

musikişinas

boğaziçi üniversitesi
türk müziği kulübü yayını

bahar 98

sayı:2

GELENEKSEL TANBUR TAVRI ÜZERİNE NOTLAR

Kamil Melih ÖZALTINER

Yayıma Hazırlayan: Bülent AKSOY

Geleneksel Tanbur Üslubu ve Melih Özaltiner'in Notları Üzerine

Melih Özaltiner'in geleneksel tanbur tavrına ilişkin notları arkadaşım Cemal Ünlü aracılığıyla bana ulaştı. Özaltiner Tanburi Kemal Batanay'dan (1893-1981) 1970'li yılların ilk yarısında tanbur dersleri almıştı. Kemal Batanay tam anlamıyla geleneksel tarzda çalan bir tanburi olsun olmasın, o tavrı herhalde bilen bir tanburiydi. Bu bakımdan, Melih Özaltiner'in ders notlarını değerli bir çalışma olarak gördüm.

Bugün geleneksel tanbur tavrı hakkında pek az şey biliniyor. Bu tavrın bilinen en eski ustası Tanburi İzak'tır. Daha önceki tanburilerin nasıl çaldıkları konusunda pek bir şey bilmiyoruz. Acaba daha önceki tanburiler daha farklı bir şekilde mi çalıyorlardı, yoksa bu tavır İzak'ın geliştirdiği yahut olgunlaştırdığı bir üslup muydu? Bu soruya doyurucu bir cevap verilmesi güç. Ancak şu kadarını söylemek mümkün: Tanburun, yani bugünkü tanburun, onaltıncı yüzyılda - yahut en geç onyedinci yüzyıl başlarında - İstanbul'da icat edildiği ve onyedinci yüzyıl ortalarına doğru en gözde sazlarından biri olduğu varsayılırsa, bu sazın sözgelimi bir ud kadar uzun bir geçmişi olmadığını düşünmemiz gerekir. Bugünkü tanburun tarihini onyedinci yüzyıl başlarından bu yana izleyebildiğimize göre, üslubu ile tavrı da bu dönemde ortaya çıkmış olmalıdır. 1700 dolaylarında yazıldığı sanılan Kantemiroğlu edvarında, yazarın Türk musikisi 'nazariyatı'nı ilk kez tanburun perdeleri üzerinde açıklamış olması da bu açıdan çok anlamlıdır. Fakat bu üslubun iyice olgunlaşması, hele tanburun bağlamadan esinlenilerek geliştirilmiş bir saz olduğu varsayılırsa, herhalde uzunca bir zaman almıştır. Bu sazın yazılı kaynaklarda izlenebilen tarihi içinde İzak'tan Kuyumcu Oskiyan'a geçen tanbur tavrının daha sonraki temsilcisi Kozyatağı Rıfai' Tekkesi Şeyhi Abdülhalim Efendi'dir. Bunlar dışında, ondokuzuncu yüzyılın Numan Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Tanburi Küçük Osman Bey gibi tanburilerin de geleneksel üslupta çaldıklarını; ama Tanburi Büyük Osman Bey'in bu sazı babası Zeki Mehmed Ağa'dan değil de, kendi kendine öğren-

diği için tanbur tavrının geleneksel üslubun dışında olduğunu çeşitli kaynaklardan öğreniyoruz. Bu da, eski tavrın iyice olgunlaştığı bir dönem olması gereken ondokuzuncu yüzyılda bile farklı tanbur tavrı-
ları olduğunu düşündürmesi bakımından anlamlı bir ipucudur.

Abdülhalim Efendi eski üslubu Suphi Ezgi'ye, Suphi Ezgi de Mesut Cemil'e öğretmiş, böyle eski tanbur tavrına ilişkin bilgiler hiç olmazsa bir bölümüyle günümüze kadar ulaşmıştır. Suphi Ezgi'nin bu tavrı öğrettiği musikicilerden biri de Gaziantepi Doktor Cemil Özbal'dır (1908-1980). Birkaç icrasını dinlediğim Cemil Özbal gerçekten, günümüz tanburilerinin üslubundan farklı bir biçimde çalmaktadır tanburu. Eski tavrıda tanburu günümüzde bilen icracılardan biri de Ercüment Batanay'dır. Batanay da bu tarzı hocası Mesut Cemil'den öğrenmiş, ama bu tavrıda çalmaktan kaçınmıştır.

Gelgelelim, sanatta büyük gelenekler bu kadar ince bir çizgi ile temsil edilmiş olamaz. Hiç şüphesiz, eski geleneğin aktarım zincirinin halkaları sadece adı geçen tanburiler değildi. Adı geçen tanburiler - Cemil Özbal hariç - çok tanınmış icracılardır. Bir de, Cemil Özbal gibi, yeterince tanınmamış olan ama gene de geleneğin bir parçası sayılması gereken başka tanburiler olmalıdır. Sanat gelenekleri etkisini kaybedip yerini daha yeni üsluplara bıraktığı zaman bile, etkilerini şuraya buraya saçar; kııntıları, izleri şurada burada kalır. O kadar ünlü olmayan tanburiler, amatör icracılar, tanbur çalmaktan çok bestecilikle yahut daha başka musiki işleriyle uğraşmayı tercih etmiş tanburiler eski geleneği bir köşede yaşatmış olabilirler. Bu bakımdan, yüzyılımızın ikinci yarısına kadar yaşamış, daha genç tanburilerin üslupları da eskinin ne olduğu konusunda bize yol gösterecektir.

Bu tavrın icrada kendini nasıl gösterdiğine ilişkin bilgiler ise çok daha sınırlıdır. Pek az mızrap vuruşuyla birden çok perdenin sesini vermeye dayanan, tanburun derin teknesinde yankılanan uzun soluklu sesler yardımıyla ezgi parçacıklarının birbirine bağlanılmasını öngören bir teknik olarak özetlenir eski tanbur tavrı. Ancak, böyle bir tekniğin nasıl uygulandığı, belli bir saz yahut söz eserinin nasıl baştan sona bu teknikle çalınabildiği sorulduğunda, bu soru ya cevapsız kalır, ya da verilen cevaplar birer tahmin yahut sezgi ürünü olmaktan ileri gitmez pek.

Geleneksel tanbur tavrı hakkında bilinen ve söylenen şeylerin yetersizliği Tanburi Cemil'in tanbur üslubuna getirdiği yeniliğin çok kere yanlış değerlendirilmesinden de bellidir. Bilindiği gibi, Tanburi Cemil, çok kere, eski tanbur tavrını kökünden yıkarak bu sazda devrim yaratmış bir sanatçı olarak değerlendirilir. Bu görüş, eski tavrın pek de iyi bir şey olmadığı yargısını ima eder. Öte yandan, Tan-

buri Cemil'in gördüğü tepkilere bakılırsa, eski tavır daha incelikli bir tanbur üslubuna dayanıyordu; kimilerine göre de, yeni tavır, eski tavrın güzelliklerini silip süpürmüştür. Her iki yargı da, iki tavır arasında çok derin farklar olduğu noktasında birleşir. Oysa gerçek durum daha farklı bir şey olsa gerektir. İster eski tavrıda, ister yeni tavrıda çalın, sonuç olarak, çalınan saz gene tanburdur. Tanburun 'tanbur' olabilmesi, yani uddan, lavtadan, bağlamadan, mandolinden farklı bir saz olabilmesi için de, mızrap vuruşları ile parmak hareketlerinin uyumlu birlikteliğiyle, tanburun derin teknesinde gizlenen o dolgun sesin çıkarılması gerekir. Tanbura özgü o 'eninli taninli' sesi çıkarmayan bir sazende ne kadar 'usta' olursa olsun, çaldığı saza 'tanbur' denilemez; tanburu başka bir saz gibi çalıyor o. Bu bakımdan, eski tanbur üslubuna uygun olduğu söylenebilecek bazı icralar (Mesut Cemil'in bazı taksimleri ve saz eseri icraları, Dr. Cemil Özbal'ın icraları, Melih Özaltın'ın çalıp kaydını bana gönderdiği, Emin Ağa'nın acemaşiran peşrevi gibi) ile Tanburi Cemil'in plaklarını birlikte dinlediğim zaman, her iki üslubun da tanbura özgü bir tekniğin ürünü olduğunu açıkça görüyorum. Tanburi Cemil'in getirdiği teknik yenilik ise, tanburu hiç bir zaman tanbur olmaktan çıkarmadan, yani o derin sesi feda etmeden saza o zamana kadar ki tanburilerin alışık olmadığı bir kıvraklık getirmiş olmasıdır. Bu bakımdan, getirilen yenilik sazın çalınıışındaki tekniği geliştirme çabasının bir sonucu olabilir, 'devrim' gibi sözlerle nitelenmesi çok yersiz olsa gerektir; çünkü eski üslup ile yeni üslup arasındaki fark bir uçurum kadar derin olamazdı.

1997 yılının ilkbaharında Açık Radyo'da arkadaşım Ersu Pekin'le tanburun tarihi ve üslubu konusunda dizi programlar yayımlamış, ünlü ünsüz çeşitli tanburilerin icralarından da örnekler dinletmiştik. Tanbur üslubu konulu programımızda Tanburi Necdet Yaşar ile görüşmüş, sanatçının tanbur tekniğiyle ilgili görüşlerini dinledikten sonra eski tanbur tavrının özellikleri konusuna da değinmesini istemiştik kendisinden. Okuyuculara yararlı olabilir düşüncesiyle burada Necdet Yaşar'ın görüşlerine de kısaca yer vermek istiyorum.

Sayın Yaşar'ın iddialı şeyler söylemekten sürekli kaçınarak, çok ihtiyatlı bir dille bizlere anlattıkları şöyle özetlenebilir:

Necdet Yaşar'a göre, eski tanbur tavrı Cemil Bey'le birlikte kaybolmuş değildir; eski tavır, yeni tavrın içinde, tanburiden tanburiye değişen ölçülerde hâlâ yaşamaktadır. Denebilir ki, Cemil Bey ve daha sonraki usta icracılar eski ile yeninin bir çeşit bileşimini kurmuşlardır. Saza kıvraklık getirilmiş, ama nağmeleri birbirine bağlayarak çalma tekniği bu kıvraklık içinde büsbütün yitip gitmemiştir. Yaşar'a göre, söz konusu bileşimin Cemil Bey'den sonraki en iyi

temsilcisi Mesut Cemil'dir. Mesut Cemil hem babasının üslubunu iyi tanıyor, hem de eski üslubu biliyordu. Gene Yaşar'a göre, Mesut Cemil'in birçok icrası teknik bakımdan babasınıninkilerden çok daha eskiye bağlıdır; en azından eskinin bir yorumudur. Mesut Cemil'in bol bol çarpma kullanması bu bağlılığın en belirgin göstergelerinden biridir. Yaşar, Tanburi Küçük Osman Bey'in ünlü nişaburek saz semaisinin teslim bölümlerinin ilk ölçülerindeki çarpmaların da eski tanbur üslubunun tanbur çalan bir bestecinin eserine yansması olarak düşünülebileceği kanısında.

Yaşar'ın genel olarak tanbur üslubu konusunda üzerinde önemle durduğu nokta şudur: tanburi, mızrabın ucunu değil, geniş ağzını kullanmalıdır. Yaşar, hocası Mesut Cemil'in kendisine sürekli olarak mızrabın geniş ağzını kullanma öğüdünü verdiğini, bu öğüde uyabilmek için çok çalıştığını, tanburda Cemil Bey'inki gibi dolgun, gür, tok ses çıkarabilmek için mızrabın ucunu, Mesut Cemil'in deyişiyle, 'tavuk gagalaması' gibi kullanmamak gerektiğini söylemektedir. Sadece mızrabın ucuyla sağlanan kıvraklık büyük bir hüner işi değildir; tanburu tanbur olmaktan çıkarır. Asıl zorluk, hem mızrabın geniş ağzını kullanmak, böylece tanbura özgü o derin sesi bulmak, hem de aynı anda kıvraklık sağlayabilmektir.

Necdet Yaşar'ın bu değerli öğüdünden konumuz açısından şu anlamı çıkarıyorum: Geleneksel üslupta çalan tanburi de mızrabın geniş ağzını kullanıyordu. Teknede yankılanan dolgun sesler çıkarabilmesi için şarttı bu. Yoksa, tok ses çıkarmadan, nağmeler hiç mızrap kullanılmaksızın nasıl birbirine bağlanabilirdi?.. O bakımdan, eski tanburiler de sazlarını ud gibi değil, tanbur gibi çalışıyorlardı. Bu da bize dolaylı olarak şunu gösteriyor ki, Cemil sonrasının tanbur üslubu eski tavrı ile yani tavrın daha yüksek bir seviyede kaynaştırılmasıyla ortaya çıkmıştır.

Eski tanbur tavrına ilişkin bilgiler Türk musıkisiyle ilgili hemen her konuda olduğu gibi kırıntıların, ipuçlarının, kişisel tecrübelerin, gözlemlerin ve anıların birbirine eklenmesiyle elde ediliyor.

Durum böyleyken, Melih Özaltınar'ın tuttuğu notların musiki tarihiyle uğraşanların, tanburilerin ve tanbura yeni başlayan öğrencilerin işine yarayabileceğini düşündüm.

Melih Özaltınar'ın notları 1977'de yazılmış, bugüne kadar yayımlanmamıştır. Zaten yazar notlarını yayımlatmak amacıyla tutmamıştı. Aşağıda sunulan çalışma bir 'ders notları' düzeni ve diliyle kaleme alınmıştı. Ben çok belirgin bir değişikliğe başvurmadan, sadece notların dilini yazı diline yaklaştırarak ufak tefek şekil ve düzen değişiklikleriyle bu çalışmayı yayıma hazırladım.

Özaltınar eski tanbur tavrı konusundaki notlarını çok tutumlu bir

şekilde kaleme almıştı. Çalışmanın bana ulaşan ilk şeklinde 'Gele-
neksel Tanbur Tavrı Hakkında Birkaç Söz' başlıklı son bölüm yoktu.
Kendisinden, eski tanbur tavrına özgü mızrap ve parmak hareketlerini
nota ile gösterdiği uygulamalı teknik bilgilere sözkonusu tanbur tekni-
ği hakkındaki görüşlerini, gözlemlerini eklemesini, mümkünse musı-
ki dünyasından örnekler de vermesini rica ettim. Bu tanbur üslubu na-
sıl bir musiki anlayışının, nasıl bir musiki icrası ve zevkinin ürünüy-
dü? Bu üslup ile dönemin musiki eserleri ve o eserlerin icra biçimi
arasında nasıl bir bağ kurulabilirdi? O eski tanburun estetiği neye da-
yanıyordu? Aslında, yazarın bu tür sorunlar üzerinde düşündüğünü
gösteren bazı ipuçları da yok değildi notlarında. İşte çalışmanın
sonundaki kısa deneme bu soruları kısaca cevaplandırmak amacıyla
yazılmış ve metne eklenmiştir.

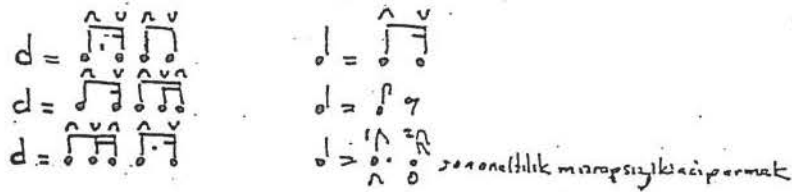
Bülent Aksoy
Eylül 1997

Geleneksel Tanbur Tavrı Üzerine Notlar

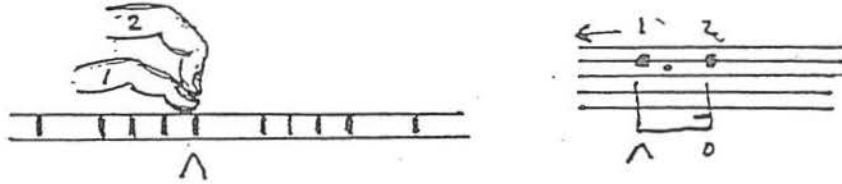
Burada açıklamaya çalışacağım geleneksel tanbur tavrı hocam hafız, hattat ve tanburi Kemal Batanay'dan öğrendiklerimin şekiller ve işaretlerle ifadesidir. Bu tavrı hocam da Dr. Suphi Ezgi'den öğrenmiştir. Bu konuyla ilgilenenlerin bildiği gibi, Suphi Ezgi eski tanbur tavrının son temsilcisiydi; bu tavrı Tanburi İzak'ın tekniğini günümüze ulaştıran son üstaplardan öğrenmişti. Hocamdan öğrendiğim bu tavra ait nüansları bazı işaretler ve harflerle anlatmak ne kadar başarılı olur, bilemiyorum. Çünkü mızrabın parmaklarla aynı anda hareket ettirilmesiyle oluşan ses bileşimlerinin dinlenilerek ve görerek öğrenilmesi gerekir bu teknik pek az mızrap vuruşuyla çok ses çıkarma, çarpmalar, parmak kaydırmalar ve parmak değiştirmelerle değişik tınların elde edilmesi temeline dayanır.

Konuya hocam Kemal Batanay'ın önemle vurguladığı kurallarla başlamak istiyorum. İlkın, tanburun sapı yere paralel tutulmalıdır. Genellikle sazendenin parmakları kaba nimhisar perdesine kadar ulaşmadığı için, tanburun sapı biraz yukarı kaldırılarak bu ve daha pest perdelere ulaşılır. Bunun yerine, tanbur diz üzerinde biraz geriye çekilerek bu zorluk giderilebilir. Eser icrasında üst üste iki-üç defadan fazla mızrap vuruşunu kullanmamaya dikkat etmeli, en yüksek tını elde edilinceye kadar çalışmalar tekrarlanmalıdır. Çalışmalar bu tavrın kullanıldığı çağa ait eserlerle sürdürülmelidir. Tanburun sapı sesi yükseltmek için sallanmamalı, bu işlem için parmak değiştirme teknikleri kullanılmalıdır. Bu eski tavrıda iyi sonuç alınması için tanbur çok hassas ve titiz bir şekilde akort edilmelidir. Tanbur mızrabının ucu elde ne çok kısa, ne de uzun tutulmalı; mızrabın ucu da ne tellere çok saplanmalı, ne de mızrabın sivri ucu kullanılmalıdır. Mızrap tanburun göğsüne 90 derece dik olmalı ve mızrap tamamıyla bilekten sallanmalıdır. Mızrap eşikten dört parmak genişliğinde bir mesafeden, daha doğrusu 7-8 cm kadar eşğin ilerisinden vurulmalıdır. Dört parmak da kullanılmalı, serçe parmak dik tutulmalıdır; her parmağın ayrı tınılarda ses verdiği unutulmamalıdır.

Nota değerleri şu mızrap vuruşlarıyla işlenecektir:



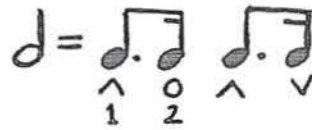
Tınıyı Yükseltmek İçin Ne Yapılır?



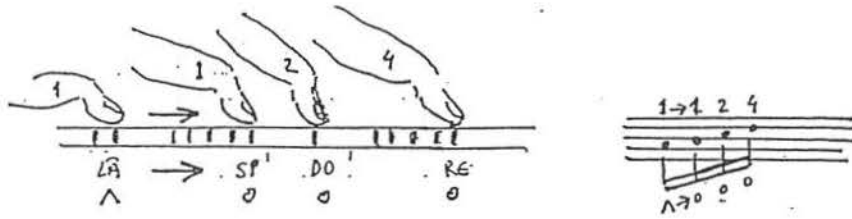
Birinci parmak kullanılırken üst mızrap vurulur, tınlama bitmeden birinci parmağın yerine ikinci parmak getirilirken birinci parmak geri çekilir. Bu teknik dörtlük, ikilik, üç sekizlik ve üç onaltılık notalar için uygulanabilir.

d = Bir ikilik notanın icrasında bu teknik şöyle kullanılır:

Birinci parmağın bastığı perdeye ilk üç sekizlik için bir üst mızrap vurulur, tınlama bitmeden bir onaltılık için ikinci parmak birinci parmağın yerine getirilir; öbür üç onaltılık için bir üst mızrap, son onaltılık da çok hafif bir alt mızrap vurulur. Şöyle:

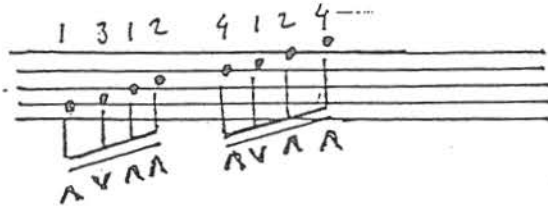


Bir Mızrapla Üçü Mızrapsız Dört Ses Çıkarmak

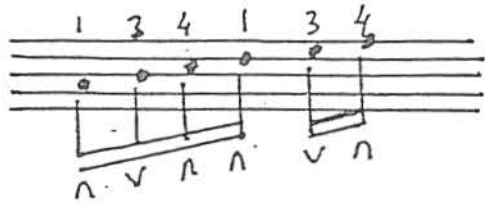


Birinci parmak la perdesine basılır, bir onaltılık için üst mızrap vurulur; ikinci onaltılık için birinci parmak yerinden kaldırılmadan si

perdesine kaydırılarak bu ses elde edilir; devam eden si tınısının üzerine ikinci parmak sertçe basılarak üçüncü onaltılık olan do sesi elde edilir ve hemen ardından dördüncü parmak re perdesine basılarak üç mızrapsız ses elde edilmiş olur. Bu teknik de onaltılık ve otuzikilik dizilerde kullanılır.



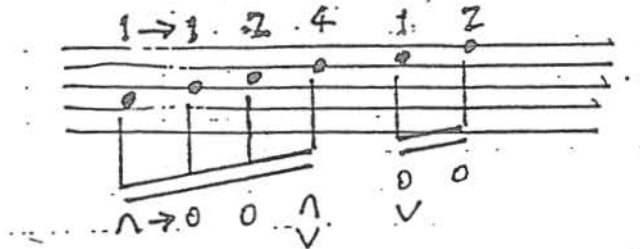
Üst, alt, üst, üst sıralı bu mızrap şekli genellikle dörtlü dizilerde kullanılır; daha çok onaltılık dizilerde tercih edilmelidir.



Üst, alt, üst, üst, alt, üst sıralı bu mızrap şekli altılı dizilerde kullanılır; onaltılık dizilerde tercih edilmelidir.

Yukarıdaki dörtlü ve altılı onaltılık dizimler, klasik eserlerde, genellikle de saz semailerinde rastlandığına göre bu mızrap şekillerini daha çok saz semailerinde kullanmak gerekmektedir. Tanburi Cemil Bey de plağa çaldığı şedaraban saz semaisinin dördüncü hanesinde bu altılı mızrabı kullanmıştır.

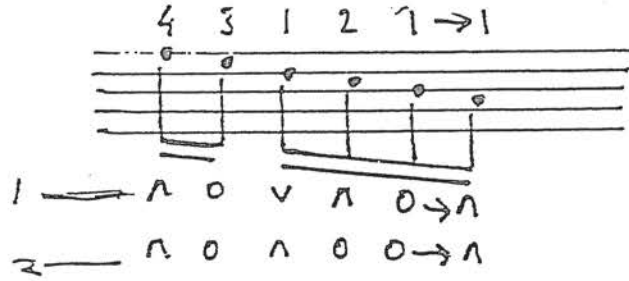
Onaltılık Altılı Dizimin Bazı Perdelerinin Mızrapsız Olarak Elde Edilmesi



La perdesine birinci parmakla basılır ve bir üst mızrap vurulur, tınlama devam ederken birinci parmak si perdesine parmak yerinden kalkmadan kaydırılır, tını kesilmeden ikinci parmak do perdesine ba-

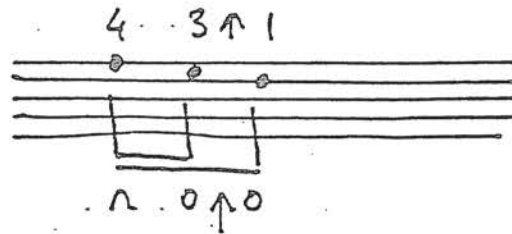
sılır; bu ses de elde edildikten sonra dördüncü parmakla re perdesine basılır ve alt veya üst mızrap vurulur, parmaklar telden çok fazla yukarı kalkmadan birinci parmak mi perdesine getirilir, eğer tını devam ediyorsa mızrap vurulmaz, tını kesilmişse bir alt mızrap vurulur, ardından son onaltılık için la perdesine ikinci parmak sertçe basılır.

Peste Doğru Altılı Dizinin Bazı Perdelerinin Mızrapsız Elde Edilmesi



Dördüncü parmak fa perdesindeyken bir üst mızrap vurulur; dördüncü parmak kalkarken üçüncü parmak fa tınısının üzerine mi perdesine basar, o anda mızrap vurulmaz. Ardından birinci parmak re perdesine basar ve bir alt mızrap vurulur, ikinci parmak do perdesine basarken bir üst mızrap vurulur. İkinci parmak do perdesinden kalkarken do tınısının üzerine birinci parmakla si perdesine basılır; o anda mızrap vurulmaz. Birinci parmak kalkmadan si perdesinden la perdesine çekilir ve bir üst mızrap vurulur. İkinci mızrap şekli ise aynı parmaklarla bu kurallara uyularak yapılır.

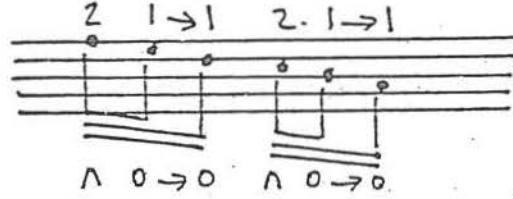
Tel Çekerek Ses Elde Etmek



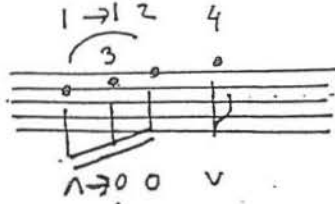
Fa perdesine basan dördüncü parmak için üst parmak kuvvetlice vurulur. Dördüncü parmak kalkarken, aynı parmak fa tınısının üzerine mi perdesine basar. Üçüncü parmak mi perdesinden kalkarken re perdesinde basılı olarak hazır bulundurulmuş birinci parmağın önündeki tel üçüncü parmak ile çekilerek re sesi çıkarılır. Tek mızrapla üç

ses elde edilir.

Parmak Kaydırarak Ses Elde Etmek



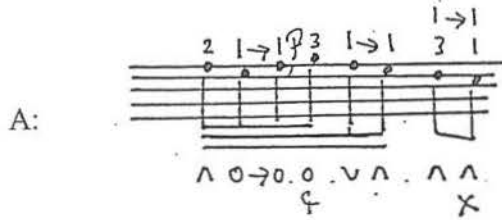
İkinci parmak fa perdesine basılır, üst mızrap vurulur, ikinci parmak kalkarken aynı tını üzerine birinci parmak basılır. İkinci parmak tel üzerinden kalkmadan re perdesine çekilerek re sesi elde edilir. Bu işlem do-si-la perdelerinde aynı şekilde uygulanır. Bu işlem sekizlik ezgilerde de kullanılabilir, fakat daha ağır ezgilerde tını kaybolacağından bu tekniğin kullanılmaması doğru olur.



Bu uygulamada re perdesindeki birinci parmak için üst mızrap vurulur ve birinci parmak kaldırılmadan mi perdesine kaydırılır, hemen ardından ikinci parmak fa perdesine

kuvvetlice basılır. Üçlü tamamlanır ve dördüncü parmak sol perdesine basarken alt mızrap vurulur.

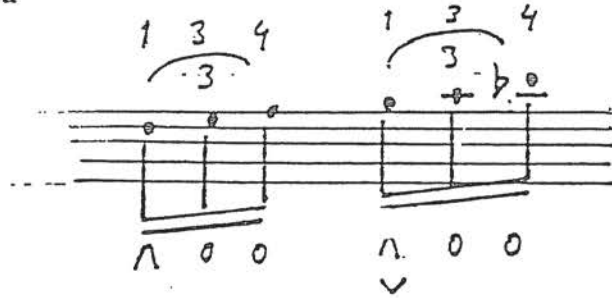
Alıştırma



A-şekli: Fa perdesindeki ikinci parmağa üst mızrap vurulur. Birinci parmak mi perdesine basılırken ikinci parmak kalkar ve mi sesi çıkarılır. Birinci parmak mi perdesinden kalkmadan la perdesine kaydırılır, fa sesi çıkar; bu sesin hemen ardından birinci parmak yerinde sabit tutulur, üçüncü parmakla sol perdesine çarparak vurulur ve parmak çekilir, sol sesi elde edilir. Fa perdesindeki birinci parmak mi perdesine çekilir, bir üst mızrap vurulur. Üçüncü parmak re perdesine getirilir ve bir üst mızrap vurulur, do perdesine birinci parmak getirilir, üst veya bir çift mızrap vurulur.

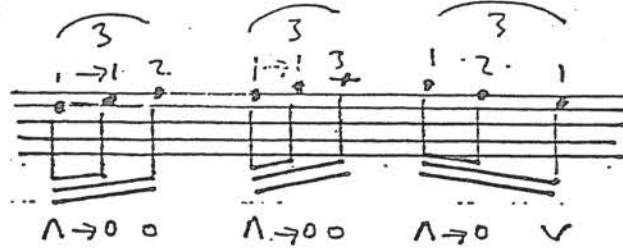
B-şekli: Fa perdesindeki ikinci parmak için bir üst mızrap vurulur, parmak kalkarken mi perdesine birinci parmakla basılır, mi sesi çıkarılır; aynı ses üzerine ikinci parmak fa perdesine ve hemen ardından dördüncü parmak sol perdesine, mızrap vurulmadan süratle basılıp çekilir. Tekrar fa perdesine basan ikinci parmak için bir alt mızrap vurulur, sonra ikinci parmak yerinden kalkar ve mi perdesinde basılı duran birinci parmak için bir üst mızrap vurulur. Üçüncü parmak re sesine getirilir, üst mızrap vurulur, birinci parmak da do sesinde alt mızrapla beslenir.

Alıştırma



Daha önceki üçleme örneğindeki gibi bu parmaklarla uygulanır.

Alıştırma



Re perdesindeki birinci parmağa üst mızrap vurulduktan sonra parmak mi perdesine kaydırılır ve ardından ikinci parmak fa perdesine basar; bu uygulama daha önceki üçleme örneği gibidir, her üçlemede de aynı teknik kullanılır.

Alıştırma

Birinci parmak re sesine basılır ve bir üst mızrap vurulur, birinci parmak mi sesine kaydırılırken çarpma ile bir ikili mızrap vurulur. İkinci parmak fa perdesine basılır, tını kesilmeden dördüncü parmak hemen sol perdesine basılır. Birinci parmak la sesine getirilir ve bir üst mızrap vurulur, birinci parmak si bemol perdesine kaydırılırken çarpmalı bir ikili mızrap vurulur, hemen ardından aynı tını üzerine üçüncü parmak do sesine basılır, dördüncü parmak tiz neva perdesine basarken bir üst mızrap vurulur.

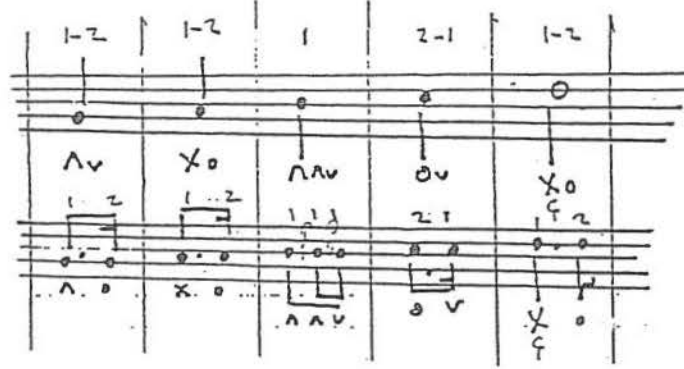
Alıştırma

Bir önceki alıştırmadaki mızrap vuruşları ile parmak hareketlerine uyularak çalışılır.

Alıştırma

Mızrap ve parmak hareketlerine uygun olarak dörtlü mızrap çalışılır.

Dörtlük Değerlerin Çeşitli Mızrap Vuruşlarıyla İşlenmesi Alıştırma



Mızrapsız Teli Çekerek Ses Çıkarmak



Birinci parmakla basılan sol perdesinin sesi üçüncü parmakla la perdesinin üzerinden tel çekilerek çıkarılır. Tel üzerinden birinci parmak hiç kalkmadan la perdesine getirilir ve la sesi üçüncü parmak-

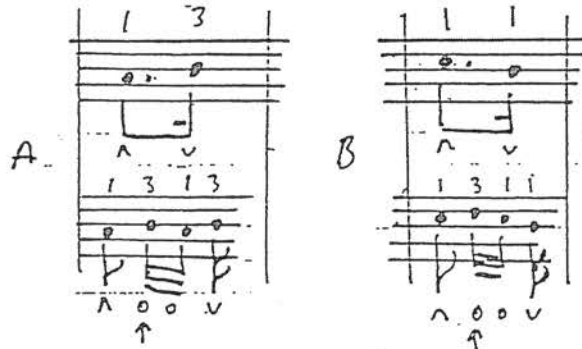
la si perdesi üzerinden tel çekilerek elde edilir. Si'ye getirilen birinci parmak ikinci parmakla, do'ya getirilen birinci parmak üçüncü parmakla, re'ye getirilen birinci parmak üçüncü parmakla; geriye dönüş işlemi de gene birinci parmakla bir önündeki perde üzerinden tel çekilerek sırayla seslendirilir. Bu şekilde hiç mızrap kullanmadan sesler elde edilmiş olur.



Neva perdesine basılan ikinci parmağa bir dörtlük için üst mızrap vurulur, ikinci parmak kalkarken birinci parmak gene nevaya getirilir ve bir ikili mızrap çarpma ile vurulur, ardından üçüncü parmak hüseyini perdesine basılır

ve mızrapsız ses alınır. İkinci hüseyini-acem ikilisi için de aynı nağmeler ve mızraplar kullanılır.

Alıştırma

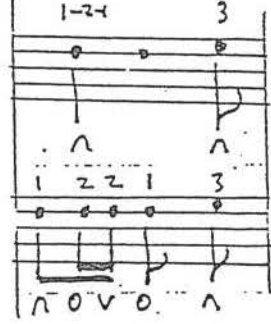


A: Dügah perdesine basılan birinci parmak için bir sekizlik üst mızrap vurulur, parmak kalkmadan üçüncü parmak buselik perdesine basılıp çekilir ve bir onaltılık değerinde buselik, dügah sesleri verilir, ardından

buselik perdesine üçüncü parmakla basılır ve alt mızrap vurulur (son onaltılık için).

B şıkkı için birinci parmak çargah perdesine basılarak işlem tekrarlanır.

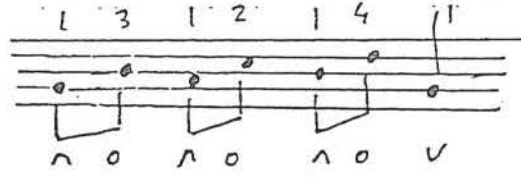
Alıştırma



Üç sekizlik re sesi için birinci parmakla re perdesine basılır, o sırada üst mızrapla vurulur, bir sekizlik süre beklenir, ardından ikinci parmak neva perdesine getirilirken birinci parmak kalkar, o anda onaltılık bir tını oluşur, bu tını üzerine ikinci onaltılık için bir alt mızrap vurulur. Neva perdesine tekrar birinci parmak getirilirken, ikinci parmak kalkar ve neva sesi

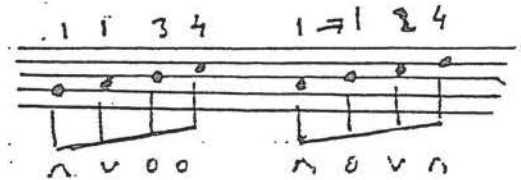
oluşur, sonra hüseyini perdesi için üçüncü parmağa alt mızrap vurulur.

Alıştırma



Rasttaki birinci parmağa üst mızrap vurulur, aynı tını üzerine üçüncü parmakla buseliğe basılır, mızrap vurulmadan ses elde edilir. Dügah, çargah, buselik, neva sesleri de aynı biçimde tekrarlanır.

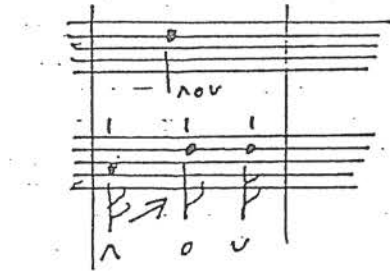
Alıştırma



Yukarıdaki parmak hareketleri ve mızrap vuruşları ile çalışılır.

Karar ve asma karar perdelerinde kullanılan bir teknik de ses kapatmadır. Bu teknik, genellikle ana perdelerde iyi sonuç verir. Örnek verecek olursak, düğah perdesine basan birinci parmak için kuvvetli bir üst mızrap bulunur. Parmak tel üzerinden kaldırılmadan fakat teller perdelere de değmeden ve kayma sesi de çıkarmadan parmak tiz neva perdesine kadar kaydırılır, tiz neva perdesine basılıp beklenir. Kapatma, hangi ses için olursa olursa olsun tiz neva perdesinde uygulanır. Sese devamlılık, derinlik ve tını zenginliği kazandırır.

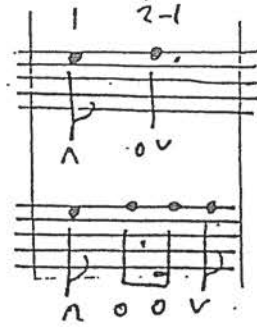
Alıştırma



Sese derinlik, yankı ve yüksek hacim kazandıran bir yöntem de şudur: Bir dörtlük neva sesini çıkaracağımız zaman, birinci parmak düğah perdesine sıkıca basmadan konur, kuvvetli bir üst mızrap vurulurken aynı anda parmak tellerin üzerinden kalkmadan fakat perdelere de değmeden süratle neva perdesine kaydırılıp basılır ve son onaltılık için bir alt mızrapla nağme

tamamlanır. Bu yöntem genellikle bir dörtlü geriden uygulanır ve dörtlük değerler için kullanılır. Bu bir çeşit neva perdesine düğah sesiyle geri çarpma demektir.

Alıştırma



Mi perdesindeki birinci parmağa bir sekizlik için üst mızrap vurulur. Süre tamamlanırken ikinci parmak aynı tını üzerine fa perdesine basılır, fa tınısı çıkarılır, üç onaltılık süre beklenir ve birinci parmak mi perdesinden kalkmadan fa perdesine kaydırılır, hemen ardından son sekizlik için bir alt mızrap vurulur.

Bütün bu parmak ve mızrap tekniklerinden sonra, tanburun bütün perdelerini kapsayan bir çalışma gerekmektedir. Gazi Giray Han'ın mahur peşrevi, parmak ve mızrap çalışmaları için en iyi örneklerden

biri olabilir. Hocam Kemal Batanay bu peşrevin (bkz. Örnek 1) Türk Musikisi'nin bütün perdeleri için adeta bir metot niteliğinde olduğunu, eserin çeşitli mızrap ve parmak pozisyonlarıyla tekrarlanması gerektiğini söyler ve öğrencilerine ilk ders olarak bu peşrevi verirdi. Eser, aşağıda onun gösterdiği mızrap vuruşları ve parmak pozisyonlarıyla yazılmıştır. Aynı parmak ve mızrap işaretlerine uyularak çalışılmalıdır. Daha önce açıklanan mızrapsız, parmakla ses çıkarma ve parmak değiştirme pozisyonlarının uygulaması için de, Gazi Giray Han'ın mahur peşrevini , Tanburi Emin Ağa'nın acemaşiran peşrevini, bir de gene Emin Ağa'nın acemaşiran sazsemaisinin bir bölümünü (1. Hane ve teslim) örnek olarak veriyorum.

K. Melih Özeltiner
1977, Şubat

**

Geleneksel Tanbur Tavrı Hakkında Birkaç Söz

Günümüzde neredeyse büsbütün unutulmuş olan geleneksel tanbur tavrının hangi dönemde kendini göstermeye başladığı hakkında ne yazık ki elimizde pek sağlıklı bilgiler yok. Kantemiroğlu ile Ali Ufkî'nin notasını yazdıkları ezgilerin yapısı bu tavrın en az onsekizinci yüzyıldan bu yana kullanıldığı fikrini uyandırıyor. Geleneksel tanbur tavrının, Tanburi İzak'tan Suphi Ezgi'ye kadar uzanan bir usta-çırak silsilesi içinde günümüze ulaştığını biliyoruz; ancak İzhak'tan Ezgi'ye kadar bu tavrın aynı kalıp kalmadığını, aynı kalmamışsa ne ölçüde değişikliğe uğradığını bilemiyoruz.

Mızrapsız çarpmalarla ve telin çekilip parmak değişiklikleriyle süslenerek uygulanan bu icra biçimi, genellikle, tanbur solo olarak çalındığı zaman iyi sonuç verir. Çünkü mızrap kullanılmadan elde edilen sesler çok kere zayıf hacimli seslerdir. Hocam Kemal Batanay, eski tanburilerin bu zayıf sesleri biraz olsun güçlendirebilmek, sazlarından çıkan sesin hacmini yükseltebilmek için tanburularının akordunu şah akorduna çektiklerini söylemişti. Aslında, bu eski tavrın zamanla iyice unutulmasının bir nedeni de, musikinin sonradan daha geniş kadrolu saz takımlarınca icra edilmeye başlamasıyla birlikte, daha çok mızrap vuruşuna ihtiyaç bulunmasıdır.

Gelgelelim, pek zarif bir üslubu olan ve adeta ince duygulu bir insanın ruh halini yansıtan geleneksel tanbur tavrının özellikleri tanburun ancak solo olarak çalınmasıyla farkedilebilir. Bu tarzın geçerli olduğu dönemlerde bestelenmiş musiki ürünlerinin yapısına baktığımızda, bu eserlerin pek sade bir zevkle bestelendiğini ve icracının duygularını usûlün ahengine uygun bir biçimde işlemesine çok elverişli bir ezgi ve baştan sona hep bu akış içinde gelişen bir eserin icrasında geleneksel tavrın özellikleri kaybolur, zorlamalar eserin ifadesini de bozar. Oyun havası, köçekçe gibi kıvrak ezgilerde eski tavrın sınırlarını zorlayarak çalmaktan kaçınılması gerekir kanısındayım. Zaten Suphi Ezgi de bu tarz çalışı kastederek 'Tanburla köçekçe çalınmaz' demiştir. Öyle sanıyorum ki, geleneksel tavrı da çalan tanburiler bu tavrın en gözde olduğu dönemlerde oyun havası, köçekçe gibi eserlerin icrasına ilgi duymuyorlardı. Bugün 'çiçeklenmiş' diye nitelendirilen o sade klasik eserlerin klasik icrada kullanılan motiflerin, çarpmaların notaya alınarak esere eklenmesiyle meydana geldiği ortadadır. Tabi bazı sazende ve hanendelerin repertuvarındaki eserlere gereksiz eklemelerde bulundukları da kesindir. Suphi Ezgi bu bozulmuş eserlerden bazılarını geleneksel tanbur tavrındaki motiflerin ışığında sade şekillerine döndürmeye çalışmıştır. Kanımca, Suphi Ezgi sözlü eserler ile peşrevlerde başarılı da olmuştur.

Bir soru daha akla gelebilir. Onsekizinci yüzyılda bütün tanburilerin aynı tarzda çalıp çalmadıkları sorusu sorulabilir. Eski 'nazariyat' kitaplarının yazarları bir sekizliyi farklı biçimlerde ve anlayışlarda bölmüşlerdir. Buna göre, bir sekizli içinde birbirinden farklı sayılarda perde kullanan icracılar olduğu varsayılırsa, birbirlerinden büsbütün farklı tavrılarda çalan tanburiler de olabilir. Sözgelimi, Tanburi Mustafa Çavuş'un eserlerinin çok-mızraplı, biraz bağlama tarzı bir tavrın ürünü olduğunu düşünülebilir. Ben kendi payıma, bu iki tavrın Tanburi Cemil Bey zamanında da yaşadığını sanıyorum.

Bilindiği gibi, Cemil Bey ilk tanbur derslerini çiftliklerinde görevli hizmetkar Lenber Ağa'dan almış ve büyük ihtimalle, o çok-mızraplı tarzın ilk örneklerini Lenber Ağa'dan görmüştü; tabii, genç Cemil zamanla o çalış tarzını erişilmez musikişinaslık yeteneğiyle besleyerek bildiğimiz eşsiz tanbur tavrını ortaya koymuştur. Tanburi Cemil'in geleneksel tanbur tavrını bozduğu suçlaması pek haklı bir suçlama olarak görülmemeli. Suphi Ezgi, Tanburi Ali Efendi'nin oğlu Aziz Mahmud Bey'i dinlediğini, O'nun tanburu bağlama gibi çaldığını, dolayısıyla Aziz Mahmud Bey'in tanburu babasından öğrenmiş olmasına bakarak, Ali Efendi'nin de tanburu bağlama gibi çaldığı sonucuna varmıştı. Cemil Bey'in de Ali Efendi'den etkilendiği bilinmektedir. Kısacası, Cemil Bey'in geleneksel tanbur tavrını kökünden değiştirdiği fikri pek doğru bir değerlendirme olmasa gerektir. O dönemde, yani ondokuzuncu yüzyılda, zaten buna benzer bir tavır vardı; Tanburi Cemil Bey olsa olsa bu tavrı olgunlaştırmış olabilir. Asıl önemlisi, Cemil Bey'in saz eserlerindeki, gazel eşliklerindeki tanbur tavrı dikkatle incelenecek olursa, o çok-mızraplı üslubunun aksine, yer yer geleneksel tavrı nağmelerinin kendini açıkça gösterdiği, pek az mızrap vuruşlu bir teknik kullandığı görülür. Çok-mızraplı tavrını daha çok taksimlerinde göstermiştir.

Tanburi Cemil Bey'in benzersiz musiki icrası ile tanbur tavrını bir yana bırakırsak, hocam Kemal Batanay'ın geleneksel tavrı bana gösterebilmek için çaldığı birkaç saz eserindeki icra şekline benzeten bir icrayı şimdiye kadar hiçbir yerde dinlemedim. Bu icradaki bazı mızrap motiflerine çeşitli tanburilerin icralarında da rastlayabiliriz. Örneğin Mesut Cemil, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay, ve ancak kısa bir taksimini dinleyebildiğim Dürri Turan gibi eski tarzı bilen tanburiler dışında, aynı tavrı şurada burada yaşatmış olan daha başka tanburiler de olabilir. Ayrıca, taş plaklarda, Cemil Bey'in öğrencileri ile başka tanburilerin icraları arasında da bu tavra örnek olabilecek kayıtlara rastlanabilir. Aslında, Kemal Batanay'ın tanbur tavrı da, onun Suphi Ezgi'den öğrendiği tavrın biraz dışında kalan, daha doğrusu geleneksel tavrı ile Cemil Bey'in tavrının bir bileşimin-

den oluşan, yer yer geleneksel motiflerle bezenmiş bir icra tavrıydı. Eři Naime Batanay'da bu tarz icraya örnek olabilecek bazı bant kayıtları bulunabilir sanıyorum. İşte bütün bu kaynakların bir araya toplanmasıyla bu tavra örnek olabilecek bir ses belgesi, 'sesli bir metod' ortaya çıkarılabilir.

Günümüz tanburileri önlerine konulan bir eserin notasını ilk görüşte icra edebilmektedirler. Oysa tanburun yazılı bir metodu olsa bile, eski tavırda alabilmek için eserin hocadan bir tavrıla geçilmesi yahut oturup o motiflerle süslenerek ezberlenmesi gerekir. Ben hocamdan dinlediğim bir iki saz ve söz eserini, hocamın icrasında kullandığı motiflerle yazdım. Ama bunların bile bir esere uygulanması büyük hüner gerektirir. Ayrıca, yazdığım motifler bu tavrın sadece birer kırıntısı da olabilir. Bunlar gibi yüzlerce motifin kullanılmasına dayanan bir icra tarzının ne kadar etin, ne kadar karmaşık bir iř olduğu herhalde řu yazdıklarımın bile anlaşılabilir.

K. MELİH ZALTINER

ÖRNEKLER

Örnek 1: Gazi Giray Han'ın Mahur Peşrevi

**Örnek 2: Tanburi Emin Ağa'nın Acemaşiran
Peşrevi**

**Örnek 3: Tanburi Emin Ağa'nın Acemaşiran
Saz semaisi**

DÜYEK

-GAZİ GİRAN HANIN MAHUR PEŞREVİ-

15

Handwritten musical score for the song "DÜYEK" by GAZİ GİRAN HANIN MAHUR PEŞREVİ. The score is written on ten staves, organized into three systems. The first system (staves 1-4) is marked with a large '1' on the left. The second system (staves 5-8) is marked with a large '2' on the left. The third system (staves 9-10) is marked with a large '3' on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with handwritten lyrics in Turkish. The score is written in a traditional style, likely for a specific instrument or voice.

HAÇIŞ

EMİN AĞANIN ACEM ASIRAN DESREVI. - - -

16

HANG-1.

The musical score is written in a 3/2 time signature. The melody is in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The score is divided into four systems, each with a melody line and an accompaniment line. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody begins with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The accompaniment consists of a series of eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows a change in the melody, with a half note followed by a quarter note. The fourth system concludes the piece with a final note and a double bar line.

Handwritten musical notation on four systems of staves. The notation includes notes, rests, and various fingerings and articulations.

System 1: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes notes with fingerings (1, 2, 3, 4, 3, 1) and articulations (accents, slurs). The second staff shows a bass line with notes and rests.

System 2: The first staff continues the melody with more complex fingerings (2, 1, 2, 3, 4, 3, 1, 2, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 1, 1, 1, 1). The second staff shows the corresponding bass line.

System 3: The first staff is labeled "S-MULAZIME" and continues the melody with fingerings (1, 2, 1, 2, 2, 4, 1, 2, 1, 1, 2, 1, 1, 3). The second staff shows the bass line.

System 4: The first staff continues the melody with fingerings (1, 2, 1, 3, 1, 1, 1, 3, 2, 1, 2, 4, 2, 1). The second staff shows the bass line.

183.

Handwritten musical score for guitar, system 183. The system consists of four staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It contains a melody with various fingerings (1, 3, 1, 1, 1, 1, 1-2, 1-2, 1, 3, 1) and articulations (accents, slurs, and a 'v' mark). The bottom three staves are a grand staff (treble and bass clefs) with chords and bass lines. The notation includes many accidentals, slurs, and dynamic markings like 'f' and 'x'. The system ends with a double bar line.

EMİN AĞA'NIN ACEMASI'IRAN PEŞREVİ:

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major. The score is written on two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The lyrics "The Rose Tree" are written below the notes. The score is divided into three systems, each containing a treble staff and a bass staff. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system ends with a double bar line and a repeat sign. The third system ends with a double bar line and a repeat sign.

[illegible]

[illegible]

Akhlak seorang

TANBUR. Emin AZANIN ACEHASIRAN SAZ SENAI

19

[illegible]

S. MŪLĀZIME

Değişik matrikslerle ve değişik parametrelerle calinabilir cesitli
cilrlemler yapilabilir.