



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**TANBUR ÖĞRETİM YÖNTEMLERİNİN PEDAGOJİK VE
DİDAKTİK ANALİZLERİ**

Doktora Tezi

BETÜL YAŞAYANCAN

Temel Bilimler Anabilim Dalı

İZMİR

2020

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

TANBUR ÖĞRETİM YÖNTEMLERİNİN
PEDAGOJİK VE DİDAKTİK ANALİZLERİ

Doktora Tezi

BETÜL YAŞAYANCAN

Tez Danışmanı: Prof. Dr. M. Hakan CEVHER

Temel Bilimler Anabilim Dalı

Türk Müziği Doktora Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “Tanbur Öğretim Yöntemlerinin Pedagojik ve Didaktik Analizleri” adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.



Betül YAŞAYANCAN

ÖNSÖZ

Geleneksel Türk müziğinde geçmişten günümüze kadar çalgı öğretim yöntemi olarak meşk sisteminin uygulandığını, akademisyenler tarafından tanbur metotları kullanılsa da meşk sisteminin metot ile birlikte eş zamanlı yürütüldüğünü, lisans öğrencilik yıllarımdan bu yana tanbur icra eden biri olarak biliyordum. Bu sistemin akademisyenler, tanbur sanatçıları ve metot yazarları tarafından nasıl uygulandığını merak ederek tez çalışma yolculuğum başladı. Aslında geleneksel Türk müziği çalgı öğretim yöntemlerine bakıldığında, meşk ve metodik sistemin eş zamanlı olarak ilerlediğini gözlemliyordum. Fakat gözlemim, sadece mezun olduğum Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikisi Konservatuvarı'ndaki çalgı eğitimi dersleriyle sınırlıydı. Tanbur öğretiminin nasıl yapıldığını, farklı üniversitelerdeki akademisyenler, tanbur sanatçıları ve metot yazarları ile görüşmeler yaparak öğrenmek istedim. Aynı zamanda günümüze kadar gelen basılmış ve basılmamış olan tanbur metotlarının da içerik analizlerini yaparak tanbur öğretiminin pedagojik ve didaktik açıdan ele alınıp alınmadığını ortaya koymak istedim. Pedagojik ve didaktik açıdan tanbur öğretim dizini ile ilgili bir tez çalışmasının olmaması, meslek çalgımın tanbur olması tez konumu belirlemem de etkili oldu. Tezimde görüşme yaptığım akademisyenler, tanbur sanatçıları ve metot yazarlarının görüşleri doğrultusunda çalgı öğretim yöntemi olan meşk ve metodik sistemin pedagojik ve didaktik analizlerini yaparak, tanbur metotlarının içerik analizleri ışığında, pedagojik ve didaktik açıdan bir öğretim dizini oluşturmayı amaçladım.

Bu doktora tez yolculuğumda, benim yoluma ışık tutan ve benden desteklerini esirgemeyen teşekkür borçlu olduğum pek çok kişi oldu. Başta bana her zaman güvendiğini hissettiren ve beni hep destekleyen akademik danışmanım ve kıymetli hocam Prof. Dr. Hakan Cevher'e, tez izleme kurulumda olan ve benden hiçbir zaman desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. F. Reyhan Altınay ve Doç. Dr. Serkan Çelik'e teşekkür ederim. Lisans öğrencilik yıllarımdan bu yana benim her zaman yanımda olan ve desteklerini esirgemeyen hocalarım, Doç. Dr. Özgen Küçükgökçe, Öğr. Gör. Halil İbrahim Yüksel ve Öğr. Gör. Dr. Beril Çakmakoglu'na, tez süreci boyunca benimle kitap arşivini paylaşan ve yardımcı olan Haluk Bükülmez, İlayda Dubaz Bükülmez ve Senem Ersin Genç'e teşekkür ederim.

Hayatımın her döneminde benim yanımda olan ve beni destekleyen canım annem Fatma Küçüksüslü, babam Ali Küçüksüslü ve kardeşim Rıdvan Küçüksüslü'ye, hayat yoldaşım, bu süreçteki en büyük destekçim eşim Barış Yaşayancan'a sonsuz teşekkür ederim. Tanbur ile ilgili çalışmaların artmasını, pedagojik ve didaktik açıdan hazırladığım tanbur öğretim dizinin literatüre fayda sağlamasını dileyerek tezimi tanbur öğrencilerine armağan ediyorum.

İZMİR, 14.12.2020

Betül YAŞAYANCAN



ÖZET

Tanbur öğretim yöntemlerinden olan meşk ve metodik sistemin işleyişini pedagojik ve didaktik açıdan içerik analizi yapmanın yanı sıra, bu analizler ışığında bir tanbur öğretim dizini oluşturmayı amaçlayan bu araştırmada, nitel yöntem ve tarama modeli kullanılmıştır. Çalışma, “Giriş”, “Dört Bölüm”, “Sonuç ve Öneriler”, “Ekler” kısımlarından oluşmaktadır.

“Giriş” kısmında, tanburun genel olarak yapısından, tarihsel süreçteki yapısal değişikliklerinden bahsedilerek günümüze kadar tanbur üzerine yapılan çalışmalar kronolojik olarak değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra, tezin kuramsal çerçevesini oluşturan pedagojik, didaktik, anlatma yöntemi ve gösterip yaptırma yöntemi kavramları ve bunların müzik ile ilişkileri açıklanmıştır.

Birinci Bölümde, tanburun tarihçesi ve yapısal özellikleri; tanburun etimolojisi, yapısı, kökeni, perdeleri, tanbur ismiyle anılan çalgılar hakkında bilgiler verilmiştir. İkinci Bölümde; tanburi icracıların hayatı ve mûsiki çalışmaları ele alınmıştır. Üçüncü Bölümde, çalgı eğitimi açısından tanbur incelenerek geleneksel Türk müziğinde çalgı eğitim yöntemleri, basılı olan tanbur metotları ve basılı olmayan tanbur metotlarının karşılaştırmalı içerik analizi yapılmıştır. Tanbur öğretim süreci ve icra teknikleri hakkında bilgiler verilmiştir.

Dördüncü Bölümde ise, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi’nden iki, Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı’ndan bir, Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı’ndan üç, Gaziantep Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı’ndan bir, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı’ndan bir, Karadeniz Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü’nden bir, Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndan bir, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndan bir olmak üzere on bir akademisyen ile görüşülmüştür. Bunun yanı sıra Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu’ndan iki, İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu’ndan bir, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu’ndan bir, İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu’ndan bir, İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu’ndan bir, İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi’nden bir, TRT Ankara Radyosu’ndan iki, İstanbul

Küçükçekmece Belediyesi'nden bir olmak üzere on bir tanbur sanatçısı ve üç tanbur metot yazarı ile görüşülerek, toplamda yirmi dört kişiye yarı yapılandırılmış görüşme tekniği uygulanmıştır. Murat Aydemir, tanbur sanatçısı ve metot yazarı olarak iki şekilde değerlendirilmiştir. Bu görüşmeler sonucunda, meşk ve metodik sistemlerin içerik analizi yapılmıştır. Sonuç kısmında ise; tüm bölümlerden elde edilen veriler ışığında, pedagojik ve didaktik açıdan tanbur öğretim dizininin değerlendirilmesi yapılmıştır.



ABSTRACT

“In this study it is aimed to perform content analyses of working of tanbur instruction methods of “practicing” (meşk) and “methodical system” pedagogically and didactically. Besides, in the light of these analyses, it is aimed to form a tanbur instruction index. Qualitative method and scanning model have been used in this study and it is comprised of “Introduction”, “Four Chapters”, “Conclusion and Suggestions” and “Appendix”.

In the introduction chapter, the general structure of tanbur and its structural changes in the historical process have been mentioned and the studies on tanbur that have been done until today have been evaluated chronologically. In addition to this, pedagogic, didactic, explaining and show and have it made methods which constitute the theoretical framework of the thesis and their relation with music have been explained.

In the first chapter, information has been given about the history of tanbur, its structural features; etymology, structure, origin and pitches of tanbur and the instruments that are mentioned as tanbur. In the second chapter, the lives and musical studies of tanbur performers have been handled. In the third chapter, tanbur has been studied in terms of instrument training; the instrument training methods in traditional Turkish music, printed and unprinted tanbur methods have been analysed comparatively. Information has been given about tanbur instruction process and performance techniques.

In the fourth chapter, we have interviewed with two academicians from Ankara Music and Fine Arts University, one academician from Selçuk University Dilek Sabancı State Conservatory, three academicians from Ege University State Turkish Music Conservatory, one academician from Gaziantep University Turkish Music State Conservatory, one academician from İstanbul Technical University Turkish Music State Conservatory, one academician from Karadeniz Technical University Fine Arts Department, one academician from Kocaeli University State Conservatory, one academician from Tokat Gaziosmanpaşa University State Conservatory, eleven academicians in total. Besides, we have interviewed with two tanbur performers from Presidential Classical Turkish Music Choir, one tanbur performer from İstanbul State Turkish Music Research and Performance Ensemble, one tanbur performer from Culture and Tourism Ministry General Directorate of Fine Arts İstanbul Historical Turkish Music

Ensemble, one tanbur performer from İstanbul State Turkish Music Ensemble, one tanbur performer from İzmir State Classical Turkish Music Choir, one tanbur performer from İstanbul University Centre for Performance and Research in Ottoman Period Music, one tanbur performers from TRT Ankara Radio, one tanbur performer from İstanbul Küçükçekmece Municipality, in total eleven tanbur performers and three tanbur method writers. We applied semi-structured interview method on these twenty four people. Murat Aydemir has been evaluated in two ways as a tanbur performer and as a method writer. As the result of these interviews, content analyses of practice (meşk) and methodical systems have been made. In the conclusion chapter, the evaluation of tanbur instruction index pedagogically and didactically has been made in the light of the data gained from all the chapters.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
TABLOLAR LİSTESİ.....	xiii
RESİMLER LİSTESİ	xiv
ŞEKİLLER LİSTESİ	xv
KISALTMALAR	xvi
GİRİŞ	1
Problem Cümlesi	2
Alt Problemler	2
Araştırmanın Amacı ve Yöntemi	3
Evren ve Örneklem.....	4
Varsayımlar	5
Sınırlılıklar.....	5
Tanbur Üzerine Yapılan Çalışmalar	6
Kavramlar/Terimler	16
BİRİNCİ BÖLÜM	23
TANBUR’UN TARİHÇESİ VE YAPISAL ÖZELLİKLERİ	23
1.1. Etimoloji.....	23
1.2. Tanbur İsmiyle Anılan Çalgılar.....	25
1.3. Tanbur’un Kökeniyle İlgili Varsayımlar	26
1.4. Tanbur’un Yapısal Özellikleri.....	29
1.5. Tanburda Perdeler	32
1.4.1. Farabi’nin Tanbur Perdeleri.....	37
1.4.2. Kantemiroğlu’nun Tanbur Perdeleri.....	37
1.4.3. Fonton’un Tanbur Perdeleri.....	40
1.4.4. Haşim Bey’in Tanbur Perdeleri	41
2.1. Tanburi İzak (1745? - 1845).....	43
2.2. III. Selim (1761-1808).....	45
2.3. Oskiyan Efendi (?-1870)	46

2.4. Abdülhalim Efendi (1824-1896)	46
2.5. Tanburi Ali Efendi (1836-1890?).....	47
2.6. Tanburi Cemil Bey (1871-1916)	48
2.7. Kadı Fuad Efendi (1890-1920).....	51
2.8. Faize Ergin (1894-1954).....	52
2.9. Mesud Cemil Bey (1902-1963).....	53
2.10. Refik Fersan (1893-1965)	54
2.11. Suphi Mehmet Ezgi (1869-1962).....	56
2.12. Nejdet Yaşar (1930-2017)	59
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	61
ÇALGI EĞİTİMİ AÇISINDAN TANBUR.....	61
3.1. Geleneksel Türk Müziğinde Çalgı Eğitim Yöntemleri	61
3.2. Basılı Tanbur Metotları ve Karşılaştırmalı İçerik Analizi.....	68
3.3. Basılı Olmayan Tanbur Metotları ve Karşılaştırmalı İçerik Analizi	79
3.4. Tanbur Öğretim Süreci ve İcra Teknikleri	89
3.4.1. Tanburun Oturma ve Tutuş Pozisyonu	89
3.4.2. Sağ Elin Görevi ve Kullanımı.....	90
3.4.2.1. Mızrap Tutuşu ve Vuruşu	90
3.4.2.2. Mızrap Vuruş Teknikleri.....	90
3.4.2.2.1. Üst Mızrap.....	90
3.4.2.2.2. Alt Mızrap	91
3.4.2.3. Üst-Alt Mızrap	91
3.4.2.4. Çift Mızrap	92
3.4.2.5. Üçlü Mızrap	92
3.4.3. Sol Elin Görevi ve Kullanımı	92
3.4.4. Sağ ve Sol Elin Kullanılarak Yapıldığı İcra Teknikleri.....	93
3.4.4.1. Vibrato	93
3.4.4.2. Legato.....	94
3.4.4.3. Tremolo	94
3.4.4.4. Tarama.....	95
3.4.4.5. Portamento	95
3.4.4.6. Glissando.....	95

3.4.4.7. Staccato	96
3.4.5. Tanbur İcrasında Kullanılan Süslemeler.....	96
3.4.5.1. Çarpma	97
3.4.5.2. Mordan	97
3.4.5.3. Grupetto	98
3.4.5.4. Tril.....	98
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	100
BULGULAR VE YORUM.....	100
4. 1. Akademisyen Görüşleri	103
4.1.1. Tanbur Öğretiminde İlk Konu	103
4.2. Çalgının Oturma ve Tutuş Pozisyonu	105
4.3. Mızrap	108
4.3.1. Mızrap Tutuşu ve Vuruşu	108
4.3.2. Üst ve Alt Mızrap	114
4.3.3. Çift Mızrap.....	116
4.4. Parmak Pozisyonları.....	119
4.4.1. Duruş.....	124
4.4.1. Numaralandırma	128
4.5. Sol Elin Görevi ve Kullanımı	131
4.6. Tel Birleştirme Durumu	134
4.7.Entonasyon	136
4.8. Ana Perdeler	139
4.9. Egzersizler	140
4.10. İcra Teknikleri	145
4.10.1. Çarpma.....	150
4.10.2. Glissando (Kaydırma).....	153
4.10.3. Vibrato	157
4.11. Meşk Sistemi ve Metodik Sistem	159
4.12. Tanbur Tavrı.....	165
4.13. Kullanılan Metotlar	168
4.13.1. Pedagojik ve Didaktik Yaklaşım	170
4.2. Sanatçı Görüşleri	174

4.2.1. Kişisel ve Mesleki Bilgiler	174
4.2.2. Tanbur Öğretiminde İlk Konu	179
4.2.3. Çalgının Oturma ve Tutuş Pozisyonu	182
4.2.4. Mızrap	185
4.2.4.1. Mızrap Tutuşu ve Vuruşu	185
4.2.4.2. Üst ve Alt Mızrap	192
4.2.4.3. Çift Mızrap	196
4.2.5. Parmak Pozisyonları	199
4.2.5.1. Duruş	203
4.2.5.2. Numaralandırma	205
4.2.6. Sol Elin Görevi ve Kullanımı	206
4.2.7. Tel Birleştirme Durumu	211
4.2.8. Entonasyon	213
4.2.9. Ana Perdeler	215
4.2.10. Egzersizler	218
4.2.11. İcra Teknikleri	222
4.2.11.1. Çarpma	225
4.2.11.2. Glissando	228
4.2.11.3. Vibrato	230
4.2.12. Meşk Sistemi ve Metodik Sistem	232
4.2.13. Tanbur Tavrı	237
4.2.14. Kullanılan Metotlar	240
4.2.14.1. Pedagojik ve Didaktik Yaklaşım	242
4.3. Metot Yazarlarının Metotlarıyla İlgili Görüşleri	245
4.3.1. Sadün Aksüt	245
4.3.1.1. Tümden Gelim Yöntemi	245
4.3.1.2. Yöntemin Pedagojik ve Didaktikliği	246
4.3.1.3. Metodu Yazma Sebebi	246
4.3.1.4. Çalgının Doğru Yazımı	246
4.3.1.5. Pedagojik ve Didaktik	247
4.3.1.6. Metottaki Öğeler	247
4.3.1.7. Tanbur Öğretiminde İlk Konu	247

4.3.1.8. Egzersizlerin Pedagojik ve Didaktikliği	248
4.3.1.9. Egzersizlerdeki Öğeler	248
4.3.1.10. Farklı İcra Tekniklerinin Olmaması	248
4.3.1.11. Metodik Sistem	248
4.3.1.12. Meşk ve Metodik Sistem.....	249
4.3.1.13. Egzersizlerde Makam ve Usûl	249
4.3.1.14. Metottaki İcra Teknikleri	250
4.3.1.15. Metotta Sınıflara Göre Konu Dağılımı	250
4.3.1.16. Transpozisyon	250
4.3.1.17. Geçki ve Taksim	250
4.3.2. Emin Akan	251
4.3.2.1. Tümden Gelim Yöntemi	251
4.3.2.2. Yöntemin Pedagojik ve Didaktikliği.....	252
4.3.2.3. Metodu Yazma Sebebi	252
4.3.2.4. Çalgının Doğru Yazımı	253
4.3.2.5. Metodun İlk Konusu	253
4.3.2.6. Öğrenciye Anlatılacak İlk Konu	253
4.3.2.7. Konu Başlıklarının Sırası	254
4.3.2.8. Öğretim Sürecinde Sıralama	254
4.3.2.9. Sol El ve Parmak Pozisyonları	254
4.3.2.10. İcra Tekniklerinin Sıralaması	255
4.3.2.11. Farklı İcra Tekniklerinin Olmaması	255
4.3.2.12. Egzersizlerin Pedagojik ve Didaktik Olması	255
4.3.2.13. Metodik Sistem	255
4.3.2.14. Meşk ve Metodik Sistem.....	256
4.3.2.15. Egzersizlerde Makam ve Usûl	256
4.3.3. Murat Aydemir	258
4.3.3.1. Tümden Gelim Yöntemi	258
4.3.3.2. Yöntemin Pedagojik ve Didaktikliği.....	259
4.3.3.3. Metodu Yazma Sebebi	259
4.3.3.4. Çalgının Doğru Yazımı	259
4.3.3.5. Metodun Dili	260

4.3.3.6. Metotta İlk Konu	260
4.3.3.7. Tanbur Seçimi	260
4.3.3.8. Tanburun Bakımı ve Korunması	261
4.3.3.9. Tanburun Akordu	261
4.3.3.10. Üst Mızrap Vuruşu	261
4.3.3.11. İcra Tekniklerinde Sıralama	262
4.3.3.12. Farklı İcra Tekniklerinin Olmaması	262
4.3.3.13. İcra Tekniklerin Sayısı	262
4.3.3.14. Egzersizlerin Pedagogik ve Didaktik Olması	263
4.3.3.15. Egzersizlerde Öğeler	263
4.3.3.16. Metodik Sistem	264
4.3.3.17. Meşk ve Metodik Sistem	264
4.3.3.18. Egzersizlerde Makam ve Usûl	264
4.4. Pedagogik ve Didaktik Açısından Tanbur Öğretim Dizini	265
SONUÇ VE ÖNERİLER	284
Sonuçlar	288
Öneriler	309
KAYNAKÇA	315
EKLER	321
ÖZGEÇMİŞ	324

TABLÖLER LİSTESİ

Tablo 1. Basılı Metotların Karşılıklı İçerik Tablosu	66
Tablo 2. Basılı Olmayan Metotların İçerik Tablosu.....	78
Tablo 3. Akademisyenlerin Eğitim ve Mesleki Bilgileri.....	101
Tablo 4. Akademisyenlere Tanbur Öğretim Sürecine Yönelik Hazırlanan Görüşme Soruları.....	102
Tablo 5. Sanatçıların Eğitim ve Mesleki Bilgileri.....	172
Tablo 6. Sanatçılara Tanbur Öğretim Sürecine Yönelik Hazırlanan Görüşme Soruları	173
Tablo 7. Sanatçıların Hocaları ve Çalgı Deneyim Süreleri	179
Tablo 8. Sadün Aksüt'ün Metot İçeriğine Yönelik Hazırlanan Görüşme Soruları	244
Tablo 9. Emin Akan'ın Metot İçeriğine Yönelik Hazırlanan Görüşme Soruları	251
Tablo 10. Murat Aydemir'in Metot İçeriğine Göre Hazırlanan Görüşme Soruları	257

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Hızır Ağa'nın Tefhîmü'l-Makâmât Adlı Eserinde Tanburi Tasviri.....	36
Resim 2. Sadün Aksüt Tanbur Metodu	67
Resim 3. Emin Akan Tanbur Metodu.....	67
Resim 4. Murat Aydemir Tanbur Metodu	68



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Houssaye'ye Göre Eğitim Üçgeni .	19
Şekil 2. Tanburun Tel Uzunlukları, Perde Bağları ve İsimleri	
Şekil 3. Kantemiroğlu Edvarı'ndaki Tanbur Perdeleri	39
Şekil 4. Charles Fonton'un 1750'lerde Türk Mûsikîsi Üzerine Yazdığı Kitapta Gerçekçi Biçimde Çizilen Tanbur Resimleri.....	41
Şekil 5. Haşim Bey'in 1852'de Basılan Güfte Mecmuasında Gerçekçi Olmayan Tanbur Çizimi.....	42
Şekil 6. Üst Mızrap	91
Şekil 7. Alt Mızrap.....	91
Şekil 8. Üst-Alt Mızrap.....	91
Şekil 9. Çift Mızrap	92
Şekil 10. Üçlü Mızrap	92
Şekil 11. Sol El Parmak Pozisyon Numaraları.	93
Şekil 12. Legato	94
Şekil 13. Tremolo	95
Şekil 14. Portamento.....	95
Şekil 15. Glissando	96
Şekil 16. Staccato.....	96
Şekil 17. Çarpma.....	97
Şekil 18. Mordan.....	98
Şekil 19. Grupetto	98
Şekil 20. Tril	99

KISALTMALAR

c. Cilt

ev. Çeviren

İSAM: İslam Araştırmaları Merkezi

İTÜ: İstanbul Teknik Üniversitesi

MEB: Millî Eğitim Bakanlığı

s. Sayfa

TRT: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

TDK: Türk Dil Kurumu

Yay: Yayınlar

GİRİŞ

Çalgılar, genellikle icra edilme biçimlerine göre mızraplı, yaylı, nefesli, vurmali ve tuşlu olmak üzere sınıflandırılmaktadır. Türk mûsikîsinin çalgılarından biri olan tanbur, klasik Türk mûsikîsinin önemli mızraplı çalgısıdır. Tanburun yaklaşık dört bin yıllık mazisi olduğu ve çeşitli şekillerde tarih sahnesinde yer aldığı bilinmektedir.

Tanbur; gövde, tekne, sap ve burgular olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Gövdesi yarım elma şeklinde, uzun bir sapı olan tanburun çeşitli boyutlarda olanları mevcuttur. Teknesi ise, karpuz dilimi şeklinde ince ağaç parçalarının kıvrılarak birleştirilmesinden meydana gelir. Tanbur yapımında kullanılacak ağaçların sert ve dayanıklı olması gerekir. Bunlar; ceviz, erik, çınar, ardıç, abanoz, maun, pelesenk, dut, kelebek gibi ağaçlardır. Ses tablosu olarak adlandırılan göğüs kısmı beyaz çam adı verilen lâdin ağacından yapılır. Sap üzerine perdeler, bağırsak iplikler veya misinalarla sarılır. (Açın, 2002, s. 23)

Tanburun perde sayıları Türk müziği ses sistemlerinin zamanla değişmesine bağlı olarak farklılıklar göstermiştir. Günümüzde tanbur, iki oktavlık ses dizisi içinde elli ve üzeri perde ile düzenlenirken, farklı dönemlerde, bu perde sayıları ses sistemine bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Tanburun tel sayıları, çelik ve pirinç tel olmak üzere yedi tanedir. Fakat sekiz tel de bağlanılabilmektedir.

On beşinci yüzyılda Maragalı Abdülkadir'in (ö. 838-1435) tanımladığı "tanbûre-i türki"nin isteğe göre iki ya da üç teli vardır. XVI. yüzyılda da tanbur konusundaki belirsizlik devam etmektedir. Diğer taraftan, XVII. yüzyılda tanbura bakıldığında, teknesi bağlama çalgısıyla aynıydı. Ali Ufkî bu çalgıyı XVII. yüzyıl ortalarında şeştar (kelime anlamıyla "altı telli çalgı") ile eş anlamlı olarak kullandığı altı telli bir çalgı olarak tanımlıyordu. Ufkî'den elli yıl kadar sonra yazan Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu tanbur resmi (Resim fırça ile yapılır. Bu olsa olsa bir çizimdir.) gerçek tanbur çalgısı olup, buradaki tanburun da burguları beş tanedir. Kantemiroğlu'dan yaklaşık yirmi yıl kadar sonra ortaya çıkan Surnâme-i Vehbi'de Levnî'nin canlandığı fasıl heyetlerindeki altı tanburdan beşi beş telli, sadece biri yedi tellidir. Tanbura yedinci ve sekizinci tellerin XVIII. yüzyılda bağlanmış olabileceği düşünülmektedir.(Aksoy, 2003, s. 64-67).

Problem Cümlesi

Araştırmaya konu olan problem cümlesi; “Geleneksel Türk çalgısı olan tanburun öğretimi, meşk ve metodik sistem yöntemleriyle pedagojik ve didaktik açıdan nasıl uygulanmalıdır?” olarak saptanmış ve bu problem cümlesinin yön verdiği çalışmada aşağıdaki alt problemler ile yanıtlar aranmaya çalışılmıştır.

Alt Problemler

1. Tanbur öğretiminde ilk konu ne olmalıdır?
2. Tanburun oturma ve tutuş pozisyonu öğrenciye nasıl anlatılmalıdır?
3. Mızrap tutuşu ve vuruşu, üst-alt mızrap, çift mızrap teknikleri öğrenciye nasıl anlatılmalıdır? Bununla ilgili öğrenciye yaptırılan bir alıştırma var mıdır? Varsa kaç hafta uygulatılmalıdır?
4. Sol elin görevi ve önemi öğrenciye nasıl anlatılmalıdır? Bununla ilgili öğrenciye yaptırdığınız bir alıştırma var mıdır?
5. Parmak pozisyonlarının görevi ve önemi öğrenciye nasıl anlatılmalıdır? Parmak pozisyonlarının görevi her zaman aynı mıdır ve hangi öğelere göre değişkenlik gösterir?
6. Tanbur sapı üzerinde parmakların duruşu nasıl olmalıdır? Bununla ilgili öğrenciye yaptırılması gereken bir alıştırma var mıdır?
7. Telleri birleştirme durumunda ve entonasyon için öğrenciye yaptırılması gereken bir alıştırma var mıdır?
8. Tanbur öğretimine hangi ana perdelerle başlanılıp hangi sırada öğretilmelidir? Ana perdelerle ilgili öğrenciye yaptırılması gereken bir egzersiz var mıdır? Varsa kaç hafta uygulatılmalıdır?
9. Tanbur öğretiminde her öğrenci için aynı egzersiz uygulanır mı?
10. Tanbur öğretiminde hangi icra teknikleri öğretilmelidir? Bir metotta olması gereken icra teknikleri nelerdir?
11. Tanbur öğretiminde çarpma, glissando ve vibrato teknikleri öğrenciye nasıl anlatılmalıdır? Bununla ilgili yaptırılan bir egzersiz var mıdır? Varsa kaç hafta uygulatılmalıdır?
12. Tanbur öğrenim sürecine meşk sistemi mi metodik sistemle mi başlanmalıdır? Eğer bir metot kullanılacaksa hangi metot kullanılmalıdır?

13. Tanbur öğrenim sürecinde meşk ve metodik sistem nasıl uygulanmalıdır?
14. Kullanılan metotlar pedagojik ve didaktik midir? Bu metotlar tanbur öğrenme sürecinde yeterli midir?
15. Tanbur öğretim sürecinde tanbur tavrının önemi nedir? Tavır çalışmaları nasıl uygulanmalıdır?

Araştırmanın Amacı ve Yöntemi

Geçmişte tanbur, usta-çırak ilişkisi ile “meşk” yöntemiyle öğretilirken, günümüzde meşk yöntemi yanında farklı tanbur metotları ile öğretim sağlanmaktadır. Fakat metot yardımıyla yapılan öğretim, genellikle tanbur eğitiminin başlangıç aşamasında mızrap vuruşlarını güçlendirmek adına yapılmaktadır. Tanburu öğrenmeye yeni başlayan bir öğrenci, belirli etütleri çalarak üst ve alt mızrabını kuvvetlendirir. Fakat tanbur çalımı ilerledikçe; *glissando*, çarpma, *vibrato* vb. gibi teknikleri ilerletmek amacıyla eserler üzerinden bir gelişim sağlayacaktır. Öğrenci bu tekniği geliştirirken makam, usûl ve tavır gibi özellikleri de eş zamanlı olarak yürütmesi gerekir. Bu aşamada öğrenci sadece metot üzerinden ilerleyerek makam, usûl ve tavrını geliştiremeyeceğinden meşk yöntemi devreye girmektedir. Eğitimci, tanbur öğretiminde eserde perdelerin nasıl basılması gerektiğini öğrenciye göstererek tekrar etmesini istemektedir. Bu yolla öğrenci sadece metoda bağımlı kalmayarak, meşk yönteminden de faydalanmaktadır.

Bu çalışma, tanbur öğretiminde uygulanan meşk yöntemi ve metot aracılığıyla kullanılan yöntem arasındaki farklılıkları ortaya koymayı, bu yöntem arasındaki farklılıkları pedagoji, didaktik, gösterip yaptırma yöntemi ve anlatma yöntemi kavramları ile ilişkilendirerek açıklamayı amaçlamıştır. Bunun yanı sıra, bu zamana kadar yazılmış olan tanbur metotları da incelenerek, içerikleri, benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu doktora tezi sonucunda, müzik bilimleri alanına yeni bir katkı sunabilmek amacıyla bir tanbur öğretim dizini oluşturulmuştur. Söz konusu tanbur öğretim dizini, bu alanda ilk kez sunulması sebebiyle araştırmanın özgünlüğünü vurgular niteliktedir.

Çalışma, nitel bir araştırma çerçevesinde, geleneksel Türk mûsikîsi tanbur öğretiminde kullanılan “meşk silsilesi ve metot” öğretilerinin tarihsel süreçteki değişimleri karşılaştırma yöntemi kullanılarak içerik analiz yöntemiyle ele alınmıştır.

Aynı zamanda, tarama yöntemi kullanılarak tanburun tarihçesi ve yapısal özellikleri, geleneksel icra ve çağdaş icra arasındaki farklar, tanbur perde anlayışındaki gelişim süreci, tanburi icracılar, tanbur öğretim süreci ve icra teknikleri, çalgı eğitimi açısından tanbur, doküman analizi yapılarak ele alınmıştır. Diğer taraftan, Türkiye’deki Türk Müziği Devlet Konservatuvarları, Devlet Konservatuvarları ve Güzel Sanatlar Bölümü’ndeki akademisyenler, Kültür Bakanlığı, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT)’ndaki tanbur sanatçıları ve tanbur metot yazarları ile yarı yapılandırılmış görüşme tekniğine başvurularak bütün bu incelemeler sonucunda pedagojik ve didaktik açıdan bir tanbur öğretim dizini oluşturulmuştur.

Evren ve Örneklem

Bu doktora tezi, dört evren iki örneklemden oluşmaktadır.

1. Birinci evren; Türkiye’deki Devlet Konservatuvarları, Türk Müziği Devlet Konservatuvarları ve Güzel Sanatlar Bölümü’ndeki akademisyenlerden oluşmaktadır.
2. Birinci örneklem gönüllülük esasına bağlı olarak; Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi’nden iki, Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı’ndan bir, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsikîsi Konservatuvarı’ndan üç, Gaziantep Üniversitesi Türk Müsikîsi Devlet Konservatuvarı’ndan bir, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müsikîsi Devlet Konservatuvarı’ndan bir, Karadeniz Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü’nden bir, Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndan bir, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndan bir olmak üzere toplamda on bir akademisyenlerden seçilmiştir.
3. İkinci evren; Türkiye’deki tanbur sanatçılarından oluşmaktadır.
4. İkinci örneklem gönüllülük esasına bağlı olarak; Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu’ndan iki, İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu’ndan bir, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu’ndan bir, İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu’ndan bir, İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu’ndan bir, İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi’nden bir, TRT Ankara Radyosu’ndan iki, İstanbul Küçükçekmece Belediyesi’nden bir olmak üzere toplamda on bir tanbur sanatçısından seçilmiştir.

5. Üçüncü evren; Türkiye’deki basılı metot yazarları olan Sadün Aksüt, Emin Akan ve Murat Aydemir olmak üzere üç kişiden oluşmaktadır. Bütün evrene ulaşılmıştır.

6. Dördüncü evren; Türkiye’deki basılı olan Sadün Aksüt, Emin Akan ve Murat Aydemir’e ait tanbur metotları ve basılı olmayan; Suphi Ezgi, Laika Karabey, Necip Gülses ve Akın Özkan’a ait tanbur metotları olmak üzere toplamda doküman analizinde kullanılmak üzere yedi tanbur metodu kullanılmıştır. Bütün evrene ulaşılmıştır.

Varsayımlar

Bu doktora tezinde;

1. Araştırmaya katılan akademisyen, tanbur sanatçıları ve metot yazarlarının görüşlerini açıklıkla ifade ettikleri,
2. Araştırmada kullanılan yöntemlerin, problemin çözümüne uygun olduğu,
3. Toplanan verilerin ve elde edilen sonuçların araştırma problemiyle büyük ölçüde örtüştüğü,
4. Kaynakların geçerli ve güvenilir olduğu,
5. Araştırma örneklemelerinin iki evreni de yansıtır nitelikte olduğu varsayımlarından hareket edilmiştir.

Sınırlılıklar

Bu doktora tezinde,

1. Türkiye’deki Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Güzel Sanatlar Bölümü’ndeki on bir akademisyen,
2. Türkiye’deki Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu, İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu, İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu, İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi, TRT Ankara Radyosu, İstanbul Küçükçekmece Belediyesi’ndeki on bir tanbur sanatçısı ve üç tanbur metot yazarı olmak üzere toplamda yirmi dört kişi,
3. Araştırmacının ulaşabildiği kaynaklar,

4. Belirlenen alt problemler ile sınırlıdır.

Tanbur Üzerine Yapılan Çalışmalar

Çalışmanın geleneksel Türk sanat müziği çalgısı olan tanbura yönelmesinin nedenlerinden biri, bugüne kadar tanbur ile ilgili yapılan araştırma ve yayımların sayısının az oluşudur.

Literatür taraması sırasında ulaşılan tanbur ile ilgili yayımlar aşağıda kronolojik sırayla değerlendirilmiştir.

Rauf Yekta'nın 1986 yılında yayınlanan *Türk Müsikîsi* kitabında tanbur mızraplı ve saplı çalgılar başlığı altında ele alınmıştır. Bu başlıkta tanbur, Türklerin en sevdiği çalgı olarak tanıtılarak Eski Arap ve İran yazarları için ud en mükemmel çalgı olarak görülürken Türk yazarları için de tanburun bu şekilde olduğunu ifade etmiştir. Tanburun batılı besteciler için piyanonun oynadığı rolü yerine getirdiğini, Türk bestekarlarının çoğunun aynı zamanda tanburi olduklarını vurgulamıştır. Bunun yanında tanburun teli, akordu, perde bağları hakkında bilgiler verilerek pest sekizlideki ve tiz sekizlideki perde bağlarının yerleri ve kırk dokuz perdenin isimleri tablo şeklinde verilmiştir.

Charles Fonton (1987) *XVIII. Yüzyılda Türk Müziği* kitabında “Tanbur” başlığı açıklanmadan önce tanbur perdelerinin olduğu bir tanbur şekli sunulmuştur. Daha sonrasında neyden sonra Doğulular'ın en çok değer verdikleri mûsikî aleti olarak tanburu tanımlamıştır. Bunun yanında Eflatunun tanbur çaldığından, tanburun yapısından bahsetmiştir.

1988 yılında Hakan Talu tarafından hazırlanan Tanbur Metodu Üzerine Bir Deneme başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, tanburun tarihçesi, yapısı ve günümüze kadar yapılan tanbur eğitime değinildikten sonra, tanbur metotları ve öğretim yöntemleri üzerine bilgiler verilmiştir. Tezin son bölümünde ise, incelenen çalgı metotları sonucunda tanbur metodu planı verilmiştir.

Yavuz Daloğlu (1993) tarafından hazırlanan Yazarı Bilinmeyen Bir Mûsiki Risalesinde Anılan Perdeler ve Makamlar başlıklı doktora tezinin giriş kısmında XVIII. yüzyılda geleneksel Türk sanat mûsikîsi yaşamına değinilmiş, Der Beyân-ı Kavâ'id-i Nağme-i Perde'-i Tanbur (Tanburun Perdelerinde Ezgi'nin Kurallarını Anlatma) adından da anlaşılacağı üzere, makam anlatımında tanbur perdelerinden faydalanılmış, söz konusu

risalede sadece makamlara yer verilmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde risalenin kolaylıkla anlaşılması için metin yeniden biçimsel olarak düzenlenmiş, konuyla ilgili bir dizin oluşturulmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde ise, perde dizgesi ve adlandırılışı ile makam kavramı tarihsel ve teknik olarak ortaya koyulduktan sonra risalede anlatılan makamlar incelenerek yeniden betimlenmiştir.

Özer Özel tarafından 1997 yılında hazırlanan Tanbur Tekniği Üzerine Bir Deneme başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, mızrap vuruşları ve parmak pozisyonları üzerinde durulmuştur. Ayrıca örnek eserler üzerinde çeşitli çalışmalar yapılarak tanbur için etüt ve egzersizler yazılmıştır.

Aynı yıl içerisinde hazırlanan başka bir çalışma ise; Ahmet Taçoğlu (1997) tarafından Tanburda Kullanılan Ses Tablolarında Rezonans Özelliklerinin İncelenmesi başlıklı bir yüksek lisans tezidir. Bu çalışmada; tanbur üzerine 1,8-1,5-1,0 milimetre kalınlıklarında uludağ köknarı, doğu ladini ve red wood odunlarından hazırlanmış ses tablaları takılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde, ses tablaları takıldıktan sonra tanbur tellenerek, elli beş, dört yüz kırk Hz arasındaki ana seslerden örnekler alınıp kayıt yapılmış, ses kayıtları bilgisayar ortamına aktararak, fourier analizine tabi tutulmuştur. Alınan sonuçlar değerlendirilerek aynı frekanslarda farklı ses tablalarının karşılaştırılması yapılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise, ses tablalarının farklı frekanslarda titreşim bölgeleri incelenmiştir. Telleri sökülmüş olan tanburun ses tablasına koyu renkli bir kum serilerek, eşik merkezli bir hoparlörden elli beş, dört yüz kırk Hz arasında sesler gönderilip yüzeydeki kumların titreşim hareketleri incelenmiştir. Oluşan şekiller görüntülenerek ses tablalarındaki titreşim bölgeleri tespit edilmiştir. Titreşim bölgeleri karşılaştırılıp değerlendirilmiştir.

Mustafa Aydın Öksüz tarafından 1998 yılında hazırlanan Türk Müsikisinde Tanbur Sazının Gelişimi başlıklı doktora tezinde, tanburun tarihçesine, Türk müziği ses sistemi ve farklı dönemlerde yazarların bahsettiği tanbur perdelerine değinilmiştir. Ayrıca, tanbur ismiyle anılan çalgılar açıklanarak, tanbur öğretim yöntemi, tanbur çalım tavrı, tanburun yapısı ve yapımı ile ilgili bilgiler yer almıştır.

Erhan Onat (1999) tarafından hazırlanan Dr. Suphi Ezgi'nin Tanbur Metodu (Çeviriyazım ve Yorum) başlıklı yüksek lisans tezinde, çalışma iki bölümden oluşturulmuştur. Birinci bölümde, Dr. Suphi Ezgi'nin yaşamı ve eserleri anlatılırken,

ikinci bölümde, Dr. Suphi Ezgi'nin metodunun fiziki yapısı hakkında genel bilgiler ve çeviriyazımda izlenilen yöntem ifade edilmiş, çeviriyazım üzerine inceleme yapılmıştır. Tezin son bölümünde metodun orijinali verilmiştir.

Henry George Farmer (Çev. Dr. M. İlhami Gökçen)'ın 1999 yılında yayınlanan *XVII. Yüzyılda Türk Çalgıları* kitabında tanbur-i türki, tanbur-i şirvinan ve tel tanbur olarak üç başlıkta tanbur çeşitleri ele alınmıştır. Tanbur-i türki iki telli bir Türk tanburu olarak tanımlanarak Maraş'ta tanburcu Muzavvir Ahmet tarafından icat edildiği açıklanmıştır. Tanbur-i Şirvinan iki telli şirvinan tanburu olarak belirtilmiştir. Tel tanburun ise, üç maden teli ve perdelerin olduğu, Kütahya'da Efendi Oğlu'nun icat ettiği ifade edilmiştir.

Nazmi Özalp'ın (2000) *Türk Müsikisi Tarihi* adlı kitabının birinci cildi içerisinde, mızraplı çalgılar başlığı altında tanbur hakkında bilgiler verilmiştir. Bu bilgiler ışığında, tanburun en eski Türk çalgılarından biri olduğu, yapısı, tarihi ve etimolojisi ile ilgili açıklamalar yapıp, tanburun akort şekli anlatıldıktan sonra Tanburi Cemil Bey'in getirdiği yenilikler ve tanburilerden bahsedilmiştir.

2000 yılında Yılmaz Öztuna'nın *Türk Müsikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi* adlı kitabında, klasik Türk mûsikîsinin en tanınmış çalgısı olarak tanımlanan tanburun etimolojisine, tarihine ve icracılarına değinilmiştir. Bununla birlikte tanburun mızrabına, tanburu iyi çalabilmek için kişinin fiziksel özelliklerinin nasıl olması gerektiğine ve yapısıyla ilgili bilgilere yer verilmiştir.

Bahaeddin Ögel'in (2000) *Türk Kültür Tarihine Giriş* kitabında tanbur beşinci bölümde incelenmiştir. Bu bölümde tanbur (tanbura, dambura, dombra, dombrak) başlığı altında; XVI. yüzyıl Osmanlı ve eski Anadolu kitaplarının tanbur kelimesini kopuz sözü ve anlayışıyla karşıladığını, kaynakların kopuzu iyi tanımadıklarını ifade etmiştir. Bunun yanında Türk tanburları başlığında; Tanbur-ı Türki'nin İslam kaynaklarında görüldüğünü bazen büyük anlamında kebir olarak da tanıtıldığı, Araplar ve İslam dünyasının bu büyük Türk sazına tanbur dediklerini açıklamıştır. Tanbura-i Moğol ve tanbur-ı Horasan gibi çalgıların İslam kaynaklarında görüldüğünü Moğolların ve Horasanlıların kendi çalgılarına tanbur dediklerinin şüpheli olduğunu İslam dünyasının bu tür çalgılara genel olarak tanbur ismi verdiklerini dile getirmiştir. Bunun yanında Türklerin tanburaları,

tanbur'dan dambura ve dombra'ya gibi başlıklarda tanbur ve benzeri kelimelerin açıklaması yapılarak çeşitli tanbur resimleri verilmiştir.

Cafer Açın, 2002 yılında *Türk Enstrüman Yapım Sanatı ve Sanatçıları* adlı kitabını tanburun, klasik Türk mûsikîsinin önemli bir mızraplı çalgısı olduğuna vurgu yaparak; gövdesi, teknesi, ses tablosu (göğüs) ve sap kısımlarının şekil olarak nasıl olması gerektiği ve hangi ağaçların kullanıldığını anlatmıştır. Bununla birlikte; tanburun tel sayısı, malzemesi, akordu, mızrabı, tarihi ve etimolojisiyle ilgili bilgilere yer verildikten sonra, tanburun sevilmesinde icracıların etkili olduğuna ve bu icracıların başında Tanburi Cemil Bey'in geldiğine vurgu yapılmıştır.

Ahmet Say'ın (2005) *Müzik Ansiklopedisi* adlı kitabının dördüncü cildinde tanbur, Türk müziğinde kullanılan köklü bir telli çalgı olarak tanımlanmıştır. Rauf Yekta Bey'in, batılı besteciler için piyanonun oynadığı rolü, Türk müziğinde gerçekleştiren çalgının tanbur olduğu söylemi vurgulanmıştır. Diğer taraftan, tanburun yapısı, kısımları ve mızrabına değinilerek Tanburi Cemil Bey'in bu çalgının icra stiline getirdiği yeniliklerle, müzikal ifadeye katkıda bulunduğu belirtilmiştir.

Tanbur Yapımı başlıklı yüksek lisans tez çalışmasını Cengiz Coşkun (2005) dört bölümden oluşturmaktadır. Birinci bölümde; tanbur yapımında kullanılan makine ve aletler tanıtılarak, fotoğrafları verilmiştir. İkinci bölümde; tanbur yapımının her aşaması çizim ve resim destekli olarak anlatılmış kereste halinden akort etmeye kadar geçirilen her aşama için detaylı bilgiler verilmiştir. Üçüncü bölümde; tanbur yapımında kullanılan ağaçlar tanıtılmış son bölümde, tanburda denge ve oranlara yer verilmiştir.

Ayhan Gunca (2007) tarafından hazırlanan Kemeçe, Ney ve Tanbur için Orkestral Yazım Tekniği başlıklı sanatta yeterlilik çalışmasında müziğin öğretilme sürecinden yola çıkılmıştır. Toplu icra esnasında özellikle polifonik müzik içerisinde, her çalgının notada olmayan ve kendine has süslemeleri icra etmesi kakofoni (ses uyumsuzluğu) yaratmaktadır. Bu sorunu aşmak için; orkestra yazım tekniklerinin kullanılması yolu ile ilerleme sağlanabileceği düşünülmüştür. Çalgı olarak; yaylı, nefesli ve mızraplı çalgılara örnek olması açısından kemeçe, ney ve tanbur çalgıları seçilmiştir. Gruplandırma esnasında orkestral yazımda görünmeyen ve sadece bu çalgılara özel yapılar ortaya çıkarılmıştır. Bu yapıların nota üzerinde gösterimine ait örnekler verilmiştir. Yapılan bu çalışmanın polifonik müzik içerisinde uygulanabilirliğini test

etmek ve çıkacak olumlu veya olumsuz sonuçları ortaya koyabilmek için; iki bölümden oluşan bir eser bestelenmiş ve stüdyo ortamında kaydedilmiştir. Elde edilmiş olan sonuçların özellikle konservatuvar eğitiminde, çalgının ve icranın gelişimi adına faydalı veriler içerdiği, icrayı oluşturan faktörlerin notaya eklenmesi yoluyla müziğin sonraki nesillere sadece kulak yolu ile değil, yazılı olarak da sağlıklı bir şekilde aktarabileceği sonucuna varılmıştır.

2009 yılında Urum Ulaş Özdemir tarafından hazırlanan Bir Halk Çalgısının Sosyal ve Kültürel Kimlik Bağlamında İncelenmesi: Ehl-İ Hak'ın Kutsal Çalgı Tanbur başlıklı yüksek lisans tezi çalışmasında, ehl-i hak tanburunun kutsallığından yola çıkarak, çalgının sosyal ve kültürel bağlamda kimliğini incelemektedir. Çalışma, tanbur, ehl-i hak inancı, ehl-i hak tanburu, sosyal ve kültürel kimlik bağlamında tanbur başlıklarından oluşmaktadır. Bu başlıkların içeriğinde, ehl-i hak tanburunun kimliğini oluşturan öğelerin, toplumsal bellekle ilişkisi; bu öğelerin sosyal ilişkilerde oynadığı rol; dinsel, kültürel misyonu ve taşıdığı değerler anlatılırken, çalgının “halk çalgısı” olmasının ötesinde bir statüye sahip olduğu ve bu statünün tanburun ehl-i hak toplumundaki özel konumunu ve topluluğun belleğini taşıyan başlıca unsurlardan birisi olduğuna işaret edilmiştir.

Cinuçen Tanrıkorur'un (2009) *Müzik, Kültür, Dil* adlı kitabında, “Tanbur(-i)” başlığı altında, tanbur; mûsikîmizin en zarif ve asil mızraplı çalgısı olarak tanımlanmıştır. İlk olarak “tambur” telaffuzunun yanlış olduğuna değinilmiştir. Bunun sebebinin ise Sümerce “pantur” dan bozma “tunbur” olduğu için, “n” ile yazılması gerektiği savunulmuştur. Daha sonra tanburun yapısı, bölümleri, tutuş pozisyonları, mızrabı ve icracıları hakkında bilgiler verilmiştir.

2010 yılında yayınlanan Bayram Akdoğan'ın *Türk Din Mûsikisi Dersleri* adlı kitabında “tanbur”, kelime anlamı, tarihçesi, yapım tekniği, akordu, icra şekli ve perdeleri, bakımı ve tanınmış tanbur virtüözleri olmak üzere yedi alt başlık altında incelenmiştir.

F. Yeşim Altınay'ın (2010) *Türk Müziği Çalgıları* adlı kitabında, genellikle mızrapla, ender olarak da yay ile çalındığı bahsedilen tanburun yapısı, bölümleri ve yapımında hangi ağaçların kullanıldığı anlatılmıştır. Türk müziğinde kullanılan bütün

perdelerin sap üzerinde bulunduğu görüşüyle, “Türk müziğinin piyanosu” olarak ifade edilmiştir. Bununla birlikte önemli tanburilerin isimlerine de yer verilmiştir.

Nejdet Yaşar’ın Taksimlerinden Hareketle Tanbur Etütleri başlıklı yüksek lisans tezi çalışmasında, Korkutalp Bilgin (2011), Tanburi Necdet Yaşar’ın taksimlerinin teknik öğelerinden faydalanılarak temrin ve etüt üretimine dair bir önerme ve bu önermeye dayalı uygulamalara yer vermiştir. Çalışmada, bir tanbur metoduna ek kaynak olarak değerlendirilebilecek bir temrin kitabı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu sayede öğrencilere taksimlere nasıl çalışılması gerektiğine dair yol göstermek amacı da güdülmüştür. Çalışmanın kapsamı tanbur tekniğini geliştirme ile sınırlı tutulduğundan, üslup, tavır özellikleri üzerinde durulmamıştır.

Arda Eden (2011) tarafından hazırlanan Geleneksel Türk Müziği Çalgılarından Tanburun Sanal Çalgı Kitaplığının Oluşturulması başlıklı doktora tezinde elde edilen kuramsal bilgiler ışığında, gerekli ses örnekleri stüdyo ortamında kaydedilmiş, kaydedilen örnekler bilgisayar ortamında ilgili yazılımlardan faydalanılarak düzenlenmiştir. Tanburun yapısı ve tınısal özellikleri ile geleneksel Türk müziğinin makamsal yapısı ve ses sistemi göz önünde bulundurularak çalgının MIDI klavye ile seslendirilebilmesine olanak sağlayan biçimler tasarlanmıştır. Bu biçimler, alınan ses örneklerinin, örnekleyici yazılıma yerleştirilmesi sonucunda oluşturulmuş, hangi biçimin seslendirileceği, anahtar tuş tekniği kullanılarak belirlenmiştir. Tanbur üzerinde bulunan rezonatör tellerinin meydana getirdiği derinlik etkisinin oluşturulabilmesi amacıyla konvolüsyon (sinyal işleme tekniği) işlemcisinden faydalanılmıştır. Örnekleyici yazılımın ve MIDI’nin sağladığı kontrol imkanları değerlendirilerek, tanburda sapın sallanması ile oluşturulan vibrato etkisi meydana getirilmiştir. Gerçek tanburdan alınan performans örnekleri ile sanal çalgı kullanılarak elde edilen örnekler frekans analizi yöntemi kullanılarak karşılaştırılmıştır. Araştırmanın sonucunda, sanal çalgının oluşturulmasında kullanılan konvolüsyon tekniğinin tanburun tınısal özelliklerinin yansıtılmasında oldukça başarılı olduğu bildirilmiştir. Makamsal ses sisteminin MIDI klavyeye uyarlanmasında kullanılan biçim sisteminin, farklı makam dizilerinin seslendirilmesinde de olumlu sonuçlar verdiği vurgulanmıştır.

Klasik Türk Müziği Çalgılarından Kanun ve Tanbur’un Tonal Karakteristiklerinin Belirlenmesi başlıklı doktora tez çalışmasında Ramiz Gökbudak

(2011), mızraplı klasik Türk müziği çalgılarından kanun ve tanburun tonal karakteristiklerini incelemiştir. Araştırmalar; çalgıların frekans aralıkları ve davranışları, seslerinin harmonik yapıları, “formant”ları, ses basınç düzeyleri ve yönelme özelliklerinin belirlenmesine yönelik çalışmaları içermektedir. Tez sonunda, ulaşılan verilerin ses kayıt uygulamaları ve çalgı yapımı alanlarına katkı sağlayacağı belirtilmiştir.

2012 yılında Sertaç Kaki tarafından hazırlanan Türk Makam Müziği Çalgılarından Tanburun Müzik Prodüksiyonu İçin Kayıt Yöntem ve Teknikleri başlıklı doktora tezinde, detaylar gözetilerek on dört mikrofonla kaydedilen tek bir tanbur icrasının, dokuz farklı örneğe dönüştürüldükten sonra, anket yoluyla dinleyici kitleye ulaştırılarak alınan cevapların analizleri üzerinden istatistiki sonuçlara varılması amaçlanmıştır. Bütün aşamalar sırasıyla ve ayrıntılarıyla anlatılarak, dokuz tını örneğinin farklı analizleri yapılmıştır. Anket sonuçlarının analizleri yapılarak, istatistiki hesaplamalar verilmiş ve sonuç bölümünde, elde edilen veriler yorumlanmıştır. Tanbur özelinde mikrofon tekniği belirlemesi başarılı olmuş, %97,8 tutarlılık elde edilmiş ve dinleyici kitlenin estetik yargı verme yetisi üzerine düşündürücü sonuçlar ortaya çıkmıştır. Dinleyici kitlenin toplam yirmi bir kategoride incelenen dokuz örnek seçimlerinin standart sapma değeri ise ortalama %1,99 olarak hesaplanmış ve eğitim, yaş, müzik eğitimi, müzik zevkleri gibi tüm özelliklerinden ve kategorilerden bağımsız olarak, dinleyici kitlenin tını bazında estetik yargılarının tutarlılığı her şık için gösterilmiştir. Estetiğe relativizm tabanlı bakış ile, aşinalıklar ve alışkanlıkların tını bazında estetik yargıları yönlendirebileceği elde edilen veriler yardımıyla da tartışılmıştır.

Ayhan Sarı’nın (2012) *Türk Müziği Çalgıları* adlı kitabında, XV. yüzyıl’dan önce uzun saplı ve gövdeli çalgıların genel adı olarak tanımlanan tanburun, “tarihçe, akrabaları, çeşitleri, başka ülkelerdeki benzerleri, yapımcıları, icrâcıları, bölümleri, duyum özellikleri” anlatılmıştır.

Nilgün Doğrusöz’ün 2012 yılında *Mûsiki Risâleleri* adlı kitabında, “Der Beyân-ı Kavâid-i Nağme-i Perde-i Tanbûr” adlı risale; tanbur perdeleri ve makamlar olarak iki kısımda incelenmiştir. Risalenin ilk sayfasında bir tanbur çizimi ve üzerinde yazılı perde isimleri incelendiğinde, yazarın tam perdeleri sola, nim perdeler olarak adlandırdığı yarım perdeleri ise sağa yazdığı görülmektedir. Fakat risale incelendiğinde, sağa ve sola yazılan perdelerin ters yazılmış olduğu tespit edilmiştir. Tanburun sekiz teli olduğu

görülmektedir. Bu tellerin dördü Nevâ, ikisi Dügâh ve kalan ikisi de Çargâh perdesine çekilmiştir. Perdeler konusunda ise sadece tanbur çizimindeki perdeler verilmiştir. Makamların açıklanması ikinci başlık altında ele alınmıştır. Burada Der Beyân risâlesinin Ankara nüshasında elli makam anlatımı yer alırken, Viyana nüshasında ise kırk altı makamın anlatıldığı ifade edilerek makamların isimleri de verilmiş, risalede bir tarih bulunmadığı için, zamanını tespit etmenin güç olduğu ifade edilmiştir.

Kitapta, perdeler başlığı altında; perdelerin alt sekizli, üst sekizli ve en üst sekizli olarak sınıflandırıldığı görülür. Makamlar, tanburun perdeleri göz önüne alınarak düzenlenmiştir. Fakat eski edvarlarda olduğu gibi, on iki makam, yedi âvâze, dört şube ve yirmi dört ya da daha fazla terkip gibi bir sınıflandırma görülmemektedir. Bu terimlerin kullanımlarında bazı anlam kaymaları vardır. Makam ve nağme terimleri bazen aynı anlamda kullanılmıştır. Âvâz, âvâze ve âgâze terimleri, diğer edvarlar ve risalelerde de olduğu gibi sıkça birbirlerinin yerine kullanılmıştır. Ancak bu risalede, “avâz”, “avâze” terimi yerine makamın başladığı nokta anlamını taşıyan “âgâze” terimi tercih edilmiştir.

2014 yılında Ahmet Tunç Buyruklar tarafından hazırlanan Kanun, Ud ve Tanbur’un 3/4-1/2 Boyutta Projelendirilmesi ve Yapımı başlıklı sanatta yeterlilik çalışması, kanun, ud ve tanbur, 3/4 ve 1/2 oranında ölçeklendirilmiş, icra eğitimine erken yaşta başlanabilmesi için çalgıların imalat sürecinin ilk adımı olan projelendirme gerçekleştirilmiştir. Türk müziği çalgılarının tümünde kullanılabilecek perde ve frekans hesaplamaları yapılmış, kanun ve tanbur ses sahalarına ait değerler, tablolar halinde verilmiştir. Çalgıların imalat projeleri, bilgisayar ortamında 1/1 ölçekte hazırlanmıştır. Ayrıca çalgıların üretim aşamaları anlatılmış, aşamalar iş sırası şeklinde düzenlenmiştir. Çalgıların yapımında kullanılabilecek ana malzeme olan ağaçlar incelenerek kullanılacak aletler detaylı olarak yer verilmiştir. Sonuç olarak, halen boyutları sebebiyle erken müzik eğitiminde kullanılamayan çalgıların üretim aşamalarının ilki gerçekleştirilerek, çalgıların üretilmesiyle ilgili bir model oluşturulmuştur.

2016 yılında, Millî Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürlüğü tarafından hazırlanan *Güzel Sanatlar Lisesi Tanbur Dersi Öğretim Programı* adlı kitapta tanbur öğretim programının genel amaçları, öğrenciye kazandırmayı hedeflediği beceriler, öğrenme-öğretme yaklaşımı, ölçme değerlendirme yaklaşımı, öğretim programının

uygulanmasına yönelik açıklamalar, tanbur dersi öğretim programının yapısı, ünite ve süreleri, konu ve kazanımlarına yer verilmiştir.

Cem Behar'ın (2017) *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Mûsiki Makamları* adlı kitabının altıncı bölümünde “Tanburun kayıtsız şartsız egemenliği” başlığı altında tanbur; “Ud’dan Tanbur’a, Mûsikînin Temeli Tanburun Mızrabı, Tanburda Perdeler, Tanbur ve Usûl ve Tanburda Vezin” alt başlıkları altında ele alınmıştır.

Aynı yıl Emirhan Güler (2017) tarafından hazırlanan Uzun Sap Bağlama ve Tanburun Organolojik ve İcra Özellikleri Açısından Karşılaştırılması başlıklı yüksek lisans çalışmasında, Türk müziği için çok önemli bir yere sahip olan uzun sap bağlama ve tanburun yapısal (organolojik) ve icra özellikleri açısından karşılaştırılması, aynı doğrultuda elde edilen bulgulardan hareketle benzer ve farklı noktalar tespit edilerek açıklanmıştır.

Songül Karahasanoğlu ve Zeki Yıldırım (2017) tarafından yayımlanan “XX. ve XXI. Yüzyılda Bağlama ve Tanburdaki Belirgin Fiziksel Değişimler” adlı makalelerinde, bağlamada denge ve oran çalışmalarıyla birlikte sap boyu, tekne eni, tekne derinliği ve tekne boyu arasında bir ilişki kurulmuştur. Bağlamada bir standarttan henüz söz edilmemektedir; fakat, farklı tel boylarına sahip bağlamalar arasında oransal bir ölçeklendirme söz konusudur. Toplu icrada sesi nispeten zayıf kalan tanburun sesini arttırmak için kapağında ses deliği açılmış, fakat kapaktaki deformasyon ve kapak hacminin azalmasından ötürü bu uygulamadan vazgeçilmiştir. Tanbur sapının ince ve uzun olması sebebiyle sap atmaya eğilimli olması; sapta tek parça ağaç yerine, damar yönü değiştirilmiş, iki veya daha fazla ağacın yapıştırılarak kullanılmasıyla çözülmüştür. Üst köprüde daha modern bir uygulama ile çalgı daha stabil bir hale gelmiş ve teknedeki dilim sayısı arttırılarak teknenin daha pürüzsüz bir yuvarlaklık kazanması sağlanmıştır.

2018 yılında Eylem Derçin tarafından hazırlanan Tanbur Eğitiminde Kullanılan Temel İcra Tekniklerinin ve Bu Tekniklere Yönelik Çalışma Prensiplerinin Belirlenmesi başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarlarının tanbur dersi içerikleri incelenerek, görüş alma formları aracılığıyla alınan cevaplara göre, tanbur eğitiminde, mutlaka çalışılması gereken eserler ve bu eserlerde kullanılan teknikler belirlenmiştir. Eserlerden yola çıkılarak yapılan teknik analizler sonucunda, icrada kullanılan temel tekniklerin, üzerinde çalışılan eserlerdeki konumu ortaya koyulmuştur.

Bu eserlerde hangi tekniklerin kullanılması gerektiği konusunda yapılan görüşmeler sonucunda saptanan ve araştırmada sözü geçen temel icra teknikleri ile bu tekniklere nasıl çalışılması gerektiği yazılı ve görsel olarak açıklanmıştır. Ortaya koyulan tekniklerin yazılı ve görsel olarak açıklanmasının ardından, söz konusu tekniklerin çalışma prensipleri belirtilmiştir. Sonuç olarak öğretim elemanları, tanbur eğitiminde temel olarak üç teknik kullanılması konusunda birleşmişlerdir. Bunlar; çift (ikili) mızrap, perdeden perdeye kaydırma (inletme) ve tril teknikleridir. Eserlerin teknik analizlerinde de belirlenen bu tekniklerin kullanımı detaylı olarak belirtilmiştir.

Göknil Bışak Özdemir (2018) 'in aynı yıl içerisinde hazırlanan “*Türk Makam Müziğinde Tanbur Çalgısının Yeri ve Önemi*” adlı makalesinde, tanburun etimolojisi, tarihi, icrası ve icracıları başlıkları altında tanburun Türk makam müziğindeki yeri ve önemi açıklanmıştır.

2019 yılında Enes Furkan Taşdemir tarafından Geleneksel Türk Müziğinde Tanbur ve Öğretimine Yönelik Yaklaşımlar başlıklı yüksek lisans tez çalışması, nitel araştırma tekniklerinden görüşme tekniği ile yürütülmüştür. Çalışma sürecinde T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tanbur sanatçılarıyla ve tanburi akademisyenlerle görüşülmüştür. Sanatçı ve akademisyenlerin konuya göre görüşleri on yedi sorudan oluşan yarı yapılandırılmış değerlendirme ölçeğiyle tespit edilmeye çalışılmış ve görüşmelerden elde edilen veriler içerik çözümlemesine tabi tutulmuş, araştırma için görüşme tekniği ile toplanmış olan veriler literatür taraması ile desteklenmiştir. Çalışma sonucunda elde edilen verilere göre icracıların; metot kullanımını yardımcı ve faydalı bir kılavuz olarak gördükleri, ağırlıklı olarak meşk yöntemini kullandıkları, meşk geleneğine ait bütün unsurları benimseyerek ve onlardan yararlanarak bu seviyeye geldikleri belirlenmiştir.

Hüseyin Bilgiç (2019) Tanbur Metotlarının İncelenmesi Üzerine Bir İnceleme başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, tanburda metot ve metotlaşma, tanburun genel özellikleri, tanburun karşılaştırmalı analizleri başlıkları ele alınmıştır. Mûsiki hakkında bilinmesi gereken temel bilgiler ve makam tanımları yapılmıştır. Daha sonrasında ise, tanburun genel özellikleri ve tanbur icracıları anlatıldıktan sonra, tanbur metotları “görünüm, içerik, yöntem ve teknikler” adı altında karşılaştırmalı olarak açıklanmıştır.

Hasan Koçak tarafından 2020 yılında Güzel Sanatlar Liselerinde Tanbur Eğitimine Yönelik Eğitmen Görüşlerinin İncelenmesi başlıklı yüksek lisans tez çalışması  bölümde incelenmiştir. Birinci bölüm, eğitim başlığı altında; Türk müziği eğitimi ve kurumları ele alınmıştır. İkinici bölümde; Türk müziğinde tanburun yeri ve önemi ile ilgili başlıklar açıklanarak bu konuda yapılan çalışmalara yer verilmiştir. nc bölümde ise; Güzel Sanatlar Liselerindeki tanbur müfredatı incelenmiştir. Bu müfredat incelemesi sonucunda Konservatuvarlardaki tanbur eğitmenlerinin görüşleri alınarak bunların incelemesi yapılmıştır.

Mesleki Müzik Eğitimi Lisans Düzeyinde Tanbur Metotlarının Kullanılabilirliğine Yönelik ğretim Elemanı Görüşlerinin Değerlendirilmesi başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında mer Tayyip Borazan (2020), tezi beş bölümde ele almıştır. Birinci bölümü giriş, ikinci bölümü literatür, üçüncü bölümü yöntem, dördüncü bölümü bulgular, beşinci bölümü ise tartışma ve öneriler olarak ele almıştır. Çalışmada, tanbur metotlarının içerik analizi yüzeysel olarak yapılarak, üç farklı kuruma ait mesleki müzik eğitimi lisans düzeyi tanbur ders planları incelenmiştir. Beş ğretim elemanına dört araştırma sorusu sorularak bunların değerlendirilmesi yapılmıştır.

Kavramlar/Terimler

Bu doktora tezinin, temel kavramları veya terimleri bu başlık altında açıklanmış olup, tezin ilerleyen bölümlerinde kavramlar/terimler araştırma konusuyla ilişkilendirilerek analiz bakımından iş grmştir.

Pedagoji eğitim bilimi olarak tanımlanmıştır. “Pedagog” kelimesi etimolojik olarak Eski Yunancada ocuk anlamına gelen “pedi” sözcüğünden türemiştir. “ocuk oyalayan”, “idare eden”, “ocuk bakıcısı” demektir. ocuk bakıcılığı görevi, Eski Yunan’da, esirlere verilirmiş. Esirler, tarım işleri ve küçük sanatlarla uğraşmalarının yanında zengin ailelerin çocuklarına bakmakla da grevliymiş. Küçük çocukları gezdiren esirler, çocuklara eğitsel bir telkin veremez, onları ağlatacak bir harekette bulunursa ceza almış. Bu esirlerin her türlü insan haklarından yoksun olduğu bilinmektedir. Atina şehir devletinde savaşa gidenler geri dnemezlerse öldü ya da pedagog oldu, yani “ocuk bakıcısı” oldu denilirmiş. Bütün bunlardan hr insanların çocuklarına dadılık yapan

esirlere, “pedagog” denildiği anlaşılmaktadır (Kanad, 1976, s. 1; Sezgin, 2019, s. 70; Demirel, 2012, s. 10).

Günümüzde “pedagog”, çocukların ve gençlerin maddi manevi gelişimini sağlamayı amaç edinen kişilere denilmektedir. “Pedagoji” terimi ise, eğitim bilimi anlamında kullanılır. Pedagoji önceden ahlak, metafizik ve dini düşüncelerin eğitimi ile sınırlıyken, bu disiplin XIX. yüzyıldan itibaren bilimsel bir özellik kazanmaya başlayarak dogmatik yaklaşımların dışında kalma çabası göstermiştir. Bu doğrultuda pedagoji, eğitim ve öğretimin içerdiği tüm öğretileri, sistemleri, hedefleri, yöntem ve teknikleri kapsamıştır (Sezgin, 2019, s. 70-71). Eğitim biliminin görev ve sınırlarını; eğitim ve öğretimin tüm imkânları, yöntemleri, tarihi, plânlaması oluşturmaktadır.

Günümüzde pedagoji kavramının anlamı, öğretmen ve öğrenci arasındaki eğitsel ilişkilerdir. Pedagoji kavramıyla ilgili bazı açıklamalar şöyledir: Fransız pedagog olan Marguerite Altet, pedagojiyi; “eğitim ve öğretim arasındaki ilişkileri inceler ve bunları iyileştirmeye çalışarak eğitimin amaçları ile süreçte verilen bilgileri ve alınan sonuçları değerlendirir” diye tanımlarken pedagoji biliminin öncülerinden kabul edilen Fransız pedagog Jean Houssaye, “eğitsel teorilerle uygulamalar arasındaki karşılıklı ilişkileri inceler” diye açıklamaktadır. Eğitim bilimleri ile ilgili birçok çalışması olan Gaston Mialaret’e göre ise pedagoji, eğitim etkinliklerinin işlev ve sonuçlarını inceleyerek eğitsel eylem ve işlemleri değerlendirir (Akt. Güneş, 2014, s. 4).

Bu tanımlardan da yola çıkarak görülmektedir ki pedagoji, eğitim alanının, daha çok süreç boyutunu içermektedir. Öğretim, sınıfta bilgilerin aktarılmasına, pedagoji ise öğrenciler arasındaki ilişkilere ve etkileşime odaklanmaktadır. Aynı zamanda pedagoji sadece öğrenciler arasındaki ilişkilere değil, çevreyle ve çalışma koşullarıyla da ilgilenmektedir. Birçok konuyu ve içeriği öğrencilerle uyumlu hale getirerek öğrencilerin özellikleri ve düzeyi belirlenmektedir. İkinci aşamada etkinliklerin seçimine ve uygulanmasına karar verilerek, bütün uygulamalar son aşamada birleştirilmektedir. Pedagoji, “öğretmen, öğrenci ve bilgi” olmak üzere üç bileşenden oluşmaktadır. Bileşenler arasında uyum sağlamak için; bilgilerin sınıf düzeyine aktarımının nasıl yapılması, uygulama için sınıfın nasıl düzenlenmesi, uygulamalar arasında bütünlüğün nasıl sağlanması gerektiği gibi sorular cevaplanmalıdır. Bu sorulara verilecek cevaplar aracılığıyla öğretilecek alana en uygun yöntem, teknik, etkinlik ve uygulamalar

belirlenerek öğrencilerin öğrenme güçlükleri giderilmeye çalışılmaktadır. Bu süreçte; araç, gereç ve kaynaklar da uygulamaya koyulup denenmektedir. Pedagoji ile öğretim alanı birbirinin tamamlayıcısıdır. Pedagoji, eğitimin süreç boyutunu, öğretim ise içerik boyutunu oluşturmaktadır (Güneş, 2014, s. 5).

Buradan yola çıkarak, tanbur öğretim süreci “Pedagoji”, tanbur öğretiminin hangi yöntem ve teknik ile uygulanacağı ise “Didaktik” kavramı ile ilgilidir. Bu süreçteki öğretmen ve öğrenci ilişkilerinin nasıl olması gerektiği, öğretmenin tanburu öğrenciye hangi öğretim dizinini kullanarak öğreteceği, metotların içerik analizleri ve akademisyenler, tanbur sanatçıları ve metot yazarları ile yapılan görüşme sonuçlarına göre belirlenmiştir.

Didaktik öğretim bilgisi olarak tanımlanmıştır. “Didaktik” kavramı Yunancada; öğreniyorum, öğretiyorum anlamına gelen “Didaskio” sözcüğünden alınmıştır. “Didaskalos” kelimesi, öğretmen anlamına gelmektedir. Fakat bu terimi “kolay usûl ile öğretme ilmi” anlamında ilk defa kullanan Alman filozof ve teolog olan Wolfgang Ratke (Ratichius) (1571-1635)’dir. Genel olarak “Didaktik”, pedagojinin öğretme faaliyetini düzenleyen dalıdır (Antel, 1952, s. 3).

Hesapçıoğlu, "Didaktik" kavramının içerdiği anlamı dört madde ile açıklamaktadır:

1. Öğretmenin ve öğrenmenin bilimi ve öğretisi olarak,
2. Geniş anlamda eğitim öğretisi olarak,
3. Ders bilimi olarak didaktik ya da genel ders öğretisi olarak,
4. Eğitim içeriklerinin, yapılarının ve seçiminin ya da eğitim kategorilerinin teorisi olarak.

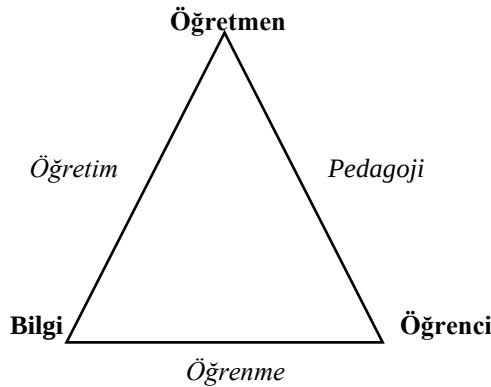
a. Didaktik dar anlamda: Eğitim görevlerinin, içeriklerinin ve kategorilerinin kuramıdır. Bu kavram eğitimin anlamı, içeriklerinin seçimi, onların yapısı ve tabakalanması ile ilgili sorularla ilgilenir.

b. Didaktik geniş anlamda: Ders bilimi olmaktadır. Eğitim amaçları, içerikleri, soruları, dersin organizasyonu ve yöntemleri, araç-gereçleri ve değerlendirme süreçleri sorularını kapsamaktadır. Burada geniş anlamda ele alınan didaktik ders bilimi olarak tanımlanmıştır. Böylece didaktiğin öğretmek ile ilgili olduğu vurgulanmıştır (2008, s. 5, 26).

Öğretimin tanımına bakıldığında ise, belli bir amaca göre gereken şeyleri öğretme, öğrenmeyi kolaylaştıracak etkinlikleri düzenleme, araç-gereçleri sağlama, rehberlik etme, eğitim sürecinin planlı, programlı ve amaçlı biçimde öğretene-öğrenen ilişkisiyle gerçekleşen kısmına denir (Küçükahmet, 2006, s. 16).

Öğretim, bir disiplinle ilgili teori, amaç, içerik, kavram, ilke, uygulama bilgileri, araç-gereç, materyal gibi öğeleri içermektedir. Ayrıca ilgili disiplinin kendine özgü yöntem ve teknikleri ile genel öğretim yöntem ve tekniklerini de kapsamaktadır. Bu yönüyle genel ve özel öğretim olarak iki alana ayrılmakta; genel öğretim, okuldaki bütün alan ve derslerin öğretimine özel öğretim ise, bir alan veya dersin öğretimine yönelik uygulamaları içermektedir (Güneş, 2014, s.2).

Öğretim, eğitim alanının önemli bir kısmını oluşturur. Bu yüzden birçok eğitimci tarafından bu süreç açıklanmaya çalışılmaktadır. Bu açıklamalardan biri pedagoji alanında birçok çalışması olan Fransız yazar Jean Houssaye'e aittir. Houssaye, eğitim sürecini "pedagojik üçgen" ismini verdiği bir eşkenar üçgen ile betimler. Üçgenin üstünde "öğretmen" yan taraflarında "bilgi" ve "öğrenci" üç kenarında ise "öğretim", "pedagoji" ve "öğrenme" kavramlarını yerleştirmektedir. Etkileşim halinde olan bu eğitim üçgeninde; "öğretim", bilgi ve öğretmen arasında, "pedagoji", öğretmen ve öğrenci arasında, "öğrenme" ise bilgi ve öğrenci arasında yer almaktadır (Houssaye, 2000; Akt: Güneş, 2014).



Şekil 1. Houssaye'ye göre eğitim üçgeni (Güneş, 2014, s. 3).

Eğitim üçgenine göre öğretmen ve bilgi etkileşimi "öğretim", öğretmen ve öğrenci ilişkileri "pedagoji", öğrenci ve bilgi etkileşimi "öğrenme" sürecini meydana getirmektedir. Houssaye, "pedagoji" ve "öğretim"i üçgenin karşılıklı kenarlarına yerleştirmiştir. Bu kavramların her ikisi de ders içinde öğretmen tarafından yürütülmesine

rağmen, farklı iki alanı kapsamaktadır. Pedagoji, bilgiyi işleme, uygun yöntem ve tekniklerle öğrencinin zihnine yerleştirme, eğitim ortamını öğrenciye göre düzenleme alanı iken; öğretim, bilgiyi öğrenciye uygun hale getirme, küçük parçalara ayırma, sırasıyla öğrenciye sunma ve öğretme alanıdır. Birbiriyle etkileşim halinde olan bu iki alan, öğrenme boyutunda birleşmektedir. Öğrenmede öğrenci, öğretmenin anlattığı bilgileri almaya çalışırken, bir taraftan da öğretmenle etkileşim içinde olmaktadır (Güneş, 2014, s.3).

Anlatma yöntemi didaktik kavramının yani öğretim bilgisinin alt başlığıdır. Didaktik kavramı, öğretim yöntem ve tekniklerini kapsadığı için anlatma yöntemi de bu kavramın alt dalıdır.

Anlatma yöntemi, geleneksel bir öğretme yöntemidir. Öğretmen merkezli bir öğretme yöntemi olup, öğretmenin bilgiyi öğrenenlere aktarması sürecini kapsar. Sözlü bir anlatıma dayalı olduğu için, anlatım gerektiren her ders için kullanılabilir. Çoğunlukla sosyal bilgiler derslerinde kullanılmaktadır (Demirel, 2012, s. 78).

Anlatma yönteminin eleştirilen yanları olsa da yerinde ve etkili kullanıldığında, kalıcı öğrenmeleri destekleyen bir yöntemdir. Fakat öğretmenin karşısında oturan öğrenciye dersin konusuyla ilgili bilgileri iletmesi, öğrencinin pasifliğini vurgular; böylece bu duruma olumsuz bir anlam yükler. Bu yöntemin eleştirisi aldığı nokta, yanlış ve uzun süreli kullanılıyor olmasıdır (Akt. Taşdemir, 2007, s. 132).

Anlatım sürecinde bitmek bilmeyen, bir türlü sona ermeyen kelimeler ve cümleler karşısında, öğrenci beklenen davranış değişikliğini gösteremez. Çünkü zihin iki ayrı fikir ve görüşle aynı anda ve düzeyde ilgilenemez. Öyle görüldüğü anlarda bile, birinden diğerine devamlı geçme durumundadır. Bu süre çok uzun olmadığı için, öğrencinin verileni anlaması ve özümsemesi zordur. Öğrencinin ders anlatımı devam ederken not tutması, anlatılanları birleştirmesi, konunun önemli bölümlerini yakalayarak bütünlük kazandırması, yanlış anlamları fark etmesi ve düzeltmesi için önlemler alması mümkün olmaz (Akt. Taşdemir, 2007, s. 132).

Anlatma yönteminin “yorumlayıcı”, “açıklayıcı”, “belirtici”, ve “aydınlatıcı” özellikleriyle öğretim alanında yerini koruduğu ve işlevini olumlu yönde devam ettirdiği açıklanmaktadır. Ancak öğretmenlerin bu yöntemin özelliklerini ve kullanım ilkelerini çok iyi bilmeleri gerekmektedir. Bu yöntem dersin konusuyla ilgili giriş yaparken,

konuyla ilgili bilgiyi aktarır ve özetlerken kullanılır. Daha çok, sunuş yoluyla öğretme stratejisinin kullanımında ve bilgi düzeyindeki davranışların kazandırılmasında kullanılır (Demirel, 2012, s. 78).

Tanbur öğretimi esnasında da anlatma yöntemine başvurulmaktadır. Tanbur öğretimine başlamadan önce eğitmen tarafından tanburun tarihi, gelişim süreci, yapısı ve mızrabı anlatma yöntemiyle öğrenciye aktarılmaktadır. Bu yöntemle öğrencinin çalgısının tarihi, yapısı ve mızrap özellikleri hakkında bilgi sahibi olması sağlanmaktadır. Tanburun bu özellikleri hakkında bulunan kitapların azlığı, bu bilgilerin kişilerin özel arşivinde bulunuyor olması, çoğu Osmanlıca olan arşivlerin Türkçeye çevrilmemiş olmasından dolayı bu yöntemle bu eksiklik doldurulmaya çalışılmıştır.

Gösterip yaptırma yöntemi bir işlemin uygulanmasını, bir araç gerecin çalıştırılmasını, önce gösterip açıklama sonra da öğrenciye alıştırma ve uygulama yaptırarak öğretme-öğrenme yoludur. Bu yöntemde, fiziksel ve zihinsel beceriler, önce usta ya da öğretmen tarafından gösterilip gerekli açıklamalar yapıldıktan sonra öğrencilerin aynı becerileri tekrarlaması ve uygulaması istenir. Öğrencinin uygulama esnasında yaptığı yanlışlar düzeltilir. Çünkü yanlış kazanılmış bir becerinin sonradan düzeltilmesi çok zor ve zaman alıcıdır. Gösterme ve yaptırma tekniğinin birlikte kullanıldığı birleşik bir yöntemdir (Sönmez, 2010, s. 318).

Bu yöntem, bir konuya ilişkin bilgilerin açıklanması yani gösterme tekniği, daha sonra bilgilerin beceriye dönüştürülerek gerekli uygulamaların yapılması yani yaptırma tekniği aşamasında kullanılır. Gösterip yaptırma yöntemi daha çok uygulamalı davranışların kazandırılmasında kullanılır. Gösteri öğretmen merkezli, yapma işlemi de öğrenci merkezlidir. Bu yöntem öğrencilerin devinişsel (psikomotor) becerileri kazanmalarında etkilidir. Öğrenciler becerileri yaparak, yaşayarak öğrenirler (Demirel, 2012, s. 82).

Gösterip yaptırma yönteminde bazı dikkat edilecek hususlar vardır: Bunlar; öğretmenin kazandırılacak becerileri yaparak öğrenciye göstermesi, her öğrenciye istenilen beceriyi öğretmek için yeterli zaman ve tekrar verilmesi, öğretmenin gösteri için gerekli araç gereçlerinin önceden hazırlanmış olması, beceriler sırayla ve aşamalı olarak öğretilmesi, bir beceri tam öğrenilmeden diğerine geçilmemesi, öğrencilere önce basit,

kolay ve yapabilecekleri becerilerin uygulatılması, öğretilecek becerilerin bir plan çizelgesinde gösterilmesidir (Demirel, 2012, s. 83).

Öğrencilerin hazır bulunuşluk düzeyi, zihinsel ve fiziksel becerileri kazanacak nitelikte olmalıdır. Çünkü öğrenme, bilişsel, duyuşsal ve devinişsel hazır bulunuşlukla çok yakından ilgilidir. Gerekli ön koşul olan davranışlara sahip olmayanlara, o davranışın üstünde ve daha karmaşık davranışlar öğretilemez. Öğrencilere yaşamda kullanacakları zihinsel ve fiziksel beceriler kazandırılmalıdır. Bunlara öncelik verilmelidir. Çünkü öğrenci işe yarayacağına inandığı becerileri öğrenmek isteyebilir ve bunları geliştirmeye çalışabilir (Chikuni, 2003, s. 12-14).

Gösterip yaptırma yöntemi adımları; planlama ve hazırlık, dersi tanıtmak, konunun sunumu, gösterip yaptırma, yardımcı materyaller ve değerlendirmedir. Özelliği; gösterip yaptırma basit bir şekilde yapılmalıdır. Bu stratejide tüm öğrencilere dikkat edilir. Gösterinin hedefleri ve itirazları çok açıktır. İyi planlanmış bir stratejidir. Gösterip yaptırma öncesinde prova için süre verilir. Yararları; öğrencinin konuyu daha derinlemesine anlamasına yardımcı olur. Öğrencilerin öğretim-öğrenme sürecinde aktif kalmalarına yardımcı olur. Kalıcı öğrenmeye yol açar. Yansıtıcı düşünme ilkelerini açıklar. Öğrenciler arasında konulara ilgi uyandırmaya yardımcı olur. Öğrenciler arasında keşif ruhunu uyandırmaya yardımcı olur. Öğrencilere maksimum öğrenmeyi sağlar (Jeromil, 2019, s. 78).

Bu yöntem, geleneksel meşk yöntemi ile bağdaştırılabilir. Meşk sistemi usta-çırak ilişkisi ile senelerce günümüze kadar gelmiştir. Türk müziği çalgı eğitiminde kullanılan meşk yöntemi tanbur öğretiminde de yüzyıllardan beri kullanılmaktadır. Bu sistem hafızaya ve ezbere dayalı bir sistemdir. Usta ya da Eğitimci tarafından öğretilecek konu (makam, perde, usûl...) gösterilip öğrenci tarafından tekrar edilmesi beklenmektedir.

Tanbur öğretimi genel olarak meşk ile yapılmaktadır. Yeni çalışmaların da bu yöntemi kullandıkları aşık olarak görülmüştür. Gösterip yaptırma yönteminin ilkeleri incelendiğinde, meşk yöntemi ile örtüştüğü görülür. Fakat akademisyenler, tanbur sanatçıları ve metod yazarları ile yapılan görüşmelerde, meşk öğretimi kullanılmadan, metodun tek başına bir öğretim yöntemi olarak uygulanamayacağı anlaşılmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TANBUR'UN TARİHÇESİ VE YAPISAL ÖZELLİKLERİ

Bu bölümde tanburun etimolojisi, tanbur ismiyle anılan çalgılar, tanburun kökeniyle ilgili varsayımlar, tanburun yapısal özellikleri, tanburda perdeler, Farabi, Kantemiroğlu, Fonton, ve Haşim Bey'in tanbur perdeleri konuları ele alınmıştır. Ayrıca Kantemiroğlu, Fonton ve Haşim Bey'in tanbur perdeleri şekil üzerinde gösterilmiştir.

1.1. Etimoloji

Tanbur kelimesinin nereden geldiği kesin olarak bilinmemekle birlikte, bu kelimenin açıklamasıyla ilgili birçok bilgi ortaya atılmıştır. Kaşgarlı Mahmut'un Divan-ı Lügatüt Türk Arapça'dan Türkçe'ye sözlüğünde tanbur isminde bir çalgıya rastlanmamaktadır. Telli çalgı olarak kopuz uda benzer bir çalgı olarak belirtilmektedir (2005, s. 440). Tuncer Gülensoy'un köken bilgisi sözlüğünde, ozanların çaldığı telli Türk çalgısı olarak “kubuz” sözcüğü yer almaktadır. Kubuz “ut, kopuz, kubuz” anlamına gelmektedir (2007, s. 541). Büyük Türkçe sözlüğünde “tambur” olarak geçen çalgı Arapça “tanbûr”, Fransızca “tambour” olarak yazılmıştır. Ayrıca klasik Türk müziğinin başlıca çalgılarından biri olduğu yay ve mızrapla çalındığı uzun saplı, telli çalgı olarak tanımlanmıştır (1998, s. 2128). Ferit Develioğlu (2012) Osmanlıca Türkçe sözlüğünde tanbur kelimesi “tambur” olarak yazılmıştır. Bunun yanında Türk halk müziğinde kullanılan cura, bulgari, çöğür, bağlama gibi mızrapla çalınan telli çalgılara verilen genel isim olarak belirtildikten sonra aslının “tunbur” olduğu ifade edilmiştir.

Kamus tercümesinde anlatıldığına göre; tanbur kelimesi Farsça “kuzunun kuyruğu” anlamına gelen “dünbe-i bere” ya da Arapların telaffuzu ile “dunba-i bara” teriminden alınmıştır. Fransızcada ise, “tambour” sözcüğü “davul” anlamında kullanıldığı için, Fransız yazarları bu kelimeyi açıklamak istediklerinde sürekli vurmali çalgılarla ilgili bir açıklama yapmaktadırlar. Larousse'un ve Darmesteter'in sözlüklerinde de “tambour” sözcüğünün Farsça “davul” anlamına gelen “tebir” kelimesinden alındığı yazılıdır (Akt. Arel, 1948, s. 8).

Fransız Dilbilimci Albert Dauzat'ın etimoloji sözlüğünde “tambour”un Arapçada “davullar” anlamına gelen “taboul” kelimesinden geldiğini ve tanburun Arapçadaki “al-

tanbour” isminden etkilenmiş olacağı ifade edilmiştir. Aslında Arapçada “davullar” anlamına gelen “tabl” çoğulu olan “taboûl” değil “tubûl” kelimesidir. Fransız bir mûsikî mecmuasında Fransız bir caz piyanisti olan Henri Renaud (1925-2002) Keldanice olan “tambour” kelimesini “ta-am” şarkı söylemek, “ba” deri, “ur” da “at” anlamlarına geldiğini açıklamaktadır. Bu kelimeleri birleştirirsek “tambour”, “At derisi ile şarkı söylemek” anlamına gelir. Fransız Etnomüzikolog olan Jules Rouanet (1858-1944)’e göre ise, “tambour” sözcüğü İspanya’nın bazı illerinde kullanılan “atabel” ve “tebeul” sözcüklerinden gelmektedir. Dolayısıyla bu iki sözcüğün İspanyolca olmadığı ve Arapçada “davul” anlamına gelen “et-tabl” sözcüğünden Endülüs yoluyla İspanyolcaya geçtiği de vurgulanmıştır (Akt. Arel, 1948, s. 9).

Türk mûsikîsinin kökeni ve kuramı üzerine çok sayıda çalışması olan Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) 1948’de mûsikî mecmuasında yayınlamış olduğu yazısında, Sümer mûsikîsi incelemeleriyle tanınmış İngiliz yazarı Francis William Galpin (1858-1945)’in tanbur etimolojisi ile ilgili tespitlerini şöyle özetlemektedir; yazara göre, Sümer Türkleri tanbura “pantur” derlerdi. “Pan” Sümercede “yay” , “tur” ise “çocuk, küçük” demektir. Böylece pantur da “küçük yay” anlamına gelmektedir. Tanbura neden yay isminin verildiği ise şöyle açıklanmaktadır; Çünkü sesi büyütecek bir kutu ile uzun bir saptan yapılıp sap üzerine basılarak çalınan telli çalgı düşüncesini insanların av yayından almış oldukları tahmin edilmektedir. Bu av yayının telinden kuvvetli bir sesin çıkacağı düşünülünce, insanların yaya birkaç tel daha ekleyerek arp, ya da gerilmiş telleri bir küçük kutu ile bir sapa bağlayarak tanburu oluşturdukları ihtimal olarak öne sürülebilir. Bundan dolayı tanbur “pantur” olarak isimlendirilmektedir.

Galp’in kitabının ellinci sayfası karşısında bulunan, İÖ 1600’den kalma bir sınır taşına ait fotoğrafta, tanbura benzer bir çalgı çalan iki adamın kabartma resimleri görülmektedir. Sümer Türkleriyle sıkı ilişkilerde bulunarak birçok kelimeleri Sümerceden geçirmiş olan Gürcüler, tanbura “panturi” demektedirler. Ermenicede tanbur’un ismi “pantir” iken, Eski Yunancada üç telli tanbur’a “pandura” ismi verilirdi (Akt. Sarı, 2012, s. 56).

1.2. Tanbur İsmiyle Anılan Çalgılar

Tanbur'un tarihine bakıldığında tanbur terimi, Yakın ve Orta Doğu'da, Orta Asya'da, Hindistan'da hatta Moğolistan'da bazı değişikliklere uğramıştır. Armudi gövdeli, uzun saplı, çırpma telli çalgılar genel olarak tanbur olarak nitelendirilerek çeşitli dil, lehçe ve söylenişlerle de karşımıza çıkmaktadır. İlk Türk yazılı kaynaklarından beri Türk telli çalgıların geniş bir adlandırma ve terminoloji zenginliği içinde olduğu görülmektedir. Tanbur ismi kopuz ve kopuz benzeri çalgılarla eş anlamlı kullanılmıştır. Çalgı isimleri ve tel sayılarına bakılarak yorum yapan çoğu araştırmacı, gerçek dışı bilgiler vermektedir. Organolojide önemli olanın çalgının yapısıdır. Türk dünyasının diğer bölgelerinde de Anadolu'da kullanılan çalgıların aynısını bulmak mümkündür. Sonuç olarak, Osmanlı tanburlarının kökleri, çeşitli Türk kavimlerinin çalgılarında aranmalıdır. X. yüzyılda Farabi'nin Kitabü'l Musika'l-Kebirinde anlattığı iki tanbur türünden biri olan tanbur-i horasani, Horasan ve çevresindeki ülkelerde kullanılarak Horasan'ın doğu ve kuzeyine de buradan yayılmıştır (Akt. Öksüz, 1998, s. 78-79).

Bu çalgının biçimi, uzunluğu ve büyüklüğü ülkeden ülkeye değişmektedir. Eşit kalınlıkta iki teli olan çalgının telleri gövde üzerinde birbirine eşit uzaklıkta yerleştirilmiş iki yarıktan geçirilerek, sapın iki ucunda birbirleriyle yüz yüze oturtulan iki burguya bağlanmaktadır. Sayıca fazla olan perdeler sapın üstünde belirli mesafede konumlanmaktadır. Bazı perdeler, çalgının çalındığı ülke veya çalgıya göre farklılık gösterebilir. Sabit olmayan perde bağlarının ise az ya da fazla olması çalış biçimiyle ilgilidir. Sabit perde bağlarının beş ve beşten fazla da olabileceğine işaret edilmektedir (Sarı, 2012, s. 68). Farabi, horasan tanburunda bir tam sesi aşağı yukarı, üç eşit parçaya bölmenin mümkün olabileceğini belirttikten sonra bu aralıkların bakıyye, bakıyye, koma, daha sonra da bakıyye, koma, bakıyye şeklinde sıralandıklarını açıklamıştır. Perdelerin birbirinden birer tanini uzaklığında sıralanması ve sesler arasında belli bir miktarda dörtlü ve beşli ilişkisi aranmış olmasının bu sonucu doğurduğunu ifade etmiştir (Tura, 2017, s. 141).

Tura'ya göre, Farabi'nin çeşitli cinslerin icrasına imkan sağlamak amacıyla bazı perdelerin yerlerinden biraz oynatılabileceğini ifade etmesi yeni düşüncelere yol açarak, Safiyüddin Abdülmümin tarafından ortaya çıkarılan sistemin benzeri olduğunun anlaşıldığı açıklanmıştır. Böylece MS. XIII. yüzyılda meydana getirildiği sanılan

sistemin, ondan üç buçuk yüzyıl önce Farabi tarafından anlatılmış olması, bu tertibin bir sistem halinde açıklanmasından çok önceleri, icracılar arasında yaşadığının önemli bir kanıtını ortaya koymaktadır. Bugün bağlamaların sapında rastlanılan perde sıralanışı ve aralık dizilişi ile horasan tanburunun perdeleri arasında da bir uyum olduğu görülmektedir. Sonuç olarak Farabi, bir tam sesin eşit olmayan üç parçaya bir sekizlinin on yedi aralığa bölündüğü ses sisteminin aslında yedi, sekiz yüzyıldan beri değil en az bin küsur yıldan beri kullanılmış olduğunu horasan tanburunun perdeleriyle ifade etmektedir (2017, s. 142). X. yüzyılda Farabi'nin bahsettiği iki tanburdan biri de kaynaklarda bağdat tanburudur. Bu çalgının birbirine paralel iki teli bulunmaktadır. Ayrıca beş eşit perde bağlarından çıkardıkları sesler ve aralıklar açısından zengin değildir (Akt. Sarı, 2012, s. 68).

Fransız müzikolog, Guillaume Andre Villoteau (1759 -1839) XVIII. yüzyılda Mısır'da kullanılan tanbur ismiyle anılan tanbur-ı kebir-i türki, tanbur-i şarkî, tanbur-i bulgari, tanbur-i büzürg ve tanbur-i bağlama gibi çalgılardan bahsetmiştir. Bu çalgılardan tanbur-i kebir-i türkinin otuz altısı sapında biri göğsünde olmak üzere toplam otuz yedi perdesi vardır. Bir çift telden perde bulunmayan açık telle birlikte otuz sekiz ses elde edilmektedir. Mızrabı bağdandır. Bu çalgı üç ya da dört çift tele akort edilerek günümüzdeki tanbur yapısını ve özelliklerini yansıtmaktadır (Akt. Aksoy, 2003, s. 216).

Tanbur-ı şarki, beş teli ve yirmi bir perdesi, tanbur-ı bulgari, dört teli ve sapındaki on üç perdesi, tanbur-ı büzürk, altı teli ve yirmi beş perdesi ve tanbur-ı bağlama dört teli ve on dört perdesi ile yapı ve şekil olarak kopuz ve bağlama benzeri çalgılar olup günümüzdeki tanbur yapısı ile ilgisi yoktur (Akt. Aksoy, 2003, s. 218-222).

1.3. Tanbur'un Kökeniyle İlgili Varsayımlar

Mahmut R. Gazimihal "Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız" kitabında tanbur kelimesinin kökeni ile ilgili; tunbur adının doğuda senelerce "tanbur" olarak telaffuz edildiğini, eski kitaplardan harekesiz yazılmış şeklinin de bugün böyle okunduğunu belirterek Farabi'nin ilk heceyi ötrölü harekelediği için, o çağda kullanılan bu ismin gerçekte böyle söylendiğini belirtmiştir. Eski kitaplardan transkripsiyon yapılırken ismin "tunbur" veya "tonbur" yazılmasının doğru olacağını, tarihte buna dikkat edilmesi gerekeceğini, tanbur adının ilk çağdaki "pandur" kelimesinden metatez olduğu

yolundaki batılı düşüncesinin yanlış olduğunu, çünkü eskilerde tanbur diye bir söyleniş olmadığını, Farabi'nin "tonbur" dediğinin esas olduğunu, kelimenin asırlardır "tanbur" şekline dönüştürüldüğünü, dıştan benzerliğin komşu kelimelerin çoğunlukla etkisi neticesinde olduğunu, Yakın Doğu dillerindeki santur, yağmur, zanbur gibi kelimelerin kalıbının, tunburu da etkisiyle "tanbur" a çevirtmiş olabileceğini açıklamıştır (1975, s. 38).

Bahaeddin Ögel'in "Türk Kültür Tarihine Giriş" kitabında tanbur başlığı beşinci bölümde incelenmiştir. Kitabın girişinde, Türkler arasında dambıra, dombra isimleri ile gelişen ve yayılan çalgının ismi ve kendisinin, Türklere ait olmasından dolayı önemli görüldüğüne işaret edilmiştir. XVI. yüzyılda Osmanlı ve eski Anadolu kitaplarında tanburun kopuz kelimesiyle karşılandığını, bu kaynakların kopuzu iyi tanımadıklarını bu söylemin gelenekten gelen deyimler olduğunu vurgulamıştır. Türk tanburları başlığında ise; tanbur-ı Türkî, tanbura-i Moğol, tunbur-ı horasan çalgılarının İslam kaynaklarında görüldüğünü, tanbur-ı Türkî'nin bazen kebîr büyük olarak tanıtıldığını, Türklerin kendi çalgılarına tanbur ismi vermelerinin şüpheli olduğunu Arap ve İslam dünyasında tanbur ismi verildiğini vurgulamıştır. Moğolların ve Horasanlıların da kendi çalgılarına tanbur dediklerinin şüpheli olduğunu, İslam dünyasının bu tür çalgılara genel bir isim olarak tanbur dediklerini ifade etmiştir (2000, s. 149-150).

Henry George Farmer, "XVII. Yüzyılda Türk Çalgıları" kitabında tanbur-i türki, tanbur-i şirvinan ve tel tanbur olarak üç başlıkta tanbur çeşitleri ele alınmıştır. Tanbur-i türki iki telli bir Türk tanburu olarak Maraş'ta tanburcu Muzavvir Ahmet tarafından icat edildiği açıklanmıştır. Tanbur-i Şirvinan, iki telli şirvinan tanburu olarak belirtilmiştir. Tel tanburun ise, üç maden teli ve perdelerin olduğu, Kütahya'da Efendi Oğlu'nun icat ettiği ifade edilmiştir (1999, s. 47-49).

Tanbura Milattan önce iki bin yılı başlarında, yani bundan dört bin sene önceki çağlarda Mezopotamya'da rastlanılmaktadır. İlk zamanlar da tanbur iki telliydi. Kırgızlar ve Kalmuklarda kabile çalgısı olarak iki telli şekliyle hala yaşamaktadır. Zaman içinde tanburun telleri üç veya daha fazla arttırılarak, telli tanburlar yapıldığı gibi tanbura benzetilmek amacıyla birçok çalgı da icat edilmiştir. Bu çalgılar, tanbur sapının kısaltılması, gövde kısmının büyültülüp küçültülmesi ve sap ile gövde biçimlerinin değiştirilmesi yoluyla oluşturulmuşlardır. Tanburdan esinlenerek yapılmış çalgılar

arasında; ud, kopuz, çöğür, banjo, gitar ve mandolini saymak mümkündür (Arel, 1948, s. 24).

İlk çağda Asya'nın gelişmiş ülkelerinden olan Mısır, Mezopotamya ve Eti medeniyetlerinde taş üzerindeki kabartma resimlerinde tanbur görülmektedir. Ud gibi kısa saplılarına rastlanılmamasına rağmen, uzun saplılar sayıca fazladır. Çalgının sap uzunlukları, çalan kişinin ortalama üçte ikisi oranına kadar çıkabilmektedir. O çağlarda dayanıklı bitkilerden bükülerek yapılan teller kullanılıyordu. Çünkü o dönemde, madeni ipek ve kırı ş tel yapımı bilinmiyordu. Bitkilerden bükülerek yapılan bu teller, fazla gerilemediği için, kalın seslere akort ediliyordu (Sarı, 2012, s. 57).

Tanbura benzeyen çalgılara Uygurların önemli merkezlerinden biri olan Kızıl şehirde bulunan fresklerde en erken beşinci, altıncı yüzyıl'a ait örneklerde rastlanılmaktadır. Bu resimlerden birinde; bir mağaranın sol duvarında yer alan kompozisyon iki bölüm şeklindedir. Resimde taht üzerinde bağdaş kurmuş olarak oturan genç Bothisattva'nın iki tarafında, ona müzik yapan iki figür bulunur. Sağdaki arkaik bir arp, soldaki ise, tanbura benzer bir çalgı çalar. Buradaki tanburun gövde kısmı çalanın göğsü üzerinde iken sap konum olarak aşağı doğru durmaktadır. Sağ elin duruşundan da çalgıyı mızrapsız olarak çaldığı anlaşılmaktadır. Yine Kızıl şehirde, 600-650 yıllarından kalma başka bir freskte, gövdesi yarım küre şeklinde ve uzun saplı günümüz tanburuna çok benzer bir çalgıya rastlanılmıştır. Bu resimde de çalgı yine göğüs düzeyinde çalınmakta ve burguların sayısından dört telli olduğu anlaşılmaktadır (Sarı, 2012, s. 58).

Tanbur, İran ve Eski Arap mûsikîlerinde de değer görmüştür. Halife I. Yezid'in (680-683) tanburi olduğu bilinmektedir. Fakat çalgıyı Türkler geliştirerek günümüzdeki şekline getirmişlerdir. Araplar Türk tanburu daha büyük olduğu için bunu "tunbûrû'l-kebîrî't-Türkî" (Büyük Türk tanburu), "tunbûrû'l-Hurâsânî" (Horasan tanburu) olarak isimlendirmişlerdir. Arap tanburu olan ikinci çeşit "tunbûrûl-Bağdât" (Bağdat tanburu) daha küçüktür (Öztuna, 2000, s. 465).

Arapça metinlerde tanbur, ilk defa, H. IV. (M. X.) yüzyılda, Ebû'l-Ferec el-İsfahânî'nin Kitâbü'l-Egânî'sinde geçer. Aynı dönemde Fârâbî, "el-Mûsîka'l-kebîr" adlı eserinde "tunbûr-ı mîzânî" (tunbûr-ı bağdâdî) ve "tunbûr-ı horasânî" adıyla andığı iki tanbur çeşidini ayrıntılı biçimde anlatır. Daha sonra İhvân-ı Safâ, İbn Sînâ, İbn Zeyle ve Safiyyüddin el-Urmevi tanburdan bahsetmiştir, Abdülkâdir-i Merâgî "Mağâşidü'l-elhân"

ve “Câmi‘u‘l-elhân” adlı eserlerinde çeşitli tanburları betimlemiştir. Merâgi’ye göre, “tanbûr-ı Şîrvâniyân” iki telli olup gövdesi armut biçiminde, sapı perdeli ve daha çok Tebriz’de kullanılmaktadır. Bu çalgı iki telli ve iri gövdeli Türkmen, Özbek ve Uygur dutarlarının eski şekli olabilir. Merâgi’nin bahsettiği diğer bir tanbur çeşidi “tanbûre-i Türkî”dir. Bu çalgının gövdesi Şîrvan tanburdan küçük, sapı ise daha uzundur. Bu da günümüzdeki Özbek ve Uygur tanburlarının eski şekli olabilir. Göğsü düz olan tanbûre-i Türkî’ye iki veya üç tel takılmaktadır. Merâgi’ye göre tanbûr-ı Şîrvâniyân veya tanbûre-i Türkî yayla çalınırsa nây-ı tanbûr adını almaktadır (Akt. Karakaya, 2010, s. 553).

1.4. Tanbur’un Yapısal Özellikleri

Tanbur **gövde (tekne), göğüs (ses tablosu) ve sap** olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Geleneksel Türk mûsikîsinin en eski çalgılarından olan tanbur mızraplı bir çalgıdır. Tanburun yarım elma biçimindeki gövdesi ısıtılarak hilâl biçiminde eğilen uçları sivri ağaç dilimlerinin yan yana birleştirilmesinden meydana gelir. Bu ağaçlar erik, dut, ceviz, pelesenk, gül, kelebek, paoros, patuk, vengi, vobinga makase, tik, ardıç, ve abanoz gibi sert ağaçlardır. Gövdenin çapı otuz beş santimetredir. Yaklaşık bir metre uzunluğundaki sap, gövdenin içine yapıştırılan bir takozda açılan kırlangıç kuyruğu şeklindeki yuvaya yerleştirilerek gövdeyle birleştirilmektedir. Sapı daha kısa ve uzun olan tanburlar da vardır. Bu çalgılar da “meydan tanburu”, “kız tanbur” gibi isimler almaktadır (Karakaya, 2010, s. 555; Açın, 2002, s. 23).

Sap, genellikle sert ve dayanıklı ağaçlar olan gürgen, erik, ve ardıçtan yapılır. Sap kısmının görünümünün kayganlık, nem ve sürtünmeye karşı dayanıklı olması için selülozik ve polyester ile cilalanmaktadır. Ağaç damarlarının dokunak (tuşe) yüzeyine dik gelmemesi, tanbur için ciddi bir sorun olan, sapın atmaması bakımından önemlidir. Çalgının önemli bir sorunu olan sap eğilmesine karşı farklı önlemler alınmasına rağmen bunların hiçbirisi kökten bir çözüm olmamaktadır. Refet Kayserilioğlu’ya göre; sapın atmasının önüne geçmek için çalgıyı serin yerde tutmalı, telleri gece gevşetmeli, çalgının sapını yüzü yere bakacak şekilde bir sandalyeye dayayıp, sapına bir ceket asmalı ya da tanburun göğsü üstüne gelecek şekilde düz bir zemine yerleştirip sapının üstüne bir ağırlık koyulmalıdır. Suphi Ezgi’ye göre ise; tanbur sapındaki bu eğriliği önlemek için, sap üzerine bir yastık veya ceket gibi yumuşak yapıda bir ağırlık koyulmalıdır. İki üç gün bu

durumda bekletilen çalgının sapı eski halini alır. Fakat sapın eğriliği göğüs tarafında değil de, yana doğru ise, bu defa çalgıyı eğriliğin tersi bir tarafa sandalyeye dayayıp tekrar sap üzerine yumuşak bir ağırlık koyarak eğrilik düzeltilmeye çalışılmalıdır. Bu eğriliğin düzeltilmesi ise diğerinden daha zordur (Akt. Sarı, 2012, s. 78).

Burguluk sapın uzantısıdır. Burgulukla sapı ayıran delikli eşiğin önünde çentikli bir baş eşik bulunmaktadır. Gövdenin kenarındaki delikli tel takozu, sapın tam karşısında yer almaktadır. Buradan çıkan tellerin her biri göğsü ve sapı geçtikten sonra ikisi de genellikle kemikten yapılan önce çentikli daha sonra delikli eşikten geçerek kendi burgusuna sarılmaktadır. Göğüs bir buçuk, iki milimetre olan oldukça ince bir ladin ya da beyaz çam denilen ağaçtan veya köknar ağacından yapılmaktadır. Ağacın kuru, damarlarının düz ve dikine olması gerekir. Yüzeye dik gelen damarlar, göğüste çalgı paralelliğinde, çekilir tel gibi titreşim sağlayarak tınlamayı arttırmaktadır. Geniş ve güzel bir tınlama için sık damarların kenara, seyreklerin ise ortaya gelmesi gerekmektedir. Böylelikle ses dalgalarını durduran etken kaybedilerek, kenarlara doğru ilerlemesi de sağlanmaktadır. Göğüs iki yarım daireye benzer parçadan oluşmaktadır. Bu parçalar ince damarları kenara gelecek biçimde birbirine yapıştırılmaktadır. Yumuşak ağaçtan yapılanının kalınlığı iki milimetre, orta sertlikteki ağaçtan yapılanın ise bir buçuk milimetredir. Bu iki parça tını güzelliği açısından çalgının en önemli parçalarından biridir. Buraya cila yapılmaz. Bazı tanbur yapımcıları 20. yy ortalarına kadar göğsün ortasına dört beş milimetre çaplı bir delik açıyorlardı. Ezgi, bu deliğin tanburun tınısını güzelleştirmediğini, aksine sesini “hımhımlaştırdığını” ifade etmiştir. (Karakaya, 2010, s. 555; Açın, 2002, s. 23; Akt. Sarı, 2012, s. 76).

Sabit olmayan eşik çoğunlukla ardıç olmak üzere; pelesenk, gül patuk, paros, kelebek, şimşir ağaçlarından da yapılmaktadır. Köprü biçimindeki gerçek eşik, tel takozundan yaklaşık dokuz, on santimetre uzaklıkta, iki, üç santimetre yüksekliğinde beş, altı santimetre uzunluğunda, tabanda 0,7 santimetre ve tel yüzeyinde 0-4 santimetre genişliğindedir. Eşik göğüs üzerinde tellerin basıncıyla sabit durmaktadır. Eşiğin düzgün yerleştirilmesi doğru ses elde etmek açısından önemlidir. Tanbur sapının göğüsle birleştiği yerdeki perdeye basıldığında, Tiz Nevâ sesinin çıkmasıyla eşiğin doğru yerleştirildiği anlaşılabilmektedir. Eğer doğru ses elde edilmez ise eşik sağa ve sola oynatılarak uygun sese ulaşılmaktadır. Göğsün eşiğin altında kalan bölümü, tellerin

basıncıyla çökmektedir. Bir tanburun göğsü ne kadar çökmüşse çalgı o kadar eski sayılmaktadır (Karakaya, 2010, s. 555, Akt. Sarı, 2012, s. 78).

Bu çökme zamanla gövdenin dilimlerinin arasının açılmasına ve gövdenin dağılmasına sebep olduğundan günümüzde tanbur yapanlar eşiği takmadan önce göğsü çukurlaştırmayı tercih etmektedir. Arkası yuvarlak, önü düz olan sap eğilmeye, özellikle tellerin gerilmesiyle öne doğru gelmeye eğilimlidir. Böyle göğüsün çökmesi ve sapın eğilmesi gibi durumlarda tel ve sap arasındaki açıklık artacağı için çeşitli yüksekliklerde eşikler bulundurularak, en uygun yükseklikteki eşik takılıp bu açıklık doğal durumuna getirilmelidir. Eski tanburların günümüze ulaşamamasının başlıca sebebi, ince olan göğüslerinin çok geçmeden parçalandığı ve sapları eğildiği için kısa sürede çalınamaz hale gelmeleridir. Eskiden bağırsak kirişten bağlanan perdeler için, bugün bütün tanburîler misina kullanmaktadır. Günümüzde tanburun sapında yaklaşık altmış perde vardır. Tanburîler ihtiyaç duydukları aralıklara yeni perde veya perdeler ilave edebilmekte ya da perdelerin sıklığından dolayı aralıklardaki bazı perdeleri iptal edebilmektedir. Ana perdeler olmasa da ara perdeler, bazı ezgileri daha uygun aralıklarla icra edebilmek amacıyla hafifçe sağa veya sola kaydırılabilmektedir (Karakaya, 2010, s. 555, Akt. Sarı, 2012, s. 78).

XIX. yüzyıl tanburu yedi telli olmasına rağmen, günümüzde tanbur telleri XVIII. yüzyılda görüldüğü gibi sekiz telli de bağlanabilmektedir. Sekizinci teli yeniden takan ilk tanburi Nejdî Yaşar (1930-2017)'dir. Tellerin çentikli baş eşikle, göğüs kısmına oturtulan ardıç eşik arasındaki uzunluk, genellikle yüz dört santimetredir. Tanburun bütün tellerinde toplamda 78,5 kg kuvvet gerilim vardır. Bu gerilimin fazla oluşu çalgının fiziksel yapısını zorlamaktadır. Bu da sap kısmında az da olsa bir bükülmeye neden olmaktadır. Bu bükülmeye engel olmak için sapın yapımında esnemeyecek ağaçlar kullanılmaktadır. Bir telin uzunluğu ortalama 1,38 cm'dir. Bu uzunluk iki eşik bazı tanburlarda yüz dört santimetre iken, bazılarında yüz altı, nadir olarak yüz sekiz santimetredir. Yegâh telinin sap kenarları dışına veya fazla içine taşması durumunda parmakların tel üzerine basımını zorlaştırır. Bu durum sapın eğrilmesinden ya da eşikle tel doğrultusunun düzgün olmamasından kaynaklanmaktadır (Karakaya, 2010, s. 555; Açın, 2002, s. 23; Sarı, 2012, s. 80).

Tanburda teller dört grup halinde takılmaktadır: Alttan birinci, ikinci, üçüncü teller çift, en üstteki dördüncü tel ise tek olarak takılmaktadır. Eğer sekizinci tel takılacaksa üçüncü çift telden sonra tek bir pirinç tel olarak eklenebilmektedir. Bu tellerin birinci ve üçüncü çift teli çelik, diğer ikinci çift tel ve sonuncu tek tel pirinç teldir. Tellerin akortları ise; birinci çelik teller iki yüz yirmi frekanslı Yegâh sesine (Batıda La sesi) , ikinci pirinç teller yüz kırk altı frekanslı Kaba Râst (Batıda Re sesi) ya da yüz altmış dört frekanslı Kaba Dügâh sesine (Batının Mi sesi), üçüncü çelik teller birinci tellerle aynı iki yüz yirmi frekanslı YegâhYegâh sesine, dördüncü pirinç tel ise, yüz on frekanslı Kaba Yegâh sesine (Batının La sesi) akort edilir. Tanburun ses genliği üç oktavdır. Tanburun mızrabı ise, deniz kaplumbağasının karnından yapılmakla birlikte boynuzdan da yapılanları vardır. Çeşitli uzunlukta olmalarına rağmen genel olarak on iki, on dört santimetre olanları tercih edilir. Eni 1,2 santimetre, kalınlığı 0,14 santimetre olup, uç tarafı biraz ince ve yana doğru yontulmuştur. Fakat iki tarafa yontulmuş da olabilir. (Karakaya, 2010, s. 555; Açın, 2002, s. 23, Sarı, 2012, s. 80).

1.5. Tanburda Perdeler

Geleneksel Türk müziğinde günümüze kadar birçok ses sistemi kullanılmıştır. Bu sistemlerin en başında en az bin yıldan beri uygulanmakta olan XIII. yüzyılda Safiyüddin Abdülmümin Urmevi (1217-1294) tarafından meydana getirilen on yedili perde sistemi gelmektedir. Bu sisteme göre bir sekizli birbirine eşit olmayan on yedili aralığa bölünmektedir. Günümüzde halk müziği içinde hala bu sistem kullanılmaya devam edilmektedir. XIV. yüzyıl edvar yazarı olan Abdülkadir Meragi de tamamen Urmevi perde dizgesini açıklamıştır. Meragi, Câmî’u’l-elhân, Makâsidü’l elhân, Lehniye, Fevâ'id-i Aşere , Şerh-i Kitâb'ül-Edvâr eserlerinde kırk iki tane çalgıyı açıklamıştır. Bu çalgıların arasında Tebriz-i Şirvan tanburu da vardır. XV. yüzyıl edvar yazarlarına bakıldığında; Ladikli Mehmet Çelebi’de “Zeynü’l Elhan” adlı eserinde, Hızır Bin Abdullah küçük farklılıklarla, Ahmetoğlu Şükrullah, ve Seydi aynı dizgeyi vermişlerdir. Yusuf Bin Nizameddin Kırşehir edvarında perde dizgesini açıkça belirtmemesine rağmen çeng isimli çalgının perdelerini belirtirken sayı ve isimlendirme açısından küçük farklılıklarla aynı dizgeye değinmiştir (Akdoğan, 1999, s. 14; Üngör, 2004, s. 39).

XVII. yüzyılda yaşamış olan Nâyi Osman Dede (1650-1730) “Rabt-ı Tâbirât-Mûsikî” adlı eserinde bir sekizli içinde on beş perdenin ismini vermiştir. Aynı yıllar içinde yaşayan Kantemiroğlu (1673-1723)’ da “Kitâb ü’l ilm ‘ül Mûsikî alâ Vech ü’l Hurûfât” ve “İşâret-i Perdehây-ı Mûsikî” adlı eserlerinde Nâyi Osman Dede ile aynı dizgeyi vermiştir. Bu dizge değişikliği ile birlikte XVII. yüzyıl sonları XVIII. yüzyıl başlarında ilk kez geleneksel sistemden uzaklaşıldığı görülmüştür. Hızır Ağa (1725?-1795?) XVIII. yüzyıl ortalarında yazmış olduğu “Tefhîm ü’l Makâmât fî Tevlîd i’n Nagâmât” adlı edvarında bir sekizli içinde on altı perdenin, ilk perdenin oktavı ile birlikte toplamda on yedi perdenin bulunduğunu ifade etmiştir. Bu edvarda tanbur çalan bir kişinin de resmini koymuştur. Ancak bu resimle ilgili bir bilgi vermemiştir. Resimdeki saraylının elinde bulunan çalgının burgularından sekiz telli olduğu anlaşılmaktadır. Perde bağlarının artmış şekliyle günümüz tanburundan neredeyse hiç farkı yoktur. Ancak gövdeyle sapın birleştiği alanın daha dolgun olduğu görülmektedir. Abdülbâki Nâsır Dede (1765-1821) “Tahririye” isimli eserinde Uzzal perdesini Hicâz perdesi ismiyle değiştirerek yaklaşık beş yüz yıl sonra Safiüddin ile aynı dizgeyi vermiştir. Bunun sebebi ise bu dönemde Uzzal makamının gözden düşerek onun yerine Hicâz makamının gözde olmasıdır (Akdoğu, 1999, s. 14-16; Sarı, 2012, s. 62).

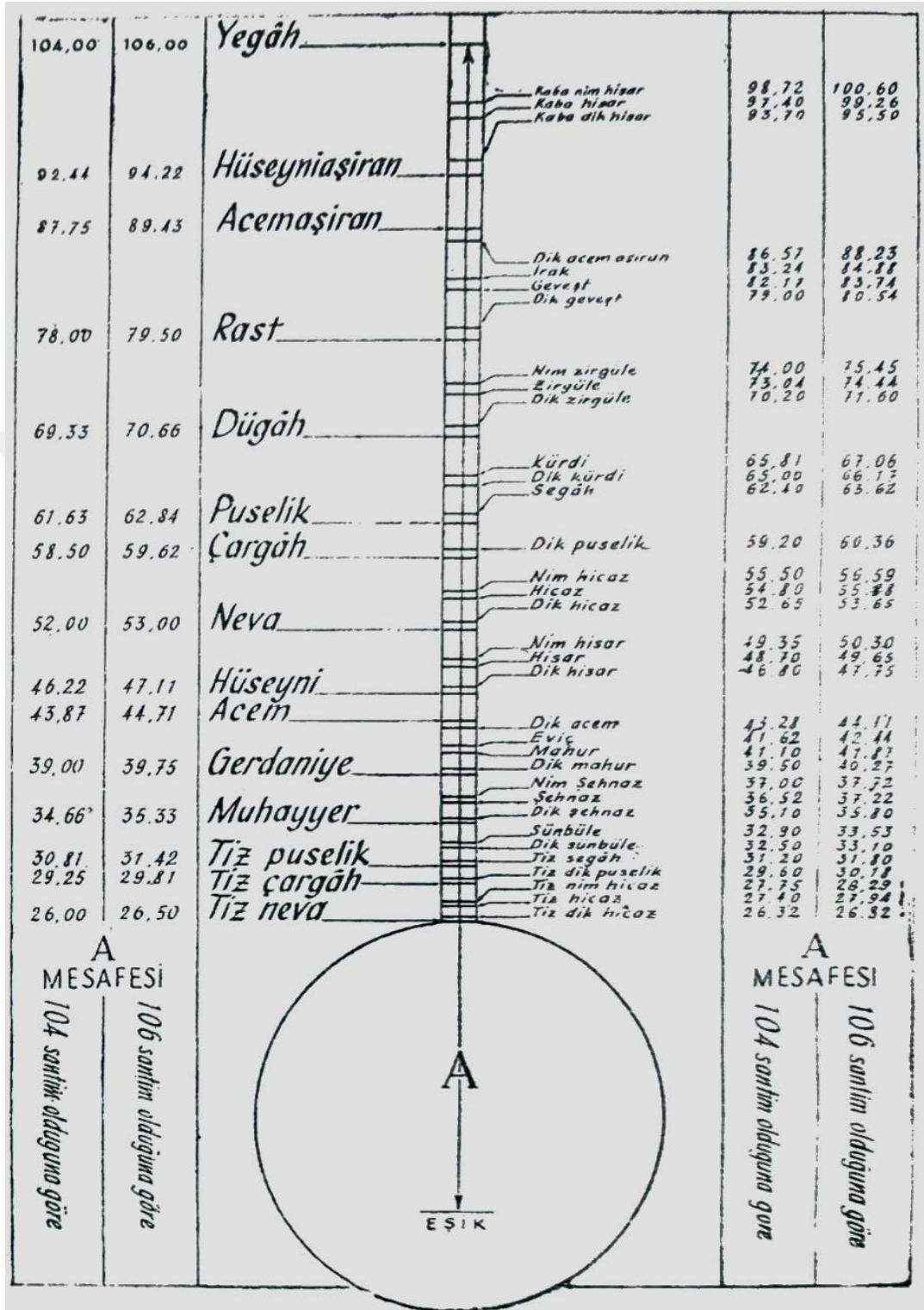
XX. yüzyılın ortalarında Abdülkadir Töre’nin çalışmalarından yola çıkılarak Ekrem Karadeniz tarafından hazırlanan Karadeniz sistemi ortaya çıkmıştır. Bu sistemde bir sekizli birbirinden az farklı kırk bir küçük aralığa bölünmüştür. Fakat içerdiği sorunlar yüzünden yaygınlık kazanamamıştır (Tura, 2017, s. 344).

XX. yüzyılın başlarında ilk kez Rauf Yekta tarafından ortaya atılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi en son kullanılan ses sistemidir. Dolayısıyla bu sistem Yegâh perdesinden Nevâ perdesine kadar olan bir sekizliden oluşan yirmi dört aralık ve yirmi beş sesin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Türk müziği ses sistemine göre düzenlenen tanburun perdeleri, Yegâhtan Tiz Nevâ’ya kadar olan iki oktavlık bir perde diziliminde toplamda kırk sekiz ses ve kırk dokuz aralıktan oluşmaktadır. Fakat günümüzde bu perde sayılarının altmış beşe kadar çıktığı görülmektedir. Bunun sebebi ise transpozisyonun kolay yapılabilmesidir.

Tanbur sapı üzerindeki perde bağları, geleneksel Türk müziğinin tüm seslerini içeren ses yüksekliklerine göre düzenlenmektedir. Bağlanan tellerin ham maddesini kat-

küt denilen bağırsak iplik veya misina oluşturmaktadır. Kalınlığı 0,40-0,50 milimetre olan bu bağlar sap çevresinde dört beş kere sıkıca sarılarak bağlanmaktadır. Tanburdaki perde bağlarının sayısı aralık dizgesine uygun olarak, tanburun tek telinde iki sekizli (iki oktav) ses genliğini (kırk dokuz tane) karşılayacak şekildedir. Perdelerin doğru yerlere bağlanması, sesin temiz çıkmasında büyük rol oynamaktadır. Çoğu icracı bu perde bağlarını kendi kulağına göre tekrar düzenlemektedir. Bunun sebebi ise geleneksel Türk müziğinde bir sekizlinin içinde birbirine eşit olmayan seslerin olmasıdır. Tanburun sap bitiminde son perde olan Tiz Nevâ'dan tanburun kapak kısmına doğru sesler içinde perde yoktur. Ancak isteğe bağlı olarak sap hizasında göğüs tahtasına ince kamıştan birer çizgi halinde küçük perde çizgileri yapıştırılabilir (Sarı, 2012, s. 77).

Tanbur perdeleri, nazari bilgilere göre on yedi, on sekiz, yirmi bir, yirmi dört, kırk bir gibi perde sayılarında değişkenlik göstermektedir. Çalgılar, ait oldukları ses sisteminin perdelerini yansıtmaktadırlar. Rauf Yekta'nın Türk müziğinin piyanosu olarak nitelendirdiği tanburun, uzun saplı ve sabit perdeli bir çalgı olması kullanılan perdelerin koma cinsinden değerlerini belirlemektedir. Türk mûsikîsi ses sisteminde farklı görüşlerin olmasından dolayı tanburun perde sayısı ve yerlerinin belirlenmesi standart bir yapıda değildir. Bu farklı görüşler; perde sayıları, makamların özellikleri ve eserlerin transpoze çalımında karşılaşılan perde eksikliklerinin giderilmesi için eklenen perdelerdir (Öksüz, 1998, s. 67-68).



Şekil 2. Tanburun tel uzunlukları, perde bağları ve isimleri (Kayserilioğlu, 1948, s. 23).



Resim 1. Hızır Ağa'nın Tefhîmü'l-makâmât adlı eserinde tanburi tasviri (Karakaya, 2010, s. 555).

1.4.1. Farabi'nin Tanbur Perdeleri

X. yüzyılda Farabi, Kitâbü'l Musika'l Kebir isimli kitabının ikinci bölümünde, iki çeşit tanburdan bahsetmektedir. Bunlardan biri "horasan tanburu" diğeri ise "bağdat tanburu"dur. "Bağdat tanburu" beş eşit perde bağına sahiptir. Bu perdeler tekrar düzenlendiğinde yeni ezgiler bestenebilir (Sarı, 2012, s. 68). Farabi'nin anlattığı diğeri bir çalgı horasan tanburudur. Bu çalgının iki telli olduğunu ve sapında da çok perde bağı bulunduğunu, bu perde bağlarının bir bölümünün aynı yere bağlandığını, bir bölümünün ise memlekete ve icracıya göre farklılık gösterdiğini vurgulayarak bazılarının az bazılarının ise çok kullanıldığına değinmektedir (Tura, 2017, s. 138)

Tura'ya göre, horasan tanburunun sabit perde bağlarının genellikle beş tane olduğu, açık telin $1/9$ 'una, $1/4$ 'üne, $1/3$ 'üne, $1/2$ 'sine ve yarıyla eşik arasındaki mesafenin $1/9$ 'una bağlandığı, bunun yanında değişebilen oynak perde bağlarının nerelere ve nasıl bağlanacakları açıklanmaktadır. Bu bağların genellikle on üç tane olduğunu, bu sayının bazen az da olsa arttığını, bununla birlikte çalgının sapında on sekiz, yirmi kadar perde bağı bulunabildiğine değindikten sonra, tellerin farklı şekillerde düzenlenebileceğini de ifade etmektedir (2017, s.138).

XIII. yüzyıl yazarlarından on yedili perde ses sistemini ortaya atan Safiyüddin Abdülmümin Urmevi'den XVII. yüzyıl bestecisi Kantemiroğlu'na kadar günümüzdeki tanbura yakın bir çalgıya rastlanmadığı için tanbur perdeleri ile ilgili de kesin bir bilgi bulunmamaktadır.

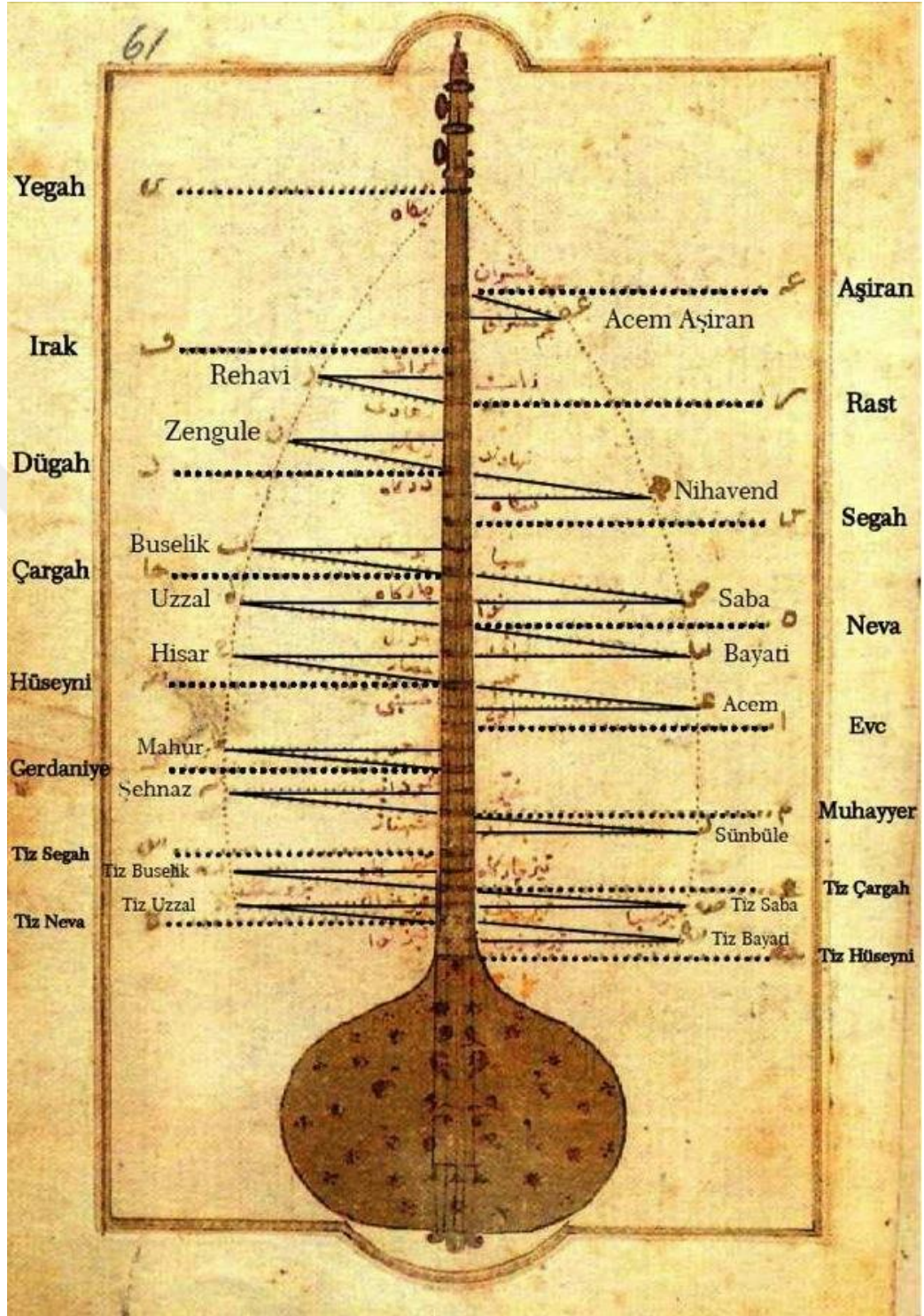
1.4.2. Kantemiroğlu'nun Tanbur Perdeleri

Osmanlı İmparatorluğu ve Batı kaynaklarında ismi Boğdan Prensi, Boğdan Voyvodası, Kantemiroğlu, Küçük Kantemiroğlu, Ulah Beyi, Cantemir olarak geçmektedir. Asıl adının Latince yazılışı Demetrius Cantemir, Avrupa literatüründe ise Dimitrie Cantemir'dir. Kantemiroğlu, tanbur perdelerine XVII. yüzyılda "Kitâbu İlmi'l-Mûsikî Alâ Vechi'l-Hurûfat" (Harfler Üzerine Mûsikî Kitabı) ya da "İşâret-i Perdehây-ı Mûsikî" (Mûsikî Perdelerinin İşaretleri) kısacası "Kantemiroğlu Edvârı" isimli eserinde değinmiştir. Eser iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde makamlar, usûller, perdeler hakkında bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde XVI. Ve XVII. yüzyıllarda

bestelenmiş farklı bestekarlara ait üç yüz on beş peşrev ile kırk saz psinin notasını yazmıştır. Eserin tek nüshası Hüseyin Sadeddin Arel'in kütüphanesinde iken Türkiyat Enstitüsüne geçirildiği bildirilmektedir (Özalp, 2000, s. 362).

Bu eserde, insan hançeresinden sınırsız sayıda çıkabilecek sadâ olduğunu, her çalgının insan boğazından çıkan sesleri taklit etmek isteyeceği için çalgılara perdelerin eklendiğini ifade etmiştir. Fakat insan hançeresinden çıkan bütün perdelerin hakkını vererek icra edebilecek tek çalgının tanbur olduğuna işaret etmiştir. Bu cümlelerin ardından tanburun duyurabileceği mûsikî perdelerinin listesi olan Yegâhtan Tiz Nevâ'ya kadar olan Türk mûsikîsinin perdeler dizisini vermiştir. Kantemir'e göre, tanburun sapına yerleştirilmiş perdeler sayesinde insan hançerisinden çıkabilecek tüm ses ve ezgi icra edilebilmektedir (Behar, 2017, s. 173).

Kantemiroğlu otuz üç tanbur perde isimlerini şöyle sıralayabiliriz; Yegâh, Aşîrân, Acem Aşîrânı (yarım), Irak, Rehavi (yarım), Râst, Zirgüle (yarım), Dügâh, Nihâvend (yarım), Segâh, Buselik (yarım), Çargâh, Sabâ (yarım), Uzzal, Nevâ, Bayâtî (yarım), Hisâr, Hüseyînî, Acem (yarım), Evc, Mâhûr (yarım), Gerdâniye, Şehnaz (yarım), Muhayyer, Sünbûle (yarım), Tiz Segâh, Tiz Buselik (yarım), Tiz Çargâh, Tiz Sabâ (yarım), Tiz Uzzal, Tiz Nevâ, Tiz Bayâtî (yarım), Tiz Hüseyînî (Tura, 2001, s. 3).

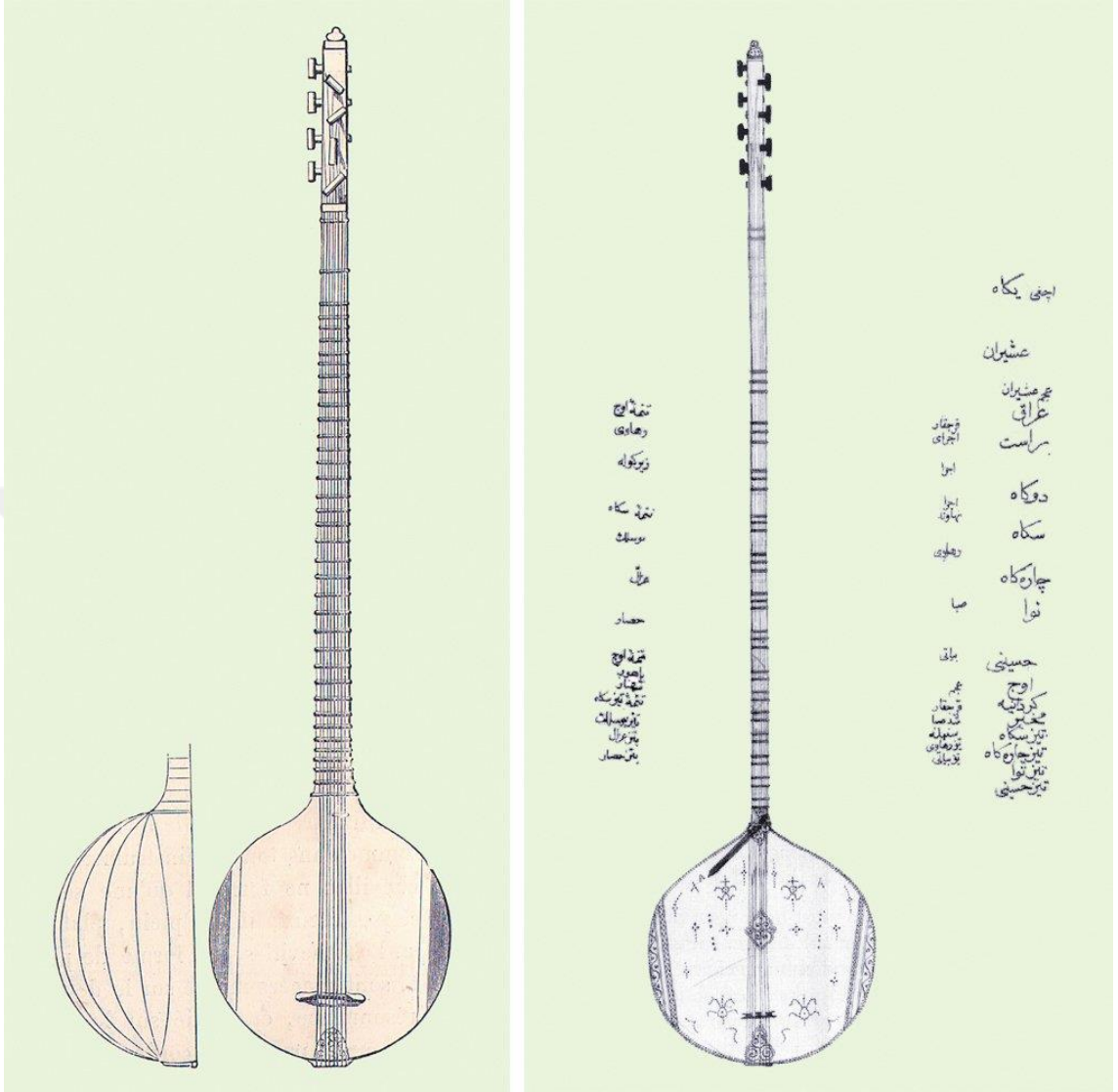


Şekil 3. Kantemiroğlu Edvarı'ndaki tanbur perdeleri, 2004, (Erişim tarihi: 23.12.2020 <http://www.ozanyarman.com/kantemirfontu.html>).

1.4.3. Fonton'un Tanbur Perdeleri

Charles Fonton, Türklerin mûsikîsini araştıran Avrupalılar arasında konusunu büyük titizlikle inceleyen ve konulara çok hakim bir gözlemcidir. *Essai sur la Musica Orientale Comparee a la Musique Europeenne* (Avrupa Mûsikîyle Karşılaştırmalı Olarak Doğu Mûsikîsi Üstüne Deneme) başlıklı el yazması incelemesi 1751 tarihinde yazılmıştır. Bu çalışma, Türk mûsikîsinin perdeleri, usûlleri, çalgılarının yapım tekniği, yapı malzemesi ve akortları gibi konulara değinen araştırma niteliği taşımaktadır (Akt. Aksoy, 2003, s. 97).

Fonton'un tanburunda ise otuz altı perde bağı vardır. Oysa yayınladığı tanbur ve perdeleri şemasında gösterdiği bütün sesler için perde bağlanmış olsaydı, perde bağı sayısı açık tel Yegâhla birlikte kırk dört olurdu. Bu da bazı sesler için perde bağlanmadığını göstermektedir. Fontonun iki sekizli içindeki tanbur perdelerini şöyle sıralayabiliriz. 1.Yegâh, 2. Aşîrân, 3. Acem Aşîrân, 4. Tetimme-i Eviç, 5. Arak, 6. Karcığâr, 7. Rehavi, 8. Râst, 9. Adlandırılmamış (icra denmiş), 10. Zirgüle, 11. Dügâh, 12. Adlandırılmamış, 13. Nihâvend 14. Tetimme-i Segâh, 15. Segâh, 16. Rehavi, 17. Buselik, 18. Çargâh, 19. Uzzal, 20. Sabâ, 21. Nevâ, 22. Bayâtî, 23. Hisâr, 24. Hüseyinî, 25. Acem, 26. Tetimme-i Eviç, 27. Eviç, 28. Karcığâr. 29. Mâhûr, 30. Gerdâniye, 31. Şedd-i Sabâ, 32. Şehnaz, 33. Muhayyer, 34. Sünbüle, 35. Tetimme-i Tiz Segâh, 36. Tiz Segâh, 37. Tiz Rehavi, 38. Tiz Buselik, 39. Tiz Çargâh, 40. Tiz Uzzal, 41. Tiz Nevâ, 42. Tiz Bayâtî, 43. Tiz Hisâr, 44. Tiz Hüseyinî.



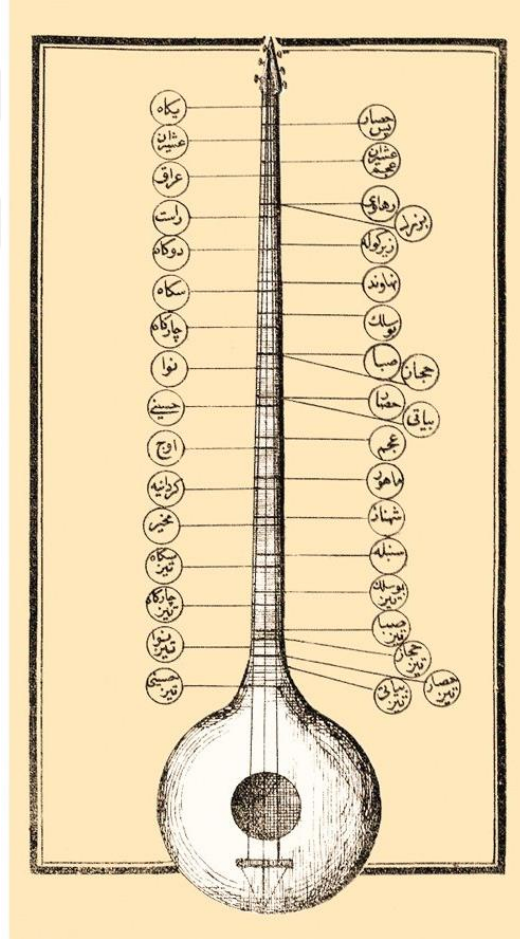
Şekil 4. Charles Fonton'un 1750'lerde Türk Mûsikîsi üzerine yazdığı kitapta gerçekçi biçimde çizilen tanbur resimleri (Karakaya, 2010, s. 553).

1.4.4. Haşim Bey'in Tanbur Perdeleri

XIX. yüzyıl Türk bestekarı olan Haşim Bey, Sultan Aziz'e sunduğu mûsikî mecmuası eserinde tanbur perde isimlerini de vermiştir. Eserinde yer alan tanbur çiziminde sapın üzerinde perde isimlerini de belirtmiştir. Bu perde isimleri şöyledir; Yegâh, Hisar, Aşîrân, Acem Aşîrân, Irak, Rehavi-Büzürg, Râst, Zirgüle, Dügâh, Nihâvend, Segâh, Buselik, Çargâh, Sabâ-Hicâz, Nevâ, Hisar-Bayâtî, Hüseyinî, Acem, Evc, Mâhûr, Gerdâniye, Şehnaz, Muhayyer, Sünbüle, Tiz Segâh, Tiz Buselik, Tiz Çargâh,

Tiz Sabâ- Tiz Hicâz, Tiz Nevâ, Tiz Hisar-Tiz Bayâtî, Tiz Hüseyinî olmak üzere toplam otuz altı perde ismi verilmiştir. Altıncı perde için Rehavi ve Büzürg; Ondördüncü perde için Sabâ ve Hicâz, Onaltıncı perde için Hisar ve Bayâtî isimlerinin kullanıldığı görülmektedir (Tıraşçı, 2000, s. 59).

Burguluk kısmı, kapak kısmındaki delik ve gövde şekli itibariyle Haşim Bey'in edvarında verilen tanbur şekli, Osmanlı tanburu özelliklerinden farklı bir yapıya sahiptir. Bu resmin sadece kullanılan perde isimlerini göstermek amacıyla yapılmış olduğu ifade edilebilir (Akt. Öksüz, 1998, s. 70). Aşağıda Haşim Bey'in güfte mecmuasında 1852'de basılan gerçekçi olmayan tanbur çizimi verilmiştir.



Şekil 5. Haşim Bey'in 1852'de basılan güfte mecmuasında gerçekçi olmayan tanbur çizimi (Karakaya, 2010, s. 554).

İKİNCİ BÖLÜM

TANBURI İCRACILAR

Bu bölümde; Tanburi İzak, III. Selim, Oskiyan Efendi, Abdülhalim Efendi, Faize Ergin, Tanburi Ali Efendi, Tanburi Cemil Bey, Mesud Cemil Bey, Refik Fersan, Kadı Fuad Efendi, Suphi Mehmet Ezgi, Nejdet Yaşar gibi XVIII. yüzyıl ve XX. yüzyıl kapsamındaki tanburi icracıların hayatları ve mûsikî çalışmaları ele alınmıştır. Bu tanburilerin doktora tezinin içerisinde bulunmasının sebebi tanburda bilinen iki tavrın temsilcileri olan Tanburi İzak ve Tanburi Cemil Bey'in arkasından meşk silsilesi ile gelen öğrencileri olmalarıdır. İzak öncesi tanburilerin ekol oluşturmak ve teknik geliştirmek gibi bir amaçlarının olmaması ve tanburu yaşadıkları dönemin tavrı özelliklerine göre icra etmeleri sebepleriyle bu icracılar ele alınmamıştır.

Doktora tezinde yer alan diğer tanburi icracılar ise, Tanburi İzak ve Tanburi Cemil Bey'in tavrı özelliklerini devam ettirmeleri açısından önemlidir. Musevi asıllı olan Tanburi İzak'ın öğrencileri Padişah III. Selim ve Kuyumcu Oskiyan Efendi, Oskiyan Efendi'nin öğrencileri Abdülhalim Efendi ve Suphi Ezgi'dir. Bu meşk silsilesi ile Kadı Fuad Efendi sağ ve sol el tekniğini Tanburi Cemil Bey'den öğrendiği şekliyle oğlu Mesud Cemil Bey'e, Mesud Cemil Bey'de öğrencisi Nejdet Yaşar'a öğretmiştir. Bunun yanında Faize Ergin de Cemil Bey'in öğrencisidir. Tanburi Ali Efendi, Tanburi Küçük Osman Bey'den ders almıştır. Tanburi İzak ile tanburdaki klasik tavrı, Tanburi Cemil Bey'den sonra farklı mızrap tekniklerinin kullanımı ve ajilite gibi yeniliklerle değişmiştir.

2.1. Tanburi İzak (1745? - 1845)

XVIII. yüzyılın ortalarına doğru doğduğu tahmin edilen Musevi asıllı olan İzak, İstanbul'un Ortaköy semtinde doğmuştur. İzak'ın asıl adı İzak Fresko Romano'dur. Klasik Türk mûsikîsinde Zaharya'dan sonra yetişmiş en ünlü azınlık bestekarlarından biridir. Bazı nota mecmualarında onun eserlerinin baş tarafına baytar sözü "paytan" kelimesinden gelmektedir. Paytan, sinagoglarda hanendelik edenlere verilen isimdir. Gerçekten de İzak da sinagoglarda hanendelik edermiş. İzak bir icracı olarak sinekemanı ve tanbur çalarmış. Fakat Romanya'dan İstanbul'a gelen meşhur Kemani Miron'u dinledikten sonra bir daha bu çalgıyı eline almayarak sadece tanbur çalmıştır. III. Selim

zamanında saraya giren İzak, uzun süre padişahın hocalığını yapmıştır. Sarayda fasıllara tanburu ile katılmış ve Enderun'da hocalık yapmıştır (Aksüt, 1993, s. 90; Akt. Özalp, 2000, s. 365).

Padişah III. Selim, İzak'a duyduğu saygıyı belirtmek için onun huzuruna her girişinde ayağa kalkarak karşılamış. Bir gün sarayda hazırlanan fasıllardan birine İzak'ın gecikmesi üzerine Padişah III. Selim, faslı başlatmış, bu arada İzak gelip Hünkar Sofası'na girmek istemiştir. Fakat Perde Çavuşu kendisini içeri almak istemeyince bunu gören padişah, çalgıları susturup Perde Çavuşu'na; “senin gibi çok Perde Çavuşu bulurum. Ama bir İzak daha bulamam” diyerek azarlamıştır (Uzcan, 1978, s. 109). Tanburi İzak, tanbur çalmasını kimlerden öğrendiği kesin olarak bilinmemekle birlikte tanburi Angel ile Musi'den ders aldığı bilinmektedir. İzak'ın, klasik tanbur tavrı, nağmeleri olabildiğince az mızrap vuruşu ile elde etmek ve tellerden çıkan o yankıyı mızrap vuruşları ile kaybetmemek esasına dayanırmış. Hayatının en verimli yıllarını III. Selim döneminde yaşayarak her eseri için padişahın büyük bağışlar almıştır. İsfahan makamındaki peşrevini padişaha sunduğunda bir tanbur teknesi dolusu altın ve gümüş para aldığı söylenmektedir (Akt. Özalp, 2000, s. 367).

Tanburi İzak, bir bestekar olarak çeşitli makam, şekil ve usûllerde bir çok eser bestelemiştir. Peşrevlerinin çoğunu bir ölçüsü seksen sekiz vuruş olan Darb-ı Fetih usûlü ile bestelemiştir. Peşrevleri arasında en meşhurları İsfahân, Gülizar ve Bayâtî Peşrevleridir. Sözlü eserlerinin en ünlüleri ise Gülizar makamında iki Beste, Ağır ve Yürük semâidir. Şeddi Araban takımını Sadullah Ağa ile birlikte besteleyerek Sultan III. Selim'e sunmuştur. İzak, tanburda Sultan III. Selim'den başka iki öğrenci daha yetiştirmiştir. Bunlar, Zeki Mehmet Ağa ve Samatyalı Kuyumcu Oskiyan Efendi'dir. Zeki Mehmet Ağa, öğrenci yetiştirmekte isteksiz olduğu için, İzak tavrının Dr. Suphi Ezgi'ye kadar gelmesine Oskiyan efendi sebep olmuştur. Kozyatağı Rifai şeyhi Halim Efendi de Oskiyan Efendi'den tanbur öğrenerek Ezgi'ye aktarmıştır. Günümüze, otuz yedi peşrev, yirmi sekiz saz semâisi, beş beste, bir ağır semâi ve üç yürük semâi olmak üzere seksen dokuz eseri gelmiştir (Akt. Özalp, 2000, s. 367; Öztuna, 1987, s. 92).

2.2. III. Selim (1761-1808)

Osmanlı imparatorluğu tahtının otuzuncu padişahı olan Sultan III. Selim, Sultan III. Mustafa'nın oğludur. 24 Ocak 1761 tarihinde Topkapı Sarayı'nda dünyaya gelmiştir. Suzidilara makamının bestekarı olan III. Selim'in yılları, Sadullah Ağa, Arif Mehmet Ağa, Tanburi İzak, Abdülhalim Ağa, Hammamizade İsmail Dede gibi büyük ustalarla geçmiştir. O, bu sanatkarları davet ederek gece gündüz vakit geçirirmiş. Onun mûsikî hocaları olan Kırımlı Ahmet Kamil Efendi'den usûl ve eser meşketmiş, İzak'tan ise tanbur öğrenmiştir. O, birleşik makamları meydana getirmesi ile mûsikî bilgisinin derinliğini ortaya koymuştur. İsfahâne-i Cedid, Hicâzeyn, Şevk-i Dil, Arazbar Buselik, Hüseyinî Zem-zeme, Râst-ı Cedid, Pesendide, Nevâ Kürdi, Gerdâniye Kürdi, Suzidilara, Şevkefza makamları onun meydana getirdiği birleşik makamlardandır (Akt. Özalp, 2000, s. 494,500,501).

III. Selim, notanın ne kadar büyük bir eksiklik olduğunu bilerek, din ve milliyet gözetmeden Türk mûsikîsinin bilimsel yönünü inceleyen kişilerle yakından ilgilenmiştir. Bir yandan Hamparsum Limonciyan'dan bir nota bulmasını isterken, diğer yandan çağdaşı Ali Nutku Dede ve Nasır Abdülbaki Dede'den yardım istemiştir. Bu sayede Hamparsum Notası bulunarak eserler unutulmaktan kurtulmuştur. Nasır Abdülbaki Dede de büyükbabası Nayi Osman Dede'nin de kullandığı ve kendi buluşu olan notayı geliştirerek, padişahın Suzidilara Peşrevini ve bazı eserleri notaya alarak kendisine sunmuştur (Akt. Özalp, 2000, s.502).

Tanburi, neyzen ve aynı zamanda mevlevi olan Sultan III. Selim, Galata Mevlevihanesi "Defter-i Dervişan"ına "Selim Dede" diye imza atmıştır. Dini mûsikî formlarından olan Ayin, Durak, Na't, İlâhi gibi eserlerinin yanı sıra din dışı formlarımızın en büyüğü olan Kâr'dan başlayarak Beste, Semâî, Şarkı, Köçekçe, Peşrev, Saz Semâîsi olarak altmış dört eseri bilinmektedir. Bunun yanında ünlü bestekarlarla ortak fasıllar bestelemiştir. Başta Hammamî-zâde İsmail Dede olmak üzere, Basmacı Abdi Efendi, Suyolcuzade Salih Efendi, Dellâl-zâde İsmail Dede Efendi olmak üzere daha pek çok sanatkarı mûsikimize kazandırmıştır. Eserlerinde en çok kendi buluşu olan Suzidilara makamını kullanmıştır. Bestelemiş olduğu Mevlevi Ayini de bu makamdandır. Elimizde bulunan eserlerin on yedisi sözlü eserlerdir. (Akt. Özalp, 2000, s. 502).

2.3. Oskiyan Efendi (?-1870)

XVIII. yüzyılın sonlarında İstanbul'un Samatya semtinde doğmuştur. Ermeni asıllı olan Oskiyan, "Samatyalı" ya da mesleği kuyumculuk olduğu için "Kuyumcu Oskiyan" diye anılmıştır. Sultan III. Selim döneminde tanburi ve neyzen olarak tanınmıştır. O dönemin tanbur ustalarından Tanburi İzak'tan ders alarak yetişmiştir. Oskiyan efendi, İzak'ın icra tekniğini ve üslubunu en iyi kavrayan öğrenci olarak bilinmektedir. Ney hocasının kim olduğu bilinmemektedir. Sultan II. Mahmut döneminde Enderun'a, daha doğrusu Mızıkâ-i Humayun'a öğretmen olarak tayin edilmiştir. Pek çok sanatkar yetiştirmiştir. Onun en değerli öğrencisi tanburi ve neyzen olan Kozyatağı Rifai Tekkesi şeyhi Halim Efendi'nin hocası için; tanburu tıpkı piyano gibi metotlu bir tarzda çaldığını söylediği bilinmektedir. Aynı zamanda Neyzen Salim Bey ve Neyzen Baba Raşit Efendi de öğrencileri arasındadır. Peşrev ve Saz Semâîleri bestelemişse de günümüze gelebilen tek eseri Bayâtî makamındaki Saz Semâîsidir. Sultan Abdülaziz'in saltanının son yıllarında seksen yaşlarında İstanbul'da ölmüştür (Özalp, 2000, s. 370).

2.4. Abdülhalim Efendi (1824-1896)

Abdülhalim Efendi ya da kısaca Halim Efendi, İstanbul'da Beyazıt semtinin Soğanağa mahallesinde 1824 yılında İstanbul'da doğmuştur. Batı ve Hamparsum notasını iyi derecede bilirmiş. Yaşadığı dönemim en önemli neyzeni, tanburisi ve bilginiymiş. Aynı zamanda sinekemani çalarmış. Ney hocası Deli İsmail Dede, Sinekemani hocası Agop, ilk tanbur hocası ise piyasa tanburilerinden Tikoli olduğu bilinmektedir. Halim Efendi'nin asıl tanbur hocası Samatyalı kuyumcu Oskiyan Efendi olmuştur. Uzun yıllar Oskiyan Efendi'den ders almak istemiş, bir türlü başaramamıştır. Bir gün Soğanağa'daki Nişancı Kahvesi'nde bir taksim yaptıktan sonra İzak'ın bir eserini çaldığı esnada kısa boylu bir adamın kendisini izlediğini görmüş ve bu adamın Oskiyan Efendi olduğunu tahmin etmiştir. Bu olaydan sonra tanıştığı Oskiyan Efendi'den üç yıl süreyle tanbur dersleri almıştır. Hüseyin Fahreddin Dede, Cemal Efendi, Ahmet Irsoy, tanburi Garabat, Dr. Suphi Ezgi gibi bir çok öğrenci yetiştirmiştir. Halim Efendi bestekarlıkla pek uğraşmamıştır. İsfahân makamında bir tek Saz Semâîsi bilinmektedir. Huzurlu bir hayat

sürdükten sonra, 1896 yılında, yetmiş iki yaşında Kozyatağı'ndaki evinde vefat etmiş ve tekkenin mezarlığında toprağa verilmiştir (Özalp, 2000, s. 626).

2.5. Tanburi Ali Efendi (1836-1890?)

XIX. yüzyıl Türk mûsikîsinin bestekar ve tanburilerinden olan Tanbûri Ali Efendi, 1836 yılında Midilli adasının Midilli şehrinde doğmuştur. Enis Efendizâdeler sülalesinden gelmektedir. Babası, Hâfız Bekir Efendi'dir. Ali Efendi, yedi sekiz kuşaktan beri hâfızlar yetiştirmiş bu sülalede olduğundan, geleneğe uyarak yedi yaşında hâfız olmuştur. Midilli' de iken genç yaşında bir kıza âşık olmuş. Fakat kızın ailesi bu evliliğe izin vermemiştir. Bütün ısrarlara rağmen kızın verilmeyişi, Ali Efendi'de derin yaralar açmış olmalı ki çıkış yolunu Midilli'yi terk edip İstanbul'a gitmekte bulmuştur. Midilli'de başladığı öğrenim hayatını İstanbul'da medresede düzenli bir şekilde sürdürmeye başlamıştır. İlim tahsili yanında mûsikî eğitimi de aldığı bilinmektedir. (Yazıcı, 2011, s. 19).

“Âşık Bestekâr” olarak anılan Ali Efendi, bestelerindeki romantik ve lirik coşkunluk dolayısıyla neo-klasik üslûbu benimsemiştir. Devrinin en önemli mûsikişinasları arasında yer almıştır (Tanrıkorur, 1989, s. 390). Sesinin güzel olması sebebiyle henüz yedi yaşında iken hâfız olan Ali Efendi, medrese öğrenimi görmüş, Enderûn'lu mûsikîşinaslardan Lâtif Ağa, sonraları Sütülcüli Âsım ve Kanuni Rızâ Efendi'lerden mûsikî dersleri almıştır. Yenikapı Mevlevîhânesi postnîşini Celâleddin Efendi ile beraber Tanbûrî Küçük Osman Bey'e uzunca bir zaman devam etmişler ve her ikisi de iyi birer tanburî olmuşlardır. Fâtih Câmîi müderrisi Hâfız Şâkir Efendi'den de Kûr'ân-ı Kerim'in çeşitli okunuş tarzlarından “İlm-i vücûh” u öğrenmiştir. Sesi ve okuyuş tarzı çok güzel olduğu bilinmektedir. Dinî konulardaki vukûfu ve okuyuş üslûbunun asaleti sayesinde Sultan Aziz zamanında 1862'ye doğru imtihanla saraya müezzîn olarak girmiştir. Çok kısa bir zamanda yükselerek Kudüs pâyesiyle 1867'de padişahın ikinci imamlığına, “İmam-ı Sâni-i Hazret-i Şehriyârî” makamına getirilmiştir. (Aksüt, 1993, s. 198; Yazıcı, 2011, s. 19).

Mûsikîmizin klâsik kural ve gelenekleri içinde yetişmiş ve eserleri ile lirizmin heyecanlarını, coşkunluklarını ses hâline getirmiş bestekârimız, oldukça verimliymiş. Oğlu Aziz Mahmud Bey ve Manisalı Hâfız Sâlis Efendi'lerin birlikte notaya aldıkları

külliyatı İstanbul'da Aksaray yangınında yanıp kül olmuşsa da zamanımıza seksen dört eserin notası ulaşabilmiştir. Ali Efendi'nin tespit edilen eser sayısı yüz kırk yedi olduğu bilinmektedir. Belirlenen eserleri içinde, şarkı formunda en çok Uşşâk makamını ve Aksak usûlünü kullanmıştır. Nevres-i Cedîd, Fuzûlî ve Mehmed Sâ'dî Bey'in şiirlerine rağbet etmiştir. Sûzidil takımı ile çok ün kazanmıştır (Aksüt, 1993, s. 198-199; Öztuna, 1987, s. 98).

Eserlerinin büyük bir kısmı oğlu Aziz Bey ve Manisalı Hafız Salih Efendi tarafından notaya alınmıştır. Fakat bunlar da Aksaray yangınında yanmıştır. Bununla beraber, hatırlanma yoluyla günümüze kadar gelebilen eserleri vardır (Uzcan, 1978, s. 107). Bu eserler şunlardır; güftesi Hz. Ömer'in olan, Râst Düyek Şugl, Eviç Peşrev, Uşşâk Peşrev, Karcıgar Peşrev, Muhayyer-Zengûle Peşrev, Arazbâr-Buselik Peşrev, Sûz-i Dil Peşrev, Muhayyer-Zengûle Saz Semâî, Sûz-i Dil Saz Semâî, Sûz-i Dil Zencir I. Beste "Yıkıldı darb-ı sitemden harâb olan gönlüm", Sûz-i Dil Devr-i Kebir II. Beste "Bilmedik yâri ki bizden bu kadar gâfil imiş", Sûz-i Dil Nakış Aksak Semâî "Kani yâd-ı lebinle hûn-i dil nûş ettiğim demler güfte: Nevres-i Cedîd, Sûz-i Dil Yürük "Ceyhûn arayan dide-i giryânımı görsün", Sûz-i Dil Evfer Şarkı "Yandıkça oldu sûzan, kalb-i şerer-feşânım), Sûz-i Dil Yürük Aksak Şarkı "Her bir bakışında neş'e buldum", Eviç Ağır Çenber I. Beste "Ah eder inler gönül, ol turra-i Şeb-gûn için", Eviç Hafif II. Beste "Söylemem derdimi, dem-derdim olan âhâ bile", Eviç Nakış Aksak Semâî "Ben ağlar idim her gece, ol yârim uyurdu", Eviç Nakış Semâî "Hicrinle gözümünden, acaba kan mı boşandı", Eviç Ağır Aksak Şarkı "Sûz-i firkât sînemi dağlar benim" (Aksüt, 1993, s. 198-200). Tanbûri Ali Efendi'nin ölüm tarihi ve öldüğü ev hakkında yazılı kaynaklarda farklılıklar görülmektedir.

2.6. Tanburi Cemil Bey (1871-1916)

1871 tarihinde İstanbul'da Mollagürânî semtinde dünyaya gelmiştir. Babası, Beyoğlu Ceza mahkemesi azasından Tevfik Bey'dir. Tanburî Cemil Bey'in ailesinde kendi kuşağına kadar mûsikî ile biraz ilgilenenler olmuştur. Annesi Zihniyar Hanım Adile Sultan sarayındaki saz heyetinde lavta çalarmış. Ağabeyi Ahmed Bey, kardeşinin ünü yaygınlaşınca kadar, eski biçim tanbur icrasının ustalarındanmış. Ayrıca ud, lavta, keman çalardı. Diğer ağabeyi Reşad Bey gezici bir halk şâiriymiş. Ablası Beyhan

Hanım'ın iki oğlundan büyüğü Tanbûrî Hikmet Bey, küçüğü ise kemençe çalan Tefvîk Bey'miş. Eşi Saide Hanım'ın annesi Eflâknur Hanım da Adile Sultan sarayındaki bando takımında trombon, aileden bu kuşaktan olanlarının çoğu piyano çalmış. Saide Hanım'ın dayısı Said Bey'de mûsikîşinasmış; Isfahân makamında bir peşrev bestelemiş (Özalp, 2000, s. 143).

Cemil Bey'in, mûsikî çalışmalarına hangi yıllarda başladığı kesin olarak bilinmemektedir. Bize bu konuda oğlu Mesud Cemil ipuçları vermektedir. Aile büyüklerinden ve babasının çevresinde bulunanlardan duyduklarını özetleyerek bazı değerlendirmeler yapmaktadır. Gizlice mutfağa giderek su bardaklarına değişik oranlarda su doldurup bir çubukla bunlara dokunduğunu ve bir gam oluşturduğunu, kendi kendine bir şeyler çaldığını anlatmaktadır. Çevresindeki insanları dikkatle dinlediğini, ilkokuldaki çocukların okuduğu ilâhî nağmelerine evdeki Çerkes kadınların türkülerini karıştırarak beste yapma oyunlarına devam ettiğini belirtmektedir. Hattâ, lastik örgülü ayakkabılardan lastik teller çekerek bunları bir tahtaya çakılı çivilere bağladığını, akort ettikten sonra kopuncaya kadar çaldığını söylemektedir. Yeni bir çalgı yapma merakının olgunluk yaşlarında da geçmediğini, bir ömür boyu bu arayış içinde dolaştığını yine bu anılardan öğrenilmektedir. (Özalp, 2000, s. 143).

Ortaokula giderken ağabeyi Ahmed Bey'den nazariyat, Kemanî Ağa Aleksan'dan Hamparsum ve Batı notalarını öğrenmiştir. Çalgı çalmaya karşı büyük bir arzu duyan Cemil, on yaşlarında önce keman ve kanun daha sonra bütün ömrünce yanından ayırmadığı iki çalgısı tanbûr ve kemençesiyle bütünleşmiştir. Tanbûrî Ali Efendi ile tanışmış ve onun bulunduğu toplantılarda kendisinden mûsikî bilgisi ve klâsik ekolün yapısı, karakteri, oluşumu yönünden epeyce yararlanmıştır. Özellikle ders aldığı bir hocası olmamıştır. On sekiz yaşlarında iken olağanüstü bir tanbûrî olmuştur. Kısa bir süre sonra kemençe ve viyolonsel ve de lâvta çalgılarında da virtüozitesini ispatlamıştır. Kabına sığamayan bir coşkunlukla taşan ve tanbûru yay ile çalmayı icâd eden yine Cemil Bey'dir. Şöhreti bütün Osmanlı ülkelerine yayılmıştır. Meşrutiyetten sonra Tepebaşı Tiyatrosu'nda konserler vermiştir. Edirne'de konser vermiştir (1913). Kanunî Hacı Arif Bey, Giriftzen Âsım Bey, Musa Süreyya Bey, Âdi Nevres Bey, Tanbûrî Kadı Fuad Efendi, Âdi Fethi Bey, Tanbûrî Tahsin Bey, Kemanî ve Tanbûrî Ömer Bey, Hânende Kaşıyarık Hüsametdin Bey, Hâfız Osman Efendi, Hâfız Mustafa Efendi, beraber çalıştığı

müzisyen arkadaşlarıymış. Bütün ömrünce Nevres Bey’le geçinememiştir. Yenikapı Mevlevîhânesi’ne devam ederek mukabele dinler, Şeyh Abdülbakî Baykara ile sohbetten büyük zevk almış. Son derece yüksek bir müzikalitesi olan Cemil Bey, Türk mûsikîsi çalgı icrâsına yepyeni ve modern bir tarz, değişik bir yorum getirerek icrâkarlığın mükemmelleşmesinde en büyük rolü oynamıştır (Aksüt, 1993, s. 247).

Özellikle tanbûr çalgısının icrâsında bol mızraplı, çok çarpmalı müthiş bir ajilite ile, tanbûrun orta tellerini de mükemmel bir teknikle kullanarak çalması yepyeni bir tavrın doğmasına sebep olmuştur. Bugünkü tanbûrîler arasında daha aynı ekolü devam ettirmekte olanlar vardır. Eski tarz ve tavra sahip olanlar Cemil Bey’i eleştirerek çaldığı şekilde tanbûr çalınmamasını savundukları bilinmektedir. Bu taşlamalardan sıkılan Cemil Bey, Tanbûrî Küçük Osman Bey’in de kendisine bu yolda sözler söylemesi üzerine: “Tanbûra yeni başladığım zaman böyle çalışıyordum” diye sert ve alaylı bir dille cevap vermiştir. Taksim formunu da geliştiren Cemil Bey’dir. Cemil Bey, tanburdan başka kemeçe, lâvta, yaylı tanbur, viyolonsel, rebap, cura, bağlama, meydan sazı ve hattâ zurna da çaldığı bilinmektedir (Aksüt, 1993, s. 247-248; Edipoğlu, 1962, s. 149).

Peşrevleri; Şedaraban (Fahte-3 hâne), Ferahfezâ (Muhammes), Muhayyer (Devr-i Kebir-3 hâne), Hicâzkâr (Muhammes), Kürdili Hicâzkâr (Muhammes-3 hâne), Nevâ (Devr-i Kebir-2 hâne), Mâhûr (Muhammes). Saz Semâîleri; Şedaraban-Ferahfezâ-Hicâzkâr-Sûzidilarâ-Muhayyer-Bestenigâr-İsfahân. Bunlardan başka; Nihâvend Longa (Nim Sofyan), Nîkrîz Zeybek (Aksak), Râst Ninni (Sofyan), Hüseyinî Oyun Havası (Çeçen Kızı-Nim Sofyan), Hicâz Hümâyûn Ninni, “Dağda tavşanlar uyur” (Sofyan), Şarkıları; Hicâz-Aksak: “Mâtemzedeyim külbe-i ahzânımı gel gör”, Hicâz-Aksak: “Rahm etmedi, cânânı elimden ecel aldı” (Mersiye), Hicâz-Devr-i Hindî: “Bir müebbed fırkatın sûzânı düştü canıma”, Hicâz-Sengin Semâî: “Hep sâye-i vaslında gönül şâd olacakken”, Hüseyinî- Devr-i Hindî: “Görmek ister gözlerim her dem seni”, Muhayyer-Sengin Semâî: “Pür lerze olur rûyini gördükçe cenânım”, Şehnâz-Sengin Semâî (Curcuna değişmeli): “Yârin ta uzaktan sesi geldi”, Mâhûr-Ağır Aksak: “Var iken zâtında böyle hüsn ü ân olma nihân”, Nihâvend-Semâî: “Sevdim seni ey işvebâz”, Kürdili Hicâzkâr-Aksak: “Def’i nâliş eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben”, Evç-Aksak Semâî – (Curcuna değişmeli): “Nezîrin yok senin ey mâh yerde”, Ferahnâk- Aksak: “Bir nigâhın gönlümü etdi esîr-i aşkın âh”, Hüzzam-Aksak: “Etmesin avdet melâl-i intizâr” (Güfte:Muallim

Nâci). Bu güfte Şevki Bey tarafından Hicâz- Devr-i Hindî olarak da bestelenmiştir. (Aksüt, 1993, s. 248).

Tanbûrî Cemil Bey, sazendeliği ve bestekârlığının yanı sıra yetiştirdiği öğrencileriyle iyi bir hoca olduğunu da ispatlamıştır. Başta Kadı Fuad Efendi olmak üzere; Tanbûrî Hikmet Bey (yeğenidir), Refik Fersan, Tahsin Bey, Samiye Hanım, Rahmi Bey' in kızı Nahide Hanım, Şemseddin Ziya Bey'in kızı Satıa Hanım, Ziyâ Hüznî Bey'in kızı Zühtî Hanım, Ziya Hüznî Bey, Fahire Fersan, Fâize Ergin, Kadıköylü Fuad Sorguç, Murad Özturun Cemil Bey'in öğrencileriymiş. Cemil Bey, bütün bu uğraşlarının dışında "Kaamûs-ı Mûsikî" adlı bir mûsikî ansiklopedisi yazmaya başlamış, fakat az bir bölüm yazabilmiştir (Aksüt, 1993, s. 250). Cemil Bey, taksimleri ile de ölümsüzdür. Günümüze ulaşan, Cemil Bey'e ait, plağa alınmış otuz tanbûr, yirmi dört kemençe, on sekiz yaylı tanbûr, üç lavta, dokuz viyolonsel tam taksimi ile ses taksimleri ile karışık şekilde dokuz tanbûr, dokuz kemençe, bir yaylı tanbûr, bir lavta taksimi olduğu bilinmektedir. Ayrıca aynı çalgılarla (otuz dört kemençe, sekiz tanbûr) çeşitli eserleri plağa çalmıştır (Öztuna, 1987, s. 106).

"Rehber-i Mûsikî" adlı Türk mûsikîsi bilgileri bulunan eseri 1901 ve 1924 yıllarında iki kere basılmıştır. Kemençe metodu yazmaya başlamış, onu da tamamlamadan bırakmıştır. Gazetelere mûsikî makaleleri yazmıştır. Hattâ Sabah gazetesinde büyük bilgin Rauf Yektâ Bey ile polemiğe girmesi olay yaratmıştır. Bütün bunlardan başka basılmamış iki de roman tercümesi vardır. Tanbûrî Cemil Bey'in eserlerinden meydana gelen külliyyat 1919 yılında Kemal Emin Bara tarafından hazırlanmış ve Onnik Zadoryan tarafından da yayınlanmıştır. Tanbûrî Cemil Bey hakkında pek çok makale yayınlanmış, hattâ konferanslar verilmiştir. Ancak, 1946 yılında İstanbul'da Vakıf gazetesinde yayınlanan ve Tanbûrî Cemil' in Hayatı adını taşıyan yazı dizisi oğlu Mesud Cemil tarafından kaleme alınmıştır. Daha sonra 1947 yılında Ankara'da Sakarya matbaasında kitap olarak basılmıştır. Bu eserde Cemil Bey hakkında gereken bütün bilgilerin geniş bir şekilde bulunduğu bilinmektedir (Aksüt, 1993, s. 250-251).

2.7. Kadı Fuad Efendi (1890-1920)

Kadı Fuad Efendi 1890 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası Tanburi Ali Efendi'nin arkadaşlarından İzmirli Hafız Ahmet Efendi' imiş. Oğluna İngilizce ve mûsikî

dersleri aldirdığı için “Gavur İmam, Kara Hafız” gibi sıfatlar verilmiştir. İlk ve orta öğreniminden sonra medreselerde okuyup ilmiye sınıfına ayrılmıştır. Küçük yaşlarda Tanburi Cemil Bey’in öğrencisi olmuştur. Mûsikîyi ve mûsikî aletlerini çalmasını Cemil Bey’den öğrenmiştir. Hocasının sağ ve sol el tekniğini en iyi öğrenenlerden olduğu bilinmektedir. Mesud Cemil Kadı Fuad Efendi’yi şöyle anlatmaktadır: “...*Cemil’in sağ el ve sol el tekniğine, yıllarca süren sabırlı bir müşahade ve tahlilden sonra en halis esaslarıyla nüfuz etmişti. Bizim mûsikîmizin en asil tarafını hususunda sonsuz bir kabiliyeti olan bu sazı (tanburu) biraz çalabiliyorsam bu bilgimin hepsini Rahmetli Fuad Efendi’ye borçluyum.*” Mesud Cemil’in dediği gibi o da hocası gibi akciğer vereminden 1920 yılında İstanbul’da öldü. Vasiyeti üzerine Cemil Bey’in mezarına defnedildi. Bu mezarın yeri bilinmemektedir (Özalp, 2000, s. 217).

Kemençe, lavta, tanbur çalan Kadı Fuad Efendi, Mesud Cemil’in ve Ruşen Kam’ın da hocası olduğu bilinmektedir. İcra ettiği çalgılardaki hakimiyetinin Cemil Bey’e yakın olduğunu bu iki öğrencisi de söylemiş. Bir plağında Cemil Bey’e eşlik etmiştir. Bestekar olarak birkaç şarkı ile Sedat Öztoprak’a mal edilen Hicâz-kâr Sirtosu vardır (Özalp, 2000, s. 218).

2.8. Faize Ergin (1894-1954)

Tanbûri Faize Hanım, 1894 yılında İstanbul’da doğmuştur. Mâbeyinci Faik Bey ile Şem’inur Hanım’ın kızı, Fahire Fersan’ın ablası olduğu bilinmektedir. Babasının yakın dostu olan Tanbûrî Cemil Bey’den tanbûr ve mûsikî dersleri almıştır. Enderûni Hâfız Hüsnü’den, İsmail Hakkı Bey’den birçok eser öğrenerek repertuarını genişletmiştir. Darülelhan’da ve çeşitli mûsikî derneklerinde tanbûr öğretmenliği yapmıştır. Mûsikî kültürü çok zengin olan iyi derecede tanbur çalan Faize Hanım, Maarif müfettişlerinden Ruhi Bey’le evli olduğu bilinmektedir. Eşinin teşviki ile bestekârlığa başlamış; az ve özlü eserler bırakmıştır. Nikrîz makamından “Gönül ne için âteşlere yansın”, Acem Aşîrân makamından “Kime halim diyeyim, kime rüsvâ olayım”, Şedd-i Araban makamından bestelediği “Bâde- i vuslat içilsin kâse- i fağfurdan” güfteli eserleri en tanınmış olanlarıdır. Son yıllarını büyük bir sıkıntı ve kimsesizlik içinde geçiren sanatkâr, 21 Şubat 1954 tarihinde İstanbul’da vefat etmiştir. (Özalp, 2000, s. 234).

2.9. Mesud Cemil Bey (1902-1963)

Mesud Ekrem Cemil, 1902 yılında İstanbul' un Cağaloğlu semtinde doğmuştur. Tanbûrî Cemil Bey ile Saide Hanımın oğlu olduğu bilinmektedir. Okul çağına gelinceye kadar babasının sanat atmosferi içinde büyümüştür. Evlerine gelen ünlü sanatkârları tanımıştır. İlkokul çağına gelinceye kadar babası okumasına karşı çıkmış, edep ve terbiye yeri olarak kabul ettiği mevlevilik tarikatına girerek mevlevi dervişi olmasını ya da bir sanat öğrenmesini istemiştir. Uzun tartışmalardan sonra o zamanki okula başlama törenleri yapılmamak şartıyla ilkokula başlatılmıştır. Okula başladıktan sonra da oğlunun dersleri ile ilgilenen Cemil Bey, genel kültürünün ilerlemesi için çalışmalar yaptırmış ve Fransızca öğretmeye çalışmış. Orta öğrenimini 1914-1918 yılları arasında İstanbul Sultanisi'nde tamamladığı bilinmektedir. 1920 yılında "Hukuk Mektebi" ne başlamış ise de Şerif Muhiddin Targan ve hocası Sadeddin Arel'in tavsiyesi ile yarıda bırakarak mûsikî öğrenimi için Berlin'e gitmiştir. Burada Stern Konservatuarı ve Müzik Akademisi'nde okumuştur (Özalp, 2000, s. 273-275).

Mesud Cemil Batı mûsikîsinde de derinleşmek amacıyla 1922'de Berlin'e gitmiş, orada Berlin Devlet Akademisi Viyolensel Profesörü Hugo Becker'in öğrencisi olmuştur. İki buçuk yıl sonra yurda döndüğünde Darülelhan' da tanbûr, solfej, teori öğretmenliğine getirilmiştir (Uzcan, 1978, s. 110). Kendisi ile ilgili yazılmış pek çok yazıda on iki yaşında babasından tanbur, kemençe ve solfej dersi aldı, diye söz edilir. Oysa Mesud Cemil babasını sadece çeşitli çalgıları çalarken izlemiş, sağ ve sol el tekniği yönünden hafızasında bir şeyler kalmış olabilir. Fakat, tanbûr dersi almamıştır. Bunları anılarında da anlatmaktadır. Babasından aldığı solfej ve kemençe dersleri de sınırlı kalmıştır (Özalp, 2000, s. 276-277).

Mûsikî çalışmalarına on iki yaşında kemanla, Viyanalı Daniel Fitzinger'den ders alarak başlamıştır. Batı mûsikîsi öğrenimi görmesine rağmen, doğuşundan beri içinde bulunduğu ortam ve kulak alışkanlığı onu Türk Mûsikîsi'ne ittiği bilinmektedir. Mesud Cemil bu duygularını şöyle dile getirmektedir; bu derslere nasıl başladığına değindikten sonra derslerin verdiği ilk müzik anlayışıyla evdeki eski tanbûrları karıştırırken Kadı Fuad Efendinin kendisini yakaladığı ve o günden beri tanbûr hocası olduğunu, Cemil'in sağ ve sol el tekniğine, yıllarca süren sabırlı bir gözlem ve çözümlemekten sonra öz gerçekleriyle kavrayıp, bizim mûsikîmizin en asil tarafını verme hususunda sonsuz bir

yeteneği olan bu çalgıyı biraz çalabiliyorsa, bu bilgilerin hemen hepsini rahmetli Fuad Efendi'ye borçlu olduğunu ifade etmiştir (Özalp, 2000, s. 277).

Mesud Cemil, bestekar Rahmi Bey ve Şemseddin Ziya Bey'in aracılığı ile babasının sanat çevresini tanıyarak, onun dostlarından ilgi yakınlık görmüştür. Yeni Mevlevihânesi şeyhi Abdülbaki Baykara'yı tanıyıp sohbetlerine katılırken, bir yandan da aynı tekkenin kudümzenbaşısı olan Ahmed Irsoy ile neyzenbaşı Rauf Yekta Bey'le ilişki kurmuştur. Böylece bilgi ve mûsiki kültürünü günden güne zenginleştirerek her ustadan faydalanmanın yollarını araştırmıştır. Bu arada Galata Mevlevihânesi'nde Neyzen Emin Efendi'yi tanımış. Refik Talat Alpman' dan yararlanmıştır. Dr. Suphi Ezgi'nin derslerine katılarak klâsik tanbûr icrâsının teknik ve inceliklerini öğrenmiştir. On sekiz yaşında ustalaşmış bir sanatkâr olarak “Şark Mûsikî Cemiyeti” ne icrâcı ve tanbûr sanatkârı olarak girmiştir. Mesud Cemil, kemençe, tanbur, lavta, keman, viyolonsel, bağlama ve bağlama'ya benzeyen halk çalgılarını ustalıkla kullanmıştır (Özalp, 2000, s. 278,281).

Eserleri; “Medeniyet Tarihinde Mûsiki Âletleri ve Türkler”, “Tatbikatlı Türk Mûsikisi Târîhi”, “Kutbün Nâyî Şeyh Osman Dede”, “Tanburî Cemil'in Hayatı”, İstanbul Konservatuvarı tarafından yayımlanan Türk Mûsikisi klâsiklerinden Mevlevî Âyinleri'nin son ciltlerini hazırlayan heyette yer alan Mesut Cemil'in iki yüz civarında makale yazdığı söylenmektedir. Onun makaleleri İstanbul'da Âile, Dârülelhan, Hafta, Hayat Tarih Mecmuası, Kalem Dergisi, Kültür Haftası, Mûsiki Mecmuası (İleri Mûsiki Mecmuası), Resimli Hayat Dergisi, Türk Düşüncesi, Türk Mason Dergisi, Yarın ve Ankara'da Hep Bu Topraktan, Radyo Mecmuası (Şerif Sait Çeren imzasıyla), Ulus'ta yayımlanmıştır. 1936'da hazırladığı yayımlanmamış tanbur etütleri bugün Murat Bardakçı'nın elinde bulunmaktadır. Fazla bestesi yoktur. Şehnaz Sirto, Nihâvend Saz Semâisi ve çok sesli Çârgâh Türk Raksı dışında dört adet şarkısı ve “İzmir Yollarında” adlı bir marşı bilinmektedir. Sadece Nihâvend Saz Semâisi bile bestekârlıktaki düzeyini gösterecek bir eser kabul edilmiştir. (Özcan, 2011, s. 393).

2.10. Refik Fersan (1893-1965)

Refik Şemseddin Fersan 1893 yılında İstanbul'da Şehzadebaşı'nda doğmuştur. Babası mûsikîşinas ve bestekar olan Hafız Mehmet Şemseddin Bey'imiş. Kendisinin hevesi ve ailesinin mûsikîye olan ilgisi ile ud çalmaya çalışmıştır. Bir süre sonra tanbur

çalmaya karar vererek on iki yaşında Tanburi Cemil Bey'den ders almaya başlamıştır. Bu dersler beş yıl sürmüştür. O yılları Mesud Cemil şöyle anlatmaktadır; “*Tanbûrî Refîk Fersan, ben bahçede oynayan bir çocukken o bıyıkları yeni terlemiş bir delikanlı idi. Koyuca renkli şilik fesi, altın kösteklerle süslenmiş fantezi yeleği, mîrden dikilmiş gayet zarîf kostümü ve on adım geriden tanburunu taşıyan uşağı ile Sineklibakkal'daki eve derse gelirdi.*” Tanbur dersleri devam ederken bir taraftan da Leon Hancıyan'dan usûl dersleri aldığı bilinmektedir (Özalp, 2000, s. 116; Ak, 2014, s. 346).

1909 yılında ailece gittikleri Mısır dönüşünden sonra 1911 yılında mûsikî çalışmalarına hız vermiştir. 1913 yılında Fahire Fersan ile evlenmiştir. Düğünleri için Cenevre'ye gittiği yıllarda Batı mûsikîsini tanımaya çalışmıştır. Fakat tanburunu ihmal etmeden bu arada devamlı çalışıyormuş. 1917'de İstanbul'a dönmüş ve çok iyi bir sınav vererek Darülelhan'a girmiştir. Böylece Refik Fersan tanbur hocası olarak öğretim üyeleri arasına katılmıştır. 1918 yılında askerlik hizmetini yapmak üzere, yine başarılı bir sınavdan sonra “Mızıkâ-ı Hümayûn” un Türk Mûsikîsi dalında, “muallim muavini” olarak yüzbaşı rütbesiyle tayin olmuştur. Oysa o zamana kadar bu tayin ancak Enderûn'dan yetişenler arasında yapılabildiği bilinmektedir. Aynı tarihlerde İsmail Hakkı Bey'in yönetiminde, geliri “Malûl Gaziler Cemiyeti” ne verilmek üzere ilk konserini vermiştir. Mızıkâ-i Hümayun'da Veli Kanık, Zati Arca ve Zeki Üngör'ün bulunduğu bir jüri önünde diğer bir sınav vererek Türk Mûsikîsi bölümü şefliğine getirilmiştir (Ak, 2014, s. 346; Özalp, 2000, s. 116).

Cumhuriyet'in ilânının ardından Mızıkâ-i Hümayun'un tasfiyesiyle saraydaki mûsikî kadrolarının Ankara'ya alınması üzerine 1924'te rütbesi binbaşılığa yükseltilerek “Riyâseticumhur Mûsikî Heyeti Alaturka Kısmı” muallimi sıfatı ile görevini sürdürmüş ve incesaz heyeti şefliği de yapmıştır. Birçok defa istifa etmesine rağmen vazifesini üç yıl devam ettirmiştir. Ocak 1927'de hanımının rahatsızlığı sebebiyle İstanbul'a dönmüş ve 25 Mayıs 1927 tarihinde hem Riyâseticumhur İncesaz Heyeti'nden hem de ordudaki görevinden ayrılmıştır. Aynı yıl yayına başlayan İstanbul Radyosu'nda aldığı görev, Ekim 1938'de bir grup arkadaşı ile birlikte Ankara Radyosu'na tayin edilinceye kadar devam etmiştir. 1938-1950 yılları arasında tanbur sanatçısı ve hoca olarak Ankara Radyosu'nda çalışmıştır. Aynı zamanda Türk müziği yayınları şefliği görevini de yürütmüştür. Bu arada Mısır (1928), Yunanistan (1929, 1931, 1937), Macaristan (1934)

ve Irak'ta (1935) konserler vermiştir. 13 Mayıs 1948 tarihinde Şark mûsikisi uzman danışman sıfatı ile Şark mûsikisi Konservatuvarı'nı kurmak üzere Suriye'ye davet edilmiştir. Konservatuvarı kurduktan kısa bir süre sonra çıkan Suriye-İsrail savaşı yüzünden İstanbul'a dönmek zorunda kalmıştır (Özcan, 1995, s. 412).

XX. yüzyılın Türk mûsikîsi bestekârlarından biri olan Refik Fersan, özellikle çalgı mûsikîmiz açısından önemli bir bestekârdır. İlk beste denemesinin, Mısır'da bulunduğu sırada bestelediği bir dans eseri olduğunu söylemiştir. İlk söz eseri bestesi sözleri Fuzûlî'ye ait olan "Beni candan usandırdı cefadan yar usanmaz mı" güfteli Kürdili-Hicâzkâr makamındaki şarkısıdır. İlk çalgı eseri ise Şehnaz-Bûselik makamındaki peşrevidir. Çankaya Köşkü'nde bulunduğu yıllarda rahmetli Atatürk'ün arzusu üzerine aynı gece Nikrîz makamındaki Saz Semâisini bestelediği ve yine aynı gece icrâ edildiği söylenir. Bundan sonra saz eserleri repertuvarımıza birbirinden güzel eserler hediye etmiştir. Çok güçlü hamparsum notası bilgisi bulunduğundan gerek Ankara Radyosu'nda gerekse İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda çalıştığı yıllarda bu nota ile yazılmış eski külliyatlardan birçok eseri Batı notasına çevirmiştir. Güçlü nazariyat bilgisi, usûl bilgisi, eski makamların seyir ve karakterini çok iyi bilmesi nedeni ile metin eserler bestelemiştir (Özalp, 2000, s. 116-117; Ak, 2014, s. 348)

Unutulmuş makamlardan olan Selmek makamını yeniden canlandırmış, birçok eser besteleyerek zenginleştirmiştir. Bu bilgilerinin ışığı altında bestelediği ve kırk dokuz makamı içine alan bir de "Kâr-ı Nâtık" ı vardır. Büyük, küçük her formda eser veren Refik Fersan'ın saz ve söz eserlerinde geleneklere bağlı kaldığı görülmekle birlikte biraz yeniliğe taraftar bir orijinalite sezilmektedir. Çeşitli form ve nitelikte şu eserleri bilinmektedir: Râst ve Selmek makamlarında iki Mevlevî Âyini, iki İlâhi, iki Sirto, on altı Peşrev, yirmi yedi Saz Semâisi, bir Medhal, bir Kâr-ı Nâtık, bir Kârçe, iki Beste, bir Aksak Semâi, bir Yürük Semâi, altı taksim plâğı, seksen Şarkı. Kendisi eserlerinin toplamının dört yüz olduğunu söylemiştir (Ak, 2014, s. 348).

2.11. Suphi Mehmet Ezgi (1869-1962)

İstanbul 1869 yılında Üsküdar'da doğmuştur. Babası Telgraf ve Posta Nezâreti muhasebe mümeyyizi İsmail Zühdü Bey, annesi Emine Hanım'dır. Orta öğreniminden sonra girdiği Askerî Tıbbiye'den 1892'de tabip yüzbaşı olarak mezun olmuş ve

Bingazi'deki 58. Alay'ın birinci taburuna hekim tayin edilmiştir. Ezgi, sinir hastalıkları uzmanı olarak uzun süre burada görev yapmıştır. 1932 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı Tarihî Türk Mûsikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti üyeliğine tayin edilmiştir. Böylece Ezgi'nin hayatında, Türk mûsikisi inceleme ve araştırmaları doğrultusunda çalışmalarının ağırlık kazandığı yeni bir dönem başlamıştır. Bu heyetteki çalışmaları on beş yıl sürmüştür. Son yıllarını Beykoz'da yalnız bir şekilde geçirmiştir. 12 Nisan 1962 tarihinde vefat etmiş ve Zincirlikuyu mezarlığı'na defnedilmiştir (Sürelsan, 1995, s. 51).

Fransızca yanında Arapça ile Farsça'ya sahip ve mûsikiden dinî ilimlere kadar çeşitli alanlarda geniş bir kültüre sahip olan Ezgi, Türk mûsikisi çalışmalarıyla ön plana çıkmıştır. İlk mûsiki derslerini on iki yaşlarında, keman hocalığı da yapan Mızıkayı Hümayun Kolağası Tahsin Bey'den almıştır. Babasının kanun hocası Kanûnî Hacı Ârif Bey'den Batı notası, Rauf Yektâ Bey'den işaretli Hamparsum notası öğrenmiştir. Daha sonra da bunun gizli Hamparsum denilen şeklini çözmüştür. On yedi yaşında Zekâî Dede'nin öğrencisi olmuş ve ondan üç yıl ders almıştır. Zekâî Dede vasıtasıyla tanıştığı Kozyatağı Rifâî Tekkesi şeyhi Halîm Efendi'den önce sînekeman, ardından tanbur dersleri almıştır. Halîm Efendi'nin tanbur çalmayı III. Selim'in tanbur hocası İzak'ın talebesi Oskiyam'dan öğrendiği göz önüne alınırsa geleneksel tanbur tavrının böylece Suphi Ezgi'ye geçtiği anlaşılmaktadır. Hocaları arasında ayrıca, Askerî Tıbbiye'de öğrenci iken derslerine devam ederek birçok fasıl geçtiği Medenî Aziz Efendi ve özellikle seçkin bir dinî mûsiki repertuarı elde ettiği Bahariye Mevlevîhânesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede ile 1911'den sonra Batı mûsikisi ve armoni dersleri aldığı Edgar Manas'ın önemli bir yeri vardır (Sürelsan, 1995, s. 51).

Sayıli müzikologlardan biri olan Ezgi, Rauf Yekta Bey'in başlatmış olduğu bilimsel araştırmalara 1913'te Hüseyin Sadeddin Arel ile birlikte katılmıştır. Arel ile tanıştıktan sonra bu konuya eğilmiştir. Böylece eski "Edvar" kitapları ve yazma eserler incelenmiştir. Daha sonra Arel ile Ezgi'nin çalışmalarına katılan Salih Murat Uzdilek'le birlikte "Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi"ni ortaya çıkarmıştır. Hamparsum ve Batı notasını iyi bilen Suphi Ezgi, öncelikle eser incelemesi esnasında kıyaslamalar sonucu ortaya çıkan farklılıkların giderilmesi konusunda gösterdiği titiz çalışmaları ile tanınmıştır. İyi bir tanburî olmasının yanında ney üflüyor, keman ve sînekeman da çalıyormuş. İcracılığının

en önemli yönü ise güzel sesinin yanında kendine özgü tavır ve üslûbunun hâkim olduğu hânende olmasıymış. Ezgi, ayrıca pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Bunlar arasında Kemal Batanay, Ercüment Berker, Fahri Kopuz, Lâika Karabey, Mesut Cemil, Yılmaz Öztuna, Ahmet Çağan, Ârif Sami Toker tanınmış bazı isimlerdir (Özalp, 2000, s. 96; Sürelsan, 1995, s. 52).

Eserleri; beş ciltten oluşan Nazarî, Amelî Türk Mûsikîsi kitabının ilk cildi 1933 yılında yayınlanmıştır. Aralıklı tarihlerde tamamlanmıştır. Bugüne kadar yeni basımı yapılmamıştır. Eserin içerisinde mûsikîşinasların biyografik bilgileri de mevcut olduğu bilinmektedir. Türk mûsikîsi klasiklerinden İlâhîler, Türk mûsikîsi klasiklerinden Bektaşî Nefesleri, Türk mûsikîsi klasiklerinden Mevlevî Âyinleri, Hâfız Mehmed Zekâî Dede Efendi Külliyyâtı, Evc Bûselik, Mâhur Bûselik, Muhayyer Bûselik, Nevâ Bûselik, Bûselik, Hisâr Bûselik Fasılları, Tanbûrî Mustafa Çavuş'un otuz altı Şarkısı, Türk mûsikîsi klasiklerinden Temcit-Na't-Salât-Durak, Suphi Ezgi'nin hepsi İstanbul Konservatuvarı basımı olan bu eserlerinin dışında, ilk kısmı *Mûsikî Mecmuası*'nda tefrika edilmiş "Tanbur Metodu" ile yarım kalmış bir "Türk Mûsikîsi Solfej Metodu" mevcuttur. Ayrıca *İstanbul Enstitüsü Dergisi*'nde Türk mûsikîsi usûl geçkilerini konu alan bir makalesi yayımlanmıştır (Özalp, 2000, s. 97 ; Sürelsan, 1995, s. 52).

Suphi Ezgi yedi yüzden fazla eser bestelemiş, ancak bunlardan sadece iki durak, on üç peşrev, kırk üç saz semâisi, on oyun havası, bir taksim, on üç beste, dört ağır semâi, dokuz yürük semâi, üç marş ve altmış yedi şarkı formundaki yüz altmış beşini yayımlamıştır. Sözleri Tevfik Fikret'e ait olan "Vatan Şarkısı" adlı eseri Paris Konservatuvarı profesörlerinden Albert Lavignac tarafından armonize edilmiştir. Şarkılarından yirmi sekizini, 1916 yılında Musahibzâde Celâl'in Lâle Devri Opereti için şair Nedîm'in kaside, gazel ve şarkılarından bestelediği eserler teşkil eder. Ayrıca Kürdî makamının Hüseyinî-Aşîrân perdesindeki şeddini "Aşkefzâ", Bûseliğin aynı perdedeki şeddini de "Ruhnüvâz" adlarıyla yeni makamlar haline getirmiş ve şeref-i hamîdî makamının adını "Şerefnumâ" olarak değiştirmiştir (Özalp, 2000, s. 97; Sürelsan, 1995, s. 52).

2.12. Nejd det Yaşar (1930-2017)

Nejd det Yaşar, 1930 yılında Gaziantep'in Nizip ilçesinde doğmuştur. 1953'te İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesini bitirmiştir. Mûsikiye bağlama çalarak başlayan Yaşar, Mesut Cemil'in tanbur çalışını dinledikten sonra tanbur çalmaya başlamıştır. Üniversite korosunun bir radyo konserinde yayımlanan tanbur taksimini çok beğenen Mesut Cemil'in takdir ve ilgisiyle İstanbul Radyosuna girmiştir. 1953-1980 yılları arasında yirmi yedi yıl İstanbul Radyosunda çalışmıştır. 1958'de Münir Nurettin Selçuk yönetimindeki İstanbul Belediye Konservatuarı İcra Heyetine tanburi olarak girerek 1976'a kadar o dönemde çok önemli olan Şan Sineması konserlerinde tanbur çalmıştır. 1976'da İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosuna giren Yaşar, 1983 yılında bu topluluktan ayrılmıştır. 1960'lı yıllarda neyzen Niyazi Sayın ile birlikte verilen saz mûsikîsi konserleri büyük ilgi görmüştür (Ak, 2014, s. 480).

1988'de sanat yönetmenliğini üstlendiği Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Toğluluğunu kurmuştur. 1995 yılının sonlarında emekli olmuştur. 1972-1973 ve 1980-1981 öğretim yıllarında ABD'de Seattle'daki Washington Üniversitesinde tanbur dersleri vermiştir. 1972'de Toronto Üniversitesinde, 1981'de Seul'da, 1982'de İngiltere'de Durham Üniversitesinde, 1983'de New York'taki Columbia Üniversitesinde, 1988'de Hong Kong'da düzenlenen, çeşitli ülkelerden birçok önemli mûsikide yetkin kişilerin katıldığı uluslararası müzikoloji kongrelerine tanburi olarak davet edilmiştir. Bu kongrelerde Türk mûsikîsini tanıtan konserler vermiştir. Nejd det Yaşar Ensemble adlı kurduğu küçük mûsikî topluluklarıyla üç kıtadaki bir çok sanat merkezinde ve tanınmış üniversitede konser vermiştir (Ak, 2014, s. 480-481).

Nejd det Yaşar'ın on iki tane tanburu vardır. Hepsinin yeri ayrı olmasına rağmen bir tanburu çok özeldir. Çünkü bu özel tanbur, Tanburi Cemil Bey'in tanburlarından biridir. Tanburi Cemil Bey'in kayınbiraderi Tanburi Hikmet Bey'e verdiği, ondan yani dayısından Mesut Cemil Bey'e kalan ve Mesut Cemil Bey'in ölümünden iki yıl önce kendisine armağan edilen "sahip olduğum en değerli şey" diye ifade ettiği "dünyanın hiçbir servetine değişmeyeceğini" söylediği çocuklarına korumaları için vasiyet ettiği tanburdur. Bu tanbur Ermeni asıllı bir usta tarafından "Bahriyeli" unvanıyla yapılmıştır. Pelesenk ağacınca yapılmış tanburun sapı oyuktur (Tokuz, 2009, s. 80).

Nejdet Yaşar, tanbur tekniğindeki asıl etkinin Mesut Cemil'e ait olduğunu her fırsatta ifade etmiştir. Tanbur tekniğini, Mesut Cemil'in uyarıları ve tavsiyeleri doğrultusunda geliştirmeye çalıştığını, Mesut Cemil'in mızrabın sivri ucunu değil geniş ağzını kullanması yolunda kendisini yönlendirdiğini, sol elin kıvraklığını, mızrabın geniş ağzını kullanarak derin ve hacimli ses elde etmekle birleştirdiğinde tanburda daha başarılı olacağını söylediğini açıklamıştır. Bu bilginin Tanburi Cemil Bey'den öğrencisi Kadı Fuat Efendi'ye, ondan da tanburi, çalgı yapımcısı Yenikapılı Ziya Usta'ya ve Mesut Cemil'e aktarılan teknik bir bilgi olduğunu belirtmiştir. Yaşar'ın Kürdili Hicâzkâr, Neveser, Segâh ve Nevruz makamlarında dört saz semâîsi bulunmaktadır. Yaşar, Neveser Saz Semâîsini, mızraplı çalgı çalan gençlere sağ ve sol el tekniği açısından katkı sağlamak düşüncesiyle yazılmış bir etüt daha doğrusu bir hatıra olarak nitelendirmiştir (Tokuz, 2009, s. 143-147).

Nejdet Yaşar, tekniğinin yanında taksim konusunda da çok başarılıdır. Türk mûsikisinin makam, perde ve aralıkları konusunda da en bilgili ve hassas icracılardandır. Perde baskıları kusursuzdur. Makamlara ayırt edici kimliği veren önemli sesleri, makamların geçki ve şedlerini, bazı makamlara özgü küçük aralıkları, birbirine benzeyen makamlar arasındaki ince farkları, sık kullanılmayan makamların detaylarını çok iyi bilmektedir. Yaşar, tavır ve tekniği ile genç kuşağı etkileyen icracılar arasındadır (Ak, 2014, s. 483).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇALGI EĞİTİMİ AÇISINDAN TANBUR

Bu bölümde, Geleneksel Türk müziğinde çalgı yöntemleri başlığında, çalgı eğitiminin tanımı, çalgı öğretim yöntemlerinden meşk sisteminin nasıl uygulandığı, ilk metot çalışmalarının ve metodik sistemin nasıl başladığı ele alınmıştır. Bunun yanında Sadün Aksüt, Emin Akan ve Murat Aydemir'in basılı olan tanbur metotlarının ve Suphi Ezgi, Laika Karabey, Necip Gülses ve Akın Özkan'ın basılı olmayan tanbur metotlarının içerik konuları Tablo 1 ve Tablo 2'de verilerek bu konuların karşılaştırmalı içerik analizi yapılmıştır.

Tanbur öğretim süreci ve icra teknikleri başlığında ise tanburun oturma ve tutuş pozisyonu, sağ elin görevi ve kullanımı, mızrap tutuşu ve vuruşu, mızrap vuruş teknikleri olan üst mızrap, alt mızrap, üst-alt mızrap, çift mızrap, üçlü mızrap, sol elin görevi ve kullanımı, sağ ve sol elin kullanılarak yapıldığı icra teknikleri olan vibrato, legato, tremolo, tarama, portamento, glissando, staccato, tanbur icrasında kullanılan süslemelerden çarpma, mordan, grupetto ve tril konuları ele alınarak mızrap vuruş teknikleri, icra teknikleri ve süslemeler dizek üzerinde gösterilmiştir.

3.1. Geleneksel Türk Müziğinde Çalgı Eğitim Yöntemleri

Uslu'ya göre çalgı eğitimi, toplumların ve insanların yaşamında sanatsal duyumların alınması ve hissedilmesi ile önemli etkileri meydana getiren bir eğitim alanıdır. Bu eğitim bireydeki müziksel bilgi birikimi sağlamayı ve var olan birikimi arttırmaya zemin hazırlayabilir. Bir öğrenme ve öğretme etkileşimi olan çalgı eğitimi, bireyin farklı konularda eğitilmesine yardımcı olur. Toplu çalgı eğitimi yapılan ortamlarda, çalgısal eğitim yapılan yerlerdeki çalışmaların etkinlik olarak yakın ve uzak çevrelerde sergilenmesiyle birlikte toplumda sanatsal anlamı olan bireysel ve toplumsal dayanışma, kaynaşma gibi gelişmeler yaşanabilir (1998, s. 42). Parasız'a göre ise;

“Çalgı eğitimi, bir çalgının çalınabilmesinde uygulanan, yöntemler bütünüdür. Bireysel olarak yapılan çalgı eğitiminde öğrencilere, çalgısını doğru bir teknikle çalma, çalışma süresini verimi arttıracak şekilde ayarlama, müzik kültürlerini çalgısı yoluyla en iyi şekilde kavratma ve müzikal becerilerini arttırmaya yönelik çalışmalar çalgı eğitiminin başlıca amaçlarıdır” (2009, s. 19).

Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin boyutlarından biridir. Bir çalgının öğrenme süreci, çalgı çalma yeteneğini sergileyebilmek için birtakım becerilerin sistematik olarak kazanılmasından oluşmaktadır. Çalgıdaki teknik beceriler üst düzey beceriler olarak adlandırılmakta ve çalgıdan müzikal bir ses ve kendine özgü ifade elde edebilmek, önceden ya da doğuştan gelen müzikal yeteneklerle mümkün olabilmektedir. Çalgı eğitiminde çalışmalarıyla ön planda olan Amerikalı yazar Stanley Schleuter (1997)'e göre, her çalgının değişik teknik ve kendine özgü yetenekler gerektirdiğini fakat genel olarak çalgı çalma tekniklerinin, duruş, tutuş, yay kullanma, el pozisyonu, nefes, dilin kullanımı, ses kalitesi, bilek, kol ve parmakların durumu, entonasyon ve vibratodan oluştuğunu vurgulayarak bütün çalgılar için gerekli olan temel tekniklerin; çalgıyı çalma sırasında doğru bir duruşla birlikte çalgı çalarken el, kol ve parmakların doğru pozisyona sahip olması gerektiğini, çalgının tonunun kaliteli ve kendine özgü olmasını, entonasyonun da temiz olması gerektiğini belirtmiştir (Akt. Özmenteş, 2005).

Çalgı öğretim yöntemlerinde yakın tarihlere kadar öğrenciyi bilinçli ve sistemli bir biçimde özgün teknik beceriye yöneltecek uygulamalarla karşılaşmamaktadır. Geleneksel bir çalgıyı öğrenmek için bu amaçla yazılmış özel eserler ve pedagojik içerikli eserler kullanılmamıştır. XX. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra nota kullanımının yaygınlaşması ve basılı çalgı metotlarının ortaya çıkmasıyla birlikte çalgı alıştırma, skalalar, çeşitli egzersizlerin yapılması görülmektedir. Bu temel pedagojik görev, nota ve çalgı metodu ortaya çıkmadan geleneksel bir şekilde repertuvarda bulunan ve herkes tarafından bilinen bazı peşrev ve saz semâîleri kullanılarak yerine getirilirdi. Öğrenci, bir çalgıyı öğrenmeye hocasının bir eseri varsa onu meşk etmekle başlardı. XIX. ve XX. yüzyılda bu amaçla kullanılan standart çalgı eserleri şunlardır; Giriftzen Asım Bey'in Râst Peşrevi, Yusuf Paşa'nın Segâh Peşrevi, Veli Dede'nin ya da Salim Bey'in Hicâz Peşrevlerinden biri, Salih Dede'nin Acem Aşîrân Peşrevi, Osman Bey'in Sabâ ve Nihâvend Peşrevleri (Behar, 2015, s. 81).

XIX. yüzyıl öncesinde de bu amaçla kullanılan iki eser vardı. Bunlardan ilki, Nayi Osman Dede'nin "Gül Devri" adıyla anılan Peşrevi, ikincisi ise aynı makamda Benli Hasan Ağa'ya ait bir Peşrevdir. Bu saz eserlerinin çalgı öğrenimine başlamak için kolaylık ve zorluk derecesi, öğretime çok elverişli olması ile ilgili değildi. Dolayısıyla saz eserlerinin çalgının öğrenimine yardım sağlayacak pedagojik özelliğe sahip olması

önem teşkil etmezdi. Bu çalgısal eserler, sadece o dönemde çok sevilip icra edildiği için seçiliyordu. 1940’lı yıllarda kanun sanatçısı Fikret Kutluğ “mûsikîmizde çalgıdan çok sese önem verilmiş olması çalgı öğretiminde pek gerekli olan metodik çalışmayı en alt sınıra indirmiştir.” diyerek çalgı öğretimiyle ilgili doğru bir noktaya değinmiştir. 1970’li yılların ortasında İstanbul Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı kuruluncaya kadar ve ondan sonraki dönemde de çalgı öğretim metotlarının eksikliği ve yetersizliği hissedilmiştir. Türk mûsikîsi camiasının “modernleştirici” tarafından modern çalgı metotları bulunmadan açıldığı için eleştirilmiştir. Yakın tarihe kadar çalgı öğrenimi, icracılık pratiği, üslup kazanılması, makam ve terkiplerin öğrenilmesi, klasik repertuvar edinilmesi ayrı konular olmasına rağmen aynı anda yürütülürdü. Çalgı öğrencisinin bu öğeleri bir araya getiremediği için iyi bir sazende olarak ön planda olması imkansızdı. Bunu sağlayan meşke dayalı mûsikî eğitimiydi. (Behar, 2015, s. 82-83).

Bundan yetmiş, seksen yıl öncesine kadar geleneksel Türk mûsikîsinin öğretimi ve aktarımı bütünüyle “meşk” adı verilen sisteme dayanırdı. Ses ve çalgı öğrenimi, öğrencilerin eser dağarcığı edinmeleri, meşk etmekle gerçekleşirdi. Meşk, mûsikî dünyasının hat sanatından ödünç aldığı “yazı örneği” ya da “yazı karalaması” anlamına gelen bir terimdir. Meşk, hattatın öğrencisine ders olarak verdiği yazı örneği ve karalamasıdır. Ders ve öğrenim anlamında da kullanılan bazı sanat öğreniminde yoğunlaşan meşk, Osmanlı’nın son iki yüzyılında sadece hat ve müzik alanında kullanılmıştır. Meşk sözcüğü genel olarak eğitim ve öğretim anlamında da ele alınmıştır. Fakat Osmanlı’da meşk edilen yer, öğrenim görülen mekan anlamında kullanılan “meşkhane” kelimesinin mûsikî dışındaki öğrenim alanları için kullanıldığı görülmemiştir (Behar, 1992, s. 11).

Hat hocasından meşk alan öğrenci, hocasının verdiği yazı örneğini karşısına koyarak hocası tarafından beğenilip öğrenildiğine karar verilinceye ve yeni bir hat meşki verilinceye kadar tekrar tekrar yazar, hocasının yaptığı düzeltmeleri göz önüne alarak defalarca kopya ederdi. Burada önemli olan öğrencinin hocasının verdiği yazı meşkini aynen taklit edebilmesiydi. Mûsikîde de meşk taklit ve tekrar üzerine kuruludur. Hoca tarafından öğrenciye bölüm bölüm ve bütünüyle defalarca tekrar ettirilen mûsikî eseri, bu şekilde usûlüyle birlikte hafızada kalır. Ancak hat meşki ve mûsikî meşki arasında fark vardır. XX. yüzyılın ikinci yarısına kadar mûsikî meşklerinde, usta ve çırak yüz yüze

gelmeleri gerekirken hat meşkinde ise böyle bir kişisel yakınlık gerekmez. Diğer bir fark ise, hat meşkinde repertuvar diye bir kavram yok iken mûsikî meşkinde, öğrenci sadece müzik teorisini, bir çalgıyı, tekniği, ya da hocanın üslubunu, icrasını, yorumunu öğrenmekle kalmaz, eserin kendisini yani mevcut müzik dağarını öğrenmiş olur (Behar, 2016, s. 16-17).

Meşkin uygulamasında ise; usûl ve vezin ilişkisine göre geçilen eser, büyükse bölüm bölüm meşk edildikten sonra ilk meşkten sonra öğrenciye ezberlediği eseri gelecek derse kadar tekrar etmemesi söylenirdi. Bu uygulama öğrencinin tek başına eser üzerinde ilave yapmasını ve besteyi bozmasını önlerdi. Bir hafta sonraki derste eser üzerinde öğrencinin yanlışları veya tereddütleri düzeltilene kadar eser tekrar ettirilerek meşk tamamlanırdı (Alvan, 2016, s. 415).

Bilimsel açıdan metot, bir işi meydana getirirken, ya da bir bilim, teknik ve folklor dalında incelemeler, araştırmalar yaparken gidilen yolun saptanması yöntemidir. Çok fazla kullanılan “metodik” terimi ise, Râstgele ve karışık olmayan, metotlu bir düzen içinde olan demektir. Buna göre bir metot, eğitim ve öğretim için kullanılan gerekli çalışma eserleri, seviye ve öğrencinin kulak eğitimine uygun bulunan, metodun esasını ortaya çıkartan bunun yanında sanat değeri olan ve çok seslendirilmiş türkû, şarkı ve teknik yürüyüşe uygun eserlerden meydana gelmelidir. Bununla birlikte herhangi bir metotla ilgili çalgının eğitime, öğretime, ses alanına ve karakterine uygun ezgiler ve evrensel kurallar uygulanmadan bilimsel ve teknik çalışma yapılamaz ve çalgı eğitiminde metot ihtiyacı da giderilemez (Saydam, 1988, s. 81).

Türk mûsikîsi tarihinde ilk matbu çalgı metodu Ali Salahi Bey’in ud metodudur. Bu metot “Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü” adı altında İstanbul’da 1910 yılında yayınlanmıştır. Bu metotta, öğrenciye sunulan alıştırma ve egzersizler basit olup, çalgı tekniklerinden ziyade nota ve solfej bilgisi verildikten sonra öğrenciye örnek olarak kullandığı eserleri, notasından okuyarak deşifre ettirmeyi amaçlamıştır. Bu metodun önsözünde de belirtildiği gibi Ali Salahi Bey hocası İsmail Hakkı Bey’in solfej kitaplarından esinlenmiştir. Sonuç olarak, bu metotta ud çalgısını öğrenmeye, icra tekniklerini geliştirmeye yönelik öğeler küçük bir bölümden oluşmaktadır. Ayrıca Abdülkadir Töre’nin 1914 yılında Keman metodu arkasından bir on yıl sonra 1924 yılında Eyüplü Kemanî Mustafa Bey’in “Alaturka Keman Muallimi” adlı Keman metodu

yayınlanmıştır. İlk Tanbur metodu Suphi Ezgi tarafından mûsikî mecmuasında bölümler halinde yayınlanırken, ilk Ud metodu da Şerif Muhittin Targan tarafından 1995 yılında yayınlanmıştır. Bu dönemlerde yazılmış Ney metodu, Kanun Metodu, Lavta Metodu, Santur Metodu, Kemençe Metodu, Rebab Metodu ya da vürmali çalgılar için yazılmış bir metoda rastlanmamaktadır (Behar, 2015, s. 92-93; Beşiroğlu, 1998, s. 60).

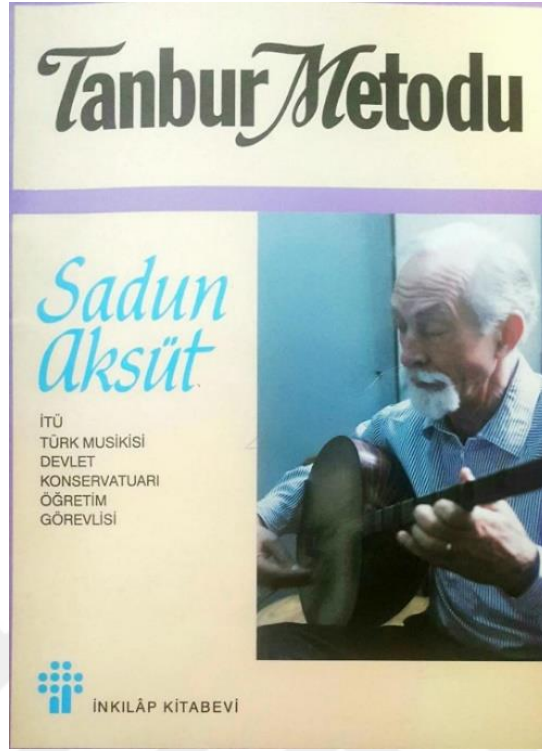
Bir çalgı ile uyum sağlayan teknikler ve egzersizler geliştirerek özel bir çalgı için eser bestelemek, bir metot izleme anlayışı XX. yüzyılda Şerif Muhiddin Bey'in yaptığı çalışmalar ile başlayarak günümüzde de devam etmektedir. Çalgı müziğinin gelişimi ile ilgili verilen örnekler çok sınırlıdır. Bu konunun öncülerinden icracı ve bestekar olan Şerif Muhiddin Targan'dan başka Cinuçen Tanrıkorur ve Mutlu Torun gibi sanatçılar, çalgıları için özel eserler besteleme ve bu teknikleri geliştirecek metotlar yazma konusunda Türk müziği repertuvarına kazandırdıkları saz eserleri ve metotlarla çalgı icrası konusunu geliştirme konusunda önemli adımlar atarak Ud'u metot ile çalışılabilen bir çalgı durumuna getirebilmişlerdir. Oysa diğer çalgılar için aynı şeyleri söylemek pek mümkün değildir (Beşiroğlu, 1998, s. 61).

Çalgı eğitiminde metot, öğrenilecek olan çalgının bütün niteliklerini, icra tekniğini değerlendirme ve kullanma yolunda gerekli bir unsurdur. Bunun yanında metotlu çalışma bilimsel bir çalışmadır. Metotsuz sadece kulaktan kapma ile yapılan çalışmaların çoğu taklitten öteye gidememektedir. Türk müziğinde eskiden itibaren süren usta çırak öğrenimi günümüzde de devam etmekte ve edecektir (Aksüt, 1988, s. 79).

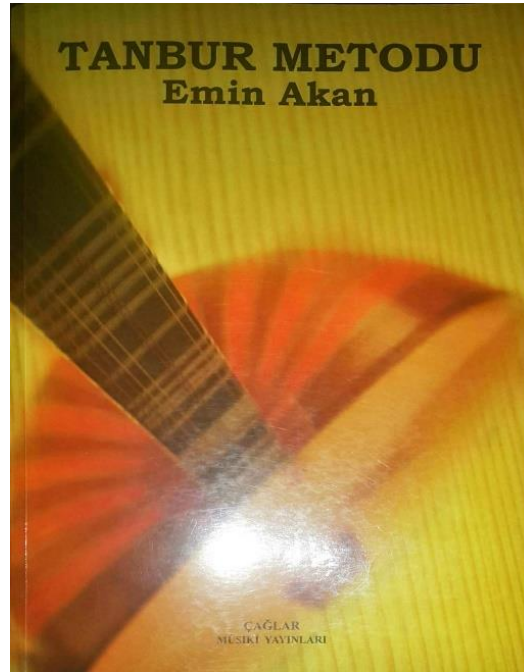
Aşağıda Tablo 1'de Sadün Aksüt, Emin Akan ve Murat Aydemir'in basılı metotlarının karşılıklı içerik tablosu verilmiştir. Tabloda verilen metot içerik konuları tabloda verilen sıralamaya göre karşılaştırmalı olarak içerik analizi yapılmıştır.

Tablo 1. Basılı metotların karşılıklı içerik tablosu

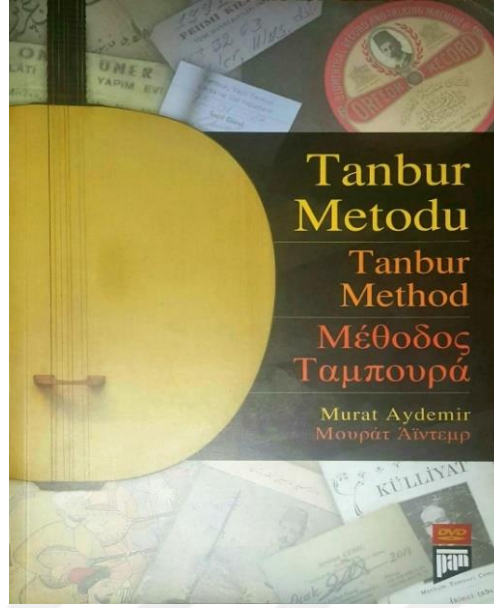
Metot İçerik Konuları	Sadün Aksüt Metodu	Emin Akan Metodu	Murat Aydemir Metodu
Tanbur'un tarihçesi	✓	✓	—
Tanbur'un yapısı	✓	✓	✓
Tanbur oturma ve tutuş pozisyonu	✓	✓	✓
Tanbur'un akordu	✓	✓	✓
Tanbur'un mızrabı	✓	✓	✓
Sol el ve parmak pozisyon numaraları	✓	✓	✓
Ana perdelerin tanıtımı	—	✓	✓
Üst-alt mızrap vuruş çalışmaları	✓	✓	✓
Çift mızrap vuruşu	✓	—	✓
Üçlü mızrap vuruşu	✓	—	—
Üçleme (triole) çalışmaları	✓	✓	✓
Çarpma	✓	✓	✓
Glissando	—	—	✓
Staccato	—	✓	—
Vibrato	—	✓	—
Tril	—	—	—
Tremolo	—	—	—
Tarama	—	—	—
Grupetto	—	—	—
Mordan	—	—	—
Portamento	—	—	—
Makam	—	✓	—
Usûl	—	✓	—
Geçki	✓	✓	—
Taksim	✓	✓	—
Transpozisyon	—	—	—



Resim 2. Sadün Aksüt Tanbur Metodu



Resim 3. Emin Akan Tanbur Metodu



Resim 4. Murat Aydemir Tanbur Metodu

3.2. Basılı Tanbur Metotları ve Karşılaştırmalı İçerik Analizi

Aksüt'e göre (1994) "tanburun tarihçesi" başlığı altında, tanburun kökeni, etimolojisi hakkında bilgiler verildikten sonra "tanbura niçin yay adı verildiği" alt başlığı altında ise tanbura niçin "pan-tur" yani "küçük yay" denildiği ifade edilerek, farklı milletlerin tanbur çalgısına nasıl isimler verdikleri ve tanbura benzeyen çalgıların özellikleri açıklanmıştır.

Akan'a göre (2007) "tanburun tarihi" başlığı altında ise, tanburun kökeni, etimolojisi, farklı milletlerde nasıl isimlendirildiği, zaman içerisinde yapısındaki değişikliklerin neler olduğu ifade edilmiştir. Bunun yanında da tanburun kullanılışı yolunda değişik ekollerin ortaya çıktığı ve klasik tarzın en yüksek mertebelerin ilki olduğu değerlendirilerek, bu tavırdaki ustaların isimleri verilmiştir. Ardından Tanburi Cemil Bey'in de tanbura getirdiği yenilikler vurgulanmıştır. Diğer taraftan, Aydemir (2014) metodunda tanburun tarihi ile ilgili bir bilgi verilmemiştir.

Aksüt'e göre (1994) "tanburun yapısı" başlığında, tanburun yaklaşık beş bin yıllık bir mazisi olduğu ve ismi gibi yapısı bakımından bazı değişikliklere uğradığı ifade edilmiştir. Bunun yanında ilk zamanlarda iki telli olan tanbur, günümüzde Kırgızlar'da

kabile çalgısı olarak yaşamakta olduğu vurgulanmıştır. Aksüt, tanburu gövde, göğüs, sap diye üç kısma ayırarak incelemiştir. Bununla birlikte, Haşim Bey (1269)'ın güfte mecmuasındaki tanbur şeması ve perdelerin isimlendirilişi bir tanbur şeması verilerek gösterilmiştir (Akt. Aksüt, 1994). Diğer yandan Farabi 'nin Kitab-il Musikî-Kebir kitabındaki horasan tanburunun perdelerinin şeması verilmiştir (Akt. Aksüt, 1994). “Çeşitli tanburlar” başlığında ise, kız, erkek ve meydan tanburlarının ölçümleri ve tanburların tel boylarına göre perde taksimatı ve baş eşiğe olan mesafeleri tablosu verilmiştir.

Akan' göre (2007) tanburun yapısına, “tanbur şeması ve parçaları” başlığı altında bir tablo verilerek başlanmıştır. Ardından tanbur uzun bir sap ve gövde denilen iki ana bölüm olarak tanımlanmıştır. Birinci ana bölüm olan tanbur gövdesi, göğüs ve sırt olmak üzere iki alt başlıkta incelenmiştir. Cafer Açın (2002)'ın “standart tanbur ailesinin ölçüleri” başlığı altında birçok tanbur ailesinin ölçüleri verilmiştir (Akt. Akan, 2007).

Bunun yanında “eşik, ana eşik ve değişik modelleri” başlığı altında eşik çizimleri verilmiştir. İkinci ana bölüm olan sap ise, “perdelerin bağlı bulunduğu kısım” ve “burgu bölümü” olmak üzere iki alt başlıkta incelenmiştir. Diğer bir başlık ise “tanbur telleri”dir. Bu bölümde tanburun yedi teli olduğu, çalınacak esere göre bu tellerin farklı seslere akort edilebileceği açıklanmıştır. Cafer Açın (2002)'ın tellerin ölçümü, tanburda gerilim ve basınçlar tablosu verilmiştir (Akt. Akan, 2007). “Perde bağlarının niteliği başlığı” altında ise, önceden perdelerin bağırıktan, el ile yapılmış kirişlerden kullanılırken, günümüzde ise katkı ve misina bağlarının kullanıldığına işaret edilmiştir. Diğer taraftan Aydemir (2014)'e göre, tanburun yapısı, gövde(tekne), sap ve göğüs tahtası(kapak) olmak üzere üç bölümde incelenmiştir.

Aksüt'e göre (1994) “tanburun oturma ve tutuş pozisyonu”, “tanburun tutuluşu” başlığı altında, üç fotoğrafta sağ bacak, sol el, sağ elimizin durumu ve pozisyonu detaylı anlatılarak gösterilmiştir. Akan'a göre (2007) “tanbur tutuş ve oturma pozisyonu” başlığı altında, hangi çalgı öğrenilirse öğrenilsin ilk alışkanlıkların çok önemli olduğuna vurgu yapılarak, çalgının tutuş ve oturma pozisyonunun insanın anatomik yapısının gerektirdiği gibi kendiliğinden oluşacağına, hocanın belli pozisyonlarda çalgıyı kavratması ve öğrenciye doğru oturuşu sağlaması, çalgıyı iyi çalabilmek için çok önemli olduğuna işaret edilmiştir. Daha sonra tanburun uzun saplı bir çalgı olması sebebiyle geniş bir yerde

çalınması ve çalgı topluluklarında da sol el ile çalınmıyorsa sol başta oturulması gerektiği açıklanmıştır. “Tanbur tutuş pozisyonu” ve “tanburun bacak üzerinde tutuluşu” iki tane fotoğrafta gösterilerek tanburun nasıl tutulması gerektiği, teknesinin, sapının, sağ ve sol elin tutuşunun, duruşunun nasıl olması gerektiği anlatılmıştır. Aydemir’e göre (2014) ise, tanburun tutuşu için metodun içindeki Digital Versatile Disc (DVD)’deki videoların çok iyi incelenmesi gerektiği söylenmiştir.

Aksüt’e göre (1994) “tanburun akordu” başlığında, günümüzde kullanılan tanburun yedi telli olduğu, kucakta ve çalar vaziyetteki tutuşa göre tellere Bolahenk akort şekli verildiği, ardından üç buçuk oktava varan ses genişliği ile Türk mûsikîsinde piyano görevi gördüğü, bütün seslerin sap üzerinde perdelerle belirlenmiş olması sebebiyle en çok kullanılan telin en alttaki çelik tel olduğu vurgulanmıştır. Transpozisyon çalındığında bazen ortadaki çift sarı telinde kullanıldığı ve en üstteki tek kalın sarı teli de ara sıra da olsa kullanıldığına değinilmiştir. Akan’a göre (2007) “tanburda düzen (akort)” başlığı altında, ahteri, bolahenk, şah, mansur akort düzenleri diyapazon frekanslı sesleriyle birlikte verilmiştir. Bunun yanında en çok kullanılan düzenin bolahenk olduğuna işaret edilmiştir. Daha sonrasında her akort düzeninde alt telin Yegâh perdesi olduğu, diğer tellerin iki şekilde düzenleneceği açıklanarak, “oturma pozisyonu (akort)” fotoğrafı verilmiştir.

Aydemir’e göre (2014) ise, “akort-tanburun akort edilmesi” başlığı altında, akordun tanımı yapılarak, tanburun perdelerinin her luthiyenin belirlediği şablonlara göre bağlandığına, tanburun zamanla geçirdiği fiziksel değişimden dolayı perdelerin yerlerinde çok küçük oynamalar yapılabileceğine, tanburu akort edebilmek için diyapazon ya da akort aleti edinilmesi gerektiğine değinilmiştir. Daha sonrasında, çelik, bronz tellerin ölçülerini, tellerin Türk müziğindeki ve Batı müziğindeki isimlerini gösteren bir tablo verilmiştir.

Aksüt’e göre (1994) “tanburun mızrabı” başlığı altında, mızrabın genellikle deniz kaplumbağasının üst kabuğundan (bağa) veya fildişi boynuzundan hatta selüoit maddelerden yapılmış mızraplar olsa da en makbûlünün ses kalitesi açısından bağadan yapılmış olanının olduğu açıklanmıştır. Daha sonrasında mızrabın boyunun on iki, on beş santimetre boy uzunluğu, eni sekiz, dokuz milimetre ve kalınlığının da bir, bir buçuk milimetre kadar olanının ideal olan ölçü olduğuna işaret edilmiştir. Aynı zamanda

mızrabın doğru tutuluşu ile ilgili iki tane fotoğraf eklenmiştir. “Mızrabın tutuluşu” adı altında ayrı bir başlık açılarak ayrıntılı bir şekilde tüm parmakların duruş şekli anlatılarak, tanburdan kaliteli bir ses çıkarmak için yapılması gerekenler beş maddede açıklanmıştır. Bunun yanında mızrap vuruş işaretleri ve parmak pozisyon numaraları da verilmiştir.

Akan’a göre (2007) “tanbur mızrabı” başlığı altında, tanbur mızrabının kanun mızrabı gibi eğilip bükülmediği diğer çalgıların mızraplarından çok farklı olduğu belirtilmiştir. Bunun yanında tanbur mızrabı için en iyi malzemenin kaplumbağa sırt kabuğundan elde edilen bağadan elde edildiği açıklanmıştır. Fakat günümüzde bağa benzeyen sert malzemelerden de mızrap yapıp kullanılmakta olduğu, deliksiz, dolgun, gözeneksiz kemiğin de az da olsa sonuç verdiğine işaret edilmiştir. Aynı zamanda “mızrap şeması” ve “mızrap tutuş” fotoğrafı da verilmiştir. Ardından Nejdîet Yaşar’ın mızrabın ucu, tutuluşu ve nasıl olması gerektiği ile ilgili söylediklerine de değinilmiştir. Aydemir (2014) ise, bağa denilen deniz kaplumbağasının sırt kabuğundan yapıldığını, mızrap uçlarının değişik şekillerde açılabilceğini, açık farklılıklarından birçok üslup doğduğunu açıklamıştır. Bunun yanında tanburun çok hassas bir çalgı olduğunu birinci derecede kapak, eşik, mızrap ikinci derecede tekne, sap ve tellerin çalgıdan çıkan sesi etkilediğine işaret etmiştir.

Aksüt’e göre (1994) “sol el ve parmak pozisyon numaraları” başlığını anlatmak için sol elin görevi ile ilgili ayrı bir başlık açılmamıştır. Fakat tanburdan kaliteli ses çıkarmak için gereken özellikleri beş maddede toplarken, mızrap tutuşu, sağ el ve sol el duruşuna burada değinilmiştir. Parmak pozisyon numaralarını da kısaca hangi parmaklarla basılacağı gösterilmiştir. Daha sonrasında örnek olarak Yegâhtan Tiz Nevâ’ya kadar olan perdeleri hangi parmak numaralarıyla basılacağı ile ilgili notaların altına numaralar yazılmıştır. Akan’a göre (2007), sol el ve parmak pozisyon numaraları, “sol el ve parmakların durumu” ve “sol elin görevi” olmak üzere iki başlık altında ele alınmıştır. Sol el ve parmakların durumu başlığında; bileğin ve elin serbest olması gerektiğine, sol kol ve dirseğin çok fazla vücuda yaklaşmamasına, kolların ve ellerin rahat olması gerektiğine, tanbur çalarken bütün parmakların bir görevi olduğuna özellikle çalma yükünün işaret parmağının üzerinde olduğuna vurgu yapılmıştır.

Aydemir’e göre (2014) ise, sol elin görevi ve parmak pozisyon numaraları diye bir başlık açılmamıştır. “Tanbura başlarken ve alıştırma çalarken dikkat etmemiz

gereken bazı hususlar” başlığı altında sağ el ve sol elin derslerde gösterildiği şekilde uygulanması gerektiğinin önemli olduğu vurgulanarak alıştırma hızı yapmak uğruna bu konulardan feragat edilmemesi için uyarıda bulunulmuştur. Aydemir’in metodu Digital Versatile Disc (DVD)’li olduğu için bu başlıkları DVD’de anlatmıştır.

Aksüt’e göre (1994) ana perdelerin tanıtımı yapılmamıştır. Akan’a göre (2007) “ana perdelerin tanıtımı” başlığı altında, Yegâh, Nevâ, Çargâh, Hüseyinî, Buselik, Acem, Dügâh, Gerdâniye, Râst, Muhayyer, Acem Aşîrân, Tiz Buselik, Hüseyinî Aşîrân, Tiz Çargâh, Tiz Nevâ perdeleri tanıtılıp, dizeler üzerinde yerleri gösterilerek nota üzerinde parmak numaraları yazılmıştır. Ardından parmak pozisyon numaralarıyla birlikte bu perdelerde çalışmalar verilmiştir. Aynı zamanda bu perdelerin icrası, alıştırma ve çalışmaları metot içerisindeki CD (Compact Disc)’de yer almaktadır. Aydemir’e göre (2014) ise, ana perdelerin tanıtımı, “ana perdelerin yerlerini öğrenmek için alıştırma” başlığı altında verilmiştir. Bu başlıkta perdelerin yerini ezberleyene kadar tanbur sapı üzerine küçük işaretler koyarak başlamak gerektiğini, bu işaretlerin öncelikle ana perdeler daha sonrasında ise komalı perdelerle konulmasının iyi olacağını, bu işaretler için perdelerle küçük bantlar yapıştırılabileceğini belirtmiştir. Bunun yanında, önce metronom kullanmadan perdelerin yerlerini öğrenilmesini, daha sonrasında metronomla alıştırma çalışmalarına başlanması gerektiğini vurgulamıştır. Ardından perdelerin üzerinden işaretleri söküp baştan çalışması gerektiğine işaret edilmiştir. Daha sonrasında, ana perdelerin yerlerini öğrenmek için farklı pozisyonlarda alıştırma verilmiştir.

Aksüt’e göre (1994) üst-alt mızrap vuruş çalışmaları, bir başlık altında anlatılmamıştır. Mızrap vuruş işaretleri ve parmak pozisyon numaraları gösterilmiştir. Bunun yanında Yegâhtan Tiz Nevâ’ya kadar üst-alt mızrap vuruşları parmak numaralarıyla birlikte verilmiştir. Akan’a göre (2007) üst-alt mızrap vuruş çalışmaları başlığı altında verilmemiştir. Ana perdelerin tanıtımı esnasında dizeler üzerinde perdeler gösterilirken üst mızrap işaretleri kullanılmıştır. “Tanbur çalmaya başlıyoruz”, başlığı altında tanbur çalım pozisyonu anlatılırken *“Başka şekli söyleninceye kadar mızrabı daima üstten vurun”* uyarısı yapılmıştır. Mızrabın vuruş yönleri gösterilmiştir. Bunun yanında “alt mızrap vuruşları” başlığı altında, alt mızrap vuruşu dörtlük için yapılan bir vuruşta incelenmiştir. Tel üzerinde nasıl vurulması gerektiği anlatılmıştır. Bunun yanında

Buselik ve Râst makamında üst-alt mızrap vuruşlarını içeren alıştırmalar verilmiştir. Aydemir' göre (2014) üst-alt mızrap vuruş çalışmaları bir başlık altında anlatılmamıştır. “Üst mızrap vuruşu ve sol el parmakları için alıştırmalar” başlığı altında metot içerisinde verilen alıştırmaların sol el parmaklarının sap üzerinde nasıl basılacağını öğrettiği, bu alıştırmaları çalışırken metronomum çok önem arz ettiği, sağ ve sol ele eşit oranda bakılması gerektiğine vurgu yapılmıştır. Bunun yanında üst mızrap vuruşu ve birinci parmak, ikinci parmak, üçüncü parmak ve dördüncü parmak baskıları için alıştırmalar verilmiştir. Daha sonra da bütün parmaklar için iki alıştırma verilmiştir.

Aksüt'e göre (1994) “çift mızrap vuruşu başlığı altında”, çift mızrap, bir anda alt-üst olarak vurulan ikili mızrap vuruş türü olarak açıklanmıştır. Bu mızrap türünün tek ses çıkana kadar tekrar edilmesi gerektiği ifade edilmiştir. Bunun yanında Nim Sofyan ve Semâî usûlünde üst mızrap, alt mızrap ve çift mızrap kullanımını içeren iki egzersiz ve farklı makamlarda aranağmeler, etütler verilmiştir. Akan'a göre (2007) çift mızrap vuruşu anlatılmamıştır. Fakat Emin Akan, yapılan görüşmede “alt çarpma” başlığı altında anlatılan icra tekniğinin aslında çift mızrap olduğunu açıklamıştır. Aydemir'e göre (2014) çift mızrap vuruşu, “çift mızrap nasıl yapılır?” başlığı altında dizek üzerinde alıştırmalarla gösterilmiştir. Çift mızrabın nasıl yapılması ile ilgili herhangi bir anlatım verilmemiştir. Aksüt'e göre (1994) “üçlü mızrap vuruşu” başlığı altında, üçlü mızrabın bir üst ve bir alt-üst mızrabın birbirine bağlantılı vuruşu olduğu açıklanmıştır. Üçlü mızrap vuruşu, bir buçuk dörtlük bir notanın önce dörtlüğü düşünülerek ona bir üst mızrap vurulacağı, geri kalan sekizlik için ise bir çift mızrap vurulacağı şeklinde belirtilmiştir. Bunun yanında Râst ve Acem Aşîrân makamında uygulamalar verilmiştir. Akan'a göre (2007) ve Aydemir'e göre (2014) üçlü mızrap başlığı metot da gösterilmemiştir.

Aksüt'e göre (1994) “üçleme (triole)” başlığı altında, üçlemenin Fransızca, Almanca, İngilizce ve İtalyanca dillerinde nasıl telaffuz edildiği açıklanmıştır. Basit darplar (basit vuruşlar) ve basit usûllerin tanımı yapılmıştır. Bunun yanında üçlemenin tanımı yapılarak eski müzik öğretmenlerinden Hulusi Öktem'in triole tarifi verilmiştir. Diğer taraftan, çift üçleme, double triole, altılama terimleri de açıklanmıştır. Aynı zamanda bu terimler dizek üzerinde nota kalıplarıyla gösterilerek üç tane Sofyan usûlünde üçleme egzersizleri verilmiştir. Sadûn Aksüt'e ait Hicâz aranağme ve Civan Ağaya ait Nihâvend aranağme içinde de üçleme mızrap vuruşları gösterilmiştir. Akan'a

göre (2007) “üçleme (triole)” başlığı altında, üçleme bir değerdeki notanın üç eşit parça halinde seslendirilmesi tanımını yapılarak dörtlük, sekizlik, onaltılık değerdeki notaların üçleme hali dizek üzerinde gösterilmiştir. Bunun yanında, art arda çalındıklarında Semâî usûlünü anımsattığı vurgulanarak üç tane üçleme çalışması ve bir tane Çargâh makamında dizi çalışması verilmiştir. Aydemir’e göre (2014) üçleme konusu, “üçleme mızrap vuruşu ve perdelerin yerlerini öğrenmek için alıştırımlar” başlığı altında, üçleme (triole)’nin, bir birim notanın üç eşit parçaya bölünmesi ile oluştuğu tanımlanmıştır. Bunun yanında tanburda genellikle üçlemenin üst-alt-üst mızrap vuruşuyla çalındığı ifade edilerek on bir tane üçleme alıştırması verilmiştir.

Aksüt’e göre (1994) çarpma tekniği, “çarpma ve çalışmaları” başlığı altında, bir dizek üzerinde Sofyan usûlünde iki ölçü Nevâ perdesinden Gerdâniye’ye, Gerdâniye perdesinden de Nevâ perdesine inmek üzere birinci ölçüde sadece perdelerin parmak pozisyon numaraları ve mızrap vuruşları, ikinci ölçüde ise Muhayyer, Gerdâniye, Acem, Hüseyinî çarpma perdeleri ve Gerdâniye, Acem, Hüseyinî, Nevâ ana perdeleri parmak pozisyon numaraları ve mızrap vuruşları ile verilmiştir. Bu perdeler dizek üzerinde verildikten sonra çarpma işleminin nasıl yapılması gerektiği açıklanmıştır. Bunun yanında Türk Aksağı usûlünde bir ölçü içerisinde çarpma örneği, parmak numaraları ve mızrap vuruşlarıyla birlikte gösterilerek açıklaması yapılmıştır. Sofyan usûlünde tize doğru yapılan çarpmalarda, önce çarpma yapılan perdeye parmak vuruşu yapılacağına, sonrasında esas çalınacak notaya mızrap vurulacağına değinilmiştir. Bunun yanında Sadün Aksüt’e ait Segâh ve Hicâz aranağmeler üzerindeki çarpmalar, parmak pozisyon numaraları ve mızrap vuruşları gösterilerek verilmiştir.

Akan’a göre (2007) çarpma tekniği, çarpma başlığı altında, icra edilen notanın üst veya alt tarafındaki perdeye kısaca dokunmak olarak tanımlanmıştır. Bir nota icra edildiği zaman aynı süre içerisinde çarpma yapıldığı için zamanın değişmediğine, her ses için yapılmaması gerektiğine, bir nüans unsuru olduğuna, ezgiye renk ve anlam kazandırdığına vurgu yapılmıştır. Daha sonrasında bir dizek üzerinde Hüseyinî perdesi, çarpma Nevâ perdesi de ana perde olarak örneklendirilmiştir. “Çarpmanın yapılışı” başlığı altında, dört maddede ana ses, çarpma aralığı, çarpma perdesi ve çarpma parmağı açıklanarak dizek üzerinde üst çarpma ve alt çarpma örnekleri verilmiştir. Semâî usûlünde bir ölçü Hüseyinî ve Karcığâr makamları dizek üzerinde gösterilerek çarpmanın nasıl

yapılması gerektiği maddeler şeklinde açıklanmıştır. Çarpmasız ve çarpmalı olmak üzere basitten zora doğru çalışmalar verilmiştir. Bunun yanında “alt çarpma” başlığı altında bu icra tekniği açıklanarak üst çarpma ve alt çarpma dizek üzerinde gösterilmiştir. Nejdet Yaşar’ın da çarpma konusundaki görüşleri de verilmiştir. Emin Akan ile yapılan görüşme sırasında metodunda yaptığı alt çarpma tanımının aslında çift mızrap olduğunu kabul etmiştir. Tanburda icra tekniği olarak alt çarpma pozisyon gereği yapılamaz. Çünkü alt çarpmanın gerçekleşmesi için birinci parmağın klavyeden kalkması gerekir. Fakat tanburda pozisyon gereği işaret parmağı klavyeden kalkamaz. Dolayısıyla alt çarpma tanımı aslında çift mızrap tanımıdır.

Aydemir’e göre (2014) çarpma tekniği, “sessiz çarpma, araya çarpma ve mızrapsız çarpma (legato)” olmak üzere üç şekilde incelenmiştir. Sessiz çarpma, bir dizek üzerinde Hüseyinî çarpma perdesi ve Nevâ esas perde gösterilerek sessiz çarpmanın her zaman üçüncü parmakla yapıldığına vurgu yapılmıştır. Basitten zora doğru olmak üzere beş sessiz çarpma alıştırmaları, bir tane Râst makamında Hafız Post’a ait ilahi ve yine Râst makamında Eskişehirli Sadık Efendiye ait bir şarkı verilmiştir. Araya çarpma ise, bir dizek üzerinde birinci ölçü sessiz çarpma, ikinci ölçü araya çarpma toplamda iki ölçü parmak pozisyon numaraları ve mızrap vuruşları ile birlikte karşılaştırma yapılarak açıklanmıştır. Sessiz çarpmadaki notanın ana notadan önce yazıldığına, araya çarpmadaki notanın ise, ana notadan sonra yazıldığına dikkat çekilmiştir. Araya çarpma alıştırmaları bir tane verildikten sonra araya çarpma ve üçlemenin nasıl yapıldığı açıklanarak bununla ilgili beş adet alıştırma verilmiştir. “Mızrapsız (Legato) çarpma nasıl yapılır” başlığı altında, iki ölçü dizek üzerinde nota kalıplarının üzerine tek mızrap ve çift mızrap yazılarak gösterilmiştir. Bunun yanında mızrapsız (legato) çarpma ile ilgili; parmak pozisyon numaraları ve mızrap vuruşları olan bir alıştırma verilmiştir. Aksüt (1994) ve Akan (2007) glissando icra tekniğine metodunda yer vermemiştir. Aydemir (2014) ise, “Glissando nasıl yapılır?” başlığı altında yavaş, hızlı ve sessiz glissando olarak üç şekilde ele almıştır. Glissando çeşitleri dizek üzerinde parmak pozisyon numaraları ve mızrap vuruşları ile gösterilerek glissandonun nasıl uygulandığı açıklanmıştır.

Aksüt (1994) ve Aydemir (2014) staccato icra tekniğine metodunda yer vermemiştir. Akan (2007) ise, staccato tekniğini “tutma” başlığı altında ele almıştır. Bu terim kesik ses, kısa ses olarak tanımlanmıştır. Bu icra tekniği, çarpmanın tersi gibi

düşünülebileceği, mızrap vurulan telin titreşimini durdurmak olarak açıklanmıştır. İcra tekniğinin gerçekleşmesi için ana sese işaret parmağının basılıp mızrap vurulacağını, çıkan sesin ise başka bir parmak ile telin herhangi bir yerine basılıp sesin susturulması ile gerçekleşeceği olarak açıklanarak dizek üzerinde örneklendirilmiştir. Aksüt (1994) ve Aydemir (2014) vibrato icra tekniğine metotlarında yer vermemiştir. Akan (2007) ise, vibrato tekniğini “sap sallama (silkme)” başlığı altında ele almıştır. Tanbur çalgısına özgü bir nüans biçimi olduğuna, yarım karar, tam karar ve asma kalırlardan sonra son mızrap vurulduktan sonra tanburun gövdesinin sıkıca tutulup, aşağı yukarı doğru birkaç kez sallanarak gerçekleştiğine değinilmiştir. Aksüt (1994), Akan (2007), Aydemir (2014), tril, tremolo, tarama, grupetto, mordan ve portamento icra tekniklerine metotlarında yer vermemiştir.

Aksüt (1994) ve Aydemir (2014) makam konusuna metotlarında yer vermemiştir. Akan (2007) ise, makam konusunu “Türk mûsikîsi bilgileri” başlığı altında dizileri batı müziği ve Türk müziği karşılaştırması şeklinde ele alarak Türk müziği koma sistemini de açıklamıştır. Ardından “Türk mûsikîsinde makam (dizi)” başlığı altında makamları basit (temel), şed (göçürölmüş) ve bileşik makamlar olarak üçe ayırarak incelemiştir. Kuramsal olarak basit denilen makam sayısının on üç olduğunu söyleyerek bunları Çargâh, Buselik, Kürdi, Râst, Uşşâk, Nevâ, Hüseyinî, Hicâz, Hümayun, Uzzal, Zirgüleli Hicâz, Karcığâr ve Basit Suzinak olarak açıklamıştır. Bu makamları detaylı olarak bütün özellikleriyle birlikte metotta inceleyerek her makam anlatımından sonra anlatılan makam ile ilgili örnek bir eser vermiştir.

Aksüt (1994) ve Aydemir (2014) usûl konusuna metotlarında yer vermemiştir. Akan (2007)’a göre “Türk mûsikîsi usûlleri” başlığı altında, usûlleri küçük ve büyük olmak üzere iki gruba ayırmıştır. On beş zamanlıya kadar olan usûlleri küçük usûl, daha fazla olanlara büyük usûller adını vermiştir. Küçük usûlleri basit ve birleşik olarak ikiye ayırmıştır. İki zamanlı Nim Sofyan ve üç zamanlı Semâî usûlleri basit usûl, diğçerleri birleşik usûl adını aldığını belirterek, dört zamanlı Sofyan usûlünden on zamanlı Ağır Aksak Semâî, Aksak Semâî, Curcuna usûlüne kadar olan tüm usûller anlatılarak arkasından bu usûllerle ilgili mızrap çalışmaları, alıştırma örnekleri verilmiştir.

Aksüt ’e göre (1994) “geçki” başlığı altında, bir makamdan diğçer bir makama belirli bir süre içinde geçmek diye tanımlanmıştır. Geçki yapılırken, iki makam arasında

ortak perdeler kullanılması gerektiğine, her iki makama yakın makamların dizi ve perdelerinin kullanılması gerektiğine vurgu yapılmıştır. Geçki yapılırken anahtar perde ve makamların olduğuna, Nikrîz ve Neveser makamlarının bu makamlar arasında olduğuna değinilmiştir. Akan'a göre (2007), "geçki" başlığı altında, makamdan makama geçme işlemidir olarak tanımlanmıştır. Bunun için geçki yapılan iki makam arasında en uygun müzikal yolu bulmak gerektiğine vurgu yapılmıştır. Aydemir (2014), geçki konusuna metodunda yer vermemiştir.

Aksüt'e göre (1994) taksim başlığı altında, bir ses veya çalgı ile irticali (doğaçlama) olarak yapılan mûsikî eseri olarak tanımlanmıştır. Taksim bir süresinin olmadığına, fasıl mûsikîsinde faslın orta kısmında, solo programında ise solistin okuyacağı eserin makamında yapılacağına işaret edilmiştir. Fakat solistin bazı şarkılar okuduktan sonra farklı bir makamda bir eser okuyacaksa bir sazendenin okunacak eserlere ait makamda taksim etmesi anlatılarak ses ile yapılan taksimler de gazel olarak adlandırılmıştır.

Akan'a göre (2007) "taksim" başlığı altında, saz veya söz olarak o anda yapılan bir beste ve mûsikî solosu olarak tanımlanmıştır. Genellikle bir usûlü ve ritmi yok gibi gözükse de mutlaka bir veznin ve dengesinin olduğuna hatta bazen usûle girdiğinin de olduğuna değinilerek taksim icra edilen makamın tüm özelliklerinin taşınması bakımından da öğretici olduğuna işaret edilmiştir. Bunun yanında ses ile yapılan taksime gazel denildiği, Bozlak, Kerem, Aydest gibi uzun havaların da gazel formunun halk mûsikîmizdeki uygulaması olduğu açıklanmıştır. Çalgılarla yapılan taksim giriş, ara ve geçki türlerinin olduğuna, halk müziği çalgılarıyla yapılan yol gösterme, açış ve geçişin de birer taksim formu olduğuna da değinilmiştir. Aydemir (2014) taksim konusuna metodunda yer vermemiştir. Aksüt (1994), Akan (2007) ve Aydemir (2014) transpozisyon konusuna metotlarında yer vermemiştir.

Aksüt, Akan ve Aydemir'in metotlarının içerik analizi sonucunda; metotların içerisinde tanbur öğretim konularının eksik olduğu, mızrap vuruşu, perde, parmak pozisyonları, makam dizileri ile ilgili çalışmaların yetersiz olduğu, bazı icra tekniklerinin metotta yer almadığı, çalışmaların kolaydan zora doğru belirli bir sistemle gitmediği tespit edilmiştir. Bundan dolayı bu metotların pedagojik ve didaktik bir içeriğe sahip olmadığı anlaşılmıştır.

Aşağıda Tablo 2’de Suphi Ezgi, Laika Karabey, Necip Gülses ve Akın Özkan’ın basılı olmayan metotlarının karşılıklı içerik tablosu verilmiştir. Bu metotların içerik konuları tabloda verilen sıralamaya göre içerik analizi yapılmıştır.

Tablo 2. Basılı olmayan metotların içerik tablosu

Metot İçerik Konuları	Suphi Ezgi Metodu	Laika Karabey Metodu	Necip Gülses Metodu	Akın Özkan Metodu
Tanbur’un tarihçesi	—	—	✓	✓
Tanbur’un yapısı	✓	✓	✓	✓
Tanbur oturma ve tutuş pozisyonu	✓	✓	✓	✓
Tanbur’un akordu	✓	—	✓	✓
Tanbur’un mızrabı	✓	✓	✓	✓
Sol el ve parmak pozisyon numaraları	✓	✓	✓	✓
Ana perdelerin tanıtımı	✓	✓	✓	✓
Üst-alt mızrap vuruş çalışmaları	✓	✓	✓	✓
Çift mızrap vuruşu	—	—	✓	✓
Üçlü mızrap vuruşu	—	✓	✓	—
Üçleme (triole) çalışmaları	—	—	✓	✓
Çarpma	✓	✓	—	✓
Glissando	✓	—	✓	—
Staccato	—	—	✓	—
Vibrato	—	✓	✓	—
Tril	—	—	—	—
Tremolo	—	✓	—	—
Tarama	—	—	—	✓
Grupetto	—	—	—	—
Mordan	—	—	—	—
Portamento	—	—	—	—
Makam	—	—	—	—
Usûl	—	—	—	—
Geçki	—	—	✓	—
Taksim	—	—	✓	—
Transpozisyon	—	—	✓	—

3.3. Basılı Olmayan Tanbur Metotları ve Karşılaştırmalı İçerik Analizi

1948 yılında Suphi Ezgi tarafından yazılan tanbur metodu kırk altı sayfalık Osmanlıca bir el yazmasıdır. Bu metodun çeviriyazımı 1999 yılında Erhan Onat tarafından yüksek lisans tezi olarak yapılmıştır. Aynı zamanda Suphi Ezgi'nin 1949 yılında yayınlanan mûsikî mecmualarında *tanbur metodu* başlıklı yazıları mevcuttur. Bu doktora tezinde Ezgi'nin metot konuları içerik analizi yapılırken Onat'ın çalışması ve mecmuadaki tanbur metodu yazılarından faydalanılmıştır. Aynı zamanda Laika Karabey'in mûsikî mecmuasının 1949 ve 1950 yıllarında yayınlanan *tanbur kılavuzu* başlıklı yazılarındaki metot içerik konularının içerik analizi yapılmıştır. Akın Özkan'ın tanbur metodu Erhan Onat tarafından 1998 yılında düzenlenmiştir.

Ezgi (1948) ve Karabey (1950)'in tanbur metotlarında tanburun tarihi ile ilgili bir içeriğe rastlanmamıştır. Gülses'e göre (1991) “tanbur tarihçesi” başlığı altında, beş bin yıllık bir maziye sahip olan tanburun kopuzdan geliştirilerek yapıldığı, Türklerin Orta Asya'dan göç ettikten sonra Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarına giderek medeniyetlerini taşıdıklarını ve tanburun bu yerlerde farklı isimler aldığı vurgulanmıştır. Aynı zamanda Sümerlerde tanbura “pantur” denildiği, panturun av yayına su kabağından bir ses kutusu eklenerek oluşturulduğu ve parmakla çalındığı daha sonrasında su kabağının üzerine deri çekilmiş, tel olarak da at kılının kullanıldığı ve aynı kıllardan yay yapılarak çalındığı ve yaylı çalgıların atası olan ıklığ çalgısının doğduğu ifade edilmiştir. Ayrıca su kabağının üstüne tahta konulduğu, at kılı yerine bağırsak tellerin takıldığı, parmak ve mızraba benzer şeyler ile çalındığı ve telli çalgıların atası olan kopuzun ortaya çıktığı da açıklanmıştır.

Özkan'a göre (1998) “tanburun tarihçesi” başlığı altında, tanburun milattan önce ikinci bin yılın başlarında Mezopotamya'da rastlanıldığına göre çalgının dört bin yıllık mazisi olduğu ifade edilmiştir. Bunun yanında Hüseyin Sadettin Arel'in Francis W. Galpin adlı bir İngiliz yazarın *The Music of the Sumerians* adlı eseri ile ilgili bir makale yazdığını, bu İngilizce kitabının ellinci sayfası karşısında Milattan yaklaşık 1600 sene önce kalmış bir sınır taşı fotoğrafının üstünde tanbur çalan iki adamın kabartma resimlerinin görüldüğü de belirtilmiştir. Ayrıca tanburun çeşitli toplumlarda “pantur, pandura, panturi, pantir” gibi isimler aldığına da işaret edilmiştir (Akt. Özkan, 1998).

Ezgi'ye göre (1948) tanburun yapısının; tanbur teknesinin göğsünün kuru, damarlarının sıkı çam tahtasından olması gerektiği, yirmi otuz yıldan beri tanburun göğsüne beş santimetre çapında bir delik açıldığı, bu durumun tanburun tınısını artırmadığı aksine tanburun sesini bozduğu, tanbur sapının çok uzun olması durumunda, perdelerin aralarının çok açık olacağı ve çalma zorluğunun yaşanacağı belirtilmiştir. Ayrıca eşik uzunluğunun 6,5 cm olduğu, tanburun tellerinin, üç çifti çelik, bir çifti sarı bakır olmak üzere dört çift olduğu, alt çelik tel icrada bulunulan tel iken diğer tellerin esleri belirtmek için kullanıldığı, Kaba Râst perdesinden Gerdâniye'ye kadar yetmiş üç tane perde olduğu vurgulanmıştır (Onat, 1999, s. 52).

Karabey (1950)'in tanbur metodunda tanburun yapısı ile ilgili bir konuya rastlanmamıştır. Gülses'e göre (1991) tanburun yapısı, "tanbur şekil bilgileri" başlığı altında verilmiştir. Bu başlıkta; tanbur, ses kutusu (tekne), ses tablosu (göğüs) ve sap olmak üzere üç bölümde incelenmiştir. Aynı zamanda bir tanbur şeması verilerek bu bölümler o şemada gösterilmiştir. Özkan'a göre (1998) "tanburun yapısı" başlığı altında, tanburun beş bin yıllık bir geçmişi olduğu isminde olduğu gibi yapısında da değişiklikler yaşadığı, ilk zamanlar iki telli olan çalgının bugün Hazar Denizi kıyılarında Kırgızlarda kabile çalgısı olarak yaşamakta olduğunu, Hüseyin Sadettin Arel'den öğrenildiği ifade edilmiştir. Bunun yanında tanbur gövde, göğüs ve sap olmak üzere üç ana başlıkta incelenmiştir (Akt. Özkan, 1998, s. 2).

Ezgi'ye göre (1948) tanburun oturma ve tutuş pozisyonu

"....tanburun tutuluşu ve dört eğer tanburilerin yaptıkları gibi tanburun sapını yukarı kaldırmak.....mucip olur ve çalmaya da güçlük verir. Tanburiler bunu uzun nağmelerin icrasında tanburun kolunu taninini çoğaltmak sallamakta iseler de mümkünse tanburun taninin.....uğultu ve kötü bir ses bırakmasında kat-ı mimadır. Bir ses üstünde üzerinden katiyen vurmamalıdırlar." olarak açıklanmıştır.

Karabey (1950), tanbur oturma ve tutuş pozisyonu ile ilgili bir başlıkta açıklama yapmamıştır. Tanburun sapının tutuşu ile ilgili, sapın bir falaka sopası gibi sımsıkı tutulmaması gerektiğini bu durumun tanburun sol elle tutuluşunda ve sol el parmaklarının hareketinde kötü bir alışkanlığa dönüştüğüne işaret etmiştir.

Gülses'e göre (1991) tanburun oturma ve tutuş pozisyonları, "tanbur ile doğru oturuş" başlığı altında verilmiştir. Bu başlıkta, sandalyenin alçak ve yüksek olmamasını, üzerinde rahat olunmasını, fazla eğilmemek ve dik durulmaması gerektiği açıklanmıştır.

Bunun yanında tanburun sağ bacağımızın üzerinde dik durarak sağ göğsümüze dayanıp, sağ kolumuzun altına yerleştirilip kavramamız gerektiği, bu kavramanın daha iyi olması için ayaklık konulması da belirtilmiştir. Ayrıca tanburun göğüs ve sağ bacak arasında doksan derecelik bir açı yapacak şekilde olması gerektiği ve sol elin yardımı olmadan kucakta durup durmadığının kontrol edilmesi, bu durumun sap üzerinde sol el ve parmakların hareket etmesini kolaylaştırıp çabuklaştırdığı vurgulanmıştır.

Özkan’a göre (1998), tanburun oturma ve tutuş pozisyonu, “tanburun tutuluşu” başlığı altında ele alınmıştır. Bu başlıkta; tanburun gövdesini sağ bacağımızın üzerine yerleştirip sapı da sol elimizle tutmak gerektiği, sağ kolumuzu tanburun gövdesine nasıl yerleştirileceği, sağ kolun dirseği ile bileğinin olduğu bölümün tanburun göğsüne dikey olarak gelmesi vurgulandıktan sonra “tanburun tutuluşu” adında bir resim yer almaktadır. Ayrıca sol elin parmaklarının sap üzerindeki duruşu ve perdelerin tam dibine basılması konusunda uyarılarda bulunulduktan sonra “sol elin tutuşu ve perdelere basışı” isimli bir resim daha konulmuştur.

Ezgi’ye göre (1948), tanburun akordu, tanburun tellerinin üç çifti çelik bir çifti sarı bakırdan olmak üzere dört çiftten oluştuğu, tanburun tutuşuna göre en alttaki çelik çift telin çalmak, diğer ikinci ve üçüncü çift telin es almak, diğer dördüncü sarı telin ise hem çalmak hem de es almak için olduğu açıklanmıştır. Birinci telin ve onun üstündeki es telinin Yegâh sesine, üçüncü telin Kaba Çargâh sesine, dördüncü sarı telin de çalınan eserin karar perdesine göre Kaba Râst veya Kaba Dügâh perdesine akort edileceği ifade edilmiştir (Akt. Onat, 1999, s. 17). Karabey (1950) tanburun akort sistemi ile ilgili bir bilgi vermemiştir.

Gülses’e göre (1991), tanburun akordu, “tanbur akorduna giriş” ve “tanbur akordu” başlığı altında verilmiştir. Tanbur akorduna giriş başlığında; akordun tanımı yapılarak Türk mûsikisinde Bolahenk akordun gerçek olduğu, bu akort da diyapozonun çıkardığı La sesinin Türk müziğinde Nevâ perdesi 440 frekansı olduğu açıklandıktan sonra akort yapılırken “tanburun kucaktaki duruşu” başlığı altında iki resim yer almaktadır. Bunlardan biri çalar halindeki tutuş diğeri ise kucağa yatırılarak tutuş resmidir. “Tanbur akordu” başlığında ise; tanburun yedi teli olduğunu, tanburun çalar halindeki tutuşuna göre akort düzeni verilmiştir. Bu düzene göre, birinci ve üçüncü çift telin Yegâh sesine, ikinci çift telin icra edilecek makamın kararına göre Kaba Râst ya da

Kaba Dügâh sesine, en üstteki tek telin ise Kaba Yegâh sesine akort edileceği belirtilmiştir. Ayrıca sol tarafında tellerin hangi seslere akort edileceği resim üzerinde de gösterilmiştir.

Özkan'a göre (1998) "tanburun akordu" başlığı altında, tanburun akordunun birinci çift çelik telin Yegâh, ikinci çift sarı telin Kaba Râst veya Kaba Dügâh, en üstteki sarı ve tek olan telin ise Kaba Râst veya Kaba Yegâh sesine akort edildiği belirtilmiştir. Ayrıca bu seslerin Batı müziğinde hangi sese karşılık geldiği de açıklanarak orta telin daha çok ahenk elde etme ve transpozisyon çalmada kullanıldığı dile getirilmiştir. Bunun yanında tanburu kucağımıza yatırıp akort edilmemesi, akordun çalar vaziyette olması gerektiğine vurgu yapılarak kucakta akort edildiğinde çalar pozisyona geçildiği zaman akordun pestleşeceği ifade edilmiştir.

Ezgi'ye göre (1948), "tanburun mızrabı" başlığı, "mızrabın şekli ve kalınlığı", "elin şekli ve durumu", "mızrap tutulmasının şekli" başlıklarında ele alınmıştır. Bu başlıklarda; mızrabın on iki santimetre uzunluğunda, sekiz, dokuz ya da bir santimetre genişliğinde bir veya bir buçuk milimetre kalınlığında ve üzerinin balık sırtı şeklinde olması ve mızrabın bilek ile vurulması gerektiği, uzun süreli notalarda mızrabın yukarıdan aşağıya, kısa süreli notalarda alt ve üst mızrapların kullanılarak çalınması gerektiği, vurgulanmıştır (Akt. Onat, 1999, s. 24-25). Karabey (1950) metodunda tanburun mızrabı ile ilgili bir bilgiye rastlanmamıştır.

Gülses'e göre (1991), tanburun mızrabı, "mızrap cinsleri ve ölçüleri", "mızrabın tutuşu", "mızrabın tanbura uygulanması" başlıklarında ele alınmıştır. Bu başlıklarda; mızrabın bağ denilen deniz kaplumbağasının üst kabuğundan yapıldığı, boyunun on, on beş cm, eninin sekiz, dokuz milimetre, kalınlığının bir, bir buçuk milimetre olduğu belirtilerek resimde bu ölçüler gösterilmiştir. Mızrabın üst ucu ve alt ucunun birbirinden ayrı boyutlarda açıldığı, üst ucunun kısa, alt ucunun uzun olduğu, mızrabı tutuşun nasıl olması gerektiği anlatılmıştır. Ardından parmak tutuşu ve tanbur teknesi kavranıldıktan sonraki duruşun nasıl olması gerektiği iki resimde gösterilmiştir. "Mızrabın tanburda uygulanması" başlığında da tanburun tellerine mızrabın vuruş şekilleri anlatılarak üç şekil üzerinde gösterilmiştir.

Özkan'a göre (1998), tanbur mızrabı, "tanbur mızrabının tutuluşu" ve "tanburda kullanılacak mızrap vuruş şekilleri" ile "parmak numaralarının gösterilmesi" başlığı

altında yer almıştır. Bu başlıkta; mızrabın parmaklarla nasıl kavranması gerektiğinden ve tellere dikey olarak vurulmasının öneminden bahsedildikten sonra sayfanın sonunda “mızrabın tutuluşu” isminde bir resim yer almaktadır. Bunun yanında çalgıdan çıkacak sesin kaliteli olması için dört maddede uyarılarda bulunulmuştur (Akt. Özkan, s. 6).

Ezgiye göre (1948), sol el ve parmak pozisyon numaraları, “çalma esnasında kullanılan sol elin parmaklarının adet ve sıra takipleri” başlığında ele alınmıştır. Bu başlıkta; sol elin baş parmağı hariç diğer dört parmağının kullanılması gerektiği, ancak parmakların hareket halindeyken üç tanesinin kullanılabileceği, şahadet parmağının birinci, orta parmağın ikinci, yüzük parmağının üçüncü, küçük parmağın dördüncü isimlerini aldıkları, işaret parmağı olan birinci parmağın görevinin çok önemli olduğu ifade edilmiştir (Akt. Onat, 1999, s. 26).

Karabey’e göre (1950), sol el ve parmak pozisyon numaraları, on bir alıştırma basitten zora doğru mızrap ve parmak pozisyonları ile birlikte verilmiştir. Gülses’e göre (1991), sol el ve parmak pozisyonları, “parmak numaralarının tanburda uygulanması”, “tanburda parmak pozisyonları” ve “tanburda perdelere parmak baskısının uygulanması” olarak üç başlıkta incelenmiştir. Bu başlıklarda; bir el resmi üzerinde şahadet parmağının nota üzerinde 1, orta parmağın 2, serçe parmağın 3 ve küçük parmağın 4 olarak yazıldığı açıklanmıştır. Bunun yanında yine el resimleri üzerinde; mi-fa, do-re, la-do, mi-fa-sol, la-si-do, la-si-do-re parmak pozisyonları gösterilerek bu parmak pozisyonları ile ilgili egzersizler verilmiştir. Ayrıca tanburda perdelere basarken parmakların üç boğum olması ve perdenin dibine basılması ile ilgili iki el resmi verilerek bu konuda açıklamalarda bulunulmuştur.

Özkan’a göre (1998), sol el ve parmak pozisyon numaraları; nota üzerinde “0” sayısının en alttaki çift açık tel olduğu, sol el kullanılmadan mızrapla vurulması gerektiği, “1” sayısının sol elimizin işaret parmağı, “2” sayısının sol elimizin orta parmağı, “3” sayısının sol elimizin yüzük parmağı ve “4” sayısının sol elimizin küçük parmağına ait olduğu belirtilmiştir. Bunun yanında sağlıklı bir icra için dört parmağında kullanılması gerektiğine vurgu yapılmıştır (Akt. Özkan, s. 7).

Ezgiye göre (1948), ana perdelerin tanıtımı, mızrap vuruşlarının gösterildiği paragrafta Yegâh’tan Tiz Nevâ’ya, Tiz Nevâ’dan Yegâh’a kadar ikilik nota değerleriyle dizeler üzerinde gösterilmiştir. Fakat bu ana perdeler mızrap vuruşlarını göstermek için

verilmiştir. Perdelerin tanıtımı ile ilgili bir bilgiye rastlanılmamıştır. Karabey'e göre (1950), ana perdelerin tanıtımı, birinci alıştırma parmak pozisyon numaraları ile birlikte Yegâh perdesinden Tiz Nevâ'ya, Tiz Nevâ'dan Yegâh perdesine kadar dizeler üzerinde gösterilmiştir. Gülses'e göre (1991), ana perdelerin tanıtımı, bir dördlük nota değerleriyle Yegâh perdesinden Tiz Nevâ perdesine kadar parmak pozisyon numaralarıyla birlikte verilmiştir.

Özkan'a göre (1998), ana perdelerin tanıtımı, birinci ve ikinci alıştırma Nim Sofyan usûlünde sadece Yegâh perdesi dizeler üzerinde dördlük ve ikilik nota değerleriyle birlikte üst mızrap vuruşları gösterilerek başlamıştır. Daha sonrasında üçüncü alıştırmadan itibaren Nim Sofyan usûlünde Yegâhtan Tiz Nevâ'ya kadar olan perdeler dördlük ve ikilik nota değerleriyle, mızrap vuruşları ve parmak pozisyon numaraları ile birlikte verilmiştir (Akt. Özkan, s. 10).

Ezgiye göre (1948), üst alt mızrap vuruş çalışmaları, tek bir çizgi üzerinde mızrapın yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya nasıl çıktığı ok işaretleriyle gösterildikten sonra dizeler üzerinde farklı nota değerleri kullanılarak üst ve alt mızrap çalışmaları verilmiştir. Nota üzerinde üst mızrap “v” işaretiyle alt mızrap “^” işaretiyle gösterilmiştir. Karabey'e göre (1950), üst ve alt mızrap çalışmaları, metodunda verilen alıştırmalar üzerinde ilk önce tek mızrapla, sonra da bir üst ve bir alt mızrapla, daha sonra da bir üst, bir alt, iki üst, bir üst, bir alt mızrapla çalınması gerektiği ifade edilmiştir. Bunun yanında metot da verilen beş numaralı egzersizin bu mızrap vuruşları kullanılarak çalındığında, mızrapa hakimiyet kazandırdığı ve sıralı, hızlı nağmelerinde teker teker duyurulmasında fayda sağlamasıyla birlikte seslerinde birbirine karışmayacağına vurgu yapılmıştır.

Gülses'e göre (1991), üst ve alt mızrap çalışmaları, ilk olarak Râst makamında Dede Efendi'nin “Yine Bir Gülnihal” eserinde üst-alt mızrap ve parmak pozisyonlarıyla birlikte verilmiştir. Daha sonrasında yine eserle aynı usûlde olan 3/4'lük bir alıştırma verildikten sonra üst mızrapın en önemli mızrap olduğu, nota üzerindeki gösteriminin aşağıya doğru inen bir ok (↓) olduğu alt mızrap vuruşunun üst mızrapa göre daha az kullanıldığı, nota üzerindeki gösteriminin aşağıdan yukarıya bir ok (↑) olarak açıklanmıştır. Bu noktada ilk olarak üst ve alt mızrap vuruşları ve nota üzerindeki işaretler

açıklandıktan sonra örnek eser üzerinden mızrap alıştırmalarının yapılmasının daha uygun olacağı belirtilmiştir.

Özkan'a göre (1998), üst ve alt mızrap alıştırmaları, "üst mızrap", "alt mızrap" ve "bütün tellere üst mızrap" olarak gruplandırılmıştır. Üst mızrap, (v) işareti ile gösterilerek tele yukarıdan aşağıya doğru vurulan mızrap olduğu ve egzersizlerde bu işaret görüldüğünde bu şekilde vurulması gerektiği açıklanmıştır. Alt mızrap, (^) işareti ile gösterildikten sonra tele aşağıdan yukarıya doğru vurulan mızrap olduğu ve egzersizlerde bu işaret görüldüğünde bu şekilde vurulması gerektiği belirtilmiştir. İkinci egzersizden otuz birinci egzersize kadar üst-alt mızrap işaretleri nota üzerinde gösterilmiştir (Akt. Özkan, s. 7).

Ezgi (1948) ve Karabey (1950)'de çift mızrap vuruşu ile ilgili bir bilgiye rastlanmamıştır. Gülses'e göre (1991), çift mızrap vuruşu, alt-üst mızrap başlığında ele alınarak diğer isminin de çift mızrap olduğu belirtilmiştir. Bu vuruş, birim değerdeki bir notanın iki mızrap ile vuruşu olarak açıklanmıştır. Bunun yanında örnek olarak dizek üzerinde bir dörtlük Râst perdesi verilerek ilk önce üst vuruş daha sonrasında alt-üst vuruş, nota üzerindeki işaretlerle gösterilmiştir. Bunun yanında çift mızrapla ilgili başka çalışmalara da yer verilmiştir. Özkan'a göre (1998), çift mızrap vuruşu yazılı olarak açıklanmamıştır. Tanburi Büyük Osman Bey'in Uşşâk Peşrevinin içinde çift mızrap gösterilmiştir.

Ezgi (1948) ve Özkan (1998)'da üçlü mızrap vuruşu ile ilgili bilgiye rastlanmamıştır. Karabey'e göre (1950), üçlü mızrap vuruşu, çarpma çeşitlerinin içinde bir üst-alt ve tekrar üst mızrap vuruşu yapılarak bir üçlü mızrap hareketi yapılması gerektiği ve kendinden sonraki perdeye vurulması olarak açıklanmıştır. Üçlü mızrap vuruşu, çarpma tekniğinin gösterildiği zaman verilmiştir. Gülses'e göre (1991) üçlü mızrap vuruşu, bir üst ve çift mızrapın arka arkaya vurulmasıyla oluştuğu ve sadece noktalı notalarda kullanıldığı ifade edilmiştir. Bunun yanında Nim Sofyan usûlünde bir ölçü mızrap vuruşlarıyla birlikte üçlü mızrapa örnek verilmiştir.

Ezgi (1948) ve Karabey (1950)'de üçleme (triole) çalışmaları ile ilgili bir bilgiye rastlanmamıştır. Gülses'e göre (1991) üçleme (triole) çalışmaları, üçlü mızrap vuruşu gösterildikten sonra triolelerin de üçlü mızrap kalıbına girdiği açıklanarak, Nim Sofyan usûlünde bir ölçü triole örneği mızrap işaretleriyle birlikte verilmiştir. Farklı triole

çalışmalarına da yer verilmiştir. Özkan’a göre (1998) üçleme (triole) çalışmalarıyla ilgili bir bilgi verilmeyip, yirmi dört numaralı egzersizden itibaren çalışmaların içine dahil edilmiştir.

Ezgi’ye göre (1948) çarpma, “vurma” olarak isimlendirilmiştir. Birinci parmağın perdeye basılı iken üstten bir mızrap vurulduktan sonra tizdeki ikinci perdeye basarken mızrapsız parmak vurulması ile gerçekleştirildiği açıklanmıştır. Karabey’e göre (1950), çarpma tekniği, “çarpma çeşitleri” başlığı altında, üst mızrabın kuvvetli vurularak hafif alt mızrap kullanılırken çarpma yapılacak sese parmakla vurulması olarak ifade edilmiştir. Ayrıca farklı bir örnek olarak da üçlü mızrap kullanılıp kendinden sonraki perdeye hızlıca vurulmasıyla elde edilen bir çarpma şekli verilmiştir. Bu iki çarpma şekilleri dizek üzerinde mızrap vuruşları ve parmak pozisyonlarıyla birlikte verilmiştir. Gülses (1991)’te çarpma tekniği ile ilgili bir bilgiye rastlanmamıştır. Özkan’a göre (1998) çarpma tekniği, yazılı olarak anlatılmayıp, yirmi birinci egzersizden itibaren çalışmaların içinde küçük notalar şeklinde verilmiştir.

Ezgi’ye göre (1948), glissando, “kaydırmak” başlığı altında; pestten tize ya da tizden peste doğru genellikle birinci parmak, bazen dördüncü ve diğer parmaklarla kuvvetli bir şekilde tele basıp, gidilecek sese kadar teli sapa dayandırarak parmağın kaydırılması olarak açıklanmıştır. Karabey (1950) ve Özkan (1998)’in metotlarında glissando tekniğiyle ilgili bir bilgiye rastlanmamıştır. Gülses’e göre (1991), glissando parantez içinde “kaydırma” başlığı altında; “aşağıdan yukarıya glissando”, “yukarıdan aşağıya glissando”, “tanburda glissando hangi durumlarda yapılır”, “tanburda glissandonun önemi” alt başlıkları bulunmaktadır. Bu başlıkların içeriğinde; glissandonun “aşağıdan yukarı” ve “yukarıdan aşağıya” olmak üzere iki şekilde uygulandığı, pest sestten tiz sese doğru yapılan glissandonun aşağıdan yukarıya doğru” olarak isimlendirilerek dizek üzerinde Dügâh-Acem aralığında Dügâh perdesine bir üst mızrap vurularak Acem perdesine kadar parmağın tel üzerinden hiç kaldırılmadan bir baskıyla istenilen zaman içinde kaydırılarak Acem perdesine gelindiğinde tekrar bir üst mızrap vurulması ile tamamlanacağı belirtilmiştir.

Tiz sestten pest sese doğru yapılan glissandonun ise; “yukarıdan aşağıya” doğru isimlendirilerek dizek üzerinde Eviç-Hüseynî aralığında, Eviç perdesine bir üst mızrap vurularak parmak baskısı kaldırılmadan Eviç ve Hüseynî perdeleri arasındaki diğer

perdelerden alt ve üst mızrap vurularak parmağın geriye doğru kaydırılmasıyla birlikte Hüseyinî perdesine gelindiğinde son bir üst mızrap vurulmasıyla glissandonun tamamlanması olarak açıklanmıştır. Ayrıca glissandonun makamın üçüncü, dördüncü, beşinci ve oktav gibi dereceler arasında yapıldığı ifade edildikten sonra Hüseyinî, Râst ve Acem Aşîrân makamları içinde kullanılan şekli dizek üzerinde gösterilmiştir.

Ezgi (1948), Karabey (1950) ve Özkan (1998)'in metotlarında staccato tekniği ile ilgili bir bilgiye rastlanılmamıştır. Gülses'e göre (1991), staccato parantez içinde "susturma" olarak yazılmıştır. Bu başlıkta; staccatonun çarpmanın diğer bir çeşidi olduğu, nota üzerinde nokta (.) ile gösterildiği açıklanarak Sofyan usûlünde iki ölçü ve başka bir egzersiz üzerinde de staccato örneği verilmiştir.

Ezgi (1948), Özkan (1998)'da vibrato tekniği ile ilgili bir bilgiye rastlanmamıştır. Karabey'e göre (1950), vibrato, tanburun sapı sallanarak yapıldığı zaman kulağa iyi gelmediği, kesik iniltileri meydana getirdiği, sap sallanırken parmağın temas ettiği perdeden çıkan sesinin içine bir takım hatalı seslerinde karıştığı, sonuç olarak vibrasyonun sap sallanılarak değil parmak değiştirilerek elde edilmesi gerektiği ifade edilmiştir. Gülses'e göre (1991), vibrato parantez içinde "sapın sallanması" olarak yazılmıştır. Bu başlıkta; tanburda çok kullanılan bir teknik olduğu, genellikle karar perdelerinde, geçici durak ve meyan karar perdelerinde yapıldığı ifade edilmiştir. Bunun yanında vibratonun uygulanışının ise; müzik cümlesi bittikten sonra en son karar perdesine, parmağın sıkıca basılmasından sonra üst mızraba kuvvetlice vurulması ile birlikte tanburun sapının küçük daireler şeklinde istenilen sürede ileri geri olarak hızlı bir şekilde sallanması sonucunda vibrato ya da sap sallama tekniğinin gerçekleşmiş olduğu ifade edilmiştir.

Ezgi (1948), Karabey (1950), Gülses (1991) ve Özkan (1998)'in metotlarında tril tekniği ile ilgili bir bilgiye rastlanmamıştır. Ezgi (1948), Gülses (1991) ve Özkan (1998)'in metotlarında tremolo tekniği ile ilgili bir bilgiye rastlanmamıştır. Karabey (1950), tremolo tekniğini, bir dizek üzerinde dörtlük değerindeki Yegâh, Hüseyinî Aşîrân ve Acem perdelerinin üstüne üst-alt mızrap vuruşlarıyla verilmiştir. Bu tekniğin mızrabın ucunun hemen hemen tel mızrapla karıştırmış gibi üst-alt mızrap vuruşlarıyla tele takılmadan yapılması gerektiği açıklanmıştır.

Ezgi (1948), Karabey (1950) ve Gülses (1991)'te tarama tekniği ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Özkan'a göre (1998), tarama tekniği, "bütün tellere üst mızrap" başlığı altında yukarıdan aşağıya doğru (↓) bir işaret ile gösterilip egzersizlerde bu işaret görüldüğünde tanbur üzerindeki tellerin tümüne mızrapla yukarıdan aşağıya doğru vuruş yapılması gerektiği açıklanmıştır. Ayrıca otuz bir egzersiz içerisinde de bu tekniği nota üzerindeki işareti verilmiştir.

Ezgi (1948), Karabey (1950), Gülses (1991) ve Özkan (1998)'in metotlarında grupetto, mordan, portamento teknikleri ve makam, usûl konularıyla ilgili bir bilgiye rastlanmamıştır. Ezgi (1948), Karabey (1950), Özkan (1998)'in metotlarında geçki konusu ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Gülses'e göre (1991) geçki; bir makam içinde geçici olarak başka bir makama geçmek olarak tanımlanmıştır. Bunun yanında geçki yapılırken ezgiler arasında ortak bağların bulunması gerektiği, iki makam arasında ortak perdelerin kullanıldığı ifade edilerek Hicâz makamında bir geçki örneği verilmiştir.

Ezgi (1948), Karabey (1950), Özkan (1998)'in metotlarında taksim ile ilgili bilgi bulunmamaktadır. Gülses'e göre (1991) taksim formunun zemin, meyan ve karardan oluşan bir gazel formu olduğu, makam kalıplarına bağlı kalınarak yapıldığı, gazelhanın doğaçlama olarak bir beyti seslendirdiği gibi sazendenin de ezgi cümlelerini doğaçlama olarak kullandığı ifade edilmiştir. Bunun yanında taksim formu, baş taksim, ara taksim ve geçiş taksimi olarak üç başlıkta incelenmiştir.

Ezgi (1948), Karabey (1950), Özkan (1998)'in metotlarında transpozisyon ile ilgili bir bilgiye rastlanmamıştır. Gülses (1991)'e göre transpozisyon konusu, "transpozisyonun mûsikîmizdeki önemi" başlığı altında; mûsikîde önceleri her makamın transpozisyon yapılmadan icra edildiği, bu durumun koroların oluşmasıyla değiştiği, eskiden kadın ve erkeklerin birlikte icrada bulunduğu, koroların olmadığı için transpozisyona gerek duyulmadığı, durumun değişmesiyle birlikte kadın ve erkeklerin bir arada okuması için ortak akortlar geliştirildiği, bu akortların kadınlar için kız neyi ve mansur akort, erkekler için bolahenk ve süpürde akort olduğu ifade edilmiştir. Bunun yanında iyi bir çalgı icracısı olabilmek için bu akortları tanımanın ve kavramının önemi vurgulanmıştır. Ayrıca bolahenk, süpürde, kız neyi ve mansur akortları Kanuni Ömer Efendi'nin Bayâtî Saz Semâîsi'nden alınan iki ölçü üzerinde gösterilmiştir.

Ezgi, Karabey, Gülses ve Özkan'ın metotlarının içerik analizi sonucunda; metotların içerisinde tanbur öğretim konularının eksik olduğu, mızrap vuruşu, perde, parmak pozisyonları, makam dizileri ile ilgili çalışmaların yetersiz olduğu, bazı icra tekniklerinin metotta yer almadığı, çalışmaların kolaydan zora doğru belirli bir sistemle gitmediği tespit edilmiştir. Bundan dolayı bu metotların pedagojik ve didaktik bir içeriğe sahip olmadığı görülmüştür.

3.4. Tanbur Öğretim Süreci ve İcra Teknikleri

Bu doktora tezinde, tanbur öğretim süreci ve icra teknikleri başlığında tanburun oturma ve tutuş pozisyonu, sağ elin görevi ve kullanımı, mızrap tutuşu ve vuruşu, mızrap vuruş teknikleri olan üst mızrap, alt mızrap, üst-alt mızrap, çift mızrap, üçlü mızrap, sol elin görevi ve kullanımı, sağ ve sol elin kullanılarak yapıldığı icra teknikleri olan vibrato, legato, tremolo, tarama, portamento, glissando, staccato, tanbur icrasında kullanılan süslemelerden çarpma, mordan, grupetto ve tril konuları ele alınarak mızrap vuruş teknikleri, icra teknikleri ve süslemeler dizek üzerinde gösterilmiştir.

3.4.1. Tanburun Oturma ve Tutuş Pozisyonu

Tanbur uzun saplı bir çalgı olmasından dolayı doğru oturuşun sağlanması çok önemlidir. Tanbur ile oturulan zemin ne çok yüksek ne de çok alçak olmalıdır. Oturulan zeminde de çok rahat olunmamalıdır. Tanbura doğru fazla eğilmemeli ve fazla dik durulmamalıdır. Tanburun tutuşu ise, tanburun teknesi, göğüs kısmı karşıya bakacak şekilde sağ dizin gerisine, sağ bacağın biraz dışına doğru oturtulur. Sap, gövdeye göre yukarıda ve görülebilecek şekilde ilerde tutulmalıdır. Bu durum sol elin kolay çalışmasını, sağ elin gövde üzerine rahat oturmasını ve mızrapın tellere bileği fazla bükmeden vuruş yapabilmesini sağlar. Sap kısmı, baş parmak ve işaret parmağı arasında rahatça tutulmalıdır. Tanbur, sol el çalışmasının rahat yapılabilmesi için sap kısmı ile değil, gövde kısmıyla sağ elin hakimiyetinde sağ bacak üzerinde tutulmalıdır (Gülses, 1991, s. 16; Akan, 2007, s. 56).

3.4.2. Sağ Elin Görevi ve Kullanımı

Tanbur icrasında sağ elin görevi, gövde üzerindeki mızrap tutuşunun doğru sağlanması, mızrap vuruşu ve vuruş tekniklerini yapan el olması bakımından çok önemlidir. Bunun yanında sağ elin kullanımında yer alan mızrap tutuş ve vuruş şekilleri icracılar arasındaki tavır özelliklerinin fark edilmesini sağlayan bir faktördür.

3.4.2.1. Mızrap Tutuşu ve Vuruşu

Tanbur icrası sırasında çıkarılan sesin ve tonun kalitesi üzerinde etkili olan unsurlardan biri de mızrap tutuşu ve vuruşudur. Mızrabın tutuluşu; sağ elin işaret parmağı ve orta parmağının birinci ve ikinci boğumları arasına dikey olarak yerleştirilen mızrabın baş parmak ve işaret parmağı ile yanlarından desteklenmesi şeklinde gerçekleşir. Bunun yanında serçe parmak ve küçük parmağın orta parmağa bitişik olarak kıvrılmadan tanbur göğsü üzerinde tutulmalıdır. Mızrap vuruşu; tanbur göğsü üzerinde kırk beş derece açıyla dik tutulduktan sonra yere paralel bir şekilde bilek hareketiyle birlikte birinci çift tel üzerinden her iki tele birden vurulmasıyla gerçekleşir. Mızrabın tele vurduğu yer ile ana eşik arasında uzaklık, eşikle Tiz Nevâ perdesi arasındaki uzunluğun üçte biri kadar olmalıdır. Mızrabın alt ve üst açıları birbirlerinden farklı boyutlardadır. Üst ucu kısa, alt ucu ise uzundur. Mızrap, uzun uç alta, kısa uç üste gelecek şekilde tellere vurulmalıdır. (Aksüt, 1994, s. 28; Gülses, 1991, s. 19).

3.4.2.2. Mızrap Vuruş Teknikleri

Tanburda mızrap vuruşları; Üst mızrap “√” veya “↓” Alt mızrap “^” veya “↑” Çift mızrap, “N”, Üçlü mızrap “W” işaretleri ile gösterilmektedir.

3.4.2.1. Üst Mızrap

Tanburda temel mızrap olan üst mızrap, mızrap şekillerinin en önemlisidir. Yukarıdan aşağıya doğru mızrap vurularak elde edilir. Eser icralarının başlangıç ve bitiş mızrap vuruşları her daim üst mızrapla yapılır. Üst mızrap vurgunun yapıldığı vuruştur. Nota üzerinde üst mızrap vuruşu “√” veya “↓” işareti ile gösterilir.



Şekil 6. Üst mızrap

3.4.2.2 Alt Mızrap

Tanburda alt mızrap vurgusu olmayan seslerde kullanılır. Aşağıdan yukarıya doğru mızrap vurularak elde edilir. Nota üzerinde alt mızrap vuruşu “^” veya “↑” işareti ile gösterilir.



Şekil 7. Alt mızrap

3.4.2.3. Üst-Alt Mızrap

Tanburda temel mızrap olan üst mızrap ve vurgusu olmayan alt mızrabın arka arkaya vurulmasıyla elde edilir. Mızrap vuruşları zamanları birbirine eşittir.



Şekil 8. Üst-alt mızrap

3.4.2.4. Çift Mızrap

Tanburda alt ve üst mızrabın arka arkaya hızlı bir şekilde vurulmasıyla elde edilir. Alt mızrap vuruşu, üst mızrap vuruşunun zamanından küçüktür. Çift mızrap yapılırken alt ve üst mızraplar tek bir mızrap vurgusu gibi duyulması gerekir. Nota üzerinde çift mızrap “N” işareti ile gösterilir.



Şekil 9. Çift mızrap

3.4.2.5. Üçlü Mızrap

Tanburda bir üst mızrap bir alt-üst yani çift mızrabın arka arkaya vurulmasıyla elde edilir. Zamanlar birbirine eşittir. Noktalı notalarda ve triole (üçleme)’lerde üçlü mızrap kullanılır.

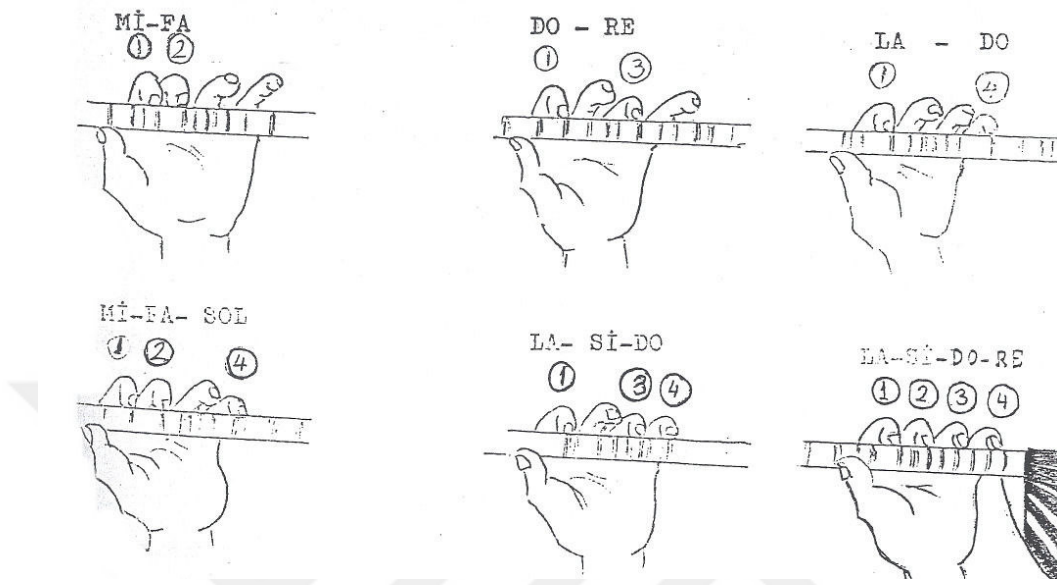


Şekil 10. Üçlü mızrap

3.4.3. Sol Elin Görevi ve Kullanımı

Tanburda sol elin görevi ve kullanımı, sapı tutan ve perdelere basan el olması bakımından önemlidir. Sol elin işaret parmağı notalar üzerinde “1” olarak yazılır. Birinci parmak, tanbur icrası sırasında sap üzerinden hiç kaldırılmamalıdır. Diğer parmaklar da her an perdeye basacak gibi sapın üstünde hazır bulunmalıdır. Sol elin orta parmağı nota üzerinde “2”, serçe parmağı “3” ve küçük parmağı ise “4” numara ile gösterilir. Parmak pozisyonları bu parmak numaraları kullanılarak oluşturulur. Tanburda kullanılan parmak pozisyonları, çalma sırasında rahatlık sağlama ve ajilite yapılırken kolay hareket edilebilmesi açısından belirli parmak pozisyonlarıyla belirtilmiştir. Bu pozisyonlar; 1-2,

1-3, 1-4, 1-2-4, 1-3-4, 1-2-3-4 parmak pozisyon numaraları ile gösterilmektedir (Gülses, 1991, s. 22). Gülses, bu parmak pozisyonlarını şu şekilde göstermiştir;



Şekil 11. Sol el parmak pozisyon numaraları (Gülses, 1991, s. 22).

3.4.4. Sağ ve Sol Elin Kullanılarak Yapıldığı İcra Teknikleri

Tanburda mızrabı vuran sağ elin ve sap üzerinde perdeye basan sol elin birlikte gerçekleştirdikleri icra teknikleri vardır. Bu icra teknikleri sağ ve sol elin senkronize olmasıyla oluşmaktadır. Bu icra teknikleri; Vibrato, Legato, Tremolo, Tarama, Portamento, Glissando, Staccato olarak sıralanmaktadır.

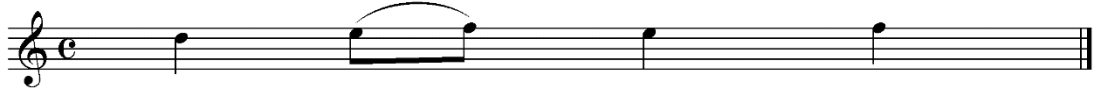
3.4.4.1. Vibrato

Vibrato, sesin titreşimlerinin dalgalanarak uzamasıdır. Tanburda vibrato, sapın sallanması ile gerçekleşen “sap vibratosu” ve perde üzerinde basan parmağın küçük hareketlerle sağa sola kaydırılması ile gerçekleşen “parmak vibratosu” olmak üzere iki şekilde yapılmaktadır. Sap vibratosu, yapılacağı zaman birinci parmak istenilen perdeye basar ve vibrato istenildiği kadar yapılabilir. Açık telde yapılmak istenen vibrato ise, eşiğin yanından tutularak sapın sallanması ya da tanburun rezonansının bitmesi beklenerek gerçekleşir. Bu uygulama yapılırken tele dokunulmamalıdır. Bunun yanında

asma kalışlarda, meyan kararlarında, geçici duraklarda da vibrato yapılır. Fakat karara giden bir eser icrasında tarama yapıldıktan sonra vibrato yapılabilir. Eğer açık telde karar verilecekse tarama şeklinde bitirilir. Bu noktada sap sallanmaz (Özel, 1997, s. 18).

3.4.4.2. Legato

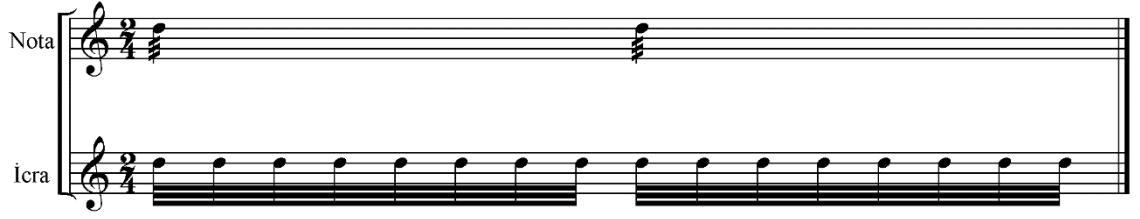
Legato, bağlı alış tekniğidir. Bir mızrap vuruşu ile iki veya daha çok ses çıkarılmasıyla gerçekleşir. Tanburda legato uygulaması; çıkıcı hareketlerde işaret parmağı olan birinci parmak perde üzerindeyken mızrap vurulur. Mızrap vurulmasıyla çıkan sese ikinci parmakla mızrap vurulmadan gidilir ve ikinci parmak tele sertçe basarak bir mızrapla birden fazla ses çıkarılmış olur. Legato bitişik perdeler arasında kullanılabilir. Küçük l aralığında veya bk aralıklarda 1-2 veya 1-3 parmak pozisyon numaralarıyla legato yapılabilir. Nota üzerinde “ $\frown$ ” işareti ile gösterilir (Özel, 1997, s. 19).



şekil 12. Legato

3.4.4.3. Tremolo

Tremolo, bir notanın çok küçük değerlere bölünerek tekrarlanmasıdır. Notanın üzerinde trem ya da üç çizgi yazılarak gösterilir. Tril'den farkı tek ses üzerinde içerisinde başka bir ses olmadan titreşim sağlanarak uygulanmasıdır. Tanburda tremolo, mızrabı hızlı bir şekilde alt-st olarak kullanılarak yapılır. Tremolo ile bir ezgi de alınabilir. Genel olarak sol elin birinci parmağı ile yapılsa da diğer parmaklarla da yapılabilir.



Şekil 13. Tremolo

3.4.4.4. Tarama

Tanburda tarama, mızrabın telleri yukarıdan aşağıya doğru tarar gibi dokunmasıyla uygulanır. Tarama yapılırken akort düzeni çok önemlidir. Çalınan eserin karar perdesine göre akort düzenlemesi yapılmalıdır. Aksi halde tarama yapılırken uyumsuz sesler meydana gelebilir. Tarama genel olarak karar, güçlü ve tiz durak perdelerinde yapılır.

3.4.4.5. Portamento

Tanburda portamento, tel üzerinden birinci parmağı kaldırmadan bir perdeden daha uzak bir perdeye yapılan kaydırma hareketidir (Ayan, 1993, s. 50).



Şekil 14. Portamento

3.4.4.6. Glissando

Tanburda glissando, portamentoya benzerlik gösterir. Fakat glissando yakın perdeler arasında yapılır. Türk mûsikî üslûbu içinde önemli bir yeri vardır. Tanbur üzerinde uygulanışı ise yine portamentoda olduğu gibi sol işaret parmağı yani birinci parmağı tel üzerinden kaldırmadan yakın perdeye yapılan kaydırma hareketidir (Ayan, 1993, s. 50).

Aydemir'e göre, glissando yavaş, hızlı ve sessiz olmak üzere üç şekilde incelenmiştir. Yavaş glissando; ilk perdeye üst mızrap vurulduğu andan itibaren aradaki perdeleri duyurarak ikinci notaya gidilip üst mızrapla glissandonun bitirilmesiyle gerçekleştirilir. Hızlı glissando; ilk perdeye mızrabı vurduktan sonra, ikinci üst mızrabı vurup aynı anda hızlı bir glissandoyla ikinci notayı yakalamayla uygulanır. Bu uygulamada aradaki notalar fazla duyulmaz. Sessiz glissando da ise; ilk perdeye üst mızrap vurulduğu andan itibaren aradaki perdeleri duyurarak ikinci perdeye gidilip tekrar mızrap vurmada glissandonun bitirilmesiyle gerçekleşir (2014, s. 69).



Şekil 15. Glissando

3.4.4.7. Staccato

Staccato, kesik kesik çalış tekniğidir. Bu tekniğin tanburda uygulanışı; mızrapla tele vurulan sesin sol elin parmaklarının kapatması sonucunda sesin kesilmesi ile elde edilir. Nota üzerinde nokta (.) ile gösterilmektedir.



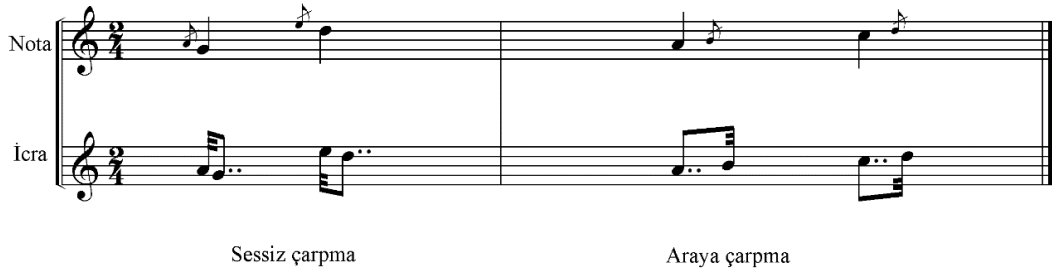
Şekil 16. Staccato

3.4.5. Tanbur İcrasında Kullanılan Süslemeler

Tanbur icrasında kullanılan süslemeler içerisinde nota üzerinde gösterilen ve tanburda en çok kullanılan teknik çarpmadır. Bunun yanında diğer süslemeler mordan, grupetto ve tril süslemeleri nota üzerinde gösterilmeden eserlerin içerisinde görülmektedir.

3.4.5.1. Çarpma

Tanbur icrasında en çok kullanılan süsleme çarpma tekniğidir. Çarpma kullanılmadan bir tanbur icrası söz konusu olamaz. Çarpma tanbur icrasında “sessiz çarpma” ve “araya çarpma” olarak iki şekilde uygulanır. Sessiz çarpma genellikle sol elin serçe parmağı ile yani 3 numaralı parmak ile yapılır. Üçüncü parmakla çarpma yapılacak perdeye vurup kaçıldıktan sonra ana perdeye mızrapla vurulur. Çarpma yapılacak nota dizek üzerinde ana sestten önce yazılır. Nota üzerinde üzeri çizgili sekizlik nota  şeklinde gösterilir. Araya çarpma ise, dizek üzerinde ana perdeden sonra yazılır. Araya çarpmanın uygulaması ise, mızrapla ana sese vurduktan sonra çarpma yapılacak perdeye vurup kaçılarak gerçekleştirilir. Dizek üzerinde ana perdeden sonra yazılır (Aydemir, 2014, s. 52).

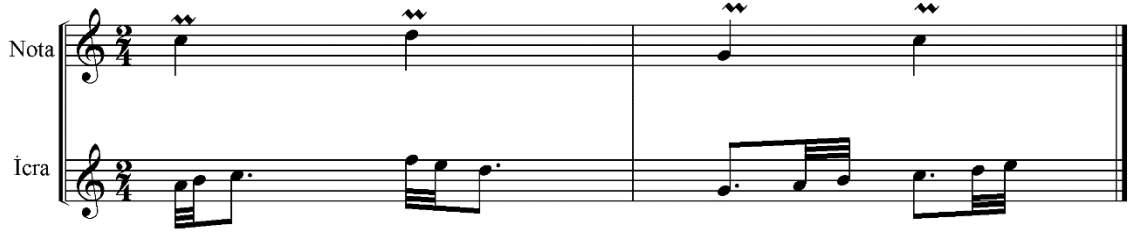


Şekil 17. Çarpma

3.4.5.2. Mordan

Tanbur icrasında mordan asıl notanın önüne ve arkasına konan çift çarpma notalarıyla bilinmektedir. Mordan ismi fazla kullanılmamakla birlikte çift çarpma olarak bilinir. Mordan tekniğinin tanbur üzerindeki uygulaması, çarpma tekniği ile aynıdır. Ana sestten önce veya sonra parmağın çift çarpma yapacak notalara vurup kaçması ile gerçekleşir. Çarpma tekniğinden farkı çarpma yapılacak nota sayısının iki tane olmasıdır. Notanın üstünde iki tane onaltılık değerindeki notalarla veya “ 

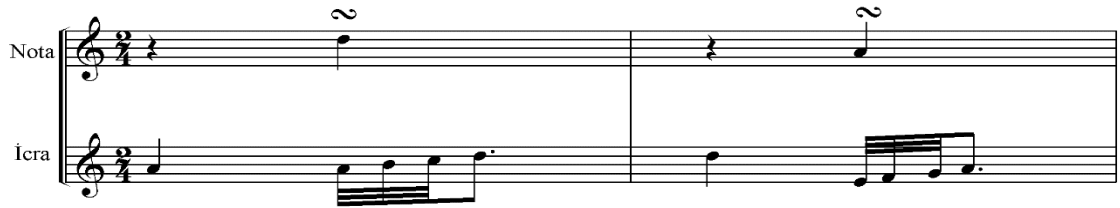
 şeklinde gösterilir.



Şekil 18. Mordan

3.4.5.3. Grupetto

Tanbur icrasında eserlerin içerisinde grupetto tekniği ile karşılaşmaktadır. Nota üzerinde “~” şeklinde gösterilir. Grupetto, üzerine geldiği notadan önce çok küçük değerlerde üç tane süs notası yapmaktadır. Bu üç süs notası asıl nota ile onun bir pestindeki ve bir tizindekinden oluşmuş küçük bir gruptur. Grupetto nota üstündeki çengel şeklinin ilk başı aşağı gelirse, bu grup asıl notanın tizindeki sestene, yukarıya gelirse, pestindeki sestene başlar. Ayrıca grupetto işareti bir notanın üzerinde değil de iki notanın arasına gelirse süs notaları dörtlü bir grup yapmaktadır (Öztuna, 2000, s. 440).



Şekil 19. Grupetto

3.4.5.4. Tril

Tril, İtalyanca trillo kelimesinden alınıp “titreme” anlamına gelmektedir. Bir sesi yarım veya bir tam ses üstünde bulunan bir diğer ses ile sürekli olarak tekrar edilmesi ile uygulanır. Tanburda tril, mızrap ya da parmak ile yapılabilir. Mızraplı tril, tanburda fazla uygulanmaz. Parmak trili ise; birinci parmakla basılan perdeye, ikinci parmakla bitişik

perdeye bağı ve hızlı olarak dokunup çekmekle gerçekleştirilir. Nota üzerinde “*tr*” ile gösterilir (Yahya Kaçar, 2005, s. 221; Ayan, 1993, s. 45).



Şekil 20. Tril

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, doktora tezinin problem cümlesi “Geleneksel Türk çalgısı olan tanburun öğretimi, meşk ve metodik sistem yöntemleriyle pedagojik ve didaktik açıdan nasıl uygulanmalıdır” ve bu problem cümlesinden saptanan alt problemlerin cevapları akademisyenler, tanbur sanatçıları ve metot yazarları ile yapılan yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile sağlanmıştır. Bu görüşmeler sonucunda akademisyenlerin, tanbur sanatçılarının ve metot yazarlarının cevapları görüşme sorularından kod ve kategoriler elde edilerek içerik analizi yapılmıştır. Bu analiz sonuçlarındaki bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

Doktora tezinin bu bölümünde, akademisyenler, tanbur sanatçıları ve metot yazarlarının eğitim ve mesleki bilgileri, görüşme soruları tablolar şeklinde verilmiştir. Yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen bulgular ışığında pedagojik ve didaktik açıdan bir tanbur öğretim dizini oluşturularak bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

Aşağıda verilen Tablo 3’te akademisyenlerin eğitim ve mesleki bilgileri verilmiştir. Bu tabloda on bir akademisyenin eğitim düzeyi, çalıştığı kurum, çalıştığı il, akademik unvan ve mesleki deneyim süreleri ile ilgili bilgiler verilmiştir. Tablo 4’te akademisyenlere tanbur öğretim sürecine yönelik hazırlanan yirmi sekiz görüşme soruları verilmiştir.

Tablo 3. Akademisyenlerin eğitim ve mesleki bilgileri

Akademisyenler	Eğitim Düzeyi	Çalıştığı Kurum	Çalıştığı İl	Akademik Unvan	Mesleki Deneyim Süresi
Ali Yılmaz	Yüksek Lisans	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	Ankara	Öğr. Gör.	1 yıl
Deniz Şahin	Yüksek Lisans	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	Ankara	Öğr. Gör.	1 yıl
Erhan Onat	Yüksek Lisans	Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsikîsi Konservatuvarı	İzmir	Öğr. Gör.	20 yıl
Eylem Atılğan Derçin	Yüksek Lisans	Karadeniz Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü	Trabzon	Öğr. Gör.	11 yıl
Gökhan Algan	Yüksek Lisans	Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı	Konya	Öğr. Gör.	14 yıl
Göknil Bişak Özdemir	Sanatta Yeterlilik	İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	İstanbul	Doçent	21 yıl
Halil İbrahim Yüksel	Yüksek Lisans	Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsikîsi Konservatuvarı	İzmir	Öğr. Gör.	24 yıl
Hasan Tipi	Lisans	Gaziantep Üniversitesi Türk Müsikîsi Devlet Konservatuvarı	Gaziantep	Öğr. Gör.	30 yıl
C. Sami Büyüköztekir	Lisans	Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsikîsi Konservatuvarı	İzmir	Öğr. Gör.	26 yıl
Sühan İrden	Doktora	Kocaeli Devlet Konservatuvarı	Kocaeli	Doç. Dr.	24 yıl
Tolga Karaca	Doktora	Tokat Gaziosmanpaşa Devlet Konservatuvarı	Tokat	Dr. Öğr. Üyesi	19 yıl

Tablo 4. Akademisyenlere tanbur öğretim sürecine yönelik hazırlanan görüşme soruları

Açık uçlu sorular
1. Tanbur öğretimine başladığınız ilk dersinizde öğrenciye anlattığınız ilk konu nedir?
2. Tanbur öğretiminde, öğrenciye çalgının oturma ve tutuş pozisyonunu nasıl anlatırsınız?
3. Tanbur öğretiminde, mızrap tutuşunu nasıl anlatırsınız? Bununla ilgili öğrenciye yaptırdığınız bir alıştırma var mıdır?
4. Tanbur öğretiminde, öğrenciye mızrap vuruşunu nasıl anlatırsınız? Bununla ilgili öğrenciye yaptırdığınız bir alıştırma var mıdır?
5. Tanbur öğretiminde, sol elin görevi ve önemi nedir? Sol elin görevi, öğrenciye nasıl anlatılmalıdır? Bununla ilgili öğrenciye yaptırdığınız bir alıştırma var mıdır?
6. Tanbur öğretiminde, parmak pozisyonlarının görevi ve önemi nedir? Bu durum öğrenciye nasıl anlatılmalıdır?
7. Tanbur öğretim sürecinde parmak pozisyon numaralarının görevi her zaman aynı mıdır? Neden?
8. Tanbur öğretiminde parmak pozisyon numaraları hangi öğeye göre değişkenlik gösterir? Örn: Makam, ezgi aralığı, perde...vs.
9. Tanbur öğretiminde, çalgı üzerinde pozisyon alırken sol elin baş parmak ve işaret parmağının duruşu nasıl olmalıdır? Bununla ilgili öğrenciye yaptırdığınız bir alıştırma var mıdır?
10. Tanbur öğretiminde, işaret parmağının pozisyonu ile ilgili öğrenciye yaptırdığınız bir alıştırma var mıdır?
11. Tanbur öğretiminde, perdelere basarken öğrencilerinizin telleri birleştirme durumunda öğrenciye yaptırdığınız bir alıştırma var mıdır? Varsa nedir?
12. Tanbur öğretiminde entonasyon (doğru ses çıkarma) için öğrenciye yaptırdığınız bir egzersiz programı var mıdır? Varsa açıklayınız?
13. Tanbur öğretimine hangi ana perdeler ile başlıyorsunuz? Bu perdeleri hangi sırada öğretiyorsunuz?
14. Tanbur öğretiminde ana perdelerle ilgili öğrenciye yaptırdığınız parmak egzersizi var mıdır? Varsa bunlar nelerdir ve bu egzersizleri kaç hafta uygulatıyorsunuz?
15. Tanburu öğretme sürecinde üst ve alt mızrapın önemi nedir? Bununla ilgili öğrenciye uygulattığınız üst ve alt mızrap egzersizi var mıdır? Varsa bu egzersizi kaç hafta uygulatıyorsunuz?
16. Tanbur öğretim sürecinde çift mızrap vurmaya öğrenciye nasıl anlatırsınız? Bununla ilgili uygulattığınız bir egzersiz var mıdır? Varsa bu egzersizi kaç hafta uygulatıyorsunuz?
17. Tanbur öğretiminde, her öğrenci için aynı egzersizi mi uyguluyorsunuz? Neden?
18. Tanbur öğretiminde, öğrenciye hangi icra tekniklerini öğretiyorsunuz?
19. Tanbur öğretiminde bir metotta olması gereken icra teknikleri nelerdir?
20. Tanbur öğretiminde, “çarpma” tekniğini öğrenciye nasıl anlatırsınız? Çarpma tekniği ile ilgili öğrenciye uygulattığınız bir egzersiz var mıdır? Varsa bu egzersizi kaç hafta uygulatıyorsunuz?

21. Tanbur öğretiminde “glissando” tekniğini öğrenciye nasıl anlatırsınız? Glissando tekniği ile ilgili öğrenciye uygulattığınız bir egzersiz var mıdır? Varsa bu egzersizi kaç hafta uygulatıyorsunuz?
 22. Tanbur öğretiminde “vibrato” tekniğini öğrenciye nasıl anlatırsınız? Vibrasyon tekniği ile ilgili öğrenciye uygulattığınız bir egzersiz var mıdır? Varsa bu egzersizi kaç hafta uygulatıyorsunuz?
 23. Tanburu öğrenmek isteyen bir öğrenci, öğrenme sürecine meşk sistemi mi metodik sistemle mi başlamalıdır? Eğer bir metotla başlayacaksa bu hangi metot olmalıdır?
 24. Meşk sistemi ve metodik sistem tanbur öğrenme sürecinde nasıl uygulanmalıdır?
 25. Tanbur öğretim sürecinde, meşk sisteminin sonlanıp, metodik sistemin devam ettiği bir dönem var mıdır?
 26. Tanbur öğretiminin ilerleyen derslerinde kullandığınız metot hangisidir? Kullanılan metodun öğrencinin öğrenme sürecinde yeterli olduğunu düşünüyor musunuz? Neden?
 27. Tanbur öğretim sürecinde, kullanılan metotların pedagojik ve didaktik olduğunu düşünüyor musunuz? Neden?
 28. Tanbur öğretme sürecinde tanbur tavrının önemi nedir? Tavrı çalışmalarını nasıl uyguluyorsunuz?
-

4. 1. Akademisyen Görüşleri

4.1.1. Tanbur Öğretiminde İlk Konu

Yılmaz, tanbur öğretiminde öğrencilerine anlatılması gereken ilk konunun, tanburu oluşturan öğelerin tekne, sap, perde, burğu, kapak, mızrap olduğunu, bu öğeleri oluşturan malzemeler hakkında bilgiler vererek, tanburdaki akort sistemlerine değindiğini açıklamıştır. Örnek olması açısından ufak bir canlı icra da gerçekleştirdiğini daha sonrasında ülkemizde kabul görmüş tanburiler hakkında bilgiler verdiğini ve bu tanburileri dinlemelerini önerdiğini, tanburda ilerlemenin sadece tanburileri dinleyerek değil diğer çalgıları da dinlemekle mümkün olacağını aktarıp, Türk müziği sazlarının kabul görmüş icracıları olan Yorgo Bacanos, Şükrü Tunar, Erol Deran, Nubar Tekyay gibi icracıları dinlemeyi önerdiğini de ifade etmiştir.

Şahin, öncelikle öğrencilerine, tanburun tarihsel gelişimi, fiziksel yapısı ve çalgının yapımı esnasında kullanılan malzemelerden bahsettiğini, sonrasında ise akort sistemleri ve tanburiler hakkında bilgilendirip, kişisel zevkinden bağımsız olarak öğrencilerine dinleyebilecekleri tanburilerin isimlerini verdiğini ifade etmiştir. Tipi, Onat, Derçin, Algan, tanburun tarihçesi, yapısı, Türk müziğindeki yeri ve önemi konularını öğrencilerine bahsettiklerini açıklamışlardır. Özdemir, tanburun tarihçesi,

yapısı ve Türk makam müziğindeki önemi hakkında bilgi verdikten sonra, tanburun ve mızrabın tutuluşunu gösterdiğini ifade etmiştir. Yüksel, öğrencilerinden öncelikle bir sanat dalı olarak müzik üzerine kendi düşüncelerinin neler olduğunu öğrenmeye çalıştığını, sonrasında konuyu Türk mûsikî sanatına ve tanburun önemi konusuna doğru yönlendirerek bilgilendirmelerde bulunduğunu, bu bilgi alışverişinin birkaç ders devam ettiğini söylemiştir.

Büyüköztekir, öğrencilerine sandalye üzerindeki oturma pozisyonu, tanburun tutuluşu, tarihçesi, yapılışı ve icracıları ile ilgili bilgiler verdiğini söylemiştir. İrden, tanbur öğretimine başladığı ilk derste öğrencilerine anlattığı ilk konunun Türk makam mûsikîsinde anlatılan yaklaşık son seksen beş, doksan yıldır öğretilen sistemin uydurma, bilinçli müdahalelerle yapılmış bir sistem olduğunu ifade ederek, Türk mûsikîsinde düzen, perde ve terkip uygulamalarıyla ilgili birtakım konular anlattığını da sözlerine eklemiştir. Karaca, tanburun tarihçesi anlatılıp bu çalgını üstatları tanıtılarak tanburun nerelerde kullanıldığına dair bilgiler verildiğini belirtmiştir.

Akademisyenlerin tanbur öğretiminde öğrencilerine anlatılması gereken ilk konu ile ilgili verdikleri cevaplara bakıldığında; Yılmaz ve Şahin, tanburun yapısı, tarihi, akort sistemi, mızrabı, yapımında kullanılan malzemeler ve icracılarının anlatılması ile ilgili ortak düşüncelere sahipken, Tipi, Onat, Derçin, Algan, tanburun tarihçesi, yapısı, Türk müziğindeki yeri ve önemi konularından bahsettiklerini açıklamışlardır. Tipi, Onat, Derçin ve Algan'ın belirttiği konuların yanında Özdemir, tanbur ve mızrabın tutuluşunun da olması gerektiğini belirtmiştir. Yüksel, ilk konu olarak öğrencinin müzik üzerine düşüncelerinin ne olduğunu öğrenmek istediğini ve tanburun öneminden bahsettiğini ifade etmiştir. Büyüköztekir, öğrencinin sandalye üzerindeki oturuş şeklini ve tanburun tutuluşunun yanı sıra diğer akademik görüşlerde de yer alan tanburun yapısı, tarihçesi ve icracıları konularını da anlattığını dile getirmiştir. İrden, bu konulardan farklı olarak, Türk makam mûsikîsindeki sistemin yanlışlığını, düzen, perde ve terkip uygulamalarıyla ilgili konuları anlattığına işaret etmiştir. Genel olarak bakıldığında; akademisyenlerin verdiği ortak cevapların, tanburun tarihi, yapısı, akort sistemi, icracıları, yapımında kullanılan malzemeler, tanburun ve mızrabın tutuluşu gibi konuların olduğu görülmektedir.

4.2. Çalgının Oturma ve Tutuş Pozisyonu

Yılmaz, öğrencilerine tanburun oturma ve tutuş pozisyonu hakkında; sandalyeye oturma pozisyonunu anlattığını ve sol elini bıraktığı zaman tanburun yere düşmemesini sağlayacak şekilde oturmasını öğrettiğini, çalgının teknesini sağ bacağının kendisine göre biraz sağ tarafında tutmasını, bunun tanburun dengede kalması açısından bir avantaj sağladığını anlatmıştır. Sapın yere paralel veya çok az yukarıda olmasının doğru tutuş olduğunu, sapın aşağı doğru eğilmesi durumunda bunun yanlış tutuş olduğunu anlattığını, mutlaka ayaklık kullanmanın gerekliliğinden ve sağ ayağın ayaklığa konulduğu zaman dizin yukarı doğru konumlanıp bir eğim oluşması ve teknenin bu eğime oturmasının gerekliliğinden bahsetmiştir. Şahin, öğrencinin öncelikle sandalyenin ucuna doğru oturmasını ve sırtını geriye yaslamamasını, sonrasında da hocasından öğrendiği mızrap tutuş ve sağ el tekniği gereği ayaklık kullanımını önerdiğini, tanbur çalarken ise sapın açısının yer ile paralelden daha aşağıda olmamasını ifade etmiştir.

Onat, metot olsa da usta çırak ilişkisinin çok önemli olduğunu, öncelikle tanburun oturma ve tutuş pozisyonlarını kendisinin açıklayarak örneklediğini, Akın Özkan'ın metot kitabından da oturma ve tutuş pozisyonlarının resimlerini gösterdiğini, sonrasında pozisyonu tekrar gösterdikten sonra öğrencinin uygulamasını istediğini açıklamıştır. Herkesin tutma ve oturma pozisyonlarının süresinin farklı olsa da bir hafta kadar sürede hemen hemen tüm öğrencilerinin oturma ve tutuş pozisyonlarını uygular hale geldiğini ifade etmiştir. Derçin, öğrencilerine tanburu nasıl tutması ve nasıl oturması gerektiği hususunda pozisyon aldığını, gerekirse kendisinin de model olarak örneklediğini söylemiştir. Algan, önce kendisinin gösterdiğini, sonra öğrencinin kendi ergonomisine göre nasıl pozisyon alması gerektiğine yardımcı olduğunu ifade etmiştir. En son da ünlü isimlerin arasındaki pozisyon farklarını resmederek gösterdiğinden bahsetmiştir.

Özdemir, önce sandalyede dik olarak oturulup, sağ ayağın bir ayaklık ile desteklenmesi gerektiği, bu esnada sol bacağın serbest ancak vücut dengesini bozmayacak şekilde olmasını, bacakların ne çok aralık ne de çok bitişik pozisyonda olmasını, tanburun sağ bacağa yerleştirildiğini, ancak çalgının gövdesinin bacağın sağına doğru biraz dışında olmasını, omuz ve sağ kol ile desteklenmesini, bu şekilde sap bırakıldığında bile tanburun kaymamasını ifade etmiştir.

Yüksel, birkaç ders ilerledikten sonra, tanbur ile mesâinin en önemli ve temelini oluşturan çalgının çalma halindeki tutuşu ve sonrasında da mızrap tutuşunun uygulamalı örneklendirmesini yaptığını, öğrencilerden de tekrarını istediğini, öğrencinin fiziksel özelliğine göre (sağlak–solak) tanbur teknesinin ne kadarlık bir bölümünün bacak üzerinde kalması gerektiğini, mızrap kullanacak eline göre tanburu nasıl sarmalaması gerektiğini uygulamalı olarak gösterip yaptırarak, öğrencinin mızrap tutan el ve ona bağlı bacağı ile tanbura hakimiyet sağlama tekniğini geliştirmeye çalıştığını ifade etmiştir. Bu öğretileri verirken her çalgı icracısında olması gerektiği gibi tanbur icrası için de icracının çalgısına ve yaptığı müzik sanatına saygılı olması gerekliliğini anlatmaya çalışarak özellikle içerisinde yer almaya çalıştığımız Türk mûsıkî sanatının manevi tarafının olduğunu ve icra esnasında hem mûsıkîye, hem de çalgımıza saygımızın bir göstergesi olarak da icramızın çalgımıza doğru hafif eğilir pozisyonda olması gerekliliğini (meşke dayalı edep ve destur hali) öğrencilere aktarmaya çalıştığını vurgulamıştır. Doğal olarak her öğrencide aynı sonuçlar alınamasa da nitelikli bir kişi kazanmanın, nicelikte çok fazla kişiden kesinlikle daha fazla önem arz ettiğini her daim hatırlayarak mesâi sürdürmeye gayret ettiğini de dile getirmiştir.

Tipi, tanburun oturma ve tutuş pozisyonunu örnekleyerek ve uygulatarak anlattığını ve uygulama anında da gerekli düzeltmeleri yaptığını söylemiştir. Büyüköztekir, bu tür şeylerin öncelikle görsel olacağını, sağ ayağın altına ayaklık konularak yükseltip, tanburu kucağımıza koyup, daha sonra sağ elimizi dirsekten omuza kadar olan kısmı üst tarafa yaslayarak, bilekle dirsek arasında tanbur kapağına baskı yapmamız gerektiğini, bileğimizi hafif bükerek tellere vurma pozisyonuna getirileceğini anlatmıştır.

İrden, tanbur öğretiminde, öğrenciye çalgının oturma ve tutuş pozisyonundan önce mümkünse bir ayna karşısında tanburun tutuşuna uygun bir sandalyede oturmasını, ayağının altında bir ayaklık, önünde duracak bir nota sehpası ve çalacağı etüt notasının bulunduğu bir düzeni sağlamaya öncelik verilmesi gerektiğini açıklamıştır. Daha sonrasında tanburun oturma ve tutuş pozisyonuyla ilgili olarak tanburun teknesinin, göğsü tam karşıya dönük ve göğüs düzlemini öğrenci çalarken yukardan baktığında görebileceği şekilde dışa doğru hafifçe yatık, tanbur göğsünün üçte birinin sağ bacağın üzerinde, üçte ikisinin ise sağ bacağın dışında kalmasını sağlayacak şekilde oturulması

gerektiğinden bahsetmiştir. Tanburun sapının ise, gövdeye göre yukarı kalkık ve başı fazla çevirmeden görülebilecek şekilde (gövde gibi) dışa doğru biraz çapraz tutulmasını, bu durumun sol elin kolay çalışmasına, mızrap tutan sağ elin gövde üzerindeki yerine rahat oturtulmasına ve mızrapın tellere vuruşu sırasında sağ bileğinde doğru pozisyona oturtulmasına engel olmayacak şekilde yapılmasını sağladığına değinmiştir. Bu sırada sol eli, çalışmasında rahat bırakmak için tanburun sapıyla değil, sağ kol ve sağ bileğin tellere rahat bir şekilde vurup, sağ bileğin iç tarafının eşiği göreceği hizada olmasına ve gövdesiyle (teknesiyle) tutulmasına özen gösterilmesi gerektiğini söylemiştir.

Karaca, tanburun ilk derslerde öğrencide olmayacağından mızrapın açısını her yönden incelemesini sağladığını, sağ elin, mızrapın tellere hangi açı ile duracağını ve oturuş pozisyonunda dengeli bir tutuşun nasıl yapıldığını, öğretmen olmadan öğrencinin aynada kendini nasıl kontrol edebileceğini anlatmıştır.

Çalgının oturma ve tutuş pozisyonu ile ilgili akademisyenlere sorulan soruda genel olarak ortaya çıkan düşünceler şunlardır; Yılmaz, Şahin, İrden ve Özdemir, öğrencinin sandalyenin ucuna doğru sırtını yaslamadan oturması gerektiğini, ayaklık kullanımının tanburun tutulmasında önem arz ettiğini, tanburun gövdesinin sağ bacağın üstündeyken üçte ikisinin dışarıda kalarak üçte birinin sağ bacak üzerinde olması gerektiğini aynı zamanda gövdenin bu şekilde durmasının tanburu sol el tutmadan, sağ diz üzerinde rahatça durmasını sağladığını da söylemişlerdir. Tanbur sapının gövdeye göre çok aşağıda ve yukarıda olmaması da vurgulanmıştır. Derçin, Onat, Tipi, Büyüköztekir ve Yüksel, oturma ve tutuş pozisyonlarını örneklendirip öğrencinin de uygulamasını istediklerine işaret etmişlerdir.

Karaca ise, dengeli bir tutuşun nasıl yapılması gerektiğini ve öğrencinin kendini aynada nasıl kontrol edeceğinin anlatıldığını ifade etmiştir. Akademisyenlerin genel olarak tanburun oturma ve tutuş pozisyonu ile ilgili verdiği cevaplara bakıldığında; sandalyenin ucuna sırtı yaslamadan oturmak, ayaklık kullanmak, aynanın karşısında çalışmak, tanburun gövdesinin üçte ikisinin dışarıda üçte birinin sağ bacağın üstünde kalması, sapın yüksekliğinin dengede olması gibi ifadelerde bulunduğu görülmektedir. Aynı zamanda anlatma yöntemi ve gösterip yaptırma tekniği çoğunlukla kullanılmaktadır.

4.3. Mızrap

4.3.1. Mızrap Tutuşu ve Vuruşu

Yılmaz, mızrabın tutuşu ve vuruşunu öğrenciye nasıl anlatırsınız ve bununla ilgili yaptırdığınız bir alıştırma var mıdır? sorusu ile ilgili; mızrap tutuşu ve vuruşunu, sağ elin baş parmağı ile işaret parmağının mızrabı kavramasının ve diğer parmakların ise düz durmasının, mızrabın tanburun göğsüne dik gelmesinin ve yere paralel olmasının gerektiğini anlatmıştır. Mızrabı vururken bileğin bükülmemesini ve hafif kolun da devreye girerek vuruşun yapılmasını, alıştırma olarak ise günlük yaşantısında mızrabı yanında taşımasını ve kendisinin gösterdiği şekilde devamlı tutmasını önerdiğini, mızrabı Necdet Yaşar'ın da ifade ettiği gibi ucuyla değil de geniş kısmıyla teli keser gibi vurmasını önerdiğini ifade etmiştir. Tok bir ses elde etmek için iki tele birden temas olmasını önemseddiğini, bunun için boş telde uzun bir süre aynı şekilde mızrabı vurmaya çalıştırarak, kaliteli ses elde ettirmeye çalıştığını söylemiştir.

Şahin, sağ elin işaret ve orta parmağı arasından mızrabı geçirdikten sonra işaret ve baş parmağın ucuyla yere paralel olacak şekilde tutturduğunu, bununla ilgili yaptırdığı alıştırmanın, öğrencinin elinden mızrabı alıp birkaç saniye sonra tekrar doğru tutuşu bulmasını istemek olduğunu ifade etmiştir. Mızrabın yere paralel veya paralele yakın tutulması gerektiğini, mızrabın alt tel grubundaki her iki tele de degecek şekilde vurulmasını önerdiğini açıklamıştır. Mızrabın, vuruş esnasında telin arka tarafına geçmesine ve vuruş tamamlanınca tellerin arasından geri çekilmesine dikkat ettiğine, hatta bununla ilgili öğrencilere yaptırdığı bir alıştırma olduğunu, bunun sap üzerinde hiçbir perdeye basmadan sadece sağ eline odaklanarak boş tel üzerinde yapılan bir egzersiz olduğunu ifade etmiştir. Eğitime böyle başladıklarını ve öğrencinin yaklaşık bir hafta on gün sağ el egzersizi yapıp sağ eline bakmadan mızrabı vurmaya öğrendiğini açıklamıştır.

Onat, teknik olarak Akın Özkan metodunda bir alıştırma söz konusu olmadığını ama öncelikle mızrabı gösterip şeklinin nasıl olduğunu ve hangi malzemeden yapıldığını anlattığını, daha sonra nasıl tutulması gerektiğini kendisinin gösterdiğini açıklamıştır. Mızrap vuruluşunun nasıl olması gerektiğini metottaki resimlerden gösterip, öğrenci ile birlikte mızrap vuruluşunu okuduktan sonra kendisinin örneklediğini, aynısını

öğrencilerin yapmasını istediğini belirtmiştir. Mızrap açkısının uzun tarafının alta, kısa tarafının üst tarafa gelmesini anlattığını, mızrapta üst-alt hareketler yaparken alt mızrap hareketlerini rahatlıkla yapabilmek için üst kısmının kısa olduğunu anlatmıştır. Daha sonra parmaklarının arasına yerleştirip, yavaş yavaş tutuş stilini gösterip uygulattığını ifade etmiştir. Buradan itibaren egzersizlerin de başladığını, metoda göre gitmeye çalıştığını, metodun içinde “tanburda vurulan vuruş şekilleri ve parmak numaralarının neleri ifade ettiğini öğrenelim” adı altında bir başlığın olduğunu, üst mızrap tekniğini önce açıklayıp, sonra (v) şeklinde olduğunu ve yukarıdan aşağıya doğru vurulan bir mızrap şekli olduğunu gösterdiğini anlatmıştır.

Aynı şekilde metottan da okuduklarını, ilerde egzersizlerde de bu işaretleri gördükleri zaman mızrapla tele yukarıdan aşağıya doğru vuruş yapılması gerektiğini belirtmiştir. Ardından (^) şekli olan alt mızrap şeklini gösterdiğini ve alttan yukarıya doğru vurulan mızrap hareketi olduğunu söylediğini, arkasından metottan da okuttuğunu, ilerideki egzersizlerde bu işaret görüldüğünde alt mızrap vurulacağını açıkladığını, yavaş yavaş egzersizlerin de başlayıp, tutuşlar bittikten sonra ilk egzersiz olan Yegâh teline vuruşu, ilk etapta üst mızrap vuruşuyla, ikinci egzersizden itibaren üst-alt mızrap vuruşuyla yaptırarak, alıştırma ve çalışmalara başladığını ifade etmiştir.

Derçin, önce kendisinin mızrabı tutarak gösterdiğini, sonra öğrenciye nasıl tutması gerektiği konusunda yardımcı olup tutmasını sağladığını, mızrabı kol gücüyle değil de bileğin hareketiyle vurmasını söyleyerek bunu kendisinin uygulamalı olarak gösterdiğini, ardından başlangıç alıştırmalarındaki üst-alt mızrap vuruşlarına uymasını söyleyerek öğrencinin çalışmasını istediğini belirtmiştir.

Algan, mızrabın işaret ve orta parmağın arasına dik olacak şekilde ne çok sıkı ne çok gevşek ikisinin arası bir şekilde yerleştirmesi gerektiğini, kırk beş derecelik bir açı oluşturacak şekilde tutmasını belirttiğini, mızrap eldeyken parmakları açıp kapama egzersizi yaptırdığını, mızrabın tellere kırk beş derecelik açıyla her iki tele degecek şekilde, bakır ve çelik tellerin arasına mızrabın açkısına kadar girerek, havada oval bir şekil çizerek, tel üstünde geriye doğru gidecek şekilde kuvvetle vurmasını anlattığını ifade etmiştir. Mızrabı vurduğu yerden en güzel sesi çıkarana kadar yalnızca sap üzerindeki ana sesleri çaldırdığını anlatmıştır.

Özdemir, uygulamalı olarak gösterip anlattığını, mızrabın, sağ elin işaret ve orta

parmağının birinci ve ikinci boğumu arasına dikey olarak yerleştirileceğini, başparmak ve işaret parmağı ile yanlardan tutulacağını, tutuş esnasında başparmak, işaret parmağının birinci boğumu hizasında, yani işaret parmağından geride, yüzük ve serçe parmak ise orta parmağın yanında üç parmak bitişik olacak şekilde tutularak destekleneceği ve mızrabı hakimiyet, denge sağlanacağını açıklamıştır. Mızrabın ucunun uzun bırakılmamasını, mızrap vuruşunun, tanburun birinci çift çelik teli üzerine, üstten aşağıya doğru, her iki tele birden vurulacak şekilde olmasını, bileğin eşik hizasında ve daima bilekten hareket etmesini, açık telde önce üst mızrap çalışması, daha sonra üst-alt mızrap ile bilek çalışması yapılmasını dile getirmiştir.

Yüksel, öğrenciye sağ elinin beş parmağını araları hafif açık olarak tokalaşır gibi havada açmasını söylediğini, sonra işaret parmağıyla orta parmağının arasına mızrabı dik olarak yerleştirdiğini, baş parmağına da mızrabı tutan iki parmağını karşıyormuş gibi pozisyon aldırıp mızrabın üstüne doğru kavramanın gerekli olduğunu söylediğini ifade etmiştir. Anlattığı örneklemeyi öncelikle uygulamalı olarak gösterdiğini sonrasında öğrencinin tecrübe etmesini beklediğini, anlatımı esnasında şu örneği de her zaman verdiğini belirtmiştir: *“Mızrap yerine elinizde bir küçük kuş var, elinizde çok sıkarsanız feryâd eder ve ölebilir. Fazla serbest bırakırsanız elinizden kaçır.”* Mızrabı da bu mantalite içerisinde düşünüp ne çok fazla sıkmalarının ne de fazla serbest bırakmalarının hatalı olacağını da anlatmaya çalıştığını açıklamıştır. Tanbur icrasında mızrap vuruşunun bilekten olmasının gerekliliğini anlatarak örneklediğini ayrıca bileğin küçük daireler yapar şekilde hareket etmesi gerektiğini de yine uygulamalı olarak anlatarak örneklediğini, anlatılan şekilde öğrencinin de uygulama tatbikini istediğini, öncelikle en alt çift Yegâh telinde alıştırma, sonrasında da ana seslerin üzerinde aynı alıştırma (üst ve alt mızrap vuruşu) defalarca karşılıklı tatbik ettiklerini belirtmiştir.

Tipi, mızrap tutuşunu kendisinin yaparak örneklediğini ve öğrenciye uygulattığını, mızrap vuruşunu örnekleyip ve uygulama yaptırdığını, sözlü uyarılarını yaparken de mızrabı ud mızrabı gibi yatay değil de dikeye yakın tutup tanburun göğüs kapağına doğru bir miktar batırarak vurmasını önerdiğini ifade etmiştir.

Büyüköztekir, ilk anlatma sırasında alıştırma yapmanın imkânsız olduğunu, bunun usta çırak ilişkisiyle birebir görsel olabilecek bir şey olduğunu, bunu hem anlatıp hem de görsel bir şekilde öğrenciye söylediğini ifade etmiştir. Öğrenciye sağ elinin işaret

parmağıyla orta parmağının ikinci boğumuna dik olarak mızrabı yerleştirmesini söylemiştir. Mızrabın açıklarının bir tarafının uzun bir tarafının kısa olduğunu, uzun olan tarafın alta gelecek şekilde, dik olarak ikinci boğumla orta parmak ve işaret parmağı arasına yerleştirip sonra işaret parmağını tamamıyla mızrabı kaplayacak şekilde yapıştırdıklarını, sonra da baş parmakla ona destek verildiğini belirterek asıl olan tutuş şeklinin öğrenciye görsel olarak gösterilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bununla ilgili bir alıştırmadan olmadığı, öğrenciye tutuş şeklini gösterdikten sonra onun uygulamasını istediğini, öğrenci uyguladığında hatalı bir şey yaparsa o anda düzelttiğini, alt telin yani Yegâh teline mızrabın uzun kısmı alta gelecek şekilde tuttuktan sonra alttaki çift Yegâh telinin üzerine mızrabın büyük kısmı içine girecek şekilde mızrabı sokmasını ve aşağıya bir hamlede mızrabın telin üzerinde durmadan vurup çekileceğini, bir anda vurup çekmek telin orada cızlamasına engel olacağını, eğer telin üzerine bastırarak sürterek üzerinde tutarak vurulursa tanburun cızlama yapacağını, orta tel ile alt telin içine kadar mızrabın girmesi ve mızrabın uzun kısmının tamamının kullanılması gerektiğini açıklamıştır. Bu şekilde görsel olarak gösterip bunları ifade ettiğini, mızrap vurma ve tartım alışkanlığı edinmesi açısından iki dörtlük Nim Sofyan usûlünde sadece Yegâh perdesinde yazılmış bir satırlık bir egzersiz yaptırdığını, burada Nim Sofyan usûlünde iki dörtlük usûlü bekleyerek sonra birer dörtlük üstten vuruşları göstererek bir alıştırma yaptırdığını açıklamıştır.

İrden, tanbur mızrabının, elin dışından içe doğru, işaret parmağıyla orta parmak arasından gelmesi gerektiğini, mızrabın baş parmakla işaret parmağı arasında tutulacağını fakat bunun yapılırken sıkılmaması gerektiğini, biraz gevşek bırakılmasını vurgulamıştır. Mızrabın tutulduğu nokta ile ucu arası çalış tarzına göre ayarlansa da genellikle işaret parmağı bir buçuk santimetre, baş parmak ise işaret parmağının yirmi beş, otuz milimetre gerisinde olmasına özen gösterilmesini, icrada hız, hareket ve canlılık gerektiğinde mızrabın biraz daha kısa tutulmasının da önerilebileceğini, mızrabın tele vurulduğu yer ana eşikle Tiz Nevâ perdesinin arasındaki uzunluğun yaklaşık üçte biri kadar olmasının, mızrap vuruşu sırasında diğer parmakların bükülmemesi, sağ eldeki mızrabın tele vuruşu sırasında hafif bir elips ile temas ve mümkün olduğunca içten vurulması ile dışa doğru el atılırken bilekten hareket edilmesinin önemli olduğunu söylemiştir. Tel mızrap arasındaki uzaklığın uygun düzeyde tutulması için sağ elin üç, dört, beş numaralı parmakların

göğüsle bağlantısının koparılmaması da önemli olup, orta parmak bu konuda referans alınarak göğse bazen hafifçe vurmadan da dokunulabileceği, fakat bu yapılırken aşırı tıkkatmalardan kaçınılması gerektiği, tüm bu kaidelere bağlı kalmak vuruş sırasında sesin sağlıklı işittirilmesine katkı sağlayacağı dile getirilmiştir.

Karaca, öncelikle işaret parmağı ile orta parmak arasında mızrabın kenarları gelecek şekilde tutmayı öğrettiğini, ardından da arasına alıp açısı ve mızrabın parmaklarımızın ucundan ne kadar dışarıda kalması gerektiğini anlatmıştır. Mızrap vuruşlarının ilk evrelerde alt ve üst mızrap işaretleri ile zorunlu kılındığını, sonrasında ajilitenin arttıkça otomatik hale gelerek öğrencinin belirli bir seviyeye geldiği için sorunsuz elde edebileceğini, bunun yanında ek olarak metronom ile nasıl mızrap vuruşu yapılabileceği ile ilgili bilgiler verildiğini ifade etmiştir.

Mızrap tutuşu ve vuruşunun öğrenciye nasıl anlatılması ile ilgili akademisyenlerin genel olarak düşünceleri şunlardır; Yılmaz, Şahin, Yüksel, Özdemir, Onat, Algan, Yüksel, Büyüköztekir, İrden ve Karaca, mızrabın tutuşunu; mızrabın sağ elin işaret parmağı ve orta parmağın arasından geçirilip baş parmak ve işaret parmağı ucuyla yere paralel gelecek şekilde tutulması gerektiğini anlattıklarını, Derçin'in ise mızrap tutuşunu gösterip sonra öğrencinin yapmasını istediğini ifade etmiştir. Ayrıca Algan, Yüksel ve İrden mızrabın çok fazla sıkılmaması gerektiğine işaret etmişlerdir.

Mızrabın tutuş alıştırmaları ile ilgili; Yılmaz, öğrencinin mızrabı yanında taşıması ve hocasının gösterdiği şekilde devamlı tutması gerektiğini, Şahin, öğrencinin elinden mızrabı alıp birkaç saniye sonra tekrar doğru tutuşun bulunulmasını istediğini, Onat, mızrap eldeyken parmakları açıp kapama egzersizi yaptırdığını, Yüksel, öğrenciye sağ elinin beş parmağını havada aralıklı olarak açmasını söyleyip işaret parmağı ve orta parmağın arasına dik olarak yerleştirip öğrencinin sonrasında bunu uygulamasını istediğini açıklamıştır. Algan, Derçin, Özdemir, Büyüköztekir, İrden, Onat, Karaca, Yüksel ve Tipi, mızrabın tutuşunu gösterip öğrenciye uygulattıklarını söylemişlerdir.

Sonuç olarak, mızrabın tutuşu ile ilgili akademisyenlerin üzerinde durdukları düşünceler; sağ elin işaret parmağı ve orta parmağının arasına mızrabın yerleştirilerek baş parmak ve işaret parmağının ucuyla, yere paralel gelecek şekilde tutulup çok fazla sıkılmaması gerektiği olarak açıklanmıştır. Mızrabın tutuşu ile ilgili akademisyenlerin

yaptırdıkları egzersizlerin ise farklılık gösterdiği görülmüştür. Mızrabın tutuşu ile ilgili ortak olarak gösterip yaptırma tekniğinin kullanıldığı açıklanmıştır.

Mızrabın vuruşunun öğretilmesi ile ilgili ise; Yılmaz, Şahin, Özdemir, Büyüköztekir, Tipi, Yüksel ve Algan'ın mızrabın tanburun göğsüne dik ve yere paralel olarak vurulması gerektiğini ifade etmişlerdir. Yılmaz, Şahin, Özdemir ve Algan iki tele birden vurulmasının öneminden bahsetmişlerdir. Derçin, Özdemir, Yüksel ve İrden mızraba bilek hareketiyle vurulması gerektiğini vurgulamışlardır. Aynı zamanda Özdemir, Yüksel, Derçin, Büyüköztekir ve Tipi, öğrencilere mızrap vuruşunu uygulamalı olarak gösterip sonra onlara yaptırdıklarını dile getirmişlerdir. Mızrap vuruş alıştırmaları ile ilgili ise; Karaca, metronom ile mızrap vuruşu yaptırdığını, Büyüköztekir, iki dörtlük Nim Sofyan usûlünde sadece Yegâh perdesinde yazılmış bir satırlık bir egzersiz yaptırdığını, burada Nim Sofyan usûlünde iki dörtlük usûlü bekleyerek sonra birer dörtlük üstten vuruşları belirterek bir alıştırma yaptırdığını ifade etmiştir. Yüksel, en alt çift Yegâh telinde alıştırmalar, sonrasında da ana seslerin üzerinde aynı alıştırmayı üst ve alt mızrap vuruşu ile defalarca karşılıklı uygulamasını yaptıklarını belirtmiştir.

Özdemir, Yegâh telinde önce üst mızrap çalışması, daha sonra üst-alt mızrap ile bilek çalışması yapılmasını dile getirmiştir. Algan, mızrabı vurduğu yerden en güzel sesi çıkarana kadar yalnızca sap üzerindeki ana sesleri çaldırdığını anlatmıştır. Derçin, başlangıç alıştırmalarını üst-alt mızrap çalışması yaptırdığını, Onat, Yegâh teline ilk önce üst mızrap daha sonra üst-alt mızrap çalışması yaptırdığını, Şahin, sağ eline bakmadan mızrabı vurdurduğunu, Yılmaz, Yegâh telinde uzun bir süre mızrap çalışması yaptırdığını ifade etmiştir.

Sonuç olarak, mızrabın vuruşu ile ilgili akademisyenler; mızrabın iki tele birlikte, tanburun göğsüne dik ve yere paralel olarak, bilek hareketiyle vurulmasını ve gösterip yaptırma tekniğinin kullanılması gerektiğinin altını çizmişlerdir. Akademisyenlerin mızrap alıştırmaları ile ilgili ise; metronom ile mızrap vuruşu yaptırmak, sağ ele bakmadan mızrap vurdurmak, Yegâh telinde önce üst mızrap sonrasında üst-alt mızrap vuruş çalışması ve sap üzerindeki perdelerde temiz ses çıkana kadar çalıştırma yaptırmak olarak cevaplar verildiği görülmüştür.

4.3.2. Üst ve Alt Mızrap

Yılmaz, tanburda üst ve alt mızrabın önemini, üst ve alt mızrapla ilgili yaptırılan bir egzersizin olup olmadığını ve öğretim süresinin ne kadar olduğunu; ilk sekiz hafta sadece üst mızrap kullanan öğrencinin daha sonra alt mızraba geçtiğini, bunun sebebinin ise, başta alt mızrap gösterildiği zaman öğrencinin üst mızrabının bozulduğunu, bu yüzden öğrencinin üst mızrabı oturana kadar alt mızraba geçilmediğini, alt mızrapta da üst mızrapta yakalamaya çalışılan ses kalitesinin yakalanmaya çalışıldığını, bu egzersizlere program bitene kadar devam edildiğini açıklamıştır.

Şahin, öğrencinin tanbura yeni başladığında yaklaşık yedi, sekiz hafta sadece üst mızrap kullandığını, bu süreçte öğrencinin tanbur tutuşundaki yanlışlıkları gidermeye önem verdiğini, ve sapı tanımaya yönelik alıştırmalar yaptırdığını, iki ayın sonunda iki hafta sürecek alt mızrap egzersizleri başladığını ve bu haftalardan sonra geçilen eserlerin hepsinde alt mızrap kullanılacak pasajların yer almasına özellikle dikkat ettiğini, üst ve alt mızraplarda dikkat ettiği en önemli hususun alttan vurulan mızrabın ses renginin ve volümünün mümkün olduğunca üst mızraba yakınlaştırılması olduğunu belirtmiştir.

Onat, üst ve alt mızraplarının çok önemli olduğunu, egzersiz olarak ilerlese bile geriye dönüp ilk iki egzersizdeki üst alt mızrap hareketlerini uygulattığını, onun haricinde de kendisinin o anlık egzersiz yazıp çaldığını, daha sonra öğrencilerin çalmasını istediğini, öğrencinin öğrenene kadar bunu uygulattığını ifade etmiştir.

Derçin, tanbur icrasında üst ve alt mızrabı kullanmanın özellikle hız açısından çok önemli olduğunu, her iki mızrabın da yerinde ve doğru zamanda kullanımının icracıyı da rahatlatan bir unsur olduğunu açıklamıştır. Algan, üst mızrabın güzel ve dolgun ses elde etmek için, alt mızrabın ise seri çalabilmek ve süsleme yapabilmek için kullanıldığını, egzersizlerin olduğunu, bu egzersizlerin iki, üç ay uygulatıldığını belirtmiştir.

Özdemir, tanbur icrasında sağ bilek işleyişinin çok önemli olduğunu, bunun için en iyi çalışmanın üst-alt mızrap çalışmalarıyla sağlandığını, ilk uygulatılan çalışmanın, ana perdelerin önce üst mızrapla, daha sonra üst-alt mızrapla çalma ile olduğunu, daha sonra tanburda önem arz eden “üst-alt-üst” mızrap vuruşu ve triole çalışmalarının yapıldığını ifade etmiştir.

Yüksel, tanbur eğitiminde mızrap vuruşlarını uygulamaya başlattığı andan itibaren öğrencilerine hem üst hem de alt mızrap ile ilgili örnek egzersiz çalışmalarını

yaptırtmaya başladığını, icrada mızrabın iki şekilde de (üst-alt) vuruşunu sürekli kullandığından ötürü bir süreç belirlemeden genel içerisinde uygulattığını ifade etmiştir.

Tipi, üst ve alt mızrap çalışmalarını içeren alıştırmaları değişik metotlardan da istifade ederek yaptırdığını, sürenin öğrencinin öğrenme sürecine göre değiştiğini belirtmektedir. Büyüköztekir, tanburda genel olarak üst mızrap kullanıldığını, fakat üst-alt mızrap kullanmanın çok zor olduğu için bazı kişilerin onu kullanabildiğini, kendisinin özellikle öğrencinin alt mızrap alışkanlığı edinmesi için üst-alt mızrabı ilk başlarken iki dörtlük notaları bile vuruşlarıyla birer dörtlük ağırlıkta çalınan eserlerde de üst-alt mızrapla başlattığını, bununla ilgili otuz iki tane egzersizin olduğunu, hepsinde üst-alt mızrabı kullandığını vurgulamıştır. Öğrencinin yeteneğine göre sürenin değiştiğini belirtmiştir.

İrden, öncelikli olarak üst mızraptan doğru ses çıkarılması, ana perde yerlerinin ve pozisyonlarının öğretilmesi olduğunu, sonrasında alt mızrap çalışmalarına ve çarpma çalışmalarına geçilebileceğini, fakat bu konunun öğrencinin yeteneğine göre yönlendirilmesi gereken bir sıra olduğu ve o an için öğretici tarafından belirlenebileceğini, olmazsa olmaz kriterlere gerek olmadığını, öğrenciye göre yöntemin şekil değiştirebileceği düşüncesinde olduğunu belirtmiştir.

Karaca, üst ve alt mızrap egzersizlerinin olduğunu, fakat lisans ikinci sınıf sonrasındaki öğrencilere egzersiz uygulamaya gerek duymadığını, öğrencilerin bu aşamadan sonra mızraplarını kendileri yazabilecek hale gelebildikleri gibi çoğu tartımlarda hangi mızrabı vuracaklarını belirli kalıpları ezberledikleri için vurabildiklerini ve yazmadan icra edebildiklerini ifade etmiştir.

Tanburda üst-alt mızrabın önemi, üst-alt mızrapla ilgili yaptırılan bir egzersiz olup olmadığı ve öğrenim süresiyle ilgili akademisyenlere sorulan soruda genel olarak; Yılmaz, Deniz, Algan, Özdemir, Büyüköztekir ve İrden başlangıçta üst mızraptan güzel ve dolgun bir ses elde etmenin önemli olduğunu ifade etmişlerdir. Egzersiz süresi olarak Yılmaz ve Deniz sekiz hafta üst mızrap çalıştırdıklarını, Deniz iki hafta sürecek olan egzersizin de alt mızrapla ilgili olduğunu söylemiştir. İkisi de alt mızrabın ses kalitesinin üst mızraba yakın olmasını hedeflediklerini belirtmişlerdir. Onat, üst-alt mızrabın önemini vurgularken farklı egzersizler üzerinden ilerlense bile geriye dönülüp üst-alt mızrap çalışmalarının tekrarının yapıldığını dile getirmiştir. Derçin, üst-alt mızrabın

tanburda hız açısından önemli olduğuna değinirken, Algan ise, alt mızrabın hızlı çalabilmek ve süsleme yapabilmek için kullanıldığını, egzersizlerin ise iki, üç ay uygulandığını açıklamıştır.

Özdemir, sağ bilek işleyişinin üst-alt mızrapla sağlandığını, egzersiz olarak ana perdelerde üst ve üst-alt mızrap çalışmalarının yapıldığını ifade ederken Yüksel, üst-alt mızrap çalışmalarını mızrap vuruşunu uygulamaya başladığından itibaren yaptırdığını belirli bir sürecin olmadığını açıklamıştır. Tipi ise, üst-alt mızrap çalışmalarını farklı metotlardan yaptırdığını ifade ederken, Büyüköztekir, üst-alt mızrap vuruşunun zor olduğunu bu vuruşu bazı kişilerin kullandığını belirterek, öğrencilerin alt mızrap alışkanlığı edinebilmesi için birer dördlük ağırlıkta çalınan eserlerde de üst-alt mızrapla başlattığını, otuz iki egzersizin hepsinde de üst-alt mızrap kullandığını vurgulamıştır. İrden, üst mızraptan sonra alt mızrap ve çarpma çalışmalarına geçtiğini belirtmiştir. Tipi, İrden ve Büyüköztekir, öğrencinin yeteneğine göre sürenin değiştiğini söylemişlerdir. Karaca ise, üst-alt mızrap vuruşlarıyla ilgili egzersizlerinin olduğunu fakat Lisans 2. sınıftan sonra egzersiz yazmaya gerek duymadığını, öğrencilerin bu noktadan sonra mızrap vuruşlarını yazabilecek hale geldiklerini söylemiştir.

Üst-alt mızrapla ilgili akademisyenlerin genel olarak verdiği cevaplara bakıldığında; tüm akademisyenlerin üst-alt mızrap vuruşunun önemli olduğu, üst mızrap vuruşun başlangıç aşamasında daha önemli olduğu, arkasından alt mızrap vuruşun geldiği, tüm akademisyenlerin egzersizlerinin olduğu, öğrenim süresi olarak bazıları ortalama iki ay süre verirken bazılarının ise bu süreyi öğrencinin yeteneğine göre değiştiği ifade edilmiştir.

4.3.3. Çift Mızrap

Yılmaz, çift mızrabın öğretimi, egzersizi ve egzersiz süresi ile ilgili şöyle cevap vermiştir; öğrenciye göstererek anlattığını, üst-alt mızraptan farkını ancak bu şekilde ayırt ettirebildiğini, sürekli uygulanması gereken bir egzersiz olduğunu, geçilen her eserde alışkanlık haline gelene kadar belirlediği yerlerde öğrencinin kullanmasını istediğini belirtmiştir. Şahin, çift mızrap özelinde uzun uzadıya yaptırdığı bir egzersizin olmadığını, icra edilen eserlerin içinde, yeri geldikçe kullanıldığını söylemiştir.

Onat, lisans birinci sınıfın ilk döneminde çift mızrabın gösterilmediğini, ikinci dönemden itibaren bazı şeylerin iyice oturduğunu, artık ikinci dönemde eser icrasına başlanıldığını, makamlarında öğretildiğini, Uşşâk makamında geçilen peşrevin içinde bir çift mızrap tekniğinin olduğunu, çift mızrap tekniğini orada gösterdiklerini, çok seri şekilde alt üst hareketi yapması gerektiğini izah ettiğini, kendisinin nasıl olması gerektiğini göstererek uygulattığını anlatmıştır.

Derçin, çift mızrabın tanburun temel tekniklerinden biri olduğunu, tanbur icrasının temelini oluşturduğunu, bu tekniği yazılı ve görsel olarak öğrenciye verdiğini, ancak sol el ve sağ elin nasıl çalışması gerektiği, nerede, ne zaman çarpma yapması ve mızrabı ne şekilde vurması gerektiğini uygulamalı olarak da gösterdiğini, bunun sebebinin tanbur eğitiminin temelde ustayı taklit “meşk yöntemi” ile götürülen bir eğitimle olduğunu vurgulamıştır.

Algan, alt-üst mızrap vurularak Nevâ perdesinden başlamak üzere diğer ana perdelerde 1,2,3-1,2,4 numaralı parmak pozisyonlarını kullanarak metronom eşliğinde yavaştan hızlıya doğru alıştırmalar yaptırdığını, bu alıştırmaların iki ay uygulamasının yapıldığını açıklamıştır. Özdemir, alt-üst mızrabın bileği silkelemek suretiyle bir anda vurulduğunu ve tek ses çıkana kadar tekrarlandığını, çift mızrabın iki mızrap vuruşunun birleşiminden doğan bir mızrap vuruşu olduğunu ifade etmiştir.

Yüksel, temel eğitim sürecinde bu mızrap vuruşu ile ilgili öğrencilerine hem örneklemeler yaparak hem de elindeki mevcut kayıtlardan örnekler dinleterek gelişimlerine katkı sağlamaya gayret ettiğini, bu mızrap vuruşunun da icranın hemen hemen her evresinde yer alabileceği düşüncesi içerisinde olduğunu, bir öğretim süreci belirlemektense bu tekniğin her daim kullanılabileceği kanaatinde olduğunu vurgulamıştır.

Tipi, örnekleme ve uygulama yaptırarak öğrettiğini ifade etmiştir. Büyüköztekir, mızrabı alttan üstte doğru bir elips çizerek öğrencinin vurmasını söylediğini, öğrenci öğrenene kadar bu uygulamayı yaptırdığını belirtmiştir. İrden, hocası Emin Akan'ın tanbur metodundaki egzersizleri uygulattığını belirtmiştir. Karaca, çift mızrabı alıştırmalara başlattığı ve çarpma tekniğinin öğretildiği gün ders notlarından verdiğini, çarpma konusu bitene kadar bu sürecin devam ettiğini belirtmiştir.

Akademisyenlerin çift mızrabın öğretilmesi, egzersizlerin olup olması ve süresi ile ilgili verdikleri cevaplar şöyledir; Yılmaz, üst-alt mızrap vuruşu arasındaki farkı göstermek için çift mızrabı göstererek anlattığını, geçilen bir eserin uygun görüldüğü bir yerde alışkanlık haline gelene kadar öğrencinin uygulaması gerektiğini, Şahin ise, çift mızrap özelinde yaptırdığı uzun bir egzersizin olmadığını, Yılmaz gibi, icra edilen eserlerin içinde yeri geldikçe öğrenciye gösterdiğini, Onat, Uşşâk makamında geçilen peşrevin içinde bir çift mızrap tekniğinin olduğunu, bu tekniği orada gösterdiklerini, çok hızlı şekilde alt-üst mızrap hareketi yapması gerektiğini açıkladığını ve göstererek uygulattığını, süresinin öğrencinin yeteneğine göre değiştiğini, anlatmıştır.

Derçin, çift mızrabın anlatımını, tanburun temel tekniklerinden biri olduğunu, tanbur icrasının temelini oluşturduğunu vurgulayarak yapmıştır. Bu tekniği, yazılı ve görsel olarak öğrenciye verip, sol el ve sağ elin nasıl çalışması gerektiğini uygulamalı olarak gösterdiğini, Algan, anlatım yapılmadan bu teknikle ilgili egzersizin alt-üst mızrap vurularak Nevâ perdesinden başlamak üzere diğer ana perdelerde 1,2,3-1,2,4 numaralı parmak pozisyonlarını kullanıp metronom eşliğinde yavaştan hızlıya doğru alıştırma yapıldığını, bu alıştırma iki ay uygulamasının yapıldığını açıklamıştır.

Özdemir, çift mızrabın anlatımının; alt-üst mızrabın bileği silkelemek şeklinde bir anda vurulduğunu ve tek ses çıkana kadar tekrarlandığını, çift mızrabın iki mızrap vuruşunun birleşiminden doğan bir mızrap vuruşu olduğunu ifade etmiştir. Egzersiz ile ilgili olarak tek ses çıkana kadar tekrarlandığını, süresi ile ilgili bir bilgi vermemiştir. Yüksel, temel eğitim sürecinde bu mızrap vuruşu ile ilgili öğrencilerine örneklemeler yaparak elindeki mevcut kayıtlardan örnekler dinletip gelişimlerine katkı sağlamaya çalıştığını, bu mızrap vuruşunun da icranın hemen hemen her evresinde yer alabileceği düşüncesi içerisinde olduğunu bir öğretim süreci belirlemektense bu tekniğin her daim kullanılabileceğini vurgulamıştır.

Tipi, çift mızrabın anlatımıyla ilgili bir açıklamada bulunmayarak örnekleme ve uygulama yaptırarak öğrettiğini ifade etmiştir. Büyüköztekir, anlatımını, mızrabı alttan üstte doğru bir elips çizerek öğrencinin vurmasını söyleyerek yaptığını, öğrenci öğrenene kadar bu uygulamayı yaptırdığını belirtmiştir. İrden, anlatımıyla ilgili açıklama yapmadan, hocası Emin Akan'ın tanbur metodundaki egzersizleri uygulattığını belirtmiştir. Karaca, teknikle ilgili açıklama yapmadan çift mızrabı alıştırma başlattığı

ve çarpma tekniğinin öğretildiği gün ders notlarından verildiğini, çarpma konusu bitene kadar bu sürecin devam ettiğini belirtmiştir.

Akademisyenlerin çift mızrap tekniği ile ilgili anlatım yöntemine bakıldığında; mızrabın alttan üste doğru bir elips çizerek hızlı bir şekilde bileği silkelemek şeklinde vurulmasıyla çift mızrabın uygulandığı, genel olarak uygulamalı bir şekilde gösterilerek anlatıldığı öne çıkmaktadır. Çift mızrapla ilgili yapılan egzersizlerin ise; bu tekniğin egzersiz olarak verilmeyip eserlerin içinde gösterilmesi, ana perdeler üzerinde çeşitli parmak pozisyonları kullanılarak metronom eşliğinde, yavaştan hızlıya doğru her perdede çift mızrap vurulması, kayıtlardan çift mızrap örneklerinin dinletilmesi, metottaki egzersizlerin yaptırılması olarak belirtilmiştir. Çift mızrapla ilgili yaptırılan egzersizlerin süresi ile ilgili ise; genel olarak öğrencinin yeteneğine göre sürenin değişmesinin yanında, öğrenim süresi boyunca tekniğin uygulandığı, iki ay boyunca gösterildiği, çarpma konusu bitene kadar gösterildiği gibi cevaplar da verilmiştir.

4.4. Parmak Pozisyonları

Yılmaz, parmak pozisyonlarının önemi, görevi ve bu görevin öğrenciye nasıl anlatıldığı ile ilgili; parmak pozisyonunun harfler ve kelimeler gibi olduğunu, doğru harflerin doğru şekilde yan yana getirildiği zaman kelimelerin oluştuğunu ve bu kelimeleri de doğru şekilde yana yana getirildiğinde güzel ve akıcı cümlelerin kurulabileceğini, parmak pozisyonlarının da böyle olduğunu, tamamen yanlış parmak pozisyonuyla çalınan bir melodinin doğru parmak pozisyonu ile çalınan melodiden hemen ayırt edilebileceğini, aynı melodi olsa dahi aradaki farkın net olarak anlaşıldığını, bu yüzden ilk bir sene öğrenciye verdiği her materyalde parmak pozisyonlarına da yer verildiğini ifade etmiştir. İşaret parmağı pozisyonu egzersizi ile ilgili ise; Râst makamı dizisinde sadece birinci parmağı kullanarak inip çıktığı bir egzersiz verdiğini belirtmiştir.

Şahin, parmak pozisyonlarının bütün çalgılar için çok önemli aynı zamanda tanbur için de öyle olduğunu, çünkü çalgı icrasının doğasında bir hareketi defalarca tekrarlayıp onu pürüzsüz ve temiz hale getirmek olduğunu, bundan dolayı aynı perdelere ve aralıklara, her defasında belirli parmaklarla basmak uzun vadede icra başarısı getirdiğini, ilk sene derslerde çalınan her eserin parmak numaralarının notada yer aldığını, öğrencilerin zaman içinde pozisyonların mantığını idrak etmeye başladığını, işaret

parmağı egzersizlerinin olduğunu, bunun Râst makamı dizisiyle başladığını, hem tam perdeler ana perdeler olması sebebiyle öğrencinin sadece işaret parmağıyla bütün diziyi Râst'tan Gerdâniye'ye kadar her perdeye ikişer kere basmak suretiyle çıkıp ve tekrar inmesi ile gerçekleştiğini anlatmıştır.

Onat, Akın Özkan metodunda “parmak numaralarının neleri ifade ettiğini öğrenelim” diye bir başlığın olduğunu, burada da 0 parmak numarası ile başlanıldığını, 0 açık tel olan Yegâh telini ifade ettiğini, egzersizlerde bu görüldüğünde sol eli kullanmadan mızrapla üst veya alt nasıl gerekiyorsa vurulduğunu, arkasından 1 numara sol elin işaret parmağı, 2 numara sol elin orta parmağı, 3 numara sol elin yüzük parmağı ve 4 dört numara da sol elin küçük parmağıdır diye öğrenciye açıkladığını, bunları belirlediklerini, çünkü egzersizlerin yavaş yavaş başlamış olduğunu, egzersizlerin üst kısmında mızrap hareketlerinin olduğunu, alt kısmında ise parmak numaralarının devreye girdiğini, bu egzersizlerin üzerinde hangi numaralar görülüyorsa o numaraya basılması gerektiğini, bu parmak numaralarının ileride ajilite isteyen eserler içinde çok önemli olduğunu da açıklamıştır.

İşaret parmağı egzersizi ile ilgili ise, direk onunla ilgili bir egzersizin olmadığını ama kendisinin tutuş tarzı adı altında paket lastiklerini öğrencilerin parmaklarına geçirttiğini, o şekilde parmaklarını açtırmaya ve tutuş pozisyonlarını bazen o şekilde ayarlattırmaya uğraştığını, parmaklarının ileriye gitmesi durumunda tam sapın altına gelmesi için bu uygulamayı yaptığını ve diğer parmakların da her an çalmaya hazır olması gerektiğini bu noktada öğrenciyi biraz zorladığını belirtmiştir.

Derçin, parmak pozisyonlarının sol elin aktive edilmesine yönelik çalışılan pozisyonlar olduğunu mümkünse tüm parmakların çalgının icrasında kullanılabilesinin önemli olduğunu, bu kazanımın, tanburun daha akıcı çalınmasında, gerektiğinde hızlı partilerin daha kolay geçilmesinde etkili rol oynadığını, işaret parmağı egzersizi ile ilgili, herhangi bir özel alıştırmamanın olmadığını, öğrenciye nasıl basması gerektiği konusunda telkinde bulunarak, gerektiğinde bastırıp göstererek bu kazanımı elde etmeye çalıştığını vurgulamıştır.

Algan, parmak ucunun kemikli kısmıyla ne çok dik ne de çok eğik bir şekilde olmadan orta bir şekilde perde ile sapın birleşim noktasına basarak pozisyon alınması gerektiğini, tellerin asla birleşmemesini ve perde arasına asla basılmamasını ifade

etmiştir. İşaret parmağı egzersizi ile ilgili, sap üzerinde ana perde olan Nevâ perdesi üzerinde alıştırma yaptırdığını açıklamıştır.

Özdemir, parmak pozisyonlarının öncelikle egzersizleri ya da eserleri çalmayı kolaylaştırdığını, hızlı eserlerde yol gösterici olduğunu, doğru parmak pozisyonu kullanmadan çalgıda ilerlemenin mümkün olmadığını, bu sebeple, tanbur çalmayı öğrenirken egzersizlerin, örnek eserlerin parmak pozisyonlarının ezberlenmesi gerektiğini, işaret parmağı ile ilgili ise, Nevâ perdesi üzerinde üst mızrapla, birlik, ikilik, dörtlük ve sekizlik nota değerlerinde dörder ölçü egzersiz yaptırdığını ifade etmiştir.

Yüksel, tanbur icrasında parmakların pozisyonlara göre görevlerinin çok önem arz ettiğini, temel eğitimin başladığı andan itibaren metotlardaki etütler ve hazırlamış olduğu etütler aracılığı ile öğrencilerine parmak pozisyonları ile ilgili yoğun bir yükleme yaptığını, bu yoğun tempoda öğrencinin kısa bir süre sonra parmaklarına olan hakimiyetinin ve pozisyona göre parmaklarını kullanımının ne kadar ilerlemiş olduğunun bir göstergesi olarak karşısına çıktığını, işaret parmağı ile ilgili ise, tanbur icrasında en önemli görevi üstlenen parmak olduğunu, tanbur eğitimin ilk evresinde işaret parmağının klavye üzerinde nasıl durması gerektiği ve perdelere nasıl basılması gerekliliği ile ilgili sözlü ve uygulamalı alıştırmalar yaptırdığını ifade etmiştir.

Tipi, parmak pozisyonlarının doğru öğretilmesinin öneminin, özellikle deşifre çalarken ortaya çıktığını, tanburun yapısı gereği hem notaya hem de perdelere aynı anda bakmak mümkün olmayacağından pozisyonlar doğru öğretilmişse yakın perdelere bakmadan notanın çalınabileceğini belirtmiştir. İşaret parmağı ile ilgili egzersiz konusunda, işaret parmağının perdeye dik basılması gerektiğini anlatıp örneklediğini ve uygulamayı takip ettiğini, aksama olursa müdahale ettiğini açıklamıştır.

Büyüköztekir, tanburun uzun bir sapa sahip olması ve tek tel üzerinde icra yapıldığı için perdeye bakma ihtiyacı duyulduğundan, bu durumun en aza indirgenmesi için pozisyonların yazıldığını, parmak pozisyonu yazmanın amacının tek tel üzerinde işlevi olan sol elin, perdeye bakmama alışkanlığının kazandırılması olduğunu belirtmiştir. İşaret parmağı egzersizi ile ilgili, sadece işaret parmağını içeren bir alıştırmanın olmadığını, diğer parmaklarla birlikte olan alıştırmaların olduğunu söylemiştir. İrden, tanbur öğretilirken parmak pozisyonlarının kullanımı önemli olsa da icra sırasında bu

pozisyonların kurulacak nağmelere göre değişebileceğinin de öğrencilere aktarılması gerektiğini açıklamıştır.

Karaca, öğrenciye parmak pozisyonlarının el kasılmalarının önlenmesi ve ajilite isteyen pasajların rahat çalınabildiğinin gösterilmesi ve anlatılmasını ifade etmiştir. Bunun yanında orta tellerin de ara ara kullanılarak aslında tanburun ne kadar çok pozisyonu olduğunun ve kolaylık sağlaması amacıyla kullanıldığından bahsedilmesi gerektiğini açıklamıştır. İşaret parmağı egzersizi ile ilgili, işaret parmağı tanbur icrasında özellikle inici ezgilerde büyük önem arz ettiğinden onlarca skala alıştırmalarının uygulandığı ve bunların çoğunun tanbur icrasının vazgeçilmezi olan çarpma tekniği ile öğretilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Akademisyenler, parmak pozisyonlarının önemi, görevi ve bu görevin öğrenciye nasıl anlatılması ile ilgili açıklamalarında; Yılmaz ve Şahin'in ilk sene verdikleri materyallerde notaların üstünde parmak pozisyonlarının da olduğunu, Onat, parmak pozisyon numaralarını öğrettikten sonra egzersizlerin üst kısmında mızrap vuruşlarını alt kısmında parmak pozisyonlarıyla birlikte verildiğini, parmak pozisyonlarının ajilite isteyen eserler içinde önemli olduğunu, Derçin, parmak pozisyonlarında tüm parmakların çalışmasının akıcılık ve hız açısından önemli olduğunu, Algan, perde ile sapın birleşim noktasına basarak pozisyon alınması gerektiğini, tellerin asla birleşmemesi ve perde arasına basılmaması gerektiğini ifade etmiştir.

Özdemir, parmak pozisyonlarının egzersiz ve eserlerin çalımında kolaylık sağladığını, hızlı eserlerde yol gösterici olduğunu, egzersiz ve eserlerdeki parmak pozisyonlarının ezberlenmesi gerektiğini açıklamıştır. Yüksel, parmak pozisyonlarının görevinin önemli olduğunu öğrencilerine metotlardaki etütler ve kendi yazdığı etütlerdeki parmak pozisyonlarıyla yoğun bir çalışma uyguladığını, öğrencilerinin bu yoğun tempodan sonra parmak hakimiyetinin ve pozisyona göre parmak kullanımının geliştiğini belirtmiştir. Tipi, parmak pozisyonlarının öneminin deşifre çalarken anlaşıldığını, doğru parmak pozisyonu öğretildiğinde yakın perdelere bakmadan notanın çalınabileceğini, aynı şekilde Büyüköztekir, parmak pozisyonu yazmanın amacının tek tel üzerinde işlevi olan sol elin perdeye bakmama alışkanlığının kazandırılması olduğunu söylemiştir.

İrden, pozisyonların kurulacak nağmelere göre değişebileceğinin öğrencilere anlatılmasının önemli olduğunu, Karaca ise, parmak pozisyonlarının eldeki kasılmayı

önlediğini, ajilite isteyen pasajların çalımını kolaylaştırdığını, orta tellerin de arada kullanılarak tanburda birçok pozisyonun olduğunu gösterilmesi ve bu pozisyonların kullanımının kolaylık sağladığını açıklamıştır.

Akademisyenlerin parmak pozisyonlarının önemi ve göreviyle ilgili öne çıkardıkları konuların; parmak pozisyonlarının hızlı eserlerin çalımını kolaylaştırdığını, pozisyon alırken tellerin birleşmemesi ve perde arasına basılmaması gerektiğini, sol elin tüm parmakların çalışmasının hız ve akıcılık açısından önemli olduğunu, ilk sene verilen materyallerde öğrencilerin pozisyonlara alışması için notanın üzerine pozisyonların yazılı olarak verilmesini, pozisyon yazmanın amacının, sol elin perdeye bakmama alışkanlığının kazandırılmasını, pozisyonların nağmelere göre değişebileceğini ve eldeki kasılmayı önlediğini, orta telin kullanımının pozisyonda kolaylık sağladığını açıklamışlardır.

Akademisyenlerin işaret parmağı pozisyonu ile ilgili yaptırılan bir alıştırmadan olup olmadığıyla ilgili açıklamalarında; Yılmaz ve Şahin, Râst makamı dizisinde işaret parmağını kullanarak diziyi çıkıp inmek olduğunu söylemişlerdir. Ayrıca Şahin, öğrencinin her perdeye iki kere basarak çıkıp inmesi gerektiğini, ifade etmiştir. Onat, direk onunla ilgili bir egzersizin olmadığını ama kendisinin tutuş tarzı adı altında paket lastiklerini öğrencilerin parmaklarına geçirttiğini, o şekilde parmaklarını açtırmaya ve tutuş pozisyonlarını bazen o şekilde ayarlattırmaya uğraştığını, parmaklarının ileriye gitmesi durumunda tam sapın altına gelmesi için bu uygulamayı yaptığını ve diğer parmakların da her an çalmaya hazır olması gerektiğini bu noktada öğrenciyi biraz zorladığını belirtmiştir.

Derçin, işaret parmağı ile ilgili herhangi bir özel alıştırmadan olmadığını, öğrenciye nasıl basması gerektiği konusunda telkinde bulunarak, gerektiğinde bastırıp göstererek bu kazanımı elde etmeye çalıştığını vurgulamıştır. Algan, sap üzerinde ana perde olan Nevâ perdesi üzerinde alıştırma yaptırdığını, Özdemir ise, Nevâ perdesi üzerinde üst mızrapla, birlik, ikilik, dörtlük ve sekizlik nota değerlerinde dörder ölçü egzersiz yaptırdığını ifade etmiştir. Büyüköztekin, işaret parmağıyla ilgili bir alıştırmadan olmadığını diğer parmaklarla birlikte olan alıştırmaların olduğunu belirtmiştir. İrden, alıştırmayla ilgili bir açıklama yapmamıştır. Karaca, işaret parmağının tanbur icrasında özellikle inici ezgilerde önemli olduğunu çok fazla alıştırma skalalarının uygulandığı ve

bunların çoğunun tanbur icrasının vazgeçilmezi olan çarpma tekniği ile öğretilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Akademisyenlerin işaret parmağı ile ilgili öğrencilere yaptırdığı alıştırmalara bakıldığında; Râst makamı dizisinde işaret parmağıyla inip çıkmak, paket lastiklerini öğrencilerin parmaklarına geçirip parmak açtırma ve tutuş pozisyonu çalıştırmak ve Nevâ perdesi üzerinde üst mızrapla farklı nota değerlerinde dörder ölçü alıştırma yaptırmak olduğu görülmüştür.

4.4.1. Duruş

Yılmaz, çalgı üzerinde pozisyon alırken baş parmak ve işaret parmağının duruşu ve yaptırılan bir alıştırmaların olup olmadığı ile ilgili; kendisinin işaret parmağının bittiği yerde baş parmağının konumlandırılması gerektiğini, bu yüzden öğrencinin bunu alışkanlık haline getirmesi için devamlı tetikte durmasını ve kontrol etmesini öğütlediğini, işaret parmağı özelinde ise; daha alt ikili tel grubunun birleşmemesi ve parmakta iki adet kanalın oluşması için bu parmağı gerekmedikçe kaldırmaması ve baş parmağın ise rahat olması gerektiğini, bu parmağın sadece elin saptan düşmemesi ve sol elin daha rahat kontrol edilebilmesi için bir destek verdiğini belirtmiştir.

Şahin, baş parmak ve işaret parmağı ile ilgili bir alıştırmaların olmadığını fakat öğrenciyi sürekli gözlemleyip yanlış pozisyonları engellemek için onu uyardığını, işaret parmağı hem sapı taşıdığından hem de referans parmağı olduğundan genellikle mecbur kalmadıkça sapın üzerinden kaldırılmaması gerektiğini öğrettiğini, tanburun tel boyunun çok uzun ve akordunun pek gergin olmaması nedeniyle aynı tel gruplarındaki tellerin birbirine çarpmalarından kaynaklı bir cızırtı olabileceğini, bunu engellemek için birinci parmakla teli ilk tuttukları andan itibaren tellerin birleşmediğinden emin olmalarını önerdiğini açıklamıştır. Baş parmağa gelindiğinde ise, bazı öğrencilerin gitar gibi sapı öne doğru itirmeye, bazılarının ise bağlama gibi sapın üstünden tellere değmeye çalıştığını belirtmiştir. Tanburun rezonansının engellenmemesi için, tellere baş parmakla basılmamasının oldukça önemli olduğunu, baş parmağın sapa veya tellere bir kuvvet uygulamayacak şekilde tabiri caizse sapın üzerine indirilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Onat, baş parmak ve işaret parmaklarının birbirine paralel şekilde olması ve baş parmak ve işaret parmağının aynı anda hareket etmesi gerektiğini, Akın Özkan

metodunda böyle bir alıştırmanın olmadığını ama kendisinin bunu uygulamalı olarak öğrenciye gösterdiğini belirtmiştir. Tanburun sapını sıkı sıkı kavramayıp hafif bir boşluk bırakacak şekilde tutmalarını göstererek anlattığını, öğrencilere de o şekilde uygulattığını diğer parmakları da ona göre basmalarını izah ettiğini, daha sonra kendisinin göstererek uygulamaya çalıştığını ifade etmiştir.

Derçin, baş parmağın çalgının üzerine yatırılmaması gerektiğini, dik durarak sapı destekler pozisyonda değil de sapı tutar durumda bulunmasını, işaret parmağının ise, ucuyla perdeye dik olarak basılmasını belirtmiştir. Algan, başparmağın ucunun yukarıya bakacak şekilde ve boğum kısmının sapa temas edecek şekilde dururken işaret parmağın başlangıç yerinin, sapı ve bu duruşu destekleyecek şekilde iki kez kıvrılarak dike yakın bir şekilde durması gerektiği ve bununla ilgili tutma alıştırmalarının yapıldığını ifade etmiştir.

Özdemir, tanburda icranın alt teller üzerinde yapıldığı için, sol elin uzun olan sap üzerinde sürekli hareket ettiğini, işaret parmağın teller üzerinden kalkmadan icraya devam etmesi gerektiğini, bu sebeple baş parmak ve işaret parmağı uyumunun büyük önem arz ettiğini, baş parmağın dik pozisyonda ve işaret parmağıyla aynı hizada olması ve sap üzerinde senkronize olarak hareket etmesi gerektiğini vurgulamıştır. Aynı zamanda diğer dört parmağın hakimiyetinin baş parmakta olduğunu, işaret parmağının ucu ile perdenin sol dibine dik olarak basılması gerektiğini ifade etmiştir.

Yüksel, ilk olarak baş parmağın hiçbir zaman çok üstte olmaması gerektiğini vurgulayarak, bazen bağlamadaki tutuş şekli eğiliminde olan öğrencilerin olabileceğini, fakat o tutuş şeklinin (baş parmağın neredeyse üst Kaba Yegâh teline çok yakın olması) doğru olmadığını, ne klasik gitardaki kadar klavyenin arkasında ne de bağlamada ki kadar üstte olmamasını, her zaman işaret parmağı ile birlikte uyumlu olarak hareket etmesini, tutuş ile ilgili öğrencilere yaptırdığı egzersizler ile bu sorunu çözmeye çalıştığını dile getirmiştir.

Tipi, tanbur çalarken icracı tarafından birinci parmağın basıldığı nokta görülmeyeceği için baş parmakla birinci parmağın aynı perde üzerine gelecek şekilde olması gerektiğini, bu pozisyon sayesinde başparmağa bakılarak birinci parmağın kontrol edilmiş olduğunu, bununla ilgili özel bir alıştırma kullanmadığını, konuyu anlatıp gerektiğinde uyarı yaptığını açıklamıştır.

Büyüköztekir, öğrenciye görsel olarak gösterip uygulatmanın önemli olduğunu, bütün çalgıların öğretiminin usta çırak ilişkisi ile ilerlediğini, baş parmak ve işaret parmağının duruşu ile ilgili, işaret parmağının ikinci boğumdan sonraki kısmını sapa yerleştirilmesini, ikinci boğumdan sonra birinci boğumla telin üzerine bir kare oluşturacak şekilde işaret parmağının telin üzerine koyulmasını, yan taraftan bakıldığında bir kare oluşacak şekilde görünmesi gerektiğini, ikinci boğuma tanburun sapının alt kısmını yerleştirip ondan sonra baş parmağın da Kaba Yegâh kısmına koyulmasını, ikisinin arasından sapı kavradıktan sonra birinci boğumdan kıvrılıp tele baskı yapıldığını ifade etmiştir. Bununla ilgili bir alıştırmanın ifade ve görsellikle yapılacağını dile getirmiştir.

İrden, baş parmakla ile işaret parmağının sap klavyesinde birbiriyle paralel gezinmesine dikkat edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Karaca, kendisinin aynı zamanda çello icracısı olduğundan baş parmağının çok geride kalması ne tanburda ne de çello da icrayı kolaylaştırmadığını vurgulamıştır. Bu yüzden baş parmağın çello kadar tam orta parmağın hizasında olmasa da tanburda orta parmağa yakın karşılıkta olması gerektiğini anlatmıştır.

Akademisyenlerin tanburda baş parmak ve işaret parmağının sap üzerindeki duruşu ile ilgili verilen cevaplar şöyledir; Yılmaz, işaret parmağının bittiği yerde baş parmağın konumlandırılmasını, baş parmağın sap üzerinde rahat olması ve sol elin rahat kontrol edilebilmesi için destek verdiğini, tanburda alt iki tel grubunun birleşmemesi gerektiği, işaret parmağında iki adet kanalın oluşması için bu parmağın gerekmedikçe sap üzerinden kaldırılmaması gerektiğini, ifade etmiştir. Deniz ise, Yılmaz ile aynı fikirde olup, işaret parmağının sapı taşıması ve referans parmağı olmasından dolayı mecbur kalmadıkça sapın üzerinden kaldırılmaması ve tellerin birleşmemesi gerektiğini vurgulamıştır. Aynı zamanda baş parmağın tellere basmaması gerektiğini sapa ve tellere bir kuvvet uygulamadan tabiri caizse sapın üzerine indirilmesini söylemiştir. Onat, baş parmak ve işaret parmağının birbirine paralel olması ve aynı anda hareket etmesi gerektiğini, sapı sımsıkı kavramadan hafif bir boşluk bırakacak şekilde tutmalarını açıklamıştır.

Derçin, baş parmağın tanburun üzerine yatırılmadan dik durarak sapı destekler pozisyonunda değil sapı tutar durumda bulunmasını, işaret parmağının ucuyla perdeye dik

olarak basılmasını, Algan, baş parmağın ucunun yukarıya bakacak şekilde ve boğum kısmının sapa degecek şekilde durmasını ve işaret parmağının başlangıç yerinin sapı ve bu duruşu destekleyecek şekilde iki kez kıvrılarak dike yakın durması gerektiğini ifade etmiştir. Özdemir ise, Yılmaz ve Şahin gibi işaret parmağının teller üzerinden kalkmadan hareket etmesi gerektiğini, baş parmak ve işaret parmağının uyumunun önemli olduğunu, Derçin gibi baş parmağın dik pozisyonda, işaret parmağının ucu ile perdenin sol dibine basılması gerektiğini vurgulamıştır. Aynı zamanda diğer dört parmağın hakimiyetinin de baş parmakta olduğunu dile getirmiştir.

Yüksel, baş parmağın hiçbir zaman çok üstte olmadan işaret parmağı ile uyumlu olarak hareket etmesini vurgulamıştır. Tipi, baş parmakla işaret parmağının aynı perde üzerine gelecek şekilde olmasını bu sayede baş parmağa bakılarak işaret parmağının kontrol edileceğini açıklamıştır. Büyüköztekir, işaret parmağının ikinci boğumdan sonraki kısmının sapa yerleştirilmesini, ikinci boğumdan sonra birinci boğumla telin üzerinde bir kare oluşturacak şekilde görünmesi gerektiğini, ikinci boğuma tanburun sapının alt kısmını yerleştirip baş parmağında Kaba Yegâh kısmına koyulmasını, ikisinin arasından sapı kavrayıp birinci boğumdan kıvrılıp tele baskı yapıldığını söylemiştir. İrden ise, Yüksel, Tipi, Özdemir, Onat gibi baş parmak ve işaret parmağının sap üzerinde birbiriyle paralel gezinmesine dikkat çekmiştir. Karaca, baş parmağın geride kalmaması ve tanburda orta parmağa yakın karşılıklı olması gerektiğini ifade etmiştir.

Sonuç olarak; baş parmağın ve işaret parmağının duruşu ile ilgili tespit edilen ortak düşüncelere bakıldığında; İrden, Onat, Özdemir, Tipi ve Yüksel baş parmak ve işaret parmağının sap üzerinde paralel olması gerektiğini, Yılmaz, Şahin ve Özdemir, işaret parmağının mecbur kalmadıkça sapın üzerinden kaldırılmaması gerektiğini, Yılmaz ve Şahin tellerin birleşmemesine dikkat edilmesini, Derçin ve Özdemir ise işaret parmağının ucuyla perdeye dik basılmasını açıklamışlardır. Akademisyenlerin baş parmak ve işaret parmağının duruşu ilgili öğrenciye yaptırılan bir alıştırma olup olmadığına ise, Yüksel ve Derçin öğrencileriyle ilgili tutuş alıştırmalarını yaptıklarını ifade ederken diğer akademisyenlerin bu parmak duruşuyla ilgili bir alıştırma yaptırmadıkları, öğrencilere gösterip yaptırma tekniğini uyguladıkları anlaşılmıştır.

4.4.1. Numaralandırma

Yılmaz, parmak pozisyon numaralarının hangi ögeye göre değişkenlik gösterdiği ile ilgili; makam, seyir, aralık ve süslemek istenilen perde olarak değişkenlik gösterebileceğini, makam ve seyirdeki pozisyon mantığının bir noktadan sonra değişmediğini, fakat süsleme ya da nüans devreye girdiğinde icracının çok farklı parmak pozisyonları kullanabileceğine vurgu yapmıştır.

Şahin, öncelikle makamlara göre değişkenlik gösterdiğini, çünkü makam değişince dizilerin veya aralıkların da değişebileceğini, dizi değiştiğinde parmak pozisyonunun da değişmesinin kaçınılmaz olduğunu, bunun yanında aynı perdelerden oluşan makamların icrasında bile perde baskılarından kaynaklanan pozisyon değişikliklerine rastlanıldığını, örnek olarak Râst makamı icra edilirken birinci parmağın Dügâh perdesinde iken Segâh perdesine üçüncü parmakla basıldığını, Fakat Uşşâk makamında birinci parmak Dügâhta iken Segâh perdesine ikinci parmakla basıldığını ifade etmiştir.

Onat, ajilite gerektiren durumlarda parmak pozisyon numaralarının kullanıldığını, öğrencilerin hızlı eserlerde doğru parmak numaralarını kullanmalarına dikkat ettiğini, ezgi aralıklarında da değişkenlik gösterebileceğini açıklamıştır. Derçin, ezgiyi oluşturan notaların aralık ve değerlerine, eserin hızına, makama ya da makamın icra edildiği yere göre değişebileceğini ifade etmiştir. Algan, makam, ezgi aralığı, perde, elin fiziksel yapısına göre değişkenlik göstereceğini söylemiştir. Özdemir, nağmenin çıkıcı ya da inici oluşuna, ses aralıklarına, makama ya da icra tekniklerine göre değişiklik göstereceğini dile getirmiştir.

Yüksel, parmak pozisyonları ön eğitim sürecindeki etütlerden tutulup makamsal etütler ve transpoze icrada da farklılık göstereceğini vurgulamıştır. Tipi, parmak pozisyon numaralarının özellikle ezgiye göre değişkenlik gösterdiğini söyleyerek örnek olarak, ezginin Yegâh'tan başlayıp Râst'a kadar çıkıyorsa Yegâh (0), Hüseyinî Aşîrân (1), Acem Aşîrân (1), Râst (4) numaralı parmakları Dügâh'a kadar çıkıyorsa Yegâh (0), Hüseyinî Aşîrân (1), Acem Aşîrân (2), Râst (1), Dügâh (4) numaralı parmakların kullanıldığını açıklamıştır.

Büyüköztekir, perde değişkenliğine göre farklılık gösterdiğini, makama göre olamayacağını, makamın başka bir perdeden transpozisyon yaparak da çalınabileceğini,

örnek olarak; Acem Aşîrân ve Râst perdesini 1-3 parmak numaraları ile, Hüseyinî Aşîrân ve Râst perdeleri olursa aralık genişlediği için 1-4 parmak numaraları ile basılacağını, buradaki amacın aralıkların daralması veya genişlemesi olduğunu vurgulamıştır. İrden, tanbur öğretim sürecinde parmak pozisyon numaralarının görevinin kurulacak nağmelere göre değişkenlik gösterdiğini belirtmiştir.

Karaca, makamın koma derecesinin parmak numaralarında önem arz ettiğini, Uşşâk perdesi gibi perdelerde karara giderken yapılması gereken glissandonun çok elzem olduğunu, bunun da hangi parmakla yapılması gerektiğinin mutlaka yazılması gerektiğini, ezgi gidişatının da önemli olabileceğini, çıkıcı veya inici ezgilerin ajilitesine göre değişkenlik gösterebileceğini, tanburda birçok perdenin perde aralığının farklı olduğundan, her üç notaya 1-3-4 veya 1-2-4 gibi parmak numaralarının sabitlenmesinin mümkün olmadığını, perde aralıklarına göre değişkenlik gösterdiğini açıklamıştır.

Akademisyenlerin parmak pozisyon numaralarının hangi öğelere göre değişkenlik gösterdiğiyle ilgili şöyle cevaplar verilmiştir; Yılmaz, makam, seyir, aralık ve süslemek istenilen perdeye göre, Şahin, makama göre, Onat, ajilite ve ezgi aralığına göre, Derçin, aralığa, nota değerlerine, hıza, makama ve makamın icra edildiği yere göre Yüksel, ön eğitim sürecindeki etüde, makamsal etüde ve transpozeye göre, Tipi, ezgiye göre, Büyüköztekir, perde değişkenliğine göre İrden, kurulacak nağmeye göre ve Karaca ise, koma derecesine, ezgiye, ajiliteye ve perde aralığına göre değiştiğini söylemiştir.

Sonuç olarak, akademisyenlerin parmak pozisyon numaralarının hangi öğeye göre değişkenlik gösterdiğiyle ilgili verilen cevaplar şöyledir; makam, ezgi, perde aralığı, ajilite, seyir, nota değerleri, transpozisyon, süslemek istenilen perde, koma derecesi, ön eğitim sürecindeki etüt ve makamsal etüt. Bu cevaplar ışığında, çoğu akademisyenin parmak pozisyon numaralarının birçok öğeye göre değişkenlik gösterdiğini düşündükleri anlaşılmıştır.

Yılmaz, parmak pozisyon numaralarının görevi her zaman aynı mıdır sorusuna ise şöyle cevap vermiştir; makama ve seyre göre pozisyonların devamlı değiştiğini, fakat bazı temel pozisyon mantığının mevcut olduğu ve bu mantığın yaklaşık bir sene içinde oturduğu, *“parmak pozisyonunun mantığını az hareket çok melodidir diye açıklayabilirim.”* diye ifade etmiştir.

Şahin, her zaman aynı olmadığını, esere ve ezginin gidişatına göre pozisyon yazdığını, makama göre de değişebileceğini, çünkü dizinin değiştiğini, çalınan eserin ezgisinin gidişatına göre kendisinin her esere ayrı bir pozisyon yazdığını, örnek vererek, Dügâh perdesinden başlayarak Nevâ'ya kadar çıkıp, sonrasında eserin gidişatı gereği Nevâ'dan geri Dügâh'a dönülecekse Nevâ perdesine birinci parmakla değil, üçüncü parmakla basıp geri dönüşte kolaylık sağladığını, bunun uzun vadede teknik zorluğu olan eserlerin daha kolay çalınmasını sağladığını ifade etmiştir.

Onat, ilerleyen egzersizlerde bunun değişebileceğini, kadın ve parmakları kısa olan öğrenciler olduğu gibi parmakları uzun olup da pozisyona uygun olan öğrencilerin de olduğunu, bu egzersizlerin içerisinde bunlara göre belirlemeler yaptığını ve parantez içinde alternatif parmak numaraları yazdığını söylemiştir. Derçin, parmak pozisyon numaralarının her zaman aynı olmadığını, burada esas amacın tüm parmakların çalıştırılabilmesi ve verilen alıştırımların sadece bunlara birer örnek niteliğinde olduğunu, icracı tüm parmakları çalıştırmak kaydıyla numaraları kendisinin belirleyebileceğini belirtmiştir.

Algan, parmak pozisyon numaralarının görevinin aynı olmadığını, bunun kişilerin fiziksel yapılarına bağlı olduğunu, 1-4 parmak pozisyon numaralarıyla basılan aralığın 1-3 parmak numaralarıyla da basılabileceği veya ara sesleri daha net verebilmek için parmak numarasının değişebileceğini ifade etmiştir. Özdemir, parmak pozisyon numaralarının görevinin aynı olmadığını, nağmenin çıkıcı ya da inici oluşuna, ses aralıklarına, makama ya da icra tekniklerine göre değişiklik gösterdiğini, bu sebeple bu durumlara uygun egzersizler verildiğini söylemiştir.

Yüksel, parmak pozisyon numaralarının görevinin aynı olmadığını, parmak pozisyonlarının ön eğitim sürecindeki etütlerden makamsal etütlere ve transpoze icrada da farklılık göstereceğini belirtmiştir. Tipi, parmak pozisyon numaralarının görevinin her zaman aynı olmadığını, parmak pozisyon numaralarının özellikle ezgiye göre değişkenlik gösterdiğini söylemiştir. Büyüköztekir, parmak pozisyon numaralarının görevinin her zaman aynı olmadığını, değişkenlik gösterdiğini, ezginin pozisyonunun bazı yerlerde değişkenlik gösterebileceğini, aynı motifi başka bir melodide farklı bir pozisyonda çalma ihtiyacının duyulabileceğini ifade etmiştir. İrden, tanbur öğretim sürecinde parmak pozisyon numaralarının görevinin kurulacak nağmelere veya eserlerdeki nağmelere göre

değişkenlik gösterdiğini söylemiştir. Karaca, parmak pozisyonlarının görevinden ziyade öneminin büyük denebileceğini, hızlı pasajlarda rahat icrayı sağladığını dile getirmiştir.

Sonuç olarak, akademisyenlerin parmak pozisyon numaralarının görevinin her zaman aynı olup olmadığıyla ilgili verdiği cevaplara bakıldığında; genel olarak bütün akademisyenler parmak pozisyon numaralarının görevinin her zaman aynı olmadığını makama, seyre, ezgiye, öğrencinin fiziksel yapısına, icra tekniklerine, nağmenin inici ve çıkıcı oluşuna, ön eğitim sürecindeki etütlerden makamsal etütlere, transpozeye, hıza ve nağmelere göre değiştiğini söylemişlerdir. Algan ve Onat öğrencinin fiziksel yapısının parmak pozisyonlarının görevinin değişmesinde önemli bir etken olduğuna dikkat çekmişlerdir. Derçin ise, parmak pozisyonlarının her zaman aynı olmadığını, esas amacın, tüm parmakların çalıştırılması ve verilen çalışmaların bunlara bir örnek niteliğinde olduğunu, kişinin parmakların hepsini çalıştırmak koşuluyla parmak pozisyon numaralarını belirleyebileceğini vurgulamıştır.

4.5. Sol Elin Görevi ve Kullanımı

Yılmaz, sol elin görevi, önemi ve öğrenciye nasıl anlatıldığı ile ilgili; tanburda güzel bir tonun çıkmasını sağlayan tek unsurun mızrap vuruşu olmadığını, sol elin baskı kalitesinin de çıkacak olan tonu ciddi derecede etkilediğini, bu yüzden sol el üzerinde de bir hayli durduğunu, baş parmağın rahat bir şekilde baskı yapmadan sapın üzerinde durmasını, sapın dışına çok taşmamasını, sol elin diğer parmaklarının da her an bir perdeye basacakmış gibi hazır şekilde durması gerektiğini ifade etmiştir. İşaret parmağının sapın üzerinden mümkün olduğu kadar kalkmamasını, bunun sebebinin ise işaret parmağında oluşacak olan iki kanala, tellerin oturmasını stabil hale getirmek olduğunu açıklamıştır.

Şahin, tanbur icrasında sol elin oldukça önemli olduğunu, önümüze gelen eserlerin gerektirdiği sesleri verebilmek açısından kritik bir öneme sahip olduğunu, sol el tutuşunda baş parmağın sapa arka taraftan baskı uygulamasının ve baş parmağın sapın üzerinden tellere değmesinin yanlış olduğunu, baş parmağın sadece sapın üzerine indirilmesi gerektiğini öğrencilere anlattığını dile getirmiştir. İşaret parmağının ise, tanburun bol perdeli ve uzunca sapında bize yol gösteren referans parmak olması sebebiyle, tellerin üzerinden mümkün olduğunca kaldırılmaması gerektiğini açıklamıştır.

Onat, sol elin, sağ el gibi icra esnasında çalgıya hakim olabilmesi için sol kolu omuzdan dirseğe, dirsekten bileğe kadar olan adaleleri biraz kasarak sapı tutup perdelerle o şekilde basılmasını, Akın Özkan metodunda da sol elin hakimiyetinin anlatıldığını, bunun uygulamasını da sonra öğrencilere gösterip bunun denemesini yaptığını, sol elin çok önemli olduğunu anlatmaya çalıştığını, Özkan'ın metodundaki üç ve dört numaralı egzersizlerde natürel perdelerin alıştırmalarının olduğunu, mızrap hareketleriyle birlikte yavaşça parmak numaralarının da devreye girdiğini ifade etmiştir.

Derçin, genellikle sol elin klavye üzerinde işlev yapan el olduğunu, notalara doğru şekilde ve doğru yerde basması gerektiğini, tanburun temel icra tekniklerini ve tavrını oluşturan çarpmaların, süsleme tekniklerinin, gerektiğinde ajilitenin yapıldığı el olduğu, sağ el ile birlikte icranın gerçekleşmesinde çok büyük öneme sahip olduğunu ifade etmiştir. Algan, sol el, teknik açıdan ne kadar hızlı olup temiz ses basarsa, ifade gücünün o kadar artacağı, bu yüzden temiz seslerle yavaştan hızlıya giden atlamalı ikili, üçlü, dördü, beşli aralıklar ve oktav içeren egzersizler çaldırdığını söylemiştir.

Özdemir, sol elin hakimiyetinin tanbur icrasındaki önemine, icranın uzun bir sap üzerinde ve alt teller üzerinde yapıldığından, tutuş pozisyonu, perdelerin kullanımı, parmak pozisyonlarının çok önemli olduğuna işaret etmiştir.

Yüksel, tanbur icrasında temiz sesin kaynağının (tonun kaynağı) mızrap tutan elin olduğunu, melodilerin temiz ve sağlıklı bir şekilde duyurulmasının kaynağının da tuşedeki (klavyedeki) sol elin sağladığını, öğrencinin fiziksel özelliğine (sağlak – solak) göre tuşedeki elin ne kadar önemli olduğunu, icranın sağlıklı olabilmesinde temiz baskılar yapmak gerektiğini ve bu durum için gereken egzersizleri de öğrenciye uygulamalı olarak gösterip tekrarını yapmasını beklediğini dile getirmiştir. Örnek olarak perdeye nasıl basılması gerektiği, parmakların perdenin neresi ile temas halinde olması gerektiği, parmak ucunun perdeye basma açısının nasıl olması gerekliliği konularında örneklemeler yaparak öğrencinin zaman içerisinde gelişimini gözlemlediğini, kişisel gelişim kapasitesine göre öğrenme sürecinin biraz uzun da olabileceğini vurgulamıştır.

Tipi, sol elin tanburda perdelerin basıldığı el olması sebebiyle önem arz ettiğini, sol elin, sağ el ile senkronize olmasının önemli olduğunu, ayrıca sol el parmaklarının pozisyona göre doğru kullanılması gerektiğini, bu konuda yaptırılan alıştırmaların tamamen öğrencinin seviyesine göre değişiklik gösterdiğini ifade etmiştir.

Büyüköztekir, sol elin görevinin önemli olduğunu, çalınacak ezginin notalarının sol elden çıkartıldığını, sol el olmasa sağ elin hiçbir şey ifade etmediğini, bunun sebebinin, bütün ezgiyi, ezgilerin içerisindeki notaların sol el ile ifade edildiğini, bununla ilgili de belli sol el pozisyonlarının olduğunu, o pozisyonları da egzersizler ile öğrenciye uygulattığını açıklamıştır.

İrden, tanburun çalınması sırasında sol kolun yere doksan derece bir pozisyonda ve sol baş parmakla işaret parmağının sap klavyesinde birbiriyle paralel gezinmesine dikkat edilmesi gerektiğini, bunun yapılırken diğer parmakların sap klavyesinin altında kalmayacak şekilde rahat hareket edecek pozisyonda tutulmasını, tanburun sap klavyesinde perdeleri oluşturan bağlara basarken sol işaret parmağı, ikinci, üçüncü ve dördüncü parmakların baskısı sırasında genelde perde bağlarının tam diplerine basılması gerekirken, makam mûsikisinin kurulan nağmelere göre "perde" kavramı sebebiyle bazen tam bağların bulundukları yerlere de basılabileceğinin, öğrencilere hatırlatılması gerektiğini dile getirmiştir.

Karaca, sol elin en önemli görevinin, mızrabın vuruşlarına bağlı olarak senkron hatası yapmamak ve mızrabın darpları ile birlikte perdelere aynı zamanda basmak olduğundan, bununla ilgili birçok alıştırma tanbur hocalarının yazabildiği gibi, metotlarda da mevcut olduğundan, senkron için yavaş çalışmanın esaslılığından, hızın kendiliğinden geleceğinden bahsetmektedir.

Akademisyenlerin sol elin önemi, görevi ve öğrenciye anlatılması ile ilgili verdikleri cevaplar şöyledir; Büyüköztekir, Derçin, Yüksel ve Tipi sol elin perdeyi basan ve ezgiyi çalan el olmasından dolayı çok önemli olduğunu söylemişlerdir. Özdemir ise, icranın uzun bir sap ve alt teller üzerinde yapıldığı için tutuş pozisyonu, perdelerin kullanımı ve parmak pozisyonlarının da çok önemli olduğunu dile getirmiştir. Derçin, Karaca ve Tipi sağ ve sol elin senkronizasyonunun önemli olduğunu söylemişlerdir. Yılmaz ve Şahin, baş parmağın sap üzerinden, işaret parmağının da tel üzerinden kaldırılmaması gerektiğine değinmişlerdir.

Sol el ile ilgili öğrenciye yaptırılan bir alıştırma olup olmadığıyla ilgili; Büyüköztekir, belirli sol el pozisyonlarını öğrenciye alışırmalar ile uygulattığını ifade etmiştir. Karaca, alışırmaları tanbur hocalarının yazabildiği gibi metotlarda da mevcut olduğunu, senkron için yavaş çalışılması gerektiğini ve hızın kendiliğinden geleceğini

söylemiştir. Onat, Özkan'ın metodundaki üçüncü ve dördüncü egzersizlerdeki natürel perdeleri mızrap hareketleri ve parmak numaralarıyla birlikte öğrenciye çalıştırıldığını belirtmiştir. Yüksel, öğrenciye sol elin önemi, temiz perde baskısının nasıl ve nereye basılması gerektiği ile ilgili bilgiler verip bunun uygulamasını gösterdiğini söylemiştir. Tipi, öğrencinin seviyesine göre alıştırma ve alıştırmaların değiştiğini belirtmiştir. Diğer akademisyenler alıştırma ile ilgili bir bilgi vermemiştir.

Sonuç olarak; akademisyenler sol elin görevi, önemi ve öğrenciye anlatılması ile ilgili genel olarak şu kriterleri belirlemişlerdir; sol elin baskı kalitesi tanburdaki ton için önemlidir. Baş parmağın sap üzerinden, işaret parmağının tel üzerinden kaldırılmadan ikisinin paralel hareket etmesi gerekir. Sol el, sap üzerinde işlev yapan eldir. Sağ ve sol elin senkronizasyonu önemlidir. Sol elin baş parmağı ve işaret parmağı haricindeki diğer parmaklar perdeye her an basacak gibi hazır bulunmalıdır. Sol elin en önemli görevi, mızrap vuruşlarına bağlı olarak senkron hatası yapmamak ve mızrap darpları ile birlikte perdelere aynı zamanda basmaktır.

4.6. Tel Birleştirme Durumu

Yılmaz, tel birleştirme durumunda öğrenciye yaptırılan bir alıştırmaların olup olmadığı ile ilgili; tellerin birleşmemesi için öncelikle tanburun üzerindeki gerekli ayarlamaları yaptığını, tellerin alt eşikteki aralıkları çok birleşirse onları açtığını, üst kemik eşikte de teller çok yakınsa aralarını açtığını, bazen tellerin birbirine çok yakın olabileceğini ve bu ayarlamaların yapılmadığında öğrencinin ne yaparsa yapsın telleri birleştirdiğini ifade etmiştir. Bu ayarlamaları yaptıktan sonra işaret parmağında iki adet kanalın oluşması için öğrencilere devamlı dikkatli olmalarının gerekliliğini vurgulayıp işaret parmaklarını kaldırmadan Râst dizisini çıkıp indikleri egzersizi, bu hususlara dikkat ederek yapmalarının gerekliliğini anlattığını, kanal oluştuktan sonra telin birleşmesi diye adlandırılan sorunun ortadan kalkmış olduğunu belirtmiştir.

Şahin, bu durumu önce kendisinin gözlemleyip öğrenciyi uyardığını, sonraki aşamalarda ise öğrencinin bu kontrolleri kendi kendine yapmasını söylediğini ifade etmiştir. Onat, telleri birleştirmemek için öğrencilere direk alıştırma olarak yaptırılmadığını ama telleri birleştirmemesi gerektiğini anlattığını, öğrencilerin telleri birleştirdiğini anladıkları an parmaklarını anlık bir saniye içinde telden bırakıp tekrar

basmalarını istediğini, zaten tellerin o an ayrılacaklarını ve çalmaya devam edecek olduklarını söyleyip uyardığını, uzun süre çalındığında işaret parmağında tren rayına benzer bir çizgi oluştuğunu ve tellerin oraya yerleştiği için kolay kolay da birleşmediğini, ama öğrencilerin bazen teli alttan kavradıklarını, telin üstüne basmadıklarını, öyle olunca da tellerin birleştiğini ifade etmiştir.

Derçin, tellerin birleşmemesi gerektiğini ifade ettiğini, tellere basarken yukarı aşağı kaydırma yapmadan direkt olarak basması gerektiği konusunda uyarılarda bulunduğunu, bunun için herhangi bir alıştırma yapmadığını dile getirmiştir. Algan, alıştırma esnasında sesin cızlama şeklinde çıkmasından zaten telin birleştiğinin anlaşılacağını, ayrıca bir alıştırma olarak bas çek alıştırması yaptığını açıklamıştır. Özdemir, üçlü aralık çalışması yaptırdığından bahsetmiştir.

Yüksel, tellerin birleştirilmesi ile ilgili eğitime başlayan neredeyse tüm öğrencilerin yaşadığı ortak bir problem olduğunu, bu konu ile ilgili alıştırmadan ziyade parmaklarının tellerle temas bölgelerinde iki telin birden izinin oluşması gerektiğini, (sanki bir tren yolu örneği vererek) anlatmaya çalıştığını, birleştirmeleri halinde ise tele basan parmak ya da parmakların kaldırılıp tekrar tele basılması sureti ile problemin çözülebileceğini izah ederek örneklediğini ifade etmiştir.

Tipi, birinci parmağı kaldırmadan diğer pozisyon kurallarına uyarak Yegâh'tan Tiz Nevâ'ya kadar gam yaptırdığına işaret etmiştir. Büyüköztekir, yıllardır tanbur çalan kişilerde işaret parmağında belli bir iz oluştuğunu, belli bir süre sonra o çift tel izinin telin içerisine girdiğini, yeni başlayan öğrencilerde bu izin hemen olmadığını, telleri birleştirme olasılığının çok yüksek olduğu için birleştirme durumunda parmaklarını hemen telden kaldırıp tekrar basmalarını söylemiştir.

İrden, ayna ile çalışmanın hangi eser veya etüt ile çalışılırsa çalışılsın yararlı olacağından bahsetmiştir. Karaca, tren rayı izinin oturduktan sonra raydan çıkamayacağı örneğinin verildiğini ve her icraya başlamadan önce, özellikle işaret parmağının tüm tuşe boyunca birkaç kez Tiz Nevâ perdesine kadar teller ayrı denk gelecek şekilde sürüldüğü ve parmağa yer eden izlerin tellerde zamanla birleşmesinin önlendiğini ifade etmiştir.

Akademisyenler tel birleştirme ile ilgili öğrencilere yaptırılan bir alıştırmanın olup olmadığıyla ilgili; Büyüköztekir, Karaca, Onat, Yılmaz ve Yüksel öğrencilerin işaret parmağında zamanla tren yolu diye tabir edilen iki çizginin oluşması gerektiğini, bu izin

parmakta oluştuktan sonra tellerin birleşmeyeceğini belirtmişlerdir. Algan, Büyüköztekir, Onat, Karaca ve Yüksel öğrencilerin telleri birleştirdiğinde parmaklarını telden çekip tekrar bastıklarında tel birleştirme probleminin ortadan kalkacağını söylemişlerdir. Ayrıca öğrencilere farklı alıştırmalarda yaptırılmıştır. Örneğin; Yılmaz, işaret parmaklarını kaldırmadan Râst dizisini çıkıp inmelerini, Özdemir, üçlü aralık çalışması yaptırdığını belirtirken, Tipi ve Karaca, işaret parmağını kaldırmadan diğer pozisyon kurallarına uyarak Yegâhtan Tiz Nevâ'ya kadar gam çalışması yaptırdığını söylemişlerdir. Derçin, öğrencilere bir alıştırma yaptırmadığını tellere basarken yukarı aşağı kaydırma yapmadan direkt olarak basılması gerektiğini söylediğini, İrden ise, ayna ile çalışmanın önemli olduğunu açıklamıştır.

Sonuç olarak, öğrencilerin tel birleştirmesi ile ilgili alıştırmaların olup olmadığı ile ilgili verilen cevaplarda; genel olarak işaret parmağını kaldırmadan Râst dizisinde ve Yegâhtan Tiz Nevâ'ya kadar olan natürel seslerde inip çıkmanın çoğunluk olarak yaptırılan bir alıştırma olduğu anlaşılmıştır. Ayrıca, üçlü aralık çalışması ve ayna karşısında çalışmak da verilen alıştırmalar arasındadır. Bunun yanında işaret parmağında tren rayına benzer iki çizginin zamanla oluşmasının, teller birleştğinde öğrenciye hemen telden parmağını çekip tekrar basmasını söylemenin tel birleştirme sorununu çözdüğü ifade edilmiştir.

4.7.Entonasyon

Yılmaz, entonasyon için öğrenciye yaptırdığınız bir egzersiz var mıdır sorusu ile ilgili; öğrenciye perdenin neresine basacağını dikkatlice öğrettiğini, perdenin tam üstüne ya da gerisine basmaması gerektiğini anlatıp, işaret parmağını kaydırıldığında doğru yerin perdeyi hissettiği yer olduğunu, bunun sebebinin perdenin tam üstüne basarsa enin dediğimiz rezonansın kesilmiş olduğunu, eğer gerisine basarsa, bu sefer de cızılamaların meydana geldiğini, ayrıca entonasyon için baskının, işaret parmağının etli kısmı ile gerçekleşmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Şahin, başlangıç düzeyindeki öğrencilere ise perdelerin dibine basmalarını önerdiğini, ileri seviyedeki öğrencilere ana perdelerin entonasyonunu alt eşiği öne veya arkaya götürerek ayarlayabileceğini gösterdiğini, başlangıç düzeyindeki öğrencilerin çalgılarının ince ayarlarını ise bizzat yaptığını belirtmiştir.

Onat, tanburun perdelerinin üstüne, gerisine ve ilerisine basmamalarını tam perdenin dibine basmaları gerektiğini, bunu uygulamalı olarak perdenin ilerisine, gerisine, üstüne basarak ses çıkartıp gösterdiğini, kötü ses çıktığında öğrencinin bunu işittiğini, bundan sonra doğru yere nasıl basmaları gerektiğini anladıklarını, perdenin tam dibine bastığında güzel bir ses çıktığını, sesin bozulmadığını gördüklerini ve öğrencilere egzersizler verip uygulattığını ifade etmiştir.

Derçin, bir egzersiz programının olmadığını sadece uygulamalı olarak tele nasıl ve nereden doğru şekilde basılması ve mızrabı nasıl vurması gerektiğini anlatarak bu dikkatle çalışması hususunda yönlendirerek devam ettiğini belirtmektedir.

Algan, temiz sesler basabilmek için Yegâh perdesinden Tiz Nevâ'ya kadar yalnızca işaret parmağıyla ana seslerde yavaştan hızlıya doğru dolaşım sağlayarak alıştırma yaptırdığını ve bunun en az iki ay boyunca sürdüğünü, bu sırada sağ elle mızrabı nasıl ve nereye vurulması gerektiğini, güzel ses çıkarana kadar devam ettiğini, kendisinin vurulması gereken doğru yeri göstermesi ile birlikte öğrencinin kendi isteğine göre tercih edebildiğini, davudi veya metalik ses elde edebileceğini ifade etmiştir. Özdemir, entonasyon için öğrenciye ikili, üçlü, dörtlü, beşli, altılı aralık ve oktav çalışmaları yaptırdığını söylemiştir.

Yüksel, entonasyon konusunun çok önemli olduğunu, doğru ses, doğru perde ve doğru parmak uygulaması olarak belirtip, parmakların perdeye temas ettiği bölgenin, hangi açı ile bastığını, perdenin neresine bastığı konularında hem doğru hem de yanlış örneklemeler yaparak öğrencinin algılamasına yardımcı olmaya çalıştığını anlatmıştır. Tipi, tanbur dersinin birebir yapıldığından entonasyona özellikle dikkat ettiğini, mızrabı doğru yere vurmak ve perdelere doğru basmak konusunda öğrencilere uyarılarda bulunduğunu ifade etmiştir.

Büyüköztekir, mızrap doğru vurulduğunda gerçek tanbur tonunun yakalanmış olduğunu, tanbur tonunu başka şekilde yakalamak için de alt tel ve orta telin arasına mızrabı sokup bir anda aşağıya doğru vurup çekmeyle elde edileceğini, birinci şartın mızrabı telin üzerinde tutmamak, ikincisinin de tanburun eşiğinden en fazla altı yedi santim uzakta çalınmasını dile getirmiştir. En ideal sesin o noktadan yakalandığını, eşiğe doğru çalındığında çok tiz, sapa doğru ilerlendiğinde de çok bas bir ses elde edileceğini, gerçek tanbur tonunun çıkmayacağına işaret etmiştir. Ayrıca perdenin tam dibine

basılması gerektiğine, perdenin ortasına ve ikinci perdesine basıldığında tanburun cızlama yaptığına ve başlangıç perdesinin tam dibine basılmasına da vurgu yapılmıştır.

İrden, anlatılanların hoca tarafından örneklendirilip öğrenciye dinlettirildiği ve öğrencinin merakla dinlediği ve doğru uygulamaya çalıştığı sürece entonasyon problemi yaşayacağını düşünmediğini, bunun için öncelikli konulardan birinin de perdenin kendisinin bir bölgeyi ve makamı temsil ettiğini, öğrenciye aktarılması gerektiğini ifade etmiştir.

Karaca, önce her çalgıyı çalmak isteyen öğrenci de olduğu gibi kulağının çok sağlam olmasını ilk kural olarak belirlemiştir. Makamların seslerini solfej dersinde çok iyi idrak etmiş olmasını esas kabul etmiş, bunları sağlamış bir tanbur öğrencisinin zaten perdelerin dip kenarlarına bastığı sürece ve bazı özel makam seslerini de görerek ve dinleyerek belleğinde tuttukten sonra entonasyon problemi ile karşılaşmayacağını ifade etmiştir.

Akademisyenler entonasyon (doğru ses çıkarma) için öğrenciye yaptırılan bir egzersiz programının olup olmadığıyla ilgili; Algan, temiz sesler basabilmek için Yegâh'tan Tiz Nevâ'ya kadar sadece işaret parmağıyla yavaştan hızlıya doğru bir alıştırma yaptırdığını, bu alıştırmaların iki ay sürdüğünü ifade ederken Özdemir ise, ikili, üçlü, dörtlü, beşli, altılı aralık ve oktav çalışması yaptırdığını açıklamıştır. Bunun yanında, diğer akademisyenler entonasyon için genel olarak perdenin tam dibine basılması gerektiğini, bu uygulamayı öğrencilere uygulamalı olarak gösterdiklerini, mızrabı doğru yere vurmanın önemli olduğunu, makamların seslerini iyice idrak etmiş olmalarını söylemişlerdir.

Sonuç olarak; akademisyenler tanburda entonasyonun sağlanması için, perdelerin tam dibine basılması, doğru yerde mızrap vurulması ve makamların seslerinin idrak edilmiş olması gerektiğini ifade ederlerken, alıştırmayla ilgili ise, Yegâh'tan Tiz Nevâ'ya kadar işaret parmağıyla çıkıp inmek ve aralık çalışmaları yapmak olarak cevaplar vermişlerdir. Diğer akademisyenler alıştırmalarının olmadığını genel olarak öğrencilerine perdenin dibine basılmasını, mızrabın doğru yerde vurulmasını ve makam seslerini idrak etmelerini söylemişlerdir.

4.8. Ana Perdeler

Yılmaz, Şahin, tanbur öğretimine hangi ana perdelerle başlıyorsunuz ve hangi sırada öğretiyorsunuz sorusu ile ilgili; Râst makamı dizisiyle başladıklarını, sırasıyla Râst, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Evç, Gerdâniye perde sıralamasını vermişlerdir. Onat, Yegâh perdesiyle mızrap alıştırmalarına başladıklarını, ilk iki egzersizden sonra yavaş yavaş bir pedagojiyi takip ederek kolaydan zora doğru üçüncü egzersizden sonra bir buçuk haftaya kadar Tiz Nevâ'ya perdesine kadar gösterdiklerini, parmak numaraları ve mızrap hareketlerinin de bu egzersizlere dahil olduğunu dile getirmiştir.

Derçin, tanbur öğretimine natürel seslerle başladıklarını, Yegâh perdesi itibariyle önce bir oktav, Nevâ itibariyle ikinci oktavı ekleyip, ardından Yegâh altındaki orta telden Kaba Çargâh ve Kaba Buselik perdelerini de dahil ettiğini, makamlara girince de gereken arızaları gösterdiğini anlatmıştır. Algan, Nevâ, Çargâh, Segâh, Dügâh, Râst... Yegâh-Tiz Nevâ, perde sıralamasında ilerlediklerini ifade etmiştir. Özdemir, Açık tel Yegâh perdesinden başlayıp Tiz Nevâ'ya kadar devam eden ana perdeler olarak bir sıralama vermiştir.

Yüksel, genellikle Kaba Çargâh ile Çargâh perdeleri arasındaki ana seslerle eğitime başladığını, bazen öğrencinin fiziksel durumuna göre Râst perdesi ile Gerdâniye arasındaki ana sesler ile eğitim sürecini başlattığının da olduğunu belirtmiştir. Tipi, Yegâh ve Tiz Nevâ arasındaki ana perde sıralamasında başladığını söylemiştir. Büyüköztekir, Yegâh'tan Tiz Nevâ'ya kadar olan skala sırasına göre öğrettiğini belirtmiştir.

İrden, *“Türk makam mûsıkisinde ana perdeler Râst perde düzeni olduğu için bu on altı perdenin öğretimini öncelikli tutar ve birinci perde Râst perdesinden başlarım.”* diye ifade etmiştir. Karaca, Yegâh, Râst, Dügâh, Nevâ perdelerinden başlamak kaydıyla birçok skala çalışmalarının yapıldığını söylemiştir.

Akademisyenlerin tanbur öğretimine hangi ana perdelerle başlıyorsunuz sorusuna verdikleri cevaplara bakıldığında; Yılmaz ve Şahin, Râst makamı dizisindeki Râst-Gerdâniye arasındaki ana perde sıralaması ile başladıklarını dile getirirlerken İrden ise, başlangıç Râst perdesi olmak şartıyla Râst perde düzeni olan Yegâh-Tiz Hüseyinî arasındaki on altı perdenin öğretilmesi ile başladığını söylemiştir. Algan, Büyüköztekir,

Derçin, Onat ve Tipi Yegâh-Tiz Nevâ arasındaki natürel ana ses sıralaması ile başladıklarını açıklamışlardır. Yüksel, Kaba Çargâh-Çargâh arasındaki ana perde sıralaması ile başladığını ama öğrencinin fiziksel durumuna göre Râst-Gerdâniye dizisinde de başlangıç yapabildiğine değinmiştir. Karaca ise, Yegâh, Râst, Dügâh ve Nevâ başlangıç sesleriyle birçok skala çalışmalarının yapıldığını söylemiştir.

Sonuç olarak, akademisyenlerin tanbur öğretimine başlattıkları ana perde sıralamasında ilk sırayı, beş akademisyen ile Yegâh-Tiz Nevâ arasındaki ana perdeler, İkinci sırayı, üç akademisyen ile Râst dizisindeki ana perdeler yer almaktadır. Diğer akademisyenler de Kaba Çargâh-Çargâh arasındaki ana perde dizisi ve farklı skala çalışmaları yapılarak başlandığını ifade etmişlerdir.

4.9. Egzersizler

Yılmaz, ana perdelerle ilgili yaptırdığınız bir egzersiz var mıdır ve kaç hafta uygulatıyorsunuz sorusu ile ilgili; Öğretim Görevlisi Deniz Şahin ile birlikte yazdıkları egzersizleri kullandıklarını, yazdıklarının dört yıllık program doğrultusunda ilk dört hafta sadece diziler üzerinden ilerlediklerini, daha sonra çok farklı makam ve parmak pozisyonu içeren materyalleri haftalık olarak verdiklerini, bazen bir materyalin birkaç hafta sürerken bazılarının ise haftalık olarak ilerlediğini ifade etmiştir.

Şahin, Öğretim Görevlisi Ali Yılmaz ile birlikte oluşturdukları egzersizlerin olduğunu, öncelikle öğrencinin sapı tanınması için yaklaşık üç ile dört hafta boyunca sadece diziler üzerinden ilerleyen bir egzersiz sisteminin olduğunu, bu sürecin devamında ise özel olarak seçilmiş ve yalnızca tam perdeleri içeren eserleri öğrenciye icra ettirdiklerini açıklamıştır. Onat, Akın Özkan metodundaki üç numaraları egzersizi yavaş yavaş uygulattığını, bir anda bütün perdeleri vermediğini, önce Yegâhtan Çargâha kadar olan perdeleri verip onların oturması için ölçü ölçü uygulattığını, öğrenci yapıncaya kadar öğrettiğini söylemiştir.

Derçin, eser icra aşamasına geçmeden önce 30-35 adet parmak egzersizi olduğunu, bu egzersizlerin temel seslerle başladığını, bunların; üst-alt mızrap vuruşlarının ve tüm parmakların çalıştırılmasına yönelik egzersizler olduğunu, önce bir oktavlık, ardından ikinci oktava kadar çıkan ses genişliği özelliğine sahip olduğunu, önceleri sıralı giden, yavaş yavaş atlamalı seslere doğru seyreden melodik yapılarının olduğunu, tüm bu

egzersizlerin ilk dönemde bitmesini hedeflediklerini, sonraki dönem itibariyle eser aşamasına geçildiğini açıklamıştır. Algan, Nevâ, Çargâh, Segâh, Dügâh, Râst... Yegâh-Tiz Nevâ arası makamsal olarak ikili, üçlü ve dörtlü aralıkları ve oktav çalışmaları yaptırıldığını, eskiden bu çalışmayı beş ay uygulatıldığını, şimdi Bologna sürecinden dolayı bu sürenin iki aya düşürüldüğünü belirtmiştir.

Özdemir, Yegâh'tan Tiz Nevâ'ya kadar iki ayrı pozisyon ile ana perdeler ve geri dönüş uygulamasının yapıldığını, her pozisyonun kullanıldığı dörtlük, sekizlik gibi farklı nota değerlerinden, 2/4 'lük, 6/8'lik usûllerden, triole tartımlarından oluşan egzersizlerin olduğunu, her öğrencinin öğrenme sürecinin farklılık gösterdiğini, ağır metronomda başlayıp, temiz ve net ses alana kadar çalışıp, hızı yavaş yavaş artırmak gerektiğini, tanburda en önemli şeyin temiz ve net ses çıkarmak olduğunu, hızdan ziyade buna önem verilmesini ve egzersizlerin sabırla en iyi şekilde çalınmaya çalışılması gerektiğini, bu seviyeye bazen birkaç haftada, bazen de birkaç ayda gelinebildiğini belirtmiştir.

Yüksel, ilk önce Kaba Çargâh ve Çargâh perdeleri arasındaki ana seslerde öğrencilerine egzersizler yaptırdığını, haftalık ders saatine göre en az iki haftalık bir periyot ile süreci tamamladığını, daha sonra Kaba Çargâhtan Nevâ'ya, Hüseyîye, Acem'e, Gerdâniye'ye kadar sonra, Râst'la Gerdâniye, Çargâhla Tiz Çargâh, Nevâ ile Tiz Nevâ arasındaki seslerin eğitimi ile ilgili hazırladığı etütleri öğrencilerine uygulattığını söylemiştir. Tipi, Nevâ, Hüseyî ve Acem perdelerinde parmakları kontrol edebilme yetisi kazandıran alıştırmalar yaptırdığını, öğrencinin kabiliyet ve seviyesine göre değişiklik gösterdiğini vurgulamıştır.

Büyüköztekir, parmak egzersizlerinin olduğunu, bu egzersizlerin yaklaşık dört haftayı bulduğunu, Akın Özkan hocanın yazdığı egzersizler ve kendi yazdıklarını kullandığını belirtmiştir. İrden, önemli olanın Türk mûsıkisindeki ana perdelerin Râst perde düzeni olup Irâk, Segâh, Evç ve Tiz Segâh perdelerinin doğal, tam, organik, arızasız perdeler olduğunun idrak ettirilmesine işaret ederek, özel bir egzersize gerek olmadığını söylemiştir. Karaca, parmak alıştırmalarının her perdeye uygulanabileceğinden sınır koyduğunu, basit parmak egzersizlerinin üç dört hafta sürerken diğer alıştırmaların eser veya etütleri çalımı esnasında yapamadığı bir pasaj sonrasında öğrenciye dört yıl boyunca verdiğini belirtmiştir.

Akademisyenlere ana perdelerle yaptırılan bir egzersiz olup olmadığı ve kaç hafta bu egzersizin uygulandığı ile ilgili verilen cevaplara bakıldığında; Yılmaz ve Şahin, ortak olarak egzersiz yazdıklarını, bir ay diziler üzerinden ilerlediklerini söylemişlerdir. Yılmaz, bir aylık egzersizden sonra farklı makam ve parmak pozisyonlarını içeren materyalleri öğrencilere haftalık olarak verdiğini, Şahin ise, bir ay diziler üzerinden ilerledikten sonra tam perdeleri içeren eserleri öğrenciye icra ettirdiğini söylemiştir. Onat, Özkan'ın metodundaki üç numaralı egzersizi yaptırdığını, egzersizleri yaptırırken bütün perdeleri değil Yegâh ve Çargâh arasındaki ana perdeler kadar olan kısmı ölçü ölçü ilerlediğini, süre olarak çalışmanın öğrencinin öğrenim sağlayana kadar devam ettiğini söylemiştir.

Derçin, eser icrasına geçilmeden önce otuz, otuz beş tane parmak egzersizlerini öğrenciye uygulattığını, egzersizlerin, temel seslerle başladığını, üst-alt mızrap vuruşları ve tüm parmakları çalıştırmaya yönelik olduğunu, ilk etapta bir oktavlık sonra ikinci oktava kadar çıkan ses genişliği özelliğine sahip olduğunu, önceleri sıralı sonra atlamalı seslere giden melodik yapılarının olduğunu tüm bu egzersizlerin ilk dönemde bitmesini sonraki dönemde eser çalma aşamasına geçildiğini dile getirmiştir. Süre ile ilgili bir bilgi vermemiştir. Algan, Nevâ, Çargâh, Segâh, Dügâh, Râst perdeleri üzerinde egzersizler ve Yegâh-Tiz Nevâ arası makamsal olarak ikili, üçlü, dördü aralıklar ve oktav çalışmaları yaptırdığını açıklamıştır. Süre ile ilgili ise bu çalışmaların önceden beş ay uygulatılırken Bologna sürecinden dolayı iki aya düşürüldüğünü belirtmiştir.

Özdemir, Yegâh ve Tiz Nevâ arasındaki ana perdelerde iki ayrı pozisyonda ve her pozisyonun kullanıldığı farklı nota değerleri ve tartımlarda egzersizlerin olduğunu, egzersizlerin ağır metronomdan başlayıp temiz ve net ses çıkarana kadar çalışılması ve hızı yavaş artırmak gerektiğini, tanburda en önemli şeyin temiz ve net ses çıkarmak olduğunu, hızdan ziyade buna önem verilmesini ifade etmiştir. Öğrenme süresinin ise değişebileceğini söylemiştir. Yüksel, Kaba Çargâh ve Çargâh arasındaki ana perdelerde egzersiz yaptırdığını, iki haftalık bir sürede egzersizleri tamamladığını belirtmiştir. Daha sonra Kaba Çargâh'tan Nevâ, Hüseyinî, Acem ve Gerdâniye'ye kadar, Râst-Gerdâniye, Çargâh-Tiz Çargâh ve Nevâ-Tiz Nevâ arasındaki seslerin eğitimi ile ilgili hazırladığı etütleri öğrencilere uygulattığını açıklamıştır.

Tipi, Nevâ, Hüseyinî ve Acem perdelerinde parmakları kontrol edebilme yetisi kazandıran egzersizler yaptırdığını, öğrencinin seviyesi ve yeteneğine göre sürenin değişebileceğini vurgulamıştır. Büyüköztekir, Özkan'ın ve kendi yazdıkları egzersizlerin olduğunu bu egzersizlerin bir ay sürdüğünü söylemiştir. İrden, Türk mûsikîsinde ana perdelerin Râst perde düzeni olduğunu, Irâk, Segâh, Eviç ve Tiz Segâh perdelerinin doğal, tam, arızasız perdeler olduğunu, bu perdelerin öğrenciye idrak ettirilmesi gerektiğini ve özel bir egzersize gerek olmadığını ifade etmiştir. Karaca ise, parmak egzersizlerinin her perdeye uygulanabilmesinden dolayı sınır koyduğunu, basit parmak egzersizlerinin üç dört hafta sürerken diğer alıştırma, eser veya etütlerin çalımı esnasında öğrencinin yapamadığı bir pasaj sonrasında öğrenim süresi boyunca dört yıl verildiğini söylemiştir.

Sonuç olarak, akademisyenlere ana perdelerle ilgili öğrenciye yaptırılan bir egzersiz olup olmadığı ve kaç hafta uygulatıldığı ile ilgili verilen cevaplara bakıldığında; İrden dışında, bütün akademisyenlerin ana perdelerle ilgili egzersiz yaptırdığı görülmüştür. Bu egzersizleri, Yılmaz ve Şahin birlikte yazdıklarını, Onat, Özkan'ın metodundaki üçüncü egzersizi yaptırdığını, Derçin, Özkan'ın kitabından otuz, otuz beş adet parmak egzersizi yaptırdığını, Özdemir, Yegâh-Tiz Nevâ arasındaki perdelerden oluşan iki ayrı pozisyon ile farklı usûl ve tartımlardan oluşan egzersizler yaptırdığını, Yüksel, Kaba Çargâh-Çargâh arasındaki ana perdelerle ilgili egzersizler tamamlandığında kendi hazırladığı etütlerden oluşan Kaba Çargâh'tan Nevâ, Hüseyinî, Acem ve Gerdâniye'ye kadar ve Râst-Gerdâniye, Çargâh-Tiz Çargâh, Nevâ-Tiz Nevâ arasındaki perdelerde egzersizler yaptırdığını, Tipi, Nevâ, Hüseyinî, Acem perdelerinde parmak kontrol yetisini kazandıran egzersizler yaptırdığını, Büyüköztekir, Özkan'ın metodundaki ve kendi yazdıkları egzersizleri kullandığını, Karaca, egzersizlerinin olduğunu açıklamıştır. Bu egzersizlerin süresini, Yılmaz, Şahin, Büyüköztekir ve Karaca üç, dört hafta, Yüksel iki hafta, Algan iki ay olarak belirlemiştir. Diğer taraftan, Onat, Özdemir ve Tipi sürenin öğrenciye göre değiştiğini ifade ederken Derçin ise bir sürenin olmadığını söylemiştir. Akademisyenlerin çoğunluğunun ana perdelerle ilgili yaptırdığı egzersiz süresinin üç, dört hafta olduğu anlaşılmıştır.

Yılmaz, her öğrenci için aynı egzersizi mi uygulatıyorsunuz sorusu ile ilgili; ilk kez çalgı çalan öğrenciye aynı egzersizleri uygulattığını, bazen farklı çalgı çalma tecrübesi olan öğrencinin olduğunu, o zaman da seviyesine göre egzersiz yazdığını, bazen

de bir öğrencinin diğerlerine göre daha yatkın olabildiğini bu tür öğrencilere de özel olarak egzersiz yazdığını ifade etmiştir. Şahin, başlangıç seviyesindeki her öğrencinin çalması gereken egzersizlerin olduğunu, fakat çalışan ve yatkınlığı olan öğrencilerin daha hızlı ilerlediğini, ileri seviyedeki öğrencilerde ise durumun biraz daha farklı olduğunu, öğrencinin icrasında gördüğü eksiklikler doğrultusunda, öğrenciye özel egzersizler yazarak ve seviyesine uygun eserler geçerek her derste daha ileri gitmeye ve öğrencinin eksiklerini kapatmaya çalıştığını söylemiştir.

Onat, her öğrencinin aynı yetenekte olmadığını, devam edebilenin ilerlediğini, ama geriden gelen öğrenciyi de takip ettiğini, ilerleyen kişiyi de tutmadığını, her öğrenci için aynı egzersizi uyguladığını belirtmiştir. Derçin, her öğrenci için ayrı egzersiz uygulamadığını, ancak ilerleyişin öğrencinin kapasitesine, çalışma durumuna göre değiştiğini vurgulamıştır. Algan, parmak uzunluğu, bilek kıvraklığı ve el büyüklüğüne göre egzersiz uyguladığına işaret etmiştir. Özdemir, temel egzersizleri her öğrenciye verdiğini, ancak çalışmalar esnasında öğrencinin durumuna göre farklı egzersizler de yazıp çalıştırdığını ifade etmiştir.

Yüksel, her öğrencisine aynı egzersizlerle başlayıp, öğrencinin gelişimine, fiziksel özelliklerine göre bazen kişiye özel hazırlamış olduğu farklı programları da uygulamaya koyabildiğini belirtmiştir. Tipi, öğrencinin algılama ve öğrenme hızına göre değişik egzersizler uyguladığını söylemiştir.

Büyüköztekir, genel olarak tüm öğrenciler için kullanılan egzersizlerin olduğunu, bu egzersizleri bitirme süresinin öğrenciye göre değiştiğini, başlangıç etütlerini bitirip, eser çalma durumuna gelindiğinde, normal müfredatı gösterdikten sonra öğrenci çok başarılıysa ona çok farklı eserler çaldırarak, ajilitesini geliştirecek başka egzersizler sunabildiğini ifade etmiştir. İrden, farklı eserler ve egzersizler uygulattığını, çünkü her öğrencinin gelişiminin farklı olduğunu dile getirmiştir. Karaca, öğrencilerin yetenekleri nispetinde farklı eğitim de verdiğini belirtmiştir.

Sonuç olarak, akademisyenlerin, her öğrenci için aynı egzersizi mi uygulatıyorsunuz sorusuna verdikleri ortak cevaplara bakıldığında; Yılmaz, Şahin, Onat, Derçin, Büyüköztekir ve Özdemir temelde tüm öğrencilere aynı egzersizlerin uygulandığını öğrencilerin gelişimlerine göre farklı egzersizlerin de yazılabildiğini söylemişlerdir. Diğer taraftan, Algan, Tipi, İrden ve Karaca öğrencilere farklı

egzersizlerin yazıldığını belirtmişlerdir. Bu farklılığın sebebini; Algan, öğrencilerin fiziki özellikleri, Tipi, İrden ve Karaca ise, gelişim özelliklerinin farklılığı olarak açıklamıştır.

4.10. İcra Teknikleri

Yılmaz, öğrenciye hangi icra tekniklerini öğretiyorsunuz sorusu ile ilgili; öğrencinin seviyesine ve eksikliklerine göre teknikleri gösterdiğini, bunların çarpma çeşitleri, süsleme teknikleri, glissando, vibrato, tril, tremolo vb. olduğunu ifade etmiştir. Şahin, öğrencilerin seviyeleri doğrultusunda eksiklerini tespit ederek kendisine uygun olduğunu düşündüğü teknikleri aşamalı olarak gösterdiğini, örneğin daha önce tanbur çalmamış bir öğrencinin, bu çalgıya ilk adımını; icra esnasında kullanılan en temel mızrap tekniklerinden olan üst mızrap vuruşunu boş telde uygulayarak attığını, sonrasında ise alt mızrap, üst ve alt mızrapların senkronize olarak kullanılması, çarpma çeşitleri, vibrato, glissando, legato, staccato, tril, tremolo vb. teknikleri öğrencinin seviyesi ve ihtiyaçları doğrultusunda öğretmeye devam ettiğini vurgulamıştır.

Onat, Akın Özkan hocanın metodundaki bütün icra tekniklerini öğrettiğini söylemiştir. Derçin, ilk olarak temel çarpma gösterip, sonrasında buna dayalı olarak çift mızrap, tril, perdeden perdeye kaydırma dediğimiz inletme teknikleri ile tavra dayalı mızrap ve parmak süslemelerini gösterdiğini belirtmiştir. Algan, klasik icra tekniğinin yanı sıra popüler olan Cemil Bey sonrası icraları öğretmeye çabaladığını söylemiştir. Özdemir, üçlü ve beşli mızrap vuruşları; çarpma, mızrapsız vuruşlarla yapılan legato, parmak kaydırma yöntemiyle yapılan glissando ve portamento, tek mızrap vuruşu sonrasında sönen sesin, bu sese basan parmağın salınımı sonucu uzamasıyla gerçekleşen vibrato gibi teknikleri gösterdiğini söylemiştir.

Yüksel, öğrencilerinin gelişim süreçlerine göre farklı mızrap kullanım tekniklerinden örnekler çıkarıp, uygulayabilecekleri egzersizleri hazırlayarak eğitimleri içerisine kademeli olarak eklediğini belirtmiştir. Tipi, verilen alıştırma ya da eseri öncelikle kendisinin icra ettiğini, öğrencinin isterse ses ya da görüntü kaydı yapabildiğini, ülkemizde yetişmiş önemli icracıları dinlemelerini tavsiye ettiğini söylemiştir. Büyüköztekir, bütün icra tekniklerini gösterdiğini, ama tanburun çarpma ve glissando üzerine kurulmuş bir çalgı olduğunu, bunlar olmadan tanburun çalınamayacağını söylemiştir.

İrden, ilk öğretilmesi gereken konunun tanburun fiziken perdeli görünse de icrada perdesiz bir çalgı olduğunun vurgulanması olduğunu, perde kavramının önemi, perdesel düzene bağlı âğâz-seyir-karar üçgeniyle kurulan en küçük ezginin çeşniyi değil makamı temsil ettiğinin anlatılması gerektiğini, bu noktada özellikle Segâh, Evç ve onların pest veya tiz oktav perdelerinin tam, doğal, natürel, organik perdeler olduklarının benimsetilmesinin önem arz ettiğini, iyi icracıların dinlenilmesinin de çok önemli ve bunun için Tanburi Cemil Bey'in ilk başvurulması gereken kaynak olduğunu, ilk etapta Tanburi Cemil Bey'in ağır geleceği düşünüldüğü bir noktada, İzzetin Ökte isminin öne çıkarılarak bol bol dinletilerek öğrencinin perdeleri, hafızasında tanımlayabileceği bir seviyeye getirilmesini ifade etmiştir. Karaca, ajilite, çarpma, triole, glissando, dört onaltılık bir kümenin, noktalı otuzikilik ve onaltılıklı icrası (Tanbûri Cemil Bey tavrında olduğu gibi), çift mızrap, nüans yaparken mızrabın tutuş farklılıkları gibi icralardan bahsetmiştir.

Akademisyenler öğrenciye hangi icra tekniklerini öğretiyorsunuz sorusuna şöyle cevaplar vermiştir; Yılmaz ve Şahin, öğrencinin seviyesine ve eksiklerine göre teknik gösterdiklerini, bu tekniklerin; çarpma çeşitleri, glissando, vibrato, tril, tremolo olduğunu söylemişlerdir. Bunun yanında Şahin, legato ve staccato tekniğini de söylemiştir. Onat, Özkan'ın metodundaki icra tekniklerini gösterdiğini söylemiştir. Metottaki icra teknikleri incelendiğinde; üst-alt mızrap, çift mızrap, çarpma çeşitleri gibi tekniklerin olduğu görülmüştür. Derçin; çarpma, çift mızrap, tril, glissando, mızrap ve parmak süslemeleri, Özdemir; üçlü ve beşli mızrap vuruşları, çarpma, glissando, portamento, legato ve vibrato olarak açıklamıştır. Algan, klasik icra yanı sıra Cemil Bey sonrası icraları öğretmeye çalıştığını, Yüksel, farklı mızrap tekniklerinden örnekleri öğrencilerin eğitimlerine kademeli olarak dahil ettiğini ifade etmiştir.

Büyüköztekir, bütün icra tekniklerini öğrenciye gösterdiğini ama tanburun çarpma ve glissando üzerine kurulmuş bir çalgı olduğunu bu iki teknik olmadan tanbur çalınamayacağını vurgulamıştır. Tipi ve İrden önemli icracıları öğrencilere dinlemelerini söylemişlerdir. Bunun yanında İrden, özellikle Cemil Bey ve İzzettin Ökte dinletilmesini, tanburun fiziken perdeli görünse de icrada perdesiz bir enstrüman olduğunu, perde kavramının önemini, perdesel düzene bağlı âğâz-seyir-karar üçgeniyle kurulan en küçük ezginin çeşniyi değil makamı temsil ettiğinin anlatılması gerektiğini, bu noktada özellikle

Segâh, Evç ve onların pest veya tiz oktav perdelerinin tam, doğal, natürel, organik perdeler olduklarının benimsetilmesini söylemiştir. Karaca ise, ajilite, çarpma, triole, glissando, dört onaltılık bir kümenin noktalı otuzikilik ve onaltılık icrası (Tanburi Cemil Bey tavrında olduğu gibi), çift mızrap, nüans yaparken mızrap tutuş farklılıklarını öğrenciye öğrettiğini açıklamıştır.

Sonuç olarak, akademisyenlerin öğrenciye öğrettikleri icra tekniklerine bakıldığında; çoğunlukla, çift mızrap, çarpma, glissando, vibrato, triole, tril ve tremolo tekniklerinin olduğu görülmüştür.

Yılmaz, tanbur öğretiminde bir metotta olması gereken icra teknikleri nelerdir sorusu ile ilgili; tanbura özgü tekniklerin yanı sıra diğer enstrümanlarda da kullanılan tekniklerin tanbura uygun düştüğü ölçüde yer alması gerektiğini vurgulamıştır. Şahin, üst mızrap, alt mızrap, üst-alt mızrap, çarpma çeşitleri, vibrato, glissando, legato, staccato, tril, tremolo vb. tekniklerinin bir tanbur metodunda mutlak suretle yer alması gerektiğini, bunların dışında tanbur icrasında veya başka çalgıların icralarında kullanılan tekniklerin de tanbura kazandırılması ve metotların düzenli olarak güncellenmesi gerektiğini belirtmiştir.

Onat, ağırlıklı olarak onaltılık notaların, otuzikilik notaların olması ve bunların nasıl çalınması gerektiği, özellikle ajilite gerektiren eserlerde nasıl çalınması gerektiği ile ilgili çalışmaların olması ve ayrıntılı bilgiler verilmesini, işin eğitmenlere kalmayıp bir metodun içeriğinde olmasını istediğini, bütün icra tekniklerinin olması gerektiğini, Akın Özkan'ın metodunda sadece glissando ve vibrato tekniğinin olmadığını, o teknikler olmadığı için bunları öğrenciye göstermenin eğitmenlere düştüğünü, bu tekniklerin de olmasını söylemiştir.

Derçin, çift mızrap, inletme, tril teknikleri ile birlikte tavra yönelik küçük süslemeler ve bezemelerin olmasını söylemiştir. Algan, metotta icra tekniklerinin anlatılamayacağını, çünkü sesin kâğıt üzerine tam olarak aktarılamayacağı için meşk usûlü ile öğrenilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Özdemir, üçlü ve beşli mızrap vuruşları, çarpma, mızrapsız vuruşlarla yapılan legato, parmak kaydırma yöntemiyle yapılan glissando ve portamento, tek mızrap vuruşu sonrasında sünen sesin, bu sese basan parmağın salınımı sonucu uzamasıyla gerçekleşen vibrato tekniklerinin olmasını söylemiştir.

Yüksel, tanbur metotlarının tek bir kitap ya da bir dönemlik değil, öncelikle en alt düzeyden başlayarak, genel olarak her eğitim dönemine göre hassasiyet içerisinde özenli ve planlı olarak hazırlanmasının doğru olacağı kanaatinde olduğunu dile getirmiştir. Ayrıca bu planlamaya paralel olarak da mızrap kullanım tekniklerinin de kolaydan zora bir sıralama ile hazırlanacak metot çalışmasının içerisine yönlendirilmesinin doğru olacağını belirtmiştir.

Tipi, tanbur öğretiminde bir metotta olması gereken icra tekniklerinin ajilite ve sonorite çalışmalarının yanında glissando ve çarpma teknikleri olduğunu söylemiştir. Büyüköztekin, öncelikle olması gerekenin güzel bir mızrap ve tanbur tutuşunu metotta ifade etmek olduğunu, sonra mızrap vuruşunu karşı tarafa ifade edecek kelimelerle doldurmak gerektiğini, bunun kolay bir durum olmadığını, ondan sonra da parmak pozisyonları, üst alt mızrap, glissando ve çarpmaların olması gerektiğini söylemiştir. Aslında metotların bir yere kadar ifade ettiğini, bunların metottan ziyade usta çırak ilişkisiyle öğrenilmesi gerektiğini de söylemiştir.

İrden, makamların ve terkiplerin öğrenilmesinde geçmiş dönemde hiçbir hükmü olmayan Arel-Ezgi sistemine başvurulmaması gerektiğini, geleneksel anlayışta yer alan "perdesel düzene bağlı âğâz-seyir-karar makam anlatım modeline" göre hareket edilmesinin daha doğru olacağını, tüm bu ilkelere göre tanbur öğretiminde bir metot doğrultusunda gereken icra teknikleri öğretilmesinin uygun olacağını söylemiştir. Karaca, bu işin başlangıcında Tanbûri Cemil Bey olduğuna göre onun eserlerini icra ederken yaptığı her şeyin alınması ve teknik olarak çarpmalarının iyi benimsenerek tavrının olduğu gibi metotlara konulmasını, özellikle çarpmaların çok önem arz ettiğini ifade ederken, "*Çarpmasız icra edilen tanbûr, tanbûr değildir.*" diyerek sözlerine eklemiştir.

Akademisyenler, bir metotta olması gereken icra teknikleriyle ilgili; Yılmaz ve Şahin, tanbura özgü tekniklerin yanında diğer çalgılara özgü tekniklerin de olmasını söylemişlerdir. Bunun yanında Şahin, üst mızrap, alt mızrap, üst-alt mızrap, çarpma çeşitleri, vibrato, glissando, legato, staccato, tril, tremolo vb. tekniklerinin bir tanbur metodunda mutlaka yer alması gerektiği ve metotların düzenli olarak güncellenmesi gerektiğini söylemiştir. Onat, ağırlıklı olarak onaltılık notaların, otuzikilik notaların olması ve bunların nasıl çalınması gerektiğini, özellikle ajilite gerektiren eserlerde nasıl

çalınması gerektiği ile ilgili çalışmaların olması ve ayrıntılı bilgiler verilmesini, Özkan'ın metodunda olmayan glissando ve vibrato tekniğinin de olması gerektiğini belirtmiştir.

Derçin, çift mızrap, inletme, tril teknikleri ile birlikte tavra yönelik küçük süslemeler ve bezemelerin olmasını, Algan, metotta icra tekniklerinin anlatılamayacağını, sesin kâğıt üzerine tam olarak aktarılamayacağı için meşk usûlü ile öğrenilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Özdemir, üçlü ve beşli mızrap vuruşları, çarpma, legato, glissando ve portamento, vibrato tekniklerinin olmasını söylemiştir. Yüksel, tanbur metotlarının tek bir kitap ya da bir dönemlik değil, genel olarak her eğitim dönemine ait, özenli ve planlı olarak hazırlanmasını, bu planlamaya paralel olarak da mızrap kullanım tekniklerinin de kolaydan zora bir sıralama ile hazırlanacak metot çalışmasının içerisine yönlendirilmesini belirtmiştir.

Tipi, ajilite ve sonorite çalışmalarının yanında glissando ve çarpma tekniklerinin olmasını söylemiştir. Büyüköztekir, mızrap ve tanbur tutuşu, mızrap vuruşu, parmak pozisyonları, üst alt mızrap, glissando ve çarpmaların olması gerektiğini söylemiştir. Bunun yanında, metotların bir yere kadar ifade ettiğini, bunların metottan ziyade usta çırak ilişkisiyle öğrenilmesi gerektiğini de ifade etmiştir. İrden, Arel-Ezgi sistemine başvurulmaması gerektiği, geleneksel anlayışta yer alan "perdesel düzene bağlı âgâz-seyir-karar makam anlatım modeline" göre hareket edilmesinin ve tüm bu ilkelere göre tanbur öğretiminde bir metot doğrultusunda gereken icra teknikleri öğretimine geçilmesinin uygun olacağını söylemiştir. Karaca, Tanburi Cemil Bey'in eserlerini icra ederken yaptığı her şeyin alınması ve teknik olarak çarpmalarının iyi benimsenerek tavrının olduğu gibi metotlara konulmasını, özellikle çarpmaların çok önemli olduğunu dile getirmiştir.

Sonuç olarak, akademisyenler bir metotta olması gereken icra tekniklerinin; üst mızrap, alt mızrap, üst-alt mızrap, çarpma çeşitleri, vibrato, glissando, portamento, legato, staccato, tril, tremolo, çift mızrap, tril, ajilite ve sonorite çalışmaları olduğunu söylemişlerdir. Bunun yanında önemli icracılar olan Tanburi Cemil Bey ve İzzettin Ökten'in de dinlenilmesini ve bu icracıların yaptıkları özel icra tekniklerinin öğrenciler tarafından uygulanmasını ifade etmişlerdir.

4.10.1. Çarpma

Yılmaz, tanbur öğretiminde çarpma tekniğinin öğrenciye nasıl anlatıldığı, herhangi bir egzersizin olup olmadığı ve egzersizin kaç hafta uygulatıldığı ile ilgili soru ile ilgili; çarpma tekniğini ileri seviyedeki öğrenciye gösterdiğini, bu tekniğin çok farklı şekillerde uygulanabildiği için haftalık bir programda uygulamak yerine öğrencilik süresince devamlı üzerine eğildiğini ifade etmiştir. Şahin, çarpmanın çalgıya yeni başlayan öğrencilerden ziyade daha ileri seviyedeki öğrencilere gösterdiği bir teknik olduğunu, çalınan eserin makamına ve dizisine göre çarpma egzersizlerini öğrettiğini, çarpmayı tek başına birkaç hafta çaldırmak yerine geçilen eseri destekleyici nitelikte ve eserlerle birlikte ek bir etüt olarak vermeyi tercih ettiğini belirtmiştir.

Onat, Akın Özkan metodunun yirmi ve yirmi bir numaralı egzersizlerinde çarpma tekniklerinin olduğunu, bu egzersizler üzerinden çarpma süresinin ne kadar kısa ve uzun olması gerektiğini notayı okuyarak uyguladığını, yirmi numaradaki alt mızrabı daha sonra yirmi bir numaradaki parmak çarpmasına dönüştürülmüş haldeki egzersizi uygulayıp gösterdiğini, arkadan gelen egzersizlerde çarpma uygulamalarını devam ettirdiğini, daha sonra Yegâh'tan Tiz Nevâ'ya kadar, Tiz Nevâ'dan Yegâh'a kadar her perde üzerinde çarpma yaparak uygulamasını gösterdiğini, iki üç hafta bu çalışmaların sürdüğünü, başka egzersizlere geçilse bile geriye dönüp tekrar çarpma egzersizlerini öğrencilerine yaptırdığını ifade etmiştir.

Derçin, çarpma tekniğini önce yazılı ve görsel olarak verdiğini, sonra uygulamalı olarak örneklediğini, bunun için başlangıçta yedi, sekiz egzersizinin olduğunu, iki ya da üç haftada bu egzersizleri geçmeyi hedeflediğini açıklamıştır. Algan, bu tekniği göstererek anlattığını Râst-Nevâ, Nevâ-Tiz Nevâ arası çarpma egzersizleri uyguladığını, bu tekniğin öğrenilmesinin üç ay bulduğunu belirtmiştir.

Özdemir, çarpmanın müziğimizin üslup özellikleri arasında yer alan ve tanburda da sıkça kullanılan bir süsleme tekniği olduğunu, mızrapsız parmak vuruşlarıyla gerçekleştiğini, iki şekilde kullanıldığını, birincisine, sessiz çarpma da denildiğini, bir perdeye basarken önce üçüncü parmakla, makama ve ezgiye göre ikinci parmakla da olabileceğini, bir sonraki sese parmak vuruşu ile çarpma yapıldığını, bu esnada birinci parmağın ana seste olduğunu vurgulamıştır. İkincisi ise “ara çarpma” ya da “vur kaç” diye tabir edilen çarpma olduğunu; bir perdeye üst mızrap vurup bir sonraki perdeye sadece

parmak vuruşuyla gerçekleştiğini, bu tekniğe örnek egzersizler ve eserler üzerinde çalışıldığını açıklamıştır.

Yüksel, icra eğitiminde belli bir seviyeye ulaşan öğrenciler için çarpma tekniğiyle ilgili örnek egzersizlerin bulunduğu etüt çalışmasına geçildiğini, çarpma tekniğini öğrencilerine uygulamasını yaparak anlattığını, bu tekniğin görsel ve işitsel hafızanın bir arada öne çıktığı daha spesifik bir konu olmasından dolayı uzun bir süre üzerinde durarak ve örneklemeler yaparak öğrencilerine doğru şekilde aktarmaya gayret ettiğini söylemiştir.

Tipi, çarpma uygulamalarını örnekleyerek ve hemen ardından öğrenciye uygulatarak öğrettiğine, eser içinde gerekli görülen yerlerde bu teknikle ilgili uygulama yaptırdığına işaret etmiştir. Büyüköztekir, çarpma tekniğini öğretme süresinin öğrencinin algılamasına bağlı olarak değiştiğini, çarpmayla ilgili egzersizlerin olduğunu, parmak ve mızrap çarpması olduğunu, anlatımını ise, bir mızrapta iki tane ses çıkartma olarak ifade ederek öğrenciye bir mızrapta iki tane notaya basması gerektiğini söylediğini, örnek olarak Acem perdesine vurulup tam o sürenin bitimine yakın Gerdâniye perdesine vurup geçilmesi gerektiğini ve bu uygulamanın nasıl olması gerektiği ile ilgili etütler de yaptırdığını söylemiştir.

İrden, “çarpma perdesi” tekniğinin ana perdeden önce bir üst perdesine yapılacak bir çeşit hızlı dokunma vuruşu olduğunu anlatıp, bu yapılırken eserin icra edildiği metronom hızını etkilemeyecek süre içerisine sıkıştırılmasına dikkat edilmesi gerektiğini söylediğini, Emin Akan'ın metodundaki "çarpma perdesi tekniği" etütlerini uygulattığını belirtmiştir. Karaca, bu tekniğin öğretiminde, öncelikle iki adet sade nota icrası yaptırıldığını, ardından çarpmalı notaların icrasının görsel olarak yapıldığını, bununla ilgili alıştırmanın olduğunu, öğrenim süresinin ise, o öğrencinin isteğine, kapasitesine ve yeteneğine göre değişkenlik gösterdiğini açıklamıştır.

Akademisyenlerin çarpma tekniğinin anlatımı, egzersizi ve egzersiz süresi ile ilgili verdikleri cevaplara bakıldığında; Yılmaz ve Şahin, çarpmayı ileri seviyedeki öğrencilere gösterdiklerini ve öğrencilik süresince öğrettiklerini söylemişlerdir. Bunun yanında Şahin, çalınan eserin makamına ve dizisine göre çarpma egzersizlerini öğrettiğini dile getirmiştir. Onat, Özkan metodundaki yirmi, yirmi bir numaralı egzersizlerdeki çarpma tekniğinin gösterilip bu egzersizleri uygulayıp gösterdiğini, bunun yanında Yegâh

ve Tiz Nevâ arasındaki her perdeye çarpma yaparak çıkış ve iniş olarak uygulamasını örneklediğini, bu egzersizleri iki, üç hafta uygulattığını söylemiştir. Derçin, çarpma tekniğini önce yazılı ve görsel olarak verdikten sonra uygulamasını örneklediğini, bu teknikle ilgili yedi, sekiz egzersizinin olduğunu ve bunların süresinin iki, üç hafta sürdüğünü belirtmiştir.

Özdemir, çarpmanın bir süsleme tekniği olduğunu, mızrapsız parmak vuruşlarıyla gerçekleştiğini, iki şekilde kullanıldığını, birincisine, sessiz çarpma da denildiğini, bir perdeye basarken önce üçüncü parmakla, makama ve ezgiye göre ikinci parmakla da olabileceğini, bir sonraki sese parmak vuruşu ile çarpma yapıldığını, bu esnada birinci parmağın ana seste olduğunu vurgulamıştır. İkincisi ise ara çarpma ya da “vur kaç” diye tabir edilen çarpma olduğunu; bir perdeye üst mızrap vurup bir sonraki perdeye sadece parmak vuruşuyla gerçekleştiğini, bu tekniğe örnek egzersizler ve eserler üzerinde çalışıldığını açıklamıştır.

Yüksel, icra eğitiminde belli bir seviyeye ulaşan öğrenciler için çarpma tekniğiyle ilgili örnek egzersizlerin olduğu etüt çalışmasına geçildiğini, çarpma tekniğini öğrencilerine uygulamasını yaparak anlattığını, bu tekniğin görsel ve işitsel hafızanın bir arada öne çıktığı daha spesifik bir konu olmasından dolayı uzun bir süre üzerinde durarak ve örneklemeler yaparak öğrencilerine doğru şekilde aktarmaya gayret ettiğini söylemiştir.

Tipi, çarpma uygulamalarını örnekleyerek ve hemen ardından öğrenciye uygulatarak öğrettiğine, eser içinde gerekli görülen yerlerde bu teknikle ilgili uygulama yaptırdığına işaret etmiştir. Büyüköztekir, çarpma tekniğini öğretme süresinin öğrencinin algılamasına bağlı olarak değiştiğini, çarpmayla ilgili egzersizlerin olduğunu, parmak ve mızrap çarpması olduğunu, anlatımını ise, bir mızrapta iki tane ses çıkartma olarak anlattığını, öğrenciye bir mızrapta iki tane notaya basması gerektiğini söylediğini, örnek olarak Acem perdesine vurulup tam o sürenin bitimine yakın Gerdâniye perdesine vurup geçilmesi gerektiğini ve bununla ilgili bu sürenin nasıl olması gerektiği ile ilgili etütler de yaptırdığını söylemiştir.

İrden, “çarpma perdesi”, tekniğinin ana perdeden önce bir üst perdesine yapılacak bir çeşit hızlı dokunma vuruşu olduğunu anlatıp, bu yapılırken eserin icra edildiği metronom hızını etkilemeyecek süre içerisine sıkıştırılması gerektiğini, Emin Akan'ın

metodundaki "çarpma perdesi tekniği" etütlerini uygulattığını belirtmiştir. Karaca, bu tekniğin öğretiminde, öncelikle iki adet sade nota icrası yaptırıldığını, ardından çarpmalı notaların icrasının görsel olarak yapıldığını, bununla ilgili alıştırmaların olduğunu, öğrenim süresinin ise, o öğrencinin isteğine, kapasitesine ve yeteneğine göre değişkenlik gösterdiğini açıklamıştır.

Sonuç olarak, akademisyenlerin çarpma tekniği ile ilgili anlatımlarına bakıldığında; bütün akademisyenlerin anlatım yaptıktan sonra mutlaka uygulamasını örnekleyerek öğrenciye gösterdikleri tespit edilmiştir. Yani anlatma yöntemi yapıldıktan sonra gösterip yaptırma tekniği uygulanmıştır. Bu teknik ile ilgili yaptırılan egzersizlerle ilgili ise, Şahin, Tipi ve Özdemir, eser içerisinde bu tekniği gösterdiklerini söylemişlerdir. Onat, Özkan'ın metodundaki egzersizleri tercih ettiğini, Derçin, teknikle ilgili yedi sekiz egzersiz olduğunu, Algan, Râst-Nevâ, Nevâ-Tiz Nevâ arasındaki perdelerde çarpma egzersizi uygulattığını, Yüksel, örnek egzersizlerin olduğu etüt çalışmasına geçildiğini, İrden, Emin Akan'ın metodundaki "çarpma perdesi tekniği" etütlerini uygulattığını, Büyüköztekir ve Karaca ise alıştırmaların olduğunu belirtmişlerdir.

Akademisyenler, çarpma tekniğinin süresi ile ilgili ise; Yılmaz ve Şahin öğrencilik süresince, Onat ve Derçin, iki, üç hafta, Algan üç ay, Yüksel uzun bir süre üzerinde durduklarını açıklamışlardır. Büyüköztekir, öğrencinin yeteneğine bağlı olarak sürenin değiştiğini söylemiştir. Özdemir ve Tipi, egzersiz süresi ile ilgili bir bilgi vermemişlerdir.

4.10.2. Glissando (Kaydırma)

Yılmaz, tanbur öğretiminde glissando (kaydırma) tekniğinin öğrenciye anlatılması, herhangi bir egzersizin olup olmadığı ve kaç hafta uygulanması ile ilgili; bu tür teknikleri yazdığımız materyallerin içine yerleştirme yolunu tercih ettiğini, özellikle dört parmağıyla da bu tekniği uygulayabilmesini öğrettiğini, öğrencinin çalması gereken etüt ve eserlerin içinde öğrencilik hayatının tamamında uygulamasını sağladığını açıklamıştır.

Şahin, glissando tekniğinde de yine birinci parmağın önemine gelindiğini, glissando tekniği, tanbur gibi oldukça uzun saplı ve bol perdeli bir çalgıda uygulandığı zaman, doğru perdenin bulunamaması gibi bir sorunla karşılaşıldığını, bu sorunu kolayca

aşabilmek için glissando yaparken birinci parmağın saptan kaldırılmamasını ve referans olarak kullanılmasını önemseydiğini, yeni başlayan öğrenciler için glissandoyu ayrı bir egzersiz olarak vermek yerine, içerisinde bolca glissando kullanılabilecek eserleri, öğrencilere icra ettirme yoluna gitmeyi tercih ettiğini belirtmiştir. İleri seviyedeki öğrenciler için ise eserlerden bağımsız olarak uygulattığını, glissando alıştırmalarının mevcut olduğunu fakat yine eserin paralelinde çalışmalarını istediğini, öğrencilerden belli haftalarda bazı egzersizleri çalıp bitirilmesi yerine dönemseller olarak geri dönüşler yaparak tüm egzersizleri tekrar etmelerini istediğini söylemiştir.

Onat, eserlerin içerisinde kendisinin uygulayarak gösterdiğini, öğrencilerinde yapmaya çalıştığını, bununla ilgili bir alıştırmaların olmadığını ifade etmiştir. Derçin, glissandoda, kaydırma (inletme) tekniği ile, eser icra aşamasına geçiş itibarıyla tavrı verilmeye başlanıldığını, tavrın yerleşmesi için öğrenciye tanbur dinlemesi gerektiği hususunda tavsiye verildiğini, eserler içinde glissandonun yapılabileceği yerleri öğrenciye uygulamalı olarak örneklendirilerek gösterildiğini söylemiştir. Algan, glissandonun oktavlar arasında nasıl ve kaç çeşit olması gerektiğini anlattığını, bu tekniği öğrenmek için dört haftanın yeterli olduğunu vurgulamıştır. Özdemir, glissandonun parmak kaydırma tekniği olduğunu, tanburda daha çok ağır glissando kullanıldığını, pest taraftaki sese giderken yapıldığını, dar bir alan olduğundan daha uzun zaman aldığını, perdeye basan parmağın bir iki koma kadar pestteki sese doğru kaydığını, bu çalışmanın örnek eserler üzerinde gösterildiğini belirtmiştir.

Yüksel, bildiği kadarıyla arşeli sazlarda daha çok tercih edilen bir teknik olduğunu, lakin tanbur icrasında da tercih edildiği melodik yapıların mevcut olduğunu, bu teknikte örnekleri ayrı egzersizler yerine makamların karakterlerinde yer alan ezgisel yapılardan esinlenerek öğrencilerine uygulamalı olarak vermeyi tercih ettiğini söylemiştir. Tipi, glissando tekniğini uygulamalı örnekleyerek ve hemen ardından öğrenciye uygulatarak öğrettiğini, bu konularla ilgili eser içinde gerekli görülen yerlerde uygulama yaptırdığını ifade etmiştir.

Büyüköztekir, bir perdeden diğer perdeye glissando yaparken, herhangi bir perdeye basıp diğer perdeye, bir vuruşta iki tane sesi telin üstünde kaydırarak yaptırdığını belirterek, örnek olarak Nevâ perdesine glissando yapmak istendiğinde bir önceki perde olan Çargâh perdesine basıp Nevâ'ya kadar telin üzerinde basılı bir şekilde kaydırarak

Nevâ perdesine gelmeye glissando denildiğini söylemiştir. Daha sonra uygulamalı olarak öğrenciye örneklediğini, herhangi bir egzersiz yaptırmadığını, öğrencinin algısına ve çalışmasına bağlı olarak uygulatma süresinin değiştiğini açıklamıştır.

İrden, tanbur öğretiminde “glissando (kaydırma)” tekniğini öğrenciye müfredatta seçtiği eserler üzerinden anlatmayı uygun bulduğunu, çünkü bu tekniğin gelenekten gelen tavır ve üslûbu duymadıkça dinlemedikçe algılanabilecek bir kavram olmadığını, herhangi bir eserde bazen Segâh perdesini Uşşâk perdesine dönüştürürken "kaydırma" yapmanın gerektiğini, bazen Râst perde düzeninde tam, arızasız, doğal, organik olan perdelerden birini "kaydırmak (glissando)" gerektiğini, bu tekniğin sadece "Uşşâk", "Hüzzam", "Arazbar" gibi makamlarda olacağını düşünmenin de maalesef bu mûsikinin perde mûsikisi olduğunun unutulmasından kaynaklandığını düşünenlerden olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca bu öğretileri, uygulamaları egzersizlere ve müfredatlara sığdırılmayacağını düşündüğünü belirtmiştir. Karaca, glissando tekniğinin üzerinde durulması gerektiğini, Uşşâk makamı gibi makamlarda karara giderken o tadı verecek tek şeyin bu teknik olduğunu, bununla ilgili egzersizleri çifte çarpma yoluyla ve ağır bir biçimde uygulattığını ifade etmiştir.

Akademisyenler, glissando tekniğinin anlatımı ile ilgili şöyle cevap vermişlerdir; Yılmaz, eser içinde bu tekniğin gösterilip dört parmağıyla uygulatmayı öğrettiğini açıklamıştır. Şahin, birinci parmağın önemli olduğunu, bu tekniğin, tanbur gibi oldukça uzun saplı ve bol perdeli bir çalgıda uygulandığı zaman, doğru perdenin bulunamaması gibi bir sorunla karşılaşıldığını, bu sorunu kolayca aşabilmek için glissando yaparken birinci parmağın saptan kaldırılmamasını ve referans olarak kullanılmasını, yeni başlayan öğrenciler için ayrı bir egzersiz olarak vermek yerine, içerisinde bolca glissando kullanılabilecek eserleri, öğrencilere icra ettirme yoluna gittiğini, ileri seviyedeki öğrenciler için ise eserlerden bağımsız olarak uygulattığını, glissando alıştırmalarının mevcut olduğunu fakat yine eserin paralelinde çalışmalarını istediklerini, öğrencilerden, belli haftalarda belli egzersizleri çalıp bitirilmesi yerine dönemsel olarak geri dönüşler yaparak tüm egzersizleri tekrar etmelerini istediklerini söylemiştir.

Onat, öğrencilere eserlerin içerisinde uygulayarak gösterdiğini, öğrencilerinde yapmaya çalıştığını, bununla ilgili bir alıştırmının olmadığını ifade etmiştir. Derçin, glissandoda, kaydırma (inletme) tekniği ile, eser icra aşamasına geçiş itibariyle tavır

verilmeye başlandığını, tavrın yerleşmesi için öğrenciye tanbur dinlemesi gerektiği hususunda tavsiye verildiğini, eserler içinde glissandonun yapılabileceği yerleri öğrenciye uygulamalı olarak örnekendirilerek gösterildiğini söylemiştir.

Algan, glissandonun oktavlar arasında nasıl ve kaç çeşit olması gerektiğini anlattığını, bu tekniği öğrenmek için dört haftanın yeterli olduğunu vurgulamıştır. Özdemir, glissandonun parmak kaydırma tekniği olduğunu, tanburda daha çok ağır glissando kullanıldığını, pest taraftaki sese giderken yapıldığını, dar bir alan olduğundan daha uzun zaman aldığını, perdeye basan parmağın bir, iki koma kadar pestteki sese doğru kaydığını, bu çalışmanın örnek eserler üzerinde gösterildiğini belirtmiştir.

Yüksel, bu teknikte örnekleri ayrı egzersizler yerine makamların karakterlerinde yer alan ezgisel yapılardan esinlenerek öğrencilerine uygulamalı olarak vermeyi tercih ettiğini söylemiştir. Tipi, glissando tekniğini uygulamalı örnekleyerek ve hemen ardından öğrenciye uygulatarak öğrettiğini, bu konularla ilgili eser içinde gerekli görülen yerlerde uygulama yaptırdığını ifade etmiştir.

Büyüköztekir, bir perdeden diğer perdeye glissando yaparken, herhangi bir perdeye basıp diğer perdeye, bir vuruşta iki tane sesi telin üstünde kaydırarak yaptırdığını belirterek, örnek olarak Nevâ perdesine glissando yapmak istendiğinde bir önceki perde olan Çargâh perdesine basıp Nevâ'ya kadar telin üzerinde basılı bir şekilde kaydırarak Nevâ perdesine gelmeye glissando denildiğini söylemiştir. Daha sonra uygulamalı olarak öğrenciye örneklediğini, herhangi bir egzersiz yaptırmadığını, öğrencinin algısına ve çalışmasına bağlı olarak uygulatma süresinin değiştiğini açıklamıştır.

İrden, tanbur öğretiminde “glissando (kaydırma)” tekniğini öğrenciye müfredatta seçtiği eserler üzerinden anlatmayı uygun bulduğunu, bu öğretilerin uygulamalara, egzersizlere ve müfredatlara sığdırılamayacağını düşündüğünü belirtmiştir. Karaca, glissando tekniğinin üzerinde durulması gerektiğini, Uşşâk makamı gibi makamlarda karara giderken o tadı verecek tek şeyin bu teknik olduğunu, bununla ilgili egzersizleri çifte çarpma yoluyla ve ağır bir biçimde uygulattığını ifade etmiştir.

Sonuç olarak, glissando tekniğinin anlatımı ile ilgili Yılmaz, Şahin, Onat, Derçin, Özdemir, Yüksel, İrden bu tekniğin eserler içerisinde gösterilerek anlatımının yapıldığını, söylemişlerdir. Yani anlatma yöntemi ve gösterip yaptırma tekniğini kullanmışlardır. Egzersizlerle ilgili ise, Karaca, bu tekniği çifte çarpma yoluyla ağır bir şekilde

uygulattığını ifade ederken diğer akademisyenler ise, bu teknikle ilgili bir alıştırma verilmediğini, eser içerisinde glissandoyu uygulattıklarını söylemişlerdir. Süre ile ilgili olarak ise, Algan, bu teknik için dört haftanın yeterli olacağını, Büyüköztekir, bu sürenin öğrencinin algı ve çalışmasına bağlı olarak değiştiğini, diğer akademisyenler ise süre ile ilgili bir bilgi vermemişlerdir.

4.10.3. Vibrato

Yılmaz, tanbur öğretiminde “vibrato” tekniğini öğrenciye nasıl anlatırsınız, herhangi bir egzersizin varsa kaç hafta uygulatırsınız sorusu ile ilgili; sol elin parmaklarıyla yapılan vibrasyonu anlatmadığını sadece sapın sallanılması suretiyle elde edilen tekniği anlattığını belirterek öğrencilik hayatları boyunca bu tekniği yerinde kullanmaya yönelik çalışmalar yaptırdığını söylemiştir. Şahin, bazı icracıların sol elin parmaklarını kullanarak yaptıkları bir vibrasyonun olduğunu fakat bunu kullanmayı tercih etmediğini, bu tekniği kullanan kişilerin ise genellikle yaylı tanbur da icra eden kişiler olduğunu gözlemlediğini, kullandığı vibrasyon tekniğini, tanburun sapını sallayarak elde etmeyi tercih ettiğini, bu teknikle ilgili öğrenciye özel olarak bir egzersiz uygulamadığını belirtmiştir.

Onat, vibrato tekniğini eserlerin içerisinde uygulayarak gösterdiğini, öğrencilerinde yapmaya çalıştığını, bununla ilgili bir alıştırmanın olmadığını sap ve parmak vibratosunu gösterdiğini açıklamıştır. Derçin, bu tekniği örnekleyerek gösterdiğini, parmak vibrasyonunu kullanmadığını, icra tarzı doğrultusunda öğrencisine model olduğunu belirtmiştir. Algan, görerek ve dinleyerek çözülebilecek bir teknik olduğunu, tekniği önce kendisinin örneklediğini, sonra öğrencinin kendisinin kontrolünde yaptığını belirterek dört hafta bu tekniği uygulattığını ifade etmiştir. Özdemir, üst mızrap vuruşu sonrasında ses sönerken, bu sese basan parmağın iki tarafa hareket ettirilerek sesin uzamasının sağlandığını ifade ederek parmak vibrasyonunu kullandığı da buradan anlaşılmaktadır. Bu çalışmanın örnek eserler üzerinde gösterildiğini vurgulamıştır.

Yüksel, bu tekniğin arşeli sazlarda daha fazla tercih edildiğini, tanburda seslendirilen perde üzerindeki parmağın sağa ve sola hafif hareket ettirilmesi ile ya da klavyenin farklı zaman aralıklarında sallanması ile örneklenebileceğini söylemiştir. İki şekil için de farklı tavırlardan dinlenebilecek kayıtlardan esinlenerek örnek egzersizler

geliştirip öğrencilerine sunduğunu, bu konu için de süreç belirlemek yerine eğitim bütününe farklı zaman aralıklarında uygulanabilecek bir parçası olarak açıklamayı tercih ettiğini belirtmiştir.

Tipi, vibrato uygulamalarını örnekleyerek ve hemen ardından öğrenciye uygulatarak öğrettiğini, bu konularla ilgili eser içinde gerekli görülen yerlerde uygulama yaptırdığını açıklamıştır. Büyüköztekir, vibratonun sapı sallayarak elde edildiğini anlattığını, tanburda parmak vibrasyonunun olmadığını, bağlama, ud ve keman gibi çalgılarda parmak vibrasyonunun olabileceğini ifade etmiştir. Tanburda vibratonun sapı sallayarak elde edileceğine de vurgu yapmıştır. İrden, bu tekniği anlatmadan önce öğrencilerine usta uygulayıcıları dinlettiğini daha sonra eserin içinde çalıp tekniği uyguladığını öğrencinin de gözlemlemesini sağladığını belirtmiştir.

Karaca, tanburda vibrato tekniğinin yaylı bir çalgı kadar önem arz ettiğini, sürekli yapıldığında da monotonluk hissi vermeye başladığını, bunun karşındaki izleyenleri ve dinleyenleri rahatsız ettiğini işaret etmiştir. O yüzden bu tekniği karar aşamasında ve bazı asma kalışlar dışında öğrencilerine kullanımadığını, zira tanburda yaylı çalgılarda olduğu gibi dörtlük dışında daha uzun soluklu bir notayı o süre boyunca icra etmenin mümkün olmadığına vurgu yaparak icra edilen eser ağır ise bu tekniğin bolca kullanılmasında bir sakınca olmadığını, öğrenim süresinin bir iki ders olduğunu söylemiştir.

Akademisyenlere sorulan vibrato tekniğinin öğrenciye anlatılması, egzersizin olup olmadığı ve süresi ile ilgili verilen cevaplara bakıldığında; Yılmaz, Şahin, Derçin, Büyüköztekir sadece sap sallama vibratosunu öğrenciye öğrettiğini açıklamıştır. Bunun yanında Şahin, parmak vibratosunun yaylı tanburda kullanıldığını, Büyüköztekir ise bağlama, ud ve keman çalgılarında daha çok kullanıldığı için mızraplı tanburda bu tekniğin olmadığını vurgulamıştır. Özdemir, sadece parmak vibratosunu, Yüksel ve Onat ise, sap ve parmak vibratosunun öğrenciye öğretildiğini açıklamışlardır.

Vibrato tekniğiyle ilgili yaptırılan egzersizlerin ise, Onat, Özdemir ve Tipi, eser içerisinde bu tekniği örnekleyerek gösterdiklerini bir egzersizin olmadığını ifade ederken İrden ise, icracıların kayıtlarını öğrencilere dinletip örnekleyerek öğrenciye uygulattığını söylemiştir. Bunun yanında Yüksel, icracı kayıtlarından esinlenerek örnek egzersizler sunduğunu ve uygulattığını dile getirmiştir. Karaca, sürekli vibrasyon yapmak yerine

makamın karar ve asma kalıplarında bu tekniğin kullanılmasını monotonluktan kurtarılmasına yardımcı olacağını bu kalıplar dışında öğrenciye kullanmaması gerektiğini dile getirmiştir. Yılmaz, öğrencilik boyunca bu tekniği yerinde kullanmaya yönelik çalışmalar yaptırdığını ifade etmiştir. Derçin ve Algan ise öğrenciye örnekleyip uygulattığını belirtmişlerdir. Şahin ve Onat alıştırma yaptırmadığını açıklamışlardır.

Egzersiz süresi ile ilgili ise, Yılmaz, bu tekniği öğrencilik boyunca gösterdiğini, Algan, dört hafta, Yüksel, bir süreç belirlemek yerine eğitimin bütününde farklı zaman aralıklarında, Karaca ise, iki ders uygulattığını söylemişlerdir. Diğer akademisyenler süre ile ilgili bir bilgi vermemiştir.

Sonuç olarak, tanbur üzerindeki vibrato tekniğinin sap ve parmak vibratosu olmak üzere iki şekilde yapıldığı ve akademisyenlerin bu tekniğin anlatılması ile ilgili farklı görüşlere sahip olduğu görülmektedir. Akademisyenlerden dört kişinin sap vibratosu, iki kişinin sap ve parmak vibratosu, bir kişinin de sadece parmak vibratosunu öğrettiği görülmüştür. Akademisyenler, çoğunlukla vibrato tekniği ile ilgili egzersizin olmadığını, eser içerisinde uygulamasının yapıldığını ve tanbur icracılarının dinletildikten sonra bu tekniğin uygulamasının yapıldığını söylemişlerdir. Egzersiz süresi ile ilgili verilen cevaplara bakıldığında ise; tekniğin dört hafta, iki ders boyunca, tanbur eğitimi süresince farklı zaman aralıklarında, öğrencilik süresince vibrato tekniğinin uygulamasının yapıldığını dile getirmişlerdir.

4.11. Meşk Sistemi ve Metodik Sistem

Yılmaz ve Şahin, tanburu öğrenmek isteyen bir öğrenci, öğrenme sürecine meşk sistemi mi metodik sistemle mi başlamalıdır? Eğer bir metotla başlayacaksa bu hangi metot olmalıdır? sorusu ile ilgili; müziğin aktarımında uzunca bir dönem kullanılagelmiş olan meşk sisteminin, günümüzde tam manasıyla uygulanabileceğini düşünmediklerini, günümüzde seyrek de olsa devam eden meşklerden söz edilebildiğini, fakat bunun geçmişteki meşk sisteminden oldukça farklı olduğunu, metot kısmına gelindiğinde, metot çalışmalarını çok önemli olduğunu ve kıymet verdiklerini fakat çalgı öğrenmek için tek başına yeterli olduğunu düşünmediklerini ancak günümüzde bir çalgıyı icra etmeyi öğrenmek için metot ve meşkin tek başına yeterli olmadığını belirtmişlerdir. Uygulanması gereken yöntemin hocanın birikimlerinin sistematik hale getirilip

metotlaştırılması ve bunu da öğrenciye bizzat hocanın aktarması olduğunu, geleneksel çalgılarımızın eğitiminin sistemli hale getirilmesi konusunda oldukça geç kalındığını, her çalgının icracıları arasında üslup farklılıkları olmasının doğal ve müziği zenginleştiren unsurlardan biri olduğunu söylemişlerdir. Tanbur için yazılan metotların hepsini çok kıymetli bulduklarını ve bu çalışmaların da artmasını temenni ettiklerini fakat hocaları olan Murat Salim Tokaç'tan öğrendikleri şekilde bir yaklaşımın, mevcut metotlarda bulamadıklarını, hocalarından öğrendikleri ve kendi tecrübelerini de içine ekleyerek oluşturdukları bir metot çalışmasını birlikte oluşturma aşamasında olduklarını, yazdıkları metodun da alanda yapılan diğer çalışmaların da kusursuz ve eksiksiz olduğunu iddia etmenin gülünç olacağını fakat gelecekte yazılması muhtemel metotlara zemin hazırlaması bakımından bu çalışmaların artarak devam etmesinin oldukça önemli olduğunu belirtmişlerdir.

Onat, metodun olması gerektiğini ama hoca olmadan olmayacağını, ikisinin de olması gerektiğini vurgulayarak, öğrenme sürecine Akın Özkan'ın metoduyla başlanılmasını istediğini ifade etmiştir. Derçin, başlangıçta metot diyebileceğimiz egzersizler ile başladığını, sol el ve sağ elin geliştiği noktada, eser aşamasına gelindiğinde meşk yöntemi ağırlıkta olmak koşuluyla eğitimin devam ettiğini belirtmiştir. Akın Özkan'ın metoduyla başlanmasını istediğini ifade etmiştir. Algan, meşk sisteminin yerini metot sisteminin tutmayacağına vurgu yapmıştır. Özdemir, metodik çalışmanın önemli olduğunu, ancak tek başına yeterli olmadığını, müziğimizin ve çalgılarının öğretilmesinde meşk sisteminin kaçınılmaz olduğunu, hoca nezaretinde, eserler üzerinden eğitimin şart olduğunu düşündüğünü belirtmiştir.

Yüksel, tanburu öğrenmek isteyen bir öğrenci için nitelikli bir metot eğitimi ile başlayıp, belli bir zaman sonrasında ağırlıklı meşk ve meşki destekleyecek metodik etütlerle beslenecek sistemin tercih edilmesini belirterek eğitim süresinin her dönemine cevap verebilecek ve katkı sağlayabilecek bir metot olmasının şart olduğunu da vurgulamıştır. Tipi, öğrenci daha önce bir çalgı çalmamışsa metodik sistemin daha faydalı olacağını, aksi halde meşk sistemini öğrencinin motivasyonuna katkı sağlaması bakımından daha faydalı bulunduğunu ifade etmiştir.

Büyüköztekir, tanbur ile ilgili çok fazla bir metodun olmadığını, birkaç tane olsa da tanburun tam bir metodik çalışmayla öğrenilecek bir çalgı olmadığını ve öyle de bir

kaynağın bulunmadığını, bir keman ve piyano çalgısına yazıldığı gibi tanbura yazılan etütlerin ve metotların olmadığını söylemiştir. Okulda öğrencilere Akın Özkan'ın yazdığı metodu öğrettiğini, onun dışında Sadün Aksüt ve Emin Akan hocanın dışında yazılmış bir materyalin olmadığını belirtmiştir. Parmak pozisyonlarının metot üzerinde öğrenilebileceğini, diğer kalan çarpma, glissando ve vibrato gibi teknik çalışmaların uygulamalı olarak hocayla çalışılması gerektiğini, metodun parmak pozisyonlarını öğrenmek açısından önemli olduğunu, diğer icra tekniklerinin ne kadar metot içinde gösterilse de öğrencinin öğrenemeyeceğini, hocayla birebir çalışılması gerektiğini ifade etmiştir.

İrden, *“Tanburi Cemil Bey'in tanbur öğrenme sürecinde meşk sisteminden bir hocası mı olmuş veya metodik bir sistemi mi? Bu soruya cevap verebilmek için önce bu tip sorulara da cevap verebilmek gerektiğini düşünüyorum.”* diye cevap vermiştir. Karaca, kendisinin tanburu meşk sistemi ile öğrendiğini, o zamanlar daha metotların yeni yazılmaya başlandığını, ancak meşk sisteminin ve ders notlarının yanında takviye olarak hocası olan Emin Akanın metodundan alıştırmalar ve örnekler geçtiğini söylemiştir.

Akademisyenler öğrenciler tanbur öğrenme sürecine hangi sistemle başlamalıdır sorusuna; genel olarak metodun parmak alıştırmaları için başlangıç aşamasında kullanılmasını daha sonrasındaki çalışmaların ise meşk ile desteklenmesi gerektiğini savunmuşlardır. Eğer bir metotla başlanacaksa bu hangi metot olmalıdır sorusuna ise; Onat, Derçin, Büyüköztekin; Akın Özkan metodunu kullandıklarını dile getirmişlerdir. Karaca ise, Emin Akan'ın metodundaki alıştırmaları kullandığını söylemiştir. Tipi, öğrencinin önceden çalgı çalma tecrübesi yoksa metotla başlanmasını öğrenci motivasyonu açısından da meşkin önemli olduğunu, Yüksel, eğitimin her dönemine cevap verebilecek bir metodun olması gerektiğini, Özdemir, metodun tek başına yeterli olmadığını, hoca nezaretinde eserler üzerinden bir eğitimin şart olduğunu, Algan, meşkin yerini metodun dolduramayacağını vurgulamışlardır. Yılmaz ve Şahin, Murat Salim Tokaç hocadan öğrendikleri doğrultusunda birlikte bir metot yazdıklarını ve öğrencilerine kendileri egzersiz yazdıklarını, eski meşkin günümüzde uygulanmadığını belirtmişlerdir. İrden ise, Cemil Bey'in meşk ve metodik sistemi kullanmadığını bunun sorgulanması gerektiğini söylemiştir.

Sonuç olarak, akademisyenler, meşk sistemini ön planda tutarak metodik sistemin parmak alıştırmaları için kullanılmasını belirtmişlerdir. Metot olarak akademisyenlerden üç kişi Akın Özkan'ın bir kişi Emin Akan'ın metodunu kullandığını ifade etmişlerdir.

Yılmaz, meşk sistemi ve metodik sistem tanbur öğrenme sürecinde nasıl uygulanmalıdır? sorusu ile ilgili; metodik sistemi, tanbur dersini veren hoca oluşturuyorsa, bunun zaten meşk sisteminin öğrenciye sistemli bir şekilde aktarılması anlamına geldiğini, dolayısıyla uyguladığı yöntemin meşkin ve metodik sistemin bulunduğu bir sistem olduğunu ifade etmiştir. Şahin, hocanın kendi benimsediği bir metot dahilinde öğrenciyi bizzat yetiştirmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Onat, eş zamanlı olarak hem metot hem de meşk olarak devam edilmesi gerektiğini söylemiştir. Derçin, meşk sisteminin, eser icrasına geçildiği an itibariyle daha işlevsel bir sistem olarak çıktığını, tanburun tavrını, icra tekniklerini bu yolla daha doğru verebildiğini, metodik sistem ile de perdelere doğru basma, parmakları çalıştırma, üst-alt mızrap vuruşlarını yerleştirme gibi temel yeterlilikleri, başlangıç aşaması egzersizlerini verebildiğini ifade etmiştir. Algan, meşk sisteminin ömür boyu devam ettiğine, metodik sistemin ise süreli olduğuna vurgu yaparak başlangıçta meşk ile devam ederken yazılmış metotlardan faydalanılabileceğini belirtmiştir. Özdemir, belli bir metot doğrultusunda çalışmanın önemli olduğunu, ancak sadece metoda bağlı kalmanın doğru olmadığını, meşk sistemi ve metodik çalışmanın birlikte yürütülmesi gerektiğini ifade etmiştir. Aynı zamanda Eğitiminin karşılaştığı öğrenci profiline göre yeni metotlar üretebilmesi de gerektiğine, metodun yol gösterdiğini ama daima bir B ve C planı olması gerektiğine, günümüz öğrenci profilinin sadece görüp tekrarlamak değil açıklama da beklediğine, eğitiminin yaptığı işi açıklamak ve bir anda yeni bir egzersiz yazmak durumunda olduğuna işaret etmiştir.

Yüksel, tanburu öğrenmek isteyen bir öğrenci için nitelikli bir metot eğitimi ile başlayıp, belli bir zaman sonrasında ağırlıklı meşk ve meşki destekleyecek metodik etütlerle beslenecek sisteminin tercih edilmesini belirtmiştir. Tipi, öğrencinin başlangıçtaki durumunun önemli olduğunu söylemiştir. Büyüköztekir, metottan sadece parmak pozisyonları ile ilgili olan kısımdan yararlanılabileceğini, tanbur çalma tekniklerini ise meşkle ilerlenmesi gerektiğini, ama başlangıç kısmında meşkin hep

olmasını, metodun sadece yardımcı olduğunu, ne olursa olsun hocayla başlamak gerektiğini ifade etmiştir.

İrden, Tanburi Cemil Bey'den gelen Mesut Cemil Bey, Refik Fersan, Ercüment Batanay, İzzettin Ökte, Necdet Yaşar, Abdi Coşkun ile devam eden meşk silsilesindeki önemli icracıların dinletilerek bu icraların teknik ve makamları nasıl işledikleri çözümlenerek bu anlayışları öğrencilerin uygulamasının sağlanması gerektiğini söylemiştir. Karaca, *“Türk mûsikîsi çalgıları maalesef usta çırak ilişkilendirmesiyle bugünlerine gelebilmiştir. Nedeni ise gayet açık. Yapılan icraların ajilite eserler olması değil veya ağır eserlerin icrası konusu da değil. Öyle makamlar ve öyle glissandolar vardır ki dinlense dahi yapılamaz. İşte bu nedenle öncelikle meşk, sonrasında metotlardan da etüt bazında faydalanılmalıdır.”* diye cevap vermiştir.

Sonuç olarak, akademisyenler meşk ve metodik sistemin tanbur öğrenme sürecinde nasıl uygulanması gerektiği ile ilgili genel olarak meşk sisteminin her daim olması gerektiğini vurgulayarak metodik sisteminde dönemsel olarak parmak çalışmaları ve icra teknikleri öğretilirken kullanılması gerektiğini ifade etmişlerdir.

Yılmaz, tanbur öğretim sürecinde, meşk sisteminin sonlanıp, metodik sistemin devam ettiği bir dönem var mıdır? sorusunu şöyle cevaplamıştır; *“Bizim sistemimiz için soruluyorsa belirttiğim gibi ikisi birlikte devam etmektedir. Tarihsel anlamda soruluyorsa bir malumatımın olmadığını söyleyebilirim.”* Şahin, *“Böyle bir dönemin olduğunu düşünmüyorum. Hocayla görüşme sıklığı değişebilir. Fakat her zaman ve her alan için; insanın kendinden daha fazla bilgi sahibi olan biri elbette vardır.”* Onat, *“Bence çok zor. Meşk olmadan mümkün değil.”* Derçin, *“Tanbur eğitiminde meşk sistemi vazgeçilmez bir unsurdur.”* Algan, *“Bence şu an meşk usûlü devam etmektedir. Bunu az sayıdaki metottan anlayabiliriz.”* cevap vermişlerdir.

Özdemir, öğrencinin belli bir aşamaya geldikten sonra, kondisyon çalışmalarının yapılması gerektiğini, kondisyonu artıran eserlerin geçilmesini, önemli tanburilerin taksimlerini notaya alıp çalışmalar yapmanın oldukça faydalı olduğunu belirtmiştir. Farklı formlarda eser geçmek, belli bir metotla özellikle bol bol sözlü eser geçmek, refakat, taksim ve tavır konularının da öğrenciye önemli kazanımlar sağladığını da vurgulamıştır.

Yüksel, “*Türk mûsikî sanatı için soruyu bu şekilde de tersinden de okusak her ikisine de aynı yanıt verebilirim. Meşksiz olma ihtimalini düşünemiyorum. Umarım çok nitelikli mûsikî derinliğimizin birçok evresine katkı sağlayabilecek metot ya da metotlar hazırlanır da hem tanbur eğitimi için hem de müzik sanatımız için çok önemli bir kazanım gerçekleşmiş olur.*” diye cevap vermiştir. Tipi, tanburu ilk kez eline alan birine metotla başlanması gerektiğini, meşk sisteminin ise belli bir seviyede olan öğrencilere uygulanabileceğini ifade etmiştir. “*Meşk sisteminin sonlandırılıp metoda geçilebilecek bir dönem; virtüöziteyi geliştirmek için özel alıştırmaların çalışıldığı dönem olabilir.*” olarak cevap vermiştir.

Büyüköztekir, öyle bir dönemin olmadığını, uluslararası çalgılar olan keman, piyano gibi çalgılarda bile mutlaka hocayla yine çalışılması gerektiğini, ekoller ve tavırları öğrencinin hocasından öğrendiğini, fakat keman ve piyano gibi çalgılarda yüzde elli metot, yüzde elli hoca olsa bile tanburda başında da sonunda da yüzde otuz metot, yüzde yetmiş hoca olması gerektiğini belirtmiştir. Türk müziğinin zaten yüzde yüz notaya bağımlı bir müzik olmadığını sistem olarak böyle olmadığı için mutlaka usta çırak ilişkisi ile çalışılması gerektiğini de vurgulamıştır. İrden, “*Sadece tanbur öğretim süreci değil, Türk mûsikisinin hiçbir eğitimi meşksiz bir öğretimle düşünülemez. Bu yüzden ne kadar müfredata dayalı bir sistem uygulansa da meşksiz olmaz.*” Karaca, “*Ben hiç duymadım, şahit de olmadım. Bizim mûsikîmizde böyle bir şeyin olmasına zaten imkân da olduğunu düşünmüyorum.*” olarak cevap vermişlerdir.

Akademisyenler, meşk sisteminin sonlanıp metodik sistemin devam ettiği bir dönemin olup olmaması sorusuna genel olarak meşk sisteminin eğitimin her döneminde olması gerektiğini ve meşksiz bir dönemin olamayacağını belirtmişlerdir. Tipi ise, ilk tanbura başlayan öğrencinin metotla başlamasını, meşk sistemi olmadan metodik sistemle yürütülen bir dönemin ancak virtüöziteyi geliştirmek için özel çalışmaların yapıldığı bir dönem olabileceğini ifade etmiştir. Sonuç olarak, meşk sistemin sonlanıp metodik sistemin devam ettiği bir dönemin olmadığı çoğunlukla akademisyenlerin verdiği cevaplar ışığında tespit edilmiştir.

4.12. Tanbur Tavrı

Yılmaz, tanbur öğretme sürecinde tanbur tavrının önemi nedir? Tavır çalışmalarını nasıl uyguluyorsunuz? sorusuna şöyle cevap vermiştir; *“Tavır en önemli konulardan biridir diyebilirim. Birçok tanburi geldi geçti kimileri bir taklit olarak kaldı, kimileri ise kendi tavrını gelenekle besleyip yeni şeyler ortaya koydu. Yakın geçmişte bu tavrı oluşturmayı başarmış icracıların başında Necdet Yaşar’ı sayabiliriz. Tabii ki Tanburi Cemil Bey, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay gibi üstatların da isimlerini zikretmek gerekir. İşte bu gibi icracıların tavırlarından beslenip, icracının veya öğrencinin üzerlerine bir şeyler katarak kendi tavrını oluşturması çok önemlidir. Bu beklenti tabii ki uzun vadeli bir beklentidir fakat bunun bilincinde olabilmek asıl meseledir diye düşünmekteyim. O yüzden öğrenciye bu bilinci aşılıp, her türlü tavrı icracıların kayıtlarından yola çıkarak göstermeye çalışmaktayım. Tabii ki bu çalışmayı da ileri seviye öğrencilere uygulamaktayım.”*

Şahin, *“Tavır, her müzik ve çalgı için oldukça önemli bir konu. Dünyadaki tüm müzikleri birbirinden ayıran en önemli unsurlardan birinin tavır olduğunu düşünüyorum. Yani aynı ses malzemesini kullanan bir Avrupalı veya Orta Doğulu bambaşka ses dünyalarını önümüze serebiliyor. Tavır meselesinin bu durumda çok büyük etki sahibi olduğunu düşünüyorum. Tavrıla ilgili çalışmalarımıza gelecek olursak; daha çok dinleme ve taklit üzerinden yola çıkıyoruz. Bazı eserleri, güvenilir icracıların çaldığı şekilde; tavır-üslup ve nüans özellikleri göz önünde bulundurularak öğrenciye öğretiyoruz. Öğrenciye farklı farklı tanburilerin tavırlarını ve üsluplarını öğretmeye gayret ediyoruz. Bu süreçte icracının yaklaşımlarını yansıtan notaları yazıyor veya ileri seviyedeki öğrencilerden bu notaları ödev olarak talep ediyoruz.”* diye ifade etmiştir.

Onat, tanbur tavrının, zaman içerisinde dinleyerek ve taklit etmeye çalışarak yavaş yavaş kendi tarzını oluşturmak olduğunu, öğrencilerine bol bol dinlemelerini söylediğini belirtmiştir. Derçin, *“Tanbur kendine has tavrı olan değerli bir çalgıdır. Tanbur demek tavır demektir. Tanburu tanbur gibi çalmak önemlidir.”* sözlerine ilaveten tavrı oluşturan teknikleri yazılı ve görsel olarak verdiğini, ardından uygulamalı olarak da gösterdiğini, tüm bu gösterdiği teknikleri eser icrasına nasıl aktarılabilceğini de örnekleyerek öğrenciye kazandırmaya çalıştığını söylemiştir.

Algan, “*Tavır olmazsa kimseye kendinizi dinletemezsiniz. Bu yüzden çok önemli ve çok zor kazanılan, çok çalışma isteyen bir olgudur.*” diye ifade etmiştir. Ayrıca Cemil Bey başta olmak üzere Necdet Yaşar, Ercüment Batanay, İzzettin Ökte, Özer Özel, Murat Aydemir, Kağan Ulaş, Murat Salim Tokaç gibi belli tavırları olan kişilerin taksim ve eser icralarını dinletip taklit ettirerek öğrencilerin kendi tavrına bir gün kavuşması dileğiyle çalıştırdığını belirtmiştir.

Özdemir, öğrencinin egzersiz ve melodik etütlerle belli bir seviyeye geldikten sonra makam bilgileri ve özellikleri üzerinde durularak eser icrasına geçildiğini, eserler üzerinde tavır özelliklerini oluşturan icra teknikleri, süslemeler tespit edilerek öğrenciye açıklanıp ve tatbik edilerek gösterildiğini, eserlerin birlikte icra edildiğini, farklı formlarda saz eserleri ve sözlü eserler üzerinde çalışıldığını belirtmiştir. Türk müziğinin üslup özellikleri ve tanbur tavrının özelliklerinin vurgulandığını, öğrencinin dinlemesi gereken icracı ve icralar konusunda yönlendirildiğini, zaman içinde bir yandan da dinleyerek analizler yapıldığını, taksim formu üzerinde yapılan çalışmalarda icra teknikleri, makamsal geçki konuları üzerinde çalışılıp, tüm bu çalışmalar, öğrencinin azmi ve becerisi doğrultusunda ilerlediğini ifade etmiştir.

Yüksel, tanbur icrası eğitiminin başlangıcında tavır ile alakalı bir çalışmadan bahsetmenin erken olabileceğini dile getirmiştir. Ardından sözlerine şöyle devam etmiştir; “*İlkokullarda okuma yazmanın alfabeyi öğrenme ile başladığı gibi, çalgı eğitiminin de başlangıcının şahsına münhasır alfabesi iledir. İlk önce notalar, sonra perdeler, mızrap atışları, çarpmalar, glissandolar, vibratolar, egzersizler, etütler, örnek eserler, farklı tavra sahip icracıların dinletilmeleri, taklit etme süreci, bu öğelerin hepsini içerisinde barındıran kendini bulma safhası ve ancak bu safha ile birlikte icracının kendisine daha yakın bulunduğu ya da kendisini o icra anlayışı içerisinde ifade edebileceğini özümsemediği an ile tavır konusundan bahsedilebilir ki; bu durumun oluşmasının yegâne öznesi bu konuda emek harcamayı ve çalışmayı içine sindirmiş sazi ile bütünleşmiş, meraklı, edepli ve desturlu, önce insan olmak gerekliliğini hiçbir zaman unutmayan, samimi, içten pazarlıksız, duruma ve beklentilerine göre saf değiştirmeyen, dürüst, yalansız riyasız bir nevniyaz olması şarttır. Bir eğitmen ancak bahsini ettiğimiz hâl tavrını talebesine aktarabilir ise, aynı hâlde lakin farklı yollarla tavretmişlerden*

kayıtlar dinleterek, dinlettiklerine bağılı görsel ve algısal örnekler sergileyerek, müzikal tavır çalışmalarının da uygulamasına başlamış olur.”

Tipi, tanburun Tanburi Cemil Bey dönemine kadar yumuşak ve sakin icra edilen bir çalgı iken Cemil Bey’le beraber virtüözite anlamında önemli aşama kaydettiğini, her icracının kendi tavrını oluşturması gerektiğini, öğrencilerine farklı icracıları dinleterek yaptıkları analiz sonucu kendi duygu ve becerilerini de ekleyerek kendilerine özgü bir tavır oluşturmaları doğrultusunda onları yönlendirdiğini belirtmiştir.

Büyüköztekir, “Dinlemek en büyük hocadır. Öğrenci Cemil Bey’in taksimlerinde yapmış olduğu motif anlayışını dinleyecek. Çünkü hepsinin kendine özgü ürettiği motifler ve dizayn var. Üç tane ekol var. Cemil Bey, İzzettin Ökte ve Nejdet Yaşar. Bunları dinleyerek öğrenci o tavrı elde eder. Cemil Bey’in özelliğı çok seri bir şekilde motifleri art arda sıralayabiliyor olmasıdır. Çok hızlı çarpmaları vardır. Ajilitesi çok yüksektir. Üst ve alt mızrabı çok iyi kullanır. Sıralı notaları hiçbir şekilde bozmadan çok dört dörtlük basar. Bunlar tanburda çok zordur. İzzettin Ökte’de çarpmalar ve motifler daha ağırdır. Fakat daha nüanslı ve tatlı bir şekilde motifler ortaya konulur. Bunları öğrenci dinleyerek elde eder. Bunları öğrenciye anlatamazsın. Bu üç ekolü dinlemesi lazım. Mesela Ercüment Batanay, mükemmel mızraplı bir tanburdur. Herkes onu yaylı tanburuyla tanır. Bence Cemil Bey, Mesut Cemil ve Refik Fersanlardan sonra gelmiş en büyük tanburilerden bir tanesidir. Ercüment Batanay da şöyle bir sentez vardır. Cemil Bey’in tekniğı ile İzzettin Ökte’nin duygusu vardır. Zaten bende onu kendime örnek almışımdır.” diye ifade etmiştir.

İrden, “Tanbur üslûbunun yerleşmesi için bu sazın ustalarının dinlenilmesi zorunludur. Tanbur tavrı ise bana göre kişiseldir. Cemil Bey’in tavrı ile İzzetin Ökte’nin tavrı farklıdır. Necdet Yaşar’ın tavrı bambaşkadır. Fakat bana göre Cemil Bey bu işin merkezine konmalı ve Cemil Bey’in tavrı üzerinden arayışlara gidilmelidir. Fakat kastım taklit değildir. Çünkü taklitte abartıldı ve bu alanın genç sazendelerinin taklitten çıkamadıkları görüldü. Bunun için de makam kavramının algılanmasında Arel-Ezgi okulunun yanlış bakış açısının değiştirilmesinin şart olduğunun anlaşılması gerekmektedir.” Karaca, “Tavır çalışmalarında tek uyguladığımız tavır gerek çello gerekse tanburda sadece Tanburi Cemil tavrıdır. Başka tavra gerek duyulmamıştır. Zira,

henüz onun dışında daha değişik bir tavırla karşılaşılmamıştır.” olarak cevap vermişlerdir.

Akademisyenlerin tanbur tavrının önemi ve öğrenciye bunun uygulamasının nasıl yapıldığı ile ilgili verdikleri cevapların sonucunda; tavrı çalışmalarının ileriki sınıflarda verilmesi gerektiğini ve tavrı çalışmalarının önemli icracılar olan Tanburi Cemil Bey, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay ve Nejdet Yaşar gibi hocaların dinletilerek sağlanacağı tespit edilmiştir.

4.13. Kullanılan Metotlar

Yılmaz ve Şahin, tanbur öğretiminin ilerleyen derslerinde kullandığınız metot hangisidir? Kullanılan metodun öğrencinin öğrenme sürecinde yeterli olduğunu düşünüyor musunuz? Neden? sorusuna şöyle cevap vermiştir; *“Başlangıç seviyesi veya yeni başlayan fark etmeksizin kendi oluşturduğumuz metodu uyguluyoruz. Öğrenme sürecinde metodun eksik olduğunu düşündüğümüz noktaları tespit edip, daha faydalı olabilmesi adına iyileştirme çalışmaları yapıyoruz.”*

Onat, *“Birinci sınıfın ilk döneminde metot müfredatı bitiyor. İkinci dönemden itibaren makamsal olarak çalgısal eserlere geçiyoruz. Peşrev ve saz semâîlerini içeren bol bol eser icrasına başlıyoruz. Eski öğrendiklerimizi hatırlayarak benim yardımımıla eser icrası devam ediyor. İlerleyen sınıflarda bir metot kullanmıyoruz.”* Derçin, *“ilerleyen derslerde metot kullanmıyoruz. Ustadan çırağa aktarma yöntemiyle öğrenciye doğru tavra sahip çeşitli icracılardan tanbur dinleterek, kendim bizzat örnekleyerek ilerliyoruz.”* Algan, *“Metot kullanmıyorum. Metot öğrenciyi dar bir çerçevede hapsediyor ve uyumsuz bazı parmak numaralarını da içermektedir. (Sadun Aksüt metodu gibi) Hocam Kağan Ulaş’tan öğrendiğim alıştırma ve egzersizleri zamanla daha da geliştirerek öğrencime uyguluyorum.”* diye belirtmişlerdir.

Özdemir, *“Yazdığım kondisyon egzersizleri, çeşitli formlarda eserler, özellikle sözlü eserler geçmek oldukça yarar sağlıyor.”* Yüksel, *“Eğitim sürecinde ilerleyen dönemlerde kullanabileceğimiz bir metot bildiğim kadarıyla yok. Öğrencilerimizin öğrenme süreçlerine göre yeterli bir metodik çalışmanın da olmadığı kanaatindeyim. Nedeni, metodik çalışmaların müziğimizdeki milâdının günümüze çok uzak olmaması ayrıca metodik bir çalışmada ileriki safhalar için adı geçen saz ile ilgili misal tanbur için*

bestelenmiş eserlerin ve o eserlere hazırlık olabilecek etütlerin yer alması gereklidir. Bu konuda yapılacak nitelikli çalışmalar eminim ki metot ve meşkin bir arada seyir edeceği bir eğitim sisteminin öncüsü olacaktır.” Tipi, “İncelemiş olduğum metotlar daha önce hiçbir enstrüman çalmamış olan kişilere yönelik hazırlanmış olduğundan, öncelikle virtüöziteye yönelik alıştırmaların eksik olduğunu görüyorum.” diye açıklamışlardır.

Büyüköztekir, “İlerleyen dersler için yazılmış bir tanbur metodu yoktur. Hoca, eserlerin zorluk derecesine göre yeri geldiğinde eserlerin nasıl çalınacağını öğrenciye bir şekilde ifade edip çalarak göstermelidir.” İrden, “Hiçbir metodun öğrencinin ilerlemesine yardımcı olacağına inanmıyorum. Başlangıç aşamasında örnek etütlerle belki kısa süreli bir metodolojik çalışma yapılabilir. Hocam Emin Akan'ın tanbur metodunun başındaki örneklerden istifade ediyorum. Fakat çok uzatmadan eserler üzerinden bir ilerleme sürecine yönelmeyi daha doğru buluyorum. Duymadan, eser geçmeden, iyi icracılardan o eserleri dinlemeden bir hiç tekniğin istenilen düzeyde oturacağını düşünmüyorum.” diye belirtmişlerdir.

Karaca, “Meşk sistemi en iyi metottur, ancak belirli yazılmış metotların dışında, ki onlar adı üstünde bize eserleri çalabilmemiz için bir metot belirlerler. Bir yere kadar metot, daha sonrasında longa, sirto gibi eserlerin zaten metot niteliği taşıdığı aşıkardır. Saz semâîleri, peşrevler belli bir seviye sonrası geçilmesi gereken en güzel etüt niteliğini taşıyan eserlerdir.” diye cevap vermiştir.

Akademisyenlere ilerleyen tanbur dersleri için kullandıkları bir metodun olup olmadığı sorulması sonucunda; genel olarak ilerleyen dersler için bir metodun olmadığını eserler içerisinde meşk sistemiyle ileriki dersleri sürdürdüklerini söylemişlerdir. Bunun yanında Yılmaz ve Şahin kendi yazdıkları metodu kullandıklarını, Algan, Kağan Ulaş hocasından öğrendiği alıştırmaları geliştirerek kullandığını, Özdemir ise kendisinin yazdığı kondisyon çalışmaları ve eser geçmenin fayda sağladığını söylemiştir. Diğer akademisyenler ileriki derslerde bir metot kullanmadıklarını dile getirmişlerdir.

Sonuç olarak; akademisyenler tanbur eğitiminin ileriki dönemlerinde kullanacakları bir metodun olmamasından dolayı bireysel olarak egzersiz yazmak zorunda kalmışlardır. İleriki derslerin meşk sistemiyle eser geçerek tamamlandığı da tespit edilmiştir.

4.13.1. Pedagojik ve Didaktik Yaklaşım

Yılmaz, tanbur öğretim sürecinde, kullanılan metotların pedagojik ve didaktik olduğunu düşünüyor musunuz? Neden? sorusunu şöyle cevaplamıştır; *“Yazılan tüm tanbur metotlarını incelediğimi söyleyebilirim. Tabii ki hepsinden yararlanılabilir, faydalı yönleri elbette vardır. Fakat, şu an için tam kapsamlı pedagojik ve didaktik bir metodun var olduğunu söylemem mümkün değildir.”* Şahin, *“Piyasada var olan tüm metotlardan öğrenilecek şeyler olduğunu düşünüyorum. Metot çalışmalarının daha çok yapılmasını oldukça önemişiyorum. Kendi üzerinde çalıştığımız metot açısından da aynı şey geçerli. Ama şu an için kendimizi de dahil ederek; tanburun temelinden başlayarak ileri seviyelere varıncaya değin kapsamlı ve kâmil bir metodun olduğunu düşünmüyorum. Fakat mevcut çalışmalar ve gayretler uzun vadede daha geniş kapsamlı metotların oluşturulmasına vesile olacaktır.”* Onat, *“Metotlar kolaydan zora doğru yapılmış. Ama ayrıntı çok fazla. Özellikle Emin Akan’ın metodunda bana ayrıntı çok geldi. Tamamen pedagojik ve didaktik olduğunu düşünmüyorum.”* Derçin, *“Kısmen. Ustadan öğrenmede eğitimin diğer bir parçası illa ki başlangıç aşamasının pedagojik ve didaktik olduğunu söyleyebilirim.”* olarak açıklamışlardır.

Algan, *“Başlangıç için yararlanılabilir. Ancak ilerleme için yeterli olduğunu düşünmüyorum. Çünkü meşk usûlü öğrenme çok daha faydalıdır.”* Özdemir, *“Öğretici oldukları yadsınamaz elbette. Muhakkak ki yol gösteriyor. Ancak pedagojik açıdan yetersiz kaldıkları noktalar var. Zaman içinde yapılacak yeni çalışmalarda açık kalan noktaların tamamlanmasını umuyorum. Metot kapsamlı olsa da meşk sistemi müziğimizde çok önemli.”* Yüksel, *Tanbur eğitimi için mevcut metotlar mutlaka faydalıdır ve bir emek ürünüdür. Fakat metodik çalışmaların belli bir periyota bağlı ve seviye seviye ilavelerle sistemli bir şekilde hazırlanmasının ve sürece bağlı olarak icracıyı hem zorlayıcı hem de ufkunu genişletecek etütler ve eserlerin yer alacağı bir formata uygun hale gelecek bir şekle girmesinin ya da bu formata uygun yeni çalışmalar yapılması düşüncesindeyim. Tipi, “Çok az sayıda tanbur metodu olduğunu ve yazılmış metotların hepsinin çok değerli olduğunu düşünüyorum. Metotların pedagojik ve didaktik olduğunu düşünüyorum.”* diye belirtmişlerdir.

Büyüköztekir, *“Hayır düşünmüyorum. Metot demek çok fazla egzersiz demektir. Keman metotlarını falan incelediğimizde başlangıç, orta ve üst seviyeli egzersizler var.*

Biz de egzersiz yok ki bizde biraz temel egzersizi yaptıktan sonra eser geçmek var. Başlangıç için bu metotlar yeterli ama ileriki dersler için yeterli olduğunu düşünmüyorum.” İrden, “Bugün kullanılan hiçbir metodun pedagojik ve didaktik olduğunu düşünmüyorum. Çünkü Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine dayandırılan metotlarla geleneği öğretemezsiniz.” Karaca, “Çoğu metot incelendiğinde, notaların icrasının ve bazı teknik alıştırmaların dışında eğitim ile ilgili hiçbir yaklaşımda bulunmadıkları görülmektedir. Belki bu uzun tartışılacak bir konu, ama o metotların pedagojik veya didaktik yaklaşımı olduğunu söyleyebilmemiz için acaba sondaki kaynakçalarının biraz daha fazla olması gerekmez miydi? Metot yazarken ticari kaygı gözetilmemeli ve fiyatları bu kadar yüksek olmamalı kanaatindeyim.” diye ifade etmişlerdir.

Akademisyenler kullanılan metotların pedagojik ve didaktik olduğunu düşünüyor musunuz sorusuna şöyle cevap vermişlerdir; Yılmaz, Şahin, Onat, Özdemir, Büyüköztekin, Yüksel, İrden, Karaca ve Algan kullanılan metotların çok kıymetli olduklarını fakat pedagojik ve didaktik içeriğe sahip olmadıklarını, söylemişlerdir. Derçin, tanbur öğretiminin başlangıç eğitimi için kısmen de olsa pedagojik ve didaktik olduğunu düşündüğünü belirtmiştir. Tipi ise, kullanılan metotların çok az olduğunu, pedagojik ve didaktik olduğunu ifade etmiştir.

Sonuç olarak; akademisyenlerden dokuz kişi metotların pedagojik ve didaktik çizgide olmadıklarını, bir kişi bu çizgide olduğunu ve bir kişi de tanbur eğitiminin başlangıç kısmında kısmen de olsa pedagojik ve didaktik olduğunu söylemiştir. Yapılan görüşmeler ışığında çoğunlukla akademisyenlerin kullandıkları metotların pedagojik ve didaktik özellikler taşımadıkları düşüncesinde oldukları tespit edilmiştir.

Aşağıda verilen Tablo 5’te sanatçıların eğitim ve mesleki bilgileri verilmiştir. Bu tabloda on bir tanbur sanatçısının eğitim düzeyi, çalıştığı kurum, çalıştığı il, mesleki deneyim süreleri ile ilgili bilgiler verilmiştir.

Tablo 6’da sanatçılara tanbur öğretim sürecine yönelik hazırlanan otuz bir görüşme soruları verilmiştir.

Tablo 5. Sanatçıların eğitim ve mesleki bilgileri

Sanatçılar	Eğitim Düzeyi	Çalıştığı Kurum	Çalıştığı İl	Mesleki Deneyim Süresi
Birol Yayla	Lisans	Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korusu	İstanbul	40 yıl
Eda Ersoy	Lisans	TRT Ankara Radyosu	Ankara	30 yıl
Furkan Resuloğlu	Lisans	İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu Tanbur Sanatçısı	İstanbul	24 yıl
Hakan Dedeler	Lisans	Küçükçekmece Belediyesi Kültür Sanat Danışmanı ve tanbur Sanatçısı	İstanbul	15 yıl
Refik Hakan Talu	Yüksek Lisans	Emekli	İstanbul	40 yıl
Hasan Kiriş	Lisans	İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Derneği Proje Destek Uzmanı	İstanbul	12 yıl
Kağan Ulaş	Lisans	İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korusu	İzmir	30 yıl
Murat Aydemir	Yüksek Lisans	Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korusu	İstanbul	35 yıl
Özata Ayan	Yüksek Lisans	T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu	İstanbul	33 yıl
Reyhan Yiğitbaş	Lisans	İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu	İstanbul	27 yıl
Selçuk Sipahioğlu	Lisans	TRT Ankara Radyosu	Ankara	40 yıl

Tablo 6. Sanatçılara tanbur öğretim sürecine yönelik hazırlanan görüşme soruları

Açık Uçlu Sorular
1. Tanbur sanatçısı olmayı neden tercih ettiniz? Bir tanbur sanatçısı olarak öğrenciniz var mı?
2. Kaç yıldır tanbur çalışıyorsunuz? Tanbur çalmaya nasıl karar verdiniz? Tanbur hocanız kimdi?
3. Tanbur öğreniminde bireye anlatılan ilk konu ne olmalıdır? Ya da öğrencilik yıllarınızda tanbur öğreniminde size anlatılan ilk konu nedir?
4. Tanbur öğrenimi almak isteyen bir bireye çalgının oturma ve tutuş pozisyonunu nasıl anlatırsınız? Ya da size tanbur öğrenimi sırasında bu pozisyonlar nasıl anlatıldı?
5. Tanbur öğrenimi almak isteyen bir bireye, mızrap tutuşunu nasıl anlatırsınız? Bununla ilgili bireye yaptırdığınız bir alıştırma var mıdır? Ya da size öğrenme aşamasında mızrap tutuşu nasıl anlatıldı?
6. Tanbur öğrenimi almak isteyen bir bireye, mızrap vuruşunu nasıl anlatırsınız? Bununla ilgili bireye yaptırdığınız bir alıştırma var mıdır? Ya da size öğrenme sırasında mızrap vuruşunun anlatımı nasıl yapıldı?
7. Tanbur öğreniminde, sol elin görevi, tanbur öğrenmek isteyen bir bireye nasıl anlatılmalıdır? Bahsi geçen bu konu size nasıl anlatıldı?
8. Tanbur öğreniminde, sol elin kullanımıyla ilgili bireye yaptırdığınız bir alıştırma var mıdır? Ya da size öğrenciyken hocanızın yaptırdığı bir alıştırma var mıydı?
9. Tanbur öğreniminde, parmak pozisyonlarının görevi ve önemi nedir? Bu durum tanbur öğrenmek isteyen bir bireye nasıl anlatılmalıdır? Ya da size nasıl anlatıldı?
10. Tanbur öğreniminde parmak pozisyon numaralarının görevi her zaman aynı mıdır?
11. Tanbur öğreniminde parmak pozisyon numaraları hangi ögeye göre değişkenlik gösterir? Örn: makam, ezgi aralığı, perde vs.
12. Tanbur öğreniminde, işaret parmağının pozisyonu ile ilgili bireye yaptırdığınız bir alıştırma var mıdır?
13. Tanbur öğreniminde, çalgı üzerinde pozisyon alırken başparmak ve işaret parmağının duruşu nasıl olmalıdır? Bununla ilgili bireye yaptırdığınız bir alıştırma var mıdır?
14. Tanbur öğreniminde, perdelere basarken telleri birleştirme durumunda tavsiye edeceğiniz bir alıştırma var mıdır?
15. Tanbur öğreniminde, entonasyon (doğru ses çıkarma) için tavsiye edeceğiniz bir egzersiz programı var mıdır?
16. Tanbur öğrenimine hangi ana perdeler ile başlanması gerekir? Bu perdeleri hangi sırada öğretmek gerekir?
17. Tanbur öğreniminde ana perdelerle ilgili tavsiye edeceğiniz bir parmak egzersizi var mıdır? Varsa bunlar nelerdir? Bu egzersizlerin kaç hafta uygulanması gerekir?

18. Tanburu öğretme sürecinde üst ve alt mızrabın önemi nedir? Bununla ilgili tavsiye edeceğiniz üst ve alt mızrap egzersizi var mıdır? Varsa bu egzersiz kaç hafta çalışılmalıdır?
 19. Tanbur öğrenim sürecinde çift mızrap vurma nasıl anlatılmalıdır? Bununla ilgili tavsiye edeceğiniz bir egzersiz var mıdır? Varsa bu egzersizi kaç hafta uygulamak gerekir?
 20. Tanbur öğreniminde, her birey için aynı egzersizi uygulamak doğru mudur? Neden?
 21. Tanbur öğretiminde, bireye hangi icra tekniklerini öğretiyorsunuz?
 22. Tanbur öğretiminde bir metotta olması gereken icra teknikleri nelerdir?
 23. Tanbur öğreniminde, “çarpma” tekniğini nasıl anlatırsınız? Çarpma tekniği ile ilgili uygulattığınız bir egzersiz var mıdır? Varsa bu egzersizi kaç hafta uygulamak gerekir?
 24. Tanbur öğreniminde “glissando” tekniğini nasıl anlatırsınız? Glissando tekniği ile ilgili uygulattığınız bir egzersiz var mıdır? Varsa bu egzersizi kaç hafta uygulamak gerekir?
 25. Tanbur öğreniminde “vibrato” tekniğini nasıl anlatırsınız? Vibrato tekniği ile ilgili uygulattığınız bir egzersiz var mıdır? Varsa bu egzersizi kaç hafta uygulamak gerekir?
 26. Tanburu öğrenmek isteyen bir kişi, öğrenme sürecine meşk sistemi mi metodik sistemle mi başlamalıdır? Eğer bir metotla başlayacaksa bu hangi metot olmalıdır?
 27. Meşk sistemi ve metodik sistem tanbur öğrenme sürecinde nasıl uygulanmalıdır?
 28. Tanbur öğrenim sürecinde, meşk sisteminin sonlanıp, metodik sistemin devam ettiği bir dönem var mıdır?
 29. Tanbur öğreniminde kullandığınız metot hangisidir? Kullanılan metodun öğrenme sürecinde yeterli olduğunu düşünüyor musunuz? Neden?
 30. Tanbur öğrenim sürecinde, kullanılan metotların pedagojik ve didaktik olduğunu düşünüyor musunuz? Neden?
 31. Tanbur öğrenim sürecinde tanbur tavrının önemi nedir? Tavrı çalışmaları nasıl uygulanmalıdır?
-

4.2. Sanatçı Görüşleri

4.2.1. Kişisel ve Mesleki Bilgiler

Yayla, kişisel ve mesleki bilgileri ile ilgili; ilkokul çağlarından itibaren mandolin, gitar, bağlama ile amatör olarak ilgilendiğini, tınısını ve icra anlayışını çok sevdiği tanburu 1980 yılında girdiği İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında seçtiğini, o günden bu yana tanburu çaldığını, tanburun özellikle XVII. yüzyıl’dan beri mûsikîmizin en özgün ve karakteristik çalgısı olduğunu, geçen yıllar içinde bu düşüncesinin daha da pekiştiğini icracı ve eğitimci olarak öğrencilerinin

olduğunu, çoğu öğrencisinin henüz genç olduğunu, gelecek yıllarda icraları ve kariyerleriyle gurur duymayı istediğini ifade etmiştir.

Kırk yıldır tanbur çaldığını, tınısını ve icra anlayışından çok etkilendiğini, aileden ya da çevreden gelen herhangi bir yönlendirmenin olmadığını, tamamen içten gelen bir tercih olduğunu vurgulamıştır. Konservatuarda hocasının Sadun Aksüt olduğunu, daha sonra Tanburi Cemil Bey, İzzettin Ökte, Mesut Cemil Bey, Necdet Yaşar gibi ustaların icra anlayışlarını inceleyip istifade ettiğini, her birini başta Tanburi Cemil Bey olmak üzere manevi hocaları olarak gördüğünü anlatmıştır.

Ersoy, altı yaşında piyano dersleri almaya başladığını, on yaşına geldiğinde Türk müziği sanatçısı olan annesi Ela Altın'ın Türk müziğini de öğrenmesini arzu ettiği için bir çalgı çalması için kendisini ikna ettiğini ve tanbur çalmaya karar verdiğini, otuz senedir tanbur çaldığını, öğrencilerinin olduğunu, ilk olarak Tefik Soyata ile çalışmaya başladığını, hocasının Erzurum'a tayini çıkınca Yılmaz Pakalınlar'la çalışmalarına devam ettiğini ifade etmiştir.

Resuloğlu, bağlamadan tanbura geçişi rahat olur diye düşünüp büyüklerinin de desteğiyle bu çalgıyı seçtiğini, öğrencilerinin olduğunu, 1996 yılında tanbur çalmaya başladığını, Türk müziğine olan merakından dolayı dinlediği albümlerde tanbur sesinin hep ilgisini çektiğini, ud, kemençe, keman gibi çalgıları da denediğini fakat tanburun ağır bastığını, ilk tanbur hocasının konservatuarda Necip Gülses olduğunu, öncesinde kendi kendine çalmaya çalıştığını dile getirmiştir.

Dedeler, tanbur çalmak istemesinin sebebinin kendi kültürümüzün müzikal duygularının temel kaynaklarından birisi olması, tanburun rezonansı, uzayan sesleri ve yüksek ses hazinesi olmasından fazlasıyla etkilenmesi olarak açıklamıştır. Belli bir dönem özel öğrencilerinin olduğunu, 2015 ile 2017 yılları arasında ise İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Türk Müziği Devlet Konservatuarı'nda öğretim görevlisi olarak çalıştığı zamanlarda lise ve üniversitesi talebeleriyle çalışma imkânı olduğunu on beş senedir tanbur icra ettiğini, tanburu ilk canlı dinlediğinde bu çalgıyı icra etmesi gerektiğine inandığını ve bu yolda yürüdüğünü ifade etmiştir. Ege Üniversitesi konservatuvar yıllarında ilk tanbur dersini Sami Büyüköztekir'den aldığını, bunun yanı sıra büyük mûsikîşinas Necdet Yaşar hocanın kayıtlarını dinleyerek onun üslûbundan çok istifade ettiğini ve ekol olarak Necdet Yaşar hocayı benimsediğini söylemiştir.

Talu, konservatuvara girdikten sonra tanbur çalmak istediğini, sevdiği ve beğendiği bir çalgı olduğu için tanbur çalmayı tercih ettiğini, İTÜ konservatuvarında hocalık yaparken pek çok öğrencisinin olduğunu, kırk senedir tanbur çaldığını, tanbur çalmaya konservatuvarda karar verdiğini, hocasının Sadün Aksüt olduğunu, ama onun yanında çok eski ustaları da dinleyerek onlardan da çok şey öğrendiğini, örnek olarak Abdi Coşkundan da bir şeyler öğrendiğini eski kayıtlardan İzzettin Bey'i ve Cemil Bey'i dinlediğini belirtmiştir.

Kiriş, 2004-2008 yılları arasında Osmaniye Güzel Sanatlar Lisesinde bağlama eğitimi alırken ud çalgısı ile de fırsat buldukça meşgul olduğunu, Gaziantep Üniversitesi Öğretim Görevlisi Hasan Tipi hocanın bu çalgıya yönlendirmesi onu tanbur çalgısının dünyasına götürdüğünü, tanbur hocası olarak da daha sonraki yıllarda hem İstanbul Teknik Üniversitesin'de ortaokuldan lisans düzeyine hem de özel olarak birçok yaş grubundan öğrencilerinin olduğunu belirtmiştir. Yaklaşık olarak on iki yıldır tanbur ile meşgul olduğunu, bağlama çalgısı ile olan meşguliyetinin teknik olarak belli bir seviyede olduğunu kısmen de ud çalgısı ile geçmişinin olmasını kendisini makamsal müzikteki bazı tınılara götürdüğünü, böylece bağlamayı bilinçsiz olarak tanbur gibi çalmaya gayret ettiğini anımsadığını, ilk tanbur hocasının Hasan Tipi olduğunu, tanburu Necdet Yaşar'ın belgeselinden lise yıllarında gördüğünü fakat pek ilgisini çekmediğini ifade etmiştir.

Ulaş, aile ortamının onu müzikle ilişkilendirdiğini, öğrencilerinin olduğunu, otuz yıldır tanbur çaldığını, İzmir Radyosu sanatkarlarından Tanburi bestekar Vefik Ataç'ın aile dostu olduğunu, kendisinden etkilenerek tanbur çalmaya başladığını, üniversitede Devlet Korusu sanatçısı tanburi Metin Gülen ve Radyo sanatkarı Abdülbaki Gökçen'in hocaları olduğunu özellikle Abdülbaki hocasının onu sadece çalgı ile değil kültürle ilişkilmesini sağlayarak önüne doğru bir yol açtığını ve onu Fehmi Kılınçer ile tanıştırmasının kendisi için belirleyici etkenlerden olduğunu söylemiştir.

Aydemir, ilkokuldan sonra tanbura başladığını, kuzeninin keman sanatçısı olmasından dolayı bir konservatuvar hevesinin içinde olduğunu, konservatuvara gitmeyi müzikle uğraşmayı istediğini, konservatuvar sınavlarına girdiğini, batı müziği konservatuvarlarını kazanamadığını, Türk müziği konservatuvarını kazandığını söylemiştir. Daha sonra cümlelerine şöyle devam etmiştir; *“Dediler ki sen tanbur çalacaksın. Benimde tanbur hakkında hiçbir fikrim yok dedim. Yani bilinçli bir tercih*

değildi. Yani tamamen kader. Hatta iki sene hiç elimi sürmedim. Hiç hoşlanmadım. Çünkü tanburu tutması zor. Çocuksun hem çalgı zor hem de çalgıdan ses çıkarmak zor. Sonra hocam Necip Gülses askerden geldi. Hocam olduktan sonra hem kendisini hem çalgısını bana sevdirdi. Tanbur çalmaya yani orta üçte başladım. İki sene hiç elimi sürmedim. Çok öğrencilerim var. On dört yaşından bu yana çalıyorum. Hocam Necip Gülses idi.

Ayan, üniversiteye gelinceye kadar, bağlama, gitar ve piyano ile ilgilendiğini, tanburu, ortaokul dönemimden itibaren anne ve babasıyla gittiği İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun pazar konserlerinde Necdet Yaşar ve Haldun Ersin ustalardan dinlediğini, konservatuvara girince, sesi kulağında o yıllardan kalmış olan tanburu seçtiğini, yaklaşık yirmi senedir ders verdiğini, 1987 senesinden itibaren tanbur çaldığını, tanbura 1987 yılında TRT İstanbul Radyosu tanbur sanatçısı Hakan Talu ile başladığını, daha sonra 1989 senesinden itibaren Abdi Coşkun'un rahle-i tedrisine girdiğini, makam, perde, taksim konularını Abdi Coşkun ile çalıştığını, o yıllardaki imkanlar dahilinde kasetlerden Tanburi Cemil Bey, İzzettin Ökte, Necdet Yaşar,ERCÜMENT BATANAY, Mesud Cemil dinlemeye ve etüt etmeye çalıştığını ifade etmiştir.

Yiğitbaş, ilkokuldan sonra İTÜ konservatuvarının sınavını kazandığını, konservatuvara girmesine vesile olan kişinin amcası Okyay Yiğitbaş olduğunu, 1982'de başlamış olduğu okulundan orta, lise ve üniversiteyi de bitirip, 1992 yılında mezun olduğunu, okula başlamadan önce sınava girerken keman çalgısını seçtiğini, fakat jüride olan kişilerin parmaklarının tanbur çalgısına uygun olduğunu söylediklerini, tanbur ile ilk tanışmasının böyle olduğunu, daha önce hiç görmediği bir çalgı olduğunu, zaman geçtikçe sesine aşık olduğuna, zaman içinde öğrencilerinin de olduğunu, fakat evlendikten sonra, çocukları da olunca, eğitimliğe çok fazla zaman ayıramadığını, icracı olarak halen Rahmetli Tanburi Necdet Yaşar'ın kurmuş olduğu İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'nda çalıştığını, tanburu 1982'de öğrenmeye başladığını, profesyonel olarak 1993 yılından beri yirmi yedi yıldır tanbur icra ettiğini, bu enstrümanı sevdiren, çok değerli hocasının Necip Gülses olduğunu, tanbur öğrencisiyken Tanburi Cemil Bey, Tanburi Necdet Yaşar'ın taksimlerini ve eser icralarını dinleyerek, çalgısını geliştirdiğini söylemiştir.

Sipahioğlu, tanburu ilk duyduğu anda sesinin onu çok etkilediği için öğrenmeye karar verdiğini, tanbur dersi verdiği öğrencilerinin olduğunu, kırk yıldır tanbur çaldığını, tanbur sesi çok etkilediği için çalmaya karar verdiğini, önce Yılmaz Pakalınlar daha sonra Necdet Yaşar'ın hocası olduğunu dile getirmiştir.

Tanbur sanatçılarına kişisel ve mesleki bilgileri ile ilgi sorulan sorularda on bir sanatçının tanburu neden tercih ettikleri ve bu çalgıyı çalmaya nasıl karar verdikleri ile ilgili cevaplara bakıldığında farklı görüşler sunulmuştur; Yayla, 1980 yılında İTÜ konservatuvarında tanburu çalmaya karar verdiğini tınısı ve icra anlayışını çok sevdiği için tercih ettiğini, Ersoy, Türk müziği sanatçısı olan annesinin istediği için çalmaya karar verdiğini, Resuloğlu, öncesinde bağlama çaldığı için tanbura geçişin rahat olacağı düşüncesiyle sesi ilgisini çektiği için tercih ettiğini dile getirmiştir. Dedeler, tanburun kültürümüzün müzikal duygularının temel kaynaklarından birisi olması, tanburun rezonansı ve yüksek ses hazinesinin olmasından dolayı ilk dinlediği günden beri çalmak istediğini, Talu, konservatuvara girdiğinde karar verip sevdiği bir çalgı olduğu için çalmayı tercih ettiğini, Kiriş, tanburun makamsal müzikteki bazı tınlara götürdüğü için ud ve bağlamadan sonra tercih ettiğini söylemiştir.

Ulaş, aile ortamından ve Vefik Ataç'tan etkilenip çalmaya karar verdiğini, Aydemir, küçük yaşta olduğu için bilinçsiz bir tercih olduğunu, Ayan ise, ailesiyle Nejd det yaşar ve Haldun Ersin'i dinlemeye gittiklerinde kulağında tanbur sesinin kalmasından dolayı çalmak istediğini ifade etmiştir. Yiğitbaş, konservatuvar jürisindeki hocalarının parmaklarının tanbura uygun olduğunu söylemesinden dolayı ve sesinden de çok etkilendiği için çalmak istediğini, Sipahioğlu, sesinden etkilendiği için tercih ettiğini dile getirmiştir.

Sonuç olarak, akademisyenlerin tanburu çalmaya nasıl karar verdikleri ve neden tercih sebebi olduğuna bakıldığında; genel olarak tanburun sesinden, icracılarından ve aile ortamından etkilenildiği, önceden çalınan çalgıların tanbura geçişi kolaylaştırması ve konservatuvardaki hocaların yönlendirmeleri gibi sebeplerden dolayı tanburu çalmak istedikleri tespit edilmiştir.

Sanatçılar, mesleki ve kişisel soruların içerisinde öğrencilerinin olup olmadığı ile ilgili soruya bütün sanatçılar öğrencilerinin olduğunu söylemiştir. Böylece sanatçıların öğreticilik yönünün de devam ettiği anlaşılmıştır. Bunun yanında bu soruların içerisinde

sanatçıların kaç yıldır tanbur çaldıkları ve hocalarının kim olduğu da sorulmuştur. Aşağıdaki tabloda sanatçıların hocalarının isimleri ve çalgı deneyim süreleri verilmiştir.

Tablo 7. Sanatçıların hocaları ve çalgı deneyim süreleri

Tanbur Sanatçıları	Sanatçıların Hoca İsimleri	Çalgı Deneyim Süresi
Birol Yayla	Sadün Aksüt	40 yıl
Eda Ersoy	Tevfik Soyata, Yılmaz Pakalınlar	30 yıl
Furkan Resuloğlu	Necip Gülses	24 yıl
Hakan Dedeler	Sami Büyüköztekir	15 yıl
Hakan Talu	Sadün Aksüt	40 yıl
Hasan Kiriş	Hasan Tipi	12 yıl
Kağan Ulaş	Metin Gülen, Abdülbaki Gökçen	30 yıl
Murat Aydemir	Necip Gülses	35 yıl
Özata Ayan	Hakan Talu, Abdi Coşkun	33 yıl
Reyhan Yiğitbaş	Necip Gülses	27 yıl
Selçuk Sipahioğlu	Yılmaz Pakalınlar	40 yıl

Bu tabloya göre, üç sanatçının hocasının Necip Gülses, iki sanatçının hocasının Sadün Aksüt, iki sanatçının hocasının Yılmaz Pakalınlar olduğu görülmüştür. Yapılan görüşmeler sırasında görüşülen sanatçılar içerisinde en çok sanatçı yetiştirmiş hocaların Necip Gülses ardından da Sadün Aksüt ve Yılmaz Pakalınlar olduğu görülmüştür. Bunun yanında diğer sanatçıların hocalarının ise, Abdi Coşkun, Abdülbaki Gökçen, Hakan Talu, Hasan Tipi, Metin Gülen, Sami Büyüköztekir ve Tevfik Soyata olduğu tespit edilmiştir. Sanatçıların çalgı deneyimlerine bakıldığında ise; on iki ile kırk yıl arasında çalgı deneyimine sahip oldukları görülmüştür.

4.2.2. Tanbur Öğretiminde İlk Konu

Yayla, tanbur öğretiminde öğrenciye anlatılması gereken ilk konunun, tanburun mûsikîmizdeki yeri ve önemi, tanburun tel, perde sistemi ve akordu olduğunu, Ersoy, öncelikle çalgıyı daha iyi anlamak açısından, tüm çalgı çalan Türk müziği sanatçılarına ışık tutan Tanburi Cemil Bey'in kayıtlarını dinleyerek icra tekniklerini öğrenmeye çalıştığını, Resuloğlu, çalım olarak ilk anlatılması gereken konunun tanbur tutuşu, mızrap tutuşu ve çıkarılan ses olması gerektiğini, fiziki olarak tanbur tutuş ve mızrap vurma

tekniklerinin insanlara hep ters geldiğini, ilk defa çalmaya başlayanların zorlandıklarını, bu sebeple tutuş ve tonun öncelikli konular olması gerektiğini, ona da anlatılan derslerin bu yönde olduğunu söylemiştir.

Dedeler, tanbur ile ilgili ilk olarak genel kültür çalışması yapılmasını, ilk dersin tanbur kültürü dersi olmasını, böyle başlama nedeninin ise, bu çalgıyı kimlerin icra ettiğini, hangi mecralarda icrada bulunulduğunu, önemli temsilcilerinin kimler olduğunu öğretmek olduğunu, öğrencinin ne kadar çok üslup ve tavır görürse ve bu çalgıyla ilgili genel kültürünü ne kadar geliştirirse derslerin o kadar keyifli ve bilgili geçeceğini, öğrencilik yıllarında tanbura dair metodik bir çalışma göremediğini, saz eserleri ve peşrevlerden oluşan karma fasiküllerin olduğunu sürekli saz eserleri ve peşrevler icra ettiğini belirtmiştir.

Talu, ilk konu tanburu ve mızrabı tutmak olduğu için tanbur icracılarının çalgıya bir sıfır mağlup başladığını, kanun çalgısının kucağa alıp tutmasının kolay olduğunu, ney ve kemençe çalgılarını da tutmanın kolay olduğunu, ama tanburun zor olduğunu bunun sebebinin ise uzun bir sapının olması ile açıklamıştır. Bundan dolayı birinci konunun çalgının vücutla uyumu ve çalgıyı güzel tutmak olduğunu, tanburu çalmadan önce güzel tutmanın önemini diğer konuların sonra geldiğini ona da hocasının ilk olarak tutuş pozisyonunu öğrettiğini ifade etmiştir. Kiriş, tanburu ilk kez gören ve eğitimine talip olan bir bireye ilk önce tanıtılması gerektiğini, herhangi bir kişi ile tanıştığımızdaki tanışmanın durumu gibi önce adını daha sonra yapısını, bölümlerini, yapımında kullanılan malzemeleri, mızrabını tanıttığını, ilk tanbur dersinde de bu şekilde bir yaklaşımla derse başladığını söylemiştir. Ulaş, ilk konunun icra edilecek müziğin ne'liğine dair olması gerektiğini yani neyin müziği olduğu, kapsadığı coğrafyası, tarihsel kapsamı, hangi kültürle nasıl eklemlendiği, kıymeti, yapısı, tanburilerin tanıtımı olarak açıklamıştır.

Aydemir ise bu soruya şöyle cevap vermiştir; *“Ya evet, bence orada bir hata var. Çok güzel bir soru. Mesela tanburu kucağıma verip çok fazla hatırlayamıyorum. Buselik Peşrev mi tam olarak hatırlamıyorum. Öyle bir şey çalmamı istediler. Böyle olmamalı, zaten ilkokuldan başlayacak bir çocuk için çok pedagojik gidilmeli, belki tanbur ile ilgili hikayeler anlatılmalı. İşte konserlere götürülmeli. Çalmaya başlamadan önce bir kere öğrenciye çalgıyı sevdirmek lazım. Hocası ona çok çalıp, bak böyle bir sesi var falan demeli, biraz heveslendirmek onu özendirmek ve hatta şu da çok önemli hoşlanmadıysa*

çok da ısrar etmemek lazım. Tanbur sevmiyorsa tanbur çaldırmak için uğraşmamak lazım. Hemen hadi tut bu tanbur bu “la” sesi dememek lazım. Ben bunu beceremeyeceğim diyerek tanbur çalmayı bırakan bir sürü insan var. Üniversitedeki öğrenci biraz daha bilinçli geliyor.”

Ayan ise şöyle cevap vermiştir; *“Sizin bana sormaya başladığınız sıra gibi, öncelikle niçin tanburu istediği sorulmalıdır. Bana da böyle soruldu. Ben de böyle soruyorum. Çünkü bu soruya verilecek olan “kendi isteğimle” cevabı öğrencinin çalgı çalışma motivasyonunun en önemli parçasıdır. Daha sonra öğrencinin tanburundaki ana perdeler işaretlenmelidir. Ben burada bölge bölge anlatım yapıyorum. Öncelik Nevâ-Muhayyer arasındaki perdeleri işaretliyorum. Nevâ-Hüseynî-Acem-Gerdâniye-Muhayyer perdelerini belirledikten sonra, egzersizler yaparken peyderpey diğer perdeleri de işaretleyip, öğrencinin perde ve perde isimleri aşinalığını arttırmaya çalışıyorum.”*

Yiğitbaş, her çalgının kendine has zorlukları olduğunu, öğrencinin disiplinli çalıştığı takdirde kısa zamanda, çalgısında iyi bir seviyeye gelmesi sağlanabileceği, çalgıyla arada bir bağ kurmaya başlanabileceği, adeta tanburun yol arkadaşı, sırdaş ve vazgeçemediklerimizden olduğunu dile getirmiştir. Sipahioğlu, sağ el ve sol el pozisyonları ile Tanburi Cemil beyin mızrap tutuş şeklinin öğrencilere öğretilmesini belirtmiştir.

Sanatçıların, tanbur öğretiminde öğrenciye anlatılması gereken ilk konunun ne olması ile ilgili verdikleri cevaplara bakıldığında; Yayla, tanburun mûsikîimizdeki yeri ve önemi, telleri, perde sistemi, akordu konularına, Ersoy, Cemil Bey kayıtlarının dinletilmesini, Resuloğlu, tanbur ve mızrap tutuşu, mızrap vurma ve ton konuları üzerinde durulması gerektiğini açıklamıştır. Dedeler, tanburi icracılar, tanburun nerelerde icra edildiği, Talu, tanbur ve mızrap tutuşu, Kiriş, tanburun ismi, yapısı, bölümleri, yapımında kullanılan malzemeler, mızrap olarak ifade etmiştir.

Ulaş, müziğin ne’liği, tanburun tarihi, yapısı, önemi, coğrafyası ve icracıları konusuna değindiğini belirtmiştir. Aydemir ise, tanburun ilk olarak sevdirmesi gerektiğini öğrenci tanburu sevmediyse çok ısrar edilmemesi gerektiğini, ilk derste tanbur ile ilgili hikayeler anlatılması gerektiğini ifade etmiştir. Ayan, tanburu niçin seçtiklerinin sorgulanması gerektiğini, öğrencinin kendi isteğiyle çalgıyı seçmesinin motivasyonu

üzerinde etkili olduğunu, daha sonrasında ana perdelerle ilgili çalışmalar yaptırdığını dile getirmiştir. Yiğitbaş, her çalgının zorlu olduğunu, öğrencinin çalıştığı taktirde iyi bir seviyeye geleceğini vurgulamıştır. Sipahioğlu ise, sağ ve sol el çalışması ile Tanburi Cemil Bey'in mızrap tutuş şeklinin öğretilmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Sonuç olarak, sanatçılar tanbur dersinde anlatılması gereken ilk konu ile ilgili genel olarak; tanburun Türk müziğimizdeki yeri ve önemi, tarihi, yapısı, yapımında kullanılan malzemeler, akort sistemi, icracıları, tanbur tutuşu, mızrap tutuşu ve vuruşu, ana perdeler, sağ ve sol el çalışması gibi konuların olması gerektiğini açıklamışlardır. Elde edilen veriler ışığında; sanatçılar, tanbur dersinde anlatılması gereken ilk konu ile ilgili çoğunluk olarak tanburu her yönüyle ele alarak icra yapmadan tanburun genel yapısını ve önemini anlatmayı tercih etmişlerdir.

4.2.3. Çalgının Oturma ve Tutuş Pozisyonu

Yayla, öğrenciye tanburun oturma ve tutuş pozisyonunun anlatımı ile ilgili; tanburun yapısı itibarıyla tutuşunun zor çalgılardan biri olduğunu, ortalama büyüklükteki bir sandalyede oturma pozisyonunda, ayaklık kullanılarak tanburun, sağ bacak, gövdenin sağ ve sağ omuz tarafından kavrandığını, bilek ve dirsek arasında dirseğe daha yakın bir mesafede sağ kolun tanbur teknesinin üst kısmına konulup, bileğin serbest halde eşiğe biraz daha yakın çalgının gövdesini ortalayacak şekilde yerleştirilmesini, tanburun sol elden destek almadan bu pozisyonda rahat bir şekilde durana kadar çalışılmasını varsa hataların düzeltilmesini belirtmiştir. Ersoy, yaşı ve boyunun ölçülerine uygun olarak zenne tanbur ile başladığını, burgularına bile erişemediğini zor bir süreç olduğunu, Resuloğlu, öğrencilerine anlatırken önce nasıl tuttuğunu nasıl mızrap vurduğunu izlemelerini söylediğini, ama herkesin anatomik yapısının farklı olması sebebiyle tutuş, oturuş konularında birebir aynı pozisyonu almalarının mümkün olamayacağını, herkesin ana prensipler çerçevesinde kendi pozisyonunu yakalaması gerektiğini ifade etmiştir.

Dedeler, tanbur icrasının canlı bir şekilde öğrencinin görmesini sağlayarak oturma ve tutuş pozisyonunu öğrettiğini, hocasının nasıl anlattığını zaman geçtiği için hatırlamadığını, Talu, göstererek anlattığını, öğrencinin karşısında oturup nasıl tutulduğunu göstererek anlattığını, hocasının da ona bu şekilde anlattığını, öğrencinin sapı biraz daha aşağıda tutması ya da biraz daha vücuduna çekmesi gibi tutuş şekillerinin

farklılığının kişinin tanbur sesini aramasıyla ilgili olduğunu, her tutuşta tanburun sesinin değiştiğini, çalgıyı vücuduna yaslamayı sevdiğini ama sapı çok yukarı kaldırmayı sevmediğini, başlangıçta hocanın tutuşu göstermesi gerektiğini, bir süre hocanın dediklerini yapmak gerektiğini, daha sonrasında öğrencinin kendi yolunu seçeceğini anlatmıştır.

Kiriş, tanburun tutuş ve oturuş pozisyonuna geçmeden önce kişiye oldukça rahat olmasını öncelikli olarak tavsiye ettiğini, bu durumun aksi olduğunda kasılmalar ve fizyolojik olarak problemlerin olabileceğini, edinilecek alışkanlıkların daha sonra düzelmesinin de çok zor olduğunu, öncelikle sandalyenin uç kısmına oturması gerektiğini, vücut duruşunun mümkün olduğunca dik konumda olması gerektiğini, bacakların tam olarak karşıya bakarak açık olmamasını ve tanburun teknesini diz eklemi ile bel ekleminin tam orta kısmına koyması gerektiğini anlatmıştır. Ulaş, anlatmayıp uygulattığını, eline tanbur aldıktan sonra öğrencinin kendisini gözlemlemesini ve tanburu sağ bacağının tam ortasına koymamasını tanbur dörtte dört ise dörtte üçü sağ bacağından dışarı doğru dönmesini söylediğini açıklamıştır.

Aydemir, *“Bence oturuş ve tutuş çok önemli o da bir teknik mesele, tanburun tutulma şekli var. İşte üç noktadan tutuluyor. Ben onu öyle formalize ettim. Önce oturtuyorum. Daha sonra kolunun çalarken olması gereken bir pozisyonu var. Bunları gösteriyorum. Ben örnekleyerek öğrenciye yaptırıyorum. Bir de hayatta doğal diye bir şey var ya mesela sapı tut diyorum. Sapa yanlış uzanıyor. Daha sonrasında bunun doğal bir yolu var, bak ilk tutuşun daha doğruydı, bunda ısrar et diyerek uyarıyorum. Bilek tutuşunda yanlış tutulduğunda bu niye böyle bak yanlış tuttuğunda acıyor zaten bileğin diye uyarıyorum. Böyle yaklaşınca o doğal tutuş kendiliğinden geliyor. Ama kendi kendine çözebileceği bir şey değil. Hocanın gösterip öğrencinin yaptığı hataları tekrar tekrar uyarmak lazım. Mesela sapı bazıları çok kaldırıyor bazıları da çok indiriyor. Sapı çok kaldırırlara alttan bir yere bağla diyorum. Böyle anlık çözümler üretiyorum. Kendim içinde yaptığım böyle şeyler var. Ağırlıklar var. Parmaklarını çok açan kişilere bir lastikle onları bağlamalarını tavsiye ediyorum. O lastiğin sıkması gerekmiyor. O bir uyarandır. Bazısı mızrabı upuzun tutuyor. Halbuki kısa tutulması lazım. Oraya bir lastik sar ki elin üste çıkmasın diye uyarıyorum. Aslında burada da meşkin önemini görüyoruz.”*

Ayan, oturuş, tutuş gibi konuları anlatmadan önce, öğrenciye insan duruşuyla ilgili fiziki birtakım bilgileri verip; egzersizleri, dik oturma gibi doğru duruş şekillerini gösterdiğini, daha sonra tanburu öğrencinin fiziki yapısını göz önünde tutarak anlatıp, uygulamasını yaptırdığını, dikkat edilecek en önemli maddelerden birinin de ileride oluşacak çalgıdan dolayı oluşabilecek hastalıkları engelleyebilmek için farkındalık yaratmak olduğunu, eğitim sistemimizde bu konunun pek önemli kabul edilmediğini, ama son yıllarda özellikle Amerika’da sadece bu hastalarla ilgilenen enstitü ve hastaneler oluşturulduğunu, bu ara bilgiden sonra, doğru tutuşu, ayak altına konulacak bir yükselti desteğini, dik oturuşu anlattığını ifade etmiştir.

Yiğitbaş, bir sandalyede oturup, tanburu kucagımıza alıp, sağ ayağımızı biraz yüksek bir yere destek verip, tanburu sağ bacağın üstüne koyulmasını ve sağ kolun dirseğiyle gövdesini kavramayı, tanburu sol koldan destek almadan tutmayı, çalgıya hakimiyet açısından bunun önemli olduğunu vurgulamıştır. Sipahioğlu, tanbur teknesinin sağ bacak üzerine oturur pozisyonda olmak suretiyle yerleştirildiğini, sağ kolun tekneyi sarmasını, sol elin işaret parmağının arka boğumunun dış kenarına sap yerleştirildikten sonra bu parmağın telin üzerine doğru kıvrıldığını ve telleri birleştirmeden üzerine bastığını, sağ kol ve elin mızrap tutuş şekillerinin Tanburi Cemil Bey’in tutuş şekli öğrenilerek uygulatıldığını söylemiştir.

Sanatçılar, çalgının oturma ve tutuş pozisyonunun anlatılması ile ilgili bazı noktalara dikkat çekmişlerdir; Yayla, Yiğitbaş ve Sipahioğlu; ortalama yükseklikte bir sandalyede oturularak tanburun teknesinin sağ bacak üzerine konulmasını, ayaklık kullanılarak sağ bacağın yüksekte tutulmasını, bileğin serbest olmasını, sağ kolun dirseğiyle tanburun gövdesinin kavranmasını, sol koldan destek almadan tutuşun sağlanması gerektiğini ifade etmişlerdir. Kiriş ve Ayan ise; rahat bir oturma pozisyonu sağlamanın önemli olduğunu, bunun sağlanmazsa bireyde kasılmalar ve fizyolojik problemlerin ortaya çıkabileceğini ve dik oturulması gerektiğini vurgulamışlardır. Resuloğlu, Dedeler ve Talu; öğrencilere tanbur ve tutuş oturma pozisyonlarını gösterip uygulattıklarını dile getirmişlerdir. Bunun yanında Resuloğlu, anatomik yapının farklı olmasından dolayı aynı oturma ve tutuş pozisyonu yakalamanın zor olacağını, ana prensipler çerçevesinde pozisyonun yakalanmasını Talu ise, tutuş farklılıklarının sesi aramakla ilgili olduğunu söylemiştir. Aydemir, oturma ve tutuşun üç noktadan

tutulduğunu örnekleyerek uygulattığını, sap ve bilek tutuşunda doğal duruşu sağlamanın önemini, sapı çok kaldıran öğrencilere alttan bir yere bağlamasını, parmaklarını çok açan kişilere de lastikle bağlamalarını tavsiye ettiğini, lastiğin çok sıkı olmasına gerek olmadığını bir uyaran rolü görmesinin yeterli olduğunu vurgulamıştır. Ersoy ise, yaşının ve boyunun ölçülerine göre zenne tanbur ile başladığını, tanburun burgularına bile erişemediğini zor bir süreç olduğunu belirtmiştir.

Sonuç olarak, sanatçıların, çalgının tutuş ve oturuş pozisyonu ile ilgili verdikleri cevaplara bakıldığında; ortalama yükseklikte bir sandalyede rahat ve dik oturmak, tanburun teknesini sağ bacak üzerine koymak, ayaklıkla sağ bacağın yüksekte tutulmasını sağlamak, sağ kolun dirseğiyle gövdeyi kavramak, bileği serbest bırakmak, sol koldan destek almadan tutuşu sağlamak gibi konulara dikkat çekildiği tespit edilmiştir.

4.2.4. Mızrap

4.2.4.1. Mızrap Tutuşu ve Vuruşu

Yayla, mızrap tutuşu ve vuruşu ile ilgili; mızrap tutuşunun standart kalem tutuşu gibi olduğunu, mızrabın baş ve işaret parmağı arasında değil, işaret ve orta parmak arasından geçirilip, bir buçuk iki santimetrelilik bir uzunluk bırakıldıktan sonra baş ve işaret parmaklarıyla dik açı oluşturacak şekilde kavranılmasını, bileğin kuğu başı şeklinde kolu kasmadan kıvrılmasını, yaklaşık altmış seksen derecelik bir açı oluşturulmasını, mızrap vuruşunun bu derece açıyla, sanki mızrabı saplar gibi uygulandığını, mızrabın sadece ucu değil, bütün açısının kullanıldığını, tanbur mızrabının “bağa” gibi sert bir materyalden yapıldığı ve çelik bir tele vurduğu için vuruş zamanlarının doğru ve dakik olmasını, aksi takdirde cızırtılı ve kirli bir sesin ortaya çıkacağını, bununla ilgili hem sadece sağ elle hem de sağ ve sol el koordineli mızrap alıştırma çalışmalarının olduğunu belirtmiştir.

Ersoy, sağ elin işaret ve orta parmağı arasında tutulmasını, mızrabın geniş açılmış ağzı aşağı bakacak şekilde durmasını, başparmak ve işaret parmağımızın ucuyla, mızrabın ucuna kapak olacak gibi tutulmasını, mızrabı iki parmak arasında muhafaza etmenin zaman istediğini, mızrabı tutabilmek için parmakların sıkılması halinde zapt etmenin daha da zorlaşacağını, tanburun göğsüne, tellere doksan derecelik açıyla vurmak

gerektiğini, geniş açılı mızrap ağzının alt iki Yegâh teline eşit şiddetle vurmasını, sanki sesi göğüsün içinden alıp dışarı atıyormuşçasına, elin bilekten daireler çizerek vurulması gerektiğini söylemiştir.

Resuloğlu, mızrap tutuşunu önce gösterdiğini, sonra öğrenci çalarken sürekli kontrol ettiğini, pozisyonu bozulursa sürekli uyardığını, öğrenciliğinde farklı hocalarından farklı tutuşlar konusunda sıkıntılar yaşadığını, zaman içinde kendi tutuş pozisyonunu geliştirdiğini, onun için öğrencilerine bu konuda çok ısrarcı olmadığını, genel mızrap tutuşunu gösterip kendi pozisyonlarını bulmaları konusunda rahat bıraktığını, öğrencinin mızrap vuruşu konusunda genellikle mızrabı yan tutma, mızrabın ucundan tele vurma, sapa çok yakın yerden tele vurma eğiliminde olduğunu, bu hataları en aza indirme hususunda öğrenciye yardım ettiğini, sağ kol ve mızrap tutuşu istenilen pozisyona gelince üst mızrap vuruşlarıyla alıştırmalara başladığını, bu alıştırmaları daha sonra üst-alt, üst-alt-üst, alt-üst, üst-alt-üst-üst gibi varyasyonların takip ettiğini, tabii bunları yaparken öğrenciye en önemli konunun güzel ses çıkarmak olduğunun vurgulandığını, ilk başta hıza değil güzel tona ihtiyaç olduğunu söylediğini dile getirmiştir.

Dedeler, ilk önce sağ el ile mızrabın tutması gerektiğini eğer öğrenci sol elini kullanıyorsa sol el ile tutulacağını ve elimizin işaret parmağı ve orta parmağın arasına dikey bir şekilde alarak ve baş parmağımızla sabitleyerek tutması gerektiğini canlı bir şekilde uygulamalı anlattığını, öncelikle mızrap tutuş pozisyonunu kontrol ettiğini sonrasında alt tellerden başlamak suretiyle mızrabın sadece alt tellere vurmasını sağlayarak süreci yönettiğini, her tel sınıfına ayrı vurulmasını, alt teller, orta teller ve en üstteki dem tellerine alt telden başlamak üzere sırasıyla vuruş alıştırması yaptırdığını açıklamıştır.

Talu, göstererek anlattığını, örneğin, Nevâ perdesine parmağını bastırıp üst mızrabın nasıl vurulduğunu anlatarak uzun süre üst mızrap çalıştırdığını, daha sonra alt mızrap ve çift mızrabın nasıl olduğunu, farklı mızrap şekillerinin nasıl olduğunu gösterdiğini, uzun bir süre üst ve alt mızrap çalışması yaptırdığını, yani tanburda uzun bir müddet öğrenciyle karşı karşıya mızrap çalışması yaptırdığını, bunlar içerisinde Yegâh-Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân, Acem Aşîrân-Hüseynî Aşîrân-Yegâh, Yegâh-Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst, Râst-Acem Aşîrân-Hüseynî Aşîrân-Yegâh alıştırmaları,

Yegâhtan Tiz Nevâ'ya kadar olan bölümde üst mızrap, alt mızrap, çift mızrap, değişik onaltılık mızraplar, bir sekizlik, iki onaltılık, iki onaltılık bir sekizlik mızrap alıştırmalarını gösterdiğini, eşikten yedi sekiz santimetre ileride kuvvetli mızrap vurularak çalgıdan ses çıkarmayı öğrenciye söylediğini, kendisinin mızrabı uzun tutmayı sevdiğini, yeni başlayan öğrencilere biraz uzun tutmalarını söylediğini, mızrap uzun tutulduğunda ajilite yapmanın zor olduğunu, başlarda ajilite yapamasan da çalgıdan güzel bir ton çıktığını, zaten tanburun amacının da öncelikli olarak güzel ses çıkarmak olduğunu, hocasının da kendi tuttuğu şekliyle ona gösterdiğini, Sadün hoca ve İzzettin Bey'in mızrabı yatık tuttuğunu, kendisinin daha sonraki senelerde kendi vuruş şeklini oluşturduğunu, başlarken hocanın taklit edilmesini ama sonrasında hoca gibi yapmaya gerek olmadığını, öğrencinin nağme ve teknik olarak kendi yolunu kendisinin çizmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Kiriş, tanburda mızrap tutuşunun işaret parmağı, orta parmak ve baş parmağının görevi olduğunu, mızrabın her iki açısının da bu aşamada tanıtılmasının önemli olduğunu, mızrabın malzemesi hakkında da bilgi verilmesini, tutuşun, işaret parmağı ve baş parmağın mızrabı belli belirsiz sıkıştırması ile gerçekleştirilmesini, burada önemli olan hususun, baş parmağın işaret parmağının hizasını geçmemesi gerektiğini, eşit olabileceği ancak, geçmemesinin daha sağlıklı, net ve yumuşak bir ses elde edilmesinde önemli olduğunu belirterek kontrol bakımından dikkat edilmesi gereken hususlardan olduğunu, tanbur eğitimi almaya başladığından bu yana bireysel çabaları ve teknik konuları deneme yanılma yöntemi ile anlamaya çalıştığını, hatta bir dönem boyun fıtığı başlangıcından kaynaklı şikayetlerinin olduğunu, bu durumun çok fazla tavır ve üslûbu anlamaya yönelik denemelerden kaynaklı olduğunu, mızrap tutuşunun usta çırak eğitimi ile hocadan görülerek yapılmasını, sözel olarak her ne kadar anlatılsa da bir hocadan görerek tatbik edilmesinin en etkili yol olduğunu dile getirmiştir.

Mızrap vuruşu ile ilgili ise; çalgının diz üzerinde dururken sapının bulunan zeminin paralel durumundan biraz daha yukarıda olması gerektiğini, sapın otuz beş kırk santimetre vücuda çapraz uzaklıkta olması gerektiğini, mızrap uygulamasını yapacak kolun, bilek ve dirsek arasındaki mesafenin aşağı yukarı ortasından kesişecek şekilde tanburun tutuşunun sabitlenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu sabitlenmenin çok önemli olduğunu, tanburun sabitlenmesi durumunun sağlamasının sapın yere düşmemesi ile

ölçüldüğünü, bu aşamada çalgı sabit kalıyorsa diğer aşama olan mızrap vuruşu aşamasına geçilebileceğini, herhangi bir kasılma durumu söz konusu olmaksızın Yegâh perdesinden ilk olarak üst mızrap vuruşlarının gerçekleştirilmesini, bu vuruşun tellere olan açısının yaklaşık kırk, kırk beş derece olmasını, vuruşun gerçekleşeceği yerin ise sapın başladığı yer ile ana eşiğin aşağı yukarı üçte biri kısmından olması gerektiğini belirtmiştir. Bu aşamaya gelindiğinde öğrenciye öncelikli olarak üst mızrap tatbiki, daha sonra alt mızrap tatbiki yaptırıldığını, bunlar yapılırken öğrencinin belli periyotta yapması gerektiğine dikkat çekildiğini, öğrencinin üst ve alt mızrapları dengeli, birbirine mümkün olduğunca eşit sayı ve yükseklikte vurmasının istendiğini açıklamıştır.

Ulaş, mızrabı işaret parmağı ve orta parmağının arasına alması gerektiğini, baş parmağının işaret parmağının önüne geçmemesi gerektiğini, diğer parmakların kasılmadan açılmasını, bileğin bazen yukarıdan geldiğini, daha aşağıdan gelmesini, mızrabın damağının Yegâh telinin ikisine vurması gerektiğini, mızrabı tutacak yerin iki parmağının arası olması gerektiğini, mızraba bir salınım vermezsen yumuşak ses çıkarmanın mümkün olmadığını, tanbur mızrabının sert olduğunu, eldeki çelik iki sert şeyin birbirine vurunca güzel ses çıkarmasının zor olduğunu, birinin yumuşatılması gerektiğini, o elin de sağ elin olmasını, sağ parmağın dibinde duran mızrabı baş ve işaret parmağıyla çok sıkmadan mızrabı küçük küçük salınır halde bırakmak gerektiğini belirtmiştir.

Mızrap vuruşu ile ilgili ise, mızrap kullanımının iyi ses çıkarmak için en önemli unsur olduğunu ve üzerinde çok durduğunu, önce ana perde olan Nevâ perdesine üst vuruş yaptırdığını, oturuş pozisyonu, tanburun bacağa oranı, sapın durumu, perdeye basış gibi önemli noktaların hepsini kontrol ettiğini, zaman zaman mızrabın elde salınım sağlaması gerekliliğini anlattığını, dört ya da altı saat sadece oturuş pozisyonu, mızrap tutuş tekniği ve sadece Nevâ perdesine üst mızrap vuruşu çalıştırdığını, vuruşta bileğin konumunu, her iki çelik tele vurup vurmadığını, mızrabın damak tabir ettiğimiz kısmının tellerin üzerinde doğru bir açıyla vurulup vurulmadığını kontrol ettiğini, mızrabı tele sürtmek ya da vurmak tabirlerini kullanmamaya özen gösterdiğini, bunların yerine çekmek kavramının iyi bir ses için daha doğru bir algı yarattığını, mızrabın eşiğe çok yakın ya da sapa çok yakın yerden vurulmaması gerektiğini öğrencilerine anlattığını ifade etmiştir.

Aydemir, mızrap tutuşu ve vuruşunu nasıl anlattığı ve alıştırmalarının olup olmadığı ile ilgili şöyle cevap vermiştir. “*Alıştırmalarım var. Onun pozisyonu var. Her tanbur hocası mızrabı farklı tutuyor biliyorsunuz. Benim mızrap tutuşum; orta parmakla işaret parmağının kök kısmına mızrabı dayıyorum. Burada mızrap hem düşmez hem de kontrol sizde olur. Daha sonra diyorum ki televizyon seyrederken, kitap okurken, ders çalışırken bu kalem gibi mızrap sürekli elinde dursun. Tanbur mızrabına iki tele vurmak çok önemli. Şöyle gösteriyorum. Doğru tutuşu öğrendi. İki telin üstüne mızrabı getirip bileğini aşağıya bırakmasını söylüyorum. Ama kasları boşalmış gibi. O zaman mızrap iki teli birden yalayarak düşer. Önce üst mızrap vurmaya öğretiyorum tabii bu şekilde. Bir de öğrenciler şurada bir hata yapıyorlar. Çok yavaş bir hareketle mızrabın vurulduğunu zann ediyorlar. Daha sonra ben onun bileğini tutarak vurduruyorum ne kadar hızlı ve refleksif bir hareket olduğunu görüyorlar. Hatta dalga da geçiyoruz, elimizle lanet olsun yapar gibi yapılmasını söylüyorum. Onun için özel bir etüdüm yok. Bol bol üst mızrap vurdurup daha sonra alt mızraba geçiyorum. Alt mızrabı vurduğun açıyla vurdurursan ses çatlıyor. Dışarı doğru teyel yapar gibi alt mızrabın ucunu açacaksın. Ud ve bağlama süpürerek çalınır. Bizde bir kavisle vuruyorsun altına giriyor ve alt mızrabı dışarı açıyorsun. Açısı böyle. Bunları gösterip daha sonra mızrap vurduruyorum.”*

Ayan, öncelikle mızrabı tanıttığını, en iyi hangi malzemeden yapıldığını, açılarının önemini, öğrencilerin hem gözle hem de eliyle mızrap ucunun açılarını anlamasını sağladığını daha sonra malum tutuşu gösterip, uygulattığını, mızrap vuruşunu ise; öncelikle üst mızrap vuruşunu gösterip boş telde (Yegâh) sabit bir metronom ile uygulattığını, sonra alt mızrap vuruşunu da gösterip aynı şekilde Yegâh telinde üst-alt mızrap vuruşları olarak sabit bir metronom ile uygulattığını, öğrencilerine sol el parmak baskısını önce öğrettiğinden bu vuruşları Nevâ (1), Hüseyinî (3) ve Acem (4), ile sonra Hüseyinî, Acem (2) ve Gerdâniye perdeleriyle uygulattığını, daha sonra daha zorlayıcı alıştırmalara geçtiğini belirtmiştir.

Yiğitbaş, sağ elin orta parmağı ile işaret parmağının birinci ve ikinci boğumları arasına dikey olarak konulan mızrabın, işaret parmağı ve baş parmak ile yanlardan desteklenerek tutulduğunu, bu durumda baş parmağın işaret parmağının birinci boğumuna karşı olduğunu, ileride veya geride olmamasını, mızrap ile ilişkisi olmayan diğer iki parmağın da, mızrabı alttan destekleyen orta parmağa bitişik olarak kıvrılmadan

tutulduğunu, uzun tutulduğu zaman sesin bozulmasının arttığını fakat hızlı pasajlar veya fazla vurgu gerektiren kısımları çalmanın güçleşeceğini, kısa tutulduğunda ise seslerin yalın ve daha volümlü çıkarak ses elde edildiği, tanbur mızrabının ucunun kısa tutulmasını, Tanburi Cemil Bey'den gelen bir üslûp özelliği olduğunu açıklamıştır. Mızrap vuruşunu ise; tanburun birinci çift teli üzerine her iki tele birden vurularak çalındığını, mızrap tutan elin hareketlerinin bilekten olmasını, mızrabın Tiz Nevâ ile eşik arasındaki mesafenin, eşığe yakın olan üçte birlik kısımdan vurulmasını, hocası Necip Gülses'in mızrap vururken açının kırk beş dereceden yüksek olmasına dikkat edilmesini ve seksen doksan derecede daha düzgün seslerin çıktığını söylediğini ifade etmiştir.

Sipahioğlu, sağ kolun tekneyi sardığını, sol elin işaret parmağının arka boğumunun dış kenarına sapın yerleştirildikten sonra bu parmağın telin üzerine doğru kıvrıldığını ve telleri birleştirmeden üzerine bastığını, sağ kol ve elin mızrap tutuş şekillerinin Tanburi Cemil beyin tutuş şekli öğrenilerek uygulandığını belirtmiştir.

Sanatçıların mızrap tutuşunun ve vuruşunun öğrenciye anlatılması ile ilgili düşünceleri genel olarak şunlardır; Yayla, Ersoy, Dedeler, Kiriş, Ulaş, Aydemir, Yiğitbaş mızrabın tutuşunu; işaret parmağı ve orta parmağın arasına mızrabı dikey bir şekilde yerleştirip baş parmak ve işaret parmağı ile kavranarak tutuşun gerçekleştiğini anlatmışlardır. Talu, Ayan ve Resuloğlu; öğrenciye tutuşu gösterip uygulattığını dile getirmişlerdir. Bunun yanında sanatçıların tutuş ile ilgili üzerinde durdukları önemli noktalar şunlardır; mızrabı tutuş esnasında açkısı geniş olan kısmın aşağıya doğru bakması, mızrabın parmaklarla sıkılmadan rahat tutuşun sağlanması, bileğin kolu kasmadan kıvrılması, baş parmağın işaret parmağının hizasını geçmemesi diğer parmakların kasmadan açılması, sağ kolun bilek ve dirsek arasındaki mesafenin ortasından kesişecek şekilde sabitlenmesinin sapın yere düşmemesi ile anlaşılması. Mızrap tutuşu ile ilgili genel olarak bir alıştırmaları olmadığını belirtmişlerdir. Aydemir; mızrap tutuşu ile ilgili alıştırmaya, evde kitap okurken, televizyon seyredirken sürekli mızrabı kalem gibi ellerine alarak tutuş yapmalarını söylemiştir.

Mızrap vuruşu ile ilgili sanatçılar şu noktalara değinmişlerdir; Yayla, mızrabı altmış seksen derecelik bir açıyla mızrabı saplar gibi bütün açı kullanılarak zamanlarının doğru ve dakik olarak vurulmasını aksi halde cızırtılı ve kirli sesin çıkacağına işaret etmiştir. Kiriş, mızrabı vuruş açısının kırk, kırk beş derece, Yiğitbaş ise, hocası Necip

Gülses'in kırk beş dereceden yüksek seksen, doksan derecelik bir açı ile vurulması gerektiğini söylemiştir. Ersoy, mızrabın geniş ağzının alt iki Yegâh teline eşit şiddette bilekten daireler çizerek vurulmasını belirtmiştir. Talu, mızrabın vurulması gereken yeri ana eşikten yedi, sekiz santimetre ileride olarak tarif ederken, Kiriş ve Yiğitbaş ise, Tiz Nevâ ile ana eşik arasındaki mesafenin eşiğe yakın olan üçte birlik kısmından vurulması gerektiğini ifade etmişlerdir. Ulaş ve Yiğitbaş da mızrabın eşiğe çok yakın yerden vurulmamasına işaret etmişlerdir. Aynı zamanda Yiğitbaş, mızrabı tutan sağ elin iki tele birden bilekten hareket ederek vurmasını söylemiştir. Sipahioğlu ise, mızrap tutuş ve vuruş şeklinin Tanburi Cemil Bey gibi olmasını söylemiştir.

Sonuç olarak; mızrap vuruşu ile ilgili genel düşüncelere bakıldığında; mızrap vuruş açkısı ile ilgili sanatçıların farklı düşüncelere sahip olduğu görülmektedir. Yayla ve Yiğitbaş mızrap vuruş açkısını kırk beş dereceden yüksek bir açı ile vurulmasını belirtirlerken, Kiriş bu açıyı kırk, kırk beş derece olarak ifade etmektedir. Bunun yanında mızrap vuruşunda dikkat edilmesi gereken noktalar, mızrabın bilekten ve geniş açının kullanılarak iki tele eşit olarak vurulması ve mızrabın ana eşiğe çok yakın olmadan vurulması olarak açıklanmıştır.

Mızrap vuruşu ile ilgili alıştırmalarla ilgili; Ayan, öncelikle boş telde yani Yegâh telinde sabit bir metronom ile üst mızrap vuruşunu gösterip uygulattığını, sonra alt mızrap vuruşunu da gösterip aynı şekilde Yegâh telinde üst-alt mızrap vuruşları olarak sabit bir metronom ile uygulattığını, öğrencilerine sol el parmak baskısını önce öğrettiğinden bu vuruşları Nevâ (1), Hüseyinî (3) ve Acem (4), ile sonra Hüseyinî, Acem (2) ve Gerdâniye perdeleriyle uygulattığını, daha sonra daha zorlayıcı alıştırmalara geçtiğini belirtmiştir. Ulaş, Nevâ perdesine üst mızrap vuruşu yaptırdığını, Kiriş, üst mızrap ve alt mızrap uygulaması yaptırdığını bunlar yapılırken öğrencinin belli periyotta yapması gerektiğine dikkat çekildiğini, üst ve alt mızrapları dengeli, birbirine mümkün olduğunca eşit sayı ve yükseklikte vurulmasını istediğini açıklamıştır.

Talu, Nevâ perdesine parmağını bastırıp üst mızrabın nasıl vurulduğunu anlatarak uzun süre üst mızrap çalıştırdığını, daha sonra alt mızrap ve çift mızrabın ve farklı mızrap şekillerinin nasıl olduğunu gösterdiğini, uzun bir süre üst ve alt mızrap çalışması yaptırdığını, yani tanburda uzun bir müddet öğrenciyle karşı karşıya mızrap çalışması yaptırdığını, bunlar içerisinde Yegâh-Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân, Acem Aşîrân-

süresinin değiştiğini ifade etmiştir. Kiriş, tanbur tavrında mızrap vuruşlarının monotonluğu ortadan kaldırmak için sadece üst veya sadece alt şeklinde düşünülmemeyeceğini, geçmişten günümüze kadar dinlenen ve görülen kayıtlarda bunun böyle olduğunu, tanburda üst-alt mızrap çalışmasının yanında en önemli kalıplardan iki tanesinden ilkinin birin dörde bölünmesi ile oluşan ritim kalıbına üst-alt-üst-üst ve üst-alt-üst-alt şeklinde çalışmak, ikincisinin ise, triole mızraplarının özellikle üst-alt-üst ve üst-üst-alt mızraplarına çalışmak olduğunu, bunlara günlük olarak kişinin durumuna göre zaman ayırmasının çok faydalı olacağını, bu kalıpları eserlerde ve taksimlerde gözetilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Ulaş, üst mızrabı öğrenen öğrenciye temel iki çeşit mızrap öbeği olduğunu söyleyip tatbik ettirdiğini, birinin üçlü mızrap üst-alt-üst diğerinin dörtlü mızrap üst-alt-üst-üst olduğunu, önce Nevâ perdesinde bunları örnekleyip sonra diğer pozisyonlarda çeşitli egzersizlerde uygulattığını, alt mızrabın üst mızraptan vurgu sağlanabilmesi açısından zayıf olması ve kuvvetle çekilmemesi gerektiğini, üst mızraba hazırlık yapar gibi alt tele takılması gerektiğini ve aslında bunun bakmadan çalındığında telin yerinin tayini açısından da önemli olduğunu ifade etmiştir.

Aydemir, üst ve alt mızrabın öğrenciye anlatılması, egzersizin olup olmadığı ve kaç hafta uygulatıldığını şöyle açıklamaktadır; “Öğrenci, tanbur çalmaya başladı. Üst ve alt mızrap çalışıyor diyelim ben hemen üçlemelere giriyorum. Üst-alt-üst, üst-alt-üst mızrap çalışması öğrenciye korkunç zor geliyor. Üst-alt-üst-üst çaldırdığım etütlerimde var. Onu da Nejdet hocadan öğrenmiştim. Hoca bazı tartımları öyle çalardı. Nejdet hoca, üst-alt-üst-alt yaparsan son cümle zayıf zamanla biter. O yüzden son cümleyi üstle bitirmem gerektiğini söylerdi. Ben etütlerimi direk öyle yazdım. O kombinasyonları öğrensin diye üzerinde durarak yazdığım şeyler var. Bazı etütler olduktan sonra seni geliştirir. Bir etüt bir kere çıktın indin bitti olmaz. Etüt öyle çalışılmaz. Etüdü yüz metronomla on beş kere hiç takılmadan yaptığında olmuş demektir. Sonra yüz yirmi metronoma çıkardın, on beş kere tekrar çaldın, takıldın mı sonra tekrar başa döneceksin.”

Ayan, tanburda ana olarak üç mızrap vuruşundan bahsettiğini, “olmazsa olmaz olarak” üst mızrap, alt mızrap ve çift mızrap olduğunu, özellikle ilk derslerde üst ve alt mızrap çalışmalarının tamamlandığını, sonrasında çift mızrabın gösterildiğini, mızraplar

kadar önemli olan ve sol elde uygulanılan sesli ve sessiz çarpmaların anlatılmasını, üst ve alt mızrap çalışmalarında bu çarpmaların da uygulanılması gerektiğini, o nedenle her egzersizde üst, üst-alt, alt-üst-alt üst (triole ve bir dörtlük), üst-alt-üst üst (triole ve bir dörtlük) mızrap kombinasyonları ve sesli-sessiz çarpmaların yapılmasına özen gösterildiğini, süresini öğrencinin yapabilirliği belirlediğini, sürenin yapabildiği noktaya kadar olduğunu, bunun bir saatte, bir haftada, bir ayda olabileceğini, müfredata değil öğrenciye bağlı olduğunu söylemiştir.

Yiğitbaş, üst ve alt mızrapın öğrenciye anlatılması, egzersizin olup olmadığı ve kaç hafta uygulatıldığını şöyle açıklamaktadır; *üst mızrap, alt mızrap, çift mızrap, üst- alt mızrap, alt- üst mızrap, üçlü mızrap*

Üst mızrap: Tanbur mızrap şeklinin en önemlisidir kuvvetli vuruş anlamındadır.

Alt mızrap: Vurgusu olmayan seslerde kullanılır.

Çift mızrap: Önce alt ile başlayıp, sonra üst mızrapla sona eren bir mızrap şeklidir.

Bunlardan başka önemli beş çeşit ritmik grup vardır. Mızrap sırası şöyledir:

a) *Üst-alt-üst-üst: Zaman dilimi açısından vuruşlar eşittir. Dörtlü grup.*

b) *Alt-üst-alt-üst: Baştaki üç mızrap triole, sondaki ise ona eş değer nota ile beraber icra edilir. Dörtlü grup*

c) *Üst-alt-üst-alt-üst: Bir üst ilavesiyle oluşmuştur. Beşli grup.*

d) *Üst-alt-üst-üst-üst: Beşli grup.*

e) *Üst-alt-üst-üst-alt-üst: Üçlü grup.*

Üçlü mızrap: Bir üst, bir alt ve bir üst mızrap ile ifade edilir. Zamanlar birbirine eşittir. Bu mızrap şekli sadece triolelerin seslendirilmesinde kullanıldığı için, ayrıca bir sembol ile gösterilmeye gerek duyulmamıştır. Trioleden ilk mızrap mutlaka üst mızrapla olmalıdır diye bir kural yoktur. Ancak burada melodinin vurguları önemlidir. Genellikle üst-alt-üst mızrap tercih edilir. Bu egzersizler, öğrencinin öğrenme kapasitesine göre tekrar edilir.

Sipahioğlu, üst ve alt mızrap uygulamalarını egzersiz çalışmaları bitiminde basit makam ve uygulamaları esnasında detaylı bir şekilde öğretilmesini, sürenin, öğrencinin çalışma süresi ile doğru orantılı olduğunu belirtmiştir.

Sanatçılar, üst ve alt mızrabın öğrenciye anlatılması ve egzersizlerin olup olmadığı ve uygulamasının kaç hafta olduğu ile ilgili şöyle cevap vermişlerdir; Yayla, üst mızrabın ton ve icranın doğru ve dengeli bir ritmik yapıyla çalınması açısından önemli olmasından bahsetmiştir. Bunun yanında farklı egzersizlerin olduğunu ve eğitim süresince bu uygulamanın devam ettiğini belirtmiştir. Ersoy, üst-alt mızrabı inici ve çıkıcı olarak üçleme ile başlattığını, daha sonrasında üçleme alıştırma yaparak transpoze yaptırarak dört ses uygulattığını, seslerin temiz olana kadar bir ömür boyu parmak ısındırmak ve ajiliteyi korumak için bu uygulamaların yapılması gerektiğini vurgulamıştır. Resuloğlu, üst-alt mızrabın hız açısından önemli olduğunu, birçok alıştırmanın olduğunu sürenin ise, öğrenciyi takip ederek belirlenmesini her gün ısınma olarak üst-alt mızrabın tekrar edilmesi gerektiğini, Dedeler ise, üst-alt mızrabın çalım rahatlığı ve üst-alt mızrap koordinasyonu sağladığını belirtmiştir.

Talu, öğrenciyi üst mızrapla başlattığını ama Yegâh-Dügâh arası alıştırma yaptırdığında ilk olarak üst daha sonra üst-alt mızrap çalıştırdığını, öğrencinin yeteneğine göre sürenin değiştiğini söylemiştir. Kiriş, üst-alt mızrabın yanında tanbur tavrında mızrap vuruşlarının monotonluğu ortadan kaldırmak için sadece üst veya sadece alt şeklinde düşünülmemeyeceğini, geçmişten günümüze kadar dinlenen ve görülen kayıtlarda bunun böyle olduğunu belirtmiştir. Aynı zamanda tanburda üst-alt mızrap çalışmasının yanında en önemli kalıplardan birincisinin üst-alt-üst-üst ve üst-alt-üst-alt ikincisinin ise, triole mızraplarının özellikle üst-alt-üst ve üst-üst-alt mızraplarına çalışmak olduğuna, bunlara günlük olarak kişinin durumuna göre zaman ayırmasına, bu kalıpları eserlerde ve taksimlerde uygulaması gerektiğine işaret etmiştir.

Ulaş ise, üst mızrabı öğrenen öğrenciye iki önemli mızrap vuruşu olan üçlü mızrap üst-alt-üst ve dördü mızrap üst-alt-üst-üst vuruşunu öğrettiğini, bu vuruşları Nevâ perdesinde sonra diğer pozisyonlarda çeşitli egzersizlerde uygulattığını, alt mızrabın üst mızraba göre vurgu sağlanabilmesi için zayıf olması ve kuvvetle çekilmemesi gerektiğini, üst mızraba hazırlık yapar gibi alt tele takılması gerektiğini ve aslında bunun bakmadan çalındığında telin yerinin belirlemek açısından da önemli olduğunu ifade etmiştir.

Aydemir, öğrencinin üst-alt mızrabı öğrendikten sonra hemen üst-alt-üst mızrap vuruşları olan üçlemelere başladığını, hocasının üst-alt-üst-alt mızrap vurulduğunda son cümlelerin zayıf biteceğini söylemesi üzerine üst-alt-üst-üst egzersizlerini de çalışmalarına

eklediğini, egzersiz olarak metronomu yavaştan hızlıya doğru arttırarak egzersizleri tekrar ettirdiğini ifade etmiştir. Ayan, ana üç mızrap olan üst, alt ve çift mızrabın önemini vurgulayarak ilk derslerde üst-alt daha sonrasında çift mızrabı öğrettiğini ama bu vuruşlarla birlikte çarpmanın anlatılıp uygulatılmasını açıklamıştır. Her egzersizde üst, üst-alt, alt-üst-alt üst (triole ve bir dörtlük), üst-alt-üst üst (triole ve bir dörtlük) mızrap kombinasyonları ve sesli-sessiz çarpmaların yapılmasına özen gösterdiğini, sürenin öğrencinin yeteneğine bağlı olduğunu dile getirmiştir.

Yiğitbaş ise; üst mızrap, alt mızrap, çift mızrap, üst- alt mızrap, alt-üst mızrap, üçlü mızraplarını açıklayarak beş çeşit mızrap vuruşunu üçlü, dörtlü ve beşli gruplar halinde sınıflamıştır. Bu grupların mızrap vuruşları üçlü grup, üst-alt-üst, üst-alt-üst, dörtlü grupları zaman dilimleri açısından birbirine vuruşları eşit olan üst-alt-üst-üst ve baştaki üç mızrap triole, sondaki ise ona eş değer nota ile beraber icra edilen alt-üst-alt-üst, beşli grupları bir üst ilavesiyle üst-alt-üst-alt-üst ve üst-alt-üst-üst-üst olarak belirtmiştir. Sipahioğlu, üst-alt mızrap çalışmasını egzersizler bittiğinde basit makam ve uygulamalarında detaylı öğretilmesini, sürenin ise öğrencinin yeteneğine göre değiştiğini söylemiştir.

Sonuç olarak, bütün sanatçılar üst ve alt mızrabın çok önemli olduğunu ve egzersizlerin olduğunu belirtmiştir. Sanatçılar arasında üst-alt mızrabın anlatılma süreci ve diğer mızrap vuruşlarının önem derecesi farklılık göstermektedir. Bunun yanında üst-alt mızrabı hız, çalım rahatlığı, üst-alt mızrap koordinasyonu açısından önemli olduğunu belirtmişlerdir. Üst-alt mızrabın yanında diğer mızrap şekillerini de çift mızrap, üçlü mızrap, dörtlü mızrap, beşli mızrap olarak sınıflandırmışlardır. Bunların mızrap vuruş şekillerini, alt-üst (çift mızrap) üst-alt-üst, üst-üst-alt, alt-üst-alt-üst, üst-alt-üst-üst, üst-alt-üst-alt, üst-alt-üst-alt-üst, üst-alt-üst-üst-üst olarak sıralamışlardır. Üst-alt mızrap egzersizlerinin süresi ile ilgili ise; genel olarak öğrencinin yeteneğine göre değişebileceğini söylemişlerdir.

4.2.4.3. Çift Mızrap

Yayla, öğrenciye çift mızrabın anlatımını bununla ilgili alıştırma olup olmadığı ve kaç hafta uygulatıldığı ile ilgili şöyle cevap vermiştir; *“Çift mızrabın temel yapısının önce “alt” sonra “üst” mızraptan oluşan bir birleşim olduğu anlatılır. Zamanlamada*

asıl olan üst mızraptır. Yani metronom vuruşu üst mızraba denk gelir. Mesela önce altmış metronomda bir süre her vuruşa bir üst mızrap vurulur. Daha sonra üst mızrabın vuruş zamanı değişmeden vuruşlara hemen öncesinde bir alt mızrap vuruşu eklenir. Üst vuruşun değeri 1/4 'lük olarak kabul edilirse, öncesinde çalınan alt mızrabın değeri onaltılık veya otuzikilik olmalıdır. Böylece vuruşun hemen öncesinde gelen bir ses oluşturulur. Teorik olarak karmaşık görünen bu mızrap, uygulamada daha kolay anlatılır. Çift mızrapla ilgili etütler vardır. Etütlerle birlikte, eserlerde de bu mızrap öğrenciye göstererek alışkanlık haline gelene kadar uygulanır.”

Ersoy, nota değeri içinde alt mızrapla başlayıp üst mızrap kuvvetli vurulacak şekilde çalma tekniği olduğunu, alt mızrap vuruş tını süresinin üst mızraba göre çok daha kısa olmasını, sanki kısa bir diyafram nefesi alıp vermek gibi öğrenciye anlatılmasını, dörtlük notalar üzerinde alıştırma yapılabileceğini belirtmiştir.

Resuloğlu, çift mızrap için gam üzerinde her notaya uygulatılan bir etüdün olduğunu, daha sonra uygulamasının eser içerisinde gösterildiğini, Dedeler, nota üzerinde sol elin notayı uzun basmasını, sağ elinde çift mızrap vurmasını, Yegâh- Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst/ 0-1-2-3, Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst-Dügâh /1-2-3-4, Acem Aşîrân-Râst-Dügâh-Buselik/1-2-3-4, Râst-Dügâh-Buselik-Çargâh /1-2-3-4, Dügâh-Buselik-Çargâh-Nevâ /1-2-3-4 egzersizinin çift mızrap vurarak da çalınabileceğini söylemiştir. Talu, alt-üst perdeye aynı anda beraber vurulmasını öğrenciden istediğini, çift mızrapla birlikte çarpmayı da yaptırdığını, Râst-Gerdâniye, Dügâh-Muhayyer, Nevâ-Gerdâniye arasındaki her perde de çift mızrap vurarak ilerlemesini istediğini, ondan sonra bunları birleştirerek melodi içinde yaptırdığını, öğrencinin yeteneğine göre bu öğrenim süresinin değiştiğini ifade etmiştir.

Kiriş ise şöyle cevap vermiştir; “Çift mızrapları çiftin bütünlüğünü gösteren tek’e göre gösteriyorum. Böylelikle bölünmeden kaynaklı olarak çift’liği kavratmaya gayret ederek tatbik ettiriyorum. Sürekli çalışılması gerektiğini vurguluyor ve karşılıklı olarak öğrenci ile her dersin başında çalışıyoruz.” Ulaş, ileriki zamanlarda kullandığını bunun biraz daha tavır ile ilgili bir unsur olduğunu vurgulamıştır.

Aydemir, üst-alt mızrabı şöyle açıklamıştır; “Üst ve alt mızrabı öğrendikten sonra en temel mızrabımız herhalde çift mızrap o da zor mızrap çünkü öğrenciler hep alt mızrabı çok uzaktan vurulan bir şeymiş gibi düşünüyor. Ben şöyle öğretiyorum. Alt

mızrabı alt tele yasla şimdi bir üst mızrap vuracaksın yani alt tele de dokunuyormuşsun gibi düşün diyorum. Orada esas olan mızrap üst mızrap, alt tele hafif bir dokunuş var.”

Ayan, çift mızrap vuruşunun en temel vuruşlardan biri olduğunu, iki hareketten oluşan tek bir vuruş olduğunu, alt-üst olarak vuruşun gösterildiğini, ağırlaştırılıp tekrar gösterilip ve uygulamasının sağlandığını, bununla ilgili değişik egzersizler yaptırdığını, çalışma süresinin öğrencinin yapabildiği noktaya kadar olduğunu, “Bir saatte olur bir haftada, bir ayda... Öğrenciye bağlıdır, müfredata değil.” cümleleriyle ifade etmiştir.

Yiğitbaş, alt mızrapla başlayıp, sonra üst mızrapla sona eren bir mızrap şekli olduğunu, alt mızrap vuruşunun, üst mızrap vuruşu zamanına göre küçük olduğunu, Sipahioğlu, bu tip ve daha fazla komplike ve karışık mızrapların öğrenciye eser uygulamaları esnasında gösterildiğini ve esere uygun egzersizlerin sap boyunca geliştirildiğini açıklamıştır.

Sonuç olarak; sanatçılar, çift mızrabın anlatımıyla ilgili genel olarak üst mızrabın süresinin alt mızraba göre daha uzun, iki hareketten oluşan tek bir vuruş olduğunu, hatta bir diyafram nefesi alıp vermek gibi olduğunu, bu tekniğin gösterilerek öğrenciye uygulatıldığını, uygulama sırasında öğrenciye mızrabı alt telin altına yaslayıp bir üst mızrap vurmasını söyleyip alt mızrabın ne kadar kısa sürede olduğunu gösterildiğini söylemişlerdir. Ulaş, çift mızrabın tavır ile ilgili bir unsur olmasından dolayı ileriki zamanlarda gösterdiğini belirtmiştir. Sanatçılar, genel olarak çift mızrapla ilgili yaptırılan egzersizlerin olduğunu belirterek; Ersoy, dörtlük notalar üzerinde egzersizler yaptırdığını, Sipahioğlu, eserler içerisinde uygun egzersizlerin sap boyunca uygulatıldığını, Yayla, egzersizlerin yanında eserler içerisinde de çift mızrabın uygulatıldığını, Resuloğlu, gam üzerinde her notaya uygulatılan egzersizlerin olduğunu ifade etmiştir.

Dedeler, nota üzerinde sol elin notayı uzun basmasını, sağ elinde çift mızrap vurmasını, Yegâh-Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst/0-1-2-3, Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst-Dügâh/1-2-3-4, Acem Aşîrân-Râst-Dügâh-Buselik/1-2-3-4, Râst-Dügâh-Buselik-Çargâh/1-2-3-4, Dügâh-Buselik-Çargâh-Nevâ/1-2-3-4 egzersizinin çift mızrap vurarak da çalınabileceğini, Talu, Râst-Gerdâniye, Dügâh-Muhayyer, Nevâ-Gerdâniye arasındaki her perde de çift mızrap vurarak öğrencinin ilerlemesini istediğini belirtmiştir. Sanatçılar, çift mızrabın süresi ile ilgili ise, genel olarak öğrencinin yeteneğine göre değiştiğini belirtmişlerdir. Bunun yanında Yayla, alışkanlık haline gelene kadar

uygulatıldığını, Kiriş, her ders başında öğrenciyle uygulamasının karşılıklı olarak yapıldığını belirtmiştir.

4.2.5. Parmak Pozisyonları

Yayla, parmak pozisyonlarının görevi ve bu görevin öğrenciye nasıl anlatıldığı ile ilgili şöyle bir açıklama yapmıştır; *“Tanbur uzun saplı ve genellikle alt teller üzerinde icra edilen bir çalgı olduğu için parmak pozisyonları önemlidir. İşaret parmağı sap üzerinde adeta “ray üstündeki bir lokomotif gibi” kalkmadan hareket ederken diğer parmaklar işaret parmağına göre pozisyon alır. Dügâh perdesinden itibaren tize doğru tam sesli aralıklarda 1-3 parmaklar, yarım sesli aralıklarda 1-2 parmaklar kullanılır. Râst-Dügâh, Acem Aşîrân-Râst tam sesli aralıklarında 1-4 parmak pozisyonu kullanılır. Bu parmak ilişkileri istisnai durumlarda değişebilir.”*

Yayla, işaret parmağının pozisyonu ile ilgili şöyle cevap vermiştir; *“İşaret parmağı tanburun uzun saplı yapısı, çalgının tını ve üslûbu gereği özel bir önem arz eder. İşaret parmağı, diğer parmaklar basılıyken pozisyonun gerektirdiği bir önceki perdenin üzerinde durur ve klavyeden kaldırılmaz. Örneğin; üçüncü parmağımız Nevâ'da ise çalınacak ezgiye göre işaret parmağımız Çargâh perdesinde basılı durur. Bununla ilgili çalınan bütün etüt ve eserlerde öğrenci uyarılır. Bir hata varsa geçiştirmeden ve alışkanlık haline gelmeden düzeltilir.”*

Ersoy, sap uzunluğundan kaynaklı olarak parmak pozisyonlarının sazendeeye hız kazandırdığını, işaret parmağı pozisyonu ile ilgili ise, sıralı veya atlamalı seslerde işaret parmağının saptan ayrılmadan pozisyon numarasına göre olması gereken yere bir an önce gelerek diğer parmaklara hareket kolaylığı sağlaması gerektiğini söylemiştir.

Resuloğlu, parmak pozisyonlarına önem verdiğini, çünkü öğrencinin genellikle tek parmak çalmaya meyilli olduğunu, tüm parmaklarını kullanmadığında karşılaşacağı zorlukları uygulamalı olarak gösterip ona göre etütler verdiğini, bir eseri hızlı çalmak için değil rahat çalmak için parmak pozisyonlarına önem verdiğini, kendinden emin bir icra için bu konunun önemli olduğunu, işaret parmağı ile ilgili ise; öğrenciye sap tutuşunu gösterip çalım esnasında sürekli uyarılar yaparak pozisyonunu düzeltmeye çalıştığını belirtmiştir.

Dedeler, parmak pozisyonlarını doğru kullanmanın icrada kolaylık sağladığını, böylelikle tanburu icra ederken öğrencinin zorlanmadan pozisyonların avantajlarından yararlanacağını, pozisyonları parmak numaralarıyla nota üzerinde gösterilebileceğini, işaret parmağı ile ilgili; tanbur icrasındaki en önemli parmak olduğunu, her zaman başı çektiğini ve ilk başlangıç sebebi olduğunu, farklı pozisyon örnekleri içeren alıştırmaları kullandığını dile getirmiştir.

Talu, göstererek anlattığını, parmak pozisyonlarının çok önemli olduğunu, dördüncü parmağını çok fazla kullanmadığını fakat kullananların olduğunu, dördüncü parmak kullanıldığında çarpma yapmanın biraz zor olduğunu, tanburda önemli olan faktörün parmakların çarpma yapması ve bir iki notaya çarparak gitmesi olduğunu, birinci parmağın hep sabit olup hiçbir zaman sapın üzerinden kalkmadığını, diğer parmakların melodiye göre elin hareketini değiştirdiğini, dört parmağın da melodinin gidişine ve hızına göre kullanılabilceğini, dört parmakla yapılan ezginin hepsinin bazen birinci parmakla yapıldığını, o zaman da daha lezzetli bir ton ve başka bir nağmenin çıkacağını, daha sonrasında parmak pozisyonunu kullanmayı öğrendikten sonra hangisinin iyi olacağına karar verildiğini anlatmıştır.

İşaret parmağı ile ilgili ise; en çok kullanılan olmazsa olmaz parmak olduğunu, dördüncü parmak kullanılmadan da tanbur çalınabileceği ama işaret parmağı olmadan çalınamayacağını, hiçbir zaman sapın üzerinden kalkmayan bir parmak olduğunu, bütün tanburilerin işaret parmağının devamlı nasırlı olduğunu, devamlı perde üzerinde sabit olmasını, ne yaparsa yapsın ileride gitse geride gitse onun hiçbir zaman tanburun üzerinden kalkmayan bir parmak olduğunu, bununla ilgili bir alıştırmının olmadığını ama bütün alıştırmalara başlarken işaret parmağıyla başladığını ifade etmiştir.

Kiriş, parmak pozisyonu ve işaret parmağı ile ilgili şöyle cevap vermiştir; “Her çalgı icrasında olduğu gibi sağ el ritim, sol elde melodi görevini üstlenir. Melodilerin sağlıklı ve dengeli icrası için sol el tekniğine, nizamına dikkat edilmelidir. Parmak numaralarının ilgili makam ve perdeler üzerinde hangi mızrap vuruşuyla olacağına özenilmelidir. Parmak numaraları ile ilgili bağlamadan edindiğim teknik, işimi bir yandan çok gördü. Diğer taraftan da parmak numarası bakımından da geleneksel tanbur icrasına evrilmesi zamanımı aldı ve almaya da devam ediyor. Bireysel çabalar ve dinlemelerle bu durumu düzeltmeye çalıştım desem hata etmiş olmam. Devam da

ediyorum. İşaret parmağı karşıdan bakıldığında hafif yukarı eğilimli durmalıdır. Bu parmak tanburdaki en önemli, en çok gücü taşıyan parmağıdır. Bu sebepten dolayı gerek sabit bir noktada baskı çalışmaları gerekse makamların dizilerini çıkıp inmek suretiyle yapılacak çalışmalar faydalı olacaktır.”

Ulaş, parmak pozisyonlarındaki tek kriterin mantık olduğunu, işaret parmağının ana parmak olduğunu, sapa konulduktan sonra kaldırılmaması gerektiğini, diğer parmak pozisyonlarını yönlendirdiğini, ileriki derslerde bütün bir sapı uygun bir ses skalasında tek parmakla çıkmak ve inmek gibi çeşitli alıştırma yaptırıldığını, pozisyon bilinci oturduktan sonra bu egzersizleri yaptırdığını vurgulamıştır.

Aydemir, “Genelde eskilerde şöyle bir çalış var. Tanburu ya 1-3 ile çalışıyorlar ya 1-2 ile çalışıyorlar. Mesut Cemil Bey, Ercüment Batanay, Tanburi Cemil Bey, Nejdî Yaşar 3-4 parmağını kullanan kişilerdir. Ustalar öyle çalışıyor. Tanbur dört parmak kullanılarak çalınmalı. Bütün parmak kombinasyonları 1-2-4 de kullanılmalı 1-3-4 de 1-2-3 de ben bunu öğretecek şekilde metodumu geliştirdim. Bütün yazdığım etütlerde dört parmak kullanılarak çalınıyor. Bazısında 1-2-3-4 kombinasyonu fazladır, Hicâzkârda 1-2-4 ve 1-4 fazladır. Etütlerimi onları düşünerek yazdım. Hocam ben öğrenciyken bana hiç etüt yaptırmadı. Bir ana skalayı yaptık. Yegâh-Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst-Dügâh-Buselik-Çargâh-Nevâ ondan sonra şöyle bir şey oldu. Bütün arkadaşlarım etüt çalışıyor. Kanuniler, tar çalanlar falan tanbur için de yok. İlk etütlerimi oturup kendim yazdım. Bu metotta üç tane parmak alıştırma var. Onlar öğrencilik zamanlarımda yazdığım etütlerdir. Onları piyano metotlarından esinlenerek yazdım. Tanbura uyarladım. Çoğunu kendim yazdım. Birinci parmak salyangoz olacak. Beceremiyorsan sürekli salyangoz gibi yapıp kaslarını alıştırmasını söylüyorum. Çünkü kaslarında bir hafızası var. Kaslar öğrendikten sonra onu hiç düşünmeden yapıyorsunuz. Benim burada çok ısrar ettiğim bir şey var parmak boğumların tanbur sapının ne kadar önünde kalmalı. Herkes boğumları farklı koyduğu için elleri akıyor. İşaret parmağındaki iki boğumun dışarda kalmasını istiyorum. Benim için işaret parmağı üzerindeki boğumlar ve sap üstündeki pozisyonu çok önemli.”

Ayan, çalım tekniğinin doğru parmak ve mızrap pozisyonları ile olması ileride daha seri bir icra yapabilmenin temelini teşkil ettiğini, özel bir alıştırma yaptırmadığını, öğrencinin perde ile ilk buluşmasında bu konuyu sıklıkla ifade ettiğini ve onun da dikkat

etmesini sağlamaya çalıştığını, her öğrencide olan acelecilik duygusunu değiştirmeye, bol bol ağır metronomlarla çalışmalar yaptırarak, bu baskıların refleks haline gelmesine çabaladığını, öğrenciden de bunları istediğini belirtmiştir.

Yiğitbaş, parmak pozisyonlarının önemini ve görevini şöyle açıklamıştır; *“Parmak pozisyonları melodilere perde aralıklarına göre değişiklik gösterir. Tanburda parmak pozisyonlarını belirlemekteki amaç, hedefe en kısa sürede ulaşmaktır. Şöyle ki Dügâh ile Segâh arası 1-3 basılırken, tize çıkıldığında bu 1-2 olarak değişir. Bakiye aralıkları 1-2, 2-3, 3-4, geri dönüşte tam tersi uygulanır. Küçük üçlü aralıklar 1-4, 1-3 parmaklarıyla basılır.”* Yiğitbaş, işaret parmağı ile ilgili alıştırmaya ise şöyle örnek vermiştir; Yegâh -Acem Aşîrân (0-2), Hüseyinî Aşîrân-Râst (1-3), Acem Aşîrân-Dügâh (1-4), Râst-Buselik (1-3), Dügâh-Çargâh (1-2), Buselik-Nevâ (1-3), Çargâh-Hüseyinî (1-3).

Sipahioğlu, parmak pozisyonlarının sol elin dört parmağını kullanabilmeyi amaçlaması gerektiğini, işaret, orta, yüzük ve serçe parmaklarının sırası ile 1. 2. 3. ve 4. parmaklar olduğunu, bu amaç doğrultusunda öğrenciye egzersiz çalışmaları yaptırıldığını vurgulamıştır.

Sonuç olarak; sanatçılar, parmak pozisyonunun önemi ve görevi ile ilgili genel olarak işaret parmağının ana parmak olduğunu, sap üzerinden hiç kaldırılmadan hareket etmesini, diğer parmakların görevinin işaret parmağına göre şekillenmesini, tanburun sapının uzun olmasından dolayı parmak pozisyonlarını kullanmanın sazendeğe hız ve rahatlık kazandıracağını, ezgi ve perde aralıklarına göre bu pozisyonların değişiklik gösterebileceğini, parmak pozisyonu belirlemekteki amacın hedefe en kısa sürede ulaşmak olduğunu ifade etmişlerdir. Bunun yanında sanatçıların, sol elin bütün parmaklarının kullanılması ile ilgili farklı görüşleri olduğu tespit edilmiştir; Talu, kendisinin dördüncü parmağı kullanmadığını ifade ederken Aydemir ve Sipahioğlu, parmak pozisyonlarının dört parmağında kullanılmasını amaçladığını vurgulamışlardır. Bunun yanında parmak pozisyonlarının kullanımı ile ilgili; Yayla, Dügâh perdesinden itibaren tize doğru tam sesli aralıklarda 1-3, yarım sesli aralıklarda 1-2, Râst-Dügâh, Acem Aşîrân-Râst tam sesli aralıklarında 1-4, parmak pozisyonlarının kullanıldığını, bu parmak pozisyonlarının istisnai durumlarda değişebileceğini, Yiğitbaş ise, Dügâh ile Segâh arası 1-3 basılırken, tize çıkıldığında 1-2 olarak değiştiğini, Bakiye aralıklarının 1-

2, 2-3, 3-4, geri dönüşünde bunların tam tersi uygulandığını, küçük üçlü aralıkların 1-4, 1-3 parmaklarıyla basıldığını belirtmiştir.

İşaret parmağı ile yaptırılan alıştırmalarla ilgili olarak ise; Yayla, işaret parmağının tanburun uzun saplı yapısı, çalgının tını ve üslûbu gereği önemli olduğunu, işaret parmağının pozisyonun gerektirdiği gibi diğer parmaklar basılıyken bir önceki perdenin üzerinde durmasını ve klavyeden kaldırılmamasını vurgulayarak üçüncü parmak Nevâ'da ise çalınacak ezgiye göre işaret parmağının Çargâh perdesinde basılı durmasını örnek vermiştir. Bununla ilgili çalınan bütün etüt ve eserlerde öğrencinin uyarılarak bir hata durumunda geçiştirmeden ve alışkanlık haline gelmeden düzeltildiğine işaret etmiştir. Yiğitbaş, işaret parmağı ile ilgili alıştırmaya ise şöyle örnek vermiştir; Yegâh-Acem Aşîrân (0-2), Hüseyînî Aşîrân-Râst (1-3), Acem Aşîrân-Dügâh (1-4), Râst-Buselik (1-3), Dügâh-Çargâh (1-2), Buselik-Nevâ (1-3), Çargâh-Hüseyînî (1-3).

Kiriş, sabit bir noktada baskı çalışması ve makamların dizilerini çıkıp inme alıştırmalarının yapılmasını, Ulaş, uygun bir ses skalasında birinci parmakla çıkıp inme alıştırmalarının yapılmasını, Ayan, ağır metronomda öğrencinin acelecilik duygusunu değiştirmeye ve baskıların refleks hale gelmesi için çabaladığını, Sipahioğlu sol dört parmağı kullandıran egzersizler yaptırdığını belirtmiştir. Aydemir ise, işaret parmağının iki boğumunun dışarda kalmasına ve sap üzerindeki pozisyona dikkat ettiğini, öğrencilerine işaret parmağının şeklinin salyangoz gibi olması gerektiğini ve sürekli salyangoz şekli uygulanarak kasların alıştırılabileceğini açıklamıştır.

4.2.5.1. Duruş

Yayla, baş parmak ve işaret parmağının duruşu ve ilgili alıştırmanın olup olmadığı ile ilgili şöyle açıklama getirmiştir; *Elin yapısı adeta bir top ya da portakal tutar gibi olmalı, baş parmak orta parmak hizasında durmalıdır. Bunu test etmek için baş parmakla orta parmak birbirine temas ettirilebilir.*”

Ersoy, baş parmağın sapta değişik pozisyonlara gelmemesini, parmağın başının, üst kısma sapın arkasında kalmasını ve sapı kavramamasını, bunun hareket özgürlüğünü kısıtlayan bir tutma şekli olduğunu, sapı kavramanın bağlama çalma tekniğinde görülen bir tutuş şekli olduğunu, parmakların havada açık olarak çalınmasından kaçınılmasını, parmakların pozisyona hazır bir şekilde klavyenin üstünde bir iki santimetreyi

geçmeyecek açıklıkta durması gerektiğini söylemiştir. Resuloğlu, işaret parmağının üst kısmının sapa temas halinde olmasını, parmağın uç kısmıyla tele baskı yapılmasını ve baş parmağın sapın üst kısmından destek vermesini belirtmiştir.

Dedeler, çalgı üzerinde baş parmağın klavyenin üst kısmına doğru pozisyon almasını ve genellikle işlevsiz olduğunu, işaret parmağının öneminin büyük olduğunu, tanburun klavyesini saracak şekilde ellerin içe doğru bükülmüş vaziyette şekillenerek pozisyon almasını, işaret parmağının perdenin tam üzerinde yer alması gerektiğini söylemiştir. Talu, baş parmak ve işaret parmağının aynı hizada olmasını, baş parmağın bastırılarak sapın sıkılmamasını, çok da gevşek bırakılmamasını, bunun bir dengesi olduğunu kişinin daha sonra onun farkına vardığını, baş parmak ve işaret parmağının saptan kalkmadığını, işaret parmağının nereye giderse gitsin baş parmağın da onunla aynı hizada olacağını ifade etmiştir.

Kiriş, başparmağın ve işaret parmağının aynı hizada olmasını, bunun sağlamasını yaparken ve çalışırken mümkün olduğunca aynaya bakarak çalışmanın faydalı olacağını, dizi çalışmalarına çok özenilmesini, örnek olarak herhangi bir pasajı, etüdü ya da saz semâîsini sadece birinci parmakla icra edilmesini söylemiştir. Ulaş, baş parmak ve işaret parmağının duruşu ile ilgili bir alıştırmanın olmadığını, zamanla parmakta çıkan izlerin bunu giderdiğini belirtmiştir.

Aydemir, baş parmak ve işaret parmağının duruşu ile ilgili yaptırdığı bir alıştırma olmadığını, baş parmağın işaret parmağının üzerinde olmasını söylediğini, hiçbir zaman gerisinde denilmemesini, bazı pozisyonlarda perdeye basabilmek için gerisinde kalmak zorunda olduğunu, hiçbir zaman baş parmağın birinci parmağın önünde olmaması gerektiğini, ideal olanın hep beraber hareket etmesi ve pest seslere inildiğinde geriye doğru yatmasının da normal olduğunu, onu da öğrenciye gösterdiğini ifade etmiştir.

Ayan, çalan kişinin fiziki özelliklerine göre değişiklik gösterdiğini, uzun ya da kısa parmakların bu pozisyonu etkileyebildiğini, başparmağın işaret parmağının bir perde önünde durmasına ve işaret parmağıyla beraber pest ya da tiz tarafa doğru birlikte hareket etmesine dikkat edilmesini söylediğini, bazı zamanlarda baş parmağı sabit tutup işaret parmağıyla tiz perdelere doğru basmaya çalışan öğrencilerinin olduğunu söylemiştir.

Yiğitbaş, işaret parmağı ve baş parmağın birbirine paralel şekilde olmasını, birinci parmağın çalar durumda olduğu zaman, ikinci, üçüncü ve dördüncü parmakların telden

çok uzaklaştırılmamasını, Hüseyinî (1)-Acem (2)- Gerdâniye (4), Hüseyinî (1)-Eviç (3)- Gerdâniye (4) örneği ile açıklamıştır. Sipahioğlu, işaret parmağı yerleştirildikten sonra baş parmağın doğal olarak işaret parmağının ilk boğumu hizasında sapı kavramasını vurgulamıştır.

Sonuç olarak; sanatçılar, baş parmak ve işaret parmağının duruşu ile ilgili genel olarak baş parmak ve işaret parmağının aynı hizada birbirine paralel olarak durmasını, sapın çok sıkı ve çok gevşek bırakılmaması gerektiğini belirtmişlerdir. Yiğitbaş ve Ersoy ise, baş parmak ve işaret parmağı haricindeki diğer parmakların klavye üzerinde hazır bulunması ve bir, iki santimetreyi geçmeyecek açıklıkta bulunmasını söylemişlerdir. Aynı zamanda Ersoy, baş parmağın arkadan sapı kavramamasını bu çalım tekniğinin bağlama çalgısına ait olduğunu, bu şekilde sapın kavrandığında hareket özgürlüğünü kısıtladığını belirtmiştir. Ayan ise, baş parmak ve işaret parmağının duruşunun fiziksel özelliklere göre değişkenlik gösterdiğini vurgulamıştır. Sanatçılar baş parmak ve işaret parmağının duruşu ile ilgili genel olarak bir alıştırmamanın olmadığını söylemiştir. Kiriş ise, ayna karşısında makam dizilerini, belirli pasaj, etüt ve saz semâîlerini sadece birinci parmakla icra edilerek bir alıştırma yapılabileceğini belirtmiştir.

4.2.5.2. Numaralandırma

Yayla, parmak pozisyon numaralarının hangi ögeye göre değişkenlik gösterdiğini şöyle açıklamaktadır; *“Temel olarak tam ses, yarım ses, artık ikili gibi aralıklarda 1-2, 1-3, 1-4 gibi pozisyonlar kullanılır. Ezginin yapısı gereği 1-2-4, 1-3-4, 4-3-1, 4-2-1 vs. pozisyonlar kullanılır. Ezginin inici ya da çıkıcı yapısı ve metronom hızı, eserin üslûbu, pozisyonların farklı kullanımlarını gerektirir.”*

Ersoy, çalan kişinin fiziksel el ve parmak durumuna göre de pozisyonların değişiklik gösterebildiğini, Resuloğlu, parmak pozisyon numaraları, aralıklar ve ezginin seyrine göre farklılık gösterdiğini, Nihâvend dizi kullanılarak yapılan bir çıkış ile Râst dizisi kullanılarak yapılan bir çıkışta kullanılan parmak numaralarının farklı olmak durumunda olduğunu söylemiştir. Dedeler, tanbur öğreniminde parmak pozisyon numaralarının özellikle eserin aralığı ve hangi tonda icra edildiğiyle ilgili olduğunu, transpoze bir durum söz konusu ise parmak numaralarının değişkenlik gösterdiğini, makamsal yapı itibariyle aralıkların farklılık gösterebildiğini belirtmiştir.

Talu, parmak pozisyon numaralarının hangi ögelere göre değişkenlik gösterdiğini şöyle açıklamıştır; *“Eğer birisine tanbur ile eşik ediyorsan o zaman pek fazla bu değişkenliği yapmamak lazım. Çünkü eşlikteki amaç okuyana eşlik etmektir. Mesela senelerce radyoda çalışırken bir solist okuduğunda onun yaptığı nağmeyi yapmaya çalışırdım. Çünkü farklı bir şey yaparsam onu okuyamaz. Ama solo çalışıyorsam istediğim gibi değiştirebiliyorum.”*

Kiriş, perdeler arasında durum ve nağmelerin hangi parmağın kullanılışını mantıklı kılıyorsa bunun uygulanmasını ifade ederken Ulaş ise, makam, ezgi ve vurguya göre değiştiğini söylemiştir. Aydemir, makamın seslerine göre değiştiğini, tek etkenin makam olduğunu, Râst-Dügâh arasının her zaman 1-4, Hüseyinî-Acem arasının 1-2 basıldığını, Hüseyinî-Acem, Hüseyinî-Eviç olduğu zaman 1-3 basıldığını, onun dışında tanburda sabit pozisyonların olduğunu söylemiştir. Ayan, makam, ezgi ve perdelere göre değişiklik gösterdiğini, ifade etmek istenilen duyguya göre, uygulanacak glissando ya da çarpmalara göre parmak pozisyonlarının değiştirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Yiğitbaş, parmak pozisyonlarının melodilere ve perde aralıklarına, Sipahioğlu ise, müzik cümlelerinin konumuna göre değişkenlik gösterdiğini belirtmiştir.

Sonuç olarak, sanatçılar parmak pozisyon numaralarının hangi ögelere göre değiştiği ile ilgili; Aydemir, Ayan, Dedeler, Ulaş makama göre, Ayan, Kiriş, Resuloğlu, Yiğitbaş, Ulaş ezgiye göre, Resuloğlu, Yiğitbaş ve Dedeler aralığa göre, Resuloğlu, Yayla ve Dedeler pozisyona göre Ayan ve Kiriş perdeye göre değiştiğini söylemişlerdir. Elde edilen cevaplar ışığında, parmak pozisyon numaralarının birçok ögeye göre değişebileceği tespit edilmiştir. Bu ögelerin yanında Talu, solist eşliğine göre, Yayla, eserin üslûbu, inici-çıkıcı özelliği, metronom hızına göre, Ersoy, fiziksel duruma göre, Ulaş, vurguya göre de parmak pozisyon numaralarının değişebileceğini söylemiştir.

4.2.6. Sol Elin Görevi ve Kullanımı

Yayla, sol elin öneminin ve görevinin öğrenciye nasıl anlatıldığını ve bir alıştırmamanın olup olmadığını şöyle ifade etmiştir. *“Sol elde başparmak hariç, işaret parmağından serçe parmağa kadar bütün parmaklar çalınacak ezgide kullanılır. İşaret parmağından itibaren 1-2-3-4 diye numaralandırılır. Bu numaralar bütün mızraplı ne*

yaylı çalgılar için standarttır. Tanburda özellikle bir numaralı işaret parmağı klavyeden kalkmaz. Parmak çalışması için çok sayıda etüt uygulanır.”

Ersoy, sağ ve sol elin bir uyum içinde hareket etmesi gerektiğini, kendisinin öğrenirken de öğrencilerine çalışma sırasında da açık tel Yegâh sesinden başlayarak sol el işaret parmağının klavyeden hiç kalkmayacak şekilde tüm tam ses perdelerine üst mızrap tekniğiyle tele vurmaya göstererek başlattığını ifade etmiştir. Resuloğlu, sol el için etütler verdiğini, bu etütlerin tüm parmakların kullanımı ve icra edilecek eserlerin içerisinde icracıyı zorlayacak kısımlara yönelik etütler olduğunu, kendisinin öğrenciyken sıfır seviyesinde olmadığı için eser icralarıyla başladığını söylemiştir.

Dedeler, öncelikle sesleri belirlemek ve sağlıklı seslerin duyumunu sağlamak için sol elin görevinin çok önemli olduğunu, kulak duyumu ile paralel bir şekilde sürecin ilerlediğini, duyumun doğru gösterilebilmesi açısından sol elin işlevinin çok önemli olduğunu, özellikle perdeler arasında birçok egzersiz yaptırdığını, önce doğal sesler sonra koma ses alıştırma yapılarak öğrencinin duyum ve eli arasındaki pratiği sağladığını doğal ve koma seslerin yerlerini pekiştirme egzersizleri yaptırdığını, ana sesler ve koma seslerin icrasıyla sol el eğitimini gerçekleştirdiğini, sesler arası geçişlerle ilgili yaptırdığı egzersiz çalışmalarının olduğunu, öğrencilik dönemlerinde hocasının canlı olarak perdelerin yerlerini ve nasıl icra edilmesi gerektiğini uygulamalı olarak gösterdiğini açıklamıştır.

Talu, sol elin görevinin perdeyi çalmak olduğunu, sapın üzerinde baş parmakla işaret parmağının aynı hizada durmasını, sol elin sapı çok fazla sıkıp çok da gevşek bırakmamasını, işaret parmağının hiçbir zaman telin üzerinden kalkmayarak telin üzerinde sabit durmasını, baş parmağın da onunla birlikte gitmesini, sol el ile ilgili birçok teknik alıştırma olduğunu söylemiştir.

Kiriş, sol elin görevini anlatırken uyguladığı yöntemin genellikle elma veya herhangi bir meyve yeme metafor örneğini vermek olduğunu, öğrenciye elma yeme sırasında elmayı tutuş pozisyonunu görmesini ve bu sayede bu doğal eylemi yaparken bileğini seyretmesini sağladığını, bilek oldukça içe ve dışa aşırı derecede eğilip bükülmediği için bu gözlem yoluyla elini klavyeye götürmesini söylediğini ve sapı kavrayarak öncelikli olarak Nevâ perdesine basmasını sağladığını ifade etmiştir. Bunun yanında Nevâ perdesini tanburda bulunan perdelerin çoklu ve geniş perdelerine göre

kodlattığını, yani öğrenciye beşinci çokluların sonundaki perdenin Nevâ perdesi olduğunu söyleyerek klavyedeki ilk açılımı gerçekleştirdiğini, şu ana kadar beşinci çoklu perdelerin sonundaki Nevâ perdesine basalım dediğinde bulamayan herhangi bir öğrencisinin neredeyse olmadığını, tanburdan önce dört yıl bağlama geçmişinin olmasından dolayı sol elini aktif kullanabildiğini söylemiştir.

Kiriş, cümlelerine şöyle devam etmiştir; *“Bahsini ettiğim ve etmeye çalışacağım yöntemleri daha çok düşünerek, hayal gücü ile ve güvenilir üstatların fotoğraflar ya da varsa videolarından istifade ederek anladığımı söylemeliyim. Tanburda sol elin kullanımı ile ilgili öğrencilerime öncelikli olarak egzersiz mantığının ve bunun nasıl uygulanması gerektiğini parmak numaralarını belirterek öğretiyorum. Egzersizleri ikiye ayırıyorum. Birincisi sabit egzersizler; herhangi bir perdeye parmak pozisyonumuzu yerleştirdiğimizde sabit bir şekilde oradan doğabilecek kombinasyonlar. İlk olarak basit yani ikinci, üçüncü ve dördüncü parmakları sırasıyla çalıştıracak egzersizleri uyguluyorum. Daha sonra gittikçe daha komplike kombinasyonları devreye sokuyorum. Öğrencinin algı hızı, kapasitesi, yeteneği ölçüsünde bu durumu gerçekleştiriyorum. Çalışırken karşılıklı uzatıyor veya kısaltıyorum. Durumu mümkün olduğunca eğlenceli hale getiriyor, parmaklar acıyınca kadar çalıştırıyorum. Her öğrenciye özel bir formasyon uygulamaya gayret ediyorum. Çünkü hiçbir öğrenci bir başka öğrenci ile aynı kişi olamayacağı için her bakımdan, böyle yapmaya gayret ediyorum. Komplike egzersizlere bir örnek; sekizlik değerlere bir numara gelecek şekilde 3/4'lük ölçüde 1-4-3-4-2-4 gibi...bağlama eğitimi ile pedagojik olarak aldığım lisedeki eğitim bu yöndeydi. Bu yöntemi işin doğrusu karşıma çıkan hiçbir tanbur hocasında görmedim. Metodik bir eğitime de şahit olmadım. İkincisi, hareketli egzersizler: bu egzersiz mantığını Nevâ perdesi ile başlayıp gerek yavaş yavaş öğrenilecek perdelerin açılımlarında, gerekse etütlerin tatbik edilmesi noktasında çok önemli buluyorum. Yani bu aşamada öğrenciye sabit bir şekilde taslağının oluşturulduğu birinci maddenin açılımları çalıştırılmış oluyor. Bu egzersizler gerek eserlerden gerekse ilgili perdeleri kapsayan egzersizler şeklinde yavaş yavaş uygulanmalıdır.”*

Ulaş, sol elin müziği yapan el olduğu, sağ elin ses çıkarttığını sol elin onu işlediğini, parmağın perdenin üstüne değil dibine baskı yapmasını, böylelikle mat bir ses değil parlak ve etkili bir ses elde edileceğini, sol el ile ilgili alıştırmaya ilgili şöyle cevap

vermiştir; “Elbette vardır. Bütün metot bu elin pozisyonlanması ve sağ elin uyumuyla ilgilidir.”

Aydemir ise sol elin görevi ile ilgili şunları söylemiştir. “Birinci parmaklar salyangoz pozisyonunda olmalı. Ya da kanca veya soru işareti gibi. Perdeyi basarken üstten salyangoz gibi görmeliyiz. Böyle öğretiyorum. Sonra ikinci ve üçüncü parmak biraz daha açık salyangoz, dördüncü parmak düz basılıyor. Buradaki salyangoz mızrabın uzamaması için önemlidir. Parmakların bir formunun olduğunu öğretiyorum. Estetik olarak da tanbur çalabilmesi için de bir pozisyon var. Bunları öğretiyorum. Bu bana ben nasıl çalıyorsam çal gibi anlatıldı. Hatta benim ilk etütlerim birinci parmak baskısı sonra ikinci parmak baskısı çalıştırıyorum. Sonra üçüncü ve dördüncü parmaklar. Yani direk Buselik Peşrevini çaldırmıyorum.

Önce 1-2-3-4 parmak numaralarını gösterip öğrenciler bu parmak numaralarıyla çalışıyor. Çalma olmadan sadece parmakları basmayı öğreniyor. Mızrap vurmaya da öğreniyor. Şu çok yapılan bir hata öğrenciye direk sap üzerinde bir hareket yaptıramazsınız. Sabit pozisyonda kalmalı. Sadece birinci parmak ve mızrap vurma iki mızrap vurma sonra üst-alt 1-2, 1-2 böyle bir dört beş hafta geçiriyoruz. Ondan sonra sapın üzerinde bir hareket başlıyor. İlk dersler hep sabit Nevâ’da çakılıp kalıyor. Ney çalgısı da öyledir. Bir ay Râst üflersin. Yani öyle direk Segâh Peşrevi çalmak olmaz.” Aydemir, sol el alıştırması ile ilgili ise, alıştırmalarının olduğunu, metodundaki ilk etütlerin sol elin kullanımı ve parmakların klavyede konumlanmasıyla ilgili olduğunu söylemiştir.

Ayan, önceliğin sol el ile sınırlı olmadığını, sol kolu omuzdan parmak ucuna kadar anlatmaya çalıştığını, sol elin tanbur sapına yerleştirilmesini, sol el işaret parmağının kıvrılmasını ve perde dibine kuvvetli şekilde uygulanacak baskıyı gösterdiğini, bu esnada diğer parmakların duruş pozisyonlarını da belirttiğini açıklamıştır. Ayan, sol el alıştırması ile ilgili ise şöyle cevap vermiştir. “İlk perde olarak Nevâ perdesine bastırıyorum. Bu sırada üst mızrap vuruşunu yaptırıyorum. Üst-alt mızrap vuruşunu gösteriyorum. Üst-alt-üst gibi alt-üst-alt gibi kombinasyonları da tek parmak basışında uygulatıp, hep aynı berrak ses elde edilmesini tembihliyor ve uygulatıyorum. Daha sonra, ikinci parmak ile Hisâr perdesine bastırıyorum. Nevâ-Hisâr birinci ve ikinci parmak olarak sırayla ve az önce söylediğim mızrap vuruşlarıyla değişik

kombinasyonlarla çalıştırıyorum. Sonra üçüncü parmak ve birinci parmak aynı şekilde... En son da dördüncü parmak birinci parmak aynı şekilde tek tek çalışılıyor. Tüm parmak baskılarında temiz sesler elde edildikten sonra, bu el pozisyonunda daha değişik kombinasyonlar yaptırıyorum. Zaten buraya kadar tanburun ilk dersi tamamlanmış oluyor. Bu parmaklarla ilgili alıştırma ödev olarak veriyorum.”

Yiğitbaş, tanbur öğrenilmeye başlandığı ilk zamanlarda seri iniş çıkışların ileriki safhalarda büyük yarar sağlayacağını, parmakların uç kısımlarının perdelerin dibine veya üzerine basmasını, birinci parmağın çok kıvrık olmasını, tanbur öğrenilmeye başladıktan bir süre sonra tanburinin sol elinin işaret parmağının ucunda bir çift tel izinin belirdiğini, bazı tanburilerin bu izin olmasını istemediklerini, fakat oluşan bu izlerin, tellerin birleşmesine ve çıkabilecek cızırtıları önlediğini, sol el baş parmağı dışındaki diğer parmakların seslerin çıkarılabilmesi için tanbur sapı üzerindeki perdelere basılmalarında kullanıldığını, birinci parmak çalar durumda olduğu zaman, ikinci, üçüncü, dördüncü parmakların telden çok uzaklaştırılmamasını ifade etmiştir. Sol el alıştırması ile ilgili ise, tanbur ilk öğrenilmeye başlandığında, daima birinci parmakla seri çıkış ve iniş çalışmalarının daha sonraki zamanlarda çok yarar sağlayacağını belirterek Yegâh-Tiz Hüseyinî, Tiz Hüseyinî-Yegâh arasındaki perdelere bir sol el alıştırma örneği vermiştir. Sipahioğlu, sol elin sağ el ile birlikte kullanıldığını, iki elin senkronunun birbirini tamamlaması gerektiğini, bunlarla ilgili öğrencilere verdiği çeşitli egzersizlerin olduğunu belirtmiştir.

Sonuç olarak sanatçılar, sol elin görevi ve önemi ile ilgili bazı noktalara dikkat çekmişlerdir; Yayla, Aydemir, Ayan ve Resuloğlu, sol elin perde basan bütün parmaklarının kullanılması gerektiğini, Yayla, Ersoy ve Talu, işaret parmağının klavye üzerinden kaldırılmadan hareket ettirilmesi gerektiğini, Ulaş, Ayan ve Yiğitbaş perdenin dibine basılmasını, Yiğitbaş ve Ayan işaret parmağının kıvrık olmasını söylemişlerdir. Aydemir, sol elin duruşu ile ilgili işaret parmağına salyangoz, kanca ve soru işareti şeklinin örneğini verirken diğer ikinci ve üçüncü parmağının açık salyangoz dördüncü parmağın da düz olmasına işaret etmiştir. Bunun yanında önce bir, iki, üç, dört parmak numaralarını gösterip öğrencilerin bu parmak numaralarıyla çalıştığını, çalma olmadan sadece parmakları basmayı öğrettiğini, mızrap vurmaya da öğrettiğini açıklamıştır. Kiriş ise, sol el görevi anlatımını elma veya herhangi bir meyve yeme metaforu örneğini

verdiğini söyleyerek, kişinin bu yeme eylemini yaparken bileğin içe ve dışa doğru eğilip bükülmediği için bileğini seyretmesini ve elini klavyeye götürmesini söylediğini belirtmiştir.

Sanatçılar sol el alıştırmaları ile ilgili ise; Yayla ve Talu, çok fazla alıştırmaların olduğunu, Ersoy, tüm tam ses perdelerine üst mızrapla tek vuruş yaptırdığını, Resuloğlu, tüm parmakları kullandıran etütler verdiğini, Dedeler, doğal ve komalı sesler üzerinde egzersiz yaptırdığını belirtmiştir. Yiğitbaş, sadece birinci parmakla iniş-çıkış çalışmaları ve Yegâh-Tiz Hüseyinî, Tiz Hüseyinî-Yegâh arasında alıştırmalar yaptırdığını, Ayan, Nevâ perdesi üzerinde üst mızrap sonra üst-alt, üst-alt-üst, alt-üst-alt kombinasyonlarını tek parmak basışında yaptırıp, ikinci parmakla Hisâr perdesine bastırarak Nevâ-Hisâr 1-2, sonra mızrap kombinasyonlarıyla 1-3 ve 1-4 pozisyonlarında alıştırmalar yaptırdığını söylemiştir. Kiriş, egzersizlerini sabit ve hareketli egzersizler olmak üzere iki şekilde yaptırdığını sabit egzersizlerin, 1-2-3-4 pozisyonlarını çalıştırmak ile hareketli egzersizlerin ise, Nevâ perdesi ile öğrenilecek perdeler üzerinde yapıldığını, eserler ve perdeler üzerinde de egzersizler yaptırdığını açıklamıştır.

Aydemir ise, öğrenciye öğretime başlanıldığında hemen sap üzerinde bir hareket yaptırmanın çok yapılan bir hata olduğunu, sabit pozisyonda kalınmasını, sadece birinci parmak ve mızrap vurma, iki mızrap vurma sonra üst-alt mızrap vurma (1-2, 1-2) böyle bir dört beş hafta geçirildikten sonra sapın üzerinde bir hareketin başladığını, ilk derslerin hep sabit olarak Nevâ perdesinde yapıldığını, metotlarında da sol el ile ilgili birçok alıştırma olduğunu belirtmiştir.

4.2.7. Tel Birleştirme Durumu

Yayla, tel birleştirme durumunda öğrenciye yaptırılan bir alıştırmaların olup olmadığı sorusuna şöyle cevap vermiştir; *“Tel birleştirme başlangıç döneminde sıkça karşılaşılan bir durumdur. Çalgının tel aralığı doğru açıklığa getirilir. Alt tellerin klavyeye paralel ve doğru mesafede olup olmadığına bakılır. Probleme sebep olan baskı ve işaret parmağı pozisyonu, gösterilerek ve uygulatılarak düzeltilir.”*

Ersoy, perdelere basılırken telin birleşmemesi için çok bastırmamak ve sol elin işaret parmağının birinci boğumun etli kısmıyla basmak gerektiğini, basılırken tırnağın

üstü fazla beyazlıyorsa bu telin itilerek veya çok bastırılarak çalındığının göstergesi olduğunu söylemiştir.

Resuloğlu, tel birleşmesinin en yaygın problemlerden biri olduğunu, tel birleşince parmağı telden ayırıp tekrar bastırmak dışında bir çalışmasının olmadığını, parmak ucu sertleşip iki tel izi kalana kadar beklemek gerektiğini belirtmiştir.

Dedeler, tellerin birleşmesinin olmaması gerektiğini, bu durumun icrayı kötüleştirdiğini, özellikle parmaklara bu süreçte dikkat edilmesini, birleşen tellerin çıkardıkları ses ile de kendini belli ettiğini, özellikle tellere dikkat etmek gerektiğini, mızrap vuruşuyla her iki teli ayrı icra etmenin doğru olduğunu söylemiştir. Talu, perdelerdeki aralığı çok fazla geniş ve çok yakın sevmediğini, sabit aralık durması gerektiğini aksi halde sesi çıkaramayacağını, bir alıştırmanın olmadığını fakat önemli bir konu olduğunu vurgulamıştır.

Kiriş, her ne durumda olursa olsun telleri birleştirme problemine yönelik durumu fark etmenin düzeltmenin yarısı olduğunu, dizi çalışması yapılabileceğini, birinci parmağın her ne olursa olsun klavye üzerinde artistik icralar haricinde kalkmamasını, çalışılan hangi yol olursa olsun (metotlar, saz semâîleri, saz eserleri vb.) birinci parmağın kalkmaması prensibinin zaman içerisinde bu problemi çözeceğini, Ulaş ise, bir alıştırmanın olmadığını, zamanla parmakta çıkan izlerin bunu giderdiğini ifade etmiştir.

Aydemir, tel birleştirme ile ilgili şunları söylemiştir; *“Telleri birleştirme çok önemli bir konudur. İlk başta başladığında buna dikkat etmezsen o tel yuvası tek olarak parmağında açılıyor. Öyle cızlatarak çalıyor. Sürekli tel birleştirmemeye uyararak onun bir alıştırması yok. Şöyle şeyler yapıyorum. Mesela alt telleri biraz kapatıyorum. Bazısı çok ayırıyor. Bazısı da çok birleştiriyor. O zaman da açıyorum. Öyle bir müdahalede bulunuyorum. Çalarken dikkat et diyorum. Aynada bak kendine diyorum.”*

Ayan, tüm alışırmalarda dikkat edilmesi gereken bir konu olduğunu, özel bir çalışma yapmadığını, bunu çıkan sestten algılayıp hemen telleri bırakıp tekrar basmasını sağlamaya çalıştığını belirtmiştir. Yiğitbaş, tanburun sol elinin işaret parmağının ucunda beliren bir çift tel izinin tellerin birleşmesini ve çıkabilecek cızırtıları önlediğini, birinci parmağın saptan ayrılması gerektiğini, Sipahioğlu ise, alıştırmasının olmadığını, kişinin sık sık karşısında konumlandıracağı bir ayna vasıtası ile tellerin durumunu kontrol etmesini söylemiştir.

Sonuç olarak; sanatçılar tel birleştirme durumunda öğrenciye yaptırılan bir alıştırmaların olup olmadığı ile ilgili genel olarak bir alıştırmalarının olmadığını, Aydemir, Talu, Ulaş, Yiğitbaş ve Resuloğlu, işaret parmağında çıkan bir çift tel izinin zaman içerisinde kalıcı hale geldiğinde tel birleştirme durumunun ortadan kalkacağını ifade etmişlerdir. Kiriş, birinci parmağın tel üzerinden kalkmamasının da bu durumu çözeceğini, Aydemir, gerektiğinde alt tellerin biraz kapatılabileceğini belirtmiştir. Bunun yanında, Resuloğlu ve Ayan öğrencinin teli birleştirmesi durumunda parmağı telden ayırıp tekrar basmasını, Ersoy, telin birleşmemesi için çok bastırmamak ve sol elin işaret parmağının birinci boğumun etli kısmıyla basmak gerektiğini, basılırken tırnağın üstünün fazla beyazlaması durumunda bunun telin itilerek veya bastırılarak çalındığını gösterdiğini, Sipahioğlu ise, ayna karşısında çalışarak telin kontrolünün sağlanmasını, açıklamıştır.

4.2.8. Entonasyon

Yayla, entonasyon için öğrenciye yaptırdığınız bir egzersiz var mıdır sorusuna şöyle cevap vermiştir; *“En baştan itibaren doğru ses çıkarmanın önemi vurgulanarak, bütün etüt ve parçalarda buna özen gösterilir. Öğrenci doğası gereği ilk dönemlerde sol ele daha çok odaklanır. Bu durumda öğrenci uyarılır. Sağ elin, yani mızrabın doğru kullanılmaması durumunda iyi bir ton ve tını çıkamayacağı ifade edilir. Parmak baskılarının perdenin üzerine gelmeden, hemen dibine basılması uygulanır. Bu çerçevede etütlerde sağ ve sol el ilişkisi güçlendirilir.”*

Ersoy, öncelikle tanburun akordunun iyi yapılması gerektiğini, tel uyuşmazlığı giderildikten sonra ana notaların sağına, soluna ve perde aralarına değil perdelerinin üstüne tam olarak basmak gerektiğini, söylemiştir. Resuloğlu, öncelikle eşik, perde ayarı ve akordun iyi olması gerektiğini, entonasyon için icrada perdelere yeterli baskıyı yapabilmek gerektiğini, yeterli baskı yapıldıktan sonra mızrap da gerektiği gibi telle buluşturulursa entonasyonda bir sıkıntı olmayacağını, yaptığı tüm çalışmalarında en önemli konunun tanburdan doğru ses çıkarmayı öğrencilerine telkin ettiğini, basılan her notayı karşı tarafa en iyi şekilde duyurmanın önemli olduğunu belirtmiştir. Dedeler, entonasyon için alıştırmaları olduğunu, akort cihazı eşliğinde öğrencinin alıştırmaları

yapabileceğini, özellikle ana seslerdeki frekanslar ve perdelerin yerinin bu şekilde bulunarak sabitlenebileceğini ifade etmiştir.

Talu, entonasyon alıştırması ile ilgili şöyle cevap vermiştir. *“Ben perdenin tam dibine basılmasını söylüyorum. Yani ne üzerine ne gerisine tam üzeriyle dibi arasında parmağının ucuyla basacak. Onun içinde bir sürü alıştırma yapacaksın. Birinci parmağı bastıktan sonra 1-3, 1-2, 1-4 parmak numaralarını kullanarak alıştırma yaparak tonu bulması lazım. Kafasındaki sesi bulması lazım. Herkesin kafasındaki ses farklı bir ses onu yakalamak lazım. Ona göre tanburilerin vuruş yeri, parmak basış yeri, eşiğin yüksekliği, tellerin aralıkları da kişiye göre değişiyor. Hep bunlar arayarak değişiyor.”* Kiriş, alıştırmanın olduğunu, bol bol parmak egzersizleri ve sağ el çalışmaları yapılmasını, Ulaş ise, ilk derslerde entonasyon üzerinde çok durduğunu belirtmiştir.

Aydemir, entonasyon alıştırmasını şu cümlelerle açıklamıştır; *“Aslında bütün çaldığımız egzersizler entonasyonu geliştirecek şeyler. Bazı öğrenciler etüdü hızlı çalarak yaptıklarını sanıyorlar. Ama olmadığını söylüyorum. Etüdü yüz metronomla çalışmışsa şimdi bunu elli metronomla çalacağını söylüyorum. Çünkü entonasyon olmazsa hiçbir şey değil yani.”* Ayan, doğru sesi çıkartmak için sağ elde tanburun doğru yerine, doğru açıyla tutulmuş, doğru güçle uygulanacak mızrap vuruşu ve sol el ile yeterli sıklıkta bir basıyla perde baskısını öğütlediğini ve bu sesi bulana kadar öğrenciyi çalıştırdığını söylemiştir.

Yiğitbaş, entonasyon ile ilgili şöyle bir egzersiz vermiştir; Yegâh-Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst (0-1-2-4), Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst-Dügâh (1-2-1-4), Acem Aşîrân-Râst-Dügâh-Buselik (1-4-1-3), Râst-Dügâh-Buselik-Çargâh (1-4-1-2), Dügâh-Buselik-Çargâh-Nevâ (1-3-1-3). Sipahioğlu ise, doğru ses çıkartmanın her çalgı için olmazsa olmaz bir durum olduğuna ve çok üst düzey bir usta ile meşk edilerek elde edilebileceğine vurgu yapmıştır.

Sonuç olarak; sanatçılar, entonasyon ile ilgili yaptırılan bir alıştırmanın olup olmadığıyla ilgili; entonasyonun sağlanabilmesi için Yayla, Ersoy ve Talu, perdenin dibine basılmasını, Ersoy ve Resuloğlu, akordun iyi yapılmasını, Yayla, Resuloğlu ve Ayan, mızrabın doğru kullanılmasını, Resuloğlu ve Ayan, perdeye yeterli basının sağlanmasını söylemişlerdir. Bunun yanında Ulaş, ilk derslerde entonasyon üzerinde çok durduğunu, Resuloğlu, eşik ve perde ayarının da entonasyon için önemli olduğunu,

Sipahioğlu ise, doğru ses çıkartmanın her çalgı için önemli olduğunu bunun için usta ile meşk yapılmasını belirtmiştir.

Kiriş, bol parmak egzersizi ve sağ el çalışmalarından oluşan entonasyon çalışmalarının olduğunu, Talu, 1-2, 1-3, 1-4 parmak pozisyonlarını kullanarak alıştırımların yapılmasını, Aydemir, bütün çalışılan egzersizlerin entonasyonun gelişimine yardım ettiğini, öğrencilerin çalışmalarında hız yaparak doğru icra yapmadıklarını söyleyip metronom hızını yavaşlatarak egzersizleri tekrar ettirdiğini açıklamıştır. Yiğitbaş, entonasyon için şu egzersizi vermiştir; Yegâh-Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst (0-1-2-4), Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst-Dügâh (1-2-1-4), Acem Aşîrân-Râst-Dügâh-Buselik (1-4-1-3), Râst-Dügâh-Buselik-Çargâh (1-4-1-2), Dügâh-Buselik-Çargâh-Nevâ (1-3-1-3).

4.2.9. Ana Perdeler

Yayla, tanbur öğretimine hangi ana perdelerle başlıyorsunuz ve hangi sırada öğretiyorsunuz sorusu ile ilgili; önce ana perdeler için Yegâh'tan Tiz Nevâ'ya kadar giden temel pozisyonları gösterip daha sonra etütleri ağırlıklı olarak Râst makamı dizisiyle kullandığını belirtmiştir. Ersoy, öncelikle perdeye basmadan açık tel Yegâh üzerinde mızrap vuruşu çalıştırdığını, sonrasında Râst, Dügâh, Nevâ, Gerdâniye ve Muhayyer perdelerinden temiz ses alana kadar mızrap vuruşu çalıştırdığını, üst tellerde hangi perdelerden ahenk alabileceğini gösterdiğini söylemiştir. Resuloğlu, fiziki genişlikleri açısından Nihâvend makamı dizisinin perdelerini başlangıç olarak tercih ettiğini, öğrencinin sesleri elinin altında rahatça bulabilmesi açısından bu dizide örneklerle başladığını açıklamıştır.

Dedeler, Yegâh, Hüseynî Aşîrân, Acem Aşîrân, Râst, Dügâh, Buselik, Çargâh, Nevâ, Hüseynî, Acem, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Buselik, Tiz Çargâh, Tiz Nevâ perdelerinden başlamak gerektiğini, Yegâhtan başlayarak Tiz Nevâ'ya kadar ana sesleri öğretmek gerektiğini belirtmiştir. Talu, klasik usûlü sevdiğini, Yegâh'tan başlayıp Tiz Nevâ'ya kadar olan perdeleri öğrettiğini, alıştırımları Yegâh'tan Tiz Nevâ'ya kadar olan alıştırımlarla başlattığını ifade etmiştir.

Kiriş, öğretime başlatılan ana perdelerle ilgili şöyle cevap vermiştir; *“Tanbur öğretimine Nevâ perdesinden başlatılması gerekir. Geleneksel perde sistemi (Râst*

makamının ana makam olduğu) ile başlanmalıdır. Daha sonra Nevâ perdesinde aşağıya ve yukarıya ters şekilde açılacak bir süreç olmalıdır. Ben böylesini anlamlı buluyor ve öğretiyorum. Yani Nevâ'dan sonra Hüseyinî, Çargâh, Acem, Segâh, Eviç, Dügâh, Muhayyer, Râst, Gerdâniye, Irâk, Tiz Segâh, Hüseyinî Aşîrân, Tiz Çargâh, Yegâh, Tiz Nevâ şeklinde...”

Ulaş ise, Nevâ, Hüseyinî, Acem perdeleriyle başlattığını, Yegâh ve Tiz Nevâ'ya kadar olan büyük klavye üzerinde birden hareket edilmesini yanlış bulduğunu, ilk olarak Nevâ, Hüseyinî ve Acem perdelerinin öğrenilmesini sağladığını, bu perdelerin oturmasının mızrap vuruşları, üçlü, dörtlü mızrap vuruşlarının öğrenilmesi anlamına geldiğini, ondan sonra bir pestteki perde Çargâh veya Nim Hicâz perdelerini de eklediğini, böylece bu durumu Tiz Nevâ'ya kadar yavaş yavaş açtığını belirterek daha sonra sözlerine şöyle devam etmektedir; *“Fakat bunu hemen göstermiyorum. Öğrenci daha yeni mızrap öğrenmiş. Zaten tanburda çok fazla perde var. Yegâhtan Tiz Nevâ'ya kadar göstermeye gerek yok. Öğrenci perdeyi ve klavyeyi takip etmeye yeni başlamışken bunları da birden gösterilmesi yanlış olur. Öğrenci perde takip edecek diye mızrap vuramıyor. Öğrencinin diğer türlü mızrabı dağılıyor. Klavye üzerindeki hakimiyet makam öğretimiyle falan yavaş yavaş açılacak bir süreçtir.”*

Aydemir, Yegâhtan başlayıp Tiz Nevâ'ya kadar olan bütün ana perdeler ile başladığını, hatta onların üstlerine çok bilmeyenler için sticker yapıştırdığını, sticker üstlerine de notaların isimlerini yazdığını, ama perde isimlerini Re-Mi-Fa-Sol diye öğrenmesini daha sonra bunları tanbur çalmak istiyorsa Yegâh-Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst olarak da öğrenmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Ayan ise, ana perdeleri şöyle ifade etmiştir; *“Nevâ perdesi ile başlarım. Nevâ-Muhayyer arasında parmak ve küçük aralıklı hem el hareketlerini hem parmak açılmalarını çalıştırırım. Bu sırada kolun hareketi sırasındaki dirsek pozisyonunu öğrenciye fark ettiririm. Tüm hareketlerin doğal sınırlar içinde olması gerektiğini, çalışmalar sırasında kol, sırt, boyunda ağrıların oluşmaması gerektiğini, bunların yanlış pozisyonlara işaret edebildiğini, parmak kaslarındaki ağrıların antrenman yaptıkça, egzersiz yaptıkça azalacağını ama sol kolda uyumsuzluk olmaması gerektiğini anlatırım.*

Parti parti ikinci bazen de üçüncü derste tüm perdeler işaretlenmiş olur. Burada Yegâh-Tiz Nevâ arasını önce Râst dizisi sesleriyle çalıştırırım. Sonra Nihâvend dizisi ve

en son da Şedaraban dizisi olarak perdeleriyle öğretirim. Sonra perde yer işaretlerini yavaş yavaş çıkartırım. Ana makam olarak Râst makamını anlatırım. İlk eser örneklerim de Bolahenk akorttan Râst eserler olur.”

Yiğitbaş, Yegâh’tan başlayarak Tiz Nevâ’ya kadar arızasız ana perdeler üzerinden öğrenmeye başlanmasını, Sipahioğlu ise, Yegâh-Nevâ ve Nevâ-Tiz Nevâ arasındaki ana perdelerle alakalı parmak hafızasını geliştirici egzersizler yapılmasını söylemiştir.

Sanatçılar, tanbur öğretimine hangi ana perdelerle başlanıp öğretim sıralamasının nasıl olmasıyla ilgili; Yayla, Dedeler, Talu, Aydemir, Yiğitbaş ve Sipahioğlu Yegâh ve Tiz Nevâ arasındaki ana perdelerle başladıklarını belirtmişlerdir. Ersoy, öncelikle perdeye basmadan açık tel Yegâh üzerinde mızrap vuruşu çalıştırıp Râst, Dügâh, Nevâ, Gerdâniye ve Muhayyer perdelerinden temiz ses alana kadar mızrap vuruşu çalıştırdığını ifade etmiştir. Kiriş, Nevâ perdesinden başlayıp geleneksel perde sistemi olan Râst perde düzeniyle başlanması gerektiğini, sıralama olarak Nevâ’dan sonra Hüseyinî, Çargâh, Acem, Segâh, Eviç, Dügâh, Muhayyer, Râst, Gerdâniye, Irâk, Tiz Segâh, Hüseyinî Aşîrân, Tiz Çargâh, Yegâh, Tiz Nevâ perdelerini öğrettiğini vurgulamıştır.

Resuloğlu, fiziki genişliği ve öğrencinin sesleri rahat bulabilmesi açısından Nihâvend makamı dizisindeki seslerle başladığını açıklamıştır. Ulaş, Nevâ, Hüseyinî, Acem perdeleri sıralamasıyla başlayıp daha sonra Çargâh ve Nim Hicâz perdelerini dahil ettiğini belirtmiştir. Ayan ise, Nevâ perdesi ile başlangıç yaptığını daha sonra Nevâ-Muhayyer arasındaki perdelerde parmak açılmalarını gerçekleştirdiğini ikinci ve üçüncü derste tüm perdelerin işaretlenmiş olacağını ve bu noktada Yegâh ve Tiz Nevâ arasındaki perdeleri gösterdiğini, daha sonrasında da Nihâvend ve Şedaraban dizisi perdelerini gösterdiğini ama ana makam olarak Râst makamını anlattığını, ilk eserinin de Bolahenk akortta Râst eserlerin olduğunu söylemiştir.

Sonuç olarak; altı kişi tanbur öğretim sürecini Yegâh ve Tiz Nevâ arasındaki ana perdelerle, bir kişi Nihâvend dizisindeki perdelerle başlattığını, üç kişi Nevâ perdesi ile başlattığını fakat sıralamanın farklı olduğunu, iki kişi Râst makamını ana makam olarak kabul ettiğini fakat sıralama olarak farklı bir yol izlediklerini, bir kişi de Yegâh perdesiyle başlatıp farklı perdeler üzerinde ilerlediğini söylemiştir. Bu sonuçlara göre, on bir sanatçı içerisinde altı kişinin tanbur öğretim sürecine en çok Yegâh ve Tiz Nevâ arasındaki ana perdelerle başladığı tespit edilmiştir. Bunun yanında üç kişinin de Nevâ perdesiyle

başlayıp farklı bir sıralamayla devam ettiği görülmüştür. Diğer sanatçıların ise, Nihâvend dizi ana perdeleri, farklı perde sıralamaları ile tanbur öğretim sürecine başladıkları tespit edilmiştir.

4.2.10. Egzersizler

Yayla, ana perdelerle ilgili yaptırdığınız bir egzersiz var mıdır ve kaç hafta uygulatıyorsunuz sorusuna ise şöyle cevap vermiştir; *“En başta temel olarak öğrettiğimiz ana perdelerdir. Bununla ilgili birkaç temel egzersiz kullanıyorum. Talebenin performansına göre 1-2 hafta bu egzersizler uygulanabilir. (Ancak egzersizlerin sürekli yapılması gerektiği talebeye anlatılarak, aynı etütler hızları ve çalış kaliteleri artarak uzun süreler uygulanabilir).”*

Ersoy, Râst, Dügâh, Nevâ, Gerdâniye ve Muhayyer perdelerinden temiz ses alana kadar mızrap vuruşu çalıştırdığını, üst tellerde hangi perdelerden ahenk alabileceğini gösterdiğini belirtmiştir. Resuloğlu, Râst, Nihâvend ve Kürdi diziler üzerinden yapılan egzersizlerin ileride görecekları birçok makam için parmak alıştırmaları açısından yol açacağını, bu egzersizler istenilen seviyeye gelene kadar devam etmesini, süresinin öğrencinin çalışma mesaisine göre değiştiğini söylemiştir. Dedeler, ana perdeler ile ilgili tavsiye ettiği bir egzersizi şöyle açıklamıştır; Yegâh-Hüseynî Aşîrân-Acem-Râst (0-1-2-3), Hüseynî Aşîrân-Acem-Râst-Dügâh (1-2-3-4), Acem-Râst-Dügâh-Buselik (1-2-3-4), Râst-Dügâh-Buselik-Çargâh (1-2-3-4), Dügâh-Buselik-Çargâh-Nevâ (1-2-3-4). İhtiyaç hissedildiğinde her zaman yapılabilecek bir egzersiz olduğuna işaret etmiştir.

Talu, ana perde çalışmalarının birkaç hafta uygulanmasını, sürenin öğrencinin yeteneğine göre değiştiğini, öğrenci önceden bir çalgı çaldıysa daha kolay ilerlediğini, sıfırdan bir öğrenci düşünüldüğünde bir iki ana perde çalışmalarına bakılmasını ifade etmiştir. Kiriş, sıralı şekilde dizi çalışmaları, Yegâh perdesinden başlayarak Tiz Nevâ'ya kadar üçlü atlamalı çalışmalar yapılmasını, bunların yol haritası belirlenen bütün makamlara uygulanmasını, sık sık spesifik olarak eserlerde ve taksimlerde tespit edilen nağmeler üzerinde uygulanmasını, bu uygulamaların öğrencinin gidişatına, çalışmasına, neticesine göre uzayıp kısaltılmasını, bunun dinamik olmak için hem öğrenci hem de öğreten kişi için de sürekli gözetilmesi gereken bir durum olduğunu açıklamıştır.

Ulaş ise, ana perde egzersizleriyle ilgili şunları söylemiştir; “Ben ilk egzersizlerimi Nevâ’dan iyi ses çıkarılması sonrasında üçüncü parmak Hüseyinî ve dördüncü parmak Acem pozisyonlarında oluşturuyorum. Bazı metotlarda başlar başlamaz bütün sap üzerinde egzersiz yapılmasını doğru bulmuyorum. Doğru ses çıkarma hususunda bu anlayış yanlış yönlendiriyor.”

Aydemir, ana perde egzersizlerini şöyle açıklamıştır; “Bu bütün tanbur hocalarının bütün metotların yaptırdığı Yegâhtan başlarsın Tiz Nevâ’ya kadar çıkarsın. Orada iki temel pozisyon vardır. Hüseyinî Aşîrân-Râst perdesinin parmak pozisyonunu ya 1-4 ile ya da Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân parmak pozisyonunu 1-2 ile devam edersin. Bu etütleri Laika Hanım da yazmış. Bu temel egzersizi olana kadar yaptırıyorum. Bir ders iki ders değil. Altı ay mesela her derse başlamadan önce öğrenciye hadi yap bakalım şu ana skalayı diyorum. Olmuşsa haftaya biraz daha hızlı yap bakalım diye söylüyorum.”

Ayan, egzersizin süresinin öğrenciye göre değiştiğini, kimilerinin aylarca ilerleyemezken, kiminin bir günde egzersizi halledebildiğini, ama öncelikle dizinin perdelerini tek tek gösteren, sonra birer atlamalı sesleri veren egzersizlerin yaptırıldığını, bu sıradaki amacın parmak numaralarıyla mızrap vuruşlarının senkronizasyonunu sağladığını, her mızrap vuruşuyla değişik parmak pozisyonları kombinasyonlarını yaptırmaya çalıştığını ifade etmiştir.

Yiğitbaş, ana perde egzersizleri ile ilgili şöyle bir egzersiz yaptırdığını söylemiştir; Yegâh-Acem Aşîrân (0-3), Hüseyinî Aşîrân-Râst (1-4), Yegâh-Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân (0-1-3), Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst (1-2-4), Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst (0-1-2-4), Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst-Dügâh (1-2-1-3). Sipahioğlu, Yegâh ve Tiz Nevâ arasındaki perdelerde egzersizler ve karışık ana perde egzersizlerinin mutlaka yapılmasını, süresinin iki hafta yeterli olduğunu belirtmiştir.

Sonuç olarak; sanatçılar, genel olarak ana perdelerle ilgili yaptırdıkları egzersizlerin başlangıç aşamasında öğretilen ana perdeleri içeren egzersiz çalışmalarının olduğunu söylemişlerdir. Diğer taraftan Kiriş, başlangıçta Râst makamı ana perdeleri ile başlanması gerektiğini ifade ederken ana perde egzersizlerini Yegâhtan Tiz Nevâ’ya kadar olan perdeler üzerinde üçlü atlamalı sesler yapılarak makamlar üzerinde de uygulanmasını dile getirmiştir. Resuloğlu ise, başlangıç aşamasında öğrettiği Nihâvend dizisi yanında Kürdi ve Râst dizilerinde de egzersizler yapılmasını vurgulamıştır.

Önerilen egzersizlerin genel olarak Yegâh-Tiz Nevâ arasındaki perdeler arasındaki farklı pozisyonlardaki egzersizler olduğu görülmüştür. Dedeler, ana perde egzersizine; Yegâh-Hüseynî Aşîrân-Acem-Râst/0-1-2-3, Hüseynî Aşîrân-Acem-Râst-Dügâh/1-2-3-4, Acem-Râst-Dügâh-Buselik/1-2-3-4, Râst-Dügâh-Buselik-Çargâh/1-2-3-4, Dügâh-Buselik-Çargâh-Nevâ/1-2-3-4 perde ve parmak pozisyon numaraları ile örnek verirken, Yiğitbaş ise aynı ana perdeler üzerinde şöyle bir egzersiz örneği vermiştir; Yegâh-Acem Aşîrân (0-3), Hüseynî Aşîrân-Râst (1-4), Yegâh-Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân (0-1-3), Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst (1-2-4), Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst (0-1-2-4), Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst-Dügâh (1-2-1-3).

Sanatçılar, egzersiz süresi ile ilgili genel olarak öğrencinin durumuna göre değişiklik gösterdiğini belirtmişlerdir. Bunun yanında egzersiz süresini Yayla, bir, iki hafta, Talu, birkaç hafta ve Sipahioğlu iki hafta olarak belirlemiştir.

Yayla, her öğrenci için aynı egzersizi uygulatma sorusu ile ilgili; temel parmak ve mızrap egzersizlerinin başlangıç seviyesinden itibaren aynı yolu izlediğine, çünkü temel parmak ve mızrap egzersizlerinin öğrencinin pozisyonlarını geliştirdiğine, ancak öğrencinin kapasitesi, çalgı çalma geçmişi, ayırdığı zamanın bu sürecin uzun ya da kısa olmasını belirlediğine işaret etmiştir.

Ersoy, kılavuz olarak kullandığı metotları her öğrenciye aynı şekilde gösterdiğini, uygulamada eksik gördüğü egzersizler üzerinde daha çok durduğunu, ajilite tekniğinin en az önem verdiği unsur olduğunu, ifade, yorum, duygu ve çıkarılan sesin kalitesinin daha önemli olduğunu ifade etmiştir.

Resuloğlu, seviyeye göre farklı egzersizler verdiğine, ama genel disiplinde aynı egzersizlerle devam ettiğine, öğrenciye gösterilen egzersizlerin eserleri çalarken karşılaşılabilecek zorlukların üstesinden gelebilecek nitelikte oldukları için her öğrenciye uygulanmalarında bir sakınca olmadığına, bunun sadece ajilite anlamında değil, güzel ses çıkartıp temiz bir üslûpla çalma açısından da önemli olduğuna vurgu yapmıştır.

Dedeler, egzersizlerin bireylerin anatomik yapısına göre farklılık göstermesini, her bireye aynı egzersizi yaptırmanın doğru olmadığını, ancak şartları eşit ve aynı durumda olan öğrencilerin aynı egzersizleri yapabileceklerini dile getirmiştir.

Talu ise, *“Seviyeleri aynıysa evet. Beş öğrencinin ikisi çok kabiliyetliyse onların ilerlemesi lazım. Öğretim sürecinde okulun müfredatını beklememelidir. Ben daha birinci*

sınıftayken dört senenin müfredatını bitirmiştım. Kişi kabiliyetliyse ilerlemesi lazım.” diye cevap vermiştir.

Kiriş, her birey için belli başlı temel prensiplerin uygulanmasını uygun bulduğunu, ancak bireyler birbirinden farklı olduğu için her bireye uyguladığı yolun da farklı olduğunu, her öğrencinin algılama, çalışma disiplinin ölçüsünü tartmak ve gözlemlemenin çok önemli olduğunu, bu doğrultuda bir yol izlemek gerektiğini, aksi halde seviye farkından kaynaklı olarak çalgıya karşı soğuma veya uzaklaşma olabileceğini, burada önemli olan şeyin öğrencinin kabiliyeti ve çalışması ölçüsünde onu desteklemek olduğunu, ancak uyarılması gereken yanlışları da dengeli bir şekilde bildirmek gerektiğini açıklamıştır. Ulaş, genelde öğrencilerin seviyeleri ve fizyonomisi aynıysa aynı egzersizin uygulanılabileceğini, değilse değişkenlik gösterdiğini belirtmiştir.

Aydemir, her öğrenciye aynı egzersizi uygulatmanın doğru olup olmadığıyla ilgili; *“Bence doğru. Çünkü öğrenci tanbur çalmayı talep ederek gelmiş. Önce kulağı ve ritim duygusu var mı diye bakıyorsun. Ben boyuna posuna da bakarım. İşte ondan sonra standart tanbur çalacak. Yani metodumdaki bütün etütler geçerli.”* olarak cevap vermiştir.

Ayan, doğru olmadığını, her öğrenciye farklı uygulanmasını, herkesin yapabilirliğinin farklı olduğunu, daha üçüncü egzersizi yapamayıp, yedinci egzersizi rahatça yapabilen öğrencilerinin olmasından dolayı ulaşılmak istenen parmak pozisyonlarına uygun farklı egzersizler yazılmasını söylemiştir.

Yiğitbaş, öğrencinin öğrenme kapasitesine göre değiştiğini, Sipahioğlu ise, temel egzersizlerin sağ ve sol elin fonksiyonlarının yerleştirilmesi amacıyla her öğrenciye uygulanması gerektiğini, kırk yıllık tecrübesinin her icracının daha sonraki yıllarda değişik tutuş edindiğini, bununda vücut ve mental yapı değişikliği neticesinde oluştuğunu ifade etmiştir.

Sanatçılar her öğrenciye aynı egzersizin uygulanması doğru mudur sorusuna, Yayla, Ersoy, Sipahioğlu ve Aydemir her öğrenciye aynı egzersizi uygulattıklarını, Resuloğlu, Kiriş, Ayan, Yiğitbaş ve Dedeler öğrencinin anatomik yapısı, seviyesi ve öğrenme kapasitesi farklı olduğu için her öğrenciye farklı egzersizler uygulattıklarını açıklamışlardır. Bunun yanında Talu ve Dedeler öğrencinin seviyesinin aynı olması durumunda aynı egzersiz uygulamasının yapılabileceğini belirtmişlerdir. Sonuç olarak;

dört sanatçı aynı egzersiz uygulamasının doğruluğunu savunurken beş sanatçı, aynı egzersiz uygulamasının doğru olmadığını söylemiştir.

4.2.11. İcra Teknikleri

Yayla, öğrenciye hangi icra tekniklerini öğretiyorsunuz sorusu ile ilgili; temel mızrap ve parmak eğitiminin ardından, saz eseri ve sözlü eser icra anlayışları, başta Tanburi Cemil Bey olmak üzere büyük ustaların taksim ve eser icra anlayışlarını, farklı formların icra özelliklerini öğrettiğini belirtmiştir. Ersoy, mızrap tutuş ve vuruş tekniği üzerinde daha çok durduğunu, dolgun ve temiz ses çıkarabilmek için mızrap hakimiyetinin gerektiğini, alt üst mızrap, trıl veya çarpma tekniklerinin çalgıda biraz daha ilerledikten sonra öğretilmesini, zamanla bu tekniklerle ajilite kazanabileceklerini, önceliğin temiz ve tok ses elde etmek olduğunu söylemiştir.

Resuloğlu, tanbur mızrabının kullanımı hususunda çeşitli çalışmalar yaptırdığını, bunun yanında sağ ve sol el uyumu için gerekli etütleri çalıştırdığını, eser icralarında da tanbur tavrını ortaya çıkararak mızrap ve süslemeleri ön plana çıkarmaya çalıştığını ifade ederken Dedeler ise, Tanburi Cemil Bey Dönemi ile birlikte tanbur icra tekniğinin tavan yaptığını, Mesut Cemil Bey, İzzettin Ökte, Necdet Yaşar gibi birçok ustanın tekniğinin tanbur için önem arz ettiğini, bütün ustaların tekniğinden yararlanılmasını anlatmıştır.

Talu, öğrencilere her zaman eskileri dinlemelerini, tanburda birinci olarak Cemil Bey'in olduğunu ama yeni başlayan öğrencinin biraz zaman geçtikten sonra dinlemesini, çünkü Cemil Beyi anlayamayacağını, eser içinde çift mızrap, triole, çarpma, glissando vb. gibi bütün icra tekniklerini gösterdiğini söylemiştir. Kiriş, tanburda bilindiği üzere belli başlı icra teknikleri ve bunların birtakım gereklilikleri olduğunu, bunlara dikkat çekmeye gayret ettiğini, öğrencileri icra tekniklerini teşkil eden isimleri dinleme ve tatbik etme yoluna sevk ettiğini, tavırlardan kendi anladığım şekilleri gündeme getirdiğini, özellikle Tanburi Cemil Bey, Mesut Cemil Bey, Ercüment Batanay, Refik Fersan, Necdet Yaşar, Abdi Coşkun gibi isimler üzerinde durduğunu belirtmiştir. Ulaş, ucu çok açık bir soru olduğunu bütün icra tekniklerinin olması gerektiğini vurgulamıştır.

Aydemir, öğrenciye öğretilen icra teknikleriyle ilgili şöyle cevap vermiştir; *“Metodumda olanların hepsini öğretiyorum. Sessiz çarpmayla başlıyoruz. Temel çarpmamız araya çarpma, üçleme, çift mızrap sonra legato, glissando, beşli mızrap...*

Cemil Bey kullandığı için beşli mızrap biraz da tavırla alakalıdır. Nejd det hocanın hocam olduğu için çok özel iki çarpmasını metoda koydum. Zaten metoda bir vefa borcu gibi onu da yazdım. Nejd det hocanın yaptığı o çarpmalar mesela tanburun ana tavrında olması gereken çarpmalar değil ama sessiz çarpma olmadan tanbur çalınamaz. Onlar öğrenilmek zorunda.”

Ayan, öncelikle amacının, sol el ile sağ el tekniklerinin çok sağlam olarak verilmesi olduğunu, hem geçmişe yönelik tavır özelliklerine göre hem de modern eserler için gereken teknik kapasitenin sağlamlaştırılmasının çok önemli olduğunu ifade etmiştir. Yiğitbaş, öğrenciye öğrettiği icra tekniklerini, arpej kullanımı, vibrato, legato (bağlı notalar), staccato (kesik çalış), flageolet sesler, tremolo, tarama, kromatik hareketler, portamento (ses taşıması), glissando (sesin kaydırılması) olarak sıralamıştır. Sipahioğlu ise, kendi icra tekniklerini öğrettiğini söylemiştir.

Sanatçıların öğrencilerine öğretilen icra teknikleri ile ilgili; Yayla ve Resuloğlu, sağ-sol el tekniği ve uyumunu, Ersoy ve Resuloğlu’nun mızrap kullanımının icra tekniğinde önemli rol oynadığını belirtmişlerdir. Bunun yanında Dedeler, Talu, Yayla ve Kiriş; Cemil Bey başta olmak üzere, Mesut Cemil Bey, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay, Refik Fersan, Necd det Yaş ar, Abdi Coş kun gibi önemli tanburileri dinlemenin icra tekniğini geliştirdiğini söylemişlerdir. Aydemir, sessiz çarpma, araya çarpma, üçleme, çift mızrap sonra legato, glissando, beşli mızrap Yiğitbaş ise, arpej kullanımı, vibrato, legato (bağlı notalar), staccato (kesik çalış), flageolet sesler, tremolo, tarama, kromatik hareketler, portamento (ses taşıması), glissando (sesin kaydırılması) icra tekniklerini öğrettiğini söylemiştir. Bunun yanında Yayla, saz ve sözlü eserlerin ve farklı formlardaki eserlerin icra anlayışlarını öğrettiğini belirtirken, Ulaş, bütün icra tekniklerinin öğretilmesi gerektiğini, Sipahioğlu ise, kendi icra tekniklerini öğrettiğini belirtmiştir.

Sonuç olarak; sanatçıların öğrencilerine öğrettikleri icra tekniklerine bakıldığında, mızrap kullanımı, sağ-sol el tekniği ve uyumu, tanburilerin ve farklı formlardaki eserlerin icra anlayışları, sessiz çarpma, araya çarpma, üçleme, çift mızrap, legato, beşli mızrap, arpej kullanımı, vibrato, staccato, flageolet sesler, tremolo, tarama, kromatik hareketler, portamento ve glissando tekniklerini öğrettikleri tespit edilmiştir.

Yayla, tanbur öğretiminde bir metotta olması gereken icra teknikleri nelerdir sorusuna şöyle cevap vermiştir; “*Temel mızrap çeşitleri (üst, alt-üst, çift mızrap, lavta*

mızrabı, tremolo) parmak egzersizleri (1-2,1-3,1-4,1-2-3-4,1-2-4, 1-3-4 parmak pozisyon numaralarını kullanarak vs.) pozisyon bilgisi, ezginin inici, çıkıcı yapısı ve metronom hızına göre değişen parmak pozisyonları, çarpma çeşitleri (mızraplı ve mızrapsız yani sesli-sessiz çarpmalar) daha ileri düzeyde ve taksim çalışmalarında glissando ve vibrato teknikleri, farklı formlar üzerinde icra teknikleri (peşrev, saz semâîsi- sirto, longa, sözlü eserler.)”

Ersoy, sağ-sol el tekniği, mızrap vuruş tekniklerinden üst mızrap, alt mızrap, alt-üst mızrap, üçleme tekniklerinin muhakkak olmasını, Resuloğlu, metodun sağ ve sol el uyumunu sağlamasını, perde basan sol elin dört parmağı da kullandıran alıştırma çalışmalarının olmasını Dedeler ise, makamsal olan dizi örnekleri, etütler, yeni öğretici eserler yanında klasik peşrev, saz semâî ve saz eserlerinin olmasını belirtmiştir.

Talu, metotta çift mızrap, glissando, çarpma, tremolo vb. bütün icra tekniklerinin olması gerektiğini, bunun biraz da metot yazan kişinin müzik anlayışına bağlı olduğunu, görüntülü bir metot olmasını istediğini, oturma pozisyonundan mızrap tekniklerinden üst mızrap, alt mızrap, çift mızrap ve üçlü mızrabına kadar olması gerektiğini, öğrencinin dörtlü mızrabı nasıl vuracağını, usûllere göre mızrabı nasıl vuracağını ona göre, senkopu, glissandoyu, çarpmayı nasıl yapacağını, hepsinin olması gerektiğini, ama metotta hepsinin örneklerinin olmasını, o örneklerle öğrencinin kendini geliştireceğini, ondan sonra bir yerde çalarken eser içinde bir motif gördüğünde kendisinin onu oturtabileceğini söylemiştir.

Kiriş, tanbur eğitiminde bir metotta olması gereken icra tekniğinden ziyade akliselim, pedagojik bir yol ve yöntemin olmasını ve teknik olarak icrayı yukarı taşıyacak her türlü ilgili materyallerin olması gerektiğini belirtmiştir. Ulaş, en önemlisi üst mızrabın temiz olmasını, alt üst mızrabın daha yumuşak olmasını, üçlü ve dörtlü mızrabın olması gerektiğini, bu mızrapların melodik yapıyı ortaya çıkaran mızraplar olduğunu, dörtlü ve üçlü grupların üst mızraplarının vurgusunun iyi yapılması gerektiğini anlatmıştır.

Aydemir, metodundaki icra teknikleri olan üst-alt mızrap, legato, üçlü, dörtlü, beşli mızrap, çarpma, glissando tekniklerinin olmasını söylemiştir. Ayan, teknik alt yapının sağlanması için gereken tüm egzersizlerin olmasına, bu teknik alt yapı çalışmaları kadar önemli olan mûsikîmizin makamsal yapısı ve perdeleri üzerinde durulması gerektiğine işaret etmiştir.

Yiğitbaş, arpej kullanımı, vibrato, legato (bağlı notalar), staccato (kesik çalış), flageolet sesler, tremolo, tarama, kromatik hareketler, portamento(ses taşıması), glissando(sesin kaydırılması) icra tekniklerinin olması gerektiğini ifade ederken, Sipahioğlu ise, Türk müziğinde icra metotlarının farklılık gösterdiğini, klasik müzik icra metodunu, dini müzik icra metodu, neo-klasik ve güncel icra metotlarının çok farklı olduğunu, bunların eğitimlerinin çok detaylı bir şekilde bu konularda uzman kişiler tarafından verilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Sonuç olarak; sanatçılar bir metotta olması gereken icra tekniklerini genel olarak; “Üst mızrap, alt mızrap, üst-alt mızrap, çift mızrap, üçlü, dördü ve beşli mızraplar, çarpma çeşitleri, legato, glissando, tril, tremolo, portamento, vibrato, tarama, staccato, flageolet, makamsal dizi örnekleri, klasik formdaki eserler, makamsal yapı ve perdeler” olarak açıklamışlardır. Aynı zamanda Talu, bu icra tekniklerinin gösterildiği görüntülü bir metodun olması gerektiğine işaret etmiştir.

4.2.11.1. Çarpma

Yayla, tanbur öğretiminde “çarpma” tekniğini öğrenciye nasıl anlatırsınız, herhangi bir egzersiziniz varsa kaç hafta uygulatırsınız sorusuna şöyle cevap vermiştir; *“Çarpma ile ilgili temel etütler (ikili, üçlü, dördü çarpma, ezgi esnasında aralara yapılan çarpmalar) uygulanır. Çeşitli eserler içinde uygulama yapılır. Bu çalışmalar alışkanlık haline gelene kadar devam eder.”* Ersoy ise, çarpma tekniğini şöyle açıklamıştır; *“Çarpma yaparken herhangi bir perdeye birinci parmakla basılarak, üst mızrap vurup, üçüncü veya dördüncü parmakla üst perdeye çarpma yapılır. Çarpma yaparken mızrap vurulmaz. Bu tekniği bir egzersizde göstermek yerine, eser geçerken uygulamak daha anlamlıdır. Çünkü belli bir duyguyu güçlendirmek için yapılan bir harekettir.”*

Resuloğlu, çarpmanın genelde öğrencilerine ters gelen tekniklerden biri olduğunu, bunu anlatırken çok yavaş bir şekilde teli nasıl kapatması gerektiğini gösterdiğini, daha sonra bunu defalarca tekrarlamasını istediğini, eser içerisinde rahatça çarpma yapabilecek duruma gelene kadar çalışılmasını söylemiştir. Dedeler, bastığımız sestem bir tam aralık sonraki sese vurgular yapmaya çarpma denildiğini, her basılan ses sonrasındaki sese çarpma yaparak egzersiz yapılabileceğini belirtmiştir. Talu, birinci parmağın sabit ikinci parmağın melodinin süratine ve kalıbına göre çarpma sayısının değişebileceğini, üst

mızrapla çarpmayı yaptığını, Nevâ-Hüseynî, Acem-Râst, Râst-Dügâh da üçüncü parmağın dolu gelmesini, Hüseynî-Acem ve Buselik-Çargâh seslerinde ikinci parmakla çarpma yaptırdığını, bazen boş telde de çarpma yapıldığını, Abdi Coşkun'un en güzel çarpmayı yapan icracı olduğunu ifade etmiştir.

Kiriş, çarpma tekniğini şöyle anlatmıştır; “Çarpma tekniği tanburda olmazsa olmazlardandır. Bu konunun teknik olarak açıklaması aslında oldukça basittir. Herhangi bir parmakla bir önceki notanın zamanından alınan, ikili ve üçlü şekilde de tanbura oldukça yakışan bir tekniktir. Çarpma egzersizleri de sabit ve hareketli olarak çalışılmalıdır. Sabit egzersizleri, herhangi bir perde üzerine birinci parmağı koymak ve diğer parmakları sağ el vuruşunu gerçekleştirdikten hemen sonra kapatmak suretiyle çalışmak faydalı olacaktır. Daha sonra aşağı yukarı doğru sıralı gelen dizi, nağmelerde tatbik edilmelidir. Bütün bunlardan daha önemlisi dinlemektir. Dinleme yolu ile algımız parmaklarımıza zaman içerisinde çalışarak yerleşecektir.” Ulaş ise, “Birinci parmak Nevâ perdesinde diyelim sonra öğrencilerine Nevâ perdesine mızrap vurdurarak Nevâ tınlarken elini Hüseynîye “vur çek” diyorum. Ya da Aceme “vur çek” diyorum. Senkronu tutturmak zamanla oturuyor. Peste inerken yapılan çarpmaları öğrenciye öğretmem. Zaman içerisinde zaten refleks olarak bu durum oluşur.” diye cevap vermiştir.

Aydemir ise çarpma tekniğini şöyle açıklamıştır; “Metodumu üçe ayırdım. Tutuş, genel bilgiler, alıştırma, üçüncü bölümde tamamen çarpmalar. Çarpma tekniğini uygulatarak anlatıyorum. Çok özel bir senkronu var. Özellikle sessiz çarpmada çok zorlanıyorlar. Diğer kolay ara çarpma, mızrap vuruyorsun sonra çarpıyorsun. Sessiz çarpmada, mızrap ve vuruş senkron çalışıyor. Vururken dışarıya açılıyor. Sesi yok. Öğrenci, o zaman niye çarpma yapıyoruz diye soruyor. Sesi yoksa niye yapıyoruz. Tanbur sapı çok uzun, perdelerden perdeler doğru inerken aralardaki o perdelerin kayma sesi duyulmasın diye aslında biz üçüncü parmağımızla sürdüne ediyoruz. Kayarken kapatıyoruz tekrar açıyoruz. Öğrenci bunu böyle anlatınca anlıyor, Tabii yaparken biri bir haftada diğeri on günde yapıyor.”

Ayan ise; “İki türlü temel çarpmadan bahsederek başlarım. Sesli çarpma ve sessiz çarpmayı -ki ben buna fiske de diyorum- örnekleyerek açıklamaya çalışırım. Bu konularda tanbura başlattığım en basit egzersizleri çarpmalarla tekrar uygulatırım. Yavaş yavaş nota grupları üzerinde örneklemelere geçerim. Öğrencilerin ezbere

bildikleri eserleri bu şekilde çalmalarını teşvik ederim. Hatta tüm sesleri sesli ve sessiz (fiske) çarpma ile çalmalarını isterim. Tanbur çarpmasını daha sonra anlatırım. Çalışma süresi, yapabildiği noktaya kadardır. Bir saatte olur bir haftada, bir ayda... öğrenciye bağlıdır, müfredata değil... ” olarak ifade etmiştir.

Yiğitbaş, çarpma yapılacak asıl sese mızrap vurulduktan sonra, diğer bir parmağın hemen sonra diğer bir sese kuvvetli vurması ile gerçekleştiğine, çarpmaların art arda gelen notalar üzerinde ve süratli yapılması “dilli” denilen bir yorum tarzını meydana getirdiğine de işaret etmiştir. Sipahioğlu, çarpma tekniğini Tanburi Cemil Bey’den öğrenmenin en doğrusu olduğunu, zaten bütün icra tekniklerini ondan öğrenildiğini, Cemil Bey kısa süreli çarpmaları parmağını beş kere çırpma suretiyle yaptığını, uzun süreli çarpmaları ise, daha uzun süreli, taksimdeki veya saz eserindeki melodilerin oluşma durumuna göre yaptığını belirtmiştir.

Sanatçılar, genel olarak çarpma tekniğinin anlatılması ile ilgili öğrencilerine birinci parmakla mızrap vurup diğer parmağın bir üst perdeye vurup kaçmasıyla elde edildiğini açıklamışlardır. Bunun yanında çarpma egzersizi ile ilgili; Yayla, ikili, üçlü, dördü çarpma, araya çarpmaların eserler içerisinde uygulatıldığını, Ersoy, çarpma yapılırken mızrap vurulmayacağını, Resuloğlu, öğrencinin teli nasıl kapatması gerektiğini örneklediğini, basılan sestten bir tam aralık sonraki sese vurgu yapılarak gerçekleştiğini ifade etmiştir. Talu, çarpmayı üst mızrapla yaptırdığını, Nevâ-Hüseynî, Acem-Râst, Râst-Dügâh da üçüncü parmağın dolu gelmesini, Hüseynî-Acem ve Buselik-Çargâh seslerinde ikinci parmakla çarpma yaptırdığını, boş telde de çarpma yapıldığını, en iyi çarpmayı Abdi Coşkun’un yaptığını, Kiriş, sabit ve hareketli çarpmaların çalışılmasını, sabit egzersizlerin herhangi bir perde üzerine birinci parmağı koymak ve diğer parmakları sağ el vuruşunu gerçekleştirdikten hemen sonra kapatmak suretiyle çalışmanın faydalı olacağını, daha sonra aşağı yukarı doğru sıralı gelen dizi, nağmelerde uygulanmasını, bütün bunlardan daha önemlisinin dinlemek olduğunu, dinleme yolu ile alginın parmaklara zaman içerisinde çalışarak yerleşeceğini belirtmiştir.

Ulaş, peste inerken öğrencilerine çarpma yapmasını öğretmediğini, zaman içerisinde refleks olarak bu durumun oluştuğunu, Aydemir, öğrencilerin en çok sessiz ve araya çarpma uygulattığını fakat en çok öğrencilerin sessiz çarpmayı anlamakta zorlandığını ama tanbur sapının çok uzun, perdelerden perdelere doğru inerken aralardaki

o perdelerin kayma sesi duyulmasın diye üçüncü parmakla sürdüne ettirildiğini, kayarken kapatılıp tekrar açıldığını açıkladıktan sonra öğrencinin anladığını, araya çarpma mızrabı vurduktan sonra çarpma yapılacağı için kolay geldiğini belirtmiştir. Ayan, sesli ve sessiz çarpmaları öğrettiğini, basit egzersizleri çarpmalarla uygulattığını, hatta tüm sesleri sesli ve sessiz çarpma ile uygulattığını, Yiğitbaş, çarpmaların art arda gelen notalar üzerinde hızlı yapılmasının “dilli” denilen yorum tarzını meydana getirdiğini, Sipahioğlu ise kısa süreli çarpmaları Cemil Bey’in parmağını beş kere çırpmasıyla gerçekleştirdiğini, uzun süreli çarpmaların ise, taksim ve saz eserlerindeki ezginin oluşma durumuna göre gerçekleştiğini açıklamıştır.

Sanatçılar, çarpmayı öğrenme süresi ile ilgili ise; Yayla, çapmanın alışkanlık haline gelene kadar devam edilmesini, Resuloğlu, eser içerisinde rahatça çarpma yapabilecek duruma gelene kadar çalışılmasını ifade ederken Ayan ve Aydemir ise; öğrencinin yeteneğine göre bu sürenin değişebileceğini açıklamıştır. Diğer sanatçılar, süre ile ilgili bir bilgi vermemişlerdir. Sonuç olarak, sanatçılar, çarpma ile ilgili bir süre vermeyerek bu tekniğin öğrenilene kadar uygulanmasını ve öğrencinin durumuna göre bu sürenin değişkenlik gösterdiğini belirtmişlerdir.

4.2.11.2. Glissando

Yayla, tanbur öğretiminde glissando tekniğini öğrenciye nasıl anlatırsınız, herhangi bir egzersiziniz varsa kaç hafta uygulatırsınız sorusuna şöyle cevap vermiştir; *“Özellikle uyguladığım bir egzersiz yok. Öğrenci belli bir icra düzeyine geldiğinde, eser ya da taksim icrası sürecinde gösterip uygulatıyorum.”*

Ersoy, glissandonun birinci parmakla, parmak saptan hiç kalkmadan yapıldığını, bir perdeye üst mızrap vurulduktan sonra bir sonraki perdeye, tekrar mızrap vurmadan sesi taşımaya glissando denildiğini, eser içinde duygu vermek için ve süsleme tekniği olmasından dolayı ezgi içinde uygulayarak göstermeye çalıştığını vurgulamıştır.

Resuloğlu, glissandoyu eser içerisinde gösterdiğini, öğrencinin uygulamakta zorlandığında etüt şeklinde çalışma yaptırdığını, Dedeler, var olan sestten uzaktaki bir sese kaydırarak geçme işlemine glissando denildiğini ve tanburda çok kullanılan bir hareket olduğunu genellikle işaret parmağını kullanarak glissando yapıldığını ifade ederken Talu, Dügâhı bastırıp Nevâ’ya kadar kaydirttiğini veya tam tersini yaptırdığını, Dügâhı

vurduğun mızrabın kuvvetinin glissandonun devam etmesi için önemli olduğunu, öğrenme süresinin öğrencinin yeteneğine göre değiştiğini söylemiştir.

Kiriş, glissando tekniğinin özellikle üçlü, dördü, beşli, altılı, yedili ve oktav şeklinde günlük olarak çalışılması gerektiğini, öğrencinin durumuna göre zaman ayarlanmasını, Ulaş, bu tekniğin çok hayati olduğunu, bunu tekniği Cemil Beyde çok duyduğunu, öğrencilerine Dügâh perdesine vurur vurmaz Hüseyinî perdesine hareket etmesini söyleyerek tekniği örneklediğini belirtmiştir.

Aydemir, *“Metodumda glissando tekniği var. Onu da yavaş, hızlı ve sessiz diye üçe ayırdım. Kendimce bunları sınıflandırdım. Mesela glissandoyu insanlar zorlanmadan çok çabuk yapıyor. Bunun haftası da yok. Ben bütün derslerimi şöyle yapıyorum. Tekniği gösteriyorum sonra öğrenciye şimdi sen yap diyorum. Öğrenci yapabildiyse ona ne yaptığını anlattırıyorum. Olduysa ne yaptı da oldu. Çünkü idrak edebilmesi çok önemli. Olduysa şimdi bunu Hakan’a sen anlatacaksın diyorum. Dersi ona anlattırıyorum. Hataları varsa o sırada müdahale ediyorum. Çünkü kendi anlamadığı bir şeyi yapamaz. Tesadüfen yaptıysa onu eve gittiğinde yanlış yapabilir.”* olarak cevap vermiştir.

Ayan, glissandonun bir sesten başka bir sese parmak kaydırılarak elde edildiğini, kısa ve uzun mesafeli glissandoları örneklediğini, ayrıca birinci parmak glissandosunu yanında, birinci parmakla ile başlayıp ikinci veya üçüncü parmakla devam eden glissandoları algılamasını ve yapabilmesini sağlamaya çalıştığını, Yiğitbaş, çok yakın mesafeli perdeler arasında yapıldığını, Türk müziği üslubu içinde önemli bir yeri olduğunu, Sipahioğlu, tanburda glissandonun yazıya dökülebilecek bir kullanım tarzı olamayacağını, çok çeşitleri olduğunu, makama göre şekillendiğini söylemiştir.

Sonuç olarak; sanatçılar, glissandonun anlatımını genel olarak bir sesten başka bir sese birinci parmağı kaldırmadan parmağın kaydırılarak elde edildiğini ifade etmişlerdir. Bunun yanında Ayan, öğrencilerine kısa ve uzun mesafeli glissandoları da örneklediğini, ikinci ve üçüncü parmakla devam eden glissandoları da algılatıp yapabilmesini sağladığını ifade ederken Sipahioğlu, glissandonun çok çeşitleri olup bunun makama göre şekillendiğini, Yiğitbaş, glissandonun yakın mesafeli perdeler arasında yapıldığını, belirtmiştir. Aydemir, glissandoyu metodunda yavaş, hızlı ve sessiz olarak üçe ayırıp

anlattığını, öğrencilerine gösterip uygulattığını, daha sonra öğrencilerine ne yaptığını anlatıp dersi onlara anlattırıldığını açıklamıştır.

Sanatçılar, egzersiz olarak genellikle bir egzersizlerinin olmadığını glissando tekniğini eser içerisinde gösterip uygulattıklarını ifade etmişlerdir. Bunun yanında Kiriş, glissandonun üçlü, dördü, beşli, altılı, yedili ve oktav şeklinde çalışılmasına işaret etmiştir. Glissandonun egzersiz süresinin ise, genel olarak bu sürenin öğrencinin yeteneğine göre değiştiğini ifade etmişlerdir.

4.2.11.3. Vibrato

Yayla, tanbur öğretiminde “vibrato” tekniğini öğrenciye nasıl anlatırsınız, herhangi bir egzersiziniz varsa kaç hafta uygulatırsınız sorusuna şöyle cevap vermiştir; *“Aynı “glissando” gibi bu da belli bir düzeyden sonra icra esnasında uygulanıyor. Ben sapta “aşırı” vibrasyon uygulamasını tercih etmiyorum.”* Ersoy, tanburda vibratonun sapı sallayarak elde edildiğini, asma kalıplarda veya karara gidilirken sıkça kullanılan bir uygulama olduğunu, vibratonun sesin dalgalanarak uzamasını sağladığını, perdeye vurduktan sonra sapı aşağı yukarı sallayarak rezonans elde edildiğini, asma kalıplarda veya karara giderken yapılan bu hareketin doğal bir rezonans sağladığını, artık mızrapla tele vurmamak gerektiğini ifade etmiştir.

Resuloğlu, vibratoyu öğrencilere Hüseyinî Aşîrân, Acem Aşîrân ve Râst perdelerinde parmak ile diğer perdelerde sapı sallamak suretiyle yapılmasını gösterdiğini, fiziki açıdan tiz perdelerde sapı sallamanın daha büyük bir titreşim sağladığını, Dedeler, seslerin titreşiminden vibrato oluştuğunu, tanburda da sesleri çarpmalar yardımıyla titreştirilerek vibratonun ortaya çıktığını Talu, glissando tekniğini öğrencilerine göstererek yaptırdığını, öğrencinin yeteneğine göre bu sürenin değiştiğini, Bunlarla ilgili özel bir çalışma yapmadığını ve eser içinde yeri geldiği zaman bu tekniği gösterdiğini söylemiştir.

Kiriş, vibrato tekniği ile ilgili ise şunları söylemiştir; *“Tanburda vibrato tekniği günümüzde parmak yerine sapı sallamak suretiyle yapılmaktadır. Bu abartılmamalıdır. Hatta hiç sallanmasa da olur. İTÜ’deki tanbur hocam Abdi Coşkun özellikle bu konuyu çok eleştirirdi. Ben de son zamanlarda bu durum aklıma geldikçe kendimi frenliyor ve öğrencilerime abartmamalarını tavsiye ediyorum. Parmak ile yapılan vibrato da tanbur*

tavrının bağlamından kopmasına yol açabilecek bir teknik olması bakımından doğru tavır içerisinde yapılmasına özen gösterilmelidir.” Ulaş, vibrato tekniğini özellikle öğretmediğini, öğrenci zaman içerisinde kendisinden gördüğü zaman bunu yapabileceğini, parmak vibratosunu yapmadığını ama yapılmayacağını da söylemediğini vurgulamıştır.

Aydemir ise, “Vibrato önemli bir konu. Göstererek anlatıyorum. Ama tanburda birkaç çeşit vibrato yapılıyor. Sapı sallayarak, parmakla yapılan var. Bunlar öğrencilerin çok zorlanmadıkları konular. Vibrato nasıl yapılmalı, Nejdet Yaşar sap sallayarak Ercüment Batanay da perde vibratosu yapıyor. İkisi de harika. Ben kendimi hep bal arısı gibi düşünürüm. Bütün çiçeklerden polenleri toplayıp kendim bal yapmayı severim. İkisini de kullanırım. Ne zararı var ki yakıştırmak önemli. Vibratodaki temel prensip şu, sesi bulacaksın vereceksin sonra sapı sallayacaksın veya parmağını oynatacaksın. En büyük yapılan hata sapı sürekli sallayarak çalınmasıdır. Bu kemençede sürekli vibrato yapmaya benziyor. Önce ses vereceksin ses tertemiz uzayacak. Sonuna doğru sapı sallayacaksın. Her kişiye göre öğrenme durumu değiştiği için olasıya kadar yaptırıyorum.” diye cevap vermiştir.

Ayan, vibrato tekniğini, sapı sallayarak ve parmak ile elde edilen vibrato olarak ikiye ayırdığını, ikisi için de öğrencilere küçük egzersizler yanında, çalışılan eserler üzerinde de örneklemeler gösterip ve yapmasını beklediğini, Yiğitbaş, sesin dalgalanarak uzaması ve mızrap vuruşundan sonra tel titreşimi ile giderek sönen ses olduğunu dile getirmiştir. Sipahioğlu ise, vibrato ile ilgili; “Tanburda vibrato uygulaması sapı aşağı yukarı seri bir şekilde titreterek elde ediliyor. Bu uygulama tanbur icrasında değişik bir hava meydana getirirse de sık yapılması tanburun sağlığı açısından sakıncalıdır, şöyle ki sapı titretmek demek, sapı takozdan ve yapışık olduğu kapaktan sıyrıp almakla eş değerdir. Yani sap kırlangıç denilen bir yuvada yapışık halde bulunur, üzerinde de kapak yapışık durumdadır, sapı sallamak yapışık olduğu bölgeyi deforme edebilir.” diye cevap vermiştir.

Sanatçılar, vibrato tekniğinin anlatılması ile ilgili genel olarak sap ve parmak vibratosu olmak üzere iki şekilde öğretim sağladıklarını sap vibratosunun mızrabı tele vurduktan sonra sapı sallayarak ses dalgalarının uzamasıyla, parmak vibratosunun ise ses dalgalandıktan sonra parmağını sağa ve sola doğru oynatılmasıyla elde edildiğini

açıklamışlardır. Bunun yanında Yayla, sapta aşırı vibrasyon sevmediğini, Ersoy, vibrasyonun sapı sallayarak, karar ve asma kalış perdelerinde yapıldığını, Resuloğlu, Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst perdelerinde parmak vibratosu diğer perdelerde ise sap vibratosunu öğrencilerine yaptırdıklarını, tiz perdelerde sap vibratosunun daha büyük bir titreşim sağladığını ifade etmiştir.

Dedeler, çarpmalar yardımıyla sesi titreştirerek vibrato sağladığını, Kiriş, sap vibratosunun abartılmamasını parmak vibratosunun ise, doğru tavır içinde yapılmasını belirtmiştir. Ulaş, sap vibratosunu öğrencilerine öğretmediğini zaman içerisinde görerek öğrenmeye çalıştığını ve parmak vibratosunu yapmadığını ama yapılamaz da demediğini vurgulamıştır. Aydemir ve Ayan hem sap hem de parmak vibratosunu anlattığını, Yiğitbaş, mızrap vuruşundan sonra tel titreşimiyle sönen ses olarak anlattığını, Talu, vibratoyu öğrencilerine göstererek yaptırdığını, Sipahioğlu ise, sap vibratosunun fazla yapıldığında sapı takozdan ve yapışık olduğu kapaktan ayırdığı için yapışık olduğu bölgeyi deforme edebileceğini vurgulamıştır.

Sanatçılar, vibrato ile ilgili yaptırılan bir egzersiz ile ilgili ise, genel olarak eser içinde vibratoyu gösterdiklerini özel bir çalışma yaptırmadıklarını sürenin ise, öğrencinin yeteneğine göre değişeceğini tekniği öğrenene kadar yaptırdıklarını söylemişlerdir.

4.2.12. Meşk Sistemi ve Metodik Sistem

Yayla, tanburu öğrenmek isteyen bir öğrenci, öğrenme sürecine meşk sistemi mi metodik sistemle mi başlamalıdır? Eğer bir metotla başlayacaksa bu hangi metot olmalıdır? sorusuna şöyle cevap vermiştir; *“Bu biraz şartlara da bağlı. Ben her ikisinin harmanlandığı bir sistem olması gerektiğine inanıyorum. Hem “makam sistemimiz”, hem tanbur icrasında ve üslubundaki özellikler bir “usta-çırak”, “hoca-talebe” ilişkisini gerektiriyor. Bu yüzden hala dört başı mamur bir tanbur metodu yok.”*

Ersoy, öğrenme sürecinde kesinlikle metodik sistemin takip edilmesini, daha sonra meşk yoluyla icra teknikleri taklit edilerek zamanla doğal duygu icrasına erişileceğini düşündüğünü, Resuloğlu, öğrencinin iki metotla da çalıştırılmasını, derste hocasını dinleyip gözlemesini, belli bir seviyedeysen hocasıyla beraber eser geçmesini, evde de sistemli bir şekilde verilen etütleri çalışmasını, bolca eser öğrenip ve ezberlemesini ifade ederken Dedeler, ilk evvela nota öğrenip metodik sistemle

alışmasını ama meşk sisteminden de yararlanmasını nota devam ederken usûl gibi meşk sisteminin bazı unsurlarını kullanabilmelerini söylemiştir.

Talu, meşkle olması gerektiğini, kendisinin öyle öğrendiğini, öğrenmenin metotla olmadığını, hocanın metodu varsa ve karşında oturuyor ise olabileceğini, ama meşkin en güzel yöntem olduğunu belirtmiştir. Kiriş ise, *“Tanbur çalmak isteyen bir kişi aynı anda meşk sistemi yoluyla öğrenmelidir. Aynı zamanda makam, usûl ve teknik olarak bir metot yolunu uygulamalıdır. Bunu İTÜ’de ortaokuldan lisans düzeyine kadar üç yıl görev yaptığım süre içerisinde deneyimlediğimi söyleyebilirim. Tanbur öğrenmek ne tamamen metot ile olur ne de metotsuz olur. Pedagojik ilkeler göz önünde bulundurularak yazılmış bir metot ve her şeyden önemlisi yaşayan bir metot (hoca) olması gerekir. Maalesef sadece metoda bağlı kalınarak tanbur öğrenilmez. Hocaya bakılarak sadece öğrenilir ancak eksik kalır. Bunlar yapılırken üstatları bol bol dinlemek de işin belki de en önemli noktasıdır.”* olarak cevap vermiştir. Ulaş, iki sistemin iç içe olmasını belirtmiştir.

Aydemir, *“Öğrencinin yaşadığı yerde hiç imkânı yoksa metotla başlamak durumundaysa yapacak bir şey yok. Ama şu da var. Aslında bu bir mesele, öğrenci yanlış hocayla başlamış diyelim ve Kayseri’de yaşıyor. Biraz tanbur çalan birinden tanbur meşk ediyor. Öğrenilen şey yanlış, halbuki burada metot var, birçok şeyi bana doğru öğretiyor. Metodu alsa hocası ona yetersiz kalacak. Bilmiyorum buradan nasıl bir sonuç çıkarmak lazım. İşte sadece metot da yetmiyor. Kırık dökük birinden meşk edeceğine bu metottan ilerlemesi bence daha hayırlı. Ama iyi de bir hocası varsa ikisini birleştirdiği zaman daha kolay sonuca ulaşacaktır.”* diye açıklamıştır.

Ayan, uygulanacak metodun meşk sistemini de içerecek şekilde oluşturulması gerektiğini, şu anda mevcut metotlardan biri ile başlanabileceğini, akademik çalışmalarla metotlar yazılması gerektiğini vurgulamıştır. Yiğitbaş, her ikisinin de olmasını, usta-çırak ilişkisinin çok önemli olduğunu, bunun yanı sıra metot ile desteklenmesini, günümüzde Sadun Aksüt, Necip Gülses ve Murat Aydemir’in metotlarını tavsiye edebileceğini, Sipahioğlu, öğrencinin meşk sistemi ile başlaması gerektiğini söylemiştir.

Sanatçılar, Sipahioğlu dışında tanbur öğrenme sürecine aynı anda yürütülen meşk ve metodik sistemin birlikte uygulanmasının daha faydalı olacağını söylemişlerdir. Sipahioğlu sadece meşk sistemi ile başlanması gerektiğini belirtmiştir. Yiğitbaş; Sadun

Aksüt, Necip Gülses ve Murat Aydemir'in tanbur metotlarını tavsiye etmiştir. Diğer sanatçılar, bir metot ismi söylememişlerdir.

Yayla, meşk sistemi ve metodik sistem tanbur öğrenme sürecinde nasıl uygulanmalıdır? sorusuna şöyle cevaplamıştır; *“Metodik sistem temel sağ-sol el tekniklerini, parmak ve mızrap uygulamalarını öğretmek için sağlam, sistematik bir yapı oluşturmalıdır. Sözel ve dolaylı yoldan tarifi zor olan teknik ve üslup özelliklerinin karşılıklı (görerek- göstererek) uygulanması, yani meşk edilmesi sürecin daha hızlı ve doğru gelişmesini sağlar.”* Ersoy, metodik sistemle başlanılan eğitimde belli bir seviyeye geçildikten sonra meşk yoluyla tavrın zenginleştirilmesinin daha uygun olacağını, Resuloğlu, başlangıçta parmak ve mızrap bütünlüğü için metodolojik etütlerin verilmesini, daha sonra meşk sistemiyle eser ezberletilip çaldırılmasını ifade ederken Dedeler, ilk önce nota öğrenildikten sonra Türk müziği usûllerinin öğrenilmesini, birçok eserin usûllere göre yazıldığını, eser icrasında usûllerin kolaylık sağlayacağını, Talu, teknik çalışmaları öğrencilerine başlangıç aşamasında hep yazarak, göstererek öğrettiğini söylemiştir.

Kiriş, *“Meşk sistemi öğrencinin girdiği yolda hocası ile boyanması süreci olduğundan çok önemlidir. Metodik yöntem de bu ilişkiyi bir sonraki haftaya teknik olarak bağlayacak bir malzemedir. Öğrencinin bir sonraki haftaya belirsiz kalmaması bakımından metodik yol önemlidir. Bu yazılı olması bakımından sürece bir maraton hissi yaratır. Meşk de bu süreçteki halkanın en önemli yapı taşıdır. Aşkta orda birleşir. Meşk gider...”* olarak cevap vermiştir. Ulaş, öğretmenin örneklemesinin elzem olduğunu vurgulamıştır.

Aydemir ise, metot uygularken de meşk yapmaya devam edildiğini, çünkü Nevâ-Hüseynî-Acem çalarken metot da 1-3-4 pozisyonu ile çalmasını yazdığını ama öğrencinin 1-2-4 parmak numarası ile çaldığını, o noktada öğrencilerine *“Hayır orasını yanlış çalıyorsun”* dediğinde orada devreye meşk girdiğini vurgulamıştır. Ayan, ikisinin bir arada uygulanmasını, Türk mûsikîsinin perde mûsikîsi olduğunu, o nedenle makamların tam olarak kavratılmasının esas olmasını, tavrın ise bu sesler âleminin sunuluş ve istifleniş şekli olduğunu, doğru perde basamayan, makamları anlayamamış bir öğrencinin olmaması gerektiğini, tavrı için çok dinlemeler ve uygulamalar yapılmasını, bir tavra doğru öğrencinin *“en iyisi budur”* diyerek yönlendirilmemesini, tüm tavırları dinleyerek

kendi tercihini seçmesini açıklamıştır. Yiğitbaş, çalgı öğrencilerinin, eser çalmanın yanında egzersiz çalışmalarına, taksim formuna önem vermesini ve öğrencide makam bilgisinin mutlaka olması gerektiğini, Sipahioğlu, meşk sisteminin Türk müziğinde olmazsa olmaz olduğunu, icra tekniğinin, makam bilgisi ve uygulamalarının birbirine paralel olarak yürütülmesi gerektiğini belirtmiştir.

Sanatçılar, meşk ve metot sisteminin tanbur öğrenme sürecinde uygulanmasıyla ilgili Yayla, Resuloğlu, mızrap ve parmak uygulamalarında yani sağ ve sol el tekniğini geliştirmek için metodik sistemle devam edilmesini, teknik ve üslup özellikleri için ise, metodik sisteme başvurulmasını ifade ederken Ersoy, metodik sistemle başlayıp belli bir seviye sonrasında meşk ile devam edilmesini, Talu, teknik çalışmaları yazarak gösterip öğrettiğini Ulaş, hocanın mutlaka olmasının şart olduğunu söylemiştir. Kiriş, meşkin mutlaka olması gerektiğini, metodun da öğrenciyi bir sonraki haftaya bağlayacak teknik bir malzeme olduğunu, metodun maraton hissi uyandırdığını, meşkin ise yapı taşı olduğunu belirtmiştir.

Aydemir, metot uygularken de meşk yapmaya devam edildiğini Ayan, meşk ve metodun ikisinin de uygulanması gerektiğini, Türk mûsikîsinin perde mûsikîsi olmasından dolayı makam bilgisi ve tavrın kazanılması için çok fazla icracının dinlenilmesinin önemli olduğunu belirtirken Yiğitbaş, eser çalmanın yanında egzersiz, taksim ve makam bilgisinin olması gerektiğini Sipahioğlu, meşkin önemli olduğunu, makam bilgisi ve uygulamalarının birbirine paralel yürütülmesini ifade etmiştir. Sonuç olarak; bütün sanatçılar meşk sisteminin mutlaka olmasını vurgulayarak metodun da sağ ve sol el tekniği, makam, usûl bilgisi gelişimi için meşk ile birlikte yürütülmesi gerektiğini söylemişlerdir.

Yayla, tanbur öğretim sürecinde, meşk sisteminin sonlanıp, metodik sistemin devam ettiği bir dönem var mıdır? sorusunu şöyle cevaplamıştır; “*Yok tabi ki!*” Ersoy, meşk sistemi devam ederken sazendenin metodik egzersizleri çalışmaya devam etmesi gerektiğini vurgulamıştır. Resuloğlu, metodik çalışmanın ömür boyu sürecek bir sistem olabileceğini, belli bir seviyeyi geçtikten sonra, hocadan ayrılıp kendi üslup ve tekniğini ortaya koyacağı dönemde farklı çalgılar, teknikler, müzikler dinleyip onları kendi müzik ve tavrı içerisinde kaynatmak isteyeceği zamanlarda metodik çalışmalar yapmanın gerekebileceğini belirtmiştir. Aynı zamanda bir eseri daha düzgün ve temiz çalabilmek

için o eseri defalarca çalmak gerektiğini, belki bir ölçü için teknik geliştirip tek ölçü için lokal çalışma yapılmasını, daha sonra hocasının gösterdiği bir mızrap atışını beceremeyip tekrar hocasına başvurması ve birebir görerek çalışması gerekebileceğini, bu geçiş dönemlerinin mutlaka olacağını, bir çalgı icracısı için çalgısı en yakını olacağı için peşinde bir ömür koşturmak zorunda olduğunu vurgulamıştır.

Dedeler, günümüzde metodik sistemin uygulandığını, notanın bulunmasıyla beraber metodik sisteme geçiş sürecinin gerçekleşmeye başladığını, bununla beraber meşk sisteminin de devam ettiğini belirtmiştir. Talu, meşk sistemin sonlanıp metodik sistemin devam ettiği bir dönemin olup olmadığı ile ilgili şunları söylemiştir; *“Bence hiçbir zaman olmadı. Hatta batı müziğinde de olmadı. Mesela kimse hiçbir zaman Paris konservatuvarına gittim demez. Hangi hocayla çalıştıysa onun ismini verir. Bence hocayla öğrenci karşı karşıya olmalıdır. Denize girmeden yüzme öğrenilmez. Hocayla sadece derste görüşmek olmaz. Yemek yiyeceksin, yolda yürüyeceksin, kafa olarak anlaşabiliyor musun o önemlidir.”*

Kiriş, böyle bir sistemi henüz görmediğini, bu sistem olsaydı insansız bir sistem yani tamamen makineleşen bir sistem olabileceğini, bizim geleneğin gidişatına hiç uygun görünmediğini, hangi sistem olursa olsun ister meşk sistemi ister metodik sistem, bütün bunların ana kaynağının insan olduğunu belirterek bugün Avrupa’nın en önemli konservatuvarlarında realiteye uygun, metodik yönünün ağır bastığı düşünülen eğitim kurumlarında bile, bir yönlendirici kişinin olduğunu, notanın her şeyi ifade ediyor gibi görüldüğünü ancak bir yandan da değirmeni döndüren bir kişinin olduğunu, Ulaş, egzersiz çalışmalarının belirli metronomlarda metodik çalışılabileceğini belirtmiştir.

Aydemir, *“Yok öyle bir dönem yok. Çünkü kaynaklar yeni yazılmaya başladı. Şimdi iletişim hızlandı. Belki eskiden sadece İstanbul’da tanbur çalınıyordu. Şimdi Türkiye’nin, Dünya’nın her yerinde tanbur çalınıyor. Bu kitapta bu kaynaklara ihtiyaç olmaya başladı. Ben kitaplarımda hep daha iyilerinin yazılmasına vesile olması için yazarım. Eminim birileri bunların daha iyisini yazacak. Yazmak ve o insanlara bir şeyler ulaştırmak lazım. Meşk sistemin bitirip metodik sistemle devam edilen bir dönem yok. En azından doğu sanatları için yok. Gerçi Batı müziğinde her şey bütün ayrıntılarıyla yazılmasına rağmen yine de bir hocanın dinleyip onu oldu demesi lazım. İşte meşk budur. Bir piyano bile çok mekanik görüyoruz değil mi ki ben hiç öyle görmüyorum. O kadar*

mekanik bir çalgı bile o kadar detaylı metotla öğrenilemiyorsa hocaya onaylatma ihtiyacı varsa doğu kültürü zaten tam tersi her şey afaki, tanburu, tezhipi, hat sanatı. Bence meşksiz bir kültür aktarımı yok.” olarak cevap vermiştir.

Ayan, iki öğretim şeklinin bir arada, birbirini destekler mahiyette kullanılması gerektiğini, biri birine tercih edilmemesini, netice olarak meşkin de bir metot olduğunu, Yiğitbaş, günümüzdeki meşk sisteminin metot desteğiyle devam etmesi gerektiğini, Sipahioğlu, böyle bir dönemin olmadığını ifade etmiştir.

Sonuç olarak; görüşme yapılan bütün sanatçılar, meşk sisteminin sonlanıp metodik sistemin devam ettiği bir dönemin olmadığını, iki sistemin birlikte devam edilmesinin faydalı olacağını, Batı müziğinde bile bütün yapılması gereken tekniklerin nota üzerinde gösterilmesine rağmen hoca ihtiyacı hissedildiğini, metot çalışmalarındaki egzersizlerin ömür boyu yapılması gerektiğini söylemişlerdir.

4.2.13. Tanbur Tavrı

Yayla, tanbur öğretme sürecinde tanbur tavrının önemi nedir? Tavır çalışmalarını nasıl uyguluyorsunuz? sorusuna şöyle cevap vermiştir; *“Bizim mûsikîmiz aslında bir “tavır mûsikîsi” temel ortak teknikler dışında hocaların farklı tavır ve icra anlayışları var. Ben benimsediğim icra anlayışını ilk melodik etütler ve eserlerden başlayarak öğrencilerime aktarıyor ve uygulatıyorum.”* Ersoy, öğrenim sürecinde öğretilen iki ekol olarak Cemil Bey ve İzzettin Ökte ekolünün olduğunu, bu iki ekolde yetişmiş çok sanatkar olduğunu, eğitim aşamasında ıslık olan bu ekollerin, önce taklit edilerek başlansa da sanatkarın ruh dünyasının tarzı belirleyen en büyük etken olduğunu, kimisi ajilite tekniğini geliştirirken duygudan uzaklaştığını, mühim olanın temiz ve doygun ses çıkartmak olduğunu, ajiliteli teknik çalımını, sanatkarın ulaşması gereken ikinci merteye olarak gördüğünü belirtmiştir.

Resuloğlu, en önemli şeyin tanburu tanbur tavrıyla çalmak olarak söyleyebileceğini, bu çalgının güzelliğinin başka türlü ortaya çıkmadığını, bunun da çok dinlemek ve klasik eserleri çok iyi sindirmekle mümkün olabileceğini, bir peşrevi, bir besteyi iyi bir hocadan birebir meşk etmek gerektiğini, o enerjiyi kayıtlardan almak da günümüz teknolojisiyle mümkün olabildiğini ama en iyisinin gözle görüp kulakla duymak olduğunu ifade etmiştir. Dedeler, her çalgının karakterini icra tavrının

belirlediğini, çalgıyı tanbur tavrı ile çalmadığımızda karakter sorunu ortaya çıkacağını, tanburun duayenlerini dinleyerek mesela Tanburi Cemil Bey ile tanburun nasıl bir tavrıla çalınması gerektiğinin öğrenileceğini, nesilden nesile gelen meşk yöntemi ile tanbur tavrının daha iyi anlaşılacağını vurgulamıştır.

Talu, en önemlisinin tavrı olduğunu, öğrenci eser çalmaya başladıktan sonra hocanın kendi tavrından ve eskileri dinleterek bir şeyler yapabileceğini, örneğin, bir peşrevin teslimini öğrenciye hocası kendi tarzıyla çaldıktan sonra aynısını Cemil Bey, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay ve Nejdet Yaşar'dan dinlemesini söylenmesi gerektiğini, daha sonra öğrenci bunu kendi tarzıyla çalması gerektiğini, tavrın çok önemli olduğunu, bir yerden sonra öğrencinin kendi gibi çalması gerektiğini söylemiştir.

Kiriş, *“Tanbur öğrenim sürecinde spesifik çalışmalar yapmak gerekir. Tanburi Cemil Beyden başlayarak günümüze kadar gelmiş geçmiş bütün tanburilere hatta bu kubbeden çıkan, camiada bu mûsikî ile cem olma gayretinde olmuş her türlü icracıya karşı meraklı olmak gerektiğini düşünüyorum. Tabii ki işimiz tanbur çalmak olduğu için de özellikle tanburi olan icracılara özenmek gerekir. Diğer söylediğim icracıları dinlemekte tanbur icrasını besleyen unsurlardır. Mesela Tanburi Cemil Bey'in Hafız Osman ile beraber yaptığı Uşşâk gazelinde Hafız Osman, Cemil Bey Cemil Bey de Hafız Osman'ın sesi gibi olmuştur. Kim kimdir belli değil gibidir. Tanbur icracılarını öncelikle taklit yoluna girmek gerekir. Bunu bol bol dinleyerek, hayat felsefesi haline getirerek yapmak gerekir. Perdeler arasındaki inişleri, çıkışları, yapılan glissandoları, çarpmaları fark ederek ilgili çalışmaları yapmak gerekir. Tanburilerin özellikle taksimlerinde kullandıkları iç sese kulak verilmelidir. İç sesteki kasıt, uluhi bir durum olmanın yanında, teknik olarak da tartışının yapılması durumudur. Yani spesifik olarak gündemimize aldığımız ve taklit etme gayretinde olduğumuz ilgili icracının yaptığı her müzik hareketine dikkat ederek, yaptıkları üzerinde düşünmek gerektiği, düşündüklerini de uygulama yoluna gitme kararlılığında olması gerekir.”* diye cevap vermiştir.

Ulaş, tavrı ile ilgili bazı çalışmaların olabileceğini, ancak tavrın bütünle ilişkilendirilerek zaman içerisinde zevk, tecrübeyle ve hafızayla oluştuğunu, kişinin kendi özgün tavrının oluşmasının yirmi beş seneyi bulabileceğini, kiminin de özgün tavrı oluşmadan taklit kalabileceğini ki bu durumun tercih edilmediğini, müzik ve kültürle ilişkilendirilmesi gerektiğini açıklamıştır.

Aydemir, tavrı çalışmaları ile ilgili şunları söylemiştir; “Bu süreçte onun hiç yeri yok. Zaten tanbur tavrının hakkını vererek çalabilmek için öğreniyoruz. Çarpmaları ve pozisyonları öğreniyoruz. Aslında orada iş yine meşke geliyor. Kiminle devam edecekseniz onun tavrıyla çalışıyorsunuz. O sizin teknik kapasitenizi ona göre geliştiriyor, yetiştiriyor. Böyle altı ay bir sene teknik meselelerde uğraştıktan sonra eser meşk etmeye başlıyorsunuz ama yine ortada tavrı yok. Çarpmalar falan filan. Belki iki üç yıl sonra hadi artık tavrı, üslup falan o işlere girelim oluyor ama genelde öğrenci hocasının tavrını benimsiyor. Onun üzerinden ilerliyor. Ben falancanın öğrencisi Ercüment Batanay gibi çalmak istiyorum deyip ona öykünen birini görmedim. Orada belki hoca öğrenci ilişkisi öğrencinin gelişimini engellemiş olabilir. Ben şanslıydım. Hocam bana Cemil Bey’in kayıtlarını ilk veren, İzzetin Ökte de dinle diyen, Nejdete Yaşar’ı da git yanına gör, ne yapıyor incele diyen, böyle ufuk açan bir hocaydı. Bende öyle yapıyorum. Mesela sınıfımda öğrencilerim bilir. Asla “ince saz” sınıfımda çalınmaz. Tanbur sınıfında kimse “ince saz” bana çalamaz. Çünkü hepsi o hevesle geliyor. Onu çalışmış. Yok diyorum. Burada Cemil Bey ve Büyük Osman Bey çalarsın. Çünkü “ince saz” başka bir şey, geleneksel tanbur tavrıyla ilgili bir şey değil. Modern yeni bir şey. O istiyorsa onu yine dışarıda çalsın da ben sınıfımda öğrenciye onu çaldırmam. Bende ama şunu dinle bunu dinle... Hatta şöyle şeyler yaparız bir eser çalarız. Bunu Nejdete Yaşar’dan dinle çal. Bunu İzzettin Bey’den dinle çal. Hepsini dinletirim. Hiçbirinin sadece beni dinleyerek benim taklidim olsun istemiyorum. Zaten akıllı çocuklar. Bir süre sonra onlar da benim ne demek istediğimi anlıyorlar. Meraklı öğrenciler yetiştirmek istiyorum. Nejdete hocanın yanına on yedi on sekiz yaşında gittim. Topluluğuna girdim. Önümde böyle dev bir sanatkâr. Uzun yıllar çok etkisinde kalarak sadece onun etkisinde çalarak yıllarımı geçirdim. Fakat sonra biraz o tavırdan kopmam gerektiğini düşündüm. Kopmam değil de başka şeyler de öğrenmem gerektiğine inandım. Cemil Bey, Mesut Cemil mesela Ercüment Batanay’ı çok seviyorum. Tanburda onun yaptığı acayip şeyler var. Mesela tanburu kimin gibi çalmak istersin dedikleri zaman Mesut Cemil gibi çalmak isterdim.”

Ayan, tanburda tavrın, varılması gereken en son nokta olduğunu, dinlediğini analiz edebilme yeteneğinin kazandırılmış olması gerektiğini, öğrenciyle birlikte yapılan dinlemeler üzerinde analizler ve sentezler yapılmasını, perde, makam ve nağmelerin istif biçimleri konusunda konuşulması gerektiğini, Yiğitbaş, tanbur öğrenim süresince

öğrencilerin mutlaka Cemil Bey'in kayıtlarını ve Tanburi Cemil Bey'in bütün taş plaklarını dinlemesi gerektiğini belirtirken Sipahioğlu, tavrın uzun çalışmalar neticesi elde edildiğini, kendi tavrını meydana getirmenin her icracıya nasip olmadığını, kaliteli icracıları dinlemenin tavrı edinme açısından faydalı olacağını açıklamıştır.

Sonuç olarak; sanatçılar genel olarak tanbur tavrının çok önemli olduğunu, tanbur öğrenim sürecinde en son aşama olduğunu, tavrı çalışmalarının önemli icracılar olan Tanburi Cemil Bey, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay ve Nejdet Yaşar gibi icracıları dinleyip taklit edilmesi ile başladığını daha sonra kişinin kendi tavrını bulması gerektiğini söylemişlerdir.

4.2.14. Kullanılan Metotlar

Yayla, tanbur öğretiminde kullandığınız metot hangisidir? Kullanılan metodun öğrencinin öğrenme sürecinde yeterli olduğunu düşünüyor musunuz? Neden? sorusuna şöyle cevap vermiştir; *“Temel teknikleri alan öğrencilerin, bu teknikleri daha hızlı metronomlarda ve daha kaliteli bir icrayla çalışmaya devam etmesi gerekir. İcrası ve makam bilgisi belli bir düzeye gelmiş öğrencilerin gelişimi için icrası daha zor eserler ve bu zorluklara uygun egzersizler verilir. Bazı eserlerin zor olan motiflerinden etüt yazılabilir. Taksim çalışması ve yöntemleri uygulamalı olarak yapılır. Ben eğitimde farklı metotlardan (Sadün Aksüt –Murat Aydemir gibi) istifade etmekle birlikte, ağırlıklı olarak kendi etütlerimi ve temrinlerimi kullanıyorum. Bu uygulamanın yeterli olduğunu düşünüyorum. Ancak öğrencinin yaklaşımı, yeteneği ve harcadığı mesai, arada ciddi farkların oluşmasına sebep oluyor. Sanat böyle bir şey... Sıradan bir bilgi gibi herkese eşit olarak veremiyorsunuz.”*

Ersoy, Emin Akan'ın tanbur metodunu kullandığını, Sadun Aksüt ve Murat Aydemir'in metotlarını da başvurulabilecek kaynaklar olduğunu, Resuloğlu, hocalarının hazırladıkları metotlardan istifade ettiğini, metot haricinde hocalarımızdan meşk sistemiyle eserler geçtiğini, metotlardaki icraları birebir görerek çalıştığını, bu anlamda çok faydalı olduğunu söylemiştir. Dedeler; Sadun Aksüt, Emin Akan, Murat Aydemir'in yazmış olduğu metotları kullandığını, mevcut tek bir metoda bağlı kalmadan var olan bütün metotları ve nazariyat kitaplarından karma bir çalışma gerçekleştirdiğini, eğitim için karma bir yöntem kullanılırsa yeterli olduğunu ama tek bir metodun yeterli

olmadığını, çünkü yazılan metodik kaynakların daha çok detaylandırılması gerektiğini belirtmiştir. Talu, hiçbir zaman yazılı bir metot kullanmadığını vurgulamıştır.

Kiriş, *“Tanbur eğitiminde Emin Akan’ın metodu bana en anlamlı metot geldiği için onu kullandım. İTÜ’de konservatuvarda ders vermek üzere davet edildiğimde bu durumla ilgili derinlemesine bir araştırmanın neticesi olarak bu metodu tercih etmiştim. Tercih etmemin en önemli sebebi pedagojik bir yol benimsemesiydi. Ancak bu metodun da alabildiğine çıkmazları ile zaman içerisinde karşılaştım. Yöntem çok güzeldi ancak öğrencilere egzersizler oldukça sıkıcı geldi. Kırkinci egzersize gelindiğinde hala dördlük notalardan başka bir değer ortaya koymamıştı. Aşama aşama gitmesi gereken tek şey perdelerdi. Verimli egzersizler ve Cemil Bey’in bazı mızrap taksimatının tespiti mevcuttu. Bunların dışında yüksek verim aldığımızı söylemem yerinde olmaz.”* Ulaş, kendi birikiminin yeterli olduğunu, herhangi bir metot kullanmadığını vurgulamıştır.

Aydemir, *“Ben öğrenirken hocam Necip Gülses’in bir tanbur öğrenim kılavuzu vardı. O şöyle bir kitaptı; notaları arka arkaya hatta bir müfredat kitabı gibiydi, içinde çok az etüt vardı. Re-mi-fa-mi-fa-sol gibi basit etütler vardı. Ben onunla öğrendim. Ama daha çok meşk. Hatta benimle hocam arasında çok güzel bir ilişki vardı. Ben liseyi bitirdim. Üniversiteye geçtiğimde, sen artık dışarıya açılmalısın dedi. Nejdet Yaşar’ı bul onun yanında dur. Ondan bir şeyler öğren. Abdi Coşkun’a git. Meraklı olmayı o bana aşıladı. Yani bu meşk. Ben hocamdan meşk ederek öğrendim. Kendi metodumu da derslerimi kolaylaştırsın diye kullanıyorum. Kullanılan metodun yeterli olduğunu düşünmemişim ki oturup kendi etütlerimi yazmışım. Hiç unutmuyorum. Arkadaşım bir piyano etüdü çalıyordu. Oradaki melodileri alıp kendime bir tane etüt yazdım. Hala o etüt benim en sevdiğim etüdüm. Çünkü bir tek onu bile çalsa öğrenci yeterli. O etüt parmak alıştırması bütün pozisyonları öğretiyor. Bütün perdeler üzerindeki hakimiyeti sağlıyor. Yani bana o yetiyor. Böyle yüzlerce etüde de gerçekten ihtiyacımız yok. O da gereksiz bir şey bir sürü etüt yazıp öğrenciyi yıldırmanın da manası yok.”*

Ayan, konservatuvarda belirli metodolojik bir eğitimden geçmediğini, ama tutuş ve giriş egzersizlerinden sonra eserlere geçilen bir metodun olduğunu, tanburun ikinci senesinden sonra ise Abdi Coşkun ile perde, makam, taksim ve tavır üzerine çalıştığını, burada meşk sisteminin devrede olduğunu belirtmiştir. Yiğitbaş, hocası Necip Gülses’in metodunu kullandığını, Sipahioğlu, meşk sisteminin Türk müziğinde “olmazsa olmaz”

olduğunu, icra tekniği, makam bilgisi ve uygulamalarının birbirine paralel olarak yürütülmesini ifade etmiştir.

Sanatçılar, tanbur öğretim sürecinde kullandıkları metot isimlerini şöyle açıklamışlardır; Yayla, Sadün Aksüt, Murat Aydemir'in metotlarını ve kendi yazdıkları etütleri kullandığını, Ersoy; Emin Akan'ın metodunu kullandığını fakat Aksüt ve Aydemir'in de metotlarının kullanılabileceğini söylemiştir. Dedeler; Aksüt, Akan ve Aydemir'in metotlarını karma olarak kullandığını, Kiriş; Akan'ın metodunu kullandığını fakat yeterli olmadığını, Aydemir; hocası Gülses'in metodunun olduğunu fakat yeterli olmadığı için metot yazmaya karar verdiğini dile getirmiştir. Yiğitbaş; hocası Gülses'in metodunu kullandığını ifade ederken Talu, Ulaş, Ayan ve Sipahioğlu bir metot kullanmadıklarını belirtmişlerdir.

Sonuç olarak, on bir sanatçıdan, iki kişi Akan'ın, iki kişi Gülses'in, bir kişi Aksüt'ün ve bir kişi de Aydemir'in metodunu kullandığını söylemişlerdir. Bunun yanında bir kişi Aksüt, Akan ve Aydemir'in üç metodunu da kullandığını ifade ederken üç sanatçı ise, herhangi bir metot kullanmadıklarını meşk sistemini uyguladıklarını belirtmişlerdir. Bu noktada metot kullanan sanatçıların Aksüt, Akan, Aydemir ve Gülses'in metotlarını kullanmayı tercih ettikleri tespit edilmiştir.

4.2.14.1. Pedagojik ve Didaktik Yaklaşım

Yayla, tanbur öğretim sürecinde, kullanılan metotların pedagojik ve didaktik olduğunu düşünüyor musunuz? Neden? sorusunu şöyle cevaplamıştır; *“Bu konuda henüz yeterli bir çalışma yapıldığını düşünmüyorum. Makam sistemimizin ve mûsikîmizin özellikle çalgı icrasında kısmen meşk yani usta çırak ilişkisini gerektirdiğini düşünüyorum.”* Ersoy, metotların çoğaldıkça ayırım yapmanın daha kolay olacağını, genel olarak pedagojik ve didaktik olduğunu belirtmiştir.

Resuloğlu, kullanılan metotların zaten hocalarının hazırladıkları metotlar olduğu için onların tecrübelerini kitaba çok iyi yansıttıklarını düşündüğünü, sıfırdan alıp belli bir seviyeye getiren açıklayıcı anlatımları sayesinde faydalı olduğunu ifade ederken Dedeler, metotların daha öğretici ve yalın bir şekle sokulması gerektiğini, metotlardan sadece akademi öğrencileri değil de müzik yeteneği olan herkesin faydalanabilmesini, bunun için herkesi gözetmek gerektiğini, metotların bu anlamda sınırlı olduğunu daha yalın ve

öğretici bir metoda ihtiyaç duyulduğunu söylemiştir. Talu, metotları görmediği için bir şey söyleyemeyeceğini ifade etmiştir.

Kiriş, *“Metotların pedagojik ve didaktik olduğunu düşünmüyorum. Bu durumla ilgili ciddi bir ayrılık var. Zaten hali hazırda dört beş metot ya var ya yok. Bunlarında dördü birbirinin neredeyse aynısı. Başlangıç kısımlarındaki tarihçeler, yaklaşımlar bile neredeyse aynı. İçerisindeki egzersizler... Bu durum ciddi bir problem teşkil ediyor. Dört metot, daha ilk dersten Yegâhtan Tiz Nevâ'ya kadar diziye icra ettirmeye çalıştırıyor. Bu pedagojik ve didaktik bakımdan bence çok büyük bir handikap. Hangi yaş grubundan öğrenciye olursa olsun bu şekilde bir yaklaşım hiç pedagojik değil. Tanbur gibi sapı upuzun bir çalgının metodu böylesine uzun bir yollu egzersizle başlamasını yanlış buluyorum. Bu ve bunun gibi birçok handikap metotlarda mevcut. Bana göre sadece Emin Akan'ın metodunda bu olması gereken mevcut metodoloji ve pedagoji kuralı mevcut.”* olarak cevap vermiştir.

Ulaş, bazı çalışmaların pedagojik ve didaktik olabildiğini ifade etmiştir. Aydemir, metotların pedagojik ve didaktik olması konusunda düşüncelerini şöyle açıklamıştır; *“Metotların pedagojik ve didaktik olduğunu düşünmüyorum. Hatta benimki de. Sadün hocanınki böyle bir başlangıç, çok basit bilgiler, gerçekten basit. Belki meşk esnasında o kitabı büyütürken anlatıyordu. Hocaya sormak lazım o da olabilir. Belki de hoca onu bir kılavuz gibi kullanıp, her öğrenciye yeniden bir şeyler yazıyordu. Emin Akanın metodu da biraz derleme gibi. Yani oradan buradan çok bilmediğimiz bir şey yok. Yani yeni bir şey üzerine koymamış. Benimki de öyle pedagojik falan bir çalışma değil.”*

Ayan, inceleyebildiği kadarıyla yazılan metotlarda bir gelişim sürecinin ele alındığını ve sistematikleştirilmeye gayret edildiğini, ama batı çalgı metotlarının sistematigi gibi olmadığını, terminoloji birliği olması gerektiğini, aynı çalgının bölümlerinin bile farklı kelimelerle anlatıldığını belirterek ses sistemimizin tam olarak karar verilmemiş olmasının bazı perde isimlerini bile farklı söylemeye yol açtığını, tüm bunlarda bir karara varmak ve gelenekten kopmadan bir eğitim verilmesini, meşk sisteminin bırakılmaması gerektiğini, malum usta-çırak ilişkisinde sadece meslek öğretilmediğini, davranış ve hâl de meşk edildiğini, amacın çok hızlı çalabilmeyi öğretmek değil, kendini ifade biçimi olan müzikte ifade edebileceği birikimi yaratmasını sağlamak olması gerektiğini dile getirmiştir. Yiğitbaş, metotların pedagojik ve didaktik

olduğunu fakat çalgıların teknik açıdan gelişmesi için metotların artmasının daha iyi olabileceğini Sipahioğlu, didaktik bir yöntemin her öğrenci için uygun olmadığını, kişiye göre eğitimi şekillendirmek gerektiğini, pedagojik metodu kullandığını söyleyebileceğini açıklamıştır.

Sonuç olarak; Yayla, Kiriş, Aydemir, metotların pedagojik ve didaktik bir içeriğe sahip olmadığını, Ersoy, Yiğit ise, pedagojik ve didaktik olduklarını ifade etmişlerdir. Bunun yanında Ulaş, bazı çalışmaların olabileceğini söylemiştir. Ayan, metotların bir gelişim sürecini ele aldığını fakat bunun batı metotlarının sistemi gibi olmadığını, meşkin önemli olduğunu belirtmiştir. Sipahioğlu ise, metot kullanmadığı için didaktik yöntemin her öğrenci için uygun olmadığını, pedagojik yöntem uyguladığını vurgulamıştır. Talu ise, metot içeriklerini bilmediğini dile getirmiştir. Sanatçılar, genel olarak iki kişi haricinde metotların pedagojik ve didaktik olmadığına işaret etmişlerdir.

Aşağıdaki Tablo 8’de Sadün Aksüt’ün metot içeriğine yönelik hazırlanan görüşme soruları verilmiştir.

Tablo 8. Sadün Aksüt’ün metot içeriğine yönelik hazırlanan görüşme soruları

Açık Uçlu Sorular
1) Tanbur metodunuzda tanbur öğretimini bütünden parçaya doğru bir yöntemle anlatmaktaki amacınız nedir? Bu yöntemin pedagojik ve didaktik olduğunu düşünüyor musunuz?
2) Tanbur metodu yazmaya ne zaman karar verdiniz? Neden tanbur metodu yazmak istediniz?
3) Tanbur kelimesinin doğrusu tanbur mu tambur mudur?
4) Tanbur metodunuzun içeriğini hazırlarken pedagojik ve didaktik açıdan zorlandığınız noktalar oldu mu? Bunlar nelerdir?
5) Tanbur metodunuzda çalışmaları sınıflamada hangi öğeleri göz önünde bulundurarak yaptınız? Örn: yaş, seviye, basitten zora doğru ilerleyen eserler, vb.
6) Tanbur metodunuz “tanbur’un tarihçesi” başlığı ile başlıyor. Tanbur öğretiminin ilk dersinde öğrenciye anlatılacak ilk konu ne olmalıdır?
7) Tanbur metodunuzda yazdığınız egzersizlerin pedagojik ve didaktik olduğunu düşünüyor musunuz? Neden?
8) Tanbur metodunuzda egzersizler hangi öğelere göre yazılmıştır. Örn: Basitten zora doğru, mızrap alıştırmaları için, çarpmalar için... vs.
9) Tanbur metodunuzda bazı icra teknikleri (glissando, tril, ...vs.) ile ilgili bilgiler ve egzersizler olmamasının sebebi nedir?

- 10) Tanbur öğretim yöntemi olarak metodik sistemin tek başına öğrencinin öğrenme sürecinde etkili olduğunu düşünüyor musunuz? Neden?
 - 11) Tanbur öğretim sürecinde meşk sistemi ve metodik sistem nasıl uygulanmalıdır?
 - 12) Tanbur metodunuzda verdiğiniz egzersizlerin hangi makam ve usûlde olacağına nasıl ve neye göre karar verdiniz? Örn: sınıf, seviye, vs.
 - 13) Tanbur metodunuza triole, çarpma, üçlü mızrap vuruşu, senkop çalışmalarının dahil etmenizdeki sebep nedir?
 - 14) Tanbur metodunuzda transpozisyon çalışmalarını dahil etmenizdeki sebep nedir? Tanburda transpozisyonun önemi nedir?
 - 15) Tanbur metodunuzda geçki ve taksim çalışmalarını dahil etmenizdeki sebep nedir? Tanburda geçki ve taksimin önemi nedir?
-

4.3. Metot Yazarlarının Metotlarıyla İlgili Görüşleri

4.3.1. Sadün Aksüt

4.3.1.1. Tümnden Gelim Yöntemi

Aksüt, metodunda tanbur öğretimini bütünden parçaya doğru anlatımının sebebiyle ilgili; öncelikle tanbur ne demek olduğundan başladığını, tanburun tarihçesini anlatmanın önemli olduğunu, Türk mûsikîsinin piyanosu olduğu için bu çalgının tarihinin bilinmesi gerektiğini, acemileri göz önüne alarak perdelerin isimlerini mutlak surette iyice öğrenmek gerektiğini belirterek daha sonra yapısını ve nasıl tutulması gerektiğini bilmek gerektiğini, tanburu tutmanın bir meziyet olduğunu, mızrabın nasıl tutulduğunu çok iyi tarif ettiğini hatta resimle de gösterdiğini, mızrabın sıkı ve ucu kısık tutulmaması gerektiğini açıklamıştır. Bunun yanında tanbur mızrabının ucunun çok değişik şekilde yapıldığını, tanbur metodunun yirmi yedinci sayfasında resimdeki mızrap tutuşuna ve vuruşuna bakılmasını tavsiye ettikten sonra önemini vurgulamıştır. Daha sonra mızrap vuruşları ve parmak pozisyonlarını yazdığını, bunların kendisinin açıklandığı gibi olursa ancak tanburda güzel ses çıkarma ve güzel icranın mümkün olabileceğini, yani perdelerin isimlerini bilerek perdelere parmak pozisyonlarını ve mızrabı tatbik ederek icra edilirse hem tanburdan güzel ses çıktığını, gereken perdelerin kullanılmış olunduğunu hem de parmak pozisyonunun güzel olacağını belirtmiştir.

4.3.1.2. Yöntemin Pedagojik ve Didaktikliği

Aksüt, metodunda bütünden parçaya doğru bir yöntem kullanımını pedagojik ve didaktik olup olmadığıyla ilgili; metodun pedagojik ve didaktik olduğunu, daha önce tanbur metoduna Dr. Suphi Bey'in ve Laika Hanım'ın başlayıp yarım kaldığını, Türkiye'de acemiler için yayınlanan ilk tanbur metodunun kendisinin Zeynel Abidin de yayınlanan tanbur metodu olduğunu, sonrasında İnkılap yayınevinin bastığı metodun teknik bir metot olduğunu ifade etmiştir. Ondan sonra başka kişilerin de metot yazdığını güzel yaptıklarını belirterek bu durumu şu örnekle açıklamıştır; *“Bir yapı gibi düşünün ben temeli atarım ve tuğlaları döşerim. Sonra diğerleri tuğlaları üstüne koyar ve bina ortaya çıkar.”* Herkesin güzel şeyler yaptığını ama pedagojik yönden, hazırlanış yönünden, kendi başladığı metodun çok düzgün bir metot olduğunu hiç çekinmeden iftiharla söyleyebildiğini dile getirmiştir.

4.3.1.3. Metodu Yazma Sebebi

Aksüt, tanbur metodu yazmaya ne zaman karar verdiğini ve neden tanbur metodu yazmak istemesi ile ilgili; Zeynel Abidin cümbüş mağazası sahiplerini çok önceden tanıdığını, onlardan tel ve bağ mızrap yani malzeme aldığını ifade ederek hikâyeyi şöyle anlatmaya devam etmiştir; *“Naci Bey Sadün Abi sen bu kadar uğraşıyorsun mesleğini seviyorsun, acemiler için de olsa bir tanbur metodu yazsana dedi. İşte ben o zaman acemiler için bir tanbur metodu yazdım. Yani Naci Bey'in arzusu üzerine onu yazdım. Ondan sonra baktım ki o yetersiz. Ondan sonra 1994 senesinde güzel bir şey olsun dedik. Öyle bir metot yazmaya niyetlendik. İlk tanbur metodum Ocak 1971 tarihinde basılmıştır.”*

4.3.1.4. Çalgının Doğru Yazımı

Aksüt tanburun doğru yazımını şöyle açıklamıştır; *“Bunu ustalar bile bazen yanlış yazıyorlar. “M” ile yazıyorlar. Olmaz. “M” ile yazılmaz. “N” harfiyle yazılmalıdır. Abbasiler devrinden beri tanbur diye geliyor. “Tambur” Fransızcadır. Davul anlamındadır.”*

4.3.1.5. Pedagojik ve Didaktik

Aksüt, metodu yazarken pedagojik ve didaktik açıdan zorlandığınız noktalar oldu mu sorusuna şöyle cevap vermiştir; *“Valla pedagojik açıdan şöyle, bir kişi hocasız da tanbura başlayabilir. Sonradan hocasına gidebilir. Nasıl kolaylık sağlarım diye metodun başında hep izahat var. O bakımdan iyi. Didaktik açıdan da kolaylık nasıl sağlanabilir onu göz önüne alarak en kolay nasıl bir sistem takip etmem gerektiğini düşünüp ona göre hazırladım.”*

4.3.1.6. Metottaki Öğeler

Aksüt, metottaki çalışmaların hangi öğelere göre yazıldığını; sınıfların durumuna göre yani birinci, ikinci, üçüncü sınıfta neler yapılabileceğine ve basitten zora doğru yazdığını belirterek bunu örneklemiştir; çift mızrabı açıkladıktan sonra çarpmalar, çarpmalarla beraber üçlü mızrapların geldiğini, üçlü mızrabın Cemil Bey ve İzzettin Bey de olduğunu, üçlü mızrabı başka tanburilerden bazılarının bile kullanamadıklarını, bu mızrap kullanımının çok önemli olduğunu, Ercüment Batanay’ın çok iyi kullandığını ifade etmiştir. Bunların açıklamasının sırayla zor olduğunu, sıradan başlayarak rahatlık ve icra bakımından kolaylığı nasıl temin edip, öğrenmeyi nasıl kolay yapılacağını düşündüğünü, önce üst mızrap, alt mızrap çalışmasından sonra çift mızraba geçtiğini, sonra çarpmalar, parmak pozisyonundaki çarpmalar ondan sonra çarpmayla beraber üçlü mızraplar olarak hepsinin sıra takip ettiğini söylemiştir.

4.3.1.7. Tanbur Öğretiminde İlk Konu

Aksüt, tanbur öğretiminde öğrencilerine anlattığı ilk konunun ne olduğu ile ilgili; öğrencinin önce tarihçesini kendisinin okuyacağını, sonra tanbur nasıl tutulur, kucakta nasıl durur, sağ el ve sol el nasıl durur, nasıl kavranılır konularının anlatıldığını, tanburun gövdeye iyice yapıştırılmadığını, mutlaka diz ve kasık arasında durmasının açıklamasının öğrencilere yapıldığını belirterek tanburun sapının ne şekilde olacağını, sapı tutulduğu zaman sol kolun bilekten dirseğe olan kısmı hatta omuza kadar olan kolun üst kısmının da taş gibi sert olması gerektiğini, çünkü tanburun sapının aşağı yukarı sallanmayacağını, koltuk altında kanat gibi açılacağını, sert olacağını, tanburun tannaniyetinin inlemesinin

de oradan geldiğini, sallanıp “vav vav” diye ses çıkartırsa onun çirkin olacağını, hocasının da böyle söylediğini açıklamıştır.

4.3.1.8. Egzersizlerin Pedagojik ve Didaktikliği

Aksüt, metodundaki egzersizlerin pedagojik ve didaktik olduğunu düşündüğünü kolaydan zora doğru bir yöntemle egzersizlerini yazdığını belirtmiştir.

4.3.1.9. Egzersizlerdeki Öğeler

Aksüt, metodundaki egzersizlerin hangi öğelere göre yazıldığıyla ilgili; parmak pozisyonuyla beraber mızrap alıştırmalarının yapılmasını, sağ elin bilekten itibaren kullanılmasını, kolun sabit, sağ elin de bilekten çalışacağını, sol elde de bileğin çalıştığını, uzun seslerde sol elde tannaniyetli bir vibrasyon olursa onun titremeli olduğunu, metotta sağ elin bilekten çalışması ile ilgili uyarılarda bulunulduğunu ifade etmiştir.

4.3.1.10. Farklı İcra Tekniklerinin Olmaması

Aksüt, metodunda bazı icra tekniklerinin olmaması ile ilgili; mızraplı tanburda glissandoyu tarif etmenin imkânsız olduğunu, parmağı Gerdâniye perdesinde basıp geriye doğru çekin demenin olmayacağını, icrada ilerleyen zamanlarda tanburinin nasıl glissando yapacağını kendisinin bileceğini, bu tekniğin ustalıktan sonra olacağını, yaylı tanburda olsa glissandoyu tarif edilebileceğini ama mızraplı tanburda bunun çok zor olduğunu söylemiştir.

4.3.1.11. Metodik Sistem

Aksüt, tanbur öğretim sürecinde metodik sistemin tek başına etkili olduğunu düşünüyor musunuz sorusuna şöyle cevap vermiştir; “*Ne kadar olursa olsun mutlaka başına bir teknik direktör lazım.*”

4.3.1.12. Meşk ve Metodik Sistem

Aksüt, tanbur öğretim sürecinde meşk sisteminin ve metodik sistemin uygulamasının nasıl uygulanmasıyla ilgili; meşk sisteminin çok uygun ve güzel bir sistem olduğunu, çünkü tarif ederken bile dört kere üçlü mızrabın kullanılışını ağızla üst üste tarif edildiğini, seneler önce televizyonda insan ve müzik programının olduğunu, batı müziğinde nota üzerinde çarpmalar, glissandolar, vibratolar her şey gösterilmesine rağmen yay tekniğinin nasıl kullanılacağını aşağı yukarı nasıl çekileceğini orada tarif edildiğini, öğrenciyle karşı karşıya kalındığında tanbur, ud ve kanun çalgısında da her şeyin uygulamasının yapılabileceğini belirterek bir teknik direktörün bazı şeyleri elle gösterip ağızla tarif edebilmesi gerektiğini, öğrencinin kendi başına bazı şeyleri uygulamasının mümkün olmadığını, Dünya'nın en meşhur futbolcularının bir teknik direktörle çalıştığını, kendi başlarına çıkıp oynamadıklarını, kulübün onlara para verdiğini, futbolcu Ronaldo'ya teknik direktör gerekmediği halde hocasının *“Şurada şu pası vereceksin ayağını şöyle kullanman daha doğru olur”* dediğini ifade ederek ne kadar metot kullanımı olsa da meşkin şart olduğunu örnekleriyle açıklamıştır.

4.3.1.13. Egzersizlerde Makam ve Usûl

Aksüt, egzersizlerin hangi makam ve usûlde olacağına nasıl ve neye göre karar verdiğini; metodun 2/4'lük usûllerle başlayarak, Sofyan, Aksak ve Curcuna usûlüne kadar çıktığını, Türk mûsikîsinde Nim Sofyan'dan başlayıp Zencir'e kadar giden bir usûl sistemi olduğunu, metotta da o usûl sistemini uygulamak istediğini, Nim Sofyan'dan sonra Sofyan, Türk Aksağı gelmesini istediğini, ana makam olarak Râst dizisinin çok rahat olduğunu, Râst'la başlamanın kolay olduğunu, sonra kulağa üflenilen Hicâz olduğunu belirterek sözlerine şöyle devam etmiştir; *“Orada şunu öneriyorum. Mesela Râst'ta Segâh, Eviç ve Irâk perdesini kullanıyoruz ya Hicâzda da Do Diyez Si Bemol kullanıyoruz. Sonra dikkat edersen yukarıya gittikçe değişiyor. Bunları yavaş yavaş diğer perdeleri öğrenelim diye tatbik ettim.”*

4.3.1.14. Metottaki İcra Teknikleri

Aksüt, triole, çarpma, üçlü mızrap vuruşu, senkop icra teknik çalışmalarını metoduna dahil etmesindeki nedeni şöyle açıklamaktadır; *“Eserlerde, senkop, triole var. Çarpma çok kullanılmıştır. Hele sözlü eserlerde bunları öğretmek gerekir.”*

4.3.1.15. Metotta Sınıflara Göre Konu Dağılımı

Aksüt, tanbur metodundaki konuları ilkokuldan lisans son sınıfa kadar ayırmasının sebebini şöyle açıklamıştır; *“Yani selam verdim eyvallah hoşça kalın olmaz, birinci sınıfta pekiştirelim bazı şeyleri ki ikinci sınıfa geçelim. İTÜ de ilkokulu bitiren çocuk geliyordu. Ortaokula giriyordu. Bunu yalnız şöyle öğrencinin kabiliyetine ve çalışmasına bağlı olarak iki sınıfı bir araya üç sınıfı bir araya getirmek mümkündür. Mesela benim geçen seneden bu seneye intikal eden bir öğrencim var. Çok kabiliyetli onun için birinci dönemin ilk yarısında dört sınıfı birden konu ettik. Ondan sonra ikinci yarıda da dört sınıfı kontrol ettik. Şimdi artık ikinci senenin ikinci yarısına geldik. Çocuğu saz eserlerinin üst seviyesine çıkarttık. Ama gidene dur diyemezsiniz. Bir başka öğrencimiz var. Ancak üçüncü senede üçüncü sınıfı daha yeni tatbik ediyoruz.”*

4.3.1.16. Transpozisyon

Aksüt, transpozisyon çalışmalarını metoduna dahil etmesinin sebebini şöyle açıklamaktadır; *“Örneğin, şimdi sizin sesiniz müsait Hicâz şarkı okuyorsunuz diyelim hem de çok müsait yerinden okuyorsunuz. Benimde sesim sizden biraz daha düşük seviyede ben bir ses aşağıdan okuyorum yani Râst perdesi üzerinden. Öğrenci nasıl çalacak. Bunlar önemli.”*

4.3.1.17. Geçki ve Taksim

Aksüt, geçki ve taksim çalışmalarını metoduna dahil etmesi ile ilgili şunları ifade etmiştir; *“Öğrencinin nasıl geçki ve taksim yapacağı tabii önemlidir. “Türk mûsikîsinde yapılacak olan geçkiler” diye elimizde bir çalışma var. Fakat şu an basamıyoruz.”*

Aşağıdaki Tablo 9’da Emin Akan’ın metot içeriğine yönelik hazırlanan görüşme soruları verilmiştir.

Tablo 9. Emin Akan'ın metot içeriğine yönelik hazırlanan görüşme soruları

Açık Sorular
1) Tanbur metodunuzda tanbur öğretimini bütünden parçaya doğru bir yöntemle anlatmaktaki amacınız nedir?
2) Bütünden parçaya olan yöntemin pedagojik ve didaktik olduğunu düşünüyor musunuz?
3) Tanbur metodu yazmaya ne zaman karar verdiniz? Neden tanbur metodu yazmak istediniz?
4) Tanbur kelimesinin doğrusu tanbur mu tambur mudur?
5) Tanbur metodunuzda incelediğimizde metot tanburun tarihi ile başlamaktadır. Metoda bu başlıkla başlamanızın sebebi nedir?
6) Tanbur öğretim sürecinde öğrenciye anlatılacak ilk konu ne olmalıdır? Neden?
7) Tanbur metodunuzdaki konu başlıklarının sırasını hangi öğelere göre belirlediniz? Neden?
8) Tanbur öğretim sürecinde öğrenme hangi konu başlıkları sırasıyla olmalıdır? Örn: Oturma pozisyonu, mızrap tutuşu, mızrap vuruşu, parmak çalışmaları vs.
9) Tanbur öğretim sürecinde sol elin ve parmak pozisyonlarının önemi nedir?
10) Tanbur metodunuzu incelediğimizde icra tekniklerinden üst-alt mızrap çalışmalarından sonra üçleme, çarpma, tutma, sap sallama, sap yaylama, çıkıcı motif çalışmaları gibi icra teknikleri görüyoruz. Bu icra tekniklerinin metodunuzdaki sıralamasını hangi öğelere göre yaptınız?
11) Tanbur metodunuzda bazı icra teknikleri (glissando, tril, mordan...vs.) ile ilgili bilgiler ve egzersizler olmasının sebebi nedir?
12) Tanbur metodunuzda yazdığınız egzersizlerin pedagojik ve didaktik olduğunu düşünüyor musunuz? Neden?
13) Tanbur öğretim yöntemi olarak metodik sistemin tek başına öğrencinin öğrenme sürecinde etkili olduğunu düşünüyor musunuz? Neden?
14) Tanbur öğretim sürecinde meşk sistemi ve metodik sistem nasıl uygulanmalıdır?
15) Tanbur metodunuzda verdiğiniz egzersizlerin hangi makam ve usûlde olacağına nasıl ve neye göre karar verdiniz? Örn: sınıf, seviye, vs.

4.3.2. Emin Akan

4.3.2.1. Tümden Gelim Yöntemi

Akan, metodunda tanbur öğretim sürecini bütünden parçaya doğru bir yöntemle anlatmasındaki amacını; Bir çalgının nasıl çalınacağını nasıl kullanılacağını o çalgının biraz menşeyinden, kökeninden, çalgıyı tanıtmak amaçlı bahsetmek gerektiğini, uzun saplı

Çalgıların Asya'dan beri geldiğini, gele gele en son bağlamadan dönerek tanbura geldiğini, tanburun yapımına emek vermiş bir sürü insanların olduğunu, onların hayatını da kadirbilirlik yapıp söylemek gerektiğini, ondan sonra tanburun yapısına geçtiğini, tanbur yapmak isteyen olursa ilk bilgiler olarak metodundan da yararlansın diye düşündüğünü açıklamıştır.

Bir çalgıyı nazariyatı bilmeden öğrenmenin mümkün olmadığını, tarif ederek değil de önüne nota koyulduğunu, notayla beraber öğretildiğini, nazariyatıyla, makamıyla, diyeziyle bemolüyle beraber öğrencinin önüne eseri koyup o arada notayı ve usûlleri öğrendiğini, çalgı çalarken ve nazariyatta ayak vurmanın çok önemli olduğunu, bütün vücudun iştirakının gerektiğini başkasından ders almış öğrencilerin kendisinin yanına koroya ud çalmaya geldiğini, udu çaldığını ama ayak vurdurma yaptırılmadığı için usûlün olmadığını, insanın eli ayağı meşgulken vuracak ritim gerektiğini, bunlara önem verdiğini, tanburu hocadan öğrenmediğini, onların zamanında doğru dürüst metot olmadığını, o dönemde hocaların burnundan kıl aldırmadığını yanlarına yaklaşmadıklarını, sayı olarak da az olduklarını, İzzetin Bey'in olduğunu ifade etmiştir.

4.3.2.2. Yöntemin Pedagojik ve Didaktikliği

Akan, tümünden gelim yönteminin pedagojik ve didaktik olduğunu, metotta kapsamlı konular olduğunu altı dolu olarak gelindiğini, metodun temel üstüne kurulduğunu, metotta perde bağlamanın bile olduğunu, o zaman öğrencinin perdeleri ve malzemesini tanıdığını, mızrabın nelerden yapıldığını, ne şekilde yapıldığını bunların hepsinin önüne geldiği için noksansız tümüyle bu işe girdiğini, didaktik yolunun buradan geldiğini, çalgıya her şeyi ısındırmak gerektiğini, benimsemek de yarar olduğunu, bu düşüncelerle metot işinin içerisine girdiğini açıklamıştır.

4.3.2.3. Metodu Yazma Sebebi

Akan, metodu yazmaya ne zaman karar verdiğini ve neden metot yazmak istediğiyle ilgili; Tanburi Cemil'in eski plaklarını çalarak, Nejdet Yaşar'la gramofonun üstünde sabahladıklarını, İstanbul'da Galatasaray'ın arkasında eski plaklar satan bir yerde plak aradıklarını, o plakların bir tanesini bulduklarında dünyaları bulmuş gibi olduklarını,

esas hocalarının Tanburi Cemil Bey olduğunu, onun plaklarını yavaşlatarak iyice yavaşlatarak nasıl parmak bastığını, mızrabı alttan mı üstten mi nereden vurduğunu tespit etmeye çalıştıklarını açıklayarak sözlerine şöyle devam etmiştir; *“Bu zorlukların hepsini kendimiz çektiğimiz için yeni başlayacaklar hiç olmazsa büyük bir aşamadan sonra başlasınlar yani bile bile şuurlu olarak başlasınlar. Şimdi Tanburi Cemil’in bir tane plağını bulamazsınız. Şimdi İstanbul’un plaklarını yıksanız bir tane bulamazsınız. Sonra öğrenenler nereden öğrenecekler. Bir yerden öğrenmeleri lazım. Bu ihtiyaç üzerinden bir metot yazalım dedik.”*

4.3.2.4. Çalgının Doğru Yazımı

Akan, tanburun doğru yazımını şöyle açıklamıştır; *“n” ile. Bir tambura vardır. “M” ile yazılıyor. Söylerken de tanbur diye söyleniyor. Söylenişte de “n” ihtiyacı oluyor. Onun için “n” harfini kullanıyoruz.*

4.3.2.5. Metodun İlk Konusu

Akan metoduna ilk tanburun tarihi konusuyla başlama nedenini şöyle açıklamıştır; *“Tabii ne zaman çalınmaya başlanmış. Yaylı tanburu da ilk defa çalan Tanbur Cemil Bey’dir. Ne zamandan beri çalındığını merak eden olur. Her şeyin tarihi varken tanburun niye tarihi olmasın.”*

4.3.2.6. Öğrenciye Anlatılacak İlk Konu

Akan, tanbur öğretim sürecinde öğrencilerine anlattığı ilk konu ile ilgili; önce yeni başlayan bir öğrencinin eli kolunun uzun olması gerektiğini vurgulayarak cümlelerini bir hikâye ile şöyle devam etmiştir; *“Bir keçi Mehmet Ağa vardır. O ufacak bir adam. Tanbur çalıyor. Fakat Yegâha falan giderken böyle yerinden fırlıyormuş. Onun için ona keçi Mehmet Ağa demişler. Öyle olmasın diye tanburilere bakarsanız genellikle uzundur. Evvela bu aranıyor. Konservatuvarda seçerken de biz öyle seçtik zaten. Tanburda genellikle perdelerin nerelerine basılır. Perdenin direk üstüne basılmaz. Perdenin arkasına basıp perdeyi eşik üst eşik gibi kullanacaksınız. Yani parmağınız perdeden sonraya gelmeyecek. Üstüne gelecek. Onu tarif ediyorsunuz bir tarifte oluyor. Bir de*

mızrabın vuruluş şekli mızrap tutuşunu falan onları tarif ediyorsunuz. Oturuşunu tarif ediyorsunuz. Kucağına veriyorsunuz. Tanburun karşıya bakması gerektiğini söylüyorsunuz. Tanburu biraz açılı tutmayı falan söylüyorsunuz. Tanburun göğsüne mümkün olduğu kadar dokunmadan vurmaya tarif ediyorsunuz. Çünkü göğse dayadığınız zaman sesin yarısı gidiyor. Mümkün olduğu kadar mızrabı dışa doğru dik vuracak.”

4.3.2.7. Konu Başlıklarının Sırası

Akan, metodundaki konu başlıklarının sırasını hangi öğelere göre sıraladığını şöyle belirtmiştir; *“Tanbur tarihinden sonra yapısına girmişimdir herhalde yapısından sonra perdelerin isimlerine giriyoruz. Perdelerden sonra nazariyat anlattık. Râst makamını ana makam gibi tutuyorum.”*

4.3.2.8. Öğretim Sürecinde Sıralama

Akan, tanbur öğrenme sürecinde öğrenme sıralamasını; önce öğrenciyi sandalyeye oturtup tanburu kucağına verdiğini, elini bükmesini ve perdeye dik basmasını söylediğini, bağlama gibi değil parmağın ucuyla basılması gerektiğini, bu pozisyonu devamlı kontrol edip ilk pozisyonu hiç bozmamasını belirtmiştir. Oturuşta, tanbur tutuşta ve mızrabı vuruşta da ilk pozisyonu hiç bozmamasını, bozduğunda hemen müdahale etmek gerektiğini, öğrencinin bileğini tutup parmaklarını bastırıp böyle basacağını denildiğinde onun öyle basmak zorunda olduğunu yoksa kendine göre perdeler bas denildiği zaman sağlam basmadığını, sağ elin öğretirken bileği bükülmesini, mızrabın tutuluşunu gösterdiğini, boş telde yani Yegâh telinde mızrap vurdurduğunu, sonrasında sol eli kullanarak çeşitli perdeler bastırttığını söylemiştir.

4.3.2.9. Sol El ve Parmak Pozisyonları

Akan, sol elin ve parmak pozisyonlarının önemini; öncelikle sol elin dördünü de kullanmak gerektiğini, tiz perdeler giderken tek parmak kullanmanın makbul olmadığını, diğer parmakları da kullanarak gitmek gerektiğini, sağ el ve sol elin uyumunun çok önemli olduğunu, ikisinin uyumlu olmadığı aksadığını, bu yüzden başlangıçtan itibaren iki elin beraber çalışması ve senkronizasyonuna çok dikkat etmek

gerektiğini, metodunda çok değişik alıştırmlar olduğunu, o alıştırmları öğrenci yapabilirse geleceğinin çok sağlam olacağını, transpozisyon çalmanın da çok yararlı olduğunu ifade etmiştir.

4.3.2.10. İcra Tekniklerinin Sıralaması

Akan, metodundaki icra tekniklerinin sıralaması ile ilgili; öğrenciye üst-alt mızrap vurdurduktan sonra zaten hazırlamış olunduğu için sonra hemen üçlemeyi öğrettiğini, çarpmanın icra teknikleri içinde en zoru olduğunu, bu tekniği anlatmanın da çok zor olduğunu, çarpmaların alt mızraba denk geldiğini açıklamıştır.

4.3.2.11. Farklı İcra Tekniklerinin Olmaması

Akan, metodunda farklı icra tekniklerinin olmaması ile ilgili şöyle bir açıklama yapmıştır; *“Öyle bir başlık açmak istemedim. Onları göstermeye ihtiyaç duymamışım. Klasik icrada böyle şeyler yok.”*

4.3.2.12. Egzersizlerin Pedagojik ve Didaktik Olması

Akan, metodunda yazdığı egzersizlerin pedagojik ve didaktik olması ile ilgili; egzersizlerinin metotta öğretilenlerin uygulaması olarak yapıldığını, birbirine yakın melodilerle yavaş yavaş sekizlikler, dörtlüklerle devam ettiğini, basitten zora doğru gittiğini, metot yazmanın çok zor olduğunu, kendini sıfırlayarak öğrencinin seviyesine inmek gerektiğini, hiçbir şey bilmeyen kişiyle nasıl başlamak gerektiğini düşünülmesini, sıfırdan başlayarak nereye kadar gitmek gerekiyorsa oraya kadar gelindiğini, aslında bir noktada kendini yazdığını belirtmiştir.

4.3.2.13. Metodik Sistem

Akan, metodik sistemin tek başına etkili olduğunu düşünüyor musunuz sorusuna şöyle cevap vermiştir; *“Zorlanır ama öğrenci ısrar ederse öğrenir tabii. Karşısında hocası olursa öğrenciye örnek olursa bu süreyi kısaltır. Daha verimli olur.”*

4.3.2.14. Meşk ve Metodik Sistem

Akan, tanbur öğrenme sürecinde meşk ve metodik sistemin nasıl uygulanması gerektiği ile ilgili şunları söylemiştir; “*Meşk demek usûl demek. İnsanlar on sayfalık ayini hiç nota bilmediği halde çalıyor. Usûl ona nota oluyor. Ama metodik sistemde önüne notayı koyacaksınız. Metodik sistemi tercih ederim. Ama meşk sistemi de içinde olacak. Dışında değil ikisi beraber. Ayırmaya çalışsanız da ayıramazsınız. İkisi beraber yürüyor. Çünkü usûl giriyor içerisine. Usûl meşkin temeli oluyor.*”

4.3.2.15. Egzersizlerde Makam ve Usûl

Akan, metodundaki egzersizlerin hangi makam ve usûlde olmasını nasıl ve neye göre karar verdiğiyle ilgili; metot egzersizlerine başlar başlamaz Hicâz makamıyla ilgili bir egzersiz vermenin bir anlamı olmadığını, Çargâh makamının Türk müziğine uygun olmadığını, tek başına da bir makam olmayıp Sabâ makamı gibi birçok makamın girdiğini, esas itibarıyla basit makamlardan başlanıldığını, Mâhûr makamından başlanılsa, Çargâh makamının do majörün karşıtı olduğunu, başlangıç olarak Râst makamını en uygun gördüğünü belirterek makamı genişletip Râstta bir fa diyez kullanıldığını, hatta Râst perdesinden başlayınca Râst ile Nevâ arasında öğrenciyi zorlayacak hiçbir şey olmadığını, sonra genişlettikçe önüne fa diyez arızası koyulduğunu, arızaları en az olandan başlamak gerektiğini vurgulamıştır.

Hatta Uşşâk makamı ile de başlanılabileceğini, sonra aynı arızaları taşıyan makamlardan egzersizlerin yapıldığını, nota öğrenirken Râst eserlerin en iyi olduğunu, basit makamları elden geçirmek gerektiğini, egzersizleri yazarken basitten zora doğru gittiğini açıklamıştır.

Aşağıdaki Tablo 10’da Murat Aydemir’in metot içeriğine göre hazırlanan görüşme soruları verilmiştir.

Tablo 10. Murat Aydemir’in metot içeriğine göre hazırlanan görüşme soruları

Açık Sorular
1) Tanbur metodunuzda tanbur öğretimini bütünden parçaya doğru bir yöntemle anlatmaktaki amacınız nedir? Bu yöntemin pedagojik ve didaktik olduğunu düşünüyor musunuz?
2) Tanbur metodu yazmaya ne zaman karar verdiniz? Neden tanbur metodu yazmak istediniz?
3) Tanbur kelimesinin doğrusu tanbur mu tambur mudur? Neden?
4) Tanbur metodunuzu neden Türkçe, İngilizce ve Yunanca dillerinde yazmak istediniz?
5) Tanbur metodunuzu incelediğimizde, önsözden sonra ilk “tanburun yapısı, teller ve mızrap” adı altındaki başlığı görüyoruz. Metoda ilk bu konularla başlamanızın sebebi nedir?
6) Tanbur metodunuzda da “tanbur seçerken” başlıklı konuyu işlediğiniz gibi bir sazende için tanbur seçimi neden önemlidir?
7) Tanbur metodunuzda işlediğiniz diğer başlık ise “tanbur’un bakımı ve korunması” bir sazende tanbur’un bakımını nasıl yapmalıdır?
8) Tanbur metodunuzda diğer başlık ise “akort ve tanbur’un akort edilmesi” burada bir tablo verilmiş ve tellerin özellikleri yazılmıştır. Tanburun diğer çalgılara göre akort zorluğu yaşamasının sebebi nedir?
9) Tanbur metodunuzda alıştırmalara üst mızrap vuruşu ile başlamanızın sebebi nedir?
10) Tanbur metodunuzda ana perdelerin yerleri gösterildikten sonra üçleme mızrap vuruşu, ikili yürüyüş, dörtlü yürüyüş alıştırmalarını görüyoruz. Bunun sıralamasını nasıl yaptınız?
11) Tanbur metodunuzda çarpma, çift mızrap alıştırmaları, glissando gibi icra teknikleri dışında başka teknikleri tercih etmemenizin sebebi nedir?
12) Tanbur metodunuzda parmak alıştırmalarının ve icra teknikleriyle ilgili çalışmaların sayısını arttırmak ister miydiniz?
13) Tanbur metodunuzda yazdığınız egzersizlerin pedagojik ve didaktik olduğunu düşünüyor musunuz? Neden?
14) Tanbur metodunuzda egzersizler hangi öğelere göre yazılmıştır. Örn: Basitten zora doğru, mızrap alıştırmaları için, çarpmalar için... vs.
15) Tanbur öğretim yöntemi olarak metodik sistemin tek başına öğrencinin öğrenme sürecinde etkili olduğunu düşünüyor musunuz? Neden?
16) Tanbur öğretim sürecinde meşk sistemi ve metodik sistem nasıl uygulanmalıdır?
17) Tanbur metodunuzda verdiğiniz egzersizlerin hangi makam ve usûlde olacağına nasıl ve neye göre karar verdiniz? Örn: sınıf, seviye, vs.

4.3.3. Murat Aydemir

4.3.3.1. Tümden Gelim Yöntemi

Aydemir, tanbur metodunu bütünden parçaya doğru anlatımında; etütlerin parçadan bütüne doğru ilerleyen bir yapısı olduğunu, başta sadece yapısal bilgiler olduğunu, yapısal bilgileri ne ile iştikal ettiği hakkında bir bilgisi olması açısından verdiğini, en azından tanburu nereden satın alacağını ve çalgıyı kaloriferin yanına koymaması gerektiğini bilmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Bunların çok temel bilgiler olduğunu, yayınlanamayan tam olarak pedagojik formasyona uygun bir kitabının daha olduğunu, Eskişehir Anadolu Üniversitesi için bir programa başladığını, sadece birinci cildinin yayınlandığını, Açık öğretiminde bir Türk müziği öğretmek istediğini, basılan bu metodun öğrencilerine okuttuğu bir müfredat kitabı gibi gördüğünü, elinin sürekli öğrencilerinin üstünde olduğunu belirterek öğrencilerin yaptıkları hatalara direk müdahale etme şansının olduğunu, bazı alıştırmaların yeni başlayan biri için çok uzun olduğunu ve seviyesinin zor gibi gözüktüğünü, bu durumda ders esnasında öğrenciye “*Sen sadece Râst’tan Nevâ’ya kadar olan bölümünü bu hafta çalışacaksın. Haftaya Nevâ’dan Râst’a kadar bölümü çalışacaksın.*” dediğini, zorlandığı alanlarla ilgili anında bir etüt yazdığını, herkesin farklı ihtiyaçları ve zorlandığı alanların olduğunu açıklamıştır.

Bunun yanında tam olarak bu metodu bir müfredat kitabı olarak kullandığını, sıfırdan başlayan birinin bu metottan ne kadar ilerleyebileceği hakkında hiçbir fikrinin olmadığını, metodun içinde bir DVD olmasına rağmen öğrencinin yine de yaptığı hataları veya doğruları ona söyleyecek birine ihtiyacının olduğunu, tanburu alıp tutuşu öğrense bile birine gösterip “*Doğru tutuyor muyum*” diye sormak durumunda olduğunu söylemiştir.

Diğer kitabının basitten zora doğru çok basitten başladığını, bu metodunun basitten başlamayıp direk çaldırmaya odaklı olduğunu, metodunda bir sıralama olduğunu, metottaki baştaki bilgileri mesela tanbur çalmak isteyen, Kars’ta yaşayıp hocası olmayan birisinin, çalgının genel yapısı hakkında çalgıyı nasıl koruması, nasıl alması gerektiği ile ilgili biraz bilgisi olsun diye koyduğunu ifade ederek bu kitabın en faydalı tarafının içindeki DVD olmasını, yani yarım meşk dediğini, biraz görerek biraz taklit olarak

gördüğünü, çünkü resim koymanın olmadığını, anlatarak hiç ifade edilemeyecek şeyler olduğunu, DVD’de tutuş şekillerini ve pozisyonlarını göstererek ifade ettiği için daha faydalı olduğunu bu metodu için tanbur kılavuzu diyebileceğini söylemiştir.

4.3.3.2. Yöntemin Pedagojik ve Didaktikliği

Aydemir, bütünden parçaya doğru giden yöntemi pedagojik ve didaktik olup olmadığıyla ilgili; tanbur metodunun tam olarak pedagojik hazırlanmış bir metot olmadığını, derslerinde öğrencilerine okuttuğu bir müfredat olduğunu, metoduna kılavuz demeyi çok istediğini, ama yayıncının insanların kılavuzu anlamayacağını metot denilmesi konusunda ısrar ettiğini vurgulamıştır.

4.3.3.3. Metodu Yazma Sebebi

Aydemir, tanbur metodunu yazma nedeni ile ilgili; tanbur metodu yazmaya öğrenciliği bittiğinde ufak ufak tanbur dersi vermeye başladığını, tanburun “*Şöyle yap böyle yap*” diyerek kulaktan dolma bazı şeylerle öğretildiğini, en azından kendi öğrencileriyle kolay ilerleyebilmek için bir sistem geliştirmenin gerektiğini, her seferinde oturup etüt yazıp sonrasında fotokopi ile çoğaltmaktan kurtulmak için önce bir müfredat hazırladığını, ondan sonra onların zamanla bir sıraya girdiğini, aslında bir on sene ders verdikten sonra bunların işe yaradığına inanıp, bu kitabı hazırlamaya karar verdiğini söylemiştir.

4.3.3.4. Çalgının Doğru Yazımı

Aydemir tanburun doğru yazımı ile ilgili; tanburun “n” ile yazıldığını, Türk Dil Kurumu’nda “n” harflerinin “m”, “t” harflerinin “d” olduğunu, bu konuda uzman görüştüğü bir iki kişinin tamburda denilse aslında yanlış olmadığını söylediklerini, ama çamaşır makinesinin içine de tambur denildiğini, tanbur denilmesinden yana olduğunu, kelimenin orijinali tanbur olduğu için “m” olarak kullanılmamasını vurgulamıştır.

4.3.3.5. Metodun Dili

Aydemir, tanbur metodunu yazım dilini neden Türkçe, İngilizce ve Yunanca olarak tercih ettiğini ;Türkiye’de yaşadığı için Türkçe tercih ettiğini, bir yedi sekiz senedir yurt dışında ders verdiğini, yurt dışında Yunanistan’da, Almanya’da tanbura bir ilgi olduğunu, İsrail’den Brezilya’dan Fransa’dan öğrencilerinin olduğunu, Yunanistan’da da dört beş tane iyi çalan tanbur öğrencilerinin olduğunu, onlara da faydalı olur diye düşündüğünü, çalmak isteyip, elinde hiçbir kaynak olmadığı için başlayamayanlar için en azından İngilizce olmasını, yakın bir kültür olduğu içinde Yunancayı koymak istediğini, “makam guide” kitabında İngilizceden sonra en çok Yunancası ilgi gördüğü için üç dille yazdığını ifade etmiştir.

4.3.3.6. Metotta İlk Konu

Aydemir, metoda tanburun yapısı, teller ve mızrap konuları ile başlama sebebini; tanbur çalmaya başlamadan önce öğrencinin çalgı ile ilgili genel bilgisi olması açısından öyle başladığını, direk öğretmeye odaklı olduğu için kendisine kalsa onun bile gereksiz bir bilgi olduğunu, ama bu bilgilerin faydalı olabileceğini, tanburun yapısı hakkında bilgiler ve mızrabın önemli olduğunu, öğrencinin gidip de ud mızrabıyla çalmaya çalışmasın diye mümkün olduğunca onları açıklamaya çalıştığını dile getirmiştir.

4.3.3.7. Tanbur Seçimi

Aydemir, bir sazende için tanbur seçiminin önemini; bütün çalgıya başlayacakların iyi bir çalgıyla başlaması gibi tanburda da bunun çok önemli hatta tanburda daha da önemli olduğunu tanburun tutması, ses çıkartması bakımından zor bir çalgı olduğunu, genellikle çalgı alınacağı zaman “*Bununla sen bir başla, daha sonra daha iyisini alırsın.*” söyleminin yanlış olduğunu öğrencinin en iyi çalgıyla başlanması gerektiğini, çalgının çok iyi olursa öğrencinin işini kolaylaştıracağını, genel olarak yapılan hatanın öğrencinin tanbur çalacağını dedikten sonra yüksek kaldırıma gidip oradan tünelden bir çalgı alıp gelmesini daha sonrasında hocasının çalgıya “*Ya bu çöp boşuna almışsın yazık*” demesini belirtmiştir.

Öğrencinin metottaki “tanbur seçimi” başlığını okuyup da bir çalgı almadan hocasına sorar diye özellikle o başlığı koymak istediğini, hatta özellikle kendisine gelen öğrencilere kimden ders alacaksa kimden çalgı alması gerektiğini ona sormasını söylediğini, kendisine geldiyse usta seçimlerinin farklı olduğunu vurgulamıştır.

4.3.3.8. Tanburun Bakımı ve Korunması

Aydemir, bir sazendenin tanburun bakımı ve korunmasını nasıl yapması ile ilgili; bunun zor bir konu olduğunu, öğrencinin çalgısı hakkında bilgisinin olmasının önemli olduğunu, tanburun bakımını kendi yapacak seviyeye gelmesinin öyle kolay bir şey olmadığını, tanbur eşiği değiştirmenin zor olduğunu, tekniği bilinmezse kırılabileceğini belirterek eşiğin çok oynak olduğunu, yaz kış farklı bir moda geçmek gerektiğini ifade etmiştir.

Öğrencilerin tanburun çok cızladığını söylediklerinde, eşiğinin çok alçak olduğu için cızladığını, öğrencinin o kadarını bilmesi gerektiğini, ilk başlayan öğrenciler için bunların çok zor konular olduğunu, ilerleyen dönemlerde bu bilgilere sahip olduktan sonra kendi yapamıyorsa bile bir luthiere yaptırması gerektiğini açıklamıştır.

4.3.3.9. Tanburun Akordu

Aydemir, tanburun diğer çalgılara göre akort zorluğu yaşamasını, uzun boylu bir çalgı olmasından dolayı özellikle daha kısa boylu olan öğrencilerin çalar pozisyonda akort yapamadıkları için kucağına yatırıp yaptıklarını, o zamanda çalar pozisyona geçtiğinde akordun tutmadığını, yani tellerin değiştiğini, çalgının ergonomik olarak zor bir tutuşunun olduğunu, burgularının mandolin ve gitardaki gibi hassas burgular da olmadığı için akordunun zor olduğunu belirtmiştir.

4.3.3.10. Üst Mızrap Vuruşu

Aydemir, metottaki alıştırmalara üst mızrap ile başlama sebebini; ana mızrabın tanburda üst mızrap olduğunu, icracıya göre değişse de bir oran verilse üst mızrabın kullanımının yüzde altmışa yüzde kırk, yüzde yetmişe yüzde otuz olduğunu, daha çok üst mızrapla çalınan bir çalgı olduğunu, en azından cümle başları ve cümle sonlarının üst

mızrapla bitmek durumunda olduğunu, kuvvetli zamanların üst mızrapla vurulmasının çok önemli olduğunu belirtmiştir.

Tanburun eskiden beri usûl darplarına göre çalınan bir çalgı olduğunu, tanburun Devr-i Kebir peşrevi çalarken Devr-i Kebir'in darplarına göre mızrabı vurduğunu, klasik tavrında oradan geldiğini, eski tavırda daha az mızrapla çalın dediklerini, aslında tanburun usûlü vurduğunu, usûl darplarındaki o bütün “düm” darplarının üst mızraba, “teke teke” darplarının da alt mızraba denk geldiğini, o yüzden üst mızrapla başlattığını açıklamıştır.

4.3.3.11. İcra Tekniklerinde Sıralama

Aydemir, metodundaki icra tekniklerinin sıralamasını; basitten zora doğru yaptığını, önce mızrap vurmaya ve parmaklarını konumlamayı öğrettiğini, ondan sonra perdenin yerlerini basitçe öğrettiğini, perdenin yerlerini pozisyonlarla da öğrettikten sonra artık sap üzerinde öğrencinin yürümeye başlaması gerektiğini, onu kendince basitten zora bir sıralama yaptığını, bazı öğrencilerin Yegâh'tan başlamakta zorlandığını, onlara Nevâ'dan başlatıp Râst'a ve Yegâh'a indirdiğini ifade etmiştir.

4.3.3.12. Farklı İcra Tekniklerinin Olmaması

Aydemir, metodunda farklı icra tekniklerinin olmaması ile ilgili; tanbur icrasında kullanılan ana çarpmaların hepsini metodunda verdiğini, bunun dışında kalanların tavrı ve üslupla alakalı özel şeyler olduğunu, onlara öğrencinin bunları yaptıktan sonra geçebileceğini, örnek vererek; sessiz çarpmayı ve araya çarpmayı öğrendikten sonra öğrencinin diğerlerine geçebileceğini, Cemil Bey'in bir çarpmasını veya Ercüment Batanay'ın özel bir süslemesini ancak o zaman çözecek seviyeye geleceğini, bu metotta vermenin bir anlamı olmadığını, diğer icra tekniklerinin üslup ve tavrı ile ilgili bir şey olduğunu belirtmiştir.

4.3.3.13. İcra Tekniklerin Sayısı

Aydemir, metodundaki parmak alıştırmaları ve icra tekniklerinin sayısının arttırmayı istediğini, metodunun öğretmen ve öğrenci ilişkisiyle işe yarayacak bir kitap

olduğunu aynı zamanda öğretmen bulamayacak öğrencilere de hitap ettiğini, metodunda ilk etüdünden önce basitten başlayan etütlerle, öğrencinin onu çalabilmesi için belki yirmi otuz tane alıştırma olmasını istediğini ifade etmiştir.

4.3.3.14. Egzersizlerin Pedagojik ve Didaktik Olması

Aydemir, egzersizlerin pedagojik ve didaktik olduğunu düşünüp düşünmediğiyle ilgili şunları söylemiştir; *“Evet güzel soru. Bazı öğrencilerim var. Tıkır tıkır hiç zorlanmadan üç ayda bitiriyorlar. Bir sene uğraşan da var. O biraz öğrencinin yeteneği, yatkınlığı, algısının açıklığıyla da alakalı. Ama evet etütler basitten zora doğru gidiyor pedagojik bir sırası var. Dediğim gibi belki çok daha basitten başlanabilirdi. Ama o üç ayda bitirenler içinde onlar çok kolay geliyor. Ne gerek var bunlara hocam diyor. Talebe direk yapıyor. O yüzden bu sanat ve mûsikî işlerinde pek de bir önemi kalmıyor.”*

4.3.3.15. Egzersizlerde Öğeler

Aydemir, metottaki egzersizleri hangi öğelere göre yazdığını; önce mızrap vurmayı sonra basmayı öğrettiğini, tanburda çalgıyı sağ elin çaldığını, sol elin de ona eşlik ettiğini, yaylı çalgılarda yayın çaldığını, öğrencinin tanbur mızrabı vurmayı öğrenmesi gerektiğini, öğrendikten sonra sol el basmayı ve perdenin yerlerini öğrendikten sonra yürümeye başladığını belirtmiştir.

Öğrenci bunların hepsini yaparken sağ elini inanılmaz derecede ihmal ettiğini, bunun nedenini öğrencinin hep sol eline odaklanması ile ilgili olduğunu, sonra klavyeyi öğrenip perdelerin yerlerini ezberlediğini, sağ el çalışmanın zamanı geldi diyerek sağ elini geliştirecek üçleme ve parmak alıştırmaları olduğunu, hep öğrencilerine sadece bir tane etüdünü istediği gibi çaldıktan sonra metodundaki her şeyi çalabileceğini söylediğini, bu kadar çok etüt çalışmaya gerek olmadığını, sadece parmak alıştırmasını yapsa onun için yeterli olduğunu, ondan sonra eser meşk etmeye başlayabileceğini, öbürlerinin öğrencinin alışması için yapılan şeyler olduğunu açıklamıştır.

4.3.3.16. Metodik Sistem

Aydemir, metodik sistemin tanbur öğrenme süresinde tek başına etkili olup olmadığıyla ilgili; başlangıç için güzel bir sistem olduğunu, kendi metodunla bir yere kadar gelindiğini, ondan sonra öğrencinin hocayla birebir meşk etmek durumunda olduğunu, kendi metodunun tanburu, klavyeyi, perdeleri, mızrap vurmayı, çarpmaları öğrettiğini, en sonunda da bütün o öğrendikleri konularla ilgili çalabileceği bir tane eserinin olduğunu, metodunun bir noktaya getirdiğini fakat o geline noktanın ise müziğe başlangıç noktası olduğunu, oldu bitti denilen bir yerin asla olmadığını, bunun sadece bir hazırlayıcı ve kolaylık sağlayan bir kitap olarak işe yarayabileceğini belirtmiştir.

4.3.3.17. Meşk ve Metodik Sistem

Aydemir, meşk ve metodik sistemin nasıl uygulanması gerektiğini şöyle açıklamıştır; *“Zor. Şimdi sadece dediğim gibi bu kitap genişletilip dört yıllık bir müfredat yazılabilir. İşte her şey daha geniş incelenip ona göre çaldırılabilir. Sonuç yeterli olmayacaktır. Bittiğinde hadi bize bir Bestenigar Peşrev çal denildiğinde çalamayacaktır. Sadece Bestenigar peşrevini çalmak üzere meşke dayalı bir sistemle öğrenci yetiştirilse onu da yaptık. Yapanlar da var. O zaman da öğrenci bir gün geliyor. Hocam ben bu zor şeyleri çalamıyorum. Ya da birinci parmağın sonra üçüncü parmağı basmam gerektiğini anlayamıyorum.*

Bunun bir mantığı var mı? Öğrenci geliyor Buselik Peşrevini çalıyor bana. Önüne bir tane etüt koyuyorum re-mi-fa-sol-la hangi parmaklarla çıkacağını bilmiyor. Bence ikisi bir arada olmalı. Metodik çalışmayla başlayıp bir kere doğru tutuş, doğru mızrap bunlar çok önemli çalgıyı doğru tutması hatta önce doğru oturmayı öğrenmesi lazım. Ben derse ilk öyle başlıyorum. Estetik olarak da baktığında karşıdaki kişi çalgıyı güzel tutmalı oradan başlayıp, bir yere getiriyorsun, çaldırıyorsun. Ondan sonra meşke geçiyorsun.”

4.3.3.18. Egzersizlerde Makam ve Usûl

Aydemir, metottaki egzersizlerin hangi makam ve usûlde olacağına nasıl ve neye göre karar verdiğini; ana perdeler, arızasız perdelerle başladığını, etütleri makamsal

olmayan şekilde yazdığın zaman zevksiz bir şey ortaya çıktığını, bazı etütlerinin Râst makamında, Nihâvend makamında bazısının Hicâzkâr makamında olduğunu belirterek Hicâzkâr makamının olmasının 1-2, 1-2 parmak pozisyonlarını iyi çalıştırdığı için tercih ettiğini, Buselik değil de Râst makamı basarsa en azından daha makamsal bir duyuş ortaya koyduğunu, ufak ufak öğrencilere Segâh'ı, Nihâvend'i, mi bemolü falan da öğretmiş olduğunu, öğrencinin Türk müziği çalacağı için bütün egzersizleri re majör, do majör gibi yazmanın olmayacağını açıklamıştır.

4.4. Pedagojik ve Didaktik Açıdan Tanbur Öğretim Dizini

Bu çalışmada pedagojik ve didaktik açıdan bir öğretim dizini oluşturmak için on bir akademisyen on bir tanbur sanatçısı ve üç metot yazarı ile görüşülerek tanbur öğretim sürecindeki öğretim konuları ve yöntemi tespit edilmiştir. Bu öğretim konularının sıralaması ve yöntemi farklılıklar gösterse de yapılacak öğretim dizini genel olarak görüşme esnasında verilen çoğunluk cevaplar ışığında oluşturulmuştur. Tanbur öğretiminde kullanılan iki yöntem bulunmaktadır. Bunlardan biri pedagojik olarak öğretmen ve öğrenci ilişkisinin yoğunlukta olduğu meşk sistemidir. Diğerisi ise metot ile ilerleyen metodik öğretim sistemidir. Bu sistemde öğretmen rolü arka planda olup öğrenci ve bilgi arasındaki alışveriş daha ön plandadır. Pedagoji, tanbur eğitiminin başından sonuna kadar olan tüm aşamaları ele almaktadır. Didaktik ise, bu eğitim sürecindeki sadece öğretim yöntemiyle ilgilenmektedir.

Akademisyen, Sanatçılar ve Metot Yazarları ile yapılan görüşmeler ışığında; tanbur öğretim sürecinin nasıl başlaması gerektiği, bu süreçte öğrenilmesi gereken konu başlıkları ve icra tekniklerinin neler olması gerektiği ile ilgili bir öğretim dizini oluşturulmuştur. Bu dizinin oluşturulma aşamasında görüşmelerin yanı sıra Sadün Aksüt, Emin Akan ve Murat Aydemir'e ait olan basılı üç metodun ve Suphi Ezgi, Laika Karabey, Necip Gülses ve Akın Özkan'a ait olan basılı olmayan dört metodun içerik analizi yapılarak tüm öğretim süreci konu ve icra teknikleri olarak incelenmiştir.

Bu görüşmeler ve içerik analizleri ışığında, bir öğrencinin tanbur öğrenim sürecinde öğrenmesi gereken konular, icra teknikleri ve süslemelerin öğretim dizini şöyledir;

1. Tanburun tarihçesi

2. Tanburun yapısı

3. Tanburun akordu

4. Tanbur icracıları

5. Tanburun oturma ve tutuş pozisyonu

- Sandalyenin ucuna sırtı yaslamadan rahat oturmak.
- Tanburun gövdesinin üçte ikisinin dışarıda üçte birinin sağ bacağın üstünde tutmak.
- Sapın yüksekliğini dengede tutmak.
- Sağ kolun dirseğiyle gövdeyi kavramak.
- Sol koldan destek almadan tutuşu sağlamak.
- Ayaklık kullanmak.
- Egzersiz olarak, aynanın karşısında çalışmak.

6. Mızrap tutuş pozisyonu

- Sağ elin işaret parmağı ve orta parmağının arasına mızrabı yerleştirerek baş parmak ve işaret parmağının ucuyla, yere paralel gelecek şekilde tutmak.
- Mızrabı tutuş esnasında açkısı geniş olan kısmı ile aşağıya gelecek şekilde tutmak.
- Mızrabı parmaklarla sıkmadan rahat olarak tutmak.
- Bileği, kolu kasmadan kıvrırmak.
- Baş parmağı işaret parmağın hizasını geçmeden tutmak.
- Diğer parmakları kasmadan açmak.
- Sağ kolu bilek ve dirsek arasındaki mesafenin ortasından kesişecek şekilde sabitlenmesini, sapın yere düşmemesi ile anlamak.

Mızrap tutuş alıştırmaları;

- Evde kitap okurken, televizyon seyredirken sürekli mızrabı kalem gibi tutmak.

- Mızrabı yanında taşımak ve hocasının gösterdiği şekilde devamlı tutuş sağlamak.
- Öğrencinin elinden mızrabı alıp birkaç saniye sonra tekrar doğru tutuşu bulmasını istemek.
- Mızrap eldeırken parmakları açıp kapama egzersizi yaptırmak.
- Öğrencilere sağ elinin beş parmağını havada aralıklı olarak açmasını söyleyip işaret parmağı ve orta parmağın arasına dik olarak mızrabı yerleştirip öğrencinin sonrasında bunu uygulamasını istemek.
- Mızrabın tutuşunu gösterip öğrencilerin uygulamasını istemek.

7. Mızrap vuruş pozisyonu

- Mızrapla iki tele birlikte vurmak.
- Tanburun göğsüne dik gelecek şekilde vurmak.
- Yere paralel gelecek şekilde vurmak.
- Bilek hareketiyle vurmak.
- Mızrabın geniş açkısını kullanarak vurmak.
- Ana eşiğe çok yakın mızrap vurmamak.

Mızrap vuruş alıştırmaları;

- Metronom ile mızrap vuruşu yaptırmak.
- Sağ ele bakmadan mızrap vurdurmak.
- Yegâh telinde önce üst mızrap daha sonrasında üst-alt mızrap vuruş çalışması yaptırmak.
- Sap üzerindeki perdelerde temiz ses çıkana kadar çalıştırma yaptırmak.
- Yegâh ve Nevâ perdelerinde üst mızrap, alt mızrap, üst-alt mızrap ve diğer mızrap çalışmalarını ekleyerek kolaydan zora doğru bir çalışma yaptırmak.
- Nevâ (1), Hüseyinî (3) ve Acem (4), ile sonra Hüseyinî (1), Acem (2) ve Gerdâniye (3) perdelerinde üst-alt vuruş yaptırmak.

- Yegâh-Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân/Acem Aşîrân-Hüseynî Aşîrân-Yegâh/ Yegâh-Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst/Râst-Acem Aşîrân-Hüseynî Aşîrân-Yegâh alıştırma ları yaptırmak.
- Yegâhtan Tiz Nevâ'ya kadar olan bölümde üst mızrap, alt mızrap, çift mızrap, değişik onaltılık mızraplar, bir sekizlik, iki on altılık, iki on altılık bir sekizlik mızrap alıştırma ları yaptırmak.

8. Üst-alt mızrap

- Üst mızrap vuruşun başlangıç aşamasında önemlidir. Üst mızrap arkasından alt mızrap çalıştırması yaptırmak.
- Üst-alt mızrapın anlatılma süreci ve diğer mızrap vuruşlarının önem derecesi farklılık göstermektedir.
- Üst-alt mızrap hız, çalım rahatlığı, üst-alt mızrap koordinasyonu açısından önemlidir.
- Üst-alt mızrap kullanılarak yapılan şu mızrap şekilleri de vardır; alt-üst (çift mızrap), üçlü mızrap şekilleri; üst-alt-üst/üst-üst-alt, dörtlü mızrap şekilleri; “alt-üst-alt-üst/üst-alt-üst-üst/üst-alt-üst-alt” beşli mızrap şekilleri; üst-alt-üst-alt-üst/üst-alt-üst-üst-üst önemlidir.
- Öğrenim süresi olarak bazıları ortalama iki ay süre verirken bazıları ise bu süreyi öğrencinin yeteneğine göre değiştiği ifade edilmiştir.
- Üst-alt mızrapla ilgili egzersizlerin yapıldığı söylenmiştir.

9. Sol elin önemi ve görevi

- Sol elin baskı kalitesi tanburun tonu için önemlidir.
- Baş parmağın sap üzerinden, işaret parmağının tel üzerinden kaldırılmadan ikisinin paralel hareket etmesi gerekir.
- Sol el, sap üzerinde işlev yapan eldir.
- Sağ ve sol elin senkronizasyonu önemlidir.
- Sol elin baş parmağı ve işaret parmağı haricindeki diğer parmakları perdeye her an basacak gibi hazırlamak.

- Sol elin en önemli görevi, mızrap vuruşlarına bağlı olarak senkron hatası yapmamak ve mızrap darpları ile birlikte perdelere aynı zamanda basmaktır.
- Sol elin perde basan bütün parmakları kullanmak gerekir.
- İşaret parmağı klavye üzerinden kaldırılmadan hareket ettirilmelidir.
- Perdelerin dibine basılması gerekir.
- İşaret parmağı kıvrık olmalıdır.
- Sol elin duruşu ile ilgili; işaret parmağı salyangoz, kanca ve soru işareti şekli örneği verilerek ikinci ve üçüncü parmağın açık salyangoz dördüncü parmağın da düz olması gerekir.
- 1-2-3-4 parmak numaraları gösterilerek bu parmak numaralarıyla çalıştırarak, çalma olmadan sadece parmakları basmayı ve mızrap vurmaya da öğretmek.
- Elma veya herhangi bir meyve yeme metaforu örneğinde yeme eylemi yapılırken bileğin içe ve dışa doğru eğilip bükülmediği için bileğin seyredilerek sol eli klavyeye götürmek.

Sol el alıştırmaları;

- Tanbur hocalarının yazdığı alıştırmalar ve metotlardaki alıştırmalar kullanılmaktadır.
- Alıştırmalar, senkron için yavaş çalışılması gerekir. Hız, zaman içerisinde kendiliğinden gelmektedir.
- Özkan'ın metodundaki üçüncü ve dördüncü egzersizlerdeki natürel perdelerde mızrap hareketleri ve parmak numaralarıyla birlikte çalışma yaptırmak.
- Temiz perde baskısının nasıl ve nereye basılması gerektiği ile ilgili bilgiler verilip bunun uygulamasını yaptırmak.
- Öğrencinin seviyesine göre alıştırmalar değişmektedir.
- Tüm tam ses perdelerde üst mızrapla tek vuruş yaptırmak.
- Tüm parmakları kullandıran etütler vermek.

- Doğal ve komalı sesler üzerinde egzersiz yaptırmak.
- Birinci parmakla iniş-çıkış çalışmaları ve Yegâh-Tiz Hüseyinî, Tiz Hüseyinî-Yegâh arasında alıştırmalar yaptırmak.
- Nevâ perdesi üzerinde üst mızrap sonra üst-alt, üst-alt-üst, alt-üst-alt kombinasyonlarını tek parmak basışında yaptırıp, ikinci parmakla Hisâr perdesine bastırarak Nevâ-Hisâr (1-2), sonra mızrap kombinasyonlarıyla 1-3 ve 1-4 pozisyonlarında alıştırmalar yaptırmak.
- Sabit ve hareketli egzersizleri yaptırmak. Sabit egzersizleri 1-2-3-4 pozisyonlarını çalıştırmak ile hareketli egzersizleri ise, Nevâ perdesi ile öğrenilecek perdeler üzerinde yaptırmak.
- Eserler ve perdeler üzerinde de egzersizler yaptırmak.
- Öğrencilere öğretime başlanıldığında hemen sap üzerinde bir hareket yaptırmak çok yapılan bir hatadır.
- Öğretime başlarken sabit pozisyonda kalınarak sadece birinci parmak ve mızrap vurma, iki mızrap vurma sonra üst-alt mızrap vurma (1-2, 1-2) yaptırmak.
- İlk öğrenme sürecinde dört beş hafta geçirildikten sonra sapın üzerinde bir harekete başlamak.
- İlk derslerin hep sabit olarak Nevâ perdesinde yaptırmak.

Sol el baş parmak ve işaret parmağının sap üzerindeki duruşu;

- İşaret parmağının mecbur kalmadıkça sapın üzerinden kaldırmamak.
- Duruş esnasında telleri birleştirmemek.
- İşaret parmağının ucuyla perdeye dik basmak.
- Baş parmak ve işaret parmağı aynı hizada birbirine paralel olarak durması gerekir.
- Sap ne çok sıkı ne de çok gevşek bırakılmalıdır.
- Baş parmak ve işaret parmağı haricindeki diğer parmaklar klavye üzerinde hazır ve bir iki santimetreyi geçmeyecek açıklıkta bulunmalıdır.

- Baş parmak arkadan sapı kavramaması gerekir. Bu çalım tekniği bağlama çalgısına aittir. Bu şekilde sap kavrandığında hareket özgürlüğü kısıtlanmaktadır.
- Baş parmak ve işaret parmağının duruşu fiziksel özelliklere göre değişkenlik göstermektedir.
- Baş parmak ve işaret parmağının duruşu ile ilgili alıştırmaya örnek; ayna karşısında makam dizileri, belirli pasaj, etüt ve saz semâîlerini sadece birinci parmak kullanarak icra etmek.

İşaret parmağı ile ilgili yaptırılan alıştırmalar;

- İşaret parmağı ile ilgili alıştırmaya örnek; Yegâh-Acem Aşîrân (0-2), Hüseyinî Aşîrân-Râst (1-3), Acem Aşîrân-Dügâh (1-4), Râst-Buselik (1-3), Dügâh-Çargâh (1-2), Buselik-Nevâ (1-3), Çargâh-Hüseyinî (1-3).
- Sabit bir noktada baskı çalışması ve makamların dizilerini çıkıp inme alıştırmalarını yapmak.
- Uygun bir ses skalasında birinci parmakla çıkıp inme alıştırması yapmak.
- Ağır metronomda öğrencinin acelecilik duygusunu değiştirmek ve baskıların refleks hale gelmesi için çabalamak.
- Sol dört parmağı kullandıran egzersizler yaptırmak.
- İşaret parmağının iki boğumunun dışarda kalmasına ve sap üzerindeki pozisyonuna dikkat etmek.
- İşaret parmağının şeklinin salyangoz gibi olması gerektiğini ve sürekli salyangoz şekli uygulanarak kasların alıştırmak.
- Râst makamı dizisinde işaret parmağıyla inip çıkmak.
- Paket lastiklerini öğrencilerin parmaklarına geçirip parmak açtırma ve tutuş pozisyonu çalıştırmak.
- Nevâ perdesi üzerinde üst mızrapla farklı nota değerlerinde dörder ölçü alıştırma yaptırmak.

10. Parmak pozisyonları

- Parmak pozisyonları, hızlı eserlerin çalımını kolaylaştırır.
- Pozisyon alırken telleri birleştirmemek gerekir.
- Pozisyon alırken perde arasına basılmamalıdır.
- Sol elin tüm parmakların çalışması hız ve akıcılık açısından önemlidir.
- İlk sene verilen materyallerde öğrencilerin pozisyonlara alışması için notanın üzerine pozisyonlar yazılı olarak verilmelidir.
- Pozisyon yazmanın amacı, çalım esnasında perdeye bakmama alışkanlığı kazandırmaktır.
- Pozisyonlar nağmelere göre değişebilmektedir.
- Pozisyonlar eldeki kasılmayı önlemektedir.
- Orta telin kullanımı pozisyonda kolaylık sağlamaktadır.
- Dügâh perdesinden itibaren tize doğru tam sesli aralıklarda 1-3, yarım sesli aralıklarda 1-2, Râst-Dügâh, Acem Aşîrân-Râst tam sesli aralıklarında 1-4, parmak pozisyonlarının kullanılması istisnai durumlarda değişmektedir.
- Dügâh ile Segâh arası 1-3 basılırken, tize çıkıldığında 1-2 olarak değişmektedir. Bakiye aralıklarının 1-2, 2-3, 3-4, geri dönüşünde bunların tam tersi uygulanırken küçük üçlü aralıkları 1-4, 1-3 parmaklarıyla basılmaktadır.
- İşaret parmağı ana parmağıdır. Sap üzerinden hiç kaldırılmadan hareket etmektedir.
- Diğer parmakların görevi işaret parmağına göre şekillenmektedir.
- Tanburun sapının uzun olmasından dolayı parmak pozisyonları kullanmak sazendeğe hız ve rahatlık kazandırır.
- Ezgi ve perde aralıklarına göre pozisyonlar değişkenlik göstermektedir.
- Parmak pozisyonu belirlemekteki amaç, hedefe en kısa sürede ulaşmaktır.

Parmak pozisyon numaraları aşağıdaki ögelere göre değişkenlik göstermektedir;

- Makam
- Ezgi
- Perde aralığı
- Ajilite
- Seyir
- Nota değerleri
- Transpozisyon
- Süslemek istenilen perde
- Koma derecesi
- Ön eğitim sürecindeki etüt ve makamsal etüt
- Pozisyon
- Solist eşliği
- Eserin üslubu, inici-çıkıcı özelliği
- Metronom hızı
- Fiziksel durum
- Vurgu

11. Tanbur öğretim sürecinde öğretilen ana perde sıralamaları

- Yegâh-Tiz Nevâ arasındaki ana perdeler
- Râst dizisindeki ana perdeler
- Kaba Çargâh-Çargâh arasındaki ana perdeler
- Nihâvend dizisindeki ana perdelerle başlatılmaktadır.
- Ana perdelerle ilgili öğrencilerine yaptırılan bir egzersiz olup olmadığı ve kaç hafta uygulandığı ile ilgili verilen cevaplara bakıldığında;

Ana perde egzersizleri;

- Özkan'ın metodundaki üçüncü egzersizi yaptırmak.
- Özkan'ın metodundaki başlangıç egzersizlerinden otuz, otuz beş adet parmak egzersizi yaptırmak.
- Yegâh-Tiz Nevâ arasındaki perdelerden oluşan iki ayrı pozisyon ile farklı usûl ve tartımlardan oluşan egzersizler yaptırmak.
- Kaba Çargâh-Çargâh arasındaki ana perdelerle ilgili egzersizler yaptırmak.
- Kaba Çargâh'tan Nevâ, Hüseyinî, Acem ve Gerdâniye'ye kadar ve Râst-Gerdâniye, Çargâh-Tiz Çargâh, Nevâ-Tiz Nevâ arasındaki perdelerde egzersizler yaptırmak.
- Nevâ, Hüseyinî, Acem perdelerinde parmak kontrol yetisini kazandıran egzersizler yaptırmak.
- Yegâh-Hüseyinî Aşîrân-Acem-Râst/0-1-2-3
- Hüseyinî Aşîrân-Acem-Râst-Dügâh/1-2-3-4
- Acem-Râst-Dügâh-Buselik/1-2-3-4
- Râst-Dügâh-Buselik-Çargâh/1-2-3-4
- Dügâh-Buselik-Çargâh-Nevâ/1-2-3-4 perde ve parmak pozisyon numaraları ile egzersizler yaptırmak.
- Yegâh-Acem Aşîrân (0-3)
- Hüseyinî Aşîrân-Râst (1-4)
- Yegâh-Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân (0-1-3)
- Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst (1-2-4)
- Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst (0-1-2-4)
- Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst-Dügâh (1-2-1-3) perde ve parmak pozisyon numaralarını kullanarak egzersiz yaptırmak.

Ana perde egzersizlerinin süresi;

- Üç, dört hafta
- İki hafta

- İki ay
- Süre öğrencilerin yeteneğine göre değişmektedir.

Ana perde egzersizlerinin içeriği;

- Temelde tüm öğrencilere aynı egzersizler uygulanılmaktadır.
- Öğrencilerin fiziki özelliklerine, gelişim özelliklerinin farklılığına, seviyesine, öğrenme kapasitesine göre farklı egzersizler yazılmaktadır.
- Öğrencinin seviyesinin aynı olması durumunda aynı egzersiz uygulaması yapılmaktadır.

12. Tel birleştirme durumunda yapılacak egzersizler

- Genel olarak işaret parmağını kaldırmadan Râst dizisinde ve Yegâhtan Tiz Nevâ'ya kadar olan natürel seslerde inip çıkmak.
- Üçlü aralık çalışması yapmak.
- Ayna karşısında çalışmak.
- İşaret parmağında tren rayına benzer iki çizginin zamanla oluşması teller birleştiğinde hemen telden parmağı çekip tekrar basmak.
- İşaret parmağında çıkan bir çift tel izinin zaman içerisinde kalıcı hale geldiğinde tel birleştirme durumu ortadan kalkmaktadır.
- Birinci parmağın tel üzerinden kaldırmamak.
- Alt tel aralığını biraz kapatmak.
- Telin birleşmemesi için çok bastırmamak.
- Sol elin işaret parmağının birinci boğumunun etli kısmıyla perdeye basmak.
- Tele basarken tırnağın üstünün fazla beyazlaması durumunda bu telin itilerek veya bastırılarak çalındığını göstermektedir.
- Ayna karşısında çalışarak telin kontrolünü sağlamak.

13. Entonasyon sağlamak için yapılması gerekenler

- Perdelerin tam dibine basmak.
- Mızrabı doğru kullanmak ve doğru yerde mızrap vuruşu yapmak.
- Makamların seslerini idrak etmek.
- Tanburun akordunu iyi yapmak.
- Perdeye yeterli basıyı sağlamak.
- Eşik ve perde ayarı yapmak.

Entonasyon sağlamak için yapılacak alıştırma

- Yegâh'tan Tiz Nevâ'ya kadar olan perdelere işaret parmağıyla çıkıp inmek.
- Aralık çalışmaları yapmak.
- Bol parmak egzersizi ve sağ el çalışmalarından oluşan entonasyon çalışmaları yapmak.
- 1-2, 1-3, 1-4 parmak pozisyonlarını kullanarak alıştırma yapmak.
- Bütün çalışılan egzersizler entonasyonu geliştirir.
- Metronom hızını yavaşlatarak egzersizleri tekrar etmek.
- Yegâh-Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst (0-1-2-4), Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst-Dügâh (1-2-1-4), Acem Aşîrân-Râst-Dügâh-Buselik (1-4-1-3), Râst-Dügâh-Buselik-Çargâh (1-4-1-2), Dügâh-Buselik-Çargâh-Nevâ (1-3-1-3) bu perdeleri ve parmak pozisyonlarını kullanarak egzersiz yapmak.

14. İcra teknikleri

Tanbur öğrenme sürecinde öğrenilmesi gereken icra teknikleri

- Mızrap kullanımı
- Sağ-sol el tekniği ve uyumu
- Üst mızrap
- Alt mızrap
- Üst-alt mızrap

- Çift mızrap
- Üçlü mızrap
- Dörtlü mızrap
- Beşli mızrap
- Çarpma çeşitleri (sessiz ve araya çarpma)
- Vibrato
- Glissando
- Portamento
- Legato
- Staccato
- Tremolo
- Tril
- Tarama
- Ajilite
- Sonorite çalışmaları
- Flageolet sesler
- Kromatik sesler
- Önemli icracılar olan Tanburi Cemil Bey ve İzzettin Ökte'yi dinletmek.
- Makamsal dizi örnekleri çalıştırmak.
- Klasik formdaki eserleri çaldırmak.
- Makamsal yapı ve perdeleri çalıştırmak.
- Tanburilerin ve farklı formlardaki eserlerin icra anlayışlarını çalıştırmak.

15. Çift mızrap

- Tel üzerinde alttan üste doğru mızrabı bir elips çizip hızlı bir şekilde bilek silkeleyerek vurmak.
- Genel olarak uygulamalı bir şekilde göstererek anlatmak.
- Uygulama için kayıtlardan icracıların çift mızrap örneklerini dinletmek.
- Çift mızrap tekniğinde üst mızrabın süresi alt mızraba göre daha uzundur.
- İki hareketten oluşan tek bir vuruştur.

- Bir diyafram nefesi alıp vermek gibidir.
- Bu tekniği göstererek öğrencilere uygulatmak.
- Uygulama sırasında öğrencilere mızrabı alt telin altına yaslayıp bir üst mızrap vurması söylendikten sonra alt mızrabın ne kadar kısa sürede olduğunu göstermek.
- Çift mızrabın tavır ile ilgili bir unsur olmasından dolayı ileriki zamanlarda göstermek.

Çift mızrap egzersizleri

- Ana perdeler üzerinde çeşitli parmak pozisyonları kullanılarak metronom eşliğinde, yavaştan hızlıya doğru her perdede çift mızrap vurma egzersizi yaptırmak.
- Dörtlük notalar üzerinde egzersizler yaptırmak.
- Eserler içerisinde uygun egzersizleri sap boyunca uygulatmak.
- Egzersizlerin yanında eserler içerisinde çift mızrap uygulatmak.
- Gam üzerinde her notaya uygulatılan egzersizler yaptırmak.
- Nota üzerinde sol elin notayı uzun basması, sağ elin çift mızrap vurması ile gerçekleştirmek.
- Yegâh-Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst/0-1-2-3
- Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst-Dügâh/1-2-3-4
- Acem Aşîrân-Râst-Dügâh-Buselik/1-2-3-4
- Râst-Dügâh-Buselik-Çargâh/1-2-3-4
- Dügâh-Buselik-Çargâh-Nevâ/1-2-3-4 parmak pozisyonları kullanılarak çift mızrap vurma.
- Râst-Gerdâniye, Dügâh-Muhayyer, Nevâ-Gerdâniye arasındaki her perde de çift mızrap vurma.

Çift mızrap öğrenme süresi

- Öğrencinin yeteneğine göre değişmektedir.
- Alışkanlık haline gelene kadar uygulama yaptırmak.

- Her ders başında öğrenciyle uygulamasını karşılıklı olarak yapmak.
- Öğrenim süresi boyunca tekniği uygulatmak.
- İki ay boyunca göstermek.
- Çarpma konusu bitene kadar göstermek gibi cevaplar verilmiştir.

16. Çarpma

- Anlatma yöntemi yapıldıktan sonra gösterip yaptırma tekniği uygulamak.
- Birinci parmakla mızrap vurup diğer parmakla bir üst perdeye vurup kaçmak.
- Çarpma yaparken mızrap vurmamak.
- Basılan sestten bir tam aralık sonraki sese vurgu yapılarak gerçekleştirmek.
- Çarpmayı üst mızrapla yaptırmak.
- En çok öğrencilerin sessiz çarpmayı anlamakta zorlanır.
- Sessiz çarpmada, tanbur sapının çok uzun, perdeler arasında gezinirken aralardaki perdelerin kayma sesi duyulmasın diye üçüncü parmakla sürdüne ettirildiğini, parmakların kayarken kapatılıp tekrar açıldığını öğrenciye anlatmak.
- Araya çarpma mızrap vurduktan sonra çarpma yapılacağı için öğrenciye kolay gelmektedir.

Çarpma egzersizleri

- Özkan'ın metodundaki egzersizleri yaptırmak.
- Râst-Nevâ, Nevâ-Tiz Nevâ arasındaki perdelerde çarpma egzersizi uygulatmak.
- Emin Akan'ın metodundaki "çarpma perdesi tekniği" etütlerini yaptırmak.
- İkili, üçlü, dörtlü çarpma, araya çarpmaları eserler içerisinde uygulatmak.
- Öğrencinin teli nasıl kapatması gerektiğini örneklemek.
- Nevâ-Hüseynî, Acem-Râst, Râst-Dügah da üçüncü parmakla, Hüseynî-Acem ve Buselik-Çargâh seslerinde ikinci parmakla çarpma yaptırmak.
- Sabit ve hareketli çarpmaları çalıştırmak.

- Sabit egzersizlerde herhangi bir perde üzerine birinci parmağı koymak ve diğer parmakları sağ el vuruşunu gerçekleştirdikten hemen sonra kapatmak suretiyle çalıştırmak.
- Bu teknik dinleme yolu ile alginın parmaklara zaman içerisinde çalışarak yerleşmektedir.
- Peste inerken zaman içerisinde refleks olarak oluşmaktadır.
- Çarpmaların art arda gelen notalar üzerinde hızlı yapılması “dilli” denilen yorum tarzını meydana getirmektedir.
- Cemil Bey, küçük süreli çarpmaları parmağını beş kere çırpma ile gerçekleştirmiştir.
- Uzun süreli çarpmalar ise, taksim ve saz eserlerindeki ezginin oluşma durumuna göre gerçekleşir.

Çarpma tekniğinin öğrenme süresi

- Öğrencilik süresince
- İki, üç hafta
- Üç ay
- Öğrencinin yeteneğine bağlı olarak
- Alışkanlık haline gelene kadar
- Eser içerisinde rahatça çarpma yapabilecek duruma gelene kadar çalışmak.

17. Glissando

Glissando tekniğinin anlatımı

- Glissando tekniği, eserler içerisinde gösterilerek anlatımı yapılmaktadır.
- Anlatma yöntemi ve gösterip yaptırma tekniği kullanılmaktadır.
- Tekniğin uygulanışı; bir sestten başka yakın bir sese birinci parmağı kaldırmadan parmağın kaydırılarak götürülmesi ile elde edilmektedir.
- İkinci ve üçüncü parmakla devam eden glissandoları yapabilme sağlanmalıdır.
- Glissandonun çok çeşitleri olup bu makama göre şekillenmektedir.

- Glissando yakın mesafeli perdeler arasında yapılmaktadır.

Glissando tekniği egzersizleri

- Bu tekniği çifte çarpma yoluyla ağır bir şekilde uygulatmak.
- Bu tekniğin uygulaması genel olarak eser içerisinde yaptırılmaktadır.
- Glissandoyu üçlü, dördü, beşli, altılı, yedili aralıklarda ve oktav şeklinde çalıştırmak.

Glissando tekniğinin öğrenme süresi

- Dört hafta
- Bu sürenin öğrencinin algı ve çalışmasına bağlı olarak değişmektedir.

18. Vibrato

- Tanbur üzerindeki vibrato tekniği sap ve parmak vibratosu olmak üzere iki şekilde yapılmaktadır.
- Sap vibratosu, mızrabı tele vurduktan sonra sapı sallayarak ses dalgalarının uzamasıyla elde edilmektedir.
- Parmak vibratosu ses dalgalandıktan sonra parmağını sağa ve sola doğru oynatılmasıyla elde edilmektedir.
- Bu tekniğin anlatılması ile ilgili farklı görüşler görülmektedir.
- Çoğunlukla vibrasyon tekniği ile ilgili egzersizin olmadığı tespit edilmiştir.
- Eser içerisinde bu tekniğin uygulaması yapılmaktadır.
- Tanbur icracıları dinletildikten sonra bu teknik öğrencilere uygulatılmıştır.
- Sap vibrasyonu sapı sallayarak karar ve asma kalış perdelerinde yapılmaktadır.
- Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst perdelerinde parmak vibratosu diğer perdelerde ise sap vibratosu uygulanabilir.
- Tiz perdelerde sap vibratosunun daha büyük bir titreşim sağlamaktadır.

- Sap vibratosu abartılmadan, parmak vibratosu ise doğru tavır içinde yapılmalıdır.
- Vibrato öğretiminde göstererek yaptırma tekniği uygulanmaktadır.
- Sap vibratosu, fazla yapıldığında sapı takozdan ve yapışık olduğu kapaktan ayırdığı için yapışık olduğu bölgeyi deforme edebilmektedir.

Vibrato öğrenme süresi

- Dört hafta
- İki ders boyunca
- Tanbur eğitimi süresince farklı zaman aralıklarında
- Öğrencilik süresince vibrasyon tekniği uygulaması yapılmaktadır.

19. Meşk ve metodik sisteminin uygulanışı

- Meşk sisteminin her daim olması gerekmektedir.
- Metodik sistem, parmak çalışmaları, icra teknikleri, üslup çalışmaları öğretilirken kullanılmalıdır.
- İki sistemin birlikte devam etmesi faydalı sağlayacaktır.
- Metodik sistemle başlayıp belli bir seviye sonrasında meşk ile devam edilmelidir.
- Metot öğrenciyi bir sonraki haftaya bağlayacak teknik bir malzemedir.
- Metot maraton hissi uyandırır. Meşk ise yapı taşıdır.
- Metot uygularken de meşk yapmaya devam edilmelidir.
- Türk mûsikîsinin perde mûsikîsi olmasından dolayı makam bilgisi ve tavrın kazanılması için çok fazla icracının dinlenilmesi önemlidir.
- Eser çalmanın yanında egzersiz, taksim ve makam bilgisinin olması gerekir.
- Batı müziğinde bile bütün yapılması gereken tekniklerin nota üzerinde gösterilmesine rağmen hoca ihtiyacı hissedilmektedir.
- Metot çalışmalarındaki egzersizlerin ömür boyu yapılması gerekmektedir.

- Meşk sisteminin sonlanıp metodik sistemin devam ettiği bir dönem bulunmamaktadır.
- Meşk sistemi eğitimin her döneminde olması gerekir.
- Meşksiz bir dönem olamaz.
- Metot olarak Necip Gülses, Akın Özkan, Murat Aydemir, Emin Akan, Sadün Aksüt metotlarının kullanıldığı görülmüştür.

20. Tanbur tavrı

- Tavır çalışmalarının ileriki sınıflarda verilmesi gerekmektedir.
- Tavır çalışmalarının önemli icracılar olan Tanburi Cemil Bey, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay ve Nejdet Yaşar gibi hocaların dinletilerek sağlanacağı tespit edilmiştir.

21. Kullanılan metotlar

- Tanbur eğitiminin ileriki dönemlerinde kullanılacak bir metot olmamasından dolayı öğretmenler bireysel olarak egzersiz yazmak zorunda kalmıştır.
- İleriki derslerin meşk sistemiyle eser geçerek tamamlandığı tespit edilmiştir.
- Sadün Aksüt, Emin Akan, Murat Aydemir ve Necip Gülses'in metotları kullanılmaktadır

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, tanbur öğretim yöntemleri olan meşk ve metodik sistemin pedagojik ve didaktik analiz sonuçları yer almaktadır. Araştırmada nitel bir yöntem ve tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmanın giriş bölümünde; tanbur ile ilgili yapılan çalışmalar, amaç ve yöntem ele alındıktan sonra çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan pedagoji, didaktik, anlatma yöntemi ve gösterip yaptırma yöntemi kavramları müzik ile ilişkilendirilmiştir. Birinci bölümde; tanburun tarihçesi ve yapısal özellikleri başlığı altında; tanburun etimolojisi, kökeni ile ilgili varsayımlar, yapısal özellikleri, perdeleri incelenmiştir. İkinci bölümde; tanburi icracılar başlığı altında, Tanburi İzak, III. Selim, Oskıyan Efendi, Abdülhalim Efendi, Faize Ergin, Tanburi Ali Efendi, Tanburi Cemil Bey, Mesut Cemil Bey, Refik Fersan, Kadı Fuad Efendi, Suphi Mehmet Ezgi ve Nejdett Yaşar olmak üzere XVIII. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar olan on iki tanburinin hayatı ve mûsikî çalışmaları ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde; çalgı eğitimi açısından tanbur başlığında, geleneksel Türk müziğinde çalgı eğitim yöntemleri olan meşk sisteminin tarihi geçmişi, uygulanışı, meşkten metoda geçiş süreci anlatılmıştır. Daha sonra Sadün Aksüt, Emin Akan ve Murat Aydemir'in basılı tanbur metotlarının karşılaştırmalı içerik tablosu verilmiştir. Bu tabloda; “tanburun tarihçesi, yapısı, mızrabı, akordu, tanbur oturma ve tutuş pozisyonu, sol el ve parmak pozisyon numaraları, ana perdelerin tanıtımı, üst-alt mızrap vuruş çalışmaları, çift mızrap vuruşu, üçlü mızrap vuruşu, üçleme (triole) çalışmaları, çarpma, glissando, staccato, vibrato, tril, tremolo, tarama, grupetto, mordan, portamento, makam, usûl, geçki, taksim, transpozisyon” tanbur öğretim konularının karşılaştırmalı içerik analizi yapılmıştır.

Bu analiz sonuçlarına göre; metot yazarlarından Aksüt'ün, metot içeriğinde; ana perdelerin tanıtımı, glissando, staccato, vibrato, tril, tremolo, tarama, grupetto, mordan, portamento, makam, usûl gibi konulara yer vermediği tespit edilmiştir. Akan'ın metot içeriğinde; çift mızrap vuruşu, üçlü mızrap vuruşu, glissando, tril, tremolo, tarama, grupetto, mordan, portamento konularına yer vermediği görülmüştür. Aydemir'in ise metot içeriğinde; tanburun tarihçesi, üçlü mızrap vuruşu, staccato, vibrato, tril, tremolo, tarama, grupetto, mordan, portamento, makam, usûl, geçki, taksim, transpozisyon konularına yer vermediği anlaşılmıştır.

Suphi Ezgi, Laika Karabey, Necip Gülses ve Akın Özkan'ın basılı olmayan tanbur metotlarının karşılıklı içerik tablosu basılı olan metotların içerik konuları ile aynı olarak verilmiştir. Bu tanbur öğretim konularının da karşılaştırmalı içerik analizi yapılmıştır. Bu analiz sonuçlarına göre; Suphi Ezgi, tanburun tarihçesi, çift mızrap vuruşu, üçlü mızrap vuruşu, üçleme (triole) çalışmaları, staccato, vibrato, tril, tremolo, tarama, grupetto, mordan, portamento, makam, usûl, geçki, taksim, transpozisyon konularına metodunda yer vermediği görülmüştür.

Laika Karabey, tanburun tarihçesi, akordu, çift mızrap vuruşu, üçleme (triole) çalışmaları, glissando, staccato, tril, tarama, grupetto, mordan, portamento, makam, usûl, geçki, taksim, transpozisyon konularına yer verilmediği anlaşılmıştır. Necip Gülses, çarpma, tril, tremolo, tarama, grupetto, mordan, portamento, makam, usûl konularına yer verilmediği tespit edilmiştir. Akın Özkan, üçlü mızrap vuruşu, glissando, staccato, vibrato, tril, tremolo, grupetto, mordan, portamento, makam, usûl, geçki, taksim, transpozisyon konularına yer verilmediği anlaşılmıştır.

Basılı olan metotlardan Aksüt, Akan ve Aydemir'in metotları ile basılı olmayan metotlardan Ezgi, Karabey, Gülses ve Özkan'ın metotlarının içerik analizi sonucunda; tanbur öğretiminde konu sıralamasının basitten zora doğru olmaması, mızrap vuruşu, perde, parmak pozisyonları, makam dizileri, çalgısal eserler ile ilgili çalışmaların yetersiz olması, bazı icra tekniklerinin ve süslemelerin metotta yer almaması gibi sebeplerden dolayı bu metotların pedagojik ve didaktik içeriğe sahip olmadığı anlaşılmıştır.

Tanbur öğretim süreci ve icra teknikleri başlığında ise; tanburun oturma ve tutuş pozisyonu, sağ elin görevi ve kullanımı, mızrap tutuşu ve vuruşu ele alınmıştır. Bunun yanı sıra, mızrap vuruş tekniklerinden olan; üst mızrap, alt mızrap, üst-alt mızrap, çift mızrap, üçlü mızrap dizek üzerinde gösterilmiştir. Sol elin görevi ve kullanımı, parmak pozisyon numaralarını gösteren şekil üzerinde örneklendirilmiştir. Sağ ve sol el kullanılarak yapılan icra tekniklerinden; vibrato, legato, tremolo, tarama, portamento, glissando, staccato dizek üzerinde örneklendirilerek açıklanmıştır. Tanbur icrasında kullanılan süslemeler başlığında; çarpma, mordan, grupetto, tril nota ve icra şekli olarak iki şekilde dizek üzerinde gösterilmiştir.

Dördüncü bölüm olan bulgular ve yorum kısmında; doktora tezinin problem cümlesi olan “Geleneksel Türk çalgısı olan tanburun öğretimi, meşk ve metodik sistem

yöntemleriyle pedagojik ve didaktik açıdan nasıl uygulanmalıdır?” sorusunun ve buradan yola çıkılarak saptanan tanbur öğretiminin nasıl olması ile ilgili alt problemlerin cevaplarına yer verilmiştir. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi’nden iki, Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı’ndan bir, Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı’ndan üç, Gaziantep Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı’ndan bir, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı’ndan bir, Karadeniz Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü’nden bir, Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndan bir, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndan bir olmak üzere on bir akademisyen ile görüşülmüştür.

Bunun yanı sıra Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu’ndan iki, İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu’ndan bir, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu’ndan bir, İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu’ndan bir, İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu’ndan bir, İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi’nden bir, TRT Ankara Radyosu’ndan iki, İstanbul Küçükçekmece Belediyesi’nden bir olmak üzere on bir tanbur sanatçısı ve üç tanbur metot yazarı ile görüşülerek, toplamda on bir akademisyen on bir tanbur sanatçısı ve üç metot yazarı olmak üzere yirmi dört kişiye yarı yapılandırılmış görüşme tekniği uygulanmıştır.

Murat Aydemir hem tanbur sanatçısı hem de metot yazarı olduğu için iki ayrı açık uçlu soru tipini de cevaplamıştır. Bu bölümde, akademisyenlerin mesleki bilgileri tablosunda; eğitim düzeyi, çalıştığı kurum, çalıştığı il, akademik unvan, mesleki deneyimlerinin bilgisi verildikten sonra akademisyenlere tanbur öğretim sürecine yönelik sorulan yirmi sekiz açık uçlu sorunun içeriği verilmiştir.

Akademisyenlerin mesleki bilgiler tablosunun eğitim düzeyi sonucuna göre; Hasan Tipi, C. Sami Büyüköztekir; lisans mezunu, Ali Yılmaz, Deniz Şahin, Erhan Onat, Eylem Derçin Atılgan, Gökhan Algan, Halil İbrahim Yüksel; yüksek lisans mezunu, Göknil Bışak Özdemir; sanatta yeterlilik mezunu, Sühan İrden, Tolga Karaca; doktora mezunu oldukları tespit edilmiştir. Akademisyenlerden yedi kişinin Öğretim Görevlisi, iki kişinin Doçent ve bir kişinin Doktor Öğretim Üyesi olduğu görülmüştür. Akademisyenlerin mesleki deneyim süreleri bir ve otuz yıl arasında değişmektedir.

Sanatçıların mesleki bilgileri tablosunda, eğitim düzeyi, çalıştığı kurum, çalıştığı il, mesleki deneyimlerinin bilgisi verildikten sonra sanatçılara tanbur öğretim sürecine yönelik sorulan otuz bir açık uçlu sorunun içeriği verilmiştir. Sorulardan elde edilen kategori ve kodlama yöntemiyle akademisyenlerden ve sanatçılardan alınan cevapların içerik analizi yapılmıştır. Sanatçıların mesleki bilgiler tablosunun eğitim düzeyi sonucuna göre; Birol Yayla, Eda Ersoy, Furkan Resuloğlu, Hakan Dedeler, Hasan Kiriş, Kağan Ulaş, Reyhan Yiğitbaş, Selçuk Sipahioğlu; lisans mezunu, Refik Hakan Talu, Murat Aydemir, Özata Ayan; yüksek lisans mezunu olduğu anlaşılmıştır.

Sanatçıların hocalarına bakıldığında; Furkan Resuloğlu, Murat Aydemir, Reyhan Yiğitbaş; Necip Gülses, Birol Yayla, Hakan Talu; Sadün Aksüt, Eda Ersoy, Selçuk Sipahioğlu; Yılmaz Pakalınlar, Hakan Dedeler; Sami Büyüköztekir, Hasan Kiriş; Hasan Tipi, Kağan Ulaş; Abdülbaki Gökçen, Metin Gülen, Özata Ayan; Hakan Talu, Abdi Coşkun olduğu görülmüştür. Eda Ersoy diğer hocasını Tevfik Soyata olarak ifade etmiştir. Bu sonuca göre en çok sanatçı yetiştirmiş hocaların Necip Gülses, ardından Sadün Aksüt ve Yılmaz Pakalınlar olduğu tespit edilmiştir. Sanatçıların diğer hocalarının ise Abdi Coşkun, Abdülbaki Gökçen, Hakan Talu, Hasan Tipi, Metin Gülen, Yılmaz Pakalınlar, Tevfik Soyata olduğu anlaşılmıştır. Sanatçıların çalgı deneyim sürelerinin sonucu; on iki ile kırk yıl arasında değişmektedir.

Yapılan görüşmelerin içerik analizi, tanbur öğretimine yönelik soruların içerisinden belirlenen kategori ve kodlamalar ile oluşturulmuştur. Akademisyen ve sanatçılara sorulan soruların içeriği, tanbur öğretiminin başından sonuna kadar olan süreci kapsamaktadır. Bu süreç içerisindeki başlıklar şöyle sıralanmıştır; tanbur öğretiminde ilk konu, çalgının oturma ve tutuş pozisyonu, mızrap tutuşu ve vuruşu, üst ve alt mızrap, çift mızrap, parmak pozisyonları, sol elin görevi ve kullanımı, tel birleştirme durumu, entonasyon, ana perdeler, egzersizler, icra teknikleri (çarpma, glissando ve vibrato), meşk sistemi ve metodik sistem, tanbur tavrı, kullanılan metotlar, pedagojik ve didaktik yaklaşım.

Metot yazarı olan Sadün Aksüt, Emin Akan ve Murat Aydemir'e metot içerikleri ile ilgili üç ayrı soru tipi hazırlanmıştır. Bu soruların cevapları, kodlama ve kategoriler belirlenerek içerik analizi yapılmıştır. Sadün Aksüt'ün metot içeriğine göre belirlenen sorulardan elde edilen başlıklar şunlardır; tümenden gelim yöntemi, yöntemin pedagojik ve

didaktikliği, metodu yazma sebebi, çalgının doğru yazımı, pedagojik ve didaktik, metottaki öğeler, tanbur öğretiminde ilk konu, egzersizlerin pedagojik ve didaktikliği, egzersizlerdeki öğeler, farklı icra tekniklerinin olmaması, metodik sistem, meşk ve metodik sistem, egzersizlerde makam ve usûl, metottaki icra teknikleri, metotta sınıflara göre konu dağılımı, transpozisyon, geçki ve taksim.

TRT 1970 Kültür, Bilim ve Sanat Yarışmasında başarı ödülü alan Emin Akan'ın metot içeriğine göre belirlenen sorulardan elde edilen başlıklar şunlardır; tümnden gelim yöntemi, yöntemin pedagojik ve didaktikliği, metodu yazma sebebi, çalgının doğru yazımı, metodun ilk konusu, öğrenciye anlatılacak ilk konu, konu başlıklarının sırası, öğretim sürecinde sıralama, sol el ve parmak pozisyonları, icra tekniklerinin sıralaması, farklı icra tekniklerinin olmaması, egzersizlerin pedagojik ve didaktik olması, metodik sistem, meşk ve metodik sistem, egzersizlerde makam ve usûl.

Akan'ın metodunun içinde bir CD (Compact Disc) bulunmaktadır. Bu CD içerisinde metotta anlatılan perdeler, makam dizileri, alıştırma, çalışmalar ve eser örnekleri yer almaktadır.

Murat Aydemir'in metot içeriğine göre belirlenen sorulardan elde edilen başlıklar şunlardır; tümnden gelim yöntemi, yöntemin pedagojik ve didaktikliği, metodu yazma sebebi, çalgının doğru yazımı, metodun dili, metotta ilk konu, tanbur seçimi, tanburun bakımı ve korunması, tanburun akordu, üst mızrap vuruşu, icra tekniklerinde sıralama, farklı icra tekniklerinin olmaması, icra tekniklerin sayısı, egzersizlerin pedagojik ve didaktik olması, egzersizlerde öğeler, metodik sistem, meşk ve metodik sistem, egzersizlerde makam ve usûl.

Sonuçlar

Aksüt'ün tanbur öğretim sürecini tümnden gelim yöntemi kullanarak anlatılmasıyla ilgili sonuçlar; metot anlatımında bütünden parçaya doğru bir anlatım kullanarak tanburun tarihçesi ile başlamak önemlidir. Tanbur Türk müziğinin piyanosu olduğu için tarihinin mutlaka bilinmesi gerekir. Tanbura yeni başlayan öğrenciler için perdelerin isimleri, yapısı anlatılmalıdır. Tanburun ve mızrabın tutuşu, çok iyi tarif edilerek resim üzerinde gösterilmelidir. Mızrabın sıkı ve ucu kısıp tutulmaması gerekir. Bu konular anlatıldıktan sonra mızrap vuruşları ve parmak pozisyonları anlatılmalıdır.

Bunlar bu yöntemle anlatılırsa tanburdan güzel ses çıkar ve güzel icra mümkün olur. Tanbur öğreniminden önce tarihi ile başlamak önemlidir. Bu bilgilere sahip olunduktan sonra tanburun yapısı, tutuşu, mızrap tutuşu, vuruşu, parmak pozisyonları öğretilmelidir. Bu sıralamaya göre bütünden parçaya doğru bir öğretim yöntemi kullanılmalıdır.

Akan'ın, tanbur öğretim sürecini tümünden gelim yöntemi kullanarak anlatılmasıyla ilgili sonuçlar; metotta tanbur ile ilgili genelden özele doğru öğrenciye verilmesi gereken bütün konulara değinmeye çalışılmıştır.

Murat Aydemir'in tanbur öğretim sürecini tümünden gelim yöntemi kullanarak anlatılmasıyla ilgili sonuçlar; etütlerin parçadan bütüne doğru ilerleyen bir yapısı vardır. Metodun başında sadece yapısal bilgiler vardır. Yapısal bilgiler, öğrencinin ne ile uğraştığı hakkında bir bilgisi olması açısından verilmiştir. En azından tanburu nereden satın alacağını ve çalgıyı kaloriferin yanına koymaması gerektiğini bilmesi gerekir. Bunlar çok temel bilgilerdir. Basılan bu metot öğrencilere okutulan bir müfredat kitabı gibi görülmektedir. Tanbur öğrenimine yeni başlayan bir öğrencinin ne kadar ilerleyeceği hakkında bir fikrin olmadığı dile getirilmiştir. Öğretim sırasında sürekli öğrencilere müdahale edilmektedir. Bazı alıştırmalar yeni başlayan biri için çok uzun ve seviyesi zor gibi gözükmemektedir. Bu durumda ders esnasında öğrenciye alıştırmaları kısaltarak daha uzun bir sürede çalışılması sağlanmaktadır. Öğrencilerin zorlandığı konularda hemen bir etüt yazılmaktadır. Herkesin zorlandığı konular ve farklı ihtiyaçları bulunmaktadır.

Metodun içinde bir DVD olmasına rağmen öğrencinin yine de yaptığı hataları veya doğruları ona söyleyecek birine ihtiyaç vardır. Tanburu alıp tutuşu öğrense bile birine gösterip doğruluğundan emin olması gerekmektedir. Metotta bir sıralama olup seviye olarak basitten başlamayıp direk çaldırmaya odaklıdır. Metodun başındaki bilgiler, şartları elverişli olmayan bir şehirde yaşayan öğrencinin de hocası olmadan tanbur çalmak istediğinde çalgı hakkında bilgisi olması açısından verilmiştir. Bu metodun en faydalı tarafı yarım meşk olarak nitelendirilen DVD'dir. DVD içinde tutuş şekilleri ve parmak pozisyonları gösterilerek anlatıldığı için daha faydalı görülmektedir.

Aksüt'ün tümünden gelim yönteminin pedagojik ve didaktikliği ile ilgili sonuçlar; bu yöntemin pedagojik ve didaktik açıdan çok düzgün bir metot olduğu dile getirilmiştir. **Akan'ın, tümünden gelim yönteminin pedagojik ve didaktik olduğu ile**

ilgili sonuçlar; metotta kapsamlı konular vardır. Metot temel üstüne kurulmuştur. Metotta perde bağlaması bile vardır. Bu konunun olmasının sebebi öğrenciye tanburun perdeleri ve malzemesini tanıtmaktır. Mızrabın nelerden yapıldığını, ne şekilde yapıldığı da yer almaktadır. Bunların hepsinin önüne geldiği için noksansız tümüyle metot yazma işine girilmesi didaktik olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla tanbur öğretimi sürecinin başından sonuna kadar bütünden parçaya doğru izlenen kapsamlı bilgiler pedagojik, bu bilgilerin detaylı bir şekilde icraya geçmeden anlatılması ise yöntemin didaktik olduğunu göstermektedir.

Aydemir, tümünden gelim yönteminin pedagojik ve didaktik olduğu ile ilgili sonuçlar; bu metot tam olarak pedagojik ve didaktik hazırlanmış bir metot değildir. Derslerde öğrencilere okutulan bir müfredat niteliğindedir. Metot basılmadan önce kılavuz olarak isimlendirilmek istenirse de yayıncı tarafından kılavuz kelimesi anlaşılacak için metot denilmesi konusunda ısrar edilmiştir.

Aksüt'ün metodu yazma sebebi ile ilgili sonuçlar; Aksüt, Zeynel Abidin cümbüş mağazası sahiplerini önceden tanımaktadır. Onlardan tel ve bağ mızrap yani malzeme almaktadır. Mağazanın sahibi Naci Bey, Aksüt'e tanbur metodu yazması için ısrar etmiştir. Bu tekliften sonra tanbura yeni başlayanlar için bir tanbur metodu yazmıştır. Ondan sonra yazılan ilk metodu yetersiz olarak gördüğü için 1994 senesinde bir metot daha yazmaya niyetlenerek ilk tanbur metodunu Ocak 1971 tarihinde basmıştır.

Akan'ın metodu yazmaya ne zaman karar verdiğini ve neden metot yazmak istediğiyle ilgili sonuçlar; Tanburi Cemil'in eski plaklarını çalarak, Nejdet Yaşar'la gramofonun üstünde sabahlamışlardır. İstanbul'da Galatasaray'ın arkasında eski plaklar satan bir yerde onunla plak arayıp o plakların bir tanesini bulduklarında dünyaları bulmuş gibi sevinmişlerdir. Esas hocaları Tanburi Cemil Bey'dir. Onun plaklarını iyice yavaşlatarak nasıl parmak bastığını, mızrabı alttan mı üstten mi nereden vurduğunu tespit etmeye çalışmışlardır. Bu yaşanan zorlukların hepsini bildikleri için tanbura yeni başlayacakların daha bilinçli olması adına ihtiyaç üzerinden bir metot yazmak istemiştir.

Aydemir, tanbur metodunu yazma nedeni ile ilgili sonuçlar; Aydemir, tanbur metodu yazmaya öğrencilik yılları bittikten sonra yeni hocalık yaptığı dönemlerde başlamıştır. Tanburun kulaktan dolma bazı şeylerle öğretilmesinden dolayı ders esnasında öğrencileriyle kolay ilerleyebilmek için bir sistem geliştirmiştir. Her seferinde etüt yazıp

sonrasında fotokopi ile çoğaltmaktan kurtulmak için önce bir müfredat hazırlamıştır. Daha sonrasında onlar zamanla bir sıraya girmiştir. Bir on sene ders verdikten sonra bunların işe yaradığına inanıp, bu kitabı hazırlamaya karar vermiştir.

Aydemir'in, tanbur metodunu yazım dilini neden Türkçe, İngilizce ve Yunanca olarak tercih ettiği ile ilgili sonuçlar; Türkiye'de yaşanıldığı için Türkçe tercih edilmiştir. Yedi sekiz senedir yurt dışında ders verilmiştir. Yurt dışında Yunanistan'da, Almanya'da tanbura bir ilgi vardır. İsrail'den Brezilya'dan Fransa'dan öğrenciler bulunmaktadır. Yunanistan'da da dört beş tane iyi çalan tanbur öğrencileri vardır. Onlara da faydalı olacağı düşünülmüştür. Tanbur çalmak isteyip, elinde hiçbir kaynak olmadığı için başlayamayanlar için en azından İngilizce olmasını, yakın bir kültür olduğu içinde Yunanca koyulmak istenmiştir. “Makam guide” kitabında İngilizceden sonra en çok Yunancası ilgi gördüğü için üç dille yazılmıştır.

Aydemir'in, bir sazende için tanbur seçiminin önemi ile ilgili sonuçlar; tüm çalgıya başlayacakların iyi bir çalgıyla başlaması gibi tanburda da bu çok önemlidir. Hatta tanburda daha da önemlidir. Tanbur tutması, ses çıkartması bakımından zor bir çalgıdır. Genellikle çalgı alınacağı zaman “bununla sen bir başla, daha sonra daha iyisini alırsın.” söylemi yanlıştır. Öğrencinin en iyi çalgıyla başlaması gerekir. Çalgı çok iyi olursa öğrencinin işini kolaylaştırmaktadır. Genel olarak yapılan hata öğrencinin tanbur çalma kararı aldıktan sonra hocasına sormadan kötü bir çalgı almasıdır. Öğrencinin metottaki “tanbur seçimi” başlığını okuyup da bir çalgı almadan hocasına sorması için özellikle bu başlık koyulmak istenmiştir. Hatta özellikle ders almak isteyen öğrencilere hangi hocadan ders alacaksa hangi çalgı yapımcısından çalgı alması gerektiğini de ona sorması söylenmektedir.

Aydemir, bir sazendenin tanburun bakımı ve korunmasını nasıl yapması ile ilgili sonuçlar; bu zor bir konudur. Öğrencinin çalgısı hakkında bilgisinin olması önemlidir. Tanburun bakımını öğrencinin yapacak seviyeye gelmesi öyle kolay değildir. Tanbur eşiği değiştirmek zordur. Tekniği bilinmezse kırılabilir. Eşik çok oynaktır. Yaz kış farklı bir moda geçmek gerekmektedir. Öğrenciler tanburun çok cızladığını söylediklerinde, eşiğin çok alçak olduğu için cızladığını bilmesi gerekir. İlk başlayan öğrenciler için bunlar çok zor konulardır. İlerleyen dönemlerde öğrenci bu bilgilere sahip olduktan sonra kendi yapamıyorsa bir luthiere yaptırması gerekmektedir.

Aydemir'in, tanburun diğer çalgılara göre akort zorluğu yaşaması ile ilgili sonuçlar; uzun boylu bir çalgı olmasından dolayı özellikle daha kısa boylu olan öğrencilerin çalar pozisyonunda akort yapamadıkları için kucağına yatırıp yaptıklarını, o zamanda çalar pozisyona geçtiğinde akordun tutmadığını, yani tellerin değiştiğini, çalgının ergonomik olarak zor bir tutuşunun olduğunu, burgularının mandolin ve gitardaki gibi hassas burgular da olmadığı için akordunun zor olduğunu belirtmiştir.

Aksüt'ün çalgının doğru yazımı ile ilgili sonuçlar; ustalar bile bazen tanbur kelimesini yanlış yazmaktadırlar. “M” ile değil “n” harfiyle yazım doğrudur. Abbasiler devrinden beri tanbur diye gelmektedir. “Tambur” kelimesi Fransızca “davul” anlamında kullanılmaktadır. Dolayısıyla Aksüt, doğru yazımın “tanbur” olması gerektiğini söylemiştir. **Akan'ın çalgının doğru yazımı ile ilgili sonuçlar;** “tambura” isminde çalgı “m” ile tanbur ise “n” ile yazılmaktadır. **Aydemir tanburun doğru yazımı ile ilgili sonuçlar;** tanburun “n” ile yazılmaktadır. Türk Dil Kurumu'nda “n” harfleri “m”, “t” harfleri “d” olmaktadır. Bu konuda uzman bir iki kişi ile görüşmesi sonucunda tamburda denilse aslında yanlış olmadığı bilgisine ulaşmıştır. Ama çamaşır makinesinin içindeki alete de tambur denildiği için tanbur kelimesinin kullanılması daha doğrudur. Kelimenin orijinali tanbur olduğu için “m” olarak kullanılmaması gerekir.

Aksüt'ün metot yazımında pedagojik ve didaktik açıdan zorlanıp zorlanmadığı ile ilgili sonuçlar; pedagojik açıdan kişi hocasız da tanbura başlayabilir. Sonradan hocayla da devam edebilir. Kolaylık sağlaması açısından metodun başında sürekli bir açıklama vardır. Didaktik açıdan kolaylığın nasıl sağlanabildiğini göz önüne alarak en kolay nasıl bir sistem takip edilmesi gerektiği düşünülerek bir metot hazırlanmıştır.

Aksüt'ün metodundaki çalışmalarının hangi ögelere göre yazıldığı ile ilgili sonuçlar; sınıfların durumuna göre neler yapılabileceğini düşünerek basitten zora doğru yazılmıştır. Metotta çift mızrap, çarpma, üçlü mızrap sırayla gelmektedir. Üçlü mızrap Cemil Bey ve İzzettin Bey de vardır. Üçlü mızrabı diğer tanburilerden bazıları bile kullanamaz. Bu mızrap kullanımı çok önemlidir.ERCÜMENT BATANAY üçlü mızrabı çok iyi kullanmaktadır. Bunların açıklamasının sırayla yapılması metotta zordur. Belirli bir sırada rahatlık ve icra nasıl kolay sağlanır, öğrenme nasıl kolay yapılabilir düşünülmüştür. Üst mızrap, alt mızrap, çift mızrap, üçlü mızraplar, çarpmalar, parmak pozisyonundaki

çarpmalar olarak hepsi sıra takip etmektedir. **Akan'ın konu başlıklarının sırasını hangi ögelere göre yaptığı ile ilgili sonuçlar;** tanburun tarihi, yapısı, perde isimleri, nazariyat sıralamasında Râst makamını ana makam olarak kabul etmiştir. Dolayısıyla konu başlıklarının sırası basitten zora doğrudur.

Akan'ın tanbur öğretim sürecindeki öğrenme sıralaması ile ilgili sonuçlar; öğrenci sandalyeye oturtularak tanbur kucağına verildikten sonra sol elini bükmesini ve perdeye dik basması söylenir. Bağlama gibi değil parmağın ucuyla basılması gerekir. Bu pozisyonu devamlı kontrol edip ilk pozisyonu hiç bozmaması gerekir. Tanbur oturuş ve tutuş pozisyonunda aynı zamanda mızrabı vuruşta da ilk pozisyon hiç bozulmamalıdır. Bozduğunda hemen hoca tarafından müdahale edilmelidir. Hoca tarafından öğrencinin bileği tutulup parmakları perdeye bastırılıp gösterilmesi lazım. Aksi halde öğrenci tek başına perdelere sağlam basamamaktadır. Sağ el öğretilirken bilek bükülerek mızrap tutuş gösterilir. Boş telde yani Yegâh telinde mızrap vurdurulur. Sonrasında sol el öğrenciye kullanılarak çeşitli perdeler bastırılır.

Aydemir'in, metodundaki icra tekniklerinin sıralaması ile ilgili sonuçlar; icra tekniklerinin sıralaması basitten zora doğru yapılmıştır. İlk olarak mızrap vurma ve parmak konumlaması yapıldıktan sonra perdenin yerleri basitçe öğretilmektedir. Perdenin yerleri pozisyonlarla da gösterildikten sonra sap üzerinde öğrencinin yürümeye başlaması gerekir. Bazı öğrenciler Yegâh'tan başlamakta zorlanmaktadır. Bu öğrenciler Nevâ'dan başlatılarak Râst'a ve Yegâh'a indirilmektedir.

Aydemir'in, metottaki alıştırmalara üst mızrap ile başlama sebebi ile ilgili sonuçlar; ana mızrap tanburda üst mızraptır. İcracıya göre değişse de bir oran verilse üst mızrabın kullanımı yüzde altmışa yüzde kırk, yüzde yetmiş yüzde otuzdur. Tanbur daha çok üst mızrapla çalınan bir çalgıdır. En azından cümle başları ve cümle sonları üst mızrapla bitmek durumundadır. Kuvvetli zamanların üst mızrapla vurulması çok önemlidir. Tanbur eskiden beri usûl darplarına göre çalınan bir çalgıdır. Devr-i Kebir peşrevi çalarken Devr-i Kebir'in darplarına göre tanbur, mızrabı vurmaktadır. Klasik tavırda buradan gelmektedir. Eski tavırda daha az mızrapla tanbur çalınmaktadır. Aslında tanbur usûlü vurmaktadır. Usûl darplarındaki “düm” darpları üst mızraba, “teke teke” darpları da alt mızraba denk gelmektedir. Bu yüzden üst mızrapla başlanmaktadır.

Aydemir'in, metodundaki parmak alıştırmaları ve icra tekniklerinin sayısının arttırmak istemesi ile ilgili sonuçlar; parmak alıştırmaları ve icra tekniklerinin sayısı arttırılmak istenmiştir. Metot eğitim ve öğrenci ilişkisiyle işe yarayacak bir kitaptır. Aynı zamanda eğitimci bulamayacak öğrencilere de hitap etmektedir. Metodun ilk etüdünden önce basitten başlayan etütlerle, öğrencinin çalabilmesi için yirmi otuz tane alıştırma olması istenmiştir.

Aydemir'in, metoda tanburun yapısı, teller ve mızrap konuları ile başlama sebebi ile ilgili sonuçlar; tanbur çalmaya başlamadan önce öğrencinin çalgı ile ilgili genel bilgisi olması açısından bu sıraya göre başlanmıştır. Metot öğretmeye odaklı olduğu için bu konular bile gereksiz bir bilgidir. Ama bu bilgiler fayda sağlamaktadır. Tanburun yapısı hakkında bilgiler ve mızrap önemlidir. Öğrenci gidip tanburu ud mızrabıyla çalmaya çalışsın diye mümkün olduğunca bu konular açıklanmaya çalışılmıştır.

Aksüt'ün tanbur öğretiminde öğrencilere anlatılması gereken ilk konu ile ilgili sonuçlar; öğrenci tanburun tarihçesini kendisi okumalıdır. Daha sonra tanburun tutuşu, duruşu, sağ el ve sol elin duruşu, kavranılışı konuları anlatılmaktadır. Bunun yanında tanburun gövdeye iyice yapıştırılmadığı, mutlaka diz ve kasık arasında durması gerektiği öğrencilere belirtilmelidir. Tanburun sapı tutulduğu zaman sol kolun bilekten dirseğe hatta omuza kadar olan kısmı kolun üst kısmı taş gibi sert olması gerekir. Tanburun sapı aşağı yukarı sallanmaz. Koltuk altında kanat gibi açılarak sert olmalıdır. Tanburun tannanlığı, inlemesi de oradan gelmektedir. Tanbur sallanıp “vav vav” diye ses çıkartırsa çirkin olur. Sadün Aksüt'ün hocası İzzettin Bey'de böyle söylemektedir.

Akan'ın tanbur öğretim sürecinde öğrencilerine anlattığı ilk konu ile ilgili sonuçlar; tanbur öğrenmeye başlayan bir öğrencinin eli ve kolunun uzun olması gerekir. Tanbur oturma pozisyonu, tanburun karşıya bakması, tanburu biraz açılı tutmak, perdelere nasıl basılması gerektiği, mızrap tutuşu ve vuruş şekli, mızrabı dışa doğru dik vurmak, tanburun göğsüne mümkün olduğu kadar dokunmadan vurmak, tanburun göğsüne dayanıldığı zaman sesinin yarısı gittiği için bununla ilgili ilk derste yapılan uyarılar gibi konular öğretim sürecinde öğrenciye anlatılanlar arasındadır. **Akan'ın metoda tanburun tarihi ile başlaması ile ilgili sonuçlar;** tanburun ne zamandan beri çalındığını merak edenler olabileceği ve her şeyin tarihi varken tanburun da olması gerektiği için tanburun tarihi ile başlanmıştır.

Aksüt'ün metodundaki egzersizlerin pedagojik ve didaktikliği ile ilgili sonuçlar; egzersizler kolaydan zora doğru bir yöntemle yazılmıştır. **Akan, metodunda yazdığı egzersizlerin pedagojik ve didaktik olması ile ilgili sonuçlar;** egzersizler metotta öğretilenlerin uygulaması olarak yapılmaktadır. Birbirine yakın melodilerle yavaş yavaş sekizlikler, dörtlüklerle devam edilerek basitten zora doğru gidilmektedir. Dolayısıyla tanbur öğretme sürecinde egzersizlerin basitten zora doğru bir yöntem izlenerek yazılması ve bu öğretme yöntemini kullanması açısından didaktik, egzersizlerin öğretme sürecinin bir parçası olduğu için de pedagojik olduğu anlaşılmıştır. **Aydemir, egzersizlerin pedagojik ve didaktik olup olmadığı ile ilgili sonuçlar;** bazı öğrenciler hiç zorlanmadan üç ayda egzersizleri bitirmektedir. Bir sene uğraşan öğrenci de vardır. Bu durum öğrencinin yeteneği, yatkınlığı, algısının açıklığıyla ilgilidir. Etütler basitten zora doğru pedagojik bir sırayla gitmektedir. Metottaki egzersizler daha basit başlansaydı bu sefer de üç ayda egzersizleri bitirenler için çok kolay gelecektir.

Aksüt'ün metodundaki egzersizlerin hangi ögelere göre yazıldığı ile ilgili sonuçlar; parmak pozisyonuyla beraber mızrap alıştırmaları yapılmalıdır. Sağ el, bilekten itibaren kullanılarak kol sabit, sağ el de bilekten çalışmalıdır. Sol elde de bilek çalışır. Uzun seslerde sol elde tannaniyetli bir vibrasyon olursa o titremeli olur. Metotta sağ elin bilekten çalışması ile ilgili uyarılar bulunmaktadır. Dolayısıyla egzersizlerin parmak pozisyonları ve mızrap alıştırmaları gibi ögelere göre yazıldığı anlaşılmaktadır.

Aydemir'in metottaki egzersizleri hangi ögelere göre yazıldığı ile ilgili sonuçlar; tanbur öğretiminde önce mızrap vurma sonra perde basmak öğretilmektedir. Tanburda çalgıyı sağ el çalarken sol elde ona eşlik etmektedir. Yaylı çalgılarda yay çalmaktadır. Öğrenci mızrap vurmaya öğrendikten sonra sol el ile perde basmayı ve perdenin yerlerini öğrendikten sonra yürümeye başlamaktadır. Öğrenci bunların hepsini yaparken sağ elini ihmal etmektedir. Bunun nedeni öğrencinin hep sol eline odaklanmasıdır. Daha sonrasında klavyeyi öğrenip perdelerin yerlerini ezberlemektedir. Metotta sağ elini geliştirecek üçleme ve parmak alıştırmaları vardır. Metotta bir tane etüdü öğrenci istenildiği gibi çalabilirse metotta bulunan her şeyi çalabilir. Bu kadar çok etüt çalışmaya gerek yoktur. Öğrenci sadece parmak alıştırmasını yapsa onun için yeterli olmaktadır. Daha sonrasında eser meşk etmeye başlanabilir. Diğer konular öğrencinin

alışması için yapılan şeylerdir. Dolayısıyla egzersizler sağ ve sol el senkronizasyon uyumu için yazılmaktadır.

Aksüt'ün metodunda bazı icra tekniklerinin olmaması ile ilgili sonuçlar; mızraplı tanburda glissandoyu tarif etmek imkansızdır. Sol işaret parmağı Gerdâniye perdesinde basıp geriye doğru çekin demek olmaz. İlerleyen zamanlarda tanburi icrada nasıl glissando yapacağını kendisi öğrenmektedir. Bu teknik ustalıktan sonra öğrenilmektedir. Yaylı tanburda olsa glissando tarif edilebilir. Ama mızraplı tanburda bu çok zordur. Dolayısıyla mızraplı tanburda bazı icra tekniklerinin anlatımı zor olduğu için metotta yer verilmemiştir. **Akan'ın, metodunda farklı icra tekniklerinin olmaması ile ilgili sonuçlar;** Klasik icrada böyle bir teknik olmadığı için metotta böyle bir başlığa gerek duyulmamıştır.

Aydemir'in, metodunda farklı icra tekniklerinin olmaması ile ilgili sonuçlar; tanbur icrasında kullanılan ana çarpmaların hepsi metotta verilmiştir. Bunun dışında kalanlar tavır ve üslupla alakalı özel şeylerdir. Bu konulara öğrenci bunları yaptıktan sonra geçilmektedir. Örneğin, sessiz çarpma ve araya çarpma öğrenildikten sonra öğrenci diğerlerine geçebilmektedir. Cemil Bey'in bir çarpmasını veya Ercüment Batanay'ın özel bir süslemesini öğrenci o zaman çözecek seviyeye gelebilir. Bu metotta vermenin bir anlamı yoktur. Diğer icra teknikleri üslup ve tavırla ilgilidir.

Aksüt'ün metodik sistemin tanbur öğrenme süresinde tek başına etkili olup olmadığı ile ilgili sonuçlara bakıldığında; öğrencinin başında mutlaka bir hocanın olması gerektiği tespit edilmiştir. **Akan'ın, metodik sistemin tanbur öğrenme süresinde tek başına etkili olup olmadığı ile ilgili sonuçlar;** öğrenci sadece metodik sistemle zorlanmasına rağmen tek bu sistemle devam etmek isterse tanburu öğrenebilir. Eğer karşısında hocası öğrenciye örnek olursa bu öğrenme süresi kısalarak daha verimli olmaktadır. **Aydemir'in, metodik sistemin tanbur öğrenme süresinde tek başına etkili olup olmadığıyla ilgili sonuçlar;** başlangıç için güzel bir sistemdir. Bu metotla bir yere kadar gelinmektedir. Ondan sonra öğrenci hocayla birebir meşk etmek durumundadır. Bu metot tanburun özelliklerini, klavyeyi, perdeleri, mızrap vurmayı, çarpmaları öğretmektedir. En sonunda da bütün öğrenilen konularla ilgili çalabileceği bir tane eser bulunmaktadır. Metot bir noktaya kadar getirmektedir. Fakat gelinen nokta

müziğe başlangıç noktasıdır. Bu metot, hazırlayıcı ve kolaylık sağlayan bir kitap olarak işe yaramaktadır.

Aksüt'ün meşk ve metodik sistemin uygulanışı ile ilgili sonuçlar; meşk sistemi çok uygun ve güzel bir sistemdir. Metot kullanımı olsa da öğrenciyle karşı karşıya gelmek zorunludur. Batı müziğinde bütün icra teknikleri nota üzerinde gösterilse bile hoca tarafından yine de bu tekniklerin nasıl yapıldığı gösterilmesi gerekir. **Akan'ın tanbur öğrenme sürecinde meşk ve metodik sistemin nasıl uygulanması gerektiği ile ilgili sonuçlar;** meşk usûl demektir. İnsanlar on sayfalık ayini hiç nota bilmediği halde çalmaktadırlar. Usûlün notadır. Metodik sistemde öğrencinin önüne nota koyulduğu için metodik sistem tercih edilmelidir. Fakat meşk sisteminin de içinde olması gerekir. Bu iki sistemin birlikte yürütülmesi gerekir.

Aydemir'in, meşk ve metodik sistemin nasıl uygulanması gerektiği ile ilgili sonuçlar; bu kitap genişletilip dört yıllık bir müfredat yazılabilir. Her şey daha geniş incelenip ona göre çaldırılabilir. Ama yeterli olmayacaktır. Egzersizler bittiğinde öğrenciden bir Bestenigar Peşrev çalması istendiğinde çalamayacaktır. Bestenigar Peşrevini çalmak üzere sadece meşke dayalı bir sistemle öğrenci yetiştirildiğinde de öğrenci zorlanarak birinci parmakdan sonra üçüncü parmağı nasıl basması gerektiğini bilememektedir. Öğrenci Buselik Peşrevini çaldığında önüne bir tane etüt koyulduğunda re-mi-fa-sol-la perdelerine hangi parmaklarla çıkacağını bilememektedir. Meşk ve metodik sistemin bir arada olması gerekmektedir. Metodik çalışmayla başlayıp doğru oturma ile derse başlayıp doğru tanbur ve mızrap tutmayı öğrenmesi gerekir. Estetik olarak da çalgının güzel tutulması gibi konulardan başlayarak öğrenciyi bir aşamaya getirip çaldırdıktan sonra meşke geçilmektedir.

Aksüt'ün egzersizlerin hangi makam ve usûlde olacağına nasıl ve neye göre karar verdiği ile ilgili sonuçlar; metot 2/4'lük usûllerle başlayarak, Sofyan, Aksak ve Curcuna usûlüne kadar çıkmaktadır. Türk mûsikîsinde Nim Sofyan'dan başlayıp Zencir'e kadar giden bir usûl sistemi olduğu için metotta da bu usûl sistemi uygulanmak istenmiştir. Ana makam olarak Râst dizisi çok rahat olduğu için Râst ile başlamak kolaydır. Daha sonra Hicâz makamıyla devam edilmektedir. Basitten zora doğru bir yöntem izlenmiştir.

Akan'ın metodundaki egzersizlerin hangi makam ve usûlde olmasını nasıl ve neye göre karar verdiğiyle ilgili sonuçlar; metot egzersizlerine Hicâz makamıyla başlangıç yapmak anlamsızdır. Tek başına bir makam olmayıp Sabâ makamı gibi birçok makam girdiği için Çargâh makamı da egzersiz için Türk müziğine uygun değildir. Egzersizlere basit makamlarla başlanılmalıdır. Mâhûr makamından başlanmak istenirse Çargâh makamının Do majör karşıtıdır. Râst makamı başlangıç için en uygundur. Râst perdesinden başlayınca Râst ile Nevâ arasında öğrenciyi zorlayacak hiçbir şey yoktur. Uşşâk makamı ile de başlanılabilir. Bu başlanılan makamlarla ilgili egzersizler yazılmalıdır. Egzersizler yazılırken basitten zora doğru gidilmektedir.

Aydemir'in, metottaki egzersizlerin hangi makam ve usûlde olacağına nasıl ve neye göre karar verdiği ile ilgili sonuçlar; ana perdeler, arızasız perdelerle başlamaktadır. Etütler makamsal olmayan şekilde yazıldığı zaman zevksiz bir şey ortaya çıkmaktadır. Bazı etütler Râst, Nihâvend makamında bazısı Hicâzkâr makamındadır. Hicâzkâr makamı 1-2, 1-2 parmak pozisyonlarını iyi çalıştırdığı için tercih edilmiştir. Buselik değil de Râst makamı basıldığında daha makamsal bir duyuş ortaya koyulmaktadır. Öğrenciye yavaş yavaş Segâh, Nihâvend makamları öğretilmiş olunmaktadır. Öğrenci, Türk müziği çalacağı için bütün egzersizleri re majör, do majör gibi yazmak uygun olmamaktadır.

Aksüt'ün icra teknik çalışmalarını metoduna dahil etmesi ile ilgili sonuçlar; eserlerde senkop, triole ve çarpma tekniklerinin çok kullanıldığı için sözlü eserlerde bunları öğretmek gerektiği ve bu tekniklerin eserler içerisinde bulunmasından dolayı metoda dahil edildiği tespit edilmiştir. **Akan, metodundaki icra tekniklerinin sıralaması ile ilgili sonuçlar;** öğrenciye üst-alt mızrap vurdurduktan sonra üçleme öğretilmektedir. Çarpmanın icra teknikleri içinde en zordur. Bu tekniği anlatmak da çok zordur. Çarpmalar alt mızraba denk gelmektedir. Akan ile yapılan görüşme sırasında metodunda yaptığı alt çarpma tanımının aslında çift mızrap olduğunu kabul etmiştir. Tanburda icra tekniği olarak alt çarpma pozisyon gereği yapılamaz. Çünkü alt çarpmanın gerçekleşmesi için birinci parmağın klavyeden kalkması gerekir. Fakat tanburda pozisyon gereği işaret parmağı klavyeden kalkmaz. Dolayısıyla alt çarpma tanımı aslında çift mızrap tanımıdır.

Aksüt'ün tanbur metodundaki konuların sınıflandırılması ile ilgili sonuçlar; bu konular zorluk derecesine göre ilkokuldan lisans son sınıfa kadar sınıflanmaktadır. Öğrencinin yeteneğine göre de bu konular arttırılabilir. **Aksüt'ün, transpozisyon çalışmalarını metoduna dahil etmesi ile ilgili sonuçlar;** öğrencinin farklı akortlarda şarkı söyleyen kişiye refakat edebilmesi için transpozisyon çalışmaları metoda dahil edilmiştir. **Aksüt'ün geçki ve taksim çalışmalarını metoduna dahil etmesi ile ilgili sonuçlar;** öğrencinin nasıl geçki ve taksim yapacağı önemli olduğu için bu çalışmalar dahil edilmiştir.

Akan'ın sol elin ve parmak pozisyonlarının önemi ile ilgili sonuçlar; sol elin dört parmağını da kullanmak gerekir. Tiz perdelere giderken tek parmak kullanmak uygun değildir. Diğer parmaklar da kullanılmalıdır. Sağ el ve sol elin uyumu çok önemlidir. İkisi uyumlu olmadığında icra aksar. Bu yüzden başlangıçtan itibaren iki elin beraber çalışması ve senkronizasyonuna çok dikkat etmek gerekir. Metotta bununla ilgili çok değişik alıştırmalar vardır. Bu alıştırmaları öğrenci yapabilirse geleceği çok sağlam olur. Transpozisyon çalmak da çok yararlıdır.

Akademisyenler, Sanatçılar ve Metot Yazarları ile yapılan görüşmeler ve tanbur metotlarının içerik analizleri sonucunda; pedagojik ve didaktik açıdan bir tanbur öğretim dizini, bulgular ışığında oluşturulmuştur. Bu bulgulardan elde edilen cevaplar doğrultusunda, tanbur öğretimi ile ilgili bütün bilgiler maddeleştirilerek öğretim dizininde verilmiştir. Tanbur öğretiminde anlatılacak ilk konu ne olmalıdır sorusuna; akademisyenler, sanatçılar ve metot yazarları ağırlıklı olarak tanburun tarihçesi, yapısı, akordu ve tanburi icracılarının öğrenciye anlatılması gerektiğini belirtmişlerdir. Aynı zamanda metot incelemeleri sonucunda da tanbur öğretime bu sırayla başlandığı tespit edilmiştir. Tanburun tarihçesi, yapısı, akordu ve icracıları konu başlıkları öğrenciye “anlatma yöntemi” kullanılarak öğretilmiştir.

Tanburun oturma ve tutuş pozisyonunun öğrenciye anlatılması ve bununla ilgili yaptırılan egzersiz konusundaki sonuçlar şöyledir; sandalyenin ucuna sırtı yaslamadan rahat oturmak. Tanburun gövdesinin üçte ikisinin dışarıda üçte birinin sağ bacağın üstünde tutmak. Sapın yüksekliğini dengede tutmak. Sağ kolun dirseğiyle gövdeyi kavramak. Sol koldan destek almadan tutuşu sağlamak. Ayaklık kullanmak. Egzersiz olarak, aynanın karşısında çalışmak.

Mızrap tutuş pozisyonu ile ilgili sonuçlar şöyledir; sağ elin işaret parmağı ve orta parmağının arasına mızrabın yerleştirilerek baş parmak ve işaret parmağının ucuyla, yere paralel gelecek şekilde tutmak. Mızrabı tutuş esnasında açıklısı geniş olan kısmı ile aşağıya gelecek şekilde tutmak. Mızrabı parmaklarla sıkmadan rahat olarak tutmak. Bileği, kolu kasmadan kıvrırmak. Baş parmak işaret parmağın hizasını geçmeden tutmak. Diğer parmakları kasmadan açmak. Sağ kolu bilek ve dirsek arasındaki mesafenin ortasından kesişecek şekilde sabitlenmesini sapın yere düşmemesi ile anlamak.

Mızrap tutuş alıştırmaları ile ilgili sonuçlar; evde kitap okurken, televizyon seyrederken sürekli mızrabı kalem gibi tutmak. Mızrabı yanında taşımak ve hocasının gösterdiği şekilde devamlı tutuş sağlamak. Öğrencinin elinden mızrabı alıp birkaç saniye sonra tekrar doğru tutuşu bulmasını istemek. Mızrap eldeyken parmakları açıp kapama egzersizi yaptırmak. Öğrencilere sağ elinin beş parmağını havada aralıklı olarak açmasını söyleyip işaret parmağı ve orta parmağın arasına dik olarak mızrabı yerleştirip öğrencinin sonrasında bunu uygulamasını istemek. Mızrabın tutuşunu gösterip öğrencilerin uygulamasını istemek.

Mızrap vuruş pozisyonu ile ilgili sonuçlar; mızrapla iki tele birlikte vurmak. Tanburun göğsüne dik gelecek şekilde vurmak. Yere paralel gelecek şekilde vurmak. Bilek hareketiyle vurmak. Mızrabın geniş açıklısını kullanarak vurmak. Ana eşiğe çok yakın mızrap vurmamak.

Mızrap vuruş alıştırmaları ile ilgili sonuçlar; metronom ile mızrap vuruşu yaptırmak. Sağ ele bakmadan mızrap vurdurmak. Yegâh telinde önce üst mızrap daha sonrasında üst-alt mızrap vuruş çalışması yaptırmak. Sap üzerindeki perdelerde temiz ses çıkana kadar çalıştırma yaptırmak. Yegâh ve Nevâ perdelerinde üst mızrap, alt mızrap, üst-alt mızrap ve diğer mızrap çalışmalarını ekleyerek kolaydan zora doğru bir çalışma yaptırmak. Nevâ (1), Hüseyinî (3) ve Acem (4), ile sonra Hüseyinî (1), Acem (2) ve Gerdâniye (3) perdelerinde üst-alt vuruş yaptırmak. Yegâh-Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân/ Acem Aşîrân-Hüseyinî Aşîrân-Yegâh/Yegâh-Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst/Râst Acem Aşîrân-Hüseyinî Aşîrân-Yegâh alıştırmaları yaptırmak. Yegâhtan Tiz Nevâ'ya kadar olan bölümde üst mızrap, alt mızrap, çift mızrap, değişik onaltılık mızraplar, bir sekizlik, iki on altılık, iki on altılık bir sekizlik mızrap alıştırmaları yaptırmak.

Üst-alt mızrap ile ilgili sonuçlar; üst mızrap vuruşun başlangıç aşamasında önemlidir. Üst mızrap arkasından alt mızrap çalıştırması yaptırmak. Üst alt mızrabın anlatılma süreci ve diğer mızrap vuruşlarının önem derecesi farklılık göstermektedir. Üst-alt mızrabı hız, çalım rahatlığı, üst-alt mızrap koordinasyonu açısından önemlidir. Üst-alt mızrap kullanılarak şu mızrap şekilleri de vardır; alt-üst (çift mızrap), üçlü mızrap şekilleri; üst-alt-üst/üst-üst-alt, dördü mızrap şekilleri; “alt-üst-alt-üst/üst-alt-üst-üst/üst-alt-üst-alt” beşli mızrap şekilleri; üst-alt-üst-alt-üst/üst-alt-üst-üst-üst önemlidir. Öğrenim süresi olarak bazıları ortalama iki ay süre verirken bazılarının ise bu süreyi öğrencinin yeteneğine göre değiştiği ifade edilmiştir. Üst-alt mızrapla ilgili egzersizlerin yapıldığı söylenmiştir.

Sol elin önemi ve görevi ile ilgili sonuçlar; sol elin baskı kalitesi tanburun tonu için önemlidir. Baş parmağın sap üzerinden, işaret parmağının tel üzerinden kaldırılmadan ikisinin paralel hareket etmesi gerekir. Sol el, sap üzerinde işlev yapan eldir. Sağ ve sol elin senkronizasyonu önemlidir. Sol elin baş parmağı ve işaret parmağı haricindeki diğer parmakları perdeye her an basacak gibi hazırlamak. Sol elin en önemli görevi, mızrap vuruşlarına bağlı olarak senkron hatası yapmamak ve mızrap darpları ile birlikte perdelerle aynı zamanda basmaktır. Sol elin perde basan bütün parmakları kullanmak gerekir. İşaret parmağı klavye üzerinden kaldırılmadan hareket ettirilmelidir. Perdelerin dibine basılması gerekir. İşaret parmağı kıvrık olmalıdır.

Sol elin duruşu ile ilgili sonuçlar; işaret parmağının salyangoz, kanca ve soru işareti şekli gibi ikinci ve üçüncü parmağın açık salyangoz, dördüncü parmağın da düz olması gerekir. 1-2-3-4 parmak numaraları gösterilerek bu parmak numaralarıyla çalışma yaptırılarak, çalma olmadan sadece parmakları basmayı ve mızrap vurmaya da öğretmek. Elma veya herhangi bir meyve yeme metaforu örneğinde yeme eylemi yapılırken bileğin içe ve dışa doğru eğilip bükülmediği için bileğin seyredilerek sol eli klavyeye götürmek.

Sol el alıştırmaları ile ilgili sonuçlar; tanbur hocalarının yazdığı alıştırmalar ve metotlardaki alıştırmalar kullanılmaktadır. Alıştırmalar, senkron için yavaş çalışılması gerekir. Hızın zaman içerisinde kendiliğinden gelmektedir. Özkan'ın metodundaki üçüncü ve dördüncü egzersizlerdeki natürel perdelerde mızrap hareketleri ve parmak numaralarıyla birlikte çalışma yaptırmak. Temiz perde baskısının nasıl ve nereye basılması gerektiği ile ilgili bilgiler verilip bunun uygulamasını yaptırmak. Öğrencinin

seviyesine göre alıştırmalar değişmektedir. Tüm tam ses perdelerde üst mızrapla tek vuruş yaptırmak. Tüm parmakları kullandıran etütler vermek. Doğal ve komalı sesler üzerinde egzersiz yaptırmak. Birinci parmakla iniş-çıkış çalışmaları ve Yegâh-Tiz Hüseyinî, Tiz Hüseyinî-Yegâh arasında alıştırmalar yaptırmak. Nevâ perdesi üzerinde üst mızrap sonra üst-alt, üst-alt-üst, alt-üst-alt kombinasyonlarını tek parmak basışında yaptırıp, ikinci parmakla Hisâr perdesine bastırarak Nevâ-Hisâr (1-2), sonra mızrap kombinasyonlarıyla 1-3 ve 1-4 pozisyonlarında alıştırmalar yaptırmak.

Sabit ve hareketli egzersizleri yaptırmak. Sabit egzersizleri 1-2-3-4 pozisyonlarını çalıştırmak ile hareketli egzersizleri ise, Nevâ perdesi ile öğrenilecek perdeler üzerinde yaptırmak. Eserler ve perdeler üzerinde de egzersizler yaptırmak. Öğrencilere öğretime başlanıldığında hemen sap üzerinde bir hareket yaptırmak çok yapılan bir hatadır. Öğretime başlarken sabit pozisyonda kalınarak sadece birinci parmak ve mızrap vurma, iki mızrap vurma sonra üst-alt mızrap vurma (1-2, 1-2) yaptırmak. İlk öğrenme sürecinde dört beş hafta geçirildikten sonra sapın üzerinde bir harekete başlamak. İlk derslerin hep sabit olarak Nevâ perdesinde yaptırmak.

Sol el baş parmak ve işaret parmağının sap üzerindeki duruşu ile ilgili sonuçlar; işaret parmağının mecbur kalmadıkça sapın üzerinden kaldırmamak. Duruş esnasında telleri birleştirmemek. İşaret parmağının ucuyla perdeye dik basmak. Baş parmak ve işaret parmağı aynı hizada birbirine paralel olarak durması gerekir. Sap ne çok sıkı ne de çok gevşek bırakılmalıdır. Baş parmak ve işaret parmağı haricindeki diğer parmaklar klavye üzerinde hazır ve bir iki santimetreyi geçmeyecek açıklıkta bulunmalıdır. Baş parmak arkadan sapı kavramaması gerekir. Bu çalım tekniği bağlama çalgısına aittir. Bu şekilde sap kavrandığında hareket özgürlüğü kısıtlanmaktadır. Baş parmak ve işaret parmağının duruşu fiziksel özelliklere göre değişkenlik göstermektedir. Baş parmak ve işaret parmağının duruşu ile ilgili alıştırmaya örnek; ayna karşısında makam dizileri, belirli pasaj, etüt ve saz semâîlerini sadece birinci parmak kullanarak icra etmek.

İşaret parmağı ile yaptırılan alıştırmalarla ilgili sonuçlar; işaret parmağı ile ilgili alıştırmaya örnek, Yegâh-Acem Aşîrân (0-2), Hüseyinî Aşîrân-Râst (1-3), Acem Aşîrân-Dügâh (1-4), Râst-Buselik (1-3), Dügâh-Çargâh (1-2), Buselik-Nevâ (1-3), Çargâh-Hüseyinî (1-3). Sabit bir noktada baskı çalışması ve makamların dizilerini çıkıp

inme alıştırmalarını yapmak. Uygun bir ses skalasında birinci parmakla çıkıp inme alıştırmaları yapmak. Ağır metronomda öğrencinin acelecilik duygusunu değiştirmek ve baskıların refleks hale gelmesi için çabalamak. Sol dört parmağı kullandıran egzersizler yaptırmak. İşaret parmağının iki boğumunun dışarda kalmasına ve sap üzerindeki pozisyonuna dikkat etmek. İşaret parmağının şeklinin salyangoz gibi olması gerektiğini ve sürekli salyangoz şekli uygulanarak kasların alıştırmak. Râst makamı dizisinde işaret parmağıyla inip çıkmak. Paket lastiklerini öğrencilerin parmaklarına geçirip parmak açtırma ve tutuş pozisyonu çalıştırmak. Nevâ perdesi üzerinde üst mızrapla farklı nota değerlerinde dörder ölçü alıştırma yaptırmak.

Parmak pozisyonları ile ilgili sonuçları; parmak pozisyonlar hızlı eserlerin çalımını kolaylaştırmaktadır. Pozisyon alırken telleri birleştirmemek gerekir. Pozisyon alırken perde arasına basılmamalıdır. Sol elin tüm parmakların çalışması hız ve akıcılık açısından önemlidir. İlk sene verilen materyallerde öğrencilerin pozisyonlara alışması için notanın üzerine pozisyonlar yazılı olarak verilmelidir. Pozisyon yazmanın amacı, çalım esnasında perdeye bakmama alışkanlığı kazandırmaktır. Pozisyonlar, nağmelere göre değişebilmektedir. Pozisyonlar eldeki kasılmayı önlemektedir. Orta telin kullanımı pozisyonda kolaylık sağlamaktadır. Dügâh perdesinden itibaren tize doğru tam sesli aralıklarda 1-3, yarım sesli aralıklarda 1-2, Râst-Dügâh, Acem Aşîrân-Râst tam sesli aralıklarında 1-4, parmak pozisyonlarının kullanılması istisnai durumlarda değişmektedir. Dügâh ile Segâh arası 1-3 basılırken, tize çıkıldığında 1-2 olarak değişmektedir. Bakiye aralıklarının 1-2, 2-3, 3-4, geri dönüşünde bunların tam tersi uygulanırken küçük üçlü aralıkları 1-4, 1-3 parmaklarıyla basılmaktadır. İşaret parmağı ana parmağıdır. Sap üzerinden hiç kaldırılmadan hareket etmektedir. Diğer parmakların görevi işaret parmağına göre şekillenmektedir. Tanburun sapının uzun olmasından dolayı parmak pozisyonları kullanmak sazendeğe hız ve rahatlık kazandırır. Ezgi ve perde aralıklara göre bu pozisyonlar değişkenlik göstermektedir. Parmak pozisyonu belirlemekteki amaç, hedefe en kısa sürede ulaşmaktır.

Parmak pozisyon numaralarının hangi ögelere göre değişkenlik göstermesiyle ilgili sonuçlar; makam, ezgi, perde aralığı, ajilite, seyir, nota değerleri, transpozisyon, süslemek istenilen perde, koma derecesi, ön eğitim sürecindeki etüt ve

makamsal etüt, pozisyon, solist eşliği, eserin üslubu ve inici-çıkıcı özelliği, metronom hızı, fiziksel durum, vurgu gibi öğelere göre pozisyon numaraları değişkenlik gösterir.

Tanbur öğretim sürecinde öğretilen ana perde sıralamaları ile ilgili sonuçlar;

Yegâh-Tiz Nevâ arasındaki ana perdeler, Râst dizisindeki ana perdeler, Kaba Çargâh-Çargâh arasındaki ana perdeler, Nihâvend dizisindeki ana perdeler. Ana perdelerle ilgili öğrencilere yaptırılan ana perde egzersizi ile ilgili sonuçlar; Özkan'ın metodundaki üçüncü egzersizi yaptırmak. Özkan'ın metodundaki başlangıç egzersizlerinden 30-35 adet parmak egzersizi yaptırmak. Yegâh-Tiz Nevâ arasındaki perdelerden oluşan iki ayrı pozisyon ile farklı usûl ve tartımlardan oluşan egzersizler yaptırmak. Kaba Çargâh-Çargâh arasındaki ana perdelerle ilgili egzersizler yaptırmak.

Kaba Çargâh'tan Nevâ, Hüseyinî, Acem ve Gerdâniye'ye kadar ve Râst-Gerdâniye, Çargâh-Tiz Çargâh, Nevâ-Tiz Nevâ arasındaki perdelerde egzersizler yaptırmak. Nevâ, Hüseyinî, Acem perdelerinde parmak kontrol yetisini kazandıran egzersizler yaptırmak. Yegâh-Hüseyinî Aşîrân-Acem-Râst/0-1-2-3, Hüseyinî Aşîrân-Acem-Râst-Dügâh/1-2-3-4, Acem-Râst-Dügâh-Buselik/1-2-3-4, Râst-Dügâh-Buselik-Çargâh/1-2-3-4, Dügâh-Buselik-Çargâh-Nevâ/1-2-3-4 perde ve parmak pozisyon numaraları ile egzersizler yaptırmak. Yegâh-Acem Aşîrân (0-3), Hüseyinî Aşîrân-Râst (1-4), Yegâh-Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân (0-1-3), Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst (1-2-4), Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst (0-1-2-4), Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst-Dügâh (1-2-1-3) perde ve parmak pozisyon numaralarını kullanarak egzersiz yaptırmak.

Ana perde egzersizlerinin süresi ile ilgili sonuçlar; üç, dört hafta, iki hafta, iki ay, süre, öğrencilerin yeteneğine göre değişmektedir. Ana perde egzersizlerinin içeriği ile ilgili sonuçlar; temelde tüm öğrencilere aynı egzersizler uygulanılmaktadır. Öğrencilerin fiziki özelliklerine, gelişim özelliklerinin farklılığına, seviyesine, öğrenme kapasitesine göre farklı egzersizler yazılmaktadır. Öğrencinin seviyesinin aynı olması durumunda aynı egzersiz uygulaması yapılmaktadır.

Tel birleştirme durumunda yapılacak egzersizler ile ilgili sonuçlar; genel olarak işaret parmağını kaldırmadan Râst dizisinde ve Yegâhtan Tiz Nevâ'ya kadar olan natürel seslerde inip çıkmak. Üçlü aralık çalışması yapmak. Ayna karşısında çalışmak. İşaret parmağında tren rayına benzer iki çizginin zamanla oluşması teller birleştğinde hemen telden parmağı çekip tekrar basmak. İşaret parmağında çıkan bir çift tel izinin

zaman içerisinde kalıcı hale geldiğinde tel birleştirme durumu ortadan kalkmaktadır. Birinci parmağın tel üzerinden kaldırmamak. Alt tel aralığını biraz kapatmak. Telin birleşmemesi için çok bastırmamak. Sol elin işaret parmağının birinci boğumunun etli kısmıyla perdeye basmak. Tele basarken tırnağın üstünün fazla beyazlaması durumunda bu telin itilerek veya bastırılarak çalındığını göstermektedir. Ayna karşısında çalışarak telin kontrolünü sağlamak.

Entonasyon sağlamak için yapılması gerekenlerle ilgili sonuçlar; perdelerin tam dibine basmak. Mızrabı doğru kullanmak ve doğru yerde mızrap vuruşu yapmak. Makamların seslerini idrak etmek. Tanburun akordunu iyi yapmak. Perdeye yeterli basıyı sağlamak. Eşik ve perde ayarı yapmak.

Entonasyon sağlamak için yapılacak alıştırmalar ile ilgili sonuçlar; Yegâh'tan Tiz Nevâ'ya kadar işaret parmağıyla çıkıp inmek. Aralık çalışmaları yapmak. Bol parmak egzersizi ve sağ el çalışmalarından oluşan entonasyon çalışmaları yapmak. 1-2, 1-3, 1-4 parmak pozisyonlarını kullanarak alıştırmalar yapmak. Bütün çalışılan egzersizler entonasyonu geliştirir. Metronom hızını yavaşlatarak egzersizleri tekrar etmek. Yegâh-Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst (0-1-2-4), Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst-Dügâh (1-2-1-4), Acem Aşîrân-Râst-Dügâh-Buselik (1-4-1-3), Râst-Dügâh-Buselik-Çargâh (1-4-1-2), Dügâh-Buselik-Çargâh-Nevâ (1-3-1-3) bu perdeleri ve parmak pozisyonlarını kullanarak egzersiz yapmak.

Tanbur öğrenme sürecinde öğrenilmesi gereken icra teknikleri ile ilgili sonuçlar; mızrap kullanımı, sağ-sol el tekniği ve uyumu, üst mızrap, alt mızrap, üst-alt mızrap, çift mızrap, üçlü mızrap, dördümlü mızrap, beşli mızrap, çarpma çeşitleri (sessiz ve araya çarpma), vibrato, glissando, portamento, legato, staccato, tremolo, tril, tarama, ajilite, sonorige çalışmalar, flageolet sesler, kromatik sesler, önemli icracılar olan Tanburi Cemil Bey ve İzzettin Ökte dinletmek. Makamsal dizi örnekleri çalıştırmak. Klasik formdaki eserleri çaldırmak. Makamsal yapı ve perdeleri çalıştırmak. Tanburilerin ve farklı formlardaki eserlerin icra anlayışları çalıştırmak.

Çift mızrap öğretimi ile ilgili sonuçlar; tel üzerinde alttan üste doğru mızrabı bir elips çizip hızlı bir şekilde bilek silkeleyerek vurmak. Genel olarak uygulamalı bir şekilde gösterilerek anlatmak. Uygulama için kayıtlardan icracıların çift mızrap örneklerini dinletmek. Çift mızrap tekniğinde üst mızrabın süresi alt mızraba göre daha

uzundur. İki hareketten oluşan tek bir vuruştur. Bir diyafram nefesi alıp vermek gibidir. Bu tekniği göstererek öğrencilere uygulamak. Uygulama sırasında öğrencilere mızrabı alt telin altına yaslayıp bir üst mızrap vurması söylendikten sonra alt mızrabın ne kadar kısa sürede olduğunu göstermek. Çift mızrabın tavır ile ilgili bir unsur olmasından dolayı ileriki zamanlarda göstermek.

Çift mızrap egzersizleri ile ilgili sonuçlar; ana perdeler üzerinde çeşitli parmak pozisyonları kullanılarak metronom eşliğinde, yavaştan hızlıya doğru her perdede çift mızrap vurma egzersizi yaptırmak. Dörtlük notalar üzerinde egzersizler yaptırmak. Eserler içerisinde uygun egzersizleri sap boyunca uygulamak. Egzersizlerin yanında eserler içerisinde çift mızrap uygulamak. Gam üzerinde her notaya uygulatılan egzersizler yaptırmak. Nota üzerinde sol elin notayı uzun basması, sağ elin çift mızrap vurması ile gerçekleştirmek.

Yegâh-Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst/0-1-2-3, Hüseynî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst-Dügâh/1-2-3-4, Acem Aşîrân-Râst-Dügâh-Buselik/1-2-3-4, Râst-Dügâh-Buselik-Çargâh/1-2-3-4, Dügâh-Buselik-Çargâh-Nevâ/1-2-3-4 parmak pozisyonları kullanılarak çift mızrap vurma. Râst-Gerdâniye, Dügâh-Muhayyer, Nevâ-Gerdâniye arasındaki her perde de çift mızrap vurma.

Çift mızrap öğrenme süresi ile ilgili sonuçlar; öğrencinin yeteneğine göre değişmektedir. Alışkanlık haline gelene kadar uygulama yaptırmak. Her ders başında uygulamasını öğrenciyle karşılıklı olarak yapmak. Öğrenim süresi boyunca tekniği uygulamak. İki ay boyunca göstermek. Çarpma konusu bitene kadar göstermek gibi cevaplara ulaşılmıştır.

Çarpma tekniğinin anlatılması ile ilgili sonuçlar; anlatma yöntemi yapıldıktan sonra gösterip yaptırma tekniği uygulamak. Birinci parmakla mızrap vurup diğer parmakla bir üst perdede vurup kaçmak. Çarpma yaparken mızrap vurmamak. Basılan sestten bir tam aralık sonraki sese vurgu yaparak gerçekleştirmek. Çarpmayı üst mızrapla yaptırmak. En çok öğrenciler sessiz çarpmayı anlamakta zorlanır. Sessiz çarpmada, tanbur sapının çok uzun perdeler arasında gezinirken aralardaki perdelerin kayma sesi duyulmasın diye üçüncü parmakla sürdüne ettirildiğini, parmakların kayarken kapatılıp tekrar açıldığını öğrenciye anlatmak. Araya çarpma mızrap vurduktan sonra çarpma yapılacağı için öğrenciye kolay gelmektedir.

Çarpma egzersizleri ile ilgili sonuçlar; Özkan'ın metodundaki egzersizleri yaptırmak. Râst-Nevâ, Nevâ-Tiz Nevâ arasındaki perdelerde çarpma egzersizi uygulatmak. Emin Akan'ın metodundaki "çarpma perdesi tekniği" etütlerini yaptırmak. İkili, üçlü, dörtlü çarpma, araya çarpmaları eserler içerisinde uygulatmak. Öğrencinin teli nasıl kapatması gerektiğini örneklemek. Nevâ-Hüseynî, Acem-Râst, Râst-Dügah da üçüncü parmakla, Hüseynî-Acem ve Buselik-Çargâh seslerinde ikinci parmakla çarpma yaptırmak. Sabit ve hareketli çarpmaları çalıştırmak. Sabit egzersizlerde herhangi bir perde üzerine birinci parmağı koymak ve diğer parmakları sağ el vuruşunu gerçekleştirdikten hemen sonra kapatmak suretiyle çalıştırmak.

Bu teknik dinleme yolu ile algı parmaklara zaman içerisinde çalışarak yerleşmektedir. Peste inerken zaman içerisinde refleks olarak oluşmaktadır. Çarpmaların art arda gelen notalar üzerinde hızlı yapılması “dilli” denilen yorum tarzını meydana getirmektedir. Cemil Bey, küçük süreli çarpmaları parmağını beş kere çırpma ile gerçekleştirmiştir. Uzun süreli çarpmalar ise, taksim ve saz eserlerindeki ezginin oluşma durumuna göre gerçekleşir.

Çarpma tekniğinin öğrenme süresi ile ilgili sonuçlar; öğrencilik süresince, iki, üç hafta, üç ay, öğrencinin yeteneğine bağlı olarak, alışkanlık haline gelene kadar, eser içerisinde rahatça çarpma yapabilecek duruma gelene kadar süre değişmektedir.

Glissando tekniğinin anlatımı ile ilgili sonuçlar; bu teknik eserler içerisinde gösterilerek anlatımı yapılmaktadır. Anlatma yöntemi ve gösterip yaptırma tekniği kullanılmalıdır. Tekniğin uygulanışı; bir sesten başka yakın bir sese birinci parmağı kaldırmadan parmağın kaydırılarak götürülmesi ile elde edilmektedir. İkinci ve üçüncü parmakla devam eden glissandoları yapabilme sağlanmalıdır. Glissandonun çok çeşitleri olup bu makama göre şekillenmektedir. Glissando yakın mesafeli perdeler arasında yapılmaktadır.

Glissando tekniği egzersizleri ile ilgili sonuçlar; bu tekniği çifte çarpma yoluyla ağır bir şekilde uygulatmak. Bu tekniğin uygulaması genel olarak eser içerisinde yaptırılmaktadır. Glissando üçlü, dörtlü, beşli, altılı, yedili aralıklarda ve oktav şeklinde çalışılmalıdır. **Glissando tekniğinin öğrenme süresi ile ilgili sonuçlar;** dört hafta, bu sürenin öğrencinin algı ve çalışmasına bağlı olarak değişmektedir.

Vibrato tekniği ile ilgili sonuçlar; tanbur üzerindeki vibrato tekniği sap ve parmak vibratosu olmak üzere iki şekilde yapılmaktadır. Sap vibratosu, mızrabı tele vurduktan sonra sapı sallayarak ses dalgalarının uzamasıyla elde edilmektedir. Parmak vibratosu, ses dalgalandıktan sonra parmağın sağa ve sola doğru oynatılmasıyla elde edilmektedir. Bu tekniğin anlatılması ile ilgili farklı görüşler görülmektedir. Çoğunlukla vibrasyon tekniği ile ilgili egzersizin olmadığı tespit edilmiştir. Eser içerisinde bu tekniğin uygulaması yapılmaktadır. Tanbur icracıları dinletildikten sonra bu teknik öğrencilere uygulanmıştır. Sap vibrasyonu sapı sallayarak karar ve asma kalış perdelerinde yapılmaktadır. Hüseyinî Aşîrân-Acem Aşîrân-Râst perdelerinde parmak vibratosu diğer perdelerde ise sap vibratosu uygulanabilir. Tiz perdelerde sap vibratosu daha büyük bir titreşim sağlamaktadır. Sap vibratosu, abartılmadan parmak vibratosu ise, doğru tavır içinde yapılmalıdır. Vibrato öğretiminde göstererek yaptırma tekniği uygulanmaktadır. Sap vibratosu, fazla yapıldığında sapı takozdan ve yapışık olduğu kapaktan ayırdığı için yapışık olduğu bölgeyi deforme edebilmektedir.

Vibrato öğrenme süresi ile ilgili sonuçlar; dört hafta, iki ders boyunca, tanbur eğitimi süresince farklı zaman aralıklarında, öğrencilik süresince vibrasyon tekniği uygulaması yapılmaktadır.

Meşk ve metodik sisteminin uygulanışı ile ilgili sonuçlar; meşk sistemi her daim olması gerekmektedir. Metodik sistem mızrap ve parmak çalışmaları, icra teknikleri, üslup çalışmaları öğretilirken kullanılmalıdır. İki sistemin birlikte devam etmesi fayda sağlayacaktır. Metodik sistemle başlayıp belli bir seviye sonrasında meşk ile devam edilmelidir. Metot öğrenciyi bir sonraki haftaya bağlayacak teknik bir malzemedir. Metot maraton hissi uyandırır. Meşk ise yapı taşıdır. Metot uygularken de meşk yapmaya devam edilmelidir. Türk mûsikîsinin perde mûsikîsi olmasından dolayı makam bilgisi ve tavrın kazanılması için çok fazla icracının dinlenilmesi önemlidir. Eser çalmanın yanında egzersiz, taksim ve makam bilgisinin olması gerekir. Batı müziğinde bile bütün yapılması gereken tekniklerin nota üzerinde gösterilmesine rağmen hoca ihtiyacı hissedilmektedir.

Metot çalışmalarındaki egzersizlerin ömür boyu yapılması gerekmektedir. Meşk sisteminin sonlanıp metodik sistemin devam ettiği bir dönem bulunmamaktadır. Meşk sistemi eğitimin her döneminde olması gerekir. Meşksiz bir dönem olamaz. Metot olarak

Necip Gülses, Akın Özkan, Murat Aydemir, Emin Akan, Sadün Aksüt metotlarının kullanıldığı görülmüştür.

Tanbur tavrı ile ilgili sonuçlar; tavrı çalışmaları ileriki sınıflarda verilmesi gerekmektedir. Tavrı çalışmaları önemli icracılar olan Tanburi Cemil Bey, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay ve Nejdîet Yaşar gibi hocaların dinletilerek sağlanacağı tespit edilmiştir.

Kullanılan metotlar ile ilgili sonuçlar; tanbur eğitiminin ileriki dönemlerinde kullanılacak bir metot olmamasından dolayı öğretmenler bireysel olarak egzersiz yazmak zorunda kalmıştır. İleriki derslerin meşk sistemiyle eser geçerek tamamlandığı tespit edilmiştir. Sadün Aksüt, Emin Akan, Murat Aydemir ve Necip Gülses'in metotları kullanılmaktadır.

Öneriler

Metotta kullanılan tümünden gelim yöntemi ile ilgili öneriler; bütünden parçaya doğru anlatımda tanburun tarihçesi, yapısı, akordu gibi konularla metoda başlanabilir. Tanbur öğretiminde bu konularla ilgili sözel bilgileri verdikten sonra ana perdeler, mızrap tutuşu, vuruşu, vuruş teknikleri, parmak pozisyonları, icra teknikleri ve süslemelerle ilgili çalışmaların sayısı artırılarak küçük parçalar halinde basitten zora doğru yer verilmesi önerilebilir.

Metotlardaki tümünden gelim yönteminin pedagojik ve didaktikliği ile ilgili öneriler; bütünden parçaya doğru gidildiği düşünülen metotlarda tanburun tarihçesi, yapısı, akordu, tutuluşu gibi konular anlatıldıktan hemen sonra örneğin, Aksüt'te Yegâh ve Tiz Nevâ arasındaki perdeler ile ilgili bir tane egzersiz yerine daha fazla üst ve alt mızrap vuruşu egzersizi verilmesi önerilebilir. Bunun yanında bütün metotlar için egzersiz sayısı artırılarak konuların küçük parçalara bölünerek makam ve usûl olarak basitten zora doğru bir anlatımın metodun bütününde uygulanması önerilebilir.

Metottaki çalışmaların hangi öğelere göre yazıldığı ile ilgili öneriler; metotta verilen konular ve çalışmaların makam ve usûl bakımından tekrar düzenlenerek basitten zora doğru ilerlemesi, egzersizlerin üzerine mızrap vuruşları ve parmak pozisyonları yazılarak sayılarının artırılması önerilebilir.

Metottaki icra tekniklerinin sıralaması ile ilgili öneriler; metottaki icra teknikleri genel olarak mızrap teknikleri ve parmak pozisyonları ile başlayıp sonrasında çarpma nadiren olsa da glissando tekniği gösterilerek öğretim bitirilmektedir. Metottaki icra teknikleri sıralaması üst mızrap, alt mızrap, üst-alt mızrap, çift mızrap, üçlü, dördü, beşli mızraplar, çarpma, glissando, portamento, grupetto, mordan, tarama, tril ve tremolo olarak verilmesi önerilebilir. Öğrencinin durumuna göre mızrap çalışmalarından sonraki icra tekniklerinin sıralamasının değiştirilmesi önerilebilir.

Metottaki bazı icra tekniklerinin olmaması ile ilgili öneriler; metotların içerik analizi sonucunda birçok icra tekniğinin olmadığı tespit edilmiştir. Bu icra tekniklerinden Aksüt ve Akan'da mızrap teknikleri, parmak pozisyonları ve çarpma Aydemir'de bu tekniklere glissando tekniği eklenerek bunlar dışında başka icra tekniği kullanılmamıştır. Örnek olarak Aksüt ve Akan'ın metodunda belirtilmeyen tanburun vazgeçilmezi olan glissando tekniği dizek üzerinde gösterilerek bu tekniğin nasıl uygulanması gerektiği açıklanarak ikili, üçlü, dördü, beşli ve oktav çalışmalarının verilmesi ve eserler üzerinde bu tekniğin nasıl uygulanacağını anlatımının yapılması önerilebilir. Bunun yanında portamento, grupetto, mordan, tremolo ve tril gibi icra teknikleri de örnek eserler üzerinde nasıl uygulanacağı gösterilerek bu tekniklerle ilgili de birçok alıştırma yazılabileceği önerilebilir.

Meşk ve metodik sistemin uygulanışı ile ilgili öneriler; meşk sistemi her çalgı öğreniminde olduğu gibi tanburda da olması gerekir. Fakat tanbur öğreniminin başlangıç kısmında mızrap tekniği, parmak pozisyonları, çarpma, glissando, portamento, grupetto, mordan, tril ve tremolo gibi icra tekniklerini öğrencinin tam anlamıyla öğrenmesi için bununla ilgili egzersizlere ihtiyaç vardır. Bu egzersizlerde metodik sistemin uygulanması ile olmaktadır. Dolayısıyla tanbur öğreniminde meşk sisteminin her zaman olması, metodik sistemin de meşk sisteminin yanında aynı anda yürütülmesi önerilebilir.

Metottaki egzersizlerin hangi makam ve usûlde olacağı ile ilgili öneriler; metottaki makam ve usûllerin tam anlamıyla basitten zora doğru küçük parçalara bölünerek ilerlemediği tespit edilmiştir. Örneğin; Aksüt'te çarpma tekniği anlatımı yapıldıktan sonra ilk etüt çalışması Segâh makamı ile yapılmaktadır. Bir icra tekniği öğretildikten sonra yaptırılan ilk uygulamanın daha kolay bir makamda mümkünse koma seslerinin daha az kullanıldığı Buselik gibi makam dizilerinde yapılması önerilebilir.

Çalgının doğru yazımı ile ilgili öneriler; TDK'ya göre tanbur kelimesi “tambur” olarak yazılmaktadır. Çünkü Türkçe’de “nb” harfleri yan yana geldiğinde “m” harfine dönüşmektedir. Örneğin; kanbur/kambur, penbe/pembe, konbi/kombi gibi. Bu kelimeler değişiklik yaşamalarına rağmen Türk mûsikisi kitaplarında, tanbur metotlarında, Türk mûsikîsi camiasında hiçbir zaman tambur olarak telaffuz edilmedi. Bu yüzden “tanbur” olarak yazılması önerilebilir.

Tanbur öğretiminde ilk konu ile ilgili öneriler; tanbur öğrenimine ilk başlayan öğrencilere tanburu tanıtmak ve bundan sonraki dönemde çalgısı hakkında bilgi sahibi olması açısından ilk konu olarak öğretime tanburun tarihi ile başlanması önerilebilir.

Tanburun oturma ve tutuş pozisyonu ile ilgili öneriler; tanbur oturma pozisyonu ve tutuş pozisyonu alırken ilk olarak orta yükseklikte bir sandalye ya da koltuğun uç bölgesine oturularak sağ ayağın yüksekte kalması için ayaklık kullanılması önerilebilir. Tanbur tutuş pozisyonu diğer çalgılara göre daha zordur. Tanburu kavramak zaman gerektirir. Bu yüzden tanburun kaymaması için sağ üst bacağa kaydırmaz bir bez koyulması önerilebilir.

Daha sonrasında tanburun gövdesi karşıya bakacak şekilde üçte ikisi dışarıda üçte biri sağ üst bacağın üstüne koyulması ve sağ kolun dirsek kısmıyla gövdeyi kavraması önerilebilir. Tanburun gövdesi kavrandıktan sonra sol koldan destek almadan tutuşu sağlamak önemlidir. Fakat bu durum hemen sağlanamadığı için acele edilmemesi önerilebilir.

Mızrap tutuş pozisyonu ve alıştırmaları ile ilgili öneriler; tanbur mızrabı deniz kaplumbağasının üst kabuğundan yapılan bağ diye isimlendirilen sert bir yapıdır. Mızrabın tutuşu yapılmadan önce sağ elimizin bütün parmaklarını açarak mızrabı işaret parmağı ve orta parmağımızın arasına dik olarak yerleştirip sonrasında kenarlarından baş parmak ve işaret parmağımızla mızrabı sıkmadan tutuşun sağlanması önerilebilir. Mızrabı baş parmak ve işaret parmağı ile kavradıktan sonra mızrabın açkısının geniş olan kısmının aşağıya gelecek şekilde tutulması ve diğer parmakların açık olması önerilebilir. Mızrap alıştırmaları ile ilgili ise mızrabın elden bırakılarak tekrar sağ el parmaklarının açılıp mızrabın tutuş pozisyonunu sağlamak önerilebilir.

Mızrap vuruş pozisyonu ve alıştırmaları ile ilgili öneriler; tanburda mızrap vuruşu, mızrabın geniş olan açkısıyla tanburun göğsüne dik gelecek şekilde tellerin

ikisinede açkının tamamını kullanarak vuruş sağlanması önerilebilir. Mızrap vuruşu yapılırken ana eşiğe çok yakın mızrap vuruşu yapılmaması ve bilek hareketiyle vurulması önerilebilir. Mızrap vuruş alıştırmaları çok çeşitlendirilebilir. Fakat tanbur öğrenimine yeni başlayan kişilerin sağ ele bakmadan Yegâh veya Nevâ perdeleri gibi tek bir perde üzerinden belirli bir metronom hızında önce üst mızrap vuruş alıştırmaları yapmaları daha sonrasında birkaç perde ve alt mızrap vuruşunu da ekleyerek alıştırmalar yapmaları önerilebilir. Üst ve alt mızrap alıştırmalarının Yegâh ve Tiz Nevâ arasındaki perdeler üzerinde, Rast dizisi ve farklı makam dizileri üzerinde yapılması ve bu alıştırmalar yapıldıktan sonra üst-alt mızrap alıştırmalarına çift mızrap, üçlü mızrap, dörtlü mızrap ve beşli mızrap çalışmalarının da eklenmesi önerilebilir.

Üst-alt mızrap vuruşu ile ilgili öneriler; tanburda üst mızrap vuruşu en temel mızraptır. Bütün alıştırmalar ve eserler her zaman üst mızrapla başlayıp bu mızrapla bitmektedir. Üst mızrap uygulanırken mızrabın karşıya doğru dik vurulması, geniş açkısının iki tele de vurması ve uzun üst mızrap çalışmalarından sonra alt mızrabın eklenmesi önerilebilir. Üst-alt mızrap tekniğinin tamamen öğrenilmesi diğer mızrap vuruşlarının da öğrenimini kolaylaştırmaktadır. Üst-alt mızrap vuruşunun çeşitleri olan çift mızrap; alt-üst, üçlü mızrap; üst-alt-üst, üst-üst-alt, dörtlü mızrap; üst-alt-üst-alt, üst-alt-üst-üst, üst-üst-alt-üst, alt-üst-alt-üst, beşli mızrap; üst-alt-üst-alt-üst, alt-üst-üst-üst çalışmalarının da yapılması önerilebilir.

Çift mızrap vuruşu ve egzersizleri ile ilgili öneriler; tanburda çift mızrap vuruşunun üst-alt mızrap vuruşunun öğrenimi tamamlandıktan sonra yapılması önerilebilir. Bu vuruş alt-üst mızrabın hızlı bir şekilde vurulmasıyla meydana geldiği için buradaki önemli nokta alt vuruşun süresinin üst vuruşa göre çok kısa olması gerekir. Bu yüzden mızrabı alt telin altına yaslayarak bir üst mızrap vurulması sağlanarak alt mızrabın süresinin ne kadar kısa olduğunun görülmesi önerilebilir.

Çift mızrap vuruşu ile ilgili egzersiz olarak Yegâh'tan Tiz Nevâ'ya kadar bütün perdelerde belirli bir metronomda bu vuruşu uygulamak ve daha sonrasında ikilik, dörtlük, sekizlik notalar üzerinde ve basitten zora doğru makam dizileri içerisinde bu mızrap vuruşunun uygulanması önerilebilir.

Sol elin önemi ve görevi ile ilgili öneriler; sol elin önemi ve görevi tanburda çalan el olduğu için büyüktür. Sol elin sap üzerindeki duruşunun baş parmak ve işaret

parmağının aynı hizada diğer parmakların perdeye basacak gibi perdenin üzerinde beklemesi, işaret parmağının klavye üzerinden hiç kaldırılmadan hareket etmesi ve diğer parmakların da buna göre pozisyon almasının sağlanması, işaret parmağının üç boğum şeklinde klavye üzerinde kıvrık durması, diğer parmakların daha serbest bir kıvrımda durması, parmakların perdelerin dibine basması önerilebilir.

Parmak pozisyonlarıyla ilgili öneriler; tanburda parmak pozisyonları sol elin işaret parmağı 1, orta parmak 2, yüzük parmağı 3, serçe parmak 4 numaralarıyla gösterilir. Pozisyon alırken işaret parmağını klavyeden kaldırmadan diğer parmakların ona göre pozisyon alması önemlidir. Tanburda sol elin bütün parmaklarının hız ve akıcılık açısından çalışması, pozisyon alırken tam sesli aralıklarda 1-3, yarım sesli aralıklarda 1-2, farklı aralıklarda 1-4, 1-2-3, 1-2-4, 1-3-4 pozisyonlarının kullanımı önerilebilir.

Ana perdelerle ilgili öneriler; tanbur öğrenimine perdeler ve makam dizileri kullanılarak başlanılabilir. Bu perdeler ve makam dizileri arasında Yegâh ve Tiz Nevâ arasındaki perdeler ve Rast makam dizisindeki ana perdelerle başlanması önerilebilir. Bu perdelerle ilgili egzersizler yapılırken 1-2, 1-3, 1-4, 1-2-4, 1-2-3, 1-2-3-4 parmak pozisyonlarının kullanılması ve belirli metronomlarda çalışılması önerilebilir.

Çarpma tekniği ile ilgili öneriler; tanburda çarpma en çok kullanılan süsleme tekniklerindendir. Çarpma yapmayı yeni öğrenen öğrencilere çarpma yaparken mızrap vurmamak önerilebilir. Sessiz çarpma ve araya çarpma olarak ikiye ayrılan bu teknikte sessiz çarpma yapılırken mızrap vurduktan hemen sonra çarpma yapılacak perdeye parmak ile vurup kaçılması, araya çarpmada ise mızrap vurduktan sonra çarpma perdesine vurulması önerilebilir. Sessiz çarpma da zorlanmamak için mızrabı ve çarpma yapılacak perdenin süresinin çok iyi ayarlanarak tek ses çıkana kadar çalışılması, egzersiz olarak bütün perdelerde, öğrenilen makam dizilerinde çarpma yapılması ve önemli icracıların çarpma teknikleri dinlenilerek bu tekniğin pekiştirilmesi önerilebilir.

Glissando tekniği ile ilgili öneriler; tanbur icrasında glissando tekniği de çarpma tekniği gibi çok kullanılmaktadır. Tanbur tavrını ve tınısını ön plana çıkarmayı sağlayan bu tekniği uygun makam ve motiflerde kullanmak önemlidir. Glissando tekniğini bir perdeden yakın bir perdeye birinci parmağı klavye üzerinden kaldırmadan kaydırarak götürülmesi ile gerçekleştirilmesinin yanında üçlü, dördü, beşli, altılı, yedili aralıklarda ve oktav seslerinde çalışma yapılması önerilebilir.

Vibrato tekniği ile ilgili öneriler; tanbur icrasında sap ve parmak vibrasyonu olarak ikiye ayrılan bu teknik tanburun rezonansını ve ses rengini ön plana çıkarması açısından önemlidir. Sap vibratosu, mızrabı tele vurduktan sonra tanbur sapını sallayarak ses dalgalarının uzamasıyla, parmak vibratosu ise mızrap vuruşu yapıp ses dalgalandıktan sonra parmağın sağa ve sola oynatılmasıyla elde edilmesi önerilebilir.

Entonasyon ile ilgili öneriler; Tanburda entonasyonu sağlamak çok önemlidir. Birçok perdeye sahip olan ve çok hassas bir özelliğe sahip olan tanburdan temiz ses elde etmek için ana eşiğin tam olarak yerinde olduğundan emin olunması, tel yüksekliğinin kontrol edilmesi, perdelerin tam dibine basılması, akordunun iyi yapılması önerilebilir.

Tel birleştirme durumu ile ilgili öneriler; Tanburda tel birleştirme tanbur öğrenimine yeni başlayan kişilerde görülmektedir. Bu durumda perdeye basılan parmağın perdeden hemen kaldırılarak tekrar basılması, alt tel aralığını biraz kapatılması ve telin üzerine çok fazla basılmaması önerilebilir.

Tanbur tavrı ile ilgili öneriler; Tanbur icrasında tavır önemli bir unsurdur. Tanburi İzak ile başlayan klasik tavır, Tanburi Cemil Bey ile birlikte yeni mızrap şekilleri ve ajilite ile yeni bir tavır oluşturmuştur. Tanbur öğreniminde tavır çalışmaları icra geliştikten sonra Tanburi Cemil Bey, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay ve Nejdet Yaşar gibi önemli icracıların dinlenilerek kazanılması önerilebilir.

Kullanılan metotlar ile ilgili öneriler; Tanbur öğretiminin ileriki dönemlerinde kullanılan bir metot olmadığı için tanbur öğrenimine yeni başlayan kişilerin mızrap teknikleri çarpma ve glissando icra tekniklerini öğrenmek için Sadün Aksüt, Emin Akan ve Murat Aydemir'in basılı olan metotları ile Suphi Ezgi'nin el yazması olarak Osmanlıca yazılmış tanbur metodunun çeviriyazımını yapan Erhan Onat'ın yüksek lisans tezi ve Ezgi'nin ve Laika Karabey'in mûsikî mecmualarında yayınlanan metodu, Necip Gülses'in basılmamış tanbur metodu ve Akın Özkan'ın Erhan Onat tarafından düzeltilen basılmamış tanbur metodu önerilebilir.

KAYNAKÇA

- Açın, C. (2002). *Tanbur Yapım Sanatı*. İstanbul: Bilgi Basımevi.
- Ak, A. Ş. (2014). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akan, E. (2007). *Tanbur Metodu*. İstanbul: Çağlar Mûsikî Yayınları.
- Akdoğan, B. (2010). *Türk Din Mûsikîsi Dersleri*. Ankara: Bilge Matbaa.
- Akdoğu, O. (1999). *Türk Müziğinde Perdeler*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsiki*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Aksüt, S. (1988, Haziran). *Türk Mûsikîsi Çalgı Eğitiminde Metot İhtiyacı*. I. Müzik Kongresi. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Aksüt, S. (1993). *Türk Mûsikîsinin 100 Bestekarı*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Aksüt, S. (1994). *Tanbur Metodu*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Alvan, T. M. (2016). *Saz ve Söz Meclisi*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Altınay, Y. F. (2010). *Türk Müziği Çalgıları*. İstanbul: Avrupa Kültür Başkenti.
- Antel, S. C. (1952). *Umumi Didaktik*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
- Arel, H. S. (1948). "Bazı Türk Sazları Hakkında Tetkikler Tanbur". *Mûsiki Mecmuası*, 8-9-24.
- Ayan, Ö. (1993). *Enstrumantasyon Açısından Tanbur*. (Yayınlanmamış Lisans Bitirme Ödevi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Aydemir, M. (2014). *Tanbur Metodu*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Behar, C. (1992). *Zaman, Mekân, Müzik*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı Türk Mûsikîsinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Behar, C. (2016). *Aşk Olmazsa Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Mûsikî Makamları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. (1998, Mayıs). *Türk Mûsikîsi Çalgı Eğitiminde Metot Kavramı*. V. İstanbul Türk Müziği Günleri. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Bilgin, K. (2011). *Nejdet Yaşar'ın Taksimlerinden Hareketle Tanbur Etütleri* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 289431).

- Borazan, Ö. T. (2020). *Mesleki Müzik Eğitimi, Lisans Düzeyinde Tanbur Metotlarının Kullanılabilirliğine Yönelik Öğretim Elemanı Görüşlerinin Değerlendirilmesi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 640581).
- Buyruklar, A. T. (2014). *Kanun, Ud ve Tanbur'un 3/4-1/2 Boyutta Projelendirilmesi ve Yapımı* (Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 363279).
- Chikuni, B (2003) *The teachers `Handbook. A practical approach to teaching*. Gwanda, Flame Publishers.
- Coşkun, C. (2005). *Tanbur Yapımı* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 162607).
- Daloğlu, Y. (1993). *Yazarı Bilinmeyen Bir Mûsiki Risâlesinde Alınan Perdeler ve Makamlar* (Yayınlanmamış doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Demirel, Ö. (2012). *Öğretim İlke ve Yöntemleri Öğretme Sanatı*. Ankara: Pegem Yayınları.
- Derçin, E. (2018). *Tanbur Eğitiminde Kullanılan Temel İcra Tekniklerinin ve Tekniklere Yönelik Çalışma Prensiplerinin Belirlenmesi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 510244).
- Devellioğlu, F. (2012). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Eden, A. (2011). *Geleneksel Türk müziği Çalgılarından Tanburun Sanal Çalgı Kitaplığının Oluşturulması* (Yayınlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 209105).
- Edipoğlu, B. S. (1962). *Ünlü Türk Bestekarları*. İstanbul: Ak Kitabevi.
- Erguner, S. (2003). *Rauf Yekta Bey*. İstanbul: Çalış Baskı.
- Ezgi, S. (1949). Tanbur Metodu. *Mûsikî Mecmuası*. Sayı 17. s. 20.
- Ezgi, S. (1949). Tanbur Metodu Hakkında Birkaç Söz. *Mûsikî Mecmuası*. Sayı 18. s. 21.
- Ezgi, S. (1949). Tanbur Metodu. *Mûsikî Mecmuası*. Sayı 18. s. 22.
- Ezgi, S. (1949). Tanbur Metodu. *Mûsikî Mecmuası*. Sayı 19. s. 20.
- Farmer, H. G. (1999). *17. Yüzyılda Türk Çalgıları*. (Çev. Gökçen, M. İ.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Fonton, C. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*. (Çev. Behar, C.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Gedikli, N. (1993). *Yazarı Bilinmeyen Bir Mûsiki Risalesinde Anılan Perdeler ve Makamlar*. (Yayınlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 497252).
- Gökbudak, R. (2011). *Klasik Türk Müziği Çalgılarından Kanun ve Tanbur'un Tonal Karakteristiklerinin Belirlenmesi* (Yayınlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 280651).
- Gunca, A. (2007). *Kemençe, Ney ve Tanbur İçin Orkestral Yazım Tekniği* (Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 228998).
- Gülensoy, T. (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü* (I. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Güler, E. (2017). *Uzun Sap Bağlama ve Tanbur'un Organolojik ve İcra Özellikleri Açısından Karşılaştırılması* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 497252).
- Gülses, N. (1991). *Mızraplı Tanbur Öğrenme Kılavuzu*. İstanbul.
- Güneş, F. (2014). *Öğretim İlke ve Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Hesapçıoğlu, M. (2008). *Öğretim İlke ve Yöntemleri*. Ankara: Nobel.
- Jeromil O. Enoc (MA. Ed) “The development of a student teachers teaching demonstration performance evaluation tool” European Scientific Journal June 2019 edition Vol.15, No.16 Page.78 ISSN: 1857 – 7881 (Print) e - ISSN 1857- 7431 College of Teacher Education, Cebu Normal University, Osmeña Blvd., Cebu City, Philippines
- Kanad , H. F. (1976). *Kısaltılmış Pedagoji*. İstanbul: MEB Devlet Kitapları.
- Karakaya, F. (2010). *Tanbur*. DİA. C. 39, s. 553-556. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Karahasanoğlu, S., Yıldırım, Z. (2017). 20. ve 21. yüzyılda bağlama ve tanburdaki belirgin fiziksel değişimler. *İTÜ Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*. (6), 167-177.
- Karabey, L. (1949). Tanbur Kılavuzu. *Mûsikî Mecmuası*. Sayı 23. s. 22.
- Karabey, L. (1950). Tanbur Kılavuzu. *Mûsikî Mecmuası*. Sayı 24. s. 22.
- Karabey, L. (1950). Tanbur Kılavuzu. *Mûsikî Mecmuası*. Sayı 25. s. 19.
- Karabey, L. (1950). Tanbur Kılavuzu. *Mûsikî Mecmuası*. Sayı 26. s. 21.

- Karabey, L. (1950). Tanbur kılavuzu. *Mûsikî Mecmuası*. Sayı 27. s. 24.
- Karabey, L. (1950). Tanbur kılavuzu. *Mûsikî Mecmuası*. Sayı 28. s. 22.
- Karabey, L. (1950). Tanbur kılavuzu. *Mûsikî Mecmuası*. Sayı 29. s. 21.
- Karabey, L. (1950). Tanbur kılavuzu. *Mûsikî Mecmuası*. Sayı 30. s. 24.
- Kakı, S. (2012). *Türk Makam Müziği Çalgılarından Tanburun Müzik Prodüksiyonu İçin Kayıt Yöntem ve Teknikleri* (Yayınlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 331926).
- Kayserilioğlu, R. (1948). Tanbur'un Perdeleri ve Düzeni. *Mûsikî Mecmuası*. Sayı 9. s. 42.
- Koçak, H. (2020). *Güzel Sanatlar Liselerinde Tanbur Eğitime Yönelik Eğitim Gözlemlerinin İncelenmesi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 628067).
- Küçükahmet, L. (2006). *Eğitim Bilimine Giriş*. Ankara: Nobel Yayınevi.
- Onat, E. (1999). *Dr. Suphi Ezgi'nin Tanbur Metodu: çeviri yazım ve yorum* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 81336).
- Kaşgarlı, M. (2005). *Divânü Lugâti't-Türk*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Millî Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürlüğü (2016). *Güzel Sanatlar Lisesi Tanbur Dersi Öğretim Programı*. Ankara: MEB
- Ögel, B. (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öksüz, M. A. (1998). *Türk Müsikiğinde Tanbur Sazının Gelişimi* (Yayınlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 73736).
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Müsiki Tarihi I*. İstanbul: MEB.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Müsiki Tarihi II*. İstanbul: MEB.
- Özcan, N. (1995). *Tanburi Refik Fersan*. DİA. C. 12, s. 412-413. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özcan, N. (2011). *Mesud Cemil Tel*. DİA. C. 40, s. 392-393. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özdemir, U. U. (2009). *Bir Halk Çalgısının Sosyal ve Kültürel Kimlik Bağlamında İncelenmesi: Ehl-i Hak'ın Kutsal Sazı Tanbur* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 230724).

- Özdemir, G. B. (2018). Türk Makam Müziğinde Tanbur Çalgısının Yeri ve Önemi. *Fine Arts (NWAFA)* , 13(4), 133-140.
- Özel, Ö. (1997). *Tanbur Tekniği Üzerine Bir Deneme* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Özmenteş, S. (2005). Müzik Eğitiminin Boyutları ve Çalgı Eğitimi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 6 (9), 89-98.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1987). *Türk Mûsikîsi Teknik ve Tarih*. İstanbul: Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Yayınlar.
- Palut, F. (tarih yok). *50 Yıllık Türk Mûsikîsi*.
- Parasız, G. (2009). Eğitim Müziği Eksenli Keman Öğretiminde Kullanılmakta Olan Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Tespitine Yönelik Bir Çalışma. *Sanat Dergisi*, 0 (15), 19-24.
- Sarı, A. (2012). *Türk Müziği Çalgıları*. İstanbul: Nota Yayıncı.
- Say, A. (2005). *Tanbur*. Müzik Ansiklopedisi C. 4, s. 1162. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saydam, A. (1988, Haziran). *Türkiye'de Çalgı Eğitiminde Metot İhtiyacı*. I. Müzik Kongresi. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Sezgin, O. (2019). *Eğitim Kavram ve Kuram*. İstanbul: Kalem Vakfı Yayınları.
- Sönmez, V. (2010). *Program Geliştirmede Öğretmen El Kitabı*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Süreksan, İ. B. (1995). *Mehmet Suphi Ezgi*. DİA. C.12, s. 51-52. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- TDK Türkçe Sözlük. (1998). Ankara: Sözlük Bilim ve Uygulama Kolu Yayınları.
- Taçoğlu, A. (1997). *Tanbur'da Kullanılan Ses Tablolarında Rezonans Özelliklerinin İncelenmesi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 66065).
- Tanrıkörur, C. (2009). *Müzik, Kültür, Dil*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanrıkörur, C. (1989). *Tanburi Ali Efendi*. DİA. C. 2. s. 389-390. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikisi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Taşdemir, M. (2007). *Öğretim İlke ve Yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Tıraşçı, M. (2000). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihi*. İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- Tura, Y. (2001). *Mûsikî Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Tura, Y. (2017). *Türk Mûsikîsinin Meseleleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Uslu, M. (1998). Türkiye'de Çalgı Eğitiminin Yaygınlaştırılmasında ve Geliştirilmesinde İyi Çalgı Eğitimcisi Yetiştirmenin Önemi ve Gerekliliği. 5. *İstanbul Türk Müziği Günleri* (s. 42-56). İstanbul: Kültür Bakanlığı.
- Uzcan, N. (1978). *Başlangıçtan Günümüze Kadar Türk Bestekarları Ansiklopedisi*. İstanbul: Genel Dağıtım İtimat.
- Üngör, E. R. (2004). *Türklerde Çalgılar*. I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu, Ankara, 12-13 Kasım 1999. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yahya Kaçar, G. (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 215-228.
- Yarman, O. (2004). *Kantemir Yazı Tipi*. <http://www.ozanyarman.com/kantemirfont.html> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 23.12.2020
- Yazıcı, Ü. (2011). *Tanburi Ali Efendi Hayatı ve Eserleri*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Yekta, R. (1986). *Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

EKLER

EK-1



Sadiün AKSÜT-Betül YAŞAYANCAN

İstanbul-25.10.2019

EK-2



Deniz ŞAHİN-Betül YAŞAYANCAN

Ankara-14.11.2019

EK-3



Göknil Bişak ÖZDEMİR-Betül YAŞAYANCAN

İstanbul-25.10.2019

EK-4



Murat AYDEMİR-Betül YAŞAYANCAN

İstanbul-19.12.2019

EK-5



Emin AKA-Betül YAŞAYANCAN

Fethiye-04.01.2020

ÖZGEÇMİŞ

1989 yılında İzmir’de doğan Betül Yaşayancan, ilkokul, ortaokul ve liseyi İzmir’de tamamladı. 2013 yılında Ege Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümünden mezun oldu. 2015 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim dalı Türk Din Mûsikisi yüksek lisans programından mezun oldu. 2017 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Temel Bilimler Anabilim dalı Türk Müziği doktora programına başlayan Yaşayancan, 2017-2020 yıllarında Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü’nde Öğretim Görevlisi olarak çalıştı.