

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRKİYE’DE TAR EĞİTİMİNDE GÖRÜLEN PROBLEMLER VE
ÇÖZÜM YOLLARI**

**SANATTA YETERLİK TEZİ
Ahmet Serhat TURUNÇ**

Anabilim Dalı : Temel Bilimler

Programı : Türk Halk Müziği

EYLÜL 2011

**TÜRKİYE’DE TAR EĞİTİMİNDE GÖRÜLEN PROBLEMLER VE
ÇÖZÜM YOLLARI**

SANATTA YETERLİK TEZİ
Ahmet Serhat TURUNÇ
(405963006)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 30 Mayıs 2011

Tezin Savunulduğu Tarih : 20 Eylül 2011

Tez Danışmanı : Prof. Adnan KOÇ (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Doç. Erol PARLAK (İTÜ)
Doç. Cihangir TERZİ (İTÜ)
Prof. Ruhi AYANGİL (YTÜ)
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ali ÖZDEMİR (MÜ)

EYLÜL 2011

Kardeşim Hatice Turunç'un aziz hatırasına...

ÖNSÖZ

Tar, Azerbaycan, İran ve Orta Asya ülkelerinin bir bölümünde olduğu gibi, Türkiye’de de icra edilen ve eğitimi gerçekleştirilen bir halk çalgısıdır. Türkiye’deki profesyonel müzik icralarında kullanılması ve örgün eğitim kurumlarında eğitiminin verilmeye başlanmasının üzerinden azımsanmayacak bir süre geçmiş olmasına rağmen, ülkemizde bu çalgı hakkında yapılan çalışmalar ve bilinenler son derece yetersizdir. Özellikle Azerbaycan’da gerçekleştirilen ve dünya genelinde takdirle karşılanan değerli çalışmalar neticesinde son derece ileri icra imkânlarına ve eşsiz bir repertuvara kavuşan tar, sahip olduğu niteliklerle ülkemizde bu alanda yapılacak çalışmalar için model oluşturabilecek bir potansiyel taşımasına rağmen, Türkiye’deki tar icra ve eğitimi dar kalıplar içerisinde hapsedilmiş durumdadır.

İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsünde sanatta yeterlik tezi olarak hazırlanan bu çalışmada, Türkiye’de tar eğitiminde yaşanan problemlerin belirlenmesi ve bunların giderilmesini sağlayacak çözüm yollarının ortaya konması amaçlanmıştır. Böylelikle, bu çalgının ülkemizde de üst seviyede icra edilebilmesi ve Türk müzik dünyası içinde hak ettiği saygın yeri alabilmesi için bir adım atmak hedeflenmiştir.

“Türkiye’de Tar Eğitiminde Görülen Problemler ve Çözüm Yolları” isimli bu sanatta yeterlik tezinin hazırlanmasında, değerli fikir ve yönlendirmeleriyle çok önemli katkılarda bulunan danışmanım Sayın Prof. Adnan KOÇ’a; Azerbaycan’da gerçekleştirdiğim çalışmalar konusundaki destekleri için İTÜ Rektörlüğü, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü ve Bakü Müzik Akademisi Rektörlüğüne; Türkiye’de tar icrası, eğitimi ve yapımı alanlarında faaliyet gösteren değerli öğretmen ve sanatçılar ile tar öğrencilerine; Azerbaycan’da yaptığım çalışmalar sırasındaki yardım ve desteklerinden dolayı Sayın Prof. Ramiz GULİYEV başta olmak üzere, saygıdeğer tar öğretmenlerine, icracılarına ve yapımcılarına; bugüne kadar olduğu gibi bu çalışmamda da kıymetli düşüncelerinden ve eşsiz kütüphanesinden yararlanmama izin veren Sayın Öğr. Gör. Süleyman ŞENEL’e; Azerbaycan’daki çalışmalarım sırasında gösterdiği misafirperverlik ve yardımlardan ötürü kıymetli arkadaşım Osman ÖZEL’e; tezde yer alan notaların bilgisayar ortamındaki yazımını gerçekleştiren sevgili öğrencim Baran SALMAN’a; yıllardır sabır ve fedakârlıkla maddi ve manevi olarak yanımda yer alan anneme, babama ve eşime teşekkür ederim.

Eylül 2011

Ahmet Serhat TURUNÇ

(Araştırma Görevlisi)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
ÖZET.....	xvii
SUMMARY	xxi
1. GİRİŞ	1
1.1 Genel Bilgiler	1
1.2 Çalışmanın Amacı	4
1.3 Kapsam ve Konu Sınırı	5
1.4 Araştırma Süreci ve Kullanılan Yöntemler	5
1.5 Tez Planı.....	7
1.6 Terimler ve Açıklamalar	8
2. KONU HAKKINDA GENEL BİLGİLER	9
2.1 Eğitim, Öğretim, Öğrenme, Müzik Eğitimi, Bilim ve Bilimin Başlıca Kavramları.....	9
2.2 Tarın Tarihçesi	26
2.3 Tarın Morfolojik Özellikleri.....	48
2.4 Azerbaycan Müziğinde Tarın Yeri ve Kullanım Şekilleri	59
2.4.1 Azerbaycan halk müziğinde tarın yeri ve kullanım şekilleri	59
2.4.2 Azerbaycan halk müziği dışında tarın yeri ve kullanım şekilleri.....	71
2.5 Azerbaycan'da Tar Eğitiminin Tarihçesi.....	74
2.5.1 Azerbaycan'da tar eğitiminin bugünkü durumu	82
2.6 Türkiye'de Tar ve Tar Eğitimi	85
3. TÜRKİYE'DE TAR EĞİTİMİNDE GÖRÜLEN PROBLEMLER.....	95
3.1 Ses Sistemlerinden Kaynaklanan Problemler	95
3.2 Nota Yazısı ile İlgili Problemler	110
3.2.1 Mezzosoprano anahtarı tercihi	110
3.2.2 THM notalarındaki yazım-duyum farklılıkları ve ton tespiti.....	114
3.2.3 THM repertuvarına girmiş Azerbaycan eserlerinin notasyonu	117
3.3 Tar Öğrenimine Başlama Yaşı ve Öğrenim Süresi	124
3.4 Eğitim Kurumlarından Kaynaklanan Problemler	134
3.4.1 Eğitim kurumlarından kaynaklanan idari problemler	134
3.4.2 Eğitim kurumlarından kaynaklanan fiziki problemler	140
3.5 Tar Öğretmen ve Öğrencilerinden Kaynaklanan Problemler.....	144
3.6 Tar Yapım, Bakım ve Onarım İmkânlarının Yetersizliği	150
3.7 Tar Eğitim Metotlarında Görülen Problemler	157
3.7.1 Seid Rüstemov'un Tar Mektebi	157
3.7.2 Şenel Önalı'nın Tar Metodu	168
3.8 Tar Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar	174
4. SONUÇ VE ÇÖZÜM YOLLARI	191

KAYNAKLAR.....	221
EKLER.....	229
ÖZGEÇMİŞ.....	313

KISALTMALAR

A.S.T.	: Ahmet Serhat Turunç.
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri.
AİBÜ	: Abant İzzet Baysal Üniversitesi.
ALES	: Akademik Personel ve Lisansüstü Eğitimi Giriş Sınavı.
Ar.	: Arapça.
Arş. Gör.	: Araştırma Görevlisi.
Ay. bk.	: Ayrıca bakınız.
Bk.	: Bakınız.
c.	: cilt.
CD	: Compact Disc (Yoğun Disk).
diğ.	: diğerleri.
Doç.	: Doçent.
Dr.	: Doktor.
DVD	: Digital Versatile Disc (Çok Amaçlı Sayısal Disk).
Ed	: Editör.
EÜ	: Ege Üniversitesi.
Far.	: Farsça.
Fr.	: Fransızca.
Hz	: Hertz.
is.	: isim.
İt.	: İtalyanca.
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi.
KTÜ	: Karadeniz Teknik Üniversitesi.
MESAM	: Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği.
mm	: milimetre.
MÖ	: Milattan önce.
MÜ	: Marmara Üniversitesi.
Öğr. Gör.	: Öğretim Görevlisi.
örn	: örneğin.
Prof.	: Profesör.
s	: sent.
s.	: sayfa.
sf.	: sıfat.
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği.
THM	: Türk halk müziği.
TMDK	: Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.
TODAİE	: Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü.
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu.
TSM	: Türk sanat müziği.
TÜBİTAK	: Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu.
Url	: Uniform Resource Locator (Birörnek Kaynak Bulucu).
vb.	: ve benzeri.
VCD	: Video Compact Disc.

vs. : vesaire.
YÖK : Yükseköğretim Kurulu.
Yrd. Doç. : Yardımcı Doçent.
YTÜ : Yıldız Teknik Üniversitesi.
Yun. : Yunanca.

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Hitit kabartmasında yer alan telli çalgı, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.	27
Şekil 2.2 : Hüseyinde vazosu: Saz çalan adam.	28
Şekil 2.3 : Kargamış ortostatı üzerindeki telli çalgı, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.	28
Şekil 2.4 : Hüseyinde vazosundan detay.	29
Şekil 2.5 : Çağdaş Azerbaycan tarı.	29
Şekil 2.6 : Erol Parlak'ın çiziminde telli çalgıların doğuşu ve gelişimi.	30
Şekil 2.7 : Tar (İran).	33
Şekil 2.8 : Setar (İran).	33
Şekil 2.9 : Rübap (Azerbaycan).	34
Şekil 2.10 : Rübap (Özbekistan).	34
Şekil 2.11 : Tar çalan kız minyatürü.	38
Şekil 2.12 : Beş telli tar (İran tarı).	40
Şekil 2.13 : Beş telli tarın akort şekli.	40
Şekil 2.14 : Mirze Sadık Esedoğlu (Sadıkcan) (Şuşa - 1875).	42
Şekil 2.15 : Azerbaycan tarı (genel görünüm).	43
Şekil 2.16 : Azerbaycan tarı (yandan görünüm).	43
Şekil 2.17 : İran tarı (yandan görünüm).	43
Şekil 2.18 : On sekiz telli tarın muhtemel akort şekli.	45
Şekil 2.19 : On bir telli tarın akort şekli.	45
Şekil 2.20 : Hemid Vekilov'un tarı.	47
Şekil 2.21 : Ferzelibeyov'un bas tarı.	48
Şekil 2.22 : Dut ağacından yapılmış tar gövdeleri.	50
Şekil 2.23 : Yaprak tar (sağdan).	51
Şekil 2.24 : Yaprak tar (ortadan).	51
Şekil 2.25 : Yaprak tar (soldan).	51
Şekil 2.26 : Gövde yapılacak kütük ve kullanılacak alet edevat.	52
Şekil 2.27 : Oyulmuş tar gövdesi ve "levend".	52
Şekil 2.28 : Gövdesi, kolu ve burguluğu birleştirilmiş bir tar.	53
Şekil 2.29 : Burguluk (kelle).	54
Şekil 2.30 : Üst taraftaki burgular.	54
Şekil 2.31 : Alt taraftaki burgular.	54
Şekil 2.32 : Can direği (iç kol).	55
Şekil 2.33 : Tarın yüzüne çekilmiş yürek zarı.	55
Şekil 2.34 : Çeşitli materyallerden yapılmış tar mızrapları.	57
Şekil 2.35 : Sedefle işlenmiş tarlar.	58
Şekil 2.36 : Bas tar.	59
Şekil 2.37 : Meşedi Cemil Emirov.	87
Şekil 2.38 : Heyratı.	87
Şekil 2.39 : Türkiye'deki ilk tar öğrencileri. Sol baştan: Gürkan Özpeker, Necmi Berbergil, İbrahim Hürriyet. Kemane: Fatih Gürgün.	90

Şekil 2.40 : Şenel Önalı (önde, sol başta) ve Mahmut Şatıryan (Önalı'nın yanında) tar öğrencileri ile konserde.	90
Şekil 3.1 : Klasik on yedi perdeli ses sisteminde oranlar.	98
Şekil 3.2 : Beş telli tarda perde oranları.	99
Şekil 3.3 : Beş telli tar (İran tarı) perdeleri.	99
Şekil 3.4 : Azerbaycan tarında perde oranları.	100
Şekil 3.5 : Abdulgasımov'un tar perdeleri için kullandığı özel alterasyon işaretleri.	101
Şekil 3.6 : Abdulgasımov'a göre tar perdeleri.	102
Şekil 3.7 : Bağlamanın günümüzde yaygınlaşmış perde sistemi.	107
Şekil 3.8 : Klasik Arap udunun ses sırası.	108
Şekil 3.9 : Tar yapımcısı Necmi Berbergil.	151
Şekil 3.10 : Bakü'de tar satışı gerçekleştiren bir müzik mağazası.	156
Şekil 3.11 : Seid Rüstemov.	158
Şekil 3.12 : Rüstemov'un Tar Mektebi (1994).	159
Şekil 3.13 : Tar Mektebi 62 numaralı etütten bir bölüm.	163
Şekil 3.14 : Eleskerov'un "Tarantella" isimli eserinden bir bölüm.	164
Şekil 3.15 : Tarın ses sahasının fa ve sol anahtarlarında yazılışı.	175
Şekil 3.16 : Tarın ses sahasının sol anahtarında duyulduğu gibi yazılışı.	175
Şekil 3.17 : Tarın ses sahasının sol anahtarında bir oktav yukarıdan yazılışı.	175
Şekil 3.18 : Gedirov'un önerdiği dört sıra telli tarın akort şekli.	181
Şekil 3.19 : Gedirov'un önerdiği dört sıra telli tarın yeni akort şekli.	183
Şekil 3.20 : Hemid Vekilov ve geliştirdiği yeni tar.	184
Şekil 3.21 : Ezimli'nin Tar Mektebi'nde kullandığı özel değiştirme işaretleri.	186
Şekil 3.22 : "Yallı" oyun havası notasından bir bölüm.	186
Şekil 3.23 : "Mensuriyye" zerbi muğamının notasından bir bölüm.	187
Şekil 3.24 : Ezimli'nin Azerbaycan Muğam Mektebi isimli kitabı.	188
Şekil 3.25 : Tar Üçün Not ve Muğam Mektebi.	188
Şekil 3.26 : Tar Üçün Gamma ve Arpeciolar.	188
Şekil 3.27 : Fortepiano Müşaiyetli Tar Eserleri isimli kitabın 1. cildi.	189
Şekil 4.1 : Tarın ses sahasının fa ve sol anahtarlarında yazılışı.	193
Şekil 4.2 : Tarın ses sahasının sol anahtarında duyulduğu gibi yazılışı.	194
Şekil 4.3 : Tarın ses sahasının sol anahtarında bir oktav yukarıdan yazılışı.	194
Şekil 4.4 : Tarın ses sahasının oktav işaretlerinden yararlanılarak yazılışı.	195
Şekil 4.5 : Kamançanın boş tellerinin porte üzerindeki yazım-duyum farkı.	195
Şekil 4.6 : Tarın boş tellerinin sol anahtarında aktarımlı şekilde yazılışı.	196
Şekil 4.7 : Tarın boş tellerinin sol anahtarında duyulduğu şekilde yazılışı.	196
Şekil 4.8 : Tarın ses sahasının sol anahtarında ve aktarımlı şekilde yazılışı.	196
Şekil A.1 : Rauf Yekta Bey'in Şehbal dergisinde yayımlanan "Kafkasya'da Musiki" isimli makalesi (sayfa 210).	230
Şekil A.1 (devam) : Rauf Yekta Bey'in Şehbal dergisinde yayımlanan "Kafkasya'da Musiki" isimli makalesi (sayfa 211).	231
Şekil B.1 : "Çay" isimli eserin TRT THM repertuvarında yer alan notası (1. sayfa).	233
Şekil B.2 : "Çay" isimli eserin, bestekârı Emin Sabitoğlu tarafından yazılmış orijinal notası (1. sayfa).	234
Şekil B.3 : "İnsaf da Yahşı Şeydir" isimli eserin TRT THM repertuvarında yer alan notası (1. sayfa).	235

Şekil B.4 : “İnsaf da Yahşı Şeydir” isimli eserin, bestekârı Emin Sabitoğlu tarafından yazılmış orijinal notası (1. sayfa).....	236
Şekil B.5 : “Gülür Eller” isimli eserin TRT THM repertuvarında yer alan notası (1. sayfa).	237
Şekil B.6 : “Gülür Eller” isimli eserin, bestekârı Fikret Emirov tarafından yazılmış orijinal notası (1. sayfa).	238
Şekil B.7 : “Neylemişem” isimli eserin TRT THM repertuvarında yer alan notası (1. sayfa).	239
Şekil B.8 : “Neylemişem” isimli eserin, bestekârı Fikret Emirov tarafından yazılmış orijinal notası (1. sayfa).	240
Şekil B.9 : “Yoh, Yoh, Yoh” isimli eserin TRT THM repertuvarında yer alan notası (1. sayfa).	241
Şekil B.10 : “Yoh, Yoh, Yoh” isimli eserin, bestekârı Tofiq Guliyev tarafından yazılmış orijinal notası (1. sayfa).	242
Şekil B.11 : “Gara Gile” isimli mahnının TRT THM repertuvarında yer alan notası, sayfa 1.....	243
Şekil B.11 (devam) : “Gara Gile” isimli mahnının TRT THM repertuvarında yer alan notası, sayfa 2.	244
Şekil B.12 : “Gara Gile” isimli mahnının Azerbaycan Halg Mahnıları (Siyavuş Kerimi) kitabında yer alan notası.	245
Şekil B.12 (devam) : “Gara Gile” isimli mahnının Azerbaycan Halg Mahnıları (Siyavuş Kerimi) kitabında yer alan sözleri.	246
Şekil B.13 : “Dağlarda Çiçek Derrem Sataram” isimli mahnının TRT THM repertuvarında yer alan notası.	247
Şekil B.14 : “Dağlarda Çiçek Derrem Sataram” isimli mahnının Azerbaycan Halg Mahnıları isimli kitapta yer alan notası.	248
Şekil B.15 : “Bazarda Alma” isimli mahnının Azerbaycan Halg Mahnıları isimli kitapta yer alan notası.....	249
Şekil B.16 : “Bazarda Alma” isimli mahnının Azerbaycan Halg Mahnıları (Siyavuş Kerimi) isimli kitapta yer alan notası.	250
Şekil B.17 : “Azerbaycan Maralı” isimli mahnının TRT THM repertuvarında yer alan notası, sayfa 1.	251
Şekil B.17 (devam) : “Azerbaycan Maralı” isimli mahnının TRT THM repertuvarında yer alan notası, sayfa 2.	252
Şekil B.18 : “Azerbaycan Maralı” isimli mahnının Azerbaycan Halg Mahnıları (Siyavuş Kerimi) isimli kitapta yer alan notası.	253
Şekil B.18 (devam) : “Azerbaycan Maralı” isimli mahnının Azerbaycan Halg Mahnıları (Siyavuş Kerimi) isimli kitapta yer alan sözleri. .	254
Şekil B.19 : “Senden Mene Yar Olmaz” isimli mahnının TRT THM repertuvarında yer alan notası.	255
Şekil B.20 : “Senden Mene Yar Olmaz” isimli mahnının Azerbaycan Halg Mahnıları (Siyavuş Kerimi) isimli kitapta yer alan notası.	256
Şekil B.21 : TRT THM oyun havaları repertuvarına “Kaytağı” ismiyle geçmiş eser notası, sayfa 1.	257
Şekil B.21 (devam) : TRT THM oyun havaları repertuvarına “Kaytağı” ismiyle geçmiş eser notası, sayfa 2.	258
Şekil B.22 : “Eynur” isimli eserin Renkler ve Reksler isimli kitapta yer alan notası.	259
Şekil B.23 : “Gaytağı” isimli eserin Renkler ve Reksler isimli kitapta yer alan notası.	260

Şekil B.24 : TRT THM oyun havaları repertuarına “Şur Rengi” ismiyle geçmiş eser notası, sayfa 1.	261
Şekil B.24 (devam) : TRT THM oyun havaları repertuarına “Şur Rengi” ismiyle geçmiş eser notası, sayfa 2.	262
Şekil B.25 : “Dilşad” isimli eserin Renkler ve Reksler isimli kitapta yer alan notası, sayfa 1.	263
Şekil B.25 (devam) : “Dilşad” isimli eserin Renkler ve Reksler isimli kitapta yer alan notası, sayfa 2.	264
Şekil C.1 : Tarın düzgün tutuluşu. (a) Genel durum. (b) Önden görünüm. (c) Sağdan görünüm. (d) Soldan görünüm.	265
Şekil C.2 : Sağ ve sol ellerin düzgün konumu. (a) Sağ el pozisyonu. (b) Sağ el pozisyonu-çalım esnasında. (c) Sol el pozisyonu. (d) Sol el pozisyonu-çalım esnasında.	266
Şekil C.3 : Mızrabın düzgün tutuluşu. (a) Sağ el ve mızrabın üstten görünümü. (b) Sağ el ve mızrabın içten görünümü.	266
Şekil C.4 : 2. pozisyon için örnek eser, “Bilirsen mi Sennen Niye Küsmüşem”. ...	267
Şekil C.5 : 2. pozisyon için örnek eser, “Çemberimde Gül Oya”.	268
Şekil C.6 : 2. pozisyon için örnek eser, “İnce Giyerim İnce”.	269
Şekil C.7 : 2. pozisyon için örnek eser, “Mayadağ’dan Kalkan Kazlar”.	270
Şekil C.8 : 3. pozisyon için örnek etüt, sayfa 1.	271
Şekil C.8 (devam) : 3. pozisyon için örnek etüt, sayfa 2.	272
Şekil C.9 : 4. pozisyon için örnek eser, “Üsküdar’a Gider İken”.	273
Şekil C.10 : 4. pozisyon için örnek eser, “Nelbeki”.	274
Şekil C.11 : 5. pozisyon için örnek etüt.	275
Şekil C.12 : 5. pozisyon için örnek eser, “Çemberimde Gül Oya”.	276
Şekil C.13 : 7. pozisyon için örnek eser, “Kars”.	277
Şekil C.14 : 1-5. pozisyonların birleşme şekilleri.	278
Şekil C.15 : 1. ve 2. pozisyon seslerinin bir arada kullanıldığı örnek eser, “Kars Oyun Havası”	279
Şekil C.16 : 1. ve 3. pozisyon seslerinin bir arada kullanıldığı örnek çalışma, “Sultaniyegâh Oyun Havası”ndan bir bölüm	280
Şekil C.17 : 1, 2 ve 3. pozisyon seslerinin bir arada kullanıldığı örnek eser, “Sinsin”.	281
Şekil C.18 : 1-7. pozisyon seslerinin bir arada kullanıldığı örnek etüt.	282
Şekil C.19 : Tarda ileri tekniğe yönelik 1. etüt örneği.	283
Şekil C.20 : Tarda ileri tekniğe yönelik 2. etüt örneği, sayfa 1.	284
Şekil C.20 (devam) : Tarda ileri tekniğe yönelik 2. etüt örneği, sayfa 2.	285
Şekil C.20 (devam) : Tarda ileri tekniğe yönelik 2. etüt örneği, sayfa 3.	286
Şekil C.20 (devam) : Tarda ileri tekniğe yönelik 2. etüt örneği, sayfa 4.	287
Şekil C.21 : Tarda ileri tekniğe yönelik 3. etüt örneği, sayfa 1.	288
Şekil C.21 (devam) : Tarda ileri tekniğe yönelik 3. etüt örneği, sayfa 2.	289
Şekil C.21 (devam) : Tarda ileri tekniğe yönelik 3. etüt örneği, sayfa 3.	290
Şekil C.22 : Tarda ileri tekniğe yönelik 4. etüt örneği, sayfa 1.	291
Şekil C.22 (devam) : Tarda ileri tekniğe yönelik 4. etüt örneği, sayfa 2.	292
Şekil C.23 : Zeki Atagür’ün bağlama için yazdığı bir etüdün tar için uyarlanmış notası, sayfa 1.	293
Şekil C.23 (devam) : Zeki Atagür’ün bağlama için yazdığı bir etüdün tar için uyarlanmış notası, sayfa 2.	294
Şekil C.23 (devam) : Zeki Atagür’ün bağlama için yazdığı bir etüdün tar için uyarlanmış notası, sayfa 3.	295

Şekil C.24 : Kenan M. Durul'un bağlama için yazdığı Zulûl isimli etüdün tar için uyarlanmış notası, sayfa 1.	296
Şekil C.24 (devam) : Kenan M. Durul'un bağlama için yazdığı Zulûl isimli etüdün tar için uyarlanmış notası, sayfa 2.	297
Şekil C.25 : Sultaniyegâh Oyun Havası'nın tar için uyarlanmış notası, sayfa 1. ...	298
Şekil C.25 (devam) : Sultaniyegâh Oyun Havası'nın tar için uyarlanmış notası, sayfa 2.	299
Şekil C.25 (devam) : Sultaniyegâh Oyun Havası'nın tar için uyarlanmış notası, sayfa 3.	300
Şekil C.26 : Kevser Hanım tarafından bestelenmiş Nihavent Longa'nın tar için uyarlanmış notası.	301
Şekil C.27 : Kemani Sebuğ tarafından bestelenmiş Kürdilihicazkâr Sirto'nun tar için uyarlanmış notası.	302
Şekil C.28: W. A. Mozart tarafından bestelenmiş Rondo'nun tar için uyarlanmış notası, sayfa 1.	303
Şekil C.28 (devam) : W. A. Mozart tarafından bestelenmiş Rondo'nun tar için uyarlanmış notası, sayfa 2.	304
Şekil C.28 (devam) : W. A. Mozart tarafından bestelenmiş Rondo'nun tar için uyarlanmış notası, sayfa 3.	305
Şekil C.28 (devam) : W. A. Mozart tarafından bestelenmiş Rondo'nun tar için uyarlanmış notası, sayfa 4.	306

TÜRKİYE’DE TAR EĞİTİMİNDE GÖRÜLEN PROBLEMLER VE ÇÖZÜM YOLLARI

ÖZET

Türkiye ve yakın coğrafyası, çalgı çeşitliliği bakımından dünyanın en zengin bölgelerinden biridir. Bu eşsiz çeşitlilik içerisinde, Azerbaycan ve İran başta olmak üzere Yakın Asya ülkelerinin bir bölümünde ve Türkiye’de özellikle Kars, Iğdır ve civarında yaygın olarak kullanılan telli ve mızraplı halk çalgılarından biri de tardır. Tar çalgısının Türkiye’deki profesyonel müzik icralarındaki kullanımı, nispeten yakın bir tarihte, 1960’lı yıllarda başlamıştır. TRT, Kültür ve Turizm Bakanlığı gibi bazı resmi kurumlar bünyesindeki Türk halk müziği toplulukları ile özel birtakım topluluklarda ve profesyonel müzik piyasası içinde, tar da kendisine yer bulmuş çalgılardan biri hâline gelmiştir.

Türkiye’deki akademik kurumlar dâhilinde örgün tar eğitiminin başlangıcı, bu çalgının profesyonel icralarda kullanılması ve tanınıp seilmeye başlaması ile yakın dönemlere rastlar. 1977 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarında üç öğrenci ile başlanan tar eğitimi, günümüzde İstanbul’la beraber İzmir, Gaziantep, Sakarya, Afyon gibi farklı şehirlerdeki çeşitli üniversitelere bağlı eğitim kurumlarında onlarca öğrenci ile devam ettirilmektedir. Aradan geçen otuz yılı aşkın zaman içerisinde belirli bir gelişim göstermekle birlikte, Türkiye’deki tar eğitiminde çok ciddi problemlerin yaşandığı da bir gerçektir. Bu problemler, Türkiye’de arzu edilen düzeyde tar sanatçıları yetişmesinin ve bu çalgının ülkemizdeki gelişiminin önüne geçmektedir.

“Türkiye’de Tar Eğitiminde Görülen Problemler ve Çözüm Yolları” isimli bu sanatta yeterlik tezinde, ülkemizde tar eğitiminde yaşanan problemler tespit edilmiş, sınıflandırılmış ve bu problemlerin giderilebilmesi için çeşitli çözüm yolları önerilmiştir.

Tez, dört ana bölümden oluşmaktadır. Tezin girişini teşkil eden 1. bölümde, genel bilgilerin yanı sıra, çalışmanın amacı, kapsamı, araştırma süreci, kullanılan yöntemler, tez planı ve terimler ile ilgili açıklamalar yer almaktadır.

Tezin 2. bölümü, hedef konunun altyapısını hazırlayacak genel bilgilere ayrılmıştır. Burada eğitim, bilim ve bunlarla bağlantılı temel kavramlar, tar çalgısının tarihçesi, yapısal özellikleri, Azerbaycan müziği içindeki yeri ve kullanım şekilleri ile Azerbaycan ve Türkiye’de tar eğitimi konuları ayrıntılı biçimde izah edilmiştir.

Tezin 3. bölümü, esas konu olan Türkiye’de tar eğitiminde görülen problemlerin ele alındığı bölümdür. 3. bölümde, Türkiye’deki örgün tar eğitiminde yaşanan sorunlar belirli başlıklar ve alt başlıklar altında tasnif edilerek detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Konuların sıralanmasında, Türk müziği ve eğitim sisteminin içinde bulunduğu koşullardan kaynaklı problemlerden başlanmış, tar çalgısının eğitimine özgü problemler ise bunları müteakiben verilmiştir. Bölümün sonunda ise, tar eğitimindeki yeni yaklaşımlar yer almaktadır.

Tezin 3. bölümünde ele alınan problemler şu ana başlıklar altında toplanmıştır:

- Ses Sistemlerinden Kaynaklanan Problemler
- Nota Yazısı ile İlgili Problemler
- Tar Öğrenimine Başlama Yaşı ve Öğrenim Süresi
- Eğitim Kurumlarından Kaynaklanan Problemler
- Tar Öğretmen ve Öğrencilerinden Kaynaklanan Problemler
- Tar Yapım, Bakım ve Onarım İmkânlarının Yetersizliği
- Tar Eğitim Metotlarında Görülen Problemler

Tezin 4. ve son bölümü ise elde edilen bulguların değerlendirilmesine ve bahsi geçen problemlerin ortadan kaldırılabilmesi için geliştirilen çözüm yollarının açıklanmasına ayrılmıştır. Burada genel önerilerin yanı sıra, Türkiye’de tar eğitime yönelik somut ve pratik çözümlere de yer verilmiştir.

Türkiye ve Azerbaycan’da gerçekleştirilen saha araştırmaları ile gözlem, görüşme ve kütüphane çalışması gibi çeşitli yöntemlerin kullanıldığı bu araştırmada elde edilen sonuçlar genel hatlarıyla şu şekilde özetlenebilir:

1. Türkiye’de tar eğitiminde görülen problemlerin önemli bir bölümünü, Türk müziğinin içerisinde bulunduğu genel sorunlar oluşturmaktadır. Türkiye’de kültür-sanat alanında etkili devlet politikalarının hayata geçirilememesi, müziğin toplum için taşıdığı hayati önemin devlet adamları ve politikacılar tarafından yeterince kavranamaması veya ihmal edilmesi, teorik altyapısı oluşturulmuş ve müzik sanatının evrensel değerleriyle uyumlu çağdaş Türk müziğinin yaratılamaması, müzik eğitime gereken önemin verilmemesi, müziğin diğer bütün yönleri göz ardı edilerek genellikle yalnızca bir eğlence aracı olarak görülmesi gibi sebeplerle oluşan sorunlar, tabii olarak tar eğitime de olumsuz yönde yansımaktadır. Bahsedilen bu problemlerin giderilmesi için atılacak her adım, aynı zamanda tar eğitiminde yaşanan sorunları oluşturan şartların düzelmesi anlamına da geleceğinden, son derece büyük bir öneme sahiptir.
2. Türkiye’deki tar eğitiminde görülen problemlerin bağlantılı olduğu bir diğer önemli mesele ise ülkemizde tar çalgısına olan genel yaklaşımdır. Türkiye’de tar, genellikle sadece Azerbaycan halk ezgilerinin icra edilebileceği bir çalgı olarak algılanmakta, bu çalgının solist özelliği ve zengin repertuarı fark edilmemekte veya görmezden gelinmektedir. Türkiye’de halk müziği icralarında bağlama haricindeki bazı halk çalgıları için “renk saz” yaklaşımı hâkim olmuş, pek çok ülkede (örneğin Azerbaycan’da) emsallerine rastlanabilecek halk çalgıları orkestraları hayata geçirilememiş, halk çalgıları için eserler yazılmamış ve halk ezgileri dışında bir dağar oluşturulamamıştır. Bu durum, Türkiye’de tar icrası ve eğitiminin dar bir bakış açısı içerisinde kalmasına neden olmakta ve gelişmesini önlemektedir. Türkiye’de çağdaş halk çalgıları orkestraları oluşturulması, orkestrasyon anlayışının yerleşmesi ve eserler bestelenmesi, tar ve diğer halk çalgılarının gelişimi açısından çok büyük bir gerekliliktir.
3. Tar çalgısının icra ve eğitim açılarından en fazla gelişim gösterdiği ülke Azerbaycan’dır. Yaklaşık bir asırdır uygulanan doğru politikalar sayesinde bu ülkede yalnız tar değil diğer çalgılarda da uluslararası düzeyde başarılar kazanmış çok sayıda sanatçı yetişmiştir. Azerbaycan’da tar ile ilgili yapılan çalışmaların Türkiye’deki tar eğitime olumlu birtakım etkileri olmuşsa da,

yaşanan problemlerin çözümü noktasında bu ülkedeki deneyimlerden yeterli ölçüde yararlanılamadığı görülmektedir. Azerbaycan ve bu alanda başarılı olmuş başka ülkelerde uygulanmakta olan çalgı eğitim modelleri örnek alınarak, ülkemiz şartlarına uygun eğitim politikalarının geliştirilmesi tar ve diğer halk çalgılarımız açısından çok büyük önem taşımaktadır.

4. Müzik ve çalgı eğitiminin erken yaşlarda başlatılmasının önemi tüm dünyada kabul görmüş olsa da, Türkiye’de müzik altyapısına yönelik çalışmaların yetersizliği sebebiyle tar ve diğer pek çok çalgının eğitimi ancak lisans seviyesinde başlatılabilmektedir. Mevcut şartlar, ileri seviyede başarı gösteren çalgı sanatçılarının yetişmesini engellemekte, bu alanda başarının yakalanması ise çoğunlukla kişilerin özel gayretleriyle mümkün olabilmektedir. Genel eğitim sisteminde olduğu gibi, müzik ve çalgı eğitiminde de ilköğretim öncesi/ilköğretim, ortaöğretim ve yükseköğretimden oluşan üç aşamalı bir sistemin hayata geçirilmesi, bahsi geçen sorunların çözümü için son derece elzem bir konudur.
5. Türkiye’de tar eğitimi verilen kurumlardaki idari yapı, fiziki imkânlar, eğitim kadrosu gibi koşullar, Türkiye’de tar eğitiminde görülen problemlerin önemli bir bölümünü teşkil etmektedir. Eğitim kurumlarının bu konudaki gereksinimleri karşılayacak modern bir yönetim anlayışı ve altyapıya kavuşturulması ve eğitim kadrosunun ise alanında yetkin kimselerden oluşturulması, bahsi geçen sorunların bertaraf edilebilmesinin en önde gelen şartları arasında yer almaktadır.
6. Türkiye’de gerek Türk müziğinin ihtiyaçlarını karşılayabilecek, gerek ülkeyi uluslararası platformda temsil edebilecek kadar başarılı tar sanatçıları yetiştirilebilmesinin en önemli koşullarından biri de, eğitim metotlarının, Türk müziği ve çağcıl müzik eğitiminin gerektirdiği şekilde düzenlenmesidir. Bilimsel altyapısı hazırlanmış, çağdaş eğitim kıstaslarına uygun ve kendi kendine yetebilen bir “Türkiye tar okulu” teşkil edebilmek, ancak doğru eğitim metotlarının uygulanması ile mümkün olabilir.

PROBLEMS FACED IN TAR TRAINING IN TURKEY AND SOLUTIONS

SUMMARY

Turkey and its neighboring regions are among the richest regions in the world in terms of musical instrument variety. The tar is one of these instruments used widely in Azerbaijan and Iran, in some parts of the Near Asian countries and especially in Kars, Iğdır and around in Turkey. It is a stringed folk instrument played with a plectrum. It was in the 1960s that the tar started to be used in professional musical acts in Turkey. It found a place in Turkish folk music groups, within the body of some governmental institutions such as TRT and The Ministry of Culture and Tourism, in some private communities, and in the professional music sector.

The tar has started to be taught within the scope of academic institutions in Turkey recently, which coincides with the period it has started to be used in professional acts, recognized and liked by people. In 1977, tar training started in ITU Turkish Music State Conservatory with only three students. Now, it continues with tens of students in training institutions connected with universities in various cities such as Izmir, Gaziantep, Sakarya and Afyon as well as Istanbul. Though there have been some improvements as years passed by, it is a fact that there are serious problems in tar training in Turkey. These problems hinder the training of tar artists at the desired level, and development of this instrument in our country.

In this competence in art thesis titled as “Problems Faced in Tar Training in Turkey and Solutions”, problems faced in tar training in our country are detected and categorized, then, different ways of solution are offered to eliminate these.

The thesis consists of four main chapters. The first chapter constitutes the introduction. Here, general information, the purpose, scope, research process, methods used, thesis plan, and terminology are given.

General information will form the base for the target subject is given in the second chapter. Here; training, science and basic concepts related to these, the history of the tar, its structural properties, its place in Azerbaijani music and ways of use, tar training in Azerbaijan and Turkey are explained in details.

The third chapter is where the main subject is discussed; what are the problems faced in tar training in Turkey. Here; problems faced in formal tar training in Turkey are categorized under specific titles and subtitles, and explained in details. Firstly, problems arising from the conditions of Turkish music and training system are discussed and second, problems specific to tar training are given. New approaches in tar training are found in the end of the chapter.

Problems stated in the third chapter of the thesis were given under the following main titles:

- Problems Arising From Sound Systems
- Problems About the Musical Note Scripts
- The Age to Start Tar Training and Study Period

- Problems Arising From the Training Institutions
- Problems Arising From Tar Teacher and Students
- Insufficiency of Tar Production, Maintenance and Repair Opportunities
- Problems About Tar Training Methods

The fourth and final chapter of the thesis is the part where the findings obtained are evaluated and solutions are developed for the elimination of the problems. As well as general suggestions, tangible and practical solutions for tar training in Turkey are also given here.

Following is the general overview of the results obtained in the study where different methods such as field research made in Turkey and Azerbaijan, interviews and library studies are used:

1. General problems Turkish music suffers constitute the significant part of the problems observed in tar training in Turkey: Efficient government policies in culture-art cannot be implemented in our country, the vital importance of music for the public is not recognized or neglected by statesmen and politicians, a contemporary Turkish music which has a theoretical base and is in harmony with the global values of music art cannot be created, musical training is neglected, music is considered to be an entertainment mean and its all other aspects are ignored. Any step taken to overcome these problems is important, as this will mean the improvement of the conditions creating the problems in tar training, as well.
2. Another issue the problems seen in tar training in Turkey are related to is the general approach towards tar in our country. Tar is considered to be an instrument with which merely Azerbaijani folk music can be played. The soloist factor and rich repertoire are ignored. In folk music performances in Turkey, the “colour instrument” approach found place for some folk instruments apart from baglama, orchestras of folk instruments seen in many countries (for example, Azerbaijan) could not be realized, no pieces were written for folk instruments and no repertoire except for folk tunes were formed. This prevents the performance and training of tar to be viewed through a wide perspective and obstructs its development. Forming contemporary orchestras of folk instruments, adopting the orchestration approach and composing new music are necessary for the improvement of tar and other folk instruments in Turkey.
3. Azerbaijan is the country where tar instrument has developed most in terms of performance and training. Thanks to appropriate policies that have been used for nearly one century, many artists have showed up in this country, and they have been internationally successful not only in tar but also in other instruments. Even though the studies made in Azerbaijan about tar have contributed to its training in Turkey, our country seems to have failed to benefit sufficiently from their experiences regarding the solutions to these problems. It is significant for tar and other folk instruments that instrument training models used in Azerbaijan and other countries which are successful in this area are adopted and training policies suitable for our country are developed.
4. Though it is accepted worldwide that, musical and instrument training should start at an early age, training of tar and many other musical instruments only

start at university level in Turkey due to an insufficiency of studies about the musical base. Current conditions do not allow for the emergence of highly successful instrumentalists. Success in this area can only be caught with the individual efforts. Just like in the general education system, it is significant for the solution of problems that, a three-stage system consisting of pre-school/primary school, high school and higher school is brought into life regarding musical and instrument training.

5. The administrative structure, physical opportunities, training staff of the institutions where tar training constitute a significant part of the problems seen in Turkey in tar training. When training institutions attain a modern infrastructure and an administration policy, and training personnel are elected from competent people, these problems can be eliminated.
6. Another important requirement for the emergence of successful tar artists in Turkey, who can meet the needs of Turkish music and represent the country in an international platform, are training methods organized in a way Turkish music and modern musical training need. When appropriate training methods are used, a self-sufficient “Turkish tar school” possessing a scientific base and conforming to contemporary training criteria can be established.

1. GİRİŞ

1.1 Genel Bilgiler

Müzik, insanın doğum öncesi oluşma evresinden başlayarak, ölümüne dek hayatının her aşamasında yer alan çok önemli bir olgudur. Müziğin, insanoğlunun özgün ve güzeli seslerle arayıp bulma ve ifade etme çabasının ötesinde, bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel pek çok işlevi de vardır. Bu işlevlerinin insan hayatındaki vazgeçilmez yeri ve önemi nedeniyle müzik, insanlık tarihinin en eski çağlarından günümüze kadar hem çok yararlı ve kullanışlı bir eğitim aracı hem çok etkili bir eğitim yöntemi hem de çok önemli bir eğitim alanıdır (Uçan, 2005: 29-30).

Müzik oluşturma, insanın müzikle ilgili eylemlerinin temelidir. Müzik oluşturma'nın başlıca üç türü vardır: Besteleme, seslendirme/yorumlama ve doğaçlama (Uçan, 2005: 10-11). Çalgı, müzik oluşturmada kendisinden vazgeçilemez bir araçtır. İnsanoğlunun ilk çalgısı kendi sesi olmuştur. Sonraları ise çeşitli aletlerden yararlanılmaya başlanmış ve toplumlar kültürel zenginliklerinin en önemli unsurlarından biri olarak kendi müzik ve çalgılarını meydana getirmişlerdir. Çalgılar, insanlıkla paralel olarak basitten karmaşığa bir gelişim süreci izlemiştir.

Tar, telli ve mızraplı bir çalgıdır¹. Elde edilen bulgular, tar çalgısının da dâhil olduğu telli çalgıların binlerce yıllık bir geçmişi olduğunu göstermektedir. Dünya üzerinde binlerce yıldır çeşitli medeniyetler tarafından kullanılan telli çalgıların zaman içerisinde birbirlerinden mi türediği konusu cevaplandırılmayacak kadar karmaşıktır (Gazimihâl, 1975: 7). Tar çalgısının kökeni konusunda da çok çeşitli görüşler ileri sürülmekle birlikte, bu çalgı ile ilgili elde edilen en eski yazılı kaynakların 10. yüzyıla ait olması sebebiyle, tar çalgısının tarihinin 10. yüzyıldan başladığı kabul edilmektedir (Abdulgasimov, 1989: 10).

Tar, Azerbaycan ve İran başta olmak üzere çeşitli Orta Asya ve Kafkas ülkelerinde ve bu arada ülkemizde Kars, Iğdır ve civarında kullanılan bir çalgıdır. Menşei aynı

¹ Tar isminde, bazı Arap ülkelerinde çalınan bir ritim aleti de mevcuttur (Bedelbeyli, 1969: 68). Söz konusu bu çalgı, bu çalışmanın kapsamı içine dâhil değildir.

olsa da, çağdaş Azerbaycan tarı, yapısı, tel sayısı ve çalım şekli gibi özellikleri açısından İran tarından hayli farklıdır. 19. asra kadar Azerbaycan'da, hâlen İran'da çalınmakta olan beş telli tar -bu tar da sonraları altı telli hâle getirilmiştir-kullanılmakta iken, asrın ikinci yarısında, bu devir Azerbaycan müziğinin en önemli şahsiyetlerinden olan tarzen Mirze Sadık Esedoğlu (Sadıkcı), tarın yapısında, akustik prensiplerinde köklü değişiklikler yapmıştır. Azerbaycan (veya Kafkas) tarı adıyla da bilinen ve ülkemiz de dâhil olmak üzere tüm tar bölgelerinde daha yaygın olarak çalınan tar bu şekilde ortaya çıkmıştır.

Tar çalgısının Türkiye'de yaygın olarak tanınması ve kullanılmasının oldukça yakın bir geçmişe dayandığı bilinmektedir. Türkiye'deki profesyonel müzik çevrelerinin çağdaş Azerbaycan tarı ile ilk karşılaşması 1910'lu yılların başlarına denk gelir. Azerbaycanlı tar sanatçısı Meşedi Cemil Emirov, müzik eğitimi almak ve Osmanlı-Türk müziğini yerinde araştırmak amacıyla geldiği İstanbul'a tarını da beraberinde getirmiş, İstanbul'da kaldığı yaklaşık iki yıllık süre içerisinde verdiği çeşitli konserler vasıtasıyla da tarı İstanbul'daki müzik çevrelerine tanıtmıştır (Şuşinski, 1985: 225-226). Tar çalgısının Türkiye'deki profesyonel müzik adamlarınca kullanılması ve geniş kitlelere duyurulması ise 1960'lı yıllardan sonra, özellikle Doç. Dr. Şenel Önal'dı'nın kişisel çabaları ile başlamış ve günümüze kadar gelişerek devam etmiştir. Tar, Türkiye'de çoğunlukla Türk halk müziği icralarında kullanılan bir çalgı olmakla birlikte, başka müzik türlerinde de zaman zaman tar çalgısından istifade edildiğine rastlanmaktadır.

Türkiye'de planlı, programlı ve düzenli bir tar eğitiminin gerçekleştirildiği ilk örgün eğitim kurumu İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarıdır². 1975 yılında kurulan, 1976 yılında eğitim-öğretim faaliyetlerine başlanan bu okulun ilk tar öğretmeni ise Doç. Dr. Şenel Önal'dı olmuştur. 1984 yılında kurulan Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, 1987 yılında kurulan Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, 1988 senesinde kurulan Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, 1997'de kurulan Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı, 1999'da kurulan Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı zaman içerisinde tar eğitimi verilen diğer örgün eğitim kurumları olmuşlardır. Bunun yanında, yaygın eğitim içerisinde yer alan bazı özel eğitim kurumlarında da tar eğitimi verilmektedir.

² Bu okulun, kurulduğu dönemdeki adı İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarıdır.

Türkiye’de tar icrası ve eğitiminin aradan geçen süre içerisinde pek çok problemle karşı karşıya kaldığı bir gerçektir. Bu problemlerin bir kısmı makro düzeyde olup, yalnızca tar çalgısının değil, başka pek çok çalgının icra ve eğitiminde de görülebilmektedir. Diğer bir kısmı ise, tar çalgısına ve bu çalgının ülkemizdeki icra ve eğitimine özgü problemlerdir. Bahsi geçen problemler, Türkiye’de arzu edilen seviyede tar icracıları yetişmesinin önünde ciddi bir engel teşkil etmekte ve bu çalgının ülkemiz müzik dünyası içerisinde yeterince tanınmasını, yaygınlaşmasını ve hak ettiği saygın konumu elde etmesini de önlemektedir.

Türkiye’de tar icrası ve eğitimi ile bu alanlarda yaşanan problemleri konu edinen çalışma sayısı yok denecek ölçüde azdır. Mevcut çalışmaların ise, çoğunlukla derinlikten uzak ve konu hakkındaki beylik bilgileri tekrar eden bir yapıda oldukları söylenebilir. Yüksek lisans düzeyinde hazırlanan “Segâh Makâmında Tar İçin Taksim Çeşitlemeleri” Özel (1989), “Son Yüzyılda Mızraplı Halk Çalgıları ile İlgili Çalışmalar” Coşgun (1993), “Tar’ın Tarihsel Süreç İçindeki Değişimi ve Gelişimi” Çelik (1998), “Tarihi Süreç İçinde Tar’la İlişkili Olan Çalgıların Karşılaştırılması” Eker (2001), “Tar, Tarın Türk Müziği’ndeki Yeri ve Eğitimi” Algur (2002) isimli tezler, Türkiye’de tar çalgısını ele alan az sayıdaki çalışmadan birkaçıdır. Ancak, yapılan incelemeler neticesinde, bu çalışmaların Türkiye’de tar çalgısının eğitim ve icrasında yaşanan problemleri ele alıp çözüm üretmekten çok uzak bir görüntüye sahip oldukları tespit edilmiştir. Türkiye’de bu alanda hazırlanmış herhangi bir doktora ve sanatta yeterlik tezine ise rastlanmamıştır. Tar ile ilgili olarak Türkiye dışında kaleme alınmış eserler içerisinde dilimize çevrilerek ülkemizde yayımlanmış tek kitap, Vagıf Abdulgasımov’un Azerbaycan Tarı isimli eseridir (Abdulgasımov, 1996). Türkiye Türkçesine Salih Turhan tarafından aktarılan ve yukarıda adlarına yer verdiğimiz tezlerden büyük bölümünün en önemli referans kaynağı olarak kullandığı bu kitabın çevirisinde de önemli birtakım hatalara rastlanmıştır.

Tar çalgısının en yaygın kullanıldığı, icra ve eğitim bakımından en fazla gelişim gösterdiği ülkelerin başında Azerbaycan gelmektedir. Azerbaycan’da tar eğitiminin yaklaşık yüz yıllık köklü bir geçmişi vardır. Bu ülkede tar çalgısının eğitim prensipleri 20. yüzyılın başlarında belirlenmiş ve aradan geçen zaman zarfında büyük bir gelişim göstermiştir. Azerbaycanlı müzik adamı Üzeyir Hacıbeyov’un bu konudaki çalışmaları önemli rol oynamıştır. Türkiye’de tar eğitimi ve icrası alanlarında yaşanan problemlerin çözümünde, Azerbaycan’ın derin bilgi ve

tecrübelerinden yeterince yararlanılamadığı görülmektedir. Bunda, Azerbaycan'ın uzunca bir zaman boyunca içerisinde bulunduğu siyasi ve sosyal konjonktürün etkisi büyüktür. Ancak, bu durumun değiştiği yirmi yılı aşkın süre içinde de bu alanda yeterli çalışmanın yapılmadığı gözlenmektedir.

Tar eğitiminde görülen problemlerin, esasında tar icrasıyla son derece bağlantılı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Türkiye'de tar, çoğunlukla Türk halk müziği icralarında ve genellikle de Azerbaycan ezgilerine eşlik etmekte kullanılan yöresel bir çalgı olarak görülmektedir. Tar ile ilgili genel yaklaşım ve beklentinin bu denli sınırlı ve yüzeysel olması, ülkemizdeki tar eğitiminin gelişimini de olumsuz etkilemekte ve dar bir bakış açısı içerisinde kalmasına neden olmaktadır. Oysaki tar, özellikle Azerbaycan'da yapılan çalışmalar neticesinde dünyada pek az halk çalgısında görülen ileri bir icra tekniğine ve oldukça zengin bir repertuvara sahiptir. Azerbaycanlı tar sanatçıları, dünyanın her yerinde verdikleri konser vb. etkinliklerle bu çalgının müzikal imkânlarını tüm dünyaya duyurmaktadırlar. Ülkemizde çalgı müziğine olan ilgi her geçen gün artsa da henüz istenilen seviyede olmadığı için, tar çalgısının solist özelliğinden, zengin dağarından, teknik kapasitesinden yeterince faydalanılamamaktadır. Bütün bu faktörler, tar çalgısının ülkemizde tanınması, yaygınlaşması ve gelişiminin önüne geçmektedir.

1.2 Çalışmanın Amacı

Türkiye'de Tar Eğitiminde Görülen Problemler ve Çözüm Yolları adlı bu sanatta yeterlik tezi, ülkemizde tar çalgısının eğitiminde yaşanan problemleri doğru bir şekilde tespit etmek, sınıflandırmak, çözüm yolları bulabilmek ve böylece çağdaş eğitim normlarına uygun, nitelikli bir 'Türkiye tar okulu' tesis edebilmek maksadıyla hazırlanmıştır. Tar çalgısının Türkiye'de layık olduğu düzeyde icra edilen, tanınan ve tercih edilen bir konuma kavuşması, Azerbaycan ve diğer tar bölgelerinde olduğu gibi ülkemizde de uluslararası düzeyde başarı gösterecek tar sanatçılarının yetişmesi, çalışmanın esas çıkış noktasını oluşturmuştur. Zira bahsedilen bu ideallerin gerçekleştirilebilmesi, ancak tar eğitiminin sağlam temellere oturtulması ve bu alanda doğru uygulamaların hayata geçirilebilmesi ile mümkün olabilir.

1.3 Kapsam ve Konu Sınırı

Çalışmaya konu olan tar, Türkiye’deki örgün eğitim kurumlarında eğitimi gerçekleştirilmekte olan ve “Azerbaycan tarı” ya da “Kafkas tarı” olarak da bilinen tar çeşididir. Çeşitli kaynaklarda “Beş telli tar”, “İran tarı” veya “Şiraz tarı” adlarıyla geçmekte olan tar hakkında ilgili yerlerde çeşitli bilgiler verilmiş olmakla beraber, bu çalgı çalışmanın kapsamı içerisine dâhil edilmemiştir. Ayrıca, bu çalışma Türkiye’deki resmi eğitim kurumları içerisinde gerçekleştirilmekte olan örgün tar eğitimini konu edinmekte olup, yaygın eğitim kurumlarında verilen tar eğitimi çalışma kapsamı dışında bırakılmıştır.

1.4 Araştırma Süreci ve Kullanılan Yöntemler

Araştırmanın ilk aşaması, Türkiye’de tar eğitiminde görülen problemlerin tespiti olmuştur. Araştırmacının, gerek tar öğrenimi gördüğü yıllar (1986-1996) boyunca gerek 1996 senesinden beri sürdürmekte olduğu tar öğretmenliği ve icracılığı faaliyetleri süresince edindiği bilgi ve tecrübeler bu konunun esas kaynağını teşkil etse de, Türkiye’de tar eğitimi verilen diğer kurumlarda yaşanan problemlerin tespiti için buralardaki tar öğretmen ve öğrencileriyle de irtibata geçilmiştir. Bu temaslar, mevcut imkânlar dâhilinde, kişisel görüşme veya internet, telefon, posta gibi iletişim araçları yoluyla haberleşme şeklinde olmuştur. Tar öğretmen ve öğrencilerine sözlü ve/veya yazılı olarak yöneltilen sorular neticesinde, tar çalgısının tutuş şeklinin zorluğundan, uygun tel, mızrap vs. bulamamaya kadar onlarca değişik problem belirlenmiştir. Bu araştırmalar, tar eğitiminin verildiği tüm eğitim kurumlarında birbirine benzer mahiyette problemler yaşandığını göstermiştir.

Araştırmanın ikinci aşaması, tespit edilen problemlerin sınıflandırılmasına ayrılmıştır. Saptanan onlarca problem içerisinde birbirine benzer niteliktekiler bir araya getirilmiş, sebep sonuç ilişkileri kurularak belirli başlıklar ve alt başlıklar altında toplanmaya çalışılmıştır. Ayrıca, tar eğitiminde yaşanan problemlerin tar icrası, tar yapımı gibi ilgili konularla olan bağlantılarının belirlenmesine ve doğru bir şekilde tasnif edilmesine özel bir önem verilmiştir. (Örneğin, tar çalgısının perde sisteminin bazı Türk müziği eserlerini icra etmeye imkân vermemesi, esasen icrayı ilgilendiren bir problemdir. Ancak, bu eserlerden eğitim materyali olarak istifade

edememek ise tar eğitiminin alanına giren bir problemdir ve “Ses Sistemlerinden Kaynaklanan Problemler” başlığı altında değerlendirilmiştir.)

Araştırmanın üçüncü aşaması, tespit edilip sınıflandırılan problemler için çözüm yolları bulmaya çalışma evresi olmuştur. Bunun için öncelikle, tüm dünyada kabul görmüş ve son derece başarılı sonuçlar vermiş çeşitli müzik ve çalgı eğitim metotları dikkatle incelenmiştir. Türkiye’de çalgı eğitimi konusundaki uzman kişilerin düşünce ve tavsiyelerine başvurulmuştur. Ardından Azerbaycan’daki tar eğitim sistemi/sistemleri, kullanılan metotlar, eğitim materyalleri gibi konularda araştırmalar yapmak, tar eğitimi ve icrası konularında bu ülkedeki deneyimlerden yararlanmak maksadıyla ilk kez 2009 yılının Ocak ayında Bakü’ye gidilmiştir.

Yaklaşık iki hafta süren bu araştırma gezisinin faydalı sonuçlar vermesi üzerine, İTÜ Rektörlüğünün “Araştırma Görevlilerinin Uzun Süreli Yurtdışı Etkinliklerine Katılımını Destekleme Programı” çerçevesinde ve Bakü Müzik Akademisinin davetiyle, 3 Haziran-3 Eylül 2009 tarihlerini kapsayan ikinci Azerbaycan seyahati gerçekleştirilmiştir. Üç ay süren bu çalışma çerçevesinde Azerbaycan’da tar eğitimi verilmekte olan çeşitli düzeydeki eğitim kurumlarının tar öğretmen ve öğrencileriyle temaslar kurulmuş, dersler, sınavlar ve okullarca gerçekleştirilen konserler takip edilmiştir. Ayrıca, Prof. Ramiz Guliyev başta olmak üzere, konunun uzmanı olan tar sanatçı ve öğretmenleriyle çeşitli özel mesleki çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

Gözlem ve görüşmeye dayalı bu çalışmaların yanı sıra, konuyla ilgili Azerbaycan’da yayımlanmış monografik kaynaklara da müracaat edilmiştir. Azerbaycan Millî Kütüphanesinde, Bakü Müzik Akademisi Kütüphanesinde ve kişilere ait özel bir takım arşivlerde yer alan tar ile ilgili kitap, süreli yayın, nota vb. matbu eserlerin yanında, tar eğitim ve icrası alanlarında hâlihazırda kullanılmakta olan kaynaklar bunlardan bazılarıdır. Bu kaynakların büyük bir çoğunluğunun Azerbaycan Türkçesinde Kiril alfabesi ile yazılmış olması nedeniyle, bahsi geçen eserler, araştırmacı tarafından kimi zaman tamamen kimi zamansa kısmen Türkiye Türkçesine çevrilerek kullanılmıştır. Bunlarla birlikte, Azerbaycan’da piyasaya sunulmuş çeşitli işitsel ve görsel kaynaklar da çalışmada yararlanılan diğer materyaller olmuştur.

Azerbaycan’da Bakü ve Sumgayıt şehirlerinde yürütülen bu çalışmaların bir bölümü de tar eğitimi ve icrasını dolaylı olarak ilgilendiren birtakım konuların araştırılmasına

ayrılmıştır. Bu ülkede tar yapımı, bakım ve onarımı alanlarında yapılan çalışmalar, kullanılan yöntem ve materyaller gibi konular buna örnek gösterilebilir.

Araştırmanın son aşaması ise, saha araştırmaları, gözlem, görüşme, kütüphane çalışmaları gibi yöntemlerle elde edilen tüm bilgilerin değerlendirilmesine ve Türkiye’de tar eğitiminde görülen problemleri bertaraf etmek için en etkili çözüm yollarının geliştirilmesine ayrılmıştır. Uzun süreli bu araştırma sürecinde elde edilen bilgiler ve araştırmacının kendi yaşantıları yoluyla elde ettiği deneyimler neticesinde üretilen çözüm yolları, imkânlar dâhilinde tecrübe edilmeye ve geliştirilmeye devam etmektedir.

1.5 Tez Planı

Türkiye’de Tar Eğitiminde Görülen Problemler ve Çözüm Yolları isimli bu sanatta yeterlik tezinin 2. bölümünde, konuyla ilgili genel bilgiler verilmeye ve böylelikle konunun esasını oluşturan diğer iki bölümde (3. ve 4. bölümler) anlatılanlara zemin hazırlanmaya çalışılmıştır. Bahsi geçen bu bölümde (2. bölüm), eğitim ve bilimle ilgili temel bazı kavramlar ilgili bilimsel kaynakların yardımıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Daha sonra, tar çalgısının tarihçesi, morfolojik özellikleri, Azerbaycan müziğindeki yeri ve kullanım şekilleri, Azerbaycan’da tar eğitiminin geçmişi ve bugünkü durum, Türkiye’de tar ve tar eğitimi konuları, bugüne kadar ülkemizde hazırlanmış herhangi bir çalışmada olmadığı kadar detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Tezin 3. bölümü, Türkiye’de tar eğitiminde görülen problemlerin açıklanmasına ayrılmıştır. Burada yapılan sıralamada genelden özele doğru bir düzen oluşturulmaya çalışılmış, geniş kapsamlı problemler başta, spesifik problemler ise daha sonra verilmiştir. Ses sistemlerinden kaynaklanan problemler, nota yazısı ile ilgili problemler, tar öğrenimine başlama yaşı ve öğrenim süresi, eğitim kurumlarından kaynaklanan problemler, tar öğretmen ve öğrencilerinden kaynaklanan problemler, tar yapım, bakım ve onarım imkânlarının yetersizliği ve tar eğitim metotlarında görülen problemler bu bölümde yer alan ana konu başlıklarıdır. 3. bölümün en sonunda ise, bilhassa Azerbaycan’daki tar eğitiminde geliştirilen yeni yaklaşımlara yer verilmiş, bunların Türkiye’deki tar eğitiminde görülen problemlerin çözümünde alternatif olup olamayacakları belirlenmeye çalışılmıştır.

Tezin 4. bölümünde, sonuç ve çözüm yolları verilmiştir. Burada, evvela tespit edilen problemler maddeler hâlinde özetlenerek konuların anımsatılması amaçlanmış, daha sonra ise problemin çözüm yolları yine maddeler hâlinde gösterilmiştir. 4. bölüm, uzun bir araştırma sürecinin ve araştırmacının kendi pedagojik deneyimlerinin sonucunda geliştirilen çeşitli çözüm önerilerini ve uygulamaları içermektedir. Bölümün sonunda, Türkiye’de uygulanacak tar eğitimi metotlarında bulunması gereken temel unsurlar ve tar eğitimiyle ilgili genel prensipler belirlenmiş, ihtiyaca göre genişletilip geliştirilebilecek esneklikte bir metot modeli oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu amaçla hazırlanıp *Finale 2011* bilgisayar programında yazılan notalar ise, Ekler kısmında verilmiştir (Bk. EK C.2, C.3, C.4, C.5, C.6). Bahsedilen notaların araştırmacı tarafından icra edilme görüntülerinin yer aldığı bir DVD de çalışmaya ayrıca eklenmiştir (Bk. EK D.1).

1.6 Terimler ve Açıklamalar

Çalışmada, tar çalgısının icrasına yönelik eğitim-öğretim faaliyetlerinin geneli için “tar eğitimi”, bu faaliyetlerin yürütüldüğü örgün eğitim müesseseleri için ise “eğitim kurumu” tabirleri kullanılmıştır. Bahsi geçen kurumlarda tar eğitimi faaliyetlerini yürüten ve öğretim üyesi, öğretim görevlisi, uzman, okutman, araştırma görevlisi gibi çeşitli akademik unvanlara sahip olan kimseler için genel olarak “tar öğretmeni”, tar icrası alanında öğrenim gören kimseler için ise “tar öğrencisi” ifadeleri tercih edilmiştir. Tar icrası alanında faaliyet gösteren sanatçılar da “tar sanatçısı” ya da “tarzen” şeklinde ifade edilmiştir.

Tez içerisinde rastlanan -bilhassa tar çalgısı ve Azerbaycan müziği ile ilgili- özel bazı terim ve tabirlere ait açıklamaların yer aldığı bir lügatçe³ de, çalışmanın Ekler bölümüne ilave edilmiştir (Bk. EK E.1).

Tezde, yazım (imla) ve noktalama bakımlarından Türk Dil Kurumunun hazırladığı Yazım Kılavuzu’nda belirtilen esaslara uygun hareket edilmiştir (Akalin ve diğ., 2009b). Yazım Kılavuzu’nda yer almayan terimlerin yazımında ise, alındıkları kaynaktaki özgün biçimlerine riayet edilmeye çalışılmıştır.

³ Lügatçe: 1. Küçük sözlük. 2. Herhangi bir eserin sonunda yer alan ek sözlük (Akalin ve diğ., 2009a).

2. KONU HAKKINDA GENEL BİLGİLER

2.1 Eğitim, Öğretim, Öğrenme, Müzik Eğitimi, Bilim ve Bilimin Başlıca Kavramları

Eğitim: Eğitim, başlangıcı insanlık tarihi kadar eski ve oldukça geniş kapsamlı bir kavram olup, çeşitli kaynaklarda pek çok değişik tanımına rastlamak mümkündür. Türk Dil Kurumunun yayımladığı Türkçe Sözlük'te eğitim kelimesi şöyle tanımlanmıştır:

“1. Belli bir bilim dalı veya sanat kolunda yetiştirme, geliştirme ve eğitme işi. 2. Çocukların ve gençlerin toplum yaşayışında yerlerini almaları için gerekli bilgi, beceri ve anlayışları elde etmelerine, kişiliklerini geliştirmelerine yardım etme, terbiye. 3. Eğitim bilimi” (Akalin ve diğ., 2009a: 605-606).

Aynı kaynakta “eğitmek” kelimesi ise şöyle tarif edilmiştir:

“1. Birinin akla uygun, fiziksel ve moral gelişmesi üzerine etki yaparak çeşitli davranış yatkınlıkları, bilgi ve görgü aşılayarak önceden tespit edilmiş amaçlara göre onun belirli bir yönde gelişmesini sağlamak, terbiye etmek. 2. Hayvanı istenilen davranışları yapabilecek biçimde yetiştirmek” (Akalin ve diğ., 2009a: 606).

Türk Ansiklopedisi'nde de eğitim teriminin değişik tanımları verilmiştir. Buna göre eğitim:

“1. Bir insanın yetilerini, davranışlarını geliştirmek ve içinde yaşadığı toplumun iyi değerlerini benimsetmek için uygulanan yollar;
2. Bir insana, okul gibi belli ve denetimli bir çevrede kişisel gelişme, toplumsal nitelikler, meslek veya uzmanlık kazandırılması;
3. Öğretmen veya eğitimci yetiyecek olanlara verilen psikoloji, öğretim metotları ve uygulama, eğitim tarihi, eğitim felsefesi, yönetim, teftiş gibi bilgilerin genel adı” şeklinde tarif edilmiştir (Türk Ansiklopedisi, 1968: c. 14, s.413).

Okyanus Ansiklopedik Sözlük isimli kitapta da eğitim kelimesinin pek çok tanımı birden yer almaktadır:

1. Eğitmek işi;
 - a) ocuğun ruh, beden ve zihin yeteneklerini geliştirme ve topluma göre yetiştirme sanatı.
 - b) İnsan davranışında yetenek, istidat, karakter ve bilgi bakımından belli gelişmeler sağlamak amacı ile yrtlen etkiler sistemi.
 - c) Her nesle, geçmişin organize bilgi ve tecbelerini verme veya kazandırma eylemi.
2. Eğitimi bir kimsenin bu yanını meydana getiren bilgiler.
3. İnsan topluluklarında kültürün geliştirilmesi için yararlanılan araçların tümü.
4. Eğitmek amacıyla verilen dersler, bilgiler.
5. Bir erin veya askeri birliğin savaş durumuna göre yerleştirilmesi amacı ile her çeşit teorik ve pratik bilgilerin verilmesi ve gerekli niteliklerin kazandırılması için yapılan çalışmaların tümü (Tuğlacı, 1981: 678).

Eğitim, felsefenin de en çok ilgilendiği konulardan biri olmuş, bu kavramla ilgili olarak düşünce ve bilim insanları tarafından da bugüne kadar pek çok tanımlama yapılmıştır. Bunlardan birkaç tanesi şöyledir:

Eflatun’a göre eğitim, insana en iyi olgunluğu vermektir.

J. J. Rousseau’ya göre eğitim, çocukları yetiştirme ve insan yapma sanattır.

E. Durkheim’e göre eğitim, sosyal olmayan nesli sosyalleştirmektir.

Spencer’a göre eğitim, tam bir yaşayışa hazırlıktır.

Gökalp’a göre eğitim, bir toplumda yetişmiş neslin yetişmekte olan nesle fikir ve hislerini aktarmasıdır. Gökalp, eğitimin amacını da kültür aktarımı olarak görmektedir.

Fidan’a göre eğitim, en genel anlamıyla insanları belli amaçlara göre yetiştirme sürecidir.

İ. Hakkı Baltacıoğlu’na göre eğitim, çocukların hayata hazırlanması sürecidir.

Yusuf Has Hacıp’e göre eğitim, olumlu davranışları kazanma ve bu şekilde hayata hazırlanma sürecidir.

Mümtaz Turhan’a göre ise, bir ülkenin genel eğitiminin mill ya da toplumsal amacı, kültürü bir değer olarak geç nesillere kazandırmak ve mevcut kültürün geliştirilmesini sağlamaktır (Kıncal, 2006: 2-3; ıkılı, 2008: 4).

Eğitim kavramının genel olarak toplumsal yönünü ele alan bu tanımların yanı sıra, bireyi ön plana çıkaran çeşitli tanımlara rastlamak da mümkündür. Örneğin:

Tyler’a göre eğitim, kişinin davranış örüntülerini değiştirme sürecidir.

Sati Bey’e göre ise eğitim, bireyin özel kabiliyetlerini köreltmeksizin genel kabiliyetlerini artırmayı ve maharet sahibi yapmayı amaçlayan faaliyettir (Çıkılı, 2008: 5).

Eğitim ile ilgili günümüzde genel kabul gören ve eğitimin hem işlevine hem kiminle ilgili olduğuna hem de nasıl olması gerektiğine vurgu yapan tanım ise şu şekildedir: Eğitim, bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla, istenilen değişiklikleri meydana getirme sürecidir (Kıncal, 2006: 3; Çıkılı, 2008: 5).

Eğitim kavramını pek çok biçimde sınıflandırmak mümkünse de, en yaygın ve genel sınıflandırma şu şekilde yapılmaktadır:

a) Yaygın (İnformal) Eğitim

b) Örgün (Formal) Eğitim

İnsan, kendi ailesinden ve içinde yaşadığı toplumdan kişisel ve toplumsal ilgilerle birçok davranışlar, alışkanlıklar, gelenekler, görenekler öğrenir. İnsan bu bilgileri o topluma uyum sağlamak ve hayatını idame ettirmek ihtiyaç ve zorunluluğu ile edinir. Bu öğrenmede belli bir kişi veya kurumun insan üzerinde etkisi ve rehberliği yoktur. Toplum içinde kendiliğinden gerçekleşen bu eğitime yaygın (informal) eğitim adı verilir (Türk Ansiklopedisi, 1968: c. 14, s. 414). Örneğin, ilkel kültürlerde örgün (formal) eğitim, okul ve öğretmenlik gibi uzmanlaşmış kurum ve işlevler hemen hiç yoktur; genellikle bütün toplumsal çevre ve etkinlikler okul işlevi görür, yetişkinlerin hemen tümü öğretmen konumundadır. Toplumlar karmaşıktıkça, kuşaktan kuşağa aktarılabilecek bilgi birikimi kimsenin tek başına taşıyamayacağı kadar çoğalmış, bilgi ve mesleklerin genç kuşaklara yaygın (informal) eğitim yolu ile geçirilebilmesi imkânsızlaşmış, kültür aktarımının daha seçici ve etkin yollarını geliştirmek gerekmiştir. Okullarda ya da okul niteliği taşıyan kuruluşlarda, öğretmenliği meslek edinmiş kişilerce yürütülen eğitim anlamına gelen örgün (formal) eğitim, işte bu gereksinimi karşılamaktadır (AnaBritannica, 1994: c. 11, s.109-110). Örgün (Formal) eğitim, amaçlı, programlı ve planlı olmalıdır. Varılmak istenen hedefler bellidir. Bu hedefler, profesyonel olarak yetiştirilmiş kişiler tarafından geliştirilmeye çalışılır. Bireylere olumlu davranışların kazandırılması esastır. Belli bir mekân ve ortamda gerçekleştirilir. Profesyonel olarak hazırlanmış olan araç gereçlerle hedeflere ulaşılmaya çalışılır (Çıkılı, 2008: 7-8).

Yaygın (İnformal) eğitim ise doğal ortamda kendiliğinden oluşur. Planlı ve programlı değildir. Öğreticiler profesyonel değildir. Olumlu ve olumsuz davranışlar gelişebilir. Mekân veya eğitimin gerçekleştiği ortam belli değildir. Gözlem ve taklit, yaygın (informal) eğitimdeki başlıca iki öğrenme yoludur (Çıkılı, 2008: 8).

Yaygın (İnformal) eğitim, halkın yaşama biçimini, bilgi, beceri ve alışkanlıklarını, değer yargılarını ve değer sistemlerini birbirlerine ve kendilerinden sonraki kuşaklara aktarmaları ve öğretmeleri biçiminde toplumda süregelen bir eğitim etkinliğidir. Ancak, ülkemizde 1960'lı yıllarda, okul öncesi ve okul içi eğitimi "örgün eğitim" olarak adlandırılınca, yaygın eğitim de örgün eğitimin tamamlayıcısı olarak halk eğitimi veya okul dışı eğitim kavramları yerine kullanılmaya başlanmıştır (Kılıç, 1981: 9). Başka bir ifadeyle, yaygın ve örgün eğitim kavramları birer alt anlam kazanmış, üst anlamları için ise daha ziyade "formal" ve "informal" tabirleri kullanılır olmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yapılan tanıtımda, Türk Millî Eğitim Sistemi, örgün eğitim ve yaygın eğitim olmak üzere iki ana bölüme ayrılmış ve şu şekilde açıklanmıştır:

Örgün Eğitim: Örgün eğitim, belirli yaş grubundaki ve aynı seviyedeki bireylere, amaca göre hazırlanmış programlarla okul çatısı altında yapılan düzenli eğitimidir. Örgün eğitim, okul öncesi eğitim, ilköğretim, ortaöğretim ve yükseköğretim kurumlarını kapsamaktadır.

Yaygın Eğitim: Yaygın eğitim, örgün eğitim sistemine hiç girmemiş, herhangi bir kademesinde bulunan veya bu kademelerden birinden ayrılmış olan bireylere ilgi ve gereksinme duydukları alanda örgün eğitim yanında veya dışında düzenlenen eğitim faaliyetlerinin tümünü kapsar.

Yaygın eğitim; genel ve meslekî teknik yaygın eğitim olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır.

Yaygın eğitim kurumları şunlardır: Halk eğitimi merkezleri, Çıraklık eğitimi merkezleri, Pratik kız sanat okulları, Olgunlaşma enstitüleri, Endüstri pratik sanat okulları, Mesleki eğitim merkezi, Yetişkinler teknik eğitim merkezleri, Özel kurslar, Özel dershaneler, Eğitim ve uygulama okulları (özel eğitim), Meslek okulları (özel eğitim), Meslekî eğitim merkezleri (özel eğitim), Bilim ve sanat merkezleri (özel eğitim), Açık ilköğretim okulu, Açık öğretim lisesi.

Yaygın eğitim, yetişkinlere okuma yazma öğretmek, temel bilgiler vermek, en son devam ettikleri öğrenim kademesinde edindikleri bilgi ve kabiliyetlerini geliştirmek ve hayatını kazanmasını sağlayacak yeni imkânlar kazandırmak amacıyla verilen okul dışı eğitimidir.

Yaygın eğitim; halk eğitimi, çıraklık eğitimi ve uzaktan eğitim yoluyla gerçekleştirilmektedir (Url-1, 2011).

Eğitimi oluşturan iki temel faktör öğretim ve öğrenmedir. Dolayısıyla, bu çalışmada öğretim ve öğrenme kavramları üzerinde ayrıca durulacaktır.

Öğretim: Öğretim, çeşitli kaynaklarda belli bir amaca göre gereken bilgileri verme işi olarak tanımlanmıştır. Dilimizde yer alan tedris, tedrisat, talim kelimeleri de öğretim ile aynı manayı taşımaktadır (Akalin ve diğ., 2009a: 1533). Öğretimin tarih öncesi çağlarda, insanoğlunun en ilkel toplum hayatını yaşadığı devirlerden itibaren başladığı ve yine o çağlardan itibaren de sürekli olarak değiştiğini ve geliştiğini söylemek mümkündür. Önceleri sistemsiz ve metotsuz olan ilkel öğretim, insanlığın gelişmesiyle paralel olarak ilerlemiş ve aile çevresinin dışına taşmıştır. Genellikle, müspet anlamda öğretimin Eski Yunan medeniyetiyle başladığı kabul edilir. Daha önceki kültürlerin (Mikene, Minoa, Eski Mısır) Eski Yunan öğretimine ilave ettiği unsurlar varsa da bunlar hakkında yeterli bilgi bulunmamaktadır (Türk Ansiklopedisi, 1968: c. 26, s. 221).

Öğretim, genel olarak öğrenmeyi sağlamak için gerçekleştirilen etkinliklerin tümüdür. Öğretim sürecinin temelinde öğretme etkinliği bulunur. Öğretme, genel olarak öğretmen ile öğrenci arasında etkileşim sağlamadır. Bu yönüyle öğretme, öğrencinin öğrenmesine yardım etme, öğretim programlarında öngörülen hedef ve kazanımları elde etmesi için gerekli düzenlemeleri kapsamaktadır. Başka bir deyişle, öğretmenin öğrencinin öğrenmesi için uygun yöntem, teknik, araç-gereç seçerek gerekli öğrenme yaşantıları oluşturmak üzere öğrenme ortamlarını düzenlemesidir (Çıkkılı, 2008: 16).

Öğrenme: Eğitimin temelinde öğrenme etkinliği vardır. Eğitimin gerçekleşmesi, bireyde davranış değişikliğinin meydana gelebilmesi için öncelikle öğrenmenin gerçekleşmesi gerekir. Genel olarak bakıldığında bilgi, beceri edinme süreci olarak tanımlanabilecek öğrenme kavramı ile ilgili çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. S. Ertürk öğrenmeyi, yaşantı ürünü ve nispeten kalıcı, izli davranış değişikliği olarak tanımlamaktadır. N. Senemoğlu ise öğrenmeyi, bireyin çevresi ile etkileşimleri sonucunda meydana gelen nispeten kalıcı, izli davranış değişikliği olarak tarif etmiştir.

İnsanın gözlenebilen ve ölçülebilen bilinçli etkinliklerine davranış denilmektedir. Öğrenmeden söz edebilmek için:

- a) Davranışlarda bir değişikliğin olması,
- b) Davranışlardaki değişikliğin yaşantı ürünü olması,
- c) Davranışlardaki değişikliğin uzun süreli olması gerekir.

Bu kriterleri göz önünde bulundurarak, öğrenme ürünü olan veya olmayan davranışları belirlemek mümkün olabilmektedir (Çıkkılı, 2008: 12).

Eğitim ve öğretim süreçlerinin iç içe olması, bu iki kavramın birbirine karıştırılmasına ve birbirleri yerine kullanılmasına neden olabilmektedir. Ancak, bu kavramlar hem anlamları ve hem de kapsamaları bakımından farklıdırlar. Öğretim kavramını, “eğitimin planlı ve programlı bir şekilde belirli bir zaman diliminde ve belirli bir mekânda gerçekleştirilen bölümü” şeklinde ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi eğitim süreci daha kapsamlıdır. Öğretim ve öğrenim süreçlerini içine alır (Kıncal, 2006: 3). Eğitim ile öğretim arasında amaçları açısından da farklılıklar vardır. Eğitimin amaçları daha genel ve soyuttur. Eğitim, bireylerin bedensel, zihinsel, duygusal, sosyal vb. tüm yönleri ile gelişimini amaç edinir. Öğretimin amaçları ise, daha belirgin ve somuttur. Öğretim ile bireye, belli bir alanın gerektirdiği yeterlik ve özellikleri kazandırmak amaçlanmaktadır (Çıkkılı, 2008: 18).

Eğitim, öğretim ve öğrenme kavramları arasındaki ilişkiyi özetle şu şekilde ifade etmek mümkündür: Eğitimin gerçekleşmesi için bireyin davranışlarında bir değişiklik olması gerekmektedir. Değişikliğin oluşması ise öğrenmenin gerçekleşmesi ile mümkündür. Planlı programlı öğrenmelerin gerçekleştiği öğrenme işi için ise öğretim hizmetine ihtiyaç duyulmaktadır (Çıkkılı, 2008: 17).

Müzik Eğitimi: Yalın ve özlü anlamıyla müzik eğitimi, “bireye, kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma”, “bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma” ya da “bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme veya geliştirme” sürecidir (Uçan, 2005: 30).

Müzik eğitimiyle bireye kazandırılan müziksel davranışlar ve/veya bireyin davranışlarında oluşturulan müziksel değişiklikler; belli durumlarda belli müziksel davranışlarda bulunmaya çalışma, önceden sahip olmadığı yeni müziksel davranışlar

kazanma, önceden sahip olduğu istenmeyen nitelikteki müziksel davranışlarını terk etme, istenilen yönde fakat kusurlu müziksel davranışlarını düzeltme, mevcut müziksel davranışlarındaki eksiklikleri giderme/tamamlama, alışılmış-kazanılmış-düzeltilmiş-tamamlanmış müziksel davranışları istenilen düzeyde geliştirme ve yetkinleştirme biçiminde olabilir (Uçan, 2005: 60).

İnsan, yapısı ve yaradılışı gereği, sağlıklı, dengeli, uyumlu bir hayata ulaşma, yaşamını en iyi biçimde düzenleyip sürdürme ve olabildiğince yetkinleşme, bunun için gücünü ve yeteneklerini harekete geçirip kullanma ve geliştirme, bu yolda gerekli fırsat ve olanaklardan faydalanma, giderek kendini aşma ihtiyacı ve eğilimi içerisindedir. Bütün bu gereksinimlerini en iyi biçimde karşılayabilmek için de hem gerçeği ve doğruyu hem yararlı ve kullanışlıyı hem de özgün ve güzel olanı arar. Bilim, teknik ve sanat insanın bu arayışlarının ürünü olarak gelişmiştir.

Bilim, teknik ve sanat, modern insanın üç ana çalışma, yetişme ve gelişme alanını oluşturur. Eğitim; bilim, teknik ve sanatın her üçünü de kapsayan bir içerikle düzenlenerek bireyleri ve toplumları biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme, geliştirme ve yetkinleştirmede en etkili süreç niteliği kazanır. Böyle bir eğitim, bireyi biyopsişik, toplumsal ve kültürel boyutlarıyla, bedensel, bilişsel, duygusal ve devinışsel davranış yapılarıyla dengeli bir bütün olarak, en uygun ve ileri düzeyde yetiştirmeyi amaçlar. Sanat eğitimi, bu amaca dönük eğitim sürecinin üç ana boyutundan, üç ana bileşeninden biridir. Müzik eğitimi ise, çeşitli kollara ayrılan sanat eğitiminin başlıca dallarından birini oluşturur (Uçan, 2005: 27-28).

Birey olarak her insan, seslerle örölü bir çevre içerisine doğar. İnsanoğlu, bu çevreyi oluşturan, kaynak, tür ve işlev bakımından zengin bir çeşitlilik gösteren sesleri algılar, çözümler, yorumlar, işler ve giderek değişik anlatım biçimlerine dönüştürür. Bu anlatım biçimlerinin en başta gelenlerinden biri de müziktir. Müzik, belirli bir amaç ve yöntemle belirli bir güzellik anlayışına göre işlenerek biçimlendirilmiş seslerden oluşan estetik bir bütündür (Uçan, 2005: 28-29).

Müzik, insan hayatının ayrılmaz bir parçasıdır. Müziğin, insanın doğum öncesi oluşma evresinden başlayarak ölümüne dek süren yeri ve önemi, özgünü ve güzeli seslerle arayıp bulma-anlatma (ifade etme) gereksinimini karşılamasının yanı sıra, insan yaşamının değişik boyutlarındaki çok yönlü işlevlerinden kaynaklanır. Prof. Dr. Ali Uçan, bu işlevleri şöyle sınıflandırmıştır:

Müziğin insan yaşamındaki işlevleri, özü bakımından estetik temelli olup, bireysel (biyopsişik), toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel nitelikler taşır.

Müziğin bireysel (biyopsişik) işlevi, bireyin dengeli ve doyumlu, sağlıklı ve başarılı, duyarlı ve mutlu olması için davranışları veya davranışsal yapıları üzerinde belirli izler bırakan müziksel-estetik/artistik etkiye ve tepkime biçimlerini kapsar.

Müziğin toplumsal işlevi, bireyler, birey ile toplum, toplumsal kesimler ve toplumlar arasında anlaşma, dayanışma, kaynaşma, paylaşma, işbirliği yapma, birleşme ve bütünleşme sağlanmasında müziğin oynadığı rolleri kapsar.

Müziğin kültürel işlevi, bireysel ve toplumsal kültürü artırıcı, kültürel özellikleri taşıyıcı ve kuşaktan kuşağa aktarıcı, kültürler arası ilişkileri güçlendirip pekiştirici, çeşitlendirip zenginleştirici ve kültürel kimlik sağlayıcı müziksel birikim ve etkinlikleri kapsar.

Müziğin ekonomik işlevi, müzik alanında sanatsal karakter korunmakla birlikte, gittikçe belirginleşen sunu (arz) ve istem (talep) ilişkilerinin ağır bastığı, ön plana çıktığı çalışma ve düzenlemeleri kapsar.

Müziğin eğitimsel işlevi, müziğin bireysel, toplumsal, kültürel ve ekonomik işlevlerinin düzenli, sağlıklı, etkili, verimli ve yararlı bir biçimde gerçekleşmesini sağlayıcı müziksel öğrenme-öğretme etkinliklerini ve bunlara ilişkin düzenlemeleri kapsar.

Bu işlevlerinin insan yaşamındaki vazgeçilmez yeri ve önemi nedeniyle ki müzik, insanlık tarihinin en eski çağlarından beri, hem çok yararlı/kullanışlı bir eğitim aracı hem çok etkili bir eğitim yöntemi hem de çok önemli bir eğitim alanıdır (Uçan, 2005: 29-30).

Müzik eğitimi, esas itibarıyla bir bütün olmakla birlikte kendine özgü bütünsel yapısı içinde boyut, kapsam ve düzey bakımından çeşitli kollara ve her bir kol çeşitli dallara ayrılır. Ancak, kolu/dalı, düzeyi, süresi, içeriği, yöntemi ve gerecinden bağımsız olarak, müzik eğitimi yönelik olduğu amaca göre “genel müzik eğitimi”, “özengen (amatör) müzik eğitimi” ve “mesleki (profesyonel) müzik eğitimi” olarak üç ana türe ayırmak mümkündür (Uçan, 2005: 30).

Genel müzik eğitimi, iş-meslek, okul, bölüm, kol-dal ve program türü ne olursa olsun, ayırım gözetmeksizin her düzeyde, her aşamada, her yaşta herkese yönelik olup, sağlıklı ve dengeli bir insanca yaşam için gerekli asgari ortak-genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlar. Özengen müzik eğitimi, müziğe ya da müziğin belli bir dalına özengence (amatörce) ilgili, istekli ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirme için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar. Mesleki müzik eğitimi ise, müzik alanının bütünü, bir kolunu/dalını, o bütün, kol ya da dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, seçmek isteyen, seçme eğilimi gösteren, seçme

olasılığı bulunan ya da öyle görünen, müziğe belli bir düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği (müziksel) davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar (Uçan, 2005: 37).

Günümüzde, müziğin insan hayatındaki yerini yeterince kavrayan toplumlarda müzik eğitime son derece büyük önem verilmekte ve müzik eğitiminin sadece profesyonel müzikçiler için değil toplumun tüm bireyleri için gerekli olduğu düşünülmektedir. “Çocuklara okuma yazma öğretildiği gibi, müziğin de öğretilmesi şarttır” diyen Amerikalı müzik eğitimcisi Lowell Mason, 1830’lu yıllarda yayımladığı müzik eğitimi ile ilgili kitaplarında yer alan şu düşünceleri ile müzik eğitimi çağdaş bir gelişme sürecine yöneltmeyi başarmış, aradan geçen uzun yıllara rağmen felsefesi, günümüz müzik eğitiminin temellerindeki yerini korumuştur:

1. Okullardaki müzik eğitiminin amacı, profesyonel müzikçiler yetiştirmek değil, müzikten anlayan yetişkinler yaratmaktır.
2. Eğitimde kullanılan müziğin kalitesi hayati bir önem taşır. Müzik dersinde, sadece sanat değeri olan müzik kullanılmalıdır.
3. Eğitimde kullanılan yöntem, o eğitimin ürününden çok daha büyük bir önem taşır ve kalıcı bir değere sahiptir.
4. Azami derecede etkin olması için, müzik eğitimi, küçük çocukluk çağında başlamalıdır.
5. Müzik, bütün duyuları içeren ve insanın topyekûn gelişmesine katkı sağlayan bir bilim dalıdır.
6. Müzikte başarılı olmak için, müzikle haşır neşir olmak zorunludur.
7. Ameli deneyim (practical experience) teoriden önce gelmelidir ve teori bu ameli deneyimden doğup gelişmelidir.
8. Müzik okuryazarlığı (musical literacy), toplumun hemen hemen bütünü için hem mümkün hem de arzu edilen bir amaçtır (Ergin, 1996: 3-4).

İnsanlar gelişmeye elverişli yeteneklerle doğarlar. Bireyin sahip olduğu bütün meleke, güç ve yetenekler eğitilebilir ve geliştirilebilir. Bireyin, her alanda olduğu gibi müzik alanında da -çalgıları ve müzik yapım ve icrasında kullanılan bütün teknolojik araçları maharetle kullanması dâhil- azami bir başarıya ulaşması, sistemli ve metotlu bir eğitimi gerektirir. Bugün, müzik eğitiminde pek çok metot uygulanmaktadır. Müzik öğretim ve eğitiminde kullanılan metotlar, zaman içinde denenmiş ve gelişmiş olup, bunlardan hâlen kullanılanlar da sürekli bir gelişim ve değişim içerisinde dirler.

Bilinenler arasında ilk metot olarak kabul edilen, bir diziyi oluşturan yedi sesin sayılarla gösterilmesi esasına dayanan ve Rakamlı Müzik Metodu olarak anılan yöntemi, Antoine Parran (1587-1650) 1639'da ortaya atmıştır. Daha sonra, P. Pavin'in (1786-1822) geliştirdiği metot, "Methode Galinist" veya "Methode Chevé" adı ile J. J. Rousseau'nun da ilgilendiği bir öğretim yolu olarak uzun yıllar sürekli gelişerek, Fransa'dan başka Almanya, Belçika ve İsviçre gibi Avrupa ülkelerinde de kullanılmıştır.

Bu metodu, Rauf Yekta Bey (1870-1935) ülkemize getirmek istemişse de, ancak 1919-1923 yıllarında, ilk defa Halil Bedii Yönetken uygulamıştır.

Müzik metotları üzerindeki çalışmalara kronolojik olarak bakılacak olursa, İngiliz, Alman, Prusyalı, Çek, Fransız, İsviçreli, Macar-ABD, Japon vesair müzik eğitimcileri tarafından çeşitli metotların geliştirilmiş olduğu görülür (Ergin, 1996: 51).

Günümüzde kullanılan metotlar çağımızın eğitim felsefelerinden kaynaklanmakta olup, bu da toplumların dünya görüşleri ve bu çerçeve içinde müziğe bakışlarına dayanır. Diğer bir deyişle, müzikten ne beklendiği veya müziğin çağdaş işlevi ile ilgili anlayışlar müzik eğitim yöntemlerinde belirleyici bir rol oynar ve müzik eğitiminin amaçlarını belirler. Bugün müzik eğitiminde kullanılan belli başlı metotlar arasında, İsviçreli besteci ve eğitimci Emile Dalcroze (1865-1950) tarafından ortaya atılan Emile Jaques-Dalcroze Metodu, 1940 ve 1950'li yıllarda Macar kompozitör Zoltan Kodaly tarafından geliştirilen Kodaly Metodu, Alman kompozitör Carl Orff'un geliştirdiği Orff Metodu, Amerika Birleşik Devletleri'nde oluşturulan Kapsamlı Müzisyenlik Yaklaşımı (Comprehensive Musicianship) ve Japon eğitimci Shinichi Suzuki'nin geliştirmiş olduğu Suzuki Metodu sayılabilir (Ergin, 1996: 4-6; Koç, 2000: 95-105).

Türkiye'de modern eğitimin doğuşu ve gelişimi çerçevesinde oluşup gelişen amaçlı ve düzenli müzik eğitiminin, sınırlı da olsa Osmanlı Dönemindeki Islahat Hareketlerinin başlangıç evresine kadar uzanan bir geçmişi vardır. Programlarında müzik eğitime bilinçli, planlı, sürekli ve belirgin olarak yer verilen ve dinsel olmayan müzik eğitimi uygulamalarının yer aldığı ilk Osmanlı örgün sivil eğitim kurumunun Enderun okulları olduğu bilinmektedir. Tabılhane, Mehterhane ve Muzıka-i Humayun, İmparatorluk Dönemindeki (askerî) eğitim düzeni içinde

birbirini izleyen başlıca (askerî) örgün müzik eğitim kurumlarıdır. İmparatorluk eğitim düzeninde 1869 yılında yürürlüğe giren Genel Eğitim Tüzüğü (Maarif-i Umumiye Nizamnamesi) çerçevesinde önce kız ortaokulları ile kız öğretmen okulları programlarında, sonra bazı ilkokulların ders dışı etkinliklerinde, 1910'lu yıllarda da erkek öğretmen okulunun ve erkek ortaokullarının ders dağıtım çizelgelerinde müzik dersine yer verilmiştir (Uçan, 2005: 42).

Müzik eğitimi bakımından 1910'lu yıllarda gözlenen bir başka önemli gelişme, konservatuvar niteliğinde bir kuruluş olan Darüelhan'ın kurulmasıdır. Darüelhan, 1914 yılında başlanan hazırlıklar belirli bir aşamaya geldikten sonra Maarif Nezareti (Eğitim Bakanlığı)ne bağlı olarak ve geleneksel Türk sanat müziği eğitimi yapılmak amacıyla 1917 yılında kurulmuş, ancak kuruluşundan dört yıl sonra 1921'de kapanmıştır (Uçan, 2005: 42-43).

Cumhuriyet Döneminin ilk yıllarından başlayarak, genel müzik eğitiminin, tüm anaokulu eğitim etkinliklerinde, temel eğitim kurumlarının (ilkokul-ortaokul) programlarında ve giderek ortaöğretim kurumlarının (liselerin) birçoğunun programlarında yer alacak şekilde genelleştirilmeye ve giderek yaygınlaştırılmaya çalışıldığı görülmektedir (Uçan, 2005: 50). Cumhuriyetin kurulmasından sonra Atatürk, her alanda olduğu gibi eğitim, kültür ve sanat alanlarında da yeniden düzenleme çalışmalarını hızlandırmış, güzel sanatlardaki başarıyı bütün inkılapların başarılı olduğunun en açık delili saymış, güzel sanatlar içinde en çabuk ve önde götürülmesi gerekli olanın müzik olduğunu belirterek Türk müzik eğitimine ışık tutmuştur (Ergin, 1996: 51).

Bilim: Bilim insanlık tarihi kadar eskidir. İnsan var olduğu günden beri iki temel konu ile ilgilenmiştir: Birincisi, kâinatta olup biteni kavrama, anlama, sırrını çözme ve ikincisi ise, olayları denetim altına alarak yaşamı daha kolay hâle getirmedir (İslamoğlu, 2003: 4). Bilim insanın evreni ve olayları anlama, açıklama ve kontrol etme isteği ile ortaya çıkan çabadır. Bilim kavramını açıklarken, hakkında yapılmış çeşitli tanımlara yer vermek yararlı olabilir:

“1. Evrenin veya olayların bir bölümünü konu olarak seçen, deneye dayanan yöntemler ve gerçeklikten yararlanarak sonuç çıkarmaya çalışan düzenli bilgi, ilim. 2. Genel geçerlik ve kesinlik nitelikleri gösteren yöntemli ve dizgesel bilgi. 3. Belli

bir konuyu bilme isteğinden yola çıkan, belli bir amaca yönelen bir bilgi edinme ve yöntemli araştırma süreci” (Akalin ve diğ., 2009a: 269).

“1. Bazı olgu veya olay kategorilerine ait iyi düzenlenmiş bilgiler bütünü: Manevi bilimler, Tarih bilimleri, Fizik bilimleri, Matematik bilimler. 2. Yoklanabilecek, deneye vurulabilecek bir bilginin muhtevası olan her şey; bu arada doğa, toplum, insan ve düşünce üstünde kesin veya ancak yaklaşık olan nesnel bilgilerin tümü” (Meydan Larousse, 1992: c. 3, s. 193).

Einstein için bilim, her türlü düzenden yoksun duyu verileri ile mantıksal olarak düzenli düşünce arasında uygunluk sağlama çabasıdır. Duyu verilerinin mantıksal olarak düzenli hâle getirilmesi, bu verilerin aralarında anlamlı ilişkiler kurmayı ve bazı yargılara ulaşmayı gerekli kılar (Bal, 2001: 12).

N. Karasar’ın tanımına göre bilim, geçerliği kabul edilmiş sistemli bilgiler bütünüdür.

S. Ertürk, bilimi süreç ve ürün yönünden ele almıştır. Bilim, süreç olarak bilimsel yöneme göre işleyiş, ürün olarak da bu işleyişin ortaya koyabildiği bilgilerin tümü olarak anlaşılabilir.

C. Yıldırım, bilime “belli bir olgu alanına ilişkin düzenli bilgi birikimi” ve “olgusal ilişkileri betimleme ve açıklama uğraşı” olarak iki açıdan bakılabileceğini belirtmektedir (Keskinkılıç, 2008: 83).

Bilim kelimesi etimolojik olarak “bil” kökünden gelir. Osmanlıcası “ilim”, İngilizcesi “science”dır. Kimi kaynaklar, biraz da terimsel kökeninden yola çıkarak bilimi, sistematik bilgilerin birikimi ya da örgün bir bilgiler bütünü olarak tanımlamaktadır. Ancak, her bilgi birikiminin bilim olduğu ve bilginin bilim için yeterli sayılabileceği gibi yanlış bir sonuç doğurabilecek olan bu tanımın oldukça eksik olduğu söylenebilir. Çünkü bilimsel bilgiyi basit bilgiden ayıran çeşitli özellikler vardır. Bu özellikleri şöyle sıralamak mümkündür:

1. Birleştirilmişlik ve sınıflandırılmışlık: Bilim, karmaşık olayları basit ve anlaşılabilir bir şekilde açıklar, tanımlar veya sebep sonuç ilişkilerini kurar. Ayrıca, olayları, varlıkları ve nesneleri belirli özelliklere göre sınıflandırır.
2. Sistemleştirilmişlik ve boşluksuzluk: Bilimsel bilgi, bilgilerin belirli bir sistem içinde toplanmasını ve sunulmasını, sistem elemanları arasındaki karşılıklı ilişki ve bağımlılıkları göstermeyi gerektirir.

3. Uygunluk ve çelişkisizlik: Bilimsel bilgi, kendi türünde olan yasalarla, kuramlarla, ilke ve kurallarla uyumludur. Onlarla çelişmez.
4. Kesinlik ve tanımlanmışlık: Bilimsel bilgi kesindir ve geçerlilik alanını tanımlar. Genellemeler ortaya koyar. Ancak, burada kesinlikle şüphecî olmayı birbirine karıştırmamak gerekir.
5. Bilimsel yoldan açıklanabilirlik: Bilimsel bilgi, bilimsel yoldan açıklanabilir bilgidir.
6. İlişkililik ve kanıtlanabilirlik: Bilimsel bilgi, bilimsel yolla kanıtlanabilen bilgidir. Kanıtlama ya akıl yürütme ya da deney ve gözlemlere dayandırılarak yapılır (İslamoğlu, 2003: 5-6).

Yukarıdaki tanım ve kriterlerden yola çıkılarak bilim, olaylar ve nesneleri kavramak, tanımak ve sınıflamak üzere çözümleyen, olgular arasındaki nesnellik ilişkilerini kuran, bu ilişkileri deney yoluyla sınayarak, gerçekleşmiş ilişkileri genelleyen, kuramlar ve yasalar hâlinde dile getiren, bunlardan kalkarak gelecekle ilgili çıkarımlarda bulunan sistemli düşünsel çabalar olarak tanımlanabilir. Bilgi olarak bilim, test edilmiş ve kanıtlanmış olayları, olguları ve bunlar arasındaki karşılıklı ilişkileri, kuralları ve yasaları kapsar. Yöntem olarak bilim, bilgi kazanmanın ve bilinmeyeninin nasıl bilinir hâle getirileceğinin yolunu gösterir (İslamoğlu, 2003: 6).

Bilim adamlarının ve bilim felsefecilerinin, şimdiye kadar üzerinde mutabık kaldıkları tek bir bilim tanımı olmadığından bazıları bilimin tanımı yerine onu niteleyen özelliklerin sıralanmasının daha doğru olacağını ileri sürmektedirler. Bu niteliklerin sıralanmasında da bir takım farklılıklar olmakla birlikte genel kanı bilimin şu özellikleri kapsadığı yönündedir:

- Olgusal içerik bakımından doğru ve tutarlı olmalı
- Nesnel ve öznel üstü olmalı
- Mantıklı olmalı
- Eleştireci olmalı
- Seçici olmalı
- Pratik sonuçlar doğurucu olmalı (İslamoğlu, 2003: 7).

Bilimin amacı ve temel işlevleri “anlama”, “açıklama” ve “kontrol” olarak ifade edilmektedir. Var olan şeyler ve bunlar arasındaki ilişkilerin tanınması, özelliklerinin öğrenilmesi bilimin anlamaya dönük işlevini belirtmektedir. Bilimin anlama işlevi mevcut durumun olduğu gibi tanımlanmasıdır. Bundan sonra o durumun muhtemel nedenleri belirlenmeye çalışılır. Bu, bilimin açıklama işlevini belirtir. Bilimin

açıklama işlevi ilişkiler üzerinde durmasıyla gerçekleşir. Bilimin kontrol işlevi ise anlama ve açıklama sonucu üretilen bilgilerle doğaya ve olaylara hâkim olma çabasını belirtir (Keskinkılıç, 2008: 84).

Bilim, farklı bakış açılarına göre değişik şekillerde sınıflandırılabilir. Genel bir sınıflandırmaya göre, bilim, pozitif ve sosyal bilimler olarak ikiye ayrılabilir. Geleneksel ayırıma göre bilimler, matematik ve pozitif bilimler olarak ikiye ayrılmaktadır. Pozitif bilimler ise, doğa ve toplumbilimleri olarak iki temel sınıfa bölünmektedir. Doğa bilimleri doğadaki canlı ve cansız varlıkları, toplumbilimleri ise, insanı ve insanlar arasındaki ilişkileri inceler (İslamoğlu, 2003: 9).

Bilimin Başlıca Kavramları: Bilimin, kuram, yasa, kural, ilke, sistem, sav, varsayım, hipotez, metot, problem ve problem çözme gibi başlıca temel kavramlarından kısaca bahsetmeyi konu açısından faydalı görüyoruz:

Kuram: Osmanlıcası “nazariye”, Batı dillerindeki karşılığı ise “theory” olan kuram, değişkenler arasındaki karşılıklı ilişkileri en basit ve anlaşılır bir yolla açıklayacak biçimde örgütlenmiş gözlemler, koşullar, tanımlar ve ilkeler sistemidir. Kuram, bilime temel olan, yön veren, herhangi bir konu üzerine ileri sürülen, deney ve varsayımlara dayanılarak kanıtlanan görüşler olarak da tarif edilebilir. İyi bir kuram şu özellikleri taşımalıdır:

1. Gözlenip sınanabilmelidir.
2. Önceden sınanmış kuramlarla tutarlı olmalıdır.
3. Kısa ve yalın anlatımlı olmalıdır.
4. Gözlemlenebilir olgu ve ilişkilere dayanmalıdır (İslamoğlu, 2003: 9-11).

Yasa: Bilimde yasa, olaylar arasındaki asli ve zorunlu bağımlılıkları ortaya koyan, aynı koşullarda aynı sonuçları veren, kendini tekrarlayan, olgusal içerik bakımından doğruluğu denenip gözlemlenebilen genellemeler olarak tanımlanabilir (İslamoğlu, 2003: 12-13).

Kural: Bilime temel olan, yön veren, bilimin öğrenilmesinde, öğretilmesinde, bir eylemin gerçekleştirilmesinde ortaya çıkabilecek yanlışlıkları önlemek amacıyla uyulması zorunlu düzenlemelerdir (İslamoğlu, 2003: 13).

İlke: Doğruluğu genel kabullerden ya da yasa veya kuramlardan anlaşılan ve araştırmacıya yol gösteren temel dayanak noktasıdır. İlke, nesnel gerçeğin belirgin özelliklerinin ve yasaların genelleştirilmesi ile elde edilen ve insana hem teorik

alışmalarında hem de uygulama faaliyetlerinde yol gösteren genel dayanak noktası şeklinde de tanımlanabilir. Tasvir edici (betimleyici), zorlayıcı ya da kural koyucu ve neden-sonuç ilişkilerini belirleyici olmak üzere üç grupta toplanabilir (İslamoğlu, 2003: 13-14).

Sistem (Tümlem): Sistem, bilime temel olan, bilimde birbiri ile ilişkili ve bağlantısı olan öğelerin anlamlı ve düzenli olarak oluşturdıkları bütün demektir. Bilimde sistem, bir öğreti ya da araştırma bütünlüğünü ifade eder. Bilimsel araştırmalarda bir sonuca varmak için, bir araya getirilen bilgilerin bir düzen, bir ilişkiler ağı ve bir bütünlük içinde olmaları gerekir. Bilimin, bir araya getirilmiş sistematik bilgiler bütünü olarak tanımlanabilmesinin arkasında, sistemin bu özelliği yatmaktadır (İslamoğlu, 2003: 14-15).

Sav (Tez): Bilimsel anlamda kanıtlara dayanarak ya da mantık yoluyla bir fikrin, bir düşüncenin ya da bir konunun savunularak kanıtlanmasıdır. Savın karşısına, yani ileri sürülen bir iddianın akıl ve mantık yoluyla çürütülmesine, karşısav veya antitez adı verilir. Üçüncü kavram olan sentez ise birleşimi ifade eder (İslamoğlu, 2003: 15-16).

Varsayım (Kabul): Her araştırma bilinen ya da üzerinde tanım birliğine varılmış olan bazı doğrular üzerine kurulur. Bu doğruların kaynağı bilimsel bilgi, deneyimler, inançlar, gözlemler, başkalarının görüş ve düşünceleri olabilir. Araştırmanın dayandığı bu tür doğrulara varsayım denir. Varsayımlar, rastgele yapılan kabuller değildir. Herkesin kabul edeceği doğrular olmalıdırlar (İslamoğlu, 2003: 16-17).

Hipotez (Denence): Hipotez, bir araştırma probleminin çözümü için, doğrulanması veya yanlışlanması gereken önermedir. Her bilimsel çalışma, bazı soruları sormayı gerektirir. Bir savın doğrulanması ya da reddedilmesi, ele alınan hipotezin doğrulanması ya da aksinin ortaya konması ile mümkündür (İslamoğlu, 2003: 17-18).

Metot: Yunanca *methodos* kelimesinin batı dillerindeki telaffuz şekli ile (örn: Fransızca *méthode*) Türkçeye giren bu terim, çeşitli kaynaklarda metot, metod veya Türkçedeki karşılığı olan yöntem, usul gibi kelimelerle açıklanmaktadır. Örneğin, Türkçe Sözlük'te metot kelimesinin karşılığı yöntem olarak verilmiş, aynı sözlükte yöntem terimi ise şöyle açıklanmıştır:

“1. Bir amaca erişmek için izlenen, tutulan yol, usul, sistem. 2. Bilimde belli bir sonuca erişmek için, bir plana göre izlenen yol, metot” (Akalin ve diğ., 2009a: 2196).

Okyanus Ansiklopedik Sözlük ile Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi’de ise metot kelimesi, şu şekilde açıklanmıştır:

“1. Bir amaca ulaşmak için bir şeyi bazı ilkelere ve belli bir düzene göre söyleme, yapma tarzı, usul. 2. Davranma tarzı, alışkanlık. 3. Gerçeği bulmak veya tanıtlamak için aklın tuttuğu yol. 4. Bir bilimin, bir sanatın veya bir dersin ilkelerini mantıki bir şekilde bir araya getiren eser” (Tuğlacı, 1981: 1927; Meydan Larousse, 1992: c. 13, s. 462).

Bu tanımlardan da anlaşılacağı üzere metot, belli bir amaca ulaşmak için izlenmesi gereken yol şeklinde açıklanabileceği gibi, bir sonucu daha kolay yoldan ve daha kısa sürede elde etmek için sırayla yapılması gereken, önceden belirlenmiş işlemler ve bunları içeren eserlere de metot denilmektedir. Herhangi bir dili öğrenmek, bir çalgıyı öğrenmek, okuma yazma öğrenmek vb. için ortaya konmuş metotlar bu türdendir. Felsefi manada ise, düşünceyi, belirli bir sonuca vardırması gereken yolların ve usullerin tümüne metot denir (Meydan Larousse, 1992: c. 13, s. 462). Bilimde metot veya usul, zihnin gerçeğe doğru rasyonel bir şekilde ilerlemesidir. Descartes, Metot Üstüne Konuşma (*Discours de la Méthode*) adlı eserinde, gerçeği metotsuz aramaktansa, hiç aramamanın daha iyi olduğunu, usulsüz araştırmanın zihni körelttiğini söyler ve hataların, aklın iyi kullanılmamasından ileri geldiğini belirtir. O hâlde, ister öğrenmek ister öğretmek isterse geliştirmek amacıyla olsun, bir bilimle uğraşacak kimsenin metotlu olarak çalışması şarttır. Descartes, bilimde gerçeği bulmak için yapılacak her türlü araştırmada mutlaka bulunması gereken şartları dört kural hâlinde belirtmiştir (Türk Ansiklopedisi, 1968: c. 24, s. 74).

Metodun dört kuralının birincisi şudur: “Doğru olduğu apaçık olarak bilinmedikçe, hiçbir şeyi doğru olarak kabul etmemek”. Metodun diğer üç kuralı da, çeşitli hakikatleri birbirine zincirleme bağlayacak tarzda “aklı doğru olarak kullanma” amacını göz önünde tutar. Descartes, bilimin bir tek olduğuna ve dolayısıyla, insanın doğru akıl yürütme sayesinde bir ilk hakikati buldu mu, ötekilerini de bulabileceğine inanır. İmdi doğru akıl yürütme sanatına, mantıkta ve ayrıca matematikte rastlanmaktadır. Zaten matematik, “en çetin ispatlara varmak için geometri bilginlerinin kullana geldikleri sade ve kolay kavranan kanıt zincirleridir...” İşte bu yüzden Descartes, bunları kendi metodunun şu üç kuralında uygular: Çözümleme (analiz) kuralı (“inceleyeceğim

zorluların her birini, bunları daha iyi çözümlemeyi sağlayacak tarzda ve mümkün olabildiği kadar çok parçalara bölmek”); bireşim (sentez) kuralı (“en basit ve bilinmesi en kolay nesnelerden başlamak suretiyle, en bileşik nesnelerin bilgisine kadar, ağır ağır ve derece derece yükselerek, düşüncelerimi, düzenli olarak yönetmek”) ve sayma kuralı (“hiçbir şeyi noksan bırakmamış olduğumdan iyice emin olmak için, her bakımdan eksiksiz saymalar ve genel gözden geçirmeler yapmak”) (Meydan Larousse, 1992: c. 13, s. 462-463).

Metodun bu dört kuralı, soyut ve kuru bir biçimde de olsa, bilimsel düşüncenin bütün şartlarını kapsıyordu. Bundan dolayı, Descartes’in metodu, modern bilimin başlangıcını belirtir.

Problem ve Problem Çözme: Bilindiği gibi, bütün bilimsel çalışmaların temeli, problem ve problem çözmeye dayanmaktadır. Türk Dil Kurumunun yayımladığı Türkçe Sözlük’te problem terimi şu şekilde tanımlanmıştır:

“1. Teoremler veya kurallar yardımıyla çözülmesi istenen soru, mesele. 2. Mesele, sorun. 3. Davranışları normal olmayan ve özel olarak eğitilmesi gereken (kimse)” (Akalin ve diğ., 2009a: 1626).

Okyanus Ansiklopedik Sözlük’te de, bu kavram, yukarıdakine benzer bir şekilde tarif edilmiştir:

“1. Karşılığının bilimsel yöntemlerle bulunması gereken soru: Aritmetik problemi. Fizik problemi. 2. Mesele, sorun. 3. Davranışları normal olmayan ve özel olarak eğitilmesi gereken: Problem çocuk” (Tuğlacı, 1981: 2372).

Problem çözme ise, karşılaşılan problemi açıkça anlama ve tanımlama, hipotetik (varsayımsal, şartlı) bir çözüm yolu tasarlama ve bu çözüm yolunu tatmin edici kanıtlar buluncaya kadar deneme şeklinde bir sıra izleyen faaliyetlerden meydana gelen bir düşünme ve uygulama süreci olarak açıklanabilir (Tuğlacı, 1981: 2372). Herkesin, problem çözme konusunda kendine özgü yöntemleri olmasına karşılık, düşünürlerin problem çözme aşamalarında benzerlikler olduğu gözlemlenmektedir. Bunlar; hazırlık, kuluçka, kavrayış ya da aydınlanma, değerlendirme ve düzeltme dönemleridir.

Problemin gerçekte nasıl oluştuğu ve ilişkili görünen bilgi ve malzemelerin toplandığı hazırlık döneminden sonra, problem üzerinde yoğunlaşılır, çözüm yolları aranır. Eğer başarılı bir çözüm yolu bulunamazsa bir müddet çalışmalara ara verilir

ve yeni çözüm metodlarının neler olabileceği araştırılır. Bu aşamada diğer önemli husus, yoğun olarak problem üzerinde odaklanmadır. Yapılan çalışmalar aşamasında problem üzerinde yoğunlaşan kişide bir müddet sonra probleme hâkimiyet ve kavrayış, bir sonraki aşama olan değerlendirme ve düzeltmenin doğru şartlarda oluşumunu sağlayan malzemelerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Koç, 2000: 28).

Problem çözme konusunda, bireysel etkenler de göz ardı edilmemesi gereken konulardandır. Söz konusu bireysel etkenler; zekâ, güdülenme, kurulum ve işleve takılma şeklinde açıklanabilir.

Birey ne kadar zeki ise, problem çözmedeki başarısı o derece yüksek olacaktır. Güdülenme ise özellikle düşünceyi yönlendirme aşamalarında önemli bir etkindir. Düşünceyle ilgili ilk araştırmalar, problem çözmede alışkanlık ve kurulumun da önemini ortaya koymuştur. İnsanların yararlandıkları belli şeyleri yapma biçimleri yani alışkanlıkları, karşılarına çıkan bir başka problemi de o şekilde algılamaya hazır olmalarını sağlar. Problem, bireyin yanlılığı yönünde davranışlar gerektiriyorsa, bu yanlılık yardımcı olabilir. Ancak, problem bireyin yapmak için kurulu olduğundan farklı davranışlar gerektiriyorsa, bu yanlılık onu köstekler, olumsuz aktarma sağlar.

Bir diğer önemli husus işleve takılmadır. Nesneleri fonksiyonel olarak sadece yaptıkları işlerin yüzeysel olarak sınırlandırılması, onların başka alanlarda farklı biçimde kullanılabileceği gerçeğini saklayabilmektedir. Sözelimi, normal olarak bıçaklar kesme işi için kullanılmaktadır. Bu bilgi bizi, onları bir tornavida olarak kullanmaktan alıkoyabilir (Koç, 2000: 28).

2.2 Tarım Tarihçesi

Telli çalgıların binlerce yıllık bir geçmişe sahip olduğu, bu konuda yapılan çalışmalar ve elde edilen bulgular neticesinde tespit edilmiştir. Ne var ki, çeşitli medeniyetler tarafından yüzyıllardır kullanılan ve dünya genelinde yüzlerce türü olan bu çalgıların tek bir kökene dayanarak zaman içerisinde birbirlerinden mi türedikleri, yoksa farklı toplumların kendi telli çalgılarını mı yarattıkları gibi sorulara cevap bulunabilmiş değildir. Bununla birlikte, tarih boyunca pek çok telli çalgının birbirinden çeşitler türettiği de bilinen bir gerçektir (Gazimihâl, 1975: 7).

Ön Asya’da yaşamış İlk Çağ medeniyetlerinin birçoğunda telli çalgılar kullanıldığı bilinmektedir. Eski Mısır, Mezopotamya ve Eti medeniyetlerinin taş üzerine kabartma meclis resimlerinde bu tip çalgılardan vardır (Gazimihâl, 1975: 9). Mahmut R. Gazimihâl, Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız isimli kitabında, İlk Çağ telli çalgılarının yapısal özellikleri ve çalım şekilleriyle ilgili şu düşüncelerini aktarmıştır:

“...İlk Çağ uzun saplı saz resimlerine göre, sapın ucunda düzen burguları henüz yoktur. Tahmine göre, sazıcı, teli sapın yukarısına doğru alışkanlıkla dilediği kadar elle gerdirdikten sonra, baştaki özel çentikli yere sıkıca dolatıp ilmik yapar ve artan tel uçlarını püskül gibi sarkıttı. Şu hâlde henüz düzen hassaslığı ve çeşitleri yoktu. Böylesine prototip bir sapta seyrek ve kalın sesli üç beş perdeden şarkıyı tartımla desteklemek ancak mümkün olabilirdi. Tartım, ezgiden eskidir” (Gazimihâl, 1975: 9-11).

Eski bir Hitit kabartmasına ait olan aşağıdaki resim (Bk. Şekil 2.1), anlatılana örnek teşkil edebilir (Gazimihâl, 1975: 10).



Şekil 2.1 : Hitit kabartmasında yer alan telli çalgı, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

Çorum ili, Sungurlu ilçesine bağlı Yörüklü beldesinin 2,5 kilometre güneybatısında yer alan Hüseyindede Tepesi’nde yapılan kazılar sonucunda ele geçirilmiş Hitit vazolarından birinin üzerinde yer alan saz çalan adam kabartması, telli çalgıların tarihi konusunda ilgi çekici bir diğer bulgudur (Bk. Şekil 2.2).



Şekil 2.2 : Hüseyindede vazosu: Saz çalan adam.

Kargamış'ta ele geçen Geç Hitit Dönemine (MÖ 700) ait bazalt ve kireç taşından yapılma başka bir kabartma üzerindeki telli çalgı da Yurtçu (2006: 22), bu konuyla ilgili olarak gösterebileceğimiz önemli örnekler arasında yer almaktadır (Bk. Şekil 2.3).



Şekil 2.3: Kargamış ortostatı üzerindeki telli çalgı, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

Yukarıda yer verdiğimiz resimlerde görülmekte olan telli çalgılar yakından incelendiğinde, bu çalışma açısından oldukça ilgi çekici bir takım özelliklere sahip oldukları dikkatten kaçmamaktadır. Öyle ki, Hitit kabartmaları ve Hüseyindede vazosu üzerindeki telli çalgıların, gerek form gerek göğüs hizasında tutularak çalınma ve ayakta çalınabilme gibi özellikleri bakımından çağdaş Azerbaycan tarını hatırlattıkları açıkça görülebilmektedir (Bk. Şekil 2.4 ve Şekil 2.5). Ancak, yalnız bu benzerliklerden yola çıkılarak tarın kökenini bu çalgılarda aramak mümkün değildir. Nitekim tarın tarihi konusundaki araştırmalara göre, bu çalgının Orta Asya menşeli olma ihtimali oldukça kuvvetlidir.



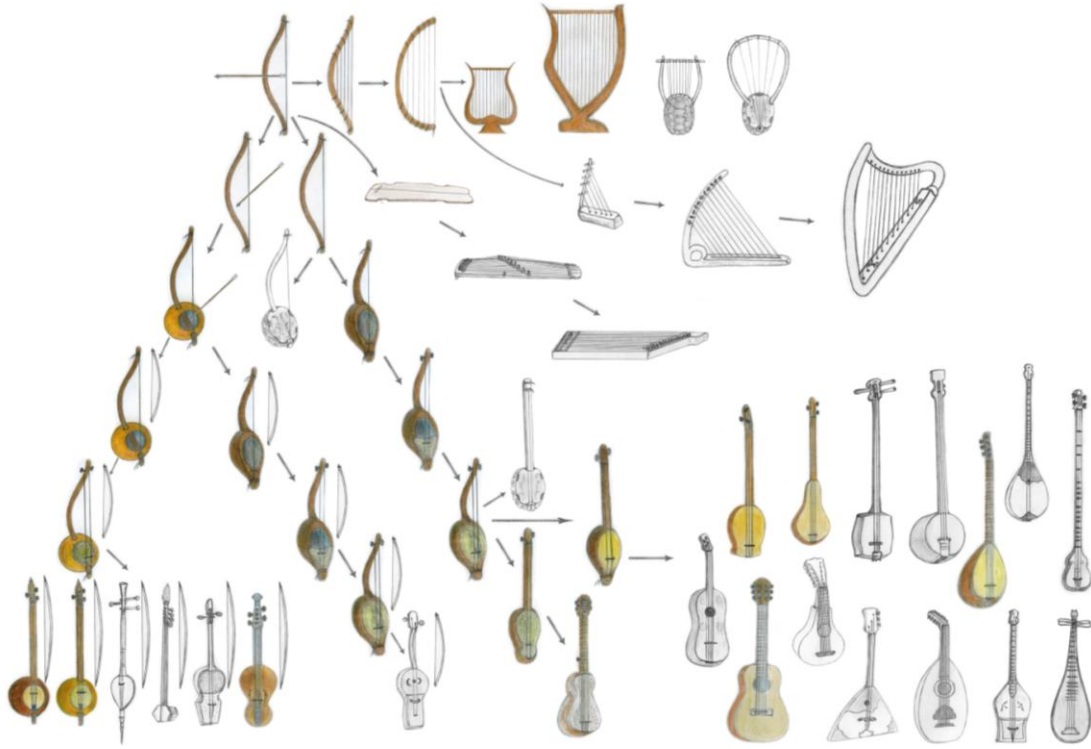
Şekil 2.4 : Hüseyindede vazosundan detay.



Şekil 2.5 : Çağdaş Azerbaycan tarı.

Telli çalgıların tarihi ve yayılışı gibi konularda cevap bekleyen bir başka nokta da, İlk Çağda kullanılan telli çalgıların Ön Asya'dan İç Asya'ya doğru mu yayıldığı, yoksa tersine bir seyir mi izlediğidir. Ancak, şu bir gerçektir ki, saplı telli çalgıların eskiliği her iki coğrafyada da İlk Çağı saracak kadar derindir (Gazimihâl, 1975: 7).

Yakın Doğu ülkelerinde çalınan telli çalgılar hakkında yapılan çalışmaların pek çoğunda, bu çalgıların Orta Asya menşeli oldukları yönünde bir anlayışın yaygın olduğu söylenebilir. Örneğin, Erol Parlak, Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri isimli kitabında, hem bağlamanın hem de pek çok telli çalgının Orta Asya kökenli kopuz çalgısından türediği varsayımına geniş bir yer ayırmıştır (Parlak, 2000). Parlak, telli çalgıların ok ve yaydan başladığı ileri sürülen biçimleniş sürecini ise aşağıdaki şekilde (Bk. Şekil 2.6) resmetmiştir (Parlak, 2011). Bu resimde, tar çalgısının muhtemel gelişim sürecine de yer verildiği açıkça görülebilmektedir:



Şekil 2.6 : Erol Parlak’ın çiziminde telli çalgıların doğuşu ve gelişimi.

Tar, Azerbaycan ve Yakın Asya ülkeleri halklarının geniş biçimde istifade ettiği eski müzik aletlerinden biridir. Azerbaycan’dan başka, İran, Ermenistan, Dağıstan ve diğer bazı Orta Asya ülkeleri ile Bedelbeyli (1969: 68), Türkiye’de Kars, Iğdır ve civarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu çalışmanın konusu itibariyle, Türkiye’de kullanılmakta olan ve Azerbaycan (veya Kafkas) tarı olarak bilinen tarın tarihini araştırırken, öncelikle onun ilk hâli olan ve İran tarı⁴ olarak da adlandırılan beş telli tarın tarihini ele almak gerekmektedir.

Tarın kelime manası “tel”dir ve esasen Farsça bir kelimedir (Rehmetov, 1980: 16). İranlı müzik araştırmacısı Ruhulla Haligi, Sergožešt-e Musigiy-e İran adlı eserinde, geçmişte tarın “veter”⁵ olarak da isimlendirildiğinden bahsetmiştir. Şunu da ilave etmek gerekir ki, havanın sıkışması neticesinde titreşerek ses elde edilen nefesli aletlerden başka bütün diğer müzik aletlerinin adlandırılmasında “veter” sözünden yararlanılmıştır (Abdulgasımov, 1989: 3). Görüldüğü üzere, tarda ses teller

⁴ Azerbaycanlı müzikolog Vagıf Abdulgasımov, beş telli tara İran tarı denilmesinin yanlış olduğunu, zira bu ifadenin, söz konusu tarın İran’a mahsus veya İran menşeli olduğu izlenimini yarattığını, oysaki pek çok kaynaktaki beş telli tarın Kafkasya’dan İran’a geldiğinin iddia edildiğini yazmıştır (Abdulgasımov, 1982).

⁵ Veter, dairenin herhangi iki noktasını birleştiren düz hatta verilen isimdir. Telli aletlerde de teller iki dayanak-eşik arasında gerildiği ve bunun neticesinde çeşitli yükseklikte ses elde edildiği için, o devirde telli aletlerin adlandırılmasında geometri terimi olan “veter”den yararlanılmıştır (Abdulgasımov, 1989: 3).

vasıtasıyla meydana geldiği için bu alet ses kaynağının adı ile isimlendirilmiş, tel anlamına gelen tar kelimesi bu çalgının özel adı olmuştur. Tel sayısına göre isimlendirilen, mızrap veya tırnakla çalınan ve tar ile yakın coğrafyalarda kullanılan müzik aletlerinden dutar (iki telli), setar (üç telli), cahartar (dört telli), pençtar (beş telli) ve şeştar (altı telli) gibi çalgıların tar ile isim benzerliği buradan kaynaklanmakta ve bunlar bazen tar ile karıştırılmaktadır. Ancak bu çalgılar, gerek dış görünüşleri ve yapıları gerek akort sistemleri ve müzikal imkânları gibi özellikleri bakımından tardan oldukça farklıdır (Abdulgasımov, 1989: 3-5).

İsmi zaman zaman tar ile birlikte anılan bir başka çalgı ise tamburdur. Derviş Ali, Risale-i Musiki adlı eserinde, tamburun Eski Yunan Devrinden kaldığını ve isminin, Eski Yunancada kullanılan *tan* (yürek) ve *bur* (etkilemek, rahatsız olmak) sözlerinin birleşmesinden oluşup “yürek etkileyen” (ya da “rahatsız yürek”) manasına geldiğini iddia ederek, bu aletin bütün aletlerin “öğretmeni” olduğunu söylemiştir. Yine tamburun eski şekli ile ilgili olarak iki yazarın görüşleri ilgi çekicidir: Bunlardan ilki olan Muhammed Muin, tamburun iki çanağı ve ince, zarif bir ses tonu olduğunu söylerken ikinci görüşün sahibi olan İranlı âlim Ruhulla Haligi, etnografik resimlere dayandığı görüşünde şunları söylemiştir:

“Bu aletin (tamburun) iki teli vardır. Kolu düzdür, uzundur. Perdeleri de tar gibidir. Ancak sayısı azdır. Teknesi ince ağaçtandır. Üst kısmına setar gibi deri çekilmiştir. Çanağı/teknesi büyük bir karpuzun yarısı şeklindedir. Kürdistan’da ve İran’da çalınır” (Abdulgasımov, 1989: 6)⁶.

Tarın tarihi araştırılırken bazı anlaşılmayan ve muammalı konulara rastlanmaktadır ki, bunların başında da tambur tipli aletlerin bazı tarihçi ve müzik araştırmacıları tarafından tar olarak adlandırılması gelmektedir. Örneğin, İranlı müzik adamı El Negi Han Veziri, Destur-i Tar isimli eserinde, tarın menşeyini Aristo’ya dayandırmış ve Farabi’nin de tarı perdelere böldüğünü iddia etmiştir. Veziri’ye göre tar, önceleri perdesiz ve tellerinin sayısı da azdı. Veziri, kitabının bir başka yerinde, şimdiki İran musikisinin Abbasiler Devrinde başladığı ve Farabi’nin de aynı dönemde yaşadığından bahsederek bu iddiasını desteklemeye çalışmıştır. Farabi’nin, Yunanlı âlim Aristo’nun müzik alanındaki eserlerini Arapçaya çevirmesi bilinen bir gerçekse de, Veziri’nin, tarın menşeyinin Aristo’ya, tarın kolunun perdelere bölünmesinin ise

⁶ Ay. bk. Ruhulla Haligi, *Sergožešt-e Musigiy-e İran*, İsfahan 1333 (1955), s. 145 (Farsça).

Farabi'ye ait olduğu iddiası hiçbir kaynağa dayanmamaktadır. Farabi, Kitab el-Mûsiki eserinde, musikinin teorik konuları ile birlikte ut, tambur, rûbap vs. gibi müzik aletlerinden bahsetmiş ve aynı zamanda ney, ut, tambur icracısı olmuştur. Anlaşıyor ki, Veziri, Farabi'nin yarattığı tamburu tar olarak değerlendirmiştir. Haligi de Veziri'nin bu iddiasını gerçekçi bulmayıp “masal” olarak nitelendirmiştir (Abdulgasimov, 1989: 6-7).

Tarın, tambur ile önemli bir benzerliğinin olmaması, onun tambur ya da tel sayısına göre isimlendirilen tambur tipli çalgılardan (dutar, setar, cahartar, pençtar, setar) türemiş olma ihtimalini azaltsa da, tarın menşei konusundaki iki iddia oldukça dikkat çekicidir. Bunlardan, İranlı müzik araştırmacısı Ruhulla Haligi'ye ait olan birincisine göre tar, setarın geliştirilmiş şeklidir. Bu iddiaya göre, setarın sesi az olduğu için onun çanağını büyütüp üzerine deri germişler ve sesinin gür çıkması için de metal mızrapla çalmaya başlamışlardır. Ayrıca, sesinin güçlü çıkması için birinci ve ikinci tellerini çift takarak beş telli hâle getirmişlerdir (Abdulgasimov, 1989: 8)⁷. İkinci iddia ise, uzun yıllar İran'da Fars müziği üzerine araştırmalar yapan Amerikalı Ella Zonis'e aittir. Zonis, Klasik Fars Musikisi isimli kitabında bu konuda iki varsayım ileri sürmektedir:

“Birincisi, tar neredeyse 17-18. yüzyıllarda İran'daki başka müzik aletlerinin gelişiminden türemiştir. Tarın kolu ve perde sistemi, İran'da eski bir geçmişi olan setarı hatırlatmaktadır. Fakat tarı farklı kılan özelliklerden hiç biri, ne deri membran (tarın yüzü) ne de çift çanak setarda yoktur. Bu iki özellik, İran'ın eski müzik aletlerinden başka birinde, gıycekte mevcuttur. Fakat gıycekin kolu kısa ve eğridir. İkincisi ise şudur ki, tar doğrudan Kafkasya'dan gelmiştir. Öyle ki, hâlihazırda Kafkasya'da tara benzer bir alet bulunabilir” (Abdulgasimov, 1989: 8-9)⁸.

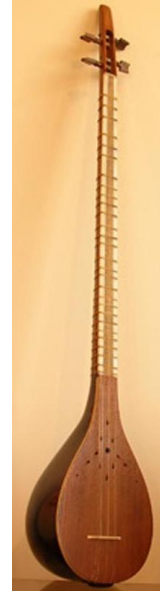
Vagıf Abdulgasimov'a göre, tar ile setar arasında, iki çalgının da kolunun düz ve uzun olması, perdelerinin çokluğu gibi bazı benzer yönler bulunsa da, tarın iki çanaklı gövdesi ve burguların yer aldığı baş kısmının orijinal formunun setardan oldukça farklı olması, tarın setardan geliştirilmiş bir çalgı olduğu fikrini zayıflatmaktadır (Abdulgasimov, 1989: 9). (Bk. Şekil 2.7 ve Şekil 2.8).

⁷ Ay. bk. Ruhulla Haligi, *Sergožešt-e Musigiy-e İran*, İsfahan 1333 (1955), s. 148 (Farsça).

⁸ Ay. bk. Ella Zonis, *Klasik Fars Musikisi*, Harvard 1973, s.156.



Şekil 2.7 : Tar (İran).



Şekil 2.8 : Setar (İran).

Abdulgasımov, Zonis'in söz ettiği çalgılardan gıycekın baş ve çanaklarının aynı şekilde olmasa da tarın baş ve çanak kısımlarına benzerliğini kabul ederken, sadece bu benzerliğe dayanarak tarın gıycekla bir ilgisi olabileceği fikrinin şimdilik varsayımdan ileri gidemeyeceğini yazmıştır (Abdulgasımov, 1989: 9). Ella Zonis'in, tarın doğrudan Kafkasya'dan gelmiş olabileceği iddiasına benzer bir başka iddia da Fransız müzik araştırmacısı ve beş telli tarın başarılı icracısı olan Profesör Jan During'e aittir. Yazar, eski kaynaklara dayanarak şunları yazmıştır:

“Rübaplara daha yakın olan, uyumlu sesli tellere sahip olan tar, her zaman Kafkasya'da var olmuş ve 18. yüzyılın sonunda oradan İran'a getirilmiştir” (Abdulgasımov, 1989: 9)⁹.

Rübab ile tar arasında ilişki kurmaya çalışan bir diğer isim de Azerbaycanlı araştırmacı Aslan Memmedov olmuştur. Memmedov, tarın tambur veya tambur tipli çalgılardan geliştiği fikrine karşı çıkmaktadır. Tambur ve tambur tipli çalgıların armudi gövde, uzun veya kısmen uzun bir sap gibi karakteristik özellikleri olduğunu ve tar ile benzerliği bulunmadığını söyleyen Memmedov, tarın gelişim sürecini rübab tipli aletlerde aramak gerektiğini, zira mızrapla çalınma¹⁰, ikili çanak, sine üzerinde çalınma, yukarı eğik kelle gibi pek çok benzerlik olduğunu belirtmiştir (Memmedov, 2005: 1).

⁹ Ay. bk. Jan During, *İran Musikisi'nin Ananeleri ve Tekâmülü*, Paris 1984, s. 47 (Fransızca).

¹⁰ Asya'daki çeşitli bölgelerde rübab adı ile bilinen ve yay ile çalınan çalgılar olduğu da bilinmektedir.

Aşağıda iki farklı rübab resmi yer almaktadır. Solda yer alan resimde gövdesi ayrıca büyütülerek gösterilmiş olan rübab Azerbaycan’a aitken, sağdaki ise Kaşkar rübabıdır.



Şekil 2.9 : Rübab (Azerbaycan).



Şekil 2.10 : Rübab (Özbekistan).

Tarın tarihi konusunda yapılan araştırmalar göstermektedir ki, tar çalgısının tarihi, 10. yüzyıldan başlamaktadır. Tarın adının geçtiği en eski yazılı kaynaklar 10. yüzyıla aittir ve daha önceki yazılı kaynaklarda bu aletin ismine rastlanmamıştır. Ruhulla Haligi’nin aşağıdaki tespiti de bu düşüncüyü destekler niteliktedir:

“Doğrusu, Safeviler Devrine kadar, bizim şimdiki tar şeklinde musiki aletimiz olmamıştır. Çünkü aynı devre ait tarihi resimlerde de bu çeşit bir müzik aletinden eser bile yoktur. Hâlbuki İsfahan’ın 40 sütunlu salonundaki musiki meclisi tablosunda kamança, ut ve santurun resimlerini görüyoruz” (Abdulgasımov, 1989: 10)¹¹.

10. yüzyılın büyük şairlerinden, İran’ın Lor kabilesinden olan Baba Tahir, “Gök ve Yer” isimli şiirinde tarın adından bahsetmiştir:

“Kanadı kırılmış kuşa benzer bir yüreğim vardır,
Derya kenarında oturmuş gemi gibiyim.
Herkes diyor ki, “Tahir, tar çal!”
Kırılmış tardan ses çıkar mı?” (Abdulgasımov, 1989: 10)¹²

¹¹ Ay. bk. Ruhulla Haligi, *Sergožešt-e Musigiy-e İran*, İsfahan 1333 (1955), s. 144 (Farsça).

¹² Ay. bk. Baba Tahir, *Divan*, Tahran 1338 (Hicri), s. 40.

Ruhulla Haligi, yine aynı yüzyılda yaşamış Ferruhi Sistani'nin şiirlerinde de tarın adına rastladığını belirtmiştir:

“Her gün bir devlet, her gün bir geç,
Her gün bir nüzhet, her gün bir tar” (Abdulgasimov, 1989: 10)¹³.

Daha sonraları, 11. yüzyılda yaşamış Azerbaycanlı şair Getran Tebrizi'nin yazmış olduğu Divan'da da tardan söz edilmiştir:

“Bülbülün nağmesi, suların şırıltısı,
Çenk, tar ve rübat seslerine karışmıştır,
Bulutta yıldırımın sesi De'din sesi gibidir” (Abdulgasimov, 1989: 10)¹⁴.

11. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar olan döneme ait tarihi kitaplarda, edebi eserlerde, arşivlerde ve arkeolojik kaynaklarda, tar müzik aletinin ismine rastlanmamaktadır. Örneğin, 12. yüzyılın büyük filozof ve şairlerinden Hakani Şirvani, Nizami Gencevi, Mücireddin Beylegani'nin eserlerinde rübat, kasa, kerranay, rud, tebil vs. müzik aletlerinden bahsedildiği hâlde, tar hakkında hiçbir söze tesadüf edilmemektedir (Abdulgasimov, 1989: 10-11). Bununla beraber, S. Abdullayeva, G. Gasimov, T. Bunyadov gibi bazı müzik araştırmacıları ve tarihçiler, 12. asırda yaşamış büyük Azerbaycan şairi Nizami Gencevi'nin İskendername eserinin 1941 yılında Azerbaycan diline çevrilmiş ilk şeklinden istifade ederek, bu eserde tar adından söz edildiğini ve dolayısıyla 12. asırda tar çalgısının kullanıldığını iddia etmişlerdir (Abdulgasimov, 1989: 11). Aynı şekilde, Azerbaycanlı organolog Mecnun Kerim de Azerbaycan Müzik Aletleri isimli kitabında, Gencevi'nin İskendername eserinde tar çalgısından şu sözlerle bahsettiğini aktarmıştır:

“Müğenni, tek birce gece de çal tar,
Meni de bu dar yolda ezabdan gurtar!
Belke genişlensin, açılsın yolum,
Keçim, bu daşlıgdan asude olum” (Kerim, 2010: 127).

Vagıf Abdulgasimov ise, İskendername'nin Azerbaycan dilindeki bu çevirisini (1941), eserin 1932'de Farsça olarak yayımlanmış varyantı ile karşılaştırarak tara ait bölümün düzgün tercüme edilmediğini tespit etmiş ve bahsedilen çalgının tar olduğu

¹³ Ay. bk. Ruhulla Haligi, *Sergožešt-e Musigiy-e İran*, İsfahan 1333 (1955), s. 144 (Farsça).

¹⁴ Ay. bk. Getran Tebrizi, *Divan*, Bakı 1957, s. 54.

iddialarına katılmamıştır (Abdulgasımov, 1989: 11). Abdulgasımov’a göre, yukarıdaki şiir şu şekilde tercüme edilmelidir:

“Müğenni, tek birce gece de çal çenk,
Meni bu dar yolda ezabdan gurtar!
Belke genişlensin, açılsın yolum,
Görüm bu daşıktan asude olum...” (Abdulgasımov, 1989: 12).

Bunlarla beraber, Azerbaycanlı çalgı bilimci Seadet Abdullayeva, Nizami Gencevi’nin, eserlerinde deri yüzlü “cüfti saz”, yani çifte sazdan bahsederken tarın ikileşmiş gövdesini kastettiğini yazmıştır (Abdullayeva, 2005: 4). Ancak, Abbasgulu Necefzade, Azerbaycan Çalgı Aletlerinin İzahlı Lüğeti isimli kitabının “Cifti Saz (Cüfti Saz)” maddesinde, adı geçen çalgının adındaki “Cifti (Cüfti)” sözünün, bu çalgının tellerinin ikişerli gruplar hâlinde bağlanması ile alakalı olduğunu belirtmektedir (Necefzade, 2004: 52).

Tar çalgı aletinin ismine, asırlar sonra 16. yüzyılda yaşamış büyük şair ve filozof Fuzuli’nin “Yeddi Cem” şiirinin “Tar ve Çenk ile Sohbet” başlıklı bölümünde rastlanılmaktadır. Şair, geçen zaman içerisinde tarın unutulmasından üzüntüyle bahsetmiştir:

“Tar öz-özüne govularak sirr sapından,
Açdı düyünü söyledi: “Ey hemdemim insan!
Ne’met verenim vardı benim bil ki, ezelden,
Bağlanmış idi gelbine gelbimdeki teller,
El vurmuş idim eşgine, eşg ile yanardım,
Ehsan denizinde özümü gerg sanardım...
Düşdüm bir uçug daş kimi, endim ucalıgdan,
Çevrildi vüsal, gündüzüm oldu şeb-i hicran.
Çerhin bu işinden olub avara, yılıldım.
Dehrin azabından üreyim yandı, sıhıldım.
...Keçmişki cemiyyet daha heç düşmedi yada,
Evvelki havalar uçarag getti de bade” (Abdulgasımov, 1989: 13).

Görüldüğü gibi, burada şair, tarın ve eşlik ettiği havaların unutulduğunu tarın kendi dili ile anlatmış ve onun yeniden nasıl dirildiğini ise aşağıdaki satırlarda dile getirmiştir:

“...Bağlanmış apardı meni menzile bu insan,
Tapşırda da te’limine bir katibin en’an.
Bu, behti çavan, geddi büyük birçe goçaydı,
Yahşıyla yaman görmüş idi, fikri ucaydı...
Tapdım, mene ne’met veren ol insanı tapdım,
Ahır mene ne’met veren ol bir canı tapdım” (Abdulgasimov, 1989: 13)¹⁵.

Fuzuli’nin bu şiirinde adı geçen tarın, bazı yazarların eserlerinde olduğu gibi başka bir çalgı -örneğin tel sayısına göre isimlendirilen tarlardan biri- olma ihtimali akla gelse de, “Yeddi Cem” şiirinde tellerinin sayısına göre adlandırılan tarlardan setarın adının da geçiyor olması, bu ihtimali ortadan kaldırmaktadır. Bu durumda, Fuzuli’nin yukarıdaki mısralarında bahsi geçen tarın asıl tar olduğu söylenebilir.

Ruhulla Haligi de uzun yıllar yaptığı araştırmalardan sonra, tarın 10. yüzyıldan sonra gözden kaybolduğunu ve tahminen 16-17. yüzyıllarda yeniden ortaya çıktığını iddia etmiş fakat bu iddiasını somut belgelere dayandıramamıştır (Abdulgasimov, 1989: 14).

İranlı nazariyatçılara istinaden, tarın Gacarlar Devrine (18. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başı) ait olduğunu ileri süren Ella Zonis’e göre, tarın tarihi, “minyatürlerde ve fotoğraflarda görülmesinden sonra” başlamıştır. Zonis, Klasik Fars Musikisi isimli kitabında, 16. ve 17. yüzyıl minyatür ve yazılı eserlerinde tara rastlanmadığını iddia ederken, Fuzuli’nin şiirlerini dikkatten kaçırdığı anlaşılmaktadır (Abdulgasimov, 1989: 14)¹⁶.

Ella Zonis’in 16. ve 17. yüzyıl kaynaklarında tar çalgısına rastlanmadığı yönündeki iddiasını çürüten bir başka belge ise Mecnun Kerim’in Azerbaycan Müzik Aletleri isimli kitabında bulunmaktadır. Kerim, bahsi geçen kitapta, 17. yüzyıla ait olduğunu belirttiği bir minyatüre yer vermiştir (Kerim, 2010: 132). Bu minyatür, tar çalan bir kızı tasvir etmektedir (Bk. Şekil 2.11):

¹⁵ Ay. bk. M.Fuzuli, *Seçilmiş Eserleri*, Azərneşr, Bakı 1958, s. 315-317.

¹⁶ Ay. bk. Ella Zonis, *Klasik Fars Musikisi*, Harvard 1973, s.156.



Şekil 2.11 : Tar çalan kız minyatürü.

Tarın adına 19. yüzyıl Azerbaycan şairlerinden Seyid Ezim Şirvani'nin şiirlerinde de rastlamak mümkündür:

“Guş gıl, ey ki, bilirsən özünü vagif-i kar,
Agah ol, gör ki, nedir nale-i ney, nağme-i tar...” (Abdulgasımov, 1989: 14).

Şairin, aşağıdaki şiirinde ise Mirze Sadık Esedoğlu'nun yeni geliştirdiği tardan bahsettiği anlaşılmaktadır:

“Ey hümayi, bu ne etvar idi izhar eledin?
Cerh bed-mehr kimi zulm peridar eledin.
Subh-kazib kimi Sadık yüzünü tar eledin,
Sadığın sabit eşgin yüze seyyar eledin,
Şefek eşk ile ruhsarını Gülnar eledin” (Abdulgasımov, 1989: 14)¹⁷.

Tarın tarihi ile ilgilenen araştırmacıların 16-19. yüzyıllar arasında Kuzey Azerbaycan'da tarın varlığına dair herhangi bir bilgi vermemiş olması, yine bu yüzyıllar arasındaki arşiv belgelerinde ve edebi eserlerde tarın adına rastlanamaması, bu yüzyıllar arasında Kuzey Azerbaycan'da tarın kullanılmadığı düşüncesini akla

¹⁷ Ay. bk. Seyid Ezim Şirvani, *Şiirler*, Azərneşr, Bakı 1963, s. 268.

getirse de, Azerbaycan Tarihi Müzesinde bulunan tarlardan birinin üzerindeki yazı, 18. yüzyılda bu coğrafyada tarın varlığını ve yerli ustalar tarafından yapıldığını gözler önüne sermektedir: “Tar 1744ncü ilde Şuşa’da düzeldilmiştir”¹⁸ (Abdulgasımov: 1989: 15).

Vagıf Abdulgasımov, Azerbaycan Tarihi Müzesindeki bu tarın beş telli olduğunu söylerken, Seadet Abdullayeva aynı tarla ilgili olarak çok farklı bilgiler vermektedir:

Azerbaycan Tarihi Müzesi’nde, üzerinde ‘1744 – Şuşa’ yazısı olan nadir bir tar saklanmaktadır. Aletin genel uzunluğu 880 mm’dir. Çanağın, kolun ve kellenin uzunlukları, uygun olarak 305, 425, 150 mm’dir. Büyük çanağın ölçüleri 195x176 mm, küçük çanağınki ise 100x145 mm’dir. Çanağın derinliği 170 mm’dir. Büyük eşiğin uzunluğu 75 mm, yüksekliği 23 mm’dir. Kelleye altı büyük ve üç küçük kulak takılıdır. Sonuncular ve üç büyük kulak sonradan ilave olunmuştur. Öyle ki, onların görünüşleri diğerlerinden farklıdır. Kolun üzerindeki iki küçük eşiğin küçük kulaklarla aynı zamanda takıldığı söylenebilir. Şu anda aletin tel sayısı on ikidir. Aletin gövdesi, kolu ve kellesi sedfle işlenmiştir (Abdullayeva: 2002: 67-71).

Bilindiği gibi, beş telli tarın, bugün Azerbaycan ve pek çok tar bölgesinde kullanılmakta olan on bir telli hâle gelmesi, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra, Azerbaycanlı tarzen Mirze Sadık Esedoğlu (1846-1902) tarafından gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla, 1744 yapımı olan söz konusu bu tarın, Seadet Abdullayeva’nın kitabında verilen bilgilere göre, tel sayısı, burgu sayısı, sap üzerindeki küçük eşikler vb. gibi çağdaş Azerbaycan tarını hatırlatan özelliklere sahip olması ilginçtir. Bu bilgiler ışığında şunu söyleyebiliriz ki, bahsi geçen tar, ilk olarak beş telli olarak yapılmış, Esedoğlu’nun tarda yaptığı köklü değişikliklerden sonra, bu tar da yeniden düzenlenmiştir. Abdullayeva’nın, bazı kulakların ve sap üzerindeki küçük eşiklerin sonradan eklendiği izlenimini edinmesi de söylediklerimizi teyit eder niteliktedir.

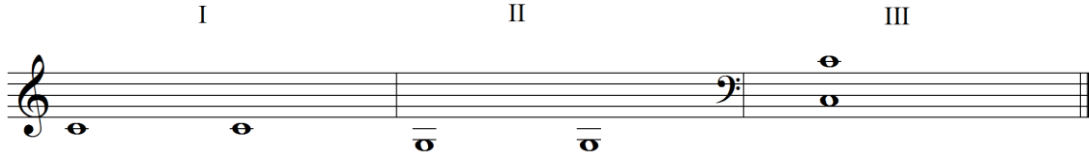
Yeri gelmişken, çeşitli kaynaklarda beş telli tar veya İran tarı ismiyle geçen tar hakkında bilgi vermekte yarar vardır. Beş telli tar, iki çanaktan (büyük ve küçük), kol (sap) ve tellerin bağlandığı burguların yer aldığı burguluk (kelle) kısmından oluşmaktadır. Tarın kalp şeklindeki çanaklarının ön yüzlerine, büyük baş hayvanların yürek zarı gerilmektedir. Kol (sap) kısmına bağlanan perdeler önceleri koyun bağırsağından elde edilmiş, sonraları bunun yerine yapay malzemeler kullanılmıştır (Abdulgasımov, 1989: 15). (Bk. Şekil 2.12).

¹⁸ “Tar 1744 yılında Şuşa’da yapılmıştır.”



Şekil 2.12 : Beş telli tar (İran tarı).

Beş telli tarın sesi ince ve zayıftır. Alet, gövdesinin büyük ve ağır olması gibi yapısal özelliklerinden dolayı diz üzerinde tutularak çalınabilmektedir. Daha sonraları beş telli tar da geliştirilerek altıncı tel ilave edilmiştir. Ella Zonis'in Klasik Fars Musikisi isimli kitabında verdiği bilgiye göre, beş telli tara altıncı teli, asıl adı Derviş Gulam Hüseyin olan Derviş Han (Hicri 1250-1305) isimli meşhur İranlı tarzen ilave etmiştir. Derviş Han, tarın sesini dolgunlaştırmak ve tınısını güçlendirmek maksadıyla beşinci (kök) telin yanına beyaz tel ilave ederek bu teli çift hâle getirmiştir (Abdulgasımov, 1989: 15-16). Çalınan muğama göre zaman zaman değiştirilebilse de, İran tarının ikişerli üç grup hâlinde sıralanan tellerinin akort şekli, alt gruptan başlayarak şu şekildedir:



Şekil 2.13 : Beş telli tarın akort şekli.

Beş telli tarın kolunda (sapında) yirmi sekiz perde vardır. Bu perdeler, Yakın Doğu halklarına mahsus olan on yedi perdeli ses sistemi üzerinde kurulmuştur (Abdulgasımov, 1989: 18). Beş telli tar, notalı eserler için do (in C), muğam icrasında ise si (in H) sesine akort edilir. Ses genişliği, -in C akorduna göre- küçük oktavın do sesinden ikinci oktavın sol, la seslerine kadardır. İran'da tarın profesyonel şekilde eğitimi, Elihan Veziri'nin *Destur-i Tar* (Tar Öğretimi) isimli kitabı yazıldıktan sonra başlamıştır. Veziri'nin kitabında yer alan eserler, bas (fa) ve soprano (sol) anahtarlarında yazılmıştır (Abdulgasımov: 1989: 20).

Yukarıda hakkında kısaca bilgi verdiğimiz ve 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar Azerbaycan'da da kullanılan beş telli tar, devrinin tanınmış müzik adamı Azerbaycanlı tarzen Mirze Sadık Esedoğlu tarafından önemli değişikliklere

uğratılmış ve hâlen Azerbaycan'da ve ülkemiz de dâhil olmak üzere pek çok tar bölgesinde kullanılmakta olan tar ortaya çıkmıştır.

19. yüzyıl, Azerbaycan'da sosyal ve kültürel açıdan önemli gelişmelerin yaşandığı verimli bir dönem olmuştur. Batı Avrupa medeniyeti ile yakın ilişkiler içine girilmesi sonucunda, başta edebiyat ve müzik olmak üzere güzel sanatların ve bilimin pek çok alanında önemli eserlerin yaratıldığı bu yüzyıl, Mirze Feteli Ahundov, Mirze Şefi Vazeh, Gasım Bey Zakir, Hesenbey Zerdabi, Seyid Ezim Şirvani, Necef Bey Vezirov, Mirze Kazım Bey, Mirmöhsün Nevvab, Mirze Sadık Esedoğlu, İslam Abdullayev, Mirze Eli Esker Garabaği gibi önemli isimlere tanıklık etmiş, Azerbaycanlı sanatçıların isimleri Kafkasya ve başka yerlerde de bilinir olmuştur (Abdulgasimov, 1989: 20). Azerbaycanlı büyük müzik adamı Üzeyir Hacıbeyov, bu konuda şunları yazmıştır:

Azerbaycan Türkleri, musiki yeteneği açısından ne Osmanlı Türklerinden ne de komşuları İranlılardan hiç de geri kalmamışlardır. Kafkas milletleri içinde ise musikiye en kabiliyetli olanları Azerbaycan Türkleridir dersek abartmış olmayız. Tarzen Sadıkların, Hanende Ebdulbağların, Âşık Necefguluların adları ve sedaları Kafkasya'nın her bir yerinde meşhur olup, beynelmilel bir mahiyette şöhret kazanmışlardır. Eğer evvelden bir takım dini, örfi ve siyasi engeller olmasaydı, Azerbaycan Türkleri, değil yalnızca Doğu'nun, belki de Batı'nın dahi sanat meydanlarında maharet gösterip rekabet edebilecek sanatkârlar yetiştirebilirlerdi (Hacıbeyov, 1985a: 177).

Hacıbeyov'un yukarıda yer alan ifadelerinde de adı geçen ve 19. yüzyılda Azerbaycan'ın kültür hayatı içerisinde çok önemli rol oynayan isimlerden biri Mirze Sadık Esedoğlu olmuştur.

Mirze Sadık Esedoğlu¹⁹ (Bk. Şekil 2.14²⁰), 1846 senesinde, 19. yüzyıl Azerbaycanının sosyal, siyasi ve medeni hayatında önemli bir yeri olan, o sırada tüm Kafkasya için âdeta bir konservatuvar rolü oynayan, tanınmış şairlere, dramaturglara, bestekârlara ve müzikçilere ev sahipliği yapan Şuşa şehrinde doğmuştur. Küçük yaşlarda müziğe olan yeteneğini ve sesinin güzelliğini fark eden babası tarafından Harrat Kulu'nun okuluna götürülmüştür. Bu okul, Esedoğlu'nun iyi bir müzikçi olarak yetişmesinde önemli rol oynamıştır. On sekiz yaşında iken sesini yitiren Esedoğlu, müzik hayatına tütek ve ney çalarak devam etmiş, sonradan kamança

¹⁹ Sadıkcan ismiyle de bilinir.

²⁰ Resmin alındığı kaynak: Şuşinski, 1985: 64.

çalmayı da öğrenmiştir. Daha sonra, Şuşalı tarzen Eli Esker'den tar dersi almış ve zaman içerisinde bu çalgı ile Azerbaycan sınırlarını aşan bir üne kavuşmuştur (Şuşinski, 1985: 59-60).

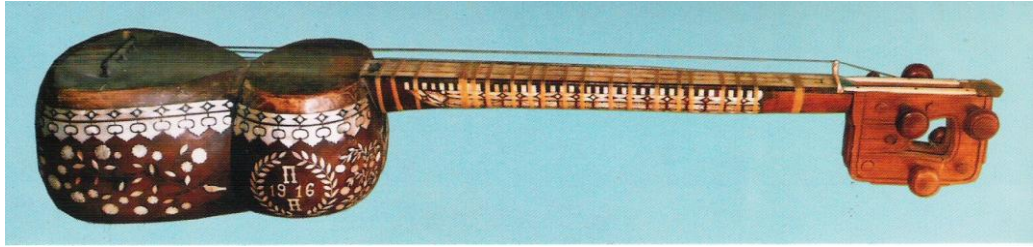


Şekil 2.14 : Mirze Sadık Esedoğlu (Sadıkcı) (Şuşa - 1875).

19. yüzyılda Azerbaycan'ın önemli şehirlerinden Şuşa'da oluşturulan edebiyat ve müzik meclisleri, Azerbaycan müzik sanatının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bunlardan, devrin büyük müzik adamı Mirmöhsün Nevvab rehberliğinde oluşturulan Meclis-i Feramuşan veya Meclis-i Hamuşan ile meşhur Azerbaycan şairi Hurşud Banu Natevan'ın rehberliğini yaptığı Meclis-i Üns'ü örnek gösterebiliriz. Şuşa'daki bu edebiyat ve müzik meclislerinin sosyal hayata ve özellikle de müzik sanatına etkileri büyük olmuş, müzik alanındaki etkileri de bilhassa muğam icracılığının gelişimiyle kendini göstermiştir. Müzik alanındaki bu gelişmelerle birlikte, tar çalgısının da geliştirilmesi zorunluluğu doğmuştur. Yukarıda söz edilen meclislerin içinde yer alan Mirze Sadık Esedoğlu'nun, devrinin ihtiyaçlarını yeterince karşılamayan beş telli tarı geliştirme çalışmaları bu şekilde başlamıştır (Abdulgasımov, 1989: 22-23).

Elyazmalarından ve o devirde yapılp günümüze kadar ulaşmış olan tarların yapısından anlaşıldığı kadarıyla Mirze Sadık Esedoğlu, öncelikle tarın çanaklarında değişiklik yapmış ve böylece diz üzerinde çalınan tarın göğüs üzerinde (sinede) çalınmasını ve sesini güçlendirmeyi hedeflemiştir. Bu hedef doğrultusunda Esedoğlu,

tarın çanaklarını eskiye oranla derin kazıyıp incelterek onun ağırlığını azaltmış, yüzünün (deri gerilen kısım) çapını genişleterek oval hâle getirmiştir. Böylelikle hem tarın fiziki-akustik seslenmesini güçlendirmiş hem de önceleri büyük çanağın baş tarafının meyilli olması ve gövdenin ağırlığı nedeniyle sinede çalınamayan tarın ağırlığını azaltıp söz konusu eğimi kaldırarak onu göğüs üzerinde çalınabilir hâle getirmiştir. Bunların neticesinde, tarın icracılık tekniğinin imkânları genişletilmiştir (Abdulgasimov, 1989: 23-24). Günümüzde çalınmakta olan Azerbaycan tarının genel görünümü, aşağıda yer verdiğimiz resimdeki gibidir (Bk. Şekil 2.15). Resimde görülen tar, 1916 yılında yapılmış olup, günümüzde Azerbaycan Musiki Medeniyeti Müzesinde sergilenmektedir:



Şekil 2.15 : Azerbaycan tarı (genel görünüm).

Esedoğlu'nun tar gövdesinde yaptığı yenilikler, her iki tarın gövdelerini yandan gösteren aşağıdaki resimlerde açıkça görülebilmektedir:



Şekil. 2.16 : Azerbaycan tarı (yandan görünüm).



Şekil 2.17 : İran tarı (yandan görünüm).

Mirze Sadık Esedoğlu, gövde kısmında yaptığı bu yeniliklerden sonra tarın tellerinde de bazı değişikliklere gitmiş, tel sayısını on sekize çıkartmıştır. Tellerin sayısının artması, tarın kolunun (sapının) çanakla birleştiği kısımda da bazı değişiklikleri zorunlu hâle getirmiştir. Önceleri tarın kolu çanağa doğrudan birleştirilmekte veya demir vidalarla bağlanmaktaydı. Bu durum kol ile gövde arasında tel sayısının

arttırılmasından kaynaklanan bir gerginlik oluşturmakta, bu da Azerbaycanlı sanatçıların “çengel” dediği (bizde ise “sap atması” denilen) hatanın oluşmasına sebebiyet vermektedir. Esedoğlu, kol ile çanak arasında tellerin sayısının artmasından kaynaklanan gerginliği azaltmak için, tarın çanağından çıkan ve adına “levend” denilen kısa kol çıkıntısını tarın koluna giydirerek kol ile çanağı birleştirmiştir. Bununla birlikte, Esedoğlu, çanakların içerisine (küçük çanaktan çıkan çıkıntı doğrultusunda) küçük çanakla büyük çanak arasında destek maksadıyla bir ağaç (can direği) ilave etmiştir. Destek görevi gören bu ağaç, tellerin gerilimini azalttığı gibi, aynı zamanda tarda “hun”²¹ denilen, sesin titreşim ve dalgalanmasını sağlamaktadır (Abdulgasimov, 1989: 24).

Mirze Sadık Esedoğlu’nun yeni tarındaki tel sayısını on sekize çıkarttığı bilgisi, Rauf Yekta Bey’in kaleme aldığı bir yazıdan edinilmektedir. Rauf Yekta Bey, meşhur Azerbaycanlı tarzen Meşedi Cemil Emirov’un 1900’lü yılların başlarında²² Türkiye’yi ziyareti sırasında, Emirov’dan aldığı bilgiler ışığında yazdığı “Kafkasya’da Musiki” isimli makalesinde şunları aktarmaktadır:

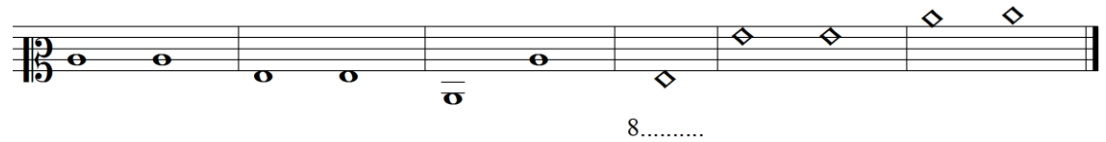
“Ali Şirazi’nin İran’dan getirdiği tarın yalnız beş teli var iken Sadık on sekiz telli bir tar icat ederek hayatında hep onunla terennümsaz olmuş; mehaza şimdiki tarlarda -ki Cemil Emirov Bey’in elinde tuttuğu tar bu cinstendir- yalnız on üç tel mevcuttur. Bir de İran sazandeleri tarı, bizim tamburilerimiz gibi kucaklarına aldıkları hâlde, Kafkasyalılar göğüsleri hizasına kaldırmaktadırlar ki bu da Sadık’ın eser-i ihdasıdır” (Rauf Yekta, 1912: 210).

Buradan anlaşıldığı kadarıyla, Esedoğlu’nun yeni tarı, bugün kullanılan on bir telli hâle gelene kadar on sekiz ve on üç telli olarak da kullanılmıştır. Bugün on sekiz ve on üç telli tar örneği bulunmadığından, tellerinin diziliş şekli hakkında kesin bir bilgiye sahip olunmamakla beraber, on sekiz telli tarın tellerinin, 19. yüzyılın başlarından beri Şuşa’da çalınmakta olan kanun çalgısında olduğu gibi ve belki de bu müzik aletinden esinlenilerek üçerli gruplar hâlinde sıralanmış olabileceği varsayımında bulunulabilir. Bu arada, piyanonun tellerinin de üçerli gruplar hâlinde

²¹ Tarda “hun” (veya “hum”) denilen tekniği uygularken daha ziyade alt mızraptan yararlanan tarzen, vurduğu mızraptan sonra tarın kolunu geriye doğru çekerek veya tarı silkeleyerek sesin uzamasını sağlar (Abdulgasimov, 1989: 53).

²² Meşedi Cemil Emirov’un İstanbul ziyaretinin hangi tarihler arasında gerçekleştiği hakkındaki detaylı açıklama, EK A.2’de yer almaktadır.

Yukarıda muhtemel tel dizilişini verdiğimiz bu tarda tel sayısının böylesine çok oluşu, akort vb. sorunları da beraberinde getireceğinden bu tarın tellerinin ilk etapta on üçe ve daha sonra da bugün kullanılan şekliyle on bire indirilmiş olma ihtimali yüksektir. Zira bugün kullanılan tarda dahi, on bir telin nazık deri üzerinde yarattığı baskı ve bunun getirdiği akort sorunları hissedilirken, on sekiz veya on üç telli tarda bunun hissedilmemesi düşünülemez. Azerbaycanlı kamança sanatçısı Saşa Oganezaşvili ise 1926 yılında, Esedoğlu'nun tara sekiz tel ilave ettiği, yani tel sayısını on üçe çıkardığı bilgisini vermiştir. Tüm bu bilgiler ışığında şu söylenebilir ki, tar çalgısı 20. yüzyılın başlarında on üç telli olup, on bir telli bugünkü hâline Esedoğlu'nun ölümünden (1902) sonraki yıllarda, muhtemelen de 1930'ların başlarında gelmiştir (Abdulgasimov, 1989: 26-27). Bugün kullanılan tarın telleri, en alt gruptan başlayarak aşağıdaki şekilde akortlanır:



45

ikinci grupta yer alan tellerin (sol) bir oktav pestine akortlanır. Yeni tara ilave edilen teller, tarın tınısını zenginleştirmiş ve bu zenginlik muğam sanatının renklenmesine ve gelişimine önemli derecede katkı sunmuştur. Esedoğlu, tarın tel sayısını arttırarak ondan solo çalgı olarak yararlanılmasını, özellikle de muğamların solo enstrümantal icra edilmesini sağlamıştır. Tarın solo icracılık alanında gelişmesi muğam okuma tekniğinin gelişimine de etki etmiş, tarın teknik imkânlarına uygun olarak köklü icra esasları yaratılmasını sağlamıştır. Ayrıca, tar için yazılan eserlerde besteciler de bu tellerin yarattığı zenginlikten geniş bir şekilde faydalanmışlardır (Abdulgasımov, 1989: 27-32).

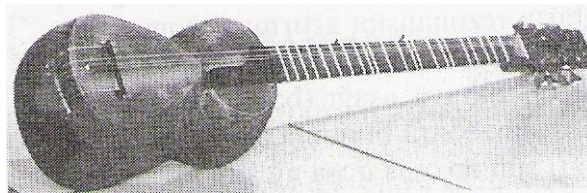
Yeri gelmişken şunu da kaydetmekte fayda var ki, Mirze Sadık Esedoğlu, yalnız tar aletine değil, aynı zamanda Azerbaycan muğam sanatına da önemli yenilikler getirmiş bir müzik adamıdır. Bilindiği gibi, muğamlar okunurken şubeler arasında “renk”, “tesnif”, “diringi” (veya “diringe”) adı verilen ezgiler icra edilir. Azerbaycanlı tar sanatçısı ve öğretmeni Ramiz Guliyev, bunun Mirze Sadık’tan kalma bir icra tarzı olduğunu yazarak, çok dikkat çekici bir bilgi vermektedir:

“Mirze Sadık’ın çok yönlü müzik yaratıcılığının önemli bir merhalesini teşkil eden özelliklerden biri de, onun muğamatta şubeler arası renkler ve diringeler yaratmasıdır. Ona kadar muğam destgâhlarında tesnif, renk çalmazlarmış. İlk defa tensifleri, renkleri Mirze Sadık destgâhlara ilave etmiş, onu virtüözcesine icra etmiştir. Muğam ifacılığındaki bu yenilik bütün Kafkas çalgıcıları arasında yayılmıştır” (Guliyev, 1988: 5).

Mirze Sadık Esedoğlu, yukarıda kaydedilen yeniliklerden başka tarın perde sisteminde de önemli değişiklikler gerçekleştirmiş ve yeni bir sistem yaratmıştır. Esedoğlu’nun geliştirdiği Azerbaycan tarındaki bu perde sistemi, sayıca Yakın Doğu halklarının musikisine özgü klasik on yedi perdeli sisteme, yani bir oktavın on yedi perdeye bölünmesi prensibine uygun olsa da, her bir tonun bölünme sayısı ve prensibi bakımından hem on yedi perdeli Arap ve Fars müzik sisteminden hem de selefi olan beş telli tarın perde diziliminden oldukça farklıdır. Bu fark, Azerbaycan müziği ve özellikle de muğam sanatının kendine has ses özelliklerinden kaynaklanmaktadır (Abdulgasımov, 1989: 32-37). Üzeyir Hacıbeyov da, muğam icrası sırasında kullanılan perdeleri korumak suretiyle, tarın tampere perdelerini sabitleyip sistemleştirerek bu çalgı ile on iki perdeli kromatik Avrupa gam

sisteminde yazılmış eserlerin icra edilebilmesinin ve tar için böyle eserler yazılabilmesinin önünü açmıştır (Abdulgasimov, 1989: 38-39).

Mirze Sadık Esedoğlu'ndan sonra da tarın geliştirilmesi üzerinde çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu konuda çalışma yapan isimler arasında meşhur tarzen Mirze Mensur Mensurov da vardır. Mensurov, sol elin kol üzerinde daha serbest hareket edebilmesi için perdeleri kolun yan tarafında açılmış deliklerden geçirmiştir. Zeng tellere mahsus eşikçikleri kolun yan tarafına yerleştirmiştir. Bam kök telin (alttan yedinci tel) diğer tellere ait burgulara dokunmaması için onu kelleye yerleştirdiği küçük çarkın üzerinden geçirmiştir (Eleskerov ve Abdullayeva, 1996: 34). Ehmed Bakıhanov ve Hemid Vekilov da Esedoğlu'nun geliştirdiği yeni tar üzerinde deneysel çalışmalar yapmış tarzenlerdendir. Bakıhanov, aletin kolunu uzatmak, perdelerinin sayısını arttırmak ve küçük çanakdaki deriyi kısaltıp kola yeni bir parça ilave etmek suretiyle tarın diyapazonu ve icra imkânlarını arttırmayı denemiştir (Rehmetov, 1980: 18). Hemid Vekilov ise, tarda en kalın tel olan bam telini (7. tel) klavye (sap) üzerine alarak 2,5 oktavlık ses sahasını 4 oktava çıkarmış, bu sayede Avrupalı kompozitörlerin eserlerini bu enstrümanda çalınabilir hâle getirmiştir. Vekilov'un yaptığı diğer bir değişiklik ise, tarın ağaç burgularının yerine gitar ve mandolindeki gibi metal burgular kullanması olmuş, bu sayede tarı akort etme ve tel takma işini kolaylaştırmayı hedeflemiştir (Çelik, 1998: 26). Vekilov, konserlerinde hâlen kendi geliştirdiği bu tarı kullanmaktadır (Bk. Şekil 2.20²³). Ancak Mirze Sadık Esedoğlu'ndan sonra yapılan bu yeniliklerin pek çoğu deneysel boyutta kalmış ve diğer tarzenler arasında yaygınlaşmamıştır.



Şekil 2.20 : Hemid Vekilov'un tarı.

Azerbaycan'da enstrümantal müziğin gelişimi ve halk çalgıları topluluklarının içerisinde bas çalgı ihtiyacının doğması neticesinde, 1960'ların başında mühendis Varid Ferzelibeyov tarafından tarın bas çeşidi yapılmıştır (Bk. Şekil 2.21). İlk kez Ehmed Bakıhanov'un rehberlik ettiği Halk Çalgı Aletleri Topluluğu içerisinde tarzen

²³ Resmin alındığı kaynak: Ezimli, 2004: 12.

Akif Novruzov tarafından icra edilmeye başlanan bas tar, günümüzde Azerbaycan'daki çeşitli müzik topluluklarında kullanılan bir çalgı hâline gelmiştir (Ezimli, 2004: 23-24). Tar çalgısından esinlenilerek hazırlanan bas tar, genel görünüm olarak tarın büyütülmüş şeklidir.



Şekil 2.21 : Ferzelibeyov'un bas tarı.

Son yıllarda çeşitli çalgı yapımcıları tarafından farklı tasarımları da yapılan bu çalgı, genellikle tarzenler tarafından icra edilir. Bem (pes) tar olarak da adlandırılan bas tarın notaları bas (fa) anahtarında yazılır (Necefzade, 2004: 38). Fuad Ezimli, bu çalgının, Mirze Sadık Esedoğlu tarafından tar üzerinde yapılan yenileştirme çalışmalarının bir devamı gibi değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir:

“Biz, bu aletle ilgili olarak şunu söylemek isteriz ki, bas tar hiç de tamamen bas seslerin icrası için göz önünde bulundurulmayıp tarın yeni türevlerinden biridir. Heveskâr tarzen Varid Ferzelibeyov'un bu necip teşebbüsü, aslında görkemli tarzen Mirze Sadık Esedoğlu'nun büyük yaratıcı ananelerinin devamı gibi değerlendirilmelidir” (Ezimli, 2004: 23).

2.3 Tarın Morfolojik Özellikleri

Tar esas olarak üç bölümden oluşur:

1. Gövde (Büyük ve küçük çanak)
2. Kol (Perdelerin bağlandığı bölüm)
3. Kelle (Burguların yer aldığı bölüm)

Çağdaş Azərbaycan tarının genel uzunluğu çeşitli kaynaklarda 780-960 mm olarak verilmiştir (Eleskerov ve Abdullayeva, 1996: 31; Rehmetov, 1975: 19; Rehmetov, 1980: 18). Seadet Abdullayeva ise, Azərbaycan Halg Çalgı Aletleri isimli kitabında, uzunluklarına göre tarları şu şekilde sınıflandırmıştır:

“a) 865-890 mm uzunluğunda, solo ifa için büyük tar; b) 830-855 mm uzunluğunda orkestra tarı; c) Küçük, öğrenci tarı (720-765 mm); d) Cura tar (çocuklar için)” (Abdullayeva, 2002: 136).

Yan taraftan sıkıştırılmış gibi ortasına doğru daralan ve rezonatör görevi gören gövde, ölçüleri üst tarafta 180-183x140-156 mm olan büyük çanak ve 90-95x125-130 mm kadar olan küçük çanaktan oluşur. Üst taraftan 8 rakamını hatırlatan bir görünüme sahip olan gövdenin genel uzunluğu 300-323 mm, eni 170-197 mm, derinliği ise 143-165 milimetredir (Abdullayeva, 2002: 136). En ideal tar gövdesinin dut ağacından elde edildiği genel kabul gören bir düşüncedir (Bk. Şekil 2.22). Bununla birlikte, tar gövdesinin başka ağaçlar kullanılarak yapıldığı da vakidir. Seadet Abdullayeva, Azərbaycan Halg Çalgı Aletleri adlı kitabında bu konuyla ilgili olarak şu bilgileri vermiştir:

“Çanağı, 10-15 yıllık güneş gören yerde büyüyen, budaksız, kış vakti kesilmiş dut ağacından hazırlamak (Ocak ve Şubat aylarında sıra ayrılması azalır) tavsiye edilir. Böyle ağaçlar, iyi ses özelliklerine, daha az ağırlığa ve çok sayıda gözeneğe sahip olup çatlak vermez. Gövdesi ceviz, erik, armut, akça kayın, karaağaç, palamut ağaçlarından hazırlanmış tarlara da rast gelmek mümkündür” (Abdullayeva, 2002: 136-138).

Abdullayeva’nın, Süleyman Eleskerov ile beraber hazırladığı Azərbaycan Halg Çalgı Aletleri ve Orkestreleşdirme isimli kitapta ise ideal tar gövdesi için seçilecek ağaç konusunda farklı bilgiler verilmiştir:

“Çanağı, esasen 100-150 yaşında dut veya ceviz ağacından hazırlamak tavsiye olunur. Çünkü böyle ağaçlardan hazırlanan tarlar iyi ses özelliklerine, daha az ağırlığa sahip olurlar” (Eleskerov ve Abdullayeva, 1996: 31).

Tar gövdesinin yapımında kullanılacak ideal dut ağacının yaşı konusunda aynı yazara ait iki ayrı kaynakta verilen bilgilerin bu denli farklı olması, Abdullayeva’nın Azərbaycan Halg Çalgı Aletleri isimli kitabında verilen bilgide bir yazım hatası (100-150 yerine, 10-15 şeklinde) yapılmış olduğu izlenimini yaratmaktadır. Zira on-

on beş yıllık bir dut ağacının, tar teknesi yapılabilecek derecede olgunlaşabilmesi mümkün değildir (Buyruklar, 2010).



Şekil 2.22 : Dut ağacından yapılmış tar gövdeleri.

Türkiye’de, tar yapımcısı Necmi Berbergil, 1980’li yıllarda tar için uygun oyma tekne bulunamamasından yola çıkarak, tarın gövdesini (teknesini) dilimler hâlinde parçalı (yaprak) olarak yapmayı denemiştir. Tar yapımcılığında ilk kez Berbergil’in uyguladığı ve dilimler hâlinde kesilmiş ağaçların bir kalıp yardımıyla birleştirilmesine dayalı bu teknikle, hem tar öğrencileri hem de profesyonel icracılar için kırktan fazla tar yapılmıştır (Berbergil, 2008). Tambur, ut, lavta, bağlama gibi çalgılarda da uygulanan bu teknik, malzeme israfını büyük ölçüde engellemesi, ağaç kalınlığının gövdenin her tarafında aynı olmasını sağlaması, ağaç damarlarının hepsinin dikine olmasına imkân vererek tekne mukavemetinin artmasını sağlaması ve oyma tarlara oranla daha hafif olması gibi avantajlar sağladıysa da, bu yapım tekniği, öncelikle tarın kalıbının yapılmasını ve bu kalıp üzerinde çalışmayı gerektirdiği için hem işçilik hem de zaman açısından zahmetli olması sebebiyle rağbet görmemiş ve vazgeçilmiştir (Coşgun, 1993: 50). Türkiye’de, hâlen, Berbergil tarafından 80’li yıllarda yapılmış dilimli gövdeli (yaprak) tarları kullanan tar sanatçıları ve öğrencileri olduğu bilinmektedir (Bk. Şekil 2.23, Şekil 2.24 ve Şekil 2.25).



Şekil 2.23 : Yaprak tar (sağdan). **Şekil 2.24** : Yaprak tar (ortadan). **Şekil 2.25** : Yaprak tar (soldan).

Seadet Abdullayeva'nın *Azerbaycan Halg Çalğı Aletleri* isimli kitabında yer alan bir başka bilgi de oldukça ilgi çekicidir. Buna göre, Azerbaycan'da tara artan talebi karşılamak maksadıyla, Azerbaycan Teknik Üniversitesinin metal teknolojisi ve metalcilik kürsüsünün müdürü Prof. N. Gasımov, E. Şıhzamanov'la birlikte aletin gövdesini alüminyum alaşımından hazırlamış ve uzmanlar bu alet hakkında müspet fikir beyan etmişlerdir (Abdullayeva, 2002: 412).

Tar gövdesinin klasik yöntemle hazırlanma süreci şu şekilde gerçekleşmektedir: 700-750 mm çapında ve 450-600 mm uzunluğunda olan ağaç kütüğü dört parçaya ayrılıp, her bir parça yontularak dördüzlü hâle getirilir. En az iki çanak yapılabilecek kütükler seçilir. Tar yapım ustaları, ses kalitesini artırmak için, çanağın üst bölümünün ağacın iç kısmına değil, odunsu dış kısmına, ağacın yaş halkalarının da yukarıya doğru yönelmesine dikkat ederler.

Kütüğün üzerinde gövdenin yüz tarafının şekli çizilir. Çeşitli alet edevat ile iç taraftan oyulur, daha sonra kenarlardan fazla parçalar çıkarılır (Bk. Şekil 2.26). Kolun yani sap kısmının giydirilmesi için küçük çanak tarafında 90 mm uzunluğunda ve 50 mm eninde, üst taraftan 20x20 mm ölçüsünde oyulmuş bir çıkıntı (levend) bırakılır (Bk. Şekil 2.27). Çanak, oda sıcaklığında, karanlık ve kapalı yerde bir ila üç sene bırakılıp kuruması beklenir (Abdullayeva, 2002: 138).



Şekil 2.26 : Gövde yapılacak kütük ve kullanılacak alet edevat.



Şekil 2.27 : Oyulmuş tar gövdesi ve “levend”.

Gövde (çanak) duvarının kalınlığı, üst kenarda 2-5 mm, yan tarafta 5-6 mm, alt tarafta ise 10-12 milimetredir. Eğer çanağın alt tarafı daha ince olursa, çalma esnasında aleti sinede tutarken -vücut sıcaklığından dolayı- çanağın ısısı artar ve bu da çalgının sesinde kötü bir etkiye neden olabilir. Bazı ustalar, ağaca tar gövdesinin şeklini verdikten sonra onu iki eşit parçaya bölerler. Böylece, hem ağacın oyulması işi çok kolaylaşır hem de çanağın her yerini aynı kalınlıkta yontmak mümkün olabilir. Bu iki parça daha sonra birbirine yapıştırılır. Abdullayeva, Azerbaycanlı tar ustalarının tarın gövdesi için yaptığı bir benzetmeden bahseder:

“Ustaların teşbih şeklinde söylediği gibi, büyük ve küçük çanaklar, kalp ve böbrek rolünü oynarlar. Ses yürekte güçlenir ve göbekten (büyük çanaktan küçük çanağa

geçit yeri) geçerek böbrekte süzülür. Çanağın 6 ses yuvası vardır. Tarın daha iyi ses vermesi için çanağın içi kubbeli olmalıdır” (Abdullayeva, 2002: 138).

Üst taraftan düz, alt taraftan ise değirmi olan ve tarın çalınması esnasında elin hareketini kolaylaştırmak için yukarıya doğru tedricen incelen kol (sap), sağlam ve dayanıklı bir dokuya sahip olan ceviz ağacından hazırlanır²⁴. Kolun uzunluğu çanak ölçüsüyle bağlantılıdır. Örneğin, çanağın iç taraftan uzunluğu 270 mm ise, kolun uzunluğu 470 mm, çanak 280-290 mm ise kol da 480-490 mm kadar olur. Kolun üst yan tarafına (perdelerin kolay bağlanabilmesi için ve zeng tellerin geçebileceği) derin olmayan bir oluk açılır. Tarın koluna, eskiden koyun bağırsağından, son zamanlarda ise misine vb. daha dayanıklı malzemelerden elde edilen yirmi iki adet perde bağlanır (Abdullayeva, 2002: 138-141).

Tarın gövdesi ve kolu tahta yapışkanı ile yapıştırılıp, bir gün boyunca mengenede tutulur (Abdullayeva, 2002: 139). (Bk. Şekil 2.28).



Şekil 2.28 : Gövdesi, kolu ve burguluğu birleştirilmiş bir tar.

Burguların yer aldığı, ensiz, derin bir kutuya benzeyen ve “kelle” tabir edilen burguluk, kalınlığı 30 mm olan ceviz ağacından yapılır (Bk. Şekil 2.29). “Pencere” adı verilen ve tellerin kolay takılması için açılan boşluk ve çapı yaklaşık 9-10 mm olan burgu deliklerinin açılmasından sonra ağaç, uzununa iki eşit parçaya bölünür. Daha sonra bu parçalar, yan yana konulup, ağaç levhalar yardımıyla aralarında belirli

²⁴ Necmi Berbergil, tarın kolunda ceviz ağacı yerine, daha sağlam ve dayanıklı olduğunu düşündüğü “iroko” isminde ithal bir ağaç kullanmayı tercih etmektedir (Berbergil, 2008).

bir boşluk kalacak şekilde birbirine yapıştırılır ve kol kısmına birleştirilir (Abdullayeva, 2002: 139).



Şekil 2.29 : Burguluk (kelle).

Tarın altısı büyük (yuvarlak başlı) ve üçü küçük (düz başlı) toplam dokuz burgusu vardır. Büyük burgular yaklaşık 80, küçük olanlar ise yaklaşık 60 mm kadardır. Burgular için genellikle armut, ceviz, erik, fıstık gibi ağaçlar tercih edilir (Abdullayeva, 2002: 139). Kellenin üst tarafında üç büyük ve üç küçük olmak üzere altı, alt tarafındaysa üç büyük burgu yer alır (Bk. Şekil 2.30 ve Şekil 2.31).



Şekil 2.30 : Üst taraftaki burgular.



Şekil 2.31 : Alt taraftaki burgular.

Tar gövdesinin içerisinde yer alan, bir ucu çanağın alt kısmına, diğer ucu iç tarafta kola uzanan ve tellerin yarattığı gerginliğe karşı kola direnç sağlayıp sapın atmasını engelleyen can direği (iç kol), çam ağacından yapılır (Bk. Şekil 2.32). Can direği koyulduğunda kolun yukarı ucu bir miktar aşağı iner. Tellerin gerilmesi ile kol eski hâline döner (Abdullayeva, 2002: 139). Vagif Abdulgasimov, Azerbaycan Tarı isimli kitabında, tar gövdesine yerleştirilen bu ağaç parçasının ilk defa Mirze Sadık Esedoğlu tarafından kol ile gövde arasındaki gerginliği azaltmak için kullanıldığını,

Mirze Sadık’a kadar Doğu halklarının müzik aletlerinde böyle bir uygulama olmadığını ve can direği (iç kol) sayesinde tarda “hun” (veya “hum”) denilen bir çalım tekniğinin geliştiğini ifade etmiştir (Abdulgasımov, 1989: 24).



Şekil 2.32 : Can direği (iç kol).

Tarın çanaklarının açık olan üst kısmına, büyük baş hayvanların -manda haricinde- yürek zarı gerilmektedir (Bk. Şekil 2.33). Seadet Abdullayeva, Azerbaycan Halg Çalğı Aletleri adlı kitabında, bu konuda yayın balığının döş derisinden faydalandığını da yazmıştır (Abdullayeva, 2002: 141). Yılmaz Öztuna ise, Türk Musikisi Ansiklopedisi isimli eserinde “Tar” maddesini açıklarken, aletin gövdesine kuzu derisi gerildiği bilgisini vermiştir (Öztuna, 1976: c. 2, s. 304). Ancak, bu konuda incelediğimiz başka kaynaklar ve bugüne kadar karşılaştığımız tar örnekleri dikkate alındığında, bu bilginin doğruluğunu teyit edecek herhangi bir bulguya rastlanmamıştır.



Şekil 2.33 : Tarın yüzüne çekilmiş yürek zarı.

Ses rezonansını arttırmak için, yağlarından temizlenerek çanaklara gerilmiş yüz perdesi (deri) üzerinde birkaç küçük delik açılabilir. Çalma esnasında deriye çarpan mızrabın darbelerinden korumak amacıyla, derinin mızrap gelen kısmına aynı materyalden parça yapıştırılır.

Tarda toplam beş adet eşik (herek) bulunur²⁵. Bunlar, büyük çanağın derisi üzerinde, çanağın alt ucundan yaklaşık 60-70 mm mesafede duran büyük eşik (ayak eşik, yüz eşiği, köprü), gövdenin alt kısmında yer alan alt eşik (çanak eşiği, simgir), kellenin kol ile birleştiği yerde bulunan küçük eşik (baş eşik, kol eşiği, horoz, kuş, şeytanek) ve kolun yukarı kenarının orta kısmına, 10 ve 16. perdelerden sonra yerleştirilmiş olan iki adet ilave küçük eşikçikten (kuşçuklar, dişler) ibarettir. Alt eşik dışındaki eşiklerin görevi, tellerin, çanakların ve kolun üzerinde belirli bir yükseklikte ve birbirinden ayrı bir şekilde gitmesini sağlamaktır. Alt eşiğe, tellerin aşağı uçları bağlanır. Üç adet ayakçıkla deriye oturan ve üst kısmında tellerin geçeceği kesikler bulunan büyük eşiğin uzunluğu, 70-75 mm, yüksekliği ise 15-18 mm kadardır. Kemik veya metalden yapılan ve 80 mm uzunluğunda olan alt eşiğin yukarı kısmında, tellerin aşağı uçlarının (dügümlenerek) bağlanacağı kesikler olan kalınca bir bölüm (tarak) vardır²⁶. Küçük eşiğin uzunluğu 23-26 mm, yüksekliği ise 17-20 milimdir. Üst tarafında, büyük eşikteki gibi tel yuvaları vardır. Zeng tellerin üzerinden geçtiği ve kol üzerinde şah perdeler adı verilen 10. ve 16. perdelerden sonra yerleştirilen eşikçiklerden büyük olanın yüksekliği 6-8 mm, küçük olanınsa 4-6 milimetredir. Eşikler için boynuz, kemik, ebonit vb. malzemeler -alt eşik için metal de kullanılmaktadır-, eşikçikler içinse, kemik, bakır ve pirinç gibi malzemeler kullanılır (Abdullayeva, 2002: 142; Eleskerov ve Abdullayeva, 1996: 33).

Tarın on bir metal teli vardır. Bu teller, renklerine göre beyaz, sarı ve kırmızı teller olarak da adlandırılır. En aşağıda yer alan çift beyaz tel ve onun üzerindeki çift sarı tel esas teller sayılır ve akortları sabittir. Bunların üst tarafında, genellikle bir beyaz ve bir kırmızı telden oluşan kök teller ve bam kök-ton teli yer alır. Bu tellerin akordu, muğam icrası sırasında çalınacak muğama göre değişiklik gösterebilir. En üstte ise, “zeng” veya “çingene” teller olarak adlandırılan iki çift beyaz tel bulunur. Kol üzerinde yer alan eşikçikler sayesinde birinci ve ikinci grupta yer alan tellere göre bir

²⁵ Üç adet eşik ve iki adet “eşikçik” olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır.

²⁶ Türkiye’de, Necmi Berbergil tarafından yapılan tarların alt eşiklerinin üst kısmı taraklı değil deliklidir. Böylece bu tarlara takılan tellerin alt eşiğe bağlanma şekli, bağlama çalgısındaki gibi olmaktadır.

oktav tiz akortlanan bu tellerin akordu da sabittir. Tarın tellerinden en alttaki üç grup (beyaz, sarı ve kök teller), kolun ön yüzü boyunca uzanır ve bu tellere parmakla basılabilir. Bam kök tel (veya ton teli), küçük eşğin üzerindeki çıkıntıdan, zeng (çingene) teller ise kolun üst kısmında yer alan eşikçiklerin üzerinden geçtiği için parmakla basılmaksızın, sadece mızrapla dokunarak ses elde edilen tellerdir. Beyaz teller, içerisinde çelik karışımı olan metalden, sarı teller pirinçten yapılır. Kırmızı (ya da sarımsı) olan kök ve bam kök teller ise içerisinde beyaz tel bulunan sırma tellerdir.

Tarın dokuz adet burgusu, buna karşılık on bir adet teli olduğuna dair yukarıda verilen bilgiler akıllarda soru işareti bırakabilir. Bu çelişki, zeng tellerin bağlanma prensibinden kaynaklanmaktadır. Zeng teller için, diğer tellerin iki katı uzunluğunda beyaz (çelik) tel seçilir. Bu telin bir ucu, bağlanacağı burgudan kola doğru uzanan bir bağlantı telinin ucundaki boşluktan geçirilerek ikiye katlanır. Telin iki ucu, kol üzerindeki eşikçiklerden uygun olanının üzerinden geçirilerek alt eşığe bağlanır. Yani, zeng tellerin her biri için bir adet tel kullanıldığı hâlde, bu tel ikiye katlandığı için çift tel gibi görünür. Dolayısıyla dört adet zeng teli olduğu varsayılır. Pek çok kaynakta Azerbaycan tarının on bir adet tele sahip olduğu yazılı olsa da, bu durumda tarın on bir değil dokuz telli olduğunu söylemek de bizce yanlış olmayacaktır²⁷.

Tarın telleri, uzunluğu 25-28 mm, eni 5-7 mm, kalınlığı 2 mm olan diş şeklinde bir mızrapla seslendirilir. Mızrap, vişne ağacının kabuğu, kemik, boğa boynuzu veya ebonitten yapılır. Tele dokunan ucu nispeten ensiz ve düzdür. Mızrabın parmaklar arasında kalan kısmına, kaymaması için mum sürülür ya da küçük çizikler atılır (Abdullayeva, 2002: 143). (Bk. Şekil 2.34).



Şekil 2.34 : Çeşitli materyallerden yapılmış tar mızrapları.

²⁷ Tar sanatçısı ve öğretmeni Arif Abdullayev'in, kendi yaptığı tarların kellesine yerleştirdiği küçük ilave burgular sayesinde zeng telleri (daha rahat akort yapmak maksadıyla) ayrı burgulara bağladığı bilinmektedir (Abdullayev, 2008).

Azerbaycan’da tarın süslenmesine çok önem verilir. Tarın ağaç kısımları (çanaklar, kol, kelle, burgular) sedef ve renkli kemiklerle -önceleri altın ve gümüş de kullanılmış- kendine özgü üslupta millî nakışlarla süslenir²⁸. Böyle tarlara genellikle “sedefli tar” adı verilir. Meşhur tarzen ve pedagog Kamil Ehmedov’un (1920-1998) bu konudaki yaratıcılığı dikkate değerdir. Üzerinde herhangi bir süsleme bulunmayan tarlara ise “saya (sade) tar” denilmektedir (Abdullayeva, 2002: 139). Aşağıda yer verdiğimiz 20. yüzyıl başlarına ait olan sedefli tarlar (Bk. Şekil 2.35), bugün Azerbaycan Musiki Medeniyeti Devlet Müzesinde sergilenmektedir:



Şekil 2.35 : Sedefle işlenmiş tarlar.

1960’larda mühendis Varid Ferzelibeyov tarafından tasarlanıp Ehmed Bakıhanov’un rehberlik ettiği Halk Çalgı Aletleri Topluluğu aracılığıyla Azerbaycan müzik hayatı içerisine dâhil olan bas tar, günümüzde de çeşitli çalgı topluluklarında kendisine yer bulmuş bir çalgıdır (Ezimli, 2004: 23-24). Usta Gasım Gasımov’un yaptığı bas tarın genel uzunluğu 1000 mm civarındadır. Dut ağacından hazırlanan gövdesinin uzunluğu 470, yüksekliği 140, kalınlığı ise 10 mm kadardır. Kolun ve kellenin uzunlukları 370 ve 150 mm, enleri ise 50 ve 35 mm kadar olup ceviz ağacından yapılır. 340x250 mm ölçülü büyük çanağın yüzüne keçi derisi gerilir. 130x150 mm

²⁸ Türkiye’de de tar yapımcısı Necmi Berbergil tarafından yapılan bazı tarların süslemesinde sedef ve kemiğin yanı sıra, fildişi, bağa vb. malzemeler de kullanılmaktadır (Berbergil, 2008).

ölçüsündeki küçük çanağın yüzü açıktır ve herhangi bir şey gerilmez (Bk. Şekil 2.36). Kalın dört teli bulunan aletin koluna on bir perde bağlanır. Mızrabının ölçüsü normal tardakine oranla iki kat büyüktür²⁹ (Abdullayeva, 2002: 143-146).



Şekil 2.36 : Bas tar.

2.4 Azerbaycan Müziğinde Tarın Yeri ve Kullanım Şekilleri

Tar, Azerbaycan müziğinde son derece önemli yere sahip bir çalgıdır. Bu çalgı, Azerbaycan halk müziği içerisinde olduğu kadar halk müziği dışındaki müzik türlerinde de yoğun şekilde kullanılmaktadır. Tar eğitimi konu edinen bir çalışmada, Azerbaycan müzik türleri ve tar çalgısının bu müzik türleri içerisindeki yeri ve kullanım şekillerinden bahsetmeyi, konunun daha iyi anlaşılması ve çalışma içerisinde sıkça karşılaşılabilecek terminoloji hakkında bilgi sahibi olunabilmesi açısından son derece önemli ve gerekli görüyoruz.

2.4.1 Azerbaycan halk müziğinde tarın yeri ve kullanım şekilleri

Azerbaycan halk müziği, genel olarak üç büyük gruba ayrılabilir:

1. Anonim halk müziği
2. Âşık müziği
3. Muğam/destgâh müziği

Bu üç büyük musiki grubunun da son derece zengin alt türleri, biçimleri ve çeşitlerine rastlamak mümkündür. Tar, bu üç büyük grup içerisinde, özellikle anonim halk müziği ve muğam/destgâh müziği içinde kullanılan ve çok önemli bir yeri olan

²⁹ Azerbaycan’da muhtelif çalgı yapımcıları tarafından geliştirilen farklı bas tar çeşitleri de mevcuttur (Necefzade, 2004: 38; Ezimli, 2004: 23-24). Konu içerisinde, usta Gasım Gasımov tarafından yapılan bas tarın ölçüleri verilmiştir.

Çalgı aletlerinin başında gelmektedir. Anonim halk müziğini, “mahnı” ve “reks müziğı” olarak iki alt başlığa ayırabiliriz (Turunç, 1999: 4). Mahnılar, Azerbaycan musiki hayatı içerisinde anonim halk musikisi ürünlerinin büyük bir kısmını oluşturan vokal-enstrümantal ezgilerdir³⁰. Mahnı sözü çeşitli devirlerde Azerbaycan dilinde saya, söy, neğme, hava, şerki şeklinde de ifade edilmiştir. Azerbaycan halk mahnıları, sosyal hayata dair hemen her şeyi konu edinmiş olup, sözlerindeki bu zengin konu çeşitliliğine göre emek mahnıları, merasim mahnıları, meişet (yaşayış, hayat tarzı, geçim) mahnıları ve tarihi mahnılar olarak sınıflandırılabilir (İsmayılzade, 1981: 52). Reks müziğı ise Azerbaycan enstrümantal musikisinin önemli bir kısmını oluşturan oyunlu ezgilere verilen isimdir. Tar, bu her iki tür içerisinde de kullanılan en önemli çalgılardan biridir.

Bedii-estetik gücü ve çabuk kavranılması nedeniyle Azerbaycan halk müziğinin en yaygın türlerinin başında gelen mahnılar, profesyonel müzik hayatı içerisinde genellikle tar, kamança, balaban, garmon, kanun, ut, saz, nağara, goşa nağara gibi çalgıların tamamı veya bir kısmından oluşan halk algıları topluluklarının eşliğı ile icra edilir. Bu toplulukların içerisinde kimi zaman piyano veya başka Avrupa algıları da yer alabilmektedir. Tar, mahnı icrası sırasında bu halk algıları topluluklarında lider rol oynar. Mahnıların enstrümantal giriş bölümlerini, aralardaki bağlayıcı melodileri alar. Bunun yanı sıra, mahnı okunurken bazen ünison melodiyi çalarak, bazen de akorlar ve diğerk polifonik unsurlardan yararlanarak okuyana eşlik eder. Azerbaycan’da anonim halk müziğinin diğerk kolu olan reks müziğı içerisinde de tardan geniş bir şekilde yararlanılmaktadır. Genellikle oldukça kıvrak melodilere sahip olan ve icrası iyi bir teknik gerektiren reks müziklerinde, garmon, klarnet, zurna, balaban, tütek, tulum, kamança, nağara, goşa nağara gibi çalgılarla beraber, tar da önemli bir yere sahiptir.

Azerbaycan geleneksel müziğini meydana getiren üç esas gruptan bir diğerkini ise âşık müziğı ürünleri oluşturur. Âşıklık, sadece Azerbaycan’da değil, tüm Orta Asya ve Anadolu Yarımadası’nda bir gelenek hâlinde yaşayan ve kendine has adap, anane ve erkâna bağlılıkla korunan bir kültür müessesesi olup, bu müessesenin kökleri çok eski devirlere, ozanlık geleneğine kadar uzanmaktadır (Turunç, 1999: 10). “Âşık” adı

³⁰ Mahnı, geniş anlamda Azerbaycan müziğı içerisinde düzenli bir usul yapısına sahip bütün vokal-enstrümantal ezgiler için kullanılan bir sözcüktür. Bu sebeple de “bestekâr mahnısı”, “âşık mahnısı” gibi tabirlere de sıkça rastlanmaktadır. Konu içerisinde geçen mahnı kavramı ile dar anlamda anonim halk müziğı içerisindeki halk mahnıları kastedilmektedir.

verilen halk sanatkârları tarafından ustadan çırağa geçmek suretiyle asırlardan beri yaşatıla gelen bu musiki, icra tarzı, edebiyat ve müzik türleri, kullanılan çalgılar gibi bazı yönlerden halk müziğinin diğer kollarıyla farklılıklar göstermektedir. Azerbaycanlı büyük müzik adamı Üzeyir Hacıbeyov, “Azerbaycan Musigi Heyatına Bir Nezer” isimli makalesinde Azerbaycan halk musikicilerini şehir (veya meclis) musikicileri ve köy musikicileri olarak ikiye ayırarak, âşıkları köy musikicileri olarak tanımlamış ve âşık müziği hakkında şu bilgileri vermiştir:

Âşık destesi dahi genellikle üç kişiden oluşur. Bunlardan biri, hem okur hem de saz çalar. Kalan iki kişi ise alet-i nağmeden olan balaban çalar. Balabancının ikincisine “zü tutan” veya “demkeş” denilir ki, bunun vazifesi hava çalmak değil yalnızca bir sesi uzatmaktan ibarettir. Balaban çalanlar tütek ve zurna dahi çalarlar; bu durumda bunların hanendesi def çalmalıdır. Âşık destesi çoğu zaman muğamat ve destgâhlardan bihaber olup, repertuvarları halk mahnıları ve masallardan oluşmaktadır. Masal zamanı âşıklar oda içinde gezinerek hünerlerini gösterir; yeri geldiğinde söz ile ve yeri geldiğinde müzikle şirin masallar söyleyip okurlar (Hacıbeyov, 1985a: 186).

Hacıbeyov, aynı makalesinin Azerbaycan halk çalgılarından bahsettiği bir başka yerinde de sazdan şöyle bahsetmektedir:

“Tar benzeri aletlerden biri de sazdır ki, tardan çok küçük ve gayrı kâmil bir şey olduğundan sesinin de ciddi bir tesiri yoktur. Sazı âşıklar çalarlar” (Hacıbeyov, 1985a: 192).

Hacıbeyov’un verdiği bu bilgilerden anlaşıldığı gibi, âşık müziğinde saz (âşık sazı), balaban, tütek, zurna ve def gibi çalgılardan istifade edilmekle beraber, tar, âşık müziğinde kullanılan çalgılardan biri değildir. Emine Eldarova’nın “Azerbaycan Aşığ Seneti” isimli makalesinde yazdıkları, bu bilgileri teyit eder niteliktedir:

Âşık repertuarının birkaç şekilde icra edildiği bilinmektedir. Uzun zaman, âşık esasen özel şenliklerde, düğünlerde saz ile icra yapmıştır. Balaban ile sazın birlikte eşliği daha sonra olmuştur.

Âşıklar son zamanlarda ortaya çıkan ve iki balaban, dümbek ve goşa nağaradan oluşan bir topluluğun eşliği ile de icra yapmaktadırlar. Bu icra üslubu daha çok Salyan âşıklarına aittir. Büyük Ekim İnkılâbı’nın yirminci yılında meşhur Kirovabad aşığı İslam Yusifov, 24-30 kişilik okuyan ve balabancıdan oluşan bir Âşıklar Topluluğu yaratmıştır. Hâlihazırda ülkenin başka bölgelerinde de çeşitli âşık toplulukları faaliyet göstermektedir (Eldarova, 1981: 34-35).

Azerbaycan halk müziğinin en önemli ve sofistike kolu muğam/destgâhlardır. “Muğam”, perdeleri belirli işlevlere sahip bir ses dizisine (megam³¹) bağlı olarak ve belirli melodik kurallar çerçevesinde yapılan emprovizasyona dayalı bir müzik türüdür. Muğamların, vokal, vokal-enstrümantal ve enstrümantal tarzda icra şekilleri vardır (Turunç, 1999). Vokal-enstrümantal muğam, muğam sanatının en yaygın çeşididir. Sözlerini, Nizami, Nesimi, Fuzuli gibi Azerbaycan edebiyatının önemli şairlerinin aruzlu şiirlerinden (gazellerinden) alan vokal-enstrümantal muğamların emprovize bölümleri (şubeleri) ile birlikte vokal-enstrümantal ve enstrümantal tarzdaki çeşitli türlerin (“tesnif”, “renk”, “diringi” gibi) bir arada icra edilmesi neticesinde meydana gelen büyük müzik formuna “destgâh” adı verilir (Memmedov, 1981: 93-94). Başka bir ifadeyle, emprovize karakterli vokal-enstrümantal muğam şubeleri ile, bunların arasında renk, diringi, tesnif adı verilen düzenli bir usul yapısına sahip başka müzik türlerinin mantıki bir sıraya göre bir arada kullanılması, söz konusu muğama “destgâh” şeklini kazandırır.

Azerbaycanlı tar sanatçısı ve öğretmeni Ramiz Guliyev, “Tarımızın Böyük Islahatçısı” isimli makalesinde, muğam şubeleri arasında renk, tesnif ve diringi (diringe) icrasının, 19. yüzyılda yaşamış büyük tarzen ve çağdaş Azerbaycan tarının yaratıcısı Mirze Sadık Esedoğlu’ndan kalma bir icra tarzı olduğunu yazarak, konu ile ilgili taradığımız diğer kaynaklarda rastlayamadığımız çok dikkat çekici bir bilgi vermektedir:

“Mirze Sadık’ın çok yönlü müzik yaratıcılığının önemli bir merhalesini teşkil eden özelliklerden biri de, onun muğamatta şubeler arası renkler ve diringeler yaratmasıdır. Ona kadar muğam destgâhlarında tesnif, renk çalmazlarmış. İlk defa tensifleri, renkleri Mirze Sadık destgâhlara ilave etmiş, onu virtüözcesine icra etmiştir. Muğam ifacılığındaki bu yenilik bütün Kafkas çalgıcıları arasında yayılmıştır” (Guliyev, 1988).

Muğam/destgâhlar, genellikle, tar, kamança ve hanende üçlüsü tarafından icra edilir. Hanende, aynı zamanda “gaval” (veya def) adı verilen vurmali bir sazla muğam/destgâhın ritmik bölümlerine eşlik eder. Tar, çok eski devirlerden bu yana çeşitli topluluklar içerisinde, farklı çalgılarla bir arada kullanılan bir çalgı olmuştur.

³¹ Megam, perdeleri muayyen fonksiyonel vazife taşıyan, muhtelif kuruluşlu ses sırasıdır. Üzeyir Hacıbeyov, Azerbaycan halk müziğinin bağlı olduğu yedi esas ve üç ilave megam tespit etmiş ve onlara muğam isimleri vermiştir. Esas megamlar: Rast, şur, segâh, şüşter, cahargah, bayat-ı şiraz ve humayun; ilave megamlar ise şahnaz, sarenç ve 2. çeşit cahargahtır (İsmayilov, 1984: 9).

Mesela, 11. yüzyılda yaşamış meşhur Azerbaycanlı şair Getran Tebrizi'nin Divan'ında yer alan şu şiir, tarın o devirde çenk ve rüba ile ansambl şeklinde kullanıldığını göstermektedir:

“Bülbülün nağmesi, suların şırlıtısı,

Çenk, tar ve rüba seslerine karışmıştır,

Bulutta yıldırımın sesi De'din sesi gibidir” (Abdulgasimov, 1989: 10)³².

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra, özellikle tarın Mirze Sadık Esedoğlu tarafından geliştirilmesi neticesinde tar, çeşitli terkiplere sahip başka topluluklardan ayrılarak bugünkü muğam triosunun içerisine dâhil olmuş ve muğam sanatının gelişimde önemli katkılar sağlamıştır (Abdulgasimov, 1989: 65). Mirze Sadık Esedoğlu'nun torunu, eğitimci Teymur Sadıgov, muğam üçlüsünün oluşması konusunda şunları yazmıştır:

“Şuşa'da ilk defa sazende, yani tar, kamança ve gaval (aynı zamanda hanende) üçlüsünü, Mirze Sadık oluşturmuştur. Daha sonraları Azerbaycan ve bütün Kafkasya'da böyle üçlüler faaliyet göstermiştir” (Guliyev, M., 2009: 184)³³.

Muğam/destgâh icracılarını “hanende ve sazende destesi” olarak adlandıran ve şehir (veya meclis) musikicileri olarak tanımlayan Üzeyir Hacıbeyov, tar çalgısının bu müzik türü içerisindeki yeri ve önemini aşağıda yer verdiğimiz şu sözlerle anlatmıştır:

Hanende ve sazende destesi çoğu zaman üç kişiden ibarettir ki, onlardan biri okur, teganni eder, diğeri tar ve üçüncüsü ise kamança çalar. Bu destenin içerisinde yer alanlar bütün muğam ve destgâhları gerektiği gibi bilmelidirler. Bhusus hanende birçok şiiri gazel ve tesnifleri hafızasında saklamalıdır. Tar çalan dahi, hanendeye rehberlik edebilmek için destgâhların yollarını iyi derecede bilmelidir. Yani, hanende bir guşeyi okuduktan sonra onun ardından gelen guşeyi çalıp hanendeyi ateşlemelidir. Kamançacı ise, genellikle tar çalanın ardından gelir. Hanende güzel sese sahip olup ustalıklı teganni etmenin yanı sıra, bir de ritim aleti olan gavalı da ustalıklı çalma yükümlülüğüne sahiptir ki, renk ve tesniflere geçildiğinde ritim tutabilsin (Hacıbeyov, 1985a: 185-186).

Buradan da anlaşılacağı üzere, tar, kamança ve hanendeden oluşan muğam üçlüsünde; tar çalgısı, esas ve en önemli rollerden birini üstlenir. Tarzenin

³² Ay. bk. Getran Tebrizi, *Divan*, Bakı 1957, s. 54.

³³ Ay. bk. Teymur Sadıgov, Babam Haggında Eşitdiklerim, *Edebiyyat ve İnceneset*, 27 Nisan 1984, No: 17.

muğam/destgâh okunurken hanendeye yol göstermek, okunan nefeslere, guşelere³⁴ cevap vermek ve okunacak melodiyi önceden hatırlatmak, muğam/destgâhın bölümlerini düzenlemek gibi çok önemli görevleri vardır. Kısaca, tar, söz konusu trioda âdeta bir şef konumundadır. Hanendenin sanatkârlığını gösterebilmesi, tarzenin ona eşlik etmedeki ustalığına, teknik yeterliliğine ve muğama hâkimiyetine bağlıdır (Abdulgasımov, 1989: 65-72).

Destgâh (Muğam/destgâh³⁵), “derâmed” adı verilen enstrümantal bir ezgi ile başlar. Derâmedler genellikle marş karakterli ve 2/4’lük usul yapısına sahip ezgilerdir. Destgâhın giriş bölümünü teşkil eden derâmed, dinleyicilere muğam/destgâhın genel müzik yapısı hakkında fikir vermek ve onları bu eserlerin belirli özellikleri ile tanıştırmak gibi bir işleve sahiptir (Turunç, 1999: 29-34). Derâmed, tar ve kamança aletleri tarafından ünison şekilde icra edilir. Derâmedin ardından muğam/destgâhın “berdaşt” şubesi gelir. Berdaşt, muğamın vokal kısmına geçmek için (yani “mâyeye” şubesi için) hazırlayıcı nitelikteki serbest ritimli ve enstrümantal muğam parçasıdır. Berdaştta muğam mâyesinde yer alan melodiler bir oktav yukarıda emprovize şekilde icra edilir ve tar onu serbest şekilde bir oktav aşağıya, mâyeye getirip hanendenin okumaya başlamasına zemin yaratır. Seyid Şuşinski, Cabbar Garyağdioğlu gibi klasik hanendeler bazen berdaştı vokal şekilde de icra etmişlerdir (Abdulgasımov, 1989: 72). Elçin Heşimov ve Elnur Ehmedov, “Muğam Üçlüyünde Instrumental Müşayietin Rolü” isimli makalelerinde berdaşt ve tar çalgısının buradaki fonksiyonu hakkında şu bilgileri vermektedirler:

Berdaşt, derâmedden sonra icra edilen serbest emprovize üsluplu enstrümantal giriş gibi tayin edilmiştir. İfacılık tecrübesinden malumdur ki, enstrümantal giriş-epizot gibi takdim edilen berdaştta bazen hanende de katılmaktadır. Bu duruma, büyük hacimli destgâhların icrasında rastlanabilir. Küçük hacimli muğamlarda berdaştın hanende tarafından okunmasına şahit olunmamıştır. Berdaştta artık tarın rehberlik edici rolü kendini gösterir. Burada onun liderlik fonksiyonu (bazen berdaşt kamançasız da ifa olunabilir) esasen hanendeyi icraya hazırlamak, onu ruhlandırmak olduğu için büyük önem kazanır. Muğamın başlangıcında böyle bir icranın takdim edilmesi (genellikle berdaştın müzik materyali yüksek registrede, heyecanlı resitatif tarzda başlayıp kademeli

³⁴ Guşe: Çalınıp okunan en küçük muğam bölümü (Ezimli, 2009a: 57). Destgâhların içerisinde şubelerle birlikte (şubeler dâhilinde ya da şubeler arası) olgun ve anlaşılır bir melodik kuruluşa sahip vokal-enstrümantal epizot (Bedelbeyli, 1969: 46).

³⁵ Muğam, destgâh içerisindeki esas müzik türü olduğundan halk arasında “destgâh” yerine çoğunlukla “muğam” tabiri daha yaygındır ve bu terimler Azerbaycan musiki hayatı içerisinde birbiri yerine kullanılabilir. Bu sebeple, destgâh kavramı, çalışma içerisinde çoğunlukla “muğam/destgâh” şeklinde verilmiştir.

olarak aşağı inerek mâyede tamamlanır) dinleyicinin dikkatini çekip ilgisini artırır ve böylelikle de hâkimiyet yaratır (Heşimov ve Ehmedov, 2009: 192).

Berdaştan sonra destgâhın esas şubesi olan “mâye” icra edilir. Mâye, muğamın genel karakterini belirleyen başlıca şubedir. Muğam/destgâhın mâye ve ondan sonra gelen diğer vokal-enstrümantal şubelerinde tarın son derece önemli rolü vardır. Öyle ki, hanende muğamı okurken tar, okunan melodileri taklit eder. Çoğu zaman hanendenin okuduğu muğam melodisinden sonra tar, hanendenin son nağmelerini emprovize şekilde tekrar eder veya yenisini çalıp sonradan okunacak ezgileri hatırlatır. Böylece tarzen, destgâhın genel karakterine uygun bir şekilde okunan veya okunacak muğam melodilerini genişletip yeni melodiler, “nefesler”, “avazlar” ilave eder. Bunların yanı sıra, tarzen ve hanende diyaloglarında, bazen tarın icrasının hanendenin önüne geçmesi veya hanendenin okuduğunu tekrar etmesine, bazen de soru-cevap şeklinde bir icra tarzına rastlamak mümkündür (Abdulgasımov, 1989: 72-73).

Vokal-enstrümantal muğam destgâhlarının emprovize şubeleri arasında çalınan enstrümantal türler “renk” ve “diringi” (diringe)dir. Düzenli bir usul yapısına sahip olan bu eserlerin muğam/destgâh şubeleri arasında belirli bir kontrast yaratmak, onları birbirine bağlamak-ilişkilendirmek ve hanendeye dinlenme imkânı sağlamak gibi birtakım fonksiyonları vardır (İsmayilov, 1984: 53). Elçin Heşimov ve Elnur Ehmedov, renk ve diringilerin destgâh içerisindeki önemi ve yüklendikleri görevleri, aşağıdaki şu ifadelerle anlatmışlardır:

Malumdur ki, muğamlar destgâh formunda icra edilir. Burada hanendenin icra ettiği vokal-emprovize tarzlı şubelerin düzenli bir usul yapısına sahip renk ve diringi gibi parçalarla ardı ardına gelmesi hem oluşan gerginliği ortadan kaldırır hem de hanende için bir fısıla yaratır. Bu enstrümantal türler hanendenin bir sonraki merhaleye geçmesine imkân verir, onun fikrini toplamasına yardım eder. Bu da dinleyicinin muğamı düzgün ve derinden kavramasına, onun bedii-estetik tesirini hissetmesine olanak sağlar (Heşimov ve Ehmedov, 2009: 192).

Renk ve diringilerin icrasında da tarın son derece önemli yeri vardır. Bu ezgilerin icrası tarzenin işareti ile başlayıp biter. Böylece icraya önderlik etme rolünü tar üstlenir (Abdulgasımov, 1989: 73). Rauf İsmayılzade, Azerbaycan Musigi Renkleri isimli kitabında konuyla ilgili olarak şunları yazmıştır:

“Usta tarzenler ve kamança çalanlar, hanendeye eşlik ederken, gerekli renkleri o anda (irticalen) kendiliğinden çalma becerisini gösterirler. Böylelikle, çalgıcılar bir bestekâr-emprovizatör gibi de faaliyet gösterirler” (İsmayılzade, 1985: 5).

Destgâhlarda, muğam şubeleri arasında icra edilen ve düzenli bir usul yapısına sahip mahnı tarzındaki vokal-enstrümantal eserlere “tesnif” adı verilir (Bedelbeyli, 1969: 71). Tesnifler de renk ve diringiler gibi muğam/destgâhın tesir gücünü arttırmak, muğam şubeleri arasında uyum sağlamak, onları birbirine bağlamak gibi işlevlere sahiptirler (Zöhrebov, 1981: 121). Üzeyir Hacıbeyov, “Azerbaycan Musigi Heyatına Bir Nezer” isimli makalesinde tesnifler hakkında şu bilgileri vermiştir:

“Tesnif, muayyen bir hava olup sözleri çoğu zaman gazellerden alınır. Tesnifler mensup oldukları destgâhların ortalarında veya sonlarında okunur. Bu esnada hanende tesnif okurken gaval ile ritim tutar. Tesniflerin birçoğu bir bölümlü havalardan ibarettir. 3/4’lük veya 3/8’lik ve çoğu zaman 6/8’lik usulde ve ağır (sengin) olur. Azerbaycan’da Farsî ve Türkî tesnifler çoktur” (Hacıbeyov, 1985a: 189).

Tesnifler, esas itibariyle muğam/destgâh şubeleri arasında çalınıp okunan eserler olmakla birlikte, kimi zaman müstakil şekilde de icra edilebilmektedirler. Müstakil şekilde icra edildiğinde de yine muğamsız okunmayıp, tesnifin başında veya ortasında mutlaka muğam parçasından istifade edilir (Zöhrebov, 1981: 121). Tesniflerin icra edilmesinde de tarın belirgin bir rolü vardır. Öncelikle, tesnif okunurken tar hanendeye ünison olarak eşlik eder. Diğer taraftan, tar, tesnifin enstrümantal girişini, tesnif içerisindeki bağlayıcı cümleleri ve finalini kamança ve def ile birlikte çalar (Abdulgasımov, 1989: 74). Tesnifi icra eden sazende topluluğunun kimi zaman armonik ve polifonik unsurlardan yararlandığı da olur. Ramiz Zöhrebov, “Azerbaycan Tesnifleri” isimli makalesinde bu durumu şöyle açıklamıştır:

“Malumdur ki, tesniflerin icracıları hanendelerdir. Onlar, icracılıkla beraber, aynı zamanda bu incilerin (tesniflerin-A.S.T.) yaratıcılarıdır. Bu prosese çoğu zaman hanendelerle birlikte eşlikçi sazende destesi de iştirak eder. Böylelikle, tesnifler enstrüman topluluklarının eşliğiyle okunduğu için onların musikisi bazı durumlarda armonik ve polifonik unsurlarla zenginleştirilir” (Zöhrebov, 1981: 122).

Azerbaycan halk musikisi içerisinde, çeşitli kaynaklarda “zerb muğam”, “zerbi muğam”, “zerbli muğam” veya “ritmik muğam” isimleriyle karşımıza çıkan bir müzik türü daha vardır ki³⁶, bu eserlerde hem emprovize hem de düzenli usule sahip melodiler bir arada bulunur. Zerbi muğamlarda enstrümantal eşlik ritmik açıdan düzenli bir yapı gösterirken, vokal kısım serbest, emprovizasyona dayalı muğam melodilerinden oluşur (Bedelbeyli, 1969: 40). Hanende, emprovize muğamı, düzenli bir şekilde tekrarlanan ritmik melodi veya ritmik figürasyon eşliğinde icra eder (Abdulgasimov, 1989: 74). Karabağ Şikestesı, Kesme Şikeste, Heyratı, Arazbarı, Keremi, Ovşarı, Mensuriyye, Mani, Sima-i Şems gibi isimler taşıyan zerbi muğamlardan bir kısmı muğam/destgâhların içerisinde, bir kısmı da müstakil olarak icra edilen eserlerdir. Ramiz Zöhrebov’un aşağıda yer alan ifadeleri, Mensuriyye ve Sima-i Şems gibi destgâh dâhilinde yer alan zerbi muğamların bağımsız şekilde de icra edilebildiğini göstermektedir:

“Zerbi muğamlar, Azerbaycan muğam destgâhlarının entonasyonları ve lad³⁷ esası ile çok alakalıdır. Öyle ki, şikestenin varyantlarına ait olan bütün zerbi muğamlar (Kesme Şikeste, Karabağ Şikestesı vs.) segâh muğam/destgâhının lad esasına uygun gelir. Mensuriyye zerbi muğamı cahargah, sima-i şems ise şur destgâhının kulminasyon³⁸ şubeleri olduğu gibi, ayrıca bu zerbi muğamlar hanendeler tarafından müstakil şekilde de ifa olunur” (Zöhrebov, 1986: 4).

Elhan Babayev, muğam/destgâhların içerisinde icra edilen Mensuriyye, Sima-i Şems gibi zerbi muğamların şiir metnini aruz vezniyle yazılmış klasik gazellerin oluşturduğunu, Karabağ Şikestesı, Kesme Şikeste, Ovşarı, Mani gibi müstakil icra edilen zerbi muğamların ise, sözlerini bayatı, koşma gibi halk edebiyatı türlerine ait şiirlerden aldığını, müstakil zerbi muğamlar arasında sadece Heyratı’nın gazellerle okunduğunu belirtmektedir (Babayev, 1996: 82-83). Zerbi muğamların sözlerini teşkil eden şiirlerle ilgili olarak Ramiz Zöhrebov’un şu sözleri, yukarıdaki bilgileri teyit etmektedir:

Muğam destgâhlarında olduğu gibi zerbi muğamlarda da Azerbaycan’ın görkemli şairleri Nizami Gencevi’nin (12. asır), İmadeddin Nesimi’nin (14. asır), Mehmed Fuzuli’nin (16. asır), Hurşudbanu Natevan’ın, Seyid Ezim Şirvani’nin (19.asır); çağdaş Azerbaycan şairlerinden Samed Vurgun’un (1906-1956), Eliğa Vahid’in (1890-1965),

³⁶ Kaynaklarda “zerbi muğam” ismi daha yaygın kullanıldığından, bu çalışmada söz konusu müzik türü için “zerbi muğam” ibaresi tercih edilmiştir.

³⁷ Lad: Ses sırası, dizi.

³⁸ Kulminasyon: Gelişmenin, yükselişin, gerginliğin en yüksek devri, anı (Altaylı, 1994: 799).

Süleyman Rüstem'in (1906) ve başkalarının gazellerine müracaat olunur. Bazı zerbi muğamlarda bayatı, koşma formunda yazılmış halk şiirlerinden de istifade edilir. Bir kaide olarak bu kabilden olan metinler, Şikeste ve onun varyantlarının, ayrıca Ovşarı, Mani ve başka zerbi muğamların metin esasını teşkil eder (Zöhrebov, 1986: 5).

Zerbi muğamlarda tar, hem vokal-enstrümantal hem de enstrümantal kısımlara eşlik eder. Hanende emprovize muğamı okurken, tar, kamança ile birlikte akorlar ve melodik tekrarlar ile ona eşlik eder. Bazen de zerbi muğamın sonunda hanende ile birlikte emprovize melodiler çalar. Zerbi muğamın enstrümantal bölümlerinde ise tar, kamança ile beraber renk karakterli ünison melodiyi icra eder (Abdulgasımov, 1989: 74).

Muğamların vokal-enstrümantal destgâh formundan başka, sadece enstrümantal şekilde icrası da mümkündür. Mehmet Salih İsmayılov, Azerbaycan Halg Musigisinin Janrları isimli eserinde bu konu hakkında şunları yazmıştır:

“Malum olduğu gibi, muğamlar kadim zamanlardan itibaren esas itibariyle vokal ve vokal-enstrümantal eserler gibi yayılmıştır. Lakin bununla birlikte, Azerbaycan'da muğam bir enstrümantal eser gibi de yayılmış ve gelişmiştir ki bu da bir sıra muğamların çalgı aletlerinde, özellikle tar ve kamançada solo şeklinde icra edilmesi ile gerçekleşir” (İsmayılov, 1984: 59).

N. Memmedov, muğamların icra şekillerinden bahsederken, enstrümantal muğam icrasının, vokal ve vokal-enstrümantal icradan sonra geliştiği bilgisini şu ifadelerle vermektedir:

“...muğam melodileri ilk önce vokal formda meydana gelmiş, enstrüman topluluğu (tar, kamança, def) daha sonra katılmıştır. Vokal-enstrümantal muğam, bunun tipik ve parlak bir tezahürüdür. Büyük ihtimalle, bugüne kadar yaşayan enstrümantal muğam daha sonraları gelişmeye başlamıştır. Halis vokal muğam, yalnız dini ayinlerde korunup saklanmıştır” (Memmedov, 1981: 87).

Vagıf Abdulgasımov, özellikle tarzenler arasında yaygınlaştığını söylediği enstrümantal solo muğam icrasında genellikle rast, şur, segâh, cahargah, bayat-ı şiraz, rahab, çoban bayatısı ve humayun muğamlarının tercih edildiğini belirtmiş ve tarın solo bir çalgı olarak kullanılması hakkında şu bilgileri vermiştir:

Musiki aletimiz tarın solo enstrümantal ifası, 19. yüzyılın ikinci yarısından, yani tarın görkemli tarzen Sadık Esedoğlu tarafından yenileştirilmesinden sonra daha çok şöhretlenmiştir. Bir asırdan fazla bir dönem arzında Azerbaycan solo enstrümantal tar

icracılık sanatı bedii ve teknik keyfiyetleri ile geniş şöhret kazanmıştır. Onun sesi uzaklardan, harici ülkelerden gelir. Bu manada tar enstrümantal sanatının başarılı yorumcuları olarak Mirze Sadık Esedoğlu, Gurban Pirimov, Meşedi Cemil Emirov, Mensur Mensurov, Ehmed Bakıhanov, Behram Mensurov, Hacı Memmedov, Ramiz Guliyev, Ehsen Dadaşov, Eliğa Guliyev, Hebib Bayramov, Kamil Ehmedov, Adil Bağirov, Server İbrahimov, Ağaselim Abdullayev, Hemid Vekilov ve başkalarını göstermek mümkündür (Abdulgasımov, 1989: 73).

Muğamlar solo tar tarafından enstrümantal olarak çalınırken derâmed, renk, tesnif ve diringi gibi destgâh içerisinde yer alan türler kullanılmaz. N. Memmedov, bu durumun muğama akıcılık kazandırdığını şöyle anlatmaktadır:

“Çok tabii olarak, enstrümantal muğamlarda (solo icra sırasında) tesniflerin, bunun gibi pek çok durumda renklerin de üstünden geçilir, yani onlar çalınmaz ki, bu da muğamın bölmeleri arasındaki sınırı ortadan kaldırır ve musikiye daha fazla akıcılık kazandırır” (Memmedov, 1981: 94).

Rauf İsmayılzade, Azerbaycan Musigi Renkleri isimli kitabında yazdıklarıyla enstrümantal muğamlarda renk ve tesniflerin kullanılmadığını teyit ederken, bu durumun istisnaları olduğunu da şöyle dile getirmektedir:

“Enstrümantal muğamlar, tar, kamança, balaban, garmon vs. halk çalgı aletlerinde solo icra edilmesi ile izah edilebilir. Muğamların belirli bir çalgı aletinde solo icra edilmesi sırasında renk ve tesnife ihtiyaç olmaz. Çünkü bu durumda muğam okunmaz. Lakin muğamların enstrümantal şekilde, renklerle icra edilen forması da vardır. Enstrümantal topluluk ve orkestralarla icra edilen muğamları buna örnek gösterebiliriz” (İsmayılzade, 1985: 4).

İsmayılzade’nin verdiği bu bilgidен, tar ve başka halk çalgılarının bir takım muğamları halk çalgıları orkestrası eşliğinde icra etmesi durumunda, destgâh içerisinde yer alan enstrümantal türlerden de istifade edildiği anlaşılmaktadır. Vagıf Abdulgasımov, Azerbaycan Tarı kitabında bu konu hakkında şu bilgilere yer vermiştir:

Tar, halk çalgı aletleri ile solo olarak muğam ve destgâhları da ifa eder. Bu anane 1932 yılında Azerbaycan Radyosu nezdinde teşkil edilen halk çalgı aletleri orkestrasının kuruluşundan beri yaşamaktadır. Bestekâr Seid Rüstemov, ayrı ayrı yıllarda tar, kamança ve balaman ile halk çalgı aletleri orkestrası için bir takım muğam destgâhlarını ve zerbi muğamları işlemiştir. Bunlardan “zabul segâh”, “cahargah”, “bayat-ı şiraz”, “şur”, “humayun”, “şüşter” vs. muğamları ve “Heyratı” zerbi muğamını örnek

göstermek mümkündür. Bu eserlerde muğamın terkip bölümleri olan derâmed, renk ve diringeleri, ayrıca zerbi muğamların da ritmik kısmını orkestra notayla çalar; ayrı ayrı muğam emprovize şubelerini ise tar, kamança veya balaman yorumlar. Bu sahada kaydettiğimiz muğam çalışmalarını nota ile ilk defa Azerbaycan Televizyon ve Radyosunun halk çalgı aletleri orkestrası ifa etmiştir. Orkestranın bant kayıtlarından ve konser programlarından anlaşıldığı kadarıyla, muğam ve zerbi muğamların icrasında tara ait olan soloları emektar sanatçılar Adil Geray Memmedbeyli, Baba Salahov, Ehsen Dadaşov ve başkaları çalmışlardır. Bu tarzenler muğam şubelerini ifa ederken geniş emprovize fantezisi göstermişlerdir (Abdulgasımov, 1989: 66-67).

Abdulgasımov'un yukarıda yer alan sözlerinden, sadece muğamların değil aynı zamanda zerbi muğamların da tar ile enstrümantal olarak seslendirildiğini, zerbi muğamın düzenli bir usul yapısı gösteren enstrümantal melodilerini orkestranın, emprovizeye dayalı vokal kısmını ise tarın çaldığını anlıyoruz. Azerbaycanlı ünlü tar sanatçısı ve öğretmeni Ramiz Guliyev'in "Sarı Simin Harayı" (Sarı Telin Çılgılığı) isimli albümünde yer alan Heyratı zerbi muğamı bunun en güzel örneklerinden biridir. Albümde, zerbi muğamın enstrümantal kısımlarını ve emprovizenin altındaki ritmik tekrarları oda orkestrası çalmış, emprovize muğam melodilerini ise Guliyev tarı ile yorumlamıştır.

Azerbaycan'da muğamların tar ile enstrümantal şekilde icrası son derece yaygındır. Tar sanatçıları, Azerbaycan'da ve dünyanın çeşitli yerlerinde verdikleri konserlerde virtüözlük ve yaratıcılıklarını sergilemek için muğamlardan sıklıkla istifade etmektedirler. Azerbaycan'da tar çalgısının icrasında olduğu gibi tar eğitiminde de muğamlar çok özel bir yere sahiptir. Çocuk müzik okullarından başlayarak yüksek eğitim veren kurumlara kadar tar eğitiminin her aşamasında muğamlardan ve zerbi muğamlardan önemli ölçüde yararlanıldığı görülmektedir. Yeri gelmişken, Azerbaycan Millî Konservatuvarının hazırladığı Tar, Kamança ve Ganun Üçün Muğam Fenninin Programı isimli kitapçıkta "Bayat-ı Şiraz Enstrümantal Muğam Destgâhı", "Rast Enstrümantal Muğam Destgâhı" gibi ibarelerin yer alması oldukça ilgi çekicidir (Musazade ve Dadaşov, 2004). Zira destgâh, daha önce de bahsedildiği gibi vokal-enstrümantal muğama bağlı bir müzik formudur. Aynı şekilde Mehmet Salih İsmayılov da, muğamların bir enstrümantal müzik türü gibi gelişiminde tarın rolüne dikkat çekerken şu ifadeleri kullanmıştır:

"Muğamatın bir enstrümantal müzik janrı gibi inkişaf etmesi, onun halk çalgı aletimiz tarda destgâh şeklinde ifa olunması ile çok alakalıdır" (İsmayılov, 1984: 59).

Bütün bu örneklerden de anlaşılmaktadır ki, muğamların enstrümantal icrasının gösterdiği gelişim, Azerbaycan müzik hayatı içerisinde “enstrümantal muğam destgâhı” denilen yeni bir kavramın ortaya çıkması sonucunu doğurmuştur.

2.4.2 Azerbaycan halk müziği dışında tarın yeri ve kullanım şekilleri

Azerbaycan’da halk müziği, diğer müzik türleri üzerinde de son derece etkili olmuş, Azerbaycanlı besteciler, eserlerinde halk müziği ve halk çalgılarından geniş bir şekilde istifade etmişlerdir. Mesela, muğam sanatının Azerbaycan bestecilerinin yaratıcılığında önemli etkileri olmuş ve bu etkilenme sonucunda “muğam operası” denilen bir opera türü ortaya çıkmıştır. Bu janrın yaratıcısı olan Azerbaycanlı dâhi besteci Üzeyir Hacıbeyov, muğamların Azerbaycan halkı tarafından çok sevildiğini dikkate alarak, ilk operası olan Leyli ve Mecnun’da muğamlardan kapsamlı biçimde yararlanmıştır. 1908’de sahnelenen bu operada tarı ilk kez senfonik orkestra içerisine dâhil eden Hacıbeyov, sonraki senelerde Şeyh Sen’an (1909), Rüstem ve Zöhrab (1910), Şah Abbas ve Hurşud Banu (1912), Aslı ve Kerem (1912), Harun ve Leyla (1915) isimli muğam operalarını yazmıştır. Muğam operalarında arioso ve arioso gibi vokal formlar, yerini muğamlara bırakır. Bu yüzden de tar çalgısı, muğam operalarında tıpkı muğam/destâhlarda olduğu gibi çok önemli bir yere sahiptir. Tar, muğam operalarında senfonik orkestra içerisinde diğer müzik aletleri ile beraber yer alarak solo muğam bölümlerine eşlik eder ve yol gösterir. Başka bir deyişle, vokal partisinin gelişimine imkân yaratır. Muğam operalarında halk müziğinin zerbi muğam, tesnif, renk, halk mahnı ve reksleri gibi diğer türlerinden de geniş şekilde istifade edilmiş ve tar bu ezgilerin icrasında da önemli görevler üstlenmiştir. Üzeyir Hacıbeyov tardan sadece melodi için değil, aynı zamanda armonik akorlar ve polifonik unsurların icrasında da yararlanmıştır. Üzeyir Hacıbeyov’un muğam operaları konusunda yaptıklarını daha sonra Müslüm Magomayev (Şah İsmail), Zülfükar Hacıbeyov (Âşık Garip) ve başka besteciler de devam ettirmişlerdir (Abdulgasimov, 1989: 75-78).

Hacıbeyov ve başka Azerbaycanlı bestecilerin muğam operaları dışındaki opera eserlerinde de tar çalgısından sıklıkla istifade ettikleri bilinmektedir. Hacıbeyov’un ilk defa 1937 senesinde sahnelenen Koroğlu Operası, Müslüm Magomayev’in Nergis Operası buna örnek gösterilebilir. Hacıbeyov yaratıcılığının zirvesi sayılan Koroğlu

Operası'nda tar, orkestra içerisinde yalnız eşlik için değil, aynı zamanda solo icra yapan bir alet olarak yer almaktadır (İmrani, 1976: 5).

Üzeyir Hacıbeyov, muğam entonasyonuna dayalı enstrümantal müzik eserleri de yazmıştır. Bestecinin halk çalgı aletleri orkestrası için bestelediği 1. ve 2. Fantazyalar Azerbaycan bestekârlık hayatı için son derece önemlidir. Hacıbeyov, 1. Fantazy'a da cahargah, 2. Fantazy'a da şur entonasyonundan kendine has orijinal tarzda istifade ederek yeni melodiler kurmuş ve onları uygun armoni, polifoni ve orkestrasyon ile zenginleştirmiştir (İsmayılov, 1984: 80). Besteci, bu eserlerde de tara önemli görevler yüklemiştir. 1. ve 2. Fantazyalar, daha sonra solo tar ve piyano için de uyarlanmıştır (Abasova ve diğ., 1996: 181).

Tar ve senfonik orkestra için ilk konçerto, Azerbaycanlı besteci Hacı Hanmemmedov tarafından Gara Garayev'in teklif ve rehberliği ile 1952 senesinde yazılmıştır. İlk icrasını usta tarzen Ehsen Dadaşov'un yaptığı bu konçerto, hem Azerbaycan bestekârlık okulunda hem de tar icracılığında yeni bir sayfa açmıştır. Besteci, bu konçertodan sonra çeşitli senelerde dört konçerto daha bestelemiştir. Konçertolardan birincisi tarzen Ehsen Dadaşov'a, ikincisi tarzen Hacı Memmedov'a, dördüncüsü bestecinin öğretmeni ve Azerbaycan'ın en büyük bestecilerinden biri olan Gara Garayev'e ve beşincisi ise tarzen Ramiz Guliyev'e hasredilmiştir (Ezimli, 2005: 1-2).

Hacı Hanmemmedov'dan başka tar için Seid Rüstemov, Süleyman Eleskerov, Cahangir Cahangirov, Tofiq Bakıhanov, Zakir Bağirov, Neriman Memmedov, Ramiz Mirişli, E. Rehmetova, Memmedağa Umudov, Nazım Guliyev, Novruz Aydemirli, Firengiz Babayeva gibi besteciler tarafından, gerek senfonik orkestra gerekse halk çalgı aletleri orkestrası eşlikli pek çok konçerto yazılmıştır. Tar konçertolarında bu müzik türünün klasik formuna riayet edilmiştir. Birinci bölüm sonat allegro formunda yazılmıştır. İkinci bölüm andante olup mahnı ve reks özellikleri üzerine kurulmuştur. Allegro olan üçüncü bölüm ise, çevik ve kıvrak rondo ritminde yazılıp şen, ümitli bir ruh hâlini ifade eden konularla zenginleşmiştir (Abdullayeva, 2002: 272).

Görüldüğü gibi, Azerbaycan'da tar, bir halk çalgısı gibi kullanılmasının yanında, âdeta bir klasik müzik çalgısı gibi de değerlendirilmiş, onlarca eserden oluşan çok özel bir repertuvara sahip olmuştur. Konçertolardan başka, Azerbaycanlı besteciler tarafından yazılmış olan ve icrası ileri teknik gerektiren sonat, sonatina, fantazy,

rapsodi, rondo, scherzo, süit, toccata vb. çeşitli formlardaki pek çok eser ve sayısız piyes tar repertuvarına kazandırılmıştır.

Azerbaycanlı besteciler tarafından bestelenmiş, özellikle lirik karakterli mahnı, romans tarzındaki vokal eserler de tar sanatçıları tarafından piyano ya da orkestra eşliğinde solo seslendirilebilmektedir. 1960'lı yıllardan başlayarak tarzen Hacı Memmedov'un öncülük ettiği bu icra tarzını, Ramiz Guliyev, Hemid Vekilov, Ağaselim Abdullayev, Firidun Elekberov, İlgar İmamverdiyev ve başka tar sanatçıları devam ettirmişlerdir. Azerbaycan bestecilerinden Cahangir Cahangirov'un "Ana"; Vasıf Adıgözelov'un "Gerenfil"; Tofiq Guliyev'in "Sene de Galmaz", "Sevgilim", "İlk Bahar"; Seid Rüstemov'un "Hardasan"; Gember Hüseyinli'nin "İlk Mehebbet", "Ay Işığında"; Fikret Emirov'un "Seni Araram", Sevil Operası'ndan "Balaşın Aryası"; Süleyman Eleskerov'un "Küsmerem", "Vetenimdir"; Emin Sabitoğlu'nun "Bu Gece", "Neyleyim" vb. eserleri, tar repertuvarına dâhil olmuş bu tarz eserlerden sadece birkaçıdır. Bu eserlerin pek çoğu Azerbaycan halk müziğine özgü ses dizilerinde yazılmış olduğundan, tar ile enstrümantal olarak seslendirilirken muğamlardan da istifade edilebilmektedir. Tarzen Hacı Memmedov'un, Cahangir Cahangirov'a ait "Ana" eserini tar ile icrası sırasında hariç segâh muğamının bir bölümünü de çalması, buna örnek gösterilebilir (Abdulgasımov, 1989: 68-71).

Azerbaycanlı besteciler dışında Batı Avrupalı ve Rus bestecilerin yazmış olduğu pek çok eser de tara uyarlanmış ve seslendirilmiştir. Azerbaycan'da tar için eser uyarlama çalışmalarının geçmişi 1920'li yıllara kadar uzanır. Tar çalgısının bugünkü zengin repertuvarına sahip olmadığı, tar eğitiminin kurumsal bir yapıya yeni kavuştuğu bu yıllarda, Üzeyir Hacıbeyov, tar için repertuvar, tar eğitimi için de eğitim materyali yaratmak maksadıyla klasik müzik repertuvarından çeşitli uyarlamalar yapmaya başlamıştır. Hacıbeyov, 1927 yılında Batı Avrupalı ve Rus bestecilerin tanınmış bazı eserlerini (örneğin, C. Gounod'nun Faust Operası'ndan "Vals", P. İ. Çaykovski'nin "Barkarolla") tar için göçürmüş ve bu eserleri bestekârın öğrencisi olan Seid Rüstemov başarı ile seslendirmiştir (Ebülgasımov, 2005: 1). Üzeyir Hacıbeyov'un ardından, Seid Rüstemov, Süleyman Eleskerov ve başka müzik adamları bu alandaki çalışmaları başarıyla devam ettirmişlerdir. Seid Rüstemov'un Mozart, Bach ve Vivaldi'den uyarladığı konçertolar, Süleyman Eleskerov'un Verdi, Çaykovski ve başka bestecilerin çeşitli eserlerinden yaptığı uyarlamalar, yapılan bu çalışmalara örnek gösterilebilir. Ayrıca, Adil Geray Memmedbeyli de Mozart'ın

“Rondo”, Glinka’nın “Vals” (İvan Susanin Operası’ndan), Musorgski’nin “Eski Kale” eserleri gibi pek çok eseri uyarlayıp tar repertuvarına kazandırarak bu alanda hizmet vermiş önemli isimlerden biridir (Abdulgasımov, 1991: 3). Zaman içerisinde yapılan transkripsiyon çalışmaları sayesinde, bugün tar repertuvarında dünya müziğine ait yüzlerce eser yer almaktadır. W. A. Mozart, A. Vivaldi, F. Mendelssohn ve başka bestecilere ait keman konçertoları, C. Rossini’nin Sevil Berberi Operası’ndan “Uvertür”, M. Glinka’nın Ruslan ve Lyudmila Operası’ndan “Uvertür”, V. Monti’nin “Çardaş”, F. Schubert’in “Serenada”, P. İ. Çaykovski’nin “Santimantal Vals”, N. Rimski Korsakov’un “Arı Uçuşu” isimli eserleri, tar için uyarlanmış eserlere verebileceğimiz örneklerin sadece birkaçıdır. Bu repertuvar, Azerbaycan’daki tar eğitiminde de son derece önemli bir yer tutmaktadır. Fikret Ebülğasımov’un aşağıda yer verdiğimiz şu sözleri, Azerbaycan’daki tar eğitiminde, uyarlanmış eserlere verilen önemi göstermesi açısından dikkat çekicidir:

Gelişmiş müzik türlerinin halk aletleri icracıları tarafından seslendirilmesi, ister ilk isterse de orta seviyeli müzik okulu öğrencilerinin müzik zevkinin gelişmesinde büyük rol oynar. Popüler müzik çalanlar klasik bestekârların operaları, baleleri vs. müzik numuneleri hakkında teessürat elde ederler. Bu bakımdan müzik okullarının halk çalgı aletleri şubesinde tahsil alan öğrenciler için klasik müzikten ibaret çocuk albümleri ve ders kitapları tertip etmek faydalı olacaktır. Dünya müzik sanatından numunelerin tarda çalınması, tarın başka halklar tarafından anlaşılmasına ve gelişimine geniş imkânlar yaratır. Tar heveskârlarının da klasik müziği tarda işitmesi onların estetik zevkinin terbiye olması açısından hayırlıdır. Millî ifacılık ananeleri ile birlikte dünya müziğinin yüksek bedii ideaları, halk çalgı aletleri ifacılığının terakkiperver, ilerici yolunu belirginleştirir (Ebülğasımov, 2005: 2).

Günümüzde Azerbaycan popüler müzik dünyasında da tar çalgısından yararlanıldığı görülmektedir. 2009 yılında Azerbaycan’ı Eurovision Şarkı Yarışması’nda temsil eden ve Aysel Teymurzade ve Arash isimli ses sanatçılarının seslendirdiği “Always” isimli şarkıda tar çalgısının kullanılması, bu duruma örnek gösterilebilir.

2.5 Azerbaycan’da Tar Eğitiminin Tarihçesi

Azerbaycan’da, Sovyet Hâkimiyetine kadar Azerbaycanlılar için müzik ihtisası -bestekârlık, vokal, Avrupa çalgı aletleri, Azerbaycan halk çalgı aletleri vs.- üzerine eğitim veren hususi bir okul olmamıştır. Eğitimli, uzman millî öğretmen kadroları mevcut değildi. Arşiv belgelerinden anlaşıldığına göre, Sovyet Hâkimiyetinden önce

Bakü’de sadece tek bir müzik okulu faaliyet göstermiştir (Abdulgasımov, 1989: 79). Bunun hakkında Üzeyir Hacıbeyov şunları yazmıştır:

Bakü henüz Çarlık Rusyasının bir vilayeti sayıldığı zamanlarda, burada, Rus İmparator Musiki Cemiyeti adında bir musiki müessesesinin şubesi olmak üzere bir musiki okulu mevcuttu. Bu okul, Bakü’de yirmi beş senelik uzun bir müddet ömür sürüp muntazam bir surette yaşadığı hâlde, kapılarını musiki tahsili arzusunda bulunan Türk çocukları için daima kapalı tutmuştur. Bu kadar uzun bir zaman içinde, bu okulda bir kişi olsun yerli Türklerden okuyan ve okulu bitiren olmamıştır. Böyle bir okulun mevcut olup olmadığı hakkında yerli Türklerin haberi bile yoktu (Hacıbeyov, 1985a: 178).

Bu koşullar, millî musiki okulu oluşturmak ve onun gelişim perspektiflerini belirlemek gibi konuları oldukça zor bir hâle getiriyordu. Fakat genç Azerbaycan’ın eğitilmiş müzikçilere ihtiyacı vardı. Bu maksatla, Halk Maarif Komiserliği (Halk Eğitim-Öğretim Merkezi) ve Şehir Maarif Şubesinin 25 Mayıs 1920 tarihli ortak kararı ile Bakü’de Halk Konservatuarı teşkil edildi. Ancak, Konservatuarın programında Azerbaycan halk musikisi ile ilgili hiçbir ihtisas sınıfı dikkate alınmamıştı. Böyle bir durum ise, halk müziği eğitiminin daha da güç hâle gelmesine sebep oluyordu (Abdulgasımov, 1989: 79).

Bunları göz önünde bulunduran Halk Maarif Komiserliği idaresi, 30 Haziran 1920’de Doğu müziği üzerine “Kısa Dönemli Müzik Eğitim Kursları” oluşturulması kararı almış ve müdür olarak da halk müziğini iyi bilen Hedice Gayıbova görevlendirilmiştir. Azerbaycan’da, halk müziği alanında eğitilmiş müzik adamlarına, öğretmenlere, Doğu ve Batı müziğini nazari bakımdan bilen ve öğreten uzmanlara duyulan ihtiyaçtan yola çıkılarak oluşturulan Kısa Dönemli Müzik Eğitim Kurslarının amacı, Doğu müziği üzerine ders verebilecek öğretmenler yetiştirmektir. Halk ezgilerini notaya almak ve muğam operalarına eşlik etmek gibi konularda genel eğitim işine yardım etmek maksadıyla, Hesen Eliyev, Arsen Yaramışev, Gurban Pirimov, Şirin Ahundov gibi tarzenler kurslara davet edilmişlerdir. Kısa Dönemli Müzik Eğitim Kurslarının ders programı, şu konulardan oluşuyordu: Doğu ve Batı müziği temel teorisi, solfej, dünya müzik tarihi, armoni, Doğu ezgilerini estetik açıdan inceleme ve armonize etme çalışmaları (Doğu aletleri ve piyano ile icra). Fakat başarı ile işe başlayan Kısa Dönemli Müzik Eğitim Kurslarının ömrü kısa olmuştur. Öyle ki, derslerde Sovyet müzik eğitiminin gerekleri istenilen düzeyde yerine getirilmiyordu. Çünkü Azerbaycan halk musikisinin dokunulmaz olduğu düşünülüyordu. Bu kursların danışmanı ve öğretmeni olan Saşa Oganezaşvili, eşsiz

bir hazine gibi düşündüğü halk ezgilerini korumak ve onun Avrupa müzik teorisi ile ilişkisini engellemek gerektiğini söylüyordu (Abdulgasimov, 1989: 79-80).

Yine aynı dönemlerde, Doğu müziği üzerine ders veren öğretmenler ve bu sahada faaliyet gösteren birçok müzik adamı arasında iki fikir akımı mevcuttu. Üzeyir Hacıbeyov'un öncülük ettiği birinci grup, Doğu müziğinin ancak Batı müziği teorisi temeline dayanarak profesyonel müzik sanatı derecesine ulaşabileceğini düşünüyor ve Doğu müziğinin pratik ve nazari eğitiminin konservatuvar bünyesinde kurulmasını istedikleri "Doğu Müziği Şubesi"nde verilmesi gerektiğini savunuyordu.

Diğer fikri savunan müzik adamları ise, Doğu müziğinin kendine özgü kanun ve metotları olduğunu, bu sebeple de Doğu Müziği Şubesinin bağımsız bir okul olması gerektiğini söylüyorlardı (Abdulgasimov, 1989: 81).

1921 yılının ortalarında, Azerbaycan Hükümeti, Üzeyir Hacıbeyov'un bu konudaki fikir ve girişimlerinin de etkisiyle Halk Konservatuvarını yeniden yapılandırma zorunluluğu gördü. Bu gelişme, Azerbaycan Devlet Konservatuvarının kurulması ile neticelendi. 1921 yılının Ekim ayında derslere başlayan Konservatuvarda beş şube faaliyet gösteriyordu: Piyano, vokal, orkestra icracılığı (keman, viyolonsel, kontrbas, flüt, obua, klarnet, fagot, korno, trombon), teorik bestekârlık ve Doğu Şubesi. Üzeyir Hacıbeyov, birçok teorik konuda ders vermenin yanı sıra, Doğu Şubesine de rehberlik ediyordu. Bu şubenin ilk öğretmenleri Üzeyir Hacıbeyov (notalı ihtisas sınıfı), M. Mensurov ve A. Yaramışev (muğam sınıfı) oldular. Fakat bu şubenin ömrü de uzun olmadı. Bu bölümde okuyanlar yüksek tahsil seviyesindeki ders programını başarılı olarak uygulayamıyorlardı. Çünkü bu öğrenciler, Konservatuvara temel müzik eğitimi almadan geliyorlardı. İlk ve orta dereceli müzik eğitim imkânı olmadığı için doğrudan yüksek müzik okulunda okumak çeşitli zorluklar yaratıyordu (Abdulgasimov, 1989: 81-82).

1922 yılı ilkbaharında, Halk Maarif Komiserliği, Doğu Şubesini Konservatuvardan ayırıp bağımsız bir müzik okulu hâline getirme konusunu ele aldı (Abdulgasimov, 1989: 83). Bunun üzerine, aynı yılın Nisan ayında, adı sonradan Asef Zeynallı Adına Bakü Orta İhtisas Müzik Okulu olarak değişecek olan, bugün ise Azerbaycan Milli Konservatuvarı Nezdinde Musiki Koleji ismiyle faaliyet gösteren Şark

Konservatuvarı³⁹ kurularak yönetimi Üzeyir Hacıbeyov'a verildi. Okulun adı, 1924 yılında Azerbaycan Devlet Türk Musiki Teknikumu⁴⁰ olarak değiştirildi (Kazımov, 2008: 17-18). Bu okul, millî müzik kadrolarının yetiştirilmesinde büyük rol oynadı. İlk yıl bin adayın başvurduğu okulda, 1923-24 eğitim-öğretim yılında okuyan dört yüz kırk yedi öğrenciden dört yüz on dokuzu Azerbaycanlı idi. Tar sınıfında, aralarında Asef Zeynallı, Seid Rüstemov gibi önemli isimlerin yer aldığı altmış dokuz öğrenci bulunuyordu. Üzeyir Hacıbeyov, Konservatuvarda olduğu gibi, burada da tar için kendi geliştirdiği mezzosoprano anahtarlı notaları uyguluyordu. Muğam dersini M. Mensurov ve A. Yaramışev, halk çalgı aletleri orkestrası çalışmalarını ise A. İonnesyan yürütüyordu. Bu yıllarda tar sınıfında okuyan öğrenciler, alan derslerinin yanı sıra müzik teorisi bilgilerine sahip oluyor, halk çalgı aletleri orkestrası içerisinde uzmanlaşıyor, konserlere çıkıyor, dünya müzik edebiyatı ve tarihi ile tanışıyorlardı. Teknikumda halk çalgı aletleri şubesi için ilk ders programı, Üzeyir Hacıbeyov tarafından hazırlanmıştır. 1925 yılında kabul edilen programda tar sınıfı için egzersizler, gamlar, bestekâr eserleriyle birlikte, halk mahnı ve reksleri, derâmed, renk ve diringeler ile muğam/destgâhların geçilmesi öneriliyordu (Abdulgasımov, 1989: 83-84). 1926 yılına kadar olan faaliyetinde okul; piyano, keman, tar, kamança, hanendelik, müzik teorisi üzerine hayli icracı ve öğretmen kadroları yetiştirmiştir. Teknikumun ilk mezunları arasında Seid Rüstemov, Asef Zeynallı, Efrasiyab Bedelbeyli, Ehmed Bakıhanov gibi Azerbaycan müziği ve tar çalgısı için önemli hizmetleri olmuş isimler yer alıyordu (Kazımov, 2008: 18).

1922 yılında Doğu Şubesi Konservatuvardan ayrılıp bağımsız bir okul olarak faaliyet göstermeye başladıktan sonra Konservatuvardaki Azerbaycanlı öğrenci sayısının azalması nedeniyle, Halk Maarif Komiserliği 1926 yılında Türk Musiki Teknikumunun Konservatuvar ile birleşmesi kararı aldı. Böylece, Konservatuvar nezdinde dört yıllık ilk dereceli müzik okulu ve beş yıllık müzik teknikumu ile dokuz yıllık bir eğitim içeren Doğu Müziği Şubesi faaliyete başlamış oldu. Bu gelişmeden sonra, Konservatuvardaki tar öğrencilerinin sayısı diğer çalgılara oranla önemli ölçüde artmıştır. Örneğin, 1929 yılında Konservatuvarın keman sınıfına altmış beş,

³⁹ Bu okulun adı çeşitli dönemlerde değiştirilmiş olmakla beraber, ilk kez faaliyete başladığı 1922 senesindeki ismi konusunda da muhtelif kaynaklarda farklı bilgiler verilmektedir. Örneğin Vagıf Abdulgasımov, okulun ilk kurulduğu dönemdeki adının "Türk Musiki Teknikumu" olduğunu yazmıştır (Abdulgasımov, 1989: 83). Nazım Kazımov ise *Seid Rüstemov* isimli kitabında, okulun ilk olarak "Azerbaycan Devlet Türk Musiki Mektebi" olarak adlandırıldığını belirtmektedir (Kazımov, 2007: 24).

⁴⁰ Teknikum: Orta dereceli ihtisas tahsili yapılan okul (Altaylı, 1994: 1116).

viyolonsel sınıfına kırk, teori-bestecilik sınıfına yirmi altı öğrenci kabul edilirken, tar sınıfına yetmiş öğrenci dâhil edilmiştir (Abdulgasımov, 1989: 85-86).

1931 senesinde Konservatuvar bünyesinde açılan ve sanayi iş kolunda çalışıp müzik öğrenmek isteyen insanlara akşam eğitimi uygulayan Fehle Fakültesi de tar eğitiminin yaygınlaşması açısından önemli bir rol oynamıştır (Abdulgasımov, 1989: 86-87).

1932 yılında Konservatuvar nezdinde yer alan Musiki Teknikumu Konservatuvardan ayrılıp, Azerbaycan Devlet Musiki Teknikumu adıyla yeniden bağımsız bir okul olarak faaliyetine devam etmiştir. 1935 senesinde, Konservatuvar bünyesindeki halk çalgı aletleri ve doğu müziği eğitimi durdurulmuş ve bu branşlar tamamıyla Musiki Teknikumuna devredilmiştir. Üzeyir Hacıbeyov ve Halk Çalgı Aletleri Şubesinin diğer üyeleri M. Mensurov, S. Rüstemov, G. Salahov vd. bu okula geçmişlerdir (Abdulgasımov, 1989: 87).

Konservatuvarda halk çalgı aletleri eğitiminin durdurulmasının birçok sebebi vardı. Öncelikle, bu alanda yetişmiş uzman sayısı çok azdı. Öğrenciler nazari bakımdan yüksek okul seviyesinde bilgi sahibi olamıyorlardı. Ayrıca, derslerde kullanmak için gerekli materyal mevcut değildi (Abdulgasımov, 1989: 87). Bütün bunların yanı sıra, 1920’lerin sonları ve 30’lu yılların başlarında bazı Azerbaycanlı aydınlar, tar ve tar eğitimi konularına menfi yaklaşım göstermekte, tarın Azerbaycan çalgısı olmadığını, onun İran’a ait olduğunu, içtimaî geçmişinin şüpheli olduğunu, feodalizm kalıntısı, geleceği olmayan ve Fars müziğini yayan bir alet olduğunu iddia etmekteydiler (Abdulgasımov, 1989: 57-58). Tar hakkındaki bu olumsuz bakış açısı öyle bir noktaya gelmiştir ki, 12 Ocak 1929 tarihinde Azerbaycan Dram Tiyatrosu binasında “tarın bir müzik aleti olarak gerekli olup olmadığı” hakkında mahkeme kurulmuş ve tar çalgısının yasaklanması teşebbüsünde bulunulmuştur (Ebülgasımov, 1991: 6). Bu düşüncenin önde gelen isimlerinden Halk Maarif Komiseri Mustafa Guliyev, 1926 senesinde Maarif ve Medeniyet dergisinin 7. sayısında “Azerbaycan Musigi Kültürünün İnkişafı Meseleleri” adlı makalesinde tarın hiçbir geleceğinin olmadığını ve olamayacağını, bu çalgının ortadan kaldırılması gerektiğini yazmıştır (Abdulgasımov, 1991: 3). Guliyev, 17 Şubat 1929 tarihinde Yeni Yol isimli gazeteye verdiği mülakatta da tar ile ilgili olarak şu sözleri sarf etmiştir:

Müziğin gelişimi ile müzik aletleri arasında sıkı rabita ve alaka vardır. Tarihin gidişi gösterir ki, her bir halkın iktisadi düzeni değişince müzik aletleri de değişir. Hâkim sınıf

kendine göre sanat yaratır ve bu sanat vasıtasıyla da kendi nüfuzunu ve hâkimiyetini başkalarına tanıtmaya ve aşılamaaya çalışır. Mesela, Rusya'nın feodal zamanında meydana gelen "Gysli" ve saire aletler şimdi ortadan kaldırılmıştır. Bu bizim söylediğimizi sübut etmektedir. Tar meselesine de biz bu bakış açısıyla yaklaşmaktayız. Hayatımız değişiyor; kentlerimiz yenileşiyor; her tarafta yeni ahenkler, yeni sesler iştiliyor. Fakat eski İran aristokrasisi tarafından kurulmuş ve icat olunmuş aletler bu nağmeyi verememektedir. Tar, Avrupa müzik tekniğinin benimsenmesinde kendi kuruluşu ve sistemi ile büyük engeller yaratmaktadır... Edebiyat (literatür-A.S.T.) yaratamayan müzik aletlerinin geleceği yoktur. Tar ise hiçbir edebiyat yaratamamış ve yaratamayacaktır. Edebiyat yaratabilmek için nota usulü olmalıdır (*Yeni Yol*, 1929: 4).

Üzeyir Hacıbeyov'un başını çektiği bir diğer grup ise, tar hakkındaki bu olumsuz fikir ve yaklaşımlara itiraz etmekteydi. Hacıbeyov, aşağıda yer alan şu sözleriyle hem Mustafa Guliyev'in yukarıdaki yaklaşımına cevap vermiş hem de tar çalgısına verdiği önemi dile getirmiştir:

...Guliyev yoldaş yalnız Avrupa musikisi tahsilinin taraftarıdır... Tar tahsilinin taraftarı değildir ve hatta tarın halk musikisi aleti olduğuna da inanmamaktadır... Elbette, eğer musiki tahsilini yalnız Avrupa musikisinden ibaret hesap etseydik, biz de yoldaş Guliyev ile beraber tar tahsilinin lüzumsuz bir şey olduğunu ikrar edip lağvedilmesinin taraftarı olurduk. Fakat bu hususta bizim fikrimiz böyledir ki, Avrupa musikisinin yanı sıra bir de Şark musikisi vardır ve biz Azerbaycanlılar Şark ehlinde olduğumuza göre musiki tahsili işinde Şark musikisine karşı lakayt kalırsak, kendi medeni vazifemizi yeterince ifa etmemiş oluruz. Tar ise Şark musikisi tahsilini yaygınlaştıracak en kıymetli ve en önemli çalgıdır (Hacıbeyov, 1985a: 203).

1935 yılından başlayarak tar eğitiminin gelişiminde (bugünkü adı Azerbaycan Millî Konservatuarı Nezdinde Musiki Koleji olan) Musiki Teknikumunun önemli bir rolü olmuştur. Üzeyir Hacıbeyov, bu okula eğitimli ve uzman tar öğretmenlerini davet ederek, onlarla birlikte öğrencilere halk müziğinin sırlarını, teorik kanunlarını ve tahlilini, Azerbaycanlı ve diğer ülke bestecilerinin eserlerini öğretmiştir (Abdulgasımov, 1989: 89). 1953 senesinde Musiki Teknikumuna ilk profesyonel bestekâr Asef Zeynallı'nın adı verilmiştir (Kazımov, 2008: 19). 2001 yılında bugünkü ismi olan "Azerbaycan Millî Konservatuarı Nezdinde Musiki Koleji" adını almasına rağmen okul, halk arasında bugün bile "Asef Zeynallı" adıyla anılmaktadır. Musiki Koleji, günümüzde de tar eğitimi için en önemli eğitim kurumlarının başında gelmekte olup, çocuk müzik okulları için öğretmen yetiştirmek ve öğrencileri yüksek müzik okulları için hazırlamak görevlerini başarıyla sürdürmektedir.

1935 yılında tar eğitiminde görülen en büyük başarılarından biri, tarzen, besteci ve öğretmen Seid Rüstemov'un yazdığı Tar Mektebi isimli metodun eğitim hayatına girmesi olmuştur (Abdulgasımov, 1989: 87). Üzeyir Hacıbeyov'un rehberliğinde yazılan bu metot, hâlen Azerbaycan'da ilk ve orta dereceli müzik okullarında ve ülkemizde tar eğitimi verilen pek çok eğitim kurumunda tar eğitimi için esas ders kitabı olarak kullanılmaktadır. Bu metottan, tar eğitiminin verildiği İran, Orta Asya ve bazı Arap ülkelerinde de yararlanılmaktadır. Tar eğitimi için yazılan bu ilk ders kitabı, her şeyden önce tarın nota ile eğitiminin esaslarını belirlemiş, nota ile tar çalabilen icracılar neslinin yetişmesine zemin yaratmıştır. Tar Mektebi, 1935 yılındaki ilk neşrinden sonra, üzerinde yapılan yenilikler ile çeşitli senelerde (1948, 1954, 1960, 1966, 1974, 1979, 1985 ve 1994) sekiz defa daha basılmıştır. Rüstemov'un, Tar Mektebi'nden sonra 1950 yılında çıkardığı Tar Üçün Melodik Etüdler isimli kitap da tar eğitiminde bir başka önemli adım olmuştur (Kazımov, 2007: 21-29; Abdullayev, 2009: 123).

Azerbaycan'da tar eğitiminin temellerinin atılmasında ve gelişim yollarının belirlenmesinde Üzeyir Hacıbeyov'un çok değerli katkıları olmuştur. Tar için yazılan notalarda bugün de kullanılmakta olan mezzosoprano anahtarını 1920'lerde belirleyen Hacıbeyov, eğitim materyali yaratmak için klasik müzik bestecilerinin çeşitli etüt ve eserlerini tar için uyarlamıştır (Abdulgasımov, 1989: 56). Bu girişimler bazı halk müziği sanatçıları arasında rahatsızlık yaratmış ve tarda klasik müzik icra etmenin muğam sanatına zarar verdiği eleştirilerini beraberinde getirmişse de, Hacıbeyov halk müziği ve çalgılarının gelişimini Batı müziğini öğrenmekte görmüştür (Abdulgasımov, 1989: 88). Bununla beraber, tarın bir halk müziği çalgısı olduğu gerçeğini hiçbir zaman dikkatten kaçırmayan besteci, buna zarar verecek her türlü girişimin de karşısında olmuştur. Örneğin, 1936 yılında, tarın kolunda yer alan beş adet muğam perdesinin fazla olduğunu ve bunların kesilip atılması gerektiğini söyleyenlere karşı matbuat sayfalarından şiddetle karşı çıkmıştır (Orhanbeyli ve Eliyev, 1969: 12).

Üzeyir Hacıbeyov'dan sonra Azerbaycan'daki tar eğitiminin gelişiminde Seid Rüstemov ve Adil Geray Memmedbeyli gibi isimlerin çok önemli katkıları olmuştur. Tar dersi vermenin yanı sıra, repertuvar oluşturmak amacıyla Azerbaycan, Rus, Sovyet ve Batı Avrupa klasik bestekârlarının eserlerini tar için uyarlamış olan bu müzik adamları, ayrıca tar repertuvarına kendilerinin bestelediği pek çok orijinal eser

kazandırmışlardır. Tarda muğam ihtisası üzerine önemli katkılarda bulunan tarzenler arasında ise Ehmet Bakıhanov, Behram Mensurov ve Hosrov Melikov'un isimleri sayılabilir (Abdulgasimov, 1989: 90).

Azerbaycan'ın Bakü dışındaki şehirlerinde açılmış olan müzik okullarının da tar eğitiminin gelişim ve yaygınlaşmasındaki payı büyüktür. Gence şehrinde 1923 yılında Meşedi Cemil Emirov'un girişimleri ile açılan müzik okuluna ilk yıl otuz dokuz öğrenci kabul edilmiştir. Emirov, bu okulun ilk direktörü (1923-1928) olmuştur. Ayrıca okulda tar dersleri vermiş ve halk çalgı aletleri orkestrasına rehberlik etmiştir. Daha sonraları büyüyerek, 1928-29 eğitim-öğretim yılında Musiki Teknikumuna dönüştürülen bu okul, Fikret Emirov, Genber Hüseyinli gibi önemli müzik adamlarının yetişmesinde pay sahibi olmuştur (Şuşinski, 1985: 230-231). 1930'lu ve 40'lı yıllarda Şuşa Orta İhtisas Müzik Okulu da özellikle tar öğretmeni Resul Esedov'un değerli katkılarıyla tar icracılarının yetişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bestekârlar Süleyman Eleskerov, Eşref Abbasov ve pek çok önemli müzik insanı bu okulda tar eğitimi almışlardır. 1950-70 yılları arasında, Azerbaycan'ın Agdam, Şeki, Lenkeran, Sumgayıt ve Nahçıvan gibi şehirlerinde de orta ihtisas müzik okulları açılmış ve ilk günden itibaren bu okullarda tar sınıfı faaliyet göstermeye başlamıştır (Abdulgasimov, 1989: 91-92).

Azerbaycan'da halk müziği ve çalgılarının göstermiş olduğu gelişimin bir sonucu olarak, 1957 senesinde Üzeyir Hacıbeyov Adına Azerbaycan Devlet Konservatuvarında Halk Müziği Kürsüsü, 1966 yılında ise özel tar ve kamança sınıfları açılmıştır. Konservatuvarda oluşturulan tar sınıfının ilk öğretmenleri Seid Rüstemov ve Adil Geray Memmedbeyli olmuştur (Abdulgasimov, 1989: 92).

2000 yılına kadar Üzeyir Hacıbeyov Adına Azerbaycan Devlet Konservatuvarı adıyla faaliyet gösteren bu okul, bugün eğitim hayatına Üzeyir Hacıbeyli Adına Bakü Müzik Akademisi ismiyle devam etmektedir. 2000 senesinden sonra tar ve diğer halk çalgı aletleri ile Azerbaycan halk musikisinin eğitimi yeni kurulan Azerbaycan Millî Konservatuvarı çatısı altında verilmekte olup, Bakü Müzik Akademisinde ise yalnızca Batı müziği ve çalgılarının eğitime devam edilmektedir (Abdulgasimov, 2009). Müzik eğitiminde gerçekleştirilen bu önemli yeniliğin müzik ve özellikle de tar eğitimine yansımalarıyla ilgili Azerbaycan'da çeşitli görüşler mevcuttur. Bu konuda düşüncelerini sordukumuz Azerbaycanlı tar öğretmenlerinin önemli bir kısmı, yüksek tar eğitiminin Bakü Müzik Akademisi yerine Azerbaycan Millî

Konservatuvarında verilmeye başlanmasını, tar eğitimi açısından olumsuz olarak görmektedir. Hâlihazırda Bakü Müzik Akademisinde görevine devam etmekte olan ünlü tar icracısı ve öğretmeni Prof. Ramiz Guliyev'in bu konudaki görüşleri şöyledir:

“Tar eğitimi, o zamanki adı Azerbaycan Devlet Konservatuvarı olan bu kurumda verilirken, bir odadan keman, diğer bir odadan tar sesi duyuluyor, Doğu ile Batı müziği bir arada yer alıyordu. Bu durum, tar ve diğer halk çalgı aletlerini çalan öğrencilerin Batı çalgılarını işitip bu çalgıların teknik imkânlarını görerek kendilerini geliştirmelerini ve Batı müziği repertuarından istifade etmelerini sağladığı gibi, diğer çalgıları çalanların da Azerbaycan müziğini tanımalarına imkân veriyordu. Şimdi ise, öğrenciler bu imkândan mahrum kaldılar” (Guliyev, R., 2009).

Azerbaycan Millî Konservatuvarının, tar öğretmenlerinden Prof. Dr. Oktay Guliyev, Prof. Memmedağa Kerimov ve başkaları ise bu düşüncenin aksine, halk müziği ve çalgıları eğitiminin ayrı bir okulda verilmesinin müspet gelişmelere sebep olduğunu, örneğin Azerbaycan Devlet Konservatuvarında eğitimi verilmeyen balaban çalgısının da eğitiminin verilmeye başlandığını ve muğam eğitiminin eskiye oranla daha detaylı ve yüksek seviyede verilmeye başlandığını belirterek bu değişikliği olumlu karşılamaktadırlar (Guliyev, O., 2009; Kerimov, 2009). Azerbaycan Millî Konservatuvarı rektör yardımcısı ve Azerbaycan Tarı kitabının yazarı Prof. Vagif Abdulgasimov da bu görüşü şu sözlerle desteklemektedir:

“Azerbaycan Millî Konservatuvarının kurulduğu 2000 yılına kadar Azerbaycan Devlet Konservatuvarında eğitimi verilen tar ve diğer millî musiki aletleri öylesine inkişaf etmişti ki, bu inkişaf Azerbaycan Millî Konservatuvarının kurulmasını zaruri hâle getirmiştir. Biz, aradan geçen yıllar içerisinde kendi ifacılarımızı, eğitim kadrolarımızı yetiştirdik. Halk çalgı aletlerimiz için başka halklarda olmadığı kadar zengin bir repertuar yarattık. Bütün bu gelişmeler millî musiki eğitiminin Avrupa musikisinden ayrılmasını ve kendi yolunda devam etmesini gerektirmiştir. Millî musikinin daha fazla inkişaf etmesi için bu zorunluydu” (Abdulgasimov, 2009).

2.5.1 Azerbaycan'da tar eğitiminin bugünkü durumu

Azerbaycan'daki mevcut tar eğitim sistemi, eğitim aşamaları ve eğitim kurumları gibi konular hakkında bilgi vermeden önce, bu ülkedeki genel eğitim sistemine kısaca değinmek yerinde olacaktır. Azerbaycan'da uygulanmakta olan eğitim sistemi şu basamak ve seviyelerden oluşmaktadır:

1. Okul Öncesi Eğitim
2. Genel Eğitim
 - a. İlköğretim – Dört yıl (1-4. sınıflar)
 - b. Genel ortaöğretim – Beş yıl (5-9. sınıflar) →
 - c. Tam ortaöğretim – İki yıl (10-11. sınıflar) →
- Mesleki Eğitim: Teknik Meslek Eğitimi / Orta İhtisas Eğitimi
3. Yükseköğretim
 - a. Lisans
 - b. Master
 - c. Doktora

Azerbaycan Cumhuriyeti'nde ilköğretime altı yaşından sonra başlanmaktadır. Bu ülkedeki zorunlu eğitim süresi dokuz yıl olup genel ortaöğretimi de kapsamaktadır. Öğrenciler genel eğitimin dokuzuncu ve on birinci sınıflarından sonra, yetenek ve ilgileri doğrultusunda mesleki eğitim alabilecekleri okullara geçiş yapabilmektedirler. Yükseköğretim ise üniversite, akademi, enstitü, konservatuvar vs. gibi kurumlarda verilmekte olup, bu kurumlar özerk bir yapıya sahiptirler (Url-2).

Azerbaycan eğitim sisteminin içinde “incesanat” adı verilen güzel sanatlar eğitimi ayrı bir yer işgal etmektedir. 1928 yılından itibaren ülkede müzik ve resim alanında üç basamaklı bir eğitim sistemi tatbik olunmaya başlamış ve aynı sistem günümüze dek korunmuştur (Url-3). Güzel sanatlar eğitimi, mecburi olmamak kaydıyla ilköğrenim döneminde başlamaktadır. Öğrenci, ilköğretim okuluna giderken aynı zamanda isterse sanat eğitimi veren okullara da devam edebilmektedir. Yetenekli öğrenciler daha sonra bu okulların bir üst kademesi olan ve lise eğitimi yerine geçen okullarda eğitim alabilmektedirler. Ağırlıklı sanat eğitimi verilen bu tip okullardan mezun olan öğrenciler, yükseköğrenimlerine konservatuvar, müzik akademisi veya güzel sanatlar üniversitelerinde devam edebilmektedirler. Kültür-sanat alanında faaliyet gösterecek kadroları yetiştiren bütün eğitim kurumlarının Kültür Bakanlığına tabi olduğu Sovyet Dönemi uygulamasından farklı olarak, bugün Azerbaycan'da güzel sanatlar alanında yalnız ilköğretim düzeyinde eğitim veren (iptidai) eğitim kurumları Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlıdır. Öyle ki, çocuk müzik, resim ve güzel sanatlar okulları ile bu ülkede tek olan koreografi okulu Kültür ve Turizm Bakanlığının; orta ihtisas ve yüksekokullar (teknikum, kolej, akademi, üniversite vs.) ise Eğitim Bakanlığının tabiiyetindedir (Url-4).

Azerbaycan Devlet İstatistik Komitesi (2009-2010 eğitim-öğretim yılı öncesi) verilerine göre, ülkede ilköğretim düzeyinde müzik, güzel sanatlar ve resim eğitimi veren iki yüz otuz altı adet okul bulunmaktadır. Bu okullarda yetmiş binden fazla öğrenci öğrenim görmektedir. Bahsi geçen okullar içerisinde büyük çoğunluğu, müzik alanında eğitim veren okullar teşkil etmektedir. Ülkede ilköğretim seviyesinde eğitim veren yüz seksen üç adet müzik okulu yer almaktadır. Bu okullarda çocuklar klasik (piyano, keman, viyolonsel, flüt, klarnet, obua, trompet, tuba, korno, fagot ve vurmali çalgılar) ve halk (tar, kamança, saz, balaban, garmon, kanun, nağara vs.) çalgı aletleri üzerine eğitim alabilmektedirler. Azerbaycan genelinde sayıları elli üçe varan güzel sanatlar okullarında ise müzik şubesi ile beraber resim ve koreografi şubeleri de faaliyet göstermektedir (Url-5).

Azerbaycan'daki üç basamaklı güzel sanatlar eğitim sistemi tar eğitimi için de söz konusudur. Tar eğitimi, sayıları Azerbaycan genelinde iki yüz otuzdan çok (sadece Bakü genelinde kırk civarında) olan çocuk müzik ve çocuk güzel sanatlar okullarında başlamaktadır. Dokuz-on iki yaşlarında başlanan bu eğitim beş yıl sürmektedir. Öğrenciler, tar ve diğer müzik derslerini yarı zamanlı eğitim veren bu müzik ve güzel sanatlar okullarında öğrenmekte, diğer derslerini ise genel eğitim veren okullarda devam ettirmektedirler. Çocuk müzik ve çocuk güzel sanatlar okullarını bitiren öğrenciler, tar eğitimlerini, ikinci basamak olan orta ihtisas müzik okullarında (teknikum, kolej) sürdürmektedirler. Çocuk müzik ve güzel sanatlar okullarında eğitim alan binlerce öğrenci arasından, müzik eğitimlerini devam ettirmek isteyenlerin tabi tutulduğu sınavlarla en yetenekli ve başarılı olanlar seçilmekte ve dört yıl boyunca orta ihtisas müzik okullarında eğitim almaktadırlar. Çalgı ve diğer müzik derslerinin yanı sıra tarih, coğrafya, matematik, edebiyat, fizik, kimya, biyoloji, psikoloji, yabancı dil gibi derslerin tamamı bu okullarda okutulmaktadır. Azerbaycan'da orta ihtisas müzik okulları içerisinde en eski ve tanınmış olanı Azerbaycan Millî Konservatuarı Nezdinde Musiki Kolejidir. Diğerleri ise, Sumgayıt Musiki Teknikumu, Şeki Musiki Teknikumu, Nahçıvan Musiki Koleji, Gence Musiki Teknikumu, Ağdam Musiki Teknikumu, Şuşa Musiki Teknikumudur.

Ayrıca, Bakü, Şamahı ve Şuşa’da üç adet Medeni Maarif Teknikumu mevcut olup, bunlarda da tar eğitimi verilmektedir⁴¹ (Kazımov, 2009).

Yukarıda bahsedilenlerin yanı sıra, Azerbaycan’da tar eğitiminin ilk iki basamağını birden bünyesinde bulunduran on bir yıllık müzik okulları da bulunmaktadır. Bu okullardan en önde geleni Bülbül⁴² Adına Orta İhtisas Müzik Okuludur. Bahsedilen okullar, altı-yedi yaşlarından itibaren tar öğrencisi kabul etmektedirler (Memmedov, 2009). Toplam on bir yıllık bir öğrenim gören öğrenciler, tar eğitiminin ilk iki basamağını aynı okulda tamamlamakta, müzik derslerinin yanında diğer derslerinin tamamını da bu okullarda almaktadırlar.

Tar eğitiminde üçüncü basamak ise ali (yüksek) okullarda verilen eğitimidir. Söz konusu bu yüksek eğitim ise, Azerbaycan Millî Konservatuvarı, Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncəsənət (Güzel Sanatlar) Üniversitesi ile Nahçıvan’da bulunan Devlet Konservatuvarında yürütülmektedir (Kazımov, 2009). Yüksek öğrenimlerini tamamlayan öğrenciler, lisanüstü eğitimlerini de yine bu yüksek okullarda devam ettirebilmektedirler.

2.6 Türkiye’de Tar ve Tar Eğitimi

Azerbaycan ve İran başta olmak üzere çeşitli Yakın Asya ülkelerinde yaygın olarak çalınan tar, Anadolu’da (Kars, Iğdır ve civarında yaşayan Azerbaycan kökenli insanlar tarafından çalınması haricinde) yaygınlaşmış bir çalgı değildir. Azerbaycanlı büyük müzik adamı Üzeyir Hacıbeyov, 1926 yılında Maarif ve Medeniyyet isimli dergide Azerbaycan çalgı aletlerini anlattığı makalesinde bu durumdan şu sözlerle bahsetmiştir:

“Azerbaycan halkının millî musiki aleti üç kısımdır: Simliler, nefes verenler ve zerb edilenler. Simli veya telli alet dahi iki çeşittir: Kısasesli ve uzunsesliler. Kısasesli telli aletin en meşhuru tardır ki, Azerbaycan’dan başka İran’da dahi meşhurdur. Anadolu Türkleri arasında yoktur” (Hacıbeyov, 1985a: 191).

Türkiye’deki müzik çevrelerinin modern Azerbaycan tarı ile ilk tanışıklığı, Azerbaycanlı tarzen Meşedi Cemil Emirov’un 1910’lu yılların başlarında İstanbul’a

⁴¹ Azerbaycan Cumhuriyeti Bakanlar Kurulunun, 16.06.2010 tarihinde aldığı karar gereği musiki teknikumlarının adları “musiki koleji”, medeni maarif teknikumlarının adları ise “humanitar koleji” olarak değiştirilmiştir (Url-6).

⁴² 1897-1961 yılları arasında yaşamış meşhur halk mugannisi Bülbül (Mürtüza) Meşedi Rıza oğlu Memmedov (Şuşinski, 1985: 406).

gelmesiyle gerçekleşmiştir. Dönemin önde gelen tar sanatçılarından biri olarak kabul edilen Emirov⁴³, genel müzik eğitimi almak ve Osmanlı-Türk müziğini yerinde araştırmak için geldiği İstanbul’a tarını da beraberinde getirmiştir. İki yıla yakın süre kaldığı İstanbul’da Azerbaycan musikisinin gayretli bir tebligatçısı olarak da faaliyet gösteren Emirov, çeşitli vesilelerle verdiği konserlerde klasik Azerbaycan muğam ve tesniflerini maharetle okumuş ve tarı ile solo icralar gerçekleştirmiştir. Sanatçının verdiği bu konserler büyük rağbetle karşılanmıştır. İstanbul’daki müzik çevreleri, tarın sine üzerinde tutulup çalındığını ilk defa Emirov’un icrasında görmüşlerdir (Şuşinski, 1985: 225-226).

Emirov, Türkiye’de kaldığı süre içerisinde kendi ülkesinin müziği hakkında İstanbul’daki müzik çevrelerine önemli bilgiler vermiş ve bu bilgiler üzerine Rauf Yekta Bey, dönemin en nüfuzlu dergilerinden Şehbal’de Emirov hakkında taltif edici ifadelerin de yer aldığı bir makale kaleme almıştır (Bk. Şekil A.1). “Kafkasya’da Musiki” adını taşıyan makalede Rauf Yekta Bey, konuyla ilgili olarak şu sözlere yer vermiştir:

“Teşekkür olunur ki, Kafkasya’nın en maruf bir sanatkâr-ı musikisi olup nota öğrenmek ve Osmanlı musikisini tettebbu etmek maksat-ı terakkiperveranesiyle ‘Gence’ şehrinden Dersaadet’e gelerek ahiren memleketine avdet eden Cemil Emirov Bey ile husule gelen maarife-i samimiye, o diyarın musikisi hakkında kıymettar bir hayli malumat elde edinmemize sebep oldu” (Rauf Yekta, 1912: 210).

Bahsi geçen makalede, Meşedi Cemil Emirov’un tar çalarken çekilmiş bir fotoğrafına ve kendisi tarafından notaya alınan “Heyratı” zerbi muğamının notasına da yer verilmiştir (Bk. Şekil 2.37 ve Şekil 2.38). Rauf Yekta Bey bu durumu şu sözlerle anlatmaktadır:

“Mîr muhteremin muharrir-i âcize yadigâr bıraktığı resmi ile telifat-ı musikisinden Kafkasya’da en ziyade iştihar etmiş olan ‘Herati’ nam eserinin notası Şehbal’in bu nüshasına derç edilmiştir” (Rauf Yekta, 1912: 210).

⁴³ Meşedi Cemil Emirov, Azerbaycanlı bestekâr Fikret Emirov’un babasıdır.



Şekil 2.37 : Meşedi Cemil Emirov.

“Kafkasya’da Musiki” isimli makalede bulunan “Heyratı” isimli eserin aşağıda da yer verdiğimiz notasının üst tarafında, eski harflerle şu bilgilerin yer aldığı görülmektedir:

“HERATİ, Kafkasyalı Cemil Efendi’nin, (Bu sahifedeki makalede şayan-ı dikkat tafsilatı vardır)” (Rauf Yekta, 1912: 211).



Şekil 2.38 : Heyratı.

Rauf Yekta Bey, aynı makalesinde Emirov'un çaldığı tarın strüktürü hakkında da ilginç bilgiler vermiştir:

“Ali Şirazi'nin İran'dan getirdiği tarın yalnız beş teli var iken Sadık on sekiz telli bir tar icat ederek hayatında hep onunla terennümsaz olmuş; mehaza şimdiki tarlarda -ki Cemil Emirov Bey'in elinde tuttuğu tar bu cinstendir- yalnız on üç tel mevcuttur. Bir de İran sazandeleri tarı, bizim tamburilerimiz gibi kucaklarına aldıkları hâlde, Kafkasyalılar göğüsleri hizasına kaldırmaktadırlar ki bu da Sadık'ın eser-i ihdasıdır” (Rauf Yekta, 1912: 210).

Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere, Mirze Sadık Esedoğlu, evvela on sekiz telli bir tar geliştirmiş ve tardaki tellerin sayısı tedricen azaltılmıştır. Bilindiği gibi, bugün çalınmakta olan tarlarda on bir tel mevcuttur.

Türkiye'deki müzik insanlarını Azerbaycan tarı ile ilk kez tanıştıran kişi olan Meşedi Cemil Emirov 1912 yılında⁴⁴ ülkesine geri döndükten sonra, bu çalgıya olan ilgi de ortadan kalkmıştır.

1. Dünya Savaşı, Bolşevik İhtilali ve daha sonra cereyan eden başka bazı siyasi ve sosyal gelişmeler sonucu, Azerbaycan ile ülkemiz arasında sanat ve başka alanlarda yaşanan uzunca bir diyalog kopukluğunun ardından Türkiye'de tarın tekrar gündeme gelmesi, çok sonraki yıllara, 1960'lara denk gelir. 1940'lı yıllardan itibaren radyoevlerinde çeşitli Türk halk müziği çalgı ve ses toplulukları oluşturulmaya başlanmış ve başlangıçta yalnız bağlama ailesine ait çalgıların yer aldığı bu toplulukların zaman içerisinde çeşitli bölgelere ait ezgileri icra etmeye başlamasıyla beraber farklı çalgıların kullanılması ihtiyacı da ortaya çıkmıştır. Bu ihtiyaca binaen 1964 yılında Bakü yapımı bir tar temin ederek üzerinde inceleme ve çalışmalara başlayan Şenel Önalı, 1968 yılında tarın sesini ilk olarak TRT İstanbul Radyosundan, Neriman Altındağ Tüfekçi yönetimindeki Kadınlar Korosunda Seha Okuş'un söylediği “Dişlerin İncidendir, Dürdendir İncidendir” ezgisinin başında yaptığı mahur açış ve aynı ezgiye refakat etmek suretiyle halka duyurmuştur. Daha sonra 70'li yıllarda, yine TRT İstanbul ve İzmir Radyolarında Yavuz Top ve Talip Özkan da bu çalgıyı çeşitli radyo ve televizyon programlarında kullanmışlardır. Şenel Önalı'nın 1975 senesinde TRT İstanbul Televizyonunca hazırlanan ve Erdebili ses sanatçısı Huşeng Azeroğlu ile beraber katıldığı bir programda tar

⁴⁴ Meşedi Cemil Emirov'un İstanbul ziyaretinin hangi tarihler arasında gerçekleştiği hakkındaki detaylı açıklama, EK A.2'de yer almaktadır.

çalması, bu çalgının halk tarafından otantik bir sanatçıyla beraber görülmesini sağlamış, bu da onun yaygınlaşmasında ve sevilmesinde önemli bir adım olmuştur (Önaldı, 1983: 8-9).

Necmi Berbergil, 1979 yılında TRT İstanbul Radyosunun açmış olduğu sınavı kazanarak, Kurumda “tar sanatçısı” ünvanını elde eden ilk kişi olmuştur (Berbergil, 2006). Daha sonraki yıllarda, Zeki Adsız, Nevcivan Sevindik Özel, Zafer Gündoğdu, Turan Özcan, Burhan Şahin, Adnan Şahin, Hulki İpek, Mirza Başara, Murat Akçay gibi isimler TRT’nin açmış olduğu sınavları kazanıp bu kurumda tar çalmaya başlayan isimler arasına katılmışlardır (Önaldı, 1983: 10).

Türkiye’de tar çalgısı, günümüzde TRT’nin yanı sıra, hem Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı Türk halk müziği koroları ile yine bu bakanlık bünyesinde yer alan çeşitli topluluklarda hem de özel bir takım topluluklar içerisinde icra edilen bir enstrüman hâline gelmiştir. Ayrıca, popüler müzik piyasası içerisinde sadece halk müziği yapımlarında değil, farklı müzik türlerinde de kullanılan ve tercih edilen bir konuma sahip olmuştur.

Türkiye’deki ilk resmi tar eğitimi, esasen 1975 yılı sonunda kurulan, fakat 03.03.1976 tarihinde derslere başlanan ve bugünkü adı İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı olan İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında, yine Şenel Önaldı’nın şahsi çabalarıyla başlatılmış ve tar da bu kurumda eğitimi verilen çalgı aletlerinden biri hâline gelmiştir. Öğreticilik görevi Şenel Önaldı’ya verilmiştir. Necmi Berbergil, İbrahim Hürriyet ve Gürkan Özpeker, televizyon ve radyo yayınları vasıtasıyla Türkiye’de seilmeye başlanan tar çalgısına ilgi duyarak, 1977-78 eğitim-öğretim yılında Konservatuvarda tar eğitimi almaya başlayan ilk öğrenciler olmuşlardır (Önaldı, 1983: 9). (Bk. Şekil 2.39).



Şekil 2.39 : Türkiye’deki ilk tar öğrencileri. Sol baştan: Gürkan Özpeker, Necmi Berbergil, İbrahim Hürriyet. Kemane: Fatih Gürgün.

Şenel Önalı’nın, tar algısının Türkiye’de tanınması ve yaygınlaşması konularında yaptığı çalışmalar arasında, gerek şahsi gerek Konservatuvardaki ğrencileri ile birlikte İstanbul ve başka şehirlerde verdiği konserlerin büyük önemi vardır. Aşağıdaki fotoğraf (Şekil 2.40), Önalı’nın İranlı tarzen Mahmut Şatıryan ve tar öğrencileri ile 1983 yılında İstanbul Teknik Üniversitesinin Maçka Kampüsü’ndeki G Amfisinde verdiği konsere aittir:



Şekil 2.40 : Şenel Önalı (önde, sol başta) ve Mahmut Şatıryan (Önalı’nın yanında) tar öğrencileri ile konserde.

Konservatuvar dışında, bir ortaöğretim kurumunda görülen ilk tar dersi, 1983-84 eğitim-öğretim yılında, Millî Eğitim Bakanlığına bağlı Bahçelievler İzzet Ünver Lisesinde gerçekleştirilmiştir. Bu okulda müzik öğretmenliği yapan Saim Koşar, tarı ilk olarak bu eğitim-öğretim yılı içerisinde kendi öğrencilerine öğretmeye başlamıştır (Önalı, 1983: 10).

Türkiye’de birçok üniversiteye bağı konservatuvarlarda ve bazı özel eğitim kurumlarında tar eğitimi hâlen sürdürölmektedir. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı hâlihazırda tar eğitimi verilen örgün eğitim kurumlarıdır.

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Türkiye’de kurumsal bir çatı altında sistemli tar eğitimi verilen ilk resmi eğitim müessesesidir. 1976 senesinde İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı adıyla eğitim hayatına başlayıp 1982’de İstanbul Teknik Üniversitesine bağlanan bu okulda, tar eğitimi, Doç. Dr. Şenel Önalı tarafından 1977 yılında başlatılmıştır. Önalı’nın Konservatuvardan emekli olduğı 2001 yılına dek kendisinin öncülüğünde ve günümüze kadar geçen süre zarfında Gürkan Özpeker, Hacer Tölay, Nevcivan Özel, İlker Çelik, Kazım Gürkan, Akif Sadıgov ve Arif Abdullayev’in kısa süreli hizmetleriyle yürütölölen tar eğitimi, hâlen, 1996’da ders saat ücretli öğretim görevlisi olarak başladığı tar öğretmenliğini 2003’ten itibaren araştırma görevlisi olarak sürdüren A. Serhat Turunç tarafından devam ettirilmektedir.

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında bulunan yedi bölümden beşinde, hâlihazırda tar eğitimi verilmektedir. Bu okulun Çalgı Bölümü, Türkiye’de ortaöğretim düzeyinde tar eğitimi verilen ilk ve -şu anda- tek bölüm olma özelliğini taşımaktadır. Çalgı Bölümü Hazırlayıcı Birimde dört yıllık lise eğitiminin ardından sekiz yarıyıllık lisans evresinde verilen tar eğitimi, aynı okulun diğör bölümlerinde lisans düzeyinde başlamakta ve öğrenim süresi son yıllarda yürürlöğe giren çeşitli eğitim planlarına göre farklılıklar göstermektedir. Müzik Teorisi Bölümünde⁴⁵ 2005-2006 eğitim-öğretim yılından itibaren yedi yarıyıl olan çalgı dersleri, 2010-2011 eğitim-öğretim yılından sonra uygulanmaya başlanan yeni ders planlarında sekiz yarıyıla çıkarılmıştır. Ses Eğitimi Bölümü ve Türk Halk Oyunları Bölümünde 2005-

⁴⁵ Bu bölümün daha önceki adı Temel Bilimler Bölümüdür.

2006'dan sonra altı yarıyıl şeklinde uygulanan tar ve diğer çalgı dersleri ise yeni (2010-2011) ders planlarına göre dört yarıyla düşürülmüştür. Ses Eğitimi Bölümünün son dört yarıyılı (5, 6, 7 ve 8. yarıyıllar) için Çalgı Eşlik adı altında seçmeli bir ders ilave edilmiştir. Müzikoloji Bölümündeki çalgı dersleri de dört yarıyılık süre zarfında gerçekleştirilmektedir.

2005-2006 eğitim-öğretim yılından itibaren, Müzik Teorisi Bölümü, Ses Eğitimi Bölümü, Türk Halk Oyunları Bölümü ve Müzikoloji Bölümünde haftada ellişer dakikalık iki ders saati şeklinde verilmekte olan tar dersleri, Çalgı Bölümü Hazırlayıcı Birim (lise)de, 9. sınıfta kırkar dakikalık dört ders saati, 10, 11 ve 12. sınıflarda ise üç ders saati şeklinde uygulanmaktadır. Çalgı Bölümünün lisans evresinde ise, daha evvel haftada ellişer dakikalık iki ders saati içerisinde gerçekleştirilen tar dersleri, 2010-2011 eğitim-öğretim yılından sonra öğrenime başlayan öğrenciler için haftada dört saate çıkarılmıştır. Buna karşılık, Çalgı Bölümü lisans evresindeki tar öğrencilerinin tar derslerine yardımcı ve pekiştirici olması amacıyla son yıllarda eğitim planları içerisine dâhil edilen Tarın Tarihçesi (5. yarıyıl), Tar Eserleri Analizi (6. yarıyıl), Piyano Eşlikli Tar Repertuarı (5 ve 6. yarıyıllar), Azerbaycan Halk Müziği Teorisi (5 ve 6. yarıyıllar), Orkestra Eşlikli Tar Repertuarı (7 ve 8. yarıyıllar) ve İleri Mugam İcrası (7 ve 8. yarıyıllar) isimli seçmeli dersler, 2010-2011 güz yarıyılı sonrası uygulanmaya başlanan yeni ders planlarında yer almamaktadır.

Türkiye'de İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarının ardından açılan ikinci Türk Musikisi Konservatuarı, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarıdır. 15 Ekim 1984 tarihinde kurulup 1985'te Temel Bilimler Bölümü ve elli öğrenci ile eğitim hayatına geçen EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuarında, tar eğitimine ise 1986 senesinde başlanmıştır. Tar eğitimine başlandığı tarihten itibaren Turan Özcan, Yusuf Günday, Soner Çiçek, Ergün Özkal isimli öğretmenler tarafından yürütülen dersler, 1995 yılından beri Öğr. Gör. Dr. Aşkın Çelik tarafından verilmektedir. EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuarı bünyesinde Temel Bilimler Bölümü, Ses Eğitimi Bölümü, Türk Halk Oyunları Bölümü ve Çalgı Yapım Bölümü olmak üzere toplam dört bölüm yer almakta olup, bunların tamamında -en az üç öğrenci tarafından tercih edilmesi koşuluyla- tar eğitimi gerçekleştirilebilmektedir. Tar eğitiminin süresi, 2010-2011 eğitim-öğretim yılına kadar tüm bölümler için hazırlık sınıfı ile beraber toplam beş seneyken, bu tarihten itibaren hazırlık sınıfı kaldırılarak

sekiz yarıyla düşürülmüştür. Haftalık ders saati ise, 1. sınıfta kırk beşer dakikalık altı ders saati, diğer sınıflarda ise dört ders saati şeklindedir. Dersler öğrencilerin grup hâlinde katılımıyla gerçekleştirilmektedir (Çelik, 2007, 2011).

27.06.1987 tarihinde kurulan Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, 1988-1989 eğitim-öğretim yılında üç bölümde toplam otuz öğrenci ile eğitim-öğretim faaliyetlerine başlamıştır (Url-7). Tar dersleri 1989 senesinde Kemal Zülal tarafından başlatılmış olup, Arif Abdullayev'in 1994 yılında Konservatuvarda görev almaya başlamasıyla beraber tar öğretmenliği görevi kendisine verilmiş ve 2002 yılına kadar da Abdullayev tarafından yürütülmüştür (Abdullayev, 2008). Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında hâlihazırdaki tar eğitimi, 2003 yılından beri görev yapmakta olan Uzman Yılmaz Yavuz ve 2007 yılında göreve başlayan Prof. Dr. İlgar İmamverdiyev tarafından sürdürülmektedir. Temel Bilimler Bölümü, Ses Eğitimi Bölümü, Türk Halk Oyunları Bölümü ve 2009 yılında kurulan Müzikoloji Bölümü olmak üzere toplam dört bölüm ve altı ana sanat/bilim dalını bünyesinde barındıran Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının Müzikoloji Bölümü⁴⁶ haricindeki tüm bölümlerinde tar eğitimi verilmekte olup, eğitim süresi hazırlık sınıfıyla beraber toplam beş senedir. Temel Bilimler Bölümünün hazırlık sınıfında haftada beş, hazırlık sonrası lisans evresinde dört ve son sınıfta ise altı saat olan tar dersleri, Ses Eğitimi Bölümü ve Türk Halk Oyunları Bölümünün hazırlık ve lisans evrelerinde haftada iki saat şeklindedir (Yavuz, 2007).

1997 senesinde kurulup, 2000-2001 eğitim-öğretim yılında Temel Bilimler Bölümüne on beş öğrenci almak suretiyle eğitim faaliyetlerine başlayan Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarında, aynı dönemde tar eğitimi de verilmeye başlanmıştır (Url-8). Öğr. Gör. Kazım Gürkan tarafından verilmeye başlanan tar dersleri, hâlen kendisi tarafından yürütülmektedir. Temel Bilimler Bölümü, Türk Müziği Bölümü, Türk Halk Oyunları Bölümü ve Müzik Teknolojileri Bölümü olmak üzere dört adet bölüme sahip olan bu okulun bütün bölümlerinde tar eğitimi mevcuttur⁴⁷. Toplam eğitim süresinin dört sene olduğu Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarındaki tar derslerinin bölümlere göre haftalık ders saatleri, daha önce Türk Müziği Bölümünde dört saat, Temel Bilimler Bölümünde üç saat ve Türk Halk

⁴⁶ Bu bölüm henüz öğrenci kabul etmemiştir.

⁴⁷ Müzik Teknolojileri Bölümü, 2010-2011 eğitim-öğretim yılı içerisinde kurulmuş olup henüz öğrenci kabul etmemiştir.

Oyunları Bölümünde üç saat şeklindeyken, 2008-2009 eğitim-öğretim yılından itibaren bütün bölümlerde haftada ellişer dakikalık iki ders saatine düşürülmüştür. Çalgı dersleri, öğrencilerin grup hâlinde katılımı ile gerçekleştirilmektedir (Gürkan, 2007; 2011).

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 1999 yılında kurulmuş olup, 2001-2002 akademik yılında eğitim-öğretime başlamıştır. Bünyesinde Müzik Bölümü, Türk Sanat Müziği Bölümü ve Türk Halk Müziği Bölümü olmak üzere üç bölüm yer almaktadır (Url-9). Bu okulun, 2004 senesinde kurulan ve 2004-2005 eğitim-öğretim yılında faaliyete başlayan Türk Halk Müziği Bölümünde gerçekleştirilen tar eğitimi, yakın zamana kadar ders saat ücretli öğretim görevlileri Ali Özkan Özcan ve Ferdi Cansız tarafından yürütülmüş olup, hâlihazırda bu görev Okutman Uğraş Önal Burç tarafından devam ettirilmektedir. Öğrenim süresinin daha evvel dört yıl olduğu okulda 2010-2011 eğitim-öğretim yılından itibaren hazırlık sınıfı uygulamasına başlanmış ve bu süre -bir yılı hazırlık olmak suretiyle- toplam beş seneye çıkarılmıştır. Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında haftalık tar dersi saatleri Türk Halk Müziği Bölümü içerisinde yer alan Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalında kırk beşer dakikalık altı saat, Ses Eğitimi Ana Sanat Dalında ise dört saattir (Özcan, 2007; Burç, 2011).

Türkiye’de, konservatuvarlar haricindeki akademik kurumlar içerisinde tar eğitimi verilen ilk resmi eğitim kurumu, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü olmuştur. 1994 senesinde, Müzik Eğitimi Anabilim Dalına bağlı olarak Azerbaycanlı tarzen ve öğretmen Prof. Dr. Oktay Guliyev tarafından başlatılan tar dersleri, Guliyev’in ülkesine döndüğü 2003’e kadar kendisi tarafından, daha sonra ise yakın zamana kadar Öğr. Gör. Aytaç Köktürk eliyle yürütülmüştür⁴⁸. Bireysel Çalgı adı altında verilen çalgı derslerinin haftada bir ders saati yani kırk beş dakika olduğu okulda, tar eğitiminin toplam süresi sekiz yarıyıl olarak gerçekleştirilmiştir (Köktürk, 2007).

⁴⁸ Aytaç Köktürk’ün 2010 yılından itibaren Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarında görev yapmaya başlamasıyla birlikte Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünde tar eğitimi gerçekleştirilememektedir. KTÜ Devlet Konservatuvarının öğrenci kabul etmeye başlamasından sonra tar eğitimine bu kurumda devam edilecektir (Köktürk, 2011).

3. TÜRKİYE’DE TAR EĞİTİMİNDE GÖRÜLEN PROBLEMLER

3.1 Ses Sistemlerinden Kaynaklanan Problemler

Türkiye’de tar eğitiminde görülen problemler göz önüne alındığında akla gelen ilk ve en önemli problemlerden birisi, Azerbaycan ve Türkiye geleneksel müziklerinin ses sistemlerindeki farklılıklardan kaynaklanmaktadır. Bu iki ülkenin halkları arasında tarihi, sosyal, kültürel vb. açılardan pek çok ortak taraf bulunduğu gibi, farklılaştırıcı birtakım özelliklerin var olduğu da bilinmektedir. Türkiye’de yaşayan insanların pek çoğunun, dil, ezgi ve başka birçok sosyokültürel yakınlıklardan dolayı müziğini severek dinlediği nadir ülkelerden biri olan Azerbaycan’ın müzik sistemi derinlemesine incelendiğinde, ülkemiz geleneksel müziklerinin sahip olduğu ses sistemi/sistemleri ile arasında önemli farklılıklar olduğu kolaylıkla anlaşılmaktadır. Azerbaycan musikisinin ses sisteminden ve bunun Türkiye geleneksel müziklerinin ses sistemi/sistemleri ile benzer ve ayrışan taraflarından bahsetmeden önce, Azerbaycanlı ünlü müzik adamı Üzeyir Hacıbeyov’un, Yakın Doğu halklarının müzik sistemleri ile ilgili yazdıklarına ve yaptığı benzetmeye yer verelim:

Yakın Doğu halkları musikisinin teorik ve pratik gelişim tarihinde başlıca yeri, dünyada meşhur olan iki Azerbaycan âlimi, teorisyen ve musikişinas tutar: Safiyeddin Abdülmümin İbn Yusuf - El Urmevi (XIII. yüzyıl) ve Abdülkadir Meragi (XIV. yüzyıl). Azerbaycan’ın XIX. yüzyıl musikişinas âlimi Nevvab Mir Möhsün Hacı Seyid Ahmed oğlu Karabagi (Şuşa’dan), “Vuzuh-ul Ergam” (Müzik Terimlerinin Açıklanması) adlı kitabında, yukarıda adı geçen âlimlerin eserlerine dayanarak Yakın Doğu halklarının eski musikisinden bahseder.

Bir kısmı Avrupa dillerine tercüme edilmiş olan bu eserlerden anlaşılmaktadır ki, Yakın Doğu halklarının musiki medeniyeti, XIV. yüzyıla doğru en yüksek seviyesine erişerek on iki sütunlu, altı burçlu “bina” (destgâh) şeklinde gururla yükselmiş ve onun zirvesinden Endülüs’ten Çin’e, Orta Afrika’dan Kafkasya’ya kadar dünyanın dört bir yanını kapsayan geniş bir manzara görülmüştür. Bu “musiki medeniyeti sarayı”nın inşasına, Eski Yunan müzik teorisini iyi bilen ve pek çok alanda bilgi sahibi olan Ebu Nasr Farabi, Avrupa’da Avitsenna adı ile bilinen âlim ve düşünür Ebu Ali Sina, El Kindi ve başkaları iştirak etmişlerdir.

Musiki binasının sağlam temelini teşkil eden 12 sütun, 12 esas muğamı ve 6 burç ise 6 avazatı temsil etmekteydi. 12 esas muğam şunlardı: Uşşak, neva, buselik, rast, erag,

isfahan, zirefkend, b      , zeng  le, rahavi, h  seyini ve hicaz. 6 avazat ise   ahnaz, maye, selmek, novruz, gerdaniye, guva  ttan ibaretti.

XIV. y  zyılın sonlarına doğru ortaya   ıkan sosyal, ekonomik ve siyasi deği  liklerle alakalı olarak, bu muhte  em musiki binasının duvarları   nce   atlamı  , daha sonra ise b  sb  t  n yıkılmı  tır. Yakın Doğu halkları, u  up dağılmı   olan bu “musiki binası”nın kıymetli par  alarından istifade ederek, kendi “makam olu  turma” malzemeleri ile kendilerine mahsus yeni “musiki sarayı” in  a etmi  lerdir. Tabidir ki, hem 12 klasik muğamın adları hem de bu muğamların kendileri b  y  k deği  liklere uğramı  tır:   nceleri bağımsız olarak ele alınan muğamlar, bazı halklarda   ube h  line gelmi   veya aksine   nceleri   ube olarak hesap edilen m  zik, daha sonra bağımsız muğam h  line d  n    m    t  r. Dolayısıyla, aynı muğam ve   ube adları ayrı halklarda deği  ik anlamlar ifade etmeye ba  ladı (Hacıbeyov, 1985b: 18-19).

  zeyir Hacıbeyov’un yukarıda yer alan s  zlerinden de anla  ıldığı gibi, Yakın Doğu halklarının her biri, kendi sosyal, ekonomik, politik ve k  lt  rel   artlarına uygun m  zik sistemini yaratmı  , b  ylece ses sistemleri de farklıla  mı  tır. Vagıf Abdulgasi  mov’a g  re, bu farklıla  ma T  rklerde yirmi d  rt perdeli, Hintlilerde yirmi iki perdeli, Fars, Arap ve Azerbaycanlılarda ise on yedi perdeli ses sistemlerinin ortaya   ıkmasına yol a  mı  tır (Abdulgasi  mov, 1989: 35).

Azerbaycan m  ziğinin ses sistemi   zerine ara  tırma yaparken,   e  itli kaynaklarda birbirinden farklı bilgilerle kar  ıla  ılmaktadır.   rneğin, Azerbaycan Halg Musigisinin Esasları isimli kitabında   zeyir Hacıbeyov, Azerbaycan musikisinin de Avrupa ses sisteminde olduğu gibi yedi diyatonik ve on iki kromatik perdeye sahip olduğunu   u s  zlerle iddia etmektedir:

M  zikologlara g  re, (Azerbaycan m  ziğini de d  hil ettikleri) “Doğu m  ziği”, tam ve yarım tonların yanı sıra 1/3 ve 1/4 tonlara da sahiptir. Bu iddia, en k    k aralığı yarım ton olan Azerbaycan halk m  ziği i  in ge  erli değildir. Avrupa m  ziğinde olduğu gibi, Azerbaycan m  ziğinde de bir oktav, 7 diyatonik ve 12 kromatik perdeden ibarettir. Aradaki tek fark, Avrupa m  ziğindeki oktavda perdeler muntazam, Azerbaycan m  ziğinde ise gayrimuntazam   ekilde tampere olunmu  tur. Dolayısıyla, tampere m  zik aletlerinde (  zellikle piyanoda) Azerbaycan ezgileri   alındığında,   zellikle     nc   ve altıncı derecelerde bazı uygunsuzluklar hissedilir. Azerbaycan m  ziğinde b  y  k     l  , tampere     l  ye g  re kısa, k    k     l   ise tampere     l  ye g  re geni  tir. Yarım ton da, tampere sisteme g  re geni  tir. Fark, tahminen bir koma kadardır.   yle demek oluyor ki, geri kalan tonlardan   zellikle d  rtl   ve be  li, tampere sisteme uygundur (Hacıbeyov, 1985b: 21).

Üzeyir Hacıbeyov, yine aynı kitabında, tarın perde sistemi hakkında ise şunları yazmıştır:

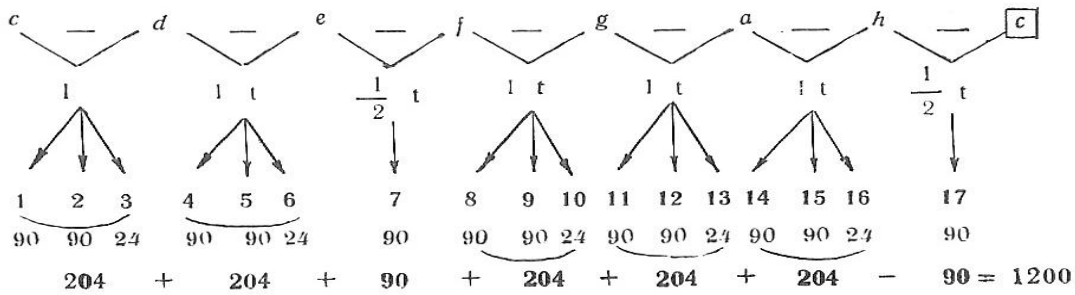
Azerbaycan çalgı aleti tarın her teli üzerinde birinci oktavda 17 perde gösterilmesine gelince, kaydetmeliyiz ki, bu 17 perde her bir oktavda vardır. Örneğin, piyanodaki her bir oktavda 7 natürel, 5 diyezli 5 de bemollü ses vardır ki, bunların da toplamı $7+5+5=17$ 'dir. Diyez ve bemollü sesler aynı tuş vasıtasıyla gösterilir. Tarın ikinci oktavında da aynı durum geçerlidir. Burada da enarmonik sesler perde aşırı gösterilir. Buradan da anlaşılmaktadır ki, tampere seslere belirli ölçüde alışıldığında Azerbaycan melodilerinin tampere aletlerle icra edilmesi rahatsızlık yaratmaz. Piyanoda icra ederken üçlülerin yaratacağı uygunsuzluk, artmış ikilinin (tara oranla) daha dolgun ve kabarık seslenmesi ile telafi edilebilir (Hacıbeyov, 1985b: 21-22).

Hacıbeyov'un Azerbaycan müziğinin ses sistemi hakkında yazdıkları, pek çok soruyu da beraberinde getirmektedir. Bunlardan akla gelen ilki ise, eğer Azerbaycan müziğinin ses sistemi Üzeyir Hacıbeyov'un iddia ettiği gibi (düzenli olmayan) tampere sisteme bağlı ise, tarda yer alan ve tampere olmayan perdeleri nasıl izah edeceğiz, sorusudur. Yazarın bu konuda verdiği bilgiler, bu soruya tatminkâr bir açıklama getirmemektedir. Hacıbeyov'un piyano çalgısı için söz konusu ettiği $7+5+5=17$ şeklindeki çıkarımını tarın boş tellerinde bir oktav içerisinde uyguladığımız zaman yirmi iki perde çıkmaktadır. Zira tarın tampere perdeleri dışında beş adet tampere olmayan perdesi de vardır. Anlaşıldığı kadarıyla Hacıbeyov, tardaki enarmonik (sestaş) seslerin piyanoda olduğu gibi tek bir perdede değil farklı perdelerde yer aldığını söylemektedir.

Hacıbeyov'un "Azerbaycanda Musigi Tereggisi" isimli makalesinde yazdıkları da oldukça ilgi çekici olup, "düzenli olmayan tampere sistem" ile ne kast ettiği hakkında ipuçları vermektedir:

Avrupa sisteminde yarım tondan eksik ton yoktur. Buna göre, onların bir oktavı, yani mesela, Do'dan diğer Do'ya ve Re'den öteki Re'ye kadar on iki yarım ton teşkil eder. Doğu musiki sisteminde ise böyle değildir. Zaten eski zamanlarda Avrupa'da da böyle değildi. Mesela, eskilerde Avrupa yarım tonu da iki çeşit imiş: Birine 'büyük yarım ton', diğerine de 'küçük yarım ton' denilirmiş. Öyle ki, do ile do diyez sesleri küçük yarım ton olarak adlandırıldığı hâlde, do ile re bemol arası büyük yarım ton olarak hesap edilirmiş. Sonradan, tedricen tampereman denilen bir usul ile bu yarım tonlar bir endazeye getirilip tesviye edilmiştir. Böylece bugün do diyez ile re bemol seslerinin her ikisi de birbirinin aynıdır. Tampereman usulü, takriben bundan iki yüz yıl evvel tatbik edilmiştir (Hacıbeyov, 1985a: 195).

Bilindiği gibi, 19. yüzyılın sonlarına kadar Azerbaycan'da kullanılmış olan beş telli tar, Azerbaycan'da baş gösteren sosyal, ekonomik ve kültürel değişikliklere ayak uyduramamış ve bunun sonucunda da Mirze Sadık Esedoğlu, beş telli tarda çağın gereklerine uygun değişiklikleri yaparak çağdaş Azerbaycan tarını yaratmıştır. Esedoğlu, pek çok yeniliğin yanı sıra, tarın perde diziliminde de değişiklik yapmış ve neticede günümüze kadar varlığını sürdüren yeni bir sistem ortaya koymuştur. Bu perde sistemi, sayıca Yakın Doğu halklarının müziğine mahsus olan klasik on yedi perdeli ses sistemine uygundur. Fakat kendi iç kuruluşu dikkatle incelendiğinde belirli derecede farklı olduğu anlaşılabacaktır. Yakın Doğu halklarından Araplarda ut, İranlılarda beş telli tar, Horasan tamburu ve Azerbaycan'da on bir telli tar ve diğer çalgı aletleri on yedi perdeli gam sistemine tâbidir. Ancak, bu sistem, ut, Horasan tamburu ve beş telli tarın bütün diyapazonu (ses sahası) boyunca görülmesine rağmen Azerbaycan tarında tiz do sesine kadar olan bölgede ($C - c^2$) görülür. Daha sonra gelen perdeler ($c^2 - f^2$), on iki perdeli kromatik sisteme göre sıralanır. Fark sadece bundan ibaret değildir. Bilindiği gibi, klasik on yedi perdeli gam, bir oktav hacmindeki seslerin, birbirine eşit olmayan on yedi parçaya ardı ardına bölünmesiyle oluşur. Başka bir deyişle, diyatonik dizideki⁴⁹ ($1T + 1T + \frac{1}{2}T + 1T + 1T + 1T + \frac{1}{2}T$) tam seslerin her birinin üç parçaya bölünmesi ($5 \text{ tam ton} \times 3 = 15 + 2 \text{ yarım ton} = 17$) ile elde edilir. Klasik on yedi perdeli dizideki seslerin her birinin fiziki-akustik genişlikleri şu şekildedir⁵⁰ (Bk. Şekil 3.1): (Abdulgasimov, 1989: 32-34).



Şekil 3.1 : Klasik on yedi perdeli ses sisteminde oranlar.

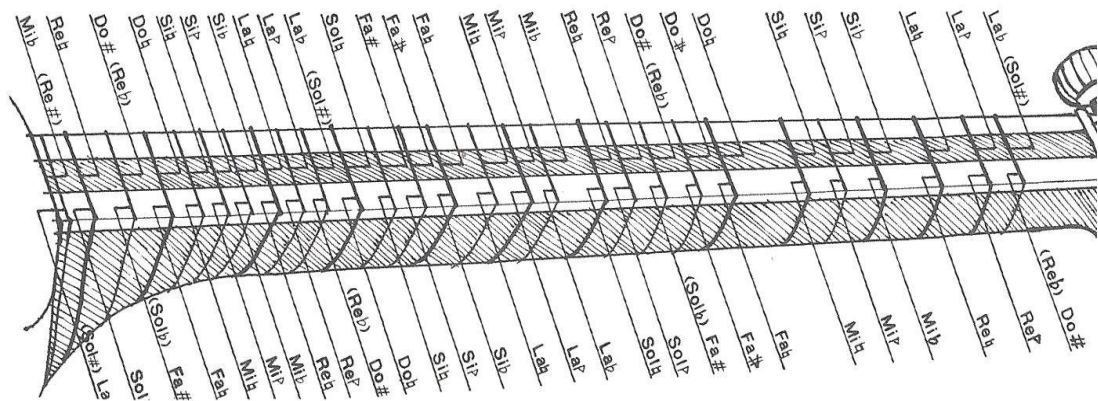
Mirze Sadık Esedoğlu'na kadar Azerbaycan'da da kullanılmış olan beş telli tarın perdeleri, sayı bakımından Yakın ve Orta Doğu halklarının müziklerine mahsus olan on yedi perdeli ses sistemi temeline dayanır. Burada da perdeler (diyatonik ses dizisi

⁴⁹ Burada Avrupa diyatonik dizisi esas alınmış olup, bir de Yakın Doğu halklarına mahsus diyatonik gam mevcuttur (Abdulgasimov, 1989: 33).

⁵⁰ Ölçü nispetleri sent birimine göre verilmiştir.

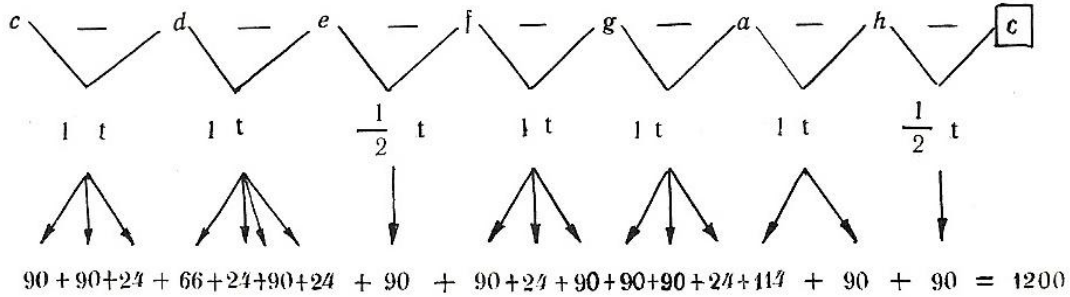
$$90+57+57 + 90+57+57 + 90 + 90+57+57 + 90+57+57 + 90+57+57 + 90 = 1200$$

Beş telli tarın perde kuruluşu, yukarıda da görülebileceği gibi, perde ve her bir tonun bölünme sayısı bakımından on yedi perdeli ses dizisi sistemine dayansa da, her tonun iç kuruluşu göz önüne alındığında (frekans olarak) biraz farklıdır. Öyle ki, klasik on yedi perdeli sistemde her ton (sent birimine göre) 90+90+24 prensipli aralıklardan oluştuğu hâlde, bu durum beş telli tarda 90+57+57 şeklinde ve aletin tüm ses sahası boyunca kendini göstermektedir. Keivan Saket tarafından yazılmış olan ve ismini Tar ve Setar Eğitiminin Yeni Metodu şeklinde Türkçeye çevirebileceğimiz kitapta, beş telli tarın perde sistemi aşağıdaki gibi gösterilmiştir (Bk. Şekil 3.3): (Saket, 2005: 10).



Mirze Sadık Esedoğlu'nun yeni tarında ise perdelerin sayısı -her bir tel boyunca ve bir oktav hacminde- klasik on yedi perdeli ses sistemine uygun olmasına rağmen, bu tarın perde sistemi, her bir tonun bölünme sayısı bakımından hem on yedi perdeli Arap, Fars müzik sisteminden hem de kendi selefi olan beş telli tarın perde

sisteminden hayli farklıdır. Bu fark, muhtemelen Azerbaycan muğam sanatının kendine özgü ses sisteminden kaynaklanmaktadır. Mirze Sadık Esedoğlu tarafından geliştirilen tardaki perdelerin -her tel boyunca bir oktav içerisinde- dizilişi şu şekildedir (Bk. Şekil 3.4): (Abdulgasımov, 1989: 37).



Şekil 3.4 : Azerbaycan tarında perde oranları.

Buradan da anlaşılmaktadır ki, klasik on yedi perdeli ses dizisi ve on bir telli tarın selefi olan beş telli tarın perde sisteminde her bir ton -diatonik ses dizisi bakımından- üç ayrı parçaya (90s+90s+24s veya 90s+57s+57s vs.) bölüldüğü hâlde, yeni on bir telli tarın perde sisteminde her bir ton iki (114s+90s), üç (90s+90s+24s, 90s+24s+90s) ve dört (66s+24s+90s+24s) parçaya bölünmektedir. On bir telli tarda tonun birbirine eşit olmayan iki, üç ve dört parçaya bölünmesi, tarın bütün ses sahası boyunca çeşitli oktavlardaki perdelerin sayıca eşit olmaması sonucunu doğurmaktadır. Örneğin, tarın do (in C) sesine akortlandığını varsayarsak, küçük oktavın do sesinden (kök tel) birinci oktavın do sesine (beyaz tel) kadar on dokuz perde, birinci oktavın do sesinden ikinci oktavın do sesine kadar on yedi perde, birinci oktavın sol sesinden ikinci oktavın sol sesine kadar on üç perde mevcuttur. İkinci oktavın do sesinden tarın en tiz sesleri olan sol, la seslerine kadar ise, yukarıda da kaydettiğimiz gibi, Avrupa kromatik gam sistemi görülmektedir (Abdulgasımov, 1989: 32-38).

Tarda, hissedilemeyecek derecede küçük farklılıklarla on iki perdeli sistem de mevcuttur. Bu da, on iki perdeli gam sisteminde yazılmış notalı eserlerin tar ile icrasına imkân vermektedir. Tar perdelerinin notalı eserler icra edebilecek şekilde sistemleştirilmesinde Üzeyir Hacıbeyov'un önemli katkıları olmuştur. Hacıbeyov, o devirde dağınık hâlde olan tar perdelerini sabitleştirmiş, tardaki kromatik perdelerin dizilimini, muğam icrası sırasında kullanılan perdeleri korumak suretiyle sistemleştirerek bu çalgı ile on iki perdeli kromatik Avrupa gam sisteminde yazılmış

eserlerin icra edilebilmesinin ve tar için böyle eserler yazılablmesinin önünü açmıştır (Abdulgasımov, 1989: 38-39). Azerbaycanlı besteciler tarafından tar için bestelenmiş olan eserler, on iki perdeli kromatik Avrupa gam sisteminde yazılmaktadır. Tar eğitiminde kullanılan nota kitaplarında da aynı sistem geçerlidir.

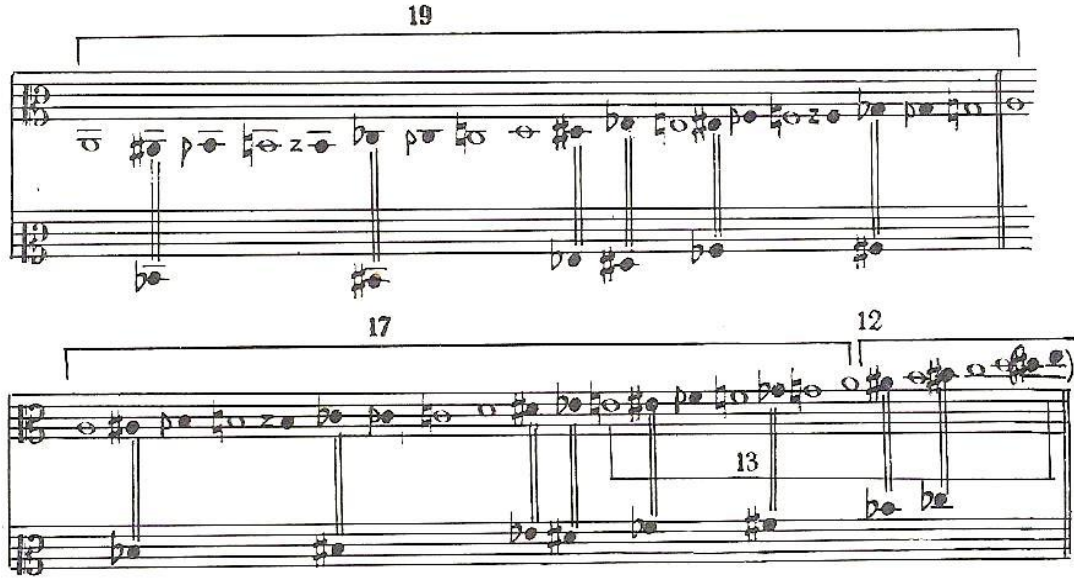
Aslında, Azerbaycan halk müziğine ait mahnı, reks, renk, derâmed, diringi, tesnif vb. türlerin notalarını incelediğimizde de, bunların notalanmasında -her ne kadar icra sırasında tampere olmayan perdeler kullanılabilse de- yine kromatik sistemden yararlanıldığını görüyoruz. Tarın kromatik olmayan perdeleri, özellikle muğam icrasında kullanılmaktadır. Muğamlar ise, eğitimi ve icrası şifahi ananelere bağlı olan müzik eserleridir. Yani, bunların eğitim ve icrasında notadan yararlanılmamaktadır. Dolayısıyla, Azerbaycan'da, tardaki -ve dolayısıyla Azerbaycan müziğindeki- kromatik perdeler dışında kalan perdeleri gösterecek genel kabul görmüş bir işaret sistemine rastlayamadık.

Vagıf Abdulgasımov'un Azerbaycan Tarı isimli kitabında, tardaki 90 ve 114 sente eşit perdeler yarım ton, 66 sente eşit perde üçte bir ton ve 24 sente eşit perdeler ise koma olarak adlandırılmış ve her biri için şöyle bir işaret sistemi geliştirilmiştir (Bk. Şekil 3.5): (Abdulgasımov, 1989: 40).

90 s. : #, b
114 s. : #, b
66 s. : Z, p
24 s. : #, p

Şekil 3.5 : Abdulgasımov'un tar perdeleri için kullandığı özel alterasyon işaretleri.

Bu işaret sisteminden de yararlanılarak tar çalgısının bütün diyapazonu boyunca ses sırası Abdulgasımov tarafından şu şekilde gösterilmiştir (Bk. Şekil 3.6): (Abdulgasımov, 1989: 41).



Şekil 3.6 : Abdulgasimov'a göre tar perdeleri.

Daha önce de kaydedildiği gibi, tardaki 90 ve 114 sentlik aralıklar yarım tonlu perdelerdir. Yani tarda, Pisagor sistemine uygun olarak, küçük (90s) ve büyük (114s) iki yarım ton mevcuttur (Abdulgasimov, 1989: 40). Abdulgasimov'un işaret sisteminde # = 90 sent, b = 114 sent değerinde olmasına karşın yukarıdaki tabloda enarmonik hâlde aynı perdede birleşmişlerdir (Örneğin, do # = re b). Kromatik on iki perdeli sisteme göre bu dizideki kromatik yarım perdeler arasında on sent kadar küçük bir fark olsa da bu, tampere icraya zarar verecek ölçüde değildir. Başka bir deyişle, Pisagor sistemli dizi, tampere eserler icra etmeye oldukça elverişlidir (Abdulgasimov, 1989: 41).

Türkiye'de ses sistemi mevzuubahis edildiğinde, bunun oldukça tartışmalı bir konu olduğu ve zaman içerisinde çeşitli müzik adamları tarafından birden fazla sistem oluşturulduğu görülmektedir. Bugün Türk sanat müziğinde, bir sekizlinin yirmi dört eşit olmayan aralığa bölünmüş olduğunu iddia eden ve Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi adıyla anılan görüş yaygındır. Yaklaşık bin yıla yakın bir zamandan beri bir sekizli içerisinde on yedi farklı bölge (perde) kullanan klasik on yedi perdeli ses sistemi bütün Yakın Doğu halklarında olduğu gibi bizim müziğimizin de teorik ve pratik temelini teşkil etmekte iken, 20. yüzyılın başlarından itibaren bu sistem bir yana bırakılmış ve önce Rauf Yekta Bey'in ileri sürdüğü, ardından Dr. Suphi Ezgi ile Hüseyin Sa'deddin Arel'in kabul ederek bazı düzeltmelerle yaygınlaştırdıkları, bir sekizliyi yirmi dört eşit olmayan aralığa bölen ses sistemi teorisi hâkim olmuştur (Tura, 1988: 57). Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde, bir temel sestten yukarı doğru on bir

tam beşli (3/2) ve on iki tam dörtlü (4/3) gidilmekle elde edilen sesler bir sekizli içine yerleştirilerek, sekizli, birbirine eşit olmayan yirmi dört aralığa bölünmekte ve temel sesin sekizlisiyle birlikte, yirmi beş ses elde edilmektedir (Tura, 1988: 116). Yalçın Tura, Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri isimli kitabında Arel-Ezgi-Uzdilek sistemini ayrıntılı bir şekilde ele almış ve eleştirmiştir. Tura, kitabında, yirmi dört perdeli sistemi doğrulayan hiçbir delil olmadığını şu şekilde anlatmaktadır:

Dr. Suphi Ezgi, bu sistemi kendilerine Rauf Yekta'nın öğrettiğini söylemekte, fakat onun, bu hususta hiçbir ilmî izah yapmadığını belirtmektedir. Sonradan, Ezgi ve Arel, önce Şeyh Mabub Edvârî, sonra Murad-nâme diye adlandırılan, daha sonra da Şeyhî'nin El Matla'ından alındığı ileri sürülen bir yazmada gördükleri: "Bir düzen dahi vardır, yirmi dört perdelidir" kaydını, sisteme en büyük delil olarak göstermişler, bu kaydı tamamlayan: "Bunun gibi düzene, Düzen-i Muhâlif derler" cümlesini hiç hesaba katmamışlardır. Bilindiği gibi, "düzen-i muhâlif", asıl düzene aykırı düzen demektir. Yirmi dört perdeli düzenin asıl düzen olmadığı, olamayacağı apaçık ortadadır. Kaldı ki, o yazmada, bu sayının, sekizli bölünmesini mi, yoksa bazı sazlardaki perde sayısını mı gösterdiği de pek açık ve kesin değildir. Ayrıca, yirmi dört sesi bulmak için yapılan işlemler de, birlikten ve mantıkî bir temelden mahrumdur. Bir temel ses üzerine tam dörtlü ve tam beşliler koymak yerine, niçin sadece tam dörtlü veya tam beşli aralığının kullanılmadığı ve işlemlerde neden devam edilmeyip belli bir noktada durulup kalındığı açıklanamamaktadır (Tura, 1988: 57-58).

Türk müziğinde Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi ile icra arasında süregelen bir uyumsuzluk bulunduğu, bu sistemin belkemiğini oluşturan yirmi dört perdeli taksimatın makamsal icrayı karşılamaya yetmediği, pek çok kişi tarafından kabul gören bir düşüncedir. Bu sebeple, zaman içerisinde, bahsi geçen sisteme alternatif olması için başka ses sistemleri de geliştirilmiş, sekizliyi bölen aralık sayısını otuza, kırk bire, elli üçe ve hatta yetmiş dokuza çıkaran araştırmacı ve nazariyatçılar da görülmüştür. Örneğin, 20. yüzyılın ortalarında, Abdülkadir Töre'nin çalışmalarından yola çıkan Ekrem Karadeniz tarafından ortaya atılmış olan ve Karadeniz sistemi diye bilinen sistem, sekizliyi, birbirinden az farklı kırk bir küçük aralığa böler (Tura, 1988: 196). Yine günümüz müzik adamlarından Erol Sayan, her tam sestten sonra tize doğru kendi ifadesiyle bir, dört, beş, sekiz koma aralıklı perdeleri yerleştirerek otuz ses yirmi dokuz eşit olmayan aralık, perde ve ses sistemini yeterli ve uygulanabilir bulmakta ve önermektedir. Bu görüşünü, Do'dan Re'ye doğru DO₁- DO₄- DO₅- DO₈ ve Re'den Do'ya doğru ise ¹RE- ⁴RE- ⁵RE- ⁸RE olarak örneklemektedir. Ayrıca 2-3 ve 6-7'nci komalar için glisando yapılması önerisi vardır (Sayan, 2008: 71-86). Ozan

Yarman ise, sabit-perdeli bir kuramın inşası çerçevesinde, uygulamada var olan orta ikili aralıkları ($2/3$, $3/4$ ve $4/5$ tanini aralıklarını) da karşılayan yetmiş dokuz sesli düzeni önermektedir. Bu ses sistemini kanun çalgısına uyarlamış olup, diğer çalgılarda uygulama güçlüğünden dolayı kırk bir tonlu sistemi de kabul etmektedir. Yarman, yetmiş dokuz perdeli sistemin, her seste en yüksek sekiz sent sapma ile dizilerin herhangi bir dereceye ötelenmesine son derece elverişli bir teori olduğunu belirtmekte, yüksek çözünürlük için bu sistemi, düşük çözünürlük içinse otuz dört ve kırk bir ton eşit taksimat sistemlerini teklif etmektedir (Yarman, 2008: 139-150).

Yalçın Tura, Türk müziğinin gerçek ses sisteminin, bin yılı aşkın zamandır kullanılmakta olan ve bugün halk müziğimizin içerisinde hâlâ yaşatılan on yedi perdeli ses sistemi olduğunu; bu sistemin, günümüzün bilgi birikimi ve teknik imkânlarıyla yeni bir değerlendirmeye tâbi tutulup gerekli ilave ve tadilat yapılabildiği takdirde ihtiyacı karşılayacağını; Batı müziğinde kullanılan Pisagor sisteminin eksik bir kopyası olan Arel-Ezgi sisteminin terk edilmesi gerektiğini söylemektedir. Böylece, geçmişle günümüz arasında bağ oluşacağını, Türk halk ve sanat müzikleri arasındaki yapay ayrımın ortadan kalkacağını ve ayrıca müziğimizi geleceğe ulaştırabilecek yeni akımlara, yeni arayışlara da sağlam, sıhhatli ve köklü dayanaklar bulunacağını belirtmiştir (Tura, 1988: 204). Tura, yine aynı kitabının bir başka sayfasında şu öneride bulunmuştur:

“...Türk musikisinin asıl ses sisteminin ne olduğunu soranlara, en az bin yıldan bu yana, bağlamalarımızın sapına bağlanan perdelere bir göz atmalarını tavsiye ediyorum” (Tura, 1988: 150).

Yalçın Tura’nın bağlama ile ilgili yazdıkları akla şu soruları getirmektedir: Bağlama perdeleri, gerçekten de yüzyıllardır aynı şekilde mi bağlanmaktadır? Bağlamanın günümüz icra ve eğitiminde genel kabul görmüş olan perde sistemi, yüzyıllardır yaşayan ve değişikliğe uğramamış orijinal bir sistem midir? Bağlamanın ses sistemi, iddia edildiği gibi on yedi perdeli ses sistemine mi tâbidir?

Bağlamanın perde sistemi üzerine yapılan araştırmalar göstermektedir ki, Anadolu’nun hemen her yerinde farklı isim ve ebatlarda yaygın bir şekilde çalınan bu çalgının perde sayısı, tıpkı tel sayısı ve akort şekillerinde olduğu gibi, yöreden yöreye -hatta bazen kişiden kişiye- çeşitlilik göstermektedir. Cumhuriyet Döneminde, özellikle TRT’de başlayıp yaygınlaşan toplu icra anlayışı ile bağlama

çalgısının perdeleri profesyonel icracılar tarafından çeşitli değişikliklere uğratılmış, standartlaştırılmaya çalışılmış ve bugünkü hâlini almıştır. Erol Parlak, Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri isimli kitabında, asırlardır kullanılagelen ve perdeleri yöresel müzik kültürleri doğrultusunda şekillenmiş geleneksel bağlamaların tampere veya belli belirsiz koma nispetlerine sahip olduğunu, Muzaffer Sarısözen zamanında ve onun çabasıyla ilave perdeler bağlandığını belirtmektedir. Parlak, bu durumu iki sebebe bağlamaktadır: Birincisi, TRT’de çeşitli yöresel ezgilerin, yörelerindeki sesler kullanılarak icra edilebilme kaygısıdır. Aynı kitapta, Orhan Dağlı, Ali Ekber Çiçek, Neriman Tüfekçi, Kenan Şavklı gibi o döneme şahitlik etmiş müzik insanlarının, eski bağlamalarda koma olmadığına, ihtiyaç doğrultusunda perde ilave edildiğine dair ifadeleri yer almaktadır. Kitapta yer verilen ve bahsi geçen döneme ait olan çeşitli bağlama fotoğrafları da bu durumu ispat eder niteliktedir. Erol Parlak’ın ileri sürdüğü ikinci sebep ise, Türk sanat müziği çalgılarından etkilenilmesi ve TRT’de kimi zaman bu çalgılarla ortak icra yapılmasından kaynaklanan gerekliliktir (Parlak, 2000: 101-104).

20. yüzyılın ilk yarısına ait fotoğraf ve diğer belgeler incelendiğinde, bağlamaların perde sayısının bugünkünden farklı bir durum arz ettiği, bu belgelerde rastlanan bağlamaların pek çoğunun bir oktav içerisinde on iki perdeye sahip olduğu anlaşılmaktadır. 1936 yılında Bela Bartok tarafından, Adana’daki bir derleme esnasında çekilen cura fotoğrafı; Mahmut Râgıp Gazimihâl’in Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız adlı eserinde Niğdeli Ahmet Hulûsi isimli saz şairinin fotoğrafında, bu kişinin elinde görülen bağlamanın bir buçuk oktav içinde on yedi, bir oktav içinde on iki perdeye sahip olması; Ferruh Arsunar’ın Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik isimli eserinde, bağlamada kullanılan perde sayısının bir buçuk oktavda on sekiz, bir oktavda ise on iki oluşu; Âşık Veysel ve Muzaffer Sarısözen’in 1940’lı yıllarda çekilmiş fotoğraflarındaki bağlamaların bir oktavda on iki perdeye sahip olması; İbrahim Sarıçıftı’nın, ilk bağlama metodu olma özelliği taşıyan kitabında bir sekizli içerisinde on iki perde gösterilmiş olması ve sayıları arttırılabilecek bu gibi örnekler göstermektedir ki, bağlama perdeleri 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısından sonra değişikliğe uğratılmıştır (Koç, 2000: 43-45). Ancak, yüzyılın ilk yarısında, 1939’da Mahmut Râgıp Kösemihâl ve Hulusi Suphi Karsel tarafından yayımlanan Ankara Bölgesi Musikî Folkloru: Halk Ezgi, Çalgı ve

Ayakoyunları Hakkında Notlar, I adlı eserde, bağlama perdelerinin aşağıdaki gibi verilmesi oldukça ilginçtir:

LA (Dügâh) – Kürdi – Segâh – DO (Çargâh) – Hicaz – RE (Neva) – Nimhisar – MÎ (Hüseyni) – FA (Acem) – Eviç – Dikmahur – SOL (Rast) – Dikşehnaz – LA (Muhayyer).

Görüldüğü gibi, yukarıda yer alan dizideki perdeler Türk sanat müziği perde adlarıyla verilmiş olup, dizideki en dikkat çekici unsur, daha önce değinilen on ikili perde dizgesinden farklı olarak, bir oktavdaki perde sayısının -oktav sesiyle beraber- on dört olmasıdır (Koç, 2000: 44).

Muzaffer Sarısözen, 1952 senesinde Yurttan Sesler adlı eserinde aşağıdaki perde düzenini kullanarak, ilk defa koma nispetlerini üzerine koyduğu rakamlarla yazmıştır. Sarısözen'in bu dizisi, bir oktav içerisinde on altı, oktav sesiyle beraber on yedi ses içermektedir:

LA-Sib-Sib²-Sî-DO-Do#-RE-Mib-Mib³-Mib²-MÎ-FA-FA#-SOL-Lab-Lab²-LA (Koç, 2000: 46).

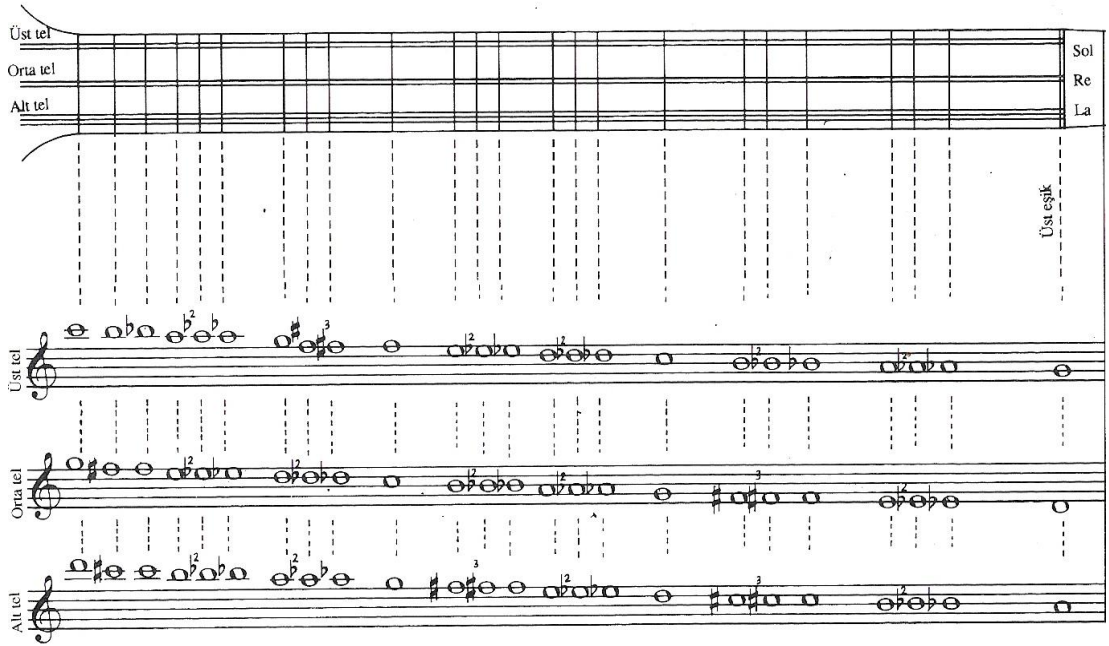
Nota yazımında, Muzaffer Sarısözen tarafından, koma nispetlerini belli etmek için bemol ve diyezlerin üzerine 2, 3, 4 vb. rakamların konulması ile ilgili olarak, “Türk Halk Musikisinde Oktav Bölümü” adlı yazısında (1963), Halil Bedii Yönetken şunları yazmıştır:

Sarısözen bu kadar çeşitli perdeleri acaba neye dayanarak, ne gibi araçlarla ölçerek buldu? Falan ezgide bir sesin bir komalık değil de iki komalık, üç komalık değil de dört komalık, iki koma tiz değil de üç koma tiz olduğunu acaba nasıl hesapladı? Bağlama çalan bazı yakın talebeleri, hocalarının bu sesleri bağlama üzerinde bir majör ton aralığını dokuz komaya bölerek koma farklarını parmak ve kulakla tespit ettiğini söylüyorlar. Acaba, bulduğu sesler frekans gösteren aletlerle aransa aynı gerçekle mi karşılaşılır? (Parlak, 2000: 104-105).

Bağlama perdelerinde 1950'lerden itibaren başlayan değişim 70'lerde doruğa ulaşmış, bağlamalardaki perde adetleri, kişiden kişiye tercihler doğrultusunda değişkenlik göstermeye başlamıştır. Radyo sanatçısı Orhan Subay ve özellikle de Cemil Demirsipahi gibi şehirli müzik adamlarının çabalarıyla perde sayısı kırklara, ellilere kadar çıkarılmıştır. Muzaffer Sarısözen'in başlattığı bu ilave perde bağlama uygulamasına halk sanatçıları önceleri rağbet etmemiş ve gelenekçi anlayışa sahip sanatçılar karşı çıkmışsa da, bu yeni perde anlayışının saz yapımcıları tarafından da

benimsenmesi ve sazlara yansıtılması ile zamanla bu geçişi kabullenmek zorunda kalmışlardır (Parlak, 2000: 105). Bağlamada fazla perde kullanımını ilk benimseyen halk sanatçısı Bayram Aracı'dır. Onun etkisinde kalan Neşet Ertaş, aynı uygulamayı daha da genişleterek benimsemiştir. Orhan Subay, Bayram Aracı etkisi ile bu uygulamayı benimsemiş bir diğer halk sanatçısı da Ali Ekber Çiçek olmuştur (Parlak, 2000: 106).

Günümüze gelindiğinde ise, çeşitli yörelerde, o yörenin müzik özelliklerine ve kişilerin tercihlerine göre değişebilen perde sayısı ve düzeninin, profesyonel icra ve eğitimde belli bir standarda kavuştuğunu söyleyebiliriz. Yurt genelinde kullanılan bağlamalarda si ve si bemol arasında ve yine fa ile fa diyez arasında birer koma perdesi kullanımı, oldukça yaygınlaşmıştır. Bunun yanı sıra, abartılı komalar, Neşet Ertaş etkisi altındaki yöre sanatçıları dışında kaybolmuştur (Parlak, 2000: 106). Günümüzde gerek profesyonel bağlama sanatçıların büyük çoğunluğu tarafından benimsenmiş olan ve gerekse bağlama eğitiminde kullanılan perde sistemi aşağıdaki gibidir (Bk. Şekil 3.7): (Kurt, 1989: 37).

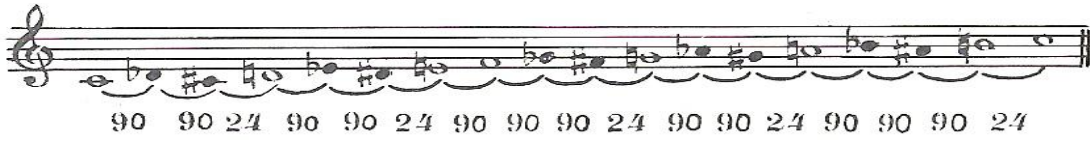


Şekil 3.7 : Bağlamanın günümüzde yaygınlaşmış perde sistemi.

Bugün icracı ve eğitimcilerin büyük çoğunluğu tarafından kabul edilen bu cetveldeki perdelerin sayısı ve dizilişi, bir sekizliyi on yedi aralığa bölen ve sekizlide -ilk sesin üst sekizlisiyle birlikte- on sekiz perde içeren bir sistemin varlığını göstermektedir. Bu sistem, Yakın Doğu halklarının kullandığı on yedi perdeli ses sisteminden farklı

değildir. Bu durumu açıklamak için, öncelikle klasik on yedi perdeli ses sırasının nasıl kurulduğuna bakmak gerekir. Bunun için de, Avrupa ve Yakın Doğu halklarına mahsus diyatonik gam sistemlerine bakılmalıdır.

Avrupa diyatonik dizisi: c – d – e – f – g – a – h – c şeklindedir. Buna karşın, Yakın Doğu diyatonik dizisi: c – d – e – f – g – a – b şeklinde bir kuruluşa sahiptir (Abdulgasimov, 1989: 33). Görüldüğü gibi, her iki dizi arasındaki fark, yedinci derecede kendini göstermektedir. Yakın Doğu diyatonik dizisinde yedinci derece b (si bemol), Avrupa diyatonik dizisinde ise h (si)dir. Başka bir ifadeyle, Yakın Doğu diyatonik dizisinde tetrakordlar $1+1+\frac{1}{2}+1+\frac{1}{2}$ şeklinde zincirleme olarak, Avrupa diyatonik dizisinde ise $1+1+\frac{1}{2}+1+1+1+\frac{1}{2}$ şeklinde aracı ton vasıtasıyla kurulur. Bu durumun bağlama perdeleriyle olan ilgisi şudur: Bağlamanın perde sistemi, Yakın Doğu diyatonik gamındaki tam aralıkların üç (eşit olmayan) parçaya bölünmesi sonucu elde edilir. Bu bölünme şekli, Arap udunda da görülmektedir (Bk. Şekil 3.8): (Abdulgasimov, 1989: 35).



Şekil 3.8 : Klasik Arap udunun ses sırası.

Görüldüğü üzere, günümüzde yaygın olarak kullanılan bağlama perdelerinin sayısı ve bir sekizli içerisindeki bölünme prensibi, Yakın Doğu müziklerine özgü on yedi perdeli ses sistemine tâbidir. Bağlama çalgısının perde sistemini tarın perde sistemi ile kıyasladığımızda, oldukça ciddi farklılıklar olduğu görülecektir. Daha önce de bahsedildiği gibi, tar çalgısının perde sistemi de sayı bakımından on yedi perdeli ses sistemine bağlı olmakla beraber, seslerin bir sekizli içindeki bölünme prensibi, bağlama, Horasan tamburu, ut ve beş telli tar gibi çalgılardan oldukça farklıdır. Bahsi geçen tüm bu çalgılarda, bir tam ses üç parçaya bölünürken, Azerbaycan tarında iki, üç ve dört parçaya bölünmektedir.

Azerbaycan müziğine özgü muğam sanatından kaynaklanan bu özellik, tarın kendine has ve başka hiç bir çalgıya benzemeyen bir perde sistemine sahip olmasına yol açmış ve bu durum Türkiye’de tar icra eden, öğreten ve öğrenen insanlar açısından önemli sorunları da beraberinde getirmiştir. Zira bilindiği gibi tar, ülkemizde, çoğunlukla Türk halk müziği içerisinde kullanılan bir çalgıdır. Tar ve bağlama

perdeleri arasındaki farklılık, gerek icrada gerekse eğitimde çeşitli problemlere sebep olmaktadır. Örneğin, bağlamada $do\#^3$ ve $fa\#^3$ olarak bilinen 5. ve 12. perdeler, tarda mevcut değildir. Tarda, bağlamadaki 5. perdeye ($do\#^3$) denk gelen 6. perde (mi), Vagıf Abdulgasımov tarafından yirmi dört sentlik bir koma perdesi gibi gösterilmişse de, Abdulgasımov (1989: 41), bu perde bağlamadaki $do\#^3$ perdesi kadar pes değildir ve tampere muadilinden çok farklı bir duyumu olmadığından onun yerine kullanılır. Aynı durum, tarın, bağlamadaki $fa\#^3$ perdesine tekabül eden 13. perdesi (la) için de geçerlidir. Bununla beraber, bağlamada sib^2 ve mib^2 olarak adlandırılan 2. ve 9. perdelere denk gelen tardaki 2. ve 10. perdeler de, bağlamadaki muadillerinden daha farklı bir duyuma sahiptirler. Ayrıca, tiz oktavda tar perdeleri kromatik şekilde sıralanmışken, bağlamada sib^2 perdesinin bu kısımda da yer aldığı gözükmemektedir.

Bütün bunlara karşılık, tar çalgısında da, bağlamada yer almayan bir takım perdeler mevcuttur. Mesela, tarın, Azerbaycan müziğine özgü 4. perdesi bağlamada bulunmaz. Mirze Sadık Esedoğlu tarafından ilave edilen bu perde, özellikle şur muğamı içerisinde kullanılan esas perdelerden biridir. Kuvvetli bir ihtimalle, şur muğamının Azerbaycan'daki seslendirilişine uygun olarak Esedoğlu, tarda altmış altı sent nispetindeki bu perdeyi ilave etmiştir (Abdulgasımov, 1989: 45). Aynı perdenin, Azerbaycan âşık müziğinin esas çalgısı olan âşık sazında da var olduğu bilinmektedir. Erol Parlak, bu konuda şunları yazmıştır:

“Âşık sazında, tarda olduğu gibi, Azeri müziğinin makamsal yapısında bulunan yaklaşık iki koma nispetinde bir do bemol perdesi bulunmaktadır. Bu perde ve kullanılış şekli, diğer Türk sazlarının (Anadolu da dâhil) hemen hiç birinde görülmemektedir. Azeri müziğine ve sazlarına has bir kullanımdır” (Parlak, 2000: 35).

Tar ile bağlama çalgılarının perde sistemleri arasındaki yukarıda bahsedilen bu ciddi farklılıklar, ülkemizde tarın da kullanıldığı halk müziği icralarında önemli sorunlar yaratmaktadır. Tar sanatçıları, Anadolu ezgilerinin önemli bir bölümünü icra edememekte, bu sorunu gidermek isteyen icracılar, çalgılarına ilave perdeler bağlamak ya da mevcut perdeleri bağlama perdeleri gibi ayarlamak zorunda kalmaktadırlar. Bu durum bir çözüm gibi gözükse de beraberinde başka sorunlara sebebiyet vermekte, tarın orijinal perde düzeni bozulmaktadır. Böylece tar icracıları, bu sefer de tarın kendi repertuarını icra ederken zorluklar yaşamakta ve Azerbaycan ezgilerini ve özellikle de muğamları yeterince başarılı bir şekilde çalma imkânını

yitirmektedirler. Ses sistemlerindeki bu farklılık bağlama ve diğer halk çalgılarımızın Azerbaycan müziklerini icrasında da sorunlara yol açmakta, bu sebeple Azerbaycan ezgilerinin ülkemizdeki icrası orijinallikten uzak kalmaktadır. İcra alanında yaşanan bu problemlerin tar eğitime yansımaması düşünülemez. Eğitimleri süresince, tar derslerinde çalgının kendine özgü repertuvarını çalan tar öğrencileri, gerek öğrencilikleri esnasında gerekse mezun olduktan sonra, diğer halk çalgılarımızla ortak icra yaparken, yukarıda bahsettiğimiz zorlukları yaşamaktadırlar. Bu da onların performans ve motivasyonlarını oldukça olumsuz bir şekilde etkilemektedir.

3.2 Nota Yazısı ile İlgili Problemler

Çağdaş müzik ve çalgı eğitiminin en temel gereksinimlerinden biri notadır. Bu sebeple, Türkiye’de yürütülmekte olan tar eğitiminin sorunları söz konusu olduğunda, nota yazısı ile ilgili problemler çok önemli bir yer tutmaktadır. Notasyon veya notalama problemleri olarak da adlandırabileceğimiz bu problemleri, tar notalarında kullanılan mezzosoprano (ikinci çizgideki do) anahtarından kaynaklı problemler, Türk halk müziği icra ve eğitiminde istifade edilen notalardaki yazım-uyum farklılıkları ve Türk halk müziği repertuvarına girmiş Azerbaycan eserlerindeki notasyon problemleri şeklinde sınıflandırmak mümkündür.

3.2.1 Mezzosoprano anahtarı tercihi

Azerbaycan’da tar için yazılan tüm eser ve etütlerin notalanmasında “mezzosoprano anahtarı” olarak adlandırılan ikinci çizgideki do anahtarından istifade edilmektedir. Bu anahtar sisteminin tar çalgısında kullanılması fikri, ilk kez Üzeyir Hacıbeyov tarafından 1920’li yıllarda geliştirilmiştir. Tarın ses genişliğini, diyaazonunu dikkate alan Hacıbeyov, mezzosoprano anahtarının tar için uygun olduğuna karar vermiş ve 1920’li yılların başından itibaren tar için repertuvar hazırlamak maksadı ile ilk kez Georgi Nikolayeviç Dulov’un keman için yazılmış On Etüt Defteri’nden, ayrıca Batı Avrupa ve Rus bestecilerinin küçük hacimli eserlerinden faydalanmıştır. Bugüne kadar tar için yazılan eserler de bu anahtar sisteminde notalanmıştır. Müzik tarihinden anlaşıldığına göre, uzun zaman birçok Avrupa müzik aleti ve koro eserleri için do anahtarı kullanılmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında do sistemine tabi olan çalgı ve koro eserleri, tedricen daha uygun ve dünyanın her yerinde yaygın olan fa ve sol anahtarları ile yazılmaya başlanmıştır (Abdulgasimov, 1989: 56).

Üzeyir Hacıbeyov'un tar için geliştirmiş olduğu ve hâlen kullanılmakta olan do anahtarı sisteminin fa ve sol anahtarları ile değiştirilmesi konusu, Azerbaycan'da öteden beri tartışılmakta olan bir meseledir. Tar dersi veren bazı öğretmenler, kişisel tecrübelerine dayanarak, mezzosoprano anahtarında yazılmış notaları okuma konusunda öğrencilerin birtakım sorunlar yaşadığı sonucuna varmışlardır. Bu fikri savunanlara göre öğrenci, müzik teorisi, piyano ve diğer derslerinde fa ve sol anahtarlarına göre ders görürken, tara ait eserleri, etütleri mezzosoprano anahtarına göre çalmakta ve ilk kez nota okumaya başlamış bir öğrenci için üç anahtarı birden öğrenmek çeşitli zorluklara sebep olmaktadır. Ayrıca, mezzosoprano anahtarında yazılmış eserlerin sayısının sol ve fa anahtarlarına nispeten az olması, öğrencinin mezzosoprano anahtarında okuma alışkanlığını zayıf kılmaktadır. Tarda kullanılmakta olan anahtar sisteminin değiştirilmesi gerektiğini savunanların bu konudaki gerekçelerinden bir değeri de şudur: Tar için bestelenmiş eserler mezzosoprano anahtarında yazıldığından, başka aletler bu notalardan yararlanamamakta ve dolayısıyla söz konusu eserler yaygınlık kazanamamaktadır. Bunlardan dolayı da tar eserlerini fa ve sol anahtarlarında yazmanın maksada daha uygun olacağı, aletin diyapazonunun buna imkân verdiği söylenmiş ve böyle bir değişikliğin tar ihtisası üzerine öğrenim gören öğrencilerin işini hafifleteceği gibi, Azerbaycanlı besteciler tarafından tar için yazılmış birçok eserin yaygınlaşmasını sağlayacağı iddia edilmiştir (Abdulgasımov, 1989: 57).

Üzeyir Hacıbeyov'un 1920'lerde tar için yaptığı bu çalışmalardan önce, İran'da, 1912 yılında, E. N. Veziri'nin *Destur-i Tar* (Tar Öğretimi) adlı kitabı yayımlanmıştır. Bu kitaptaki eserler, fa ve sol anahtarlarında yazılmıştır. Üzeyir Hacıbeyov'un eserlerinden anlaşıldığı kadarıyla, Hacıbeyov, Veziri'nin bu kitabından ve aynı zamanda anahtar sisteminden haberdar olmuştu. Daha önce yapılmış böyle bir çalışmanın varlığından haberdar olmasına ve tarın ses sahasının fa ve sol anahtarlarının kullanımına da imkân verdiğini bilmesine rağmen, Hacıbeyov'un tercihini neden do anahtarından yana kullandığı sorusu akla gelebilir. Üzeyir Hacıbeyov'un, tar için, do anahtarına göre daha yaygın olan fa ve sol anahtarları yerine mezzosoprano anahtarını tercih etmesinin tek nedeni, bu anahtar sisteminin tarın diyapazonuna çok uygun olması değildi. 1920'li yıllar, Azerbaycan müzik hayatında önemli tartışmaların yaşandığı yıllardı. Hacıbeyov'un tar çalgısı için anahtar seçiminde bu tartışmaların da etkisi olmuştu (Abdulgasımov, 1989: 57).

1920'lerde ve 30'lu yılların başlarında bir grup Azerbaycanlı aydın, tarın Azerbaycan çalgısı olmadığını, onun İran'a ait olduğunu, içtimaî geçmişinin şüpheli olduğunu, feodalizm kalıntısı, geleceği olmayan ve Fars müziğini yayan bir alet olduğunu iddia ederken, Üzeyir Hacıbeyov başta olmak üzere diğer bir grup ise, tarın Azerbaycan'a ait olduğunu, Azerbaycan'ın geçmişini anlatan, geleceği olan, millî musikinin en orijinal, mükemmel ve öncelikli aleti olduğunu savunuyorlardı. Yine aynı yıllarda tara karşı çıkan aydınlar, Azerbaycan'ın kendisine ait bir millî musikisi olmadığını ve müziklerinin İran'a ait veya İran tesirinde olduğunu ileri sürerken, Hacıbeyov ve onun gibi düşünenler buna karşı çıkıyorlardı. Muhtemelen, Üzeyir Hacıbeyov da devam edip giden bu tartışmaları dikkate alarak, Azerbaycan tar eğitim sistemini İran tar eğitim sisteminden ayırmak maksadı ile tar için mezzosoprano anahtarını tercih etmiştir (Abdulgasımov, 1989: 57-58).

Bu konu ile ilgili olarak şunu da ilave etmek gerekir ki, 1920 ve 30'lu yıllarda, Azerbaycan'ın Gence ve Şuşa şehirlerindeki müzik okullarında tar dersi veren Meşedi Cemil Emirov, Hemze Eliyev, Resul Esedov ve başkaları, keman ve bas (sol ve fa) anahtarlarının tar eğitimi için daha uygun olduğunu düşünerek derslerinde bu anahtarları kullanmışlardır. Mesela, ünlü bestekârlar Fikret Emirov, Süleyman Eleskerov, Eşref Abbasov ve Genber Hüseyinli, bas ve keman anahtarlarında tar eğitimi görmüş isimler arasında yer almaktadırlar (Abdulgasımov, 1989: 58).

18 Haziran 1960 tarihli Edebiyyat ve İncesenet gazetesinde, tar öğretmeni Orhan Orhanbeyli, "Halg Çalgı Aletleri Fenninin Tedrisi Haggında" başlıklı makalesiyle tar anahtarında yazılmış eserlerin bas ve keman anahtarlarına aktarılması meselesini ele almıştır (Abdulgasımov, 1989: 58). Orhanbeyli, 18 Nisan 1962 günü Azerbaycan Devlet Konservatuvarının Halk Musikisi Bölümüne bu konu ile ilgili bir bildiri sunmuştur. Fikret Emirov, Efrasiyab Bedelbeyli, Cövdet Hacıyev, Süleyman Eleskerov, Mehmet Salih İsmayılov, Adil Geray Memmedbeyli gibi önemli isimlerin yer aldığı kurul, teklifi değerlendirerek tar için yazılmış eserlerin bas ve keman anahtarlarına aktarılmasına, tecrübeden geçirilmesine ve bu konuda edinilecek deneyimlerin daha sonra yeniden değerlendirilmesine karar vermiştir. Ancak, mezzosoprano anahtarının lağvedilmesi hakkında kesin bir karar alınmamıştır (Orhanbeyli, 1971: 11; Abdulgasımov, 1989: 58-59).

Tar notalarında kullanılan mezzosoprano anahtarının değiştirilmesi gerektiğini düşünen isimlerden biri de Azerbaycanlı tar öğretmeni Halid Gedirov olmuştur.

Gedirov, çeşitli yıllarda (1971, 1974, 1986) yazdığı makalelerinde ve 1994 senesinde kaleme aldığı Tarın Tedrisi Haggında (Metodiki Teklifler) adlı ders kitabında, mezzosoprano anahtarının iki anahtar (bas ve keman) yerine yalnızca keman (sol) anahtarı ile -duyulduğundan bir oktav yukarı veya duyulduğu gibi yazılacak şekilde- değiştirilmesi gerektiğini savunmuştur.

26.05.1986 tarihinde Azerbaycan Devlet Konservatuvarının Halk Çalgı Aletleri, Azerbaycan Musiki Nazariyesi bölümleri ve ülkedeki diğer müzik kurumları, keman ve bas anahtarlarından deneme maksadı ile yararlanılabileceği ve tar dersi veren öğretmenlerin ve kurumların bu konu ile ilgili resmi görüşlerinden sonra nihai kararın verileceği üzerinde mutabakat sağlamışlardır (Abdulgasimov, 1989: 59).

Tarda mezzosoprano anahtarından bas ve keman anahtarına geçilmesine Azerbaycanlı büyük besteci Gara Garayev ve Profesör V. Belyayev de taraftar olmuşlardır. Örneğin, V. Belyayev, Orhan Orhanbeyli'ye gönderdiği mektupta şunları yazmıştır:

“Ben, hiçbir zaman çağdaş müzik sisteminde mezzosoprano anahtarına rağbet etmedim. Öyle sanıyorum ki, tar için bas ve keman anahtarlarına geçmek, tarzenleri bütün Sovyet medeniyetine yakınlatacak ve onları bu medeniyetin gelişmesine katkı sağlar hâle getirecektir” (Abdulgasimov, 1989: 59).

Türkiye’deki tar eğitiminde de Azerbaycanlı bestecilere ait eserlerden ve Azerbaycan’da yazılmış diğer eğitim materyallerinden geniş ölçüde istifade edildiği için, tar öğrencilerinin ikinci çizgideki do (mezzosoprano) anahtarında yazılmış notaları okuyup çalmaları gerekmektedir. Tarın ses sahasını en iyi karşılayan anahtar olmasına karşın mezzosoprano anahtarı ile ilgili Azerbaycan’da yaşanan yukarıda bahsettiğimiz sorunlar, ülkemizdeki tar eğitiminde de zaman zaman karşımıza çıkmaktadır. Tar öğrencilerinin, solfej, nazariyat ve piyano gibi derslerde fa ve sol anahtarları ile eğitim almaları, tar derslerinde ise do anahtarı okumak zorunda olmaları, bilhassa notayı yeni öğrenmekte olan ve bir anda üç anahtarı birden okumak zorunda kalan tar öğrencileri için problem teşkil edebilmektedir. Bunun yanı sıra, çeşitli çalgıları çalan öğrencilerin bir arada gerçekleştirdikleri ortak çalışmalarda mezzosoprano anahtarında yazılmış notalardan yararlanılamamaktadır. Zira tar öğrencileri dışındaki öğrencilerin bu notaları okumaları mümkün olamamaktadır. Bu da öğrencilerin kendi aralarında ortak çalışma yapma isteğini oldukça olumsuz bir

biçimde etkilemekte, tar eserlerinin başka çalgılar tarafından da çalınıp yaygınlaşması imkânını ortadan kaldırmaktadır.

3.2.2 THM notalarındaki yazım-duyum farklılıkları ve ton tespiti

Türkiye’deki tar eğitiminde nota yazısı ile ilgili olarak yaşanan problemlerin önemli bir kısmını, Türk halk müziği notalarında karşımıza çıkan çeşitli problemler teşkil etmektedir. Türkiye’deki tar öğrencileri, sadece Azerbaycan’da tar için yazılmış do anahtarlı notaları değil, Türk halk müziği dağarcığına ait sol anahtarlı notaları da okumak ve çalmak durumundadırlar. Bilindiği gibi, tar, ülkemizde özellikle Türk halk müziği topluluklarında kullanılan bir enstrümandır. Bu topluluklarda icra yapacak olan tar sanatçılarının, bağlama, kemane, kaval, mey ve diğer halk sazlarımızın ortak kullandığı notaları okuma ve çalma zorunluluğu olduğundan, öğrenim sürecinde bu repertuvara ait eserlerden de örnekler çalmaları gerekmektedir. Malum olduğu üzere, Türk halk müziğine ait enstrümantal ve vokal-enstrümantal eser notalarının tamamında sol anahtar kullanılmaktadır. Öğrenimi sırasında solfej, teori ve benzeri derslerinde sol anahtarını öğrenmiş veya öğrenmekte olan bir tar öğrencisinin bu notaları okuyup çalma hususunda büyük bir zorluk yaşamayacağı düşünülebilir. Fakat gerçek böyle değildir. Zira burada yaşanan sorun anahtardan değil, Türk halk müziği notalarının yazılma prensibinden kaynaklanmaktadır.

Türk halk müziği repertuvarını oluşturan eserler, tonalite anlayışına dayanarak değil, Türk halk müziğinin perde sistemi esas alınarak notalanmaktadır. Türk halk müziği ses dizilerinin her biri nota yazısında belirli bir perde üzerine kurulmuştur. Örneğin, “yahyalı kerem” de denilen uşşak-hüseyni dizisi la perdesi üzerinde, “yanık kerem” olarak da isimlendirilen nikriz dizisi sol üzerinde yazılır. Notaya alınan eser başka tonlarda icra edilse dahi, eserin, dizisi itibarıyla nota yazısındaki yeri bellidir ve değişmez. Başka bir deyişle, eseri oluşturan notalar halk müziği topluluğu tarafından icra edildiğinde, duyulan ton, notada yazılı olandan -çoğunlukla- farklı olmaktadır. Halk çalgılarımızın perdeleri de bu prensiple isimlendirilmiştir. Örneğin, bağlamada la denilen nota gerçekte si, do, do diyez veya başka bir ses olabilir. Burada söz konusu nota, duyulan sesin değil bağlamadaki perdenin ismidir.

Adnan Koç, Bağlama Eğitiminde Görülen Problemler ve Bunların Çözüm Yolları isimli sanatta yeterlik tezinde bu konu ile ilgili olarak şunları yazmıştır:

Türk müziği çalgılarının icrada en büyük sorunlarından biri, bütün dünyaca sabit bir referans sesi olan 440 frekanslı la sesinin baz olarak kabul edilmemesinden kaynaklanmaktadır. Toplu eğitim veya profesyonel icrada çalgıcılar, tonaliteyi tamamen göreceli olarak tespit etmektedir. Nitekim Türk halk müziğinde resmi arşiv notaları ele alındığında karar seslerinin birçoğunun ilk bakışta “la” sesi olduğu görülmektedir. Oysa bu nota çalgılarla çalındığında gerçekte duyulacak olan ton farklı bir ton olmaktadır. Sözgelimi, bağlama çalgısının akordu sırasında alt tel (oktav farkları göz önüne alınmadığı takdirde) si (B), do (C), do# (C#) veya re (D) seslerine çekilmekte ve bunların hepsi 440 frekanslı la kabul edilmektedir. Oysa gerçek bu değildir. Nitekim tonalite tespiti, solistin isteği doğrultusunda sürekli değişkenlik gösterebilmektedir. Sözgelimi, solistin sesindeki bir takım rahatsızlıklar veya eserin sahasının geniş olması nedeniyle tonalitenin daha pest bir icrasına sebebiyet verilebilmektedir. Telli çalgılar bu tür istekleri, eseri ya transpoze ederek, ya da çalgılarının akortlarını değiştirerek gerçekleştirirken üflemeli çalgılar ise transpoze edebilecekleri birkaç yer hariç her ses için çalgı bulundurmamak suretiyle meseleyi halletme yoluna gitmişlerdir. Aslında yukarıdaki bilgiler ışığında Türk müziği çalgılarının batı orkestralarındaki bazı çalgılar gibi aktarımlı çalgılar olduğunu söylemek mümkündür. Hatta bu uygulamaların pratik kullanımından dolayı diğer uygulamalara göre daha anlaşılır, kolay ve pratik olduğunu savunanlar mevcuttur. Ancak şu gerçek de gözden kaçırılmamalıdır ki musiki her ne özelliğe sahip olursa olsun bir disiplin işidir ve bu açıdan da bazı sağlam temellere oturtulması gerekmektedir. Aksini düşünmek, bu alanda problemlerin yaşanmasına neden olmaktan başka bir işe yaramaz (Koç, 2000: 38).

Tar da, Azerbaycan’daki kullanım alan ve amacına göre birden fazla tona akortlanabilen, aktarımlı (transpozisyonlu) bir çalgıdır. Azerbaycan’da kullanım alanı ve şekline göre tar, genellikle dört tonda akort edilir:

Enstrümantal muğam icrasında, vokal-enstrümantal muğamlarda (hanendeye eşlik ederken) ve halk çalgı aletleri topluluk ve orkestralarında in H (si);

Muğam operalarında tonalite açısından vokal muğam okumaya uygun olarak in A (la);

Piyano, senfonik ve diğer orkestralar eşliğinde notalı eserler icra ederken in C (do);

Küçük diyapazonlu (ses aralığı dar) hanendelerin muğam icrası sırasında ve nadiren enstrümantal icra için ise in B (si bemol)⁵¹ (Abdulgasımov, 1989: 60).

⁵¹ Alman müzik sisteminde si notası “H” harfi ile sembolize edilir. İngiliz sisteminde si notasını simgeleyen “B” harfi ise, Alman sisteminde si bemol manasına gelmektedir (Çalışır, 1996). Abdulgasımov’un, notaların harflerle ifade edilmesinde Alman sistemini esas aldığı anlaşılmaktadır.

Görüldüğü gibi, tar da diğer Türk halk müziği çalgıları gibi aktarımlı bir çalgı olup, ihtiyaca bağlı olarak telleri farklı tonlara akortlanabilmektedir. O hâlde, tar, diğer halk sazlarımızla beraber icra yaparken yaşanan problem nereden kaynaklanmaktadır? Bu soruyu birkaç örnekle cevaplandırmaya çalışalım:

İçerisinde tar da bulunan bir Türk halk müziği topluluğunda yer alan saz sanatçılarının, çalgılarını, icra edecekleri eserin karar sesi do olacak şekilde akortladıklarını düşünelim. Bu durumda telli halk çalgılarının karar verecekleri boş telleri do sesine akort edilir. Fakat bağlama, kemane ve diğer çalgıları çalanlar bu karar sesine “la” derken, tar çalan kişi bu sesi “do” kabul edecektir. Çünkü sözgelimi bozuk düzeninde çalınan bir bağlamanın boş telleri, alttan üste doğru do - fa - si bemol şeklinde akortlanıp, la - re - sol olarak isimlendirilirken, tarın boş telleri (bas kök tel ve zeng telleri düşünmezsek) alttan üste doğru do - sol - do seslerine akortlanır ve bu şekilde isimlendirilir. Bu durumda, her iki çalgının da karar verecekleri alt telleri do sesine akortlandığı hâlde, bağlama çalan kişi bu sesi la, tar çalan ise do olarak değerlendirecektir. Türk halk müziği repertuarını oluşturan notaların da, bağlama ve diğer halk çalgı aletlerimizin kolayca okuyup çalacakları şekilde, yani la sesi esas alınarak notalandırıldıklarını da göz önünde bulundurursak, böyle bir toplulukta tar çalan sanatçı için, diğer çalgıları çalan sanatçılarla ortak bir müzik lisanı konuşmak imkânsız hâle gelmektedir. Aynı örneği, çalgıların başka bir sese, mesela si sesine akortlandığını varsayarak ele aldığımızda, durum daha da karmaşık hâle gelecektir. Çünkü bağlama ve diğer halk çalgıları için bu defa si sesi yine la olarak isimlendirilirken, tar için do olarak kabul edilecektir.

Buna benzer diğer bir örneği çalgıların do diyez sesine akortlandığını düşünerek inceleyecek olursak, daha önce bahsettiklerimizin yanında başka bir problemle daha karşılaşmaktayız: Yukarıda açıklandığı gibi tar, Azerbaycan’daki kullanım alan ve şekillerine göre çeşitli tonlara akortlanabilen bir çalgıdır. Ancak do diyez (in C#) bu tonlardan biri değildir. Zira tar, yapısal özellikleri itibarıyla do diyez tonuna akortlanmaya uygun bir çalgı değildir. Öyle ki, bu sese akortlandığında tarın telleri çok gergin olmakta ve bu da hem çalgının ses özelliklerini yitirmesine yol açmakta hem de icrayı son derece zor bir hâle getirmektedir. Ayrıca, bu tona akortlanmış bir tarın tellerinin akort veya icra sırasında kopma olasılığı çok yüksek olmaktadır. Aletin oldukça nazik olan derisi ise tellerin yarattığı kuvvetli baskı nedeniyle kolayca bozulabilmektedir. Lakin Türk halk müziği profesyonel icralarında do diyez tonunda

icra son derece yaygındır. Böyle bir durumda ülkemizdeki tar icracıları için iki seçenek ortaya çıkmaktadır: Birincisi, bahsettiğimiz tüm bu zorlukları göze alarak ya da bu tona akortlanabilecek ölçülerde tar ve/veya tar teli temin ederek çalgılarını do diyez (in C#) sesine akortlamak, ikincisi ise tarı başka bir sese akortlayarak transpoze çalmaktır. Do diyez sesine akortlanabilecek tar ve/veya tel kullanımının bu sorunu giderecek pratik bir çözüm yolu olduğunu savunmak zordur. Öyle ki, yukarıda Adnan Koç tarafından ifade edildiği gibi, halk müziği icralarında icra yapılacak ton tamamen göreceli olarak tespit edilmektedir. Bundan dolayı da, özellikle hangi tonda icra yapılacağı önceden bilinmeyen veya birden çok tonda icra yapılacak durumlarda, tar sanatçısının -nefesli çalgılarımızda olduğu gibi- birden fazla tar bulundurma ya da sürekli tel değiştirme zorunluluğu ortaya çıkacaktır. Transpozisyon ise, aletin perde sisteminin elverdiği ölçüde başarılı olabilmektedir. Örneğin, hüseyini dizisinde bir ezgiyi tarın her perdesinden çalmak mümkün olamamaktadır.

Öğrenimlerini tamamlayıp, tüm bu karışıklıkların yaşandığı bir müzik ortamında profesyonel müzik hayatına girecek olan tar öğrencilerinin, bahsettiğimiz bu zorluklardan olumsuz yönde etkilenmeyeceği düşünülemez. Zira müzik icrası ile onun eğitimi arasında göz ardı edilemez mutlak bir bağlantı vardır. Tar öğrencilerinin henüz öğrencilik yıllarında yaptıkları icralar sayesinde tanıştıkları bu temel problemler, yalnız ülkemizdeki tar eğitiminin değil, Türk halk müziğinin çözüm bekleyen başlıca sorunları arasında yer almaktadır.

3.2.3 THM repertuvarına girmiş Azerbaycan eserlerinin notasyonu

Türkiye’deki tar eğitiminde nota yazısı ile ilgili sorunlar içerisinde, TRT veya diğer resmi ya da özel arşivlerde yer alan Azerbaycan’a ait eserlerin notalarında görülen problemler çok önemli bir yer tutmaktadır. Yeri gelmişken şunu ifade etmek gerekir ki, konu içerisinde bahsedeceğimiz sorunlar sadece Azerbaycan ezgilerinin notalarında görülen problemler olmayıp, Türk halk müziği repertuvarındaki başka pek çok ezginin notalarında da karşımıza çıkabilen genel sorunlardır. Ancak, tar çalgısının ülkemizde bilhassa Azerbaycan müziğine ait ezgilerin icrasında istifade edilen bir çalgı olmasından dolayı, konu dâhilinde yalnız Azerbaycan müziğine ait örnekler üzerinde durulacaktır.

Türkiye’de, Azerbaycan ezgilerinin icrasında olduğu kadar eğitiminde de büyük ölçüde Türk halk müziği repertuvarı içerisindeki notalardan -özellikle de TRT THM

arşivi notalarından- yararlanılmaktadır. Bu notalardaki usul, ezgi, tonalite, form, güfte, isimlendirme vb. konulardaki yanlışlıklara geçmeden önce, söz konusu eserlerdeki anonimlik konusuna değinmeyi gerekli görüyoruz.

Türk halk müziği repertuvarının çok büyük bir bölümünü, anonim, yani kimin tarafından yazıldığı, yapıldığı bilinmeyen eserler, türküler oluşturmaktadır. Zira anonimlik, bir ezginin Türk halk müziği repertuarı içerisinde değerlendirilebilmesi için gereken en önemli kriterlerden biridir. Ancak, Türk halk müziği dağarcığında yer alan Azerbaycan eserlerinden önemli bir kısmı Azerbaycanlı profesyonel bestecilere -ve söz yazarlarına- ait olduğu hâlde, anonim kabul edilerek halk müziği repertuvarımıza dâhil olmuş ezgilerdir. Bu durumun doğurduğu pek çok olumsuzluktan söz edilebilir. Öncelikle, söz konusu bu eserler anonim farz edilerek, müzik ve söz yazarlarına ait telif hakları göz ardı edilmiş olmakta ve bunun da Azerbaycan müzik çevrelerinde ciddi bir rahatsızlık yarattığı bilinmektedir. Ayrıca, bu eserlerden bir kısmının zaman içerisinde MESAM gibi kuruluşlarda başka kişilerin ismine kayıtlı hâle gelmiş olması, sorunu daha da derinleştirmektedir. Prof. Ramiz Guliyev, bu konuda şu sözleri sarf etmiştir:

“Türkiye’de Azerbaycan’a ait eserlerin ifa olunması bizim için sevindirici bir hadisedir. Ancak bu konuda arzu edilmeyen şey, Azerbaycan bestekârlarının eserlerinin anonim şekilde ifa olunmasıdır. Bu durum bizim için kabul edilebilir değildir. Çünkü her bir sanatçının bir müellif hukuku vardır. Hiç kimse bu hakkı çiğnememeli, bozmamalıdır. Ben, kardeş Türkiye Cumhuriyeti’nde de bunlara dikkat edilmesini isterdim” (Guliyev, R., 2009).

Azerbaycanlı besteciler tarafından yazılmış eserlerin anonim kabul edilerek Türk halk müziği repertuvarına girmesi konusunda yaşanan diğer sorun, gerek icra gerek eğitim kurumları tarafından kullanılan bu eserlerin adı geçen çevrelerce yanlış tanınması ve tanıtılmasıdır. Bu durumun eğitim ve icrada ciddi yanlışlıklara yol açacağı göz ardı edilmemelidir. Sözgelimi, TRT repertuarındaki notalardan istifade ederek Azerbaycan halk müziği ile ilgili analitik çalışma yapacak bir araştırmacının, bu konuda doğru sonuçlara varması beklenemez.

Türk halk müziği repertuarı içerisinde yer alan Azerbaycan eserlerinin notaları, Azerbaycan’da yazılmış orijinal notaları ve ses kaynakları ile karşılaştırıldığında usul, ezgi, form, güfte, tonalite, isimlendirme vb. açılardan çok sayıda yanlışlık

olduğu görülebilir. Bunları çeşitli örnekler üzerinden açıklamak, konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır:

TRT THM repertuvarına 1332 sıra numarasıyla girmiş olan “Çay” isimli ezgi (Bk. Şekil B.1), yukarıda sözü edilen nota yanlışlıklarına gösterilebilecek örneklerden biridir. Sözleri Zeynal Cabbarzade’ye, müziği ise Azerbaycanlı bestekâr Emin Sabitoğlu’na ait olan ve “Azerbaycan Çayı” isimli sinema filmi için bestelendiğini orijinal notası üzerindeki yazıdan anladığımız bu eser, TRT Türk halk müziği repertuvarında, Yöresi: Azeri Ağzı; Kimden Alındığı: İbrahim Yıldırım Arşivinden; Derleyen: Nida Tüfekçi; Derleme Tarihi: 1967; Notaya Alan: Ateş Köyoğlu bilgileri ile anonim bir türkü gibi yer almaktadır. Piyano ve şan partilerinin yer aldığı orijinal notası incelendiğinde (Bk. Şekil B.2), eserin mi minör olduğu, donanımında fa diyez bulunduğu görülmektedir (Mahmudov, 1970: 28-35). TRT repertuvarında yer alan notası incelendiğinde ise eserin la kararlı notaya alındığı ve donanımında -uşşak makamı dizisine benzer şekilde- iki komalık si bemol (sib²) bulunduğu dikkat çekmektedir. Ayrıca eserin orijinal notasında usul 6/8’lik iken, TRT notası 12/8’lik usulde yazılmıştır.

TRT THM repertuvarı içerisinde yer alan Azerbaycan’a ait eserlerdeki notalama yanlışlıklarına gösterilebilecek bir diğer örnek ise, sözleri Resul Rıza’ya, müziği ise yine Emin Sabitoğlu’na ait olan “İnsaf da Yahşı Şeydir” isimli eserdir. Bu eser, TRT repertuvarına “Bu Kalbimin Sevinci Senin Yadigarındır” ismi, 2914 sıra numarası ve Yöresi: Azerbaycan; Kimden Alındığı: İslam Rızayev; Derleyen: Işık Başel; Derleme Tarihi: 4.12.1986; Notaya Alan: Işık Başel bilgileri ile yine anonim karakterli bir türkü gibi girmiştir (Bk. Şekil B.3). Eserin orijinal notasından (Bk. Şekil B.4), ilk örnekte olduğu gibi mi minör olduğunu ve donanımında fa diyez bulunduğunu görmekteyiz (Sabitoğlu, ?: 17-20). Işık Başel’in yazdığı TRT notası ise la kararlıdır ve donanımında iki komalık si bemol bulunmaktadır. Yine orijinal notada 6/8’lik olduğu görülen eserin TRT repertuvarındaki notasının 12/8’lik olduğu fark edilmektedir. Tüm bunların dışında, TRT notasında, eserin orijinal notasında bulunan ilk iki 6/8’lik ölçüden birincisinin hiç yer almadığı, esere, ikinci ölçünün son üç sekizliğinden başlandığı dikkat çekmektedir.

Azerbaycanlı besteciler tarafından yazılmış olup Türkiye’de anonim olarak tanınan ve bu şekilde nota arşivlerine girmiş eserlere başka örnekler vermek de mümkündür. Sözleri Teymur Elçi’nin müziği ise Fikret Emirov’un olan “Gülür Eller” isimli eser

(Bk. Şekil B.6), ülkemizde “Bayram Gelip Elime Elimize” ismiyle ve anonim olarak tanınmaktadır (Emirov, 1977: 14-19). Eser, TRT THM repertuvarında 2741 sıra numarasıyla kayıtlıdır (Bk. Şekil B.5).

Yine aynı besteci ve söz yazarı tarafından yazılmış olan “Neylemişem” isimli eser de (Bk. Şekil B.8) ülkemizde anonim olarak bilinen örneklerden biridir (Emirov, 1977: 37-41). Türkiye’de “Gaş Gabağın Yerle Gedir” adıyla son derece yaygın şekilde icra edilmekte olan bu eser, TRT THM repertuvarı içerisinde 4021 sıra numarası ile yer almaktadır (Bk. Şekil B.7).

Sözlerini Z. Cabbarzade’nin yazdığı, müziği ise Tofig Guliyev’e ait olan “Yoh, Yoh, Yoh” adlı eser ise TRT THM repertuvarına yine anonim bir türkü şeklinde 1493 sıra numarasıyla ve “Gara Gözün Ay Badam” adı altında girmiştir (Guliyev, 2000: 45-47). Bu tür örneklerin sayısını çoğaltmak elimizdedir. Bu eserlerin notalarını TRT repertuvarı içinde yer alan notalarla mukayese ettiğimizde de usul, ezgi, tonalite, form, güfte vb. yönlerden ciddi farklar olduğunu görebiliriz. Mesela, Tofig Guliyev’in bestelediği “Yoh, Yoh, Yoh” adlı eserin donanımında mi minör tonundaki gibi fa diyez yer alırken (Bk. Şekil B.10), Şenel Önalı tarafından notaya alınan TRT notası la kararlı yazılmıştır ve donanımında dört komalık si bemol (si^{b4}) bulunmaktadır (Bk. Şekil B.9).

Azerbaycanlı besteciler tarafından yazılmış olan ve yukarıda birkaçından bahsettiğimiz örneklerin yanı sıra, anonim karakterli ezgilerin notaları arasında da önemli farklılıklar olduğu söylenebilir. “Gara Gile” isimli Azerbaycan halk mahnısının TRT arşivinde yer alan notasını, Siyavuş Kerimi tarafından düzenlenmiş olan Azerbaycan Halg Mahnıları isimli kitaptaki notayla karşılaştırdığımızda da yukarıdaki örneklere benzer pek çok farklılık tespit edebiliriz (Kerimi, 2005: c. 1, s. 32-33). 2431 sıra numaralı bu türkünün notası üzerinde Yöresi: Azerbeycan (doğrusu Azerbaycan olmalıdır); Kimden Alındığı: Kazım Eskiriz; Derleyen ve Notaya Alan: Mehmet Özbek bilgileri yer almakta olup, notanın la kararlı yazıldığını görüyoruz (Bk. Şekil B.11). Donanımda, -yine uşşak makamı dizisini hatırlatır şekilde- iki komalık si bemol bulunmaktadır. Buna karşı, Azerbaycan Halg Mahnıları isimli kitaptaki nota, re kararlı yazılmış olup donanımında -re minörde olduğu gibi- si bemol vardır (Bk. Şekil B.12). Kerimi’nin notasında, eser içerisindeki bazı yerlerde mi bemol yer almaktadır. TRT notası 6/4’lük, diğer nota 6/8’liktir. Tüm bunların

yanında, her iki notayı ayrıntılı olarak incelediğimizde gerek melodi gerek form gerekse sözleri açısından pek çok fark göze çarpmaktadır.

Mehmet Özbek tarafından derlenip notaya alınan bir başka Azerbaycan mahnısı da, TRT THM repertuvarına “Dağlarda Çiçek Derrem Sataram” ismiyle girmiş olan 2232 sıra numaralı ezgidir (Bk. Şekil B.13). Notasının üzerinde, Yöresi: Azerbaycan; Kimden Alındığı: Plak ve Basılı Yayın bilgilerinin yer aldığı bu mahnıya, Azerbaycan’da yazılmış birkaç kitapta daha rastlamak mümkündür. Yukarıda ismini verdiğimiz mahnı, Azerbaycan Halg Mahnıları adını taşıyan ve içindeki notaları Azerbaycan’ın en büyük bestekârlarından Seid Rüstemov, Fikret Emirov ve Tofiq Guliyev tarafından yazılmış olan kitapta, “Dağlarda Çiçek” ismiyle karşımıza çıkmaktadır (Azerbaycan Halk Mahnıları, 2005: 119). Notası Fikret Emirov tarafından yazılan örneklerden biri olan bu mahnı, 3/4'lüktür. Mi kararlı olarak yazılmıştır ve donanımında -mi minöre uygun şekilde- fa diyez yer almaktadır (Bk. Şekil B.14). Buna karşı, Özbek’in yazdığı TRT notasında mahnı 6/8’lik yazılmış olup, la kararlıdır ve donanımında iki komalık si bemol görülmektedir. Ayrıca, söz konusu kitapta yer alan nota sade ve abartısız bir üslupla yazıldığı hâlde, TRT notasının bunun aksi bir anlayışla kaleme alınmış olduğu söylenebilir. Yine her iki notayı detaylı olarak incelediğimizde, melodi, eserin form yapısı -söz gelimi TRT notasında “Haray ellerinden” ve “O Gara Tellerinden” sözlerinden sonra benzer bir melodi saz payı olarak yazılmış olmasına rağmen diğer notada bu yoktur- ve sözler açısından pek çok farklılık mevcuttur. Söz konusu bu mahnı, hem aynı kitabın 56. sayfasında Seid Rüstemov tarafından notaya alınmış olarak hem de Siyavuş Kerimi tarafından tertip edilen Azerbaycan Halg Mahnıları isimli kitapta, Kerimi (2005: c.1 s.50), “Bazarda Alma” ismiyle de karşımıza çıkmaktadır (Bk. Şekil B.15 ve Şekil B.16). Çok küçük farklılıklarla birbirinin aynı olan bu iki nota da Özbek’in yazdığı nota gibi 6/8’liktir. Ancak, bu notalar sol kararlıdır ve donanımlarında -sol minörde olduğu gibi- si bemol ve mi bemol bulunmaktadır. Buna karşılık, TRT notasının la kararlı olduğundan ve donanımında iki komalık si bemol bulunduğundan yukarıda bahsetmiştik. Adı geçen kitaplardaki bu notalar, Fikret Emirov’un yazdığı diğer nota gibi, oldukça sade yazılmış olduğu hâlde, TRT notasının, bunun tersine, okunması ve çalınması zor bir şekilde notaya alındığını gözlemliyoruz. TRT notası ile diğer iki nota arasında, yine melodik ve edebi unsurlardaki farklılıklar da belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır.

Siyavuş Kerimi'ye ait Azerbaycan Halg Mahnıları isimli kitapta bulunan “Azerbaycan Maralı” isimli mahnı, “Gezme Menden Aralı” ismiyle ve 2997 sıra numarası ile TRT Türk halk müziği repertuarı içerisinde de yer almaktadır (Kerimi, 2005: c. 1, s. 27). Yöresi: Azerbaycan; Kimden Alındığı: Şevket Ali Ekberova; Derleyen: Plak'tan; Notaya Alan: Şenel Önalı bilgilerinin yer aldığı TRT notasını, Azerbaycan Halg Mahnıları isimli kitapta yer alan nota ile mukayese ettiğimizde, her iki notanın da la kararlı yazılmış olduğunu görüyoruz (Bk. Şekil B.17 ve Şekil B.18). Ancak, Kerimi'nin kitabında yer alan notada, donanımda -la minörde olduğu gibi- herhangi bir değiştirme işareti bulunmazken, Şenel Önalı'nın yazmış olduğu TRT notasında, donanıma üç komalık si bemol (sib³) konulmuş olduğu görülmektedir. Ayrıca, adı geçen kitaptaki nota oldukça sade ve abartısız bir şekilde yazılmışken, TRT notası, muhtemelen kaynak kişi olan Şövkət Elekberova'nın -bu isim de nota üzerinde Şevket Ali Ekberova şeklinde yanlış yazılmıştır- okuduğu şekilde detaylı bir üslûpla yazılmıştır. Bunların yanı sıra, TRT notasında “Sen bulağ üstü gelende” sözünden sonra benzer bir melodi saz payı olarak yazılmışken, diğer notada bu saz payı yoktur. Her iki notadaki müzikal tekrarlar ve sözlerde de oldukça farklılık bulunmaktadır.

“Senden Mene Yar Olmaz” isimli bir başka Azerbaycan mahnısı da, TRT THM repertuarı içerisinde Artvin türküsü olarak ve “Senden Bana Yar Olmaz” ismiyle karşımıza çıkmaktadır. Muzaffer Sarısözen tarafından 1952 senesinde Hasan Çıtak'tan derlendiğini ve yine Sarısözen tarafından notaya alındığını nota üzerindeki bilgilerden öğrendiğimiz bu türkünün TRT notasını, Azerbaycan Halg Mahnıları isimli kitaptaki notayla karşılaştıralım (Bk. Şekil B.19 ve Şekil B.20): TRT notası 12/8'lik ve la kararlı olarak kaleme alınmıştır. Donanımında ise, yukarıdaki pek çok örnekte olduğu gibi iki komalık si bemol (sib²) vardır. Kitaptaki notada ise, usul rakamı olarak 3/4 (6/8) yazılı olduğunu görüyoruz. Bu nota do kararlıdır ve donanımında -do minördeki gibi- si bemol, mi bemol ve la bemol yer almaktadır. Her iki nota arasında, yukarıdaki örneklerde olduğu gibi melodi ve sözler bakımından birçok farklılık bulunmaktadır (Kerimi, 2005: c. 1, s. 159).

Türk halk müziği repertuarı içerisine dâhil olmuş enstrümantal Azerbaycan eserlerinin notalarında da pek çok yanlışlık ve eksikliklere rastlamak mümkündür. Bu yanlışlıkların başında isimlendirme konusu gelmektedir. TRT THM repertuarına girmiş enstrümantal Azerbaycan ezgilerinin önemli bir kısmına orijinalinden farklı

isimler verilmiştir. Türkiye’de “Kaytağı” adı ile oldukça yaygın olarak çalınan ve TRT THM oyun havaları repertuvarında 332 sıra numarası ile yer alan ezgi, bu duruma örnek gösterilebilir (Bk. Şekil B.21). Renkler ve Reksler isimli kitaptaki notalardan (Bk. Şekil B.22 ve Şekil B.23) ve verilen bilgilerden anladığımız kadarıyla, Teyyüb Demirov isimli Azerbaycanlı bir garmon sanatçısına ait iki ayrı eserin birleşiminden oluşan bu ezginin nispeten yavaş olan ilk bölümü “Eynur”, daha hızlı olan ikinci bölümü ise “Gaytağı” adlı müstakil eserlerdir (Renkler ve Reksler, 1961: 24-25).

TRT THM oyun havaları repertuvarında 299 sıra numarası ile kayıtlı bulunan “Şur Rengi” isimli ezgi de “Kaytağı” örneğinde olduğu gibi iki ayrı eserin birleştirilmiş halidir. Ezginin 2/4’lük birinci bölümü ”Şur Derâmedi” Abdullazade (2008), 6/8’lik ikinci bölümü ise Teyyüb Demirov’a ait olan “Dilşad” isimli eserdir (Renkler ve Reksler, 1961: 19-20). Ayrıca, TRT arşivindeki notada hızlıca olan ikinci bölümün (Dilşad) başında, “Hoplatma” gibi Azerbaycan müziğinde yeri olmayan Anadolu’ya ait yöresel bir tabirin yazılmış olması da şaşırtıcıdır (Bk. Şekil B.24 ve Şekil B.25).

Yukarıda bahsi geçen notasyon problemlerine başka eserlerde de rastlamak mümkündür. Bu yanlışlıklara, notalarda metronom, artikülasyon, nüans (dinamik) işaret ve terimlerinin kullanılmaması, nota yazımında vokalin esas alınıp çalgı notası yazılmaması gibi Türk halk müziği notalarının genelinde karşılaşılan sorunları da ekleyecek olursak, konunun sadece tar eğitimi değil genel olarak halk müziğimizi ilgilendiren bir boyutu olduğunu daha net görebiliriz.

Türk halk müziği dağarına girmiş Azerbaycan ezgilerindeki notalama yanlışlıkları, 1920 senesinden itibaren Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği içerisinde yer aldığı için Türkiye ile olan bağlantısı 1990’lı yıllara kadar yaklaşık yetmiş yıl boyunca kesilen Azerbaycan’a ait müziklerin, bu süre zarfında çoğunlukla Azerbaycan’dan gelen ve çoğu zaman ses kalitesi pek de iyi olmayan plak, kaset vb. ses kayıtlarından dinlenerek notaya alınmasından veya notaya alanın müzik bilgisinin yetersizliğinden kaynaklanabildiği gibi, bu yanlışlıkların, söz konusu eserlerin Türk halk müziği çalgılarıyla icra edilmesine olanak sağlamak veya eserleri Anadolu insanının alışık olduğu kulak zevkine yaklaştırmak kaygılarıyla bilinçli olarak yapılmış olma olasılığı da vardır. Sebebi her ne olursa olsun, bu türlü nota yanlışlıklarının olumsuz etkileri, ülkemizdeki tar eğitiminde de kendisini açıkça göstermektedir.

Söz konusu eserlerin öğretiminde, orijinal kaynaklar mevcut değilse TRT veya başka arşivlerde yer alan notalara müracaat edildiğinden, öğrencilerin bu eserleri yanlış bir şekilde öğrenme riski vardır. Bu eserler orijinal notalardan çalışılsa bile, halk müziği topluluklarının icrasında genellikle bu yanlış notaların kullanılması ve öğrencilerin bu notalarla öğrenimlerinden sonraki müzik yaşamları içerisinde de karşılaşmaları ihtimali bulunması, sorunun çözümünü güçleştirmektedir. Ayrıca, notalara yanlış bir şekilde yazılan bir, üç veya dört komalık si bemol, üç komalık fa diyez vb. arızaların tarda -ve Azerbaycan müziğinde- mevcut olmaması, bunların tar ile icrasını zaten imkânsız kılmaktadır. Türkiye’deki profesyonel tar icracıları, böylesi sorunları, kimi zaman tarlarına ilave perdeler bağlayarak ya da mevcut perde sistemini buna göre ayarlayarak çözüme yoluna gitseler de, bunun ne kadar doğru ve kalıcı bir çözüm yolu olduğu her zaman tartışılmaya açıktır.

3.3 Tar Öğrenimine Başlama Yaşı ve Öğrenim Süresi

Müzik ve çalgı eğitimini küçük yaşlarda başlatmanın önemi, bugün tüm dünyada kabul edilmiş bir durumdur. Dünyanın çeşitli ülkelerinde eğitime yaklaşım biçimleri farklılıklar gösterse de, ilkökul ve okul öncesinde sanat ve özellikle müzik eğitime büyük yer veren ülkelerin sayısı giderek artmaktadır. Müzik ve çalgı eğitime verilen değer neticesinde, konuyla ilgili bilgileri daha etkili bir biçimde aktarabilmek maksadıyla çeşitli metotlar ortaya çıkmış, özellikle çocuklar üzerinde yoğunlaşan bu çalışmalar sonucunda şaşırtıcı neticeler elde edilmiştir.

Günümüzde, dünyanın pek çok yerinde başarıyla uygulanmakta olan en yaygın müzik eğitim metotları arasında, Kodaly Metodu, Jaques-Dalcroze Metodu, Orff Metodu, Kapsamlı Müzisyenlik (Comprehensive Musicianship) Metodu ve Suzuki Metodu sayılabilir (Koç, 2000: 97). Söz konusu müzik eğitim metotlarının hemen hepsi, müzik eğitimini erken yaşlarda başlatmanın önemine dikkat çekmişlerdir. Örneğin, Macar kompozitör Zoltan Kodaly tarafından geliştirilen Kodaly Metodu’na göre, çocuğa en etkili müzik eğitimini verebilmek için çok erken yaşlarda eğitime başlanmalıdır. Macaristan’da iki yaşındaki çocuklar üzerinde yapılan çalışmalar, müzik ortamında bulunan çocuk ile bu ortamda bulunmayanlar arasındaki farkları çarpıcı biçimde gözler önüne sermiştir (Koç, 2000: 100-101). Alman besteci Carl Orff tarafından ortaya konulan Orff Metodu da, aynı şekilde, müzik öğrenimine küçük yaşlarda başlanmasını öngörmektedir. 1925’te, Dorothea Günter’in Münih’te

açtığı müzik okulunda on iki yıl programcı ve eğitimci olarak çalışan Orff, küçük çocuklara, ritim, bedensel devinim, dans ve çeşitli oyunlar yoluyla müzik eğitimi yaptırılması ilkesine dayanan yeni bir yöntem geliştirmiştir. Vurmalı çalgılar, Orff Metodu'nun temel ögesi olmuştur. Orff, bu alanda geliştirdiği ilkeleri *Schulwerk* adı altında beş ciltlik bir kitapta bilimsel olarak açıklamış ve bunlar birçok okulda uygulanmıştır. Ksilofon-silofon, metalofon, glockenspiel (kariyon) gibi ezgi çalgılar ile davul, def, el zili, çelik üçgen (triangle), kastanyet, marakas, ağaç çubuklar vb. ritim çalgılar bu özelliklerinden dolayı “Orff çalgıları” olarak isimlendirilmiştir (Günay ve Özdemir, 2003: 177-184).

Çalgı eğitimi konusunda en etkin metodların başında, dünyaca ünlü Japon keman sanatçısı ve öğretmeni Dr. Shinichi Suzuki tarafından yaratılmış, başarılı sonuçlar vermiş ve bütün dünyada müzik eğitimcileri tarafından kabul görmüş bir okul öncesi müzik öğretim yöntemi olan Suzuki Metodu gelmektedir. Dr. Suzuki, okul öncesi çocuklarla otuz yılın üzerinde yaptığı denemeler sayesinde her çocuğun müzik yeteneğine sahip olduğu ve bu yeteneğin doğru bir eğitim ile geliştirilebileceği sonucuna varmıştır. Suzuki'ye göre, doğru bir şekilde eğitilen her çocuk, kendi anadilini öğrenme yeteneğini geliştirebildiği gibi müzik yeteneğini de geliştirebilmektedir. Suzuki Metodu'nda çocuklara üç veya dört yaşlarından itibaren çalgı eğitimi verilmeye başlanmaktadır. Suzuki'nin iyi ve mutlu birer insan yetiştirme felsefesi üzerine kurulmuş olan Suzuki Metodu, aynı zamanda keman, piyano, viyola, çello, gitar, yanflüt, arp gibi pek çok çalgıda çok iyi profesyonel müzisyenlerin yetişmesini de sağlamıştır (Tecimer Kasap, 2005).

Çalgı eğitiminin erken yaşlarda başlatılması gerektiği prensibi şüphesiz ki tar eğitimi için de geçerli bir ilkedir. Azerbaycan'da, çocuk müzik ve çocuk güzel sanatlar okullarında tar eğitiminin dokuz yaşından sonra başlatılması uygun görülmektedir. Daha küçük yaştaki çocuklar fiziki olarak gerekli ölçüde güçlenmediklerinden tarı kolaylıkla ve düzgün bir şekilde tutup çalamayacakları düşünülerek, bu okullarda tar öğrenimine dokuz yaşından sonra başlanması yerinde görülmüştür (Orhanbeyli, 1976: 16). Bununla beraber, Azerbaycan'da Bülbül Adına Orta İhtisas Müzik Okulu, İncesanat Gimnaziyası (Güzel Sanatlar Lisesi) gibi on bir yıl müzik eğitimi verilen okullarda tar eğitimi altı-yedi yaşlarında başlatılmakta ve öğrenciler on bir yıl kesintisiz eğitim alarak ilk ve orta öğrenimlerini bu okullarda tamamlayabilmektedirler. Bülbül Adına Orta İhtisas Müzik Okulunun tar

öğretmenlerinden Eflaruz Memmedov, altı-yedi yaşlarında tar çalmaya başlayan öğrencilerin karşılaştıkları zorluklar ve bu zorlukların nasıl aşıldığı konusunda şunları söylemiştir:

“Altı-yedi yaşlarındaki çocukların pek çoğu fiziki açıdan yeterince gelişmediklerinden tar çalmakta zorlandıkları için, okulumuzun 1. ve 2. sınıflarında öğrenim gören öğrencilerin ders programları oldukça hafif tutularak küçük hacimli eser ve etütler çalıştırılmaktadır. 3. sınıftan itibaren ise, çocukların ders yükü ağırlaşmaktadır. Ayrıca, bu yaştaki tar öğrencileri için uygun ölçülerde ve rahat çalabilecekleri tar seçmek çok önemlidir. Bu konuya da özellikle dikkat edilmektedir” (Memmedov, 2009).

Ülkemizde ise, tar öğrenimine başlama yaşı konusunda durum farklıdır. Türkiye’de resmi tar eğitimi, bazı üniversitelere bağlı kurumlar (konservatuvar, eğitim fakültesi) bünyesinde verildiğinden lisans düzeyinde başlamaktadır. Ortaöğretim seviyesinde resmi tar eğitimi, yalnızca İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının Çalgı Bölümüne bağlı Hazırlayıcı Birim Lise Devresinde verilmekte olup, bu bölüm sekiz yıllık ilköğretim okullarından mezun olmuş adayları sınavla kabul etmektedir. Söz konusu bölüm, ülkemizde ilköğretimin beş yıl olduğu senelerde ortaokul düzeyinde öğrenci kabul edebiliyorken, ilköğretimin sekiz yıla çıkarıldığı 1997 senesinden sonra ancak lise seviyesinde eğitim verebilir hâle gelmiştir. Türkiye genelinde bazı konservatuvarlar -örn: İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı- gerek bünyelerinde Müzik ve Bale İlköğretim Okulu oluşturmak suretiyle gerekse yarı zamanlı eğitim programları sayesinde, bu durumun doğurduğu olumsuz etkileri bertaraf etmeyi başarmışlardır. Böylesi bir dönüşümün gerçekleştirilemediği İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında ise, bu eksiklik, son yıllarda bir dizi eğitim programının hayata geçirilmesi suretiyle telafi edilmeye çalışılmıştır. Örneğin, kurum bünyesinde çeşitli sertifika kursları verilmeye başlanmış ve bu çerçevede Erken Müzik Eğitimi (EME) programı da devreye sokulmuştur. Tar çalgısının da isteğe bağlı olarak eğitimi verilen çalgılardan biri olduğu Erken Müzik Eğitimi Kurs Programının misyonu şu şekilde açıklanmıştır:

İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı lise devresi eğitim sürecine yetiştirmek üzere küçük yaştan öğrenci alarak gerek teori ve çalgı gerekse de birlikte müzik yapma ve müzik kültürü konularında hazırlayarak olumlu katkı sağlamak, 5-15 yaş yelpazesinde yer alan bireylerin müzikal potansiyellerini ölçümleyerek yeteneklerini sınıflandırmak, bu sınıflandırma sonucu sanatçı aday adaylarını çalgı seçimi konusunda yönlendirmek, konservatuvar yaşantısıyla birebir ilişki kurdurarak özendirici olmak, konservatuvar eğitimini seçmeyecek adayları sanatın estetik ilkeleriyle tanıştırmak ileriye yaşamlarında düşünsel edinimlerinin yanında duygusal zekâlarını da kullanabilme olanaklarını öğretmektir (Url-10).

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Bölümü ile İTÜ Geliştirme Vakfı Okullarından Özel Dr. Natuk Birkan İlköğretim Okulu arasında yapılan anlaşma sonucunda, 2009-2010 eğitim-öğretim yılından itibaren bu ilköğretim okulunun öğrencileri için uygulanmaya başlanan Çalgı Eğitimi Sertifika Programı da bu konuda atılan bir diğer adım olmuştur. Tar çalgısı, yine bu program çerçevesinde talep edildiği takdirde eğitim alınabilecek çalgılar arasında yer almaktadır. Bahsi geçen eğitim programları bu alandaki ihtiyacı karşılamak adına büyük öneme sahip olsalar da, bunların resmi bağlayıcılığı bulunmayan birer kurs programı oldukları unutulmamalıdır. Başka bir deyişle, bu programlardan birine kaydolan bir öğrenci İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının öğrencisi değil, programı başarıyla tamamlaması hâlinde sertifika almayı hak edecek bir kurs öğrencisidir. Dolayısıyla, gerek öğrenci seçiminde gerekse derslerin yürütülmesinde konservatuvar öğrencileri için geçerli kriterlerin bu öğrencilere de uygulanması mümkün olamamaktadır. Ayrıca, bu programlara başvuran çocukların ve/veya ailelerinin genellikle piyano, gitar, keman gibi tara göre daha fazla tanınan çalgıları tercih ettikleri gözlenmektedir. Bütün bu sayılanlardan dolayı, söz konusu programların sorunun çözümüne yeterince katkı veremediklerini söylemek yanlış olmaz.

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının Çalgı Bölümü haricinde tar eğitimi verilen diğer bölümlerinde (Müzik Teorisi Bölümü, Ses Eğitimi Bölümü, Türk Halk Oyunları Bölümü ve Müzikoloji Bölümü) ve bu konuda eğitim veren diğer okullarda (Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı) ise tar eğitimi ancak lisans düzeyinde gerçekleştirilebilmektedir. Bu da, bahsi geçen bölüm ve okullarda tar öğrenimine en

erken on sekiz-on dokuz yaşlarında başlanabileceği anlamına gelmektedir. Yukarıda da bahsedildiği gibi, dünyanın pek çok ülkesinde uygulanmakta olan çeşitli metotlar sayesinde çalgı eğitiminin okul öncesi yaşlarda başlatıldığı gerçeği ortada dururken ve Azerbaycan’da tar eğitimi altı-yedi yaşlarından itibaren verilmeye başlanırken, ülkemizde tar -ve bu arada konservatuvar öncesi eğitim imkânı olmayan diğer pek çok çalgının- eğitimine bu kadar geç yaşlarda başlanması, ileri düzeyde icracılar yetiştirebilmenin önündeki en önemli engellerden biridir. Zira lisans çağına gelene dek bu alanda eğitim almamış bir insanı fiziksel ve zihinsel olarak çalgı icrası gibi özel bir amaca göre biçimlendirmek çok kolay olamamaktadır. Bu durumu, gelişim psikolojisinin “kritik dönem” kavramı ile açıklamak mümkündür.

Kritik dönem, organizmanın farklı gelişim dönemlerinde öğrenmeye ya da gelişmeye en çok eğilimli, istekli ve çevredeki uyarıcılara en açık ve alıcı olduğu zaman dilimidir. Kritik dönemde kazanılamayan bir takım yaşantılar daha sonraki dönemlerde zor kazanılmaktadır. Örneğin, okuma yazma öğrenmek için kritik dönem altı-yedi yaşlarıdır. Okuma yazma becerisi bu yaşlarda kazanılmadığında sonraki dönemlerde kazanılması oldukça güç olmaktadır. Bu nedenle altı yaşındaki bir çocuk okuma yazmayı daha kolay ve hızlı öğrenirken, on dört-on beş yaşlarındaki bir çocuk daha yavaş ve zor öğrenir. Çalgı eğitimi konusunda yaşanan deneyimler de, bu alandaki kritik dönemin çocukluk yaşları olduğunu göstermektedir. Nitekim çalgı icrası için gerekli olan ve erken yaşlarda nispeten kolay kazanılabilen birtakım fiziksel (örn: kas, eklem esnekliği) ve zihinsel (örn: müziksel işitme, bellek, dikkat vb.) becerilerin, ilerleyen yaşlarda çok daha güç ve yavaş şekilde edinilebildiği açıkça gözlenmektedir. Bütün bunların yanı sıra, bir çalgının icrasında ileri seviyelere erişebilmek için, o çalgıyı bir yaşam biçimi hâline getirmek, yani müziksel bir hayat tarzını benimsemek, disiplinli bir çalışma içerisine girmek, üst düzeyde motivasyona sahip olmak gerekir. Erken yaşlarda bu disiplin içine girmemiş bir öğrenciyi ileri yaşlarda böylesi bir yaşantı ve düşünce sistemini benimsemesi konusunda yönlendirmek ise çok mümkün olamamaktadır.

Tar öğrenimine başlama yaşı ile bağlantılı olan bir başka problem ise bu eğitimin gerçekleştirildiği süre konusunda yaşanmaktadır. Bilindiği üzere, çalgı eğitimi oldukça uzun zaman gerektiren bir faaliyettir. Ülkemizde tar öğrenimine çoğunlukla lisans düzeyinde başlanabiliyor olması ve tar icrasına yönelik herhangi bir lisansüstü program bulunmaması, bu eğitimin en çok dört-beş yıl gibi yetersiz bir süre ile sınırlı

kalması sonucunu doğurmaktadır. Azerbaycan'daki tar öğrenim süresinin yaklaşık üçte biri oranında olduğu düşünüldüğünde, bu sürenin tar eğitimi için ne denli yetersiz kaldığı daha iyi anlaşılacaktır. Ayrıca, tar eğitimi verilen kurumların her birinde bu eğitim için ayrılan sürenin farklılıklar gösterdiği ve bu kurumların bazılarında problemin çok daha ciddi boyutlarda yaşandığı gözlenmektedir. Örneğin, Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı ile Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında tar eğitimi hazırlık sınıfıyla beraber beş sene sürmekteyken, hazırlık sınıfı olmayan -veya yakın zamanda kaldırılan- Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünde bu eğitim dört yılda (sekiz yarıyıl) tamamlanmaktadır. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında ise çalgı eğitiminin süresi bölümlere göre değişiklik göstermektedir. Çalgı Bölümü lise devresinde dört yıl, lisans döneminde ise sekiz yarıyıl olan tar eğitimine, aynı okulun Müzik Teorisi Bölümünde sekiz yarıyıl, Ses Eğitimi Bölümü, Türk Halk Oyunları Bölümü ve Müzikoloji Bölümünde ise yalnızca dört yarıyıl süre ayrıldığı görülmektedir⁵². Çalgı Bölümü dışındaki bölümlerde tar öğrenimine ayrılan süre, bu bölümlerin çalgı icracısı yetiştirmeyi hedeflemeyen bölümler olması ile izah edilemeyecek kadar yetersiz durumdadır. Zira bu bölümlerdeki çalgı derslerinde öğrenci sayısının beş kişiye kadar çıkabileceği ve derslerin haftada iki saatle sınırlı olduğu da hesaba katıldığında, sözü edilen öğrenim süreleri içerisinde çalgıya dair en temel bilgi ve becerilerin edinilmesinin dahi mümkün olamayacağı aşîkârdır.

Türkiye'de tar öğrenmeye lisans evresinde başlayabilen bir öğrenci, en fazla dört-beş yıl ile sınırlı olan eğitiminin büyük bölümünü çalgı hâkimiyeti, teknik gelişim, müzik teorisi vs. gibi konularda belirli bir seviyeye ulaşabilme çabası içerisinde geçirirse dahi, çoğunlukla bu eğitimi erken yaşlarda almaya başlayan bir öğrenci düzeyinde başarı gösterememektedir. Bu yüzden de genellikle, tar repertuvarının ileri teknik ve yorum gerektiren eserlerini icra edebilecek teknik yeterliliğe erişmeden eğitimi sona ermektedir. Dolayısıyla, bu öğrenci öğrenim hayatı boyunca tar repertuvarının ancak çok küçük bir bölümünü icra etme imkânı bulabilmektedir. Ayrıca, lisans çağında tar

⁵² Burada verilen bilgiler için İTÜ TMDK'nın 2010-2011 eğitim-öğretim yılında işlerlik kazanan yeni ders planları esas alınmış olup, zorunlu çalgı derslerinin süreleri gösterilmiştir. Ses Eğitim Bölümündeki çalgı dersleri son dört yarıyıl için Çalgı Eşlik adı altında seçmeli olarak devam ettirilecektir.

çalmaya başlamış öğrencilerin önemli bir kısmı, kısıtlı öğrenim süresi içerisinde kendilerinden beklenen gelişim ve başarı düzeyine erişmekte zorlandıklarından, zaman içerisinde oluşan özgüven eksikliği, başarısızlık ve yetersizlik hisleri onların tardan uzaklaşmasına sebebiyet verebilmektedir.

Azerbaycan’da yaptığımız araştırmalar neticesinde elde ettiğimiz bulgular göstermektedir ki, tar eğitiminin erken yaşlarda başlatılması, öğrencilere;

- Çalgının gerektirdiği fiziksel ve zihinsel becerileri (çalgı hâkimiyeti ve tekniği, nota bilgisi vs.) en hızlı ve kolay öğrenme dönemi olan çocukluk döneminde edinebilme,
- Daha uzun süreli bir eğitim alabilme, dolayısıyla da daha fazla eser çalışabilme ve çalışılan eserlerde daha üstün bir yorum geliştirebilme,
- Müzik insanı olabilmek için gerekli formasyonu erken yaşlardan itibaren elde edebilme ve bunun neticesinde doğru hedefler belirleyip bu hedeflere ulaşabilmek için üst düzey bir konsantrasyonla çalışabilme,
- Konser, resital vb. müzik ortamlarında erken yaşlardan itibaren yer alarak icra deneyimi ve özgüven elde edebilme açılarından çok önemli avantajlar sağlamaktadır.

1994 senesinden beri ülkemizdeki çeşitli eğitim kurumlarında tar öğretmenliği yapan Azerbaycanlı tar öğretmeni ve sanatçısı Arif Abdullayev’in bu konudaki görüşleri şöyledir:

Tar eğitimini Türkiye’de alan bir tarzenin Azerbaycan’da eğitim alan bir meslektaşıyla rekabet edebilmesi mümkün değildir. Çünkü Azerbaycan’daki öğrenciler, çocuk müzik okullarından başlayarak konservatuvarı bitirene kadar on dört-on beş senelik bir eğitimden geçiyorlar. Bunun yanında lisansüstü eğitim alanlar da var. Türkiye’de maalesef çocuk müzik okulları ve müzik alt yapısına yönelik çalışmalar mevcut değil. Azerbaycan’da konservatuvara gelen öğrenci yaklaşık on senelik bir müzik eğitimine sahip olarak geliyor. Bu süre zarfında pek çok ciddi eser çalışmış, birçok festivalde, konserde, yarışmada ve orkestralarda çalmış oluyor. Kasları, enstrümana göre şekillenmiş oluyor. Türkiye’de ise on sekiz-on dokuz yaşlarına gelmiş bir genç, tar gibi zor bir çalgı ile yeni tanışıyor. Türkiye’de de Azerbaycan’daki gibi alt yapı okulları açılmadığı sürece, öğrencilerin, çok istisnai örnekler dışında, Azerbaycan’daki düzeyde başarı gösterebilmeleri bence mümkün değildir (Abdullayev, 2008).

Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de bulunan Bülbül Adına Orta İhtisas Müzik Okulunun tar öğretmenlerinden Umud İbrahimov ise, konu ile ilgili şunları söylemiştir:

“Türkiye’de tar eğitimine üniversite çağında başlanması ve daha öncesinde tar eğitimi olmaması büyük eksikliklerdir. Bizdeki üç basamaklı müzik eğitim sistemi Sovyet Döneminden kalmış bir sistemdir. Bugün de başarıyla uygulanmaktadır. Nasıl ki temel eğitimde ilk, orta ve yüksek eğitim basamakları varsa, müzik eğitiminde de bu böyle olmalıdır. Tar eğitimine erken yaşta başlayan öğrencilerin elleri alete daha uygun ve elastiki olmakta ve daha çok eser öğrenebilmektedirler” (İbrahimov, 2009).

Türkiye’de başarılı bir tar eğitimi için fikir ve önerilerini sorduğumuz Azerbaycanlı tar öğretmenlerinin hemen hepsi, benzer şekilde tar öğrenimine erken yaşta başlanılmasının önemine vurgu yapmışlardır. Bu konuda görüşlerine müracaat ettiğimiz isimlerden bir diğeri de Prof. Oktay Guliyev’dir. 1994-2003 yılları arasında Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünde tar dersi öğretmenliği yapan, şimdi de Azerbaycan Millî Konservatuvarının rektör yardımcısı ve tar öğretmeni olan Guliyev’in bu mesele hakkındaki görüşleri şöyledir:

“Türkiye’de çocuk müzik okullarının olmaması tar eğitimi açısından büyük problemdir. Bizim ülkemizde tar eğitimine altı-yedi yaşlarından itibaren başlanırken Türkiye’de üniversite çağına gelmiş gençler tar aletini ilk kez görüyor. Türkiye’de görev yaptığım süre içinde bunun getirdiği sorunları bizzat yaşadım. Bir bina dikmek için önce temelini sağlam atmak gerekir. Türkiye’de çok yetenekli çocuklar var ancak bunların eğitim alacakları müzik okulları yok. Başarılı bir tar ve müzik eğitimi için çocuk müzik okulları şarttır” (Guliyev, O., 2009).

Türkiye’de okul öncesi eğitim içerisinde, konuşma, yazma, aritmetik, resim ve el becerileri, çevre algılamaları gibi konulara büyük önem verilirken, müzikle ilgili çalışmaların, çoğunlukla birkaç okul şarkısının öğretilmesinden öteye gidemediği görülmektedir. Ülkemizde, okul çağındaki çocuk ve gençler için de durum çok farklı değildir. Müziğin öğretilmesinde, öğrenilmesinde, yaşatılmasında çalgının kendisinden vazgeçilmez bir materyal olduğu bir gerçektir. Türkiye’de okul çağındaki çocuk ve gençlere de çoğunlukla blok flüt eğitimi verildiği görülmektedir. Bunun yanında bazı okullarda mandolin eğitimi de verilmektedir. Bağlama, gitar, piyano, keman gibi çalgılar ise ancak ailelerin desteği ile evde veya bir sanat/müzik

merkezinde öğrenilebilmektedir. Bu konuyla ilgili olarak, Müzik Öğretimi Teknolojisi ve Materyal Geliştirme isimli kitapta yazılanlar dikkat çekicidir:

Buluğ dönemini yaşamakta olan sınıflarda sestten çok çalgıya ağırlık verilmesi gereği her zaman vurgulanmaktadır. Bu sınıflarda bütün sınıfın çalarak etkin olabileceği bir çalgının seçilmiş olması (flüt) gerekmektedir. Fakat asıl sorun ortaöğretimdedir. Öğrenci büyümüş, “genç” olmuştur veya olmak üzeredir. Ona bir çocuk çalgısından çok bir gençlik çalgısı daha çok yakışacaktır: Gitar, bağlama gibi çalgılar veya piyano, yaylı çalgılar, nefesli çalgılar gibi diğer çalgılar. O okul sonrası yaşama daha yakındır. Okullardan sonra da çalışmalarını sürdürebileceği bir çalgıya gereksinimi olabilir. Fakat, sınıf öğretiminde bu çeşit çalgıların topluca öğretilmeleri nerede ise olanaksızdır. Bu nedenle bireysel çalışmalar, teke tek öğrenme ortamları gerekmektedir. ABD’de ve İngiltere gibi ülkelerde sorun, öğrenciye okulda, seçmiş olduğu çalgıda bireysel olarak çalgı dersi verme olanağı bulunarak çözülmektedir. Bizde bazı pilot okullarda bu çözüm yolunu denemek, olanaklar ölçüsünde başka okullarda da deneyerek genişletmek gibi bir girişimin yararlı olacağına inanmaktayız.

Flüt ve ailesi yetişkinler tarafından da kullanılabilir. İtalya, Almanya gibi ülkelerde insanlar okul dönemlerinden sonra da flüt ailesi ile müzik yapmaktadırlar. Bizde, flüt ailesi için geliştirilmiş dağar olmadığından, bu çalgıların orijinal dağarı tanınmadığından, bir parça tanınsa da ilgi duyulmadığından ve daha önemlisi; her fırsatta, evde, misafirlikte, belli çalışma programına göre yapılabilecek provalarda oda müziği yapma geleneğimiz olmadığından ve varsa kurulan gruplar da çeşitli nedenlerle yaşatılamadığından sorun çözülememekte, yalnız flütler değil, okulda ve ailede öğrenilen çalgı okul sonrasında kullanılamamaktadır (Günay ve Özdemir, 2003: 72-73).

Türkiye’de genel müzik eğitimi alanında olduğu kadar, mesleki ve özengen (amatör) müzik eğitimi alanlarında da bu konuyla ilgili ciddi problemler yaşanmaktadır. Ülkemizde ilköğretim seviyesinde eğitim veren müzik okulları mevcut değildir. Bazı konservatuvarlar bünyesinde yer alan ve ancak altıncı sınıftan itibaren öğrenci kabul etmekte olan ilköğretim okullarında ise tar eğitimi bulunmamaktadır. Ortaöğretimde de benzer bir durumdan bahsedilebilir. 1990’lı yılların başlarından itibaren açılan Anadolu güzel sanatlar liselerinin müzik bölümlerinde temel çalgı olarak piyano ve diğer çalgı olarak keman, viyola, viyolonsel, kontrbas, flüt, klarnet, trompet, gitar, bağlama, ut, kanun ve vürmelî çalgılardan birinin eğitimi verilmektedir. Tar, bu okullarda da eğitimi verilen çalgılardan biri değildir. Ayrıca, bağlama, gitar, keman, piyano gibi nispeten tanınan ve tercih edilen çalgılar için, halk eğitim merkezleri, özel dersane ve kurslar gibi yerlerde eğitim olanağı olmasına karşın, tar için böyle

bir imkân da bulunmamaktadır. Bunda, tarın Türkiye’de yeteri kadar tanınan ve talep edilen bir çalgı olmaması, özel eğitim kurumları tarafından tar eğitiminin ticari bir fayda sağlamayacağının düşünülmesi ve tar eğitimi verecek yetişmiş öğretmen sayısının azlığı gibi sebepler etkin rol oynamaktadır. Dolayısıyla, üniversitelerin ilgili bölümlerine tar öğrencisi olarak kabul edilen öğrencilerin, daha önceden tar ile alakalı çalışma yapma imkânları da yok denebilecek kadar kısıtlı olmaktadır. Bu da tar eğitiminin lisans seviyesindeki eğitim kurumlarında, dört yarıyıl ila beş yıl gibi oldukça yetersiz bir süre ile sınırlı kalmasına sebebiyet vermekte ve söz konusu bu koşullar, arzu edilen düzeyde tar sanatçıları yetiştirmeyi zorlaştırmaktadır.

Türkiye’deki tar öğrencilerinden, tar eğitimi almaya başlamadan önce başka çalgıların eğitimini almış olanlara da rastlamak mümkündür. Bu öğrencilerden, özellikle bağlama ya da diğer mızraplı çalgılardan biri ile meşgul olmuş olanlar, daha önce hiç çalgı çalmamış olanlara göre tar derslerinde genellikle daha başarılı olmakta ve teknik açıdan daha hızlı ilerleme göstermektedirler. Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncəsənət (Güzel Sanatlar) Üniversitesi Müzik Sanatı Fakültesi dekanı ve tar öğretmeni Doç. Vamiğ Memmedeliyev de bizim bu konudaki gözlem ve düşüncelerimizi destekleyen şu görüşleri dile getirmiştir:

“Türkiye’de tar tedrisi mutlaka çocukluktan başlamalıdır. Yetişkin yaşlara gelmiş bir öğrenci, ancak daha evvel saz, ut, gitar gibi mızraplı bir çalgı çalmışsa tarda başarılı olabilme şansına sahiptir. Aksi hâlde, yetişkin yaşta ilk defa tar ile müziğe başlayan birinin bu alanda başarılı olabileceğine inanmıyorum” (Memmedeliyev, 2009).

Ülkemizde tar eğitimi almadan önce bağlama ya da başka mızraplı çalgıların eğitimini almış (veya meşgul olmuş) öğrencilerin, hiç çalgı eğitimi almadan tar öğrenimine başlayanlara nazaran çalgı hâkimiyeti, teknik gelişim, nota bilgisi vb. açılardan çoğunlukla daha başarılı oldukları bilinen bir gerçekse de, bu durum söz konusu öğrencilere tar eğitimleri sırasında yeterince avantaj sağlayamamaktadır. Çünkü tar eğitimi verilen eğitim kurumlarındaki tar eğitimi müfredat programları, öğrencilerin daha evvel hiç çalgı eğitimi almamış oldukları varsayılarak hazırlanmaktadır. Başka bir deyişle, öğrenci, hedeflenen seviyeye öngörülenden önce ulaşmış olsa dahi, bağlı bulunduğu sınıf veya yarıyılın müfredat programına tâbi olduğundan derste bu avantajdan yararlanamamakta ve dersler çoğunlukla grup hâlinde yapıldığından bu öğrencinin daha ileri seviyelere ulaşması kişisel çaba

boyutunda kalmaktadır. Bu durumda, öğrenci, teknik yeterliliğe sahip olsa bile tar çalgısının zengin repertuvarından yeteri kadar faydalanamamaktadır.

Ayrıca, bazı öğrencilerin tar eğitimi almaya başlamadan önce başka çalgılarla ilgilenmiş olmaları, yukarıda bahsedilen faydalarının yanında kimi zaman çeşitli olumsuzluklara da sebep olabilmektedir. Öğrenci, daha önce çaldığı veya çalmayı sürdürdüğü çalgının birtakım çalım özelliklerini tar çalarken de kullanma eğiliminde olabilmekte ve tar çalım tekniklerine adaptasyonda zorluk yaşayabilmektedir. Bunun yanı sıra, bu öğrencilerden bazıları, tar dersinde öğrendiklerini pratikte yeteri kadar uygulama imkânı bulamama ve tar ile maddi kazanç elde edememe gibi kaygılarla diğer çalgıyı çalmaya ağırlık verdiği için tar çalışmaya yeterince zaman ayıramamakta ve hatta iki çalgı arasında bir tercih yapmak zorunda hissederek tardan uzaklaşabilmektedir. Bütün bu sayılanlar göz önüne alındığında, sözü edilen problemleri bertaraf etmek ve nitelikli tar sanatçıları yetiştirmek konusunda ideal çözümün tar eğitimini küçük yaşlarda başlatmaktan geçtiği anlaşılmaktadır.

3.4 Eğitim Kurumlarından Kaynaklanan Problemler

Türkiye’de tar eğitiminde görülen problemlerden önemli bir kısmının tar eğitimi verilen kurumlardan kaynaklandığı yadsınamaz bir gerçektir. Türkiye’de tar eğitimi verilen resmi kurumlar olan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesinin tar öğretmen ve öğrencileri ile sözlü ve yazılı olarak kurulan irtibatlar neticesinde tespit edilen bu problemleri idari problemler ve fiziki problemler olarak iki başlık altında incelemek mümkündür. Ders plan ve programları, ders saatleri vb. konularda yaşanan aksaklıklar idari problemler, uygun çalışma ortamı ve ihtiyaç duyulan materyaller ile ilgili sorunlar ise fiziki problemler başlığı altında ele alınacaktır.

3.4.1 Eğitim kurumlarından kaynaklanan idari problemler

Eğitim kurumlarından kaynaklanan idari problemler arasında öncelikli yer tutanı, adı geçen bu kurumlarda Azerbaycan müziğine yönelik teori derslerinin ve bu bilgilerin edinilebileceği başka ortamların olmayışıdır. Azerbaycan müziğine ait teorik derslere

ve başka bilgi edinme ortamlarına neden ihtiyaç duyulduğu konusunu daha iyi açıklayabilmek için, tar algısının Türkiye’deki kullanım alanı ve şeklinin bilinmesi son derece önemli ve gereklidir.

Tar, Türkiye’de genellikle yalnızca Azerbaycan ezgilerinde icra edilebilecek bir çalgı olarak görölmektedir. Hâliyle, Türkiye’deki tar alanlardan da Azerbaycan müziğini bilmeleri beklenmektedir. Genel anlayış ve beklenti bu yönde olunca, Türkiye’deki tar eğitimi Azerbaycan müziğı esas alınarak yapılmak durumunda kalmıştır. Konuya açıklık kazandırmak için somut bir örnek olarak ut çalgısını ele alalım: Bilindiğı gibi, ut, Orta Doğı’dan Balkanlar’a kadar çok geniş bir coğrafyada icra edilen, ölkemizde de gerek Türk sanat müziğinde gerek Türk halk müziğinde -profesyonel toplulukların hepsinde kullanılsa da- istifade olunan bir çalgıdır. Türkiye’deki ut sanatçılarından, udun kullanıldığı diğerk coğrafyalara ait müzikleri -örneğin Arap müziğini- bilmeleri ve icra etmeleri beklenmemektedir. Çünkü Türkiye’de ut çalgısı için oldukça geniş bir eser dağıarı zaten mevcuttur. Türkiye’deki ut sanatçılarının Türk müziğini ve udun Türk müziğı tarzı icrasını bilmeleri yeterli görölmektedir. Ut sanatçıları, udun kullanıldığı diğerk coğrafyalara ait müzikleri ve ut icra stillerini kişisel ilgi ve merakları doğrultusunda isteğıe bağılı olarak öğrenmektedirler. Ancak tar çalgısının ölkemizdeki kullanımı konusunda durum farklıdır. Zira Türkiye’de tar çalgısının özgün bir repertuarı yoktur. Türkiye’de tar için eser bestelenmemekte, ölkemiz müzik türlerinden tar için uyarlamalar yapılmamakta veya yapılamamaktadır. Bu yüzden, tar, ölkemizde yöresel bir halk çalgısı olarak algılanmakta, tarzenlerden de Azerbaycan müziğini bilmeleri beklenmektedir. Tar algısının ölkemizde Kars, Iğdır ve civarında, özellikle de Azerbaycan kökenli insanlar arasında ve Azerbaycan menşeli eserlerin icrasında çalınan bir çalgı olması, Anadolu’da tar çalgısının -profesyonel kullanım dışında- yöresel bir çalgı olarak alındığı başka bir yer bulunmaması bunda etken rol oynamaktadır. Dolayısıyla, Türkiye’deki profesyonel halk müziğı topluluklarında tar çalgısından genellikle Azerbaycan eserlerinin icrasında istifade olunmaktadır. Türkiye’deki profesyonel halk müziğı topluluklarında halk algılarının bazılarında yöresel özellikler dikkate alınarak faydalanılmakta iken bazıları bu anlayışın dışında tutulmuştur. Örneğın, tar, kemençe, tulum, sipsi, kaba zurna, garmon, nağara gibi çalgıların yalnızca yaygın olarak kullanıldıkları yörelerin müziklerinde çalması beklenmekte iken, bağlama, kemane, kaval, mey gibi halk çalgılarından bütün yörelerin müziklerinde

faaydalanılmaktadır. Bunun başlıca örneğini TRT'nin radyo kayıtlarında görmek mümkündür. Bağlama, kemane, kaval, mey, bendir gibi çalgılardan, TRT'deki Türk halk müziği radyo bant kayıtlarının hepsinde faydalanılırken, tar, kemençe, sipsi gibi algıları çalan sanatçılara, bantta bu çalgıların yoğun olarak kullanıldığı yörelere ait melodiler icra edilecekse görev verilmekte aksi hlde görev verilmemektedir.

Türkiye'de tar çalgısına genel yaklaşım ve tarın kullanım şekli tar çalanların Azerbaycan müziğini hem teorik hem pratik olarak bilmelerini gerektirdiği hlde, ülkemizde tar eğitimi verilen okullarda Azerbaycan müziği teorisinin öğretilmemesi ciddi bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Azerbaycan müziği ve tar ile ilgili bazı teorik dersler Türkiye'de tar eğitimi verilen okullar içerisinde yalnızca İT Türk Musiki Devlet Konservatuarının algı Bölümünde seçmeli ders olarak mevcuttur⁵³. Tarın Tarihçesi (5. yarıyıl), Tar Eserleri Analizi (6. yarıyıl), Azerbaycan Halk Müziği Teorisi (5 ve 6. yarıyıllar) isimli bu derslerden yalnızca algı Bölümü lisans öğrencileri dersi seçtikleri takdirde faydalanabilmekte, Müzik Teorisi Bölümü, Ses Eğitimi Bölümü, Türk Halk Oyunları Bölümü ve Müzikoloji Bölümünde ğrenim gören tar öğrencileri ise yararlanamamaktadır. İT Türk Musikisi Devlet Konservatuarının diğer bölümlerinde ve tar eğitimi verilen diğer okullarda bu tür dersler bulunmadığından, ihtiyaç duyulan bilgiler tar öğretmenleri tarafından tar dersi esnasında verilmeye çalışılmakta, bu da zaten oldukça yetersiz ders saatleri içerisinde yapılmaya çalışılan tar derslerinin aksamasına sebep olabilmektedir. Bütün bunların yanı sıra, Türkiye'de tar eğitiminin yürütüldüğü okulların kütüphanelerinde, tar ğrencilerinin ihtiyaç hissettikleri teorik bilgileri bulabilecekleri yazılı ve diğer türden yeterli sayıda kaynak da bulunmamaktadır. Ayrıca, tar ğrencilerinin tar ve Azerbaycan müziği konusunda bilgi ve kültürlerini arttırabilecekleri konser, resital, açıklamalı dinleti, seminer, sempozyum vb. yaşantı ortamlarına ihtiyaçları vardır. Özellikle Azerbaycan'dan davet edilecek müzik ve bilim insanları ile gerçekleştirilecek buluşmalar bu amaca hizmet edebilir. Ancak, lkemizde tar eğitimi veren okullarda bu tür organizyonlar yapılmamakta veya yapılamamaktadır. Yine, tar ğrencilerinin Azerbaycan ve tar müzikleri dinleyip izleyebilmeleri için gerekli görsel ve işitsel materyallerin yer aldığı arşiv/dokümantasyon merkezi, laboratuvar ortamları da okullarımızda mevcut değildir.

⁵³ 2010-2011 eğitim-ğretim yılında yürürlüğü giren yeni ders planlarında bu derslerin de yer almadığı görülmektedir.

Türkiye’de tar eğitimi verilen kurumlardan kaynaklanan idari problemlerden bir diğeri ise, tar dersi saatlerinin yetersiz olmasıdır. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında Müzik Teorisi Bölümü, Ses Eğitimi Bölümü, Türk Halk Oyunları Bölümü ve Müzikoloji Bölümünde haftada ellişer dakikalık iki ders saati şeklinde verilmekte olan tar dersleri, Çalgı Bölümü Hazırlayıcı Birim (lise)de, 9. sınıfta kırk dakikalık dört ders saati, 10, 11 ve 12. sınıflarda ise üç ders saati şeklinde uygulanmaktadır. Çalgı Bölümü lisans evresinde ise, yakın zamana kadar haftada (ellişer dakikalık) iki saat olarak uygulanan tar dersleri, 2010-2011 güz yarıyılından itibaren öğrenime başlayan öğrenciler için dört saat olarak düzenlenmiştir. Çalgı Bölümünde lisans öğrencileri, tar derslerinde öğretmen ile bire bir çalışırken, okulun diğer bölümlerinde iki saatlik tar dersleri, sayısı -en fazla- beş kişiye kadar çıkabilecek öğrenci grubu ile gerçekleştirilmektedir. Çalgı Bölümü tar derslerini ele alacak olursak, Hazırlayıcı Birim (lise)de edinilen alt yapı ve lisans evresinde her bir Çalgı Bölümü öğrencisine ayrı ders saati tahsis edilmesi gibi faktörler düşünüldüğünde bu bölümün öğrencilerinin tar dersi saatleri yeterli gözükebilir. Ancak, okulun diğer bölümlerinde öğrenim gören tar öğrencilerinin tar ve nota ile yeni tanışacakları düşünüldüğünde ve toplam öğrenim süreleri dikkate alındığında, mevcudu beş kişiye kadar çıkabilecek sınıflarda alacakları iki saatlik tar dersi oldukça yetersiz gözükmektedir.

Türkiye’de tar eğitimi verilen kurumlar içerisinde yetersiz ders saati probleminin en fazla yaşandığı okul Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi olmuştur. Bu okulun Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında verilen tar dersleri için haftada sadece kırk beş dakikalık bir ders saati ayrılmıştır (Köktürk, 2007). Böylesine kısıtlı bir zaman içerisinde gerçekleştirilecek tar eğitimi ile ileri düzeyde başarı gösterecek öğrenciler yetişmesini beklemek gerçekçi bir yaklaşım değildir. Bahsi geçen okulun öncelikli olarak çalgı sanatçısı değil müzik öğretmeni yetiştirmek amacını taşıması da tar dersine ayrılan sürenin bu denli az olmasını izah etmeye yetmeyecektir. Çünkü söz konusu süre, çalgıya dair en temel bilgilerin dahi aktarılmasını mümkün kılmayacak kadar yetersizdir. Nitekim uzun süre okulun tar öğretmenliğini yapan Öğretim Görevlisi Aytaç Köktürk, bu konuda şunları söylemektedir:

“Tar derslerinde yaşadığımız en büyük problem ders süresinin yetersiz olmasıdır. Haftada kırk beş dakika içerisinde ne yapabilirsiniz? Akort, nota deşifre ve transpoze

etme, teknik çalışmalar, makam bilgileri, çok sesliliğe uyum, ajilite, süsleme gibi yapılması gereken çalışmaların ayda dört saat, yarıyılta on altı saat gibi son derece yetersiz bir sürede gerçekleşmesini beklemek eğitim mantığına aykırıdır. Ben, bu yetersiz sürede öğrencilerime sadece ışık tutabilmekteyim. Bunun dışındaki tüm gelişmeleri öğrencilerimin ders dışı gayretlerine bırakmış durumdayım” (Köktürk, 2007).

Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarında daha önce Türk Müziği Bölümünde haftada dört, Temel Bilimler Bölümü ve Türk Halk Oyunları Bölümünde haftada üç saat olan tar dersleri, 2008-2009 eğitim-öğretim yılından itibaren bütün bölümlerde haftada (ellişer dakikalık) iki ders saatine düşürülmüştür. Bu okulda tar derslerini yürüten Öğr. Gör. Kazım Gürkan’a göre, bu değişiklik, ders programının uygulanmasında ve öğrencilerin hedeflenen seviyeye ulaştırılmasında çeşitli aksaklıklara sebep olmuş ve tar eğitimini son derece olumsuz etkilemiştir (Gürkan, 2011).

Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının Temel Bilimler Bölümünde tar dersi saatleri nispeten yeterli sayılabilirse de diğer bölümler için aynı şey söylenemez. Temel Bilimler Bölümünün hazırlık sınıfında haftada beş, hazırlık sonrası lisans evresinde dört ve son sınıfta ise altı saat olan tar dersleri, Ses Eğitimi Bölümü ve Türk Halk Oyunları Bölümünün hazırlık ve lisans evresinde haftada iki saat şeklindedir (Yavuz, 2007).

Tar eğitimi verilen okullar içerisinde çalgı ders saatleri konusunda nispeten daha az problem yaşanan kurumlar, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarıdır. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarında tar dersleri için, ilk yıl haftada (kırk beşer dakikalık) altı saat, diğer senelerde ise dört saat süre ayrılmıştır (Çelik, 2011). Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarının haftalık tar dersi saatleri ise Türk Halk Müziği Bölümü içerisinde yer alan Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalında (kırk beşer dakikalık) altı saat, Ses Eğitimi Ana Sanat Dalında dört saat şeklindedir (Burç, 2011). Haftalık tar dersi saatleri diğer okullarla kıyaslandığında daha tatminkâr gözükse de, derslerin bireysel değil grup olarak yapıldığı, bu okulların da daha önce tar eğitimi almamış lisans düzeyinde öğrenci kabul ettiği ve bu noksanlıkların biraz olsun giderilmesi için daha fazla zamana ihtiyaç duyulacağı hesaba katıldığında,

başarılı tar icracıları yetiştirmek konusunda bu okullardaki ders saatlerinin yeterli olup olmadığı da tartışmaya açıktır.

Türkiye’deki tar eğitiminde, eğitim kurumlarından kaynaklanan bir diğer önemli idari sorun da ders, sınav ve diğer faaliyetler için eşlik bulunamamasıdır. Türkiye’de tar için eser yazılmaması, tar çalgısı için özgün bir dağar bulunmaması gibi sebeplerden dolayı tar derslerinde genellikle Azerbaycan’da tar için yazılmış veya uyarlanmış eserlerden faydalandığı bilinen bir durumdur. Azerbaycan’da tar için yazılmış veya uyarlanmış eserlerin hemen hepsinin piyano ve/veya orkestra eşliği bulunmaktadır. Azerbaycan’daki tar öğretmenlerinden edinilen bilgiye göre, bu ülkedeki tar öğrencileri eşlik gerektiren eserleri öncelikle tar öğretmenleri ile çalışmakta, eserin tar partisiyonu yeterli seviyede icra edilir hâle geldikten sonra piyanist eşliğinde çalışılmaya devam edilmektedir. Piyano eşliği sayesinde öğrenciler eseri tam olarak kavrayabilmekte, parti (bölüm) takibi becerisini kazanabilmekte ve eşliğin sağladığı motivasyonla daha üstün bir yorum geliştirebilmektedirler. Azerbaycan’da çocuk müzik okullarından tar eğitimi verilen yüksek okullara kadar aynı çalışma sistemi uygulanmaktadır. Çocuk müzik okullarında öğretilen en basit eserlerin dahi piyano eşliği bulunmaktadır (Hacıyev ve Guliyev, 1980). Azerbaycan’daki tar dersi sınavlarında da piyano eşliğinden istifade edilmektedir. Ayrıca, bu ülkedeki tar öğrencileri, konser, resital, yarışma vb. faaliyetlerini piyano veya orkestra eşliğinde yaparak öğrendiklerini uygulama imkânını bulabilmektedirler.

Türkiye’deki tar öğrencileri için ise durum aynı değildir. Türkiye’de tar öğrencileri, tar eğitimi verilen kurumlardaki eşlikçi (korrepetitör) kadrolarının yetersizliği, tar eğitiminde eşlik gerekliliğinin okul yönetimleri tarafından yeterince kavranamaması gibi çeşitli sebeplerden ötürü piyano eşliğinde çalışma yapma imkânına sahip değildirler. Tar partileri tar öğretmeni tarafından çalıştırılmakla beraber, eşlik olmaması sebebiyle eserler öğrenci tarafından tam olarak anlaşılıp özümselememekte, örneğin eser içerisinde karşılaşılan -piyano veya orkestranın çalması gereken- uzun boşluklar öğrencinin eseri bütün olarak kavramasına engel olabilmektedir. Tar dersi sınavlarında da benzer sorunlar söz konusudur. Tar öğrencisi, çalmakla yükümlü olduğu eserin tar partisini başarılı bir şekilde icra etse bile, piyano eşliği olmadığından sınav komisyonu tarafından yeterince sağlıklı bir değerlendirmeye tâbi tutulamamaktadır. Ayrıca, öğrenci konserleri, resitaller vb.

ortamlarda piyano veya orkestra eşliği bulamayan tar öğrencileri, öğrendiklerini pratiğe geçirme imkânından yoksun kalmaktadırlar. Böylelikle, ülkemizde yer alan eğitim kurumlarındaki tar derslerinde ve ders dışı faaliyetlerde, Azerbaycan’da tar için oluşturulmuş zengin repertuvardan yeterince yararlanılamama durumu ortaya çıkmaktadır.

Türkiye’de tar eğitimi verilen kurumlarda yaşanan kadro sorunu da hem tar hem de eğitimi verilen diğer çalgıların eğitim kalitesini dolaylı da olsa olumsuz etkileyen bir faktördür. Tar eğitimi verilen okullara tar öğretmeni olarak başvuran adaylar, çoğunlukla “ders saat ücretli öğretim görevlisi” statüsünde bu okullara kabul edilmektedirler. Bunun en önemli sebebi, bu okullara yeterince kadro ayrılmaması veya bağlı olunan üniversite tarafından kadro için istenilen kriterlerin (yaş sınırı, yabancı dil zorunluluğu, lisansüstü eğitim zorunluluğu, ALES vb.) ağırlığıdır. Bütün bu sebeplerden ötürü kadro sahibi olamayan, çok düşük ücretler karşılığında ve sosyal güvenceden yoksun şartlarda çalışmak durumunda kalan öğretmenlerin hayatlarını idame ettirebilmek için başka faaliyetlerle meşgul olmak zorunda kalmaları, okuldaki derslerine yeterince konsantre olamamalarına ve hatta derslerini aksatmalarına sebebiyet verebilmektedir. Ayrıca, bu öğretmenlerin önemli bir kısmı kadro sahibi olamadıkları için bir süre sonra görevlerini bırakmakta, bu da öğrencilerin sürekli öğretmen değiştirmelerine ve mevcut kadrolu öğretmenlerin zaten ağır olan ders yüklerinin daha da artmasına neden olmaktadır. Kadrolu tar öğretmeni olmayan okullarda böylesi durumlarla karşılaşıldığında tar derslerinin boş geçmemesi için başka çalgı öğretmenlerinin tar derslerine girdiklerine bile şahit olunabilmektedir⁵⁴. Tabiidir ki, bu koşullar okullarımızdaki tar eğitiminin kalitesini önemli ölçüde etkilemektedir.

3.4.2 Eğitim kurumlarından kaynaklanan fiziki problemler

Bütün eğitim-öğretim faaliyetlerinde olduğu gibi, tar eğitiminde de belirli bilgi ve becerilerin öğrencilere kazandırılabilmesi ve hedeflenen başarıya ulaşılabilmesi için uygun bir çalışma ortamı ile konuyla ilgili birtakım materyallere ihtiyaç duyulmaktadır. Nitelikli bir tar eğitiminin başlıca şartları arasında sayılabilecek bu

⁵⁴ Buna örnek teşkil edebilecek bir durum Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında yaşanmıştır. Ders Saat Ücretli Öğretim Görevlisi Ali Özkan Özcan’ın ve ardından aynı konumda bir süre görev yapan Ferdi Cansız’ın kadro alamamaları nedeniyle görevlerini bırakmaları sonucunda tar derslerine bağlama öğretmeni Uğraş Önal Burç girmeye başlamıştır (Burç, 2011).

fiziki gereksinimleri karşılama görevi ise büyük ölçüde eğitim kurumlarına düşmektedir.

Türkiye’de tar eğitimi veren kurumların bu eğitim için gerekli olan ortam ve materyalleri tedarik etme konusunda önemli eksiklikler içerisinde bulunduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu konuda yaşanan problemlerin önemli bir kısmı, bahsi geçen eğitim kurumlarının fiziksel eksikliklerinden kaynaklanmaktadır. Ülkemizde tar eğitimi veren okullar, tar dersleri için uygun derslik ve hatta masa, sandalye vb. asgari gereksinimleri karşılamak konusunda bile kimi zaman yetersiz kalabilmektedirler. Çalgı eğitiminin gerçekleştirileceği dersliklerin fiziki açıdan elverişli şartlara sahip olması gerekir. Ses yalıtımı olmayan, uygun mekân akustığı vb. koşulları taşımayan, dışarıdan gelebilecek ses ve diğer etkilere açık bir ortamda yapılacak çalgı derslerinin verimliliği düşük olacaktır. Zira, çalgı eğitimi üst düzeyde konsantrasyon gerektiren bir faaliyettir. Ayrıca, bu eğitim kurumlarının pek çoğunda öğrencilerin çalgı dersleri dışında çalgıları ile yapacakları bireysel ve toplu çalışmalar için gerekli olan etüt odaları da bulunmamaktadır. Bu sebeple öğrenciler sözü edilen çalışmaları kantin, koridor gibi elverişsiz ortamlarda gerçekleştirmek mecburiyetinde kalmaktadırlar. Bütün bu sayılanlara ilave olarak, okullarımızda eğitimin bir uzantısı olarak görülmesi gereken konser, resital vb. etkinliklerin gerçekleştirileceği gerekli donanımına sahip yeterli sayıda salon bulunamaması da ciddi bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada değinilmesi gereken önemli bir başka konu da sözü geçen mekânlarda piyano çalgısına duyulan gereksinimdir. Bilindiği gibi tar, repertuarında yüzlerce eşlikli eser barındıran bir çalgıdır. Öğrencilerin yapılan dersten etkin bir şekilde faydalanabilmesi ve eserleri içselleştirebilmesi için piyano eşliği şarttır. Dolayısıyla, tar eğitiminin gerçekleştirileceği mekânlarda piyanonun da yer alması lüks değil ihtiyaç olarak görülmelidir. Ancak, ülkemizde tar eğitimi verilen okulların bu ihtiyacı karşılamak konusunda da yetersiz kaldığı açıkça gözlenmektedir.

Tar eğitiminde ihtiyaç duyulan belli başlı materyaller arasında başta tar çalgısı ve mızrap olmak üzere, ders kitap ve metotları, notalar, nota defteri, nota sehpası, metronom, akort araçları, dizekli tahta, kaset-CD-VCD-DVD gibi işitsel ve görsel kaynaklar ile bunlardan istifade etmek için gereken cihazlar, bilgisayar ve destek gereçleri sayılabilir. Tar, mızrap, nota defteri, nota sehpası, metronom, akort araçları, müzik ve görüntü oynatıcıları gibi materyaller tar öğretmenleri ve öğrenciler

tarafından dışarıdan satın alınmak suretiyle bulunabilmekle beraber, bu konuda asıl problem, ders kitap ve metotları, notalar, kaset-CD-VCD-DVD vb. işitsel ve görsel kaynaklar gibi ülkemizde satın alınması mümkün olmayan materyallerin temin edilmesinde yaşanmaktadır.

Bilindiği gibi, ülkemizdeki tar eğitiminde büyük ölçüde Azerbaycan'da yazılmış metot, kitap ve notalar kullanılmaktadır. Bunun en önemli sebebi, ülkemizde tar eğitimi ve icrası için yazılı materyal bulunmamasıdır. Türkiye'de tar için yazılmış tek eğitim kitabı, Şenel Önalı tarafından kaleme alınan Tar Metodu adlı yayımlanmamış eserdir. Türkiye'de tar için eser yazan besteci olmadığından ve ülkemiz müziklerinden tar için uyarlanmış eserler içeren kitap vb. kaynak bulunmadığından Türkiye'de tar çalgısının özgün bir repertuarı da yoktur. Çünkü ülkemizdeki yaygın anlayış, tarın yalnızca Azerbaycan türkülerinin icrasında kullanılacak bir halk çalgısı olduğu yönündedir. Tar ile ilgili genel zihniyet ve beklenti bu yönde olunca ve tar çalgısının eğitim ve icra bakımından en çok gelişme gösterdiği ülkenin Azerbaycan olduğu göz önünde bulundurulunca tar eğitimi de Azerbaycan müziklerine odaklı olarak yapılmaktadır. Bu sebeple, Azerbaycan'da yayımlanmış tar metotları, etüt kitapları, tar için yazılmış ve uyarlanmış eserlerin yer aldığı kitaplar, mahnı, reks ve renk gibi Azerbaycan halk musikisi türlerinin notalarının bulunduğu kitaplar, Azerbaycan halk müziği hakkında teorik bilgilere yer veren kitaplar, Azerbaycan'da olduğu gibi ülkemizdeki tar eğitiminde de kullanılan ve gereksinim hissedilen materyallerdir. İhtiyaç duyulan bu metot, kitap ve notalar ülkemizde yayımlanmadığından, tar öğrencileri bu tür materyallerin bir kısmını tar öğretmenlerinden alıp fotokopi yoluyla çoğalttırarak elde edebilmektedirler. Ancak, Azerbaycan'da tar eğitiminde kullanılan yazılı materyallerin önemli bir bölümü Türkiye'deki tar öğretmenlerinde de bulunmamaktadır. Zira Azerbaycan ve diğer tar bölgelerinde yayımlanmış yeni materyalleri takip edebilmek ve bunları elde edebilmek Türkiye'deki tar öğretmenleri için ciddi bir problemdir. 1990'lı yıllardan önce bu materyallerin bulunabilme olanağı, o dönemde SSCB'ye bağlı olan Azerbaycan'ın siyasi konumu nedeniyle son derece kısıtlı olmuştur. 90'lardan sonra Türkiye ile Azerbaycan ilişkilerinin gelişmesiyle beraber imkânlar genişlese de, bireysel çabaların bu konunun çözümünde yetersiz kaldığı aşikârdır. Problemin etkili bir çözüme kavuşabilmesi ancak eğitim kurumlarının bu konuda atacağı adımlara bağlıdır. Ancak, ülkemizde yaklaşık otuz beş yıllık kurumsal bir geçmişi bulunan tar

eğitiminin bu önemli ihtiyacını karşılamak adına gereken çabanın gösterilmediği gözlenmektedir. Örneğin, bu eğitim kurumlarının kütüphanelerinde tar eğitimi ve icrası ile ilgili kitap, nota, süreli yayın vb. dokümanları bulma imkânı yoktur.

Türkiye’deki tar eğitiminde yaşanan bir diğer sorun ise, tar öğrencilerinin, tar ve Azerbaycan müziklerini yeterince dinleme ve izleme olanağı bulamamasıdır. Bunun başlıca nedenlerinden biri, bu konuda ihtiyaç duyulan işitsel ve görsel kaynaklara ulaşmak konusunda yaşanan problemlerdir. Müzik ve çalgı eğitiminde başarı, öğrencinin belirli müzik yaşantıları içine girmesiyle sağlanabilir. Müzik Öğretimi Teknolojisi ve Materyal Geliştirme isimli kitapta, Amerikalı eğitimci Edgar Dale tarafından geliştirilen “Yaşantı Konisi”nden yola çıkılarak, “Müzik Yaşantıları Piramidi” oluşturulmuştur. Dokuz basamaktan oluşan bu piramitte, çok sayıda duyu organı işe koşularak elde edilebilecek somut yaşantılar en alta, en az duyu organı ile elde edilenler ise en üste konulmuştur. En alt basamaktan başlayarak, piramidin basamakları şöyle sıralanmıştır:

1. Doğrudan doğruya edinilen maksatlı yaşantılar. (Çalgı kullanarak müzik yaratmak, doğaçlamak, seslendirmek, çalgı çalışmak, şeflik yapmak, yaratıcı drama çalışmaları yapmak.)
2. Model ve örnekler yardımıyla edinilen yaşantılar. (Bir öğretmeni, şefi, seslendiriciyi taklit ederek, model alarak çalışmak.)
3. Dramatizasyonla edinilen yaşantılar. (Şarkıları dramatize ederek öğretmek.)
4. Gösteriler ve geziler yoluyla edinilen yaşantılar. (Konsere gitmek. Bir müzik kurumunu, besteciyi, icracıyı ziyaret etmek.)
5. Görüntü veren elektrikli araçlardan müzik dinleme yolu ile edinilen yaşantılar.
6. Çizgi film müzikleri izleme yolu ile edinilen yaşantılar.
7. Sergiler yolu ile edinilen yaşantılar. (Müzik insanları ile ilgili fotoğraf, karikatür, resim sergileri; müzik araçları ve gereçleri ile kaset, CD, video kaset sergilerini takip etmek.)
8. Müzik dinleme yolu ile edinilen yaşantılar. (Görüntü olmaksızın radyo, kaset, CD dinlemek.)
9. Müzik imgeleme ve müzik felsefesi yapma yolu ile edinilen yaşantılar (Günay ve Özdemir, 2003: 64-70).

Görüldüğü üzere, öğrencinin çalgısında başarılı olabilmesi için, çalgı çalmak ve çalgısı ile yapacağı diğer faaliyetlerin yanı sıra, görsel ve işitsel başka yaşantı ortamlarına da ihtiyacı vardır. Konser, resital, yarışma, açıklamalı dinleti vb. ortamlar, öğrencilerin birçok usta sanatçının yorumlarını ve farklı üslupları dinlemelerini, analiz etmelerini, tartışmalarını sağlamak, öğrencileri teşvik etmek ve motivasyonlarını yükseltmek açısından çok önemli katkılarda bulunur. Türkiye’de tar ile ilgili konser, resital, yarışma, açıklamalı dinleti vb. etkinlikler son derece kısıtlı olduğundan, tar öğrencileri bu ortamların sağlayacağı müzik yaşantılarından mahrum kalmaktadırlar. Eğitim kurumlarımızın da bu gibi etkinlikleri düzenleme konusunda aktif bir rol üstlenmediği görülmektedir. Bu eksikliği belirli ölçüde gidermek için, yukarıda örneği verilen ortamlarda veya stüdyolarda kaydedilmiş görsel ve işitsel malzemelerin varlığına gereksinim duyulmaktadır.

Sözü geçen materyallerin öğrenciler açısından ulaşılabilir olması ve öğrencilerin bu materyallerden gerek okul gerek ev ortamında faydalanabilmeleri son derece önemlidir. Ancak bu konuda da ciddi sorunlar mevcuttur. Tar eğitimi verilen kurumlarda, ihtiyaç duyulan bu materyallerin yer aldığı arşiv/dokümantasyon merkezleri bulunmamaktadır. Ayrıca, Türkiye’de bu materyalleri satın alma olanağı da yok denecek kadar azdır. Her ne kadar, Azerbaycan televizyon ve radyo kanallarının ülkemizde de izlenip dinlenebildiği, çeşitli solo tar albümlerinin müzik piyasasında yer aldığı, internet yoluyla her türlü bilgiye ulaşmanın daha kolay hâle geldiği son yıllarda bu konudaki imkânlar gelişse de, tar öğrencilerinin tar ve Azerbaycan müziklerini takip etme olanağının istenilen düzeyde olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır.

3.5 Tar Öğretmen ve Öğrencilerinden Kaynaklanan Problemler

Müzik ve çalgı eğitiminde nitelikli, üretken, başarılı bireyler yetiştirebilmek, öğretmenlerin kişisel ve mesleki yeterlikleri ve bunları sürekli olarak geliştirme çabalarına bağlıdır. Eğitim programlarının etkili bir şekilde uygulanabilmesi ve eğitim-öğretim kalitesinin yükseltilmesi, nitelikli ve yeterli öğretmenler ile mümkün olabilir. Bu şartlar, tabii ki tar eğitimi için de geçerlidir.

Türkiye’de tar eğitimi, ülkemizde tarın genellikle yalnız Azerbaycan eserlerinin icrasında kullanılacak bir çalgı olarak görülmesi, tar için eser yazılmaması, tar çalgısının Türkiye’ye özgü bir repertuarının bulunmaması gibi sebeplerle

Azerbaycan müziği esas alınarak yapılmaktadır. Bu durumda, tar eğitimi verecek öğretmenlerin de Azerbaycan müziğini ve Azerbaycan'da tar çalgısı için oluşturulmuş eğitim ve icra dağarını bilmeleri ve tanımaları gerekmektedir. Ancak, ülkemizdeki tar öğretmenlerinin büyük bölümü, Türkiye'deki tar eğitimi verilen okullarda lisans seviyesinde tar ile tanışmış ve dört-beş yıl tar eğitimi alıp mezun olduktan sonra öğretmenlik yapmaya başlamış kişilerdir. Dolayısıyla, öğrencilikleri sırasında Azerbaycan'da tar için oluşturulmuş zengin repertuvarın ancak çok küçük bir bölümünü icra etme olanağı bulabilmişlerdir. Ülkemizde tar eğitimi verilen kurumlarda Azerbaycan müziğine yönelik yeterli bir eğitim alma imkânı olmadığından, tar öğretmenlerinin mesleki olarak kendilerini yetiştirebilmeleri, onların kişisel çabalarına bırakılmış durumdadır. Ancak, bu konuda ciddi sıkıntılar yaşanmaktadır. Örneğin, Türkiye'deki tar öğretmenlerinin mesleki açıdan kendilerini geliştirebilmeleri için çalıştıkları kurum tarafından Azerbaycan'da yapacakları çalışmalar için desteklenmeleri son derece önemli ve gerekli olduğu hâlde, öğretmenler böyle bir imkân bulamamaktadırlar. Tar öğretmenleri, yoğun çalışma programları, akademik ve sanatsal faaliyetler, lisansüstü eğitim, maddi olanaksızlık gibi pek çok sebepten dolayı bu seyahatleri kendi olanaklarıyla da gerçekleştirememektedirler.

Ayrıca, Azerbaycan'da tar için yazılmış eserlerin nota ve kayıtlarının bulunması, tar eğitiminde kullanılan yeni metot ve eğitim materyallerinin Türkiye'deki tar öğretmenlerince ulaşılabilir olması ve bunların ülkemizdeki tar eğitiminde uygulanması konuları da kaliteli bir tar eğitimi için son derece önemli olmasına rağmen, bununla ilgili de ciddi sorunlar mevcuttur. Azerbaycan'da yayımlanmış tar metotları, etüt kitapları, tar için yazılmış ve uyarlanmış eserlerin yer aldığı kitaplar, mahnı, reks ve renk gibi Azerbaycan halk musikisi türlerinin notalarının bulunduğu kitaplar, Azerbaycan halk müziği hakkında teorik bilgilere yer veren kitaplar, tar ve Azerbaycan müziği ile ilgili görsel ve işitsel kaynaklar, Azerbaycan'da olduğu gibi ülkemizdeki tar eğitiminde de kullanılan ve gereksinim hissedilen materyallerdir. Bu materyaller ülkemizde yayımlanmadığı için, bunların Azerbaycan'dan temin edilmesi gerekmektedir. Her ne kadar son yıllarda Azerbaycan'a gidip gelen kişiler vasıtasıyla bu materyallerin bir kısmına ulaşmak mümkün olabilse de, tar eğitimi gibi özel bir ihtisas alanında yapılacak çalışma ve araştırmaların bizzat tar öğretmenlerince gerçekleştirilmesi son derece önemli ve gereklidir. Fakat yukarıda

da bahsedildiği gibi ülkemizdeki tar öğretmenleri bu imkâna sahip değildirler. İhtiyaç duyulan nota vs. gibi dokümanlar elde edilse bile, bunların Türkiye’deki tar eğitiminde kullanılabilmesi için öncelikle tar öğretmenleri tarafından çalışılması gerekir. Tar öğretmenleri bu eserleri öncelikle kendi repertuvarlarına dâhil etmelidirler. Aralarında onlarca konçerto ve benzeri büyük hacimli eserin de yer aldığı son derece geniş bir repertuvarın çalışılması ve eğitim materyali olarak değerlendirilmesi oldukça geniş bir zaman ve yoğun mesai isteyen bir iştir. Bu sebeple, ülkemizdeki tar öğretmenleri, yeni eğitim materyallerinden istenilen ölçüde yararlanamamakta ve tar derslerinde öğrencilerine çoğunlukla kendi öğrencilikleri sırasında öğrendikleri eserleri öğretmektedirler. Bu konudaki asıl ciddi problem tar eğitiminde çok önemli bir yere sahip olan muğam eğitiminde yaşanmaktadır. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için, Azerbaycan’da muğam sanatı ve tar çalgısının buradaki yeri ve öneminden bahsetmeyi zorunlu görüyoruz.

Azerbaycan halk müziği içerisinde muğam, perdeleri belirli fonksiyonlara sahip bir ses dizisine (megam) bağlı olarak ve belirli melodik kurallar çerçevesinde yapılan emprovizasyona dayalı bir musiki türüdür. Muğamlar vokal, vokal-enstrümantal ve enstrümantal icra şekillerine sahiptir (Turunç, 1999: 19). Vokal-enstrümantal muğam, muğam sanatının en geniş şekilde yayılmış çeşididir. Esas itibarıyla vokal-enstrümantal muğama bağlı olan ve muğamı teşkil eden emprovize bölümlerle beraber, vokal-enstrümantal ve enstrümantal tarzda icra edilen farklı müzik türlerini (“derâmed”, “renk”, “diringi”, “tesnif” gibi) bir arada bulunduran büyük müzik formuna “destgâh” adı verilir (Memmedov, 1981: 93-94). Destgâhlar, genellikle tar, kamança ve hanende⁵⁵ (vokalist) üçlüsü tarafından icra edilir. Tar, muğam/destgâhın icrasında son derece önemli bir role sahiptir. Öyle ki, tar çalgısının, muğam/destgâhın okunması sırasında hanendeye gerekli yer ve zamanda yol göstermek, okunan nefes, guşe gibi muğam kısımlarına cevap vermek, okunacak melodileri önceden hatırlatmak, muğam/destgâhın bölümlerini düzenlemek gibi oldukça önemli görevleri vardır. Başka bir ifadeyle, tar, muğam üçlüsünde şef durumundadır (Abdulgasimov, 1989: 65). Hanendenin güzel okuması ve destgâhı yüksek estetik bir seviyede icra etmesi konusunda cesaretlenmesinde tar ve kamança çalanların büyük rolü vardır. Zira, bu sanatçılar, eşlik etmenin yanında, icra sırasında yeri geldikçe yeni melodik tekrarlar ve özel ifade vasıtaları ile irticali katkılarda da

⁵⁵ Hanende, aynı zamanda, gaval adı verilen vurmali çalgıyı, destgâh içerisinde yer alan derâmed, renk, diringi, tesnif gibi düzenli ritme sahip türlerin icrası sırasında çalar.

bulunurlar ve çaldıkları enstrümantal melodilerle muğamı daha da zenginleştirirler. Böylelikle, bir çeşit bestekâr, emprovizatör gibi de faaliyet gösterirler (İsmayılzade, 1985: 4-5). Muğamların, vokal-enstrümantal destgâh formu ile birlikte tar, kamança, balaban, kanun ve diğer halk çalgı aletleri ile enstrümantal şekilde icrası da Azerbaycan’da son derece yaygındır. Bu konuda, Vagıf Abdulgasımov, Azerbaycan Tarı isimli kitabında şu bilgileri vermiştir:

“Enstrümantal solo muğam ifası, özellikle tarzenler arasında geniş şekilde yayılmıştır. Muğamın solo tar ile enstrümantal şekilde icrası sırasında derâmed, renk, tesnif ve diringelerden istifade olunmaz. Azerbaycan tar enstrümantal muğam sanatında rast, şur, segâh, cahargah, bayat-ı şiraz, rahab, çoban bayatısı, humayun muğamları daha çok ifa edilir” (Abdulgasımov, 1989: 73).

Azerbaycan’da tar çalgısının icrasında olduğu gibi tar eğitiminde de muğamlar çok özel bir yer tutmakta, çocuk müzik okullarından yüksek eğitim veren kurumlara kadar tar eğitiminin her aşamasında muğamlardan önemli ölçüde istifade edilmektedir. Azerbaycan’daki müzik okullarında muğam eğitimi, şifahi yöntemlerle ve meşk usulüne dayalı olarak verilmekte olup, muğam eğitiminde nota kullanılmamaktadır. Muğamlar belirli melodik kalıplara göre yapılan emprovizasyona dayalı eserlerdir. Muğam eğitiminde bu melodik kalıp ve kurallar, karşılıklı meşk edilerek öğretilir. Öğretmen, öğrencisine muğamın bir bölümünü çalmakta, öğrencisinden bunun aynısını çalmasını beklemekte, öğrencinin bunu çalabildiğine ve ezberlediğine kanaat getirdikten sonra başka bir bölümü yine aynı şekilde öğretmektedir. 1936 yılında Tofig Guliyev ve Zakir Bağirov’un tarzen Mirze Mensur Mensurov tarafından icra edilen üç muğamı (rast, dügâh, zabul segâh) notaya almasından itibaren günümüze kadar pek çok muğam, Neriman Memmedov ve başka isimler tarafından nota yazısıyla tespit edilmiştir (Musazade, 2009). Ayrıca, Fuad Ezimli’nin 2008 yılında yayımladığı ve tar için enstrümantal muğam notalarını içeren Azerbaycan Muğam Mektebi isimli kitap da bu alanda dikkate değer çalışmalardan biridir (Ezimli, 2008). Muğam eğitiminde nadiren bu materyallere de müracaat edilmektedir. Ancak, muğamların öğretilmesinde kullanılan asıl yöntem meşktir. Azerbaycan Millî Konservatuvarının tar öğretmenlerinden Doç. Dr. Rafig Musazade’nin konuyla ilgili söyledikleri şunlardır:

“Muğamlar, şifahi ananeye bağlı olarak yaşatılan canlı müzik eserleridir. Muğamlar için pek çok durumda kati sınırlar çizmek doğru olmaz. Usta-çırak yöntemiyle

bugüne kadar yaşamış ve gelişmiş bir sanattır. Ayrıca, muğamların tüm icra özelliklerini nota yazısıyla göstermek mümkün değildir. Bu sebeple, muğam eğitimi şifahi ananeye bağlı olarak yapılmaktadır” (Musazade, 2009).

Azerbaycan’da tar, esas olarak bir muğam çalgısı olarak görülmektedir. Tar çalgısının perde sistemi de bunun en önemli göstergesidir. Tarda, tampere perdelerle beraber beş adet muğam perdesi yer almaktadır. Görüldüğü gibi, muğam sanatı tar icrası ve eğitiminde son derece önemli bir yere sahip olduğu hâlde, Türkiye’de yeterli bir muğam eğitiminden söz etmek mümkün değildir. Bunun başlıca sebebi, tar öğretmenlerinin bu konudaki yetersizliğidir. Azerbaycan’da tar için yazılmış notalı eserlerin ülkemizde icra edilmesi ve öğretilmesi -yukarıda bahsettiğimiz zorluklarına rağmen- mümkün olabilse de, nota kullanılmadan şifahi yöntemlerle öğretilen muğam sanatı için aynı şeyi söylemek zordur. Çünkü Türkiye’deki tar öğretmenlerinin büyük çoğunluğu muğam eğitimi almamış kimselerdir. Öğretmenler, çeşitli ses ve görüntü kayıtlarından yararlanarak bu konudaki eksiklerini kapatmaya çalışsalar da bu yeterli olamamaktadır. Türkiye’de, Azerbaycan kökenli bir kaç sanatçı dışında muğam okuyan hanende bulunmadığı ve muğamların başka bir coğrafyaya ait eserler olduğu göz önüne alındığında, ülkemizdeki tar öğrencileri için muğam eğitime ihtiyaç olmadığı düşünülebilir. Tar öğrencilerinin yeterli bir muğam eğitimi alamaması da bu sebeple çok büyük bir eksiklik olarak görülmeyebilir. Ancak, Azerbaycanlı sanatçıların ülkemizde verdiği konserler, Azerbaycan’dan gelen veya internetten ulaşılan ses ve görüntü kayıtları gibi imkânlar sayesinde ülkemizde muğam sanatına olan ilgi günden güne artmaktadır. Ayrıca daha önce bahsedildiği gibi, muğamların enstrümantal icra şekli de vardır. Azerbaycan’da muğamlar, tarzenler tarafından birer bestekâr eseri gibi değerlendirilmekte ve tar sanatçıları, dünyanın çeşitli yerlerinde verdikleri konserlerde yüksek yaratıcılık ve virtüözlük gerektiren bu eserleri solo olarak icra etmektedirler. Türkiye’deki tar öğrencileri için iyi bir muğam eğitimi, onların da bu repertuvarla tanışmalarını sağlaması açısından son derece önemli ve gereklidir. Bütün bu sayılanlara ilave olarak, muğam çalışmak, öğrencilerin emprovizasyon becerilerini geliştirebilmeleri, açış/taksim yaparken daha iyi bir yorum ortaya koyabilmeleri açısından da çok önemli katkılar sağlayacaktır.

Türkiye’de tar eğitimi alan öğrencilere bağlı en önemli problem, bazı öğrencilerin, başarılı olabilmeleri için gereken çalışma ve sabrı göstermemelerinden

kaynaklanmaktadır. Bir çalgıyı ğrenebilmenin sabırlı ve sürekli bir çalışma gerektirdiği, inkâr edilemez bir gerçektir. Öğretmenin öğrenci için hazırladığı programın eksiksiz bir şekilde uygulanabilmesi ve hedeflenen seviyeye ulaşılabilmesi, ancak öğrencinin bu konudaki yükümlölüklerinin farkına varması ve yerine getirmesi ile mümkün olabilir. Ülkemizde tar eğitime ileri yaşlarda başlanıyor olması ve eğitim kurumlarının pek çoğunda tar dersi saatlerinin yetersizliği göz önüne alındığında, öğrencilerin ders dışında yapacakları çalışmalar daha da büyük bir gereklilik hâline gelmektedir. Ancak, tar öğrencilerinden bir kısmı, algılarında başarılı olabilmelerinin bu en önemli gereğini yerine getirmekten uzak bir görüntü çizmektedir. Bu durumun sebepleri araştırıldığında, söz konusu öğrencilerin, tar çalışmak için yeterince zaman bulamamak, gelecekte tar ile ilgili bir kariyer planlamamak, öğrendiklerini pratiğe geçirme imkânı bulamamak veya tar çalgısını icra etmenin fiziki zorlukları gibi gerekçeler ileri sürdükleri görölmektedir.

Türkiye’deki kimi tar öğrencilerinin motivasyonlarını olumsuz olarak etkileyen ve hatta tar çalgısından uzaklaştıran en önemli etken, öğrencilerin geleceğe dair duydukları kaygılardır. Mezun olduktan sonra iş bulamama ve hayatlarını idame ettirecek maddi kazancı elde edememe gibi endişeler, zaman içerisinde onların tar çalgısından uzaklaşıp başka alanlara ilgi duymalarına sebep olabilmektedir. Türkiye’de tar eğitimi almış kişilerden çok azının tar ile ilgili işler yapıyor oluşu ve kısıtlı istihdam olanakları gibi sebepler, öğrencilerin derse ve çalgıya karşı konsantrasyonlarını olumsuz yönde etkilemektedir. Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü tar öğrencilerinden Şahin amlı’nın aşağıda yer verdiğimiz sözleri, ülkemizdeki pek çok tar öğrencisinin ortak endişelerini yansıtmaları açısından önemlidir:

“Geleceğe dönük ciddi kaygılarımız var. Tar çalmanın gelecekteki ekonomik getirileri konusunda büyük endişe taşıyoruz. Çünkü tar çalgısının uygulama sahası, örneğin bağlama kadar geniş değil. Bu da tar çalgısında çok iyi olmak dışında bir seçenek bırakmıyor. Çoğumuz farklı alanlara yönelmeyi düşünüyoruz” (amlı, 2007).

Türkiye’de tar çalgısının icra edildiği resmi kurumlar olan TRT ile Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde çok az sayıda tarzen istihdam edilmektedir. Bu kurumlardaki sınırlı kadrolar da zaten dolmuş durumdadır. Eğitim kurumlarında da durum farklı değildir. Tar eğitimi verilen resmi eğitim kurumlarının -Afyon Kocatepe Üniversitesi

Devlet Konservatuvarı dışındaki⁵⁶ - her birinde sadece bir kadrolu öğretim elemanı bulunmaktadır. Özel kurum ve kuruluşlara bağlı müzik topluluklarında ve popüler müzik piyasası içerisindeki istihdam olanaklarının da son derece kısıtlı olduğu düşünüldüğünde, Türkiye’deki tar öğrencilerinin geleceğe yönelik kaygılarının haklı gerekçelere dayandığı görülecektir. Geleceğe umutla bakamayan gençlerin tar dersine olan ilgileri ve başarı durumları da bundan oldukça olumsuz şekilde etkilenmektedir.

3.6 Tar Yapım, Bakım ve Onarım İmkânlarının Yetersizliği

1960’lı yıllardan itibaren, özellikle Şenel Önalı’nın kişisel çabaları sonucunda gerek Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumunun yayınları ile gerek konser vb. müzikal etkinliklerle ülkemizde tanınmaya başlayan tar çalgısına olan ilgi, bilhassa -bugün adı İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı olan- İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında tar eğitimi verilmeye başlanması ile belirgin bir ivme kazanmıştır. Bununla beraber, ilerleyen yıllarda hem Ege Üniversitesi, Gaziantep Üniversitesi, Sakarya Üniversitesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Karadeniz Teknik Üniversitesi gibi başka üniversitelere bağlı konservatuvar ve eğitim fakültelerinde tar eğitimi verilmeye başlanması hem de TRT, Kültür ve Turizm Bakanlığı gibi kurumlara bağlı halk müziği toplulukları ile albüm, konser vb. özel çalışmalarda tar sanatçıların da istihdam edilmesi, ülkemizde bu çalgıya olan ilginin artarak devam etmesine yol açmıştır. Bu zaman içerisinde tar çalgısına karşı giderek çoğalan bu ilgi, çalgıya olan talebi de artırdığından, Türkiye’de tar yapımı ve yapımcısı ihtiyacını da beraberinde getirmiştir.

Önceleri Azerbaycan veya İran’dan getirilmeye çalışılan ancak, gerek bu konuda büyük zorlukların yaşanması gerek bunların Türkiye’de giderek artan talebi karşılayamaması neticesinde ülkemizde yapılması zorunlu bir ihtiyaç hâline gelen tar çalgısının Türkiye’deki yapımı, ilk kez Şenel Önalı ve saz yapımcısı İsa Koç tarafından 1977 yılında gerçekleştirilmiştir (Önalı, 1983: 10). İsa Koç, daha sonra da birkaç adet tar yapmış, fakat bu tarlar orijinal form ve ses özelliklerinden uzak olduğu için ihtiyacı karşılayamamıştır (Önalı, 2007). Bundan birkaç yıl sonra, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının ilk tar öğrencilerinden biri olan Necmi

⁵⁶ Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında hâlihazırda kadrolu tar öğretmeni mevcut değildir.

Berbergil, tar yapımına ilgi duymaya başlamış ve İranlı bir tar sanatçısı olan Adil Ahunzade'den satın aldığı orijinal bir tarın ölçülerini örnek alarak ilk tarının yapımını gerçekleştirmiştir (Berbergil, 2008). Yaptığı tarların form ve ses özellikleri açısından tatminkâr bulunması üzerine, Necmi Berbergil, hem tar öğrencilerinin hem de profesyonel tarzenlerin tarlarını da yapmaya ve bakım-onarım ihtiyacını gidermeye başlamıştır (Bk. Şekil 3.9).

Bugün de aktif olarak tar yapmaya devam eden çok az sayıdaki çalgı yapımcısından biri olan Berbergil'den başka, Mehmet Özel, Ragıp Akdeniz ve Burhan Şahin gibi isimler de tar yapmayı denemiş olan yapımcılar arasında sayılabilir (Önalı, 1983: 10). Ancak, zaman içerisinde bu yapımcıların pek çoğu, aşağıda yer verdiğimiz çeşitli nedenlerden ötürü tar yapımından vazgeçmişler veya yalnızca kişisel boyutta ilgilenmeye devam etmişlerdir.



Şekil 3.9 : Tar yapımcısı Necmi Berbergil.

Türkiye’de tar çalgısına olan ilgi zaman içerisinde artarken, bu ilginin tar yapımı konusunda aynı oranda artmadığı söylenebilir. Bu durumun çeşitli sebepleri vardır. Bu sebeplerden ilki, tarın, yapımı oldukça zor ve zahmetli bir çalgı olması ve buna karşın tar yapımı ile ilgili eğitim imkânlarının, araştırma geliştirme faaliyetlerinin son derece yetersiz oluşudur. Necmi Berbergil, tar yapımının, örneğin bağlama yapımına göre çok daha zahmetli bir süreç olduğunu belirtmekte ve ülkemizde yeterince tar yapımcısı olmamasını bu sebebe bağlamaktadır (Berbergil, 2008). Necmi Berbergil’e göre tar yapımının en güç aşaması, gövdenin (teknenin) uygun bir şekilde oyulmasıdır. Tar gövdesinin hazırlanması, el işçiliğine dayalı oldukça yorucu

ve zaman alan bir aşamadır. Berbergil, bu güçlükten dolayı 80’li yıllarda bir süre dilimli (yaprak, çember) tekneli tarlar yapmıştır. Daha sonraları ise, tar teknelerini Giresun’da yaşayan Metin Hamzaoglu’dan temin etmeye başlamıştır. Berbergil, hâlihazırda tar teknelerini bu kişiden almaktadır (Berbergil, 2008). İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teknolojileri Bölümü Araştırma Görevlisi Tunç Buyruklar da tar gövdesinin yapım zorluğu konusunda aşağıdaki ifadelerde bulunmuştur:

“Tar bütün bir gövdenin oyulması yöntemiyle yapılan bir çalgıdır. Ancak ortasında, üst deri ve alt deriyi (büyük ve küçük çanaklar-A.S.T.) ayıran kemer şeklinde bir bağlantı vardır ve tarın bu yapısı gövdenin içinin boşaltılmasını oldukça zorlaştırmaktadır. Tar teknesinin yapımındaki bu zorluğun, yapımcıların bu saza yönelmemesinde önemli bir unsur olduğunu düşünüyorum” (Buyruklar, 2010).

Buyruklar, bu zorluğu bertaraf etmek için ise aşağıda yer verdiğimiz şu önerilerde bulunmaktadır:

“Tar teknesinin yapımında klasik yöntem dışında iki ayrı teknik uygulanabilir: Bunlardan ilki dilimli bir şekilde tekneyi oluşturmaktır. Bağlama ve ut çalgılarının yapımındaki gibi, bir kalıp üzerinde dilimler hâlindeki ağaç parçalarının birleştirilmesiyle tekne hazırlanabilir. İkinci yöntemde ise, teknenin dip kısmı müstakil olarak ayrılarak tekne ters taraftan rahat bir şekilde oyulduktan sonra ayrılan dip kısım keman alt tablalarında olduğu gibi belirli ölçüye getirilip tekrar yerine takılabilir” (Buyruklar, 2010).

Tar yapımı, oldukça zor ve özel ihtisas gerektiren bir uğraş olmasına karşın, Türkiye’de bu alanda eğitim alma olanakları son derece kısıtlı ve yetersizdir. Ülkemizde geleneksel çalgıların yapımı konusunda eğitim veren lisans ve lise seviyesinde çeşitli eğitim kurumları bulunmasına rağmen (örneğin, EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü, Haydarpaşa Teknik ve Endüstri Meslek Lisesi), tar yapımı konusunda eğitim veren tek resmi kurum İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarıdır. Bu kurumun Müzik Teknolojileri Bölümünde yer alan Çalgı Yapım Programı, Mızraplı Çalgılar ve Yaylı Çalgılar şeklinde iki alanda eğitim vermekte olup, tar yapımı, Mızraplı Çalgılar Yapımı Programının 6. yarıyıl atölye derslerinde öğretilmektedir (Buyruklar, 2010). Ancak, öğrencilerin ve bazı mezunların bu derslerde verilen bilgilerle yaptıkları tarların yapı ve ses özellikleri

açısından ciddi eksikliklere sahip olduğu ve bu alandaki ihtiyaı karşılayacak nitelikte olmadığı görülmektedir. Bunun başlıca nedeni, yapım zorluklarından yukarıda bahsettiğimiz tar çalgısının yapımına yönelik eğitimin bir yarıyıl gibi oldukça yetersiz bir süreyle sınırlı olması ve bu yüzden de yeterince bilgi ve deneyim sahibi olunamamasıdır. Ancak, aynı durum diğer algılar için de geçerlidir. Başka deyişle, İT Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzik Teknolojileri Bölümünde her çalgının yapımı için bir yarıyıl (on dört hafta) süre ayrılmıştır ve öğrencilere sekiz yarıyıl da sekiz farklı çalgının yapımı konusunda uygulamalı bilgi verilmektedir. Söz konusu bu eğitim sistemi:

- Öğrencilerin, alanlarındaki farklı çalgıların yapım tekniklerini ğrenebilmelerine ve el yeteneklerini geliştirebilmelerine imkn vermesi,
- Günümüz piyasa şartlarının çalgı yapımcılarını birden fazla çalgının yapımını gerçekleştirmeye zorlaması yüzünden, eğitimin bu ihtiyaı karşılayacak şekilde düzenlenmesinin mecburiyet hline gelmesi gibi faktörler düşünüldüğünde pek çok avantaja sahiptir.

Ancak, bahsi geçen sistem:

- Her çalgının yapımı için yalnızca bir yarıyıl (on dört hafta) süre ayrılabilir olması,
- Öğrencilere, yapımında uzmanlaşmak istedikleri çalgı veya algılar konusunda daha detaylı bilgi edinme ve daha fazla pratik yapma imknını vermemesi gibi açılardan çeşitli olumsuzlukları da beraberinde getirmektedir.

Arş. Gör. Tunç Buyruklar, Müzik Teknolojileri Bölümünde algıların yapımı konusunda her türlü teorik bilginin verildiğini, ancak bir çalgının yapımında ihtisaslaşmak için o çalgıdan en az on-on beş adet yapmak gerektiğini, dolayısıyla uzmanlaşmanın öğrenim sürecinde beklenmemesi gerektiğini belirtmektedir (Buyruklar, 2010).

Tar yapımı alanında yaşanan zorlukları gidermek, yeni teknikler, alet edevat geliştirmek gibi konularda araştırma geliştirme çalışmaları yapacak kişi ve kurumların bulunmaması da yukarıda bahsedilen sorunların çözüme kavuşmasını önleyen önemli bir unsurdur. Bu konuda öncülük etmesi beklenebilecek eğitim kurumlarının söz konusu alanda herhangi bir çalışma yapmadıkları gözlenmektedir. Bütün bu sayılanlara ilaveten, İT Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzik

Teknolojileri Bölümünde bağlama, tambur, kanun, ut, kemane, üç ve dört telli kemençe dersleri mevcut olduğu hâlde tar icrasına yönelik çalgı dersi bulunmaması da göz ardı edilmemesi gereken bir başka problemdir. Çünkü bir çalgıyı belirli ölçüde icra etmek, o çalgının yapımı konusunda kişiye önemli yararlar sağlayan bir beceridir. Ancak, tar yapımı konusuna eğilmek isteyen öğrenciler, söz konusu bölümde tar dersi olmaması yüzünden bu avantajlardan mahrum kalmaktadırlar. Arş. Gör. Tunç Buyruklar, konuyla ilgili şu açıklamaları yapmıştır:

“Lutiyelerin, ağırlıklı olarak yapmak istedikleri çalgıyı muhakkak belirli seviyede icra edebilmeleri gerektiği fikri, bugün bütün dünyada geçerliliği olan bir düşüncedir. Buna istinaden, öğrencilerimiz altı yarıyıl boyunca, yaylı veya mızraplı programdan bir çalgının icrasına yönelik eğitim alma imkânına sahiptirler. Ancak, tar çalgısı için bu imkân, teklif etmemize rağmen muhtemelen öğretmen açığı ya da benzer bir sebep yüzünden yaratılamadı. Bu eksikliğin bir an evvel giderilmesi gerekir” (Buyruklar, 2010).

Türkiye’de yeterince tar yapımcısı olmamasında ekonomik etkenler de çok önemli bir rol oynamaktadır. Çalgı yapımcıları, yapımı oldukça zor ve maliyetli olan tar yerine, nispeten daha kolay yapılan, daha ucuza mal olan ve tardan daha fazla rağbet edildiği için ticari getirisi daha çok olan çalgıları yapmayı tercih etmektedirler. Ülkemizde tar çalgısına olan ilgi zaman içerisinde artmış olsa da, bu ilginin, örneğin bağlama veya gitar seviyesinde olmadığı bilinen bir gerçektir. Dolayısıyla, çalgı yapımıyla uğraşan insanlar da daha çok talep edilen bu gibi çalgıları yapmayı ticari olarak daha kârlı bulmaktadırlar. Nitekim tar yapımı için harcanacak zaman, emek ve malzeme ile birden fazla bağlama, gitar vs. çalgı yapmak mümkün olabildiği gibi, bu çalgıların satışı da tar çalgısına göre çok daha rahat gerçekleşmektedir. Tunç Buyruklar, son yıllarda çalgı yapımına olan genel ilgide bir azalma olduğunu ve bunun da büyük ölçüde çalgı yapımcılarının yaşadığı ekonomik zorluklardan kaynaklandığını ifade ettikten sonra konuya şu sözlerle devam etmiştir:

Türkiye’nin ekonomik şartlarında bir yapımcının profesyonel manada tek bir çalgının yapımıyla uğraşarak ayakta kalabilmesi çok kolay değil. Bu yüzden, mesela ut yapanlar genellikle tambur ve lavta da yaparlar. Keman ailesinin yapımıyla uğraşanlar, kemençe ve kemane gibi çalgıların yapımını da gerçekleştirirler. Durum böyleyken, tar yapımına olan ilginin artması, ancak çalgıya olan genel ilginin artması, istihdam olanaklarının artırılması, icracılarının çoğalması, oluşacak talep neticesinde bir bütçe ortaya çıkması ve bu bütçeye talip olacak yapımcıların bu konuya yönelmesi ile mümkün olabilir. Tar

yapımı için gerekli olan kaliteli malzemelerin de oldukça pahalı olduğu düşünülecek olursa, yapımcıların bu konuyla hobi bazında ilgilenmesini beklemek günümüz koşullarında gerçekçi bir yaklaşım değildir (Buyruklar, 2010).

Türkiye’de, daha önceden yapıpıp satışı sunulmuş bağlama, gitar, ut, keman ve diğer pek çok çalgıyı bulabilme imkânı varken, tar için böyle bir durum söz konusu değildir. Zira tar yapımı alanında faaliyet gösteren çalgı yapımcıları bile, kısa süre içerisinde ve bekledikleri ücretler karşılığında satamayacakları endişesiyle sipariş almadan tar yapmayı riskli bulmaktadırlar. Ayrıca, çalgı satışı gerçekleştiren mağazalarda da benzer gerekçelerle tar satışı yapılmamaktadır. Dolayısıyla, tar çalmaya yeni başlayacak öğrencilerin pek çoğu, tar sahibi olabilmek için bu çalgının yapımını gerçekleştiren çok az sayıdaki yapımcıya müracaat etmek ve sipariş verip beklemek mecburiyetinde kalmaktadırlar. Ancak, bu yapımcıların yukarıda bahsedilen ekonomik sebeplerle başka alanlarda da faaliyet göstermeleri, oluşan talebi karşılamalarını zorlaştırmaktadır. Örneğin, TRT İstanbul Radyosunda saz sanatçısı olan ve tarın yanı sıra kemane ve kamança gibi çalgıların yapımıyla da uğraşan Necmi Berbergil, tüm bu meşguliyetleri sebebiyle Türkiye’nin çeşitli şehirlerinden gelen tar yapımı taleplerini yerine getirmekte güçlük çekmektedir. Bundan dolayı, öğrenimine yeni başlayan tar öğrencilerinin kendi tarlarına sahip olmaları bazen bir eğitim-öğretim yarıyılıının sonunu bulabilmekte, bu da eğitimin aksamasına sebep olmaktadır.

Azerbaycan ve İran gibi tar çalgısının yaygın olarak kullanıldığı ülkelerde, tar yapımı ve satışı imkânları oldukça geniştir. Örneğin Bakü’de, tar satışı gerçekleştiren onlarca müzik mağazası bulunmaktadır. Aşağıdaki fotoğraf bu mağazalardan birinde çekilmiştir (Bk. Şekil 3.10):



Şekil 3.10 : Bakü’de tar satışı gerçekleştiren bir müzik mağazası.

Günümüzde Azerbaycan ve İran’dan tar temin etmek mümkün olabilse de, dersler ve çalacak öğrenci için uygun ölçülerde tar seçmek çoğunlukla mümkün olmadığından bu konuda da ciddi sıkıntılar yaşanabilmektedir. Zira çalgı eğitiminde öğrencilerin uygun ölçülerde ve iyi bir çalgıya sahip olmalarının gerekliliği ve bu konuda öğretmenin öğrencisini doğru bir şekilde yönlendirmesinin önemi yadsınamaz bir gerçektir. Öğrencinin kendisine uygun olmayan bir çalgı ile eğitim alması, onun çalgıdan uzaklaşmasına ve hedeflenen başarıya ulaşamamasına sebebiyet verebilir. Bu konunun önemi, Azerbaycan’daki çocuk müzik okulları tar dersi programında şu şekilde vurgulanmıştır:

“Tarın eğitiminde aletin doğru seçilmesi en vacip meseledir. Öğrenci için tarın seçilmesi öğretmenin iştiraki ile olmalıdır. Tari seçerken mutlaka öğrencinin fiziki imkânları dikkate alınmalıdır” (İmanov, 2003).

Ancak, Azerbaycan ve İran’dan tar sipariş edilmesi, öğretmenlerin öğrenci için uygun tarı seçmesi imkânını ortadan kaldırmaktadır. Ayrıca, Azerbaycan ve İran’dan sipariş edilen tarların güvenli bir şekilde Türkiye’ye ulaştırılması, maliyeti ve bakım-onarım ihtiyacı gibi konular da hesaba katıldığında bu bölgelerden tar getirtmenin sorunun giderilmesinde tek başına bir çözüm yolu olamayacağı açıkça görülecektir.

Türkiye’deki tar öğrencilerinin yaşadığı bir diğer sorun da tarların bakım ve onarımı ile bunun için gerekli materyallerin bulunabilmesi konusundadır. Örneğin, tarın

anaklarının n yüzünde yer alan yürek zarı, hem iklim koşullarından hem de almadan kaynaklanan çeşitli sebeplerle zaman içerisinde bozulmakta ve değiştirilmesi gerekmektedir. Yenilenecek yürek zarının bulunması ve çalgıya gerilmesi, öğrenciler açısından önemli bir problem teşkil etmektedir. Ayrıca, tar telleri, mızrap, eşik vb. materyallerin yitirilmesi durumunda, yenilerinin temin edilmesinde de önemli sıkıntılar yaşanmakta, bu da ülkemizdeki tar eğitiminde öğrencinin zaman kaybetmesi ve derse yeterince iyi hazırlanamaması gibi çeşitli sorunlara sebep olabilmektedir.

Tar ğrencilerinin bu konuda eksikliğini hissettiği bir diğer nesne ise tar kutusudur. Çalgıların uzun yıllar sağlam ve güvenli kalabilmesi için kutu içerisinde taşınması ve muhafaza edilmesi son derece önemlidir. Ancak, bu ihtiyaı karşılayacak yeterince yapımcı olmaması sebebiyle, öğrenciler çalgılarını zayıf malzemelerden yapılmış çantalar içerisinde taşımak zorunda kalmakta ve bunun sonucunda algılar, hava ve evre şartlarından olumsuz bir biçimde etkilenebilmektedir.

3.7 Tar Eğitim Metotlarında Görülen Problemler

Çalgı eğitiminin etkili, başarılı ve bilimsel ölçütlere uygun bir şekilde gerçekleştirilebilmesi için seçilecek ve uygulanacak metot son derece büyük bir öneme haizdir. Tar eğitiminde uygulanan metotların irdelenmesi, sorunların tespit edilmesi ve çözüm geliştirilmesi bu yüzden son derece gerekli bir konudur. Türkiye’deki tar eğitiminde geçmişten bugüne çeşitli eğitim materyallerinden istifade edilmiş olmakla beraber, büyük ölçüde iki adet tar metodunun kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bunlardan ilki ve en yaygın olanı Seid Rüstemov’un yazmış olduğu ve Tar Mektebi adını taşıyan eserdir. Diğeri ise, şenel naldı tarafından yazılmış ve yıllar boyunca uygulanmış olan Tar Metodu’dur.

3.7.1 Seid Rüstemov’un Tar Mektebi

Bilindiği üzere, her alanda olduğu gibi, müzik ve çalgı eğitimi için de metotlu bir eğitim son derece büyük bir önem taşımaktadır. Bu bağlamda, tar eğitimi tarihinin en önemli gelişmelerinden biri, tarzen, ğretmen ve besteci Seid Rüstemov (Bk. şekil 3.11⁵⁷) tarafından yazılmış olan Tar Mektebi isimli tar metodunun yayımlanması

⁵⁷ Resmin alındığı kaynak: Kazımov, 2007.

olmuştur. Üzeyir Hacıbeyov'un rehberliğinde yazılıp 1935 yılında yayımlanan bu kitap, Azerbaycan tarı için yazılmış ilk metot olma özelliğini taşımaktadır. Hacıbeyov, bu metoda verdiği önemi, kitabın başında Bülbul ile birlikte kaleme aldığı şu sözlerle ifade etmiştir:

Tar gibi bir musiki aleti notasız çalındıkça, musikicilere ister Avrupa'nın yüksek musiki medeniyetini benimsemek isterse de Azerbaycan millî musikisini medeni raylar üzerine koymak imkânını veremeyecektir. Devlet Konservatuvarının ve özellikle Azerbaycan Musikisi İlmi Tetkikat Kabinesinin son yıllardaki ciddi faaliyetleri neticesinde, tarda mahnılar ifasını notalı sisteme geçirmek, tar için metot yazmak ve böylelikle tar çalgıcılarına medeni musiki terbiyesi verebilmek imkânı elde edilmiştir. Bu alanda ilk adım, Devlet Konservatuvarının yetiştirdiği Seid Rüstemov tarafından atılmıştır (Rüstemov, 1935: 3).



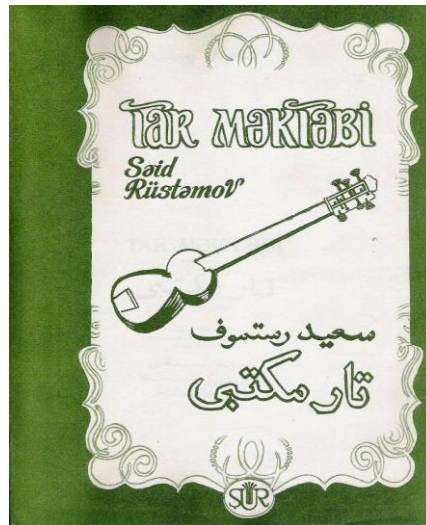
Şekil 3.11 : Seid Rüstemov

Üzeyir Hacıbeyov, L. M. Rudolf ve S. L. Bretanitski gibi isimler tarafından “Azerbaycan musiki medeniyeti tarihinde birinci iş” gibi yüksek bir övgüyle değerlendirilen bu kitap, yayımlandığı tarihten günümüze kadar Azerbaycan'daki ilk ve orta dereceli müzik okullarında, ülkemizde tar eğitimi verilen kurumların pek çoğunda ve bazı Yakın Doğu ülkelerinde tar eğitimi için esas ders kitabı olarak kullanılmaktadır (Abdulgasımov, 1989: 87). Tar çalgısının notalı eğitiminin nazari-pedagojik esaslarını belirleyen ve yetmiş beş yıllık süre zarfında binlerce tarzenin yetişmesinde önemli bir rol oynayan Tar Mektebi, 1935 yılındaki ilk neşrinden sonra, üzerinde çeşitli yenileştirmeler yapılmak suretiyle 1948, 1954, 1960, 1966, 1974, 1979, 1985 ve 1994 yıllarında sekiz defa daha yayımlanmıştır (Abdullayev, 2009: 123). Kitabın ikinci neşrinde metodik düşünceler dikkate alınarak ders materyalinde

zaruri değişiklikler yapılmış, teknik ve bedii açıdan daha faydalı ve ilgi çekici örneklerle yer değiştirmesi mümkün olan numaralar kitaptan çıkarılmıştır. Azerbaycan bestekârları ve çağdaş Sovyet müziğinden çeşitli örneklerin Tar Mektebi'ne dâhil edilmesi, kitabı hayli zenginleştirmiştir. Kitabın sonraki yayımlarında, Rus ve Batı Avrupalı bestecilerin eserlerinden örneklerin yanı sıra, gamlar da ayrıca ilave edilmiştir (Rüstemov, 1974: 4). Seid Rüstemov, Tar Mektebi isimli tar metodunu yazmasından on beş yıl sonra, 1950 yılında, tar derslerinde kullanılacak bir etüt kitabı olmamasının verdiği eksiklikten yola çıkarak, pek çoğu Azerbaycan makam dizilerinde yazılmış etütlerden oluşan Tar Üçün Melodik Etüdler isimli bir etüt kitabını da tar eğitim hayatına kazandırmıştır (Rüstemov, 1950: 2). Bu kitapta yer alan etütlerin bir kısmı, Tar Mektebi'nde de bulunmaktadır.

Tar eğitimi açısından çok büyük öneme sahip olan Tar Mektebi isimli metodun dokuzuncu ve son neşri ile ilgili genel bir bilgi vermeyi çalışma açısından zorunlu görüyoruz. Kitabın, 1994 yılında yayımlanan bu neşrinde yer alan açıklamalar, daha önceki neşirlerden farklı olarak hem Latin hem de Arap-Fars alfabelerinde yazılmıştır (Bk. Şekil 3.12). Bunun nedenini, kitabın ikinci sayfasındaki kısa açıklamada bulmak mümkündür:

“İlk neşri 1935 yılında ışık yüzü gören bu kitap, altmış yıla yakındır yeri doldurulamaz bir vesait olarak musiki mekteplerimizde tedris olunmaktadır. Bu kitap, İran, Türkiye ve ruhen bize yakın olan Doğu ülkeleri için de kıymetli bir vesaittir” (Rüstemov, 1994: 2).



Şekil 3.12 : Rüstemov'un Tar Mektebi (1994).

Kitabın ilk sayfaları, tarın yapısal bölümleri ve tar ile mızrabın doğru bir şekilde tutulmasına yönelik resimli açıklamalara ayrılmıştır. Daha sonra, kitapta kullanılan işaret ve terimlerin açıklamaları yapılmıştır. Bunların ardından, metodun 1. bölümü başlamaktadır. 1. bölümün başında, bir çeşit hazırlık mahiyeti taşıyan yirmi yedi adet alıştırmaya bulunmaktadır. Bu kısımda yer alan ve sırasıyla dörtlük, sekizlik ve onaltılık notalarla yazılmış olan alıştırmaların, öğrencileri tremolo yapmaya hazırlamak amacı taşıdığı anlaşılmaktadır. Bilindiği gibi, pek çok müzik aletine ait metotlarda öncelikle birlik, daha sonra ise sırasıyla ikilik, dörtlük, sekizlik, onaltılık vs. notalar öğretilmektedir. Ancak, birlik notalar tar çalgısında tremolo ile çalındığından yeni başlayan öğrencilerin bu notaları çalabilmeleri mümkün olamamaktadır. Bu zorluğu gören Rüstemov, metodunun başlangıcına tremoloya hazırlık maksatlı bir kısım ilave etmiş ve asıl 1. bölümü bundan sonra başlatmıştır. Nitekim etüt numaraları da birlik notalarla beraber yeniden (1 numaradan) başlamaktadır.

Hazırlık kısmının ardından, tarda birinci pozisyon sesleri porte üzerinde tanıtılıp, sırasıyla birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik ve onaltılık notalarda yazılmış çeşitli etüt, renk, halk mahnısı, bestekâr eserleri ile başka çalgı metotlarından (mesela Mazas'ın keman metodundan) örnekler sıralanmıştır. Bu arada, appoggiatür, gruppetto, trill, mordent gibi çeşitli müzik ifadelerinin nasıl uygulanması gerektiği de bu kısımda açıklanmıştır. Tarda birinci pozisyona ayrılan kısım, oldukça uzun bir yer tutmaktadır. Kitapta yer alan iki yüz on adet numuneden yüz beş tanesi bu kısımda bulunmaktadır.

Tar Mektebi'nin 2. bölümü, tarda ikinci pozisyon seslerinin porte üzerinde tanıtılması ve bu pozisyonda yazılmış çeşitli etüt ve alıştırmaların yanı sıra, yine bu pozisyonu da kullanarak çalınabilecek birkaç eser örneği ile başlamaktadır. Sonraki sayfalarda, tarda üçüncü, dördüncü ve beşinci pozisyonların sesleri, yine aynı şekilde porte üzerinde gösterilip, bu pozisyonları ve daha önceki pozisyonlarla birleşme prensiplerini tanıtıcı az sayıda etüt, alıştırmaya ile çeşitli eser örneklerine yer verilmiştir. Tardaki altıncı, yedinci, sekizinci ve dokuzuncu pozisyonlar ise, kitabın 73. sayfasında, sadece porte üzerinde ve hepsi bir arada gösterilmiş, bu pozisyonlara dair herhangi bir etüt, alıştırmaya ve örnek esere yer verilmemiştir. Seid Rüstemov, söz konusu sayfada bu durumu şöyle bir notla açıklamıştır:

“6, 7, 8 ve 9. pozisyonların üzerinde ayrı ayrı meşklerle durmayacağız. Çünkü buraya kadar pozisyonlar hakkında verilmiş materyali benimsemiş orta kabiliyetli her bir talebe, kalan pozisyonların yerlerini bildikten sonra, bunları genel çalım esnasında çalmakta zorluk çekmeyecektir” (Rüstemov, 1994: 73).

Tardaki pozisyon kavramı ve dokuz pozisyonun tamamı tanıtılmış olduğundan, metodun bundan sonraki sayfalarında, tarın tüm ses sahasının kullanılabileceği örnekler yer almaktadır. Kitapta yer alan 154 numaralı Mahur Etüt böyle bir örnektir. Kitabın ikinci bölümü, çeşitli etüt, renk vb. örnekler ile son bulduktan sonra, yazar tarafından “Tedris-Bedii Materyali” olarak isimlendirilen 3. bölüm başlamaktadır. Rüstemov, kitabının 3. bölümünün başında, kitabı uygulatacak tar öğretmenlerine yönelik olduğu anlaşılan şu tavsiyelerde bulunmuştur:

“Bu bölümdeki materyal, artık belirli dereceye kadar nota çalmaya alışmış öğrenciler dikkate alınarak verilmiştir. Maksat, öğrencinin bedii icra kabiliyetini ve tekniğini geliştirmektir. Buna göre: 1. Bu bölümde tesadüf edilen bütün nüansların yerli yerinde ifa olunmasına; 2. Ritmin düzgünlüğüne; 3. Temiz ve güzel ses alınmasına özellikle dikkat edilmelidir” (Rüstemov, 1994: 90).

Tar Mektebi’nin üçüncü bölümünde, çeşitli etütlere (örn: 184 ve 191 numaralar); başka çalgı metotlarından, özellikle de Mazas’ın keman metodundan iki tar için uyarlanmış ezgilere (örn: 173, 189, 207, 209 numaralar); Azerbaycan halk müziği türlerinden çeşitli renk, mahnı ve reks örneklerine (örn: 177, 180, 194, 195, 196, 199, 200, 201 numaralar); Sovyet halklarına ait çeşitli ezgilere (örn: 169, 179); Azerbaycanlı bestekârlardan Üzeyir Hacıbeyov (örn: 171, 181, 198, 210 numaralar), Seid Rüstemov (örn: 172, 174, 175, 204 numaralar), Gara Garayev (örn: 187 numara), Asaf Zeynallı (örn: 168 numara), Tofiq Guliyev (örn: 178, 190 numara), Müslüm Magomayev (örn: 192 numara), Cahangir Cahangirov (örn: 197 numara) ve daha pek çok önemli isme ait eserlere; Sovyet ve Rus bestecilerin eserlerinden örneklere (örn: 170, 183, 186, 188, 206, 208) yer verilmiştir. Kitap, gam ve arpej çalışmalarına ayrılan ilave bölüm ile son bulmaktadır.

Seid Rüstemov tarafından yazılan Tar Mektebi, ülkemizde tar eğitimi verilen eğitim kurumlarının hemen hepsinde kullanılmakta olup, bu metodun uygulanmasında bir takım sorunlar ile karşılaşılabilir. Bu sorunlardan akla gelen ilki metottaki etüt, alıştırma ve eserlerin mezzosoprano, yani ikinci çizgideki do anahtarında

yazılmış olmasıdır. Bu konu, çalışmamızın ilgili yerlerinde ayrıntılı bir şekilde ele alınıp incelendiğinden burada ayrıca detaylandırmayı gerekli görmüyoruz. Tar Mektebi'ne dair ele alacağımız asıl önemli problemler, kitabın içeriği ile ilgili olanlardır.

Tar Mektebi, Azerbaycan'daki tar eğitimi sistemine uygun olarak, üç parmak çalım tekniğine göre yazılmış bir metottur. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse, kitap, içerisindeki ezgilerin, kol (sap) üzerindeki elin işaret, orta ve yüzük parmakları olan 1, 2 ve 3. parmaklar kullanılarak çalınacağı şekilde düzenlenmiştir. Yani, pek çok çalgıda 4. parmak olarak adlandırılan küçük (veya serçe) parmak ile örneğin bağlamada 5. parmak olarak isimlendirilen başparmak bu metotta ve esasında tar eğitim sisteminde kullanılmamaktadır⁵⁸. Azerbaycan'da tar için yazılmış notalar incelendiğinde, hepsinin üç parmak ile çalım tekniğine göre yazıldığı görülecektir. Bağlama çalgısında 5. parmak olarak adlandırılan ve bağlamanın sadece üst telinde kullanılan başparmak, tarın yapısal özellikleri göz önünde bulundurulduğunda tar icrasında kullanılması mümkün olan bir parmak değildir. Zira tarın sahip olduğu bam kök ve zeng telleri, bu parmağın kullanımını imkânsız kılmaktadır. Ancak 4. parmak olarak isimlendirilen küçük parmağın, pek çok çalgıda olduğu gibi tar çalgısında da kullanılabilmesi için herhangi bir engel bulunmamaktadır. Nitekim Azerbaycanlı tarzenlerin bazıları, kimi zaman 4. parmaklarını kullanmaktadırlar. Örneğin, meşhur tarzen Ramiz Guliyev'e ait görüntüler incelendiğinde, sanatçının bilhassa geniş aralıklı perdelerde ve icra tekniği yüksek eserlerde 4. parmağını kullandığına tesadüf edilebilir. Azerbaycan'daki tar eğitimi sisteminin neden üç parmak ile çalıma dayandığı ve 4. parmağın tarda (en azından kâğıt üzerinde) neden kullanılmadığı konusunda yaptığımız tüm araştırmalara rağmen bu konuda herhangi bir yazılı bilgiye ulaşamadığımız gibi, Azerbaycan'daki çalışmalarımız sırasında bu soruyu yönelttiğimiz tar sanatçıları ve öğretmenlerinden de tatmin edici bir yanıt alamadık. Konuyla ilgili edindiğimiz izlenime göre, 4. parmağın nispeten zayıf kabul edilmesi, geleneksel çalım şekillerini (özellikle de muğam icrasını) muhafaza etme kaygısı ve üç parmak ile tar çalarak da başarıya ulaşabilmiş sayısız tarzen bulunması bu durumun geçmişten günümüze geçerliliğini korumasına neden olmuştur.

⁵⁸ Bilindiği gibi, parmakların piyano çalgısındaki numaralandırılma şekli tamamıyla farklıdır. Buna göre, piyanoda başparmak 1, işaret parmağı 2, orta parmak 3, yüzük parmağı 4 ve küçük parmak 5 şeklinde numaralandırılmaktadır.

Türkiye’de profesyonel olarak tar çalan sanatçıların hemen hepsinin, tarı 4. parmaklarını kullanarak çaldıkları bilinmektedir. TRT İstanbul Radyosu tar sanatçıları Nevcivan Sevindik Özel, Mirza Özen Başara ve İlker Çelik, tar öğretmenleri olan Şenel Önalı’dan dört parmakla çalma tekniği doğrultusunda eğitim almışlar ve profesyonel müzik yaşamlarında da bu tekniği uygulamışlar ve uygulamaktadırlar. Gerçekten de tar çalımında 4. parmaktan da istifade etmek, özellikle geniş aralıklı perdelerde ve teknik eserlerde önemli avantajlar sağlayabilmektedir. Yukarıda bahsedildiği gibi, Azerbaycanlı bazı tarzenlerin de icraları sırasında zaman zaman 4. parmaklarını kullanarak bu avantajlardan yararlandıkları gözlemlenmiştir. Bu avantajları bir kaç örnekle açıklamaya çalışalım:

Söz gelimi, tardaki 1. pozisyonda do, re bemol, mi bemol ve fa perdelerinin yoğun ve hızlı bir şekilde ardı ardına kullanıldığı bir eser icra edildiğini varsayalım. Üç parmak kullanarak bu geniş aralıklı perdeleri icra etmek oldukça zor olacaktır. Oysaki re bemol için 1. parmak, mi bemol için 2. parmak ve fa için 4. parmağı kullanmak daha kolay olacak ve elin pozisyonu değişmeden bu perdelere daha rahat basılabilecektir. Daha somut bir örnek olması adına Tar Mektebi’nden 62 numaralı etüdü ele alalım (Bk. Şekil 3.13). Kök telde re, mi bemol ve fa diyez seslerinin yoğun olarak kullanıldığı bu etüdü mi bemol için 2, fa diyez için 3. parmakları kullanarak çalmak son derece güçtür. Zira mi bemol ve fa diyez perdeleri arasında oldukça geniş bir aralık vardır. Ancak, fa diyez için 4. parmağın kullanılması bu zorluğu büyük ölçüde giderebilir (Rüstemov, 1994: 36).



Şekil 3.13 : Tar Mektebi 62 numaralı etütten bir bölüm.

Süleyman Eleskerov'un "Tarantella" isimli eserini incelediğimizde benzer bir zorluğun bu eser için de söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Aşağıda bu eserden aldığımız bölümde kök telde do, re bemol ve mi perdeleri kullanılmakta olup, re bemol için 1, mi için 3. parmak kullanılması gerektiği yazılmıştır. Yine kök telde çalınması gereken sol için 3, fa için 2. parmaklar önerilmiştir (Bk. Şekil 3.14):



Şekil 3.14 : Eleskerov'un "Tarantella" isimli eserinden bir bölüm.

Oldukça hızlı çalınması gereken bu eserde, bahsi geçen geniş aralıklı perdeleri üç parmak kullanarak çalmak oldukça zor olmaktadır. Hâlbuki mi ve sol perdelerinde 4. parmak kullanıldığında bu zorluk büyük ölçüde ortadan kalkmaktadır. Bu örneklerin sayısını artırmak mümkündür. Problem, tarda 4. parmağı kullanmanın yukarıda örnekleriyle açıklanmaya çalışılan avantajlarından tar öğrencilerinin de faydalanmalarını istemek noktasında başlamaktadır. Zira Azerbaycan'daki tar eğitimi sistemine uygun olarak Seid Rüstemov'un Tar Mektebi isimli kitabı da tarı üç parmakla çalmayı önermektedir ve sistem bu önerme üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla tar öğretmeni, öğrencisini 4. parmağın sağladığı avantajlardan yararlandırmak istese de kitap içerisinde karşılaşılan parmak işaretleri buna ciddi bir engel teşkil etmektedir. Kitabın önerdiği üç parmakla çalım yöntemi uygulanmaya çalışıldığında ise başka sorunlar doğmaktadır. Örneğin, parmakları nispeten kısa olan öğrenciler (özellikle de yaşı küçük ve kız öğrenciler), tarda geniş aralıklı perdeleri üç parmakla çalmakta oldukça büyük güçlük yaşamaktadırlar. 4. parmaklarını kullanarak çok daha rahat bir şekilde icra edebilecekleri ezgileri üç parmak ile çaldırmaya çalışmak, öğrencileri oldukça zorlamakta ve hatta bazı öğrencilerde "tar çalmaya yeterli olmadığı" ya da "kendisinin fiziksel olarak dezavantajlı olması sebebiyle tar çalamayacağı" gibi yanlış fikirler doğurabilmektedir. Ayrıca, daha önce 4. parmaklarını da kullandıkları başka çalgılar çalmış bazı öğrencilere bu durumu, yani tarı sadece üç parmaklarını kullanarak çalmaları gerektiğini izah etmek oldukça

güç olmakta ve böyle öğrencileri üç parmakla çalmaya zorlamak, onların tardan uzaklaşmasına kadar varan ciddi sorunlar yaratabilmektedir.

Tar Mektebi'nde karşılaşılan bir takım problemler ise, kitaptaki pozisyon yaklaşımından kaynaklanmaktadır. Kitabın pozisyon anlayışı, -çalanın solak olmadığı varsayıldığında- sol elin sap (kol) üzerindeki konumunun, 1. parmağın do majör ses dizisinin perdeleri üzerindeki durumuna bağlı olarak değişmesine dayanmaktadır. Daha açık bir ifadeyle izah edilecek olursa, 1. parmak, kök (alttan üçüncü sıradaki) telin birinci oktavındaki söz gelimi mi perdesi üzerindeyse, bu durum tardaki 2. pozisyonu, fa perdesi üzerindeyse 3. pozisyonu, sol perdesi üzerindeyse 4. pozisyonu vs. gösterir⁵⁹. 2. ve 3. parmaklar da, 1. parmağın bulunduğu perdeye bağlı olarak, do majör dizisinin sonraki iki sesine basacak şekilde konumlanır. Başka bir deyişle, 1. parmak, sözgelimi mi perdesi üzerindeyse, 2. parmak fa perdesine, 3. parmak ise sol perdesine basar ve böylelikle tarda 2. pozisyon oluşur. Bu anlayışa dayanarak, Rüstemov, kitabında tarın ses sahasını dokuz ayrı pozisyona ayırmıştır. Ancak bu yaklaşım, yani Seid Rüstemov'un Tar Mektebi'ndeki pozisyon anlayışında do majör dizisinin esas alınması, çeşitli sorunları da beraberinde getirmektedir.

Kitapta, pozisyonların, sadece do majör seslerini içermesi, bazı pozisyonlarda kök ve beyaz teller ile sarı tel arasındaki paralelliği bozmaktadır. Şöyle ki, 4, 5 ve 6. pozisyonlar ele alındığında, kök ve beyaz teller ile sarı tellerde aynı perdelerin kullanılmadığı yani teller arasındaki paralel hareketin bozulduğu hemen göze çarpacaktır. Bunun sebebi, fa perdesidir. Bu durumu, 4. pozisyonu ele alarak açıklamaya çalışalım: Tarda 4. pozisyon, kök ve beyaz telde sol, la ve si seslerini içerir. Sol perdesinin sarı teldeki paraleli re, la perdesinin sarı teldeki paraleli ise mi sesidir. Ancak, si perdesinin sarı teldeki paraleli fa diyez perdesidir ve bu ses do majör seslerinden biri değildir. Dolayısıyla, do majör seslerinden biri olan fa sesini elde etmek için sarı telde, diğer tellerdeki perdeye paralel olmayan farklı bir perde kullanılmaktadır. Aynı durum, 5. ve 6. pozisyonlar için de geçerlidir. Hatta 6. pozisyonda, birinci parmağın sarı telde bastığı perde (fa), bu parmağın kök ve beyaz tellerde bastığı perdenin (si) bir gerisinde kalmaktadır.

⁵⁹ Bu durumun tek istisnasının 1. pozisyon olduğu söylenebilir. Zira bu pozisyon, boş telleri de içermektedir.

Rüstemov'un pozisyon anlayışının do majör seslerine dayanmasından kaynaklanan bir diğer problem ise, do majör sesleri dışında kalan diğer seslerin nasıl konumlandırılacağı ve ne şekilde isimlendirileceği konusuna söz konusu kitapta yer verilmemiş olmasıdır. Pozisyonlar ile ilgili örnek ezgiler incelendiğinde, kitapta, herhangi bir pozisyonun ilk ve son sesleri arasında kalan ara seslerin de söz konusu pozisyona ait sesler olarak kabul edildiği anlaşılmakla birlikte, detaylı bir malumat bulunmamaktadır. Yazar, konuyla ilgili sadece şu kısa açıklamayı yapmıştır:

“Her bir pozisyonda gösterilen notaları diyez (#) ve bemol (b) alterasyon işaretleri ile de göstermek mümkündür. Parmaklar aynı olacaktır” (Rüstemov, 1994: 58).

Rüstemov'un yukarıda yer verdiğimiz kısa açıklaması, konuyla ilgili pek çok noktayı açıklamaya yetmemektedir. Bunu bir misalle izah etmeye çalışarak, kök telde fa diyez, sol diyez ve la diyez perdelerini 1, 2 ve 3. parmaklarımızla çalacağımızı varsayalım. Yukarıdaki açıklamaya göre, bu seslerin 3. pozisyona ait olduğunu söylememiz yanlış olmaz. Zira bu sesler, 3. pozisyon seslerine (fa, sol, la) birer diyez ilave edilerek yarımşar ses tizleştirilmesinden ibarettir. Ancak, bahsi geçen sesleri enarmonik olarak (sol bemol, la bemol, si bemol) ele aldığımızda hangi pozisyona ait olacakları sorusuna cevap vermek mümkün olamamaktadır. Çünkü söz konusu sesler bu defa 4. pozisyon seslerine (sol, la, si) bemol eklenerek yarımşar ses pesleştirilmesiyle elde edilmiştir. O hâlde, bu sesler 3. pozisyona mı yoksa 4. pozisyona mı aittir? Daha onlarcası sorulabilecek bu tip soruların cevaplarını Rüstemov'un Tar Mektebi'nde bulmak mümkün değildir.

Seid Rüstemov'un, Tar Mektebi isimli metodik kitabında yer alan pozisyonlar, 1. pozisyon dışında, bir sekizli (gam) meydana getirememektedir. Yalnızca 1. pozisyon, boş telleri de içerdiği için, yaklaşık bir buçuk oktavlık bir ses sahasına sahiptir. Bu da, altı sestten fazla ses genişliğine sahip eserlerin, 1. pozisyon dışında kalan pozisyonlarda bağımsız -yani başka pozisyonlara ait seslerden faydalanmaksızın- çalınabilmesini imkânsız hâle getirmektedir. Dolayısıyla, 1. pozisyon dışındaki pozisyonlar için yeterli ölçüde eser örneği verilememiştir. Bununla beraber, belirli pozisyonlarda çalınması için örnek ezgi olarak kitaba konulan bazı eserlerin bahsedilen pozisyonlarda çalmak için son derece elverişsiz olması, bu eserlerin zorlama çabalarla o pozisyonda çalınmak üzere uyarlandığı izlenimini yaratmaktadır. 127 numaralı “Koyunlar”, 128 numaralı “Dilim Dilim” 133 numaralı “Zabul Rengi” bu duruma örnek teşkil edebilir.

Yukarıda değindiğimiz hususlar dışında, kitaptaki pozisyonlarla ilgili tespit ettiğimiz bir başka eksiklik de, pozisyonların birbirleri ile birleşme prensiplerine dair tatmin edici ölçüde bilgi ve etüt verilmemiş olmasıdır. Ayrıca, daha önce de kaydettiğimiz gibi, kitapta 6, 7, 8 ve 9. pozisyonlar, sadece porte üzerinde gösterilmiş, bu pozisyonlara dair herhangi bir etüt, alıştırma veya örnek ezgiye yer verilmemiş, ilk beş pozisyonu benimsemiş öğrencilerin bundan sonraki pozisyonları uygulamakta zorluk çekmeyecekleri öngörülmüştür (Rüstemov, 1994: 73). Dolayısıyla, 6, 7, 8 ve 9. pozisyonların ne birbirleriyle ne de daha önceki pozisyonlarla birleşme hususiyetleri ile ilgili en ufak bir malûmat yoktur.

Tar Mektebi'nin "Tedris-Bedii Materyali" adını taşıyan 3. bölümünde yer alan eser ve etütlerin, hangi kriterler esas alınarak seçildiği ve tar öğrencilerine hangi bilgi ve becerileri kazandırmayı amaçladığı belirsiz bir konudur. Ayrıca, bu eser ve etütlerin sıralanmasında hangi kıstaslara göre hareket edildiği de muğlaktır. Bu konudaki kanaatimiz, eser ve etütlerin, örneğin zorluk derecesi gözetilerek sıralanmadığı, rastgele bir sıralama yapıldığı şeklindedir. Zira teknik ve estetik olarak çalınmasının zor olduğunu, yaptığımız tar derslerindeki tecrübelerimize dayanarak söyleyebileceğimiz eser ve etütler, nispeten daha kolay olanlardan önce verilmiştir. Örneğin, oldukça atlamalı seslere sahip ve teknik olarak zor sayılabilecek olan Mazas'ın keman metodundan alınarak tara uyarlanmış 184 numaralı etüt, kendisinden göreceli olarak daha kolay pek çok örnekten önce yer almaktadır. Durum böyle olunca, tar derslerinde, kitapta verilen sıralamaya göre ilerlemek de oldukça güç olmaktadır.

Tüm bu saydıklarımızdan belki de daha fazla önem taşıyan bir başka konu da, kitapta yer alan eserlerin pek çoğunu, Türkiye'de tar eğitimi alan öğrencilere öğretmenin ve bu eserleri onların repertuvarına kazandırmanın ne ölçüde gerekli olduğu meselesidir. Zira kitabın yazıldığı -ve yenilendiği- dönemlerde bir Sovyet cumhuriyeti olan Azerbaycan'ın o zamanki politik ve sosyal konjonktürüne ve Azerbaycan halkının o dönemdeki müzikal zevkine uygun olarak seçildiği anlaşılan ve bugün Türkiye'de tar eğitimi alan öğrencilerin, öğrencilik hayatları ve profesyonel müzik yaşamlarında muhtemelen bir daha uygulama imkânı bulamayacakları pek çok eserin, bu öğrencilere ne kadar fayda sağlayacağı tartışmaya açık bir konudur. Nitekim Türkiye'deki birçok tar öğrencisi, kitapta yer alan, örneğin Sovyet halklarına ait ezgilerin, Sovyet ve Rus bestecilere ait eserlerin pek çoğunu çalmaya

ilgi göstermemekte ve melodik olarak aşına olmadıkları bu örnekleri çalmaktan keyif duymadıklarını ifade etmektedirler. Tar Mektebi'nin bu çalışmaya konu olan 1994 tarihli son neşrini kitabın daha önceki birkaç yayımıyla (örn: 1974) mukayese ettiğimizde içeriğin fazlaca değişmediği, yalnızca Ermeni halk ve besteci eserlerinin çıkarılarak yerlerine Azerbaycan halk ve besteci eserlerinin konulduğu fark edilmektedir. Bu durum, Azerbaycan ile Ermenistan arasında son yıllarda yaşanan siyasi anlaşmazlıkların kültürel ve bilimsel hayata yansımalarını gösteren önemli bir işarettir.

Tar Mektebi isimli kitapla ilgili bir diğer mühim problem, tar çalgısının yarım tondan daha küçük aralıklı perdelerini ifade edecek alterasyon işaretlerinin bulunmayışdır. Bilindiği gibi, tar çalgısında tampere perdelerin yanı sıra beş adet tampere olmayan perde yer almaktadır. Bahsi geçen bu perdeler özellikle Azerbaycan muğamlarının icrasında kullanıldığı için bu perdelere çoğu kez “muğam perdeleri” denilmektedir. Muğam eğitimi şifahi yöntemlerle gerçekleştirildiğinden ve muğamların icra ve eğitiminde notadan istifade edilmediğinden bu özel perdelere yönelik bir işaret sistemi de geliştirilmemiştir. Bu, yalnızca söz konusu kitabın değil, aynı zamanda Azerbaycan müziğinin önemli eksikliklerinden biridir. Zira pratikte kullanılmasına rağmen, gerek Azerbaycan halk müziği türlerine (mahni, renk, tesnif vs.) ait eserlerin notalarında gerekse kamança, balaban gibi diğer Azerbaycan halk çalgıları için yazılmış metotlarda böylesi değiştirme işaretlerine rastlanmamaktadır.

3.7.2 Şenel Önalı'nın Tar Metodu

Türkiye’de tar eğitimine yönelik metot hazırlayan ilk kişi Doç. Dr. Şenel Önalı olmuştur. Şenel Önalı, 1975 senesinde hazırlamaya başladığı ve 2001 senesinde emekli olana kadar İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarındaki tar derslerinde kullandığı Tar Metodu isimli⁶⁰ bu kitabını daha sonraki yıllarda yenilemiş, 1997 yılında başladığı son yenileme çalışması ise 2001 senesinde emekli olmasının ardından yarım kalmıştır (Önalı, 2007). Şenel Önalı'nın bu yayımlanmamış kitabı, hâlen, Önalı'nın öğrencisi olmuş olan Öğr. Gör. Kazım Gürkan tarafından Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarındaki tar derslerinde kullanılmaktadır (Gürkan, 2007).

⁶⁰ Kitabın elimizde bulunan 1976 tarihli nüshasında isim olarak *İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler ve Saz Sınıfları Tar Metodu I* yazılmış olup, 1997 yılına ait tamamlanmamış nüshasında yalnızca *Tar Metodu* yazılıdır (Önalı, 1976; 1997). Bu çalışma içerisinde de söz konusu kitap için *Tar Metodu* ismi kullanılacaktır.

Doç. Dr. Şenel Önalı'nın yazdığı Tar Metodu'nu, Azerbaycan'da tar eğitiminde kullanılan metot ve diğer eğitim materyallerinden ayıran en önemli özelliklerin başında, içerisindeki notaların sol anahtarında yazılmış olması gelmektedir. Önalı, kitabında yer alan tar notalarını sol anahtarında, duyulduğundan bir oktav yukarı yazmıştır. Sol anahtarı, her ne kadar en yaygın ve öğrencilerin solfej, teori vb. pek çok derste de kullanmalarından dolayı en rahat okudukları anahtar olsa da, tar eğitimini sol anahtarlı notalar ile yapmanın bir takım sorunlar yaratacağı da önemli bir gerçektir. Tar eğitiminde anahtar seçimi konusu çalışmamızın ilgili kısımlarında detaylı bir şekilde ele alındığı için burada bu konuya daha fazla yer verilmeyecektir.

Şenel Önalı tarafından yazılmış olan metodun bir diğer özelliği ise içerisinde kullanılan işaret sistemidir. Önalı, kitabında tel, mızrap ve parmaklar için tamamen özgün bir sistem geliştirmiştir. Bilindiği gibi, gerek Seid Rüstemov'un Tar Mektebi'nde gerek Azerbaycan tarı için yazılmış notalarda parmak numaraları ile o parmağın hangi telde kullanılacağı bir arada gösterilmektedir. Öyle ki, bir notanın genellikle üzerine yazılan 1, 2 ve 3 rakamları, o notanın işaret edilen parmak ile ve beyaz (en alttaki) telde çalınacağını gösterir. Parmak numarası (1), (2), (3) şeklinde parantez içerisinde gösterilmişse bu, söz konusu notanın belirtilen parmak ile sarı (alttan 2. sıradaki) telde; 1. 2. 3. şeklinde noktalı rakamlarla gösterilmiş ise kök (alttan 3. sıradaki) telde çalınması gerektiğini ifade eder. 0, (0) ve 0. işaretleri ise boş telleri sembolize eder. Şenel Önalı'nın Tar Metodu'nda ise notanın hangi parmakla çalınması gerektiği yine 1, 2, 3, 4 rakamlarıyla belirtilmekle beraber, notanın hangi telde çalınacağı tamamen farklı işaretlerle gösterilmiştir. Beyaz tel (kendi ifadesiyle alt tel) için ∞ , sarı tel (orta tel) için β , kök tel (üst tel) içinse ω işaretlerini kullanmıştır. Ancak, Önalı'nın geliştirdiği bu işaret sisteminde, notanın üzerine hem parmak hem de teli belirten iki ayrı işaret koymak gerekmekte, bu da nota üzerinde kalabalık bir görüntü oluşturarak okuma zorluğu yaratmaktadır. Önalı'nın metodunda kullanılan mızrap işaretleri de farklıdır. Azerbaycan'da tar için yazılmış notaların üzerinde üst mızrap için Π , alt mızrap içinse V işaretleri kullanılırken, Önalı, metodunda -bağlama çalgısında kullanıldığı gibi- üst mızrap için $\downarrow$, alt mızrap için de $\uparrow$ işaretlerini tercih etmiştir. Şenel Önalı'nın geliştirdiği bu işaret sistemi ilk bakışta ihtiyacı karşılıyor gibi gözükse de, bu şekilde eğitim alan bir öğrencinin, tar için genel kabul görmüş diğer işaretleri uygulamakta güçlük çekmesi kuvvetle muhtemeldir.

Şenel Önalı'dı'nın Tar Metodu'nda görölen bir başka özellik ise, içerisindeki ezgilerin dört parmakla çalınacak şekilde düzenlenmesidir. Bilindiğı üzere, Azerbaycan'da tar eğitiminde üç parmak esas alınır. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse, tar, kol (sap) üzerindeki elin işaret, orta ve yüzük parmakları olan 1, 2 ve 3. parmaklar kullanılarak çalınmakta, pek çok çalgıda 4. parmak olarak adlandırılan küçük (veya serçe) parmak ile çeşitli çalgılarda farklı numaralar ile ifade edilen (örneğin piyanoda 1, bağlamada 5) başparmak kullanılmamaktadır. Her ne kadar uygulamada 4. parmak zaman zaman kullanılıyor olsa da, Azerbaycan'daki tar eğitimi üç parmakla çalınacak şekilde verilmekte, eğitimde kullanılan metot ve diğer materyaller de buna göre hazırlanmaktadır. Şenel Önalı'dı'nın yazdığı metotta ise 4. parmağın da diğer üç parmakla birlikte kullanıldığını görüyoruz. Önalı bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

Üç parmakla tar çalmak eskiden beri uygulana gelen bir sistemdir. Seid Rüstemov da bu sistemle tar çaldığı için hazırladığı metot da bu şekilde olmuştur. Bu çalım şeklini eski bağlama çalanlarda da görmek mümkündür. Ben ise çocukluğumdan beri ut, tambur, bağlama gibi çalgıları 4. parmağımı da kullanarak çaldım ve 4. parmağın da önemli bir fonksiyonu olduğunu fark ettim. 4. parmak, sürat ve ajilite bakımından önemli avantajlar sağlamaktadır. Dolayısıyla, öğrencilerimin de 4. parmaklarını kullanarak tar çalmalarını ve bu parmağın getireceğı avantajlardan yararlanmalarını istedim. Bu sayede, benim dört parmakla tar çalma sistemimle yetişmiş öğrencilerim; teknik, sürat, ajilite yönünden Azerbaycan'daki pek çok tarzenden daha üstün hâle geldiler (Önalı, 2007).

Şenel Önalı'dı'nın yazdığı Tar Metodu'nda 4. parmağın nasıl kullanıldığını, metottaki 1-A pozisyonu üzerinden incelemeye çalışalım: Seid Rüstemov'un Tar Mektebi isimli metodundaki 1. pozisyon ile aynı seslere sahip olan bu pozisyonun (beyaz ve kök tellerdeki) re, mi ve fa perdeleri Rüstemov'un metodunda 1, 2, ve 3. parmaklarla çaldırılırken, Önalı'dı'nın metodunda 1, 3 ve 4. parmaklarla çaldırılmaktadır. Yani, 2. parmağın yerini 3, 3. parmağın yerini ise 4. parmak almıştır. Önalı'dı'nın metodunda 2-A, Rüstemov'un Tar Mektebi'nde ise 2. pozisyon olarak geçen pozisyonu ele aldığımızda ise, pozisyonun içerdiği mi, fa ve sol seslerinin Rüstemov'da 1, 2 ve 3, Önalı'dı'da ise 1, 2 ve 4. parmaklarla gösterilmiş olduğunu görürüz. Bu örneklerin sayısını arttırmak mümkündür.

Önalı'dı'nın söz konusu metodunun en önemli özelliklerinden biri, pozisyon kavramını ele alış biçiminden ileri gelmektedir. Bilindiğı üzere, Seid Rüstemov'un Tar Mektebi isimli eserinde ortaya koyduğu pozisyon anlayışı, -çalanın solak

olmadığı varsayıldığında- sol elin sap (kol) üzerindeki konumunun, 1. parmağın do majör ses dizisinin perdeleri üzerindeki durumuna bağlı olarak değişmesine dayanmaktadır. Bu durumu bir örnek ile açıklamak gerekirse, 1. parmak kök telin ilk oktavında yer alan mi perdesi üzerindeyse bu 2. pozisyonudur. 2. ve 3. parmaklar ise fa ve sol perdelerine basar. 1. parmak fa perdesinde ise bu durum tardaki üçüncü pozisyonu gösterir. Diğer iki parmak da do majörün sonraki iki perdesine (sol ve la) basacak şekilde konumlanır. Rüstemoğlu, kitabında bu anlayışa dayanan toplam dokuz pozisyon vermiştir. Ancak ilgili kısımda ayrıntılı bir şekilde bahsedildiği gibi, Rüstemoğlu'nun do majör dizisine bağlı bu pozisyon yaklaşımının getirdiği pek çok problem mevcuttur. Şenel Önalı'nın söz konusu ettiğimiz kitabındaki pozisyon yaklaşımı bu anlamda önemli hâle gelmektedir. Önalı'nın metodunda pozisyonların ele alınışı biçimi, temelde Rüstemoğlu'nun kitabındakiyle aynıdır. Yani, Önalı da tarın kolu boyunca sıralanmış perdeleri dokuz ayrı pozisyona bölmüştür. Yine, Önalı'nın kitabında da pozisyonlar 1. parmağın do majör dizisi boyunca tiz tarafa hareketiyle değişmektedir. Ancak, Önalı'nın bu konudaki yaklaşımını Rüstemoğlu'dan ayıran çok önemli bir fark vardır: Önalı, her bir pozisyonun değişik bir şekline yer vermiş, bu yeni versiyonda do majör dizisi dışında kalan bazı sesler de yer almıştır. Önalı, bu durumu metodunda şu şekilde açıklamıştır:

Pozisyonlar iki tür olarak verilmiştir. İki tür olarak verilmesindeki maksat, ileride daha iyi anlaşılabilmesi gibi, makam dizileri bakımındandır. Pozisyon, birinci parmağın perde değiştirmesi ile değişecektir. Birinci parmak, gösterilen pozisyonda aynı yerde iken, diğer parmakların perde değiştirmesi pozisyonun değiştiğini göstermez. Bu bakımdan, birinci ve diğer pozisyonlar verilirken, 1. Pozisyon A, 1. Pozisyon B gibi, ancak pozisyon içindeki dizi değişiklikleri belirtilmek için ayırım yapılmıştır (Önalı, 1976: 16).

Önalı'nın metodunda yer alan pozisyon yaklaşımını daha detaylı açıklayabilmek için, 1-A ve 1-B pozisyonlarına yakından bakmayı uygun buluyoruz: 1-A pozisyonu, Rüstemoğlu'nun Tar Mektebi'ndeki 1. pozisyon ile aynıdır. Yani, kök (üst) ve beyaz (alt) tellerde do, re, mi, fa seslerini, sarı (orta) telde ise sol, la, si, do seslerini içerir. 1-B pozisyonu ise, beyaz ve kök tellerde 1-A pozisyonu ile aynı seslere sahip olmasına karşın, sarı telde si yerine si bemol perdesine yer verilmiştir. Böylelikle, 1. pozisyon içerisinde bir fa majör (veya mahur) dizisi elde edilmeye çalışıldığı, 1-B pozisyonu için verilen etütlerin de genellikle fa majör dizisinde olmasından anlaşılmaktadır. Yine, 2-A pozisyonu da Rüstemoğlu'nun kitabındaki 2. pozisyonla aynı

seslere sahipken, 2-B pozisyonu, beyaz ve kök telde fa diyez perdesini almıştır. Bu şekilde, ilk bakışta bir sol majör dizisi meydana getirilmek istendiği düşünülebilir. Ancak 2. pozisyonda la sesi olmadığından 1. pozisyondan yararlanmadan bir sol majör gamı yaratmak mümkün değildir. Nitekim pozisyon ile ilgili 48 ve 49 numaralı etütler incelendiğinde, bunların sol majör dizisinde la sesi kullanılmadan yazılmış etütler olduğu anlaşılabılır. O hâlde, 2-B pozisyonu ile ne amaçlanmıştır? Metottaki 50 numaralı etüdü incelersek, bu etüdün segâh dizisinde olduğunu ve si perdesinde karar verdiğini görürüz. Bu durumda, 2-B pozisyonu ile si - sol arasındaki altı sesli segâh ezgilerin çalınması amaçlanmıştır olabilir.

3-B pozisyonu ise 3-A pozisyonundan her üç telde de farklıdır: Rüstemov'un 3. pozisyonu ile aynı olan 3-A pozisyonunda beyaz ve kök tellerde yer alan sol, 3-B pozisyonunda sol bemol; sarı teldeki re ise re bemol olmuştur. 3-B pozisyonunda çalınması için yazılmış örnek ezgilerden biri olan 62 numara incelendiğinde, bunun çargâh içerisinde yer alan bestenigâr şubesinde bir ezgi olduğu anlaşılabılır. Kitapta yer alan 4-B pozisyonunun, Rüstemov tarafından 4. pozisyon olarak adlandırılan 4-A pozisyonundan farkı, la yerine la bemol, mi yerine ise mi bemol almış olmasıdır. Sol, la bemol, si sesleri Azerbaycan makamlarından *şüşterin* dizisini hatırlatır. 5. pozisyona geldiğimizde ise, 5-B pozisyonu, 5-A'dan farklı olarak kök ve beyaz telde si bemol ve do diyez, sarı teldeyse sol diyez alır. Böylece, hem mi hem de la üzerinde birer hicaz çeşnisi yaratılmaya çalışıldığı anlaşılabılır.

Bütün bu örnekler göstermektedir ki, Önalı, tar çalgısındaki pozisyonları belirlerken makamsal hususiyetleri esas almıştır. Bu durumu, B harfi taşıyan pozisyonların tamamında gözlemlemek mümkündür. Ancak, Şenel Önalı'nın bahsettiğimiz bu metodunda, bir pozisyondan geliştirilen yeni versiyon ile ne amaçlandığı, niye başka bir şekilde değil de bu şekilde bir versiyon geliştirildiği gibi konularda tatmin edici bir açıklama mevcut değildir. Yine, Önalı'nın neden her pozisyon için sadece iki varyasyon geliştirdiği, örneğin, neden 2-C pozisyonuna yer vermediği de açıklama bekleyen konular arasındadır. Ayrıca, Seid Rüstemov'un Tar Mektebi adlı kitabında pozisyonlarla ilgili çözüm bekleyen pek çok sorun, Önalı'nın kitabında da görülmektedir.

Şenel Önalı'nın, metoduna koyduğu etüt, egzersiz ve eserler incelendiğinde, bunların bir kısmının tamamen özgün, bir kısmının ise Seid Rüstemov'un Tar Mektebi kitabından aynen ya da değiştirilerek alınıp sol anahtarına çevrilmiş ezgiler

olduğu görülecektir. Örneğin, Önalldı'nın metodundaki 36 ve 37 numaralı fa majör etütler Rüstemov'un bahsi geçen eserindeki 50 ve 51 numaralı etütlerle aynıdır. Önalldı'nın kitabındaki 38 numaralı etüt ise Rüstemov'un 52 numarasının değiştirilmiş hâlidir. Önalldı'nın 39 numaralı etüdü, Rüstemov'un kitabında 53 numara ile verilen 2/4'lük etüdün 3/4'lüğe dönüştürülmüş şeklidir. Rüstemov'un Tar Mektebi'nde 54 numara ile verilen fa majör etüt, Önalldı tarafından değiştirilip sonuna ilave yapılmak suretiyle kitapta 40 numara olarak yer almıştır. Önalldı'nın metodunda bulunan 66 numaralı etüt, Rüstemov'un metodundaki 122 numaranın ilk dört satırının değiştirilmiş hâlidir. Rüstemov'un 127 numara ile 4. pozisyona örnek ezgi olarak verdiği "Koyunlar" isimli mahnı, Önalldı'nın metodunda 4-A pozisyonuna örnek olarak ve 75 sıra numarası ile aynen verilmiştir. Bütün bunlardan dolayı, Önalldı'nın, Seid Rüstemov'un Tar Mektebi isimli metodundan önemli ölçüde yararlandığını; hatta Önalldı'nın metodunun, içerik olarak Rüstemov'un Tar Mektebi adlı metodunun eksik bir kopyası olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim Rüstemov'un Tar Mektebi'nde 210 adet ezgi yer almaktayken, Şenel Önalldı'ya ait Tar Metodu'nun elimizdeki nüshasında bu sayı sadece 97 adettir.

Bahsi geçen kitapla ilgili değinilmesi gereken bir diğer önemli problem, Rüstemov'un Tar Mektebi'nde olduğu gibi bu metotta da tar çalgısının yarım tondan daha küçük aralıklı perdelerini nota yazısında gösterecek alterasyon işaretlerinin yer almayışdır. Önalldı, kitabın giriş bölümünde, bu konuyla ilgili olabileceğini akla getiren şu açıklamayı yapmıştır:

"Tarın perdeleri 22 adettir. Bu perdeler zamanla çoğaltılabilir. Perdeler, sırası geldikçe, temrinler ve pozisyonlar aracılığıyla öğretilcektir. Öğretilmeyen diğer perdeler, ileriki sınıflara bırakılmıştır" (Önalldı, 1976).

Netice itibariyle, Şenel Önalldı'nın Tar Metodu isimli yayımlanmamış ders kitabı, anahtar seçimi, notasyon, pozisyon kavramı gibi birçok konuda özgün yaklaşımlara sahip olmasına ve ülkemizde Azerbaycan'daki eğitim materyallerine ulaşmanın çok zor olduğu dönemlerde pek çok tar öğrencisinin yetişmesinde önemli katkılar sağlamasına karşın, günümüzde tar eğitiminde görülen sorunlara ve bu konudaki ihtiyaca cevap vermekten ve çağdaş tar eğitiminin gerektirdiği kıstaslardan uzak bir görüntüye sahiptir.

3.8 Tar Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar

Tar algısının icra ve eğitimi konularında, bilhassa bu çalgının en fazla gelişim gösterdiği Azerbaycan’da, önceden beri yeni fikir ve yaklaşımlar olagelmıştır. Farklı tar sanatçı ve öğretmenleri tarafından ileri sürülen bu yaklaşımlar, genellikle tar çalgısının notalarındaki anahtar seçimi, tarın akort sistemi ve bazı yapısal özellikleri üzerinde çeşitli yenilik ve değişiklik önerilerini kapsamaktadır.

Bilindiğı gibi, tar çalgısına ait notalar mezzosoprano (ikinci çizgideki do) anahtarında yazılmaktadır. Azerbaycanlı büyük besteci Üzeyir Hacıbeyov tarafından çalgının ses sahası dikkate alınarak tar anahtarı olarak belirlenen bu anahtar, 1920’li yılların başından itibaren tar için yazılan tüm eser ve eğitim materyallerinde kullanılmaktadır. Ancak, mezzosoprano anahtarı ile ilgili çeşitli sorunlar, eskiden beri bu anahtar sisteminin değiştirilmesi tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Bu sorunların başında, öğrencilerin mezzosoprano anahtarını okuma güçlüğü çekmeleri gelmektedir. Öyle ki, solfej, piyano gibi derslerde sol ve fa anahtarlarında eğitim alan öğrenciler, tar dersinde mezzosoprano anahtarını okumakta zorluk yaşamaktadırlar. Bu durum, ilk senelerde daha belirgin şekilde kendini göstermektedir. Zira müzik eğitimine yeni adım atmış öğrenciler üç anahtar birden öğrenme mecburiyetinde kalmaktadırlar. Ayrıca, mezzosoprano anahtarında yazılmış eserlerin sayısının azlığı, öğrencinin bu anahtarda nota okuma alışkanlığını zayıf kılmaktadır.

Bahsedilen bu ve benzeri sebepler gerekçe gösterilerek, tar çalgısının anahtarının değiştirilmesi konusunda, günümüze gelene kadar pek çok girişim olmuştur. 1920 ve 30’lu yıllarda, Azerbaycan’ın Gence ve Şuşa şehirlerindeki müzik okullarında tar dersi veren Meşedi Cemil Emirov, Hemze Eliyev, Resul Esedov ve başkaları, derslerinde, tar eğitimi için daha uygun olduğunu düşündükleri sol ve fa (keman ve bas) anahtarlarını kullanmışlar, ancak bu uygulama ülke genelinde yaygınlık kazanmamıştır (Abdulgasımov, 1989: 58). Tar öğretmeni Orhan Orhanbeyli’nin de 1960’lı yıllardan itibaren tar notalarının mezzosoprano anahtarı yerine sol ve fa anahtarları ile yazılması konusunda çeşitli teklif ve girişimlerde bulunduğu, ancak bu konuda etkili ve kalıcı bir sonuç elde edemediğı bilinmektedir (Orhanbeyli, 1971: 11; Abdulgasımov, 1989: 58-59). Tar algısı için yazılan notalarda bas ve keman anahtarlarına geçilmesi konusunda Azerbaycanlı besteci Gara Garayev ile Moskova Devlet Konservatuvarının profesörlerinden V. Belyayev de olumlu görüş bildirmişler

ve mezzosoprano anahtarından vazgeçilmesini önermişlerdir (Abdulgasımov, 1989: 59; Gedirov, 1986: 5). Tar notaları, yukarıda isimleri zikredilen müzik adamlarının önerdiği şekilde fa ve sol anahtarlarının her ikisi birden kullanılarak yazılacak olursa, çalgının ses sahası Şekil 3.15'teki gibi gösterilebilir:

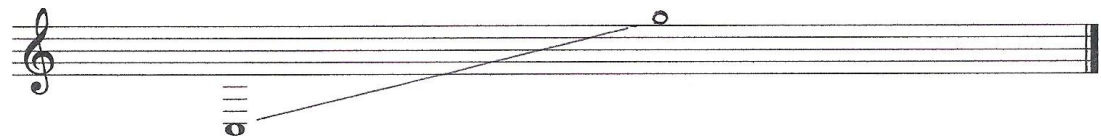


Şekil 3.15 : Tarın ses sahasının fa ve sol anahtarlarında yazılışı.

Tar öğretmeni Halid Gedirov da tar anahtarının değiştirilmesi gerektiğini düşünen müzik adamlarından biridir. Ancak Gedirov, mezzosoprano anahtarının iki anahtar (bas ve keman) yerine yalnızca keman (sol) anahtarı ile (duyulduğundan bir oktav yukarı veya duyulduğu gibi) değiştirilmesi gerektiğini savunmuştur. Tar notalarının iki anahtarla birden yazılmasının zorluklarını ise şöyle anlatmıştır:

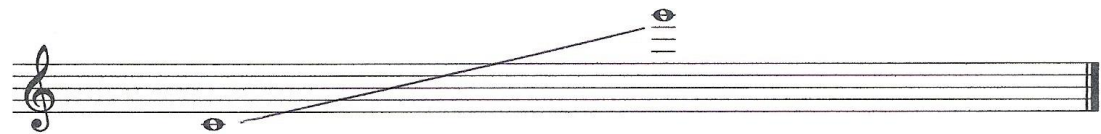
“Tar notalarının iki anahtarla yazılması, sıçrayışlı müzik eserlerimizde bir ölçü içerisinde sıklıkla anahtar değişimine sebep olacağından öğrencinin notayı takip etmesini zorlaştırabilir. Bazı akorların yazılışı ise mümkün olmaz. Hem de nota kıtlığına sebep olur. Çünkü müzik hazinesinde öyle bir eser yok ki, iki anahtarda yazılarak tarın da diyapazonuna uygun olsun” (Gedirov, 1994: 8).

Tar notalarının sol anahtarında ve duyulduğu gibi yazılması durumunda, çalgının ses sahasını şu şekilde göstermek mümkün olabilir:



Şekil 3.16 : Tarın ses sahasının sol anahtarında duyulduğu gibi yazılışı.

Tar çalgısı için yazılacak notaların sol anahtarında fakat duyulduğundan bir oktav yukarı yazılması hâlinde ise, tarın registeri şöyle gösterilecektir:



Şekil 3.17 : Tarın ses sahasının sol anahtarında bir oktav yukarıdan yazılışı.

Gedirov, mezzosoprano anahtarının günümüzde kullanılmayan, eski ve ihtiyaca cevap veremez bir anahtar olduğunu şu sözlerle savunmaktadır:

Aslında vokal sanatı için icat edilmiş bu anahtardan (mezzosoprano anahtarı) kilise korolarında istifade edilmiştir. Son zamanlarda mezzosoprano anahtarında partisyon yazmak ve okumanın zorluğundan dolayı, vokal sanatçıları keman anahtarına geçerek bu zorluktan uzaklaştılar. Tar ve sazdan başka hiçbir yerde mezzosoprano anahtarı kullanılmamaktadır. Bu sebeple de, bu anahtarda yazılmış materyal bulunamamaktadır. Öğretmenler, çaresizlikten keman anahtarında yazılmış notaları mezzosoprano anahtarına aktarmak zorunda kalmakta, bu da hem zaman hem emek israfına sebep olmaktadır.

Mezzosoprano anahtarının tar çalgısına tatbiki Üzeyir Hacıbeyov'un hizmetlerinden biridir. Elbette bu, o devir için çok önemli bir hadise ve yenilikti. Bestekârlarımızın büyük çoğu ilk tahsilini bu anahtarda alarak müzik dünyasında harikalar yaratmışlardır. Fakat zaman geçtikçe bu anahtar önemini yitirmiş, gözden düşerek eskimiştir. Mezzosoprano anahtarı, artık zamanın ihtiyaçlarına cevap verememektedir (Gedirov, 1994: 4).

Vakti ile tar için çok elverişli olan mezzosoprano anahtarı, tarın teknik ve estetik imkânlarının derinden öğrenildiği, tarın yapısında yeniliklerin yapıldığı günümüzde talebi karşılamamaktadır (Gedirov, 1971: 11).

Halid Gedirov'a göre, mezzosoprano anahtarının tar eğitiminde yarattığı zorluklar, öğrencilerin gelişimini olumsuz etkilemektedir:

Müzik okullarının tar sınıflarına adım atan her öğrenci, birden bire üç misli zorlukla karşılaşmaktadır. Öğrenci, keman, bas ve mezzosoprano anahtarını öğrenmek mecburiyetinde kalmaktadır. Elbette üç anahtarı birden öğrenmek yalnız aşağı sınıflarda değil, aynı zamanda yukarı sınıflarda da öğrenciler için zorluk yaratmaktadır... Eğer ülkemizin müzik okullarının tar sınıflarında keman anahtarından istifade edilse, öğrencilerimiz bu anahtarla dünya müzik hazinesine yol bulmuş olurlar. Elbette, bu, eğitimde öğretmenlerimizin de, öğrencilerimizin de işini hayli kolaylaştırır. Hem ilave emek ve zaman sarf olunmaz hem de öğrencilerimiz notaları daha çabuk ve kolay benimserler (Gedirov, 1971: 11).

Mezzosoprano anahtarının icrada yarattığı zorluklar da, Gedirov'un bu anahtarın değiştirilmesi konusunda ileri sürdüğü gerekçelerden biridir:

“İfacılıkta birbirini tamamlayan tar ve kamança birbirinden ayrılamaz. İkisi de si sesine ayarlanır⁶¹. Peki, o hâlde neden tardaki si sesini do, kamançadaki aynı si sesini la şeklinde adlandırıp, birini keman öbürünü ise mezzosoprano anahtarında yazıp, onların yakınlığını bozuyoruz? Neticede, bu iki alet değil dünya müzik hazinesinden, birbirinin eserlerinden bile yararlanamamaktadır” (Gedirov, 1994: 4).

Azerbaycanlı tar öğretmeni Halid Gedirov’un tar eğitim ve icrası konusundaki başka teklif ve uygulamaları da, yeni yaklaşımlar içerisinde oldukça dikkat çekicidir. Halid Gedirov, Bakü’deki 2 Numaralı Çocuk Müzik Okulunda tar öğretmenliği yaptığı dönemde geliştirdiği fikirlerini ilk defa 22 Mayıs 1971 tarihli Edebiyyat ve İncesenet gazetesinde yazdığı bir yazı ile duyurmuştur. Üç yıl sonra, Gedirov, tar eğitimi hakkındaki bu tekliflerini daha geniş ve ilmi şekilde yazıp Gobustan isimli dergiye sunmuş ve makalesi burada da yayımlanmıştır. Gedirov, bu konu hakkındaki yeni fikir ve önerilerini ise uzun bir aradan sonra 19 Aralık 1986 tarihli Edebiyyat ve İncesenet gazetesinde yayımlatmış, tar ve müzik çevrelerinde oldukça ses getiren bu düşüncelerini 1994 yılında Tarın Tedrisi Haggında (Metodiki Teklifler) isimli bir kitapta ders materyali olarak sunmuştur.

Halid Gedirov’un, tar çalgısının anahtarı ile ilgili fikirlerinin yanında, Azerbaycan müzik çevrelerinde ciddi tartışmalara sebebiyet veren ve tarın gerek nota yazımı gerek yapısal özelliklerinde önemli değişiklikleri öngören başka fikir ve önerileri de vardır. Gedirov’un, tar çalgısının akort sistemine yönelik olan yaklaşımları, bunlar arasında oldukça kayda değerdir. Gedirov, tarın akort sistemi ile ilgili olarak çeşitli tarihlerde yazdığı yazılarında farklı öneriler getirmiştir.

1971 senesinde Edebiyyat ve İncesenet gazetesinde yazdığı yazısında Gedirov, tar eğitiminde kendi öğrenciliğinden beri yaşanan önemli bir problemi ele almıştır: Bilindiği gibi, Azerbaycan’da orta ve yüksek seviyeli müzik okullarında tar dersleri ihtisas ve muğam olmak üzere ikiye ayrılmıştır. İhtisas derslerinde notalı tar eserlerinin eğitimi verilirken, muğam derslerinde Azerbaycan muğamları şifahi olarak öğretilmektedir. İhtisas dersleri genellikle piyano eşliğinde yapıldığından, öğrenciler tarlarını do sesine akortlamak zorundadırlar. Muğam derslerinde ise, do sesine akortlanmış bir tarla ders yapmak her zaman mümkün olamamaktadır. Çünkü tar çalgısının kök (alttan üçüncü sıra) tellerinin çalınacak muğama göre tizleştirilmesi

⁶¹ Tar çalgısı, piyano veya orkestra eşliğinde çalarken do, diğer durumlarda (muğam, mahnı vs. icrası) genellikle si sesine akortlanır.

gerektiğinde, bu tellerin kopma riski ortaya çıkmaktadır. Örneğin, orta mahur muğamı çalınacağı zaman kök tel fa sesine akortlanır. Yani tarın akordu alttan üste doğru do - sol - fa olur. Do sesine akortlanmış bir tarın kök telleri dört ses üste, yani fa sesine çekildiğinde söz konusu bu tellerin kopma ihtimali oldukça yüksektir. Bunun yanı sıra, do sesine akortlanmış bir tarda büyük eşige daha fazla güç bindiğinden özellikle rutubetli havalarda tarın yüzü (derisi) çökmekte ve hatta bazen teller perdelere degecek kadar aşağı inebilmektedir. Bütün bu sebeplerden dolayı da, muğam dersleri, si veya si bemol seslerine akortlanmış tar ile yapılır. Bu durumda öğrenci, gireceği derse göre tarının akordunu sürekli değiştirmek zorunda kalmakta, bu da ciddi bir zaman kaybına ve çalgının dengesinin bozulmasına -akort tutmama, tel ve derinin çabuk bozulması gibi- yol açmaktadır. Ayrıca, sabit bir akort sisteminin olmayışı, tar öğrencilerinin ton anlayışına da zarar vermektedir. Gedirov, söz konusu yazısında bununla ilgili olarak şunları yazmıştır:

Malumdur ki, her müzik sesinin kendi yüksekliği vardır. Biz, her öğrencinin bu müzik seslerini tam olarak duyabilmesine ve bu seslerin yüksekliklerini olduğu gibi akılda tutabilmesine çalışmaktayız. Fakat müzik okullarının halk çalgı aletleri şubelerinde eğitim alan öğrenciler, ne kadar garip olsa da, tarı hangi sese akort ederlerse etsinler (do, si, si bemol vs.) bu sesi do gibi kabul etmektedirler. Hâlbuki bu tamamıyla yanlıştır. Bu eksik ve yanlışlıklar yüzünden halk çalgı şubelerinde eğitim alan öğrenciler, başka şubelerin öğrencilerine göre solfej derslerinde çok zayıf kalmakta, nota okumada, öğretmenin piyanoda çaldığı melodiyi dinleyip onun tonalitesini tayin etmede, icra edilen melodiyi notaya almada zorluklar yaşamaktadırlar (Gedirov, 1971: 11).

Halid Gedirov, 1971 senesinde yazdığı bu makalede, yukarıda bahsedilen zorlukları ortadan kaldırmak için tar çalgısını yalnızca si bemol sesine akortlamayı ve bunu da do değil si bemol şeklinde adlandırmayı teklif etmiş, bu sistemin tar eğitimi için daha doğru ve maksada uygun olduğunu ileri sürmüştür (Gedirov, 1971: 11). Ancak, daha sonraki senelerde (1986, 1994) yazmış olduğu yazılarında bu önerisini yinelenmediğini ve bu konuda başka yaklaşımlar geliştirdiğini görmekteyiz.

Gedirov'un 1971 yılında Edebiyyat ve İncesenet isimli gazetede yazdığı ve tar çalgısının eğitiminde sol anahtar kullanılmasını ve akort sisteminin değiştirilmesini tavsiye ettiği bu yazı, Azerbaycan müzik ve tar çevrelerinde hem olumlu hem de olumsuz birçok tepkiyi beraberinde getirmiştir. Azerbaycan'ın önemli tar öğretmenlerinden Orhan Orhanbeyli, aynı gazetenin 14 Ağustos 1971 tarihli

sayısında, “Umumi Re’ye Gelmek Lazımdır”⁶² ismiyle yayımlanan yazısında Gedirov’un bahsedilen önerilerine büyük oranda destek vermekle birlikte, bazı konularda fikir ayrılığına düştüğü anlaşılmaktadır. Orhanbeyli, tar çalgısının si bemol değil si sesine akort edilmesi ve bunun da eskisi gibi do kabul edilmesi gerektiğini şu ifadelerle açıklamaktadır:

Tar, si bemol sesine akortlandığında onun sesi oldukça pes olacağından ses tonu değişecek ve ses kalitesi azalacaktır. Bu yüzden de si akordun tarda daha iyi seslendiği ve bunun daha elverişli olduğu dikkate alınmalıdır.

Tarın perdeleri normal durumda sıra ile amaca uygun şekilde öyle kurulmuştur ki, bunlar nota sisteminde do akorduna daha münasip gelir. Eğer biz tarı si bemol sesine akortlayıp, onu işittiğimiz gibi adlandırıp yazarsak, o zaman bütün perdelerin adları tamamıyla değişecek ve bir takım uygunsuzluklar meydana gelecektir. Bilindiği gibi, gamlar icra edilirken önce do majör gamı çalınmalıdır. Nazari derslerde de kolaydan zora prensibine uygun olarak öncelikle do majör, sonra bir işaretli, daha sonra ise iki işaretli gamlar geçilir. Lakin si bemol akortta do majör gamı çocuk müzik okullarında tar eğitiminde zorluk yaratacağı için (yani notalar hariç perdelere geldiğinden) biz, öğrencilere si bemol gamını çaldırmak zorunda kalırız. Ne yazık ki, bu da tar eğitimi açısından elverişli değildir (Orhanbeyli, 1971: 11).

Azerbaycan Millî Konservatuvarının rektör yardımcısı ve Azerbaycan Tarı kitabının yazarı Vagıf Abdulgasımov, 1971 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuvarında⁶³ görev yaparken kaleme aldığı ve Orhanbeyli’nin yazısı ile aynı sayfada yayımlanan makalesinde, Gedirov’un yukarıda saydığımız tekliflerine olumsuz yaklaşmıştır. Abdulgasımov, “Maraglı Fikirler ve...” (İlginç Fikirler ve...) isimli yazısında tar için en uygun anahtarın mezzosoprano anahtarı olduğunu, tar için sol anahtarında yazılacak notaların pek çok ilave çizgi gerektirdiğini belirtmiştir. Abdulgasımov da Gedirov gibi, ihtisas ve muğam derslerinde farklı akort yapılmasını doğru bulmadığını ifade etmiş, ancak bunun çözümünün akort sistemini değiştirmek olamayacağını söylemiştir. Yazar, do sesine akortlanmış bir tar ile pekâlâ muğam derslerinin yapılabileceğini, iyi bir tar ve kaliteli tel kullanıldığında tellerin kopmayacağını, tar derisinin çökme riskinin de yürek zarı yerine daha sağlam bir materyal kullanılarak çözülebileceğini iddia etmektedir (Abdulgasımov, 1971: 11).

Azerbaycan Devlet Konservatuvarının doçenti Nijat Melikov da, hem Halid Gedirov hem de onun tekliflerini destekleyen Orhan Orhanbeyli’nin yazdıklarına muhalif

⁶² Re’ye Gelmek: Kabul etmek, rıza göstermek, razı olmak (Altaylı, 1994: 997).

⁶³ Bu okulun bugünkü adı Üzeyir Hacıbeyli Adına Bakü Müzik Akademisidir.

isimlerden biridir. Melikov, 11 Eylül 1971 tarihinde, yine Edebiyyat ve İncesenet gazetesinde yayımlanan “Tar Açarını Deyişmeye Ehtiyaç Yohdur” isimli makalesi ile tarın anahtar ve akort sisteminin değıştirilmesine, başka çalgılardan örnekler vererek karşı çıkmıştır. Mezzosoprano anahtarının tar eğitiminde zorluk yarattığı ve öğrencilerin nota okumakta zorlandığını söyleyenlere, do anahtarından istifade eden başka çalgılar olduğunu hatırlatarak itiraz eden Melikov, aşağıdaki sözleriyle, tar ve kamança gibi birbirine yakın iki çalgının farklı anahtarlar kullanmasını eleştirenlere de yanıt vermektedir:

Keman ve viyola aletleri aynı tür aletler olduğu hâlde neden aynı anahtardan istifade etmiyorlar? Çünkü hacim olarak kemandan biraz büyük, hem de seslenmesi itibariyle ondan tam beşli aşağı olan viyola aleti, esasen do sistemli viyola anahtarından istifade eder. Yalnız yukarı perdelerde ilave çizgilerden kurtulmak için belirlenmiş sınırlarda keman anahtarına geçer. Böylelikle, viyola aleti bir değil iki anahtardan istifade etmek mecburiyetinde kalır. Bu böyledir ve bütün dünya müzik âleminde böyle kabul edilmiştir.

Üç anahtar kullanan viyolonsel müzik aleti de meşhurdur. Bu müzik aletinde keman ve bas anahtarlarından başka do sistemli tenor anahtarından da istifade olunur. Tar anahtarını değıştirmek gerektiğini ileri süren yoldaşlar, kadim viyolonsel ve viyola aletlerinin bir anahtardan değil, muhtelif sistemli birkaç anahtardan yararlandığını ve hiç birinden de imtina etmediklerini düşünüyorlar mı? Herhangi bir müzik aletini notayla çalmak için ona anahtar belirlemek ve bu anahtarı tatbik etmek meselesi, hiç bir zaman tesadüfi ve mekanik yolla halledilmiyor. Böyle olduğu hâlde, neden mutlaka tar anahtarını değıştirip keman anahtarına geçilmesi gerekiyor? Ne için bu münasip anahtardan imtina etmeliyiz? (Melikov, 1971: 11).

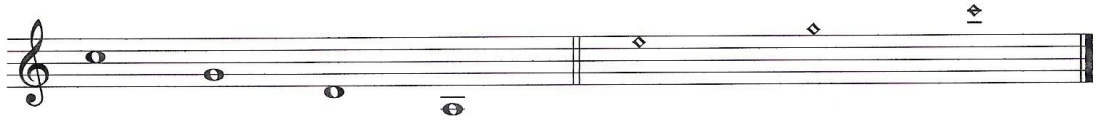
Nijat Melikov’un, tar çalgısında si bemol akort sistemine geçilmesi ve perdelerin de bu şekilde isimlendirilmesi konusunda da karşıt görüşleri vardır. Melikov, dünyada akortlanması bir tür, seslenmesi başka tür olan pek çok müzik aleti olduğunu ve bunlara “transport eden” yani tonaliteyi başka perdeye göçüren (aktarımlı) müzik aletleri dendiğini belirtmiş ve klarnet çalgısını örnek göstermiştir:

“in B klarnette (si bemol akortlu klarnet) do majör gamı çalındığında si bemol majör gamı duyulur. Yine, in A klarnette (la akortlu klarnet) do majör gamı çalındığında la majör gamı duyulur. Tarda da bu durum aynı klarnette olduğu gibidir” (Melikov, 1971: 11).

Melikov, tarın da klarnet, saksafon, tuba müzik aletleri gibi aktarımlı bir çalgı olduğunu, muğam derslerinde si veya si bemol, nota (ihtisas) derslerinde ise si veya

do akorttan istifade etmenin hiçbir sakıncası olmadığını söylemektedir. Yazar ayrıca, Gedirov'un önerdiği gibi, çalğının si bemol sesine akortlanması ve perdelerin bu şekilde adlandırılması hâlinde muğamların perde isimlerinin de değişeceğini, bunun da başka zorluklar yaratacağını aynı yazısında belirtmiştir (Melikov, 1971: 11).

1974 yılında Gobustan dergisi için kaleme aldığı makalesinde ve 19 Aralık 1986 tarihinde Edebiyyat ve İncesenet gazetesinde yazdığı “Yene Tarın Tedrisi Haggında” isimli yazısında Gedirov, tarın alttan dördüncü sırada yer alan bam kök telinin (ton teli) sap üzerinde parmakla basılarak ses elde edilen tellerin yanına yerleştirilmesini ve böylece tar çalgısının dört ana tel grubuna sahip bir çalgı hâline getirilmesi fikrini ileri sürmüştür. Ayrıca, mi sesine akortlanacak üçüncü bir zeng telin ilave edilmesini tavsiye etmiştir. Gedirov, yazılarında “dört telli tar” olarak bahsettiği bu yeni tarın aşağıdaki gibi akort edilmesini önermektedir (Gedirov, 1986: 5). Sol anahtarında ve duyulduğundan bir oktav yukarı yazılmış olan bu nota, tarın en alt (birinci) telinden üste doğru boş tellerinin akort edileceği sesleri göstermektedir: (Bk. Şekil 3.18).



Şekil 3.18 : Gedirov'un önerdiği dört sıra telli tarın akort şekli.

Gedirov'un tar üzerinde yapılmasını öngördüğü ve kendi tarında uyguladığı tüm bu değişiklikler ile hedeflediği şey, hem notalı eserleri hem de muğamları akort değiştirmeden sabit bir akort sistemi ile çalabilmektir. Bununla beraber, tarın sapını küçük çanak üzerine uzatarak tiz tarafa da yeni perdeler -yarım ton aralıklarla yedi adet perde- ilave edilmesini öneriyordu. Böylece, hem pes hem de tiz bölgede genişleyen ses sahası sayesinde tar ile çalınması mümkün olmayan eserlerin de tar repertuvarına kazandırılması amaçlanmaktaydı.

Gedirov tarafından 1986 yılında yazılan makale de tar ve müzik camiasında ciddi tepkilere neden oldu. Üzeyir Hacıbeyov Ev Müzesinin müdürü, bestekâr ve tarzen Serdar Ferecov, 6 Şubat 1987 tarihinde aynı gazetede (Edebiyyat ve İncesenet) Gedirov'un önerilerine karşı çıkan bir eleştiri yazısı yazmıştır. Ferecov, Azerbaycan millî müzik aletleri içinde tar okulunun diğerlerine göre daha gelişmiş olmasını, onun nota ve anahtar sisteminin dâhi bestekâr Üzeyir Hacıbeyov tarafından teşkil edilmesine bağlamakta ve mezzosoprano anahtarının tar için en uygun anahtar olduğunu ve âdeta tarın “boyuna göre biçildiğini” ifade etmektedir.

Serdar Ferecov, mezzosoprano anahtarlı bir porte üzerinde tarın en pes ve tiz notalarına (do ve sol) bakıldığında, pes ve tiz tarafta yalnızca ikişer adet ilave çizgi aldığını ve bunun mükemmel bir simetri yarattığını; sol anahtarının ise, ister duyulduğu ister Gedirov'un önerdiği gibi bir oktav yukarı yazılsın dörder tane ilave çizgi gerektirdiğini ve okuma zorluğu yarattığını belirtmiştir. Ferecov, ayrıca, bir notayı yazılışından bir oktav yukarı veya aşağı seslendirmenin o sesi transpoze etmek demek olduğunu, bunun da tarda akordun değişmesine ve transpoze bir alet gibi kullanılmasına karşı olan Gedirov'un kendi içerisindeki bir çelişkiyi gösterdiğini vurgulamıştır. Ferecov, mezzosoprano anahtarının öğrenciler için zorluk yarattığını kabul etmemekte ve kendi öğretmenlik tecrübelerine dayanarak, bir öğrencinin bu anahtarı on beş-yirmi dakikada anlayacağını ve iki-üç ders içerisinde tamamen hâkim olabileceğini iddia etmektedir.

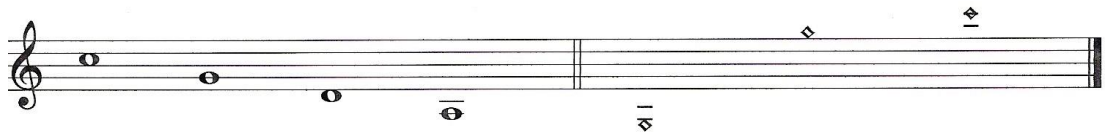
Ferecov, tarın ses sahasını genişletmek maksadıyla bam kök (ton) telinin kol (sap) üzerine indirilmesi ve tarın yüzüne (küçük çanağa) perde eklenmesi fikrine de karşı çıkmaktadır. Ferecov, 4. telin eşikten sap üzerine alınmasının tarın rezonansını olumsuz yönde etkileyeceğini söylemektedir. Ayrıca, dört sıra telli bir çalgı hâline dönüşürse tarın sap enini genişletmek gerekeceğini, bunun da icrayı zorlaştıracığını belirtmiştir. Tarın tiz tarafına ilave edilecek perdelerin ise bozuk ve kötü ses vereceğini iddia etmektedir. Bir halk çalgısının öncelikle halk müziğine hizmet etmesi gerektiğini ve mevcut tarın Sadıkcı tarafından halk müziğinin ihtiyaçlarına göre geliştirildiğini söyleyen Ferecov, Doğu müziğinin kendine özgü kuralları olduğunu ve Halid Gedirov'un önerdiği akort sistemiyle muğamların hakkını vererek icra edilemeyeceğini savunmuştur. Mevcut zeng tellerin ana (beyaz ve sarı) tellerle uyumlu bir tını yarattığını ifade eden Ferecov, mi sesine akortlanacak üçüncü bir zeng telin nasıl bir işlevi olacağının ise belli olmadığını ve bu telin icra sırasında kötü bir tınıya sebep olacağını öne sürmüştür (Ferecov, 1987: 5).

Halid Gedirov'un 1986 senesindeki yazısı üzerine kaleme alınmış makalelerden bir diğeri de Sabir Guliyev'e aittir. Guliyev, Gedirov'un "Yene Tarın Tedrisi Hakkında" adlı bu makalesinde, başlıkta belirtildiği gibi tar eğitimi ile ilgili meseleleri değil, tar çalgısının anahtarı, akordu ve yapısı ile ilgili konuları ele almış olmasını eleştirdikten sonra, tarın mevcut anahtar sistemini ve yapısını değiştirmenin yararsızlığını aşağıdakine benzer ifadelerle savunmaktadır:

Gedirov'un tekliflerinden şöyle bir netice çıkmaktadır ki, güya mezzosoprano anahtarı gereksiz, eskimiş, bugünün eğitim sürecinde hiçbir önemi olmayan bir anahtardır. Güya biz keman anahtarından istifade edersek çok büyük başarılar kazanırız. Öyleyse sormak lazımdır ki, kamança, balaban, tütek gibi halk çalgı aletlerimiz elli yıldan fazla bir süredir keman anahtarı kullanmalarına rağmen neden tar kadar geniş bir şöhrete kavuşamadılar? Demek ki, şöhret anahtarda değilmiş (Guliyev, 1987: 5).

Edebiyyat ve İncesenet gazetesinin 10 Nisan 1987 tarihli nüshasında Ariz Abdüleliyev imzasını taşıyan “Ehtiyaç Varmı?” adlı makale de, Gedirov'un söz konusu tekliflerinin gerek tar eğitimi gerek tar icrasında yaratacağı zorluklardan bahsetmektedir (Abdüleliyev, 1987: 5). 22 Ocak 1988'de yine aynı gazetede Ramiz Aşurbeyov tarafından yazılan “Teklifi Sınagdan Keçirmeden...” (Teklifi Deneyden Geçirmeden) isimli makalede ise, Gedirov'un tekliflerine destek verilmekle birlikte, Gedirov'un önerdiği akort sistemiyle (do - sol - re - la) muğam icra etme konusunda ihtiyatlı bir yaklaşım sergilenmiştir (Aşurbeyov, 1988: 5).

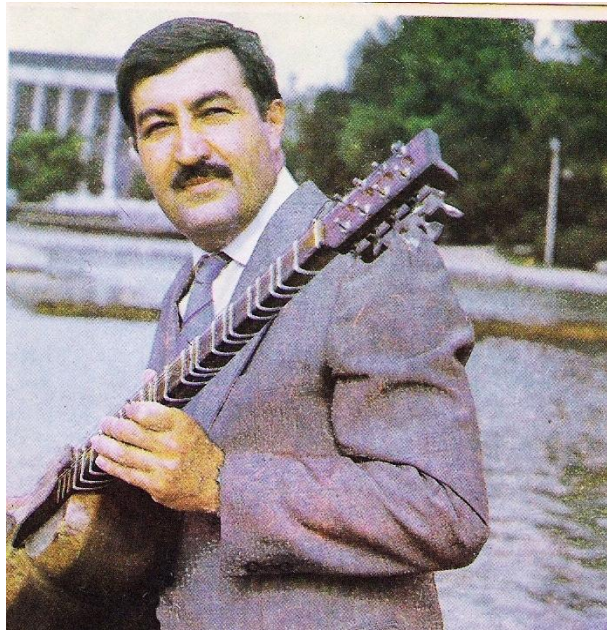
Tar eğitimine getirdiği ve yukarıda söz konusu ettiğimiz bu yeni yaklaşımları kendi derslerinde uygulayan Halid Gedirov, 1994 senesinde, Azerbaycan Kültür Bakanlığının da desteği ile Tarın Tedrisi Haggında (Metodiki Teklifler) isimli bir ders kitabı çıkarmıştır (Gedirov, 1994: 8-9). Gedirov bu kitabında, notaları, sol anahtarında ve duyulduğundan bir oktav yukarı yazmıştır. Kitap, dört sıra telli tar esas alınarak hazırlanmıştır. Ancak, daha evvel tara ilave edilmesini tavsiye ettiği üçüncü zeng teli, tiz oktavda mi sesine değil, pes oktavda sol sesine akortladığı görülmektedir (Bk. Şekil 3.19):



Şekil 3.19 : Gedirov'un önerdiği dört sıra telli tarın yeni akort şekli.

Gedirov, kendi geliştirdiği yeni tarın yaklaşık 3,5 oktavlık ses sahasını, kitabında on ayrı pozisyona bölmüştür. Kitapta, Seid Rüstemov'un Tar Mektebi'nde yer alan çeşitli etüt ve eserlerin yanı sıra Azerbaycan ve dünya müziğinden çeşitli örnekler ile Gedirov'un yazdığı etütlere de yer verilmiştir. Kitap, işaret sistemi, pozisyon anlayışı gibi yönlerden Rüstemov'un Tar Mektebi ile aynı yaklaşımlara sahipse de eser çeşitliliği açısından daha zengin olduğu söylenebilir.

Azerbaycan’da dört telli tar⁶⁴ kullanan başka tar sanatçı ve öğretmenleri de olmuştur. Bu kişilerin en meşhuru tar sanatçısı ve öğretmeni Hemid Vekilov’dur. Vekilov da kendi tarında bam kök telini sap (klavye) üzerine almış ve tarın klavyesini küçük çanak boyunca uzatıp buraya perdeler ilave ederek ses sahasını dört oktava çıkarmıştır. Böylelikle, dünya müziğinden çeşitli eserleri tar ile seslendirme imkânı bulmuştur. Ayrıca, tarın “kelle” tabir edilen ve burguların yer aldığı bölümünde, gitar ve mandolin çalgılarından ilham alarak geliştirdiği yeni bir sistem uygulamış, metal burgu kullanmıştır. Bu da tarın akort edilmesinde kolaylık sağlamıştır (Çelik, 1998: 26). (Bk. Şekil 3.20).



Şekil 3.20 : Hemid Vekilov ve geliştirdiği yeni tar.

Hemid Vekilov Azerbaycan Devlet Konservatuvarında tar öğretmeni olarak çalıştığı yıllarda, onun tar üzerinde yaptığı bu değişikliklerden etkilenen ve bunları uygulayan öğrencileri de olmuştur. Bu isimlerden biri, uzun müddettir Türkiye’de tar icrası ve öğretmenliği yapmakta olan Arif Abdullayev’dir. Abdullayev, öğretmeni Hemid Vekilov gibi dört telli tar çalmakla kalmayıp öğrencilerinin tarlarında da bu değişikliği yapmaktadır. Ayrıca, dört telli tar için bir metot yazmaktadır. Hazırladığı bu metot içerisindeki notaları başlangıçta sol anahtarında yazmış, ancak ilave çizgilerin getirdiği okuma zorluğunu göz önünde bulundurarak mezzosoprano anahtarına çevirmiştir (Abdullayev, 2008).

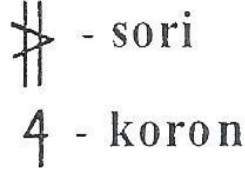
⁶⁴ Dört telli tar, tarın parmakla basılarak ses elde edilen ana tel grupları düşünülerek ve zeng teller hesaba katılmadan yapılan bir tanımlamadır.

Azerbaycan’da, özellikle son yıllarda, tar çalgısının eğitimine yönelik olarak bir takım metot vb. eserlerin yazıldığı da bilinmektedir. Bu konuda en yoğun çaba gösteren isimlerin başında ise tar sanatçısı ve ğretmeni Fuad Ezimli gelmektedir. Ezimli, 2003 senesinde yayımladığı *Tar Mektebi* isimli metodun dışında, 2008’de *Azerbaycan Muğam Mektebi*, 2009 senesindeyse *Tar in Gamma ve Arpeciolar* ve *Tar in Not ve Muğam Mektebi* isimli kitapları yayımlayarak bu alanda önemli çalışmalar yapmıştır.

Fuad Ezimli’nin 2003’de yayımlanan *Tar Mektebi*, anahtar tercihi, işaret sistemi gibi yönlerden Seid Rüstemov’un *Tar Mektebi* ile neredeyse aynı anlayışa sahiptir. Ezimov’un pozisyon yaklaşımı da Rüstemov ile büyük ölçüde aynı olmakla beraber, Rüstemov’dan farklı olarak tarın ses sahasını dokuz değil on ayrı pozisyona bölmüştür. Ezimli’nin yazdığı *Tar Mektebi*’ni ön plana çıkaran en önemli özellik içeriğinin zenginliğidir. Tar algısının yapısal özellikleri, çalgının ve mızrabın tutulma kaideleri gibi konularda resimli açıklamalarla başlayan kitap, temel müzik kurallarına yönelik bilgilendirmeye devam etmektedir. Gam ve arpejlere ayrılan bir bölümün ardından etütler albümü yer almaktadır. Burada Lyubarskiy, şitte, Komarovskiy, Volfart, Mazas gibi yabancı müzik insanlarına ait, çeşitli zorluk derecelerinde elli iki adet etüt yer almaktadır. Kitabın daha sonra gelen ve “Bedii Tedris Materyalleri” adını taşıyan bölümü ise, Azerbaycan halk müziği ve Azerbaycan bestecilerinden onlarca esere ayrılmıştır. Bahsi geçen bu bölüm, eser çeşitliliği ve sayısı açılarından oldukça zengin ve tatminkr gözükmektedir. Öyle ki, kitabın bu bölümünde, Azerbaycan halk müziğine ait mahnı, tesnif, deramed, renk, diringi, sakiname, zerbi muğam, reks gibi pek çok türden onlarca örneğe rastlamak mümkündür. Ezimli’nin, eser seçimini yaparken, tarın öncelikle bir halk çalgısı olduğu gerçeğini ön planda tuttuğu anlaşılmaktadır. Bunlarla beraber, bu halk müziği ezgilerinin bir kısmının piyano eşlikleri ile beraber yazılması, metodu daha da zenginleştirmiş ve orijinal hle getirmiştir. Kitabın son kısmı ise, Üzeyir Hacıbeyov, Asaf Zeynallı, Müslüm Magomayev, Fikret Emirov, Eşref Abbasov ve başka Azerbaycanlı bestecilerden eserlerin yine piyano eşlikli notalarına ayrılmıştır.

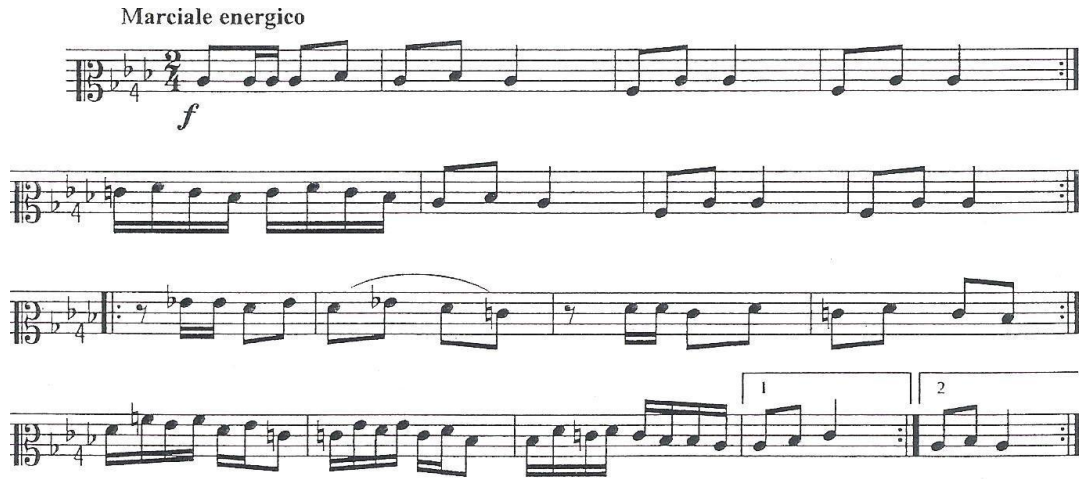
Ezimli’nin *Tar Mektebi*, içerdiği dağar ile olduğu kadar başka yönleriyle de dikkat çekici yaklaşımların olduğu bir metottur. Örneğin, ne tar çalgısına ait eğitim materyallerinde ne de Azerbaycan halk müziği notalarında rastlayabildiğimiz bir takım alterasyon işaretlerinin kısmen de olsa bu kitapta yer aldığını görüyoruz.

Ezimli, tarın tampere olmayan (kendi ifadesiyle 1/4 tonlu) perdelerini göstermek için, Şekil 3.21’de verilen iki değiştirme işaretinden sınırlı ölçüde de olsa faydalanmıştır (Ezimli, 2003: 27):



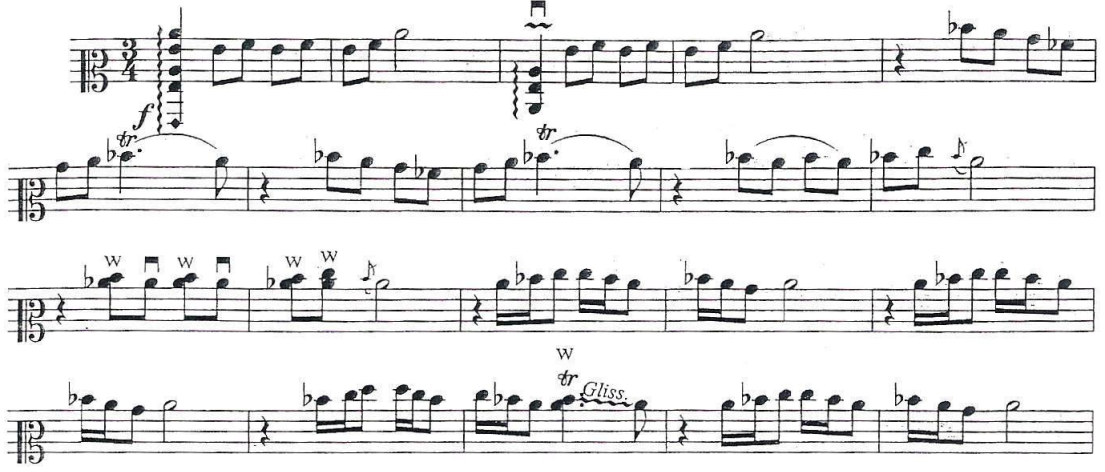
Şekil 3.21 : Ezimli’nin Tar Mektebi’nde kullandığı özel değiştirme işaretleri.

Ezimli’nin, “sori” ve “koron” olarak anılan ve İran tarı metotlarında da karşımıza çıkan bu işaretleri bazı eserlerin notalarında -donanımına koymak suretiyle- kullanması, daha önce Azerbaycan tarı için yazılmış notalarda karşılaşmadığımız bir özelliktir. Kitapta, Ezimli’nin kendisi tarafından notaya alınan “Yallı” isimli reks (oyun) havası buna örnek gösterilebilir (Ezimli, 2003: 140): (Bk. Şekil 3.22).



Şekil 3.22 : “Yallı” oyun havası notasından bir bölüm.

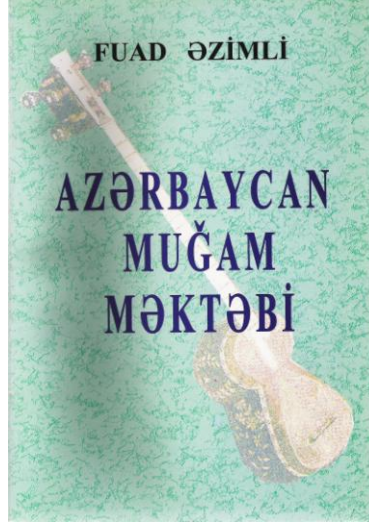
Fuad Ezimli’nin Tar Mektebi’nde görülen bir başka yenilik, tar çalgısına özgü bir takım çalım tekniklerini sembolize edecek bazı işaretlerin kullanımı olmuştur. Örneğin, ”tel kıştırma” veya “kıştırma” olarak da bilinen ve tardaki her bir çift teli parmaklarla aralamak anlamına gelen çalım tekniği için W işaretinin kullanılması dikkat çekicidir. Aşağıda bir kısmına yer verdiğimiz “Mensuriyye” isimli zerbi muğamın notasında (Bk. Şekil 3.23), bahsedilen işareten yoğun bir şekilde istifade edildiği görülmektedir (Ezimli, 2003: 123):



Şekil 3.23 : “Mensuriyye” zerbi muğamının notasından bir bölüm.

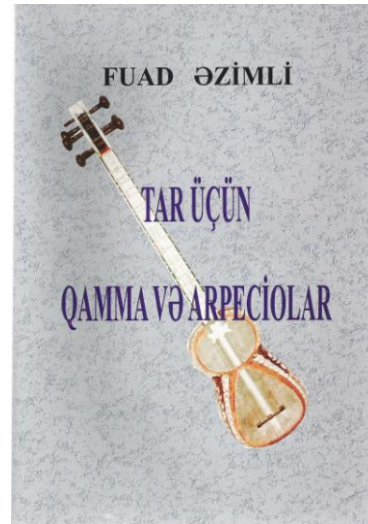
Yukarıdaki notada (Bk. Şekil 3.23) üçüncü ölçünün üst kısımda kullanılan işaret (♩) ise, tar icrasında özel bir yer tutan ve “hun (veya hum) verme” olarak adlandırılan çalım tekniğini sembolize etmektedir. Bu, vurulan mızraptan sonra, tarın kolunun geriye çekilmesi veya tarın silkelenmesi sayesinde ses titreşiminin uzatılması anlamına gelmektedir (Abdulgasimov, 1989: 53). Tar icrasında mızrap vurmada parmakla ses çıkarmaya dayalı “lal parmak” denilen çalım şekli için ise, kitapta Δ işaretinden yararlanıldığı tespit edilmiştir (Ezimli, 2003: 14).

Fuad Ezimli’nin 2008 yılında yayımlanan Azerbaycan Muğam Mektebi isimli kitabı da, tar eğitimi adına dikkate layık bir başka çalışmadır (Bk. Şekil 3.24). Ezimli, 1906-2000 yılları arasında, içlerinde Gurban Pirimov, Ehmed Bakıhanov, Hacı Memmedov, Behram Mensurov gibi çok önemli isimlerin yer aldığı Azerbaycanlı tarzenlerce icra edilmiş enstrümantal muğamları notaya alarak bu alanda önemli bir yeniliğe daha imza atmıştır. Zira bilindiği gibi, Azerbaycan’da muğam eğitimi meşk yoluyla ve nota kullanılmadan gerçekleştirilmektedir. Rast, mahur-hindi, orta mahur, düğâh, bayat-ı gacar, şur, neva, bayat-ı kürd, deşti, kürd şahnaz, rahab, zabul segâh, orta segâh, hariç segâh, mirze hüseyin segâhı, çargâh, şüşter muğamlarının enstrümantal icralarının notaları ile bazı zerbi muğamlara ait notalar kitabın içeriğini teşkil etmektedir (Ezimli, 2008).



Şekil 3.24 : Ezimli'nin Azərbaycan Muğam Mektebi isimli kitabı.

Ezimli'nin, *Tar Mektebi* ve *Azərbaycan Muğam Mektebi* isimli kitaplarından çeşitli örnekleri birleştirmesiyle ortaya çıkan *Tar Üçün Not ve Muğam Mektebi* (Tar İçin Nota ve Muğam Okulu) adlı kitabı (Bk. Şekil 3.25) ise 2009 yılında yayımlanmıştır (Ezimli, 2009b). Yazar, aynı yıl içerisinde *Tar Üçün Gamma ve Arpeciolar* (Tar İçin Gam ve Arpejler) isimli eserini de (Bk. Şekil 3.26) eğitim hayatına kazandırmıştır (Ezimli, 2009c). Tar eğitimi üzerine değerli çalışmalarıyla dikkatleri çeken Fuad Ezimli'nin yazdığı bu eserler, Azerbaycan'da olduğu gibi, ülkemizde de henüz yeterince bilinmemekte ve dolayısıyla tar eğitiminde kullanılmamaktadır.



Şekil 3.25 : Tar Üçün Not ve Muğam Mektebi **Şekil 3.26 :** Tar Üçün Gamma ve Arpeciolar

Azerbaycan'da, içerisinde tar için yazılmış ve uyarlanmış eser notalarının yazılı olduğu pek çok kitap yayımlanmıştır. Tar icrasında olduğu kadar tar eğitiminde de

yoğun şekilde istifade edilen bu türden onlarca kitap arasında, Babek Gurbanov ve İlgar İmamverdiyev tarafından yazılmış olan iki ciltlik *Fortepiano Müşaiyetli Tar Eserleri* (Piyano Eşlikli Tar Eserleri) isimli eser (Bk. Şekil 3.27), sahip olduğu dağar bakımından oldukça ilgi çekicidir. Zira bu kitapta Azerbaycan ve klasik müzik bestecilerinden eserlerin yanı sıra, Türkiye’den pek çok eserin piyano eşlikli notalarına da yer verilmiştir. Bu eserler arasında, “İndim Geldim Silifke’den Buraya”, “Bir Ateş Ver Cigaramı Yakayım” gibi türkülerle beraber, İsmail Dede Efendi’den “Gülnehal”, Saadettin Öktenay’dan “Aşkın Kanunu”, Santuri Ethem Bey’den “Şehnaz Longa” ve Kevser Hanım’dan “Nihavent Longa” gibi Türk müziği eserleri bulunmaktadır. Bahsi geçen eserlerin tar çalgısı için transkrip edilmiş olmalarının yanında piyano eşliklerinin de yazılmış olması, bu alanda atılmış önemli bir adım olarak dikkate değerdir (Gurbanov ve İmamverdiyev, 2006).



Şekil 3.27 : Fortepiano Müşaiyetli Tar Eserleri isimli kitabın 1. cildi.

Türkiye’de, tar eğitimi konusunda yeni yaklaşım olarak değerlendirilebilecek çalışmalar yapmış ilk kişi Doç. Dr. Şenel Önal’dır. Önal, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında tar öğretmeni olarak çalıştığı süre içerisinde kendi yazdığı ancak yayımlanmadığı bir tar metodundan faydalanmıştır. Şenel Önal’ın 1975 senesinde hazırlamaya başlayıp çeşitli senelerde yenilediği bu metodun dikkat çeken ilk özelliği, notaların sol anahtarında ve duyulduğundan bir oktav yukarıda yazılmış olmasıdır. Metot, tel, parmak ve mızraplar için kullanılan işaret sistemi açısından da özgün bir yaklaşıma sahiptir. Bütün bunların yanı sıra, söz konusu metot, içerisinde yer alan pozisyon anlayışının orijinallliği ile ön plana çıkmaktadır. Zira Önal, metodunda, Seid Rüstemov’un Tar Mektebi’ndeki pozisyonların farklı birer çeşidine

de yer vermiş ve bunları 1-A, 1-B, 2-A, 2-B vs. şeklindeki bir isimlendirmeye birbirinden ayırmıştır. İçerdiği etüt ve eser dağarı bakımından ise, büyük ölçüde Rüstemov'un bahsi geçen kitabından faydalandığı görülmektedir (Önaldı, 1976). Şenel Önaldı'nın Tar Metodu'ndan, günümüzde yalnızca Sakarya Devlet Konservatuvarındaki tar derslerinde yararlanılmaktadır.

4. SONUÇ VE ÇÖZÜM YOLLARI

Türkiye’de Tar Eğitiminde Görülen Problemler ve Çözüm Yolları isimli bu çalışmanın 4. bölümü, 3. bölümde (Türkiye’de Tar Eğitiminde Görülen Problemler) geniş ve detaylı bir biçimde ele alınan problemlerin ve diğer sonuçların kısaca özetlenmesine ve hemen ardından bu problemler için geliştirilen çözüm yollarının ortaya konulmasına ayrılmıştır. Bahsi geçen sonuç ve çözüm önerileri, 3. bölümde izlenen sıraya göre ilgili konu başlıkları altında maddeler hâlinde sıralanmıştır.

○ Ses Sistemlerinden Kaynaklanan Problemler

Azerbaycan ve Türkiye geleneksel müziklerinin ses sistemi/sistemlerinin mukayeseli olarak incelenmesi sonucunda elde edilen bulgular ve bunların Türkiye’deki tar icra ve eğitimine olan yansımaları aşağıdaki şekilde sıralanabilir:

1. Tar çalgısının perde sistemi incelendiğinde, Azerbaycan halk müziğinin, bir sekizli içerisinde görülen perde sayısı bakımından Yakın Doğu halklarına mahsus klasik on yedi perdeli ses sistemine tâbi, ancak seslerin bölünme prensibi açısından tamamıyla özgün bir ses sistemine sahip olduğu görülmektedir. Bu durum, Azerbaycan muğamlarındaki kendine has entonasyondan kaynaklanmaktadır.
2. Türk müziğinin ses sistemi konusunda genel kabul görmüş tek bir yaklaşım bulunmamakla beraber, günümüzde Türk sanat müziğinde yaygın olarak Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi ismiyle tanınan yirmi dört perdeli ses sistemi, Türk halk müziğinde ise klasik on yedi perdeli ses sistemi geçerliliğini korumaktadır.
3. Tar çalgısının, ses sistemlerindeki farklılıkları açıkça gösteren özgün perde sistemi, Türkiye geleneksel müziklerinin bu çalgı ile icrasına büyük ölçüde mâni olmaktadır. Bu durum, ülkemizde tar çalgısından yeterince etkili şekilde yararlanılmasını engellemekte, yaygınlaşmasının önüne geçmekte ve yalnız Azerbaycan müziklerinin icrasında kullanılabilecek yerel bir çalgı olarak algılanmasına sebep olmaktadır.

4. Ses sistemlerinden kaynaklanan bu farklılıklar icrada olduğu kadar eğitimde de çeşitli problemlere sebebiyet vermektedir. Tar algısının eğitiminde Türk müziğı repertuvarında yer alan eserlerden yeterince yararlanılamaması,

- Türkiye’ye özgü bir tar eğitim sistemi oluşturmaının önünü kesmekte ve tar eğitiminin büyük ölçüde Azerbaycan müziğı ve Azerbaycan tar eğitim sistemine bağımlı kalmasına yol açmaktadır.
- Tar algısının kullanım alanının ve istihdam olanaklarının sınırlı kalması sonucunu doğurduğundan öğrencilerde yabancılaşma hissi yaratmakta ve motivasyonlarını olumsuz yönde etkileyebilmektedir.

Bahsedilen problemleri ortadan kaldırmak için akla gelen ilk düşünce tar çalgısının perde sisteminde değişikliğe gitmek olsa da, yaratacağı olumsuzluklar dikkate alındığında, sorunun çözümü noktasında bunun iyi bir alternatif olamayacağı açıkça görülebilir. Zira tar perdelerinde değişiklik yaratmak, bu çalgı ile Azerbaycan müziklerinin (özellikle de muğamların) icrasına ciddi ölçüde zarar verecek, icracıların ve öğrencilerin bu repertuvardan mahrum kalmasına ve bu yöndeki ihtiyaç ve beklentileri karşılayamamalarına neden olacaktır.

Ayrıca, ülkemizde Türk müziğinin gerçek ses sisteminin ne olduğu konusunda ciddi tartışmaların yaşandığı bilinmektedir. Türk sanat ve halk müzikleri için farklı ses sistemleri geliştirildiğinden aralarında yapay bir ayrım söz konusu olmuş ve bunun neticesinde birbirlerinin eserlerinden yararlanamayan, ortak icra yapamayan iki farklı müzik türü ortaya çıkmıştır. Bu müziklere mensup icracı, öğretici ve teorisyenlerin kendi aralarında dahi bir mutabakatın sağlanamadığı mevcut ortamda tar perdelerinin hangi sisteme göre değiştirileceğı sorusu da göz ardı edilmemesi gereken bir başka meseledir.

Problemin kalıcı bir çözüme kavuşturulabilmesi, öncelikle Türk müziğı ses sistemi/sistemleri meselesinin bilimsel normlara uygun, çağdaş ve ihtiyacı karşılayacak şekilde halledilmesini gerektirmektedir. Konu, algı icracı ve öğretmenlerini olduğu kadar müzikoloji, akustik, fizik, organoloji, çalgı yapımı gibi farklı alanlardan uzmanları da ilgilendiren ve ancak disiplinler arası kapsamlı ve detaylı çalışmalar ile çözümlenebilecek karmaşık bir konudur. Dolayısıyla, bu çalışmada yalnızca problemin tespiti ile yetinilecektir.

○ Nota Yazısı ile İlgili Problemler

Mezzosoprano Anahtarı:

Tar eğitiminde, tar çalgısına ait notaların mezzosoprano anahtarında yazılmasından kaynaklanan birtakım problemlerin yaşandığı, bu çalışmanın daha önceki bölümlerinde kapsamlı bir şekilde izah edilmiştir. Bu problemleri şu şekilde özetlemek mümkündür:

1. Solfej, teori, piyano vs. derslerde sol ve fa anahtarlı notalarla eğitim alan öğrenciler, yalnızca tar derslerinde karşılaştıkları mezzosoprano anahtarlı notaları okumakta zorluk yaşamaktadırlar.
2. Mezzosoprano anahtarı, tar eserlerinin başka çalgılar tarafından da kullanılmasının, yaygınlaşmasının ve tar öğrencilerinin diğer çalgıları çalan öğrencilerle yapacakları ortak çalışmaların önünde ciddi bir engel teşkil etmektedir.

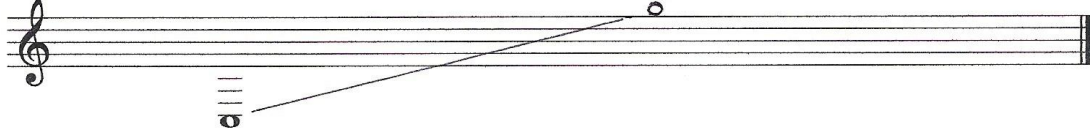
Azerbaycan'daki tar eğitiminin eskiden beri tartışıla gelen temel meselelerinin başında, mezzosoprano anahtarının değiştirilmesi konusu yer almaktadır. Konuyla ilgili kendi fikirlerimizi belirtmeden önce, bugüne kadar bahsi geçen problem için geliştirilen çözüm önerilerini hatırlatmayı ve bu önerilerin uygulanabilirliğini irdelemeyi gerekli görüyoruz:

Mezzosoprano anahtarının değiştirilmesi gerektiğini düşünen müzik adamları arasında tam bir mutabakat olduğu söylenemez. Bu fikri savunanlardan bir bölümü, tar notalarının fa ve sol anahtarlarının her ikisi ile birden yazılması gerektiğini düşünürken, diğer bir kesim ise notaların yalnızca sol anahtarı ile yazılması gerektiğini ileri sürmektedir. İlk fikir, tarın fazlaca ilave çizgi gerektiren pes seslerini (yani kök telden başlayan pes oktavını) fa anahtarında, diğer seslerini (yani sarı telden itibaren iki oktavlık ses sahasını) sol anahtarında yazmayı öngörmektedir (Bk. Şekil 4.1):



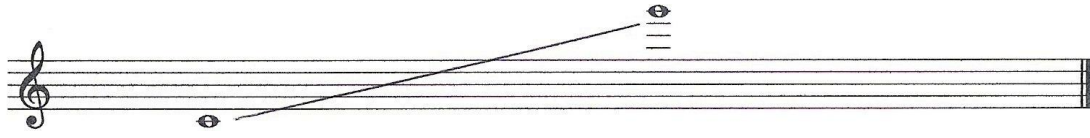
Şekil 4.1 : Tarın ses sahasının fa ve sol anahtarlarında yazılışı.

Tar notalarının iki anahtar yerine sadece sol anahtarında yazılması gerektiğini savunanlar da olmuştur. Bu durumda iki ihtimal ortaya çıkmaktadır: Bunlardan birincisi, tar notalarının sol anahtarında ve duyulduğu gibi yazılması şeklindedir (Bk. Şekil 4.2):



Şekil 4.2 : Tarın ses sahasının sol anahtarında duyulduğu gibi yazılışı.

Tar notalarının sol anahtarında yazılması konusundaki ikinci ihtimal ise duyulduğundan bir oktav yukarı yazılması ile açıklanabilir (Bk. Şekil 4.3):



Şekil 4.3 : Tarın ses sahasının sol anahtarında bir oktav yukarıdan yazılışı.

Tar çalgısı için yazılan notalarda fa ve sol anahtarlarının bir arada kullanılması, ilave çizgilerin getirdiği okuma zorluğunu ortadan kaldırırsa da, başka zorluklar yaratma olasılığı oldukça yüksektir. Örneğin, atlamalı notalara sahip bir eserde, sıklıkla ve belki de aynı ölçü içerisinde anahtar değişimi söz konusu olacak, bu da nota takibini bir hayli zor hâle getirecektir. Bu durumda, tar notalarının iki anahtarlı sistemde yazılması fikri, mezzosoprano anahtarını okumakta zorlanan tar öğrencilerinin işini kolaylaştıracak bir alternatif olma özelliğinden oldukça uzak gözükmemektedir. Ayrıca, nota okumada yaratacağı bu zorluk nedeniyle tar eserlerinin başka çalgılarda da çalınabilme imkânı yine kısıtlı olacaktır.

Nota yazısında yalnızca sol anahtarı kullanılması önerisine gelindiğinde, bunun da sorunsuz bir çözüm önerisi olmadığı görülecektir. Nitekim ister duyulduğu gibi ister duyulduğundan bir oktav yukarı yazılsın, tar notalarını sol anahtarında yazmanın dört-beş adet ilave çizgi gerektirdiği aşîkârdır. Bu kadar çok sayıda ilave çizgi olması ise, akıcı bir şekilde nota okumayı imkânsız duruma getirecektir. Başka bir deyişle, notaların bu şekilde yazılması, öğrencileri mezzosoprano anahtarı okuma güçlüğünden kurtarıırken başka bir güçlüğüne içine sokacaktır. Bu şartlarda, yalnız sol anahtarı kullanılması teklifinin de amacına hizmet edecek bir çözüm yolu olamayacağını söylemek yanlış olmayacaktır.

Sol anahtarında yazılacak notalarda ilave çizgileri en aza indirebilmek, ancak oktav işaretlerinden faydalanmak ile mümkün olabilir (Bk. Şekil 4.4):

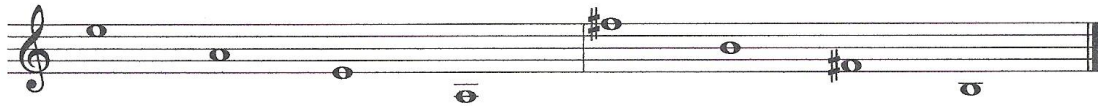


Şekil 4.4 : Tarın ses sahasının oktav işaretlerinden yararlanılarak yazılışı.

Tar notalarının iki anahtarda yazılması önerisinden fazlaca farkı olmayan bu yazım şeklini ele alacak olursak, iki anahtarlı nota yazımında karşılaşılabilecek sorunların burada da geçerli olduğunu görürüz. Öyle ki, atlamalı ve farklı oktavdaki notaların bir arada kullanılacağı durumlarda nota okumak zorlaşacaktır. Ayrıca, bu oktav işaretleri, özellikle yoğun kullanıldığı yerlerde bir yazım kalabalığı meydana getirecektir.

Mezzosoprano anahtarı yerine sol anahtarı kullanılmasının bir başka yolu, notaların aktarımlı yazılması ile gerçekleştirilebilir. Başka bir ifadeyle, tar için sol anahtarında yazılacak notaları olabildiğince az ilave çizgi kullanarak yazmanın yollarından bir diğeri, notaları duyulduğundan farklı seslerde yazmak ile mümkündür. Bunu, kamança çalgısının nota yazım sistemini inceleyerek açıklamaya çalışalım:

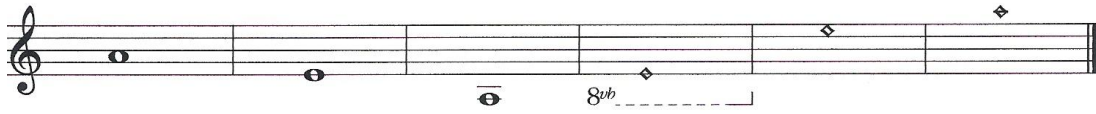
Bilindiği gibi, kamançanın telleri pesten tize doğru si - fa diyez - si - fa diyez şeklinde akortlanır. Diğer bir deyişle, en pes tel olan 4. tel si, 3. tel fa diyez, 2. tel si (4. telin bir oktav tizi) ve 1. tel fa diyez (3. telin bir oktav tizi) seslerine akort edilir. Ancak, nota yazısında bu sesler duyulduğundan bir tam ses aşağı, yani la - mi - la - mi olarak yazılır. Aşağıdaki şeklin (Şekil 4.5) sol tarafında kamançanın boş tellerinin yazılışı, sağ taraftaysa seslenişi gösterilmiştir:



Şekil 4.5 : Kamançanın boş tellerinin porte üzerindeki yazım-duyum farkı.

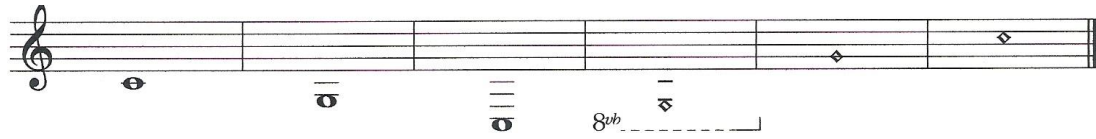
Kamança, yazıldığından bir ses yukarı, yani in D ses veren bir çalgıdır. (Mirişli, ? : 11) Notaların duyulduğundan başka seslerde yazılmasına dayalı olan bu sistemin klarnet, saksafon, tuba gibi başka çalgılarda da kullanıldığı bilinmektedir. Örneğin, en çok kullanılan klarnet olan si bemol klarnette, çalınan notalar bir tam ses aşağıdan

duyulur. (Söz gelişi re notası çalındığında, duyulan do sesidir.) Aynı durum, saksafon ailesi için de geçerlidir. Mesela, si bemol tonundaki soprano saksafon yazılından bir ses pes, mi bemol tonundaki alto saksafon bir altılı pes, (ondüle kangalla yapılmış olan) si bemol tonlu tenor saksafon bir dokuzlu pestir (AnaBritannica, 1994: c. 27, s. 76). Dünyadaki pek çok çalgı için kullanılan bu nota yazım sistemini tar çalgısına uyarladığımızı ve do sesini la kabul ettiğimizi düşünelim: Bu durumda, tar, yazıldığından bir altılı pes ses veren mi bemol (in Eb) bir çalgı olacaktır. Aletin boş tellerinin isimleri de değişecek ve en alttan üste doğru aşağıdaki gibi yazılacaktır (Bk. Şekil 4.6):



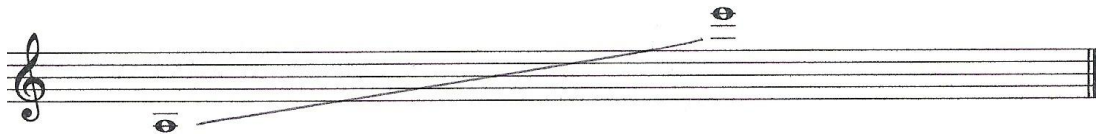
Şekil 4.6 : Tarın boş tellerinin sol anahtarında aktarımlı şekilde yazılışı.

Tarın yukarıdaki notalarla gösterilen boş telleri, aşağıdaki gibi duyulacaktır (Bk. Şekil 4.7):



Şekil 4.7 : Tarın boş tellerinin sol anahtarında duyulduğu şekilde yazılışı.

Bu nota yazım şeklini uyguladığımızda, pes tarafta iki, tiz tarafta ise üç ilave çizgi kullanarak aletin bütün ses sahasını göstermek mümkün olabilmektedir (Bk. Şekil 4.8):



Şekil 4.8 : Tarın ses sahasının sol anahtarında ve aktarımlı şekilde yazılışı.

Tar notalarını aktarımlı (duyulduğundan farklı yerden) yazmanın tar eğitim ve icrasında sağlayacağı avantajları maddeler hâlinde sıralayacak olursak şu sonuçları elde ederiz:

- Tar çalgısına ait notaların sol anahtarında ve az sayıda ilave çizgi kullanılarak yazılmasına imkân verecek ve bylelikle mezzosoprano anahtarının sağladığı avantajların sol anahtarında da oluşması söz konusu olabilecektir.
- Bu yazım şekli, la sistemli bir çalgı hâline dönüşecek olan tarı diğer Türk halk müziği çalgılarına yakınlaştırıp Türk halk müziği notalarının tar ile daha rahat icra edilmesini sağlayarak ülkemizdeki tar öğrenci ve icracılarının işini oldukça kolaylaştıracaktır.
- Tar eserlerinin başka algıları çalan icracı ve öğrenciler tarafından daha kolay okunup alınır olmasını sağlayarak bu eserlerin yaygınlaşmasına ve kolektif çalışmaların artmasına katkıda bulunacaktır.
- Azerbaycan halk müziğinin başlıca iki çalgısı olan tar ile kamançanın birbirlerinin eserlerinden daha kolay şekilde istifade etmesine zemin yaratacak ve bir arada yapacakları icralarda aynı notalardan faydalanma imkânı verecektir.

Bütün bu sayılardan anlaşılacağı üzere bu sistem, Türkiye’deki tar eğitiminin ve icrasının özellikle nota yazısından kaynaklanan problemlerinden pek çoğuna çözüm getirmesi bakımından oldukça kullanışlı gözükmektedir. Ancak, bu konuda kesin bir hüküm vermeden önce, söz konusu bu sistemin getireceği dezavantajları da sıralamak yerinde olacaktır:

- Notalardaki yazım-duyum farklılığı, öğrencilerin sesleri tam olarak duyabilmesine, bu seslerin yüksekliklerini, frekanslarını olduğu gibi akılda tutabilmelerine mani olacak ve tonalite anlayışına zarar verecektir.
- Bu sistemin Türkiye’de uygulanması, ülkemizdeki tar icracı ve öğrencilerini Azerbaycan ve diğer tar bölgelerinde yürütölen tar eğitim ve icra sisteminden uzaklaştıracak ve bu da büyük ölçüde Azerbaycan müziği temeline dayanan Türkiye’deki tar eğitimini oldukça olumsuz bir biçimde etkileyecektir.
- Yazılan ve duyulan ses arasında bir altılı fark olması, tar icracı ve öğrencilerinin diğer sol anahtarlı notalardan verimli bir şekilde faydalanmasına engel olacaktır. Başka bir ifadeyle, herhangi bir sol anahtarlı notayı gerçek tonundan çalmak için ya notayı tar için transkrip etmek ya da transpoze çalmak icap edecektir.

- Tar perdelerinin isimlerinin değişmesi, muğam perdelerinin isimlerinin değişmesine de neden olacak ve bu da çeşitli gúçlúklere sebebiyet verecektir. Örneğin, si kararlı olan hariç segâh muğamının sol diyez perdesine, la kararlı mirze hüseyin segâhının fa diyez perdesine, mi kararlı olan zabul muğamının ise do diyez perdesine denk gelecek olması, muğamların öğretiminde ve bu muğamlara ait renk, tesnif vs. notalarının okunup çalınmasında zorluk yaratacaktır.
- Tar notaları işitildiğinden farklı isimlendirildiği takdirde tar eğitiminde önemli bir yer tutan gam ve arpej çalışmaları konusunda ciddi sorunlar meydana gelecektir. Gam ve arpej çalışmaları (kolaydan zora prensibine dayalı olarak) do majör ve la minör ile başlamaktadır. Bu durumda, özellikle yeni tar çalmaya başlamış öğrenciler için do majör ve la minör tonlarında gam ve arpej çalmak (gerçekte mi bemol majör ve do minöre denk geleceği için) çok zor olacaktır.
- Bu sistem Türk halk müziği icralarında tar çalanların işini kolaylaştıracak olsa da, halk müziğimizin mevcut notasyon sistemi üzerine çok ciddi tartışmaların yapıldığı ve sistemin değiştirilmesi gerektiğini savunan azımsanmayacak sayıda akademisyen ve sanatçı olduğu gerçeği de göz ardı edilmemelidir.
- Tar çalgısı için yazılan notalarda anahtar değişikliğine gidilmesinin bir başka zorluğu da, bugüne kadar tar için mezzosoprano anahtarında yazılmış olan ve sayısını binlerle ifade edebileceğimiz notaların lağvedilip yeni anahtar sistemine göre tekrar yazılması meselesidir. Böylesi bir çalışma çok uzun bir zaman ve ciddi bir emek gerektirdiği gibi, tar eğitiminde ve icrasında da çeşitli aksaklıklara yol açacaktır. Ayrıca, anahtar değişikliği gibi köklü bir yenilik, ancak genel bir kabul olması durumunda başarı kazanabilir. Lakin gerek Azerbaycan'da gerekse diğer tar bölgelerinde bu konuda sağlanmış bir mutabakat söz konusu olmadığından anahtar sistemindeki olası bir değişikliğin kısa vadede başarılı olma ihtimali çok zayıftır.

Bütün bu sayılanlar göz önüne alındığında, tar eğitimi ve icrasında mezzosoprano anahtarı kullanılması konusundaki düşüncelerimiz aşağıdaki gibidir:

1. Tar eğitimi ve icrasında kullanılacak notaların yazılmasında tercih edilecek en uygun anahtar mezzosoprano anahtarıdır. Zira mezzosoprano anahtarı, tar çalgısının ses sahasını en iyi karşılayan ve notaların en az ilave çizgi kullanılarak duyulduğu sesten yazılmasına olanak sağlayan tek anahtardır. Ayrıca yukarıdaki değerlendirmelerden de anlaşılabileceği üzere, bu anahtar sisteminin değiştirilmesi durumunda, mevcut problemlerden çok daha ciddi ve derin problemlerle karşılaşılacağını söylemek yanlış olmaz.
2. Tar eğitiminde mezzosoprano anahtarından kaynaklanan problemlerin çözümünü anahtar değişikliğinde değil, mevcut sistem içerisinde aramak daha doğru olacaktır. Öğrencilerin bu konudaki temel problemi, başka derslerde (örneğin solfej, nazariyat, piyano) sol ve fa anahtarlarında eğitim alırken, tar derslerinde mezzosoprano anahtarı okumak zorunda olmalarından kaynaklı bir uyum sorunudur. Bu problem, tar dersi verilen eğitim kurumlarındaki solfej ve teori derslerinde mezzosoprano anahtarı ile ilgili bilgi aktarılması ve derslerde bu anahtarda yazılmış çeşitli etütlere de yer verilmesi ile çözülebilir. Özellikle mesleki hazırlık sınıflarında verilecek böyle bir eğitim, tar öğrencilerinin bu konudaki ihtiyacını karşılayacağı gibi, tar eserlerinden faydalanmak isteyen başka öğrenciler için de son derece faydalı olacaktır.
3. Tar eğitiminde mezzosoprano anahtarından kaynaklanan problemlerin do anahtarı kullanan başka çalgılarda da yaşandığı unutulmamalıdır. Aynı sorunları, örneğin, üçüncü çizgideki do anahtarı (alto anahtarı) kullanan viyola öğrencileri de yaşamaktadır. Üstelik viyola çalgısında tiz seslerde sol anahtarı da kullanılmakta ve öğrenciler iki anahtar birden okumak zorunda kalmaktadırlar. Benzer bir durum viyolonsel çalgısı için de geçerlidir. Viyolonsel notalarının yazılmasında fa ve sol anahtarları ile beraber, dördüncü çizgideki do anahtarından da (tenor anahtarı) istifade edilmektedir.
4. Mezzosoprano anahtarının günümüz müzik anlayışı içerisinde yeri olmayan eski ve çağın ihtiyaçlarına cevap veremeyen bir anahtar sistemi olduğu yönündeki argüman da gerçeklerle bağdaşmamaktadır. Bir müzik parçasının yazımında, ondan istifade edecek müzik aleti veya insan sesinin ses genişliğine en iyi uyan anahtarın tercih edilmesi, çağdaş müzik anlayışının bir gereğidir. Nitekim günümüzde, Türk halk müziğine mensup akademisyen ve sanatçılar arasında bağlama çalgısı için mezzosoprano anahtarı kullanılmasını

savunanlar ve uygulayanlar olduğu da bilinmektedir. Örneğin, MÜ öğretim üyelerinden Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ali Özdemir, bağlama çalgısının eğitim ve icrasında mezzosoprano anahtarında yazılmış notaların kullanılmasını önermekte ve Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalında yürütmekte olduğu Bireysel Çalgı-Bağlama derslerinde mezzosoprano anahtarlı notalardan yararlanmaktadır (Özdemir, 2010). Bu konuda çalışma yapan bir başka akademisyen de İTÜ TMDK öğretim üyesi Doç. Cihangir Terzi'dir. Türk halk müziği çalgıları için yazılacak notaların duyuldukları gerçek frekans esas alınarak yazılması gerektiğini ileri süren Terzi, bağlama ailesine mensup çalgıların ses sahalarını tespit ederek bu çalgıların her biri için en uygun olduğunu düşündüğü anahtarları belirlemiştir. Buna göre, bağlama ailesi içerisinde en yaygın kullanılan ebattaki çalgılar olan tambura ve bağlama için mezzosoprano anahtarı önerilmektedir (Terzi, 2010).

Yazım-Duyum Farklılıkları, Ton Tespiti ve Notalama Yanlılıkları:

1. Tar icracı ve öğrencilerinin Türk halk müziği icralarında karşılaştıkları problemlerin başında, halk müziği notalarının duyuldukları tondan (çoğunlukla) farklı sesler üzerinde yazılması konusu gelmektedir. Bu durum, eğitim ve icra prensipleri Azerbaycan'da belirlenmiş olan ve notaları (çoğunlukla⁶⁵) duyulduğu gerçek tonda yazılan tar çalgısı için önemli bir problem oluşturmaktadır.
2. Türk halk müziği icralarında icra yapılacak tonun tespiti de solistin (vokalist) ses sahası ve sağlığı, çalgıların yapısal özellikleri gibi konulara bağlı olarak sürekli değişkenlik göstermektedir. Bu durum, halk çalgılarımızın sabit bir akort sisteminin oluşmasında önemli bir engel teşkil etmektedir. Ayrıca, halk müziği icralarında kullanılan bazı tonlarda (örneğin do diyez-in C#) tar ile icra yapmak, çalgının yapısal özellikleri göz önüne alındığında mümkün olamamaktadır.
3. Türk halk müziği repertuarı içerisine dâhil olmuş Azerbaycan eserlerinin notalanmasında usul, ezgi, tonalite, form, güfte, isimlendirme ve anonimlik

⁶⁵ Tarın çalınacak eserde farklı bir sese akort edilmesi gerekiyorsa bu durum eserin notasında “in H” veya “in B” gibi ibarelerle belirtilmektedir. Diğer hâllerde de aletin hangi sese akort edileceği belirlenmiştir. (Örneğin, enstrümantal muğam çalarken si – in H, muğam operalarında la – in A gibi.)

gibi konularda çok ciddi yanlışlıklar yapılmış olması, tar eğitimi ve icrasında bu notalardan istifade edilmesini imkânsız hâle getirmektedir.

Yukarıda kısaca özetlenmeye çalışılan konular, sadece tar çalgısının değil Türk halk müziğinin çözüm bekleyen başlıca problemlerini oluşturmaktadır. Bu münasebetle, Türk halk müziği icra ve eğitimi ile ilgili kurum ve kuruluşlar, öncelikle bu alanda yaşanan problemlerin tespiti ve akabinde ise çözüm yollarının bulunması için bilimsel nitelikte çalışmalar düzenlemeli, sorunların farkında ve konuya hâkim bilim ve sanat insanlarının çözüme katkı vermesi sağlanmalı, başka müzik türleri ve ülkelerde uygulanan modeller incelenmelidir.

Bu çalışmanın kapsamı göz önüne alındığında, söz konusu problemlerden öncelikli olarak tar eğitim ve icrası ile bağlantılı olanların ortadan kaldırılabilmesi için sıralayabileceğimiz çözüm önerileri şunlardır:

1. Türk halk müziği eserlerinin ses sahaları doğru bir biçimde tespit edilmeli, icra yapılacak tonlar, ses (vokal) grupları göz önüne alınarak standardize edilmeli ve bu durum kişisel tercih boyutundan kurtarılmalıdır.
2. Halk çalgılarımız yapısal olarak standart hâle getirilmeli, ses sahaları saptanmalı, akortları sabitleştirilmeli ve nota yazım sistemleri (kullanılacak anahtar, ton vs.) bu prensipler temelinde belirlenmelidir.
3. Türk halk müziği çalgılarının icra ve eğitiminde vokal için yazılmış notaların kullanımından ivedilikle vazgeçilmeli ve çalgı notaları, her çalgının kendi özellikleri göz önünde bulundurularak ayrıca yazılmalıdır. Bu bağlamda, ortak icralarda tar için hazırlanacak notaların da mezzosoprano anahtarında ve icra edileceği tonda yazılması, tar öğrencilerinin eğitimini aldıkları sisteme uygun bir uygulama imkânı elde edebilmeleri ve ülkemizdeki tar eğitimi ile icrası arasındaki kopukluğun ortadan kaldırılması açısından son derece mühimdir.
4. THM repertuvarına girmiş eserlerin -ve bu arada Azerbaycan eserlerinin- notaları, ilgili bilim ve sanat kurullarınca değerlendirmeye tabi tutulmalı, karşılaşılan yanlışlık ve eksiklikler yazılı, işitsel, görsel ve elektronik kaynaklardan istifade edilmek suretiyle giderilmeli ve böylelikle notalar revize edilmelidir.

5. Türk halk müziği icra ve eğitiminde istifade edilen notaların hemen hiçbirinde rastlanamayan, metronom, nüans, artikülasyon vb. işaret ve terimleri de notalara eklenmeli ve bu konuda bugüne kadar süregelen olan yanlış uygulamalardan vazgeçilmelidir.

- Tar Öğrenimine Başlama Yaşı ve Öğrenim Süresi

Türkiye’de tar öğrencilerinin tar öğrenimine başlama yaşları ve öğrenim süreleri, evrensel müzik eğitim yöntemleri ve Azerbaycan’daki tar eğitim sistemi ile karşılaştırmalar yapılarak incelenmiş, bu inceleme neticesinde aşağıdaki bulgular elde edilmiştir:

1. Müzik ve çalgı eğitimine başlama yaşı konusundaki evrensel prensipler şunlardır:

- Müzik eğitiminin erken yaşlarda başlatılması, çocukların zihinsel gelişimleri açısından son derece önemli ve gerekli bir konudur.
- Genel müzik eğitimi için geçerli olan bu ilke, şüphesiz ki mesleki (profesyonel) müzik eğitimi için daha da büyük bir önem arz etmektedir.
- Günümüzde, dünyanın pek çok yerinde başarıyla uygulanan ve çocukları iki-üç yaşlarından itibaren müziksel bir yaşantı içerisine sokan çeşitli müzik eğitim metotları sayesinde, hem müzik bilen mutlu bireyler hem de başarılı profesyonel müzisyenler yetişmektedir.

2. Azerbaycan’da tar öğrenimine başlama yaşı ve öğrenim süresi konusunda tespit edilen bilgiler şu şekildedir:

- Azerbaycan’da ilköğretim, ortaöğretim ve yükseköğretimden müteşekkil üç aşamalı bir müzik eğitim sistemi uygulanmaktadır.
- Bu sistemin ilköğretim ayağını teşkil eden çocuk müzik ve çocuk güzel sanatlar okullarında tar öğrenimine çoğunlukla dokuz yaşından sonra başlanmakta olup, on bir yıl eğitim veren kimi müzik okullarının ise altı-yedi yaşlarından itibaren tar öğrencisi kabul ettiği görülmektedir.

- Tar eğitimi ilk, orta ve yüksek öğrenimle beraber yaklaşık on üç-on beş yıl kadar bir süre arzında gerçekleştirilmektedir. Bunun yanında tar icrasına yönelik lisansüstü eğitim programları da mevcuttur.
3. Türkiye’de ilköğretim seviyesinde tar eğitimi verilen bir eğitim kurumu bulunmaması, ortaöğretim düzeyinde tar eğitimi verilen tek eğitim kurumunun ise İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Çalgı Bölümü olması, ülkemizdeki tar öğrenimine çoğunlukla lisans düzeyinde ve en erken on sekiz-on dokuz yaşlarında başlanabilmesine yol açmaktadır. Tar öğrenimine bu denli ileri yaşlarda başlanması,
- Tar eğitiminin kazandırdığı fiziksel ve zihinsel gelişmenin, bu eğitimi erken yaşlarda almaya başlayan öğrencilere göre daha zor ve yavaş şekilde gerçekleşmesine,
 - Çalgı sanatçısı olarak biçimlenmede belirleyici rol oynayan müziksel yaşam ve düşünce tarzının içselleştirilememesine,
 - Erken yaşlarda edinilecek konser vb. performans deneyimlerinden mahrum kalınmasına ve özgüven yoksunluğuna,
 - Öğrenim süresinin dört yarıyıl ile beş yıl arasında değişen sürelerle sınırlı kalmasına neden olmaktadır.
4. Tar öğrenim süresinin yetersizliği ve tar icrası alanında lisansüstü eğitim olanağının bulunmaması ise,
- Öğrencilerin teknik açıdan yeterince gelişme gösterememelerine,
 - Tar repertuarının büyük bir bölümünün -özellikle de ileri teknik gerektiren eserlerin- çalışılmamasına,
 - Çalışılan eserlerde ileri bir yorum geliştirme imkânı bulunamamasına,
 - Öğrencilerin, tar icrasında yeterince bilgi, deneyim ve özgüven sahibi bireyler olarak mezun olamamalarına sebebiyet vermektedir.

Problemin çözümü, Millî Eğitim Bakanlığı, YÖK ve üniversiteler başta olmak üzere, devletin diğer ilgili kurumlarının yapacakları eşgüdümlü çalışmalar ve bu alanda atılacak ciddi adımlarla mümkün olabilir. Yalnızca tar çalgısında değil, diğer çalgılarda da uluslararası alanda başarılı ve yetkin çalgı sanatçılarının yetiştirilmesi,

ülkemin müzik eğitim politikalarında köklü değişikliklere gidilmesini gerektirmektedir. Bu konuda yapılması gerekenler aşağıda sıralanmıştır:

1. İlköğretim, ortaöğretim ve yükseköğretimden oluşan üç aşamalı genel eğitim sistemi, müzik eğitimi için de geçerli olmalıdır. Bunun için, öncelikle dünyadaki çeşitli müzik eğitimi modelleri incelenmeli, başka ülkelerin -örn Azerbaycan- bu alandaki bilgi ve deneyimlerinden yeterince etkin ve verimli bir şekilde yararlanmanın yolları aranmalıdır.
2. Türkiye’de ilk ve ortaöğretim düzeyinde müzik okulları açılmalı, mevcut olanlar -örn Anadolu güzel sanatlar liseleri- ülke çapında yaygınlaştırılmalı ve tar bu okullarda eğitimi verilen çalgılardan biri olmalıdır. Tar eğitimi verilenler de dâhil olmak üzere, bünyesinde ilk ve ortaöğretim düzeyinde eğitim imkânı bulunmayan konservatuvarlara bu anlamda öncelik tanınmalıdır.
3. Her çalgının eğitimi, o çalgının kendi özellikleri, gereksinimleri, dağılımı vb. kıstaslar göz önünde bulundurularak sistemin herhangi bir basamağından başlatılabilmelidir.
4. Müzik eğitimi sistemi bir bütün olarak ele alınmalı, sistem entegre olmalı ve kurumlar eşgüdümlü olarak çalışmalıdır. Bu yapı içerisinde, konservatuvarlar, sistemin içinden yetişerek alanında belirli bir seviyeye ulaşmış adayları öğrenci olarak kabul eden ve böylece hem ileri düzeyde icracı ve bilim insanları hem de sistem için gerekli eğitim kadrolarını yetiştiren kurumlar hâline dönüştürülmelidir.
5. Türkiye’de mevcut bilim üniversiteleri ve teknik üniversitelerin yanı sıra dünyanın pek çok yerinde örneklerine rastlanan güzel sanatlar üniversiteleri ve müzik üniversiteleri de açılmalı, bu üniversitelerde Türk müziği çalgılarının eğitimi de verilmelidir.
6. Tar ve diğer Türk müziği çalgıları için icraya yönelik lisansüstü eğitim programları (yüksek lisans, sanatta yeterlik/doktora) hazırlanmalıdır.
7. Türk müziği çalgılarına yönelik eğitimin erken yaşlardan itibaren etkin bir şekilde gerçekleştirilmesini sağlayacak bilimsel eğitim metotları oluşturulmalı, bu bağlamda bütün dünyada uzun zamandır uygulanan ve çok

başarılı sonuçlar elde edilen çeşitli müzik eğitim yöntemlerinden yararlanabilmek adına çalışmalar yapılmalıdır.

○ Eğitim Kurumlarından Kaynaklanan Problemler

Türkiye’deki tar eğitiminin sorunları içerisinde bu eğitimin verildiği kurumlardan kaynaklı olanlar, idari ve fiziki problemler şeklinde iki başlık altında incelenmiştir. Eğitim kurumlarından kaynaklanan idari problemleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Türkiye’de tar çalgısına karşı genel bakış açısı ve bu çalgıdan istifade şekilleri tar sanatçılarının Azerbaycan müziğini teorik ve pratik olarak bilmelerini gerektirdiği hâlde, ülkemizde tar eğitimi verilen eğitim kurumları, tar öğrencilerinin bu ihtiyacını karşılayacak ders ve diğer bilgi edinme ortamlarını hazırlamak hususunda son derece yetersiz durumdadır.
2. Türkiye’de tar eğitimi verilen kurumların büyük bölümünde çalgı eğitimine ayrılan ders saatlerinin azlığı ve derslerin çoğunlukla grup hâlinde yapılıyor olması, ülkemizde istenilen düzeyde tar sanatçıları yetişmesinin önünde ciddi bir engel teşkil etmektedir.
3. Tar eğitimi verilen okullarda, tar dersleri, sınavları ve diğer faaliyetler (konser, resital vb.) için piyano ile eşlik imkânı sağlanamıyor olması, zengin tar repertuarından yeteri kadar yararlanılamamasına yol açtığı gibi, öğrencilerin çalışılan eserleri tam olarak içselleştirmesine de mani olmaktadır.
4. Tar eğitimi verilen eğitim kurumlarında yaşanan kadro problemi ya da kadro için gereken şartların ağırlığı gibi sebepler yüzünden tar öğretmeni olarak başvuran adaylar, çoğunlukla “ders saat ücretli öğretim görevlisi” statüsünde kabul edilmektedirler. Bu durum, eğitimin kalitesi ve sürekliliği açısından son derece ciddi sorunlara yol açabilmektedir.

Bu problemlerin çözümü, söz konusu kurumların bu sorunları yaratan mevcut şartları değiştirmek yönünde atacakları bir takım adımlara bağlıdır:

1. Tar eğitimi verilen eğitim kurumları, tar öğrencilerinin Azerbaycan müziği, tar çalgısının Azerbaycan müzik türleri içerisindeki yeri ve kullanım şekilleri gibi konularda yeterli bilgi birikimi ile mezun olabilmeleri için gereken

koşulları yerine getirmeli, açılacak dersler, düzenlenecek sempozyum, seminer, panel vb. bilgi ortamları ile bu önemli eksikliği gidermenin yolları aranmalıdır.

2. Azerbaycan ve diğer tar bölgelerindeki ilgili kurumlar ile ilişki içerisinde olunmalı ve bilgi paylaşımı, öğrenci-öğretmen değişim programları gibi uygulamalar hayata geçirilmelidir.
3. Tar dersleri grup hâlinde değil öğretmen ile öğrencinin birebir çalışabileceği şekilde düzenlenmelidir. Zira her öğrencinin gelişim süreci aynı olmamakta, öğrencilerin ihtiyaçları farklılıklar gösterebilmekte ve bu ihtiyaçların karşılanması bireysel çözümler üretilmesini gerektirmektedir.
4. Tar eğitimi verilen eğitim kurumlarının ağırlıklı olarak çalgı sanatçısı yetiştirmeyi hedefleyen -Çalgı Bölümü gibi- bölümlerinde haftada (en az) dört saat tar dersi olmalı, bu dört saatin iki saati bestelenmiş eserlerin, diğer iki saati ise muğam ve diğer halk ezgilerinin çalışılmasına ayrılmalıdır. Tar icrasında uzmanlaşmayı sağlayacak -Piyano Eşlikli Tar Repertuarı, Tarda İleri Muğam İcrası gibi- birtakım dersler de bu bölümlerin eğitim planları içerisinde yer almalıdır.
5. Ağırlıklı olarak çalgı sanatçısı yetiştirmeyi hedeflemeyen -Türk Halk Oyunları Bölümü, Ses Eğitimi Bölümü gibi- bölümlerde ise tar dersleri haftada en az iki saat olmalıdır.
6. Tar dersleri, öğrencilerin öğrendiklerini uygulayabilecekleri toplu uygulama, orkestra gibi çeşitli dersler ve benzeri başka çalışmalarla pekiştirilmeli, böylelikle öğrencilerin daha fazla tar yaşantısı içerisinde olmaları sağlanmalıdır.
7. Eğitim kurumları; tar dersleri, sınavlar ile konser vb. faaliyetler için piyano ile eşlik imkânı yaratmalı, bunun için korrepetisyon birimleri oluşturulmalı veya varsa daha etkin hâle getirilmelidir.
8. Ders saat ücretli öğretim görevlisi konumunda görev yapan tar öğretmenlerinin kadro sahibi olabilmeleri için gereken girişimler eğitim kurumlarınca yerine getirilmeli, bu öğretmenlerin aldıkları ücretler iyileştirilmeli ve sosyal hakları güvence altına alınmalıdır.

Eğitim kurumlarından kaynaklanan fiziki problemler ise özet olarak aşağıdaki gibi sıralanabilir:

1. Tar eğitiminin gerçekleştirildiği dersliklerin pek çoğu çalgı eğitimi için gerekli olan ses yalıtımı, uygun mekân akustiği vb. fiziki şartlardan ve ihtiyaç duyulan ekipmandan yoksun durumdadır. Ayrıca, öğrencilerin ders dışında çalışabilecekleri etüt odaları ve sanatsal, bilimsel faaliyetlerin gerçekleştirileceği yeterli donanıma sahip salonlar da bu okullarda mevcut değildir.
2. Eğitim kurumları ve bu kurumlara bağlı ilgili birimler, tar eğitiminde kullanılması gerekli olan yazılı, görsel, işitsel ve elektronik kaynakların temin edilmesi ve kullanıma sunulması gibi konularda yeterli hizmeti verememektedir.

Eğitim kurumlarından kaynaklanan fiziki problemlerin çözümü için aşağıdaki koşulların yerine getirilmesi büyük önem taşımaktadır:

1. Tar derslerinin yapılacağı dersliklerin, bu konuda gerekli fiziki özelliklere sahip olması sağlanmalı ve öğrencilerin bireysel ve toplu çalışmalarını gerçekleştirebilecekleri etüt odaları oluşturulmalıdır. Ayrıca, sözü edilen mekânlara piyano çalgısı konularak eşlikli çalışmaların kolaylaştırılması temin edilmelidir.
2. Eğitim kurumlarının bünyesinde, konser, resital, sempozyum, seminer vb. sanatsal ve bilimsel etkinliklerin gerçekleştirileceği gerekli donanım ve altyapıya sahip salonlar oluşturulmalı ve öğrencilerin bu salonlardan aktif şekilde faydalanabilmeleri sağlanmalı ve teşvik edilmelidir.
3. Eğitim kurumları, çağdaş altyapı ve yönetim anlayışına sahip kütüphane, arşiv/dokümantasyon merkezi ve laboratuvarlara kavuşturulmalı, buralarda tar eğitim ve icrasında ihtiyaç hissedilen yazılı, işitsel, görsel ve elektronik kaynakların da yer alması sağlanmalıdır.
4. Azerbaycan ve diğer tar bölgelerinde tar eğitim ve icrasına yönelik olarak hazırlanmış birtakım kaynakların Türkiye Türkçesine çevrilerek ülkemizde de yayımlanabilmesi için eser ve diğer hak sahipleri nezdinde girişimler yapılmalı, üniversiteler, yayınevleri ve müzik yapım şirketleri gibi kurum ve

kuruluşlardan bu eserlerin yayımlanabilmesi için yardım ve destek alınmaya çalışılmalıdır.

○ Tar Öğretmen ve Öğrencilerinden Kaynaklanan Problemler

Türkiye’deki tar eğitiminde öğretmen ve öğrencilerden kaynaklanan problemleri şu şekilde özetlemek mümkündür:

1. Türkiye’de tar çalgısının eğitimi büyük ölçüde Azerbaycan müziği temel alınarak yürütülmekte olduğundan, tar öğretmenlerinin Azerbaycan’daki tar eğitim metotlarını, tar için yazılmış eser dağarcığını, eğitimde kullanılan materyalleri bilmesi ve bu alanlardaki gelişmeleri sürekli olarak takip etmesi son derece büyük önem arz etmektedir. Ancak ülkemizdeki tar öğretmenlerinin bu konularda ciddi eksiklikleri olduğu gözlenmektedir.
2. Tar öğretmenleri, alanları ile ilgili araştırma-geliştirme faaliyetlerinde bulunma ve mesleki noksanlıklarını giderme noktasında yeterli desteği ve imkânı bulamamaktadırlar.
3. Türkiye’deki tar öğrencilerinin önemli bir kısmının, iyi bir çalgı sanatçısı olabilmek için gereken çalışma disiplini içerisine giremedikleri gözlenmektedir.
4. Tar öğrencilerinin büyük bölümü mezun olduktan sonra tar ile ilgili iş imkânı bulamama ve maddi kazanç elde edememe endişesi içerisinde motivasyonlarını yitirmekte ve başka alanlara yönelebilmektedirler.

Türkiye’deki tar eğitiminin, insan faktöründen kaynaklanan bu önemli problemlerinin çözüme kavuşabilmesi adına geliştirdiğimiz öneriler şu şekildedir:

1. Türkiye’deki tar öğretmenleri, mesleki alanda eksik oldukları konuları doğru bir şekilde belirlemeli, bu eksiklikleri ortadan kaldırma ve kendilerini sürekli geliştirme çabasının ülkemizdeki tar eğitiminin gelişimi için başlıca gereklilik olduğu bilinciyle hareket etmelidirler.
2. Eğitim kurumları, bünyelerinde görev yapacak eğitim kadrosunu mesleki, pedagojik ve insani yeterliliğe sahip bireylerden oluşturmak konusunda son derece titiz ve seçici davranmalı ve bu kişilerin eğitim faaliyetlerini yakından takip etmelidirler.

3. Tar öğretmenlerinin Azerbaycan başta olmak üzere diğer tar bölgelerinde yapacakları araştırma, lisansüstü eğitim gibi faaliyetler görev yaptıkları eğitim kurumları tarafından desteklenmeli, hazırlanacak projeler bağlı bulunulan üniversitenin araştırma birimlerinden ve YÖK, TÜBİTAK gibi kurumlardan yardım ve destek alabilmelidir.
4. Türkiye’de tar eğitimi verilen kurumlar, Azerbaycan ve diğer tar bölgelerindeki ilgili kurumlar ile işbirliği içerisinde olmalı, öğrenci ve öğretmen değişim programları, bilgi ve doküman paylaşımı gibi konular uygulamaya geçirilmelidir.
5. Tar öğrencileri, tar çalabilmek için gereken fiziksel ve zihinsel yeterliliğe sahip adaylar arasından doğru bir şekilde seçilmelidir.
6. Öğrencilerin kendilerine doğru hedefler belirlemiş, vizyon sahibi, sanata ve müziğe maddiyat dışında daha geniş perspektiften bakabilen entelektüel bireyler olarak yetişebilmeleri için çaba harcanmalı ve ilgili eğitim kurumlarında danışmanlık, kariyer ve yönlendirme hizmetleri verilmelidir.
7. Eğitim kurumları başta olmak üzere ilgili kurum ve kişiler tarafından öğrencilerin performanslarını sergileyebilecekleri konser, festival, radyo ve televizyon programı, yarışma vb. ortamlar hazırlanmalı, başarılı öğrenciler ödüllendirilmeli ve böylelikle çalışma isteklerinin artırılması sağlanmalıdır.
8. Tar çalgısının yalnız Azerbaycan müziklerinin icra edilebileceği bir çalgı olduğu yanlış kanısını ortadan kaldırmak, tarın ses özellikleri ve teknik kabiliyetlerini doğru bir şekilde tanıtmak ve böylece bu aletin ülkemiz müzik dünyası içerisinde daha geniş bir kullanım alanına sahip olmasını, istihdam olanaklarının genişlemesini ve tarın hak ettiği saygın konumu kazanmasını sağlamak konularında ilgili kişi ve kurumlar üzerlerine düşen görevleri yerine getirmelidirler. Bu konuda katkı vermesi beklenebilecek kişi ve kurumlar şöyle sıralanabilir: Türkiye ve Azerbaycan’ın Kültür ve Turizm Bakanlıkları, Azerbaycan Büyükelçiliği ve konsoloslukları, TRT başta olmak üzere yayın kuruluşları, eğitim kurumları, tar sanatçı ve öğretmenleri, Türkiye’deki Azerbaycan kültürüyle alakalı dernek ve vakıflar, orkestra ve müzik toplulukları, müzik yapımcıları, besteci, şef, aranjör, yönetmen ve müzik organizatörleri.

○ Tar Yapım, Bakım ve Onarım İmkânlarının Yetersizliği

Türkiye’de tar eğitimini dolaylı da olsa en fazla etkileyen meselelerin başında, tar yapım, bakım ve onarım imkânlarının son derece yetersiz oluşu gelmektedir. Bu konuyla ilgili yapılan araştırmalar neticesinde elde edilen bulgular aşağıda maddeler hâlinde sıralanmıştır:

1. Türkiye’nin çeşitli şehirlerinde sayıları her geçen yıl artan onlarca tar öğrencisi ve icracısı bulunmasına karşın, ülkemizde uygun ölçülerde ve kalitede tar yapımı, bakım ve onarımı gibi konulardaki ihtiyacı karşılayabilecek yeterli sayıda tar yapımcısı mevcut değildir. Bu durum, tarın yapımı zor ve zahmetli bir çalgı olması, bu çalgının yapımı konusundaki eğitim imkânlarının yetersizliği ve tar yapımının yeterince ticari kazanç sağlayan bir uğraş olmaması ile izah edilebilir.
2. Türkiye’de tar yapımı konusunda eğitim olanağı sağlayan tek resmi eğitim kurumu olan İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, bu eğitimin verildiği Müzik Teknolojileri Bölümünde tar ve diğer çalgıların yapımına yönelik eğitim için yalnızca bir yarıyıl süre ayrılması, tar yapımı konusunda yeterince bilimsel çalışma yapılmaması vb. sebepler yüzünden sorunun çözümüne gereken katkıyı sağlayamamaktadır.
3. Azerbaycan, İran ve diğer tar bölgelerinden tar sipariş etmek, getirilen tarların istenilen kalitede ve öğrenci için uygun ölçülerde olup olmadığının denetlenememesi ve ciddi bir maliyete sebep olması gibi nedenlerden ötürü sorunun çözümünde iyi bir alternatif oluşturamamaktadır.
4. Tar bakım ve onarımı ihtiyacının karşılanması, bu konuda gerekli materyallerin temini gibi konularda yaşanan sorunlar da tar eğitimine olumsuz şekilde yansımaktadır.

Türkiye’de tar yapımına olan ilginin artması tar çalgısına olan genel ilginin artması ile doğru orantılı bir konu olduğundan, tar çalgısının tanıtılması, icra ve eğitim olanaklarının genişletilmesi, kullanımının yaygınlaştırılması, tercih ve talep edilen bir çalgı hâline gelmesi yönünde atılacak her adım sorunun çözümünde hayati derecede öneme sahiptir. Bunun dışında, bu konuda ilgili kurum ve kişilerce yapılması gerekenler aşağıda sıralanmıştır:

1. Türkiye’de geleneksel çalgılarımızın yapımı alanında eğitim veren yüksek ve ortaöğretim seviyesindeki eğitim kurumlarının sayısı ülke çapında arttırılmalı, tar yapımı da bu kurumlarda eğitimi verilen konulardan biri olmalıdır.
2. Türkiye’de tar yapımı alanında eğitim verilen tek kurum olan İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarına bağlı Müzik Teknolojileri Bölümünün bu alanda yaşanan problemlerin çözümüne daha etkin şekilde katkı verebilmesi için şu noktalara dikkat edilmelidir:
 - Mızraplı algılar ve yaylı algılar yapımı alanlarında ihtisaslaşmayı öngören mevcut eğitim sistemi, daha özel bir alanda uzmanlaşmayı sağlayacak şekilde -örneğin THM Mızraplı algıları, TSM Mızraplı algıları- yeniden düzenlenmeli veya eğitimin belirli bir aşamasından -örneğin 5. yarıyıldan- sonra öğrencilere uzmanlaşmak istedikleri algıları seçme hakkı verilerek bu çalgıların yapımıyla ilgili daha fazla bilgi alabilmeleri ve uygulama yapabilmelerinin önu açılmalıdır.
 - Geleneksel algıların -ve bu arada tar çalgısının- bilimsel normlara göre yapılması, geleneksel yapım tekniklerinin günümüz teknolojileri ile geliştirilmesi, çalgılarımızın standartlarının belirlenmesi, en uygun materyallerin tespit edilmesi, yapım maliyetlerinin düşürölmesi gibi konularda yapılacak bilimsel çalışmalar teşvik edilmeli ve desteklenmelidir.
 - Azerbaycan, İran ve diğer tar bölgelerinde tar yapımı konusunda hazırlanmış bilimsel çalışmalara, yazılı ve diğer materyallere ulaşılmalı, bu alanda uzmanlaşmış kişiler derslere davet edilerek konunun incelikleri öğrenilmeli, yanlış ve eksik bilgiler yenilenmelidir.
 - Tar algısı da Müzik Teknolojileri Bölümünde icrasına yönelik eğitim verilen çalgılardan biri hâline gelmeli ve böylece hem tar çalgısına olan ilginin artması hem de bu çalgının yapımına yönelecek öğrencilerin, tar icrasının kendilerine kazandıracakı avantajlardan faydalanabilmeleri sağlanmalıdır.

3. Tar eğitimi verilen eğitim kurumları içerisinde, bünyesinde çalgı yapım bölümü veya programı bulunmayan okullara -örneğin Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı- atölyeler kurulmalı ve buralarda ilgili alanda eğitim almış uzman kişiler istihdam edilerek öğrencilerin tar yapım, bakım ve onarımı konularındaki ihtiyaçlarına cevap verilmeye çalışılmalıdır.
4. Tar öğretmenleri, tavsiye ve yönlendirmeleri ile öğrencilerinin tar seçimi konusunda aktif görev üstlenmeli ve onların fiziki yapılarına en uygun çalgıya sahip olabilmelerinde yardımcı olmalıdırlar. Tar öğrencileri ise, bu konuda tar öğretmenlerinin önerilerini dikkate alacak şekilde hareket etmelidirler.
5. Tar eğitimi verilen eğitim kurumları, özellikle tar öğrenmeye yeni başlamış ve henüz kendi çalgılarına sahip olamamış öğrencilerin geçici olarak kullanabilmeleri için tar temin etmeli, böylelikle eğitimin aksamaması sağlanmalıdır.
6. Eğitim kurumlarının ders planları içerisinde çalgı bakım ve onarımını konu alan dersler de yer almalı, böylece öğrencilerin kendi çalgılarının bakım ve onarımı ile ilgili temel konularda -tel takmak, deri germek, mızrap yapmak vs.- bilgi sahibi olabilmeleri sağlanmalıdır.

○ Tar Eğitim Metotlarında Görülen Problemler

Türkiye’de tar eğitiminde kullanılan metotlar konusundaki tespitlerimiz aşağıda maddeler hâlinde sıralanmıştır:

1. Türkiye’de -Azerbaycan’da olduğu gibi- tar eğitiminin verildiği hemen her kurumda en yaygın olarak kullanılan metot, Seid Rüstemov’un yazdığı Tar Mektebi’dir. Şenel Önalı tarafından yazılıp İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarındaki tar derslerinde yıllarca istifade edilen Tar Metodu, günümüzde yalnızca Sakarya Devlet Konservatuvarında sınırlı ölçüde uygulanmaktadır.
2. Seid Rüstemov’un Tar Mektebi, anahtar seçimi, işaret sistemi, pozisyon yaklaşımı, repertuvar vb. açılardan detaylı bir şekilde incelenmiş ve şu problemler tespit edilmiştir:

- Tar Mektebi'nin, tarı üç parmakla çalmak üzerine düzenlenmiş bir metot olması.
- Tar Mektebi'ndeki pozisyon anlayışının tar perdelerinin tamamını karşılamaya yetmemesi veya metot içerisinde konuyla ilgili gerekli açıklamaların yapılmamış olması.
- Tar Mektebi'ndeki eser seçiminin Türkiye'deki tar öğrencileri için gerektiği ölçüde fayda sağlayamaması.
- Tar Mektebi'nde, tar çalgısının yarım tondan daha küçük aralıklı perdelerini karşılayacak değiştirme işaretlerinin ve bu perdelerin kullanımına yönelik eser ve etütlerin bulunmaması.

3. Şenel Önalı'nın yazmış olduğu Tar Metodu'nda öne çıkan problemleri ise şu şekilde özetlemek mümkündür:

- Metottaki notaların sol anahtarında ve duyulduğundan bir oktav yukarıdan yazılmış olması.
- Çalgıya yönelik işaret sisteminin (tel, mızrap vs.) Rüstemov'un Tar Mektebi'nde ve tar için Azerbaycan'da yazılmış tüm notalarda kullanılan genel kabul görmüş sistemden oldukça farklı olması.
- Pozisyon anlayışının, orijinal yaklaşımlara sahip olmasına rağmen açıkta kalan noktalardan dolayı bu konudaki ihtiyacı karşılayamaması.
- Repertuvar, eser ve etüt çeşitliliği gibi açılardan son derece yetersiz olması.

Türkiye'de çağdaş çalgı eğitiminin gerektirdiği kıstaslara uygun bir tar eğitim sistemi oluşturmak için izlenecek yöntemler ve kullanılacak eğitim materyali son derece büyük önem taşımaktadır. Konuyla ilgili bundan sonra yapılacak çalışmalara ışık tutması açısından, Türkiye'de uygulanacak tar metotlarında bulunması gereken temel unsurlar ve tar eğitimiyle ilgili genel prensipler şu şekilde sıralanabilir:

1. Tar eğitiminde kullanılacak metot içerisinde çalgının hem genel hem de Türkiye'deki tarihçesi, gelişim süreci ve yapısal özellikleri (ölçüleri, kullanılan malzemeler vs.) gibi konulara dair genel bilgiler yer almalıdır.

2. Tar algısını meydana getiren yapısal bölüm ve parçalar (gövde, kol, burguluk, eşikler, perdeler, teller) çizimler yardımıyla tanıtılmalıdır.
3. Tar ve mızrabın düzgün şekilde tutulması ve genel alım vaziyeti, parmakların kol üzerindeki durumu, fotoğraf ve/veya resimlerin yardımıyla detaylı şekilde açıklanmalıdır (Bk. EK C.1).
4. Tar algısının akort sistemi, porte ve çalgının tel gruplarını gösteren tablo üzerinde tanıtılmalıdır.
5. Tar algısının ses sahası, perdeleri ve perdelerin nota yazısındaki yerleri tanıtılmalıdır. Bunun için, tar çalgısının yarım tondan daha küçük aralıklı perdelerini sembolize edecek alterasyon işaretleri belirlenmelidir.
6. Nota yazısında kullanılan anahtarlar, nota değerleri, esler, usuller, alterasyon işaretleri, kısaltmalar, semboller ile ilgili genel bilgilendirme ve açıklamalara yer verilmelidir.
7. Metottaki notalar için mezzosoprano anahtarı tercih edilmelidir. (Bunun sebepleri, çalışmanın ilgili yerlerinde detaylı şekilde açıklanmıştır.) Mezzosoprano anahtarı ile ilgili gerekli bilgilendirme yapılmalı ve kullanım sebepleri açıklanmalıdır.
8. Metot içerisinde kullanılacak olan tara ait özel çalgı işaretleri (parmak, tel, mızrap vs.) tanıtılmalıdır. Bu konuda, Seid Rüstemov'un Tar Mektebi'nde kullanılan ve genel kabul görmüş işaret sisteminin uygulanması uygun olacaktır. Ayrıca, tar icrasında kullanılan birtakım özel alım tekniklerine yönelik işaretlerin metot içerisindeki notalarda yer alması son derece önemlidir. Burada, Fuad Ezimli'nin Tar Mektebi eserinde kullanılan işaretler örnek alınabilir. Ezimli'nin Tar Mektebi'nde kullandığı bu çeşit işaretlerden bazıları şunlardır:

W : Çift teli parmakla aralama.

Λ : Lal parmak. (Mızrap vurmada sol el parmağı ile ses çıkarma tekniği.)



: Hun (hum) verme. (Üst mızrap vurduktan sonra tarın kolunu geriye çekerek sesi uzatma.)



: Hun (hum) verme. (Alt mızrap vurduktan sonra tarın kolunu geriye çekerek sesi uzatma.)

9. Metot, tremolo yapabilmeye hazırlayıcı alıştırmalar ile başlamalıdır. Bu kısım, sırasıyla dörtlük, sekizlik, onaltılık ve otuz ikilik notalar ile önce boş tellerde, daha sonra ise 1. pozisyon perdelerinde üst-alt mızrap çalışmalarına ayrılmalıdır. (Rüstemov'un Tar Mektebi'nin ilgili bölümü bu maksada oldukça uygun hazırlanmıştır.) Tarda tremolo ile çalınması gereken birlik ve ikilik notalarla ilgili etüt ve alıştırmalara ise, öğrencinin bu temel altyapıyı kazanmasından sonra geçilmelidir.
10. Metot, tarın dört parmakla çalınabileceği biçimde, yani kol üzerindeki elin işaret (1.), orta (2.), yüzük (3.) ve serçe (4.) parmaklarının kullanılabileceği şekilde düzenlenmeli, metot içerisindeki parmak numaralarının kullanımında bu duruma dikkat edilmelidir.
11. Metottaki pozisyon yaklaşımında esas olarak Rüstemov'un tar metodundaki anlayışa, yani pozisyonların 1. parmağın do majör dizisinin sesleri üzerindeki konumuna göre değişmesi prensibine bağlı kalınmalı, ancak do majör sesleri dışındaki perdelerin bu pozisyonlar içindeki yeri ve kullanım şekillerine yönelik problemler, konunun detaylı şekilde açıklanması ve örnek ezgiler yardımıyla giderilmelidir.
12. Tarda 1. pozisyon dışındaki pozisyonlar ancak çok küçük aralıklı ezgilerin çalınmasına imkân sağladığından, mevcut metotlarda bu pozisyonlarla ilgili yeterince örnek ezgiye yer verilememiştir. Tar eğitimi için uygulanacak bir metotta bu sorun, bahsi geçen pozisyonlar için birtakım etütler yazılarak veya çeşitli halk ezgilerinden yararlanılarak çözülebilir. Bu konudaki deneyimler, çalgı ile ilgili birtakım bilgi ve becerilerin öğretilmesinde öğrencilerin tanıdığı melodilerden istifade edilmesinin daha faydalı sonuçlar verdiğini göstermiştir. Örneğin, TRT THM repertuarında 173 sıra numarasıyla yer alan "Bilirsen mi Sennen Niye Küsmüşem" isimli Azerbaycan ezgisi, 2. pozisyonda çalınmak için son derece uygundur: (Bk. Şekil C.4).

Görüldüğü gibi, segâh makamı dizisinde yer alan küçük melodiler bu pozisyonda çalınmak için oldukça elverişlidir. Yine TRT repertuarında 1268 sıra numarası ile yer alan "Çemberimde Gül Oya" isimli Çanakkale türküsü de 2. pozisyona örnek ezgi olarak verilebilir: (Bk. Şekil C.5).

Tar algısının 2. pozisyonu, hicaz makamı dizisinde yer alan küçük hacimli ezgilerin alınmasına da imkân vermektedir. TRT THM repertuvarında bulunan 754 sıra numaralı “İnce Giyerim İnce” isimli Tekirdağ türküsü, bu pozisyonda istifade edilebilecek bir eserdir: (Bk. Şekil C.6).

Benzer bir eser örneği ise, “Mayadağ’dan Kalkan Kazlar” isimli Rumeli türküsüdür. Bu eser de, pes taraftaki genişlemesini hesaba katmazsak, tarda 2. pozisyon içerisinde icra edilebilecek örneklerden biridir: (Bk. Şekil C.7).

Tarda 3. pozisyonda çalınması için yazdığımız etüt örneği, içerdieği ton değişimi ve kullanılan seslerin değişkenliği sayesinde ilgili pozisyona ait hemen tüm seslerin kavranılması açısından oldukça yararlı olacaktır: (Bk. Şekil C.8).

“Üsküdar’a Gider İken” isimli İstanbul türküsü, tar çalgısının 4. pozisyonunda çalınabilecek olan ve ülkemizde oldukça yaygın olarak bilinen bir eser örneğidir: (Bk. Şekil C.9).

4. pozisyonda örnek ezgi olarak alınabileceğini düşündüğümüz bir diğer eser ise “Nelbeki” isimli Azerbaycan reks (oyun) havasıdır: (Bk. Şekil C.10).

Çalışmanın eklerinde notasını verdiğimiz etütlerden bir diğer i ise, tar çalgısının 5. pozisyon seslerini her üç tel üzerinde çalıştırmak maksadıyla yazılmıştır: (Bk. Şekil C.11).

Tarda 5. pozisyon, aynen 2. pozisyonda olduğu gibi segâh makamı dizisi üzerindeki küçük hacimli ezgilerin icrası için de müsaittir. Bu nedenle, 2. pozisyonda çalınması önerilen ezgiler 5. pozisyonda da aldırılabilir. “Çemberimde Gül Oya” türküsünün 5. pozisyonda çalınması için yazdığımız mi kararlı notası, bahsedilen durumun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır: (Bk. Şekil C.12).

13. Mevcut tar metotlarında tar çalgısına ait tiz sesleri ihtiva eden pozisyonlar (6, 7, 8 ve 9. pozisyonlar) için ayrı ayrı etüt ve eserlere yer verilmemiş ve ilk beş pozisyonu öğrenmiş bir öğrencinin bu pozisyonları da kolaylıkla algılayıp gerekli uygulamayı yapabileceği varsayılmıştır. Gerçekten de söz konusu pozisyonlar, ses aralıkları ve parmakların konumlandırılması gibi açılardan daha evvelki pozisyonlar ile aynı özelliklere sahiptir. Örneğin tarda 3. pozisyonda çalınan etüt ve eserleri -transpoze yapmak suretiyle- 7.

pozisyonda çalmak mümkündür. Aynı paralellik 4. pozisyon ile 8. pozisyon arasında da kurulabilir. Dolayısıyla, tar öğretmeni gerek gördüğü takdirde daha önce çalışılan etüt ve eserleri tar çalgısının tiz pozisyonlarında uygulatmalıdır. Bu durum, öğrencinin transpoze çalma becerisini kazanmasına da katkıda bulunacaktır. Bunların yanı sıra, bahsi geçen pozisyonlar için ayrı eser ve etütler belirlemek de mümkündür. Mesela, Seid Rüstemoğlu tarafından notaya alınmış olan “Kars” isimli oyun havası, tarda 7. pozisyon kullanılarak icra edilebilecek eserlerden biridir: (Bk. Şekil C.13).

14. Tar çalgısı için hazırlanacak metotta pozisyonların birleşme prensipleri porte üzerinde anlatılmalı ve çeşitli pozisyonların birleşmesiyle çalınan etüt ve eserlere yer verilmelidir. Örneğin, iki oktavlık ses sahası içerisinde yer alan pozisyonların (1-5. pozisyonlar) çeşitli yollarla birleşme şekillerini porte üzerinde şu şekilde göstermek mümkün olabilir: (Bk. Şekil C.14).

Tarda 1. ve 2. pozisyon seslerinin bir arada kullanılmasını gerektiren “Kars Oyun Havası” isimli ezgi, konunun öğrenci tarafından benimsenmesinde etkin bir rol oynayabilir: (Bk. Şekil C.15).

“Sultaniyegâh Oyun Havası” isimli eserden aldığımız bir bölüm, tarda 1. ve 3. pozisyon seslerinin birleşmesi ile çalınabilecek örnekler arasında yer almaktadır: (Bk. Şekil C.16).

Tarda 1, 2 ve 3. pozisyonların bir arada kullanılmasıyla icra edilen “Sinsin” isimli Kayseri ezgisinin tar için uyarladığımız notasından da aynı amaçla istifade etmek mümkündür: (Bk. Şekil C.17).

Tar çalgısı için yazdığımız etütlerden bir diğeri, gerek muhtelif pozisyonlar (1-7. pozisyonlar) arası geçiş şekillerinin çeşitliliği gerek sağ ve sol el uyumunun gelişimine katkıda bulunması açılarından faydalı olabileceğini düşündüğümüz emsallerden biridir: (Bk. Şekil C.18).

15. Hazırlanacak tar metodundaki eser ve etüt seçimi, kişisel zevk ve tercihlere göre değil, öğrencilere belirli bilgi ve becerileri kazandırmak amacına hizmet edecek şekilde yapılmalı, çalınacak ezginin kazandırmayı amaçladığı durum ve dikkat edilmesi gereken noktalar da ayrıca açıklanmalıdır. Eser ve etütlerin sıralanmasında da belirli bir ilkeye -örneğin kolaydan zora prensibine- göre hareket edilmelidir.

16. Mevcut tar metotlarında ileri teknik gerektiren veya bu amaca hizmet edici etüt ve eserlerin sayısının oldukça yetersiz olduğu ve bu metotların daha ziyade başlangıç ve orta seviyedeki öğrencilere hitap ettiği görülmektedir. Bu durum, teknik seviyesi ilerlemiş öğrencilerin -örneğin İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Çalgı Bölümü lisans öğrencilerinin- bahsi geçen metotlardan etkin şekilde faydalanamamaları sonucunu doğurmaktadır. Türkiye’deki tar eğitimini esas alan bir metotta bu eksikliğin giderilmesi son derece önemlidir. Şekil C.19, Şekil C.20, Şekil C.21 ve Şekil C.22’de gösterilen etütler, bu amaçla geliştirilmiş örneklerden birkaçını oluşturmaktadır.

Başka çalgılar için yazılmış ve tara uyarlanabilecek etütlerden de bu maksatla yararlanılabilir. Zeki Atagür tarafından bağlama çalgısı için yazılmış etütlerden biri, konu için iyi bir emsal teşkil edecektir: (Bk. Şekil C.23).

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı öğretim görevlilerinden Kenan Mahmut Durul’un yine bağlama için yazdığı “Zulûl” isimli etüt, tar eser ve etütlerinde çok rastlayamadığımız usul yapısıyla aynı amaca hizmet edebilecek bir örnektir: (Bk. Şekil C.24).

17. Metot içerisinde, Azerbaycan halk müziğine ait çeşitli türlerden (mahnı, reks, renk, derâmed, diringi vs.) örnekler yer almalıdır. Fuad Ezimli’nin yazdığı Tar Mektebi, sahip olduğu tatminkâr eser dağarıyla bu konuda örnek alınabilecek eserlerin başında gelmektedir. Ezimli’nin, kitabındaki halk ezgilerinin bir bölümünü piyano eşlikleri ile vermesi, metodu zenginleştiren unsurlardan biri olmuştur (Ezimli, 2003).

18. Türkiye’deki tar eğitiminde, Azerbaycan bestecileri tarafından tar için yazılmış ve uyarlanmış eserlerden mutlaka istifade edilmelidir. Böylelikle, öğrenci tar edebiyatının klasikleşmiş eserleri ile tanışma imkânı bulabilecek, Azerbaycan bestekârları ve beste janrları hakkında bilgi sahibi olabilecektir. Başlangıç ve orta seviyedeki tar öğrencileri için küçük hacimli eserler tercih edilmelidir. Bunun için, Seid Hacıyev ve Oktay Guliyev tarafından yazılmış olan *Pyesler Mecmüesi* Hacıyev ve Guliyev (1980), Adil Geray Memmedbeyli’nin *Tar ile Fortepiano Üçün Pyesler* ismiyle çeşitli senelerde yayımladığı kitaplar ile Prof. Ramiz Guliyev tarafından kaleme alınan

Azerbaycan Bestekarlarının Pyesleri Guliyev (1985), *Azerbaycan Bestekarlarının Eserleri* Guliyev (1993, 1998, 2003) isimli kitaplarda yer alan eserlerden ve teknik seviyesi ilerlemiş öğrenciler için ise ayrıca sayıları otuzu aşan tar konçertolarından ve büyük hacimli diğer eserlerden de (sonat, sonatina, rondo, fantazy vs.) yararlanılması yerinde olacaktır.

19. Türkiye’de uygulanacak bir tar metodunda ülkemize ait çeşitli müzik türlerinden eserlere de yer verilmesi, gerek öğrencilerin daha fazla uygulama şansı bulabilecekleri gerçeğinden dolayı gerek tarın yalnız Azerbaycan ezgilerinin çalınabileceği bir çalgı olduğu yanlış kanısını değiştirmek ve tar edebiyatına yeni eserler kazandırmak adına son derece büyük bir öneme haizdir. Bunun için seçilecek eserlerin tarın perde sistemine, ses sahasının genişliğine, tını ve çalım özelliklerine uygun olmasına ve öğrenciler için optimum faydayı sağlamasına dikkat edilmelidir. Eklerde notasına yer verdiğimiz “Sultaniyegâh Oyun Havası”, hem lirik bir karaktere sahip olan başlangıç bölümüyle hem de üst düzeyde teknik gerektiren ikinci bölümüyle yukarıda anlatılan özellikleri taşıyan iyi bir örnektir: (Bk. Şekil C.25).

Kevser Hanım’a ait olan “Nihavent Longa” isimli eser, tar öğrencilerinin çeşitli pozisyonlar arası geçişleri uygulayabilmesine, sağ ve sol el koordinasyonunu geliştirebilmesine katkı sağlayacağını düşündüğümüz örneklerdendir: (Bk. Şekil C.26).

Kemani Sebu bestesi olan “Kürdilihiczâk Sırto” da tar icrasında karakteristik olan üçleme mızrabın (santur mızrap) yoğun olarak kullanılmasını gerektiren, teknik katkısı yüksek eserlerden biridir: (Bk. Şekil C.27).

20. Tar eğitiminde, farklı müzik türlerinden -örneğin klasik Batı müziğinden- çeşitli eser örneklerine de yer verilmelidir. Bu durum, öğrencinin tar çalgısının müzikal kapasitesinin farkına varmasını sağlayacağı gibi, kendi çalgısı yoluyla farklı müzik türlerinden eserler ile tanışmasına, çeşitli bestekârlar ve müzik akımları hakkında bilgi edinmesine de katkıda bulunacaktır. (Seid Rüstemov’un Tar Mektebi isimli kitabında 170 sıra numarası ile yer verdiği Çaykovski’ye ait “Kuğu Gölü Balesi” melodisi, 205 sıra numaralı Gounod’nun “Romeo ve Juliet Operası”ndan vals melodisi bu

tür eserlere örnek gösterilebilir.) Klasik Batı müziği bestecilerinden W. A. Mozart'ın "Türk Marşı" olarak da bilinen "Rondo" eseri, V. Monti'nin "Çardaş"ı, J. Brahms'ın "Macar Dansı" gibi yüzlerce eserden Azerbaycan'daki tar eğitiminde bu amaçla yararlanılmakta ve son derece başarılı sonuçlar elde edilmektedir. Biz bu çalışmanın ilgili yerinde, örnek olarak Mozart'ın "Rondo" eserinin tar için uyarlanmış notasına yer veriyoruz: (Bk. Şekil C.28).

21. Türkiye'deki tar eğitiminde yazılı ders materyallerinin yanı sıra, görsel ve işitsel materyallerden (DVD, CD vb.) ve internet vb. elektronik kaynaklardan da istifade edilmesi, daha etkili ve başarılı sonuçlar elde edebilmek adına oldukça yararlı olacaktır. Zira eğitim kurumlarındaki tar ders saatlerinin yetersizliği dikkate alındığında, öğrencilerin ders dışında yapacakları bireysel çalışmalar daha da büyük bir önem kazanmaktadır. Bu çalışmalar esnasında, önceden kaydedilmiş görsel ve işitsel ders vesaitlerinin ve elektronik kaynakların kullanılması, öğrenme sürecini hızlandıracak bir faktördür. Bu sebeple, yazılı materyallerin görsel ve işitsel araçlarla desteklenmesi yerinde olacaktır. Bahsi geçen materyallerden, tar eğitiminde özel bir yeri bulunan ve esas itibariyle şifahi yöntemlere dayanan muğam öğretiminde de yararlanılmalıdır.

KAYNAKLAR

- Abasova, Elmira ve diğ.**, 1996. *Üzeyir Hacıbeyov Ensiklopediyası*, Azərbaycan Neşriyyatı, Bakı.
- Abdulleliyev, Ariz**, 1987. Ehtiyaç Varmı?, *Edebiyyat ve İncesenet* (10.04.1987, No: 15), Bakı.
- Abdulgasımov, Fikret**, 1991. Dahi Bestekar ve Tar, *Kommunist* (22.01.1991), Bakı.
- Abdulgasımov, Vagıf**, 1971. Maraglı Fikirler ve..., *Edebiyyat ve İncesenet* (14.08.1971), Bakı.
- Abdulgasımov, Vagıf**, 1982. Halg Çalgı Aleti-Tar (İlkin Dövrleri), *Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Heberləri Edebiyyat, Dil və İncesenet Seriyası*, No:2, Bakı.
- Abdulgasımov, Vagıf**, 1989. *Azərbaycan Tarı*, Işıq Neşriyyatı, Bakı.
- Abdulgasımov, Vagıf**, 1996. *Azərbaycan Tarı*, (Anadolu Türkçesine aktaran: Salih Turhan), Ankara.
- Abdulgasımov, Vagıf**, 2009. Kişisel görüşme (06.02.2009).
- Abdullayev, Ağaselim**, 2009. Tar Tedrisinin İnkişafında Seid Rüstəmovun Rolü, *Konservatoriya*, No: 1, Bakı.
- Abdullayev, Arif**, 2008. Kişisel görüşme (21.08.2008).
- Abdullayeva, Seadet**, 2002. *Azərbaycan Halg Çalgı Aletləri*, Adiloğlu Neşriyyatı, Bakı.
- Abdullayeva, Seadet**, 2005. Azərbaycan Halg Çalgı Aletlərinin Tarihşünaslığı, *Azərbaycan Medeniyyəti və İnceseneti* (26.08.2005, No: 32), Bakı.
- Akalın, Şükrü Halûk ve diğ.**, 2009a. *Türkçe Sözlük*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Akalın, Şükrü Halûk ve diğ.**, 2009b. *Yazım Kılavuzu*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Algur, Ahmet**, 2002. Tar, Tarın Türk Müziği'ndeki Yeri ve Eğitimi, *Yüksek Lisans Tezi*, KTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.
- Altaylı, Seyfettin**, 1994. *Azərbaycan Türkçesi Sözlüğü*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi*, 1994. İstanbul.
- Aşurbeyov, Ramiz**, 1988. Teklifi Sınagdan Keçirmeden..., *Edebiyyat ve İncesenet* (22.01.1988), Bakı.
- Azərbaycan Halg Mahnıları*, 2005. Cırag, Bakı.

- Babayev, Elhan**, 1996. *Azerbaycan Muğam Destgahlarında Ritmintonasiya Problemleri*, Ergün Neşriyyatı, Bakı.
- Bal, Hüseyin**, 2001. *Bilimsel Araştırma Yöntem ve Teknikleri*, Isparta.
- Bedelbeyli, Efrasiyab**, 1969. *Musigi Lüğeti*, Elm Neşriyyatı, Bakı.
- Berbergil, Necmi**, 2006. Kişisel görüşme (23.05.2006).
- Berbergil, Necmi**, 2008. Kişisel görüşme (05.11.2008).
- Burç, Uğraş Önal**, 2011. Kişisel görüşme (17.04.2011).
- Buyruklar, Tunç**, 2010. Kişisel görüşme (07.10.2010).
- Coşgun, Hasan**, 1993. Son Yüzyılda Mızraplı Halk Çalgıları ile İlgili Çalışmalar, *Yüksek Lisans Tezi*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çalışır, Feridun**, 1996. *Müzik Dili Sözlüğü*, Evrensel Müzikevi Yayınları, Ankara.
- Çamlı, Şahin**, 2007. Kişisel görüşme (26.06.2007).
- Çelik, Aşkın**, 1998. Tar'ın Tarihsel Süreç İçindeki Değişimi ve Gelişimi, *Yüksek Lisans Tezi*, EÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çelik, Aşkın**, 2007. Kişisel görüşme (20.02.2007).
- Çelik, Aşkın**, 2011. Kişisel görüşme (16.04.2011).
- Çıkkılı, Yahya**, 2008. Eğitimle İlgili Temel Kavramlar, *Eğitim Bilimine Giriş* (Ed: Kadir Keskinkılıç), Pagem Akademi, Ankara.
- Ebülğasımov, Fikret**, 1991. Ohu, Tar!, *Garabağ* (01.11.1991), Bakı.
- Ebülğasımov, Fikret**, 2005. Dünya Musigi Senetinden Seçilen Nümunelerin Tarda Seslenme Hüsusiyyetleri, *Azerbaycan Medeniyyeti ve İnceseneti* (28.05.2005, No: 21), Bakı.
- Eker, Turan**, 2001. Tarihi Süreç İçinde Tar'la İlişkili Olan Çalgıların Karşılaştırılması, *Yüksek Lisans Tezi*, AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Eldarova, E.**, 1981. Azerbaycan Aşig Seneti, *Azerbaycan Halg Musikisi*, Elm Neşriyyatı, Bakı.
- Eleskerov, Süleyman ve Abdullayeva Seadet**, 1996. *Azerbaycan Halg Çalgı Aletleri ve Orkestreleşirme*, Maarif Neşriyyatı, Bakı.
- Emirov, Fikret**, 1977. *20 Mahnu (Fortepiano ile Ohumak Üçün)*, Işık Neşriyyatı, Bakı.
- Ergin, Sabahattin**, 1996. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Programı İçin Hazırlanan Müzik Eğitimi Yöntemleri Ders Notları, İstanbul.
- Ezimli, Fuad**, 2003. *Tar Mektebi*, Şirvanneşr, Bakı.
- Ezimli, Fuad**, 2004. *Musigi Aletlerimiz Adları "Ohu, Tar..."*, Tefekkür Neşriyyat Poligrafiya Merkezi, Bakı.
- Ezimli, Fuad**, 2005. Musigi Tarihimizi Yaradanlar, *Azerbaycan Medeniyyeti ve İnceseneti* (18.02.2005, No: 7), Bakı.
- Ezimli, Fuad**, 2008. *Azerbaycan Muğam Mektebi*, R. N. Novruz-94, Bakı.

- Ezimli, Fuad**, 2009a. *Azərbaycan Halq Musiqisinin Gısa Lüğəti*, R. N. Novruz-94, Bakı.
- Ezimli, Fuad**, 2009b. *Tar Üçün Not və Muğam Məktəbi*, R. N. Novruz-94, Bakı.
- Ezimli, Fuad**, 2009c. *Tar Üçün Gamma və Arpeciolar*, R. N. Novruz-94, Bakı.
- Ferecov, Serdar**, 1987. Tar və Onun Tədrişi, *Edebiyyat və İncəsənət* (06.02.1987, No: 6), Bakı.
- Gazimihâl, Mahmut R.**, 1975. *Ülkelerde Kopuz və Tezeneli Sazlarımız*, Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 15, Ankara.
- Gedirov, Halid**, 1971. Tarın Tədrişi Həggında, *Edebiyyat və İncəsənət* (22.05.1971), Bakı.
- Gedirov, Halid**, 1986. Yene Tarın Tədrişi Həggında, *Edebiyyat və İncəsənət* (19.12.1986), Bakı.
- Gedirov, Halid**, 1994. *Tarın Tədrişi Həggında (Metodiki Təkliflər)*, Bakı.
- Guliyev, Malik**, 2009. Sazəndə Sənətinin Instrumental Təşəkkülü, İnkişafı və Spesifikasiyası, *Konservatoriya*, No: 1, Bakı.
- Guliyev, Oktay**, 2009. Kişisel görüşmə (28.01.2009).
- Guliyev, Ramiz**, 1985. *Azərbaycan Bestekarlarının Pyesləri*, Işıq Neşriyyatı, Bakı.
- Guliyev, Ramiz**, 1988. Tarımızın Böyük İslahatçısı, *Edebiyyat və İncəsənət* (13.05.1988, No: 20), Bakı.
- Guliyev, Ramiz**, 1993. *Azərbaycan Bestekarlarının Eserləri*, Bakı.
- Guliyev, Ramiz**, 1998. *Azərbaycan Bestekarlarının Eserləri*, Bakı.
- Guliyev, Ramiz**, 2003. *Azərbaycan Bestekarlarının Eserləri*, Adiloğlu Neşriyyatı, Bakı.
- Guliyev, Ramiz**, 2009. Kişisel görüşmə (23.01.2009).
- Guliyev, Sabir**, 1987. Tarın Açarı və Kökü, *Edebiyyat və İncəsənət* (20.03.1987, No: 12), Bakı.
- Guliyev, Tofiq**, 2000. *Ürək Mahnıları*, Şirvanneşr, Bakı.
- Gurbanov, Babək və İmamverdiyev, İlqar**, 2006. *Fortepiano Müşayiətli Tar Eserləri*, Şirvanneşr, Bakı.
- Günay, Edip və Özdemir, Mehmet Ali**, 2003. *Müzik Öğretimi Teknolojisi ve Materyal Geliştirme*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Gürkan, Kazım**, 2007. Kişisel görüşmə (26.06.2007).
- Gürkan, Kazım**, 2011. Kişisel görüşmə (16.04.2011).
- Hacıbəyov, Üzeyir**, 1985a. *Seçilmiş Eserləri*, Yazıcı, Bakı.
- Hacıbəyov, Üzeyir**, 1985b. *Azərbaycan Halq Musiqisinin Esasları*, Yazıcı, Bakı.
- Hacıyev, Seid və Guliyev, Oktay**, 1980. *Pyeslər Məcmuəsi*, Işıq Neşriyyatı, Bakı.
- Həşimov, Elçin və Əhmədov, Elnur**, 2009. Muğam Üçlüyündə Instrumental Müşayiətin Rolu, *Konservatoriya*, No: 1, Bakı.
- İbrahimov, Umud**, 2009. Kişisel görüşmə (04.02.2009).

- İmanov, Rauf**, 2003. *Uşag Musigi ve İncesenet Mekteblerinin Tar Sınıfı Üçün Program*, Bakı.
- İmrani, R.**, 1976. Uğurlu Sınag, *Edebiyyat ve İncesenet* (10.04.1976), Bakı.
- İslamoğlu, Ahmet Hamdi**, 2003. *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş., İstanbul.
- İsmayılov, M. S.**, 1984. *Azerbaycan Halg Musigisinin Janrları*, Işığ Neşriyyatı, Bakı.
- İsmayılzade, R.**, 1981. *Azerbaycan Halg Mahnıları, Azerbaycan Halg Musikisi*, Elm Neşriyyatı, Bakı.
- İsmayılzade, Rauf**, 1985. *Azerbaycan Musigi Renkleri*, Işığ Neşriyyatı, Bakı.
- Kazımov, Nazim**, 2007. *Seid Rüstemov*, Çaşıoğlu Neşriyyatı, Bakı.
- Kazımov, Nazim**, 2008. *Musigi Kolleci-110*, Nurlan, Bakı.
- Kazımov, Nazim**, 2009. Kişisel görüşme (29.01.2009).
- Kerim, Mecnun**, 2010. *Azerbaycan Müzik Aletleri*, İndigo Basımevi, Bakı.
- Kerimi, Siyavuş**, 2005. *Azerbaycan Halg Mahnıları*, Önder Neşriyyat, Bakı.
- Kerimov, Memmedağa**, 2009. Kişisel görüşme (28.01.2009).
- Keskinkılıç, Güngör**, 2008. *Eğitim Bilimlerinde Yöntem, Eğitim Bilimine Giriş* (Ed: Kadir Keskinkılıç), Pagem Akademi, Ankara.
- Kılıç, Eşref**, 1981. *Halk Eğitiminde Kuram ve Uygulama*, TODAİE Yayınları, Ankara.
- Kıncal, Remzi Y.**, 2006. *Eğitim Bilimine Giriş*, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.
- Koç, Adnan**, 2000. *Bağlama Eğitiminde Görülen Problemler ve Bunların Çözüm Yolları, Sanatta Yeterlik Tezi*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Köktürk, Aytaç**, 2007. Kişisel görüşme (02.03.2007).
- Köktürk, Aytaç**, 2011. Kişisel görüşme (17.04.2011).
- Kurt, İrfan**, 1989. *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Mahmudov, Emin**, 1970. *Dereler (Fortepiano ile Ohumak Üçün Mahnılar)*, Azerbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı.
- Melikov, Nijat**, 1971. *Tar Açarını Deyişmeye Ehtiyaç Yohdur, Edebiyyat ve İncesenet* (11.09.1971), Bakı.
- Memmedeliyev, Vamig**, 2009. Kişisel görüşme (02.02.2009).
- Memmedov, Aslan**, 2005. *Tarın Yaranması ve İnkişafı Barede Yeni Mülahizeler, Azerbaycan Medeniyyeti ve İnceseneti* (18.06.2005, No: 24), Bakı.
- Memmedov, Eflaruz**, 2009. Kişisel görüşme (04.02.2009).
- Memmedov, N.**, 1981. *Azerbaycan Muğamları. Azerbaycan Halg Musikisi*, Elm Neşriyyatı, Bakı.
- Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi*, 1992. İstanbul.
- Mirişli, R.**, ?. *Kamança Mektebi*, Bakı.
- Musazade, Rafig**, 2009. Kişisel görüşme (23.01.2009).

- Musazade, Rafig ve Dadaşov, Fehreddin**, 2004. *Tar, Kamança ve Ganun Üçün Muğam Fenninin Programı*, Bakı.
- Necefzade, Abbasgulu**, 2004. *Azerbaycan Çalgı Aletlerinin İzahlı Lügeti*, Min bir mahnı, Bakı.
- Orhanbeyli, Orhan ve Eliyev, Hüdaverdi**, 1969. Tarda Muğamatın Tedrisi Haggında, *Edebiyyat ve İncesenet* (05.12.1969), Bakı.
- Orhanbeyli, Orhan**, 1971. Umumi Re'ye Gelmek Lazımdır, *Edebiyyat ve İncesenet* (14.08.1971), Bakı.
- Orhanbeyli, Orhan**, 1976. *Tar Tedrisinin Metodikası*, Işığ Neşriyyatı, Bakı.
- Önaldı, Şenel**, 1976. *İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler ve Saz Sınıfları Tar Metodu-1* (Yayımlanmamış), İstanbul.
- Önaldı, Şenel**, 1983. *Türk Musikisinde Kompozisyon-Tahlil ve Makam Nazariyatı* (Yayımlanmamış), İstanbul.
- Önaldı, Şenel**, 1997. *Tar Metodu* (Yayımlanmamış ve tamamlanmamış), İstanbul.
- Önaldı, Şenel**, 2007. Kişisel görüşme (07.09.2007).
- Özcan, Ali Özkan**, 2007. Kişisel görüşme (14.10.2007).
- Özdemir, Mehmet Ali**, Bireysel Çalgı Bağlama Dersinin İçerik ve Uygulama İlişkisi, 9. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu* (15-17 Aralık 2010), İstanbul.
- Özel, Nevciyan Sevindik**, 1989. Segâh Makâmında Tar İçin Taksim Çeşitlemeleri, *Yüksek Lisans Tezi*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztuna, Yılmaz**, 1976. *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Parlak, Erol**, 2000. *Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Parlak, Erol**, (2011). Bağlama (Saz), <<http://www.erolparlak.com.tr/baglama.php>>, son erişim tarihi 15.05.2011.
- Rauf Yekta**, 1912 (Rumi 1328). Kafkasya'da Musiki, *Şehbal*, Sayı: 59, İstanbul.
- Rehmetov, Evez**, 1975. *Azerbaycan Halg Çalgı Aletleri*, Işığ Neşriyyatı, Bakı.
- Rehmetov, Evez**, 1980. *Azerbaycan Halg Çalgı Aletleri ve Onların Orkestrde Yeri*, Işığ Neşriyyatı, Bakı.
- Renkler ve Reksler*, 1961. Azerbaycan Dövlət Musiqi Neşriyyatı, Bakı.
- Rüstemov, Seid**, 1935. *Tar Mektebi*, Azərneşr, Bakı.
- Rüstemov, Seid**, 1950. *Tar Üçün Melodik Etüdler*, Azerbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı.
- Rüstemov, Seid**, 1974. *Tar Mektebi*, Azerbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı.
- Rüstemov, Seid**, 1994. *Tar Mektebi*, Şur Neşriyyatı, Bakı.
- Sabitoğlu, Emin**, ?. *Gözümde Leylisen (Fortepiano ile Ohumak Üçün Mahnılar)*, Bakı.
- Saket, Keivan**, 2005. *Tar ve Setar Eğitiminin Yeni Metodu-1*. Kitap (Farsça), Chang Publication, Tahrán.

Sayan, Erol, 2008. Teori ile Uygulama Arasındaki Farklar ve Bu Konuda Çözüm Önerileri, *İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildirileri Kitabı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul.

Şuşinski, Firidun, 1985. *Azerbaycan Halq Musigicileri*, Yazıcı, Bakı.

Tecimer Kasap, Belir, 2005. Suzuki Okulu Metodu, *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, <<http://web.inonu.edu.tr/~efdergi/dergi/Kasap.htm>>, son erişim tarihi 16.05.2011.

Terzi, Cihangir, 2010. Türk Halk Müziğinde Notasyon Problemleri ve Çözüm Önerileri, *İTÜ TMDK Semineri* (24.03.2010), İstanbul.

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, THM Sözlü Eserler Repertuarı.

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, THM Oyun Havaları Repertuarı.

Tuğlacı, Pars, 1981. *Okyanus Ansiklopedik Sözlük*, Cem Yayınevi, İstanbul.

Tura, Yalçın, 1988. *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Turunç, Ahmet Serhat, 1999. Azerbaycan Halk Müziği Türlerinden Derâmed, Renk ve Diringi (Diringe) Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma, *Yüksek Lisans Tezi*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Türk Ansiklopedisi, 1968. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.

Uçan, Ali, 2005. *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*, Evrensel Müzikevi, Ankara.

Url-1

<http://www.meb.gov.tr/duyurular/duyurular2006/takvim/egitim_sistemi.html>, son erişim tarihi 14.05.2011.

Url-2 <<http://www.edu.gov.az/view.php?lang=az&menu=72&id=302>>, son erişim tarihi 15.05.2011.

Url-3 <<http://mct.gov.az/?/az/culturehistory/706/>>, son erişim tarihi 15.05.2011.

Url-4 <<http://mct.gov.az/?/az/culturehistory/706/227>>, son erişim tarihi 15.05.2011.

Url-5 <<http://www.azstat.org/statinfo/education/az/079.shtml>>, son erişim tarihi 15.05.2011.

Url-6 <<http://www.edu.gov.az/view.php?lang=az&menu=299&id=2033>>, son erişim tarihi 15.05.2011.

Url-7 <<http://www1.gantep.edu.tr/~tmdk/kurumsal.html>>, son erişim tarihi 15.05.2011.

Url-8 <<http://www.dk.sakarya.edu.tr>>, son erişim tarihi 15.05.2011.

Url-9 <<http://www.aku.edu.tr/web/Sayfa.aspx?ID=57JGM25NDAU81832AG101>>, son erişim tarihi 15.05.2011.

Url-10

<[http://www.tmdk.itu.edu.tr/index.php?p=news&area=1&newsid=56&name=erken muzik-egitimi-eme](http://www.tmdk.itu.edu.tr/index.php?p=news&area=1&newsid=56&name=erken_muzik-egitimi-eme)>, son erişim tarihi 15.05.2011.

Yarman, Ozan, 2008. Türk Makam Müziği'nde İcra ile Örtüşen Nazariyat Modeli Arayışı: 34-ton Eşit Taksimât'tan 79'lu Sisteme, Sabit-Perdeli Düzenlerden Bir Yelpaze, *İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildirileri Kitabı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul.

Yavuz, Yılmaz, 2007. Kişisel görüşme (27.06.2007).

Yeni Yol, 1929. (17.01.1929, No: 39), Bakı.

Yurtçu, Cihan, 2006. Bir Performans Aracı Olarak Kaval ve Teknik Gelişimi, *Sanatta Yeterlik Tezi*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Zöhrebov, R., 1981. Azerbaycan Tesnifleri. *Azerbaycan Halq Musikisi*, Elm Neşriyyatı, Bakı.

Zöhrebov, Ramiz, 1986. *Azerbaycan Zerbi Muğamları*, Işığ Neşriyyatı, Bakı.

EKLER

EK A.1 : Rauf Yekta Bey'in 1912 yılında Şehbal dergisinde yayımlanan "Kafkasya'da Musiki" isimli makalesi.

EK A.2 : Meşedi Cemil Emirov'un İstanbul seyahatinin tarihi konusunda açıklama.

EK B.1 : TRT THM repertuvarında yer alan bazı Azerbaycan eserlerinin çeşitli kaynaklarda yayımlanmış notaları.

EK C.1 : Tarın ve mızrabın düzgün tutuluşu.

EK C.2 : Tarda çeşitli pozisyonlarda uygulanacak eser ve etütler.

EK C.3 : Tarda çeşitli pozisyonların birleşmesiyle uygulanacak eser ve etütler.

EK C.4 : Tarda ileri tekniğe yönelik çeşitli etüt örnekleri.

EK C.5 : Tar için Türk müziği repertuvarından uyarlanmış çeşitli eser örnekleri.

EK C.6 : Tar için klasik Batı müziği repertuvarından uyarlanmış eser örneği: Rondo.

EK D.1 : A. Serhat Turunç'un EK C'deki notaları tar ile seslendirme görüntülerinin yer aldığı bir adet DVD.

EK E.1 : Lügatçe.

شبال

صفحه ۲۱۰ ۲۰۴

۵۹ - عدد

یادگار برافندی دسی ایله تألیفات موسیقی‌سندن قافقاسیاده اگ زیاده اشتیاق ایش اولان «هرانی» نام اثرینک نوطی شبالک بونسخه‌سته درج ایدیشدر. بونسخه‌کار خلوق ایله بالدهفات وقوع بولان ملاقاتزده قافقاس-موسیقیسی نوزدرینه بر جوق نوطلر آتش ایدک؛ کوجک بر متنوغرافی موزیکال تجربه‌سی بائیش اولیق فکرلیه بو مقاله‌میزی ده میر حترمدن آلدیغز معلوماتک بروجه آتی نقل واتیانه تخصیص ایدیوروز.

بوندن بر عصر مقدمه قدر قافقاسیاده موسیقی یک ابتدائی رحالده ایکن شیرازدن «تار» نام آلت موسیقی چلقده ماهر «علی شیرازی» اسنده برساننده «قره باغ» شهرینه کله‌رک اشته‌کار شهر آقا علی اسفر «قره باغی» ایله مشترکاً قافقاس قطعه‌سنده قنبر و تعمیم موسیقی چالیشملر؛ بو ایکن ذاتک جمله صادق، زینل، کریم اسنده توج مقدر «تارزن» به‌تیشش. صادق شهرت موسیقیسی بون قافقاسیاده شایعدر. تارزنلکده‌کی اقتدار داهایه‌سی مثل سائر حکمه‌کن بونستاد نی‌نظیر ایله کریم اون بش سه مقدم یکدیگری متعاقباً وفات ایشلر ایسه‌ده زینل هنوز حیانددر.

علی شیرازینک ایراندن کتیردیکی تارک بالکر بش تلی وار ایکن صادق اون سکر تالی بر تار ایجاد ایدرک حیاندده هب اونکله ترنماز اولش؛ مع‌هذا شیمدیکی تارلرده سکه چیل امیروف بکک «ئالده طوئدی» تار بوجسنددر. یالکر اون توج تل موجوددر. برده ایران‌سازندلری تاری، بزم طنبوریلریز کی، قوجاقلریه آلدقیری حالده قافقاسیلر کوجکسری حذانه قالدیرمقدده. درلرکه بوده صادق اثر احدایددر.

قافقاس موسیقیسک منبع انشاری اولیق اعتباریله برامتاز تاریخیسی اولان قره‌باغ شهری بوکونده عین امتیازی محافظه ایتکده و بون قافقاس خطله موسیقی اورادن پایلمقدده. قره باغلی «جبار قار یاغدی» یوف «نمده‌کی خواننده» شهر وسعت صدا و لطافت اداسیله عموم قافقاسیلرک محبب قلونی اولدقندن باشقا روسلر آراسنده بیله فوق‌العاده‌ریسه مالک بولونقدده. غراموفون قومانیسی بونسخه‌کار نی‌عبدیک تعقیباتی ضبط ایلدیک ایچون نقد‌خاطری صاییلر فداکارلر اختیار ایشدر.

تارزن صادقدن سوکرا قافقاسیاده حاجی‌حوس، مه‌هد عیسی، یوسف، حسنجه، دلی اسماعیل، هاشم، نبدیل باغی اسنده‌کی خواننده‌لرده اشتیاق ایشملر ایسه‌ده بونلرک بونلرک هیچ بری صادق درجه‌سه وازاماملر در.

قافقاسیلرک اگ مقدر خواننده‌لری اسلاملر آراسندن ظهور ایتکده‌ده؛ مع‌مافه ارمیلردن ده استاد سازندلر موجوددرکه تارزن «لازیر» ایله «کیرقور» و «آرسین» بوجله‌دندلر. کوجیلردن بعض مقدر خواننده و سازنده موجود ایسه‌ده اهمیتلری درجه‌تانه‌ده‌ده. چرکس موسیقیسی اینه یک غرب برطوری حائر اولدینی جهته یالکر چرکسلر طرفدن تلذذه استیاقی قابل اوقفده ایش.

قافقاس ساز طاقیری، بری‌خواننده، ایکسی سازنده، بری‌ده «نقاره‌زن» اولارق درت کیشیدن مرکبدر. خوانندکنک «ئالده قافقاسیلرک» «قوال» نسیمه ایندکاری «دف» بولونور؛ نقاره‌زن یالکر اصول اوور و تفتی اشتراک ایچر. سازنده‌لرک بری «تار»، دیکری‌ده بزم بوراده «دب» دیدیگیز آله مشابه اولوب اوراده «کاججه» نامی ویریلن آتی تالی برسانی جالار.

قافقاس موسیقیسی باشلیجه «اون ایکی» مقام نوزدرینه مؤسس بولونقدده و بو مقاملر راست، چارگاه، سگاه، ماهور، هایون، دوگاه، شور، ماهور هندی، بیاتی شیراز، نوا، بیاتی قاجار و شوستر ناملریله یاد ایتلکده‌ده.

قافقاسیاده موسیقی

ترکار، عربیلر، عجمیلرله هندیلرلر کی طرز تلجیلری غرب موسیقیسک قواعد متخذه معلومه‌سته توافق ایچین اقوامک ترنمانه فرانسزل طرفندن Musiques exotiques یعنی «اجنی موسیقیلر» نامی ویریلکده‌ده. باقین زمانلره قدر غرب علمای موسیقیسی عندنده بوالحان اجنیه جدی صورتده نظر تدقیقه آلینامقدده ایکن سوک سنلرده الحان مذکورلک حائر اولدینی اهمیت وقیمتی قدر ایدن ذواتک جوتالغه باشلادینی مع‌المنویه کورولور.

فرانسه‌ده بویادکی قیامات واقعه‌سیله تیز ایش «ژولیین ترسو» کی مدقین طرفندن میدانه قوتولان حقایق، «تعریف‌الاقوام» علمی نقطه نظرندن آریجه جالب دقت مباحثی احتوا ایتکله برار Ethnographie musicale نامی آلتده «متنوغرافیا» علمک مهم رشعه‌نی تشکیل ایدن بومایندن موسیقی اربانجه داهای زیاده استفاده اولونقدده.

تاسف اولونورکه محافل مطبوعاتزده شمدی‌یه قدر «متنوغرافی موزیکال» شعبه‌سه عائد اولایله‌جک بر مقاله اولسون کورولمده‌کی کی موسیقی شناسلر یزدده بو زمینه‌ده اجرای تتبع کفری هنوز اویانامامشدر. دوشونوله‌جک اولورسه ممالک عتانیه بو اعتبارله نه قدر واسع بر ساحة تبعدر! بز ترکار کندی موسیقیمزک ماهیت و خصوصیات ییلوروز فرض ایدیلک بیله عرب، آرتاورد، لاز، کرد، روم، ارمنی، بلغار، موسی، قطی کی عناصر مختلفلک الوان ملیسی قابل انکار اولایان ترنملرله بر موسیقی «متنوغرافی» نظریه تحقیق و تعمیق ایدیلک نه بی‌پایان مباحث موسیقی وارد! حال بوکه بز بوزمینه‌ده معناد اولان عطا‌تیزی کوسرتمکدن باشقارشی پایلامبوروز.

ملکتمزده صرف کیف و نشئه‌لک نامینه خدمت ایدن غراموفون بلاقلردن آوروپاده بویکی قیامات اویانک ایندکاری استفاده علمی بزم ایچون شالیان عبرتدر. سکر اون سنه مقدمه ایدی که H. Pernot اسنده بر فرانسز عالی ساقیز آطه‌سه برسیاحت قیه اجرا ایش و بو آطه‌ده تفتی ایدیلان لطیف شریقلردن اون ییدیسی فونوغرافیه ضبط ایدرک ۱۹۰۳ سنه‌سده یارسده نوطه‌لریله برابر نشر ایتدیرمشدی. کدک غریب‌لک اگ زیاده انظار تحسینی جلب ایدن ایران، هندستان، چین، ژاپون کی ممالکک شریقلری ده انگلیزو آلمان موسیقی شناسلری طرفدن غراموفونله ضبط اولونارق ایجاب ایدن ایضاحات و ملاحظات نظریه‌لک علاوه‌سیله نوطه‌لری موقع استفاده‌یه قوتولشدر.

بوجله‌دن اولیق نوزده فرانسز علمای موسیقیسندن متوفی موسیو بی‌راوبری طرفندن ۱۹۰۵ سنه‌سده یارسده نشر ایدیلان بر اثرده (۱) آسیا قطعه‌سنده و بالخاصه ترکستان و بخارا طرفلرله متمکن اقوام ترکیدن «تاجیک» لرک عادات موسیقیلری حقیقه برطاق معلومات مفیده ویریلدیکی ائاده قریب وقران تاتار-لرینک موسیقیسندنده بلناسیه بحث ایدیلکده‌مایدی. بو اثری اوقودقندن سوکرا اوراندرده موسیقی قنک و علی‌الحسوس بر جوق مدایجی ایشتدیکم قافقاسیا موسیقیسک نه‌حاله بولوندینه دائر بعض معلومات استحصالی آرزوسه دوشمش ایدم؛ نه‌چاره‌که فقدان واسطه اووقندن بری بوانیمه‌مک حصوله مانع اولمش ایدی.

شکر اولونورکه قافقاسیلرک اگ معروف بر صنعتکار موسیقیسی اولوب نوطه نوکره‌مک و عتانی موسیقیسی تتبع ایتک مقصد ترقی‌رورانه‌سیله مسقط رأسی بولونان «کنجه» شهرندن درسمادته کله‌رک اخیراً ملکتته عودت ایدن چیل امیروف یک ایله حصوله کلان معارفه صمیمیه، او دیارک موسیقیسی حقیقه قیمتدار برخیل معلومات ئالده ایتکله‌مزه سبب اولدی. میر حترمک محرد ناچزه

(۱) Notes Sur quelques habitudes musicales chez les Tadjiks.



بوصفله‌کی مقاله‌ده درودع بیت اولان قافقاسیلرک موسیقیشناسی مجمل انقیری

Şekil A.1 : Rauf Yekta Bey'in Şehbal dergisinde yayımlanan "Kafkasya'da Musiki" isimli makalesi (sayfa 210).

شېبال

205

نصفه ۲۱۱

کچه پالکتر قاقاسیان دگ، دوسه تک اڅ اوزاق
مخارندن دوسه موسیق شاسلری کلرک بوتارنجیدی
آلبشلاق خصوصند قاقاسیانلرمانترک ایشلردر.
« لیل و مجنون » اوپه راستک اڅ زیاده خوشه
کیدن پارچه سی، جنونک طاقله دوشمسی تودرینه
اوغلی آلوب خانه بدره کتیرمک مقصدله طاقله ده
کرده ایلک جنونه تصادف ایدن بدیزله او انشاده
اوراده بولونان عرب حکیملری آراسته جریان
ایدن علوره درکه «ماهور» مقامک کوزل برنونه سی
اولان بویارچه قراموفون بالاقری واسطه سیله رومیک
هان هر طرفه پایلمش، قاقاسیاده روس عسکری
بالدرلرینک دفتر ترنانه ری داخل اولمشدر. بوشهور
پارچه تک کفتسی بروجیه آتیدر:

عرب حکیملری — سوری، زکریا، عرب بو جوان کائن شته
بلکه یزه، یوردی دوشی قاپولا (۱۱) کتی
برده دتیا کورمش ائقی خستاره دربان ایدمش
انسان ایشله کلای ییلمک کتی
مخولک دوشی — ایلانه بندلری بوج فرزندم
عشقدر بولک دوشی آلوب ب، ایلانه خاتق
ایلی بورد خاتق هر طرفه کتیدم، سوله دم
درد عتله علاج ایستدم ییلمک جرمه
دردا ویردیلر کلر ایدمش
عرب حکیملری — ای یز بولک درزیه علاج ریجانی ودر
کدویه آراسته جری کورده، ییلمک دردن
اولاراد، سجده قلسون کتیدم اوزق
دن بوز طوت درک ایلله
ایل کلدن منازک ایلله بر علاج

جبل امیروف یک درسه ایدن مفارقی انشاده
ملکته عودتی معاقب قاقاسیانک اڅ کوزل شریقی
نوطه یه آلوب زه کوزدورجکی وعد ایش ایدی؟
مهرخترم وعدنی انجیز ایتدیک حالده « شبال » ک
نحائی بو نوطه لره مکس اولاجق و بوسورکله اودیازک
زه یکده بیانچی کهن موسیقسی حقدله قازلر تیزه
دها محلی بر فکر اعطانه غیرت ایدله جکدر.

مرف بکتا

(۱۱) « بولتا » معناسیله

« عزال » مقاملری تکایر، بولرک هر برندن لاقل بر
« دنک » ایلله بر « نصف » ترشی ایجاب ایدر.
« بیانی شیراز » فصلک یز لکده، نقطه متباسی اولان
« عزال » مقامه واسل اولونجه یته صراسیه عتی
مقامله یکان یکان دوشمک شرطیه « مایه بیانی
شیراز » عودت اولوناق سوک فراز و بریلر.

تفصیلات واقعه دن آتلاشیدینه کورده « قاقاسیا
موسیق شاسلری زده بعضی طرق صوفیه مقابله لری
انشاسده « ذا کرلرک » برده قالدیریق و ایندیرمک
دیدکاری اصولی اعقب ایتکده درلر. جبل امیروف
یک محرد عاجزه بولک کوچک بر نونه سی اجرا
ایتدی. فی الحقیقه فصلک مدت دوشی هر حالده شایان
استکار اوقله برابر زرم ساعت لره سورده یکان یکان
فصللری ترکی جان سیقیدینه عیل و برده مکده در «
چونکه ایکده برده ده کیشن مقامات فرجه سامعینی
آلاید ایدرک کین زمانی اوقدر حس ایتدیرمه بور.

قاقاسیاده قلاشیق موسیق مختصر آصور ایتدیکمز
خالده اولوب برلی موسیق شاسلری مع التأسف معلومات
نظریه نامه یک آرتی ییلمکده وحشی کتایت موسیقی
قوانعندن ییله فی خیر بولونمده درلر. جبل امیروف
یک شایان تقدیر بر فکر ترقی برستی ایلله درسه ایدن قدر
شد رحل ایدرک نوطه یی لایقله نوکرده ش و عثمانی
موسیقینه اجرای تبعات ایلله توزیع معلومات ایش
اولدیندن وطنداشلری آراسته مکنته سی تعمیمه
چالیشانی شهبه سزدر.

قاقاسیالیر تزدنده اڅ زیاده تلاشیق موسیق یه
رغبت ایدیلدیک مسالم اوانله برابر سوک سنه لره
تقلیس موسیق شاسلرندن اسی خاطر یزده قالمایان
بر ذات طرقدن یسته لیش اولان « لیل و مجنون »
اوپه راسی ده جدی وصیحی آتیشلره مظهر اولمشدر.
تقلیسک بیوک اوپه را تیاروسده بولویون و بریلدیک

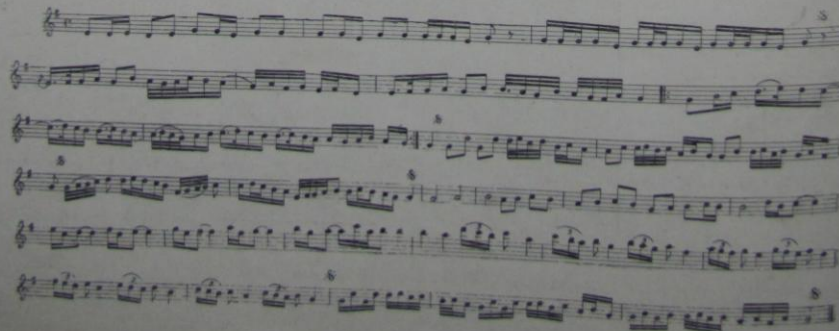
مع هذا یو اساسی مقاماته باقارک یونلرک
مدولرینکده موسیق غنائیده عین اسله مسی شکل
طریقه مشابه اولدییقی ظن ایتیملیدر. یونلر قفقاس
موسیقینه بر طرز اساسی به علم اولمش اسامیدن
عبارتد که هریری تختده متعدد ایلان فرجه یی شتملدر.
قازلر تیزه بولون ایلک مقام اساسیدن هر برینک درجه
موسیقی حقدله بر فکر اعلالی و برمش اولقی تودره
قاقاسیاده بر فصل موسیقیک صورت اجرایی
تعریف و ابضاح ایدم جکر.

فرس ایدمک بر سراز طاقی « بیانی شیراز »
مقامده اولان بر فصل ترتم ایدمک « قاقاسیالیرک
اڅ زیاده سودکاری و بنا علیه « عروس موسیق »
نسبه ایتدکاری بوفصلک حقیله اجرایی ایلک ساعت
قدر امتداد ایدمیلر. فصلک مدتی « مایه بیانی شیراز »
دیلل طرز ترتمدرک « یکاه » نغمه سی تودرند زرم
« و حفره » مقامی آتدیر بر سورنده تقسیم اولاننده
کرچکدن عبارتدر. بعده یته عین اداده « دوکاه »
نغمه سی آتلا قاز « شیران » دیدکاری طرز کیلرک
بوده زرم « عراق » نوسنده « سکاه » دیسه ییله جکمز
بر شیدر. « شیران » ی متعاقب « نوا » نغمه سی
صیجرامق صودتیه اصل « بیانی شیراز » انتقال
وقوع بولور « بومقام زرم » غریب هجاز « نامی
ورده ییله جکمز بر رقصاز حزقی حازدر. مع مافیه
بولرک هر بری لاقل بر چاریک ساعت قدر سوردر.
آرتیق بورادن اعتبار اصولی پارچه لر باشلار. اول
امرد « دنک » دیلن بروج آرا نغمه لری چالیناق
هر رکندن سوکرا بر « نصف » یعنی « شرقی »
اوقونور. « بیانی شیراز » دن سوکرا نوبت ترتم
زرم « حسینی » مزدن بشقه بر نی اولمایان « بیانی
کرده » مقامه واونی متعاقب « کردتیه » برده سی
تودرند خصوصی بر طوره مالک اولان « قطار »
وداها سوکرا « غیر » تودرند تمید نغمات ایدن

هراتی

قاقاسیای مجمل افسرینک

(بر صیفه یی مقابله شایان دقت تفصیلاتی و ازار)



Şekil A.1 (devam) : Rauf Yekta Bey'in Şehbal dergisinde yayımlanan
"Kafkasya'da Musiki" isimli makalesi (sayfa 211).

EK A.2

Meşedi Cemil Emirov'un İstanbul seyahatinin hangi tarihler arasında gerçekleştiği konusunda çeşitli kaynaklarda farklı bilgiler verilmektedir. Efrasiyab Bedelbeyli, Musigi Lüğeti isimli eserinde bu konuda 1909-1910 yıllarını vermektedir (Bedelbeyli, 1969: 185). Vagıf Abdulgasımov da Azerbaycan Tarı isimli kitabında, Bedelbeyli'ye dayanarak bu seyahatin 1909-1910 yıllarında yaşandığını yazmıştır (Abdulgasımov, 1989: 24). Buna karşılık Firidun Şuşinski, Azerbaycan Halg Musigicileri adlı eserinde Emirov'un İstanbul'a 1911 yılında geldiğini ve 1913 yılında döndüğünü belirtmektedir (Şuşinski, 1985: 225-227). Rauf Yekta Bey'in "Kafkasya'da Musiki" isimli makalesi, Şehbal dergisinin 28 Ağustos 1912 (Rumi 15 Ağustos 1328) tarihli sayısında yayımlanmıştır. Rauf Yekta Bey'in makalede yer verdiği "ahiren memleketine avdet eden" ifadesinden, Meşedi Cemil Emirov'un makale yayımlanmadan kısa süre önce memleketine döndüğü anlaşılmaktadır. Bu durumda Emirov'un ülkesine 1913 yılında dönmüş olduğu bilgisinin yanlış olduğu ortaya çıkmaktadır. Rauf Yekta Bey'in Emirov'dan aldığı bilgilerle hazırladığı bu makaleyi, Emirov memleketine döndükten iki yıl sonra yazmış olması ise zayıf bir ihtimal olduğundan Bedelbeyli'nin verdiği tarihlere de (1909-1910) şüpheyile yaklaşmak gerekir. Nitekim Firidun Şuşinski, kitabında, Emirov'un 1909 yılında Gence'de çekilmiş bir fotoğrafına yer vermiş ve ayrıca 1910'un ilk aylarında ise bir grup musikici ile Riga şehrinde bulunduğunu belirtmiştir. (Şuşinski, 1985: 225). Eldeki bu bilgiler değerlendirildiğinde, Emirov'un İstanbul'a 1910 yılı sonları veya Şuşinski'nin yazdığı gibi 1911 yılında geldiği ve 1912 yılı ortalarında ise geri döndüğü ihtimali oldukça kuvvetlidir.

EK B.1

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1332
İNCELEME TARİHİ 25_5_1977

YÖRESİ
AZERİ AĞZI
KİMDEN ALINDIĞI
İBRAHİM YILDIRIM Arşivinden
SÜRESİ : 100

ÇAY

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ
-1967-

NOTAYA ALAN
ATEŞ KÖYOĞLU

Kİ MİN AĞ RI YIR CA Nİ
OK ŞA YIP TI MER CA Nİ
HER BİR DER DİN DER MA Nİ
ÇA YI ÇA YI ÇA ... Y HER BİR DER DİN DER MA Nİ
ÇA YI ÇA YI ÇA ... Y AR MU DU İS Tİ KAN DA
ÇA ... Y Ü RE Gİ MİZ YA NAN DA
ÇA ... Y A RAN LI SAN DAĞ LI SAN
ÇA YI ÇA YI ÇA ... Y E TİR Lİ SAN DAĞ LI SAN
ÇA YI ÇA YI ÇA ... Y

Şekil B.1 : “Çay” isimli eserin TRT THM repertuarında yer alan notası
(1. sayfa).

Ч А Ј
(«Азәрбајҹан чајы» кино-филминдән)

Сөзләри Зейнал Чаббарзадәһиндир

Allegro

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 6/8 time, key of D major. The tempo is marked 'Allegro'. The piano part consists of two staves. The first system of the piano part has a forte (f) dynamic in the right hand and a piano (p) dynamic in the left hand. The second system has a forte (f) dynamic in both hands. The vocal melody is written on a single staff, starting with a piano (p) dynamic. The lyrics are in Azerbaijani: 'Ки-мин ағ-ры-ыр ча-ны' (Ki-min ağ-ry-yr çä-nı) and 'бол чај ич-син мәр-ча-ны,' (bol çaj iç-sin măr-çä-nı,). The piano part continues with a piano (p) dynamic in the left hand and a forte (f) dynamic in the right hand. The score ends with a double bar line.

Şekil B.2 : “Çay” isimli eserin, bestekârı Emin Sabitoğlu tarafından yazılmış orijinal notası (1. sayfa).

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 2914
İNCELEME TARİHİ: 3.2.1987

DERLEYEN
IŞIK BAŞEL

YÖRESİ
AZERBAIJAN
KİMDEN ALINDIĞI
İSLAM RIZAEE
SÜRESİ: 32

BU KALBİMİN SEVİNCİ SENİN
YADİĞÂRINDIR

DERLEME TARİHİ
4.12.1986

NOTAYA ALAN
IŞIK BAŞEL

BU KAL Bİ MİN SE VİN Cİ
FER HAT OL SAY DI ME GE

SE NİN YA Dİ GA RİN
KA YA LA RI YA RAR

YU HU MU KA ÇI RAN DA
MEC NUN OL SAY DI ME GE

SE NİN İN Tİ ZA RİN
BİR FER YAT KO PA RİR

SEN DER DİM DEN HA BER SİZ
DE DİM SE Vİ REM SE Nİ

Şekil B.3 : “İnsaf da Yahşı Şeydir” isimli eserin TRT THM repertuarında yer alan notası (1. sayfa).

ИНСАФ ДА ЈАХШЫ ШЕЈДИР

Сөзләри РӘСУЛ РЗАНЫНДЫР



Şekil B.4 : “İnsaf da Yahşı Şeydir” isimli eserin, bestekârı Emin Sabitoğlu tarafından yazılmış orijinal notası (1. sayfa).

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 2741
İNCELEME TARİHİ: 31.10.1985

YÖRESİ
AZERBAIJAN
KİMDEN ALINDIĞI
HÜSEYİN MURATOĞLU
SÜRESİ : 80

DERLEYEN
SAMİ YILMAZTÜRK

DERLEME TARİHİ
22.4.1984

BAYRAM GELİP ELİME ELİMİZE

NOTAYA ALAN
ERKAN SÜRME

BAY RAM GE LİP E Lİ ME

E Lİ Mİ ZE NA ME DÜ ŞÜP Dİ Lİ ME

Dİ Lİ Mİ ZE Dİ Lİ Mİ ZE

GÖY NÜM GÜ LÜ R E LİM GÜ LÜ R GÜ LÜR GÖ ZEL Cİ VAN

ÇA LAR TA RI ÇA LAR SA Zİ GÜ LÜR EL LER GÜ LÜ

GÖY NÜM GÜ LÜ R E LİM GÜ LÜ R GÜ LÜR GÖ ZEL Cİ VAN

Şekil B.5 : “Gülür Eller” isimli eserin TRT THM repertuarında yer alan notası (1. sayfa).

ЖҮЛҮР ЕЛЛӘР

ПРАЗДНИЧНАЯ ПЕСНЯ

Сөзләри Тејмур Елчининдир
Слова Теймура Эльчина
Русский текст Сиявуша Мамедзаде

Allegretto grazioso

8

Ф.НО

ff

Охумаг *mf* Голос

1. Бај-рам кә_либ е_ли_мә,
1. Празд_ник нас_тал. Пой, иг_рай!

f *mp*

Şekil B.6 : “Gülür Eller” isimli eserin, bestekârı Fikret Emirov tarafından yazılmış orijinal notası (1. sayfa).

YÖRE
AZERBAJCAN
KAYNAK KİŞİ
İSLAM RIZAYEV

GAŞ GABAĞIN YERLE GEDİR

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
MURAT AKÇAY
İMRAN KOÇ

SÜRE :

(SAZ) tr

GAŞ GA BA ĞIN

YER LE GE DİR DE GÖ RÜM NEY LE Mİ ŞEM Ü RE ĞİM

GÜP GÜP E DİR DE GÖ RÜM NEY LE Mİ ŞEM BİR BE NE BAH

NA ZEY LE ME (SAZ) BİR BE NE BAH

NA ZEY LE ME NA ZEY LE ME NA ZEY LE ME (SAZ)

Şekil B.7 : “Neylemişem” isimli eserin TRT THM repertuarında yer alan notası
(1. sayfa).

НЕЈЛӘМИШӘМ

В ЧЕМ ВИНОВАТ

Сөзләри Тејмур Елчининдир
Слова Теймура Эльчина
Перевод Сиявуша Мамедзаде

Allegretto grazioso

Ф-но

mf. cresc.

Охумаг. Голос

1. Гаш — га — ба — ғын јер — лә ке — дир,
1. Бро — ви кру — ты, сер — дишь — ся ты...

ff *tr*

Şekil B.8 : “Neylemişem” isimli eserin, bestekârı Fikret Emirov tarafından yazılmış orijinal notası (1. sayfa).

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 1493
İNCELEME TARİHİ : 15.2.1978

YÖRESİ
AZERİ

KİMDEN ALINDIĞI
HUSENG AZEROĞLU

SÜRESİ :
126

DERLEYEN
ŞENEL ÖNALDI

DERLEME TARİHİ
10.8.1976

NOTAYA ALAN
ŞENEL ÖNALDI

GARA GÖZÜN AY BADAM

GA RA GÖZ ZÜ NAY BA DAM O DE Dİ
SE NE GUR BA NAY HA Cİ " " "

YO H YO H YO H YO H ME NE GEL
" " " " HA Cİ YA

Sİ NAH GA DAN O DE Dİ YO H YO H YO H
R MUH TA Cİ " " " " " "

YO H DE Dİ MİN SA FEY LE DE Dİ GÜ
" " DE Dİ MAY GI Z DA YAN DE Dİ OL

LE GÜ LE SEN DE N YA ROL MAZ ME NE
SU N HE YAN " " " " " "

DÜZ DO LA N DÜ ZO TU R AY Kİ Şİ YA ŞÖ ZÜ N
" " " " " " " " " " "

Dİ YE SE N YET Mİ Şİ AĞ ZİN DA YO H DUR
" " " " " " " " " "

Şekil B.9 : “Yoh, Yoh, Yoh” isimli eserin TRT THM repertuvarında yer alan notası (1. sayfa).

YOX,YOX,YOX...

Sözləri Z.CABBARZADƏNİN

Tez-tez

1.Qa-ra gö-zün ba-dam?

O de-di: yox, yox, yox, yox. Me-nə gel-

Şekil B.10 : “Yoh, Yoh, Yoh” isimli eserin, bestekârı Tofiq Guliyev tarafından yazılmış orijinal notası (1. sayfa).

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 2431
İNCELEME TARİHİ: 2.2.1984

DERLEYEN
MEHMET ÖZBEK

YÖRESİ
AZERBEYCAN
KİMDEN ALINDIĞI
KAZIM ESKİRİZ

DERLEME TARİHİ
13.6.1980

NOTAYA ALAN
MEHMET ÖZBEK

GARA GİLE

SÜRESİ:

$\text{♩} = 48$

GE-L Mİ SE-M O TA Gİ NA
E Lİ Mİ-N DAĞ LA Rİ

O YA DAM SE Nİ GA RA Gİ LE
DO LA BE DO LAM

O YA DAM SE Nİ
DO LAM BE DO LAM

NE GÖ ZE HA L GEY LE Yİ P
E GER ME Nİ Nİ SEV Mİ ŞEN

YA RA DAN SE Nİ GA RA Gİ LE
GE TAY Rİ DO LAN

YA RA DAN SE Nİ
GET AY Rİ DOL LAN

GÖ TÜRÜ GA ÇI RA CA GA M
NE ME NE GİZ GE HET Tİ

A RA DAN SE Nİ GA RA Gİ LE
NE SE NE OĞ LAN

A RA DAN SE Nİ
NE SE NE OĞ LAN

A GA CQ LA Y Dİ M
Kİ ZİL GU LES Tİ

Şekil B.11 : “Gara Gile” isimli mahnının TRT THM repertuarında yer alan notası, sayfa 1.

GARA GİLE
(Sayfa 2)



YOL DA DU RA — V DI M
SEB RI MI KES — Y TJ — M

SEN GE LEN YO LA GA RA Gİ LE
SİL GO ZUN YA ŞIN

KÖL GE SA LA — Y DI M
AĞ LA MA BES — Y TJ — M

SEN GE LEN YO LA GA RA Gİ LE
SİL GO ZUN YA ŞIN

KÖL GE SA LA — Y DI M
AĞ LA MA BES — Y TJ — M

— 1 —
GELMİŞEM OTAĞINA OYADAM SENİ
NE GÖZEL HALK ELEYİP YARADAN SENİ
GÖTÜRÜP GAÇIRACAĞAM ARADAN SENİ
AĞAC OLAYDIM
YOLDA DURAYDIM
SEN GELEN YOLA GARA GİLE
KÖLGE SALAYDIM

— 2 —
ELİMİN DAĞLARI DOLAM BE DOLAM
EĞER MENİ SEVMİŞEN GET AYRI DOLAN
NE MENE GİZ GAHETİ NE SENE OĞLAN
KIZIL GÜL ESTİ SEBRİMİ KESTİ
SİL GÖZÜN YAŞIN GARA GİLE
AGLAMA BESTİ.

HALK ELEMEN : YARATMAK
GAHET : BUUNMAZ
BES : YETER
OYADAM : UYANDIRAYIM
DOLAM BE DOLAM : DOLAM DOLAM

Şekil B.11 (devam) : “Gara Gile” isimli mahnının TRT THM repertuvarında yer alan notası, sayfa 2.

QARA GİLƏ

Andante

1. Gəl - mi - şəm o - ta - ğı - na o - ya - dam sə -
Nə gö - zəl xəlq ey - lə - miş ya - ra - dan sə -

-ni, Qa - ra gi - lə, o - ya - dam sə - ni,
-ni, Qa - ra gi - lə, ya - ra - dan sə - ni.

Gö - tü - rüb mən qa - ça - ram a - ra - dan sə -

-ni, Qa - ra gi - lə, a - ra - dan sə - ni.

Qı - zıl - gül əs - di, səb - ri - mi kəs -

-di. Sil gö - zün ya - şın, qa - ra gi - lə,

Ağ - la - ma bəs - di. 1. tr 2. :// - di.

Şekil B.12 : “Gara Gile” isimli mahnının Azərbaycan Halg Mahnıları (Siyavuş Kerimi) kitabında yer alan notası.

Gəlmişəm otağına oyadam səni,
Qara gilə, oyadam səni.
Nə gözəl xəlv eyləmiş yaradan səni,
Qara gilə, yaradan səni,
Götürüb mən qaçaram aradan səni,
Qara gilə, aradan səni.

N ə q ə r a t:

Qızılgül əsdi,
Səbrimi kəsdi.
Sil gözün yaşın, qara gilə,
Ağlama bəsdi.

Təbrizin küçələri dolanbadolan,
Qara gilə, dolanbadolan.
Əgər məni sevmirsən, get ayrı dolan,
Qara gilə, get ayrı dolan.
Nə mənə qız qəhətdir, nə sənə oğlan,
Qara gilə, nə sənə oğlan.

N ə q ə r a t:

Qızılgül əsdi,
Səbrimi kəsdi.
Sil gözün yaşın, qara gilə,
Ağlama bəsdi.

Evimizin qabağı su gələn arxdı,
Qara gilə, su gələn arxdı,
Durum, çıxım eyvana, yar gələn vaxtdı,
Qara gilə, yar gələn vaxtdı,
Yarım gəlib çıxmıyır, ovqatım talxdı,
Qara gilə, ovqatım talxdı.

N ə q ə r a t:

Dərbənd aralı,
Könlüm yaralı.
Bir yar sevmişəm, qara gilə
Ellər maralı.

Şekil B.12 (devam) : “Gara Gile” isimli mahnının Azərbaycan Halg Mahnıları (Siyavuş Kerimi) kitabında yer alan sözləri.

247

DAĞLARDA ÇİÇƏK COPBY ЦБЕТОК

Allegretto grazioso

Dağ lar da çi çək, dər -

rem sa ta ram, dağ lar da çi çək,

dər rem sa ta ram, bir ü zü göy -

çək ha ra dan ta pa ram, bir ü -

zü göy - çək ha ra dan ta pa ram.

Ha ray dil læ rin dən, o qa ra

tel læ rin dən, hər gah i -

zln ver sən, ba lam, ö pə rəm ləb læ rin -

dən, hər gah i - zln ver sən, ba lam,

ö pə rəm ləb læ rin dən.

Şekil B.14 : “Dağlarda Çiçək Derrem Sataram” isimli mahnının Azərbaycan Halg Mahnıları isimli kitapta yer alan notası.

BAZARDA ALMA ЯБЛОКИ

Allegretto

Ba _ zar _ da al — ma, der — rəm sa — ta — ram,
xəl _ vət _ də qal — ma, gəl — ləm ta — pa — ram.
Ha _ ray yar ə — lın — dən, o qa — ra tel — lə — rın — dən.
Ə — gər i — zin ver — sən, ba — la, ö — pə — rəm göz — lə — rın — dən.
e — gər i — zin ver — sən, ba — la, ö — pə — rəm göz — lə — rın — dən.

Bazarda alma, allam sataram,
Xəlvətdə qalma, gəlləm taparam.

Nəqərat:

Haray yar əlindən,
O qara tellərindən.
Əgər izin versən, bala,
Öpərəm gözlərindən.

Bağlarda çiçək, dərərəm sataram,
Bir üzü göyçək hardan taparam.

Nəqərat:

Яблоки сорву в саду и на рынок понесу.
Все равно тебя найду, ты не прячь свою красу.

Принев:

Мне от этих рук спастись, уберечься помоги,
От тяжелых черных кос ты меня убереги.
Дай в глаза поцеловать – вмиг избавишь от тоски.
Я сорву цветы в саду и на рынок понесу.
Все равно тебя найду, ты не прячь свою красу.

Принев:

Şəkil B.15 : “Bazarda Alma” isimli mahnının Azərbaycan Halq Mahnıları isimli kitapta yer alan notası.

BAZARDA ALMA

Allegretto

1. Ba - zar - dan al - ma al - lam, sa - ta - ram,
 Ba - zar - dan al - ma al - lam, sa - ta - ram,
 Xəl - vət - də dur - ma, gəl - ləm ta - pa - ram.
 Xəl - vət - də dur - ma, gəl - ləm ta - pa - ram.
 Ha - ray yar ə - lin - dən, O qa - ra tel - lə - rin - dən.
 Ə - gər i - zin ver - sən, ba - la, Ö - pə - rəm göz - lə - rin - dən.

Bazardan alma allam, sataram,
 Xəlvətdə durma, gəlləm taparam.

Bağlardan çiçək dərrəm, sataram,
 Bir üzü göyçək hardan taparam?!

Bazardan hulu allam, sataram,
 Bir uca boylu hardan taparam?!

N ə q ə r a t:

Haray, yar əlindən,
 O qara tellərindən.
 Əgər izin versən, bala,
 Öpərəm gözlərindən.

Şekil B.16 : “Bazarda Alma” isimli mahnının Azərbaycan Halg Mahnıları (Siyavuş Kerimi) isimli kitapta yer alan notası.

YÖRESİ
AZERBAIJAN

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
ŞEVKET ALİ EKBEROVA

GEZME MENDEN ARALI

NOTAYA ALAN
ŞENEL ÖNALDI

SÜRESİ :

The musical score is written in 3/8 time and consists of ten staves. The melody is in a minor key, indicated by the key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Azerbaijani and are written below the notes. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. There are also some performance instructions like 'SAZ' and 'TE'.

SAZ

GEZ ME MEN DEN

A RA LI ET ME KÖN LÜM YA RA LI

GÖZ LE Rİ NE HEY RA NA M A ZER BAY CAN

MA RA LI GÖZ LE Rİ NE HEY RA NA M

A ZER BAY CAN MA RA LI SEN BU LAĞ ÜS

TE GE LEN DE (SAZ.....)

Şekil B.17 : “Azerbaycan Maralı” isimli mahnının TRT THM repertuarında yer alan notası, sayfa 1.

GEZME MENDEN ARALI

SEN BU LAĞ ÜS TE GE LEN DE

GIY GA CI BA HIB GÜ LEN DE

AL DIN SAB RI GA RA RI M

A ZER BAY CAN MA RA LI

AL DIN SAB RI GA RA RI M

GA RA BA ĞIN MA RA LI

S. SABUNCU

-1-
GEZME MENDEN ARALI
ETME KÖNLÜM YARALI
GÖZLERİNE HEYRANAM
AZERBAIJAN MARALI

SEN BULAĞ ÜSTE GELENDE
GIYGACI BAHİP GÜLENDE
ALDIN SABRİ GARARIM
AZERBAIJAN MARALI

-2-
GEDEK GİRİŞ GİZ YAYLAĞINA
MARAL ÇÜHÜR OYLAĞINA
ENEK İŞAY OYLAĞINA
GARABAĞIN MARALI

TURŞSU OLSUN YAYLAĞIMIZ
GÖZEL ŞUŞA OYLAĞIMIZ
SEN OLYADIN GONAĞIMIZ
GARABAĞIN MARALI

-3-
MEN GURBANAM GÖZLERE
ŞİRİN ŞİRİN SÖZLERE
BİR GONAG GEL BİZLERE
AZERBAIJAN MARALI

O GÜNÜ GURBAN KESEREM
GELMESEN SENDEN KÜSEREM
GEZMEREM SENDEN ARALI
AZERBAIJAN MARALI

BULAG : Pınar
GIYGACI : Göz ucu ile bakmak
GİRİŞ GİZ : Yayla adı
ÇÜHÜR : Çukur
OYLAĞINA : Av yeri
GARABAĞ : Bir yer , Yöre adı
TURŞSU : Turşulu , Ekşili su
ŞUŞA : Bir yer , Yöre adı
ŞİRİN ŞİRİN : Tatlı tatlı
GONAG : Misafir , Konak
ARAL : Biraz uzakta

Şekil B.17 (devam) : “Azerbaycan Maralı” isimli mahnının TRT THM repertuvarında yer alan notası, sayfa 2.

AZƏRBAYCAN MARALI

Andante mosso

1. Ay qız, göz - mə a - ra - lı, Kön - lüm sən - dən
ya - ra - lı. Göz - lə - ri - nə hey - ra - nam,
A - zər - bay - can ma - ra - lı, Göz - lə - ri - nə
hey - ra - nam, A - zər - bay - can ma - ra - lı.
Sən bu - laq üs - tə gə - lən - də, Qıy - qa - cı ba -
-xıb gü - lən - də, Al - dın səb - ri - qə - ra - rım,
A - zər - bay - can ma - ra - lı, Al - dın səb - ri -
qə - ra - rım, A - zər - bay - can ma - ra - lı.

Şəkil B.18 : “Azerbaycan Maralı” isimli mahnının Azerbaycan Halg Mahnları (Siyavuş Kerimi) isimli kitapta yer alan notası.

Ay qız, gəzmə aralı,
Könlüm səndən yaralı.
Gözlərinə heyranam,
Azərbaycan maralı.

Sən bulaq üstə gələndə,
Qıyqacı baxıb güləndə,
Aldın səbri-qərarım,
Azərbaycan maralı.

Mən qurbanam gözlərə,
Şirin-şirin sözlərə.
Bir qonaq gəl bizlərə,
Azərbaycan maralı.

O günə qurban kəsərəm,
Gəlməsən səndən küsərəm.
Gəzərəm səndən aralı,
Azərbaycan maralı.

Gedək Qırx qız yaylağına,
Maral, ceyran oylağına.
Enək İsa bulağına,
Azərbaycan maralı.

Turşsu olsun yaylağımız,
Gözəl Şuşa oylağımız.
Sən olaydın qonağımız,
Azərbaycan maralı.

Şekil B.18 (devam) : “Azerbaycan Maralı” isimli mahnının Azerbaycan Halg Mahnıları (Siyavuş Kerimi) isimli kitapta yer alan sözleri.

SƏNDƏN MƏNƏ YAR OLMAZ

Allegretto

1. Sən-dən mə-nə yar ol - maz, Əh - də və-fa - dar ol - maz.

Yüz min il ba - har ol - sa, Bül - bül - süz gül - lər aç - maz,

Küs - dür - mü - sən al na - zı - mı, Qı - şa dön - dər -

-mə ya - zı - mı, Çal - ıb din - dir - mə sa - zı - mı,

1. Ya - ra - lı - yam, yar, yar. 2. yar, yar.

Səndən mənə yar olmaz,
Əhdə vəfadar olmaz,
Yüz min il bahar olsa,
Bülbülsüz güllər açmaz.

Küsdürməsən al nazımı,
Qışa döndərmə yazımı,
Çalıb dindirmə sazımı,
Yaralıyam yar, yar.

Şekil B.20 : “Senden Mene Yar Olmaz” isimli mahnının Azərbaycan Halg Mahnıları (Siyavuş Kerimi) isimli kitapta yer alan notası.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 332
İNCELEME TARİHİ: 8.2.1988

YÖRESİ
AZERBAJCAN
KİMDEN ALINDIĞI
YÖRE EKİBİ
SÜRESİ: ♪♪ = 116

KAYTAĞI

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ
14.2.1981

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ



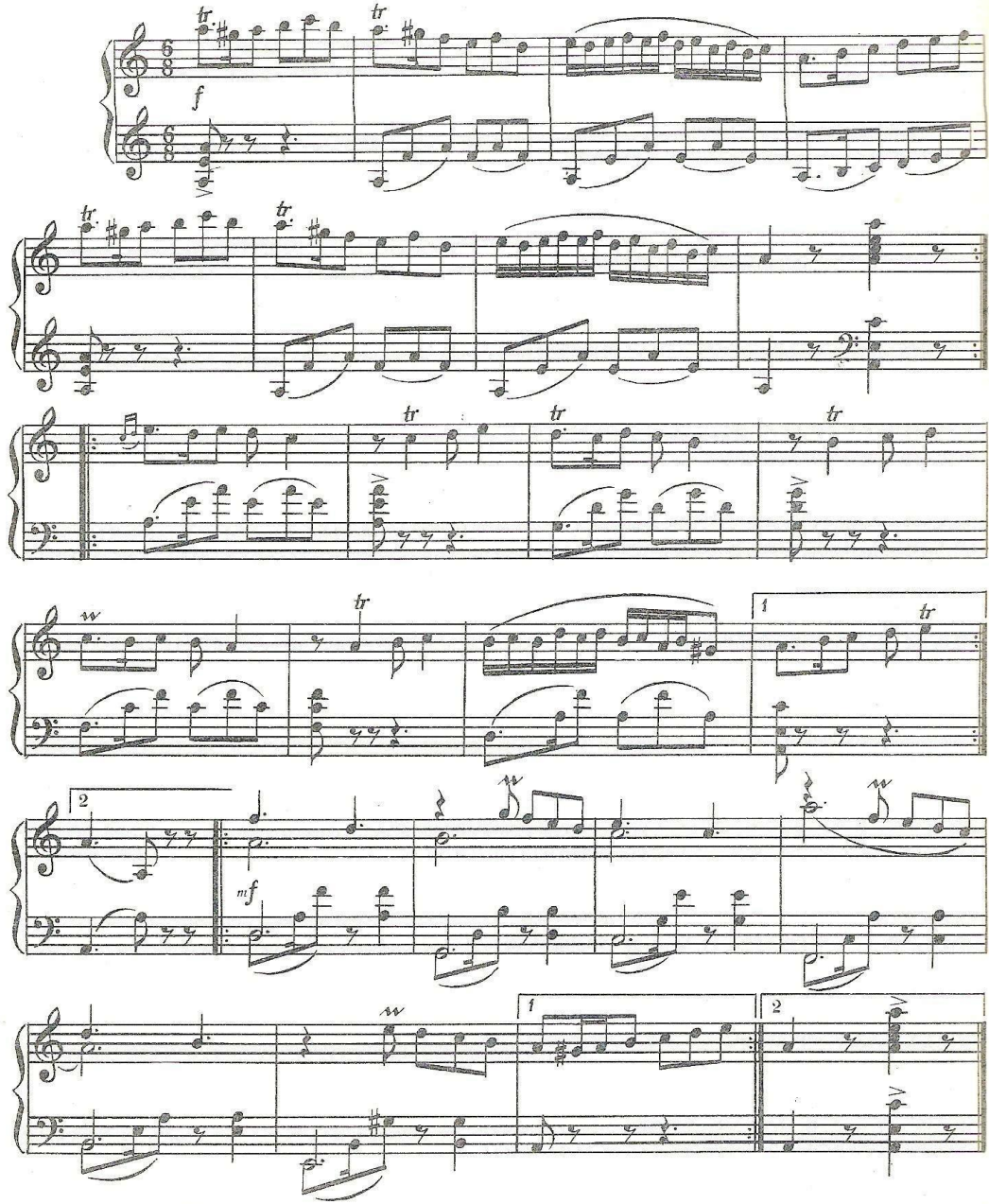
Şekil B.21 : TRT THM oyun havaları repertuarına “Kaytağı” ismiyle geçmiş eser notası, sayfa 1.

-2 -
KAYTAĞI



Şekil B.21 (devam) : TRT THM oyun havaları repertuvarına “Kaytağı” ismiyle geçmiş eser notası, sayfa 2.

Allegretto



Şekil B.22 : “Eynur” isimli eserin Renkler ve Reksler isimli kitapta yer alan notası.



Şekil B.23 : “Gaytağı” isimli eserin Renkler ve Reksler isimli kitapta yer alan notası.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 299
İNCELEME TARİHİ: 9 11 1987

YÖRESİ
AZERBAYCAN
KİMDEN ALINDIĞI
AZERBAYCAN HALK ÇALGILARI
SÜRESİ: 1=5# TOPLULUĞU

DERLEYEN
ADNAN ŞAHİN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
ADNAN ŞAHİN

ŞUR RENGİ

HOPLATMA
♩ = 116

SON

Şekil B.24 : TRT THM oyun havaları repertuarına “Şur Rengi” ismiyle geçmiş eser notası, sayfa 1.

ŞUR RENGİ

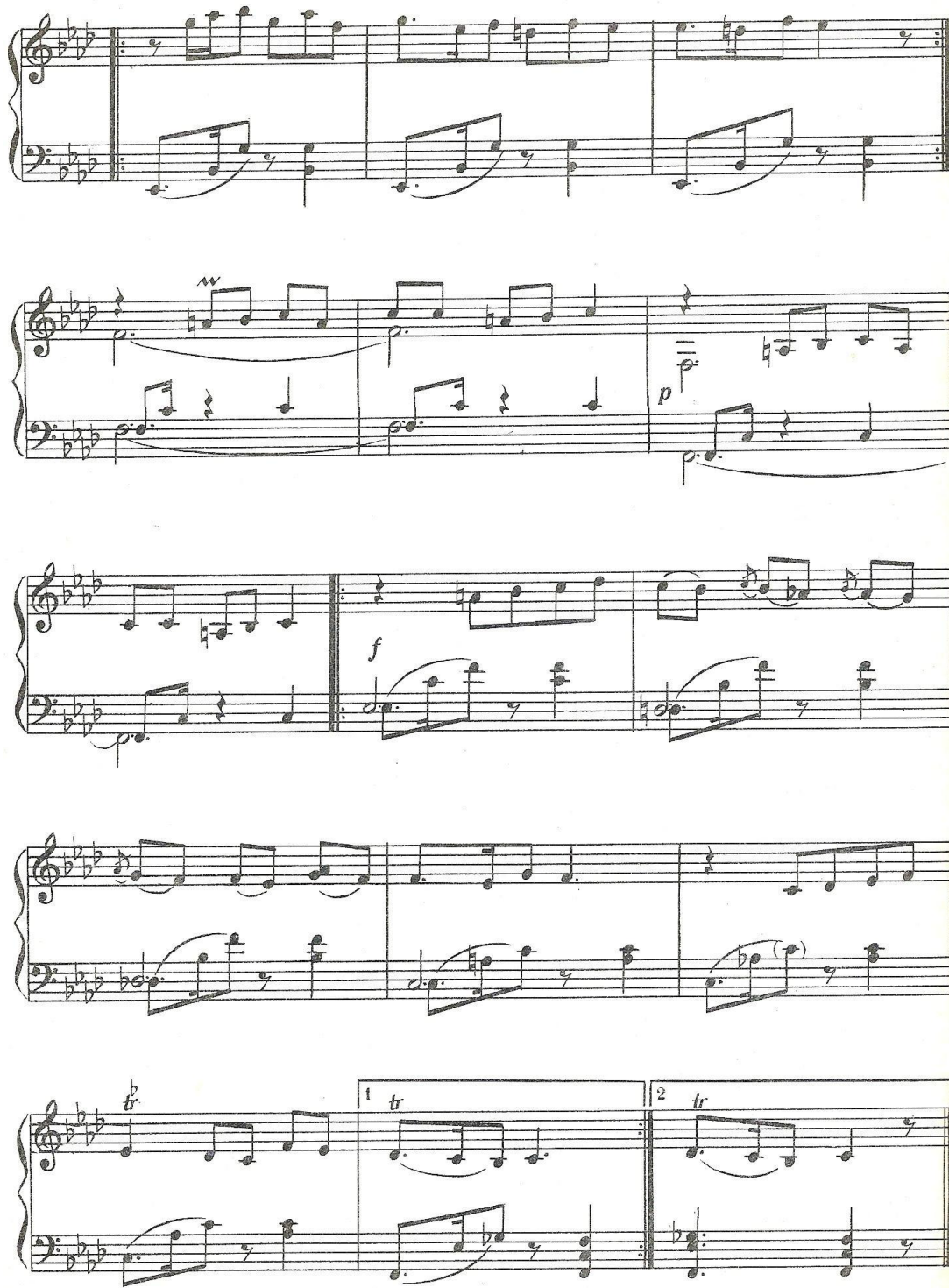


Şekil B.24 (devam) : TRT THM oyun havaları repertuvarına “Şur Rengi” ismiyle geçmiş eser notası, sayfa 2.

№ 7 ДИЛШАД



Şekil B.25 : “Dilşad” isimli eserin Renkler ve Reksler isimli kitapta yer alan notası, sayfa 1.



Şekil B.25 (devam) : “Dilşad” isimli eserin Renkler ve Reksler isimli kitapta yer alan notası, sayfa 2.

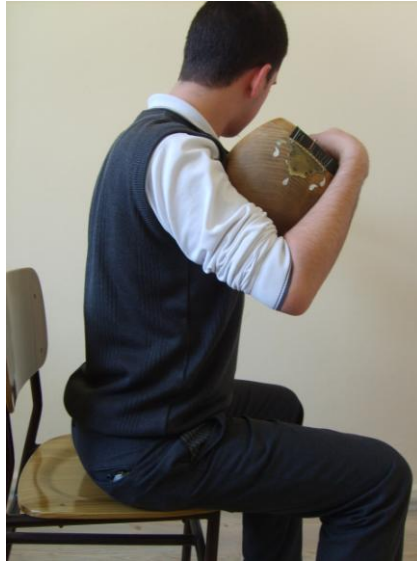
EK C.1



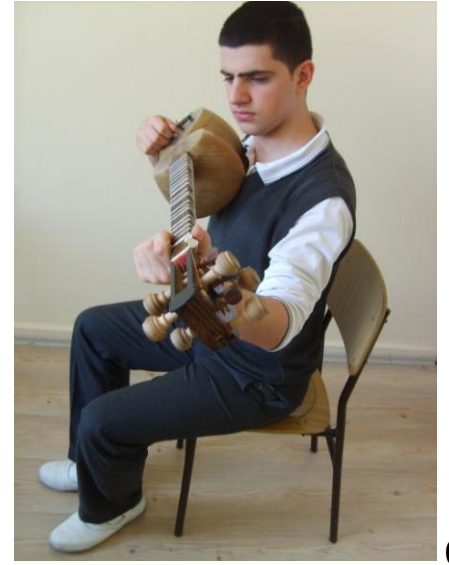
(a)



(b)



(c)



(d)

Şekil C.1 : Tarın düzgün tutuluşu. (a) Genel durum. (b) Önden görünüm.
(c) Sağdan görünüm. (d) Soldan görünüm.



(a)



(b)



(c)



(d)

Şekil C.2 : Sağ ve sol ellerin düzgün konumu. (a) Sağ el pozisyonu. (b) Sağ el pozisyonu-çalım esnasında. (c) Sol el pozisyonu. (d) Sol el pozisyonu-çalım esnasında.



(a)



(b)

Şekil C.3 : Mızrabın düzgün tutuluşu. (a) Sağ el ve mızrabın üstten görünümü. (b) Sağ el ve mızrabın içten görünümü.

EK C.2

BİLİRSEN Mİ SENNEN NİYE KÜSMÜŞEM

(2.POZİSYON)

Moderato

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

5 2 1 2

9 (4)

13 **f**

17 1. 2.

21

25

D.C. al Fine

Şekil C.4 : 2. pozisyon için örnek eser, “Bilirsen mi Sennen Niye Küsmüşem”.

ÇEMBERİMDE GÜL OYA

(2. POZİSYON)

Moderato

mf (1) (2) (4) 1

2

1.

4

2.

f

6

8

1.

2.

D.C. al Fine

Şekil C.5 : 2. pozisyon için örnek eser, “Çemberimde Gül Oya”.

İNCE GİYERİM İNCE

(2. POZİSYON)

Allegro

3

5

7

9

11

Şekil C.6 : 2. pozisyon için örnek eser, “İnce Giyerim İnce”.

MAYADAĞ'DAN KALKAN KAZLAR

Allegretto

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

5 (1) (2) (3) 1

9 1 2 4

12 1. 2.

17

20

25

30

Şekil C.7 : 2. pozisyon için örnek eser, “Mayadağ’dan Kalkan Kazlar”.

3.POZİSYON İÇİN ETÜT

Serhat TURUNÇ

Moderato

(1) (2) 1 1

5

9 **f** (1) (0)

13 **Fine**

17 2. 1. 2. (1) 4.

21

25

29

Şekil C.8 : 3. pozisyon için örnek etüt, sayfa 1.

3. POZİSYON İÇİN ETÜT
(2)

33

37

41

45

48

p 2. (1) (2) (3) 2 (1) 3. (1)

4. (1)

1. 2. 8

(0) (1)

Şekil C.8 (devam) : 3. pozisyon için örnek etüt, sayfa 2.

ÜSKÜDAR'A GİDER İKEN

(4.POZİSYON)

Moderato

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

3

5 (1) 2

7

9

11 1.

13 2.

D.C. al Fine

Şekil C.9 : 4. pozisyon için örnek eser, “Üsküdar’a Gider İken”.

NELBEKİ

(4.POZİSYON)

Andante

(1) 2 2 3 1 (3)

mf

4

7

10

13

16

19

1. 2.

f

mf

tr

Şekil C.10 : 4. pozisyon için örnek eser, “Nelbeki”.

5. POZİSYON İÇİN ETÜT

Serhat TURUNÇ

Moderato

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

5

9

13

17

21

25

29

rit.....

Şekil C.11 : 5. pozisyon için örnek etüt.

ÇEMBERİMDE GÜL OYA

(5.POZİSYON)

Moderato

mf (1) (2) (3) 1

2 3 2 (3) 1.

4 2. *f*

6

8 1. 2.

Şekil C.12 : 5. pozisyon için örnek eser, “Çemberimde Gül Oya”.

KARS

(7. POZİSYON)

Allegro

1 (3) (2) (1)

6

11

16

21

26

cresc.

30

34

ff

Şekil C.13 : 7. pozisyon için örnek eser, “Kars”.

EK C.3

GAM ÇALIŞMALARI
C MAJÖR

1.Pozisyon 2.Pozisyon 5.Pozisyon

3 1.Pozisyon 2.Pozisyon 5.Pozisyon

5 1.Pozisyon 3.Pozisyon 5.Pozisyon

7 1.Pozisyon 4.Pozisyon 5.Pozisyon

Şekil C.14 : 1-5. pozisyonların birleşme şekilleri.

KARS OYUN HAVASI

Allegretto

(0) 1 1 0 (3)(4)
f

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

5
1 0 (3)(4) (1) (1) (2)

7
1. 2.
(0) 1

9
1 (2) 1.

11
2.

D.C. al Fine

Şekil C.15 : 1. ve 2. pozisyon seslerinin bir arada kullanıldığı örnek eser, “Kars Oyun Havası”

ETÜT

(1. ve 3. pozisyonlar için-Sultaniyegâh Oyun Havası'ndan)

Allegro

The musical score is written in 2/4 time and consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The first measure is marked 'cresc.' and contains a series of eighth notes. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes with fingerings: 1, 1, 4, 2, 1, (4), (2), (1), 2. The third staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes with fingerings: 1, 1, 4, 2, 1, (4), (2). The fourth staff contains two measures, each with a first and second ending bracketed above them. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.'.

Şekil C.16 : 1. ve 3. pozisyon seslerinin bir arada kullanıldığı örnek çalışma, “Sultaniyegâh Oyun Havası”ndan bir bölüm.

SİNSİN

Allegro

3

5

7

9

11

Şekil C.17 : 1, 2 ve 3. pozisyon seslerinin bir arada kullanıldığı örnek eser, “Sinsin”.

ETÜT

(1.-7. Pozisyonlar)

Moderato

Serhat TURUNÇ

The musical score is written in 4/4 time with a Moderato tempo. It consists of 15 measures, each starting with a measure number (1-15). The notation includes various fingerings and dynamics. The first measure (1) starts with a *cresc.* dynamic and includes fingerings (1) (2) (1) (4) (2) 1. The second measure (2) includes fingerings 1 2 3. The third measure (3) starts with a *dim.* dynamic and includes fingerings (3) (2) (2) (1). The fourth measure (4) starts with a *cresc.* dynamic and includes fingerings (1) (2) 1. The fifth measure (5) starts with a *dim.* dynamic and includes fingerings (3) (2) 1 2 1 (3) (2) (1) 0 (1) (2) (1). The sixth measure (6) includes fingerings 1 1 3 3 (3). The seventh measure (7) includes fingerings (1) (2) 1 1 2 3 1 (3) (2). The eighth measure (8) starts with a *cresc.* dynamic. The ninth measure (9) starts with a *dim.* dynamic. The tenth measure (10) includes fingerings 1 1 2 3 1. The eleventh measure (11) includes fingerings 1 1 2 3 1. The twelfth measure (12) includes fingerings 1 1 2 3 1. The thirteenth measure (13) starts with a *cresc.* dynamic. The fourteenth measure (14) starts with a *dim.* dynamic. The fifteenth measure (15) includes fingerings 1 1 2 3 1.

Şekil C.18 : 1-7. pozisyon seslerinin bir arada kullanıldığı örnek etüt.

TAR İÇİN ETÜT 1

Serhat TURUNÇ

Allegro

f

(3) (2) (1) (0) (1) 1.

4

2 1 0 (1) (2)

7

1. 2.

2 1 2 0 (0)

10

13

2 3 1 2 3 2 1 2 3 1 2 3 1 2

16

1. 1 1 2 3

18

2. 3 3 3 3 3 3 3 3

Şekil C.19 : Tarda ileri tekniğe yönelik 1. etüt örneği.

TAR İÇİN ETÜT 2

Serhat TURUNÇ

Moderato

2 (3) 1

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

7 (3) 1 0 1 2 3 1

10 3 1 2 3 3 2 1 (3) 1 2 1 2 1

13 1 3 2 1 2 1

16 0 1 1 2

19 tr

22 tr

Şekil C.20 : Tarda ileri tekniğe yönelik 2. etüt örneği, sayfa 1.

TAR İÇİN ETÜT 2
(2)

25

28

31

34

37

40

43

46

Şekil C.20 (devam) : Tarda ileri tekniğe yönelik 2. etüt örneği, sayfa 2.

TAR İÇİN ETÜT 2

(3)

49

2

52

55

2 1 1

2.

cresc.

58

(1) 1 1 3 *f* (3)

61

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

64

1 2 3

67

1 1 1 2 (3) 1

70

2 1 2 1

Şekil C.20 (devam) : Tarda ileri tekniğe yönelik 2. etüt örneği, sayfa 3.

TAR İÇİN ETÜT 2
(4)

73

(3) 1 1 2

76

79

2 1 (3) 1 1 2

82

2 1 1 2 3 1 2

85

88

91

96

Şekil C.20 (devam) : Tarda ileri tekniğe yönelik 2. etüt örneği, sayfa 4.

TAR İÇİN ETÜT 3

Serhat TURUNÇ

Allegro

2 1 2 2 1 2 1

f

2 1 2 1 3 2 1 2

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

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

mf

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

(0) 2. (1) 0 2 1 2(0)

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

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

Şekil C.21 : Tarda ileri tekniğe yönelik 3. etüt örneği, sayfa 1.

TAR İÇİN ETÜT 3
(2)

24 (1) 2 1 2 (1) 3 2 3 0 2 1 2 (1)

27 0 3 2 3 (1) 2 1 2 (1) 2 1 2 0 1 2 3 1 2 *f*

30

32

34 *p* 1 2 1

37 *f* 2 1

40 1 3 2 1 1

42 1 1 1

Şekil C.21 (devam) : Tarda ileri tekniğe yönelik 3. etüt örneği, sayfa 2.

TAR İÇİN ETÜT 3
(3)

45 1 3 (1) 2 1 2 1 3 1 2 (1) 1 2

48 1 2 (1) 1 3 1 2 1 3

51 1 2 (1) 1 2

54

56 1 2 3 1 *ff* 2 (3) (2) (1)

Şekil C.21 (devam) : Tarda ileri tekniğe yönelik 3. etüt örneği, sayfa 3.

TAR İÇİN ETÜT 4

Serhat TURUNÇ

Allegro

2
f

4

7

1 2 1 1 3 (3) 1 1 **f**

10

2 1

13

16

f

19

22

0
mf

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

Şekil C.22 : Tarda ileri tekniğe yönelik 4. etüt örneği, sayfa 1.

TAR İÇİN ETÜT 4
(2)

25

p

28

(2)

f

30

cresc.

32

1

Şekil C.22 (devam) : Tarda ileri tekniğe yönelik 4. etüt örneği, sayfa 2.

ETÜT

Zeki ATAGÜR

3

5

7

9

11

13

15

(0) 0 3. (1) 0 3. (2) 0 3.

(1) (1)

1. 2.

Şekil C.23 : Zeki Atagür'ün bağlama için yazdığı bir etüdün tar için uyarlanmış notası, sayfa 1.

ETÜT
(2)

17

19

21

22

24

27

30

33

Şekil C.23 (devam) : Zeki Atagür'ün bağlama için yazdığı bir etüdün tar için uyarlanmış notası, sayfa 2.

ETÜT
(3)



Şekil C.23 (devam) : Zeki Atagür'ün bağlama için yazdığı bir etüdün tar için uyarlanmış notası, sayfa 3.

ZULÛL

Kenan M. DURUL

Allegro

1 0

f

3

mf

4

f

6

mf

Fine

7

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

9

1 2 1 (3) (2)

11

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

13

1. 2. (1)

Şekil C.24 : Kenan M. Durul'un bağlama için yazdığı Zulûl isimli etüdün tar için uyarlanmış notası, sayfa 1.

ZULÛL
2.

15

1 3 2 3 2 1

17

1 1

19

f

3

D.C. al Fine

Şekil C.24 (devam) : Kenan M. Durul'un bağlama için yazdığı Zulûl isimli etüdün tar için uyarlanmış notası, sayfa 2.

SULTANİYEGÂH OYUN HAVASI

Largo

p

6

11

f

16

21

26

1. 2.

rit.

Allegro vivace

32

2 1 0 (0)

accel.

37

tr

Şekil C.25 : Sultaniyegâh Oyun Havası'nın tar için uyarlanmış notası, sayfa 1.

SULTANİYEGÂH OYUN HAVASI
(2)

41 1. 2.

46 *cresc.* 1 (4) (2)

51 1. 2.

56 3 3 3 3 3 3 3 3

61 3 3 3 3 3 3 3

66 3 3 3 3 3 3 3

71 % (3) (2)

76 1. 2. (1) (2)

Şekil C.25 (devam) : Sultaniyegâh Oyun Havası'nın tar için uyarlanmış notası, sayfa 2.

SULTANİYEGÂH OYUN HAVASI
(3)



Şekil C.25 (devam) : Sultaniyegâh Oyun Havası'nın tar için uyarlanmış notası,
sayfa 3.

NİHAVENT LONGA

Kevser Hanım

Allegro

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

6 2 1 1 3 2 3

11 2 (3) (1)

16 Fine

21

26

30

33 D.C. al Fine

Şekil C.26 : Kevser Hanım tarafından bestelenmiş Nihavent Longa'nın tar için uyarlanmış notası.

KÜRDİLİHİCAZKAR SİRTO

Kemani Sebu

Allegro

The musical score is written in a single system with a key signature of two flats (B-flat major) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of 27 measures, with measure numbers 4, 8, 11, 15, 19, 23, and 27 indicated at the start of their respective lines. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, and slurs. There are several triplet markings (3) and slurs throughout the piece. A 'Fine' marking is present at measure 11, and a 'D.C. al Fine' marking is at the end of the piece. The score is written in a single system with a key signature of two flats (B-flat major) and a 4/4 time signature.

D.C. al Fine

Şekil C.27 : Kemani Sebu tarafından bestelenmiş Kürdilihicazkâr Sırto'nun tar için uyarlanmış notası.

RONDO

W. A. MOZART

Allegretto

6 *p* *mf*

11 2 (3)

16 *p*

21 *cresc.* *f* *p* *tr*

26 *f*

31

36 *p*

Şekil C.28 : W. A. Mozart tarafından bestelenmiş Rondo'nun tar için uyarlanmış notası, sayfa 1.

RONDO
(2)

41

46

51

56

61

66

71

76

f

p

2 (3)

1 (1) (2)

Şekil C.28 (devam) : W. A. Mozart tarafından bestelenmiş Rondo'nun tar için uyarlanmış notası, sayfa 2.

RONDO
(3)

The musical score is written for a single melodic line in a 3/8 time signature, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of seven staves, each containing measures 80 through 115. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) at measures 80, 105, and 110, *p* (piano) at measures 85 and 90, and *f* (forte) at measure 95. There are also crescendo and decrescendo hairpins. The score includes a trill (tr) at measure 95 and a first/second ending bracket at measure 105. The piece concludes with a repeat sign at the end of measure 115.

Şekil C.28 (devam) : W. A. Mozart tarafından bestelenmiş Rondo'nun tar için uyarlanmış notası, sayfa 3.

RONDO
(4)



Şekil C.28 (devam) : W. A. Mozart tarafından bestelenmiş Rondo'nun tar için uyarlanmış notası, sayfa 4.

EK D.1

A. Serhat Turunç'un EK C'deki notaları tar ile seslendirme görüntülerinin yer aldığı bir adet DVD. (Söz konusu DVD tezin arka iç kapağında bulunmaktadır.)

LÜGATÇE

Alt (veya ters) mızrap: Tar icrasında sağ el bileğini, mızrabın tele aşağıdan yukarı doğru temas edeceği şekilde hareket ettirme durumu.

Ariosso: *is. İt.* Dramatik ve lirik bakımdan yüksek bir anlatım gücü olan ağırbaşlı opera eseri.

Arya: *is. İt. aria* Operalarda solistlerden birinin orkestra eşliğinde söylediği, genellikle kendi içinde bütünlüğü olan parça.

Bam kök tel (veya ton teli): Tar çalgısının alttan dördüncü sırada yer alan en kalın teline verilen isim.

Berdaşt: *is. Far.* Destgâhların başında (çoğunlukla derâmedden sonra) icra edilen ve vokal muğam şubesine (mâye) geçmek için hazırlayıcı nitelik taşıyan, doğaçlama karakterli enstrümantal muğam parçası.

Beyaz (Ağ) tel: Tar çalgısının en altta yer alan çift teline verilen isim.

Burgu: Telli çalgılarda telleri germeye yarayan mandal, kulak.

Büyük çanak: Tar gövdesinin büyükçe olan, ön yüzü yürek zarı ile kaplı ve çalgının büyük eşiğini üzerinde taşıyan bölümü.

Derâmed: *is. Far.* Destgâhların başında çalınan, icra edilecek muğam/destgâhın genel müzik yapısı hakkında fikir verici özellikler taşıyan, düzenli bir usul yapısına sahip enstrümantal giriş, mukaddime.

Destgâh: *is. Far.* Azerbaycan (ve İran) müziğinde, vokal-enstrümantal muğamların doğaçlama bölümleri (şubeleri) ile birlikte, vokal-enstrümantal ve enstrümantal tarzdaki çeşitli türlerin (derâmed, tesnif, renk, diringi) bir arada icra edilmesi neticesinde meydana gelen çok bölümlü büyük müzik formu.

Diringi (veya Diringe): *is. Far.* Destgâhların doğaçlamaya dayalı vokal-enstrümantal muğam şubelerinin arasında icra edilen ve genellikle reks müziği karakterine sahip olan enstrümantal bir tür.

Diyapazon: *is. Yun.* 1. Titreştirildiğinde ana seslerden birini (genellikle La 4, A=440 Hz) veren, U biçiminde, küçük bir çelik araç, çatakol. 2. Herhangi bir ses sanatçısının veya müzik aletinin sahip olduğu çeşitli yükseklikteki seslerin toplamı, ses genişliği, ses sahası, ambitus.

Fantazyâ: *is. Yun.* Serbest biçimli bağımsız bir beste türü.

Gimnaziya: *is. Yun.* Azerbaycan dilinde lise.

Gövde: Tar çalgısının, büyük çanak ve küçük çanaktan oluşan ve rezonatör görevi gören bölümü.

Guşe: *is. Far.* Çalınıp okunan en küçük muğam bölümü. Muğam/destgâhların içerisinde şubelerle birlikte (şubeler dâhilinde ya da şubeler arası) olgun ve anlaşılır bir melodik kuruluşa sahip vokal-enstrümantal epizot.

Hanende: *is. Far.* Şarkı söylemeyi meslek edinmiş kişi, şarkıcı, okuyucu.

Hun: *is. Far.* 1. Kan. 2. Dert, gam, keder. **Hun (veya hum) vermek:** Tar icracılığında (özellikle de muğam sanatında), vurulan mızraptan sonra tarın kolunun geriye çekilmesi veya tarın silkelenmesi sayesinde sesin dalgalandırılması.

İncenanat: (*İncesenet*) *is.* Azerbaycan Türkçesi'nde güzel sanatlar anlamında kullanılan sözcük.

Kelle: Tar çalgısında burguların yer aldığı burguluk kısmına Azerbaycan'da verilen isim.

Kol: Tar çalgısında perdelerin yer aldığı bölüm, sap, klavye.

Konçerto: *is. İt. concerto* Bir çalgının teknik özelliklerini ön plana çıkarmak amacıyla yazılmış, solo çalgı tarafından orkestra eşliğinde seslendirilen sonat formundaki müzik eseri: *Tar konçertosu.*

Kök tel: Tar çalgısının alttan üçüncü sırada yer alan, bir çelik ve bir de bam telinden oluşan tel grubuna verilen isim.

Küçük çanak: Tar gövdesinin, nispeten daha küçük olan, ön yüzü yürek zarı ile kaplı ve kol ile birleşen bölümü.

Lal: *sf. Far.* Dili tutulmuş, konuşamaz duruma gelmiş, dilsiz. **Lal parmak:** Tar icracılığında mızrap vurmada sol el parmaklarının perdelerine vurulması ile ses çıkarmaya dayalı bir çalma üslubu.

Levend: *is.* Tar kolunun gövde ile birleştirilebilmesi için gövdenin alt (küçük çanak) tarafında bırakılan çıkıntının adı.

Longa: *is. Yun.* Türk müziğinde genelde nim sofyan usulü ile ölçülen ve yürük hareket özelliği taşıyan bir tür oyun havası.

Mahnı: *is.* 1. Azerbaycan müziğinde düzenli bir usul yapısına sahip vokal-enstrümantal ezgi, şarkı: *Bestekâr mahnısı, âşık mahnısı.* 2. Azerbaycan halk müziğinde, sözlerini halk edebiyatı ürünlerinden alan, düzenli bir usul yapısına sahip, anonim karakterli vokal-enstrümantal müzik türü, türkü.

Mâye: *is. Far.* Muğam/destgâhlarda berdaştan (veya bazen derâmedden) sonra gelen, destgâhın genel karakterini, makamsal özelliklerini teşkil eden esas şube.

Megam: *is. Ar.* Azerbaycan halk müziğinde, perdeleri belirli fonksiyonel vazife taşıyan, muhtelif kuruluşa sahip ses sırası, makam.

Meşk: *is. Ar.* 1. Bir öğretmen, aynısını yazmaları için öğrencilerine verdiği yazı örneği. 2. Yazı veya müzikte alışmak ve öğrenmek için yapılan çalışma, el alıştırması. 3. Yazı ve müzik dersi. 4. Müzik yazısının kullanılmadığı eski dönemlerde, müzik eserlerinin hafıza yolu ile öğrenilmesini amaçlayan eğitim yöntemi.

Mezzosoprano anahtarı: Porte (dizek) üzerinde alttan ikinci çizgi üzerine yazılan do anahtarı.

Mızrap, -bı: *is. Ar.* 1. Telli çalgıları çalmaya yarayan ve çeşitli materyallerden (kemik, maden, plastik veya kiraz ağacı) yapılan alet, çalgıç, tezene, pena. 2. Telli çalgıların çalınması esnasında mızrabı kullanma biçimi: *Üst mızrap, alt mızrap.*

Muganni: *is. Ar.* Teganni eden kişi, erkek şarkıcı. (Kadın şarkıcı için kullanılan sözcük: *muganniye*.)

Muğam perdeleri: Tar çalgısının, yarım tondan daha küçük aralıklı olan ve özellikle muğam icralarında istifade edilen perdelerine verilen isim.

Muğam/destgâh: *is. Bk.* Destgâh.

Muğam: *is. Ar.* Azerbaycan halk müziğinde, perdeleri belirli işlevlere sahip bir ses dizisine bağılı olarak ve belirli melodik kurallar çerçevesinde yapılan doğaçlamaya dayalı bir müzik türü. (Ay. bk. *Megam*.)

Muğamat: *is. Ar.* Muğam kelimesinin çoğul hali. Bu söz (muğamat), muğam sanatı ve onun çeşitli alanlarını -müzik, edebiyat, icracılık vs.- ifade etmek için kullanılır: *Muğamat ilmi, muğamat tedrisi*.

Rapsodi: *is. Yun.* Halk ezgilerinden esinlenerek oluşturulmuş müzik eseri.

Reks: *is. Ar.* 1. Azerbaycan Türkçesi'nde dans, oyun, oynama; müzik eşliğinde yapılan ve estetik değer taşıyan düzenli vücut hareketleri, raks: *Reks etmek*. 2. Bu hareketlerin ritim ve üslubuna uygun müzik eseri: *Reks çalmak*. 3. Katılanların bu şekilde hareket ettikleri, oynadıkları eğlence.

Renk: *is. Far.* Destgâh içerisinde emprovize karakterli vokal-enstrümantal muğam şubelerinin arasında çalınan, düzenli bir usul yapısına sahip enstrümantal bir tür.

Rondo: *is. İt.* Ana motifin birçok kez yinelenmesiyle oluşturulan bir beste türü.

Santur mızrap: Tar icracılığında karakteristik olan ve genellikle de üst-alt-üst mızrapların arka arkaya kullanılması ile oluşan üçleme mızrap türü. Bu mızrap şekinden genellikle "Gaytağı" tipli eserlerin icrasında yararlanılır. Santur mızrabın diğer çeşitlerinden de muğam icracılığında istifade edilmektedir.

Sarı tel: Tar çalgısının, alttan ikinci sırada yer alan ve genellikle pirinçten yapıldığı için sarı renkli olan çift teline verilen isim.

Sazende: *is. Far.* Çalgı çalan sanatçı, çalgıcı, saz icracısı.

Sirto: *is. Yun.* 1. Türk müziğinde genellikle nim sofyan usulü ile ölçülen, neşeli ve hareketli nağmeler içeren bir tür oyun havası. 2. Bir tür halk oyunu.

Sonat: *is. İt. sonata* Bir veya iki çalgı için yazılmış, üç veya dört bölümden oluşan müzik eseri ve formu.

Sonatina: *is. İt.* Küçük, kısa sonat.

Süit: *is. Fr.* Çeşitli dansların sıralanışı yoluyla oluşturulan çalgı müziği yapısı.

Scherzo: *is. İt.* Genellikle kısa, şakacı, eğlendirici nitelikteki bir beste türü.

Şube: *is. Ar.* Muğam/destgâhın hem melodik, hem de makamsal açıdan olgun, müstakil bölümü.

Tarzen: *is. Far. tar-zen* Tar çalan kimse.

Teknikum: *is. Yun.* Azerbaycan'da orta dereceli ihtisas tahsili yapılan okul.

Tesnif: *is. Ar.* Destgâhların doğaçlama karakterli muğam şubeleri arasında, öncekine son vermek ve bir sonrakine geçmek için icra edilen ve düzenli bir usul yapısı gösteren mahnı tarzındaki vokal-enstrümantal bir tür.

Toccata: *is. İt.* Klavyeli algılar için yazılmıř, sūratlı, ritmik bir beste tūrū.

Uvertūr: *is. Fr. ouverture* Operada perde açılmadan ōnce çalınan giriř, açıř mūzięi.

Ūst mızrap: Tar icrasında saę el bileğini, mızrabın tele yukarıdan aşağı doğru temas edeceği şekilde hareket ettirme durumu.

Zeng: *is.* 1. Zil. 2. Ses sinyali vermek için kullanılan metal cihaz. 3. Bu tūr aletlerle çıkarılan ses sinyali. **Zeng (veya ingene) teller:** Tar algısının, alttan beř ve altıncı sıralarda yer alan, beyaz ve sarı tellere gōre bir oktav tiz ses veren tellerine verilen isim.

Zerbi (veya zerb, zerbli, ritmik) muęam: *is. Ar.* Azerbaycan halk mūzięinde, vokal partisi doęaçlama karakterli muęam melodilerinden, enstrūmantal eřlięi ise dūzenli bir usul yapısı gōsteren melodilerden oluřan bir mūzik tūrū.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Ahmet Serhat TURUNÇ

Doğum Yeri ve Tarihi: Sarıkamış - Kars / 19.07.1975

Adres: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Bölümü, İTÜ Maçka Kampüsü 34357 Beşiktaş - İstanbul.

E-Posta: turunc@itu.edu.tr

Lisans: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim Bölümü (1996).

Yüksek Lisans: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (1999).

Mesleki Deneyim ve Ödüller:

- TRT İstanbul Radyosunda istisna akitli tar sanatçılığı (1996-2004).
- İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında ders saat ücretli öğretim görevliliği (1996-2002).
- İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında araştırma görevliliği (2003-).

TEZDEN TÜRETİLEN YAYINLAR/SUNUMLAR

- **Turunç, A. S.,** 2010: Türkiye’de Tar Eğitiminde Görülen Problemler, *Musical Instruments of Turkic Peoples International Symposium*, 16-17 December 2010, Baku, Azerbaijan.
- **Turunç, A. S.,** 2011: Türkiye’de Tar Eğitimi, Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Yolları, *Uluslararası Malatya Türk Halk Müziği Sempozyumu*, 11-13 Kasım 2011, Malatya, Türkiye.

