



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI
TÜRK MUSİKİSİ PROGRAMI**

UD EĞİTİMİNDE TANBUR TINI VE ÖZELLİKLERİNİN KULLANILMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Erhan GÜNEŞ**

**Danışman
Prof. Mutlu TORUN**

İstanbul 2019

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI
TÜRK MUSİKİSİ PROGRAMI**

**UD EĞİTİMİNDE TANBUR TINI VE
ÖZELLİKLERİNİN KULLANILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Erhan GÜNEŞ**

**Danışman
Prof. Mutlu TORUN**

İstanbul 2019

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Musikisi Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi Erhan GÜNEŞ tarafından hazırlanan “*Ud Eğitiminde Tanbur Tını ve Özelliklerinin Kullanılması*” konulu çalışması jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi: 27.09.2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu):

İmzası

Jüri Üyesi : Prof. Mutlu DEMİR TORUN
: Haliç Üniversitesi (Danışman)



Jüri Üyesi : Doc.Enver Mete ASLAN
: Kocaeli Üniversitesi

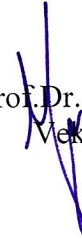


Jüri Üyesi : Dr.Öğr. Üyesi Güldeniz EKMEN
: Haliç Üniversitesi



Bu tez Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen yukarıdaki jüri üyeleri tarafından uygun görülmüş ve Enstitü Yönetim Kurulunun kararıyla kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Nur TUNALI
Vekil Müdür



UD EĞİTİMİNDE TANBUR TINI VE ÖZELLİKLERİNİN KULLANILMASI

ORIJINALLIK RAPORU

% **16**

BENZERLİK ENDEKSİ

% **15**

İNTERNET
KAYNAKLARI

% **1**

YAYINLAR

% **7**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	acikerisim.selcuk.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	%6
2	polen.itu.edu.tr İnternet Kaynağı	%4
3	dspace.trakya.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	%1
4	Submitted to Karadeniz Teknik University Öğrenci Ödevi	%1
5	www.eyupmusiki.com İnternet Kaynağı	%1
6	www.usakkulturmerkezi.org İnternet Kaynağı	%1
7	www.scribd.com İnternet Kaynağı	%1
8	Submitted to Konya Necmettin Erbakan University Öğrenci Ödevi	%1



9

www.ukbk.org

İnternet Kaynağı

<% 1

10

Submitted to Omer Halisdemir University

Öğrenci Ödevi

<% 1

11

Submitted to Ataturk Universitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

12

es.scribd.com

İnternet Kaynağı

<% 1

Alıntılarını çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat

20.09/2019

TEZ ETİK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Ud Eğitiminde Tanbur Tını ve Özelliklerinin Kullanılması” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Prof. Mutlu Torun’un sorumluluğunda tamamladığımı, verileri/örnekleri kendim topladığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim.

Egünes
Erhan Günes

ÖNSÖZ

Bu çalışma; T. C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, Türk Musikisi Programında yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

“Ud Eğitiminde Tanbur Tını ve Özelliklerinin Kullanılması”adlı bu tezde tanbur sazının icrası ve tınısından ortaya çıkan birtakım özelliklerin ud eğitiminde nasıl kullanılabileceğinin üzerinde durulmuştur.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde, bana daima destek veren, kendisinden hep feyz aldığım ve alacağım değerli hocam, Sayın Prof. Mutlu TORUN’ a, yardımlarını esirgemeyen Sayın Doç. Dr. Enver Mete Aslan’ a, Sayın Özcan Özbey’e Finale nota yazım programından notaları yazmama yardımcı olan Sayın Hasan HEKİMOĞLU’na, araştırmanın tüm aşamalarında yanımda olan ve yazım sürecinde çok önemli katkılar sunan değerli Melis MENDİ’ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul, 2019

Erhan GÜNEŞ

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
KISALTMALAR LİSTESİ	IV
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	V
ÖZET.....	VII
ABSTRACT	VIII
1. GİRİŞ	1
2. TANBUR VE UDUN SES ÖZELLİKLERİ	3
2. 1. Tarihçe	3
2.2. Yapı, mızrap ve çıkan ses özellikleri.....	4
2. 2. 1. Udun yapı, mızrap ve çıkan ses özellikleri.....	4
2. 2. 2. Tanburun yapı, mızrap ve çıkan ses özellikleri	6
3. TANBURUN İCRA ÖZELLİKLERİNDEN UD EĞİTİMİNDE FAYDALANMA	8
3. 1. Udda kalın tellerin rezonansa göre farklı akordu	8
3. 1. 1. Bam teli: (6). Telin Kaba Aşîran'a akort edilmesi.....	11
3. 1. 1. 1. (5). Telin Kaba Bûselik' e akort edilmesi (Bam Teli Kaba Aşîran iken).....	11
3. 1. 1. 2. (5). Telin Kaba Bûselik' e akort edilmesi (Bam Teli Kaba Aşîran iken).....	17
3. 1. 2. Bam teli: (6). Telin Kaba Yegâh'a akort edilmesi	22
3. 1. 2.1. (5). Telin Kaba Dügâh'a akort edilmesi (Bam Teli Kaba Yegâh iken)	23
3. 1. 2. 2. (5). Telin Kaba Rast'a akort edilmesi (Bam Teli Kaba Yegâh iken)	27
3. 2. Pozisyon değişimi ve kapalı ses baskısı.....	35
3. 2. 1. Çarpmasız pozisyon değişimi	35
3. 2. 2. Çarpma ile yapılan pozisyon değişimi	50
3. 2. 3. Glissando ile yapılan pozisyon değişimi	57
3. 3. Bölüm Sonucu	60

4. SONUÇ	63
5. KAYNAKLAR	64
6. EKLER	65
7. ÖZGEÇMİŞ	74



KISALTMALAR LİSTESİ

- E.G** : Erhan Güneş
İ.Ökte : İzzettin Ökte
M.T : Mutlu Torun
N.Y : Necdet Yaşar
T.C.B : Tanburi Cemil Bey
0. : Açık tel
1. : Sol el işaret parmağı
2. : Sol el orta parmağı
3. : Sol el yüzük parmağı
4. : Sol el küçük parmağı
① : (1). Tel - Gerdaniye
② : (2). Tel - Neva
③ : (3). Tel - Dügâh
④ : (4). Tel - Kaba Aşîran
⑤ : (5). Tel - Kaba Bûselik

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 2.1. Udun başlıca bölümleri	4
Şekil 2. 2. Tanbur şeması ve parçaları	6
Şekil 3.1. Doğuşkan sesler	9
Şekil 3. 2. Armonik sesler	10
Şekil 3.3. Kaba Aşîran sesi ve armonikleri.....	11
Şekil 3.4. Kaba Bûselik sesi ve armonikleri	11
Şekil 3.5. Sûzidil Etüd	12
Şekil 3.6. Hicaz Şarkı' dan	14
Şekil 3.7. Bûselik Saz Semaisi' nden	16
Şekil 3.8. Hüseyni Saz Semaisi' nden	16
Şekil 3.9. Hüseyni Etüd	18
Şekil 3.10. Muhayyer Etüd	18
Şekil 3.11. Nihavend Taksim (Giriş Kısmı)	20
Şekil 3.12. Kaba Yegâh sesi ve armonikleri	22
Şekil 3.13. Kaba Dügâh sesi ve armonikleri.....	23
Şekil 3.14. Hicaz Taksim (Giriş Kısmı)	24
Şekil 3.15. Ferahfeza Saz Semaisi' nden	25
Şekil 3.16. Muhayyer Saz Semaisi	25
Şekil 3.17. Kaba Rast sesi ve armonikleri	27
Şekil 3.18. Rast Saz Semaisi' nden	28
Şekil 3.19. Nihavend Taksim	29
Şekil 3.20. Şedaraban Saz Semaisi.....	32
Şekil 3.21. Nihavend Saz Semaisi' nden	33
Şekil 3.22. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 1. 'in notası.....	36
Şekil 3.23. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 2. 'nin notası	37
Şekil 3.24. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 3. 'ün notası	38
Şekil 3.25. Çekirdek Motifler.....	39
Şekil 3.26. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 4. 'ün notası	40
Şekil 3.27. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 5. 'nin notası	40
Şekil 3.28. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 6. 'nın notası	41
Şekil 3.29. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 7. 'nin notası	41
Şekil 3.30. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 8. 'in notası	41

Şekil 3.31. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 9. ‘un notası	42
Şekil 3.32. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 10. ‘un notası	42
Şekil 3.33. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 11. ‘in notası	42
Şekil 3.34. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 12. ‘nin notası	43
Şekil 3.35. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 13. ‘ün notası	43
Şekil 3.36. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 14. ‘ün notası	43
Şekil 3.37. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 15. ‘in notası	44
Şekil 3.38. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 16. ‘nın notası	44
Şekil 3.39. Çarpmasız pozisyon değişimi - egzersiz 17. ‘nin notası	44
Şekil 3.40. “Lavta için egzersiz” notası.....	45
Şekil 3.41. Hicaz Sırto’ dan	46
Şekil 3.42. Mahur Saz Semaisi’ nden	46
Şekil 3.43. Nihaven Konser Etüdü	47
Şekil 3.44. Çarpma örneği	50
Şekil 3.45. Çarpma örneği	51
Şekil 3.46. Çekirdek Motifler	51
Şekil 3.47. Çarpma ile yapılan inici pozisyon değişimi – egzersiz 1.’ in notası	52
Şekil 3.48. Çarpma ile yapılan inici pozisyon değişimi – egzersiz 2.’ nin notası	52
Şekil 3.49. Çarpma ile yapılan inici pozisyon değişimi – egzersiz 3.’ ün notası	53
Şekil 3.50. Çarpma ile yapılan inici pozisyon değişimi – egzersiz 4.’ ün notası	53
Şekil 3.51. Çarpma ile yapılan inici pozisyon değişimi – egzersiz 5.’ in notası	53
Şekil 3.52. Çarpma ile yapılan çıkıcı pozisyon değişimi – egzersiz 1.’ in notası	54
Şekil 3.53. Çarpma ile yapılan çıkıcı pozisyon değişimi – egzersiz 2.’ nin notası	54
Şekil 3.54. Çarpma ile yapılan çıkıcı pozisyon değişimi – egzersiz 3.’ ün notası	54
Şekil 3.55. Çarpma ile yapılan çıkıcı pozisyon değişimi – egzersiz 4.’ ün notası	55
Şekil 3.56. Uşşak Aranağmesi.....	55
Şekil 3.57. Acemkürdi Etüd.....	56
Şekil 3.58. Hüseyini Etüd	56
Şekil 3.59. Glissando notası.....	57
Şekil 3.60. Glissando ile yapılan pozisyon değişimi egzersizleri – a.’ nin notası.....	57
Şekil 3.61. Glissando ile yapılan pozisyon değişimi egzersizleri – b.’ nin notası	58
Şekil 3.62. Glissando ile yapılan pozisyon değişimi egzersizleri – c.’ nin notası	58
Şekil 3.63. Segâh Etüd.....	59
Şekil 3.64. Karcığar Saz Semaisi’ nden.....	59

UD EĞİTİMİNDE TANBUR TINI VE ÖZELLİKLERİNİN KULLANILMASI

ÖZET

Bu çalışma, ud eğitiminde tanbur tını ve özelliklerinin kullanılması noktasından yola çıkılarak yazılmıştır. Tanburun kendine özgü tınısı ve bir tel üzerinde sürekli pozisyon değişimleriyle çalınması başlıca değindiğimiz iki konu olmuştur.

Tanburda melodi genellikle en alt telde çalınır. En üst tel Re sesine, orta tel ise makama göre La ve Sol seslerine akort edilir. Bu sesler makamlarımızın çoğunun durak veya güçlü sesleridir. Udda da beşinci ve altıncı tellerin farklı akorduyla, tanburdakine benzer bir tınıya ulaşılabilmenin üzerinde durulmuştur.

Diğer bir ana konu olarak tanburun bir tel üzerindeki icrasında yapılan sürekli pozisyon değişimleri olmuştur. Udun yapısı ve ses sistemi itibariyle bir tel üzerinde çok uzun pasajların çalınması imkan dahilinde değildir. Tel değiştirilmesi ve açık tel kullanılması normaldir. Ama açık telin mümkün olduğunca az kullanılması seslerin arasındaki tını farkını da azaltacağından hep kapalı ses baskısıyla çalmakla tanburdaki tınıya yaklaşılabilecektir. Bunun neticesinde daha başka ifadeli bir ses rengi ortaya çıkacaktır. Çünkü pozisyon değişimi ardarda devam eden sesler arasında ses rengi- tını bütünlüğünü oluşturacaktır.

Araştırma kapsamında udda da tanburun tınısını ve icra özelliklerini elde edebilmenin teknik yorumlamaları yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Ud, Tanbur, Tını, Teknik, Tel

USE OF THE TAMBOUR TIMBRE AND ITS PROPERTIES IN THE OUD EDUCATION

ABSTRACT

This study was written from the point of using the tambour timbre and its features in the oud education. The peculiar timbre of the tambour and its playing with continuous position on a string are the two main topics we have mentioned.

In the tambour, the melody is usually played on the lowest string. The top string is tuned to the Re sound and the middle string is tuned to the sounds La and Sol according to the authority. In the oud, it is emphasized that a different timbre of the fifth and sixth strings can be achieved with a timbre similar to that of the tambour.

Another main issue was the continuous position changes in the execution of the tambour on a string. Due to the structure of the oud and the sound system, it is not possible to play very long passages on a string. It is normal to replace the string and use open string. But as the use of open string as little as possible will reduce the difference between the timbre of sounds, always playing with closed sound pressure will approach the timbre in the tambour. This will result in a more expressive sound color. This is because the position change will form the integrity of the sound color between consecutive sounds.

Within the scope of the research, technical interpretations of the timbre and performance characteristics of the tambour were performed.

Keywords: Oud, Tambour, Timbre, Technical, String

1. GİRİŞ

Her enstrümanın kendine özel ses rengi icra tekniği ve üslubu vardır. Genellikle icracılar bu özellikleri ortaya koymaya çalışır, farklı arayışlara girmezler. Hatta bazı müzisyenler, başka sazları hatırlatan icraları tenkit ederler, “ud, ud gibi çalınmalıdır” gibi görüşlere her zaman rastlanır.

Diğer taraftan, pek çok enstrümantist, diğerlerinden aldıkları bazı icra ve teknik özellikleri kullanıp yeni renkler elde ederler. Tanburda ve udda “lavta mızrabı” sevilerek kullanılır. Kanunda harp, udda klasik gitar tekniklerini kullanan icracılara, günümüzde çok rastlanır. Müziğimizin üslubunu bozmadan, yakışan icra ve ifade imkanlarının kullanılması genellikle kabul görmektedir.

Pek çok karakteristik özelliği olan tanburun derinden gelen, bol hacimli sesi, bir tel üzerinde yapılan icra sonucu, bir pasajdaki ses renklerinin aynı olması, pozisyon değişimindeki çarpma, glissando gibi tekniklerin müziğimizin üslubunu aksettiren yeni ifade imkanları yaratması; yine mızraplı bir saz olan udda da aynı imkanları kullanabilme konusunu gündeme getirdi. Bu tez çalışmasında, uddaki özellikleri kaybetmeden, tanburdaki icra ve ifade özelliklerinin araştırılıp udda uygulama yolları konu edilmektedir. Elbette, bu tekniklerin udda mutlaka yapılması gerekmez. Çok fazla abartmadan dengeli bir şekilde icraya katılması doğru olacaktır düşüncesindeyiz.

Tanburun teknesinden ve yapısından gelen veya tel cinsinden gelen ses özellikleri vardır. Bu özelliklerinden biri de rezonanstır¹. Tanburda melodi en alt telde çalınır. Kalın tel hep Kaba Yegâh’ a akortludur. Orta tel makama göre Kaba Dügâh ya da Kaba Rast’ a akort edilir. Bu sesler, makamlarımızın çoğunun durak veya güçlü sesidir. Böylece, bu tellerin armonik sesleri ile pek çok sesle rezonansa gelme şansı artar. En alt teldeki seslerden biri, kalın telin

¹ Rezonans: Aynı Frekansa (saniyedeki titreşim sayısına) sahip, yani aynı incelikteki iki ses kaynağından biri titreşince diğerinin de titreşip, ses çıkarmasıdır.

armonikleri ² ile aynı olduğu takdirde özel bir bir tını elde edilir. Bu, melodideki ana ses ile onunla rezonansa giren kalın tel armonik sesinin bir arada duyulmasıdır.

Türk müziğinin üslubunu ortaya koyan bazı ifade unsurları ve teknikler vardır. Bu özellikler mızraplı sazlarda daha çok göze çarpar. Türk müziğinin üslubunun oluşmasında tanbur çalışının etkisi mutlaka olmuştur. Tanburun özelliği melodinin bir tel üzerinde çalınması ve açık tel sesi kullanılmamasıdır. Bu melodi icrası, en alttaki Yegâh telinde iki oktavı aşan bir ses alanında yapılır. Elbette devamlı olarak pozisyon değişimi kullanılır. Bu icrada çarpma ile pozisyon değişimi, glissando ile pozisyon değişimi olabileceği gibi süslemesiz pozisyon değişimleri de görülür. Bunlar üsluba çok değer katmaktadır. Pozisyon değişimi, tanburun icra özelliklerinden olmazsa olmazdır.

Bu çalışmada, tanburun önde gelen özelliklerinden ses rengine (tınısına) udda yaklaşabilmenin yolları arandı. Tanburun çoğu zaman âhenk teli görevini de gören üst tellerinin müziğe çok katkısı olmuştur. Buradan yola çıkarak udda da en kalın iki telin (beşinci ve altıncı tellerinin) akortlarının tanburdaki gibi durak veya güçlü sesi destekleyecek şekilde yapılması ve icradaki avantajları araştırıldı.

Farklı bir ana konu olarak, tanburun bir tel üzerindeki icrası sonucu o tek telin tını değişmezliği avantajlarından udda da yararlanmak istendiği için pozisyon değişimine odaklanıldı. Böylece hem udda açık tel sesi ve baskılı tel sesi farklılığı, hem de farklı tellerin farklı tınlama problemi çözülmeye çalışıldı. Elbette bu inceleme, bir pozisyon değişimi çalışmaları haline dönüştü. Bununla birlikte önceden yapılmış olan pozisyon değişimi çalışmalarının yanında udda tanbur icrasına örnek teşkil edebilecek etüd ve eserlere de yer verildi.

² Armonik sesler: “Bir çalgıda asıl sestten daha hafif işitilen bir takım ara sesler. Flageolet sesler adı da verilen armonik sesler...Telli çalgılarda tele tek ya da çift parmakla titreşim boğumlarına 1/2 , 1/3, ¼ gibi orantılarla hafifçe dokunularak ya da parmakları telim üstüne değdirerek boynun değiştirilmesiyle elde edilen ...uçucu, gizemli hafif ses” (Aktüze 2003. 30)

2. TANBUR VE UDUN SES ÖZELLİKLERİ

Tanbur ve ud mızraplı enstrümanlardır. İkisinde de tellere vurulduğunda ses uzar ve sonra yavaş yavaş söner. İki enstrümanın da kendine has ayrı ses renkleri vardır. Tanbur tek tel üzerinden çalındığından hep aynı telin ses rengi devam etmektedir. Ud farklı tellerde çalındığından her telin farklı bir ses rengi vardır.

2. 1. Tarihçe

Ud, sesinin kendine has özellikleriyle geçmişle beraber geleceğe taşınan, tınısı ve ses ahengiyle sevilen bir enstrüman olmuştur. Kökeni çok eskilere dayanmaktadır.

Bestekar, ud sanatkârı Cinuçen Tanrıkorur' un ifade ettiği gibi:

Ud kelimesinin aslı Arapçadır: “Sarısabır veya ödağacı” anlamındaki “el-oûd”dan gelmektedir. Baştaki “el-” kelimesinin, bazı dillerde olup bazılarında olmayan belirgin tanım edatı olduğunu bilen Türkler bu edatı atmış, geriye kalan “oûd” kelimesini de gırtlak yapıları “eyn”e uygun olmadığı için “ud” şekline getirmişlerdir. Dillerinde tanım edatı olan batılılarsa, 11-13. yy’ları arasındaki Haçlı Seferleri sırasında tanıyıp Avrupa’ya götürdükleri bu sazı, luth (Fransızca), lute (İngilizce), laute (Almanca), liutto (İtalyanca), alaud (İspanyolca) gibi hep L ile başlayan isimler vermişlerdir. Hatta “saz yapımcılığı” anlamındaki bizde de kullanılan “lüthiye” kelimesi, Fransızca luth’dan gelmektedir. Aslı “luthier”dir.

Ud sazını ilk defa yedinci yy’ da Horasan’ dan Bağdad’ a çalışmaya gelen Türk işçilerin elinde görmüş olan Araplar, göğsünün yapılmış olduğu sarısabır ağacından (aloexyon agallocum) dolayı el-oûd adını vermişlerse de saz Türklerin bin yıllık Kopuz’ undan başka bir şey değildir; nitekim Hunlardan beri ozanları ve kopuzcuları olmayan hiçbir Türk ordusu yoktu.

Ud’ un Macarca’ daki adı “Kobza” dır ve Türk Kopuzunun biraz değiştirilmişinden ibarettir. Nitekim Dede Korkut’ da da yine kopuzundan türemiş olan “kobzaşmak” fiili karşılıklı saz çalmak demektir.

Ud, Kopuz adıyla Asya’dan Anadolu’ya oradan da Rumeli’ye kadar gelmiş aynı zamanda musikişinas olan Yunus Emre’nin şiirlerinde dahi kutsal nitelikli yerini almıştır. Osmanlı Sarayının düğün ve benzeri şenlikleri münasebetiyle yazılan minyatürlü surnamelerde kopuzun iki değişik boyu olan ud ve şehrud diğer sazlar arasında ön planda görülmektedir. (Tanrıkorur, 2001: 177-178)

Tanbur da aynı ud gibi geçmişi asırlar öncesine dayanan kendine özgü ses güzelliğine sahip bir enstrümandır.

Tanbûrî Aksüt' ün (1994) ifade ettiği gibi:

Türk Musikisinin en geniş ses sahasına sahip, ayrıca tannan, zarif ve içli sazı tanburun hemen hemen beş bin yıllık bir geçmişi vardır. Büyük Türk Musikisi bilgini Hüseyin Sadeddin Arel'in (Musiki Mecmuası)'nda yazdığı bir makalesinden öğrendiğimize göre, Sümer musıkisi hakkındaki araştırmaları ile tanınmış olan İngiliz bilgini Francis W.Golpin, (The Music Of The Sumerians) adlı eserinde tanbur sazının geçmişinin eskiliğini kanıtlamaktadır. Arel, makalesinin sonuna şu dipnotunu koymuştur.

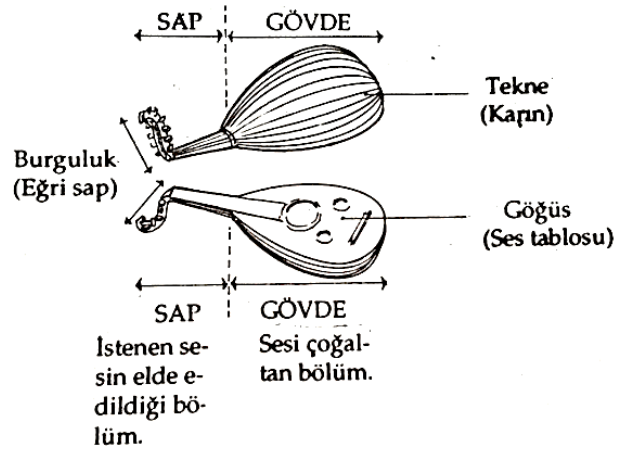
“Adı geçen İngilizce kitabın 50. sayfası karşısında Milât'dan takriben 1600 yıl öncesinden kalmış bir sınır taşının fotoğrafı var. Bu taşın üzerinde tanbur çalan iki adamın kabartma resimleri görülüyor.” (Aksüt, 1994: 11)

2. 2. Yapı, mızrap ve çıkan ses özellikleri

2. 2. 1. Udun yapı, mızrap ve çıkan ses özellikleri

Bestekâr, ud sanatkârı Prof. Mutlu Torun'un, “Ud Metodu-Gelenekle Geleceğe” adlı kitabında udun yapısıyla ilgili olarak şekille beraber şu bilgileri vermektedir.

“ Ud, istenen seslerin elde edildiği sap ve bu sesleri kuvvetlendiren gövde ile ses veren tellerden oluşan mızraplı, perdesiz bir enstrümandır.”



“Şekil 2.1. “ Udun başlıca bölümleri (Torun, 2000: 23)

Daha sonra bölümler için şunları yazmaktadır:

“...gövdenin ön yüzü **kapak tahtası**, armudiliği veren arka kısmı **tekne**'dir. Bir ucu gövdeye bağlı olan ve parmak basılan perdeliği taşıyan **düz sap**'ın ucunda, eğri sap **burguluk** bulunur. Göğüs üzerindeki köprüye bağlanan tellerin diğer uçları, eşikten geçerek herbirine ait burgulara sarılır. (Torun, 2000: 23)

Udda, beş çifti birbirine akortlu, bir de tek olmak üzere 11 tel bulunmaktadır. En ince iki çift naylon, diğerleri ise ipek-naylon ince iplik parçalarına sarılmış metaldir.

Udun, eskiden uzun süre zeytinyağına yatırılan genç ve erkek kartalın kanadından yapılan mızrabı, bugün yerini hem esnek hem sağlam kaliteli plastik malzemeden, 11-13 cm boy 6 mm en ve 0.6-0.8 mm et kalınlığında ve hafifçe incelen uçları parabolik olarak yuvarlatılıp keçeyle parlatılmış mızraplara bırakmıştır.

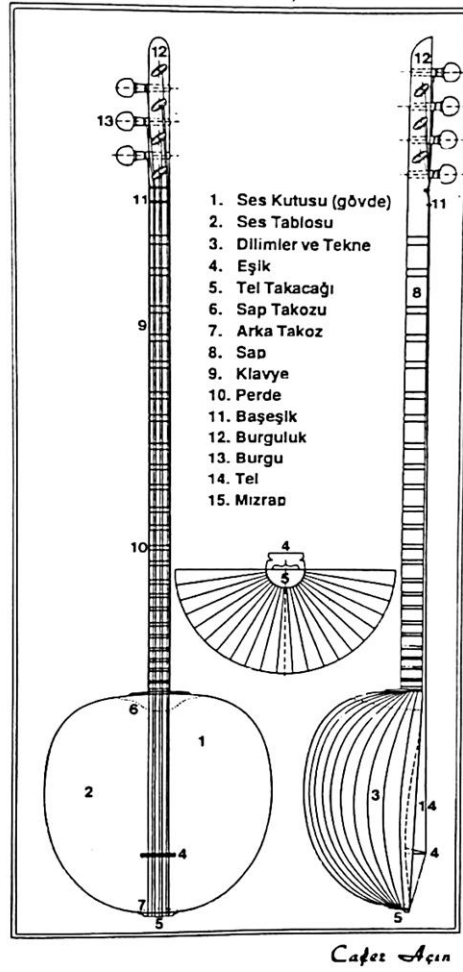
Mızrabın sertlik derecesi ve esnekliği icracının çalış biçimine göre değişebilir. Kimi icracılar sert mızraplar tercih ederlerken kimi icracılar ise daha yumuşak ve esnek mızrap tercih etmişlerdir. Üdî Nevres Bey'in çok yumuşak mızrap kullandığı (Fransız köselesi); Şerif Muhiddin Targan'ın orta sertlikte ve ucu inceltilmiş esnek mızrap kullandığı; Yorgo Bacanos' un ise oldukça sert mızrap kullandığı söylenir. Her üçü de udun büyük ustalarından olduklarına göre mızrap konusunda bir standardın olmadığı görülmektedir.

2. 2. 2. Tanburun yapısı, mızrabı ve ses özellikleri

Tanbur, uzun bir sap ve buna bağlı, adına gövde denilen iki ana bölümden meydana gelir.

Akan'ın (2007) ifade ettiği gibi:

Tanbur, görünümü itibariyle narin bir saz olup yapısında çeşitli ağaçların kullanıldığı otantik bir Türk musikisi aletidir. Tellerin uzunluğu gövde ve sap üzerinde büyük bir baskı oluşturur. Bu neden sap ve gövdenin uyumlu ve çok sağlam yapıda olması gerekir. (Akan, 2007: 20)



“Şekil 2.2. “ Tanbur Şeması ve Parçaları (Akan, 2007: 19)

Tanburun yedi teli vardır. Altan birinci, ikinci, beşinci ve altıncı teller (çelik) Yegâh (Re) perdesine; üçüncü ve dördüncü teller (pirinç) Kaba Dügâh (La) ya da Kaba Rast (Sol) perdelerine akortlanır.

Tanbur mızrabının esnemesi yoktur. Kalın bir maddeden meydana gelmiştir. Mızrabın ucunu çok sivri açan tanburiler dışında ucu çok sivri açılmaz. Tanbur mızrabı sert ve esnemeyen bir maddeden yapıldığı için güç tamamen tele akseder.

Bazı tanburilerin mızrabın ucuyla vurmadığını mızrabın geniş ucuyla vurulduğu söylenir.

Necdet Yaşar katıldığı “TRT Sanat Gecesi Tanburi Cemil Bey” programında Tanburi Cemil Bey hakkında şu ifadeleri kullanmıştır:

“Cemil Bey’in virtuozlüğünü teşkil eden marifet ve meziyetlerini şöylece sıralayabiliriz. Bir defa sazından yüksek derecede bir ses hacmi elde etmiştir. Bu kolay bir şey değildir. Bunun yanında bütün dünya virtuozlüğünde üzerinde önemle durulan bir başka vasfı daha vardır. Sazından gayet güzel bir ses rengi, tınısı elde edilebilmektedir. Hem de dinleyeni derin duygulara çekebilen, güzel bir ses, güzel bir seda...

Bunun yanı sıra bunları elde ederken hiç yan sesler birtakım parazitler duymuyoruz. Bu şiddetli hacimdeki, volümdeki sedayı ve güzel ses rengini parazitsiz süzme bal gibi elde edebiliyor. Bunun yanında mükemmel bir sağ el, sol el tekniği görüyoruz. Mızrabı aziz hocam oğlu Mesut Cemil Bey’ in güzel tarifıyla burnuyla tavuk gagalaması şeklinde değil de bütün geniş ağızıyla tellere adeta yüklenerek vurabiliyor. Ve bunu süratli parçalarda bile arka arkaya devamlı bir şekilde yapabiliyor. Son derece zor bir tekniği rahatlıkla uygulayabiliyor. Buna ilave olarak sol elin keza bütün parmaklarını gayet mükemmel bir şekilde kullanıyor. Çarpmaları mükemmel bir şekilde yapıyor ve tanburun güzelliğini ortaya koyan bir sesi parmağıyla elde ederken diğer parmaklarını da birbirine çarparak hatta kendine özgü esrarengiz bir armoniyi tek seslilik içinde yaratabilip sunabiliyor.”

Tanrıkorur (2003: 157), “Necdet Yaşar, hırçın ve melankolik karakterinin de tesiriyle tanburu şaha kaldırmış olan Cemil Bey ekolünün devamıdır” diye ifade etmektedir.

“ Necdet Yaşar’ ın özelliklerinden birisi de volümlü çalmasıdır. ...Necdet Yaşar, Şan sinemasında konser olduğu sırada “Ben bütün sazların arasındaydım. Mikrofon olmadığı halde tellere vurduğum esnada salonun duyacağı bir volüm elde edebilmişim.” demiştir. Bu özelliğinden dolayı grup içinde çaldığı zaman bile duyulmuştur.”

Aktaran: Prof. Mutlu Torun (2019)

3. TANBURUN İCRA ÖZELLİKLERİNDEN UD EĞİTİMİNDE FAYDALANMA

Tanburun derinden gelen, etkileyici sesi pek çok udiyi çekmiştir. Udda genellikle erken sönen tınlamaya nazaran, tanburun bir mızrapta çıkan sesi oldukça uzundur. Tanburda farklı olan bu ve benzeri özellikleri udda aramak, elde etmeye çalışmak tezin konusudur. Tanburdaki bu “tını özellikleri”ne udda yaklaşmak, ona yeni bir ifade imkanı da sağlayacaktır. Tını bir taraftan tel uzunluğu ve akort ile, diğer taraftan da melodinin bir telde çalınmasıyla ilgilidir. O sebeple bu bölümün iki başlığı, “Kalın tellerin rezonansa göre farklı akordu” ve “Pozisyon değişimi ve kapalı ses baskısı”dır.

3. 1. Udda kalın tellerin rezonansa göre farklı akordu

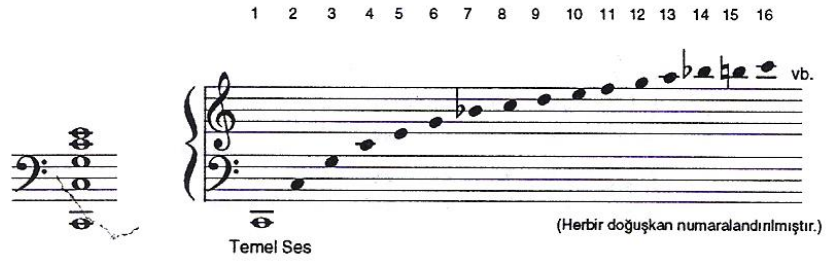
Tanburun sesinin oluşmasında, teknesinden, yapısından gelen özelliklerinin yanında; tel akordu ve cinsinden gelen özellikleri de vardır. Bu özelliklerin en mühim sonucu rezonanstır. Üstteki kalın tellerin armonikleri en alt telde çalınan sesle aynı olduğu takdirde kalın tel de titreşime katılır. Böylece alt teldeki normal ses ile orta veya üst teldeki (bazen ikisindeki birden) armonik ses beraber tınlar.

Beş ve Altıncı telin farklı akortlarda kullanılmasının faydaları şu şekildedir:

İcra edilecek makamın ya da eserin, durak perdesi ya da güçlüsünün pest oktavına çekilmiş kalın teller icra sırasında dem ses olarak kullanılabilir. Yine kalın tellerin armonik sesleri, tiz seslere vurulduğunda, (durak, güçlü veya diğer mühim sesler) kendiliğinden harekete geçerek udun rezonansını, tınısını, volümünü artırır hem de icra edilen makamın, eserin daha ahenkli duyulmasını sağlayıp yapılan icrayı renklendirir.

Armonik sesler konusunda bilgi veren eserlerden biri olan ‘Müziğe Giriş’ kitabında Karolyi’ nin ifade ettiği gibi:

Bir temel sesin üzerinde, onunla aynı anda duyulan ve doğuşkanlar adı verilen sesler olduğunu biliyoruz. İyi bir kulak bunlardan ilk üç ya da dördünü tam olarak duyabilir; bu doğuşkanlar temel sesin üzerinde sırasıyla sekizli (oktav), beşli, gene sekizli ve üçlü aralıkları oluşturur. Bu olgu, armoninin doğada var olduğunu ilk kanıttır; ayrıca, gerçekten de, armoni sistemimizin içgüdüsel kaynağını oluşturur.



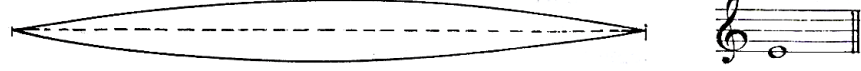
(Karolyi, 1995: 67)

“Şekil 3.1. “

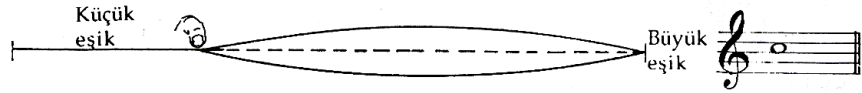
- Biz bunların ilk beşinin icraya katkısının kesin olduğunu tecrübelerle gördüğümüz için aşağıdaki çalışmaların içine onları alacağız.
- Beşinci armonik bu notada Mi görüldüğü halde, Do’ nun doğal majör üçlüsü olarak koma bemollü Mi: Nim Hisar’a yakın bir Mi sesi olmalıdır.

Uddaki (4). Tel (Hüseyini Aşîran) telinde elde edilen sesler ve armonik sesler hakkında Prof. Mutlu Torun'un metodundaki izahatı şöyledir:

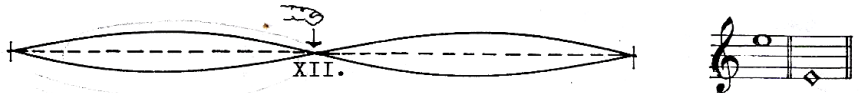
A- 1- İki ucu sabit telin, mızrap vurulunca, tümü titreşir. (Açık tel) :



2- Sol el parmak basınca, serbest kalan kısım titreşir :



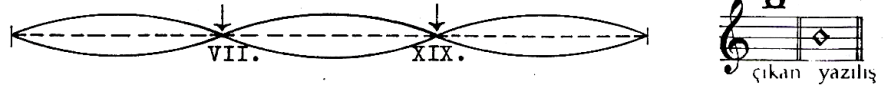
B- 1- Telin tam yarısına (XII. Kolona), teli sapa bastırmadan, parmağın küçük bir noktası ile dokunup mızrabı vurunca, telin iki yarısı da, aynı şekilde titreşir. Böylece yarım tel uzunluğunun sesi çıkar. (Açık telin **oktavı**) :



İşte bu sese armonik ses denir. Telin ikinci armonik sesidir.

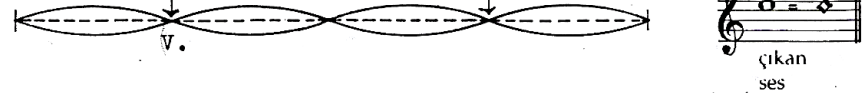
çıkın yazılış ses

2- Aynı şekilde, telin 1/3üne parmak dokununca (VII. ve XIX. Kolonlara) tel, üç eşit kısımda titreşir, telin 1/3ünün sesi çıkar. (Açık telin **oktavının beşlisi**). Bu da açık telin üçüncü armoniğidir :



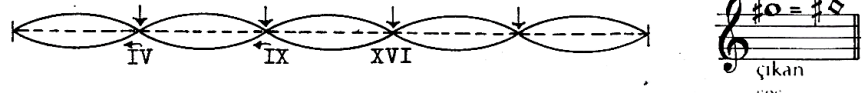
çıkın yazılış ses

3- Telin 1/4ünden, (V. kolon ve köprü tarafında aynı uzunluktan), teli dört eşit parçada titreştiren, **ikinci oktavı** çıkar, (dördüncü armoniği)



çıkın ses

4- Telin 1/5inden, (IV. kolonun az gerisi, IX. kolonun az gerisi, tam XVI. kolon, köprü tarafındaki 1/5 uzaklığından) teli beş eşit parçada titreştiren **ikinci oktavının tabii majör üçlüsü** çıkar (Tanini+büyük mücennep: 17 koma civarında). (Telin beşinci armoniği):



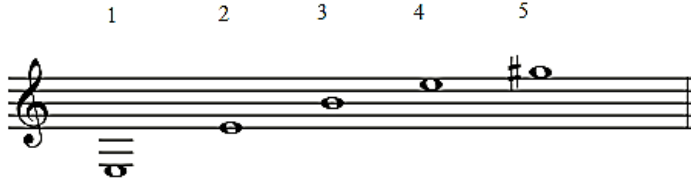
çıkın ses

(Torun,2000: 303)

“Şekil 3.2. “

3. 1. 1. Bam teli: (6). Telin Kaba Aşîran' a akort edilmesi

Kalın tellerin armonikleri olan sesler, melodide geçince rezonans oluşacaktır. Kaba Aşîran sesi ve armonikleri aşağıdaki gibidir.

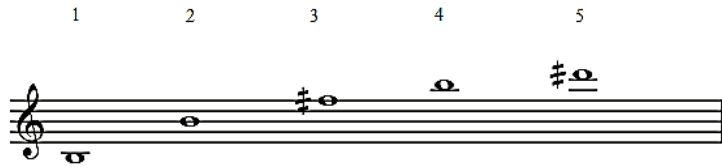


“Şekil 3.3. “

1. Birinci not, yani açık telin verdiği ses (birinci armoniği) Kaba Aşîran' dır.
2. İkinci not, Kaba Aşîran' ın oktavı yani Hüseyini Aşîran' dır. Hüseyini Aşîran perdesi, Kaba Aşîran' ın ikinci armonik sesidir.
3. Üçüncü not, oktavın beşlisi Bûselik perdesidir. Yani üçüncü armonik sestir.
4. Hüseyini perdesi, Kaba Aşîran' ın ikinci oktavı ve dördüncü armonik sesidir.
5. Nim Şehnâz perdesi, ikinci oktavın tabî (doğal) majör üçlüsü ve beşinci armoniğidir.

3. 1. 1. 1. (5). Telin Kaba Bûselik'e akort edilmesi (Bam teli Kaba Aşîran iken)

Kaba Bûselik sesi ve armonikleri aşağıdaki gibidir.



“Şekil 3.4. “

(6). Tel Kaba Aşîran, (5). Tel Kaba Bûselik'e akort edildiğinde:

Bolâhenk (yerinden icra) düzeninde bu iki kalın telin ilk beş armoniği:

Si - Fa küçük mücennep diyezi - Re bakıyye diyezi (5.telden)

Mi – Si - Sol bakıyye diyezi (6. telden) olmaktadır

Dolayısıyla bu seslerin karar, güçlü veya mühim seslerinden olan makamlar avantajlı olacaktır.

Beşinci telin Kaba Bûselik, altıncının Kaba Aşîrân akordunda, Bolâhenk (yerinden) düzeninde icrada verimli olacak makamlar

1. Mi kararlı (Sûzidil, Aşk'efzâ) makamlardır. Diğer armonik seslerde (göçürme olmadan) karar veren makamımız yoktur.

Mi'nin güçlü olduğu Hüseyinî, Bûselik, Nişâburek gibi makamlarımız olmakla beraber, Bu makamların durak sesi veya mühim sesleri bu armonik seslerinin içinde bulunmamaktadır. ³

2. Si sesinin durak olduğu makam yoktur. Güçlü olduğu makam ise Sûzidil'dir.

3. Sol bakıyye diyezi - Fa küçük mücennep diyezi - Re bakıyye diyezi seslerini durak ve güçlü olarak kullanan makamımız yoktur.

Sonuç olarak yerinden akortta, (5). ve (6). telin bu akordunda armonik sesler açısından sadece Sûzidil makamı uygun olmaktadır.

Prof. Mutlu Torun'un Sûzidil Etüd'ünden bir kısım;

5. Tel: Kaba Bûselik
6. Tel: Kaba Aşîrân
Bolâhenk düzeninde

SÛZİDİL ETÜD

MUTLU TORUN

The image shows a musical score for a Sûzidil Etüd. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The second staff continues the melody with various fingerings and dynamics. The third staff shows a change in the melody, with a circled '1' indicating a first ending. The fourth staff concludes the piece with a circled '5' and the word 'son' at the end. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

“Şekil 3.5. “

³ Perdeler için çok zaman “Rast - Segâh” gibi bizim isimlerimizi, kullandığımız halde, bazen de oktav farkını ortadan kaldırmak için “Sol - Si koma bemolü” gibi uluslararası isimleri kullanıyoruz.

Davut Nısfıyesi düzeninde (majör ikili tizden çalındığında) bu iki kalın telin ilk beş armoniği:

La - Mi - Do bakıyye diyezi (5.telden)

Re – La – Fa bakıyye diyezi (6. telden) olmaktadır.

Davut Nısfıyesi düzeninde çalınan udda bu iki tel, tanburdaki kalın tellerle aynı olmaktadır. Tanbur tınısına yaklaşmak istediğimiz bu çalışmada rezonans açısından ilk elde edilen sonuçtur.⁴

Beşinci telin Kaba Bûselik, altıncının Kaba Aşîran akordunda, majör ikili tizden çalındığında (Davut Nısfıyesi düzeninde) icrada verimli olacak makamlar:

1. En iyi sonucu verecek olan Yegâh, Nişâburek, Uzzâl, ve Zirgüle makamlarının durak, güçlü ve üçüncü derece sesleri rezonans ile zenginleşecektir.
2. Yegâh’ da ve Dügâh’ da karar veren Sultânîyegâh, Ferahfezâ gibi makamların durak ve güçlülerinin pestteki oktavı zaten kalın iki teldir.
3. Hüseyinî, Bûselik gibi makamların durakları yanında, güçlüsü olan Hüseyinî sesi de 5. telin 3. armoniği olarak rezonansa katılır.
4. Dügâh’ da karar veren Uşşak, Nevâ, Tâhir, Karcığar, Humâyun gibi makamların durak ve güçlülerinin pestteki oktavı zaten kalın iki teldir. Nevâ ve Tâhir’ in ve Hicaz makamının Nevâ üzerinde Rast çeşnisinin mühim sesi (doğal majör) üçlüsü olan Eviç de kazanımlardan olacaktır.

⁴ Cemil Bey’in taş plak kayıtlarında, çok zaman akordu bir tanini tiz çektiği düşünülünce, bu kayıtlardaki sesle, bir tanini tizden çalışın verdiği sesin aynı olması da üslup çalışmaları açısından başka bir kazançtır.

HİCAZ ŞARKI' DAN

5. Tel: Kaba Bûselik

6. Tel: Kaba Aşîrân

Davud Nısfıyesi
düzeninde

(Sana Dün Bir Tepeden Baktım Aziz İstanbul)

Beste: Mîmir Nurettin Selcuk
Güfte: Yahya Kemal Beyatlı

“Şekil 3.6. “

Yukarıdaki Davud Nısfıyesi düzeninde göçürülerek yazılan eserin donanımındaki Do koma bemolü, Arel- Ezgi- Uzdilek⁵ sisteminde olmadığından yazılmamıştır.

Müstahzen düzeninde (Bolâhenk'ten majör üçlü pest) çalındığında, bu iki kalın telin ilk beş armoniği:

Re – La – Fa bakıyye diyezi (5.telden)

Sol – Re – Si koma bemolü, (6. telden) olmaktadır.

Beşinci telin Kaba Bûselik, altıncının Kaba Aşîrân akordunda, majör üçlü pestten çalındığında (Müstahzen düzeninde) icrada verimli olacak makamlar:

1. Hemen görülebileceği gibi, bu akortta Müstahzen düzeninde, Rast kararlı, özellikle Rast, Sûzinak, Hicazkâr gibi makamlar durak, güçlü ve üçüncü derece rezonansa katılır.

2. Rast kararlı, üçüncü derecesi minör olan Nihâvend, Nîkrîz, Kürdîlihiczâkâr gibi makamlar durak ve güçlüleriyle;

⁵ Günümüzde Geleneksel Türk Sanat Müziğinde halen kullanılmakta olan ses sistemi Hüseyin Saddettin Arel (1880-1955), Suphi Ezgi (1869-1962) ve S. Murat Uzdilek (1891-1967) tarafından önerilip savunulduğu için Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak adlandırılan yirmi dört perdeli sistemdir.

3. Yegâh kararlı makamlar sadece durak sesleriyle; Yegâh makamı, üçüncü derecesiyle;

4. Segâh kararlı Segâh, Hüzûm, Müstear gibi makamların durak sesleri altıncı telin beşinci armoniğidir. Bu makamların mühim sesleri olan (Sol) ve (Re) sesleri de rezonansa katılır.

5. Eviç, Ferahnâk gibi makamların durak sesleri beşinci telin beşinci armoniğidir. Mühim sesleri olan üçüncü (La) ve altıncı (Re) dereceleri ile katılırlar.

Beşinci tel Kaba Rast, altıncı tel Kaba Yegâh akordu Bolâhenk düzeni (s. 33) kısmındaki eserler bu aşamada da çalınmalıdır.

Kız Neyi düzeninde (Bolâhenk'in tam dörtlü pestinden, dört sestem) çalındığında bu iki kalın telin ilk beş armoniği:

Mi – Si - Sol bakıyye diyezi (5.telden)

La - Mi - Do bakıyye diyezi, (6. telden) olmaktadır.

Beşinci telin Kaba Bûselik, altıncının Kaba Aşîran akordunda, tam dörtlü pest yani dört sestem çalındığında (Kız Neyi düzeninde) icrada verimli olacak makamlar:

1. Hüseyini, Bûselik, Hisâr, gibi makamların güçlüsü 5.telin birinci armonik sesinin oktavının oktavı ve altıncı telin üçüncü armonik sesinin oktavı, durak sesleri düğâh ise altıncı telin ikinci armonik sesi olacağından rezonans elde edilir.

2. Bu akort düzeninde karar sesi düğâh olan makamların Uşşak, Karcığâr gibi makamların durak sesleri, altıncı telin ikinci armoniğidir.

3. Do bakıyye diyezi, Hicaz ve Nişâbürek makamlarının üçüncü derece mühim seslerindedir. Mi, Si ve Sol bakıyye diyezi sesleri de bu akortta Şehnaz ve Sûzidil makamlarını da uygun kılar. Aşk'efzâ durak, Ruhnüvâz durak ve güçlü sesleriyle rezonansa katılırlar.

5. Tel: Kaba Bûselik
6. Tel: Kaba Aşırân
Kız Neyi düzeninde

BUSELİK SAZ SEMAİSİ' N DEN

Münir Mazhar Kamsoy

Teslim

Aksak Semai

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

“Şekil 3.7. “

5. Tel: Kaba Bûselik
6. Tel: Kaba Aşırân
Kız Neyi düzeninde

HÜSEYİNİ SAZ SEMAİSİ' N DEN

Cinuçen Tanrıkorur
Notaya alan: Özcan Özbey

Aksak Semai

3
2

“Şekil 3.8. “

3. 1. 1. 2. (5). Telin Kaba Dügâh'a akort edilmesi (Bam teli Kaba Aşîran iken)

(6). Tel Kaba Aşîran, (5). Tel Kaba Dügâh'a akort edildiğinde:

Bolâhenk'ten (yerinden) icrada bu iki kalın telin ilk beş armoniği:

La – Mi – Do bakıyye diyezi (5.telden)

Mi – Si - Sol bakıyye diyezi (6. telden) olmaktadır. Dolayısıyla bu seslerin karar, güçlü veya mühim seslerinden olan makamlar avantajlı olacaktır.

Beşinci telin Kaba Dügâh, altıncının Kaba Aşîran akordunda, Bolâhenk'ten (yerinden) icrada verimli olacak makamlar:

1. Karar sesi Dügâh ve güçlüsü Hüseyini perdesi olan Hüseyini, Bûselik, Uzzâl gibi makamlardan rezonans açısından iyi sonuç elde edilir.
2. Üçüncü derecesi Do bakıyye diyezi olan Hicaz ailesi makamları ve Nişâburek makamı da 5.telin 5.armonik sesi Do bakıyye diyezi ve karar sesleriyle rezonansa katılır.
3. Şehnâz, Hisâr, Bûselik gibi makamların güçlü ve karar seslerinin yanında donanımlarında bulunan Sol bakıyye diyezi de (seyir sırasında yapılan Hüseyinî perdesindeki Hicaz çeşnisinin üçüncü derecesidir) altıncı telin 5. armoniği olduğundan rezonansı zenginleştirir.
4. Tiz durağı Muhayyer perdesi olan Muhayyer, Muhayyer Bûselik gibi makamların vurguladığı Muhayyer sesi Kaba Dügâh'ın dördüncü armonik sesi olduğundan rezonansı yakalamak için çok mühim bir perdedir.

5. Tel: Kaba Bûselik
6. Tel: Kaba Aşırân
Bolâhenk düzeninde

HÜSEYİNİ ETÜD

Sofyan

Erhan GÜNEŞ

1.....1.....1.....1 3 1.....1

1.....1.....1.....1

1.....1.....1.....1

1.....1 3 1.....1

“Şekil 3.9. “

5. Tel: Kaba Dügâh
6. Tel: Kaba Aşırân
Bolâhenk düzeninde

MUHAYYER ETÜD

Sofyan

E.G.

1.....1.....1.....1

1.....1.....1.....1

1.....1.....1.....1

1.....1.....1.....1

“Şekil 3.10. “

Davut Nısfıyesi düzeninde (majör ikili tizden çalındığında) bu iki kalın telin ilk beş armoniği:

Sol – Re - Si koma bemolü (5.telden)

Re – La – Fa bakıyye diyezi (6. telden) olmaktadır.

Beşinci telin Kaba Dügâh, altıncının Kaba Aşîran akordunda, majör ikili tizden çalındığında (Davut Nısfıyesi akordunda) icrada verimli olacak makamlar:

1. Bu akortta Davut Nısfıyesi düzeninde, Rast kararlı, özellikle Rast, Sûzinak, Hicazkâr gibi makamlar durak, güçlü ve üçüncü dereceleriyle rezonansa katılır.
2. Rast kararlı, üçüncü derecesi minör olan Nihâvend, Nikrîz, Kürdîlihicazkâr gibi makamlar durak ve güçlüleriyle;
3. Yegâh kararlı makamlar sadece durak sesleriyle; Yegâh makamı, üçüncü derecesiyle;
4. Segâh kararlı Segâh, Hüz zam, Müstear gibi makamların durak sesleri altıncı telin beşinci armoniğidir. Bu makamların mühim sesleri olan Sol ve Re sesleri de rezonansa katılır.
5. Eviç, Ferahnâk gibi makamların durak sesleri 5. telin 5. armoniğidir. Mühim sesleri olan üçüncü La ve altıncı Re dereceleri ile katılırlar.

5. Tel: Kaba Dügâh
6. Tel: Kaba Aşîrân
Davud Nısfıyesi düzeninde

NIHAVEND TAKSİM
(Giriş Kısmı)

Tanburi Cemil Bey



“Şekil 3.11. “

Yukardaki taksim giriş kısmı göçürülerek yazılmıştır.

Müstahzen (Bolâhenk’ ten majör üçlü pest) düzeninde çalındığında, bu iki kalın telin ilk beş armoniği:

Do- Sol- Mi koma bemolü (5.telden)

Sol – Re – Si koma bemolü, (6. telden) olmaktadır.

Beşinci telin Kaba Dügâh, altıncının Kaba Aşîrân akordunda, majör üçlü pestten çalındığında (Müstahzen düzeninde bu tel “Sol = Kaba Rast ” olur. İcrada verimli olacak makamlar:

1. Rast kararlı Rast, Sûzinak gibi makamlar durak sesleri olan rast perdesi, beşinci telin üçüncü armonik sesi ve altıncı telin birinci armonik sesinin oktavidir. Güçlüleri olan Neva perdesi, altıncı telin üçüncü armonik sesleridir. Ayrıca üçüncü derece sesleri olan Si koma bemolü perdesiyle de rezonansa katılır.

2. Segâh kararlı makamlardan Segâh. Müstear'ın karar sesleri 6.telin beşinci armonik sesidir. Ayrıca bu makamların donanımlarındaki Si koma bemolü ve M i koma bemolü beşinci ve altıncı tellerin armonikleri arasında olduğundan o seslerde de rezonans oluşur.

3. Rast kararlı Mahur gibi makamların güçlüsü altıncı telin birinci armonik sesinin oktavının oktavı, beşinci telin üçüncü armoniğinin de oktavıdır.

4. Uşşak, Beyâtî gibi makamların güçlü sesi Neva perdesi, altıncı telin üçüncü armoniğinin oktavıdır. Yedenleri olan Rast perdesi de mühim seslerindedir: Rast perdesi, beşinci telin üçüncü armonik sesi ve altıncı telin birinci armonik sesinin oktavıdır. Böylelikle o ses üzerinde de rezonans oluşur.

5. Bu düzenin en iyi sonuç vereceği makam, Sabâ'dır. Bu makamda Çargâh perdesi duraktan bile daha öndedir. Ayrıca, Çargâh üzerindeki Hicaz çeşnisinde sol sesi güçlüdür.

Elbette Bestenigâr, Dügâh ve Şevkefzâ makamları da bu sebeple rezonans ile zenginleşecektir.

Kız Neyi akordundan çalındığında bu iki kalın telin ilk beş armoniği:

Re- La- Fa bakıyye diyezi (5.telden)

La- Mi- Do bakıyye diyezi, (6. telden) olmaktadır.

Beşinci telin Kaba Dügâh, altıncının Kaba Aşîran, akordunda tam dörtlü pest, dört sestem çalındığında (Kız neyi akordunda) icrada verimli olacak makamlar:

1. Hicaz ailesi makamlarının karar ve üçüncü derece sesleri, altıncı telin ikinci ve beşinci armoniğidir.

2. Yegâh'da karar veren Sultânîyegâh, Ferahfezâ gibi makamların durak ve güçlülerinin pestteki oktavı beşinci ve altıncı telin birinci armoniğidir.

3. Hüseyinî, Bûselik gibi makamların güçlüsü olan hüseyinî sesi 6.telin üçüncü armoniğinin oktavı, karar sesleri ise 5.telin üçüncü armoniği ve 6.telin birinci armoniğinin oktavıdır.

4. Yegâh, Sultânî Yegâh gibi makamların karar ve güçlü perdeleri de rezonans ile zenginleşecektir. Ayrıca, Yegâh makamının "Re" üzerinde rast yaptığında, mühim sesi olan üçüncü derecesi, olan Fa bakıyye diyezi, 5. telin beşinci armoniği olarak rezonansa katılır.

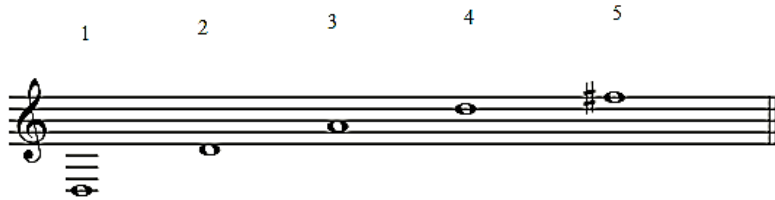
5. Dügâh' da karar veren Uşşak, Nevâ, Tâhir, Karcıgar, Humâyun gibi makamların durak ve güçlülerinin pestteki oktavi zaten kalın iki teldir. Nevâ ve Tâhir' in ve Hicaz makamının Nevâ üzerinde Rast çeşnisinin mühim sesi (doğal majör) üçlüsü olan Eviç de kazanımlardan olacaktır.

3. 1. 2. Bam teli: (6). Telinin Kaba Yegâha akort edilmesi

Bu akort şimdiye kadar kullanılmamıştır. Prof. Mutlu Torun, bazı konserlerde kullandığını söylemiş ve “Mutlu Torun- İÜ. OMAR İcra Heyeti -Mutlu Torun Eserleri -Osmanlı'dan Günümüze Türk Müziğinde yenileşme-2018” adlı CD içinde solo ud için “Baharda Göçmen Kuşlar” adlı eserinde, bam telini Kaba Yegâh'a akort etmiştir.

En üst tel kaba Yegâh akortlandığında melodide Yegâh ve Nevâ' dan başka Dügâh veya Muhayyer çalındığı zaman Kaba Yegâh'ın armonikleri arasında olduklarından onlar da tınlr. Dolayısıyla üst teli Kaba Yegâh olan tanburdaki bu tınıyı elde etmek için bam telini tanburdaki gibi yapmak oradaki rezonansı yakalama avantajını verecektir.

Kaba Yegâh sesi ve armonikleri aşağıdaki gibidir:

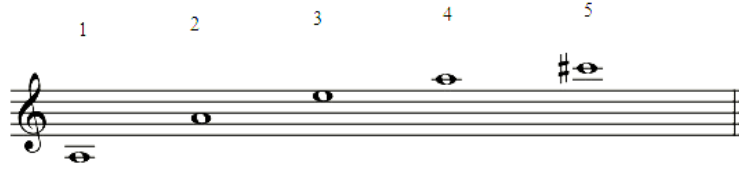


“Şekil 3.12. “

1. Birinci not, yani açık telin verdiği sesin birinci armoniği Kaba Yegâh'tır.
2. İkinci not, Kaba Yegâh'ın oktavi yani Yegâh'tır. Yegâh perdesi, Kaba Yegâh'ın ikinci armonik sesidir.
3. Üçüncü not, oktavin beşlisi Dügâh perdesidir. Yani üçüncü armonik sestir.
4. Neva perdesi, Kaba Yegâh'ın ikinci oktavi ve dördüncü armonik sesidir.
5. Eviç perdesi, ikinci oktavin tabî (doğal) majör üçlüsü ve beşinci armoniğidir.

3. 1. 2. 1. (5) Telin Kaba Dügâh'a akort edilmesi (Bam teli Kaba Yegâh iken)

Kaba Dügâh sesi ve armonikleri aşağıdaki gibidir:



“Şekil 3.13. “

1. Birinci not, yani açık telin verdiği sesin birinci armoniği Kaba Dügâh'tır.
2. İkinci not, Kaba Dügâh'ın oktavı yani Dügâh'tır. Dügâh perdesi, Kaba Dügâh'ın ikinci armonik sesidir.
3. Üçüncü not, oktavın beşlisi Hüseyini perdesidir. Yani üçüncü armonik sestir.
4. Muhayyer perdesi, Kaba Dügâh'ın ikinci oktavı ve dördüncü armonik sesidir.
5. Tiz Nim Hicaz perdesi, ikinci oktavın tabî (doğal) majör üçlüsü ve beşinci armoniğidir.

Bolâhenk'ten (yerinden) icrada (6). Tel Kaba Yegâh, (5) tel Kaba Dügâh'a akort edildiğinde, bu iki kalın telin ilk beş armoniği

La- Mi- Do bakıyye diyezi (5.telden)

Re- La- Fa bakıyye diyezi (6. telden) olmaktadır.

Dolayısıyla bu seslerin karar, güçlü veya mühim seslerinden olan makamlar avantajlı olacaktır.

1. Hüseyini, Bûselik gibi makamların karar sesi altıncı telin üçüncü armoniği ve beşinci telin birinci armonik sesinin oktavıdır. Güçlüleri Hüseyini perdesi ise yine beşinci telin armonikleri içerisinde olduğundan rezonans elde etmek mümkündür.

2. Yegâh, Nişâburek, Uzzal, ve Zîrgûle, Hicaz ve Humâyun makamlarının durak, güçlü ve üçüncü derece sesleri rezonans ile zenginleşecektir.

3. Dügâh'ta karar veren Uşşak, Nevâ, Tâhir, Karcığar, Humâyun gibi makamların durak ve güçlülerinin pestteki oktavi zaten kalın iki teldir.

4. Yegâh' da karar veren Sultânîyegâh, Ferahfezâ gibi makamların karar sesleri altıncı telin birinci armoniğinin kendisidir.

Bu akort, tanburdaki pest tellerle aynıdır. Üzerinde çalışılması gerekir.

5. Tel: Kaba Dügâh
6. Tel: Kaba Yegâh
Bolâhenk düzeninde

HİCAZ TAKSİM (Giriş Kısmı)

Tanburi Cemil Bey
Notaya Alan: E.G.

The musical score is written in G major (one sharp) and 5/8 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several ornaments (trills) marked with an asterisk (*). The score ends with a double bar line.

“Şekil 3.14. “

The image shows a musical score for 'Yürük Semai (Bileşik)'. It consists of seven staves of music in a treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/8. The score is highly technical, featuring many ornaments (trills, grace notes, etc.) and complex fingerings indicated by numbers 1-4. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The title 'Yürük Semai (Bileşik)' is written above the fifth staff.

(Torun,2000: 12, 13)

“Şekil 3.16. “ (devam)

Yukarıdaki eserde nota dışında uda eğitim amacıyla ilaveler: Prof. Mutlu Torun.

Davut Nısfıyesi düzeninde (majör ikili tizden çalındığında) bu iki kalın telin ilk beş armoniği:

Si - Fa küçük mücennep diyezi - Re bakıyye diyezi (5.telden)

Mi – Si - Sol bakıyye diyezi (6. telden) olmaktadır.

6. Tel Kaba Aşîran, 5. Tel Kaba Bûselik’e akort edildiğinde, Bolâhenk (yerinden) düzeninin armonik sesleriyle bu akottaki armonik sesler aynı olacağından icrada avantajlı makamlar da aynı olacaktır.

Müstahzen düzeninde çalındığında, bu iki kalın telin ilk beş armoniği:

Do – Sol - Mi koma bemolü (5.telden)

Fa- Do- La bakıyye diyezi, (6. telden) olmaktadır.

Beşinci telin Kaba Dügâh, altıncının Kaba Yegâh düzeninde, majör üçlü pestten çalındığında (Müstahzen akordunda) icrada verimli olacak makamlar:

1. Acem Aşîran perdesinde karar veren Acem Aşîran, Şevk’efza gibi makamların karar sesi, altıncı telin kendisi olacağından rezonansa katılır.

2. Sabâ, Dügâh ve Bestenigâr gibi makamların en mühim sesi, güçlüsü olan Çargâh ve Çargâh’daki Hicaz’ın güçlüsü Sol, beşinci telin birinci armoniğinin oktavı, altıncı telin üçüncü oktavı ve beşinci telin üçüncü armonik sesidir.

Burada olduğu gibi bazı akort ve düzenlerde avantajlı makam sayısı az olmaktadır.

Kız Neyi düzeninde (Bolâhenk’in) çalındığında bu iki kalın telin ilk beş armoniği:

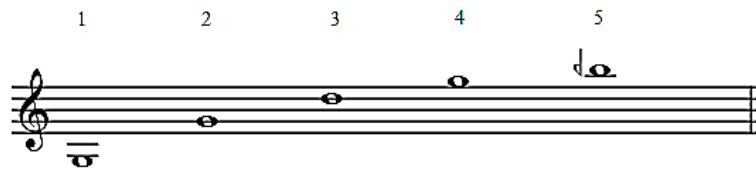
Re - La- Fa bakıyye diyezi (5.telden)

Sol- Re- Si koma bemolü, (6. telden) olmaktadır.

6. Tel Kaba Aşîrân, 5. tel Kaba Bûselik’e akort edildiğinde, Müstahzen (Bolâhenk’ten majör üçlü pest) düzeninde çalındığında beşinci ve altıncı telin armonik sesleriyle bu akorttaki armonik sesler aynı olacağından icrada avantajlı makamlar da aynı olacaktır.

3.1.2.2. (5). Telin Kaba Rasta akort edilmesi (Bam teli Kaba Yegâh iken)

Kaba Rast sesi ve armonikleri aşağıdaki gibidir:



“Şekil 3.17. “

NIHAVEND TAKSİM

Tanburi Cemil Bey
Notaya alan: Mutlu Torun

5. Tel: Kaba Rast
6. Tel: Kaba Yegâh
Bolâhenk düzeninde

The image displays a musical score for the Nihavend Taksim, consisting of ten staves of notation. The score is written in a single system with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings. The staves are labeled with letters 'a' through 'h' at the beginning of each line. The first staff starts with a fermata over the first note. The second staff includes an 'accel.' marking. The third staff has a 'b' marking. The fourth staff has a 'c' marking. The fifth staff has a 'd' marking. The sixth staff has an 'e' marking. The seventh staff has an 'f' marking. The eighth staff has a 'g' marking. The ninth staff has an 'h' marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as accents, slurs, and fermatas.

“Şekil 3.19. “

The musical score consists of ten staves of music. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. Specific markings include 'i', 'j', 'k', 'm', and 'n' above notes, and '3' above groups of notes. A section of the score is marked 'accel.' with a dotted line. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

“Şekil 3.19. “ (devam)

The image displays a musical score for a piece titled "Şekil 3.19." (devam). The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by a complex, rhythmic structure, featuring a variety of note values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The notation includes numerous slurs, ties, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). There are also several instances of accents and breath marks (indicated by upward-pointing arrows) throughout the piece. The overall style is that of a contemporary or experimental musical composition.

“Şekil 3.19.” (devam)

5. Tel: Kaba Rast
6. Tel: Kaba Yegâh
Bolâhenk düzeninde

ŞEDARABAN SAZ SEMAİSİ

Tanbûrî Cemil Bey
İcra nota: M. Torun

Aksak Semaî : (♩ = 138-152)

İcra

Nota

3

5

7

9

11

“Şekil 3.20.”

5. Tel: Kaba Rast
6. Tel: Kaba Yegâh
Bolâhenk düzeninde

NIHAVEND SAZ SEMAİSİ'NDEN

Mes'ud Cemil Bey

Aksak Semai

Teslim

2 1...1...1...1 0 2 1 2...1 2 1...1...1

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

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

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

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

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

“Şekil 3.21. “

Bu başlıktaki eserler beşinci tel Kaba Bûselik, altıncı tel Kaba Aşîran’a akortluyken Müstahzen düzeninde (s. 15) de çalınmalıdır.

Davut Nısfıyesi düzeninde (majör ikili tizden çalındığında) bu iki kalın telin ilk beş armoniği:

La- Mi- Do bakıyye diyezi (5.telden)

Mi – Si - Sol bakıyye diyezi (6. telden) olmaktadır.

6. Tel Kaba Aşîran, 5. Tel Kaba Dügâh'a akort edildiğinde Bolâhenk'ten (yerinden) çalındığında beşinci ve altıncı telin armonik sesleriyle bu akorttaki armonik sesler aynı olacağından icrada avantajlı makamlar da aynı olacaktır.

Müstahzen düzeninde çalındığında, bu iki kalın telin ilk beş armoniği:

Sib – Fa – Re koma bemolü 5.telden)

Fa- Do - La koma bemolü (6.telden) olmaktadır.

Beşinci telin Kaba Bûselik, altıncının Kaba Aşîran düzeninde, majör üçlü pestten çalındığında (Müstahzen akordunda) icrada verimli olacak makamlar:

1. Acem Aşîran perdesinde karar veren Acem Aşîran, Şevk'efzâ gibi makamların karar sesi, altıncı telin birinci armoniğinin oktavı olacağından rezonansa katılırlar. Ancak, Acem Aşîran makamında, üçüncü derecesi olan Dügâh ile bam telinin 5. armoniği olan koma bemollü la sesinin armoniği, bir uyuşum problemi yaratacaktır.

Bu düzen iyi sonuç vermemektedir.

Kız Neyi düzeninde çalındığında bu iki kalın telin ilk beş armoniği:

Re- La- Fa bakıyye diyezi (5.telden)

La- Mi- Do bakıyye diyezi (6. telden) olmaktadır.

6. Tel Kaba Aşîran, 5. Tel Kaba Dügâh'a akort edildiğinde Kız Neyi akordunda (Bolâhenk'in) çalındığında beşinci ve altıncı telin armonik sesleriyle bu akorttaki armonik sesler aynı olacağından icrada avantajlı makamlar da aynı olacaktır.

Bu bölümde, 5 ve 6. telleri tanburdan hareketle akort etmek olduğu halde, farklı akortlarda, seçilmiş olan Bolâhenk, Müstahzen, Kız neyi ve Davut Nısfıyesi düzenlerinin icra sırasındaki rezonans avantajları ele alınmıştır.

3. 2. Pozisyon değişimi ve kapalı ses baskısı

Ud, bilindiği gibi (beşi çift biri tek olmak üzere) altı telli bir enstrümandır. Alışılan icrasında genelde, her telde biri açık, ikisi baskılı olarak üç ses elde edilir, gidilen yöne bağlı olarak kalın veya ince tele geçilir. Bu geçişler sonucu olarak her telin kendine özel tınısı (ses rengi), daha da önemlisi, açık tel sesleri ve baskılı seslerin farklı tınları devreye girer. Bu da, dikkatli bir dinleyici için bir müzik cümlesinin devamında farklı tınların birbirini takip etme algısını doğurur.

Tanburda ise, icra normal olarak bir telde (en alt telde) olduğundan bu mahzur ortadan kalkmış olur. Udda pozisyon değiştirerek ve kapalı seslerle çalındığında bu sebeplerle tanbur tınısına daha çok yaklaşıldığı gözlemlenmiştir.

Bu sebeple tez konusundaki amaca ulaşmak için udda da pozisyon değişiminin konu edilip çalışılması gerekmektedir.

3. 2. 1. Çarpmasız Pozisyon Değişimi

Pozisyon değişimi tanburun icra özelliklerinden biridir. Pozisyon değişiminde en küçük parça iki nota arasındaki pozisyon değişimidir. Önce bu en küçük pozisyon değişimini ele alıp iki ses için alternatif parmak numaralarını, sonra da ustaların tanbur icralarından örneklerini vereceğiz.

Egzersiz 1.

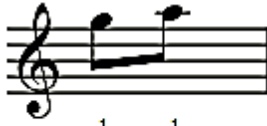
İlerdeki egzersiz ve etüdlere temel oluşturan pozisyon değişiminde en küçük bütün, iki ses arasındaki parmak kaymasıdır. Önce bu en küçük hareket, yani iki ses arasındaki alternatifleri inceleyeceğiz.

İki nota arasındaki pozisyon değişimi çıkıcı veya inici olur. Bu pozisyon değişiminde iki nota arası, bakıyyeden, majör üçlüye kadar bir aralık olabilir.

Bu en küçük bütün olan tek hareketle bir pozisyon değişimi, grafik bir şekilde gösterildiğinde bir takım istatistiki sonuçlar gerçekleşecektir. Bu değişimlerde oluşabilecek alternatifleri sıralandığında aşağıdaki tablo ortaya çıkmıştır. İnici ve çıkıcı iki nota aralıkları için yazılan alternatifler buna göre sıralanmıştır. Notaların altında yazan rakamlar parmak numaralarını göstermektedir.

Aşağıdaki notada görülen tanini aralığı olarak düşünülebileceği gibi, her iki sesin önünde diyez veya bemoller bulunup, aralığın bakıyye, kk mücennep, büyük mücennep, tanini, artmış ikili, minör veya majör l hatta daha büyük olabileceği düşünülmeli, ona göre çalışılmalıdır.

Aşağıdaki egzersiz ikinci telde (Re telinde) verildi.



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



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

“şekil 3.22. “

Bu alternatiflerin bazıları çok kullanılır. Uygulamada pek rastlanılmayanların dahi çalışma sonucu faydası olduğu görülmüştür.

Egzersiz 2.

Bu iki notayı eklenmiş halde udda bir telde pozisyon değiştirerek aşağıdaki alternatiflerle çalmak mümkündür. Değişik donanımlarla çalışılabilir. (Re telinde verildi.)

1. a.



1. b.



2. a.



2. b.



3.a.



3. b.



“Şekil 3.23.”

Notada Hüseyinî üzerinde Kürdî olarak görünen bu grup çalışma, Hüseyinî üzerindeki bütün çeşniler için ayrı ayrı çalışılmalıdır.

Yukardaki, üç defa ardarda gelen iki sesli gruplardaki çalışmalar için bazı kabuller:

1. Tek çizgiyle bağlı sekizliklerde mutlaka pozisyon değişimi yapılacaktır. (Bu gruptaki asıl çalışma bu bağlı sekizlikler arası geçiş için düşünüldü.)
2. Sonraki sese geçişte, aralık büyüklüğü gerektiriyorsa pozisyon değişimi yapılabilir .
3. Pozisyon değişimi olmadığında,
 - Bakıyye, küçük mücennep aralıkları 1-2, 2-3, 3-4 gibi bitişik parmaklarla,
 - Tanini, büyük mücennep aralıkları 1-3, 2-4 parmaklarla,
 - Artık ikili aralığı 1-4 parmaklarla çalındığı kabul edilmiştir.
4. İlk iki ses arası pozisyon değişimi sonrasındaki ses, yine ilk iki sesin ilkiyle aynı parmakla başlayacaktır. (1-2’den sonra 1-3, 1-3 gibi.)

Egzersiz 3.

Tanbur, ud ve benzeri enstrümanlarda, aynı teldeki baskılı seslerde pozisyon değişiminde bir parmak kayarak yeni perdeye gider. Bu tekniğe Prof. Mutlu Torun' un ud metodunda "Bağlantılı Pozisyon Değişimi" adını vermiştir. En çok kullanılan ise bu kayan kılavuz parmağın birinci parmak olmasıdır.

Prof. Mutlu Torun' un Ud Metodundan:

BİRİNCİ PARMAK KILAVUZ (Birinci Parmak Kayıyor)

1

2

2. Formül

3. Formül

4. Formül

2

2. Formül

3. Formül

4. Formül

Kılavuz parmağı telden ayırmadan kaydırın

Kılavuz parmak (birinci parmak) ile basan diğer parmak, yeni pozisyona aynı anda geçmeli.

2

2. Formül

3. Formül

4. Formül

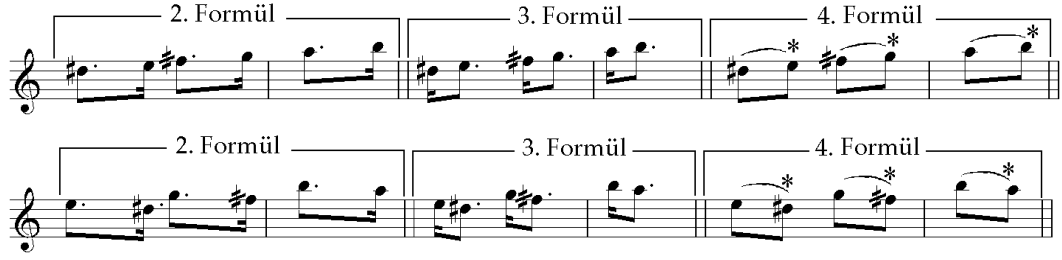
2

2. Formül

3. Formül

4. Formül

“Şekil 3.24. “



“Şekil 3.24. “ (devam)

Aynı çalışmaları, ikinci parmağı kılavuz olarak tekrarlayın. O zaman, yukarıdaki ikinci parmak yerine üçüncü parmak, üçüncü yerine dördüncü parmak basacaktır.

(Torun, 2000: 295)

Aşağıda Tanburi Cemil Bey ve Necdet Yaşar’ın çaldığı taksimlerinden buna örnek teşkil edebilecek çekirdek motifleri yer almaktadır.

Çarpmasız-çıkıcı:



Necdet Yaşar-Hicaz Taksim 5:03/ 0:02



N. Y.-Uşşak Taksim 5:15/ 0:34

Çarpmasız-inici:



Tanburi Cemil Bey-Nihavend Taksim 3:28/ 0:15



T. C. B.-Nihavend Taksim 3:28/ 1:05

“Şekil 3.25. “

Aşağıdaki egzersizlerin altında yazan rakamlar, parmak numaralarını onun altında yazan yuvarlar içerisindeki rakamlar alttan üste doğru tel numaralarını ifade etmektedir.

Egzersiz 4.

Üçüncü tel üzerinde birinci ve ikinci parmakların kaymasıyla çarpmasız pozisyon değişimleri yapılmıştır.

The image shows two staves of musical notation for Exercise 4. The first staff has two measures of music. The first measure has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the notes are the fingerings: 1.....1 2 1 2 1 1.....1. The second measure has the same notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the notes are the fingerings: 1.....1 3 1 3 1 1.....1. Below the first measure is a circled number 3. The second staff also has two measures. The first measure has the same notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the notes are the fingerings: 1.....1 2 1 2 1 1.....1. The second measure has the same notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the notes are the fingerings: 0 1.....2 1 2 1 1 0. Below the first measure is a circled number 3, and below the second measure is a circled number 3.

“Şekil 3.26. “

Dördüncü ölçüde Dik Kürdi perdesine birinci parmakla bastıktan sonra, Nim Hicaz perdesine basacak olan ikinci parmak ekstansiyon ile değil pozisyon değişimi ile gidecektir.

Egzersiz 5.

Birinci parmakla pozisyon değiştirilmiştir. Egzersiz ikinci, üçüncü ve dördüncü tellerde seyretmiştir.

The image shows three staves of musical notation for Exercise 5. The first staff has two measures of music. The first measure has a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the notes are the fingerings: 1.....1 2 1 1.....1. The second measure has the same notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the notes are the fingerings: 1.....1 2 1 1.....1. Below the first measure is a circled number 3, and below the second measure is a circled number 5. The second staff also has two measures. The first measure has the same notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the notes are the fingerings: 1.....1 2 1 1.....1. The second measure has the same notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the notes are the fingerings: 1.....1 2 1 1.....1. Below the first measure is a circled number 2, and below the second measure is a circled number 4. The third staff also has two measures. The first measure has the same notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the notes are the fingerings: 1.....1 3 1 1.....1. The second measure has the same notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the notes are the fingerings: 0 1.....2..... 1 3 1 3 1 0. Below the first measure is a circled number 2, and below the second measure is a circled number 3.

“Şekil 3.27. “

Egzersiz 6.

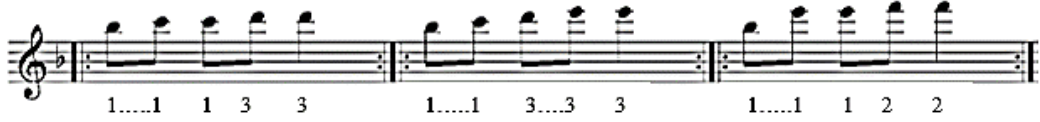
En alt telde tiz acem perdesinde son bulan bu egzersizde pozisyon değişimleri birinci parmakla yapılmıştır.



“Şekil 3.28. “

Egzersiz 7.

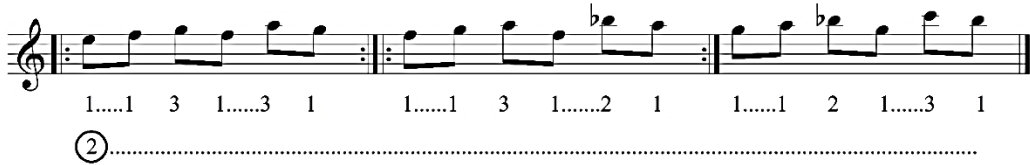
Yine en alt telde seyreden bir egzersizdir. Aynı egzersiz diğer tüm tellerde de çalışılabilir.



“Şekil 3.29. “

Egzersiz 8.

İkinci telde birinci parmak kaymasıyla pozisyon değişimleri yapılmıştır.



“Şekil 3.30. “

Egzersiz 9.

Birinci, ikinci tellerde seyreden bir egzersizdir. Tüm parmaklar kayarak çarpmasız pozisyon değiştirilmiştir.

The image shows three staves of musical notation for Exercise 9. Each staff contains two measures of music. The first staff has a circled '2' below the first measure and a circled '1' below the second measure. The second staff has a circled '2' below the first measure and a circled '1' below the second measure. The third staff has a circled '2' below the first measure. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4, with dotted lines indicating the sequence of notes. The first staff has fingerings: 1, 1.....1, 1.....2, 2, 4 in the first measure; 1, 1.....1, 1.....2, 2.....4 in the second measure. The second staff has fingerings: 2, 2.....2, 2, 4, 4.....4 in the first measure; 2, 2.....2, 2, 4, 4.....4 in the second measure. The third staff has fingerings: 3, 3.....1, 1, 3, 3.....3 in the first measure.

“Şekil 3.31. “

Egzersiz 10.

Hüseyni perdesi sabit tutularak birinci parmağın kayarak çarpmasız pozisyon değişimiyle Tiz Hüseyni perdesine kadar çıkılmıştır. Aynı egzersiz diğer tüm tellerde de çalışılabilir.

The image shows a single staff of musical notation for Exercise 10. It contains one measure of music. The first finger is circled with a '2' and the fourth finger is circled with a '4'. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4, with dotted lines indicating the sequence of notes. The fingerings are: 1.....1.....1.....2.....1.....3.....1.....2.....1.....3.....1.....2.....1.....3, 0.

“Şekil 3.32. “

Egzersiz 11.

Hüseyni, Acem ve Gerdaniye perdelerinden Muhayyer, Sümbüle, Tiz Çargâh perdelerini birinci parmağın kaymasıyla pozisyon değişimleri yapılmıştır.

The image shows three staves of musical notation for Exercise 11. Each staff contains three measures of music. The first staff has a circled '2' below the first measure. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4, with dotted lines indicating the sequence of notes. The first staff has fingerings: 1.....1.....1.....1.....1.....1, 1.....1.....1.....1.....1.....1, 1.....1.....1.....1.....1.....1 in the first measure; 1.....2.....1.....2.....1.....2, 1.....2.....1.....2.....1.....2, 1.....2.....1.....2.....1.....2 in the second measure; 1.....3.....1.....3.....1.....3, 1.....3.....1.....3.....1.....3, 1.....3.....1.....3.....1.....3 in the third measure; 1.....4.....1.....4.....1.....4, 1.....4.....1.....4.....1.....4, 1.....4.....1.....4.....1.....4 in the fourth measure. The second staff has fingerings: 1.....1.....1.....1.....1.....1, 1.....1.....1.....1.....1.....1, 1.....1.....1.....1.....1.....1 in the first measure; 1.....2.....1.....2.....1.....2, 1.....2.....1.....2.....1.....2, 1.....2.....1.....2.....1.....2 in the second measure; 1.....3.....1.....3.....1.....3, 1.....3.....1.....3.....1.....3, 1.....3.....1.....3.....1.....3 in the third measure; 1.....4.....1.....4.....1.....4, 1.....4.....1.....4.....1.....4, 1.....4.....1.....4.....1.....4 in the fourth measure. The third staff has fingerings: 1.....1.....1.....1.....1.....1, 1.....1.....1.....1.....1.....1, 1.....1.....1.....1.....1.....1 in the first measure; 1.....2.....1.....2.....1.....2, 1.....2.....1.....2.....1.....2, 1.....2.....1.....2.....1.....2 in the second measure; 1.....3.....1.....3.....1.....3, 1.....3.....1.....3.....1.....3, 1.....3.....1.....3.....1.....3 in the third measure; 1.....4.....1.....4.....1.....4, 1.....4.....1.....4.....1.....4, 1.....4.....1.....4.....1.....4 in the fourth measure.

“Şekil 3.33. “

Egzersiz 12.

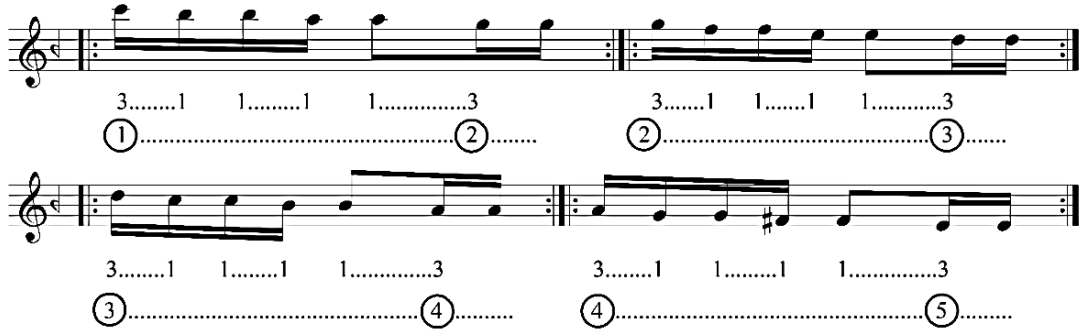
Üçüncü, dördüncü ve beşinci teller arasında tüm parmakların kaymasıyla pozisyon değişimleri yapılmıştır.



“Şekil 3.34. “

Egzersiz 13.

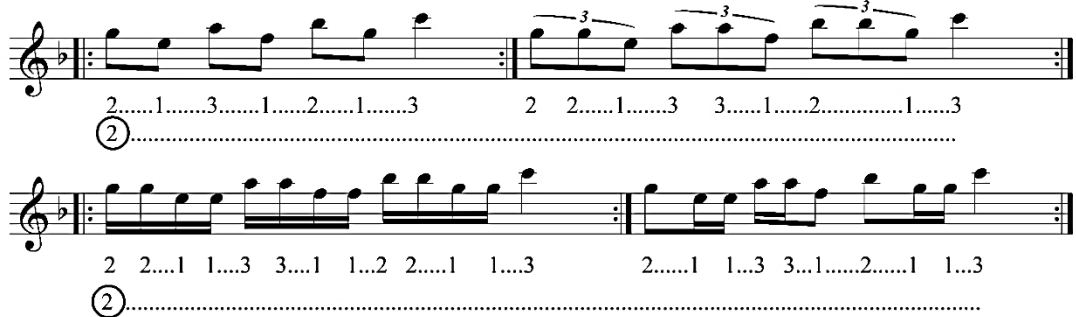
Birinci telden beşinci tele kadar olan tüm tellerde pozisyon değişimleri yapılmıştır.



“Şekil 3.35. “

Egzersiz 14.

İkinci telde seyreden bu egzersizde farklı nota değeriyle çeşitlendirmeler yapılmıştır. Birinci, ikinci ve üçüncü parmaklar kayarak pozisyon değiştirilmiştir.



“Şekil 3.36. “

Egzersiz 18.

Aşağıdaki egzersiz Bestekâr, Ud Sanatkârı Doç. Dr. Enver Mete Aslan'ın lavta için yazdığı çarpmasız pozisyon değişimi çalışmasıdır. Notaların altındaki parmak ve tel numaraları uyarlanmıştır.

LAVTA İÇİN EGZERSİZ

Enver Mete Aslan

The image shows a musical exercise for lavta, consisting of 16 parts labeled a through p. Each part is written on a single staff in 2/4 time. The notes are: a: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5; b: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5; c: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5; d: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5; e: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5; f: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5; g: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5; h: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5; i: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5; j: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5; k: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5; l: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5; m: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5; n: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5; o: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5; p: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. Fingerings are indicated by numbers 0-4 below the notes, with some numbers circled. For example, part a has fingerings 0 1.....1 3 and a circled 2 below. Part p has fingerings 3 1..3..1 and a circled 2 below.

Parmak ve tel numaralarını uyarlayan: E.G

“Şekil 3.40. “

Aşağıda çarpmasız pozisyon değişimine örnek teşkil edebilecek etüd ve saz eserleri yer almaktadır.

1. Pozisyon değişimleri bir ve ikinci parmaklarla yapılmıştır. Eserin bu kısmı Neva ve Dügâh telleri arasında seyredilmiştir.

HİCAZ SİRTO'DAN

Circuma Cinuçen Tanrıkorur

“Şekil 3.41.”

2. Pozisyon değişimleri bir ve ikinci parmaklarla yapılmıştır. Esere Neva perdesinden başlanılıp teller arasında pozisyon değişimleriyle geçişler yapılarak Hüseyini Aşîran telinde Rast perdesiyle bitirilmiştir.

MAHUR SAZ SEMAİSİ'NDEN

Aksak Semai Refik Fersan

“Şekil 3.42.”

3. Prof. Mutlu Torun'un aşağıdaki eseri çarpmasız pozisyon değişimi etüdüdür.

Şerif Muhiddin'e Saygı

Nihavend Konser Etüdü

♩
Nîm Sofyan (♩=144) Mutlu Torun

1 1-1
④ ⑤
④ ⑤
⑥
1 3 ⑤ ④ ④
12
3 1 4 1 2
18 ②
21 ③ ③ ⑥ ⑥ ⑤
24 ② rit.....
27 a tempo ②

“Şekil 3.43.”

29
32
35
38
41
44
47
50
52
55
58

③ ⑤ (b) ② ⑤ harm..... ② ② ① ② ⑤ ⑤ harm..... ⑥ ① ② ③ ④ ③ ④ ① 3 1 1 1

XII VII V

son

7/8

“Şekil 3.43. “ (devam)

Devri Hindî (♩...=)

51

56

70

74

78

83

88

92

96

100

104

109

“Şekil 3.43. “ (devam)

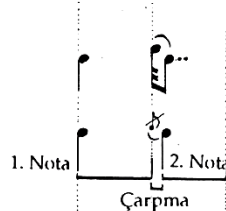
3. 2. 2. Çarpma ile yapılan pozisyon değişimi

Herhangi bir sesi süsleyen, renklendiren ve vurgulayan ses ve ses gruplarına süsleme denir. En küçüğü tek notadır. Buna çarpma da denir. Bu çalışmada en çok kullanılan çarpma ve glissando ile yapılan pozisyon değişimlerini ele alacağız.

Çarpma, zaman olarak süslenen sestem önce tınlayan çok kısa bir sestir. Küçük bir sekizli notayla işaretlenir. Sapı yukarı doğru çekilir ve sapının üzerine küçük bir çizgi çizilir: ♪

ZAMANLAMA AÇISINDAN İKİ CİNS ÇARPMA

1) Değerini kendinden sonraki notadan alıyor.



İlk gerçek nota tam zamanını dolduruyor. Çarpma ikinci zamanın başında. İkinci gerçek nota, çarpma zamanı kadar geç çalınıyor. APOJYATÜR Daha çok Batı müziğinde

2) Değerini kendinden önceki notadan alıyor.

İlk gerçek notanın sonuna doğru çarpma başlıyor. İkinci gerçek nota tam zamanında. Türk müziğinde genellikle

(Torun: 2000, 282)

“Şekil 3.44. “

Çarpma ile pozisyon değişimlerini grafik bir şekilde gösterildiğinde birtakım istatistikî sonuçlar gerçekleşecektir. Pozisyon değişimlerinde oluşabilecek alternatifler aşağıdaki istatistikî tabloda gösterilmiştir. İnici ve çıkıcı ve aynı iki nota aralıkları için yazılan alternatifler buna göre sıralanmıştır. Notaların altında yazan ve çarpmaların üzerinde yazılı olan rakamlar parmak numaralarını göstermektedir. Çarpmalar, mızrapsız çarpmadır. İkili aralıklarla yapılan pozisyon değişimleri, aşağıdaki notada görülen tanini aralığı olarak düşünülebileceği gibi, her iki sesin önünde diyez veya bemoller bulunup, aralığın bakıyye, küçük mücennep, büyük mücennep, tanini, artmış ikili, minör veya majör üçlü hatta daha büyük olabileceği düşünülmeli, ona göre çalışılmalıdır.

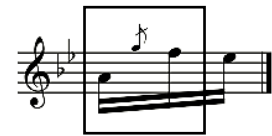


Aşağıda çarpma ile pozisyon değişimine örnek teşkil edebilecek çekirdek motifler yer almaktadır.

Çarpmalı- çıkıcı:



İzzettin Ökte-Büselik Taksim 3:00/1:51



Abdi Coşkun-Nihavend Taksim 3:18/ 0:32

Çarpmalı- incici:



T.C.B.-Şedaraban Saz Semaisi 1. Hane-3:27/0:12



N.Y.-Uşşak Taksim-5:16/0:21

“Şekil 3.45. ve 3.46. “

Çarpma ile yapılan inici pozisyon değişimi egzersizleri

Tanburda mızrapsız kadar çok olmamakla beraber mızraplı çarpma ile de pozisyon değişimi yapılır. Aşağıdaki egzersizler, mızraplı çarpma ile de çalışılmalı.

Egzersiz 1.

Pozisyon değişimleri birinci parmakla, çarpmalar üçüncü ve dördüncü parmaklarla yapılmalıdır.

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

“Şekil 3.47. “

Egzersiz 2.

Pozisyon değişimleri bir ve ikinci parmaklarla, çarpmalar ikinci, üçüncü ve dördüncü parmaklarla yapılmalıdır.

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

“Şekil 3.48. “

Egzersiz 3.

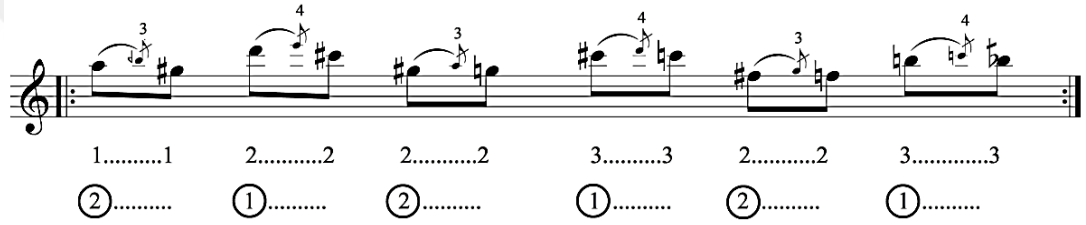
Bu egzersiz, diğer tüm tellerde de çalışılabilir. Çarpmalar üç ve dördüncü parmaklarla yapılmalıdır. Pozisyon değişimleri bir ve ikinci parmaklarla yapılmalıdır.



“Şekil 3.49. “

Egzersiz 4.

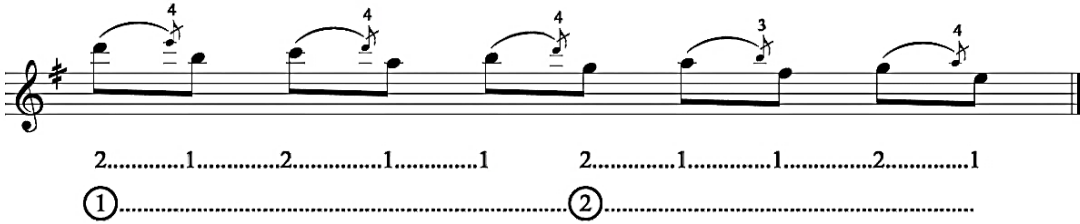
Kromatik dizi halinde seyreden bu egzersizde pozisyon değişimleri bir, iki ve üçüncü parmaklarla yapılmalıdır.



“Şekil 3.50. “

Egzersiz 5.

Çarpmalar üç ve dördüncü parmaklarla, pozisyon değişimleri bir ve ikinci parmaklarla yapılmalıdır. Egzersize en alt telde başlanır. Tiz Segâh notasından sonra tiz Neva perdesiyle çarpma yapıldıktan sonra Gerdaniye notası ikinci telde ikinci parmakla basılır ve egzersiz ikinci telde son bulur.



“Şekil 3.51. “

Egzersiz 4.

Pozisyon değişimleri bir ve ikinci parmaklarla yapılmalıdır. Çarpmalar üç ve dördüncü parmaklarla yapılmalıdır.

The image shows two staves of musical notation for Exercise 4. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains three measures of music. The first measure has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a '3' above it, followed by a quarter note (C5) with a '4' above it, and another triplet of eighth notes (B4, A4, G4) with a '3' above it. The second measure has a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) with a '3' above it, followed by a quarter note (B4) with a '3' above it, and another triplet of eighth notes (A4, G4, F4) with a '3' above it. The third measure has a triplet of eighth notes (E4, F4, G4) with a '3' above it, followed by a quarter note (A4) with a '2' above it, and another triplet of eighth notes (G4, F4, E4) with a '3' above it. Below the staff, the fingerings are: 2.....1.....1.....1.....2 0. The second staff is identical to the first. Below it, the fingerings are: 2.....1 2.....1 2. and circled numbers 2 and 3 are placed below the first and last measures respectively.

“Şekil 3.55. “

Aşağıda çarpmalı pozisyon değişimine örnek teşkil edebilecek etüd ve saz eserleri yer almaktadır.

1. Pozisyon değişimleri birinci, ikinci parmaklarla yapılmıştır. Çarpmalar birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü parmaklarla yapılmıştır. (Parmak uyarlama: E.G.)

UŞŞAK ARANAĞMESİ

The image shows four staves of musical notation for Uşşak Aranağmesi. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains four measures of music. The first measure has a quarter note (G4) with a '0' below it, followed by a quarter note (A4) with a '2' below it, a quarter note (B4) with a '3' below it, and a quarter note (C5) with a '4' below it. The second measure has a quarter note (D5) with a '3' below it, a quarter note (E5) with a '3' below it, and a quarter note (F5) with a '3' below it. The third measure has a quarter note (G5) with a '3' below it, a quarter note (A5) with a '3' below it, and a quarter note (B5) with a '3' below it. The fourth measure has a quarter note (C6) with a '1' below it, a quarter note (B5) with a '1' below it, and a quarter note (A5) with a '1' below it. Below the staff, the fingerings are: 0 2.....1 3 4 1.....1 0.....1 3 1.....1.....0 1.....1. Circled numbers 2, 3, and 3 are placed below the first, second, and fourth measures respectively. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains four measures of music. The first measure has a quarter note (G4) with a '3' below it, a quarter note (A4) with a '4' below it, a quarter note (B4) with a '3' below it, and a quarter note (C5) with a '4' below it. The second measure has a quarter note (D5) with a '1' below it, a quarter note (E5) with a '1' below it, and a quarter note (F5) with a '1' below it. The third measure has a quarter note (G5) with a '1' below it, a quarter note (A5) with a '2' below it, a quarter note (B5) with a '3' below it, and a quarter note (C6) with a '3' below it. The fourth measure has a quarter note (D6) with a '3' below it, a quarter note (E6) with a '3' below it, and a quarter note (F6) with a '3' below it. Below the staff, the fingerings are: 3 4 3 4 1.....1.....1 1.....1 0 1.....1.....1.....1.....1 2. Circled numbers 2, 3, and 3 are placed below the first, second, and third measures respectively. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains four measures of music. The first measure has a quarter note (G4) with a '1' below it, a quarter note (A4) with a '2' below it, a quarter note (B4) with a '1' below it, and a quarter note (C5) with a '1' below it. The second measure has a quarter note (D5) with a '1' below it, a quarter note (E5) with a '1' below it, and a quarter note (F5) with a '1' below it. The third measure has a quarter note (G5) with a '1' below it, a quarter note (A5) with a '2' below it, a quarter note (B5) with a '1' below it, and a quarter note (C6) with a '1' below it. The fourth measure has a quarter note (D6) with a '1' below it, a quarter note (E6) with a '2' below it, a quarter note (F6) with a '1' below it, and a quarter note (G6) with a '2' below it. Below the staff, the fingerings are: 1 2.....1.....1.....1 0 1 2 1.....1.....1 2.....1.....1 1 2. Circled numbers 3 and 4 are placed below the first and third measures respectively. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains four measures of music. The first measure has a quarter note (G4) with a '0' below it, a quarter note (A4) with a '1' below it, a quarter note (B4) with a '1' below it, and a quarter note (C5) with a '1' below it. The second measure has a quarter note (D5) with a '3' below it, a quarter note (E5) with a '4' below it, a quarter note (F5) with a '1' below it, and a quarter note (G5) with a '1' below it. The third measure has a quarter note (A5) with a '1' below it, a quarter note (B5) with a '1' below it, and a quarter note (C6) with a '1' below it. The fourth measure has a quarter note (D6) with a '1' below it, a quarter note (E6) with a '1' below it, and a quarter note (F6) with a '0' below it. Below the staff, the fingerings are: 0 1.....1.....1 3 4 1.....1.....1 0 1.....1.....1 0. Circled numbers 3 and 2 are placed below the first and second measures respectively.

“Şekil 3.56. “

2. Pozisyon değişimleri birinci parmakla yapılmıştır. arpmalar ikinci, üçüncü ve dördüncü parmaklarla yapılmıştır.

ACEMKÜRDİ ETÜD

Nim Sofyan E.G.

“Şekil 3.57. “

3. Pozisyon değişimleri birinci parmakla yapılmıştır. arpmalar ikinci ve üçüncü parmaklarla yapılmıştır.

HÜSEYİNİ ETÜD

Semai E.G.

“Şekil 3.58. “

3. 2. 3. Glissando ile yapılan pozisyon değişimi

Glissando (Portamento), bir sestem diğerine geerirken parmağın kaymasıyla aradaki seslerin de duyularak alınmasıdır.

a) İki esas ses arasında kaydırma: Birinci ses zamanını doldururken, parmak kayar. İkincisi tam zamanında duyurulur. (Mızrapvurulmadan) Tek parmakla yapılan bir Legato duygusu verir.

b) Kaydırma başlangıcı esas ses değildir. Kaydırma öncesindeki not (DO) biter, sonraki zaman çarpma notundan hemen kayarak başlar. İkinciye mızrap vurulmaz.

c) Kaydırma bitişi esas ses değildir. İlk ses zamanını doldururken parmak kayar, ikinci sesin başlangıcında mızrap vurur.

a) ÇIKICI İNİCİ
Si gliss. Re Re gliss. Si

b) Do gliss. Re Mi gliss. Si

c) Si gliss. Re Re gliss. Si

(Torun, 2000: 301)

“Şekil 3.59. “

Glissando ile yapılan pozisyon değişimi egzersizleri

a. Bu egzersizde birinci ses zamanını doldururken, parmak kayar, ikincisi tam zamanında duyulur.

1.....1 1.....1 1.....1 1.....1 1.....1

2.....

1.....1 1.....1 1.....1 1.....1 1.....1

2.....

“Şekil 3.60. “

arpmasız pozisyon değişimleri başlığındaki tüm egzersizler, yukardaki glissando ile yapılan pozisyon değişimi tekniğiyle de çalınır.

b. Kaydırma öncesindeki not biter, sonraki zaman çarpma notundan hemen kayarak başlar. İkinciye mızrap vurulmaz.

3 1 2 1 3 2 3 2

2 1 3 1 3 1 2 1

“Şekil 3.61. “

c. İlk ses zamanını doldururken parmak kayar. İkinci sesin başlangıcında mızrap vurulur.

1.....1 1.....1 1.....1 1.....1 1.....1

1.....1 1.....1 1.....1 1.....1 1.....1

“Şekil 3.62. “

3. 3. Bölüm Sonucu

Bu çalışmada tanburun önde gelen ses özelliklerinden ses rengine (tınsına) udda yaklaşabilmenin yolları arandı.

Tanbur, genellikle en alt telde çalındığından üst iki telin bir nevi âhenk teli olarak müziğe katkısı çok olmuştur. Buradan yola çıkılarak udun da beşinci ve altıncı tellerinin akortlarının farklı yapılması ve icradaki avantajları araştırıldı. Bolâhenk, Davut Nısfıyesi, Müstahzen ve Kız Neyi düzenlerinde rezonans açısından avantajlı makamlar belirtildi. Bazı makamların ise bu akort ve düzende iyi netice vermediğine rastlanıldı.

Farklı akort ve düzenlerde oluşan armonik sesler tablosu aşağıdaki gibidir:

	6. Tel Mi		6. Tel Re	
	5. Tel Si	5. Tel La	5. Tel La	5. Tel Sol
Bolâhenk düzeninde	Si - Fa küçük mücennep diyezi - Re bakıyye diyezi - Mi - Sol bakıyye diyezi	La - Mi - Do bakıyye diyezi - Si - Sol bakıyye diyezi	La - Mi - Do bakıyye diyezi - Re - Fa bakıyye diyezi	Sol - Re - Si koma bemolü - La - Fa bakıyye diyezi
Davut Nısfıyesi düzeninde	La - Mi - Do bakıyye diyezi - Re - Fa bakıyye diyezi	Sol - Re - Si koma bemolü - La - Fa bakıyye diyezi	Si - Fa küçük mücennep diyezi - Re bakıyye diyezi - Mi - Sol bakıyye diyezi	La - Mi - Do bakıyye diyezi - Si - Sol bakıyye diyezi
Müstahzen düzeninde	Re - La - Fa bakıyye diyezi - Sol - Si koma bemolü	Do - Sol - Mi koma bemolü - Re - Si koma bemolü	Do - Sol - Mi koma bemolü - Fa - La bakıyye diyezi	Si küçük mücennep bemolü - Fa - Re koma bemolü - Do - La koma bemolü
Kız Neyi düzeninde	Mi - Si - Sol bakıyye diyezi - La - Do bakıyye diyezi	Re - La - Fa bakıyye diyezi - Mi - Do bakıyye diyezi	Re - La - Fa bakıyye diyezi - Sol - Si koma bemolü	Re - La - Fa bakıyye diyezi - Mi - Do bakıyye diyezi

Müziğimizde durak seslerinden en çoğu La ve Sol, güçlülerin en çoğu da Re ve Mi sesleridir. Tablo incelemesinin sonucunda bu sesleri açık tel olarak veren akort ve düzenlerin amaca çok uygun olduğu görülmüştür.

Altıncı tel Mi, beşinci tel Si sesine akort edildiğinde Bolâhenk düzende Sûzidil makamı, güçlüsü ve karar sesleriyle en uygun makamdır. Davud Nısfıyesi düzeninde en iyi sonuç verecek olan makamlar durak, güçlü ve üçüncü derece sesleriyle Yegâh, Nişâburek, Uzzâl ve Zîrgûle' li Hicaz makamlarıdır. Müstahzen düzeninde Rast kararlı, özellikle Rast, Sûzinak, Hicazkâr gibi makamlar durak, güçlü ve üçüncü derece sesleriyle rezonans açısından en iyi neticeyi verir. Kız Neyi düzeninde ise en avantajlı makamlar Hüseyini, Bûselik, Hisâr gibi makamlardır.

Altıncı tel Mi iken beşinci teli La' ya akort edildiğinde Bolâhenk düzende en iyi neticeyi verecek olan makamlar; Hüseyini, Bûselik, Uzzâl, Şehnâz ve Hisâr gibi makamlardır. Davud Nısfıyesi düzeninde Rast, Sûzinak, Hicazkâr gibi makamlar durak, güçlü ve üçüncü dereceleriyle en avantajlı makamlardır. Müstahzen düzeninde en iyi sonuç verecek olan makam Sabâ' dır. Kız Neyi düzeninde ise Yegâh ve Sultânî Yegâh' tır.

Altıncı tel Re beşinci tel La' ya akort edildiğinde Bolâhenk düzende en iyi neticeyi Hüseyini ve Bûselik gibi makamlar verir. Davud Nısfıyesi düzeninde en iyi sonuç verecek makamlarla altıncı tel Mi, beşinci tel La' ya akort edildiğinde Bolâhenk düzenin armonik sesleriyle bu akorttaki armonik sesler aynı olacağından icrada avantajlı makamlar da aynı olacaktır. Müstahzen düzeninde durak, güçlü ve üçüncü dereceleriyle rezonansa katılan makam yoktur. Buradan yola çıkılarak şöyle söylenebilir; her düzen beşinci ve altıncı telin farklı akortlarında rezonans açısından verimli olmayabilir. Kız Neyi düzeninde ise rezonans açısından en avantajlı makam, altıncı tel Mi, beşinci tel Si' ye akortluyken Müstahzen düzenindekiyle aynıdır.

Altıncı tel Re iken beşinci tel Sol' e akort edildiğinde Bolâhenk düzeninde en iyi rezonansı verecek makam, altıncı tel Mi beşinci tel La iken Davud Nısfıyesi düzeniyle aynıdır. Davud Nısfıyesi düzeninde en avantajlı makam, altıncı tel Mi, beşinci tel La' ya akortlu iken Bolâhenk düzeninden çalındığındakiyle aynıdır. Müstahzen düzeni rezonans açısından iyi sonuç vermemektedir. Kız Neyi düzeninde ise altıncı tel Mi ve beşinci tel La' ya akort edildiğinde Kız Neyi düzenindekiyle aynıdır. Bazı akort ve düzenlerin tanburun telleriyle aynı olduğu görülmektedir.

Bazı akort ve düzenlerin ise tanburun telleriyle aynı olmasa bile bu arayıştan çıkan avantajların bulunmasına vesile olduğu ortaya çıkmıştır.

Farklı bir ana konu olarak, tanburun bir tel üzerindeki icrası sonucu o tek telin tını değişmezliği avantajlarından udda da yararlanmak istendiği için pozisyon değişimine odaklanıldı. Çarpmasız, çarpmalı, glissandolu pozisyon değişimleri ayrı ayrı egzersiz, etüd ve eserlerle çalıştırıldı. Alışılmadık bir teknik olarak pozisyon değişimlerinin ve kapalı seslerin udda uygulanması, falso ihtimalini çoğaltacağından farklı teknik, tel ve pozisyonlarda uzun süre çalışmak gerekmektedir. Bu doğrultuda önceden yazılmış olan pozisyon değişimi çalışmalarının yanında udda tanbur tınısına örnek teşkil edebilecek egzersiz, etüd ve eserlere de yer verildi.



4. SONUÇ

Bu tezdeki incelemelerin ve bunlara dayanan uddaki icraların sonucunda yeni tınılara ulaşıldığı görülmüştür.

Udun yapısı ve ses sistemi itibariyle bir tel üzerinde çok uzun pasajların çalınması imkan dahilinde değildir. Tel değiştirmesi ve açık tel kullanılması normaldir. Ama açık telin mümkün olduğunca az kullanılması seslerin arasındaki tını farkını da azaltacağı için hep kapalı çalmakla tanburdaki tınıya yaklaşacak ve uda daha başka ifadeyi bir ses rengi verecektir. Çünkü pozisyon değişimi ardarda devam eden sesler arasında ses rengi – tını birliğini oluşturacaktır.

Pozisyon değişimi fazla kullanılarak yapılan icralarda da tanburun üslubuna yaklaşıldığı ortaya çıkmıştır. Udun genellikle icrasından insanın aklında kalan ardarda aynı seslerde bol mızrap vurulmasıdır. Bunun yerine daha ifadeyi her sese birer mızrap vurarak çalınan nüansı ortaya koyma, tınının güzelliğini sağlamaya çalışma udda daha farklı üsluplar ortaya koyacak ve müzikal ifade daha da zenginleşecektir kanaatindeyiz. Rezonansla zenginleşme de ardarda bir seste mızrap vurma ihtiyacını azaltacaktır.

Tanburun üst tellerinde olduğu gibi, udda da icra edilen makamın durak, güçlü veya diğer mühim seslerine beşinci ve altıncı telleri akort etmenin rezonansı arttırıp tınıyı zenginleştirdiği görülmüştür.

Bu tez içinde geçen konuların ud eğitiminde de faydalı olacağı ve farklı akort yapmanın daha fazla kullanılacağı bir eğitim şeklinin uda yeni kapılar açıp yeni üsluplar doğuracağı kanaatindeyiz.

KAYNAKLAR

Kitaplar

Akan, E. (2007). *Tanbur Metodu*, Çağlar Yayınları, İstanbul.

Aksüt, S. (1994). *Tanbur Metodu*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Aktüze, İ. (2003). *Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayınları, İstanbul.

Aslan E.M. (Yayınlanmamış Kitap). *Lavta Metodu*.

Haciev, P. (1996). *Temel Müzik Teorisi*, Pan Yayınları, İstanbul.

Karolyi, O. (1995). *Müziğe Giriş*, Pan Yayınları, İstanbul.

Özkan, İ.H. (1998). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudum Velveleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Tanrıkorur C. (2001). *Saz ü Söz Arasında*, Zaman Kitap, İstanbul.

Torun, M. (2000). *Ud Metodu Gelenekle Geleceğe*, Çağlar Yayınları, İstanbul.

Tezler

Özbey, Ö. (2014). Udda Farklı Akortlar ve Transpoze İcralar. *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Bölümü, Yüksek Lisans Tezi*.



EK 1: Prof. Mutlu Torun'un, "İÜ. OMAR İcra Heyeti -Mutlu Torun Eserleri -Osmanlı'dan Günümüze Türk Müziğinde yenileşme-2018" adlı CD içinde solo ud için aşağıdaki "Baharda Göçmen Kuşlar" adlı eserinde, bam telini Kaba Yegâh'a akort etmiş, "Kız Neyi Nısfıyesi" denebilecek bir akorttan çalmıştır. İkinci tel Rast perdesi olarak alınmıştır.

BAHARDA GÖÇMEN KUŞLAR

Yürük Semai

MUTLU TORUN

1 *mf*

p

p

p *mf*

p

p *mf*

son

The image displays a musical score for guitar, organized into three systems of staves. The first system (measures 1-12) is in 4/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 48$. It features a complex melodic line with many sixteenth notes and a bass line with chords and single notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a slur, followed by the instruction 'D.C.'. The second system (measures 13-24) is in 3/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 80$. It continues the melodic and harmonic development with various rhythmic patterns and accents. The third system (measures 25-36) is in 9/8 time with a tempo marking of $\text{♩} = 144$. This section is characterized by a dense, rapid melodic line with many sixteenth notes and a bass line with chords and single notes. The score concludes with a double bar line.

The image shows a musical score for five staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 9/4. The first two staves contain melodic lines with various ornaments and slurs. The third staff begins with a 3-measure rest, followed by a melodic line. A tempo marking above the first note of the third staff indicates a quarter note equals 80 (♩ = 80). The fourth and fifth staves continue the melodic and harmonic development. The score concludes with a double bar line and the instruction "D.C. Fin." (Da Capo Fine).



EK 2: Ersu Pekin'in notaya aldığı Necdet Yaşar icrasından Udi Nevres Bey'in Hüzam Saz Semaisi;

Aksak Semai Udi Nevres Bey
(1873 - 1937)

1

T

2

3

p cresc.

sempre p dolce f

Del 1/2 al 1/4 poi

Yürük Semai

4

ppp rall. pesante

mf a tempo accel.

rit. dimin. p ppp rall. pesante p

a tempo mf cresc. f

rit. dimin. p a tempo sempre mf

accel. f rit. dimin. p

p rall. dimin. rit.

EK 3:

Hicaz Taksim
Cemil Bey Tanbur ile

Notaya alan
Mullu Torun

1

14

7

7

10

11

12

15

p

16

17

18

19

20

21

22

23

24

27

28

30

31

43

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

43

44

ÖZGEÇMİŞ

1984 yılında Gaziantep’ te doğdu. İlk ve orta öğrenimini İstanbul’ da tamamladı. 1999 yılında Eyüp Musiki Derneği’ nde ud eğitimine başladı. 2008 yılında Haliç Üniversitesi Türk Musikisi Bölümü’ nün lisans ve yüksek lisans aşamasında Prof. Mutlu Torun’dan ud başta olmak üzere birçok ders aldı. Çeşitli korolarda ve konserlerde ud çaldı. 2012 yılında Marmara Üniversitesi' nden Pedagojik Formasyon Eğitimi Sertifikası aldı. Halen bir eğitim kurumunda müzik öğretmenliği yapmakta.

