

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

TANBUR EĞİTİMİNDE KULLANILAN TEMEL İCRA
TEKNİKLERİNİN VE BU TEKNİKLERE YÖNELİK ÇALIŞMA
PRENSİPLERİNİN BELİRLENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eylem DERÇİN

TRABZON
Haziran, 2018

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

TANBUR EĞİTİMİNDE KULLANILAN TEMEL İCRA
TEKNİKLERİNİN VE BU TEKNİKLERE YÖNELİK ÇALIŞMA
PRENSİPLERİNİN BELİRLENMESİ

Eylem DERÇİN

Karadeniz Teknik Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nce Yüksek Lisans
Unvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Danışmanı
Prof. Dr. Mehmet Kayhan KURTULDU

TRABZON
Haziran, 2018

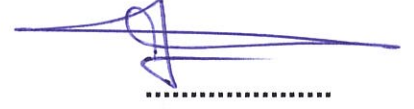
KTÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü'ne

**Bu çalışma jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalında
YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir. 21 / 06 / 2018**

Tez Danışmanı : Prof. Dr. M. Kayhan KURTULDU



Üye : Prof. Dr. Cahit AKSU



Üye : Doç. Dr. Barış DEMİRCİ



Onay

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Nevzat YİĞİT

Enstitü Müdür V.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Tezimin içerdiği yenilik ve sonuçları başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Karadeniz Teknik Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

Eylem DERÇİN

21 / 06 / 2018

ÖN SÖZ

Geçmiş ile geleceği arasında köprü kurmak, kültürünün öğelerini sürdürmek ve varlığını devam ettirmek isteyen toplumlar için eğitim vazgeçilmez bir unsurdur. Kültürel açıdan bir adım öne geçmek isteyen toplumlar mutlaka bireylerinin örgün ya da yaygın her türlü eğitime ulaşabilmesini sağlamalıdır.

Toplumla bütünleşip, kültürün ayrılmaz bir parçası olarak milletin gelişmişlik düzeyini belirlemede müziğin ve müzik eğitiminin kalitesi önemli bir göstergedir. Bir toplumda müziğin geldiği nokta ile toplumun geldiği nokta paralellik gösterir.

Bu çalışma, müzik eğitiminin boyutlarından biri olan çalgı eğitiminde kaliteyi yakalamak, müzik eğitiminin gelişmesine, dolayısıyla toplumun gelişmişlik sürecine olumlu katkılar sağlaması amacıyla hizmet etmek gayesiyle yapılmıştır.

Türk müziği eğitiminin önemli bir dalı olan “Tanbur” sazının doğru icra edilmesi konusunun temel alındığı çalışmada, tanbur eğitiminde teknik geliştirmeye yönelik yazılı kaynak eksikliğinden doğan sorunların giderilebilmesine katkı sağlama amacıyla, tanburun temel tekniklerinin yazılı ve görsel olarak açıklanması hedeflenmiştir.

Çalışmam süresince bana rehberlik eden, fikirlerinden ve birikimlerinden istifade ettiğim çok kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Mehmet Kayhan KURTULDU' ya teşekkürü borç bilirim.

Bu yolda başından beri bana verdiği destek için, değerli eşim Murat Burçin DERÇİN'e, özellikle notaların yazımı konusunda büyük emek sarf eden başta Arş. Gör. Cenk Önder ÖZEN ve Öğr. Gör. Aytaç KÖKTÜRK'e, öğrencilerim Kübra ŞAHİN ile Eyüp Giray BAYRAM'a, ayrıca değerli katkılarından dolayı Öğr. Gör. Gökhan ALTINBAŞ'a, Dr. Öğr. Üyesi Ali KELEŞ'e ve sevgili Ramazan ŞAHİN'e çok teşekkür ederim.

Eylem DERÇİN

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
ÖZET	VII
ABSTRACT	VIII
TABLolar LİSTESİ.....	IX
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	X
1. GİRİŞ.....	1
1. 1. Araştırmanın Amacı.....	2
1. 2. Araştırmanın Gerekçesi ve Önemi.....	2
1. 3. Araştırmanın Sınırlılıkları	3
1. 4. Araştırmanın Varsayımları.....	3
1. 5. Tanımlar	3
2. LİTERATÜR TARAMASI.....	5
2. 1. Araştırmanın Kuramsal Çerçevesi	5
2. 1. 1. Çalgı Eğitimi.....	5
2. 1. 2. Tanbur Eğitimi.....	7
2. 1. 2. 1. Tanburun Tarihçesi	8
2. 1. 2. 2. İcra (Seslendirme).....	10
2. 1. 2. 3. İcracılar (Çalıcılar).....	10
2. 1. 2. 4. Tanbur İcrasında Ekoller	12
2. 1. 2. 5. Tanbur İcrasında Kişi Üslupları.....	13
2. 1. 2. 6. Tanbur Eğitiminde Kullanılan Belli Başlı Metodlar.....	14
2. 1. 3. Tanburda Kullanılan Temel Teknikler.....	14
2. 1. 3. 1. Çift (İkili) Mızrap Tekniği	14
2. 1. 3. 2. İnletme Tekniği.....	15
2. 1. 3. 3. Tril Tekniği.....	16
2. 1. 4. Tanbur İle İlgili Yapılmış Çalışmalar	16
2. 2. Literatür Taramasının Sonucu	19

3. YÖNTEM	20
3. 1. Araştırma Modeli	20
3. 2. Araştırma Grubu.....	21
3. 3. Verilerin Toplanması	21
3. 3. 1. Verilerin Toplanma Araçları.....	21
3. 3. 2. Verilerin Toplanma Süreci.....	24
3. 4. Verilerin Analizi	25
4. BULGULAR.....	26
4. 1. Öğretim Elemanlarından Elde Edilen Bulgular.....	26
4. 2. Teknik Analizlerde Kullanılan Seslendirme Biçimlerine Yönelik Açıklamalar.....	30
4. 3. Belirlenen Örnek Eserlere İlişkin Teknik Analizler.....	31
4. 3. 1. Ferahfeza Saz Semai	31
4. 3. 2. Gülizar Peşrev	36
4. 3. 3. Şedaraban Saz Semai	43
4. 3. 4. Acemaşiran Saz Semai.....	48
4. 3. 5. Muhayyer Peşrev.....	51
5. TARTIŞMA	59
6. SONUÇLAR ve ÖNERİLER	61
6. 1. Sonuçlar.....	61
6. 2. Öneriler	61
6. 2. 1. Teknikleri Geliştirmeye Yönelik Öneriler.....	62
7. KAYNAKLAR	68
8. EKLER	72
9. ÖZGEÇMİŞ ve İLETİŞİM BİLGİLERİ	85

ÖZET

Tanbur Eğitiminde Kullanılan Temel İcra Tekniklerinin ve Bu Tekniklere Yönelik Çalışma Prensiplerinin Belirlenmesi

Bu çalışmada, tanbur eğitimindeki yazılı kaynak eksikliği sorunu düşünülerek, tanbur eğitiminde kullanılan temel icra tekniklerinin neler olduğunun belirlenmesi, bu tekniklerin çalışma prensiplerinin ortaya koyulması ile bu tekniklere yönelik yazılı ve görsel açıklamaların geliştirilmesi amaçlanmıştır.

Nitel araştırma modelinin kullanıldığı bu çalışmada çalışma grubunu, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarları'nda (DTMK) görev yapan tanbur öğretim elemanları oluşturmaktadır. Veriler, görüşme (mülakat) tekniği kullanılarak toplanmıştır.

Çalışmada, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarları'nın tanbur dersi içerikleri incelenerek, görüş alma formlarından alınan cevaplara göre, tanbur eğitiminde mutlak surette çalışılması gereken eserler ve bu eserlerde kullanılan teknikler belirlenmiştir. Eserlerden yola çıkılarak yapılan teknik analizler sonucunda, icrada kullanılan temel tekniklerin, üzerinde çalışılan eserlerdeki detaylı 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 3 teknik kullanılması konusunda birleşmişlerdir. Bunlar; çift (ikili) mızrap, perdeden perdeye kaydırma (inletme) ve tril teknikleridir. Eserlerin teknik analizlerinde de, belirlenen bu tekniklerin nerelerde ve nasıl kullanıldığı detaylı olarak belirtilmiştir. Literatürde bu tekniklerin uygulanmasına yönelik ayrıntılı kaynak olmamasından dolayı, adı geçen tekniklerin icra açısından geliştirilebilmesi amacıyla, öneriler bölümünde araştırmacı tarafından geliştirilen alıştırmalara yer verilmiştir. Tekniklere yönelik tanım ve açıklamalar ile seslendirme prensipleri ifade edilmiş, alıştırma ile de çalışma prensipleri belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çalgı Eğitimi, Tanbur Eğitimi, İcra Teknikleri

ABSTRACT

Determination of Basic Performance Techniques Used in Tanbur Training and Basic Studying Principles for These Techniques

In this study, it is aimed that determining the basic performance techniques used in tanbur education, to introduce the working principles of these techniques and to develop written and visual explanations about these techniques by thinking over the problem of lack of written source in tanbur education.

In this study, where the qualitative research model is used, the study group is composed of the tanbur lecturers who work in various State Turkish Music Conservatories (STMC). The data were collected using interview technique.

In this study, the tanbur course contents of the State Turkish Music Conservatories were examined and according to the answers received from the interview texts, the works that should be studied in the tanbur training and the techniques used in these works were determined. As a result of the technical analysis of the works, the detailed positions of the basic techniques used in these works are revealed. As a result of interviews about which techniques should be used in these works, it is explained written and visually how these techniques should be studied with the basic performance techniques mentioned in the research. Following the written and visual explanations of the techniques presented, the working principles of the mentioned techniques are stated.

Consequently the instructors have reached a consensus on the use of 3 techniques as the basic for tanbur training: double (dual) plectrum, sliding pitch to pitch (inletme), and trill. In the technical analysis of the works, where and how these determined techniques are used are displayed in detail. Since there is no detailed source in the literature for the application of these techniques, the suggestions section contains the exercises developed by the researcher for the purpose of improving the mentioned techniques in terms of performance. The principles of performance have been determined by means of definitions and explanations for the techniques. The studying principles were determined through exercises.

Keywords: Instrument Training, Tanbur Training, Performance Techniques.

TABLÖLAR LİSTESİ

<u>Tablo No</u>	<u>Tablo Adı</u>	<u>Sayfa No</u>
1.	Tanbur Öğretim Elemanlarına Gönderilen Eser Listesi.....	22
2.	Öğretim Elemanlarının Seçtiği Eserlere Yönelik Bulgular	26
3.	Öğretim Elemanlarının Belirlediği Tekniklere Yönelik Bulgular	29



ŞEKİLLER LİSTESİ

<u>Şekil No</u>	<u>Şekil Adı</u>	<u>Sayfa No</u>
1.	Çift (İkili) Mızrap Tekniği.....	15
2.	İnletme Tekniği (Çarpma ile İnletme).....	15
3.	İnletme Tekniği (Kaydırma ile İnletme).....	15
4.	Tril Tekniği	16
5.	Şekil 4'ün Birinci Çalış Biçimi	16
6.	Şekil 4'ün İkinci Çalış Biçimi.....	16
7.	Teknik Analizlerde Kullanılan Seslendirme Biçimlerine Yönelik Açıklamalar	30
8.	Teknik Analizlerde Kullanılan Seslendirme Biçimlerine Yönelik Açıklamalar	30
9.	Teknik Analizlerde Kullanılan Seslendirme Biçimlerine Yönelik Açıklamalar	30
10.	Teknik Analizlerde Kullanılan Seslendirme Biçimlerine Yönelik Açıklamalar	31
11.	Teknik Analizlerde Kullanılan Seslendirme Biçimlerine Yönelik Açıklamalar	31
12.	Teknik Analizlerde Kullanılan Seslendirme Biçimlerine Yönelik Açıklamalar	31

1. GİRİŞ

Müzik eğitiminin en temel ve önemli unsurlarından biri çalgı eğitimidir. Çalgı eğitimi, bireylerin müzikle ilgili davranışları kazanmalarında bilgi, beceri ve yeteneklerini geliştirmelerinde ve müzikle daha güçlü bir bağ kurmalarında etkili bir süreçtir. Ayrıca çalgı eğitimi (Tanrıverdi, 1997), öğrencinin yeteneğini geliştireceği, müzikle ilgili bilgilerini zenginleştireceği ve müzik beğenisini yükselteceği bir yoldur. Çalgı çalma (Uslu, 1996), sosyalleşmede ve duyguları ifade etmede etkili rol oynayan, insanın kendisiyle özdeşleşip bütünleşmesine zemin hazırlayan, müzik sanatının önemli bir boyutudur.

Çalgı öğretimi süreci ise bilgi, beceri kazandırma, bu yolda davranış geliştirme, estetik anlayışı edindirme ve kişilik oluşumu sağlamaya yönelik bir iletişim sürecidir. Bu süreç, çalgı öğrenmenin gerçekleşmesi ve çalgıyı seslendirmek için bireyin davranışlarında teknik ve estetik nitelikli yeni davranışlar geliştirmek amacıyla yapılan uygulamaları kapsar (Akkuş, 1996).

Çalgı eğitimi sürecinin kapsamı, çalgının tanınması, çalabilmeye ilişkin temel davranışların kavranması ve davranışların düzenli ve etkin olmasıdır (Saraç, 1992).

Araştırmalar sonucunda görülmüştür ki; çalgı eğitimi bireylerin özgüven, disiplin, adaptasyon, sorumluluk gibi kişilik özelliklerini olumlu yönde etkilemektedir. Araştırmacılar tarafından ileri sürülen bir husus ise; özellikle bir müzik aleti çalmanın dikkati, konsantrasyonu ve hafızayı etkilediği, okul başarılarına katkıda bulunduğu (Demirova, 2008).

Çalgı eğitimi, bireyin müziksel davranışlarına belli bir disiplin ve düzen getirmeyi amaçlar. Bu eğitim bireyi, bilişsel, duyuşsal ve devinışsel yönleriyle bütün olarak ele alır. Çalgı eğitiminde amaçlanan; çalgının yapısal özelliklerini bilmenin yanı sıra, doğru tutuş, temiz ses çıkarma ve doğru duruş gibi becerilerin kazandırılmasıdır. Ayrıca çalgının tarihçesi ve özellikleri, seslendirilen eserlerin teknik ve estetik yönleriyle değerlendirilmesi hususları da çalgı eğitiminin diğer amaçlarını oluşturur (Demirbatır, 1993).

Çalgı eğitiminde çalgıyı çalma becerisini gösterebilmek için birtakım becerilerin sistematik olarak kazandırılması, çalgıyı öğrenme sürecini ifade eder (Schleuter, 1997).

Türk müziğinde de çalgı eğitimi geçmişten günümüze varlığını sürdürmektedir. Günümüzde Türk müziğine bakıldığında, eski bilgilere ait gerek yazılı kaynakların gerekse müzik kayıtlarının yetersiz kaldığı görülmektedir. Bu eksikliğin başlıca nedeni geleneksel müzik eğitimidir. Geleneksel müzik eğitiminde usta-çırak ilişkisine dayanan, "meşk" usulü denilen, sürekli tekrar ile çalışmak daha çok kendini gösterir. Toplu icraya dayalı bu

sistemde yazılı kaynak kullanımını akademik eğitim yaklaşımına göre daha az sayıdadır. Dolayısıyla yazıya dayalı, metodik bir eğitimi mümkün kılmamaktadır.

Bu çalışmada, Türk müziğinin geleneksel çalgı eğitiminde öne çıkan, usta-çırak ilişkisine dayalı eğitimin getirdiği yazılı kaynak eksikliğinin giderilmesi önemli görülmektedir. Çalışma kapsamında tanbur çalgısının temel tekniklerinin saptanması ve bu tekniklerin yazıya aktarılarak, çalışma prensiplerinin belirlenmesine çalışılmıştır.

1. 1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada amaç, tanbur eğitiminde kullanılan temel icra tekniklerinin neler olduğu, bu tekniklerin çalışma prensiplerinin ortaya konulması ve bu tekniklere yönelik yazılı ve görsel açıklamaların geliştirilmesidir. Araştırmanın alt amaçları da şunlardır;

- Tanbur eğitiminde kullanılan temel icra tekniklerinin neler olduğunun belirlenmesi.
- İcra tekniklerine yönelik çalışma prensiplerinin analizler yoluyla belirlenmesi.
- Belirlenen icra tekniklerine yönelik yazılı ve görsel açıklamaların geliştirilmesi.
- İcra tekniklerine yönelik açıklayıcı alıştırmaların yazılarak yazılı ve görsel açıklamaların çeşitlendirilmesi.

1. 2. Araştırmanın Gerekçesi ve Önemi

Göksu'ya göre (2015) seslendirilmesinde yaratıcılığın ve doğaçlamanın önemli olduğu geleneksel Türk müziği öğretim sürecinde kullanılacak yöntemlerin ve metotlarının, kendi karakteristik yapısını aktarabilen batılı yöntemlerle sınırlı kalmayan yapılarla desteklenmesi gerekmektedir. Geleneksel Türk çalgı müziği günümüzde gelişmeye başlamış olmakla birlikte bu çalgıların öğretiminde izlenen sistematik yaklaşım konusunda da sıkıntılar göze çarpmaktadır. Bunların yanında devlet konservatuvarlarında görev yapan üst düzey icracıların kullandıkları bazı yöntem, uygulama ve materyaller de kimi zaman dikkate alınmamaktadır.

Yukarıdaki bakış açısı ile düşünüldüğünde günümüz geleneksel Türk çalgı müziği eğitimi sürecinde metodolojik yaklaşımların usta çırak ilişkisi kadar, yazılı ve sistemli kaynak veya metod yaklaşımları ile de zenginleştirilmesi önem kazanmaktadır.

Günümüzde tanbur eğitiminde kullanılan tekniklerin öğrenciye kazandırılması, gerek ustayı taklit etme, gerekse dinleme yöntemleri ile mümkündür. Eğitimde en önemli eksiklik bu tekniklerin nasıl uygulanacağını yazılı olarak öğrencilere sunulamamasıdır. Mızrabın ne şekil de vurulacağı ve sap üzerindeki parmakların hangi perdeye ne şekilde dokunması gerektiği konusu öğretmen tarafından uygulamalı olarak öğrenciye gösterilir. Ancak bunlar öğrenciye yazılı bir kaynak olarak verilememektedir. Bu durum eğitimde zorluklara yol

açmaktadır. Bu araştırma, tanbur eğitiminde kullanılan temel teknikleri anlatan yazılı kaynak ihtiyacından doğan eksiklikleri gidermeye katkı sağlamak üzere yapılmıştır. Çalışma ve seslendirme prensiplerine yönelik bilgilerin mevcut tanbur metodlarında da yeterince açıklayıcı olmaması, yürütülen çalışmayı bu yönüyle de önemli kılmaktadır.

1. 3. Araştırmanın Sınırlılıkları

- Araştırmanın nitel verileri, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı (DTMK) adı altında eğitim veren okullarda görev yapan kadrolu tanbur öğretim elemanları ve öğretim elemanlarına gönderilen yapılandırılmış görüşme formu ile sınırlıdır.
- Tanbur dersinin ana çalgı olarak verildiği anabilim dalları DTMK'lar olduğu için, tanbur eğitiminde en temel seslendirme tekniklerine yönelik uzman görüşlerinin bu kurumlardan alınabileceği düşüncesi ile sınırlılık kapsamı DTMK olarak tespit edilmiştir.
- Çalışma kapsamına alınan eserler ise öğretim elemanlarından toplanan veriler ve bu veriler içerisinde ortak olarak tercih edilmiş 19 eser arasından, ayrıntılı teknik analiz için rastgele seçilmiş 5 adet eser ile sınırlıdır.

1. 4. Araştırmanın Varsayımları

- Araştırma kapsamında DTMK'ların tanbur öğretim programları incelenerek elde edilen tanbur eserlerinin tanbur eğitimi sürecini kapsadığı ve yeterli olduğu varsayılmıştır.
- Öğretim elemanlarından toplanan verilerin geçerli ve güvenilir olduğu varsayılmıştır.
- Ortak olarak elde edilen 19 eser içinden seçilen 5 eserin, kapsama alınan 3 adet temel tanbur tekniğini en iyi şekilde açıklayabildiği varsayılmıştır.

1. 5. Tanımlar

Çarpma: Asıl sese gidilmeden önce çok kısa bir süre başka sese çarpıp, asıl sese dönmedir. Ekseriya bir pest ya da tiz sesin esas sese çarpılmasıdır ki, küçücük bir nota halinde esas notaya ince bir bağla bağlanarak gösterilir. Esas nota ile bir perdeden daha uzak notalar arasında da çarpma olabilir (Öztuna, 1969). Çarpma tekniği esasen tanbur çalgısına özel bir teknik olmadığından, bu tekniğin yalnızca tanımı verilmektedir. Çarpma tekniği pek çok çalgıda olduğu gibi tanburda da kendine yer bulduğu için bu bölümde açıklanmak istenmiştir. Fakat ilerleyen bölümlerde teknik analiz, açıklama, şekil, alıştırma faaliyetlerinde kullanılmamıştır.

Çift (İkili) Mızrap: Tellere (en alttaki bir çift çelik tele) bir anda (alt-üst) olarak vurulan ikili mızrap vuruşudur. Bu vuruş, tellerden tek ses çıkana dek tekrarlanmalıdır. Bütün özellik, iki vuruşa rağmen tellerden tek ses çıkartabilmektir (Aksüt, 1994).

Perdeden Perdeye Kaydırma (İnletme): Seslendirmede çok yaygın kullanılan bir tekniktir. Perdeden perdeye parmak kaydırmasıyla yapılır. Mızrap vurumu ile desteklenir. Bir mızrap-bir parmak gibi eşit vuruş ile birbirinden uzak seslerde dikkat uyandırıcı etki yaratır (Sarı, 2012).

Tril: Asıl ses ile komşu sesin birbiri ardına oldukça hızlı ve uzunca süren seslendirilmesidir. Notanın üzerine "tr" yazmak suretiyle gösterilir. Üzerinde bulunduğu notayı, o notadan sonra gelen notayla ardı ardına, çok hızlı bir şekilde nöbetleşe okutur (Öztuna, 1969).



2. LİTERATÜR TARAMASI

2. 1. Araştırmanın Kuramsal Çerçevesi

Bu bölümde, yapılan araştırmanın kuramsal çerçevesi çizilmiştir. Çalgı eğitimi, tanbur eğitimi, tanburun tarihçesi, icra (seslendirme), tanbur icracıları, tanbur icrasında ekoller, tanbur icrasında kişi üslupları, tanbur eğitiminde kullanılmış belli başlı metodlar, tanburda kullanılan temel teknikler (araştırmada sözü geçen teknikler) ve tanbur ile ilgili yapılmış araştırmalar, literatür taranarak açıklanmıştır.

2. 1. 1. Çalgı Eğitimi

Müzik eğitiminin vazgeçilmez bir unsuru olan çalgı eğitimi, bireyi çalgı vasıtasıyla geliştirme, yetiştirme ve bu amaca yönelik istenen davranışları kazandırabilme eğitimidir (Evren, 2007). Bir başka tanımla ise çalgı eğitimi bireylerin zihinsel ve bedensel becerilerini bir araya getirme, bunları biçimlendirme ve bunlardan bir müzikal kimlik/bilinç oluşturma sürecidir (Dikici, 2014).

Mesleki müzik eğitiminin önemli bir kolu olan çalgı eğitimi, çalınacak çalgının öğrenciye tanıtılmasını, çalgı çalmanın doğru tekniklerle ve doğru şekilde öğretilmesini, çalgının etkili bir şekilde kullanılmasını ve çalgı çalmanın geliştirilmesini planlı olarak öğretmeyi hedeflemelidir. Bunu sağlayabilmek için de öğrencilere kazandırılmak istenen davranışların bazı yöntemler dâhilinde sistematik olarak planlanması gerekmektedir (Akbel, 2018, s.172).

Çalgı eğitimi, bireylerin kendi yeteneklerini değerlendirmelerine, kendilerini daha iyi tanımalarına ve gerçekleştirebilmelerine imkân sağlar. Ayrıca kişinin mutlu, başarılı ve sağlıklı olmasında etkin bir rol oynar. Çalgı eğitimi, insanların ve toplumların yaşamında müziksel, sanatsal bir takım duyuların alınması ve hissedilmesi sonucu, bazı önemli etkiler yaratan bir eğitim alanıdır. Bu eğitim, bireyde müziksel bilgi birikimi sağlama ve var olan birikimi arttırmaya da olanak hazırlar (Uslu, 1999'dan akt. Kahyaoğlu, 2009, s.42).

Çalgı, öğrenilen teorik bilgilerin pratiğe dökülebilmesi için öğrencinin kullanabileceği bir araçtır.

Bir çalgının çalınabilmesinde uygulanan yöntemler bütünü diyebileceğimiz çalgı eğitimi; öğrencilerin çalgılarını doğru şekilde çalmaları, çalgı yoluyla müzik kültürlerini kavramaları, müzikal becerilerini arttırmaları ve çalışma sürelerini verimi arttıracak biçimde ayarlamalarına yönelik gerçekleştirmelidir (Parasız, 2009).

Çalgı eğitimi, çalgı çalmayı öğrenebilme, çalgıyı etkin kullanabilme, çalgı çalmayı geliştirebilme ve çalgı çalmayı öğretebilme basamaklarını gerçekleştirecek biçimde yürütülür (Yıldız, 1986'dan akt. Akbulut, 2013, s. 3).

Sabır, disiplin ve planlı çalışmayı gerektiren bir süreç olan çalgı eğitimi, aynı zaman da uzun bir yol kat etmek demektir. Çalgı eğitiminde iki önemli unsur öğrenci ve öğretmendir. Öğretmen-öğrenci iletişimi ve öğretim yönetimi, bireysel çalgı derslerinde hedeflenen davranışları edinme sürecinde etkin bir rol oynar (Parasız, 2009).

Çalgı eğitiminde süreklilik ilkesi, öğrencinin derslere devamını ve her gün programlı olarak bireysel çalışma yapmasını gerektirmektedir. Bu nedenle her gün belirli bir çalışma süresi ayrılmalı ve ona uyulmaya çalışılmalıdır. Çalışmaya başlamadan önce, çalışma süresinin akıllıca planlanması çok önemlidir. Günlük çalışmada teknik konulara, alıştırma ve etüdler ile deşifrelere yer verilmelidir (Çimen, 1994'den akt. Şendurur, 2001, s. 138).

Çalgıya yönelik yazılan eserler, öğrencilerin teknik becerilerinin yanı sıra müzikal becerilerini de geliştiren önemli araçlardır. Çalgı eğitiminde öğrencilerin istenen davranışları kazanabilmeleri, bu eğitime yönelik eserleri icra etmeleriyle mümkün olur. Öğrencilerin bu becerileri geliştirebilmesinde, çalgı repertuarı ve buradan seçilen eserler önemli rol oynar (Bulut, 2008).

Çalgı eğitimi sürecinde istenilen teknik düzeye ve müzikal davranış becerilerine kavuşmak her iki elde yeni ve gerekli becerilerin kazanılması önemlidir. Öğrenilmesi hedeflenen teknik ve müzikal becerilerin (bilhassa karmaşık becerilerin) somut olarak algılanıp çalgıda uygulanabilmesi, büyük ölçüde usta bir öğreticinin ya da alan uzmanı bir akademisyenin bu davranışları uygulayarak göstermesi ve öğrencinin bunu gözlem, modelden öğrenme veya taklit gibi davranışlarla hayata geçirmesi ile mümkün olabilmektedir. Bu durum çalgı derslerinin bireysel olarak yüz yüze yapılmasını gerektirir (Çilden, 2016).

Çalgı eğitiminde, tekniğin gelişmesiyle birlikte müziksel ifade de gelişir. Öğrencinin müziğe gereken değeri vermesi, müziğe karşı duyarlılığını geliştirmesi ve bu yönde davranış kazanma hedefine daha çabuk ulaşması, tekniğe verilen önemle mümkün olur. Teknik sorunlar, aynı alıştırma ve etüdlerin tekrar edilmesiyle değil de problemin ne olduğunun ve nasıl çözülmesi gerektiğinin kavranması ile giderilir (Ertem, 1997). Bu durum özellikle kendine has sesi, tınısı ve yapısı olan ve seslendirme teknikleri ile de kimi zaman diğer çalgılardan ayrılan Türk müziği çalgıları için de yüksek düzeyde önemlidir.

Türk Müziğinde, icranın iyi ve yüksek seviyelere ulaşması, "çırağın ustayı izlemesi yolunun" iyi bir şekilde gerçekleşmesinin yanında, fiziksel kondüsyonun tam olması ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Bu durumda, Türk müziği çalgı icracılarının da, tüm çalgı icracıları

gibi yorum ve üslub gibi çalışmaların yanında teknik, yani mekanik ve kas gücü ile yapılması gereken çalışmalara özel önem göstererek, vakit ayırmaları gerektiği sonucuna varılmıştır (Aslan, 2012).

Çalgı eğitiminde başarıyı etkileyen faktörlerden biri, müzik yeteneği ve becerisinin yanında, fiziksel yapıdır. Kas kontrolü, ellerin ve kondüsyon gerektiren uzuvların kullanımı, fiziksel yapıyı oluşturan elementlerdir. Çalgıya hakimiyetin sağlanabilmesi için öğrencinin, çalgısının teknik özelliklerini öğrenmede ve uygulayabilmede yeterli düzeye ulaşması gerekir. Öğrencinin çalgı çalma becerisi, yapılandırılmış teknik içeren çalışmalarla geliştirilebilir. Doğru yapılandırılmış çalışmalar, çalgı eğitiminde istikrarlı gelişimi, duyuşu, duruşu, sahip olunan müzikal anlayışı ve yaratıcılığı icraya dökebilme gibi konularda öğrencinin gelişmesini temin eder. Bunun sonucunda, çalgı eğitiminin üst düzeye getirilerek, müzikal gelişimin, uygulama becerisinin ve yaratıcılığın yüksek bir seviyeye çıkması sağlanır (Üstün, 2010).

“Teknik; Yunanca “Tekhne” yani; “Sanat” sözcüğünden kaynaklanmakta, sanatta yol, yordam, yöntem anlamına gelmektedir. Müzikte teknik; genelde “yöntem bilgisi” anlamına geldiği kadar, “uygulama becerisi” olarak da kullanılır. Yöntem bilgisi anlamında teknik; yaratıcılığa araç olan kuralları kullanma yetisidir, yaratıcılığın kendisi değil, yaratıcılığa yol açan bilgilerdir. Uygulama becerisi olarak teknik; seslendiriciye kolaylık sağlayan yetilerdir. Tekniği güçlü olmayan seslendirici, yaratıcı olamaz; yaratıcılık yönü zayıf olan seslendiricinin tekniği ise işe yaramaz” (Say, 2002).

2. 1. 2. Tanbur Eğitimi

Akbel (2018) tarafından çeşitli biçimlerde tanımlanmış ve sınıflandırılmış Geleneksel Türk Müziği çalgı eğitiminde kullanılan öğretim ve öğrenme yöntemlerinin günümüzde sık kullanılan en önemli başlıcaları kısaca şöyle verilmiştir.

- Meşk Yöntemi: Bir üstat tarafından eserin ya da çalınarak okunarak öğrenciye öğretilmesi.
- Anlatma Yöntemi: Seslendirilecek esere yönelik nazari bilgilerin anlatılarak seslendirmeye hazırlanması.
- Sorun Çözme (Kendi Kendine Öğrenme): Öğrencilerin karşılaşılabilecekleri teknik ya da notasyonla ilgili yeni durumlara kendilerince çözüm üretmeleridir.
- Grup Çalışması: Öğrencilerin konser, ustalık sınıfı, toplu çalma gibi etkinlikler yardımıyla birlikte çalarak gelişmesi.
- Gösterip Yaptırma: Meşk usulüne benzeyen ve çalınacak olan eserin, pasajın ya da tekniğin hoca tarafından seslendirilerek istenilen teknik durumun açıklanmaya çalışılması.

- Gözlem: Öğrencilerin çalacakları eseri ya da genel olarak kullandıkları çalgının tüm özelliklerini çeşitli örneklerden veya ortamlardan izleyerek öğrenmesi.

Bu tanımlardan hareketle Akbel (2018), Türk Müziğinin kendine has bir üslup, makam ve seslendirme özellikleri bulunduğunu, bu anlamda, Türk Müziğinde çalgı eğitimi değerlendirildiğinde ve buna dayalı olarak yöntemler geliştirilmeye çalışıldığında bu konuların önem arz ettiğini vurgulamıştır. Benzer biçimde tanbur eğitiminde de seslendirme teknikleri ile öğrenme ve öğretme yöntemleri yukarıdaki genel özelliklerle örtüşmektedir.

Tanbur, Geleneksel Türk Müziği'nin en temel çalgılarından biridir. Türk müziği çalgıları içerisinde müstesna bir yere sahiptir. Doğru bir tanbur eğitimi, aynı zamanda Türk müziğinin kendine has özelliklerini, sistemini, aralıklarını, makamlarını en doğru şekilde öğrenmeye imkân sunar.

Her çalgının olduğu gibi, tanburun eğitimi de belli aşamaları olan bir süreç ihtiva eder. Tanbur eğitimine öncelikle sazın doğru tutuluşu, mızrabın doğru tutuluşu gibi temel konularla başlanmaktadır. Bu temel beceriler kazandırılırken, doğru bir beden duruşu, kolu sazın üzerine doğru biçimde yerleştirmek, doğru tutulmuş bir mızrap ile tellere doğru şekilde vurmak, klavyeyi (sap) doğru şekilde kavramak gibi konuların üzerinde durulmalıdır. Tüm bunlar doğru bir eğitime başlamak için dikkat edilmesi gereken hususlardır.

Tanbur eğitimi, geçmişten bugüne daha çok usta-çırak sistemi ile yapılmaktadır. Günümüzde bazı metodlar kullanılsa da tam anlamıyla metod odaklı bir eğitim süreci kullanılmamaktadır. Bu kapsamda Çilden (2016) de çalgı eğitimi sürecinde performans yönetiminin uzun zamandır usta-çırak ilişkisi içerisinde yürütüldüğünü belirtmiş ve bu durumun birebir dersler ile sağlandığını söyleyerek bu durumun çalgı eğitiminin doğasında var olduğunu vurgulamıştır.

Bir çalgının öğretilmesinde dikkat edilecek en önemli nokta, tekniklerin doğru bir metod ile aktarılmasıdır. Teknik, çalgı icrasının temel unsurudur ve çalgının karakterini ortaya koymada vazgeçilmez bir etkiye sahiptir. Doğru bir teknikle yapılan icra, çalgıyı tüm özellikleriyle temsil eder. Türk müziği çalgılarının en önemlilerinden biri olan tanbur da, teknik vasıfları yüksek bir çalgıdır.

2. 1. 2. 1. Tanburun Tarihçesi

Tanbur; Türk müziğinin tüm özelliklerini bünyesinde barındıran çalgıların başında gelir. Bu nedenle Klasik Türk Sanat Müziği'nin en doğru, en sağlam ve en çok kullanılan sazı olmuştur.

Türk müziğinin ses bakımından en geniş tınlayan, hassas ve içli sazı olan tanburun 4-5 bin yıllık bir geçmişi vardır. Bunu şöyle anlıyoruz:

Mezopotamya'da yapılan kazılardan çıkartılan kabartmalarda, yapısı tanbura benzeyen çalgı aletleri vardır. Söz konusu bu medeniyetler M.Ö. 2000 yılına aittir. Büyük Türk müziği bilgini H. Saadettin AREL'in Musiki Mecmuası adlı eserinde yazdığı bir makalesinde belirttiği üzere, Sümer Müziği hakkında araştırmaları ile tanınan İngiliz bilim adamı Francis W. GALPIN, The Music Of Sumerians adlı eserinde tanbur sazının eskiliğini kanıtlamaktadır. S. AREL, makalesinin sonuna şu dip notu eklemiştir; (Aksüt, 1994)

“Adı geçen İngilizce kitabın 50. sayfası karşısında Milat'dan takriben 1600 yıl önceden kalmış bir sınıır taşının fotoğrafı görülüyor. Bu taşın üzerinde Tanbur çalan iki adamın kabartma resimleri var...”

Bu açıklama, tanbur sazının gerçekten o çağlardan kalma olduğu hakkında bize ipuçları vermektedir.

Sazın ismi olan “tanbur” kelimesinin manası veya kelimenin kökünün nereden geldiğini pek çok kişi araştırmışsa da tam bir açıklama yapamamışlardır. Tanbur kelimesinin çeşitli şekillerde açıklanmaya çalışıldığını söyleyen H. S. AREL, Musiki Mecmuası'nda yazdığı bir makalede GALPIN'in bahsedilen eserinin 35. ve 36. sayfalarında Tanbur kelimesi hakkında verdiği bilgileri şöyle özetliyor; (Arel, 1948'den akt. Sarı, 2012, s. 56).

“Sümer Türkleri tanbura “pantur” derlerdi. Pan, Sümerce “yay” demektir; Tur ise “çocuk, küçük” demektir. O halde pantur, “küçük yay” manasına gelir. Tanbur'a “yay” denmesinin nedeni şöyle açıklanır; Sesi büyütecek küçük bir kutu ile uzun bir saptan yapıp, tellerine basılarak çalınan telli saz fikrini, insanların av yayından almış oldukları tahmin ediliyor. Bu yaydan belli bir ses çıkacağı düşünülünce, böyle bir yayı kullanan insanların, yay birkaç tel daha ekleyerek küçük arp (harpa) benzeri ya da gerilmiş telleri bir küçük kutu ile sapa bağlayarak tanburu meydana getirmeleri yüksek ihtimaldir. İşte bundan dolayı tanbur sazı (küçük yay) manasında “pantur” diye isimlendirilmiştir.”

Sözcüklerin, ifadelerin toplumların yapılarına, dillerindeki ses uyumlarına göre değişmeleri doğaldır. Buna göre de “pantur” kelimesi de zamanla değişime uğramış ve Türk dilinde “tanbur” olmuş, bu şekliyle de yerleşmiştir. Asırlarca çeşitli kavimler tarafından değişik yapılarda ve değişik şekillerde çalınarak kullanılan tanbur, bildiğimiz manadaki halini 18. yy.'dan itibaren almıştır. Özellikle son bir-iki asırda Geleneksel Türk Müziği'nin zirvede olduğu devirde tanbur en kullanışlı dönemlerini yaşamıştır.

18. yy.'ın ilk yarısında perde bağları, kullanıldığı müziğin gereklerini tam olarak karşılayacak düzeye getirilmiştir. O zamandan bugüne, şekil olarak hiç değişmeyen tanbur, her çalgıda olduğu gibi uç noktalarda bazı değişiklikler yaşamıştır. 20. yüzyıl'ın ilk

yarısında göğüs tahtasının ortasına 5–6 cm çapında bir delik açılmış, tını yönünden olumlu etki sağlamadığından 1950'lerden sonra bundan vazgeçilmiştir (Sarı, 2012).

2. 1. 2. 2. İcra (Seslendirme)

Tanbur'un gövdesi (tekne) sağ diz üzerine, sapı sola gelecek şekil de konulur. Sağ kol, dirsek kıvrımının, tel takma yerinin biraz üzerine geleceği şekil de yerleştirilir. Birinci tel (yegâh), ezginin çalındığı en çok kullanılan teldir. Ortadaki çift sarı (pirinç) teller ve diğer üst grup (yegâh), "sus"lar ya da durak ve güçlü perdelerine dokunarak ahengi arttırmak ve eseri süslemek amaçlı kullanılır.

Bazı sesler mızrap vurulmaksızın sadece sol el parmakları ile tele sap üzerinde gereği gibi dokunmak suretiyle elde edilir. Bu konuya "Tanbur'da Kullanılan Temel Teknikler" bölümünde detaylı olarak değinilecektir.

2. 1. 2. 3. İcracılar (Çalıcılar)

- 15. yüzyıl

Tanburi MUSLİHİDDİN

Tanburi ŞADİ

Tanburi Mudurnulu ZARİ

- 16. yüzyıl

Tanburi UBEYD

Tanburi DERVİŞ HASAN

Tanburi HAFİ

Tanburi HACI KASIM

- 17. yüzyıl

Tanburacı MEHMED

Tanburi Hanende Mehmet Çelebi HAFİZ POST

Tanburi Benli HASAN AĞA

Tanburi Angelikli ANGELİ

Tanburi Enfi Burnaz Serhanende HASAN AĞA

- 18. yüzyıl

Tanburi MUSTAFA ÇAVUŞ

Tanburi DİLHAYAT KALFA

Tanburi HALSAR

Tanburi BURNAZ HASAN

Tanburi OSMAN AĞA

Tanburi EYÜB AĞA
 Tanburi Müsahib ALİ AĞA
 Tanburi AŞIK MUSTAFA ÇAVUŞ
 Tanburi Haham Moşe FAO MUSİ
 Tanburi Hanende Küçük MİR CEMİL ZAHARYA
 Tanburi Sermüezzin EMİN AĞA
 Tanburi İSHAK
 Tanburi Müsahib Şehryari HAFIZ MEHMET SADIK AĞA
 Tanburi Reis'ül Küttab MAHMUT EFENDİ
 Tanburi Müsahib-i Şehriyari Hacı NUMAN AĞA
 Tanburi ZEKİ MEHMED AĞA
 Tanburi AHMED
 Tanburi ALİ ÇAVUŞ
 Tanburi Müsahib MUSTAFA AĞA
 Tanburi AHMED AĞA
 Tanburi İZZED AĞA
 Tanburi SALİH AĞA
 Tanburi ARİF MEHMED AĞA
 Tanburi Müsahib-i Şehryari ZEKİ MEHMED AĞA
 Tanburi HIZIR AĞA
 Tanburi İSMED AĞA
 Tanburi Neyzen Kuyumcu Samatyalı OSKİYAM
 Tanburi Şeyh CELALEDDİN DEDE EFENDİ
 Tanburi Notacı ALEKSAN
 Tanburi ALİ EFENDİ
 Tanburi Neyzen Sinekemani KOZYATAĞI RİFAİ
 Tanburi İSMAİL AĞA
 Tanburi KAPRİL
 Tanburi Küçük OSMAN BEY
 Tanburi Büyük OSMAN BEY
 Tanburi Selanikli Udi Kılıçcı AHMED TEVFİK EFENDİ
 Tanburi MEHMET BEY
 Tanburi Hanende NİKOĞOS AĞA (TAŞCIYAN)
 Tanburi Tırnova'lı Karaoğlan DİMİTRİ
 Tanburi İZZED BEY
 Tanburi Hacı KİRAMI EFENDİ

Tanburi CEMİL BEY

Tanburi AZİZ MAHMUD BEY

Tanburi AHMED BEY (Tanburi Cemil Bey'in ağabeyi)

• 20. yüzyıl

Tanburi MUHİDDİN EREV

Tanburi FAİZE ERGİN

Tanburi Refik Şemseddin FERSAN

Tanburi Ahmet NEŞET BEY

Tanburi ÖMER BEY

Tanburi Kadıköylü FAHRİ BEY

Tanburi Hafız İZZEDDİN

Tanburi ATIF

Tanburi HİKMET BEY

Tanburi HATIF BEY

Tanburi Kadı FUAT EFENDİ

Tanburi KEMAL BATANAY

Tanburi Dürrü TURAN

Tanburi GARBİS

Tanburi Mesut Ekrem CEMİL (Tanburi Cemil Bey'in oğlu)

Tanburi Udi Selahaddin PINAR

Tanburi İzzeddin ÖKTE

Tanburi Ahmed Tefik OBER

Tanburi Ömer ALTUĞ

Tanburi Ercümend BATANAY

Tanburi Akın ÖZKAN

Tanburi Sadun Kemali AKSÜT

Tanburi Necdet YAŞAR

• 21. yüzyıl

Tanburi Dr. Murat Salim TOKAÇ

Tanburi Özer ÖZEL

Tanburi Murat AYDEMİR

Tanburi Birol YAYLA

2. 1. 2. 4. Tanbur İcrasında Ekoller

Tanbur'un icrası yolunda değişik tarzlar ortaya çıkmıştır. Klasik tarz, bu ekollerin önemlilerinden ilkidir. Bu tarzda birçok usta yetişmiştir. Tanburi İshak, III. Selim, Zeki

Mehmet Ağa, Oskiyam Efendi, Tanburi Osman Bey, Tanburi Ali Efendi bu ekolün en önemli ustalarıdır.

Türk müziği üzerine araştırmalar yapan ve çalışmalarını Nazari ve Ameli Türk Musikisi adlı 5 ciltlik eserinde toplayan Dr. Suphi Ezgi, klasik tavrın son temsilcilerindendir (Akan, 2007).

Ruşen Ferit Kam, Klasik ekolü şöyle tanımlamıştır;

“Nağmeleri mümkün oldukça az mızrap vuruşuyla icra etmek ve yapısını bildirdiğimiz gibi, derin ve geniş tekne ile uzun bir saptan ibaret bulunan bu sazın çelik ve bakır tellerinin göğüs ve tekne vasıtasıyla hâsıl ettikleri ihtiraslardan (titreşim) çıkan akisleri, mızrap vuruşları arasında kaybetmemek, bu suretle nağmeleri bu akislerden faydalanarak birbirine bağlayıp çalmak esasına dayanır”(Sarı, 2012).

Tanburi Ali Efendi klasik tavra bazı değişik unsurlar getirmiştir. Tanbur'u daha özgür ve zengin icra etme yollarına gitmiştir. Duyguyu daha çok yansıtan icra şekli ile melodi ve hareket bakımından daha cömert davranmıştır.

Tanburi Ali Efendi'nin açtığı bu çığır Tanburi Cemil'i etkilemiş, o da bu ekole olağanüstü yeteneğini ve müzikalitesini ekleyerek Tanburi Cemil ekolünü yaratmıştır. Bu ekol kendisinden sonra gelen tanburileri de etkisi altına almıştır.

Klasik Ekol	Tanburi Cemil Ekolü
İcra bakımından statiktir.	İcra bakımından dinamiktir.
Sade ve dingindir.	Süslü ve coşkuludur.
Mızrap vuruşları azdır.	Mızrap vuruşları boldur.
Melodiler mızrap vuruşları arasında kaybolmaz.	Melodiler mızrap vuruşlarıyla bezenir.
Nağmeler birbirine bağlanır.	Nağmelerde ses aşırıdır.

2. 1. 2. 5. Tanbur İcrasında Kişi Üslupları

Tanburda bilinen belli başlı iki üslubun temel temsilcileri Tanburi İshak ve onun icra tavrını farklı bir boyuta taşıyan Tanburi Cemil Bey'dir.

Tanburda bir ekol yaratmış olması, kendinden önceki icracıların ekol oluşturmak, teknik geliştirmek gibi bir bilincinin ve algısının olmaması, bu icracıların tanburu sadece yaşadıkları dönemin alışlagelmiş üslubu ile icra etmeleri sebebiyle İshak öncesi çalıcılar sadece ismen yer almıştır.

Tanburi İshak: (1745?-1814). Tanbur'da Klasik Ekol'ün en büyük icracısıdır. Enderun'da tanburi olan İshak, Sultan III. Selim'in hocası olarak büyük saygı ve itibar kazanmıştır. Tanburda, başta III. Selim, Kuyumcu Oskiyam, Zeki Mehmet Ağa, Tanburi

Mehmet Ağa onun öğrencileridir. Bu klasik üslup Oskiyam'dan Şeyh Abdülhalim Efendi'ye, ondan da sırasıyla, Dr. Suphi Ezgi'ye ve Mes'ut Cemil'e geçmiştir. Dr. Suphi Ezgi de bu üslubu metod olarak yazıya dökmüştür (Öztuna, 1969).

Tanburi Cemil Bey: (1871-1916). İstanbul'da Molla Gürani'de doğdu. Klasik ekolü yıkarak, bol mızrap vuruşlu ve sol elinin olağanüstü becerisiyle, Ali Efendi ekolünün klasikten kurtulmuş üslubunun bir gelişmiş safhasını meydana getirdi. Bu üslubu ile ünü uluslararası camiada yayıldı. Sağ ve sol el tekniği çok iyi idi. Özellikle tanbur ve klasik kemençe icracılığında kendisine yaklaşan görülmemiştir. Gür, doyurucu, dolu ve izlenemez bir hırslılıkla mızrap vuruşlarıyla yüklü, devamlı ses aşırı ile şaşırtıcı bir çalım tekniği vardır (Öztuna, 1969).

Tanburi Cemil, Türk müziği usul ve makamlarını anlattığı Rehber-i Musiki adlı eseri dışında, özellikle tanburun icrasının nasıl olması gerektiğiyle ilgili maalesef bir kaynak bırakmamıştır. Bu bizler için büyük bir kayıp olmuştur. Tek tesellimiz onun, zamanında ikna edilip yaptığı, üstün icrasını barındıran plaklarıdır.

2. 1. 2. 6. Tanbur Eğitiminde Kullanılan Belli Başlı Metodlar

Pek çok çalgıda olduğu gibi, tanburda da kullanılan metodlar oldukça azdır. Sadece ismen de olsa veya yazılı olarak bulunabilenler şunlardır;

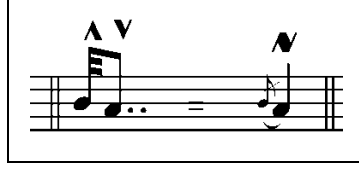
1. Laika Karabey, "Tanbur Kılavuzu", Musiki Mecmuası 1949, 23. sayıdan itibaren yayınlanmıştır.
2. Bedi Mensi Bey (H. Saadettin Arel'in Şehbal dergisindeki yazılarında kullandığı takma ad), basılmamış "Tanbur Metodu" adıyla...
3. Dr. Suphi Ezgi, "Tanbur Metodu", Musiki Mecmuası 1949, 17. sayıdan itibaren yayınlanmıştır. (Bu metod Klasik ekolü günümüze ulaştırmıştır.)
4. Sadun Aksüt, "Tanbur Metodu", Cümbüş yayını, İstanbul, 1971, basılı.
5. Emin Akan, "Tanbur Okulu", İsim olarak 1970'te TRT'nin açtığı kültür, sanat ve bilim ödülleri bünyesinde TSM ve THM alanlarında kullanılmak üzere okul yarışmalarında başarı ödülü kazanmıştır.

2. 1. 3. Tanburda Kullanılan Temel Teknikler

2. 1. 3. 1. Çift (İkili) Mızrap Tekniği

Tanburun temel tekniklerinden biridir. En alttaki çift tele bir anda olmak suretiyle, alt-üst şeklinde yapılan mızrap vuruşudur. Bu iki vuruş o kadar hızlı yapılmalıdır ki tellerden adeta tek ses çıkıyor gibi duyulmalıdır. Çift mızrap tekniği çarpmalı bir tekniktir. Bu teknikte;

Üst mızrabı vuracağımız notadan hemen önce, o notanın bir üst sesine, çok hızlı olarak alt mızrap ile çarpma şeklinde dokunulur.

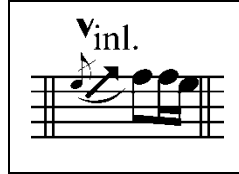


Şekil 1. Çift (ikili) mızrap tekniği

2. 1. 3. 2. İnletme Tekniği

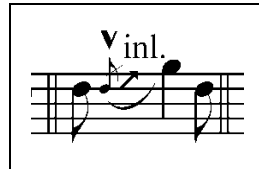
Tanbur icrasında önemli bir tekniktir. Daha ziyade süsleme tekniğidir. İnletme; çalınacak notaya, bir ya da birkaç ses öncesinden (pest sesinden) gelinmesi tekniğidir. Üst mızrap vuruşu kullanılarak yapılır. Bu teknikte; çalınacak notada yapılması gereken üst mızrap vuruşu, o notanın öncesindeki (pest sesindeki) her hangi bir notada çarpma süresinde anlık yapılmaktadır. Dolayısıyla çalınacak nota, mızrap vurulmaksızın sap üzerinde tele dokunmak suretiyle belirtilir. Üst mızrap vuruşu hızlı yapılmalıdır ki, çalınacak notanın süresi değişmemelidir. İki türlü inletme vardır;

- Çarpma ile inletme: Çalınacak notanın bir ses öncesinden (pest sesinden) gelinerek yapılır.



Şekil 2. Çarpma ile inletme tekniği

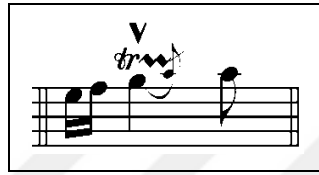
- Kaydırma ile inletme : Çalınacak notanın bir ya da daha çok ses öncesinden (pest sesinden) gelinerek yapılır. Sol eli, sap (perdeler) üzerinde kaydırmak suretiyle uygulanır.



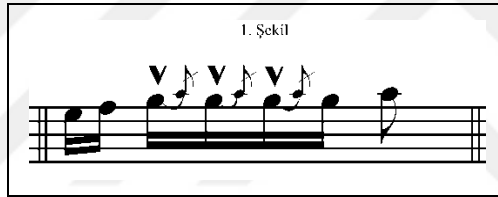
Şekil 3. Kaydırma ile inletme

2. 1. 3. 3. Tril Tekniği

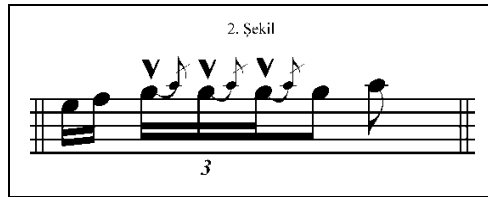
Temel mzık kavramlarından olan tril; asıl ses ile komşu sesin birbiri ardına oldukça hızlı ve uzunca süren seslendirilmesidir. Tanburda çok kullanılan bir süsleme tekniğidir. Notanın küçük ve eşit süreli birimlere bölünerek çarpmalı şekil de çalınması tekniğidir. Üst mızrap vuruşu kullanılarak yapılır. Bu teknikte çalınacak nota, süresi dahilinde kendinden küçük eşit birimlere bölünür ve bölünmüş her küçük birim, ayrı ayrı üst mızrap vuruşu kullanılarak bir sonraki (tiz) notaya çarpma yapılmak suretiyle çalınır. Hızlı uygulanması gereken bir tekniktir ki, bölünmüş olan notanın değeri değışmemelidir.



Şekil 4. Tril tekniği



Şekil 5. Şekil 4'ün birinci çalış biçimi



Şekil 6. Şekil 4'ün ikinci çalış biçimi

2. 1. 4. Tanbur ile İlgili Yapılan Çalışmalar

Tanbur ile ilgili daha önce bazı araştırmalar yapılmıştır. Bunlardan ilki; Buyruklar'ın 2014'de yayımlanan çalışması, "Tanbur, ud ve kanun projelendirilmesi ve yapımı" dır. Bu çalışmada; Kanun, ud ve tanbur eğitimine erken yaşta başlanabilmesi için çalgıların imalat sürecinin ilk adımı olan projelendirme aşaması yer almaktadır. Türk müziği çalgılarında kullanılabilecek perde ve frekans hesaplamaları yapılmış, kanun ve tanburun ses sahalarına ait değerler verilmiştir. Çalgıların üretim aşamaları da anlatılmış olup, çalgıların yapımında kullanılan ağaçlar incelenerek kullanılacak aletlere detaylı olarak yer verilmiştir.

Araştırmada, boyutları sebebiyle erken müzik eğitiminde kullanılmayan çalgıların üretim aşamalarının ilki gerçekleştirilmiş olup, çalgıların üretilmesiyle ilgili model oluşturulmuştur.

Bir başka çalışma da, “Türk makam müziği çalgılarından Tanbur’un müzik prodüksiyonu için kayıt yöntem ve teknikleri” (Kakı, 2012) adlı araştırmadır. Bu çalışmada; Türk makam müziği prodüksiyonunda tanbur için gereken mikrofonlama ve kayıt tekniklerini belirleme ile tanbur özelinde, bir çalgı için mikrofon teknikleri belirleme konusunun bir metodunu oluşturmak amaçlanmıştır. Çalışmada, “Tanbur çalgısının mikrofonlama tekniklerinin oluşturulması” başarılmış, yapılan incelemeler sonucunda araştırmacının (Araştırmada referans kayıt örneği olarak TRT kurumunun tanbur mikrofonlamasında kullandığı yakından dinamik mikrofon baz alınmıştır. Araştırmada bu teknik, Shure SM 57 mikrofonu ile 57 koduyla gerçekleştirildiğinden) 57 ve 57 +AB adını verdiği alınan teknikler Türk makam müziği çalgılarından tanburun müzik prodüksiyonu için mikrofonlama tekniği olarak belirlenmiştir.

“Geleneksel Türk müziği çalgılarından Tanbur’un sanal çalgı kitaplığının oluşturulması” (Eden, 2011) adlı başka bir çalışmada da; Araştırmacının örnekleme tanbur olarak belirtilmiştir. Deneysel model kullanılarak, Türk Müziği çalgılarından tanbura ait bir sanal çalgı kitaplığı oluşturulmuştur. Araştırmada, sanal çalgının oluşturulmasında kullanılan konvolüsyon tekniğinin, tanburun tınısal özelliklerinin yansıtılmasında oldukça gerçekçi olduğu görülmüştür.

“Necdet Yaşar’ın taksimlerinden hareketle tanbur etüdüleri” (Bilgin, 2011) adlı çalışmada ise; Necdet Yaşar’ın taksimlerinden yola çıkarak, tanbur öğrenimine katkı sağlayacak etüdler oluşturulmak suretiyle bir yardımcı metod önerisi getirilmeye çalışılmıştır. Necdet Yaşar’ın taksimleri incelenerek etüd çıkarılabilecek bölümler tespit edilip notaya alınmıştır. Sonra da bunlardan faydalanarak etüdler oluşturulmuştur. Çalışmada, Tanburi Necdet Yaşar’ın taksimlerinin teknik özelliklerinden faydalanılarak temrin ve etüt üretimine dair bir önerme ve bunun uygulaması yapılmıştır. Öğrencilere, taksimlere nasıl çalışılması gerektiğine dair yol göstermek amacıyla, bir tanbur metodunun yanına ek kaynak olarak değerlendirilebilecek bir temrin kitabı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Bir başka araştırma, “Bir halk çalgısının sosyal ve kültürel kimlik bağlamında incelenmesi: Ehl-i hak’ın kutsal sazı Tanbur” (Özdemir, 2009) adlı çalışmadır. Çalışmada; İran’da Ehl-i Hak inancına bağlı olanlar tarafından kutsal bir halk çalgısı olarak kabul edilen tanburun, bu kutsallığından yola çıkarak, sazın sosyal ve kültürel anlamda kimliği incelenmiştir. Araştırmaya göre, günümüzde tanbur icrasının, tanbur kayıtlarının internet ortamına taşınması, Ehl-i Hak inancının değişime uğraması ve dışa açılmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla günümüzde tanbur sazı sadece Ehl-i Hak topluluğunun belleğinde

ve ritüelinde bir hatırlama aracı olarak değil, topluluğun değişim sürecini de gösteren bir araç olarak değerlendirilmektedir.

Bir başka çalışma da, “Necdet Yaşar ‘ın Tanbur taksimlerinin makamsal ve teknik analizi” (Alpa, 2009) adlı araştırmadır. Araştırmada; Tanburi Cemil ekolünü kendi tekniğiyle birleştirip günümüze taşıyan, önemli tanbur virtüözlerinden biri olarak kabul edilen Necdet Yaşar’ın çeşitli makamlardaki taksimleri incelenmiştir. Bu taksimler notaya alınmıştır. Notaya alınan taksimlerin makamsal ve teknik analizleri yapılmıştır. Araştırmaya göre, ustaların taksimlerinin notaya alınıp analiz edilmesinin, öğrencilerin makamın seyrini net biçimde görebilmesi ve zamandan tasarruf etmesi açısından önemli olduğu vurgulanmıştır. Notaya alınan taksimlerin, geleneksel Türk müziği makamlarının öğreniminde ve öğretiminde kullanılmasının kişilere pratiklik sağlayacağı ve geleneksel Türk müziği eğitimi verilen kurumlarda, Türk müziği nazariyatı, yardımcı saz ve meslek sazı derslerinde bu analizlerin faydalı olabileceği düşünülmüştür.

“Tanbur, kemençe ve ney için orkestral yazım tekniği” (Gunca, 2007) adlı başka bir çalışmada da; Türk müziğinin toplu icrası esnasında her sazın kendine has süslemelerini ortaya koymasının ses uyumsuzluğu yarattığı görüşünden yola çıkılmıştır. Bu sorunu gidermek için, orkestral yazım tekniği kullanılmasının doğru olabileceği düşünülmüştür. Çalgı olarak kemençe, ney ve tanbur seçilmiştir. Araştırmada, nota yazımlarının ve enstrümanların fiziki yapılarının iyileştirilmesi çalışmalarının, enstrümanların orkestra içerisinde kullanımına ait sorunların (ses sahası, adet, entonasyon, volüm, vs.) çözümlerine ulaşmayı mümkün kılabileceği görülmüştür.

Yine bir başka araştırma da “ Dr. Suphi Ezgi ‘nin Tanbur Metodu: Çeviri, yazım ve yorum” (Onat, 1999) adlı çalışmadır. Çalışmada; Tamamlanamamış bir metod olan Dr. Suphi Ezgi’nin tanbur metodunda birkaç değişik çalış üslubu belirtilmektedir. Metod içerisinde, bu teknikleri pekiştirmek amacıyla çeşitli etüdlere yer verilmiştir. Metodun, 6 değişik çalış biçimini pekiştirmek amacına yönelik hazırlanmış etüdlere oluşturulmuş belirtilmiştir. Metoda etüdlere başka herhangi bir esere ya da çalınması gereken bir esere ilişkin ibareye rastlanmamıştır. Bu durum metodun bitirilmemiş olduğu izlenimini vermektedir. Tüm bunların ışığında metodun, içerdiği bilgiler ve müzik tarihi açısından önemli bir yazma olduğu saptanmıştır. Bitirilmemiş olması, tanbur enstrümanı için önemli bir kayıp olarak değerlendirilmiştir.

“Tanburda kullanılan ses tablolarında rezonans özelliklerinin incelenmesi” (Taçoğlu, 1997) adlı bir başka çalışmada da; Türk müziği enstrümanlarından tanburun ses tablasından elde edilen seslerin değerlendirilerek, ağaçların seslere olan etkileri incelenmiştir.

“Tanbur tekniği üzerine bir deneme” (Özel, 1997) konulu çalışma ise; Metod ve etüd ihtiyacına bir başlangıç niteliği taşımaktadır. Daha çok mızrap vuruşları ve parmak pozisyonları üzerinde durularak tanbur için yazılmış etüd ve egzersizleri içermektedir.

2. 2. Literatür Taramasının Sonucu

Literatür incelendiğinde, genel olarak tanbur ile ilgili çok fazla araştırma yapılmadığı gözlenmiştir. Mevcut araştırmaları; tanburun yapımı ile ilgili çalışmalar, tanburun teknolojik alanlarda kullanımı, bazı eski metodların incelenmesi ve yorumlanması, tanbur sazının gelişimi, tanburda farklı tekniklerin denenmesi, taksimlerden hareketle etütler yazılması ve tanburun sosyolojik açıdan incelenmesi gibi çalışmalar oluşturmaktadır. Görölmektedir ki, tanbur eğitimi ile ilgili, yeni teknikler denenmesi, bazı metodların Türkçe tercümesi ve etüt yazma çalışmaları dışında pek bir çalışma yapılmamıştır. Tanbur eğitiminde temel tekniklerin ne şekilde kazandırılacağı sorusu, tanbur eğitiminde yazılı kaynak eksikliğinin getirdiği önemli bir sorudur, sorundur. Geçmişte, geleneksel çalgıların eğitiminde kullanılan ustayı taklit ederek öğrenme yöntemi, günümüzde müzik eğitiminde yazılı kaynak eksikliği sorunun başlıca nedenidir. Tanbur eğitiminde kazandırılması gereken temel tekniklerin yazılı olarak izahı ve bu tekniklerin ne şekilde uygulanacağı hususunda kaynak bulunmaması sebebiyle, yapılan bu araştırma çok büyük önem teşkil etmektedir.

3. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, çalışma grupları, veri toplama araçlarının ve tekniklerinin neler olduğu, veri toplama sürecinin nasıl işlediği ve verilerin nasıl analiz edildiği açıklanmıştır.

3. 1. Araştırma Modeli

Yapılan çalışmada Nitel araştırma modeli kullanılmıştır ve veri toplama tekniği olarak, Görüşme (mülakat) tekniğine yer verilmiştir.

Nitel araştırmalar, herhangi bir sayısal araç olmadığından, istatistiksel işleyiş bulunmaksızın gerçekleşir.

Nitel araştırma; sosyal olguları, bağlı oldukları ve içinde yer aldıkları ortamda doğal görünüşleriyle gözlem, görüşme ya da bilgileri değerlendirme yoluyla bilgi edinme ve bu bilgileri analiz ederek kuram geliştirme olarak tanımlanabilir. Nitel araştırma olayı, bireyin bakış açısı, gözü ve duyusu ile görmeye olanak verir. Ayrıca nitel araştırmalar, örüntüleri, sıklıkları, farklılıkları kendi bütünlüğü ve doğal yapısı içinde inceleyerek kuram ve yasalar geliştirir (İslamoğlu, 2009).

Nitel araştırmada amaç, bireylerin öznel şekil de yapılandırdıklarının sistematik olarak anlaşılması ve sonuç olarak da kavramsallaştırılmasıdır. Nitel veri analizi, bir görüşmeden, gözlemden ya da incelenen belgeden verilerin doğrudan alıntılar yapılarak, çoğunlukla yanlış bir şekil de ortaya konulması gibi görünse de durum bundan daha karmaşık ve sistematiktir. Çünkü veri analizi, araştırmacının verileri temsili olarak ve sistematik bir şekil de soyutlaması ya da kavramsallaştırmasını içeren bir süreçtir (Ekiz, 2009).

Nitel araştırma, tümevarım, yaratıcı, betimleyici bir yaklaşımı benimseyip, verilerin sistematik bir şekil de kategorilendirilerek oluşturulması, verilerin birden fazla incelenerek kategorilerin ve kategoriler arasındaki ilişkinin daha iyi anlaşılması, verilerin betimlenerek analiz edilmesi ve analizin bir sürece dayandırılmasıdır (Ekiz, 2009).

Görüşme tekniği, insanların neyi ve neden düşündüklerini, uygun, tutum ve hislerinin neler olduğunu, davranışlarını yönlendiren etkenleri ortaya çıkarmayı sağlayan bir veri toplama aracıdır (Ekiz, 2009).

Görüşme bir bakıma, yüz yüze anket yöntemi ile bilgi toplamaya benzer. Anketten farklı olarak, alınan cevaba bağlı olarak yeni farklı sorularla daha derinlemesine bilgi edinilir (İslamoğlu, 2009).

3. 2. Araştırma Grubu

Çalışmanın araştırma grubu, "Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı" (DTMK) adı altında eğitim veren okullarda kadrolu tanbur eğitmeni olarak çalışan 7 akademisyenin içinden, araştırmaya dönüt veren 5 öğretim elemanından oluşmaktadır.

Devlet Türk Musikisi Konservatuvarları'nda kadrolu olarak tanbur derslerine giren 7 öğretim elemanı içerisinde 5'inden geri dönüş alındığı için, görüşler 5 öğretim elemanına aittir.

3. 3. Verilerin Toplanması

3. 3. 1. Veri Toplama Araçları

Devlet Türk Musikisi Konservatuvarlarının tanbur dersi içerikleri incelendiğinde, bir eser listesi oluşmaktadır. Bu listede birçok makamda, çok sayıda farklı besteci tarafından bestelenmiş, çeşitli formlarda saz eserleri yer almaktadır. Listede yer alan 138 eser, görüşme formu şeklinde tanbur öğretim elemanlarına gönderilmiştir. Öğretim elemanlarından, tanbur eğitiminde mutlaka çalınması gereken eserleri işaretlemeleri istenmiştir. Görüşme formunda ayrıca, bu eserlerin icrasında kullanılması gereken temel tekniklerin neler olduğuna ilişkin sorular da yer almaktadır. Yanıt alınan 5 öğretim elemanı formu cevaplayarak verileri oluşturmuştur. Cevaplanan formlardan çıkan sonuçlara göre, açıklanacak olan teknikleri daha net ve detaylı olarak anlatmak amacıyla, yapılan analizler sonunda temel tekniklerin en doğru şekil de nasıl kullanıldıkları belirtilmiştir.

Tablo 1. Tanbur Öğretim Elemanlarına Gönderilen Eser Listesi

Eser adı	Besteci
Çargâh Peşrev	-
Çargâh Peşrev	Mustafa Kevseri
Buselik Peşrev	Akın Özkan
Buselik Peşrev	Nikolaki
Kürdi Peşrev	Refik Fersan
Kürdi Peşrev	Akın Özkan
Rast Peşrev	Benli Hasan Ağa
Rast Peşrev	Kemani Tatyos
Rast Saz Semai	Benli Hasan Ağa
Uşşak Peşrev	Büyük Osman Bey
Uşşak Saz Semai	Neyzen Arif Dede
Bayati Peşrev	Tanburi Cemil Bey
Bayati Saz Semai	Kanuni Ömer Bey
Hüseyini Peşrev	Lavtacı Andon
Hüseyini Saz Semai	Lavtacı Andon
Muhayyer Peşrev	Tanburi Cemil Bey
Muhayyer Saz Semai	Tanburi Cemil Bey
Neva Peşrev	Tanburi Cemil Bey
Neva Peşrev	Ziya Paşa
Neva Saz Semai	Ziya Paşa
Tahir Saz Semai	Refik Fersan
Tahir Peşrev	Salih Dede
Tahir Buselik Peşrev	Kemani Rıza Efendi
Hicaz Hümayun Peşrev	Veli Dede
Hicaz Saz Eseri (Akıncı Efe)	Akın Özkan
Hicaz Saz Semai	Refik Talat Alpman
Hicaz Mandıra	Kemani Tatyos
Hicaz Peşrev	Akın Özkan
Hicaz Hümayun Peşrev	Osman Bey
Karciğar Peşrev	Bolahenk Nuri Bey
Karciğar Peşrev	Kemani Tatyos
Karciğar Saz Semai	Nikolaki
Karciğar Saz Semai	Akın Özkan
Suzinak Saz Semai	Akın Özkan
Suzinak Saz Semai	Nikolaki
Suzinak Peşrev	Neyzen Emin Yazıcı
Suzinak Peşrev	Akın Özkan
Mahur Peşrev	Tanburi Cemil Bey
Mahur Peşrev	Rauf Yekta
Mahur Saz Semai	Nikolaki
Mahur Saz Semai	Refik Talat Alpman
Nikriz Peşrev	Refik Fersan
Nikriz Peşrev	Kemal Batanay
Nikriz Saz Semai	Refik Fersan
Zavil Saz Semai	Arif Ağa
Zavil Peşrev	Zeki Mehmet Ağa
Acemaşiran Peşrev	Nuri Halil Poyraz
Acemaşiran Saz Semai	Udi İbrahim Efendi
Acemaşiran Saz Semai	Refik Fersan
Acemkürdi Peşrev	İsmail Hakkı Bey
Acemkürdi Saz Semai	İsmail Hakkı Bey
Acemkürdi Saz Semai	Cevdet Çağla
Muhayyerkürdi Saz Semai	Sadi İşilay
Muhayyerkürdi Peşrev	Akın Özkan
Muhayyerkürdi Peşrev	Asdik Ağa

Tablo 1'in devamı

Sultaniyegâh Peşrev	Kanuni Hacı Arif Bey
Sultaniyegâh Saz Semai	Kanuni Hacı Arif Bey
Sultaniyegâh Sırto	Refik Fersan
Ferahfeza Saz Semai	Tanburi Cemil Bey
Ferahfeza Peşrev	Tanburi Cemil Bey
Nihavend Peşrev	H. Saadettin Arel
Nihavend Peşrev	Refik Fersan
Nihavend Peşrev	Akın Özkan
Nihavend Saz Semai	Ömer Altuğ
Nihavend Saz Semai	Mesut Cemil
Neveser Saz Semai	Neyzen Yusuf Paşa
Neveser Peşrev	Neyzen Yusuf Paşa
Şedaraban Peşrev	Tanburi Cemil Bey
Şedaraban Saz Semai	Tanburi Cemil Bey
Hicazkâr Peşrev	Tanburi Cemil Bey
Hicazkâr Saz Semai	Ferit Sıdal
Hicazkâr Saz Semai	Kemani Niyazi Seyhun
Kürdilihicazkâr Peşrev	Tanburi Cemil Bey
Kürdilihicazkâr Peşrev	Kemani Tatyos
Kürdilihicazkâr Saz Semai	Kemani Tatyos
Kürdilihicazkâr longa	Kemani Sebuğ
Hisarbuselik Peşrev	Zeki Mehmet Ağa
Hisarbuselik Saz Semai	Tanburi Osman Bey
Suz-i Dil Peşrev	Tanburi Ali Efendi
Suz-i Dil Saz Semai	Tanburi Ali Efendi
Şehnaz Peşrev	Salih Dede
Şehnaz Saz Semai	Nikolaki
Şehnaz Peşrev	Kemani Ali Ağa
Segâh Peşrev	Yusuf Paşa
Segâh Peşrev	Osman Bey
Segâh Saz Semai	Sadi Işıl
Hüzzam Peşrev	Seyfettin Osmanoğlu
Hüzzam Peşrev	Osman Bey
Hüzzam Saz Semai	Udi Nevres Bey
Hüzzam Saz Semai	Gevheri Osmanoğlu
Müstear Peşrev	Yusuf Ziya Paşa
Müstear Saz Semai	Ahmet Mükerrerem Akıncı
Irak Peşrev	Gazi Giray Han
Evç Peşrev	Küçük Osman Bey
Evç Saz Semai	İsmail Hakkı Bey
Dilkeşhaveran Peşrev	Ferit Sıdal
Saba Peşrev	Tanburi Büyük Osman Bey
Saba Peşrev	Giriftzen Asım Bey
Saba Saz Semai	Ethem Efendi
Bestenigâr Peşrev	Tatyos Efendi
Bestenigâr Peşrev	Numan Ağa
Şevkefza Peşrev	Numan Ağa
Şevkefza Saz Semai	Sait Dede Efendi
Yegâh Peşrev	Tanburi Osman Bey
İsfahan Saz Semai	Tanburi Cemil Bey
Nişaburek Peşrev	Büyük Osman Bey
Nişaburek Saz Semai	Küçük Osman Bey
Ferahnak Peşrev	Tanburi Zeki Mehmet Ağa
Ferahnak Saz Semai	Kemani Ali Ağa
Ferahnak Saz Semai	Vecdi Seyhun
Evçara Peşrev	Dilhayat Kalfa

Tablo 1'in devamı

Evcara Peşrev	Akın Özkan
Evcara Saz Semai	Akın Özkan
Evcara Saz Semai	Dilhayat Kalfa
Evcara Saz Semai	Refik Fersan
Bayatıaraban Peşrev	Akın Özkan
Bayatıaraban Peşrev	Gazi Giray Han
Bayatıaraban Peşrev	Ulvi Erguner
Bayatıaraban Saz Semai	Akın Özkan
Gerdaniye Peşrev	Dr. Suphi Ezgi
Gerdaniye Saz Semai	Dr. Suphi Ezgi
Gülizar Peşrev	Tanburi İsak
Gülizar Saz Semai	Tanburi İsak
Gülizar Saz Semai	Tanburi İsak
Nühüft Peşrev	Tanburi Osman Bey
Nühüft Saz Semai	Neyzen Salim Bey
Hüseynîşîran Peşrev	Kemani Aleksan
Hüseynîşîran Saz Semai	Şerif İçli
Hüseynîşîran Saz Semai	Kemani Aleksan
Sazkâr Peşrev	Kantemiroğlu
Sazkâr Saz Semai	Ferit Sıdal
Suzidilara Peşrev	III. Selim
Suzidilara Saz Semai	Tanburi Cemil Bey
Arazbarbuselik Peşrev	Zeki Mehmet Ağa
Arazbarbuselik Saz Semai	Rauf Yekta
Arazbarbuselik Saz Semai	Akın Özkan
Arazbarbuselik Saz Semai	Gavsi Baykara
Arazbarbuselik Saz Semai	Refik Fersan

3. 3. 2. Veri Toplama Süreci

Verilerin toplanma sürecinde başlangıç olarak, tanbur eğitiminde mutlak surette çalınması gereken eserlerin belirlenmesi konusu üzerinde durulmuştur. Bunun için, Devlet Türk Musikisi Konservatuarları'nın tanbur dersi içerikleri incelenmiştir. İncelemeler sonucunda bir eser listesi hazırlanmıştır. Bu liste görüşme formu şeklinde, tanbur öğretim elemanlarına gönderilerek, tanbur eğitiminde mutlaka icra edilmesi gereken eserleri belirtmeleri istenmiştir. Bu yolla, çalınması gereken eserlerin belirlenmesine çalışılmıştır. Buna bağlı olarak, görüşme yapılan tüm öğretim elemanlarının ortak olarak işaret ettiği 19 eser içinden rastgele 5 adedi belirlenerek, teknik analizleri yapılmıştır. 19 adet eserden 5 tanesinin seçilmesinde, analize alınacak temel tekniklerin hepsinin eser içerisinde nitelikli biçimde kullanılıp kullanılmaması hususu dikkate alınmıştır. Bu amaçla yapılan saptamalar doğrultusunda, tanbur öğretim elemanlarından bilgi edinebilmek amacıyla görüşme formunda kullanılacak tekniklere yönelik sorular da sorulmuştur. Görüşme formu yoluyla gelen cevaplardan hareketle belirlenen eserler üzerinde teknik analizler yapılmış ve tekniklerin nasıl icra edildiğine yönelik ayrıntılı bilgilere ulaşılmıştır.

3. 4. Verilerin Analizi

Araştırmanın bu bölümünde, geri dönüş alınan 5 öğretim elemanı tarafından yanıtlanan görüşme formu ile elde edilen verilerin analizi için “içerik analizi” uygulanmıştır.

Nitel veri analiz türleri içinde en sık kullanılan yöntemlerden biri içerik analizidir. Yazılı ve görsel verilerin analiz edilmesinde içerik analizi ağırlıklı olarak kullanılan bir yöntemdir. İçerik analizi yönteminde tümdengelimci bir yol izlenilmektedir. Bu yöntemde araştırmacı ilk başta araştırma konusu ile ilgili kategoriler geliştirir. Bu aşamadan sonra, araştırmacı incelemiş olduğu veri setinde, geliştirdiği kategoriler içerisine giren kelime, cümle ya da resimleri saymaktadır (Özdemir, 2010).

Tanbur öğretim elemanlarına gönderilen açık uçlu soruların yer aldığı görüşme formunda, tanbur eğitiminde kazandırılması gereken temel tekniklerin neler olduğuna ilişkin sorular ile çalınması gereken önemli eserlerin listesi yer almaktadır. Gelen formlara verilen cevaplar incelenip gruplandırılarak, araştırmada açıklanan temel teknikler belirlenmiştir. Ortak olarak işaretlenen eserler arasından rastgele seçilen 5 eserin teknik açıdan analizleri yapılarak, teknikler ve bu tekniklerin nasıl kullanıldıkları ifade edilmiştir. Bu süreçte ise müzikal analiz yönteminden faydalanılmıştır.

4. BULGULAR

Bu bölümünde tanbur öğretim elemanları tarafından belirlenen, tanbur eğitiminde mutlak surette icra edilmesi gereken eserlerin neler olduğuna ilişkin bulgular, tanbur eğitiminde hangi tekniklerin kullanılması gerektiği konusuna dair bulgular ve belirlenen örnek eserlere ilişkin teknik analizler ile teknik analizlerde kullanılan seslendirme biçimlerine yönelik açıklamalar yer almaktadır.

4. 1. Öğretim Elemanlarından Elde Edilen Bulgular

Tablo 2. Öğretim Elemanlarının Seçtiği Eserlere Yönelik Bulgular

Eser Adı	Besteci	Öğretim Elemanı
Çargâh Peşrev	-	Ö1
Çargâh Peşrev	Mustafa Kevseri	Ö1-Ö4
Buselik Peşrev	Akın Özkan	Ö1
Buselik Peşrev	Nikolaki	Ö2-Ö3
Kürdi Peşrev	Refik Fersan	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4
Kürdi Peşrev	Akın Özkan	Ö1-Ö3-Ö4
Rast Peşrev	Benli Hasan Ağa	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Rast Peşrev	Kemani Tatyos	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Rast Saz Semai	Benli Hasan Ağa	Ö2-Ö3-Ö5
Uşşak Peşrev	Büyük Osman Bey	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Uşşak Saz Semai	Neyzen Arif Dede	Ö3-Ö4-Ö5
Bayati Peşrev	Tanburi Cemil Bey	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Bayati Saz Semai	Kanuni Ömer Bey	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Hüseyini Peşrev	Lavtacı Andon	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Hüseyini Saz Semai	Lavtacı Andon	Ö1-Ö2-Ö4
Muhayyer Peşrev	Tanburi Cemil Bey	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Muhayyer Saz Semai	Tanburi Cemil Bey	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Neva Peşrev	Tanburi Cemil Bey	Ö1-Ö3-Ö4
Neva Peşrev	Ziya Paşa	Ö3-Ö4
Neva Saz Semai	Ziya Paşa	Ö3-Ö4-Ö5
Tahir Saz Semai	Refik Fersan	Ö1-Ö4-Ö5
Tahir Peşrev	Salih Dede	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Tahir Buselik Peşrev	Kemani Rıza Efendi	Ö1-Ö4
Hicaz Hümayun Peşrev	Veli Dede	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Hicaz Saz Eseri Akıncı Efe	Akın Özkan	Ö3
Hicaz Saz Semai	Refik Talat Alpman	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Hicaz Mandıra	Kemani Tatyos	Ö2-Ö3-Ö4
Hicaz Peşrev	Akın Özkan	Ö1-Ö3
Hicaz Hümayun Peşrev	Osman Bey	Ö1-Ö3-Ö4
Karcıgar Peşrev	Bolahenk Nuri Bey	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Karcıgar Peşrev	Kemani Tatyos	Ö1-Ö4
Karcıgar Saz Semai	Nikolaki	Ö1-Ö3-Ö5
Karcıgar Saz Semai	Akın Özkan	Ö5
Suzinak Saz Semai	Akın Özkan	Ö5
Suzinak Saz Semai	Nikolaki	Ö1-Ö3-Ö4
Suzinak Peşrev	Neyzen Emin Yazıcı	Ö2-Ö4-Ö5
Suzinak Peşrev	Akın Özkan	Ö1-Ö5

Tablo 2'nin devamı

Mahur Peşrev	Tanburi Cemil Bey	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Mahur Peşrev	Rauf Yekta	Ö2-Ö4-Ö5
Mahur Saz Semai	Nikolaki	Ö1-Ö5
Mahur Saz Semai	Refik Talat Alpman	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Nikriz Peşrev	Refik Fersan	Ö1-Ö3-Ö4
Nikriz Peşrev	Kemal Batanay	Ö4
Nikriz Saz Semai	Refik Fersan	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Zavil Saz Semai	Arif Ağa	Ö4
Zavil Peşrev	Zeki Mehmet Ağa	Ö3-Ö4
Acemaşiran Peşrev	Nuri Halil Poyraz	Ö1-Ö4
Acemaşiran Saz Semai	Udi İbrahim Efendi	Ö1-Ö3-Ö5
Acemaşiran Saz Semai	Refik Fersan	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Acemkürdi Peşrev	İsmail Hakkı Bey	Ö1-Ö5
Acemkürdi Saz Semai	İsmail Hakkı Bey	Ö1-Ö4-Ö5
Acemkürdi Saz Semai	Cevdet Çağla	Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Muhayyerkürdi Saz Semai	Sadi Işılal	Ö3-Ö4
Muhayyerkürdi Peşrev	Akın Özkan	Ö1
Muhayyerkürdi Peşrev	Asdik Ağa	Ö1-Ö4
Sultaniyegâh Peşrev	Kanuni Hacı Arif Bey	Ö3-Ö4
Sultaniyegâh Saz Semai	Kanuni Hacı Arif Bey	Ö4-Ö5
Sultaniyegâh Sırto	Refik Fersan	Ö1-Ö2-Ö3-Ö5
Ferahfeza Saz Semai	Tanburi Cemil Bey	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Ferahfeza Peşrev	Tanburi Cemil Bey	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Nihavend Peşrev	H. Saadettin Arel	Ö3
Nihavend Peşrev	Refik Fersan	Ö3-Ö4-Ö5
Nihavend Peşrev	Akın Özkan	Ö5
Nihavend Saz Semai	Ömer Altuğ	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Nihavend Saz Semai	Mesut Cemil	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Neveser Saz Semai	Neyzen Yusuf Paşa	Ö4-Ö5
Neveser Peşrev	Neyzen Yusuf Paşa	Ö4
Şedaraban Peşrev	Tanburi Cemil Bey	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Şedaraban Saz Semai	Tanburi Cemil Bey	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Hicazkâr Peşrev	Tanburi Cemil Bey	Ö1-Ö3-Ö4
Hicazkâr Saz Semai	Ferit Sıdal	Ö1-Ö3-Ö5
Hicazkâr Saz Semai	Kemani Niyazi Seyhun	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Kürdilihicazkâr Peşrev	Tanburi Cemil Bey	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Kürdilihicazkâr Peşrev	Kemani Tatyos	Ö2-Ö4-Ö5
Kürdilihicazkâr Saz Semai	Kemani Tatyos	Ö2-Ö3-Ö5
Kürdilihicazkâr Longa	Kemani Sebuğ	Ö1-Ö2-Ö3-Ö5
Hisarbuselik Peşrev	Zeki Mehmet Ağa	Ö3-Ö4-Ö5
Hisarbuselik Saz Semai	Tanburi Osman Bey	Ö1-Ö4-Ö5
Suz-i Dil Peşrev	Tanburi Ali Efendi	Ö1-Ö5
Suz-Dil Saz Semai	Tanburi Ali Efendi	Ö1-Ö4-Ö5
Şehnaz Peşrev	Salih Dede	Ö4-Ö5
Şehnaz Saz Semai	Nikolaki	Ö1-Ö4-Ö5
Şehnaz Peşrev	Kemani Ali Ağa	Ö1
Segâh Peşrev	Yusuf Paşa	Ö1-Ö2-Ö3-Ö5
Segâh Peşrev	Osman Bey	Ö3-Ö4-Ö5
Segâh Saz Semai	Sadi Işılal	Ö3-Ö4-Ö5
Hüzzam Peşrev	Seyfettin Osmanoğlu	Ö1-Ö3-Ö4
Hüzzam Peşrev	Osman Bey	Ö3-Ö4-Ö5
Hüzzam Saz Semai	Udi Nevres Bey	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Hüzzam Saz Semai	Gevheri Osmanoğlu	Ö1-Ö4-Ö5
Müstear Peşrev	Yusuf Ziya Paşa	Ö4-Ö5
Müstear Saz Semai	Ahmet Mükerrrem Akıncı	Ö5

Tablo 2'nin devamı

Irak Peşrev	Gazi Giray Han	Ö1-Ö5
Evç Peşrev	Küçük Osman Bey	Ö3-Ö5
Evç Saz Semai	İsmail Hakkı Bey	Ö5
Dilkeşhaveran Peşrev	Ferit Sidal	Ö1-Ö4-Ö5
Saba Peşrev	Tanburi Büyük Osman Bey	Ö1-Ö3-Ö4
Saba Peşrev	Giriftzen Asım Bey	Ö3-Ö4
Saba Saz Semai	Ethem Efendi	Ö1-Ö4-Ö5
Bestenigâr Peşrev	Tatyos Efendi	Ö1-Ö4-Ö5
Bestenigâr Peşrev	Numan Ağa	Ö2-Ö3-Ö5
Şevkefza Peşrev	Numan Ağa	Ö1-Ö2-Ö4
Şevkefza Saz Semai	Sait Dede Efendi	Ö1-Ö5
Yegâh Peşrev	Tanburi Osman Bey	Ö1-Ö3-Ö5
İsfahan Saz Semai	Tanburi Cemil Bey	Ö2-Ö3-Ö4
Nişaburek Peşrev	Büyük Osman Bey	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Nişaburek Saz Semai	Küçük Osman Bey	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Ferahnak Peşrev	Tanburi Zeki Mehmet Ağa	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Ferahnak Saz Semai	Kemani Ali Ağa	Ö3-Ö4-Ö5
Ferahnak Saz Semai	Vecdi Seyhun	Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Evcara Peşrev	Dilhayat Kalfa	Ö1-Ö3-Ö4
Evcara Peşrev	Akın Özkan	Ö1-Ö5
Evcara Saz Semai	Akın Özkan	Ö1-Ö2-Ö4
Evcara Saz Semai	Dilhayat Kalfa	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Evcara Saz Semai	Refik Fersan	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Bayatıaraban Peşrev	Akın Özkan	Ö1-Ö5
Bayatıaraban Peşrev	Gazi Giray Han	Ö2-Ö3-Ö4
Bayatıaraban Peşrev	Ulvi Erguner	Ö3-Ö4-Ö5
Bayatıaraban Saz Semai	Akın Özkan	Ö1-Ö5
Gerdaniye Peşrev	Dr. Suphi Ezgi	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Gerdaniye Saz Semai	Dr. Suphi Ezgi	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Gülizar Peşrev	Tanburi İsak	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Gülizar Saz Semai	Tanburi İsak	Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Gülizar Saz Semai	Tanburi İsak	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Nühüft Peşrev	Tanburi Osman Bey	Ö1-Ö3-Ö5
Nühüft Saz Semai	Neyzen Salim Bey	Ö1-Ö2-Ö4
Hüseyinîşiran Peşrev	Kemani Aleksan	Ö1-Ö2-Ö4
Hüseyinîşiran Saz Semai	Şerif İçli	Ö3-Ö4-Ö5
Hüseyinîşiran Saz Semai	Kemani Aleksan	Ö1-Ö4
Sazkâr Peşrev	Kantemiroğlu	Ö3-Ö4-Ö5
Sazkâr Saz Semai	Ferit Sidal	Ö2-Ö4-Ö5
Suzidilara Peşrev	III. Selim	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5
Suzidilara Saz Semai	Tanburi Cemil Bey	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Arazbarbuselik Peşrev	Zeki Mehmet Ağa	Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Arazbarbuselik Saz Semai	Rauf Yekta	Ö2-Ö3-Ö5
Arazbarbuselik Saz Semai	Akın Özkan	Ö1-Ö5
Arazbarbuselik Saz Semai	Gavsi Baykara	Ö3-Ö4-Ö5
Arazbarbuselik Saz Semai	Refik Fersan	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5

Tabloda, tanbur dersi repertuarları üzerinde yapılan tarama ile elde edilmiş olan 138 eser için öğretim elemanlarının tercihleri sıralanmıştır. Hangi eserin tanbur eğitiminde muhakkak olması gerektiği hususunda hangi öğretim elemanlarının nasıl tercihlerde bulunduğu belirlendikten sonra analiz için ortak olarak tercih edilmiş eserler bu tablo

yardımıyla belirlenmiştir. Teknik analizi yapılan eserler, tüm öğretim elemanlarınca ortak olarak seçilmiş 19 eser arasından belirlenmiştir. Ortak olarak seçilen eserler şunlardır;

1. Rast Peşrev (Benli Hasan Ağa)
2. Rast Peşrev (Kemani Tatyos)
3. Bayati Peşrev (Tanburi Cemil Bey)
4. Bayati Saz Semai (Kanuni Ömer Efendi)
5. Muhayyer Peşrev (Tanburi Cemil Bey)
6. Muhayyer Saz Semai (Tanburi Cemil Bey)
7. Hicaz Hümayun Peşrev (Veli Dede)
8. Hicaz Saz Semai (Refik Talat Alpman)
9. Mahur Saz Semai (Refik Talat Alpman)
10. Acemaşiran Saz Semai (Refik Fersan)
11. Ferahfeza Saz Semai (Tanburi Cemil Bey)
12. Nihavend Saz Semai (Mesut Cemil Bey)
13. Şedaraban Saz Semai (Tanburi Cemil Bey)
14. Hüzam Saz Semai (Udi Nevres Bey)
15. Ferahnak Peşrev (Tanburi Zeki Mehmet Ağa)
16. Evcara Saz Semai (Refik Fersan)
17. Gülizar Peşrev (Tanburi İsak)
18. Suzidilara Saz Semai (Tanburi Cemil Bey)
19. Arazbarbuselik Saz Semai (Refik Fersan)

Teknik analizleri yapılmak üzere, bu eserlerden rastgele 5 adedi seçilmiştir. Seçilen 5 adet eser aşağıdadır;

1. Ferahfeza Saz Semai (Tanburi Cemil Bey)
2. Gülizar Peşrev (Tanburi İsak)
3. Şedaraban Saz Semai (Tanburi Cemil Bey)
4. Acemaşiran Saz Semai (Refik Fersan)
5. Muhayyer Peşrev (Tanburi Cemil Bey)

Tablo 3. Öğretim Elemanlarının Belirlediği Tekniklere Yönelik Bulgular

Kullanılan Teknik	Öğretim Elemanı
Çarpma	Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Çift (ikili) mızrap	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
İnletme	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Tril	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4-Ö5
Mızrap süslemeleri	Ö1-Ö4-Ö5
Parmak süslemeleri	Ö1-Ö3-Ö4-Ö5

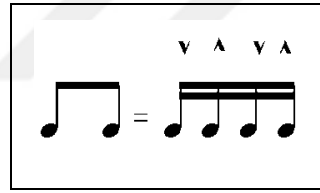
Tabloda yer alan ve öğretim elemanlarının tanbur eğitiminde kullandıkları teknik ifadeler, hangi öğretim elemanlarınca tercih edildiğine ilişkin bir dizilim ile sunulmuştur. Öğretim elemanları bu tablo verilerine göre üç temel teknik üzerinde fikir birliğinde olduklarını öne sürmüşlerdir. Ele alınan teknikler, tüm öğretim elemanlarının ortak olarak seçtiği tekniklerdir. Bu teknikler aşağıdadır;

1. Çift (ikili) mızrap tekniği
2. İnletme tekniği
3. Tril tekniği

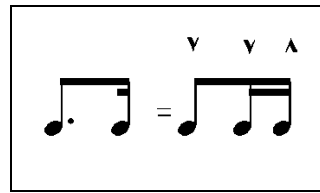
4. 2. Teknik Analizlerde Kullanılan Seslendirme Biçimlerine Yönelik Açıklamalar

Aşağıdaki şekiller, teknik analizlerde kullanılan seslendirme biçimlerine yönelik açıklamaları içermektedir. Bu açıklamalar, tanbur icrasında hangi tartımların ne şekilde süslenerek icra edilmesi gerektiği hususunda örnek niteliğindedir.

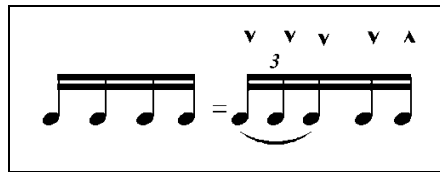
Örneklerde, tartımların süresini bozmadan, daha kısa değerli birimler ile bezenerek, tanburun geleneksel tavrına uygun icranın gerçekleşmesini amaçlayan detaylar verilmiştir.



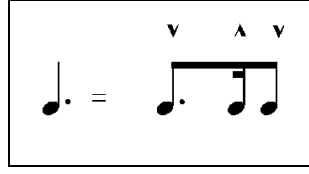
Şekil 7. Teknik analizlerde kullanılan seslendirme biçimlerine yönelik açıklamalar



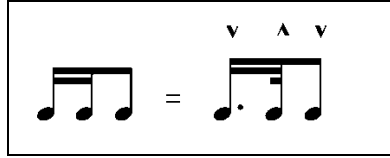
Şekil 8. Teknik analizlerde kullanılan seslendirme biçimlerine yönelik açıklamalar



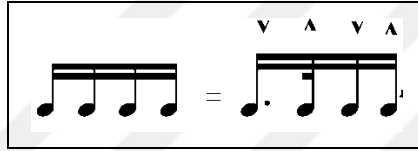
Şekil 9. Teknik analizlerde kullanılan seslendirme biçimlerine yönelik açıklamalar



Şekil 10. Teknik analizlerde kullanılan seslendirme biçimlerine yönelik açıklamalar



Şekil 11. Teknik analizlerde kullanılan seslendirme biçimlerine yönelik açıklamalar



Şekil 12. Teknik analizlerde kullanılan seslendirme biçimlerine yönelik açıklamalar

4. 3. Belirlenen Örnek Esere İlişkin Teknik Analizler

Bu bölümde, tüm tanbur öğretim elemanlarının ortak olarak tercih edilen 19 eser içerisinde, rastgele seçilen 5 esere ilişkin teknik analizler yer almaktadır. Yapılan teknik analizler, açıklanan teknikleri uygulamaya ve geliştirmeye yönelik, icra örnekleri olarak sunulmuştur.

4. 3. 1. Ferahfeza Saz Semai

Bestekâr : Tanburi Cemil Bey
 Makam : Ferahfeza
 Usul : Aksak Semai, Yürük Semai
 Form : Saz Semai

4 hane 1 teslim bölümünden oluşan eser, Ferahfeza makamının geleneksel şekline (Acem + Acemaşiran + Sultaniyegâh) uygun olarak bestelenmiştir.

I. Hane; 8 ölçüden oluşmaktadır. Acem makamı ile başlamıştır. Acemkürdi dizisinin sesleri ile bitirilmiştir.

Teslim; Sultaniyegâh dizisine uygun olarak bestelenmiştir. 1. ve 2. dolaplar ayrı ayrı olmak üzere 5 ölçüden oluşmaktadır.

II. Hane; Bayati makamı seslerine uygunluk göstermektedir. 8 ölçüden oluşmaktadır.

III. Hane; Şehnaz makamında bestelenmiştir. 8 ölçüden oluşmaktadır.

IV. Hane; Sultaniyegâh makamı seslerine uygunluk göstermektedir. 26 ölçüden oluşmaktadır.

I. Hane

1. ölçü : Fa (acem) notasında üst mızrapla çarpma ile inletme tekniği kullanılarak do (çargah) notasına düşülmektedir. Takip eden ve re (neva) notası ile başlayan iki 16'lık – bir 8'lik ve mi (hüseyni) notası ile başlayan dört 16'lık nota kalıbının ilk notalarında çift mızrap (alt-üst) tekniği kullanılmaktadır.

2. ölçü : Ölçünün 4. notası olan 4'lük fa (acem) , takip eden 4'lük mi (hüseyni) ve 16'lık fa-mi kalıbının ilk notası fa (acem) seslerinde çift mızrap (alt-üst) tekniği kullanılmaktadır.

3. ölçü : Ölçünün ikinci notası olan 8'lik mi (hüseyni) de çift mızrap (alt-üst) tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca nota kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap şeklinde icra edilmektedir. Ölçünün re (neva) notası ile başlayan son beş 8'liğinde de her bir nota kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7).

4. ölçü : 8'lik si (buselik) notasını takip eden bir 8'lik-iki 16'lık kalıbın ilk sesi olan 8'lik mi (hüseyni) notasına bir önceki ses olan buselik ile üst mızrap vuruşuyla çarpma ile inletme tekniği kullanılarak gelmektedir.

5. ölçü: Tüm 16'lık grupların ilk notalarında çift mızrap (alt-üst) tekniği kullanılmaktadır.

6. ölçü: Do (çargâh) ile başlayan ve birbirini takip eden ikişer 8'lik notanın her biri kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7).

7. ölçü: Ölçünün 3. notası olan do (çargâh) ve takip eden mi bemol (nim hisar) seslerinin oluşturduğu noktalı 8'lik-16'lık kalıpta, noktanın yerine 16'lık do (çargâh) notası getirilmekte olup kalıp bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Tartımın ilk notasında da basit çarpma yapılmaktadır. Ölçünün re (neva) notası ile başlayan son beş 8'liğindeki notalar kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7).

8. ölçü: Birbirine bağlı 16'lık grupların ilk notalarında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

Teslim

1. ölçü: İlk üç nota (4'lük, 8'lik ve 16'lık si b) ayrı ayrı çift mızrap tekniğiyle çalınmaktadır. Ölçünün sondan ikinci kalıbı olan birbirine bağlı iki 8'lik notanın (la – si bemol) ilkinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden diğer iki 8'lik nota da kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7). Son iki 16'lık kalıbın ilk notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

2. ölçü: Ölçünün 3. kalıbı noktalı 16'lık grubun ilk sesi olan si bemol (kürdi) notasında çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Sondan ikinci kalıp olan noktalı 8'lik-16'lık kalıpta, noktanın yerine 16'lık sol (rast) notası getirilmekte olup, kalıp bir 8'lik –iki 16'lık şekle dönüştürülmüştür (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık sol) çift mızrap tekniği kullanılmıştır.

3. ölçü: Sol (rast) notası ile başlayan noktalı 8'lik- 16'lık kalıpta, noktanın yerine 16'lık sol (rast) notası getirilmekte olup, kalıp bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülerek çalınmaktadır (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık sol) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün la (dügâh) notası ile başlayan son beş 8'liğinde de her bir nota kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7).

4. ölçü (1.dolap): Ölçünün ilk kalıbı olan birbirine bağlı üç 8'lik grubun ilk iki notasında (mi - fa) her bir 8'lik kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7). Fa (acem) notası ile başlayan iki 16'lık-bir 8'lik kalıbın ilk notasında da (16'lık fa) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

5. ölçü (2.dolap): Ölçünün ilk kalıbı olan birbirine bağlı üç 8'lik grubun ilk iki notasında (mi - fa) her bir 8'lik kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7). Fa (acem) notası ile başlayan iki 16'lık-bir 8'lik kalıbın ilk notasında da (16'lık fa) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

II. Hane

1. ölçü: Ölçünün ikinci notası 16'lık mi (hüseyni) de çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün 3. kalıbı olan fa (acem) notası ile başlayan noktalı 16'lık kalıp ile onu takip eden re (neva) notası ile başlayan noktalı 16'lık kalıbın 32'lik notalarında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

2. ölçü: Ölçünün 3. notası noktalı 16'lık la (muhayyer) ile başlayan kalıbın ikinci notası 32'lik si bemol (sünbüle) sesinde ve bu kalıbı takip eden, sol (gerdaniye) notası ile başlayan bir 8'lik-iki 16'lık kalıbın ikinci sesinde (muhayyer) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

3. ölçü: Mi - sol (hüseyni - acem) seslerinden oluşan 16'lık kalıbın ilk sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

4. ölçü: La (muhayyer) notası ile başlayan noktalı 8'lik-16'lık kalıpta, noktanın yerine 16'lık la (muhayyer) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülerek çalınmaktadır (Şekil 8).

5. ölçü: Fa-mi (acem-hüseyni) seslerinden oluşan iki 16'lık kalıbın ilk sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün la (muhayyer) ile başlayan son üç 8'liğinde her bir nota kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7).

6. ölçü: Ölçünün 3. tartımı olan noktalı 16'lık kalıbın ilk notası fa (acem) sesinde kaydırma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.

7. ölçü: Ölçünün ilk kalıbı olan dört 16'lık grubun ikinci notası do (çargâh) sesi 32'lik yapılarak kalıp, noktalı 16'lık-32'lik hale getirilmiştir. Ölçünün re (neva) notası ile başlayan 2. dört 16'lık kalıbının ilk notasında (neva) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

8. ölçü: Do – si bemol (çargâh-segâh) seslerinden oluşan iki 16'lık kalıbın ilk sesinde (çargâh) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık si bemol (segâh) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan tartımın ikinci notasında da (16'lık si d) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

III. Hane

1. ölçü: Si bemol (sünbüle) ile başlayan dört 16'lık kalıbın ilk sesinde çarpma ile inletme tekniği kullanılarak, kalıbın ikinci notası olan la (muhayyer) 32'lik yapılmıştır. Böylece söz konusu kalıp, noktalı 16'lık şekle dönüştürülmüştür. 8'lik sus işaretinin olduğu bölümde sus süresinde orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.

2. ölçü: Ölçünün 3. ve 4. kalıpları olan bir 8'lik-iki 16'lık tartımların ilk seslerinde (fa – sol diyez) sırasıyla, çarpma ile inletme ve kaydırma ile inletme teknikleri kullanılmaktadır.

3. ölçü: Si bemol (sünbüle) ile başlayan dört 16'lık kalıbın ilk sesinde çarpma ile inletme tekniği kullanılarak, kalıbın ikinci notası olan la (muhayyer) 32'lik yapılmıştır. Böylece söz konusu kalıp, noktalı 16'lık şekle dönüştürülmüştür. 4'lük do diyez (tiz nim hicaz) notasında ise kaydırma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.

4. ölçü: Ölçünün ilk notası olan 4'lük si bemol (sünbüle) ile ölçünün 3. notası 8'lik mi (tiz hüseyni) notalarında sırasıyla çarpma ile inletme ve kaydırma ile inletme teknikleri kullanılmaktadır. Ayrıca, mi (tiz hüseyni) notası ile başlayan bir 8'lik-iki 16'lık kalıbın ikinci notası olan re (tiz neva) sesinde de çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçü sonundaki 8'lik sus işaretinin olduğu bölümde sus süresi kadar orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.

5. ölçü: İlk üç 8'lik grubun ikinci notası olan si bemol (tiz segah) sesinde çift mızrap tekniği kullanılmakta ve nota kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır. Takip eden bir 8'lik-iki 16'lık kalıbın ikinci notası olan do (tiz çargâh) sesinde de çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden iki 8'lik kalıbın ikinci sesi olan si bemol (sünbüle) perdesinde çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca ölçünün son üç 8'liğini oluşturan notaların her biri kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7).

6. ölçü: Ölçünün ilk kalıbı olan dört 16'lık grubun ilk notası 16'lık sol diyez (nim şehnaz) perdesinde çift mızrap yapılarak, takip eden 16'lıklar çalınır. Ölçünün üçüncü

kalıbı olan bir 8'lik-iki 16'lık tartımın ilk notası 8'lik si bemol (sünbüle) perdesinde de kaydırma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Aynı tartımın ikinci notası olan 16'lık la (muhayyer) sesinde de çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün sondan 2. notası olan 16'lık do diyez (nim hicaz) sesinde de çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

7. ölçü: Ölçünün 3. sesi olan do diyez (nim hicaz) notası ile başlayan birbirini takip eden ikişer iki 8'lik grup kendi ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7). Takip eden la (muhayyer) notası ile başlayan dört 16'lık kalıbın ilk iki notası 16'lık üçleme ye dönüştürülerek çalınmak suretiyle süslenmektedir (Şekil 9).

8. ölçü: Ölçünün ikinci notası olan 16'lık si bemol (kürdi) perdesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden bir 8'lik-iki 16'lık kalıbın ilk sesi olan mi (hüseyni) perdesine kaydırma ile inletme tekniği ile gidilmektedir.

IV. Hane

1. ölçü: Son 8'lik notada çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

2. ölçü: 8'lik fa (acem) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

3. ölçü: Son 8'lik re diyez (nim hisar) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

4. ölçü: Son 8'lik sus işaretinde, işaret süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.

5. ölçü: 4'lük si bemol (kürdi) notasında çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Takip eden 8'lik la (dügâh) notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

6. ölçü: 8'lik re (neva) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

7. ölçü: Dört 16'lık iki grubun ilk notaları olan 16'lık la (dügâh) ve 16'lık sol (rast) perdelerinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

8. ölçü: Ölçünün ikinci notası olan 16'lık fa (acem) perdesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

9. ölçü: Son 8'lik mi (hüseyni) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

10. ölçü: 8'lik fa (acem) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

11. ölçü: Son 8'lik re diyez (nim hisar) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

12. ölçü: Son 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.

13. ölçü: Mi (hüseyni) ile başlayan dört 16'lık kalıbın ilk notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden 8'lik sol (gerdaniye) notasına çarpma ile inletme tekniği ile gelmektedir. Ardından gelen dört 16'lık kalıbın ilk notası olan sol (gerdaniye) perdesinde de yine çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

14. ölçü: Ölçünün ilk notası 8'lik fa (acem) perdesine, çarpma ile inletme tekniği ile gelmektedir. Takip eden dört 16'lık kalıbın ilk notasında çift mızrap tekniği

kullanılmaktadır. Ayrıca, ölçünün son dört 16'lık grubunun ilk notası olan 16'lık la (muhayyer) perdesinde de çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

15. ölçü: Dört 16'lık iki grubun ilk notaları olan 16'lık fa (acem) ve 16'lık mi (hüseyni) perdelerinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

16. ölçü: Herhangi bir teknik uygulanmadan çalınmaktadır.

17. ölçü: İlk notada çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.

18. ölçü: Re (tiz neva) notasına kaydırma ile inletme tekniği ile gelinmektedir.

19. ölçü: İlk notada çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

20. ölçü: Do (tiz çargâh) notasına kaydırma ile inletme tekniği ile gelinmektedir.

21. ölçü: İlk notada çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

22. ölçü: 8'lik sol (gerdaniye) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

23. ölçü (1.dolap) : İlk notada çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

24. ölçü (1.dolap) : 8'lik si bemol (sünbüle) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

25. ölçü (2.dolap) : Do (çargâh) ve si bemol (kürdi) notalarında ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

26. ölçü (2.dolap) : Herhangi bir teknik uygulanmadan çalınmaktadır.

4. 3. 2. Gülizar Peşrev

Bestekâr : Tanburi İsak

Makam : Gülizar

Usul : Hafif

Form : Peşrev

Eser 2 haneden oluşmaktadır. 32 zamanlı usul ile bestelenen eser, 4'er vuruşluk bölümlere ayrılmıştır. Her iki hanenin sonunda, 26. bölümden itibaren teslim bölümü yer almaktadır. Eserin teknik analizi de bu düzene göre yapılmıştır.

Eser, Birleşik Gülizar makamı düzeninde (inici hüseyni + karcığar) bestelenmiştir.

I. Hane ve Teslim; Birleşik Gülizar makamına uygun olarak bestelenmiştir. 32 bölümden oluşmaktadır.

II. Hane ve Teslim; Birleşik Gülizar makamına uygun olarak bestelenmiştir. 32 bölümden oluşmaktadır.

I. Hane

1. bölüm: Ölçünün ilk notası olan noktalı 4'lük la (dügah) , kendi içinde daha küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10). Ölçünün 3. kalıbı olan ve la (muhayyer) notası ile başlayan noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık la (muhayyer) notası getirilmektedir. Böylece kalıp bir 8'lik-iki 16'lık şekle

dönüştürülmektedir (Şekil 8). Yeni oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık la) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

2. bölüm: İlk nota olan 4'lük fa diyez (eviç), bölünerek iki 8'lik şekle dönüştürülmektedir. Söz konusu formun ikinci 8'liğinde de çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

3. bölüm: Fa diyez ve sol (eviç ve gerdaniye) seslerinden oluşan iki 8'lik kalıbın ilk sesinde (fa diyez) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden ve fa diyez notası ile başlayan son dört 8'liğin üçüncü ve dördüncü notaları olan sol (gerdaniye) ve fa diyez (eviç) sesleri, kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7).

4. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ilk sesi olan sol (gerdaniye) notasında çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca söz konusu kalıpta noktanın yerine 16'lık sol (gerdaniye) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Yeni oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık sol) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölümün son noktalı 4'lük notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.

5. bölüm: 2'lik la (muhayyer) notası kendi içinde küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10). Takip eden 4'lük la (muhayyer) notasında ise çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

6. bölüm: La (muhayyer) notası ile başlayan ilk dört 8'lik grubun son üç 8'liği kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7). Takip eden ve fa diyez (eviç) notası ile başlayan 2. dört 8'lik grubun da son üç 8'liği kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır.

7. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ilk sesi olan sol (gerdaniye) notasında çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca söz konusu kalıpta, noktanın yerine 16'lık sol (gerdaniye) notası getirilerek bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir. Yeni oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık sol) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

8. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ilk sesi olan fa (acem) notasında kaydırma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca kalıp, noktanın yerine 16'lık fa (acem) notası getirilerek bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu kalıbın ikinci notasında da (16'lık fa) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Noktalı 4'lük re (neva) notası kendi içinde küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşları ile çeşitlendirilmektedir (Şekil 10).

9. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ilk sesi olan mi (hüseyni) notasına kaydırma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Ayrıca kalıp, noktanın yerine 16'lık mi (hüseyni) notası getirilerek bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu kalıbın 2. notasında da (16'lık mi) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Noktalı 4'lük do (çargâh)

notası kendi içinde küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10).

10. bölüm: Noktalı 4'lük la (muhayyer) notası, kendi içinde küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10). Bölümün son üç 8'lik notası da kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7).

11. bölüm: Noktalı 4'lük mi (hüseyni) notası, kendi içinde küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşları ile çeşitlendirilmektedir (Şekil 10). Fa diyez (eviç) notası ile başlayan noktalı 8'lik-16'lık kalıpta, noktanın yerine 16'lık fa diyez (eviç) notası getirilmektedir. Böylece kalıp bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüşmektedir (Şekil 8). Oluşan bu formun ikici notasında da (16'lık fa diyez) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

12. bölüm: Birbirine bağlı iki 8'lik grupların ilk notalarında (mi - la) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

13. bölüm: Bağlı iki 8'lik notanın ilk sesinde (sol), çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden noktalı 8'lik-16'lık kalıpta, noktanın yerine 16'lık fa diyez (eviç) getirilerek, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir ve bu kalıbın ikinci notasında da (16'lık fa diyez) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

14. bölüm: Mi (hüseyni) notası ile başlayan bağlı iki 8'lik notanın ilkinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden bağlı dört 8'lik notanın 2, 3 ve 4. seslerinde, her bir nota kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7).

15. bölüm: Sol (gerdaniye) notası ile başlayan bağlı iki 8'lik notanın ilkinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden noktalı 8'lik-16'lık kalıp, noktanın yerine 16'lık fa diyez (eviç) notası getirilerek, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Bu kalıbın da ikinci notasında (16'lık fa diyez) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

16. bölüm: İlk nota olan 4'lük re (neva), bölünerek iki 8'lik şekle dönüştürülmektedir. İkinci 8'liğinde de çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

17. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta, noktanın yerine 16'lık sol (gerdaniye) notası getirilerek kalıp bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu kalıbın ikinci notasında da (16'lık sol) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölüm sonundaki 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.

18. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta, noktanın yerine 16'lık sol (gerdaniye) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu kalıbın ikinci notasında da (16'lık sol) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Si bemol (sünbüle) ile başlayan, bağlı dört 8'lik notanın 2, 3 ve 4. sesleri kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7).

19. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ilk notasına çarpma ile inletme tekniğiyle gidilmiştir. Aynı kalıpta, noktanın yerine 16'lık sol (gerdaniye) notası getirilerek kalıp, bir

8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu formun ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

20. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ilk sesi olan fa (acem) notasında kaydırma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca söz konusu kalıp, noktanın yerine 16'lık fa (acem) notası getirilerek bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Meydana gelen bu tartımın ikinci notasında da (16'lık fa) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Noktalı 4'lük re (neva) notasında ise çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca nota küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10).

21. bölüm: İlk notaya kaydırma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca ilk notanın kalıbında, noktanın yerine 16'lık mi (hüseyni) notası getirilerek kalıp bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu formun ikinci notasında da (16'lık mi) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Noktalı 4'lük do (çargâh) notası da küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşları ile çalınmaktadır (Şekil 10).

22. bölüm: İlk nota la (dügâh), küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10). Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık la (dügâh) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu kalıbın ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

23. bölüm: 4'lük si bemol (segâh) notası, bölünerek iki 8'lik şekle dönüştürülmektedir. İkinci 8'likte de çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

24. bölüm: Birbirine bağlı 8'lik grupların ilk notalarında (mi ve la) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

25. bölüm: İlk nota olan la (dügâh), küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10). Bölümün son dört 8'liğinde de her bir nota ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7).

26. bölüm (Teslim 1. bölüm): 2'lik mi (hüseyni) notası kendi içinde küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşları ile çeşitlendirilmektedir (Şekil 10).

27. bölüm (Teslim 2. bölüm): Fa (acem) notasına kaydırma ile inletme tekniğiyle gelmektedir. Bu notanın bağlı bulunduğu kalıpta, noktanın yerine 16'lık fa (acem) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Aynı kalıbın ikinci notasında da (16'lık fa) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölümün devamındaki noktalı 4'lük re (neva) notasında da çift mızrap tekniği tekrar edilmektedir. Ayrıca nota küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşları ile çeşitlendirilmektedir (Şekil 10).

28. bölüm (Teslim 3. bölüm): Mi bemol (hisar) notasında kaydırma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Bu notanın bağlı bulunduğu kalıpta noktanın yerine 16'lık mi bemol (hisar) getirilerek kalıp bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu kalıbın ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölümün devamındaki noktalı 4'lük

do (çargâh) notası, küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10).

29. bölüm (Teslim 4. bölüm): Mi bemol (hisar) notasına kaydırma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Bu notanın bağlı bulunduğu kalıpta, noktanın yerine 16'lık mi bemol (hisar) notası getirilerek kalıp bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 10). Oluşan bu kalıbın ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Sol (gerdaniye) notası ile başlayan bağlı dört 8'lik notanın ilkinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca her bir 8'lik kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7).

30. bölüm (Teslim 5. bölüm): Noktalı dörtlük do (çargâh) ve si bemol (segâh) notaları, küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10).

31. bölüm (Teslim 6. bölüm) : Bölümün ikinci notası olan 4'lük la (dügâh) sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

32. bölüm (Teslim 7. bölüm): 4'lük re (neva) notası ile takip eden 8'lik do (çargâh) notasında ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

II. Hane

1. bölüm: Noktalı 4'lük la (dügâh) notası, küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10). Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta ise, noktanın yerine 16'lık mi (hüseyni) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan yeni formun ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

2. bölüm: Sol (gerdaniye) notasına kaydırma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Aynı kalıpta noktanın yerine 16'lık sol (gerdaniye) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir. Kalıbın ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

3. bölüm: Birbirine bağlı dört 8'lik iki grubun ilk notaları olan mi (hüseyni) ve fa diyez (eviç) seslerinde, ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca her iki grubun 1, 2 ve 3. notaları kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7).

4. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık sol (gerdaniye) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu kalıbın ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Devamında, sol (gerdaniye) notası ile başlayan bağlı dört 8'lik notanın ilk sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca söz konusu grubun 1, 2 ve 3. notalarının her biri kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7).

5. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık la (muhayyer) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

6. bölüm: Sol (gerdaniye) ve re (neva) notaları ile başlayan bağlı iki 8'lik gruptaki ilk notalar çift mızrap tekniği ile çalınmaktadır.

7. bölüm: Noktalı 4'lük re (neva) notası, küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşları ile çeşitlendirilmektedir (Şekil 10). Bölüm sonundaki 4'lük mi (hüseyni) notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

8. bölüm: Noktalı dördlük do (çargâh) notası, küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10). Bölüm sonundaki 4'lük do (çargâh) notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

9. bölüm: Noktalı 4'lük si bemol (segâh) notası, küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10). Bölümün son dört 8'lik grubunun ilk notasında da (8'lik si bemol) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

10. bölüm: 8'lik do (çargâh) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta ise, noktanın yerine 16'lık si bemol (segâh) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülür (Şekil 8). Yeni kalıbın ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılır.

11. bölüm: Birbirine bağlı iki 8'lik grupların ilk sesleri olan la (dügâh) ve re (neva) notalarında ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

12. bölüm: Si bemol (segâh) notası ile başlayan noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık si bemol (segâh) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Yeni oluşan bu kalıbın ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

13. bölüm: Noktalı 4'lük la (dügâh) notası, küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10). Devamındaki noktalı 8'lik-16'lık kalıpta, noktanın yerine 16'lık mi (hüseyni) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir. Aynı kalıbın ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

14. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık sol (gerdaniye) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüşmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Son 4'lük re (neva) notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

15. bölüm: Birbirine bağlı dört 8'lik iki grubun ilk notaları olan mi (hüseyni) ve fa diyez (eviç) seslerinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Aynı zamanda, söz konusu grupların 1, 2 ve 3. notaları kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7).

16. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık sol (gerdaniye) getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmüştür (Şekil 8). Yeni tartımın ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmıştır. Bölümün son dört 8'lik notasının ilkinde (sol) çift mızrap

teknîği kullanılmakla birlikte¹, 2 ve 3. sekizliklerin her biri ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çalınmaktadır (Şekil 7).

17. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık la (muhayyer) notası getirilerek kalıp bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Yeni tartımın ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmıştır. Ayrıca bölümün devamında 8'lik si bemol (segâh) ve 8'lik sol (gerdaniye) notaları da çift mızrap tekniği ile çalınmaktadır.

18. bölüm: Birbirine bağlı 8'lik notaların ilk sesleri sol (gerdaniye) ve re (neva) notalarında ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

19. bölüm: Re (neva) notası küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10). 4'lük mi (hüseyni) notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

20. bölüm: Noktalı 4'lük do (çargâh) notası, küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10). Bölüm sonundaki 4'lük do (çargâh) notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

21. bölüm: Noktalı 4'lük si bemol (segâh) notası, küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10). Son dört 8'lik notanın ilkinde çift mızrap tekniği kullanılarak 1, 2 ve 3. notalar kendi içinde ikiye bölünmek suretiyle üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7).

22. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık si bemol (segâh) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Yeni haliyle kalıbın ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

23. bölüm: Birbirine bağlı 8'lik notaların ilk sesleri olan la (dügâh) ve re (neva) notalarında ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

24. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık si bemol (segâh) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci sesinde de çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

25. bölüm: Sol (rast) notası, küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir. Takip eden kalıpta noktanın yerine 16'lık mi (hüseyni) getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir. Yeni oluşan kalıbın ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

26. bölüm (Teslim 1. bölüm): 2'lik mi (hüseyni) notası kendi içinde küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşları ile çeşitlendirilmektedir (Şekil 10).

27. bölüm (Teslim 2. bölüm): Fa (acem) notasına kaydırma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Bu notanın bağlı bulunduğu kalıpta, noktanın yerine 16'lık fa (acem) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Aynı kalıbın ikinci notasında da (16'lık fa) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölümün devamındaki noktalı

4'lük re (neva) notasında da çift mızrap tekniği tekrar edilmektedir. Ayrıca nota küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşları ile çeşitlendirilmektedir (Şekil 10).

28. bölüm (Teslim 3. bölüm): Mi bemol (hisar) notasında kaydırma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Bu notanın bağlı bulunduğu kalıpta noktanın yerine 16'lık mi bemol (hisar) getirilerek kalıp bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu kalıbın ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölümün devamındaki noktalı 4'lük do (çargâh) notası, küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10).

29. bölüm (Teslim 4. bölüm): Mi bemol (nim hisar) notasına kaydırma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Bu notanın bağlı bulunduğu kalıpta, noktanın yerine 16'lık Mi bemol (hisar) notası getirilerek kalıp bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu kalıbın ikinci notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Sol (gerdaniye) notası ile başlayan bağlı dört 8'lik notanın ilkinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca her bir 8'lik kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7).

30. bölüm (Teslim 5. bölüm): Noktalı dördlük do (çargâh) ve si bemol (segâh) notaları, küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10).

31. bölüm (Teslim 6. bölüm): Bölümün ikinci notası olan 4'lük la (dügâh) sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

32. bölüm (Teslim 7. bölüm): 4'lük re (neva) notası ile takip eden 8'lik do (çargah) notasında ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

4. 3. 3. Şedaraban Saz Semai

Bestekâr	: Tanburi Cemil Bey
Makam	: Şedaraban
Usul	: Aksak Semai – Yürük Semai
Form	: Saz Semai

Eser, 4 hane 1 teslim bölümünden oluşmaktadır. Geneli itibariyle eser, Şedaraban makamı seyrine uygun olarak bestelenmiştir.

I. Hane; Şedaraban makamının seslerine uygunluk göstermektedir. 6 ölçüden oluşmaktadır.

Teslim; Makamın yapısında var olan Nihavend sesleriyle başlamış olup, Şedaraban karar vermektedir. 6 ölçüden oluşmaktadır.

II. Hane; Makamın yapısı gereği Neva'da Hicaz Hümayun seslerinden oluşmaktadır. 7 ölçüdür.

III. Hane; Muhayyer'de Uşşak ve Gerdaniye'de Buselik seslerinden sonra makamın yapısı gereği Neva'da Hicaz Hümayun seslerinden oluşmaktadır. 8 ölçüdür.

IV. Hane; Şedaraban Makamının tiz bölümlerinin seslerinden oluşmaktadır. Yürük Semai usulü ile bestelenmiştir. 1. ve 2. dolaplar ayrı ayrı sayılmak suretiyle 29 ölçüden meydana gelmiştir.

I. Hane

1. ölçü: Bağlı iki 16'lık grubun ilk notası olan fa diyez (eviç) sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

2. ölçü: İlk nota olan noktalı 4'lük sol (gerdaniye) sesine, bir önceki ölçünün son notasından kaydırma ile inletme tekniği ile gelinerek, nota kendi içinde küçük birimlere bölünmek suretiyle üst-alt mızrap vuruşlarıyla çalınmaktadır (Şekil 10). Ölçünün devamındaki si bemol (sünbüle) notasına da yine bir önceki notadan, kaydırma ile inletme tekniği ile gelinmektedir.

3. ölçü: İlk üç 8'lik nota, kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7). Takip eden noktalı 8'lik-16'lık kalıpta, noktanın yerine 16'lık si bemol (sünbüle) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Devamındaki bağlı iki 8'lik kalıbın ikinci sesinde (si bemol) ise kaydırma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.

4. ölçü: 8'lik si bemol (sünbüle) notasında kaydırma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Takip eden, bir 8'lik-iki 16'lık kalıpların ikinci seslerinde (sol ve mi bemol) ise çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

5. ölçü: 4'lük mi bemol (hisar) notasında tril tekniği kullanılmaktadır. Noktalı 16'lık kalıbın ilk sesinde (mi bemol) çarpma ile inletme tekniği, aynı kalıbın üçüncü sesinde (do diyez) ise çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

6. ölçü: İlk üç 8'lik nota, kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7). Takip eden noktalı 8'lik -16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık fa diyez (eviç) getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8).

Teslim

1. ölçü: 4'lük re (neva) notasında ve takip eden 16'lık re (neva) notasında ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ilk notasında (do-çargâh) tril tekniği kullanılmaktadır.

2. ölçü: Ölçüdeki tüm 8'lik notalar kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7).

3. ölçü: Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık sol (rast) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci

notasında da (16'lık sol) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün devamındaki sus işaretleri süresince orta tele dokunmak suretiyle de süsleme yapılmaktadır.

4. ölçü: Noktalı 16'lık kalıbın ilk sesinde (mi bemol) çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Aynı kalıbın üçüncü sesinde de (do diyez) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün son iki 16'lık grubundaki notaların ilkinde de (la-dügâh) yine çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

5. ölçü: 8'lik re (neva) notasında çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Takip eden 16'lık do (çargâh) notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Aynı Şekil de, 8'lik si bemol (dik kürdi) notasında yine çarpma ile inletme tekniği ve takip eden 16'lık la (dügâh) notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

6. ölçü: Ölçünün ilk üç 8'liği kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7). Takip eden noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık fa diyez (ıрак) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık fa diyez) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

II. Hane

1. ölçü: Noktalı 8'lik sol (gerdaniye) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Mi bemol ve fa diyez (hisar ve eviç) seslerinden oluşan iki 8'lik kalıpta da her bir nota kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7). Ölçü sonundaki 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.

2. ölçü: Bağlı iki 16'lık grubun ilk notası olan la (muhayyer) ile noktalı 16'lık grubun üçüncü notası olan re (neva) seslerinde ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

3. ölçü: 8'lik si bemol (sünbüle) notasına kaydırma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Takip eden noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık la (muhayyer) getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık la) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Devamındaki bir 8'lik-iki 16'lık kalıbın ikinci sesi olan do (tiz çargâh) notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca, takip eden kalıpta bulunan noktalı 8'lik la (muhayyer) notasında ise tril tekniği kullanılmaktadır.

4. ölçü: Bağlı iki 16'lık kalıbın ilk notası olan mi bemol (hisar) sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

5. ölçü: Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık la (muhayyer) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık la) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden iki 8'lik notanın ilki olan do (tiz çargâh) perdesine, kaydırma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. İkincisinde (tiz çargâh) ise çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Devamındaki 16'lık do (tiz çargâh) notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

6. ölçü: 4'lük mi bemol (hisar) notasında tril tekniği kullanılmaktadır. Noktalı 16'lık kalıbın ilk sesinde (mi bemol) çarpma ile inletme tekniği, aynı kalıbın üçüncü sesinde (do diyez) ise çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

7. ölçü: İlk üç 8'lik nota, kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7). Takip eden noktalı 8'lik -16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık fa diyez (eviç) getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8).

III. Hane

1. ölçü: 8'lik do (tiz çargah) notasına kaydırma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Takip eden kalıpta noktanın yerine 16'lık si bemol (tiz segâh) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan yeni kalıbın ikinci notasında da (16'lık si bemol) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ardında gelen noktalı 8'lik-16'lık kalıpta da aynı teknik tekrarlanmaktadır.

2. ölçü: 8'lik si bemol (dik sünbüle) notasında çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Do (tiz çargâh) ile başlayan bir 8'lik-iki 16'lık kalıbın ilk sesine (do) kaydırma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Ayrıca aynı kalıbın ikinci sesi olan 16'lık si bemol (dik sünbüle) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

3. ölçü: Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta, re (tiz neva) notasında tril tekniği kullanılmaktadır.

4. ölçü: Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık la (muhayyer) getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Yeni oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık la) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca, si bemol (dik kürdi) ile başlayan dört 16'lık grupta notalar, 32'lik birimlerle çeşitlendirilerek seslendirilmektedir (Şekil 9).

5. ölçü: Ölçünün ikinci notasında (si bemol) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün devamındaki, bağlı iki 8'lik notanın ikinci sesinde (si bemol) çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca takip eden, bağlı dört 16'lık grubun ilk notası olan la (muhayyer) sesinde de yine çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

6. ölçü: La (muhayyer) ve fa diyez (eviç) notalarıyla başlayan, bir 8'lik-iki 16'lık kalıpların ikinci seslerinde (sol ve mi bemol) ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

7. ölçü: 4'lük mi bemol (hisar) notasında tril tekniği kullanılmaktadır. Noktalı 16'lık kalıbın ilk sesinde (mi bemol) çarpma ile inletme tekniği, aynı kalıbın üçüncü sesinde (do diyez) ise çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

8. ölçü: İlk üç 8'lik nota, kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7). Takip eden noktalı 8'lik -16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık fa diyez (eviç) getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8).

IV. Hane

1. ölçü: Son 8'lik fa diyez (eviç) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

2. ölçü: İkinci noktalı 4'lük la (muhayyer) notasında, nota değeri süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.
3. ölçü: 4'lük mi bemol (hisar) notasında tril tekniği kullanılmaktadır.
4. ölçü: Ölçünün sonundaki sus işaretleri süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.
5. ölçü: 4'lük sol (gerdaniye) notasında tril tekniği kullanılmaktadır.
6. ölçü: Noktalı 4'lük si bemol (dik sünbüle) notasında çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.
7. ölçü: Herhangi bir teknik kullanılmadan çalınmaktadır.
8. ölçü: Ölçünün sonundaki sus işaretleri süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.
9. ölçü: 8'lik do (çargâh) ve 8'lik sol (gerdaniye) notalarında ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.
10. ölçü: Her iki notada da ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.
11. ölçü: Her iki notada da ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.
12. ölçü: 16'lık do (tiz çargâh) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.
13. ölçü: 8'lik do (çargâh) ve 8'lik sol (gerdaniye) notalarında ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.
14. ölçü: Her iki notada da ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.
15. ölçü: 8'lik do (çargâh) ve 8'lik la (muhayyer) notalarında ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.
16. ölçü: Ölçünün sonundaki sus işaretleri süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.
17. ölçü: Üst-alt mızrap vuruşu şeklinde çalınmaktadır.
18. ölçü: Üst-alt mızrap vuruşu şeklinde çalınmaktadır.
19. ölçü: Üst-alt mızrap vuruşu şeklinde çalınmaktadır.
20. ölçü: Üst-alt mızrap vuruşu şeklinde çalınmaktadır.
21. ölçü: Herhangi bir teknik kullanılmadan çalınmaktadır.
22. ölçü: Son 8'lik fa diyez (eviç) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.
23. ölçü: İkinci noktalı 4'lük la (muhayyer) notasında, nota değeri süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.
24. ölçü: 4'lük mi bemol (hisar) notasında tril tekniği kullanılmaktadır.
25. ölçü: Ölçünün sonundaki sus işaretleri süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.
26. ölçü: 4'lük sol (gerdaniye) notasında tril tekniği kullanılmaktadır.

27. ölçü: Noktalı 4'lük si bemol (dik sünbüle) notasında çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.

28. ölçü: Her iki notada da ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

29. ölçü: Re (tiz neva) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

4. 3. 4. Acemaşiran Saz Semai

Bestekâr : Refik Fersan

Makam : Acemaşiran

Usul : Aksak Semai – Sengin Semai

Form : Saz Semai

Eser, 4 hane 1 teslim bölümünden oluşmaktadır. Geneli itibariyle eser, Acemaşiran makamı seyrine uygun olarak bestelenmiştir.

I. Hane; Acemaşiran makamı dizisinin tiz bölgelerinde seyretmektedir. 6 ölçüden oluşmaktadır.

Teslim; Makamın ana dizisinin sesleri ile bestelenmiştir. 4 ölçüden oluşmaktadır.

II. Hane; Dügâh üzerinde, Kürdi dizisi görülmektedir. 6 ölçüdür.

III. Hane; İnci olarak kullanılmış Zirgüleli Hicaz sesleri görülmektedir. Ardından, Acemaşiran seslerine bağlantı yapılmıştır. 6 ölçüden oluşmaktadır.

IV. Hane; Bazı altere sesler kullanılmak suretiyle, Acemaşiran makamı seslerine uygunluk göstermektedir. 8 ölçüdür.

I. Hane

1. ölçü: Ölçünün ikinci notası olan 16'lık fa (acem) sesinde, çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Devamındaki, fa (acem) notası ile başlayan noktalı 16'lık-32'lik kalıbın ilk sesinde ise çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.

2. ölçü: Ölçünün ikinci notası olan 16'lık fa (acem) sesinde, çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün sonundaki 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.

3. ölçü: Ölçünün üçüncü notası olan 4'lük la (muhayyer) sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden senkop kalıbının 16'lık notalarında (mi - re) ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılırken, aynı kalıbın orta notasında (8'lik fa) çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.

4. ölçü: 8'lik sol (gerdaniye) notasında tril tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün devamındaki senkop kalıbının 16'lık notalarında (mi - re) ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılırken, aynı kalıbın orta notasında (8'lik fa) çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün sonundaki 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.

5. ölçü: Noktalı 8'lik fa (acem) notasında çarpma ile inletme tekniği kullanılırken, noktalı 8'lik si bemol (sünbüle) notasında kaydırma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.

6. ölçü: Fa (acem) notası ile başlayan 32'lik üçleme ile devamındaki do (çargâh) notası ile başlayan 32'lik üçleme kalıbının ilk seslerinde ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca ölçünün sonundaki 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.

Teslim

1. ölçü: Ölçünün ilk üç sekizliği kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7). Ölçünün sonundaki 4'lük do (çargâh) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca, 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.

2. ölçü: Ölçünün ilk üç sekizliği kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7). Ölçünün sonundaki 4'lük la (dügâh) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca, 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.

3. ölçü: İlk dört 16'lık grubun ilk notasında (fa) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün devamındaki senkop kalıplarının 3. notalarında (16'lık re, 16'lık si bemol ve 16'lık sol) ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

4. ölçü: Fa (acem) notası ile başlayan 16'lık üçleme kalıbının ilk sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

II. Hane

1. ölçü: Ölçünün ikinci notası olan 16'lık do (çargâh) sesinde çift mızrap tekniği kullanılmıştır. Ölçünün son notası olan si bemol (sünbüle) sesinde de çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.

2. ölçü: Ölçü başındaki si bemol (sünbüle) ile başlayan senkop kalıbının üçüncü sesi olan sol (gerdaniye) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca, ölçünün sonundaki 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.

3. ölçü: Ölçünün üçüncü notası olan 8'lik mi (hüseyni) sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

4. ölçü: Ölçünün ikinci notası 8'lik la (dügâh) ve ölçünün dördüncü notası 4'lük do (çargâh) seslerinde ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün sonundaki 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle de süsleme yapılmaktadır.

5. ölçü: Ölçünün ikinci notası olan 16'lık si (buselik) sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

6. ölçü: 16'lık üçleme kalıplarının ilk seslerinde (si bemol - la) ayrı ayrı çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.

III. Hane

1. ölçü: Fa (acem) notası ile başlayan noktalı 16'lık-32'lik kalıbın ilk sesinde (16'lık fa) çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.
2. ölçü: Tüm noktalı 16'lık-32'lik kalıpların ilk notalarında (si bemol - re - fa) ayrı ayrı çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.
3. ölçü: İlk dört 16'lık grubun birinci notasında (do-tiz çargâh), devamındaki ikinci dört 16'lık grubun ilk notasında (la-muhayyer) ve takip eden, bir 8'lik-iki 16'lık kalıbın ikinci notasında (acem) ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.
4. ölçü: 8'lik la (muhayyer) notasında tril tekniği kullanılmaktadır.
5. ölçü: 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır. Devamındaki 16'lık la (muhayyer) ve ölçünün son notası olan 8'lik re (tiz neva) notalarında da ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.
6. ölçü: Ölçünün ikinci notası olan si bemol (sünbüle) sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca, ölçünün sonundaki 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle de süsleme yapılmaktadır.

IV. Hane

1. ölçü: Fa (acem) notası ile başlayan üçleme kalıbının ilk sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün sonundaki 4'lük sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle de süsleme yapılmaktadır.
2. ölçü: Ölçünün ilk notası do (tiz çargâh) sesinde ve noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ikinci notası la (muhayyer) sesinde ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.
3. ölçü: Fa (acem) notası ile başlayan üçleme kalıbının ilk sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün sonundaki 4'lük sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle de süsleme yapılmaktadır.
4. ölçü: Do (tiz çargâh) ile başlayan üçleme ile do (çargâh) ile başlayan diğer üçleme kalıbının ilk notalarında ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmıştır. Ölçünün sonundaki 4'lük sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle de süsleme yapılmaktadır.
5. ölçü: La (muhayyer) ile başlayan üçleme kalıbının ilk notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca, do diyez (nim hicaz) ile başlayan noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ikinci notasında da (16'lık re) yine çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.
6. ölçü: Sol (gerdaniye) ile başlayan üçleme kalıbının ilk notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün sonundaki 4'lük sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle de süsleme yapılmaktadır.
7. ölçü: İlk nota olan 8'lik la (muhayyer) sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün devamındaki noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ikinci notasında da (16'lık la) yine çift

mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün sonundaki 4'lük sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle de süsleme yapılmaktadır.

8. ölçü: Her iki noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ilk seslerinde (acem) ayrı ayrı çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.

4. 3. 5. Muhayyer Peşrev

Bestekâr : Tanburi Cemil Bey

Makam : Muhayyer

Usul : Devr-i Kebir

Form : Peşrev

Eser, 3 hane 1 teslim bölümünden oluşmaktadır. 28 zamanlı usul ile bestelenen eser, 4'er vuruşluk bölümlere ayrılmıştır. Eserin teknik analizi de bu düzene göre yapılmıştır.

I. Hane; Muhayyer makamı seyrine uygun olarak başlamakta olup, makamın ikinci derece güçlüsü (hüseyini) üzerinde karar vermektedir. 14 bölümden oluşmaktadır.

Teslim; Muhayyer makamı dizisi sesleriyle bestelenmekte olup, makamın durak sesinde karar vermiştir. 14 bölümden oluşmaktadır.

II. Hane; Hüseyini (acemli) makamının seyrine uygunluk göstermektedir. 14 bölümdür.

III. Hane; Neva üzerinde Buselik dizisi görülmektedir. 21 bölümdür.

I. Hane

1. bölüm: Bölümün ilk kalıbı olan iki 16'lık-bir 8'lik tartımın ilk notası (la- muhayyer), noktalı hale dönüştürülerek, ardından gelen sol (gerdaniye) notası 32'lik yapılmaktadır. Yeni şekliyle bu tartımın ilk sesi olan noktalı 8'lik la (muhayyer) notasında çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Bölüm sonundaki 4'lük sol (gerdaniye) notası , bölünerek iki 8'lik olarak çalınmaktadır.

2. bölüm: La (muhayyer) ve si bemol (tiz segâh) notalarında oluşan bağlı iki 8'lik kalıbın ilk notasında (la –muhayyer) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

3. bölüm: Bağlı dört 16'lık kalıbın ilk notası olan la (muhayyer) sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca, noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık fa diyez (eviç) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Yeni oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık fa diyez) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

4. bölüm: Bölüm başındaki 4'lük sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır. Takip eden 8'lik fa diyez (eviç) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ölçünün devamındaki 4'lük fa diyez (eviç) notası ise bölünerek iki 8'lik olarak çalınmaktadır.

5. bölüm: İlk notada (8'lik la) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölümün son kalıbı olan iki 16'lık-bir 8'lik tartımın ilk notası (re - tiz neva), noktalı hale dönüştürülerek, ardından gelen do (tiz çargâh) notası 32'lik yapılmaktadır (Şekil 11). Yeni şekliyle bu tartımın ilk sesi olan noktalı 8'lik re (tiz neva) notasında çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.

6. bölüm: 2'lik senkop kalıbının orta notasında (si bemol) tril tekniği kullanılmaktadır. Bölümün devamındaki 4'lük si bemol (sünbüle) notası bölünerek iki 8'lik olarak çalınmaktadır. İkinci 8'liğinde de çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

7. bölüm: Bağlı dört 16'lık kalıbın ilk notası olan la (muhayyer) sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölüm sonundaki 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle de süsleme yapılmaktadır.

8. bölüm: Bölümdeki tüm 8'lik sol (gerdaniye) notalarında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

9. bölüm: Noktalı 4'lük mi (hüseyni) notası kendi içinde küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10). Takip eden 8'lik do (tiz çargâh) notasına ise kaydırma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Devamındaki noktalı 8'lik-16'lık kalıpların ilk seslerinde (do ve si bemol) noktanın yerine 16'lık do (tiz çargâh) ve 16'lık si bemol (tiz segâh) notaları getirilerek her iki kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Yeni şekliyle bu tartımların ikinci notalarında da (16'lık do ve 16'lık si bemol) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

10. bölüm: Bölümün ilk iki tartımı olan noktalı 8'lik-16'lık kalıpların ilk seslerinde (la ve sol) noktanın yerine 16'lık la (muhayyer) ve 16'lık sol (gerdaniye) notaları getirilerek her iki kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Yeni şekliyle bu tartımların ikinci notalarında da (16'lık la ve 16'lık sol) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölümün devamındaki noktalı 16'lık-32'lik grubun ilk notasında da (la-muhayyer) çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.

11. bölüm: 4'lük fa diyez (eviç), takip eden 8'lik sol (gerdaniye) ve 8'lik la (muhayyer) notalarında ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

12. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık la (muhayyer) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık la) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölüm sonundaki kalıbın ilk sesi olan noktalı 16'lık la (muhayyer) notasında ise çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.

13. bölüm: Senkop kalıbının ikinci sesi olan sol (gerdaniye) notasında tril tekniği kullanılmaktadır. Bölümün devamındaki 4'lük fa diyez (eviç) notası kendi içinde iki 8'liğe bölünerek, ikinci 8'liği çift mızrap tekniği ile çalınmaktadır.

14. bölüm: Dört 16'lık kalıbın ilk sesi olan mi (hüseyni) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca bölüm sonundaki 8'lik mi (hüseyni) notası ve 8'lik sus işaretinin toplam süresi dahilinde orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.

Teslim

1. bölüm: Bölüm başındaki senkop kalıbının orta notasında (do-tiz çargâh) tril tekniği kullanılmaktadır. Bölümün devamındaki noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık la (muhayyer) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık la) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

2. bölüm: Bölümün başındaki senkop kalıbının ilk sesi, 16'lık mi (hüseyni) ve son sesi 8'lik la (muhayyer) notalarında ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden dört 8'lik notanın her biri kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7).

3. bölüm: Bölüm başındaki senkop kalıbının orta sesi olan re (neva) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölüm sonundaki dört 8'lik grubun ilk notasında da yine çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca son iki 8'lik nota kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır.

4. bölüm: 8'lik sol (gerdaniye) notasına kaydırma ile inletme tekniği ile gelinmektedir. Takip eden 8'lik fa (acem) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Diğer iki 8'lik nota da kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır.

5. bölüm: Bölüm sonundaki noktalı 8'lik mi (hüseyni) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.

6. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık re (neva) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık re) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölüm sonundaki dört adet 8'lik nota grubunda ise ilk nota (hüseyni) için çift mızrap tekniği, takip eden fa (acem) notası için çarpma ile inletme tekniği, takip eden re (neva) notası için çift mızrap tekniği ve son 8'lik mi (hüseyni) notası için ise çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.

7. bölüm: Bölüm başındaki birbirine bağlı dört 8'lik notanın her biri kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7). Takip eden noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ilk sesi olan do (çargâh) notasına çarpma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Ayrıca söz konusu kalıpta noktanın yerine 16'lık do (çargâh) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık do) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

8. bölüm: İlk nota olan 16'lık mi (hüseyni) sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölüm sonundaki 4'lük sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır.

9. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık do (çargâh) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık do) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca re (neva) notasıyla başlayan bağlı dört 16'lık kalıbın ilk sesinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

10. bölüm: 4'lük sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır. Ayrıca, noktalı 8'lik-16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık si bemol (segâh) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık si bemol) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

11. bölüm: Bölümün ikinci notası olan 8'lik re (neva) , ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7). Takip eden 8'lik mi (hüseyni) notasına çarpma ile inletme tekniğiyle gidilmektedir. Ardından gelen 16'lık re (neva) notasında ise çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölümün devamındaki si bemol (segâh) notası ile başlayan bağlı iki 8'lik kalıbın ikinci notası olan 8'lik do (çargâh) , ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7). Takip eden 8'lik re (neva) notasına çarpma ile inletme tekniğiyle gidilmektedir. Ardından gelen 16'lık do (çargâh) notasında ise çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

12. bölüm: Bağlı dört 16'lık grubun ilk sesi olan re (neva) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölümün son üç 8'liği ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır.

13. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ilk sesi olan re (neva) notasına çarpma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Ayrıca söz konusu kalıpta noktanın yerine 16'lık re (neva) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık re) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden iki 8'lik notanın ikincisinde (8'lik do) de yine çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

14. bölüm: Bağlı dört 16'lık grubun ilk sesi olan la (dügâh) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

II. Hane

1. bölüm: Bölüm başındaki bağlı dört 8'lik notanın her biri kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7). Diğer bağlı dört 8'lik grubun ikinci sesi olan 8'lik re (neva) notası, çift mızrap tekniği kullanılarak ikiye bölünmek suretiyle üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır. Takip eden 8'lik mi (hüseyni) notası da kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır. Son 8'lik fa diyez (evîç) notasında da çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır.

2. bölüm: Bölüm başındaki senkop kalıbının orta sesi olan sol (gerdaniye) notasına kaydırma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Takip eden 16'lık fa diyez (evic) notasında ise çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölüm sonundaki 2'lik mi (hüseyni) notası kendi içinde küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10).

3. bölüm: Bölüm başındaki bağlı dört 8'lik grubun ilk sesi olan 8'lik fa (acem) notasında çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Takip eden 8'lik mi (hüseyni) notasında çift mızrap tekniği kullanılmak suretiyle nota kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7). Diğer bağlı dört 8'lik grubun ilk sesi olan 8'lik la (muhayyer) notasında çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Takip eden 8'lik sol (gerdaniye) notasında çift mızrap tekniği kullanılmak suretiyle nota kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır. Ayrıca , devamındaki son iki 8'lik nota da kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır.

4. bölüm: Bölüm başındaki bağlı dört 8'lik grubun ilk sesi olan 8'lik sol (gerdaniye) notasında kaydırma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Takip eden 8'lik fa (acem) notasında çift mızrap tekniği kullanılmak suretiyle nota kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır (Şekil 7). Ayrıca , devamındaki son iki 8'lik nota da kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır. Takip eden noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ilk sesi olan mi (hüseyni) notasına çarpma ile inletme tekniği ile gelinmektedir. Söz konusu kalıpta noktanın yerine 16'lık mi (hüseyni) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık mi) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

5. bölüm: Mi (hüseyni) notası ile başlayan noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ilk sesi olan mi (hüseyni) notasına çarpma ile inletme tekniği ile gelinmektedir. Söz konusu kalıpta noktanın yerine 16'lık mi (hüseyni) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık mi) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden kalıpta, noktanın yerine 16'lık do (çargâh) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüşmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık do) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

6. bölüm: Noktalı 4'lük la (dügâh) notası kendi içinde küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10). Noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ilk sesi olan mi (hüseyni) notasına kaydırma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Aynı kalıpta noktanın yerine 16'lık mi (hüseyni) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık mi) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

7. bölüm: 4'lük mi (hüseyni) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölümün son üç 8'liği kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır.

8. bölüm: 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır. Devamındaki 8'lik notaların her biri kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır. Takip eden dört 16'lık kalıbın ilk sesi olan mi (hüseyni) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

9. bölüm: Mi (hüseyni) ve fa diyez (eviç) seslerinden oluşan bağlı iki 8'lik notanın ilkinde çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden, bölümün son dört 8'liğinin ilk sesi olan sol (gerdaniye) notasında çift mızrap tekniği kullanılmış olup, diğer 8'lik notalarla birlikte her bir nota kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşuyla çalınmaktadır.

10. bölüm: Bağlı iki 8'lik kalıbın ilk sesi olan sol (gerdaniye) notasına çarpma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Diğer 8'lik fa diyez (eviç) notasında ise çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden, bir 8'lik-iki 16'lık kalıbın ikinci sesi olan la (muhayyer) notasında da yine çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

11. bölüm: 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır. Sonraki 4'lük do (tiz çargâh) notasına kaydırma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Devamındaki 16'lık do (tiz çargâh) notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden, si bemol (sünbüle) ve la (muhayyer) notaları ile başlayan noktalı 8'lik -16'lık kalıplarda, noktanın yerine 16'lık si bemol ve diğerinde de 16'lık la notaları getirilerek her iki kalıp, bir 8'lik- iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımların ikinci notalarında da (16'lık si b) ve (16'lık la) ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

12. bölüm: Sol (gerdaniye), fa diyez (eviç) ve mi (hüseyni) notaları ile başlayan noktalı 8'lik -16'lık kalıplarda, noktanın yerine 16'lık sol ve diğerlerinde de 16'lık fa diyez ve 16'lık mi notaları getirilerek her üç kalıp, bir 8'lik- iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir. Oluşan bu tartımların ikinci seslerinde (16'lık sol), (16'lık la) ve (16'lık mi) ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölüm sonundaki dört 16'lık kalıbın ilk sesi olan la (muhayyer) notasına kaydırma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Ayrıca la (muhayyer) notası noktalı hale getirilerek, ardından gelen sol (gerdaniye) notası da 32' lik şekle dönüştürülmektedir (Şekil 12).

13. bölüm: Bağlı iki 8'lik notanın her biri kendi içinde ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7).

14. bölüm: Dört 16'lık kalıbın ilk notasında (hüseyni) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

III. Hane

1. bölüm: 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır. İki 16'lık- 8'lik kalıbın ilk sesi olan sol (gerdaniye) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

2. bölüm: Bağlı dört 8'lik grubun ilk üç 8'liğinde her bir nota ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7). Ayrıca, bu grubun son 8'liğinde de (8'lik si bemol) çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Takip eden 4'lük sol (gerdaniye) ve 4'lük la (muhayyer) notalarında da ayrı ayrı çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

3. bölüm: 8'lik la (muhayyer) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

4. bölüm: Noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ilk sesi olan si bemol (sünbüle) notasında çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca bu kalıpta noktanın yerine 16'lık si bemol (sünbüle) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık si bemol) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölüm sonundaki bağlı dört 8'lik notanın her biri ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7).

5. bölüm: 8'lik sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır. Takip eden bağlı üç 8'lik notanın ilkinde (8'lik si bemol) çarpma ile inletme tekniği kullanılırken, devamındaki 8'lik la (muhayyer) notasında çift mızrap tekniği kullanılır. Ayrıca 8'lik la (muhayyer) ve 8'lik sol (gerdaniye) notaları ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır. Noktalı 8'lik –16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık fa (acem) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık fa) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

6. bölüm: Bağlı iki 8'lik kalıbın ilk notasında (8'lik mi) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölümün son dört 8'liğinde her bir nota ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7).

7. bölüm: Noktalı 8'lik –16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık fa (acem) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık fa) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Devamındaki 8'lik do diyez (tiz nim hicaz) notasına kaydırma ile inletme tekniğiyle gelinmektedir. Takip eden noktalı 8'lik-16'lık kalıbın ilk sesi olan si bemol (dik sünbüle) notasında tril tekniği kullanılmaktadır.

8. bölüm: Dört 16'lık kalıbın ilk notasında (si bemol) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

9. bölüm: Bölüm başındaki senkop kalıbının ikinci notasında (4'lük re) tril tekniği kullanılmaktadır. Si bemol (dik sünbüle) ile başlayan noktalı 8'lik –16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık si bemol (dik sünbüle) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık si bemol) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden 8'lik do diyez (tiz nim hicaz) notasına kaydırma ile inletme tekniğiyle gidilmektedir.

10. bölüm: Noktalı 8'lik –16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık la (muhayyer) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık la) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Takip eden bir 8'lik-iki 16'lık kalıbın ilk sesinde (8'lik si bemol) kaydırma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Ardından gelen 16'lık la (muhayyer) notasında çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Sol (gerdaniye) ile başlayan noktalı 8'lik –16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık sol (gerdaniye) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık sol) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Devamındaki bir 8'lik-iki 16'lık kalıbın ilk sesinde (8'lik la) kaydırma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Takip eden 16'lık sol (gerdaniye) notasında ise yine çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

11. bölüm: Bölüm sonundaki bağlı dört 8'lik notanın her biri ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7).

12. bölüm: Bölüm başındaki bağlı iki 8'lik notanın ilkinde (8'lik sol) çarpma ile inletme tekniği kullanılmaktadır. Diğer 8'lik nota da ise (8'lik fa) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

13. bölüm: Bölüm başındaki bağlı dört 8'lik notanın her biri ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7).

14. bölüm: Noktalı 4'lük sol (gerdaniye) notası küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10).

15. bölüm: Noktalı 4'lük fa (acem) notası küçük birimlere bölünerek üst-alt mızrap vuruşlarıyla çeşitlendirilmektedir (Şekil 10).

16. bölüm: Noktalı 8'lik –16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık re (neva) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık re) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır. Bölümün devamındaki diğer noktalı 8'lik –16'lık kalıpta noktanın yerine 16'lık do (çargâh) notası getirilerek kalıp, bir 8'lik-iki 16'lık şekle dönüştürülmektedir (Şekil 8). Oluşan bu tartımın ikinci notasında da (16'lık do) çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

17. bölüm: Bölüm başındaki bağlı dört 8'lik notanın her biri ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7). Bölüm sonundaki 4'lük re (neva) notasında da çift mızrap tekniği kullanılmaktadır.

18. bölüm: 4' lük sus işareti süresince orta tele dokunmak suretiyle süsleme yapılmaktadır. Bölümün son dört 8'liğinde her bir nota ikiye bölünerek üst-alt mızrap vuruşu ile çalınmaktadır (Şekil 7).

5. TARTIŞMA

Bu bölümde öncelikle çalışmanın amacı ve genel sonucu belirtmiştir, daha sonra çalışmanın nitel bölümünü oluşturan tanbur öğretim elemanı görüş alma formu sonuçlarına ait bulgular tartışılarak incelenmiştir. Ayrıca, araştırmanın bulguları literatürdeki diğer çalışmaların bulguları ile karşılaştırılmış, ortak ve farklı bölümler belirtilmiştir.

Bu çalışmada, tanbur eğitimindeki temel icra tekniklerinin neler olduğunun, bu tekniklerin çalışma prensiplerinin belirlenmesi ile belirlenen tekniklere yönelik yazılı ve görsel açıklamaların geliştirilmesi amaçlanmıştır. Araştırmada öğretim elemanlarının, tanbur eğitiminde temel olarak 3 icra tekniğinin (çift mızrap, inletme, tril) kullanılması konusunda fikir birliğinde oldukları görülmüştür.

Literatüre bakıldığında, tanburun temel tekniklerinin belirlenmesi üzerine olan bu çalışma ile benzerlik gösteren bir araştırma bulunmamakla birlikte, Türk müziğinin diğer bazı çalgılarıyla ilgili teknik ve metodolojik konularda yapılan çalışmalara rastlanmaktadır.

Kahyaoğlu (2011) yaptığı doktora tezinde Kanun sazındaki temel teknikleri araştırmış, bu çalışmadakine benzer biçimde rastgele seçilmiş 5 eseri analiz ederek ayrıntılı inceleme yapmıştır. Benzer biçimde görüş alma formu ile çalışma yapılmış olan tezde, bu çalışmadan farklı olarak 10 akademisyen ile görüşülmüştür. Kahyaoğlu (2011) tezinde; kanun çalgısındaki en temel teknikleri belirleyerek bu çalışmadaki gibi prensiplerini ortaya koymuştur.

Hatipoğlu (2009) çalışmasında sadece eser analizine dayanarak bazı süslemeleri tespit etmiş ve literatürdeki bilgiler ile destekleyerek açıklamıştır. Farklı olarak bu çalışmada eser analizleri kadar uzman görüşleri de sonuçları desteklemektedir.

Teoman (2012) tarafından yapılan yüksek lisans tezinde ise Kahyaoğlu (2011) tarafından yapılan doktora tezindeki gibi kanun çalma teknikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Teoman (2012) tezinde kanun tekniklerini belirlerken ve açıklarken bu çalışmadaki gibi uzman görüşlerine de başvurmuştur. Fakat farklı olarak ortaya çıkan teknik sayısı bu çalışmada ortaya çıkan 3 temel teknikten daha fazladır.

Ceylan (2017) tarafından yapılan bir çalışmada ise ud icrasında kullanılan bazı icra teknikleri Fahri Kopuz'a ait bir ud metodu incelenerek ortaya koyulmuştur. Bu çalışmada ise tekniklerin açıklanmasında birden fazla yola başvurulmuştur. Adı geçen çalışmada pek çok ud metodu içinde bir tanesi seçilmiş ve çalışmanın repertuar listesi de bu metotla sınırlı tutulmuştur. Bu çalışmada ise tanbur dersi içerikleri incelenerek muhtemel tüm eserler dikkate alınmış ve uzman görüşüne sunulmuştur.

Literatürde herhangi bir Türk Müziği çalgısının temel icra tekniklerinin ya da mızrap tekniklerinin ne olduğunun belirlenmesine yönelik akademik çalışmalar beklenen sayıda gerçekleşmemiştir. Bilhassa tanbur sazında temel icra tekniklerinin neler olduğunun gerek eser analizi, gerek metod analizi, gerek uzman görüşü gibi girişimlerle belirlenmesi ve buna ilaveten prensiplerin ve anlatımda/aktarımda kolaylık sağlayacak açıklamaların yapılması gibi çalışmaların olmadığı görülmüştür. Bu durum meşk ya da diğer deyimle usta çırak ilişkisi kadar teorik çerçevenin de sağlam biçimde oluşturulması hususunu öne çıkartmaktadır. Bu konuda Yücel (2017) Türk Müziğinde kullanılan çalgılara yönelik metod çalışmalarının günümüzde beklenen düzeyde olmadığını vurgulayarak bu çalışmadaki önemli önerilerinden biri olan metodolojik çalışma önerisini de desteklemiştir.

Yapılan tespitler sonucunda görülüyor ki; ortak bir çalışma ile Türk müziği'nde çalgı eğitimi konusunda metodolojik çalışmaların devamı sağlanmalıdır. Gelişmeye açık bir alan olan çalgı eğitiminde metod takibi, profesyonel icracılığın yerleşmesinde son derece yararlıdır. Oluşturulan metodlarda işlenen makamların kolaydan zora doğru bir istikamet ile açıklamalarının yapılması da önem teşkil etmektedir (Yücel, 2017). Benzer bir bakış açısı ile Kaçar (2003) ise; ud üzerine yaptığı çalışmada melodik çalışmalar ile tekniğin bir arada yürümesi gerektiğini belirterek, öğrencinin teknik gelişimi tamamlandıktan sonra eser icrası gelmelidir demektedir.

Literatürde var olan ve farklı çalgılarda yapılmış ve bazı özellikleri ile benzeyen ya da ayrışan çalışmalarda da görüldüğü üzere, icra tekniklerinin yazılı hale gelmesi ve akademik zemine oturması önemli görülmüştür. Türk müziğinde çalgı icrasında metodolojik çalışmaların da önemli olduğu literatürde ifade edilen bir husus olarak karşımıza çıkmıştır. Bu kapsamda bakıldığında tanbur çalgısında ihtiyaç duyulan metodolojik çalışmalar için önemli yol kat edilmesi gerektiği görülmektedir.

6. SONUÇLAR ve ÖNERİLER

Bu bölümde, çalışmadan elde edilen sonuçlar ve bu sonuçlara dayalı önerilere yer verilmiştir.

6. 1. Sonuçlar

Yapılan teknik analizlerin sonucunda, eserlerin icrasında hangi tekniklerin kullanıldığına ilişkin bilgiler öğretim elemanlarından elde edilen bilgiler ile uyum göstermiştir. Elde edilen veriler sonucunda ise, araştırmada açıklanan 3 temel teknik belirlenmiştir. Araştırmanın sonucunda tanbur öğretim elemanlarının, tanbur eğitiminde temel olarak 3 icra tekniğinin kullanılması hususunda görüş birliğinde oldukları görülmüştür. Bu teknikler; Çift (ikili) mızrap tekniği, perdeden perdeye kaydırma (inletme) tekniği ve tril tekniğidir. Eserlerin teknik analizlerinde bu tekniklerin nasıl ve nerelerde kullanıldığı detaylı olarak belirtilmiştir. Geçmişten günümüze ustayı taklit (meşk) yolu ile öğretilen bu teknikler, geleneksel olan bu yöntemin beraberinde getirdiği yazılı ve görsel kaynak eksikliği sorununun giderilmesine katkı sağlamak amacıyla gerek parmak pozisyonu, gerek mızrap vuruşu bakımından yazılı ve görsel olarak açıklanmıştır.

Araştırmada, ortak olarak işaretlenen 19 eser içerisinde, bahsi geçen 3 temel tekniği aktif olarak işlemek üzere 5 tanesi analiz edilmiştir. Teknik analizler sonucunda görülmüştür ki, en çok kullanılan teknik çift (ikili) mızrap tekniği, en az kullanılan teknik tril tekniği olmuştur.

Çift (ikili) mızrap tekniği; genellikle 2'lik ve 4'lük notalarda ya da iki 8'lik nota gruplarında kullanılmıştır. Özellikle, kullanıldığı grubun ilk notasında uygulanmıştır. 16'lık değerlerde az görülmüştür.

Inletme tekniği; genellikle 2'lik ve 4'lük notalarda, 8'lik-iki 16'lık grupların ilk notasında, senkop kalıplarında ilk notadan ikinci notaya geçişlerde kullanılmıştır.

Tril tekniği; genellikle 4'lük notalarda, senkop kalıplarının ortadaki uzun değerlerinde kullanılmıştır.

6. 2. Öneriler

Araştırmada, tanbur öğretim elemanlarıyla yapılan görüşmeler sonucunda, 3 temel icra tekniği belirtilmiş, bu tekniklerin yazılı ve görsel olarak açıklanmasıyla birlikte çalışma prensipleri ortaya konulmuştur. Bu noktadan hareketle teknikleri geliştirmeye yönelik araştırmalar yazılmıştır.

6. 2. 1. Teknikleri Geliştirmeye Yönelik Öneriler

Her bir tekniği geliştirmek için bu tez kapsamında örnekleri oluşturulmuş olan pekiştirici ve öğretici alıştırmaların sayısı arttırılabilir. Alıştırmalar yazılırken, hangi tekniğin nerede ve nasıl uygulandığı konusu göz önüne alınmalıdır. Bu alıştırmalar, gerek nota değerleri gerekse mızrap ve parmak pozisyonları bakımından açıklanan tekniği tam olarak ortaya koyacak nitelikte olmalıdır. Ayrıca, tekniklerin çeşitlendirilerek arttırılması da öğrencilerin teknik açıdan gelişimlerine yarar getirebilir. Bunun için daha fazla katılımcı (öğretim elemanı) görüşü ile ortaya farklı teknikler konabilir. Katılımcı sayısı, müzik eğitimi veren diğer kurum ve kuruluşlarda ders veren hem kadrolu hem de ücretli öğretim elemanları ile arttırılabilir.

Araştırmada yazılı ve görsel olarak ortaya koyulan tekniklerin, tanbur eğitimine getireceği katkılar deneysel olarak da uygulanarak denenebilir. Geçmişten günümüze usta-çırak ilişkisi ile öğretilen gelen tekniklerin yazılı ve görsel olarak öğrencilere sunulmasının, tanbur eğitimine ne kadar katkı sağladığı gözlemlenebilir.

Aşağıda, bu çalışmada ortaya koyulan tekniklerin geliştirilebilmesine yönelik yardımcı alıştırma örnekleri sunulmuştur.

Çift Mızrap Tekniği

Çargah (Sofyan)

2 (1)0 (2)1 (4)1 (4)1 (4)1 (3)1 (4)1

(4)1 (2)1 (3)1 (3)1 (3)1 (2)1 (3)1

Rast (Sofyan)

1 (4)1 (2)1 (4)1 1 (3)1 3 1

1 (4)1 (2)1 (3)1 1 (3)1 4 1

Segah (Semai)

1 1 (2)1 2 (4)1 1 1 (4)1

1 1 (4)1 1 1 1

1 (4)1 2 (3)1 3 (3)1 3 1 (3)1 1 1 1 1 3

1 (2)1 2 1 1 1 1 (4)1 1 1

Uşşak (Sofyan)

1 (4)1 1 (4) 1 1 (4)1 1 (3)1 1

(4) 1 (4)1 4 1 2 4 2 1 1 2 1

(3) 1 (2)1 3 1 (3) 1 (2) 1 (2) 1 1 2 (4)1 (2)1 (3)1 (3)1

(4) 1 (4) 1 1 (4) 1 (3) 1 (3)1 1

Hüseyini (Türk aksağı)

1 (4) 1 (2)1 1 (3)1 1 1 1 (4)1 4 1 (3)1 (3)1

1 1 1 1 1 (2)1 3 1 (2)1 2 1 1 1 1 1 4 1 1

1 (2)1 (4)1 (3)1 3 1 1 1 1 1

İnletme Tekniği Alıştırmaları

Acemkürdi (Sofyan)

1 (1) 2 1 (1) 2

(1) 2 (1) 2 (1) 2 (1) 1

Muhayyer (Nims Sofyan)

(1) 2 (1) 2

(1) 3 (1) 2

(1) 1

(1) 2

Nihavend (Düyek)

1 (1)1 (1)2 1 (1)3

1 (1)2 1 (1)3

Mahur (Semai)

(1)2 (1)2 (1)3

(1)3 (1)3 (1)2

(1)1

(1)3 (1)3 (1)3

Kürdi (Nim sofyan)

(1)2 (1)4 (1)2 (1)3

(1)2 2 1(1) 1 1 1 (1)2 2 1

(1)1 1 1

Tril Teknik Ağıştırmaları

Acemaşiran (Nim sofyan)

1 (4) 1 (2)

1 (2)

Hicazkar (Düyek)

1 (3) 1 (3) 1 (3) 1 (4)

1 (4) 1 (4) 1 (4)

Nihavend (Düyek)

1 (4) 1 (3)

1 (3) 1 (3) 1 (4)

1 (4)

Saba (Sofyan)

Musical notation for Saba (Sofyan) in 4/4 time, featuring three staves with accents and trills. The first staff has two measures with accents and trills, each labeled '1 (3)'. The second staff has one measure with an accent and trill, labeled '1 (3)'. The third staff has one measure with an accent and trill, labeled '1 (3)'. The piece concludes with a double bar line.



Suznak (Curcuna)

Musical notation for Suznak (Curcuna) in 10/8 time, featuring four staves with accents and trills. The first staff has one measure with an accent and trill, labeled '1 (4)'. The second staff has one measure with an accent and trill, labeled '1 (4)'. The third staff has one measure with an accent and trill, labeled '1 (4)'. The fourth staff has one measure with an accent and trill, labeled '1 (4)'. The piece concludes with a double bar line.

7. KAYNAKLAR

- Alpa, R. (2009). *Necdet Yaşar'ın tanbur taksimlerinin makamsal ve teknik analizi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Akan, E. (2007). *Tanbur metodu*. İstanbul: Çağlar Musiki Yayınları.
- Akbel, B. A. (2018). *Türk müziği çalgı eğitiminde kullanılan öğretim yöntemleri ve teknikleri. Eğitim bilimlerinde akademik araştırmalar (müzik eğitimi çalışmaları)*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Akbulut, E. (2013). Eğitim fakültesi müzik eğitimi anabilim dalı "bireysel çalgı" dersi hedeflerinin gerçekleşme düzeylerine ilişkin 3. ve 4. sınıf öğrencilerinin görüşleri açısından bir değerlendirme. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 1(21), 57-68.
- Akkuş, R. (1996, Kasım). *AGSL'den mezun olan öğrencilerin öğrenci giriş davranışlarının çalgı eğitimi bakımından değerlendirilmesi*. 1. Ulusal AGSL Müzik Bölümleri Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Bursa.
- Aksüt, S. (1994). *Tanbur metodu*. İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Arel, H. S. (1948). *Musiki mecmuası*. İstanbul: İleri Türk Müziği Konservatuvarı Yayınları.
- Aslan, E. M. (2012). Çalgı eğitimi bağlamında teknik ud eğitimine bir yaklaşım. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education*, 1(3), 28-32.
- Bilgin, K. (2011). *Necdet Yaşar'ın taksimlerinden hareketle tanbur etüdüleri* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Buyruklar, A. T. (2014). *Kanun, ud ve tanburun 3/4 – 1/2 boyutta projelendirilmesi ve yapımı* (Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bulut, F. (2008). *Piyano eğitiminde geleneksel Türk halk müziği kaynaklı eserlerin seslendirilmesine yönelik oluşturulan bir "Çoklu analiz modeli" ve bu modelin öğrenci başarısı üzerine etkileri* (Yayınlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Ceylan, M. K. (2017). Mehmet Fahri Kopuz'un "Nazari ve ameli ud dersleri" isimli metot kitabı'nın teorik ve teknik açıdan incelenmesi. *Online Journal of Music Sciences*, 2(1), 117-135.
- Çilden, Ş. (2016). Çalgı eğitiminde usta-çırak yöntemi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, İpekyolu Özel Sayısı*, 2208-2220.
- Çimen, G. (1994). Piyano eğitiminde bireysel çalışma süreci. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Musiki Muallim Mektebi'nin Kuruluşunun 70. Yılı Özel Sayısı*, 138-142.

- Demirova, G. (2008). Piyano eğitiminin ilköğretim öğrencilerinin dikkat toplama yetisine etkisi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8(16), 58-69.
- Dikici, M. M. (2014). *Viyolonsel eğitiminde karşılaşılan entonasyon problemlerinin çözümüne yönelik yöntemlere ilişkin öğrenci görüşleri* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Denizli.
- Eden, A. (2011). *Geleneksel Türk müziği çalgılarından tanbur'un sanal çalgı kitaplığının oluşturulması* (Yayınlanmamış doktora tezi). İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Ekiz, D. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Ertem, Ş. (1997). *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi müzik eğitimi bölümündeki piyano eğitiminde müzikalite kavramının önemi ve oluşumunun incelenmesi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Evren, N. (2007). *Türkiye'de konservatuarlar ve eğitim fakültelerindeki çalgı eğitiminde kas ve iskelet sistemi rahatsızlıklarının performansa etkileri* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Göksu, A. (2015). Geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreçleri üzerine bir araştırma. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 3(2), 1020–1030.
- Gulpin, F. W. (1937). *The music of the Sumerians*. Cambridge.
- Gunca, A. (2007). *Kemençe, ney ve tanbur için orkestral yazım tekniği*. (Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hatipoğlu, V. (2009). Cemil Bey'in kemençe icrasında kullanmış olduğu süslemeler. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 22, 115-128.
- İslamoğlu, A. H. (2009). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. İzmit: Beta Yayıncılık.
- Kaçar, G.Y. (2003). Müzik eğitimi kurumlarında ud eğitimi nasıl olmalıdır?. *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(23), 69-77.
- Kahyaoğlu, Y. (2009, Eylül). *Geleneksel Türk müziği eğitiminde metod ihtiyacı ve kanun metodları üzerine bir inceleme*. 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu'nda sunulan bildiri, On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- Kahyaoğlu, Y. (2011). Kanun sazı öğretiminde kullanılan belli başlı çalgı teknikleri. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3, 82-96.
- Kakı, S. (2012). *Türk makam müziği çalgılarından tanbur'un müzik prodüksiyonu için kayıt yöntem ve teknikleri* (Yayınlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Onat, E. (1999). *Dr. Suphi Ezgi'nin tanbur metodu: Çeviri yazım ve yorum* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

- Özdemir, M. (2010). Nitel veri analizi: Sosyal bilimlerde yönetim bilim sorunsalı üzerine bir çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323-343.
- Özdemir, U. U. (2009). *Bir halk çalgısının sosyal ve kültürel kimlik bağlamında incelenmesi Ehl-i hak'ın kutsal sazı tanbur* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özel, Ö. (1997). *Tanbur tekniği üzerine bir deneme* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk musikisi ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Parasız, G. (2009). Eğitim müziği eksenli keman öğretiminde kullanılmakta olan çağdaş Türk müziği eserlerinin tespitine yönelik bir çalışma. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 15, 19-25.
- Saraç, G. (1992). *Türkiye'de eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinde viyolonsel öğretiminde kullanılan yöntem ve tekniklerin öğrenciye yansımaları* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Sarı, A. (2012). *Türk müziği çalgıları (ud, tanbur, kanun, kemençe, ney, kudüm)*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schleuter, S. (1997). *A sound approach to teaching instrumentalists*. New York: Schirmer Books.
- Şendurur, Y. (2001). Keman eğitimi dersine etkili hazırlanma süreci. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2(21), 161-168.
- Taçoğlu, A. (1997). *Tanburda kullanılan ses tablolarında rezonans özelliklerinin incelenmesi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Tanrıverdi, A. (1997). Güzel sanatlar liselerinin müzik bölümlerinde uygulanan çalgı eğitimi ve viyolanın çalgı eğitimi içerisindeki yeri. *Mavi Nota Müzik ve Sanat Dergisi*, 25, 7-9.
- Teoman, B. (2012). *Kanun icra teknikleri* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uslu, M. (1996, Kasım). *Türkiye'de çalgı eğitiminin yaygınlaştırılmasında ve geliştirilmesinde AGSL müzik bölümlerinin önemi*. 1. Ulusal AGSL Müzik Bölümleri Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Bursa.
- Üstün, E. (2010). *Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında uygulanmakta olan bireysel çalgı flüt eğitimi karşılaşılan teknik problemlerin incelenmesi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Yıldız, N. (1986). *Müzik öğretmeni yetiştiren yükseköğretim kurumlarında ana çalgı keman eğitiminin programlar yönünden incelenmesi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yücel, H. (2017). Türk müziğinde ud eğitimi ve ud metotları üzerine bir inceleme. *İdil Dergisi*, 6(32), 1425-1513.





8. EKLER

Ek 1.

TANBUR ÖĞRETİM ELEMANI GÖRÜŞME FORMUAçıklama

Tanbur eğitimi sürecinde icra edilen eserler, teknik gelişim açısından da önemlidir. Buradan hareketle aşağıda yer alan 138 eser içerisinde, tanbur eğitiminde mutlaka icra edilmesi gereken eserleri, yanlarına işaret koyarak belirtiniz. Ayrıca icrada hangi temel tekniklerin kullanılması gerektiğine de ifade ediniz.

Mesleki Kıdem (Çalışma Yılı): 1-5() 6-10() 11-15() 16-20() 20 ve üzeri()

Ünvan: Prof.() Doç.() Yrd. Doç.() Öğr. Gör.() Arş. Gör.() Okt.() Uzm.()

1. Kullanılması Gereken Teknikler:

2. Tanbur Eğitiminde Mutlaka Çalışması Gereken Eserler:

Eser adı	Besteci	Tercih
Çargah Peşrev	-	0
Çargah Peşrev	Mustafa Kevseri	0
Buselik Peşrev	Akın Özkan	0
Buselik Peşrev	Nikolaki	0
Kürdi Peşrev	Refik Fersan	0
Kürdi Peşrev	Akın Özkan	0
Rast Peşrev	Benli Hasan Ağa	0
Rast Peşrev	Kemani Tatyos	0
Rast Saz Semai	Benli Hasan Ağa	0
Uşşak Peşrev	Büyük Osman Bey	0
Uşşak Saz Semai	Neyzen Arif Dede	0
Bayati Peşrev	Tanburi Cemil Bey	0
Bayati Saz Semai	Kanuni Omer Bey	0
Hüseyini Peşrev	Lavtacı Andon	0
Hüseyini Saz Semai	Lavtacı Andon	0
Muhayyer Peşrev	Tanburi Cemil Bey	0
Muhayyer Saz Semai	Tanburi Cemil Bey	0
Neva Peşrev	Tanburi Cemil Bey	0
Neva Peşrev	Ziya Paşa	0
Neva Saz Semai	Ziya Paşa	0
Tahir Saz Semai	Refik Fersan	0
Tahir Peşrev	Salih Dede	0
Tahir Buselik Peşrev	Kemani Rıza Efendi	0
Hicaz Hümayun Peşrev	Veli Dede	0
Hicaz Saz Eseri (Akıncı Efe)	Akın Özkan	0
Hicaz Saz Semai	Refik Talat Alpman	0
Hicaz Mandıra	-	0
Hicaz Peşrev	Akın Özkan	0
Hicaz Hümayun Peşrev	Osman Bey	0
Karcıgar Peşrev	Bolahenk Nuri Bey	0
Karcıgar Peşrev	Kemani Tatyos	0
Karcıgar Saz Semai	Nikolaki	0
Karcıgar Saz Semai	Akın Özkan	0
Suznak Saz Semai	Akın Özkan	0
Suznak Saz Semai	Nikolaki	0
Suznak Peşrev	Neyzen Emin Yazıcı	0
Suznak Peşrev	Akın Özkan	0
Mahur Peşrev	Tanburi Cemil Bey	0
Mahur Peşrev	Rauf Yekta	0
Mahur Saz Semai	Nikolaki	0
Mahur Saz Semai	Refik Talat Alpman	0
Nikriz Peşrev	Refik Fersan	0
Nikriz Peşrev	Kemal Batanay	0

Ek 1'in devamı

Nikriz Saz Semai	Refik Fersan	0
Zavil Saz Semai	Arif Ağa	0
Zavil Peşrev	Zeki Mehmet Ağa	0
Acemaşiran Peşrev	Nuri Halil Poyraz	0
Acemaşiran Saz Semai	Udi İbrahim Efendi	0
Acemaşiran Saz Semai	Refik Fersan	0
Acemkürdi Peşrev	Ismail Hakkı Bey	0
Acemkürdi Saz Semai	Ismail Hakkı Bey	0
Acemkürdi Saz Semai	Cevdet Çağla	0
Muhayyerkürdi Saz Semai	Sadi Işılay	0
Muhayyerkürdi Peşrev	Akın Özkan	0
Muhayyerkürdi Peşrev	Asdik Ağa	0
Sultaniyegah Peşrev	Kanuni Hacı Arif Bey	0
Sultaniyegah Saz Semai	Kanuni Hacı Arif Bey	0
Sultaniyegah Sırto	Refik Fersan	0
Ferahfeza Saz Semai	Tanburi Cemil Bey	0
Ferahfeza Peşrev	Tanburi Cemil Bey	0
Nihavend Peşrev	H. Saadettin Arel	0
Nihavend Peşrev	Refik Fersan	0
Nihavend Peşrev	Akın Özkan	0
Nihavend Saz Semai	Ömer Altuğ	0
Nihavend Saz Semai	Mesut Cemil	0
Neveser Saz Semai	Neyzen Yusuf Paşa	0
Neveser Peşrev	Neyzen Yusuf Paşa	0
Şedaraban Peşrev	Tanburi Cemil Bey	0
Şedaraban Saz Semai	Tanburi Cemil Bey	0
Hicazkar Peşrev	Tanburi Cemil Bey	0
Hicazkar Saz Semai	Ferit Sidal	0
Hicazkar Saz Semai	Kemani Niyazi Seyhun	0
Kürdilihicazkar Peşrev	Tanburi Cemil Bey	0
Kürdilihicazkar Peşrev	Kemani Tatyos	0
Kürdilihicazkar Saz Semai	Kemani Tatyos	0
Kürdilihicazkar Longa	Kemani Sebuh	0
Hisarbuselik Peşrev	Zeki Mehmet Ağa	0
Hisarbuselik Saz Semai	Tanburi Osman Bey	0
Suzidil Peşrev	Tanburi Ali Efendi	0
Suzidil Saz Semai	Tanburi Ali Efendi	0
Şehnaz Peşrev	Salih Dede	0
Şehnaz Saz Semai	Nikolaki	0
Şehnaz Peşrev	Kemani Ali Ağa	0
Segah Peşrev	Yusuf Paşa	0
Segah Peşrev	Osman Bey	0
Segah Saz Semai	Sadi Işılay	0
Hüzzam Peşrev	Seyfettin Osmanoğlu	0
Hüzzam Peşrev	Osman Bey	0
Hüzzam Saz Semai	Udi Nevres Bey	0
Hüzzam Saz Semai	Gevheri Osmanoğlu	0
Müstear Peşrev	Yusuf Ziya Paşa	0
Müstear Saz Semai	A. Mükerrrem Akıncı	0
Irak Peşrev	Gazi Giray Han	0
Evç Peşrev	Küçük Osman Bey	0
Evç Saz Semai	Ismail Hakkı Bey	0
Dilkeşhaveran Peşrev	Ferit Sidal	0
Saba Peşrev	Tanburi Büyük Osman Bey	0
Saba Peşrev	Giriftzen Asım Bey	0
Saba Saz Semai	Ethem Efendi	0
Bestenigar Peşrev	Tatyos Efendi	0
Bestenigar Peşrev	Numan Ağa	0
Şevkefza Peşrev	Numan Ağa	0
Şevkefza Saz Semai	Sait Dede Efendi	0
Yegah Peşrev	Tanburi Osman Bey	0

Ek 1'in devamı

İsfahan Saz Semai	Tanburi Cemil Bey	0
Nişaburek Peşrev	Büyük Osman Bey	0
Nişaburek Saz Semai	Küçük Osman Bey	0
Ferahnak Peşrev	Tanburi Zeki Mehmet Ağa	0
Ferahnak Saz Semai	Kemani Ali Ağa	0
Ferahnak Saz Semai	Vecdi Seyhun	0
Evcara Peşrev	Dilhayat Kalfa	0
Evcara Peşrev	Akın Özkan	0
Evcara Saz Semai	Akın Özkan	0
Evcara Saz Semai	Dilhayat Kalfa	0
Evcara Saz Semai	Refik Fersan	0
Bayatıaraban Peşrev	Akın Özkan	0
Bayatıaraban Peşrev	Gazi Giray Han	0
Bayatıaraban Peşrev	Ulvi Erguner	0
Bayatıaraban Saz Semai	Akın Özkan	0
Gerdaniye Peşrev	Dr. Suphi Ezgi	0
Gerdaniye Saz Semai	Dr. Suphi Ezgi	0
Gülizar Peşrev	Tanburi İsak	0
Gülizar Saz Semai	Tanburi İsak	0
Gülizar Saz Semai	Tanburi İsak	0
Nühüft Peşrev	Tanburi Osman Bey	0
Nühüft Saz Semai	Neyzen Salim Bey	0
Hüseyनियाşiran Peşrev	Kemani Aleksan	0
Hüseyनियाşiran Saz Semai	Şerif İçli	0
Hüseyनियाşiran Saz Semai	Kemani Aleksan	0
Sazkar Peşrev	Kantemiroğlu	0
Sazkar Saz Semai	Ferit Sıdal	0
Suzidilara Peşrev	III. Selim	0
Suzidilara Saz Semai	Tanburi Cemil Bey	0
Arazbarbuselik Peşrev	Zeki Mehmet Ağa	0
Arazbarbuselik Saz Semai	Rauf Yekta	0
Arazbarbuselik Saz Semai	Akın Özkan	0
Arazbarbuselik Saz Semai	Gavsi Baykara	0
Arazbarbuselik Saz Semai	Refik Fersan	0

Ek 2. Teknik Analizi Yapılan Eserlerin Notaları

Aksak Semâî $\text{♩} = 108$ ACESMAŞIRAN SAZ SEMÂİ Reîk Persun

Mûlazime

Ek 2'nin devamı

Handwritten musical score for five staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The second staff has a tempo marking of quarter note = 96 and a dynamic of forte (f). The third and fourth staves continue the melodic line with various ornaments and dynamics. The fifth staff ends with a double bar line and a fermata, with the text "rit...." written below it.

Five empty musical staves.

Ek 2'nin devamı

891

AKSAK SEMÂİ

ŞEDARABAN SAZ SEMÂİ

TANBURI CEMİL BEY

I. HANE

Handwritten musical score for 'AKSAK SEMÂİ ŞEDARABAN SAZ SEMÂİ' by Cemil Bey. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of 12 staves of music. The first section is labeled 'I. HANE' and the second '2. HANE'. The third section is labeled 'TESLİM' and the fourth '3. HANE'. The music features intricate melodic lines with various ornaments and fingerings indicated by numbers 1-5 and slurs.

Ek 2'nin devamı

931

Usulü : Cevri-i Kabir

MUHAYYER PEŞREVİ

EGE Üniverstesi
Devlet TEMA (Türkmen) Enstitüsü
Kütüphane ve Arşivi
Bestekârı :
Tanbûri Cemil Bey

The musical score is written on ten staves of five-line music paper. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. There are several slurs and phrasing marks throughout the piece. The score is divided into sections, with the first section ending at measure 14 and the second section starting at measure 15. The second section is marked '2. HANE' and continues to measure 21. The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

1 2 3 4

5 6 7

8 9 10 11

12 13 14

TESLİM

1 2 3 4

5 6 7

8 9 10 11

12 13 14

2. HANE

1 2 3 4

5 6 7

Ek 2'nin devamı

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves of music in G major. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The piece is divided into three systems, with the third system labeled "3. HANE". The music concludes with a double bar line and a final chord.

EGE ÜNİVERSİTESİ
Devlet Tarih ve Etnomüzikoloji Enstitüsü
Kütüphane ve Arşivi

Ek 2'nin devamı

İZMİR
DEVLET KLASİK TÜRK MÜZİĞİ
KOROSU

776

337

Aksak Semâi

♩. 120

FERAHEZA SAZ SEMÂİSİ Tanbûri Cemil BEY

TESLİM

I

II 2. HANE

1 2 3 4 5 6

1b)

Ek 2'nin devamı

7769

3. HANE

4. HANE

AĖIRLAŐARAK

Ek 2'nin devamı

Hafif GÜLİZAR PEŞREV Zarburî İsak 857

1.Hane

2.Hane

9. ÖZGEÇMİŞ ve İLETİŞİM BİLGİLERİ

Eylem DERÇİN, 1977 yılında Çanakkale’de doğdu. Çanakkale’de İstiklal İlkokulu’nda, İzmir’de Hacı Şakir Eczacıbaşı Ortaokulu ve Karataş Lisesi’nde okudu. 1995 yılında Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı’na girdi. Buradan, 2000 yılında bölüm ve okul birincisi olarak mezun oldu. Aynı yılın devamında, TRT İzmir Radyosu sınavlarını kazanarak istisna sözleşmeli saz (tanbur) sanatçısı olarak göreve başladı. Beş yıl süreyle TRT’ de pek çok program ve canlı yayınlarda görev aldı. 2005 yılında, Karadeniz Teknik Üniversitesi Rektörlük Güzel Sanatlar Bölümü’ne öğretim elemanı olarak atandı. 2009 yılı itibariyle, Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’na geçti. Halen bu bölümde öğretim görevlisi ve sanatçı olarak akademik ve sanatsal çalışmalarını sürdürmekte olan Eylem DERÇİN, evli ve iki çocuk annesidir.

Eylem DERÇİN

Adres : 1 no’lu Beşirli Mah. Rüzgarlıbahçe Sk. Çankaya Sitesi A Blok Daire 4
Ortahisar/Trabzon

Tel : 0 537 6686501

E-posta: edercin@ktu.edu.tr