

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK DİN MÜSİKİSİ BİLİM DALI

YAYLI TANBUR METODU

VE TEMEL ÜSLÛBU

GİRİŞ

Yüksek Lisans Tezi

MEHMET ÜNAL

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK DİN MÜSİKİSİ BİLİM DALI

**YAYLI TANBUR METODU
VE TEMEL ÜSLÛBU
GİRİŞ**

Yüksek Lisans Tezi

MEHMET ÜNAL

Danışman: PROF. DR. AHMET HAKKI TURABİ

İstanbul, 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

İSLAM TARİHİ VE SANATLARI Anabilim Dalı TÜRK DİN MUSİKİSİ Bilim Dalı
TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi MEHMET ÜNAL'ın YAYLI TANBUR METODU VE
TEMEL USLUBU GİRİŞ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 22.08.2019 tarih
ve 2019-27/11 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans
Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi ...26.8.2019...

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

1.	Tez Danışmanı	Prof. Dr. AHMET HAKKI TURABI	
2.	Jüri Üyesi	Doç. Dr. AYŞE BAŞAK HARMANCI	
3.	Jüri Üyesi	Doç. Dr. ERHAN ÖZDEN	

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Mehmet ÜNAL
Anabilim Dalı	: İslam Tarihi ve Sanatları
Programı	: Türk Din Mûsikîsi
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans Tezi – Haziran 2019
Anahtar Kelimeler	: Yaylı Tanbur, Nây-i Tanbur.

ÖZET

YAYLI TANBUR METODU VE TEMEL ÜSLÛBU - GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı Yaylı Tanbur çalınma sistemini kolaydan zora olacak şekilde düzenleyerek, öğrenmek isteyenlere temel bir kılavuz oluşturabilmektir. Bu minvalde öğrencinin yaylı tanburu öğrenebilmesi için, temel egzersizlerin yanı sıra üslup ve süsleme bilgileri ile birlikte bu hususları öğrenmeyi pekiştirecek olan, her kesimin aşina olduğu, şarkılara, ilâhilere, saz semâîsi ve peşrevlere ve akabinde Türk Mûsikîsinde trasnpoze çalışmasına yer verilmiştir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Mehmet ÜNAL
Field : Islamic History and Arts
Programme : Turkish Religion Music
Supervisor : Professor Ahmet Hakkı TURABİ
Degree Awarded and Date : Master – June 2019
Keywords : ..

ABSTRACT

THE METHOD OF YAYLI TANBUR AND AN INTRODUCTION TO FUNDAMENTAL STYLES

The aim of this work by spring Tanbûri methodological design sense, is to create a basic guide for those who want to learn. In order to learn the student's spring drum in this manner, which together with basic exercises as well as the style and authority information to reinforce learning these matters, he is familiar with all sections of song and hymns, Saz Semâî and overture and then the Turkish music authority of the division, which is the best way to exercise with reed study examples are included.

ÖNSÖZ

Yaklaşık 20 yıldan beridir tanbur öğretiminde yüzyüze yaptığımız derslerimizde bilhassa 15-70 yaş grubundaki öğrencilerimle edindiğim tecrübelerle dayanan bu çalışma, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Din Mûsikîsi Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Yaylı tanbur öğretimi konusunda metod olarak hazırlanmış olan bu çalışmamızdaki amacımız, yaylı tanbur eğitime katkı sağlamaktır.

Çalışmamız esnasında, bizden desteğini esirgemeyen ve sürekli yol gösteren tez danışmanım değerli hocam sayın Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ'ye, mûsikî eğitiminin ilk safhasından itibaren yanımda olan ve bu tezi hazırlarken çok değerli bilgilerinden faydalandığım sevgili hocalarım Sadun AKSÜT, Necip GÜLSES, Hakan TALU ve Abdi COŞKUN hocalarıma, tezimi hazırlarken çalışmamın teknik detaylarında destek olan dostlarım Şahin ÇAMLI, Abdulkerim GÜN ve Enes KAVAS' a çok teşekkür ederim.

Mehmet ÜNAL

İstanbul, 2019

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZET	i
ABSTRACT.....	ii
GİRİŞ	1
1. YAYLI TANBURUN TARİHSEL GELİŞİMİ	3
1.1. Yaylı Tanburun Ortaya Çıkışı	3
1.2. Osmanlı'da Yaylı Tanbur	10
1.3. Cumhuriyet'ten Günümüze Yaylı Tanbur	14
2. YAYLI TANBURDA TEMEL KAVRAMLAR.....	18
2.1. Yaylı Tanbur Tutuş ve Yay Çekişi	18
2.2. Başlangıç Egzersizleri	22
2.2.1. Boş Tel ve Tam Yay Çalışması Egzersizi	22
2.2.2. Yarım Yay Ve Parmak Çalışması Egzersizi	23
2.2.3. Çeyrek Yay Ve Parmak Çalışması Egzersizi	24
2.2.4. Dört Parmak Çalışması Egzersizi	26
2.2.5. Tüm Sap Parmak Ve Yay Çalışması Egzersizi	26
2.3. Yaylı Tanbur Temel Çalma Egzersizleri.....	28
2.3.1. Pest Ve Tiz Oktav Gam Çalışması Egzersizi	28
2.3.2. Temel Üçlü Nota Egzersizi.....	29
2.3.3. Temel Dörtlü Nota Egzersizi	32
2.3.4. Temel Üçlü Aralık Egzersizi.....	33
2.3.5. Temel Dörtlü Aralık Egzersizi	35
2.3.6. Temel Dörtlü Atlamalı Aralık Çalışması Egzersizi	36
2.3.7. Temel Atlamalı Aralık Çalışma Egzersizi.....	37
2.3.8. Atlamalı Nota Çalışma Egzersizi	38
2.3.9. Ters Aralık Egzersizi.....	39
2.3.10. Dörtlü Aralık Egzersizi	40
2.3.11. Beşli Aralık Egzersizi	41
2.3.12. Yay Çalışma Egzersizi (Urumda Acemde).....	41

2.3.13. Gerdâniye Perdesinde Birinci Pozisyon Çalışması Egzersizi	44
2.3.14. Gerdâniye Perdesinde İkinci Pozisyon Çalışması Egzersizi.....	47
2.4. Türk Mûsikîsinde Dörtlü ve Beşlilerin Yaylı Tanburla İcrası.....	48
2.4.1. Bûselik Beşlisi	49
2.4.2. Uşşak Dörtlüsü.....	50
2.4.3. Rast Beşlisi	51
2.4.4. Kürdî Dörtlüsü	52
2.4.5. Hicâz Dörtlü- Beşlisi.....	53
2.4.6. Sabâ Dörtlüsü	54
3. ÖRNEK ESER VE SÜSLEME EGZERSİZLERİ	55
3.1. Parmak Hızlandırma Egzersizi.....	56
3.2. Temel Noktalı Çarpma Egzersizi.....	58
3.3. Notayı Bölmek İçin Kullanılan Çarpma Egzersizi.....	59
3.4. Notayı Bölmek İçin Kullanılan Senkoplu Çarpma Egzersizi.....	62
3.5. Melodik Çarpma Egzersizi.....	64
3.6. Notayı Bölen Melodik Çarpma Egzersizi.....	67
3.7. Notayı Bölen Öncü Çarpma	69
3.8. Öncü Çarpma	70
3.9. Notayı Bölen Öncü Sade Çarpma	70
3.10. Notayı Bölen Ters Çarpma	71
3.11. Önden Çarpma Egzersizi.....	73
4. YAYLI TANBURDA TRANSPOZİSYON (SES GÖÇÜRMESİ).....	99
4.1. Yerinden (Bolahenk) Akort.....	100
4.2. Bir Ses (Süpürde) Akort	100
4.3. Dört Ses (Kız) Akort.....	101
4.4. Beş Ses (Mansur) Akort.....	102
SONUÇ	103
KAYNAKÇA.....	104
EKLER	106

KISALTMALAR

MÜ	: Marmara Üniversitesi
No.	: Numara
s.	: Sayfa
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
ss.	: Sayfa aralığı
yy.	: Yüzyıl
vb.	: Ve benzeri



GİRİŞ

Bu metodun yazılış amacı; öğrencinin sadece teknik anlamda değil, aynı zamanda temel düzeyde bile olsa, yaylı tanburu üslûbu çerçevesinde icra edebilmesidir.

Yaylı tanbur metodu çalışmamız, yaklaşık yirmi yıllık bir birikimin sonucudur. Bu süreçte esas olarak yaylı tanburun gelişiminde ve sazı daha iyi anlayabilme hususunda, atölyemizde yaptığımız çalışmalar önemli bir yer tutmaktadır. Yaylı tanburun daha rahat çalınabilmesi ve sesinin daha iyi olabilmesi için tanburun göğüs, eşik ve can direği üzerine denemeler yapılmış ve bu minvalde ağaç göğüslü yaylı tanbur formu çalışmalarımızda öne çıkmıştır. Bu tanburdaki göğüs, mızraplı tanburun aksine içe doğru değil dışa doğru kavisli olarak imal edilmiştir. Çello ya da kemandaki gibi Sol eşiğin bastığı yere bas balkon konulmuş, eşiğin sağ ayağının bastığı yere ise can direği takılmıştır. Bu işlemlerin yapılmasındaki asıl amaç, yaylı tanburun dem tellerindeki fazlalık rezonansları azaltıp, orkestra için uyumlu hale getirmek ve deriden kaynaklı akort sorunlarını gidermeyi sağlamaktır. Bunun dışında atölyemize gelen onlarca cümbüş formundaki yaylı tanbura, perde ayarları, can direği takımı, göğüs derisinin naturel deri haline getirilmesi işlemleri yapılarak daha iyi çalınabilir hale getirilmiştir.

Her yıl ortalama 25 - 30 öğrenciye bu sazın eğitimi bizzat verilmiştir. Her yıl edinilen tecrübeler, bir sonraki senede daha verimli bir eğitimin ortaya çıkmasına vesile olmuş, bu süreçte egzersizlere düşülen notlarla, öğrencilerin tanburu daha akıcı çalabilmeleri için bir yöntem oluşturulmuştur. Aynı yıllar boyunca tarafımızca eş zamanlı olarak keman eğitimi de verildiğinden, metot olarak melodik alt yapıya sahip bir çalışma olan Suzuki metodundaki egzersiz sistemi klasik sistemle birleştirme ve öğrencilere tatbik etme fırsatımız olmuş ve alınan başarılı geri dönüşler sayesinde Suzuki metodunda kullanılan yay teknikleri, yaylı tanbur metot çalışmamıza uyarlanmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde yaylı tanburun ortaya çıkış süreci ile birlikte tarihsel gelişiminde etkilendiği ve oluşumuna katkı sağlayan kavimler, milletler ve

medeniyetlere değinilmiş ve çalışmamızın konusu olan bu sazımızın geçirdiğı teknik ve sosyal aşamalar hakkında bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde, yaylı tanburun teknik anlamda tutuşu, yayın nasıl çekileceğı, yaylı tanbur çalmak için gereken temel egzersizler, yaylı tanburda akıcı bir melodi oluşturabilmek için kullandığımız nota egzersizleri, Türk Mûsikîsinin bir makam mûsikîsi olması sebebiyle, temel dörtlü ve beşlilerin yaylı tanburdaki icrası ve tanbur üzerindeki perdelere nasıl basılacağı her dörtlü ve beşlide ayrı ayrı şematize edilerek anlatılmıştır.

Üçüncü bölümde, Türk Mûsikîsinin ustadan öğrenciye geçen üslup bölümüne temel bir başlangıç yapılmıştır. Burada Türk Mûsikîsinde kullanılan birkaç çeşit çarpma egzersizi eserler içerisinde örnek formlar dâhilinde gösterilmiştir. Temel çarpma egzersizleri tam anlamıyla icra edilip pekiştirildikten sonra, ustadan çırağı öğrenilmiş gibi üslup ve tavır temel düzeyde öğrenciye aktarılmış olacaktır. Bu bölümde ayrıca temel eser olarak ilâhilerin verilme sebebi, ritmik kolaylıkları, kulakta kalıcı olmaları sebebiyle hızlı ezberlenmeleri ve eserlerdeki atlama aralıklarının az olmasıdır. İlahilerin devamında genel anlamda öğrencilerin aşına oldukları şarkılara ve nihayetinde saz semâîsi ve peşrevlere örnek olarak yer verilmiştir. Süsleme egzersizleri ile beraber örnek eserlerin verilmesinin sebebi ise, teorinin pratiğe dökülmesi noktasında öğrenim aşamasının pekiştirilmesidir. Çarpmaların eser üzerinde egzersiz çalışılmadan gösterildiğinde yapılabiliirliğı tarafımızca verilen eğitim aşamasında alınan geri dönüşlerde daha zayıf olmakta ve eserlerden önce egzersiz icra edildiğinde, öğrenci eseri ve süslemelerini zorlanmadan çalabilmektedir.

Son bölümde ise, Türk Mûsikîsinde dört temel transpoze şekli yaylı tanbur şeması üzerinde gösterilmiş ve temel mantığı anlatılmıştır.

1. YAYLI TANBURUN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. Yaylı Tanburun Ortaya Çıkışı

Sazlar kültürlerle birlikte var olup yok olabilirler. Hangi sazın en eski saz olduğunu söylemek oldukça güçtür. Genelde sazlar parçalar halinde bulunduğundan kesin sonuçlara varmak çok güçtür. En önemli kaynaklarımız resimler, kayalar üzerindeki gravürler, küçük heykeller madalyalar ve bunun gibi kaynaklardır. Tarihin her döneminde, insanların yaşadığı her bölgede, birçok çalgının varlığına şahit olunmaktadır.

Aynı ismi taşıyan birçok çeşit çalgı bulunduğundan dolayı çalgıların sınıflandırılması konusunda bazı karışıklıklar olmuştur. Örneğin, kemençe ve rebab terimleri birçok saz için kullanılmıştır. Bu bağlamda yine birbirinden farklı pek çok sazın “tanbur” adıyla anıldığı görülmektedir.

Çalgılar insan sesini taklit ve refakat için oluşturulmuştur. Çalınış biçimlerine göre “vurmali”, “telli” ve “üfleli” olarak üç ana grupta toplanır. Bu gruplara dâhil olan ancak yapı ve icra yönünden belirgin farklılıklar gösteren telli çalgılar, yaylı telliler (yaylı sazlar), mızraplı telliler (mızraplı sazlar), tuşlu telliler (klavyeli, tuşlu sazlar) gibi sınıflara ayrılır.¹

İlk olarak çırpma telli sazların mevcudiyeti bilinmektedir. Daha sonra yaylı telli sazlar görülmeye başlanmıştır. Yaylı telli sazlar grubunda yer alan yaylı tanburu anlatırken onun atası olarak kabul edebileceğimiz mızraplı tanburun da tarihine değinmek gerekmektedir. Söz konusu iki saz da tarihsel gelişiminde girift halde iç içe geçmiş durumda olup, orijinleri hususunda literatürde verilen bilgiler oldukça detaylıdır. Buna istinaden, yaylı tanburun kökeni hakkında daha kesin bilgiler verebilmek adına, çalışmamızda öncelikle mızraplı tanburun tarihi gelişimi ve yapısıyla ilgili olarak önem arz eden bilgilere yer verilecektir.

Türkler tarihte varoluşlarının başından beri mûsikîyle yoğun mesai içerisinde olmuşlardır. Türklerin zengin bir mûsikî tarihine sahip oldukları, Eski Uygur

¹ Mustafa Öksüz, *Türk Mûsikîsinde Tanbur Sazının Gelişimi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1998, s.4.

medeniyetinden kalan mûsikî aletlerinin çeşitliliğinden de anlaşılmaktadır. Eski Çin kaynaklarında ise Türklerin mûsikîyi çok sevdikleri, elçilerin şerefine mûsikî gösterileri düzenledikleri, gittikleri yerlere beraberlerinde sazlarını götürdükleri ifade edilmektedir².

Orta Asya kavimlerinin, tarihleri boyunca yapısal açıdan birbirine çok benzeyen, yuvarlak ya da armudi gövdeli, uzun saplı, telli birçok çalgı icat ettiği ve bu çalgılarından ses çıkartabilmek için parmaklarını, çeşitli biçimlerdeki mızrap ve yay gibi malzemeleri kullandıkları bilinmektedir. Ayrıca Orta Asya kültüründe mızrapla icra edilen çalgıların geçmişten bugüne yay ile de icra edildiği görülmektedir.³

Moğolistan ve Doğu Türkistan'dan Mısır'a, Cezayir'e, Hindistan'a ve Doğu Avrupa'ya kadar geniş bir coğrafya üzerinde Türk Sanatına ilişkin izleri bulmak daima mümkündür.⁴ Türkler yapı itibarıyla kendi kültürlerini diğer milletlerle paylaşan bir yapıya sahip olduklarından, etkileşime girdikleri milletler Türk kültüründen birer parça almıştır. Türkler çok çeşitli çalgılar kullanmışlardır. Anadolu'da bilinen 25-30 çalgıya karşın Asya Türk Bölgelerinde pek çoğu yaşayan 400'den fazla mûsikî aleti olduğu belirtilmektedir⁵.

Türkler diğer kavim ve milletlerin mûsikîleri üzerinde de tesirler bırakmışlardır. İslamiyet'in kabulünden sonra da Türkistan'ın en uzak köşelerinden Anadolu sınırlarına kadar yerleştikleri topraklarda mûsikîleri de kendileriyle birlikte yayılmış, Malazgirt zaferinin ardından Anadolu kapıları Türklere tamamen açılıp Anadolu Türkleşmeye başlarken de Türklerin kendine özgü mûsikîsi de Anadolu'ya yayılmıştır.⁶

Türkler tarih boyunca üç kıtada beylikten imparatorluğa pek çok devlet kurmuşlardır. Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları ve nihayetinde Osmanlılar dönenlerinde Türklerin kullandıkları müzik

² Wilhelm Radloff, **Kutatku Bilig**, C.I, St Petersburg 1890, s.LXVIII. Aktaran: Mustafa Öksüz, “**Türk Mûsikîsinde Tanbur Sazının Gelişimi**”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.2, İstanbul, 1998

³ Cenk Çöl, **Yaylı Tanburun Yapısal Ve Teknik Özelliklerine İlişkin Uzman Görüşleri**. *ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES*, 3 (3), 2018, s.116-137.

⁴ Oktay Aslanapa, **Türk Sanatının Bütünlüğü ve Derinliği, Konferanslar I** 1964, Ankara, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1965, s.58. Aktaran: Öksüz, s.4.

⁵ Muammer Özerin, **Türklerde Mûsikî Aletleri**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1983, s.1. Aktaran: Öksüz, s.4.

⁶ İhsan Akıner, **Mûsikî Tarihimize Umumi Bir Bakış**, Türk Mûsikîsi Dergisi, Sayı 14 (Aralık 1948), s.2.

aletleri ve bu aletlerin zaman içerisinde uğradığı değişim ve gelişimi tespit etmek çok geniş bir araştırmayı gerektirir. Tüm bu süreçler içerisinde Türklerin en önemli ve efsanevi sazı şüphesiz kopuzdur.⁷ Orta Asya'dan Avrupa'ya kadar Türklerin geçit ve istila yolları üstündeki kavimler tarafından da alınıp kullanılan kopuz Atilla istilâsının ardından Avrupa milletlerinin birçoğunda da görülmüştür. Bunlar uzun süre Türklerin mûsikîlerini benimseyip kopuzunu aynen kullanmışlardır. Hatta Macarlar bu sazı çalan kendi kopuzcularına “kopzoş”, Ukraynalılar ise “kopzar” adını vermişlerdir.⁸

Köklerini kopuzdan alan tanbur da kopuz gibi pek çok telli saz için kullanılan bir deyim olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihi geçmişi incelendiğinde Türk kavimlerinde standart bir tip tanbur karşımıza çıkmamaktadır. Türk sazının biraz büyümesi, tel ve perde sayısının çoğalmasıyla, tanbur adını almaktadır. Farklı Türk kavimlerinde tanbur benzeri sazların *tanbura*, *dombura*, *dombra*, *dombrak* şeklinde adlandırıldığı görülmektedir⁹. Eski kaynaklarda kopuz ile tanbur eş anlamlı olarak kullanılmaktadır.¹⁰

Tanbur kelimesi menşei itibariyle literatürde “*tunbur*, *tinbar*, *tonbur*, *pandur*, *pantur*, *pandor*, *pandura*, *tanbura*, *tanbur-ı horasanı*, *tanbur-al bağdari*, *tanbur-al mizanı*, *Arap tanburu*, *şarki tanbur*, *tanbur-ı sagir*, *tanbur-ı şirvani*, *nây-ı tanbur*, *tanbur-ı kebir-i Türki*” vb. gibi değişik isimlerle geçmektedir.¹¹ Buradaki “nây-ı tanbur” yaylı tanbur manasına kullanılmıştır. Dil âlimleri, Farsça *dum* veya *dunba* (kuyruk) ile *bara* (kuzu) kelimelerinden türediğini belirtir.¹² H.S. Arel (1880-1955) bu konuda kuzunun kuyruğu ile tanbur arasında bir münasebet kurmanın zor olduğunu, tanbur sözünün Arapçaya mahsus bir lûgat olmadığını ve Acemlerin tanbura hiçbir zaman “*dumba-i bara* adını vermemiş olduğunu¹³ ifade etmektedir.

“Sümer mûsikîsi üzerine çalışmaları ile tanınan Francis W. Galpin tanbur kelimesinin menşei hakkında şu bilgileri veriyor: Sümer Türkleri Tanbura *pantur* derlerdi. Sümerce de *pan*=yay, *tur*=çocuk, *küçük* demektir. Böylece

⁷ Öksüz, s.5.

⁸ Akıner, s.3.

⁹ Bahaddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, C.IX, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991, s.149-184.

¹⁰ Öksüz, s.8.

¹¹ Öksüz, s.12.

¹² Henry George Farmer, **Tanbur**, **MEB İslâm Ansiklopedisi**, XI.C, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1979, s.699.

¹³ Hüseyin Sadeddin Arel, **Bazı Türk Sazları Hakkında Tetkikler**, Mûsikî Mecmuası, Sayı 4 (Haziran 1948), s.8.

‘pantur=küçük yay’ manasını ifade eder. Eski Yunanca’da üç telli tanbura, ‘pandura’ ismi verilmekteydi. Sümer Türkleriyle yakın ilişkilerde bulunarak Sümerceden birçok kelimeler iktibas etmiş olan Gürcüler, tanbura bugün de hala panturi diyorlar. Ermenicede ise tanburun adı pantirdir. (...) Kökeni ne olursa olsun tanbur terimi değişik söylenişlerle birçok kültüre girmiştir.”¹⁴

Tanbur sazına dair en eski bulgular M.Ö. 4 bin yıl öncesine aittir. Orta Asya’dan gelen kavimlere mensup olduğu belirtilen Eti (Toros dağlarının doğusu)’lere ait kabartma resimlerde tanbur sazı resmedilmiştir. Yine Asurluların merkezi Ninova’da, eski Mısırda yapılan kazılarda tanbur kabartmalarına rastlanmıştır.¹⁵(Bk. Res. 1-2)

Eski Mısır kazılarında sapı kopmuş bir de tanbura gövdesi bulunmuştur. Kalan sap kısmında perde bağı izi olmadığı gibi ikiden fazla tel alamayacak kadar dardır.¹⁶

Mısır tanburaları üzerine detaylı araştırmalarıyla ünlü Fransız Victor Lorent, sazın çalınmasında kullanılan mızrabın Suriye’den Mısır’a gelmiş olmasına, tel uçlarının diğer Asya sazlarında olduğu gibi birer püskül halinde sap başlarından sarkmasına ve Mısırlıların “Yeni Saltanat” devrinden evvel tanburayı kullandıklarına dair hiçbir resim olmamasından hareketle bu çalgının “Yeni Saltanat” devrinde (M.Ö. 16.yy.dan itibaren) Nil Havzasına geldiğini belirtmiştir.¹⁷

Mahmut Ragıp Gazimihal, bu yüzyıllardaki Asya tanburalarındaki ortak özelliklerinden bazılarını şöyle ifade etmektedir:

“Bu tanburalarda kırı ş ve belki de ipek teller kullanılıp madeni tel orta çağda yine Asya’da icat edilmiştir. Nadiren mızrap kullanılmıştır. Sap üzerinde perde bağlarının olmayışı, ince akort yapacak nitelikte burguların henüz o dönemde keşfedilmemesi sap üzerinde el gezdirerek söylenen şarkının notalarına sazla eşlik edildiği ihtimalini azaltmaktadır. Şarkının karar veya yarım karar notalarında dem tutmak şeklinde ve vezinli birtakım sesler halinde uzatmak şeklinde icra edilmiş olması daha muhtemeldir. Asya’da icat edilen madeni çalgı tellerini Avrupa’ya Osmanlı Türkleri tanıtmıştır. Türkçe’de “kulak” denilen saz burgularının da sonradan Türkler tarafından Avrupa’ya tanıtılmış olması pek

¹⁴ Öksüz, s.14-15.

¹⁵ Öksüz, s.9.

¹⁶ Mahmut Ragıp Gazimihal, **Tanbur Tipli Çalgılar**, Müzik ve Sanat Hareketleri Dergisi, Sayı 4, Şubat 1934, s.18.

¹⁷ Gazimihal, age, s.18.

*muhtemeldir. Tanburanın genellikle ayakta çalındığı ve bazı resimlerde rakkaseler tarafından oyun esnasında kullanıldığı görülmektedir. Bu da onun daha ziyade bir ritm vasıtası olduğunu göstermektedir”.*¹⁸(Bk. Res. 3-4)

Eski Mısır Hiyeroglifleri arasında ismi “nefer” olarak okunan ve tanbura benzetilen bazı şekiller bulunmaktadır. (Bk. Res. 5) Charles Burney (1726-1824) Mısır’dan getirilip Roma’ya dikilen dikili taşlardan birini 1770’deki İtalya seyahati esnasında görmüş ve bu şekli bazı değişikliklerle tanbura şekline sokarak altı sene sonra bastırdığı mûsikî tarihinin birinci cildine koymuştur¹⁹. Çizdiği resim telli şekle bürünerek (Bk. Res. 6) Fransız besteci ve müzik tarihçisi Laborde (1734- 1794) un kitabına da geçmiştir²⁰. Belçikalı müzisyen, araştırmacı ve müzik bilgini Fetis (1784- 1871), Asur ve Mısır abideleri üzerinde tasvir edilmiş olan uzun saplı, telli ve mızrapla çalınan çalgıları, Arap tanburları türünde rezonans tekneli çalgılar olarak belirtiyor²¹.

*“Eski Mısırlıların tanburalarının 2 veya 3 telli olduğunu ve çok sayıda perde bulunduğunu ifade eden Arap mûsikî tarihçilerinden Dr. Ahmed Mahmud el-Hifni, Orta çağ tarihi boyunca bu çalgıya Arap medeniyetlerinin sahip çıktığı kadar diğer hiç bir medeniyetin sahip çıkmadığını, mûsikî ve mûsikî aletleri hakkında araştırma yapan Arap âlimlerinin bu konuya özen gösterdiğini, büyük İslam filozofu Fârâbî (-950)’nin Kitabü’l Musikal-Kebir’inde tanburu detaylı bir şekilde ele aldığını söylüyor.”*²²

*“Aynı dönemlerde tanburun rağbette olduğu bölgeler olarak İran’da Rayy, Tabaristan ve Daylam’ı gösterebiliriz. (...) El-Mirkat adı Arapça-Farsça sözlükte Bedi’ul zaman Netanzî (ö.H.497) el-tanburani (tanburzen) kelimesini tespit etmiştir. (...) Sasaniler devrinde İran sarayında yapısı ve şekli hakkında malumat bulunmayan, tenbur isimli bir çalgının icra edildiği söylenmektedir. Tanbur, IX. asrın sonlarıyla X. asrın başlarında Araplar arasında ud’un üstünlüğünü tehdit edecek derecede revaçtaydı. Bahis konusu olan tanburun, Osmanlı kaynaklarında görülen ve devamı olan günümüz tanburundan farklı bir çalgı olduğunu hatırlatalım.”*²³

Asya ve Anadolu’da tanburun tarihçesine bakarsak ilk olarak Göktürk yazıtlarının, Yenisey yazıtları bölümüne gitmek gerekir. Bu bölgede bulunan mezar

¹⁸Gazimihal, age, s.19.

¹⁹Gazimihal, age, s.22. Aktaran: Öksüz, s.10.

²⁰Jean Bejjamin de Laborde, *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne*, C.I, 1780, s.380. Aktaran: Öksüz, s.10.

²¹François Jopseph Fetis, *Histoire Generale de la Musique*, C.II, Paris. 1872, s.111. Aktaran: Öksüz, s.10.

²²Öksüz, s.11.

²³Öksüz, s.11-12.

taşları ve diğer yazıtlarda Türk sazlarının veya kopuzlarının en orijinal ve en eski şekilleri (Bk. Res. 7-8) görülebilmektedir. Burada görülen sazlar “komus” yani kopuz adı verilen iki veya üç telli sazlar olup Türk sazlarının ilk basamaklarını oluşturlar. Tel sayısı arttıkça Türkler bu sazlara tanbur, tanbura, dombra adını vermişlerdir.²⁴ “İki telli” adı verilen sazın, Türk tezeneli sazlarının en eski şekli olduğu ifade edilmektedir.²⁵

“Kopuz sözünün etimolojisi ve kökleri üzerine değişik görüşler ileri sürülmektedir. Bu çalgının adı, çeşitli Türk ağızlarında ‘kobuz, kobus, kobız-kobus, komuz-komus, komız-komıs’ gibi söylenişlerle karşımıza çıkar. Kopuz ismi ve türeme şekilleri birkaç manaya geliyor: ‘Kopuz, Eski Türk dünyasında kolektif bir isim; telli saz (çırpma telli ve yaylı saz); nefesli saz (ağız tanburası) olarak, farklı yapıda ve türdeki çalgılar için kullanılan isimdir.’”²⁶

Kopuz sazına Slav ve Germen kaynaklarında yer verilmesi XIV. Yüzyıldan sonradır.²⁷ Dede Korkut’ta da geçen “kolca kopuz”un Avrupa müzelerinde kalabilmiş nadir örnekleri ise bugünkü bağlamalar tipindedir. Avrupalılar bu sazı İtalyanca “colacio” ve Fransızca “colachon” kelimelerine benzeterek telaffuz etmişler; sazın kaynağının Türklere ait olduğunu belirtmekle birlikte etimolojisini Türkçe dışında aramışlardır.²⁸ Avrupa’da “koloşan” olarak bilinen ve XVIII. asırda da lavta ile aynı zamanda kullanılan bu çalgı, Anadolu kopuzunun bazı değişimlerle devamı niteliğindedir.²⁹ Fransız mûsikî araştırmacısı Marin Mersenne (1588-1648) Colachon için şu tanımlı yapmaktadır: “Colachon iki yahut üç telli olup şekli lute gibidir. Tellerin uzunluğu dört yahut beş ayaktır.”³⁰ Mersenne’nin verdiği colachon resmi (Bk. Res. 9) bağlamaya çok benzemektedir. Çeşitli koleksiyonlarda görülen colachon resimleri (Bk. Res. 10) Orta Asya ve Anadolu’daki uzun saplı Türk çalgılarıyla karşılaştırıldığında, aralarındaki büyük benzerlik hemen görülecektir. XVII. yüzyıldaki örneklerde görüldüğü gibi teknesi bağlamaya benzeyen kolaşonların yanı sıra, teknesi tanburunki

²⁴ Öksüz, s.15.

²⁵ Laurence Picken, **Folk Music Instruments of Turkey**, Londra, Oxford University Press, 1975, s.270. Aktaran: Öksüz, s.15.

²⁶ Öksüz, s.16.

²⁷ Mahmut Ragıp Gazimihal, **Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1975, s.66.

²⁸ Gazimihal, **Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız**, s. 69.

²⁹ Öksüz, s.17.

³⁰ Marin Mersenne, **Harmonie Universelle – The Books On Instruments**, (İng. Çev. Roger E. Chopman, Martinus Nijhoff), Lahey, 1957, s.145. Aktaran: Öksüz, s.17.

gibi kolaşonlarda (Bk.Res.11) görülür.³¹ Resimdeki bu Türk kolaşonu için Laborde şu tanımlamayı yapıyor: “Artık kullanılmayan bu çalgının iki ya da üç teli vardır. Uzunluğu yaklaşık beş ayaktır. Akordu beşlilere göre yapılmakla birlikte çok değişik biçimlerde de olabilir”³² XVII. Yüzyılda Pilippo Bonanni’nin çalgı gravürleri ve resimlerinden oluşan eserde “Colascione Turchesco” (Türk Kolaşonu) adı altında tanıttığı çalgı (Bk. Res.12), Ferriol’un beş telli çöğür olarak verdiği resimden aldığı anlaşıyor. Verilen bu çalgıların tanbura benzer yönleri hemen dikkati çekmektedir.³³

“Tanbur, Ortaçağ Müslüman müzik kültüründe, uzun saplı bir lavta çeşidi için en fazla kullanılan isimdir. İran kültür bölgesinde tanbur, çalgının tel sayısını tanımlayan Farsça isimlerle değişmeli olarak kullanılmıştır. Mesela Transoksanya tanburunun bir çeşidi Pamir’lerde ‘setar’ olarak bilinmektedir. Daha kesin olarak tanımlanabilen benzeri çalgılar ise Pakistan ve Keşmir’de kullanılan setarlardır. Modern bir İran çalgısı olan setarın, Horasan’ın dutar’ı ile yakın morfolojik bir ilişkisi vardır ve muhtemelen her ikisi de X. Yüzyılda Farabî tarafından tanımlanmış olan ‘tanbûr-ı horasânî’den gelmektedir. El Kindi(ö.874) ise “Kitabü’l-Musavvifa’t” isimli eserinde Horasan tanburun’un sadece ismini vererek, Hintlilerin ve Rumilerin bunu kullanmadıklarını ifade ediyor.”³⁴

İslam medeniyetinde tanbur ismini ilk dile getiren âlimlerimiz Ebu’l Ferec el-İsfahani (967), Fârâbî (ö.950) ve Harezmi (ö.X. yüzyıl) dir. Ebu’l Ferec el-İsfahani 7. Yüzyılda “Kitabü’l-Eğânî” isimli eserinde tanburdan ilk defa bahsetmiştir.³⁵

Fârâbî (ö.339/950), “Kitâbü’l Mûsîka’l-Kebîr’inde perdeleri ve akortlarıyla Bağdat tanburu, Horasan tanburu hakkında geniş bilgi vermiştir. Eserde ud üzerindeki perdeler tablolarla gösterilirken, hemen ud kadar bilinen Horasan ve Bağdat tanburlarının perdeleri ve akort sistemleri geniş bir şekilde ele alınmıştır. George Dimitri Sawa’ya göre ud perdeleri İslâm dünyasında yaygın olan ses sistemini ifade ederken Bağdat tanburu İslâm öncesi ses sistemine dayanmaktadır. Horasan tanburu ise Safiyüddin el-Urmevî ve sonra mûsikîşinasların ele aldıkları on yedi perdeli ses sisteminin eski şeklini yansıtmaları bakımından oldukça önemlidir.³⁶

³¹ Öksüz, s.17-18.

³² Laborde, a.g.e., s.293. Aktaran: Öksüz, s.18.

³³ Öksüz, s.10-12.

³⁴ Öksüz, s.18.

³⁵ Gazimihal, s.39.

³⁶ Ahmet Hakkı Turabi, **el Mûsîka’l Kebîr**, TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, 2006, 31. C, s.256-257.

Bahsedilen tanburlardan Horasan tanburu, Horasan ve civarındaki ülkelerde kullanılmış, Horasan'ın doğu ve kuzeyine de buradan yayılmıştır. Bağdat tanburundan hacim ve boy olarak büyük bir yapıya sahiptir. Kalınlığı eşit iki ya da bazen 3 tel takılır.³⁷

Fârâbî bize Horasan tanburunun yapısını anlatırken sap üzerinde on sekiz perde olduğunu ve en az beşinin sabit on üç tanesinin değişken olduğunu söylüyor. Oynak perdeler icra edilmek istenen eserlere göre yerinden oynatılabilmektedir. Horasan tanburu köklerini kopuzdan alıp zaman içinde gelişerek günümüz Türk tanburunu oluşturmuştur.³⁸

Tanbur al-Bağdadi (Bağdat tanburu) ise farklı isimlerle anılabilir. “Tunbûr el-mîzânî, Arap tanburu, Şarkî tanbur, tanbûr-ı sağîr” gibi isimlerle adı geçen tanbur al-Bağdâdi, X. yüzyılda Fârâbî'nin bahsettiği iki tanburdan biridir. İki telli olan çalgı perdelerinde cahiliye devrinin ses dizisini muhafaza etmektedir.³⁹

1.2. Osmanlı'da Yaylı Tanbur

Mevlevî kaynaklarına göre Selçuklular döneminde devrin âlimlerinden Şemseddin Mardini tanburu başucunda tutup, onun Allah'ı sena eylediğini ve mûsikînin meşru olduğunu söylemektedir.⁴⁰ XIV. yüzyılda mûsikî ile ilgili çalışmalar oldukça sınırlıdır. 1355 yılında Isfahan'da yazılan Hasan Kâşânî'ye ait Kenzü't-Tuhaf adlı eser, bu yüzyıla ait tek mûsikî risâlesi olması yanı sıra önemlidir. Bu eserde ud ve tanburun akordu ile transpozisyon cetvellerine de yer verilmiştir.⁴¹

1350-1435 yılları arasında yaşayan ve Türk Mûsikîsi çalgıları ile ilgili geniş bilgiler veren besteci ve müzik bilgini Abdülkadir Meragi'nin “Camiu'l-Elhan” ve “Makasidu'l-Elhan” eserlerinde çeşitli tanburlardan bahsettiği ve bu çalgıların yapısı, icra şekilleri ve kullanıldığı coğrafyalar hakkında açıklamalarda bulunduğu

³⁷ Öksüz, s.79

³⁸ Öksüz, s.79,81.

³⁹ Öksüz, s. 88.

⁴⁰ Osman Turan, *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*, İstanbul, 1969, s.324.

⁴¹ Zeynep Yıldız, *14. Yüzyılda Mûsikî Tasavvuru: Hasan Kâşânî'nin “Kenzü't Tuhaf” Adlı Eseri*, İnsan ve Toplum, Cilt 1, Sayı: 2, 2011, s.93-94.

görülmektedir.⁴²Câmiu'l-Elhân'da Tanbûre-i Şirneyân, Türk tanburu ve nây-ı tanbûru şu şekilde tanımlanmaktadır:

“Tanbûre-i şirneviyân, kâsesi armut şeklinde bir sazdır. Yüzeyi yüksektir ve iki tel ile bağlanmıştır. Bunun alışılmış akord şekli, aşağıdaki telin yukarıdaki tele oranının 8/9'u almasıyla sağlanır. Bu sazın telleri, iki kenardaki tanini aralıkları ölçüsünde olmalıdır. Birbirinin karşılığı olarak alınan parçalar, tanini aralığı ölçüsünde olmalıdır. En üstteki tel işaret parmağıyla tutularak iki telin birbirine eşit olması sağlanır. Bu, Dügâhın baş perdesi diye adlandırılır. Segâh tutturulmak istendiğinde, aşağıdaki telin mücennebi ile yukarıdaki telin zezeli tutularak Segâh, iki ahenkle birbirine benzer bir şekilde işitilir. İki ahenkle işitilen çârgâh gösterilmek istendiğinde, en alttaki telin orta farsı, en üstteki telin serçe parmağıyla tutulur. Bunun benzeri bir yolla gidilerek tellerin benzerleriyle istenilen her şey çıkarılabilir. Tebriz ehli bu sazı çok kullanırlar.

Türk tanburu, kâsesi ve yüzeyi şirnaviyân tanburunun yüzey ve kâsesinden daha küçük olan bir sazdır. Koluysa şirnaviyân tanburunun kolundan daha uzundur. Yüzeyi düzdür. Bunun bilinen akord şekli, en alttaki telin 3/4'ünün bir üsttekine eşitlenmesi ile hesaplanır. Bazıları buna iki tel bazıları üç tel bağlarlar. Bu kullanıcının isteğine bağlıdır.

(...)

Nây-ı tanbur, yaylı bir âlettir. Şirnaviyân tanburuna veya tanbur-i Türkî'ye yay çekilip ya da başka âlet şekline getirip tel bağlanır. Böylece bir kemân gibi kullanılırsa melodinin te'lifi sırasında tanbur veya tanbure hükmüne geçebilir.”⁴³

Abdülkâdir Merâgî ayrıca Rûh-efzâ adlı bir sazdan bahsetmektedir:

“Rûh-efzâ, kâsesi portakal şeklinde bir sazdır. Üzerine çift altı tel bağlanır. Dört teli ipek, iki teli bükülmüş pirinçtir. Dört teli iki ses hükmünde olup tanburdaki şekille akord edilir. Bükülmüş iki teliyle istenen ahenk çıkarılabilir. Mâhir kullanıcıların onun her telinin mutlak değerinden bir ses çıkarıp her bir mutlak değeri birbirleriyle karıştırarak akord etmeleri mümkündür. Ayrıca onlardan, cinsleri ve toplulukları da çıkarabilirler.”⁴⁴

Rûh-efzâ, bu tarif edilen şekliyle armudi gövdeye sahip diğer lavta türlerinden

⁴² Cenk Çöl, **Yaylı Tanburun Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Afyonkarahisar, 2017, s.1.

⁴³ Ubeydullah Sezikli, **Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân'ı**, Doktora Tezi, İstanbul, 2007, s.218-219.

⁴⁴Sezikli, s.218

ayrılmakta ve belki de Osmanlı tanburu için örnek teşkil etmektedir.⁴⁵

Yine Merâgî'nin Makasıdu'l-Elhân adlı eserinde bu sazlara ve hemen hemen aynı tanımlamalara yer verilmiştir. Meragi'den sonraki dönemlerde de bazı uzun saplı çalgıların yay ile çalındığı görülmüştür. Bu ifadeler Türklerde yaylı tanbur çalma geleneğinin çok eski devirlerden beri devam ettiğini göstermektedir.

“Belirtilen bu tanburlar arasında nay-ı tanburun yay ile icra edilen Türk tanburu olarak ifade edilmesi, tanburun yay ile icra edilmesinin 1400’lü yıllara dayandığını ortaya koymaktadır. Nay bilindiği üzere ney çalgısının eskiden kullanılır adıdır. Araslı, mûsikî mecmuası aylık müzikoloji dergisinde ‘Azerbaycan Mûsikî Lugatı’ başlıklı yazısında nay-ı tanburu orta çağda kullanılan simli çalgı olarak ifade etmiş ve ‘nay’ kelimesini ney olarak göstermiştir.

Bardakçı, ‘nay’ kelimesinin ‘yay’dan bozma olabileceğini söylemektedir. Naytanbur, Abdülkadir Meragi’nin ‘nay-i tanbur’ adıyla andığı iki telli ve yaylı Türk sazlarındandır. Yayla çalınırken ney veya insan sesine benzeyen güzel ve akıcı bir ses çıkarır. Abdülkadir Meragi’nin, yayla icra edilen tanburu, ney gibi uzun ses ürettiği nay-ı tanbur olarak adlandırdığı düşünülmektedir.

Meragi’den sonra, Tanbûri Cemil Bey’e kadar olan dönemde ulaşılabilen yazılı kaynaklar içerisinde yaylı tanbur adı ile bir çalgı olmamasına karşın, geçmiş dönemlerde Türk toplulukları arasında mızrapla icra edilen birçok çalgının yay ile de icra edildiği bilinmektedir.”⁴⁶

Fatih Sultan Mehmet döneminde türlü sohbet ve meclislerde ud, şeştar, tanbur, rebab ve nay çalındığı, bu dönemde sarayda Muslihiddin ve Sadi isminde iki Tanbûrî bulunduğu kaynaklarda görülmektedir.⁴⁷

XV. yüzyılda Herat okulunda Türkmen usulündeki minyatürde görülen tanbur uzun sapı ve yuvarlak gövdesiyle Osmanlı tanburuna çok benzemektedir. (Bk. Res. 13) Abdülkâdir Merâgî'nin oğlu Abdülaziz Çelebi, Fatih Sultan Mehmed’e ithaf ettiği “Nekâvetü'l-Edvâr” adlı eserinde telli çalgılar bölümünde tanbur ismini zikretmektedir. Mehmet b. Abdülhâmid el-Lâdikî, Risâletü'l-Fethiyyefî'l-Mûsikî adlı eserinde adı geçen çalgılar arasında tanbur, kopuz, şeşta, rûh-efzâ, şitürgü gibi sazlar da

⁴⁵ Öksüz, s.20

⁴⁶ Çöl, s.2-3.

⁴⁷ Öksüz, s.20-21.

bulunmaktadır.⁴⁸

XVI. yüzyıl minyatürlerinde fasıl tanburu görülmemektedir. Ancak Sultan III. Murad (1574-1594) zamanında sarayda Übeyd, Derviş Hasan ve Hafî adında üç tanbûrîden sözedilmektedir.⁴⁹

“XVII. yüzyıl kaynaklarında tanburun altı telli çalgı olarak anıldığı görülmektedir. Aynı yıllarda Evliya Çelebi’nin de tel tanburu (tel tanbura) altı telli olarak anlattığı görülmüyor. Bütün bunlar, günümüzde yedi veya sekiz telli olan tanburun, altı telli halk sazı bağlamayla aynı kökten geldiği varsayınımı destekliyor. XVII. Yüzyıl mûsikî kuramcısı ve organografi Marin Mercenne (1588-1648), Türk colachon’u olarak tanımını ve resmini verdiği çalgı, tanbura çok benzemektedir.

(...)

Osmanlı tanburunun 1700’deki biçimine hangi aşamalardan geçerek ulaştığı hususu tam olarak bilinmemektedir. (...) Kaynaklarda Osmanlı tanburuna çok benzeyen ilk kesin şeklin, Kantemir’in 1700 yılında çizdiği diagram olduğunu söyleyebiliriz. Bu diagramdan kısa bir süre sonra, birçok Türk ve Avrupalı kaynakta tanbura ilişkin tanımlar dikkati çeker. Ancak yine de XVII. Yüzyılın ilk yarısında herhangi bir şeklin bulunmayışı ayrı bir sorundur. Belki de XVII. Yüzyılın ilk yarısında günümüzün tanburu şekillenmiştir. XVII. Yüzyılın son dönemlerinden itibaren kullanılmaya başlanan Osmanlı tanburu, diğer uzun saplı Türk çalgılarından gelişerek kendine özgü bir hal almıştır.”

XVII. Yüzyıl için herhangi bir minyatür bulunmadığı için Ali Ufki Bey (Bobowski) ‘in (1610-1675) tanbur tanımı önemlidir: “Uzun saplı, pirinçten üç telli olan, tonları ve yarım tonları belirleyen perdeleri bulunan tanbur ya da şeştar küçük bir gitardır. Bu çalgı parmakla değil, küçük bir kaplumbağa parçasıyla ya da bir tüyle çalınır.” Ali Ufki tanbur ve şeştar isimlerini eş anlamlı gibi kullanmaktadır. Bilindiği gibi şeştarın kelime anlamı ‘altı tel’ olduğuna göre, sözünü ettiği üç tel, üç çift tel anlamında kullanılmış olmalı. Teller bugün olduğu gibi metal olup uzun ve çok sayıda perdesi bulunan sap tanım bugünün tanburuyla uyum içindedir.”⁵⁰

Minyatürlerde resmedilen tanburlar genelde ayakta ve bugünküne benzer bir mızrapla çalınmaktadır. XVIII. yüzyılın ortalarında tanbur hala bugünkü şeklini tam

⁴⁸ Öksüz, s.21.

⁴⁹ Öksüz, s.23.

⁵⁰ Öksüz, s.25-26.

alamamış biraz armudî yapısını muhafaza etmekteydi. Bunun yanı sıra göğsü de hala bugünkü tanbura göre oldukça kalındı. Levni'nin resmettiği ve 30 yıl sonra Fonton'un tarif ettiği tanburlar kısmen armudi yapıya sahiplerdi ve bu tarifleri günümüz tanburundan farklılık göstermekteydi. Hızır Ağa (ö.1760)'nın bir eserinde yer alan büyük bir minyatürde (Bk. Res. 14) görülen tanbur, Fanton'un ve Levni'nin tanburundan farklılık gösterir. Burada ses kutusunun, ses tablosu yönünden görünümü yuvarlak denebilecek bir yapıya sahiptir. Gövdenin sap kısmında süslemeler görünmektedir. Burgularından 8 telli olduğu anlaşılmaktadır. Günümüz tanburuna çok yakın bir görüntüsü olmakla beraber göğüsteki işleme göğüsün kalın olduğunu ortaya çıkarmaktadır.⁵¹

Tanburun yayla çalınması hususunda, Merâğî'den sonraki dönemlerde bazı uzun saplı çalgıların yay ile çalındığı görülse de, günümüz tanburunun şekillenmeye başladığı XVII. Yüzyıldan Tanbûrî Cemil Bey zamanına kadar tanburun yay ile çalındığı hususunda net bir bilgi bulunmamaktadır. Yalnız 1797 yılında İstanbul'a gelen Fransız ressam ve yazar Antoine-Lois Castellan (1772-1838), yaptığı gravürde (Bk. Res. 15-16) resmedilen çalgının yaylı tanbura benzer yönleri vardır. Yalnız yapı olarak biraz daha ufak ve üç tellidir.⁵² Neredeyse günümüz yaylı tanburuyla aynı yapıya sahiptir. Bu gravür 18.yy. da yaylı tanburun çalındığını göstermektedir.

1.3. Cumhuriyet'ten Günümüze Yaylı Tanbur

Günümüzdeki yaylı tanbur icrasının başlangıcı XX. yüzyıl başlarında Tanbûrî Cemil Bey'le birlikte olmuştur. Yaylı tanburla taş plaklar doldurmuş ve yaylı tanburun günümüze gelmesini adeta teşvik etmiştir.⁵³

*“Türk Sanat Mûsikîsi çalgılarına organolojik bir açıdan bakıldığında (...) türler arasında en zayıf kalanın ‘yaylılar’ olduğu görülür. Yaylı tanburun ilk defa Cemil Bey tarafından kullanılması da bunun bir ihtiyaçtan duyulduğu anlaşılmaktadır.”*⁵⁴

Tanbûrî Cemil Bey mızraplı tanburun çalınan ilk çift telini eşikten biraz

⁵¹ Öksüz, s.31.

⁵² Öksüz, s.34, 86.

⁵³ Öksüz, s.86.

⁵⁴ Çöl, s.3

yükselterek yay ile çalmıştır.⁵⁵ Böyle yaparak tarihin köklerinden gelen yaylı tanburdan farklı bir yol açmıştır. Tanbûrî Cemil Bey'in bazı tanburlarının delikli olduğu bilinmektedir. Ses tablası delikli tanburlarda eşğin ön tarafına gelen bölgeye, ses tablası ile gövde arasına “can direği” adı verilen 5-7 mm. çapında yuvarlak ahşap çubuk konulurdu.⁵⁶ Tanburun göğsünün delik olması hem de can direği konulması bize o tanburların yayla çalındığını da düşündürmektedir. Cemil Beyde kendi yaylı tanburlarının göğsünün ortasına 5-6 cm. çapında bir delik açmış ve eşğin altına gelen kısımla gövde arasına can direği koymuştur. Mızraplı tanburun çalınan telini eşik kısmında 2-3 mm. kadar yükseltmiş ve tanburu yay ile icra etmeye başlamıştır.⁵⁷

Yaylı tanburdan daha güzel ses çıkarma hususunda, ahşap ise göğüste delik ve can direği gerekmektedir. Bu materyallerin mevcudiyeti durumunda ahşap göğüslü tanburlardan günümüz yaylı tanburlarına çok yakın, hatta daha da güzel ses alınabilmektedir. Tarafımızca yapılan atölye çalışmalarında, ahşap göğüslü bir yaylı tanbur imal edip, bu tanburun üzerinde yapılan denemelerden sonra bu sonuca ulaşılmıştır.

Tanburun ses tablasının alt kısmında balkon bulunmaz. Ancak bazı tanburlarda, çeşitli şekillerde balkon denemeleri yapılmış olduğunu, yine yapılan atölye çalışmalarımızdaki tamir işlemleri esnasında tespit ettik.⁵⁸ Bu tecrübeler ışığında söz konusu tanburların yaylı tanbur olarak kullanıldıkları ihtimali ağırlık kazanmaktadır.

Daha sonraları yaylı tanburun gelişiminde önemli bir yeri olan Batı çalgısı banço'dan esinlenen Zeynel Abidin Cümbüş, Ali Rıza, Onnik Garipyan, Sadık Büyükçağlar ve diğer çalgı yapımcıları tarafından 1930'lu yıllardan itibaren imal edilen madeni gövdeli çalgılar, ud ve tanbur gibi çalgılarda da denenmiştir. Bu değişiklik birçok mahzuru nedeniyle diğer sazlarda benimsenmemişse de yaylı tanburda madeni gövde 1970'li yıllara kadar bu şekliyle devam etmiştir.

Tanbûrî Cemil Bey'den sonra günümüz yaylı tanburunun gelişiminde büyük rol oynayan kişi Ercüment Batanay'dır. Kendisi yaylı tanbur üzerine birçok denemeler

⁵⁵ Öksüz, s.34.

⁵⁶ Öksüz, s.33.

⁵⁷ Öksüz, s. 87.

⁵⁸ Öksüz, s.33.

yapmıştır. 1943 yılına kadar mızraplı tanburu yayla çalmış daha sonra 1943’de sazda köklü bir değişiklik olmuş ve Zeynel Abidin Cümbüş tarafından yapılmış metal gövdeli tanburu çalmaya başlamıştır. Ama tam olarak istediği neticeyi alamayan Batanay tekrar ahşap tanbura dönmüştür. 1947-48 yılları arasında ahşap tanburun göğsüne 7-8 cm. çapında delik açıp can direği takmasına rağmen yine istediği sese ulaşamamıştır. Bunun üzerine tekrar madeni gövdeli tanburda bağzı değişiklikler yapan Batanay gövdeye siyah keçi derisi takmış, telleri 0,30 mm’den- 0,35 mm’ye çıkarmış, akordu da bolahenk yerine mansur akor yapmıştır. Yine tanbur gövdesinin arkasını 12 cm kadar delmiş ve eşğin sol ayağı ile gövde arasına can direği koymuş ve böylece güzel bir ses almayı başarmıştır. 1975 yılından itibaren madeni gövdenin üzerini ahşap kaplayarak hem görünümünü güzelleştirmiş hem de sesi yumuşatmıştır. Tanburdaki son gelişme olarak 1983 yılında gövdesi tamamen ahşap olan yaylı tanburu yapmış ve en iyi sesi bu tanburdan almıştır. Batanay, ses açısından eşik, deri, el ve can direğinin öneminin çok büyük olduğunu ifade etmektedir. Derinin üzerine cila sürülmesi ise sesi rafine etmekte ve hava şartlarından az etkilenmesini sağlamaktadır.⁵⁹

Cemil Bey yaylı tanburu bolahenk akort düzeniyle çalmıştır. Daha sonraları icad edilmiş olan madeni gövdeli ve deri göğüslü yaylı tanburlarda şah veya mansur akort kullanılmıştır. En ideal akort şah akort olmasına rağmen icradaki avantajları için yaylı tanburda akort genellikle mansur akorda çekilmektedir. İzzettin Ökte ise yaylı tanburunu Cemil Bey gibi ahşap tanburla çalmış ve akordunu bolahenk olarak düzenlemiştir.⁶⁰

Mansur akort ile çalınmasının genel sebeplerinden biri de sesi artırmak ve daha tiz sesleri elde etmektir. Bu şekilde koro sesinin oktav sahasına daha uygun olmaktadır.

Yaylı tanbur iki dizin ortasına koyulup dikey bir vaziyette tutularak çalınır. Perde düzeni mızraplı tanburla aynı olmakla beraber akort sistemi değiştiğinden bazı perdelerinde oynama yapılması gerekebilmektedir. Kemençe, keman veya viyolonsel yayı ile çalınabilse de en uygunu viyolonsel yayıdır. Ama kemençe yayı gibi yapıp çello yayı boyunda olan yayla çalınması da iyi bir sonuç verebilir. Yaylı tanbur

⁵⁹ Öksüz, s. 87.

⁶⁰ Öksüz, s. 87.

sazımızın günümüzde çok fazla rağbet görmemesinin sebebi metal gövdeli modellerinin verdiği sesin beğenilmemesi, teknik metot kitabının olmaması ve bu çalgının daha çok piyasa tabir edilen yerlerde çalınması olmuştur. Günümüzde yaylı tanbur sazı, gelişimini tamamlamak üzeredir; bu çok özel sazımızın bilimsel çalışmalar ışığında gerçek kimliğini bulacağına inanıyoruz.



2. YAYLI TANBURDA TEMEL KAVRAMLAR

2.1. Yaylı Tanbur Tutuş ve Yay Çekişİ

Yaylı Tanbur Yay Kullanma Tekniğı:

Sağ Elin Duruşu:



Yay sağ elde tutulurken başparmak beyaz yuvarlak sedef işlemeli yerin üstüne gelir. İşaret parmağı yayı kavrar ve yayın üstüne gelir. Orta parmak ve yüzük parmağı ise yayı esas taşıyan parmaklardır. Bu parmaklar at kılına baskı yaparak sesin kuvvetini ayarlarlar. Sazdan çıkan sesin yumuşak ya da sert olmasını ya da kısık ya da kuvvetli olmasını bu parmaklar ayarlarlar. Yay olarak çello yayı kullanılabilir, çello yayı kullanılacaksa yay başındaki abanoz kısımların kenarları yontularak yumuşatılır böylece sağ el tutarken rahat eder. Yaylı tanburda klasik kemençe türü yaylar kullanılsada

kesinlikle uzun olmalıdır. Hangi tür yay kullanılacağı kullanıcının isteğine ve alışkanlığına göre seçilebilir.



Yay eşikten 6-7 cm yukardan çekilip tele 90 derecelik bir açıda olmalıdır. Aksi takdirde telin üzerinde gezmeye başlayacaktır. Yay çekerken yay başı ve yay sonunda bilek çok yumuşak hareketler yapmalıdır. Sert hareketler yay akışında ve seste kopukluğa sebebiyet verecektir. Sazdan çıkan ses sanki hiç kesilmiyormuş gibi duyulmalıdır. Yay başında ve sonunda ufak bilek hareketiyle hareket yumuşatılmalıdır. Yay çekerken bilek düzleşir iterken ise dışarı doğru bükülür. Sağ elin avuç içi yukarı doğru bakmalıdır. Yay kesinlikle sert tutulmamalı el ve bilek her zaman serbest kalmalıdır. Sadece orta ve yüzük parmağı istenilen sesin seviyesine göre baskı uygularlar. Yay çekme esnasında esas maksat yaya yön vermektir zorla bir istikamette tutmaya çalışılırsa yay akışı bozulur.

Yaylı Tanburun Tutuşu:



Tanbur kucağıımıza dik bir şekilde koyulur dizlere biraz aralık verilir tanbur biraz aşağıya indirilir çok abartılmamalıdır. Sap kesinlikle dik durmalıdır. Yaylı tanbur kendi ekseninde 30 derece sağa doğru bir açıda durabilir bu yay çekimini ve perdeleri görme kolaylığı oluşturacaktır.

Çalışta rahat edilemiyorsa ayağa yükselti koyulabilir bunda ölçü bacağın üstünün yere paralel olması gerekmektedir. Ayağın üstünde eğim olursa yaylı tanbur kayacaktır ve rahat bir çalma pozisyonu olmayacaktır.

Sol Elin Duruş ve Tutuşu:



Sol El DOĞRU Tutuş

Sol El YANLIŞ Tutuş

Sol elin içi yere bakacak şekilde durmalıdır elin içi sapa doğru bakmamalıdır. Tele bastığımız parmaklarımız yandan bakıldıklarında kare şeklinde görünmelidirler. Bilekte ise bir bükülme olmamalıdır, bilek düz bir şekilde görünmelidir. Dirsek açısı ayarlanırken tanburda tiz seslere aşağılara inildikçe dirseğin ucu yan kaburgalara değecek şekilde vücuda yapışır pest seslere çıkıldıkça ise dirsek ile kaburgalar arası mesafe açılacaktır. Nevâ perdesinde bir karışlık bir açıklık oluşur Dügâh perdesinde ise neredeyse iki karışlık açıklığa erişir.

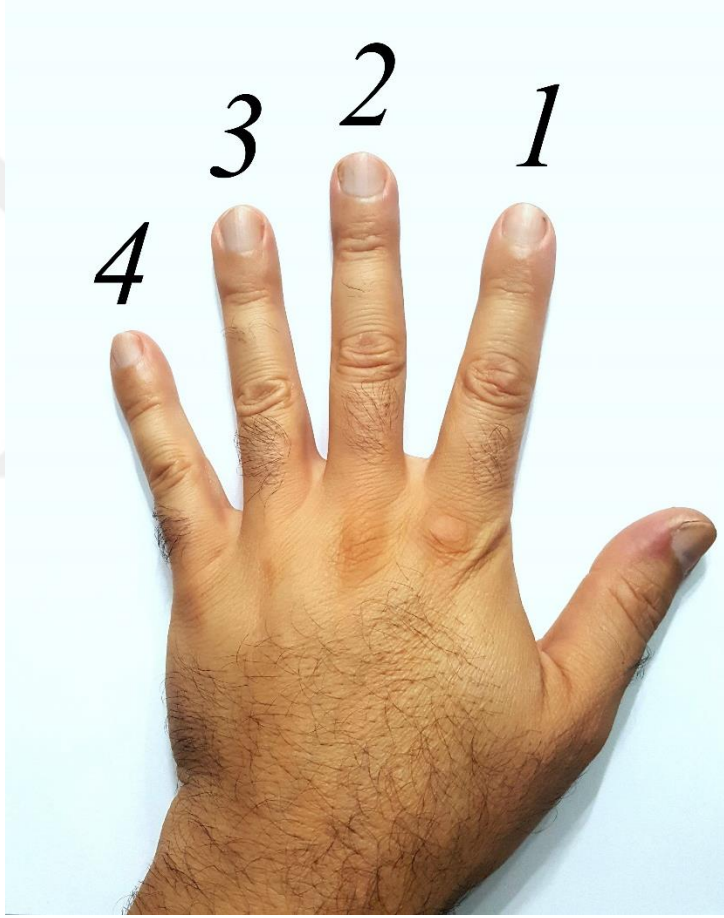
Başparmak ise birinci parmağın arkasına gelecek şekilde durmalıdır. Birinci parmak hangi perdeye basıyorsa sapın arkasında başparmakta aynı perdeye gelmelidir. Bu aynı zamanda aralıklı notalarda perdeyi daha iyi bulmaya yardımcı olacaktır.

El sapı tamamen kavramamalıdır. Elin arka iç kısmında sapın arkasında parmak uzunluğuna göre ortalama başparmak kadar boşluk kalmalıdır. Parmakları kısa olanlarda bu mesafe çok daha az olabilir. Tele basan parmaklar neredeyse tırnak tele deyecek kadar dik basmalıdırlar. Bu yapılırken parmaklardaki kare şeklindeki kıvrım düzeltilmez. Tüm sapta notalar çalınma esnasında birinci parmak nereye giderse

başparmak da birinci parmakla birlikte hareket etmelidir. Bu aynı zamanda atlamalı sesleri bulmakta da kolaylık sağlar.

Sol Eldeki Parmak Numaralandırma Şekli

Yaylı tanbur metodunda egzersiz, parça ve eserlerde kullanılan parmak numaraları şu şekilde olmaktadır. Şehadet parmağı 1 numaralı parmak, orta parmak 2 numaralı parmak, yüzük parmağı 3 numaralı parmak, küçük parmak 4 numaralı parmak.

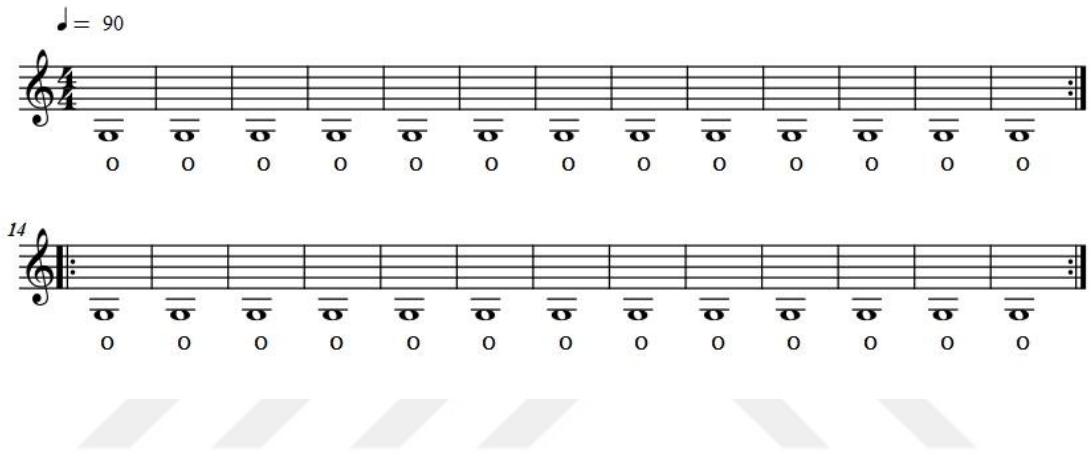


2.2. Başlangıç Egzersizleri

2.2.1. Boş Tel ve Tam Yay Çalışması Egzersizi

Yaylı tanburdaki bu egzersiz sağ elin en temel kas fonksiyonlarının çalışması için çok önem arz eder. Temel yay çekme egzersizi olarak uzun yay ile başlanmalıdır. Bu egzersizde yay başı ve sonunda yay hiç durmadan tam yay çekilmesi gerekmektedir. Yay yere paralel olmalı ve çok sıkılmamalıdır. Yayın çıkaracağı sesi ise sağ elin orta ve

yüzük parmağı sağlamaktadır. Yay başında ilk hareketi sağ omuz vermeli, ilk hareketten sonra sağ dirsek gövdeden 25 cm kadar açılmalı daha sonra bilek devreye girmelidir. Dönüş hareketinde ise ilk hareketi omuz yapar ve omuz kapanıp dirsek gövdeye değdikten sonra bilek hareketine devam eder böylece akıcı bir yay sağlanmış olur. Boş tel yay çalışmaları en az bir hafta süreyle devam etmeli daha sonra parmak baskılarına geçilmelidir. Acele edilirse sağ elin yay çekme tekniği hiçbir zaman istenilen düzeyde olmayabilir.



2.2.2. Yarım Yay Ve Parmak Çalışması Egzersizi

Bu egzersiz ile temel parmak becerileri oluşturulur ayrıca yay ile parmak uyumunda da sağlanmaktadır. Bu egzersizde yarım yay kullanılır. Yay başında yay çekmeye başlarken ilk hareketi omuz verir dirsek bu sefer sadece 5 cm. kadar açılır ve hemen bilek harekete başlar. Geri dönüşte ise ilk hareketi omuz verir ve hemen ardından bilek hareketi devam ettirir. Bu ve bundan sonraki 3 egzersiz seslerde hiç hata olmayıncaya kadar bir hafta çalışılmalıdırlar.

$\text{♩} = 80$

1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3

11 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3

17 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3

2.2.3. Çeyrek Yay Ve Parmak Çalışması Egzersizi

Bu egzersizde 4. parmak da eklenmiştir. Böylece sol eldeki 1, 3 ve 4. parmaklar kullanılmış olmaktadır. Bu egzersizde dikkat edilecek husus her bir merteye (farklı hızdaki bölüm) en az 20 şer dakikalık zamanlarda çalışılmalıdır. Dördüncü parmak devreye girdiğinde perdelerdeki aralıkları basmak için parmaklar zorlanabilir. Bu durumda işaret parmağı yukarı doğru çekilmeli böylece elin içi aşağıya doğru uzamış olur ve daha uzun mesafelere rahat baskı yapılır. Bu egzersizin 19. ölçüsünden sonra onaltılık notalar başlamaktadır. Yani artık çeyrek yay kullanmak gerekmektedir. Yaylı tanburda hızlı nota çalınacağı zaman yay çekme mesafesi kısaltılır. Uzun yay çekerek hızlı nota çalınırsa, gereğinden çok fazla ses çıkacak ve hâkimiyet kaybolacaktır. Nota hızlandıkça yayın çekme mesafesinde kısalır. Çeyrek yayda ise sadece dirsek ve bilek kullanılır, omuz hiç kullanılmaz. Daha hızlı çalınacağı zaman sadece bilekle yay çekilecektir.

♩ = 90

1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3

7 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3

13 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3

16 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3

19 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3

21 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3

2.2.4. Dört Parmak Çalışması Egzersizi

Bu egzersizde ilave olarak Si bemol eklenmiş ve böylece ikinci parmak da kullanılmaya başlanılmıştır. Böylece bu egzersizde tüm parmaklar kullanılmıştır. Bu egzersizlerde esas amaçlanan parmakların koordinasyonlarını artırmak yay ve parmak uyumunu oluşturmaktır.

♩ = 90

1 3 4 3 1 2 4 2 1 3 4 3 1 2 4 2 1 3 4 3 1 2 4 2

7 1 3 4 3 1 2 4 2 1 3 4 3 1 2 4 2 1 3 4 3 1 2 4 2

13 1 3 4 3 1 2 4 2 1 3 4 3 1 2 4 2 1 3 4 3 1 2 4 2

16 1 3 4 3 1 2 4 2 1 3 4 3 1 2 4 2 1 3 4 3 1 2 4 2

19 1 3 4 3 1 2 4 2 1 3 4 3 1 2 4 2 1 3 4 3 1 2 4 2

21 1 3 4 3 1 2 4 2 1 3 4 3 1 2 4 2 1 3 4 3 1 2 4 2

2.2.5. Tüm Sap Parmak Ve Yay Çalışması Egzersizi

Artık bu egzersizle yaylı tanbur üzerindeki tüm perdeler kullanılmaya başlanmıştır. Bu egzersizin temel amacı yaylı tanbur perdelerini ve her perdenin aralıklarını ve hangi parmakla basılması gerektiğini öğrenciyi ezberletmektir. Ayrıca

nota değerlerini öğrenmesi ve uzun, kısa yay çalışması olması bakımından da başlangıç için çok faydalı bir egzersizdir. Baştaki sekizlik notalar hızlı olduğundan orada yayın kısa çekilmesi gerektiği unutulmamalıdır. Yay sadece belli bir hızda tınlaşım sağlamaktadır. Daha hızlı çekilirse ses kaybolur yalnız sağ elin orta ve yüzük parmaklarıyla bastırıp hızlı çekilirse ses artar. Bu da sadece sesli çalmak istenilirse yapılır.

♩ = 90

0 1 0 1 0 1 0 1 4 1 4 1 4 1 1 2 1 2 1 2 1 1 4 1 4 1 4 1

5 1 4 1 4 1 4 1 1 2 1 2 1 2 1 1 3 1 3 1 3 1 1 3 1 3 1 3 1

9 1 3 1 3 1 3 1 1 2 1 2 1 2 1 1 3 1 3 1 3 1 1 2 1 2 1 2 1

13 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 2 3 2 3 2 3 2

18 1 2 1 2 1 2 1 1 3 1 3 1 3 1 1 2 1 2 1 2 1 1 3 1 3 1 3 1

22 1 3 1 3 1 3 1 1 3 1 3 1 3 1 1 2 1 2 1 2 1 1 4 1 4 1 4 1

26 1 4 1 4 1 4 1 1 2 1 2 1 2 1 1 4 1 4 1 4 1 0 1 0 1 0 1 0

2.3. Yaylı Tanbur Temel Çalma Egzersizleri

Bu egzersizle beraber tüm sap egzersizleri de başlamaktadır. Tüm sap egzersizlerindeki temel mantık birinci parmağın artık sabit kalmaması ve sesler tize ya da peste gittikçe parmak numaralarının bir sıra içersinde yer değiştirmesidir. Yaylı tanbur da sesler sap üzerinde tek telde bir istikamette (tiz, pes) yukarı ya da aşağıya doğru çalınmaktadır. Keman ve ud gibi enstrümanlarımızda ise elin yukarı aşağıya gitmesi gerekmemekte sesleri çıkartmak için sap üzerindeki sıralı tellerde sağa sola doğru yatık gitmektedir. Bu fark yaylı tanburun öğrenilmesindeki en büyük zorlukların başında gelmektedir.

2.3.1. Pest Ve Tiz Oktav Gam Çalışması Egzersizi

Gam çalışması birçok çalgı için vazgeçilmez bir çalışmadır. Yaylı tanbur içinde bu geçerlidir ama yaylı tanbur da tüm sapta çalma belki yapılması en zor çalma tekniklerden biridir o yüzden direk gamla başlamak hatalara ve bıkkınlıklara yol açacaktır öğrenci perdeleri öğrendikten sonra gam çalışmasına geçilmelidir. Aşağıdaki gam çalışmalarımızda önce kalın oktavdaki gam sonra orta oktavdaki gam çalışılmış en son iki oktav birleştirilmiştir. Yaylı tanburun tiz taraflarında yay çekmek ses çıkartmak öğrenciler için daha zor olduğundan böyle bir yol izlenmiştir. Notalar tek parmak numarasıyla çalınmayıp iki farklı şekilde notalar yazılabilir o yüzden a ve b diye iki farklı şekilde parmak numarası verilmiştir. Bu parmak numaraları melodinin akışına göre çalınırlar.

♩ = 100

a) 0 1 4 1 4 1 2 4 4 2 1 4 1 3 1 0
b) 0 1 1 2 1 4 1 3 3 1 4 1 2 1 1 0

1 3 1 2 1 2 3 4 4 3 2 1 2 1 3 1

0 1 4 1 4 1 2 1 3 1 2 1 2 3 4

4 3 2 1 2 1 3 1 2 1 4 1 4 1 0

2.3.2. Temel Üçlü Nota Egzersizi

Bu egzersiz yaylı tanburun seslerinin çalınma sistemini anlayabilmek için en önemli egzersizlerin başında gelir. Bu egzersizde özellikle dikkat edilmesi gereken birinci parmağın kesinlikle saptan kalkmamasıdır yaylı tanbur da sesteki devamlılığı bu sağlamaktadır. İlk başta yay bağları çalınmaz her notaya bir yay gelecek şekilde çalışılır egzersiz oturduktan sonra yay bağlarına göre çalınmaya başlanılır. Yay çekerken yay başı ve yay sonlarında hiç bekleme yapmamak gerekmektedir. Yay hiç kesilmeden hareketine devam etmeli yay geçişleri sert olmamalı bilekten yumuşak hareketlerle yay çekilmelidir.

ÖNEMLİ NOT: Başlığında temel egzersiz diye belirtilen egzersizler diğer çalışmalara geçilse dahi çalınmaya devam edilmelidirler. Çalışmaya ilk olarak 80

tempoyla başlanılmalı, her egzersiz 4 tekrar yapıldıktan sonra 20 şer hız birimiyle hız artırılmalıdır. İlk ay 120 metronoma kadar ikinci ay 160 metronoma üçüncü ay 200 ve dördüncü ay 220 metronoma çıkarıp bundan sonra her çalışmanın başında kademeli olarak hız artırılıp bu temel egzersizler çalınmalı sonra metoddaki diğer parçalara geçilmelidir.

♩ = 90

0 1 4 1 1 2 1 1 4 1 1 4 1 1 2 1 1 3

7 1 1 3 1 1 3 1 1 2 1 1 3 1 1 2 1 2 3 2 3 4

14 4 3 2 3 2 1 2 1 1 3 1 1 2 1 1 3 1 1

20 3 1 1 3 1 1 2 1 1 4 1 1 4 1 1 2 1 1 4 1 0

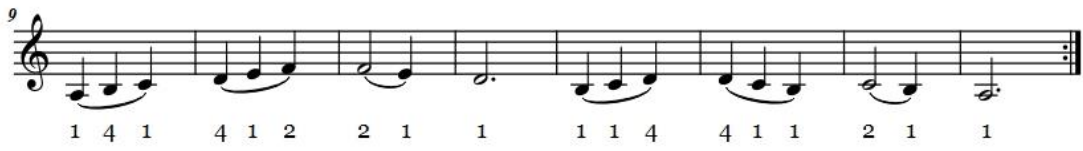
Örnek Melodi A ve B: Bu melodi önce her nota bir yay olarak çalınacak daha sonra yay bağlarıyla çalınacaktır.

Örnek Melodi A

♩ = 130



1 1 2 2 1 2 1 4 1 1 1 4 4 1 1 2 1 1



1 4 1 4 1 2 2 1 1 1 1 4 4 1 1 2 1 1

Örnek Melodi B

♩ = 150



1 1 2 1 1 3 1 1 3 1 2 1 2 1 1 3 1 1 4 1



1 1 2 1 1 3 1 1 3 1 2 1 2 1 1 3 1 1 1 1



1 1 2 1 1 3 1 1 3 1 2 1 2 1 1 3 1 1 1 1



1 1 2 1 1 3 1 1 3 1 2 1 2 1 1 3 1 1 1 2



2 1 2 3 2 1 1 1 3 4 3 1 1 1 1 3 1 1 3 1



2 1 1 4 2 1 1 1 3 4 3 1 1 1 1 3 1 1 1 1

2.3.3. Temel Dörtlü Nota Egzersizi

Bu egzersiz yaylı tanburdaki tüm notaları çalma mantığını daha iyi anlamak için önem arz eder. Her bir ölçüde dört nota ve birinci parmak bir kez yer değiştirmektedir. Bu egzersizde de birinci parmak telden hiç kalkmamalıdır. Egzersiz çalınırken önce her notaya bir yay daha sonra iki notaya bir yay ve en son olarak da dört nota bir yay şeklinde çalışılmalıdır.

♩ = 90

0 1 1 2 1 4 1 4 1 2 1 4 1 4 1 2 1 4 1 3 1 2 1 3

1 3 1 3 1 3 1 2 1 3 1 3 1 2 1 3 1 1 2 3 1 2 3 4

4 3 2 1 3 2 1 1 2 1 2 1 3 1 3 1 2 1 3 1 3 1 3 1

3 1 2 1 3 1 4 1 2 1 4 1 4 1 2 1 4 1 4 1 2 1 1 1

Örnek Melodi: Dörtlü notalar içeren basit melodiler kullanılmıştır.

♩ = 90

1 4 1 4 1 2 1 4 1 4 1 2 2 1 1 1 2 1 4 4 1 1 1 4 1 4 1 1

5

2 1 4 1 4 1 4 1 4 1 1 4 1 1 4 1 2 1 4 1 4 1 1 2

9

1 1 2 1 4 1 2 1 2 1 1 1 4 1 4 1 2 1 1 1 1 1

2.3.4. Temel Üçlü Aralık Egzersizi

Bu egzersizde özellikle birinci parmakla sonraki basılan parmak birlikte hareket etmelidir. Birinci parmak kesinlikle tellerden kalkmaması gerekmektedir. Her bir atlamalı notada birinci parmakla beraber hangi parmak basacaksa aynı anda basar. Böylece seste devamlılık meydana gelir. Daha sonra egzersizi hızlandırmak için aynı egzersizi metronom hızını artırarak tekrar çalmalıyız.

♩ = 90

0 4 1 2 1 3 1 4 1 2 1 3 1 3 1 3 1 2

10

1 3 1 3 1 3 2 4 4 2 3 1 2 1 3 1 2 1

19

3 1 3 1 3 1 2 1 4 1 4 1 2 1 4 0

Örnek Melodi: Üçlü aralıklarla yapılmış olan bir egzersizdir.

$\text{♩} = 100$

0 4 1 2 1 2 1 0 1 2 1 4 1 1 1 4

5 4 1 2 1 4 1 0 4 0 4 1 2 1 2 1 0

9 2 1 1 1 2 2 1 1 3 1 1 3 1 1 3 1 2 3 1

13 3 1 4 1 1 4 1 2 1 0 1 2 1 1 4 1 2 1 0

///

2.3.5. Temel Dörtlü Aralık Egzersizi

Bu egzersizde atlamalı sesler kullanılmaktadır birinci parmakla beraber basacak diğer parmak tam bir kalıp gibi ses atlamalarını yapmalıdır. Aksi takdirde bu egzersiz olmayacaktır.

♩ = 90

0 2 1 4 1 3 1 2 1 3 1 3 1 3 1 2

1 3 1 2 1 3 1 4 4 1 3 1 2 1 3 1

17 2 1 3 1 3 1 3 1 2 1 3 1 4 1 2 0

2.3.6. Temel Dörtlü Atlamalı Aralık Çalışması Egzersizi

Bu egzersiz dörtlü aralıkla beraber sıralı melodi içermektedir. Egzersiz akıcı hale geldikten sonra parmak numaralarının altında yazılan ilave parmak numaralarıyla tekrar çalmak gerekmektedir. Böylece atlamalı pozisyonlar daha iyi gelişecektir.

♩ = 90

0 2 1 2 1 4 0 1 4 1 4 1 2 1 1 4 1 4 1 4 1 1 2 1 2 1 3 1

5 1 3 1 3 1 2 1 1 3 1 3 1 3 1 1 3 1 3 1 3 1 1 2 1 2 1 3 1

4 3 2 3

9 1 3 1 3 1 2 1 1 3 1 3 1 3 1 1 2 1 2 1 3 1 1 4 3 1 2 3 1

3 3 2

13 4 4 1 4 3 4 2 3 1 1 2 1 2 1 3 1 1 3 1 3 1 3 1 1 3 1 3 1 2 1

2 3 3

18 1 2 1 2 1 3 1 1 3 1 3 1 3 1 1 3 1 3 1 3 1 1 3 1 3 1 2 1

3 2 3 4

22 1 2 1 2 1 4 1 1 4 1 4 1 4 1 1 4 1 4 1 2 1 1 2 1 2 1 4 1

2 4

2.3.7. Temel Atlamalı Aralık Çalışma Egzersizi

$\text{♩} = 90$

0 2 1 2 1 1 0 1 4 1 4 1 4 1 4 4 1 4 1 2 1 2 2 1 2 1 4 1

5 4 3 1 3 1 3 1 3 3 1 3 1 2 1 2 3 1 3 1 3 1 3 2 1 2 1 3 1

9 3 3 1 3 1 3 1 3 2 1 2 1 2 1 2 3 2 3 2 1 1 1 4 3 4 3 2 1

13 4 4 1 4 3 4 3 2 1 1 3 2 3 2 1 1 1 3 1 3 1 2 1 1 3 1 3 1 3 1

18 1 2 1 2 1 3 1 1 3 1 3 1 3 1 1 3 1 3 1 2 1 1 3 1 3 1 3 1

22 1 2 1 2 1 4 1 1 4 1 4 1 2 1 1 4 1 4 1 4 1 0 2 1 2 1 1 0

2.3.8. Atlamalı Nota Çalışma Egzersizi

$\text{♩} = 160$

2 1 2 1 0 1 4 1 4 4 1 4 3 1 3 2 1 2 2 1 2 4 1 4

5 3 1 3 3 1 3 3 1 3 2 1 2 3 1 3 3 1 3 2 1 2 3 1 3

9 3 1 3 3 1 3 2 1 2 2 1 2 3 2 3 1 1 3 4 3 4 2 1 2

13 4 3 4 2 1 2 3 2 3 1 1 1 2 1 2 2 1 1 3 1 3 3 1 1

17 2 1 2 3 1 1 3 1 3 3 1 1 3 1 3 2 1 1 3 1 3 3 1 1

21 2 1 2 4 1 1 3 1 3 2 1 1 4 1 4 4 1 1 2 1 2 1 0 1 0 0

2.3.9. Ters Aralık Egzersizi

$\text{♩} = 120$

3 1 2 1 0 3 1 4 4 1 2 1 3 2 1 3 1 2 4 1 3 1 3 3 1

6 3 1 3 2 1 2 1 3 3 1 3 1 2 3 1 2 1 3 3 1 3 1 2 2 1

11 4 2 3 1 1 4 2 3 1 1 3 1 2 2 1 2 1 3 3 1

15 3 1 2 3 1 2 1 3 3 1 3 1 3 2 1 3 1 3 3 1

19 3 1 2 4 1 2 1 3 2 1 3 1 4 4 1 3 1 2 1 0

2.3.10. Dörtlü Aralık Egzersizi

$\text{♩} = 120$

0 2 1 4 0 1 4 1 2 1 4 3 1 4 1 2 2 1 4 1 4 3 1 2 1

3 3 1 3 1 2 3 1 3 1 3 2 1 3 1 3 3 1 2 1 3 3 1 3 1

2 3 1 2 1 1 4 2 3 1 1 4 2 3 1 1 3 1 2 2 1 3 1 3 3

1 3 1 2 3 1 2 1 3 3 1 3 1 3 2 1 3 1 3 3 1 3 1 2 4

1 2 1 3 2 1 3 1 4 4 1 4 1 2 1 0 2 1 4 0

2.3.11. Beşli Aralık Egzersizi

♩ = 120

0 4 1 4 0 1 3 1 2 1 4 2 1 4 1 2 3 1 4 1 4 3 1 2 1

3 3 1 3 1 2 2 1 3 1 3 3 1 3 1 3 2 1 2 1 3 2 1 3 1

2 4 1 2 1 1 4 1 2 2 1 2 1 3 3 1 2 1 2 3 1 3 1 3 3

1 2 1 3 2 1 3 1 3 3 1 3 1 2 4 1 3 1 3 2 1 2 1 4 4

1 3 1 2 1 0 4 1 4 0

2.3.12. Yay Çalışma Egzersizi (Urumda Acemde)

İlk eser daha çok egzersiz mahiyetinde olacaktır. Daha sonra eserin aslı da verilecektir.

Bu çalışmada öğrencilerin karşısına çıkabilecek birçok kalıp ve yay çalışma şekli çok bilindik bir eser vasıtasıyla gösterilmiştir.

VERSİYON 1

♩ = 70

1 1 3 3 3 3 1 1

3 2 2 1 1 2 2 1 1

5 3 3 1 1 2 2 1 1

7 2 2 1 1 1 1 3 3 1 1 1 1

1. 2.

Versiyon 2

♩ = 70



Versiyon 3



Versiyon 4

♩ = 70

The musical score for Versiyon 4 is written in 4/4 time with a tempo of 70 beats per minute. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a repeat sign and contains the following fingerings: 1, 1, 3, 3, 3, 3, 1, 1. The second staff starts with a repeat sign and contains the following fingerings: 3, 3, 1, 1, 2, 2, 1, 1. The third staff starts with a repeat sign and contains the following fingerings: 3, 3, 1, 1, 2, 2, 1, 1. The fourth staff starts with a repeat sign and contains the following fingerings: 2, 2, 1, 1, 1, 1, 4, 4, 1, 1. There is a first ending bracket over the last two measures of the fourth staff, labeled '1.', and a second ending bracket over the last two measures, labeled '2.'.

2.3.13. Gerdâniye Perdesinde Birinci Pozisyon Çalışması Egzersizi

Yaylı tanburda gerdâniye perdesinden sonraki perdesiz bölümde 1. Parmak gerdâniye perdesine basarken ikinci parmak muhayyer 3. Parmak tiz Segâh 4. Parmak ise tiz Çargâh seslerini verir. Tiz Nevâ sesine de ihtiyaç duyulursa 1. Parmak muhayyer perdesine çekilerek bir ses daha elde edilir.

GERDANIYE PERDESİNDE POZİSYON ÇALIŞMASI 1

♩ = 90

1 2 3 4 4 3 2 1

3 1 2 3 4 4 3 2 1

5 1 2 3 4 4 3 2 1

7 1 2 3 4 4 3 2 1 1 2 3 4 4 3 2 1

9 1 2 3 4 4 3 2 1 1 2 3 4 4 3 2 1

Bu egzersizde parmaklar perdeye basıldıktan sonra kalkmadan diğer parmaklar basılır. Satır sonlarındaki işaret her bir satırın dörder tekrar çalışması gerektiğini göstermektedir. Yaylı tanburda tiz gerdaniyeden sonraki bölümü kullanmak bize fazladan yarım oktav kadar fazla ses sağlamaktadır. Bu uygulama icrada çok büyük fark oluşturur.

GERDANIYE PERDESİNDE POZİSYON ÇALIŞMASI 2

♩ = 90

1 2 1 3 1 4 1 3

5 1 2 1 3 1 4 1 3

GERDANİYE PERDESİNDE POZİSYON ÇALIŞMASI 3



Bu egzersizde fa notasına birinci parmakla basılarak başlanılır, la notasına ikinci parmakla basıldığında birinci parmak da sol notasına atlayarak basmalıdır. Bu temiz ve doğru bir ses almak için gereklidir. Diğer notalarda da her atlamada tizdeki perdeye basıldığı anda birinci parmak da sol notasına basmış olmalıdır. Satır sonlarındaki işaret her satırı dört defa çalmamız gerektiğini göstermektedir.

GERDANIYE PERDESİNDE POZİSYON ÇALIŞMASI 4
(FARKLI DÖRTLÜLER KULLANILARAK)

Herbir dörtlü bundan önceki verilmiş olan egzersizlere göre ayrı ayrı çalışılmalıdır.

2.3.14. Gerdâniye Perdesinde İkinci Pozisyon Çalışması Egzersizi

Tiz Nevâ gereken parçalarda ikinci pozisyon kullanılmaktadır. Satır sonlarındaki işaret her satırı dört defa çalmamız gerektiğini göstermektedir.

GERDANIYE PERDESİNDE İKİNCİ POZİSYON ÇALIŞMASI 1

♩ = 90

1 1 2 3 4 4 3 2 1 1

3 1 1 2 3 4 4 3 2 1 1

5 1 1 2 3 4 4 3 2 1 1

7 1 1 2 3 4 4 3 2 1 1 1 2 3 4 4 3 2 1 1

9 1 1 2 3 4 4 3 2 1 1 1 1 2 3 4 4 3 2 1 1

GERDANIYE PERDESİNDE İKİNCİ POZİSYON ÇALIŞMASI 2

♩ = 90

1 2 1 3 2 4 4 2 3 1 2 1 1 2 1 3 2 4 4 2 3 1 2 1

5 1 2 1 3 2 4 4 2 3 1 2 1 1 2 1 3 2 4 4 2 3 1 2 1

2.4. Türk Mûsikîsinde Dörtlü ve Beşlilerin Yaylı Tanburla İcrası

Türk Mûsikîmizin temel taşları dörtlü ve beşlilerdir. Bunlar tam manasıyla öğrenildiğinde makamlar daha iyi öğrenilecektir.

Türk Mûsikîsindeki her dizi farklı şekillerde çalınmaktadır. Bu çalışmada Türk Mûsikîsi nazariyat kurallarına göre değil klasik icracılardan Sadun Aksüt, Necip Gülses, Hakan Talu ve Abdi Coşkun hocalar makamları nasıl göstermişlerse öğrenciye öyle öğretilecektir. Bu bölümde dizi ve ses baskıları gösterilecektir.

Türk Mûsikîsinde eser ve icraları incelediğimizde bazı seslerin kendilerine has özellikleri olduğunu fark ederiz. Ve bu sesler bizim duygularımızı ifade ederler. Bu seslerin neden, aslı olan 4 koma yerine, eksik ya da fazla icra edildiğini anlayabilmek için ilgili makamı iyi tahlil etmemiz gerekir. Makamların ilgili dizileri icra edilirken, parlak, içli veya hüznü ezgiler oldukları söylenerek ifade edilirler. Duygular, özellikle inici nağmelerde daha fazla belirgin olur. Bu bazı perdelerde bir - iki koma eksik icraya neden olur.

Arel-Ezgi bilgilerini incelediğimizde bazı seslerin varlığı belirtilir, ancak anlatılmaz. Buna en iyi örnek Si (Segâh) perdesidir yukarda anlatıldığı üzere işaretin aksine 2 veya 3 koma gibi değişken değerlerde pes sesler verilerek icra edilir. İşaret ise bir komalık bemoldür.⁶¹

Görüldüğü gibi Si perdesi karşımıza üç değişik değerle ifade edilen Segâh sesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Her makam kendine göre özellikler barındırır ve bu metotta temel dörtlü, beşlilerde kullanılan perdeler yaylı tanbur şeması üzerinde gösterilecektir.

Yaylı tanburun perdeleri Türk Mûsikîmizin komalarını gösterebilmektedir. Çok değerli Abdi Coşkun, Sadun Aksüt, Hakan Talu ve Necip Gülses hocalarımızın öğretmiş oldukları baskılar metotta şema şeklinde gösterilecektir. Böylece dörtlü beşliler ve makamlar çalındıklarında kulağa doğru sesler gelebilecektir. 4'lü ve 5'liler

⁶¹ Zeki Yılmaz, **Türk Mûsikîsi Dersleri**, İstanbul: Ege Matbaası, 1983, s.38.

uzun süre çalınıp sesler iyice ezberlenmelidir. Yoksa icra sırasında istenmeyen sesler duyulacaktır.

Dörtlü beşlilerde en önemli bilinmesi gereken kural burada gösterileceği gibi bûselik beşlisinin durak perdesi la Dügâh perdesidir dense bile dörtlü beşliler makamların durak ve güçlülerinde ayrı ayrı görünebilirler. Makamlar da geçki ve çeşni yapıldığında her perde de bir dörtlü ya da beşli gösterilebilir. Yani dörtlü beşlilerin sabit perdesi olmaz nota üzerindeki aralıklarına bakılır ve hangi dörtlü beşli olduğu tespit edilir.

Bu bölümde en çok kullanılan dörtlü beşliler örnek gösterilecektir.

Yaylı Tabur Şeması hakkında; yaylı tanbur şemasını özellikle yıllarca çaldığım yaylı tanburum örnek alınarak hazırlanmıştır. Ana perdeler yeşil, ara perdeler ise kırmızı renkte gösterilmiştir. Koma perdeleri özellikle anlayış ve anlatım kolaylığı olması bakımından numara verilerek anlatılmış ve kırmızı renkte gösterilmiştir. Yapmış olduğumuz şablon tanburumun imalatını yapan Mustafa Gencer ustayla beraber hazırlanmıştır.

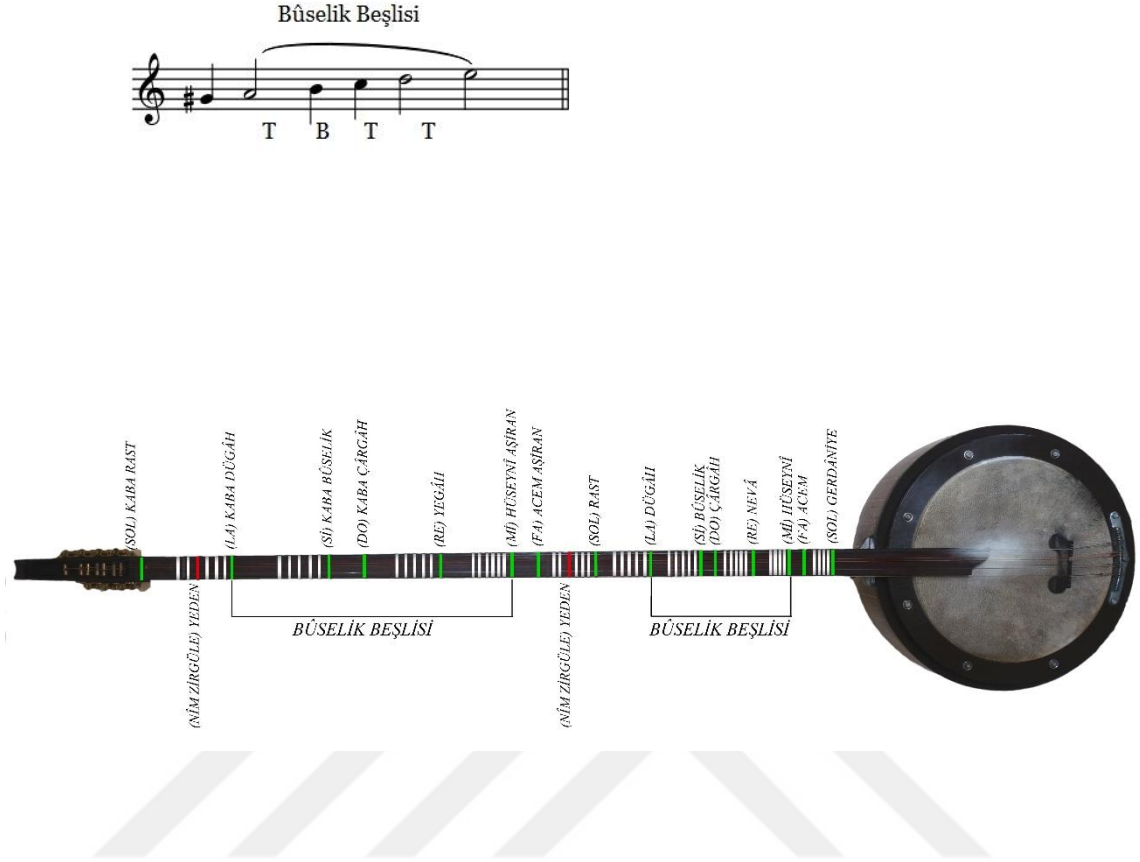
2.4.1. Bûselik Beşlisi

Bûselik beşlisi olduğu gibi dörtlü olarakta kullanılır. Beşli olursa Mi (Hüseynî) perdesinde biter. Dörtlü olarak da kullanıldığı görülür. O zaman dizi Nevâ perdesinde biter.

Bûselik beşlisinde Si sesi natürel ses olarak basılır Sol diyez yeden ise dik bir şeklide basılmaktadır.

Dizisi: (La) Dügâh, (Si) Bûselik, (Do) Çargâh, (Re) Nevâ, (Mi) Hüseynî perdelerini kullanır.

Yeden: (Sol Diyez) Nim zirgüle perdesidir.



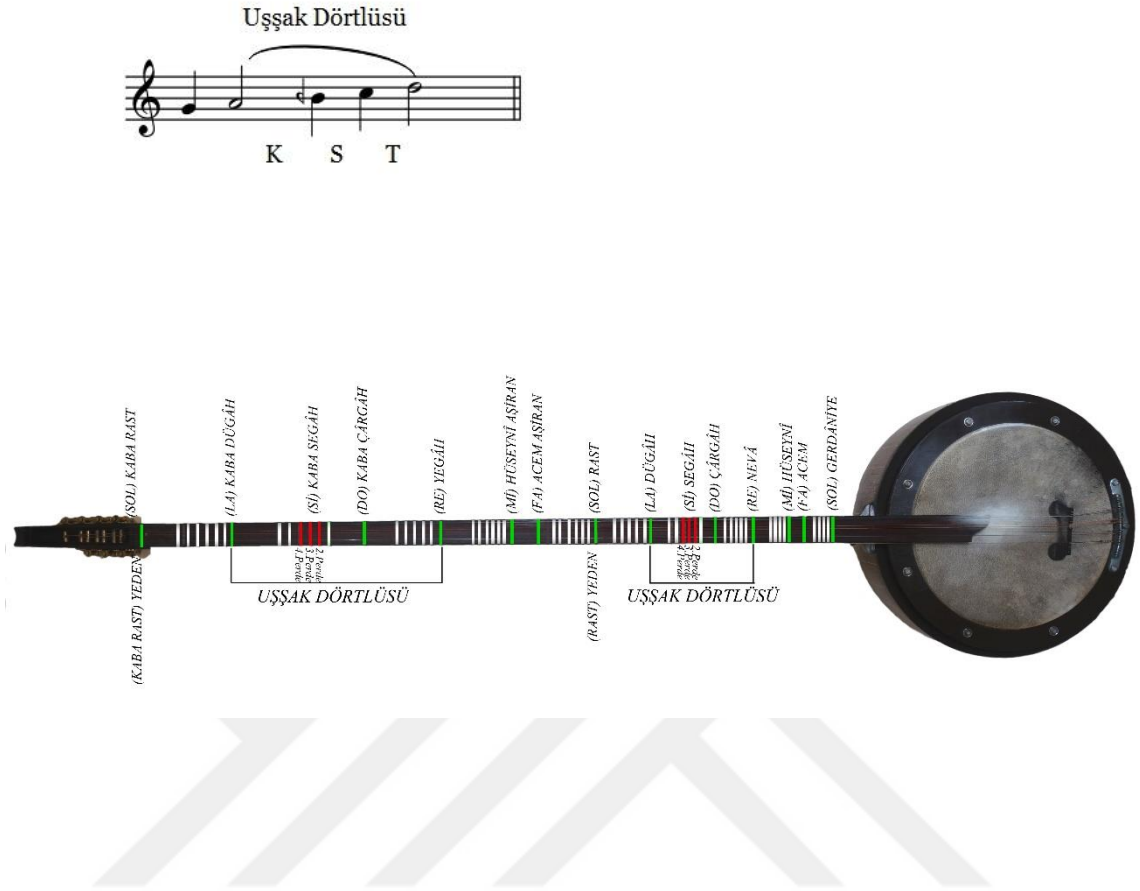
2.4.2. Uşşak Dörtlüsü

Uşşak dörtlüsü beşli olarak kullanılmaz beşli olursa Hüseyinî beşlisi adını alır. Bu sebepten ötürü ayrı olarak Hüseyinî beşlisi gösterilmeyecektir.

Uşşak dörtlüsündeki Si (Segâh) sesinin baskısı çok özeldir. Gerekliği gibi basılmazsa kesinlikle uşşak tınısı alınmayacaktır. Segâh perdesi birkaç şekilde basılır daha çok çeşit kullanımı olsa da bu bölümde en yaygın kullanılan baskılar anlatılacaktır. Seyir esnasında La sesinden tize doğru çıkarken Segâh perdesinde 1. perdeye basılır. Tiz perdelerden gelinip Segâh perdesinde kalındığında ise 2. Perdeye basılır. Karara doğru gidildiğinde de Segâh perdesi 2. perdeden alınıp 3. perdeye kadar glisendo yapılarak basılır. Ancak bu şekilde uşşak havası verilebilir. Örnek resimde görüldüğü üzere tüm Segâh sesindeki kırmızı perdeler kullanılmaktadır.

Dizisi: (La) Düğâh, (Si) Segâh, (Do) Çargâh, (Re) Nevâ perdelerini kullanır

Yeden: (Sol) Rast perdesidir.



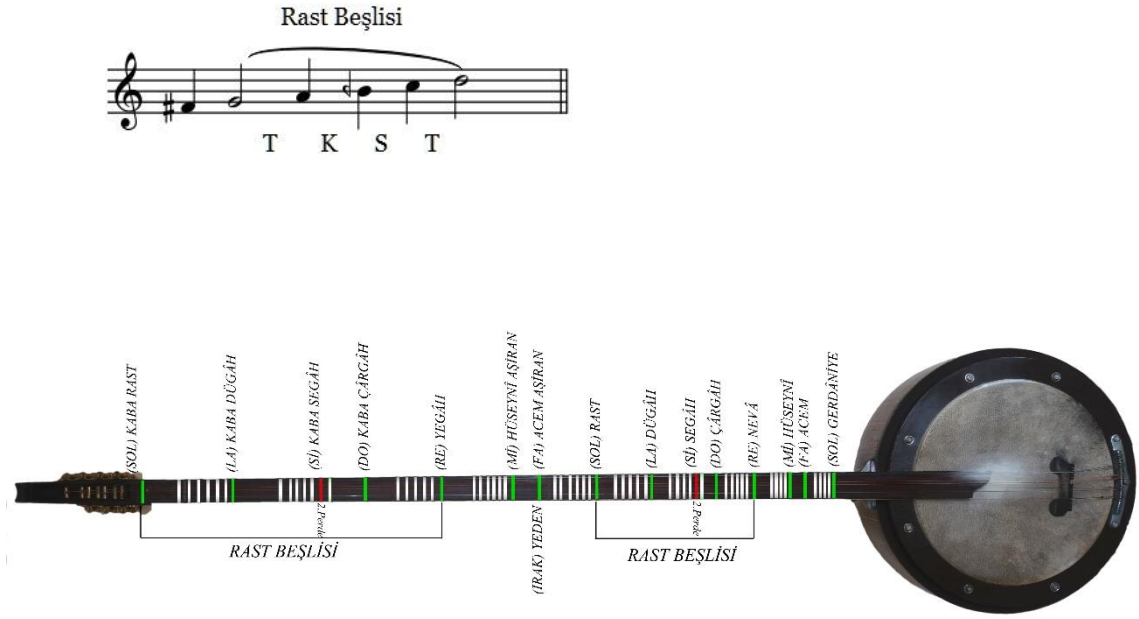
2.4.3. Rast Beşlisi

Rast beşlisi genelde beşli olarak kullanılsa da dörtlü olarak da karşımıza çıkabilir.

Si Segâh sesi tam bir komalık Segâh sesidir. Yaylı tanburda iki numaralı perdeye basılır. Türk Mûsikînin ana sesi aslında Bûselik değil Segâh sesidir. Zaten neylerin Si deliği de Segâh sesini vermektedir. Neyzenler Bûselik sesini basmakta zorlanmaktadırlar. Çıkışta ve inişte aynı ses basılsa da Dügâh perdesinde Uşşaklı kalış yapılacağı zaman Si (Segâh) sesi ikinci ve üçüncü perdeye basılabilir ama Dügâhtaki kalışta çok uzun durulmaz.

Dizisi: (Sol) Rast, (La) Dügâh, (Si koma bemol) Segâh, (Do) Çargâh, (Re) Nevâ perdelerini kullanır

Yeden: (Fa diyez) Irak perdesidir



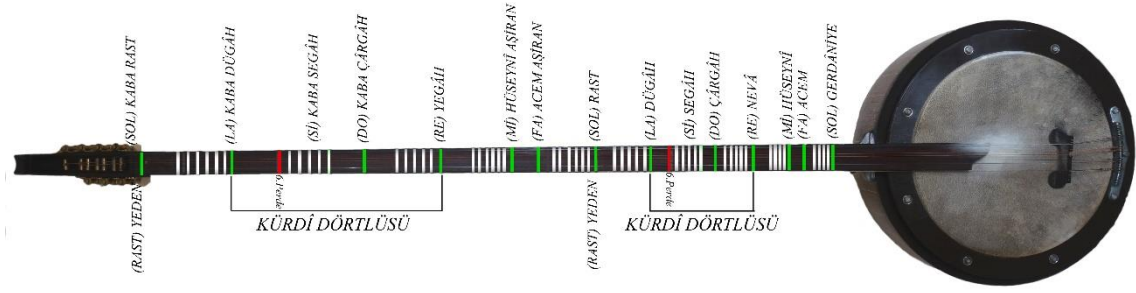
2.4.4. Kürdî Dörtlüsü

Kürdî dörtlüsünde kullanılan si sesi gayet pest olarak basılır beş komalık küçük mücennep bemolü kullanılmaktadır.

Dizisi: (La) Dügâh, (Si küçük mücenneb bemolü) Kürdî, (Do) Çargâh, (Re) Nevâ perdelerini kullanır.

Yeden: (Sol) Rast perdesidir.



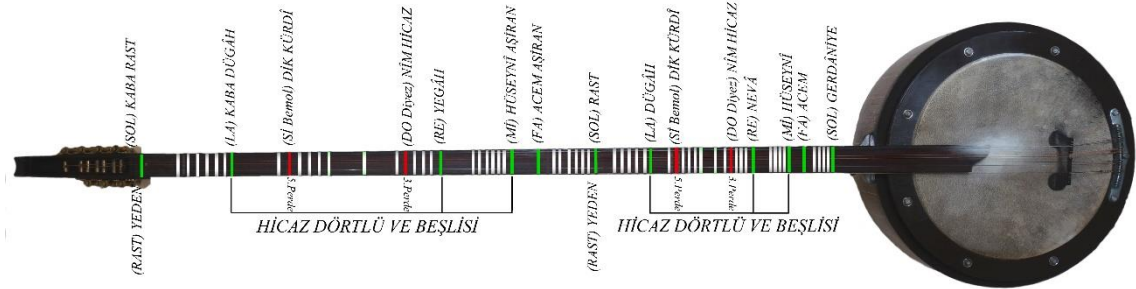


2.4.5. Hicâz Dörtlü- Beşlisi

Hicâz dörtlüsü ya da beşlisi ikisi de birçok makamın birçok yerinde ayrı ayrı ya da beraber kullanılmaktadırlar. Perde baskıları olarak genelde inici ya da çıkıcı ezgilerde basılan perdeleri değişmez yalnız Hüzam makamı gibi özel makamlarda tamamen farklı baskılar kullanılır.

Dizisi: (La) Dügâh, (Si bakiye bemol) Nim Kürdî, (Do bakiye diyez) Nim Hicâz, (Re) Nevâ (Mi) Hüseyinî perdelerini kullanır

Yeden: (Sol) Rast perdesidir.

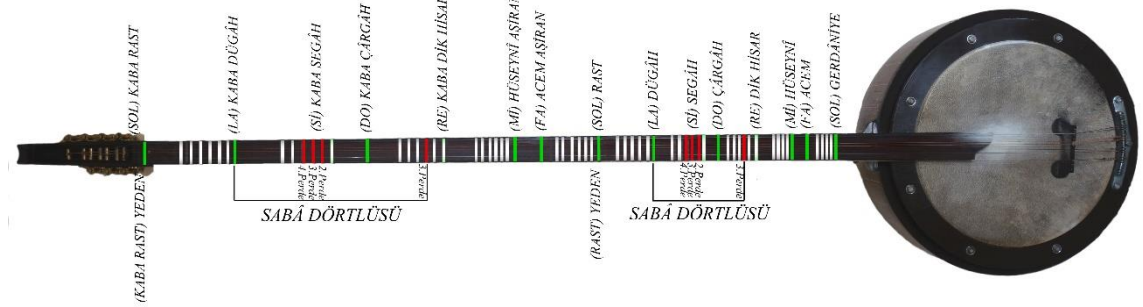


2.4.6. Sabâ Dörtlüsü

Sabâ dörtlüsündeki Si (Segâh) ve Re (Dik hisar) sesinin baskısı çok özeldir gerektiği gibi basılmazsa kesinlikle Sabâ tınısını alamayız. Si (Segâh) sesi aynen uşşak dörtlüsün de olduğu gibi basılır, Sabâ dörtlüsüne özelliğini veren re bemol dik hisar perdesi ise en az bir iki koma kadar daha dik basmak gerekmektedir aksi takdirde Sabâ dizisinin sesleri yanlış duyulacaktır. Örnek resimde görüldüğü üzere tüm Segâh perdesindeki kırmızı perdeler ve re bemoldeki perde icrada kullanılmaktadır.

Dizisi: (La) Dügâh, (Si) Segâh, (Do) Çargâh, (Re bemol) Dik Hisar perdelerini kullanır.

Yeden: (Sol) Rast perdesidir.



3. ÖRNEK ESER VE SÜSLEME EGZERSİZLERİ

Bu bölümde öğrencilerin en kolay çalabilecekleri ve aynı zamanda ritmik olarak basit kalıplar içeren ilâhilerle çalışmalar başlayacaktır. Verilen eserlerle beraber süsleme egzersizleri de ilave edilecektir böylece temel süsleme egzersizleri öğrenciye verilmiş olacaktır. Daha sonra şarkılar ve saz semâîleri verilecektir.

Süsleme Türk Mûsikîmizde aynı zamanda üslûp olarak da adlandırılabilir. Verilecek egzersizler Türk Mûsikîmizdeki hemen hemen her enstrüman da hatta ses için bile kullanılan temel süsleme egzersizleridir. Bu çalışmalar yapılmadan gerçek bir eser icrası her zaman eksik olacaktır.

İlk olarak ilâhilerin seçilmesindeki temel maksat yıllarca edinilen tecrübeye göre çalınması şarkı ve saz semâîlerine göre çok daha kolay olmaları, çok çabuk ezberlenmeleri, saz üzerindeki nota baskıları kolay olması ve öğrencinin kulağında bulunmalarıdır. Öğrenciler bildikleri eseri çok daha hızlı çalmaktadırlar.

Bu metot her yetenek düzeyindeki öğrencinin zevk alarak çalışabilmesi için hazırlanmıştır. Metot hazırlanırken mümkün olduğunca sanat içeren eserler seçilmeye çalışılmıştır. Bu bölümde de bu eserler gösterilecektir.

Eser 1:

Bu eser hem nota hem de aralıklar bakımından çalınması en kolay parçaların başında gelmektedir. Eserin kısa olması da öğrenci için önemlidir. Bundan sonra eserler çalma zorluğuna göre sıralanacaktır.

UŞŞAK İLÂHÎ 1 Urumda Acemde Âşık Olduğum

USÛL: Sofyan

GÜFTE: Yunus Emre
BESTE: ?

♩ = 65

1 1 4 4 4 1 3 1 1 2 1 1 1 4 4 1 3 1 1 2 1

4 4 1 1 3 1 2 1 1 1 4 4 4 1 1 3 1 2 1 1 1 1

Aynı Parçanın Tiz Oktavından Yazılmış Hali

1 1 3 3 3 1 3 1 1 2 1 1 1 3 3 3 1 3 1 1 2 1

3 3 1 1 2 1 2 1 1 1 3 3 3 1 1 2 1 2 1 1 1 1

3.1. Parmak Hızlandırma Egzersizi

Çarpmalara geçilmeden önce bu egzersizi yapmak öğrencinin ince kas gelişimi için çok önemlidir. Bu egzersiz sayesinde öğrencilerin parmakları hızlanacak ve böylece çarpmaları yapabileceklerdir. Bu egzersiz son derece hızlı yapılabileceği kadar defalarca çalışılmalıdır. Her ölçü dört tekrar yapılacaktır. Unutulmaması gereken husus çarpmalarda parmağın çok hızlı vurulması ve bu parmak hızı parmak sapa vurduğunda saptan ses çıkartacak kadar olmasıdır.

$\text{♩} = 100$

The musical score consists of seven staves of music, each containing four measures. The tempo is marked as quarter note = 100. The music is written in 4/4 time and features a sequence of eighth-note patterns. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4 below the notes. Rests are indicated by diagonal lines (//) above the staff. The patterns are as follows:

- Staff 1: 0 1 0 1, 1 4 1 4, 1 2 1 2, 1 4 1 4
- Staff 2: 1 3 1 3, 1 2 1 2, 1 3 1 3, 1 3 1 3
- Staff 3: 1 3 1 3, 1 2 1 2, 1 3 1 3, 1 2 1 2
- Staff 4: 2 3 2 3, 3 4 3 4, 2 3 2 3, 1 2 1 2
- Staff 5: 1 3 1 3, 1 2 1 2, 1 3 1 3, 1 3 1 3
- Staff 6: 1 3 1 3, 1 2 1 2, 1 3 1 3, 1 4 1 4
- Staff 7: 1 2 1 2, 1 4 1 4, 0 1 0 1

3.2.Temel Noktalı Çarpma Egzersizi

Bu egzersiz en temel ve en çok kullanılan çarpma egzersizidir birkaç değişik şekilde uygulanabilir. Öğrencilerin özellikle istemesinden ötürü süsleme egzersizlerinin başına o egzersizin nasıl çalınacağı notayla gösterilmiştir.

Örnek Çalınma Şekli ♩ = 110

0 1 0 0 1 0 1 4 1 1 2 1 1 4 1 1 4 1

1 2 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 2 1 1 3 1

1 2 1 2 3 2 3 4 3 4 3 4 3 2 3 2 1 2 1

1 3 1 1 2 1 1 3 1 1 3 1 1 3 1 1 2 1

1 3 1 1 3 1 1 2 1 1 3 1 0 1 0

3.3. Notayı Bölmek İçin Kullanılan Çarpma Egzersizi

Türk Mûsikîmizde yaylı sazlarımız da ardı ardına aynı nota geldiği zaman yayı kesmek yerine çarpma yaparak notaları bölmek en güzel yol olacaktır.

Örnek çalınma şekli ♩ = 120 Örnek için bakınız bilmem nideyim ilahisi

1 1 3 1 1 3 0 0 1 0 1 0 1 1 1 4 1 4 1 4 1 1 2 1 1 1 2

5 1 1 4 1 4 1 4 1 1 4 1 4 1 4 1 1 2 1 2 1 2 1 1 3 1 3 1 3

9 1 1 3 1 3 1 3 1 1 3 1 3 1 3 1 1 2 1 3 1 2 1 1 3 1 3 1 3

13 1 1 2 1 2 1 2 2 2 3 2 3 2 3 3 3 4 3 4 3 4 2 2 3 2 3 2 3

17 1 1 2 1 2 1 2 1 1 3 1 3 1 3 1 1 2 1 2 1 2 1 1 3 1 3 1 3

21 1 1 3 1 3 1 3 1 1 3 1 3 1 3 1 1 2 1 2 1 2 1 1 4 1 4 1 4

25 1 1 4 1 4 1 4 1 1 2 1 2 1 2 1 1 4 1 4 1 4 1 0 1 1 1 0 1

Eser 2: Pest ve tiz oktavdan yazılmıştır.

Bu eserde sıralı melodiler kullanılması yanında dördü aralık atlaması da mevcuttur. Öğrenciler çok zorlanmadan eseri çalabilmektedirler. Üçüncü satırın dördüncü ölçüsü özellikle çalışma gerektirmektedir.

UŞŞAK İLÂHÎ
Bilmem Nideyim Allah Allah

USÛL: Sofyan

GÜFTE: Yunus Emre
BESTE: Hafız Nezih Tolan

♩ = 100

0 2 1 0 1 1 4 1 1 4 0 2 1 1 0 1 4 4

5 0 2 1 0 1 1 4 1 1 4 0 2 1 1 0 1 4 1 4 1

9 2 2 2 2 1 2 1 2 4 1 4 4 4 4 4 4 1 1 4 1 4 1 4 1

13 2 2 2 2 1 2 1 1 4 4 1 2 2 2 1 1 0 1

17 0 2 1 0 1 1 0 4 4 0 2 1 0 1 1 1 4 1

UŞŞAK İLÂHÎ
Bilmem Nideyim Allah Allah

USÛL: Sofyan

GÜFTE: Yunus Emre
BESTE: Hafız Nezih Tolan

♩ = 100

1 2 1 1 1 1 3 1 1 3 1 2 1 3 1 3 3 3

5 1 2 1 1 1 1 3 1 1 3 1 2 1 3 1 1 3 1 3 1

9 2 2 2 2 1 2 1 2 4 1 3 3 3 3 3 3 1 1 3 1 3 1 3 1

13 2 2 2 2 1 2 1 2 4 1 3 1 1 1 3 1 1 3

17 1 2 1 1 3 3 1 3 3 1 2 1 1 3 3 3 3 1

3.4. Notayı Bölmek İçin Kullanılan Senkoplu Çarpma Egzersizi

Örnek Çalınma şekli ♩ = 100 örnek için Affet İsyanım İlahisine bakın

0 1 1 4 1 0 0 1 1 4 1 0 1 1 1 2 1 1 4 1 1 4 1 1

5 2 1 1 4 1 1 4 1 1 2 1 1 4 1 1 4 1 1 2 1 1 3 1 1

9 3 1 1 3 1 1 3 1 1 2 1 1 3 1 1 3 1 1 2 1 1 2 1 1

13 1 2 2 3 2 1 2 3 3 4 3 2 4 2 3 3 4 3 2 1 2 2 3 2 1

18 1 1 1 2 1 2 1 1 1 3 1 3 1 1 1 2 1 3 1 1 1 3 1 3

22 1 1 1 3 1 2 1 1 1 4 1 4 1 1 1 2 1 4 1 1 1 4 1 2

26 1 1 1 4 1 4 1 1 1 2 1 1 0 1 1 4 1 0

Eser 3:

HÜSEYNÎ İLÂHÎ
Affet İsyânım Benim Halim Yaman Allahım

USÛL: Sofyan

GÜFTE: Aşkı
BESTE: Ahmet Özhan

$\text{♩} = 100$

1 4 4 4 4 4 4 1 1 1 4 1 1 2 1 1 1 4 1 1

5 1 4 4 1 4 4 1 2 2 1 1 1 4 1 4 4 1 2

8 2 1 1 1 4 1 1 1 1 1 2 1 1 1 4 1

11 Aynı Parçanın Tiz Oktavından Yazılmış Hali

1 2 2 2 2 2 2 1 1 1 1 2 2 3 2 1 1 4 2 2

15 1 2 2 1 3 3 1 2 2 1 1 1 3 1 3 3 1 2

18 2 1 1 1 3 1 1 1 1 1 2 1 1 1 3 1

3.5. Melodik Çarpma Egzersizi

Örnek Çalınma şekli

♩ = 110 örnek için isterdim Allah ı ilahisine bakın

0 1 0 1 0 1 0 0 1 0 1 0 1 0 1 4 1 4 1 4 1

1 2 1 2 1 2 1 1 4 1 4 1 4 1 1 4 1 4 1 4 1 1 2 1 2 1 2 1

1 3 1 3 1 3 1 1 3 1 3 1 3 1 1 3 1 3 1 3 1 1 2 1 2 1 2 1

1 3 1 3 1 3 1 1 2 1 2 1 2 1 2 3 2 3 2 3 2 3 4 2 4 3 4 3 4

3 4 3 4 3 4 3 2 3 2 3 2 3 2 1 2 1 2 1 2 1 1 3 1 3 1 3 1

1 2 1 2 1 2 1 1 3 1 3 1 3 1 1 3 1 3 1 3 1 1 3 1 3 1 3 1

1 2 1 2 1 2 1 1 4 1 4 1 4 1 1 4 1 4 1 4 1 1 2 1 2 1 2 1

1 4 1 4 1 4 1 0 1 0 1 0 1 1

Eser 4: Pest ve tiz oktavdan yazılmıştır.

RAST İLÂHÎ İster İdim Allah'ı

USÛL: Sofyan

GÜFTE: Yunus Emre
BESTE: ?

♩ = 105

0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 1 1 2 1 1 4 1 1 0 1 4 0

5 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 1 1 2 1 4 1 1 0 1 4 0

9 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 1 2 1 2 4 1 3 1 1 3 1

13 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 1 2 2 4 2 3 1 1 3 1

Eser 5: Pest ve tiz oktavdan yazılmıştır.

UŞŞAK İLÂHÎ Bir İsmi Mustafa Bir İsmi Ahmed

USÛL: Sofyan

GÜFTE: Neyzen Musa Dede
BESTE: İsmail Dede Efendi

♩ = 55

0 1 1 4 1 0 1 1 2 1 2 1 2 1 1 0 4 1 4 1

3 1 1 1 3 1 1 3 1 2 1 2 1 2 1 3 1 3 1 3 1

Eser 6:

HÜSEYNÎ İLÂHÎ
Tevhit Etsin Dilimiz

USÛL: Sofyan

GÜFTE: Şeyh Fahreddin Efendi
BESTE: Safer Dal

♩ = 110

2 1 2 1 1 1 3 1 1 3 1 3 1

2 1 2 1 1 1 3 1 1 3 1 3 1

2 1 2 1 1 1 3 1 1 3 1 3 1

4 1 1 4 1 4 1 4 1 2 1 1 4 1 4 1

4 1 1 4 1 4 1 4 1 1 4 1 1 4 1 4 1

3.6. Notayı Bölen Melodik Çarpma Egzersizi

Örnek çalınma şekli ♩ = 120 Örnek için bakınız can yine bülbül oldu ilahisi

The exercise consists of 28 measures of music in 2/4 time, with a tempo of 120 beats per minute. The notation is as follows:

- Measures 1-4: 1 2 1 2 1 2, 0 1 1 1 0 1, 1 4 1 4 1 4, 1 2 1 2 1 2
- Measures 5-8: 1 4 1 4 1 4, 1 4 1 4 1 4, 1 2 1 2 1 2, 1 3 1 3 1 3
- Measures 9-12: 1 3 1 3 1 3, 1 3 1 3 1 3, 1 2 1 2 1 2, 1 3 1 3 1 3
- Measures 13-16: 1 2 1 2 1 2, 2 3 2 3 2 3, 3 4 3 4 3 4, 2 3 2 3 2 3
- Measures 17-20: 1 2 1 2 1 2, 1 3 1 3 1 3, 1 2 1 2 1 2, 1 3 1 3 1 3
- Measures 21-24: 1 3 1 3 1 3, 1 3 1 3 1 3, 1 2 1 2 1 2, 1 4 1 4 1 4
- Measures 25-28: 1 4 1 4 1 4, 1 2 1 2 1 2, 1 4 1 4 1 4, 0 1 1 1 0 1

Eser 7:

NEVÂ İLÂHÎ
Can Yine Bûlbûl Oldu

USÛL: Sofyan

GÜFTE : Niyâzî Mısırî
BESTE: ?

♩ = 110

1 4 1 4 1 4 1 2 1 1 4 1 1 1 1 4 1 4 1 4

1 2 1 1 4 1 1 1 1 2 1 2 1 4 1 1 2 1 4 0 1 1

1 2 1 1 0 1 1 2 1 2 1 4 1 1 2 1 1 1

1 2 1 2 1 2 1 2 1 1 3 1 1 1 1 2 1 2 1 2

1 2 1 1 3 1 1 1 1 2 1 2 1 3 1 1 2 1 3 0 1 1

1 2 1 3 1 1 1 2 1 2 1 3 1 1 2 1 1 1

Aynı parça bir oktav tizden çalınacak

1. 2.

3.7. Notayı Bölen Öncü Çarpma

Örnek Çalışmış şekli $\text{♩} = 90$

0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0 1 4 1 1 4 1 1 2 1 1 2 1

5 1 4 1 1 4 1 1 3 1 1 3 1 1 2 1 1 2 1 1 3 1 1 3 1

9 1 3 1 1 3 1 1 3 1 1 3 1 1 2 1 1 2 1 1 3 1 1 3 1

13 1 2 1 1 2 1 2 3 2 2 3 2 3 4 3 3 4 3 2 3 2 2 3 2

17 1 2 1 1 2 1 1 3 1 1 3 1 1 2 1 1 2 1 1 3 1 1 3 1

21 1 3 1 1 3 1 1 3 1 1 3 1 1 2 1 1 2 1 1 3 1 1 3 1

25 1 4 1 1 4 1 1 2 1 1 2 1 1 4 1 1 4 1 0 1 0 0 1 0

29 0 1 0 0 1 0 1 4 1 1 4 1

Egzersiz çalışıldıktan sonra yandaki yay bağları ile tekrar çalışılacaktır.

3.8. Öncü Çarpma

çarpmanın çalınma şekli ♩ = 100

1 3 1 0 4 1 1 2 1 1 4 1 1 4 1 1 2 1 1 3 1

8 1 3 1 1 3 1 1 2 1 1 3 1 1 2 1 1 3 2 2 4 3

15 2 4 3 1 3 2 1 2 1 1 3 1 1 2 1 1 3 1 1 3 1

22 1 3 1 1 2 1 1 4 1 1 4 1 1 2 1 0 4 1 0

Egzersiz çalındıktan sonra her ölçü tek bir yay çekerek aşağıdaki yay bağıyla tekrar çalınacaktır.

29 0 4 1 1 2 1 1 4 1 1 4 1

3.9. Notayı Bölen Öncü Sade Çarpma

♩ = 90

0 1 0 4 1 2 1 4 1 3 1 2 1 3 1

9 3 1 3 1 2 1 3 1 2 1 2 1 2 1

3.10. Notayı Bölen Ters Çarpma

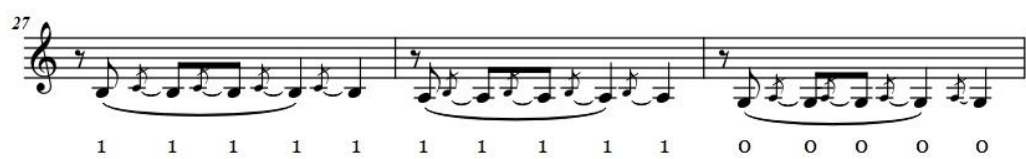
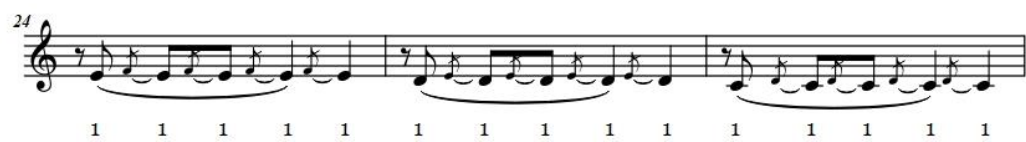
örnek çalınma şekli

♩ = 100 Örnek için bakınız Ateşi aşkınla ilahisi

The exercise is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 100. The exercise consists of 19 measures, divided into seven groups of four measures each, with the final group containing only one measure. The notes are as follows:

- Measure 1: Quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note B4.
- Measure 2: Quarter rest, eighth notes A4, B4, C5, D5, quarter note C5.
- Measure 3: Quarter rest, eighth notes B4, C5, D5, E5, quarter note D5.
- Measure 4: Quarter rest, eighth notes A4, B4, C5, D5, quarter note C5.
- Measure 5: Quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note B4.
- Measure 6: Quarter rest, eighth notes F#4, G4, A4, B4, quarter note A4.
- Measure 7: Quarter rest, eighth notes E4, F#4, G4, A4, quarter note G4.
- Measure 8: Quarter rest, eighth notes D4, E4, F#4, G4, quarter note F#4.
- Measure 9: Quarter rest, eighth notes C4, D4, E4, F#4, quarter note B4.
- Measure 10: Quarter rest, eighth notes B3, C4, D4, E4, quarter note D4.
- Measure 11: Quarter rest, eighth notes A3, B3, C4, D4, quarter note C4.
- Measure 12: Quarter rest, eighth notes G3, A3, B3, C4, quarter note B3.
- Measure 13: Quarter rest, eighth notes F#3, G3, A3, B3, quarter note A3.
- Measure 14: Quarter rest, eighth notes E3, F#3, G3, A3, quarter note G3.
- Measure 15: Quarter rest, eighth notes D3, E3, F#3, G3, quarter note F#3.
- Measure 16: Quarter rest, eighth notes C3, D3, E3, F#3, quarter note E3.
- Measure 17: Quarter rest, eighth notes B2, C3, D3, E3, quarter note D3.
- Measure 18: Quarter rest, eighth notes A2, B2, C3, D3, quarter note C3.
- Measure 19: Quarter rest, eighth notes G2, A2, B2, C3, quarter note B2.

Fingerings (0, 1, 2, 3) are indicated below the notes. Slurs are used to group the eighth notes in each measure. The exercise is a descending scale in half steps, starting from G4 and ending on B2.



3.11. Önden Çarpma Egzersizi

Örnek çalma şekli

♩ = 100

0 4 1 2 1 4 1 1 0 4 1 2 1 4 1 2 1 4 1

3 0 4 1 2 1 4 1 1 0 4 1 2 1 4 1 2 1 4 1 2 1 4 1

6 4 1 4 1 2 1 4 1 4 1 4 1 2 1 4 1 2 1 4 1 4 1 2 1

9 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 2 1 3 1 3 1 3 1 2 1 3 1

12 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 2 1

15 3 1 2 1 2 1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1

18 3 1 3 1 2 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 2 1 3 1 3 1 2 1

21 4 1 2 1 3 1 2 1 4 1 4 1 4 1 2 1 4 1 4 1 2 1 4 1

24 4 1 2 1 4 1 2 1 4 1 0 4 1 2 1 4 1 1 0

Eser 8: Pest ve tiz oktavdan yazılmıştır.

NEVÂ İLÂHÎ
Ateşi Aşkınla Yandır

USÛL: Düyek

GÜFTE: Tefik Çapacıoğlu
BESTE: Hafız Zeki Altun

♩ = 110

4 1 4 1 4 4 1 1 4 1 4 1 2 1 1 2 1 4 1 1 2 1 2 1

1 4 1 4 1 2 1 1 4 1 4 1 2 1 2 1 4 1 1 2 2 1 1 1 1 1

1 4 1 4 1 2 1 1 4 1 4 1 2 1 2 1 4 1 1 2 2 1 1 1 1 1

1 2 1 1 2 3 1 1 3 1 1 3 3 1 3 1 1 1 2 3 1 1 2 1 2 1 1

1 2 1 1 2 3 1 1 3 1 1 3 3 1 3 1 1 1 2 3 1 1 2 1 2 1

1 4 1 4 1 2 1 1 4 1 4 1 2 1 2 1 4 1 1 2 2 1 1 1 1 1

1 4 1 4 1 2 1 1 4 1 4 1 2 1 2 1 4 1 1 2 2 1 1 1 1

NEVÂ İLÂHÎ
Ateşi Aşkınla Yandır

USÛL: Düyek

GÜFTE: Tefîk Çapacıoğlu
BESTE: Hafız Zeki Altun

♩ = 130

1 1 1 1 1 1 2 1 3 1 2 1 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 1

5 1 1 1 2 1 1 1 1 2 1 2 1 2 1 1 2 2 1 1 1 1 1

9 1 1 1 2 1 1 1 1 2 1 2 1 3 1 1 2 2 1 1 1 1 1

13 1 1 1 2 1 1 1 1 2 1 2 1 1 1 2 1 1 2 1 2 1 1

17 1 1 1 2 1 1 1 1 2 1 2 1 1 1 2 1 1 2 1 2 1 1

21 1 1 1 2 1 1 1 1 2 1 2 1 1 1 2 2 1 1 1 1 1

25 1 1 1 2 1 1 1 1 2 1 2 1 1 1 2 2 1 1 1 1

Eser 9: Pest ve tiz oktavdan yazılmıştır. Bu çalışmada ilk defa birinci pozisyona geçilmiştir.

NEVÂ İLÂHÎ
Yüzün Gördüm Dedim Elhamdülillah

USÛL: Sofyan

GÜFTE: Nesîmî
BESTE: ?

♩ = 120

1 1 2 1 1 1 2 1 1 3 1 3 1 2 1 1 1 2 1 4 4 1 1

4 1 1 1 4 1 4 1 1 1 1 3 1 1 4 1 1 2 1

1 2 1 1 4 1 4 1 1 1 1 3 1 1 3 1 2 1 1 4 1 4 1

1 2 3 2 1 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1 2 3 2 1 1 1 1

2 1 1 1 2 1 2 2 1 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1

2 1 1 1 3 1 3 2 1 1 1 2 1 1 2 1 2 1 1 3 1 3 1

Aynı parça bir oktav tizden çalınacaktır

Eser 10:

RAST İLÂHÎ
Allah Diyelim Daim

USÛL: Sofyan

GÜFTE: Yunus Emre
BESTE: Fehmi Tokay

♩ = 48

0 0 0 1 0 1 1 1 4 0 4 1 0 0 0

4 1 1 4 1 1 2 1 1 1 4 0 2 1 4 1 1 1 1

4 1 1 4 1 1 4 1 1 1 2 1 1 4 0 4 1 0 0 0

0 1 1 1 4 1 4 1 4 1 1 4 0 4 1 0 0 0

2 2 4 1 1 3 1 1 3 1 1 3 1 3 1 1

1 3 3 1 1 3 1 3 3 3 4 1 3 1 1 1 1

1 3 1 1 3 2 2 4 2 1 1 2 4 4 1 4 1 1 1 2 1 0

0 1 1 1 4 1 4 1 4 1 1 4 0 4 1 0 0 0

Eser 11: Pest ve tiz oktavdan yazılmıştır.

BAYATÎ YÜRÜK SEMÂÎ Gül Yüzlülerin Şevkine Gel

USÛLÜ: Yürük Semâî

GÜFTE: ?

BESTE: Tab'i Mustafa Efendi

♩ = 110

1. 2.

1. 2.

6

11

15

SON

1 1 1 1 1 1 2 1 2 1 1 3 1 2 1 1 1 3 1 1 1

2 1 2 4 1 1 1 3 1 2 1 4 1 1 1 1 1 4 1 4 1 1 1 3

1 1 1 1 1 1 4 3 1 2 1 1 3 1 3 3 1 2 1 1 3 1

2 1 1 3 1 1 1 3 1 2 1 4 1 1 1 1 1 4 1 4 1 1 1 4 1

BAYATÎ YÜRÜK SEMÂÎ

Gül Yüzlülerin Şevkine Gel

USÛLÜ: Yürük Semâî

GÜFTE: ?

BESTE: Tab'i Mustafa Efendi

♩ = 110

1 1 1 1 1 1 2 3 1 2 1 1 2 1 2 1 1 1 3 1 1 1

3 2 3 4 2 2 1 2 1 2 1 4 2 1 1 1 3 1 3 1 1 1 2

1 1 2 2 2 2 4 3 2 1 1 1 2 1 2 2 1 2 1 1 2 1

3 2 3 4 2 2 1 2 1 2 1 4 2 1 1 1 3 1 1 2 1 1 3 1

SON

Eser 12:

RAST ŞARKI
Sevdim Yine Bir Nev-Civan

USÛLÜ: Yürük Semâi

♩ = 180

GÜFTE: ?

BESTE: Basmacı Abdi Efendi

Sheet music for the Rast Şarkı "Sevdim Yine Bir Nev-Civan". The music is written in 8/8 time, key of D major (one sharp), and features a Yürük Semâi rhythm. The tempo is marked as ♩ = 180. The piece is composed by Basmacı Abdi Efendi. The notation includes a key signature of one sharp (F#), a 8/8 time signature, and a Yürük Semâi rhythm. The music is divided into measures, with fingerings (1-3) indicated below the notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



Eser 13: Pest ve tiz oktavdan yazılmıştır.

BÜSELİK ŞARKI Dil Bestenim Meshûrunum

USÛLÜ: Semâi

GÜFTE: Recaizade Mahmud Ekrem
BESTE: Vecdi Seyhun

♩ = 130

2 1 1 4 1 1 4 4 0 2 1 1 4 1 1 1

3 1 2 1 1 4 2 1 1 4 1 4 1 1 4 1 2

1 2 1 1 1 2 2 1 2 2 1 2 1 1 1

2 1 2 3 2 3 1 2 2 1 1 4 1 1 1 1 1

1 2 1 3 1 1 2 1 3 1 1 4 2 1 2 1 1 1 1 2

1 2 1 1 1 4 1 4 1 4 1 1 2 1 4 1 1

BÜSELİK ŞARKI

Dil Bestenim Meshûrunum

USÛLÜ: Semâi

GÜFTE: Rezaizade Mahmud Ekrem
BESTE: Vecdi Seyhun

♩ = 130

2 1 1 4 1 1 3 3 1 2 1 1 4 1 1 1

9 2 1 2 1 1 2 3 2 1 3 1 2 1 1 3 1 2

17 1 2 1 1 1 2 2 1 2 2 1 2 1 1 1

25 2 1 2 3 2 3 1 2 2 1 1 3 1 1 1 1 1

35 1 2 1 4 1 1 2 1 4 3 1 3 2 1 2 1 1 1 2 3

44 2 3 1 1 2 4 2 4 1 4 2 1 2 1 3 1 1

Eser 14:

SEGÂH NİYAZ İLÂHÎSİ

Şem-i Ruhuna Cismimi Pervane Düşürdüm

USÛLÜ: Devri Revan ve Yürük Semâi

GÜFTE: ?

BESTE: Sultan Veled

$\text{♩} = 110$

[illegible]

Eser 15:

RAST ŞARKI
Yine Bir Gün Nihal Aldı Bu Gönümü

USÛLÜ: Semâi

GÜFTE: ?
BESTE: İsmail Dede
(Hamamizade)

♩ = 120



Musical score for Rast Şarkı, Yine Bir Gün Nihal Aldı Bu Gönümü. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The tempo is marked as ♩ = 120. The score consists of seven staves of music, each with a corresponding line of numbers (1, 2, 3, 4) indicating the rhythm. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 2/4. The second staff begins with a measure rest (5). The third staff begins with a measure rest (10). The fourth staff begins with a measure rest (20). The fifth staff begins with a measure rest (30). The sixth staff begins with a measure rest (36). The seventh staff begins with a measure rest (44). The score ends with a double bar line and a 'SON' (End) marking.

1 1 1 1 1 1 1 2 3 1 1 2

1 1 3 1 1 2 1 1 4 3 1 1 2 1 3 1 1

1 3 1 1 3 1 2 2 3 1 1 3 1 2 1 1 2 1

1 2 1 1 3 4 1 1 3 1 1 3 1 2 1 3 1 2

3 2 1 3 2 1 1 2 3 2 3 2 1 3 2 1

3 3 3 1 2 3 2 1 2 1 1 3 4 1

1 2 1 1 3 1 2 1 2 1 3 1 2

SON

Eser 16:

UŞŞAK ŞARKI
Ömrün Şu Biten Neş'vesi Tam Olsun Erenler

USÛLÜ: Yürük Semâi

GÜFTE: Yahya Keman Beyath

BESTE: Süleyman Ergüner

♩ = 80

1 1 1 2 1 1 1 1 1 3 1 3 1 3 1 3

3 3 1 2 1 1 1 2 1 1 1 2 1 1 3 1 1 1

1 1 1 2 1 1 1 1 1 3 1

2 1 1 3 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 3 1 3 1

1 1 1 1 3 1 4 3 1 2 1 2 2 1 3 1 2 1 1

1 1 1 3 1 3 1 1 1 1 3 1 3 1 1 2 1 1 1

1 1 3 1 1 1 1 3 1 1 1 3 1 1 2 1 1 1 2 1 1

1 1 1 3 2 1 1 1 1 1 2 1

2 1 3 1 1 1 1 2 1 1 1 3 1 1 3 1 1 3 1 3 1

Eser 17:

UŞŞAK ŞARKI
Gamzedeyim Deva Bulmam

USÛLÜ: Sofyan

♩ = 60

GÜFTE: ?

BESTE: Tatyos Efendi

1 2 1 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 1 2 1 1

3 1 2 1 1 2 2 1 1 1 2 1 3 1 3 1 1 1 1 1

5 1 2 1 1 1 3 1 1 2 1 1 3 1 3 1 1 1 1 1

8 1 3 3 3 1 1 3 3 1 1 1 3 3 1 1 1 1 1 3 1 1 3 1

11 1 3 1 3 1 1 1 1 2 1 2 1 2 1 3 1 3 1 1 2 1 1 1 1 1 1 2 1

14 1 1 1 1 2 1 1 2 3 4 2 1 2 1 1

16 1. 2. 3

19 2 1 2 1 3 1 2 1 2 1 1 3 1 2 1 1 1 2 1 1 3

1 3 1 2 1 2 1 1 3 1 1 3 1 1 3 3 3 2 2 1 1 2 1 2

22 1. 2. %

1 3 1 1 1 1 1 1 3 1 3 1 1 1 1 1 1

Eser 18:

NIHÂVEND SAZ SEMÂİSİ

USÛLÜ: Sengin Semâi

BESTE: Erzurumlu Hasib Dede

♩ = 100
1. HANE VE MÛLAZİME

Eser 19:

BAYATÎ PEŞREVİ

USÛLÜ: Hafif

BESTE: Seyfettin Osmanoglu

♩ = 100

1 1 3 1 2 4 1 1 1 3 1 3 1 1 3 1 1 2 1 2 1

1 4 3 1 1 2 1 1 1 2 1 2 1 4 2 1 1 4 3 1 1 2 1

1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1 1 1 2 1 2 1 3

2 1 1 3 2 1 2 1 1 1 2 1 2 1 1 1 3 1 3 1 1 3 1

1 1 2 1 2 1 1 3 2 1 2 1 1 1 1 2 1 2 2 1 1 1 1 3 1 3 1 3 2

TESLİM

2 1 2 4 2 1 2 2 1 2 1 3 1 2 1 2 3 2 1 1 2 1 1 1

2 1 2 3 2 2 2 1 1 1 1 2 1 1 1 2 2 1 1 1 1 1

3 1 1 1 3 1 3 1 3 1 1 3 2 1 2 1 1 3

1 1 3 1 1 2 1 1 3 2 1 2 1 1 3 1 1 2 1 2 1

2 1 2 1 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 1 2 1 2 1 1

Eser 20:

SEGÂH PEŞREVİ

Beste: Neyzen Yusuf Paşa

USÛLÜ: Devr-i Kebir

♩ = 65 1. HANE

1 1 1 2 1 3 1 1 1 2 1 1 3 4 3 1 2 1

2 1 1 3 1 3 1 1 1 1 1 1 2 1 1 2 2 1 1 1 3 1 1 1

1 3 1 2 2 1 2 3 2 1 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 3 1 1 2 1 2 1 1 1 1 1 1

1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1

1 2 1 2 1 3 2 1 1 1 2 3 2 1 1 1 4 3 2 2 1 2 1

1 2 3 2 1 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 3 1 1 1

SON

Eser 21:

HİCAZ-HÜMÂYÛN PEŞREVİ

Beste: Veli Dede

USÛLÜ: Çenber

♩ = 65 1. HANE

1 1 1 2 1 1 1 1 3 1 3 1 2 1 1 3 1 1 2 1 1 3 1 1

1 3 3 1 1 1 2 2 1 2 1 2 1 1 1 3 1 1 2

1 2 1 2 4 2 1 1 3 1 1 2 1 2 1 1 1 3 4 2 1

3 4 3 1 1 2 1 1 1 3 1 3 1 1 1 2 1 1 1 1 1 2

1 2 1 2 1 1 3 1 3 4 3 1 1 2 1 3 1 1 1 1 3 1 1

1 2 1 2 1 1 1 2 1 2 1 1 1 3 1 3 1

1 3 4 3 1 3 1 1 1 1 3 1 1 2 1 1 1 1 2 1 2 1 2 1

1 2 1 2 1 2 1 4 1 3 1 1 1 2 1 1 1 1

SON

Eser 22: Geçsin Günler Haftalar

RAST ŞARKI
Hatıra

USÛLÜ: Semâi

GÜFTE: Enis B. Koryürek
BESTE: Erol Sayan

♩. = 105

1 1 1 1 2 1 2 1 2 1 1 1

1 1 3 1 3 1 2 1 1 1 1 1 3 1 2

1 3 1 1 1 1 1 1 1 1 3 3 4 4 4 3 1

1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 1

1 3 4 1 3 1 2 1 1 2 1 1 2 2 1 3 2

1 1 1 2 1 4 1 1 2 1 2 2 1 2 1

2 1 1 2 1 1 2 2 2 2 1 2 1 1 2 1 3 1 2 1

1 1 2 1 2 2 1 1 2 1 2 2 1 2 1 1 1 3 1

2 1 2 1 1 1 3 1 1 3 1 1 1 3 1 2 1 1

1. 2. SON

Eser 23:

HÜSEYNÎ SAZ SEMAİSİ

USÛLÜ: Aksak Semâi

BESTE: Andon (Lavtacı)

♩ = 112

1 1 1 1 1 1 1 2 1 3 1 1 1 3 1 3 1 1 2 1 1 2

3 1 2 2 1 1 1 1 1 2 2 3 2 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1

5 Teslim 1 1 1 2 1 1 2 1 1 1 1 1 2 2 1 1 1 3 2 1 2 1 1 1

7 2 1 1 1 1 3 1 3 1 1 1 1 1

8 1. 2. SON 3 1 1 1 1 1 2 1 1 1 3 1 1 2 3 1 1 1 1 1 2 1 1 1

10 2.Hane 1 1 1 1 2 1 2 1 2 1 3 1 1 1 2 1 1 1 2 1 1 1 4 1 1 1 1

12 2 1 1 2 1 2 3 2 1 1 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1 1

3.Hane

1 2 3 2 1 1 1 2 1 1 1 1 2 1 2 3 2 2 1 1 2 1 1

1 2 3 4 3 2 2 1 1 1 2 1 2 1 2 2 2 2 1 1

4.Hane

1 1 2 1 2 1 1 2 1 3 1 1 2 1 2 1 2 3 1 3 3 1 2 1

1 2 1 2 3 2 1 1 1 2 2 1 2 1 1

1. 2. 2 1 1 1 1 3 2 1 1 1 2 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1 1

Eser 24:

MİNİ MİNİ BİR NİHÂVEND PEŞREVİ

USÛLÜ:Hafif (32/8)

Beste: Hüseyin Sadettin Arel

♩ = 112 1. HANE

1 1 3 1 1 1 1 2 1 1 3 1 1 3 2 1 3 1 1 3 1 2 1 1 1

5 1 1 1 3 1 1 1 2 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1 1 3 1 1 1 1 2 1 1 3

9 1 1 2 1 1 3 1 2 1 1 1 3 1 3 1 2 1 1 3 4 3 1 1 2

13 TESLİM 1 2 1 2 3 1 1 2 3 2 1 2 1 1 2 1 1 2 1 2 1 1 3 1 1

17 1 1 2 1 1 3 1 2 1 2 1 3 1 3 1 2 1 1 3 4 3 1 1 1 SON

21 3. HANE 1 1 1 2 3 2 1 1 1 3 1 1 2 1 1 2 3 2 1 1 1 1 2 1 1

25 1 2 3 2 1 4 3 2 1 2 1 1 2 3 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1 1 2

29 4. HANE 1 2 2 1 2 2 1 3 1 2 1 2 1 3 1 1 2 1 1 2 1 3 1 1 2 1 3

33 1 1 4 1 1 2 1 2 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1

Eser 25:

ACEMAŞÎRÂN PEŞREVİ

Beste: Neyzen Salih Dede

USÛLÛ: Devr-i Kebir

♩ = 75

1. HANE

2 1 2 1 2 1 2 1 1 2 3 2 1

2 1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

1 1 1 1 2 1 1 1 2 1 1 2 1 1 3

1 3 1 2 2 1 3 1 2 4 2 1 1 3

1 2 1 2 1 3 1 2 2 1 2

2. HANE

2 1 1 2 1 2 1 1 2 1 1 1 2 3 2 1 1 2 2 1

2 2 1 2 2 3 2 1 1 2 1 1 1 2 1 1 1 2 1 2

2 1 2 3 1 1 1 1 2 1 3 1 1 1 2 1 1 1 3

1 3 1 2 2 1 3 1 1 3 1 1 1 3

1 2 1 2 1 3 1 2 2 1 2

3. HANE

29 
1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3 2 4 3 2

32 
3 2 1 1 1 1 2 1 1 1 2 1 2 1 2 2 1 1

35 
1 1 1 2 1 1 1 2 1 2 2 1 1 3 1 1

37 
1 2 1 1 3 1 3 1 2 2 1 3 1 2

40 
4 2 1 1 3 1 2 1 2 1 3 1 2 3 2 3

4. HANE

43 
2 3 3 4 3 2 3 2 1 2 1 1 1 2 1 1

46 
1 2 1 2 2 1 1 2 3 2 1 2 1 2 2 1 1 2 1 1

49 
1 1 1 2 1 1 1 2 1 1 2 1 2 1 1 3

52 
1 3 1 2 2 1 3 1 2 4 2 1 1 3

55 
1 2 1 2 1 4 1 2 1 4 1 2

Eser 26: Nihavend Saz Semâisi

NİHÂVEND SAZ SEMÂİSİ

USÛLÜ: Aksak Semâi

Beste: Refik Fersan

♩ = 112 1. Hane

1 1 1 2 3 1 3 3 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

1 1 3 1 1 1 1 1 2 1 1 2 3 2 1 1 2 1

3 2 1 3 2 2 1 1 2 1 3 1 1 2 1 1 3 1 3 1 1 2 1

2 1 2 2 1 1 3 2 1 1 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 2 1 2 1 3 1

3 2 1 3 1 3 1 2 1 1 1 2 1 3 1 3 1 1 1 2 2 1 1

2 2 1 2 3 1 2 1 1 1 1 1 4 2 1 1

1 1 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 2 1 1 1 1 2 1

2 2 1 1 3 2 1 1 2 1 1 1 4 3 2 1 2 1 1 2 2 1 1 2 1 1 2 1

1

4. YAYLI TANBURDA TRANSPOZİSYON (SES GÖÇÜRMESİ)

Türk Mûsikîsinde insan sesi ile eser icra edilirken insan sesinin oktav sahasına göre sazende insan sesini temel alır. Örnek olarak eseri erkek okuyacaksa süpürde akort çalınabilir. Eseri kadın okuyacaksa kız ya da mansur akort çalınabilir.

Batı müziğinde eser çalınırken insan sesine göre eser transpoze edilirken (eser yeni sese göre tekrar notaya alınırken) Türk Mûsikîsinde okuyacak solist için enstüroman üzerindeki seslerin isimleri değiştirilir. Bu şekilde her farklı seste okuyacak solist için yaylı tanburdaki tüm perde isimleri değişmiş olur. Burada önemli olan sadece perde isimlerinin değiştiğini ama akordun hep aynı kaldığını bilmemizdir. Yaylı tanburun boş tel akordu hep Türk Mûsikîsi sol (kaba rast) Batı müziği re olarak kalmaktadır.

Türk Mûsikîsinde en çok kullanılan sitemler; yerinden (bolahenk) akort, bir ses (süpürde) akort, dört ses (kız) akort ve beş ses (mansur) akort olarak isimlendirilirler. Bu bölümde bu akort sistemleri anlatılacaktır.

Mûsikîde aralıklar tam ve yarım seslerden oluşmaktadır. Yaylı tanburun başlangıç sesi yerinden bolahenk olduğu zaman tam yarım aralıklar (boş tel SOL) T+T+Y+T+T+Y+T şeklinde sıralanmaktadırlar. Yaylı tanburun başlangıç sesi değiştikçe bu düzende değişmektedir. 1 ses süpürde akortta (boş tel LA) T+Y+T+T+Y+T+T şeklinde olacaktır. 4 ses kız akortta (boş tel DO) T+T+Y+T+T+T+Y şeklinde olacaktır. 5 ses mansur akortta ise (boş tel RE) T+Y+T+T+T+Y+T şeklinde olacaktır.

Şablonda yerinden (bolahenk) akort sisteminden farklı olan, değişen perdeler kırmızı renk ile işaretlenmiştir. Ana şablon yerinden bolahenk akort notaları ise yeşil renk olarak bırakılmıştır.

Bu akort sistemlerini öğrenip aşına olmak için metodun başındaki temel egzersizleri tüm bu yeni nota sistemine göre tekrar çalışılması gerekmektedir. Mesela temel üçlü nota egzersizimiz Sol, La, Si- La, Si, Do diye giderken bir ses süpürde

akortta artık boş telden La, Si, Do- Si, Do, Re şeklinde gidecektir. 4 ses kız akortta boş telden Do, Re, Mi - Re, Mi, Fa; 5 mansur akortta ise boş telden Re, Mi, Fa - Mi, Fa, Sol şeklinde egzersizler tekrar çalınmalıdır. Egzersizlerin çalınmasından sonra metoddaki parçalar yeni sisteme göre çalınmalıdır.

Bu yazılan metot da tüm parçalar ve egzersizler yerinden akort ile yazılmıştır

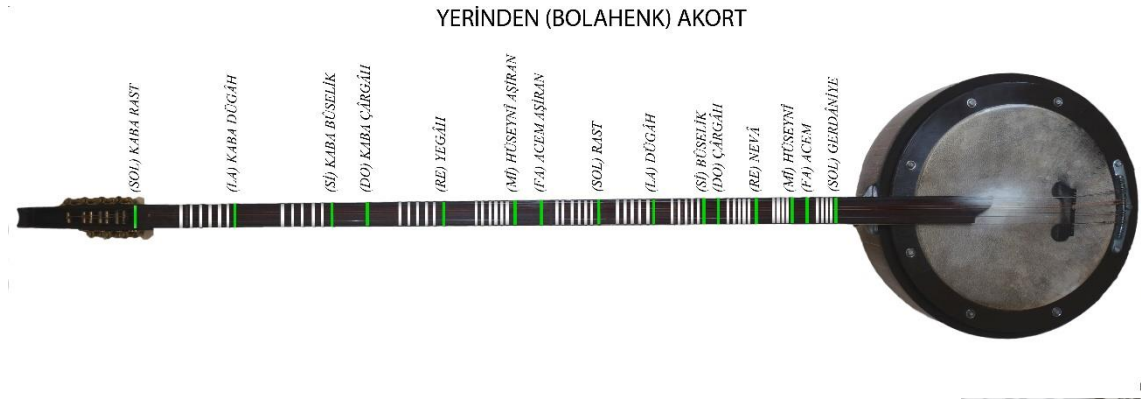
Aşağıda bu 4 sistemin açıklaması yapıp yaylı tanbur şablonu üzerinde gösterilecektir.

4.1. Yerinden (Bolahenk) Akort

Yerinden akort ile çoğunlukla saz semâisi peşrevler enstüromantal müzikler çalınır. Çok kullanılmamakla beraber çok tiz sese sahip olmayan Uşşak makamı gibi çıkıcı makamları solistler yerinden okuyabilir.

Yerinden akort sisteminde yaylı tanbur boş teli Türk Mûsikîsi sol notası (Kaba Rast) ismini almaktadır.

Batı ses sistemine göre yaylı tanburun boş teli yine re notasına akort yapılır.



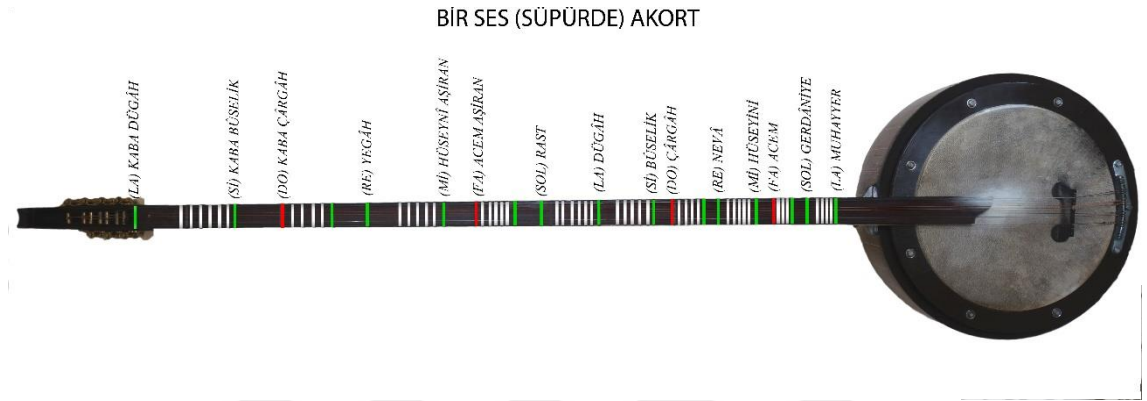
4.2. Bir Ses (Süpürde) Akort

Türk Mûsikîsinde bu akort sistemi daha çok câmi mûsikîsinde kullanılmaktadır. İlâhilerin çoğu bu akort sistemi için uygun ses aralığına sahip olduğu için genelde erkek solistler ile bir sesle okunurlar. Uşşak, Rast gibi pest karakterli makamlarda şarkıları erkek solistler bir ses okuyabilirler.

Bir sesin oktav aralığı insan sesine göre tiz seslerdedir.

Bir ses akort sisteminde yaylı tanbur boş teli Türk Mûsikîsi la notası (Kaba Dügâh) ismini almaktadır.

Batı müziği ses sistemine göre ise yaylı tanburun boş teli yine re notasına akort yapılır.



4.3. Dört Ses (Kız) Akort

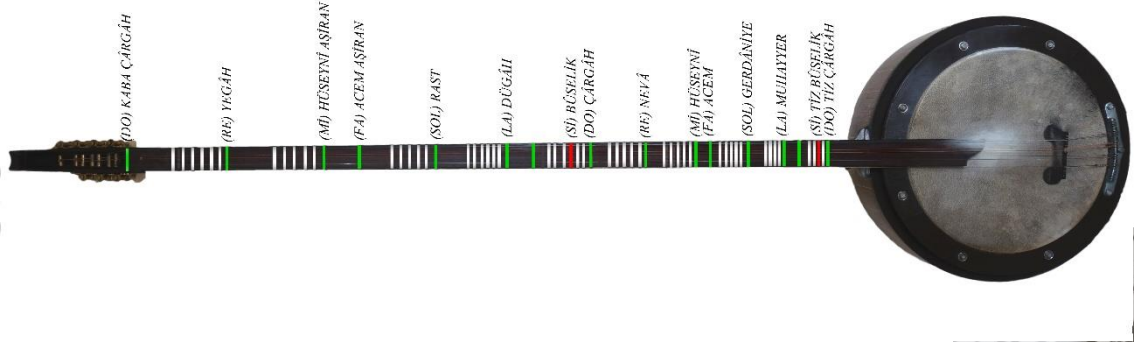
Türk Mûsikîsinde bu akort sistemi daha çok korolarda kullanılır. Sanat mûsikîsi şarkı icrasında en çok kullanılan akort sistemidir.

4 sesin oktav aralığı insan sesine göre orta bölgelerdedir. Erkek ve kadın sesinin ortak bulunduğu bir ses sahasına sahiptir. Dört ses eserler icra edilirken erkekler bas sesleri çıkarmakta biraz zorlanırken kadınlar tiz seslerde biraz zorlanabilirler.

Dört ses akort sisteminde yaylı tanbur boş teli Türk Mûsikîsi do notası (Kaba Çargâh) ismini almaktadır.

Batı ses sistemine göre yaylı tanburun boş teli yine re notasına akort yapılır.

DÖRT SES (KIZ) AKORT



4.4. Beş Ses (Mansur) Akort

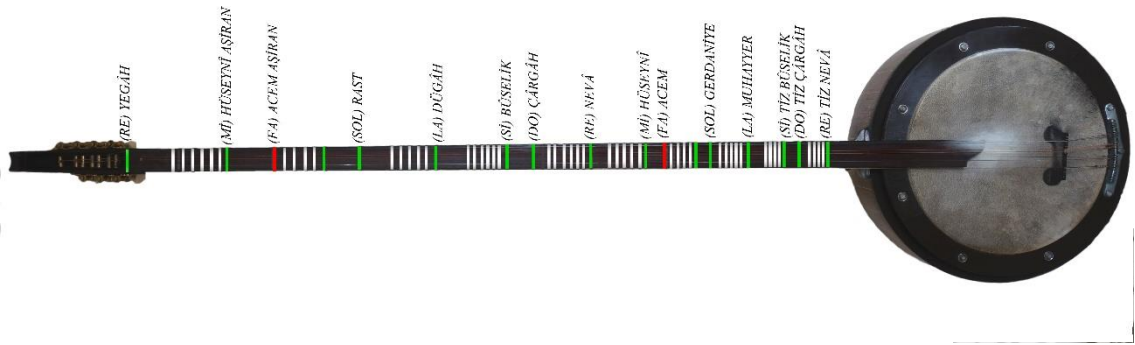
Türk Mûsikîsinde tiz sesli eserlerde genelde inici makamlarda kullanılır. Kadın sanatçılar daha çok bu akort sistemini kullanırlar. Beş sesin oktav aralığı insan sesine göre pest bölgelerdedir.

Beş ses akort sisteminde yaylı tanbur boş teli Türk Mûsikîsi re notası (Yegâh) ismini almaktadır.

Batı müziği ses sistemine göre mansur akortta yaylı tanburun boş teli re notasına göre akort yapılır. Bu aynı zamanda bolahenk akorttaki mızraplı tanburun perde isimleriyle aynıdır ama sesleri aynı değildir. Mızraplı tanburda bolahenk akortta boş ses Türk Müziği re notasını verirken yaylı tanburda sol notasını vermektedir.

Bu sistemde Batı müziği notalarıyla Türk Mûsikîsi notaları bir olur. Yani Batı müziğinden bir esere eşlik edilecekse Türk Mûsikîsi 5 ses çalınırsa sesler bir çıkacaktır.

BEŞ SES (MANSUR) AKORT



SONUÇ

Yaylı tanbur gelişimi hala devam eden canlı bir sazdır. Mızraplı tanburda da durum çok farklı değildir. Günümüzde dahi mızraplı tanbur tamamen standart ölçülerde yapılmayıp, ustadan ustaya küçük farklar her zaman olmaktadır, Osmanlı tanburu 1700'lerden itibaren gelişim aşamasındadır ve zamanla bugünkü halini almıştır. Yaylı tanbur ise bu yıllardaki gelişimini sergileyememiş o zamana kadar mızraplı tanburla aynı yollarda ilerlemesine rağmen mızraplı tanburdaki gibi bir gelişim gösterememiştir. Fakat bunun aksi minyatürlerde bulunmakta ve günümüz yaylı tanburuna çok yakın görüntüde Osmanlı çalgılarına da rastlanmaktadır. Sadece bu sazlar günümüze kadar gelememişlerdir.

Yaylı tanburun yanlış algılanmasındaki başka bir sorun ise teknik zorluğundan ötürü icrasındaki yapılan büyük hatalardır. Bu hatalar birçok sazende tarafından yapılmaktadır. Yaylı tanbur icrasında sadece birinci parmakla çalınması piyasa tarzı denilen icrayı ortaya çıkarmıştır. Bu icraların sonucu olarak yaylı tanbur çalınamaz diye düşünülmüş ve orkestrada akort sorunu olan bir saz gibi görünmeye başlanmıştır. Hâlbuki viyolonsel çok daha zor ve pozisyonlarla çalınan bir çalgı olmasına rağmen her orkestrada çalınmaktadır. Sadece teknik yetersizlikten dolayı belki de dünya üzerindeki en etkileyici sese sahip olan sazımız yeterli kadar tanınmamaktadır. Yaylı tanbura ve mızraplı tanbura gönül verenler tarafından bu tür bilimsel çalışmaların devam etmesi gerekmektedir, kaldı ki maalesef bazı mızraplı tanbur icracıları Cemil Bey'inde çalmış olduğu yaylı tanburu geliştirmek yerine yukarı da bahsettiğim nedenle eksiklerini görüp bunu gidermek için hiçbir girişimde bulunmayıp yaylı tanburu daha da kötülemektedirler. Bu kadar köklü ve güzel sazımız için yapılması gerekenler bunun tam aksidir. Eksikleri varsa düzeltilmelidir. Araştırmalar sürdükçe tarihi kökleri ortaya çıktıkça yaylı tanburun hak ettiği yeri bulacaktır.

KAYNAKÇA

- Akiner, İhsan, **Mûsikî Tarihimize Umimi Bir Bakış**, *Türk Mûsikîsi Dergisi*, Sayı 14, Aralık 1948.
- Arel, Hüseyin Sadeddin, **Bazı Türk Sazları Hakkında Tetkikler**, *Mûsikî Mecmuası*, Sayı 4, Haziran 1948.
- Aslanapa, Oktay, **Türk Sanatının Bütünlüğü ve Derinliği, Konferanslar I**, Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1965.
- Çöl, Cenk, **Yaylı Tanburun Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Afyonkarahisar, 2017.
- Farmer, Henry George, **“Tanbur”**, **MEB İslâm Ansiklopedisi**, XI. C, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1979.
- Fetis, François Jopseph, **Histoire Generale de la Musique**, C.II, Paris. 1872.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp, **Tanbur Tipli Çalgılar**, *Müzik ve Sanat Hareketleri Dergisi*, Sayı 4, Şubat 1934.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp, **Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1975.
- Kaya, M. Refik, **Dünden Bugüne Rebab ve Yeniden Ele Alınması**, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 1998.
- Laborde, Jean Bebjamin de, **Essai sur la Musique Ancienne et Moderne**, C.I, 1780.
- Mersenne, Marin, **Harmonie Universelle – The Books On Instruments**, (İng. Çev. Roger E. Chopman, Martinus Nijhoff), Lahey, 1957.
- Ögel, Bahaeddin, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, C.IX, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.

Öksüz, Mustafa, **Türk Mûsikîsinde Tanbur Sazının Gelişimi**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1998.

Özergin, Muammer, **Türklerde Mûsikî Aletleri**, İstanbul: Akbank Yayınları, 1983.

Picken, Laurence, **Folk Music Instruments of Turkey**, Londra, Oxford University Press, 1975.

Radloff, Wilhelm, **Kutadgu Bilig**, C.I, St Petersburg 1890.

Sezikli, Ubeydullah, **Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân'ı**, Doktora Tezi, İstanbul, 2007.

Turabi, Ahmet Hakkı, **el Mûsika'l Kebîr**, TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, 2006.

Turan, Osman, **Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti**, İstanbul, 1969.

Yılmaz, Zeki, **Türk Mûsikîsi Dersleri**, İstanbul: Ege Matbaası, 1983.

Makaleler:

Çöl, Cenk, **Yaylı Tanburun Yapısal Ve Teknik Özelliklerine İlişkin Uzman Görüşleri**. *ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES*, 3 (3), 2018.

Zeynep Yıldız, **14. Yüzyılda Mûsikî Tasavvuru: Hasan Kâşânî'nin “Kenzü't Tuhaf” Adlı Eseri**, İnsan ve Toplum, Cilt 1, Sayı: 2, 2011.

EKLER

RESİMLER



RESİM 1. Hitit kabartması (Anadolu Medeniyetleri Müzesi-Ankara)



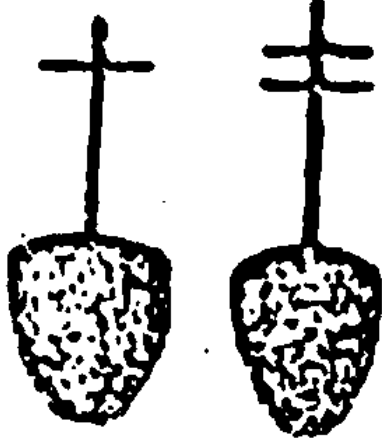
RESİM 2. Etiler medeniyetinde tanbur çalan bir müzisyen



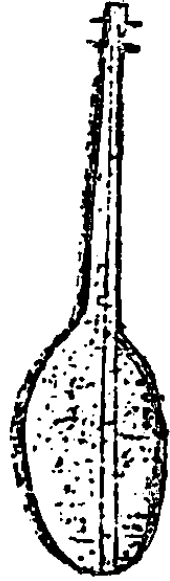
RESİM 3.Asuriye tanburacısı



RESİM 4. Mısır tanburacıları (Gazimihal, Tanbura Tipli Çalgılar, s.18)



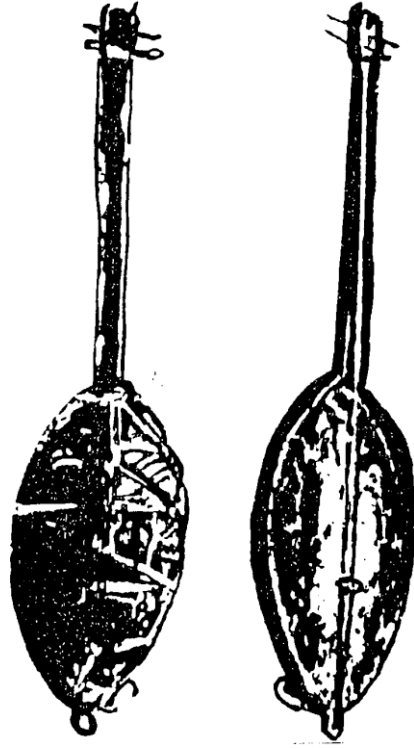
RESİM 5. Eski Mısır Hiyerogliflerinden



RESİM 6. Tanbura resmi (Laborde, s. 380.)



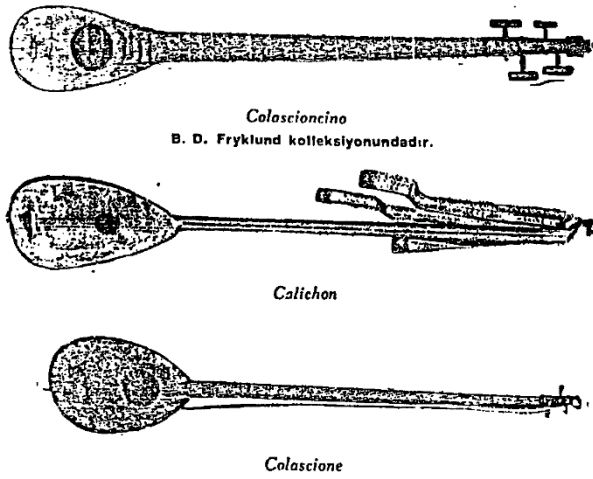
RESİM 7. Pandore, tunbur (nebel)



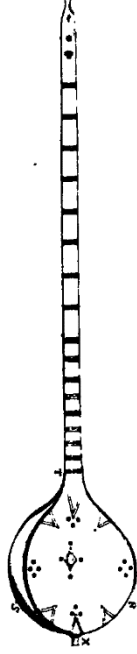
RESİM 8. En eski Türk sazlarından (Kopuz)



RESİM 9. Üç telli colachon



RESİM 10 (a,b,c). Çeşitli colachon örnekleri



RESİM 11. Türk colachonu



RESİM 12. Beş telli çöğür



RESİM 13. XV. Yüzyıl Herat Okulu'na ait Şehname'den (Vyzgo 1980: No.45)



RESİM 14. Tanbur (Kemâni Hızır Ağa, *Tefhimü'l-Mekâmât fî Tevlîdin Nağâmat*)



RESİM 15. Yaylı tanbur çalan sâzende kız (XIX. yüzyıl başları)



RESİM 16. Yaylı tanbur çalan sazende kız (M. Refik Kaya “Dünden Bugüne Rebab ve Yeniden Ele Alınması”, Sanatta Yeterlilik Tezi, s.196, Haziran-1998)