

## Türk Müziği Viyolonsel Eğitiminde, Saz Mûsikîsi Formlarının, Yorum Unsurları ve Sağ El Teknikleri ile Tatbiki: Sirto, Longa ve Mandıra Örneği

### *Application of Saz Music Forms with Interpretation Elements and Right-Hand Techniques in Turkish Music Cello Education: Sirto, Longa and Mandira Example*

Özcan Çetik 

Dr. Öğr. Üyesi Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı, Konya, Türkiye

Assist. Prof., Necmettin Erbakan University, Turk Music Conservatory, The part of Instrument Education, Konya, Türkiye

[ozcan.cetik@erbakan.edu.tr](mailto:ozcan.cetik@erbakan.edu.tr) | <http://orcid.org/0000-0002-5788-4893>

#### Article Type / Makale Tipi

Research Article / Araştırma Makalesi

#### Article Information / Makale Bilgisi

Received / Geliş Tarihi: 21.08.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 20.11.2024

Published / Yayın Tarihi: 31.12.2024

DOI: 10.31591/istem.1536886

**Cite as / Atıf:** Çetik, Özcan. "Türk Müziği Viyolonsel Eğitiminde, Saz Mûsikîsi Formlarının, Yorum Unsurları ve Sağ El Teknikleri ile Tatbiki: Sirto, Longa ve Mandıra Örneği". *İstem* 44 (2024), 257-276. <https://doi.org/10.31591/istem.1536886>

**Plagiarism / İntihal:** This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi.



**Copyright / Telif Hakkı:** "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

<https://dergipark.org.tr/pub/istem>

## Türk Müziği Viyolonsel Eğitiminde, Saz Mûsikîsi Formlarının, Yorum Unsurları ve Sağ El Teknikleri ile Tatbiki: Sirto, Longa ve Mandıra Örneği

### Öz

*Bu araştırma, Türk müziği beste formlarından olan sirto, longa ve mandıra formlarından seçilmiş olan birer eserde, yorum unsurları ve sağ el yay tekniklerinin Türk müziği viyolonsel eğitiminde kullanılabilirliğini irdelemek amacıyla yapılmıştır. Araştırma kapsamında Haydar Tatlıyay'ın bestelemiş olduğu Acemaşîran Longa, Lâvtacı Andon'un bestelemiş olduğu Hicâz Mandıra ve anonim bir beste olan Rast Sirto'nun notaları üzerine yorum unsurları ve sağ el yay teknikleri kapsamında bazı eklemeler yapılmıştır. Mezkûr eserlerde kullanılacak yorum unsurları olarak ara çarpma, ön çarpma, kaydırma, trill (titreme), vibrato, puandorg, sağ el yay teknikleri olarak ise legato/bağlı yay, staccato/kesik yay ve detache/bağısız yay icrâ teknikleri eserlerin notalarına dahil olmuştur. Türk müziğinde özellikle Cemil Bey gibi ekol icrâcılarının viyolonseli icrâ etmesi bu sazın Türk Müziğinde büyük çıkış yakalamasına sebep olmuştur. Buna rağmen Türk müziği viyolonsel eğitimi ile ilgili yapılan bilimsel nitelikli çalışmaların sayısı ne yazık ki yok denecek kadar azdır. Türk müziği icrâsında viyolonselin çalım tekniklerinin geliştirilmesi hem bu sazın eğitimi hem de genel anlamda nitelikli icrâ açısından oldukça önemli bir konudur. Günümüzde genel olarak usta-çırak ilişkisi yöntemiyle yapılan Türk müziği viyolonsel eğitimindeki yazılı kaynakların yetersizliği Türk Müziği viyolonsel eğitiminin kalitesini de olumsuz yönde etkilemektedir. Ayrıca bu konuda yorumlama unsurları ve yay tekniklerinin Türk müziği viyolonsel eğitiminde kullanılmak üzere sirto, longa ve mandıra formlarından üretildiği herhangi bir çalışma ile de karşılaşamamıştır. Tüm bunlara dayanarak Türk Müziği viyolonsel eğitimine katkı sağlamak amacıyla hazırlanan bu çalışmada Türk müziği formlarından olan sirto, longa ve mandıranın çeşitli yorum unsurları ve yay teknikleri eklenerek viyolonsel ile icrâ edilmesine dikkat edilmiştir. Böylelikle bu formların viyolonselde icrâsı yoluyla Türk müziğinde viyolonsel icrâcılığının teknik boyutlarının geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Bu amaçlar doğrultusunda yapılan çalışmada Sirto, Longa ve Mandıra formlarındaki eserlere, geleneksel icrâda kullanılan yorum unsurları eklenerek, Türk müziği icrâsı ve eğitiminde etüt niteliği taşıyan ve icrâ tavrı önerisi oluşturabilecek örnekler ortaya konulmuştur.*

**Anahtar Kelimeler:** Türk Müziği, Sirto, Longa, Mandıra, Yorum Unsurları.

### Application of Saz Music Forms with Interpretation Elements and Right-Hand Techniques in Turkish Music Cello Education: Sirto, Longa and Mandıra Example

#### Abstract

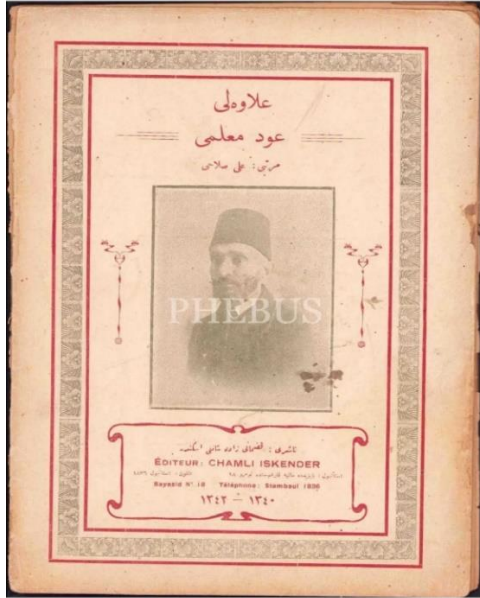
*This research was conducted in order to examine the usability of interpretation elements and right hand bowing techniques in Turkish music cello education in one work selected from the Turkish music composition forms of sirto, longa and mandıra. Within the scope of the research, some additions were made to the notes of Acemaşîran Longa composed by Haydar Tatlıyay, Hijâz Mandıra composed by Lâvtacı Andon and Rast Sirto, an anonymous composition, within the scope of interpretation elements and right hand bowing techniques. Intermediate multiplication, pre-multiplication, scrolling, trill, vibrato, puandorg as interpretation elements to be used in the aforementioned works, and legato/connected bow, staccato/cut bow and detache/unconnected bow as right hand bowing techniques were included in the scores of the works. In Turkish music, especially the performance of the violoncello by school performers such as Cemil Bey has caused this instrument to make a big breakthrough in Turkish music. Despite this, unfortunately, the number of scientific studies on cello education in Turkish music is almost negligible. Improving the playing techniques of the cello in Turkish music performance is a very important issue in terms of both the training of this instrument and qualified performance in general. Today, the lack of written sources in Turkish music cello education, which is generally done with the master-apprentice relationship method, negatively affects the quality of Turkish music cello education. In addition, no study has been encountered in which interpretation elements and bowing techniques have been produced from sirto, longa and dairy forms*

*to be used in Turkish music cello education. Based on all these, in this study, which was prepared to contribute to Turkish music cello education, attention was paid to the performance of sirto, longa and mandıra, which are Turkish music forms, on the cello by adding various interpretation elements and bowing techniques. Thus, it is aimed to improve the technical dimensions of cello performance in Turkish music through the performance of these forms on the cello. In the study conducted in line with these objectives, the interpretation elements used in traditional performance were added to the works in Sirto, Longa and Mandıra forms, and examples that have the quality of etudes in Turkish music performance and education and that can form a performance attitude suggestion were put forward.*

**Keywords:** Turkish Music, Sirto, Longa, Mandıra, Comment Elements

## Giriş

Türk müziği çalgı eğitimine yönelik metot çalışmaları yaklaşık olarak bir asır öncesinde başlamıştır. Türk mûsikisinde ses ve saz eğitimi Osmanlı dönemi ve daha öncesinde usta-çırak ilişkisiyle (meşk sistemi) yürümekteydi. Birebir hocayla talebe arasında geçmesinden dolayı eğitim metotlarına gereksinim duyulmamış, buna bağlı olarak da yakın dönemlerimize kadar Türk müziğinde herhangi bir metot yazma anlayışı gelişmemiştir. Bunlara ek olarak Türk müziğinde herhangi bir saza ait teknik zorluk içeren eserlerin sayısının az olması ve batı müziğinde bir sazın teknik zorluklarını giderici etüt yazma mantığının da Türk müziğinde gelişmemesi eğitimdeki eksikler olarak değerlendirilebilir. Türk müziğinin batıda kullanılan notayla tanışması 19. Yüzyıla dayanır. Yeni notanın kullanımının mûsikîmizde yaygınlık kazanmasıyla çalgı metotları literatürdeki yerlerini almaya başlar.<sup>1</sup> Mûsikî tarihimizde bilinen ilk basılı çalgı metodu, Ali Salâhi Bey'in (1878-1948) Ud eğitimi için hazırladığı metottur. Mezkûr kitap manidar bir isimle, "Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü" başlığıyla 1910 yılında matbu edilip yayınlanmıştır.<sup>2</sup> Bununla birlikte günümüzde çalgı eğitiminde kullanılan metotların son 30 yıl içerisinde yazıldığı ve sayılarının ise az miktarda olduğu bilinmektedir. Bu durumun Türk müziği çalgı eğitimini olumsuz yönde etkilediği düşünülmektedir.<sup>3</sup>



**Nota 1.** İlk Basılı Çalgı Methodu "Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü"<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Barış Karaelma, "Türk Müziğinde Kanun Eğitimi ve Kanun Metotları Üzerine Bir İnceleme", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 22 (01 Mart 2010): 129-138.

<sup>2</sup> Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023) 104.

<sup>3</sup> Levet Değirmencioğlu, *Makamsal Viyolonsel Öğretimine Sistematik Bir Yaklaşım* (Malatya: İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2011) 31.

<sup>4</sup> Ali Salahi, *İlaveli Ud Muallimi* (İstanbul: Şamlı İskender Yayınları, 1926).

Türk müziği sazlarına yönelik farklı isimlerdeki metotların sayılarında son zamanlarda artış olsa da yine de Türk müziğinde çalgı eğitimi daha çok *meşk* sistemi ile yapılmaktadır. Şüphesiz çalgı eğitiminde meşkin yeri hâlâ çok önemlidir. Dolayısıyla günümüzde yapılan meşk usûlü çalgı eğitiminde mezkûr metotlardan ve yazılı kaynaklardan da istifade edildiğini söyleyebiliriz. Bunlara ek olarak metot çalışmaları eğitim öğretimde tutarlılığa, sistematikliğe ve bilimselliğe katkı sağlamıştır.<sup>5</sup> Türk müziğinde meşk, mûsikî ile ilgilenenler arasında sözlü eser meşkin talip olanların sayısının çalgı öğrencilerinin sayısından fazla olmasından dolayı daha çok ses icrâsı üzerine yoğunlaşmıştır. Bununla birlikte saz ile yapılan meşkin sözlü eser meşkinden daha zor ve zahmetli oluşu da saz eğitiminin daha az tercih edilmesine sebebiyet vermiştir. Çalgı öğrencisi meşke başlamadan önce sazının yapısının getirdiği teknik zorlukları en aza indirmesi gerekir. Sonrasında ise herhangi bir sazın öğreniminin başlangıç noktası olan, herkes tarafından bilinen ve icrâları genel anlamda kolay olan peşrevler, medhaller ve saz semaları seçilir. Ancak repertuarı ciddi bir seviyeye getirebilmek için asgari bir teknik düzeye ulaşılması önemli bir husustur.<sup>6</sup>

“Türk müziğinin kodlarında meşk usûlünün olduğu, Türk müziğinin bu pratikleriyle birlikte aktarımının ancak meşkle mümkün olduğu açıktır.”<sup>7</sup> Türk müziğinin nesilden nesile aktarılmasında kullanılan meşk yöntemi, hoca ve öğrencisiyle birlikte yalnızca müzik ve eser eğitim öğretiminden müteşekkil olmayıp bununla birlikte bir hâl, edep, adap, usûl, erkân, mânâ, üslup, tavır teşekkül, kazanım ve bu kazanılan değerleri aktarım yönteminin adıdır. Özellikle meşk ile işlenen icrâ üslûbunun yanı sıra icrâcılarının meşk kültüründen kazandığı icrâ tavrılarının zengin bir icrâ kültürü ortaya koyduğu, icrâ becerisi ve zenginliğinin yanında mânâ ve mûsikî ilmine duyulan hakimiyetin değer kazandığı ifade edilebilir.<sup>8</sup> Özetle meşk sistemini *tatbik*, *taklit* ve *tavır* olarak adlandırmak yerinde olacaktır. Meşk sistemi ile öğrenci, hocasından aldığı bütün donanımı kavrar, yaşatır ve aktarır.<sup>9</sup>

Türk müziği, sözlü repertuarın ağırlıkta olduğu bir türdür. Ancak buna rağmen Türk müziğinde çalgının önemi yadsınamaz bir durumdadır. Mezkûr sözlü repertuarı tam manasıyla icrâ edebilmek için usta sazandelerin sazları ile refakatlerine ihtiyaç duyulmaktadır. Bundan dolayı Türk müziği çalgı eğitiminde sözlü esere refakat çalışmaları da önemle yapılmalıdır.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Değirmencioğlu, *Makamsal Viyolonsel Öğretimine Sistematik Bir Yaklaşım*, 31.

<sup>6</sup> Behar, *Aşk Olmazınca Meşk Olmaz*, 44-45.

<sup>7</sup> Bünyamin Tilavel, “Türk Müsikisinde Bağlama İcrâsına Bir Bakış”, *Gelenekten Geleceğe Türk Müsikîsi Eğitim Öğretim İcrâ*, Ed. Mehmet Gönül (Konya: Neû Yayınevi, 2021), 135.

<sup>8</sup> Mustafa Yıldırım - Mustafa Süha Çubukçu. “Severim Her Güzeli” Adlı Eserin Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrâlarının Mukâyeseli Analizi, *Türk Akademik Araştırmalar Dergisi*, 7/1 (Mart 2022), 151-170.

<sup>9</sup> Mehmet Gönül (ed.), *Türk Müsikîsi Eğitim-Öğretiminde Meşk. Gelenekten Geleceğe Türk Müsikîsi Eğitim Öğretim İcrâ* (Konya: Neû Yayınevi, 2021), 4.

<sup>10</sup> Cafer Sami Erdoğan, “Türk Müziğinde Kânun; Tarihi, Yapısı, İcrâsı, Eğitimi”, *Gelenekten Geleceğe Türk*

Çalgı, mûsikîyi meydana getiren en mühim ifade araçlarından biridir. Tarihte çalgıyı en fazla kullanan ve bununla birlikte çeşit olarak da oldukça zenginliğe sahip bir millet olmamıza rağmen mûsikîmiz muhtelif unsurların etkisiyle yeterince gelişme gösterememiştir.<sup>11</sup>

Tarihi seyir içerisinde başlangıçtan günümüze değin usta-çırak ilişkisiyle, notaya bağlı kalmadan ve hafızaya müstenit şekilde geleceğe intikal etmiş olan mûsikîmizi bilgi çağının gereği olarak her yönüyle bilimsel esaslara dayandırmamız icap etmektedir. Günümüzde artık birçok alanda olduğu gibi mûsikîde de eğitimin gerekliliği yadsınamaz bir gerçektir. Geçmiş dönemlerde olduğu gibi usta-çırak ilişkisi ile öğrenmenin nerdeyse imkânsız hale geldiği günümüzde mûsikîmizi daha da yozlaşmaktan korumanın ve geliştirmenin tek yolu eğitimidir.<sup>12</sup>

### 1. Türk Müziğinde Viyolonsel

19. Yüzyılda Osmanlı'daki batılılaşma yöneliminin sonucu olarak da görülen "Mızıkâ-yı Hümayun" kurulmuş ve Türk müziği icra heyetlerine birtakım yeni çalgılar girmiştir. Bu çalgılardan birisi viyolonseldir. Tarihte geçmiş dönemlerde ıklığ, rebap ve ayaklı keman gibi viyolonsel benzer sazlar mûsikîmizde kullanılmıştır. Fakat zamanla bu sazlar yerlerini aynı işlevi görebilen viyolonsel bırakmışlardır.<sup>13</sup>

Uzayan seslerin elde edilebildiği bir çalgı oluşu ve aynı zamanda parmakla icrâ edilerek eserlere canlılık ve zenginlik kazandıran viyolonsel mûsikîmizde bas dolgunluğunu sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Günümüzde neredeyse Türk mûsikîsinin icrâ edildiği her mecliste bulunan viyolonsel bu duruma gelmesindeki en büyük katkıyı sağlayan Cemil Bey ve oğlu Mesut Cemil olmuştur.

Zaman içerisinde Türk müziği icrâ heyetlerinde sık sık görülmeye başlayan viyolonsel, Cumhuriyetin ilk yıllarında tatbik edilen müzik politikalarından da müteessir olarak, Türk müziği adına kurumsal bir öğretime geçmesi biraz zaman almıştır. İlk olarak 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarında kompozisyon bölümünde kurumsal öğretime başlanmıştır. Ardından 1976 yılında açılan İstanbul Devlet Türk Müziği Konservatuvarı, 1990 yılında İzmir'de açılan Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk müziği viyolonsel eğitimine başlamıştır. Devam eden yıllarda Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarında kurumsal öğretime geçilmiştir.<sup>14</sup>

→

*Mûsikîsi Eğitim Öğretim İcrâ*, ed. Mehmet Gönül (Konya: Neü Yayınevi, 2021), 214.

<sup>11</sup> Gülçin Yahya Kaçar, *Türk Müsikîsi Rehberi* (Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık, 2012), 201.

<sup>12</sup> Yahya Kaçar, *Türk Müsikîsi Rehberi*, 201.

<sup>13</sup> Yelda Özgen Öztürk- Ş. Şehvar Beşiroğlu, "Viyolonsel Türk Makam Müziğine Girişi ve Tanbûri Cemil Bey", *İtü Sosyal Bilimler Dergisi* 6/1 (Aralık 2009), 31-40.

<sup>14</sup> Levet Değirmencioğlu, *Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim ve İcrâ Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma* (Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2006), 7.

## 2. Sirto, Longa ve Mandıra Formları

### 2.1. Sirto

Türk mûsikî saz eserleri formlarından olan Sirto, Nim Sofyan ve Sofyan usûlleri ile bestelenir. Yapı itibariyle neşeli, coşkulu ve hareketli saz eserleridir. Oyun havası çeşitlerinden biri olup yalnızca sazlarla icrâ edilmiştir. İcrâ sırasında raks yapılmamaktadır. Mûsikîmizde 19. Yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Fasil icrâlarının sonundaki Saz Semâisi formunun yerine de icrâ edilmektedir. Dört hâne ve bir teslimden oluşmaktadır. Birinci hânenin teslim olarak kullanıldığı Sirtolar da vardır. Usûl değişikliği yapılmamaktadır.<sup>15</sup>

### 2.2. Longa

Sirto gibi Longa formu da Nim Sofyan ve Sofyan usûlü ile bestelenen canlı, coşkulu, neşeli saz eserleridir. 19. Yüzyıldan itibaren mûsikîmizde kullanılmaktadır. Sirto gibi fasil icrâlarının sonunda Saz Semâisi yerine icrâ edilmektedir. İki, üç, dört hâne ve teslimden oluşmaktadır. Usûl değişikliği yapılmamaktadır.<sup>16</sup>

### 2.3. Mandıra

Ritmik yapısı ile Karadeniz bölgesi halk oyunlarını andıran, Devr- i Tûran usûlü ile bestelenen, üç ya da dört hânesi olan hareketli, coşkulu saz eserleridir. Mandıraların hâneleri vardır fakat teslim bölümü yoktur. Mandıra başlangıçtan bitişe kadar devam eden bir melodik seyir gösterir. Eser baştan sona icrâ edilir. İcrâ sonlarında tercihe bağlı tempolu taksim yapılır. Ardından tekrar başa dönülecek daha hızlı bir giderde yeniden icrâ edilir.<sup>17</sup>

## 3. Türk Müziğinde Yorum Unsurları

Türk müziğinde icrâ edilen eserin lâhnî yapısını bozmadan ya da değiştirmeden, nağmenin yazıldığı perdenin sağına soluna, arasına ilave edilerek yapılan çarpmalar, perdelere yakın veya uzak olarak çeşitli aralılarda yapılan kaydırmalar ile perde tutmaları, icrâ sırasında başka bir perde duyulacak ya da duyulmayacak kadar küçük hareketlerle uygulanan dalgalandırmalar, ayrıca icraya ilave edilen dem, arpej, akor ve floje gibi unsurlar yorum unsurları olarak ifade edilmektedir.<sup>18</sup>

Gönül yorum unsurlarını kastederek süsleme tekniklerini “Kişilerin tercihlerine göre çeşitlilik gösterebilen, umûmi şeklini bozmaksızın besteye ve icrâyâ eklenebilen, icrâcının yorumunu renklendiren, güzelleştiren mûsikî unsurlarıdır” şeklinde yorumlamıştır.<sup>19</sup>

Türk müziğinde ses ve saz icrâcılarının kendilerine has yorum unsurları bulunmaktadır. Ayrıca bütün formların icrâsında tatbik edilen yorum unsurları belir-

<sup>15</sup> Yahya Kaçar, *Türk Müsikîsi Rehberi*, 300.

<sup>16</sup> Yahya Kaçar, *Türk Müsikîsi Rehberi*, 302.

<sup>17</sup> Yahya Kaçar, *Türk Müsikîsi Rehberi*, 303.

<sup>18</sup> Mehmet Gönül, “Üslûp ve Tavrı Bağlamında Türk Müsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları” *İstem Dergisi*, 22/43 (30 Haziran 2024), 1- 30.

<sup>19</sup> Mehmet Gönül, *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması* (Konya: Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010), 37.

lidir. Aynı eseri icrâ eden çeşitli icrâcılarının yorum olarak birbirleriyle aynı noktada birleştikleri görülebilir. Buna ek olarak kendi tavırlarını ortaya koyan yorum unsurlarını farklı yerlerde kullandıkları zaman kendilerine has bir icrâ durumunun oluştuğu görülür. Bununla birlikte herhangi bir formun icrâsında yorum unsurları gereğince icrâyâ ilave edilirse gelenekli Türk mûsikisinde mevcut olan icrâ özelliğinin ortaya çıktığı görülür. Yani saz ya da ses eğitiminde sadece asıl notanın kullanıldığı bir eserde gelenekli Türk mûsikîsi tavrının ortaya çıkması bir hayli zor olacaktır.<sup>20</sup> Bu zorluğu aşmak ve gelenekli icrâ yolunda kolaylık sağlayabilmek için çalışmamızda farklı formlarda seçilen eserlere çeşitli yorum unsurları dahil edilmiştir.

Çalışmamız kapsamında Sirto, Longa ve Mandıra formlarından seçilen birer eserde çarpma, ara çarpma, ön çarpma, kaydırma, titreme, vibrato, duraksama yorum unsurları incelenmiştir.

### 3.1. Çarpma

Kaçar çarpmayı, değerini çarpma yapılacak notadan önce ya da sonra alan çok kısa değerlikli notalardır olarak açıklamıştır. Porte üzerinde gösterimi üzeri çizgili küçük sekizlik nota şeklindedir. (♩) <sup>21</sup> Çarpma notaları ara çarpma ve ön çarpma olarak ikiye ayrılır.

### 3.2. Ara Çarpma

Literatürde değerini kendinden önceki notadan alan çarpma olarak da geçmektedir. Çoğunlukla 4'lük, 8'lik ve 16'lık tartımlar başta olmak üzere çeşitli tartımlar arasında ve aynı iki perde arasında icrâ edilen çarpmalardır. Makamın dizine veya seyir özelliklerine, yörenin, sesin veya icrâ edilen çalgının niteliklerine göre asıl perdenin üçlü ve dörtlü üst perdelerine de çarpma yapılabilmektedir. <sup>22</sup>

### 3.3. Ön Çarpma

Literatürde değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma olarak geçen bu çarpma türünü Gürel asıl notanın zayıf zamanda, çarpma notasının ise kuvvetli zamanda kaldığı çarpma olarak açıklamıştır.<sup>23</sup>

### 3.4. Kaydırma

Kaçar kaydırmayı<sup>24</sup>, farklı sazlarda tuşe üzerinde bir sestem diğer sese parmağı kaldırmadan kaydırarak ulaşma şeklinde açıklamıştır. Gönül ise kaydırmayı icrâ esnasında perdeye basan parmağın tel ile olan bağı bitmeden (parmağı kaldırmadan), önceki ya da sonraki ses istikametinde kaydırılması olarak açıklamış-

<sup>20</sup> Mustafa Yıldırım, "Yorum Unsurlarıyla Gelenekli Türk Mûsikîsi Ses İcrâsına Yönelik Model Önerisi" *Rast Müzikoloji Dergisi*, 11/2 (30 Haziran 2023), 243-262.

<sup>21</sup> Gülçin Yahya Kaçar, *Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)* (Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık, 2012), 126.

<sup>22</sup> Gönül, "Üslûp ve Tavır Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları", 10.

<sup>23</sup> Murat Gürel, *Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlîli* (Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Doktora Tezi, 2016) 33.

<sup>24</sup> Gülçin Yahya Kaçar, *Ud Metodu* (Ankara: Yurt Renkleri Yayınevi, 2005), 147.



tır.<sup>25</sup>

### 3.5. Titreme

Literatürde trill olarak geçen yorumlama unsuru titreme anlamında kullanılmaktadır. Titreme, sesteki salınım, genellikle parmağı tutulan perdeden ayırmadan yalnızca baskı hâlinde titremenin duyulabileceği kadar dar aralıkta icrâ edilir. Mûsikîmizin bütün icrâ alanlarında kullanılan bir yorum unsurudur.<sup>26</sup>

### 3.6. Vibrasyon

Sesin dalgalanması ve titretilmesi demektir. Kimi zaman birbirine eşit kimi zamanda gittikçe sıklaşan aralıklarla icrâ edilir. Genelde uzayan seslerin başında, ortasında ya da sonuna doğru başlayarak bir üst perde ile yapılan yorumlama unsurudur.<sup>27</sup>

### 3.7. Duraksama

Duraksama, literatürde puandorg olarak adlandırılmaktadır. İcrâda nağme-ye bağlı olarak mânâyı kuvvetlendirmek amacıyla uygulanan yorum unsurlarıdır. Doğrudan icrâ edilen perde üzerinde tatbik edilebileceği gibi icrânın ağırlaşmasıyla da duraksama yapılabilir.<sup>28</sup>

## 4. Viyolonselde Sağ El Teknikleri

### 4.1. Bağlı Yay

Legato/bağlı yay, bağlı ya da birbirine bağlı anlamında, notaların kesintisiz olarak birbirini izleyerek icrâ edilmesi anlamında kullanılmaktadır. Yaylı sazlarda birçok notanın tek yay çekişi ile icrâ edilmesidir.<sup>29</sup>

### 4.2. Kesik İcrâ

İcrâda tartımların süre uzunluğuna bakılmadan keskin duruşlarla devam ettirilebileceği ancak yapılan bu duruşların tartımın süresiyle sınırlı olduğu anlamına gelen bir yorum unsurudur. Bilhassa ritmik hızlı icrâ edilen eserlerde tatbik edilen bu yorumlama unsuru notanın üzerine ya da altına koyulan nokta ile ifade edilmektedir<sup>30</sup>

### 4.3. Bağırsız Yay

Birbirine bağlı olmadan icrâ etmek anlamındadır. Bağlı yayın tam tersine sesleri birbirinden ayırarak icrâ etme şeklidir.<sup>31</sup>

Çalışmamızda Sirto, Longa ve Mandıra formlarından seçtiğimiz birer eserde Bağlı, Kesik ve Bağırsız yay teknikleri kullanılmış ve eser içerisinde gösterilerek ör-

<sup>25</sup> Gönül, *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Ağıştırmaların Oluşturulması*, 45.

<sup>26</sup> Gönül, "Üslûp ve Tavır Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları", 17.

<sup>27</sup> Mustafa Yıldırım, *Tarihi, Geleneği ve İcrâsıyla Türk Mûsikîsi'nde Mevlit ve Kâni Karaca*. (Konya: Necmettin Erbakan University Press, 2023) 147.

<sup>28</sup> Gönül, "Üslûp ve Tavır Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları", 25.

<sup>29</sup> Sefa Can Merdivan, Mehmet Akpınar, "Sirto ve Longaların Kabak Kemane Eğitiminde Kullanılabilirliği", *ZFWT Zeitschrift für die Welt der Türken Dergisi* 12/3 (Aralık, 2020), 303-322.

<sup>30</sup> Gönül, "Üslûp ve Tavır Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları", 26.

<sup>31</sup> Merdivan-Akpınar, "Sirto ve Longaların Kabak Kemane Eğitiminde Kullanılabilirliği", 309.

nekler verilmiştir.

## 5. Kuramsal Çerçeve

Türk müziğinde özellikle son yıllarda büyük çıkış yakalayan viyolonsel eğitimi ile ilgili yapılan bilimsel nitelikli araştırmalar neredeyse yok denilecek sayıdadır. Türk müziği viyolonsel eğitimi özelinde bu sazın çalım tekniklerinin geliştirilmesi, sağ el ve sol el becerilerinin üst seviyelere çıkarılması büyük önem arz eden bir konudur. Günümüzde daha çok usta-çırak ilişkisi yöntemiyle yapılan Türk müziği viyolonsel eğitimindeki yazılı kaynakların yoksunluğu yadsınamaz bir gerçektir. Ayrıca yorumlama unsurları ve yay tekniklerinin Türk müziği viyolonsel eğitiminde kullanılmak üzere Sirto, Longa ve Mandıra formlarından üretildiği herhangi bir çalışmaya rastlanılamamıştır. Tüm bunlara dayanarak hazırlanan bu çalışmada Türk müziği formlarından olan Sirto, Longa ve Mandıra formlarının viyolonsel ile icrâ edilmesi ve böylelikle bu formların viyolonselde icrâ edilmesiyle sağ el ve sol eldeki teknik boyutların geliştirilerek Türk müziği viyolonsel eğitimine katkı sağlaması amaçlanmıştır.

## 6. Problem Durumu

### 6.1. Araştırmanın temel problemi;

Sirto, Longa ve Mandıra formları özelinde yorumlama teknikleri ve sağ el tekniklerinin Türk müziği viyolonsel eğitiminde kullanımı nasıldır?

### 6.2. Alt Problemler

Çalışmamızda Sirto, Longa ve Mandıra formlarından seçtiğimiz üç eserde ara çarpma/ ön çarpma/ kaydırma/ trill/ vibrasyon/ puandorg/ bağlı yay/ kesik yay / bağırsız yay icrâları nasıldır?

## 7. Yöntem

### 7.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmamız nitel bir araştırma olup, doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Doküman analizinde, hâli hazırda var olan kayıtlar ve belgeler tetkik edilerek veri elde edilmektedir. Buna ek olarak doküman analizi, belli bir amaca yönelmiş olan kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsamaktadır. Ayrıca doküman analizi, basılı ve elektronik öğelerin analiz edilmesi ve değerlendirilmesi sürecinde gerçekleşen bir dizi işlemidir.<sup>32</sup> Bununla birlikte bu süreç resmi ya da özel kayıtların toplanması, düzenli olarak tahlil edilmesi ve yorumlanmasıdır. Çalışmamızda Sirto, Longa ve Mandıra formlarından seçilen birer eserde yorumlama unsurlarının ve yay tekniklerinin nasıl kullanılacağını anlayabilmek için incelemeler yapılmıştır. Burada yapılan teknik incelemeler analiz yöntemi kullanılarak yapılmıştır.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Ali Yıldırım- Hasan Şimşek, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 12. Baskı (Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2018) 189-190.

<sup>33</sup> Ramazan Sak- İkbâl Tuba Şahin Sak- Çağla Öneren Şendil- Eşref Nas, "Bir Araştırma Yöntemi Olarak Döküman Analizi", *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi* 4/1 (Şubat 2021), 227-250, 230.

## 8. Dökümanlar

Günümüzde Türk müziği icrâlarında eserlerin aslını bozmadan nota dışı yapılan ilave yorumlamalar icrâcının sazı üzerindeki hakimiyetini ve ezgi zenginliğini göstererek icrâcıya değer kazandırmaktadır. Bu doğrultuda Türk müziği icrâsında eserin aslına bağlı kalınarak nota dışı yorumlamalar ve nağmeler ilave edilmesinin bir gelenek halini aldığı söylenebilir.<sup>34</sup> Araştırmamızda Türk müziği formlarından olan Sirto, Longa ve Mandıra formlarından seçilen birer eser örnek olarak alınmıştır. Eserlerin notalarına Türk Müziğinde kullanılan yorumlama unsurları ve sağ el yay teknikleri ilave edilmiştir. Mezkûr eserler aşağıda verilmiştir.

### Rast Sirto

Düyek Beste: Lâedri

The musical score for Rast Sirto is presented in a single system with eight staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The piece is in the Rast mode. The notation includes various ornaments such as trills (tr) and vibrato (vib.) marks. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

#### Örnek Nota 1. Rast Sirto

<sup>34</sup> Vasfi Hatipoğlu, "Cemil Bey'in Kemeçe İcrâsında Kullanmış Olduğu Süslemeler", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 22 (Mart 2010), 115-128, 117.

## Acemaşîrân Longa

Beste: Kemâni Haydar Tatlıyay

Nim Sofyan

Semâi

### Örnek Nota 2. Acemaşîrân Longa

- 2 / 2 -



Nim Sofyan

## Hicaz Mandıra

Devr-i Tûran Beste: Lavtacı Andon

The musical score is written in G major (one sharp) and 7/8 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is composed of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. Performance instructions include 'vib.' (vibrato) and first/second endings. The score concludes with a final cadence and a 'vib.' instruction.

### Örnek Nota 3. Hicâz Mandıra

## Analiz

Türk Müsîkîsî'nde bir eserin veya icrânın, dönem özellikleri, tür, form ve biçim özellikleri, bestecilik (üslûb) özellikleri, icrâ özellikleri, tavır özellikleri, usûl – güfte ilişkileri, ritmik unsurlar açısından özellikleri, ezgi atıfları ve müsikî tasviri açısından özellikleri olmak üzere bir eserin veya icrânın birçok yönden tahlîli yapılabilir<sup>35</sup> Yorum unsurları ve sağ el yay tekniklerinin Türk müsikî formlarının icrâsı üzerine yeterince olmasa da bazı çalışmalar vardır. İncelenen bu çalışmalardan bir tanesi Merdivan ve Akpınar (2020) “Sirto ve Longaların Kabak Kemane Eğitimi Kullanılabilirliği” isimli makalesidir. Bu çalışmada Türk müziği formlarından olan Sirto ve Longaların kemâne ile icrâ edilerek kabak kemânenin icrâ açısından teknik boyutlarının geliştirilmesi amaçlanmıştır. Çalışmamızda anonim bir beste olan Rast Sirto, Haydar Tatlıyay’a ait olan Acemaşîran Longa ve Lâvtacı Andon’a ait olan Hicaz Mandıra eseri “Final 2014” programı ile yeniden notaya alınmış ve notaya alınan bu eserler icrâ edilerek yorum unsurları ve sağ el yay teknikleri eklenmiştir. Böylelikle yorum unsurları ve sağ el tekniklerinin adı geçen eserler üzerindeki icrâsının nasıl yapılacağı irdelenmiştir.

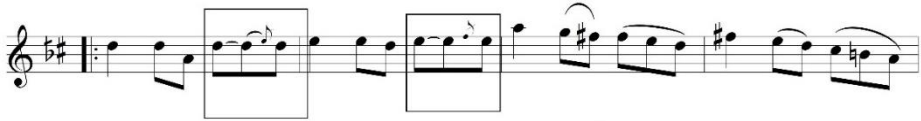
## Bulgular

### Birinci Alt Probleme Ait Bulgular



#### Nota 1. Acemaşîran Longa Ara Çarpma Örneği

Yukarıdaki örnekte Acemaşîran Longa'nın bir bölümünde ara çarpma icrâsı gösterilmiştir. Ara çarpmalar çargâh, segâh ve düğâh perdeleri üzerinde yapılmıştır.



#### Nota 2. Hicaz Mandıra Ara Çarpma Örneği

İkinci örnekte ise Hicâz Mandıra eseri üzerinde ara çarpma örneği verilmiştir. Ara çarpmalar nevâ ve hüseyinî perdeleri üzerinde yapılmıştır.

### İkinci Alt Probleme Ait Bulgular



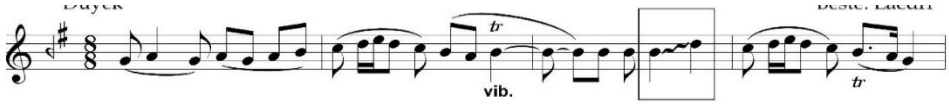
#### Nota 3. Acemaşîran Longa Ön çarpma Örneği

Örnekte Acemaşîran Longa üzerinde ön çarpma icrâsı verilmiştir. Ön çarpma icrâları nevâ, eviç ve tiz segâh perdelerine bağlanılarak yapılmıştır.

<sup>35</sup> Gülçin Yahya Kaçar, *Türk Müsîkîsinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri*, (Ankara: Gece Kitaplığı, 2020), 3.

Çarpmalar Türk müziğinde özellikle taksim icrâlarında en sık rastlanan yorum unsurlarındandır. Gelenekli icrânın oluşmasında büyük rol oynayan çarpma yorum unsurunu Türk müziğinde usta icrâcılar sıklıkla kullanmaktadır. Çarpma icrâsının viyolonselde gelişmesi için çeşitli etüt çalışmaları vardır. Bunun yanında Sirto, Longa ve Oyun Havası gibi formlar çarpma icrâsı eklenerek yavaştan başlayıp kademe kademe hızlanarak icrâ edilebilir.

#### Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular



#### Nota 4. Rast Sirto Kaydırma Örneği

Yukarıda Rast Sirto eseri üzerinde kaydırma örneği verilmiştir. Kaydırma segâh perdesinden nevâ perdesine yapılmıştır.

Kanaatimizce kaydırma yorum unsurunun kullanımı Taksim icrâsı, Peşrev, Saz Semâisi ya da Şarkı gibi formlarda daha uygundur. Sirto, Longa gibi formlarda ise uzun tutulan perde geçişlerinde icrâ edilmesi daha uygun olabilir.

#### Dördüncü Alt Probleme Ait Bulgular



#### Nota 5. Rast Sirto Trill Örneği

Örnekte Rast Sirto eserinde segâh perdesi üzerinde yapılan trill icrâları görülmektedir. İlk örnekte uzayan segâh perdesi üzerinde, ikinci örnekte ise noktalı sekizlik segâh perdesi üzerinde trill yapılarak icrâyâ canlılık kazandırılmak istenmiştir.

İleri icrâ tekniklerinden olan trill yorumlama unsuru ile eserler monotonluktan çıkıp dinamik bir yapı kazanmaktadır. Viyolonsel ile icraya dahil edilmek üzere metronom eşliğinde çeşitli trill çalışmaları yapılabilmektedir. Burada önemli olan husus ağır bir tempoda kademe kademe ilerlemektir.

#### Beşinci Alt Probleme Ait Bulgular



#### Nota 6. Acemaşîran Longa Vibrasyon Örneği

Örnekte Acemaşîran Longa eseri üzerinde vibrasyon örneği verilmiştir. Vibrasyonlar ölçü içlerinde uzayan seslerde yapılarak güzel bir duyum yakalanmak istenmiştir.

Vibrasyon yorum unsuru eserlerde özellikle uzayan seslerde daha dolgun ve nitelikli sesi yakalamak için kullanılmaktadır. Bizde seçtiğimiz eserlerin uzayan asma kalış perdelerinde perdelerle vibrasyon ekleyerek ahenkli dolgun bir duyum yakalamaya çalıştık. Viyolonselde vibrasyon çalışmaları makam dizileri üzerinden



uzun seslerle çalışılabilmektedir.

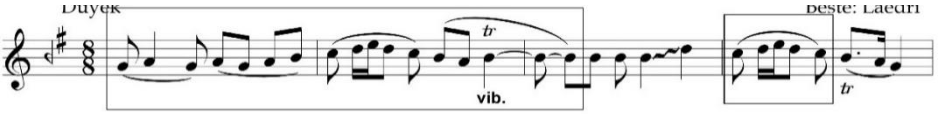
### Altıncı Alt Probleme Ait Bulgular



#### Nota 7. Hicaz Mandıra Duraksama Örneği

Hicaz Mandıra eserinden alınan örnekte son ölçüde karar sesi olan düğâh perdesi üzerinde duraksama yapılmıştır. İcrâda kullanılan duraksamalarla birlikte cümleden cümleye geçişlerde de zaman kazanılmaktadır.

### Yedinci Alt Probleme Ait Bulgular



#### Nota 8. Rast Sırto Bağlı Yay Örneği

Örnekte Rast Sırto'nun bir bölümünde bağlı yay kullanımı verilmiştir. Bağlı yay kullanımı ile daha geniş bütüncül bir duyum yakalanmak istenmiştir.

Kanaatimizce, Yaylı sazlardan uzayan seslerin üretilebilmesinden dolayı Türk müziğinde özellikle Peşrev, Taksim gibi formların icrâsında bağlı yay kullanmak icrâya daha uygun düşmektedir. Buna ek olarak Sırto, Longa gibi formların icrâsındaki dinamik yapıdan dolayı kesik yay ve bağırsız yay kullanımı daha yerinde olacaktır. Bizde örnek icrâda daha uzun perdelerin tutulduğu yerde bağlı yay kullanmayı tercih ettik.

### Sekizinci Alt Probleme Ait Bulgular



#### Nota 9. Acemaşîran Longa Kesik Yay Örneği

Örnekte Acemaşîran Longa'nın Nim Sofyan bölümünde kesik yay kullanımı verilmiştir. Kesik yay kullanımı ile daha canlı ve net bir duyum yakalanmak istenmiştir.

Dinamik bir yapıda olan Acemaşîran Longa'da kesik yay notaya ilave edilerek eserin enerjisi yakalanmaya çalışılmış ve monoton icrâdan kaçınılmak istenmiştir. Özellikle ajiliteli bölümlerde yayın mızrap görevi görebilmesi için kesik yay kullanımı gerekmektedir.

### Dokuzuncu Alt Probleme Ait Bulgular



### Nota 10. Hicaz Mandıra Bağırsız Yay Örneği

Örnekte Hicâz Mandıra eserinin bir bölümünde bağırsız yay kullanımı verilmiştir. Bağırsız yay kullanımı ile daha köşeli bir duyum yakalanmak istenmiştir.

### Sonuç

Araştırmamızda, Türk müzikîsi formlarından olan Sirto, Longa ve Mandıra formlarında, Türk müziğinde tavrın oluşmasını sağlayan yorumlama unsurlarının ve sağ el yay tekniklerinin rahatlıkla kullanılabilmesi sonucuna varılmıştır.

Sirto, Longa ve Mandıra formlarından seçtiğimiz eserlerde, ara çarpma, ön çarpma, kaydırma, trill (titreme), vibrato, puandorg yorum unsurları ve bağlı yay, kesik yay, bağırsız yay teknikleri kullanılmıştır. Notaya eklenen bu unsurlarla birlikte daha etkili bir icrâ tavrı yakalanmaya çalışılmıştır.

Eserler viyolonsel ile icrâ edilerek gereken yerlere icrâyı çok boğmamak kaydı ile geleneksel tavrın oluşmasındaki başlıca unsurlardan olan ara çarpma ve ön çarpmalar eklenmiştir. Aralıklı perdelerde perdeyi bulmak ve güzel bir duyum yakalamak için kaydırma yorum unsuru kullanılmıştır. İcrâda canlılık oluşturabilmek için bazı perdelerde trill yapılmıştır. Uzayan perdelerde etkili bir duyum için vibrasyon yapılmıştır. Karar hissinin oluşabilmesi için puandorg kullanılmıştır.

Eserlerin bazı bölümlerinde bağlı yay kullanılarak bütüncül bir duyum yakalanmak istenmiştir. Bazı kısımlarda kesik yay ile dinamik canlı bir icrâ, bazı kısımlarda ise ayrı yay ile köşeli bir icrâ yakalanmak istenmiştir.

Sirto, Longa ve Mandıra formlarının Türk müziği viyolonsel eğitiminde rahatlıkla kullanılabilmesi, bu formdaki eserlerin hareketli usûl yapılarından dolayı viyolonsel üzerindeki tuşe hakimiyetini geliştireceği sonuçlarına varılmıştır.

Türk müziğinde bu formlardaki eserlerin etüt maksadı ile çalışılarak viyolenselde icrâsı zor olan ajilitenin geliştirilmesine katkı sağlayacağı sonuçlarına varılmıştır.

### Öneriler

Sirto, Longa ve Mandıra formlarının yanında Türk müziğindeki bütün formlarda yorum unsurlarının ve yay tekniklerinin kullanılarak tavrılı ve nitelikli icrânın oluşması sağlanmalıdır.

Türk müziği viyolonsel eğitiminde çeşitli etüt kitapları ile birlikte çalışmada ele aldığımız Sirto, Longa ve Mandıra formundaki eserlerde etüt olarak kullanılmalıdır.

Eserler üzerine yazılan yorum unsurları ve yay tekniklerinin yavaş ve doğru bir şekilde çalışılarak özel icrâya aktarımı yapılmalıdır.

**Funding / Finansman:** This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

**Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması:** The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

### Kaynakça

- Behar, Cem. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 7. Basım, 2023.
- Değirmencioğlu, Levent. *Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim ve İcrâ Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2006.
- Değirmencioğlu, Levent. *Makamsal Viyolonsel Öğretimine Sistematik Bir Yaklaşım*. Malatya, İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2011.
- Erdoğan, Cafer S. "Türk Müziğinde Kânun; Tarihi, Yapısı, İcrâsı, Eğitimi". *Gelenekten Geleceğe Türk Müsikîsi Eğitim Öğretim İcrâ*. ed. Mehmet Gönül. 197-222. Konya: Neü Yayınevi 2021.
- Gönül, Mehmet (ed.). *Türk müsikîsi eğitim-öğretiminde meşk. Gelenekten Geleceğe Türk Müsikîsi Eğitim Öğretim İcrâ*. 1. Cilt. Konya: Neü Yayınevi, 1. Basım, 2021.
- Gönül, Mehmet. "Üslûp ve Tavır Bağlamında Türk Müsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları" *İstem Dergisi*, 22/43 (30 Haziran 2024), 1- 30.
- Gönül, Mehmet. *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*. (Konya: Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010) 45.
- Gürel, Murat. *Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlîli*. (Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Doktora Tezi, 2016) 28-33-66.
- Hatipoğlu, Vasfi. "Cemil Bey'in Kemeçe İcrâsında Kullanmış Olduğu Süslemeler". *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. 22 (Mart 2010) 115-128.
- Karaelma, Barış. "Türk Müziğinde Kanun Eğitimi ve Kanun Metotları Üzerine Bir İnceleme". *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 22 (01 Mart 2010): 129-138.
- Merdivan, Sefa Can- Akpınar, Mehmet. "Sirto ve Longaların Kabak Kemane Eğitiminde Kullanılabilirliği". *ZFWT Zeitschrift für die Welt der Türken Dergisi* 12/3 (Aralık, 2020) 303-322.
- Öztürk, Yelda Ö.- Beşiroğlu, Şehvar Ş. "Viyolonsel'in Türk Makam Müziğine Girişi ve Tanbûri Cemil Bey". *İtü Sosyal Bilimler Dergisi* 6/1 (Aralık 2009): 31-40.
- Sak, Ramazan- Şahin Sak, İkbâl Tuba- Öneren Şendil, Çağla- Nas, Eşref. "Bir Araştırma Yöntemi Olarak Döküman Analizi". *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi* 4/1 (Şubat 2021) 227-250- 230.
- Salahi, Ali. *İlaveli Ud Muallimi*. İstanbul: Şamlı İskender Yayınları, 1926.
- Tilavel, Bünyamin. "Türk Müsikînde Bağlama İcrâsına Bir Bakış". *Gelenekten Geleceğe Türk Müsikîsi Eğitim Öğretim İcrâ*. ed. Mehmet Gönül. 121-146. Konya: Neü Yayınevi 2021.
- Yahya Kaçar, Gülçin. *Türk Müsikîsi Rehberi*. Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmalık, 2. Basım, 2012.
- Yahya Kaçar, Gülçin. *Türk Müsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*. Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmalık, 2. Basım, 2012.
- Yahya Kaçar, Gülçin. *Türk Müsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri*. Ankara: Gece Kitaplığı, 1. Basım, 2020.
- Yahya Kaçar, Gülçin. *Ud metodu*. Ankara: Yurt Renkleri Yayınevi, 5. Basım, 2005.
- Yıldırım, Ali-Şimşek, Hasan. *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık, 11. Basım, 2018.
- Yıldırım, Mustafa- Çubukcu, Mustafa S. "Severim Her Güzeli" Adlı Eserin Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrâlarının Mukâyeseli Analizi". *Türk Akademik Araştırmalar Dergisi* 7/1 (Mart 2022), 151-170.
- Yıldırım, Mustafa. "Yorum Unsurlarıyla Gelenekli Türk Müsikîsi Ses İcrâsına Yönelik Model Önerisi" *Rast Müzikoloji Dergisi*, 11/2 (30 Haziran 2023) 243-262.
- Yıldırım, Mustafa. *Tarihi, Geleneği ve İcrâsıyla Türk Müsikîsinde Mevlit ve Kâni Karaca*. Konya: Necmettin Erbakan University Press, 1. Basım, 2023.