştır. Avrupa’ya ise Arap kavimlerinin, çingenerlerin ve Mûsevîler’in göçleriyle gelmiştir” şeklinde bilgi vermektedir.

Çetik’in düşünceleri ise (2017: 50); “gıcek, kabak kemane, hegit, çağana, kemeçe, rebab Türkler tarafından yüzyıllarca kullanılan yaylı çalgılardır. Türklerin Anadolu’ya girişi ile beraber ıklığ ve türevleri bu coğrafyada varlıklarını çeşitli şekillerde sürdürmüşlerdir” şeklindedir.

Çeşitli gelişim dönemleri ve kültürel etkileşimler itibarıyla Türk müziği icrâsında kullanılan çalgılar da çeşitlilik kazanmış, bazı çalgılar rağbet görmezken, bazıları beğenilmiş ve kullanılmıştır. Bu çalgıların başlıcaları klarnet ile keman ailesidir. Keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas çalgılarından oluşan keman ailesinin özellikle üç üyesi Türk müziği icrâsında XVII. yüzyıldan beri kullanılmışsa da ses özelliğine ihtiyaç duyulmaması, Türk müziği icrâsına çok uygun olmaması vb. sebeplerle kontrbas çalgısı nispeten rağbet görmemiş, bu çalgıya ancak çeşitli özel Türk Müziği topluluklarında ve popüler müzik guruplarında yer verilmiştir.

Öte yandan keman ailesinin diğer üç üyesi keman, viyola ve viyolonsel öylesine rağbet görmüştür ki yüzyıllarca kullanılmış olan rebab, klasik kemeçe gibi geleneksel Türk müziği çalgılarını dahi unutturmuş ya da revaçtan düşürmüştür. XIX. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra Türk müziğinde kullanılmaya başlanan viyolonsel çalgısı da aynı şekilde ülkemizde hâlen icrâ edilmektedir.

İlk viyolonsel resmi 1535’de Guadenzio Ferrari’nin bir duvar freskinde görüldü. O zamanlar viyolonsel ismi “bassa di viola da braccio” idi. “Violon” sözcüğüne ilk defa 1523 yılında Savoy sarayı kayıtlarında rastlanır. (...) Violin gurubu alto (viola), tenor ve artık son şeklini almış olan violoncellodan oluşuyordu. İlk violoncello (viyolonsel) sözcüğü 1665’de Guido Arresi’nin Venedik’de yayınladığı “Viyolonsel İçin İkili veya Üçlü Sonat” adlı eserinde geçmektedir. Bu arada viyolonsel in basse de violon, bassus, violoncino, viulunzeel gibi birçok ismi vardı. (Önen, 1993: 10-11)

Türk müziğine viyolonsel in veya daha genel anlamda keman ailesinin girişi bahsinde, Türklerin benzer yaylı çalgıları icrâ ve icrâ etmelerinden yola çıkmak gerekir. Aksi takdirde keman

ailesinin tarihini bu çalgıların bugünkü biçimini alma sürecine, yani en fazla XVI. yüzyıla dayandırmak gibi sığ bir tarihsel görüşe sahip olunacaktır.

Türk müziği'nin tarihsel gelişim süreci içerisinde ıklığ, yaylı kopuz, gıcak, rebap, kemâne, sînekemanı (viola d'amore), klasik kemençe ve keman gibi yaylı sazların Türk müziği icrâsında kullanıldıkları bilinmektedir. Kemanın XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Türk müziği'ne girişinden sonra rağbet gören bir diğer yaylı çalgı da viyolonseldir. Viyolonsel, 19. yüzyılın ilk yarısında, Tanzimat dönemindeki yenileşme hareketleri sonucu Mehterhâne'nin yerine kurulan Mızıkâ-yı Hümâyûn'da kullanılmak üzere keman gibi Avrupa'dan getirtilerek Osmanlı sarayına girmiştir. Viyolonsel'in Türk müziği'nde pest ses rengine sahip sazlara öteden beri gereksinim duyulması nedeniyle kabul edildiği düşünülebilir. Viyolonsel de tıpkı keman gibi perdesiz, yay aracılığıyla icrâ edilen ve Türk müziği'ne özgü perdeleri seslendirebilme özelliğine sahip bir saz oluşu nedeniyle 20. yüzyıldan itibaren Türk müziği icrâcıları tarafından da çok tutulmuş ve benimsenmiştir. (İlgar, 2018: 1)

II. Mahmut döneminde Osmanlıda başlayan batılılaşma hareketleriyle birlikte Yeniçeri Ocakları kapatılmış (1826), Mehter yerine, ilk bando ve aynı zamanda bir müzik okulu olan Mızıkâ-ı Hümâyûn kurulmuştur. Avrupa'dan getirtilen yeni sazlar bando birliğinin envanterine girmiş, Mehter takımlarında yetişmiş yetenekli müzisyenler bandoya alınmış ve bu sazlar öğretilmeye başlanmıştır. Mızıkâ-ı Hümâyûn'un yanı sıra Harem'deki kadınlardan oluşan bir orkestra da kurulmuştur. Bu orkestralarda kemanın yanı sıra, viyolonsel ve kontrbas gibi çalgılar da kullanılmaya başlanmıştır (Cemil, 2002; 95).

Mızıkâ-i Hümâyûn'da yetişen ve/veya görev yapan viyolonsel icrâcılarının çoğu zaman isimlerine bazen de hayatına dâir bilgilere ya Osmanlı belgelerinde ya bazı biyografik yazılarda ya da çeşitli hâtıratlarda rastlanmaktadır.

Nitekim Mızıkâ-i Hümâyûn'da görev yapan bir viyolonselci olan Binbaşı Cemil Bey hakkında bilgiye, Kânî İrtem'in bir yazısından ulaşılmaktadır. Buna göre, Abdülhamit bazı akşamlar çalgı çaldırıp eğlenirdi. Keman türünden âletler ile piyanodan oluşan kuartetleri pek severdi. Bu itibarla Abdülhamit'in hizmetine tahsis edilmiş gâyet nitelikli bir müzik heyeti vardı. Bu özel müzik heyetinde Dussap Paşa şef ve piyanist idi, viyolonselci Binbaşı Cemil Bey de viyolonsel çalardı. Bu heyet, padişah istedikçe huzurda çalardı. (İrtem, Taha Toros Arşivi; No: 583479)



Resim 1: Viyolonselist Binbaşı Cemil Bey (Tahat Toros Arşivi, No: 583679)

Mızıka-i Hümâyûn'da yetişen diğer bir viyolonsel icrâcısı da Edip Bey'dir. Onun hakkında Mahmut Râgıp Bey bilgi vermektedir.



Resim 2: Viyolonselist Edip Sait Bey (Taha Toros Arşivi, No: 528260)

Memleketimiz, vefât etmiş meşhûr Cemil Ârif'den başka birkaç kudretli genç viyolonselci daha yetiştirmiştir. Hayatta olan sanatçılarımızın en kuvvetlisi de şüphesiz Edip Bey'dir. 1905 senesinde İstanbul'da doğan Edip Sait Bey, kendi gibi müzisyen olan Ali Sait Bey'in oğludur. Fatih Rüştiyesi'ni bitirip 12 yaşında iken babasız kalan Edip'i 14 Teşrin-i Sani 1334'de Mızıka-i Hümâyûn'a yazdırdılar. Yeteneği hemen fark edildi, viyolonsele ayrıldı. İlk viyolonsel derslerini bir sene süreyle Turyânî isimindeki bir Rum'dan, sonra bir buçuk sene süreyle Corpi isimindeki bir İtalyan sanatçıdan aldı. Üç sene hocasız çalıştıktan sonra ise Turiani adındaki diğer bir İtalyan hocadan yararlandı. En esaslı eğitimini, Rus göçmenleri ile şehrimize gelen Strevosky isimindeki bir hocadan aldı. İcrâsındaki dolgun ve tatlı tonun bir kıvam meselesi olduğunu ve bunu tarif etmeye,

somutça anlamaya imkan olmadığını söylemektedir. Ona göre bu bir geliş ve oluş meselesidir. (Mahmut Râgıp, Taha Toros Arşivi; No: 528260)

Bilhassa Mızıka-ı Hümayun'un kurulmasından sonra Batı bestecilerinin eserleri öğretilirken ayrıca Türk müziği eserlerinin çok sesli düzenlemeleri yapılarak orkestralarda ve bandolarda icra edilmiştir. Bu gelişmelerin yanı sıra, uzun seslere sahip, mikrotonal sesleri de icrâ edebilen, bas karakterli yaylı Batı müziği sazları da Türk müziği sazları içerisine dâhil olmuştur. Bu sazların, Türk müziği sazları içerisinde kullanılmasında Tanburi Cemil Bey'in de katkıları vardır. Tanburi Cemil Bey birçok saz üzerindeki icra kabiliyetini viyolonselde de göstermiştir. (Kılıç ve Sümbüllü, 2018; 12)

XIX. yüzyıldan itibaren Türk müziği'nde kullanılan viyolonsel, zaman içinde Türk müziği icralarında sıkça görülmesine rağmen, Türk müziği adına kurumsal bir öğretime 1936 Ankara Devlet Konservatuvarında kompozisyon bölümünde yer verilmiştir. 1976 yılında İstanbul'da açılan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda, Ardından 1990 yılında Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Türk müziği viyolonsel eğitimi başlamıştır. (Çetik, 2017: 51)

Türk müziği otoriteleri ve icracıları viyolonsel artık bir Türk müziği sazı olduğunu, diğer sazlar gibi icralarda aktif roller alabileceğini hatta solo Türk müziği icraları yapabileceğini savunmaktadırlar. (Özalp, 2000; 78)

Öte yandan Türk müziği icrâsının özgün karakteristikleri vardır. İcrâcının özgürlüğünü ve yaratıcılığını sınırsız kılan bu icrâ anlayışı, notanın Türk müziği icrâ geleneğinde esas bağlayıcılık teşkil etmemesinin bir tezahürü olsa da zamanla usta icrâcının kendi hünerini göstermesinin bir yolu olmuştur.

Türk Mûsikîsi geleneğinde XX. yüzyıla kadar nota kullanılmadığı için hafızada bulunan eser her seferinde farklı bir şekilde icrâ ediliyordu. Bestelenmiş olan bir eser üzerinde icrâcının o andaki duygularını yansıtabilmesi, emprovize (doğaçlama) küçük ilâveleri yapabilmesi hem çeşitlilik hem de icrâda bağımsızlık açısından avantaj getirmiştir. Eserlerin aynı icrâcı tarafından değişik zamanlarda farklı şekillerde icrâ edilmesi, o eserin yeniden doğması gibidir. Mûsikîmizde esas olan nota değil, icrâdır. Batı Mûsikîsi'nde nota üzerinde yazılarak kullanılan süslemelerin çoğunun Türk Mûsikîsi'nde irticâlen (doğaçlama) yapıldığı görülmüştür. (Yahya, 1993: 131)

Torun'un bu konudaki fikri (Torun, 2000: 318); “solo veya birkaç enstrüman ile yapılan icrada, enstrümanın cinsi ve icracının anlayışına göre çok daha serbest ilaveler, bazen tersine özetlemeler yapılabilir” şeklindedir.

İcrâda notanın dışına çıkma serbestisi Türk müziği icrâ geleneğinin icrâcıya sağladığı bir özgürlük olsa da gelişigüzel süslemelerle icrâ niteliğinin bozulmaması için bunun sınırının aşılması, ustaların sürekli dinlenerek müzik kültürünün edinilmesi, icrâcının geleneksel ve modern anlayışlara hâkim olacak şekilde iyi bir eğitimden geçmesi gerekir.

Türk Müziği'nde Ekol Anlayışı

Ekol sözcüğü: “Bir bilim ve sanat alanında özgün niteliklere sahip yöntem ve akım” olarak tanımlanmaktadır.

Bu bağlamda bir sanat alanında belli bir ekolün varlığından söz edebilmek için; o ekol kendine özgü bir icrâ, anlayış, ifade ediş vb özellikler çerçevesinde şekillenmekle beraber belirli sanatçılar tarafından kabul edilmiş ve benimsenmiş olmalı, takip edilmelidir.

Ekol; bir ülkedeki sanatçıların aynı yöntem ve anlayış doğrultusunda oluşturdukları okuldur ve bu okulların anlayışı ülkelerin sanat anlayışlarına göre farklılık gösterdiği için sonrasında her ülke kendi ekolünü (okulunu) kurmuştur. Kurdukları bu okullarla ülkeler, hem kendi yöntem ve anlayışlarını hem de ulusal müzik kültürlerini sonraki nesillere aktarabilmişlerdir. En çok bilinen ekoller başlıca; Rus, Alman, İtalyan ve Fransız ekolleridir (Akın-Şişman, 2018, 367).

Tüm sanat dallarında olduğu gibi, müzikte de belirli okullar mevcuttur. Bu okullar öncelikle var oldukları topraklarda barınmış, usta-çırak ilişkisi sonucunda geliştirilerek gelenek ve bilgi aktarımı yoluyla kuşaktan kuşağa devam ettirilmiştir. Önceleri sadece usta-çırak ilişkisi ile bilgi aktarma geleneği, sonradan bir sistem ve anlayış çerçevesinde devam ettirilmiş; bu sayede bir düzen dahilinde gerçekleşen usta-çırak ilişkisi “Ulusal Okul” oluşumunu meydana getirmiştir. Bu okulun farklı anlayışlarını benimseyen temsilcileri de, kendi ekollerini oluşturarak ‘Ulusal Okul’larının gelişmesine ve ilerlemesine katkıda bulunmuştur (Ulucan Weinstein, 2011; 1).

Aydar çalgı ekolü hakkında bilgi vermiş ve şunları ifade etmiştir (2001: 1): “Bir çalgının çalınmasında ve öğretilmesinde kullanılan özgün yol ve yöntem” anlamına gelmektedir. Bu yöntemlerin bulunması ve olgunlaşması yüzyıllar almıştır. Çalgının geçirdiği evrimler ve yeni teknik buluşların eklenmesiyle günün beğeni öğelerinden de etkilenecek şekilde gelişim sürdürülmüştür.

Bu bağlamda, Türk müziğinde icracılığına dair her çalgı için kendine özgü icrâ özellikler meydana geldiğinden Türk müziğinde ekol kavramından söz etmek mümkündür.

Bununla birlikte müzikte icrâ ekolü kavramından söz edebilmek için bir icrâcının bir çalgıdaki özgün icrâ özellikleri yeterli değildir. O icrânın birçok icrâcı tarafından beğenilip kabul edilerek takip edilmiş olması gerekmektedir. Bu bakımdan her nitelikli icrâcı bir ekol meydana getirmiş olmaz. Nitekim Türk müziği icracılığında birçok büyük müzisyenlerin varlığına rağmen, bunların ancak bir kısmı belirgin şekilde takip edilmiş ve dolayısıyla icrâları sistematik bir metot düzeyine varabilmiştir.

Behar’a göre (Behar, 2012: 12); “Türk Makam Müziği öğretiminde kullanılan meşk yöntemi de bir nevi sözlü aktarım aracı olarak görülebilir. Dört buçuk yüzyıllık Osmanlı/Türk musiki geleneğinde meşk sayısız müzisyen kuşakları tarafından bir öğretim yöntemi olarak benimsenmekle kalmamış, aynı zamanda ses ve saz eserleri repertuarının da yüzyıllar boyu kulaktan kulağa intikalini sağlamıştır”.

Bu bağlamda udda Nevres Bey, Yorgo Bacanos ekolünden, kemanda Sadi Işıl原因, Nubar Tekyay ekolünden bahsedilebileceği gibi Türk müziği viyolonsel icrâsında belli ekoller tespit etmek mümkündür.

Viyolonselın Türk müziği'ndeki icra anlayışının ve örneklerinin ilk olarak XX. yüzyılın başında Tanbûrî Cemil Bey tarafından ortaya konulduğu ve kendisinden sonra da oğlu Mesud Cemil tarafından daha farklı bir tavır anlayışı doğrultusunda sürdürüldüğü ifade edilebilir. Türk müziği viyolonsel icracılığına babası Tanbûrî Cemil Bey'in yaptığı başlangıçtan sonra dâhil olan Mesud Cemil, iyi bir Batı müziği eğitimi almış yetenekli ve yenilikçi bir viyolonselci olarak bugüne dek adından ve sanatından söz ettirmeyi başarmıştır. Mesud Cemil'in bu anlamdaki bir özelliği de viyolonseli Batı müziği icra anlayışı ve tekniğiyle öğrenmiş ilk Türk müziği viyolonsel icracısı olmasıdır. Sanatçının viyolonsel taksimlerinde hissedilen Batı müziği icra etkileri de bundandır. (İlgar, 2017; 760-761)

Dünyada viyolonsel icrasında yay tekniklerinde etkisi olan birçok ekolden söz etmek mümkündür. Tarihsel süreç içerisinde viyolonsel yay tekniklerinde baskın olan ekoller olarak İtalyan, Fransız, Alman, Belçika, Rus ve Macar ekollerinin öne çıktığı görülmektedir. Bu ekollerin tarihsel ve küresel etkilerini anlamak önemlidir. Viyolonsel yay tekniklerinde değişik ekollerin arasındaki başlıca farklar, esneklik ve sabitlik unsurları üzerinde olduğu görülmektedir. (Araboğlu, 2011; 42-43)

Öte yandan Türk müziğinde bilhassa keman, viyola ve viyolonsel çalgısında yay teknikleri bakımından iki ekolün varlığından söz edilebilir. Bu iki ekolleşme keman, viyola ve viyolonsel icrâcılığında da ayrı ayrı biçimlenmiştir. Nubar Tekyay'ın öncülük ettiği birinci ekol yayı kısa çekiş-itiş şeklinde kullanırken Sadi Işıl原因'ın temsil ettiği ikinci ekol yayı kaldırmadan sonuna kadar kısım kısım çekerek veya iterek kullanmıştır.

Yayı küçük çekiş-itişlerle kullanan birinci ekol yayın genellikle ucu olmak üzere bir kısmını kullanan, Tanbûrî Cemil Bey'in bol mızrap kullanan icrâ biçiminin kemana ve viyolaya yansımış şekli gibidir. Bu ekolün birçok takipçisi olmuştur ki bugün İstanbul Radyosu keman sanatçısı Kemal Caba bu ekole uygun olarak yay kullanmaktadır.

Sadi Işıl原因'ın temsil ettiği ekol; uzun yay kullanarak, tek bir yay çekiş veya itişinde birkaç notayı icrâ etmeye dayanan, bir telde yapılan icrâ sırasında yayı diğer tele de sürterek dem ses alan çift kirişli taksim tavrının tezâhürü şeklindeki icrâ anlayışını ifade eder.

Özgen'e göre (2001: 54); "Sadi Işıl原因, kemanda eski ekolün içinde kendine mahsus bir yer almıştır. Tiz perdelerdeki rahatlığı yanında uzun ve bağlı yayları ile tanınmıştır".

Bu keman icrâsının, hatta daha spesifik ifadeyle yay icrâsının takipçilerinden biri İstanbul Radyosu keman sanatçılarından merhûm Câvit Deringöl'dür.

Türk Müziği'nde Ekol Oluşturan Viyolonsel İcrâcıları

Türk müziği icrâ geleneğinin meşk sistemine dayalı olması notanın itibar ve rağbet görmemesi sonucunu doğurmuş ve aynı zamanda her usta icrâcıya özgünlük kazandırmıştır. Öyle ki bir icrâcının farklı zamanlarda yaptığı iki icrânın bile birbirinden ayrı özellikler içermesi, bir müzikal zenginlik anlamına gelmektedir. Yine de temel yapı itibarıyla belli özellikler etrafında hareket eden bu icrâ biçimleri, bir çalgı ustasından ders alan öğrencileri tarafından taklit ve takip edilmekte, bu silsile devam ederek bir icrâ şeklinin ekolünü meydana getirmektedir.

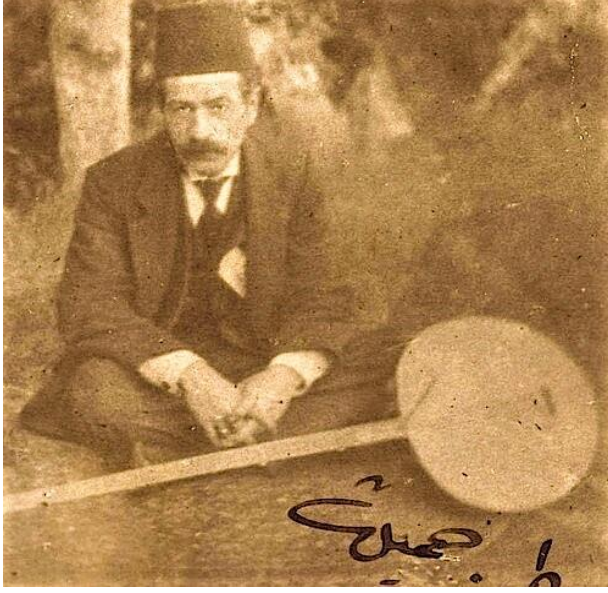
Viyolonselın Türk müziği'ne girişi 1826 yılında II. Mahmut'un Mızıkâ-i Hümâyûn'u kurması ve Batı müziği sazlarının getirilmesi ile dolaylı olarak başlamış olsa da Tanbûrî Cemil Bey'in bu çalgıyı ilk defa saz takımlarında kullanması ile viyolonselın Türk müziği icrâsında yaygınlaşması ve bir Türk müziği çalgısı olarak kabul edilmesinin yolu açılmıştır. Çetik'in verdiği bilgiler şöyledir (2017: 52): "Tanburi Cemil Bey ile başlayan Türk müziği viyolonsel icracıları içerisinde en tanınanları, Ş. Muhiddin Targan, Mesut Cemil, Vecdi Seyhun, Tarık Kip, İsmail Akdeniz, Hüsnü Özenen, Serdar Gökmen, Sermet Kutlu, Metin Uğur, Uğur Işık, Dilek Zertunç, Özer Arkun olarak sayılabilir".

Türk müziği yaylı çalgılarının icrâsında belirgin şekilde görülen yay çekiş-itiş âdeti bir icrâ tavrı hâline gelmiş ve şüphesiz bu, viyolonsel için de geçerli olmuştur.

Tanbûrî Cemil Bey (1871-1916)

Tanburi Cemil Bey İstanbul'da Molla Gürânî semtinde doğdu. Babası eski İşkodra vali muavini ve Beyoğlu Ceza Mahkemesi üyelerinden Mehmed Tefvik Bey, annesi Zihniyâr Hanım'dır. Doğumuyla ilgili olarak oğlu Mesut Cemil 1873 yılını, İbnülemin ve Rauf Yektâ 9 Mayıs 1871 tarihini vermekte, Başbakanlık sicil defterlerindeki hal tercümesinde ise 17 Eylül 1872 tarihi görülmektedir. (Özcan, 1993: 326)

Tanbur sazında Türk müziği tarihinin en büyük virtüözü olarak ifade edilmektedir. Tanbur, klasik kemençe, lavta ve viyolonseli ustalıkla icra ettiği bilinen Tanburi Cemil Bey, aynı zamanda iyi bir bestekârdır. Eserlerindeki modern tarzı ile Türk müziği saz icrasına değişik bir yorum getirmiş, icracılığın kalitesine büyük katkıları olmuştur. Viyolonseli Türk müziği saz takımlarında ilk olarak kullanan Tanburi Cemil Bey, bu girişimi ile viyolonselın Türk müziği temsilinde çok önemli bir isim olmuştur. Cemil Bey'in, Türk müziği icralarında bas ses eksikliği nedeniyle viyolonseli saz takımlarına aldığı ifade edilmektedir. Tanburi Cemil Bey'in günümüze ulaşmış dokuz farklı makamda viyolonsel taksimi kaydı mevcuttur. Tanburi Cemil Bey 1916 yılında İstanbul'da vefat etmiştir. (Arapgirlioğlu ve Değirmencioğlu, 2011: 209)



Resim 6: Tanbûrî Cemil Bey'in bir fotoğrafı

Klasik ekolün aksine tanbura bol mızraplı icrâyı getiren Tanbûrî Cemil Bey, küçük motifler kullanan, makamın seyir özelliklerini göstermenin ötesinde kısa doğaçlama ifâdelerle icrâyı özgünleştiren, yayı sık sık çekip iterek güçlü vuruşları artırmak suretiyle dikkati icrâda toplayan bu icrâ tavrını viyolonsel icrâsında kullanarak yeni bir ekol meydana getirmiştir. (Kalan Müzik, 2016) Bu ekolün takipçisi olarak Ankara Radyosu viyolonsel icrâcılarında İsmail Akdeniz ve Ahmet Dinleyen kabul edilebilir. (Klasik Mûsikî, 2014; TSM ve Taksimler, 2017)

Cemil Bey, viyolonseli herhangi bir eser icrâsında veya eşlikte kullanmadığı gibi Batı Mûsikîsi de çalmamış, taksimler yapmıştır. Batı müziğini çağrıştıran motiflere de itibar etmemiştir. Kemeçedeki uslûbunu aynen viyolonsele tatbik etmiştir. (...) Kemeçe gibi küçük ve kıvrak bir çalgıda yapılabilen müzik hareketlerinin viyolonselde yapılması bir hayli güçtür. (Özgen, 2001: 72)

Türk müziğine ilişkin en eski viyolonsel ses kaydı Tanburi Cemil Bey'e aittir. Daha sonra, Şerif Muhiddin Targan ve Mesut Cemil'in viyolonseli kullanması, viyolonselin Türk sazlarında bulunmayan bas ses ihtiyacını karşıladığı düşüncesini doğurmuş ve Türk müziği'nde viyolonsel kullanımının artmasını sağlamıştır. Türk müziğinde viyolonsel icracılarının artması, Türk müziğine has viyolonsel tekniklerinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. (Çetik, 2017: 56)



Resim 7: Cemil Bey'in viyolonsel ile Ressam Ali Rıza Bey tarafından yapılan bir resmi (Taha Toros Arşivi, No: 583648)

Bilindiği üzere Cemil Bey, birçok enstrümanı solist derecesinde icra etmiş, enstrümanlara kazandırdığı teknikler ve icra yorumları ile oluşturduğu tavrında ayırt edici özelliğini kazanmıştır. Bunların yanı sıra eserlerindeki bir diğer ayırt edici unsur, onun çok yönlü müzik alanlarına olan ilgisinin yansımaları olmuştur. Bestecinin taksimlerinde çeşitli müzik türlerinin yansımaları görülmekte ve bu yansımalar zaman deneyimini etkilediği düşünülmektedir. Bestecinin Bestenigâr ve Muhayyer taksimlerinde, baştan sona açılan, genişleyen bir yapı görülmektedir. Bu taksimlerin orta bölümlerinde, makamsal geçki kullandığı ve değişime sebep olan ve geçkinin meydana geldiği bölümlerde birbiri ile benzer motifik genişleme yöntemleri sergilediği tespit edilmiştir. Bunların aksine Hüseyini ve Uşşak taksimlerinde ise bestecinin daha statik bir hat kullandığı gözlemlenmiştir. Hüseyini taksiminde, Dügâh ve Hüseyini perdeleri arasında gidip gelen eksen değişimi, Uşşak taksiminde ise Neva ve Dügâh perdeleri arasında sıklıkla gerçekleştirdiği eksen değişimlerini sergilemiştir. Bunlara ek olarak düz bir hatta ilerleyen taksimlerinde değişimi farklı unsurlar ile sergilediği gözlemlenmiştir. Hüseyini ve Uşşak taksimlerinde, makamsal dizinin kullanım alanında görülmeyen ancak viyolonsel in sağladığı ses genişliği sayesinde, oktav atlamalarını kullanmıştır (Hatipoğlu, 2016: 61-62).



Resim 8: Cemil Bey'in Bestenigâr Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notasının Bir Bölümü (Öztürk, 2009: 94)

Yukarıda notasının bir kısmı verilen Cemil Bey'in Bestenigâr makamındaki taksiminde icrânın kesik yaylarla icrâ sırasında sık sık yayın kaldırıldığı, puandorg (uzatmalı durgu) işaretinin genellikle suslar üzerinde olduğu, notalar üzerine yazılanların bile sessiz durgu şeklinde kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca bu icrânın özelliği olarak; sadece sağ (yay kullanan) el ile değil sol el kullanılarak da melodiyi oluşturan motiflerin kesildiği görülmektedir.

Şerif Muhittin Targan (1892-1967)

İslâm peygamberi Hz. Muhammed'in neslinden Mekke Emiri Ali Haydar Paşa'nın oğlu olan, icrâsındaki virtüöziteyle dünya çapında şöhret kazanmış ud virtüözü Şerif Muhittin Targan, aynı zamanda bir viyolonsel virtüözüydü.



Resim 9: Şerif Muhittin Targan Udu ve Viyolonseli İle (Taha Toros Arşivi, No: 562743)

21 Ocak 1892'de İstanbul'un Çamlıca semtinde doğdu. Üniversite yıllarına kadar özel dersler alarak öğrenimini sürdürdü. Bir dönem Amerika'ya gitti (1924) ve orada sekiz yıl kaldı. Amerika'dan döndükten iki yıl sonra Irak Hükümeti'nin davetiyle Bağdat'a gitti (1934) ve burada Doğu ve Batı mûsikisi bölümlerinin yer aldığı Bağdat Konservatuarı'nı kurarak yönetimini üstlendi, orada ud ve viyolonsel dersleri verdi. 1948'de İstanbul'a döndü ve Hüseyin Sadettin Arel'in istifasıyla boşalan İstanbul Belediye Konservatuarı ilmî kurul başkanlığına getirildiyse de 1951'de yine sağlık sebebiyle bu görevinden istifa etti. 8 Nisan 1950'de ses sanatkârı Safiye Ayla ile evlendi. Muhittin Targan, 13 Eylül 1967 tarihinde vefat etti. Ağabeyi Şerif Abdülmecit Targan da (ö. 1965) kemanî, viyolonselist ve piyanisttir. Türk mûsikisinin Batılı anlamda yetiştirdiği en büyük ud virtüözü kabul edilen Targan'ın mûsiki kabiliyeti ailesi tarafından küçük yaşlarda farkedildi. Kendi ifadesine göre mûsikiye ciddi olarak 1906 yılında amcası Ali Câbir Paşa'nın önerisiyle Beyoğlu'nda Mösyö Riki'den aldığı viyolonsel dersleriyle başlamış, bu dersleri daha sonra Klevder ve Eringer Triyanon'la devam ettirmiştir. Nasor adlı bir hocadan solfej, İskori adlı bir müzisyenden viyolonsel, armoni ve piyano dersleri almış, İskori'nin 31 Mart olayları üzerine ortadan kaybolmasıyla kendi kendine eğitimini sürdürmüştür. Bu arada Ali Rifat Bey'den (Çağatay) Türk mûsikisi klasiklerinden önemli fasıllar, Rauf Yektâ Bey'den nazariyat, Zekâizâde Hâfız Ahmet Efendi'den (Irsoy) makam ve usul öğrenmiştir. Şerif Muhittin'in Amerika'daki ilk dört yılı sanatını ilerletme ve kendine bir çevre oluşturma gayretiyle geçmiş, bu sırada Verdi Vasyer (veya Bedriş Vaşka) adlı müzisyenden aldığı viyolonsel dersleriyle kendini yetiştirmiştir. 13 Aralık 1928'de New York'un ünlü müzikholü Town

Hall'de verdiği ud ve viyolonsel resitali müzik eleştirmenlerinin beğenisini kazanmış, daha sonra Boston, Detroit gibi pek çok şehirdeki resitaleri önemli birer sanat olayı şeklinde değerlendirilmiştir. Amerika dönüşü ilk konserini 4 Aralık 1934'te Beyoğlu'nda Fransız Tiyatrosu'nda veren Şerif Muhittin, eşi Safiye Ayla ile bazı hayır kurumları yararına verdiği konserler dışında sazıyla hiçbir toplu müzik icrasında yer almamış ve hiçbir sanatkâra eşlik etmemiştir. Dönemin en önemli viyola ustası Gaspar Cassado'nun çok takdir ettiği bir sanatkâr olmuş, viyolonselde gösterdiği başarı göstermiştir. Türk müzikisi eserlerini Batı'ya da dinletebilmek için çok sesli armoniden ziyade kontrpuana dayanan, fakat aynı zamanda millî karakterini kaybetmeyen bir müzikinin meydana getirilmesinin gerektiğini ifade etmiştir (Özcan, 2011: 18-19).



Resim 10: Şerif Muhittin Targan Viyolonseli İle (Taha Toros Arşivi, No: 562743)

Şerif Muhittin Targan'ın viyolonsel icrâcılığında Batı müziği tekniğinin izleri belirgindir. Yay çekişleri muntazam ve metoda dayalıdır. Cemil Bey'in icrâsındaki sık sık yay çekiş-itişin aksine tek bir yay çekiş veya itişinde birkaç notayı icrâ edecek şekilde belli bir düzene bağlıdır.



Resim 11: Şerif Muhittin Targan'ın Bestenigar Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası (Öztürk, 2009: 118)

Yukarıda notası verilen Bestenigar makamındaki viyolonsel taksimi, makamın temel seyrini kullanarak yapılan kısa bir taksim olmasına rağmen notada puandorglu (uzatmalı durgu) notaların dikkat çekecek kadar fazla kullanılmış olması, yayın tümünün kullanıldığını ve muntazam şekilde çekildiğini göstermektedir.

Bu bakımdan Türk müziği viyolonsel icracılığının Batı müziğiyle etkileşimini ifade eden, düzenli yay hareketleri ile sol ve sağ el tekniği kullanarak makamsal özelliklerin belirgin olarak duyurulması şeklinde bir ekol meydana getirilmiştir ki Şerif Muhittin Targan'ın öncülük ettiği bu viyolonsel ekolünün başlıca temsilcisi, öğrencisi olan Mesut Cemil Bey'dir. Metoda bağlı olması bakımından günümüzdeki viyolonsel eğitiminin ve icracılığının temeli büyük ölçüde bu ekole dayanır.

Mesut Cemil Bey (1902-1963)

Tanbûrî Cemil Bey'in oğlu olan Mesut Cemil Bey sadece tanburdaki virtüözitesi ile değil viyolonsel icrâsındaki üstünlüğü ile de büyük bir müzisyendir.



Resim 12: Mesut Cemil Bey Viyolonsel İcrâ Ederken

İstanbul'da doğan Mesut Cemil Bey "Tel" soyadını almışsa da fazla kullanmamıştır. Kemeçe, keman ve tanbur eğitimiyle başlayan Mesut Cemil Bey, viyolonsel ve keman dersleri alarak Batı musikisi öğrenimini sürdürmüş, Şerif Muhittin Targan'ın viyolonsel icrasını dinledikten sonra da viyolonsel üzerindeki çalışmalarına ağırlık vermiştir. 1921 yılında Almanya'ya giderek Hugo Becker'den üç yıl süreyle viyolonsel dersleri almıştır. Tanburi Cemil Bey'den sonra, viyolonsel in Türk müziği temsilinin devamında ikinci önemli isim Mesut Cemil olmuştur. Türk müziği saz topluluklarında viyolonseli her zaman kullanan, zaman zaman da bu topluluklara kendisi viyolonsel icracısı olarak katılan Mesut Cemil, viyolonsel in babasıyla başlayan Türk müziği temsili görevini başarıyla sürdürmüş, müzik hayatı boyunca yaptığı icralarla viyolonseli bir Türk müziği sazı gibi dinleyicilere benimsetmiştir. İcralarda, verdiği uzun dem sesleri ile saz müziği icrasına zengin bir karakter kazandırmış, adeta bir gerilim, bir heyecan getirmiştir. 31 Eylül 1963 tarihinde İstanbul'da ölmüştür. (Arapgiriioğlu ve Değirmencioğlu, 2011: 210)

Hakkı Derman'ın ifâdesiyle Şerif Muhiddin Targan, zeki ve yetenekli bir öğrenci olan Mesud Cemil'e viyolonsel icrâsına yönelik bildiği her şeyi öğretmiştir.

Mesut Cemil Bey, virtüöz Kadı Fuad Efendi ve Refik Fersan'dan tanbur çalıştı. Refik Talat'dan (Alpman) nazariyat çalışmalarını sürdürdü ve Hamparsum notasını öğrendi; bir taraftan da viyolonist İzzet Nezih ile Batı müziğini ilerletti. Yenikapı ve Galata melevihânelerine devam ederek Mehmet Emin Dede (Yazıcı), Rauf Yektâ Bey, Zekâizâde Hâfız Ahmet Irsoy ve neyzen Hilmi Dede gibi ustadlarla tanıştı. Mehmet Suphi'den (Ezgi) klasik tambur öğrendi. Şerif Abdülmecid Efendi ve Karl Berger'den keman dersleri aldı. Şerif Mehmet Muhittin Targan ile tanışmasının ardından ondan düzenli biçimde viyolonsel eğitimi gördü. Stern Konservatuvarı ve Mûsiki Akademisi'nde Batı müziği nazariyatı ve armoni eğitimi aldı ve Hugo Berger'den viyolonseli ilerletti. Mesut Cemil, Türk

ve Batı mûsikisindeki geniş bilgisi, mûsiki hocalığı, koro yöneticiliği, saz icracılığı, idareciliği ve program yapıcılığı, dili kullanmadaki ustalığı ve yazarlığı ile son dönem sanatkârları arasında farklı bir yere sahiptir (Özcan, 2011: 392-393).

Aksoy'a göre (2004); "Mesud Cemil'in viyolonsel taksimleri oldukça kaliteli ve niteliklidir. Kendi yaşadığı dönemde çok az icrâcının çaldığı viyolonsel in Türk Müziği'nde nasıl kullanılması gerektiğini çok güzel örnekler vererek göstermiştir".

Mesud Cemil'in Rast taksimi icrasında ağırlıklı olarak viyolonselde legato (bağlı) yay tekniğini kullanmakla birlikte detache (ayrı) yay tekniğinin ise kalış seslerinde ve vurgu yapılmak istenen perdelerin icrasında kullanıldığı görülmektedir. Mesud Cemil Rast taksimde çarpma, mordent, grupetto, trill, glissando ve vibrato gibi süsleme teknikleri kullanmıştır. Rast taksimde kullanılan tüm bu süsleme tekniklerinin ezginin icrasını renklendirmek ve onu müziksel açıdan zenginleştirmek amacıyla yapıldıkları görülmüştür. Bununla birlikte, mordent, grupetto, glissando ve vibrato süslemelerinin taksimde gerek ezgi yapılandırılmasını, gerekse viyolonsel in Türk müziğindeki icra üslûbunu desteklemek amacıyla kullanıldıkları sonucuna varılmıştır. Mesud Cemil'in viyolonsel icra tavrına göre mordent, vibrato, trill ve grupetto süslemelerinin taksimde Batı müziği tekniğiyle yapıldıkları, ancak bu süsleme tekniklerinin Türk müziğinin icra anlayışıyla da uyumlu olacak şekilde kullanıldıkları görülmektedir. Mesud Cemil'in müzik cümleleriyle birlikte oluşturduğu taksim formunun klasik üslûba uymadığı, kendi icra tavrına özgü ve daha serbest bir yapıda olduğu söylenebilir. Mesud Cemil'in Rast taksimde müziksel ifade unsuru olarak nüansları (müziksel dinamikler) kullandığı, mezzo forte, mezzo piano, forte, piano, crescendo ve diminuendo olarak adlandırılan Batı müziği ifade terimlerini taksimin ezgisel yapısına ve Türk müziğinin icra üslûbuna göre uyguladığı tespit edilebilir. Mesud Cemil'in bu taksim bünyesinde sergilediği viyolonsel icra tavrında, nüanslar konusunda Batı müziğindeki müziksel dinamizm anlayışının temel alındığı açıktır. (İlgar, 2017; 801-802).



Resim 13: Mesud Cemil Bey'in Rast Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası (Öztürk, 2009: 117).

Mesud Cemil Bey'in icrâ ettiği 1 dakika 46 saniye süren Rast makamındaki viyolonsel taksiminin notasında puandorglu notaların ve uzun, bağlı ve vibratolu notaların kullanılmış olduğu görülmektedir ki yayın tümünü kullanan, tek yayda birkaç nota icrâ eden Batı temelli ekolün özelliklerini yansıtmaktadır.

İhsan Özgen, Yücebıyık'a verdiği röportajında Mesud Cemil'in viyolonsel icrâcılığını şöyle değerlendirmiştir:

Bilindiği gibi Mesud Cemil Bey'in babası Tanbûrî Cemil Bey de aynı zamanda iyi bir viyolonsel ustasıydı. Bu sebeple daha temelden Mesud Cemil, babasının stilinden etkilendi ve ondan edindiği izlenimler kendi stilini oluşturdu. Yurt dışında çok iyi bir Batı müziği ve viyolonsel eğitimi aldı. Oda

müziği topluluklarında çalabilecek seviyede iyi bir çellist oldu. Özellikle sonoritesi (çıkardığı ses tınısının güzelliği, güçlülüğü, parlaklığı) açısından eşsiz bir müzisyendir. Bu özellik onun Batı müziği çevrelerinde de kabul edilen bir yönüydü. (...) Çarpmalar, vibratolar, yay teknikleri, diğer yaylı çalgılardakine (yaylı tanbur, kemençe vs.) benzer şekiller kullanmıştır. Viyolonsel kendi müzik dünyasına adapte etmiştir. Mesut Cemil bir eseri çalarken ya da hânendeye eşlik ederken (...) melodiyi baştan sona çalmıyor. (...) Müzik cümlelerinin uygun yerlerinde uygun bazı pedal sesleri ile fon yapıyor. Gerideki bas sesi eksikliğini dolduruyor. (...) Böylece küçük bir polifoni, perspektif yaratıyor eserin içinde. Zaman zaman yayı bırakıyor elinden, pizzicatolarla melodiyi çalıyor. Bazen melodiyi de bırakıyor, usul çalıyor (velveleleriyle), âdetâ sazını bir ritm âleti gibi kullanıyor. Bu Türk müziği'nde olmayan bir şey. Arada tempolar tutuyor. (...) Onda taksimden kompozisyona bir geçiş görüyoruz. (...) Taksim formunu giriş, gelişme, sonuç gibi bölümleri dikkate almadan kendine has üslupla çalıyor. Taksim içindeki ritmik ve melodik dağılımı değiştiriyor. (Yücebiyık, 1992: 50-51)

Mesut Cemil Bey, viyolonsel hocası Şerif Muhittin Targan'ın ekolünün devamı kabul edilebileceği gibi bu itibarla günümüzdeki viyolonsel eğitiminin ve icracılığının da öncülerindendir.

Türk Müsîkîsi radyo icrâcılığında viyolonsel in önemi onun zamanında artmıştır. Kendisi viyolonseli Türk müziği yayınlarında çaldığı gibi Vecdi Seyhun, Hadiye Ötügen ve Hüsnü Özenen gibi başka viyolonselistlerin de icrâ etmesine vesile olmuştur. (...) Babası Tanbûrî Cemil'in taksimlerine benzer melodiler kullanmışsa da geniş ve devamlı vibratoları, akorlar ve pedallar, geniş ses alanı ile babasından farklı bir etki yaratmıştır. Melodik yapılarında düşünmeye vakit ayırır. (Özgen, 2001: 75)

Mesut Cemil Bey'in tüm bu icrâ özelliklerinin temelini, yay kullanımındaki muntazamlığa, yayın tümünü kullanmaya ve nota değerleriyle yay çekiş-itiş düzeninin örtüşmesine dayalı metodik icrâ anlayışına bağlı olduğu açıktır.

Günümüzde Türk Müziği Viyolonsel İcrâcılığı

Türk müziği viyolonsel icrâsı, gerek radyo ve diğer koroların viyolonsel e rağbeti gerekse bu çalgının lise ve üniversite düzeyi müzik eğitiminde kullanılması ile günümüze dek devam etmiştir. Bugün hemen hemen her konservatuarda viyolonsel çalgısının eğitimi bilimsel metodlarla verilmektedir. Bu itibarla birçok viyolonselist yetişmekte, bu icrâcılar gerek birçok resmî ve gayri resmî icrâ korosunda gerekse akademik ortamda bilimsel ve sanatsal faaliyetler yapmaktadırlar.

Günümüzde radyo vb. müzik topluluklarında viyolonsel icrâcılığıyla tanınan ve/veya akademik olarak eğitim veren ülkemizin önde gelen viyolonsel icrâcıları; Uğur Işık (1964-), Emrullah Şengüller (1967-), Dilek Zertunç (1969), Özer Arkun (1973-), Özgür Özgüler (1979-), Ahmet Dinleyen vb. icrâcılardır.

Teknik olarak Şerif Muhittin Targan'la başlayan ve Mesut Cemil Bey'le devam eden, temelde Batı tekniğine dayanan ve makamsal icrânın muntazam yay hareketlerine, sağ ve sol el

teknîğine bağlı olarak yapılan günümüz viyolonsel icrâsı; makamın kullanılışı açısından şüphesiz Tanbûrî Cemil Bey'in icrâsının etkisindedir.

Sonuç

Türk müziği icrâsı, Türk kültür ve medeniyetinin gelişimine bağlı olarak birtakım evreler geçirmiş ve genel müzik anlayışındaki keskin değişimler müziğin dönemlerini oluşturmuştur.

Bununla birlikte uzun bir kültürel süreçte meydana gelen teorik ve icrâî özellikler meşk yoluyla nesilden nesile ulaştırılmış ve çeşitli ekolleri meydana getirmiştir.

Müzik icrâ tarihinde yüzyıllardan bu yana birçok çalgı kullanılmış, bunların bazıları günümüze kadar ulaşırken bazıları unutulmuş, bazıları ise yerlerini yeni çalgılara bırakmıştır.

Türk müziğinde yaylı çalgıların kullanılması da tıpkı bu şekilde yaklaşık bin yıllık bir sürece dayanmasına rağmen (Ögel, 2000; 270-315) ıklığ, yaylı kopuz, rebab gibi yaylı sazlar genel icrâda tercih edilmez olmuş, ancak Tarihi Türk Müzik Topluluğu gibi bazı özel korolarda kullanılmışlardır.

Batı müziği ile etkileşim sürecinde müzikal perspektifimize dahil olan keman, viyola ve viyolonsel gibi çalgılar özellikle II. Mahmut'un geleneksel mehteri kaldırıp yerine Mızıkâ-i Hümayûn'u kurmasıyla müziğimize kurumsal anlamda girerek dolaylı bir etkiye bulunmuştur. Zamanla Türk müziği topluluklarında da kullanılmaya başlanan viyolonsel toplum tarafından beğenilip tercih edilmeye başlanmıştır.

Aynı zamanda klasik anlamda bir viyolonsel üstadı da olan Tanbûrî Cemil Bey'in viyolonseli saz heyetlerinde kullanması ile Türk müziği viyolonsel icrâcılığı doğrudan doğruya başlamıştır.

Tanbur icrâsında bol mızrap ile kesik motifler kullanması, makamsal özellikleri (güçlü, asma karar perdeleri vs.) doğrudan göstermeyip doğaçlamaya dayalı olarak müzikal ifadeler geliştirmesi Cemil Bey'in viyolonsel icrâsında da aynen görülmektedir. Muntazam olmayan şekilde yay kullanması, sık sık yay çekip-itmesi, yayı kaldırması, ezgiyi doğaçlama anlayışı gereği kesik kesik icrâ etmesi; onun Batı müziği icrâ özelliklerini esas almadığını göstermekle birlikte özgün icrâsına, vurgu sağlama ve sık vurgu değişiklikleriyle icrâyı dikkat çekici kılma gibi özellikler kazandırmaktadır. Bu icrâ biçimi başka birçok müzisyen tarafından takip edilmiş ve bir icrâ ekolü niteliğini almıştır. Öyle ki Cemil Bey'in bu icrâ biçimi, Nubar Tekyay'ın keman icrâsında veya Yorgo Bacanos'un ud icrâsında açıkça görülmekteyken, bu anlayış viyolonsel çalgısında İsmail Akdeniz gibi günümüze yakın icrâcıları dahi etkilemiştir.

Cemil Bey'in müzikteki çok yönlülüğü ve icrâcılığında etkilenen, Avrupa'da da eğitim almış olan Şerif Muhittin Targan ise metodik icrâsının uzantısı olarak muntazam yay kullanımı ve makamsal özellikleri belirgin motiflerle göstermesi ile ayrı bir ekol oluşturmuştur. Mesut Cemil Bey'in, kendisinden etkilenerek ders almasıyla belki oluşturduğu ekolün ilk takipçisini yetiştirmiştir.

Bu viyolonsel icrâ ekolü; yayın tümünü kullanarak, belli nota değerini yayın çekiş ve itişiyile düzenli şekilde örtüştürerek ve makamsal özellikleri belli bir sırayla icrâ ederek kendi içinde bir Türk müziği icrâ ve eğitim metodu meydana getirmiştir.

Cumhuriyet'ten sonra müzik eğitim kurumlarına dahil edilmeye çalışılan metoda bağlı eğitimin yürütülmesinde, bu ekolün faydası ve rolü büyüktür. Hâlen ülkemizdeki konservatuarlarda yürütülen viyolonsel eğitimine ilişkin çalışmalarda, bizden daha önce metotlaşmaya geçen Batı eğitim metodu temel alınmakta, viyolonsel icrâsı eğitimi de Batı temeline dayanarak yürütülmektedir.

Öte yandan günümüzde viyolonsel, TRT ve Kültür Bakanlığı'na bağlı çeşitli müzik korolarında icrâ edilmektedir. Ayrıca özel müzik topluluklarında ve piyasa müziğinin her türünde beğenilerek kullanılmaktadır. Popüler müzikte viyolonsel sesinin beğenilmesi ve çalgının estetiği sayesinde birçok duo ve trio şeklinde popüler müzik gurupları görsel ve işitsel medyada rağbet görmektedir. Bugün viyolonsel, gerek popüler şarkıcıların konserlerinde gerekse çeşitli dinî ve tarihî müzik guruplarının icrâlarında en çok tercih edilen çalgılardandır.

Şerif Muhittin Targan ve Mesut Cemil'in öncülük ettiği temelde Batı tekniğine ve eğitim metoduna dayalı olan ekol, genel olarak Türk müziği viyolonsel icrâcılığında ve eğitiminde esas alınabilir olsa da geleneksel müziğimizin unutulmaması ve gelişmesi, icrâcılığın bir kültür ve sanatsal özgünlük faaliyeti olması bakımından Tanbûrî Cemil Bey gibi geleneksel icrânın emsâlsiz üstâdlarını devamlı dinlemek, onların icrâ ve makam kullanımını örnek almak, bu icrâları notaya alarak derinden irdelemek ve bu suretle müzik kültürümüzü sağlamlaştırmak üzere hareket etmek gerekir.

KAYNAKLAR

Akın-Şişman, Özlem (2018), "Dünyadaki Önemli Keman Ekolleri ve Türkiye'de

Uygulanan Ekoller", *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 14 (4), 361-375.

Araboğlu, Tanju (2011), "Viyolonselde Yayın ve Ekollerin Tarihsel Gelişimi", *Trakya*

Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 13 (2), 37-48.

Arapgirlioğlu, Hasan ve Değirmencioğlu Levent (2011), “Türk Müziğinin Temsilinde 10

Önemli Viyolonsel İcracısı”, *Müzikte Temsil & Müziksel Temsil II. Sempozyumu Bildirileri*, 1 (2), 209-215.

Aydar, Serdar Çetin (2002), *Evrensel Viyola Eğitiminin Türkiye Boyutu İçinde Ulusal Ekol*

Yaratma Araştırması, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi SBE.

Behar, Cem (2012), *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 4. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cemil, Mesut (2004), *Mesut Cemil: Tanbur ve Viyolonsel Taksimleri*, Saz Eserleri, Koro

Eserleri ve 1932 Şark Musikisi Kongresi Kayıtları-Arşiv Serisi [CD], (Albüm Notlarını Hazırlayan: Bülent Aksoy), İstanbul: Kalan Müzik.

Çetik, Özcan (2017), *Viyolonselın Türk Müziği ’ndeki Gelişim Sürecinin İncelenmesi*,

Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi SBE.

Dökümcü, Mert (2019), Müzikte Dönemler, <https://musiconline.com.tr/muzikte-donemler/>,

Erişim: 11.06.2020.

Hatipoğlu, Zeynep Ayşe (2016), *Tanburi Cemil Bey Viyolonsel Taksimlerinde Zaman*,

Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İTÜ SBE.

İlgar, Koray (2017), “Mesut Cemil’in Rast Makamındaki Viyolonsel Taksimının Analizi”,

İdil Dergisi, 6 (30), 757-807.

İlgar, Koray (2018), *Türk Müziği ’nde Viyolonsel İcrâcılığında Mesut Cemil*,

Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

İrtem, Süleyman Kânî (Tarihsiz), *Saray ve Bâbüâlinin İç Yüzü*, Taha Toros Arşivi, No:

583479.

Kalan Müzik (2016), Tanbûrî Cemil Bey, Viyolonsel İle Bestenigâr Taksim,

<https://www.youtube.com/watch?v=i14d5L0cLIU>, Erişim: 12.06.2020.

Kılıç, Adem ve Sümbüllü, H. Tahsin (2018), “Türk Müziği Viyolonsel Eğitimine Yönelik

Bir Değerlendirme”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 41, 11-34.

Klasik Mûsikî (2014), İsmail Akdeniz ve Tevfik Soyata Hüzzam Saz Semâi,

<https://www.youtube.com/watch?v=bjbh8WjNOD8>, Erişim: 12.06.2020.

Mahmut Râgıp (Tarihsiz), Sanatkârlarımızı Tanıyalım: Viyolonselist Edip Bey, Taha Toros

Arşivi, No: 528260.

Mesut Cemil (2002), *Tanburi Cemil Bey'in Hayatı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

- Ögel, Bahâeddin (2000), *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Cilt 9, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Önen, Emel Âsuman (1993), *Viyolonsel Yapımcıları ve Viyolonselin Gelişimi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Araştırma Çalışması, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi FBE.
- Özalp, M. Nazmi (2000), *Türk Musikisi Tarihi*, 1, İstanbul: MEB Yayınları.
- Özcan, Nuri (1993), “Cemil Bey: Tanbûrî”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde, 7, (326-327), İstanbul: TDV Yayınları.
- Özcan, Nuri (2011), “Şerif Mehmet Muhittin Targan”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde, 40, (18-19), İstanbul: TDV Yayınları.
- Özcan, Nuri (2011), “Mesut Cemil Tel”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde, 40, (392-393), İstanbul: TDV Yayınları.
- Özçelik, Sâdık, (2001), “On İki Ton Besteleme Tekniği”, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21 (3), 173-186.
- Özgen, Neva (2001), *20. Yüzyılda Klasik Türk Müziği Enstrümanları ve İcracıları Hakkında Genel Bir Değerlendirme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İTÜ SBE.
- Özgüler, Özgür (2007), *Türk Müziği 'nde Viyolonsel*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi SBE.
- Torun, Mutlu (2000), *Ud Metodu*, İstanbul: Çağlar Yayınları.
- TSM ve Taksimler (2017), Ahmet Dinleyen: Hicaz Viyolonsel Taksimi, <https://www.youtube.com/watch?v=mVb9o1zbfOY>, Erişim:12.06.2020.
- Tutu, S. Bahadır (2001), *Türk Müziği 'nde Viyolonsel Eğitimi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi SBE.
- Ulucan Weinstein, Sevil (2011), *Türk Keman Okulunun Oluşumu*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE.
- Uslu, Recep (2015), “Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi”, *Medeniyet Sanat Dergisi*, 1 (2), 91-109.
- Yahya, Gülçin (1993), *Türk Saz Mûsikisinde İcrâ-Nota Farklılığı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi FBE.
- Yücebıyık, A. (1992) *Mesud Cemil'in Hayatı ve Eserleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İTÜ SBE.