

## THE USE OF THE CELLO INSTRUMENT IN TURKISH MUSIC INSTRUMENTS

Yağmur Eylül DÖNMEZ\*<sup>1</sup>  
Ünal İMİK\*\*

\* Doktora Öğrencisi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri ABD

\*\* Prof. Dr., İnönü Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü

### Abstract

It is seen that the cello, which originated in Western music and is known as the instrument closest to the human voice, is preferred in Turkish music and Turkish music instrument ensembles, except for Western music, with its bass character sound timbre and range. The cello started to enter Turkish music with the westernization movements that started in the Ottoman state from the 19th century. Rebab, ıklık, etc., which are among the important color instruments in Turkish music, with their vocal range, ability to hold long sounds due to being a string instrument, and microtonal performance aptitude. It is thought that instruments such as these have become an important place in Turkish music instrument ensembles by replacing them over time. In the research, a descriptive approach is used to determine the situation. During the research process, first of all, the literature on the subject was searched, interviews were held with cello performers (Murat Süngü, Özer Arkun, Uğur Işık, Serkan Özdemir, Şeref İşler) and various comments were made on the subject based on the findings. Afterwards, various results were tried to be reached in the light of findings and comments.

If some of the research results are listed; The cello, which is a characteristic western music instrument, has a bass-like vocal range and the ability to perform microtonal sounds, which makes it normal for this instrument to be among Turkish music fasıl and instrument ensembles. In the case of accompaniment, the differences in performance that should be applied can increase the harmony and quality of the ensemble, that the cello instrument is preferred not only in Turkish Art Music, but also in Turkish Folk Music and Sufi music instrument ensembles, although Turkish music education is given, such as a Western music theoretical approach of the cello instrument, mostly Turkish meşk. If the violoncello is taught and transmitted with the system of music and the performance can be shaped according to the approach of the performer, if the continuity of the cello in Turkish musical instrument ensembles is to continue, a certain method and standardization must be introduced in the stage of performance and training of the instrument. These will be some that come to mind.

**Keywords:** Music, Turkish Music, Violoncello, Turkish Music Instrument Ensembles

## VİYOLONSEL ÇALGISININ TÜRK MÜZİĞİ ÇALGI TOPLULUKLARINDA KULLANIMI

### Özet

Batı müziği kökenli ve insan sesine en yakın çalgı olarak bilinen viyolonsel, bas karaktere sahip ses tınısı ve aralığıyla Batı müziği haricinde Türk müziği ve Türk müziği çalgı topluluklarında tercih edilmekte olduğu görülmektedir. Viyolonsel 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı devletinde başlamış olan batılılaşma hareketleriyle birlikte Türk müziğine girmeye başlamıştır. Ses aralığı, yaylı çalgı olması sebebiyle uzun sesleri tutabilmesi ve mikrotonal icra yatkınlığı ile Türk müziğinde önemli renk sazları arasında yer alan rebab, ıklık vs. gibi çalgıların zamanla yerine geçerek Türk müziği çalgı topluluklarında kendine önemli bir yer edinmiş olduğu düşünülmektedir. Araştırmada durum tespiti yapmaya yönelik, betimsel bir yaklaşım sergilenmektedir. Araştırma sürecinde öncelikle konuya yönelik literatür taranmış, alan uzmanı çello icracıları ile (Murat Süngü, Özer Arkun, Uğur Işık, Serkan Özdemir, Şeref İşler) görüşmeler yapılmış ve elde edilen bulgulardan yola çıkarak konuya yönelik çeşitli yorumlar yapılmıştır. Daha sonrasında, bulgu ve yorumlar ışığında çeşitli sonuçlara ulaşılmaya çalışılmıştır.

Araştırma sonuçlarından bazıları sıralanacak olursa; Karakteristik Batı müziği çalgısı olan viyolonsel, bas karakterli ses aralığının ve mikrotonal seslerin icra edilebilme olanağı, bu çalgının Türk müziği fasıl ve çalgı toplulukları arasına girmesini olağan kılmış olduğu, viyolonsel, Türk müziği çalgı topluluklarında işlevinin sadece bas ses kullanımı olmadığı, Türk müziği toplulukları içerisinde solo veya eşlik durumunda

<sup>1</sup> Sorumlu Yazar E-mail: yagmureyluldonmez@gmail.com / Doi: 10.22252/ijca.1027091

uygulanması gereken icra farklılıklarının topluluk ahengini ve kalitesini arttırabileceği, günümüzde viyolonsel çalgısının sadece Türk Sanat Müziğinde değil, Türk Halk müziği ve tasavvuf müziği çalgı topluluklarında tercih edilmekte olduğu, viyolonsel çalgısının Batı müziğinde eğitimi çeşitli metodolojik yaklaşımlarla aktarılırken, Türk müziğinde metodolojik eğitim ve yanı sıra Türk meşk sistemiyle öğretilmekte olduğu, viyolonselin Türk müziği çalgı topluluklarında devamlılığı sürecekse, çalgının icra ve eğitimi aşamasında belirli bir yöntem ve standartlaşma getirilmesi gerekliliği aklımıza gelenlerden bazıları olacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Türk Müziği, Viyolonsel, Türk Müziği Çalgı Toplulukları

## 1. PROBLEM DURUMU:

Viyolonsel çalgısının Batı kökenli olmasına karşın Türk müziğinde solo ve toplu icralarda önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Bas karakterli ses aralığının ve mikrotonal seslerin icra edilebilme olanağı viyolonsel çalgısının Türk müziği fasıl ve çalgı toplulukları arasına girmesini olağan kılmıştır. Türk müziği çalgıları arasında yer alan ıklığ ve rebab gibi çalgılara benzerliği olan viyolonselin, Osmanlı imparatorluğu batılılaşma hareketleriyle ülkemize girerek bu sazların yerini almış olduğunu söylemek mümkündür.

Bu araştırmada hedeflenen, geçmişten günümüze kadar Türk müziği icra topluluklarında yer alan viyolonselin günümüzde Türk müziği çalgı topluluklarındaki yerini saptamayı hedeflemektedir. Bu düşünceden hareketle araştırmanın problem cümlesi "Türk müziği çalgı topluluklarında viyolonselin görevi ve işlevi nedir?" olarak belirlenmiştir.

## 2. YÖNTEM:

Araştırma durum çalışması yapmaya yönelik olup, betimsel bir yaklaşım sergilemektedir. Betimsel analiz modeli dahilinde araştırmada kullanılan veriler, doküman (yazılı, görsel ve işitsel) incelemesi ve görüşme yöntemi ile elde edilmiştir. Verilerin toplanması aşamasında görüşme (röportaj) yönteminden faydalanılmıştır. Karasar'a göre (2015, ss.165) Görüşme, sözlü iletişim yoluyla veri toplama tekniğidir. Genel olarak yüz yüze yapılmakta olduğu gözlenirken, telefon TV ve diğer kitle iletişim araçlarıyla da sağlanabilmektedir.

Durum çalışması (vaka incelemesi) nitel araştırmada yaygın kullanılan bir yaklaşımdır (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s.77). Hatta çoğunlukla nitel araştırmayla eş anlamlı kullanılacak kadar nitel gelenekle özdeşleşmiştir (Lewis, 2003, s.51). Diğer taraftan durum çalışmalarının sadece nitel bir yaklaşım olmadığını nicel yaklaşımla da çalışılabileceği de savunulmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011).

Araştırma sürecinde öncelikle konuya yönelik literatür taranmış, ardından alan uzmanı çellistlerin alfabetik sırayla viyolonsel icracısı Murat Süngü, Rubato grubu üyesi Özer Arkun, emekli TRT viyolonsel sanatçısı Uğur Işık, T.C Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Türk Müziği Çalgı Uygulama Topluluğu çello sanatçısı Serkan Özdemir ve T.C Kültür Bakanlığı Ankara Devlet Türk Müziği Korosu çello sanatçısı Şeref İşler' in görüşlerine başvurulmuştur. Elde edilen bulgulardan yola çıkılarak konuya yönelik çeşitli yorumlar yapılmıştır. Araştırmada elde edilen bulgu ve yorumlar ışığında çeşitli sonuçlara ulaşılmıştır. Araştırma; viyolonselin Türk müziği çalgı topluluklarındaki işlevi üzerinde durularak, araştırmada kullanılan yöntem ve tekniklerin doğru ve ulaşılan veri kaynaklarının yeterli olduğu varsayımlarından hareketle sürdürülmüştür.

## 3.BULGULAR VE YORUM:

### 3.1. Viyolonsel Çalgısının Karakteristik Özellikleri

Viyolonsel çalgısının tarihinin, 11. ve 12. yüzyıllardaki I. Haçlı Seferlerine kadar dayanmakta olduğu bilinmektedir. İngiliz ve Almanlar tarafından genel olarak "Cello" olarak isimlendirilmiş olduğu viyolonsel, yaylı çalgılar ailesinin bas enstrümanı olan 16. yüzyılın başlarında 6 telli, farklı ebat ve ses aralığında, 17. Yüzyılda ise; günümüz ebat ve ses aralığına yakın hali ile yaylı çalgılar ailesindeki yerini almış olduğu görülmektedir (Yıldırım Orhan, 2012:3).

Sertöz (2003:11) viyolonselin, farklı coğrafyalara ait enstrümanların batı ülkelerine gelmesi ve çeşitli kültürel etkileşimler ve değişimlere uğramış olduğunu ve sonucunda viyolonselin günümüz mevcut ebatlarına ulaşmış olduğunu ifade etmektedir.

15. yüzyıl öncesinde “ideal ses” in insan sesi olmasından kaynaklandığı düşüncesinin döneme hâkim olduğu gözlemlenmektedir. Enstrümanların, insan sesine benzer bir ses renginde ve ses sanatçılarına eşlik edebilmesi amacıyla kullanılmış olduğu görülmektedir. Dönem içerisinde müzikte farklı ses renkleri arayışına gidilmesi, viyolonsel gibi farklı ses renklerini arama ihtiyaç ve ilgisine sevk etmiştir (Pleeth, 2001:208).

Günümüzdeki en eski viyolonsel 1572 yılında luthier Andre Amati tarafından yapılmış olduğu bilinmektedir. Viyolonsel diğer yaylı çalgılardan daha geç ortaya çıkmasının sebeplerinden biri olarak luthierlerin ideal insan sesine ulaşabilmeyi hedeflemesi savı öngörülebilir. Viyolonsel o dönemlerde eski halk dansları için yaylı bas çalgı ihtiyacını karşılamak maksadıyla doğmuş olabileceği ve bas ses ihtiyacını karşılamak için ortaya çıktığı düşünülmektedir (Değirmencioğlu, 2006:3).

Viyolonsel çalgısı için Batı müziğinde 17. yüzyıl ve sonraki yüzyıllarda da topluluk çalgısı kullanılmı haricinde solo çalgı olarak da tercih edilmiş olduğu görülmektedir. Dönemin önemli bestecileri viyolonsel çalgısının solo icra edilebilmesi adına birçok batı müziği formlarında eserler bestelemişlerdir. Solo eserlere örnek olarak J. S. Bach altı sonat, Beethoven piyanolu beş sonat, Mendelssohn iki sonat, Schumann-Pablo Casals Adagio ve Allegro, Brahms iki sonat, Chopin, Rachmaninov, R. Strauss birer sonat, G. Faure iki sonat, Z. Kodaly solo ve piyano eşlikli sonat, Ravel Duo, Debussy, Shostakovich, Prokofiyev, Şnitke Britten’in sonatları, Britten’ in Rus çellist M. Rostropoviç’e ithaf ettiği üç solo suiti gösterilebilirken; oda müziği eserlerinde ise Haydn, Mozart, Beethoven gibi bestecilerden günümüze kadar bir çok besteci trio, kuartet, kantat ve daha büyük oda müziği topluluklarında viyolonsel partiyonlarına yer vermiş oldukları görülmektedir (Feridunoğlu, 2004:151).

Say (2002:568) viyolonsel çalgısının; bir eser icrasında hiçbir çalgının bu kadar insan sesine yakın olamayacağını, insan sesinin üç türünü (Tenorla gençliği, baritonla olgunluğu, basla ise ciddiyeti ve egemenliği) içerisinde barındırmakta olduğunu, İlk telinin, yükselen duyguları belirten soluklu anlatımın dili, ortadaki iki telin sokulgan sesiyle ılımlı duyguları anlatmakta olduğunu ve dördüncü telin ise insanların içinden gelip de söyleyemediği şarkıları olarak ifade etmiştir.

Viyolonsel Türk müziğine dahil olma sürecinin 19. yüzyılın sonları, 20. yüzyılın başları arası bir döneme denk gelmiş olduğu gözlemlenmektedir. Osmanlıda başlatılmış olan batılılaşma süreci içerisinde viyolonsel çalgısının ilk olarak batı müziği icra etmek üzere oluşturulmuş olan bando ve orkestralarda yer almış olduğu ve daha sonraki dönemlerde, Türk müziği icra eden çalgı toplulukları arasında yer almış olduğu görülmektedir.

### 3.2. Viyolonsel Türk Müziği ve Çalgı Topluluklarına Girişi

Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde başlamış olan batılılaşma hareketleri, devlet anlayışındaki yeni düzenlemeler, toplumsal anlayışa yansımış olduğu gibi dönemde bilim ve sanat alanlarında dönüşüme yol açmış olduğu görülmektedir.

Karataş (2013:391) batılılaşma döneminde, Geleneksel Türk sanatları dışında yer alan mimari, edebiyat ve müzik gibi sanat dallarında, klasik Türk stillerinin dışına çıkmış olduğunu ve batı ekollerinin etkisi altına girerek ve bu sınırlılıklar dahilinde yapıtların oluşturulmuş olduğunu ifade etmiştir.

II. Mahmut devrinde Osmanlı’nın batılılaşma hareketleri içerisinde müzik politikasının da yer almış olduğu görülmektedir. Bu dönem içerisinde Yeniçeri Ocakları kapatılmış (1826), mehter yerine, ilk bando ve aynı zamanda bir müzik okulu olan “Muzika-ı Hümayun” kurulmuştur. Mehter takımında yer alan müzisyenler ve çalgılarla beraber Avrupa’dan da getirilmiş olan çalgıların eğitimi vermeye başlanmıştır. Bu çalgılardan biri de viyolonsel olmuştur. Cemil (2002:95), bu dönem içerisinde Muzika-ı Hümayun haricinde harem kısmında, keman, viyolonsel ve kontrbas gibi çalgılara da yer verilmiş olan kadın orkestralarının kurulmuş olduğunu belirtmiştir.

1794’te III. Selim’in başlatmış olduğu ve II. Mahmut’un 1826’ da ilk uygulamaları sonucunda, müzik eğitiminde modernleşme doğrultulu yaklaşım Tanzimat, Mutlakiyet ve II. Meşrutiyet dönemlerindeki gelişmelerle, daha sonra Cumhuriyet döneminde aktarılmaya değer, anlamlı bir ön birikim oluşturmuştur (Uçan, 2005:423).

19. yüzyılın ortalarında itibaren II. Mahmut’un yeni ordu anlayışı eski mehter takımının kaldırılmasını sağlamış ve batı standartlarında bir askeri bando kurma hedefi Osmanlı müziğinde hissedilmesine olanak tanımıştır.

Batı müziği etkisinin yalnızca müzikalite olarak değil Batı müziği çalgılarının dönemde kullanılması olarak da ortaya çıkmış olduğu görülmektedir (Lehimler, 2014:29).

Osmanlı döneminde Muzika-ı Hümayunun bando, orkestra, fasıl takımı ve müezziyan olarak temel branşlara ayrılmış olduğu görülmektedir. Aynı dönem içerisinde fasıl takımlarının batı müziğinin entegrasyonu ile Faslı Atik ve Faslı Cedit olmak üzere ayrılmış olduğu saptanmıştır (Gazimihal, 1955).

Faslı Atik, geleneksel fasıl takımını oluşturmaktadır. Faslı Atik fasıl ekibinde Hamamizade İsmail Dede Efendi, Hacı Arif Bey, Şekerci Cemil Bey, Nuri Halil Poyraz gibi Türk müziğinin kıymetli isimlerinin yer almış olduğu görülmektedir. Faslı Atik en parlak dönemini yaklaşık seksen kişilik kadrosuyla III. Ahmet döneminde yaşamış, III. Selim döneminde yeniden yükselişini yaşamıştır. II. Mahmut ve sonrası dönemde karakteristik özelliklerinin zamanla azalması sonucu ince saz adı verilen küçük oda müziği halini almıştır (Öztürk-Beşiroğlu, 2009:35).

Faslı Cedit fasıl takımı ise batı orkestraları gibi bir şef idaresi ile ney, keman, ud, kanun, gitar ve viyolonsel gibi bir düzineden fazla çalgının bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. Bu toplulukların genel olarak Batı müziğinde kullanılan tonlara yakın makamlardan seçilmiş fasıl, köçekçe, peşrev, saz semaisi, sirto, longa ve dönemin şarkı ve marşlarından oluşan saz eserleri formları eserler icra etmiş olduğu görülmektedir (Öztürk-Beşiroğlu, 2009:35).

Viyolonsel çalgısının Osmanlı imparatorluğu Muzika-ı Hümayun ve sonrası dönemlerde kendisine yer edinmiş olduğu, edinmiş olduğu bu yeri ise günümüze kadar sürdürmüş olduğu düşünülmektedir.

Osmanlı döneminde viyolonselde Türk müziği icrasının ilk denemelerini Tamburi Cemil Bey'in yapmış olduğu bilinmektedir. Tamburi Cemil Bey'in, bestelediği eserler ve küçük formulu eserler de kullandığı teknikler icra ettiği sazların bir adım daha öne çıkmasına olanak sağlamıştır. Tamburi Cemil Bey'in vefatından sonra oğlu Mesut Cemil Bey'de, bu geleneği sürdürmeye devam etmiş ve dönemde önemli viyolonsel icracısı ve bir müzik insanı olarak yer almıştır. Viyolonsel icrasında kendine has bir tekniği olan Mesut Cemil'in, viyolonsel tanınmasında büyük payı olduğu söylenebilir (Öztürk-Beşiroğlu, 2009:37).

Bugün viyolonsel Türk müziği icrasının temellerinin oluşmasında, Tamburi Cemil Bey ve Mesut Cemil Bey'in çok büyük katkıları olduğu aşikardır ve viyolonsel icracılarına, icralarıyla birer kılavuz olmuşlardır. Onların icraları ve kayıtları sayesinde Türk müziğinde viyolonsel önemli bir rol kazanmıştır (Özgüler, 2007:26).

Viyolonsel Türk müziği ve çalgı topluluklarına girişi kısaca özetlenecek olunursa; Osmanlı imparatorluğunun son dönemlerinde Batı müziğinin Türk müziğine entegre olmuş ve Türk müziği çalgı gruplarında Batı müziği çalgıları kullanılmış olduğu görülmektedir. Özellikle Osmanlı Faslı Cedit saz heyeti gibi topluluklarda Türk müziğine uyum sağlayabilen çalgıların sıkça kullanılmış olduğu gözlemlenmektedir. Türk müziğinde bas karakteri doldurabilen çalgıların sınırlılığı sebebiyle viyolonsel Osmanlı döneminden günümüze kadar önemli bir müzikal boşluğu doldurmuş olduğu düşünülmektedir.

### 3.3. Viyolonsel Türk Müziği Çalgı Topluluklarındaki Rolü ve Kullanımı

Batı müziği kökenli bas karakterli, geniş ses aralığı ve mikrotonal seslerin icra edilebilme olanağına sahip viyolonsel çalgısı, Türk müziği fasıl ve çalgı toplulukları arasına 1828 yılından itibaren girmeye başlamıştır.

Günümüzde Türk müziğinin icra edildiği hemen her ortamda viyolonsel bulunmaktadır. Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nda (TRT), Kültür Bakanlığı Devlet Müzik Topluluklarında (KBDMT), Musikî cemiyetlerinde ve derneklerde viyolonsel icra edilmekte olduğu görülmektedir. Viyolonsel Türk müziği çalan birkaç kişilik küçük topluluklarda bile aranan bir saz olarak Türk müziğinde de kabul görmüş olduğu gözlemlenmektedir.

Viyolonsel Türk müziğinde ve Türk müziği çalgı topluluklarında yer edinmeye başlamasını T.C Kültür Bakanlığı Ankara Devlet Türk Müziği Korosu çello sanatçısı Şeref İşler şu sözlerle ifade etmiştir.

*"Viyolonsel tam anlamıyla 1950'lilerde Türk müziği çalgı topluluklarına girmiş olduğunu söyleyebiliriz. Gün geçtikçe de kendi perde yapısı baskı yapısı, kendi rezonansından da kaynaklanan dişi sazları toparlayabilme niteliği de görülünce çok daha fazla tercih edilmeye başlanmıştır."* (Kişisel Görüşme, Şeref İşler, 02.11.2021).

Viyolonselın Türk müziğinde ve Türk müziği çalgı topluluklarındaki yerini TRT viyolonsel sanatçısı Uğur Işık şu sözlerle ifade etmektedir;

*“Türk müziği bir güç simgesi ve Türk müziğinde olması gereken şey güçtür bana göre. Bunun da en büyük icracısı kesinlikle çelodur. Klasik Türk müziği de çok dinamiktir çok güçlüdür. Ağır ağırlık bir müzik değildir. Çello da bu gücü belli etmek için başlığıyla değil sadece yapısı ve ses tınısıyla icra edilerek gücünü göstermektedir. Viyolonsel de çok güçlü bir çalgıdır ve bütün duygulara hitap edebilmektedir. Hatta genel olarak müziğimizin ana gücü diyebilirim kendi açımdan. Müziğimizin dini kısmı, Halk müziği, Türk müziği, klasiği, modern hepsine hitap edebilecek güçtedir.”* (Kişisel Görüşme, Uğur Işık, 21.10.2021).

T.C Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Türk Müziği Çalgı Uygulama Topluluğu çello sanatçısı Serkan Özdemir;

*“Türk müziği topluluklarında olmazsa olmaz iki saz çello ve kanun dur diğer renk sazlar değişkenlik sağlayabilir tabiki tambur, klasik kemençe, ud, ney tınlarının renkleri musikimizin vazgeçilmezleri lakin kanunun perdeli tiz karakterli bize rehber olur bu yüzden musikimizin piyanosu çello da temel bas sesleri verdiği için altyapının olmazsa olmazıdır.”* sözleriyle viyolonselın Türk müziğindeki ve Türk müziği çalgı topluluklarındaki yerini ifade etmektedir (Kişisel Görüşme, Serkan Özdemir, 23.10.2021).



**Resim 1:** T.C Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Türk Müziği Çalgı Uygulama Topluluğu ve çello sanatçısı Serkan Özdemir.

Viyolonsel icracısı Murat Süngü ise Viyolonselın Türk müziği ve çalgı topluluklarındaki yerini şu sözlerle ifade etmiştir;

*“Viyolonsel yaylı çalgı gruplarında annedir ana karakteridir. Bizde de yuvayı dışı kuş yapar düşüncesinden orkestraları toparlayıcı özelliği vardır. Melodik yapıda üst seslere yardımcı olur alt seslerde o frekans aralıklarını tamamlayabilmektedir.”* (Kişisel Görüşme, Murat Süngü, 28.10.2021).

Viyolonselın Türk müziği çalgı topluluklarındaki görevi olarak ele alındığında ise genel olarak bas ses ihtiyacının karşılanması olarak görülmesine karşın Türk müziği viyolonsel icracılarının bu tanımlamanın eksik bir tanımlama olacağı düşüncesine hem fikir oldukları görülmektedir.

Rubato grubu üyesi Özer Arkun viyolonselın Türk müziği topluluklarındaki işlevinin yalnızca bas ses vermek değil bir solist sazi olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir;

*“Gördüğüm ve şahit olduğum kadarı ile viyolonsel günümüz Türk müziği çalgı topluluklarında ya bas enstrüman olarak parmak ile çalınıyor ya da arşe ile zaten tek sesli olarak icra edilen müziğin en pes çalgısı olarak kullanılıyor. Hatta çoğu zaman pes teldeki icrayı devam ettirmek için, eser meyana çıktığı zaman çellistler oktava çıkmayıp pesten çalmaya devam etmekte. Bu sayede sadece iki telde çalınmış oluyor. Bu benim hiç sevmediğim ve asla yapmadığım bir şeydir. Bu yüzden de viyolonselın oktavadaki seslerini duymadan homurtulu bir icra ortaya çıkmaktadır. Ben bu icra şeklini, herkesin elinden geldiği*

kadar değiştirmeye çalışıp enstrümanın solist kimliğini ortaya çıkarmasının taraftarıyım. Viyolonsel fazlasıyla solist bir enstrümandır.” (Kişisel Görüşme, Özer Arkun, 06.11.2021).



**Resim 2:** Rubato grubu üyesi çellist Özer Arkun'un sahne görüntüsü

Işık, viyolonsel in işlevi ve rolünü Batı müziği ile karşılaştırma yaparak şu sözlerle ifade etmiştir;

“Türk müziği çalgı topluluklarında viyolonsel de bir enstrümandır sonuçta. Ancak viyolonsel Batıda kullanıldığı gibi bizde kullanılmamaktadır. Türk müziğinde roller belli değildir. Türk müziği çalgı topluluklarında büyük orkestralarda veya büyük korolarda yine viyolonsel in başlığının verdiği ahenkten yararlanılmaktadır. Viyolonsel tercihinin bir tek bu sebeple yaklaşmaktadır. Bu durum bence yanlış. Melodinin her şeyini basından çalmak müziğimize de viyolonsel e de büyük haksızlıktır diye düşünüyorum. Aslında müzik ne gerektiriyorsa onu yapmak gerekir. Batı da viyolonsel in nasıl yazılı kayıtları varsa bizde de serbestlik mevcut. Ancak bu serbestlik çok doğru kullanılıyor mu? Bazen doğru, bazen bu serbestliğin yanlış anlaşılması veya yanlış kullanılması da olabiliyor. Türk müziği çalgı topluluklarında viyolonsel Türk müziğinde tek başına çalınıyorsa başka, birkaç kişiyle çalınıyorsa başka, bir topluluk içerisinde çalınıyorsa başka görevleri ve rolleri var”. (Kişisel Görüşme, Uğur Işık, 21.10.2021).

İşler, viyolonsel in Türk müziği çalgı topluluklarındaki işlevini;

“Genelde Türk müziğinde kullanılan sazlar hep dışı karakterli. Yani ney, klasik kemençe, kanun, keman, ud bile olsa o da dışı saz olarak geçmektedir literatürde. Türk müziği çalgı topluluklarında orta seslerde biraz daha bas ve bariton ses arayışı çello kaldırılırsa sağlanamamaktadır. Topluluklardan viyolonsel alınca ciddi bir boşluk ve eksiklik hissediliyor. Viyolonsel teknik anlamda bakıldığında, perde sistemi, akortlama sistemi, baskıları açısından Türk müziği için uygun durmuyor gibi bakılsa da Türk müziğine bakıldığında genelde enstrümanlar dışı karakterli daha tiz karakterli çalgılardan oluşmaktadır. Aranılan o tok ses ihtiyacını yaylı tamburun veliahtı gibi görülen viyolonsel karşılamıştır. Yani normal klasik Türk müziği topluluklarında yaylı tamburun verebileceği aceliyeti de göz önünde bulundurarak daha çok yaylı tamburun yerini ve işlevini alarak günümüzdeki işlevini oluşturduğu kanaatindeyim. İlk başlangıç arayışı yaylı tambura bir alternatif olmasıdır diyebiliriz. Aslında bakıldığında yaylı tambur da dışı karakterli bir çalgıdır ve viyolonsel bu karakterin dışına çıkılmasını ve sürekli alt ses verebilmesi, bu ihtiyacı karşılayabilme işlevi görmüştür.” sözleriyle ifade etmektedir (Kişisel Görüşme, Şeref İşler, 02.11.2021).

Süngü, viyolonsel in Türk müziği çalgı topluluklarındaki işlevini;

“Viyolonsel Türk müziği çalgı topluluklarında yeri geldiğinde ünison eşlik ederken yeri geldiği zaman bas seslere eşlik ediyor. Bu işlevleri gören saz olmadığı için aslında viyolenselden birçok işlev bekleniyor. Bu sebeple viyolonsel in Türk müziğinde özel bir yere sahip olması gerekliliğine inanıyorum. Bizim müziğimiz



*karakteristik olarak parlak ve çığır çığır bir müzik değil ve davudi seslerle güzelleşen bir müziktir. Bizim sazlarımız arasında bu karakteristik özellikleri sağlayabilecek bir saz yok maalesef. Bu işlevi ise viyolonsel karşılamaktadır. Ve insanların kulağında güzel bir duyum oluşmaktadır. Bir kemanın en ince teliyle 15 dakika icra yapsam insanlarda tiz ses belli bir süre sonra rahatsızlık verebilir. O ses frekansı rahatsız edebilir. Viyolonsel ise öyle bir ses frekans aralığındadır ki. İnsan kulağının rahatsız olmayacağı bir aralıkta yer almaktadır. Böyle özel bir çalgıyla Türk müziği viyolonsel çalmak çok özel bir duygu.”* sözleriyle ifade etmektedir (Kişisel Görüşme, Murat Süngü, 28.10.2021).

Türk Müziği meşk sistemi ile öğretilen bir müzik olarak tanımlamak mümkündür. Meşk sistemi usta- çırak ilişkisi, diğer bir deyişle öğretmenden öğrenciye aktarılması amaçlanan bilgi bütünü olarak ifade edilebilir. Behar (2003:79) “Gerek icra ve üslup hususunda gerekse nazari (teorik) anlamda olsun Türk Müziğinin, Türk müziğine hâkim bir öğretmen (usta) ile çalışılması gerekmektedir” sözleriyle Türk müziğinde ‘usta- çırak’ ilişkisinin önemini vurgulamıştır. Tümer (1964: 13), Türk müziğinin işitmekle öğrenildiğini belirtirken “Kulaktan beyne aktarılan seslere alışmanın ve bu sesleri sağlama özelliğini geliştirmenin gerekliliği” vurgulamış ve meşk sisteminin Türk müziği içerisindeki öneminden söz etmiştir.

Türk müziğinde meşk sisteminin önemini, Tanrıkorur (2003: 87) “Türk müziğinin mecbur kalınmadıkça notadan değil meşk sistemi ile üstattan öğrenilen ve notaya bakılarak değil ezberlenerek icra edilen bir müzik türü.” olduğunu ifade etmiştir. Özcan (2010: 14) “Meşk sistemi sadece bir müzik öğretimi olmamakla beraber öğretmen ile öğrenci arasında bir iletişimin, yaşam felsefesinin de geliştirildiği pek çok farklı alanda eğitimin verildiği ortam niteliğindedir. Bireylerin müziksel becerilerinin gelişiminin yanı sıra kültürel ve mesleki gelişimine de katkı sağlamaktadır.” ifadelerini kullanmıştır.

Viyolonsel çalgısı da Batı müziğinde teorik bir yaklaşım ve standartlaşma ile eğitimi verilirken, Türk müziğinde sonradan yer edinmesine karşın meşk sistemiyle öğretilmekte ve aktarılabilmekte olduğu da görülmektedir. Bu durumla ilgili olarak Süngü;

*“Viyolonsel çalgısının Türk müziğinde maalesef bir metot ve yöntem standartlaşması yok. Bakıldığında geniş anlamıyla Türk müziği üzerine böyle bir yöntem beklemek mümkün değil çünkü meşk yöntemiyle alaylı bir şekilde tarih boyunca Türk müziği üstatlarının yetişmiş olduğunu görmekteyiz. Ben de alaylı olarak Türk müziğine ve viyolonsel sazını çalmaya başladım.”* sözleriyle kendisinin de alaylı olarak yetişmiş olduğunu ve meşk sisteminin günümüze kadar ulaşmakta olduğunu ifade etmiştir (Kişisel Görüşme, Murat Süngü, 28.10.2021).



**Resim 3:** Murat Süngü TRT İlahi Sesler programı tasavvuf müziği çalgı topluluğu ile

Viyolonsel çalgısının Türk müziği çalgı topluluklarındaki işlevi göz önüne alınarak icrasında dikkat edilmesi gereken hususları ise viyolonsel icracılarının birçok farklı açıdan ele almış oldukları görülmektedir. Örneğin Uğur Işık, viyolonsel sadece bas ses verme özelliğinden istifade edilmemesi gerekliliğini, icracının hissettiklerini aktarabilmesinin önemini, viyolonsel baskı aralık mesafesinin de dikkate alınarak temiz seslerle

icra edilmesi gerekliliğini ve icra edilen Türk müziği eserlerinin dönemine ve karakteristik özelliklerine dikkat edilerek yapılmasının viyolonsel çalgısının işlevini ve icra kalitesini arttıracığı düşüncesini ifade etmiştir.

*“Türk müziği icrası sırasında viyolonselın yapısı gereği uzun sesli olması sebebiyle de çok dikkatli icra edilmelidir. Sürekli altta giden bir bas ezgi monotonluk ve sıkıcılıkta verebilmektedir. Dikkat edilmediği takdirde çello görevini yapmış olmadığı gibi monotonluk ve tansiyonunu düşüren bir hale getirebilir. Bu sebeple Türk müziği çello icrası yapan bir icracının çok dikkatli olması gerekmektedir. Müzisyenin ne hissettiği çok önemlidir. Bu da müzisyenin kendi kabiliyeti ve düşüncesine bağlı olarak şekillenebilecek bir şey. Batı orkestralarında da Türk müziği çellosu olarak yer aldım. Orada da bu makamsal yapılarımızın uygulanmasında büyük hassasiyet sergiledim. Çello öyle bir enstrüman ki büyük aralıkları olduğu için icra edilirken çok net çalınması gerekiyor. Bir keman gibi aralıkları el altında değil. Viyolonselde fazla egzejere yapılmadan baskıların net verilmesi gerektiğini düşünmekteyim. Çok sade ve yalın yapılması lazım. Çarpmalı melodilerin gerekirse o kısımlarına odaklanılarak tertemiz yapılması lazım arşeyle. Tek tek her arşeye dikkat edilerek icra edilmesi gerekmektedir. Yani klarnet gibi çello çalınmaz, keman gibi çello çalınmaz. Bunların hepsinin bir eğitimi olması lazım. Viyolonselde Batı müziğinde olduğu gibi Türk müziğinde de çalış teknikleri çok farklıdır. Neredeyse her dönemin bir tekniği vardır. Eski müziklerde barok dönem ya da Rönesans müziklerinin icra edilmiş olduğu dönemlere gidildiğinde, vibrato tekniği kullanılmamaktadır. Başka türlü süslemeler mevcuttur. Bizim müziğimizde de o döneme, o tarihli müziklerimizde vibrasyon yok ve klasik Türk müziği eserlerini çalarken o dönemin tavrına uygun bir teknik gerekmektedir. Bu gerekliliği ben, melodilerden ve Türk müziği bilgimle çıkarıyorum. Eski müziklerimizin 1500’lü yıllardaki bestelerimizin. Onların eserlerine baktığımızda bizi doğrudan bu yöne sevk etmesi gerektiğini görüyoruz. O dönemde zaten bütün dünya da vibratosuz müzik kullanılıyor. Klasik Türk müziği enstrümanlarına da bakınca, tamburda mesela perde vardır. Lavta da perde vardır. Kanun keza o da vibratoya müsait değildir. Bu ayrıntılardan da o dönemi çıkarmak mümkün. O zaman çellonun icrasında da bu tekniklere uyulması zorunludur. Mesela yay tekniğinde, bağlı çalınması yerine eski müziği yansıtabilmek adına topluluk içerisinde ana kimlik oluşumuna katkı sağlanmalıdır. Diğer enstrümanlardan daha güçlü ve bunu daha çok sahiplenen enstrüman haline gelir. Aslında bunlar uygulama, meşk ile aktarılabilecek bilgilerdir ancak söz uçar yazı kalır.” (Kişisel Görüşme, Uğur Işık, 21.10.2021).*



**Resim 4:** TRT viyolonsel sanatçısı Uğur Işık’ın Türk müziği topluluğundan bir görüntüsü

Yine Işık, Türk müziği çalgı topluluklarında viyolonselın uyması gereken disiplinlere dikkat çelerek, çalım icra tekniklerine dikkat edilerek topluluğun temiz ve net bir ses kontrolü sağlama görevine vurgu yapmıştır. Yani sıra viyolonselın topluluk içerisinde solo veya eşlik durumunda uygulanması gereken icra farklılıklarına ve ahengin önemine dikkat çekmektedir.

*“Viyolonselın Türk müziği çalgı topluluklarında uygulanması gereken disiplinine özellikle dikkat edilmesi gerekli. İcra edilirken vibratonun, trilin, çarpma hareketlerinin, arşe tekniklerinin, baskıların, çok dikkatli kullanılması lazım. Bu da aslında pek kolay bir şey değildir. Seslerin net basmak, vibratosuz seslere net basabilmek veya vibratonun çeşitlerini bilerek dönemine uygun olarak kullanmak ya da çarpma ve trilleri çok dikkatlice net kullanmak gereklidir. Bunlar çok iyi yapıldığı zaman Türk müziği çalgı topluluklarında viyolonselın çok büyük bir katkısı olmaktadır. Bunun haricinde viyolonselın tekniklere uymadan*



yuvarlayarak çalması müzikte kakafoniye yol açmaktadır. Ama sanırım insanlar bu seslere alıştı ve maalesef bu yanlış bir şey. Viyolonselın Türk müziği korolarında temizleyici ve net bir ses rolünü alması gerektiği kanısındayım. Bunun içinde sadece viyolonselın Türk müziğindeki solo rolü değil toplu icralardaki rolünün de aktarılması gerekli. Tavır belli etme konusunda ise; viyolonsel baskın bir enstrüman ancak sürekli soliste eşlik ediyorsa çalış tekniği değişmelidir. Teknik olarak da sürekli solo enstrüman veya solistle ilerleyen, eşlik eden bir enstrüman olmaması gerekir. Bunun içinde viyolonselın pedal sesleri veya melodi haricinde ahenk melodileri dönemine uygun şekilde ekleyerek icra yapılmalıdır. Bu durum Türk müziği icrasına bir zenginlik kazandırmaktadır. Batı müziğindeki armoni gibi değil ancak yine bir armonik yapısı oluşur kendi içerisinde. Tamburun ahengi, udun ahengi, kanunun ahengi gibi viyolonsel de o ahengin topluluk içerisinde güçlenmesini ve solistin bir nevi alt yapısı, bir genişlik gibi bu şekilde bir imkân sağlamaktadır.” (Kişisel Görüşme, Uğur Işık, 21.10.2021).

Özer Arkun, Türk müziği çalgı topluluklarında viyolonselın tek düzelikten uzaklaşılmasını ve işlevinin sadece bas ses kullanımı olmaması gerekliliğini şu sözleri ifade etmektedir;

“Türk müziğinde ve çalgı topluluklarında viyolonsel çalarken tek düzelikten çıkıp, eserin genel yapısını bozmadan kendi yorumlarını da müziğe dahil edilmesini öneririm. bu güne kadar ki yapılan icraları da dinleyip üzerine ne katabilirim düşünülmesi. İşte o zaman fark ortaya çıkacaktır ve viyolonsel sadece pesteki iki telden homur homur çalınan bir enstrüman olmaktan kurtulup kendi kimliğini ortaya koyacaktır. Bu da fark yaratacaktır ve bu bilinçle viyolonsel icra edilirse bir standarda da oturacaktır.”(Kişisel Görüşme, Özer Arkun, 06.11.2021).

Serkan Özdemir;

“Bizim musikimize tek sesli müzik deniliyor fakat bu yanlış bir tanımlama her notanın her tınının kendi içinde bir armonisi bir boyutu genişliği vardır. Benim amacım müziğin olmazsa olmazı bas tınları yani bizim temel, altyapı dediğimiz insan kulağının aradığı olmadığında boşluk hissine kapıldığımız bas sesleri bu açıdan değerlendirmek. Yani icra içinde genişleme açma ve kapanmaları makama göre güçlü durak bazen yeden sesleri pedal olarak uzun uzun tutarak bazen bu sesleri arpej olarak kullanarak temelde icra esnasında kuvvetli ve zayıf zamanları duyurmak için ritimim düm teklerine eşlik ederek o genişleme ve boyutlandırmayı oluşturmak kompozisyonu bu temeller içinde değerlendirip bir bütünlük için de bas katkısını yapmak. İcra içinde bir bütünlük sağlamak açma kapanma batıdaki gibi kreşendo dekresendoyu duyura bilmek maksat birazda bu minvalde icraya bakmak diyebiliriz kısaca.” sözleriyle viyolonsel icrasında armonizasyona, bas seslerin doğru ahenkle ve doğru teknikle yaklaşılması görüşünü ifade etmektedir (Kişisel Görüşme, Serkan Özdemir, 23.10.2021).

İşler, günümüzde Türk müziği topluluklarında düzenlemeye uygun makamlarda viyolonsel için partiyon hazırlanabildiğini, geleneksel Türk müziği eserleri ve klasik takımlarda ise eserin gerekliliğinde icranın öneminden şu sözlerle bahsetmektedir.

“Günümüz güncel Türk müziği eserlerinde viyolonselın partiyonları dikkate alınarak hazırlandığına şahit oluyordum. Türk müziği belirli bir tek düze düzenlenebilecek bir müzik değildir. Bazı güncel eserlerde partiyon olabiliyor ama bazı geleneksel Türk müziği eserler veya klasik takımlar çalışılırken örneğin, bir ayini şerif, klasik fasıllar çalınırken bu eserlerin olduğu gibi icra edilmesi gerekmektedir. Birebir nota da ne görülüyorsa onun icra edilmesi gerekmektedir. Hüzzam, Ferah Feza, Beste Nigâr gibi bazı makamlarda partiyon bas ses mantığında düşünülmeden icra edilmesi gerekmektedir. Ama bir Muhayyer, Nihavend, Buselik gibi daha düzenlemeye uygun makamlardaki eserlerde partiyon yapılarak çalınmaktadır.” (Kişisel Görüşme, Şeref İşler, 02.11.2021).



**Resim 5:** T.C Kültür Bakanlığı Ankara Devlet Türk Müziği Korosu üyelerinin bir kısmı ve çello sanatçısı Şeref İşler

Murat Süngü ise, Türk müziği çalgı topluluklarında viyolonselın temiz bir icra ile yapılması gerekliliğinden, Batı müziği temelli viyolonselın, Batı kural ve tekniklerinden farklı olarak Türk müziğinde kullanılmasının çalgının farklı bir açıdan ve işlevde değerlendirilmesi ve Türk müziği çalgı topluluklarında önceki dönemlere kıyasla işlevinin daha bilindiği ve merak edildiği düşüncelerini ifade etmektedir.

*“Türk müziğinde zeminizin kaymaması lazım. Sağlam sesler basarak icra etmek gerekmektedir. Örneğin Türk müziğinde bir ud kanun ney bunların birçoğu telli ve baskı zorluğu bence pek fazla bulunmayan çalgılar ancak yaylı çalgılar baskı yönüyle Türk müziğinde çok önemli ve eğitim süreci meşakkatli çalgılar olduğu kanaatindeyim. Viyolonsel solist bir saz olarak Türk müziğinde kullanıldığında batı müziği aralıklarının ötesinde bir boyuta ulaşıyor. Örneğin Avrupa da konser vermeye gittiğimizde konser sonrası bir Avrupalı bir müzisyen gelip sizin bu çaldığınızdan sonra bu çalgının yeniden incelenmesi gerektiğini söyledi. Bu çalgıda böyle aralıklar yok. Nereden buluyorsunuz bu aralıkları soruları alıyorum. Ben de var olduğunu ve olmasa kullanamayacağımı ifade ettim. Melodik kapasite olarak yaylı sazlar ve özellikle viyolonselın ses aralığının genişliği ve ses yapısını insanlar duydukça günümüzde biraz olsun Türk müziğinde yer bulduğu umidini taşıyordum. Ben Osmanlı dönemine viyolonselın ilk girdiği dönemde bu sazın nasıl çalınacağını kestiremedikleri düşüncesindeyim. Bu düşüncemi ise Tamburi Cemil beyin ilk viyolonsel kayıtları kanıtlar niteliktedir. Kayıtları dinlediğinizde viyolonsel sesinden ziyade sanki klasik kemençe dinliyormuşsunuz gibi bir etki vermektedir. Viyolonselın Türk müziğine ilk girdiğinde de yeri olmuş ama değeri olmamış sanki. Gününüzde viyolonselın Türk müziğinde etkin icrasını sergiledikçe dikkat çekti ve insanların bu çalgının Türk müziğinde ne işe yaradığına dair merakı arttı. Çalınmayan veya doğru sergilenemeyen bir sazın ne işe yaradığını bilemez ve merak edemezsiniz. Şu an viyolonsel daha kıymet görüyor ve sadece Türk sanat müziğinde değil, Halk müziğinde ve hatta tasavvufi müzikte bile aranan bir saz haline geldiği düşüncesindeyim.”* (Kişisel Görüşme, Murat Süngü, 28.10.2021).

#### 4.SONUÇLAR VE ÖNERİLER:

Araştırmada sürecinde elde edilen sonuç ve öneriler aşağıda maddeler halinde sıralanmaktadır;

- Viyolonselın Türk müziğine dahil olma sürecinin 19. yüzyılın sonları, 20. yüzyılın başları arası bir döneme denk gelmiş olduğu gözlemlenmektedir.
- Osmanlıda başlatılmış olan batılılaşma süreci içerisinde viyolonsel çalgısının ilk olarak batı müziği icra etmek üzere oluşturulmuş olan bando ve orkestralarda yer almış olduğu ve daha sonraki dönemlerde, Türk müziği icra eden çalgı toplulukları arasında yer almış olduğu görülmektedir. Bu durum viyolonselın Batı müziğinden Türk müziğine entegre olmuş olduğu ve Türk müziği çalgı gruplarında kullanılmış olduğunu göstermektedir.
- Türk müziğinde bas karakteri doldurabilen çalgıların sınırlılığı sebebiyle viyolonselın, bas karakterli ses aralığını ve mikrotonal seslerin icra edilebilme olanağı ile Osmanlı döneminden günümüze kadar Türk müziği fasıl ve çalgı toplulukları arasına girmesini olağan kılmış ve önemli bir müzikal boşluğu doldurmuş olduğu düşünülmektedir.

- Günümüzde viyolonsel çalgısının sadece Türk Sanat Müziğinde değil, Türk Halk müziği ve tasavvuf müziği çalgı topluluklarında tercih edilmekte olduğu saptanmıştır.
- Viyolonselın Türk müziği çalgı topluluklarında işlevinin sadece bas ses kullanımı olmadığı, Türk müziği toplulukları içerisinde solo veya eşlik durumunda uygulanması gereken icra farklılıklarının topluluk ahengini ve kalitesini arttırabileceği düşünülmektedir.
- Viyolonsel çalgısının Batı müziğinde eğitimi çeşitli metodolojik yaklaşımlarla aktarılırken, Türk müziğinde metodolojik eğitim ve yanı sıra Türk meşk sistemiyle öğretilmekte olduğu ve icracının yaklaşımına göre icranın şekillenebildiği görülmektedir.
- Batı müziği kökenli viyolonselın, Batı kural ve tekniklerinden farklı olarak Türk müziğinde kullanılması, çalgının standart ses aralıklarından farklı işlevde değerlendirilmiş olduğunu göstermektedir.
- Türk müziği topluluklarında düzenlemeye uygun makamlarda viyolonsel için partiyon hazırlanabildiğini gözlemlenmektedir.
- Viyolonselın Türk müziği çalgı topluluklarında devamlılığı sürecekse, çalgının icra ve eğitimi aşamasında belirli bir yöntem ve standartlaşma getirilmesi gerekliliği düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Behar, C. (2003). "Aşk olmayınca meşk olmaz- geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (2009). "Türk Müziğinin dünü bugünü ve yarını". 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (10-15 Eylül 2007), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara, 933- 949.
- Cemil, M. (2002). "Tamburi Cemil Bey'in hayatı". Kubbealtı Neşriyatı İstanbul.
- Değirmencioğlu, L. (2006). "Geleneksel Türk sanat müziği viyolonsel öğretim ve icra yöntemleri üzerine bir araştırma" Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Feridunoğlu, L. (2004). "Müziğe giden yol geç müzisyenin el kitabı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Gazimihal, M. R. (1955), "Türk Askeri Mızıkalar Tarihi", Maarif Basımevi, İstanbul.
- Karataş, Ö. S. (2013). "Tanzimat dönemindeki batılılaşma ideolojisinin oluşturduğu kültürel değişim karşısında klasik Türk musikisinin durumu". Akat A., Varlı Ö.D. ve Eken Küçükaksoy, F.M. (Ed.), KTÜ 1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu "Müzik ve Kültürel Doku" (376- 393), KTÜ, Trabzon.
- Lehimler, E. (2014). "Geleneksel Türk müziğine dayalı viyolonsel öğretimine yönelik bir model önerisi ve uygulamadaki görünümü (Hüseyini makamı örneği)". Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Levendoğlu, O. (2005). "Tarih içinde geleneksel Türk sanat müziği ve diğer kültürlerle etkileşimleri." Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 19, (2), 253-262.
- Özcan, Ö. (2010), "Geleneksel Türk sanat müziğinde uygulanan ses eğitimi yöntemlerinin incelenmesi. Kocatepe Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, Afyon.
- Öztürk, Y.; Beşiroğlu, Ş. (2009), "Viyolonselın Türk Makam Müziğine Girişi" İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:6 Sayı:1, 31-40.
- Özgüler, Ö. (2007). "Türk müziğinde viyolonsel" Yüksek Lisans tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Pleeth, W. (2001). "Cello (Yehudi Menuhin music guides)" Kahn & Averill Publishers, London.
- Say, A. (2002). "Müzik sözlüğü". Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Sertöz, A. (2003). "Dünya viyolonsel ekollerinin tarihsel gelişimi ve Türkiye'deki viyolonsel eğitime yansımaları" Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Tanrıkorur, C. (2003), "Müzik, kültür ve dil". Dergah Yayınları, İstanbul.
- Tümer, H. (1964), "Hz. Mevlana ve ney". Türk Yurdu Mevlana Özel Sayısı, 3(8-9-10).
- Uçan, A. (2005). "Müzik eğitimi (temel kavramlar- ilkeler- yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum)". Evrensel Müzikevi, İstanbul.
- Yıldırım- Orhan, Ş (2012). "Türk ve Batı Müziği Çalgıları Viyolonsel Ders Kitabı". Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.