

Profesyonel Viyolonsel İcracılarının Performans Gelişim Süreçlerini Etkileyen Unsurlar

Burcu AVCI AKBEL*

Öz: Bu araştırma ile Türk Müziği alanında çalışan profesyonel viyolonsel sanatçıların performans gelişim süreçlerinin incelenmesi, mesleğin gerektirdiği müzikal davranışların ve birikimlerin tespit edilmesi ve profesyonel müzik eğitimine katkı sağlanması amaçlanmaktadır. Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerinden biri olan olgubilim (fenomenoloji) deseni üzerine kurgulanmıştır. Çalışma grubu, amaçlı örnekleme çeşitlerinden kartopu örnekleme (zincir örnekleme) ve maximum çeşitlilik örnekleme tekniklerinin her ikisinin birlikte kullanılmasıyla belirlenmiştir (n:15). Verilerin toplanmasında yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Bu çalışmada veriler, NVivo12 nitel veri analizi programı yardımıyla içerik analizi tekniği kullanılarak analiz edilmiştir.

Araştırmanın sonucunda tüm katılımcıların Batı Müziği çalışmalarını metotlar yardımıyla, Türk Müziği çalışmalarını ise dinleme, taklit etme, icra etme, taksim ve transpoze çalışmaları yapma gibi yollarla sürdürdükleri ortaya çıkmıştır. Ayrıca katılımcılar, viyolonsel duyulan sevgi, enstrüman kalitesi, birlikte çalma gibi unsurların kendilerini enstrüman çalışmaya motive ettiğini belirtmişlerdir. Katılımcıların en çok dinledikleri viyolonsel sanatçıları arasında ise Tanbûri Cemil Bey, Mesut Cemil Bey, İsmail Akdeniz ve Özer Arkun yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Viyolonsel, çello, profesyonel, viyolonsel eğitimi

Factors Which Have an Effect on Performance Development Processes of Professional Cellists

Abstract: The aim of this study is to examine performance development processes of professional cellists in Turkish Music, to identify musical behaviors and knowledge required by the profession, and to contribute to professional music education. In this research,

*Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı,
Email:burcuavci812002@yahoo.com Orcid No: 0000-0002-3128-9295.



phenomenological methodology was utilized. The study group was selected through a combination of snowball sampling (chain sampling) and maximum variation sampling methods, which are purposeful sampling strategies (n:15). The research data were obtained by semi structured interview method. The interview questions were prepared by the researcher and they consist of 6 open-ended questions. The data were subject to content analysis via the computer software NVivo 12.

The study revealed that all the participants carried out their studies on Western Music by means of methods and studies on Turkish Music by listening, imitating, performing, practicing *taksim*s and transposition. Moreover, the participants reported that they are motivated by a number of factors, such as their love for cello, quality of the instrument, accompanying, etc. to play their instrument. The cellists whom the participants most commonly listen to are Tanbûri Cemil Bey, Mesut Cemil Bey, İsmail Akdeniz and Ozer Arkun.

Keywords: Violoncello, cello, professional, cello education

Giriş

‘Profesyonel’ kavramı literatürde ve sözlüklerde farklı tanımlamalarla tarif edilmiştir. Tanımlamalarda farklı yaklaşımlar olmakla beraber, genel olarak profesyonellik, “bir alanda gösterilen uzmanlık, bilgi, beceri ve davranış biçimi” (Björkström ve ark, 2008) veya “bir işi kazanç sağlamak amacıyla yapan (kimse), amatör karşıtı” (TDK, 2018) olarak tanımlanmaktadır.

Türk Müziğinde profesyonel enstrüman icracılarının enstrümanlarında teknik hakimiyetlerinin üst düzeyde olması gerekir. Bunların yanı sıra Türk Müziğinde enstrüman icracılarının soliste yol gösterme ve eşlik etme görevlerini doğru şekilde yerine getirmeleri beklenir. Profesyonel viyolonsel icracılığında virtüöz olunabilmesi için ise kişinin enstrümandaki teknik üstünlüğünün yanı sıra, çalgı öğretim yöntemlerinin ve geniş bir eser dağarcığının olması da beklenmektedir (Behar, 2015: 67). Bu sebeple Türk Müziğinde gerek sözlü eserlerde, gerekse enstrümantal eserlerde enstrüman icrasının ve enstrüman eğitiminin önemi büyüktür.

Türk Müziği alanında enstrüman icracıları ile ilgili olarak yapılmış çalışmalarda incelenen icracılar için ‘üst düzey icracı’, ‘usta icracı’, ‘virtüöz’ gibi ifadeler kullanılmıştır. Bu araştırmada ise icracıların performanslarının değerlendirilmesi gibi bir amaç güdülmemiş, bu işi meslek edinmiş kişilerin performans gelişim süreçlerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu sebeple bu araştırmada ‘profesyonel’ ifadesinin kullanılması uygun görülmüştür. Bu

araştırmada, hayatın devamı için gerekli geliri sağlama amacı taşıyarak Türk Müziği alanında viyolonsel icracılığı yapan kimseler, ‘profesyonel viyolonsel icracıları’ olarak değerlendirilmiştir.

Literatürde profesyonel müzisyenler ile ilgili olarak çok sayıda araştırmaya rastlanmaktadır (Pole, 1883; Kemp, 1966; Juniu, Tedrick & Boyd, 1996; Hallam, 2001; Gaser, & Schlaug, 2003; Stewart, 2008; Bozkır, 2009; Brown, 2009; Kafadar, 2009; Kebapçılar, 2009; Shansky, 2010; Watson, 2010; Bennett, Beeching, Perkins, Carruthers, & Weller, 2012; Gidergi Alptekin, 2012; Juuti, & Littleton, 2012; Avcı, 2013; Özek 2013; Özkeleş, 2016; Kaya, 2013; Papageorgi, Creech & Welch, 2013; Young, 2013; Clark, Lisboa, & Williamon, 2014; Mikutta, Maissen, Altorfer, Strik & König, 2014; Schink, Kreutz, Busch, Pigeot & Ahrens, 2014; Ziegler, Straber, Pfeiffer & Wormald, 2014; Göksu, 2015; Kınılı ve Yükselsin, 2015; Teague & Smith, 2015; Nelson & Hourigan 2016; Virkkula, 2016; Calissendorff & Hannesson 2017; Kılınçer & Uygun, 2017; Fuller, 2018; Malkoç, 2018; Taşçeşme, 2018). Bu araştırmalarda profesyonel müzisyenler çok çeşitli boyutlara göre incelenmiştir.

Literatürde profesyonel çellistlere yönelik çalışmalar da mevcuttur (Speck & Chapman, 2005; Dineen, 2009; İşkodralı, 2012; Ekber, 2014). Fakat Türk Müziği alanında icra yapan profesyonel çellistlere yönelik olarak çok az sayıda çalışmaya rastlanmıştır (Öztürk ve Beşiroğlu, 2009; Avcı Akbel, 2017; İlgar, 2017). Belirtilen çalışmalarda, Türk Müziği viyolonsel icracılarından birinin hayatı, çalışmaları ya da eserleri ele alınmıştır. Bu araştırmada ise yaşayan profesyonel Türk Müziği viyolonsel icracıları ile görüşmeler yapılmış, bu yolla onların performans gelişim süreçlerini etkileyen etmenler ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Literatürde Türk Müziği viyolonsel icracılarının performans gelişim süreçlerinin incelendiği bir araştırmaya rastlanamamıştır. Türk Müziği viyolonsel icracılarının performans gelişim süreçlerinin detaylı şekilde incelendiği, onların bu süreçte çalışma ortamlarının, kullandıkları yöntemlerin, motivasyon kaynaklarının ve duygu durumlarının belirlendiği bu araştırma ile ‘Türk Müziğinde viyolonsel icracılığı’ olgusu ayrıntılı olarak incelenmiştir. Profesyonel gelişim süreçlerinde viyolonsel icracılarının yaşadıkları deneyimlerin belirlenmesinin, viyolonsel öğrencilerinin ve icracılarının enstrümanlarını daha iyi icra etmelerine ve daha iyi bir performans sergilemelerine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Mesleki müzik eğitimi kimi kaynaklarda “profesyonel müzik eğitimi” olarak da yer almaktadır (Say, 2005). Meslekî müzik eğitimi, bireylere mesleğin gerektirdiği müzikal davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar (Sonsel, 2017: 126). Bu bağlamda mesleğin getirdiği müzikal davranışları ve birikimleri bu alanda profesyonel olarak çalışan kişilerden

öğrenmenin, profesyonel müzik eğitimi kapsamında yer alan profesyonel viyolonsel eğitimi için önemli bir kaynak olacağı düşünülmektedir. Elde edilen veriler, eğitimcilere çello eğitimi verirken vurgulayacakları, üzerinde duracakları ya da dikkat edecekleri hususlar konusunda yol gösterici olabilir. Türk Müziği viyolonsel icracılığı hususunda literatürü uygulamadaki pratik bilgilerle birleştiren bu çalışmada uygulamadan elde edilen veriler kullanılarak çello eğitimine yönelik önerilerde bulunulmuştur. Bu önerilerin bu alana katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Amacı: Türk Müziği alanında uzman, profesyonel viyolonsel sanatçılarının performans gelişim süreçlerinin incelenmesi yoluyla mesleğin gerektirdiği müzikal davranışların ve birikimlerin tespit edilmesi ve profesyonel müzik eğitimine katkı sağlanması amaçlanmaktadır.

Yöntem

Bu bölüm, araştırmanın deseni, çalışma grubu, verilerin toplanması ve verilerin analizi kısımlarından oluşmaktadır.

Araştırmanın Deseni

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerinden biri olan olgubilim (fenomenoloji) deseni üzerine kurgulanmıştır. Fenomenoloji, insanların bir olguyu nasıl algıladıkları, nasıl hatırladıkları, nasıl değerlendirdikleri ve nasıl bir dil kullanarak diğer insanlara aktardığı konularıyla ilgilenmektedir (Patton, 2001). Olgubilim, olgunun altında yatan ortak anlamları keşfetmek için bireyler tarafından deneyimlenmiş dünyayı tanımlamaya ve yaşanmış deneyimlerin özünü açıklamaya çalışmaktadır (Baker, Wuest ve Stern, 1992). Bu doğrultuda Türk Müziği alanında çalışan profesyonel çellistlerin çalışma ortamları, çalışma yöntemleri, motivasyon kaynakları, duygu durumları incelenerek ‘Türk Müziğinde viyolonsel icracılığı’ olgusu derinlemesine incelenmiştir.

Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubunu Türkiye’de Türk Müziği alanında çalışan on beş viyolonsel icracısı oluşturmaktadır. Araştırmacılar nitel araştırmanın esnek olma özelliğinden yararlanarak araştırmada birden fazla örnekleme yöntemini aynı anda kullanabilirler (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 114). Çalışma grubunu oluşturan viyolonsel icracıları, amaçlı örnekleme çeşitlerinden kartopu örnekleme (zincir örnekleme) ve maximum çeşitlilik örnekleme tekniklerinin her ikisi birlikte kullanılarak seçilmiştir. Kartopu örnekleme, evreni oluşturan birimlere erişmenin zor olduğu ya da evren hakkındaki bilgilerin eksik olduğu durumlarda kullanılmaktadır (Patton, 2005). Kartopu örnekleme tekniği, zengin veri elde edilebilecek kişi

ve kritik durumlara odaklanmakta; bu kişi ve kritik durumları takip ederek evrene ulaşmaktadır (Creswell, 2013). Maksimum çeşitlilik örnekleme tekniğinde ise evrende incelenen problemlerle ilgili olarak kendi içinde benzeşik farklı durumlar belirlenerek çalışmanın bu durumlar üzerinde yapılması sağlanır (Büyüköztürk vd., 2008: 88). Bu araştırmada da evreni en iyi şekilde temsil edebilecek kişilerin tespit edilebilmesi için katılımcılardan tanıdıkları ve alanında uzman olan profesyonel viyolonsel icracılarını tavsiye etmeleri istenmiştir. Tavsiye edilen kişiler arasından görüşme yapılacak icracılar, meslekî kıdemleri, bakış açıları, icrâ üslûpları, öğrenim düzeyleri, yaşadıkları bölge gibi farklılıkların olmasına özen gösterilerek seçilmiştir. Bu yolla hem kartopu örnekleme, hem de maximum çeşitlilik örnekleme bir arada kullanılarak örnekleme çeşitlemesi yoluna gidilmiştir.

Verilerin Toplanması

Verilerin toplanmasında yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşmeler sahip olduğu belli düzeydeki standartlığı ve esnekliği nedeniyle, yazmaya ve doldurmaya dayalı testler ve anketlerdeki sınırlılığı ortadan kaldırmakta ve belirli bir konuda derinlemesine bilgi edinmeye yardımcı olmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003). Bu araştırmada viyolonsel icracılarının performans gelişim süreçlerinin derinlemesine incelenebilmesi ve konu hakkında görüşmecilere sorulardan daha fazla bilgi edinilebilmesi için yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme formu, - bu alanda uzun yıllar deneyimi olan- araştırmacı tarafından hazırlanmış, viyolonsel eğitimi ve edebiyat alanlarında uzman toplam iki kişinin kontrolleri ve düzeltmeleri ile son hâlini almıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme formunda, kişisel bilgilere yönelik üç, katılımcıların konu ile ilgili görüşlerini belirlemeye yönelik olarak ise altı soru yer almaktadır. Görüşmeler, katılımcıların izni alınarak ses kaydına alınmıştır.

Verilerin Analizi

Bu araştırmada veriler, içerik analizi tekniği kullanılarak analiz edilmiştir. Verilerin analizi NVivo12 nitel veri analizi programı kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Yapılan kodlamalar, nitel araştırmalar alanında uzman bir kişiye danışılarak düzenlenmiştir. Araştırmanın raporlaştırılmasında katılımcı sanatçılar, S1, S2, S3 gibi rumuzlarla gösterilmiştir.

Bulgular

Bu bölümde katılımcıların çalışma ortamları, çalışma yöntemleri, dinledikleri icracılar, motivasyon kaynakları, iyi ve kötü performanslardan sonra yaşadıkları duygu ve düşünceler yer almaktadır.

1. Çalışma Ortamı

Katılımcıların tamamı, çalışma ortamlarının sessiz ve yalnız olmasına özen göstermektedirler. Fakat S1 diğer katılımcılardan farklı olarak, “*Müzik çok bireysel bir şey değil. İstedığınız kadar tek başınıza çalışın, çalın; bir süre sonra yaptığınız müziği dinletecek ya da sizinle birlikte çalacak birini ararsınız. Müzik sosyal bir şey*” ifadelerini kullanmıştır. S1 bu ifadeleriyle, çalışma ortamının yalnız olmasına özen göstermediğini hatta bilakis birilerinin eşlik ederek ya da dinleyerek çalışma ortamında bulunmasından hoşlandığını belirtmiştir. S5 de toplu icranın Türk Müziğindeki önemine ve geliştirici etkisine değinerek S1’e benzer ifadeler kullanmıştır.

Çalışma ortamı ile ilgili olarak katılımcılardan farklı hususlara değinenler de olmuştur. Örneğin S3, “*Geçmişte aynaların bulunduğuyalıtımlı çalışma odalarında, sessiz bir ortamda ve aynaya bakarak çalışırdım. Estetik kaygıyı da gözeterek, duruşuma ve beden dilime özen göstererek çalışırdım. Şimdi de aynı durumları yaratmaya çalışıyorum*” ifadelerini kullanmıştır. S13 de S3 gibi ayna karşısında çalıştığını belirtmiştir. Katılımcılardan S15, viyolonselın yüksek volümlü bir enstrüman olduğunu ve çalışma ortamı yaratmanın zorluklarını vurgulamıştır. S14 ise çalışma ortamının ferah, aydınlık ve temiz olmasına önem verdiğini belirtmiştir.

2. Çalışma Yöntemi

Katılımcıların çalışma yöntemleri ve çalıştıkları materyaller birbirinden farklılık göstermektedir. Bu konuda S9, şu ifadeleri kullanmıştır:

Viyolonsel hiçbir zaman hata kabul etmez, çellistik nankör bir meslek. Mesela sabah uyandığında nasıl kahvaltı yapmam gerekiyorsa, aynı şekilde kendi işimi yapmadan önce mutlaka sabah egzersizlerimi de yapmak zorundayım. Sonuçta biz hayatımızı bundan kazanıyoruz. Ben atlamalı sesler, oktavlı sesler, birinci pozisyon, dördüncü pozisyon çalışmalarını yapmadan konserde ya da albüm çalışmasında çalmam.

S9’un bu ifadeleri, düzenli çalışmanın önemine dikkat çekmektedir. S4 ise “*Eserler çaldıkça yeni eserler karşımıza çıkıyor. Arşeyi geliştirmeye yönelik ve yaşadığım zorluklara yönelik etütler buluyorum ve çalışıyorum. Etüt çalışmalarından sonra zorlandığım kısımları rahatlıkla çalabiliyorum. Ajilite konusunda yapamadığım bir yer olduğunda, hâlâ Batı Müziği metotlarına ve etütlerine başvuruyorum*” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeleriyle S4, arşe ve ajilite çalışmaları yaptığını, bunu da Batı Müziği metotlarıyla gerçekleştirdiğini ifade etmiştir.

S7, S14 ve S5 de gam ve parmak açma çalışmaları yaptıklarını, kromatik pasajlara ve Batı Müziği metotlarındaki etütlere çalıştıklarını belirtmişlerdir. S3'ün "*Viyolonsel çalmak, aynı zamanda etüt çalışmaktır. Bu sebeple Klasik Batı Müziği metotlarını bir araç olarak kullandığım bir çalışma yöntemim var*" şeklindeki ifadelerinde ilk cümledeki betimleme dikkat çekicidir. Bu ifadeler, etüt çalışmalarının viyolonsel eğitimindeki önemine dikkat çeken, hatta etüt çalışılmadan viyolonsel çalınamayacağını ifade eden açıklamalardır. Görüşme yapılan profesyonel çellistlerin tümünün viyolonsel çalmaya metot çalışmalarıyla başladıkları düşünüldüğünde, etüt çalışmalarının viyolonsel eğitimindeki önemi yadsınamaz. Bu açıdan S3'ün etüt çalışmalarının önemine yönelik ifadeleri Türk Müziği viyolonsel eğitiminde, özellikle başlangıç aşamasında son derece doğru ve yerindedir.

Hem Batı Müziği metotlarını, hem de Türk Müziği çalışmalarını bir arada devam ettiren katılımcılar mevcuttur. Örneğin S10, "*Batı Müziği çalışırken egzersizler, etütler ve eserler arka arkaya olmak üzere çalışıyorum ve metotlardan yararlanıyorum. Türk Müziği çalışırken en çok saz semaileri, peşrevler, taksimleri dinleyerek çalışmalarımı sürdürüyorum. Alanım olduğu için ağırlıklı olarak Türk Müziği dinliyorum. Dinleme yöntemi insanı çok geliştiriyor*" ifadelerini kullanmıştır. S10'un Batı Müziği metotlarına çalıştığını, Türk Müziğini ise dinlediğini belirtmesi dikkat çekicidir. Dinlemenin Türk Müziğindeki önemi konusunda S11 ise, "*Benim viyolonsel hocam olmadı. Ben kendi kendime viyolonsel çalmayı öğrendim. Ama büyük ustaları çok dinledim. Bunun ilk ustası Tanburi Cemil Bey, daha sonra da Mesud Cemil Bey'dir. Bu kişilerden yola çıkarak, üzerine eklemeye çalıştım. Dinlemek Türk Müziğinde çok etkili*" ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeler, Türk Müziğinin öncelikle çokça dinlemek yoluyla idrak edilebileceğini vurgulaması açısından önemli açıklamalardır. Bu konuya biraz daha geniş açıdan yaklaşan S2'nin ifadelerine yer verelim:

Başlangıçta, Türk Müziğine geçmeden önce metotla başladım. O metotla öğrendiğim teknik bilgileri geleneksel müzikle örtüştürmeye çalıştım. İzlediğim yol metodik yol oldu ama geleneksel müziğin vermiş olduğu o tavrı da, öğrenmiş olduğum birikimle sentezlemeye çalıştım. Yöntemlerime gelince, geleneksel müzik konusunda öncelikle çok dinliyorum. Taklit yöntemini de meşk ederek kullanıyorum. Bunun yanı sıra, her türlü sözlü ya da enstrümantal eserleri icra ediyorum ve repertuarımı genişletiyorum.

Bu ifadeler, metodik yol ile Türk Müziği dinleme, taklit etme ve icra etme yollarının harmanlanması şeklinde bir çalışma yöntemi izlendiğini göstermektedir. Bu konuda belirtilen tüm ifadeler, viyolonsel eğitiminde metotlar ile oluşturulan teknik hâkimiyetin ve Türk Müziği dinleyerek kulakta oluşturulan makamların hüviyetleri ile perde hassasiyetlerinin bir arada



yürütülmesi hususunun önemine dikkat çekmektedir. S1 ise diğer katılımcılardan farklı olarak “*Bende olan metotları kullanıyorum, metotlardan olabildiğince yararlanıyorum. Türk Müziğinde de küçük küçük etütler oluşturuyorum. Zor olan pozisyonları deniyorum. Batıdaki teknikleri Türk Müziğine adapte etmeye çalışıyorum. Ondan sonra küçük taksimler yapıyorum*” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeler, Batı Müziği tekniklerinden yardım olarak etütler oluşturulabileceği ve bu tekniklerin Türk Müziğinde kullanılabilmesine işaret etmesi açısından önemlidir. Yukarıdaki ifadelerde de iki türün harmanlanmasından bahsedilmiştir. Fakat Türk Müziğinde etütler oluşturulmasından ilk kez burada bahsedilmiştir. Etüt eksikliği, Türk Müziği viyolonsel eğitiminde ihtiyaç duyulan bir husustur. Eserlerin viyolonsel ile icrasını kolaylaştırmaya yönelik etütlerin oluşturulmasının, bu eserlerin icrasını kolaylaştıracak bir husus olduğu düşünülmektedir.

Çalışma yöntemleri hususunda taksim yapma ve transpoze çalışmalarına değinen katılımcılar da olmuştur. Örneğin S13, “*Eğer bir eserden önce taksim yapmam gerekiyorsa biraz doğaçlama çalışırım. Esere bakarak taksim çalışırım. Eserde ne gösteriyor, nerede ne yapıyor, tespit ederim ve ona göre cümle kurmaya çalışırım*” ifadelerini kullanmıştır. Eser analiz edilerek, eserdeki makamsal ve melodik gidişata göre taksimin şekillendirilmesi hususu önemlidir. Bu ifadeler, taksim yapma hususundaki inceliklere dikkat çekmesi açısından önemlidir. S6 ise “*Taksim çalışıyorum. Merak ettiğim, bilmediğim, hoşuma giden saz eserlerini notasıyla beraber, başka akortlarda, başka seslerde yani transpoze olarak –zorluk derecesini ölçmek için- çalışıyorum*” ifadelerini kullanarak transpoze çalışmaları yaptığını belirtmiştir. Burada ‘zorluk derecesini ölçmek için’ ifadesi önemlidir. Çünkü viyolonsel icrasında makamlar her perde üzerinde farklı zorluk dereceleri ile seslendirilebilmektedirler. Enstrümanda her perde üzerinde her makamın seslendirilebilmesi yoluyla hem enstrüman üzerinde hâkimiyet kazanılır, hem de bu zorluk derecelerinin tespit edilebilmesi sağlanmış olur. Bu sebeplerle Türk Müziği öğretiminde taksim ve transpoze çalışmalarının, her enstrüman için olduğu gibi viyolonsel için de yararları büyüktür.

3. Dinlenen İcracılar

Katılımcılar daha çok viyolonsel icracılarını dinlemekle beraber, diğer icracıları da dinlediklerini belirtmişlerdir. Profesyonel olarak viyolonsel icracılığı yaparak hayatlarını sürdüren viyolonsel icracılarının dinledikleri viyolonsel icracıları aşağıda tablo hâlinde sunulmuştur:

Tablo 1. Katılımcıların dinledikleri viyolonsel icracıları

| <i>Dinlenen viyolonsel icracıları</i> | <i>Dinleyen katılımcılar</i> |
|---------------------------------------|------------------------------------|
| Tanburi Cemil Bey | S4, S8, S10, S11, S3, S2, S1, S5 |
| Mesut Cemil Bey | S8, S11, S3, S1, S14, S5 |
| İsmail Akdeniz | S7, S4, S2, S1, S14, S5 |
| Uğur Işık | S8, S2, S5 |
| Özer Arkun | S9, S11, S12, S3, S8, S13, S14, S5 |
| Murat Süngü | S12, S3, S14, S5 |
| Emrullah Şengüller | S3, S13, S5 |

Not: Tabloda en az iki kişi tarafından dinlenen icracıların isimlerine yer verilmiştir.

Sonuçlara bakıldığında, Tanbûri Cemil Bey'in ve Özer Arkun'un en çok katılımcı tarafından dinlenen ve beğenilen icracılar oldukları görülmektedir. Özer Arkun'u dinleyen katılımcıların, viyolonseli Türk Müziğine kazandıran Tanburi Cemil Bey'i dinleyen katılımcılar ile aynı sayıda oluşu birçok şekilde yorumlanabilir. Bu durum, Tanbûri Cemil Bey'in viyolonsel ile yaptığı kayıtların az sayıda oluşu ve bu kayıtların ses kalitelerinin –o zamanın teknolojik imkânlarının günümüze göre çok kısıtlı olması nedeniyle- düşük olması ile açıklanabileceği gibi; zamanla değişen müzikal algı ve diğer müzik türleri ile olan etkileşim sonucu oluşan popüler kültür ürünlerine duyulan ilgi ile de açıklanabilir. Kayıt teknolojilerinin çok gelişmiş olduğu günümüzde son derece berrak ve pürüzsüz şekilde dinlenebilen ve aynı zamanda görüntülü olarak izlenebilen, çok sayıda olan, -hâlâ da artmaya devam eden- ve ulaşması son derece kolay olan kayıtların dinlenmesi son derece normaldir. Fakat bu durum, Türk Müziği viyolonsel icrasını başlatan ve çok üst düzeyde hizmete sunan Tanburi Cemil Bey'in icralarının dinlenmiyor ya da az dinleniyor olduğunu göstermez. Zaten birçok katılımcı, Türk Müziğinde viyolonsel icrasının Tanbûri Cemil Bey ve Mesut Cemil Bey icralarını dinlemekle başladığını belirterek bu isimleri çokça dinlediklerini ve örnek aldıklarını belirtmişlerdir.

Viyolonsel icracıları dışında en çok Tanburi Cemil Bey, Mesut Cemil Bey, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, İzzettin Ökte, Mutlu Torun, Erol Deran, Cinuçen Tanrıkorur, Şerif Muhitdin Targan, Tanburi İsak, Tanburi Ali Bey, Göksel Baktagir, Yorgo Bacanos, Derya Türkan ve Şenol Dinleyen isimlerinin kayıtlarının dinlendiği ortaya çıkmıştır. Bu sonuçlar, Tanburi Cemil Bey ve Mesut Cemil Bey'in sadece viyolonsel kayıtlarının değil, diğer enstrümanlar ile yaptıkları kayıtların da çokça dinlendiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, Tanburi Cemil Bey'in üslûp ve tavrının, sadece viyolonsel ile yaptığı az sayıdaki kayıt ile değil,



diğer enstrümanlar ile yaptığı kayıtlar yolu ile de anlaşılmaya çalışıldığının açık bir katını niteliğindedir.

4. Motivasyon

Bu konuda S1, S8, S14 ve S5 viyolonsele duydukları sevginin kendilerini motive ettiğini belirtmişlerdir. S8 viyolonsele duyduğu sevgiye ek olarak iyi müzisyenlerle çalışmanın motive edici etkisinden bahsetmiştir. S13 ise, “*Öncelikle insan enstrümandan elde ettiği duyum ile motive oluyor. Enstrümanın klavyesinin rahat olması ve enstrümanın sesinin, tınısının, tuşesinin insana keyif vermesi lazım*” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeleriyle S13, enstrüman kalitesinin çalışma motivasyonu üzerindeki etkisine değinmiştir.

Konuya çok farklı bir açıdan yaklaşan S12 ise, doğduğundan beri duyduğu ve sevdiği ezgileri bir Batı Müziği enstrümanında duyuyor ve duyuruyor olmanın kendisini çok motive ettiğinden bahsetmiştir. Bunun yanı sıra S12, “*Viyolonsel alanında eğitime katkıda bulunmak, icraya katkıda bulunmak ve yöreyi viyolonselde tanıtmak beni motive ediyor*” ifadeleriyle fonksiyonel ve duygusal anlamda çeşitli alanlara fayda sağlamak yoluyla motive olabildiğinden bahsetmiştir.

5. Performans Sonrası Hisler

Bu bölümde, bir konserde ya da bir dinletide katılımcıların başarılı ve daha az başarılı bir performans sergiledikten sonraki duygu ve düşünceleri incelenmiştir.

5.1. Başarılı bir performanstan sonra yaşanan duygu ve düşünceler. Katılımcılara, başarılı bir icradan sonra ne hissettikleri sorulmuştur. Katılımcıların tümü mutlu olduklarını belirtmişlerdir. Yaşadıkları mutluluğu ise farklı sebeplerle, farklı unsurlara odaklanarak ve farklı şekillerde tarif etmektedirler.

Bu konuda S4, “*Başarılı bir viyolonsel icrasını gerçekleştirdikten sonra, insan çok rahatlıyor. Sanki melekler seni yukarı çıkarmış gibi hissediyorsun. Çok güzel bir huzur. Özellikle aldığımız alkıştan sonra duyduğumuz haz, tarif edilecek bir haz değil. Çok zevkli bir şey, çünkü sanatçı alkışla yaşar*” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeler, yaşanan mutluluğu daha çok ‘huzur’ ve ‘rahatlama’ duygularıyla tarif etmektedir.

S8’in “*Başarılı bir performans sergiledikten sonra insan kendiyle gurur duyuyor. Ayrıca iyi müzisyenlerin takdirleri insanı mutlu ediyor. Senin için müzik, hayatın müzik, para*

kazandığın şey de müzik. İş böyle olunca, bir şeyleri başarmış olmanın mutluluğunu hissediyorsun” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadelerden anlaşıldığı gibi S8, mutluluğu daha çok ‘başarı’ ve ‘gurur’ duygusu ile örtüştürmektedir. Benzer şekilde S10, “Bir kere boyunuza, fiziğinize yakın bir enstrüman çaluyorsunuz. Sesi çok farklı, perdesiz bir enstrüman. Ondan öyle farklı sesler çıktığı zaman daha da mutlu olup, başarınıza başarı katıyorsunuz. Mutlu oluyorsunuz, gurur duyuyorsunuz. İleri boyutta güzel şeyler düşünüyorsunuz” ifadelerini kullanmıştır. S10’un bu ifadeleri ise, zoru başarmanın verdiği gurura değinmektedir.

S11’in “Başarı, takdir edilince güzeldir. Bu işi severek, bu işe gönül vererek yaptıktan ve yıllarca bu iş için emek verdikten sonra takdir edilebilmek, bir müzisyen açısından paha biçilmez bir değerdir. Tabii bu da daha çok çalışmayı, daha çok ileri gitmeyi beraberinde getirmelidir” ifadelerini kullanmıştır. S12 de “Çok fazla insan tarafından olumlu yorumlar almak, o işi doğru yaptığın anlamına geliyor” sözleriyle S11’in düşüncelerini paylaşmaktadır. S14 ise bu alanda viyolonsel icracılarının az sayıda olduğunu belirtmiş; bu durumun, viyolonsel ile yapılan iyi icraların –diğer enstrümanlarla yapılanlara oranla- daha büyük takdirle karşılanmasını beraberinde getirdiğini ifade etmiştir. Bu ifadeler, bu kişilerin mutluluğu ‘takdir edilmek’ yoluyla elde ettiklerinin açık bir kanıtı niteliğindedir. Takdir edilmenin yeterli olmadığını belirten katılımcılar da mevcuttur. Bu kişilerden biri olan S13, “Bazen yaptığın bir taksimi veya çaldığın bir eseri beğenmezsin, daha iyisini yaptığın anlar vardır. Ama alkış alırsın, çok güzel övgüler alırsın, hiçbir şey ifade etmez. Çalıştığının karşılığını tam olarak yansıttığın zaman, senin de içine sindiği zaman yaşadığın mutluluk paha biçilmezdir” ifadelerini kullanmıştır. S1 de buna benzer ifadeler kullanmıştır. Bu ifadeler, bu kişilerin yaşadıkları mutluluğu ‘içsel huzur ve tatmin’ duygularıyla yakalayabildiklerine işaret etmektedir.

Özetlenecek olursa, katılımcılar başarılı bir viyolonsel icrasından sonra yaşadıkları mutluluğu, ‘huzur ve rahatlama’, ‘başarının verdiği gurur’, ‘zoru başarmanın verdiği gurur’, ‘takdir edilmenin yarattığı haz’, ‘içsel huzur ve tatmin’ gibi duygularla tarif etmişlerdir.

5.2. Daha az başarılı bir performanstan sonra yaşanan duygu ve düşünceler.

Katılımcılara, daha az başarılı bir icradan sonra ne hissettikleri sorulmuştur. Bu soruya cevap olarak büyük çoğunluk üzüldüğünü belirtirken, ciddiye almamak gibi çok farklı yönde cevaplar veren katılımcılar da olmuştur. Bu konuda S14, “Kötü çaldığımda moralim bozuluyor. Bazen bu çalgıyı bıraksam mı diye düşündüğüm bile oldu. Fakat üzerine gidildikten sonra

yapılamayacak hiçbir şey yok. Çalışmak kesinlikle bırakılmamalı” ifadelerini kullanmıştır. S14’ün başarılı olmayan icraların sonrasında zaman zaman ‘pes etme’ yönündeki eğilimi, onun yeterince başarılı bulmadığı bir performanstan sonra ne kadar demoralize olduğunu göstermektedir. S10 ise, “Yeterince başarılı olmayan bir performanstan sonra üzülüyorum, daha da hırslanıyorum. Bazen pes ettiğim zaman dilimi oluyor, bir iki gün çalmıyorum. Ama sonra pes etmem gerektiğini düşünüp kendimi teselli ediyorum” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeler, S10’un üzüntüden, ‘kendini telkin etme’ yolu ile kurtulmaya çalıştığını göstermektedir. Üzülüğünü belirten katılımcılar, buna benzer ifadeler kullanmışlardır. Bu konuda S12 ise şu ifadeleri kullanmıştır:

İyi bir performans sergileyemediğimde çok üzülüyorum. Fakat biz mekanik bir sistem üzerine kurulmadık. Hata yapmak her sanatçının yaşayabileceği bir durum. Bunu heyecanımıza da, o günkü performansımıza da, o günkü psikolojimize de bağlayabiliriz. Yapmak istediğimiz bir şeyi yapamadığımızda, bunun sebeplerini görebiliyorsak, bir sonrakine daha temkinli yaklaşabiliyoruz. Kötü bir icradan sonra, “Allah kahretsin, bunu nasıl yaparım” demiyorum, çünkü dünyanın sonu değil. Nasıl güzel şeyler yaptığımda sevinebiliyorsam, yapamadığım zaman da en azından yapamadığım şeyleri niçin yapamadığımı fark edebildiğim için seviniyorum. Daha kapsamlı çalışmalar yaparak bu hatamı ve eksikliğimi giderebileceğimi biliyorum.

S12’nin, yapamadıklarının nedenini algılayabildiği için sevindiğini belirtmesi, bu konuda ne kadar farklı ve ileriye dönük bir yaklaşım sergilediğinin açık bir kanıtıdır. S8 de benzer şekilde *“Daha az başarılı bir performanstan sonra mutlaka üzülüyorum. Ama ben şunu prensip edindim: icralarımı –eksiklerimi görebilmek ve bir dahakine daha iyisini yapabilmek adına- kayıt altına almaya çalışıyorum. Çok fazla hayal kırıklığına uğramamak lazım. Bu işin sırrı çalışmaktan geçiyor”* ifadelerini kullanmıştır. Farklı olarak, daha iyi icralar gerçekleştirebilme adına kaydetme yolunu izlediğini belirtmiştir. S11, S13 ve S5 de, S12 ve S8 gibi üzülmeyi çalışma hırsına dönüştürebilen ve yaptıkları hataları düzeltme yolunu izleyen katılımcılardır.

Belirtilen ifadelerden çok daha farklı açılardan konuya yaklaşan katılımcılar da olmuştur. Örneğin S1, *“Ne olacak ki, hasta ölmedi, ameliyat yapmıyoruz, en çok ‘kötü çaldı’ derler. Sahnede olmak güzel bir şey. Önce kendiniz mutlu olacaksınız, diğerleri sizi çok ilgilendirmemeli. Çok da aşırı ciddiye almamak lazım”* ifadelerini kullanmıştır. Bu düşünce şekli, elinden geleni yapmış ama istenmedik nedenlerle istediği performansı sergileyememiş olan bir sanatçı için olumlu ve yapıcıdır. S4 de benzer ifadeler kullanmış, hiçbir şey olmamış gibi icrasına kaldığı yerden devam ettiğini belirtmiştir. Bu yaklaşım, son derece profesyonel

bir yaklaşımdır. Bu sayede icracı ilk hatada demoralize olmaz, moralini sağlam tutabilmenin verdiği güç ile icrasına kaldığı yerden devam edebilir.

S11, S12, S13, S14 gibi daha genç olan katılımcıların önceki performanslarına göre daha az başarı gösterdikleri durumlarda çok üzüldükleri ve ‘yapılan hataları düzeltme’ odaklı yaklaşım gösterdikleri ortaya çıkmıştır. Buna karşın S1, S4 gibi daha ileri yaştaki katılımcıların ise aynı durum karşısında ‘ciddiye almama, önemseme’ odaklı bir yaklaşım gösterdikleri ortaya çıkmıştır. Bu durum, çalışma ve başarı hırslarının zamanla azaldığı şeklinde yorumlanabileceği gibi, hataların ve başarısızlıkların kişinin duygularını ve dolayısıyla kişiyi ele geçirmemesi için zamana ihtiyaç olduğu şeklinde de yorumlanabilir.

Sonuçlar ve Öneriler

Katılımcıların tamamına yakını, çalışma ortamlarının sessiz ve yalnız olmasına özen göstermektedir. Tüm katılımcıların Batı Müziği çalışmalarını metotlar yardımıyla sürdürdükleri ortaya çıkmıştır. Fakat Türk Müziği çalışmalarını bazı katılımcılar sadece dinleme yoluyla; bazı katılımcılar dinleme, taklit etme, icra etme yollarıyla; bazı katılımcılar ise taksim ve transpoze çalışmaları yaparak sürdürmektedirler.

Dinlenen viyolonsel icracıları, en çok katılımcının dinlediği icracıdan en aza doğru Tanburi Cemil Bey, Özer Arkun, Mesut Cemil Bey, İsmail Akdeniz, Murat Süngü, Uğur Işık, Emrullah Şengüller olarak sıralanmıştır. Viyolonsel icracıları dışında en çok Tanburi Cemil Bey, Mesut Cemil Bey, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, İzzettin Ökte, Mutlu Torun, Erol Deran, Cinuçen Tanrıkorur, Şerif Muhitdin Targan, Tanburi İsak, Tanburi Ali Bey, Göksel Baktagir, Yorgo Bacanos, Derya Türkan ve Şenol Dinleyen isimlerinin kayıtlarının dinlendiği ortaya çıkmıştır. Bu sonuçlar, Tanburi Cemil Bey ve Mesut Cemil Bey’in sadece viyolonsel kayıtlarının değil, diğer enstrümanlar ile yaptıkları kayıtların da çokça dinlendiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, Tanburi Cemil Bey’in üslûp ve tavrının sadece viyolonsel ile yaptığı az sayıdaki kayıt ile değil, diğer enstrümanlar ile yaptığı kayıtlar yolu ile de anlaşılmaya çalışıldığının açık bir katını niteliğindedir.

Katılımcılar, ‘viyolonsele duyulan sevgi’, ‘enstrümanın kalitesi’, ‘birlikte çalma’ gibi unsurların kendilerini enstrüman çalışmaya motive ettiğini belirtmişlerdir. Bunun yanı sıra, “eğitime ve icraya katkıda bulunma, yöresel ezgilerin yöresel olmayan bir çalgı ile duyurulması” gibi unsurların kendilerini motive ettiğini belirten katılımcılar da olmuştur.

Katılımcılara başarılı bir viyolonsel icrasından sonra ne hissettikleri sorulmuş, bu soruya yanıt olarak ‘mutluluk’, ‘gurur’, ‘enstrüman ile daha da bütünleşme’, ‘motivasyon artışı’, ‘iyi hissetme’, ‘rahatlama hissetme’ gibi cevaplar alınmıştır. Yaşanan mutluluk ise farklı unsurlara odaklanılarak ve farklı şekillerde tarif edilmiştir. Katılımcılar, viyolonsel ile başarılı bir performans sergiledikten sonra yaşadıkları mutluluğu ‘huzur ve rahatlama’, ‘başarının verdiği gurur’, ‘zoru başarmanın verdiği gurur’, ‘takdir edilmenin yarattığı haz’, ‘içsel huzur ve tatmin’ gibi duygularla tarif etmişlerdir.

Katılımcılar, başarılı olmadıklarını düşündükleri bir icra sergilediklerinde ise çoğunlukla üzüntü duyduklarını belirtmişlerdir. Fakat katılımcılar hissettiklerinden daha çok, sonraki süreçte ne yapmaları gerektiği üzerinde yoğunlaşmaktadırlar. Katılımcı grubunda daha genç olan katılımcıların ‘yapılan hataları düzeltme’ odaklı yaklaşımlarına karşın; daha ileri yaştaki katılımcıların “ciddiye almama, önemsememe” odaklı bir yaklaşım gösterdikleri ortaya çıkmıştır. Bu durum, çalışma ve başarı hırsının zamanla azaldığı şeklinde yorumlanabileceği gibi, hataların ve başarısızlıkların kişinin duygularını ve dolayısıyla kişiyi ele geçirmesinin önüne geçilebilmesi için zamana ihtiyaç olduğu şeklinde de yorumlanabilir.

Bu araştırmadan elde edilen verilerden hareketle Türk Müziği viyolonsel öğrencilerine “metot ve etüt çalışmaları yapmaları, Türk Müziğini kaynağından dinlemeleri, bol bol icra yapmaları, taksimleri ilk olarak taklit etme yöntemiyle çalışmaları, diğer enstrüman icracıları ile birlikte icra etmeleri, eserleri çeşitli perdeler üzerinden transpoze olarak seslendirmeleri” önerilmektedir. Ayrıca sadece viyolonsel kayıtlarının değil, diğer enstrümanların kayıtlarının da dinlenmesi yoluyla Türk Müziği makamlarına kulak âşinalığı kazanılmalıdır. Yeterince başarılı olmayan bir icradan sonra yapılan hataların tespit edilmesi yoluna gidilmeli, bu hataların düzeltilmesi yönünde çalışılmalıdır. Viyolonsel icracılığının bir süreç olduğu unutulmamalı, bu alanda her zaman geliştirilebilecek bir yön bulunabileceği ve tam olarak yeterli hissedilmesinin gerilemeye sebep olacağı akılda tutularak hareket edilmelidir. Yine araştırma bulgularından hareketle viyolonsel öğrencilerine, öğretime Batı Müziği metotları ile başlamaları, öğrenciler belli bir teknik düzeye ve olgunluğa geldikten sonra Türk Müziği eğitimine geçmeleri önerilir. Bunun yanı sıra eğitimcilere Türk Müziği perde hassasiyeti ve kaynağından dinleme hususları üzerinde önemle durmaları ve öğrencilerin çalışma motivasyonlarını artırıcı yönde gayret göstermeleri önerilir.

Makalenin Bilimdeki Konumu

Müzik Eğitimi

Makalenin Bilimdeki Özgünlüğü

Literatürde Türk Müziği viyolonsel icracılarının performans gelişim süreçlerinin incelendiği bir araştırmaya rastlanamamıştır. Türk Müziği viyolonsel icracılarının performans gelişim süreçlerinin detaylı şekilde incelendiği; onların bu süreçte çalışma ortamlarının, kullandıkları yöntemlerin, motivasyon kaynaklarının ve duygu durumlarının belirlendiği bu araştırmada ‘Türk Müziğinde viyolonsel icracılığı’ olgusu ayrıntılı olarak incelenmiştir. Profesyonel gelişim süreçlerinde viyolonsel icracılarının yaşadıkları deneyimlerin belirlenmesinin, viyolonsel öğrencilerinin ve icracılarının enstrümanlarını daha iyi icra etmelerine ve daha iyi bir performans sergilemelerine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Avcı, B. (2013). Eğitim durumlarına göre Ankara'daki kurumsal Türk Sanat Müziği korolarında çalışan sanatçıların mesleki ve kültürel açıdan kendilerini geliştirme durumları. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32(1), 1-24.
- Avcı Akbel, B. (2017). Stakeholder opinions on suitability of cello etudes created from taksims of Tanburi Cemil Bey in education. *Journal of Education and Practice*, 8(18), 102-117.
- Baker, C., Wuest, J. & Stern, P.N. (1992). Method slurring: the grounded theory/phenomenology example. *Journal of Advanced Nursing*, 17, 1355-1360.
- Bennett, D., Beeching, A., Perkins, R., Carruthers, G., & Weller, J. (2012). Music, musicians and careers. In *Life in the real world: How to make music graduates employable* (pp. 3-10). Common Ground Publishing.
- Björkström M.N., Athlin E.A, Johansson, I.S. (2008). Nurses' development of professional self – from being a nursing student in a baccalaureate programme to an experienced nurse, *Journal of Clinical Nursing*, 1380-1391.
- Bozkır, B. (2009). *Profesyonel müzisyenlerde müzik algısı farklılıkları; bir FMRI çalışması*, (Yayımlanmamış doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Brown, J. E. (2009). Reflective practice: a tool for measuring the development of generic skills in the training of professional musicians. *International Journal of Music Education*, 27(4), 372-382.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2008). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.



- Calissendorff, M., & Hannesson, H. F. (2017). Educating orchestral musicians. *British Journal of Music Education*, 34(2), 217-223.
- Clark, T., Lisboa, T., & Williamon, A. (2014). An investigation into musicians' thoughts and perceptions during performance. *Research Studies in Music Education*, 36(1), 19-37.
- Creswell, J. W. (2013). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. New York: Sage.
- Dineen, M. (2009). The 'cellist's predicament, or imagination, ethics, and musical performance. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 40(2), 283-297. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20696543>
- Ekber, K. (2014). *Romberg'den Klengel'e 19. yüzyıl Alman viyolonsel okulunda besteci viyolonselciler ve 20. yüzyıl viyolonselcilerine etkileri*, (Yüksek lisans sanat çalışması raporu). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Fuller, S. (2018). Women musicians and professionalism in the late-nineteenth and early-twentieth centuries. Rosemary Golding (Ed.). In *The Music Profession in Britain, 1780-1920* (pp. 149-169). London: Routledge.
- Gaser, C., & Schlaug, G. (2003). Gray matter differences between musicians and nonmusicians. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 999(1), 514-517.
- Gidergi Alptekin, A. (2012). Müzik performans anksiyetesi, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(1), 137-148.
- Göksu, A. (2015). Geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreçleri üzerine bir araştırma. *Rast Musicology Journal*, 3(2), 1020-1030.
- Hallam, S. (2001). The development of metacognition in musicians: Implications for education. *British Journal of Music Education*, 18(1), 27-39.
- İlgar, K. (2017). Mesud Cemil'in Rast makamındaki viyolonsel taksiminin analizi, *İdil Dergisi*, 6(30), 757-807. DOI: 10.7816/idil-06-30-12
- İşkodralı, M. E. (2012). *Viyolonsel'in, solo çalgı olarak ön plana çıkmasına öncülük eden besteci çellistlerin biyografileri ve bu doğrultudaki çalışmalarının incelenmesi*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Juniu, S., Tedrick, T., & Boyd, R. (1996). Leisure or work?: amateur and professional musicians' perception of rehearsal and performance. *Journal of Leisure Research*, 28(1), 44-56.



- Juuti, S., & Littleton, K. (2012). Tracing the transition from study to a contemporary creative working life: The trajectories of professional musicians. *Vocations and Learning*, 5(1), 5-21.
- Kafadar, A. (2009). *Piyanişter örneğinde müzisyenlere özgü performans anksiyetesi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Kaya, F. (2013). Kemeñçe sazında usta icracılığa yönelik dağar önerileri. *NWSA-Fine Arts*, 8(3), 352-365.
- Kebapçılar, F. P. (2009). *Müzisyen beyni: Profesyonel kadın müzisyenlerle müzik eğitimi almamış kadınların müziği algılayışındaki farklar: Bir FMRI çalışması*, (Yayımlanmamış doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Kemp, J. A. (1966). Professional musicians in ancient Greece. *Greece & Rome*, 13(2), 213-222.
- Kılınçer, Ö., & Uygun, M. A. (2017, August). The examination of strategies of amateur and professional musicians' use while practicing and learning music in the instruments. In *International Congress Of Eurasian Social Sciences (ICOESS) Özel Sayısı*.
- Kınlı, H. D. & Yükselsin, İ. Y. (2015). Kültürel aracılığın ritüelleri: Bergamalı profesyonel roman müzisyenlerin geçiş ritüellerindeki aracılık rolleri. *Journal of International Social Research*, 8(39).
- Malkoç, İ. B. (2018). Sokak müzisyenlerinin müzik yapma amaçları ve mekân seçimleri arasındaki ilişki: İstanbul, Kadıköy örneği. *Online Journal of Music Sciences*. 3(1). 06-31. Doi:<http://dx.doi.org/10.31811/ojomus.437165>
- Mikutta, C. A., Maissen, G., Altorfer, A., Strik, W., & König, T. (2014). Professional musicians listen differently to music. *Neuroscience*, 268, 102-111.
- Nelson, K. P., & Hourigan, R. M. (2016). A comparative case study of learning strategies and recommendations of five professional musicians with dyslexia. *Update: Applications of Research in Music Education*, 35(1), 54-65.
- Özek, E. (2013). Tanburi Cemil Bey icrasının analizi ve kuramsal değerler ile karşılaştırılması. *Akademik Bakış Dergisi*, 34, 1-19.
- Özkeleş, S. (2016). Profesyonel müzisyen eğitimi bağlamında eğitimciler için doğaçlamaya yönelik uygulama ve öneriler. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 16 (İpekyolu Özel Sayısı), 2393-2409.



- Öztürk, Y. Ö., & Beşiroğlu, Ş. Ş. (2009). Viyolonselın Türk makam müziğine girişı ve Tanburi Cemil Bey. *İtüdergisi/b*, 6(1), 31-40.
- Papageorgi, I., Creech, A., & Welch, G. (2013). Perceived performance anxiety in advanced musicians specializing in different musical genres. *Psychology of Music*, 41(1), 18-41.
- Patton, M. Q. (2001). *Qualitative research and evaluation methods* (2nd Edition). Thousand oaks, CA: Sage Publications.
- Patton, M. Q. (2005). *Qualitative research*. New York: John Wiley & Sons, Ltd.
- Pole, W. (1883). Professional musicians and musical amateurs. *The Musical Times*, 1904-1995, 24(486), 432-433.
- Say, A., (2005). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schink, T., Kreutz, G., Busch, V., Pigeot, I., & Ahrens, W. (2014). Incidence and relative risk of hearing disorders in professional musicians. *Occup Environ Med*, oemed-2014.
- Shansky, C. (2010). Adult motivations in community orchestra participation: A pilot case study of the Bergen Philharmonic Orchestra (New Jersey). *Research and Issues in Music Education*, 8(1), n1.
- Sonsel, Ö. B. (2017). Bireysel çalgı viyola dersinin öğretim elemanları görüşleri açısından incelenmesi. *Fine Arts*, 12(2), 125-134.
- Speck, C., & Chapman, L. (2005). Boccherini as cellist and his music for cello. *Early Music*, 33(2), 191-210. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3519448>
- Stewart, L. (2008). Do musicians have different brains?. *Clinical medicine*, 8(3), 304-308.
- Taşçeşme, H. (2018). Türk Müziğinde virtüözite: klasik kemençe çalgısında Tanbûrî Cemil Bey ve Derya Türkan örneği. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi*, (7), 15-28.
- TDK (2018). <http://www.tdk.gov.tr/>, (19.12.2018).
- Teague, A., & Smith, G. D. (2015). Portfolio careers and work-life balance among musicians: An initial study into implications for higher music education. *British Journal of Music Education*, 32(2), 177-193.
- Virkkula, E. (2016). Communities of practice in the conservatory: learning with a professional musician. *British Journal of Music Education*, 33(1), 27-42.
- Watson, A. (2010). Musicians as instrumental music teachers: issues from an Australian perspective. *International Journal of Music Education*, 28(2), 193-203.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2003). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.



Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Young, M. M. (2013). University-level group piano instruction and professional musicians. *Music Education Research*, 15(1), 59-73.

Ziegler, A., Straber, S., Pfeiffer, W., & Wormald, C. M. (2014). The nuremberg music-ecological approach: Why are some musicians internationally successful and others not? *Turkish Journal of Giftedness and Education*, 4(1), 2-9.

Summary

Statement of Problem

The term 'Professional' is described with various definitions in the literature and glossaries. Although there are different approaches in terms of the definitions, professionalism is described as "expertise, knowledge, skill and way of behavior in a specific field" (Björkström et al., 2008) or the term denotes to "members of profession earning their living from a specified professional activity, unlike amateurs" (TDK, 2018). In frame of this study, persons who perform cello in Turkish Music to earn their living are regarded as 'professional cellists'.

There are many researches in the literature related to professional musicians (Pole, 1883; Kemp, 1966; Juniu, Tedrick & Boyd, 1996; Hallam, 2001; Gaser, & Schlaug, 2003; Stewart, 2008; Bozkır, 2009; Brown, 2009; Kafadar, 2009; Kebapçılar, 2009; Shansky, 2010; Watson, 2010; Bennett, Beeching, Perkins, Carruthers, & Weller, 2012; Gidergi Alptekin, 2012; Juuti, & Littleton, 2012; Avcı, 2013; Özek 2013; Özkeleş, 2016; Kaya, 2013; Papageorgi, Creech & Welch, 2013; Young, 2013; Clark, Lisboa, & Williamon, 2014; Mikutta, Maissen, Altorfer, Strik & König, 2014; Schink, Kreutz, Busch, Pigeot & Ahrens, 2014; Ziegler, Straber, Pfeiffer & Wormald, 2014; Göksu, 2015; Kınlı ve Yükselsin, 2015; Teague & Smith, 2015; Nelson & Hourigan 2016; Virkkula, 2016; Calissendorff & Hannesson 2017; Kılınçer & Uygun, 2017; Fuller, 2018; Malkoç, 2018; Taşçeşme, 2018). There are also studies for professional cellists in the literature (Speck & Chapman, 2005; Dineen, 2009; İškodralı, 2012; Ekber, 2014). However, very few studies have been found for professional cellists performing in the field of Turkish Music (Öztürk ve Beşiroğlu, 2009; Avcı Akbel, 2017; İlgar, 2017). The mentioned studies address the life, studies or works of a Turkish Music cellist. This study, on the other hand, includes interviews with professional Turkish Music cellists alive in an attempt to reveal the factors which have an effect on their performance development processes.



The literature contains no study in which the performance development processes of Turkish Music cellists are examined. This study examines in detail the performance development processes, identify their practice environments, the methods they use, their source of motivation and mood states, and elaborately analyzes the topic of 'Cello performance in Turkish Music'. It is considered that revealing the experiences of cellists in their professional development process will contribute to better instrumental performance for cello students and performers. It is anticipated that the data obtained will be guiding for instructors in respect of topics they will emphasize, focus on or pay attention to while giving cello education.

Purpose of the Study

The aim of this study is to examine performance development processes of professional cellists in Turkish Music, to identify musical behaviors and knowledge required by the profession, and to contribute to professional music education.

Method

In this research, phenomenological methodology was utilized. In this frame, the practice environments, methods, sources of motivation, and mood states of professional cellists in field of Turkish Music were examined with a view to analyze in depth the topic of 'cello performance in Turkish Music'. The study group was selected through a combination of snowball sampling (chain sampling) and maximum variation sampling methods, which are purposeful sampling strategies. The research data were obtained by semi structured interview method. The interview questions were prepared by the researcher and they consist of 6 open-ended questions. The data were subject to content analysis via the computer software NVivo 12. When reporting the findings of the study, the participants were addressed by using codes e.g. S1, S2, S3.

Findings

The participants reported that they prefer to practice in a quiet and isolated environment. Additionally, there are participants who pay attention to factors such as practicing in front of a mirror or in a bright and spacious environment.

The participants each have different methods and materials of practice. However, considering that all of the professional cellists interviewed started playing the cello by practicing the methods, the importance of practicing etudes on cello education cannot be denied. In addition to practicing the methods, the participants also continue their practices through listening, creating etudes, practicing *taksims* and transposition, and performing as an ensemble.



The professional cellists whom the participants most commonly listen to are Tanburi Cemil Bey, Özer Arkun, Mesut Cemil Bey, İsmail Akdeniz, Murat Süngü, Uğur Işık, Emrullah Şengüller, as listed by the number of their listeners from the highest to the lowest. The data obtained from the study manifest that the participants often listen to not only cello records but also other instrumental records of Tanburi Cemil Bey and Mesut Cemil Bey. This points out to the fact that listeners try to understand their style and individual practice not only through records of their performance of cello but also their performance of other instruments.

When the participants were asked what they feel after a successful cello performance, they answered that they feel happiness, pride, a stronger bond with their instrument, increased motivation, satisfaction and relaxation. The participants described their happiness after a successful cello performance with statements such as ‘peace and relaxation’, ‘pride of success’, ‘pride of achieving a difficult goal’, ‘pleasure of being appreciated’, ‘inner peace and satisfaction’.

On the other hand, they report that they mostly feel unhappy when they think that their performance was not successful. However, the participants choose concentrating on what they should do for a better subsequent performance rather than what they feel about the performance.

Conclusions and Recommendations

The study revealed that All participants thought that their practice environment must be quiet and isolated. Moreover the study revealed that all the participants carried out their studies on Western Music by means of methods and studies on Turkish Music by listening, imitating, performing, practicing *taksims* and transposition. The participants reported that they are motivated by a number of factors, such as their love for cello, quality of the instrument, accompanying, etc. to play their instrument. The cellists whom the participants most commonly listen to are Tanbûri Cemil Bey, Mesut Cemil Bey, İsmail Akdeniz and Ozer Arkun.

In the light of the data obtained from this study, Turkish Music cello students are recommended to practice methods and etudes, listen to Turkish Music from the source, play their instrument a lot, start practicing *taksims* firstly by way of imitation, accompany performers of other instruments, and perform pieces in transposed forms on various pitches. Moreover, performers should do ear training in order to gain familiarity with Turkish Music maqams by way of listening to not only cello records but also records of other instruments. Following a performance which is not adequately satisfactory, the mistakes made should be identified and due effort should be paid to correct such mistakes. Cello instructors are suggested



to start teaching cello with Western Music methods at the beginning and then proceed to Turkish Music education once students have acquired a certain level of technical knowledge and self-sufficiency, and also especially to focus on achieving correct finger positioning on Turkish Music pitches and listening from the source.