

**TANBUR İCRÂSINDA KULLANILAN MIZRAP TERTİPLERİNİN ESERLER ÜZERİNDE
AÇIKLANMASI VE PEKİŞTİRİCİ ALIŞTIRMA ÖRNEKLERİ****Explanation of the Plectrum Compositions Used in Tanbur Performance on Musical Pieces and
Reinforcer Exercise Examples**

Emre DÜZÜN *

ÖZ

Türk mûsikîsi çalgılarının icrâ teknikleri husûsu, pek çok yöntem ve teknik detayın üzerinde inşa edilerek gelişim göstermiş ve intikâl etmiştir. Söz konusu çalgılar ve icrâ teknikleri açısından bakıldığında, tanbur ve icrâsında kullanılan mızrapın tatbik edilişi de ortaya çıkarılmak istenen mûsikî ile ilgili olarak önem arz etmektedir. Bu çalışmada, tanbur icrâsında kullanılan temel mızrap vuruş yönleriyle oluşturulan mızrap tertiplerinin uygulanması ve pekiştirme yöntemleri ele alınmıştır. Çalışmanın konusu, mızrap kullanım tekniklerinin, tanburun icrâsı ve alanda öğrenim gören öğrencilerin bu yöndeki gelişimi için elzem oluşu sebebiyle önemli görülmektedir. Nitel araştırma yöntemiyle oluşturulan çalışmada, gerekli yazılı ve işitsel kaynaklara belge inceleme ve kaynak tarama teknikleriyle ulaşılmıştır. Çalışmaya dahil edilmiş olan eserler ve oluşturulan başlangıç seviyesi alıştırmaları, icrâ analizleri ve işlevsel müzik analizleri çerçevesinde yorumlanarak açıklanmıştır. Çalışma sonucunda, mızrap tertiplerinin akıcı ve doğru bir icrânın ortaya çıkarılması için gerekli mızrap kullanımını desteklediği, tanbur icrâsının güçlü ve zayıf vuruşlar çerçevesinde sürekli olarak tertiplenen mızrap vuruşları çerçevesinde sürdürülmekte olduğu, tertiplerin eser ve ezgi yapılarına göre çeşitlendirilebildiği ve mızrap tertiplerinin alıştırmalarla desteklenmesi gerektiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Tanbur, Müzikal alıştırma, Çalgı icrâcılığı, Tanbur mızrabı, İcrâ teknikleri, Çalgı eğitimi

ABSTRACT

The performance techniques of Turkish musical instruments have developed and evolved through the construction of many methods and technical details. When considering these instruments and their performance techniques, the application of the plectrum used in the performance of the *tanbur* is also of significance in relation to the music that is intended to be expressed. In this study, the basic plectrum strokes used in *tanbur* performance, the arrangements of these strokes, their execution, and reinforcement methods are discussed. The subject of this study is considered important due to the essential role of plectrum techniques in the performance of the *tanbur* and the development of students learning in this field. The study, created using a qualitative research method, accessed necessary written and auditory sources through document examination and source scanning techniques. The works included in the study and the created beginner-level exercises, performance analyses, and functional music analyses have been interpreted and explained within this framework. As a result of the study, it was concluded that plectrum arrangements support the necessary plectrum uses for producing a smooth and accurate performance, that *tanbur* performance is continuously structured around plectrum strokes arranged according to strong and weak beats, that the arrangements can be diversified according to the structure of the work and melody, and that plectrum arrangements should be reinforced through exercises.

Keywords: Tanbur, Musical exercise, Instrumental performance, Tanbur plectrum, Performance Techniques, Instrumental training

EXTENDED ABSTRACT

The ability to play a musical instrument correctly from a technical standpoint is dependent on the important technical skills that the musician must acquire. These skills, which will emerge over the years through dedicated practice, are like the components of a machine that work together to create a flawless movement. These technical skills include proper holding techniques that vary according to the physical characteristics of the instrument, the correct posture for effective playing, the necessary finger pressures for producing accurate notes, the proper blowing technique, the correct hand strokes, the proper string pulling, and the correct plectrum strokes.

The performance of plucked instruments is fundamentally shaped by the plectrum strokes mentioned above. The correct application of the plectrum to the strings will not only produce a quality sound but will also allow the intended music to be heard smoothly. In this context, particularly for the tanbur, the necessity of different plectrum stroke techniques that may vary according to the melodic characteristics of the piece being played becomes evident. This is primarily due to the fact that the tanbur is played with a stiff plectrum, which restricts the ability to play melodies freely in all directions. Accordingly, when considering the tanbur specifically, these plectrum strokes consist of two main directions: from top to bottom and from bottom to top. The proper sequencing of these two directions according to the melodies is referred to as "plectrum order" in the study you are reading.

In Turkish music compositions, there are certain rhythms and melodies that develop in accordance with the style of the music. The performance of these rhythms and melodies on a plucked instrument like the tanbur is more easily achieved with the aforementioned plectrum orders. The focus of our study is to explain these plectrum orders by demonstrating them on instrumental pieces in Turkish music and to create exercise examples for them.

From the past to the present, the field of Turkish music instrumental education has long suffered from a lack of written methods and technical information. The education of Turkish music took place through the "meşk" teaching system, in which the student developed themselves by imitating their teacher in face-to-face settings and learning by heart. This system was primarily used for teaching vocal works and learning these works from a reliable source. At this point, as mentioned at the beginning of the paragraph, written resources that thoroughly examined, explained, and recorded many details in instrumental education did not come into existence.

In fact, it can be said that nowadays, due to the influence of many environmental factors, the generation interested in music is also changing. And it is also true that this renewed generation has a greater need for written sources compared to the past. At this point, these written studies are becoming more widespread today through the dedicated efforts of academics and artists, thus preserving the transmission of cultural heritage from the past. For these reasons, this study is considered important for learning plectrum techniques, playing the tanbur, and helping students in the field understand such technical content.

In our research and examination study, in which we used a qualitative research method, the necessary written sources were accessed through document analysis and literature review techniques. The research model is a survey model. The technical information included in the study was analyzed within the framework of content analysis and descriptive analysis. Through the descriptive analysis method, the performance of the tanbur and the use of the plectrum were explained in a more free approach, including personal experiences.

In the study, three compositions were selected among instrumental pieces that were identified to contain rhythmic and melodic structures that would best demonstrate the plectrum orders, and these pieces were examined

in terms of rhythm and melody. As a result of these examinations, eight plectrum orders included in the study were applied to suitable rhythms and melodies and shown in written form on sheet music. The application of the plectrum orders was carried out by playing the pieces with the tanbur, thereby ensuring the compatibility of the plectrum order with the rhythm. In relation to the plectrum orders, examples were given under the examination headings, and based on these examples, analyses and conclusions were made. All the tendencies and requirements experienced during the application of the orders, as well as the conclusions drawn, support and lead the study to its results.

Under the final findings section of the study, exercises were created for the eight orders with the aim of enabling students to practice the plectrum orders effectively and to quickly apply them to melodies. The direction of plectrum strokes, including the plectrum orders, is also shown both in the exercises and on the instrumental pieces included in the study.

As a result of the study, it was concluded that the plectrum orders support the necessary plectrum techniques for producing fluent and accurate performances, that the tanbur performance is consistently carried out within the framework of plectrum strokes arranged according to the plectrum structure and plectrum-string compatibility, that the orders can be diversified according to the structure of the piece and melody, and that the plectrum orders should be reinforced with exercises. In addition, recommendations were made at the end of the study that could contribute to the field and encourage further research on related topics.

İnsanoğlu, geçmişten günümüze sürekli olarak gelişim içerisinde. Bu gelişim, uzun süreçler boyunca devam etmekte ve sürecin içerisindeki tüm gelişim kollarında görülen arayışlar neticesinde sonuçlar vermektedir. Söz konusu süreçlere mercek tutulduğunda, gelişimin gözlemlendiği en önemli yönlerden birisinin, insanoğlunun güzelliği ve kıymetli olanı arayış yönelimiyle şekillenen sanat algısı olduğu görülebilir. Bu doğrultuda sanatın var oluş sebebi tahayyüldür. İnsanın hayal edebildiği kadarıyla sanatın var olacağından söz edilebilir. (Cündioğlu, 2012: 3). İşte bu tahayyül ve sanatın oluşum süreci, elbette ortaya konulacak olan sanat eseri için birtakım teknik gelişim gereksinimlerini de beraberinde getirmektedir.

Bahsi geçen durumun mûsikî çerçevesinde bir örneği arp çalgısının organolojik gelişim süreci üzerinden verilebilir. Çok eski yüzyıllarda varlığı bilinen arp, Mezopotamya ve Mısır'da ilk olarak yerli halkın yaydan ses çıktığını tespit etmesi üzerine ok yayından elde edilmekteydi. Bu çalgının ilk örneklerine ise Sümer dilinin tespit edilebildiği tablet yazılarında "Balag" denilmekteydi. (Dinçol, 2003: 17). Balagların, üç telli ve ilkel bir çalgı olarak yalnızca belli seslere akortlanmış olan tellerin çekilip bırakılması suretiyle icrâ edildiği söylenebilir. Başlangıçta az sayıdaki telle icrâ edilen çalgılara, bugün bildiğimiz bağlama ve tanburun atası konumunda olan ve yapı bakımından benzeyen tüm çalgılar da örnek olarak verilebilir. Bu hususta da özellikle tarihsel süreçte bahsi geçen ilk tanburlar dikkat çekmektedir. Fârâbî, Kitâbü'l-Mûsikî adlı eserinde Horasan ve Bağdat tanburu olarak isimlendirdiği tanburların beş perdeli düzende (pentatonik) ile icrâ edildiği ve bu çalgıların kimi zaman iki kimi zaman üç telli olabildiğini belirtmektedir. (Sarı, 2012: 58-59). Bu noktada üzerinde durulması gereken durum, günümüze gelen tüm süreçler içerisinde, söz konusu çalgıların mûsikî algısının ve yapısının gelişimiyle birlikte birtakım değişikliklere uğradığı ve bu değişikliklerin, insanoğlunun teknik açıdan gelişimini de tetiklemiş oluşudur. Hem perde bağlarının hem de tellerin artış göstermesiyle birlikte çalgıların icrâsı daha karmaşık ve özen isteyen bir hâle dönüşmüştür. Bunun sonucunda icrânın tüm detaylarıyla doğru bir şekilde ortaya çıkarılabilmesi için duruş, tutuş, üfleme açısı, doğru parmak baskısı, doğru el içi vuruşu, mızrap tutuşu ve vuruşları gibi çalgıdan çalgıya farklılık gösterebilecek birçok etken, düşünölmeye ve gözötmeye başlanmıştır.

Çalgı eğitimi husûsunun da söz konusu kaygılar çerçevesindeki bir ilerleyişle, çeşitli çalgıların icrâları ile ilgili yazılı kaynakların üretilme zarûreti doğmaya başlamıştır. Bu kaynaklar, metot, alıştırma kitapları ve konu ile ilgili oluşturulan diğer yayınlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan, Türk mûsikîsi, 20. yüzyıla kadar meşk adı verilen öğretim yöntemine riâyet edilerek intikâli sağlanmış olan bir mûsikîdir. Bu yöntemde öğrenci, hocayı tavır bakımından taklit eder ve ondan gördüklerini tekrar eder. Bu şekildeki bir çalışmayla eserin doğru icrâsıyla birlikte talebenin icrâ özelliklerinin de gelişimi sağlanır. Ancak meşk yönteminin en büyük dezavantajları arasında tüm bilgi birikiminin hoca ile birlikte kaybolabilecek oluşu ve anlık gelişen söylemler sebebiyle bazı teknik detayların talebe tarafından sonradan hatırlanamaması gibi durumlar söz konusu olmaktadır. Esâsında, meşkteki taklit ve tekrar süreci içerisindeki gâyenin yalnızca var olanı aktarmak oluşu sebebiyle, icrâ edilen çalgının icrâsına yönelik teknik beceri ve diğer tüm muhteviyâtın göz ardı ediliyor oluşu da bir gerçektir. Bu durumla birlikte hızlı gelişen ve değişen çağımız içerisinde, bilginin kayıt altına alınması, kolay ulaşılabilirliği ve metodik bir yaklaşımla işlenmesi gerekliliği de doğmaktadır. (Hatipoğlu, 2017: 3; Yahyâ Kaçar, 2005: 5). Tüm bunlara rağmen, bir çalgının eğitim süreci, metot vb. kaynakların olması veya olmaması durumundan bağımsız bir şekilde öğreten konumunda olan hocaya ihtiyaç duyar. Türk mûsikîsi de dahil olmak üzere tüm mûsikî kültürlerindeki çalgı eğitim yöntemlerinin doğasında meşk bulunmaktadır. (Ersoy, 2012: 97).

Türk mûsikisinde kullanılan çalgılar ve bunlara yönelik metotlar ele alındığında, batı müziği için yazılan metotlardan çok daha sonraki dönemlerde oluşturulmaya başlandıkları görülür. Bu durumun elbette meşk sisteminin varlığı ile paralel olarak ilerlediği söylenebilir. Ancak bu gecikmenin bir diğer sebebi ise Türk mûsikisi icrâlarında kendine özgü bir şekilde bulunan tavrı meselesinin terminolojik olarak henüz oturmayaya başlamış olmasıdır. Tam olarak batı eksenli bir anlatımla, Türk mûsikisi çalgıları ve bunların icrâları üzerine bir alıştırma kitabı, bilimsel yayın veya metot üretildiğinde ise anlatım oldukça yetersiz kalacaktır. Bu doğrultuda günümüzde yazılmaya başlanan metot ve benzeri yayınların, Türk mûsikisi eğitimine uygun bir teknik muhteviyât ve dil ile yazılmaya başlanması da mûsikînin kendi özellikleri çerçevesinde kavranabilmesi adına olumlu bir yönelimdir.

Günümüzde, ilgili birkaç metot örneği bulunan ve çalışmanın konusunun temellerini oluşturan tanbur icrâsı ve eğitimi husûsunda da elbette yukarıda açıklanan tüm gelişim ve değişim süreçleri geçerlidir. Diğer mızraplı çalgılara göre icrâsı oldukça zor olan tanburun, söz konusu zorluğunu ortaya çıkaran en önemli etken mızrapıdır. Tanbur, ancak kontrollü ve doğru bir mızrap vuruşu ile aranan, arzu edilen tınıyı çıkarabilir. Aksi takdirde ortaya çıkabilecek olan verimsiz tını ve teknik açıdan yetersiz bir icrâ ile tanbur, dinleyenlere hoş gelmeyecek bir çalgı hâline dönüşebilir. (Düzün, 2024: 13). Bu noktada açıklanmış olan mızrap vuruşlarının verimliliği husûsu ise ezgi ve mızrap birlikteliğinin en uygun şekilde sağlanmasıyla mümkündür.

Türk mûsikisi tanbur icrâsı ile ilgili yazılmış olan metotlar genellikle temel mızrap vuruşları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Ancak, özellikle tanbûrla eser icrâsı sırasında temel vuruşlar sürekli olarak yer değiştirmekte ve ezgi yapılarına göre uzayıp kısalmaktadır. Bu mızrap vuruşları aynı zamanda birbiri üstüne eklenerek farklı tertipler oluşturmaktadır. Bu husus zaman zaman talebe tarafından kavranamamakta veya örnekleme eksliğinden ötürü yanlış gelişim gösterebilmektedir. Bu doğrultuda, yapılan bu çalışmada, söz konusu mızrap vuruş tertiplerinin eserlerden örnekler üzerinde gösterilerek daha açık bir şekilde izah edilmesi ve yalnızca ilgili mızrap tertiplerine yönelik olarak hazırlanan alıştırma ile pekiştirilmesi husûsuna mercek tutmaktadır. Mûsikîmizin diğer tüm çalgılarının icrâlarıyla ilgili teknik detaylandırma çalışmaları, özellikle öğrenimin başlangıç aşamalarındaki ilgi yönelimleri için fayda de sağlayacaktır.

Türk mûsikisinde tanbur icrâsının öğretimi husûsu, çalgının icrâsının temellerinin dışında pek çok ayrıntının da göz önünde bulundurulmasıyla verimli bir şekilde yürütülebilecek bir süreçtir. Bu ayrıntılar tanburun yapısı ve icrâ ediliş teknikleri gibi mevzularda ortaya çıkmakla birlikte, talebenin algılama süreci, hazır bulunuşluk düzeyi ve kabiliyetinin de söz konusu ayrıntılara yön vermekte olduğunu söylemek mümkündür. Bu yönde bir değerlendirme yapıldığında ise tanburun icrâsını oluşturan en önemli unsurlardan birisinin mızrap kullanımı ve mızrapın vuruş yönleriyle oluşturulan tertipler olduğu görülmektedir. Tanbur ile ilgili çalışma ve metotlarda verilen mızrap vuruş temellerinin, bunların Neden? Nasıl? Nerede? kullanıldığı gibi sorular doğrultusunda tatbik edilişleriyle ilgili olarak talebenin algısını açıcı örnek ve açıklamalara desteklenmediği görülmektedir. Buradan hareketle söz konusu problemin çözümüne ve alanda başlangıç seviyelerinde bulunan tanbur öğrencilerinin algılarına olumlu etki edeceği düşünülen bu çalışmanın problem cümlesi “Tanbur icrâsında mızrap tertipleri ve eserler üzerindeki kullanımı nasıldır?” şeklinde belirlenmiştir.

Alt problemler

1. Tanburda mızrap tertibi nasıl tayin edilir?
2. Mızrap tertibinde dikkat edilmesi gereken hususlar nelerdir?
3. Mızrap tertiplerinin eserler üzerindeki kullanım biçimleri nasıldır?

4. Mızrap tertiplerinin pekiştirilmesi için oluşturulabilecek alıştırmalar nelerdir?

AMAÇ

Çalışmanın amacı, tanburun icrâsında oldukça önemli bir görevi üstlenen mızrabın, tartım ve ezgi yapıları üzerindeki kullanım tertiplerinin detaylandırılması, örnek eser ve alıştırmalar üzerinde açıklanması ve bu doğrultuda başlangıç seviyesinde bulunan talebelerin mızrap vuruşlarındaki yön tayinlerinin geliştirilmesine katkı sağlayabilmektir.

ÖNEM

Çalışma, tanbur icrâsındaki mızrap kullanımını husûsunda farklı bakış açıları ve çıkarımlardan hareketle, mızrap kullanımında yön tayini ve mızrap vuruş birleşimleri ile ilgili teknik detaylar ve geliştirici bilgiler içermesi, söz konusu bilgilerin uygulanması yolunda örnek teşkil edecek eser bölümleri ve alıştırmaları bünyesinde barındırması gibi yönleriyle önemli görülmektedir.

VARSAYIMLAR

- Çalışmada açıklanmış olan mızrap tertipleri ve bunların uygulamaları husûsunun, mızrabın icrâdaki kullanımını için önemli olduğu,
- Çalışmanın konusuna yönelik seçilmiş olan eserlerin, konuyla ilgili uygun ve yeterli verileri içermekte olduğu,
- Çalışmadaki konuya yönelik oluşturulan alıştırmaların, ilgili mızrap kullanım biçimlerinin pekiştirilmesi için uygun ve yeterli olduğu,

Varsayımlarından hareket edilmiştir.

SINIRLILIKLAR

Bu çalışma;

- Tanburun icrâsındaki mızrap kullanım tekniklerinden olan “mızrap tertipleri” ile,
- Konuyu amaç doğrultusunda sürdürme ve örnekleme yönelik olarak TRT repertuvarından seçilmiş ve sayısı, makale sayfa sayısı kısıtlamalarını aşmayacak şekilde belirlenerek, örnekleme belirtilmiş olan saz semâîsi formundaki eserlerle,
- Çalışmanın son bölüm başlığı altında oluşturulmuş olan alıştırmalardaki ölçü sayısı, makâmlar ve usûllerle, sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Çalışmadaki hususlarla ilgili verilerin gözlemlenmesi, var olan durumların incelenmesi, açıklanması ve belgelenmesine yönelik olarak, araştırmada “Tarama Modeli” kullanılmıştır. Tarama modelinde amaç, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu olduğu şekliyle tespit edip, değiştirme çabasına girmeden, uygun bir şekilde gözlemlemek ve belgelemektir. (Karasar, 2020: 109).

Çalışmayla ilgili inceleme ve yorumlamalar nitel bir anlatım yönelimiyle ortaya konulmuştur. Nitel araştırma, kendi içerisinde teori oluşturma yaklaşımıyla sosyal olguları bağlı oldukları çevre içerisinde araştırmayı ve anlamlandırmayı ön planda tutar. Nitel araştırmada, toplanan verilerden yola çıkılarak, daha önce bilinmeyen sonuçların birbiriyle ilişki içerisinde açıklanması modellenmektedir. (Yıldırım, 1999: 10). Çalışmada işlevsel müzik analizi ve icrâ tahlili yöntemlerinden de faydalanılmıştır. İcrâ tahlili, mûsikîde icrâları ve/veya besteleri ile iz bırakmış olan sanatkârlara ait eserleri ayrıntılı olarak el alan bir tahlil türüdür. Söz konusu yöntemde ele alınan eserler, makam unsuru ve kullanımı, form ve biçim özellikleri, üslûp ve tavır özellikleri, tüm teknik özellikler ve kültürel özellikleri bakımından değerlendirilebilir. (Yahyâ Kaçar, 2020: 4). Müziğin oluşumundaki teknik muhteviyâtın işlevi ve müzik yapısının izahı, müzikteki basit kurucu bileşenlerin çözümlenmesi ve bu bileşenlere ait işlevlerin tahlili ile mümkün olmaktadır. Müziğin bu bağlamdaki tahlili, sosyoloji, felsefi ve dini faktörler gibi dış faktörlerden ayrı olarak, teknik boyutta gerçekleştirilir. (Fışkın, 2018: 281). İzlenen yöntemler doğrultusunda gelişen çalışmada, mızrap vuruş tertiplerine yönelik alıştırma oluşturma sürecinde, alıştırmadaki tartım ve motiflerin eserlerde sık kullanılmış olan tartım ve motiflerle benzer olmasına dikkat edilmiş ve alışırmalar başlangıç seviyesindeki bir icrânın pekiştirilmesi amacıyla oluşturulmuştur.

Evren Örnekleme

Çalışmanın evrenini, tanbur icrâsındaki mızrap teknikleri ve bunların uygulanabildiği eser ve alışırmalar oluşturmaktadır. Çalışma evreninden seçilen örneklem ise belli bir düzene göre birleştirilip tertip edilmiş mızrap vuruşları ile bunların en verimli şekilde uygulanabilirliğini göstermeye yönelik tartım ve motifleri içermekte olduğu tespit edilen saz semâisi formundaki 3 eser ve oluşturulan 8 farklı alıştırma şeklinde belirlenmiştir. Çalışma örneklemindeki eserler mızraplı çalgı icrâsına uygun olacak şekilde tanburi ve udî bestekârların eserlerinden seçilmiş ve bu doğrultuda Tanbûrî Cemil Bey'e ait Muhayyer Saz Semâisi, Refik Fersan'a ait Mâhûr Saz Semâisi ve Sedat Öztoprak'a ait Evç Saz Semâisi olarak belirlenmiştir.

Veri Toplama Teknikleri

Çalışmada, konuyla ilgili verilerin elde edilebilmesi amacıyla “Doküman İnceleme” ve “Belge Tarama” teknikleri kullanılmıştır. Doküman analizi, araştırılan konu ile ilgili dokümanların bilimsel esaslar gözetilerek tahlil edilmesini içerir. (Kıral, 2020: 185).

Verilerin Analizi

Çalışmadaki açıklamalar ve yorumlamaların oluşturulması sürecine yönelik olmak üzere elde olan ve konuya ilişkin üretilen veriler, veri analiz tekniklerinden “Betimsel Analiz” ve “İçerik Analizi” kullanılarak incelemeye tâbi tutulmuştur. Bu doğrultuda tanbur icrâsındaki mızrap kullanım biçim ve tertipleri, önemli hususlar ve bunların tatbiklerinin açıklandığı eserlerle alışırmalar, söz konusu analiz yöntemleri içerisinde ele alınarak konunun açıklığa kavuşturulması sağlanmıştır. Betimsel analiz, genellikle nitel verilerin ele alındığı çalışmalarda detaylı araştırmalar gerektirmeyen konular üzerinde etkilidir. Betimsel analizde çeşitli nitel tasvirler ön plana çıkar. İçerik analizinin temel amacı ise toplanan veriler üzerine açıklamalar yapabilmeyi sağlayacak olan kavramlara ve ilişki ağlarına ulaşabilmektir. Yalnızca betimsel bir yaklaşımla yapılan incelemelerle ortaya çıkarılmayan kavram ve temalar, içerik analizi ile daha ayrıntılı şekilde ele alınır. (Baltacı, 2019: 377; Yıldırım ve Şimşek, 2016: 242).

Çalışma Basamakları ve Çalışmayla İlgili Önemli Hususlar

1. Çalışma kapsamındaki eserlerin notaları, üzerinde gösterimler yapılabilmesi ve daha net görüntülenebilmesi amacıyla Finale 2014 nota yazım programında yeniden yazılmıştır. Yeniden yazımlarda aslı nota nüshâlarındaki yazım şekline riâyet edilmiştir.
2. Çalışma kapsamındaki eserler üzerinde gösterilmiş olan mızrap vuruş yönleri, süsleme kullanımı yapılmadan, giriş seviyesindeki bir icrâya yönelik olarak yazılmıştır. Süsleme yapıldığında tartımlara denk gelen mızrap vuruşlarında elbette değişiklikler oluşacaktır.
3. Notalar üzerindeki mızrap vuruş yönleri içerisinde, çalışmanın içeriği olan mızrap tertiplerini oluşturamayan kısımlar için, en uygun mızrap vuruş yönleri belirlenerek ilgili kısımların da boş kalmaması sağlanmıştır. Söz konusu tertip dışı vuruşlar, yine tertiplerde olduğu gibi zayıf ve kuvvetli zamanlara denk gelen perdelerdeki uyum gözetilerek belirlenmiştir.
4. Mızrap vuruş yönlerinin belirlenmesi aşamasında, ilgili eserlerin tüm kısımları tanbur ile çalınmak suretiyle denenmiş ve vuruş yönleri sağlamaları yapıldıktan sonra nota üzerinde gösterilmiştir.
5. Mızrap tertiplerine yönelik olarak oluşturulan alıştırmalarda, söz konusu tertiplerin pekiştirilmesi için en uygun olan tartımlar seçilmiş ve bunlarla, seçilen makâm içerisinde bir kompozisyon oluşturulmuştur.
6. Alıştırmalar, mızrap yönlerinin tekrar edilebilmesini sağlayacak olan tartım ve motiflerin bulunması gözetilerek hazırlanmıştır. Bununla birlikte bir tertibe yönelik her alıştırma farklı tertiplerin uygulanmasını sağlayacak ek tartım kalıpları da içermektedir.
7. Alıştırmaların hazırlanması sırasında da tüm ezgiler ve ilgili mızrap vuruşları tanbur ile denenerek sağlamaları yapılmıştır.
8. Oluşturulmuş olan alıştırmalar, yalnızca tertiplere yönelik tartım kalıplarının tekrarından ibaret olmayıp belirlenen makâm hissiyatı içerisinde nitelikli bir duyumu ve icrâ estetiğini yansıtmakta olan, Türk mûsikîsi üslûbuna uygun, akıcı ezgilerden meydana gelmektedir.

İNCELEME ve YORUMLAR

Tanburda Mızrap Vuruş Tertipleri

Tanburun icrâsında, mızrapın vuruş yönlerinin birleşimiyle bazı vuruş tertipleri oluşmaktadır. Bu tertipler incelendiğinde ve tatbik edildiğinde, esâsında tanbur mızrapının sert bir cisim oluşu ve teller üzerindeki işlekliliği süresince güçlü bir tınıyı her türlü tartım ve motifte veremeyecek yapıda olması sebebiyle oluşturuldukları anlaşılır. Söz konusu durumu daha açık şekilde izah etmek gerekirse, özellikle alt mızrap vuruşlarının akıcı ve süratli ezgilerin icrâsında tınıyı bozabileceği, ezginin icrâsında takılmalara sebep olabileceği söylenebilir. Bu doğrultuda düşünüldüğünde, üst ve alt mızrap vuruşlarının uygun şekilde bir araya getirilmesiyle, ezgideki akıcılığın ve bütünlüğün, tanbur tınısını da koruyacak şekilde tatbik edilebileceği tertipler oluşturulmuştur. Tanburun icrâsında, mızrap vuruş yönleri sürekli olarak değişkenlik göstermekle birlikte, ezgi türlerine göre çok fazla sayıda vuruş yönü birleşimi oluşabilir. Bu çeşitlilik elbette zamanla kazanılan ve irticâlen gelişen bir yönelimdir. Ancak çalışmada söz konusu olan tertiplerin, belli başlı tartım ve ezgi yapılarında kurtarıcı görev üstlenerek belirgin hale gelmiş oldukları düşünülmektedir. Bir başka deyişle tertip edilmiş mızrap yönleri, eserlerde mızrap kullanımının zorlaştığı tartım ve motiflerin daha kolay icrâ edilebilmesine yardımcı olmaktadır.

En temelde, mızrabın iki farklı vuruş yönünün olduğu bilinmektedir. Bunlar üst mızrap (V) vuruşu ve alt mızrap (Λ) vuruşudur. Çalışmadaki tertiplerin de söz konusu temel vuruş yönlerinin tanbûrdaki tatbik edilme şekillerine göre oluştuğunu söylemek mümkündür. Özel, mızrap tertiplerinden 5 tanesini şu şekilde vermektedir.

1. Üst-alt-üst-üst
2. Alt-üst-alt-üst
3. Üst-alt-üst-alt-üst
4. Üst-alt-üst-üst-üst
5. Üst-alt-üst-üst-alt-üst (1997: 11).

Yukarıda görülen mızrap tertiplerine ek olarak şu tertipler de uygulanabilir

1. Üst-üst-üst-alt
2. Üst-alt-üst
3. Üst-üst-alt

Yukarıdaki mızrap vuruş yönü birleşimleri farklı metotlarda daha sade bir şekilde ve birleştirilerek de gösterilebilmektedir. Aksüt, mızrap vuruşlarını üst vuruş, alt vuruş, çift vuruş ve üçlü vuruş şeklinde vermiştir. (1994: 29).

Yukarıda gösterilmiş olan mızrap vuruş tertiplerinin faydalarının, eser icrasında ortaya çıkacağı düşünülmektedir. Ancak başta da belirtildiği üzere mızrabın vuruşunun çoğu zaman irticâli bir yönelim olması, tertiplerin bir eserin her kısmına baştan sona kadar tatbikini mümkün kılmamaktadır. Bu sebeple, ilerleyen bölümlerde ele alınmış olan eserler üzerinde, yalnızca uygun görülen kısımlara mercek tutulmuş ve açıklamalar yapılarak örnekler gösterilmiştir. Bununla birlikte mevcut bir tertibin kullanılmış olduğu tartım kalıbı veya motifte perde artması söz konusu ise tertibe ek olarak bir veya iki mızrap vuruşu daha eklenme zarûreti doğmaktadır.

Mızrap Tertiplerinde Dikkat Edilmesi Gereken hususlar

Yukarıdaki açıklamalarda da ifade edildiği üzere tertipli mızrap vuruşlarının, temel vuruş yönleri olan üst ve alt mızrapların uygulanış teknikleriyle bağlantılı işlemesi sebebiyle, temel vuruşlardaki hassasiyetlerin gözetilmesinin gerekli olduğunu belirtmek yerinde olacaktır.

Tertipli mızraplardaki üst vuruşlar, vurgunun hissettirileceği ve üstünde durulan perdenin denk getirildiği ana vuruşlardır. Dolayısıyla üst mızraba denk gelen perdelerin daha yoğun bir tınıyla duyurulabilmesi için, bozuk bir sese sebep olmadan, kontrollü, doğru ve alt mızraba göre daha kuvvetli bir vuruşun gerçekleşmesi gerektiği söylenebilir. Herhangi bir tertibin, sürekli olarak tekrarlandığı durumlarda, iki tertip arasındaki geçişlerde üst mızrap kuvvetine dikkat edilmesi ve üst mızraptaki vurgunun ayırt edilebilir hale getirilmesi gerekliliği doğacaktır.

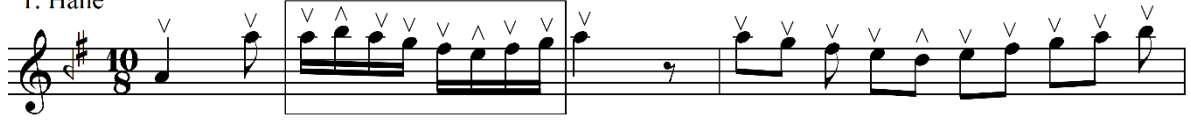
Tertiplerdeki alt mızrap vuruşlarının ise telin altından çekilen mızrabın, tele çok takılmadan ve istenmeyen seslere sebep olmadan vurulması, bir başka deyişle tele sadece değip geçmesinin sağlanması faydalı olacaktır.

Mızrap Tertiplerinin Eserler Üzerindeki Kullanım Biçimleri

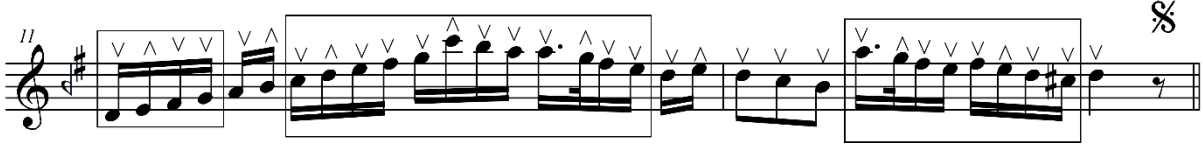
Aşağıdaki örneklerde, çalışmadaki eserler üzerinde belirlenmiş olan mızrap tertiplerinin, kullanılması önerilen bazı kısımlar gösterilmiş ve uygulamaya yönelik açıklamalar yapılmıştır.

Üst-alt-üst-üst tertibi.

1. Hâne

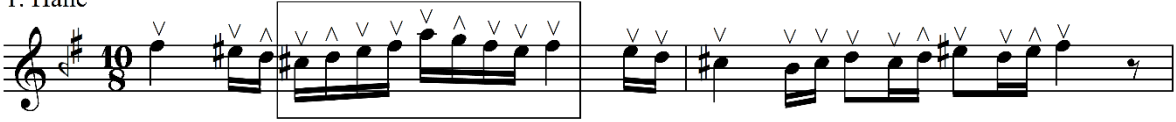


Şekil 1. Muhayyer saz semâisi örneği



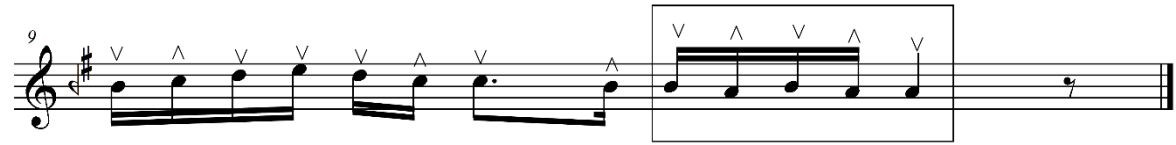
Şekil 2. Mâhür saz semâisi örneği

1. Hâne



Şekil 3. Evç saz semâisi örneği

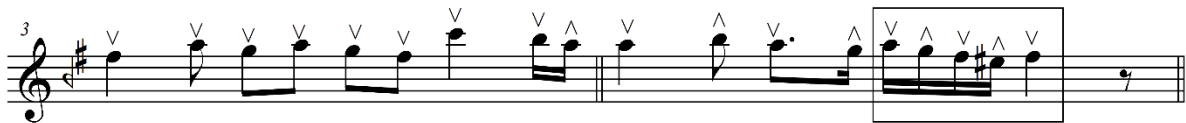
Yukarıdaki örnekler incelendiğinde, üst-alt-üst-üst mızrap tertibinin sürekli olarak benzer tartım kalıplarıyla oluşturulmuş olan motiflerde kullanılabildiği görülmektedir. Söz konusu kısımlarda sıralı bir şekilde inmekte ve/veya çıkmakta olan perdeleri daha akıcı bir şekilde icrâ etmeyi sağladığı anlaşılan üst-alt-üst-üst tertibinin, icrâ sırasında örneklerdeki kalıplarda uygulanmasıyla hem tınının korunmasının sağlanacağı hem de ezgiyle uyumsuzluk gösterebilecek mızrap vuruşlarının ortadan kalkmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir. Bununla birlikte üst mızrap vuruşlarının denk geldiği kısımlar incelendiğinde, bunların motif ve tartımlardaki anlatımların, güçlü hissiyâta sahip perdeleri üzerinde oldukları söylenebilir.

Üst-alt-üst-alt-üst tertibi.

Şekil 4. Muhayyer saz semâisi örneği



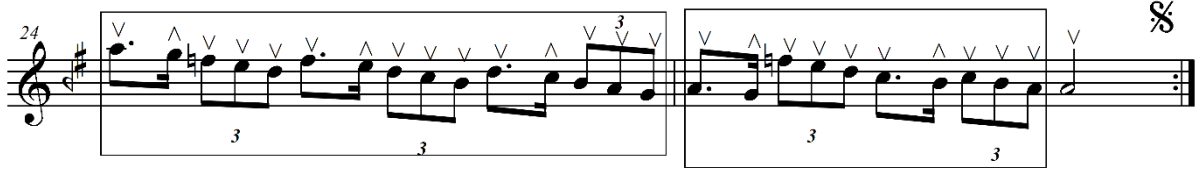
Şekil 5. Mâhür saz semâisi örneği



Şekil 6. Evç saz semâisi örneği

Yukarıdaki örnekler incelendiğinde, üst-alt-üst-alt-üst tertibinin cümle bitişlerindeki tartım kalıplarıyla uyum göstermekte olduğu görülmektedir. Söz konusu tertibin, doğaçlama gelişen mızrap vuruş yönlerinin ardından, cümlenin üst mızrapla bitirilmesine ve ilgili ezgilerin akıcı bir şekilde icrâ edilebilmesine katkı sağlamakta olduğu düşünülmektedir. Tertibin, genellikle inici ezgilerdeki kullanımı önerilebilir. Bununla birlikte yukarıdaki ikinci örnekte görülen dinamik tartım kalıplarının icrâsında da etkin bir şekilde kullanılabilir.

Üst-alt-üst-üst-üst tertibi.



Şekil 7. Muhayyer saz semâisi örneği



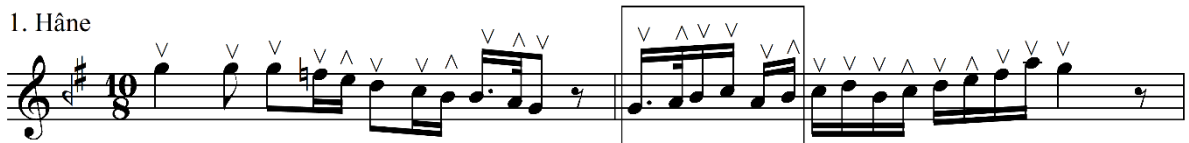
Şekil 8. Evç saz semâisi örneği



Şekil 9. Mâhûr saz semâisi örneği

Yukarıdaki örnekler incelendiğinde, üst-alt-üst-üst-üst tertibinin genellikle iki tartım kalıbının birleşimi sırasında uygulandığı görülmektedir. Bu durumun sebebi olarak tertibin uzunluğu gösterilebilir. Tertibin, farklı yapılarıdaki iki tartımın sürdürülebilmesi ve akıcı şekilde icrâ edilmesine yardımcı olduğu düşünülmektedir. Söz konusu tertip incelendiğinde, üst-alt-üst-üst tertibine bir üst mızrapın eklenmesiyle türetildiği de anlaşılmaktadır. Bu yönden düşünüldüğünde, ezgi içerisindeki akışa göre tertiplerin uzatılabilir olduğu da söylenebilir. üst-alt-üst-üst-üst tertibi, uzunluğu sebebiyle ilk örnekte görülen sıralı perde icrâlarında inici veya çıkıcı olarak art arda gelen perdelerin akıcı bir şekilde seslendirilebilmesi için de kullanılabilir. Bununla birlikte şekil 7’de, Muhayyer Saz Semâisi’nin dördüncü hânesi üzerinden verilen ilk örnek incelendiğinde, farklı tartım kalıpları ve sonrasında gelen süratli üçleme icrâları için de uygun bir mızrap tertibi olduğu çıkarımı yapılabilir.

Üst-alt-üst-üst-alt-üst tertibi.



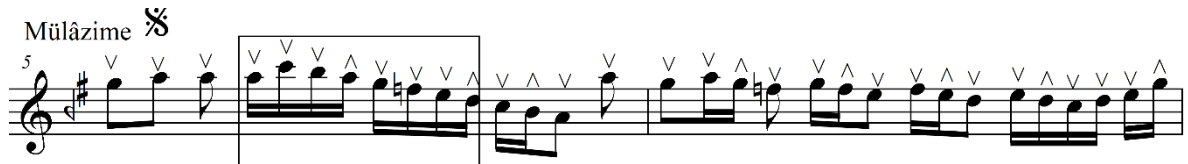
Şekil 10. Mâhûr saz semâisi örneği



Şekil 11. Evç saz semâsi örneği

Yukarıdaki örnekler incelendiğinde, üst-alt-üst-üst-alt-üst tertibinin uzun bir tertip olması sebebiyle fazla ve sıralı şekilde perdelerle oluşturulmuş olan tartım kalıpları ve iki tartım kalıbının art arda icrâsı sırasında kullanılabilirdiği görülmektedir. Yine üst-alt-üst-üst tertibinden türetildiği anlaşılan kullanımın, mızrap vuruş yönleri doğrultusunda ezgiyi akıcı bir şekilde sürdürmeye fayda sağlayacağı düşünülmektedir. Söz konusu uzun tertipler, sonrasında gelecek olan ezgilerde uygulanacak mızrap vuruş yönleri için de çoğu zaman öncü yönelimler içermektedir.

Üst-üst-üst-alt tertibi.



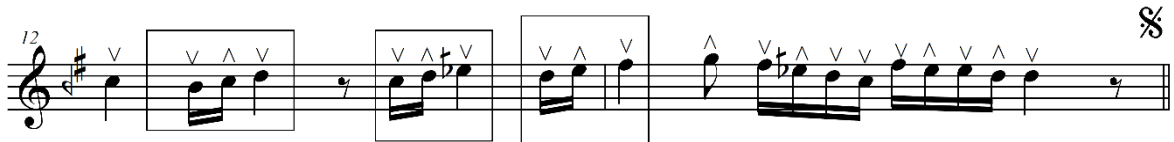
Şekil 12. Muhayyer saz semâsi örneği



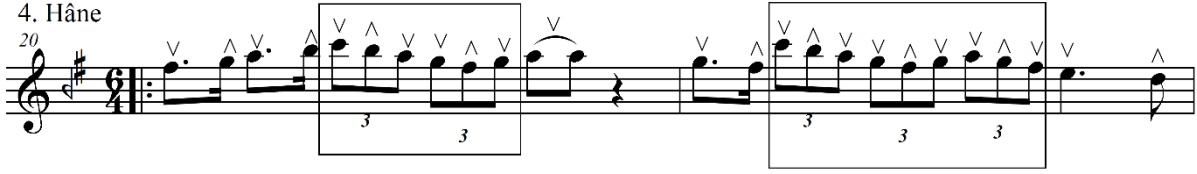
Şekil 13. Evç saz semâsi örneği

Yukarıdaki örnekler incelendiğinde, üst-üst-üst-alt tertibinin, üst-alt-üst-üst tertibiyle de uyumlu olan tartım kalıplarında ikinci bir tercih olarak uygulanabileceği görülmektedir. Üst-üst-üst-alt tertibinin, akıcı ezgileri oluşturan ve art arda bir soru-cevap özelliği de taşımakta olan tartım kalıplarının akıcı bir şekilde icrâ edilebilmesine fayda sağlayacağı düşünülmektedir. Tertibin başındaki üst mızrap yoğunluğu ise aynı zamanda vurgulu ve güçlü bir icrânın ortaya konulmasına da yardımcı olacaktır.

Üst-alt-üst tertibi.



Şekil 14. Muhayyer saz semâsi örneği

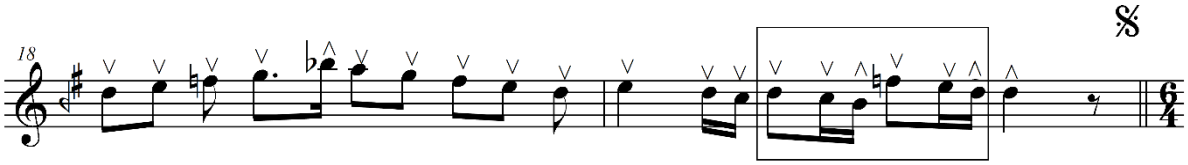


Şekil 15. Muhayyer saz semâsi örneği

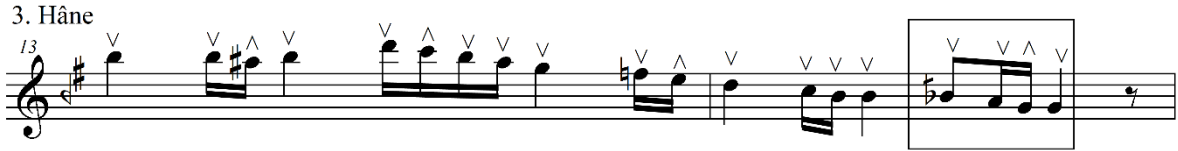
Yukarıdaki örnekler incelendiğinde, üst-alt-üst tertibinin iki farklı tartım kalıbı akışında kullanılabilir olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki, iki onaltılık nota süresinden sonra dörtlük nota süresiyle belirtilen perdelerle oluşan tartım kalıbı birleşimidir. Bu kullanımda, birbiri ardına gelen iki onaltılık perdenin akıcılığını sağlamak üzere üst-alt vuruşu yapılmakta, hemen ardından ise daha uzun süreli olan dörtlük perde üst mızrap vuruşuna denk getirilerek tınının devamı sağlanmaktadır.

Üst-alt-üst tertibinin sık kullanıldığı bir diğer tartım kalıbı çeşidinin ise üçlemeler olduğu söylenebilir. Bilhassâ art arda gelen süratli üçleme icrâlarında mızrap vuruşlarının karışarak ezgideki duyum ayırımını yok etmesinin önüne geçilmesi amacıyla, her üçleme kalıbının birbirinden ayrılabilmesi noktasında oldukça faydalı bir tertip olduğu düşünülmektedir.

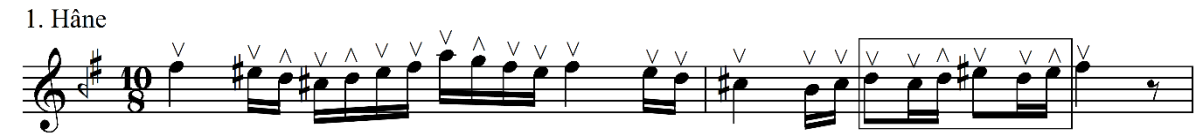
Üst-üst-alt tertibi.



Şekil 16. Muhayyer saz semâsi örneği



Şekil 17. Mâhûr saz semâsi örneği



Şekil 18. Evç saz semâsi örneği

Yukarıdaki örnekler incelendiğinde, üst-üst-alt tertibinin tüm saz semâilerinde aynı tartım kalıbı ve motiflere denk geldiği görülmektedir. Mızrabın vuruluş şekliyle en uyumlu tartımın örneklerde görülen tartımlar olduğu ve çalışmadaki saz semâileriyle birlikte diğer pek çok saz eserinin icrâsında da aynı şekildeki bir uyumdan bahsedilebileceği düşünülmektedir. Örneklerdeki ilgili tartım kalıpları incelendiğinde, kalıbı oluşturan perdelerin ilkinin daha uzun süreli olduğu görülmektedir. Bu uzun süreli perdenin, tartımdaki duyumu ikinci perdeye aktarıcı görev üstlenmesi sebebiyle üst mızrap vuruşu gerektirdiği, sonrasındaki perdenin de ezgiyi yürütücü nitelikte kullanılması sebebiyle yine üst mızrap vuruşu yardımıyla belirgin ve akıcı icrâ edilebileceği söylenebilir. Son

perdeye denk gelen alt mızrap vuruşuyla da sonraki tartım kalıbında gelecek olan üst mızrap vuruşuna hazırlık sağlanmaktadır.

Tertip Edilen Mızrap Vuruşlarının Pekiştirilmesine Yönelik Alıştırma Önerileri

Yukarıda, eserler üzerindeki konumları ve kullanımları itibariyle incelenerek bazı çıkarımlara varılmış olan mızrap tertiplerinin hem eserlerdeki kullanımı hem de talebenin farklı tartım ve motiflerde sağlayabileceği uygun kullanım çeşitlerinin pekiştirilmesi için, tertiplerin belli bir süre düzenli bir şekilde çalışılması uygun olacaktır. Bu tür çalışmalar ise en doğru ve verimli şekilde ancak söz konusu tertiplere yönelik olarak üretilen etütlerle gerçekleştirilebilir. Bu doğrultuda, aşağıdaki etütler, çalışmada incelenmiş olan mızrap tertiplerinin pekiştirilmesi için tanbur üzerinde denenerek, hem saz semâîlerinde görülen uygun tartım kalıpları üzerinden hem de farklı yeni üretimler çerçevesinde, tertiplerin icrâsı için en uygun hâle getirilerek oluşturulmuştur. Etütlerde, mızrap vuruş yönleriyle birlikte aynı zamanda uygun parmak numaraları da gösterilmiş ve bu sayede talebenin mızrap tertibi ile parmak uyumunu da kavrayabilmesi sağlanmıştır. Yukarıdaki inceleme başlıkları altında saz semâîleri içerisinde kullanım alanına rastlanmayan mızrap tertipleri için de ayrıca etütler oluşturulmuştur. Söz konusu tertiplerin, daha çok saz eserlerinin tartım veya ezgi bakımından çeşitlenerek çalınması sırasında ve irticâli icrâlarda kullanımına rastlanmakta olduğu söylenebilir. Ancak bu farklı bir çalışma konusudur.

Bûselik Alıştırma

Üst-alt-üst-üst mızrap tertibi alıştırması

Usûl: Sofyan

Metronom: 90

The musical score consists of 15 measures of music in 4/4 time, written in treble clef. The key signature is one sharp (F#). The rhythm is a sequence of eighth and sixteenth notes. The first measure starts with a quarter rest, followed by eighth notes. The second measure has a quarter rest, followed by eighth notes. The third measure has a quarter rest, followed by eighth notes. The fourth measure has a quarter rest, followed by eighth notes. The fifth measure has a quarter rest, followed by eighth notes. The sixth measure has a quarter rest, followed by eighth notes. The seventh measure has a quarter rest, followed by eighth notes. The eighth measure has a quarter rest, followed by eighth notes. The ninth measure has a quarter rest, followed by eighth notes. The tenth measure has a quarter rest, followed by eighth notes. The eleventh measure has a quarter rest, followed by eighth notes. The twelfth measure has a quarter rest, followed by eighth notes. The thirteenth measure has a quarter rest, followed by eighth notes. The fourteenth measure has a quarter rest, followed by eighth notes. The fifteenth measure has a quarter rest, followed by eighth notes. The score includes various rhythmic patterns and accidentals, such as a sharp sign in the eighth measure and a sharp sign in the fourteenth measure.

Şekil 19. Bûselik alıştırma

Rast Alıştırma

Alt-üst-alt-üst mızrap tertibi alıştırması

Usül: Nim Sofyan

metronom: 75

The musical score consists of 15 measures of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation is as follows:

- Measure 1: Quarter note G4, quarter note A4.
- Measure 2: Quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 3: Quarter note D5, quarter note E5.
- Measure 4: Quarter note F#5, quarter note G5.
- Measure 5: Quarter note A5, quarter note B5.
- Measure 6: Quarter note C6, quarter note B5.
- Measure 7: Quarter note A5, quarter note G5.
- Measure 8: Quarter note F#5, quarter note E5.
- Measure 9: Quarter note D5, quarter note C5.
- Measure 10: Quarter note B4, quarter note A4.
- Measure 11: Quarter note G4, quarter note F#4.
- Measure 12: Quarter note E4, quarter note D4.
- Measure 13: Quarter note C4, quarter note B3.
- Measure 14: Quarter note A3, quarter note G3.
- Measure 15: Quarter note F#3, quarter note E3.

Articulation marks include accents (^) and breath marks (v) placed above the notes in various measures.

Şekil 20. Rast alışırma

Uşşâk Alıştırma

Üst-alt-üst-alt-üst mızrap teribi alıştırması

Usûl: Sofyan

Metronom: 65

The image displays a musical score for a Tanbur exercise titled "Uşşâk Alıştırma". The score is written in 4/4 time and consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic markings such as accents (^) and breath marks (v) above the notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The exercise is identified as "Üst-alt-üst-alt-üst mızrap teribi alıştırması" and is associated with the "Sofyan" usûl. The tempo is marked as "Metronom: 65".

Şekil 21. Uşşâk alıştırma

Hicâz Alıştırma

Üst alt üst üst üst mızrap tertibi alıştırması

Usûl: Raks Aksağı

Metronom: 65

The musical notation consists of 15 measures of music in 3/8 time, written in the key of D major (one sharp). The notation is presented in a single staff with a treble clef. The rhythm is 3/8, and the tempo is marked as Metronom: 65. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The sequence of notes and rests is as follows:

- Measure 1: Quarter note D, quarter note E, quarter note F#.
- Measure 2: Quarter note G, quarter note A, quarter note B.
- Measure 3: Quarter note C, quarter note D, quarter note E.
- Measure 4: Quarter note F#, quarter note G, quarter note A.
- Measure 5: Quarter note B, quarter note C, quarter note D.
- Measure 6: Quarter note E, quarter note F#, quarter note G.
- Measure 7: Quarter note A, quarter note B, quarter note C.
- Measure 8: Quarter note D, quarter note E, quarter note F#.
- Measure 9: Quarter note G, quarter note A, quarter note B.
- Measure 10: Quarter note C, quarter note D, quarter note E.
- Measure 11: Quarter note F#, quarter note G, quarter note A.
- Measure 12: Quarter note B, quarter note C, quarter note D.
- Measure 13: Quarter note E, quarter note F#, quarter note G.
- Measure 14: Quarter note A, quarter note B, quarter note C.
- Measure 15: Quarter note D, quarter note E, quarter note F#.

Şekil 22. Hicâz alıştırma

Mâhûr Alıştırma

Üst alt üst üst alt üst mızrap tertibi alıştırması

Usûl: Sengin Semâî

Metronom: 60

The musical score consists of seven staves of music, each starting with a measure number (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is written in treble clef. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with various rhythmic markings above them, including 'v' (accents) and '^' (breath marks). The melody is a sequence of notes that repeats with variations, characteristic of a mızrap exercise. The first staff starts with a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The second staff continues with eighth notes D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The third staff starts with a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The fourth staff continues with eighth notes D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The fifth staff starts with a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The sixth staff continues with eighth notes D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The seventh staff starts with a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The eighth staff continues with eighth notes D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Şekil 23. Mâhûr alıştırma

Hüseyinî Alıştırma

Üst üst üst alt mızrap teribi alıştırması

Usûl: Sofyan

Metronom: 70

The musical score for 'Hüseyinî Alıştırma' is presented in a single staff with a treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece consists of 15 measures, with measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15 indicated at the beginning of their respective lines. The melody is composed of eighth and quarter notes, with various accents (v) and breath marks (^) above the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Şekil 24. Hüseyinî alıştırma

Bûselik Alıştırma

Üst alt üst mızrap tertibi alıştırması

Usûl: Semâî

Metronom: 60

The musical score consists of 15 measures of music in 3/4 time. The notation is as follows:

- Measure 1: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Accents (^) are above A4 and B4. A 'v' is above G4.
- Measure 2: Quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Accents (^) are above A4 and B4. A 'v' is above C5.
- Measure 3: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Accents (^) are above B4 and A4. A 'v' is above G4.
- Measure 4: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Accents (^) are above A4 and B4. A 'v' is above G4.
- Measure 5: Quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4. Accents (^) are above G4 and A4. A 'v' is above F#4.
- Measure 6: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Accents (^) are above A4 and B4. A 'v' is above G4.
- Measure 7: Quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Accents (^) are above A4 and B4. A 'v' is above C5.
- Measure 8: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Accents (^) are above B4 and A4. A 'v' is above G4.
- Measure 9: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Accents (^) are above A4 and B4. A 'v' is above G4.
- Measure 10: Quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Accents (^) are above A4 and B4. A 'v' is above C5.
- Measure 11: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Accents (^) are above B4 and A4. A 'v' is above G4.
- Measure 12: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Accents (^) are above A4 and B4. A 'v' is above G4.
- Measure 13: Quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Accents (^) are above A4 and B4. A 'v' is above C5.
- Measure 14: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Accents (^) are above B4 and A4. A 'v' is above G4.
- Measure 15: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Accents (^) are above A4 and B4. A 'v' is above G4.

Şekil 25. Bûselik alıştırmaya 2

Rast Alıştırma

Üst üst alt mızrap tertibi alıştırması

Usûl: Sofyan

Metronom: 70

The musical score consists of eight staves of music, each starting with a measure number (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns and articulations, including accents (^) and breath marks (V). The score is designed for a mızrap (rhythmic instrument) and is intended for practice.

Şekil 26. Rast alıştırma 2

SONUÇ

Çalışmada ele alınmış olan mızrap tertipleri ve bunların saz eserlerinin muhtelif kısımlarındaki kullanım biçimlerinin tespiti neticesinde, tanburun icrâsında mızrap vuruş yönlerinin mâhiyetinin önemi ortaya çıkarılmış ve vurgulanmıştır. Mızrap tertipleri incelendiğinde, icrâda kolaylık sağlayan, icrânın akıcı olmasını destekleyen en önemli mızrap tertibinin üst-alt-üst-üst tertibi olduğu tespit edilmiştir. Söz konusu tertip, özellikle eserlerdeki sıralı şekilde bulunan inici veya çıkıcı ezgi yapılarının icrâsında etkin bir şekilde kullanılabilen ve bu şekilde eserler bünyesinde bulunan ve icrâsı güç kısımlar için mızrapın uygun hale getirilmesini sağlamaktadır. Çalışmadaki diğer mızrap tertipleri incelendiğinde ise Türk mûsikîsi üslûp ve tavrına uygun olarak bestelenmiş olan eserlerdeki ezgilerin zayıf ve güçlü konumdaki perde dizilimleri ve bunların oluşturdukları anlatımlara göre şekillenmekte oldukları ve tüm tertiplerin ezgi yapılarına paralel olarak bir görev üstlendikleri sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum tıpkı söylenen bir sözün ağızdan çıkış süreci gibidir. Sözün söylenmesi sırasında kullanılan kelimelerin telaffuzu için, dil ve dudaklar bir uyum sürecine girer. Bu uyum içerisinde kelimenin en doğru ve akıcı şekilde seslendirilmesi sağlanır. İşte bu durumdan yola çıkılarak, mızrap tertibinin de tartım ve ezgiler için dil ve dudağın üstlenmiş olduğu göreve benzer bir görev üstlenmekte olduğu sonucuna varılmaktadır.

Çalışmadaki mızrap tertipleri ile ilgili bir diğer tespit ise tertiplerin ana kalıplarının ezgilerin uzunluğuna göre ek vuruş yönleri edinebilmeleri durumudur. Mızrap tertipleri, ezgi uzunlukları ve yapı farklılıklarına göre irticâli bir şekilde çeşitlenebilmektedir. Bununla birlikte bu irticâli eklentiler, tertiplerin sürekli olarak kullanımının duyumu tekdüze bir hale getirecek olması sebebiyle eserlerin tümünde zaman zaman ortaya çıkabilmektedir. Bu doğrultuda, kaynaklarda da verilmiş olan tertiplerin dışında, icrâcının kendi yönelimleriyle de tertip oluşturabileceği sonucuna varılmaktadır. Çalışmadaki usûllü icrâların süslemesiz bir şekilde icrâsının yanında, Türk mûsikîsi tavrına uygun süslemelerin eklenmesi veya taksîm gibi irticâlen yapılan icrâlarda da mızrap vuruş yönlerinin ana tertiplerle birlikte çok çeşitli şekillerde gelişebilecekleri sonucuna ulaşılmıştır. Tartım ve ezgileri oluşturan güçlü ve zayıf konumdaki perdelerin varlığı ve bunlara göre oluşan mızrap tertipleri, özellikle anlatım karakterini üst mızrap vuruşuyla belirgin hale getiren tanbur sazı için önem arz etmektedir.

Çalışmadaki mızrap tertiplerinin art arda sürekli olarak bir döngü içinde oluşunun tespiti doğrultusunda, tertiplerin pekiştirilmesine yönelik alıştırma icrâ edilmesinin gerekli olduğu ortaya çıkmaktadır. Tertiplerin çalışılmasına yönelik olarak oluşturulan ve bir önceki başlık altında sunulan örnek alıştırma icrâları, eserlerdeki tartım ve ezgilerle uyumlu bir şekilde söz konusu mızrap akışlarının süreklilik ve akıcılık kazanmasına fayda sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Tüm incelemelerle ilgili genel bir değerlendirme yapıldığında ise tanbur icrâsının mızrap vuruşlarının sürekli olarak tertiplenmesi çevresinde şekillenmiş olduğu, bu tertiplerin, belirlenerek kayıt altına alınmış ana kalıpların dışında, icrâcının anlık kararları doğrultusunda çeşitlenebildiği, söz konusu çeşitliliğin, usûllü icrâ, irticâli icrâ, eserin yapısı, eserin icrâsındaki sürat, kullanılan süslemeler gibi etki unsurları çerçevesinde değişim göstermekte olduğu sonucuna varılmıştır.

Öneriler

1. Çalışmada tanbur özelinde işlenen konu ve oluşturulan etütlerin, diğer mızraplı çalgılarla da icrâ edilebilirliği bulunmaktadır. Dolayısıyla çalışmadaki etütlerin farklı çalgılarla da denenmesi önerilir.

2. Bir sazın icrâsı, çalışmada ele alınan mızrap vuruşlarıyla ilgili teknik detaylarda olduğu gibi daha pek çok teknik ve detay içermektedir. Hem tanbur özelinde hem de farklı çalgılarda bu detayların üzerinde incelemeler yapıp, ele alınan konuların daha açık bir şekilde irdelenerek ilgililerin faydasına sunulması önerilir.
3. Çalışmada oluşturulan örnek etütlerle benzer şekilde farklı tekniklerle ilgili daha pek çok etüt oluşturulabilir. Hem hocanın öğrencisi için hem de öğrencinin kendisi için alıştırmalar oluşturması, icrâ gelişimi için fayda sağlayacaktır.
4. Tanburun icrâsıyla ilgili metotlar bulunmakta ancak belli tekniklere özel olarak geliştirilen alıştırmalar kitapları bulunmamaktadır. Söz konusu eksikliğin giderilmesi amacıyla alıştırmalar kitapları yazılabilir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Aksüt, S. (1994). *Tanbur Metodu*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Baltacı, A. (2019). “Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır.” *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cilt 5, Sayı 2.
- Cündioğlu, D. (2012). *Sanat ve Felsefe*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Dinçol, B. (2003). *Eski Önasya ve Mısır’da Müzik*. İstanbul: Ege Yayınları.
- Düzün, E. (2024). *Tanbûrî Cemil Bey’den Günümüze Türk Müsîkîsi’nde Tanbur Üslûbu*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Fışkın, Ü. (2018). “Sistemik Müzikolojide 20. Yüzyıl Analiz Yöntemleri.” *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASED)*. Cilt 5, Sayı 12.
- Hatipoğlu, V. (2017). *Beylik Aranağme ve Çeşitlemeleriyle Türk Müziği Keman Alıştırmaları*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Ersoy, İ. (2012). “Türk Müzik Kültüründe Çalgı ve Çalgı Müziği.” *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*. Sayı 2.
- Karasar, N. (2020). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kıral, B. (2020). “Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi.” *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cilt 8, Sayı 15.
- Özel, Ö. (1997). *Tanbur Tekniği Üzerine Bir Deneme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Sarı, A. (2012). *Türk Müziği Çalgıları*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Yahyâ Kaçar, G. (2005). *Ud Metodu*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Yahyâ Kaçar, G. (2021). *Türk Müsîkisinde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yıldırım, A. (1999). “Nitel Araştırma Yöntemlerinin Temel Özellikleri ve Eğitim Araştırmalarındaki Yeri ve Önemi.” *Eğitim ve Bilim Dergisi*. 23 (112).
- Yıldırım, A. Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EKLER

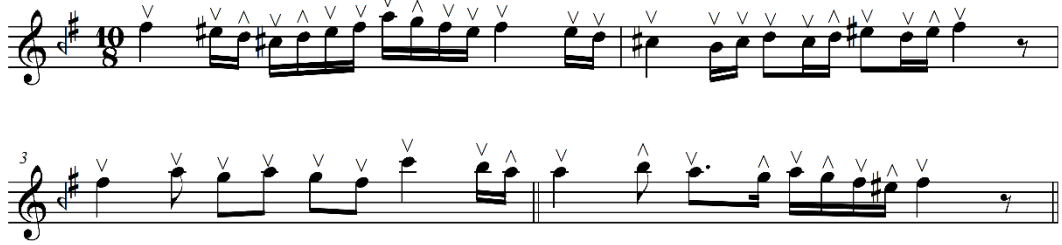
Evç Saz Semâîsi

Mızrap vuruş yönü önerileri

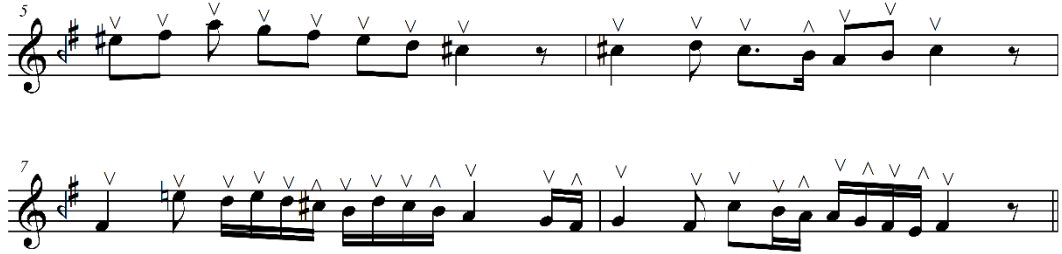
Usûl: Aksak Semâî

Beste: Sedat ÖZTOPRAK

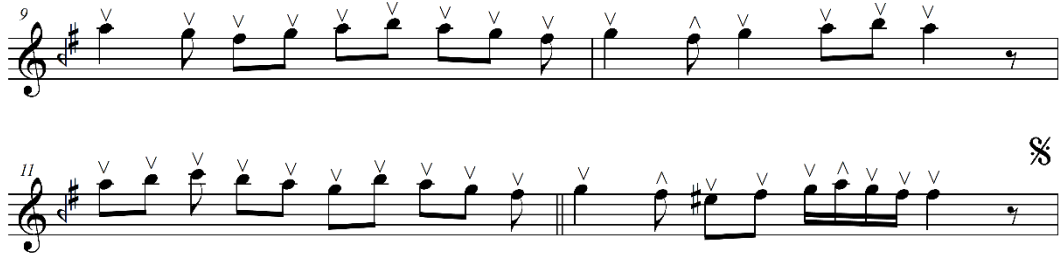
1. Hâne



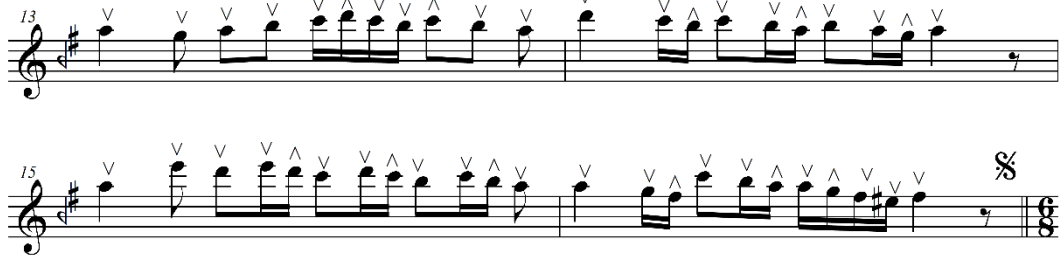
Mülâzime §



2. Hâne



3. Hâne



2

Evç Saz Semâîsi

17

20

22

25

28

31

35

§

Ek 1. Sedat Öztoprak'a ait Evç saz semâîsi

Mâhûr Saz Semâîsi

Mızrap vuruş yönü önerileri

Usûl: Aksak Semâî

Beste: Refik Ş. FERSAN

1. Hâne

Mülâzime

2. Hâne

3. Hâne

Mâhûr Saz Semâisi

4. Hâne

Musical score for Mâhûr Saz Semâisi, 4. Hâne, measures 17-29. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The piece features a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets (indicated by the number '3'). There are also some quarter and half notes. The piece ends with a double bar line and a fermata symbol.

Ek 2. Refik Fersan'a ait Mâhûr saz semâisi

Muhayyer Saz Semâisi

Mızrap vuruş yönü önerileri

Usûl: Aksak Semâî

Beste: Tanbûrî Cemil Bey

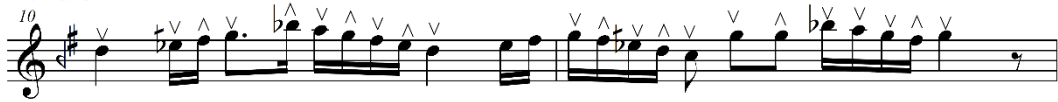
1. Hâne



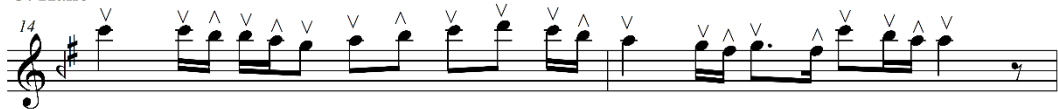
Mülâzime §



2. Hâne

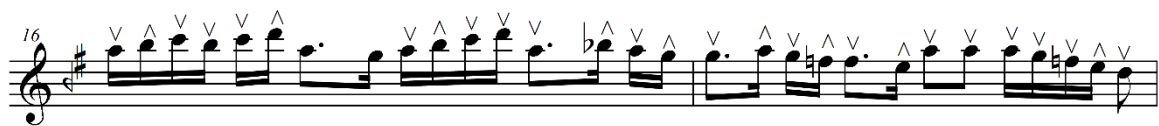


3. Hâne

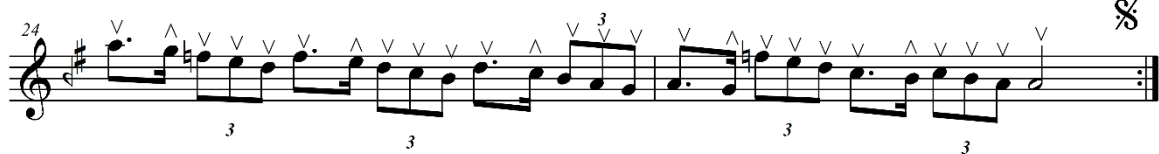
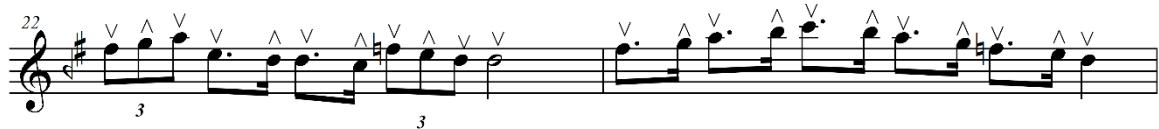
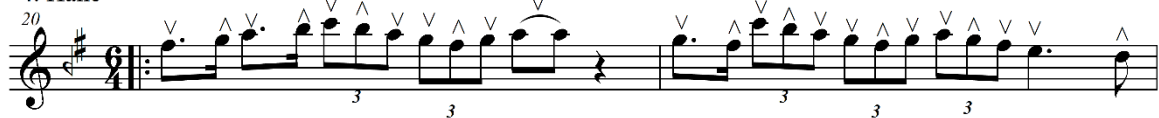


2

Muhayyer Saz Semâisi



4. Hâne



Ek 3. Tanbûri Cemil Bey' ait Muhayyer saz semâisi