



**TAR İCRASINDA ÖNE ÇIKAN SÜSLEMELER
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

Harun KALKAN

Yüksek Lisans Tezi

Türk Müziği Çalışmaları Ana Bilim Dalı

2025

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ÇALIŞMALARI ANA BİLİM DALI

TAR İCRASINDA ÖNE ÇIKAN SÜSLEMELER ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA
(A Research On the Important Ornaments in “Tar” Performance.)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Harun KALKAN

Danışman: Doç Dr. Sinan HAŞHAŞ

Erzurum
Temmuz, 2025



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Graduate School of Fine Arts

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Harun KALKAN tarafından hazırlanan “**Tar İcerasında Öne Çıkan Süslemeler Üzerine Bir Araştırma**” başlıklı çalışması 03/07/2025 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Müziği Çalışmaları Ana Bilim Dalı, Türk Müziği Çalışmaları Bilim Dalında, Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof. Dr. Ünal İMİK <i>İnönü Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Danışman:	Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Doç. Dr. Koray ÇELENK <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır

Enstitü Yönetim Kurulunun
....../....../.... tarih ve sayılı
kararı.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Aslı ıslak imzalıdır

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Tar İcerasında Öne Çıkan Süslemeler Üzerine Bir Araştırma**” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

03/07/2025

Aslı ıslak imzalıdır

Harun KALKAN

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında emeği geçen ve desteklerini esirgemeyen kişi ve kurumlara teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Öncelikle, akademik bilgi birikimi, yol göstericiliği ve sabırlı rehberliğiyle tez sürecimin her aşamasında yanımda olan değerli danışman hocam Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Yönlendirmeleri ve eleştirel katkıları, çalışmamın bilimsel niteliğini geliştirmemde büyük rol oynamıştır.

Tez sürecinde bilgi, kaynak ve görüşleriyle katkı sağlayan değerli hocam Öğr. Gör. Yusuf ALTUN'a, bu sürecin her anında sabrıyla, anlayışıyla ve sevgisiyle yanımda olan aileme ve yakınlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Onların desteği, bu çalışmanın ortaya çıkmasındaki en önemli motivasyon kaynağı olmuştur.

Son olarak, bu çalışmanın hazırlanmasında emeği geçen tüm akademik ve idari personele teşekkür eder; çalışmamın alana katkı sunmasını temenni ederim.

ÖZ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
TAR İCRASINDA ÖNE ÇIKAN SÜSLEMELER ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA
Harun KALKAN
Temmuz 2025, 152 sayfa

Amaç: Bu çalışmanın en önemli amacı; Tar icrasında öne çıkan çeşitli süsleme tekniklerini tespit ederek bu süsleme tekniklerini çeşitli sembol ve terminolojik ifadelerle alan yazına kazandırmaktır. Bunun yanında araştırmanın üç temel amaca hizmet etmesi hedeflenmiştir: birincisi, tar eğitimi alan öğrenciler için süsleme tekniklerini tanımaya yönelik kaynak bir metin sunmak; ikincisi, bu tekniklerin öğretiminde kullanılabilecek sembol ve kavramları netleştirmek; üçüncüsü ise ileride yapılacak akademik çalışmalara teorik ve pratik bir zemin hazırlamaktır.

Yöntem: Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden tarama modeli esas alınarak yürütülmüştür. Çalışmada, tar icrasına yönelik hazırlanmış metot kitapları, tar icrasında kullanılan mızrap kalıpları ve yalnızca tar icrasına özgü süslemeler, doküman analizi yöntemiyle sistemli biçimde incelenmiştir. Ayrıca metot kitaplarında yer alan süslemeler frekans yüzde analizi yöntemi kullanılarak tablolastırılmıştır.

Bulgular: Bu bölümde, tar eğitiminde yaygın olarak kullanılan Seid Rüstemov'un Tar Mektebi ve Fuad Ezimli'nin Tar Mektebi adlı metot kitaplarının içerik analizi yapılmıştır. İlgili metotlar incelenerek içerisinde yer alan süslemeler belirlenmiş; devamında yalnızca tar icrasına özgü süsleme teknikleri ile tar icrasında yaygın olarak kullanılan mızrap kalıpları tespit edilmiştir. Ayrıca, örneklem olarak seçilen icracıların icraları analiz edilerek kullandıkları süslemeler ortaya konmuş, elde edilen bulgular yorumlanarak sunulmuştur.

Sonuç: Araştırma sonucunda, analiz edilen her iki metotta da süsleme tekniklerine yeterince önem verilmediği gözlemlenmiş, yalnızca tar çalgısına özgü olan hun-germe, cut-ayırmasım, lal barmaq, cırmaqlı barmaq, diringe barmaq, forşlaq ve qapama adlarıyla yedi adet süsleme tekniği tespit edilmiştir. Ayrıca, tar icrasında yaygın olarak kullanılan zeng-çingene mızrap, ruh-ruht mızrap, dönme mızrap, qoşa-demli mızrap, ender mızrap, santur mızrap, celd mızrap, leng mızrap ve çahar mızrap olmak üzere dokuz farklı mızrap kalıbı belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tar, Tar İcrâsı, Tar İcrâcıları, Tar Metotları, Tar İcrâsında Süsleme.

ABSTRACT
MASTER’S THESIS
A RESEARCH ON THE IMPORTANT ORNAMENTS IN
“TAR” PERFORMANCE
July 2025, 152 pages

Purpose The primary objective of this study is to identify various ornamentation techniques that stand out in tar performance and to contribute these techniques to the academic literature through specific symbols and terminological expressions. In addition, the research aims to serve three main purposes: first, to provide a source text for students receiving tar education to recognize ornamentation techniques; second, to clarify the symbols and concepts that can be used in the teaching of these techniques; and third, to lay a theoretical and practical foundation for future academic studies.

Method: This research was conducted based on the survey model, one of the qualitative research methods. In the study, method books prepared for tar performance, plectrum patterns used in tar playing, and ornamentations specific to tar performance were systematically examined through document analysis. Additionally, the ornamentation techniques found in the method books were tabulated using frequency and percentage analysis methods.

Findings: In this section, a content analysis was conducted on two method books that are widely used in tar education: Tar Mektebi by Seid Rustamov and Tar Mektebi by Fuad Ezimli. By examining these methods, the ornamentation techniques included within them were identified; subsequently, ornamentation techniques specific to tar performance and commonly used plectrum patterns were determined. Furthermore, the performances of selected performers, chosen as the sample group, were analyzed to identify the ornamentations they employed, and the findings obtained were interpreted and presented.

Conclusion: As a result of the research, it was observed that ornamentation techniques were not given sufficient emphasis in either of the analyzed method books. A total of seven ornamentation techniques unique to the tar instrument were identified: hun-germe, cut-ayırmasım, lal barmaq, cırmaqlı barmaq, diringe barmaq, forşlaq, and qapama. In addition, nine different plectrum patterns commonly used in tar performance were determined: zeng-çingene mızrap, ruh-ruht mızrap, dönme mızrap, qoşa-demli mızrap, ender mızrap, santur mızrap, celd mızrap, leng mızrap, and çahar mızrap.

Keywords: Tar, Tar Performance, Tar Performers, Tar Methods, Ornamentation in Tar Performance.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	I
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	II
TEŞEKKÜR	III
ÖZ.....	IV
ABSTRACT	V
İÇİNDEKİLER.....	VI
TABLolar DİZİNİ.....	VIII
ŞEKİLLER DİZİNİ	IX
KISALTMALAR DİZİNİ	XV
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş	1
Tarın Tarihçesi.....	4
Tarın Yayıldığı Alan.....	7
Tarın Yapısal Özellikleri	7
Tarın Bölümleri.....	8
Tarın Genel İcra Özellikleri.....	10
Tarın Perde Sistemi ve Pozisyonlar	10
Tarın Akort Sistemi.....	12
Tarın Ses Genişliği	14
Tar Mızrabı.....	15
Müzikte Süsleme.....	16
Müzikte Yaygın Olarak Kullanılan Süslemeler ve İşaretleri.....	17
Problem Cümlesi.....	21
Alt Problemler	21
İlgili Araştırmalar	21
Araştırmanın Amacı.....	24
Araştırmanın Önemi	24
Varsayımlar.....	25
Sınırlılıklar.....	25
Tanımlar.....	26
İKİNCİ BÖLÜM	29
Yöntem	29
Araştırmanın Modeli.....	29
Evren ve Örneklem	29
Veri Toplanması	30

Verilerin Analizi	30
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	31
Bulgular ve Yorumlar.....	31
Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar.....	31
İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar	49
Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar	56
Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar.....	65
Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar.....	72
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	102
Sonuçlar ve Öneriler.....	102
Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar.....	103
İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar.....	105
Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	105
Dördüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar.....	106
Beşinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar.....	107
Öneriler	108
KAYNAKÇA	110
EKLER	113
ÖZGEÇMİŞ.....	135

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. <i>Mansurov'un muğam icrasında kullandığı akort şekilleri</i>	13
Tablo 2. <i>Hacı Memmedov vd. muğam icrasında kullandıkları akort şekilleri</i>	13
Tablo 3. <i>Metotlarda Kullanılan Süslemeler.....</i>	56
Tablo 4. <i>İcracıların Kullandıkları Süsleme Teknikleri</i>	101



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Erol Parlak'ın Çiziminde Telli Çalgıların Doğuşu ve Gelişimi	4
Şekil 2. Azerbaycan Tarı & İran Tarı	5
Şekil 3. Azerbaycan Tarı	8
Şekil 4. Çanak	8
Şekil 5. Kol	9
Şekil 6. Kelle	9
Şekil 7. Tarın Ses Sahası	11
Şekil 8. Rüstemov, Tarda Pozisyonlar	11
Şekil 9. Ezimli, Tar'da Pozisyonlar	12
Şekil 10. Tarın Akort Sistemi	12
Şekil 11. Tarın Akordu Değişen/Değişmeyen Tel Grupları	14
Şekil 12. Tarın Ses Genişliği	15
Şekil 13. Tar Mızrabı	16
Şekil 14. Mordan Süslemesi	17
Şekil 15. Değerini Kendinden Önce ve Sonra Alan Mordan	18
Şekil 16. Değerini Kendinden Önce Alan Çarpma ve Değerini Kendinden Sonra Alan Çarpma	18
Şekil 17. Grupetto Süslemesi	18
Şekil 18. Appogiature Süslemesi	19
Şekil 19. Tremolo Süslemesi	19
Şekil 20. Tril Süslemesi	20
Şekil 21. Glissando Süslemesi	20
Şekil 22. Vibrato Süslemesi	21
Şekil 23. Tar'ın Yapısı	32
Şekil 24. Tarın Doğru/Yanlış Tutuş ve Oturuş Pozisyonu	33
Şekil 25. Tarda Sağ/Sol Elin Doğru ve Yanlış Konumu	33
Şekil 26. Tar Mektebi'nde Nota Yazısında Kullanılan İşaretler	34
Şekil 27. 1. Parmak İçin Egzersiz Örneği	34
Şekil 28. 1-2. Parmaklar İçin Egzersiz Örneği	35
Şekil 29. 1-2-3. Parmaklar İçin Egzersiz Örneği	35
Şekil 30. Tarda Pozisyonlar	35
Şekil 31. Tar Mektebi'nde Tremolo Süslemesinin Gösterimi	36
Şekil 32. Tar Mektebi'nde Uzun Forşlaq Süslemesinin Gösterimi	36
Şekil 33. Tar Mektebi'nde Kısa Forşlaq Süslemesinin Gösterimi	36

Şekil 34. Tar Mektebi'nde Grupetto Süslemesinin Gösterimi.....	37
Şekil 35. Tar Mektebi'nde Tril Süslemesinin Gösterimi	37
Şekil 36. Tar Mektebi'nde Mordent Süslemesinin Gösterimi	37
Şekil 37. Tarın Bölümleri.....	38
Şekil 38. Tarın Tutulması Kuralları.....	39
Şekil 39. Mızrabın Tutulması Kuralları	39
Şekil 40. Tara Ait Çalgı İşaretleri	40
Şekil 41. 1. Parmak İçin Egzersiz Örneği	40
Şekil 42. 2. Parmak İçin Egzersiz Örnekleri.....	41
Şekil 43. 3. Parmak İçin Egzersiz Örnekleri.....	41
Şekil 44. Staccato, Non Legato, Portamento, Legato Süslemelerin Sembolleri	42
Şekil 45. Ezimli'nin Süslemeleri Örneklendirdiği "Oynaq Topum" İsimli Ezgi	42
Şekil 46. Tarda Pozisyonlar	43
Şekil 47. Nota Yazısında Kullanılan Tara Özel Alterasyon İşaretleri	43
Şekil 48. Forşlaq Süslemesinin Gösterimi	44
Şekil 49. Mordent Süslemesinin Gösterimi	44
Şekil 50. Çizgili Mordent Süslemesinin Gösterimi	45
Şekil 51. Tril Süslemesinin Gösterimi.....	45
Şekil 52. Lal Barmaq Süslemesinin Gösterimi.....	45
Şekil 53. Tremolo Süslemesinin Gösterimi	46
Şekil 54. Glissando Süslemesinin Gösterimi.....	46
Şekil 55. Gam ve Arpej Çalışma Örneği.....	47
Şekil 56. 11. Etüt Örneği.....	48
Şekil 57. 30. Etüt Örneği.....	48
Şekil 58. Rüstemov'un 202 Numaralı Ezgide Forşlaq/Çarpma Kullanımı Örneği	50
Şekil 59. Ezimli'nin "Arazbarı Zerbi" İsimli Ezgide Forşlaq/Çarpma Kullanımı Örneği	50
Şekil 60. Rüstemov'un 24. Egzersizde Tremolo Kullanımı Örneği.....	50
Şekil 61. Ezimli'nin 31. Egzersizde Tremolo Kullanımı Örneği.....	51
Şekil 62. Rüstemov'un 174. Ezgide Tril Kullanımı Örneği.....	51
Şekil 63. Ezimli'nin "Nabatxanım" İsimli Eserde Tril Kullanımı Örneği	51
Şekil 64. Rüstemov'un 204. Numunede Mordent Kullanım Örneği.....	51
Şekil 65. Ezimli'nin Şima-i Şems Zerbi'nde Mordent Kullanımı Örneği	52
Şekil 66. Rüstemov'un 173. Ezgide Grupetto Kullanımı Örneği	52
Şekil 67. Rüstemov'un 209. Ezgide Glissando Kullanımı Örneği	52

Şekil 68. Ezimli'nin "Cüt Bacı Diringisi" İsimli Eserde Glissando Kullanımı Örneği	52
Şekil 69. Rüstemov'un 209. Ezgide Cut/Ayırmasim Kullanımı Örneği	53
Şekil 70. Ezimli'nin "Mensurriyye Zerbi" İsimli Eserde Cut/Ayırmasim Kullanımı Örneği.....	53
Şekil 71. Ezimli'nin "Mensurriyye Zerbi" İsimli Eserde Vibrato Kullanımı Örneği.....	53
Şekil 72. Ezimli'nin "Uzundere" İsimli Eserde Hun Verme Kullanımı Örneği	54
Şekil 73. Ezimli'nin "Rahab Deremedi" İsimli Eserde Lal Barmaq Kullanımı Örneği	54
Şekil 74. Ezimli'nin "Oynaq Topum" İsimli Eserde Portamento Kullanımı Örneği	54
Şekil 75. Rüstemov'un 172. Ezgide Staccato Kullanımı Örneği.....	55
Şekil 76. Ezimli'nin 8. Etütte Staccato Kullanımı Örneği	55
Şekil 77. Rüstemov'un 176. Ezgide Legato Kullanımı Örneği.....	55
Şekil 78. Ezimli'nin 16. Etütte Legato Kullanımı Örneği	55
Şekil 79. Ezimli'nin Hun Verme Sembollerinin Gösterimi	57
Şekil 80. Vekilov'un Hun İçin Sembol Önerisi	57
Şekil 81. Memmedli'nin Hun İçin Sembol Önerisi.....	58
Şekil 82. Allahverdiyeva'nin Hun Tekniği İçin Kullandığı Sembol	58
Şekil 83. Altun'un Hun Verme Tekniği İçin Kullandığı Sembol	58
Şekil 84. Eryılmaz'ın Sapı Silkeleyerek Hun Verme Tekniği İçin Sembol Önerisi	59
Şekil 85. Eryılmaz'ın Sapı Esneterek Hun Verme Tekniği İçin Sembol Önerisi.....	59
Şekil 86. Eryılmaz'ın Tekneyi Silkeleyerek Hun Verme Tekniği İçin Sembol Önerisi...	59
Şekil 87. Eryılmaz'ın Tekneyi Sallayarak Hun Verme Tekniği İçin Sembol Önerisi.....	60
Şekil 88. Ezimli'nin Cut Verme İçin Sembol Önerisi	60
Şekil 89. Vekilov'un Ayırmasim Süslemesi İçin Sembol Önerisi	60
Şekil 90. Ayırmasim Sembolünün Nota Üzerinde Kullanımı	61
Şekil 91. Vekilov'un Cırmaqlı Parmaq İçin Sembol Önerisi	61
Şekil 92. Cırmaqlı Parmaq Süslemesinin Nota Üzerinde Kullanımı	61
Şekil 93. Vekilov'un Diringe Cırmaq Süsleme Tekniğine Sembol Önerisi	62
Şekil 94. Diringe Cırmaq Süslemesinin Kullanımı	62
Şekil 95. Ezimli'nin Lal Barmaq Sembolü	62
Şekil 96. Vekilov'un Lal Barmaq Süslemesine Sembol Önerileri	63
Şekil 97. Lal Barmaq Süslemesinin Kullanımı.....	63
Şekil 98. Vekilov'un Qapama İçin Süsleme İşareti Önerisi.....	63
Şekil 99. Qapama Tekniğinin Kullanımı	64
Şekil 100. Ezimli'nin Forşlaq Sembolü Ve İcra Tasviri	64
Şekil 101. Mahur-Hindi Muğamında Birinci Zeng-Çingene Mızrabının Örneği	65

Şekil 102. Mahur-Hindi Muğamında İkinci Zeng-Çingene Mızrabının Örneği	66
Şekil 103. Mahur-Hindi muğamında üçüncü zeng-çingene mızrabının örneği	66
Şekil 104. Şehnaz Muğamında Dördüncü Zeng-Çingene Mızrabının Örneği	66
Şekil 105. Lal Parmak Süslemesi İle Zeng-Çingene Mızrap Kullanım Örneği	67
Şekil 106. Ruht/Ruht Mızrap Örneği.....	67
Şekil 107. Dönme Mızrap Örneği	67
Şekil 108. Rast Muğamının Eraq Şubesinde Goşa Mızrap Türü Örneği.....	68
Şekil 109. Vekilov'un Demli Mızrap İçin Sembol Önerisi	68
Şekil 110. Ceyran Halk Mahnısında Demli Mızrap Kullanımı Örneği	68
Şekil 111. Vekilov'un Ender Mızrap İçin Sembol Önerisi	69
Şekil 112. Şirvan Bulağı Reksinde Ender Mızrabın Kullanım Örneği	69
Şekil 113. Çahargah Muğamının Maye Bölümünden Santur Mızrap Örneği	70
Şekil 114. Segâh Muğamının Maye Şubesinde Celd Mızrap Örneği	70
Şekil 115. Vekilov'un Leng Mızrap İçin Sembol Önerileri	71
Şekil 116. Leng Mızrabın Kullanımı Örneği.....	71
Şekil 117. Mahur Muğamında Çahar Mızrap Örneği	71
Şekil 118. Elçin Heşimov "Daimi Hareket" Ezgisinde Diringe Cırmaq Olan Ölçüler. 73	
Şekil 119. Elçin Heşimov "Daimi Hareket" Ezgisinde Cırmaqlı Barmaq Olan Ölçüler	73
Şekil 120. Elçin Heşimov "Daimi Hareket" Ezgisinde Hun Verme Olan Ölçüler.....	74
Şekil 121. Elçin Heşimov "Daimi Hareket" Ezgisinde Lal Barmaq Olan Ölçüler.....	74
Şekil 122. Elçin Heşimov "Daimi Hareket" Ezgisinde Forşlaq Olan Ölçü	75
Şekil 123. Elçin Heşimov "Daimi Hareket" Ezgisinde Vibrato Olan Ölçüler	75
Şekil 124. Elçin Heşimov "Daimi Hareket" Ezgisinde Tril Olan Ölçüler	76
Şekil 125. Elçin Heşimov "Daimi Hareket" Ezgisinde Glissando Olan Ölçüler	76
Şekil 126. Elçin Heşimov "Naz Nazı" Ezgisinde Tril Olan Ölçüler	77
Şekil 127. Ağaselim Abdullayev "Alagöz" Ezgisinde Cırmaqlı Barmaq Olan Ölçüler 78	
Şekil 128. Ağaselim Abdullayev "Alagöz" Ezgisinde Diringe Cırmaq Olan Ölçüler... 78	
Şekil 129. Ağaselim Abdullayev "Alagöz" Ezgisinde Glissando Olan Ölçüler	79
Şekil 130. Ağaselim Abdullayev "Alagöz" Ezgisinde Tril Olan Ölçüler	79
Şekil 131. Ağaselim Abdullayev "Alagöz" Ezgisinde Lal Barmaq Olan Ölçüler	80
Şekil 132. Ağaselim Abdullayev "Alagöz" Ezgisinde Forşlaq Olan Ölçüler.....	80
Şekil 133. Ağaselim Abdullayev "Alagöz" Ezgisinde Vibrato Olan Ölçüler	81
Şekil 134. Ramiz Guliyev "Oku Tar" Ezgisinde Diringe Cırmaq Olan Ölçüler	82
Şekil 135. Ramiz Guliyev "Oku Tar" Ezgisinde Lal Barmaq Olan Ölçüler	82

Şekil 136. <i>Ramiz Guliyev “Oku Tar” Ezgisinde Forşlaq Olan Ölçü</i>	83
Şekil 137. <i>Ramiz Guliyev “Oku Tar” Ezgisinde Glissando Olan Ölçüler</i>	83
Şekil 138. <i>Ramiz Guliyev “Oku Tar” Ezgisinde Vibrato Olan Ölçüler</i>	84
Şekil 139. <i>Ramiz Guliyev “Oku Tar” Ezgisinde Tril Olan Ölçüler.....</i>	84
Şekil 140. <i>Ramiz Guliyev “Layla” Ezgisinde Cırmaqlı Barmaq Olan Ölçüler.....</i>	85
Şekil 141. <i>Ramiz Guliyev “Layla” Ezgisinde Diringe Cırmaq Olan Ölçüler</i>	85
Şekil 142. <i>Ramiz Guliyev “Layla” Ezgisinde Forşlaq Olan Ölçüler</i>	86
Şekil 143. <i>Ramiz Guliyev “Layla” Ezgisinde Tril Olan Ölçü</i>	86
Şekil 144. <i>Ramiz Guliyev “Layla” Ezgisinde Lal Barmaq Olan Ölçüler</i>	87
Şekil 145. <i>Ramiz Guliyev “Layla” Ezgisinde Vibrato Olan Ölçüler.....</i>	88
Şekil 146. <i>Ramiz Guliyev “Layla” Ezgisinde Cut Olan Ölçüler</i>	88
Şekil 147. <i>Ramiz Guliyev “Layla” Ezgisinde Glissando Olan Ölçüler.....</i>	89
Şekil 148. <i>Rufat Hesenov “Çahargah Rapsodiyası” Ezgisinde Cırmaqlı Barmaq Olan Ölçüler</i>	90
Şekil 149. <i>Rufat Hesenov “Çahargah Rapsodiyası” Ezgisinde Lal Barmaq Olan Ölçüler</i>	90
Şekil 150. <i>Rufat Hesenov “Çahargah Rapsodiyası” Ezgisinde Vibrato Olan Ölçüler .</i>	91
Şekil 151. <i>Sahib Paşazade “Bayatı-Şiraz Deramedi” Ezgisinde Cırmaqlı Barmaq Olan Ölçüler.....</i>	92
Şekil 152. <i>Sahib Paşazade “Bayatı-Şiraz Deramedi” Ezgisinde Diringe Cırmaq Olan Ölçüler.....</i>	92
Şekil 153. <i>Sahib Paşazade “Bayatı-Şiraz Deramedi” Ezgisinde Glissando Olan Ölçü</i>	93
Şekil 154. <i>Sahib Paşazade “Bayatı-Şiraz Deramedi” Ezgisinde Vibrato Olan Ölçüler</i>	93
Şekil 155. <i>Sahib Paşazade “Bayatı-Şiraz Deramedi” Ezgisinde Staccato Olan Ölçü..</i>	94
Şekil 156. <i>Sahib Paşazade “Qarabağ Şikestesi” Ezgisinde Diringe Cırmaq Olan Ölçüler</i>	94
Şekil 157. <i>Sahib Paşazade “Qarabağ Şikestesi” Ezgisinde Tril Olan Ölçüler.....</i>	95
Şekil 158. <i>Sahib Paşazade “Qarabağ Şikestesi” Ezgisinde Legato Olan Ölçüler.....</i>	96
Şekil 159. <i>Yusuf Altun “Nelbeki Reksi” Ezgisinde Forşlaq Olan Ölçüler</i>	97
Şekil 160. <i>Yusuf Altun “Nelbeki Reksi” Ezgisinde Cırmaqlı Barmaq Olan Ölçü</i>	97
Şekil 161. <i>Yusuf Altun “Nelbeki Reksi” Ezgisinde Tril Olan Ölçüler</i>	98
Şekil 162. <i>Yusuf Altun “Nelbeki Reksi” Ezgisinde Glissando Olan Ölçüle</i>	98
Şekil 163. <i>Yusuf Altun “Orta Mahur Rengi” Ezgisinde Cırmaqlı Barmaq Olan Ölçüler</i>	99
Şekil 164. <i>Yusuf Altun “Orta Mahur Rengi” Ezgisinde Tril Olan Ölçüler</i>	100

Şekil 165. <i>Yusuf Altun “Orta Mahur Rengi” Ezgisinde Vibrato Olan Ölçüler</i>	100
Şekil 166. <i>Yusuf Altun “Orta Mahur Rengi” Ezgisinde Glissando Olan Ölçüler</i>	101



KISALTMALAR DİZİNİ

AHM. : Azerbaycan Halk Müziği

Akt. : Aktaran

Bpm. : Beats Per Minute

Bkz. : Bakınız

Gliss. : Glissando

THM. : Türk Halk Müziği

TSM. : Türk Sanat Müziği

Vb. : Ve benzeri

Vib. : Vibrato

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Müzik, insanlık tarihi boyunca bireylerin iç dünyalarını ifade etmekte kullandıkları en güçlü sanatsal araçlardan biri olmuştur. Sözle anlatılamayan duyguların, düşüncelerin ve ruh hâllerinin aktarılmasında benzersiz bir işlev gören müzik, çoğu zaman bir toplumun kültürel hafızasını, tarihsel deneyimlerini ve estetik anlayışını da yansıtan önemli bir ifade biçimidir. Bu ifadenin hayata geçirilmesinde kullanılan temel araçların başında ise çalgılar gelir. Çalgılar, yalnızca ses üretme işlevi gören teknik nesneler olmanın ötesinde, bir milletin sanat anlayışını ve müzikal zevkini şekillendiren, kimi zaman da sembolik anlamlar taşıyan kültürel varlıklardır.

Her çalgı, üretildiği coğrafyanın estetik değerleri, yapım teknikleri ve müziksel ihtiyaçları doğrultusunda biçimlenmiş; zamanla icra geleneği içerisinde kendine özgü bir tavır, tını, teknik kapasite ve repertuvar oluşturmuştur. İşte bu çalgılardan biri olan tar, kökeni Orta Doğu ve Kafkasya coğrafyasına uzanan ve tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşümlerle günümüzde özellikle Azerbaycan müzik kültürünün en temel çalgılarından biri hâline gelmiş olan telli, mızraplı bir enstrümandır. “Tar sözcüğü Farsça kökenlidir ve “tel” anlamına gelir” (Abdulgasimov, 1996, s. 3). Bu da çalgının temel yapısal ögesinin tel olduğunu açıkça göstermektedir .

Tar çalgısı, sahip olduğu yapısal zenginlik ve ses üretme kapasitesi sayesinde, sadece solo çalgı olarak değil, aynı zamanda vokal eşliklerinde, muğam icralarında ve orkestra düzenlemelerinde de yaygın biçimde kullanılmaktadır. “Özellikle 19. yüzyılın sonlarında Azerbaycan’ın Şuşa şehrinde başlayan mûsikî reformları çerçevesinde Mirze Sadık Esedoğlu (Sadıkcı) tarafından şekillendirilen modern Azerbaycan tarı, hem fiziksel yapısı hem de icra tekniği bakımından klasik İran tarzından ayrılarak yeni bir estetik anlayışın temsilcisi olmuştur” (Abdullayeva, 2014, ss. 56-58). Bu dönemde tar, beş telli ağır gövdeli formundan, hafifletilmiş çanak yapısına ve artırılmış tel sayısına geçerek daha işlevsel, daha zengin tınılı ve daha ergonomik bir çalgıya dönüşmüştür.

Bu dönüşüm sayesinde tar çalgısı, zamanla yalnızca Azerbaycan müzik geleneğiyle sınırlı kalmamış; Türkiye, İran, Gürcistan, Ermenistan ve Orta Asya’nın farklı bölgelerinde de icra edilen ve öğretilen bir çalgı hâline gelmiştir. Özellikle “Türkiye’nin Kars, Ardahan ve Iğdır gibi doğu illerinde tar çalgısı hem geleneksel müzik

içinde hem de Azerbaycan-Türkiye kültür ilişkileri bağlamında önemli bir yer edinmiştir” (akt. Altun, 2018, s. 21).

Son yıllarda Türkiye’deki akademik müzik çevrelerinde de tar çalgısına olan ilginin arttığı dikkat çekmektedir. Devlet konservatuvarlarında ve güzel sanatlar fakültelerinde tar eğitiminin sistematik biçimde verilmeye başlanması, bu çalgının sadece bir halk sazı olmanın ötesine geçtiğini; bilimsel ve teknik düzeyde incelenmeye değer bir müzik aracı olarak kabul gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu gelişmeyle paralel olarak, tarın sadece repertuarı değil, yapısal özellikleri, akort sistemleri, perde düzenleri, süsleme teknikleri ve pedagojik yaklaşımları da akademik araştırmaların konusu hâline gelmiştir.

Dolayısıyla tar çalgısı, günümüzde yalnızca bir icra aracı değil; aynı zamanda müzikoloji, etnomüzikoloji, çalgı eğitimi ve kültürel çalışmalar gibi disiplinlerin kesişiminde yer alan çok boyutlu bir araştırma nesnesi hâline gelmiştir. Bu yönüyle tar hem geleneksel müzikteki güçlü köklerini hem de modern akademik dünyadaki bilimsel değerini koruyan, zengin teknik ve estetik olanaklara sahip bir çalgıdır.

Tar, teknik ve yapısal olarak pek çok değişim geçirmiştir. “Özellikle 19. yüzyılda Mirze Sadık Esedoğlu (Sadıkcı) tarafından gerçekleştirilen yapısal dönüşümlerle bugünkü hâline kavuşmuştur. Bu dönüşümler sadece çalgının fiziksel yapısını değil, aynı zamanda icra biçimini, perde sistemini, tel düzenini ve dolayısıyla müzikal ifadesini de önemli ölçüde etkilemiştir” (Abdullayeva, 2014, ss. 56-58). Sadıkcı’nın çalışmaları sonucunda tar, İran kaynaklı beş telli versiyonundan farklılaşarak, göğüs üzerinde icra edilen, on bir telli ve geniş ses sahasına sahip bir çalgı hâline gelmiş; Azerbaycan muğamlarının temel icra çalgılarından biri olmuştur.

Tar icrasında dikkat çeken en önemli unsurlardan biri, bu çalgıya özgü süsleme teknikleridir. “Müzikte süsleme; ana melodik çizgiyi bozmadan, esas notaların çevresine yerleştirilen kısa, yardımcı notalar ve tekniklerle eserin ifade gücünü artırmak için kullanılan uygulamalardır. Bu teknikler, icracının duygusal anlatım gücünü yükselttiği gibi, eserin estetik değerini de önemli ölçüde zenginleştirir” (Özçelik, 2002, ss. 1-10). “Özellikle Türk müziği ve Azerbaycan müziği gibi doğaçlamaya açık geleneklerde, süslemeler çoğunlukla notaya yazılmaz ve icracının doğrudan ustalıkla yorumladığı biçimde aktarılır” (Ayaz vd., 2018, s. 1689). Bu da süsleme tekniklerinin sistematik olarak ele alınmasını ve belgelenmesini önemli kılmaktadır.

Son yıllarda Türkiye’de müzik eğitimi alanında tar çalgısının öğretimine yönelik çabaların artmasıyla birlikte, bu çalgının teknik ve icra özelliklerine dair akademik

araştırmaların da ivme kazandığı gözlemlenmektedir. Ancak bu çalışmalar arasında, süslemelere özđü sistematik bir analiz yapılmadığı, kullanılan süslemelerin nota üzerindeki karşılıklarının yeterince belgelenmediği dikkati çekmektedir. Oysa süslemeler, yalnızca icracının becerisini değil, aynı zamanda çalgının karakterini de ortaya koyan en temel yapılardan biridir. Bu noktada hem öğretim hem de araştırma süreçleri açısından süsleme tekniklerinin detaylı biçimde tanımlanması, terminolojik karşılıklarının ortaya konması ve notasyon sistemleriyle desteklenmesi son derece önemlidir.

Bu araştırmada, tar icrasında öne çıkan süsleme tekniklerini sistematik bir biçimde tespit etmek, bu süslemeleri sembollerle ifade ederek yazılı literatüre kazandırmak ve bu tekniklerin nota üzerindeki karşılıklarını örneklerle sunmaktır. Araştırma kapsamında, başta Seid Rüstemov'un Tar Mektebi (1966) ve Fuad Ezimli'nin Tar Mektebi (2003) adlı metot kitapları olmak üzere tar üzerine yazılmış eğitim materyalleri ve çeşitli icracaların performans kayıtları incelenmiştir. Araştırma modeli olarak nitel araştırma desenlerinden tarama modeli ve doküman analizi yöntemleri kullanılmış; yazılı kaynaklar ve görsel-işitsel icralar birlikte değerlendirilmiştir.

Araştırma da üç temel amaca hizmet etmesi hedeflenmiştir: birincisi, tar eğitimi alan öğrenciler için süsleme tekniklerini tanımaya yönelik kaynak bir metin sunmak; ikincisi, bu tekniklerin öğretiminde kullanılabilecek sembol ve kavramları netleştirmek; üçüncüsü ise ileride yapılacak akademik çalışmalara teorik ve pratik bir zemin hazırlamaktır. Ayrıca, süsleme tekniklerinin mızrap kalıplarıyla birlikte değerlendirilmesi, tar icrasının stilistik ve teknik derinliğini daha iyi kavramak açısından da katkı sağlayacaktır.

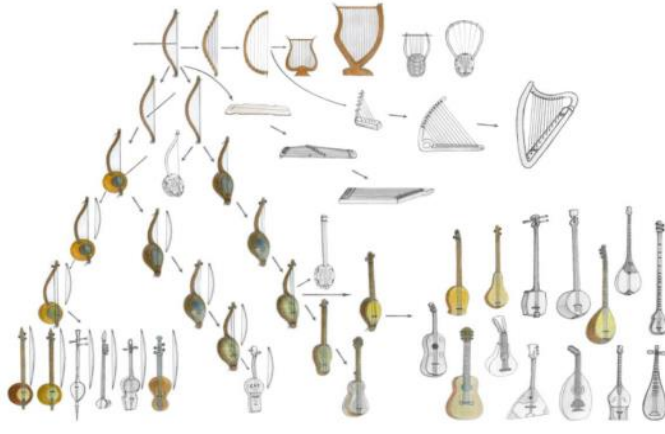
Bu alışma, tar çalgısının karakteristik süsleme tekniklerini sistemli biçimde belgeleyerek hem eğitim hem de uygulama alanında kullanılabilecek bir başvuru kaynağı oluşturmayı amaçlamaktadır. Süslemelerin yalnızca geleneksel icralarda değil, düzenleme, uyarlama ve ağdaş eser yazımında da doğru ve yerli yerinde kullanılabilmesi, ancak bu tekniklerin kavramsallaştırılması ve standartlaştırılmasıyla mümkün olabilir. Bu bağlamda çalışma hem çalgı icrası hem de müzik eğitimi alanında önemli bir boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

Tarın Tarihçesi

Telli çalgıların binlerce yıllık geçmişinin olduğu, yapılan çalışmalar sonucunda elde edilen veriler ile tespit edilmiştir. Nitekim dünya üzerinde birçok türü olan ve çeşitli medeniyetler tarafından istifade edilen çalgıların bir çalgıdan mı türedikleri, yoksa her toplumun kendi çalgısını mı yarattığı sorusu netlik kazanabilmiş değildir.

Şekil 1.

Erol Parlak'ın Çiziminde Telli Çalgıların Doğuşu ve Gelişimi



(akt. Turunç, 2011, s. 30)

Bu görüşümüze istinaden “Azerbaycan tarı” veya “Kafkas tarı” olarak yeniden isimlendirilen, tarın değişiminden/dönüşümünden başlayan tarihçesinin konu edinmesi uygun görülmüştür.

“Tar, mızraplı ve telli bir çalgı aletidir. Kelime anlamı tel/simdir” (Abdulgasımov, 1996, s. 3). Tar ile ilgili Türkiye Türkçesine çevrilmiş “Azerbaycan Tarı” adlı kitabın yazarı Vagıf Abdulgasımov tarın kökeni hakkında birçok görüşün öne sürüldüğünü ve en eski yazılı kaynakların 10.yy’a dayandığını, bu sebeple tarın tarihinin 10.yy’da başladığının kabul gördüğünü söylemiştir (ss. 3-4).

“19. yüzyılda Azerbaycan’ın Şuşa şehrinde kurulan edebiyat ve mûsikî toplulukları, Azerbaycan mûsikî sanatının ilerlemesinde önemli bir yere sahiptir. İlgili meclislerde bulunan Mirze Sadık Esedoğlu’nun, dönemin gereksinimlerini karşılamayan İran tarını (beş telli tar) geliştirme çalışmaları bu sebeple başlamıştır” (Turunç, 2011, s. 68).

Tar, beş tele ve büyük bir gövdeye sahipti. Boyutu büyük olan tarın kol denilen kısmına 27-28 perde bağlanıyordu. Azerbaycan müziğinin önemli sanatçılarından olan Tarzen Mirza Sadık Esedoğlu (Sadıkcan), tarın gövdesinin ağırlığı nedeni ile göğüs kısmına kaldırmakta güçlük çekildiğini fark edip öncelikle çanak kısmını

yontmak sureti ile hafifletmiş, deri gerilen kısmının çapını büyüterek ve çanağı daha da derinleştirerek akustiğini güçlendirmiştir (Abdullayeva, 2014, s. 56-58).

Sadıkcan'ın, tarın çanak kısmında yaptığı değişiklik, aşağıdaki görsellerde açıkça görülebilmektedir.

Şekil 2.

Azerbaycan Tarı & İran Tarı



(Turunç, 2011, s. 43)

Mirze Sadık Esedoğlu, çanak kısmında yaptığı değişiklikten sonra tarın tel sayısını artırmış ve gövdeye 18 adet tel bağlamıştır. Bu yenilikçi yaklaşım, beraberinde mukavemet sorununu getirmiştir. Çanak ile kolun birleşimi ustalar tarafından doğrudan birleştirilmekte ya da vidalanmak suretiyle gerçekleştirilmekteydi. Tel sayısının artırılması, gövde ile kol arasında ki gerginliği de artırmıştı. Sadıkcan, bu gerginliği azaltmak için çanaktan kol doğrultusunda uzanan ve adına “levend” denilen kısa kol çıkıntısı oluşturarak kolu giydirmek suretiyle bu problemi ortadan kaldırmıştır. Buna ek olarak küçük çanak ve büyük çanak arasında destek amacıyla can direği (ağaç) ilave etmiştir (Turunç, 2011, ss. 43-44).

“Sadıkcan'ın çanağın içerisine yerleştirdiği can direği “xum” adı verilen bir titreşime neden olmuştur” (Abdulgasımov, 1996, s. 24).

Mirze Sadık Esedoğlu'nun tel sayısını 18'e çıkardığını Rauf Yekta Bey “Kafkasya'da Mûsıkî” isimli makalesinde şu cümlelerle aktarmıştır:

Ali Şirazi'nin İran'dan getirdiği tarın yalnız beş teli var iken Sadık on sekiz telli bir tar icat ederek hayatında hep onunla terennümsaz olmuş; mehaza şimdiki tarlarda ki Cemil Emirov Bey'in elinde tuttuğu tar bu cinstendir yalnız on üç tel mevcuttur. Bir de İran sazendeleri tarı, bizim tamburilerimiz gibi kucaklarına aldıkları hâlde, Kafkasyalılar göğüsleri hizasına kaldırmaktadırlar ki bu da Sadık'ın eser-i ihdasıdır (Rauf Yekta, 1912, s. 210).

Rauf Yekta Bey'in makalesinden anlaşıldığı üzere Sadıkcan'ın tarı, günümüzde kullanılan 11 telli hale gelene kadar 18 telli olarak kullanılmıştır.

Tarda tel sayısının çok oluşu beraberinde birkaç problem oluşturmuştur. Nitekim günümüzde yaygın olarak kullanılan 11 telli tarın bile deri üzerine uyguladığı baskı kuvveti, akort edilmesinin zorluğu hissedilirken, 18 ve 13 telli tarda bu gibi problemlerin oluşturduğu etkinin hissedilmemesi mümkün değildir. Bu bilgiler doğrultusunda tar, “20. Yüzyılın ilk çeyreğinde 13 telli olduğu ve Sadıkcın’ın 1902 yılında vefatından sonraki dönemde, 1930’lu yılların başında tel sayısının 11’e düşürüldüğü düşünülmektedir” (Abdulgasımov, 1996, s. 26). “Bugün 18 ve 13 telli tar örneği bulunmadığından dolayı tellerin dizilişi hakkında sadece varsayımlar mevcuttur” (Turunç, 2011, s. 44).

“Mirze Sadık Esedoğlu’nun tar üzerinde yaptığı bir başka yenilik ise perde düzümlerini yeniden oluşturmaktır. Bu perde düzümleri 17’li perde sistemine yani bir oktavın 17 perdeye bölünmesi kuralına uygun olsa da içerik olarak Yakın Doğu halklarının mûsikîlerinde kullandıkları düzümden oldukça farklıdır” (Abdulgasımov, 1996, ss. 32-37).

“Tarın perde sistemine katkı sağlayan bir diğer kişi Üzeyir Hacıbeyli’dir. Bilindiği üzere Sovyetler Birliği döneminde yazılan mahnılar ve klasik eserlerin icrasında tarın kullanılmasını isteyen Üzeyir Hacıbeyli, muğam perde sistemine dokunmaksızın Tampere sistemine göre perdeleri sabitleştirmiştir” (Abdulgasımov, 1996, ss. 39-40).

Mirze Sadık Esedoğlu’ndan sonra tarda birçok yenilik yapılmıştır. Bu konuda çalışma yapan isimlerden biri tarzen Mirze Mensur Mensurov’dur. Mensurov, sol elin kol üzerinde daha rahat hareket edebilmesi için perde bağlarını kolun yan tarafında açtığı deliklerden geçirmiştir. Bam kök telin diğer tellerin aşığına (burgu) dokunmaması için kelleye yerleştirdiği çark üzerinden geçirmiştir. Tarzen Ehmed Bakıhanov, tarın kolunu uzatıp perde sayısını artırmayı, küçük çanak içerisine doğru kol uzantısını artırarak ses genişliğini artırmayı denemiştir. Tarzen Hemid Vekilov, bam kök teli kol üzerine taşıyarak baskı uygulanabilir hale getirmiştir, tarın 2,5 oktavlık ses aralığını 4 oktava çıkarmıştır. Bir başka deneysel çalışması ise kelle kısmına gitar mandolinine benzeyen metal burgular yerleştirmektir. Bu sayede tarı akort etme ve tel takma zorluğu hafifletilecekti (Turunç, 2011, s. 47).

Yukarıdaki bilgiler ışığında Sadıkcın’ın tar üzerinde yaptığı köklü değişiklikten sonra yapılmaya çalışılan birçok değişikliğin, deneysel düzeyden öteye gidemediği anlaşılmıştır.

Tarın Yayıldığı Alan

Tarın yayıldığı alan ile ilgili birçok görüş mevcuttur. Tarın tarihi, organolojisi vb. konularında detaylı araştırma sonucu kaleme alınan, “Azerbaycan Tarı” isimli kitabın yazarı Vagif Abdulgasimov “Tar, Azerbaycan ve Yakın Doğu ülkeleri milletlerinin çokça istifade ettiği bir çalgı aletidir” (Abdulgasimov, 1996, s. 3) sözleriyle ifade etmektedir.

“Tar, İran’da yaşayan Türkler arasında yaygın olarak kullanılan bir çalgı aletidir. Orta Asya Türklerinde de bazı etkiler bırakmıştır. Ermenistan, Gürcistan ve Dağıstan’a yayılmıştır fakat Vertkov’ a göre tarın doğduğu yer Azerbaycan’dır” (Ögel, 1987, s. 84).

Özbek, 1998 de “Tar’ın Gürcistan, Özbekistan, Türkistan, İran, Azerbaycan ve Türkiye’nin Kars ili civarında kullanılan bir çalgı olduğunu belirtmiştir” (s. 176).

Ahmet Serhat Turunç; sanatta yeterlilik tezinde “Tar, Azerbaycan ve Yakın Asya ülkeleri halklarının geniş biçimde istifade ettiği eski müzik aletlerinden biridir. Azerbaycan’dan başka İran, Ermenistan, Dağıstan ve bazı diğer Orta Asya ülkeleri Türkiye’de Kars, Ardahan, Iğdır bölgesinde yaygın olarak kullanılır” (s. 30).

Günümüzde Azerbaycan’da yetişen tarzenler, dünyanın dört bir yanından öğrenci yetiştirmektedir. Bu nedenle tarın yayıldığı alan hakkında kesin bir ifade kullanmak doğru değildir.

Tarın Yapısal Özellikleri

Azerbaycan tarı/Kafkas tarı genel yapısı itibariyle üç bölüme ayrılır.

- a. Çanak
- b. Kol
- c. Kelle

“Şekli “8” rakamına benzeyen çanak, tar ailesinde en gelişmiş yapıya sahiptir diyebiliriz. Bunun sebebi Mirze Sadık Esedoğlu’nun çanak üzerinde yaptığı birçok değişiklikle rezonans, mukavemet gibi unsurları iyileştirmiş olmasıdır. “Tarın kol bölümü, tellere sol/sağ el ile baskı uygulamak suretiyle not elde edilen bölümdür. Kelle bölümü ise âşık/burguların bulunduğu, tellerin gerginliğinin ayarlandığı bölümdür” (Hatamlı, 2023, ss. 148-150).

Şekil 3.

Azerbaycan Tarı



(Abdullayeva, 2014, s. 57)

Tarın Bölümleri

Çanak

Tellere mızrap ile temas edilen kısımdır. Şekil itibari ile “8” e benzeyen çanak küçük çanak ve büyük çanak olmak üzere iki bölümden oluşur. “Yapımında genellikle dut ağacı kullanılır. Kış mevsiminde kesilmiş ve en az 15 yıl boyunca gün gören yerde bekletilmiş dut ağacı ile yapılması tercih edilir” (Abdullayeva, 2014, s. 52). Bunun sebebi ağacın yeterince gelişmiş olmasını ve kurumasını beklemektir. “Çanağın yüzeyine manda haricinde büyük baş hayvanların yürek zarı gerilir. Büyük çanağın üzerinde telleri sabitleyen büyük xerek (eşik) bulunur. Büyük xereğin yürek zarının üstünde hareket etmemesi için eşik bağı kullanılır. Büyük çanağın uç kısmında ise alt xerek bulunur ve teller alt xereğe bağlanır” (Abdullayeva, 2014, s. 52).

Şekil 4.

Çanak



(Kalkan, 2025)

Kol

“Tarın kol bölümü, sol/sağ el ile baskı uygulamak suretiyle not elde edilen bölümdür. Üzerine kişisel tercih haricinde 22 perde bağlanır. Kolun üst kısmında

Zeng/cingene tellerinin geçmesi için 2 adet kol xereği ve kelle ile birleşim yerinde telleri sabitleyen küçük xerek bulunur” (Çelik, 1998, ss. 30-33).

Şekil 5.

Kol



(Kalkan,2025)

Kelle

“Tarda tellerin gerginliğini ayarlamak için aşıkların yerleştirildiği bölümdür. Üzerinde 9 adet aşık (burgu) bulunur ve uç kısmında taç denilen estetik görünmesi için monte edilen bir parça mevcuttur” (Özcan, 2009, ss. 21-24).

Şekil 6.

Kelle



(Kalkan, 2025)

Teller

“Teller 2 bölümden oluşur. Bunlar sol/sağ elin parmakları ile baskı uygulanabilen kol üzerindeki teller ve dem alabilmek için sırası ile sol ton tel, sol ve do seslerine akortlu zeng telleridir” (Abdulgasımov, 1996, s. 27).

“Kol üzerinde parmaklar ile baskı uygulanabilen teller de kendi aralarında Ağ tel, Sarı tel ve Kök tel olmak üzere 3’e ayrılır. Ağ tel 2 adet çelik telden, Sarı tel 2 adet bakır alaşımlı telden, Kök tel 1 adet bam telden ve 1 adet çelik telden oluşur” (Abdulgasımov, 1996, s. 27).

Rezonans telleri ise 3 bölümdür. “Sırası ile ilk tel ton telidir, 1 adet bam telinden oluşur ve sol sesine akortlanır. Geriye kalan 2 gruptan oluşan zeng telleridir ve çeliktendir. Sırası ile sol ve do seslerine akort edilir” (Abdulgasımov, 1996, s.27). “Vekilov, rezonans telleri grubundaki bam telini kol üzerine taşıyarak baskı uygulanabilen teller grubuna taşımıştır” (Turunç, 2011, s. 47). Bu sebeple bam telinin kullanımı tercih durumuna göre değişiklik gösterebilir.

Çelik, eski tarzenlerin telleri mevsimlere göre su, ateş, toprak, rüzgâr olarak nitelendirildiğini şu sözleriyle belirtmiştir:

Geçmişte tar çalanlar, tar tellerinin karakteristik özelliklerinin de bu söylentilere bağlı olduğunu sanmışlardır. Tarın (ağ=ak) beyaz tellerinde su gibi akıcılık; sarı telinde ateş gibi yürek yakan ahenk; kök telinde toprağı temsil eden ahenk ve zeng tellerinde ise rüzgârı hatırlatan dalgalı bir rezonans olduğunu söylemiştir (Çelik, 1998, s. 5).

Tarın Genel İcra Özellikleri

Tar, Mirze Sadık Esedoğlu'nun yaptığı yenilik sonucunda göğüs üzerinde çalınmaya başlanmıştır. Türklerin savaşçı kimliği ile bağdaştırılarak tüfek gibi tutulduğu, göğüs üzerinde icra edilmesinin ise gönülden geçeni yansıtmaya sebep olduğu halk arasında söylenmektedir.

“İcra biçimi bakımından oldukça çetin olan bir çalgı olmasının yanında, geniş icra olanaklarına sahip bir çalgı olarak nitelendirilebilir ancak günümüze kadar uzanan Azerbaycan yöresi ve batı müziğinin haricinde kalan diğer halk müziklerinin icrasına pek olanak tanımaması göz ardı edilmemelidir” (Turunç, 2011, ss. 70-71). Türkiye’de renk saz olarak kullanılması yakın bir örnektir. Ahmet Serhat Turunç, sanatta yeterlilik tezinde bu konuya genişçe yer vermiştir.

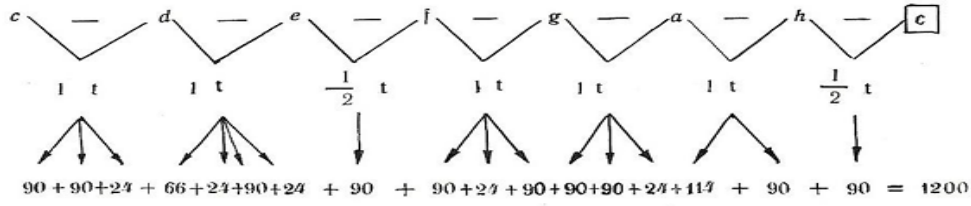
Özellikle tarda icra edilmesi için yazılmış eserler vardır. Üzeyir Hacıbeyli, 1908 yılında doğunun ilk operası ünvanını kazanan “Leyli ve Mecnun” operasında tarı ilk kez senfoni orkestrasına dahil etmiş, “Muğam Operası” isimli milli opera türünü ortaya çıkarmıştır. Sonraki yıllarda Şeyh Sen’an, Rüstem ve Zöhrab, Şah Abbas ve Hurşud Banu, Aslı ve Kerem, Harun ve Leyla isimli muğam operaları hazırlamıştır. Muğam operalarındaki ayırıştırıcı özellik operalardaki vokal icraların yerini muğamların almasıdır. Ana çalgı ise tardır (Turunç, 2011, s. 71).

Tarın Perde Sistemi ve Pozisyonlar

Günümüzde kullanılan Tardan istifade etmek isteyen her millet müzik kültürlerine uygun aralıklara perde bağlamıştır fakat ana kuruluşta Azerbaycan müziğine göre düzenlenmiş ve sayı bakımından 17’li ses sistemine uygun gayrı müsavi 22 adet perde bağlanır. Her tel için 1 oktav içerisindeki perde dizilişi aşağıdaki şekilde gösterilmiştir.

Şekil 7.

Tarın Ses Sahası



(Abdulgasımov, 1996, s. 38)

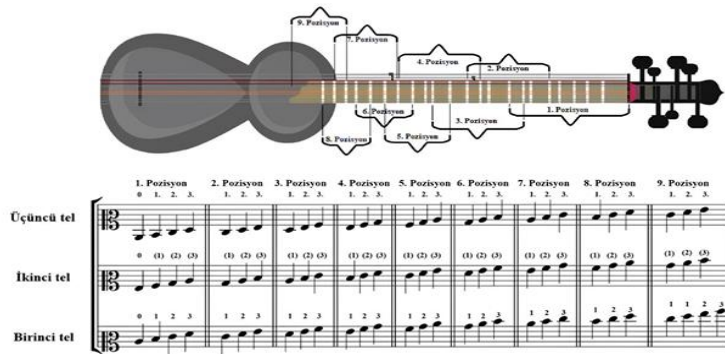
“Şekilde görüldüğü gibi tarda her tonun 2-3-4’e bölünmesi bütün ses sahasında çeşitli oktavlardaki perdelerin sayıca eşit olmaması sonucunu ortaya çıkarmıştır” (Turunç, 2011, s. 100). Bu sebeple tarın do-sol-do seslerine akortlu halini ele alırsak kök telden 1. Oktav ağ teldeki do sesine kadar 19 perde, birinci oktav do sesinden 2. oktav do sesi aralığında 17 perde, 1. Oktav sol sesinden 2. Oktav sol sesi aralığında ise 13 perde bulunmaktadır.

Yapılan araştırma sonucu Tar’da parmak pozisyonları hakkında iki farklı ifadeye rastlanmıştır. İlk tar metodu yazarı uzman. Pedagog Tar icracısı Bestekar Seid Rüstemov, “tarda 9 farklı parmak pozisyonu olduğunu belirtirken” (Rüstemov, 1966, s. 60). “Uzman Pedagog Tar İcracısı Fuad Ezimli 10 farklı pozisyon olduğunu savunmuştur” (Ezimli, 2003, s. 26).

Aşağıda yer alan görsel Rüstemov ve Ezimli’nin pozisyon tasvirine aittir.

Şekil 8.

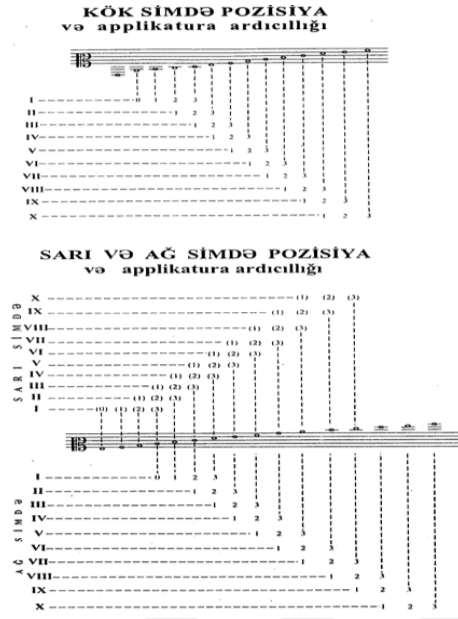
Rüstemov, Tarda Pozisyonlar



(Eryılmaz, 2024, s. 202)

Şekil 9.

Ezimli, Tar'da Pozisyonlar



(Ezimli, 2003, s. 26)

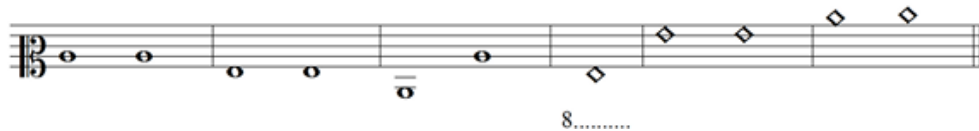
İki şekilde de görüldüğü üzere, Rüstəmov 9. pozisyonda “mi” sesini 1. parmakla alıp, “fa” sesine kayarak yine 1. parmakla seslendirmekte; ardından “sol” ve “la” seslerini sırasıyla 2. ve 3. parmakla çalmaktadır. Buna karşılık Ezimli, 9. pozisyonda “mi-fa-sol” seslerini sırasıyla 1-2-3. parmaklarla aldıktan sonra bir pozisyon daha ekleyerek, “fa-sol-la” seslerini yine 1-2-3. parmaklarla seslendirmiş ve böylece 10. pozisyonu oluşturmuştur.

Tarın Akort Sistemi

Tarda temel alınan akort sistemi ağ tel do sesine, sarı tel sol sesine, kök tel do sesine, ton tel sol sesine, zeng telleri sırası ile sol ve do seslerine akort edilir.

Şekil 10.

Tarın Akort Sistemi



(Abdulgasımov, 1996, s. 27)

Bunun yanında Azerbaycan müziğinin önemli bir bölümünü oluşturan muğam icrasında birçok akort varyasyonları mevcuttur. Vagif Abdulgasımov’un tarzenleri bu sebeple 2 grup halinde incelediği tablo aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 1.*Mansurov'un muğam icrasında kullandığı akort şekilleri*

	I	II	III	IV	V	VI	
1.	cc	GG	cc	c	gg	c ² c ²	“Çahargâh”, “Şüşter”, “Mahur- Hindi”, “Rehab”, “Gatar”, “Çoban Bayatılar”
2.	cc	GG	dD	A ^b	gg	c ² c ²	“Rast”, “ Bayatı-Şiraz”
3.	cc	GG	AD	A ^b	gg	c ² c ²	“Bayatı- Kürd”
4.	cc	GG	eE	A ^b	gg	c ² c ²	“Segâh-Zebul” (Orta Segâh)
5.	cc	GG	cF	C	gg	c ² c ²	“Orta Mahur”
6.	cc	GG	HH ^b	H ^b	gg	c ² c ²	“Haric Segâh”
7.	cc	GG	AF	A ^b	gg	c ² c ²	“Mirze Hüseyin Segâhı”
8.	cc	GG	BEs	A ^b	gg	c ² c ²	“Sol Segâh”
9.	cc	GG	fc	C ^b	gg	c ² c ²	“Hümayun”
10.	cc	GG	BF	B ^b	gg	c ² c ²	“Bayatı-Gacar”
11.	cc	GG	eEs	B ^b	gg	c ² c ²	“Neva-Nişapur”
12.	cc	GG	cF	C	gg	c ² c ²	“Şur, Şahnaz”
13.	cc	GG	cF	C	gg	c ² c ²	“Dugâh”

(Abdulgasımov, 1996, s. 64)

Tablo 2.*Hacı Memmedov vd. muğam icrasında kullandıkları akort şekilleri*

	I	II	III	IV	V	VI	
1.	cc	GG	cC	G ^b	gg	c ² c ²	“Çahargâh”, “Şüşter”, “Mahur- Hindi”, “Rehab”, “Gatar”, “Çoban Bayatılar”
2.	cc	GG	dD	G ^b	gg	c ² c ²	“Rast”, “ Bayatı-Şiraz”
3.	cc	GG	dD	A ^b	gg	c ² c ²	“Bayatı- Kürd”
4.	cc	GG	eE	G ^b	gg	c ² c ²	“Segâh-Zebul” (Orta Segâh)
5.	cc	GG	fE	F ^b (G ^b)	gg	c ² c ²	“Orta Mahur”
6.	cc	GG	HH ^b	G ^b	gg	c ² c ²	“Haric Segâh”

7.	cc	GG	AF	A ^b	gg	c ² c ²	“Mirze Hüseyin Segâhı”
8.	cc	GG	esEs	G ^b	gg	c ² c ²	“Sol Segâh”
9.	cc	GG	desF	B ^b	gg	c ² c ²	“Hümayun”
10.	cc	GG	BF	B ^b	gg	c ² c ²	“Bayatı-Gacar”
11.	cc	GG	esEs	A ^b	gg	c ² c ²	“Neva-Nişapur”

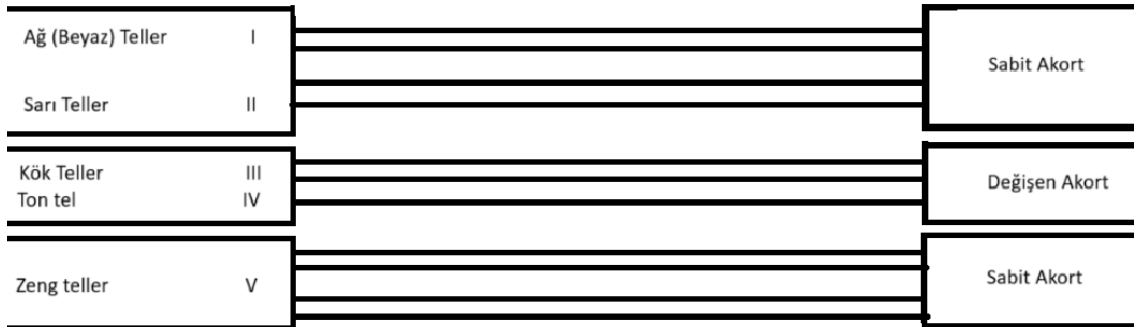
(Abdulgasımov, 1996, s. 65)

Tablo 1 de gösterilen akort sistemi Mirze Sadık Esedoğlu’nun icra geleneğini sürdüren merhum Behram Mansurov ve kendinden önceki tarzenlerin plak kayıtları dinlenerek hazırlanmıştır. Tablo 2 de ise Hacı Memmedov, Ramiz Guliyev, Ehsen Dadaşov, Baba Salahov, Hebib Bayramov, Eliğa Guliyev, Server İbrahimov, Adil Bağirov, Kâmil Ehmedov, Hemid Vekilov, Ağaselim Abdullayev, Vamığ Memmedaliyev ve diğerlerinin akortlarını göstermektedir (Abdulgasımov, 1996, ss. 65-67). Her iki tabloyu mukayese eden Abdulgasımov, 1. Tablonun daha zengin olduğunu savunmuştur.

Bu bilgiler ışığında akordu değişen/değişmeyen tel gruplarını aşağıdaki şekilde gösterebiliriz.

Şekil 11.

Tarın Akordu Değişen/Değişmeyen Tel Grupları



(Abdulgasımov, 1996, s. 17)

Tarın Ses Genişliği

Tarın ses sahası Mirze Sadık Esedoğlu öldükten ve 11 telli hale geldikten sonra kök telin do sesine akortlandığını düşünürsek “Küçük oktav do sesinden 1. oktav do sesine, 1. oktav do sesinden 2. oktav do sesine ve son olarak 2. oktav do sesinden sol-la sesine kadar kullanılabilen ses genişliği mevcuttur” (Turunç, 2011, s. 100).

“Hemid Vekilov’un ton teli kol üzerine taşınması, Avrupalı kompozitörlerin eserlerini tarda icra edebilme olanağını sağlamış ve tarın 2,5 oktavlık ses sahasını 4 oktava ulaştırmıştır” (Çelik, 1998, s 26). Bu sayede, tarın ses alanı genişlemiştir.

Şekil 12.

Tarın Ses Genişliği



(Rüstemov, 2003, s. 10)

Tar Mızrabı

“Tar icrasında sesin kuvveti mızrap ile alakalıdır. Kullanılan mızrap sert olmalı, uç kısmı ise yuvarlak ve pürüzsüz olmalıdır. “Ebatları 25-28 mm uzunluğunda, 5-7 mm eninde ve 2 mm kalınlığındadır lakin el formuna göre tercihe uygun mızrap kullanılabilir” (Turunç, 2011, s. 57). Mızrap, baş ve işaret parmağının arasına sıkıştırılarak tutulur. Parmak arasından kaymaması için sıkıştırılan kısma küçük çizgiler atılır. Bal mumu/reçine sürülür fakat çok tercih edilen bir durum değildir.

Mızrabın çok kullanımı ardından uç kısmının tekrar yuvarlaklaştırılması gerekmektedir. Çünkü ağız kısmının ufak ufak kırılması telleri koparabilir. Bu ve benzeri olayların önüne geçmek için mızrap yapımı abanoz ağacı tercih edilmelidir çünkü yapısının ve sertliğinin etkisiyle daha dayanıklı olur.

“Tar, mızraplı bir çalgı aletidir. Teller, dış şeklinde olan mızrapla seslendirilir. Yapımında vişne ağacı kabuğu, kemik, boğa boynuzu, ebonitten (eskiden bakır veya altından) yapılır” (Abdullayeva, 2014, s. 55).

Aşağıdaki görselde farklı boyutlarda ve materyallerde mızrap örnekleri verilmiştir.

Şekil 13.

Tar Mızrabı



(Turunç, 2011, s. 57)

Müzikte Süsleme

Müzikte süsleme, bir eserin ana melodik veya armonik yapısını güçlendirip zenginleştirmek amacıyla, esas notanın önüne, üzerinde ya da çevresinde çalınan küçük, yardımcı notalar, sembol ve işaretler bütünüdür. Bu süslemeler, eserin ifade gücünü artırmak, duygusal yoğunluğu yansıtmak ve dinleyiciye daha zengin bir deneyim sunmak için kullanılır. Temel süsleme türlerine örnek olarak appoggiatura (basamak notası), dokunma (mordant), trill ve grupetto gibi uygulamalar verilebilir (Özcelik, 2002, ss. 1-10)

Süslemeler, zamanla farklı dönemlerde ve besteciler arasında çeşitli şekillerde yorumlanmıştır. “Barok döneminde, süsleme notalarının ve sembollerinin kullanımı, müziğin evrimine paralel olarak değişiklik göstermiştir. Bazı süsleme sembolleri zamanla unutulmuş, bazıları ise müzik yazısındaki gösterimlerinde değişikliklere uğramıştır. Bu nedenle, müzik yazısında süslemeler konusu, eserin yazıldığı dönemin yapısına uygun icra edilebilmesi bakımından önemli bir yer tutmaktadır (Özcelik, 2002, ss. 1-10).

Türk müziğinde ise süslemeler, genellikle notaya yazılmayan ve icracının doğaçlama yeteneğine dayanan öğelerdir. Bu süslemeler, eserin usulünü bozmaksızın yapılan, küçük nota yazımları ile gösterilen ve değerini kendinden önceki ya da sonraki notadan alan çok kısa değerli olan notalardır. Türk müziğinde süslemeler, eserin melodik yapısını zenginleştirerek, dinleyiciye daha etkileyici bir deneyim sunmaktadır (Ayaz vd., 2018, ss. 1689-1690).

Türk Sanat Müziği geçmişte nota yerine, ustadan çırağa aktarılan meşk yöntemiyle öğretilmiş ve öğrenilen eserler hafızada tutulmuştur. Notalar sadece hatırlatıcı olarak kullanılmış; besteciler eserlerini tam olarak değil, sadece temel yapılarıyla yazmışlardır. Bu durum, eserin farklı biçimlerde öğretilmesine ve icracının kendi yorumunu katmasına olanak sağlamıştır. İcracılar doğaçlama süslemeler yaparak eseri

zenginleştirmiş ve bu, onların sanat yeteneğini gösteren önemli bir unsur hâline gelmiştir. Bu nedenle Türk Sanat Müziği, kişisel üslubun öne çıktığı bir müzik türü olarak kabul edilmiştir. Batı müziğinde ise besteciler zamanla tüm ayrıntıları nota ile belirleyerek farklı yorumlara izin vermemiştir. Türk Sanat Müziği'nde tüm çalgılar için tek bir nota kullanılsa da bu durum koro gibi toplu icralarda uyumsuzluklara neden olabilmektedir; çünkü icracılar nota dışında süslemeler yaparak farkında olmadan bütünlüğü bozabilmektedir (Yahya Kaçar, 2005, s. 216).

Yukarıdaki bilgiler ışığında, müzikte süsleme kavramı hem Batı hem de Türk müziği geleneklerinde önemli bir yer tutmaktadır. Süslemeler, esas notaların çevresine eklenen küçük yardımcı notalar ve semboller aracılığıyla eserin duygusal ve estetik ifadesini zenginleştirir. Türk müziğinin aktarımı meşk sistemi ile sağlandığından mütevellit süslemeler genellikle nota dışı bezeyişler ve icracının doğaçlama yeteneğine dayalı olarak uygulanmaktadır. Her iki gelenekte de süslemelerin doğru anlaşılması ve uygulanması, eserin sağlıklı ve etkili bir şekilde icra edilmesi açısından büyük önem taşımakta olduğunu söylemek mümkündür.

Müzikte Yaygın Olarak Kullanılan Süslemeler ve İşaretleri

Mordan

“Mordan süslemeleri, müzikte melodik ifadeyi zenginleştirmek ve eserin duygusal etkisini artırmak için kullanılan önemli tekniklerdir. Bu süslemeler, notaların süresini kısaltarak veya uzatarak melodiye hareketlilik ve ifade katmaya yarar” (Özçelik, 2002, s. 87). Değerini kendinden önce veya sonra alan iki tür mordan bulunmaktadır (Yahya Kaçar, 2005, s. 220).

Şekil 14.

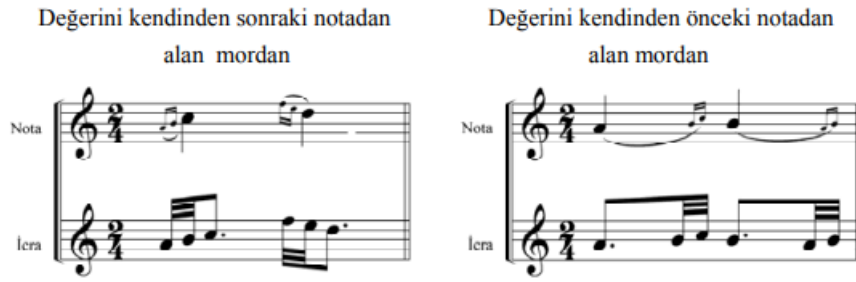
Mordan Süslemesi



(Özçelik, 2002, s. 87).

Şekil 15.

Değerini Kendinden Önce ve Sonra Alan Mordan



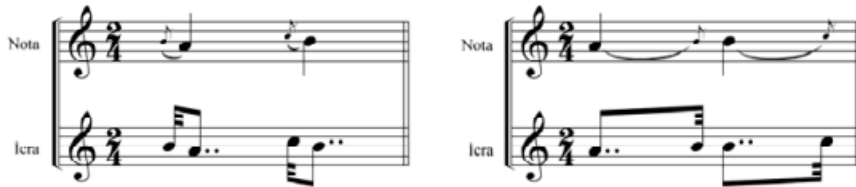
(Yahya Kaçar, 2005, s. 220)

Acciaccatura

“Çarpma, asıl notanın önünde veya arkasında çalgı icracılarının mızrapla veya parmak darbesi ile, hânendelerin hançereleri ile meydana getirdikleri kısa süreli bir süsleme unsurudur. Boyut olarak diğer notalardan küçük ve üzeri çizgili sekizlik nota şeklinde gösterilir” (Yahya Kaçar, 2020, s. 168). Değerini kendinden önce veya sonra alan iki tür çarpma vardır (Yahya Kaçar, 2005, s. 218).

Şekil 16.

Değerini Kendinden Önce Alan Çarpma ve Değerini Kendinden Sonra Alan Çarpma



(Yahya Kaçar, 2005, s. 215)

Grupetto

“Esas notanın etrafında dönen dört veya beş notadan oluşan bir figürdür. Notanın üzerinde veya iki nota arasında gösterilebilir” (Yiğit & Nayir, 2019, s. 1598).

Şekil 17.

Grupetto Süslemesi



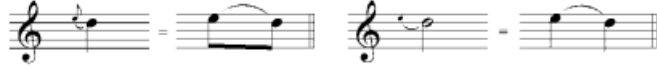
(Yahya Kaçar, 2005, s. 222)

Appogiature

“Esas notadan önce gelen ve onunla disonans oluşturan kısa bir notadır. Genellikle küçük nota olarak yazılır ve esas notanın değerinden süre alır” (Özçelik, 2002, s. 85).

Şekil 18.

Appogiature Süslemesi



(Özçelik, 2002, s. 86)

Tremolo

“Müzikte "tremolo" terimi, bir notanın veya akorun hızlı ve sürekli tekrarıyla elde edilen titreşimli bir etkiyi ifade eder. Bu teknik, özellikle yaylı çalgılarda ve bazı vurmali çalgılarda sıkça kullanılır” (Karakaş, 2019, s. 3).

Şekil 19.

Tremolo Süslemesi



(Yahya Kaçar, 2005, s. 223)

Trill

“Belirli bir nota ile bir üst komşu nota arasında hızlı geçişler yaparak oluşturulan süslemedir. Genellikle “tr” harfleriyle veya dalgalı bir çizgiyle gösterilir” (Özçelik, 2002, s. 82).

Şekil 20.

Tril Süslemesi



(Yahya Kaçar, 2005, s. 221)

Legato

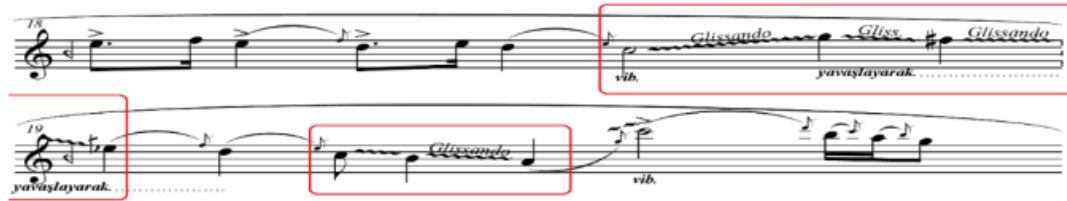
“Notaların birbirine bağlı ve akıcı bir şekilde icra edilmesini ifade eden bu teknik, keman icrasında yay hareketlerinin kesintisiz kullanımıyla elde edilir. Legato, müziğin daha akıcı ve melodik bir şekilde duyulmasını sağlar” (Torun, 2022, s. 1464).

Glissando

“Türkçe'de "kaydırma, kaydırarak" (Gazimihal, 1961, s. 7) terimleriyle ifade edilen bu süsleme elemanı, nota başları arasında kırık çizgi ile gösterilir. “İki ses arasındaki dizinin hızlı bir şekilde kaydırma hareketidir. Dizi oluşturan bir portamento hareketi olarak da tanımlanabilir. Melodik fonksiyonu olan bu süsleme, oktav atlayışı sırasında da sıkça kullanılır” (Ayaz vd. 2018, ss. 1690-1691).

Şekil 21.

Glissando Süslemesi



(Yörükçüoğlu, 2024, s. 223)

Vibrato

“Sesin frekansında küçük dalgalanmalar yaratarak tınıya zenginlik katan bu teknik, keman gibi yaylı çalgılarda parmak, bilek veya kol hareketleriyle uygulanır. Vibrato, sesin daha sıcak ve duygusal bir karakter kazanmasını sağlar” (Torun, 2022, s. 1460).

Şekil 22.

Vibrato Süslemesi



(Yörükçüoğlu, 2024, s. 226)

Staccato

“Notaların kısa ve kesik bir şekilde çalınmasını ifade eden bu teknik, keman icrasında yay hareketlerinin hızlı ve belirgin duruşlarıyla gerçekleştirilir. Staccato, müziğe ritmik bir canlılık ve enerji katar” (Torun, 2022, s. 1466).

Problem Cümlesi

Bu araştırmanın ana problem cümlesi “Tar icracılığında yaygın olarak kullanılan süslemeler nelerdir ve bu süslemelerin nota üzerindeki gösterimleri nasıldır?” şeklinde belirlenmiştir. Ana problem cümlesinin çözümü için aşağıdaki alt problemlere ihtiyaç duyulmuştur.

Alt Problemler

- Ulaşılan tar metotlarının genel içerikleri nasıldır?
- Tar icrasına yönelik yazılmış metotlarda hangi süslemeler yaygın olarak kullanılmıştır?
- Yalnızca tar icrasına özgü olan süslemeler nelerdir ve bu süslemelerin işaretleri nasıldır?
- Tar icrasında kullanılan mızrap kalıpları nelerdir?
- Örneklem grubu olarak seçilmiş icracıların eser icralarında kullandıkları yaygın süslemeler nelerdir?

İlgili Araştırmalar

Bu bölümde, araştırmayla ilgili olduğu düşünülen -ulaşılabilen- çeşitli bilimsel çalışmalar (tezler, makaleler vb.) yıl dizini şeklinde (yayın yılına göre eskiden yeniye göre) sıralanmıştır. Araştırma sürecinde ulaşılan ilgili çalışmalar genel olarak incelenmiş ve öne çıkan bilgiler/bulgular özetlenerek aşağıda sunulmuştur.

Yahya Kaçar (2005) “Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde Süslemeler ve Nota Dışı İcra” başlıklı makalede ulaşılan bilgiler/bulgular aşağıda özetlenmiştir.

İncelediğimiz bu çalışmada, Geleneksel Türk Sanat Müziği eserlerinde notaya yazılmamış, icracıların doğaçlama olarak gerçekleştirdiği süslemeler ve nota dışı icra unsurları ele alınmıştır. Araştırmada Tanburi Cemil Bey, İzzettin Ökte, Refik Fersan, Ş. Muhittin Targan, Yorgo Bacanos ve Udi Hırant gibi usta icracıların performansları örnek olarak değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, Türk Sanat Müziği’nde icranın notadan daha belirleyici olduğunu ve süsleme öğelerinin çoğunlukla irticalen, yani doğaçlama olarak yapıldığını ortaya koymuştur. Özellikle Batı müziğinde süslemelerin nota üzerinde açıkça belirtilmesine karşın, Türk Müziği geleneğinde bu süslemelerin icracının yorumuna bağlı olarak şekillendiği görülmüştür.

Toksoy (2006), “Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma ve Süsleme Elemanlarını İçeren Etütler” başlıklı makalede ulaşılan bilgiler/bulgular aşağıda özetlenmiştir.

İncelenen çalışmada, kanun çalma teknikleri ile süsleme öğeleri belirli başlıklar altında sınıflandırılmış ve her teknik için çeşitli etütler oluşturulmuştur. Bu etütlerin hazırlanma amacının, öğrencilerin eğitim sürecinde öğrendikleri teknik ve süslemeleri pekiştirerek eserlerde doğru bir şekilde kullanmalarını sağlamak olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca melodik yapının zengin tutulduğu ve etütlerde Türk Müziği makamları ile formlarına yer verildiği görülmektedir.

Gürel (2011), “Keman Eğitiminde Kullanılan Süsleme Tekniklerinin Türk Müziği Keman İcrasındaki Uygulama Biçimi ve Buna Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” başlıklı makalede ulaşılan bilgiler/bulgular aşağıda özetlenmiştir.

Yapılan inceleme sonucunda, söz konusu araştırmada Batı müziğinde keman öğretiminde yer alan süsleme tekniklerinin (çarpma, mordan, grupetto, tril, tremolo) Türk müziği keman icrasındaki uygulanış biçimlerinin ele alındığı görülmüştür. Çalışmada, Türk müziği keman eğitiminde sağ ve sol el tekniklerinin nasıl kullanılacağına dair açıklamalara yer verilmiş, özellikle “legato” ve “détaché” gibi Batı müziği yay tekniklerinin Türk müziği icrasına nasıl adapte edildiği belirtilmiştir. Ayrıca sol el tekniklerine dair, Türk müziği icrasına özgü farklılıkların da ayrıntılı şekilde değerlendirildiği dikkat çekmektedir. Araştırmanın genel tarama modeliyle yürütülen betimsel bir çalışma olduğu ve verilerin kaynak tarama yoluyla toplandığı anlaşılmaktadır. Elde edilen bulgular doğrultusunda ise, hedeflenen icra becerilerini kazandırmaya yönelik on adet alıştırmaların geliştirildiği tespit edilmiştir.

Koroğlu (2016), “Niyazi Sayın’ın Üslup ve Tavrını Yansıtan Süsleme Öğeleri” başlıklı makalede ulaşılan bilgiler/bulgular aşağıda özetlenmiştir.

İncelediğimiz bu çalışmada, Niyazi Sayın’ın toplulukla gerçekleştirdiği 32 saz eserindeki süsleme öğeleri tespit edilerek, bu öğelerin eserlerdeki kullanım sıklığı analiz edilmiştir. Süsleme öğelerinin belirlenmesi sürecinde, eserlerin geleneksel nota yazımları ile birlikte işitsel ve görsel/işitsel kayıtları incelenmiş; Niyazi Sayın’ın icrasına özgü tavırların ortaya konması amacıyla bu kayıtlar müziksel dikte yöntemiyle notaya alınmıştır. Elde edilen icra notaları, geleneksel notalarla karşılaştırmalı olarak iki ayrı dizek hâlinde sunularak farklar ortaya konmuştur. Araştırma sonucunda, Niyazi Sayın’ın toplulukla yaptığı saz eserleri icralarında karakteristik tavrını yansıtan süsleme öğelerine yoğun biçimde yer verdiği ve bu öğeleri icralarında etkili bir şekilde kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Sungur (2019), “Bağlama/Saz İçin Yazılmış Eğitim-Öğretim Materyallerinde Nüans ve Dinamik İşaretlerinin Kullanımı Üzerinde Bir İçerik Analizi” başlıklı makalede ulaşılan bilgiler/bulgular aşağıda özetlenmiştir.

Yapılan incelemeye sonucunda, bu çalışmada ülkemiz müzik kültürünün önemli çalgılarından biri olan bağlama/saz için hazırlanmış eğitim-öğretim materyallerinde nüans ve dinamik işaretlerinin kullanım durumu değerlendirilmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden tarama modeline dayalı bir içerik analizi şeklinde yürütülen çalışmada, rastgele örnekleme yöntemiyle seçilen 30 farklı eğitim materyali incelenmiştir. Elde edilen sonuçlara göre, bu yayınların yaklaşık %46,66’sında tempo (hız) terimlerine, %20’sinde nüans işaretlerine sınırlı düzeyde yer verildiği; buna karşın süsleme, artikülasyon, vurgu ve kısaltma işaretlerine ise oldukça yüksek oranda (%89,91) yer verildiği tespit edilmiştir. Bu bulgular doğrultusunda, ilgili materyallerin daha işlevsel hâle gelmesi adına çeşitli önerilere de çalışmada yer verilmiştir.

Erdoğan (2020), “Dilsiz Kaval İcrasında Alterasyon ve Süsleme İşaretlerinin İncelenmesi” başlıklı makalede ulaşılan bilgiler/bulgular aşağıda özetlenmiştir.

Yapılan incelememiz doğrultusunda, bu çalışmada Anadolu’da yaygın olarak kullanılan dilsiz kavalın tanımı, tarihçesi ve yapısal özellikleri ele alınmış; ayrıca yörelere göre farklılık gösteren çalım teknikleri çerçevesinde alterasyon ve süsleme işaretleri incelenmiştir. Kavalın Anadolu müzik kültüründe köklü bir geçmişe sahip olduğu, dilli ve dilsiz olmak üzere iki ana gruba ayrıldığı ve her grubun kendine özgü perde sistemine sahip olduğu belirtilmiştir. Çalışmada, dilli kaval için horlatmalı ve düz olmak üzere iki temel çalım tekniğinden, dilsiz kaval için ise 1. ve 2. pozisyon tekniklerinden söz edilmiş;

ayrıca dilsiz kavalda da horlatmalı çalım tekniğinin bulunduğu vurgulanmıştır. Bu tekniklerin alterasyon işaretleriyle nasıl ifade edildiği örneklerle açıklanmış; yöresel tavırlara göre değişen çalım biçimlerinin nota üzerinde süsleme ve alterasyon işaretleriyle nasıl gösterildiği ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Sonuç olarak, çalışmada dilsiz kaval için hazırlanan metodolojik yaklaşımların, icracının yöresel üslubunu koruyarak eserlerin nota üzerinde doğru bir şekilde ifade edilmesini sağladığı ve bu durumun kaval icrası ile eğitimine katkı sağlayabileceği sonucuna varıldığı görülmektedir

Altun (2024); “Ağaselim Abdullayev’in Muğam ve İlk Mehebbet Eserlerindeki Tar İcrasının Analizi” başlıklı makalede ulaşılan bilgiler/bulgular aşağıda özetlenmiştir.

Azerbaycanlı tar sanatçısı Ağaselim Abdullayev, özellikle muğamların geleneksel icrasında ve aktarımında önemli bir isim olarak kabul edilmektedir. Kendine özgü icra tavrıyla klasik müzikten halk müziğine kadar geniş bir repertuvarda etkili olmuş ve bir ekol oluşturmuştur. Bu çalışmada, Kamber Hüseyinli’nin “İlk Mehebbet” adlı eseri ile “Şur” muğamının “Berdâşt” şûbesi Abdullayev’in yorumuyla analiz edilmiştir. Araştırmada, Abdullayev’in tar icrasında kullandığı pozisyonlar, mızrap ve süsleme teknikleri, ezgisel ve ritmik çeşitlemeler değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, sanatçının klasik yapı ile muğam geleneğini özgün biçimde birleştirdiği, böylece hem geleneksel yapıya bağlı kaldığı hem de modern bir müzikal anlayış geliştirdiği görülmüştür. Bu yaklaşım, yalnızca kendisinden sonraki tar icracılarını değil, Azerbaycan müziği icrasını genel anlamda etkilemiş ve gelecek nesiller için önemli bir kaynak oluşturmuştur.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın en önemli amacı; Tar icrasında öne çıkan çeşitli süsleme tekniklerini tespit ederek bu süsleme tekniklerini çeşitli sembol ve terminolojik ifadelerle alan yazına kazandırmaktır. Bunun yanında araştırmanın üç temel amaca hizmet etmesi hedeflenmiştir: birincisi, tar eğitimi alan öğrenciler için süsleme tekniklerini tanımaya yönelik kaynak bir metin sunmak; ikincisi, bu tekniklerin öğretiminde kullanılabilecek sembol ve kavramları netleştirmek; üçüncüsü ise ileride yapılacak akademik çalışmalara teorik ve pratik bir zemin hazırlamaktır. Ayrıca, süsleme tekniklerinin mızrap kalıplarıyla birlikte değerlendirilmesi, tar icrasının stilistik ve teknik derinliğini daha iyi kavramak açısından da katkı sağlayacaktır.

Araştırmanın Önemi

Çalışmanın, tar çalgısına yönelik yapılacak ileriki araştırmalar için başvurulabilecek nitelikte bir kaynak oluşturması; tar eğitimi alan öğrencilerin, usta

icracıların kullandıkları karakteristik süslemeleri tanımları açısından yol gösterici olması; düzenleme, uyarlama ve özgün eser üretim süreçlerinde süslemelerin doğru yerinde ve sembolleriyle kullanımına katkı sağlaması ve nihayetinde tar çalgısına yönelik metot çalışmalarında da faydalı içerikler sunması bakımından önemli bir yere sahip olduğu düşünülmüştür.

Varsayımlar

Bu araştırma kapsamında aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir:

- Tar icrasına yönelik yazılmış metot kitaplarının içeriği, çalgının süsleme tekniklerini doğru ve yeterli biçimde yansıtmaktadır.
- Çalışma kapsamında incelenen örneklem grubuna ait görsel-işitsel icra örnekleri, icracıların karakteristik süslemelerini temsil edecek niteliktedir.
- İçerik ve betimsel analiz yöntemi, tar icrasındaki süsleme tekniklerinin sistematik olarak sınıflandırılmasında etkili bir araştırma yöntemidir.
- Tar icrasında kullanılan süslemelerin sembollerle gösterimi, pedagojik ve bilimsel amaçlara hizmet eden bir yaklaşımdır.
- Ulaşılan kaynakların bilimsel güvenilirliğe sahip olduğu ve verilerin objektif biçimde değerlendirildiği kabul edilmiştir.

Sınırlılıklar

Araştırmanın bazı yönlerden sınırlı olduğu aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir:

- Araştırma yalnızca Seid Rüstemov'un *Tar Mektebi* (1966) ve Fuad Ezimli'nin *Tar Mektebi* (2003) adlı metot kitapları ile sınırlı tutulmuştur.
- İncelenen süslemeler, belirli tarzenlere ait icralar ve seçili eser örnekleriyle sınırlıdır; bu durum tüm icra pratiklerini kapsamayabilir.
- Görsel-işitsel kaynaklara erişim, yalnızca kamuya açık konser ve icra kayıtlarıyla sınırlı tutulmuştur.
- Araştırmada kullanılan örneklem grubu, tüm tar icracılarını temsil etmemektedir; değerlendirmeler belirli isimlerle sınırlıdır.
- Süsleme tekniklerinin notasyonları, icracıların doğaçlama yeteneklerini her durumda yansıtamayabilir.

Tanımlar

Alt (veya ters) mızrap: Tar icrasında sağ el bileğini, mızrabın tele aşağıdan yukarı doğru temas edeceği şekilde hareket ettirme durumu.

Berdaşt: is. Far. Destgâhların başında (çoğunlukla derâmedden sonra) icra edilen ve vokal muğam şubesine (mâye) geçmek için hazırlayıcı nitelik taşıyan, doğaçlama karakterli enstrümantal muğam parçası.

Beyaz (Ağ) tel: Tar çalgısının en altta yer alan çift teline verilen isim.

Burgu: Telli çalgılarda telleri germeye yarayan mandal, kulak.

Büyük çanak: Tar gövdesinin büyükçe olan, ön yüzü yürek zarı ile kaplı ve çalgının büyük eşiğini üzerinde taşıyan bölümü.

Derâmed: is. Far. Destgâhların başında çalınan, icra edilecek muğam/destgâhın genel müzik yapısı hakkında fikir verici özellikler taşıyan, düzenli bir usul yapısına sahip enstrümantal giriş, mukaddime.

Diringi (veya Diringe): is. Far. Destgâhların doğaçlamaya dayalı vokalenstrümantal muğam şubelerinin arasında icra edilen ve genellikle reks müziği karakterine sahip olan enstrümantal bir tür.

Gövde: Tar çalgısının, büyük çanak ve küçük çanaktan oluşan ve rezonatör görevi gören bölümü.

Hanende: is. Far. Şarkı söylemeyi meslek edinmiş kişi, şarkıcı, okuyucu.

Hun: is. Far. 1. Kan. 2. Dert, gam, keder. Hun vermek: Tar icracılığında (özellikle de muğam sanatında), vurulan mızraptan sonra tarın kolunun geriye çekilmesi veya tarın silklenmesi sayesinde sesin dalgalandırılması.

Kelle: Tar çalgısında burguların yer aldığı burguluk kısmına Azerbaycan'da verilen isim.

Kol: Tar çalgısında perdelerin yer aldığı bölüm, sap, klavye.

Kök tel: Tar çalgısının alttan üçüncü sırada yer alan, bir çelik ve bir de bam telinden oluşan tel grubuna verilen isim.

Küçük çanak: Tar gövdesinin, nispeten daha küçük olan, ön yüzü yürek zarı ile kaplı ve kol ile birleşen bölümü.

Lal: sf. Far. Dili tutulmuş, konuşamaz duruma gelmiş, dilsiz. Lal parmak: Tar icracılığında mızrap vurmada sol el parmaklarının perdelere vurulması ile ses çıkarmaya dayalı bir çalma üslubu.

Mahnı: is. 1. Azerbaycan müziğinde düzenli bir usul yapısına sahip vokalenstrümantal ezgi, şarkı: Bestekâr mahnısı, âşık mahnısı. 2. Azerbaycan halk müziğinde, sözlerini halk edebiyatı ürünlerinden alan, düzenli bir usul yapısına sahip, anonim karakterli vokalenstrümantal müzik türü, türkü.

Mızrap: is. Ar. 1. Telli çalgıları çalmaya yarayan ve çeşitli materyallerden (kemik, maden, plastik veya kiraz ağacı) yapılan alet, çalgıç, tezene, pena. 2. Telli çalgıların çalınması esnasında mızrabı kullanma biçimi: Üst mızrap, alt mızrap

Muğam perdeleri: Tar çalgısının, yarım tondan daha küçük aralıklı olan ve özellikle muğam icralarında istifade edilen perdelerine verilen isim.

Muğam: is. Ar. Azerbaycan halk müziğinde, perdeleri belirli işlevlere sahip bir ses dizisine bağlı olarak ve belirli melodik kurallar çerçevesinde yapılan doğaçlamaya dayalı bir müzik türü. (Ay. bk. Megam.)

Rapsodi: is. Yun. Halk ezgilerinden esinlenerek oluşturulmuş müzik eseri.

Reks: is. Ar. 1. Azerbaycan Türkçesi’nde dans, oyun, oynama; müzik eşliğinde yapılan ve estetik değer taşıyan düzenli vücut hareketleri, raks: Reks etmek. 2. Bu hareketlerin ritim ve üslubuna uygun müzik eseri: Reks çalmak. 3. Katılanların bu şekilde hareket ettikleri, oynadıkları eğlence.

Renk: is. Far. Destgâh içerisinde emprovize karakterli vokal-enstrümantal muğam şubelerinin arasında çalınan, düzenli bir usul yapısına sahip enstrümantal bir tür.

Santur mızrap: Tar icracılığında karakteristik olan ve genellikle de üst–alt–üst mızrapların arka arkaya kullanılması ile oluşan üçleme mızrap türü. Bu mızrap şeklinden genellikle “Gaytağı” tipli eserlerin icrasında yararlanılır. Santur mızrabın diğer çeşitlerinden de muğam icracılığında istifade edilmektedir.

Sarı tel: Tar çalgısının, alttan ikinci sırada yer alan ve genellikle pirinçten yapıldığı için sarı renkli olan çift teline verilen isim.

Şube: is. Ar. Muğam/destgâhın hem melodik, hem de makamsal açıdan olgun, müstakil bölümü.

Tarzen: is. Far. tar-zen Tar çalan kimse.

Tesnif: is. Ar. Destgâhların doğaçlama karakterli muğam şubeleri arasında, öncekine son vermek ve bir sonrakine geçmek için icra edilen ve düzenli bir usul yapısı gösteren mahnı tarzındaki vokal-enstrümantal bir tür

Üst mızrap: Tar icrasında sağ el bileğini, mızrabın tele yukarıdan aşağı doğru temas edeceği şekilde hareket ettirme durumu.

Xerek: Tarın üzerinde tellerin dizildiği veya bağlandığı köprü görevi gören materyaller.

Zeng: is. 1. Zil. 2. Ses sinyali vermek için kullanılan metal cihaz. 3. Bu tür aletlerle çıkarılan ses sinyali. Zeng (veya Çingene) teller: Tar çalgısının, alttan beş ve altıncı sıralarda yer alan, beyaz ve sarı tellere göre bir oktav tiz ses veren tellerine verilen isim.



İKİNCİ BÖLÜM

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma verilerin elde edilme ve çözümlenme yöntemi açısından nitel bir çalışmadır. Nitel araştırmalar, “Gözlem ve doküman analizi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 41). Araştırmada, betimleyici bir yapıya sahip olan tarama modelinden faydalanılmıştır. “Tarama geçmişte ya da halen var olan bir durumu olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir” (Karasar, 2015, s. 109). Ayrıca, “Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir” (Karasar, 2015, s.79).

Çalışmada, tar icrasına yönelik hazırlanmış metot kitapları, tar icrasında kullanılan mızrap kalıpları ve yalnızca tar icrasına özgü süslemeler, doküman analizi yöntemiyle sistemli biçimde incelenmiş son olarak metot kitaplarında yer alan çeşitli süslemeler ise frekans yüzde analizi yöntemi kullanılarak tablolastırılmıştır.

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar... Hangi dokümanların önemli olduğu ve veri kaynağı olarak kullanılabileceği araştırma problemi ile yakından ilgilidir. Örneğin eğitim ile ilgili bir araştırmada, şu tür dokümanlar veri kaynağı olarak kullanılabilir: Ders kitapları, program (müfredat) yönergeleri, öğretmen ve öğrenci el kitapları, ders ve ünite planları, eğitimle ilgili resmî belgeler vb. (Yıldırım & Şimşek, 2006, ss. 187-188)

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni, Azerbaycan tarı icrasında kullanılan süsleme tekniklerini barındıran tüm metot kitapları, nota yazımları ve icra kayıtlarıdır.. Örneklem grubunu, Seid Rüstemov’un *Tar Mektebi* (1966), Fuad Ezimli’nin *Tar Mektebi* (2003) metot kitapları ve Elchin Heşimov, Ramiz Guliyev, Ağaselim Abdullayev, Sahib Paşazade, Rufad Hesenov ve Yusuf Altun’un icra kayıtları oluşturmaktadır. Bu örneklem aracılığıyla hem teorik süsleme sembolleri hem de pratikte uygulanan icra örnekleri incelenmiştir.

Veri Toplanması

Veri toplama süreci iki ana yolla gerçekleştirilmiştir: doküman incelemesi ve görsel-işitsel icra analizleri. Döküman incelemesinde; tar çalgısına dair yazılmış metot kitapları, müzikoloji alanındaki akademik tezler, kitaplar ve makaleler kullanılmıştır. Görsel-işitsel veri kaynakları arasında tarzenlerin konser kayıtları ve stüdyo icraları videolar yer almaktadır.

Verilerin Analizi

Her bir süsleme türü, kullanıldığı bağlam ve işlevine göre ayrı başlıklar altında değerlendirilmiş, icra örnekleri ile desteklenmiştir. Süreç boyunca kodlama yöntemiyle veriler tematik bir düzende tasnif edilmiştir. Verilerin analizinde, her süsleme tekniği hem nota üzerindeki işaretleri hem de icradaki uygulamasıyla ele alınmıştır. Ayrıca, metotlarda kullanılan süslemelerin sıklığı için frekans yüzde analizi yöntemi kullanılarak tablo haline getirilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Bulgular ve Yorumlar

Çalgı eğitiminde metot kullanımının son derece önemli olduğunu söylemek mümkündür. Yapılan araştırmalar doğrultusunda Tar eğitiminde Seid Rüstemov'un *Tar Mektebi* ve Fuad Ezimli'nin *Tar Mektebi* metotlarının yaygın olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu tez çalışmasının genel problem cümlesi olarak belirlenen “Tar İcrasında Kullanılan Süslemeler Nelerdir?” sorusuna geçmeden önce, ulaşılan metotların içeriği hakkında bilgilendirme yapılmasının ardından süslemelerin analizlerine geçilmesi konunun daha iyi kavranmasına ve bakış açısının pekiştirilmesine katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın birinci alt problemi; “Ulaşılan tar metotlarının genel içerikleri nasıldır?” şeklinde belirlenmiştir. Birinci alt problemin çözümüne yönelik olarak Seid Rüstemov'un *Tar Mektebi* ve Fuad Ezimli'nin *Tar Mektebi* isimli metot kitapları incelenmiş ve detaylıca sunulmuştur.

Seid Rüstemov'un Tar Mektebi

“Seid Rüstemov'un Tar Mektebi adlı eseri, Azerbaycan müzik eğitimi tarihinde dönemin müfredatına uygun olarak hazırlanmış ilk sistemli tar metodu ünvanına sahiptir ve Azerbaycan müzik eğitiminde tarihi bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir” (Turunç, 2011, ss. 157-158). “Üzeyir Hacıbeyli'nin öncülüğünde kaleme alınan bu eser, yalnızca Azerbaycan'da değil, Türkiye başta olmak üzere İran, Orta Asya ve bazı Arap ülkelerinde de tar eğitimi verilen birçok kurumda temel ders kitabı olarak kullanılmaktadır” (Abdulgasimov, 1989, s. 87). Özellikle nota ile tar öğretimini sistematik hâle getirmesi bakımından bu kitap, nota okuma ve icra etme becerisine sahip yeni bir tarzen kuşağının yetişmesine büyük katkı sağlamıştır. “1935 yılında ilk kez yayımlanan bu metot, zaman içerisinde eğitimdeki güncel ihtiyaçlara ve uygulama pratiklerine uygun olarak defalarca gözden geçirilmiş ve sırasıyla 1948, 1954, 1960, 1966, 1974, 1979, 1985 ve 1994 yıllarında olmak üzere toplamda dokuz kez basılmıştır” (Abdulgasimov, 1989, s. 87). Bu tekrar baskılar, metodun müzikal içeriğinin zamana uyarlanabilirliğini ve kalıcılığını açıkça ortaya koymaktadır. “Rüstemov'un 1950 yılında yayımladığı *Tar Üçün Melodik Etüdler* adlı çalışması ise, Tar Mektebi metodunun tamamlayıcısı niteliğinde olup, özellikle teknik gelişim ve melodik algı üzerine

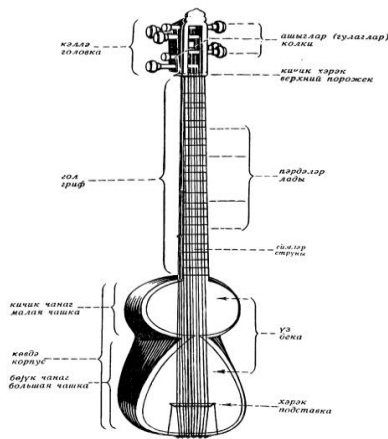
odaklanan ileri düzey bir kaynak olarak dikkat çekmektedir” (Turunç, 2011, s. 159). 150 sayfadan oluşan bu kitap, yalnızca tar icrasını öğretmeyi hedeflememekte; aynı zamanda Azerbaycan halk müziği geleneğinin aktarımında bilimsel bir çerçeve oluşturmayı da amaçlamaktadır. Eserde yer alan materyallerin büyük çoğunluğu Rüstemov’un pedagojik deneyimlerine dayanmaktadır. Gerekli yerlerde sadeleştirilmiş halk melodileri, gerekse özel olarak hazırlanmış egzersizler sayesinde eser hem başlangıç hem de orta düzey öğrenciler için sistemli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Eser, öğrenciye yalnızca nota bilgisi değil, aynı zamanda çalgıyla kurulacak fiziksel ve duysal ilişkiyi de kazandırmayı hedeflemektedir. “Rüstemov, eğitimin en başında öğrencinin müziğe olan ilgisi, işitme yeteneği ve anatomik uygunluğu değerlendirilmeden tar çalgısına başlanmaması gerektiğini vurgulamıştır” (Rüstemov, 1966, s. 4). Bu yönüyle kitap, “mektep” (yani ekol veya okul) kavramını yalnızca bir öğretim aracı olarak değil, aynı zamanda bir müzikal kültürün taşıyıcısı olarak da karşımıza çıkarmaktadır.

Eserin ilk bölümlerinde çalgının yapısı, doğru oturuş ve tutuş şekilleri ayrıntılı biçimde tarif edilmiştir. Sağ elin mizrabı serbest hareket ettirmesine olanak tanıyan pozisyonlar, sol elin perdeler üzerindeki hâkimiyetiyle birlikte düşünülmüş; bilek ve parmak kullanımına özel önem verilmiştir. “Rüstemov, tar çalımında bedenin bütünsel olarak eğitime katılması gerektiğini belirtmiştir” (Rüstemov, 1966, ss. 6-9). Bu yaklaşım, çalgının yalnızca el becerisiyle değil, doğru fiziksel denge ile icra edilebileceğini ortaya koymaktadır.

Şekil 23.

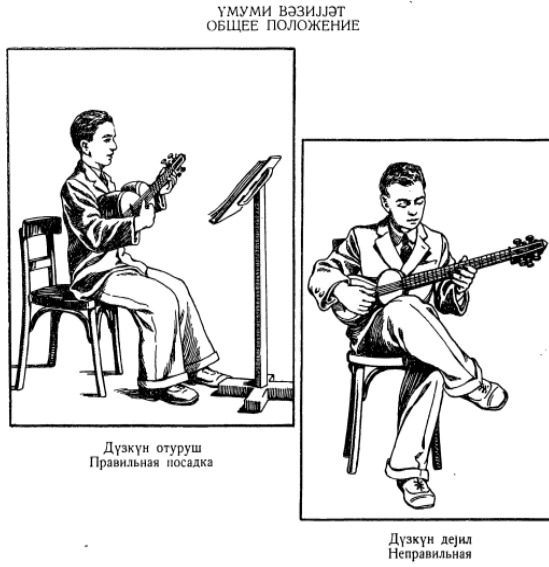
Tar’ın Yapısı



(Rüstemov, 1966, s. 5)

Şekil 24.

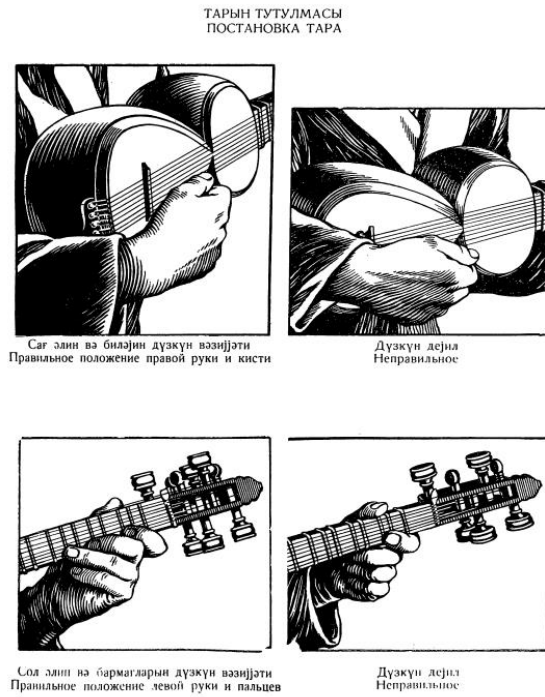
Tarın Doğru/Yanlış Tutuş ve Oturuş Pozisyonu



(Rüstemov, 1966, s. 5)

Şekil 25.

Tarda Sağ/Sol Elin Doğru ve Yanlış Konumu



(Rüstemov, 1966, s. 6)

Eserde tarın organolojisi ve tutuş/oturuş pozisyonu aktarıldıktan sonra temel nota bilgisi, tar için kullanılan özel işaretlerin ardından önce boş tellerin seslendirilmesi daha sonra ise 1-2-3. Parmakların sırasıyla kullanılması için egzersizler sunulmuş, sol el

parmak numaralandırmasıyla birlikte gamlar ve ritmik kalıplar tanıtılmış, “Rüstemov, seslerin net, eşit ve sürekli çıkmasını öğütleyerek, icrada temizlik ve istikrarı birincil hedef olarak belirlemiştir” (Rüstemov, 1966, s. 19).

Şekil 26.

Tar Mektebi'nde Nota Yazısında Kullanılan İşaretler

КИТАБДА РАСТ КЭЛЭН ИШАРЭ ВЭ ИСТИЛАҤЛАРЫН МӘНАЛАРЫ ОБЪЯСНЕНИЯ ЗНАКОВ И ТЕРМИНОВ ВСТРЕЧАЮЩИХСЯ В КНИГЕ	
♯	уст мизраб удар (медантора) сверху
▼	алт мизраб удар (медантора) снизу
0	ачыг симда на открытых струнах
1 2 3 0	аг симда: 1-чи бармаг, 2-чи бармаг, 3-чү бармаг в ачыг сим на белых струнах: 1-ый палец, 2-ой палец, 3-ий палец и открыт. струны
(1) (2) (3) (0)	ејин мо'на сары симда то же значение для желтых струн
1. 2. 3. 0.	ејин мо'на көк симда то же значение для баска
Simile	эввалки кими, ја'ни тазэ штрих ишарэсине кими эввалки штрихда чалмалы (попережнему) т. е. до появления нового штриха исполнять предыду- щим штрихом
	реприза — бу ишараларин арасында галан парчаны такрар етмәји талаб едир реприза — знак повторения отрывка, заключенного между этими знаками
♯	зәнк симин ишарасы знак звонких струн
к. ч.	кичик чанагда
м. ч.	на малой чашке
б. ч.	бөјүк чанагда
б. ч.	на большой чашке
Ad lib. (ad libitum)	өз истадијин кими по своему желанию
>	акцент акцент
gl. (glissando)	бармагы симин үзүринда сүрүшдүрмәк скользящие пальцы на струнах
Vibrando jaxyz vibrasla	сими бармагын алтында тез-тез ики тарафа асдирмәк
Vibrando или vibrasla	быстрые колебания струн в обе стороны, производимые пальцем
⊗ ⊙	сегио ва фанар — бу ишаралар, пјесин мүәјјән јериндән чалмаг ла- зим каланда гојулур сегио и фанар — знаки, ставящиеся в определенных местах пјес, с которых следует начинать игру
Adagio	агыр-агыр медленно
Allegro	тез-тез, чаддикала быстро, живо
Allegretto	бир аз тез довольно быстро
Andante	таласмајарақ, јаваш-јаваш не спеша, медленно
Andantino	видаңтедән бир аз чалд несколько подвижнее анданте
Assai	даһа да более
A tempo	эввалки сүр'әтда в первоначальном темпе

(Rüstemov, 1966, s. 8)

Şekil 27.

1. Parmak İçin Egzersiz Örneği

БАРМАГЛАРЫН ГОЈУЛМАСЫ
ПОСТАНОВКА ПАЛЬЦЕВ
1-чи бармаг
1-ый палец

(Rüstemov, 1966, s. 12)

Şekil 28.

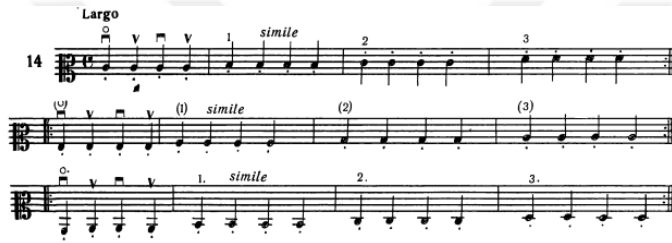
1-2. Parmaklar İçin Egzersiz Örneği



(Rüstemov, 1966, s. 13)

Şekil 29.

1-2-3. Parmaklar İçin Egzersiz Örneği

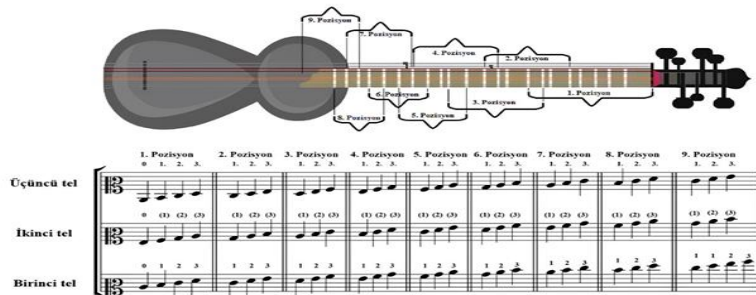


(Rüstemov, 1966, s. 14)

Eserin 15-49. Sayfaları içerisinde öğrenciye birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik, onaltılık, otuzikilik nota tartımları ile tremoloya alıştırmaya sunulduktan sonra Tar'da parmak pozisyonları konusuna geçilmiştir (Rüstemov, 1966, s. 15-49). Tar Mektebi'nde parmak pozisyonlarının gösterimi ve uygulanışı detaylı bir biçimde ele alındığından, Eryılmaz'ın yüksek lisans bitirme tezinde kullandığı Seid Rüstemov'un betimlediği tar üzerindeki pozisyonları gösteren şekle aşağıda yer verilmiştir.

Şekil 30.

Tarda Pozisyonlar



(Eryılmaz, 2024, s. 202)

Eserin 50-51. Sayfalarında tarda kullanılan bazı süsleme elemanlarının nota içerisinde kullanılan sembolleri ve icra etme biçimleri sunulmuş ve görsellerle desteklenmiş, ardından 53-59. Sayfalar içerisinde sol/sağ el için parmak güçlendirme egzersizleri sunulmuştur (Rüstemov, 1966, ss. 50-59). Rüstemov, bu tekniklerin yalnızca ses zenginliği için değil, müzikal anlatım gücü için kullanılması gerektiğini belirtmiştir. (Rüstemov, 1966, s. 51).

Şekil 31.

Tar Mektebi'nde Tremolo Süslemesinin Gösterimi



(Rüstemov, 1966, s. 19)

Şekil 32.

Tar Mektebi'nde Uzun Forşlaq Süslemesinin Gösterimi



(Rüstemov, 1966, s. 50)

Şekil 33.

Tar Mektebi'nde Kısa Forşlaq Süslemesinin Gösterimi



(Rüstemov, 1966, s. 50)

Şekil 34.

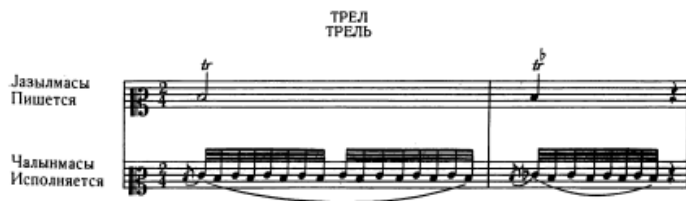
Tar Mektebi'nde Grupetto Süslemesinin Gösterimi



(Rüstemov, 1966, s. 51)

Şekil 35.

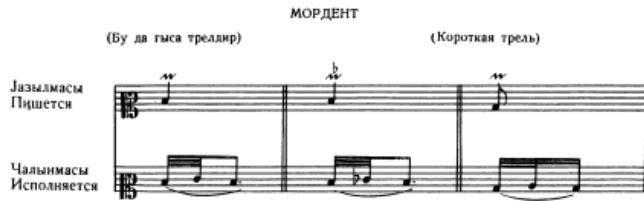
Tar Mektebi'nde Tril Süslemesinin Gösterimi



(Rüstemov, 1966, s. 51)

Şekil 36.

Tar Mektebi'nde Mordent Süslemesinin Gösterimi



(Rüstemov, 1966, s. 51)

Eserin 60-75 sayfaları arasında parmak pozisyonları hakkında detaylı etütler yer almaktadır. “Rüstemov, eserin buraya kadar olan bölümlerini ve 1-2-3-4-5. Pozisyonları iyi kavrayan öğrencinin 6-7-8-9. Pozisyonları rahatlıkla bulabileceğini savunmuş, 6,7,8,9. Pozisyonları nota üzerinden betimleyerek etüt verilmesini gerekli bulmadığını belirtmiştir” (Rüstemov, 1966, s. 75).

Rüstemov, eserin “Bedii-Tedris Materyali” olarak adlandırılan son kısmında, öğrenciye kazandırılmış teknik bilgilerin süsleme teknikleri eşliğinde uygulandığı Azerbaycan Halk Mahnıları, Renk, Reks, Deremed, Sovyet halklarına ait çeşitli parçalar, Azerbaycan bestekarlarından Üzeyir Hacıbeyov, Seid Rüstemov, Gara Garayev Asaf Zeynallı Tofiq Guliyev Müslüm Magomayev Cahangir Cahangirov ve pek çok bestekar

eserlerine yer vermiştir. Ardından “Ekler” bölümünde gam çalışmaları verilerek eseri noktalamıştır.

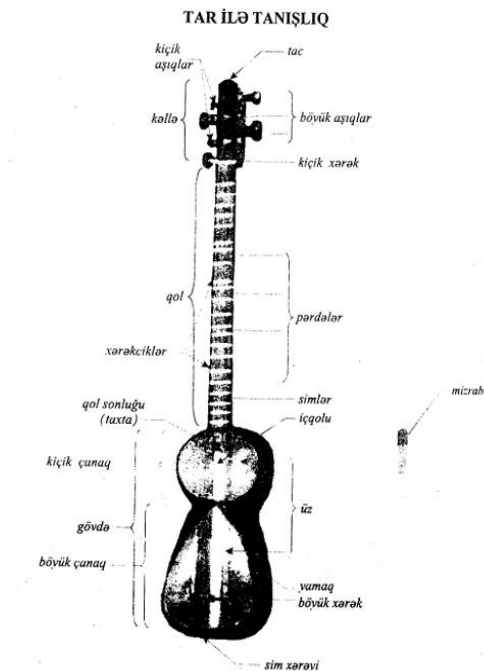
Fuad Ezimli’nin Tar Mektebi

“Fuad Ezimli’nin 2003 yılında yayımladığı Tar Mektebi, adlı eser, tarın yapısal özelliklerine dair ayrıntılı bilgiler sunmasının yanı sıra, çalgının ve mızrabın doğru tutulmasına yönelik adımları da görseller eşliğinde açıklamasıyla öne çıkmaktadır” (Turunç, 2011, s. 185).

Tar Mektebi adlı çalışmanın birinci bölümünde, tar çalgısının yapısal özellikleri, çalgının doğru tutuş ve oturuş pozisyonları, mızrap tutuş biçimleri ile parmak numaralandırma sistemi ele alınmaktadır. Konuların daha iyi kavranabilmesi amacıyla, açıklamalar görsel materyallerle desteklenerek sunulmuştur. Bu anatomik yaklaşım, icra kalitesinin artırılması ve fiziksel zorlanmaların önlenmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Kitabın ilerleyen sayfalarında ise temel müzik kavramlarına yer verilmekte; nota bilgisi, ritmik yapı, gamlar ve ses aralıkları gibi teorik konular ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır. “Ezimli’nin metodik yaklaşımı hem başlangıç seviyesindeki öğrencilere hem de ileri düzeyde teknik ve yorum bilgisi kazanmak isteyen müzisyenlere hitap etmektedir” (Turunç, 2011, s. 185).

Şekil 37.

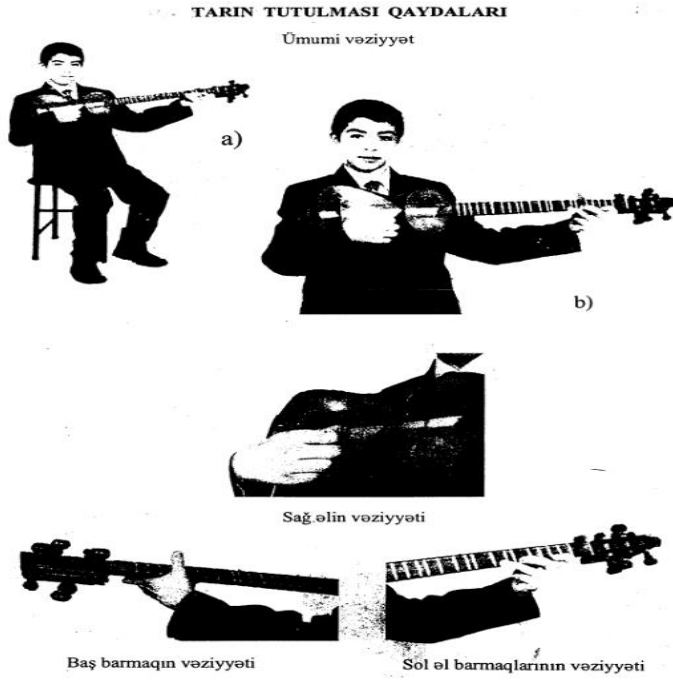
Tarın Bölümleri



(Ezimli, 2003, s. 4)

Şekil 38.

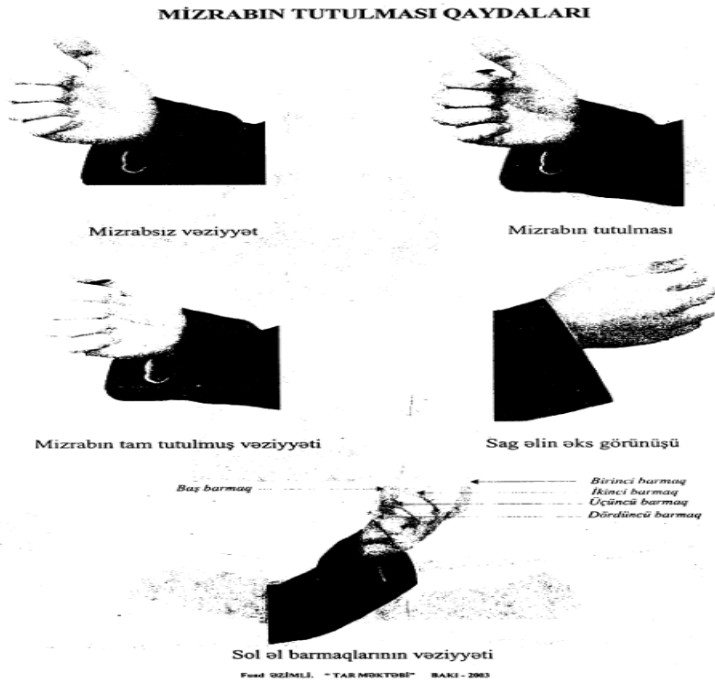
Tarın Tutulması Kuralları



(Ezimli, 2003, s. 5)

Şekil 39.

Mızrabın Tutulması Kuralları



(Ezimli, 2003, s. 6)

“Fuad Ezimli, tar eğitiminin başlangıç evresinde öğrencinin sadece nota bilgisiyle değil, aynı zamanda çalgıya özgü teknik sembollerle de tanışması gerektiğini

vurgulamıştır. Bu amaçla, Tar Mektebi eserinin 14. sayfasında, tar çalgısına özel kullanılan işaretleri listelemiş ve her birinin icradaki anlamını açıklamıştır” (Ezimli, 2003, s. 14). Böylelikle eser, yalnızca uygulamalı bir eğitim kaynağı değil, aynı zamanda teorik altyapıyı da güçlendiren bir öğretim materyali işlevi görmektedir.

Aşağıda tara ait çalgı işaretleri verilmiştir.

Şekil 40.

Tara Ait Çalgı İşaretleri

- - üst mizrab
- ▼ - alt mizrab
- - açık ağ simde; 1-2-3-4 barmaqların rəqəmlərlə işarəsi.
- (○) - açık sarı simde; (1)-(2)-(3)-(4) barmaqların rəqəmlərlə işarəsi
- açık kök simde; 1.-2.-3.-4. barmaqların rəqəmlərlə işarəsi.
- bəm kök simde; 1,-2,-3,-4, barmaqların rəqəmlərlə işarəsi.
- simile* - əvvəlki kimi
- ♪ - zəng simin işarəsi
- ♩ - bəm kök simin işarəsi
- W - cüt simi barmaqla aralamaq
- ▲ - lal barmağın xüsusi işarəsi
- - və ya ▼ - xum vermə – tar səsinin xüsusi dalğalanması
- B.C. - böyük çanaqda çalğı
- K.C. - kiçik çanaqda çalğı

(Ezimli 2003, s. 14)

“Eserin devamında, temel teknik egzersizlere geçilmektedir. Öğrenciye önce açık tellerde parmak egzersizleri sunulmakta; ardından tek parmakla, iki parmakla ve daha sonra üç parmağı içeren pozisyon çalışmaları verilmektedir” (Ezimli, 2003, ss. 19–23). Bu egzersizler yalnızca mekanik tekrarlar değil, aynı zamanda seslerin temizliği ve zaman içinde kontrolün artmasını hedefleyen sistemli alıştırımlardır.

Şekil 41.

1. Parmak İçin Egzersiz Örneği



(Ezimli, 2003, s. 19)

Şekil 42.

2. Parmak İçin Egzersiz Örnekleri

İKİNCİ BARMAQ

Largo

22

Andante

23

Ferd. EZİMLİ, "TAR MUKTUBİ" BAKI - 2003

19

(Ezimli, 2003, s. 19-20)

Şekil 43.

3. Parmak İçin Egzersiz Örnekleri

ÜÇÜNCÜ BARMAQ

Crave

25

Pesante

26

Lento

27

(Ezimli, 2003, s. 20)

Şekillerdeki örnek uygulamalardan da anlaşılacağı üzere, ilgili egzersizlerde birinci, ikinci ve üçüncü parmaklar sırasıyla dâhil edilerek her bir parmağın sistemli biçimde çalıştırılması amaçlanmıştır.

Rüstemov, staccato, legato, portamento vs. süslemelerini sembolleri ile gösterip çeşitli melodilerle desteklemiştir (Ezimli, 2003, s. 24).

Şekil 44.

Staccato, Non Legato, Portamento, Legato Süslemelerin Sembolleri



(Ezimli, 2003, s. 24)

Şekil 45.

Ezimli'nin Süslemeleri Örneklendirdiği "Oynaq Topum" İsimli Ezgi

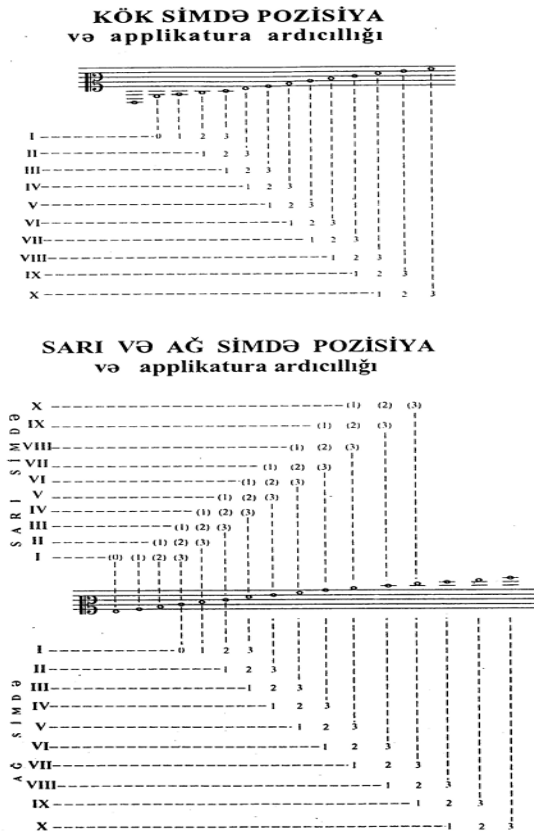


(Ezimli, 2003, s. 24)

Seid Rüstemov'un Tar Mektebi'nde tarın ses alanını dokuz pozisyona böldüğünü belirtmiştik. Buna karşılık Ezimli'nin Tar Mektebi'nde ses alanını on pozisyona bölmüştür.

Şekil 46.

Tarda Pozisyonlar

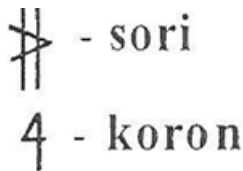


(Ezimli, 2003, s. 26)

Ezimli'nin Tar Mektebi'nde kullandığı ve başka hiçbir metotta rastlamadığımız iki alterasyon işaretini kullandığını görmekteyiz. “Bu işaretleri kendi ifadesiyle Tampere’de yer almayan $\frac{1}{4}$ tonlu perdeleri göstermek maksadıyla kullandığını belirtmiştir” (Ezimli, 2003, s. 27).

Şekil 47.

Nota Yazısında Kullanılan Tara Özel Alterasyon İşaretleri



(Ezimli, 2003, s. 27)

Ezimli, Tar Mektebi'nde süslemeler konusuna “Melizmler” başlığı altında giriş yapmaktadır. Bu başlık altında forşlaq, mordent, çizgili mordent, tril, lal barmaq, tremolo, ve glissando olmak üzere yedi adet süsleme çeşidine değinmiştir fakat glisando ve tremolo sayfa 12-13 te “Aberviatūra-ixtisar işareleri” başlığı altında yer almaktadır

(Ezimli, 2003, ss. 29-30). Bu süslemelerin nota yazısındaki şekli ve icradaki çalımı aşağıdaki şekillerde gösterilmiştir.

Şekil 48.

Forşlaq Süslemesinin Gösterimi

FORŞLAQ

Əsasən iki növü bəllidir: uzun və qısa forşlaq.

Uzun forşlaq.



Qısa forşlaq

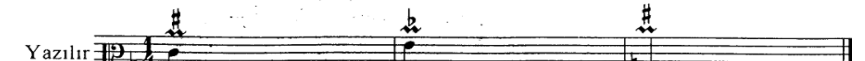


(Ezimli, 2003, s. 29)

Şekil 49.

Mordent Süslemesinin Gösterimi

MORDENT



(Ezimli, 2003, s. 29)

Şekil 50.

Çizgili Mordent Süslemesinin Gösterimi

CİZGİLİ MORDENT

Cizgili mordent üç səsdən; əsas aşağı köməkçi səs və yenə də əsas səsdən ibarət olaraq belə işarə edilir.

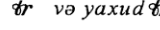


(Ezimli, 2003, s. 30)

Şekil 51.

Tril Süslemesinin Gösterimi

TREL

İki səsin-əsas və yuxarı köməkçi səsin növbə ilə ardıcıl olaraq iti çalınmasına trel deyilir. Trel işarəsi  və yaxud  kimi göstərilir.



Azərbaycan xalq musiqisində qısa forşlar, mordent və trel melizmləri çox yayılmışdır.

(Ezimli, 2003, s. 30)

Şekil 52.

Lal Barmaq Süslemesinin Gösterimi

Bundan əlavə tar sənətində lal barmaq ifa üsulu da mövcuddur ki, onu da aşağıdakı kimi vermək məsləhətdir:



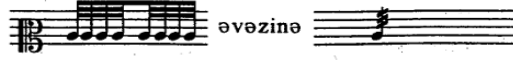
Lal barmağın üst mizrab işarəsinin bu növü ilə verilməsində məqsəd, lal barmağın əksər hallarda üst mizrabdan sonra ifa olunması ilə əlaqədardır. Tarın tədisində «lal barmaq» işarəsi müəllimin məsləhətilə işlədilə bilinər.

(Ezimli, 2003, s. 30)

Şekil 53.

Tremolo Süslemesinin Gösterimi

5. ***Tremola*** – bir ölçüdə ardıcıl olaraq təkrarlanan səslər.



Fuad ƏZİMLİ. "TAR MƏKTƏBİ" BAKI - 2003

(Ezimli, 2003, s. 12)

Şekil 54.

Glissando Süslemesinin Gösterimi

7. Barmağın aşağıya və yuxarıya sürüşdürülməsinə – ***Glissando*** deyilir. Qısaldılmış şəkildə ***gliss.*** kimi yazılır.*)

Yazılır



Yazılır



Çalınır



Çalınır



(Ezimli 2003, s. 13)

Kitabın orta kısımlarında temel müzikal unsurlar daha açık bir şekilde devreye girmektedir. Gam çalışmaları, majör ve minör dizilerin tar üzerindeki uygulanışı, aralıkların doğru kavranması, seslerin armonik ve melodik yapı içinde değerlendirilmesi gibi konular yer almaktadır. Nota okuma çalışmaları, solfej örnekleri ve temel ritim alıştırmalarıyla desteklenmektedir.

Şekil 55.

Gam ve Arpej Çalışma Örneği



(Ezimli, 2003, s. 37)

“Gam ve arpej çalışmaları, tar eğitiminde hem sol elin pozisyon kontrolünü hem de sağ elin mızrap hâkimiyetini geliştirme açısından büyük önem taşır. Bu teknik çalışmalar yalnızca parmak egzersizleri değil, aynı zamanda seslerin temiz, doğru ve eşit tonda icra edilmesini sağlayan temel yapı taşlarıdır” (Ezimli, 2003, ss. 31-32). Ezimli, bu bağlamda gam ve arpej çalışmalarının çalgıya yeni başlayan öğrencilerde mutlaka sistemli ve sabırlı bir şekilde öğretilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Öğrencinin sesleri duyarak ayırt etmesi ve her notayı bilinçli bir şekilde üretmesi esastır. Bu nedenle öğretmen; her gam ya da arpeji öğrettiğinde, o yapının ait olduğu tonaliteyi, pozisyonu ve teknik gereklilikleri açıklamalıdır. Arpej çalışmaları esnasında, parmakların tel üzerindeki duruşu, elin serbestliği ve bileğin pozisyonu dikkatle izlenmelidir. Aynı şekilde mızrabın tele uyguladığı baskı, yönü ve vuruş sıklığı da sesin kalitesini doğrudan etkileyen unsurlardır (Ezimli, 2003, ss. 31-32).

Ezimli’ye göre gam çalışmaları, öğrencinin klavye üzerinde yön bulma kabiliyetini geliştirirken; arpejler, nota aralıklarını tanıma, pozisyon geçişlerini anlama ve harmoni bilincini pekiştirme açısından işlevseldir ayrıca muğam icrasında çoklu değiştirici işaret kullanıldığını belirten Ezimli, özellikle üç bemollü beş diyezli gamların çalıştırılmasının gerekliliğini vurgulamıştır. Bu nedenle her iki teknik, yalnızca mekanik

bir tekrar olarak değil; işitsel, teorik ve fiziksel koordinasyonu eş zamanlı geliştiren kapsamlı egzersizler olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca bu çalışmalar esnasında öğrenciye metronomla eşlik ettirilmesi, ritmik disiplinin oluşmasına katkı sağlar. Temiz ses elde etmek için yavaş tempoda başlanmalı, teknik yeterlilik kazandıkça hız artırılmalıdır. Ezimli, bu süreçte öğretmenin rehberliğini ve öğrencinin istikrarını en önemli başarı faktörleri arasında görmektedir (Ezimli, 2003, ss. 31-32).

Sayfa 54-81 arasında daha ileri teknik egzersizlere geçiş yapılmaktadır. “Sağ elin ustalığı, bu bölümde özellikle ön plana çıkarılırken, farklı hızlardaki etütlerle öğrenciye yavaş ve hızlı çalma teknikleri arasında geçiş yapabilme yetisi kazandırılmaya çalışılmalıdır” (Ezimli, 2003, ss. 54-55).

Şekil 56.

11. Etüt Örneği



(Ezimli, 2003, s. 58)

Şekil 57.

30. Etüt Örneği



(Ezimli, 2003, s. 66)

Etüt örneğinde görüldüğü üzere Ezimli, etüt içerisinde bazı notaların üzerinde mızrap yönlerini vurgulamaktadır. Diğer etütlerin incelenmesinin ardından Ezimli'nin mızrap kalıplarının öğretilmesini usta öğreticiye bıraktığı anlaşılmıştır.

Fuad Ezimli'nin Tar Mektebi adlı eseri, 81. sayfadan itibaren “Bedii Tedris Materyalleri” başlığı altında on beş adet mahnı, yedi adet tesnif, on bir adet Deramed ve Reng, iki adet Diringi, iki adet Sakiname, on adet Zerb Muğam, yirmi dört adet Azerbaycan Halk Reksi, on üç adet fortepiyano eşlikli Azerbaycan Halk Reksleri ve Mahnıları ve son olarak yirmi bir adet Azerbaycan Bestekarlarının Pyesleri eserlerini kaleme almış ve metodu sonlandırmıştır (Ezimli, 2003, ss. 83-85). Öğrencinin artık temel teknikleri kazanmış olduğunu varsayarak, icra estetiğine ve yorum detaylarına odaklanmaktadır. Bu bölümler, tar çalgısının geleneksel icra anlayışında önemli yer tutan süsleme tekniklerinin öğretimine ayrılmıştır.

Şenel Önalı'nın Tar Metodu

Şenel Önalı'nın tar metodu kitabı tamamlanmadığı ve bu doğrultuda yayımlanamadığı için araştırmaya dahil edilmemiştir.

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın ikinci alt problemi, “Tar icrasına yönelik yazılmış metotlarda hangi süslemeler yaygın olarak kullanılmıştır?” şeklinde belirlenmiştir. Bu alt problemin çözümüne yönelik olarak, incelenen metotlarda kullanılan süsleme unsurları form ayrımı yapılmaksızın tespit edilmiştir. Belirlenen her bir süsleme elemanı, başlıklar hâlinde ayrı paragraflar içinde ele alınmış; her süslemenin kaç kez kullanıldığı belirtilmiş ve kullanım biçimleri örneklerle açıklanmıştır. Ayrıca, tüm metotlarda yer alan süsleme çeşitlerinin toplam kullanım sayılarını gösteren bir tabloya da yer verilmiştir.

Forşlaq/Acciaccatura

Her iki metotta "forşlaq" adıyla anılan ve şekil itibarıyla "çarpma süslemesi"ne de benzeyen bu süsleme tekniği, terminolojik açıdan tartışmalara konu olmuştur. Bu nedenle, çalışmada her iki terimin de başlık olarak kullanılması daha uygun görülmüştür.

Forşlaq, ana notanın süresini aşmayacak şekilde, bir veya iki kısa notayla hızlı bir geçiş yapılmasıyla oluşan bir süsleme tekniğidir. Buna karşın, çarpma süslemesi; ana notanın hemen öncesinde veya sonrasında, mızraplı ya da mızrapsız olarak yapılan kısa bir darbe ile uygulanan bir süsleme biçimidir.

Her iki teknikte de benzer süsleme yapıları bulunmakta olup, toplamda 298 örnek tespit edilmiştir. Aşağıda Rüstemov ve Ezimli'nin forşlaq/çarpma süslemesini kullanma biçimlerine ilişkin örnekler yer almaktadır.

Şekil 58.

Rüstemov'un 202 Numaralı Ezgide Forşlaq/Çarpma Kullanımı Örneği



(Rüstemov, 1966, s. 121)

Şekil 59.

Ezimli'nin "Arazbarı Zerbi" İsimli Ezgide Forşlaq/Çarpma Kullanımı Örneği



(Ezimli, 2003, s. 113)

Tremolo

“Tar icrasında birlik, ikilik ve dörtlük değerdeki notalar tremolo ile ifa edilir” (Ezimli, 2003, s. 22). Yapılan analiz sonucunda ilgili iki metotta da ilk alıştırılmalarda tremolo için onlarca egzersiz olduğu görülmektedir. Tremolo icra edilen notaların hepsinde sembol bulunmadığını göz önüne alarak sadece sembol kullanılan notaların sayısı 358 adet olarak tespit edilmiştir. Aşağıda Rüstemov ve Ezimli'nin tremolo kullanım örnekleri verilmiştir.

Şekil 60.

Rüstemov'un 24. Egzersizde Tremolo Kullanımı Örneği



(Rüstemov, 1966, s. 18)

Şekil 61.

Ezimli'nin 31. Egzersizde Tremolo Kullanımı Örneği



(Ezimli, 2003, s. 22)

Tril

Tril süslemesi iki metotta da toplam 700 defa kullanıldığı tespit edilmiştir. Rüstemov ve Ezimli'nin tril kullanım örneği aşağıda verilmiştir.

Şekil 62.

Rüstemov'un 174. Ezgide Tril Kullanımı Örneği



(Rüstemov, 1966, s. 98)

Şekil 63.

Ezimli'nin "Nabatxanım" İsimli Eserde Tril Kullanımı Örneği



(Ezimli, 2003, s. 135)

Mordent

Mordent, tar icrasında gibi yaygın olarak kullanılan bir süslemedir. İki metotta da kullanımı mevcuttur ve 305 adet sembol kullanımı tespit edilmiştir. Metotlardaki kullanım örnekleri aşağıda verilmiştir.

Şekil 64.

Rüstemov'un 204. Numunede Mordent Kullanım Örneği



(Rüstemov, 1966, s. 123)

Şekil 65.

Ezimli'nin Şima-i Şems Zerbi'nde Mordent Kullanımı Örneği



(Ezimli, 2003, s. 112)

Grupetto

Grupetto süslemesinin detayı yalnızca Rüstemov'un metodunda verilmektedir ve eserde 4 adet sembol kullanımı tespit edilmiştir. Ezimli'nin metodunda herhangi bir grupetto sembolü ve detaylı anlatımı tespit edilememiştir. Rüstemov'un grupetto kullanım örneği aşağıda verilmiştir.

Şekil 66.

Rüstemov'un 173. Ezgide Grupetto Kullanımı Örneği



(Rüstemov, 1966, s. 97)

Glissando

Glissando süslemesinin iki metotta toplamda 37 defa kullanıldığı tespit edilmiştir. Süslemenin kullanım örnekleri aşağıda verilmiştir.

Şekil 67.

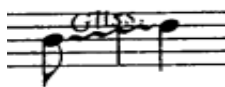
Rüstemov'un 209. Ezgide Glissando Kullanımı Örneği



(Rüstemov, 1966, s. 130)

Şekil 68.

Ezimli'nin "Cüt Bacı Diringisi" İsimli Eserde Glissando Kullanımı Örneği



(Ezimli, 2003, s. 107)

Cut/ Ayırtmasim

Cut/Ayırtmasim süslemesi yalnızca Ezimli'nin metodunda detaylıca anlatılmıştır ve iki metotta da 69 defa kullanıldığı tespit edilmiştir. Cut/Ayırtmasim süslemesinin kullanım örnekleri aşağıda verilmiştir.

Şekil 69.

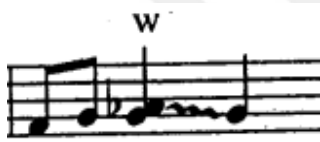
Rüstemov'un 209. Ezgide Cut/Ayırtmasim Kullanımı Örneği



(Rüstemov, 1966, s. 130)

Şekil 70.

Ezimli'nin "Mensurriyye Zerbi" İsimli Eserde Cut/Ayırtmasim Kullanımı Örneği



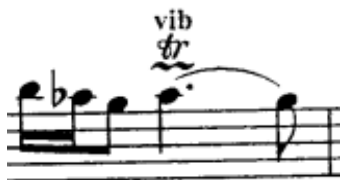
(Ezimli, 2003, s. 123)

Vibrato

Vibrato ve hun verme süslemesi yalnızca Ezimli'nin metodunda detaylıca anlatılmış ve kullanılmıştır. Rüstemov'un bu tekniği kullanmamasının sebebi olarak döneminde hun tekniğine ait süsleme elamanının olmayışıyla ilişkilendirmek yerinde bir tespit olacaktır. İlgili metotta toplam 73 adet vibrato ve hun verme tespit edilmiştir. Kullanım örnekleri aşağıda verilmiştir.

Şekil 71.

Ezimli'nin "Mensuriyye Zerbi" İsimli Eserde Vibrato Kullanımı Örneği



(Ezimli, 2003, s. 131)

Şekil 72.

Ezimli'nin "Uzundere" İsimli Eserde Hun Verme Kullanımı Örneği



(Ezimli, 2003, s. 131)

Lal Barmaq

Lal barmaq süslemesinin yalnızca Ezimli tarafından kullanıldığı tespit edilmiştir. İlgili süsleme için sembol önerisinde de bulunan Ezimli'nin metodunda toplamda 5 adet lal barmaq sembolü tespit edilmiştir. Kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Şekil 73.

Ezimli'nin "Rahab Deremedi" İsimli Eserde Lal Barmaq Kullanımı Örneği



(Ezimli, 2003, s. 100)

Portamento

Portamento süslemesinin yalnızca Ezimli tarafından kullanıldığı tespit edilmiştir. *Tar Mektebi* adlı eserinde portamento süslemesinin sembolünü ve eser içindeki kullanımını aktaran Ezimli'nin metodunda, 116 adet portamento sembolü tespit edilmiştir. Kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Şekil 74.

Ezimli'nin "Oynaq Topum" İsimli Eserde Portamento Kullanımı Örneği



(Ezimli, 2003, s. 24)

Staccato

Staccato süslemesinin iki metotta da toplam 3260 defa kullanıldığı tespit edilmiştir. Kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Şekil 75.

Rüstemov'un 172. Ezgide Staccato Kullanımı Örneği



(Rüstemov, 1966, s. 96)

Şekil 76.

Ezimli'nin 8. Etütte Staccato Kullanımı Örneği



(Ezimli, 2003, s. 57)

Legato

Legato süslemesi iki metotta da kullanılmıştır ve toplam 2558 adet legato sembolü tespit edilmiştir. Kullanım örnekleri aşağıda verilmiştir.

Şekil 77.

Rüstemov'un 176. Ezgide Legato Kullanımı Örneği



(Rüstemov, 1996, s. 99)

Şekil 78.

Ezimli'nin 16. Etütte Legato Kullanımı Örneği



(Ezimli, 2003, s. 59)

İki metot kitabında kullanılan süslemelerin, yazıldığı dönemin şartlarına bağlı olarak değişiklik gösterdiği söylenebilir. Bu bağlamda tara özgü süsleme biçimlerinin birçoğunun metotlarda kullanılmadığı tespit edilmekle beraber, ilgili süsleme biçimlerinin aktarımının usta öğreticiye bırakıldığı tahmin edilmektedir. Metotlarda ulaşılan süslemelerin tablo şekli aşağıda verilmiştir.

Tablo 3.

Metotlarda Kullanılan Süslemeler

Süsleme Türü	Seid Rüstemov (1966)	Fuad Ezimli (2003)	Toplam Görülme Sayısı
Forşlaq/Acciaccatura	✓	✓	298
Tremolo	✓	✓	358
Tril	✓	✓	700
Mordent	✓	✓	305
Grupetto	✓	X	4
Glissando	✓	✓	37
Cut/ Ayırmasım	✓	✓	69
Vibrato (Hun)	X	✓	73
Lal Barmaq	X	✓	5
Portamento	X	✓	116
Staccato	✓	✓	3260
Legato	✓	✓	2558

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın üçüncü alt problemi, “Yalnızca tar icrasına özgü olan süslemeler nelerdir ve bu süslemelerin işaretleri nasıldır?” şeklinde belirlenmiştir. Bu soruya yönelik olarak yapılan incelemelerde, yalnızca tar çalgısına özgü olduğu tespit edilen Hun-Germe, Cut-Ayırmasım, Lal Barmaq, Cırmaqlı Barmaq, Diringe Cırmaqlı, Qapama Forşlaq adlı süslemelere ulaşılmıştır. Bu süslemelerin bazılarını farklı çalgılarda rastlamak mümkün olsa da, her biri tar icrasında özel anlam ve kullanım biçimine sahiptir. Bu bağlamda süslemeler açıklanırken detaylarına değinilmiştir. Süsleme türleri, her biri için ayrı başlıklar altında ele alınmış; ilgili sembolleri, icra teknikleri ve nota üzerindeki gösterimleriyle birlikte açıklanmıştır. Böylece, tar çalgısına has süsleme unsurlarının hem teknik hem de görsel boyutlarıyla detaylı biçimde incelenmesi sağlanmıştır.

Germe-Hun verme süslemesi

“Mirze Sadık Esedoğlu tarın çanağını yontmak suretiyle küçültmüş ve içine can direği ilave etmiştir. Bu can direği tarda Hun adı verilen bir titreşime neden olmuştur” (Abdulgasimov, 1996, s. 24). Tarda hun tekniği oldukça yaygın biçimde kullanılmaktadır. Araştırmalar sonucunda görülmektedir ki bu durum nota yazısında bir sembol ihtiyacı doğurmuş ve bu görüşümüzle doğru orantılı olarak birçok tarzen/araştırmacı hun verme için sembol önerilerinde bulunmuştur. Merhum Fuad Ezimli’nin *Tar Mektebi* isimli metodunda hun süslemesinin alt mızrap ve üst mızrap ile icra edilme şeklinin sembollerini sayfa 14. te göstermiştir (2003, s. 14).

Şekil 79.

Ezimli’nin Hun Verme Sembollerinin Gösterimi

А - və ya У - xum vermə – tar səsinin xüsusi dalğalanması

(Ezimli, 2003, s. 14)

Ünlü tar icracısı Hemid Vekilov 2007 yılında *Azərbaycan Tarı və Onun İfacılığ Problemləri Həqqində Təkliflər* isimli çalışmasında, “hun” kelimesi yerine “germe” kelimesinin kullanılmasının daha yerinde olacağını belirterek ilgili tekniğe yeni bir sembol önerisinde bulunmuştur (s. 52) fakat “germe” isminin ilgili tekniği tam olarak yansıttığını söylemek mümkün değildir çünkü bu teknikte örneğin segah, mahur ailesi gibi makamlarda tellerin gerginliğini azaltarak ilgili sesin kendisinden pes bir ses ile dalgalanmasını sağlamak için kullanılması gereken melodiler de bulunmaktadır. Bu bağlamda “germe” ismi ilgili tekniğe uygun bir isim olmadığı anlaşılmaktadır.

Şekil 80.

Vekilov’un Hun İçin Sembol Önerisi

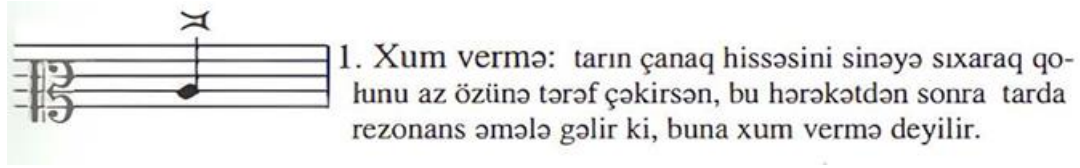
«Gərmə» işarəsini « Ъ » yazıya tətbiq edək.

(Vekilov, 2007, s. 52)

İki çalışmanın ardından tarzen Ekrem Memmedli tarafından 2010 yılında kaleme alınan *Azərbaycan Muğamları* isimli kitapta hun tekniğine farklı bir sembol önerisinde bulunmuştur (s. 7).

Şekil 81.

Memmedli'nin Hun İçin Sembol Önerisi

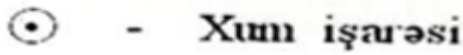


(Memmedli, 2010, s. 7)

“2011 yılında Vasıf Allahverdiyeva tarafından solo tar için bestelenen “Garabağ Balladası” isimli eserde hun tekniği için yeni bir sembol kullanmıştır” (akt. Eryılmaz, 2024, s. 230).

Şekil 82.

Allahverdiyeva'nın Hun Tekniği İçin Kullandığı Sembol

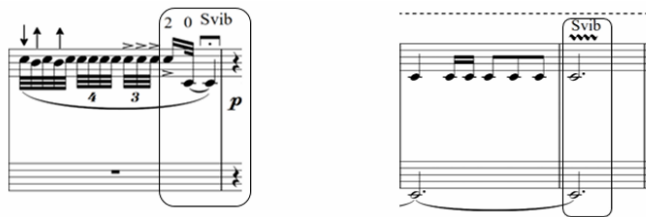


(akt. Eryılmaz, 2024, s. 230)

Bu çalışmaların ardından Yusuf Altun'un 2024 yılında kaleme aldığı *Ağaselim Abdullayev'in Muğam ve İlk Mehebbet eserlerindeki tar icrasının analizi* isimli çalışmasında hun verme tekniği için kullandığı sembol dikkat çekmektedir. Altun, sapı geriye doğru çekerek hun verme ya da hafifçe silkeleyerek hun verme biçimi için kullandığı sembol aşağıda gösterilmiştir (2024, s. 357).

Şekil 83.

Altun'un Hun Verme Tekniği İçin Kullandığı Sembol



(Altun, 2024, s. 357)

Hun tekniği için önerilen ve kullanıldığı gözlemlenen semboller, esasında hun tekniğini nitelendirmektedir. Emre Eryılmaz tarafından 2024 yılında *Hacı Hanmemmedov'a Ait 1 Sayılı Konçertosunun Müzikal/Teknik Yönden İncelenmesi* isimli çalışmasında hun tekniğinin kendi içerisinde dört farklı icra biçimi olduğunu belirtmiş ve her durum için bir sembol önerisinde bulunmuştur. Bu dört farklı icra biçimi sırası ile

“sapı silkeleyerek hun verme”, “sapı esneterek hun verme”, “tekneyi silkeleyerek hun verme”, “tekneyi sallayarak hun verme” şeklindedir (s. 230).

“Sapı silkeleyerek hun verme biçimi sol/sağ el parmaklarından birinin sap üzerindeki herhangi bir notaya yerleştirilip sapı sallayarak elde edilen bir vibrato tekniğidir” (Eryılmaz, 2024, s. 231).

Şekil 84.

Eryılmaz'ın Sapı Silkeleyerek Hun Verme Tekniği İçin Sembol Önerisi



(Eryılmaz, 2024, s. 231)

“Sapı esneterek hun verme biçimi, çalgının tellerine basılmadan uygulanan bir tekniktir. Mızrap ile boş bir tele temas ettikten sonra sapın geriye doğru çekmek suretiyle gerçekleştirilir” (Eryılmaz, 2024, s. 231).

Şekil 85.

Eryılmaz'ın Sapı Esneterek Hun Verme Tekniği İçin Sembol Önerisi

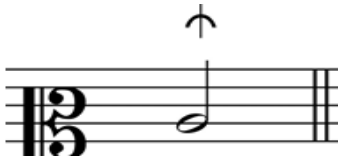


(Eryılmaz, 2024, s. 231)

“Tekneyi silkeleyerek hun verme biçimi, sapı esneterek hun verme biçimine benzerlik gösterir fakat mızrap ile boş tele dokunduktan sonra sol elle küçük çanağın kavranıp teknenin vücuttan uzaklaştırılarak silkelenmesi ile uygulanır” (Eryılmaz, 2024, s. 231).

Şekil 86.

Eryılmaz'ın Tekneyi Silkeleyerek Hun Verme Tekniği İçin Sembol Önerisi

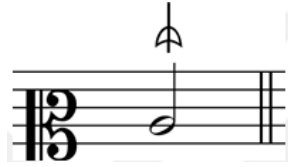


(Eryılmaz, 2024, s. 232)

“Tekneyi sallayarak hun verme biçimi, sağ el bileğinin tara temas ettiği bölgeden itibaren teknenin aşağı-yukarı yönlerine hareket ettirilmesi ile gerçekleştirilir. Genellikle boş tellerde uygulanır ve müzik cümlelerinin sonlarında tercih edilir” (Eryılmaz, 2024, s. 232).

Şekil 87.

Eryılmaz’ın Tekneyi Sallayarak Hun Verme Tekniği İçin Sembol Önerisi



(Eryılmaz, 2024, s. 232)

Cut/Ayrımasim süslemesi

“Bağlamada kıstırma veya tel ayırma” (Haşhaş, 2023, s. 23) yöntemine benzeyen cut-ayrımasim tekniği, tar icrasında oldukça fazla kullanılmaktadır. Ezimli’nin *Tar Mektebi* eserinde cut için önerdiği sembol aşağıdaki gibidir;

Şekil 88.

Ezimli’nin Cut Verme İçin Sembol Önerisi

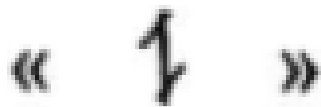
W - cüt simi barmaqla aralamaq

(Ezimli, 2003, s. 14)

Ağ tellerde 1.-2. veya 1.-3. parmak kombinasyonlarıyla iki farklı tel üzerinde farklı notalara basılarak gerçekleştirilen çift sesli süsleme tekniğini tarzen Hacı Memmedov’un icrasında belirgin şekilde kullandığını ifade eden Hemid Vekilov, bu süsleme biçimi için özgün bir nota sembolü de önermiştir (2010, s. 33).

Şekil 89.

Vekilov’un Ayrımasim Süslemesi İçin Sembol Önerisi



(Vekilov, 2010, s. 33)

Şekil 90.

Ayrımasim Sembolünün Nota Üzerinde Kullanımı



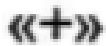
(Vekilov, 2010, s. 33)

Cırmaqlı barmaq süslemesi

“Azerbaycan Halk Müziği eserlerinin bazı yerlerinde keskin, karakterli bir ses elde etmek için sağ elin tesiri olmadan sol el parmaklarıyla mızrap görevi görerek tarı, özel bir biçimde çalmak mümkün. Bu tekniğe tar icracıları tarafından “cırmaq” denir” (Vekilov, 2010, s. 41). Bu tekniği seslendirmek için sol elin parmaklarından biri ile (örneğin 1. parmak) herhangi bir perdeye bastıktan sonra diğer parmaklardan biri mızrap görevi görmelidir yani teli çekip bırakmalıdır. Vekilov, Cırmaqlı parmaq tekniği için bir sembol önerisinde de bulunmuştur.

Şekil 91.

Vekilov'un Cırmaqlı Parmaq İçin Sembol Önerisi



(Vekilov, 2010, s. 42)

Şekil 92.

Cırmaqlı Parmaq Süslemesinin Nota Üzerinde Kullanımı



(Vekilov, 2010, s. 42)

Diringe cırmaq süslemesi

Diringe cırmaq tekniği, cırmaqlı parmak ve forşlag süslemelerinin bir arada kullanılmasından ibarettir. İki sestten oluşan bu süsleme tekniğini meydana getirmek için ilk sesin çok kısa zaman ile mızrapla, ardından gelen sesin ise cırmaqlı parmak tekniği ile seslendirilmesi gerekmektedir. İlgili süsleme tekniğinin isimlendirilmesi ve sembol önerisi Hemid Vekilov'a aittir.

Şekil 93.

Vekilov'un Diringe Cırmaq Süsleme Tekniğine Sembol Önerisi



(Vekilov, 2010, s. 44)

Şekil 94.

Diringe Cırmaq Süslemesinin Kullanımı



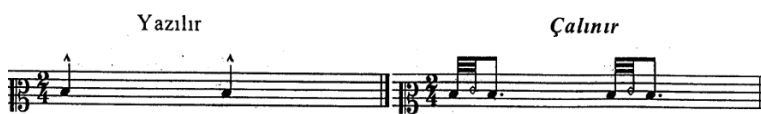
(Vekilov, 2010, s. 45)

Lal barmaq süslemesi

Lal barmaq süsleme tekniği, tar icrasında önemli bir yere sahiptir. Ezimli, kaleme aldığı *Tar Mektebi* metodunda lal barmaq tekniğinin sembolünü vermiştir fakat tekniğin uygulanış biçimini usta öğreticinin aktarımına bırakmıştır (Ezimli, 2003, s. 30).

Şekil 95.

Ezimli'nin Lal Barmak Sembolü



(Ezimli, 2003, s. 30)

Lal barmaq tekniği iki sesten oluşmaktadır. Birinci esas ses mızrap ile, ikinci yardımcı ses mızrap vurulmadan parmak basmak suretiyle meydana gelir. Hemid Vekilov, 2010 yılında kaleme aldığı *Azərbaycan Tarı və Onun İfacılığ Problemləri Həqqində Təkliflər* isimli çalışmasında lal barmaq için sembol önerisinde bulunmuştur.

Şekil 96.

Vekilov'un Lal Barmaq Süslemesine Sembol Önerileri

- «Lal barmaq»ın qısa yazılışı - «L.b»
- Yuxarı hərəkətli «L.b» işarəsi - «↗»
- Aşağı hərəkətli «L.b» işarəsi - «↘»
- «L.b» qruplaşmasında köməkçi səs işarəsi - «^»

(Vekilov, 2010, s. 51)

Şekil 97.

Lal Barmaq Süslemesinin Kullanımı



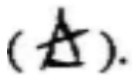
(Vekilov, 2010, s. 30)

Qapama süslemesi

Tarın seslendirilmesi sırasında mızraptan sonra sesin bir müddet yayılımı devam etmektedir. Qapama tekniği, melodinin son kısmında tam sessizliği sağlamak için kullanılmaktadır. İcracının sol veya sağ eliyle tellerin üstünü kapatarak seslerin yayılımını durdurmasıyla meydana gelir. İlgili tekniğe ismini veren ve sembol önerisinde bulunan Hemid Vekilov'dur (2010, s. 54).

Şekil 98.

Vekilov'un Qapama İçin Süsleme İşareti Önerisi



(Vekilov, 2010, s. 54)

Şekil 99.

Qapama Tekniğinin Kullanımı



(Vekilov, 2010, s. 55)

Forşlaq süslemesi

Forşlaq süslemesi, ana sesin hemen öncesinde veya sonrasında bir ya da iki yardımcı sesin kısa süreli olarak kullanılmasıyla oluşan bir süsleme tekniğidir. Tar icrasında oldukça yaygın biçimde kullanılan bu süsleme, melodik akışa hareketlilik ve ifade zenginliği kazandırmaktadır. Bu çalışmada, forşlaq süslemesinin gösterimi için Fuad Ezimli'nin *Tar Mektebi* adlı metot kitabında yer alan notasyon sisteminin kullanılması tercih edilmiştir.

Şekil 100.

Ezimli'nin Forşlaq Sembolü Ve İcra Tasviri

FORŞLAQ

Əsasən iki növü bəllidir: *uzun və qısa forşlaq*.

Uzun forşlaq.



Qısa forşlaq



(Ezimli, 2003, s. 29)

Ezimli'nin ve sembol önerisinde bulunan diğer icracıların sisteminin benimsenmesindeki temel gerekçe, tar icrasında yerleşik hâle gelmiş sembollerin ve gösterimlerin değiştirilmesinin, icracılar arasında yorum farklılıklarına ve nota okuma süreçlerinde karışıklıklara yol açma ihtimalidir. Bu nedenle, geleneksel simgelerden sapmaktan özellikle kaçınılmıştır.

Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın dördüncü alt problemi, “Tar icrasında yaygın olarak kullanılan mızrap kalıpları nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir. Bu soruya yönelik yapılan incelemeler sonucunda Zeng-Çingene Mızrap, Goşa-Çift-Dönme Mızrap, Ender Mızrap, Santur Mızrap, Celd Mızrap, Leng Mızrap, Çahar Mızrap şeklinde isimlendirilen mızrap kalıplarına ulaşılmıştır. Bu mızrap kalıpları; her biri için ayrı başlıklar altında ele alınmış ve uygulama biçimleri ile birlikte açıklanmıştır.

Tespit edilen mızrap kalıpları aşağıdaki gibidir.

Zeng-Çingene Mızrap

“Tar icrasında Azerbaycan Halk Müziğinde kullanılmak üzere özel mızrap kalıpları vardır ki sanatçılar buna zeng-çingene mızrap derler” (Abdulgasimov, 1996, s.28) “Zeng-Çingene mızrap kalıpları, isminden de anlaşılacağı üzere özellikle muğam icrasında zeng tellerinin kullanımını kolaylaştıran ve belirli bir düzen içinde yapılan mızrap vuruşlarından oluşur” (Abdulgasimov, 1996, s. 28)

“Zeng-Çingene mızrabının birinci hali üçleme mızrap (üst-alt-üst) biçimindedir. Bu birinci mızrap kalıbı “Mahur-Hindi” muğamından bir bölüm ile aşağıda verilmiştir” (Abdulgasimov, 1996, s. 29).

Şekil 101.

Mahur-Hindi Muğamında Birinci Zeng-Çingene Mızrabının Örneği

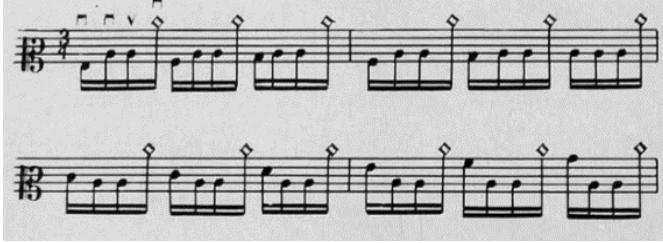


(Abdulgasimov, 1996, s. 29)

“Zeng-Çingene mızrabının ikinci hali ise (üst-üst-alt-üst) onaltılık notalar için kullanılmaktadır. Mahur-Hindi muğamından bir bölüm ile aşağıda gösterilmiştir” (Abdulgasımov, 1996, s. 29)

Şekil 102.

Mahur-Hindi Muğamında İkinci Zeng-Çingene Mızrabının Örneği

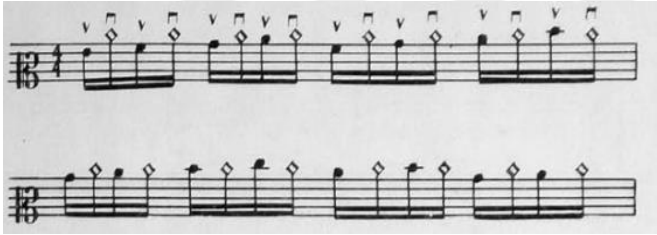


(Abdulgasımov, 1996, s. 29)

“Zeng mızraplarının bir diğer çeşidi ise (alt-üst-alt-üst) yine onaltılık notalarda kullanılan fakat düzum olarak farklılık gösteren bir diğer mızrap çeşididir. Mahur-Hindi muğamından bir örnek ile aşağıda gösterilmiştir” (Abdulgasımov, 1996, s. 30).

Şekil 103.

Mahur-Hindi muğamında üçüncü zeng-çingene mızrabının örneği

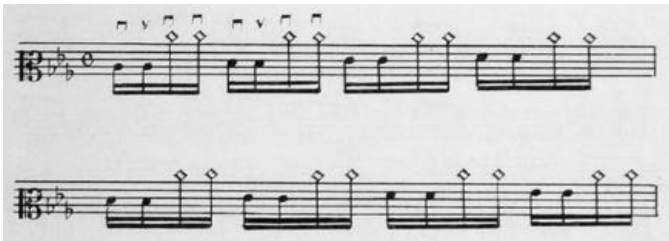


(Abdulgasımov, 1996, s. 30)

“Zeng mızraplarının dördüncü çeşidi (üst-alt-üst-üst) olarak onaltılık nota değerinde olan ve düzum olarak farklı bir biçimde karşımıza çıkan mızrap kalıbı “Şehnaz” muğamından bir örnek gösterilmiştir” (Abdulgasımov, 1996, s. 30).

Şekil 104.

Şehnaz Muğamında Dördüncü Zeng-Çingene Mızrabının Örneği



(Abdulgasımov, 1996, s. 30)

Bir diğerk Zeng-Çingene mızrap örneğinde ise, lal parmak süslemesinden yararlanıldığı görülmektedir. Aşağıdaki görselde, “üzerinde ‘X’ işareti bulunan notanın mızrap kullanılmaksızın, parmağın çekilmesiyle icra edildiği bu mızrap türüne yer verilmiştir. Bu tekniğin, tüm muğamlarda oldukça yaygın şekilde kullanıldığı” (Abdulgasımov, 1996, s. 31) belirtilmiştir.

Şekil 105.

Lal Parmak Süslemesi İle Zeng-Çingene Mızrap Kullanım Örneği



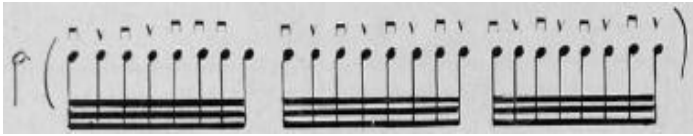
(Abdulgasımov, 1996, s. 31)

Ruh-Ruht Mızrap

Tar icrasında bir diğerk mızrap çeşidi ise Ruh/Ruht mızraptır. “Tremolo için istifade edilir” (Abdulgasımov, 1996, s. 52).

Şekil 106.

Ruht/Ruht Mızrap Örneği



(Abdulgasımov, 1996, s. 52)

Dönme Mızrap

“Dönme mızrap türü Ruht mızrap gibi tremolo gibi icra edilir fakat dönme mızrapta mızrap üst mızrap ile çalınır” (Abdulgasımov, 1996, s. 53)

Şekil 107.

Dönme Mızrap Örneği



(Abdulgasımov, 1996, s. 53)

Goşa-Çift-Demli Mızrap

“Goşa mızrap türünde mızraplar çiftler halde üst mızrap şeklinde icra edilir. Asıl melodinin üzerine dem alabilmek için seslendirilmesi istenilen notalarda kullanılır. Rast muğamının Eraq şubesinde bir bölüm ile örneklendirilmiştir” (Abdulgasımov, 1996, s. 53). Hemid Vekilov, 2010 yılında yaptığı *Azerbaycan Tarı ve Onun İfacılığ Problemleri Haggında Teklifler* isimli çalışmasında “goşa” kelimesi yerine “demli” kelimesini kullanmış ve bir sembol önerisinde bulunmuştur (ss. 35-36).

Şekil 108.

Rast Muğamının Eraq Şubesinde Goşa Mızrap Türü Örneği



(Abdulgasımov, 1996, s. 53)

Şekil 109.

Vekilov'un Demli Mızrap İçin Sembol Önerisi

«D.M.» simile

(Vekilov, 2010, s. 36)

Şekil 110.

Ceyran Halk Mahnısında Demli Mızrap Kullanımı Örneği



(Vekilov, 2010, s. 36)

Ender Mızrap

Tar icrasında bazı eserlerde, kök tel, sarı tel ve ağ telin ardışık biçimde birlikte kullanıldığı örneklere rastlanmaktadır. Vekilov, ağ telde alttan vurulan ilk mızrabın ardından kök tele üstten, sonrasında ise sarı tel ve yeniden ağ tele aşağı yönlü olarak, sanatçının ifadesiyle “sürüştürerek” uygulanan mızrap darbeleriyle oluşan bu özel tekniği ender mızrap olarak adlandırmıştır. Bu mızrap biçimini literatüre kazandıran icracı, ayrıca ender mızrap için özgün bir sembol önerisinde de bulunmuştur (Vekilov, 2010, ss. 37-38).

Şekil 111.

Vekilov'un Ender Mızrap İçin Sembol Önerisi



(Vekilov, 2010, s. 37)

Şekil 112.

Şirvan Bulağı Reksinde Ender Mızrabın Kullanım Örneği



(Vekilov, 2010, s. 38)

Santur Mızrap

Bu mızrap çeşidinin düzüümü “Üst-Alt Üst” şeklindedir. Santur mızrabı eser içerisinde değişiklik gösterebilir. Santur mızrabı üç farklı şekilde incelenmiştir.

- A) “(Üst-alt-üst) mızrap biçimi reks, diringi ve renk formlarında oldukça yaygındır. Bu ritme musiki edebiyatında Lezgi-Hengi de denilir” (Abdulgasımov, 1996, s. 53)
- B) “Üst-üst-alt mızrap biçimine örnek olarak Çahargah muğamının Maye bölümünden bir örnek verilmiştir” (Abdulgasımov, 1996, s. 53).

Şekil 113.

Çahargah Muğamının Maye Bölümünden Santur Mızrap Örneği



(Abdulgasımov, 1996, s. 54)

- C) “(Alt-üst-üst) mızrap biçiminde ilk alt mızrap vuruşu tırnak ile alt-alt vuruşu mızrap ile yapılır. İlk tırnak vuruşu nedeniyle çırtık mızrap olarakta bilinmektedir. Muğam sanatına özel bir mızrap kalıbıdır” (Abdulgasımov, 1996, s. 54).

Celd Mızrap

Celd mızrap şekli trioleler şeklinde (üst-alt-üst/alt-üst-alt) veya (alt-üst-alt/üst-alt-üst) şeklindedir. “Segah- Çahargah-Mahur-Hindi gibi birçok muğamda kullanılmaktadır” (Abdulgasımov, 1996, s. 54).

Şekil 114.

Segâh Muğamının Maye Şubesinde Celd Mızrap Örneği



(Abdulgasımov, 1996, s. 54)

Leng Mızrap

Leng mızrap, ağ tel üzerinde uygulanan bir mızrap biçimidir. Ağ tel grubunda bulunan iki telin ayrı ayrı seslendirilmesine dayanan bu icra, üst veya alt mızrap ile ağ telin birine temasından sonra küçük bir zaman dilimi kadar beklenir, ardından ikinci tele mızrap vuruşunun devam ettirilmesiyle meydana gelir. “Vekilov, bu olayın Azerbaycan terminolojisinde leng etmek manasına geldiğinden dolayı leng mızrap isimlendirmesinde bulunduğunu aktarmış, ardından leng mızrap için sembol önerisinde bulunmuştur” (2010, ss. 39-40).

Şekil 115.

Vekilov'un Leng Mızrap İçin Sembol Önerileri

İlk mızrab – « · n » İlk mızrab – « V »
Növbəti mızrab – « n. » Növbəti mızrab – « V' »

(Vekilov, 2010, ss. 40-41)

Şekil 116.

Leng Mızrabın Kullanımı Örneği



(Vekilov, 2010, s. 40)

Çahar Mızrap

Bu mızrap kalıbı diğer mızrap kalıplarından daha farklı bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. “Seslerin dörtlü gruplar halinde çalınmasından oluşan Çahar mızrap, zeng tellerin, kök telin veya ağ tellerin dem şeklinde çalınmasından ibarettir” (Abdulgasimov, 1966, s. 55). (alt-üst-alt-üst)/(üst-üst-üst-üst)/(alt-alt-alt-alt) düzümlerinde dört defa tekrar etmek suretiyle oluşan mızrap kalıbıdır. “Rast, Mahur, Çahargah, Dügah, Gatar vd. muğamlarda uygulanır” (Abdulgasimov, 1996, s. 55). Aşağıda Mahur muğamından bir bölüm örnek olarak verilmiştir.

Şekil 117.

Mahur Muğamında Çahar Mızrap Örneği



(Abdulgasimov, 1996, s. 55)

Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın beşinci alt problemi, “Örneklem grubu olarak seçilmiş icracıların eser icralarında kullandıkları yaygın süslemeler nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir. Tar icrasında kullanılan özel süsleme tekniklerinin muğam icralarında yoğun biçimde kullanıldığı bilinmektedir; ancak bu tekniklerin küçük hacimli eserlerdeki kullanımının da göz ardı edilmemesi gerekir. Türkiye’de bir tar metodu hazırlarken küçük hacimli eserlerin kullanımı büyük önem taşımaktadır. Bu doğrultuda, seçilen eserlerin öğrenciye temel düzeyde hazırlık sağlayacak nitelikte olmasına özen gösterilmiştir.

Araştırmalar sonucunda Elçin Heşimov’un icrasından Daimi Hareket ve Naz Nazı, Ramiz Guliyev’den Oku Tar ve Layla, Ağaselim Abdullayev’den Alagöz, Rufat Hesenov’dan Çahargah Rapsodiyası, Sahib Paşazade’den Qarbağ Şikestesı ve Bayatı-Şiraz Deramedi Yusuf Altun’dan Nelbeki Reksi ve Orta Mahur Rengi isimli eserler incelenmiştir. İlgili icracıların kısa biyografilerine yer verildikten sonra, söz konusu eserlerde kullandıkları süslemelere ilişkin analizler yapılmıştır. “Tar icrasında birlik, ikilik ve dörtlük değerdeki notalar tremolo ile ifa edilir” (Ezimli, 2003, s. 22). Bu genel gerçeklik göz önünde bulundurularak ilgili süsleme tekniği analize dahil edilmemiştir, icracıların çaldığı eserlerin notası yazılmamış; yalnızca süsleme unsurlarına odaklanılmıştır. İncelenen eserlerin orijinal notaları ise Ekler bölümünde sunulmuştur.

Elçin Heşimov

Elçin Heşimov, 5 Eylül 1973 tarihinde Bakü’de doğmuştur. İlk müzik eğitimini Gara Garayev adına 8 numaralı müzik okulunda almış; ardından, 1988–1992 yılları arasında öğrenim gördüğü Asaf Zeynallı Müzik Kolejinde onur derecesiyle mezun olmuştur. 1992–1997 yılları arasında eğitimine Bakü Müzik Akademisi’nde devam eden Heşimov, bu kurumu da başarıyla tamamlamıştır. Hâlen Azerbaycan Milli Konservatuvary’nda doçent unvanıyla görev yapmakta olan sanatçı, aynı zamanda Müzik Koleji’nde tar icrasında muğam dersleri vermektedir (Vikipediya , 2025).

Elçin Heşimov’un “Daimi Hareket” isimli ezgide yaptığı süslemeler

Diringe cırmaq süslemesi

Elçin Heşimov’un, “Daimi Hareket” ezgisinin icrası üzerinde yapılan incelemelerde; 6-7-11-12-65-66-70-71-126-127-129-130. ölçülerde diringe cırmaq süslemesinin uyguladığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan diringe cırmaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 118.

Elçin Heşimov “Daimi Hareket” Ezgisinde Diringe Cırmaq Olan Ölçüler

Daimi Hareket
Diringe cırmaq süslemesi olan ölçüler

6. ölçü 7. ölçü 11. ölçü 12. ölçü 65. ölçü

66. ölçü 70. ölçü 71. ölçü 126. ölçü 127. ölçü 129. ölçü

130. ölçü

(Kalkan, 2025)

Cırmaqlı barmaq süslemesi

Elçin Heşimov'un, “Daimi Hareket” ezgisinin icrası üzerinde yapılan incelemelerde; 32-33-84-85-104-109-110. ölçülerde cırmaqlı barmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan cırmaqlı barmaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 119.

Elçin Heşimov “Daimi Hareket” Ezgisinde Cırmaqlı Barmaq Olan Ölçüler

Daimi Hareket
Cırmaqlı barmaq süslemesi olan ölçüler

32. ölçü 33. ölçü 84. ölçü 85. ölçü 104. ölçü 109. ölçü 110. ölçü

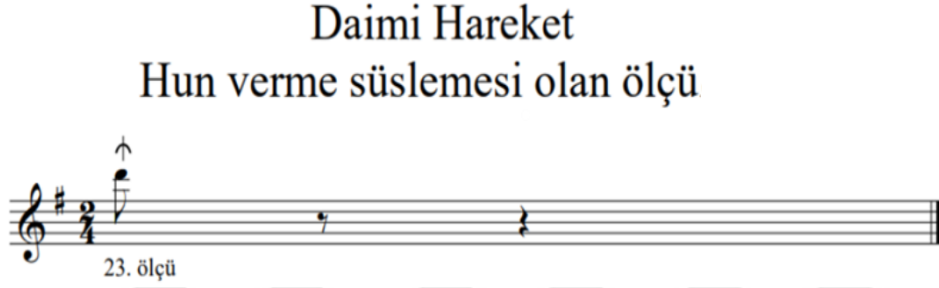
(Kalkan, 2025)

Hun verme süslemesi

Elçin Heşimov'un, "Daimi Hareket" ezgisinin icrası üzerinde yapılan incelemelerde; 23. ölçüde hun verme süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan hun verme süslemesinin olduğu ölçü aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 120.

Elçin Heşimov "Daimi Hareket" Ezgisinde Hun Verme Olan Ölçüler



(Kalkan, 2025)

Lal barmaq süslemesi

Elçin Heşimov'un, "Daimi Hareket" ezgisinin icrası üzerinde yapılan incelemelerde; 8-59-67-89. ölçülerde lal barmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan lal barmaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 121.

Elçin Heşimov "Daimi Hareket" Ezgisinde Lal Barmaq Olan Ölçüler



(Kalkan, 2025)

Forşlaq süslemesi

Elçin Heşimov'un, "Daimi Hareket" ezgisinin icrası üzerinde yapılan incelemelerde; 102. ölçüde forşlaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi

üzerinde uygulanan forşlaq süslemesinin olduğu ölçü aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 122.

Elçin Heşimov “Daimi Hareket” Ezgisinde Forşlaq Olan Ölçü

Daimi Hareket Forşlaq süslemesi olan ölçü



(Kalkan, 2025)

Vibrato süslemesi

Elçin Heşimov'un, “Daimi Hareket” ezgisinin icrası üzerinde yapılan incelemelerde; 27-32-78-79-87-104-109-110. ölçülerde vibrato süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan vibrato süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 123.

Elçin Heşimov “Daimi Hareket” Ezgisinde Vibrato Olan Ölçüler

Daimi Hareket Vibrato süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

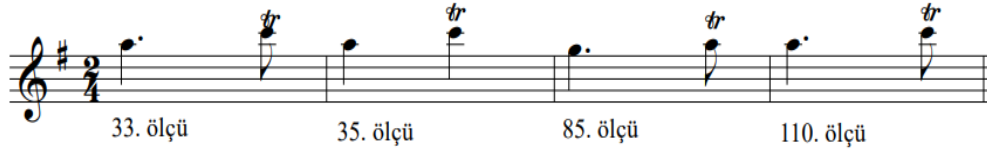
Tril süslemesi

Elçin Heşimov'un, “Daimi Hareket” ezgisinin icrası üzerinde yapılan incelemelerde; 33-35-85-110. ölçülerde tril süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan tril süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 124.

Elçin Heşimov “Daimi Hareket” Ezgisinde Tril Olan Ölçüler

Daimi Hareket Tril süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

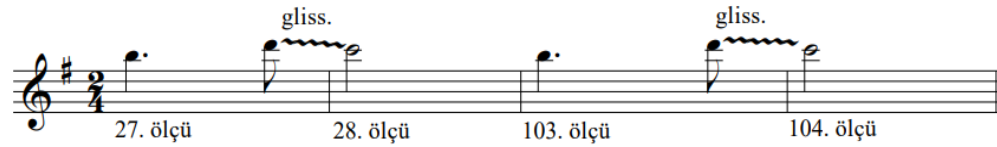
Glissando süslemesi

Elçin Heşimov'un, “Daimi Hareket” ezgisinin icrası üzerinde yapılan incelemelerde; 27-28-103-104. ölçülerde glissando süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan glissando süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 125.

Elçin Heşimov “Daimi Hareket” Ezgisinde Glissando Olan Ölçüler

Daimi Hareket Glissando süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

Eserin notası Ekler bölümünde sunulmuştur (bkz. Ek-1).

Elçin Heşimov'un “Naz Nazı” isimli ezgide yaptığı süslemeler

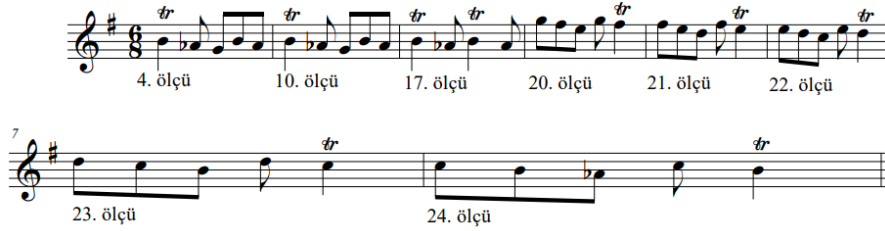
Tril süslemesi

Elçin Heşimov'un, “Naz Nazı” ezgisinin icrası üzerinde yapılan incelemelerde; 4-10-17-20-21-22-23-24. ölçülerde tril süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan glissando süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 126.

Elçin Heşimov “Naz Nazı” Ezgisinde Tril Olan Ölçüler

Naz Nazı Tril süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

Eserin notası Ekler bölümünde sunulmuştur (bkz. Ek-2).

Ağaselim Abdullayev

Ağaselim Sahib oğlu Abdullayev, 15 Ekim 1950 tarihinde Azerbaycan'ın Bakü şehrine bağlı Nardaran kasabasında doğmuş, Azerbaycan müzik sahnesinin önde gelen tar icracılarından biridir. Müzik eğitimini Azerbaycan Milli Konservatuvarı'na bağlı Musiqi Kolleci ve Bakü Müzik Akademisi'nde tamamlamıştır. Süleyman Elesgerov'un "Daimi Hareket" adlı eserini tarla ilk kez icra eden sanatçı olarak tanınır. Aynı zamanda, Baba Salahov adına Halk Çalgı Aletleri Ansamblı'nın sanat yönetmenliğini yürütmektedir. Abdullayev, Azerbaycan muğamlarını klasik ve doğru bir şekilde icra eden tarzı ile tanınmakta ve bu alanda bir ekol olarak kabul edilmektedir. Öğrencileri arasında Sahib Paşazade, Şehriyar İmanov ve Behruz Zeynal gibi tanınmış tar icracıları bulunmaktadır. Halen, Azerbaycan Milli Konservatuvarı, Asaf Zeynallı adına Musiqi Kolleci ve Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Mektebi'nde eğitim vermeye devam etmektedir. 2007 yılında "Azerbaycan Cumhuriyeti Halk Sanatçısı" unvanına layık görülmüş ve 2019 yılında Azerbaycan Cumhurbaşkanlığı tarafından bireysel emekli maaşı ile ödüllendirilmiştir (Vikipediya, 2024).

Ağaselim Abdullayev'in “Alagöz” isimli ezgide yaptığı süslemeler

Cırmaqlı barmaq süslemesi

Ağaselim Abdullayev'in, “Alagöz” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 5-9-11-13-15-18. ölçülerde cırmaqlı barmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan cırmaqlı barmaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 127.

Ağaselim Abdullayev “Alagöz” Ezgisinde Cırmaqlı Barmaq Olan Ölçüler



(Kalkan, 2025)

Diringe cırmaq süslemesi

Ağaselim Abdullayev’in, “Alagöz” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 6-8-19. ölçülerde diringe cırmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan diringe cırmaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 128.

Ağaselim Abdullayev “Alagöz” Ezgisinde Diringe Cırmaq Olan Ölçüler



(Kalkan, 2025)

Glissando süslemesi

Ağaselim Abdullayev’in, “Alagöz” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 9-10-18-19. ölçüsünde glissando süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan glissando süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 129.

Ağselim Abdullayev “Alagöz” Ezgisinde Glissando Olan Ölçüler

Alagöz Glissando süslemesi olan ölçüler



(Kalkan,2025)

Tril süslemesi

Ağselim Abdullayev’in, “Alagöz” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-16-18-20-21-22-23-24-25-29-33. ölçülerinde tril süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan tril süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 130.

Ağselim Abdullayev “Alagöz” Ezgisinde Tril Olan Ölçüler

Alagöz Tril süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

Lal barmaq süslemesi

Ağselim Abdullayev'in, "Alagöz" ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 8-12-14-16. ölçülerinde lal barmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan lal barmaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 131.

Ağselim Abdullayev "Alagöz" Ezgisinde Lal Barmaq Olan Ölçüler

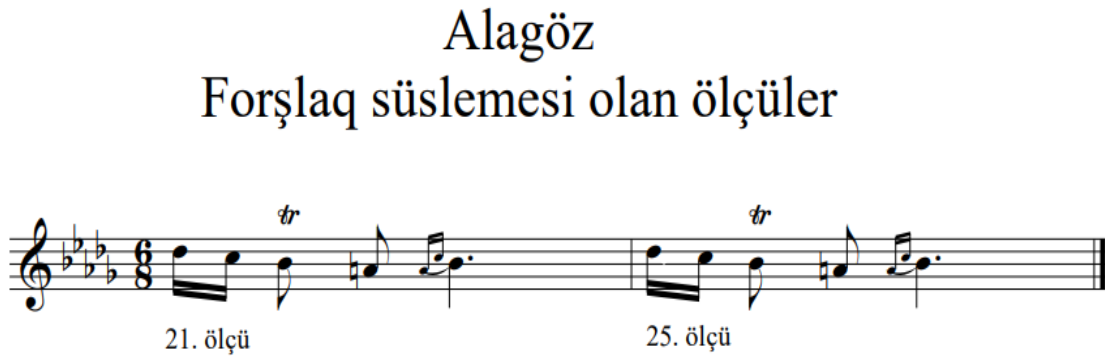


Forşlaq süslemesi

Ağselim Abdullayev'in, "Alagöz" ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 21-25. ölçülerinde forşlaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan forşlaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 132.

Ağselim Abdullayev "Alagöz" Ezgisinde Forşlaq Olan Ölçüler



(Kalkan, 2025)

Vibrato süslemesi

Ağselim Abdullayev'in, "Alagöz" ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 27-31. ölçülerinde vibrasyon süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir.

Ezgi üzerinde uygulanan vibrasyon süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 133.

Ağaselim Abdullayev “Alagöz” Ezgisinde Vibrato Olan Ölçüler

Alagöz Vibrato süslemesi olan ölçüler



(Kalkan,2025)

Eserin notası Ekler bölümünde sunulmuştur (bkz. Ek-3).

Ramiz Guliyev

30 Nisan 1947'de, Azerbaycan'ın Ağdam şehrinde doğan Ramiz Guliyev, Azerbaycan'ın önde gelen tar virtüözlerinden biridir. Ağdam Müzik Okulu yıllarında Şur Halk Çalgıları Topluluğunda yer alarak birçok yarışma ve festivale katılmıştır. 1957'de Bakü'de düzenlenen Cumhuriyet Festivali'nde birincilik kazanmış, 1961'de Moskova'da düzenlenen “Halk Ekonomisi Başarıları Sergisi”nde madalya ve takdir belgeleriyle ödüllendirilmiştir. Ağdam'daki Pionerler Evi'nde tar kursu eğitmenliği ve Ağdam Dram Tiyatrosu'nda müzik direktörlüğü yapmıştır. 1963–1974 yılları arasında Ağdam ve Bakü'de müzik okullarında eğitim almış, 1974 yılında Zengezur Festivali'nde birincilik ve Moskova'da düzenlenen bir yarışmada “laureat” unvanı kazanmıştır (Vikipediya, 2025).

Ramiz Guliyev'in “Oku Tar” isimli ezgide yaptığı süslemeler

Diringe cırmaq süslemesi

Ramiz Guliyev'in, “Oku Tar” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 9-15-16-18-19-22-23-25-26. ölçülerde diringe cırmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan diringe cırmaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 134.

Ramiz Guliyev “Oku Tar” Ezgisinde Diringe Cırmaq Olan Ölçüler



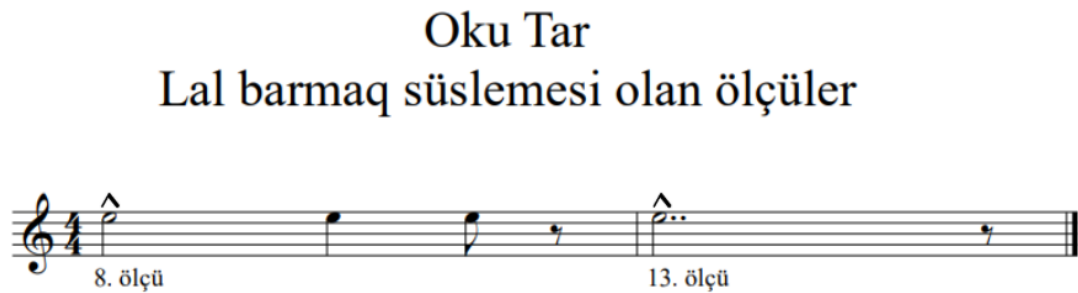
(Kalkan, 2025)

Lal barmaq süslemesi

Ramiz Guliyev’in, “Oku Tar” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 8 ve 13. ölçülerde lal barmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan lal barmaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 135.

Ramiz Guliyev “Oku Tar” Ezgisinde Lal Barmaq Olan Ölçüler



(Kalkan, 2025)

Forşlaq süslemesi

Ramiz Guliyev’in, “Oku Tar” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 7 ve 12. ölçülerde forşlaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan forşlaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 136.

Ramiz Guliyev “Oku Tar” Ezgisinde Forşlaq Olan Ölçü

Oku Tar Forşlaq süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

Glissando süslemesi

Ramiz Guliyev’in, “Oku Tar” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 17-18-25-26. ölçülerde glissando süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan glissando süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 137.

Ramiz Guliyev “Oku Tar” Ezgisinde Glissando Olan Ölçüler

Oku Tar Glissando süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

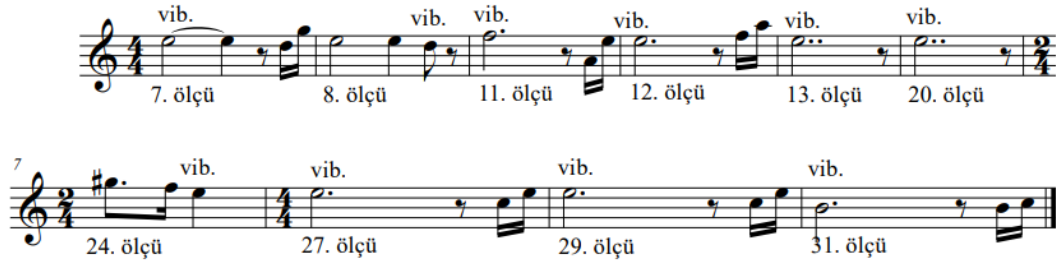
Vibrato süslemesi

Ramiz Guliyev’in, “Oku Tar” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 7-8-11-12-13-20-24-27-29-31. ölçülerde vibrato süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan vibrato süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 138.

Ramiz Guliyev “Oku Tar” Ezgisinde Vibrato Olan Ölçüler

Oku Tar
Vibrato süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

Tril süslemesi

Ramiz Guliyev’in, “Oku Tar” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 10-14-17-21-24-30. ölçülerde tril süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan tril süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 139.

Ramiz Guliyev “Oku Tar” Ezgisinde Tril Olan Ölçüler

Oku Tar
Tril süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

Eserin notası Ekler bölümünde sunulmuştur (bkz Ek-4).

Ramiz Guliyev’in “Layla” isimli ezgide yaptığı süslemeler

Cırmaqlı barmaq süslemesi

Ramiz Guliyev’in “Layla” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 16 ve 31. ölçülerde cırmaqlı barmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan cırmaqlı barmaq süslemesinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 140.

Ramiz Guliyev “Layla” Ezgisinde Cırmaqlı Barmaq Olan Ölçüler

Layla
Cırmaqlı barmaq süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

Diringe cırmaq süslemesi

Ramiz Guliyev'in "Layla" ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 5-6-9-11-13-17-35-39-41. ölçülerde diringe cırmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan diringe cırmaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 141.

Ramiz Guliyev “Layla” Ezgisinde Diringe Cırmaq Olan Ölçüler

Layla
Diringe cırmaq süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

Forşlaq süslemesi

Ramiz Guliyev'in "Layla" ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 19 ve 24. ölçülerde forşlaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan forşlaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 142.

Ramiz Guliyev "Layla" Ezgisinde Forşlaq Olan Ölçüler



(Kalkan, 2025)

Tril süslemesi

Ramiz Guliyev'in "Layla" ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 5. ölçüde tril süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan tril süslemesinin olduğu ölçü aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 143.

Ramiz Guliyev "Layla" Ezgisinde Tril Olan Ölçü



(Kalkan, 2025)

Lal barmaq süslemesi

Ramiz Guliyev'in "Layla" ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 2-3-4-5-6-9-10-14-15-16-17-19-20-21-22-25-27-29-32-33-34-35-37-39-40-41. ölçülerde lal

barmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan lal barmaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

şekil 144.

Ramiz Guliyev “Layla” Ezgisinde Lal Barmaq Olan ller

Layla
Lal barmaq süslemesi olan ller

(Kalkan, 2025)

Vibrato süslemesi

Ramiz Guliyev’in “Layla” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 8 ve 11. llerde vibrato süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan vibrato süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 145.

Ramiz Guliyev “Layla” Ezgisinde Vibrato Olan Ölçüler

Layla Vibrato süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

Cut süslemesi

Ramiz Guliyev’in “Layla” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 19 ve 22. ölçülerde cut süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan cut süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 146.

Ramiz Guliyev “Layla” Ezgisinde Cut Olan Ölçüler

Layla Cut süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

Glissando Süslemesi

Ramiz Guliyev’in “Layla” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 7-9-10-11-13-14-15-16-17-22-27-29-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41. ölçülerde glissando süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan glissando süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 147.

Ramiz Guliyev “Layla” Ezgisinde Glissando Olan Ölçüler

Layla
Glissando süslemesi olan ölçüler

7. ölçü 9. ölçü 10. ölçü 11. ölçü

5 13. ölçü 14. ölçü 15. ölçü 16. ölçü

9 17. ölçü 22. ölçü 27. ölçü 29. ölçü

13 31. ölçü 32. ölçü 33. ölçü 34. ölçü

17 35. ölçü 36. ölçü 37. ölçü 38. ölçü

21 39. ölçü 40. ölçü 41. ölçü

(Kalkan, 2025)

Eserin notası Ekler bölümünde sunulmuştur (bkz. Ek-5).

Rufat Hesenov

Azerbaycanlı tar icracısı Rüfet Hesenov, müzik kariyerine küçük yaşlarda başlamış ve eğitimini Azerbaycan'da sürdürmüştür. Ünlü kamança sanatçısı Imamyar Hasanov'un kardeşi olan Hesenov, hem Azerbaycan'da hem de İran'da tar eğitimi vermektedir. Sanatçı, geleneksel Azerbaycan müziğini uluslararası platformlarda tanıtmak amacıyla çeşitli projelerde yer almıştır (Hesenov, 2024).

Rufat Hesenov'un “Çahargah Rapsodiyası” isimli ezgide yaptığı süslemeler

Cırmaqlı barmaq süslemesi

Rufat Hesenov'un “Çahargah Rapsodiyası” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 18. ölçüde cırmaqlı barmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan cırmaqlı barmaq süslemesinin olduğu ölçü aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 148.

Rufat Hesenov “Çahargah Rapsodiyası” Ezgisinde Cırmaqlı Barmaq Olan Ölçüler

Çahargah Rapsodiyası Cırmaqlı barmaq süslemesi olan ölçü



(Kalkan, 2025)

Lal barmaq süslemesi

Rufat Hesenov'un “Çahargah Rapsodiyası” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 17-18. ölçülerde lal barmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan lal barmaq süslemesinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 149.

Rufat Hesenov “Çahargah Rapsodiyası” Ezgisinde Lal Barmaq Olan Ölçüler

Çahargah Rapsodiyası Lal barmaq süslemesi olan ölçüler



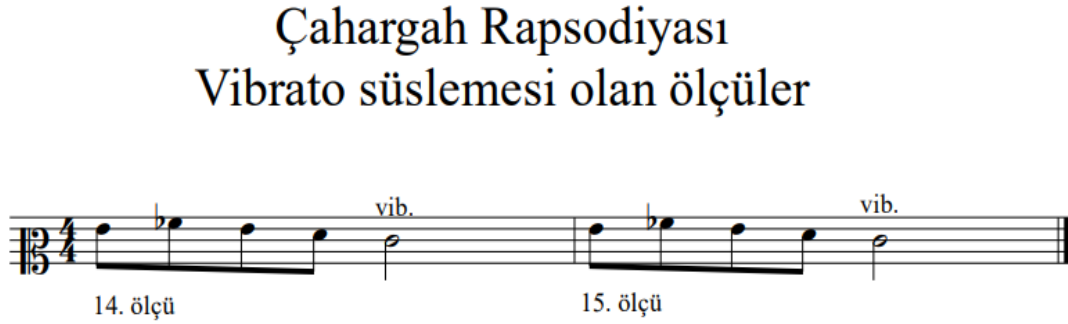
(Kalkan, 2025)

Vibrato süslemesi

Rufat Hesenov'un "Çahargah Rapsodiyası" ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 14-15. ölçülerde vibrato süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan vibrato süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 150.

Rufat Hesenov "Çahargah Rapsodiyası" Ezgisinde Vibrato Olan Ölçüler



(Kalkan, 2025)

Eserin notası Ekler bölümünde sunulmuştur (bkz. Ek-6).

Sahib Paşazade

24 Ekim 1980'de Bakü'de doğan Sahib Ağaverdi oğlu Paşazade, Azerbaycan'ın önde gelen tar icracılarından. Müzik eğitimine 1987 yılında Bülbül adına Orta İhtisas Müzik Okulu'nda piyano bölümüyle başlamış, 1992'den itibaren tar eğitimi almıştır. İlk öğretmeni, aynı zamanda Azerbaycan Halk Sanatçısı olan babası Ağaverdi Paşayev'dir. Daha sonra nota eğitimi Akif Novruzov'dan, muğam eğitimi ise Server İbrahimov'dan almıştır. 2011 yılında Azerbaycan Cumhuriyeti tarafından "Emekdar Artist" unvanı verilmiş, 2011–2018 yılları arasında Cumhurbaşkanlığı ödülüne layık görülmüş ve 2020'de "Tereqqi" madalyası ile onurlandırılmıştır. 2023 yılından itibaren Beynəlxalq Muğam Merkezi'nin direktörlüğünü yürütmektedir (Vikipediya, 2025).

Sahib Paşazade'nin "Bayatı-Şiraz Deramedi" isimli ezgide yaptığı süslemeler

Cırmaqlı barmaq süslemesi

Sahib Paşazade'nin "Bayatı-Şiraz Deramedi" ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 5. ölçüde cırmaqlı barmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan cırmaqlı barmaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 151.

Sahib Paşazade “Bayatı-Şiraz Deramedî” Ezgisinde Cırmaqlı Barmaq Olan Ölçüler

Bayatı-Şiraz Deramedî Cırmaqlı barmaq süslemesi olan ölçü



(Kalkan, 2025)

Diringe cırmaq süslemesi

Sahib Paşazade'nin “Bayatı-Şiraz Deramedî” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 11-12. ölçülerde cırmaqlı barmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan cırmaqlı barmaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 152.

Sahib Paşazade “Bayatı-Şiraz Deramedî” Ezgisinde Diringe Cırmaq Olan Ölçüler

Bayatı-Şiraz Deramedî Diringe cırmaq süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

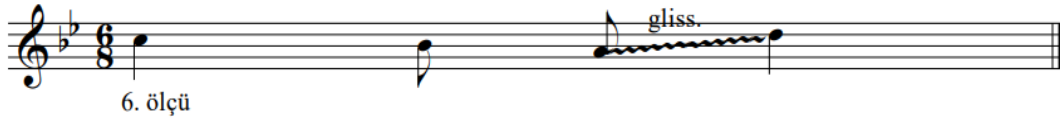
Glissando süslemesi

Sahib Paşazade'nin “Bayatı-Şiraz Deramedî” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 6. ölçüde glissando süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan glissando süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 153.

Sahib Paşazade “Bayatı-Şiraz Deramedî” Ezgisinde Glissando Olan Ölçü

Bayatı-Şiraz Deramedî Glissando süslemesi olan ölçü



(Kalkan, 2025)

Vibrato süslemesi

Sahib Paşazade’nin “Bayatı-Şiraz Deramedî” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 1-2. ölçülerde vibrato süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan vibrato süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 154.

Sahib Paşazade “Bayatı-Şiraz Deramedî” Ezgisinde Vibrato Olan Ölçüler

Bayatı-Şiraz Deramedî Vibrato süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

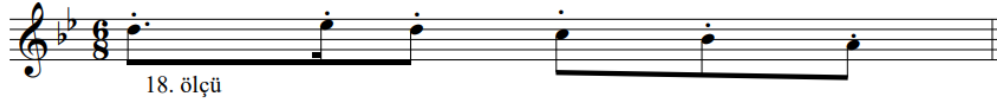
Staccato süslemesi

Sahib Paşazade’nin “Bayatı-Şiraz Deramedî” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 18. ölçüde staccato süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan staccato süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 155.

Sahib Paşazade “Bayatı-Şiraz Deramedi” Ezgisinde Staccato Olan Ölçü

Bayatı-Şiraz Deramedi Staccato süslemesi olan ölçü



(Kalkan, 2025)

Eserin notası Ekler bölümünde sunulmuştur (bkz. Ek-7).

Sahib Paşazade’nin “Qarabağ Şikestesı” isimli ezgide yaptığı süslemeler

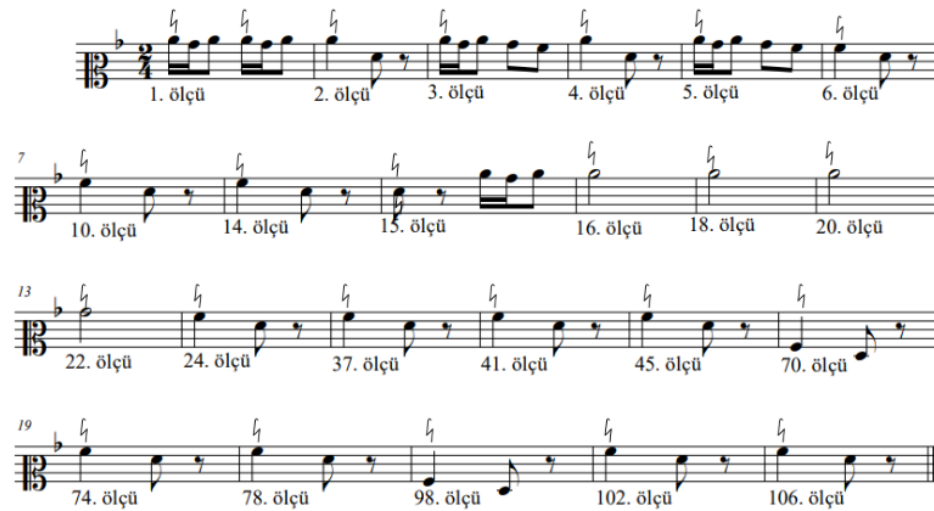
Diringe cırmaq süslemesi

Sahib Paşazade’nin “Qarabağ Şikestesı” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 1-2-3-4-5-6-10-14-15-17-18-20-24-31-35-37-41-43-47-65-69-73-94-98-102. ölçülerde diringe cırmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan diringe cırmaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 156.

Sahib Paşazade “Qarabağ Şikestesı” Ezgisinde Diringe Cırmaq Olan Ölçüler

Qarabağ Şikestesı Diringe cırmaq süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

Tril süslemesi

Sahib Paşazade'nin "Qarabağ Şikestesi" ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 3-5-8-12-28-29-30-31-32-33-34-35-39-46-47-48-50-51-52-55-56-57-59-60-61-63-64-65-67-68-72-100. ölçülerde tril süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan tril süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 157.

Sahib Paşazade "Qarabağ Şikestesi" Ezgisinde Tril Olan Ölçüler

Qarabağ Şikestesi
Tril süslemesi olan ölçüler

3. ölçü 5. ölçü 8. ölçü 12. ölçü

28. ölçü 29. ölçü 30. ölçü 31. ölçü

32. ölçü 33. ölçü 34. ölçü 35. ölçü

39. ölçü 46. ölçü 47. ölçü 48. ölçü

50. ölçü 51. ölçü 52. ölçü 55. ölçü

56. ölçü 57. ölçü 59. ölçü 60. ölçü

61. ölçü 63. ölçü 64. ölçü 65. ölçü

67. ölçü 68. ölçü 72. ölçü 100. ölçü

(Kalkan, 2025)

Legato süslemesi

Sahib Paşazade'nin "Qarabağ Şikestesi" ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 28-29-30-31-32-33-34-35. ölçülerde legato süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan legato süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 158.

Sahib Paşazade "Qarabağ Şikestesi" Ezgisinde Legato Olan Ölçüler



(Kalkan, 2025)

Eserin notası Ekler bölümünde sunulmuştur (bkz. Ek-8).

Yusuf Altun

Öğr. Gör. Yusuf Altun, 1992 yılında Ardahan'da doğdu. Gaziantep Üniversitesi Türk Müsiki Devlet Konservatuvarı'nda lisans (2016), İnönü Üniversitesi'nde yüksek lisans (2018) eğitimini tamamladı. Aynı yıl Ardahan Üniversitesi Türk Müziği Bölümüne öğretim görevlisi olarak atandı. Tar ve Âşık Sazı eğitimine 2011'de Prof. Dr. İlgar İmamverdiyev ile başladı; 2019'da Azerbaycan Milli Konservatuvarı'nda Prof. Dr. Ağaselim Abdullayev ile çalıştı ve "Advanced Education Course" programını tamamladı. Uluslararası yarışmalarda ödülleri kazandı; TRT, Kültür Bakanlığı ve Türksoy bünyesinde konser ve yayınlarda yer aldı. 2021'den bu yana Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi'nde doktora eğitimine devam etmektedir. Azerbaycan müziği üzerine *Tar* (2023), *Sahara* (2024) adlı albümleri ve 2025 yılında yayımlanan bir tekli çalışması bulunmaktadır.

Yusuf Altun'un “Nelbeki Reksi” isimli ezgide yaptığı süslemeler

Forşlaq süslemesi

Yusuf Altun'un “Nelbeki Reksi” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 3-6-16. ölçülerde forşlaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan forşlaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 159.

Yusuf Altun “Nelbeki Reksi” Ezgisinde Forşlaq Olan Ölçüler

Nelbeki Reksi **Forşlaq süslemesi olan ölçüler**



(Kalkan, 2025)

Cırmaqlı barmaq süslemesi

Yusuf Altun'un “Nelbeki Reksi” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 11. ölçüde cırmaqlı barmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan cırmaqlı barmaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 160.

Yusuf Altun “Nelbeki Reksi” Ezgisinde Cırmaqlı Barmaq Olan Ölçü

Nelbeki Reksi **Cırmaqlı barmaq süslemesi olan ölçü**



(Kalkan, 2025)

Tril süslemesi

Yusuf Altun'un "Nelbeki Reksi" ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 1-3-4-7-17. ölçülerde cırmaqlı barmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan cırmaqlı barmaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 161.

Yusuf Altun "Nelbeki Reksi" Ezgisinde Tril Olan Ölçüler

Nelbeki Reksi Tril süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

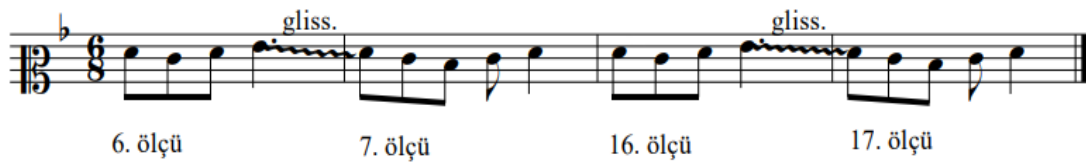
Glissando süslemesi

Yusuf Altun'un "Nelbeki Reksi" ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 6-7-16-17. ölçülerde glissando süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan glissando süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 162.

Yusuf Altun "Nelbeki Reksi" Ezgisinde Glissando Olan Ölçüler

Nelbeki Reksi Glissando süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

Eserin notası Ekler bölümünde sunulmuştur (bkz. Ek-9).

Yusuf Altun'un “Orta Mahur Rengi” isimli ezgide yaptığı süslemeler

Cırmaqlı barmaq süslemesi

Yusuf Altun'un “orta Mahur Deramedi” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 4-7-8-14-16-18-20-24-26-27-28-29-30-31-32. ölçülerde cırmaqlı barmaq süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan cırmaqlı barmaq süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 163.

Yusuf Altun “Orta Mahur Rengi” Ezgisinde Cırmaqlı Barmaq Olan Ölçüler

Orta Mahur Rengi
Cırmaqlı barmaq süslemesi olan ölçüler

The image displays a musical score for the piece "Orta Mahur Rengi" in staff notation. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 8/8. The score is divided into four systems, each containing four measures. Measures 4, 7, 8, 14, 16, 18, 20, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, and 32 are marked with a "+" symbol above the staff, indicating the application of the "Cırmaqlı barmaq" (ornamented) technique. The measures are labeled as follows: 4. ölçü, 7. ölçü, 8. ölçü, 14. ölçü, 16. ölçü, 18. ölçü, 20. ölçü, 24. ölçü, 26. ölçü, 27. ölçü, 28. ölçü, 29. ölçü, 30. ölçü, 31. ölçü, and 32. ölçü.

(Kalkan, 2025)

Tril süslemesi

Yusuf Altun'un “orta Mahur Deramedi” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 3. ölçüde tril süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan tril süslemesinin olduğu ölçü aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 164.

Yusuf Altun “Orta Mahur Rengi” Ezgisinde Tril Olan Ölçüler

Orta Mahur Rengi Tril süslemesi olan ölçü



(Kalkan, 2025)

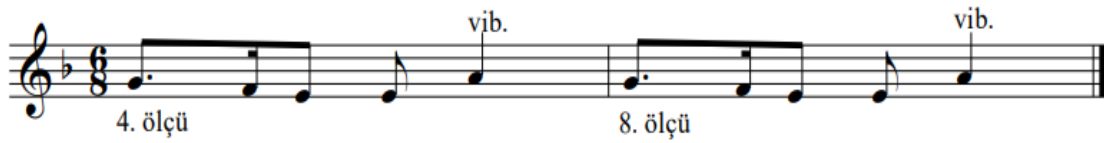
Vibrato süslemesi

Yusuf Altun’un “orta Mahur Deramedi” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 4-8. ölçülerde vibrato süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan vibrato süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 165.

Yusuf Altun “Orta Mahur Rengi” Ezgisinde Vibrato Olan Ölçüler

Orta Mahur Rengi Vibrato süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

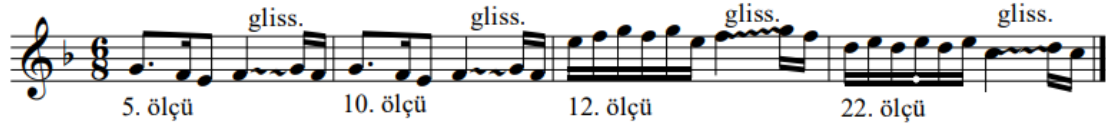
Glissando süslemesi

Yusuf Altun’un “orta Mahur Deramedi” ezgisinin icrası üzerine yapılan incelemelerde; 5-10-12-22. ölçülerde glissando süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Ezgi üzerinde uygulanan glissando süslemelerinin olduğu ölçüler aşağıdaki nota üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 166.

Yusuf Altun “Orta Mahur Rengi” Ezgisinde Glissando Olan Ölçüler

Orta Mahur Rengi Glissando süslemesi olan ölçüler



(Kalkan, 2025)

Eserin notası Ekler bölümünde sunulmuştur (bkz. Ek-10).

Araştırma kapsamında icracıların gerçekleştirdiği müzikal icralar doğrultusunda elde edilen veriler analiz edilmiştir. Yapılan analizler sonucunda oluşturulan tablo aşağıda verilmiştir.

Tablo 4.

İcraçıların Kullandıkları Süsleme Teknikleri

	ELÇİN HEŞİMOV	AĞASELİM ABDULLAYEV	RAMİZ GULİYEV	RUFAT HESENOV	SAHİB PAŞAZADE	YUSUF ALTUN
DİRİNGE C.	✓	✓	✓	X	✓	X
CIRMAQLI B	✓	✓	✓	✓	✓	✓
HUN VERME	✓	X	X	X	X	X
LAL B	✓	✓	✓	✓	X	X
FORŞLAQ	✓	✓	✓	X	X	✓
CUT	X	X	✓	X	X	X
TRİL	✓	✓	✓	X	✓	✓
GLİSS.	✓	✓	✓	X	✓	✓
STACCATO	X	X	X	X	✓	X
VİB.	X	✓	✓	✓	X	✓

(Kalkan, 2025)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Sonuçlar ve Öneriler

Bu bölümde, araştırma sürecinde ulaşılan sonuçlara ve elde edilen bilgilerden/bulgulardan hareketle geliştirilen çeşitli önerilere yer verilmiştir. Araştırmada belirlenen alt problemlerin çözümünden ulaşılan sonuçlara geçmeden önce, ilk olarak kuramsal çerçevedeki bilgilerden hareketle ulaşılan genel sonuçlara kısaca değinmenin gerekli olduğu düşünülmüştür.

Tar çalgısı, kökeni bin yıllar öncesine dayanan telli çalgılar ailesinin tarihsel süreçte geçirdiği dönüşümler sonucunda özellikle Azerbaycan müziği içinde özgün bir kimlik kazanmıştır. Bu çalışmada, tarın tarihsel gelişim süreci Mirze Sadık Esedoğlu'nun (Sadıkcı) yaptığı yapısal yenilikler çerçevesinde ele alınmış, özellikle 19. yüzyıldan itibaren bu çalgının nasıl farklı bir biçim ve işlev kazandığı gösterilmiştir. Sadıkcı'nın çanağı hafifletmesi, tel sayısını artırması, “levend” ve “can direği” gibi yapısal eklentilerle çalgının akustik kapasitesini artırması, tarın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda işitsel dönüşümünün de temelini oluşturmuştur.

20. yüzyılda Üzeyir Hacıbeyli gibi müzik reformcularının katkısıyla tar, yalnızca geleneksel müzikte değil, klasik ve senfonik yapıların içinde de yer almaya başlamış, perde sisteminde yapılan standartlaştırmalar ile eğitim ve icra sahasında kurumsallaşmıştır. Ardından Mensurov, Bakıhanov, Vekilov gibi virtüözlerin yaptığı deneysel yenilikler de tarın teknik kapasitesini genişletmiş; ses sahasının artırılması, mandolin tipi burgular, yeni akort teknikleri gibi unsurlar günümüz tar icrasına etki eden önemli gelişmeler arasında yer almıştır.

Tarın yayıldığı coğrafi alanlar üzerine yapılan değerlendirmelerde, bu çalgının Azerbaycan başta olmak üzere İran, Ermenistan, Gürcistan, Dağıstan ve Türkiye'nin doğu illerinde geleneksel kültür içinde önemli bir yer tuttuğu, bununla birlikte modern dönemde Azerbaycanlı ustaların yetiştirdiği öğrenciler vasıtasıyla dünya çapında tanınırlık kazandığı görülmektedir.

Azerbaycan tarının yapısal özellikleri çanak, kol, kelle ve teller olmak üzere incelenmiş, bu bölümlerin her birinin icra üzerindeki etkisi değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra, tel yapıları, malzeme tercihleri ve rezonans özellikleri ayrıntılı biçimde açıklanmıştır. Tarın icra biçimi, göğüs üzerinde çalınması, pozisyon sistemi ve perde dizilimi gibi yönleriyle organolojik açıdan da ele alınmış; Rüstemov ve Ezimli gibi pedagojik figürlerin pozisyon sistemleri karşılaştırılmıştır. Ayrıca, muğam icrasında

kullanılan farklı akort sistemleri tablolar halinde sunularak hem geleneksel hem çağdaş yaklaşımlara ışık tutulmuştur.

Son olarak, müzikte süsleme kavramı Batı ve Türk müzikleri bağlamında incelenmiş; süslemelerin yalnızca estetik değil, ifade gücünü artıran önemli bir unsur olduğu vurgulanmıştır. Tar çalgısında süsleme, nota dışı ifade biçimlerinin ve doğaçlamanın merkezinde yer almakta olup, icracının kişisel yorumunu ve teknik donanımını ortaya koyduğu temel bir alandır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, tar çalgısı; tarihsel mirası, yapısal zenginliği, coğrafi yayılımı, teknik kapasitesi ve müzikal ifadesiyle yalnızca bir çalgı değil, aynı zamanda bir kültürel taşıyıcı olarak ön plana çıkmaktadır.

Araştırmanın alt problemlerinin çözümünden elde edilen sonuçlar ise aşağıda ayrıntılı bir şekilde sunulmuştur.

Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Seid Rüstemov'un Tar Mektebi (1966) Adlı Eserinin İçeriksel Özelliklerine Dair Sonuçlar

- Eserde tar çalgısının anatomik yapısı (çanak, kol, kelle) ayrıntılı olarak tanıtılmış, öğrencinin çalgıya fiziksel uyumu hedeflenmiştir.
- Tarın doğru oturuş, tutuş ve mızrap tutma biçimleri fotoğraflarla desteklenerek açıklanmıştır.
- Egzersizler, boş tellerden başlanarak 1., 2. ve 3. parmak teknik çalışmalarıyla ilerlemiştir.
- Dokuz pozisyon sistemi, ses alanlarıyla birlikte detaylandırılmış ve egzersizlerle desteklendirilmiştir.
- Ritim algısını geliştirmeye yönelik birlik, ikilik, dördlük, sekizlik, onaltılık ve otuzikilik nota egzersizlerine yer verilmiştir.
- Tar icrasında kullanılan süsleme teknikleri (tremol, tril, kısa/uzun forşlaq, grupetto, mordent) sembollerle anlatılmış ve örnek egzersizlerle desteklenmiştir.
- Sağ ve sol el için ayrı ayrı güçlendirici teknik çalışmalar sunulmuştur.
- Teknik bilgilerin müzikal icraya aktarılmasını sağlayan etütlere ve halk ezgileriyle yapılan uygulamalara yer verilmiştir.
- Azerbaycan bestecilerine ait eserlerin yanı sıra Sovyet halklarına ait parçalara yer verilmiştir.

- Öğrencinin yalnızca çalgıyı değil, Azerbaycan müzik kültürünü de içselleştirmesi hedeflenmiştir.
- Metot, hem başlangıç hem de orta düzey öğrenciler için sistematik bir öğretim sunmaktadır.
- Eserde yalnızca tar icrasında kullanılan süslemelerin birçoğuna yer verilmemiştir.

Fuad Ezimli'nin Tar Mektebi (2003) Adlı Eserinin İçeriksel Özelliklerine Dair Sonuçlar

- Eserde tar çalgısının bölümleri ayrıntılı şekilde tanıtılmış ve görsel olarak sunulmuştur.
- Doğru tutuş, oturuş ve mızrap kullanımı fotoğraflarla desteklenmiştir.
- Öğrenciye temel nota bilgisiyle birlikte tara özel kullanılan semboller ve terimlerden bazıları öğretilmiştir.
- Ezimli, nota yazımında kullanılan ¼ tonlu sesleri göstermek için iki özel alterasyon sembolü geliştirmiş ve bu işaretlerin kullanımını açıklamıştır.
- Egzersizler, açık tellerden başlanarak 1., 2. ve 3. parmak tekniklerine göre yapılandırılmıştır.
- Ezimli, tar üzerindeki ses alanını on pozisyona bölmüştür.
- "Melizmler" başlığı altında yedi süsleme tekniği (hun verme, cut, forşlaq, mordent, tril, tremolo, glissando, lal barmaq) nota örnekleriyle birlikte açıklanmıştır.
- Gam, arpej ve diziler üzerinde yapılan çalışmalarla hem pozisyon hâkimiyeti hem de sağ/sol el koordinasyonu geliştirilmiştir.
- Metotta hem majör hem minör dizilere yer verilmiş, üç bemollü ve beş diyezli gamlarla muğam repertuarına hazırlık sağlanmıştır.
- İleri düzey teknik etütlerde, hız değişimleri ve mızrap yönlendirmelerine özel vurgu yapılmış, öğrenciye yorum esnekliği kazandırılmıştır.
- Sağ el çalışmaları, farklı hızlarda ve mızrap kalıplarına göre etütlendirilerek çalgı kontrolü artırılmıştır.
- Eserin sonunda yer alan Bedii-Tedris Materyalleri bölümünde, Azerbaycan halk müziğine, muğam sistemine ve besteci pyeslerine ait 80'den fazla uygulama örneği sunulmuştur.
- Eserde, yalnızca tar icrasında kullanılan süslemelerin çoğuna yer verilmemiş, aktarımı usta öğreticiye bırakılmıştır.

İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

- Acciaccatura/forşlaq süslemesinin iki metotta da uygulanmıştır ve toplamda 298 adet forşlaq sembolü tespit edilmiştir.
- Tremolo süslemesi her iki metotta da kullanılmıştır ve toplamda 358 adet tremolo sembolü tespit edilmiştir.
- Tril süslemesi her iki metotta da kullanılmıştır ve 700 adet tril sembolü tespit edilmiştir.
- Mordent süslemesi her iki metotta da kullanılmıştır ve 305 adet mordant süslemesi tespit edilmiştir.
- Grupetto süslemesi yalnızca Seid Rüstemov'un *Tar Mektebi* isimli eserinde kullanılmıştır ve 4 adet grupetto sembolü tespit edilmiştir.
- Glissando süslemesi iki metotta da kullanılmıştır ve toplam 37 adet glissando sembolü tespit edilmiştir.
- Cut/Ayırmassim süslemesi her iki metotta da kullanılmıştır. Toplamda 69 adet cut süslemesi tespit edilmiştir.
- Vibrato süslemesi yalnızca Fuad Ezimli'nin *Tar Mektebi* isimli metotta kullanılmıştır ve toplam 73 adet vibrato süslemesi tespit edilmiştir.
- Portamento süslemesi yalnızca Fuad Ezimli'nin *Tar Mektebi* isimli metotta kullanılmıştır ve 116 adet portamento süslemesi tespit edilmiştir.
- Staccato süslemesi her iki metotta da kullanılmıştır ve toplam 3260 adet staccato süslemesi tespit edilmiştir.
- Legato süslemesi her iki metotta da kullanılmıştır ve toplam 2558 adet legato süslemesi tespit edilmiştir.

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

- Araştırmalar sonucunda yalnızca tar çalgısında kullanılan hun-germe, cut-ayırmassim, lal barmaq, cırmaqlı barmaq, diringe barmaq, forşlaq ve qapama isimlerinde yedi adet süsleme tekniği tespit edilmiştir.
- Hun tekniği Mirze Sadık Esedoğlu tarafından tarın gövdesinde yaptığı değişiklikler sonucu ortaya çıkmıştır.
- Fuad Ezimli, 2003 yılında Hun tekniği için süsleme önerisinde bulunmuş ve metodunda bu sembolü kullanmıştır.
- Hemid Vekilov, 2007 yılında Hun yerine Germe olarak isimlendirilmesinin daha doğru olduğunu belirtmiş, Germe için Sembol önerisinde bulunmuştur.

- Vekilov'un ardından Ekrem Memmedli tarafından 2010 yılında hun tekniği için sembol önerisi geliştirilmiş ve kullanılmıştır.
- Bu önerileri takiben Vasıf Allahverdiyeva tarafından 2011 yılında hun tekniği için bir sembol önerisi geliştirilmiş ve kullanılmıştır.
- Yusuf Altun tarafından 2024 yılında yapılan bir çalışmada hun tekniği için farklı bir sembol tercih ettiği tespit edilmiştir.
- Emre Eryılmaz tarafından 2024 yılında tamamlanan ve yayınlanan yüksek lisans bitirme tezinde hun tekniğinin dört farklı biçiminin olduğunu belirtilmiş ve her bir biçim için sembol önerisinde bulunduğu tespit edilmiştir.
- Fuad Ezimli, 2003 yılında cut verme tekniği için sembol önerisinde bulunmuştur ve yayınlanan Tar Mektebi isimli eserinde kullanmıştır.
- Hemid Vekilov, 2007 yılında cut verme yerine ayırmam kelimesinin kullanımının daha uygun olacağını savunmuştur ve sembol önerisinde bulunmuştur.
- Cırmaqlı Barmaq tekniğinin isimlendirilmesi ve sembol önerisi Hemid Vekilov tarafından yapılmıştır.
- Diringe Cırmaqlı tekniğinin isimlendirilmesi ve sembol önerisi Hemid Vekilov tarafından yapılmıştır.
- Fuad Ezimli tarafından sembol önerisi verilen bir başka süsleme çeşidi ise Lal Barmaq süslemesidir.
- Lal Barmaq tekniğine Hemid Vekilov başka bir sembol önerisinde bulunduğu tespit edilmiştir.
- Qapama tekniğinin isimlendirilmesi ve sembol önerisi Hemid Vekilov tarafından yapıldığı tespit edilmiştir.

Dördüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

- Araştırmanın sonucunda Zeng-Çingene Mızrap, Ruh-Ruht mızrap, Goşa-Çift-Dönme Mızrap, Ender Mızrap, Santur Mızrap, Celd Mızrap, Leng Mızrap, Çahar Mızrap şeklinde isimlendirilen dokuz mızrap kalıbına ulaşılmıştır.
- Zeng-Çingene Mızrabı teller arası geçişi kolaylaştırmak için kullanılmaktadır ve beş farklı biçime sahiptir.
- Ruh-Ruht mızrap tremolo icrası sırasında istifade edilen mızrap kalıbıdır.
- Dönme mızrap sürekli üst mızrap darbelerinden oluşan mızrap kalıbıdır

- Goşa-Çift-Dönme Mızrap çiftler halde üst mızrap darbelerinden oluşan mızrap kalıbıdır.
- Hemid Vekilov, Goşa yerine Demli şeklinde isimlendirilmesinin daha uygun olduğunu belirtmiş ve sembol önerisinde bulunmuştur
- Ender Mızrap, Hemid Vekilov tarafından isimlendirilen bir mızrap kalıbıdır. Teller arasında ki geçişi kolaylaştırmak amacı ile oluşturulan bu mızrap kalıbına sembol önerisinde bulunan da Hemid Vekilov'dur.
- Santur Mızrap, üç mızrap darbesiyle meydana gelmektedir ve üç farklı biçimi olduğu tespit edilmiştir.
- Celd Mızrap, trioleler şeklinde meydana gelir.
- Leng Mızrap, ağ tel üzerinde iki farklı nota seslendirebilmek için kullanılır.
- Çahar Mızrap, seslerin dörtlü gruplar halinde, üç farklı düzümde icra etmek suretiyle oluşan mızrap kalıbıdır.

Beşinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

- Elçin Heşimov, Daimi Hareket isimli eserde Diringe cırmaq, cırmaqlı barmaq, hun verme, lal barmaq, forşlaq, vibrato, tril ve glissando süslemelerini kullanmıştır.
- Elçin Heşimov, Naz Nazı isimli eserde tril süslemesini kullanmıştır.
- Ağaselim Abdullayev, Alagöz isimli eserde cırmaqlı barmaq, diringe cırmaq, glissando, tril, lal barmaq, forşlaq ve vibrato süslemelerini kullanmıştır.
- Ramiz Guliyev, Oku Tar isimli eserde diringe cırmaq, lal barmaq, forşlaq, glissando, vibrato ve tril süslemelerini kullanmıştır.
- Ramiz Guliyev, Layla isimli eserde cırmaqlı barmaq, diringe cırmaq, forşlaq, tril lal barmaq, vibrato, cut ve glissando süslemelerini kullanmıştır.
- Rufat Hesenov, Çahargah Rapsodiyası isimli eserde cırmaqlı barmaq, lal barmaq ve vibrato süslemelerini kullanmıştır.
- Sahib Paşazade, Bayatı-Şiraz Deramedi isimli eserde cırmaqlı barmaq, diringe cırmaq, glissando, vibrato, legato ve staccato süslemelerini kullanmıştır.
- Sahib Paşazade, Qarabağ Şikestesı isimli eserde diringe cırmaq, tril ve legato süslemelerini kullanmıştır.
- Yusuf Altun, Nelbeki Reksi isimli eserde forşlaq, cırmaqlı barmaq, tril ve glissando süslemelerini kullanmıştır.

- Yusuf Altun, Orta Mahur Rengi isimli eserde cırmaqlı barmaq, tril vibrato ve glissando süslemelerini kullanmıştır.

Öneriler

Bu bölümde araştırma sürecinde geliştirdiğimiz öneriler sunulmaktadır.

1. Tar metotlarında süsleme tekniklerinin sembollerle sistematik biçimde gösterilmesi ve bu sembollerin nota yazımında standartlaştırılması önerilmektedir.
2. Tar icrasına özgü süsleme tekniklerinin tanımlandığı ortak bir terminoloji oluşturulması ve bu terimlerin hem eğitim materyallerinde hem analiz çalışmalarında tutarlılıkla kullanılması önerilmektedir.
3. Süsleme tekniklerinin öğretiminde sadece yazılı açıklamalarla yetinilmeyip, ilgili süslemelerin icrâlarına ilişkin sesli ve görsel örneklerle desteklenmesi gerektiği önerilmektedir.
4. Fuad Ezimli ve Seid Rüstemov'un metotlarında yer alan süslemelerin nota yazımı örneklerinin dijital ortama aktarılması ve bu verilerin tar eğitimi yazılımlarına entegre edilmesi önerilmektedir.
5. Süsleme tekniklerinin icracının teknik yeterliğiyle ilişkilendirilerek başlangıç, orta ve ileri düzeylere uygun şekilde sınıflandırılması yönünde bir model geliştirilmesi önerilmektedir.
6. Süslemelerin aktarımı yalnızca usta-çırak geleneğine bırakılmamalı; bu tekniklerin kullanım amaçlarını açıklayan pedagojik kaynakların hazırlanması gerektiği düşünülmektedir.
7. Tar icrasına dair analizlerde daha geniş örneklem gruplarının kullanılması, farklı kuşaklara ve ekollere ait tarzenlerin süsleme anlayışlarının karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesine olanak sağlayacaktır.
8. Muğam icralarında kullanılan süslemelerin, klasik eserlerdeki süslemelerden ayrı olarak ele alınması ve bu iki süsleme anlayışının karşılaştırmalı biçimde incelenmesi önerilmektedir.
9. Türkiye'de yaygınlaşan tar eğitimi göz önünde bulundurularak, süsleme tekniklerinin Türk müzik sistemiyle uyumlu biçimde öğretilmesine yönelik yerli metot kitapları hazırlanması önerilmektedir.

10. Tar süslemelerinin icra bağlamdaki anlamını yansıtan, doğaçlama temelli uygulamaların notaya aktarımı ve analizinin yapılması yönünde çalışmalar yapılması mümkün görülmektedir.



KAYNAKÇA

- Abdulgasimov, V. (1996). *Azerbaycan Tarı*. çev. Salih Turhan, Ankara.
- Abdullayeva, M. (2014). *Tarın Tarihi ve Yapısal Özellikleri*. Bakü: Akademi Yayınları.
- Abdullayeva, S. (2014). *Dünya Mahiyetli Çalgı Aleti Tar*. İrs Miras Dergisi, (11), 52-57.
- Altun, Y. (2018). *Türkiye’de Lisans Düzeyi Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Tar Çalgısının Tercih Durumuna Yönelik Tespitler*. (Tez No. 513192) [Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi-Malatya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Ayaz, A., Ertem, T. & Güngör, N. (2018). *Türk Müziği’nde Süsleme Unsurları*. International Journal of Cultural and Social Studies, 4(2), 1687–1692.
- Ayaz, N., Sevinç, S., Turgay, Ö., N. (2018). *Türk Makam Müziğinde Süsleme Elemanlarının Kullanımının Ses Eğitiminde Uygulanabilirliği*. Ulakbilge Dergisi, 6 (31). 1687-1720.
- Aydinoğlu, M. T. (2015). *Barok Müziği Süslemelerindeki Yorum Farklılıklarına Bir Bakış*. EKEV Akademi Dergisi, (64), 295-312.
- Çelik, A. (1998). *Tar’ın Tarihsel Süreç İçindeki Değişimi ve Gelişimi*. (Tez No. 71742) [Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi- İzmir]. Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Erdoğan, U. E. (2020). *Dilsiz Kaval İcrasında Alterasyon ve Süsleme İşaretlerinin İncelenmesi*. (Tez No. 646480) [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi-İstanbul]. Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Eryılmaz, E. (2024). *Hacı Hanmemmedov’a Ait 1 Sayılı Tar Konçertosunun Müzikal/Teknik Yönden İncelenmesi*. (Tez No. 907167) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi-İstanbul]. Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Ezimli, F. (2003). *Tar Mektebi*. Bakü: Tehsil Neşriyyatı.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gürel, M. (2011). *Keman Eğitiminde Kullanılan Süsleme Tekniklerinin Türk Müziği Keman İcrasındaki Uygulama Biçimi ve Buna Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*. [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi-İzmir] Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Haşhaş, S. (2023). *Bağlama Metodu -Uzun Sap Bağlama/Bozuk Düzeni-*. Efe Akademi.
- Hatamlı, E. & Eroğlu, T. (2023). *Azerbaycan Müziğinde Tar*. Zeitschrift für die Welt der Türken Dergisi, (15), 145-154.

- Karakaş, S. (2019). *Türkiye’de Kanun Öğretiminde Kullanılan Yayınlanmış Metot Ve Kaynakların Çeşitli Değişkenler Yönünden İncelenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi- Ankara]. Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Karasar, N. (2015). *Bilimsel araştırma yöntemi* (21. baskı). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Köroğlu, Nihat (2016). *Niyazi Sayın ’ın Üslup ve Tavrını Yansıtan Süsleme Öğeleri*. *Fine Arts*, 11(1), 12-31.
- Memmedli, E. (2010). *Azerbaycan Muğamları*. Azerbaycan Neşriyyatı. Bakü.
- Ögel, B. (1987). *Türk Kültür Tarihine Giriş 9 (Türk Halk Musikisi Aletleri)*. Ankara: Başbakanlık Basımevi,.
- Özbek, Mehmet (1998). *Türk halk müziği el kitabı (Terimler Sözlüğü)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Özçelik, M. (2002). *Müzikte Süsleme Teknikleri ve Tarihî Gelişimi*. İstanbul: Pan Yayıncılık. .
- Özçelik, Sadık (2002). *Batı Müziği Yazısında Süslemeler*. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* 22 (3), 77-91.
- Rüstemov, S. (1966). *Tar Mektebi*. Bakü: Azerbaycan Devlet Yayın Evi.
- Sungur, İ. Ş. (2019). *Bağlama/Saz İçin Yazılmış Eğitim-Öğretim Materyallerinde Nüans ve Dinamik İşaretlerinin Kullanımı Üzerinde Bir İçerik Analizi*. (Tez No. 581650) [Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi-Konya]. Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal tez Merkezi.
- Toksoy, K. A. (2006). *Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma ve Süsleme Elemanlarını İçeren Etütler*. (Tez No. 175093) [Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi-İstanbul]. Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Torun, Uğraş. (2022). *Viyola Öğretiminde Sol El ve Sağ El Tekniklerinin İncelenmesi*. *Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23 (43), 1445-1474.
- Turunç, A. S. (2011). *Türkiye’de Tar Eğitiminde Görülen Problemler Ve Çözüm Yolları*. (Tez No. 306681) [Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi-İstanbul] Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Turunç, A. S. (Eds). (2015). *Bir Halk Çalgısından Daha Fazlası: Tar*. 1. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi E-Bildiriler Kitabı. Müzik Eğitimi Yayınları, Diyarbakır. 7(2), 7-11.

- Vekilov H. (2007). *Azərbaycan Tarixi və Onun İfacılığı Problemləri Haqqında Təkliflər*. Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi Azərbaycan Respublikası Təhsil Problemləri İnstitutu Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası. Bakı.
- Yahya Kaçar, G. (2005). *Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar*. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 25 (2), 215-228.
- Yahya Kaçar, G. (2020). *Türk mûsikisinde eser ve icrâ tahlili yöntemleri*. Ankara: Gece Kitaplığı
- Yekta, Rauf. (1912). *Kafkasya'da Musiki*. Şehbal, 59, İstanbul.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yiğit, Emin Ersöz & Nayir, Aynur Elhan. (2019) “Rönesans ve Barok Dönem Müzikal Süslemelerinin Tarihsel Gelişimlerine, Uygulanış Şekillerine Bir Bakış” İdil, 63. 1591-1602.
- Yörükçüoğlu, İ. (2024). *Ömer Erdoğan'ın Ney İcrâsının Süsleme Tekniği Kullanımı Yönünden Değerlendirilmesi*. Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 5(9), 212-234.
- Abdullayev, Ağasəlim — Vikipediya . (2024, 2 Şubat). https://az.wikipedia.org/wiki/A%C4%9Fas%C9%99lim_Abdullayev
- Guliyev, Ramiz — Vikipediya . (2025, 9 Şubat). https://az.wikipedia.org/wiki/Ramiz_Guliyev
- Hesenov, R. (2024, Mayıs 28). *Rufat Hasanov “11 Simin Sədasi” Azərbaycan Tarixi Konserti* [Video]. Youtube.
- Həşimov, Elçin — Vikipediya. (2025, February 26). https://az.wikipedia.org/wiki/El%C3%A7in_H%C9%99%C5%9Fimov
- Paşazadə, Sahib — Vikipediya . (2025, 3 Haziran). https://az.wikipedia.org/wiki/Sahib_Pa%C5%9Fazad%C9%99

EKLER

Ek 1“Daimi Hareket” İsimli Eserin Notası

Каманча 5
Кеманча

ДАИМИ ҺӘРӘКӘТ

ВЕЧНОЕ ДВИЖЕНИЕ

*) Каманча партијасынын редактәси Рамиз Миришлининдир
Редакция партии кеманчи Рамиза Миришли.

СҮЛЕЙМАН ӘЛӘСКӘРОВ
СУЛЕЙМАН АЛЕСКЕРОВ

Allegro

*) Каманча ярым тон зил көктәзмәлидир in C
Каманчу настроить на полтона выше in C

6

3 2 4 3 2 4

1 2 3 4 5

p

1

p *mf*

f

f

p

f

p *f*

7

mf

f

Ek 2 “Naz Nazi” İsimli Eserin Notası

13. **NAZ - NAZI**
NAZ - NAZI ✓ Sol
Gulnargah

Allegretto

31

Ek 3 “Alagöz” İsimli Eserin Notası

35

Alagöz

Sözləri Z. Cabbarzadəninindir

Andantino

f *mf*

tr *3* *f*

mf *tr*

mf

mf

1. Dü - şər üz - də xa - la göz, şı - rın ca - nım,

rit.

a tempo

a - la - göz, qa - ra gö - zə can qur - ban,

rit.

Nəqərat. Piu mosso

ya - man o - lur a - la - göz, A - la - göz,

a tempo

ay a - la - göz, mə - nim o - la



Qurtarmaq üçün

a - la - göz. + Ney - nim, ney - nim,

ay a - la - göz, mə - nim o - la, a - la -

göz, ney - nim, ney - nim, ay a - la - göz,

rit. Vallargando

mə - nim o - la, a - la - göz.

mf

2. Bülbül gələr yaz ilə,
Yarım oynar saz ilə,
Hər baxanda naz ilə,
Ürəyimi çala göz.

NƏQƏRAT:

3. Yar bağını gəzərəm,
Güllərini üzərəm.
Hər dərdinə dözərəm,
Mənim ola alagöz.

NƏQƏRAT:

Alagöz, ay alagöz,
Mənim ola alagöz.

Ek 4 “Oku Tar” İsimli Eserin Notası

REPERTÜKÜL SIRA NO : 108

Yöre :
AZERBAYCAN

Kaynak Kişi :
Gülağa MEMEDOV

OKU TAR

Derleyen :
Kayıttan Yazıldı

Notaya Alan :
Eyüp GÖRKEM

5
O ku tar o ku tar

9
Se sin den en gü zel ş i ir din le yim ti O ku tar o ku
Ey a na yur du mun ş i rin ş er be ti

13
tar Nağ me ni od tu tum A lı ş an
Ba kü mün Gen ce min Ş e ki Ş ir

17
ru hu ma Gel bi me ç i le yim
va n m n A lev li se ne ti

21
O ku sev gim me nim O ku ar zum me nim
Mi lim Mu ga m m n Ş u ş am Nah ci va n m n

25
O ku ku ü re ğ im O ku tar o ku
Bü yük me heb be ti

29
tar Se ni kim u nu dar o ku tar o ku tar

33

37
O ku tar Serbest

41

REPERTÜKÜL
repertukul.com & turkupedia.com

Ek 5 “Layla” İsimli Eserin Notası

TAR Layla V. ADIGÖZƏLOV

Moderato

① (3) *tr* *п п*

② (2 *гу да фа көк сийга*).

③ ④ ⑤

⑥

⑦ *mf* (2-*чи да фа көк сийга*).

⑧

Ek 6 "Çahargah Rapsodiyası" İsimli Eserin Notası

Rufat Həsənov

+ Çahargah Rapsodiyası

Largo ♩=48

Həsən Rzayev

4

7

Allegro assai ♩=144

2
10

Musical score for measures 10-12. The system consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a whole rest in measure 10, followed by two measures of eighth notes. A dashed line with a circled '8' above it spans measures 10 and 11. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff is a single line with a bass clef and a key signature of one flat, containing a continuous eighth-note accompaniment. The dynamic marking *mf* is present in measure 11.

13

Musical score for measures 13-15. The system consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a whole rest in measure 13, followed by two measures of eighth notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff is a single line with a bass clef and a key signature of one flat, containing a continuous eighth-note accompaniment. The dynamic marking *p* is present in measure 13. The dynamic marking *w/b* is present in measures 14 and 15.

16

Musical score for measures 16-18. The system consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a whole rest in measure 16, followed by two measures of eighth notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff is a single line with a bass clef and a key signature of one flat, containing a continuous eighth-note accompaniment. The dynamic marking *ff* is present in measure 16. The dynamic marking *Forsey* is written above measure 16. The dynamic marking *+* is present in measure 18.

19

Musical score for measures 19-21. The system consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a whole rest in measure 19, followed by two measures of eighth notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff is a single line with a bass clef and a key signature of one flat, containing a continuous eighth-note accompaniment. The dynamic marking *ff* is present in measure 19.

22

3

Handwritten musical score for measures 22-24. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 23. The grand staff contains a complex accompaniment with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

25

Handwritten musical score for measures 25-27. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. The key signature has two flats. The top staff has a melodic line with a handwritten annotation "Corf lag" above measure 26. The grand staff has a complex accompaniment. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) in the top staff and *p* (piano) in the grand staff.

28

Handwritten musical score for measures 28-30. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. The key signature has two flats. The top staff has a melodic line. The grand staff has a complex accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the grand staff.

31

Handwritten musical score for measures 31-33. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. The key signature has two flats. The top staff has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 32. The grand staff has a complex accompaniment. Dynamic markings include *subito p* (sudden piano) in both the top and grand staves, *poco cresc.* (a little crescendo) in the top staff, and *ff* (fortissimo) in the grand staff.

4

34

Measures 34-36 of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a series of eighth notes, followed by a dynamic marking of *p subito*, then *poco*, and finally *cresc.* The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, with a *p subito* marking.

37

Measures 37-39 of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a dynamic marking of *p*, followed by a series of eighth notes, and ends with a *forz. b $\flat$* marking. The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes.

40

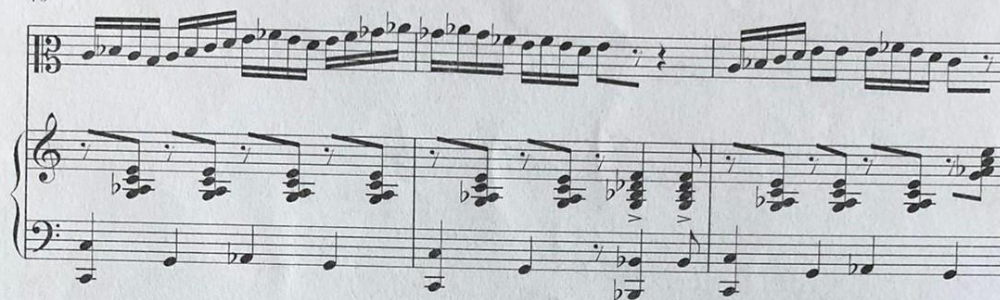
Measures 40-42 of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a dynamic marking of *mf*, followed by a series of eighth notes, and ends with a *Vivace* marking. The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, with a *mf* marking.

43

Measures 43-45 of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a series of eighth notes, followed by a series of eighth notes, and ends with a series of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes.

46

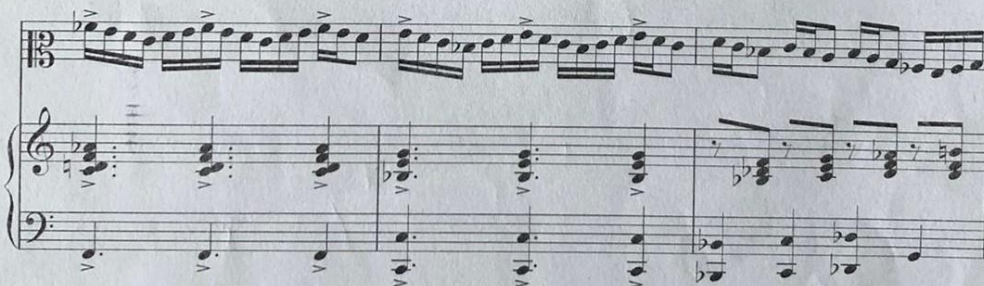
5



49



52



55



6

58

Measures 58-60 of a musical score. The top staff is in bass clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets and a final *ff* (fortissimo) dynamic marking. The bottom staff is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It provides harmonic support with chords and a bass line. A dashed line labeled *8va* indicates an octave transposition for the right hand in measure 60.

61

Measures 61-63 of a musical score. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with *f* (forte) dynamics. The bottom staff features a series of chords in the right hand and a moving bass line. A dashed line labeled *8va* indicates an octave transposition for the right hand in measure 61.

64

Measures 64-66 of a musical score. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with *ff* (fortissimo) dynamics. The bottom staff features a series of chords in the right hand and a moving bass line, also marked with *ff* dynamics.

67

Measures 67-70 of a musical score. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets and a final *ff* (fortissimo) dynamic marking. The bottom staff provides harmonic support with chords and a bass line. A dashed line labeled *8va* indicates an octave transposition for the right hand in measure 67.

70

7

Measures 70-72 of a musical score. The top staff is in 12/8 time, featuring a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 71. The bottom staff is in 12/8 time, featuring a bass line with a triplet of eighth notes in measure 71. A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift in the bass line.

73

Measures 73-75 of a musical score. The top staff is in 12/8 time, featuring a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 74. The bottom staff is in 12/8 time, featuring a bass line with a triplet of eighth notes in measure 74. A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift in the bass line.

76

Measures 76-78 of a musical score. The top staff is in 12/8 time, featuring a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 77. The bottom staff is in 12/8 time, featuring a bass line with a triplet of eighth notes in measure 77. A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift in the bass line. The dynamic *ff* is marked in both staves.

79

Measures 79-81 of a musical score. The top staff is in 12/8 time, featuring a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 80. The bottom staff is in 12/8 time, featuring a bass line with a triplet of eighth notes in measure 80. A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift in the bass line. The dynamic *p* is marked in the top staff, and *subito p* is marked in the bottom staff. The dynamic *ff* is marked in both staves.

Measures 82-84 of a musical score. The top staff is a single melodic line in 3/4 time. The bottom system consists of a grand staff (treble and bass clefs). Measure 82 features a piano introduction with a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Measure 83 continues with similar patterns. Measure 84 shows a change in the right hand with a triplet of eighth notes and a single eighth note in the left hand, marked *subito p*.

Measures 85-87 of a musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom system (grand staff) features a piano introduction with a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Measure 85 is marked *f*. Measure 86 continues with similar patterns. Measure 87 shows a change in the right hand with a triplet of eighth notes and a single eighth note in the left hand, marked *subito p* and *poco cresc.*

Measures 88-90 of a musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom system (grand staff) features a piano introduction with a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Measure 88 is marked *f*. Measure 89 continues with similar patterns. Measure 90 shows a change in the right hand with a triplet of eighth notes and a single eighth note in the left hand, marked *subito p* and *poco cresc.*

Measures 91-93 of a musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom system (grand staff) features a piano introduction with a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Measure 91 is marked *ff*. Measure 92 continues with similar patterns. Measure 93 shows a change in the right hand with a triplet of eighth notes and a single eighth note in the left hand, marked *ff*.

Ek 7 "Bayati-Şiraz Deramedî" İsimli Eserin Notası

BAYATI-ŞİRAZ DƏRAMƏDİ (2)

The musical score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a time signature of 170. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are handwritten annotations in some places, including 'V.' above the first staff, '1. 2.' above the fifth staff, and 'rit.' below the fifth staff. The score ends with a double bar line.

Ek 8 "Qarabağ Şikəstəsi" İsimli Eserin Notası

- QARABAĞ ŞİKƏSTƏSİ -

Not yazısı
F. ƏZİMLİNİNDİR

Moderato

mf

Glissando

vib

mp cresc.

f

B

K. Ç.

p

Musical score for "The Merry Widow" by Franz Lehár, measures 1-8. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a piano (p) dynamic. The music is written for a single melodic line with a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

- NƏLBƏKİ -

Not yazısı
F. ƏZİMLİNİNDİR

Tələsmədən

4

mf

1 2

(2)

ORTA-MAHUR RƏNGİ № 4





ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı	Harun KALKAN
Doğum Yeri ve Tarihi	
Lisans Üniversite	
Elektronik posta	

