

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

<https://dergipark.org.tr/en/pub/ymd>

e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article

Geliş Tarihi / Date Received : 16.06.2025

Kabul Tarihi / Date Accepted : 29.07.2025

Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2025

DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1720725>

e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE NOTASYON-İCRA İLİŞKİSİ VE ÇAĞDAŞ MÜZİKTE TANBUR NOTASYONU*

DEMİRBAŞ, Tayfun², ALTINBÜKEN, Eray³

ÖZ

Türk makam müziği nesilden nesile meşk sistemi ile aktarılmış, aktarımda hatırlatıcı unsur olarak da çeşitli nota yazım sistemleri geliştirilmiştir. Genellikle harf ve semboller ile üretilen nota yazım sistemlerine bulundukları dönemlerde ilgi gösterilmiş fakat bunlar icrayı detaylıca temsil etmemişlerdir. Türk makam müziğinde ilk olarak Ali Ufki Bey'in meşk esnasında unutmamak için not olarak uyguladığı beş çizgili dizek üzerine notasyon daha sonraki yüzyıllarda sistemleştirilerek yaygınlık kazanmış ve makam müziğinin yazılı aktarımında neredeyse tek yöntem haline gelmiştir. Bu yöntem uygulanırken serbest icraya olanak sağlayacak bir zeminde, olabildiğince yalın yazı karakteri kullanılmıştır. Bu şekilde gelenekselleşen yalın notasyon ile yazılan eserler, ancak icracının yorumu ile idiyomatik çalgıya özel bir karaktere bürünmektedir. Yakın dönem çağdaş

* Bu makale birinci yazarın ikinci yazar danışmanlığında hazırladığı henüz yayınlanmamış doktora tezinden türetilmiştir.

²Araştırma Görevlisi Tayfun Demirbaş, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Bestecilik Bölümü, tdemirbas@itu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-6853-7267>

³ Doç. Dr. Eray Altınbüken, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Bestecilik Bölümü, altinbuken@itu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1983-2873>

bestecilerin ve icracıların çalgı tekniklerini ayrıntılı şekilde notaya aktarma çabaları sonucu notasyon önerileri sunulmuş, yazılı aktarım daha da gelişmiştir. Türk makam müziği tarihinde önemli yeri olan tanbur için, yazılı aktarımın gelişmesi sonucu yalın notasyonda bulunmayan ancak icra sırasında ortaya çıkan birçok idiyomatik teknik tespit edilmiş, transkripsiyonlar yapılmıştır. Transkripsiyonlar tanburun geleneksel icra pratiklerinin yanı sıra çağdaş müzik eserlerinde de kullanılmasına katkı sağlamıştır. Bu çalışmada tanburun çağdaş müzikte kullanımında akort düzenlerinin notaya yansımaları, yazılan nota dışında icracıya tanınan serbestlikler, solo, oda müziği ve orkestra içinde kullanımdan doğan roller, Batı müziği perspektifinden bakıldığında mikrotanal olan seslerin nota üzerinde gösterimi gibi alt başlıklar kapsamında on iki çağdaş eser analiz edilmiştir. Bu analizler çerçevesinde tanbur notasyonunun gelişimi ve idiyomatik öğeler araştırılmıştır. Çalışmanın sonucunda çağdaş müzik eserlerinde kullanılan tanbur notasyonunda idiyomatik öğeler tespit edilerek istatistik veri haline getirilmiş ve bu eser örnekleri üzerinden tanburun idiyomatik notasyonu tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, idiyomatik notasyon, çalgıya özgü, tanbur, çağdaş müzik, bestecilik.

NOTATION-PERFORMANCE RELATIONSHIP IN TURKISH MAKAM MUSIC AND TANBUR NOTATION IN CONTEMPORARY MUSIC

ABSTRACT

Turkish makam music has been transmitted through generations via the meşk system, with numerous notation systems devised as mnemonic aids in this transmission. Notation systems, often composed of letters and symbols, have garnered attention during their respective eras; nonetheless, they failed to convey performance in depth. In Turkish makam music, the five-line staff notation, initially implemented by Ali Ufki Bey to aid memory during performances, grew systematised and prevalent in subsequent centuries, ultimately becoming the predominant method for the written transmission of makam music. In the application of this notation system, a simple notation character was utilised extensively in an environment conducive to unrestricted execution. Thus, compositions notated in conventional plain notation acquire an idiomatic, instrument-specific quality solely through the performer's interpretation. Due to the endeavours of contemporary composers and performers to meticulously translate instrumental approaches into notation, detailed

notation proposals have emerged, and written transmission has advanced significantly. The tanbur, significant in the history of Turkish makam music, has seen the identification and transcription of numerous idiomatic approaches, which are absent in standard notation but emerge during performance, due to advancements in written notation. Transcriptions have facilitated the incorporation of the tanbur into modern musical compositions and traditional performing methodologies. This study examines twelve contemporary works, focusing on aspects such as the influence of tunings on notation, the liberties afforded to performers beyond the written score, the roles associated with solo, chamber, and orchestral contexts, the depiction of microtonal pitches in tanbur notation within contemporary music, and the evolution of tanbur notation and its idiomatic characteristics. The study discovers idiomatic components in tanbur notation utilised in modern musical compositions, converting them into statistical data, and analyses the idiomatic notation of the tanbur through these examples.

Keywords: Turkish music, idiomatic notation, Instrument-specific, tanbur, contemporary music, composing.

GİRİŞ

Türk makam müziği, yazılı olarak 9. ve 10. yüzyıllarda El Kındi (ö. 866), Farabi (ö. 950) ve İbn-i Sina (ö. 1037) gibi İslam filozoflarının kitaplarında genellikle tabulatura şeklinde perdelerin çalgı üzerinde isimlendirilmesi yöntemiyle yer bulmuş, 13. yüzyılda ebced adı verilen bu Arap harf yazısı sistemi Safiyyüddin (ö. 1294) ile sistematik hale getirilerek edvar adlı müzik yazmalarında uygulanmaya başlanmıştır. Ardından Şirazi (ö. 1311) ve Abdülkadir Meragi (ö. 1435) tarafından Safiyyüddin'in sistemleştirdiği ebced yazısı geliştirilmiştir. 15. ve 16. yüzyıllarda müzik yazısı Safiyyüddin'in oluşturduğu sistemci okuldan uzaklaşmış, tabulatura şeklinde aktarılmaya devam etmiştir (Girgin Tohumcu, 2006: 132–160). Sonraki yüzyıllarda Nayi Osman Dede (ö.1729), Kantemiroğlu (ö. 1723), Abdülbaki Nasır Dede (ö. 1821) gibi kuramcılar kendi ürettikleri sistemlerle aktarma yolunu seçmiş olsalar da eserler perdelere öncelik verilerek yazılmış ve ritmik yapı gerçekleşen icraya göre yazıya çok daha sade şekilde yansıtılmıştır.

Nihai olarak, Avrupa'da ortaya çıkan ve yaygınlaşan beş çizgili dizek, Türk makam müziğinin yazılı aktarımı için kabul görmüştür. 17. yüzyılda Ali Ufki Bey'in (ö. 1675) Türk müziği için ilk kez uyguladığı notasyon, II. Mahmud'dan (19. yüzyıl) itibaren Batılılaşma etkileri ve ulusal kimlik arayışları ile yaygınlaşmaya başlamıştır (Şen, 2020: 202). Türk makam müziğinin beş çizgili dizek

üstündeki notasyonu günümüze kadar değişerek ve gelişerek ortak bir uygulama biçimine ulaşmıştır.

Bahsi geçen kuramcılar tarafından çeşitli nota yazım sistemleri geliştirilmiş ve dönem repertuvarının bir kısmı yazılmış fakat icra pratiğinin aktarım biçimi olarak hocadan öğrenciye ezbere dayalı sözlü bir aktarım yöntemi olan “meşk” benimsenmiştir. Meşk sistemi Türk makam müziğinin aktarımında önemli bir rol üstlenmiş ve çoğu zaman yazılı aktarımın üstünde bir yer edinmiştir. İki Rumeli türküsünün icra ve nota farklılığını usuller üzerinden değerlendiren Kanat (2004), çoğunlukla usta-çırak ilişkisiyle seyreden icra alanlarında notada görülen ritim kalıbından farklı icra biçimlerine de rastlanabildiğini açıklamıştır (s. 689). Bu da aynı coğrafyada Türk halk müziğinin de benzer uygulama biçimleriyle varolageldiğine işaret etmektedir. Günümüz nota yazısı da göz önünde bulundurulduğunda, geliştirilen yazılı aktarım sistemlerinin, meşk sistemiyle aktarılan bilgilerin kaybolmasının önüne geçme amacı taşıdığı düşünülebilir.

Yüzyıllar boyunca Türk makam müziğinin önemli çalgılarından biri olan tanbur, çoğu kuramcı ve icracı tarafından müziği aktarma aracı olarak kabul görmüştür. Yazılı ve/veya sözlü olarak aktarılan repertuar, yoruma dayalı bir icra modeli ile süregelmıştır. Tanbur, Türk makam müziğinin geleneksel icra pratiklerinin yanı sıra çağdaş dönem eserlerinde de kullanılmış ve idiyomatik⁴ notasyonun oluşabilmesine katkı sağlayacak birçok çalışmaya konu olmuştur.

Amaç ve Önem

Bu araştırmanın temel amacı, tanbur için yazılan notada icracıya sağlanan serbestlikler, tanburun solo veya oda müziği eserinde orkestrasyon açısından hangi rolü üstlendiği, Batı müziği perspektifinden bakıldığında mikrotanal olarak kabul edilen seslerin tanbur yazısında ne şekilde yer aldığı konuları üzerinden tanburun çağdaş müzikte kullanımında idiyomatik notasyon öğelerinin tespitidir. Bu amaca yönelik olarak Türk makam müziğinde icra, yorum ve notasyon arasındaki ilişki ve farklılıklar irdelenerek bir genel çerçeve çizildikten sonra konuya tanbur özelinde odaklanılmıştır.

Bu çalışma, elde edilen sonuçların yeni eserler ve araştırmalar için rehber olabilmesi ve idiyomatik yazının gelişimine katkıda bulunabilmesi bakımından önemlidir.

⁴ İdiyomatik terimi müzik alanında “çalgıya özgü” anlamında kullanılmaktadır.

Problem Durumu

Geleneksel solo ve topluluk icralarında kullanılan tanbur, çağdaş orkestra ve oda müziği topluluklarında yer aldığı, idiyomatik ögeler notasyona ne ölçüde ve nasıl yansımaktadır? Bu soru çerçevesinde tanburun geleneksel ve çağdaş icra ve aktarım şekilleri araştırılmış, tanbur notasyonunun gelişimi tartışılmıştır.

Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, tanburun yer aldığı çağdaş orkestra ve oda müziği eserleri oluşturmaktadır. Evren içerisinde örneklem olarak, tanbur partisi içeren ve erişilebilir nota materyaline sahip 12 çağdaş eser seçilmiştir. Bu kapsamda incelenen eserler şunlardır: Oğuzhan Balcı'nın Toprak Süiti (2019), Ninni (2020) ve 1 An 4 Ruh (2022); Eray Altınbüken'in Kendime Yolculuk (2020); Ayşegül Kostak Toksoy'un Bulutlar (2020); Sadık Uğraş Durmuş'un İmece (2008); Gizem Alever'in L'Amen (2015), Safiye (2022) ve Vodina (2024); Ayhan Gunca'nın Deniz Gözler (2007); Orkun Zafer Özgelen'in Hasbihal (2020) ve Tayfun Demirbaş'ın Impressions (2020).

Eserler, şef partisyonları ve tanbur partileri üzerinden ölçü numaralarına atıf yapılarak analiz edilmiştir. İnceleme sürecinde, idiyomatik notasyonun belirlenmesine yönelik olarak orkestrasyon, akort-transpozisyon, tanburun eserdeki rolü ve perde kullanımı gibi unsurlar değerlendirilmiş; ayrıca tanbura özgü icra teknikleri tespit edilerek her bir eser için ayrı ayrı listelenmiştir.

Sınırlılıklar

Geleneksel repertuvarda saz eserlerinin hangi çalgılar için yazıldığı belirtilmediği için bu eserler çalışma kapsamı dışında tutulmuştur. Bu bağlamda, solo, oda müziği veya orkestra eserlerinde özellikle tanbur için olduğu belirtilen notalar inceleme için kullanılmıştır.

Bir diğer sınırlılık ise bestecilerin Batı müziği perspektifinden bakıldığında mikrotonal olarak kabul edilen perdeler için kullandıkları ses sistemleri olmuştur. Geleneksel repertuvarda genellikle Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi kullanılsa da besteciler tarafından farklı sistemler, şekiller veya notlar kullanılabilmektedir. Bu nedenle tek bir ses sistemine bağlı kalmadan ve karşılaştırma yapılmadan her eser, bestecisinin kullanmayı tercih ettiği sistem çerçevesinde incelenmiştir.

İdiyomatik ögeler daha önce tanbur için yapılan çalışmalarda bahsi geçen özel teknikler temel alınarak incelenmiş ve tespit edilmiştir. İdiyomatik ögeler sadece eser notası üzerinden araştırılmış, eserin icrası sırasında ortaya çıkan değişiklikler araştırma kapsamı dışında tutulmuştur.

YÖNTEM

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde tasarlanmış doküman analizi desenine sahiptir. Araştırma sürecinin adımları ise sırası ile şu şekilde modellenmiştir: eser seçimi (amaçlı örnekleme), partitür ve tanbur partilerinin temini, notasyon incelemesi, tematik kodlama, idiyomatik tekniklerin tespiti ve bulguların eser bazında sunumu.

Eser analizleri ile ilgili teknik unsurlar Batı müziği perspektifinden ve Türk makam müziği perspektifinden olmak üzere iki yöntem ile ele alınmıştır.

Makalede kullanılan “çağdaş” kelimesi, içinde bulunduğumuz güncel dönemi temsilen kullanılmaktadır. Bu bakışla yine makalede kullanılmış olan çağdaş besteciler veya çağdaş eserler tamlamaları belirli bir müzik tarzını değil belirli bir zaman dilimini referans almaktadır.

BULGULAR

Tanburun çağdaş müzikte kullanımını incelemeden önce yoruma dayalı icra, geleneksel ve çağdaş nota yazısı, tanburun teknik özellikleri hakkında bilgi vermek konunun daha anlaşılır bir zeminde aktarılabilmesini sağlayacaktır. Ayrıca, tanbur icrasını analiz edebilmek için tanburun teknik olarak incelenmesi ve Türk makam müziği eserlerinin tanbur ile icrasında ortaya çıkan ayırt edici özelliklerin tespit edilmesi, yazılan yeni eserlerdeki idiyomatik öğelerin izlerini sürmede rehber olacaktır.

Türk Makam Müziğinde İcra ve Yorum

Beş çizgili dizek ile yazılagelen geleneksel repertuvar TRT arşivi üzerinden incelendiğinde, yayınlanmış 21.054 eserin 2874 tanesi saz eseri olduğu tespit edilmiştir(TRT Nota Arşivi, t.y.). Bu veri göstermektedir ki Türk makam müziği repertuarı sözlü eserler merkez alınarak oluşmuştur ve dolayısıyla geleneksel nota yazısı da bu çerçevede gelişmiştir. Mevcut makam müziği repertuarında sıklıkla karşılaşılan icra ve notasyon uygulamalarına bakıldığında çalgılar insan sesi için yazılı notaları genel anlamda takip ederek serbestçe eşlik eder roledir. Bu durum o kadar benimsenmiştir ki içinde şan hattı ve şarkı metni barındırmayan peşrev, saz semaisi gibi saz eseri formları dahi bir şarkı notasıymış gibi, çalgı tarafından nasıl seslendirileceği detaylıca belirtilmeden, sadece temel bir ezgi hattı olarak yazılmaya devam etmiştir. Bu durum Avrupa’da barok dönem ve öncesindeki müzikler ve Amerika’da 20. yüzyılda gelişen caz stiline olduğu gibi Türk makam müziği icrasının da kişisel tercihler doğrultusunda notanın genel çerçevesinden çıkmadan yarı-doğaçlama yapılarak gerçekleştirilmesi uygulaması ile birlikte varolagelmıştır. İcra

ediliş biçimi açısından caz müziğinde “leadsheet” (Grove Music Online, 2003) adı verilen tek şarkı hatlı notasyona veya Avrupa erken dönem müziği notasyonuna benzer şekilde gelişmiş ve vokal dışındaki çalgıların idiyomatik yazıları notaya ya hiç ya da çok az dahil edilmiştir.

Bahsi geçen ve Türk müziği çalışmalarında henüz isimlendirilmemiş, yoruma dayalı özgürlüklere dayanan ve idiyomatik öğelerden sadeleştirilmiş nota yazım biçimi, ilk kez bu çalışmada “**yalın notasyon**” terimi ile anılacaktır. Bireysel icralarda çeşitli zenginlikler sağlayan yoruma dayalı icra biçimi, toplu icralarda da yerini almış ve erken Avrupa müziği topluluklarındakine benzer heterofonik⁵ (Oxford Reference, 2011) bir icra modelini doğurmuştur. Bu stilde de icracılar yalın notasyonu çalarken meşk usulü ile ustasından öğrendiği şekilde kendi çalgılarına yazılmış gibi anlık olarak uyarlama yapmakta ve icrayı bireysel yorum ile gerçekleştirmektedir. Derek Bailey(1993), “Improvisation” adlı kitabında bu icra biçimini “idiyomatik doğaçlama”⁶ olarak tanımlamıştır.

Türk makam müziğinde yoruma dayalı icra konusunu ele alan tez ve makaleler incelendiğinde yapılan transkripsiyonlar ile genel uygulamada yazılan müzik ve icra edilen müzik arasındaki fark daha açık görülmektedir. İcra edilen müziği notaya aktarırken kullanılabilecek süsleme ve artikülasyon sembolleri Tanburi Göknil Bışak Özdemir’in(2013)“Sözlü Türk Müziğinde Yorum” isimli sanatta yeterlilik tezinde adlandırıldıkları şekilleriyle “çarpma, glissando, portamento, vibrato, tril, hızlı tril, mordan, grupetto, rubato, vurgu, staccato, resitatif” başlıkları altında incelenmiştir. Bışak Özdemir’in tezinde birçok transkripsiyon örneği bulunmaktadır ve Tanburi Cemil Bey’in “Feryad ki feryadıma imdad edecek yok” adlı eserini yorumlayan Bekir Sıtkı Sezgin’in kaydı nota 1’deki gibi transkripsiyon yapılmıştır (Bışak Özdemir, 2013: 24).

The image shows a musical score for the song 'Feryad ki feryadıma imdad edecek yok'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Seslendirilen' (Recorded) and the bottom staff is labeled 'Yazılan' (Written). Both staves show the same musical notation, which is a melody in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are written below the notes: 'Fer yâd ki fer yâ dı ma im dad'.

Nota 1. Feryad ki feryadıma imdad edecek yok isimli eserin transkripsiyonu.

⁵ Plato tarafından eklenmiş olan terim, melodinin eşzamanlı varyasyonunu tanımlamak için kullanılır.

⁶ İdiyomatik doğaçlama, Bailey’in kitabındaki “Idiomatic Improvisation” teriminin Türkçe çevirisi olarak kullanılmıştır.

Başka bir örnekte de Sami Dural (2011) yüksek lisans tezinde Hafız Sami'nin ferahnak gazelinin transkripsiyonunu yapmış ve nota 2'de görüldüğü gibi ayrıntılı bir nota yazısı kullanmıştır (s. 50).



Nota 2. Ferahnak gazelin transkripsiyonu.

Cevahir Korhan Işıldak ve Banu Geboloğlu'nun (2015) makalesinde ise Tanburi Cemil Bey'in tanbur ile icra ettiği Hüseyini taksim transkripsiyonu mevcuttur. Dem sesi de denilen boş tel sesleriyle süslemek suretiyle, melodik hattın üst partide bulunduğu ve notasyonun alışlagelmiş şekilde tek sesli yazıldığı makam müziği repertuarından farklı olarak, çoksesli bir şekilde transkripsiyon yapıldığı nota 3'te görülmektedir (s. 1001).



Nota 3. Işıldak & Geboloğlu tarafından yapılan Tanburi Cemil Bey'in hüseyini taksim transkripsiyonu.

Tanbur ve Tanbur Akordu

Tanbur ismi Orta Asya'da uzun saplı, mızraplı birçok çalgı için kullanılmıştır. Farabi Kitabı'l Musika'l Kebir adlı kitabında Bağdat tanburu ve Horasan tanburunu ayrıntılı şekilde tanıtmıştır. Organolojik olarak uzun saplı lavta türünün bir örneği olan, adına tanbur denilen birçok çalgının izlerine Irak, Suriye, İran ve Osmanlı tarihinde rastlamak mümkündür. Günümüzde benzer çalgılar farklı coğrafyalarda farklı adlarla varlıklarını sürdürmektedir. Bu benzer çalgılar Hindistan'dan

Balkanlara kadar geniş bir coğrafyada; çambar, cümbüş, dutar, setar, tambura, tanbura, tambura, bağlama gibi isimlerle var olmuşlardır. (Karakaya, 2010: 554)

Osmanlı müzik tarihi içinde önemli bir yeri olan tanbur, birçok kuramcı, besteci ve icracı için Türk makam müziğinin önemli bir çalgısı olarak kullanılmıştır. Abdulkadir Meragi, Kadızade Tirevi, Ali Ufki Bey, Kantemiroğlu, Mustafa Kevseri, Haşim Bey, Tanburi Artin, Derviş Mehmed Emin, Kemani Hızır Ağa ve Tanburi Cemil Bey, yazmalarında tanburu konu alan başlıca isimlerdir.

Literatürde büyük Türk tanburu olarak geçen günümüz formuna yakın tanburlara Osmanlı kaynaklarında 17. yüzyıl itibariyle rastlamak mümkündür. Özellikle Kantemiroğlu tarafından tanburun Türk makam müziğinde ne kadar önemli bir yeri olduğu vurgulanmıştır. Önceki kuramcılar makam müziği perdelerini ud üzerinden anlatırken, ilk kez Kantemiroğlu tarafından perdeler tanbur üzerinden anlatılmıştır (Tura, 2001: XXVI). Kantemiroğlu Edvarı'na konu olması, tanburun bu dönem itibari ile daha da önemszenmesi ve yüceltilmesi anlamına gelmektedir. Kantemiroğlu'nun ardından Haşim Bey (1815-1868) de mecmuasında perdeleri tanbur ile anlatmıştır.

Yüzyıllar boyu değişime uğrayan tanbur, Türkiye'de Türk makam müziği icrasında kullanılan haliyle uzun saplı, ince rezonans tahtalı, yuvarlak tekneye sahip perdeli⁷ bir çalgıdır.

Açın'a (2002) göre dört tel grubunda toplam yedi tel bulunan çalgıda ezgiler genellikle alt tel grubu ile icra edilir. Birinci, ikinci, üçüncü tel grupları ikili, son tel tekli bağlanır. Teller birinci telden başlayarak Yegah, Kaba Rast, Yegah, Kaba Yegah perdelerine akort edilir. Akort, icra edilecek makama göre de değiştirilebilmektedir (s. 3). Bu durumla ilgili Tanburi Özer Özel (1997) şu ifadeleri aktarmıştır:

“...tanburda 8 tel vardır ve bu teller sırası ile 1. 2. teller; Yegah, 3.4. teller: Kaba Dügah ya da Kaba Rast, bu teller çalınacak eserlerin makamı göz önünde tutularak Kaba Acemaşiran, Kaba Irak ya da Kaba Segah perdelerine akortlanabilir. 5.6. teller: Yegah, 7. Tel: Kaba Rast, Kaba Dügah, Kaba Kürdi, Kaba Segah perdelerine, 8. Tel: Kaba Yegah, Kaba Çargah, Kaba Kaba Nim Hisar, Kaba Kaba Hüseyini Aşiran, Kaba Kaba Acem Aşiran, Kaba Kaba Irak perdelerine akortlanır. Tanburun ana ses sahasını en alttaki iki tel oluşturmakla birlikte, göğüs üzerinde perdesiz alandaki icra ve ikinci tel grubunda Kaba Rast perdesine kadar kullanılarak Kaba Çargah ve Tiz Gerdaniyye arasında 3 oktava çıkabilmektedir.” (s. 4)

Batı müziği perspektifinden bakıldığında, tanburda perdeler yazıldığı yerden tam 4'lü aşağıdan tınlar, yani transpoze bir çalgıdır. Batı müziğinde transpoze çalgılar Do perdesi tınlatıldığında hangi ses ortaya çıkıyorsa ismini o notadan alır. Örneğin Türk müziğinde sıklıkla kullanılan Sol klarnet adını buradan almaktadır. Türk makam müziğinde ise farklı bir uygulama ve farklı bir

⁷ Perde sayısı icracının istek ve ihtiyacına göre değişebilmektedir.

standart mevcuttur. Türk müziğinde transpozisyonlar ney çalgısının çeşitli ebatlarından isimlerini almaktadır ve notasyonda genelde kullanılan standart yazım Bolahenk ney akorduna göre belirlenmiştir. Bolahenk akortta yazılan notalar piyanoya, yani Batı müziği standardına göre tam 4'lü pest tınlar. Bu da, tüm Türk makam müziği notasyonunun Batı müziği perspektifine göre transpoze olduğu anlamına gelir. Dolayısıyla, boyutu sabit olan⁸ Türk makam müziği çalgılarının tamamı notada aksi belirtilmediği sürece yazılan perdeye adı verilen notadan tam 4'lü pest tınladıkları için Batı müziğine göre Sol transpozisyonlu çalgı olarak adlandırılabilirler. Geleneksel icra pratiğinde yalın notasyon kullanıldığı ve çalgılar için idiyomatik bir notasyon uygulanmadığından genellikle notalarda Bolahenk akort uygulanmış olsa da bu duruma dair herhangi bir uyarı çoğunlukla bulunmayabilmektedir. Eğer müzik notaya Batı müziği açısından transpozisiz, diğer bir deyimle Do partison olarak yazıldıysa, bunun Türk müziği açısından denk geldiği transpozisyon, yaygın kullanımda “5 ses” olarak da adlandırılan Mansur akorttur.

Bolahenk'in yanı sıra diğer ney boyutlarına verilen adlar da transpoze icrada yol gösterici olarak kullanılmaktadır. Esas neyler ve ara neyler olmak üzere toplam oniki adet ney boyu vardır (Uygun, 2007: 69).⁹ Her bir ney boyunu temsil eden isim aynı zamanda Türk makam müziği icrasının da hangi transpozisyon ile yapıldığına işaret etmektedir. Ney boyutları ve karşılık gelen yaygın isimlendirme biçimleri ve bunların Batı müziğine göre nasıl bir transpozisyon oluşturduğu Tablo 1'de gösterilmiştir. Şemaya bakıldığında her transpozisyonunda farklı bir tanbur var gibi görünse de gerçekte tanburun akordu hep aynı kalmakta, değişik transpozisyonlar sözkonusu olduğunda tanburun perdelerine verilen isim değiştirilerek bu transpozisyonlar elde edilmektedir.

<i>Ney Adı</i>	<i>Yaygın Kullanım (TMP¹⁰)</i>	<i>Transpozisyon Adı (BMP¹¹)</i>
Mansur	5 Ses	Do Tanbur
Mansur Mabeyn	---	Re Bemol Tanbur
Kız Neyi	4 Ses	Re Tanbur
Yıldız	2 Ses	Mi Bemol Tanbur
Müstahzen	1,5 Ses	Mi Tanbur
Süpürde	1 Ses	Fa Tanbur
Süpürde Mabeyn	---	Sol Bemol Tanbur
Bolahenk	Yerinden	Sol Tanbur
Bolahenk Mabeyn	---	La Bemol Tanbur
Davut	---	La Tanbur
Şah	---	Si Bemol Tanbur
Şah Mabeyn	---	Si Tanbur

Tablo 1. Ney boyutlarının isimleri ve karşılık gelen akortlar.

⁸ Örneğin; kanun, kemençe, ud, tanbur.

⁹ Yarı boyları olan nısfıye neyler hariç tutulmuştur.

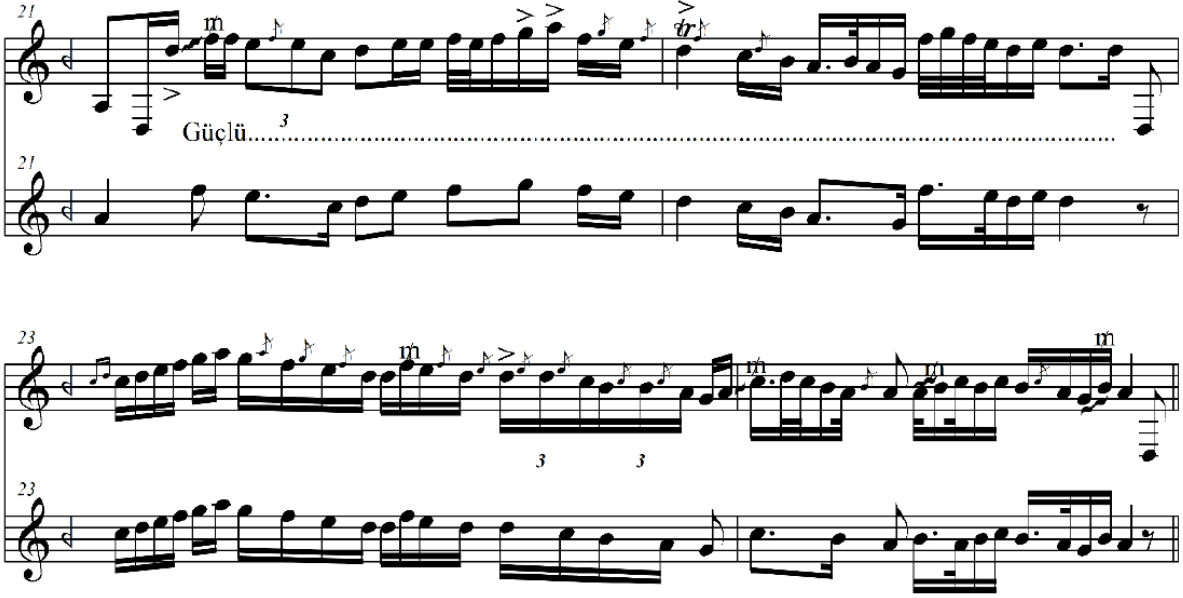
¹⁰ Kısaltma: Türk makam müziği perspektifinden

¹¹ Kısaltma: Batı müziği perspektifinden

Tanburun İdiyomatik Notasyonu

Tanbur, geleneksel bağlamda Türk makam müziğinin solo icrasında, fasıl heyetinde veya soliste eşlik etme rollerinde kullanılmaktadır. Çağdaş müzikte ise çalgılar gerek geleneksel icra teknikleri doğrultusunda gerekse kültürel bağlamından kopararak tınısından faydalanılan birer ses üretme aleti olarak kullanılabilir. Tanbur, çağdaş müzikte kullanım alanına göre melodik bir yapıyı icra eden, armonik unsurları seslendiren veya tınısı esas alınarak ses çıkaran herhangi bir alet rollerinde kullanılabilir.

Özellikle icracıların ilgi alanı olan idiyomatik notasyon, besteciler için de hayli önemli bir konudur. Tanbur icracısı Özer Özel (1997) “Tanbur Tekniği Üzerine Bir Deneme” adlı yüksek lisans tezinde tanbur icra tekniklerini “vibrato, legato, staccato, flajole, tremolo, tarama, kromatik hareketler, portamento, glissando, çarpma, mordan, grupetto, tril” başlıkları altında detaylıca açıklamıştır. Yine tanbur icracısı Emre Düzün’ün (2024) tanbur icrasını detaylıca incelediği “Tanburi Cemil Bey'den Günümüze Türk Musikisinde Tanbur Üslubu” adlı doktora tezinde tanbur üslubu hakkında geniş bilgiler vermiş ve kayıtları mevcut icraların transkripsiyonlarını yapmıştır. Düzün’ün tezinde yer alan transkripsiyonlarda öne çıkan icra yöntemleri şunlardır: çeşitli çarpma teknikleri, tril, kaydırma (glissando), vibrato türleri olarak sap titretme ve parmak titretme, flajole, çift ses ve üç ses kullanımı, dem ses kullanımı, “mızrapsız perde icrası” (legato), tremolo, kesik icra (staccato). Nota 8’de Murat Salim Tokaç icrasının Düzün tarafından yapılmış transkripsiyonunda icra ile yalın notasyon arasındaki fark ve farklı çalım tekniklerinin yalın notada yer almadığı halde icrada kullanımı açıkça görülmektedir (Düzün, 2024: 682). Bu örnekte, özellikle pest bölgedeki seslerin ahenk ses olarak kullanımı, çarpmaların yoğunluğu, otuz ikilik nota değerleri, tril gibi yalın notasyonda bulunmayan öğeler idiyomatik notasyon için önemli unsurlardandır. Örnek notadaki alt parti yalın notasyon, üst parti icranın transkripsiyonudur.



Nota 4. Murat Salim Tokaç icrası ve yalın notasyon arasındaki fark.

İdiyomatik olan ve olmayan tanbur yazısı arasındaki farkları ölçmek kimi açılardan öznel bir konu olsa da transkripsiyon yapılan kaynaklar incelendiğinde çalım yöntemleri gibi bazı teknik unsurlar idiyomatik notasyonun izlerini sürmeye yardımcı olmaktadır. Bu teknik unsurların eserlerde kullanım sıklığı eserin ne kadar idiyomatik bir tanbur yazısına sahip olduğuna işaret edebilir. Öte yandan bu işaretler olmadan, sözlü ifadelerle veya grafik notasyonla da idiyomatik vurgularda bulunulabilir.

Çağdaş Müzikte Tanbur Notasyonuna Dair Analizler

Bu çalışma kapsamında içerisinde tanbur bulunan bazı çağdaş eserler incelenerek Tablo 2’de eserlere dair genel bilgiler, Tablo 3’te ise incelenen eserlerde tanbur partilerinin notasyonunda kullanılan idiyomatik teknikler listelenmiş ve sayısal veri olarak sunulmuştur. Bu veriler, bestecilerin tanbur için yazdıkları partilerde ne derece idiyomatik bir notasyon kullanma eğilimleri olduğunu yansıtmaktadır. Tablo 2’de besteci adı, eser adı, akort, eserin bölüm sayısı, eserin ölçü sayısı, eserdeki parti sayısı bilgileri yer almaktadır. Bu bilgiler okuyucunun eser hakkında genel bilgilere tek tabloda ulaşmasını kolaylaştırmak için hazırlanmıştır. Tablo 3’te ise çarpma, flajole, vibrato, tremolo, arpej, glissando, mikrotanal sesler başlıkları altında sayısal verilere yer verilmiştir. Bu veriler eser partiyonlarından alınmış toplam sayılardır. Tablo 3, eser içerisindeki idiyomatik öğelerin besteci tarafından kaç defa kullanıldığını ve bu doğrultuda eserindeki tanbur partisinde ne sıklıkla idiyomatik unsurlara yer vermeyi tercih ettiğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Besteci Adı	Eser Adı	Akort	Eserin Bölüm Sayısı	Eserin Ölçü Sayısı	Eserdeki Parti Sayısı
Oğuzhan Balcı	Toprak Süiti	Mansur	3	377	24
Oğuzhan Balcı	Ninni	Mansur	1	151	24
Oğuzhan Balcı	Bir An 4 Ruh	Mansur	1	124	7
Eray Altınbüken	Kendime Yolculuk	Bolahenk	1	349	12
Ayşegül Kostak Toksoy	Bulutlar	Mansur	1	99	19
Sadık Uğraş Durmuş	İmece	Mansur	1	194	8
Gizem Alever	L'amen	Mansur	1	67	3
Gizem Alever	Safiye	Mansur	1	99	7
Gizem Alever	Vodina	Mansur	1	61	3
Ayhan Gunca	Deniz Gözler	Bolahenk	2	235	8
Orkun Zafer Özgelen	Hasbihal	Mansur	2	116	5
Tayfun Demirbaş	Impressions	Bolahenk	3	55	3

Tablo 2. İncelenen çağdaş müzik eserlerine dair genel bilgiler.

Oğuzhan Balcı'nın "Toprak Süiti" ve "Ninni" adlı eserleri geleneksel Türk müziği çalgıları orkestrası için, "Bir An 4 Ruh" ise viyolonsel ve geleneksel Türk müziği çalgılarından oluşan oda topluluğu için Mansur akortta bestelenmiştir. Toprak Süiti ve Ninni'nin skorlarında yer alan toplam 24 çalgı partisinden biri tanburlar için ayrılmıştır. Toprak Süiti üç bölümden ve 377 ölçüden oluşmaktadır. Ninni tek bölümden ve 151 ölçüden oluşmaktadır. Bir An 4 Ruh ise tek bölümlü ve 124 ölçülü bir eserdir. Tablo 2'deki verilere göre toplam parti sayısına oranla tanbur partisinin diğerlerine kıyasla en idiomatik özellikler sergilemesi beklenebilecek eser Bir An 4 Ruh iken, Tablo 3'te eserlerdeki tanbur partilerinde yer alan idiomatik teknikler incelendiğinde bestecinin beklenenin aksine bu eserdeki tanbur partisinde idiomatik çalım tekniklerini kullanmayı tercih etmediği görülmektedir.

Eser Adı	Çarpma	Flajole	Vibrato	Tremolo	Arpej	Glissando	Mikro-tonal Sesler
Toprak Süiti	8	0	0	15	17	0	0
Ninni	7	0	0	20	0	0	0
Bir An 4 Ruh	2	0	0	0	0	0	0
Kendime Yolculuk	0	0	0	0	0	0	15
Bulutlar	5	0	0	5	1	0	0
L'Amen	3	81	0	0	0	0	0
Safiye	10	19	0	3	6	0	0
Vodina	1	0	0	0	0	0	0
İmece	1	0	0	16	0	0	80
Deniz Gözler	45	0	4	4	7	1	16
Hasbihal	48	11	8	12	8	6	9
Impressions	10	0	0	7	0	0	14

Tablo 3. İncelenen çağdaş müzik eserlerinin tanbur partilerinde yer alan idiomatik tekniklere dair ibarelerin sayısı.

Eray Altınbüken'in "Kendime Yolculuk" adlı eseri geleneksel Türk müziği çalgıları orkestrası için bestelenmiştir. Eserde on iki partinin biri tanburlar için ayrılmıştır. Besteci tanbur için idiyomatik teknik olarak Batı müziğine göre mikrotonal olarak adlandırılabilen perdeleri makam bağlamı içinde kullanmayı tercih etmiş ve tanbur partisi Bolahenk akordunda yazılmıştır.

Yine geleneksel Türk müziği çalgıları orkestrası için Ayşegül Kostak Toksoy'un bestelediği "Bulutlar" adlı eseri Mansur akortta notaya alınmıştır. Eserde 19 partinin biri tanburlar için ayrılmıştır. Tek bölüm ve 99 ölçüden oluşan eserde Tablo 3'te görüldüğü gibi 5 çarpma, 5 tremolo ve 1 arpej olmak üzere sınırlı sayıda idiyomatik teknik kullanılmıştır. Bu da tanburun eserdeki rolünü geleneksel icra tekniklerini ön plana çıkarmaktan ziyade sonoritinin bir parçası olarak kullanıldığını işaret etmektedir.

Sadık Uğraş Durmuş'un "İmece" adlı eseri ney, tanbur, kanun, kemençe, klarnet, keman, viyolonsel ve vurmali sazlar için Mansur akortta bestelenmiştir. Önceden değinilen orkestra ölçekli eserlerden farklı olarak bir oda müziği örneği oluşturan bu eser tek bölümdür ve 194 ölçü uzunluğundadır. Eserde sekiz partinin biri tanbura ayrılmıştır. Tanbur partisinde tremolo ve mikrotonal seslerin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Esere dair Tablo 3'teki veriler göz önüne alındığında bestecinin tanbur için idiyomatik bir yazım biçimi kullandığı söylenebilir.

Gizem Alever'in her üç eseri de tek bölümlüdür, oda topluluğu için ve Mansur akortta yazılmıştır. "Vodina" ve "L'Amen" adlı eserlerde üç partinin biri tanbura ayrılmıştır. Ölçü sayıları da birbirine yakın olan eserler incelendiğinde Tablo 3'teki verilerde görüldüğü gibi Vodina adlı eserde neredeyse hiç idiyomatik teknik kullanılmamıştır. Bu da bestecinin çalgıyı geleneksel bağlamından kopararak salt tınısal karakterinden faydalanmayı amaçladığı anlamına gelebilir. L'Amen adlı eserde ise tanbura özgü bir çalım tekniği olarak sınıflandırılan flajole, sıkça kullanılmasıyla oldukça ön planda görünmektedir. Alever'in diğer eseri olan "Safiye", 99 ölçüden oluşmaktadır. Partisyonadaki yedi partiden birinin tanbura ait olduğu eserde, çalgıya özgü teknikler Tablo 3 üzerinden incelendiğinde 10 çarpma, 19 flajole, 3 tremolo ve 6 arpej ile oldukça idiyomatik yapıda tasarlanmış olduğu görülmektedir.

Ayhan Gunca'nın "Deniz Gözler" adlı eseri yaylı orkestrası ve geleneksel Türk müziği çalgıları için iki bölümlü olarak bestelenmiştir. Tablo 2'de görüldüğü üzere içerdiği sekiz partiden biri tanbur olan eser 235 ölçüden oluşmaktadır. Gunca'nın (2007) "Kemençe, Ney ve Tanbur İçin Orkestral Yazım Tekniği" başlıklı Sanatta Yeterlilik tezi için yazılan bu eserde tanbur için Tablo 3'teki tekniklerden flajole hariç tamamı kullanılmıştır. (s. 100) Dolayısıyla, besteci tarafından

tanburun idiyomatik notasyonu ön planda tutularak çalgıya özel bir yazı karakteri tercih edildiği söylenebilir.

Orkun Zafer Özgelen'in "Hasbihal" adlı eseri yaylı orkestrası, kudüm ve tanbur için iki bölümlü olarak bestelenmiştir. Eserin tamamında tanbur solo çalgı olarak ön planladır. Tablo 3'te görüldüğü gibi, tabloda yer alan idiyomatik tekniklerin tamamı besteci tarafından partisyonda yoğun biçimde kullanılmıştır.

Tayfun Demirbaş'ın "Impressions" adlı üç bölümlük eseri de tanbur, kanun ve ud üçlüsü için bestelenmiştir. Eserde tanbur için çarpma ve tremolo tekniklerinin yanı sıra mikrotonal sesler de kullanılmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapılan araştırmada, tanburun aynı diğer Türk makam müziği çalgıları gibi geleneksel kullanımda yalın notasyon ile yazılan eserleri icracının serbest şekilde yorumlamasına dayanan bir icra pratiğine sahip olduğu anlaşılmıştır. Çağdaş eserler bağlamında solo çalgı olarak veya oda müziği topluluğu içerisinde kullanıldığında ise besteciler tarafından idiyomatik tekniklerin detaylı şekilde notaya yansıtıldığı çalgıya özgü bir notasyon ile partisyonlarda yer aldığı tespit edilmiştir. Geleneksel icraların detaylı notaya yansıtıldığı transkripsiyonlar ve çağdaş müzikte tercih edilen idiyomatik yazı içeren tanbur partileri, ortak bir tanbur notasyonunun gelişmesine katkı sağlayabilir.

İncelenen on iki çağdaş müzik eserinde tanburun bestecilerin tercihleri doğrultusunda farklı birçok rolde kullanıldığı tespit edilmiştir. Tanbur, bu eserlerde kimi zaman solo çalgı, ama çoğunlukla da topluluk ses renginin bir parçası olarak görev almıştır. Besteciler bazı eserlerde Batı müziği perspektifinden bakıldığında mikrotonal olarak kabul edilen perdeleri kullanmayı tercih etmiş, bazılarında ise tercih etmemişlerdir. İncelenen çağdaş eserlerde tanbur, orkestra üyesi, oda müziği topluluğu üyesi veya solist olarak kullanılmıştır. Bu eserlerdeki tanbur partilerinin notasyonları Bolahenk ya da Mansur akorttadır.

Bu çalışmada incelenen eserler, notada yer alan idiyomatik öğelere dair veriler açısından değerlendirildiğinde, tanbur için idiyomatik tekniklerin bestecilerin tercihleri doğrultusunda notasyonda sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. İncelenen eserlerin hiçbirinde tanbur partisinin yalın notasyon gibi serbest yorum ve süslemeye açık olduğuna dair bir ifade görülmemiştir. Bu da özellikle çağdaş çoksesli eserler bağlamında tanbur partilerinin notasyonunda çalgıdan duyulmak

istenen her şeyin notasyona yansıtıldığı ve notada olmayan herhangi bir unsurun da müziğe tanburi tarafından dahil edilmesinin tercih edilmediği şeklinde yorumlanabilir. Tanbur notasyonu, geleneksel icraların transkripsiyonları ve tanbura yer verilen çağdaş eserler aracılığıyla gelişmekte ve besteciler ile icracılar tarafından idiyomatik öğeler de dahil edilerek etkin şekilde kullanılmaktadır.

Tanburun çağdaş müzik eserlerinde daha sık kullanılması, idiyomatik öğelerin notasyonda grafik veya metin olarak ifade edilmesi, idiyomatik yazı karakterini daha da geliştirecek ve yeni eserler yazılmasını teşvik edecektir.

KAYNAKLAR

- Açın, C. (2002). *Tanbur yapım sanatı ve sanatçıları*. İstanbul: Bilgi Basımevi.
- Alever, G. (2015). *L'Amen* [Yayınlanmamış şef partisiyonu].
- Alever, G. (2022). *Safiye* [Yayınlanmamış şef partisiyonu].
- Alever, G. (2024). *Vodina* [Yayınlanmamış şef partisiyonu].
- Altınbüken, E. (2020). *Kendime yolculuk* [Yayınlanmamış şef partisiyonu].
- Bailey, D. (1993). *Improvisation: Its nature and practice in music*. Boston: Da Capo Press.
- Balcı, O. (2019). *Toprak süiti* [Yayınlanmamış şef partisiyonu].
- Balcı, O. (2020). *Ninni* [Yayınlanmamış şef partisiyonu].
- Balcı, O. (2022). *Bir an dört ruh* [Yayınlanmamış şef partisiyonu].
- Bişak Özdemir, G. (2013). *Sözlü Türk müziğinde yorum*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demirbaş, T. (2020). *Impressions* [Yayınlanmamış şef partisiyonu].
- Dural, S. (2011). *Türk musikisi meşk geleneğinde bir icra; Hafız Sami*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Durmuş, S. U. (2008). *İmece* [Yayınlanmamış şef partisiyonu].
- Düzün, E. (2024). *Tanburi Cemil Bey'den günümüze Türk musikisinde tanbur üslubu*. Ankara: Ankara Hacı Bayram Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

- Girgin Tohumcu, G. (2006). *Müziği yazmak: Müzik notasyonunun tarih içinde yolculuğu*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Gunca, A. (2007). *Kemençe, ney ve tanbur için orkestral yazım tekniği*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Işıldak, C. K., & Geboloğlu, B. (2015). Tanburî Cemil Bey'in taksîm icraları ve Hüseyin Sadettin Arel'in nazariyatındaki Hüseyinî makamı uygulamalarının karşılaştırılması. *Rast Müzikoloji Dergisi*. 3(2), 994-1007. Doi: 10.12975/rastmd.2015.03.02.00057
- Kanat, E. (2024). İcra ve notasyon farklılığı bağlamında iki Rumeli türküsünün usûl açısından incelenmesi. *Online Journal of Music Sciences*, 9(2), 688–701. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1571734>
- Karakaya, F. (2010). Tambur. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde. Erişim adresi TDV İslam Ansiklopedisi
- Kostak Toksoy, A. (2020). *Bulutlar* [Yayınlanmamış şef partiyonu].
- Özel, Ö. (1997). *Tanbur tekniği üzerine bir deneme*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özgelen, O. Z. (2020). *Hasbihal* [Yayınlanmamış şef partiyonu].
- Şen, S. (2020). Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma hareketlerinin müziğe yansımaları. *Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi*, 4(10), 192–208. (Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/meric/issue/56346/775272#article_cite)
- Tura, Y. (2001). *Kitabu 'ilmi'l-musiki 'ala vechi'l-hurufat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uygun, M. N. (2007). Ney. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde. Erişim adresi TDV İslam Ansiklopedisi.

Web Kaynakları

- TRT Nota Arşivi. (t.y.). *Türk sanat müziği*. (Erişim adresi: <https://www.notaarsivleri.com/turk-sanat-muzigi.html>), (Erişim tarihi 03.27. 2025).
- Whittall, A. (2011). Heterophony. *Oxford Reference*. (Erişim adresi: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-3240>), (Erişim tarihi 04.21. 2025).
- Witmer, R. (2003). Lead sheet. *Grove Music Online*. (Erişim Adresi: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-2000262200?rskey=VrCIJL&result=2>), (Erişim tarihi 07.29.2025).

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

The tanbur has been a significant instrument in Turkish makam music for centuries and is widely recognised by theorists and performers as a medium for musical transmission. The repertoire conveyed through written and oral means has persisted with a performance paradigm centred on interpretation. The tanbur has been utilised in traditional Turkish makam music performance techniques and contemporary compositions, and it has been the focus of numerous studies aiming to refine idiomatic notation.

The five-line staff, which originated and gained prevalence in Europe, was adopted for the written notation of Turkish makam music. The notation, initially introduced to Turkish music by Ali Ufki Bey (d. 1675) in the 17th century, began to proliferate due to westernisation and the quest for national identity during the reign of Mahmud II in the 19th century (Şen, 2020). The notation of Turkish makam music on the five-line staff has evolved and standardised to its current form.

The examination of performance and notation procedures prevalent in contemporary makam music repertoire reveals that instruments typically accompany vocal music by adhering to the notated pitches. This phenomenon has become so prevalent that even instrumental forms like peşrev and saz semai, which lack vocal lines or lyrical content, are composed as if they were song notations, without detailing the performance techniques for the instrument, merely providing a fundamental melody line. This circumstance has coexisted with the practice of semi-improvisation in the performance of Turkish makam music, similar to baroque period music and jazz, while remaining within the overall structure of the notation in accordance with individual tastes. The performance method has evolved similarly to the single-vocal-line notation known as “leadsheet” in jazz music or the notation from the Baroque period, incorporating idiomatic writings for instruments other than vocals, either extensively or minimally.

Upon examining theses and publications regarding interpretation-based performance in Turkish makam music, the disparity between transcriptions and the music typically composed and played becomes increasingly evident. In this article, the ornamentation and articulation symbols utilised in music notation are analysed under the headings of "grace notes, glissando, portamento, vibrato, trill, fast trill, mordent, grupetto, rubato, emphasis, staccato, recitative, as delineated in the thesis by Tanburi Göknıl Bişak Özdemir (2013) titled as "Interpretation in Vocal Turkish Music".

METHOD

The article employs methodologies of data gathering, analysis, and synthesis. The technical aspect of the analysis is approached through two methodologies: through the perspectives of Western music and Turkish makam music.

This article examines instrument-specific notation by analysing modern orchestral and chamber music pieces that incorporate the tanbur, tracing the historical evolution of tanbur notation. The study encompasses both the performance of traditional Turkish makam music and meticulous note transcriptions, alongside an analysis of contemporary compositions including “Toprak Suite (2019)”, “Ninni (2020)”, “1 An 4 Ruh (2022)” by Oğuzhan Balcı; “Kendime Yolculuk (2020)” by Eray Altınbüken; “Bulutlar (2020)” by Ayşegül Kostak Toksoy; “İmece (2008)” by Sadık Uğraş Durmuş; “L’Amen (2015)”, “Safiye (2022)”, “Vodina (2024)” by Gizem Alever; “Deniz Gözler (2007)” by Ayhan Gunca; “Hasbihal (2020)” by Orkun Zafer Özgelen; and “Impressions (2020)” by Tayfun Demirbaş. The analysis is based on the conductor's scores and the tanbur parts, with excerpts providing notable sections. The analyses are derived from the conductor's score, with sections of the tanbur parts referenced by measure numbers. Initially, characteristics of idiomatic notation are examined concerning orchestration, tuning-transposition, the tanbur's role within the composition, and pitch utilisation; then, idiomatic approaches for the tanbur are identified and catalogued based on the analysed pieces.

FINDING, DISCUSSION AND RESULTS

Analysis of the traditional repertoire documented in five-line staff notation via the TRT archive reveals that 2,874 out of 21,054 published works are instrumental compositions (TRT Nota Archive, n.d.). This data indicate that the repertory of Turkish makam music has been established around vocal compositions, thereby leading to the evolution of traditional notation within this context. In examining the performance and notation procedures prevalent in contemporary makam music repertoire, instruments typically adhere to the notation designed for the human voice, providing free accompaniment. This approach has been embraced to the degree that even instrumental forms like peşrev and saz semaisi, devoid of vocal lines or lyrics, are composed solely as fundamental melody lines without specifications for instrumental performance, resembling song sheets. This situation has coexisted with the practice of executing Turkish makam music through semi-improvisation, adhering to personal inclinations while remaining within the overarching

structure of the notation, similar to the music of the Baroque period and earlier in Europe, as well as the jazz genre that emerged in 20th-century America. The performance notation of Turkish makam music has evolved similarly to the leadsheet notation in jazz or the notation of early European music, with minimal or no inclusion of idiomatic writings for instruments other than vocals.

From the perspective of Western music, the pitches of the Tanbur are transposed, indicating that it is a transposed instrument. In Western music, transposed instruments are named according to the pitch obtained when the note C is played. The G clarinet, commonly utilised in Turkish music, derives its name from this notion. In Turkish makam music, there exists a distinct practice and standard transpositions are named after the different sizes of the ney instrument, and the conventional notation is typically based on the Bolahenk ney tuning. The notes of Bolahenk tuning resonate a perfect fourth lower than those of the piano, in accordance with Western music standards. All Turkish makam music notation is transposed via the perspective of Western music. Consequently, all Turkish makam music instruments with a fixed size may be classified as G-transposed instruments in Western music, as they produce a sound that is precisely a perfect fourth lower than the written pitch, unless specified otherwise in the score. In conventional performance practice, simple notation is utilised without idiomatic notation for the instruments. Although Bolahenk tuning is generally used in the notation, there is frequently no caution for this situation. If the music is notated in Western notation without transposition, specifically as a C score, the corresponding transposition in Turkish music is Mansur tuning, sometimes referred to as '5-tones.' The research established that the tanbur, similar to other Turkish makam music instruments, possesses a performance practice reliant on the performer's subjective interpretation of compositions notated in traditional plain notation. Furthermore, when employed as a solo instrument or within a chamber music ensemble for contemporary works, it is incorporated into scores using instrument-specific notation that meticulously reflects idiomatic techniques as delineated by the composers. Transcriptions of traditional performances, accompanied by comprehensive notation and tanbur scores that favour idiomatic writing in modern music, can facilitate the establishment of a standardised tanbur-specific notation.

In the analysis of twelve contemporary music compositions, it is seen that the tanbur is employed in various capacities according to the authors' inclinations. In these compositions, the tanbur is occasionally employed as a solo instrument, but predominantly as an integral component of the

ensemble's sonority. Composers selectively employ microtonal pitches in certain works while abstaining from their use in others. In the examined modern works, the tanbur functions as a component of the orchestra, chamber ensemble, or as a solo instrument. The tanbur sections in these compositions are notated in either Bolahenk or Mansur tuning.

This study reveals that the studied works typically incorporate idiomatic techniques for the tanbur, reflecting the composers' preferences as evidenced by the data on idiomatic features in the notation. None of the studied pieces suggest that the tanbur section is subject to free interpretation and ornamentation, as is the case with simple notation. This suggests that in the notation of tanbur sections, particularly within contemporary polyphonic compositions, all intended sounds from the instrument are marked in the notation, and the tanbur player is not expected to incorporate any elements absent in the score. Tanbur notation is evolving through the transcription of traditional performances and contemporary compositions that incorporate the instrument, and is being utilised proficiently by composers and performers, including idiomatic features.

The increased utilisation of the tanbur in modern musical compositions, along with the representation of idiomatic features through graphics or text in notation, will enhance the character of idiomatic writing and encourage the creation of new works.