

**TARIN YAPISAL
ÖZELLİKLERİNİN
DEĞERLENDİRİLMESİ**

VE

**YENİ BİR TAR
MODELİ ÖNERİSİ**

Ali Özkan ÖZCAN

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mustafa Oner UZUN

Haziran 2009

Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TARIN YAPISAL ÖZELLİKLERİNİN
DEĞERLENDİRİLMESİ VE YENİ BİR TAR MODELİ
ÖNERİSİ

Hazırlayan
Ali Özkan ÖZCAN

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Oner UZUN

AFYONKARAHİSAR 2009

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Tarım Yapısal Özelliklerinin Değerlendirilmesi ve Yeni Bir Tar Modeli Önerisi” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2009

Ali Özkan ÖZCAN

TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI

JÜRİ ÜYELERİ

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Mustafa Oner UZUN

Jüri Üyeleri:

İMZA

.....
.....
.....
.....

Müzik Anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi Ali Özkan ÖZCAN'ın, "Tarın Yapısal Özelliklerinin Değerlendirilmesi ve Yeni Bir Tar Modeli Önerisi" başlıklı tezi/....../..... tarihinde, saat 'da Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir.

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZETİ

TARIN YAPISAL ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ VE YENİ BİR TAR ÖNERİSİ

Ali Özkan ÖZCAN

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Haziran 2009

TEZ DANIŞMANI: Yrd. Doç. Dr. Mustafa Oner UZUN

Azerbaycan Halk Müziğinin belli başlı çalgılarından olan ve aynı zamanda Türk Halk Müziğinde yöreselliği ile kendisini ifade eden Tar hakkındaki bu çalışma, alanında bir ilk olma özelliğini taşımaktadır. Araştırma, çalgının eğitimi ve icrası sırasında karşılaşılan birtakım güçlükleri ortaya koymak ve aynı zamanda bu güçlükleri, yeni bir tar önerisi ile büyük bir ölçüde giderebilmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, betimleme yöntemiyle öncelikle konuya temel olabilecek kavramlar üzerinde durulmuştur. Daha sonra ise, problem çözme yöntemi kullanılarak, günümüzde icra edilen tar ile yeni önerilen tarın yapı ve ses ile ilgili özellikleri karşılaştırılmış, ortaya çıkan bulgular değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, çalgının eğitimi ve icrası sırasında halen yaşanmakta olan, ortam ısısına göre akort değişmesi, tınısal bozukluk, sap dönmesi ve atması, ses genliğinin sağlıksız olması ve tutuş pozisyonunda iken tellerin zarar görmesi gibi problemler giderilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmayla önerilen tar vb. derili çalgıların ortak problemlerinin yeni araştırmalar ile giderilmeye çalışılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan Halk Müziği, Türk Halk Müziği, Tar, Eğitim, İcra.

ABSTRACT

EXAMINING OF STRUCTURAL FEATURES OF TAR AND SUGGESTION OF A NEW TAR

Ali Özkan ÖZCAN

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE
DEPARTMENT OF MUSIC**

June 2009

Advisor: Asistand. Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN

This study, concerning the Tar is a musical instrument of Azerbaijan Folk Music and at the same time expresses itself with its originality on the Turkish Folk Music; hold the distinction of being the first study of its branch. This paper aims to introduce some difficulties meets on during performing and training of it and also to eliminate these difficulties with suggestion of a new Tar structure. In accordance with this aim initially focused on the fundamental conception with description method. Subsequently, using with the trouble shooting method, the feature of structure and sound of the traditional tar and the tar new suggested, the findings have evaluated. In conclusion, trying to eliminate some difficulties meets during performing and training of it such as changing of tuning depends on room temperature, timbre defeat, turning and pegging of fingerboard, poor of sound amplitude and on holding position cord suffer. In this study, suggested that in order to overcome the mutual problems of the instruments covered by stretched membrane such as tar etc. with new researches.

Keywords: Azerbaijan Folk Music, Turkish Folk Music, Tar, Training, Performing.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın hazırlanmasında yardımlarından dolayı başta danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Mustafa Oner UZUN'a, araştırmanın her aşamasında desteğini ve fikirlerini benden esirgemeyen babam Turan ÖZCAN'a, Ahu KARADENİZ'e, Uğraş Önal BURÇ'a ve yeni model tarımımızın yapımını gerçekleştiren, bu çalışmada büyük emeği bulunan enstrüman yapım ustası Feridun EMRE'ye teşekkür ederim.

Ali Özkan ÖZCAN

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
YEMİN METNİ.....	ii
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR DİZİNİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	2
2. ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ.....	2
3. PROBLEM CÜMLESİ.....	2
4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	2
5. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI	3
6. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI	3
7. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	3
7.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ	3
7.2. ARAŞTIRMANIN EVRENİ	4
7.3. ARAŞTIRMANIN ÖRNEKLEMİ.....	4
8. ARAŞTIRMANIN VERİ TOPLAMA YÖNTEMİ.....	4

İKİNCİ BÖLÜM KONUVA İLİŞKİN TEMEL KAVRAMLAR

1. HALK MÜZİĞİ KAVRAMI.....	5
2. TÜRK HALK MÜZİĞİ.....	6
3. TÜRK HALK ÇALGILARI.....	10
4. AZERBAYCAN HALK MÜZİĞİ VE TARIN YERİ.....	12
5. TARIN TARİHİ GELİŞİMİ.....	14

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
GÜNÜMÜZDE İCRA EDİLEN TAR VE YAPISAL ÖZELLİKLERİNE
İLİŞKİN BULGULAR

	Sayfa
1. KISIMLARI.....	20
2. YAPISAL ÖZELLİKLERİ VE YAPIM AŞAMALARI	21

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
YENİ BİR TAR MODELİ ÖNERİSİNE İLİŞKİN BULGULAR

1. KISIMLARI.....	33
2. YAPISAL ÖZELLİKLERİ VE YAPIM AŞAMALARI	34
3. YENİ TAR MODELİNE İLİŞKİN UZMAN GÖRÜŞLERİ.....	42
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	45
KAYNAKÇA.....	47

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1. Büyük Çanak Kısımında Kesilen Kısım (Kasnak)	33
Resim 2. Büyük Çanak Kısımında Eklenen İç Gergi Kasnağı	33
Resim 3. Kesilen Kasnağın Yürek Zarı İle Kaplanması.....	34
Resim 4. İç Gergi Kasnağına Eklenen Alyan Vidalar	34
Resim 5. Deri İle Kaplanan Kasnağın Büyük Çanağa Uygulanışı.....	34
Resim 6. Büyük Çanağa Uygulanan Kasnağın Sıkılarak Birbirine Alıştırılması	34
Resim 7. Sap Kısımının Yapılışı ve Tesviyesi.....	35
Resim 8. Sap Kısım Son Hali.....	35
Resim 9. Abanoz Klavyenin Sap Kısımına Eklenmesi	36
Resim 10. Abanoz Klavyenin Küçük Çanak Üzerine Getirilmesi.....	36
Resim 11 . Zeng Tellerinin Abanoz Klavyenin Alt Kısımından geçirilmesi için Yapılan Kanal Açılması	37
Resim 12. Zeng Tellerinin Abanoz Klavyenin Alt Kısımından geçirilmesi için Yapılan Kanal Yolu	37
Resim 13. Yeni Kelle Modelinin Tasarlanması ve Son Hali (Yandan Görünümü)...	38
Resim 14. Yeni Kelle Modelinin Tasarlanması ve Son Hali (Üstten Görünümü).....	38
Resim 15. Tasarlanan Yeni Tarak Modelinin Yandan Görünümü.....	39
Resim 16. Tasarlanan Yeni Tarak Modelinin Arkadan Görünümü	39
Resim 17. Yeni Tar Modelinin Son Hali (Karşıdan ve Yandan Görünümü)	40

KISALTMALAR DİZİNİ

Bkz: Bakınız.

Bt: Bilinmeyen Tarih.

C: Cilt.

Çev: Çeviren.

S: Sayı.

Vb: Ve Benzeri.

GİRİŞ

Tar, Azerbaycan Halk Müziğinin eğitimi ve icrasında çok önemli bir yeri olan, adeta bu müzikle birlikte anılan bir çalgıdır. Bunun yanı sıra Tar, Türk Halk Müziği içerisinde de yöresel özellikleri nedeni ile eğitim ve icra alanlarında bir renk sazi olarak yer almaktadır. Çalgının doğal yapısı gereği, icra ve eğitim açısından bir takım güçlükler göze çarpmaktadır. Bu güçlükler nedeni ile çalan kişiler icra açısından, öğretici ve öğrenci ise eğitim açısından zorlanmaktadır. Hem Azerbaycan Halk Müziği hem de Türk Halk Müziği içerisinde önemli bir yere sahip olan Tar çalgısının daha kolay icra ve eğitim ile yaygınlaştırılması, özellikle Türkiye sınırları içerisinde bu çalgının daha iyi yerlere getirilmesi gerekmektedir. Bu nedenlerden dolayı incelemeye ve araştırmaya değer görülmüştür.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI

Tar adlı çalgının eğitim ve icra sırasında yapısal özelliklerinden dolayı karşılaşılan güçlüklerin giderilmesi yoluyla, eğitim ve icra açısından yaygınlaştırılması, yapısal özelliklerinin değiştirilmesi suretiyle yapılan yeni tar modelinin aynı zamanda bilime katkı sağlamasıdır.

2. ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

Araştırma, Azerbaycan Halk Müziğinin başlıca çalgılarından ve aynı zamanda Türk Halk Müziğinde de yöresel olarak kendisini ifade etmekte olan Tar adlı çalgı için yeni bir model önerisini içermektedir. Bu yolla bu enstrümanın daha geniş kitlelere doğru bir şekilde ulaştırılması sağlanabilecektir.

3. PROBLEM CÜMLESİ

Tar adlı enstrümanın eğitimi ve icrası sırasında, yapısal ve tınsal özelliklerinden dolayı karşılaşılan güçlükler, tamamen giderilebilir ya da en aza indirilebilir mi?

4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Araştırma, Azerbaycan Halk Müziğinde önemli bir yer tutan ve aynı zamanda halen Türk Halk Müziğinde de bir renk sazı olarak icra edilen Tar adlı enstrümanın eğitimi ve icrasına dayanır. Tar hakkındaki bu alışma, Azerbaycan Halk Müziği ve Türk Halk Müziğinin ortak unsurlarından birisi olması nedeni ile önemli görülmektedir.

5. ARAŞTIRMANIN SAYILTILARI

5.1. Araştırmada kullanılan yöntem ve tekniklerin araştırmanın hedefine uygun oldukları,

5.2. Araştırmanın başlangıç aşamasında görüşülen kişilerin uzmanlık alanlarının araştırmayla birebir örtüştüğü,

5.3. Durum tespiti sonucunda ortaya çıkan bulguların pekiştirilmesinin önemli olduğu sayıltılarından hareket edilmiştir.

6. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Araştırma, çalgının eğitimi ve icrası sırasında yaşanan güçlükleri gidermeye dönük yeni bir tar önerisi ulaşılabilen uzmanlar ve kendi maddi olanaklarım ile sınırlıdır.

7. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırmada betimleme ve problem çözme yöntemleri kullanılmıştır. Araştırmacı neye yönelmiş ise öncelikle onu tanımalı, anlamalı ve anlatabilmeli yani betimlemelidir. Betimlenecek olaylar ya da nesnelere kendi doğal ortamlarında ve doğal şekilleriyle tespit edilir ve incelemeye tabi tutulurlar. Ayrıca alanında uzman kişilerle fikir alış veriş yapılmıştır.

7.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu çalışmada, alan araştırma tekniklerinden görüşme ve gözlem teknikleri ile birlikte ağırlıklı olarak tarama modeli kullanılmıştır. Daha önce var olan ve halen kullanılmakta olan tar adlı çalgının eğitim ve icrası sırasında karşılaşılan güçlüklerle ilgili veriler tespit edilmiş ve konu var olduğu şekliyle araştırılıp sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

7.2. ARAŞTIRMANIN EVRENİ

Araştırmanın iki tőr evreni vardır:

- ✓ Azerbaycan Halk algıları.
- ✓ Tar alan, Alanında Uzman Kişiler.

7.3. ARAŞTIRMANIN ÖRNEKLEMİ

Araştırmanın iki tőr örnekleme vardır:

- ✓ Tar.
- ✓ UlaŐılabilinen Tar alan, Alanında Uzman Kişiler.

8. ARAŞTIRMANIN VERİ TOPLAMA YÖNTEMİ

Araştırmanın veri toplama yönteminde yapılandırılmamıŐ görüşme yöntemi kullanılmıştır. Tar çalan, alanında uzman kişilerle konuŐulmuŐ fikir alıŐveriŐinde bulunulmuŐ, yeni tar modeli için görüşleri alınmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

KONUVA İLİŞKİN TEMEL KAVRAMLAR

1. HALK MÜZİĞİ KAVRAMI

Toplumların yaşamından kaynaklanan duygu, düşünce ve zevklerini işleyerek dile getiren, halk kültürünün önemli ürünlerinin başında yer alan sözlü-sözsüz ezgilerdir.

Bu alanda önemli çalışmaları olan çeşitli uzmanların halk müziği hakkındaki görüşleri aşağıda belirtilmiştir:

“Alman müzik bilimci Hugo Reiman:

1. Ezgi ve sözlerin yaratıcısı belli olmayanlar, anonim bir yapıda olanlar.
2. Çeşitli nedenlerle oluşan olaylar karşısında halk tarafından benimsenmiş ve halk ezgisi niteliğine bürünmüş ürünler.
3. Halk diliyle oluşmuş, ezgisel ve uyumsal yapısı kolayca anlaşılabilir, belleğe kolayca yerleşen, bu nedenle, popüler (herkes tarafından benimsenen ve tutulan) bir özellik taşıyan ezgiler....” (Yıldızkaya, 2006:12)

Moser; “halkın ortak malı olan şarkı ve melodiler halk türküsüdür”, der.

M. Benet; “halk şarkısı, halk tarafından benimsenen ve kulaktan kulağa verilmek suretiyle yayılan ezgilerdir” diye tanımlar

Prat; “köylü ve halk arasından çıkıp gelenek haline gelen ezgiler halk şarkısıdır”, der.

Bireniers; “halkın ortak malı olan en basit, düz ve yalın şarkılardır ve yaparı belli değildir” biçiminde tanımlar. (Say, 1985:577-578)

Bu tanımların yanı sıra bazı müzik uzmanları, halk müziği kavramının neyi ifade ettiği ve işlevi konusunda çeşitli yaklaşımlar ortaya koymuşlardır. Bunlardan biri de İlhan Mimaroglu’dur.

Bugün halk müziği deyince bir yandan halkın yarattığı, öte yandan da dürtüyle, sezgiyle, içgüdüyle doğaçtan yapılan hem de çevrenin alışkanlıklarını gözetenek yapılan bir müzik olduğu için ulusal nitelikler denen öğelerin bir yankısı sayılır..... (Mimaroglu, 1987:253-255)

Müziğin insanoğlunun varoluş süreci içerisinde kimi zaman işlevsel kimi zaman da sanatsal bir olgu olarak daima yer aldığı görüşü bugün pek çok araştırmacı ve bilim adamı tarafından dile getirilmektedir. Tarih öncesi döneme ait yazılı belgelerin bulunmayışı, müziğin ilk ortaya çıkışı hakkındaki görüşleri farklılaştırmaktadır ve bu nedenle net değildir.

Halk müziği, özellikle kırsal bölgelerde ve yörelerde, köy, oba gibi yerleşim yerlerinde yaşayan toplumsal katmanlarda gelişmiş olan müziklerdir. Kentten gelen sanat müziği etkisiyle ilkel toplumların müziğinin yoğrularak yeni bir türe dönüşmesi olarak da açıklanabilir.

İlkel toplumlarda müzik, kendi başına varlığı olan bir sanat değil, çeşitli toplumsal uygulamaların bir ögesidir. Genellikle vücut hareketleriyle (dans, yürüme) ile birlikte gerçekleştirilir. Toplumun bütün bireyleri birlikte ezgiler söyler, dans eder, el çırpır, ayağıyla yere vurur ve el-kol hareketleriyle müziğe eşlik eder. Ezgiler kısa bir motifin sürekli yinelenmesinden ibarettir. İlkel toplumların müzik yapılarında geleneksel ezgiler pek azken; buna karşın doğaçlamanın yeri olduğu halde halk müziklerinde geleneksel ezgilerden oluşan geniş bir dağar “ustadan çırağa, dudaktan kalbe” sözleriyle tanılanabilecek bir yöntemle bir kuşaktan ötekine aktarılır. Bu aktarmanın yazılı kaynaklara dayanmaması, toplumsal bellekte aynen kalmaması, günün eğilimine, kişisel zevke göre değişiklikler yapılması gibi nedenlerle ezgilerde değişimler görülür. ... Böylece halk ezgisi çeşitli yerlerde çeşitli kişiler tarafından farklı biçimde seslendirilir. Her toplumun her ulusun halk müziği çevresindekilerden farklı biçimde ayrılır. Bununla birlikte birbirinden çok uzak yerlerdeki halk müziği örnekleri arasında bile benzerlikler görülebilir.... (Oransay, 1938:DEÜ Musiki Tarihi Ders Notları)

2. TÜRK HALK MÜZİĞİ

Azerbaycan halk Müziğinin belli başlı çalgılarından olan Tar’ın, Türk halk müziğinde de yöresel bir çalgı olarak yer almasından dolayı Türkü ve Türk halk müziği kavramlarının açıklanmasında yarar görülmektedir.

“Türk halk müziğinde ezgilere genel olarak ‘Türkü’ adı verilmektedir. Türkü kelimesinin kökeni incelendiğinde ‘Türk-i’ sözcüğünden türetildiği düşünülmektedir. Bu terim, Türk sözcüğünün sonuna Arapça ‘le’ eki olan ‘i’ nin eklenmesiyle türetilmiştir....” (Say, 1992:1233) Daha sonra Türk’e has anlamına gelen bu kelime, halkın arasında “Türkü” adını almıştır.

Müziğin gelişim evreleri incelendiğinde halk müziğine gelinceye kadar müziğin çeşitli aşamalardan geçtiği bilinmektedir. Çeşitli araştırmacıların bu konudaki düşünceleri aşağıda belirtilmiştir:

Dünya milletlerinin müzik tarihinde olduğu gibi başlangıçta Türk topluluklarında da müzik olgusu; dans ve müzikle oluşmuş ve uzun süre bir arada icra edilmiştir. Bu icralar bir sanat yaratisı anlayışı içinde olmayıp belli bir işlevi yerine getirmek amacıyla (toplumsal yaşamın sürdürülmesinde uygulanan bir takım törenlerin yürütülmesi, hastalıkların iyileştirilmesi, büyü yapılması, haberleşmenin sağlanması) yaratılmıştır.... (Köprülü, 1989:56-58)

Türklerin en eski törenleri Şeylan (şölen), Sığır, Yug (yuğ) adları ile bilinir. Günümüzde de doğum, evlenme, ölüm gibi kimi geçiş törenlerinde yapılan kutlamaların ilk şekilleri sayılan bu törenler; Türklerin ilk ezgi örneklerinin oluştuğu

ve icra edildiği alanlar olarak kabul edilmektedir. Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinden önceki müzik geleneği ve günümüzde "aşık tarzı" olarak anılan müziğin ilk örnekleri hakkında makam, usul, tür bakımından bilgiler bulunmamakla beraber sözlü edebiyat alanındaki ilk tespitler halk müziğimize de kaynaklık etmiştir. Bu kaynakların başında "Dede Korkut Hikayeleri" gelir. Türk halk edebiyatının bu önemli eserinde halk müziğinin ilk örneklerini veren ozanların kullandığı çalgılar ve icra biçimleri hakkında bilgilere rastlanır.... (Gazimihal, 1938:69)

17. asır Türk kültürü ve müziği bakımından çok önemli kaynakların verildiği bir dönem olmuştur. Özellikle Türk müziği konusunda bugünkü bilgilerimizin temeli niteliğinde olan bilgiler Evliya Çelebi tarafından "Seyahatname"de yer almıştır. Eski Türk çalgıları konusundaki ilk tespitler bakımından da oldukça önemli bilgiler içermektedir..... (Özergin:C.13)

Halk müziği ve halk şiiri örneklerinin ilk tespitleri 17. asıra ait diğer önemli şahsiyet Ali Ufki ve eseri "Mecmu-ı Saz ü Söz" adlı kaynaktır. 16. ve 17. asıra ait 500'den fazla sözlü ve saz eserinin notasını içeren bu eserde 120 kadar da türkü, varsağı gibi türlerin güfte ve notaları yer alır.... (Behar, 1987:44-47)

Türk halk müziği ürünlerinin derlenmesi ve incelenmesi konusunda ilk somut çalışmalar 1920'li yıllardan itibaren gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Türk halk müziği derlemecisi ve araştırmacısı Muzaffer Sarısözen halk müziğini şöyle tanımlamaktadır:

İlk bakışta monoton gibi görünen halk türlerinin, araştırdıkça, ezgi ve ritim yönünden renklilik ve çeşitlilik gösteren nefis bir sanat ürünleri olduğu görülür. Dünyada ne kadar doğal ve sosyal olaylar varsa, tümü halk müziğine konu olmuştur. Türk insanının doğumundan ölümüne (beşikten-mezara) tüm yaşamını, acısını, sevincini, duygu ve düşüncesini, yurt sevgisini türkülerimizde görmek mümkündür. Özetle; halk müziğimiz, Türk halkının malı ve kültürüdür.... (Yıldızkaya, 2006:13)

Türk halk müziğini oluşturan ezgisel, çalgısal ve sözel unsurlar incelendiğinde, çok zengin bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Bu zenginliğin en büyük nedeni ise, Anadolu topraklarında Türklerin dışında birçok uygarlığın yaşaması ve onların birbirleriyle olan kültürel etkileşimleridir.

Buna göre; Türk halk musikisinin iki büyük kaynaktan beslendiği görülür:

1. Aşıklar
2. Türkü yakıcıları

Bu iki grup halk sanatçıları, çeşitli eski ezgilerden, akıllarında kalanları bilmeyerek, bir başka söz altında birleştirmek suretiyle yeni türkülerin meydana gelmesine sebep olurlar. Bu işi yaparken daha önceden bilinen kuralları uygulamayı düşünmezler, uygulayamazlar. Zira nazari müzik bilgileri yoktur. İçgüdü ile yaparlar bu işi.

Aşıklardan birçoğu eskiden yaşamış büyük ozanların deyişlerini, yetiştikleri yörenin müziği ile söylerler.... (Emnalar, 1998:28)

Türk halk müziği alanında günümüze kadar pek çok sınıflandırma yapılmıştır. Aşağıdaki sınıflama Türk halk müziğinin genel özelliklerini ortaya koyması açısından önemlidir.

1. Türk halk müziği yaratılış bakımından iki başlıkta ele alabiliriz:
 - a. Yaratıcısı belli olan halk müziği ürünleri: “Aşık tarzı” olarak da anılan müzik türüdür ve halk edebiyatı ürünleridir.
 - b. Yaratıcısı belli olmayan halk müziği ürünleri: bu grupta yer alan ürünler için “anonim” tanımlaması kullanılır. Sözlük anlamı; adsız, imzasız, yapanın adı bilinmeyen anlamındadır. Geleneksel halk müziğinde anonimleşme bir süreç olarak “yakım geleneği” ile açıklanır.
2. Türk halk müziği, Türk müziğinin geleneksel alt türlerinden biridir. Bu alt türler şöyle sıralayabiliriz:

Geleneksel Türk Halk Müziği

I. Dünyasal Halk Müziği

A. Genel Olarak Ritimli (Usullü) olanlar

1. Türküler
 - a. Azeri Türküler
 - b. Karadeniz Türküleri
 - c. Konya Türküleri
 - d. Rumeli Türküleri
 - e. Teke Yöresi Türküleri
 - f. Yozgat Türküleri
2. Barana Havaları
3. Güvende Takımı
4. Müzikli Öyküler
5. Zeybekler

B. Genel Olarak Serbest Ritimli (Usulsüz) olanlar

1. Arguvan Havaları
2. Baraklar
3. Bozlaklar
4. Divanlar
5. Gurbet Havaları
6. Hoyratlar
7. Mayalar
8. Müstezatlar
9. Yol Havaları

II. İnançsal Türk Halk Müziği (Tasavvufi Halk Müziği)

1. İlahiler
 - a. Nefesler
 - b. Savtlar
 - c. Gülbanglar
2. Kalenderiler
3. Semahlar
4. Ali Mevlidi (Akdoğan, 2001:5)

1. Türk halk müziğinin dizgesel özellikleri: 17'li perde dizgesi kullanılır.
2. Türk halk müziğinin ezgisel özellikleri: Ezgiler 3'lü aralıktan başlayarak 12'li aralığa kadar ses genişliğine sahiptir. Ezgi gidişleri çoğu zaman 2'li aralıklardan 3'lü, 4'lü ve 5'li atlamalardan oluşur. Ezgiler bezekli olup küme, motif ve ezgi sekilemeleri yoğun olarak kullanılır.
3. Türk halk müziğinin “ritim ve tartım” özellikleri: Türk halk ezgileri ritimli ya da serbest ritimli olabilir. Ritimli örnekler genel olarak 15 zamanlıya kadar olup küçük tartımlar daha çok kullanılmıştır. Bu özellikler göz önüne alınarak halk ezgileri 2 gruba ayrılır:
 - a. Kıruk Havalar
 - b. Uzun Havalar
4. Türk halk müziğinin çalgısal özellikleri: Başlıca halk çalgıları bağlama ve türleri, kabak kemane, kemençe, kaval, sipsi, mey, tar, davul, zurna, dümbelek, def vb. dir. Ancak çalgıların kullanılmadığı yalnızca insan sesi ile sözlü eserlerin seslendirilmesi de oldukça yaygındır.
5. Türk halk müziğinin sözlü ya da çalgısal ürünleri bakımından özellikleri: Türk halk ezgilerinin büyük bir bölümü “vokal” yani sözel örnekler; bir bölümü “instrumental” yani çalgısal örneklerdir. Ayrıca halk ezgilerinin önemli bir bölümü de “vokal-instrumental” bir özellik gösterir.
6. Türk halk müziğinin biçimsel özellikleri: Türk halk ezgileri genel olarak bir bölümlü biçimde oluşturulmuştur. Ancak halay, semah, bar gibi ezgi tipleri iki ya da daha çok bölüme sahip olabilir.
7. Türk halk müziğinin icra özellikleri: Türk halk ezgilerinin gerek sözlü gerekse çalgısal örneklerinin, yörelerin müzik karakterlerine özgü birer icra biçimlerinin olduğu gözlenir. Bu icra biçimlerinin başlıca öğeleri şunlardır;
 - a. Ağz
 - b. Tavır
 - c. Düzen
8. Türk halk müziği ile halk danslarının ortak adlandırılmaları: Türk halk ezgilerinin önemli bir bölümü de geleneksel danslarımıza eşlik eder. Bu yönüyle halk ezgilerimiz geçmişten günümüze çeşitli oyun türleriyle birlikte anılmıştır. Sözgelimi başlıca oyun eşlikli halk ezgilerimiz; bar, halay, horon, sallama, zeybek, bengi, teke zortlatması, semah, mengi, kaşık oyunları, hora ve karşılama'dır. Oyun eşliği ve işlevi bulunmayan diğer halk ezgilerimizden başlıcaları ise ninni, tatyana, nefes, ilahi, sohbet havası gibi alt türlerdir.
9. Türk halk müziği ve halk şiirinin ortak adlandırılmaları: Türk halk ezgilerinin sözlü (vokal) örnekleri aynı zamanda halk şiiri sanatının da örnekleridir. Bu bakımdan özellikle halk edebiyatı ilgililerince “türkü” türüne ait örnekler çeşitli boyutlarıyla incelenmiş ve sınıflandırılmışlardır. Bunlar;
 - a. Güftelerinde işlenen konulara göre
 - b. Şiirsel türlerine göre
 - c. Ezgilendirme amacı ve seslendirilme ortamına göre
 - d. Aşık tarındaki örneklere göre
 - e. Türkülerin derlendiği yöre ve bölgelere göre'dir.
10. Ayrıca Türk halk türkülleri işledikleri konular bakımından özellikle halk şiiri ilgilileri tarafından çeşitli biçimlerde sınıflandırılmıştır. Doğumdan ölüme kadar bütün toplumsal ve yaşamsal evreleri konu edinen halk türkülerinde genel olarak işlenmiş olan konular şöyle sıralanabilir;
 - a. Aşk ve sevdâ türkülleri
 - b. Gurbet ve ayrılık türkülleri
 - c. Ölüm, doğal afet ile ilgili türküller
 - d. Taşlamalar, ilenmeleri anlatan türküller
 - e. Ninniler

- f. Tören (kına, düğün, gelin çıkarma, gelin ağlatma) türküleri
- g. Öğütler, nasihatlamalar
- h. İş ve meslek türküleri
- 1. Seferberlik, serhat ve askerlik türküleri
- j. Doğa ile ilgili türküler
- k. Güldürücü türküler
- l. İnançlarla ilgili türküler. (Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü Türk halk müziği bilgileri ders notları, 2006-2007:8-12)

3. TÜRK HALK ÇALGILARI

Türk kültür ve edebiyatı içerisinde oldukça önemli bir yere sahip olan halk müziği, birçok yönü ile oldukça zengin ve önemli bir yapıya sahiptir. Gerek halk türküleri gerekse halk oyunlarının ayrılmaz parçası olan halk çalgıları da Türk kültüründe önemli bir yer ve öneme sahiptir.

“Çalgı” kelime anlamı olarak;

- Müzik aygıtı, enstrüman, süpürge
- Müzikte güzel uyumlu sesler çıkarması için yapılmış araç, enstrüman,
- Müzikle yapılan eğlence, müzik aracı çalma,
- Saz takımı,
- Saz, Türkçe çalmak fiilinden ism-i alet.
- Çalgı deyiminin müzikle müzik aletiyle uzaktan yakından hiçbir ilgisi yoktur. Çalgı deyim Anadolu halkının çalı süpürgesine verdiği addır. Çalmak ise hırsızlıktır.
- Süpürge sapı, çanak-çömlek, teneke kutu gibi herhangi bir nesnedir. Her ne kadar çok değişik anlamları olan "çalmak" fiilinden yapılmış "çalgi" kelimemiz, Farsça, sazın karşılığı gibi görünüyorsa da çalgı çalmak, çalgıya gitmek, çalgıcılık yapmak toplumumuz da; saz çalmak, saz meclisine gitmek, sazencilik yapmak, deyimlerinin yanında pek fazla itibar görmemiştir.

Bu açıklama ve tanımlardan yola çıkarak müzik yönünden çalgıyı (sazı) tanımlayacak olursak; müzik yapmak veya üretmek için kullanılan aletlere halkımızın verdiği genel bir isim denilebilir. Türk halk çalgısından ise; fabrika imalatı olmayan, halkın kendi mevcut imkanları içerisinde ve basit araçlarla elde yaptığı, akustik kanunlara uymayan, standart ölçü ve kalıpları olmayan, etnoğrafik özelliği olan çalgıları anlıyoruz.... (<http://www.turkuler.com/thm/thmcalgilari.asp>)

Çalgı bilgisi olan organoloji, insan tarafından ses elde etmek için yapılan bütün alet ve aygıtları çalgı olarak kabul eder. Alman Organolojist Alexander Büchner çalgı nedir sorusuna hem daha süslü hem de daha derinlemesine bir cevap olarak şu yanıtı vermektedir:

Çalgılar, kasıtlı olarak ses elde etmek için meydana getirilmiş ve nitelendirilmiş, aletlerdir ki bu aletler müzik meydana getirme amacıyla olup, bunların akustik özellikleri, teknik grupların müziksel kültür standartlarını yansıttığından akustik özelliklerinden dolayı nesnel olarak müziğin sanatsal etkisine katkıda bulunurlar.... Bir diğer organolojist Hickman'a göre; “Çalgılar insanın müzik oluşturmak müzik

yapmak için ihtiyacı olan sesleri meydana getirmekte kullanıldığı nesnelendir..." (<http://www.delinetciler.net/forum/muzik-aletleri-ensturmanlar/61293-organoloji-calgı-bilimi.html>)

Birçok medeniyetin izler bıraktığı Anadolu'da yapılan ve çok zengin bir kültürden beslenen Türk Halk Müziği, kullanılan çalgılar bakımından da aynı çeşitliliği ve zenginliği göstermektedir. Orta Asya topraklarında yaşamış Türklerin adı bilinen ilk çalgıları 'kopuz' adıyla anılan telli çalgılardır. " Tek tip, tek şekil ve benzer akortla, Türk sazı birçok yerde kendini göstermeye başlamış, 'kopuz' adı, İslam dünyasına ve hatta Araplara bile geçmiştir...." (Emnalar, 1998:51)

'Kopuz' kelimesi Türk diyalektlerinde ufak söyleniş ve yazılış farklarına uğramış, Moğolca, Çince gibi Asya'dan komşu dillerde daha da çetrefilleşmiştir. Buna rağmen türlü alfabelerde imlası yine de % 90 sarıh kalmıştır. Kelime morfolojisi bakımından halis Türkçe olduğu gibi yardımcı kendi fiilleri de yalnız eski Türkçede olduğu halde kökün etimolojisi hala çözülememiştir.... (Gazimihal, 1975:15)

Kopuz isimli çalgı Türk halk müziğinin en önemli çalgısıdır. "Sazlarımızın birçoğunun atası kopuzun hem yayla hem de parmakla çalındığı sabittir. Yay ile çalınan kopuz türleri bugün ki yaylı sazlarımızın, parmakla çalınanları ise bugünkü mızrapla çalınan sazlarımızın ataları olduğu bir gerçektir." (Emnalar, 1998:53)

Geçmişten bugüne kadar, daha ki Çin ortalarından Macaristan ovalarına kadar uzanan bir alanda, binlerce yıl hayatını sürdüren Türk toplumunun, müzik ihtiyacını gidermek için kullandığı, çeşitli karakterde birçok çalgısı olması tabiidir. Anadolu'da bugün ve yakın zamana kadar kullanılmakta olan çalgıları, yapacağımız listenin daima eksik olacağını unutmamak gerekir. (<http://www.beethovenlives.net/orgonoloji.html>)

Türk halk müziği çalgılarımızı yapısal özellik ve çalım tekniği olarak sınıflandırırsak;

I. Telli Çalgılar

A. Tezeneli-Mızraplı (Tezene veya parmakla çalınan) çalgılar

1. Tahta kapaklı (Bağlama ve ailesi)
2. Deri Kapaklı (Tar)

B. Yaylı Çalgılar

1. Tahta Kapaklı (Karadeniz kemençesi, tırnak kemane)
2. Deri Kapaklı (Kabak kemane)

II. Nefesli (Üflemeli) Çalgılar

A. Direkt Üflemeli

1. Dilli (kaval, çifte, çimon)
2. Kamışlı (zurna, mey, sipsi, çığırta, çifte kaval)
3. Düdük (dilli, dilsiz)

B. Hava Depolu (tulum)

III. Ritim Çalgılar

A. Vurmalı Çalgılar

1. Bagetli (davul, debildek, koz)
 2. Bagetsiz (def, darbuka, koltuk davulu)
- B. Çarpmalı Çalgılar
1. Tahta (kaşık, çalpara)
 2. Metal (zil, zilli maşa)

(http://muzikdersi.com/portal/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=126) olarak bölümlere ayrılmaktadır.

4. AZERBAJCAN HALK MÜZİĞİ VE TARIN YERİ

Azerbaycan, konum itibariyle birçok savaş ve işgaller yaşatan, pek çok halkla kaynaşmış son derece özel bir bölgede yer alır. Bu kesişim noktasında birçok farklı etki (Kafkas, İran, Türk, Türkmen) aynı potada eriyip tamamen kendine özgü bir kültür ve doğallıkla kökü çok eskilere dayanan disiplinli bir müzik geleneği ortaya çıkarmıştır. (<http://www.msxlab.org/forum/azerbaycan/196484-azerbaycan-halk-muzigi.html>)

Geleneksel Azerbaycan müziği için "Kafkas ve İran müziğinin tekil bir çeşitlemesi" tanımı, belki bir dereceye kadar doğru ama eksik ve hafiftir. Bölgenin nesilden nesillere aktarılan müzik mirası hem form çeşitliliği, hem melodik zenginlik, hem de ince nüanslara dayanan oldukça karmaşık mugam (makam sanatı) açısından, kendi çevresindeki en köklü yapı olma özelliğindedir. Aşık müziği kuşkusuz Azeri müzik kültürünün en başta gelen kaynağıdır. Azerbaycan'da yüzyıllardan bu yana Anadolu'dakine benzer, belki de ondan daha sağlam bir aşık müziği geleneği bugün de süregelmektedir. Azerbaycan musiki tarihinin en ünlü bestecilerinden olan Üzeyir Hacıbeyli Azerbaycan müziği ile ilgili şu görüşleri belirtmiştir.

Yakın Doğu halklarının müzik kuramları ve pratiklerinin gelişim tarihinde iki Azeri müzik kuramcısı dünya çapında üne sahiptir. Urmiyeli Seyfeddin Abdülmümin İbn-Yusuf El Urmavi (XIII. Yüzyıl) ve Maragalı Abdülkadir Maragi (XIV. Yüzyıl) Şuşalı Hacı Seyid Ahmet Karabağlı'nın oğlu Azeri bilim adamı-müzikolog Nevvab Mir Muhsin, yukarıda bahsedilen iki uzmanın eserlerinden yola çıktığı "Vuzuhul-Ergam" (müzik terimlerinin yorumlanması adlı kitabında Yakın Doğu halklarının eski müziklerine yer vermektedir. (XIX. yüzyıl). Bir kısmı çeşitli Avrupa dillerine de çevrilen bütün bu çalışmalar Yakın Doğu Halklarının müzikal kültürlerinin XIV. yüzyıla doğru doruğa ulaştığını ve üzerinde Endülüs'ten Çin'e, Afrika'dan Kafkasya'ya kadar dünyanın dört bir tarafını izleyebileceğiniz on iki sütunlu altı burçlu bir "bina" (destgâh) gibi gururla yükseldiğini ortaya koymaktadır. Bu 'müzik kültürü sarayı', büyük âlim ve eski Yunan Müziği uzmanı Ebu Nasr Farabi, Avrupa'da Avesina adıyla tanınan Ebu-Ali-Sina, El-Kindi ve diğer âlim ve düşünürler tarafından kurulmuştur. Müzik sarayının üzerinde yükseldiği bu on iki sütun 12 ana mugamı, 6 burç ise 6 avazatı temsil etmektedir. Bu 12 mugam Uşşak, Neva, Buselik, Rast, Irak, Isfahan, Zirefkend, Buzürk, Zengule, Rahavi, Hüseyini ve Hicaz'dan oluşmaktadır. 6 avazat ise şöyle sıralanır; Şahnaz, Maya, Selmek, Nevruz, Gerdaniye, Güveşt. XIV. yüzyılın sonunda meydana gelen sosyoekonomik ve politik değişiklikler bu muhteşem müzik sarayını etkilemiştir ve duvarlarda görülen ölümcül çatlaklar onu yıkıma götürmüş, sarayın kolonları ve kuleleri yerle bir olmuş, saray çökmüştür.

Yakın Doğu halkları çöken bu saray müziğinin değerli enkazından yararlanıp kendilerine ait makam oluşturma malzemeleri kullanarak kendilerine mahsus yeni

müzik tapınaklarını inşa ettiler. 12 klasik mugam ve bunların isimleri büyük değişiklikler geçirdi. Bir zamanlar bağımsız olarak ele alınan kimi mugamlar bazı halklarda diğer mugamların şubesi haline geldi, yine bir zamanlar şube olarak ele alınan mugamlar bağımsız mugam niteliği kazandı. Dolayısıyla bir ve aynı mugamın ismi ve şubeleri değişik halklarda oldukça farklı anlamlar taşımaya başladı.

Zamanın ve olayların yıkıcı etkilerine sadece “Rast” mugamı karşı koyabildi. Bu makam temelinin sağlamlığı ve mantığa uygunluğu nedeniyle “Rast” adını ve anlamını tamamıyla hak ediyor. “Rast” sözcük olarak “doğru, yolunda, gerçek” anlamlarına gelir. Eski müzikologlar “Rast” mugamını bütün mugamların anası olarak nitelemiştir. “Rast” mugamı yalnızca adını ve ses dizilişini değil, mayesini (eksen perdesini) de korudu. Bütün Yakın Doğu halkları arasında “Rast” mugamının kuruluşu ve eksen perdesi aynıdır. Eksen minör oktavdaki sol sesidir. Aşağıdaki karşılaştırma minör oktavda sol dediğimiz sesin, antik dönemde bile “Rast” makamının perdesi olarak adlandırdığımız sese tekabül ettiğini göstermektedir. Arap, İranlı ve Avrupalı müzikologlar Pisagor’un keşfettiği 7 sesin Antik Yunanlılara göre 7 göksel varlığa karşılık geldiğini belirtmektedirler. Söz konusu 7 nota sırasıyla şöyledir:

Yunanca Arapça ve Farsça

1. Mi - Ay	1. Neva
2. Fa - Merkür	2. Buselik
3. Sol - Venüs	3. Rast
4. La - Güneş	4. Irak
5. Si - Mars	5. Uşşak
6. Do - Jüpiter	6. Zirefkend
7. Re - Satürn	7. Rahavi

Günümüze kadar uzun bir evrim geçiren Azerbaycan Halk Müziği, Sovyet iktidarının yarattığı son derece olumlu koşullar sayesinde gelişiminin doruk noktasına ulaşmıştır.

Azerbaycan Halk Müziğine ait tasniflerin (şarkı), diringelerin (bir makam bölümleri arasında çalınan ritmik ve oynak bölümler), mahnıların (anonim şarkılar), oyun havalarının ve diğer biçimlerin bilimsel ve kuramsal açıdan incelenmesi Azeri halkına ait müzik sanatının kesin ve uyumlu bir sistem üzerinde yükseldiğini göstermektedir. Azerbaycan Halk Müziği ile ilgili bütün bilimsel ve kuramsal önermeler bu sistemden türemiştir. (<http://www.musikidergisi.net/?p=767>)

Azerbaycan halk müziğinde ve bu müzik türünün icrasında kullanılan en değerli enstrüman tar, eski devirlerden günümüze kadar birleştirici bir görev üstlenip diğer enstrüman gruplarında yer almıştır. Tarihi kaynaklar daha XI. asırda Tar, cenk, rebab ile grup oluşturmuş ve hanendeye (okuyucu) eşlik etmiştir. ...

Tarihi kaynaklara göre ve diğer yazılı metinlerden de anlaşılıyor ki, Tar Azerbaycan’da XIX. asrın ikinci yarısından sonra geliştirilip kamança, tef ve hanende ile birleşmektedir. Azerbaycan’da tar, kamança ve hanende üçlüsünün

oluşması Mirza Sadık Esedoğlu (Sadıkcan) tarafından tarın yeniden düzenlenmesi ve sonra yaygınlaştırılması ile paralel olmuştur. Üçlüde (tar, kamança, hanende) belirleyici bir role sahip olan tar, mugam destgahı okunma anında hanendeye yeri geldiğinde yol gösterir, gereken yerlerde okunanlara cevap vererek bir bakıma üçlünün şefliğini yapmaktadır. Üçlü grup kendi icrasını sadece melodi çalmakla yetinmemektedir. ... Hanendeye eşlik ederken aynı zamanda yerine göre harmonik (uyumlu) akorlar, polifonik (çok sesli) unsurlardan ve özellikle ses altı polifoniden sıklıkla uygulanmaktadır....

XIX. asrın başlarından başlayarak tardan 12 üyeli ve daha çok halk çalgı aletlerinden oluşan gruplarda hem solo, hem de eşlik sazı olarak istifade edilmiştir. Söz konusu topluluklarda tar grubu ön planda yer almaktadır. İcra anında bu gruplarda tar melodilerin esas belirleyicisi olmaktadır. ... Tar, halk çalgı aletleri ile solist gibi mugam ve destgahları da icra etmektedir. ... Bu gelenek Azerbaycan radyosu bünyesinde 1932 yılında oluşturulan halk çalgı orkestrası ile başlamış ve halen devam etmektedir.... (Abdulgasimov, 1996:68-69)

5. TARIN TARİHİ GELİŞİMİ

Tar, uzun saplı, İran, Azerbaycan, Gürcistan ve bazı Kafkas ülkelerinde kullanılan telli bir çalgı aletidir. Tar kelimesi, Farsçada (تار) "tel" anlamına gelir. Tar, tıpkı sitar ve dutar gibi, gitarın kökenini oluşturur.

Günümüzde İranlılar ve Azeriler aralarında bu çalgı aletinin kendi kültürlerinden geldiğini iddia ederler. İran tarı, beş tellidir. Derviş Han, tara altıncı bir tel daha eklemiştir. Azeri tarları ise farklı çeşitlerde olup, çeşitlerine göre farklı sayıda telden oluşabilir. ([http://tr.wikipedia.org/wiki/Tar_\(%C3%A7alg%C4%B1\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Tar_(%C3%A7alg%C4%B1)))

İsmine ne zaman tar denildiği bilinmeyen bu saz Azerbaycan halkının bir milli musiki aleti durumundadır. Tar eski Asya dillerinden Sankritce olup "tel" anlamına gelmektedir. Ney üfleyene "neyzen" denildiği gibi, tar çalana "tarzen" denilmektedir. 1500-1787 yılları arasında Safeviler devrinde bugünkü şekilde tar görülmemiştir.... (<http://tarzen.azbuz.com/bolum/bTar-hakkindab/catID=468669>)

İran'ın Türk kültür çevresinde, yaygın olarak çalınan bir sazdır. Orta Asya Türklerine de bazı tesirler yapmıştır. Orta Asya, Dağıstan, Ermenistan ve Gürcistan'da yayılmıştır. Ancak Vertkov'a göre bu sazın doğduğu yer, Azerbaycan olmalıdır.... (Ögel, 1987:84)

İran'ın ünlü musiki yazarlarından Ruhullah Haligi bir yazısında tardan şöyle bahsetmektedir: "İsfahan'daki meşhur Talar-ı Çihl Sütun'da (kırk direkli merasim salonu) işlenmiş resimler arasında kamança, ut ve santur bulunmaktadır. Tarın her ne kadar adına 'Berbad' denilen uda benzer bir çalgının ilk şeklinden faydalanılarak elde edildiği rivayet edilirse de, bu saz daha ziyade tambura benzediğinden aslının tamburdan adapte olduğu daha akla yakın gelmektedir. Zira tambur çok eski zamanlarda da İran'da bulunmaktaydı. Farabi de tamburdan bahsetmiştir. Çok zaman önce her birinde iki tel bulunan, mızrap yerine sağ elin şahadet parmağı uzatılmış turnağıyla çalınan 'Horosani' ve 'Bağdadi' isimli iki çeşit tambur bulunurdu. Tar

adıyla anılan bütün çalgılar aynı ailedendir.” (<http://tarzen.azbuz.com/bolum/bTar-hakkindab/catID=468669>)

Tar Azerbaycan’ın ve Yakın Doğu ülkeleri milletlerinin çokça istifade ettiği müzik aletlerinden biridir. “TAR”ın lügati manası “sim/tel”, bağlantı demektir ki, şimdi bütün telli musiki aletlerinde kullanılan “sim/tel” karşılığı olarak kullanılmakta. İran musiki araştırmacısı Ruhulla Haligi diyor ki, “geçmişte onu (Tari-E.V.) ‘veter/tel’ (dairenin herhangi iki noktasını birleştiren düz çizgi. Telli aletlerde de teller iki dayak-eşik arasında gerilir ve bu gerilme sonucu çeşitli frekansta sesler oluşur. Bu sebepten o devirde telli aletlerin adlandırılmasında hendesi-veter teriminden istifade edilmiştir) olarak adlandırmışlardır.”...

Şunu da ilave edelim ki, havanın sıkışması neticesinde titreşerek ses çıkaran üflemeli aletlerden başka bütün diğer musiki aletlerinin adlandırılmasında “veter/tel” sözünden istifade edilmiştir. ... Görüldüğü üzere, Tarda ses, teller vasıtasıyla meydana geldiği için onu ses kaynağının adıyla adlandırmışlardır. (Abdulgasimov, 1996:3)

Dış görünüşüne ve çalım tekniklerine bakıldığında Tardan farklı olarak, elle ve mızrapla çalınan birçok müzik aleti mevcuttur.

Dutar (iki telli) Ortalama uzunluğu 100-120 cm olup diz üstünde elle çalınır. Orta Asya’da yaygın olarak çalınan bu saz zayıf bir sese sahiptir.

Setar (üç telli) Ebat olarak küçük bir sazdır. Göğüste elle çalınan bu saz önceden üç telli olup sonradan bir tel daha ilave edilmiştir.

Çahartar (dört telli) ebat olarak setara (üç telli) benzeyen bu göğüste elle çalınır. İki teli ile esas melodi çalınırken, diğer iki teli ile rezonans oluşturularak çalınır.

Pençtar (beş telli) Ortalama uzunluğu 200 cm’dir. Beş telli tambur diye de adlandırılan bu saz zayıf bir sese sahiptir. Sapının uzun olması çalımını zorlaştırmıştır. 1., 2., 4., 5., teller aynı sese akortlanırken 3. Ses farklı bir sese akort edilir.

Şeştar (altı telli) ortalama uzunluğu 200 cm’dir. Gövde şekli itibariyle armuda benzer. Diğer bir şekliyle ut şeklinde olup uzun saplı, perdeli ve iki telli olanı da vardır. Ayrıca Orta Asya ve Türkiye’de çalınan teknesi yapraktan yapılmış mızrapla çalınan şekilleri de mevcuttur.

Tarın tarihi hakkında araştırma yaparken anlaşılamayan bazı problemlerle karşı karşıya gelmek mümkün olabiliyor ki bunun en önemli nedenlerinden birisi tambura benzeyen sazların bazı tarih ve müzik araştırmacıları tarafından tara benzetilerek aynı adla adlandırılmasından kaynaklanmaktadır. İranlı müzik araştırmacısı El Négihan Veziri şöyle yazıyor: “Tarın menşei Aristo’ya aittir ancak, Farabi onu perdelerle bölmüştür.” Veziri’ye göre, Tar önceleri perdesiz ve tel sayısı azdır....

İslam aleminin en büyük bilim adamlarından biri olan Farabi Yunan bilgin Aristo’nun eserlerini Arap diline çevirerek müzik alanında çok büyük hizmetler sunmuştur. Azerbaycan bestekarı ve araştırmacısı Üzeyir Hacıbeyov “Azerbaycan

Türk Halk Musikisi hakkında” ki makalesinde şöyle yazıyor: “El Farabi, yahut sadece Farabi, Yunan musiki sistemine derinden vakıftı ve aynı sistemi İslam coğrafyasında-şarkta tatbik etmeye çalışıyordu; Türk ansiklopedisti Şemsettin Sami Bey’in söylediğine göre, Farabi Aristo’nun bütün teorik musiki eserlerini Arap diline tercüme etmiştir.” ...

Vezeri’nin, tarın menşei ve geliştirilmesini Aristo ve Farabi’ye ait olduğunu söylemesine gelince; yazarın bu görüşü hiçbir kaynağa dayandırılmamaktadır. Dolayısıyla Vezeri’nin ileri sürdüğü tarın menşeinin Aristo, tarın kolunun perdelerle bölünmesinin Farabi’ye ait olduğu görüşü belirsiz olup, tartışmalıdır... (Abdulgasımov, 1996:7)

Tar günümüze gelene kadar pek çok değişim süreci yaşamış olup, bu değişim süresi boyunca ilk varsayımlar ilginçtir. Bunlardan en önemlileri İran müzik araştırmacısı Ruhulla Haligi ve Harvard Üniversitesi’nden Prf. Ella Zonis’e aittir. ... “Ruhulla Haligi şöyle yazıyor; ‘Setarın sesi az olduğundan onun çanağını büyütmüşler ve üzerine deri çekmişler. Metal mızrapla çalıyorlar ki, sesi gür çıksın. Tarın telleri de setardan iktibas edilmiştir. Ancak sesin güçlü çıkması için 1. (sarı tel) ve 2. (beyaz tel) teli çift kullanmışlar, beş teli olmuştur....’ Uzun yıllar İran’da Fars musikisini inceleyen Amerikalı Prf. Ella Zonis’de tarın tarihi ve ses hususlarını araştırarak ‘Klasik Fars Musikisi’ adlı kitabında bu konuya yer vermiştir. Prf. Ella Zonis şöyle iki varsayım ileri sürüyor; ‘Birincisi, tar neredeyse 17-18. asırlarda İran’da diğer musiki aletlerinin gelişmesinden türemiştir. Tarın kolu, perdeleri ve sistemi İran’da uzun geçmişi olan setarı hatırlatıyor. Ancak farklı kılan hususiyetlerden hiç birine deri membran (tarın yüzü), ne de çifte çanak setarda yoktur. Bu iki hususiyet İran’ın eski müzik aletlerinden başka birisinde-gıycekte mevcuttu. Ancak gıycekin kolu kısa ve eğridir. İkincisi ise şudur; Tar özellikle Kafkasya’dan gelmiştir, şöyle ki halen Kafkasya’da tara benzer bir alet bulunabilir....

Bu iki araştırmacının yanı sıra Fransız müzik araştırmacısı Prf. Jan During ‘beş telli’ tarın başarılı icracısı olmuş, tarın tarihini araştırmış ve tara “İran musikisinin gelenekleri ve gelişmesi” adlı kitabında geniş yer vermiştir. ... Eski kaynaklara göre yazar şöyle yazıyor: ‘Rubab-rebablara daha yakın olan, uyumlu-sesli tellere sahip olan tar her zaman Kafkasya’da mevcut olmuştur ve 18. asrın sonunda İran’a getirilmiştir. Şüphesiz ki, Ruhullah Haligi ‘birçok tar çeşitlerine sahip olan Kafkasya’da bulunmuştur’ sözü ile Azerbaycan’ı kastetmektedir. Çünkü Kafkasya’da, sadece Azerbaycan çok çeşitli (5, 11, 13, 18) telli tara sahiptir ve Azerbaycan’da daha çok yaygınlaşmıştır....” (Abdulgasımov, 1996:8-9)

Azerbaycan profesyonel müziğinin kurucusu ünlü bestekar Üzeyir Hacıbeyli’nin 1926 yılında yayınlanan “Maarif ve Medeniyet” adlı makalesinde bu saz hakkında şu bilgiler verilmektedir.

“Azerbaycan milli musiki aleti üç kısımdır. Telliler, nefes verenler zerb edilenler. Telliler iki çeşittir. Kısa sesli ve uzun sesliler, kısa tellilerin en şöhretlisi ‘tar’dır. Ki bu saz Azerbaycan’dan başka İran’da da yaygındır. Anadolu Türkleri arasında yoktur” ifadesi kullanılmıştır.... (Önaldı, 1983:7)

Bu araştırmalardan çıkan sonuç şu oluyor ki, tarın tarihi X.asırdan başlıyor ve söz konusu tarihe kadar bu sazın adına hiçbir yerde rastlanmıyor. X. asrın görkemli şairlerinden, İran Lor kabilesinden olan Baba Tahir “Gök ve Yer” adlı şiirinde tarın adını zikretmiş ve onu kıymetlendirmiştir.

“Kanadı kırılmış guşa benzer bir üreyim vardır,
Derya kenarında oturmuş gemi kimiyem.
Hamı (herkes) deyir ki, ‘Tahir, tar al’.
Gırılmış tardan ses çıkar mı ?”

Ruhullah Haligı,yine aynı asırda yaşamış Ferruhi Sistani'nin şiirlerinde de tarın adına rast geldiğini belirtmiştir....

“Her gün bir dövlet, her gün bir geğ,
Her gün bir nüzhet, her gün bir tar”

Daha sonra XI. asırda yaşamış Azerbaycan şairi Getran Tebrizi “Divan”ında tarın adından bahsediyor.

“Bülbülün nağmesi, suların şırlıtısı,
Cenk, tar ve rebab seslerine garişmişdir,
Bulutta yıldırımın sesi De'din sesi gibidir.”

XI. asırdan sonra tarın adı tarihi kitaplarda, edebi eserlerde, arşivlerde, arkeolojik kaynaklarda görülmemiş olup, XII. asrın medeniyet tarihi incelendiğinde ise ne İran nede Azerbaycan musiki sanatında tarla ilgili bir bilgiye rastlanılmamıştır. ... XVI. asıra gelene kadar tarın öneminin yitirildiğine bu dönemde pek kullanılmadığı sanılmaktadır. Birçok yazılı eserde, fotoğraf ve minyatürlerde rebab, tambur, kamança, ruhuzvay, ut, sinc, ney gibi çalgıların ismine rastlanıldığı halde tar hakkında bir bilgi bulunamamıştır..... (Abdulgasımov, 1996:10-11)

Ruhullah Haligı uzun yıllar süren araştırmalarından sonra tarın X. asırdan sonra ön plana çıktığını, tahminen XVI-XVII. asırlarda yeniden meydana geldiğini iddia etmekte fakat elinde somut bir belge bulunmamaktadır. ... Prof. Ella Zonis'e göre ise İran nazariyatılarının söylemlerine dayanarak tarı Gacarlar devrine (XVIII. asrın sonu, XIX. asrın başı) ait ediyor. Onun yazdığına göre, tarın tarihi “minyatürlerde, fotoğraflarda görüldükten” sonra başlamaktadır. Araştırmacıların yazdıkları arşiv ve belgelere göre Azerbaycan'da XVI-XIX. asır arasında tar algısı kullanılmamıştır. Fakat yakın zamanda Azerbaycan tarihi müzesinde bulunan tarlardan birinin üstünde bulunan “tar 1744 yılında şuşa'da (Karabah) yapılmıştır” yazısı XVIII. asırda şuşa'da yerli ustalar tarafından yapıldığını ortaya çıkarmaktadır....

Söz konusu tarın yapılışına, akorduna, ses düzümüne ve diğer hususiyetlerine bakacak olursak, beş telli olduğuna göre biz de onu beş telli tar diye adlandıracağız. Beş telli tar iki anaktan, kol-destekten ve tellerin bağlandığı baş kısım-kelleden ibarettir. Tarın kalp şekli üzerine hayvan yüreğinin zarından yüz çekilir. Onun koluna bağlanan perdeler evvelce koyun bağırsağından olup, daha sonra yerine naylon misina kullanılmıştır. ... Beş telli tarın sesi zayıf ve incedir. Ağırlığının ve hacminin büyüklüğüne göre diz üzerinde çalındığından imkanları nispeten sınırlıdır. Beş telli tarın akordu notalı sesler için “Do”, mugam icrası için “Si” sesidir....

Görüldüğü üzere tar doğuşunda itibaren kısır bir gelişim evresi geçirmiş fakat son halini XIX. asrın sonlarında tamamlayabilmiştir. Bu dönemde gelişen kültür, müzik ve ilim diğer Batı Avrupa milletleriyle büyük ölçüde etkileşim göstermiştir. ... Fakat ortaya çıkan eserlerde kendi kültür farklılıklarını ortaya koymuş, Azerbaycan kültürünü gerçek bir şekilde sunmuşlardır.

Böylelikle söz konusu tarı, devrin musiki medeniyetinin gelişmesine ayak uyduramamış devrin ihtiyaçlarına cevap veremeyen bir halden çıkarmak usta tarzen Mirze Sadık Esedoğlu tarafından gerçekleştirilmiştir. Tarı Azerbaycan mugam özelliklerine uygun hale getirip yeni bir model olan Azerbaycan tarını yaratmıştır.... (Abdulgasımov, 1996:14-15-16-20)

Azerbaycan halkının çalgı aletleri sırasında en mükemmel ve yaygın aleti olan tarın kolunda bulunan beş mugam perdesi bu aleti daha da mükemmel kılmaktadır. Geniş diyapazon, aydın seslenme, ahenklik, çoksesli akort ve virtüöz pasajların alınmasının mümkünlüğü, sesin uzun süre yükselmesi ve sönmesi, kolaristik seciyyeli bezekler tarın solo ansambl ve orkestra aleti olarak kullanılmasına olanak sağlamıştır.... (Abdullayeva, 2002:265-266)

Mirza Sadık Esedoğlu (Sadıkcan) ilk defa tarın çanakları kısmında değişiklik yapmıştır. Bu değişikliğin amacı tarı göğüste alınacak hale getirmek ve sesini güçlendirmektir. Tarın anaklarını eskiye oranla derin kazıyıp inceltmekle onun ağırlılığını azaltmış, yüzünün çapını genişletip oval hale getirmiştir. Bu değişiklikler yeni asrın fiziki–akustik ses hacmini-volumünü arttırmış, tarın alımını göğüs üzerine alarak icracılık tekniğinin imkanlarını genişletmiştir.

Mirza Sadık Esedoğlu bu gelişmeleri takiben tel sayısında da bir takım arayışlar içine girerek mevcut sayıyı 18’e çıkarmıştır. Tellerin sayısının artmasına bağlı olarak tarın sapının çanak kısmına birleştiiği yerinde yapısını değiştirmiştir (önceki tarlarda sap çanağa demir vidalarla bağlanıyormuş). Tel sayısının artmasına bağlı olarak tellerin sapa yaptığı baskı, sapa yaptığı gerginlik tarın sapının atmasına neden olmaktadır. Mirza Sadık Esedoğlu bu gerginliğin yarattığı sap atmasını engellemek için çanaklar içerisine (küçük çanakla büyük çanak arasına) destek maksadı ile bir ağaç ilave etmiştir. Bunu eklemedeki amaç destek –dayak vazifesi gören bu ağaç parçanın gerilmeyi engellemesi, sapın atmasını ve tarda “hun” denilen sesin titreşim ve dalgalanmanın oluşmasına yardım etmektir.

Azerbaycan tarzeni ve müzik adamı Meşedi Cemil Emirov’un 1909-1910 yıllarında Türkiye’de bulunduğu dönemlerde Rauf Yekta Bey’in kaleme aldığı bir yazı tarın telleri ve verilen bilgiler bu konuda oldukça önemlidir. Rauf Yekta Bey ‘Kafkasya’da musiki’ adlı makalesinde şöyle diyor: “Eli Şirazi’nin İran’dan getirdiiği tarın yalnız beş teli var iken, Sadık on sekiz telli bir tar icat ederek hayatında hep onunla icrayı-sanat yapmış; Ancak şimdi kullanılan tarlar Cemil Emirov’un aldiiği tardan olup, yalnız on üç tellidir.” (Abdulgasimov, 1996:23-24)

Çıkan sonuca göre, tel sayısının fazlalığı ve tellerin gerilme kuvveti yürek zarıyla kaplı olan büyük çanak üzerine büyük etki etmekte, bu da tellerin sabit akordu muhafaza edememesine böylece tarda sapın atmasına neden olmuştur. Bu etkilerden dolayı 18 telli tar fazla uzun süre kullanılmamıştır. Daha sonra XX. asrın başlarında 13 telli hale getirilen tarın tel dizilişi hakkında pek bir bilgi edilememiştir. 13 telli tarda ihtiyaçlara cevap veremeyecek olacak ki Mirza Sadık Esedoğlu’nun ölümünden sonra 1930’lu yıllarda tel sayısı 11’e indirilmiştir.

Mirza Sadık Esedoğlu'nun yeni geliştirdiği tarından sonra solo enstrümantal (tek çalgı icrası) icracılığı daha çok başarı kazanmıştır. Yeni tarda arttırılmış teller vasıtası ile mugam sanatı daha renklenmiş, tarın seslenme obertonları (ilave tınıları) zenginleştirilmiştir. Böylece tarın solo icracılık alanında gelişmesi mugam icrasına, okuma sanatına da etki etmiş ve gelişmelerine katkıda bulunmuştur.

Tar 1911 yılında Azerbaycan'lı usta tarzen Meşedi Cemil Emirov tarafından Anadolu'ya getirilmiştir. Meşedi Cemil Emirov 1911-1912 yılları arasında Osmanlı musikini yerinde incelemek ayrıca genel müzik tahsili almak için İstanbul'a gelmiştir. ... Tar virtiözü ve ses sanatçısı olan Meşedş Cemil Emirov verdiği çeşitli konserlerde Azerbaycan müziğinin mugam ve tesniflerini en güzel şekilde sazlı ve sözlü olarak icra etmiş, Türk halkı tarafından büyük hayranlıkla karşılanmıştır....

Anadolu insanı tarı ve bu tarın göğüste çalındığını 1911-1912 ilk defa Meşedi Cemil Emirov'la görmüştür. O zamanın Türk müzikologlarından Rauf Yekta Bey yine zamanın büyük mecmualarından 'Şehbal'de resimli bir makale yayınlamış ve Emirov hakkında şunları söylemiştir: "Kafkasya'nın meşhur musiki sanatçılarından biri olan Cemil Bey nota öğrenmek ve Türk musikisini inceleyip araştırmak maksadı ile Azerbaycan'ın Gence şehrinden bize misafir olarak gelmiştir. Biz onun sayesinde 'Kafkas diyarı musikisi' hakkında çok kıymetli bilgiler elde ettik."

I.Dünya Savaşı, Bolşevik ihtilali ve daha sonra cereyan eden bazı ekonomik ve siyasi olaylar sonucu, sanat alanındaki çalışmalarda ve Azerbaycan'la diyalogda kopukluklar yaşanmıştır. 1940'lı yıllarda Türkiye'de TRT radyoları bünyesinde halk müziği çalgı ve ses topluluğu oluşturulmuş, zamanla bu toplulukların sayısı arttırılarak gerek yurdun çeşitli yörelerine, gerekse Kerkük ve Azerbaycan'a ait ezgilerin icrasında tar büyük bir ihtiyaç olmuştur.... Bu düşünce ile 1964 yılında İstanbul radyosu saz sanatçılarından Dr. Şenel Önalđı tarafından Bakü yapımı orijinal bir tar getirtilerek bu saz üzerinde çalışılmış ve ilk defa 1968 yılında tarın sesi İstanbul radyosu antenlerinden tüm Anadolu'ya yankılanmıştır. ... İstanbul radyosu hanımlar topluluğu programında sanatçı Seha Okuş'un okuyacağı 'Dişlerin İncidendir' adlı parçadan önce Şenel Önalđı tar ile mahur makamında bir açış yaparak tar sazını Türk halk müziğinde kullanılır hale getirmiş ve ilk temelleri atmıştır....

Tar 1968-1975 yılları arasında küçük çapta da olsa değerlendirilmiş, yavaş yavaş Türk halk müziğinde önemli bir renk saz konumuna gelmiştir. İzmir radyosunda Talip Özkan, İstanbul radyosunda ise Yavuz Top zaman zaman bu sazı kullanmışlardır. ... 1975 yılının ağustos ayında İstanbul televizyonunca hazırlanan bir programda Erdebil'li ritim saz sanatçısı Huşeng Azeroğlu ilk kez 'Can Hatice' türküsünü tar eşliğinde seslendirmiş tarın bu dönemde sevilmesine ön ayak olmuştur....

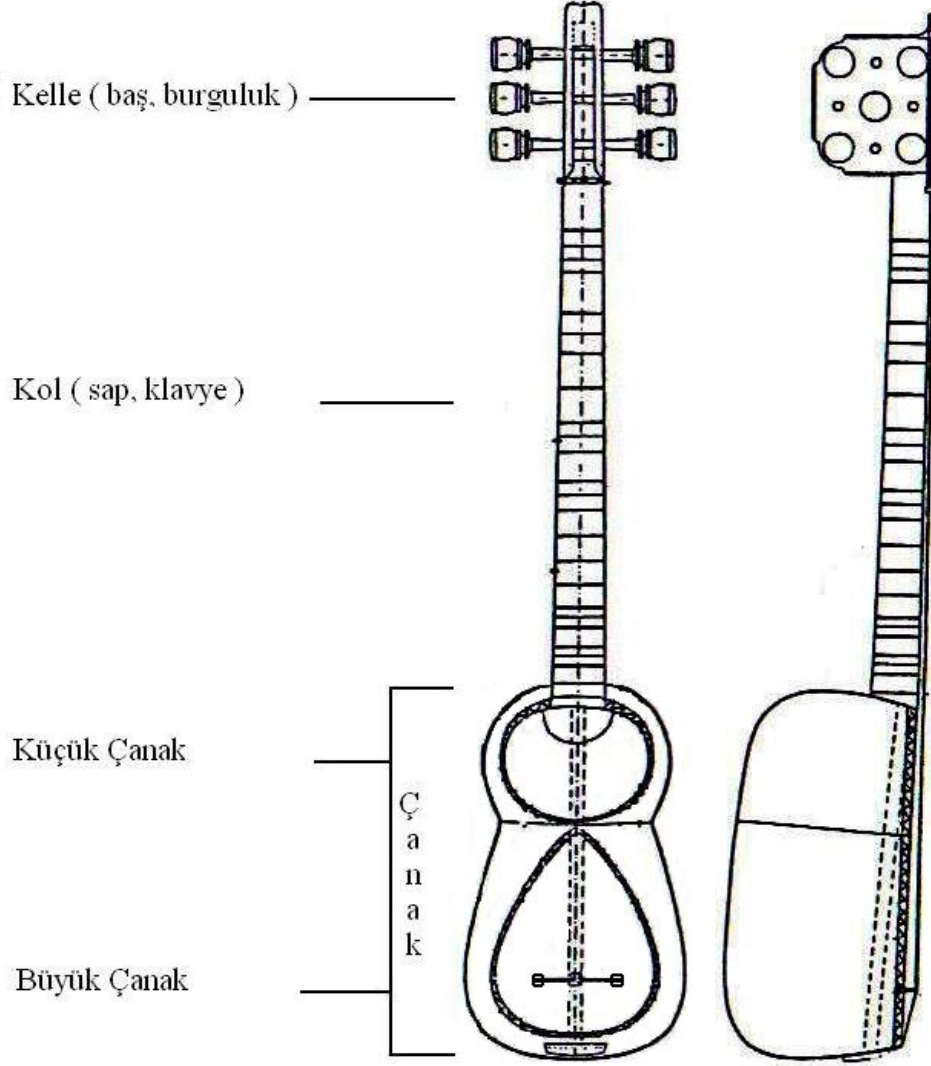
1977 yılında Şenel Önalđı'nın teşvik ve nezaretinde saz şairi ve yapımcısı İsa Koç ile birlikte Türkiye'de ilk kez tar yapımını gerçekleştirmişlerdir....1976 yılında kurulan Kültür Bakanlığı Türk Müziği Devlet Konservatuarında 1977-1978 öğretim yılı döneminde tar bölümü açılmış ve bu bölüme üç öğrenci alınmıştır. ... Bu alınan öğrenciler öğrenimlerini sürdürürken bir yandan da Türk halk musikisi uzamanı Mehmet Özbek tarafından hazırlanan 'Yurdun Sesi' isimli halk musikisi programı içersinde yer almış ve ilk defa orkestra anlayışı içersinde 3-4 tar bir arada kullanılmıştır.

Bu anlamda tar sazının benimsenip sevilmesine büyük ölçüde katkı sağlanmıştır. Halen tar sazı Türk halk müziği sazları içersinde önemli bir renk saz konumunda yerini almaktadır. (Turhan, Milli Kültür S: 69, 1969:2-3)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
GÜNÜMÜZDE İCRA EDİLEN TAR VE YAPISAL ÖZELLİKLERİNİN
DEĞERLENDİRİLMESİNE İLŞKİN BULGULAR

1. KISIMLARI

Şekil 1. Azerbaycan Tarı ve Kısımları



Azerbaycan çalgı aleti tar yapısal ve icrasal bakımdan incelendiğinde 4 çeşittir.

- a. 865-890 mm uzunluğunda solo icra için kullanılan tar
- b. 830-865 mm uzunluğunda orkestra tarı
- c. 720-765 mm uzunluğunda küçük-şagird (öğrenci) tar
- d. Cura tar (çocuklar için)

Tarın kısımlarını 3 bölümde inceleriz;

- a. Çanak (gövde; küçük ve büyük çanaklar)
- b. Kol (sap, klavye)
- c. Kelle (baş, burguluk)

2. YAPISAL ÖZELLİKLERİ VE YAPIM AŞAMALARI

Gövde kısmı ortadan boğumlu, teknesi ağaçlardan oyularak veya dilimli olarak yapılır. Üzerine yürek zarı ve ince deriler gerilir. Uzunca bir sapı vardır ve sapına bağlamada olduğu gibi perdeler bağlanır. 3 çift ve 3 tek olmak üzere 9 teli vardır. 3 çifti icrada kullanılır. Diğer 3 teki telleri rezonans (ahenk) telleridir. Telleri çelikten olup, beşli ve dörtlü aralıklara göre akort edilir.... (Açın, 1994:113)

Çanak kısmı 10-15 yıllık gün gören yerde büyümüş ve aynı zamanda kış mevsiminde kesilmiş dut ağacından yekpare oyulur. Bunun nedeni çanakların oyulurken çatlamaması ve güzel tını elde edilmeye çalışılmasıdır. Erik, armut, karaağaç, pelit ve kayın ağaçlarından yapılan tarlar da bulunmaktadır fakat en güzel tarlar dut ağacından yapılmaktadır.

Yekpare oyulan çanak kısmı üst tarafta 180-183 x 140-156 mm ölçülere sahip büyük çanak ve 90-95 x 125-130 mm ölçülere sahip küçük çanaktan oluşmaktadır. Karşıdan bakıldığında sekiz rakamını hatırlatan bu sazın çanak uzunluğu 300-323 mm, eni 170-197 mm, derinliği ise 143-165 mm'dir. Çanak duvarlarının kalınlığı ise üst kenar kısmı 2-5 mm, yan kısım 5-6 mm, alt kısım ise 10-12 mm'dir. ... Büyük çanakla küçük çanağın içinden geçen çanakla sap arasında destek vazifesi gören ağaçtan yapılmış bir kısmı vardır ki, tarın yapılışında büyük öneme sahiptir. Biz bu kısma "can direği" veya "dayak" diyoruz. Tellerin kola yaptığı baskıyı engelleyip kolun dönmesine ve bu nedenle kaynaklanan bozulmaları önlemek amacıyla yapılmıştır.... (Abdullayeva, 2002:136-138)

Çanakların iki yüzüne gerilen deri büyük baş hayvanların yürek zarından elde edilir. Kesim sonrasında hayvan yüreğinin zarı titizlikle, yırtılmadan uygun bir şekilde çıkarılması gerekir. Daha sonra üzerinde bulunan yağ veya damar parçacıkları zarın üstünden sıyrılır. Çanak üzerine uygulanır ve kurutulmaya bırakılır. Lakin çıkarılan zar çanaklar üzerine daha sonra uygulanacaksa zar kurutulmak için bir tahta veya herhangi düz bir zemin üzerine gerilir ve beklemeye bırakılır. Bu kurutma işleminin normal oda sıcaklığında yapılması daha uygundur.

Kurutulan zar kullanılırken ıslatılıp çanaklar üzerine öyle gerilir. Büyükbaş hayvanların yürek zarından başka balık derisi ve sahte derilerde kullanılmaktadır.

Kol (sap) kısmında önceden kurutulmuş ardıç, gürgen, erik vs. sert ağaçlar kullanılır. Kuru ve sert ağaçların kullanılmasının nedeni sapın dönmemesi yani atmaması aynı zamanda tellerin yapmış olduğu basınca dayanıklı olmasıdır. Kolun (sapın) üst (sirt) tarafı yuvarlak, tellerin geldiği ön kısım ise düzdür. Elin hareketini kolaylaştırmak için kelle kısmına doğru belli bir oranda incelir. Çanak ve kelle hesaba katılmadan kolun (sapın) uzunluğu 410 mm'ye denk gelmektedir. Belirttiğimiz gibi kelle kısmına doğru belli oranda incelen kolun alt kısmı 40-50 mm, yukarı doğru incelen üst kısımda ise 30-35 mm'dir. Kol uzunluğunun çanak uzunluğuyla doğrudan ilişkisi vardır. Eğer çanağın uzunluğu iç taraftan 270 mm ise, kol uzunluğu 470 mm' ye çanak uzunluğu 280-290 mm ise kol uzunluğu 480-490 mm'ye denk gelir.

Kolun aşağı bakan kısmında 90 mm uzunluğunda, 20-25 mm eninde ve 20-25 mm yüksekliğe sahip çanaklarla birleştirmek için bir çıkıntı bırakılır. Aynı şekilde kelle ile birleştirmek üzere kolun yukarı bakan kısmında da 70-80 mm bir çıkıntı bırakılır. Bu işlemleri yaparken çanak ve kolun terazisini iyi ayarlamak gerekmektedir. Çanak ve kol bu anlamda aynı hizada olmalıdır.

Kelle (baş) ön üst ve alt taraflardan açık, ensiz, derin kutuya benzeyen, yanları ve kenarları dairesel veya işlemeli kesikleri olan ortalama 150-155 mm uzunluğa (kolun üst kısmından gelen 70-80 mm'lik kısım dikkate alınmamıştır) 50 mm ene ve 85 mm yüksekliğe sahiptir. Kellenin yukarı kısmında (taç, başlık) değişik figürlerde şekiller yapılır. Kelle için 30 mm kalınlığında gürgen ağacı kullanılır.

Tarın 6 büyük 3 de küçük olmak üzere 9 tane burgusu (kulakçık) vardır. Bu burgular değişik şekillerde işlenerek yapılır. Büyük burgular 80mm, küçük burgular ise 60 mm ortalama uzunluğa sahiptirler. Bu burgularda daha güzel olduğuna inanılan armut, erik ve fıstık ağaçları kullanılır.

Tarda tellerin üzerinden geçtiği 4 adet eşik bulunmaktadır. Büyük çanağın aşağısından 60-70 mm mesafede büyük çanağın yaklaşık 3/1'lik kısmına konan eşik büyük eşik veya ayak diye adlandırılır. Büyük eşik 3 ayaklıdır. Kolun bittiği ve kellenin bittiği mesafeye konan eşik ise küçük eşik diye adlandırılır. Eşiklerin görevi tellerin bağlandığı tahta veya metalden yapılan 80 mm uzunluğunda olan tarak

kısından gelen telleri büyük eşik üzerinden küçük eşiğe oradan da burgulara gitmesini sağlamaktır. Ayrıca çanağın ve kolun üzerinde telleri istenilen yükseklikte ve aralıkta tutmaya yaramaktadır. Büyük eşiğin uzunluğu 70-75 mm, yüksekliği ise 15-18 mm'dir. Küçük eşiğin uzunluğu ise 23-26 mm, yüksekliği 17-20 mm'dir. Şekil itibarıyla horoz veya baş eşiği diye de adlandırılmaktadır. Büyük eşik tellerden gelen baskıdan ötürü hareket etmemesi için iki ucundan bir aparatla (genelde misina ipi kullanılır) tarak kısmına bağlanmaktadır.

Bir de kol üzerinde bulunan eşikler vardır ki bunlara eşikçikler denmektedir. Yüksekliği 6-8 ve 4-6 mm olan büyük ve küçük eşikçikler kolun yan tarafına veya üst tarafın kenarına tarda önemli rol oynayan 10. ve 16. Şah perdelerinin üzerine konmaktadır. Bu eşikçiklerin üzerinden zeng, zil yada çingene teli dediğimiz dem ve melodik yapıya renk vermesi için kullanılan dört adet tel geçmektedir. Bu belirttiğimiz tüm eşikler boynuzdan yapılmaktadır. Fakat erik ve armut ağacından yapılan büyük eşik, metal ve ebonitten yapılan eşikçikler de bulunmaktadır.

Kol üzerine birbirinden bağımsız mesafede enine olmak üzere 22 perde bağlanır. Perdelerin sayısı Azerbaycan musikisine has olan ses yüksekliğine uygun gelmektedir. Bu perdeler tara ince seslenme sağlamak amacıyla koyunun acı bağırsağından hazırlanmaktadır. Fakat son zamanlarda koyun bağırsağı yerine 0.4-0.6 mm kalınlığında misina ipi bağlanmaktadır. Bu da bağlanan perdelerin uzun süre kullanışlılığını arttırmaktadır. Perdeler düğümleri sol elin rahat hareket etmesini sağlamak için sapın üst kısmına gelecek şekilde 6-8 defa sarılıp sıkıca bağlanmaktadır.

Tarın 11 tane metal teli (sim) bulunmaktadır. Bu teller ağ (beyaz), sarı ve kırmızı olmak üzere renklerine göre adlandırılıp 3 kısma ayrılırlar.

1. Esas teller: Esas teller bir çift ağ (beyaz) tel ve bir çift de sarı telden oluşur. Ağ (beyaz) teller metalden sarı teller ise bronzdan oluşur. ...

2. Kök teller: İki gruba bölünür. Beyaz tel metalden kırmızı ve bam tel ise metal veya bronz üzerine kırmızı tel sarılmış ağ (beyaz) tellerdir. ...

a. Kök (dem) teller: beyaz ve kırmızı tellerden oluşur. ...

b. Bam kök (ton simi) tel: Kalın bam telinden oluşur. ...

3. Zeng (çingene, renk telleri: İki sıra çift tellerden oluşur. Birinci sıra çift tel, sarı tellerin zeng telleridir. İkinci sıra çift tel ise beyaz tellerin zeng telleridir. ...

Her tek tel boyu "bir boy tel" olarak adlandırılır ve aletin umumi uzunluğundan 100-150 mm daha uzun olmaktadır. Bunun yanında her zeng teli grubu diğer tellerin uzunluğundan iki boy daha uzun olmaktadır. Bu tel daha sonra ortadan eşit şekilde katlanıp bir kulağa bağlanmaktadır. Bu iki zeng teli grubu sap üzerindeki eşikçikler yardımıyla tarak kısmına bağlanıp çalınmaktadır....

Teller uzunluğu 25-28 mm, eni 5-7 mm kalınlığı 2 mm olan diş şeklinde vurguç (mızrap) denilen bir aparatla çalınmaktadır. Vurguç büyük ve küçükbaş hayvanların boynuzundan, tırnağından, kaplumbağanın kabuğundan (bağa) veya ebonitten yapılır. ... (Abdullayeva, 2002:139-141-142-143)

Üzeyir Hacıbeyov tara ait ilk anahtar-açar sistemini olan do anahtarını getirmiştir. 1920'li yılların başından başlayarak tar için repertuar hazırlamak amacı ile ilk kez Georgi Nikolayeviç Duşov'un keman için yazılmış 10 etüd defterinden ayrıca Batı Avrupa ve Rus bestekarların küçük hacimli eserlerinden faydalanmıştır.

Tarın ses yapısını diapozonunu dikkate alarak do "metzo soprano" anahtarının uygun olduğuna karar vermiştir. Bu güne kadar yazılan tar eserleri de bu anahtara göre yazılmaktadır. Ayrıca dünyanın her yerinde yaygın olan fa ve do anahtarları da kullanılmaya başlanmıştır. Bunun en büyük nedenlerinden biri tar için yazılmış eserlerin batı enstrümanları ile çalınırken karşılaşılan zorlukları en aza indirmek ve sazın diapozonunun bu anahtarlarda çalım uygunluğu daha iyi seviyelere taşımaktır. ... (Abdulgasimov, 1996:32)

Mirza Sadık Esedoğlu'nun yeni tarının telleri esasen 4'lü ve 5'li ilişkisinden dolayı birkaç şekilde akortlanabilmektedir. Alt tel do, orta tel sol, üst tel do, ahenk telleri de bu akorda uygun olarak düzenlenmektedir.

Tar düzenleri hakkında ayrıntılar aşağıda verilmiştir.

Tablo 1. Tar Düzenleri

Düzenlerin adları	1.tel çift olarak takılır	2.tel çift olarak takılır	3. tel çift olarak takılır	Ahenk (zeng) telleri		
				4.tel aynı burguya çift takılır	5.tel aynı burgu ya çift takılır	6.tel tek olarak takılır
Rast düzeni	Do	Sol	Do	Sol	Do	Sol
Bayatı - Şiraz düzeni	Do	Sol	La	Do	Sol	Do
Segah düzeni	Do	Sol	Si	Sol	Do	Sol

X Daire içerisindeki sesler düzenlerin karar sesleridir.

(Açın, 1994:117)

11 telli Azerbaycan tarı 2,5 oktav ses genişliğine sahiptir. Perde sistemi Mirza Sadık Esedoğlu'nun geliştirmiş ve son halini vermiş olduğu tar klasik 17'li perde sistemine uygun olarak hazırlanmıştır. Her bir tonun bölünme bakımından hem 17 perdeli Arap, Fars musiki sisteminden hemde kendi selefi beş telli tarın perde düzümünden hayli farklıdır. Bu fark sözlü geleneklere bağlı Azerbaycan profesyonel halk musikisinin mugam sanatının orijinal düzümüne sahip olmasından ileri gelmektedir. Böylelikle Azerbaycan halk musikisinin özellikle de mugam sanatının kendine özgü oluşunu ve orijinallliğini ispat etmiştir.

Ayrıca tar için notalı eserlerde ve konçertolarda 12 perdeli kromatik Avrupa gam sistemi kullanılmaktadır. Tarın perde düzümü de hissedilmeyecek farkla 12'li perde sistemine göre yazılmış notalı eserlerin icrasına imkan vermektedir. Tar perdelerinin notalı eserler için sistemleştirilmesinde ünlü bestekar Üzeyir Hacıbeyov'un büyük emeği ve hizmeti bulunmaktadır. O devirde düzensiz olan tarın perdelerini sabit hale getirmiş tarda nota, perde düzümünü (mugam perde sistemi istisna tutulmak üzere) sistemleştirmiştir. Notalı sisteme geçerken tar için değişmeyen do-sol-do akordunu tercih etmiştir.

“...Üzeyir Hacıbeyov aynı aletin ilmi araştırmacısı gibi onun gelecek perspektiflerini de ortaya koymuştur. Tarın diatonik ses düzümünü vermekle (I), onun tampereli ses sırası ile karşılaştırılmasından (II), doğan farkı (III), sonucu gösterelim (ölçüler centlerle verilmiştir):

	I	II	III
Do.....	0.....	0.....	0
Re.....	204.....	200.....	+4
	204		
Mi.....	408.....	400.....	+8
	204		
Fa.....	498.....	500.....	-2
	90		
Sol.....	702.....	700.....	+2
	204		
La.....	906.....	900.....	+6
	204		
Si.....	1110.....	1110.....	+10
	90		
Do.....	1200.....	1200.....	0
	90		

Bu bölümden anlaşılıyor ki, tarda diatonik düzümüne göre yarım ton 90 cente, tam ton ise 204 cente eşittir.

Peki o zamanlarda kromatik ses düzümü nasıl kurulmuştur? Yukarıda izahına çalıştığımız Azerbaycan tarının her ton 2, 3 ve 4'ebölünebilir. Ayrıca her tonda kendi içinde 90, 66, 24, 114 centlik perdeler mevcuttur. Bu perdelerden 90, 114 centli aralıkla, yarım tonlu perdelerdir. Şöyle ki, Pisagor sistemine uygun olarak tarda küçük (90c) ve büyük (114c) iki yarım tonun meydana gelişini görüyoruz. 24, 66 centlik perdeler ise yarım tondan küçük perdelerdir. 24 centlik aralığa tekabül eden perde, Pisagor sistemine göre “koma” denilmektedir. (tahminen tonun sekizde biri nisbetindedir) 66 centlik-aralıklı perdeler ise tonun tahminen üçte biri kadardır. Net bir adı olmadığı için bunu “üçte bir ton” adı altında ifade etmek mümkündür. 24 centlik (koma) perde herhangi bir yarım tonun önünde, arkasında veya iki yarım tonun arasında ve yanlarında kullanılabilir.

$$\begin{array}{lcl}
24 + 90 = 114 & \text{veya} & 90 + 90 + 24 = 204 \\
90 + 24 = 114 & & 90 + 24 + 90 = 204 \\
& & 24 + 90 + 90 = 204
\end{array}$$

66 centlik perde ise tarda ancak koma ilavesi ile yarım tonun içinde veya tam ses-
tonda kendisini belli etmekte.

$60[66] + 24 = 90$, $90 + 66 + 24 = 180$ veyahut $66 + 25[24] + 90 + 24 = 204$ vs. bu
perdelerin 24, 66, 90, 114 centlik aralıklı perdelerin karşılığını nota ile göstermek
meselesine gelince, klasik musiki edebiyatında bilinen malum işaretlere # (diyez), b
(bemol) azca rastlanıyor. Dolayısıyla bunu dikkate alarak, tar perdelerinin yerini
gösteren nota yazısı sistemini yaratmak maksadı ile aşağıdaki lüzumlu işaretlerden
istifade etmek lazım geliyor.

Yarım ton: 90 s. : # . b
 114 s.: ♯ . b

Üçte bir ton: 66 s. : z . ♯

Koma: 24 s. : ♯ . ♯

Bu gerekli işaretlerin yardımı ile tarın bütün diyapozonu-ses alanı boyunca ses
sırasının yerlerini net olarak yazılı biçimde göstermek mümkündür. Mesela, bu
işaretlerin yardımı ile tarın diyapozunu boyunca perde düzümünü aşağıda porte
üzerinde gösterelim. (Örnek 19 a-b).

The image shows two systems of musical notation on a staff. The first system is labeled '19 basamak' and the second system is labeled '17 basamak' and '12 basamaklı sistem'. The second system also includes a '13 basamak' label. The notation uses various accidentals (sharps, flats, naturals) to represent different intervals.

Bu örnekten anlaşıldığı üzere # (diyez) b (bemol) işaretleri burada bize on iki perdeli
kromatik gam sisteminde bilinen aynı kurala; yani aynı nisbette tizleşmeye ve
pesleşmeye ait kesin kural yoktur.

Yukarıda belirttiğimiz, # = 90c, b = 114 centlik değere sahip perdelerdir. Bu
düzümde ve çeşitli yüksekliğe sahip perdeler olsa da en harmonik durumda aynı
perdede birleşirler. Mesela, do # = re b. Kromatik on iki perdeli sistem bakımından
bu düzümde kromatik yarım perdeler arasında cüzi fark (tahminen 10 cent) olsa da
bu tampereli icraya o kadar ters gelmez. Daha doğrusu, Pisagor sistemli düzüm geniş
imkan verdiğinden, bu sistemde tampere sistemli eserler icra edilebiliyor.

Peki dublebemol-çift bemol (bb) ve dublediyez-çift diyez () [x] halinde nasıl
olmalıdır? Herhangi bir notanın yanında (bb) veya [x] işaretleri varsa, o not aynı

miktarda bir ton (204c) kadar pesleşir veya tizleşir. Mesela, do [x] = re veya re bb = do gibi. Yukarıdaki tespitlerden istifade ederek on iki perdeli kromatik gam sistemine göre yazılmış notalı eserlerin icrası için lazım gelen tar perdelerinin yeri (her tel boyunca) ardarda rakamla, 0'dan (açık telden) başlamak üzere belirtilir. Örnek:

- I. grup - beyaz tele göre perdeler- 0, 1, 3, 5, 7 vs.
- II. grup - sarı tele göre perdeler- 0., 1., 2., 3., 5., vs.
- III. grup - kök teline göre perdeler- (0), (1), (2), (3), (5) vs.

Tampereli tar perdelerinin yeri (Örnek 20)

0 1 3 5 7 8 9 0 1 3 5 7 0 1 3 5 7 8 9 11 12 13 15 16 17 18 19 20 21 22

do# re# solb sol# la# do# re# solb sol# la# do# re#

Yukarıda izaha çalıştığımız, yeni tardeki perde sistemi beş telli tardan farklı ses düzümüne sahiptir. Bu değişiklik hem perdelerde, hem de perdelerin ardıcılık nisbetinde (centlerle ölçülür) belli oluyor.

Bu manada biz her iki tar perdeleri cetvelinin birbiri ile mukayesesini sonucunda aralarındaki farkları yandaki şemalarda görebiliriz (Do⁻¹ do² hacminde).

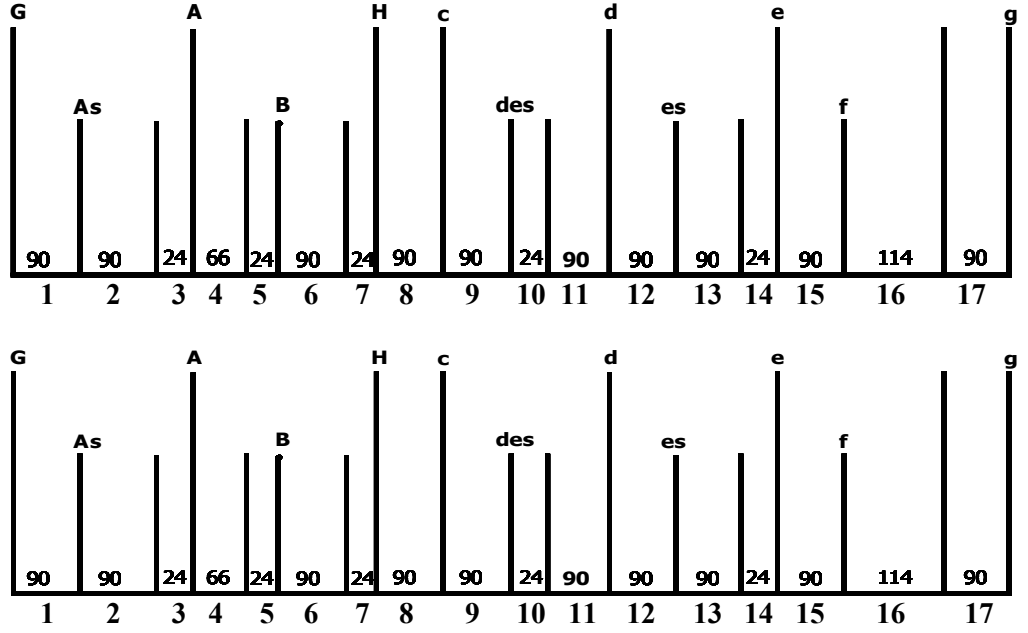
Beş telli tarın perdeleri (Örnek21)

c des d es e f ges g as a b h c2

90 57 57 90 57 57 90 90 57 57 90 57 57 90 90 57 57

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

Onbir telli tarın perdeleri (Örnek 22-23)



Bu mukayese karakterli şemalardaki beş ve on bir telli tar perdeleri arasındaki düzümüne dikkat edecek olursak, Mirze Sadık Esedoğlu beş telli sib - do² arasındaki perdelerin sayısını (90 + 57 + 57) yeni tarda (11telli) azaltmıştır (114 + 90). Daha sonra, yeni tarda d, e ve ona tekabül eden 2. grupta A, H, arasına bir perde ilave etmiş ve neticede, a, h perdeleri arasında perde avazı-sesi yerine dört perde meydana gelmiştir.

Yukarıda gösterilen on bir telli tar perdeleri şemasında anlaşılacağı üzere, yeni tardaki perdelerin değişikliği yeni sistem yaratmıştır. Bu sistem yakın doğu milletlerine ait olan ses düzümlerinden farklıdır. Orjinal özelliğe sahiptir. Biz bu sistemi Mirze Sadık Esedoğlu sistemi olarak adlandırabiliriz.

Yukarıda anlatılanlara bağlı olarak, aşağıda on bir telli tarın perde sisteminin aralık oluşumundan bahsetmeyi lüzumlu görüyoruz.

Belirtilmiş üzere, tar perdelerinin diatonik kuruluşunda bir ton kendisini iki halde gösterebilir: 180c, 204c. Ancak biz on bir telli tar perdelerinin kromatik kuruluşuna dikkat ettiğimizde görülür ki, tarda 180, 204 centlik tonlardan başka 228 centlik üçüncü bir ton da vardır. Şöyle ki, kromatik düzümde 204 centlik herhangi bir tonun önünde veya arkasında bir komalık perde (24c) olabilir. Bu durumda ise 228 centlik üçüncü çeşit tonlu aralık meydana gelir. Mesela: (re) koma (mi) arasındaki (3. ve 7. perdeler arası) aralık üçüncü çeşit tonu (228 c) meydana getirir.

Tar perdelerinin dizilişinde küçük ve büyük üçlü aralıklarının her birinin farklı üç bölümlü çeşidi vardır. Bu perdeler mugam icracılığında daha çok işlenen perdelerdir: küçük üçlü: 210c, 294c, 318c, büyük üçlü: 384c, 408c, 432c.

Küçük, büyük ikili ve üçlü aralıklarının bölünmelerine ait aşağıda verilecek mugam örnekleri "Şur" mugamının karar sesi ve "Segah" mugamının "Maye" şubesinden bir parça söylediklerimizin ispatı olacaktır. Yeri gelmişken şunu da belirtelim, Üzeyir Hacıbeyov'un "Azerbaycan musikisinde büyük üçlü tampere üçlüsünden kısa, küçük üçlü ise nispeten geniş" görüşü burada kendisini çok net biçimde belli ediyor.

Şöyle ki büyük üçlü-384 cent, tampereli üçlüden-400 cent dar, küçük üçlü 318 cent, tampereli üçlüden 300 cent geniş.

Tar perde düzümünü inceleyen birçok Rus ve Batı Avrupa araştırmacıları özellikle bu sahada önemli çalışmalar yapan ömrünün sonuna kadar bu konu ile meşgul olmuş

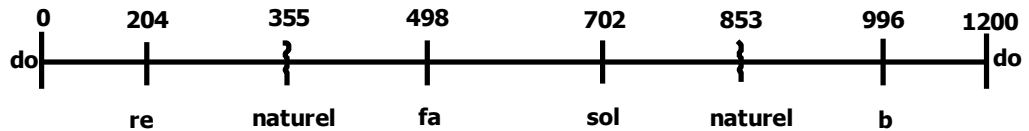
görkemli Rus-Sovyet araştırmacı alim, Prof. V.Belyayev, Azerbaycan tar perde sistemindeki üçlü aralıklar konusunda şöyle yazıyor: "Çok ilginçtir ki, biz Kafkasya tarında üçlü perdelerin yerini tayin etmekte zorlandık, bu 'nazariyeler-teoriler' için engel olmuştur." Bundan dolayı da V.Belyayev "Rukovostvo dlya obmera narodnih müzikalnih instrumentov" adlı kitabının 28. sahifesinde tarın 4. perdesinin adı karşına soru işareti koymuştur.

Araştırmacı-bestekar E. Bedelbeyli bu meselenin çok doğru ve açık cevabını kendi "Musiki lügati" kitabında veriyor. O şöyle yazıyor: "Bizce, şundan ileri geliyor. Araştırmacılarımız on yedi perdeli musiki sisteminden bahsederken, bunun günümüzde de Azerbaycan musikisinde gerçek-doğru örneklerini bırakıp, orta asır musiki kitaplarındaki görüşler doğrultusunda Batı Avrupa alimlerinin (H. Helmholtz, R. Gizevetter, H. Riman, A. Berner, H. C. Farmer ve diğerlerinin) tahlil ve açıklamasına bağılı kalıyorlar. Şurasını gözden kaçırıyorlar, peki Batı Avrupa musiki alimleri "Şark musikisi" ne has araştırma-incelemesini kural olarak yalnız Arap-İran musikisi (musiki aletleri ile ilgili ilk sırada udun perdeleri ve ses düzümü) etrafında kuruyor ve Azerbaycan musikisinde olan on yedi perdeli gamdan belirli nisbette farklı olduğunu ya hiç bilmiyor ya da dikkatten kaçırıyorlar".

Üzeyir Hacıbeyov ise "Azerbaycan halk musikisinin esasları" adlı kitabında, ses sistemi bölümünde Azerbaycan musikisinde üçlü ve altılı aralıkların yeri (on bir telli Azerbaycan tarına göre) hakkında çok açık ve geniş bilgi veriyor. O şöyle yazıyor: "Aradaki fark şudur, Avrupa-Batı musikisindeki oktavda perdeler düzenli, Azerbaycan musikisinde ise düzensiz tamperelidir. Buna göre de tampereli aletlerde (özellikle fortepiyanoda) Azerbaycan havaları-ezgileri icra edildiğinde, özellikle üçlü-altılı tonları seviyesinde bazı tezatlar hissedilir."

Üzeyir Hacıbeyov' un "Azerbaycan musikisindeki büyük üçlü, tampere üçlüsüne nisbeten geniştir. Fark tahminen 1 koma kadardır." iddiası tar perdelerinde kendisini belli etmekte (Bkz. onbir telli tarın perde sistemi). Şunu da belirtmeliyiz ki, Mirze Sadık Esedoğlu yeni tarda üçlü aralıkların yerini tayin ederken kendisinden önceki Şark ülkeleri musikisi hakkında Batı ve Rus araştırmacılarının sık sık vurguladıkları Zlezal (buna bazen tarafsız üçlü de denilmekte) üçlüsünden (355 c) almamış, üçlü aralığının Azerbaycan halk musikisinde, özellikle mugam sanatımızda kullanılan üçlüyü (hem küçük hem de büyük üçlüyü kastediyoruz) kabul etmiştir.

Mirze Sadık'ın ilave ettiği mi (b) koma perdesi tarda "üçte bir" tonlu (66 c) yeni perdenin oluşmasına sebep olmuştur. Bu ise tar perdeleri düzümünde 270 cente eşit yeni küçük üçlü aralığını meydana getirmiştir. Daha da önemlisi, bu perde Azerbaycan klasik mugamlarının dördüncü olan "Şur" da daha çok kullanılan esas perdelerden biridir. Mümkündür ki, "Şur" mugamının Azerbaycan'da çalınmasına uygun olarak Sadık Esedoğlu tarda 66 cente tekabül eden yeni perde yaratmıştır.



Musiki araştırmacısı M.S. İsmailov " Azerbaycan halk musikisinin janrları" adlı kitabında "Şur" mugamından bahsederken şöyle yazıyor: " Tahminen şimdiki "Şur" mugamı belirli devirlerde "Dügah" adı ile anılmıştır. İncelediğimiz kaynak doğrultusunda "Şur" kelimesinin bir musiki terimi olarak 16. asırdan sonraki

devirlere ait olduğunu düşünmek mümkündür. "Şur" adlı mugama biz 16. asır ve ondan sonraki devirlere ait olan kaynaklarda tesadüf ediyoruz (Fuzuli'nin eserlerinde)."

M.S. İsmailov "Dügah ile Şur" mugamının ses düzumünü tahlil ederek aynı ses düzumüne sahip olduklarını gösteriyor.

Şunu da ilave etmeliyiz, Şur mugamının ses dizilişi öyledir ki, onu "sol" karar tonunda icra etmek daha uygundur. Çünkü okuyan ve çalan (özellikle tar çalan) mugamı "sol" kararlı tonda daha net, rahat icra edebilir.

Bu sebepten, daha önce "Dügah" bu adı ile anılan "la" maye (karar sesi) li "Şur" sonralar "sol" mayeli-kararlı "Şur" a dönüşmüştür. Mesele şurasındadır, Mirze Sadık Esedoğlu'nun yeni tarda re-mi (ona tekabül eden tellerde) arasına ilave ettiği 4. perde belirttiğimiz gibi, "Şur" un mayesinde karar sesinden en çok istifade olunan esas perdelerdendir. Mümkündür ki sonraki devirlerde (16. asırdan sonra) yaratılan "Şur" un Azerbaycan'da kendine has işleniş biçimi ve okunması, tarda 4. perdenin ilave edilmesine zemin hazırlamıştır. (Örnek 24)

ŞUR (Maye)

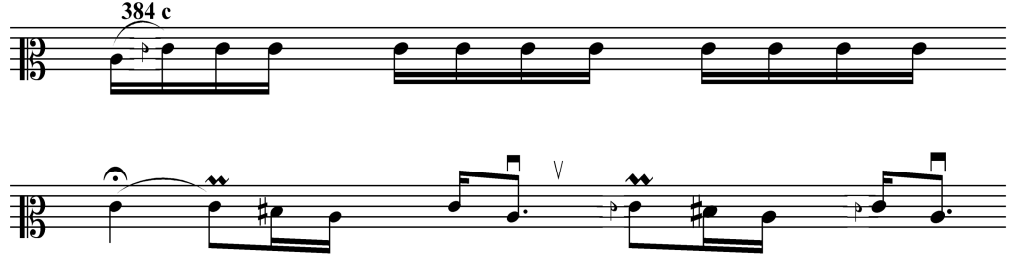
İsteğe bağlı, serbest

The image displays three staves of musical notation for the Şur (Maye) mugam. The notation is in bass clef and includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff contains measures 270c, 228c, 180c, 318c, and 90c. The second staff contains measures 270c, 228c, 180c, 318c, and 90c. The third staff contains measure 294c. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'z'.

Mirze Sadık Esedoğlu yeni tarda beş telli tardaki büyük üçlü mesafesini (348c) olarak kabul etmemiş ve bu perdeyi biraz ileri kaydırarak büyük üçlü mesafesini 384 cente (6. Perde) kavuşturmuştur. Bununla Mirze Sadık "Segah" karar sesinin yerini tamamıyla doğru ve hem de "Segah"ın ("Harici Segah" - "Orta Segah" - "Mirze Hüseyin Segah" ı) bu vesile ile Azerbaycan'da nasıl seslenmesi ve hangi üslupta icra olunması prensibini dikkate alarak tayin etmeyi başarmıştır. (Örnek 25)

ORTA SEGAH (Maye - Karar)

İsteğe bağlı, serbest



Bu bölümde bir konuyu da tespit etmemiz uygun olacaktır. Bilindiği gibi, "si" kararlı Segaha "Hariç Segah" denilmekte. Niçin "Hariç Segah" ? Azerbaycan halk musikisi yaratıcılığında "Hariç" terimi vardır. Eğer okuyan ve çalan icra ettiği müzik eserinde basit bir "hariç" sese bassa, onu hata olarak değerlendirerek "hariç okuyor" gibi terimlerle ifade edilmekte.

"Si" kararlı Segahın "Hariç Segah" olarak adlandırılması hakkında Efrasiyab Bedelbeyli şöyle yazıyor: "Taşdığı addan da anlaşıldığı üzere, Segah mugamının bu çeşidi esas olarak kabul edilen Zabul-Orta Segah haricinde, yani ondan ya bir dörtlü aşağı (kararı küçük oktavın "si" notası), ya da bir beşli yukarı (birinci oktavın si notası üzerinde) denk gelir".

Ancak biz "si" kararlı esas Segahın "Hariç Segah" olarak adlandırılmasını yeni tardaki perde düzümünde aramayı lüzumlu görüyoruz. M.S. Esedoğlu'nun yeni tarındaki düzümüne dikkat edecek olursak, görülüyor ki, "Hariç Segah" ın kararındaki esas ton (sol) karar (si) arasındaki (sol-si) üçlü (384c), ondan bir oktav tizdeki (sol-si) üçlü (408c) ile eşit değildir. Aynı adlı (si-si²) karar perdeleri arasındaki koma farkı küçük oktavın sol-si arasında 384c, birinci oktavın sol-si sesi arasında ise 408c vardır. Yani böylece 24c. tarın perde düzümünde küçük oktavın "si" ("Hariç Segah" ın karar perdesi) perdesi ondan bir oktav yukarıdaki birinci oktavın "si" sesi ile uyuşmuyor. Bizce, "si" kararlı Segahın araştırmacılar tarafından "Hariç Segah" olarak adlandırılması meselesi yukarıda söylenenlerle ilgili olsa gerek. Şunu da ifade edelim ki, Azerbaycan musiki tarihinde Sadık Esedoğlu'na kadar "Hariç" terimli "Segah" adına tesadüf edilmiyor.

Tarda dörtlü aralığı üç değişik nisbette kendini göstermekte; 498c, 474c, 522c, ancak bunlardan 498 centlik aralık tar icracılığında kullanılmaktadır. Çünkü tarda daimi akorda sahip olan teller (1. ve 2. grup) dörtlü ilişkisinde olduğundan, dörtlü aralığı bir durumda (408c) olarak kullanılıyor.

Tarda 474c ve 522 centlik aralıkların yerleri olsa bile dikkate almamak gerekir. Çünkü bunlardan esas aralıklar gibi istifade edilmemektedir.

Beşli aralığı ise tarda iki şekilde kullanılmaktadır: 678c ve 702c. üçüncüsü 726c yeri olmasına rağmen o da esas aralık gibi kullanılmıyor.

Tarda her biri üç şekilde kendisini gösteren küçük ve büyük üçlü aralıklar mevcuttur.

Küçük üçlü: 768c, 792c, 816c.

Büyük üçlü: 906c, 882c, 930c.

Tarda 768 centlik küçük ve 930 centlik büyük üçlü aralıklarının yerleri olmasına rağmen onlar da gerçek aralık şeklinde kullanılmıyor.

Tarda küçük ve büyük yedili aralıkları da vardır. Bu da kendisini üç şekilde belli etmektedir.

Küçük yedili: 972c, 996c, 1020c.

Büyük yedili: 1062c, 1086c, 1110c.

Ancak bu aralıklar daha ziyade iki şekilde kendisini gösterir.

Küçük yedili: 996c, 1020c.

Büyük yedili: 1086c, 1110c.

972c (küçük) ve 1062 centlik (büyük) yedili aralıkları ise esas aralık olarak kullanılmıyor. Oktav aralığın tarda tampereye uygun 1200 cente tekabül eden bir yeri vardır ki, bu da çok kullanılan bir aralıktır. (Abdulgasimov, 1996:40-41-42-43-44-45-46-47-48-49-50)

Anlatılan Tar perde sisteminin aralık kuruluşu *Tablo 2*'de görüldüğü şekildedir.

Tablo 2. Tar Perde Sistemi Kuruluş Aralıkları

Tarın ses düzümü aralıkları	Seslerin ses olarak karşılığı	Tampere edilmiş ses cetveli	Fark	Kullanılmayan aralıklar	Kullanılan aralıkları bünyesinde bulunduran mugamların isimleri
Küçük ikili	90	100	-10	0	Bütün mugamlar
	114	100	+14	0	Bütün mugamlar
Büyük ikili	180	200	-20	0	Bütün mugamlar
	200	200	+4	0	Bütün mugamlar
	228	200	+28	0	Çahargah
Küçük üçlü	270	300	-30	0	Şur, Dügah
	294	300	-6	0	Bütün mugamlar
	318	300	+18	0	Segah, Şur
4. Büyük üçlü	384	400	-16	0	Segah
	408	400	+8	0	Bütün mugamlar
	432	500	+32	0	Şur
5. Dörtlü	498	500	-2	474	Bütün mugamlar
				522	
6. Beşli	678	700	-22	726	Segah(Mirze Hüseyin)
	702	700	+2	-	Bütün mugamlar
7. Küçük altılı	792	800	-8	768	Bütün mugamlar
	816	800	+16	-	Rast
8. Büyük altılı	906	900	+6	930	Bütün mugamlar
	882	900	-18	-	Segah
9. Küçük yedili	996	1000	-4	972	Bütün mugamlar
	1020	1000	+20	-	Rast
10. Küçük yedili	1086	1110	-14	1062	Bütün mugamlar
	1110	1110	+10	-	Rast
11. Oktav	1200	1200	0	0	Bütün mugamlar

(Abdulgasimov, 1996:51)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

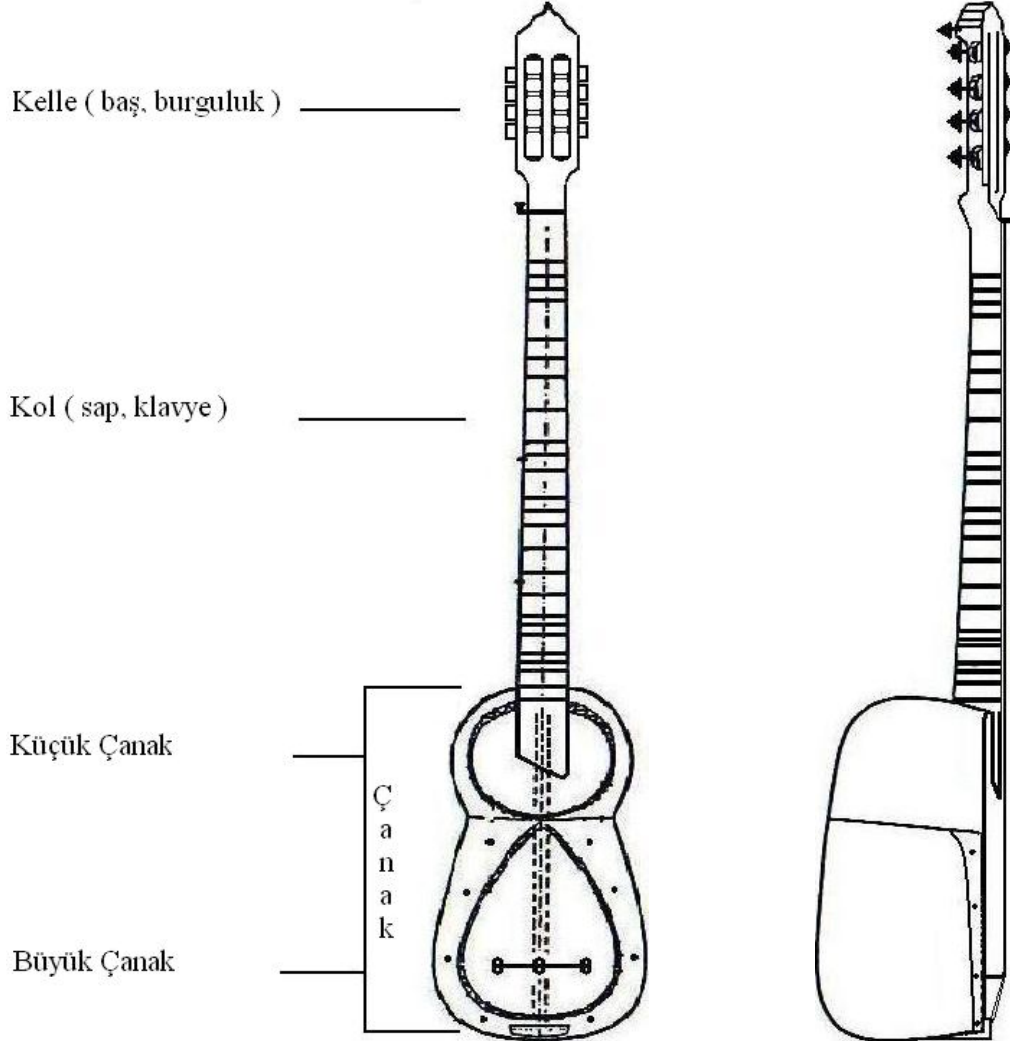
YENİ BİR TAR ÖNERİSİNE İLİŞKİN BULGULAR

1. KISIMLARI

Yeni tar modelinin kısımlarını aynı şekilde 3 bölümde inceleyeceğiz;

- Çanak (gövde; küçük ve büyük çanaklar)
- Kol (sap, klavye)
- Kelle (baş, burguluk)

Şekil 2. Yeni Model Tar ve Kısımları



2. YAPISAL ÖZELLİKLERİ VE YAPIM AŞAMALARI

Tarın gövde kısmı ortadan boğumlu olarak dut ağacından yapılmıştır. Çanak uzunluğu 300 mm, eni 170 mm, derinliği ise 180 mm'dir. Büyük çanak uzunluğu 190 mm, eni 170 mm, derinliği 180 mm'dir. Küçük çanak ise; 110 mm uzunluk, 140 mm en ve 150 mm derinliğe sahiptir. Vermiş olduğumuz ölçüler 11 telli tar ölçüleriyle aynı olmaktadır. Yeni tar modelinin büyük çanak kısmında yapılmış olan birtakım değişiklikler ile tar sazının daha da kullanılabilir hale getirilip olumsuz yönlerinin az da olsa giderilmesine çalışılmıştır. Darbuka sazındaki deri germe sisteminden esinlenerek yapılan bu işlemin amacı rutubetli havalarda çanak üzerindeki yürek zarının salınımını en aza indirmek ve akortla ilgili yaşanan güçlükleri ortadan kaldırmaktır. Şimdi yapılmış olan bu değişiklikleri resim üzerinde anlatalım;

Resim 1.



Resim 2.



Görüldüğü üzere; teknenin büyük çanağının üst kısmı, 20 mm kadar kesip çıkartıldı.(*Resim 1*) Kesilen bu bölgeye yine dut ağacından 25 mm yüksekliğinde set görevi gören üçgen şeklinde iç gergi kasnağı dediğimiz yine dut ağacından yapılan bir aparat monte edildi.(*Resim 2*)

Resim 3.



Resim 4.



Kesilen kasnak büyük baş hayvandan alınan yürek zarı ile kaplandı ve kurumaya bırakıldı.(*Resim 3*) İç gergi kasnağına birbirine eşit ölçülerde 8 adet vida deliği açıp görünmeyen alt kısmına 8 adet somon monte edildi.(*Resim 4*)

Resim 5.



Resim 6.



Yürek zarı ile kaplı olan kasnağı iç gergi kasnağının üzerinde bir müddet tutarak yapılan düzeneğin birbirine alışması sağlanmaya çalışıldı.(*Resim 5*) Birbirine alıştırılan bu düzeneğin gerilme seviyesini, alyan vidalar belli ölçüde sıkılarak, eşik üzerindeki dengesi de ayarlanarak istenilen gerginliğe getirilmeye çalışıldı.(*Resim 6*)

Böylece tarın çalımına büyük oranda etki eden ortam sıcaklığının değişmesi sonucu yaşanan akort kaçması ve tarın tınısal özelliklerinin yitilmesi gibi problemleri 8 adet alyan vidanın sıkılıp gevşetilmesi sonucu sağlanan azami gerginlik seviyesini iç gergi kasnağının yürek zarına yaptığı baskı ile gerçekleştirilip olumlu ölçüde en aza indirilmeye çalışıldı. Monte edilen 8 adet alyan vidayı 25 mm'lik alyan anahtarla sıkıp gevşeterek istenilen tını yakalanmaya çalışıldı.

Tar sazında istenilen en iyi tını ortam sıcaklığının 23°C ile 28°C arasında olduğu ortamda yakalanır. Bizim gerçekleştirmeye çalıştığımız bu sistemde yapılmış olan denemelerde ortam sıcaklığının normal seviyeden aşağı düşmesi sonucu (23°C'nin altı) yürek zarının salınmasını vidalar sıkılarak, ortam sıcaklığının normal seviyeden yukarı çıkması sonucu (28°C'nin üstü) yürek zarının gereğinden fazla gerilmesini vidalar gevşetilerek sağlanmaya çalışıldı. Ortam sıcaklığı sağlanmış gibi yeni sazımız kullanıldı ve uygulanabilirliğini tespit edildi. Bu işlem sırasında yakalanmak istenilen özellikler (işlevsellik ve görünüm) beklentiler doğrultusunda amaca uygun olarak uygulanmıştır.

Resim 7.



Resim 8.



Kol (sap) kısmında elektromanyetik dalgalarla kurutulmuş, maun ağacı kullanıldı. Zaten sert bir ağaç olan maun ağacının elektromanyetik dalgalarla kurutulması her türlü ortam koşulunda sapın dönmesini, atmasını engellemek amacıyla yapılmıştır. (*Resim 7*)

Kol (sap) uzunluğu, çanak ve kelle hesaba katılmadan 430 mm'dir. alım kolaylığını sağlamak için; sapın çanakla birleştiği alt kısmı 45 mm en, 45 mm yseklik, kelle ile birleştiği st kısmı 35 mm en, 31 mm yseklik llerine getirerek belirli oranda inceltilmiştir. (Resim 8)

Resim 9.



Resim 10.



Tarın ses genliğini daha da kullanılır hale getirebilmek için, sap kısmı ile çanak kısmının birleştiği ve kk çanağın bir kısmının kullanıldığı 495 mm uzunluğunda siyah ve sert bir ağaç olan abanoz klavye eklendi. (Resim 9) Abanoz klavyenin 65 mm'lik u kısmı (klavye dilini) kk çanağın st tarafına getirildi ve kol (sap) kısmından bağımsız olarak kk çanağın üzerine alınarak tiz seslerin rahat ve temiz kullanılması sağlanmaya çalışılmıştır. (Resim 10)

Resim 11.



Resim 12.



Ayrıca zeng (çingene, renk) tellerinin takılmasını (normalde zeng telleri, kol üzerindeki perdelerin altından geçirilerek kelle üzerindeki burgulara bağlanır) ve tar tutuş pozisyonunda iken tellerin zarar görmesini engellemek, görünümünün daha sade ve etkileyici olmasını sağlamak amacıyla abanoz klavyenin iç kısmına açılan gizli kanaldan geçirip eşikçiklerden kelle kısmına bağlanmıştır. (*Resim 11, Resim 12*)

Tellerin üzerinden geçtiği üst eşik (horoz) ve kol (sap) üzerinde zeng (çingene, renk) tellerini taşıyan eşikçikleri büyük baş hayvanın kemiğinden abanoz klavyeye uygun şekilde yapılmıştır. Kelle ile klavyenin bittiği yerdeki üst eşikğin uzunluğu 36 mm, yüksekliği 17 mm, eşikçikleri 5 mm uzunluk, 13 mm yüksekliğinde, gövde kısmında büyük çanak üzerine denk gelen büyük eşikçi yine abanoz ağacından 72 mm uzunluk, 18 mm yükseklikte yapılmıştır.

Resim 13.



Resim 14.



Kelle kısmında tarın telleme ve akort problemlerini göz önünde bulundurarak sistem olarak gitar kellesinden esinlenildi ve birtakım değişikliklere gidip kelle kısmı değiştirildi. Şekil olarak tarın orijinalliğini bozmamaya özen gösterip eski görünümüne yakın olarak birtakım işlemler yapıldı. Kelle kısmında yine maun ağacı kullanarak 180 mm uzunluk, 55 mm genişlik ölçülerinde yeni bir model yapıldı. (Resim 13)

Burguluk kısmında Maxtone GM5P klasik gitar akort burgusu kullanılmıştır. Kullanmış olduğumuz bu burgu takımı bize telleme konusunda büyük ölçüde fayda sağlamaktadır. Böylelikle akort problemi de kısmen ortadan kaldırılıp en aza indirilmeye çalışılmıştır. Kısmen dememizdeki neden bütün telli sazlarda yaşanan akort problemleri tarda daha çok ve hissedilir boyutlarda olduğu için yapılan bu çalışma ile bu problemi büyük ölçüde geliştirilip olumlu adımlar yakalanmıştır. Kelle kısmındaki tüm bu değişikliklerde işlevselliğe, görselliğe ve bütünlüğe büyük ölçüde önem verilmiştir. (Resim 14)

Resim 15.



Resim 16.



Yeni model tarın tarak kısmında ise tellerin çekim kuvvetinden doğacak gerilmeye dayanıklı sert ağaçlar olan abanoz ve maun ağaçları kullanıldı. Bu iki sert ağacı birbirine zıt olarak sıkarak (presleyerek) kontra plaka haline getirip yeni model tarımıza uygulamaya çalışıldı. (Resim 15) Tarın tarak kısmı, model olarak bağlama ve bağlama ailesinden esinlenerek yapılmıştır. (Resim 16)

Yapılan tüm bu uygulamaların sonucunda yeni model tara son şekli verildi.
(Resim 17)

Resim 17.



Yeni model tarın yapım amacına ne kadar yaklaşıldığını, çalım esnasında yaşanan zorlukların ne ölçüde giderildiğini ve uygulanabilirliğini test etmek amacıyla alanında uzman kişilerin görüşlerine sunulmuştur. Uzman kişilerin bu konu hakkındaki görüşleri şunlardır:

3. YENİ TAR MODELİNE İLİŞKİN UZMAN GÖRÜŞLERİ

Tasarlanan yeni tar modelinin işlevselliğini görebilmek açısından tar konusunda uzman olmuş kişilerle görüşüldü. Modelin uygulanabilirliği tartışıldı. Bu bağlamda birçok açıdan incelenen yeni tar modelimiz modern, estetik ve en önemlisi işlevsel bulundu.

Görüşlerin bir kısmı, özellikle yeni tar modelinin tarzenlerin icra esnasında yaşadıkları sorunların çözümsel nitelikte olduğu ile ilgiliydi. Bu konuda yapılan yorumlar özellikle tarın alt çanağına yerleştirilen vidalı sistem üzerineydi. Alt çanağa yerleştirilen iç gergi kasnağı yüksekliği sebebiyle çanak derisinin daha gergin durmasını sağlamış ve ayrıca çanağın ağzının genişliğini daralttığı için sesin daha gür çıkmasını sağladığı konusunda fikir beyan edildi. Uzman görüşleri:

1. Uzman

Yapılan bu çalışmada büyük çanağa uygulanan iç gergi kasnağı ve yan kısımlarına yerleştirilen vida sisteminin icra sırasında yaşanan, özellikle açık hava konseri ve ışık sistemlerinin bulunduğu değişken hava koşullarında oluşan ısı farklılıklarının en aza indirildiği düşünüldüğünde tarın en büyük problemlerinden birinin ortadan kalktığını düşünmekteyim. Bu tip olumsuz koşullarda, çalımı güçleştiren, özellikle deri kapaklı çalgıların dezavantajı olan değişen ısı ortamlarında, gerginliğin çok çabuk yitirilmesi ya da aşırı gerginlik durumlarının önüne geçildiği tarafımdan saptanmıştır.

2. Uzman

Özellikle sap kısmına eklenen abanoz klavyenin, tiz seslerin netliğini artırdığı ve bu düzenele tarla çalınan birçok yüksek oktavlı eserlerin de icrasında ve tiz seslere göçürülerek çalımında çok rahatlatıcı bir düşünce olduğu belirtmek isterim. Küçük çanağın iç kısmına kadar olan bu uzantının deri kapağın üzerine taşınmış olması ve ağaç olarak abanoz kullanılması hem estetik açıdan hem de fonksiyonellik açısından başarılı buldum. Sadece sap ve klavye kısmında kullanılan abanoz ağacının inceltilerek sapın ağırlığının düşürülmesi sağlanırsa çalım esnasında icracıyı rahatlatacağını düşünmekteyim. Bu özelliğin de giderilebileceği konusunda görüşümü belirtmek isterim.

3. Uzman

Tarın kelle kısmında uygulanan gitar burgu sisteminin sıcaklık farklılıklarında ağaç burgu sistemlerinde meydana gelen sıkışma ve gevşemelerin oluşturduğu olumsuz etkilerin önüne geçilmiş olduğu tarafımda tespit edildi. Ayrıca kullanılan bu burgu sistemiyle tarda modern bir çizgi yakalandığını da düşünmekteyim. Zeng tellerinin abanoz klavyenin içinden geçirilmesi ise bence yerinde olup bu tellerin takılmasını da kolaylaştıracağını düşünmekteyim.

4. Uzman

Oluşturulan yeni tar modelindeki akordun icra (konser) esnasında ısı sebebiyle kaçma durumları büyük ölçüde önlenmiştir. Vidalı kapak sistemi uygulanabilir bir nitelik taşımaktadır. Sap kısmında kullanılan abanoz klavyenin de üst çanak kapağının dış yüzeyinde uzatılmış olması tiz seslerin net çıkmasını büyük ölçüde sağlamış. Tarın sap kısmının biraz ağır olması durumu dışında başarılı bir çalışma.

5. Uzman

Klavyede abanoz ağacının seçilmesi ve özel tasarlanmış burgu kısmı estetik açıdan farklı bir tarz yakalamış. Çanak kısmında çalışılan vida düzeneği ile amaçlanan işlevsellik ve kullanılabilirlik sağlanmış. Sap bölümünde ilave olarak kullanılan ve üst çanağa uzatılan abanoz klavyenin tek dezavantajı tarın sap ağırlığını biraz artırması. Fakat bu kullanım şekli fonksiyonelliği düşünüldüğünde tolere edilmeyecek bir durum teşkil etmiyor.

6. Uzman

Gitar burgu sisteminin tarda uygulanmış olması tar çalgısına modernlik ve işlevsellik kazandırdığı görüşündeyim. Akort yaparken tahta olan burguların ısı nedeniyle sıkışmasını bu uygulama ile engellenmiş. Bu bağlamda fonksiyonel bir yenilik katılmış. Ayrıca kapak kısmındaki vidalarla derinin gerilmesi ya da gevşetilmesi de önemli bir değişiklik adımı olmuştur.

Yapmış olduğum bu çalışma bütünüyle incelendiğinde, tar sazının üzerinde uygulanan farklılık adımlarının tara işlevsel yenilikler kazandırdığını, kullanılabilir ve uygulanabilir nitelik taşıdığı yönünde uzman kişilerin görüşleri alınmıştır.

Klavye kısmının ağırlığının tek dezavantaj olduğu görüşünde birleşilmiştir. Fakat bu sorunun kolay bir şekilde giderilebileceğini icra sırasında herhangi bir problem yaratmayacağı sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda çalışmamızın ulaşmak istediğimiz noktaya yakınlığı ve uygunluğu tespit edilmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmamızın konusu, adından da anlaşılacağı gibi yeni bir Tar önerisidir. Çalışmada, eğitim ve icra alanında kullanılabilmesi amacıyla yeni bir Tarın ortaya konulması esas alınmıştır. Ağırlıklı olarak günümüzde icra edilen Tar ile araştırmaya dayanak olan, yapı ve ses özellikleri açısından yeniden düzenlenen Tarın sistematik kıyaslanması üzerinde durulmuştur.

Tez çalışmasının aşamaları ise şu başlıklar altında yer almaktadır; Araştırmanın birinci bölümü olan giriş bölümünde, araştırmanın problemi, amacı, önemi ve kapsamı, araştırmada kullanılan yöntemler üzerinde durulmuştur.

İkinci bölümde, bir alt yapı sağlamak için, halk müziği başlığı altında, konuyla ilgili çeşitli kavramlara yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde, günümüzde icra edilen Tarın yapısal ve ses ile ilgili özellikleri ve yapım aşamaları ortaya konmuştur.

Dördüncü bölümde, araştırmaya kaynaklık eden yeni bir tar önerisi üzerinde durulmuş ve bu Tarın yine yapısal ve ses ile ilgili özelliklerinin yanı sıra yapım aşamaları da belirtilmiştir. Yeni tar modeli ile günümüzde kullanılan tar her yönü ile kıyaslanmış ve şu sonuçlar ortaya çıkmıştır:

1. Günümüzde kullanılan Tar adlı enstrümanın eğitimi ve icrası sırasında ortamın ısisına göre akordun değişme olasılığı yüksektir. Bu sağlıklı bir eğitim ve icranın ortaya konmasını güçleştirmektedir. Yeni tar modelinde, büyük çanak kısmında darbuka sazındaki deri germe sisteminden yararlanarak yapılan değişikliklerle, salınım azalmış ve akort ile ilgili bu sorun minimum düzeye indirilmiştir.

Yapılan bu işlem, aynı zamanda ortam sıcaklığını da dengede tutarak günümüz tarında var olan tınsal bozuklukları da giderecektir.

2. Yeni tarda, kol(sap) kısmında elektromanyetik dalgalarla kurutulan maun ağacının kullanılmasıyla, sap dönmesi ve atması engellenmiştir.

3. İcra kolaylığını sağlamak için sapın çanakla birleştiği alt kısım ile kelle ile birleştiği üst kısmın ölçüleri uygun hale getirilmiş ve aynı zamanda sap inceltmiştir.
4. Abanoz klavye kullanılarak tarın ses genliği daha da kullanılabilir hale getirilmiştir. Böylelikle tiz seslerin daha kolay ve aynı zamanda net bir şekilde çıkarılması sağlanmıştır.
5. Zeng tellerini abanoz klavyenin iç kısmına açılan kanaldan geçirip eşikçiklerden kelle kısmına bağlayarak takılması kolaylaştırılmış ve tarın tutuş pozisyonu esnasında tellerin zarar görmesi engellenmiştir.
6. Kelle kısmında gitar kellesinin işlevselliği düşünülerek ve tarın aslını bozmadan yapılan değişikliklerle, aynı zamanda akustik gitar burgusunun takılmasıyla telleme ve akort problemi minimuma indirilmiştir.
7. Yeni tarın tarak kısmında, abanoz ve maun gibi sert ağaçlar kullanılarak tellerin çekim kuvvetinden doğacak gerilmeye dayanıklı hale getirilmiştir.

Yukarıda ifade edilmeye çalışılan bütün bu sonuçlar, “Tar adlı enstrümanın eğitimi ve icrası sırasında, yapısal ve tınısal özelliklerinden dolayı karşılaşılan güçlükler, tamamen giderilebilir ya da en aza indirilebilir mi?” adlı problem cümlesini açıklamaktadır. Bu konudaki en önemli önerimiz, tar vb. derili çalgılarda eğitim ve icra alanında yaşanan problemlerin giderilebilmesi için bu tip çalışmaların artarak devam ettirilmesidir.

KAYNAKÇA

- Abdulgasimov, V. (1996). Azerbaycan Tari. (S. Turhan çev.). Ankara: Yardımcı Grafik.
- Abdullayeva, S. (2002). Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri. Bakü: Adiloğlu Neşriyatı.
- Açın, C. (1994). Enstrüman Bilimi (Organoloji), İstanbul: Yenidoğan Basımevi Ltd. Şti.
- Akdoğu, O. (2001). Kutsal Hazinemiz Halk Müziği, İzmir: Emka Yayıncılık.
- Altınay, R. (2004). Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği. İzmir: Meta Basım.
- Behar, C. (1987). Ali Ufki'nin Bilinmeyen Bir Musiki El Yazması Mezmurlar, Tarih ve Toplum, (C: 8, sayı 47), İstanbul: Pan Yayınları.
- Behar, C. (1990). Ali Ufki ve Mezmurlar. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ekici, S. (17 Eylül 2006). Türk Halk Çalgılarını Tarihi Gelişimi. http://www.turkuler.com/thm/thmcalgilari.asp#_ftn1, 15 Ocak 2009.
- Emnalar, A. (1998). Türk Halk Müziği ve Nazariyatı, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Gazimihal, M. R. (1938). Dede Korkut Hikayeleri Musiki İzleri, C: 12, Ülkü
- Gazimihal, M. R. (1975). Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız (Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 15). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Hacıbeyov, Ü. (b.t) Azeri Müziği Üzerine... <http://www.musikidergisi.net/?p=767>, 24 Şubat 2009.
- Kerimov, M. (2003). Azerbaycan Musiki Aletleri. Bakü: Yeni Nesil.
- Ketencioğlu, M. (31 Ağustos 2008). Azerbaycan Halk Müziği Üzerine Değınmeler. <http://www.msxlab.org/forum/azerbaycan/196484-azerbaycan-halk-muzigi.html>, 07 Şubat 2009.
- Köprülü, M. F. (1989). Edebiyat Araştırmaları (2. Baskı), İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Mimaroğlu, İ. (1987). Müzik Tarihi (3. Basım), İstanbul: Varlık Yayınları.
- Myers, H. (b.t). Organoloji - Çalgı Bilimi. <http://www.beethovenlives.net/orgonoloji.html>, 28 Ocak 2009.
- Namazeliyev, G. (1993) Azerbaycan Halk Türküleri (Mahnı ve Tesnifler), (S. Turhan çev.). Ankara: Yükseköğretim Kurulu Matbaası. (1985, 2. Baskı)

- Oransay, G. (1938). İlkel Musikiler ve Halk Musikileri, DEÜ Musiki Tarihi Ders Notları.
- Ögel, B. (1987). Türk Kültür Tarihine Giriş 9 (Türk Halk Musikisi Aletleri), (1. Baskı). Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Önaldı, Ş. (1983). Türk Musikisinde Kompozisyon Tahlil ve Makam Nazariyatı. İstanbul.
- Özbek, M. (27 Mayıs 2006). Türk Halk Çalgıları. http://muzikdersi.com/portal/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=126, 05 Şubat 2009.
- Özel, N. (28 Aralık 2006). Tar... <http://tarzen.azbuz.com/bolum/bTar-hakkindab/catID=468669>, 25 Şubat 2009.
- Özergin, M. K.(1971). Evliya Çelebi'ye Göre XVII. Yüzyılda Osmanlı Ülkesi'nde Çalgılar I, II, III. C: 13, TFA.
- Say, A. (1985). Müzik Ansiklopedisi," Halk Müziği", C: 2, Ankara: Say Yayınları.
- Say, A. (1992). Müzik Ansiklopedisi, C: 4, Ankara: Başkent Yayınevi.
- Turhan, S. (1969). Tarım Türkiye'ye Gelişi, Milli Kültür (S: 69)
- Vikipedi (b.t). Tar (çalğı), Özgür Ansiklopedi. [http://tr.wikipedia.org/wiki/Tar_\(%C3%A7alg%C4%B1\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Tar_(%C3%A7alg%C4%B1)), 26 Şubat 2009.
- Yıldızkaya, Ö. F. (2006). Emirdağ Türküleri, İzmir: Analiz Matbaacılık Ltd. Şti.