



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İRAN EHL-İ HAK TANBÛRUNDA KULLANILAN İCRA TEKNİKLERİNİN
ANADOLU SAZINA AKTARIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Yaren BOSTANCIOĞLU

Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı
Çalgı Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sinan AYYILDIZ

Ağustos 2025



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İRAN EHL-İ HAK TANBÛRUNDA KULLANILAN İCRA TEKNİKLERİNİN
ANADOLU SAZINA AKTARIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yaren BOSTANCIOĞLU

Enstitü No. 220221006

Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı
Çalgı Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sinan AYYILDIZ

Ağustos 2025

TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 220221006 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Yaren Bostancıoğlu, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, "İran Ehl-İ Hak Tanbûrunda Kullanılan İcra Tekniklerinin Anadolu Sazına Aktarımı" başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Sinan AYYILDIZ
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Attila ÖZDEK
Necmettin Erbakan Üniversitesi
Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Eren Can YILDIZ
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Teslim Tarihi : 29.07.2025
Savunma Tarihi : 19.08.2025



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

İmza

16.08.2025

Yaren BOSTANCIOĞLU

Bu tez rahmetli Dayım Umut BOSTANCI'ya ithaf edilmiştir.

ÖNSÖZ

Ne zaman anlatmaya kalksam, anlamlar eksildi. Ne zaman sussam, içimde başka bir ses çoğaldı. Bu ses zamanla müziğe dönüştü. Sazımla kurduğum bağ, kelimelerin ulaşamadığı yerlere taşındı. Anlatamadığım pek çok şeyi icra ederek ifade ettim. Bu içsel arayış, zamanla düşünsel bir yolculuğa dönüştü. Bu çalışma, sadece bir araştırma değil; yaşadıklarımı anlamlandırma ve müzikle kurduğum bağdan doğan bir idealin izini sürme çabasıdır.

Bu yolculuğun her aşamasında yolumu aydınlatan, bilgi ve deneyimini büyük bir içtenlikle paylaşan danışman hocam Doç. Dr. Sinan AYYILDIZ'a en derin teşekkürlerimi sunuyorum. Kendisiyle çalışmanın bir zamanlar yalnızca bir hayal olduğunu düşünürdüm; bugün bu hayalin gerçeğe dönüşmesini sağladığı için kendisine minnettarım. Bir deha ile birlikte üretmek hem müzikal hem akademik anlamda benim için çok büyük bir ilham kaynağı oldu.

Güzel Sanatlar Lisesi'ndeki öğrencilik yıllarımda bağlamaya olan ilgimi büyüten, bu ilgiyi sürdürebilmem için her zaman yanımda olan; sadece bir öğretmen değil, hayatla ilgili pek çok konuda da yoluma ışık tutan, beni kızı gibi gören ve aile sıcaklığıyla yaklaşan; o yıllarda birlikte attığımız temellerin bugün hâlâ müzikal yolculuğumun en sağlam dayanaklarından birini oluşturmasını sağlayan Ünal ÖZTORUN'a teşekkür ederim.

Üniversite yıllarımda, donanımı, öğrencilerine yaklaşımı ve duruşuyla akademiye duyduğum ilgiyi gerçek bir yönelime dönüştürmemi sağlayan; bugüne kadar kendime örnek aldığım pek çok niteliği bir arada taşıyan ve tezimin savunma jürisinde yer alarak bu çalışmayı benim için daha anlamlı kılan Prof. Dr. Attila ÖZDEK'e teşekkür ederim.

Yüksek lisans sürecinde sadece bir eğitmen olarak değil; bir ağabey gibi yaklaşan, dostane tavırla bana güven veren, her zaman yanımda hissettiren ve tez jürimde yer alarak desteğini daha da görünür kılan Dr. Öğr. Üyesi Eren Can YILDIZ'a teşekkür ederim.

Çalışmamın taslağını oluşturmamda önemli bir kaynak olan gerek birebir görüşmelerimizle gerek yaptığı çalışmayla sürecin her aşamasında desteğini esirgemeyen ve bilgi ile deneyimlerini içtenlikle paylaşan Arş. Gör. Engin ÇALIŞ'a gönülden teşekkür ederim.

İran'daki kaynaklara erişim sağlamama doğrudan katkı sunan, tanbûr icrasına dair birincil düzeyde bilgi ve deneyim aktaran, çalışmamın içeriksel derinliğine önemli bir boyut kazandıran tanbûr eğitmeni ve müzisyen Homayoun AFSHAR'a teşekkür ederim.

Bu yolculuğu birlikte omuzladığımız kıymetli aileme; sevgileri ve anlayışlarıyla bana daima güç veren annem ve babama, her zaman yanımda olan kardeşlerime teşekkür ederim. Çalışmalarım yalnızca bireysel bir emeğin değil; bir ailenin ortak sabrının ve desteğinin de sonucudur.

Zorlandığım, kararsız kaldığım, nereye tutunacağımı bilemediğim anlarda bana güç veren birçok insan oldu. Ailem kadar yakın hissettiğim dostlarım, arkadaşlarım ve yüreğiyle yanımda olduğunu hissettiren herkes, çalışmalarımın taşıyıcısı hâline geldi. Birlikte sevindik, birlikte yorulduk. Varlıklarıyla bana moral oldular, inanç verdiler, yükümü azalttılar. Bu katkıları benim için son derece kıymetliydi. Tüm bu güzel insanların desteğine gönülden teşekkür ederim.

Hayatımın yönünü değiştiren, içimde derin bir iz bırakan o günden bu yana hiçbir şey eskisi gibi olmadı. Bazen ilerlemeye çalışırken durdum, bazen de içimdeki boşluğu taşıyarak yürümeye devam ettim. O eksiklik yalnızca bir yokluk değil; her düşünceme, her çabama ve bu sürece sinen ağır bir sessizlik oldu. Bu çalışmayı, 06.02.2023 tarihinde yaşanan deprem felaketinde yaşamını yitiren dayım Umut BOSTANCI'nın anısına ithaf ediyorum.

19.08.2025

Yaren BOSTANCIOĞLU



İÇİNDEKİLER

TEZ ONAYI	iii
ETİK BEYAN.....	V
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ÇİZELGELER	xii
ŞEKİLLER	xiii
ÖZET.....	xxvii
SUMMARY	xxix
1 GİRİŞ.....	1
1.1 Çalışmanın Amacı	3
1.2 Çalışmanın Yöntemi.....	3
1.3 Hipotez	4
1.4 Evren Ve Örneklem.....	4
1.5 Problem Ve Alt Problemler	6
1.6 Çalışmanın Sınırlılıkları Ve Sayıltıları.....	7
1.7 Terminoloji Tercihleri	7
1.8 Notasyon Tercihleri	12
2 EHL-İ HAK TANBÛRU	26
2.1 Ehl-i Hak	26
2.1.1 Tanbûrun Ehl-i hak toplumundaki yeri	28
2.2 Tanbûr Teriminin Etimolojisi.....	29
2.3 Kısa Tarihçesi.....	31
2.3.1 Ehl-i Hak tanbûrunun icra ortamları	33
2.3.2 Tanbûr eğitimi	35
2.3.3 Modern icrada tanbûr	36
2.4 Tanbûrun Morfolojik Özellikleri.....	38
2.4.1 Tanbûr yapımı	38
2.4.2 Teller ve telleme çeşitleri	41

2.4.3	Tanbûrun bölümleri.....	43
2.4.4	Tanbûrun perde sistemi ve akort biçimi.....	46
3	TANBÛRDA UYGULANAN İCRA TEKNİKLERİ VE NOTASYONU....	48
3.1	Sağ El Vuruş Teknikleri ve Notasyon	49
3.1.1	Rast tekniği.....	49
3.1.2	Çep tekniği	60
3.2	Tânbur İcrasında Pençe Kalıplarının Uygulanması.....	67
3.2.1	İki vuruştan oluşan pençe kalıpları.....	68
3.2.2	Üç vuruştan oluşan pençe kalıpları	75
3.2.3	Dört vuruştan oluşan pençe kalıpları.....	84
3.2.4	Beş vuruştan oluşan pençe kalıpları	87
3.2.5	Altı vuruştan oluşan pençe kalıpları.....	94
3.2.6	Yedi vuruştan oluşan pençe kalıpları	97
3.2.7	Çoklu pençe kalıpları	99
4	TANBÛR İCRACILARINDAN TESPİT EDİLEN TEKNİK, PENÇE KALIPLARI VE FARKLI UYGULAMA BİÇİMLERİ.....	100
4.1	Ali Akbar Moradi'den Tespit Edilen Pençe Kalıpları ve Farklı Uygulama Biçimleri	102
4.2	Kaykhosro Pournazeri'den Tespit Edilen Pençe Kalıpları ve Farklı Uygulama Biçimleri	108
4.3	Sohrab Pournazeri'den Tespit Edilen Pençe Kalıpları ve Farklı Uygulama Biçimleri	111
4.4	Seyed Arash Shahriari'den Tespit Edilen Pençe Kalıpları ve Farklı Uygulama Biçimleri	113
4.5	Seyed Khalil Alinejad'dan Tespit Edilen Pençe Kalıpları ve Farklı Uygulama Biçimleri	117
5	TANBÛR PENÇE TEKNİKLERİNİN VE PENÇE KALIPLARININ SAZA AKTARIMI.....	118
5.1	Aşağı ve Yukarı Tekil Mızrap Vuruşlarının Tanbûr İcrasındaki Pençe Teknikleri ile Uyarlanması	122
5.2	Takma Mızrap Vuruşunun Pençe Tekniğiyle Uyarlanması	127

5.3	Sürüklemeli Mızrap Vuruşunun Pençe Tekniğiyle Uyarlanması.....	131
5.4	Çoklu Mızrap Vuruşlarının Pençe Tekniğiyle Uyarlanması	133
5.5	Mızrap Kalıplarının Ehl-i Hak Tanbûru Pençe Kalıplarıyla Uyarlanması	142
5.5.1	Tekil mızrap vuruşu, çoklu mızrap vuruşu ve takma mızrap vuruşunun bir araya gelmesiyle oluşan mızrap kalıbı	142
5.5.2	Çoklu mızrap vuruşu ile tekil mızrap vuruşundan oluşan mızrap kalıbı	145
5.5.3	Sürüklemeli mızrap vuruşu, çoklu mızrap vuruşu ve tekil mızrap vuruşundan oluşan mızrap kalıbı	147
5.6	Eser Uyarlamaları	149
5.6.1	“Konya Divan Ayağı”	151
5.6.2	“Ey Nur Reksi”	155
5.6.3	“Karakoyun”	158
5.6.4	“Ankara Divan Ayağı”	160
5.6.5	“Bir Tipiye Yakalandım”	161
5.6.6	“Anan Var midur”	166
5.6.7	“Gökte Yıldız Ay misun”	170
5.6.8	“Trakya Karşılması”	173
6	SONUÇ VE ÖNERİLER.....	179
	KAYNAKÇA	184
	FİLMOGRAFİ	189
	EKLER.....	191
	EK A Tanbûr için yazılmış eser nota örnekleri	191
	EK B Çalışma içerisinde uyarlanan eserlerin notaları.....	194
	ÖZGEÇMİŞ.....	239

ÇİZELGELER

Çizelge 3.1 Saz icrasında Uygulanan Başlıca Teknikler (Ayyıldız, 2020, s. 1295'ten Uyarlandı).	48
Çizelge 3.2 İki vuruştan oluşan pençe kalıpları.	68
Çizelge 3.3 II ¹ Pençe Kalıbının varyasyonları.	70
Çizelge 3.4 Üç vuruştan oluşan pençe kalıpları.	76
Çizelge 3.5 Dört vuruştan oluşan pençe kalıpları.	84
Çizelge 3.6 Beş vuruştan oluşan pençe kalıpları.....	88
Çizelge 3.7 Altı vuruştan oluşan pençe kalıpları.	95
Çizelge 4.1 Analizi Yapılan İcracıların Bölgesel Dağılımları, Kaynakları ve Kullanılan Pençe Kalıpları.	101
Çizelge 5.1 Aşağı Yönlü Takma Mızrap Etkisini Karşılayan Aşağı Yönlü Pençe Vuruş Kombinasyonları.	129
Çizelge 5.2 Tekil mızrap vuruşu, çoklu mızrap vuruşu ve takma mızrap vuruşunun bir araya gelmesiyle oluşan mızrap kalıbının pençe tekniğine uyarlanması.	144
Çizelge 5.3 Çoklu Mızrap Vuruşu ile Tekil Mızrap Vuruşundan Oluşan Mızrap Kalıbının Pençe Tekniğine Uyarlanması.	146
Çizelge 5.4 Dörtlük Değerindeki Sürüklemeli Mızrap Vuruşu, Çoklu Mızrap ve Tekil Mızrap Vuruşundan Oluşan Mızrap Kalıbının pençe tekniğine uyarlanması...	148
Çizelge 5.5 Noktalı Dörtlük Değerindeki Sürüklemeli Mızrap Vuruşu, Çoklu Mızrap ve Tekil Mızrap Vuruşundan Oluşan Mızrap Kalıbının pençe tekniğine uyarlanması.....	149
Çizelge 5.6 Tanbûr Pençe Kalıplarının Uygulandığı Eserlerde Kullanılan Akort ve Telleme Biçimi.....	151

ŞEKİLLER

Şekil 1.1 Erol Parlak tarafından geliştirilen el ile bağlama çalma tekniğine yönelik notasyon işaretleri (Parlak, 1998).....	14
Şekil 1.2 Erol Parlak tarafından geliştirilen el ile bağlama çalma tekniğine yönelik notasyon işaretleri (devamı).....	15
Şekil 1.3 Erol Parlak tarafından geliştirilen el ile bağlama çalma tekniğine yönelik notasyon işaretleri (devamı).....	16
Şekil 1.4 Parlak'ın notasyon şeklindeki üretim yöntemini koruyarak Çalış'ın ürettiği işaretler (Çalış, 2023).....	16
Şekil 1.5 Pozisyonların Nota Üzerinde Gösterim Şekli (Ayyıldız, 2018, s. 121).....	19
Şekil 1.6 Sol El Pozisyonları (Ayyıldız, 2018, s. 119)	20
Şekil 1.7 Ayyıldız'a Göre Parmak Yerleşimi Örnekleri (Ayyıldız, 2018, s. 121-129)	21
Şekil 1.8 Saz üzerinde sağ el pozisyon bölgeleri (Ayyıldız, 2021, s. 26).....	23
Şekil 1.9 Ayyıldız'ın Anadolu sazı için tanımladığı sağ el konum bölgeleri temel alınarak tarafımızdan tanbûr icrasına uyarlanmıştır	23
Şekil 1.10 Sağ Elin Boğaz Pozisyonunda Konumlanması.....	24
Şekil 1.11 Sağ Elin Gövde Pozisyonunda Konumlanması	25
Şekil 1.12 Sağ Elin Kenare Kharak Pozisyonunda Konumlanması	25
Şekil 2.1 Tanbur çalan bir şair-müzişyeni gösteren Sasani gümüş tabak (Zeeuw, 2019, s. 11).....	32
Şekil 2.2 Tek parça (oyma formda) tanbûr çanağı (Tanbur Mehrdrad Tanbûr atölyesinden görüntülendi).	39
Şekil 2.3 Şeritli ya da dilimli formda tanbûr çanağı (Alinajad, 1997).....	39
Şekil 2.4 Şeritli ya da dilimli formda tanbûr çanağı (Ebrahim Ranjbariyan koleksiyonundan görüntülendi).	40
Şekil 2.5 tanbur simi (Yazar tarafından görüntülendi)	41
Şekil 2.6 Tanbûrun kasa ve sapının birleşimi (Asad, 2022)	41
Şekil 2.7 Günümüzde kullanılan iki sıra (alt tel grubu iki, üst tel grubu bir adet) telden oluşan tanbûr (yazar tarafından hazırlanmıştır)	42

Şekil 2.8 İki sıra telli (alt tel grubu bir, üst tel grubu bir adet) tanbûr (Zeeuw, 2019, s. 81)	43
Şekil 2.9 kâseyi (Tanbur Mehrdrad Tanbûr atölyesinden görüntülendi).	43
Şekil 2.10 terkeyi veya çemeni (Ebrahim Ranjbariyan koleksiyonundan görüntülendi).	44
Şekil 2.11 kharak (köprü) (Yazar tarafından hazırlandı).	44
Şekil 2.12 simgir (Yazar tarafından hazırlandı).	45
Şekil 2.13 şeytanek (Yazar tarafından görüntülendi).	45
Şekil 2.14 destan (perde).....	46
Şekil 2.15 tanbûrun alt tel perdeleri (Özdemir, 2009)	47
Şekil 2.16 dörtlü aralık akort sistemine göre üst tel perde isimleri (Kûk-i Heft ya da Kûk-i).....	47
Şekil 2.17 beşli aralık akort sistemine göre üst tel perde isimleri (Kûk-i Penc ya da Kûk-i Barz)	47
Şekil 3.1 Ali Akbar Moradi tarafından yazılan Sad Dars the Method of Playing Tanbour adlı metodun birinci dersinde rast vuruşunun gösterimi (Moradi, 2021)	50
Şekil 3.2 Pishvaz Janan tarafından yazılan Instruction For Elementry Of Tanbour adlı kitabın birinci egzersizinde rast vuruşunun gösterimi (Janan, 2000)	50
Şekil 3.3 Yashar Behnoud tarafından yazılan Learning Tanboor First Book adlı kitabın birinci egzersizinde rast vuruşunun gösterimi (Behnoud, 2019)	50
Şekil 3.4 Tellerin çok kısa zaman aralıklarla sırayla seslendirildiği rast vuruşu	51
Şekil 3.5 Tellerin eşzamanlı olarak seslendirildiği rast vuruşu	53
Şekil 3.6 İşaret parmak ile rast vuruş	54
Şekil 3.7 Başparmak ile rast vuruş	55
Şekil 3.8 İşaret parmak ile köprüye yakın bölgede rast vuruşu	56
Şekil 3.9 Ali Akbar Moradi tarafından yazılan Sad Dars the Method of Playing Tanbour adlı metodun birinci dersi (Moradi, 2021, s. 85).....	57
Şekil 3.10 Orta parmak ile rast vuruşu.....	57
Şekil 3.11 Yüzük parmak ile <i>rast</i> vuruşu.....	58
Şekil 3.12 Serçe parmak ile <i>rast</i> vuruşu	58

Şekil 3.13 başparmak ve işaret parmağın birbirine temas ederek gerçekleştirilen rast vuruşu.....	59
Şekil 3.14 Pishvaz Janan tarafından yazılan Instruction For Elementary Of Tanbour adlı kitabın 9 numaralı egzersizinden rast ve çep vuruşunun notasyonda gösterimi (Janan, 2000, s. 12)	61
Şekil 3.15 Yashar Behnood tarafından yazılan Learning Tanboor First Book adlı kitabın birinci egzersizinden rast ve çep vuruşunun notasyonda gösterimi (Behnood, 2019)	61
Şekil 3.16 Ramatin Kakavandi tarafından yazılan Yetmiş İki Tanbur Egzersizi adlı kitabın 5 numaralı egzersizinden rast ve çep vuruşunun notasyonda gösterimi (Kakavandi, 2019)	61
Şekil 3.17 Ali Akbar Moradi tarafından yazılan Sad Dars the Method of Playing Tanbour adlı metodun birinci dersinden çep vuruşunun notasyonda gösterimi (Moradi, 2021, s. 2)	61
Şekil 3.18 Başparmak ile <i>çep</i> vuruşu.....	62
Şekil 3.19 İşaret parmak ile <i>çep</i> vuruşu	63
Şekil 3.20 Orta parmak ile <i>çep</i> vuruşu.....	64
Şekil 3.21 yüzük parmak ile <i>çep</i> vuruşu	65
Şekil 3.22 Serçe parmak ile <i>çep</i> vuruşu	66
Şekil 3.23 başparmak ve işaret parmağı birbirine temas ederek gerçekleştirilen <i>çep</i> vuruşu.....	67
Şekil 3.24 II ¹ kodlu pençe kalıbı notasyon örneği	69
Şekil 3.25 II ¹ kodlu pençe kalıbının uygulanış biçimi	69
Şekil 3.26 II ² kodlu pençe kalıbı notasyon örneği	71
Şekil 3.27 II ² kodlu pençe kalıbının uygulanış biçimi	71
Şekil 3.28 iki sekizlik vuruştan oluşan II ² kodlu pençe kalıbı notasyon örneği (Moradi, 2021).	72
Şekil 3.29 iki onaltılık vuruştan oluşan II ² kodlu pençe kalıbı notasyon örneği (Moradi, 2021).	72
Şekil 3.30 II ³ kodlu pençe kalıbının notasyon örneği	73
Şekil 3.31 II ³ kodlu pençe kalıbı örneğinin uygulanış biçimi.....	73
Şekil 3.32 II ³ kodlu pençe kalıbının notasyon örneği şekli (Moradi, 2021)	74

Şekil 3.33 5/8'lik bir eserde kullanılan II ³ kodlu pençe kalıbının notasyon örneği şekli (Moradi, 2021)	74
Şekil 3.34 Ali Akbar Moradi'nin 06:53 dakikasındaki icrasından tespit edilen II ³ kodlu pençe kalıbının transkripti (A Sacred Trance Music of Kurdistan, 2022	74
Şekil 3.35 Ali Akbar Moradi'nin 20:28'deki icrasından tespit edilen II ³ kodlu pençe kalıbının transkripti (A Sacred Trance Music of Kurdistan, 2022)	75
Şekil 3.36 Seyyed Arash Shahriyari'nin 0:42'deki icrasından tespit edilen II ³ kodlu pençe kalıbının transkripti (2014, (تکنوازی تنبور سید آرش شهریارى در کنسرواتوار 75	75
Şekil 3.37 III ¹ Pençe Kalıbının notasyon örneği.....	77
Şekil 3.38 III ¹ Pençe Kalıbının uygulanış biçimi.....	77
Şekil 3.39 Engin Çalış'ın dutar icrasına yönelik çalışmasında yer alan, III ¹ kodlu kalıpla benzerlik gösteren üç vuruşlu pençe yapısının alternatif uygulanış biçimi (Çalış, 2023, s. 120)	78
Şekil 3.40 Adem Tosunoğlu'nun düzenlediği "Kalenin Bedenleri" adlı eserde "III ¹ " Pençe Kalıbının uygulanması (Ayyıldız, 2021, s. 66)	79
Şekil 3.41 Erol Parlak'ın "Turnaların Dansı" adlı eserinde yer alan III ¹ benzeri pençe kalıbının uygulanması (Ayyıldız, 2021, s.124).....	79
Şekil 3.42 Seyyed Arash Şehriari'nin 04:57 dakikasındaki icrasında tespit edilen, III ¹ kodlu pençe kalıbı örneği (2014, (تکنوازی تنبور سید آرش شهریارى در کنسرواتوار 79	79
Şekil 3.43 III ² kodlu Pençe Kalıbı	80
Şekil 3.44 III ² kodlu pençe kalıbının uygulanış biçimi	80
Şekil 3.45 III ² kodlu Pençe Kalıbının notasyon örneği (Moradi, 1980)	81
Şekil 3.46 III ² kodlu pençe kalıbının saz notasyonunda açık bir şekilde gösterimi... 81	81
Şekil 3.47 Ali Akbar Moradi'nin 12:28 dakikasındaki icrasında tespit edilen "III ² " kodlu pençe kalıbı örneği (Distant Harmonies: Virtual Concert with Ali Akbar Moradi and Sons, 2020).....	81
Şekil 3.48 Sohrab Pournazeri'nin 08:02 dakikasındaki icrasında tespit edilen III ² kodlu pençe kalıbı örneği (Sohrab Pournazeri - Introduction Vocal Improvisation, 2022)	82
Şekil 3.49 III ³ kodlu pençe Kalıbı.....	82
Şekil 3.50 kodlu pençe kalıbının uygulanış biçimi	83

Şekil 3.51 5/8'lik eserde kullanılan, III ³ kodlu pençe kalıbının notasyon örneği. (Moradi, 2021)	83
Şekil 3.52 III ³ kodlu pençe kalıbının saz notasyonunda açık bir şekilde gösterimi...	84
Şekil 3.53 IV ¹ kodlu pençe kalıbı örneği	85
Şekil 3.54 IV ¹ kodlu pençe kalıbı örneğinin uygulanış biçimi	85
Şekil 3.55 2/4' lük bir eserde uygulanan IV ¹ pençe kalıbı örneği (Moradi, 2021)....	85
Şekil 3.56 5/8'lik bir eserde kullanılmış standart değeri sekizlik olan IV ¹ kalıbının örneği (Moradi, 2021).....	86
Şekil 3.57 IV ² kodlu pençe kalıbı örneği	86
Şekil 3.58 IV ² kodlu pençe kalıbı örneğinin uygulanış biçimi	87
Şekil 3.59 Sohrab Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 0:21 dakikasında uygulanan V ¹ pençe kalıbı örneği (Sohrab Pournazeri - Tasnif On Rumi Sonnets Percussion Ensemble Improvisation, 2021).....	87
Şekil 3.60 Kaykhosro Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 01:20 dakikasında uygulanan V ¹ pençe kalıbı örneği (کیخسرو پورناظری قسمت سوم بداهه نوازی تنبور , tarih yok)	87
Şekil 3.61 V ¹ Pençe Kalıbı pençe kalıbı örneği	89
Şekil 3.62 V ¹ Pençe Kalıbı örneğinin uygulanış biçimi	89
Şekil 3.63 standart değeri dörtlük olan V ¹ kalıbının örneği (Moradi, 2021)	89
Şekil 3.64 V ² Pençe Kalıbı pençe kalıbı örneği	90
Şekil 3.65 V ² Pençe Kalıbı örneğinin uygulanış biçimi	90
Şekil 3.66 standart değeri noktalı dörtlük olan V ² kalıbının örneği (Moradi, 2021) .	91
Şekil 3.67 bir sekizlik ve bir dörtlük iki farklı notayı temsil eden V ² kalıbının notasyon örneği (Moradi, 2021).....	91
Şekil 3.68 3.67'de görülen notasyonunun saz notasyonunda açık bir şekilde gösterimi	92
Şekil 3.69 Ali Akbar Moradi' nin kaynak gösterilen videosunun 13:15 dakikasında uygulanan V ² pençe kalıbı örneği (Distant Harmonies: Virtual Concert with Ali Akbar Moradi and Sons , 2020).....	92
Şekil 3.70 V ³ Pençe Kalıbı pençe kalıbı örneği	93
Şekil 3.71 V ³ Pençe Kalıbı örneğinin uygulanış biçimi	93

Şekil 3.72 Kaykhosro Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 01:20 dakikasında uygulanan V ³ pençe kalıbı örneği ((کیخسرو پورناظری قسمت سوم بداهه نوازی تنبور), tarih yok)).....	93
Şekil 3.73 V ⁴ kodlu kalıbı örneği.....	94
Şekil 3.74 V ⁴ Pençe Kalıbı örneğinin uygulanış biçimi.....	94
Şekil 3.75 6/4' lük bir eserde uygulanan V ⁴ pençe kalıbı örneği (Moradi, 2021)	94
Şekil 3.76 VI ¹ kodlu pençe kalıbı örneği	95
Şekil 3.77 VI ¹ Pençe Kalıbı örneğinin uygulanış biçimi	96
Şekil 3.78 Arash Shahriyari'nin kaynak gösterilen videosunun 18:09 dakikasında uygulanan VI ¹ kalıbı örneği (تکنوازی تنبور سید آرش شهریارى در کنسرواتوار, 2014) ..	96
Şekil 3.79 VI ² kodlu pençe kalıbı örneği	96
Şekil 3.80 VI ² Pençe Kalıbı örneğinin uygulanış biçimi	97
Şekil 3.81 Sohrab Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 0:09 dakikasında uygulanan VI ² Pençe Kalıb [Sohrab Pournazeri - Shamss Ensemble in Morocco Fes Festival 2021), (افسانه تنبور و افسانه شو - گروه شمس)].....	97
Şekil 3.82 VII pençe kalıbı örneği	98
Şekil 3.83 VII Pençe Kalıbı örneğinin uygulanış biçimi	98
Şekil 3.84 12/8' lik bir eserde uygulanan VII pençe kalıbı örneği (Moradi, 2021).98	
Şekil 3.85 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 8:52 dakikasında uygulanan VII pençe kalıbı (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi – a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022).....	99
Şekil 4.1 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 0.50 dakikasında uygulanan II ¹ kodlu pençe kalıbının transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022).....	102
Şekil 4.2 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 0.50 dakikasındaki pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022).....	103
Şekil 4.3 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 05:32 dakikasında III ² kodlu pençe kalıbının kullandığı pasajın transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022).....	103
Şekil 4.4 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 02:15 ile 02:21 dakikaları arasında kullanılan V ³ kodlu pençe kalıbının transkripti (Ali Akbar	

Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)	104
Şekil 4.5 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 03:09 dakikasındaki V ³ kodlu pençe kalıplarını kullandığı bölümün transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022) .	105
Şekil 4.6 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 06:49 dakikasındaki çoklu pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)	106
Şekil 4.7 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 07:50 dakikasındaki II ³ pençe kalıbının kullandığı pasajın transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)	106
Şekil 4.8 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 8:52 dakikasındaki “VII” ve “V ³ ” kodlu pençe kalıplarının kullanıldığı pasajın transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)	107
Şekil 4.9 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 10:54 dakikasındaki “VII” ve “V ³ ” kodlu pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)	107
Şekil 4.10 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 16:54 dakikasındaki “VII” ve “V ³ ” kodlu pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)	108
Şekil 4.11 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 41:58 dakikasında uyguladığı pençe kalıbının transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)	108
Şekil 4.12 Kaykhosro Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 0:15 dakikasında uygulanan V ² ve V ³ pençe kalıplarının transkripti (Kaykhosro PourNazeri کیکسرو پورنازری 2008, (پورنازری).....	108
Şekil 4.13 Kaykhosro Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 0:01 dakikasında uygulanan “III ¹ ” pençe kalıbının transkripti (2021, (تنبور).....	109

Şekil 4.14 Kaykhosro Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 0:01 dakikasında uyguladığı V ³ pençe kalıbının transkripti (تنبور, 2021).....	109
Şekil 4.15 Kaykhosro Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 03.10 dakikasında uygulanan V ³ pençe kalıbının transkripti (کیخسرو پورناظری قسمت سوم بداهه, 2022).....	110
Şekil 4.16 Kaykhosro Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 00.25 dakikasındaki “III ¹ ” pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (2017, Traditional Kurdish Sufi Music. Sareban, Shamss Ensemble & Pournazeri)...	110
Şekil 4.17 Kaykhosro Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 00.09 dakikasındaki “II ³ ” pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (Rain _ Shamss Ensemble & Pournazeri . _ . _ 2023, باران _ گروه شمس و پورناظری ها, 2023).....	111
Şekil 4.18 Kaykhosro Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 01:44 dakikasındaki “III ² ” kodlu pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (Rain _ Shamss Ensemble & Pournazeri . _ . _ 2023, باران _ گروه شمس و پورناظری ها, 2023).....	111
Şekil 4.19 Sohrab Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 09:33 dakikasında uyguladığı VI ² kodlu pençe kalıbının transkripti (Sohrab Pournazeri - Introduction Vocal Improvisation, 2021)	112
Şekil 4.20 Sohrab Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 02:22 dakikasında uyguladığı III ² kodlu pençe kalıbının transkripti (Sohrab Pournazeri - Live Performance 03 (بداهه - سهراب پورناظری - 2022).....	112
Şekil 4.21 Sohrab Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 03:19 dakikasındaki karma pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (Sohrab Pournazeri - Introduction Vocal Improvisation, 2021)	112
Şekil 4.22 Sohrab Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 00:01 dakikasında uyguladığı “VII” kodlu pençe kalıbının transkripti (Sohrab Pournazeri - Tasnif On Rumi Sonnets Percussion Ensemble Improvisation, 2021).....	113
Şekil 4.23 Sohrab Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 06:54 dakikasında uyguladığı V ² kodlu pençe kalıbının transkripti (Sohrab Pournazeri & Hosein Rezaeenia au Festival des Musiques Sacrées de Fès - 26/06/2018)	113

Şekil 4.24 Seyed Arash Shahriari'nin kaynak gösterilen videosunun 00:39 dakikasında uyguladığı II ³ kodlu pençe kalıbının transkripti (تکنوازی تنبور سید آرش شهریاری در) (کنسرواتوار, 2014, 114
Şekil 4.25 Seyed Arash Shahriari'nin kaynak gösterilen videosunun 01:07 dakikasındaki çoklu pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (تکنوازی تنبور) (سید آرش شهریاری در کنسرواتوار, 2014, 114
Şekil 4.26 Seyed Arash Shahriari'nin kaynak gösterilen videosunun 00:38 dakikasında uyguladığı V ¹ kodlu pençe kalıbının transkripti (seyed Arash Shahriari Tanbour, 2017) 115
Şekil 4.27 Seyed Arash Shahriari'nin kaynak gösterilen videosunun 04:50 dakikasındaki farklı pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (تکنوازی تنبور) (سید آرش شهریاری در کنسرواتوار, 2014, 115
Şekil 4.28 Seyed Arash Shahriari'nin kaynak gösterilen videosunun 22:04 dakikasındaki farklı pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (تکنوازی تنبور) (سید آرش شهریاری در کنسرواتوار, 2014, 116
Şekil 4.29 Seyed Arash Shahriari'nin kaynak gösterilen videosunun 03:29 dakikasındaki III ³ kodlu pençe kalıbının kullandığı pasajın transkripti (سید آرش شهریاری, tarih yok) 116
Şekil 4.30 Seyed Khalil Alinejad'ın kaynak gösterilen videosunun 00:01 dakikasındaki çoklu pençe kalıbının kullandığı pasajın transkripti (سید خلیل آلی نژاد - Tanboor navazi ostad Khalil Alinejad , private gathering 3, 2021) 117
Şekil 4.31 Seyed Khalil Alinejad'ın kaynak gösterilen videosunun 01:25 dakikasında uygulanan çoklu ve VII kodlu pençe kalıplarının transkripti (سید خلیل آلی نژاد - Tanboor navazi ostad Khalil Alinejad , private gathering 3, 2021) 117
Şekil 4.32 Seyed Khalil Alinejad'ın kaynak gösterilen videosunun 01:33 dakikasında uyguladığı VII ve V ² kodlu pençe kalıplarının transkripti (Seyyed Khalil Ali Nejad (3/6) - Baba Taher Ensemble, 2008) 117
Şekil 5.1 Yağcılar Zeybeği eserinin mızraplı icra biçimi notası (Akdağ, 2013, s. 105) 123
Şekil 5.2 Yağcılar Zeybeği eserinin el ile çalma (pençe) tekniğiyle uyarlanmış notası (Ayyıldız, 2021, s. 59) 123
Şekil 5.3 Seherde Bir Bağa Girdim eserinin mızraplı icra biçimi notası 124

Şekil 5.4 Seherde Bir Bağa Girdim eserinin el ile çalma (pençe) tekniğiyle uyarlanmış notası (Parlak, 2001)	124
Şekil 5.5 baş parmakla aşağı yönlü takma vuruşu	128
Şekil 5.6 işaret parmakla aşağı yönlü takma vuruşu	128
Şekil 5.7 Aynı parmakla iki tele yukarı yönlü uygulanan pençe vuruşu (iki sıralı telleme sistemi)	129
Şekil 5.8 Ardışık parmaklarla iki tele yukarı yönlü uygulanan pençe vuruşu	130
Şekil 5.9 Bağımsız parmaklarla iki tele yukarı yönlü uygulanan pençe vuruşu	130
Şekil 5.10 İki farklı parmakla tüm tellere yukarı yönlü uygulanan pençe vuruşu ...	131
Şekil 5.11 tek bir parmağın aşağı yönde sürüklenerek uygulanması	131
Şekil 5.12 üç farklı parmağın aşağı yönde sürüklenerek uygulanması	132
Şekil 5.13 tek bir parmağın yukarı yönde sürüklenerek uygulanması	132
Şekil 5.14 yukarı yönlü sürüklemeli mızrap vuruşu ve pençe tekniğine uyarlanması	132
Şekil 5.15 a) çoklu mızrap ile icra edilen “üstten çırpma” mızrap kalıbı b) çoklu mızrap vuruşu ile icra edilen “alttan çırpma” mızrap kalıbı (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 45).....	133
Şekil 5.16 Aşağı–yukarı yönlü ikili pençe vuruşunun işaret parmağıyla uygulanışı	134
Şekil 5.17 Aşağı–yukarı yönlü ikili mızrap vuruşunun pençe tekniğiyle iki farklı parmakla aşağı yönde uygulanışı	134
Şekil 5.18 Yukarı–aşağı yönlü ikili mızrap vuruşunun pençe tekniğiyle aynı parmakla uygulanışı	134
Şekil 5.19 Yukarı–aşağı yönlü ikili vuruşların pençe tekniğiyle farklı parmaklarla uygulanışı	135
Şekil 5.20 Şekil 11’de farklı değerlerde icra edilen dörtlük ve noktalı dörtlük değerindeki tremoloları gösteren sembollerin açık yazımdaki karşılıkları (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 66)	135
Şekil 5.21 Dörtlük değerindeki tremolo ifadesinin pençe tekniğiyle uygulanış biçimleri: (a) aynı parmakla aşağı–yukarı (b) aynı parmakla yukarı–aşağı yönlü ardışık vuruşlarla yapılan tremolo yaklaşımı, (c) farklı ve ardışık iki parmakla yalnızca aşağı vuruş (d) ardışık iki parmakla yukarı yönlü vuruş	136

Şekil 5.22 (a) Aynı parmakla aşağı–yukarı–aşağı–yukarı yönlü ardışık vuruşlar, (b) aynı parmakla yukarı–aşağı–yukarı–aşağı yönlü ardışık vuruşlar, (c) farklı ve ardışık dört parmakla yalnızca yukarı yönlü tekrarlı vuruşlar, (d) farklı ve ardışık dört parmakla yalnızca aşağı yönlü vuruşlar	137
Şekil 5.23 Dörtlük değerli tremolo için geliştirilmiş altı farklı pençe yaklaşımı.....	138
Şekil 5.24 (a) “Riz do angosti” olarak adlandırılan, ilk vuruşun aşağı, sonraki iki vuruşun ise işaret ve serçe parmakla yukarı yönde gerçekleştirildiği pençe kalıbı, (b) Yukarı yönlü vuruşlarda baş ve işaret parmak kombinasyonu ile uygulanan alternatif pençe yaklaşımı	139
Şekil 5.25 Tüm vuruşların yukarı yönde gerçekleştirildiği pençe yaklaşımı: Orta, yüzük ve serçe parmakların ardışık şekilde yukarı yönlü vuruşlarıyla oluşturulan tremolo ifadesi	139
Şekil 5.26 Dörtlük değerindeki tremolo ifadesi için altı vuruştan oluşan farklı pençe yaklaşımları: (a) Tek parmakla aşağı–yukarı yönlü vuruşların tekrarı, (b) Tek parmakla yukarı–aşağı yönlü vuruşların tekrarı, (c) Yukarı–aşağı vuruşların ardından şor kalıbıyla sürdürülen varyasyon	140
Şekil 5.27 aşağı–yukarı yönlü vuruşların tekrarı	140
Şekil 5.28 yukarı–aşağı yönlü vuruşların tekrarı	140
Şekil 5.29 yukarı–aşağı–yukarı–aşağı vuruşlarından sonra iki şor kalıbı.....	140
Şekil 5.30 dört adet yukarı–aşağı vuruşun ardından bir şor kalıbı	141
Şekil 5.31 üç ardışık yukarı yönlü vuruştan oluşan şor dizisi.....	141
Şekil 5.32 On beş vuruştan oluşan tremolo ifadesine yönelik bir pençe kalıbı alternatifi	141
Şekil 5.33 on vuruştan oluşan tremolo ifadesine yönelik bir pençe kalıbı alternatifi	141
Şekil 5.34 Tekil Mızrap Vuruşu, Çoklu Mızrap Vuruşu ve Takma Mızrap Vuruşunun Bir Araya Gelmesiyle Oluşan Mızrap Vuruşu.....	142
Şekil 5.35 Çoklu mızrap ile tekil mızrap vuruşlarından oluşan mızrap kalıbı.....	145
Şekil 5.36 Dörtlük ve Noktalı Dörtlük Değerindeki Sürüklemeli Mızrap Vuruşu, Çoklu Mızrap ve Tekil Mızrap Vuruşundan Oluşan Mızrap Kalıbı.....	147
Şekil 5.37 Konya mızrap kalıbı uygulama biçimi (Akdağ & Derin, 2013).....	151

Şekil 5.38 İki partili eserde üst partiye notanın repertuvardaki şekli, alt partiye ise çalgı müziği için düzenlenmiş biçimi (Akdağ & Derin, 2013)	152
Şekil 5.39 şekil 5.38’de görülen 1. mızrap kalıbının tanbûr pençe teknikleri ile mızrapsız saz icrasına uyarlanması	153
Şekil 5.40 şekil 5.38’de görülen 1. mızrap kalıbının ve II ³ kodlu pençe kalıbı ile mızrapsız saz icrasına uyarlanması	153
Şekil 5.41 II ³ kodlu pençe kalıbının “Konya Divan Ayağı” adlı eserde uygulanması	154
Şekil 5.42 İki partili eserde üst partiye notanın repertuvardaki şekli, alt partiye ise çalgı müziği için düzenlenmiş biçimi (Akdağ & Derin, 2013)	155
Şekil 5.43 her nota için ayrı bir parmak kullanımının “Konya Divan Ayağı” adlı eserde uygulanması	155
Şekil 5.44 III ² pençe kalıbının “Ey Nur Reksi” adlı eserde uygulanması.....	156
Şekil 5.45 V ⁴ pençe kalıbının “Ey Nur Reksi” adlı eserde uygulanması.....	156
Şekil 5.46 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Ey Nur Reksi” adlı eserde uygulanması	157
Şekil 5.47 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Ey Nur Reksi” adlı eserde uygulanması	158
Şekil 5.48 III ² ve II ² kodlu pençe kalıbının “Karakoyun” adlı eserde uygulanması	159
Şekil 5.49 V ² kodlu pençe kalıbı ve çoklu pençe kalıbının “Karakoyun” adlı eserde uygulanması	159
Şekil 5.50 III ² kodlu pençe kalıbının farklı varyantlarının “Karakoyun” adlı eserde uygulanması	159
Şekil 5.51 “III ² ” kodu pençe kalıbının farklı parmak kombinasyonlarından oluşan varyantının “Karakoyun” adlı eserde uygulanması	160
Şekil 5.52 VI ² kodlu pençe kalıbının “Ankara Divan Ayağı” adlı eserde uygulanması	160
Şekil 5.53 VII kodlu pençe kalıbının “Ankara Divan Ayağı” adlı eserde uygulanması	161
Şekil 5.54 V ² pençe kalıbının “Ankara Divan Ayağı” adlı eserde uygulanması	161
Şekil 5.55 II ³ kodlu pençe kalıbının “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde uygulanması	162

Şekil 5.56 III ² kodlu pençe kalıbının “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde uygulanması	162
Şekil 5.57 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde uygulanması	163
Şekil 5.58 aşağı ve yukarı yönlü takmak mızrap vuruşlarının notasyonda gösterimi (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 36)	163
Şekil 5.59 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde uygulanması	164
Şekil 5.60 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde uygulanması	164
Şekil 5.61 Çoklu pençe kalıbının “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde uygulanması	165
Şekil 5.62 V ¹ kodlu pençe kalıbının “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde uygulanması	165
Şekil 5.63 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde uygulanması	166
Şekil 5.64 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Anan Var midur” adlı eserde uygulanması	166
Şekil 5.65 II ³ kodlu pençe kalıbının “Anan Var midur” adlı eserde uygulanması ..	166
Şekil 5.66 III ² kodlu pençe kalıbının “Anan Var midur” adlı eserde uygulanması ..	167
Şekil 5.67 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Anan Var midur” adlı eserde uygulanması	167
Şekil 5.68 V ² ve VII kodlu pençe kalıbının “Anan Var midur” adlı eserde uygulanması	168
Şekil 5.69 II ³ kodlu pençe kalıbının “Anan Var midur” adlı eserde uygulanması ..	169
Şekil 5.70 III ² kodlu pençe kalıbının “Anan Var midur” adlı eserde uygulanması ..	169
Şekil 5.71 V ¹ kodlu pençe kalıbının “Gökte Yıldız Ay misun” adlı eserde uygulanması	170
Şekil 5.72 VII kodlu pençe kalıbının “Gökte Yıldız Ay misun” adlı eserde uygulanması	170
Şekil 5.73 VII kodlu pençe kalıbının “Gökte Yıldız Ay misun” adlı eserde uygulanması	171

Şekil 5.74 V ² kodlu pençe kalıbının “Gökte Yıldız Ay misun” adlı eserde uygulanması	172
Şekil 5.75 Karşılama Mızrap Kalıbı	173
Şekil 5.76 “Trakya Karşılması” adlı eserin notasyonu (Tiktaş, t.y.).....	174
Şekil 5.77 V ² kodlu pençe kalıbının Trakya Karşılması adlı eserde uygulanması	175
Şekil 5.78 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Trakya Karşılması” adlı eserde uygulanması	175
Şekil 5.79 VII kodlu pençe kalıbının “Trakya Karşılması” adlı eserde uygulanması	176
Şekil 5.80 II ³ kodlu pençe kalıbının Trakya Karşılması adlı eserde uygulanması.	177
Şekil 5.81 VI ¹ ve VI ² kodlu pençe kalıbının Trakya Karşılması adlı eserde uygulanması	178

İRAN EHL-İ HAK TANBÛRUNDA KULLANILAN İCRA TEKNİKLERİNİN ANADOLU SAZINA AKTARIMI

ÖZET

İran Ehl-i Hak Tânbûr Sazı kökleri çok eski tarihlere dayanan bir çalgıdır. Bu çalgıda özellikle sağ el icra tekniklerinin (pençe tekniklerinin) zengin uygulama biçimlerine rastlanmaktadır. Bu çalgıdaki sol el icra teknikleri Anadolu Sazında uygulanan icra teknikleri ile benzeşmekte olsa da her iki sazdaki sağ el icra teknikleri uygulama biçimleri ve pençe kalıpları açısından ciddi farklılıklar göstermektedir. Bu çalışma, Ehl-i Hak (Yârsân) topluluğuna özgü tanbûr icrasında karşılaşılan pençe (sağ el) tekniklerinin ve bu tekniklerin çeşitli uygulama biçimleri sonucunda ortaya çıkan pençe kalıplarının tespitinin, analizinin ve tasnifinin yapılmasını amaçlayan bir yüksek lisans tezidir. Araştırmanın ilk bölümünde, çalışmanın amacı, kapsamı, yöntemi, temel kavramları, kullanılan terimler ve notasyon tercihleri ayrıntılı şekilde açıklanmıştır. Evren ve örneklem başlığı altında, analiz edilen tanbûr icracılarının seçilme gerekçeleri ve kaynak kayıtları ortaya konmuştur.

Kuramsal arka plan ve organoloji bölümünde, Ehl-i Hak inancının temel özellikleri, tanbûrun bu inançtaki tarihsel ve kültürel rolü, tanbûr teriminin etimolojisi, enstrümanın tarihsel gelişimi, gövde ve sap yapısı, kullanılan malzemeler, tel ve akort sistemleri, perde dizilimi, yapım teknikleri ve geleneksel icra ortamları detaylı olarak ele alınmıştır. Tanbûrda uygulanan icra teknikleri ve notasyonu başlığı altında; pençe tekniklerinin tarihi gelişimi, bölgesel farklılıklar, rast ve çep gibi temel vuruş türleriyle birlikte, tekli, ikili, üçlü, dörtlü, beşli, altılı, yedili ve daha fazla vuruştan oluşan tüm pençe kalıplarının fiziksel uygulamaları, parmak kombinasyonları ve bölgesel kullanımları örneklerle açıklanmıştır. Bütün bu pençe kalıpları, uygulama örnekleri, fotoğraflar, nota sembolleri ve karekodlarla erişilebilen videolarla desteklenmiştir. Ayrıca, kullanılan notasyon sistemlerinin avantajları ve sınırlılıkları, çalışmada tercih edilen sembolizasyon ve analiz yöntemleriyle birlikte sunulmuştur.

Teknik analiz ve uygulama bölümünde, Ali Akbar Moradi, Kaykhosro Pournazeri, Sohrab Pournazeri, Seyyed Arash Shahriyari ve Seyyed Khalil Alinejad gibi önemli tanbûr icracılarının solo ve toplu performanslarından elde edilen pençe teknikleri ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir. Analizler; sağ el vuruş kombinasyonları, ölçü yapıları, tempo değişimleri ve icracıların yorum farklılıkları üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu bulgular, notasyon örnekleriyle sunulmuştur.

Tanbûrdaki pençe teknikleri ve pençe kalıplarının Anadolu sazı icrasına aktarımı kapsamında; aşağı ve yukarı yönlü tekil mızrap vuruşlarının, takma mızrap vuruşlarının, sürüklemeli mızrap vuruşlarının ve çoklu mızrap vuruşlarının tamamı pençe tekniğiyle uyarlanmış, her bir mızrap vuruşu tipi farklı yaklaşımlarla teknik ve müzikal açıdan değerlendirilmiştir.

Sonuç ve öneriler bölümünde, Ehl-i Hak tanbûrunda kullanılan pençe tekniklerinin ve pençe kalıplarının Anadolu sazı icrasına aktarımıyla ilgili ulaşılan bulgular ayrıntılı olarak değerlendirilmiş; bu bulguların müzik eğitimi, icra süreçleri, aranjman yaklaşımları ve etnomüzikolojik çerçevedeki yansımaları ile alana yönelik önerilere kapsamlı şekilde yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İran Ehl-i Hak Tanbûru, Pençe Tekniği, Pençe Kalıbı, bağlama, saz



THE TRANSFER OF PERFORMANCE TECHNIQUES USED IN THE IRANIAN AHL-E HAQQ TANBÛR TO THE ANATOLIAN SAZ

SUMMARY

The Iranian Ehl-i Hak Tanbûr is a musical instrument with roots dating back to ancient times. In this instrument, particularly the right-hand playing techniques (pençe techniques) exhibit a rich variety of applications. While the left-hand techniques used in this instrument bear similarities to those employed in the Anatolian saz, the right-hand techniques and the implementation of pençe patterns in both instruments show significant differences. This master's thesis aims to identify, analyze, and classify the pençe (right-hand) techniques encountered in the performance of the Tanbûr specific to the Ehl-i Hak (Yârsân) community, as well as the pençe patterns that emerge through various forms of application of these techniques. In the first section of the research, the purpose, scope, methodology, fundamental concepts, preferred terminology, and notation choices are explained in detail. Under the section on population and sampling, the selection criteria for the analyzed Tanbûr performers and the sources of the recorded materials are presented.

In the section on theoretical background and organology, the fundamental characteristics of the Ehl-i Hak faith, the historical and cultural role of the Tanbûr within this belief system, the etymology of the term "Tanbûr," its historical development, body and neck structure, construction materials, string and tuning systems, fret arrangement, construction techniques, and traditional performance contexts are examined in detail. Within the chapter on performance techniques and notation in the Tanbûr, the historical development of pençe techniques, regional differences, main stroke types such as "rast" and "çep," as well as the physical application, finger combinations, and regional usage of all pençe patterns—comprising single, double, triple, quadruple, quintuple, sextuple, septuple, and higher-order strokes—are explained with examples. All these pençe patterns are supported by practice examples, photographs, notation symbols, and videos accessible via QR codes. Furthermore, the advantages and limitations of the notation systems used, together with the chosen symbolization and analytical approaches, are presented.

In the technical analysis and application section, the pençe techniques identified from the solo and group performances of prominent Tanbûr performers such as Ali Akbar Moradi, Kaykhosro Pournazeri, Sohrab Pournazeri, Seyyed Arash Shahriyari, and Seyyed Khalil Alinejad are examined in detail. The analyses are carried out by considering right-hand stroke combinations, metric structures, tempo variations, and interpretive differences among performers. These findings are presented with notation examples.

In the context of adapting the Tanbûr's pençe techniques and pençe patterns to Anatolian instruments, all types of strokes—including upward and downward single strokes, "takma" (attached) strokes, sliding strokes, and multiple strokes—have been adapted with the pençe technique, and each stroke type has been evaluated from technical and musical perspectives through various approaches.

In the conclusion and recommendations section, the findings regarding the adaptation of the pençe techniques and pençe patterns from the Ehl-i Hak Tanbûr to Anatolian

instruments are thoroughly evaluated; the contributions of these findings to music education, performance processes, arrangement approaches, and their reflections within an ethnomusicological framework, as well as comprehensive recommendations for the field, are presented.

Keywords: Iranian Ahl-e Haqq Tanbûr, Pence Technique, Pence Pattern, baglama, saz





1 GİRİŞ

İran müzik kültürü içerisinde önemli bir yere sahip olan, uzun saplı telli çalgılar grubunda yer alan tanbûr, özellikle Ehl-i Hak inancı çerçevesinde hem ritüel hem de bireysel icralarda kullanılan bir çalgıdır. Geleneksel formunda bir alt ve bir üst tel ile yapılandırılan tanbûr, zaman içerisinde geçirdiği yapısal dönüşümle birlikte günümüzde, alt tel grubunda iki ve üst tel grubunda bir telin yer aldığı üç telli bir telleme biçimiyle icra edilmektedir.

Tanbûr, tarihsel süreçte çeşitli yapısal değişimlerden geçmiş olsa da çalım açısından temelde el ile çalma esasına dayanan bir icra biçimine sahiptir. Günümüzde de mızrap ya da benzeri bir araç kullanılmaksızın, doğrudan parmaklarla gerçekleştirilen bu icra biçimi; vuruş yönleri, parmak kombinasyonları ve farklı uygulama türleriyle dikkat çeken zengin bir teknik çeşitlilik sunmaktadır. Bu teknik çeşitlilik özellikle “pençe”¹ olarak adlandırılan tekniklerde görülmekte olup pençe tekniklerinin bir araya gelmesiyle oluşan kalıplar² gelenekte çeşitli tanımlayıcı terimlerle ifade edilmiştir. İcrada görülen bu pençe kalıpları tanbûr icrasının teknik dilinin oluşmasında önemli bir yere sahiptir.

¹ Parlak, Türkiye’de çeşitli yörelerde mızrapsız çalım tekniği için “Pençe”, “Şelpe” ya da “Şerpe” terimlerinin kullanıldığını belirtmiştir (Parlak, El ile Bağlama Çalma (şelpe) Tekniği Metodu 1, 2001). Bu çalım tipi daha çok el ile bütün tellere vurma şeklindedir. Aynı çalışmada mızrapsız tekniklerin üç alt tekniğini sınıflandırırken bütün tellere vurma (pençe-şelpe), tel çekme tekniği, parmak vurma tekniği olarak üç ayrı başlıkta sınıflandırmıştır. Baysal, pençe tekniğinin farklı varyasyonlarının Asya’daki uzun saplı çalgıların icra teknikleriyle yakından bağlantılı olduğunu ifade etmiştir (Baysal, 2020). Engin Çalış, ise pençe tekniğinin sağ el parmaklarının tüm tellere yukarıdan aşağıya ya da aşağıdan yukarıya doğru vurulmasını ifade ettiğini ve birçok uygulama şekli olmasına karşılık temel olarak uygulanma amacının açık tellerin veya sol elin parmaklarının kapattığı perdelerin seslendirilmesi için sağ elin parmakları tarafından gerekli olan darp (vurma) işlevi sağlanarak istenilen ritmik yapıyı duyurmak olduğunu belirtmektedir (Çalış, 2023, s. 12). “Pençe” terimi çalışmamız boyunca yukarıda ifade edilen açıklamalar esas alınarak kullanılmıştır (ayrıca bkz. 1.6).

² Çalışmanın 3.1 başlığında detaylı olarak ele alınan sağ el tekniklerinin her biri “pençe tekniği”, bu tekniklerin çeşitli kombinasyonları sonucunda ortaya çıkan sağ el kalıpları ise “pençe kalıbı” olarak değerlendirilmiştir.

Bu teknik dilin oluşumunda en belirleyici unsurlardan biri, sağ elin icra sürecindeki işlevselliğidir. Sağ el hem eserin ritmik organizasyonunu şekillendirmekte hem de çalgının kendine özgü tınısı ile icracının ifade biçiminin oluşumunda temel bir rol üstlenmektedir. Ancak bu tekniklerin sistemli biçimde analiz edilerek farklı çalgılara -özellikle Anadolu sazına- aktarımı konusunda yapılan çalışmalar sınırlıdır. Tanbûrdan Anadolu sazına uzanan bu teknik aktarım süreci, icraya yeni ifade olanakları kazandırma potansiyeli taşımaktadır. Bu yönüyle çalışma, çalgılar arası teknik aktarımın olanaklarını ortaya koyarak sağ el icra tekniklerinin zenginleşmesine ve yeni yorum imkanlarının gelişmesine katkı sağlamaktadır.

Bu bağlamda tanbûr icrasındaki sağ el pençe tekniklerinin analiz edilerek Anadolu sazına aktarılabilirliği incelenmiştir. Bu süreçte tanbûr icracılarının performansları transkripte edilmiş; analiz edilen pençe kalıpları ölçü yapısı, tempo, vuruş yönü ve parmak kombinasyonları gibi unsurlar ele alınmıştır.

Analiz edilen pençe tekniklerinin Anadolu sazına aktarımı, çalgının fiziksel yapısı, sağ el pozisyonu ve telleme biçimi gibi faktörler göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir. Her kalıp için farklı uyarlama yaklaşımları önerilmiş; uygulanabilir olan örnekler tercih edilerek aktarım süreci tamamlanmıştır. Böylece çalışma, çalgılar arası teknik geçişin imkânlarını göstermekte ve yorum çeşitliliğine katkı sunmaktadır.

Tüm bu süreçleri açıklayabilmek adına çalışma, beş ana bölüm hâlinde yapılandırılmıştır:

Birinci bölümde, çalışmanın amacı, yöntemi, hipotezi, sınırlılıkları ve notasyon tercihi gibi yapısal başlıklara yer verilmiştir. İkinci bölümde, Ehl-i Hak inancı kısaca tanıtılmış; tanbûr çalgısının tarihsel gelişimi, yapısal özellikleri ve bu çalgının topluluk içerisindeki işlevi ile tanbûr çalma yetisine sahip kişi tiyolojileri ele alınmıştır.

Üçüncü bölüm, tanbûr icrasına ilişkin teknik yapıların analizine ayrılmış; sağ el pençe kalıpları ve bu kalıpların notasyon sistemleri detaylı olarak ele alınmıştır.

Dördüncü bölümde, tanbûr icrasına ait belirli pençe kalıplarının Anadolu sazına aktarımı gerçekleştirilmiş ve örnek eserler üzerinden uygulamalı analizlere yer verilmiştir. Beşinci ve son bölümde, elde edilen bulgular bütüncül olarak değerlendirilmiş; uygulamalı alanlara katkı sağlayabilecek öneriler sunulmuştur.

1.1 Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Ehl-i Hak inancına bağlı tanbûr geleneğinde kullanılan pençe tekniklerini incelemek ve bu tekniklerin Anadolu sazı icrasına aktarım imkânlarını araştırmaktır. Bu genel amaç doğrultusunda, aşağıdaki alt amaçlara ulaşılması hedeflenmiştir:

- Ehl-i Hak tanbûru icrasında kullanılan pençe tekniklerini belirlemek ve kalıplarını gruplandırmak,
- Tanbûr metotları ve performans videolarından tespit edilen pençe tekniklerini ve kalıplarını belirlemek ve Anadolu sazında el ile çalma geleneğinde kullanılan notasyon sistemiyle ifade edilmesini sağlamak,
- Pençe tekniklerinin uygulandığı müzikal motiflerde gözlemlenen; ölçü yapısı, tempo, vuruş yönü ve parmak kombinasyonları gibi özellikleri sistemli biçimde ortaya koymak; böylece bu motiflerin Anadolu sazına aktarım süreçlerinde teknik eşleşmelere zemin hazırlamak,
- Anadolu sazında mevcut mızrap vuruş tekniklerinin mızrapsız tekniklere uyarlanması çerçevesinde tanbûr pençe teknikleri ve pençe kalıplarının aktarım sürecinde geliştirilen yaklaşımları ortaya koymak,
- Bu teknik aktarımın, başta estetik ve teknik olmak üzere; yorumsal yaklaşımlar ve metodolojik boyutlarda Anadolu sazına sağlayabileceği katkıları ortaya koymak.

Bu çerçevede, çalışma; besteciler, aranjörler, yorumcular, icracılar ve akademisyenler için başvurulabilir bir kaynak niteliği taşıması açısından önem arz etmektedir.

1.2 Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemi temel alınarak tasarlanmış; doküman incelemesi, teknik analiz ve uygulamalı aktarım süreçlerini içerecek biçimde yapılandırılmıştır. İlk olarak, Ehl-i Hak tanbûru icrasına ilişkin yazılı kaynaklar, metotlar ve video kayıtları taranmış; bu kaynaklardaki icra örneklerinden pençe tekniği bakımından pençe kalıplarını oluşturan belirli müzik cümleleri seçilerek transkripte edilmiştir.

Ayrıca, çalışma kapsamında, bazı tanbûr icracılarıyla gönüllülük temelli olarak yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmeler, çevrim içi metin temelli iletişim araçları (örneğin e-posta, anlık mesajlaşma uygulamaları vb.) üzerinden yürütülmüş ve araştırmanın teknik analiz boyutuna katkı sağlayacak nitel veriler elde edilmiştir. Görüşmeler, önceden belirlenmiş sorular doğrultusunda yapılandırılmış; katılımcıların tanbûr tekniklerine ilişkin ifadeleri, içerik analizi

yöntemiyle değerlendirilmiş ve çalışma kapsamında elde edilen teknik bulguların doğrulanması, detaylandırılması ve karşılaştırılması amacıyla kullanılmıştır. Bu süreç, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Etik Kurulu'nun 09.02.2024 tarihli ve 2024/39 sayılı kararıyla onaylanmış; katılımcılar araştırmanın amacı hakkında bilgilendirilerek gönüllülük esasına göre sürece dahil edilmiştir.

Elde edilen icra teknikleri ve pençe kalıpları notaya aktarılarak görselleştirilmiş; her bir kalıp, ölçü yapısı, tempo, sağ el vuruş yönü ve parmak kombinasyonları açısından analiz edilmiştir. Çalışmanın uygulama aşamasında, Anadolu sazında mızraplı icra tekniği ile icra edilen eserlerin mızrapsız icra tekniklerine uyarlama sürecinde tanbûr icrasına ait icra teknikleri ve pençe kalıpları Anadolu sazına aktarılmış; bu uyarlama süreci, görsel ve işitsel verilerle desteklenerek örnek eserler üzerinden somutlaştırılmıştır.

Notasyon sürecinde Sibelius Ultimate programı kullanılmış; görüntü kayıtları ise sosyal medya (YouTube, instagram vb.) video platformlarından temin edilmiştir.

1.3 Hipotez

Bu çalışmanın hipotezi, “Ehl-i Hak tanbûrunda kullanılan sağ el teknikleri ve pençe kalıplarının icra karakteri bakımından Anadolu sazında uygulanabilir” şeklindedir. Söz konusu tekniklerin, uygun yapısal ve dokusal uyarlamalarla Anadolu sazına aktarılabilceği ve bu aktarımın icra pratiğinde yeni yorum olanakları yaratacağı öngörülmektedir.

1.4 Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini, tanbûr icrasında kullanılan sağ el icra teknikleri ile bu tekniklerin oluşturduğu pençe kalıpları oluşturmaktadır.

Bu evren içerisinde seçilen örneklem ise, İran'ın farklı coğrafi bölgelerinde tanbûr icrasının karakteristik özelliklerini yansıtan icracılara ait serbest ve ölçülü şekilde icra edilen performanslara dayalı video kayıtlarıdır.

Çalışmada örneklem olarak analiz edilen icracılar şunlardır: Ali Akbar Moradi, Kaykhosro Pournazeri, Sohrab Pournazeri, Seyed Arash Shahriyari ve Seyed Khalil Alinejad. Bu icracıların seçilmesinde bölgesel farklılıklar, teknik çeşitlilik, kaynaklara erişilebilirlik ve tanbûr icrasına yaptıkları katkılar dikkate alınmıştır. Video

kayıtlarının seçilmesinde ise, sağ elin hareketlerini net biçimde gösteren, teknik çözümlmeye uygun nitelikteki kayıtlar tercih edilmiştir.

Örnekleme yer alan Kaykhosro Pournazeri, 1985 yılında kurulan Şems Tanbûr Topluluğu (Şems Ensemble)'nın kurucusu ve yöneticisidir (Asad, 2022, s. 47). Bu topluluk, tanbûrun sadece inanç temelli ortamlarda değil, sahne müziği bağlamında da icra edilmesine öncülük etmiştir. Böylece çalgının hem teknik icrası hem de repertuarı geniş bir dinleyici kitlesine aktarılabilmiştir (Asad, 2022, s. 47).

Aynı topluluğun üyelerinden Sohrab Pournazeri, tanbûr ve kemançe (kamancheh) çalgılarındaki teknik ustalığıyla tanınan, İran müziğinin önemli figürlerinden biridir. Shamss Ensemble'ın resmî sitesinde “Tanbour ve Kamancheh'in bir virtüözü ve modern İran müziğinin sansasyonel bir fenomenidir” şeklinde tanımlanan sanatçı, geleneksel çalgı tekniklerini farklı üslup anlayışlarıyla bir araya getirmesiyle öne çıkmaktadır (Ensemble, t.y.). Henüz 12 yaşındayken Shamss Ensemble'a katılmış, geleneksel Sufî repertuarını sahne müziğiyle buluşturan icralarıyla dikkat çekmiştir (Pournazeri, Sohrab Pournazeri, t.y.)

Pournazeri, TEDx konuşmasında tanbûru “kişinin içsel benliğiyle bağlantı kurmasını sağlayan bir araç” olarak tanımlamıştır (Pournazeri, Music, a Breakthrough Value | Sohrab Pournazeri | TEDxTehran, 2014). Geleneksel İran müziğiyle modern anlatı biçimlerini sentezleyen Pournazeri, sadece bir icracı değil, aynı zamanda kültürel bir taşıyıcı kimliğine sahiptir. Özellikle Shamss Ensemble'daki etkin rolüyle tanbûru uluslararası düzeyde temsil etmekte ve tanbûr icrasının yanı sıra besteci ve yorumcu kimliğiyle de dikkat çekmektedir. Bu nedenle araştırmada örneklem olarak değerlendirilmiştir (Pournazeri, Biography, t.y.).

Ali Akbar Moradi, 1957 yılında İran'ın Guran bölgesinde doğmuştur. Tanbûr eğitimini bölgedeki önemli ustalardan almış ve geleneksel Kürt makâmalarına hâkim olmasıyla tanınmıştır (Foundation, 2024). Yurtiçi ve yurtdışında gerçekleştirdiği konserlerle repertuarını geniş kitlelere tanıtmış, tanbûr repertuarına ait çok sayıda albüm yayınlamıştır.

Seyyed Arash Shahriyari, 1988 yılında tanbûr icrasına odaklanan “Roohtaf” adlı topluluğu kurmuş, bu toplulukla İran, Türkiye, Almanya ve ABD gibi ülkelerde sahne performansları gerçekleştirmiştir (Shahriyari, t.y.). Tahran'daki Vahdat Salonu'ndaki konser kaydı, kamuya açık belgelenmiş ilk performanslarından biridir (Shahriyari, t.y.).

İcracının çeşitli sahne icralarında ve kayıtlarında, özellikle ritüel temalı müzikler ve halk ezgilerine özgü melodik yapıların yer aldığı görülmektedir.

Seyyed Khalil Alinejad (1958–2001), Seyyed Khalil Alinejad, tanbûr geleneğini sadece icralarıyla değil, yazılı bir kaynakla da aktaran sanatçılardan biridir. “Tanbur: From Ancient Times to the Present” başlıklı çalışmasıyla tanbûr literatürüne önemli bir katkı sunmuştur (Alinajad, 1997).

Ali Akbar Moradi’ye ait 47.30 dakikadan oluşan “Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert” isimli bir konser kaydının tamamı incelenerek pençe teknikleri ve pençe kalıpları analiz edilmiştir. Bunun yanı sıra Kaykhosro Pournazeri’ye ait beş farklı performans kaydı, Sohrab Pournazeri’ye ait dört farklı performans kaydı, Seyyed Arash Shahriari’ye ait üç farklı performans kaydı ve Seyed Khalil Alinejad’a ait iki farklı performans kaydının analizi yapılmıştır. Bu icracılara ait seçilen video kayıtları, teknik analiz yapılabilecek görsel kaliteye sahiptir. Sağ elin parmak kombinasyonları, vuruş yönleri ve pençe kalıpları bu kayıtlar üzerinden gözlemlenerek transkripte edilmiştir.

1.5 Problem ve Alt Problemler

Çalışmanın ana problem cümlesi:

- Tanbûr icrasında görülen pençe teknikleri ve pençe kalıpları Anadolu sazına aktarılabilir mi?

Alt problemler:

- Tanbûr performanslarında görülen pençe teknikleri nelerdir?
- Tanbûr performanslarında görülen pençe kalıpları nelerdir?
- Tanbûr icrasında kullanılan pençe teknikleri ve pençe kalıplarının Anadolu sazına aktarımında notasyon yaklaşımı nasıl olmalıdır?
- Tanbûr performansında görülen pençe kalıplarının isimleri nelerdir?
- Anadolu sazının mızraplı saz icrasındaki mızrap vuruşları ve mızrap kalıpları tanbûr pençe teknikleri ile aktarılabilir mi?
- Anadolu sazının mızrapsız saz icrasındaki pençe teknikleri ile tanbûr sazındaki pençe teknikleri arasında benzerlik var mı?

1.6 Çalışmanın Sınırlılıkları ve Sayıtları

Bu çalışma, yalnızca Ehl-i Hak tanbûrunda kullanılan pençe teknikleriyle sınırlandırılmış; süsleme ve vibrato gibi halihazırda Anadolu sazı icrasında da görülen sol el teknikleri araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır. Ayrıca tanbûrdan aktarılan teknikler Anadolu sazındaki mızrapsız saz icrasına aktarılmış, mızraplı saz icrası araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır. Çalışmanın uygulama aşamasında, Anadolu sazında mızraplı icra tekniği ile icra edilen eserlerin mızrapsız icra tekniklerine uyarlama sürecinde tanbûr icrasına ait icra teknikleri ve pençe kalıpları Anadolu sazına aktarılmış; bu uyarlama süreci, görsel ve işitsel verilerle desteklenerek örnek eserler üzerinden somutlaştırılmıştır. Bu çalışmada Anadolu sazına yapılan pençe tekniği aktarımları iki telli ve üç telli şelpe sazı ile “Konya Divan Ayağı”, “Ey Nur Reksi”, “Karakoyun”, “Ankara Divan Ayağı”, “Bir Tipiye Yakalandım”, “Anan Var midur”, “Gökte Yıldız Ay misun” ve “Trakya Karşılması” adlı eserlerle sınırlandırılmıştır.

Bu çalışmada;

- Ali Akbar Moradi, Kaykhosro Pournazeri, Sohrab Pournazeri, Seyyed Khalil Alinejad ve Seyed Arash Shahriari’nin Ehl-i Hak tanbûr performans özelliklerini hem geleneksel hem modern hem de özgün çerçevede ustaca yansıttığı ve Ehl-i Hak tanbûr müziğinin evrenini temsil ettiği varsayılmıştır.
- Çalışma süresince tanbûrun ses tablası üzerinde performans gösteren elin sağ el olduğu ve teknik aktarım sürecinin bu temel üzerine yapılandırıldığı varsayılmıştır.

1.7 Terminoloji Tercihleri

Bu bölümde, çalışmanın yöntemsel ve teknik altyapısını oluşturan temel kavramlar tanımlanmıştır. Terimler, hem Ehl-i Hak tanbûru geleneğine özgü ifadeleri hem de bu çalışmada kullanılan notasyon sistemi ve aktarım sürecine ilişkin yapıları kapsamaktadır. Terminolojik netlik sağlamak amacıyla, tez boyunca tekrar eden ve çalışma kapsamında özgün biçimde kullanılan bu kavramlara açıklık getirilmiştir.

- **Pençe Tekniği:** “Pençe” terimi, Farsça kökenli olup “beşli” anlamına gelmekte ve eli simgelemektedir (Ayyıldız, Methods For Creating Melodic Patterns Using Parmak Vurma Technique In Saz (Bağlama) Performance, 2018, s. 42). Anadolu’da mızrapsız saz icrası Doğu Anadolu’da “pençe” veya “şelpe” olarak

adlandırılmakta olup Parlak'ın sınıflandırmasına göre bu teknik “bütün tellere vurma tekniği” olarak da adlandırılmaktadır (Parlak, El ile Bağlama Çalma (şelpe) Tekniği Metodu 1, 2001). Batı Anadolu'nun Teke yöresinde ise bu tekniğin özel bir ismi yoktur. (Parlak, 1998). Güncel mızrapsız saz icrasında da “pençe” tekniği yaygın olarak “bütün tellere vurma” ya da “birden çok tele vurma” anlamında mızrapsız icra tekniklerinin bir alt grubu olarak ele alınmaktadır (Parlak, 1998, s. 152; Ayyıldız, 2018, s. 42; Baysal, 2020, s.31). Orta Asya ve İran'daki birçok saz benzeri çalgı da bu teknikle çalınmaktadır (Ayyıldız, Methods For Creating Melodic Patterns Using Parmak Vurma Technique In Saz (Bağlama) Performance, 2018). Ayyıldız'a göre “bağlama”da uygulanan pençe tekniğinde tüm teller birlikte vurularak çalınır ve teknik birden fazla vuruş biçimini kapsar. Bu yöntemde sağ elin tipik konumu, sap ve gövde birleşim yeri üzerindedir; parmakla vurma teknikleriyle birlikte kullanıldığında ise sağ el klavye üzerinde konumlanabilir.

“Pençe” terimi geleneksel tanbur icrasında ise kullanılan bir terim değildir. Tânbur yalnızca mızrapsız icra ile çalındığı için bu çalıma özel bir isim verilmemiştir. Öte yandan çalışma süresince bu teknik, Anadolu sazı mızrapsız saz icrası geleneğiyle benzerlik kurularak, bağlamdan kopmadan ele alınmıştır. Çalışma içerisinde Anadolu sazı ve tânbur icrasında bütün tellere vurmaya dayalı sağ el icra tekniği “Pençe tekniği” olarak isimlendirilmiştir.

- **Parmak Kombinasyonu:** Bu çalışmada geçen “parmak kombinasyonu” terimi, Türk Dil Kurumu'nun “kombinasyon” kelimesi için belirttiği “birleştirme” ve “düzen” anlamları temel alınarak kullanılmıştır. Terim, sağ el parmaklarının belirli bir vuruş yönü ve vuruş sırası içinde organize edilmesini ifade etmektedir.
- **Anadolu Sazı:** “Saz” kelimesi TDK Güncel Türkçe Sözlük'te şu anlamlarla tanımlanmaktadır: (1) her türlü müzik aracı, çalgı; (2) Türk halk müziğinde bağlama, cura, tar vb. mızraplı çalgıların genel adı; (3) Türk halk müziğinde kullanılan, gövdesi ağaçtan oyularak yapılmış, telli, uzun saplı çalgı, bağlama; (4) birden çok çalgının bulunduğu takım; (5) çalgılı eğlence yeri (Türk Dil Kurumu, 2011). Özdek (Özdek, 2019) yaygın ve başat bir halk çalgısı olarak bilinen bağlama/saz ailesinin tarihsel ve coğrafi serüveninde büyük ve köklü

değişimlerini Anadolu’da yaşadığını ifade etmektedir. Bu bağlamda çalışmada “Anadolu sazı” ifadesi bağlama/saz çalgısını karşılamak üzere kullanılmıştır.

- **Tanbûr Pençe Kalıbı Kodu (I¹, II², III³...):** Tanbûrdan elde edilen pençe kalıpları, grup yapısı ve varyasyonlarıyla birlikte sistematik olarak kodlanmıştır. Bu sistem, analiz ve aktarım sürecinin yapılandırılmasında kullanılmıştır. Bu çalışmada
- **Tavır ve Üslup:** Halk müziği alan yazınında önemli bir yere sahip olan ‘üslup’ ve ‘tavır’ kavramları, yoğun kullanımlarına karşın anlam sınırları bakımından tam bir uzlaşıya ulaşamamıştır. Bu durum, kavramların bağlama icrasındaki kullanımını da tartışmalı kılmaktadır. Bu bağlamda, farklı araştırmacılar kavramların tanım ve kapsamına ilişkin çeşitli yaklaşımlar ortaya koymuştur.

Akbel, farklı disiplinlerdeki tanımlardan hareketle üslup kavramının kimi zaman bir çağa, bir akıma ya da bir ülkeye özgü anlatım biçimi olarak, kimi zaman da bireysel ifade ve yorum farklılıklarıyla ilişkilendirildiğini aktarmaktadır (Türkçe Sözlük, 2005; Say, 1992; Divlekçi, 2008; Öztuna, 1990). Benzer biçimde tavır kavramının da kimi araştırmacılarca icracıya özgü bir beceri (Yavaşca, 1982), kimi araştırmacılarca ise yöreye özgü çalma biçimleriyle (Eke, 2005) açıklandığını ortaya koymuştur. Akbel’in yaptığı bu derleme, literatürde kavramların sınırlarının zaman zaman iç içe geçtiğini ve terminolojik açıdan belirsizlik yarattığını göstermektedir (Akbel, 2021).

Gönül, üslup ve tavır kavramlarını birbirini tamamlayan unsurlar olarak ele almaktadır. Ona göre üslup; makam, perde, usûl ve güfte gibi temel müzik unsurlarının zaman içinde birçok sanatkârın katkısıyla şekillenen ve genel icra kurallarını belirleyen daha geniş bir çerçeveyi ifade etmektedir. Tavır ise bu genel çerçeve içerisinde icracının özgün yorumunu, kişisel katkısını ve ayırt edici özelliklerini ortaya koymaktadır. Gönül, bu ilişkiyi piramit benzetmesiyle açıklamaktadır: piramidin bütünü genel icra üslubunu temsil ederken, piramidin zirvesi icracının kendine özgü tavrını simgelemektedir. Bu yaklaşım, tavır sahibi olmanın ancak genel icra üslubunu kavramakla mümkün olabileceğini, dolayısıyla her icracının kişisel yorumunu ortaya koymadan önce ortak icra geleneklerine hâkim olması gerektiğini vurgulamaktadır (Gönül, 2024).

Önal'a göre, üslup çoğu kaynakta 'tezene tavrı' olarak adlandırılan ve yöresel söyleyiş ile ritim anlayışına bağlı olarak gelişmiş tezene kullanım biçimlerinde somutlaşmaktadır. Bu tezene biçimlerinin halk arasında 'tarama, üçleme, dokuma, çırpma, sıyırtma, gölgeli, çifteleme' gibi özel adlarla anıldığı belirtilmektedir (Önal, 2024). Aynı çalışmada Terzi'nin (2016) tavrı kavramını halk müziğinde yöresel icra tarzlarının otantik değerleriyle, klasik Türk müziğinde ise kişiye özgü estetik ve anlayış biçimleriyle ilişkilendirdiği aktarılmaktadır. Terzi ayrıca tavrı kavramının 1990'lı yıllara kadar bağlamadaki tezene hareketlerini ifade etmek üzere kullanıldığını, daha sonrasında ise tüm çalgı ve vokal icraları kapsayan daha geniş bir anlam kazandığını dile getirmiştir. Önal, bağlamadaki tavrı, tezeneli çalgılarda düzenli tezene hareketlerinin oluşturduğu dinamizm ve ritmik güç üzerinden açıklamakta; yöresel tavrıların halkın kabullenışı ve usta icracıların katkılarıyla günümüze taşınarak icra zenginliğinin en önemli göstergesi hâline geldiğini vurgulamaktadır. Çalışmada ayrıca Algı-Özdek'in (2020) tavrıların davul-zurna, kaşık ya da doğadaki seslerden beslenerek bireysel beceriler ve estetik unsurlar çerçevesinde biçimlendiğine dair tespitlerine de yer verilmiştir.

Ayyıldız, bu kavramların sıklıkla birbiri yerine ya da bir arada kullanıldığını ve anlamları hususunda farklı görüşler olduğu belirtilmektedir (Ayyıldız, 2020). Bugün "tavrı" teriminin halk müziği çevrelerinde sıklıkla sağ el mızrap kalıpları ile ilişkilendirildiğini ve yörelere göre "Konya Tavrı", "Kayseri Tavrı" vb. şekilde bir kullanım alanı olduğunu söylemek mümkündür. Akademide "tavrı" terimi ile ilgili yaygın bir görüş ise bu terimin yöreden ziyade icra eden kişinin icra karakteristiğini tüm yönleri ile ifade eden bir terim olduğudur (Şenel, Süleyman, Parlak, 2019 akt. Ayyıldız, 2020). Müzik bağlamında tavrı, icracının kişiliğine bağlı kalınarak yapılan özgün sunuşudur (Develioğlu, 1970 akt. Ayyıldız, 2020). Bu anlamda tavrı, bir eserin kişisel ifadesini ve icracının kendi tarzını yansıtır. Bu görüş doğrultusunda "üslup" terimi ise genellikle bir topluluğun müzik kültürüne dair ortak icra özelliklerini ifade etmektedir. Ayyıldız'a göre örneğin, Orta Anadolu saz icra üslubu veya Rum kemençe icrası üslubu gibi terimler, belirli bir bölgenin ya da topluluğun müziksel özelliklerini anlatır (Ayyıldız, 2020).

Çalışmamızda da yukarıdaki doğrultuda, “tavır” terimi bireysel icra özelliklerini, “üslup” terimi ise kültürel bakımdan ortak özellikleri ifade edebilmek için kullanılmıştır.

- **Vuruş Yönü:** Sağ elin çalgıya temas ettiği yöne göre belirlenen icra hareketidir. Saz icrasında yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya olmak üzere iki temel vuruş tipi mevcuttur. Tânbûr icrasında da vuruşlar aşağı yönlü (rast) ve yukarı yönlü (çep) olmak üzere iki temel kategoriye ayrılır. Bu yönler, transkripsiyon sisteminde sembollerle gösterilmiştir.
- **Pozisyon:** Durum, konum ve mevki anlamına gelmektedir (Akdağ, Bağlama Çalgısında Pozisyon Yaklaşımı ve Kromatik Pozisyon Yaklaşımının Bağlama ve Bozuk Düzeninde İncelenmesi, 2013, s. 1). Bu tanımdan yola çıkarak pozisyon kavramı çalışmamızda sağ ve sol elin saz üzerindeki konumunu ifade etmektedir.
- **Mızrap kalıbı:** Aynı ya da farklı ritmik değerlerde uygulanan mızrap tekniklerinin birleşmesi ile oluşan kalıplara mızrap kalıbı denir (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 31).
- **Tel Düzeni:** Sazın tel gruplarının birbirine göre akortlanma şeklidir (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 15). Düzen, akort, akort sistemi, akort biçimi gibi terimler de eşanlamli şekilde kullanılmaktadır.
- **Tanbûr:** Tanbûr bir çalgı ismi olarak türevleri ile birlikte pek çok farklı çalgı için kullanılan bir terimdir. Öte yandan, bu çalışmada kullanılan “tanbûr” terimi İran Ehl-i Hak tanbûrunu ifade etmek için kullanılmıştır
- **Aktarım ve Uyarlama:** Sanat literatüründe uyarlama (“adaptation”), bir eserin yeni bir ortam, tür veya biçime yaratıcı biçimde dönüştürülmesi anlamına gelir. Linda Hutcheon’a göre uyarlama, “orijinal bir eserin, başka bir mecra ya da türde, yaratıcı katkılarla yeniden sunulmasıdır” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, s. 7).

Aktarım (“transkripsiyon/transfer”) ise, genellikle bir eserin teknik özelliklerinin ve içeriğinin başka bir ortama veya araca mümkün olduğunca sadık kalınarak taşınmasını ifade eder (Apel, 1969, s. 844). Apel, müzik terminolojisinde transkripsiyonun, “bir eserin ya da müzikal yapının, biçimi ve ana karakteristiği korunarak başka bir çalgı veya ses için yazılması” şeklinde

tanımlandığını ifade etmektedir (Apel, 1969). Bu çalışmada aktarım kavramı da benzer doğrultuda İran Ehl-i Hak tanburundaki icra tekniklerini, karakteristiği korunarak Anadolu sazına transferi anlamında kullanılmıştır.

1.8 Notasyon Tercihleri

“Tanbûrda Uygulanan İcra Teknikleri ve Notasyonu” başlığında da açıklandığı üzere, tanbûr, uzun saplı “Lut” ailesine ait bir çalgıdır ve bu sınıftaki diğer enstrümanlar gibi sağ el darp görevinde kullanılmakta; sol el ise melodik ve armonik yapıyı oluşturmaktadır. Sağ elin işlevi, kullanılan araca (parmak veya mızrap) göre değişiklik gösterse de temelde benzer bir rol üstlenmektedir. Çalışmamızın odağında yer alan Ehl-i Hak tanbûru, yalnızca el ile çalma tekniğiyle icra edilmektedir.

Bu bağlamda yapılan gözlemler ve kaynak taramaları doğrultusunda, tanbûr ile ilgili gerek eğitsel gerek kuramsal yazılı kaynakların sınırlı olması nedeniyle, Ali Akbar Moradi’nin “Sad Dars” (Moradi, 2021) adlı metodu, kullanılan sembollerin açıklayıcı ve uygulamaya dönük yapısıyla öne çıkmaktadır. Çalışmanın 3.1 “Sağ El Vuruş Teknikleri” başlığında yer alan bazı temel vuruş türleri — örneğin *rast* (aşağı yönlü vuruş) ve *çep* (yukarı yönlü vuruş) — farklı kaynaklarda benzer biçimlerde sembolize edilmiş olsa da (ayrıca bkz 3.1.1) diğer pençe teknikleri ve 3.2 “Tanbûr İcrasında Pençe Kalıplarının Uygulanması” başlığındaki örneklerin tamamında, yalnızca Moradi’nin sembolizasyon sisteminden yararlanılmıştır. Bu nedenle, çalışmanın 3.1 ve 3.2 başlıklarında, pençe tekniklerinin açıklamalarını takiben verilen notasyon örnekleri, Ali Akbar Moradi’nin “Sad Dars” adlı metodunda yer alan gösterimler esas alınarak sunulmuştur.

Engin Çalış, dutar ile akrabalık bağları bulunan Anadolu sazının icra şekillerinden biri olan el ile çalma biçiminde, dutarda kullanılan bazı tekniklerin aynı şekilde kullanıldığını belirtmiştir. Bu yaklaşımdan hareketle, çalışmamızın odağında yer alan ve Anadolu saz geleneğinde el ile çalma biçimiyle benzerlikler taşıyan Ehl-i Hak tanbûrunda kullanılan pençe tekniklerinin de el ile çalma biçiminde aynı işlevsel özellikleri taşıdığı gözlemlenmiştir (Çalış, 2023, s. 10).

Türkiye’de el ile çalma geleneğine dair notasyon sistemine yönelik yapılan çalışmalar, genellikle iki ana yaklaşım etrafında şekillenmiştir. Bunlardan ilki; Erol Parlak tarafından ilk olarak “Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış

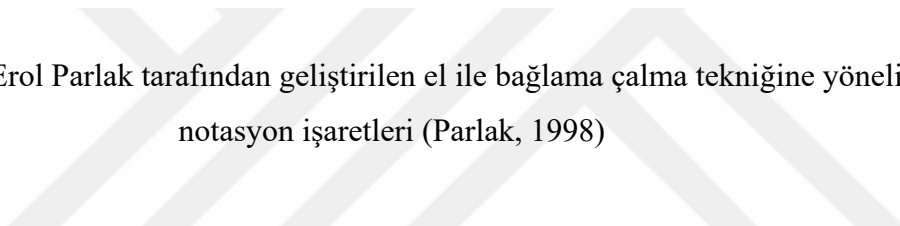
Teknikleri” kitabı (Parlak, Türkiye’de El ile (şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri, 2000), daha sonra “El ile Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu 1” (Parlak, Türkiye’de El İle (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri, 1998) (Parlak, El ile Bağlama Çalma (şelpe) Tekniği Metodu 1, 2001)) ardından ikinci kitap olarak “2” (Parlak, El ile Bağlama Çalma (şelpe) Tekniği Metodu 2, 2005) ve “Bağlama (Saz) Okulu Metodu” (Parlak, Bağlama (Saz) Okulu : Schule Method, 2010) kitaplarında daha da genişletilmiş bir şekilde sunulan notasyon şekli, ikincisi ise Arif Sağ ve Erdal Erzincan’ın birlikte yazdığı “Bağlama Metodu” kitabında yer alan notasyon şeklidir (Sağ & Erzincan, 2009).

El ile çalma tekniğinin notasyonuna yönelik geliştirdiği sistem hakkında Erol Parlak, yaklaşık beş yıl süren bir çalışma neticesinde dutar, dombra, keman ve gitar metotlarını incelediğini ve “bağlamanın” kendi doğasına uygun bir gösterim yöntemi oluşturduğunu ifade etmektedir. Bu süreçte dünyada bilinen işaretlerin tercih edilmesinin yanı sıra, gerektiği yerlerde yeni ve tutarlı sembollerin üretildiğini vurgulamaktadır. Temel ilke olarak sade, anlaşılır ve kolay okunabilir bir gösterim amaçlanmıştır; şekil 1.1, 1.2, ve 1.3’te gösterilen işaretlerin büyük kısmı da kendisi tarafından geliştirilmiştir (Parlak, 1998, s. 187-188-189).

Parlak’ın bu sisteminde “şelpe” tekniğinin gösterimi, genellikle iki temel işaret etrafında şekillenmiş olup, bu işaretlere sağ elin hangi parmağıyla vuruş yapıldığını belirten ekler eklenmiştir. Örneğin, aşağı vuruş için kullanılan sembol “П” iken, yukarı vuruş için bunun tersi olan “└” sembolü tercih edilmiştir. Bu temel göstergelere eklenen küçük harfler ise işaretin hangi parmakla başlatıldığını belirtmektedir. Ayrıca karmaşayı önlemek adına, sağ elin işaretleri portenin üstüne, sol elinkiler ise alta yazılmış; sağ el parmak harfleri tırnak içine alınarak netlik sağlanmıştır (Parlak, 1998, s. 189).



0	Boş tel
①	1. (alt) tel
②	2. (orta) tel
③	3. (üst) tel
1	Sol el işaret parmağı
2	Sol el orta parmağı
3	Sol el yüzük parmağı
4	Sol el serçe parmağı
5	Sol el baş parmağı
✓	Sol el ile parmak vurma
∧	Sol el ile tel çekme
□	Sol el veya sağ el ile açık teli tutma (tınlamayı durdurma)
⊙	Sağ el ile göğüs üzerinde çalma pozisyonu
Ⓢ	Sağ el ile sap üzerinde çalma pozisyonu
ⓔ	Sağ eli eşğin üstüne bastırarak ve sesi kısarak çalma (mute) pozisyonu



Şekil 1.1 Erol Parlak tarafından geliştirilen el ile bağlama çalma tekniğine yönelik notasyon işaretleri (Parlak, 1998)

⊕	Sağ eli orta eşiğin arkasına dayayarak çalma pozisyonu
∨	Sağ el işaret parmağı ile parmak vurarak ses çıkarma
∨	Sağ el orta parmağı ile parmak vurarak ses çıkarma
∨	Sağ el yüzük parmağı ile parmak vurarak ses çıkarma
∨	Sağ el serçe parmağı ile parmak vurarak ses çıkarma
∨	Sağ el başparmağı ile parmak vurarak ses çıkarma
^	Sağ el işaret parmağı ile tel çekerek ses çıkarma
^	Sağ el orta parmağı ile tel çekerek ses çıkarma
^	Sağ el yüzük parmağı ile tel çekerek ses çıkarma
^	Sağ el serçe parmağı ile tel çekerek ses çıkarma
^	Sağ el baş parmağı ile tel çekerek ses çıkarma
⌈	Sağ elin (işaret, orta, yüzük, serçe) dört parmağı ile bütün tellere yukarıdan aşağıya vuruş
⌋	Sağ elin (işaret, orta, yüzük, serçe) dört parmağı ile bütün tellere aşağıdan yukarı vuruş
⌈ ⌋	Sağ elin işaret parmağı ile tellere aşağı-yukarı vuruş
⌈ ⌋	Sağ elin orta parmağı ile tellere aşağı-yukarı vuruş
⌈ ⌋	Sağ elin yüzük parmağı ile tellere aşağı-yukarı vuruş
⌈ ⌋	Sağ elin serçe parmağı ile tellere aşağı-yukarı vuruş
⌈ ⌋	Sağ elin baş parmağı ile tellere aşağı-yukarı vuruş
⌈ ⌋	Sağ el işaret ve orta parmağı ile tek vuruşta yukarı çıkma
x	Sağ el işaret veya orta parmağının ucu veya içi ile göğse vuruş
⌈ x	Sağ el parmakları ile fiske (darp) vurarak aşağı iniş
⌈	Sağ el parmakları ile aşağı vurup, telleri kapama
⌈ ⌋	Sağ el parmakları veya elin içi ile aşağı-yukarı eli sürterek çalma
⌋	Telleri Teker Teker peşpeşe tarama
⌋	Sağ el serçe parmağından başlayarak, sırasıyla serçe, yüzük, orta ve işaret parmakları ile bütün tellere aşağı taramalı vuruş
⌋	Sağ el işaret, orta ve yüzük parmakları ile bütün tellere aşağı taramalı vuruş
⌋	Sağ el işaret parmağından başlayarak sırasıyla işaret, orta, yüzük ve serçe parmaklarıyla bütün tellere yukarı taramalı vuruş
⌋	Sağ el yüzük parmağından başlayarak sırasıyla yüzük, orta ve işaret parmağı ile bütün tellere yukarı taramalı vuruş
⌈ ⌋	İşaret parmağı ile aşağı-yukarı taramalı vuruş

Şekil 1.2 Erol Parlak tarafından geliştirilen el ile bağlama çalma tekniğine yönelik notasyon işaretleri (devamı)

	Orta parmak ile aşağı-yukarı taramalı vuruş
	Yüzük parmağı ile aşağı-yukarı taramalı vuruş
	Serçe parmak ile aşağı-yukarı vuruş
	Baş parmak ile aşağı-yukarı taramalı vuruş
	İşaret ve orta parmak ile tarayarak yukarı vuruş
	Serçe ve yüzük parmağı ile tarayarak yukarı vuruş

Şekil 1.3 Erol Parlak tarafından geliştirilen el ile bağlama çalma tekniğine yönelik notasyon işaretleri (devamı)

Çalış'ın çalışması, içerik ve yaklaşım bakımından konumuzla doğrudan benzerlik göstermektedir. Çalış, tezinde Parlak'ın sağ el tekniklerini göstermek amacıyla geliştirdiği notasyon yaklaşımını benimsemiş; aynı zamanda bu yaklaşımı temel alarak, dutar icrasına özgü yeni semboller üretmiştir (bkz şekil 1.4). Yazar, bu sembolleri oluştururken Parlak'ın sembol üretim mantığını gözettiğini açıkça ifade etmektedir.

- : Sağ elin yüzük, orta ve işaret parmağı ile gerçekleştirilen aşağı yönde taramalı vuruş.
- : Sağ elin serçe, yüzük ve orta parmakları ile gerçekleştirilen aşağı yönde taramalı vuruş.
- : Sağ elin yüzük ve orta parmağı ile gerçekleştirilen aşağı yönde taramalı vuruş.
- : Sağ elin serçe ve yüzük parmağı ile gerçekleştirilen aşağı yönde taramalı vuruş.
- : Sağ elin başparmak ve işaret parmağı ile gerçekleştirilen yukarı yönde taramalı vuruş.

Şekil 1.4 Parlak'ın notasyon şeklindeki üretim yöntemini koruyarak Çalış'ın ürettiği işaretler (Çalış, 2023)

Bu çalışmada kullanılan pençe tekniklerinin notasyonunda, Erol Parlak'ın geliştirmiş olduğu notasyon yaklaşımı tercih edilmiştir. Bu yaklaşım, her bir sağ el parmağının hangi yöne ve nasıl bir vuruşla tellere temas ettiğini ayrıntılı biçimde gösterebilme imkânı sunması bakımından tanbûr icrasındaki teknik detayların açık biçimde ifade edilmesine büyük ölçüde yardımcı olmuştur.

Ayrıca Parlak tarafından önerilen notasyon yaklaşımı, farklı araştırmacılar tarafından yeni sembollerin geliştirilip eklenmesine olanak sunduğundan, Sinan Ayyıldız ve Engin Çalış'ın geliştirdiği bazı semboller de bu çalışmada kullanılmıştır. Mevcut

işaretlerin yetersiz kaldığı durumlarda ise, aynı yöntem izlenerek çalışmanın ihtiyaçlarına uygun yeni işaretler oluşturulmuştur.

Sazda Sol El Pozisyonları

Akdağ'a göre pozisyon; mekanik icranın kolaylaştırılması adına belirlenmiş sol el (solak olanlar için sağ el) konumlandırışının kalıplar halinde sistematize edilmesidir (Akdağ, Bağlama Çalgısında Pozisyon Yaklaşımı ve Kromatik Pozisyon Yaklaşımının Bağlama ve Bozuk Düzeninde İncelenmesi, 2013, s. 4).

Anadolu sazı eğitiminde pozisyon yaklaşımı, çalgının daha kolay icra edilebilmesi ve notasyonun daha anlaşılır hale gelmesi amacıyla kullanılan önemli bir yöntemdir. Farklı düzenler ve çalma biçimlerinin bu yaklaşımla anlatılması, öğrenme sürecini desteklemekte ve eğitmenle öğrenci arasındaki iletişimi güçlendirmektedir (Açıkgöz, 2021, s. 32). Anadolu sazının zengin teknik ve icra çeşitliliği, pozisyon anlayışlarının farklı şekillerde ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu nedenle pozisyon yaklaşımı, hem eğitimde karşılaşılan sorunların çözümüne katkı sağlamakta hem de çalgının gelişimini desteklemektedir (Akdağ, Bağlama Çalgısında Pozisyon Yaklaşımı ve Kromatik Pozisyon Yaklaşımının Bağlama ve Bozuk Düzeninde İncelenmesi, 2013).

Anadolu saz icrasında pozisyonlarla ilgili pek çok yaklaşım bulunmaktadır (Akdağ, 2013, s. 4). Bu yaklaşımlar kronolojik olarak incelendiğinde ilk olarak 1989 yılında İrfan Kurt' un *Bağlamada Düzen ve Pozisyon* adlı çalışmada görülmektedir. Bu çalışmada pozisyon anlayışı, düzenler üzerinden sistematik bir biçimde kurgulanmış; bozuk düzeni, bağlama düzeni, misket düzeni ve müstezat düzeni temel alınarak ele alınmıştır. Dört temel düzen çerçevesinde incelenen eserlerden hareketle, icra sırasında bağlamada en sık kullanılan bölgeler tespit edilmiş ve pozisyon sistemi bu bulgular doğrultusunda yapılandırılmıştır (Akdağ, 2013, s. 160).

2000 yılında Yaşar Kemal Alim ve Mustafa Aydın Atalay, *Pozisyonlarla Kısa Sap Bağlama Metodu* ve *Pozisyonlarla Uzun Sap Bağlama Metodu* adlı kitaplarında beş pozisyon yeri belirlemiş ve bu kez işaret parmağını referans noktası olarak kullanmışlardır (Akdağ, 2013, s. 160).

2009 yılında Arif Sağ ve Erdal Erzincan, *Bağlama Metodu* adlı çalışmalarında pozisyonları halk müziğinde sık kullanılan diziler üzerinden açıklamış, dizileri 'A Dizisi', 'B Dizisi' şeklinde harflerle kategorize etmişlerdir. Bu diziler üzerine 23 perdeli sazda 14 pozisyon tanımlamış, başparmağı referans alarak '1p, 2p, 3p ... 14p'

şeklinde isimlendirmişlerdir. Ayrıca farklı dizilere göre değişkenlik gösteren bazı pozisyonların ‘önemli pozisyonlar’ olarak ayrıca vurgulandığını belirtmişlerdir.

2010 yılında Erol Parlak, *Bağlama (Saz) Okulu Schule Method* adlı çalışmasında sol el pozisyonlarının işaret parmağın bulunduğu yere göre belirlendiğini ifade etmiştir. Sazın en pes perdesinden başlayarak çeyrek sesler dikkate alınmadan kromatik bir anlayışla her perdeye pozisyon numarası verilmiş; bu numaralar portenin altında daire içinde Roma rakamlarıyla gösterilmiştir.

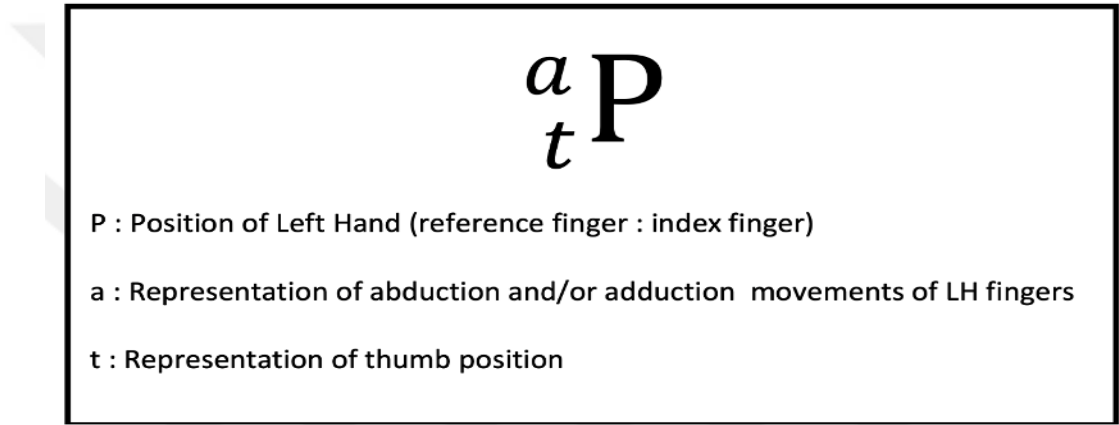
2013 yılında ise Ali Kazım Akdağ, *Bağlama Çalgısında Pozisyon Yaklaşımları ve Kromatik Pozisyon Yaklaşımının Bağlama ve Bozuk Düzendeki İncelenmesi* başlıklı tez çalışmasında 14 ve 17 perdeli sazlarda kullanılabilen kromatik pozisyon yaklaşımını geliştirmiştir. Bu yaklaşımda pozisyonlar, işaret parmağı referans alınarak ilk perdeden başlanmış, kromatik ilerleyişe göre Roma rakamlarıyla isimlendirilmiştir. Koma perdeleri ise temel pozisyonların devamı olarak ‘IIa, IIb’ şeklinde harf ekleriyle sembolize edilmiştir.

Bu çalışmada tercih edilen “pozisyon ve parmak yerleşimi sembolizasyon sistemi”, Sinan Ayyıldız tarafından, kromatik pozisyon sistemine dayalı olarak geliştirilmiştir. Ayyıldız, bu sistemi şöyle tanımlamaktadır:

“Kromatik pozisyon sistemine göre sazın klavyesi kromatik (yarım seslik) kolonlardan oluşan bir sistem olarak düşünülmektedir. Bir kromatik kolon, klavyede iki tampere (komasız) perdenin arasında kalan bölge olarak tanımlanabilir. Günümüz saz klavyesinde bir oktavda yer alan 12 tampere perdenin yanı sıra, önceki bölümlerde belirttiğimiz değiştirme işaretleri ile gösterilecek olan mikrotonal perdeler yer almaktadır. Bu mikrotonal perdeler, yalnızca bazı kromatik kolonlar üzerinde yer almaktadır. Böylece saz klavyesi üzerindeki kromatik kolonlar, “mikrotonal perde ile bölünmüş kromatik kolonlar” (D) ve “bölünmemiş kromatik kolonlar” (U) olarak iki şekilde sınıflandırılabilir.” (Ayyıldız, 2021, s. 17).

Pozisyon ve Parmak Yerleşimi Sembolizasyon Sisteminin notasyonda görünümü şekil 1.5’te gösterilmektedir. Burada pozisyonları ifade eden Roma rakamları “P” sol el işaret parmağının klavye üzerinde bulunduğu kromatik kolon numarasını (üst eşikten başlayarak I, II, III, ...XVII), Roma rakamlarının sol alt köşesinde bulunan işaretler “t” sol el başparmağının sol el orta parmağının konumuna göre bulunduğu kromatik kolon yerleşimini Pozisyon ve Parmak Yerleşimi Sembolizasyon Sisteminin notasyonda görünümü şekil 1.5’te gösterilmektedir. Burada pozisyonları ifade eden Roma rakamları “P” sol el işaret parmağının klavye üzerinde bulunduğu kromatik kolon numarasını (üst eşikten başlayarak I, II, III, ...XVII), Roma rakamlarının sol alt

köşesinde bulunan işaretler “*t*” sol el başparmağının sol el orta parmağının konumuna göre bulunduğu kromatik kolon yerleşimini (0, +, ‡, -), Roma rakamlarının sol üst köşesinde bulunan işaretler “*a*” ise sol elin diğer parmaklarının (1, 2, 3, 4) sol el orta parmağının eksenine göre kromatik kolonlar üzerinde yerleşimini ifade etmektedir (Ayyıldız, 2018). Bu sistem ile gösterilen semboller notasyonda portenin altındaki bölgede gösterilmektedir. Roma rakamlarının sol üst köşesinde bulunan işaretler “*a*” ise sol elin diğer parmaklarının (1, 2, 3, 4) sol el orta parmağının eksenine göre kromatik kolonlar üzerinde yerleşimini ifade etmektedir (Ayyıldız, 2018). Bu sistem ile gösterilen semboller notasyonda portenin altındaki bölgede gösterilmektedir.

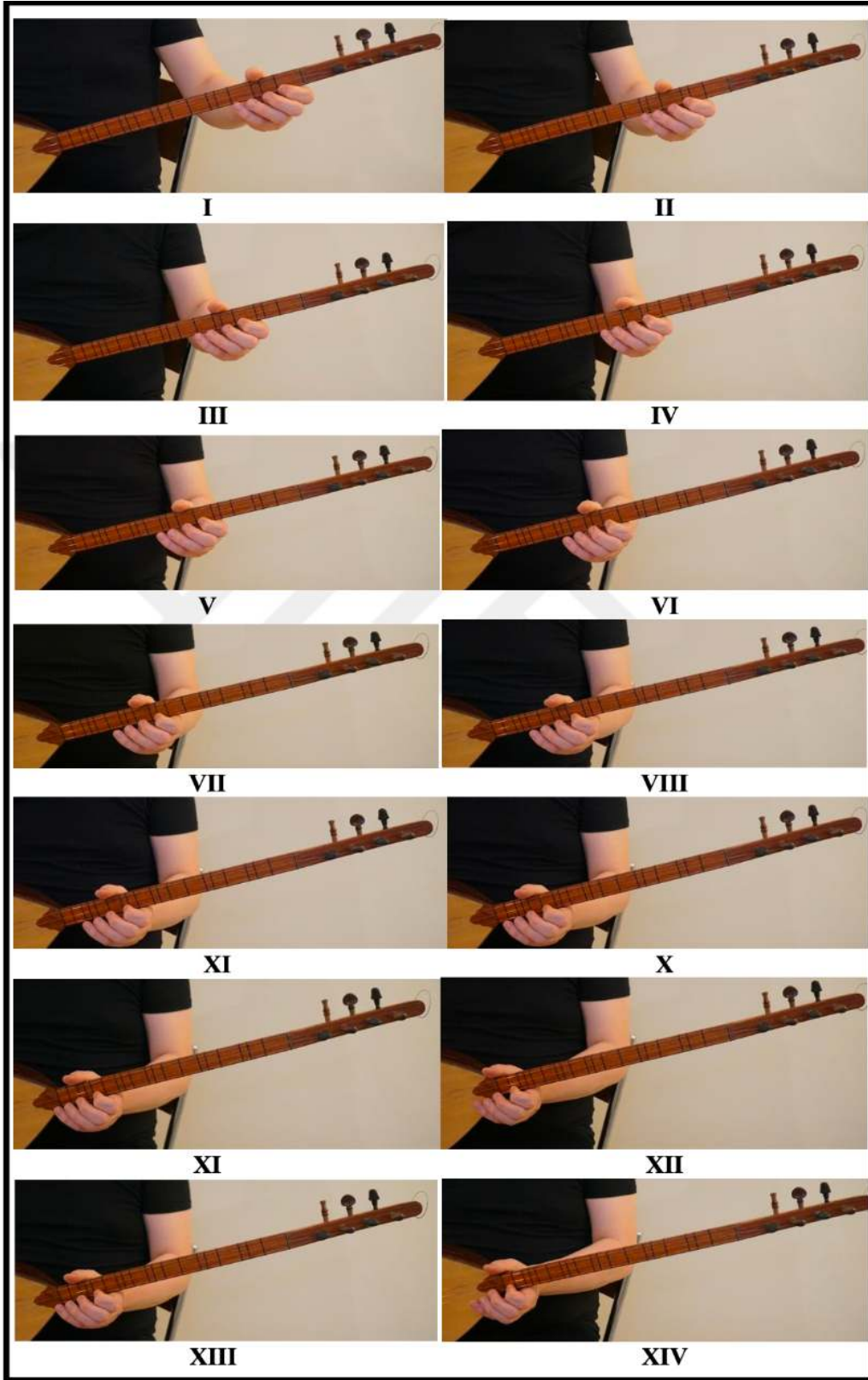


Şekil 1.5 Pozisyonların Nota Üzerinde Gösterim Şekli (Ayyıldız, 2018, s. 121)

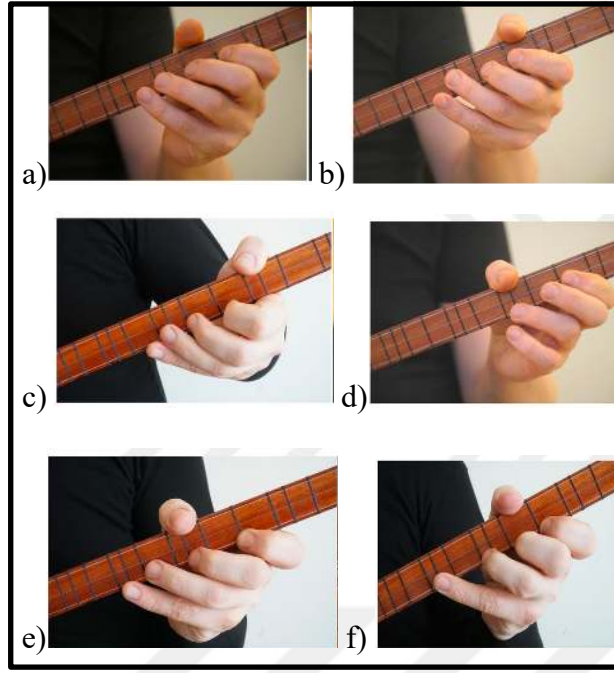
“Şelpe” sazında görülen pozisyonlar şekil 1.6’da gösterilmektedir. Bu pozisyonlar yalnızca sol el işaret parmağının yerini belirlemekte olup diğer parmakların konumları ayrıntılı olarak diğer alt üst indislerle belirtilmiştir.

Sol alt indis (*t*), başparmağın orta parmağa göre olan konumunu belirtir. Şekil 1.7’de gösterilen pozisyonların şekil 1.5’te gösterilen formüle göre anlamı aşağıda verilmiştir:

Sazın sapı üzerindeki başparmağın doğal duruşu notasyonda P yerine ilgili pozisyonu gösteren roma rakamı gelecek şekilde ${}_0P$ sembolü ile gösterilmektedir. 1, 2, 3 ve 4. parmaklar sıralı olarak kromatik kolonlar üzerindedir ve 5. parmak 2. parmağın tam olarak hizasında konumlanmaktadır (Şekil 1.7-a).



Şekil 1.6 Sol El Pozisyonları (Ayyıldız, 2018, s. 119)



Şekil 1.7 Ayyıldız'a Göre Parmak Yerleşimi
Örnekleri (Ayyıldız, 2018, s. 121-129)

Sap üzerindeki 1. 2. 3. ve 4. parmaklar doğal konumlanmış iken, 5. parmak 2. parmağa göre 1 kromatik kolon geride konumlandığında oluşan parmak yerleşimi notasyonda P yerine ilgili pozisyonu gösteren roma rakamı gelecek şekilde +P pozisyonu ile gösterilmektedir (Şekil 1.7-b). Sap üzerindeki 1. 2. 3. ve 4. parmaklar doğal konumlanmış iken, 5. parmak 2. parmağa göre bulunması gerektiği yerden 2 kromatik kolon geride konumlanmaktadır ve bu parmak yerleşimi notasyonda P yerine ilgili pozisyonu gösteren roma rakamı gelecek şekilde ‡P pozisyonu ile ifade edilmektedir (Şekil 1.7-c). Sap üzerindeki 1. 2. 3. ve 4. parmaklar doğal konumlanmış iken, 5. parmak 2. parmağa bulunması gerektiği yerden 1 kromatik kolon ileride konumlanmaktadır ve bu durum notasyonda. P yerine ilgili pozisyonu gösteren roma rakamı gelecek şekilde .P pozisyonu ile gösterilmektedir (Şekil 1.7-d). Başparmağın aktif olarak kullanılmadığı durumlarda ise pozisyon sembolünün sol alt köşesinde herhangi bir ifade yer almamaktadır (Ayyıldız, 2021-e) Sap üzerindeki 2. 3. ve 4. parmaklar doğal konumlanmış iken, 1. parmak 2. parmağa göre bulunması gerektiği yerden 1 kromatik kolon geride konumlanmaktadır ve (P) 1 pozisyonu ile ifade edilmektedir.

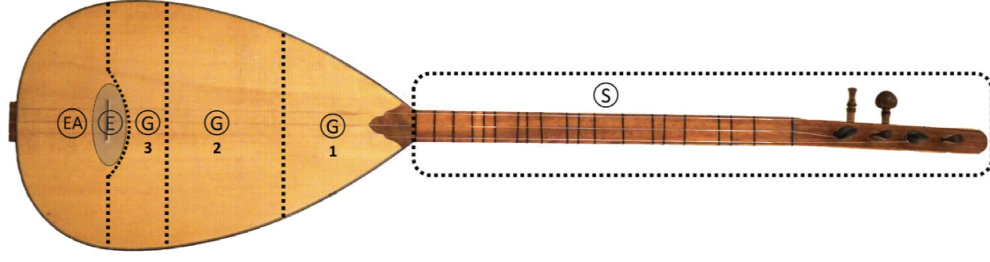
f) Sap üzerindeki 1. 2. ve 3. parmaklar doğal konumlanmış iken, 4. parmak 2. Parmağa göre bulunması gerektiği yerden 1 kromatik kolon ileride konumlanmaktadır ve (P) 4 pozisyonu ile ifade edilmektedir.

Diğer parmakların açılıp kapanarak orta parmak ekseninden uzaklaştığı ya da yakınlaştığı parmak yerleşimleri ise “*a*” sembolü ile gösterilen pozisyon sembolünün sol üst köşesinde belirtilir. Buna göre açılan parmak, numarası ile birlikte (ör: 1,3,4) şeklinde belirtilir. Şekil 1.7’de de görüldüğü üzere sap üzerindeki 2. 3. ve 4. parmaklar doğal konumlanmış iken, 1. parmak 2. parmağa göre bulunması gerektiği yerden 1 kromatik kolon geride konumlandığında bu durum notasyonda P yerine ilgili pozisyonu gösteren roma rakamı gelecek şekilde ¹P şeklinde ifade edilmektedir. Benzer şekilde sap üzerindeki 1. 2. ve 3. parmaklar doğal konumlanmış iken, 4. parmak 2. Parmağa göre bulunması gerektiği yerden 1 kromatik kolon ileride konumlanması da P yerine ilgili pozisyonu gösteren roma rakamı gelecek şekilde notasyonda ⁴P şeklinde ifade edilmektedir.

Bu parmaklar orta parmağa bir kromatik kolon yaklaşarak kapandıklarında ise aynı yerde – işareti ile nitelendirilirler (ör: -1,-3,-4). Ayrıca orta parmak ise kendi eksenine göre iki yöne de hareket edebilir. Orta parmağın işaret parmağına doğru bir kromatik kolon hareket ederek aynı kolona yerleşmesi pozisyon sembolünün sol üst köşesinde “2” rakamı ile (²P), orta parmağın yüzük parmağına bir kromatik kolon hareket ederek aynı kolona yerleşmesi ise pozisyon sembolünün sol üst köşesinde italik “*m*” harfi ile ifade edilir (^mP). Birden fazla parmak hareketi yine aynı yerde sembollerin virgüllerle ayrılarak gösterilmesi şeklinde notasyonda ifade edilebilir (Ör: ^{1,4}P)

Sazda Sağ El Pozisyonları

Pozisyon kavramı genellikle Anadolu sazında sol elin sap üzerindeki konumlarıyla ilişkilendirilerek tanımlansa da şekil 1.8’de görüldüğü üzere bu kavram sağ elin konumları açısından da ele alınmıştır.



Şekil 1.8 Saz üzerinde sağ el pozisyon bölgeleri (Ayyıldız, 2021, s. 26)

Çalışmamızda, sağ el pozisyon analizi, Şekil 1.8’de gösterilen ve Ayyıldız’ın “Modern Şelpe Repertuarı I” (Ayyıldız, 2021) adlı kitabından alınan yöntem ve gösterim üzerinden yapılmaktadır. Buna göre;

EA: Sağ elin eşiğin arkasına konumlandığı pozisyonudur.

E: Sağ elin telleri kapatarak eşiğin üzerinde yaslanmış durumda konumlandırılmasıdır.

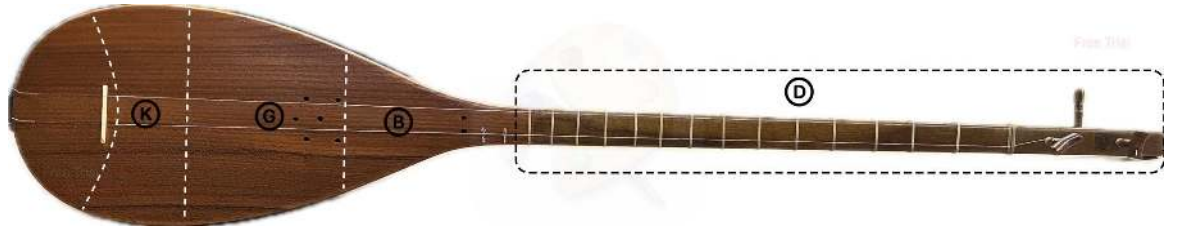
G3: Sağ elin telleri kapatmadan ve eşiğe dokunmadan göğsün eşiğe yakın bölümünde konumlandırılmasıdır.

G2: Sağ elin göğsün ortasına konumlandırılmasıdır.

G1: Sağ elin göğsün sapla birleştiği bölgeye yakın bir şekilde göğüs pozisyonunda konumlandırılmasıdır.

S: Sağ elin sapın üzerinde konumlandırılmasıdır.

Tanbûrda Sağ El Pozisyonları



Şekil 1.9 Ayyıldız’ın Anadolu sazı için tanımladığı sağ el konum bölgeleri temel alınarak tarafımızdan tanbûr icrasına uyarlanmıştır

Şekil 1.9, tanbûr çalgısında sağ elin farklı pozisyonlarda konumlanmasıyla ortaya çıkan tını bölgelerini görselleştirmek amacıyla hazırlanmıştır. Bu şekil, pençe tekniklerinin çalgı üzerindeki uygulama alanlarını belirlemek ve tınısal sonuçları bağlamında değerlendirmek açısından temel bir referans niteliği taşımaktadır. Bu

sebepten dolayı, şekil 1.9’da görüldüğü üzere tanbûrun tını bölgeleri dört ayrı sanal bölgeye bölünmüştür. Bu bölgeler, tanbûr sapının başlangıcından eşik bölümüne doğru uzanan hat üzerinde sırasıyla “destan³ (©)”, “boğaz (®)”, “göğüs (©)” ve “kenare kherek⁴ (®)” olarak adlandırılmakta; analizlerde ve notasyonlarda bu sembollerle gösterilmektedir. Aşağıda, bu bölgeler tanımlanarak icra pratiğindeki işlevlerine açıklık getirilmiştir.

®: Sağ el, göğsün sapla birleştiği ve tanbûr icracıları tarafından “boğaz” olarak ifade edilen bölgedir. Bu bölge, tel seviyesinin en düşük olduğu bölge olması nedeniyle pençe teknikleri ve kalıplarının icra kolaylığı ve tını karakteri açısından en çok kullanılan bölgedir (bkz. Şekil 1.10).



Şekil 1.10 Sağ Elin Boğaz Pozisyonunda Konumlanması

©: Bu pozisyon pençe tekniği ve kalıpları bakımından icrayı zorlaştırdığı için nadir kullanılan bir pozisyonudur (bkz. Şekil 1.11).

³ destan; “destek” teriminden türemiş olup sap bölgesini ifade etmektedir (H. Afshar, kişisel görüşme, 18 Nisan 2024).

⁴ kenare kherek; köprüye yakın olarak ifade edilebilir (H. Afshar, kişisel görüşme, 1 Temmuz 2024).



Şekil 1.11 Sağ Elin Gövde Pozisyonunda Konumlanması

©: Bu bölgede, setarda sıkça kullanılan ve *raste kenare kharak* olarak bilinen, eşişge yakın bir pozisyonda işaret parmağıyla üst ya da alt tel grubuna aşağı yönde vurma tekniğı, birçok tanbûr icracısı tarafından tını karakteri nedeniyle aktif olarak kullanılmaktadır (bkz. Şekil 1.12).



Şekil 1.12 Sağ Elin Kenare Kharak Pozisyonunda Konumlanması

Uyarlamalarda sağ elin sapın üzerinde konumlandığı parmak vurma tekniğı de kullanılmıştır. Parmak vurma tekniğinde sağ el pozisyonlarının gösteriminde Ayyıldız (2018)’de esasları ortaya konulan “Pozisyon ve Parmak Yerleşimi Sembolizasyon Sistemi”nde sağ el pozisyonları parmak vurma tekniğı kullanıldığında, sağ el işaret parmağının klavye üzerinde bulunduğu kromatik kolon numarasını (üst eşikten başlayarak I, II, III, ...XVII) belirtmektedir. Çalışmamızda bu sistemin Ayyıldız (2021)’deki kullanım şekli tercih edilmiştir. Buna göre parmak vurma tekniğı uygulandığında pozisyon sembollerinin portenin altında gösterildiğı bölüm bir çizgi ikiye ayrılır. Çizginin üzerindeki semboller sol el pozisyonlarını gösterirken, çizginin altındaki semboller sağ el pozisyonlarını göstermektedir.

Çalışmanın 4. başlığında tanbûr icracılarının icraları, pençe teknikleri, kalıpları ve farklı uygulama biçimleri bakımından detaylı olarak analiz edilmiştir. Analiz

sürecinde, icracıların kullandıkları tel düzenleri akort programı aracılığıyla tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda, alt telin akort edildiği ses doğrudan belirlenmiş; diğer tellerin ise bu sese göre kaç yarım ses pest akortlandığı belirtilerek yazılmıştır. Bazı kaynaklarda tanbûrun alt teli “do” olarak kabul edildiğinden, notasyonlar da “görece notasyon” anlayışı doğrultusunda hazırlanmıştır. Örneğin, akort programında alt tel “sol” sesine ayarlanmış olsa bile, ilgili kaynakta bu tel “do” olarak adlandırılıyorsa, notasyon sisteminde de bu referans esas alınmıştır. Transkripsiyon sürecinde belirli bir tekniğin veya birden fazla tekniğin birleşerek oluşturduğu ezgi kalıplarının arka arkaya tekrar edilerek pekiştirilmesi çalgı alıştırmasında sıklıkla uygulanan bir yöntemdir (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 26). Ayyıldız ve Gündoğdu’ya göre araştırmalarda görülen benzer ezgi kalıpları genellikle tel veya parmak sıralarından oluşan kalıpların farklı perdeler üzerinde tekrarına dayanmaktadır ve sade bir notasyon elde etmek amacıyla tekrar edilen unsurların sembolleri bir kutu içerisinde gösterilmektedir. Ayyıldız ve Gündoğdu tarafından tekrar kutusu olarak ifade edilen bu kutu içerisinde görülen elemanlar bir kalıp oluşturarak aynı süre boyunca yeni bir işaret gelene kadar devam etmektedir. Bu çalışmada da benzer ezgi kalıplarının açık ve sade biçimde ifade edilebilmesi amacıyla söz konusu tekrar kutusu yaklaşımı esas alınmış ayrıca özellikle belirtilmek istenen pençe tekniği ya da pençe kalıbı renkli kutularla görsel olarak vurgulanmıştır.

2 EHL-İ HAK TANBÛRU

2.1 Ehl-i Hak

Arapçada “Ehlü’l-hak”, Farsçada “Ehl-i Hak” olarak yazılan bu kavram (Hajizada, 2024, s. 28). Alevilikte Allah’a derin bir bağlılık gösteren, “marifet sahibi” ya da “arifler” olarak kabul edilen bir topluluğu ifade etmektedir. Aynı zamanda “Hak ehli” yani “Allah yolunda olan” anlamına gelmektedir (Kaya, 2013).

Özdemir, günümüzde Ehl-i Hak inancına mensup toplulukların, Irak’ın Süleymaniye, Kerkük ve Musul kentleri çevresinde; İran’ın batısındaki Luristan, Kürdistan bölgelerinde özellikle Zohab, Kerend, Horamabat ve Kirmanşah kentlerinde; ayrıca İran’ın kuzeyinde Urumiye gölünden Maku’ya kadar uzanan dağlık bölgelerde, Tebriz’de ve Hazar Denizi’nin güney kıyılarında yaşadığını belirtmektedir. Bunlara ek olarak Tahran, Hemedan kentlerinde ve Mâzenderan, Horasan bölgelerinde de kısmen

varlıklarını sürdürdükleri ifade edilmektedir (Özdemir, Bir Halk Çalgısının Sosyal ve Kültürel Kimlik Bağlamında İncelenmesi: Ehl-i Hak'ın Kutsal Sazı Tanbur, 2009).

Hajizada, yaptığı araştırmalarda Ehl-i Hak ismi yerine Yârsân adının daha kapsamlı olduğunu ve topluluk üyeleri tarafından daha çok benimsendiğini belirtmiştir. Hamzeh'ee'nin 2008 yılında yayınlanan “M. Reza. *Yâresân (Ehl-i Hak) bir Kürt Cemaati Üzerine Sosyolojik Tarihsel ve Dini Tarihsel Bir İnceleme*” isimli çalışmasını kaynak göstererek bu topluluğun en eski isminin Yârsan olduğunu, Ehl-i Hak isminin ise 19. Yüzyılda Fransız araştırmacı Joseph Arthur Comte de Gobineau tarafından kullanıldığını ifade etmiştir (Hajizada, 2024).

Yârsan ismi, “yâr” ve “san” kelimelerinin birleşimiyle oluşmuş bir bileşik kelimedir. Yarsan'ın kutsal kitaplarında, “Yâr” kelimesi sıkça geçer ve genellikle dost, arkadaş veya yoldaş anlamlarında kullanılır (Asad, 2022). Bu terim, topluluk üyelerinin birbirlerine “Tanrının yoldaşları” olarak hitap etmesini ifade etmektedir. “San” ise sultan kelimesinin kısaltması olup, “sultanın müridi” veya “yoldaşları” anlamına gelir (Adak, 2019, s. 5).

Bazı araştırmacılar ise “san” kelimesinin, topluluğun yaşadığı bölgeyi ifade ettiğini öne sürmektedir. Adak, Farsçada “-stan” veya “-istan” eklerinin yer, bölge, ülke anlamına geldiğini belirterek, topluluğun adı “Yaristan” olarak anıldığında, zamanla sözlü gelenekte kısaltarak “Yârsân” hâline geldiğini savunmaktadır. Bu bağlamda, Yârsân kelimesi, Pakistan, Türkistan vb. örneklerde olduğu gibi topluluğun yaşadığı coğrafyaya işaret eden bir terim hâline gelmiştir (Adak, 2019).

Ehl-i Hak inancının 13. yüzyılda Sultan İshak tarafından kurulduğu kabul edilmektedir (Karaca, İran Ehl-i Hakları ve Alevi Bektaşî Topluluklardaki Ortak İnanış ve Ritüeller, 2023). “Şii inanç” öğelerini yoğun biçimde barındırması nedeniyle senkretik bir yapıya sahip olan bu inancın, dünyadaki tezahürünün Hz. Ali olduğu ifade edilmektedir (Can, 2023).

Karaca, Ehl-i Hak ayin ve ritüellerinin farklılık gösterdiğini belirterek bunları Cem, Adak (Niyaz) ve Kurban, Oruç ve Diğer Ritüeller olmak üzere dört başlık altında incelemiştir (Karaca, İran Ehl-i Hakları ve Alevi Bektaşî Topluluklardaki Ortak İnanış ve Ritüeller, 2023).

Alevi-Bektaşî topluluklarında olduğu gibi Cem töreni, Ehl-i Hak inancının da merkezinde yer almaktadır (Karaca, İran Ehl-i Hakları ve Alevi Bektaşî

Topluluklardaki Ortak İnanış ve Ritüeller, 2023). Ehl-i Hak toplulukları ibadetlerini, Alevi topluluklarında olduğu gibi “cemhane”lerde, bir Seyyid veya Mürşit öncülüğünde müzik yaparak gerçekleştirirler. Aleviler cem törenlerinde bağlama kullanırken, Ehl-i Hak toplulukları tanbûr eşliğinde ibadet etmektedir (Karaca, 2014, s. 51).

Niyaz ritüeli de Alevi-Bektaşî toplulukları ile Ehl-i Haklar arasında benzerlik göstermektedir. Alevi-Bektaşî toplulukları bu ritüeli “Niyaz”, Ehl-i Hak toplulukları ise “Nezr” olarak adlandırmaktadır (Karaca, 2023).

Arapça kökenli “nezr” (النذر) kelimesi Türkçede “adak” anlamına gelmektedir (Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, “Adak” maddesi, 1988). Adaklar, Ehl-i Hak topluluklarının katıldığı cemlerde, Tanrı’ya şükran amacıyla sunulmakta ve paylaşılmaktadır (Karaca, 2014)

Ehl-i Hak bireylerinin, yılda üç veya altı gün oruç tutması gerekmektedir (Hamzeh, 2008, s. 266). Bununla birlikte, Ehl-i Hak toplulukları, Hz. Ali’nin Ramazan ayı içinde şehit edilmesini sebep göstererek Ramazan ayında oruç tutmamaktadır (Karaca, 2014, s. 55).

Sonuç olarak, Ehl-i Hak inancı ile Alevi-Bektaşî toplulukları arasında tarihsel bir bağın olabileceği ve her iki inanç sisteminde benzer ritüel ve uygulamaların bulunduğu gözlemlenmektedir. Cem, adak ve pir figürü gibi uygulamalar, bu iki inanç sisteminin ortak yönlerini göstermektedir. Bin yıllık geçmişe sahip olan Ehl-i Hak inancı, Alevilik gibi günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

2.1.1 Tanbûrun Ehl-i hak toplumundaki yeri

Tanbûr, Ehl-i Hak inancında yalnızca bir müzik aleti değil, aynı zamanda dini ve ritüelistik bir sembol olarak kabul edilmektedir (Hooshmandrad, 2004, s. 80 akt. Fozi). Kendine özgü icra teknikleri ve kutsal repertuarıyla tanbûr, Ehl-i Hak topluluğu tarafından ezeli ve ebedi kutsal zamanın yaşayan bir yansıması olarak kabul edilmektedir. Tanbûrun sesi, “Hakk’ın Çağrısı (*Nedd-e Haqq*)” olarak nitelendirilmekte ve bu çağrının, “Asıl Ruh’u İnsan Tapınağı’na inmeye ikna ettiği” ifade edilmektedir (Alinajad, 1997, s. 11). Bu bağlamda tanbûrun, Tanrı’nın bir

tezahürü olarak kabul edilen “Sultan⁵”ın varlığını simgelediğine inanılmaktadır (Hooshmandrad, 2004 akt. Fozi).

Hooshmandrad’a göre tanbûr, kutsallık ile derin bir şekilde ilişkilidir ve tarihsel kökeni konusunda ortak bir görüş bulunmamakla birlikte, “mutlak bir fikir” olarak değerlendirilir. Yani, “İlahi Bilinç” içinde ezelden beri var olan ve yalnızca sonradan tezahür eden bir varlık” olarak görülmektedir (Hooshmandrad, 2004, s. 52-53 akt. Fozi). Bu kutsiyet, icracının tanbûru çalmadan önce ve sonra öpmesi gibi ritüellerle de kamusal alanda görünür hâle gelmektedir.

Bununla birlikte tanbûr, Ehl-i Hak inancında özellikle Kelâm adı verilen ritüel sırasında kullanılan, topluluk için manevi değeri yüksek bir çalgıdır. Bu ritüel genellikle “cemhane” adı verilen kutsal mekânda gerçekleştirilir ve inananlar bu ortamda dini sorumluluklarını yerine getirir (Hooshmandrad, 2004, s. 39; akt. Fozi). Bu ritüel, oturarak gerçekleştirilen ve kutsal repertuarın (Haqiqi nazm) kullanıldığı bir ilahi söyleme seansı olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca, kutsal müziğin icra edildiği yerin öpülmesi, bu ritüelin önemli bir parçası olarak görülmektedir (Hooshmandrad, 2004, s. 39 akt. Fozi).

Tanbûr, yalnızca dini bir sembol olarak değil, aynı zamanda toplumsal statüyü belirleyen bir unsur olarak da işlev görmekte olup, seyyidler (dini otoriteyi miras alanlar) ve kalâm-hânlar (bilgili icracılar) tanbûr çalma yetkisine sahip kişilerdir (Fozi, 2007). Bu durum, tanbûrun seçkinleri sıradan müminlerden ayıran kutsal bir nesne olarak konumlandığını göstermektedir.

2.2 Tanbûr Teriminin Etimolojisi

Bu bölümde, “tanbûr” teriminin etimolojisi ve tarihsel kökeni üzerine yapılan çeşitli araştırmalar incelenmiş ve farklı kaynaklarda nasıl tanımlandığı ele alınmıştır.

UNICEF tarafından hazırlanan ve dört binden fazla enstrümanın tanıtıldığı Musical Instruments of The World isimli kitapta, “tanbûr (tambûr, tembûr, tunbûr), Orta Doğu ve Orta Asya’nın çeşitli uzun boyunlu, perdeli, telli lavtalarına verilen addır.” şeklinde tanımlanmıştır (Group, 1976, s. 705).

⁵ “Sultan” terimi, Ehl-i Hak inancında Tanrı’nın tezahürlerinden biri olan kutsal bir figürü temsil eder.

İran Ehl-i Hak tanbûru üzerine kapsamlı bir çalışma yapan ve bu çalgının virtüözü olarak tanınan Seyyid Khalil Alinejad, *From Ancient Times to the Present: Tanbûr (Dünden Bugüne Tanbûr)* adlı tez çalışmasında şair ve müzikolog Changi'ye atıfta bulunarak, tanbûr kelimesinin Yunan bilgelerinin dilinden türediğini ifade etmektedir. Changi'ye göre bu terim, kalp anlamına gelen “tan” ve kaşımak anlamına gelen “burah” kelimelerinin birleşiminden oluşur. Bu iki kelimenin bir araya gelmesiyle “kalbi kaşımak” anlamı ortaya çıkmaktadır (Alinajad, 1997, s. 60).

Aynı çalışmada Alinejad, Anandraj'ın sözlüğüne atıfla, tanbûr kelimesinin “Tunbara” kökünden geldiğini belirtmektedir. Tunbara'nın Hintçede “kabak” anlamına geldiğini ve tanbûr çalgısının geçmişte kabak gövdeli enstrümanlardan yapıldığı için bu adla anıldığı ifade edilmektedir (Alinajad, 1997, s. 60).

Bu değerlendirme, tanbûrun yalnızca Fars kültürüne ait bir çalgı olmadığını; aynı zamanda Hint ve Yunan kültürlerinden de izler taşıdığını ortaya koymaktadır. Tanbûr kelimesinin etimolojisi hem dilsel hem de çalgı-yapımsal bağlamda, bu çalgının zaman içinde farklı kültürel coğrafyalarda evrilerek biçimlendiğini göstermektedir.

Parlak, Gazimihal'den aktardığı bir ifadede, Evliya Çelebi'nin tanbura adını madeni tel ile ilişkilendirdiğini belirtmiştir. Evliya'ya göre bu ad, maden telin çıkardığı farklı “tınbırtı”yı taklit eden bir yansıma (onomatope) olabilir (Parlak, 1998, s. 35). Bu görüş, tanbûr isminin, çalgının hem sesini hem de yapısal özelliklerini yansıttığını ve dolayısıyla çalgının adının müzikal tınısının bir yansıması olarak şekillenmiş olabileceğini düşündürmektedir.

During, tanbûr kelimesinin kökeninin tam olarak bilinmediğini fakat Sümerce bir kökene dayanabileceğini öne sürmektedir (During J. , 1999). Bu ifadenin, çalgının tarihsel kökeni hakkında daha doğru ipuçları sunabileceğini belirtmiştir. Ayrıca, tanbûr kelimesinin, “pantur” biçiminde kullanılmış olabileceğini ifade etmektedir (During J. , 1999, s. 62). “Pan-tur” sözcüğü Yunanca'da “pandora” olarak bilinmekte ve güvenlik, koruma gibi anlamlara gelmektedir (Higgins, 1965, s. 62).⁶ Bu bağlamda, tanbûr kelimesinin Sümer dilinden Yunancaya ve oradan da farklı kültürlerle geçmiş olabileceği düşünülmektedir.

⁶ Pandoura'nın etimolojisi ve hangi enstrümanı ifade ettiği konusunda organologlar, klasikçiler ve müzikologlar arasında hâlâ kapsamlı bir bilgi yoktur.

Khaki, “tanbura” teriminin Doğu’da, uzun saplı birçok enstrüman için genel bir ad olarak kullanıldığını belirtmiştir. Özbekistan’da “dombra”, Belucistan’da “tanbur”, Kafkasya’da ise yine “dombra” adlarıyla anılan benzer çalgılara da bu terimin atfedildiğini ifade etmektedir (Khaki, 2009, s. 33).

Özdemir (2009) ise bu terimin; İran ve Türkiye’de “tanbur”, Hindistan’da “tampura”, Bulgaristan, Makedonya ve Macaristan gibi Balkan ülkeleri ile Türkiye’de “tanbura”; Kırgızistan, Kazakistan ve Özbekistan gibi Orta Asya ülkelerinde “dombra”; Yunanistan’da “pandura” ve Gürcistan’da “panduri” olarak adlandırılan çeşitli telli çalgılar için kullanıldığını belirtmiştir (Özdemir, Bir Halk Çalgısının Sosyal ve Kültürel Kimlik Bağlamında İncelenmesi: Ehl-i Hak'ın Kutsal Sazı Tanbur, 2009, s. 3).

Araştırma esnasında tanbûr olarak bilinen, ancak ses, perde, icra ve çalgı-yapımsal özellikleri bakımından birbirinden oldukça farklı çalgılarla da karşılaşmıştır. Bu çalgılardan bazıları; Afgan tanbûru, Yezidi tanbûru, Türkmen tanbûru, Osmanlı tanbûru, yaylı tanbûr, Özbek tanbûru, Tajik tanbûr ve Uygur tanbûrudur. Bu çalışma, tanbûr ailesine mensup olan ve Ehl-i Hak tanbûru olarak adlandırılan çalgıyı mercek altına almayı amaçlamakta ve bu çalışmada kullanılan “tanbûr” terimi Ehl-i Hak tanbûrunu ifade etmektedir.

2.3 Kısa Tarihçesi

Antik müzik aletlerine ilişkin bilgiler; Mezopotamya, Mısır, Anadolu, Orta Asya, Hindistan ve Çin’deki ikonografik tasvirler ile çoğunlukla ahşap ya da kolayca bozulabilen malzemelerden yapılmış müzik enstrümanlarının parçaları üzerine yapılan arkeolojik araştırmalara dayanmaktadır (Zeeuw, 2019, s. 6). Pek çok kaynakta, tanbûr çalgısının organolojik sınıflandırma bakımından uzun saplı telli çalgılar sınıfında yer aldığı belirtilmiştir. Hornbostel ve Sachs’ın yaptığı çalgı sınıflandırmasına göre, tanbûr ailesi *long-necked lutes* (uzun saplı telli çalgılar) kategorisinde değerlendirilmiştir (During, akt. Çalış, 2023, s. 19). Benzer bir görüşte olan Özdemir, Doğu müzikolojisine göre tanbûrun çalgıbilim sınıflaması bakımından telli çalgılar ailesinin bileşik telli çalgılar alt grubunda yer aldığını belirtmiştir (Özdemir, Bir Halk Çalgısının Sosyal ve Kültürel Kimlik Bağlamında İncelenmesi: Ehl-i Hak'ın Kutsal Sazı Tanbur, 2009, s. 3).

Tanbûr ailesini kapsayan ilk lutlar (telli algılar), MÖ 3. yüzyılın sonlarına doğru silindirik mühürler üzerindeki tasvirlerde görölmeye başlamıştır (Eichmann, Paffgen & Beyer, 2000, s. 943; akt. Zeeuw, 2019).

Zeeuw (2019), Washington'daki Freer Sanat Galerisi'nde sergilenen 5.–7. yüzyıllara ait bir Sasani gümüş tabağında, tanbûr alan bir şair-müzisyen figürünün yer aldığını belirtmektedir.

Bu tasvirdeki tanbûrda; deri ya da ahşaptan yapılmış bir ses tahtası, küçük ses delikleri, hilal şeklinde bir gövdeye bağlanmış gibi görünen iki tel ve sapın üst kısmında bu telleri sabitlemek için kullanılan iki ahşap burgu açıkça seçilebilmektedir. Ayrıca müzisyenin başparmağı ile işaret parmağı arasında herhangi bir mızrap ya da mızrap türevi çalma aracının bulunmaması, enstrümanın elle alındığına işaret etmektedir (Zeeuw, 2019, s. 10).

Şekil 2.1'de Washington'daki Freer Sanat Galerisi'nde bulunan Sâsânî gümüş tabak üzerindeki tanbûr ayrıntılı olarak tasvir edilmiştir (Zeeuw, 2019, s. 11).



Şekil 2.1 Tanbur alan bir şair-müzisyeni gösteren Sasani gümüş tabak (Zeeuw, 2019, s. 11)

İran'dan başlayarak İpek Yolu boyunca yayılan tanbûrlar, zamanla farklı şekil, tel sayısı ve akort sistemlerine sahip çeşitli telli çalgılara dönüşmüş; bu çalgıların her biri, kendine özgü ses özellikleri ve icra teknikleriyle farklı müzik geleneklerinin parçası hâline gelmiştir. Bu enstrümanlar; parmaklarla, pena ile, işaret parmağının tırnağıyla, başparmağına takılan bir mızrapla ya da yayla alınabilmekte ve her birinin kendine ait

bir repertuarı bulunmaktadır (Bachmann, *The Beginnings of Playing String Instruments*, akt. Zeeuw, 2019, s. 11).

MS 870 doğumlu ve İslam sonrası İran'ın en büyük müzisyenlerinden biri kabul edilen Ebu Nasır Muhammed İbn el-Farah el-Farabi, *Kitâb-ül-Mûsîkî'l-Kebîr* (Büyük Musiki Kitabı) adlı eserinde, Bağdat ve Horasan olmak üzere iki farklı tanbûr türünden bahsetmektedir (Khaki, 2009, s. 34).

Farabi'ye göre Horasan tanbûru, özellikle Horasan ve doğu-kuzey bölgelerinde yaygınken; Bağdat tanbûru ise Irak ve çevresiyle birlikte batı ve güney bölgelerinde tercih edilmektedir. Bu iki tanbûr türü, hem yapım malzemeleri hem de morfolojik özellikleri açısından birbirinden ayrılır. Bağdat tanbûru, “Arap tanbûru” olarak da bilinir ve Horasan tanbûruna kıyasla daha küçük boyutludur. Günümüzde “zuk” adıyla da anılan tanbûr ise, Horasan tanbûrunun bir çeşidi kabul edilmekte ve “Doğu tanbûru” olarak adlandırılmaktadır. Buna karşılık, Bağdat/Arap tanbûru ise daha küçük yapısıyla “Irak tanbûru” olarak tanımlanır. Bu sınıflandırmalar, Farabi'nin tanbûr çeşitleriyle ilgili değerlendirmelerine dayanmaktadır (Farabi, 1993, s. 630).

Özdemir, Hassan'a dayanarak bazı araştırmacıların, Farabi'nin bahsettiği Bağdat tanbûrunun kökenini Asurlular dönemine kadar götürdüğünü ve aynı bölgede bulunan kabartmalarda yer alan küçük gövdeli, ince uzun saplı çalgının tanbûra benzediğini düşündüklerini aktarmaktadır (Özdemir, *Bir Halk Çalgısının Sosyal ve Kültürel Kimlik Bağlamında İncelenmesi: Ehl-i Hak'ın Kutsal Sazı Tanbur*, 2009, s. 5).

Charest (2019), el yazmalarının bu çalgıların tam yapısına dair kesin bilgi vermediğini; ancak genellikle “armut biçimli” bir gövdeye sahip olduklarını ve dörtlü ya da tam oktav aralıklarla akortlandıklarını belirtmiştir (s. 234). Ayrıca kısa saplı lutların çoğunlukla üç veya daha az tele sahip olduğunu ve “ambitus” olarak adlandırılan tını aralığını sürdürebilmek için yeterli perdeye sahip olması gerektiğini ifade etmektedir. Bu iki akort sistemi, çift telli çalgılarda ve özellikle Balkan coğrafyasındaki uzun saplı lutlarda yaygın olarak görülmektedir (Charest, 2019, s. 234).

2.3.1 Ehl-i Hak tanbûrunun icra ortamları

İran'ın batı bölgelerinde yaşayan Yarsan topluluğunda tanbûr uzun yıllardır tek başına icra edilerek kelam eşliğinde kutsal metinleri aktarımında bir ritüel aracı olmuştur (Esad, 2022, s.19). Ancak, son elli yılda bu enstrümanın performansında ve coğrafi ile

kültürel sınırlarında geniş kapsamlı değişiklikler yaşandığı görülmüştür ((Asad, 2022, s. 19).

Bu noktada, tanbûrun geleneksel ritüel kullanımından modern performans ve eğitim pratiğine doğru olan evrimini incelemek için üç farklı başlığa odaklanılmıştır.

2.3.1.1 Tanbûrun Ehl-i Hak Cemi ve Yarsan törenlerindeki yeri

Jean During, Ehl-i Hak inancında müziğin ritüellerin tamamlayıcı bir unsuru olduğunu ve bu olgunun ancak musikiyle tamamlanabileceğini ifade etmektedir (During J. , 2023, s. 8). Bu görüş, Özdemir'in tanbûrun kutsiyetine dair ileri sürdüğü düşüncelerle paralellik göstermektedir. Özdemir, tanbûrun kutsiyetinin Ehl-i Hakk kelamı veya Alevi deyişinin kutsiyetinden kaynaklandığını ve her ikisinin de birbirinden ayrılmayan bir bütün oluşturduğunu belirtir (Özdemir, 2010). Bu bağlamda, During'in müziğin ritüelle tamamlanabilirliğine dair görüşü, Özdemir'in tanbûr ve kelamın iç içe geçmiş kutsiyetini savunan düşüncesiyle örtüşmektedir. Yani, müzik ve söz arasındaki bu karşılıklı etkileşim, Ehl-i Hakk cemlerinde müziğin yalnızca bir eşlik unsuru olmanın ötesine geçip, ritüelin ve mistik deneyimin derinleşmesine katkı sağladığını göstermektedir.

Khâkî (2009), “*Tanbûrun Tanınmasına Dair*” adlı kitabında, Yarsan müziği ve tanbûrun dini bağlamdaki rolü nedeniyle asla neşeli törenlerde veya herhangi bir etkinlikte kullanılmadığını, geçmişte, müziğin yalnızca belirli zamanlarda ve mekanlarda, çok az kişinin katılımıyla icra edildiğini ve bu törenlerde sadece yetkililerin ve davetlilerin tanbûr çaldığını belirtmiştir. Ayrıca, Yarsan ibadethanelerinde ve yas törenlerinde müzikle ilgili bazı uygulamalara da değinilmektedir. Tanbûrun ziyaretgâhlarda çalınması genellikle iki şekilde gerçekleştirilmektedir: birinci yöntemde, ziyaretgâhlarına doğru ilerlerken, yaklaşık elli metre mesafeden, âşıklar veya sazende olarak bilinen icracılar tanbûr çalmaya başlar ve diğer insanlar onların arkasında tekrar eder, yavaşça ilerler. Kutsal mekâna varıldığında ise tören başlar. İkinci yöntemde ise, Bayram-ı Hawandkar veya Nevruz gibi özel günlerde, tanbûr sazende veya gruplar halinde Yarsan melodilerini çalar. Yas törenlerinde ise, ölen kişiye bağışlanmak amacıyla Yarsan sözleri söylenir ve tanbûr eşlik eder. Tanbûrun bu törenlerde kullanılması, Yarsan toplumu kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilmektedir (Khâkî, 2008, s. 144).

2.3.2 Tanbûr eğitimi

Tanbûr eğitimiyle ilgili literatür, oldukça sınırlı sayıda akademik kaynağa dayanmaktadır. Bu alandaki bilgiler, ağırlıklı olarak belirli araştırmacıların saha gözlemleri ve betimleyici incelemeleri aracılığıyla şekillenmektedir. Özellikle Asad (2022), Hooshmand-Rad (2005) ve Özdemir (2009) tarafından yapılan çalışmalar, tanbûr eğitiminin tarihsel gelişimi ile dinsel ve toplumsal bağlamda taşıdığı anlamlara dair temel referansları sunmaktadır.

Asad (2022), 1950’li yıllardan itibaren tanbûrun icra ortamının ve toplumsal görünürlüğünün köklü bir değişim geçirdiğini, bu süreçte ses kayıtlarının ve radyo yayınlarının yaygınlaşmasının Yarsani müziğinde yeni bir dönemin başlangıcına işaret ettiğini belirtmektedir.

Aynı çalışmada, bu sürecin halkın tanbûr sesine giderek daha fazla aşına olmasını sağladığı ve enstrümana yönelik ilginin önemli ölçüde arttığı vurgulanmaktadır. Tanbûra yönelik bu ilginin arkasında, Yarsani topluluğunun geçmişte inanç ve ibadet ritüellerini gizli tutma yönündeki tutumlarının etkili olduğu belirtilmektedir. Esad, 1950’li yıllardan itibaren ses kayıtlarının yaygınlaşmasının, toplumda bu çalgıya karşı var olan önyargıların kırılmasına katkı sağladığını ve tanbûr icracılarının sayısında artış gözlemlendiğini dile getirmektedir. Aynı dönemde Nurali Elahi, Derviş Emir Hayati ve Seyyid Emrullah Şah İbrahimi gibi figürlerin, tanbûrun kamusal alanda görünürlük kazanmasında önemli rol oynadıkları aktarılmaktadır. Bu çerçevede, Hayati’nin “Ali Cüyim Ali Güyim” adlı Farsça eseri tanbûr eşliğinde ilk kez radyoda seslendirmesi ve İbrahimi’nin tanbûr topluluklarının kurulması ile eğitim faaliyetlerinin düzenlenmesine öncülük etmesi, süreci destekleyen gelişmeler arasında sayılmaktadır (Asad, 2022, s. 74).

Aynı kaynakta, 1950’li yıllarda Şah İbrahimi’nin öncülüğünde İran’da tanbûr eğitimi için resmî sınıfların kurulmasının, çalgının hem ülke çapında yaygınlaşması hem de uluslararası alanda tanıtılması açısından önemli bir adım olduğu ifade edilmektedir. Esad, İbrahimi’nin artan uzmanlığının bu girişimi teşvik ettiğini ve bu sayede birçok çağdaş tanbûr icracısına ilham kaynağı olduğunu belirtmektedir. Bu gelişmenin, İran müziğinin zengin ve çeşitli mirasını koruma ve gelecek kuşaklara aktarma yönündeki kararlılığın bir göstergesi olduğu vurgulanmaktadır. Esad, Şah İbrahimi’nin bu alandaki çabalarının, tanbûrun önemini ve değerini ortaya koyarak, İran müziğinin evrensel düzeyde tanıtılmasına katkı sunduğunu da eklemektedir (Asad, 2022, s. 74).

Tanbûr eğitiminin dinsel dönüşüm süreçleriyle ilişkisini ele alan Hooshmand-Rad (2005), özellikle 1979 İran İslam Devrimi sonrasında Ehl-i Hak topluluğunun aldığı bir kararla, tanbûr eğitiminin daha görünür hâle geldiğini belirtmektedir. Aynı çalışmada, dönemin önde gelen ismi olan Seyit Nasreddin'in öncülüğünde, Ehl-i Hak inancına sahip bireylerin tanbûr çalmaları ve kelim repertuarını öğrenmeleri konusunda güçlü bir çaba içine girildiği aktarılmaktadır. Bu kapsamda, başta kutsal repertuar olmak üzere çeşitli yaş gruplarına yönelik derslerin verildiği çok sayıda kurs açıldığı ve bu kararın topluluk içerisinde bir tür içsel dönüşüm olarak karşılandığı ifade edilmektedir (Hooshmandrad, 2005, s. 46).

Güncel duruma ilişkin bilgi sunan Özdemir (2009), İran'da birçok şehirde tanbûr eğitimi veren müzik okulları ve kültür merkezlerinin bulunduğunu, ancak konservatuvar düzeyinde tanbûra yönelik resmî bir eğitimin hâlen mevcut olmadığını bildirmektedir. Aynı kaynakta, geleneksel tanbûr eğitiminin ağırlıklı olarak Ehl-i Hak inancına mensup müzisyenler tarafından geleneksel yöntemlerle sürdürüldüğü belirtilmektedir. Özellikle Tahran ve Kirmanşah'ta eğitim veren Ali Ekber Moradi'nin, Ehl-i Hak inancına bağlı olmayan öğrencilere hem tanbûr eğitimi hem de inançla ilgili genel bilgiler verdiği bilgisine yer verilmektedir. Moradi'nin görüşlerine yer verilen bölümde, kutsal makamların herkes tarafından öğrenilebileceği, ancak bunun belirli bir eğitim süreci gerektirdiği aktarılmaktadır. Ayrıca bu makamların yalnızca Ehl-i Hak mensuplarına değil, tüm insanlığa hitap eden anlamlar taşıdığı ve bu nedenle öğretiminde herhangi bir sakınca bulunmadığı ifade edilmektedir (Özdemir, 2009, s. 54).

2.3.3 Modern icrada tanbûr

Yarsan müziğinde tanbûr icrasının çağdaş yaklaşımlarla ilişkisi üzerine yapılan akademik çalışmalar oldukça sınırlıdır. Bu alandaki veriler, büyük ölçüde tanbûr kültürü üzerine yapılan niteliksel araştırmalara dayanmaktadır. Bu bölümde sunulan bilgiler, Asad'ın (2022) "*Seyr-e Tatavvor-e Tanbournavâzî dar Bastar-e Farhangî-ye Yârsân az Dahe-ye Panjâh-e Shamsî*" (1950'li Yıllardan İtibaren Yârsân Kültürel Bağlamında Tanbûr İcrasının Gelişim Süreci) başlıklı yüksek lisans tezi temel alınarak derlenmiştir.

Asad'ın (2022) çalışmasında, modern müzik icralarında geleneksel tekniklerin yanı sıra çağdaş ve yenilikçi yaklaşımların kullanımının; sanatçılara repertuarı yeniden

yorumlama, elektronik müzik unsurlarını entegre etme, doğaçlama yapma ve farklı türleri sentezleme gibi çeşitli imkânlar sunduğu belirtilmektedir (s. 6). Bu durumun, sanatçıların yaratıcılıklarını ve kişisel ifade biçimlerini genişletme potansiyeli taşıdığı vurgulanmaktadır.

Aynı kaynakta, Yarsan bölgesel müziğinin dini özünü ve yaklaşımını korurken, diğer müzikal performans biçimlerini de beslediği ifade edilmektedir. 1950’li yıllardan itibaren tanbûr icrasında yaşanan gelişmelerin çalgının evriminde önemli rol oynadığına dikkat çekilmektedir. Bu dönemde tanbûr topluluklarının oluşması, konser ve festivallere katılım, komşu müziklerden esinlenerek yeni eserlerin bestelenmesi, doğaçlama uygulamaları, ritmik yapıların zenginleştirilmesi, ses aralığının genişletilmesi ve tanbûrun daf gibi eşlik enstrümanlarıyla bütünleştirilmesi gibi unsurların öne çıktığı aktarılmaktadır. Ancak, bu süreçte kurulan grupların sayısının sınırlı kaldığı ve konuyla ilgili bilimsel araştırmaların hâlen yetersiz düzeyde olduğu da belirtilmektedir (s. 6).

Asad (2022) aynı çalışmada, Yarsan müziğinin geleneksel olarak ibadet törenleriyle iç içe geçmiş olduğu ve tanbûrun kutsal bir çalgı olarak kabul edildiği vurgulanmaktadır. Bununla birlikte, 1950’li yıllardan itibaren yaşanan toplumsal ve kültürel dönüşümle birlikte, müzikal yapıda da değişim süreci başlamıştır. Tanbûr topluluklarının kurulması ve resmî derslerin başlatılması, bu dönüşümde etkili olan başlıca gelişmeler arasında gösterilmektedir. Tüm bu etkenlerin, çalgının geleneksel kullanımının dışına taşarak çok katmanlı bir müzikal anlatı oluşturmaya neden olduğu aktarılmaktadır (s. 6).

Aynı çalışmada örnek olarak sunulan “Eşler” adlı eser, eski bir Kürt melodisinden esinlenilerek düzenlenmiş olup, geleneksel ve çağdaş müzik unsurlarını başarılı bir biçimde harmanlayan örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu tür eserlerin, İran müzik sahnesinde farklı kültürel etkileri bir araya getirdiği ve geniş bir dinleyici kitlesine ulaştığı ifade edilmektedir (s.6).

Asad (2022), 1990’lı yıllarda tanbûr müziğine dair deneyimlerin, farklı müzik türleriyle etkileşim hâlinde geliştiğini ve bu dönemin tanbûr icrası açısından önemli bir eşik oluşturduğunu aktarmaktadır. Konser sayısındaki artış ve çeşitli müzik türleriyle yaşanan temaslar, müzikal çeşitliliği artırırken, geleneksel yaklaşımlarla çatışan yorumların da ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu durumun hem destekleyici

hem de eleştirel yaklaşımları beraberinde getirdiği ve Yarsan müzik çevresinde çeşitli tartışmalara neden olduğu belirtilmektedir.

2.4 Tanbûrun Morfolojik Özellikleri

2.4.1 Tanbûr yapımı

Tanbûr, armut biçiminde bir gövde (kâse) ve uzun bir sap kısmından oluşan telli bir çalgıdır. Tanbûrun gövdesi genellikle dut ağacından yapılmaktadır. Âlî Nejad (1997), en iyi sesin meyvesi mor renkte olan dut ağacından yapılan tanbûrlardan elde edildiğini belirtmektedir. Ayrıca, tanbûrun gövdesinde kullanılan ağacın dağ eteklerinde yetişmiş ve kuraklığa maruz kalmış olması, sesin ton ve tını açısından daha kaliteli olmasını sağlamaktadır. Eğer kullanılan ağacın damarları birbirine paralel ve sık ise ses pes, ancak damarlar arasındaki mesafe geniş ise ses tiz olacaktır. Gövde kalınlığının 5 mm'yi aşması sesi tizleştirirken, 3 mm'den az olması pesleştirir. Sonuç olarak en etkili ve dengeli ses, yaklaşık 4 mm kalınlığındaki bir gövdeden elde edilmektedir (Alinajad, 1997, s. 242).

Günümüzde tanbûr gövdeleri iki farklı yöntemle üretilmektedir: tek parça (oyma) gövde ve şeritli (terkî) gövde. Tek parça (oyma) gövde yapımı, tarihsel olarak daha eski bir yöntemdir ve geleneksel tanbûrlar bu teknikle üretilmiştir. Buna karşın, günümüzde özellikle “Sahne⁷” gibi bölgelerde şeritli tanbûr yapımı daha yaygın hale gelmiştir (Ali, Naqî, & Rıza, 2004, s. 258).

Tek parça gövde üretiminde, ağacın gövdesinin orta kısmı ile dış kısmı arasındaki bölgeden seçilen parçalar kullanılır. Yaklaşık 20×20×10 cm boyutlarında küpler hazırlanarak, geleneksel el aletleriyle oyulmaya başlanır (bkz. şekil 2.2). Geleneksel tekniklerde kullanılan odunun tamamen kuru olmaması gerekmektedir, çünkü kuru odunun oyulması zor olup gövdenin şekillendirme aşamasında kırılmasına neden olabilir (Asad, 2022, s. 33). Öte yandan, çok nemli bir odun seçildiğinde, oyma işlemi tamamlandıktan sonra hızlı kuruma nedeniyle çatlama ve eğrilme riski ortaya çıkabilir.

⁷ İran'ın Kermanşah eyaletinin Sahneh İlçesi Merkez Bölgesinde bulunan bir şehirdir ve hem ilçenin hem de bölgenin başkenti olarak hizmet vermektedir. ^[4]



Şekil 2.2 Tek parça (oyma formda) tanbûr çanağı (Tanbur Mehrdrad Tanbûr atölyesinden görüntülendi).



Şekil 2.3 Şeritli ya da dilimli formda tanbûr çanağı (Alinajad, 1997)



Şekil 2.4 Şeritli ya da dilimli formda tanbûr çanağı (Ebrahim Ranjbariyan koleksiyonundan görüntülendi).

Tanbûrun sapı genellikle sert veya hafif ağaçlardan yapılır. Bunlar arasında ceviz, dalgalı çınar ve kayısı ağacı bulunur. Sap yapımında kullanılacak ahşabın tamamen kuru, düğümsüz ve çürüksüz olması gerekir (Darvishi, 2001, s. 312).

Sap, yaklaşık 4×4×60 cm ölçülerinde bir dikdörtgen prizma şeklinde hazırlanır (Khaki, 2009, s. 69). Gövdeye monte edilmesi ve sabitlenmesi, büyük bir ustalık ve dikkat gerektirir (bkz. Şekil 2.6).

Tamamlandığında sapın uzunluğu 43 ile 57 cm, genişliği ise 2 ila 3 cm arasında değişir ve gövdeye doğru kalınlaşır (Khaki, 2009, s. 69).

Sapın baş kısmında, “şeytanek”⁸ adı verilen küçük bir ahşap parça bulunur (bkz. 2.12). Üzerinde üç telin geçmesi için açılmış yarıklar vardır ve bu parça sapın başından yaklaşık 15 cm uzaklıkta yer alır (Darvishi, 2001, s. 312).

⁸ Üst eşik



Şekil 2.5 tanbur simi (Yazar tarafından görüntülendi)

Günümüzde tanbûr simi⁹ genellikle çelik veya alaşımlı¹⁰ metallerden üretilmektedir (bkz. Şekil 2.5). 18 numara tel, tanbûr için en uygun kalınlıktır (Darvishi, 2001, s. 312).



Şekil 2.6 Tanbûrun kasa ve sapının birleşimi (Asad, 2022)

2.4.2 Teller ve telleme çeşitleri

Kökeni iki telli olan tanbûr, özellikle İran'ın Kürdistan bölgelerinde, Kermanshah ve Lorestan illerinde, çeşitli dini mezhep ve tarikatların ibadet ritüellerinde önemli bir rol oynamaktadır (Zeeuw, 2019, s. 76). İki telli enstrümanın ipleri, başlangıçta ipek veya bağırsakla yapılmış ancak son yüzyılda çelik, metal, bakır veya pirinç teller

⁹ İranlılar tel yerine “sim” terimini kullanmaktadır.

¹⁰ Alaşım, bir metal elementin en az bir başka element ile birleşmesiyle oluşan homojen karışımıdır. Elde edilen malzeme yine metal karakterli malzeme olur. Alaşımlar karışıma giren metallerin özelliklerinden farklı özellikler gösterirler (Vikipedi, 2024).

kullanılmaktadır (Zeeuw, 2019, s. 76). Çelik tellere “beyaz”, pirinç tellere ise “sarı” teller denir (Hooshmandrad, 2005, s. 67). Alinejad 0.14, 0.16, 0.18 ve 0.20 numaralı teller arasından 0.18 numaralı telin tanbûr için daha uygun olacağını belirtmiştir (Alinejad, 1997, s. 258). Tanbûr ustası, hukukçu, filozof ve yazar Ostâd Elahi (1895-1974), ünlü *Borhan ol-Haqq* (Doğruluğun İspatı, 1962) eserinde, tanbûrunun ses kalitesini artırmak için birinci teli ikiye katlayarak üçüncü bir tel eklemiştir (During, 1999). Böylelikle günümüzde tanbûr, alt tel grubunda iki, üst tel grubunda bir tel olmak üzere iki sıra telden oluşmaktadır (bkz. şekil 2.9).



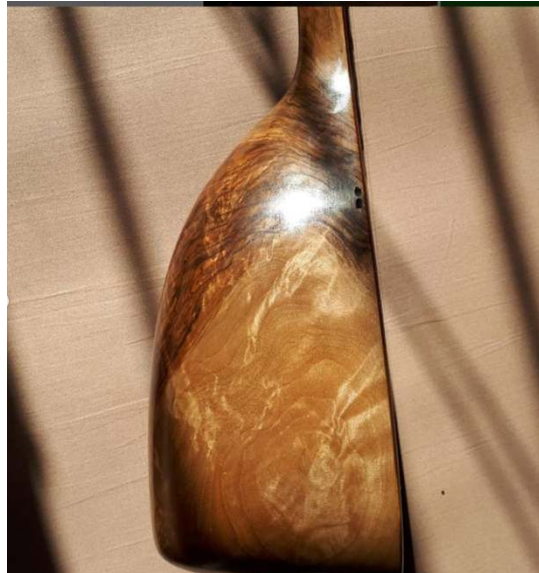
Şekil 2.7 Günümüzde kullanılan iki sıra (alt tel grubu iki, üst tel grubu bir adet) telden oluşan tanbûr (yazar tarafından hazırlanmıştır)



Şekil 2.8 İki sıra telli (alt tel grubu bir, üst tel grubu bir adet) tanbûr (Zeeuw, 2019, s. 81)

2.4.3 Tanbûrun bölümleri

Tekne: Tanbûrun alt kısmı olan kâse (çanak, tekne) farklı şekillere sahip olabilir ve bu şekiller genellikle bölgeye ve yapımcıya göre farklılık gösterir. Bu sazın kâseleri genellikle dut ağacından yapılır ve ağacın tür seçimi önemlidir. Çoğu sazın kâseleri tek parçadır, ancak “Sahne” bölgesindeki bazı sazların kâseleri genellikle yedi ila on arasında parçadan oluşur. İranlı ustalar, icracılar ve eğitmenler oyma formundaki tekneler için “kâseyi” (bkz. şekil 2.9), dilimli formda olan tekneler için ise “terkeyi” veya “çemeni” (bkz. şekil 2.10) terimlerini kullanmaktadırlar (Humayun Afshar, kişisel görüşme, 8 Şubat.2025).



Şekil 2.9 kâseyi (Tanbur Mehrdrad Tanbûr atölyesinden görüntülendi).



Şekil 2.10 terkeyi veya çemeni (Ebrahim Ranjbariyan koleksiyonundan görüntülendi).

Sap: Tanbûrun teknenin bağlandığı ve ses üzerinde büyük bir etkiye sahip olan kısmıdır.

Köprü: “Kharak” olarak adlandırılan yüzeydeki köprü genellikle meşe, ona benzeyen bir ağaç olan mazgar veya kayısı ağacından yapılır. Telleri belirli bir yükseklikte taşımaktadır (bkz. şekil 2.11). Alt köprü ise simgir olarak adlandırılmaktadır (bkz. şekil 2.12).



Şekil 2.11 kharak (köprü) (Yazar tarafından hazırlandı).



Şekil 2.12 simgîr (Yazar tarafından hazırlandı).

Şeytanek: Burgular, sapın en uç kısmında açılmış deliklere yerleştirilir. Tanbûrun üç teli, bir uçta tel bağlama yerine, diğer uçta ise “şeytanek”ten (bkz. şekil 2.12) geçerek burgulara sarılır (Khaki, 2009, s. 69).



Şekil 2.13 şeytanek (Yazar tarafından görüntülendi).

Perde: İran klasik müziğinde, perde terimi, geleneksel olarak tanbûr perdeleri için “destan” (bkz. şekil 2.14) olarak kullanılmaktadır (Hooshmandrad, 2005, s. 65).



Şekil 2.14 destan (perde)

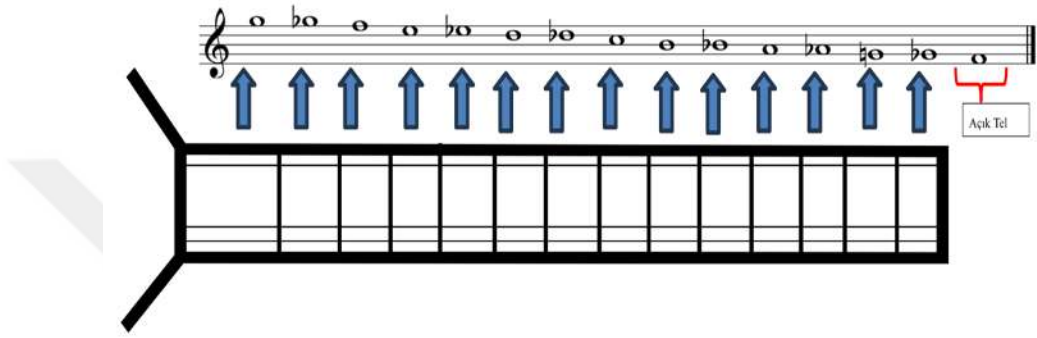
2.4.4 Tanbûrun perde sistemi ve akort biçimi

Tanbûr, günümüzde 14 perdeden oluşmaktadır ve büyük ölçüde bu perdeler kromatik bir skalaya göre bağlanmıştır (Hooshmandrad, 2005, s. 76). Özdemir bu çalgının heterodoks ve senkretik özellikleri olan bir halk çalgısı olduğunu dolayısıyla perdelerin yapımında ve kullanımında bir standardizasyon olmadığını ifade etmiştir (2009, s. 27). Ayrıca geçmişte yapılan çeşitli ses kayıtlarında çeyrek tonlara yakın sesler duyduğunu ve tanbûr ustaları ile yaptığı görüşmeler neticesinde de bu durumu tespit ettiğini belirtmiştir. Hooshmandrad, tanbûrdaki perdelerin perde isimlerinden ziyade perde numaralarıyla belirtildiğini, normal bir tanbûrun menziline bir buçuk oktav olduğunu ancak düzenli olarak yalnızca bir oktav kullanıldığını ifade etmiştir.

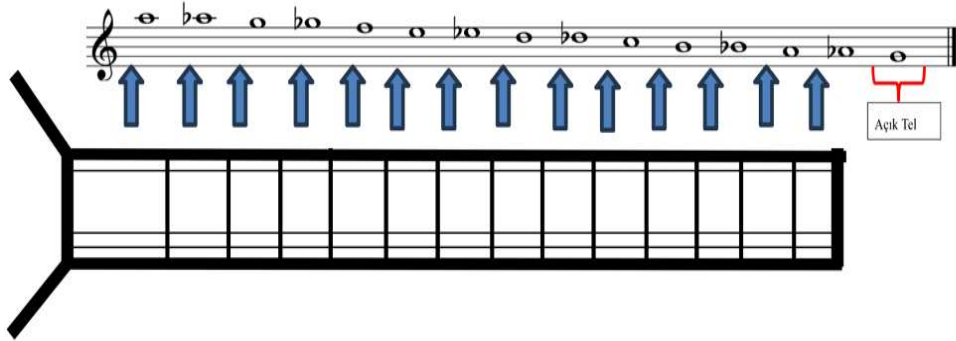
Özdemir'e göre tanbûr, iki farklı sistemle akortlanır: Bunlardan ilki *Kûk-i Penc* (Beş akordu) olarak adlandırılır. Bu sistemde, pest olan üst tel, birbiriyle aynı ses olan alt iki telin dörtlüsüyle eşitlenmektedir (bkz şekil 2.17). Bu kullanım şekli, bazı icracılar tarafından farklı isimlerle de anılır: Emir Hayati *Kûk-i Serencâm*, Emrullah Şahibrahimi ve Halil Ali Nejad *Kûk-i Şah Emiri*, Ali Ekber Muradi ise ustası Seyit Veli Hüseyini'nin adlandırılmasıyla *Kûk-i Barz* (-ki bu adlandırma daha yaygındır-) olarak kullanır. Tanbûrun ikinci akort sistemi *Kûk-i Tarz* ya da *Kûk-i Heft* (Yedi akordu) olarak adlandırılır (Özdemir, 2009 s. 28). Bu sistemde ise, pest olan üst tel, birbiriyle aynı ses olan alt iki telin beşlisiyle eşitlenir. Bu akord sistemlerinin Beş veya Yedi akordu denilmesinin sebebi, her iki sistemde de oktavların, alt iki telin beşinci ya da yedinci perdesiyle üst tellerin eşitlendiği yerde olmasıdır (Özdemir, 2009 s. 28).



Şekil 2.15 tanbûrun alt tel perdeleri (Özdemir, 2009)



Şekil 2.16 dörtlü aralık akort sistemine göre üst tel perde isimleri (Kûk-i Heft ya da Kûk-i)



Şekil 2.17 beşli aralık akort sistemine göre üst tel perde isimleri (Kûk-i Penc ya da Kûk-i Barz)

3 TANBÛRDA UYGULANAN İCRA TEKNİKLERİ VE NOTASYONU

Tanbûr, uzun saplı lut ailesine ait bir çalgıdır ve bu sınıftaki diğer enstrümanlar gibi sağ el darp görevinde kullanılmakta olup, sol el melodik ve armonik yapıyı oluşturur. Sağ elin işlevi, kullanılan araca (parmak veya mızrap) göre değişiklik gösterse de genel olarak benzer bir rol üstlenir. Örneğin, İran Ehl-i Hak tanbûru yalnızca mızrapsız çalım tekniği ile icra edilmektedir. Anadolu sazında ise hem mızraplı hem de mızrapsız çalım tekniklerine rastlanmaktadır. Her iki çalgıda da sağ el, ritmi oluşturmak ve icranın karakterini belirlemek bakımından benzer bir işlevi yerine getirir.

Sol el tekniklerine bakıldığında ise benzerlikler gözlemlenir. Parmak vurma, parmak çekme, tel çekme, parmak kaydırma, tel gerdirme, tel susturma ve tele basmadan dokunma gibi teknikler, yalnızca belirli bir çalgıya özgü olmayıp, uzun saplı lut ailesine ait birçok enstrümanda benzer işlevlerle karşımıza çıkar. Bu tekniklerin her biri, çalgının müzikal ifadesini ve icranın dinamiklerini şekillendiren unsurlardır. Bu çalışmada, tanbûrun özgün icra özellikleri incelenmiş ve sıkça karşılaşılan pençe teknikleri ile bunların oluşturduğu pençe kalıpları detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Çizelge 3.1 Saz icrasında Uygulanan Başlıca Teknikler (Ayyıldız, 2020, s. 1295'ten Uyarlandı).

Mızraplı İcra Teknikleri		Mızrapsız İcra Teknikleri	
Mızrap Teknikleri (Yalnızca mızraplı icrada kullanılır.)	Sol El Teknikleri (Mızraplı ve mızrapsız icrada kullanılır.)	Sağ El Teknikleri (Yalnızca mızrapsız icrada kullanılır.)	
Tekil Mızrap Vurma Tekniği Takma Mızrap Vurma Tekniği Sürüklemeli Mızrap Vurma Tekniği Çoklu Mızrap Vurma Tekniği	Sol El Parmak Vurma Tekniği Sol El Parmak Çekme Tekniği Sol El Tel Çekme Tekniği Sol El Parmak Kaydırma Tekniği Sol El Tel Susturma Tekniği Sol El Tel Gerdirme Tekniği Sol El Perküsif Teknikleri Sol El Sap Sallama Tekniği Sol El Bilek Çevirme Tekniği Sol El Perdeye Basma Tekniği Sol El Basmadan Dokunma Tekniği	Sağ El Tel Çekme Tekniği Sağ El Bütün Tellere Vurma (pençe) Tekniği Sağ El Parmak Vurma Tekniği Sağ El Parmak Çekme Tekniği Sağ El Parmak Kaydırma Tekniği Sağ El Tel Susturma Tekniği Sağ El Tel Gerdirme Tekniği Sağ El Perküsif Teknikleri Sağ El Bilek Çevirme Tekniği Sağ El Perdeye Basma Tekniği Sağ El Basmadan Dokunma Tekniği	

3.1 Sağ El Vuruş Teknikleri ve Notasyon

Saz hem mızraplı hem de mızrapsız çalım teknikleriyle icra edilmektedir. Sazda mızrapsız çalma tekniği “bütün tellere vurma”, “tel çekme” ve “parmak vurma” olmak üzere üç temel tekniğin birleşiminden oluşmaktadır (Parlak, 1998, s. 153). Tanbûr çalgısı ise “bütün tellere vurma” ve “tel çekme” tekniği ile uygulanmaktadır. Bu teknikler, örneklem olarak belirtilen icracıların icra videolarından, Tanbûr metodlarından ve tanbûr eğitmenleri ile yapılan görüşmeler neticesinde tespit edilmiştir. Bu çerçevede, uzun saplı bir sapa sahip telli enstrümanların en temel icra tekniklerinden biri olan aşağı yöne vurma uygulamasının tanbûrda uygulama biçimleri aşağıdaki gibidir.¹¹

3.1.1 Rast tekniği

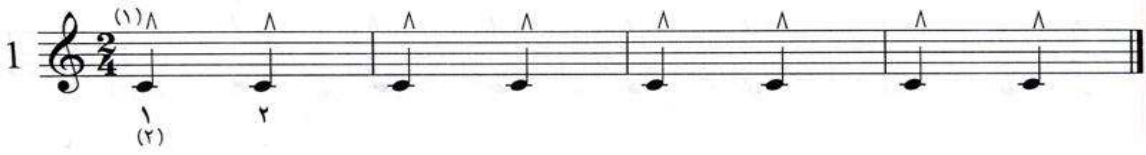
Farsçada *rast* terimi düz, doğru, sağ anlamına gelmektedir (Türkçe, t.y.). Tanbûr icracıları aşağı yöne vuruşları *rast* olarak adlandırmaktadır (Moradi, 1980; Janan, 2000; Behnoud, 2019; A. Tehranipour, kişisel görüşme, 28 Temmuz 2024; H. Afshar, kişisel görüşme, 17 Haziran 2024).

İncelenen tanbûr kitap ve metotlarında, vuruş yönlerinde kullanılan parmaklara dair sembolik bir gösterime rastlanmamıştır. Bu vuruşlar farklı parmak kombinasyonlarıyla icra edilse de ilgili kaynaklarda bu çeşitliliğe dair herhangi bir açıklama yer almamaktadır. Buna karşın, aşağı yönlü sağ el tekniklerinin tamamı istisnasız biçimde “Λ” sembolüyle ifade edilmektedir. Bu durum, Moradi (Moradi, 2021), Janan (Janan, 2000) ve Behnoud (Behnoud, 2019) tarafından hazırlanan metotlarda yer alan notasyon örnekleriyle açıkça görülmektedir (Bkz. Şekil 3.1, Şekil 3.2, Şekil 3.3).

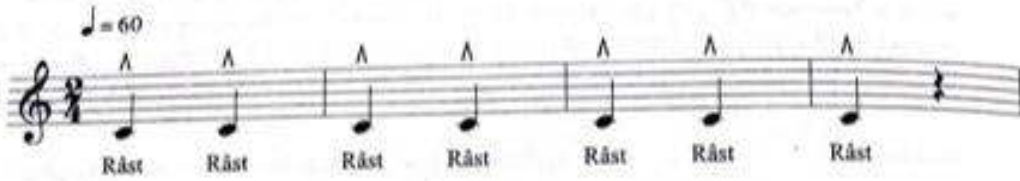
¹¹ Performansların analizinde gözlemlediğimiz tekniklerin sürekli olarak kullanıldığı göz önüne alındığında, belirli dakikalar sadece örnektir ve tekniklerin performansın çeşitli noktalarında tekrarlandığını belirtmek önemlidir.



Şekil 3.1 Ali Akbar Moradi tarafından yazılan Sad Dars the Method of Playing Tanbour adlı metodun birinci dersinde rast vuruşunun gösterimi (Moradi, 2021)



Şekil 3.2 Pishvaz Janan tarafından yazılan Instruction For Elementry Of Tanbour adlı kitabın birinci egzersizinde rast vuruşunun gösterimi (Janan, 2000)



Şekil 3.3 Yashar Behnoud tarafından yazılan Learning Tanboor First Book adlı kitabın birinci egzersizinde rast vuruşunun gösterimi (Behnood, 2019)

Rast vuruşunun ilk örneği, sağ elin baş parmak dışındaki parmaklarıyla aşağı doğru sürüklenerek gerçekleştirilen uygulamadır. Bu uygulamada, teller çok kısa zaman aralıklarla sırayla tınlatılır; parmaklar teller üzerinde bekletilmeden, birleşik bir hareketle avuç içinden dışa doğru sürüklenir. Vuruş sırasında parmaklar birbirinden ayrılmaz ve teller eşzamanlı değil, sırayla seslendirilir. Bu ardışık tınlama sayesinde sürekli ve kesintisiz bir ses akışı elde edilir. Çalışma kapsamında analiz edilen beş icracının uygulamalarında, bu tekniğin *rast* yönlü vuruşlar arasında belirgin bir kullanım sıklığına sahip olduğu gözlemlenmiştir. Uygulama şekli, karekod bağlantısıyla erişilebilen şekil 3.4’te gösterilmektedir.



Şekil 3.4 Tellerin çok kısa zaman aralıklarla sırayla seslendirildiği *rast* vuruşu

Bu teknik, tanbûr icralarında genellikle “*B*” ve “*G*” bölgelerinde, Anadolu sazında ise “*G1*” ve “*G2*” bölgelerinde uygulanmaktadır. Bu tespit, birçok icracının video kayıtları, konser performansı ve alan araştırmalarına dayalı analizlerine yönelik yapılan gözlemlere dayanmaktadır.

Örnek olarak, Ali Akbar Moradi’nin “Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert” adlı videosunun 0:22 dakikasında¹² ve performansın devamında da sık sık kullanıldığı; “Distant Harmonies: Virtual Concert with Ali Akbar Moradi and Sons” adlı videosunun 0:11 dakikasında¹³ ve performansın devamında da sık sık kullanıldığı tespit edilmiştir.

Sohrab Pournazeri’nin “Sohrab Pournazeri & Hosein Rezaeenia au Festival des Musiques Sacrées de Fès - 26/06/2018” adlı videosunun 01:38 dakikasında¹⁴, Seyed

¹² Erişim linki: <https://youtu.be/mbctPOHZEDc?t=703>

¹³ Erişim linki: <https://youtu.be/LCGj5yzEVHQ?t=11>

¹⁴ Erişim linki: <https://youtu.be/kLWQXPm386E?t=98>

Arash Şehriari'nin “Arash Şehriari (سید آرش شهریارى)” adlı videosunun 0:28 dakikasında,¹⁵ Seyed Arash Şehriari'nin “دو نوازی تنبور و پرکاشن” adlı videosunun 0:22 dakikasında¹⁶, Sohrab Pournazeri'nin “بداهه نوازی در تنبور با سهراب پورناظرى” adlı videosunun 0:03 dakikasında¹⁷ Keykhosro Pournazeri'nin “کیخسرو پورناظرى قسمت” adlı videosunun 06:20¹⁸ dakikasında belirgin olarak görülmüştür.

Çalışmamızda bu vuruş tekniği “ $\square$ ” sembolü ile gösterilmiştir.¹⁹

Rast vuruşları, tanbûr icrasında farklı fiziksel hareketlere ve ses üretim biçimlerine dayalı olarak çeşitlenmektedir. Bu varyasyonlardan biri de önceki uygulamanın aksine, eşzamanlı ses üretimine dayanan aşağı yönlü vuruştur. Bu vuruş biçiminde, sağ elin baş parmak hariç dört parmağıyla teller eşzamanlı olarak seslendirilir. Uygulama sırasında parmaklar birbirinden ayrılmaksızın, avuç içinden dışa doğru yönelen kısa ve kontrollü²⁰ bir hareketle tellerin üzerine indirilir. Parmakların birleşik ve eşzamanlı hareketiyle tüm teller aynı anda ses verir. Teller üzerinde herhangi bir sürüklenme veya ardışık geçiş bulunmaksızın, tek ve anlık bir vuruşla işlem tamamlanır.

Tekniğin uygulama biçimi, karekod bağlantısıyla erişilebilen şekil 3.5'te görülmektedir.

¹⁵ Erişim linki: www.aparat.com/v/i06bg6r?t=13

¹⁶ Erişim linki: www.aparat.com/v/i16go5z?t=22

¹⁷ Erişim linki: www.aparat.com/v/n79hv69?t=3

¹⁸ Erişim linki: www.aparat.com/v/118x481?t=350

¹⁹ Erol Parlak (1998), bütün tellere aşağı ya da yukarı şekillerde vurulmasını ifade eden tekniklerin Teke yöresinde özel bir adı olmadığını, Doğu bölgelerinde ise “pençe” veya “şelpe” terimleriyle adlandırıldığını belirtmiştir.

²⁰ Buradaki “kontrollü hareket” ifadesiyle, sağ el parmaklarının dengeli, senkronize ve dağılmadan gerçekleştirilen kas hareketi kastedilmektedir.



Şekil 3.5 Tellerin eşzamanlı olarak seslendirildiği rast vuruşu

Bu teknik Seyyed Arash Shahriari'nin “تکنوازی تنبور سید آرش شهریاری در کنسرواتوار” (konservatuardaki tambur solosu)” adlı videonun 04:06 dakikasinda²¹, Ali Akbar Moradi'nin “استاد علی اکبر مرادی _ آواز چهارگاه / تالار اندیشه” (Usta Ali Akbar Moradi - Chahargah şarkısı / Andisheh salonu)” adlı videosunun 00:37 dakikasinda²², Sohrab Pournazeri'nin “Sohrab Pournazeri - Mount Bisotoun I سهراب 4 - ناهورده” adlı videosunun 01:05 dakikasinda²³, Arash Moradi'nin “Cigdem Aslan, Mehdi Bagheri, Arash Moradi, Tahir Palali - Jame-e Yaran” adlı videosunun 0:04 dakikasinda²⁴, Keykhosro Pournazeri'nin “کیخسرو پورناظری قسمت سوم بداهه نوازی تنبور” adlı videosunun 07:41 dakikasinda²⁵ belirgin olarak tespit edilmiştir. Aynı performans kaydında bu tekniğin tekrar eden biçimlerde kullanıldığı gözlemlenmiştir. İlgili notasyon örneklerinde bu teknik “□” sembolüyle ifade edilmektedir.

Sağ el teknikleri arasında yer alan bir diğer uygulama, yalnızca işaret parmağı kullanılarak yukarıdan aşağı yönlü gerçekleştirilen vuruştur. Bu teknik, kimi zaman tek bir tel grubuna, kimi zaman ise bütün tellere uygulanabilir. Uygulama sırasında işaret parmağının tırnağı veya parmak ucu tellerle temas ettiği sırada, diğer parmakların açık ve hafif gergin bir pozisyonda durduğu gözlemlenmektedir. Parmak pozisyonu ve temas açısı, tanbûr icralarında genellikle *B* veya *G*; Anadolu sazı icralarında ise *G1* veya *G2* bölgelerinde görülmektedir. Vuruşun hızı, süresi, ses

²¹ Erişim linki: <https://youtu.be/UZeltJSe1Dw?t=245>

²² erişim linki: www.aparat.com/v/o64alz4?t=37

²³ erişim linki: <https://youtu.be/7ENeNhJD86I?t=67>

²⁴ erişim linki: https://youtu.be/_zQLEtmJXk4?t=5

²⁵ erişim linki: www.aparat.com/v/l18x481?t=461

yoğunluğu ve ritim içindeki konumlandırması²⁶; eserin ifade biçimine ve genel akışına bağlı olarak değişkenlik gösterebilir.

Tekniğin uygulama biçimi, karekod bağlantısıyla erişilebilen şekil 3.6’da görülmektedir.



Şekil 3.6 İşaret parmak ile rast vuruş

Bu teknik, Kaykhosro Pournazeri’nin “تنبور-کیخسرو پورناظری” adlı videosunun 0:22 dakikasında²⁷, Seyyed Arash Shahriari’nin “تنبورنوازی صوفیانه آرش شهریار” adlı videosunun 0:06 dakikasında²⁸, Ali Akbar Moradi’nin “دونوازی تنبور و تنبک علی اکبر” adlı videosunun 0:26 dakikasında²⁹, Seyyid Halil Alinecad’ın “سید خلیل عالی نژاد _ Seyed Khalil Alinezhad” adlı videosunun 01:36 dakikasında³⁰ tespit edilmiştir. Çalışmamızda bu teknik “ㄱㄴ” sembolü sembolize edilmiştir.

Sağ el teknikleri arasında yer alan bir diğer uygulama ise, başparmakla gerçekleştirilen aşağı yönlü vuruştur. Bu teknik, ezgilerin hem kuvvetli hem de zayıf zamanlarında kullanılabilir. Vuruş sırasında başparmak tellerle doğrudan temas ederek aşağı doğru yönelir ve hem belirli bir tel grubuna hem de tüm tellere uygulanabilir. Parmak, bilekten destek alan hafif bir eğimle tel yüzeyinde hareket eder; bu sayede kontrollü bir temas sağlanır. Uygulama, tanbûr icralarında genellikle *B* ve *G*; Anadolu sazı

²⁶ Vuruşun ölçü içerisinde hangi zamana denk geldiği kastedilmektedir.

²⁷ erişim linki: www.aparat.com/v/o74o69g?t=22

²⁸ erişim linki: www.aparat.com/v/e55n4jw?t=9

²⁹ erişim linki: www.aparat.com/v/HeS5O?t=26

³⁰ erişim linki: www.aparat.com/v/C4wKx?t=96

icralarında ise *G1* ve *G2* bölgelerinde gözlemlenir. Vuruşun şiddeti, yönü ve ölçü içerisindeki yerleşimi, eserin yapısına bağlı olarak değişiklik gösterebilir.

Tekniğin uygulama biçimi, karekod bağlantısıyla erişilebilen Şekil 3.7’de gösterilmektedir.



Şekil 3.7 Başparmak ile rast vuruş

Örneğin; Sohrab Pournazeri’nin “Sohrab Pournazeri- Mount Bisotoun I هزار باده‌ی ناخورده 4 - سهراب پورناظری” adlı videosunun 0:22 dakikasinda³¹, “Sohrab Pournazeri & Hosein Rezaeenia au Festival des Musiques Sacrées de Fès - 26/06/2018” adlı videosunun 03:58 dakikasinda³², Arash Shahriari’nin “Arash Shahriari _ بمناسبت نکوداشت سيد قدميار حسيني” adlı videosunun 04:39 dakikasinda³³ belirgin olarak görülmüştür.

Bu teknik çalışmamızda “𐎧𐎺” sembolü ile gösterilmiştir. Ancak incelenen tanbûr kitap ve metotlarında bu vuruşa ilişkin herhangi bir sembolik gösterime yer verilmediği görülmektedir.

Tanbûr icralarında gözlemlenen uygulamalardan biri de özellikle setar icrasında yaygın olarak kullanılan bu vuruş biçimidir. İcra analizleri sırasında çeşitli pasajlarda tespit edilen bu teknik, tanbûr icracıları tarafından *raste kenare kherek* olarak adlandırılmaktadır (H. Afshar, kişisel görüşme, 2 Ocak 2024). Uygulama, tanbûrda köprüye yakın konumda, yani *K* bölgesinde gerçekleştirilir. Bu tekniğin Anadolu sazı

³¹ erişim linki: <https://youtu.be/7ENeNhJD86I?t=22>

³² erişim linki: <https://youtu.be/kLWQXPm386E?t=238>

³³ erişim linki: <https://youtu.be/HXmv77mLJZA?t=279>

icrasında doğrudan bir karşılığı bulunmamaktadır; ancak tanbûrdaki konumsal karşılığının Anadolu sazında *G3* bölgesine denk geldiği görülmektedir.

Tekniğin uygulama biçimi, karekod bağlantısıyla erişilebilen şekil 3.8’de görülmektedir.



Şekil 3.8 İşaret parmak ile köprüye yakın bölgede rast vuruşu

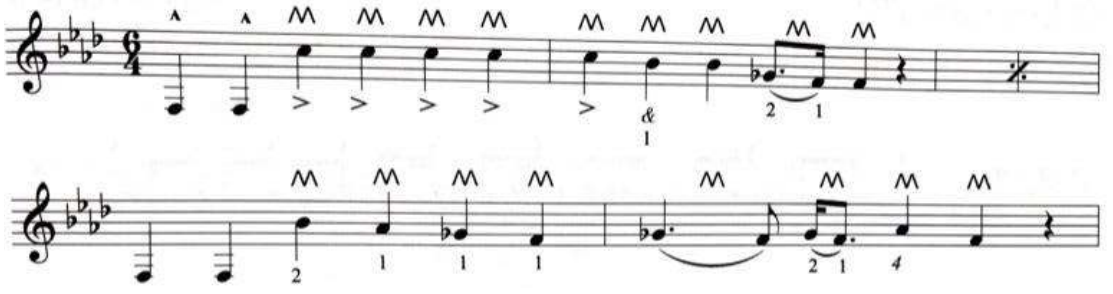
Örneğin, Ali Akbar Moradi’nin “Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert” adlı videosunun 01:41 dakikasında³⁴, Sohrab Pournazeri’nin “Sohrab Pournazeri - Introduction Vocal Improvisation” adlı videosunun 02:55 dakikasında, “Sohrab Pournazeri & Hosein Rezaeenia au Festival des Musiques Sacrées de Fès - 26/06/2018” adlı videosunun 0:57 dakikasında³⁵ Arash Moradi’nin “Arash Moradi Tanbour & Habib Meftah drums.” adlı videosunun 0:03 dakikasında³⁶ belirgin bir şekilde görülmüştür.

İlgili vuruş biçimi, analiz edilen nota örneklerinde özel bir sembolle (“Λ”) belirtilmiştir (bkz. şekil 3.9). Anadolu sazında kullanılmayan bu teknik çalışmamızda “ΓL” sembolü ile gösterilip tını bölgeleri ile ifade edilmiştir (bkz. 5.17).

³⁴ erişim linki: <https://youtu.be/mbctPOHZEDc?t=101>

³⁵ erişim linki: <https://youtu.be/kLWQXPm386E?t=57>

³⁶ erişim linki: <https://youtu.be/FX2jft-KgOY?t=3>



Şekil 3.9 Ali Akbar Moradi tarafından yazılan Sad Dars the Method of Playing Tanbour adlı metodun birinci dersi (Moradi, 2021, s. 85)

Tanbûr icrasında gözlemlenen uygulamalardan biri de sağ elin orta parmağıyla bütün tellere yukarıdan aşağı doğru yapılan vuruşlardır. Bu vuruş biçimine tekil olarak birçok icrada rastlanmakla birlikte, geleneksel pençe kalıplarının oluşumunda da yapı taşı olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Uygulama sırasında orta parmak, diğer parmaklardan bağımsız şekilde hareket eder ve bütün tellere eşzamanlı temas sağlar. Teknik hem ritmik hem de yapısal fonksiyonlara sahip olması nedeniyle dikkat çeken uygulamalar arasındadır. Çalışmada bu teknik, “□” sembolü ile gösterilmiştir.

Tekniğin uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen şekil 3.10’da görülmektedir.



Şekil 3.10 Orta parmak ile rast vuruşu

Orta parmakla yapılan vuruşlara benzer şekilde, sağ elin yüzük parmağıyla gerçekleştirilen aşağı yönlü vuruşlar da tanbûr icrasında yer almaktadır. Tanbûr icrasında, sağ elin yüzük parmağıyla gerçekleştirilen aşağı yönlü vuruşlar klasik icralarda sık kullanılmamakla birlikte, pençe kalıplarının oluşturulmasında destekleyici unsur olarak yer almaktadır. Bu teknik, genellikle orta parmakla yapılan vuruşlarla birlikte kullanılır; ancak bazı örneklerde bağımsız olarak da

gözlemlenmiştir. Uygulama sırasında yüzük parmağı diğerlerinden ayrı şekilde aşağı yönlü bir hareketle tellerle temas eder.

Bu teknik çalışmamızda “ $\lrcorner$ ” sembolü ile sembolize edilmiştir.

Tekniğin uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen şekil 3.11’de görülmektedir.



Şekil 3.11 Yüzük parmak ile *rast* vuruşu

Tanbûr icrasında gözlemlenen uygulamalardan biri de sağ elin serçe parmağıyla gerçekleştirilen vuruştur. Orta ve yüzük parmakla yapılan vuruşlarla benzerlik gösteren bu teknik, bağımsız bir vuruş olarak sınırlı biçimde kullanılmakta; ancak pençe kalıpları içerisinde tamamlayıcı bir işlev üstlenmektedir. Uygulama sırasında serçe parmak, diğer parmaklardan bağımsız olarak kısa ve aşağı yönlü bir hareketle tellerle temas eder. Çalışmada bu teknik, “ $\lrcorner$ ” sembolü ile gösterilmiştir.

Tekniğin uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen şekil 3.12’de görülmektedir.



Şekil 3.12 Serçe parmak ile *rast* vuruşu

Tanbûr ile yapılan icralarda gözlemlenen bazı sağ el pençe teknikleri, icracıların kişisel tercih ve yorumlarına bağlı olarak çeşitlenmektedir. Bu kapsamda, sağ elin başparmak

ve işaret parmağıyla birlikte uygulandığı aşağı yönlü vuruş biçimi, daha çok bireysel icra tavırlarında karşımıza çıkan tekniklerden biridir. Çalışmamızda, tanbûr icrasına özgün bir özellik taşıyan bu teknik, özellikle Sohrab Pournazeri'nin icralarında belirgin bir şekilde gözlemlenmekte; ancak diğer tanbûr icracıları arasında nadiren kullanılmaktadır.

Engin Çalış (2023)' in dutar üzerine yazdığı tezde, bu tekniğin taramalı bir şekilde ve yalnızca yukarı yöne vuruşlarla icra edildiği belirtilmiştir. Ancak yapılan saha çalışmaları ve analizler sonucunda, bu tekniğin tanbûr icrasında tarama olmaksızın hem yukarı hem de aşağı yönlü vuruşlarla kullanıldığı tespit edilmiştir. Çalış (2023, s. 60-61), bu teknikte diğer parmakların sabit bir pozisyonda olmadığını; elin, önceki veya sonraki tekniklerin gereksinimlerine göre dinamik olarak konumlandığını belirtmektedir. Bu durum, müzikal ifadenin doğasında yer alan esnekliği ve teknik çeşitliliği vurgular. Ayrıca, Çalış (2023) literatürde bu teknik için belirlenmiş bir sembolün bulunmadığını belirterek Türkmen dutarındaki yukarı yönlü bu vuruş için “” sembolünü önermiş ve kullanmıştır. Benzer bir yöntemle, çalışmamızda söz konusu tekniğin aşağı yönlü varyasyonu için “” sembolü kullanılmıştır (bkz. şekil 3.13)

Tekniğin uygulama biçimi, karekod bağlantısıyla erişilebilen şekil 3.13'te görülmektedir.



Şekil 3.13 başparmak ve işaret parmağın birbirine temas ederek gerçekleştirilen rast vuruşu

Bu teknik, Sohrab Pournazeri'nin “Sohrab Pournazeri - Tasnif On Rumi Sonnets Percussion Ensemble Improvisation” adlı videosunun 0:06 dakikasinda³⁷, “Sohrab

³⁷ Erişim linki: <https://youtu.be/5eZSafvjBg0?t=7>

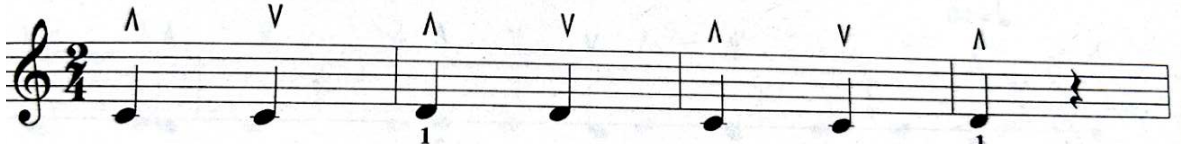
Pournazeri - Introduction Vocal Improvisation” adlı videosunun 3:45 dakikasında ve performansın devamında da sık sık kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.1.2 Çep tekniği

Farsçada *çep* terimi “sol” anlamına gelmektedir (چپ anlamı, t.y.). Tanbûr icracıları yukarı yönlü vuruşları bu terimle ifade etmektedir (Moradi, 2021; Janan, 2000; Behnoud, 2019; A. Tehranipour, kişisel görüşme, 28 Temmuz 2024; H. Afshar, kişisel görüşme, 17 Haziran 2024). Bu vuruşlar farklı parmak kombinasyonlarıyla icra edilebilse de incelenen kaynaklarda bu çeşitliliğe dair ayrıntılı bir açıklamaya rastlanmamaktadır. Buna karşın, yukarı yönlü sağ el teknikleri tanbûr metotlarında genellikle “V ” sembolüyle gösterilmektedir. Bu durum, Janan (2000), Behnoud (2019), Kakavandi (2019) ve Moradi (2021) tarafından hazırlanan metotlarda yer alan notasyon örnekleriyle açıkça görülmektedir (bkz. şekil 3.14, şekil 3.15, şekil 3.16, şekil 3.17).



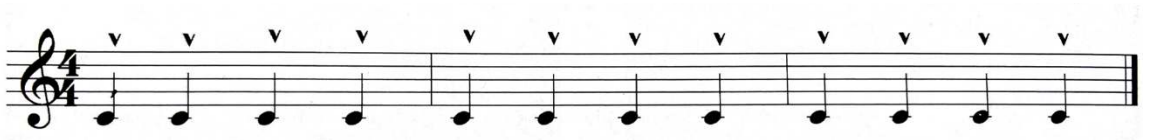
Şekil 3.14 Pishvaz Janan tarafından yazılan *Instruction For Elementary Of Tanbour* adlı kitabın 9 numaralı egzersizinden rast ve çep vuruşunun notasyonda gösterimi (Janan, 2000, s. 12)



Şekil 3.15 Yashar Behnood tarafından yazılan *Learning Tanboor First Book* adlı kitabın birinci egzersizinden rast ve çep vuruşunun notasyonda gösterimi (Behnood, 2019)



Şekil 3.16 Ramatin Kakavandi tarafından yazılan *Yetmiş İki Tanbur Egzersizi* adlı kitabın 5 numaralı egzersizinden rast ve çep vuruşunun notasyonda gösterimi (Kakavandi, 2019)



Şekil 3.17 Ali Akbar Moradi tarafından yazılan *Sad Dars the Method of Playing Tanbour* adlı metodun birinci dersinden çep vuruşunun notasyonda gösterimi (Moradi, 2021, s. 2)

Çep tekniği kapsamında ilk olarak ele alınan uygulama, sağ elin baş parmağıyla yukarı yönlü gerçekleştirilen vuruştur. Bu teknik uygulanırken, işaret, orta, yüzük ve serçe parmaklar açık pozisyonda tutulabilir. Baş parmakla yapılan yukarı yönlü vuruşlar, ezgilerin hem kuvvetli hem de zayıf zamanlarında kullanılabilir. Ayrıca bazı pençe kalıplarının oluşumunda bu hareketin önemli bir işlev üstlendiği gözlemlenmiştir. Tanbûr icrasında geleneksel olarak

“başparmakla *çep*” şeklinde adlandırılan bu teknik, tanbûr metotlarında “ ∇ ” sembolü ile gösterilmiştir.

Tekniğin uygulama biçimi, karekod bağlantısıyla erişilebilen şekil 3.18’de görülmektedir.



Şekil 3.18 Başparmak ile *çep* vuruşu

Bu teknik, Sohrab Pournazeri’nin “Sohrab Pournazeri - Introduction Vocal Improvisation” adlı videosunun 03:46 dakikasında, “Sohrab Pournazeri - Tasnif On Rumi Sonnets Percussion Ensemble Improvisation” adlı videosunun 0:03 dakikasında, “Sohrab Pournazeri - Mount Bisotoun I سهراب پورناظری 4 - هزار باده‌ی ناخورده” adlı videosunun 0:22 dakikasında; Seyyed Arash Shahriari’nin “تکنوازی تنبور سید آرش seyed Arash Shahriari Tanbour” adlı videosunun 01:49 dakikasında³⁸, “تنبور نوازی استاد آرش - شهریارى Tanbour solo by Arash Shahriari” adlı videosunun 0:33 dakikasında³⁹ belirgin olarak tespit edilmiştir. Çalışmamızda bu teknik “ ∇ ” sembolü ile gösterilmiştir.

Çep tekniği kapsamında sıkça karşılaşılan bir diğer uygulama, sağ elin işaret parmağıyla yukarı yönlü olarak gerçekleştirilen vuruştur. Yapılan icra analizlerine göre, bu teknik tanbûr uygulamaları içerisinde en sık karşılaşılan yukarı yönlü vuruş biçimlerinden biri olarak gözlemlenmektedir. Uygulama, kimi zaman tek bir tel grubuna, kimi zaman ise tüm tellere uygulanabilmektedir. Uygulama sırasında parmak pozisyonu ve temas açısı genellikle *G1* veya *G2* bölgelerinde gözlemlenmiştir.

³⁸ Erişim linki: <https://youtu.be/JnySm1IvWO4?t=109>

³⁹ erişim linki: <https://youtu.be/oiPLey1gMnA?t=34>

İncelenen kaynaklarda bu tekniğe ait özel bir sembole rastlanmamıştır; bu çalışmada ise görsel tanımlamayla aktarılmıştır.

Tekniğin uygulama biçimi, karekod bağlantısıyla erişilebilen şekil 3.19’de görülmektedir.



Şekil 3.19 İşaret parmak ile *çep* vuruşu

Bu teknik, Ali Akbar Moradi’nin “Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert” adlı videosunun 0:24 dakikasinda⁴⁰, “Distant Harmonies: Virtual Concert with Ali Akbar Moradi and Sons” videosunun 0:10 dakikasinda⁴¹, “Medes and Persians: A Concert” adlı videosunun 02:23 dakikasinda⁴², “Ali Akbar Moradi in Concert - 11/7/2022” adlı videosunun 20:40 dakikasinda⁴³; Kaykhosro Pournazeri’nin “Kaykhosro PourNazeri کيخسرو پورناظري” adlı videosunun 0:23 dakikasinda⁴⁴, “تنبور نوازی کيخسرو پورناظري” adlı videosunun 0:52 dakikasinda⁴⁵, “کيخسرو پورناظري قسمت سوم بداهه نوازی تنبور” adlı videosunun 0:13 dakikasinda⁴⁶; Sohrab Pournazeri’nin “Sohrab Pournazeri - Introduction Vocal Improvisation” adlı videosunun 02:40 dakikasinda⁴⁷, “Sohrab Pournazeri & Hussein Zahawy” adlı videosunun 0:22 dakikasinda⁴⁸, “Sohrab Pournazeri & Hosein Rezaeenia au Festival des Musiques Sacrées de Fès - 26/06/2018” adlı videosunun 0:15 dakikasinda⁴⁹, “Sohrab Pournazeri - Tanbur Solo سهراب پورناظري” adlı videosunun

⁴⁰ erişim linki: <https://youtu.be/mbctPOHZEDc?t=24>

⁴¹ erişim linki: <https://youtu.be/LCGj5yzEVHQ?t=10>

⁴² erişim linki: https://youtu.be/_VNLGw5uc8s?t=144

⁴³ erişim linki: <https://youtu.be/QBhLubhT6vU?t=1225>

⁴⁴ erişim linki: <https://youtu.be/Tp4khOJmPcQ?t=23>

⁴⁵ erişim linki: www.aparat.com/v/g15v2u9?t=13

⁴⁶ erişim linki: www.aparat.com/v/118x481?t=11

⁴⁷ erişim linki: <https://youtu.be/RhaA9S5H6cM?t=160>

⁴⁸ erişim linki: <https://youtu.be/EMvE0ZOutQc?t=1>

⁴⁹ erişim linki: <https://youtu.be/kLWQXPm386E?t=13>

0:35 dakikasında⁵⁰; Arash Moradi'nin "Arash Moradi Tanbour & Habib Meftah drums." adlı videosunun 0:33 dakikasında⁵¹ ve performansın devamında da sık sık kullanıldığı tespit edilmiştir.

Çalışmamızda bu teknik "┐" sembolü ile sembolize edilmiştir.

Yukarı yönlü vuruş biçimlerinden bir diğeri, orta parmakla gerçekleştirilen uygulamalardır. Tanbûr icrasında, orta parmak teknik olarak tek başına sıkça kullanılmamaktadır. Orta parmağın aşağı yönlü vuruşlarına kıyasla, yukarı yönlü vuruşları daha çeşitli pençe kalıplarının oluşumuna olanak tanımaktadır. Ayrıca Alinejad'ın "Seyyed Khalil Ali Nejad (3/6) - Baba Taher Ensemble 02:00" ⁵²adlı videosunda bu vuruşu tekil olarak kullanması dikkat çekmiştir. Bu bağlamda, orta parmağın yukarı yönlü vuruşu ve bu vuruşların pençe kalıpları üzerindeki etkisi, çalışmamızın devamında detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Bu teknik çalışmamızda

"┐" sembolü ile sembolize edilmiştir.

Tekniğin uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen şekil 3.20'de görülmektedir.



Şekil 3.20 Orta parmak ile *çep* vuruşu

Yukarı yönlü *çep* vuruşları arasında yer alan bir diğer teknik ise, sağ elin orta parmağıyla yapılan uygulamadır. Tanbûr icrasında bu parmağın tekil olarak kullanımı oldukça sınırlı olmakla birlikte, pençe kalıplarının oluşturulmasında önemli bir işleve sahip olduğu gözlemlenmiştir. Yüzük parmağın yukarı yönlü hareketleri, aşağı yönlü vuruşlarına kıyasla daha fazla varyasyonun ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır.

⁵⁰ erişim linki: <https://youtu.be/qOkcQnDSK6A?t=35>

⁵¹ erişim linki: <https://youtu.be/FX2jft-KgOY?t=33>

⁵² Erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=HYhpnlbw4T0>

İncelenen kaynaklarda bu tekniğe ait özel bir sembole rastlanmamıştır. Çalışmamızda yüzük parmağın yukarı yönlü hareketlerinin pençe kalıpları üzerindeki etkileri detaylı bir şekilde incelenmiştir ve “ $\perp$ ” işaretiyle gösterilmiştir.

Tekniğin uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen şekil 3.21’de görülmektedir.



Şekil 3.21 yüzük parmak ile *çep* vuruşu

Yukarı yönlü vuruş biçimlerinden bir diğeri, sağ elin serçe parmağıyla gerçekleştirilen uygulamalardır. Orta ve yüzük parmaklarda olduğu gibi, serçe parmağın da tanbûr icrasında tekil kullanımı oldukça sınırlıdır; ancak pençe kalıplarının oluşturulmasında tamamlayıcı bir işlev üstlendiği gözlemlenmiştir. Serçe parmağın yukarı yönlü hareketleri, aşağı yönlü kullanımına kıyasla pençe kalıplarında daha sık yer almaktadır. İncelenen kaynaklarda bu tekniğe ait özel bir sembole rastlanmamıştır. Bu teknik çalışmamızda “ $\perp$ ” işaretiyle gösterilmiştir.

Tekniğin uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen şekil 3.22’de görülmektedir.



Şekil 3.22 Serçe parmak ile *çep* vuruşu

Tanbûr icrasındaki incelememiz sırasında, özellikle Sohrab Pournazeri'nin performanslarında dikkat çeken özgül bir teknik, diğer tanbûr icracılarının icralarında daha az rastlanırken, Engin Çalış'ın "Dutar İcrasında Sağ El Teknikleri" çalışmasında (2023) yalnızca yukarı yönde ve taramalı olarak kullanıldığı belirtilmiştir. Ancak kendi alan araştırmalarımız ve analizlerimiz, bu tekniğin tanbûr'da hem yukarı hem de aşağı yönlü vuruşlarda, taramasız bir şekilde de kullanıldığı tespit edilmiştir.

Çalış, dutar icrasında bu teknikle ilişkili parmak pozisyonlarının sabit olmadığını, icranın gerektirdiği bağlama göre esnek şekilde değişebildiğini vurgulamaktadır (Çalış, 2023, s. 60). Bu gözlem, müzikal ifade biçimlerinin çeşitliliğini ve tekniklerin esnek doğasını ön plana çıkarır. Çalış ayrıca, mevcut notasyon sistemlerinde bu teknik için bir sembolün bulunmadığına dikkat çekmiş ve bu eksikliği gidermek amacıyla

kendi sembolünü önermiştir. Araştırmamızda da Çalış'ın önerdiği “ $\perp^{\oplus}$ ” sembolü kullanılmıştır. Tekniğin uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen şekil 3.23'te görülmektedir.



Şekil 3.23 başparmak ve işaret parmağı birbirine temas ederek gerçekleştirilen *çep* vuruşu

3.2 Tânbûr İcrasında Pençe Kalıplarının Uygulanması

Tanbûr icrasında, sağ elle gerçekleştirilen aşağı (*rast*) ve yukarı (*çep*) yönlü vuruş teknikleri, icracılar tarafından çeşitli kombinasyonlar hâlinde uygulanmaktadır. Bu kombinasyonların ritmik yapılar içinde icra edilmesi, pençe kalıplarının oluşmasına yol açmaktadır. Tanbûrun icra edildiği coğrafyalarda ritim enstrümanlarına yaygın olarak yer verilmediğinden, tanbûr çoğunlukla solo bir çalgı olarak kullanılmaktadır. Bunun en önemli nedeni, tanbûrda kullanılan pençe kalıplarının hem melodik hem de ritmik unsurları yansıtabilen bir yapıya sahip olmasıdır.

Yapılan analizler, tanbûr icrasında sağ elle gerçekleştirilen teknik kombinasyonların belirli kalıplar oluşturduğunu ve bu kalıpların farklı pençe yapılarında kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bu kalıpların çoğunlukla iki, üç veya dört vuruşlu yapılarla icra edildiği ve farklı varyasyonlarla sıkça karşılaşıldığı gözlemlenmiştir. Sağ el tekniklerinin nasıl bir araya geldiğini ve bu birleşimlerin melodik-ritmik işlevlerini anlamak amacıyla yapılan analizler, her bir parmağın kullanım biçimini açıkça ortaya koymaktadır.

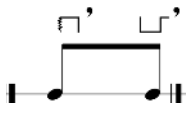
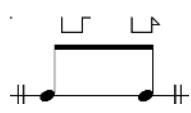
Bu çalışmada, çok vuruşlu pençe kalıplarını tek bir sembolle göstermek yerine, her bir parmağın ayrı sembollerle temsil edilmesi önerilmiştir. Bu kalıplar, video kayıtları aracılığıyla incelenmiş; farklı tanbûr icracılarının sağ el tekniklerini ve pençe kalıplarını nasıl kullandıkları gözlemlenmiştir. Bazı kalıpların özellikle Ali Akbar Moradi'nin “*Sad Dars*” adlı metodunda açıkça belirtildiği ve uygulandığı tespit edilmiştir.

Bu çerçevede, aşağıdaki alt başlıklarda belirlenen pençe kalıpları; vuruş yönü, parmak kombinasyonu ve ritmik yapılarına göre analiz edilmiştir. Analize, iki vuruşlu yapılardan oluşan ve tanbûr icrasında en sık kullanılan temel pençe kalıplarıyla başlanmıştır.

3.2.1 İki vuruştan oluşan pençe kalıpları

İki vuruşun birleşimiyle oluşan pençe kalıpları, belirli kodlar aracılığıyla sınıflandırılmış ve sistematik olarak Çizelge 3.1’de sunulmuştur. Bu kodlama sistemi, Tolgahan Tiktaş (Tiktaş, 2022) ve Engin Çalış (Çalış, 2023) tarafından kullanılan yöntemlerden esinlenerek yapılandırılmıştır. Kodlamada yer alan “II” ibaresi, kalıbın iki vuruştan oluştuğunu ifade ederken; “II¹”, “II²” gibi simgeler farklı varyasyonları temsil etmektedir. Bazı kodların üzerine yerleştirilen işaretler (örn. virgül), kalıp içerisinde alternatif vuruşların bulunabileceğini göstermektedir (bkz. Çizelge 3.2). Ayrıca, çizelgede İran tanbûr geleneğinde bu kalıplara karşılık gelen geleneksel adlandırmalara da yer verilmiştir. Bu isimler, tanbûr eğitimi veren icracılarla yapılan görüşmeler doğrultusunda belirlenmiş; ismi tespit edilemeyen kalıplar ise “—” sembolüyle gösterilmiştir.

Çizelge 3.2 İki vuruştan oluşan pençe kalıpları.

İKİ VURUŞTAN OLUŞAN PENÇE KALIPLARI			
Sık Görülen Varyasyonlar			
Varyasyon Kodu	II ¹	II ²	II ³
Tanbûr Çalma Geleneğinde Bilinen İsmi	-	<i>Dotek & Doçep</i>	<i>Gonçe</i>

3.2.1.1 II¹ Pençe kalıbı

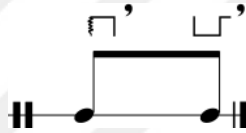
Uzun saplı lût sınıfına ait, elle çalınan pek çok çalgıda temel icra biçimlerinden biri; aşağı ve yukarı yönlü vuruşların belirli bir düzen içinde art arda uygulanmasıdır (Çalış, 2023, s. 62). Tanbûr icrasında da sağ el teknikleri bu yapıya dayanır ve vuruş yönleri

çoğunlukla aşağı (*rast*) ve yukarı (*çep*) şeklinde tanımlanır. Bununla birlikte, icranın ifade biçimine göre aşağı–aşağı, yukarı–yukarı ya da yukarı–aşağı gibi farklı vuruş kombinasyonları da kullanılabilir.

II¹ koduyla gösterilen bu pençe kalıbı, aşağı yönlü bir *rast* vuruşu ile, ardından gelen yukarı yönlü bir *çep* vuruşundan oluşmaktadır. Kalıbın ayırt edici özelliği, her iki vuruşun da eşit süreli olmasıdır. Bu eşitlik, vuruşların sekizlik ya da onaltılık gibi ritmik değerlerde aynı sürede icra edilmesini ifade eder.

Kalıp, icracının tercihinine bağlı olarak aynı parmakla ya da ardışık parmaklarla uygulanabilir. Uygulamada dikkat edilmesi gereken temel noktalar ise, hangi parmak kombinasyonunun kullanıldığı ve kalıbın hangi ritmik bağlamdır.

Kalıp, aşağı yönlü bir *rast* ve ardından gelen yukarı yönlü *çep* vuruşunu temsil etmek üzere $\text{☐} + \text{☐}$ sembolü ile gösterilmektedir. Kalıba ilişkin ayrıntılı notasyon örneği, şekil 3.24’te sunulmuştur.



Şekil 3.24 II¹ kodlu pençe kalıbı notasyon örneği

Tekniğin sahadaki uygulamasına dair ayrıntılı örnek, karekod bağlantısıyla erişilebilen videoda sunulmaktadır.



Şekil 3.25 II¹ kodlu pençe kalıbının uygulama biçimi

Bu kalıp, farklı sağ el parmak kombinasyonlarıyla icra edilebilmektedir. Vuruş yönleri sabit kalsa da bu yönlerin hangi parmak kombinasyonlarıyla gerçekleştirileceği icracının tercihinine ve müzikal bağlam doğrultusunda değişiklik gösterebilmektedir.

Örneğin bazı uygulamalarda her iki vuruş da işaret parmağıyla yapılabilirken, bazı durumlarda ilk vuruş orta parmakla, ikinci vuruş ise işaret parmağıyla icra edilebilmektedir.

Bu çeşitlilik, kalıbın hem teknik hem de yorumcuya özgü bir esnekliğe sahip olduğunu göstermektedir. Çalışmada bu farklılıklar, vuruş kombinasyonlarına ilişkin örnekler çizelge 3.3'te sunulmuştur.

Çizelge 3.3 II¹ Pençe kalıbının varyasyonları.

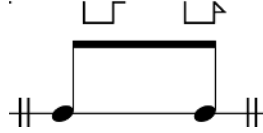
Aşağı Yöne Vuruş	Yukarı Yöne Vuruş	Aşağı Yöne Vuruş	Yukarı Yöne Vuruş
			
			
			
			
			
			
			
			

3.2.1.2 II² Pençe kalıbı

II² koduyla ifade edilen bu kalıp, işaret ve serçe parmakla yukarı yönlü olarak gerçekleştirilen iki ardışık vuruştan oluşmaktadır. Her iki vuruş da *çep* yönlü olup, uygulamada parmaklar sırasıyla tellere temas etmektedir.

Bu kalıbın karakteristik özelliği, iki vuruşun süresel olarak eşit değerlerde icra edilmesidir. Her iki vuruş, sekizlik ya da onaltılık gibi farklı nota değerlerinde uygulanabilir; ancak her durumda aralarındaki süre eşit tutulur.

Bu kalıbın notasyon karşılığı, yukarı yönlü ardışık iki *çep* vuruşunu ifade edecek şekilde $\sqcup + \sqcup$ biçiminde gösterilmektedir. Kalıba ilişkin ayrıntılı notasyon örneği, aşağıda yer alan görselde sunulmuştur (Bkz. şekil 3.26).



Şekil 3.26 II² kodlu pençe kalıbı notasyon örneği

Tekniğin sahadaki uygulanaşına dair ayrıntılı örnek, karekod bağlantısıyla erişilebilen videoda sunulmaktadır.



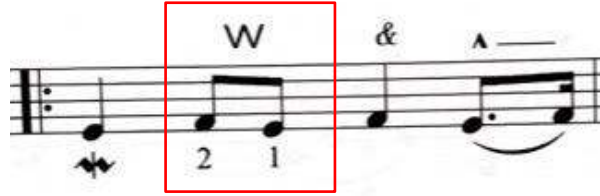
Şekil 3.27 II² kodlu pençe kalıbının uygulanış biçimi

İşaret ve serçe parmağın gerçekleştirdiği bu kalıp, analizini yaptığımız videolarda ve incelediğimiz metotlarda iki farklı şekilde karşımıza çıkmıştır. Bunlardan bir tanesi, Şekil a’da görüldüğü üzere, iki eşit vuruşun bir araya gelerek oluşturduğu ve tanbûr icracıları ile yaptığımız görüşmeler neticesinde *dotek* ya da *doçep* olarak adlandırıldığı bilinen pençe kalıbıdır. “Do” Farsça’da iki, “tek” vuruş, *çep* ise yukarı yönde gerçekleştirilen vuruşlara verilen isimdir⁵³. Bu sayede, isimlendirme müzikal yapının

⁵³ “Do” kelimesi Farsça’da “iki” anlamına gelmektedir ve bu anlam müzikal terimlerde de kullanılmaktadır. Örneğin “dutar” kelimesi, “iki tel” anlamına gelen ve Farsça “do” (iki) ile “tar” (tel) sözcüklerinin birleşiminden oluşan bir çalgı ismidir (During, 1991, s. 45). Ayrıca bkz. *Encyclopaedia Iranica*, “Dotâr” maddesi, <https://iranicaonline.org/articles/dotar>.

“Tek” kelimesi Farsça’da kelime olarak doğrudan “vuruş” anlamına gelmemekle birlikte, müzik terminolojisinde ritmik kalıplarda “tek” ve “düm” ayrımı gibi örneklerle “vuruş tipi” anlamında kullanıldığı gözlemlenmektedir.

temel bileşenlerini ve vuruş yönünü doğrudan yansıtmaktadır. Bu isimler bölgelere göre farklılık göstermektedir. “Guran” bölgesinde bu teknik için *doçep*, “Sahne” bölgesinde ise *dotek* terimi kullanılmaktadır (H. Afshar kişisel görüşme, 29 Haziran 2024,). Ali Akbar Moradi’nin çalışmalarında ve onun çalışmalarını uygulayan tanbûr icracıları ve eğitmenleri tarafından, Şekil a’da görüldüğü üzere, “W” sembolü kullanılmaktadır (Moradi, 2021).



Şekil 3.28 iki sekizlik vuruştan oluşan II^2 kodlu pençe kalıbı notasyon örneği (Moradi, 2021).



Şekil 3.29 iki onaltılık vuruştan oluşan II^2 kodlu pençe kalıbı notasyon örneği (Moradi, 2021).

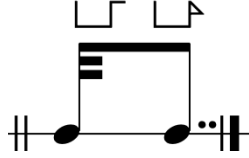
3.2.1.3 II^3 Pençe kalıbı

II^3 koduyla gösterilen bu kalıp, yukarı yönlü olarak gerçekleştirilen iki ardışık vuruştan oluşmakta; ancak önceki kalıplardan farklı olarak, vuruşlar ritmik açıdan eşit değil, süresel olarak belirgin biçimde farklıdır. Şekil 3.30’da görüldüğü üzere bu kalıp, bir otuzikilik vuruşun ardından gelen bir çift noktalı sekizlik vuruştan oluşmaktadır.

Bu yapının tanbûr icralarında kullanıldığı, analiz edilen video kayıtları doğrultusunda tespit edilmiştir. Kalıbın ilk vuruşu çok kısa ve geçici bir etki yaratırken, ikinci vuruş daha uzun ve vurgulu bir karakter taşır. Bu eşitsizlik, kalıba içsel bir asimetri

Benzer şekilde, *çep* terimi Farsça’da “sol” anlamına gelmekte olup, tanbûr icrasında yukarı yönlü vuruşları tanımlamak üzere kullanıldığı da yapılan analizler ve saha gözlemleri doğrultusunda ifade edilmektedir.

kazandırmakta ve tanbûr icrasında ifade zenginliği sağlamaktadır. Vuruşların yukarı yönde gerçekleştirildiği ve parmak seçiminin icracıya göre değiştiği gözlemlenmiştir. Kalıba ilişkin ayrıntılı notasyon örneği, aşağıda yer alan görselde sunulmuştur (bkz. Şekil 3.30).



Şekil 3.30 II³ kodlu pençe kalıbının notasyon örneği

Uygulamanın ayrıntılı biçimi, karekod ile bağlantısı verilen videoda görülmektedir.

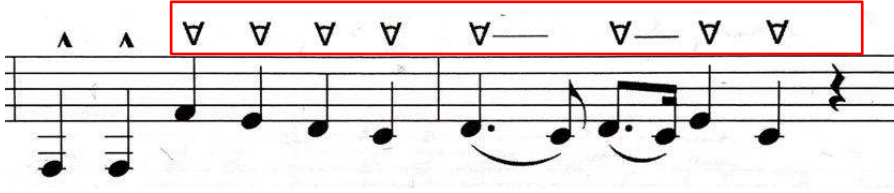


Şekil 3.31 II³ kodlu pençe kalıbı örneğinin uygulama biçimi

Tanbûr icracıları ile yaptığımız görüşmeler neticesinde ve incelediğimiz tanbûr metotlarında bu kalıbın “gonçe” olarak adlandırıldığı tespit edilmiştir (A. Tehranipour, kişisel görüşme, 29 Haziran 2024; H. Afshar, kişisel görüşme, 24 Haziran 2024).

Ali Akbar Moradi’nin çalışmalarında ve onun çalışmalarını uygulayan tanbûr icracıları ve eğitmenleri tarafından, Şekil a’da görüldüğü üzere, “V” sembolü kullanılmaktadır (Moradi, 2021, s. 31).

Yapılan analizler sonucunda, bu kalıbın şekil 3.32 ve şekil 3.33’te gösterildiği gibi tanbûr metotlarında doğrudan bu şekilde sembolleştirildiği tespit edilmiştir. Ancak dikkat çeken bir diğer husus, bazı örneklerde bu kalıbın tek bir dörtlük nota ile, detaylı vuruş değerleri belirtilmeden ifade edilmesidir. Bu durum, kalıbın ritmik yapısının sadeleştirilerek gösterildiğini ortaya koymaktadır.



Şekil 3.32 II³ kodlu pençe kalıbının notasyon örneği şekli (Moradi, 2021)



Şekil 3.33 5/8'lik bir eserde kullanılan II³ kodlu pençe kalıbının notasyon örneği şekli (Moradi, 2021)

Yapılan analizler sonucunda tespit edilen iki vuruştan oluşan pençe kalıbı ve bu kalıba ait varyasyonlar, aşağıda transkript edilerek sunulmuştur. Söz konusu transkripsiyonlar; video kayıtları temel alınarak hazırlanmıştır.



Şekil 3.34 Ali Akbar Moradi'nin 06:53 dakikasındaki icrasından tespit edilen II³ kodlu pençe kalıbının transkripti (A Sacred Trance Music of Kurdistan, 2022)

Bir otuzikilik ve çift noktalı sekizlik notalardan oluşan bu kalıp, farklı ritmik varyasyonlarla icra edilebilmektedir. Örneğin, çift noktalı sekizlik nota yerine farklı nota değerlerinin bağlanmasıyla daha geniş ritmik motiflerin oluşturulduğu; hatta şekil 3.35'te görüldüğü üzere, bu yapının senkoplu ritmik kullanımlarla çeşitlendiği de gözlemlenmiştir.



Şekil 3.35 Ali Akbar Moradi'nin 20:28'deki icrasından tespit edilen II³ kodlu pençe kalıbının transkripti (A Sacred Trance Music of Kurdistan, 2022)

Şekil 3.36'da Seyyed Arash Shahriyari'nin 0:42'deki icrasında yer alan ve notasyonda bir altmışdörtlük ile çift noktalı sekizlik vuruş ile gösterilen II³ kodlu pençe kalıbının transkripsiyonu sunulmaktadır. Bu kalıp, daha önce Ali Akbar Moradi gibi farklı icracıların icralarında da gözlemlenmiş olup, teknik çeşitliliğe rağmen belirli yapıların farklı icracılar arasında ortak biçimde sürdürüldüğünü göstermesi açısından dikkat çekicidir.



Şekil 3.36 Seyyed Arash Shahriyari'nin 0:42'deki icrasından tespit edilen II³ kodlu pençe kalıbının transkripti (2014, تکنوازی تنبور سید آرش شهریارى در کنسرواتوار).

3.2.2 Üç vuruştan oluşan pençe kalıpları

Üç vuruştan oluşan pençe kalıpları, tanbûr icrasında iki vuruşlu kalıplardan farklı olarak daha fazla parmak kombinasyonu içermekte ve bu yönüyle sağ el tekniğinin çeşitliliğini yansıtmaktadır. Kalıplarda yer alan vuruşların süresel değerleri ve yön kombinasyonları, icra edilen ritmik yapıya göre değişiklik gösterebilmektedir.

Çizelge 3.4 Üç vuruştan oluşan pençe kalıpları.

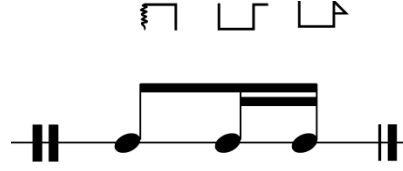
ÜÇ VURUŞTAN OLUŞAN PENÇE KALIPLARI			
Sık Görülen Varyasyonlar			
Varyasyon Kodu	III ¹	III ²	III ³
Tanbûr Çalma Geleneğinde Bilinen İsmi	<i>Rast + doçep/ dotek</i>	<i>Riz do angosti (Triole)</i>	<i>Dorrabe Gonçe Kutah</i>

3.2.2.1 III¹ Pençe kalıbı

Üç vuruştan oluşan ve tanbûr icralarında sıkça karşılaşılan kalıplardan biri olan III¹ kodlu kalıp, şekil 3.37’de görüldüğü üzere bir sekizlik ve iki onaltılık vuruştan oluşmaktadır. Bu kalıp, başparmak dışındaki parmaklarla yapılan bir *rast* (aşağı) vuruşunun ardından, işaret ve serçe parmaklarla gerçekleştirilen iki *çep* (yukarı) vuruşuyla tamamlanmaktadır.

Vuruş yönlerinin ve parmak sıralamasının bu biçimde düzenlenmesi, kalıbın hem ritmik hem de teknik açıdan tanımlanabilir bir kalıp sunmasını sağlamaktadır. Aynı kalıp, bir *rast* vuruşu ile ardından gelen bir *doçep* veya *dotek* yapısının birleşimi olarak da değerlendirilebilir.

Bu kalıba ait ayrıntılı notasyon örneği şekil 3.37’de gösterilmiştir. Vuruş yönlerini ve ritmik değerleri gösteren semboller nota üzerine işlenmiştir.



Şekil 3.37 III¹ Pençe Kalıbının notasyon örneği

Kalıbın uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen videoda ayrıntılı olarak görülmektedir (bkz şekil 3.38).



Şekil 3.38 III¹ Pençe Kalıbının uygulanış biçimi

Bu kalıpta yer alan yukarı yönlü vuruşlar, tanbûr icralarında yaygın olarak işaret ve serçe parmaklarıyla uygulanmaktadır. Ancak yapılan analizler, icracıya bağlı olarak farklı parmak kombinasyonlarının da tercih edilebildiğini göstermektedir.

Örneğin, Ali Akbar Moradi'nin icralarında bu kalıbın genellikle işaret ve serçe parmaklarıyla icra edildiği gözlemlenmiştir. Öte yandan, Seyyid Arash Shahriyari'nin aynı kalıbı baş ve işaret parmaklarıyla uyguladığı tespit edilmiştir.

Bu farkın nedeni, ilgili icracı ile yapılan doğrudan görüşme sonucunda netlik kazanmıştır. İlk etapta görüşme yapılan kişi aracılığıyla icraya dair bilgiye ulaşılmış; ardından doğrudan icracı ile yapılan görüşmede parmak tercihinin bireysel üsluba bağlı olduğu ifade edilmiştir. Bu görüşme doğrultusunda elde edilen bilgiler, çalışmada referans olarak kullanılmıştır.

Engin Çalış'ın dutar icrasına yönelik yaptığı analizlerde, üç vuruştan oluşan ana pençe kalıbının farklı parmak kombinasyonları ve vuruş yönleriyle icra edilebildiği belirtilmiştir (Çalış, 2023, s. 64-65). Çalış'ın çalışmasında detaylandırılan bu yapı,

başparmak harici diğer parmaklarla yapılan aşağı yönlü bir vuruşun ardından, baş ve işaret parmaklarıyla yukarı yönde gerçekleştirilen iki vuruştan oluşmaktadır.

Kalıbın bu temel yapısı, tanbûr icralarında gözlemlenen III¹ kodlu pençe kalıbıyla önemli yapısal benzerlikler göstermektedir. Her iki çalgıda da vuruş yönleri ve kullanılan parmaklar icracıya bağlı olarak değişebilmekte; bu durum hem uygulama tekniği hem de elde edilen tını bakımından çeşitlilik oluşturmaktadır.

Türkmen dutar geleneğinde bu kalıba verilen “Çirtew” ve kalıbı oluşturan ilk iki vuruş için kullanılan “Gruw” adlandırmaları, söz konusu teknik yapının yöresel müzik terminolojisi içerisinde nasıl sistematikleştirildiğini ortaya koymaktadır (Fossum, 2010, s. 120–121; akt. Çalış, 2023).



Şekil 3.39 Engin Çalış’ın dutar icrasına yönelik çalışmasında yer alan, III¹ kodlu kalıpla benzerlik gösteren üç vuruşlu pençe yapısının alternatif uygulanış biçimi (Çalış, 2023, s. 120)

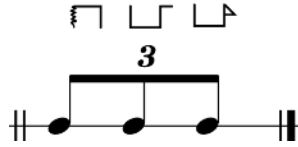
Bu kalıbın tanbûr icralarındaki yaygın kullanımının yanı sıra, bağlama icralarında da örneklerine rastlanmaktadır. Örneğin, Âdem Tosunoğlu’nun “Kalenin Bedenleri” (bkz 3.40) adlı eser düzenlemesinde ve Erol Parlak’ın “Turnaların Dansı” (bkz 3.41) adlı eserinde bu kalıbın benzer yapılarla kullanıldığı gözlemlenmiştir. Her iki örnekte de kalıbın ritmik etkisi ve vuruş yönleri belirgin biçimde duyulmakta; sağ el tekniğinin yapılandırılmasında bu kalıbın işlevselliğini ortaya koymaktadır.

Ayrıca, bu kalıp çalışmanın uyarılama sürecinde de yoğun biçimde kullanılmış; tanbûr tekniğinden bağlama tekniğine aktarılan temel öğelerden biri olmuştur.

III¹ kodlu pençe kalıbı, Âdem Tosunoğlu’nun “Kalenin Bedenleri” adlı eserinin giriş bölümünde birebir aynı yapıyla uygulanmaktadır. Aşağıda, bu yapının notasyon örneği sunulmuştur.

Kalıp, ritmik açıdan üçleme (triplet) formu içinde icra edilmekte olup, üç vuruşun her biri eşit sürede ve belirgin bir ardışıklıkla seslendirilmektedir. Kalıptaki üç vuruş, eşit değerli olmakla birlikte, farklı ritmik sürelerde uygulanabilir; bu nedenle kalıp, çeşitli metrik yapılara uyarlanabilir niteliktedir.

Kalıba ait notasyon örneğinde, vuruş yönleri ve ritmik değerler açık şekilde gösterilmektedir (bkz. şekil 3.43).



Şekil 3.43 III² kodlu Pençe Kalıbı

Kalıbın uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen videoda görülmektedir.



Şekil 3.44 III² kodlu pençe kalıbının uygulanış biçimi

Alan araştırmaları sırasında “riz do angosti” olarak adlandırılan bu kalıbın, tanbûr icralarında yaygın biçimde üçleme (triplet) yapısıyla kullanıldığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte, aynı parmak kombinasyonunun sadece üçleme formunda değil; eşit süreli sekizlik veya onaltılık gibi farklı ritmik değerlerle de icra edildiği örneklere rastlanmıştır. Bu durum, kalıbın yalnızca belirli bir ritmik bağlamla sınırlı olmadığını, farklı tempolarda ve metrik yapılarda esnek biçimde kullanılabildiğini göstermektedir.

Kalıp; başparmak dışındaki parmaklarla gerçekleştirilen bir aşağı yönlü *rast* vuruşunun ardından, işaret ve serçe parmaklarla yapılan iki yukarı yönlü *çep* vuruşundan oluşmaktadır.

Ali Akbar Moradi’nin çalışmaları ve onun yöntemini benimseyen bazı tanbûr icracıları tarafından bu kalıp için özel bir sembol kullanılmakta; bu sembol, kalıbın teknik

sınıflandırmadaki yerini ve sistematik kullanımını yansıtmaktadır. Söz konusu kullanım, “ $\gtrsim$ ” sembolü ile temsil edilmiştir (bkz. şekil 3.45).



Şekil 3.45 III² kodlu Pençe Kalıbının notasyon örneği (Moradi, 1980)

Tanbûr metodundan alınan bu pençe kalıbı, notasyonda dörtlük nota sembolüyle gösterilmesine rağmen, icrada üçleme (triplet) formunda uygulanmaktadır. Bu yönüyle kalıp, yazım ve icra arasındaki fark açısından dikkat çekici bir örnek sunmaktadır. Aynı yapının Anadolu sazı notasyonuna uyarlanmış hâli ise Şekil 3.45’te açık biçimde gösterilmiştir.



Şekil 3.46 III² kodlu pençe kalıbının saz notasyonunda açık bir şekilde gösterimi

Ali Akbar Moradi’nin icrasından transkripte edilen III² kodlu pençe kalıbı şekil 3.47’de gösterilmiştir.



Şekil 3.47 Ali Akbar Moradi’nin 12:28 dakikasındaki icrasında tespit edilen “III²” kodlu pençe kalıbı örneği (Distant Harmonies: Virtual Concert with Ali Akbar Moradi and Sons, 2020)

Sohrab Pournazeri’nin icrasından transkripte edilen III² kodlu pençe kalıbı şekil 348’de gösterilmiştir.



Şekil 3.48 Sohrab Pournazeri'nin 08:02 dakikasındaki icrasında tespit edilen III² kodlu pençe kalıbı örneği (Sohrab Pournazeri - Introduction Vocal Improvisation, 2022)

3.2.2.3 III³ Pençe kalıbı

Üç vuruştan oluşan III³ pençe kalıbı, tanbûr icralarında sıkça karşılaşılan ritmik yapılardan biridir. Kalıp; iki onaltılık ve bir sekizlik nota değerinden oluşur. Vuruşlar sırasıyla şu şekilde gerçekleştirilir: ilk olarak, başparmak harici diğer parmaklarla bütün tellere bir *rast* (aşağı yönlü) vuruş yapılır. Ardından, işaret parmağıyla bir *çep* (yukarı yönlü) vuruşu, hemen sonrasında ise serçe parmakla bir diğer *çep* vuruşu gerçekleştirilir.

Vuruşların nota değerleri birbirinden farklıdır. İlk iki vuruş onaltılık, üçüncü vuruş ise sekizlik değerdedir. Bu süre farkı, kalıba belirgin bir asimetrik ritmik yapı kazandırmaktadır.

Pençe kalıbın ilk iki onaltılık vuruşu, ritmik akışı başlatan ve yönlendiren bir işlev görürken; ardından gelen sekizlik vuruş, zaman içinde daha fazla yer kapladığı için doğal bir vurgu noktası oluşturur. Yapılan analizlerde bu yapı, tanbûr icrasında yön hissini belirginleştiren ve vuruşlar arasında bir ilerleme duygusu yaratan teknik yapılardan biri olarak öne çıkmaktadır.

Kalıba ait notasyon örneğinde, vuruş yönleri ve ritmik değerler açık şekilde gösterilmektedir (bkz. 3.49).



Şekil 3.49 III³ kodlu pençe Kalıbı

Kalıbın uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen videoda görülmektedir.



Şekil 3.50 kodlu pençe kalıbının uygulanış biçimi

Bu kalıp, *Dorrabe Gonçe* olarak bilinir ve farklı nota değerleriyle icra edilebilir. Kalıbın notasyon karşılığı ise “ ∇ ” sembolü ile gösterilmektedir. Örnek olarak verilen tanbûr notasyonunda bu kalıp, sekizlik nota değeri ile yazılmış ve tek bir sembol ile ifade edilmiştir (bkz. şekil 3.49).



Şekil 3.51 5/8’lik eserde kullanılan, III^3 kodlu pençe kalıbının notasyon örneği.
(Moradi, 2021)

Tanbûr metodundan alınan bu kalıp, notasyonda sekizlik nota sembolüyle gösterilmesine rağmen, icrada iki otuzikilik ve bir onaltılık vuruşa tekabül etmektedir. Bu fark, yazım ve icra arasındaki farklılıkları vurgulayan dikkat çekici bir örnek sunmaktadır. Aynı yapının Anadolu sazına notasyonuna uyarlanmış hâli ise şekil 3.50’de açık biçimde gösterilmiştir.



Şekil 3.52 III³ kodlu pençe kalıbının saz notasyonunda açık bir şekilde gösterimi

3.2.3 Dört vuruştan oluşan pençe kalıpları

Tanbûr icrasında kullanılan teknikler, farklı ritmik yapılar ve vuruş kombinasyonlarıyla zenginleşir. Dört vuruşun bir araya gelmesiyle oluşan pençe kalıpları, genellikle ritmik çeşitlilik yaratmak ve melodik dokuyu desteklemek amacıyla kullanılır. Bu kalıplar, vuruşların belirli bir düzende uygulanmasını gerektirir; her bir vuruş, önceki vuruşla uyumlu bir şekilde akışa katılır.

Çizelge 3.5 Dört vuruştan oluşan pençe kalıpları.

DÖRT VURUŞTAN OLUŞAN PENÇE KALIPLARI		
Sık Görülen Varyasyonlar		
Varyasyon Kodu	IV ¹	IV ²
Tanbûr Çalma Geleneğinde Bilinen İsmi	Şor/pençe	-

3.2.3.1 IV¹ Pençe kalıbı

Dört vuruştan oluşan ve tanbûr icralarında sıkça karşılaşılan kalıplardan biri şekil 3.53'te görüldüğü gibi dört onaltılık vuruşun sırası ile; işaret, orta, yüzük ve ardından serçe parmak ile yukarı yönde gerçekleştirilen vuruşların bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. Kalıba ait notasyon örneğinde, vuruş yönleri ve nota değerleri açık şekilde gösterilmektedir (bkz. şekil 3.53).



Şekil 3.53 IV¹ kodlu pençe kalıbı örneği

Kalıbın uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen videoda görülmektedir.



Şekil 3.54 IV¹ kodlu pençe kalıbı örneğinin uygulanış biçimi

Tanbûr icracıları ve eğitimleriyle yapılan görüşmelerde, bu kalıbın genellikle *şor* olarak adlandırıldığı tespit edilmiştir. Tanbûr icralarında sıklıkla karşılaşılan bu kalıp, birleşik kalıpların oluşumunda önemli bir rol oynadığı tespit edilmiştir. Ali Akbar Moradi'nin çalışmalarında ve onun çalışmalarını uygulayan tanbûr icracıları ve eğitimleri tarafından, Şekil 3.57'de görüldüğü üzere, “**1**” sembolü kullanılmaktadır (Moradi, 1980). Örnek olarak verilen tanbûr notasyonunda bu kalıp, sekizlik nota değeri ile yazılmış ve tek bir sembol ile ifade edilmiştir (bkz. şekil 3.55 ve şekil 3.56).



Şekil 3.55 2/4' lük bir eserde uygulanan IV¹ pençe kalıbı örneği (Moradi, 2021)



Şekil 3.56 5/8’lik bir eserde kullanılmış standart değeri sekizlik olan IV¹ kalıbının örneği (Moradi, 2021)

3.2.3.2 IV² Pençe kalıbı

Dört vuruştan oluşan pençe kalıbından bir diğeri, tanbûr icralarında sıklıkla tercih edilen bir varyanttır. Bu kalıp, serçe, orta, yüzük ve işaret parmakları ile aşağı yönde ardışık biçimde gerçekleştirilen onaltılık vuruşları içeren belirli bir sıraya sahiptir. Tanbûr icracıları arasında Sohrab Pournazeri, Keykhosro Pournazeri, Seyyed Khalil Alinejad ve Seyyed Arash Shahriari gibi icracıların icralarında bu kalıbı sıkça kullandıkları gözlemlenmiştir.

Bu pençe kalıbının dikkat çekici yönü, tanbûr geleneğinin önde gelen icracılarından Ali Akbar Moradi tarafından tercih edilmemiş olmasıdır. Ayrıca, literatürde bu kalıba yönelik standartlaştırılmış bir sembolizasyonun bulunmaması, kalıbın uygulama yöntemlerinin icracıdan icracıya değişkenlik gösterebileceğini ortaya koymaktadır. Kalıba ait notasyon örneğinde, vuruş yönleri ve ritmik değerler açık şekilde gösterilmektedir (bkz. şekil 3.57).



Şekil 3.57 IV² kodlu pençe kalıbı örneği

Kalıbın uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen videoda görülmektedir.



Şekil 3.58 IV² kodlu pençe kalıbı örneğinin uygulanış biçimi

Yapılan analizler sonucunda, transkripte edilen IV² kodlu pençe kalıbının varyantı şekil 3.59’da gösterilmiştir.



Şekil 3.59 Sohrab Pournazeri’nin kaynak gösterilen videosunun 0:21 dakikasında uygulanan V¹ pençe kalıbı örneği (Sohrab Pournazeri - Tasnif On Rumi Sonnets Percussion Ensemble Improvisation, 2021)

Kaykhosro Pournazeri’nin icrasından transkripte edilen IV² kodlu pençe kalıbı şekil 3.60’ta gösterilmiştir.



Şekil 3.60 Kaykhosro Pournazeri’nin kaynak gösterilen videosunun 01:20 dakikasında uygulanan V¹ pençe kalıbı örneği (کیخسرو پورناظری قسمت سوم بداهه نوازی) (تنبور , tarih yok)

3.2.4 Beş vuruştan oluşan pençe kalıpları

Tanbûr icrasında kullanılan teknikler, farklı ritmik yapılar ve vuruş kombinasyonlarıyla zenginleşir. Beş vuruşun bir araya gelmesiyle oluşan pençe

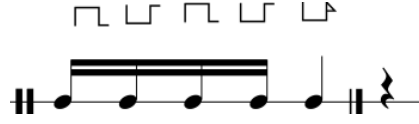
kalıpları, genellikle ritmik çeşitlilik yaratmak ve melodik dokuyu desteklemek amacıyla kullanılır. Bu kalıplar, vuruşların belirli bir düzende uygulanmasını gerektirir; her bir vuruş, önceki vuruşla uyumlu bir şekilde akışa katılır.

Çizelge 3.6 Beş vuruştan oluşan pençe kalıpları.

BEŞ VURUŞTAN OLUŞAN PENÇE KALIPLARI				
Sık Görülen Varyasyonlar				
Varyasyon Kodu	V ¹	V ²	V ³	V ⁴
Tanbûr Çalma Geleneğinde Bilinen İsmi	<i>Rast + Şor</i>	<i>Riz Peyvasteh</i>	-	<i>Dorrabe Gonçe Bolend</i>

3.2.4.1 V¹ Pençe kalıbı

Tanbûr icrasında karşılaşılan ve beş vuruştan bir araya gelerek oluşan kalıplardan biri, Şekil 3.61’de görüldüğü gibidir. Bu pençe kalıbı, bir sekizlik ve eşit dört otuzikilik vuruşun sırası ile; başparmak harici diğer parmaklarla aşağı, ardından işaret, orta, yüzük ve serçe parmak ile yukarı yönde gerçekleştirilen vuruşlardan oluşmaktadır. Tanbûr terimleriyle ifade etmek gerekirse, bu kalıp bir *rast* ve bir “şor” vuruşundan oluşmaktadır. Kalıba ait notasyon örneğinde, vuruş yönleri ve ritmik değerler açık şekilde gösterilmektedir (bkz. şekil 3.61).



3.2.4.2 V² Pençe kalıbı

Tanbûr icrasında karşılaşılan ve beş vuruşun bir araya gelmesiyle oluşan kalıplardan biri şekil 3.64’te görüldüğü gibidir. Bu pençe kalıbı, beş vuruşun beşleme şeklinde sırası ile; başparmak harici harici diğer parmaklarla aşağı, ardından işaret, orta, yüzük ve serçe parmak ile yukarı yöne gerçekleştirilen vuruşlardan oluşmaktadır. Tanbûr terimleriyle ifade etmek gerekirse bir *rast* ve bir “*şor*” vuruşun beşleme şeklinde icra edilmesi ile oluşmaktadır” şeklinde ifade edilebilir. Örnek olarak verilen tanbûr notasyonunda bu pençe kalıbı, dörtlük nota değeri ile yazılmış ve tek bir sembol ile ifade edilmiştir (bkz. şekil 3.66).



Şekil 3.64 V² Pençe Kalıbı pençe kalıbı örneği

Kalıbın uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen videoda görülmektedir.



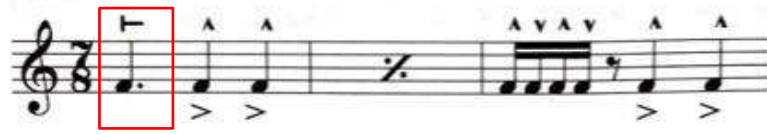
Şekil 3.65 V² Pençe Kalıbı örneğinin uygulanış biçimi

Tanbûr icracıları ve eğitmenleri ile yapılan görüşmelerde, bu kalıbın genellikle “riz peyvasteh” olarak adlandırıldığı ve sıklıkla karşılaşılan bu pençe kalıbının birleşik kalıpların oluşumunda önemli bir rol oynadığı tespit edilmiştir. Ali Akbar Moradi’nin çalışmalarında ve onun çalışmalarını uygulayan tanbûr icracıları ve eğitmenleri tarafından, Şekil 3.66’de görüldüğü üzere, “*—*” sembolü kullanılmaktadır (Moradi, 2021, s. 16).

İlk örnekte, sembol standart değeri noktalı dörtlük olan bir vuruşu temsil etmektedir. Şekil 3.66'da görüldüğü gibi, burada sembol sadece bir vuruşu temsil etmekte ve bu vuruş 7/8'lik zaman ölçüsünde yer almaktadır.

İkinci örnekte ise sembol, bir sekizlik ve bir dörtlük iki farklı notayı temsil etmektedir ve 7/8'lik zaman ölçüsünde farklı nota değerleriyle uygulanmaktadır.

Her iki kullanımda da 7/8'lik zaman ölçüsüne dayanan bir yapı söz konusu olsa da nota değerlerinin farklılık göstermesi ritmik yapıda çeşitlilik yaratmaktadır (şekil 3.67).



Şekil 3.66 standart değeri noktalı dörtlük olan V² kalıbının örneği (Moradi, 2021)



Şekil 3.67 bir sekizlik ve bir dörtlük iki farklı notayı temsil eden V² kalıbının notasyon örneği (Moradi, 2021)

Tanbûr notasyonunda, sembol genellikle ritmik yapıyı sadeleştirilmiş bir biçimde ifade etmektedir. Örneğin, bir vuruşu noktalı dörtlük ile göstermek, vuruşun genel yapısını yansıtmaktadır.

Anadolu sazı notasyonu ile yazıldığında ise her parmağın kullanımı ve vuruş süresi daha belirgin ve ayrıntılı bir şekilde gösterilmektedir. Bu sistemde, her vuruş, belirli nota değerleri ve parmak kombinasyonları ile ifade edilir. Örneğin, hangi parmakla hangi yönde vuruş yapıldığı ve vuruşun süresi net bir şekilde belirtilmektedir.

Şekil 3.68'teki notasyon örneği, bu farkları daha ayrıntılı bir şekilde ortaya koymakta ve tanbûr ile bağlama notasyonları arasındaki gösterim farklarını somutlaştırmaktadır.



Şekil 3.68 3.67’de görülen notasyonunun saz notasyonunda açık bir şekilde gösterimi

Ali Akbar Moradi’ nin icrasından transkripte edilen V^2 kodlu pençe kalıbı şekil 3.69’da gösterilmiştir.

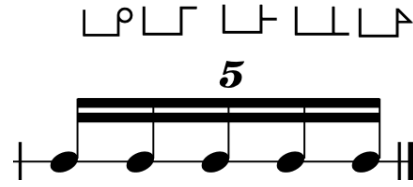


Şekil 3.69 Ali Akbar Moradi’ nin kaynak gösterilen videosunun 13:15 dakikasında uygulanan V^2 pençe kalıbı örneği (Distant Harmonies: Virtual Concert with Ali Akbar Moradi and Sons , 2020)

3.2.4.3 V^3 Pençe kalıbı

V^3 Pençe Kalıbı, tanbûr icralarında karşılaşılan ve beş vuruştan oluşan bir kalıptır. Bu kalıp, ritmik yapıyı beşleme şeklinde oluşturur ve sırasıyla başparmak, işaret parmağı, orta parmak, yüzük parmak ve serçe parmaklarıyla yukarı yönde gerçekleştirilir. Kalıbın uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen videoda görülmektedir. V^3 pençe kalıbının dikkat çekici yönü, tanbûr geleneğinin önde gelen icracılarından Ali Akbar Moradi tarafından tercih edilmemiş olmasıdır. Ayrıca, literatürde bu kalıba yönelik standartlaştırılmış bir sembolizasyonun bulunmaması, kalıbın uygulama yöntemlerinin icracıdan icracıya değişkenlik gösterebileceğini ortaya koymaktadır. Ali Akbar Moradi’nin metodunda bu kalıba ait herhangi bir notasyon ya da gösterim bulunmamaktadır.

Kalıba ait notasyon örneği, vuruş yönleri ve ritmik değerler açık şekilde gösterilmektedir (bkz. şekil 3.70).



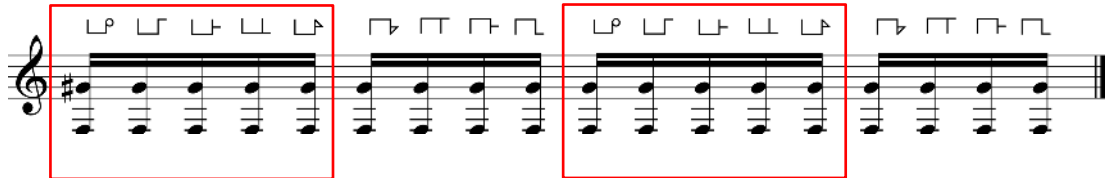
Şekil 3.70 V³ Pençe Kalıbı pençe kalıbı örneği

Kalıbın uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen videoda görülmektedir.



Şekil 3.71 V³ Pençe Kalıbı örneğinin uygulanış biçimi

Kaykhosro Pournazeri'nin icrasından transkripte edilen V³ kodlu pençe kalıbı şekil 3.72'de gösterilmiştir.



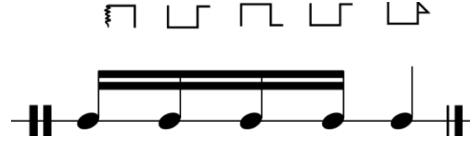
Şekil 3.72 Kaykhosro Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 01:20

dakikasında uygulanan V³ pençe kalıbı örneği ((کیخسرو پورناظری قسمت سوم بداهه نوازی))
(تنبور , tarih yok))

3.2.4.4 V⁴ Pençe kalıbı

Şekil 3.71'de gösterilen V⁴ kodlu pençe kalıbı, işaret parmağı ile sırasıyla *rast* (aşağı), *çep* (yukarı), *rast* (aşağı) ve *çep* (yukarı); ardından serçe parmak ile *çep* (yukarı) yönde yapılan dörtlük nota değeri ile vuruşu içeren bir pençe kalıbıdır. Bu kalıp, dört vuruşun ardışık bir şekilde *rast* ve *çep* yönde uygulanmasıyla ritmik bir yapı oluşturur. İlk dört vuruş onaltılık değerinde yapılırken, serçe parmak ile yapılan son vuruş, dörtlük süreli

olup, vurgulu ve güçlü bir ritmik ifade yaratır. Kalıba ait notasyon örneği, vuruş yönleri ve ritmik değerler açık şekilde gösterilmektedir (bkz. şekil 3.73).



Şekil 3.73 V⁴ kodlu kalıbı örneği

Kalıbın uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen videoda görülmektedir.



Şekil 3.74 V⁴ Pençe Kalıbı örneğinin uygulanış biçimi

Metotlarda “W” sembolü ile gösterilen bu kalıbın, aslında *rast*, *çep*, *rast* ve *gonçe* vuruşlarının birleşiminden oluştuğu da söylenebilir. Bu açıklama, kalıbın teknik yapısının daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasını sağlar ve ritmik kombinasyonların detaylı bir şekilde ifade edilmesine olanak tanımaktadır.



Şekil 3.75 6/4' lük bir eserde uygulanan V⁴ pençe kalıbı örneği (Moradi, 2021)

3.2.5 Altı vuruştan oluşan pençe kalıpları

Tanbûr icrasında kullanılan teknikler, farklı ritmik yapılar ve vuruş kombinasyonlarıyla zenginleşir. Altı vuruşun bir araya gelmesiyle oluşan pençe

kalıpları, genellikle ritmik çeşitlilik yaratmak ve melodik dokuyu desteklemek amacıyla kullanılır. Bu kalıplar, vuruşların belirli bir düzende uygulanmasını gerektirir; her bir vuruş, önceki vuruşla uyumlu bir şekilde akışa katılır.

Çizelge 3.7 Altı vuruştan oluşan pençe kalıpları.

ALTI VURUŞTAN OLUŞAN PENÇE KALIPLARI		
Sık Görülen Varyasyonlar		
Varyasyon Kodu	VI ¹	VI ²
Tanbûr Çalma Geleneğinde Bilinen İsmi	-	-

3.2.5.1 VI¹ Pençe kalıbı

Şekil 3.78’de görülen kalıp, bir sekizlik *rast* vuruşunun ardından otuzikilik sürelerden oluşan V³ kalıbının birleşmesiyle oluşmaktadır. Bu kalıp, başparmak harici diğer parmaklarla yapılan aşağı yönde bir sekizlik vuruşun ardından, işaret, orta, yüzük ve serçe parmaklarıyla sırasıyla yukarı yönde yapılan otuzikilik süreli vuruşlarla devam etmektedir. Kalıba ait notasyon örneği, vuruş yönleri ve ritmik değerler açık şekilde gösterilmektedir (bkz. şekil 3.76).



Şekil 3.76 VI¹ kodlu pençe kalıbı örneği

Kalıbın uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen videoda görülmektedir.



Şekil 3.77 VI¹ Pençe Kalıbı örneğinin uygulanış biçimi

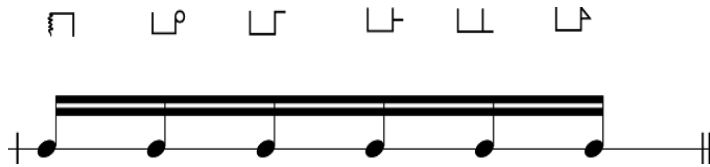
Yapılan analizler sonucunda, tespit edilen altı vuruştan oluşan kalıp varyantlarından birinin transkripti aşağıda verilmiştir.



Şekil 3.78 Arash Shahriyari'nin kaynak gösterilen videosunun 18:09 dakikasında uygulanan VI¹ kalıbı örneği (2014, تکنوازی تنبور سید آرش شهریارى در کنسرواتوار)

3.2.5.2 VI² Pençe kalıbı

Altı eşit vuruştan oluşan kalıp, başparmak harici diğer parmaklarla yapılan aşağı yönde bir vuruşun ardından, baş, işaret, orta, yüzük ve serçe parmaklarıyla sırasıyla yukarı yönde yapılan vuruşlarla devam etmektedir. Bu kalıp, ritmik yapıyı zenginleştirir ve eşit süreli vuruşların birleşiminden oluşur. Kalıba ait notasyon örneği, vuruş yönleri ve ritmik değerler açık şekilde gösterilmektedir (bkz. şekil 3.79).



Şekil 3.79 VI² kodlu pençe kalıbı örneği

Kalıbın uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen videoda görülmektedir.



Şekil 3.80 VI² Pençe Kalıbı örneğinin uygulanış biçimi

Yapılan analizler sonucunda, tespit edilen altı vuruştan oluşan kalıp varyantlarından birinin transkripti aşağıda verilmiştir.



Şekil 3.81 Sohrab Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 0:09 dakikasında uygulanan VI² Pençe Kalıbı [Sohrab Pournazeri - Shams Ensemble in Morocco Fes Festival 2021), (افسانه تنبور و افسانه شو - گروه شمس)]

3.2.6 Yedi vuruştan oluşan pençe kalıpları

3.2.6.1 VII pençe kalıbı

Bu pençe kalıbı sırası ile işaret parmağının aşağı-yukarı-aşağı-yukarı vuruşunun ardından sırası ile orta, yüzük ve serçe parmaklarının yukarı yöne vuruşundan oluşmaktadır. Tanbûr icrasına göre ise sırası ile *rast + çep+ rast + şor* vuruşlarının bir araya gelmesinden oluşmaktadır. “Golriz” olarak isimlendirilen bu pençe kalıbı tanbur metot ve kitaplarında “**上**” sembolü ile gösterilmiştir. Kalıba ait notasyon örneği, vuruş yönleri ve ritmik değerler açık şekilde gösterilmektedir (bkz. Şekil 3.82).



Şekil 3.82 VII pençe kalıbı örneği

Kalıbın uygulama biçimi, karekod ile bağlantısı verilen videoda görülmektedir.



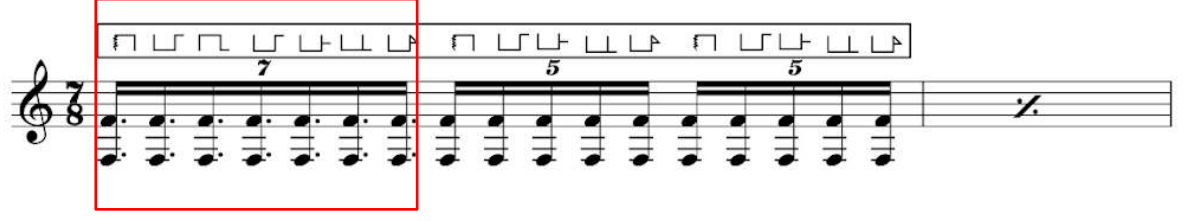
Şekil 3.83 VII Pençe Kalıbı örneğinin uygulanış biçimi

Golriz olarak isimlendirilen bu pençe kalıbı tanbur metot ve kitaplarında “” sembolü ile gösterilmiştir (bkz şekil 3.84).



Şekil 3.84 12/8' lik bir eserde uygulanan VII pençe kalıbı örneği (Moradi, 2021)

Yapılan analizler sonucunda, tespit edilen altı vuruştan oluşan kalıp varyantlarından birinin transkripti aşağıda verilmiştir (bkz. şekil 3.85).



Şekil 3.85 Ali Akbar Moradi’nin kaynak gösterilen videosunun 8:52 dakikasında uygulanan VII pençe kalıbı (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi – a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)

3.2.7 Çoklu pençe kalıpları

Mızrap ya da el ile icra edilen telli çalgılar yaylı ya da üflemeli çalgılar gibi uzun süreli tını (sustain) özelliğine sahip değildir. Bu nedenle mandolin, buzuki vb. çalgılarda tremolo ve tril gibi ifadelerle tınıyı uzatmak amacıyla ardışık ve hızlı mızrap hareketlerine dayalı çeşitli teknikler sıkça kullanılmaktadır. Saz icrasında da görülen bu tür sağ el teknikleri Ayyıldız ve Gündoğdu’nun çalışmasında “çoklu mızrap vuruşları” olarak adlandırılmıştır (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 44).

Çoklu mızrap vuruşları; ikileme, mordan, tremolo ya da tril gibi müzikal ifadelerin ve birçok mızrap kalıbının icrasında uygulanmaktadır (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 44). Genellikle mızrap vuruş sayısından bağımsız olarak, aşağı-yukarı (veya yukarı-aşağı) yönlü tekil mızrap vuruşlarının hızlı ve ardışık biçimde uygulanmasıyla oluşur (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 44).

Aynı şekilde tanbûr icrasında da aşağı-yukarı ya da yukarı-aşağı yönlü, hızlı ve vuruş sayısından bağımsız olarak gerçekleştirilen vuruş hareketleri “riz” olarak adlandırılmaktadır (H. Afshar, kişisel görüşme, 2 Temmuz 2025). Bunun yanı sıra, sadece bu doğrusal vuruşlarla sınırlı kalmayıp, riz vuruşlarının ardından farklı pençe kalıplarının eklenmesiyle oluşturulan ya da yalnızca aşağı-yukarı dizilimiyle sınırlı olmayan, farklı kombinasyonlarda gerçekleştirilen fakat aynı işlevde kullanılan vuruşlar da bulunmaktadır. Çalışmamızda vuruş yönlerinden bağımsız olarak tüm bu tür vuruş kalıpları “çoklu pençe kalıbı” olarak ifade edilmiştir.

Bu konuyla ilgili analizler ve icracılardan yapılan tespitler örnek notalar eşliğinde “Tanbûr İcracılarından Tespit Edilen Pençe Kalıpları ve Farklı Uygulama Biçimleri” bölümünde detaylandırılmıştır. Burada, farklı icracıların pençe kalıplarını nasıl

uyguladığı, bu kalıpların yapısal özellikleri ve değişkenlik gösteren yönleri notalar üzerinden incelenmiştir.

4 TANBÛR İCRACILARINDAN TESPİT EDİLEN TEKNİK, PENÇE KALIPLARI VE FARKLI UYGULAMA BİÇİMLERİ

Bu bölümde, farklı tanbûr icracılarından tespit edilen pençe kalıpları teknik açıdan incelenmiş; bu kalıpların yapısal özellikleri analiz edilerek notasyon örnekleriyle desteklenmiştir. İncelemeler kapsamında, vuruş kombinasyonları, tempo değişimleri ve icracının yorumuna bağlı olarak ortaya çıkan ifade biçimleri değerlendirilmiştir.

İcracılara göre değişkenlik gösteren ve zaman zaman süresi kesin olmayan vuruş yapıları, sistematik bir çerçevede sunulmuş; her bir kalıbın uygulanış biçimi ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Yapılan analizler, tanbûr icrasındaki pençe tekniklerinin çeşitliliğini ortaya koymayı ve bu farklılıkları teknik düzeyde anlamlandırmayı amaçlamaktadır.

Bu analizler kapsamında; Ali Akbar Moradi, Kaykhosro Pournazeri, Sohrab Pournazeri, Seyed Arash Shahriari ve Seyed Khalil Alinejad gibi tanınmış tanbûr icracılarının performansları referans alınmıştır. Her bir icracının teknik yaklaşımı, sağ el vuruş kombinasyonları, ritmik yapıları ve yorum farkları detaylı biçimde incelenmiş; ilgili analizler bu icralardan elde edilen örneklerle desteklenmiştir

Çizelge 4.1 Analizi Yapılan İcracıların Bölgesel Dağılımları, Kaynakları ve Kullanılan Pençe Kalıpları.

İcracı	Bölge	Kaynak Video (Yıl)	Ölçü Yapıları	Belirgin Pençe Kodları
Ali Akbar Moradi	Sahne	A Sacred Trance Music of Kurdistan (2022)	4/4, 7/8, 13/8	II ¹ , III ² , V ³ , VII
Kaykhosro Pournazeri	Kermanşah	تتور (2021), Shamss Ensemble Performansları (2008–2023)	4/4, 5/8	III ¹ , V ³ , II ³ , III ²
Sohrab Pournazeri	Kermanşah	Live Performance & Improvisations (2018, 2021, 2022)	6/8, 16/8	VI ² , III ² , V ² , VII
Seyed Arash Shahriari	Guran	تکنوازی تنبور - Konservatuvar Kayıtları (2014, 2017)	4/4	II ³ , V ¹ , III ³
Seyed Khalil Alinejad	Guran	Private Gathering (2021), Baba Taher Ensemble (2008)	4/4	VII, V ² , III ²

Yukarıda sunulan tabloda, analiz edilen her bir icracının bölgesel kökeni, analizde kullanılan performans kayıtlarının yılı ve içeriği, icralarda kullanılan ölçü yapıları ile tespit edilen belirgin pençe kalıpları özetlenmiştir. Bu tablo, çalışmada referans alınan örneklerin çeşitliliğini ve teknik farklılıkların hangi icracılar üzerinden değerlendirildiğini göstermek amacıyla hazırlanmıştır. Her bir icracı, kendi bölgesel üslubunu ve bireysel yorumunu yansıtan pençe teknikleriyle tanbûr icrasının

zenginliğine katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda tablo, analizlerin metodolojik temelini ve kapsamını görsel olarak desteklemektedir.

4.1 Ali Akbar Moradi'den Tespit Edilen Pençe Kalıpları ve Farklı Uygulama Biçimleri

Moradi'nin icrasından analizini yaptığımız pençe kalıbının performans esnasında kullandığı pasajın transkripti Şekil 4.1'deki gibidir.



Şekil 4.1 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 0.50 dakikasında uygulanan II¹ kodlu pençe kalıbının transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)

Tespit edilen bu pasaj, 4/4'lük ölçü yapısında ve 95 metronom hızında icra edilmiştir. Pasajın ilk vuruşunda tüm tellere taramalı *rast* vuruşu uygulanmış, ikinci vuruşta ise sol elle parmak vurma tekniği kullanılmıştır. Bunu takiben, işaret parmağıyla yapılan *rast* ve *çep* vuruşlarından oluşan, "II¹" kodlu pençe kalıbı üç kez tekrarlanmıştır.

Moradi'nin aynı kaydında tespit edilen bir diğer pençe kalıbı ve farklı uygulama biçimi, şekil 4.2'te görülmektedir.



Şekil 4.2 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 0.50 dakikasındaki pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi - a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)

Bu pasajın ilk vuruşunda tüm tellere taramalı bir *rast* vuruşu, ikinci vuruşunda ise işaret parmağıyla yapılan bir *çep* vuruşu yer almaktadır. Bu iki vuruştan oluşan “II¹” kodlu pençe kalıbı, pasajın girişinde uygulanmaktadır. Pasajın devamındaki ikinci, üçüncü ve dördüncü kalıplarda ise “III²” kodlu pençe kalıbının bir varyantı kullanılmaktadır. Bu kalıbın son notunda “ $\sqcup \sqcap$ ” vuruşu yerine “ $\sqcup \sqcap$ ” tekniği uygulanmıştır yani yalnızca serçe parmakla yapılan *çep* vuruşu yerine, yüzük ve serçe parmağın birlikte kullanıldığı bir *çep* vuruşu uygulanmaktadır. Bu değişiklik, vuruşun fiziksel uygulanış biçiminde bir farklılık yaratmakta; iki parmağın birlikte kullanılması, temas yüzeyini genişleterek hareketin karakterini değiştirmektedir. Bu durum, icracının tercihi doğrultusunda biçimsel bir varyasyon olarak değerlendirilmektedir.

Aynı kayıttaki yer alan, yapısal olarak benzer bir diğer pençe kalıbının ise uygulama biçimi bakımından farklılık gösterdiği tespit edilmiştir (bkz. şekil 4.3.).



Şekil 4.3 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 05:32 dakikasında III² kodlu pençe kalıbının kullandığı pasajın transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)

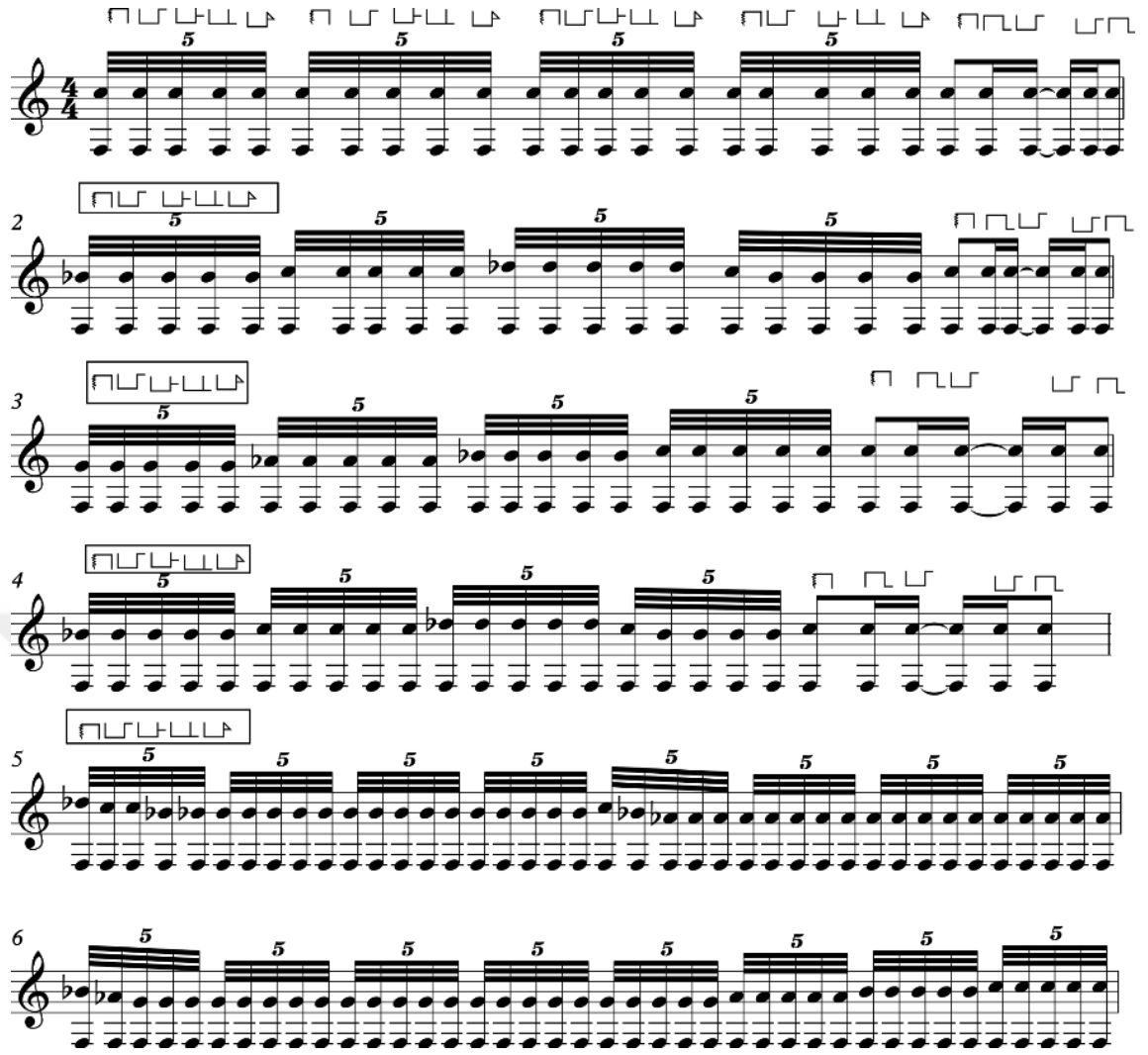
Pasajın tamamında, “III²” kodlu pençe kalıbı iki ölçü boyunca, her ölçüde yer alan birinci ve üçüncü kalıpların ilk notasında mordan uygulanmaktadır.

İcrada dikkat çeken bir diğer pençe kalıbı ise, “V³” kodlu pençe kalıbıdır. Bu kalıbın yer aldığı pasajın transkripti Şekil 4.4’te görülmektedir.



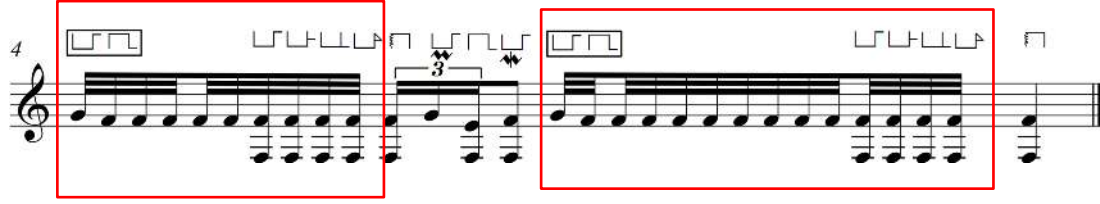
Şekil 4.4 Ali Akbar Moradi’nin kaynak gösterilen videosunun 02:15 ile 02:21 dakikaları arasında kullanılan V³ kodlu pençe kalıbının transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)

“V³” kodlu pençe kalıbının yer aldığı bu pasaj, 4/4’lük ölçü yapısında ve 95 metronom hızında icra edilmiştir. Kalıbın dört ölçü boyunca sürdürüldüğü tespit edilmiştir. Benzer bir kullanım, aynı kaydın 03:09 dakikasındaki performans bölümünde de görülmektedir. Bu bölümde de aynı ölçü yapısı ve metronom hızı korunarak, “V³” kodlu kalıp otuz ikilik süre değerlerinde uygulanmış ve birkaç ölçü boyunca devam ettirilerek ritmik süreklilik sağlanmıştır (bkz şekil 4.5).



Şekil 4.5 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 03:09 dakikasındaki V³ kodlu pençe kalıplarını kullandığı bölümün transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)

Moradi'nin doğaçlama bir icrasından analiz edilen çoklu pençe kalıbının, performans esnasında kullanıldığı pasajın transkripti Şekil 4.6'da yer almaktadır.



Şekil 4.6 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 06:49 dakikasındaki çoklu pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)

Kalıp, belirli bir ölçü yapısına bağlı olmaksızın, sağ elin hızlı ve ardışık vuruşlarıyla oluşmaktadır. Kalıp boyunca *rast*, *çep* ve serbest parmak kombinasyonlarıyla yapılan vuruşların iç içe geçtiği gözlemlenmiştir. Vuruşların belirli bir tekrar düzeni bulunmamakta, doğaçlama akış içinde değişken sıklıkta ve yönlerde uygulanmaktadır. Bu yapı, ritmik bir döngüden çok, sürekli değişen bir hareketlilik sunmakta; kalıbın süresi ve formu ise icracının anlık tercihleri doğrultusunda şekillenmektedir.

Aynı doğaçlama kaydında kullanılan "II³" kodlu pençe kalıbının, performans sırasında kullanıldığı pasajın transkripti Şekil 4.7'de yer almaktadır. Uygulama biçimi doğaçlama içinde gelişmiş olsa da vuruşların sıralaması ve karakteri itibarıyla kalıba özgü bir yapı korunmuştur.



Şekil 4.7 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 07:50 dakikasındaki II³ pençe kalıbının kullandığı pasajın transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)

Moradi'nin performans kaydında yer alan ve 7/8'lik ölçü yapısında icra edilen iki farklı pençe kalıbı ile bunların uygulama biçimleri, Şekil 4.8'de görülmektedir. Bu kalıplar, doğaçlama icralardan farklı olarak belirli bir ölçü sistemi içinde uygulanmış; sağ el vuruş teknikleri ve ritmik yerleşimleri bakımından birbirinden ayrılan iki farklı yapı sunmuştur.



Şekil 4.8 Ali Akbar Moradi’nin kaynak gösterilen videosunun 8:52 dakikasındaki “VII” ve “V³” kodlu pençe kalıplarının kullanıldığı pasajın transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)

Tespit edilen bu pasaj, 7/8’lük ölçü yapısında ve 150 metronom hızında icra edilmiştir. Pasajın ilk kalıbı “VII” kodlu pençe kalıbının noktalı onaltılıklardan oluşan varyantı, ikinci ve üçüncü kalıbında ise “V³” kodlu pençe kalıbı uygulanmaktadır.

Aynı uygulama biçimi şekil 4.9’da gösterildiği gibi aynı kaydın farklı dakikasında da görülmektedir.

Bu uygulama, ritmik yapı ve icra teknikleri açısından dikkat çekici bir örnek oluşturmakta; özellikle aksak ölçü yapısına sahip eserlerde sıkça karşılaşılan bir durumu yansıtmaktadır. Bu nedenle söz konusu kalıplara, çalışmanın “Eserlerin Uyarlanması” bölümünde de yer verilmiştir.



Şekil 4.9 Ali Akbar Moradi’nin kaynak gösterilen videosunun 10:54 dakikasındaki “VII” ve “V³” kodlu pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)

Aynı pençe kalıplarının, 13/8’lik ölçü yapısına sahip bir eserde de benzer biçimde kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu durum, söz konusu kalıpların farklı aksak ritmik yapılarda da işlevsel biçimde uygulanabildiğini göstermektedir. Bu kullanıma ilişkin transkript için bkz. Şekil 4.10.



Şekil 4.10 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 16:54 dakikasındaki “VII” ve “V³” kodlu pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)

Moradi'den tespit edilen ve standart bir pençe kalıbına uymayan özgün bir uygulama biçimi Şekil 4.11'de gösterilmektedir. Bu kullanım, farklı vuruşların birleşiminden oluşan bir ritmik yapı sunmaktadır. Aynı uygulama biçimi, çalışmamızın “Eserlerin Uyarlanması” bölümünde de tercih edilmiştir.



Şekil 4.11 Ali Akbar Moradi'nin kaynak gösterilen videosunun 41:58 dakikasında uyguladığı pençe kalıbının transkripti (Ali Akbar Moradi & Pejman Hadadi -- a sacred trance music of Kurdistan // Free Concert, 2022)

4.2 Kaykhosro Pournazeri'den Tespit Edilen Pençe Kalıpları ve Farklı Uygulama Biçimleri

Pournazeri'nin doğaçlama icrasından analizini yaptığımız pençe kalıbının performans esnasında kullanıldığı pasajın transkripti Şekil 4.12'deki gibidir.



Şekil 4.12 Kaykhosro Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 0:15 dakikasında uygulanan V² ve V³ pençe kalıplarının transkripti (Kaykhosro PourNazeri کيخسرو پورناظري, 2008)

Şekil 4.12’de gösterilen transkriptin ikinci kalıbında “V³”, üçüncü ve dördüncü kalıbında “V²” pençe kalıbının kullanıldığı görülmektedir.

Pournazeri’nin farklı bir icrasından analizini yaptığımız pençe kalıbının performans esnasında kullanıldığı pasajın transkripti Şekil 4.13’teki gibidir.



Şekil 4.13 Kaykhosro Pournazeri’nin kaynak gösterilen videosunun 0:01 dakikasında uygulanan “III¹” pençe kalıbının transkripti (2021, تنبور)

Şekil 4.13’te 45 metronom hızında icra edildiği tespit edilen pasajın ilk kalıbı “III¹” kodlu pençe kalıbından oluşmaktadır. İkinci kalıbında ise “III¹” kodlu pençe kalıbının son notunda “” vuruşu yerine “” vuruşunun kullanıldığı görülmektedir.

Pournazeri’nin aynı icrasından analizini yaptığımız farklı bir pençe kalıbının performans esnasında kullanıldığı pasajın transkripti Şekil 4.14’teki gibidir.



Şekil 4.14 Kaykhosro Pournazeri’nin kaynak gösterilen videosunun 0:01 dakikasında uyguladığı V³ pençe kalıbının transkripti (2021, تنبور)

Şekil 4.14’te aynı kayıttan tespit edilen farklı bir pasaj transkripte edilmiştir. Bu pasajın son kalıbında “V³” kodlu pençe kalıbının otuzikilik notalar ile uygulandığı tespit edilmiştir.

Pournazeri’nin bir doğaçlama icrasından tespit edilen “V³” kodlu pençe kalıbının transkripti şekil 4.15’te gösterilmiştir.

Tel Düzeni: G. 7



Şekil 4.15 Kaykhosro Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 03.10 dakikasında uygulanan V³ pençe kalıbının transkripti (2022, کێخسرو پورنازێرى قسمت سوم, بداهه نوازی تنبور)

Uygulama biçimi doğaçlama içinde gelişmiş olsa da vuruşların sıralaması ve karakteri itibarıyla kalıba özgü bir yapı korunmuştur.

Pournazeri'nin farklı bir icrasından analizini yaptığımız pençe kalıbının performans esnasında kullanıldığı pasajın transkripti Şekil 4.16'daki gibidir.



Şekil 4.16 Kaykhosro Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 00.25 dakikasındaki “III¹” pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (2017, Traditional Kurdish Sufi Music. Sareban, Shamss Ensemble & Pournazeri)

Bu pasaj, 4/4'lük ölçü yapısında ve 77 metronom hızında icra edilmekte olup, ilk kalıp “III¹” kodlu pençe kalıbıyla başlamaktadır. İlgili kalıp, ritmik yapıyı oluşturacak şekilde iki ölçü boyunca tekrar edilmekte, bu sayede pasajın ritmik akışı ve yapısal bütünlüğü korunmaktadır.

Pournazeri'nin bir doğaçlama icrasından tespit edilen “II³” kodlu pençe kalıbının transkripti şekil 4.17'de gösterilmiştir.

Tel Düzeni: G.7

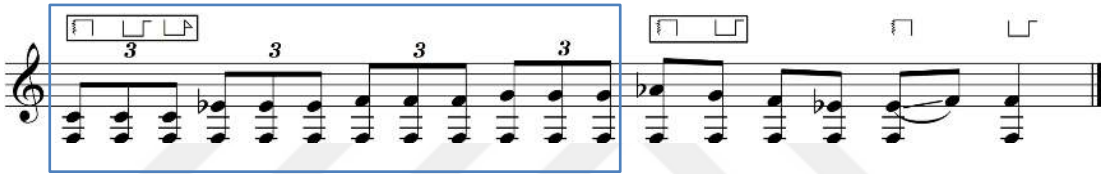


Şekil 4.17 Kaykhosro Pournazeri’nin kaynak gösterilen videosunun 00:09 dakikasındaki “II³” pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (Rain _ Shamss Ensemble & Pournazeri . _ . _ 2023, باران _ گروه شمس و پورناظری ها)

Bu kalıbın uygulanışında, son vuruş senkop kullanılarak uzatıldığı görülmekte ve bu kullanım, doğaçlama tanbûr icralarında sıkça karşılaşılan bir tekniktir.

Pournazeri’nin bir doğaçlama icrasından tespit edilen “III²” kodlu pençe kalıbının transkripti şekil 4.18’de gösterilmiştir.

Tel Düzeni: G.7



Şekil 4.18 Kaykhosro Pournazeri’nin kaynak gösterilen videosunun 01:44 dakikasındaki “III²” kodlu pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (Rain _ Shamss Ensemble & Pournazeri . _ . _ 2023, باران _ گروه شمس و پورناظری ها)

Bu kalıp, belirli bir süre değeri ve parmak kombinasyonuna sahip olmakla birlikte, ölçü sayısı belli olmayan doğaçlama icralarında kullanıldığı görülmektedir.

4.3 Sohrab Pournazeri’den Tespit Edilen Pençe Kalıpları ve Farklı Uygulama Biçimleri

Pournazeri’nin bir doğaçlama icrasından tespit edilen “VI²” kodlu pençe kalıbının transkripti şekil 4.19’da gösterilmiştir.



Şekil 4.19 Sohrab Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 09:33 dakikasında uyguladığı VI² kodlu pençe kalıbının transkripti (Sohrab Pournazeri - Introduction Vocal Improvisation, 2021)

Pournazeri'nin 6/8'lik bir eserin icrsından tespit edilen "III²" kodlu pençe kalıbının transkripti şekil 4.20'de gösterilmiştir.

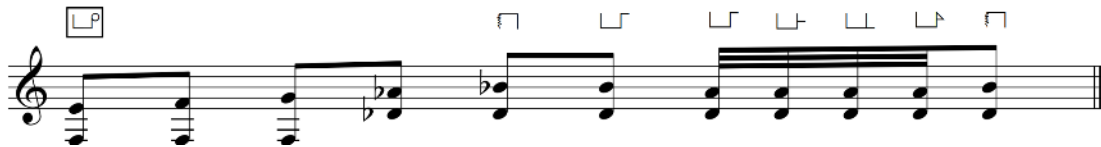
Tel Düzeni: G.7



Şekil 4.20 Sohrab Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 02:22 dakikasında uyguladığı III² kodlu pençe kalıbının transkripti (Sohrab Pournazeri - Live Performance 03 (2022, بداهه نوازی تنبور, سهراب پورناظری)

Pournazeri'den tespit edilen farklı vuruşların birleştirilmesiyle ortaya çıkan kullanım, Şekil 4.21'de gösterilmektedir.

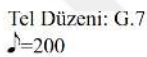
Tel Düzeni: G.7



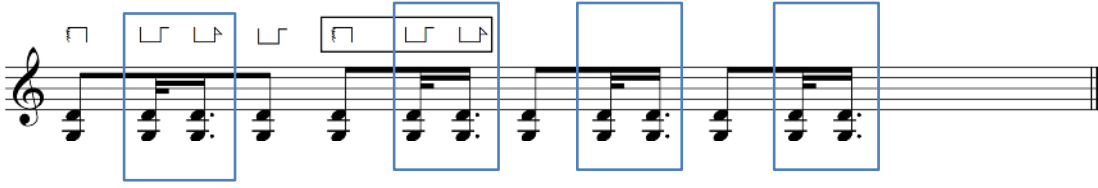
Şekil 4.21 Sohrab Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 03:19 dakikasındaki karma pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (Sohrab Pournazeri - Introduction Vocal Improvisation, 2021)

Tel Düzeni: G.7
♩=180

Şekil 4.22 Sohrab Pournazeri’nin kaynak gösterilen videosunun 00:01 dakikasında uyguladığı“VII” kodlu pençe kalıbının transkripti (Sohrab Pournazeri - Tasnif On Rumi Sonnets Percussion Ensemble Improvisation, 2021)



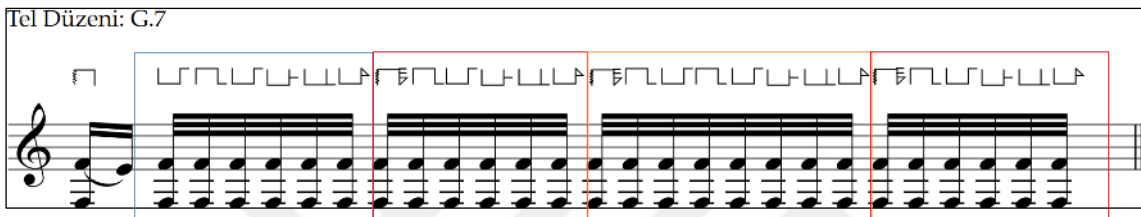
Şekil 4.23 Sohrab Pournazeri'nin kaynak gösterilen videosunun 06:54 dakikasinda uyguladığı V^2 kodlu pençe kalıbının transkripti (Sohrab Pournazeri & Hosein Rezaeenia au Festival des Musiques Sacrées de Fès - 26/06/2018)



Şekil 4.24 Seyed Arash Shahriari'nin kaynak gösterilen videosunun 00.39

dakikasında uyguladığı II³ kodlu pençe kalıbının transkripti (تکنوازی تنبور سید آرش)
(شهریاری در کنسرواتوار, 2014)

Shahriari'den tespit edilen farklı vuruşların birleştirilmesiyle ortaya çıkan kullanım, Şekil 4.25'te gösterilmektedir.

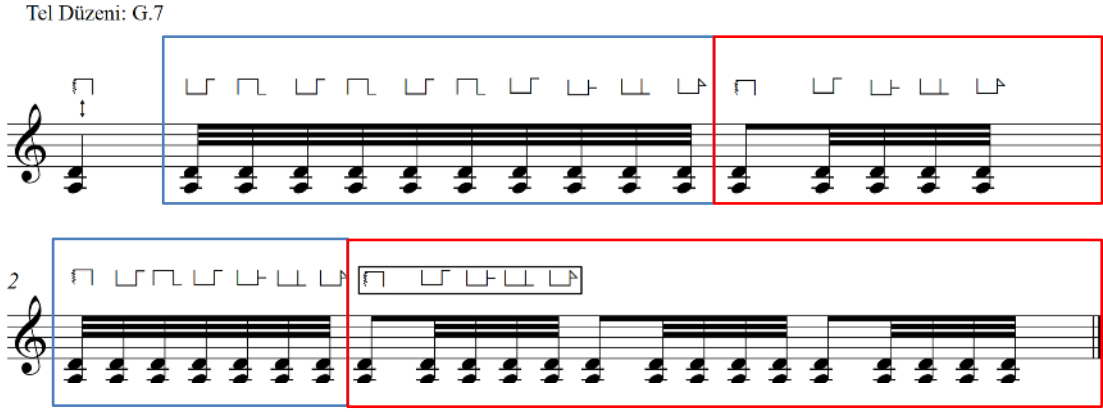


Şekil 4.25 Seyed Arash Shahriari'nin kaynak gösterilen videosunun 01:07

dakikasındaki çoklu pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (تکنوازی تنبور سید)
(آرش شهریاری در کنسرواتوار, 2014)

Şekil 4.25'te mavi işaretle gösterilen pençe kalıbı işaret parmak ile *çep*, işaret parmak ile *rast*, ardından sırası ile işaret, orta, yüzük ve serçe parmakla *çep* olmak üzere altı vuruştan oluşmaktadır. Kırmızı işaretle gösterilen pençe kalıbı sırası ile serçe, yüzük ve orta parmakla taramalı *rast*, işaret parmakla *rast* ardından sırası ile işaret, orta, yüzük ve serçe parmakla *çep* olmak üzere altı vuruştan oluşmaktadır. Turuncu ile işaretli olan pençe kalıbı sırası ile serçe, yüzük ve orta parmakla taramalı *rast*, işaret parmakla *rast*, işaret parmakla *çep*, işaret parmakla *rast*, sırası ile işaret, orta, yüzük ve serçe parmakla *çep* olmak üzere altı vuruştan oluşmaktadır.

Shahriari'nin bir doğaçlama icrasından tespit edilen çoklu pençe kalıpları ve “V¹” kodlu pençe kalıbının transkripti şekil 4.26'da gösterilmiştir.



Şekil 4.26 Seyed Arash Shahriari'nin kaynak gösterilen videosunun 00:38 dakikasında uyguladığı V¹ kodlu pençe kalıbının transkripti (تنبورسید آرش شهریارى - seyed Arash Shahriari Tanbour, 2017)

Shahriari'den tespit edilen “III¹” kodlu pençe kalıbının varyantı ve farklı vuruşların birleşimiyle ortaya çıkan kullanım, Şekil 4.27’de gösterilmektedir.



Şekil 4.27 Seyed Arash Shahriari'nin kaynak gösterilen videosunun 04:50 dakikasındaki farklı pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (تکنوازی تنبور سید (آرش شهریارى در کنسرواتوار, 2014)

Shahriari şekil 4.28’de gösterilen mavi işaretli “III¹” kodlu pençe kalıbının “□”, “□” ve “□” vuruş kombinasyonları ile uyguladığı görülmektedir. Kırmızı kutu içerisinde gösterilen pençe kalıbında ise “□”, “□”, “□” ve “□” vuruşlarından oluşan nadiren rastlanan bir kullanım görülmektedir.

Tel Düzeni: G.7



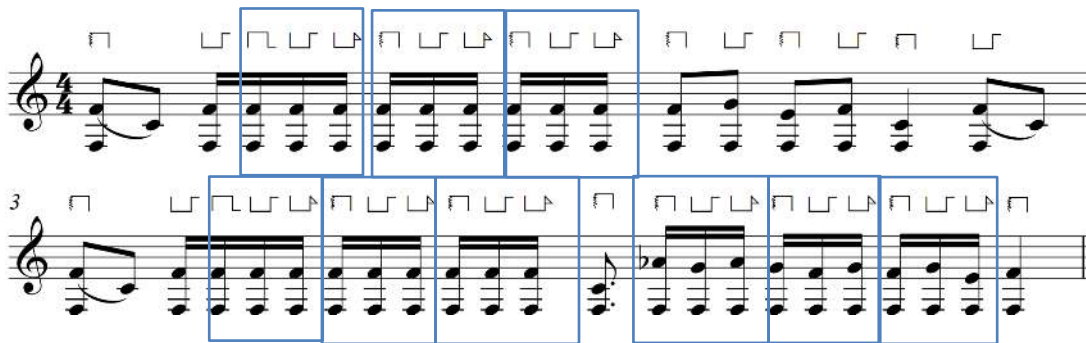
Şekil 4.28 Seyed Arash Shahriari’nin kaynak gösterilen videosunun 22:04 dakikasındaki farklı pençe kalıplarını kullandığı pasajın transkripti (تکنوازی تنبور سید (آرش شهریاری در کنسرواتوار, 2014,

“III¹” kodlu pençe kalıbının farklı uygulamaları, icracının tercihi ve eserin bağlamına göre değişiklik göstermektedir. Şekil 4.28’de gösterilen transkript, pençe kalıbının alternatif bir kullanım biçimini sunmakta ve bu sayede tekniklerin nasıl çeşitlendiğini gözler önüne sermektedir. Notasyon, eserin dinamik yapısına göre uygulamanın nasıl şekillendiğini ve farklı ifade biçimlerinin nasıl ortaya çıkabileceğini ortaya koymaktadır.

Transkripte bakıldığında, pençe kalıbının aynı teknikle farklı parmak kombinasyonları, hız, vurgulama ve tempo değişiklikleriyle nasıl daha özgün bir ifade kazandığı gözlemlenebilir. Bu çeşitlilik, her icracının eseri kendi yorumuyla zenginleştirdiğini ve eserin duygusal etkisinin arttığını göstermektedir. Bu bağlamda, teknik tercihler ve müzikal ifade arasındaki ilişki daha açık bir şekilde anlaşılmaktadır.

Benzer kullanım şekli, şekil 4.29’da gösterilen “III³” bir uygulama biçimiyle örneklendirilmiştir.

Tel Düzeni: G#.7

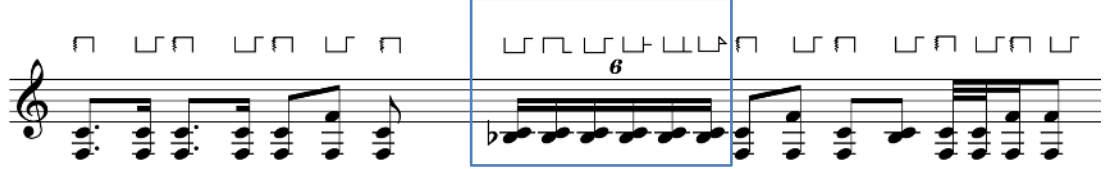


Şekil 4.29 Seyed Arash Shahriari’nin kaynak gösterilen videosunun 03:29 dakikasındaki III3 kodlu pençe kalıbının kullandığı pasajın transkripti (سید آرش شهریاری, tarih yok)

4.5 Seyed Khalil Alinejad'dan Tespit Edilen Pençe Kalıpları ve Farklı Uygulama Biçimleri

Alinejad doğaçlama icrasında kullandığı farklı pençe kalıbı ile icra edilen bölüm şekil 4.30'da notaya alınarak gösterilmiştir.

Tel Düzeni: G#.7



Şekil 4.30 Seyed Khalil Alinejad'ın kaynak gösterilen videosunun 00:01

dakikasındaki çoklu pençe kalıbının kullandığı pasajın transkripti (سید خلیل آلی نژاد -

Tanboor navazi ostad Khalil Alinejad , private gathering 3, 2021)

Alinejad aynı doğaçlama icrasında çoklu ve “VII” kodlu pençe kalıplarını kullanmıştır.

Bu pençe kalıpları ile icra edilen bölüm notaya alınarak gösterilmiştir.



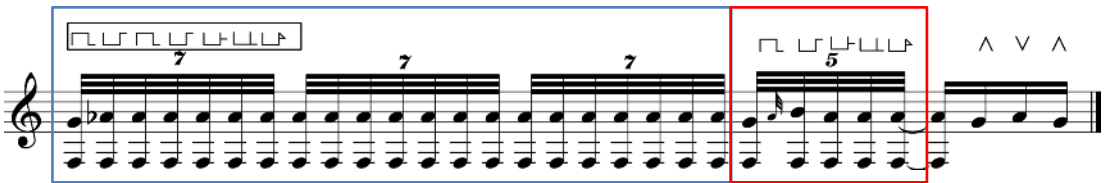
Şekil 4.31 Seyed Khalil Alinejad'ın kaynak gösterilen videosunun 01:25 dakikasında

uygulanan çoklu ve VII kodlu pençe kalıplarının transkripti (سید خلیل آلی نژاد - Tanboor

navazi ostad Khalil Alinejad , private gathering 3, 2021)

Alinejad'ın farklı bir doğaçlama kaydında “VII” ve “V²” kodlu pençe kalıplarını birlikte kullanmıştır. Bu pençe kalıpları ile icra edilen bölüm notaya alınarak gösterilmiştir.

Tel Düzeni: F#.7



Şekil 4.32 Seyed Khalil Alinejad'ın kaynak gösterilen videosunun 01:33 dakikasında

uyguladığı VII ve V² kodlu pençe kalıplarının transkripti (Seyyed Khalil Ali Nejad

(3/6) - Baba Taher Ensemble, 2008)

5 TANBÛR PENÇE TEKNİKLERİNİN ve PENÇE KALİPLARININ SAZA AKTARIMI

Uyarlama (adaptasyon), yalnızca müzikte değil, edebiyat, tiyatro, sinema ve görsel sanatlar gibi birçok alanda karşımıza çıkan çok yönlü bir süreçtir. Bir romanın tiyatro oyununa dönüştürülmesi, bir hikâyenin filme uyarlanması ya da bir şiirin şarkı sözlerine adapte edilmesi bu sürecin tipik örneklerindendir (Hutcheon & O'Flynn, 2013). Uyarlama, eserin yalnızca biçimini değiştirmekle kalmaz; aynı zamanda orijinal içeriğin, yeni bir anlatım diliyle ve çoğu zaman çağın gereklerine ya da yeni bir izleyici kitlesine hitap edecek şekilde yeniden yorumlanmasını sağlar. Linda Hutcheon'a göre uyarlama, “hem bir ürün hem de bir süreçtir; bir metnin başka bir mecra da yeniden sunulması ve yeniden anlamlandırılmasıdır” (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 7). Bu nedenle uyarlama, farklı disiplinlerde hem yaratıcılığı hem de yorum gücünü ortaya koyan önemli bir sanatsal pratiktir.

Müzikte uyarlama (adaptation veya transcription), bir temanın ya da eserin farklı bir çalgı için, o çalgının teknik ve tınısal özellikleri göz önünde bulundurularak, kimi zaman yeni düzenlemelerle ve yeni bir tavırla yeniden icra edilecek şekilde düzenlenmesidir (Erkan, 2012, s. 101). Bu süreçte, eserin sadece teknik olarak taşınması değil; aynı zamanda, yeni çalgıya uygun ifade olanaklarının yaratılması ve eserin kısmen yeniden yapılandırılması da söz konusudur. Uyarlama kavramı, tarihsel olarak da 14. yüzyıla kadar geri gitmekte ve ilk olarak sözel eserlerin lute ve klavyeli çalgılar için yeniden yazılması biçiminde ortaya çıkmıştır (Erkan, 2012, s. 101). Modern müzik literatüründe ise “transcription” terimi genellikle bir orkestral eserin piyanoya aktarılması gibi teknik işlemleri ifade ederken, “adaptation” terimi bir eserin farklı bir çalgıya veya topluluğa uygun şekilde, yeni bir anlayışla düzenlenmesini vurgular (Erkan, 2012, s. 101)

Konuyla ilgili yapılan çalışmalar arasında, Mercan Erzincan'ın “Türk Halk Müziğinde Uyarlama Kavramı ve Bağlamaya Uyarlanan Dört Zeybek Ezgisi Üzerinde Müzikal Analiz” başlıklı yüksek lisans tezi, uyarlama ve aktarım süreçlerinin Türk halk müziği repertuarı ve “bağlama” icrasındaki uygulamalarını kapsamlı bir şekilde ele alması bakımından önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır (Erzincan M. , 2006).

Erzincan'a göre, sanatsal boyutuyla uyarlama ya da adaptasyon kavramı, bir eserin sahip olduğu özelliklerden birinin veya birkaçının değişime uğrayarak yeni bir forma dönüşmesi anlamına gelir (Erzincan M. , 2006, s. 3). Erzincan, uyarlama kavramının

sanat ile anılmasının ve sanatın temel bir unsuru olmasının nedeninin, sanatın kendi iç dinamiklerinden kaynaklanan “kendini sürekli daha iyi gerçekleştirme ve daha iyi ifade etme” arayışı olduğunu vurgular. Sanatçının ve sanatın, bu gelişim ve dönüşüm çabası, uyarlama çalışmalarının da temel zeminini oluşturur (Erzincan M. , 2006, s. 3). Erzincan’a göre, müzikte yapılan uyarlama çalışmalarının temel amaçları arasında, “çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşma” fikri ve “modernleşmenin gereklerini yerine getirme” ihtiyacı öne çıkar. Çağdaşlaşma, Türk müziğinde yüzyıllardır süregelen tek sesli uygulamalardan, yeni anlayışların ve tekniklerin etkisiyle modern formlara yönelme çabası olarak tanımlanabilir (Erzincan M. , 2006, s. 11-12). Erzincan, uyarlama çalışmalarını iki ana grupta değerlendirir: (1) Aynı tür içerisinde birbirinden farklı çalgısal ve vokal uyarlamalar, (2) Farklı türlerin birbiriyle ilişki kurması sonucu ortaya çıkan uyarlamalar (Erzincan M. , 2006, s. 12). Türk Halk Müziğinde, müziğin kendi iç dinamikleri içinde “doğal uyarlamalar” Anadolu’nun hemen her yöresinde kendiliğinden gelişen icra biçimleriyle ortaya çıkar. Bir halay havasının annenin dilinde ninniye dönüşmesi veya âşık müziğinde ezgisel kalıpların yeni sözlerle tekrar kullanılması, doğal uyarlamanın tipik örneklerindendir (Erzincan M. , 2006, s. 13-14). Buna karşılık, müzik uyarlamalarının kentsel ve profesyonel boyutu ise “yapay uyarlama” olarak adlandırılır; burada icracıların ya da akademisyenlerin, müziğe yenilikler katma ve modern estetik-teknik yaklaşımlar geliştirme amacıyla esere bilinçli müdahaleleri söz konusudur (Erzincan M. , 2006, s. 15-16). Sonuç olarak, uyarlama hem geleneksel müziğin sürekliliğini sağlayan doğal bir dönüşüm süreci, hem de çağdaş ve çok sesli müzik anlayışlarına ulaşmayı amaçlayan bilinçli bir sanatsal yöntemdir (Erzincan M. , 2006, s. 16).

Yapılan araştırmalar neticesinde, özellikle son yıllarda geleneksel icra tekniklerinin ötesine geçilerek yeni teknik ve estetik arayışlarla farklı uygulamaların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu kapsamda, Anadolu sazı icrasında da gelenekselin dışında kalan bazı tekniklerin daha fazla ön plana çıkmaya başladığı dikkati çekmektedir. Bunlardan biri de “şelpe” tekniği üzerine yapılan çalışmalardır.

Baysal’a göre, “şelpe” tekniği üzerine gerçekleştirilen uyarlama çalışmalarının ilk uygulamalarından biri, çoğunlukla mızrapla icra edilen Anadolu halk müziğinin geleneksel repertuar ve türlerinin “şelpe” tekniğiyle icra edilmesidir. Bu uygulamanın temel amacı, “şelpe” tekniğinin yalnızca belirli bir geleneğe özgü bir müzikal renk olmadığını, aksine “saz/bağlama” için bütüncül bir icra tekniği olduğunu

ve Anadolu halk müziğinin her türünün bu teknikle icra edilebileceğini ortaya koymaktır. Ayrıca, 2000’li yılların ilk on yılında yapılan teknik uyarlamalar sayesinde Batı klasik sanat müziği gibi farklı türler de “şelpe” tekniğiyle icra edilmeye başlanmıştır. “Modern Şelpe tekniği”, genellikle piyano, klavsen ve gitar gibi enstrümanların sesini ve çalım karakterini taklit etmek amacıyla da kullanılmış; bu çalışmalar “şelpe”nin eşlikteki yüksek teknik kapasitesini anlamak için daha geniş bir bakış açısı sunmuştur (Baysal, 2020, s. 47)

Tülek (2015), mızraplı saz icrası için yazılmış notaları “şelpe” tekniğine uyarlamak için belirlenmiş kesin bir yöntem olmadığını, pek çok “şelpe” icracısının genellikle mevcut uyarlamaların dışına çıkmaya cesaret edemediğini ve yeni uyarlamalar denemediğini belirtmiştir. Bu nedenle Tülek (2015)’e göre çoğunlukla hep aynı uyarlamalar icra edilmektedir. Oysa iyi bir uyarlama yapabilmek için tekniğe ve nota bilgisine hâkimiyet, müzikal birikim, estetik bakış açısı, sabır ve bolca zaman gerekmektedir (Tülek, 2015).

Tülek, Erdal Erzincan ve Erol Parlak ile yaptığı görüşmelerde, 1990’lı yıllardan itibaren pençe-tel çekme-parmak vurma kombinasyonlarıyla gelişen “modern şelpe tekniğinin” evrimini ve uyarlamada dikkat edilmesi gereken noktaları ortaya koymuş ve mızraplı icradan el ile çalmaya geçişe “adaptasyon”; serbest varyasyon ve küçük bestelerle yeniden düzenlemeleri ise “aranjman” olarak tanımladığını belirtmiştir (Tülek, 2015).

Uyarlama kavramına dair açıklamalar temel alındığında kitap, metot ve literatürün incelenmesiyle günümüzde Anadolu sazı için hazırlanan metot ve repertuvar kitaplarında, mızraplı icradan mızrapsız (şelpe) icraya yapılan uyarlamaların oldukça yaygın olduğu görülmektedir. Örneğin, Erdal Erzincan’ın “Bağlama Repertuvarı: Uyarlama ve Düzenlemelerle (Erzincan E. , Bağlama Repertuvarı:Uyarlama ve Düzenlemelerle , 2024)” adlı kitabında yer alan “Hançer Barı”, “Alimde Gitme Pazara”, “Sıksara”, “Cezayir”, “Tek Zeybek”, “Kırmızı Buğday” ve “Çeke Çeke” gibi eserler; aslen davul-zurna, zurna veya mızraplı icra geleneklerinden alınarak, “şelpe” uygulama biçimiyle Anadolu sazına uyarlanmıştır. “Bağlama İçin Besteler” (Erzincan E. , 2019) ve “Bağlama Metodu” (Sağ & Erzincan, 2009) kitaplarında ise hem halk müziği repertuarından hem de Erdal Erzincan’ın özgün bestelerinden “Gazel”, “Bahar Yeli”, “Ellik”, “Sarı Zeybek”, “Kaytağı”, “Giriftar” ve “Bağlama Üvertürü” gibi eserlerin “şelpe” uygulama biçimiyle düzenlendiği gözlemlenmektedir. Erol

Parlak'ın "El ile Çalma (Şelpe) Tekniği 1 (Parlak, 2001)" ve "El ile Çalma (Şelpe) Tekniği 2 (Parlak, 2005)" metotlarında ise, geleneksel "Boğaz havası" ve "Sarı Zeybek" gibi Türk halk müziği örneklerinin yanı sıra, Türk klasik müziği formlarından "Nihavend Longa" ve "Kürdilihicazkar" ile Batı müziği klasiklerinden "Türk Marşı" ve Sinan Ayyıldız'ın düzenlemesiyle yer alan "Für Elise"nin "şelpe" uygulama biçimiyle icra edildiği görülmektedir. Zeynel Sönmez'in "Şelpe Metodu (Sönmez, 2023)"nda çok çeşitli türkü, uzun hava ve oyun havası örneklerine yer verilirken; Ali Kazım Akdağ (Akdağ, 2023)'ın "İki Telli (Ruzba) Metodu"nda ise Anadolu'nun farklı yörelerinden eserlerin yanı sıra Azerbaycan'a ait türkü örnekleri de "iki telli bağlama" ve "şelpe" uygulama biçimiyle sunulmaktadır.

Sinan Ayyıldız'ın "Modern Şelpe Repertuarı (Ayyıldız, 2021)" adlı çalışmasında ise kökenleri farklı coğrafya ve müzik geleneklerine dayanan geniş bir eser yelpazesi sunulmakta, bu repertuvarda özellikle "Elmas", "Ay Laçın", "Basgali", "Aman Avcı" gibi Azeri eserler; "Şehnaz Longa" gibi klasik Türk müziği formları; "Yağcılar Zeybeği" gibi Ege yöresi halk müziği örnekleri; "Grodovsko Horo" gibi Bulgaristan geleneksel dans müziği; Bach'ın "Badinerie" ve Beethoven'ın "Moonlight Sonatı" adlı Batı klasik müziği eseri ve "Başındaki Yazma" gibi türkü formunda eserler "şelpe"yle icra edilmektedir.

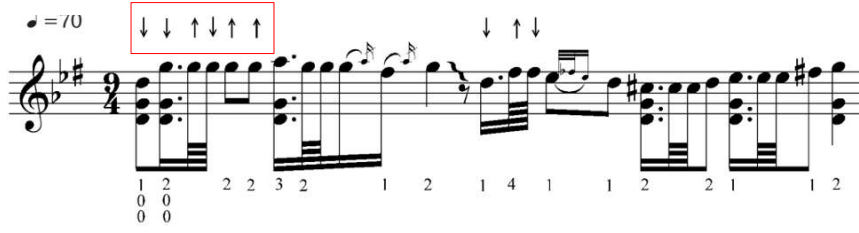
Ayrıca Ayyıldız (2018), "şelpe" tekniğinin çok sayıda saz icracısı tarafından çeşitli bestelerde, uyarlamalarda, albümlerde, müzik videolarında veya orkestralarda melodik ve armonik amaçlarla kullanıldığını ve bu isimlerden bazılarının A. Ozan Baysal, Adem Tosunoğlu, Ahmet Gökhan Coşkun, , Alexander Pewlo, Ali Kazım Akdağ, Arif Sağ, Baran Özer, Barış Güney, Bilal Demir, Burak Aykaç, Cem Çelebi, Cem Doğan, Cem Tarım, Cihan Türkoğlu, Devrim Canen, Dursun Can Çakın, Efrén López Sanz, Emre Dayıoğlu, Emre Gültekin, Erdal Akkaya, Erdal Beyazgül, Erdal Erzincan, Erol Parlak, Erkan Akalın, Erkan Çanakçı, Erdem Şimşek, Ersin Perçin, Evrim Yener, Faruk Çalışkan, Ferhat Durmuş, Gökhan Karakaya, Gökhan Kimverdi, Güven Türkmen, Hakan Eren, Hasret Gültekin, Haydar Kutluer, İsmail Çakır, Kemal Alaçayır, Kenan Tülek, Koray Berat Sarı, M. Evren Hacıoğlu, Mehmet Günay Eser, Merih Çeliktöpus, Mustafa Kılçık, Mücahit Kol, Musa Kurt, Nesimi Çimen, Orhan Bilge, Özay Gönülüm, Özlem Öznil, Ramazan Güngör, Rıza Kılıç, Ruşen Ozan Filiztek, Salih Gündoğdu, Sedat Akdağ, Sercan Baş, Serdar Deli, Sinan Ayyıldız, Talip

Özkan, Taylan Ergen, Ufuk Elik, Uğur Küçük, Volkan Kaplan ve Zeki Çağlar Namlı gibi isimler olduğunu belirtmiştir (Ayyıldız, 2018, s. 77).

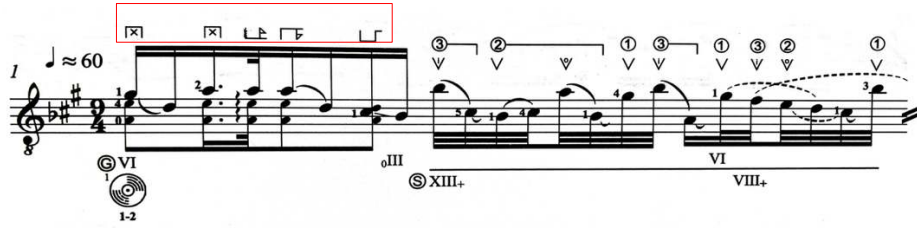
Sonuç olarak, incelenen kaynaklar ve repertuvarlar, uyarlama uygulamalarının Anadolu sazı geleneğinde önemli ve çok yönlü bir işlev üstlendiğini göstermektedir. Uyarlama; hem geleneksel müzik kültürünün farklı coğrafya ve türlerden eserlerle zenginleşmesini, hem de yeni tekniklerin ve yorumların Anadolu sazı icrasına aktarılmasını mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda gerek halk müziği gerek klasik ve Batı müziği repertuarından yapılan uyarlamalar, Anadolu sazı geleneğinin esnek, dönüşüme açık ve kapsayıcı bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Çalışmanın bu bölümünde Anadolu sazında mızraplı saz icrasındaki yaygın mızrap vuruş teknikleri ve mızrap kalıplarının tanbûrdaki pençe teknikleri aktarımı ele alınmıştır.

5.1 Aşağı ve Yukarı Tekil Mızrap Vuruşlarının Tanbûr İcrasındaki Pençe Teknikleri ile Uyarlanması

İncelediğimiz kaynaklarda bazı eserler üzerinden, mızraplı (tezene ile) ve mızrapsız (pençe/şelpe ile) icra örnekleri karşılaştırılarak mızrap yönlerinin, pençe tekniklerinde nasıl karşılık bulduğu somut örneklerle gösterilmiştir. Örneğin, “Yağcılar Zeybeği” adlı eserin mızraplı ve el ile çalma (pençe) icra biçimleri karşılaştırmalı olarak Şekil 5.1 ve Şekil 5.2’de sunulmuştur. Şekil 5.1’de Akdağ’ın (Akdağ & Derin, 2013) notasyonunda, aşağı yönlü ve yukarı yönlü mızrap vuruşları açıkça belirtilmiştir. Şekil 5.2’de ise Ayyıldız’ın (Ayyıldız, 2021, s. 59) çalışmasında, eserin el ile çalma (pençe) tekniğiyle uyarlanmış hali yer almaktadır. Her iki örnekte de aşağı yönlü mızrap vuruşlarının el ile çalmada aşağı yönlü pençe vuruşlarıyla; yukarı yönlü mızrap vuruşlarının ise yukarı yönlü pençe vuruşlarıyla karşılandığı gözlemlenmektedir. Mızrap ve pençe sembolleri renkli kutucuklarla işaretlenerek, iki icra tekniği arasındaki yön benzerlikleri görsel olarak vurgulanmıştır.



Şekil 5.1 Yağcılar Zeybeği eserinin mızraplı icra biçimi notası (Akdağ, 2013, s. 105)

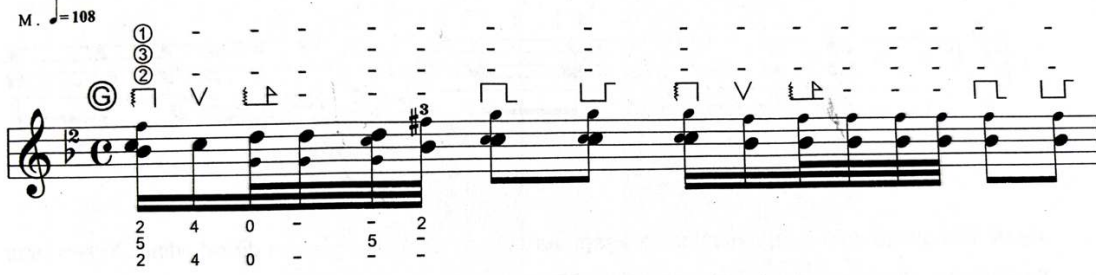


Şekil 5.2 Yağcılar Zeybeği eserinin el ile çalma (pençe) tekniğiyle uyarlanmış notası (Ayyıldız, 2021, s. 59)

Başka bir örnek olarak, “Seherde Bir Bağa Girdim” adlı eserin mızraplı ve el ile çalma (pençe) teknikleriyle icra biçimleri Şekil 5.3 ve Şekil 5.4’te karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Şekil 5.3’te yer alan mızraplı icra notasyonunda, aşağı ve yukarı yönlü mızrap vuruşları net şekilde gösterilmektedir. Şekil 5.4’te ise, Erol Parlak’ın el ile çalma (pençe) tekniğiyle yazdığı uyarlama notası bulunmaktadır. Her iki örnekte de aşağı yönlü mızrap vuruşlarının el ile çalmada aşağı yönlü pençe vuruşlarıyla; yukarı yönlü mızrap vuruşlarının ise yukarı yönlü pençe vuruşlarıyla karşılandığı gözlemlenmektedir.



Şekil 5.3 Seherde Bir Bağa Girdim eserinin mızraplı icra biçimi notası



Şekil 5.4 Seherde Bir Bağa Girdim eserinin el ile çalma (pençe) tekniğiyle uyarlanmış notası (Parlak, 2001)

Mızrap kullanımına yönelik çalışmalar incelendiğinde, bu konuda oldukça geniş bir literatürün mevcut olduğu görülmektedir. Çalışmaların önemli bir kısmı mızrabın tutuş biçimi, açısı, konumu ve tel ile temas noktaları gibi bedensel kurulum unsurlarına odaklanmış; özellikle başlangıç düzeyindeki öğrenme sürecinde doğru postür ve hazırbulunuşluk kazanımlarına ilişkin kapsamlı değerlendirmeler yapılmıştır. Bazı araştırmalarda mızrabın çalgı icrasındaki işlevi; sesin sürekliliği, temizliği, icracının hareket rahatlığı ve ergonomik uygunluk gibi parametreler üzerinden ele alınmıştır. Örneğin Atmaca'nın bağlama öğretiminde bedensel kurulum kazanımlarını konu alan yüksek lisans tezinde de, uzman görüşleri doğrultusunda belirlenen kazanımlar arasında mızrapla ilgili boyutlara yer verilmiş; tutuş açısı, konumu ve temas noktaları ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir (Atmaca, 2025). Atmaca'nın çalışması, mızrabın icra öncesi hazırlık ve bedensel kurulum sürecine dair önemli katkılar sunmakla birlikte, bağlama icrasında yukarıdan aşağı ve aşağıdan yukarı mızrap vuruşlarının tınısal işlevleri ve icra dinamiklerindeki farklılıkları kapsamamıştır. Literatürde de benzer şekilde bu yönde doğrudan bir incelemeye rastlanmamış, böylece araştırmamın temelini oluşturan önemli bir boşluk ortaya çıkmıştır. Bu nedenle mevcut çalışmada, mızrap vuruş yönlerinin işlev ve tını özelliklerinin pençe tekniklerine nasıl aktarılabileceğini ortaya koymak üzere uzman görüşlerine başvurulmuştur.

Yapılan kişisel görüşmeler, mızrap yönlerinin pençe tekniklerine aktarımında uygulanan yöntemlerin gerek fiziksel gerekse tınsal açıdan güçlü gerekçelere dayandığını göstermektedir. Attila Özdek (31 Mayıs 2025, kişisel görüşme), “bağlama” icrasında mızrabın vuruş yönünün genellikle iki eksenle –yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya– değerlendirildiğini, bunun dışında çapraz ya da dairesel gibi varyasyonların da gelenekte örnekleriyle var olduğunu belirtmiştir. Özdek’e göre, yukarıdan aşağıya yapılan vuruşlar, yer çekimiyle birlikte hareket edilmesi sayesinde icracı için hem daha kolay hem de daha güçlüdür; el ve kol ağırlığı doğal olarak bu vuruşun enerjisine eklenir. Buna karşılık, aşağıdan yukarıya yapılan vuruşlarda icracı, yer çekimine karşı ek bir efor sarf etmek zorunda kalır. Özdek, bu nedenle yukarıdan aşağıya vuruşların pratikte daha vurgulu ve kuvvetli çıktığını, hatta arka arkaya gelen vuruşlarda yukarıdan aşağıya vuruşun icracıyı daha az yorduğunu gözlemlemiştir. Ayrıca, mızrap vuruşlarının niteliğinde tezenenin sertliği, tutuş biçimi, bilek ve kol açısı gibi etkenler rol oynasa da fiziksel ve mekanik sınırlar çerçevesinde, yukarıdan aşağıya vuruşun doğal olarak avantajlı olduğunu belirtmiştir. Özdek’in özellikle vurguladığı bir diğer unsur, kaynaklarda genellikle yer çekimi etkisinin yeterince incelenmemesidir; oysa bu faktör, icrada hem kuvvet hem konfor açısından belirleyici bir role sahiptir.

Sami Emrah Gerekten (1 Haziran 2025, kişisel görüşme) ise, ardışık vuruşlarda yukarıdan aşağıya yönlü mızrapların aksi yöndeki mızrap hareketlerine nazaran konfor ve teknik hakimiyet bakımından farklı karakteristiklere sahip olduğunu düşünmektedir. Bu gerçekliğin daha çok el anatomisiyle ilgili olduğunu, elin normal konumunda bir düzlemde, serçe parmağına doğru bilekten kıvrılma açısının, baş parmağına doğru bilekten kıvrılma açısından daha büyük olduğunu belirtmiştir. Bahsedilen ilk bilek açısına dayalı hareket bağlama çalışmada yukarıdan aşağı yönlü tezene hareketini, diğeri ise aşağıdan yukarı yönlü tezene hareketini karşılamaktadır. Bu el anatomisinin gerçekliği olan bu açı farklılığı gereği, yukarıdan aşağıya yapılan vuruşlar, aşağıdan yukarıya kıyasla daha az kuvvet gerektirmekte ve icracının mızrap tekniği üzerindeki yönetimini doğrudan etkilemektedir. Gerekten’e göre bu anatomi, mızrap ergonomisiyle kendi arasında bir bağa sahiptir. Elde edilecek ton açısından ise üç tel gruplu bağlamalarda bam tellerinin üstte yer alması nedeniyle aşağıya yönlü tezenelerde belirgin bir ton farkı oluşabildiğini, ancak alt tel grubunun tamamının aynı

tel malzemesinden oluştuğu durumlarda ton farkının hissedilir olamayacağını belirtmiştir.

Ali Kazım Akdağ (2 Haziran 2025, kişisel görüşme), mızrap yönleri arasında şiddet eşit olsa dahi, özellikle yukarıdan aşağıya yapılan vuruşlarda basıncın ilk olarak bam tele uygulanması sebebiyle daha koyu ve mat bir tını elde edildiğini, aşağıdan yukarıya vuruşlarda ise elik tellerin parlak tınısının ön plana çıktığını ifade etmiştir. Akdağ, tezene ile çalınmış bir eserin uyarlamasında, yukarıdan aşağıya vuruşları genellikle aşağı yönlü pençe (baş parmak hariç tüm parmaklarla yapılan) tekniğiyle karşıladığını ve hareket yönü bakımından paralelliği korumaya dikkat ettiğini belirtmiştir. Bununla birlikte, müzikal uygulamada eserin duyumunu ve genel karakterini yansıtacak tekniklerin öncelikli olduğunu, yani duyumsal bütünlüğün ve eserin “total duyumunun” taklidinin esas alındığını vurgulamıştır.

Son olarak, Oğuzhan Açıkgoz (29 Mayıs 2025, yazılı görüşme), hem mızraplı hem mızrapsız saz icralarında ölçü başlarındaki ilk notaların genellikle aşağı yönlü mızrap vuruşu ile icra edildiğini; çoklu tel kullanımında, akort biçimlerinin armonik olarak yukarıdan aşağıya doğru sıralanmasının tercih edilen vuruş yönünü etkilediğini, temel olarak da elin ağırlığının yer çekimiyle birlikte aşağı yönlü vuruşta daha az enerjiyle daha etkili bir sonuç ortaya çıktığını belirtmiştir.

Doğrudan aktarılan uzman görüşleri incelendiğinde, her bir ifadenin mızrap yönlerinin işlevini farklı bir boyuttan ele aldığı görülmektedir. zdek’in vurgusu, yukarıdan aşağı vuruşlarda yer çekiminin sağladığı kuvvet desteği; Gerekten’in açıklamaları, el anatomisinin hareket ergonomisine getirdiği sınırlar; Akdağ’ın değerlendirmeleri, bam ve elik teller arasındaki tınısal farklılıklar; Açıkgoz’un görüşleri ise ölçü başlarında tercih edilen yönsel vuruş alışkanlıkları üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu farklı boyutlar, “yer çekimi”, “el anatomisi”, “tını farklılığı” ve “l başı yn tercihi” gibi kodlarla özetlenebilir. Uzmanların görüşleri birlikte değerlendirildiğinde, yukarıdan aşağı yönlü mızrap vuruşunun hem fiziksel hem de tınısal açıdan avantajlı olduğu; aşağıdan yukarı yönlü vuruşun ise farklı tınısal karakterler üreterek icraya çeşitlilik kattığı anlaşılmaktadır. Bu durum, araştırmamın temel sorusu olan mızrap yönlerinin pençe tekniklerine aktarımı açısından, aşağı yönlü mızrap vuruşlarının aşağı pençe ile; yukarı yönlü mızrap vuruşlarının ise yukarı pençe ile ilişkilendirilmesini işlevsel kılmaktadır.

Bu bağlamda, bir uyarlama stratejisi olarak genellikle aşağı mızrap vuruşlarının *rast*, yukarı mızrap vuruşlarının ise *ep* vuruşlarıyla temsil edilmesi mümkündür. Mızraplı

icra tekniğinde, her iki yöndeki tekil mızrap vuruşu da pençe tekniğindeki *rast* ve *çep* vuruşları ile birçok farklı parmak kombinasyonunda uygulanabilmektedir. Bu durum uyarlama açısından pek çok seçeneğin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

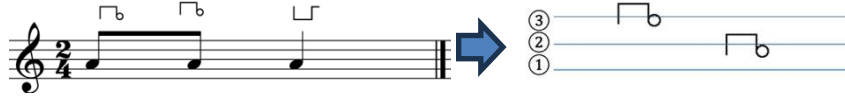
Aşağı yönlü mızrap vuruşu, Anadolu sazı icrasında tellere yukarıdan aşağıya yapılan tekil vuruşlar olup tanbûr pençe tekniğindeki *rast* vuruşları ile uyarlanabilir. *Rast* vuruşları, sağ elin aşağı yönde gerçekleştirdiği hareketleri ifade eder ve çeşitli parmak kombinasyonlarıyla uygulanabilir. Bu kombinasyonlardan ilk grup pençe tekniğinde tek parmakla yapılan *rast* vuruşlarıdır. En yaygın kullanılan vuruşlar; $\sqcap$, $\sqcap$ ve $\sqcap$ *rast* vuruşlarıdır. Buna ek olarak aşağı yönlü mızrap vuruşları, parmakların sırasıyla tellere temas ettiği taramalı *rast* vuruşları ile ($\text{§}\sqcap$) ya da dört parmağın eş zamanlı kullanıldığı *rast* ($\sqcap$) vuruşları ile karşılanabilmektedir.

Benzer bir şekilde yukarı yönlü mızrap vuruşlarının uyarlanmasına uygun olduğu düşünülen *çep* vuruşları da farklı kombinasyonlarda uygulanabilmektedir. Tek bir parmakla yapılan *çep* vuruşları bu amaç için uygun görülmektedir. Bu bakımdan başparmak ($\sqcap^P$), işaret parmak ($\sqcap$), orta parmak ($\sqcap$), yüzük parmak ($\sqcap$) ve serçe parmakla ($\sqcap$) yapılan *çep* vuruşları kullanılabilir. Buna ek olarak yukarı yönlü mızraplar, $\sqcap^P$ ve $\sqcap$ gibi sık kullanılan iki parmağın telleri aynı anda seslendirmesi ile gerçekleştirilen *çep* vuruşlarıyla da karşılanabilmektedir.

5.2 Takma Mızrap Vuruşunun Pençe Tekniğiyle Uyarlanması

Anadolu sazı icrasında takma mızrap vuruşu, “mızrabın tellere temas ettikten sonra çok kısa bir zaman dilimi içerisinde telden ayrılması ve telde ‘takılma’ benzeri bir etki yaratmasıdır” (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 36). Bu vuruş biçimi mızraplı saz icrasında aşağı yönlü ve yukarı yönlü olmak üzere iki farklı şekilde uygulanmaktadır.

Aşağı yönlü takma mızrap vuruşu tanbûr pençe teknikleriyle iki farklı biçimde uygulanabilmektedir. İlk olarak baş parmağın doğal kıvrılma yönü aşağı yönlü olduğu için baş parmağın sırasıyla ardışık iki tele uygulanması bu vuruş biçimi için uygun bir uyarlama alternatifidir.



Şekil 5.5 baş parmakla aşağı yönlü takma vuruşu⁵⁴

İkinci bir uyarlama alternatifini ise sağ el işaret parmağının tırnak yüzeyi ile aşağı yönlü olarak sırasıyla iki teli seslendirmesi şeklinde yapılan uygulamadır. Bu vuruş biçimi zaman zaman ise orta parmak ile de icra edilebilir.



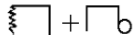
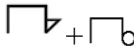
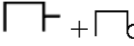
Şekil 5.6 işaret parmakla aşağı yönlü takma vuruşu

Yukarıdaki alternatifler dışında çeşitli uyarlama yaklaşımları gerçekleştirilebilir. Bu çalışmada takma mızrap vuruşu etkisini karşılamak amacıyla kullanılan pençe vuruşu kombinasyonlarında, yukarıda bahsi geçen vuruşların yanı sıra, tüm telleri birden seslendirmeye dayalı geniş yüzeyli uygulamalar da tercih edilmiştir.

Aşağı yönlü takma vuruş için kullanılabilecek “*rast*” vuruşuna ait parmak kombinasyonları çizelge 5.5’teki gibidir.

⁵⁴ Şekil 5.5 ve 5.6’da sağ tarafta yer alan ve bu bölümde diğer şekillerde de kullanılan gösterim şeklinde vuruşların sıralaması soldan sağa zamansal önceliğe göre sıralanmıştır. Diğer bir deyişle soldaki vuruş, sağdakine göre daha erken gerçekleşmektedir. Ayrıca hangi vuruşun hangi tellere yapıldığı vuruş sembollerinin ilgili tel üzerine konumlandırılması ile belirtilmiştir.

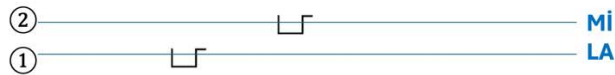
Çizelge 5.1 Aşağı Yönlü Takma Mızrap Etkisini Karşılayan Aşağı Yönlü Pençe Vuruş Kombinasyonları.



İçerisinde sağ el başparmak dışındaki parmakların doğal kıvrılma yönü yukarı olduğu için yukarı yönlü takma mızrap vuruşu etkisini uyarlamak amacı ile daha fazla vuruş alternatifleri oluşturulabilmektedir. Bu çalışmada, söz konusu etkinin pençe tekniğiyle karşılanmasına yönelik çeşitli uygulamalar şu şekilde sınıflandırılmıştır:

İlk olarak aynı parmakla iki tele yukarı yönlü olarak yapılan ardışık vuruşlar tercih edilebilir. Parmak, teller üzerinde kısa süreli bir “sekme” yaratmakta; bu da takma mızrapın karakteristik etkisini teknik olarak karşılamaktadır. Şekil 5.5’te bu uygulama biçiminin iki tel grubuna ait sazların uyarlanmasına ilişkin bir örnek gösterilmiştir (bkz. şekil 5.7).

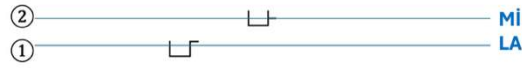


Şekil 5.7 Aynı parmakla iki tele yukarı yönlü uygulanan pençe vuruşu (iki sıralı telleme sistemi)

Şekil 5.1’de, işaret parmağının alt tel (LA) üzerinden başlayarak üst tele (Mİ) doğru yukarı yönlü hareketi görülmektedir. Görselde işaret parmağı örnek olarak kullanılmış olmakla birlikte, bu teknik farklı parmaklarla da uygulanabilmektedir. Örneğin $\text{L}^{\text{f}} + \text{L}^{\text{f}}$, $\text{L}^{\text{L}} + \text{L}^{\text{L}}$, $\text{L}^{\text{A}} + \text{L}^{\text{A}}$, $\text{L}^{\text{P}} + \text{L}^{\text{P}}$ gibi varyasyonları uygulamak mümkündür.

Bunun yanı sıra ikinci bir uygulama şekli de iki farklı parmağın (örneğin işaret ve orta parmak) aynı yönde iki ayrı tele sırayla yukarı yönlü vuruş uygulanmasıdır. Böylece takma mızrap vuruşunun etkisi ardışık parmak hareketleriyle karşılanmaktadır.

Parmak kullanımı belirli bir sıraya bağlı değildir; uygulamada parmaklar hem art arda (örneğin baş $\rightarrow$ işaret, işaret $\rightarrow$ orta) hem de birbirinden bağımsız şekilde (örneğin işaret $\rightarrow$ yüzük gibi) tercih edilebilmektedir (bkz şekil 5.8 ve şekil 5.9). Bu yöntem, teknik açıdan birebir karşılık sunmasa da pençe tekniği içinde etkiyel benzerlik temelinde geliştirilmiş işlevsel bir uyarlama olarak değerlendirilmiştir.

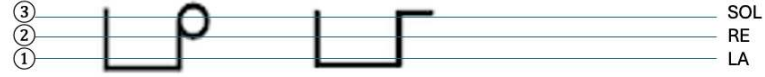


Şekil 5.8 Ardışık parmaklarla iki tele yukarı yönlü uygulanan pençe vuruşu



Şekil 5.9 Bağımsız parmaklarla iki tele yukarı yönlü uygulanan pençe vuruşu

Takma mızrap etkisini karşılamak amacıyla uygulanan yöntemlerden biri de iki farklı parmakla tüm tellere yukarı yönlü olarak yapılan pençe vuruşudur. Bu teknikte parmaklar, teller boyunca yukarı yönde temas eder. Parmakların doğrudan ve güçlü biçimde tüm tellere temas etmesiyle, mızrabın sekme etkisine yakın bir sonuç elde edilir. Dokusal olarak birebir karşılık sunmasa da alternatif bir ifade olarak takma mızrap vuruşu uyarlamalarında kullanılması mümkündür. Bu uygulama hem iki tel grubu hem de üç tel grubuna sahip sazlarda kullanılabilir (bkz. şekil 5.10).



Şekil 5.10 İki farklı parmakla tüm tellere yukarı yönlü uygulanan pençe vuruşu

Bu teknikte sabit bir parmak kombinasyonu bulunmaz. İcracı, baş–orta, işaret–orta ya da işaret-serçe (*doçep*) gibi farklı parmak çiftleriyle bu vuruşu gerçekleştirebilir. Tercih edilen kombinasyon, icracının el pozisyonuna ve icra edilen pasajın yapısına göre değişebilir.

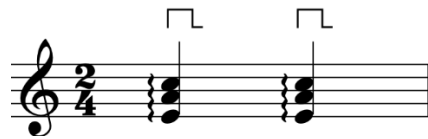
5.3 Sürüklemeli Mızrap Vuruşunun Pençe Tekniğiyle Uyarlanması

Birden fazla tel grubuna uygulanan aşağı ve yukarı yönlü mızrap vuruşları, telleri aynı anda tınlatabildiği gibi, kısa süreli bir zaman aralığıyla teker teker ve ardışık biçimde de tınlatabilmektedir. Çalışmamızda bu tür mızrap vuruşları tanımlayıcı olarak “sürüklemeli mızrap vuruşu” başlığı altında ele alınmıştır.

Bu vuruş biçimi mızraplı saz icrasında aşağı yönlü ve yukarı yönlü olmak üzere iki farklı şekilde uygulanmaktadır.

Aşağı yönlü sürüklemeli mızrap vuruşu tanbûr pençe teknikleriyle iki farklı yaklaşımla uygulanabilmektedir.

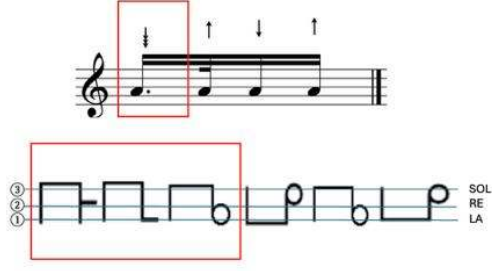
Bu yaklaşımlardan ilki tek bir parmağın aşağı yönde sürüklenerek sırasıyla tellerin seslendirmesiyle gerçekleştirilebilir (bkz şekil 5.11).



Şekil 5.11 tek bir parmağın aşağı yönde sürüklenerek uygulanması

Görselde işaret parmağı örnek olarak kullanılmış olmakla birlikte, bu vuruş farklı parmaklarla da uygulanabilmektedir.

Yaklaşımlardan bir diğeri ise orta, işaret ve baş parmak gibi üç farklı parmağın ardışık olarak kullanılmasıyla gerçekleştirilebilmektedir (bkz şekil 5.12).

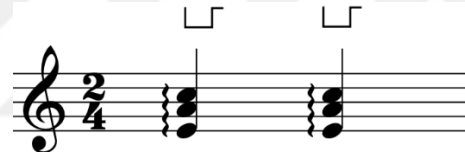


Şekil 5.12 üç farklı parmağın aşağı yönde sürüklenerek uygulanması

Şekil 5.6'daki parmak kombinasyonları örnek olarak kullanılmış olmakla birlikte bu vuruş $\square + \square + \square$ ya da $\square + \square + \square$ gibi farklı parmak kombinasyonlarıyla da icra edilebilmektedir.

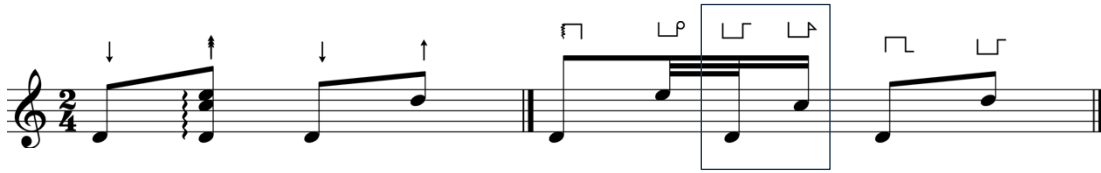
Yukarı yönlü sürüklemeli mızrap vuruşları da tanbûr pençe teknikleriyle iki farklı yaklaşımla uygulanabilmektedir.

Yaklaşımlardan ilki tek bir parmağın yukarı yönde sürüklenerek sırasıyla tellerin seslendirmesiyle gerçekleştirilebilir (bkz şekil 5.13).



Şekil 5.13 tek bir parmağın yukarı yönde sürüklenerek uygulanması

Yaklaşımlardan bir diğeri ise üç farklı parmağın ardışık olarak yukarı yönde uygulanmasıyla gerçekleştirilebilmektedir (bkz. Şekil 5.14).



Şekil 5.14 yukarı yönlü sürüklemeli mızrap vuruşu ve pençe tekniğine uyarlanması

Şekil 5.14'te gösterilen yukarı yönlü sürüklemeli vuruşta baş parmak ile çep ve gonçe vuruşları tercih edilmiştir. Bu parmak kombinasyonları örnek olarak kullanılmış olmakla birlikte bu vuruş farklı parmak kombinasyonları ile icra edilebilmektedir.

5.4 Çoklu Mızrap Vuruşlarının Pençe Tekniğiyle Uyarlanması

Çoklu mızrap vuruşları, bağlama icrasında ikileme, mordan, tremolo ve tril gibi süsleme unsurlarının yanı sıra çeşitli mızrap kalıplarının ritmik ifadesinde de kullanılan vuruşlardır. Bu vuruşlar, genellikle aşağı-yukarı veya yukarı-aşağı yönlü mızrap çiftlerinin hızlı ve ardışık şekilde uygulanmasıyla oluşur. Mızrap vuruşu sayısına bakılmaksızın, bu tip ikili ve çoklu hareketler kaynaklarda çoklu mızrap sembolleri ile gösterilmektedir (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 44).

Çoklu mızrap vuruşları içerisinde sık kullanılan yapılardan biri, farklı yönlerde art arda uygulanan ikili mızrap vuruşlarıdır. Bu vuruşlar genellikle aşağı-yukarı ya da yukarı-aşağı yönlü iki mızrap vuruşundan oluşur (bkz. Şekil 5.15).

	Notasyonda Sembollerle Gösterimi	Notasyonda Açık gösterimi
a)		
b)		

Şekil 5.15 a) çoklu mızrap ile icra edilen “üstten çırpma” mızrap kalıbı b) çoklu mızrap vuruşu ile icra edilen “alttan çırpma” mızrap kalıbı (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 45).

İkili mızrap vuruşları dört farklı yaklaşımla uygulanabilmektedir. Bu yaklaşımlardan ilki tek bir parmağın önce aşağı, ardından yukarı yönlü kısa aralıklarla gerçekleştirdiği vuruştur.

Bu vuruşlar elin beş parmağıyla da uygulanabilir; ancak tanbûr icrasında işaret parmağın sık tercih edildiği gözlemlenmiştir (bkz. şekil 5.16).



Şekil 5.16 Aşağı–yukarı yönlü ikili pençe vuruşunun işaret parmağıyla uygulanaşı

Bir diğerk yaklaşım ise, ardışık iki farklı parmağın aşağı yönlü gerçekleştirdiğı vuruştur (bkz şekil 5.17).

Bu teknik, elin beş parmağıyla da uygulanabilir; ancak tercih edilen parmak dizilimi icracının el pozisyonuna ve pasajın yapısına göre değişebilir.



Şekil 5.17 Aşağı–yukarı yönlü ikili mızrap vuruşunun pençe tekniğıyle iki farklı parmakla aşağı yönde uygulanaşı

Yaklaşımardan bir diğeri ise önce yukarı yönlü, ardından aşağı yönlü olarak iki kez tekil vuruş yapar. Vuruşlar arasında belirgin bir zaman farkı bulunmaz; yön değişimine rağmen parmak değişmeden aynı ritmik etki elde edilmeye çalışılır. Elin beş parmağıyla da uygulanabilen bu teknik, pratikte genellikle işaret parmağıyla tercih edilmektedir (bkz şekil 5.18).



Şekil 5.18 Yukarı–aşağı yönlü ikili mızrap vuruşunun pençe tekniğıyle aynı parmakla uygulanaşı

Yaklaşımardan bir diğeri ise ilk vuruşun bir parmakla yukarı yönlü, ikinci vuruşun ise farklı bir parmakla yine yukarı yönde gerçekleştirilmesidir. Kullanılan parmaklar ardışık bir düzende tercih edilebileceğı gibi, sabit bir sıra takip etmeksizin de uygulanabilir; örneğın işaret parmağını orta ya da serçe parmak izleyebilir. Parmak dizilimi, icracının el pozisyonuna, hız kontrolüne ve pasaj yapısına göre şekillenmektedir. Bu yapıya ait çeşitli vuruş yönleri Şekil 5.19’te verilmiştir.



Şekil 5.19 Yukarı–aşağı yönlü ikili vuruşların pençe tekniğiyle farklı parmaklarla uygulanışı

Örnek notada, birinci ölçüde işaret ve orta parmakla uygulanan kombinasyon, ikinci ölçüde işaret ve serçe parmakla oluşturulan doçep kalıbı, üçüncü ölçüde ise baş ve işaret parmakla icra edilen varyant *doçep* yaklaşımı görülmektedir.

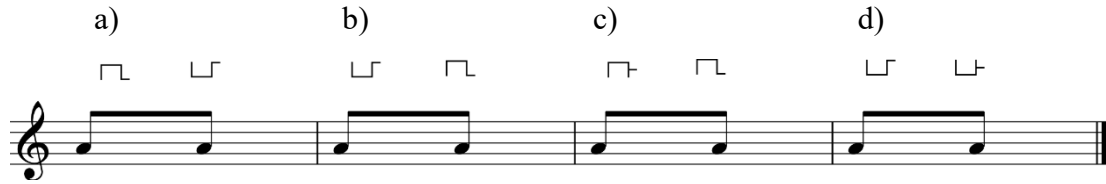
Çoklu mızrap vuruşları arasında yer alan bir diğer teknik ise tremolodur. Tremolo, müzikte bir tekrar ifadesidir (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 66). Terim, tek bir perdenin hızlı ve ardışık biçimde tekrar edilmesini ifade ettiği gibi, komşu olmayan iki farklı perdenin dönüşümlü ve eşit zamanlı olarak tekrarlanması şeklinde de kullanılabilir. Saz icrasında ise tremolo, ağırlıklı olarak tek bir perdenin çok sayıda tekrarı şeklinde uygulanır (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 66).

Tremolo, müzik yazısında nota değeri üzerinde yer alan çapraz çizgiler ile gösterilir. Bu çizgiler, tekrarın sıklığını ve uygulanan notanın ritmik yoğunluğunu belirtmek amacıyla kullanılır. Örneğin dörtlük veya noktalı dörtlük gibi değerlerdeki notalara uygulanan tremololar, çizgi sayısına göre farklı hızlarda yorumlanabilir. (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 66). Şekil 5.20’de farklı değerlerde icra edilen dörtlük ve noktalı dörtlük değerindeki tremoloları gösteren sembollerin açık yazımdaki karşılıkları gösterilmiştir.



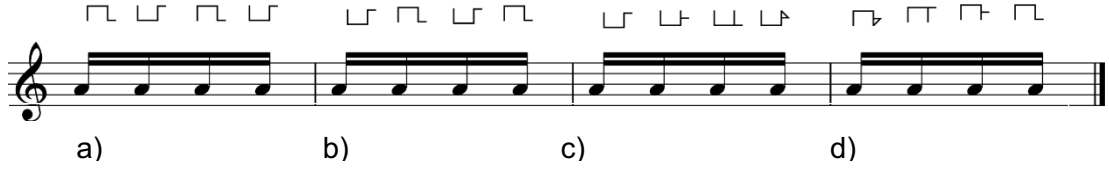
Şekil 5.20 Şekil 11’de farklı değerlerde icra edilen dörtlük ve noktalı dörtlük değerindeki tremoloları gösteren sembollerin açık yazımdaki karşılıkları (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 66)

$\text{♩} = \text{♩}$ dörtlük değerindeki tremolo için geliştirilen pençe yaklaşımı, aynı parmakla aşağı-yukarı veya yukarı-aşağı yönlü ardışık vuruşlarla gerçekleştirilebildiği gibi, farklı ve ardışık iki parmakla yalnızca aşağı ya da yalnızca yukarı yönlü tekrarlı vuruşlar şeklinde de uygulanabilmektedir (bkz şekil 5.17).



Şekil 5.21 Dörtlük değerindeki tremolo ifadesinin pençe tekniğiyle uygulanış biçimleri: (a) aynı parmakla aşağı-yukarı (b) aynı parmakla yukarı-aşağı yönlü ardışık vuruşlarla yapılan tremolo yaklaşımı, (c) farklı ve ardışık iki parmakla yalnızca aşağı vuruş (d) ardışık iki parmakla yukarı yönlü vuruş

$\text{♩} = \text{♩}$ dörtlük değerindeki tremolo için geliştirilen pençe yaklaşımı, aynı parmakla aşağı-yukarı-aşağı-yukarı veya yukarı-aşağı-yukarı-aşağı yönlü ardışık vuruşlarla gerçekleştirilebildiği gibi, farklı ve ardışık dört parmakla yalnızca aşağı ya da yalnızca yukarı yönlü tekrarlı vuruşlar şeklinde de uygulanabilmektedir. Bu tür uygulamalar tanbûr icrasında *şor* olarak adlandırılan pençe kalıbına karşılık gelmektedir.



Şekil 5.22 (a) Aynı parmakla aşağı-yukarı-aşağı-yukarı yönlü ardışık vuruşlar, (b) aynı parmakla yukarı-aşağı-yukarı-aşağı yönlü ardışık vuruşlar, (c) farklı ve ardışık dört parmakla yalnızca yukarı yönlü tekrarlı vuruşlar, (d) farklı ve ardışık dört parmakla yalnızca aşağı yönlü vuruşlar

 dörtlük değerindeki tremolo için geliştirilen pençe yaklaşımı, aynı parmakla aşağı-yukarı-aşağı-yukarı-aşağı-yukarı-aşağı-yukarı veya yukarı-aşağı-yukarı-aşağı-yukarı-aşağı-yukarı-aşağı yönlü ardışık vuruşlarla gerçekleştirilebilir, farklı ve ardışık dört parmakla yalnızca aşağı ya da yalnızca yukarı yönlü tekrarlı vuruşlar şeklinde uygulanabilir, farklı ve ardışık dört parmakla aşağı ardından farklı ve ardışık dört parmakla yukarı ya da farklı ve ardışık dört parmakla yukarı ardından farklı ve ardışık dört parmakla aşağı şeklinde uygulanabilir (bkz. Şekil 5.23).



1. Yaklaşım :
2. Yaklaşım :
3. Yaklaşım :
4. Yaklaşım :
5. Yaklaşım :
6. Yaklaşım :

Şekil 5.23 Dörtlük değerli tremolo için geliştirilmiş altı farklı pençe yaklaşımı

Şekil 5.23'te, dörtlük süreli bir tremolo yapısının pençe tekniğiyle uygulanışına yönelik altı farklı yaklaşım yer almaktadır. Her bir yaklaşımda vuruş yönleri ve parmak çeşitliliği farklılık göstermektedir. Aynı parmakla çift yönlü vuruşlar, farklı parmaklarla tek yönlü tekrarlı vuruşlar ve ardışık parmak geçişleri gibi teknikler örneklendirilmiştir. Şekildeki parmak kombinasyonları örnek amaçlıdır; hangi parmakların tercih edileceği icracının teknik yaklaşımı ve fiziksel alışkanlıklarına bağlı olarak değişebilir.



noktalı dörtlük değerindeki tremolo için farklı yaklaşımlar uygulanabilmektedir.

Bu yaklaşımlardan biri tanbûr icrasında *riz do angosti* olarak adlandırılan ilk vuruşun aşağı yönlü diğer iki vuruşun işaret ve serçe parmağıyla yukarı yönde gerçekleştirdiği pençe kalıbı uygulanabilir. Tanbûr icrasında yukarı yönlü vuruşlarda, işaret ve serçe parmak kombinasyonunun yanı sıra, baş ve işaret parmakla gerçekleştirilen uygulamalara da sıkça rastlanmaktadır (bkz şekil 5.24).



Şekil 5.24 (a) “Riz do angostı” olarak adlandırılan, ilk vuruşun aşağı, sonraki iki vuruşun ise işaret ve serçe parmakla yukarı yönde gerçekleştirildiği pençe kalıbı, (b) Yukarı yönlü vuruşlarda baş ve işaret parmak kombinasyonu ile uygulanan alternatif pençe yaklaşımı

Bir diğer yaklaşım ise, tüm vuruşların yukarı yönde gerçekleştirilmesidir. Tanbûr icrasında, özellikle orta, yüzük ve serçe parmakların ardışık biçimde yukarı yönde yaptığı vuruşlarla oluşturulan tremolo ifadesine sıkça rastlanmaktadır (bkz şekil 5.25).

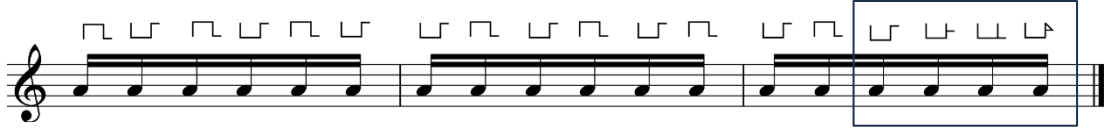


Şekil 5.25 Tüm vuruşların yukarı yönde gerçekleştirildiği pençe yaklaşımı: Orta, yüzük ve serçe parmakların ardışık şekilde yukarı yönlü vuruşlarıyla oluşturulan tremolo ifadesi

Bu tür uygulamalarda, tremolo ifadesinin süresi sabit bir değerden ziyade yoruma dayalıdır. Şekil 5.26 ve Şekil 5.27’de örnek olarak verilen tremolo ifadelerinin süre değerleri, icracının tercihi ve eserin ritmik yapısına bağlı olarak değişkenlik gösterebilir.



Altı vuruştan oluşan noktalı dörtlük değerindeki tremolo ifadesi, tanbûr pençe tekniğiyle farklı biçimlerde uygulanabilmektedir. Bu yaklaşımlar arasında; tek bir parmakla aşağı–yukarı yönlü vuruşların tekrarı, tek parmakla yukarı–aşağı yönlü vuruşların tekrarı ve yukarı–aşağı vuruşların ardından şor kalıbıyla devam eden varyasyonlar yer almaktadır (bkz şekil 5.22). Bu uygulamalar hem vuruş yönü hem de parmak tercihi bakımından farklılık gösterebilmekte ve icracının yorumuna göre çeşitlenebilmektedir.



Şekil 5.26 Dörtlük değerindeki tremolo ifadesi için altı vuruştan oluşan farklı pençe yaklaşımları: (a) Tek parmakla aşağı-yukarı yönlü vuruşların tekrarı, (b) Tek parmakla yukarı-aşağı yönlü vuruşların tekrarı, (c) Yukarı-aşağı vuruşların ardından şor kalıbıyla sürdürülen varyasyon



12 vuruşluk tremolo ifadesinin tanbûr pençe tekniğiyle uygulanışına dair farklı yaklaşımlar: aşağı-yukarı yönlü vuruşların tekrarı, yukarı-aşağı yönlü vuruşların tekrarı, yukarı-aşağı-yukarı-aşağı vuruşlarından sonra iki şor kalıbı, dört adet yukarı-aşağı vuruşun ardından bir şor kalıbı, üç ardışık yukarı yönlü vuruştan oluşan şor dizisinden oluşan yaklaşımlardır.



Şekil 5.27 aşağı-yukarı yönlü vuruşların tekrarı



Şekil 5.28 yukarı-aşağı yönlü vuruşların tekrarı



Şekil 5.29 yukarı-aşağı-yukarı-aşağı vuruşlarından sonra iki şor kalıbı



Şekil 5.30 dört adet yukarı-aşağı vuruşun ardından bir şor kalıbı



Şekil 5.31 üç ardışık yukarı yönlü vuruştan oluşan şor dizisi

Mızraplı saz icrasında kullanılan tremolo ifadelerinin yanı sıra daha önce “pençe kalıpları” başlığı altında ele alınan bazı pençe kalıpları da tremolo ifadelerini karşılayabilmektedir. Bu pençe kalıpları; beş vuruşun bir araya gelerek oluşturduğu ve tanbûr icrasında “riz peyvasteh” olarak isimlendirilen pençe kalıpları ve varyantları, yedi vuruşun bir araya gelerek oluşturduğu ve tanbûr icrasında “golriz” olarak isimlendirilen pençe kalıpları ve varyantları, vuruş sayısından bağımsız olarak aşağı-yukarı yönlü vuruşlardan oluşan çoklu pençe kalıpları ve bu kalıpların farklı parmak kombinasyonları da yer almaktadır.



Şekil 5.32 On beş vuruştan oluşan tremolo ifadesine yönelik bir pençe kalıbı alternatif



Şekil 5.33 on vuruştan oluşan tremolo ifadesine yönelik bir pençe kalıbı alternatif

5.5 Mızrap Kalıplarının Ehl-i Hak Tanbûru Pençe Kalıplarıyla Uyarlanması

Bu bölümde mızraplı saz icrasında yaygın görülen mızrap kalıplarının tenbur icra teknikleri ile uygulanmasına yönelik örnekler incelenecektir. Ayyıldız ve Gündoğdu'nun (2021, s. 31) ifadesine göre, saz icrasında pek çok mızrap tekniği kullanılmakta ve bu tekniklerin aynı ya da farklı ritmik değerlerle bir araya gelmesiyle çok çeşitli mızrap kalıpları oluşmaktadır. Bu farklı kombinasyonlar, icracıya sayısız seçenekler sunmaktadır.

5.5.1 Tekil mızrap vuruşu, çoklu mızrap vuruşu ve takma mızrap vuruşunun bir araya gelmesiyle oluşan mızrap kalıbı



Şekil 5.34 Tekil Mızrap Vuruşu, Çoklu Mızrap Vuruşu ve Takma Mızrap Vuruşunun Bir Araya Gelmesiyle Oluşan Mızrap Vuruşu

Şekil 5.30'da gösterilen mızrap kalıbı üç farklı mızrap tekniğinden oluşmaktadır. İlk olarak tüm tellere aşağı yönde, ardından “ikileme” olarak ifade edilen yukarı-aşağı yönde ve son olarak yukarı yönlü takma mızrap vuruşu ile gerçekleştirilmektedir.

Bu tanımlı yapılan mızrap kalıbı için yedi farklı pençe tekniği yaklaşımı geliştirilmiştir.

Her bir yaklaşıma ortak olarak, üstten gelen tüm tellere mızrap için taramalı *rast* veya dört parmakla eşzamanlı yapılan *rast* vuruşu uygulanmaktadır. Kalıbın ikinci, üçüncü ve dördüncü vuruşları bir vuruş dizisi olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda, ilk yaklaşımda parmaklar sırasıyla işaret, orta ve yüzük parmaklarıyla *çep* vuruşlar; ikinci yaklaşımda baş, işaret ve orta parmaklarla *çep* vuruşlar; üçüncü yaklaşımda ise orta, yüzük ve serçe parmaklarıyla yine *çep* vuruşlar kullanılmaktadır. Dördüncü yaklaşımda parmaklar sırasıyla işaret parmağıyla *rast*, *çep* ve tekrar *rast* vuruşlarını; beşinci yaklaşımda yüzük, orta ve işaret parmaklarıyla *rast* vuruşlarını; altıncı yaklaşımda orta, yüzük ve baş parmaklarıyla *rast* vuruşlarını; yedinci yaklaşımda ise

serçe, yüzük ve orta parmaklarıyla *rast* vuruşlarını gerçekleştirmektedir. Son aşamada ise, birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü yaklaşımlarda, bir önceki aşamadaki son vuruşun aynısı tekrarlanmaktadır. Beşinci, altıncı ve yedinci yaklaşımlarda ise herhangi bir parmak ile *çep* vuruşu icra edilebilmektedir (bkz çizelge 5.2).



Çizelge 5.2 Tekil mızrap vuruşu, çoklu mızrap vuruşu ve takma mızrap vuruşunun bir araya gelmesiyle oluşan mızrap kalıbının pençe tekniğine uyarlanması.



Tüm tellere aşağı yönlü vuruş	Alt telde uygulanan ikinci, üçüncü ve dördüncü vuruş	Üst telde uygulanan “takma” vuruşu
 veya 	 +  + 	
 veya 	 +  + 	
 veya 	 +  + 	
 veya 	 +  + 	
 veya 	 +  + 	Herhangi bir parmak ile <i>çep</i> vuruşu gelebilir
 veya 	 +  + 	Herhangi bir parmak ile <i>çep</i> vuruşu gelebilir
 veya 	 +  + 	Herhangi bir parmak ile <i>çep</i> vuruşu gelebilir

5.5.2 Çoklu mızrap vuruşu ile tekil mızrap vuruşundan oluşan mızrap kalıbı

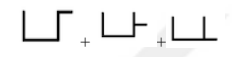


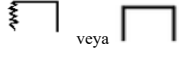
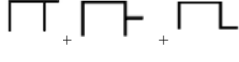
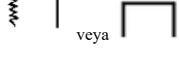
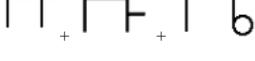
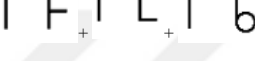
Şekil 5.35 Çoklu mızrap ile tekil mızrap vuruşlarından oluşan mızrap kalıbı

Şekil 5.35'te gösterilen mızrap kalıbı, ilk olarak aşağı vuruşla seslendirilen noktalı onaltılık nota, ardından yukarı ve aşağı vuruşlarla seslendirilen iki adet altmış dördlük nota ve son olarak ikisi de yukarı vuruşla seslendirilen iki onaltılık nota içeren toplam beş vuruştan oluşmaktadır.

Bu mızrap kalıbı için sekiz farklı yaklaşım tercih edilebilmektedir. Birinci ve ikinci vuruş için her yaklaşımda, taramalı veya eş zamanlı *rast* tercih edilebilmektedir. İkinci, üçüncü ve dördüncü vuruş için birinci yaklaşım; baş, işaret ve serçe parmaklarıyla *çep*, ikinci yaklaşım; işaret, orta ve yüzük parmaklarıyla *çep*, üçüncü yaklaşım; orta, yüzük ve serçe parmaklarıyla *çep*, dördüncü yaklaşım; baş, orta ve serçe parmaklarıyla *çep*, beşinci yaklaşım; yüzük, orta ve işaret parmaklarıyla *rast*, altıncı yaklaşım; yüzük, orta ve baş parmaklarıyla *rast*, yedinci yaklaşım; orta, işaret ve baş parmaklarıyla *rast*, sekizinci yaklaşım ise orta, işaret ve baş parmaklarıyla *rast* vuruşudur. Son vuruş için her yaklaşımda herhangi bir parmak ile *çep* vuruşu yapılabilir; bu vuruşu gerçekleştiren parmakların ikisi aynı parmak da olabilir, farklı parmaklar da olabilir. (Bkz. çizelge 5.3).

Çizelge 5.3 Çoklu Mızrap Vuruşu ile Tekil Mızrap Vuruşundan Oluşan Mızrap Kalıbının Pençe Tekniğine Uyarlanması.

Birinci vuruş	İkinci, üçüncü ve dördüncü vuruş	Son vuruş
		Herhangi bir parmak ile çep vuruşu yapılabilir; bu vuruşu gerçekleştiren parmakların ikisi aynı parmak da olabilir, farklı parmaklar da olabilir.
		Herhangi bir parmak ile çep vuruşu yapılabilir; bu vuruşu gerçekleştiren parmakların ikisi aynı parmak da olabilir, farklı parmaklar da olabilir.
		Herhangi bir parmak ile çep vuruşu yapılabilir; bu vuruşu gerçekleştiren parmakların ikisi aynı parmak da olabilir, farklı parmaklar da olabilir.
		Herhangi bir parmak ile çep vuruşu yapılabilir; bu vuruşu gerçekleştiren parmakların ikisi aynı parmak da olabilir, farklı parmaklar da olabilir.

		Herhangi bir parmak ile çep vuruşu yapılabilir; bu vuruşu gerçekleştiren parmakların ikisi aynı parmak da olabilir, farklı parmaklar da olabilir.
		Herhangi bir parmak ile çep vuruşu yapılabilir; bu vuruşu gerçekleştiren parmakların ikisi aynı parmak da olabilir, farklı parmaklar da olabilir.
		Herhangi bir parmak ile çep vuruşu yapılabilir; bu vuruşu gerçekleştiren parmakların ikisi aynı parmak da olabilir, farklı parmaklar da olabilir.
		Herhangi bir parmak ile çep vuruşu yapılabilir; bu vuruşu gerçekleştiren parmakların ikisi aynı parmak da olabilir, farklı parmaklar da olabilir.

5.5.3 Sürüklemeli mızrap vuruşu, çoklu mızrap vuruşu ve tekil mızrap vuruşundan oluşan mızrap kalıbı



Şekil 5.36 Dörtlük ve Noktalı Dörtlük Değerindeki Sürüklemeli Mızrap Vuruşu, Çoklu Mızrap ve Tekil Mızrap Vuruşundan Oluşan Mızrap Kalıbı

Şekil 5.36’da gösterilen dörtlük değerindeki mızrap kalıbı; ilk olarak aşağı vuruşla seslendirilen noktalı onaltılık, ardından yukarı vuruşla seslendirilen otuz ikilik ve onaltılık değerinde aşağı ve yukarı vuruşlardan oluşmaktadır. Noktalı dörtlük değerindeki mızrap kalıbı ise ilk olarak aşağı vuruşla seslendirilen noktalı onaltılık,

ardından yukarı vuruşla seslendirilen otuz ikilik ve sekizlik değerindeki aşağı vuruş ile onaltılık değerinde aşağı ve yukarı vuruşlardan oluşmaktadır.

Çizelge 5.4’te dörtlük değerindeki mızrap kalıbı için dört yaklaşım örneği verilmiştir. İlk üç yaklaşımda ardışık parmakların aşağı yönlü vuruşları yer almaktadır. Bu üç yaklaşımda ardışık parmaklar (orta-işaret-baş; yüzük-orta-işaret; serçe-yüzük-orta) şeklinde *rast* vuruşları tercih edilebilir.

Bu üç yaklaşımın yukarı-aşağı yönlü çoklu (ikileme) mızrap vuruşları için ise bir önceki vuruş hangi parmakla bitmişse, o parmak sırasıyla *rast* ve *çep* vuruşlarını yapacak şekilde devam eder. Sondaki tekil yukarı yönlü mızrap vuruşu için de bir önceki vuruş hangi parmakla bitmişse o parmakla *çep* yapılabilir.

Dördüncü yaklaşımda ise sürüklemeli mızrap vuruşu yerine, ardışık parmaklar (işaret-orta-yüzük) kullanılarak *çep* vuruşları yapılabilir.

Yukarı-aşağı yönlü çoklu (ikileme) mızrap vuruşu yerine, serçe parmakla *çep* ve ardından işaret parmakla *rast* yapılabildiği gözlemlenmiştir. Bu noktada önemli bir ayrıntı olarak, dördüncü yaklaşımın ilk dört vuruşu tanbûrdaki “şor pençe” kalıbını oluşturmaktadır. Dördüncü yaklaşımın yukarı yönlü tekil mızrap vuruşu yerine, işaret parmakla *çep* yapılabildiği gözlemlenmiştir.

Çizelge 5.4 Dörtlük Değerindeki Sürüklemeli Mızrap Vuruşu, Çoklu Mızrap ve Tekil Mızrap Vuruşundan Oluşan Mızrap Kalıbının pençe tekniğine uyarlanması.

Aşağı yönlü sürüklemeli mızrap vuruşu yerine kullanılacak varyantlar	Yukarı-aşağı yönlü çoklu (ikileme) mızrap vuruşu yerine kullanılacak varyantlar	Yukarı yönlü tekil mızrap vuruşu yerine kullanılacak varyantlar

Çizelge 5.5’te görüldüğü üzere Noktalı dörtlük değerindeki mızrap kalıbı için önerilen yaklaşımlar da temelde aynıdır; ancak bu kalıpta bir farklılık söz konusudur. Noktalı dörtlük değerinde, kalıbın son vuruşunda iki tekil mızrap vuruşu yer alır: biri aşağı, diğeri ise yukarı yönlüdür. Burada ilk yaklaşıma ek olarak, sondaki çep vuruşundan hemen önce aynı parmakla bir rast vuruşu daha yapılmaktadır.

Çizelge 5.5 Noktalı Dörtlük Değerindeki Sürüklemeli Mızrap Vuruşu, Çoklu Mızrap ve Tekil Mızrap Vuruşundan Oluşan Mızrap Kalıbının pençe tekniğine uyarlanması

Aşağı yönlü sürüklemeli mızrap vuruşu yerine kullanılabilecek varyantlar	Yukarı-aşağı yönlü çoklu (ikileme) mızrap vuruşu yerine kullanılabilecek varyantlar	Aşağı-Yukarı yönlü tekil mızrap vuruşu yerine kullanılabilecek varyantlar

5.6 Eser Uyarlamaları

Bu bölümde, tanbûr icra tekniklerinin Anadolu sazına aktarımı bağlamında uygulamalı örnekler üzerinden değerlendirme yapılacaktır. Çalışma kapsamında farklı tür ve karakterde eserler seçilerek, tanbûr tekniklerinin bu eserlere nasıl entegre edildiği analiz edilecektir. “Konya Divan Ayağı”, “Ey Nur Reksi”, “Karakoyun”, “Bir Tipiye Yakalandım”, “Ankara Divan Ayağı”, “Anan Var Midur”, “Gökte Yıldız Ay Misun” ve “Trakya Karşılması” adlı eserler üzerinde gerçekleştirilen uyarlamalar hem melodik yapı hem de icra teknikleri açısından detaylandırılacaktır.

Bu eserler üzerinden tanbûr icra tekniklerinin ve pençe kalıplarının Anadolu sazı repertuarına nasıl entegre edilebileceği gösterilecektir. Ayrıca, bu süreçte karşılaşılan teknik problemler, sazın farklı akort sistemleri ve icra gelenekleri göz önünde

bulundurularak çözüm yolları sunulacaktır. Böylece, tanbûr tekniklerinin Anadolu sazı icrasında nasıl işlevsel hale getirilebileceği üzerine kapsamlı bir çerçeve çizilecektir.

Bu eserler üzerindeki uygulamalar sırasında karşılaşılan temel teknik uyumsuzluklar, özellikle saz ve tanbûr arasındaki tel sayısı, akort sistemleri ve icra geleneğindeki farklılıklardan kaynaklanmaktadır. Tanbûrun üç telli yapısı, tel malzemesi ve pençe kullanımı, bağlamanın çok telli düzeni ve farklı mızrap kalıpları ile karşılaştırılarak, icracının bu teknikleri Anadolu sazına nasıl adapte edebileceği değerlendirilmiştir. Ayrıca, uyarlama sürecinde neredeyse her eser farklı bir akort sistemiyle uygulanmış ve telleme çeşitliliği de değiştirilmiştir. Bu durum, tanbûr icra tekniklerinin Anadolu sazına aktarımında kullanılan yöntemleri çeşitlendirmiş ve her esere özgü yeni bir yaklaşım geliştirilmesini zorunlu kılmaktadır.

Bütün bu süreçler ele alındığında, tanbûr icra tekniklerinin Anadolu sazına aktarımında hem geleneksel yapının korunması hem de Anadolu sazında yeni teknik imkanların keşfedilmesi hedeflenmektedir. Bu çalışma, tanbûr icrasına özgü tekniklerin bağlama repertuarına kazandırılmasına dair yeni bir bakış açısı sunarak, farklı enstrüman gelenekleri arasındaki teknik etkileşimin önemini vurgulamaktadır.

Ayyıldız ve Gündoğdu'ya göre yukarı yönlü iki tele birden yapılan takma vuruşları “Radyo Üslubu” çerçevesinde şekillenen terminolojide “Konya Tezenesi” /Konya Mızrabı” / “Konya Tavrı” olarak adlandırılan mızrap kalıbının içinde yer almaktadır (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 42).

Çalışmamızda, tavır ve üslup arasındaki farklı anlamları netleştirmek amacıyla “mızrap kalıbı” terimi tercih edilmiştir. Bu terim, müzikal icranın hem bireysel hem de bölgesel yönlerini daha doğru bir şekilde ifade etmemize olanak tanır. Örneğin, “Konya Divan Ayağı” eserinde tek bir mızrap kalıbı yerine çeşitli mızrap kalıpları kullanıldığı görülmektedir.

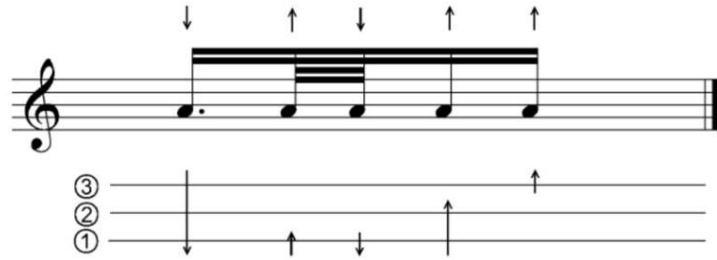
Çizelge 5.6’da bu çalışmada Ehl-i Hak tanbûruna ait pençe tekniklerinin, Anadolu sazına aktarımı sürecinde kullanılan farklı akort ve telleme biçimleri gösterilmiştir. İlgili uygulamalarda, geleneksel şelpe pratiğinde yaygın olarak kullanılan iki veya üç telli saz tercih edilmiş; her eserdeki alt, orta ve üst tel akortları açıkça belirtilmiştir. Ayrıca, ilgili eserlerde aktif olarak kullanılan tel kombinasyonları, teknik icranın yapısal farklılıklarına işaret edecek şekilde tabloda yer almıştır.

Çizelge 5.6 Tanbûr Pençe Kalıplarının Uygulandığı Eserlerde Kullanılan Akort ve Telleme Biçimi.

Eser Adı	Alt Tel	Orta Tel	Üst Tel	Tel Sayısı
Konya Divan Ayağı	La	-	Mi	2 Tel
Ey Nur Reksi	La	-	Mi	2 Tel
Karakoyun	La	Mi	Mi	3 Tel
Ankara Divan Ayağı	Sol	Re	La	3 Tel
Bir Tipiye Yakalandım	Re	Sol	La	3 Tel
Anan Var Midur	La	Do	Sol	2 Tel
Gökte Yıldız Ay Misun	La	Re	Sol	3 Tel
Trakya Karşılması	La	Re	Sol	3 Tel

5.6.1 “Konya Divan Ayağı”

“Konya Divan Ayağı” adlı eserin Anadolu sazında uygulanan iki mızrap kalıbı ile yazılmış notasyonu şekil 5.37’de gösterilmiştir.⁵⁵



Şekil 5.37 Konya mızrap kalıbı uygulama biçimi (Akdağ & Derin, 2013)

Eserde tanbûr icrasında kullanılan teknikler de göz önünde bulundurularak birtakım üretimler yapılmıştır. Örneğin Konya mızrap kalıbındaki “takma” vuruşu, geleneksel bağlama ve tanbûr icrasındaki alışılmış biçimlerden farklı olarak parmakla uygulanarak yeni bir icra yaklaşımı geliştirilmiştir.

⁵⁵<https://youtu.be/SgFDFWGNi18>

Yöre : Konya
Kaynak : Yöre Ekibi
Düzenleyen : Ali Kazım AKDAĞ

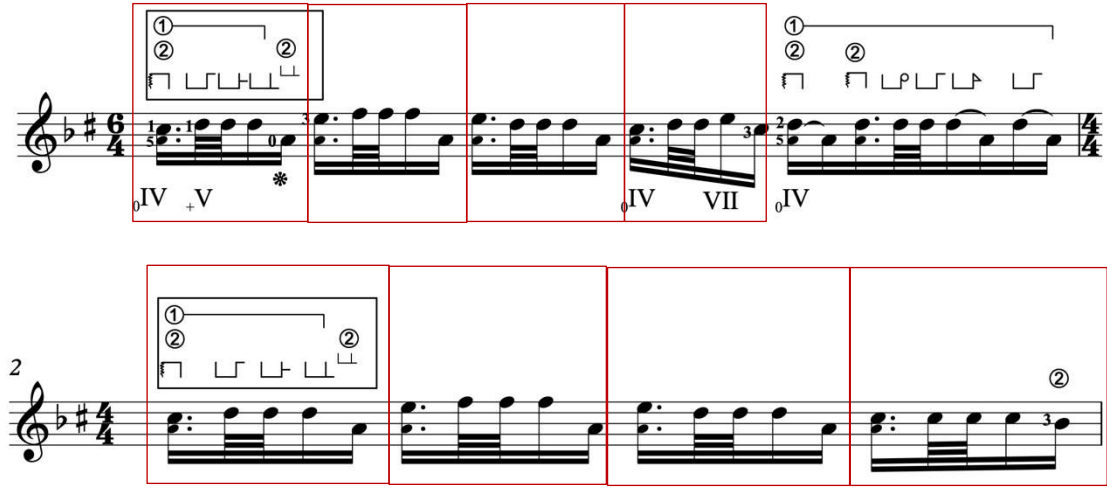
1. Mızrap kalıbı

2. Mızrap kalıbı



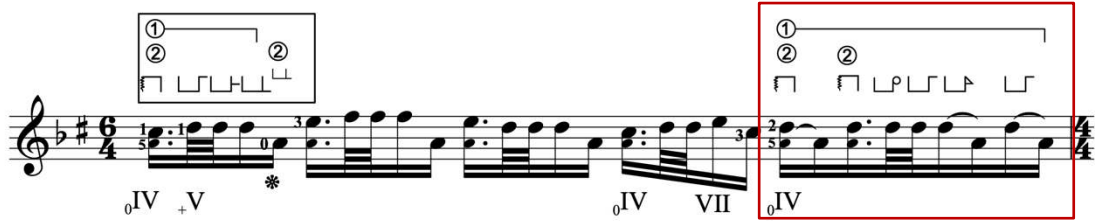
Şekil 5.38 İki partili eserde üst partiye notanın repertuvarındaki şekli, alt partiye ise çalgı müziği için düzenlenmiş biçimi (Akdağ & Derin, 2013)

Bu çalışmada, “Konya ve zeybek mızrap kalıpları” ile icra edilen kalıplar tanbûr icrasında kullanılan teknikler temel alınarak La-Mi akort düzenine sahip iki telli saza uyarlanmıştır. “Konya mızrap kalıbı” (1. Mızrap kalıbı) uyarlamasında ilk olarak, tüm tellere aşağı yönde taramalı *rast* vuruşu uygulanmıştır. Ardından, alt tel grubunda işaret, orta ve yüzük parmakları kullanılarak sırasıyla 64’lük, 64’lük ve 16’lık süre değerlerinde yukarı yönlü *çep* vuruşları yapılmıştır. Son aşamada ise yüzük parmak ile üst tele yukarı yönde bir *çep* vuruş uygulanmıştır ve böylelikle “Konya mızrap kalıbını” anımsatan bir icra modeli ortaya konmuştur (bkz şekil 5.39).



Şekil 5.39 şekil 5.38’de görülen 1. mızrap kalıbının tanbûr pençe teknikleri ile mızrapsız saz icrasına uyarlanması

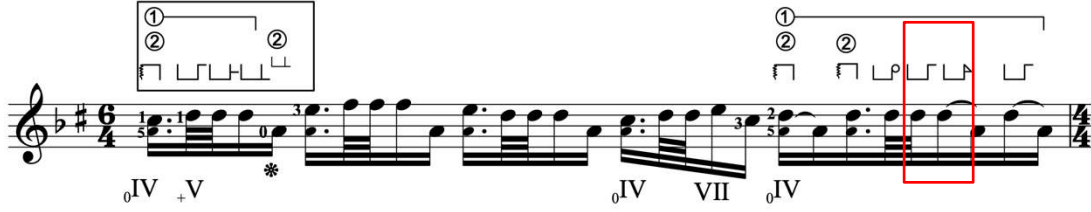
Eserde “zeybek mızrap kalıbı” (2. Mızrap kalıbı) ile icra edilen kalıplar ise ilk olarak, 16’lık süre değerinde tüm tellere aşağı yönde taramalı *rast* vuruşu ardından 16’lık süre değerinde sol el ile tel çekme tekniği uygulanmıştır. Akabinde noktalı 16’lık süre değerinde tüm tellere aşağı yönde taramalı *rast* vuruşu, 64’lük süre değerinde baş ve işaret parmakları ile yukarı yönde *çep* ve ardından 16’lık süre değerinde serçe parmağı ile yukarı yönde *çep* ve 16’lık süre değerinde sol el tel çekme tekniği, işaret parmak ile *çep* vuruşu ve 16’lık süre değerinde sol el çekme tekniği kullanılmıştır (bkz şekil 5.40).



Şekil 5.40 şekil 5.38’de görülen 1. mızrap kalıbının ve II³ kodlu pençe kalıbı ile mızrapsız saz icrasına uyarlanması

Ayrıca “Zeybek mızrap kalıbı”nın uygulanmasında, tanbûr icrasına özgü II³ pençe kalıbı temel alınarak Anadolu sazına uyarlanmıştır. Bu kalıp, Anadolu sazı icrasında doğrudan bulunmamakta olup, tanbûr icrasındaki vuruş düzeni esas alınarak uyarlanmıştır. Böylece, “zeybek mızrap kalıbı”na tanbûr tekniğinden aktarılan yeni bir icra yaklaşımı kazandırılmıştır.

Böylelikle bu aktarım sürecinde, Anadolu sazının tezene teknikleri ile tanbûr icrasına özgü bazı yaklaşımlar bir araya getirilmiştir. Anadolu sazında yaygın olarak tüm tellere uygulanan bu vuruşlar, tanbûr icrasında görülen tek tel odaklı icra anlayışıyla düzenlenmiş ve her parmağa bir nota denk gelecek şekilde yapılandırılmıştır (bkz şekil 5.41).

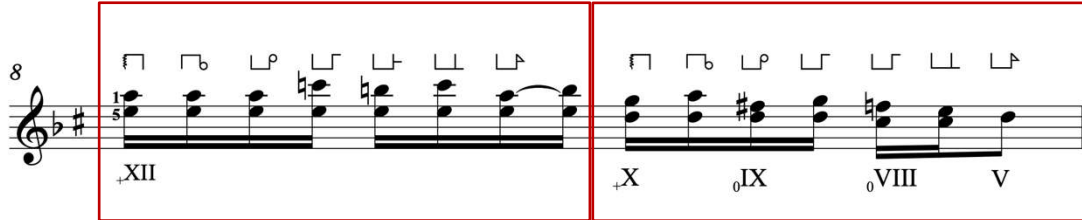


Şekil 5.41 II³ kodlu pençe kalıbının “Konya Divan Ayağı” adlı eserde uygulanması

Aktarım sürecinde, tanbûr icrasına özgü her nota için ayrı bir parmak kullanımı, Anadolu sazında tezeneli çalıda görülen tekil mızrap anlayışına benzer bir şekilde uygulanmıştır. Ancak burada, tanbûr tekniğinde olduğu gibi her nota belirli bir parmak ile icra edilerek, tekil mızrap anlayışı parmak pozisyonlarına taşınmıştır. Böylece tanbûr tekniklerinin bağlama icrasına entegrasyonu sağlanmıştır (bkz. şekil 5.42).



Şekil 5.42 İki partili eserde üst partiye notanın repertuvardaki şekli, alt partiye ise çalgı müziği için düzenlenmiş biçimi (Akdağ & Derin, 2013)



Şekil 5.43 her nota için ayrı bir parmak kullanımının “Konya Divan Ayağı” adlı eserde uygulanması

5.6.2 “Ey Nur Reksi”

Bu eser, tanbûr icrasında kullanılan teknikler temel alınarak La-Mi akort düzenine sahip iki telli bir saza uyarlanmıştır. Bu tekniklerden biri, üç vuruştan oluşan pençe kalıbıdır. Daha önceki bölümlerde III^2 kodlu pençe kalıbının icracı tercihinine bağlı olarak farklı parmak kombinasyonlarıyla uygulanabileceğini belirtmiştik. Geleneksel tanbûr icralarında bu kalıbın yukarı yönlü vuruşlarında genellikle işaret ve yüzük

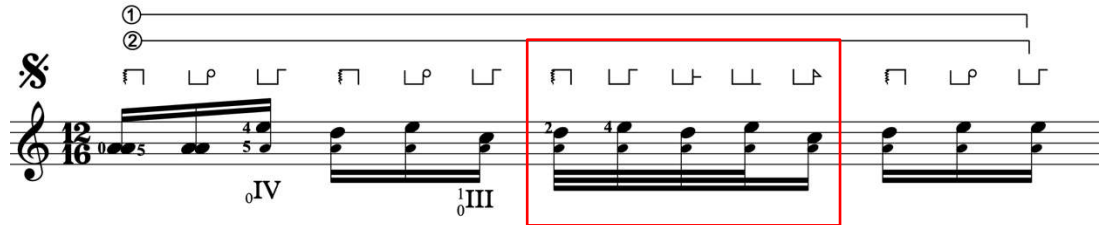
parmağı tercih edilse de bazı icracıların baş ve işaret parmağıyla uyguladığı da görülmüştür.

Çalışmamızda bu pençe kalıbının varyantı, toplam değeri sekizlik olacak şekilde orta ve işaret parmağıyla uygulanmıştır (bkz. şekil 5.44). Ayrıca, tanbûr icracıları tarafından bu kalıbın triole olarak kullanıldığı bilinmektedir. Ancak çalışmamızda, eserin 12/16'lık ölçü yapısına sahip bölümünde icra edilen üç vuruşlu kalıp sekizlik toplam değere sahiptir.



Şekil 5.44 III² pençe kalıbının “Ey Nur Reksi” adlı eserde uygulanması

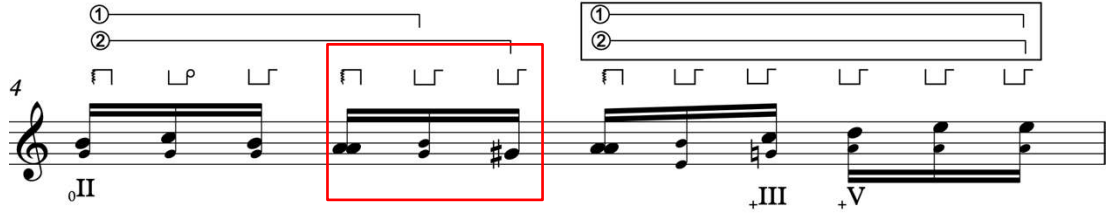
Eserde tanbûr sazında uygulanan pençe kalıplarından bir diğeri ise 5 vuruşlu pençe kalıbının V⁴ varyantıdır. Çalışmamızda bu pençe kalıbının varyantı toplam değeri sekizlik şeklinde uygulanmıştır (bkz. şekil 5.45).



Şekil 5.45 V⁴ pençe kalıbının “Ey Nur Reksi” adlı eserde uygulanması

Ayrıca bazı vuruş teknikleri Anadolu sazında karşılaşılan teknikler olmasına karşın tanbûr sazında ve bu eserde uygulama biçimi farklılığı açısından çalışma içerisinde yer verilmiştir. Örneğin Anadolu sazında pençe olarak bilinen aşağı ya da yukarı yöndeki vuruşlar genel olarak tüm tellere vurularak uygulanmaktadır. Tanbûr sazında ise bu vuruşlar hem tüm tellere hem de tek tel şeklinde uygulanmaktadır. Dolayısıyla her iki sazın icrası dikkate alınmıştır ve toplam değeri sekizlik olan üç vuruşlu bir kalıbın son vuruşu mızraplı çalım tekniğinde “takma mızrap vuruşu” şeklinde isimlendirilen vuruştan esinlenmiştir. Bu vuruş, iki tel arasında bir tel grubunda yukarı yönlü vuruş

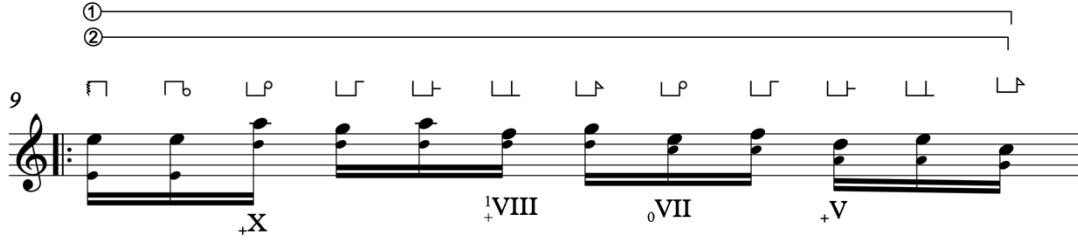
yapıldıktan sonra parmak bir üstteki tel grubunda takılı bir şekilde bekletilir ve ilk perdenin süresi bittiğinde parmağın takılı olduğu diğer tel tınlatılarak gerçekleştirilir (bkz şekil 5.46).



Şekil 5.46 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Ey Nur Reksi” adlı eserde uygulanması

Eserin 9. ölçüsünden 13. ölçüsüne kadar olan bölümde, Anadolu sazında da karşılaşılan bazı tekniklerin tanbûr icrasında daha sık kullanılan ancak Anadolu sazında pek rastlanmayan bir uygulama biçimi ele alınmıştır. 12/16’lık ölçü birimiyle yazılmış eserde her notaya farklı bir parmak vuruşu uygulanmaktadır. Güçlü vuruş her ölçü başında belirgin şekilde öne çıkarken, ölçünün devamında notalar icrada sürekliliği ve bağlantıyı artıran bir artikülasyonla⁵⁶ icra edilmiştir (bkz. şekil 5.47).

⁵⁶ Buradaki artikülasyon terimi anlatım, ifadelendirme anlamında kullanılmıştır (Say, 2022)



Şekil 5.47 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Ey Nur Reksi” adlı eserde uygulanması

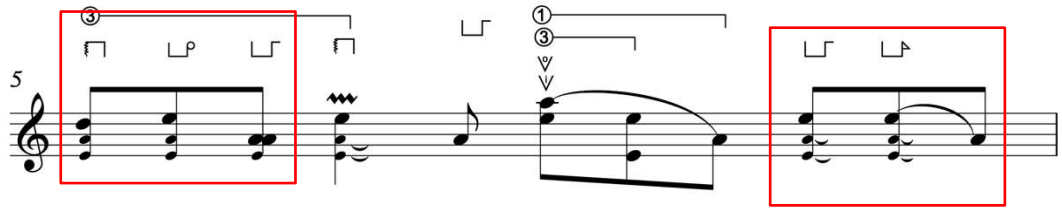
5.6.3 “Karakoyun”

Bu eserde tanbûr icrasında kullanılan teknikler La-La-Mi akort düzenine sahip üç sıra telli saza uyarlanmıştır.

Eserin ilk ölçülerinde, özellikle setar tekniği olarak bilinen ve tanbûrda da yaygın şekilde kullanılan *raste kenare kharak* tekniği uygulanmıştır. Bu teknik, köprüye yakın, yani tanbûrun tını bölgelerinden biri olan “K” bölgesinde icra edilmektedir. Çalışmamızda ise bu bölge, “Gövde” kelimesini ifade eden “G” harfi ile sembolize edilmiştir.

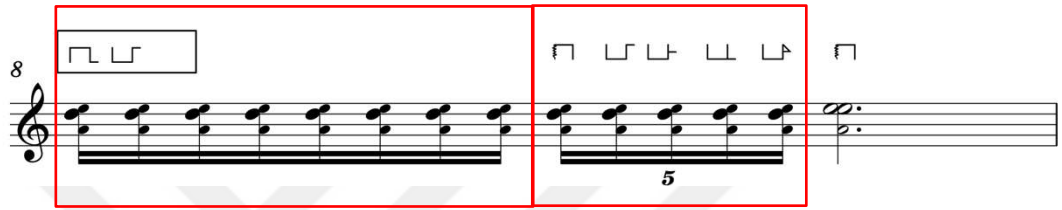
Eşiğe yakın bölgede icra edildiğinde “G3”, gövdenin orta bölgelerinde icra edildiğinde “G2”, sapa yakın bölgede icra edildiğinde ise “G1” olarak gösterilmektedir.

Eserin 5. ölçüsünde iki ve üç vuruştan oluşan pençe kalıpları farklı uygulama biçimleri ile uygulanmıştır. Bu kalıplardan biri “III²” kodlu pençe kalıbıdır. Çalışmamızda bu pençe kalıbının varyantı toplam değeri dörtlük şeklinde uygulanmıştır. Diğeri ise “II²” pençe kalıbının bir varyantıdır. Bu kalıp da toplam değeri dörtlük şeklinde uygulanmıştır (bkz. şekil 5.48).



Şekil 5.48 III² ve II² kodlu pençe kalıbının “Karakoyun” adlı eserde uygulanması

Eserin 8. Ölçüsünün ilk kalıbında toplam değeri sekizlik olan “çoklu pençe kalıbı” uygulanmıştır. İkinci kalıpta ise toplam değeri sekizlik olan “V²” pençe kalıbı uygulanmıştır (bkz. şekil 5.49).



Şekil 5.49 V² kodlu pençe kalıbı ve çoklu pençe kalıbının “Karakoyun” adlı eserde uygulanması

Eserin 9. ölçüsünde toplam değeri dörtlük olan “III²” kodlu pençe kalıbının iki farklı varyantı uygulanmıştır (bkz. şekil 5.50).



Şekil 5.50 III² kodlu pençe kalıbının farklı varyantlarının “Karakoyun” adlı eserde uygulanması

Eserin 17. ölçüsünde “III²” kodlu pençe kalıbının farklı parmak kombinasyonlarından oluşan bir varyantı uygulanmıştır (bkz. şekil 5.51).



Şekil 5.51 “III²” kodu pençe kalıbının farklı parmak kombinasyonlarından oluşan varyantının “Karakoyun” adlı eserde uygulanması

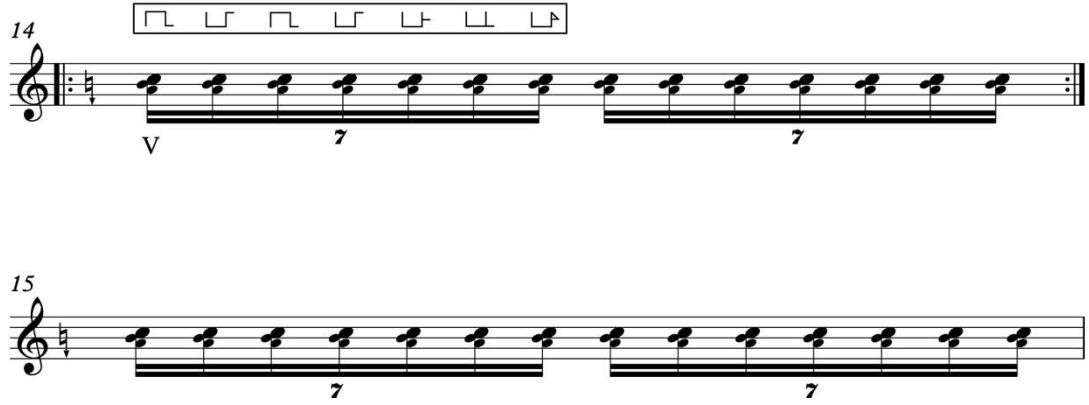
5.6.4 “Ankara Divan Ayağı”

Eserin 10. ölçüsünde tanbûrda kullanılan altı vuruşlu yukarı yönde pençe kalıbı kullanılmıştır (bkz. şekil 5.52). Bu pençe kalıbı parmak kombinasyonu açısından “VI²” kodlu pençe kalıbının süre ve uygulanış biçimi bakımından farklı bir varyantıdır. Eserde normal düzum şeklinden farklı olarak kalıbın başına onaltılık bir *rast* vuruşu ardından sırası ile, otuz ikilik, otuz ikilik, otuz ikilik, otuz ikilik ve onaltılık olan bir düzum ile düşünülerek üretim yapılmıştır.



Şekil 5.52 VI² kodlu pençe kalıbının “Ankara Divan Ayağı” adlı eserde uygulanması

Eserin 14. ölçüsünde “VII” kodlu pençe kalıbı uygulanmıştır (bkz. şekil 5.53). VII kodlu pençe kalıbı, tremolo etkisi yaratarak eserde devamlılık sağlamaktadır. Kalıbın birçok ölçüde tekrarlanması, ritmik sürekliliği korumakta ve kesintisiz bir müzikal akış oluşturmaktadır. Ayrıca bu kalıp, Ali Akbar Moradi ve birçok icracı tarafından da bu işleviyle değerlendirilmiştir. Bu çalışmada ise süre değeri ve parmak kombinasyonu değiştirilmeden Anadolu sazına doğrudan aktarılmıştır.



Şekil 5.53 VII kodlu pençe kalıbının “Ankara Divan Ayağı” adlı eserde uygulanması

Eserin 32. ölçüsünde V² kodlu pençe kalıbı kullanılmıştır (bkz. şekil 5.54). Bu pençe kalıbının toplam değeri sekizliktir. Bu kalıp tremolo etkisi yaratarak eserde devamlılık sağlamaktadır.



Şekil 5.54 V² pençe kalıbının “Ankara Divan Ayağı” adlı eserde uygulanması

5.6.5 “Bir Tipiye Yakalandım”

Bu çalışmada, 9/8’lik ölçü içinde bazı ikili zaman birimlerinde “aşıklama” olarak bilinen mızrap kalıbı yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu tercihin temel nedeni, eserin bir deyiş olmasıdır. Deyişlerin geleneksel icrasında yukarı yöndeki vuruşlar, takma veya taramalı mızrap kalıplarıyla bağlantılıdır (Karkın & Pelikoğlu, 2014). Kullanılan tezene dizilimi, bu bağlantıyı yansıtmak amacıyla düzenlenmiştir. Yapının son iki vuruşunda II³ kodlu pençe kalıbı farklı birim zaman diliminde uygulanmıştır. Böylece kalıp, sekizlik taramalı *rast* vuruşu ile başlayıp, ardından 32’lik baş parmak yukarı, 32’lik işaret parmak yukarı ve 16’lık serçe parmak yukarı hareketleriyle devam etmektedir (bkz. şekil 5.55).



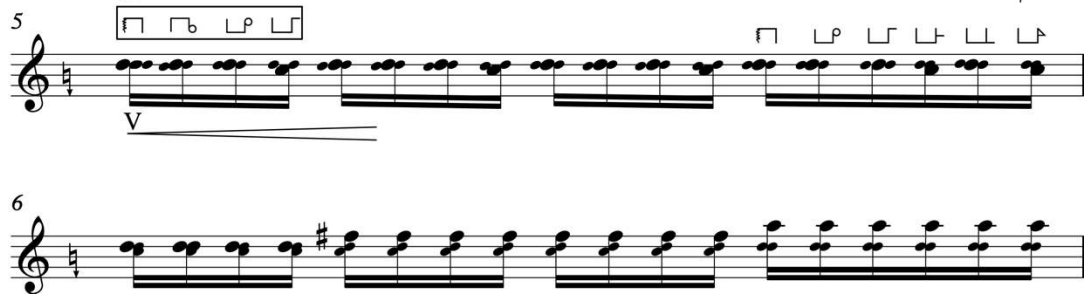
Şekil 5.55 II³ kodlu pençe kalıbının “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde uygulanması

Eserin 3. ölçüsünde III² kalıbı dört onaltılık şeklinde düzenlenmiştir (bkz. şekil 5.56). İkinci notaya sol el çekme tekniği eklenmiş ancak sağ el parmak kombinasyonu değişmemiştir.



Şekil 5.56 III² kodlu pençe kalıbının “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde uygulanması

Eserin 5. ölçüsünde, saz icrasında kullanılan takma mızrap tekniğini yansıtabilmek amacıyla sırasıyla taramalı *rast*, baş parmak *rast*, baş parmak *çep*, işaret parmak *çep* vuruşları kullanılmıştır (bkz. şekil 5.57). Bu vuruşların düzeni, eserin ritmik yapısını ve icra karakterini desteklemek amacıyla tercih edilmiştir.



Şekil 5.57 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde uygulanması

Takma mızrap tekniği, vuruşların daha doğru anlaşılabilmesi için sazda kullanılan notasyonla açıklanmıştır (bkz. şekil 5.58).



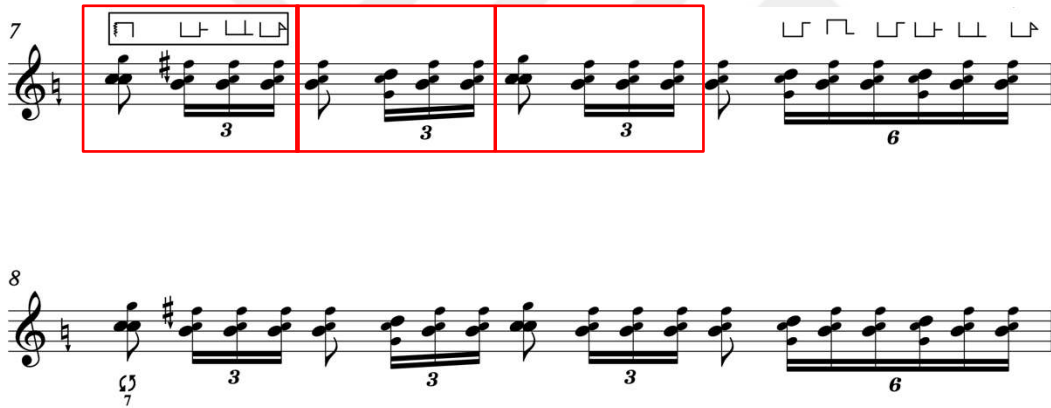
Şekil 5.58 aşağı ve yukarı yönlü takmak mızrap vuruşlarının notasyonda gösterimi (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 36)

Daha önceki bölümlerde Ali Akbar Moradi’nin, 4/4’lük ölçüde, 115 metronom hızında icra ettiği bir eserde, otuzikilik notalarla sırasıyla orta parmak, yüzük parmak ve serçe parmak ile yukarı vuruşların ardından tüm tellere aşağı vuruş kullandığını belirtmiştik. Aynı uygulama biçimini “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde şekil 5.59’da gösterildiği gibi kullanılmıştır.



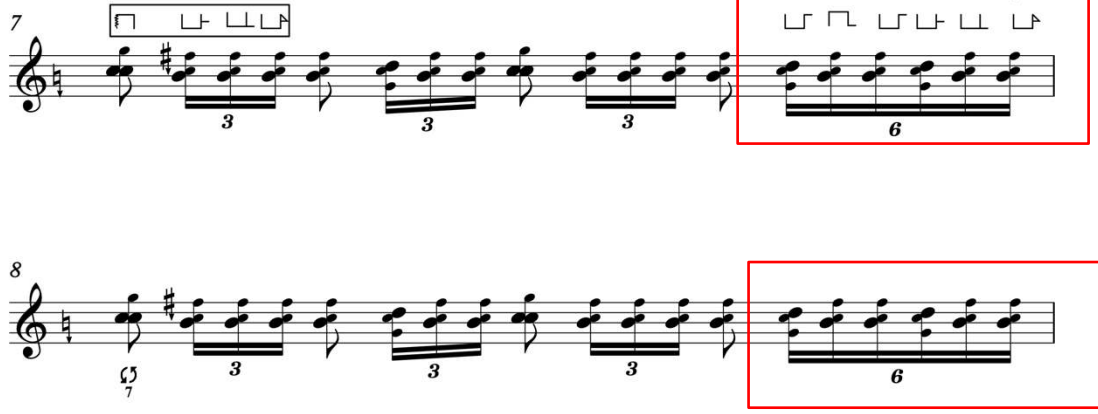
Şekil 5.59 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde uygulanması

Çalışmamızda, Ali Akbar Moradi’nin 4/4’lük ölçüdeki vuruş dizilimi, 9/8’lik ölçü yapısına sahip esere uyarlanmıştır. Eserin metrik yapısı, toplamda dokuz sekizlik notadan oluşur ve bu notalar şu şekilde gruplandırılmıştır: üç grup iki sekizlik notadan oluşur (2+2+2) ve bir grup ise üç sekizlik notadan oluşur (3). Bu yapıya uygun olarak, önce sekizlik aşağı yönlü taramalı vuruş gerçekleştirilmiş, ardından onaltılık süre değerlerinden oluşan bir üçleme uygulanmıştır. Üçleme, sırasıyla orta parmak, yüzük parmak ve serçe parmak ile yukarı vuruşlar kullanılarak yapılmıştır (bkz. şekil 6.60).



Şekil 5.60 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde uygulanması

Eserin aynı ölçüsünün üçlü zaman biriminde önce sekiz vuruşluk bir aşağı yönlü taramalı vuruş yapılmış, ardından toplam değeri dörtlük yani iki sekizlik olacak şekilde bir altılama şeklinde *riz* vuruşu uygulanmıştır (bkz. şekil 5.61).



Şekil 5.61 Çoklu pençe kalıbının “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde uygulanması



Şekil 5.62 V¹ kodlu pençe kalıbının “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde uygulanması

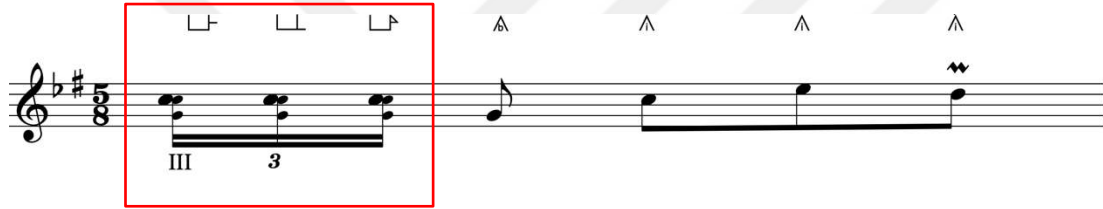
Aktarım sürecinde, tanbûr icrasına özgü her nota için ayrı bir parmak kullanımı, Anadolu sazında tezeneli çalıda görülen tekil mızrap anlayışına benzer bir şekilde uygulanmıştır. Ancak burada, tanbûr tekniğinde olduğu gibi her nota belirli bir parmak ile icra edilerek, tekil mızrap anlayışı parmak pozisyonlarına taşınmıştır. Böylece tanbûr tekniklerinin Anadolu sazına icrasına entegrasyonu sağlanmıştır (bkz. şekil 5.63).



Şekil 5.63 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Bir Tipiye Yakalandım” adlı eserde uygulanması

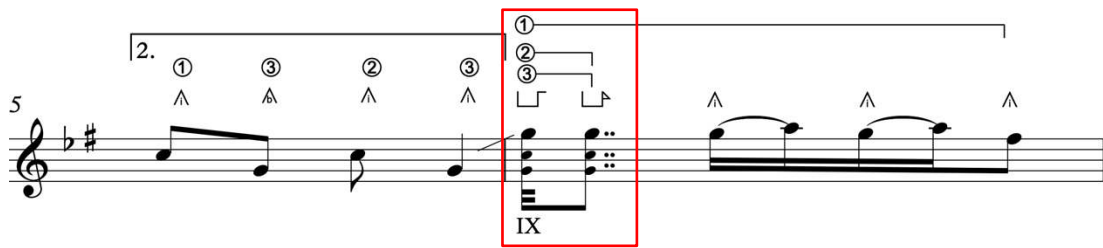
5.6.6 “Anan Var midur”

Eser üzerinde yapılan düzenleme kapsamında, ölçü birimi 5/8 olup 2+3 aksaniyla yapılandırılmıştır. Eser, ikili zaman içerisinde sekizlik nota değerine sığan bir üçleme ile başlamaktadır. Bu üçleme, daha önce kullanılan ve yukarı yönlü olarak gerçekleştirilen orta, yüzük ve serçe parmak ile yapılan vuruştan oluşmaktadır (bkz. şekil 6.64).



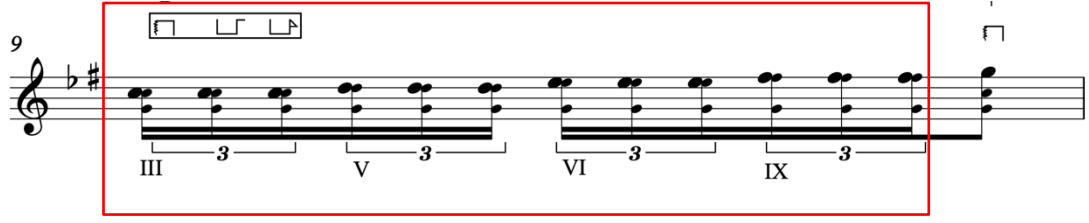
Şekil 5.64 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Anan Var midur” adlı eserde uygulanması

Eserin 6. ölçüsünde II^3 kalıbının süre değeri ve parmak kombinasyonu değiştirilmeden Anadolu sazına doğrudan aktarılmıştır (bkz. şekil 5.65).



Şekil 5.65 II^3 kodlu pençe kalıbının “Anan Var midur” adlı eserde uygulanması

Eserin 9. ölçüsünde “ III^2 ” kodlu pençe kalıbı hem ikili hem de üçlü zaman biriminde toplam değeri onaltılık şeklinde olan üçlemeler ile uygulanmıştır (bkz. şekil 5.66).



Şekil 5.66 III² kodlu pençe kalıbının “Anan Var midur” adlı eserde uygulanması

Eserin 14 ve 16. ölçülerinde toplam değeri dörtlük olan yedileme kullanılmış ve tanbûr icra teknikleri ele alınarak farklı bir uygulama biçimi geliştirilmiştir (bkz. şekil 5.67).



Şekil 5.67 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Anan Var midur” adlı eserde uygulanması

Eserin 26. ölçüsünden 31. ölçüsüne kadar ikili birim zamanda “V²”, üçlü birim zamanda ise noktalı onaltılıklardan oluşan “VII” kodlu pençe kalıbı yedileme şeklinde kullanılmıştır (bkz. şekil 5.68). Bu dizilim tanbûr icrasında aksak ölçülü eserlerde sıkça kullanılmaktadır.

26

27

28

29

30

31

Şekil 5.68 V² ve VII kodlu pençe kalıbının “Anan Var midur” adlı eserde uygulanması

Eserin 42. ve 44. ölçülerinde “II³” kodlu pençe kalıbı süre olarak aynı fakat parmak kombinasyonu bakımından farklıdır (bkz. şekil 5.69).



Şekil 5.69 Π^3 kodlu pençe kalıbının “Anan Var midur” adlı eserde uygulanması

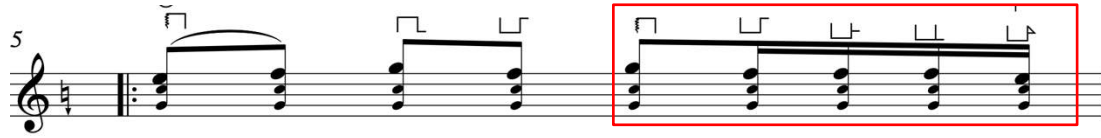
Eserin 56. yani son ölçüsünde üç vuruşlu ya da üç vuruşlu kalıpların varyantlarında sıkça kullanılan “ III^2 ” kodlu pençe kalıbının $\sqcap + \sqcup + \sqcup$ kombinasyonu ölçü boyunca eşit sürelerdeki notalarda kullanılmıştır (bkz. şekil 5.70).



Şekil 5.70 III^2 kodlu pençe kalıbının “Anan Var midur” adlı eserde uygulanması

5.6.7 “Gökte Yıldız Ay misun”

Eserin 5.ölçüsünde V¹ kodlu pençe kalıbı 7/8'lik olan bu eserin üçlü zamanında bir sekizlik dört onaltılık süre değerlerinde uygulanmıştır (bkz. şekil 5.71).



Şekil 5.71 V1 kodlu pençe kalıbının “Gökte Yıldız Ay misun” adlı eserde uygulanması

Eserin 6. ölçüsünde noktalı onaltılıklardan oluşan “VII” kodlu pençe kalıbı yedileme şeklinde kullanılmıştır (bkz. şekil 5.72).



Şekil 5.72 VII kodlu pençe kalıbının “Gökte Yıldız Ay misun” adlı eserde uygulanması

Bu çalışmada, 7/8'lik bir eser içerisinde “VII” kodlu pençe kalıbı bir ölçü boyunca kullanılmıştır. Kalıp, ölçüde yer alan yedi tane sekizlik vuruşa eşit şekilde dağıtılmıştır. Böylece kalıp, ritmik yapıya tam olarak uyum sağlamaktadır. Bu yerleşim hem geleneksel tanbûr icrasında hem de Anadolu sazına uyarlanması açısından incelenmeye değer bir uygulamadır (bkz. Şekil 5.73).



Şekil 5.73 VII kodlu pençe kalıbının “Gökte Yıldız Ay misun” adlı eserde uygulanması

Eserin 19. ölçüsünden 21. ölçüsüne kadar beş vuruştan oluşan “V²” kodlu pençe kalıbı ikili zaman biriminde doğrudan uygulanmış, üçlü zaman biriminde ise noktalı onaltılıktan oluşan beşleme şeklinde uygulanmıştır (bkz. şekil 5.74).

19

20

21

22

Şekil 5.74 V² kodlu pençe kalıbının “Gökte Yıldız Ay misun” adlı eserde uygulanması

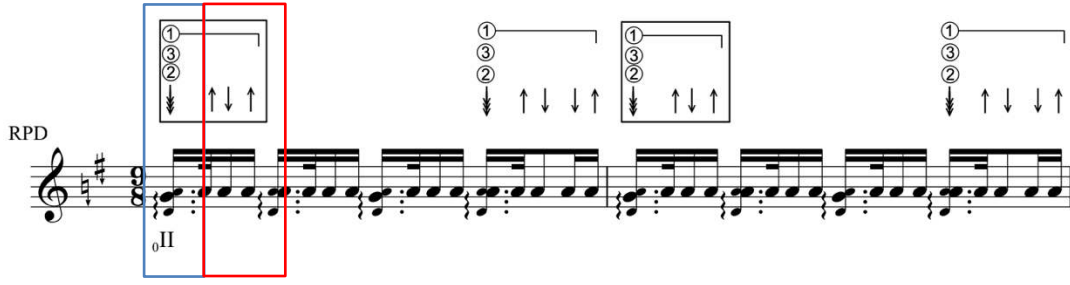
5.6.8 “Trakya Karşılması”

“Karşılama mızrap kalıbı” olarak ifade edilen mızrap kalıbı mızrapın üstten aşağıya doğru tellere sürüklenmesi ile icra edilen bir mızrap kalıbıdır. Rumeli kökenli olup, genellikle 9/8’lik usul kalıbında kullanılır (Karkın, Pelikoğlu, & Haşhaş, 2014, s.143). Türkiye’nin farklı bölgelerinde “karşılama” adıyla bilinen halk ezgileri olsa da burada bahsedilen karşılama tavrı özellikle Trakya bölgesine özgüdür ve “Trakya Karşılması” gibi halk ezgilerinin icrasında karakteristik bir yer tutar (Karkın, Pelikoğlu, & Haşhaş, 2014, s.143). Şekil 5.75’te “Karşılama mızrap kalıbı” olarak ifade edilen mızrap kalıbının notasyonda gösterimi yer almaktadır.



Şekil 5.75 Karşılama Mızrap Kalıbı

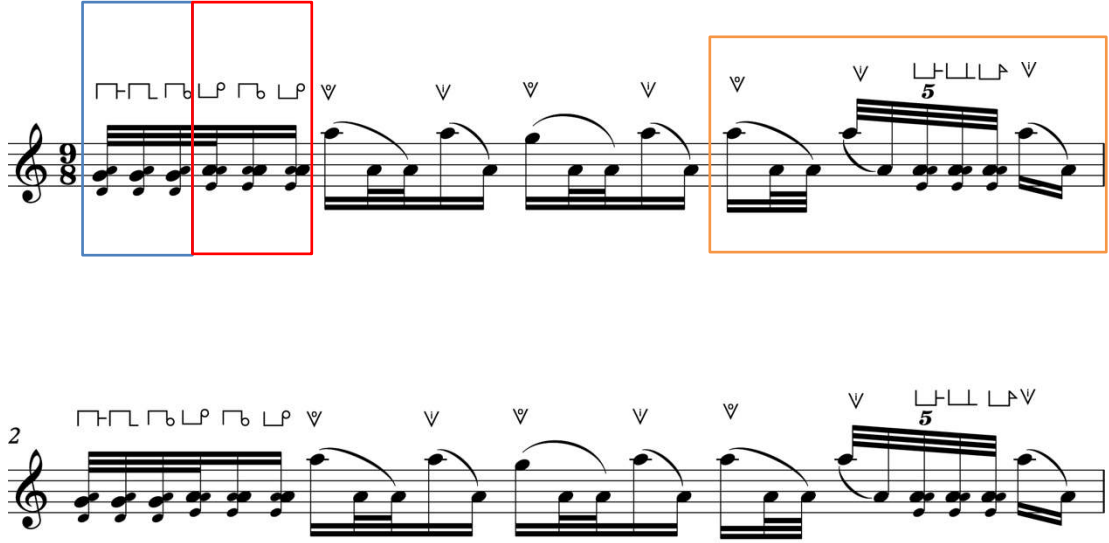
Trakya Karşılması



Şekil 5.76 “Trakya Karşılması” adlı eserin notasyonu (Tiktaş, t.y.)

Tolgahan Tiktaş tarafından yazılmış notasyonun eser ikinci ölçüsünün sonuna kadar tamamen “karşılama tavrı” olarak isimlendirilen yöresel mızrap tekniğinin kullanıldığı görülmektedir (bkz. şekil 5.76). Bu çalışmada eserin ilk kalıbında mavi renkli kutucukta gösterilen aşağı yönlü sürüklemeli mızrap yerine tanbûr icra teknikleri esas alınarak sırası ile orta, işaret ve baş parmak ile tüm tellere aşağı yönde taramalı vuruş uygulanmaktadır. Kırmızı renkli ile kutucuk ile gösterilen yukarı-aşağı-yukarı tekil mızraplar yerine ise baş parmak ile yukarı-aşağı-yukarı yönde vuruş uygulanarak yöresel icra biçiminde çok uzaklaşmadan bir uyarlama gerçekleştirilmiştir. Devamında ise ritmik yapı korunarak parmak vurma tekniği uygulanmıştır (bkz. şekil 5.77).

Eserin üçlü zamanına denk gelen turuncu ile işaretli olan kalıpta ise “V²” pençe kalıbı göz önüne alınarak Anadolu sazı ve tanbûrda kullanılan teknikler bir arada kullanılmıştır. Kalıbın toplam değeri sekizlik olan ilk vuruşunda sağ el parmak vurma tekniği kullanılmıştır. Toplam değeri sekizlik olan ikinci vuruşta sağ el parmak vurma ve “V²” kodlu pençe kalıbının son üç vuruşunda kullanılan parmak kombinasyonu uygulanmıştır. Toplam değeri sekizlik olan son vuruşta ise sağ el vuruşta parmak vurma tekniği uygulanmıştır (bkz. şekil 5.77).



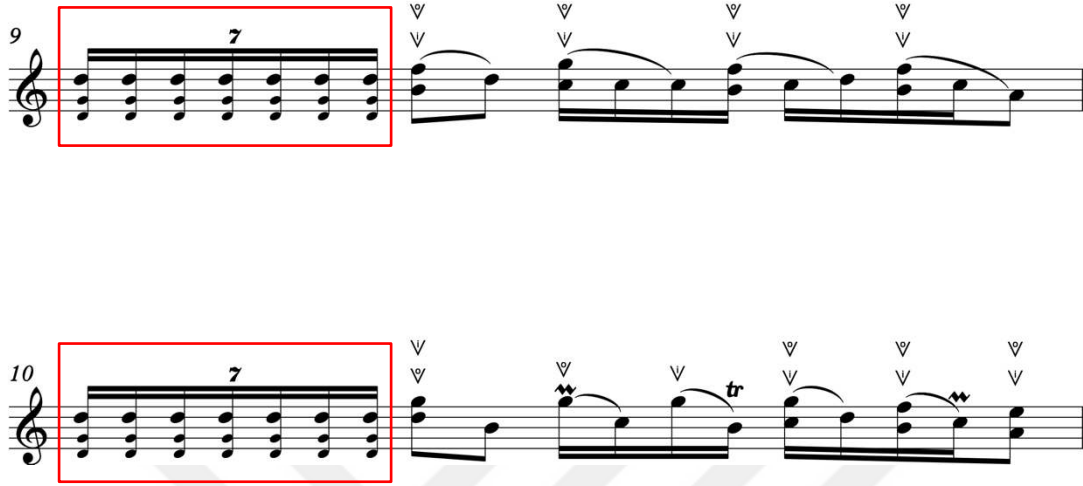
Şekil 5.77 V² kodlu pençe kalıbının Trakya Karşılması adlı eserde uygulanması

Eserin 5. ölçüsünde mavi renkli kutucuk gösterilen aşağı yönlü sürüklemeli mızrap yerine tanbûr icra teknikleri esas alınarak sırası ile yüzük, orta, işaret ve baş parmak ile tüm tellere aşağı yönde taramalı vuruşu beşleme şeklinde uygulanarak bir sekizliğe sığdırılarak uygulanmaktadır. Kırmızı renk ile işaretli olan yukarı-aşağı-yukarı tekil mızraplar yerine ise baş parmak ile yukarı-aşağı-yukarı yönde vuruş uygulanarak yöresel icra biçiminde çok uzaklaşmadan bir uyarlama gerçekleştirilmiştir (bkz. şekil 5.78).



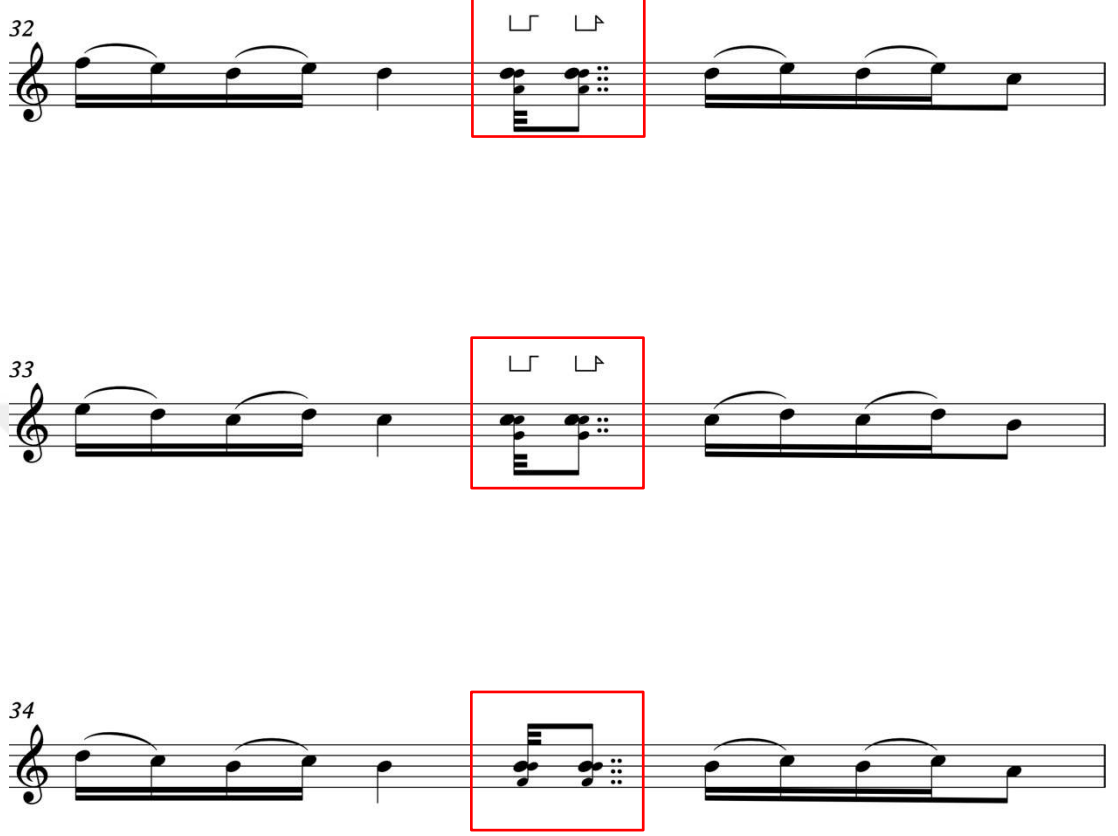
Şekil 5.78 vuruşların farklı uygulama biçimlerinin “Trakya Karşılması” adlı eserde uygulanması

Eserin 9 ve 10. ölçülerinde “VII” kodlu pençe kalıbı doğrudan aktarılmıştır (bkz. şekil 5.79).



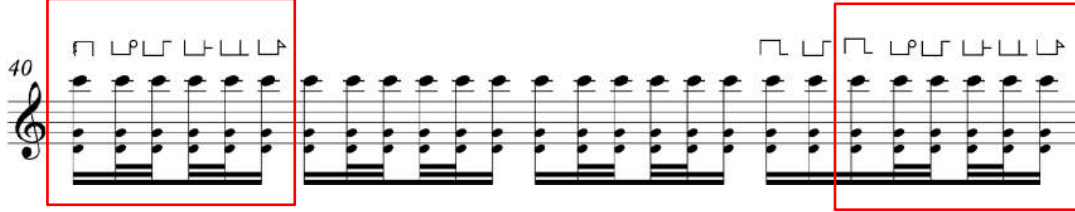
Şekil 5.79 VII kodlu pençe kalıbının “Trakya Karşılması” adlı eserde uygulanması

Eserin 32., 33. ve 34. ölçülerinde “II³” kodlu pençe kalıbı uygulanmaktadır (bkz. şekil 5.80).



Şekil 5.80 II³ kodlu pençe kalıbının Trakya Karşılması adlı eserde uygulanması

Eserin 40. ölçüsünde altı vuruştan oluşan parmak kombinasyonu bakımından “VI¹” ve “VI²” pençe kalıpları ile aynı fakat süre değeri bakımından farklı bir uygulama biçimi kullanılmıştır (bkz. şekil 5.81).



Şekil 5.81 VI¹ ve VI² kodlu pençe kalıbının Trakya Karşılması adlı eserde uygulanması

6 SONUÇ VE ÖNERİLER

- Tanbûr, uzun saplı telli çalgılar arasında yer alır ve kökeninin M.Ö. 3. yüzyıla kadar dayandığı bilinir. Tarihî bulgulara ve sanat eserlerinde, hilal biçimli gövdesiyle, iki teli ve burgu sistemiyle tanımlanan bu çalgının elle çalındığı görülmektedir.
- Çalışmanın alt problemleri sorularından biri “Tanbûr performanslarında görülen pençe teknikleri nelerdir?” şeklindedir. Çalışmada elde edilen bulgulara dayanarak elde edilen sonuçlar ise şu şekildedir: Kapsamlı literatür araştırması ve belirlenen örneklemelerin icra videolarının derinlemesine analizi sonucunda tanbûrda *rast* ve *çep* olmak üzere iki temel pençe tekniği olduğu görülmektedir. Dolayısıyla çalışma boyunca tespit edilen pençe teknikleri bu iki temel başlık altında sınıflandırılmıştır. *Rast* tekniği sınıfında 9, *çep* tekniği sınıfında 6 olmak üzere toplam 15 adet pençe tekniği tespit edilmiştir. Bu teknikleri:
 - 1 Tellerin çok kısa zaman aralıklarıyla sırayla seslendirildiği *rast* vuruşu
 - 2 Tellerin eş zamanlı olarak seslendirdiği *rast* vuruşu
 - 3 İşaret parmak ile *rast* vuruşu
 - 4 Başparmak ile *rast* vuruşu
 - 5 İşaret parmak ile köprüye yakın bölgede *rast* vuruşu
 - 6 Orta parmak ile *rast* vuruşu
 - 7 Yüzük parmak ile *rast* vuruşu
 - 8 Serçe parmak ile *rast* vuruşu
 - 9 Başparmak ve işaret parmağın birbirine temas ederek gerçekleştirilen *rast* vuruşu
 - 10 Başparmak ile *çep* vuruşu
 - 11 İşaret parmak ile *çep* vuruşu
 - 12 Orta parmak ile *çep* vuruşu
 - 13 Yüzük parmak ile *çep* vuruşu
 - 14 Serçe parmak ile *çep* vuruşu
 - 15 Başparmak ve işaret parmağın birbirine temas ederek gerçekleştirilen *çep* vuruşu olarak sıralayabiliriz.
- Çalışmanın alt problemleri sorusunda bir diğeri “Tanbûr performanslarında görülen pençe kalıpları nelerdir?” şeklindedir. Çalışmada problemin çözümüne yönelik elde edilen sonuçlar ise şu şekildedir: Yapılan analizler sonucunda tanbûr icrasında kullanılan *rast* ve *çep* vuruşlarının dizilimleri ile bir araya

gelerek oluşturulan kalıplar çalışmamızda “pençe kalıpları” olarak tanımlanmıştır. İki, üç, dört, beş, altı ve yedi vuruştan oluşan farklı pençe kalıplarına rastlanmış ve yedi vuruşun bir araya gelmesi ile oluşan pençe kalıbı hariç bu kalıpların her birinin birden fazla varyantı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca vuruş sayısından bağımsız olarak peşpeşe ve seri bir şekilde uygulanan pençe vuruşları da gözlemlenmiş ve tanbûr geleneğinde bu tür vuruşların “rız” olarak adlandırıldığı tespit edilmiştir. Bu vuruşlar çalışmamızda “çoklu pençe kalıpları” olarak ifade edilmiştir. Dolayısıyla “Tanbûr performanslarında görülen pençe kalıpları nelerdir?” alt problemi “iki, üç, dört, beş, altı, yedi vuruştan oluşan pençe kalıpları ve çoklu pençe kalıplarıdır.” şeklinde çözümlenebilir.

- Çalışmanın alt problemlerinden bir diğeri “Tanbûr icrasında kullanılan pençe teknikleri ve pençe kalıplarının Anadolu sazına aktarımında notasyon yaklaşımı tercih edilecek notasyonun özellikleri nelerdir?” şeklindedir. Problemi çözümlüne kavuşturmak için araştırma boyunca elde edilen bulgular doğrultusunda varılan sonuçlar şu şekildedir: Yapılan literatür taraması sonucunda, tanbûr metot ve kaynaklarında bazı pençe teknikleri ve pençe kalıplarının hangi parmakla ve hangi vuruş yönüyle icra edildiğinin açık biçimde gösterilmediği görülmüştür. Bu durum, teknik analiz sürecinde önemli bir sınırlılık oluşturmıştır. Öte yandan, tanbûr performanslarında gözlemlenen bazı pençe tekniklerinin, Anadolu sazındaki mızrapsız icra (şelpe) geleneğiyle benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Ancak bu çalışmada belirlenen tekniklerin tamamı, Anadolu sazında doğrudan karşılık bulmamaktadır.

Bu bağlamda, tanbûr icrasındaki sembolik ve sadeleştirilmiş gösterimlerin oluşturduğu eksikliklerden yola çıkılarak, daha ayrıntılı bir notasyon ihtiyacı üzerine odaklanılmıştır. Çalışma süresince her bir pençe tekniği ve pençe kalıbı; parmak kombinasyonu ve vuruş yönü gibi unsurlar dikkate alınarak analiz edilmiş ve Erol Parlak tarafından geliştirilen notasyon yaklaşımı temel alınmıştır. Bu tercihin önemli nedeni Parlak’ın yaklaşımının yalnızca mevcut sembolleri kullanmakla kalmayıp gerektiğinde yeni ve tutarlı semboller üretilebilen geliştirilebilir bir yaklaşım olmasıdır. Bunun yanı sıra tüm parmaklar için ayrı sembollerle detaylandırılmasına olanak tanımakta ve yeni tekniklerin sembolize edilmesine açık bir sistem sunmaktadır. Bu sistematik yaklaşım sayesinde tanbûrdaki pençe teknikleri ve pençe kalıpları hem

tanımlanabilir hem de Anadolu sazına aktarılabilir hâle getirilmiştir. Dolayısıyla alt problem sorumuz “tanbûr pençe tekniklerinin Anadolu sazına aktarımında parmak kombinasyonları ve vuruş yönlerini detaylı gösteren ve geliştirilebilir olmalıdır.” şeklinde çözümlenebilir.

- Çalışmanın alt problemlerinden bir diğeri “Tanbûr performanslarında görülen pençe kalıplarının isimleri nelerdir?” şeklindedir. Bu alt problemi çözüme kavuşturmak için araştırma boyunca elde edilen bulgular doğrultusunda varılan sonuçlar şu şekildedir: Çalışma süresince incelenen pençe kalıplarından bazılarının, özellikle *dotek* ve *doçep* gibi örneklerin, Farsça kökenli ve sistematik bir adlandırma mantığına dayandığı anlaşılmıştır. “Do” kelimesi Farsçada “iki”, “çep” ise tanbûr terminolojisinde yukarı yönlü vuruşları ifade etmekte; dolayısıyla “*doçep*” ifadesi iki yukarı vuruştan oluşan bir kalıbı tanımlamaktadır. Bu tür örnekler, bazı pençe kalıplarının yapılarına göre adlandırıldığını göstermektedir. Bununla birlikte, çalışmada yer verilen diğer bazı pençe kalıplarının adlandırmalarına ilişkin açık bir sistematik ya da anlam ilişkisi kurulması mümkün olmamıştır.
 - Çalışma süresince tespit edilen pençe kalıbı isimleri “*dotek, doçep, gonçe, riz do angosti, dorrabe gonçe kutah, şor, riz peyvasteh, dorrabe gonçe bolend*” şeklindedir. Bu pençe kalıplarının bazıları (örneğin *dotek, doçep* ve *gonçe*) tanbur icrasında yaygınken bazıları ise gelenek içinde sınırlı bir kullanım alanına sahiptir.
- Çalışmanın alt problemlerinden biri olan “Anadolu sazının mızrapsız saz icrasındaki tanbûr pençe teknikleri ile tanburdaki pençe teknikleri arasında benzerlik var mı?” şeklindedir. Bu alt problemi çözüme kavuşturmak için araştırma boyunca elde edilen bulgular doğrultusunda varılan sonuçlar şu şekildedir: Araştırma kapsamında yapılan teknik karşılaştırmalar sonucunda, tanbûrda uygulanan pek çok *rast* ve *çep* vuruşunun Anadolu sazındaki sağ el teknikleriyle benzerlik taşıdığı tespit edilmiştir. Özellikle tellerin çok kısa zaman aralıklarıyla sırayla seslendirildiği *rast* vuruşu, eşzamanlı *rast* vuruş, işaret, başparmak, orta, yüzük ve serçe parmakla gerçekleştirilen *rast* vuruşları ile başparmak, işaret, orta, yüzük ve serçe parmakla yapılan *çep* vuruşları, şelpe tekniğinde karşılığı bulunmaktadır.

Buna karşılık, işaret parmağın köprüye yakın bölgede kullanılmasıyla yapılan *rast* vuruşu ile başparmak ve işaret parmağın birbirine temas ederek

uygulandığı *rast* ve *çep* vuruşları, tanbûra özgü teknikler arasında yer almaktadır.

- Çalışmanın alt problemlerinden biri olan “Anadolu sazının mızraplı saz icrasındaki mızrap vuruşları ve mızrap kalıpları tanbûr pençe teknikleri ile aktarılabilir mi?” şeklindedir. Bu alt problemi çözüme kavuşturmak için araştırma boyunca elde edilen bulgular doğrultusunda varılan sonuçlar şu şekildedir:

Anadolu sazı icrasındaki aşağı yönlü takma mızrap vuruşları, tanbûr pençe tekniğine çeşitli yaklaşımlarla uyarlanmıştır. Bu yaklaşımlar, mızrapın teller üzerinde yarattığı takılma etkisini, başta baş ve işaret parmağı olmak üzere farklı parmak kombinasyonlarıyla elde etmeye yöneliktir. Farklı parmakların ardışık veya eş zamanlı kullanımıyla, takma mızrap etkisinin tanbûrda karşılanabildiği görülmüştür

- Anadolu sazında birden fazla tel grubuna kısa aralıklarla yapılan çift yönlü vuruşlar, bu çalışmada “sürüklemeli mızrap vuruşu” olarak tanımlanmıştır. Bu vuruş biçimi, tanbûr pençe tekniğinde tekli ya da çoklu parmak kombinasyonlarıyla aşağı ve yukarı yönlü olarak uygulanabilmiş; farklı parmak sıralamalarıyla sürükleme etkisinin sağlanabildiği görülmüştür.
- Anadolu sazı icrasında sıkça kullanılan “çoklu mızrap vuruşları” (ikileme, tremolo, tril vb.), tanbûr pençe tekniği ile çeşitli yaklaşımlarla uygulanabildiği görülmektedir.
- Tekil, takma, sürüklemeli ve çoklu mızrap vuruşlarından oluşan mızrap kalıpları, tanbûr pençe tekniğiyle farklı yön ve parmak kombinasyonları kullanılarak uyarlanabilmiştir. Bu süreçte, her bir mızrap kalıbı için farklı yaklaşımlar geliştirilmiş; böylece, Anadolu sazı icrasında yer alan mızrap kalıpları, tanbûr pençe tekniğiyle işlevsel biçimde karşılanabilmiştir.
- Eser uyarlamalarında farklı usûl yapılarına sahip eserler tercih edilmiştir. Böylece pençe tekniklerinin farklı pençe kalıpları içinde nasıl kullanılabileceği gösterilmiştir.
- Pençe tekniğiyle uyarlanan mızrap kalıpları ve eserlerin, farklı telleme biçimleri ve farklı tel düzenlerinde de icra edilebildiği ortaya konmuştur.

- Bu çalışmada, sekiz halk ezgisi (“Konya Divan Ayağı”, “Ey Nur Reksi”, “Karakoyun”, “Bir Tipiye Yakalandım”, “Ankara Divan Ayağı”, “Anan Var Midur”, “Gökte Yıldız Ay Misun”, “Trakya Karşılması”) hem iki telli (La–Mi akordlu “Konya Divan Ayağı”, “Ey Nur Reksi” ve Moradi doğaçlaması) hem de üç telli (La–Mi–Mi “Karakoyun”; Re–Sol–La “Bir Tipiye Yakalandım”; Sol–Re–La “Ankara Divan Ayağı”; La–Re–Sol “Gökte Yıldız Ay Misun” ve “Trakya Karşılması”) farklı akort, tel düzeni ve ölçü yapıları göz önünde bulundurularak uyarlanmıştır. Bu uyarlamalarda, yöresel üsluplar ile tanbur pençe teknikleri harmanlanmış; her eserin ritmik ve melodik karakterine uygun olarak vuruş dizilimleri yeniden yapılandırılmıştır. Böylece tanbûr pençe tekniklerinin Anadolu sazı icrasında uygulanabilirliği kanıtlanmış ve eserlerin hem yöresel üslup hem de icracının özgün tavır unsurlarını koruyarak zenginleştirilebileceği ortaya konmuştur.

Çalışmada yer alan öneriler aşağıda maddeler halinde sıralanmıştır;

- Tanbûr pençe tekniklerine dayalı olarak Anadolu sazı icrasına yönelik kapsamlı bir metot (egzersiz–etüt) ve repertuar kitabı hazırlanabilir.
- Uygulamalar yalnızca iki ve üç telli telleme biçimleriyle sınırlı kalmayıp, daha farklı telleme biçimlerine de genişletilebilir.
- İran tanbûru üzerine yazılmış metotlarda görülen teknik aktarım eksiklikleri giderilebilir; özellikle temel tekniklerin daha ayrıntılı ve açık biçimde tanımlandığı yeni kaynaklar oluşturulabilir.
- Anadolu sazı icrasında, farklı coğrafya ve geleneklere ait çok sayıda çalgıdan yapılan teknik ve repertuar aktarımına icra pratiğinde sıkça rastlanmaktadır. Örneğin, Batı müziğinden keman; halk müziği geleneğinden ney, kaval, davul-zurna; Orta Asya ve Kafkasya coğrafyasından dombra, dutar, tar ve Azerbaycan aşık sazı gibi çalgılardan pek çok ezgi ve teknik Anadolu sazına aktarılmıştır. Adeta bir “uyarlama çalgısı” konumuna gelen Anadolu sazına dair bu uygulamaların, yalnızca icra pratikleriyle sınırlı kalmayıp, akademik düzeyde de incelenmesi ve belgelenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda, farklı çalgılara ait tekniklerin Anadolu sazı icrasına aktarımını temel alan akademik çalışmaların sayısının artırılması hem alan yazına katkı sağlayacak hem de Anadolu sazının teknik imkânlarını genişletmeye yönelik yeni yaklaşımların gelişmesine olanak tanıyabilir.

KAYNAKÇA

چپ anlamı, چ. -ج. (t.y.). Temmuz 2025 tarihinde <https://www.sozlukanlami.com/چپ> adresinden alındı

Açıkgöz, O. (2021). *Bozuk Düzendeki Saz/Bağlama İcrasında Akor Yürüyüşleri ve Modal Diziler Üzerinde İcra Yöntemleri*. Ankara: Ankara müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Adak, Ü. (2019). *Ehl-i Hak: Tarihsel Süreç ve Temel Prensipler*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi (Turkey).

Akbel, B. A. (2021). Türk müziğinde terminoloji sorununun ekol, üslup, tavır, yorum terimleri özelinde incelenmesi. *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 941-955.

Akdağ, A. K. (2013). *Bağlama Çalgısında Pozisyon Yaklaşımı ve Kromatik Pozisyon Yaklaşımının Bağlama ve Bozuk Düzeninde İncelenmesi*. İstanbul: Haliç Üniversitesi.

Akdağ, A. K. (2023). *İki Telli Saz (Ruzba) Metodu*. İstanbul: Kitapol.

Akdağ, A. K., & Derin, U. Y. (2013). *Güzel sanatlar ve spor liseleri bağlama ders kitabı: 11. sınıf*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı, Devlet Kitapları.

Ali, N., Naqi, & Rıza, M. (2004). Tanbur. *Dāneshnāme-ye Jahān-e Eslām (İslam Ansiklopedisi)* (Cilt 8, s. 255-258). içinde Tahran: Bonyād-e Dāneshnāme-ye Eslāmī.

Alinajad, S. K. (1997). *Tanbūr: Az Dîr-bâz Tâ Kânun [Tanbūr: Geçmişten Günümüze]*. Tahran: Danış ve Fen Yayınları.

Apel, W. (1969). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Asad, Z. P. (2022). *Seyr-e Tatavvor-e Tanbûrnawazi Dar Bastar-e Farhangi-ye Yârsân Az Dahe-ye Panjah-e Şamsî [Ehl-i Hak Kültürel Bağlamında Tanbûr İcrasının 1350'lerden Günümüze Evrimi]*. Honar Üniversitesi, Antropoloji Ana Bilim Dalı. Tahran: .

Atmaca, E. (2025). *Bağlama öğretiminde ilk ders: bedensel kurulum öğretiminin yapılandırılmasına ilişkin bir araştırma*. Afyonkarahisar.

- Ayyıldız, S. (2018). *Methods For Creating Melodic Patterns Using Parmak Vurma Technique In Saz (Bağlama) Performance*. İstanbul: İstanbul Technical University.
- Ayyıldız, S. (2020, Ağustos). Üslup, Tavır Kavramları ve İcra Teknikleri Çerçevesinde Türk Halk Müziğinde Süslemeler. s. 1290-1334.
- Ayyıldız, S. (2021). *Modern Şelpe Repertuarı I*. Ankara: Kitapol.
- Ayyıldız, S., & Gündoğdu, S. (2021). *Anadolu'nun Ezgi Hazinesinden Alıştırmalar*. Ankara: Kitapol.
- Baysal, O. (2020). *Systematization For Harmonic Practices Selpe Technique*. İstanbul: İstanbul Technical University.
- Behnood, Y. (2019). *Learning Tanboor: First Book (The Basics)*. Tahran: Nasht-e Nay o Ney.
- Bostancıoğlu, Y. (2025).
- Can, R. R. (2023). İran'da Ehl-i Hakların Kutsal Mekânları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 57-73.
- Charest, J. P. (2019). *The long-necked lute's eternal return: Mythology, morphology, iconography of the Tanbūr lute family from Ancient Mesopotamia to Ottoman Albania*. Doktora Tezi, Cardiff University, Wales.
- Çalış, E. (2023). *Dutar İcrasında Sağ El Teknikleri*. Ankara: Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Darvishi, M.-R. (2001). *Encyclopedia of the Musical Instruments of Iran*. Tahran: Mahour Cultural & Artistic Institute.
- During, J. (1999). *Musique et mystique*. Tahran: Nasher-e Porsheh.
- During, J. (2023, 09 29). Ehl-i Hakk'ın Cem ve Manevî Meclisleri. *HBV International Journal of Charisma Studies / HBV Uluslararası Karizma Araştırmaları Dergisi*(107), 1-12.
- Ensemble, S. (t.y.). Temmuz 2025 tarihinde <https://shamss.org/> adresinden alındı
- Erkan, Ç. (2012). Türk Müziğinde Uluslararası Sanat Müziğindeki Bir Besteleme Tekniğinin Kullanımı: 'Uyarlama'. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 99-105.

- Erzincan, E. (2019). *Bağlama İçin Besteler*. İstanbul : Temkeş.
- Erzincan, E. (2024). *Bağlama Repertuarı:Uyarlama ve Düzenlemelerle* . İstanbul: Temkeş.
- Erzincan, M. (2006). *Türk Halk Müziğinde Uyarlama Kavramı ve Bağlamaya Uyarlayan Dört Zeybek Ezgisi Üzerinde Müzikal Analiz*. Doktora Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Türk Musiki Anasanat Dalı, İstanbul.
- Farabi. (1993). *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr [Büyük Müzik Kitabı]*. Beyrut: Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya.
- Foundation, K. P. (2024, Haziran 1). *Ali Akbar Moradi Ensemble*. Kings Place: <https://www.kingsplace.co.uk/whats-on/contemporary/ali-akbar-moradi-ensemble/> adresinden alındı
- Fozi, N. (2007). The hallowed summoning of tradition: Body techniques in construction of the sacred tanbur of Western Iran. *Anthropological Quarterly*, 80(1), 173–205.
- Gönül, M. (2024). Üslûp ve Ttavır bağlamında Türk Mûsikîsi icrâsında yorum unsurları. *İstem*, 1-30.
- Group, D. (1976). *Musical Instruments of the World: An Illustrated Encyclopedia*. New York: Paddington Press (.
- Hajizada, M. D. (2024). *Yâresân (Ehl-i Hak) Cemaatinin Teşekkül Süreci ve İnanç Esasları*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı.
- Higgins, A. &.-I. (1965). *An introduction to Greek music*. Oxford: Clarendon Press.
- Hooshmandrad, P. (2005). *Performing the Belief: Sacred Musical Practice of the Kurdish Ahl-i Haqq of Gūrān*. Berkeley: University of California.
- Hutcheon, L., & O'Flynn, S. (2013). *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge.
- Janan, P. (2000). *Instruction for Elementry of Tanbour*. Tahran: Chang Publication.
- Kakavandi, R. (2019). *Yetmiş İki Tanbur Egzersizi*. Tahran: Soroud.
- Karaca, İ. (2014). *İran'da Ehl-i Hak Türkleri*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.

- Karaca, İ. (2023). İran Ehl-i Hakları ve Alevi Bektaşî Topluluklardaki Ortak İnanış ve Ritüeller. *Avrasya Uluslararası Araştırma Dergisi*, 229-241.
- Karkın, M., & Pelikoğlu, B. (2014). Bağlama öğretiminde geleneksel tavrıların yeri ve önemi. *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(17), 153-166.
- Kaya, A. (2013). Ehl-i Hak Topluluklar (İran Alevileri) ile Dersimliler'in İnanç Zemininde Karşılaştırılması. 2. *Uluslararası Dersim (Tunceli) Sempozyumu bildirisi* (s. 1011-1062). Tunceli: Tunceli Üniversitesi.
- Khaki, H. (2009). *Zamîna-yi shenâkht-i tanbûr*. Shiraz: Navid Shiraz Publication .
- Moradi, A. A. (2021). *Sad Dars [Yüz Ders: Tanbûr Eğitimi]*. Tahran: Aref Musiqi.
- Önal, H. (2024). Yozgat tezene üslûbunun bağlama öğretiminde uygulanması. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 857-866.
- Özdek, A. (2019). "Bağlama", "saz" ikilemine türkû metinleri ve halk edebiyatı üzerinden bir bakış. *Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu Bildirileri*, (s. 543-576).
- Özdemir, U. U. (2009). *Bir Halk Çalgısının Sosyal ve Kültürel Kimlik Bağlamında İncelenmesi: Ehl-i Hak'ın Kutsal Sazı Tanbur*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı.
- Özdemir, U. U. (2010). Ehl-i Hak'ın Kutsal Sazı Tanburun Kimliği ve Bağlamayla İlişkisi. *Doğumunun 800. Yılında Uluslararası Hacı Bektaş Veli Sempozyumu Bildirileri: Güneşte Zerresinden, Deryada Katresinden* (s. 420-430). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Parlak, E. (1998). *Türkiye'de El İle (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye'de El ile (şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Parlak, E. (2001). *El ile Bağlama Çalma (şelpe) Tekniği Metodu 1*. İstanbul: Ekin.
- Parlak, E. (2005). *El ile Bağlama Çalma (şelpe) Tekniği Metodu 2*. Bursa: Aktüel.
- Parlak, E. (2010). *Bağlama (Saz) Okulu : Schule Method*. Wilhelmshaven: Acoustic Music Books.

- Pournazeri, S. (2014, Eylül 26). *Music, a Breakthrough Value | Sohrab Pournazeri | TEDxTehran*. Temmuz 2025 tarihinde YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=hV1RqXduW10> adresinden alındı
- Pournazeri, S. (t.y.). *Biography*. Temmuz 2025 tarihinde Sohrab Pournazeri: <https://www.sohrabpournazeri.com/biography/> adresinden alındı
- Pournazeri, S. (t.y.). *Sohrab Pournazeri*. Temmuz 2025 tarihinde <https://www.sohrabpournazeri.com/> adresinden alındı
- Sönmez, Z. (2023). *Şelpe Metodu*. Ankara: Yurtrenkleri.
- Say, A. (2022). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Sağ, A., & Erzincan, E. (2009). *Bağlama Metodu*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Shahriari, S. A. (t.y.). *Seyed Arash Shahriari – Biography*. Last.fm: <https://www.last.fm/music/Seyed%2BARash%2BShahriari> adresinden alındı
- Tülek, K. (2015). *Şelpe technique*. Oscar van Dillen.
- Türkçe, E. (t.y.). *Rast kelimesinin etimolojisi*. Temmuz 2025 tarihinde <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/rast> adresinden alındı
- Tıktaş, T. (2022). *Azerbaycan Aşık Sazı İcra Teknikleri ve Mızrap Kalıplarının Anadolu Sazına Aktarımı*. Ankara: Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Zeeuw, H. (2019). *Tanbûr: Long-Necked Lutes Along the Silk Road and beyond*. Oxford, Birleşik Krallık: Archaeopress Archaeology.

FİLMOGRAFI

Alinejad, S. K. (2008). *Seyyed Khalil Ali Nejad (3/6) – Baba Taher Ensemble* [YouTube videosu].

Alinejad, S. K. (2021). *Tanboor navazi ostad Khalil Alinejad, private gathering 3* [YouTube videosu].

Ekici, S. (2024, Mart). 2 Konya Divan Ayağı [Video]. Şubat 2025 tarihinde YouTube: <https://youtu.be/SgFDFWGNl18> adresinden alındı

Homayoun Shajarian & Sohrab Pournazeri. (2017, Ağustos). *C Project – Sa’adabad Palace* [YouTube videosu]. <https://www.youtube.com/watch?v=nmZAHDYSqTo>

Kaykhosro Pournazeri. (n.d.). □□□□□ □□□ □□□□ □□□□□□□□ □□□□□□ □□□□□□ [YouTube videosu].

Moradi, A. A., & Hadadi, P. (2022). *A sacred trance music of Kurdistan // Free Concert* [YouTube konser kaydı].

Moradi, A. A. (2020). *Distant Harmonies: Virtual Concert with Ali Akbar Moradi and Sons* [YouTube konser kaydı].

Pournazeri, S. (2018, Ocak). *Sohrab Pournazeri: The spiritual voice of Tanbur* [TEDx Talks videosu]. https://www.youtube.com/watch?v=Wbr_qe8-X1w

Pournazeri, S. (2021). *Tasnif on Rumi Sonnets Percussion Ensemble Improvisation* [YouTube videosu].

Pournazeri, S. (2022). *Introduction Vocal Improvisation* [YouTube videosu].

Pournazeri, S. (n.d.-a). □□□□□ □□□□□ □□□□□□□□ □□ □□□□□□ [YouTube videosu]. <https://www.youtube.com/watch?v=3-Us9ha2NGI>

Pournazeri, S. (n.d.-b). *Sohrab Pournazeri on connecting tradition and audience in live performance* [YouTube videosu]. <https://www.youtube.com/watch?v=9Td2gVF325E>

Pournazeri, S., & Shamss Ensemble. (2017). *Traditional Kurdish Sufi Music* [YouTube konser kaydı].

Pournazeri, S., & Shamss Ensemble. (2021). *Shamss Ensemble in Morocco Fes Festival* [YouTube konser kaydı].

Pournazeri, S., & Shamss Ensemble. (2023). *Rain* [YouTube konser kaydı].

Pournazeri, S., & Rezaeenia, H. (2018, Haziran 26). *Festival des Musiques Sacrées de Fès* [YouTube konser kaydı].

Shahriyari, A. (2013, May 12). *Seyed Arash Shahriari – Group Roohtaf Tanbur Solo* [YouTube videosu]. <https://www.youtube.com/watch?v=r1k8VKFvH4A>

Shahriyari, A. (2013, January 14). *1391* [YouTube videosu]. https://www.youtube.com/watch?v=MUv-oWx3_Ek

Shahriyari, A. (2014). [YouTube videosu].

Shahriyari, A. (n.d.). *Leading Kurdish tanbur player from Kermanshah* [YouTube videosu]. <https://www.youtube.com/watch?v=4Ds1I0wLGGA>



EKLER

EK A Tanbûr için yazılmış eser nota örnekleri

غریبی
Gharibi

Moqaddam-e gharibi مقدمه غریبی



Şekil A.1 Kalıpların uygulandığı eser örneği

Soltane Dina Magham

مقام «سلطان دینه»



Şekil A.2 Kalıpların uygulandığı eser örneği

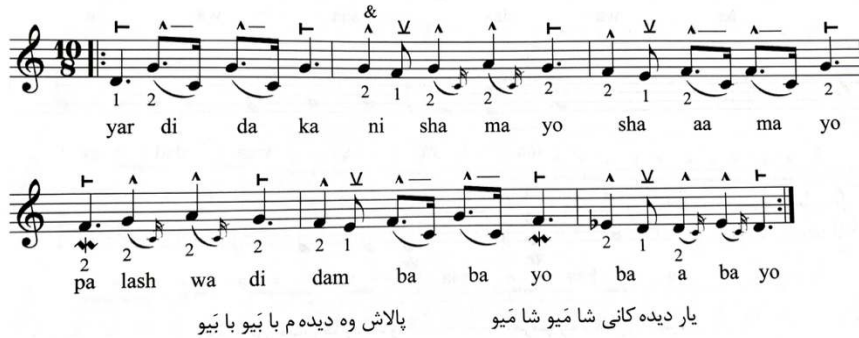
Zemzem-ye avval زمزمه اول



Şekil A.3 Kalıpların uygulandığı eser örneği

Yar dida wa giani

مقام «یار دیده و گیانی»



Şekil A.4 Kalıpların uygulandığı eser örneği

زَمْزَمَه اَوَّل Zamzem-ye avval



Şekil A.5 Kalıpların uygulandığı eser örneği



Yöre: Konya
Tel Düzeni: A.5

Uyarlama: Yaren Bostancıoğlu
Nota: Yaren Bostancıoğlu

194

2 6

①
②

②

0IX VII 0IX +X

7

6

8

+XII +X 0IX 0VII V

9

0V I

10

4

11

3

①
②

②

2 8

①
②

Fine

9

①
②

+X +VIII 0VII +V

10

①
②

+III

11

①
②

12

①
②

13

①
②

14

①
②

2

9

tr

II

①

②

③

②

10

tr

II

11

tr

II

12

tr

II

①

②

③

②

13

V

14

16

The musical notation for Example 16 is written on a single staff. It begins with a treble clef. The first measure contains a triad of G4, B4, and D5. The second measure contains a triad of G4, B4, and D5. The third measure contains a triad of G4, B4, and D5. The fourth measure contains a triad of G4, B4, and D5. The fifth measure contains a triad of G4, B4, and D5. The sixth measure contains a triad of G4, B4, and D5. The seventh measure contains a triad of G4, B4, and D5. The eighth measure contains a triad of G4, B4, and D5. The ninth measure contains a triad of G4, B4, and D5. The tenth measure contains a triad of G4, B4, and D5. The eleventh measure contains a triad of G4, B4, and D5. The twelfth measure contains a triad of G4, B4, and D5. The thirteenth measure contains a triad of G4, B4, and D5. The fourteenth measure contains a triad of G4, B4, and D5. The fifteenth measure contains a triad of G4, B4, and D5. The sixteenth measure contains a triad of G4, B4, and D5. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and slurs.

①
③
②

17

The musical score for Example 17-10 is written on a single treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The first measure contains a triad of G4, Bb4, and D5. The second measure contains a triad of A4, C5, and E5. The third measure contains a triad of Bb4, D5, and F5. The fourth measure contains a triad of C5, E5, and G5. The fifth measure contains a triad of D5, F5, and A5. The sixth measure contains a triad of E5, G5, and Bb5. The seventh measure contains a triad of F5, A5, and C6. The eighth measure contains a triad of G5, Bb5, and D6. The ninth measure contains a triad of A5, C6, and E6. The tenth measure contains a triad of Bb5, D6, and F6. The eleventh measure contains a triad of C6, E6, and G6. The twelfth measure contains a triad of D6, F6, and A6. The thirteenth measure contains a triad of E6, G6, and Bb6. The fourteenth measure contains a triad of F6, A6, and C7. The fifteenth measure contains a triad of G6, Bb6, and D7. The sixteenth measure contains a triad of A6, C7, and E7. The seventeenth measure contains a triad of Bb6, D7, and F7. The eighteenth measure contains a triad of C7, E7, and G7. The nineteenth measure contains a triad of D7, F7, and A7. The twentieth measure contains a triad of E7, G7, and Bb7. The twenty-first measure contains a triad of F7, A7, and C8. The twenty-second measure contains a triad of G7, Bb7, and D8. The twenty-third measure contains a triad of A7, C8, and E8. The twenty-fourth measure contains a triad of Bb7, D8, and F8. The twenty-fifth measure contains a triad of C8, E8, and G8. The twenty-sixth measure contains a triad of D8, F8, and A8. The twenty-seventh measure contains a triad of E8, G8, and Bb8. The twenty-eighth measure contains a triad of F8, A8, and C9. The twenty-ninth measure contains a triad of G8, Bb8, and D9. The thirtieth measure contains a triad of A8, C9, and E9. The thirty-first measure contains a triad of Bb8, D9, and F9. The thirty-second measure contains a triad of C9, E9, and G9. The thirty-third measure contains a triad of D9, F9, and A9. The thirty-fourth measure contains a triad of E9, G9, and Bb9. The thirty-fifth measure contains a triad of F9, A9, and C10. The thirty-sixth measure contains a triad of G9, Bb9, and D10. The thirty-seventh measure contains a triad of A9, C10, and E10. The thirty-eighth measure contains a triad of Bb9, D10, and F10. The thirty-ninth measure contains a triad of C10, E10, and G10. The fortieth measure contains a triad of D10, F10, and A10. The forty-first measure contains a triad of E10, G10, and Bb11. The forty-second measure contains a triad of F10, A10, and C11. The forty-third measure contains a triad of G10, Bb11, and D11. The forty-fourth measure contains a triad of A10, C11, and E11. The forty-fifth measure contains a triad of Bb11, D11, and F11. The forty-sixth measure contains a triad of C11, E11, and G11. The forty-seventh measure contains a triad of D11, F11, and A11. The forty-eighth measure contains a triad of E11, G11, and Bb12. The forty-ninth measure contains a triad of F11, A11, and C12. The fiftieth measure contains a triad of G11, Bb12, and D12. The fifty-first measure contains a triad of A11, C12, and E12. The fifty-second measure contains a triad of Bb12, D12, and F12. The fifty-third measure contains a triad of C12, E12, and G12. The fifty-fourth measure contains a triad of D12, F12, and A12. The fifty-fifth measure contains a triad of E12, G12, and Bb13. The fifty-sixth measure contains a triad of F12, A12, and C13. The fifty-seventh measure contains a triad of G12, Bb13, and D13. The fifty-eighth measure contains a triad of A12, C13, and E13. The fifty-ninth measure contains a triad of Bb13, D13, and F13. The sixtieth measure contains a triad of C13, E13, and G13. The sixty-first measure contains a triad of D13, F13, and A13. The sixty-second measure contains a triad of E13, G13, and Bb14. The sixty-third measure contains a triad of F13, A13, and C14. The sixty-fourth measure contains a triad of G13, Bb14, and D14. The sixty-fifth measure contains a triad of A13, C14, and E14. The sixty-sixth measure contains a triad of Bb14, D14, and F14. The sixty-seventh measure contains a triad of C14, E14, and G14. The sixty-eighth measure contains a triad of D14, F14, and A14. The sixty-ninth measure contains a triad of E14, G14, and Bb15. The seventieth measure contains a triad of F14, A14, and C15. The seventy-first measure contains a triad of G14, Bb15, and D15. The seventy-second measure contains a triad of A14, C15, and E15. The seventy-third measure contains a triad of Bb15, D15, and F15. The seventy-fourth measure contains a triad of C15, E15, and G15. The seventy-fifth measure contains a triad of D15, F15, and A15. The seventy-sixth measure contains a triad of E15, G15, and Bb16. The seventy-seventh measure contains a triad of F15, A15, and C16. The seventy-eighth measure contains a triad of G15, Bb16, and D16. The seventy-ninth measure contains a triad of A15, C16, and E16. The eightieth measure contains a triad of Bb16, D16, and F16. The eighty-first measure contains a triad of C16, E16, and G16. The eighty-second measure contains a triad of D16, F16, and A16. The eighty-third measure contains a triad of E16, G16, and Bb17. The eighty-fourth measure contains a triad of F16, A16, and C17. The eighty-fifth measure contains a triad of G16, Bb17, and D17. The eighty-sixth measure contains a triad of A16, C17, and E17. The eighty-seventh measure contains a triad of Bb17, D17, and F17. The eighty-eighth measure contains a triad of C17, E17, and G17. The eighty-ninth measure contains a triad of D17, F17, and A17. The ninetieth measure contains a triad of E17, G17, and Bb18. The hundredth measure contains a triad of F17, A17, and C18. The hundred-first measure contains a triad of G17, Bb18, and D18. The hundred-second measure contains a triad of A17, C18, and E18. The hundred-third measure contains a triad of Bb18, D18, and F18. The hundred-fourth measure contains a triad of C18, E18, and G18. The hundred-fifth measure contains a triad of D18, F18, and A18. The hundred-sixth measure contains a triad of E18, G18, and Bb19. The hundred-seventh measure contains a triad of F18, A18, and C19. The hundred-eighth measure contains a triad of G18, Bb19, and D19. The hundred-ninth measure contains a triad of A18, C19, and E19. The hundred-tieth measure contains a triad of Bb19, D19, and F19. The hundred-first measure contains a triad of C19, E19, and G19. The hundred-second measure contains a triad of D19, F19, and A19. The hundred-third measure contains a triad of E19, G19, and Bb20. The hundred-fourth measure contains a triad of F19, A19, and C20. The hundred-fifth measure contains a triad of G19, Bb20, and D20. The hundred-sixth measure contains a triad of A19, C20, and E20. The hundred-seventh measure contains a triad of Bb20, D20, and F20. The hundred-eighth measure contains a triad of C20, E20, and G20. The hundred-ninth measure contains a triad of D20, F20, and A20. The hundred-tieth measure contains a triad of E20, G20, and Bb21. The hundred-first measure contains a triad of F20, A20, and C21. The hundred-second measure contains a triad of G20, Bb21, and D21. The hundred-third measure contains a triad of A20, C21, and E21. The hundred-fourth measure contains a triad of Bb21, D21, and F21. The hundred-fifth measure contains a triad of C21, E21, and G21. The hundred-sixth measure contains a triad of D21, F21, and A21. The hundred-seventh measure contains a triad of E21, G21, and Bb22. The hundred-eighth measure contains a triad of F21, A21, and C22. The hundred-ninth measure contains a triad of G21, Bb22, and D22. The hundred-tieth measure contains a triad of A21, C22, and E22. The hundred-first measure contains a triad of Bb22, D22, and F22. The hundred-second measure contains a triad of C22, E22, and G22. The hundred-third measure contains a triad of D22, F22, and A22. The hundred-fourth measure contains a triad of E22, G22, and Bb23. The hundred-fifth measure contains a triad of F22, A22, and C23. The hundred-sixth measure contains a triad of G22, Bb23, and D23. The hundred-seventh measure contains a triad of A22, C23, and E23. The hundred-eighth measure contains a triad of Bb23, D23, and F23. The hundred-ninth measure contains a triad of C23, E23, and G23. The hundred-tieth measure contains a triad of D23, F23, and A23. The hundred-first measure contains a triad of E23, G23, and Bb24. The hundred-second measure contains a triad of F23, A23, and C24. The hundred-third measure contains a triad of G23, Bb24, and D24. The hundred-fourth measure contains a triad of A23, C24, and E24. The hundred-fifth measure contains a triad of Bb24, D24, and F24. The hundred-sixth measure contains a triad of C24, E24, and G24. The hundred-seventh measure contains a triad of D24, F24, and A24. The hundred-eighth measure contains a triad of E24, G24, and Bb25. The hundred-ninth measure contains a triad of F24, A24, and C25. The hundred-tieth measure contains a triad of G24, Bb25, and D25. The hundred-first measure contains a triad of A24, C25, and E25. The hundred-second measure contains a triad of Bb25, D25, and F25. The hundred-third measure contains a triad of C25, E25, and G25. The hundred-fourth measure contains a triad of D25, F25, and A25. The hundred-fifth measure contains a triad of E25, G25, and Bb26. The hundred-sixth measure contains a triad of F25, A25, and C26. The hundred-seventh measure contains a triad of G25, Bb26, and D26. The hundred-eighth measure contains a triad of A25, C26, and E26. The hundred-ninth measure contains a triad of Bb26, D26, and F26. The hundred-tieth measure contains a triad of C26, E26, and G26. The hundred-first measure contains a triad of D26, F26, and A26. The hundred-second measure contains a triad of E26, G26, and Bb27. The hundred-third measure contains a triad of F26, A26, and C27. The hundred-fourth measure contains a triad of G26, Bb27, and D27. The hundred-fifth measure contains a triad of A26, C27, and E27. The hundred-sixth measure contains a triad of Bb27, D27, and F27. The hundred-seventh measure contains a triad of C27, E27, and G27. The hundred-eighth measure contains a triad of D27, F27, and A27. The hundred-ninth measure contains a triad of E27, G27, and Bb28. The hundred-tieth measure contains a triad of F27, A27, and C28. The hundred-first measure contains a triad of G27, Bb28, and D28. The hundred-second measure contains a triad of A27, C28, and E28. The hundred-third measure contains a triad of Bb28, D28, and F28. The hundred-fourth measure contains a triad of C28, E28, and G28. The hundred-fifth measure contains a triad of D28, F28, and A28. The hundred-sixth measure contains a triad of E28, G28, and Bb29. The hundred-seventh measure contains a triad of F28, A28, and C29. The hundred-eighth measure contains a triad of G28, Bb29, and D29. The hundred-ninth measure contains a triad of A28, C29, and E29. The hundred-tieth measure contains a triad of Bb29, D29, and F29. The hundred-first measure contains a triad of C29, E29, and G29. The hundred-second measure contains a triad of D29, F29, and A29. The hundred-third measure contains a triad of E29, G29, and Bb30. The hundred-fourth measure contains a triad of F29, A29, and C30. The hundred-fifth measure contains a triad of G29, Bb30, and D30. The hundred-sixth measure contains a triad of A29, C30, and E30. The hundred-seventh measure contains a triad of Bb30, D30, and F30. The hundred-eighth measure contains a triad of C30

19

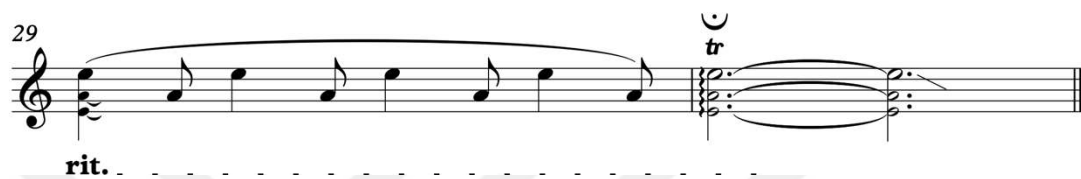
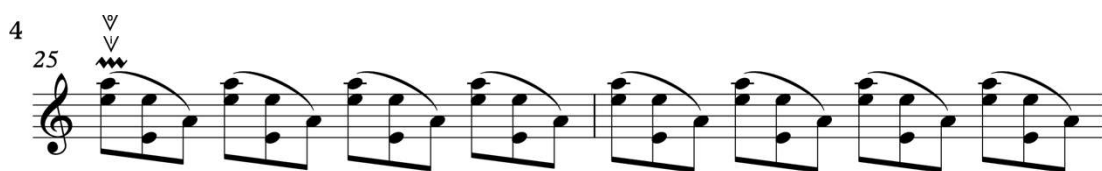
Exercise 19 is a single-measure exercise in 2/4 time, marked with a treble clef. It consists of a series of eighth-note chords. The first four measures are grouped by a bracket, followed by a double bar line, and then the final four measures. The chords are: G4-A4-B4 (first measure), A4-B4-C5 (second measure), B4-C5-D5 (third measure), and C5-B4-A4 (fourth measure). The fifth measure is a whole rest. The sixth measure is G4-A4-B4, the seventh is A4-B4-C5, the eighth is B4-C5-D5, and the ninth is C5-B4-A4.

21  *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

${}_0\text{VII}$ ${}_V$ III ${}_0\text{II}$

23

${}_0VII$ $-V$



①
③
②

7

8

9

10

11

12

3 3 3 6

7 3 3 3 6

7 3 3 3 6

7 3 3 3 6

7 3 3 3 6

7 3 3 3 6





Uyarlama: Yaren Bostancıoğlu
Nota: Yaren Bostancıoğlu

205

2

8

① ③ ①

9

① ② ③

III 3 V 3 VI 3 IX 3

10

① ② ③

11

7

12

8

13

2

① ② ③ ① ② ③

14

7

16

7

②
①
③

17 $\flat \sharp$ II 3

18 $\flat \sharp$ ①
②
③ 6

19 $\flat \sharp$ ① 7

20 $\flat \sharp$ 8

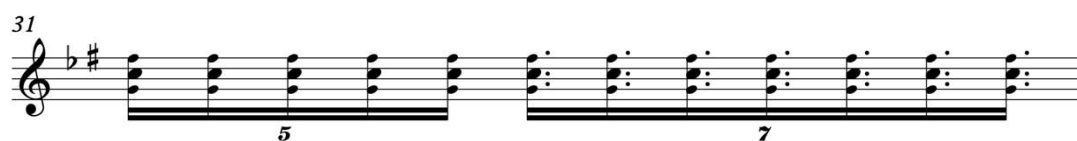
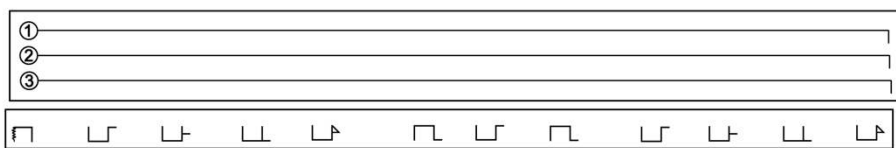
21 $\flat \sharp$ III 3 V 3 VI 3 IX 3

22 $\flat \sharp$ 10 $\wedge$ $\wedge$ $\wedge$

23 $\flat \sharp$ 7

24 $\flat \sharp$ 8

4



①
②
③

5

33

3

34

tr

②
①
③

35

3

36

37

38

39

3

40

1. ③ ② ① 2. ③

42

43

44

45

46

47

1. ① ③ ①

Detailed description of the musical score: The score is written for a single melodic line in B-flat major (one flat, key signature). It consists of measures 40 through 47. Measure 40 begins with a first ending bracketed over measures 40-42, and a second ending bracketed over measures 43-45. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, and 3. Measure 40 has a first ending with fingerings ③, ②, ① and a second ending with fingering ③. Measure 41 has a first ending with fingerings ①, ③, ② and a second ending with fingerings ①, ③. Measure 42 has a first ending with fingerings ①, ③, ② and a second ending with fingerings ①, ③. Measure 43 has a first ending with fingerings ①, ③, ② and a second ending with fingerings ①, ③. Measure 44 has a first ending with fingerings ①, ③, ② and a second ending with fingerings ①, ③. Measure 45 has a first ending with fingerings ①, ③, ② and a second ending with fingerings ①, ③. Measure 46 has a first ending with fingerings ①, ③, ② and a second ending with fingerings ①, ③. Measure 47 has a first ending with fingerings ①, ③, ② and a second ending with fingerings ①, ③. The score includes various articulation marks such as accents (^), slurs, and a trill (tr) in measure 43. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 47.

48 2. ① ③ ② 7

49

50

51

52

53

54

55

8 56

GÖKTE YILDIZ AY MİSUN

Uyarlama: Yaren Bostancıoğlu
Nota: Yaren Bostancıoğlu

Tel Düzeni: A.7.2

The musical score is written for a Tel in A.7.2 tuning, in 7/8 time. It consists of six staves, each with a measure number (1-6) and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and fingerings (circled numbers 1 and 2). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes or rests. The final measure of the sixth staff is marked with a double bar line and a repeat sign.

1. ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿

7

2.

①
②
③

8

③
②
③

1.

①
②
③

9

2.

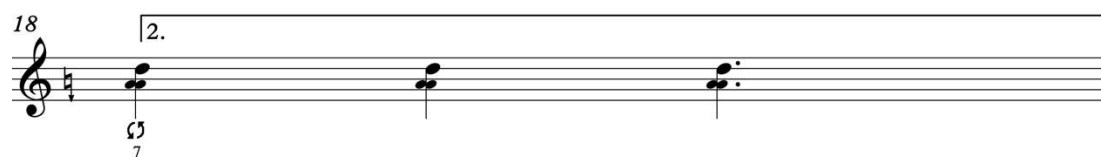
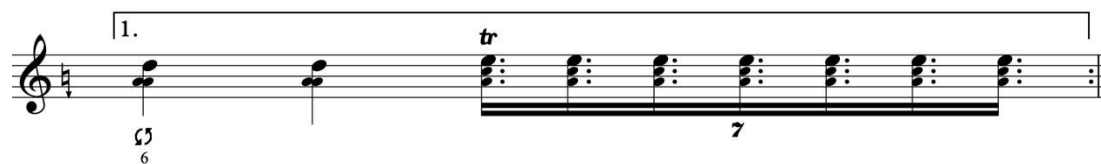
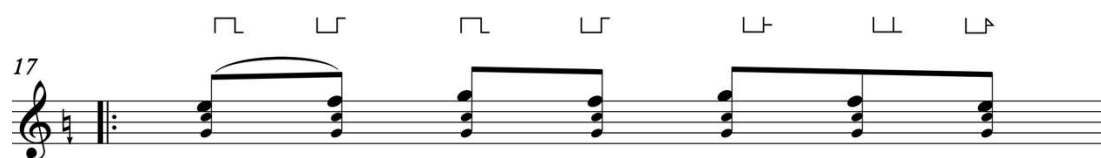
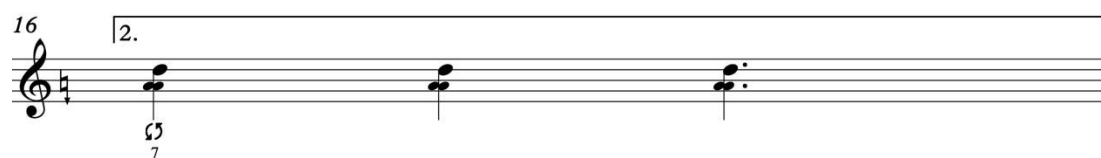
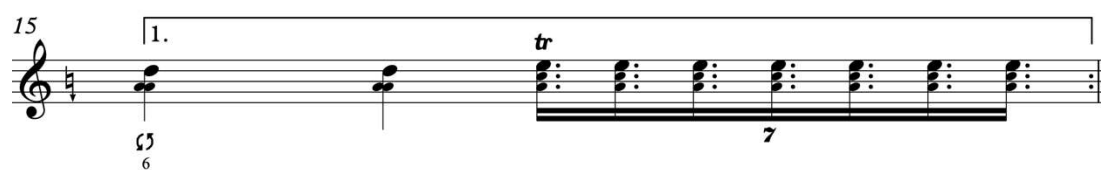
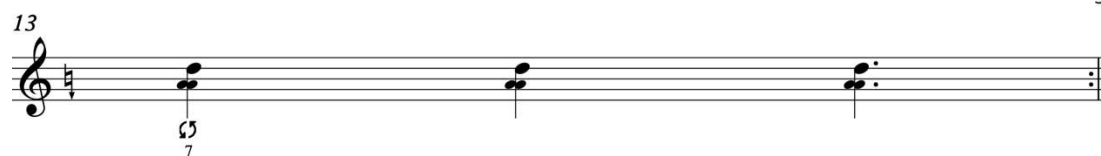
①
③
②

10

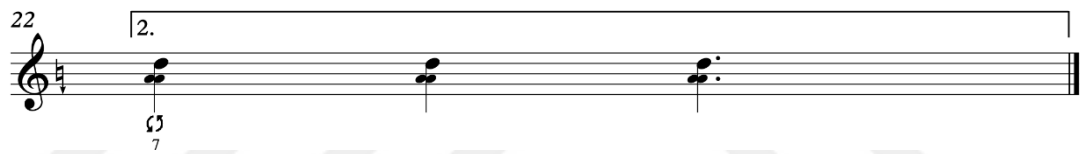
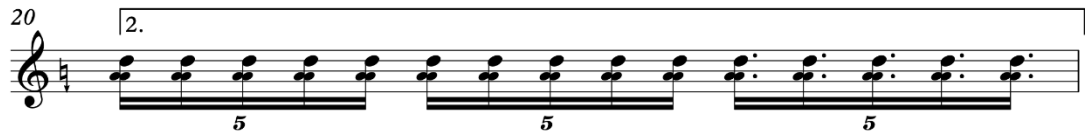
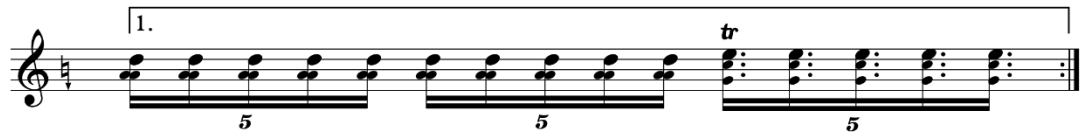
11

12

Detailed description: This page contains musical notation for measures 7 through 12 of a piece. Measure 7 features a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. It includes a first ending bracket with three measures and three numbered lines (1, 2, 3) above it. Measure 8 has a repeat sign and a 7/8 time signature, with a first ending bracket and three numbered lines. Measure 9 has a first ending bracket and three numbered lines. Measure 10 has a first ending bracket and three numbered lines. Measure 11 and 12 are standard musical notation in treble clef, one flat key signature, and 7/8 time. The notation includes various chords, single notes, and rests.



4



ANKARA DİVAN AYAĞI

Tel Düzeni: G.5.10

Uyarlama: Yaren Bostancıoğlu
Nota: Yaren Bostancıoğlu

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with various ornaments (trills, grace notes) and fingerings (circled numbers 1, 2, 3) indicated above the notes. The second staff continues the melody, featuring a repeat sign and a fermata. The third staff shows a continuation of the melody with a repeat sign. The fourth staff includes a repeat sign and a fermata. The fifth staff features a repeat sign and a fermata. The sixth staff concludes the piece with a repeat sign and a fermata, followed by the word "FINE".

①
②
③

10 2/4 $\text{VI}^{-3,-4}$ V

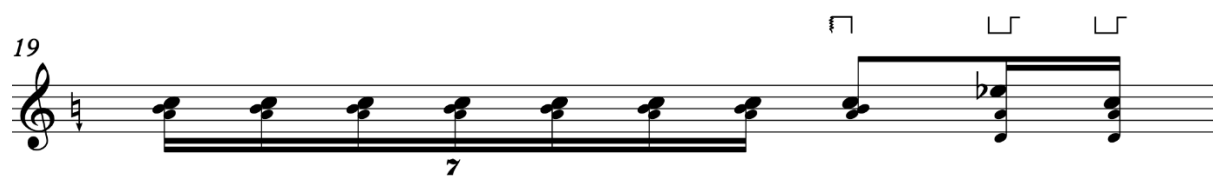
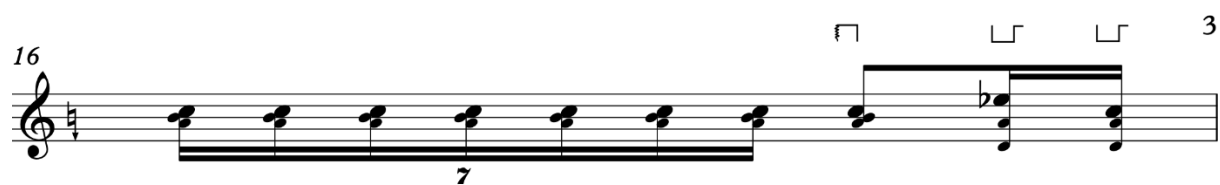
11

12

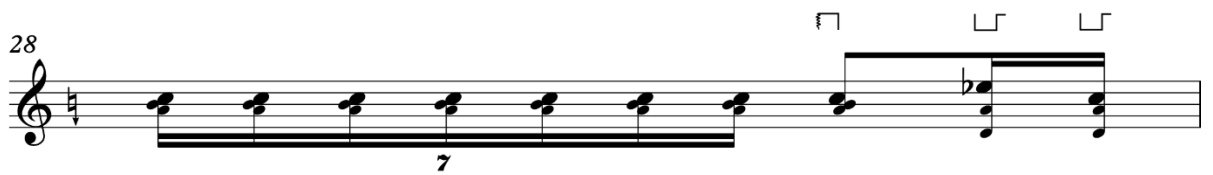
13

14 V 7 7

15 7 7



4



③
①
②

5

30

31

32

33

34

35

36

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in a single system. It begins at measure 30 with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 30 contains a series of chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, C3-E3-G3, and D3-F3-A2. A diagram above the staff indicates fret positions: 3 for the first string, 1 for the second, and 2 for the third. Measure 31 continues with similar chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, C3-E3-G3, and D3-F3-A2. Measure 32 features a five-finger exercise (5) on the first string, followed by chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, C3-E3-G3, and D3-F3-A2. Measure 33 contains chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, C3-E3-G3, and D3-F3-A2. Measure 34 contains chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, C3-E3-G3, and D3-F3-A2. Measure 35 contains chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, C3-E3-G3, and D3-F3-A2. Measure 36 contains chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, C3-E3-G3, and D3-F3-A2.

6

37

38

39

40

41

42

43

V

10

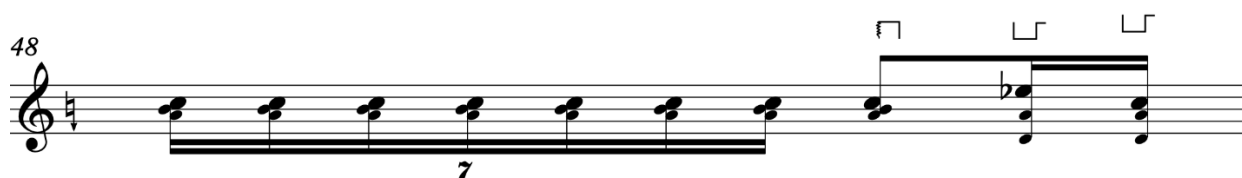
11

12

13

7

7



8



58 9

$\begin{smallmatrix} -3, -4 \\ 21 \end{smallmatrix}$ VIII VII

59 $\begin{smallmatrix} 22 \end{smallmatrix}$

60 $\begin{smallmatrix} 23 \end{smallmatrix}$

61 $\begin{smallmatrix} 24 \end{smallmatrix}$

62 $\begin{smallmatrix} 25 \end{smallmatrix}$

63 $\begin{smallmatrix} 26 \end{smallmatrix}$

64 7 7

10
65

66

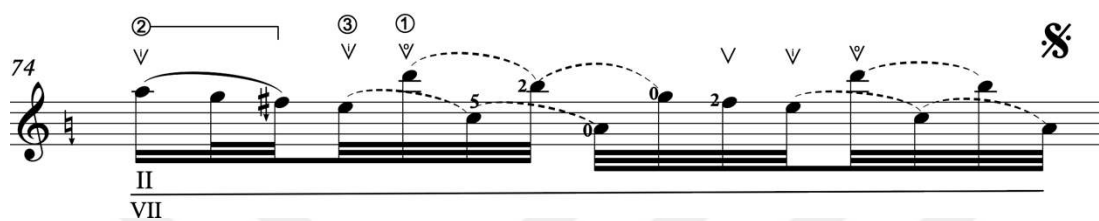
67

68

69

70

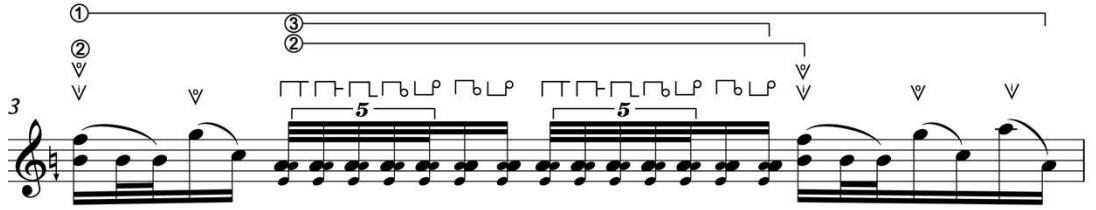
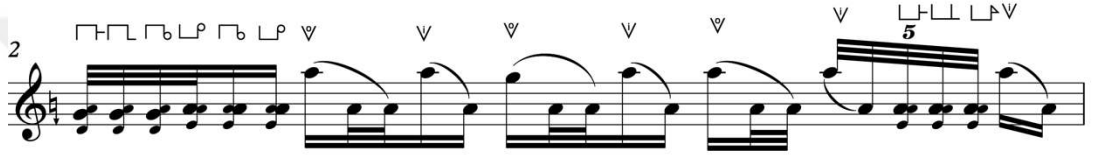
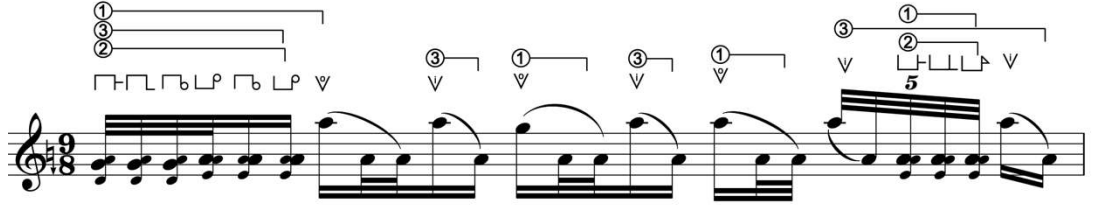
71

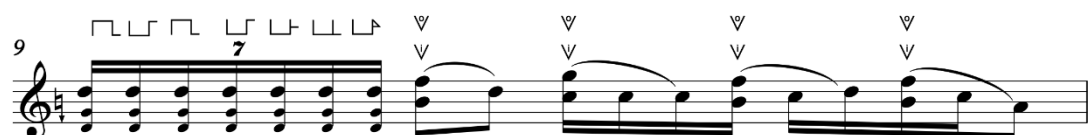


TRAKYA KARŞILAMASI

Tel Düzeni: A.7.2

Uyarlama: Yaren Bostancıoğlu
Nota: Yaren Bostancıoğlu





10 3

7

11

12

13

14

15



[illegible]

22

23



24

25



31

Example 31 is a musical score in treble clef with a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes, suggesting a fast tempo. The notation includes various note values and rests, creating a dense and intricate melody.

32 

33

Example 33 is a musical score in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the middle. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a melody with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes.

34



35 



41

Example 10 (continued)

42 

43

Measure 43: Treble clef, key signature of one flat. The melody consists of a series of beamed eighth notes, primarily on the notes G4, A4, and B4, with some chromatic movement. The bass line is composed of beamed eighth notes, mostly on the notes E3, F3, and G3, with some chromatic movement. The measure is divided into four groups of four eighth notes each.

44

45



[illegible]

47

48 

49

[illegible]



56

57 

58 7

Measures 58-61 of the musical score for 'The Rose Tree'. Measure 58 contains a 7-measure rest. Measures 59-61 show the continuation of the melody with various note values and rests, including a 7-measure rest in measure 60.

59

7

tr

60

Handwritten musical notation for the first system of 'The Rose Tree'. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a style that combines standard musical notation with some handwritten symbols. The first measure is a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The notation includes some handwritten symbols above the staff, possibly indicating fingerings or ornaments. The system ends with a double bar line.

13

61

Measure 61: Treble clef. The measure contains a series of beamed eighth notes, starting with a G4, followed by a series of sixteenth notes (A4, B4, C5, B4, A4, G4), and ending with a quarter note (F#4). The notes are beamed in groups of four, with a final group of two.