T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI
TÜRK MÜZİĞİ BİLİM DALI

ÜÇ TELLİ KLASİK KEMENÇE SAZINDA TRANSPOZİSYON UYGULAMALARI

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Emre ERDAL

KOCAELİ 2023

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI
TÜRK MÜZİĞİ BİLİM DALI

ÜÇ TELLİ KLASİK KEMENÇE SAZINDA TRANSPOZİSYON UYGULAMALARI

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Emre ERDAL

Prof. Dr. Sühan İRDEN

KOCAELİ 2023

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI
TÜRK MÜZİĞİ BİLİM DALI

ÜÇ TELLİ KLASİK KEMENÇE SAZINDA TRANSPOZİSYON UYGULAMALARI

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Emre ERDAL

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 17/01/2023-3

KOCAELİ 2023

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER i
ÖZET iv
ABSTRACT vi
ŞEKİLLER LİSTESİ ix
GİRİŞ 1
BİRİNCİ BÖLÜM
1.KEMENÇE HAKKINDA GENEL BİLGİLER 29
1.1.KEMENÇENİN TARİHÇESİ 29
1.2.KEMENÇENİN YAPISI 31
1.3.KEMENÇENİN YAPIMINDA KULLANILAN AĞAÇLAR 37
1.4. KEMENÇE İCRA TEKNİKLERİ 38
1.5. TANBÛRİ CEMİL BEY'İN HAYATI VE SANATI 41
İKİNCİ BÖLÜM
2. ESERLERİN DÖRT FARKLI AHENKTE/AKORTTA TRANSPOZESİ ve PARMAK POZİSYONLARI 45
2.1. FERAHFEZA, ISHAFÂN ve MUHAYYER MAKAMINDAKİ PEŞREV VE SAZ SEMÂÎLERİNİN BOLÂHENK AHENKTEKİ/AKORTTAKİ PARMAK POZİSYONU 45
2.1.1. Ferahfeza Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Parmak Pozisyonları 46
2.1.2. Ishafân Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/ Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları 52
2.1.3. Muhayyer Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları 57
2.2. FERAHFEZA, ISHAFÂN ve MUHAYYER MAKAMINDAKİ PEŞREV VE SAZ SEMÂÎSİNİN SİPÜRDE AHENKTEKİ/AKORTTAKİ PARMAK POZİSYONU 63
2.2.1. Ferahfeza Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi

Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları..... 63

2.2.2.Isfahân Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları..... 80

2.2.3. Muhayyer Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları..... 90

2.3. FERAHFEZA, ISFAHÂN ve MUHAYYER MAKAMINDAKİ PEŞREV VE SAZ SEMÂÎLERİNİN KIZ AHENKLERDEKİ/AKORTLARDAKİ PARMAK POZİSYONU 103

2.3.1. Ferahfeza Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Ezgi Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları..... 103

2.3.2. Isfahân Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları..... 119

2.3.3. Muhayyer Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları..... 129

2.4. FERAHFEZA, ISFAHÂN ve MUHAYYER MAKAMINDAKİ PEŞREV VE SAZ SEMÂÎLERİNİN MANSUR AHENKTEKİ/ AKORTTAKİ PARMAK POZİSYONU 142

2.4.1. Ferahfeza Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları..... 142

2.4.2. Isfahân Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları..... 158

2.4.3. Muhayyer Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları..... 168

SONUÇ..... 181

KAYNAKÇA 184
EKLER 186

ÖZET

Üç telli klâsik kemençe sazını çalan icracılar gerek başlangıç seviyesinde gerekse profesyonel icra ve ileri düzey eğitim sürecinde karşılarına çıkan eserleri sadece notanın yazıldığı perde üzerinde değil, yapılacak icranın gerektirdiği farklı perdeler üzerinde de çalmak – okumak durumunda kalmaktadır. Tanbûri Cemil Bey tarafından üç ayrı makamda bestelenmiş olan peşrev ve Saz Semâîsi formundaki altı eser ile sınırlandırılan bu çalışmada, üç telli klâsik kemençe ile yapılan transpoze icra sırasında kullanılması en uygun parmak pozisyonlarının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Araştırma üç telli klâsik kemençe icracılarının öğrenim sürecini hızlandırabilmeleri, çalgılarını güncel hayatta daha verimli kullanabilmeleri, transpoze icra sırasında karşılaşılan teknik problemlerin çözülmesi için önerilen yöntemler ve bu yöntemler hakkında ortaya konulan teorik bilgilerin nasıl uygulanacağı ile ilgili bilgiler içermektedir. Araştırmada tarama modeli, doküman inceleme ve belgesel tarama teknikleri kullanılarak veriler elde edilmiştir.

Türk müziği varlığını tarih boyunca yazılı kaynaklar, üretilen eserler, büyük ustalar tarafından yapılan icralar ile sürdürmüş ve sürdürmeye de devam etmektedir. Tanbûri Cemil Bey tanbur, üç telli klâsik kemençe, viyolonsel gibi sazlardaki ustalığı, bestekarlığı ve aynı zamanda Türk müziği makamları ile ilgili yapmış olduğu nazari çalışmaları ile Türk müziği tarihinde önemli bir mihenk taşıdır. Bu çalışmada, Tanbûri Cemil Bey tarafından bestelenmiş olan üç farklı makamdaki peşrev ve Saz Semâîsi formundaki (Ishafân, Ferahfeza, Muhayyer) altı eser üzerinde, Bolâhenk, Sipürde, Kız, Mansur ahenklerde/akortlarda transpozisyon uygulaması yapılmıştır. Çalışmanın temel amacı başlangıç seviyesindeki kemençe icracılarının görsel farkındalığı, pratik düşünme yetisi ve farklı ahenklerdeki/akortlardaki parmak pozisyonlarını kullanabilmesi yönünden kolaylık sağlamasıdır. Tespit edilen parmak pozisyonları, 30 yılı aşkın süredir üç telli klâsik kemençe icracısı olan yazar tarafından tecrübe edilen ve icra açısından pratik olduğu düşünülen parmak pozisyonlarıdır. Bu bağlamda seçilen eserlerin çalışmaya konu olan ahenklerdeki/akortlardaki icrasında hangi parmak pozisyonlarının ve hangi tellerin

kullanılacağı notaların üzerinde gösterilmiş ve her tel için farklı renklerde numaralar kullanılmıştır.

Eserlerin notaları farklı kaynaklardan incelenerek varsa farklılıklar düzeltilmiş ve en doğru notaya ulaşılmaya çalışılmıştır. Ayrıca klâsik kemençenin tarihçesi, yapısı ve kullanılan ağaçlar ile birlikte Tanbûri Cemil Bey'in hayatı ve sanatına dair bilgilere yer verilmiştir. Elde edilen bilgiler ışığında çalışmanın üç telli klâsik kemençe sazı ile yapılan transpoze icralarda kolaylık sağlaması ve bu alandaki diğer çalışmalara kaynak olması düşünülmektedir. Bununla birlikte çalışma üç telli klâsik kemençe sazında transpoze icranın teknik olarak geliştirmesi açısından icracıya yardımcı bir kaynak olarak sunulmuştur. Çalışmada yer alan parmak pozisyon önerilerinin sistemli olarak çalışılması sonucunda transpozisyon uygulamalarının icrayı kolaylaştıracağı ve icracının gelişimini arttıracağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Klâsik Kemençe, Müzik, Makam, Transpoze

ABSTRACT

Performers who play the three-stringed classical kemenche instrument have to play and read the works they encounter not only on the fret on which the note is written, but also on the different frets required by the performance both at the beginner level and during the professional performance as well as advanced education process. This study aims to determine the most suitable finger positions to be used during the transposition performance with the three-stringed classical kemenche within the scope of six pieces in the form of *peşrev* (instrumental prelude) and Saz Semâîsi (instrumental postlude) composed by Tanbûri Cemil Bey in three different maqams. The research includes method suggestions concerning how to accelerate the learning process of three-stringed classical kemenche performers, how to use their instruments more efficiently in daily life, how to solve the technical problems encountered during transposition performance, and how to apply theoretical knowledge about these methods. In the research, the data were obtained by using survey model and document analysis methods.

Turkish music in the history and to this day existed with written sources, works produced and performances by great masters. Tanbûri Cemil Bey is an important touchstone in the history of Turkish music with his mastery of instruments such as the *tanbur* (long-necked lute), three-stringed classical kemenche, and cello, his composer legacy, and also his theoretical studies on Turkish music maqams. In this study, six pieces composed by Tanbûri Cemil Bey in the form of peşrev and Saz Semâîsi (Ishafân, Ferahfeza, Muhayyer) in three different maqams are transposed within Bolâhenk, Sipürde, Kız, Mansur harmonies/chords. The main purpose of the study is to facilitate the beginning-level kemenche performers in terms of visual awareness, practical thinking and the ability to use finger positions in different harmonies/chords. The finger positions determined are the finger positions that have been experienced by the author, who has been a three-stringed classical kemenche player for more than thirty years, and they are considered to be practical in terms of performance. In this context, the finger positions and the strings of the selected

works within the harmonies/chords are shown on the notes and for each string, the numbers in different colors are used.

The notes of the works are examined from different sources, and if there is any difference, they are corrected and the most accurate note is aimed. In addition, the information on history of the classical kemenche, its structure and the trees used, as well as the life and art of Tanbûri Cemil Bey has been included. Facilitating transposition performances with the three-stringed classical kemenche and providing a source for other studies in this field is aimed with this research. The study is presented as a helpful resource for the performer in terms of practically improving the transposition performance in the three-stringed classical kemenche. As a result of systematically practicing the finger positions that are suggested in the study, it is expected that transposition practices will facilitate the performance and raise the development of the performer.

Keywords: Classical kemenche, music, makam, transposition.

TEŞEKKÜR

Üç Telli Klâsik Kemençe Sazında Transpozisyon Uygulamalarını belirlemeyi amaçlayan yüksek lisans tez çalışması araştırma sürecimde bana her daim yardımını esirgemeyip ışık tutan, yol gösteren akademik bakış açısı ve görüşleriyle beni aydınlatan başta danışman hocam sayın Prof. Dr. Sühan İRDEN'e, yüksek lisans ders dönemi boyunca yine akademik bakış açısı ve görüşleriyle beni aydınlatan bilgi ve tecrübeleriyle yardımlarını esirgemeyen değerli hocam sayın Prof. Enver Mete ASLAN, tez savunma jürisine katılarak görüş ve önerilerini esirgemeyen Prof. Nesibe Özgül TURGAY'a ve Doç. Aslıhan ERUZUN ÖZEL' e, nota yazımında ve diğer konularda yardımlarını esirgemeyen değerli arkadaşım Safa KAĞNICI'ya, desteği sevgisi, sabrı ile her an yanımda olarak beni hiç yalnız bırakmayan değerli aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Emre Erdal

16.01.2023

Kocaeli

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Sultanîyegâh icralarda önce üç telli, daha sonra dört telli klâsik kemençedeki karar, parmak numaraları 3
Şekil 2. Mansur ahenkten Kürdilihicazkâr icralarda önce üç telli, daha sonra dört telli kemençedeki karar, parmak numaraları 3
Şekil 3. Kemal Niyazi Seyhun'un Hicazkâr Saz Semâîsinden 3. Hane 4
Şekil 4. 5 Ses'ten Kürdîlihicazkâr Makamı'nın üç ve dört telli klâsik kemençedeki parmak pozisyonları 5
Şekil 5. 4 Ses'ten Evcâra Makamı Dizisi'nin üç ve dört telli klâsik kemeneçedeki parmak pozisyonları 5
Şekil 6. Acem Aşîran ve Acem'de Çargâh 4'lüsü ve 5'lisi 6
Şekil 7. Acem Aşîran ve Acem'de Çargâh 4'lüsü için etüt. 7
Şekil 8. Yegâh ve Nevâ'da Bûselik 4'lüsü ve 5'lisi 7
Şekil 9. Yegâh ve Nevâ'da Bûselik 4'lüsü için etüt. 8
Şekil 10. Hüseyni Aşîran ve Hüseyni'de Kürdî 4'lüsü ve 5'lisi 8
Şekil 11. Hüseyni Aşîran ve Hüseyni'de Kürdî 5'lisi için etüt 8
Şekil 12. Mahur şarkı 'Bir neş'e yarat hasta gönül sen de biraz gül 10
Şekil 13. Neyzen Yusuf Paşa'ya ait Sabâ makamındaki Saz Semâîsi'nin bir bölümü 11
Şekil 14. Neyzen Said Dede'ye ait Şevkefzâ makamındaki Saz Semâîsi'nin dördüncü hanesi 12
Şekil 15. Kemani Rıza Bey'e ait Tahirbûselik peşrevin birinci hanesi 13
Şekil 16. Ana ve ara perdelere kurulu ahenkler/ akortlar üzerinde Rast dizisinin üç telli kemençede uygun parmak pozisyon tekniği ile seslendirilişine dair diziler 15
Şekil 17. Bolâhenk Ahenk/Akort 16
Şekil 18. Mansur Ahenk/Akort 17
Şekil 19. Kız Ahenk/Akort 18
Şekil 20. Sipürde Ahenk/Akort 19
Şekil 21. Şah Nısfiye Ahenk/Akort 20
Şekil 22. Tekne ve Sap 32
Şekil 23. Göğüs Tahtası 33
Şekil 24. Eşik, Can direği ve Sırt Oluğu 34
Şekil 25. Burgular 35
Şekil 26. Teller 36
Şekil 27. Yay 36
Şekil 28. Kemençe icrasında sağ ve sol el tekniği 40
Şekil 29. Kemençe icrasında sağ ve sol el tekniği 41
Şekil 30. Ferahfeza Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü 46
Şekil 31. Ferahfeza Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Akorttaki/Ahenkteki Parmak Numaraları 47
Şekil 32. Ferahfeza Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları 47
Şekil 33. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 48
Şekil 34. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 49

Şekil 35. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 50
Şekil 36. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 51
Şekil 37. Isfahân Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü 52
Şekil 38. Isfahân Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları 52
Şekil 39. Isfahân Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları 53
Şekil 40. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 54
Şekil 41. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 55
Şekil 42. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 56
Şekil 43. Muhayyer Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü 57
Şekil 44. Muhayyer Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları 57
Şekil 45. Muhayyer Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları 58
Şekil 46. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 59
Şekil 47. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 60
Şekil 48. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 61
Şekil 49. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 62
Şekil 50. Ferahfeza Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü 63
Şekil 51. Ferahfeza Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları 64
Şekil 52. Ferahfeza Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları 65
Şekil 53. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 66
Şekil 54. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 67
Şekil 55. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa 68
Şekil 56. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa 69
Şekil 57. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa 70
Şekil 58. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa 71

Şekil 59. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa..... 72
Şekil 60. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa..... 73
Şekil 61. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa..... 74
Şekil 62. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa..... 75
Şekil 63. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa..... 76
Şekil 64. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa..... 77
Şekil 65. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa..... 78
Şekil 66. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa..... 79
Şekil 67. Isfahân Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü..... 80
Şekil 68. Isfahân Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları..... 81
Şekil 69. Isfahân Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları..... 81
Şekil 70. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa..... 82
Şekil 71. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa..... 83
Şekil 72 Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa..... 84
Şekil 73. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa..... 85
Şekil 74. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa..... 86
Şekil 75. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa..... 87
Şekil 76. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa..... 88
Şekil 77 Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa..... 89
Şekil 78. Muhayyer Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü..... 90
Şekil 79. Muhayyer Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları..... 90
Şekil 80. Muhayyer Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları..... 91
Şekil 81. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa..... 92
Şekil 82. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa..... 93

Şekil 83. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa..... 94
Şekil 84. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa..... 95
Şekil 85. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa..... 96
Şekil 86. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa..... 97
Şekil 87. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa..... 98
Şekil 88. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa..... 99
Şekil 89. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa..... 100
Şekil 90. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa..... 101
Şekil 91. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa..... 102
Şekil 92. Ferahfeza Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü 103
Şekil 93. Ferahfeza Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları 104
Şekil 94. Ferahfeza Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları 104
Şekil 95. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 105
Şekil 96. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 106
Şekil 97. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa 107
Şekil 98. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa 108
Şekil 99. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa 109
Şekil 100. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa 110
Şekil 101. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa 111
Şekil 102. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 112
Şekil 103. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 113
Şekil 104. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa 114
Şekil 105. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa 115
Şekil 106. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa 116

Şekil 107. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa 117
Şekil 108. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa 118
Şekil 109. Isfahân Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü 119
Şekil 110. Isfahân Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları 119
Şekil 111. Isfahân Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları 120
Şekil 112. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 121
Şekil 113. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 122
Şekil 114. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa 123
Şekil 115. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 124
Şekil 116. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 125
Şekil 117. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa 126
Şekil 118. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa 127
Şekil 119. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa 128
Şekil 120. Muhayyer Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü..... 129
Şekil 121. Muhayyer Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları 129
Şekil 122. Muhayyer Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları 130
Şekil 123. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 131
Şekil 124. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 132
Şekil 125. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa 133
Şekil 126. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa 134
Şekil 127. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa 135
Şekil 128. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa 136
Şekil 129. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa 137
Şekil 130. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 138

Şekil 131. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 139
Şekil 132. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa 140
Şekil 133. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4.Sayfa 141
Şekil 134. Ferahfeza Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü 142
Şekil 135. Ferahfeza Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları 143
Şekil 136. Ferahfeza Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları 143
Şekil 137. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 144
Şekil 138. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 145
Şekil 139. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa 146
Şekil 140. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa 147
Şekil 141. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa 148
Şekil 142. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa 149
Şekil 143. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa 150
Şekil 144. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 151
Şekil 145. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 152
Şekil 146. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa 153
Şekil 147. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa 154
Şekil 148. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa 155
Şekil 149. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa 156
Şekil 150. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa 157
Şekil 151. Isfahân Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü 158
Şekil 152. Isfahân Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları 158
Şekil 153. Isfahân Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları 159
Şekil 154. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 160

Şekil 155. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 161
Şekil 156. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa 162
Şekil 157. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 163
Şekil 158. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 164
Şekil 159. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa 165
Şekil 160. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa 166
Şekil 161. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa 167
Şekil 162. Muhayyer Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü 168
Şekil 163. Muhayyer Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları 168
Şekil 164. Muhayyer Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları 169
Şekil 165. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 170
Şekil 166. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 171
Şekil 167. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa 172
Şekil 168. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa 173
Şekil 169. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa 174
Şekil 170. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa 175
Şekil 171. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa 176
Şekil 172. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa 177
Şekil 173. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa 178
Şekil 174. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa 179
Şekil 175. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa 180

GİRİŞ

Müzik, toplumların birbiriyle bağ kurmasını sağlayan önemli araçlardan bir tanesidir. Bu araç sosyolojik ve kültürel olarak müziğin nesiller boyu aktarılmasını ve günümüze kadar gelmesini sağlamıştır. Anadolu ve çevre coğrafyalarda yaşayan toplumların önemli kültürlerinden biri olan makam müziğinin Osmanlı devletinde zirveye ulaştığı bilinmektedir. Yüzyıllar boyunca varlığını sürdüren Osmanlı / Türk makam müziği, sarayda verilen imkânlar dahilinde ve sosyal hayatta da gelişim göstermiş ve bu süreç zarfında gelişimine önemli katkılarda bulunulmuştur. Makam müziğinin, başta saray olmak üzere farklı çevrelerde icra edilmesi ve bu icralarda kullanılan enstrümanların da hangileri olduğu çeşitli yazılı kaynaklarda görülmektedir. Bu dönemde Osmanlı / Türk makam müziği eğitiminde kullanılan en önemli yöntemin usta-çırak ilişkisine dayalı olan meşk geleneği olduğu bilinmektedir.

"*Meşk çok sayıda müzisyen, besteci ve icracı kuşağını birbirine bağlayan eğitim halkalarının ve aktarım zincirlerinin malzemesi aynı zamanda müzik geleneğinin öğelerinin sonraki kuşaklara aktarılmasını sağlayan bir eğitim aracıdır.*" (Behar, 2012: s.73).

Meşk sisteminin temelini Mehterhâne, Mevlevîhâne, Enderûn ve özel meşkhâneler gibi eğitim kurumları oluşturmakta olup bu kurumlar aynı zamanda Osmanlı / Türk makam mûsikîsinin toplum içinde tanınmasını, sevilmesini ve konserlerle yaygınlaşmasını sağlayan eğitim ve icra kurumları olmuşlardır (Tanrıkorur, 2016: s.21).

Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi* isimli eserinde meşk yöntemini ustadan çırağa, amaçlı olarak notasız doğrudan bir öğretim olarak tanımlamıştır (Tanrıkorur, 2005: s.208-210).

Müzik eğitiminde meşk sistemi ile birlikte nota kullanımının da önemli bir yeri vardır. Nazmi Özalp *Türk Mûsikîsi Tarihi I* isimli kitabında notanın tarihçesi ile ilgili olarak; İnsan sesinin yazıya dönüştürme düşüncesi eski çağlardan beri varlığını sürdürdüğünü, ilk olarak sözlerin yazım türüne göre harfler üzerine bazı işaretler konularak yapıldığını söylemiştir. IX yüzyılda doğu dünyasında nota çalışmaları görülmeye başlamış ve Arap harflerinin ebced sayılarına göre, seslere rakamlar ile değer verilmiş ve perdelerin bu rakamlara göre belirtildiği bilinmektedir (Özalp, 2000; s.214).

Türklerin İslâmiyeti kabulüyle birlikte Kindî notası başta olmak üzere Farâbi, Nâyî Osman Dede, Kantemiroğlu, Abdülbâkî Nâsır Dede ve Hamparsum notaları kullanılmıştır (Ak, 2002: s.24-25). Bugün ise kullanılan batı notasının ilk işaretlerini eski İyon ve Roma uygarlıklarında rastlanmakta ve son halini 1730 yılından itibaren almıştır. Ülkemizde ise ilk kez Ali Ufkî Bey (Mecmûa-i Saz ü Söz-1650?) tarafından kullanılmıştır.

Cem Behar *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* isimli kitabında nota kullanımı ile ilgili olarak "*20. yüzyılda nota kullanımının giderek yaygınlaşması ve 'çağdaş' eğitim yöntemlerine daha sık başvurulmasına rağmen, eserleri bir sonraki aktarma işlevini büyük ölçüde kaybetmesi beklenen meşk, geleneksel müziğin eğitim sisteminden koparılamadı"* ifadelerine yer verdiği görülmektedir (Behar, 2019: s.185).

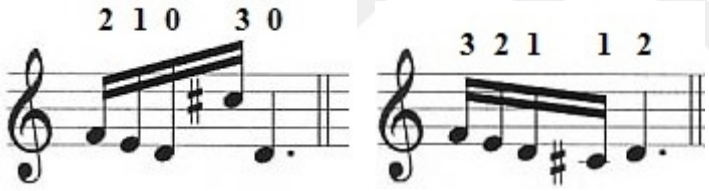
Mehmet Arif Birecikli tarafından *Enstrümantasyon Açısından Klâsik Kemençe* konulu yüksek lisans tezinde transpozisyon (göçürme/aktarım) ile ilgili olarak; "*Bir mûsikî parçasını veya fıkrasını yazılı bulunduğu dizinin derecelerini indirerek veya yükselterek aktarış. Bir sesin veya bir sazın genişliği bazı perdeleri çıkarmaya yetmediği takdirde aktarım yapılması zorunlu olur. Parçanın modu, muhafaza edilmekle beraber, tonalite değişimi yine de tahavvül (değişme, değişkenlik, dönüşme, dönüşüm) uğratır. Aktarım iki türlü yapılabilir:*

1) Gözle okuyarak: Bu takdirde başlık (donanım) zihnen değiştirilmek suretiyle başka bir anahtarda okunur.
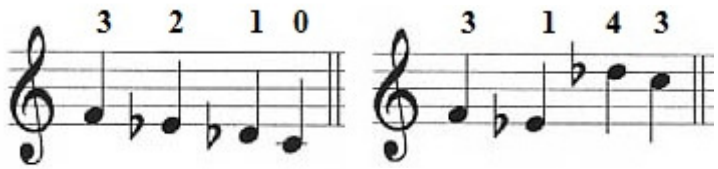
2) Yazılı olarak: Bu takdirde anahtar başlığı değiştirmekle işe başlanır.

Türk müziğinde ise aktarılan şıkların dışında perde isimlerinin zihnen pratik bir yolla değiştirilmesi yoluna gidilmektedir. Bu icracının yeteneği ile sınırlanmaktadır. Transpoze icra, perde isimleri zihnen değiştirilmesinin dışında enstruman akordunu düşürmesi veya yükseltmesi ile de gerçekleşir." ifadelerini kullanmıştır (Birecikli, 2000: s.8).

Dilber Ersu tarafından yazılan *4 Telli Klâsik Kemençenin Türk Müziği'ndeki İcraya Katkıları* isimli yüksek lisans tezinde ise transpoze (göçürme/aktarım) ile ilgili olarak; "*Üç telli klâsik kemençenin tel akordu re, sol, re olduğundan ve bazı makamların transpoze icrasında üç telli klâsik kemençenin pest tarafında bu perde olmadığından dolayı, eser sonunda bir oktav tizde karar verilir. Bu da özellikler toplu icralarda entonasyonun ve ifadenin bozulmasında neden olur. Yegâh'tan pest olan sesler yerine, bir oktav tizdeki ses çalınır. Dört telli klâsik kemençe'de pest taraftaki do teli (Kaba Çargâh) sayesinde, do kararlı icralar rahatlıkla çalınarak, pestten karar verilir"* (Ersu, 2000: s.16).

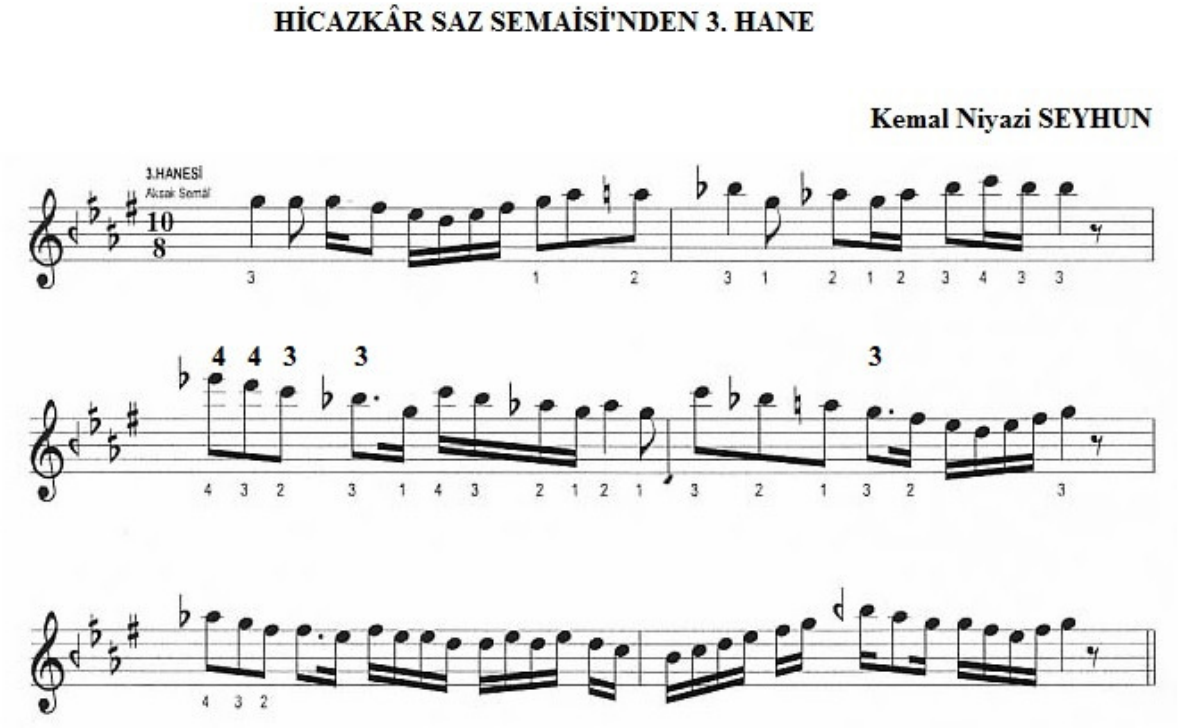


Şekil 1. Sultanîyegâh icralarda önce üç telli, daha sonra dört telli klâsik kemençedeki karar, parmak numaraları



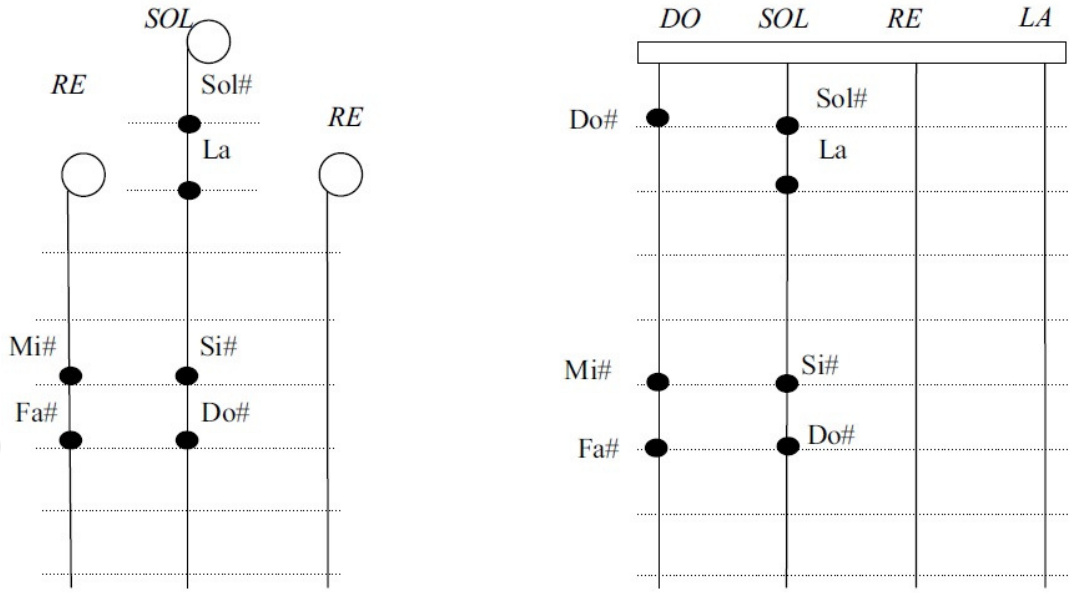
Şekil 2. Mansur ahenkten Kürdilihicazkâr icralarda önce üç telli, daha sonra dört telli kemençedeki karar, parmak numaraları

Aynı çalışmanın devamında, Kemal Niyazi Seyhun tarafından bestelenen Hicazkâr Saz Semâîsi'nin üçüncü hânesi ile sınırlandırılan örnekte Hicazkâr makamının üç telli klâsik kemençelerde Mansur ahenk / akort üzerinde icra edilirken kullanılabilecek parmak numaraları hakkında bilgiler verilmiştir. Notaların üzerindeki parmak numaraları, dört telli klâsik kemençedeki çalma pozisyonlarını gösterir. Notaların altındaki parmak pozisyonları, üç telli klâsik kemençedeki çalma pozisyonlarını gösterir.

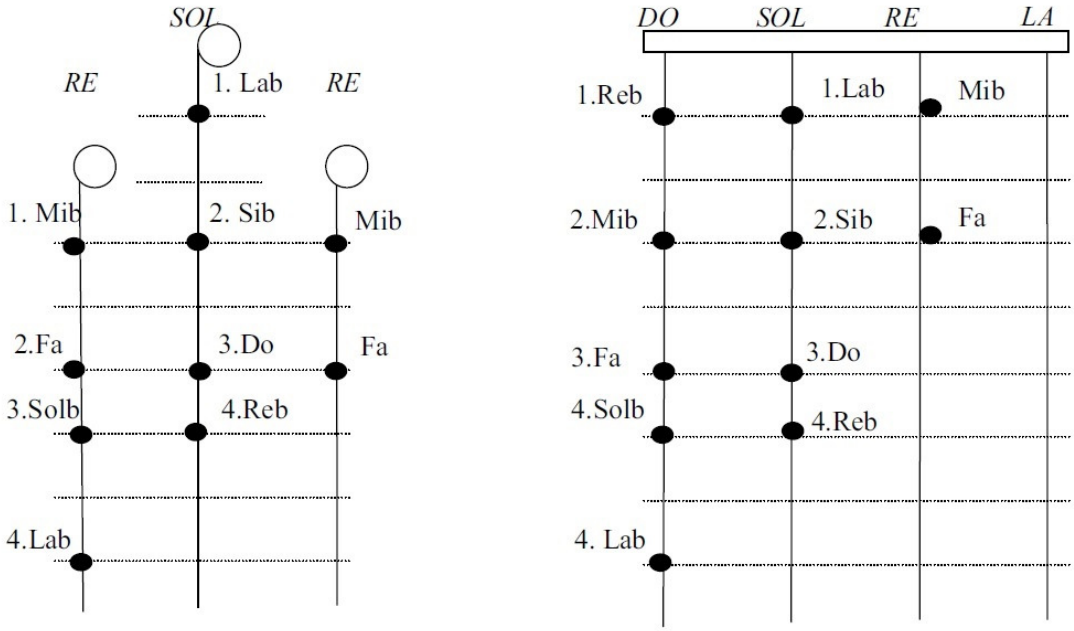


Şekil 3. Kemal Niyazi Seyhun'un Hicazkâr Saz Semâîsinden 3. Hane

Çalışmanın devamında Kız ahenkten / akorttan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Evcârâ makamı dizisinin ve Sipürde ahenkten / akorttan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Kürdîlihicâzkâr makamı dizisinin üç ve dört telli klâsik kemençedeki parmak pozisyonlarına örnek verilmiştir. Kız ahenkten Evcârâ makamı dizisinin üç ve dört telli klâsik kemençedeki parmak pozisyonları (Ersu, 2000: s.20).
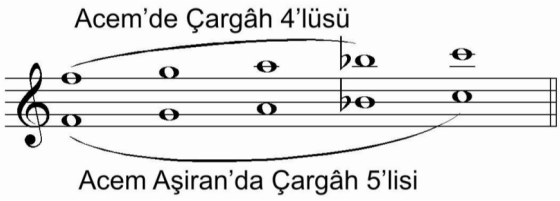


Şekil 4. 5 Ses'ten Kürdîlihicazkâr Makamı'nın üç ve dört telli klâsik kemençedeki parmak pozisyonları
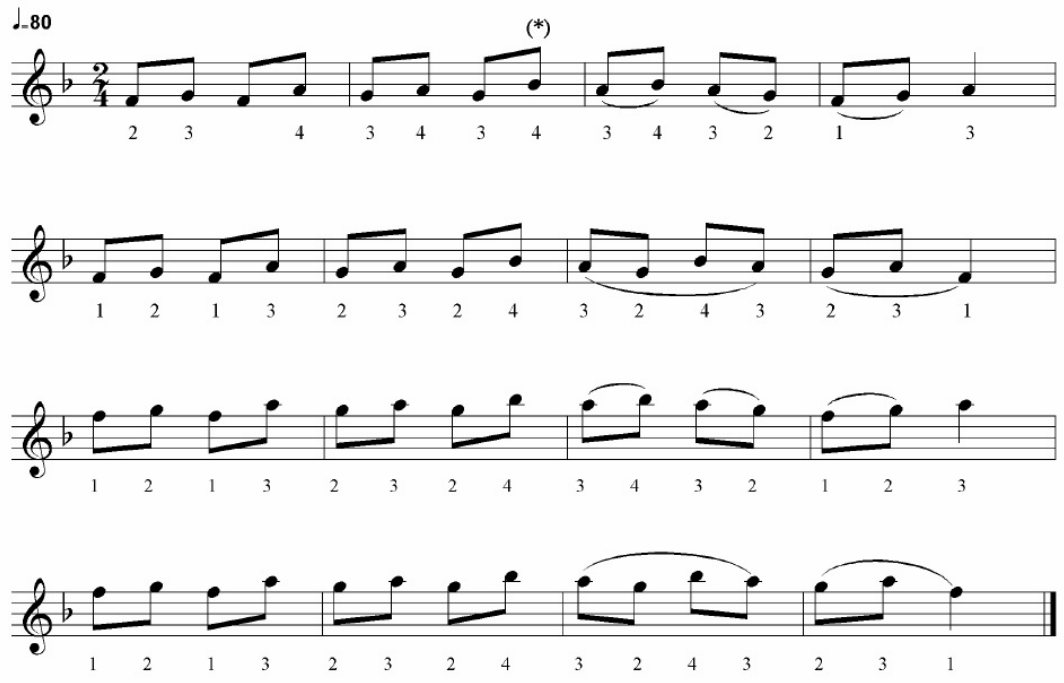


Şekil 5. 4 Ses'ten Evcâra Makamı Dizisi'nin üç ve dört telli klâsik kemeneçedeki parmak pozisyonları
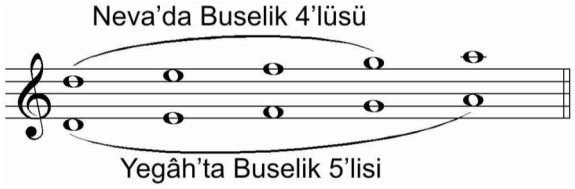
Aslıhan Eruzun Özel tarafından 2006 yılında İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yazılan *Üç Telli Klâsik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem* konulu sanatta yeterlilik tezinde transpoze (göçürme / aktarım) ile ilgili olarak; "*Acem Aşîrân, Acem, Kürdî perdelerindeki Çargâh 4'lüsü ve 5'lisi, Yegâh, Nevâ, Rast perdelerindeki Bûselik 4'lüsü ve 5'lisi, Yegâh, Neva, Hüseynî Aşîirân, Hüseynî perdelerindeki Kürdî 4'lüsü ve 5'lisi, Yegâh, Nevâ, Dügâh perdelerindeki Rast 4'lüsü ve 5'lisi, Hüseynî Aşîrân, Hüseynî, Bûselik perdelerindeki Uşşâk 4'lüsü ve Hüseynî 5'lisi, Yegâh, Nevâ, Hüseynî Aşîrân, Hüseynî perdelerindeki Hicâz 4'lüsü ve 5'lisi klâsik kemençe eğitimi yönünden ele alınarak bu 4'lü ve 5'lilerin hem nota üzerindeki transpozelerine yer verilmiş hem de her biri için parmak numaralarını içeren etütler yazılmıştır"* şeklinde açıklamıştır (Eruzun Özel, 2006: s.113). ve çalışmada yer alan transpoze ve etüt örneklerinden bazıları şöyledir;



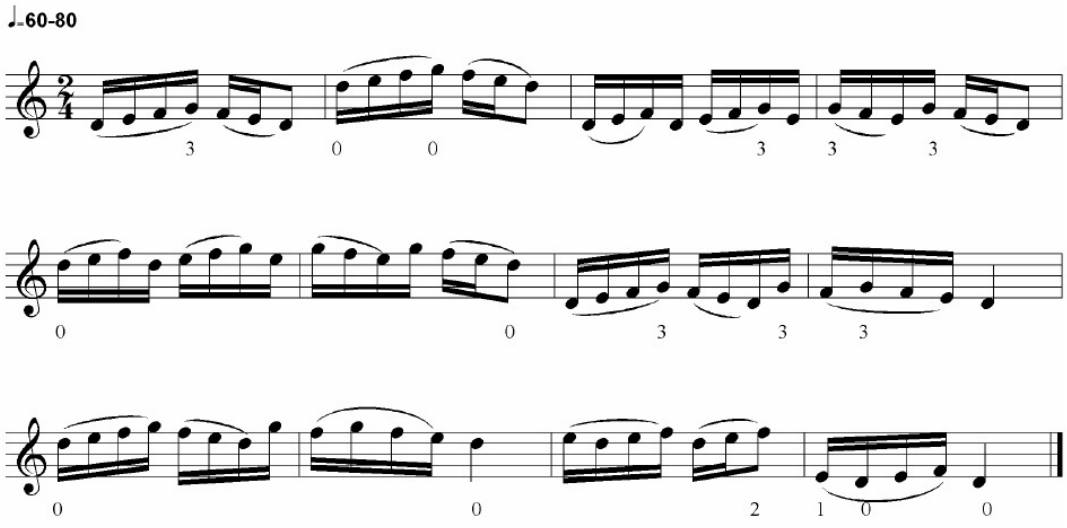
Şekil 6. Acem Aşîran ve Acem'de Çargâh 4'lüsü ve 5'lisi



Şekil 7. Acem Aşîran ve Acem'de Çargâh 4'lüsü için etüt.
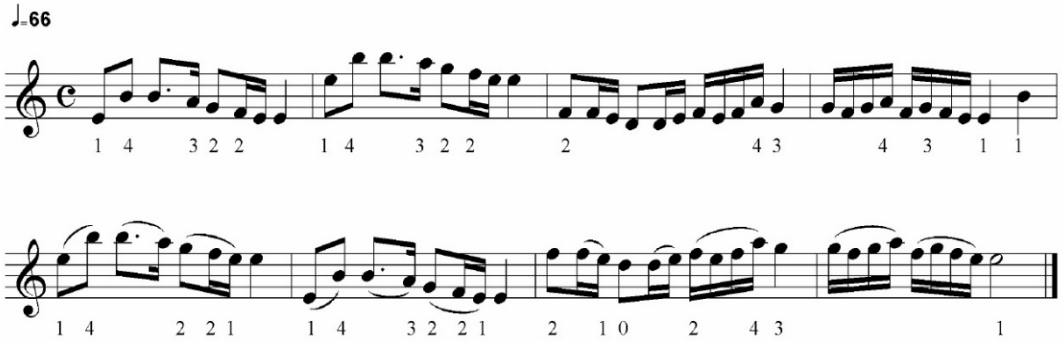


Şekil 8. Yegâh ve Nevâ'da Bûselik 4'lüsü ve 5'lisi



Şekil 9. Yegâh ve Nevâ'da Bûselik 4'lüsü için etüt.
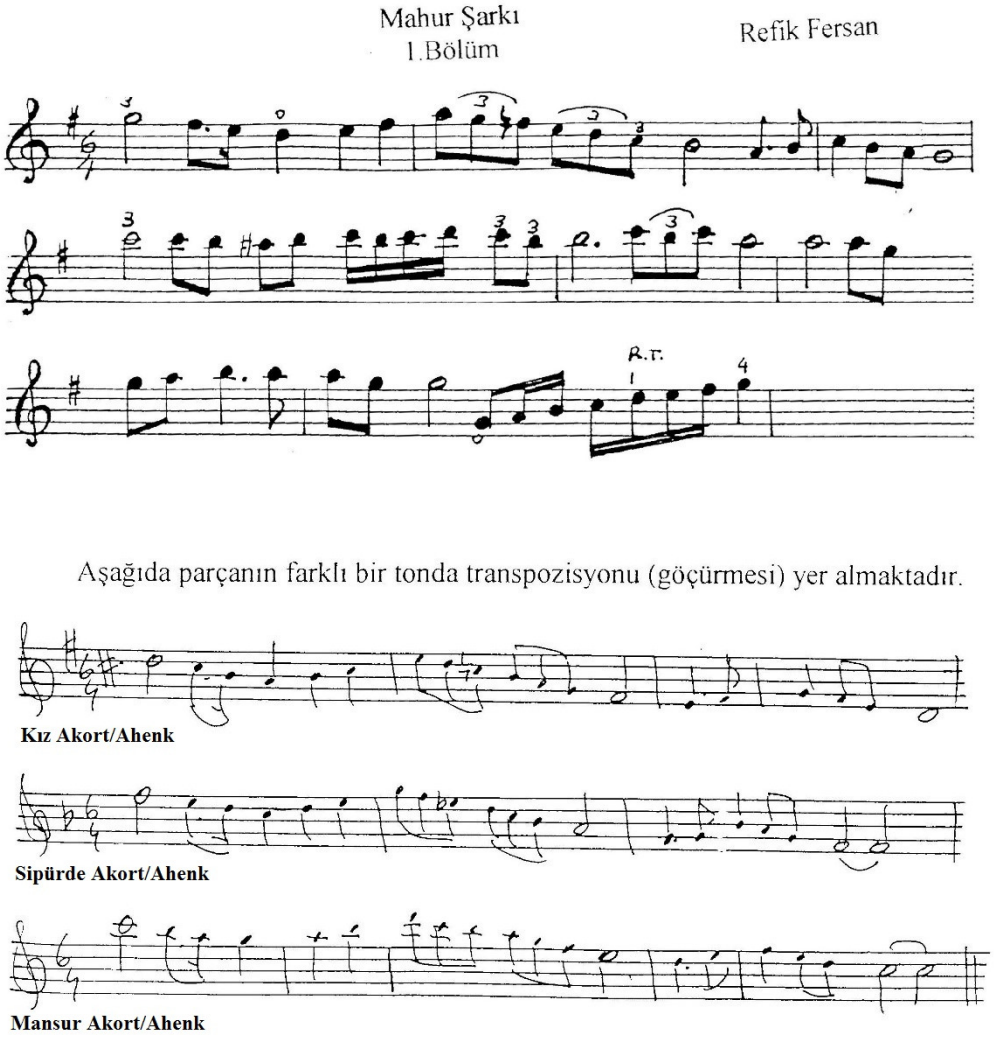


Şekil 10. Hüseyni Aşîran ve Hüseyni'de Kürdî 4'lüsü ve 5'lisi
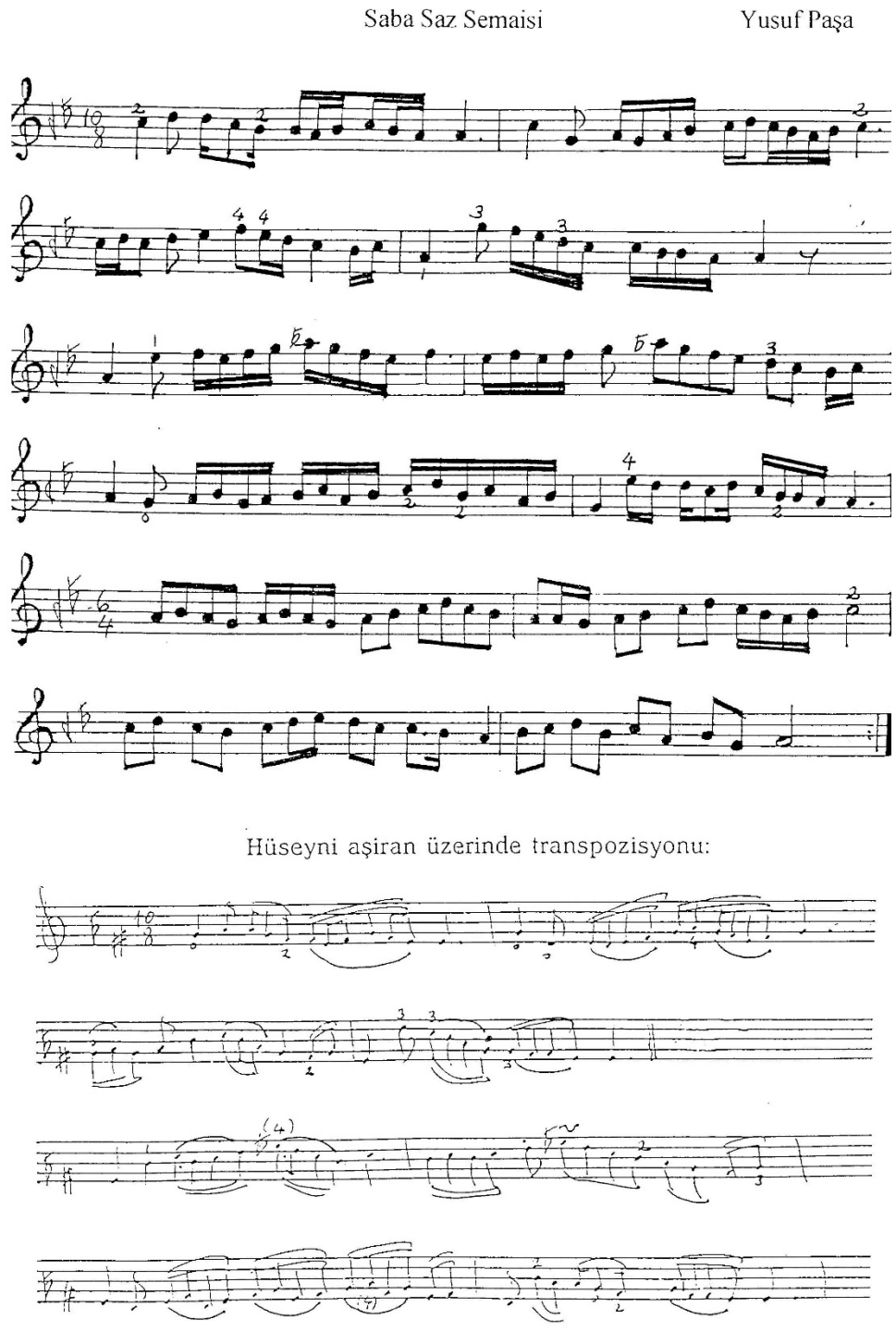


Şekil 11. Hüseyni Aşîran ve Hüseyni'de Kürdî 5'lisi için etüt.

İhsan Özgen tarafından yazılan *Klâsik Kemençede İcra Teknikleri* isimli yayınlanmamış çalışmada sözlü ve sözsüz formlardaki çeşitli eserler incelenerek seçilen eserlerin tamamı ya da bazı bölümleri etüt olarak ortaya konulmuştur. Bu etütlerden bazıları transpoze icra tekniği açısından değerlerilmiş ve farklı ahenkler / akortlar üzerinde notaya alınmıştır. Çalışmada transpoze (göçürme / aktarım) icrada kullanılabilecek parmak numaralarına kısmi olarak değinildiği görülse de eserin tamamında kullanılacak parmak numaraları yazılmamıştır.
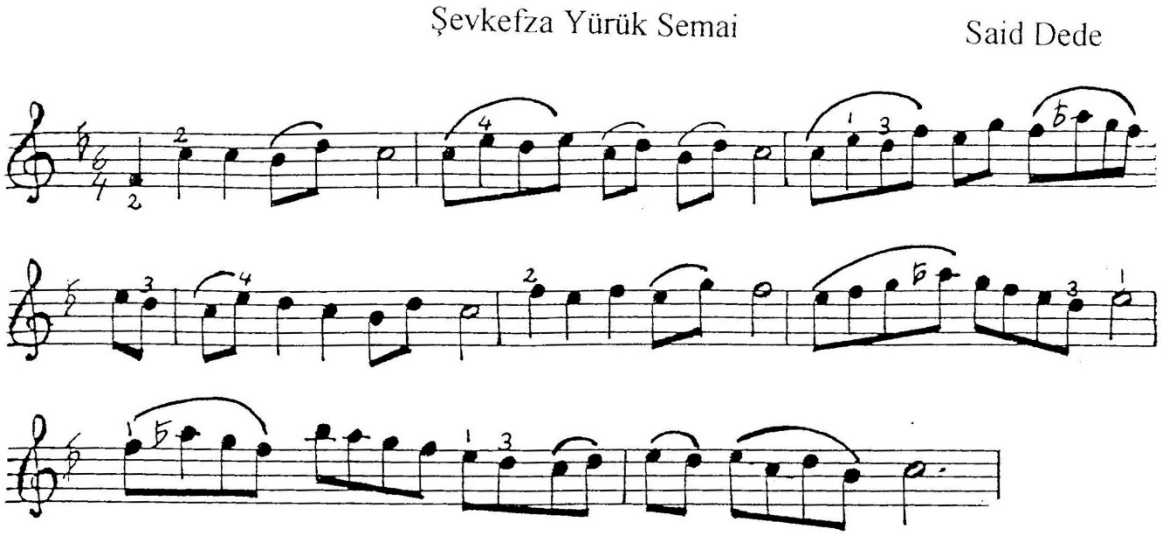
Çalışmada yazar tarafından seçilen ve transpoze (göçürme / aktarım) notası yazılan eserlerden bazıları şunlardır; Refik Fersan'a ait "Bir neş'e yarat hasta gönül sende biraz gül" isimli Mâhûr makamındaki şarkının bir bölümü Sipürde, Kız ve Mansur aheklerde / akortlarda notaya alınmıştır. Neyzen Yusuf Paşa'ya ait Sabâ makamındaki Saz Semâîsi'nin bir bölümü Kız ahenkte / akortta notaya alınmıştır. Neyzen Sâid Dede'ye ait Şevkefzâ makamındaki Saz Semâîsi'nin dördüncü hanesi Kız akortta/ahenkte notaya alınmıştır. Kemanî Rıza Bey'e ait Tâhir Bûselik peşrevin birinci hânesi Mansur ahenkte / akortta notaya alınmıştır. (Özgen, s.34-44-54)
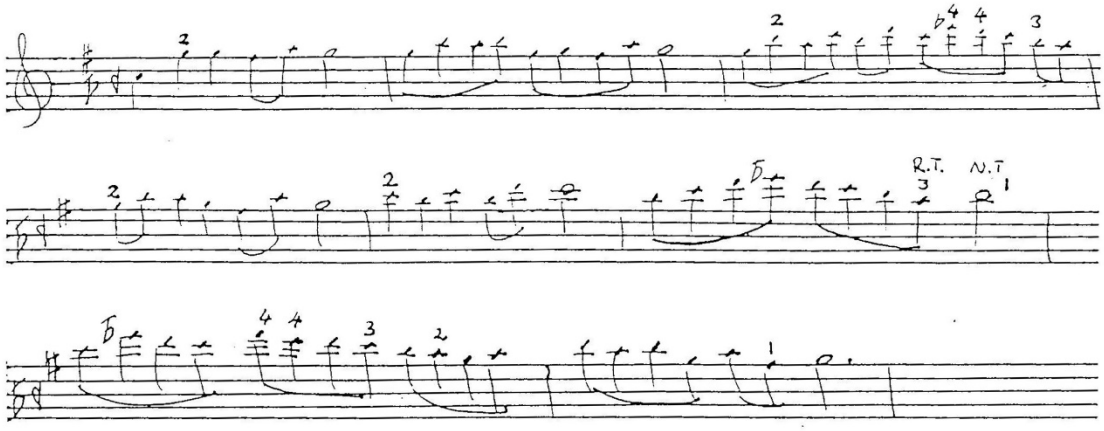


Şekil 12. Mahur şarkı ‘Bir neş'e yarat hasta gönül sen de biraz gül
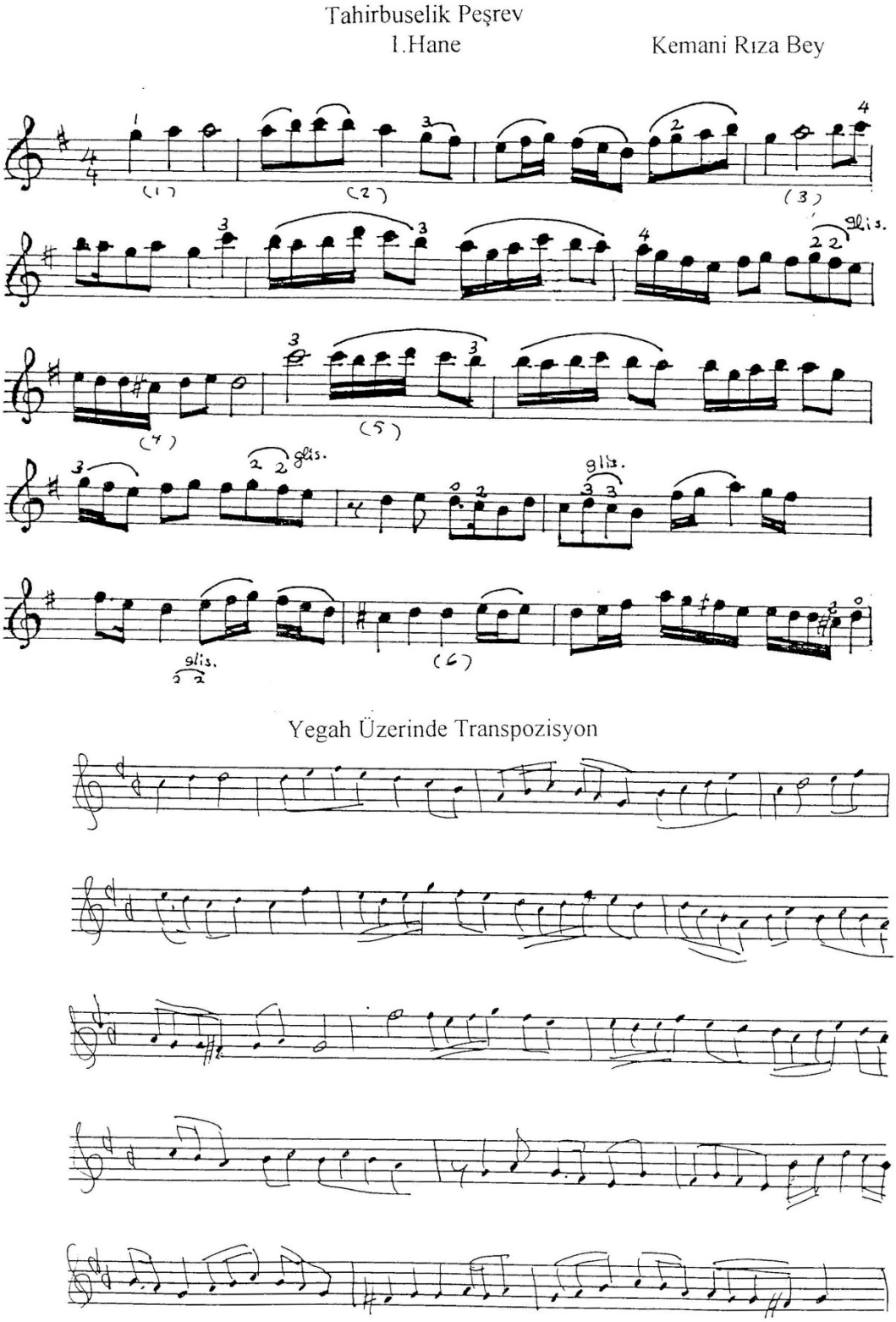


Şekil 13. Neyzen Yusuf Paşa'ya ait Sabâ makamındaki Saz Semâîsi'nin bir bölümü



44- Parçanın do üzerindeki transpozisyonunda tiz eviç ve tiz hisar sesleri çalışılmaktadır.
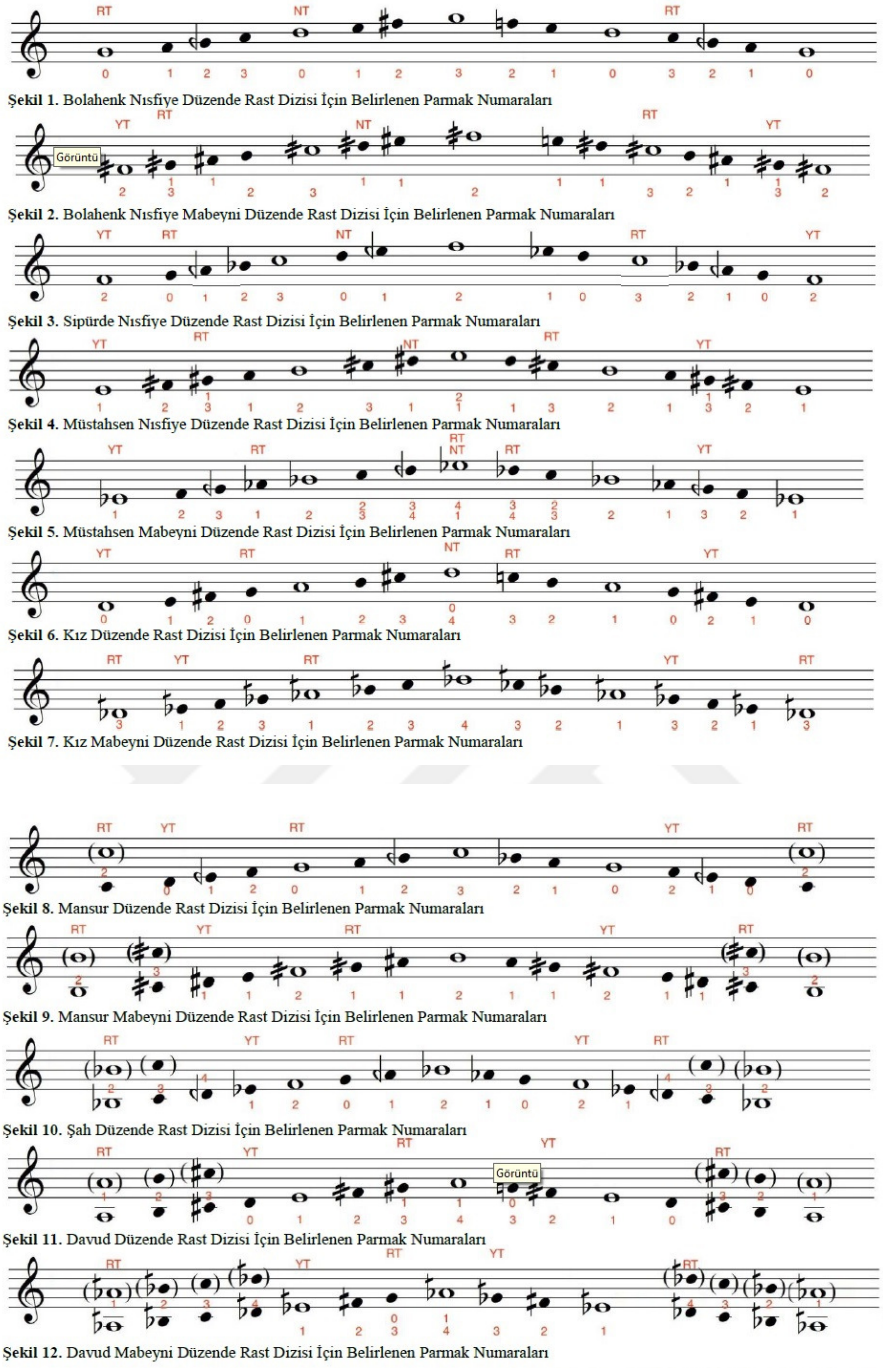


Şekil 14. Neyzen Said Dede'ye ait Şevkefzâ makamındaki Saz Semâîsi'nin dördüncü hanesi



Şekil 15. Kemani Rıza Bey'e ait Tahirbûselik peşrevin birinci hanesi

Aslıhan Eruzun Özel tarafından 2022 yılında yazılan *Üç Telli Klâsik Kemençe'de Rast ve Dügâh Perdesi Kararlı Makamlar İçin Ahenklere Göre Yeni Akort Önermeleri* isimli makalesinde ahenk / akort ile ilgili olarak;
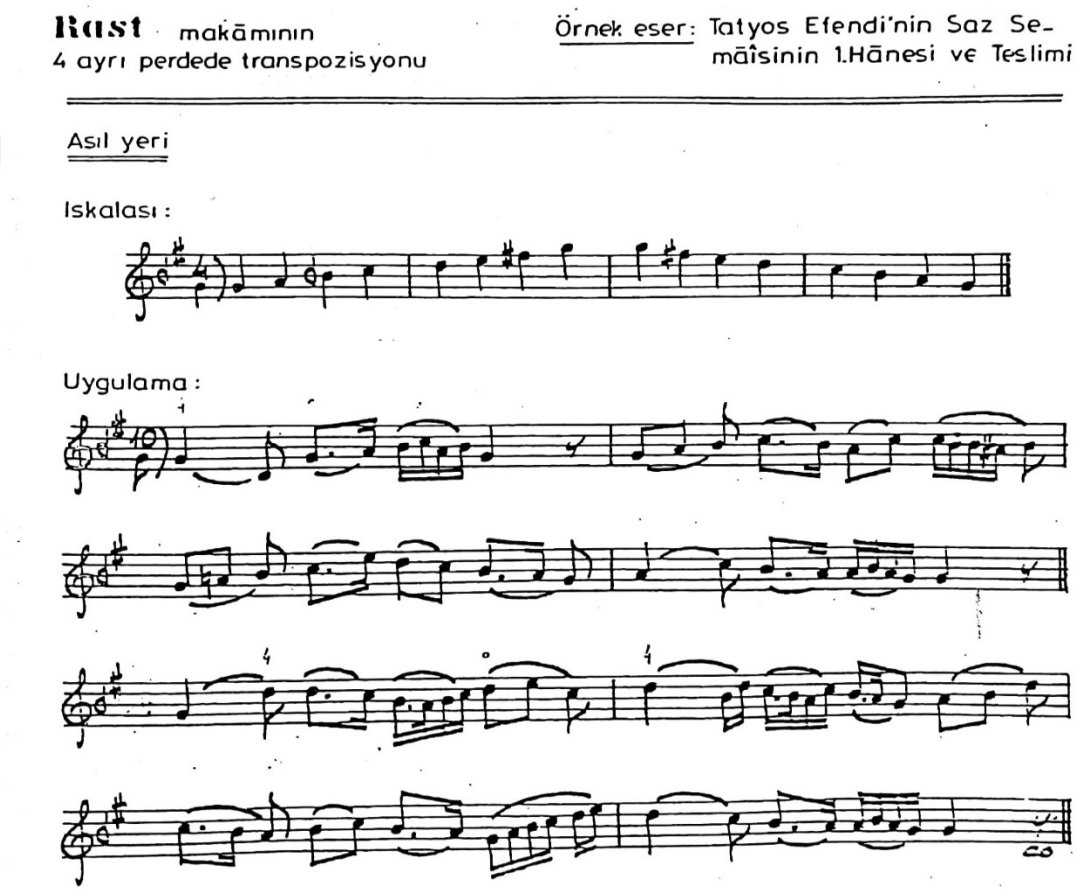
"*Rast ve Dügâh perdesinde karar veren makamlar ile sınırlandırılan makalede klâsik kemençede icrası zor olan ahenklerin daha rahat seslendirilebilmesi için iki tip akort değişikliği önermesi yapılmaktadır. Çalışma kapsamına alınan makam dizilerinin hangi ahenklerde kolay ve zor seslendirildikleri tespit edilerek, aralarından zorlukla icra edilenler için iki tip yeni akort önerisiyle çözüm aranmış; tüm tellerin eşit oranda yarım ses pestleştirilmesi ve sadece kalın telin bir/bir buçuk ses pestleştirilmesiyle önerilen yeni akortlarla, kolaylıkla seslendirilebilecek altı ahenk tespit edilmiştir. Bununla birlikte önerilen iki tip akort kullanılarak transpoze icra yapılırken hangi numaralı parmakların kullanılacağı nota üzerinde gösterilmiştir. Çalışmada sadece makam dizileri kullanılmış ve örnekleme için herhangi bir esere yer verilmemiştir" ifadelerine yer verdiği görülmektedir* (Eruzun Özel, 2022: 783-784).
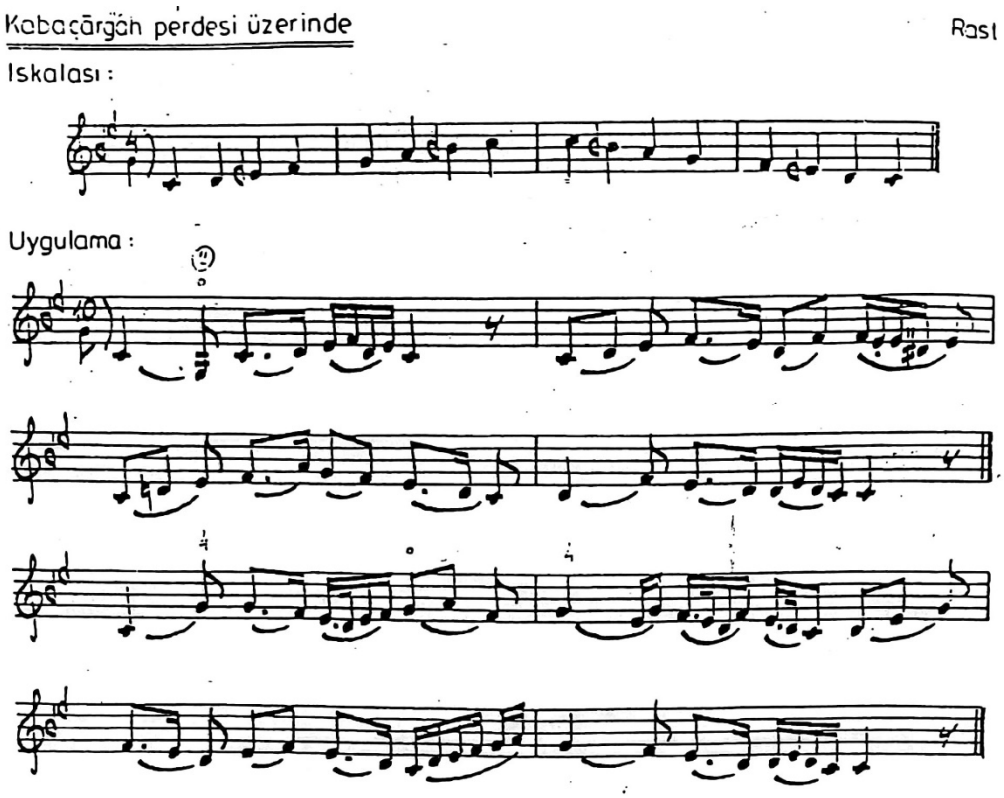


Şekil 16. Ana ve ara perdelere kurulu ahenkler/ akortlar üzerinde Rast dizisinin üç telli kemençede uygun parmak pozisyon tekniği ile seslendirilişine dair diziler

Cüneyd Orhon tarafından yazılan ve henüz yayınlanmamış olan *4 Telli Kemençe Metodu* isimli çalışmanın altıncı bölümünde transpoze icra örneklerine yer verilmiştir. Rast, Uşşâk, Hüseynî, Hicâz, Şehnâz, Nikrîz, Acem Aşîrân, Mâhûr, Zâvîl, Bûselik, Nihâvend, Sultânî Yegâh, Sûz-nâk, Karcığar, Segâh ve Hüzzâm
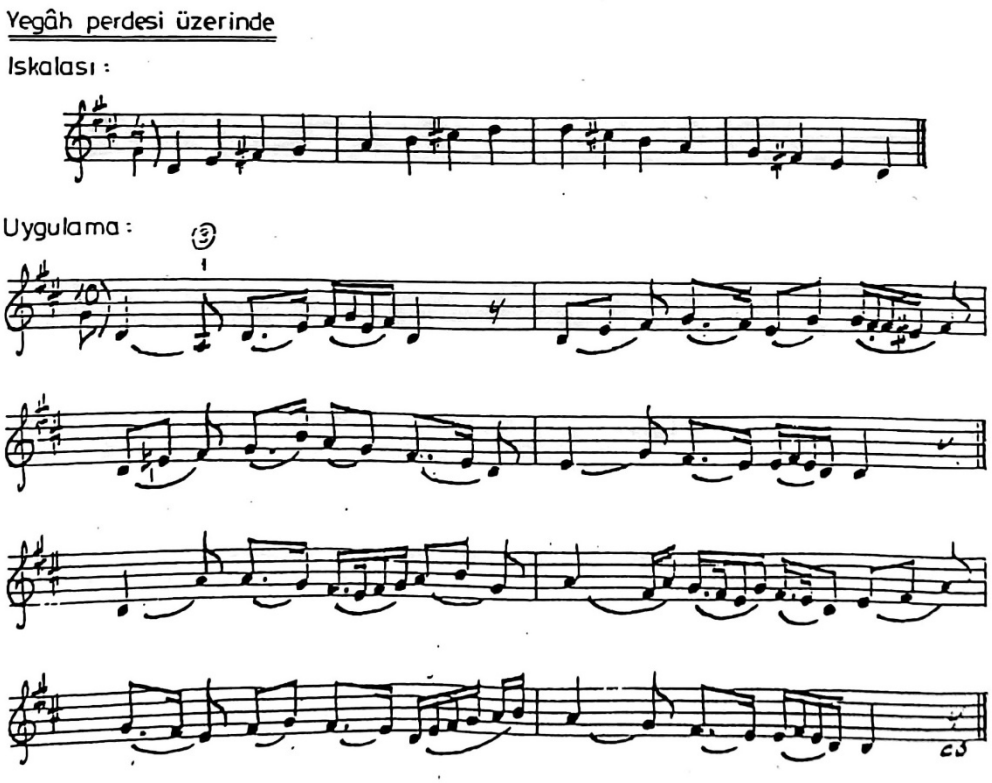
makamlarının Bolâhenk, Sipürde, Kız, Mansur ve Şah Nısfiye gibi çeşitli ahenklerdeki / akortlardaki dizileri nota üzerinde gösterilmiş, seçilen saz eserlerinin bazı bölümleri nota üzerinde transpoze edilmiş ve dört telli klâsik kemençede icra edilirken kullanılabilecek parmak pozisyonları notalar üzerine kısmi olarak yazılmıştır. Çalışma dört telli klâsik kemençe icrasında kullanılabilecek bilgiler içerdiği için hem ahenk / akort hem de tel sayısı farkı gözetildiğinde parmak pozisyonlarının üç telli klâsik kemençe icrasına uygun olmadığı tespit edilmiştir.



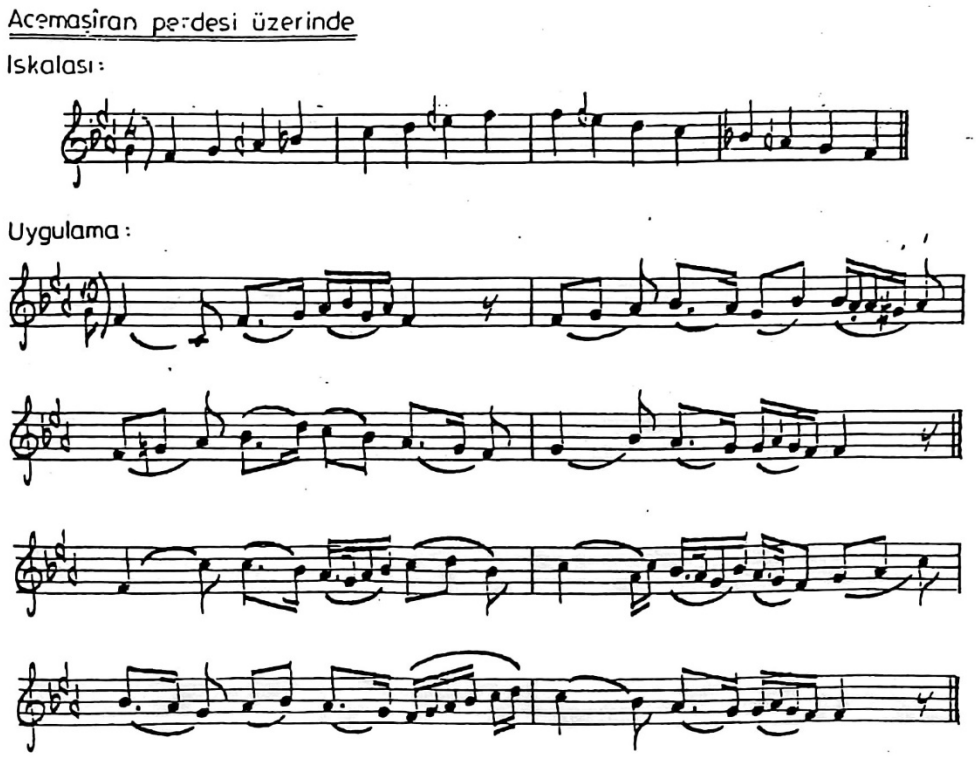
Şekil 17. Bolâhenk Ahenk/Akort
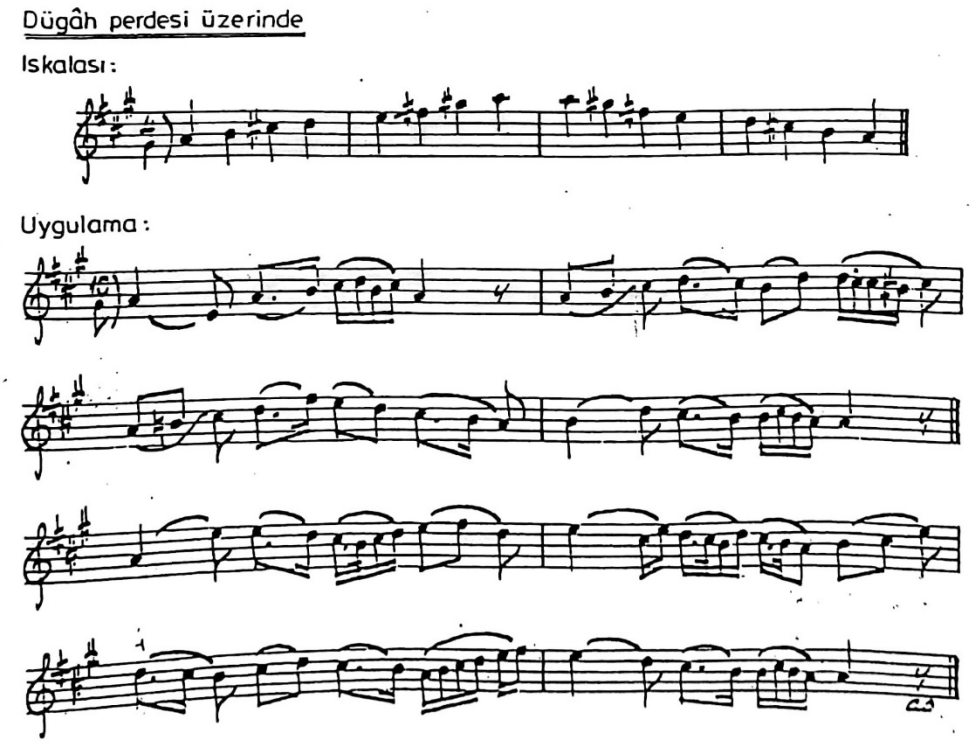


Şekil 18. Mansur Ahenk/Akort



Şekil 19. Kız Ahenk/Akort



Şekil 20. Sipürde Ahenk/Akort



Şekil 21. Şah Nısfiye Ahenk/Akort

XX. yüzyıldan itibaren modernleşme hareketlerinin artması ile birlikte müzik eğitiminde de metodolojik çalışmaların sayısının arttığı bilinmektedir. Öğreticinin geleneksel üslup ile öğrenciye metodolojik çalışmaları aktarırken modern tekniklerden yararlanıldığı ve üç telli klâsik kemençede de metodolojik olarak eğitim tekniklerinin son yıllarda artmaya başladığı görülmektedir.

Çalgı eğitimi, usta çırak ilişkisi yöntemiyle ve çalgı metodunda belirlenmiş çalışmaların doğru uygulanmasıyla gerçekleştirilebilir. Çalgı metodu kavramı, çalgı çalma sanatının, teknik ve müzikalite yönlerini bilimsel bir yöntemle öğretebilmek için; her çalgının kendi özelliklerine göre hazırlanmış çalgı öğrenim kitabıdır.

Çalgı eğitiminde geliştirilen metodolojik çalışmalar; enstrüman çalma sanatının, teknik ve müzikalite olarak bilimsel bir yöntemle öğrenebilmek, enstrümanın niteliklerini kullanmak açısından önemli bir unsurdur (Mazifer, 2013: s.1). Bu eğitim sürecinde mûsikî formları önemli bir yer tutmaktadır. Mûsikî

eserlerinde form, bestekârı ilgilendiren bir konu olarak görünse de, eserin aynı zamanda dinleyici ile bir köprü oluşturduğunu ve bu köprünün dinleyici tarafından da bilinmesi, eserlerin anlaşılmasını kolaylaştıracağı bilinmektedir (Tanrıkorur, 2002: s.47).

Türk makam müziği tarihine geri dönüp bakıldığında bestekârların birçok farklı form yapılarında eserler ürettikleri görülmektedir. Bu yapılardan biri peşrev diğeri de saz semâî formudur. Peşrev formu ile ilgili Abdülkâdir Merâgî *Câmiü'l-elhân* (1415) eserinde peşrevlerin hânelerden oluştuğu, hânelerin sonlarına dönüş için serbend bölümünün bulunduğu, en az iki hâneden meydana geldiği ve on beş hâneye kadar oluşan saz eseri formu olduğu belirtilmektedir (Sezikli, 2007: s.256).

Saz Semâîsi formu; çalgısal bir tür olup, hâne ve teslim bölmelerinden oluştuğu bilinmektedir. Türün en önemli unsurunun aksak semâî usûlünde bestelenmiş olmasıdır. Saz semâîleri dört hâne ve teslim bölümünden oluşmakta ve bununla birlikte dördüncü hâne de usûl geçkisi yapıldığı bilinmektedir (Akdoğu, 1996: s.284). Son hânede yapılan usûl geçkileri genellikle yürük semâi usûlü olsa da Sengin semâî, yürük curcuna, yürük aksak, semâî ve devr-i hindî gibi usûllerde kullanılabilir (Öztuna, 1969: s.407).

Saz eserleri icrasının enstrüman eğitiminde ve gelişiminde önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. Türk müziği zengin sazlardan / enstrümanlardan oluşmuştur ve bunlardan birisinin de üç telli klâsik kemençe olduğu söylenebilir. Yapısal ve tarihsel olarak eski zamanlara dayanan klâsik kemençe öğretim sisteminde etütler temel bir yer edinmektedir. Çünkü etütler saz hakimiyeti ve yay hakimiyeti gibi kavramları oluşturmaktadır.

Üç Telli Klâsik Kemençe Sazında Transpozisyon Uygulamaları adlı bu tez çalışmasında, başlangıç seviyesindeki kemençe icracılarının zorlandığı transpozisyon ve parmak pozisyonları konuları ele alınarak, eserlerin farklı akortlardaki /ahenklerdeki icraları gözler önüne serilip görsel korelasyon (bağlılaşım) ile pratik düşüncede fayda sağlanması düşünülmüştür.

Çalışmada kullanılan eserlerin üç telli klâsik kemençe virtüözü Tanbûri Cemil Bey tarafından bestelenen Ferahfezâ, Isfahân, Muhayyer peşrevler ve saz semâîleri olması, üç telli klâsik kemençe transpozisyon (göçürme, aktarım) uygulamalarında

sıklıkla karşılaşılan Bolâhenk, Sipürde, Kız ve Mansur ahenklerinin / akortlarının kullanılması gibi kriterler göz önünde bulundurulmuştur.

Üç Telli Klâsik Kemençe Sazında Transpozisyon Uygulamaları adı taşıyan bu tezde yer alan teknik alıştırmalar, klâsik kemençe sazını çalan icracıların gerek başlangıç seviyesinde gerekse profesyonel icra ve ileri düzey eğitim sürecinde karşılarına çıkan eserleri sadece notanın yazıldığı perde üzerinde değil, yapılacak icranın gerektirdiği farklı perdeler üzerinde de çalmak – okumak durumunda kaldıklarında klâsik kemençe sazı transpoze (göçürme, aktarım) icralarını daha kolay, sade ve anlaşılır bir biçimde yapılabilmesine dair bilgiler içermesi yönlerinden alana bir katkı amacıyla sunulmuştur.

Araştırmanın Konusu

Üç telli klâsik kemençe sazı Bolâhenk, Sipürde, Kız ve Mansur akortlarındaki / ahenklerindeki parmak pozisyonları uygulamalarının Tanbûri Cemil Bey'e ait Ferahfezâ, Isfahân, Muhayyer peşrev ve saz semâîleri üzerinden analizi ve yorumlanması.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın genel amacı, konu ile ilgili yazılı kaynaklarda bulunan dağınık verileri bir araya getirip araştırmayı genişleterek, üç telli klâsik kemençe eğitiminde transpozisyon uygulamalarının durumunu hem icra hem de eğitimdeki yerini tespit edip ortaya çıkan sorunlara yönelik çözüm önerisi getirerek literatüre katkı sağlamaktır. Elde edilen bilgiler ışığında çalışmanın üç telli klâsik kemençe sazı ile yapılan transpoze icralarda kolaylık sağlaması ve bu alandaki diğer çalışmalara kaynak olması düşünülmektedir.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, üç telli klâsik kemençe sazında transpozisyon uygulamalarının Tanbûri Cemil Bey'e ait Ferahfezâ, Isfahân, Muhayyer peşrevler ve saz semâîleri üzerinden Bolâhenk, Sipürde, Kız ve Mansur ahenklerinde / akortlarında parmak pozisyonlarının analizi ve yorumlanması konusunda ilk çalışma olması bakımından önemlidir.

Klâsik kemençe icracılarının transpozisyon ve parmak uygulamaları hakkında ışık tutması ve alanda yapılacak çalışmalara kapsamlı bir kaynak sağlayacak olması da çalışmanın önemini gösteren diğer unsurlardır.

Araştırmanın Yöntemi

Yöntem olarak, peşrev ve Saz Semâîsinde kullanılan makamların ortaya konulması amaçlandığından, araştırmanın modeli tarama modeli olarak belirlenmiştir.

Tarama modeli geçmişte veya günümüzde var olan bir olguyu betimsel olarak açıklayan bir araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay ya da nesne için herhangi bir değiştirme çabası gösterilmez. Araştırmacı bu modelde elde edeceği verileri kendi gözlemleri ile bütünleştirerek yorumlar. Tarama modellerinde iki çeşit yaklaşım bulunmaktadır. Bu yaklaşımlar genel ve örnek olay taramalarıdır. Genel tarama modeli bir evren hakkında genel bir yargıya varabilmek için evrenin tümü ya da evrenden seçilecek bir örneklem üzerinde yapılan araştırmalarda kullanılan tarama modelidir (Karasar, 2009, s. 77-79).

Çalışmanın temelini oluşturabilmek ve belirlenen amaçlara ulaşabilmek için doküman inceleme ve belgesel tarama teknikleri kullanılarak veriler elde edilmiştir. Çalışmada, doküman inceleme, belgesel tarama ve arşiv tarama sonucunda elde edilen veriler üzerinde içerik analizi yapılmıştır. İçerik analizi yönteminin kategorisel türü kullanılarak veriler analiz edilmiştir.

"Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar" (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 189).

"Belgesel tarama, var olan kayıt ve belgelerden veri toplama tekniğidir. Tarananlar, geçmişteki olguların anında iz bıraktığı fotoğraf, film, plak, ses ve video kayıt cihazları, CD'ler, çeşitli araç-gereçler; bina ve heykel gibi kalıntılar; olgular hakkında sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi, resmi ve özel yazılar ve istatistikler; tutanak, anı, yaşam öyküsü vb. kayıtlardır." (Karasar, 2017, s. 229).

Çalışma, eserlerin makamsal açıdan incelendiği zaman transpozisyon ve eğitim açısından uygun olduğu düşünülmektedir. Tanbûri Cemil Bey'e ait olan eserler günümüz nota arşivlerinden faydalanılarak ele alınıp, bu notaların transpoze olmuş hali finale nota yazım programı ile dijital ortama aktarılmıştır. Bununla birlikte eserler dijital ortama üç farklı parmak pozisyonu sistemi ile transpoze edilip yazılarak, bu parmak pozisyon sistemi üzerinden gösterilmiştir.

Emrah Hatipoğlu, *Türk Mûsikîsinde Âhenkler* isimli makalesinde Türk müziğinde ahenk ile ilgili;

"*Musikide āhenk kelimesi üç anlamda kullanılır.*

1. Bir makam dizisinin kendi yerinde ya da herhangi bir perde üzerinde oluşturduğu düzendir.

2. Bir sazın telleri arasındaki uyumdur.

3. Aynı anda verilen birden fazla sesin birbirleriyle uyumudur. (Harmony)

Âhenk kelimesinin sözlük anlamı; uyum, uyuşma'dır. Yukarıdaki üç tanım da uyumu anlatmaktadır. Birinci tanımda anlatılmak istenen şudur; bir makâmın hangi

perde üzerinde icra edileceği önceden belirlenir ve icra edilecek perde üzerinde makâmın çatısını oluşturan dizideki aralıklar aynen muhafaza edilir. İkinci tanımda ise anlatılmak istenen, sazların icraya geçmeden önce teller arasındaki uyumun sağlanmasıyla ilgilidir. Günümüzde bir sazın tellerini icra için uygun hale getirmeye "akortlama", "ahenkleme" veya "düzenleme" terimleri kullanılmaktadır. Mezkûr kelimeler, bazen farklı perdeye göçürülmüş makâmın icra kolaylığı açısından boş tellerin başka bir sese çekilmesi veya gevşetilmesine "düzen, düzenleme, āhenkleme, akortlama" denildiği gibi sazın genel olarak icrada kullanıldığı tel seslerinin birbirleriyle uyum haline getirilmesi manasına da gelmektedir. "Düzen" kelimesinin yerleştirme, tertib, uyum gibi sözlük anlamları vardır. Akort'un da (accord) isim anlamı; uyum'dur." şeklinde ifade etmiştir (Hatipoğlu, 2013: s.132.)

Bu sayede eserlerin transpozisyon (aktarım) uygulamaları dört farklı ahenk / akort (bolâhenk, sipürde, kız, mansur) üzerinden notasyon olarak ifade edilerek icracının nota sistemi değişmeden aynı nota üzerinden farklı parmak pozisyonunda icra edebilmesi yönünden fikir verecektir.

Üç telli klâsik kemençe sazı ile ilgili yapılan akademik çalışmalarda yazılı olarak transpozisyon (göçürme, aktarım) konusuna değinilmiş ama uygulamalı olarak bu konu hakkında bir yayın bulunmamaktadır.

2006 yılında Aslıhan Eruzun Özel'in *Üç Telli Klâsik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem* isimli sanatta yeterlilik tezi görülmektedir. Bu çalışmada, üç telli klâsik kemençe hakkında bilgilerin yanı sıra, kemençe çalmaya başlayan kişi için vücudun duruşu, enstrüman tutuşu ve bedeni kullanması hakkında detaylı bilgiler verilmiş ileri icra teknikleri açısından çözüm önerileri sunulmuştur. İcraya başlamadan önce zihinsel olarak hazırlığın öğrenmeyi kolaylaştıracağı yönünde bilgiler sunulmuştur.

2007 yılında Sevda Özdemir'in *Klâsik Kemençe'de Geleneksel İcra Teknikleri Üzerine Bir Araştırma* isimli yüksek lisans tezi bu yönde önemli bir rol oynamıştır. Bu çalışmada klâsik kemençe icrasında kullanılan icra tekniklerinin ortaya çıkarılması, yeni etütlerin oluşturulması ve belirlenen eserlerde sağ el ve sol el

teknikleri değerlendirilerek klâsik kemençeye ait örnek etütler ile icra teknikleri hakkında bilgiler verilmiştir.

2017 yılında Gamze Neva Köroğlu'nun *Klâsik Kemençe'de Saz Semâîlerinin III. Hanelerinin İcrasına Yönelik Alıştırmalar ve Eğitimde Uygulanabilirliği* üzerine yapmış olduğu doktora tezi alışması ise bu konuda başka bir kaynaktır. Bu çalışmada, Klâsik kemençe eğitiminde saz semâîlerinin III. Hanelerinin icrasındaki alıştırmalar ve bu alıştırmaların uygulanabilirliği hakkında bilgiler verilmiştir. Çalışmadaki örnek eserlerin makamsal ve parmak pozisyonları incelenmiş ve saz semâîlerinin III. Hanelerinde pozisyon geçkileri sırasında karşılaşılan zorlukların ve müziksel öğelerinin analizi hakkında bilgiler verilmiştir.

2020 yılında Çisil Özyaman'ın *Keman Etütlerinin Klâsik Kemençe Eğitiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi* adlı yüksek lisans çalışmasında, klâsik kemençe eğitiminde kullanılan yöntemler ile birlikte, sazendelerin enstrümanlarına olan ilgi ve başarılarını artırmaları için bilgiler verilmiş. Bu bilgiler dahilinde Batı müziği keman etütlerinden faydalanılarak klâsik kemençe eğitimine katkı sağlanması amacıyla yeni bir metot oluşumuna yönelik bilgiler verilmiştir.

Dilan Gönül'ün 2020 yılındaki *Tanburî Cemil Bey'e Ait On Kemençe Taksimindeki Çarpma Teknikleri, Nüansları ve Kullanım Özellikleri* isimli yüksek lisans çalışmasında, klâsik kemençe icrasındaki çarpma teknikleri ve nüansların önemli bir rol oynadığını bu bağlamda, geleneğe uygun olarak icra edilmesi, nesilden nesile doğru aktarılmasının önemli olduğu hakkında bilgiler verilmiştir.

a) Kuramsal Çerçeve

Çalışmanın ilk aşamasında klâsik kemençenin tarihi, yapısı, klâsik kemençe yapımında kullanılan ağaçlar ve klâsik kemençenin icra teknikleri hakkında genel bilgilere değinilmiş üç telli klâsik kemençe virtüözü olan Tanburî Cemil Bey'in hayatı ve sanatı hakkında genel bilgilere yer verilmiş, Tanbûri Cemil Bey'e ait Ferahfezâ, Isfahân, Muhayyer peşrevlerin ve saz semâîlerinin tüm notaları Arel-Ezgi-Uzdilek nota sistemine göre tekrar yazılmış, üç telli klâsik kemençe sazında Bolâhenk, Sipürde, Kız ve Mansur akortlarında / ahenklerinde hangi parmak pozisyonlarıyla icra edilmeleri gerektiği hususu otuz yılı aşkın süredir üç telli klâsik kemençe icracısı olup halen aktif icracılığına devam etmekte olan tezin yazarı Emre

Erdal tarafından tecrübe edilen ve icra açısından pratik olduğu düşünülen parmak pozisyonlarıyla tek tek perdelerin / notaların üzerinde belirtilmiştir.

b) Varsayımlar

Kaynakların incelenmesinde, ulaşılabildiği noktada orijinal nüshaları kullanılmış, ulaşılamadığı durumlarda lisansüstü tezlerden istifade edilmiş ve yayımlanmış kitaplardan faydalanılmıştır.

c) Kapsam ve Sınırlılıklar

Kapsamlı bir literatür taraması sonucunda klâsik kemençenin tarihi, yapısı, klâsik kemençe yapımında kullanılan ağaçlar, klâsik kemençenin icra şekilleri, Tanburî Cemil Bey'in hayatı ve sanatı ile daha önce klâsik kemençe hakkında yapılmış çalışmalar ve kaynaklar tespit edilerek çalışmanın sağlıklı bir şekilde yürütülebilmesi amacıyla, akademik bir çalışmaya konu olacak şekilde sınırlandırılmıştır.

d) Veri Toplama Tekniği

Bu çalışmanın tarihsel bir araştırma olması sebebiyle de çalışmanın gerçekleştirilmesinde kullanılan veri toplama teknikleri, literatür tarama ve doküman incelemesi olmuştur.

e) Verilerin Analizi

Araştırmanın modeli tarama modeli olarak belirlenmiş çalışmanın temelini oluşturabilmek ve belirlenen amaçlara ulaşabilmek için doküman inceleme ve belgesel tarama teknikleri kullanılarak veriler elde edilmiş, çalışmada doküman inceleme, belgesel tarama ve arşiv tarama sonucunda elde edilen veriler üzerinde içerik analizi yapılmış, içerik analizi yönteminin kategorisel türü kullanılarak veriler analiz edilmiştir.

Üç Telli Klâsik Kemençe Sazında Transpozisyon Uygulamaları adı taşıyan bu tezde tespit edilen parmak pozisyonları, 30 yılı aşkın süredir üç telli klâsik kemençe icracısı olan yazar Emre Erdal tarafından tecrübe edilen ve icra açısından pratik olduğu düşünülen parmak pozisyonlarıdır. Son yıllarda *Klâsik Kemençe Eğitimi* ile ilgili çalışmaların hız kazanmış olduğu ve konu ile ilgili araştırmaların yapıldığı

bilinmektedir fakat tüm bunlarla birlikte *Klâsik Kemençede Transpozisyon* ile ilgili fazla bilimsel çalışma bulunmamakta olup bu çalışma, klâsik kemençede transpozisyon uygulaması açısından diğer çalışmaların devamı niteliğindedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.KEMENÇE HAKKINDA GENEL BİLGİLER

1.1.KEMENÇENİN TARİHÇESİ

Klâsik kemençenin tarihsel süreçteki etimolojisi incelendiğinde, klâsik kemençe isminin günümüze gelene kadar diğer yaylı sazlarla farklı isimlerde kullanıldığı görülmektedir.

Fikret Karakaya kemençenin etimolojisi ile ilgili olarak *"Günümüzde biri klâsik Türk mûsikisinde, diğeri Kuzey Anadolu halk mûsikîsinde olmak üzere iki ayrı yaylı çalgının ortak adıdır. Klâsik Türk mûsikisinde kullanılan kemençe için XIX. yüzyılın ortalarına kadar görülen "armudî kemençe, fasıl kemençesi" gibi adlar yerini artık 'klâsik kemençe'ye bırakmış, halk mûsikisinde kullanılan kemençe ise 'Karadeniz kemençesi' diye anılmaya başlanmıştır."* şeklinde ifade etmiştir (Karakaya, 2022: s.250).

Klâsik kemençenin tarihi eski bir sürece dayanmaktadır. Bu süreç zarfında klâsik kemençenin etimolojisi ile ilgili Yılmaz Öztuna, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*'nde şu şekilde bilgi vermiştir; *"Türk Musikisi'nde yaylı bir sazdır. Fars'ça; keman-çe = küçük keman demektir. Rebab'ın gelişmiş şekli olduğu muhakkaktır. Bir Türk sazıdır. Eski asırlarda bu saza verilen 'Kemançe-i Guz = Oğuz kemençesi' ve 'kemençe-i Rumi = Anadolu kemençesi' gibi adlar, bunu gösterir."* (Öztuna, 1969: s.338).

Nazmi Özalp *Türk Mûsikisi Tarihi I* adlı kitabında kemençe ile ilgili olarak; "*Eski kaynaklarda araştırmacılar tarafından uzun yıllar klâsik kemençe musikimizde kullanılan diğer yaylı sazlardan rebab ve ıklığ ile karıştırılmıştır. Klâsik musikimizde kullanılan kemençe üç telli olup diğer yaylı sazlardan ayırmak için klâsik kemençe ya da armûdi kemençe olarak isimlendirilmiştir*" şeklinde bir bilgi vermiştir (Özalp, 2000: s.192).

Fikret Karakaya *İslâm Ansiklopedisindeki Kemençe* adlı makalesinde Kemençenin tarihsel süreci ile ilgili ilk olarak *"Aslı farsça kemânçe (küçük yay, küçük yaylı çalgı) olan kemençe kelimesi XIX. yüzyıldan önce bugün rebab adı verilen ayaklı kemâne için kullanılmaktaydı. Kemanda denilen ve XVIII. Yüzyılın sonlarına kadar Türk mûsikisinde görülen tek yaylı olan kemânçenin yerini önce sinekemanı, ardından Avrupa kemanı aldı. Armudî kemençenin fasıl topluluğunda yer alması XIX. yüzyılın ortalarına rastlar. Bu kemençe "lira" adıyla daha X. yüzyılda Bizanslılar'ca kullanılıyordu. Ayrıca Mes'ûdî'nin "Bizans lirası Arap rebabıdır" sözü, İbn Hurdâzbih'in "Rebabın makbulü armut biçiminde olanıdır" şeklindeki ifadesi ve Glossarium Lat,no-Arabicum adlı sözlükte rebap için "lyra dicta" karşılığının verilmesi, armudî kemençenin en geç X. yüzyılın başlarında Araplar arasında da kullanıldığını göstermektedir."* ifadelerine yer vermiştir (Karakaya, 2022, s.250).

Gamze Neva Köroğlu *Klâsik Kemençe'de Saz Semâîlerinin III. Hanelerinin İcrasına Yönelik Araştırmalar ve Eğitimde Uygulanabilirliği* isimli doktora tezinde kemençe ile ilgili; "*Kemançe adının Osmanlılarda kullanılmaya başlanması ise 15. yüzyıla dayandığını, Meragi'nin oğlu Abdülaziz tarafından yazılan Nekavet-ül Edvar'da, Abdülaziz çalgıları üç grupta sınıflandırmış ve telliler grubunda kemançe ve gıçekten bahsetmiş olduğunu ve Gâzimihal ise Türk müziğindeki armudi kemençenin kökeninin Leh olduğunu, armudi kemençenin Macar, Rumeli ve Ege topraklarına Polonya'dan ve orada halk tarafından çalındığı"* bilgilerini vermiştir (Köroğlu, 2017, s.11).

Orta çağ ve Rönesans döneminden XVII. yüzyıla kadar Batı ve Kuzey Avrupa'da kullanılmış günümüzde "lira" adı ile Güney İtalya'da, "liyera" adı ile Yugoslavya'da "gusla" adı ile Bulgaristan'da "lira" adı ile Trakya'da ve Ege

adalarında varlığını sürdürmekte olup Türkiye'de de halk çalgısı olup "kemâne, tırnak kemânesi veya tırnak kemençesi" gibi adlar taşır (Karakaya, 2022: s.250).

XVII. yüzyılda Evliya Çelebi'nin devrin üstat kemençecilerinden bahsettiği şu satırlarda "*... ileri gelenleri Kemâni Mustafa, Kemâni Â'şûr Ağa, Mahmûd Çelebî, Kurşuncu-zâde, Masârif Alî'si, Kemani Ahmed Çelebî, Kemâni Hüseyn Çelebî Ahmed Çelebî'dirler*" ifadelerine yer verildiği görülmektedir. (Öztuna, 1969: s.338).

Nazmi Özalp, tarihsel süreç zarfında XIX. yüzyıl başına kadar kemençe resmine rastlanmadığından bahsetmiş (Öztuna, 1969: s.192), Fikret Karakaya, Enderûnlu Fâzıl 1793 tarihli *Hûbannâme ve Zenannâme*'sindeki bir resmin, kemençenin Vasil sayesinde fasıl topluluğuna girmeden önce yine bir Bizans çalgısı olan lavta ile birlikte kullanıldığından, kemençenin, bugünkü olağanüstü zarif çizgilerine en geç XIX. yüzyılın ortasına doğru kavuştuğundan bahsetmiştir (Karakaya, 2022: s.250)

XIX. asrın sonlarında kemençeye olan rağbet artmış en büyük kemençe virtüözü Tanburî Cemil Bey ve Kemençeci Vasilaki bu dönemde yetişmişlerdir. Asırlar boyunca pek çok değişikliğe maruz kalan kemençenin bugün kullanılan şekli kemençenin gelişmiş halidir (Öztuna, 1969: s.338). XX. yüzyılın ortasına gelmeden tanbur ve ney ile birlikte Türk makam müziğinin en asil çalgıları arasında yer almıştır. (Karakaya, 2022: s.251).

1.2.KEMENÇENİN YAPISI

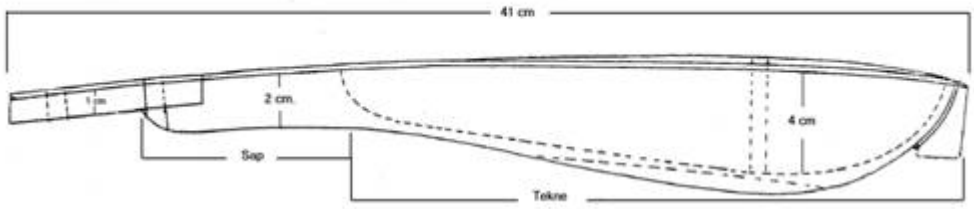
Klâsik kemençe, XVIII. yüzyıl ortalarına doğru kullanılmaya başlanmış ve XIX. yüzyıl başlarına kadar kemençenin iki teli bulunuyordu (Buyruklar, 1994: s.12). Asırlar boyunca pek çok değişikliğe maruz kalmış ancak bugün kullanılan kemençe, sazın gelişmiş halidir. (Öztuna, 1969: s.338).

A. Tunç Buyruklar, *Klâsik Kemençenin Tarihi Gelişimi ve Dört Telli Kemençenin Yapımı* adlı yüksek lisans tez çalışmasında; *"Klâsik kemençenin bugünkü kullanım şekliyle, üç ve dört telli olmak üzere iki şekilde mûsikîmizde yer almaktadır*"(Buyruklar, 1994: 12) şeklinde ifade etmiş fakat Nazmi Özalp, "*Son*

yıllarda dört telli kemençe üzerinde de çalışılmaktadır" şeklinde (Özalp, 2000: s.194), Çisil Özyaman ise *Keman Etütlerinin Klâsik Kemençe Eğitiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi* adlı yüksek lisans tezinde "*1976'da Türk Musikisi Devlet Konservatuarı kurulduktan sonra Cüneyd Orhon tarafından tel boyları eşitlenmiş, dört telli kemençe eğitimi başlatılmıştır. Bugün bu konservatuarda üç ve dört telli kemençenin eğitimi birlikte verilmektedir*" bilgisini vermiştir (Özyaman, 2020: s. 9).

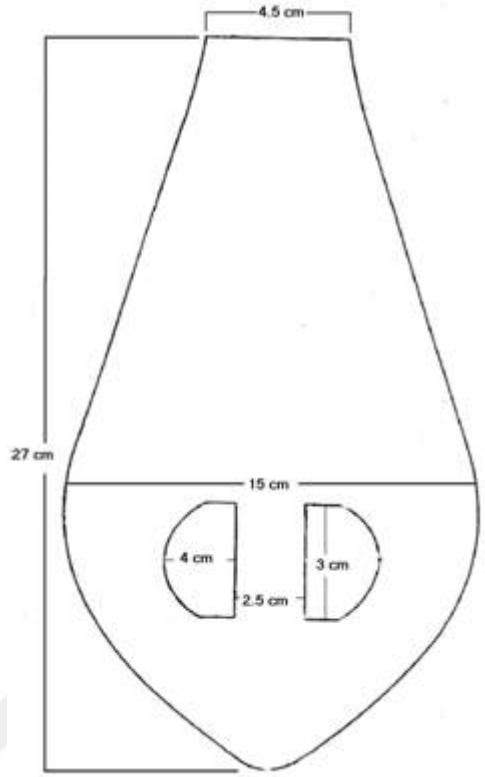
Kemençenin başlıca kısımları, gövde, göğüs ve ve kapaktır (Öztuna, 1969: s.339). Sevda Özdemir, *Klâsik Kemençe'de Geleneksel İcra Teknikleri Üzerine Bir Araştırma* adlı tez çalışmasında "*Klâsik Kemençe; ses kutusu, ses tablosu, eşik, can direği, kuyruk, sap, tuşe, burgu, burguluk, filato, tel, ses deliği ve yay bölümlerinden oluşur. Klâsik kemençenin standart ölçüleri şu şekildedir; form boyu 25 cm., form eni 15 cm., form derinliği 5 cm., eşik yeri 7.5 cm. sap boyu 7.5 cm. tel boyu 25-29 cm. dir.*" (Özdemir, 2007: s.22).

Kemençe, 40 – 41 cm. boyunda, 14 – 15 cm. genişliğinde, yarım armudu andıran gövdesi, elips biçimindeki burguluğu ve sapı tek bir ağaç parçası yontularak ve oyularak yapılmıştır (Karakaya, 2022: s.251).



Şekil 22. Tekne ve Sap

Gövde, kısa bir sapla sona erer ve göğüs tahtası, gövdeyi kapatan bir kapak görevini görür. Kapağın kuyruğa yakın kısmında 4 cm. boyunda, 3 cm. eninde ve aralarında 25 mm. uzaklıkta düz yüzleri sırtları birbirine dönük "D" şeklinde iki delik açılmıştır (Eruzun Özel, 2006: s.5).

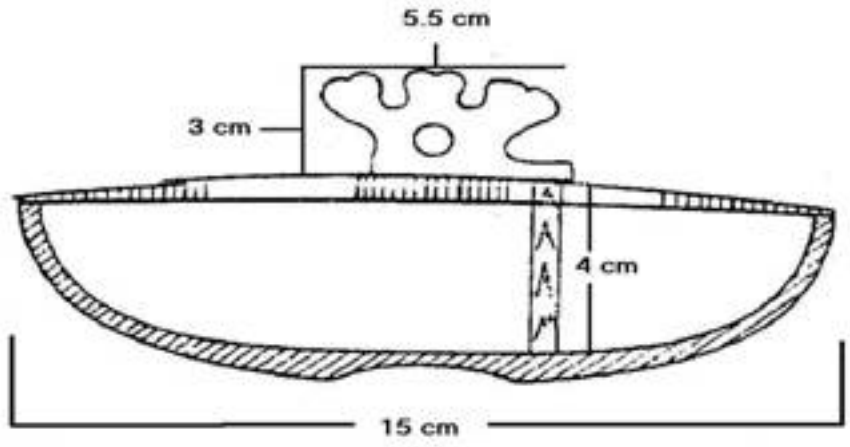


Şekil 23. Göğüs Tahtası

Eşik, bir ucu can direğine, öteki ucu ise göğüs tahtasına basacak biçimde bu iki deliğin arasına yerleştirilir. Kemençenin arka tarafında bir sırt oluğu bulunur ve boynun uzantısı olup, kafanın ortasına kadar uzanan üçgen çıkıntının ucundan başlayıp ortada genişler. Kuyruk takozuna takılan etal kuyruğa bağlanan teller eşiğin üzerinden geçip saptaki burgulara sarılır. Eşikle burgu arasındaki kısa tellerin uzunluğu 25.5-26 cm. kadardır (Karakaya, 2022: s.251).

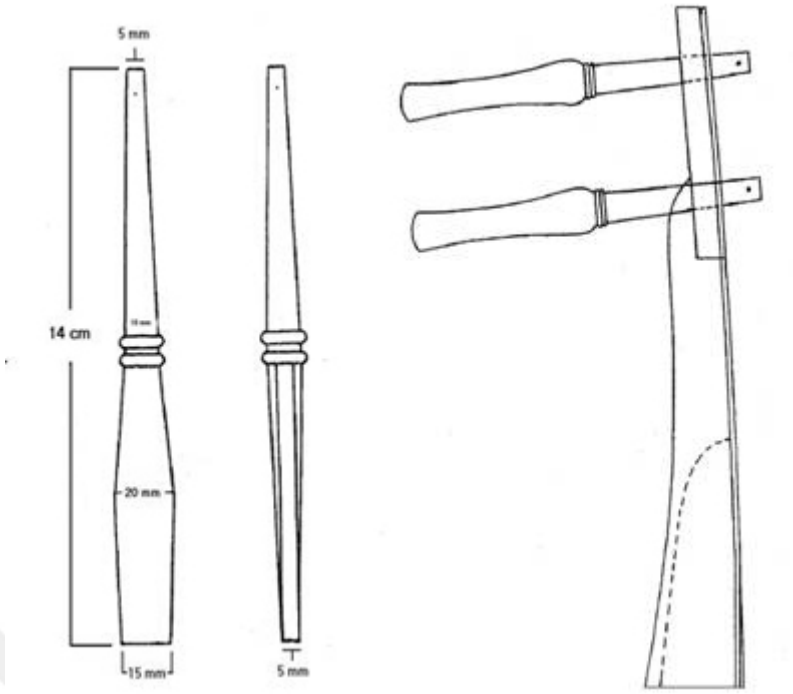
Tellerin titreşimini tekneye ileten can direği kısmı Nevâ telinin bulunduğu tarafta, eşik ile tekne arasına yerleştirilir. Kemençenin sırtından burgulara yakın yerden başlayıp kuyruk takozuna yakın sivrilerek biten sırt oluğu, kemençenin göğüsten sonraki en önemli kısmıdır. Gövdenin alt ucundaki özel çıkıntı olan Kuyruk takozuna tellerin her biri bağlanarak sabitlenir. Kemençenin sırtından burgulara yakın yerden başlayıp, kuyruk takozuna yakın yerde sivrilerek biten sırt oluğu, tını elde edilmesi bakımından göğüs kısmından sonra kemençenin en önemli yeridir.

Kuyruk takozu ise gövdenin alt ucundaki özel çıkıntı olup tellerin her biri kuyruk takozuna bağlanarak sabitlenir (Eruzun Özel, 2006: s.5-6).

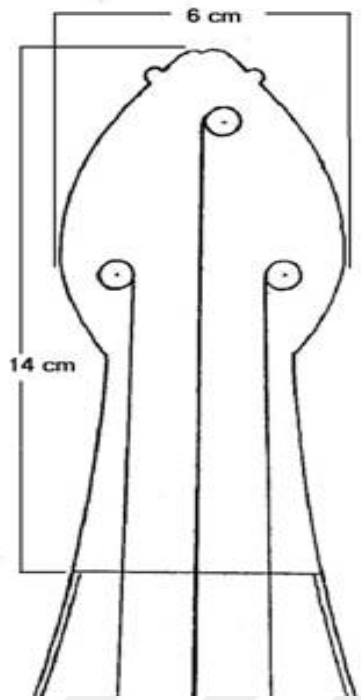


Şekil 24. Eşik, Can direği ve Sırt Oluğu

"Kulak" denilen burguları üç tanedir. Boyu 15 santim kadar olup, kemençenin göğsünde, kuyruğa 5 santim mesafede, yarım daire şeklinde, 4 santim çapında karşılıklı iki delik bulunur. Tellerin kemençe yüzünde eşik ile burgu arasında ortalama uzunluğu, Neva ve Yegâh 25,5 cm – 26 cm, Rast yaklaşık 29,2 cm. – 29,5 cmdir. Tellerin klavyeden yüksekliği ise 7 mm. – 10 mm.dir (Özalp, 2000: s.339).

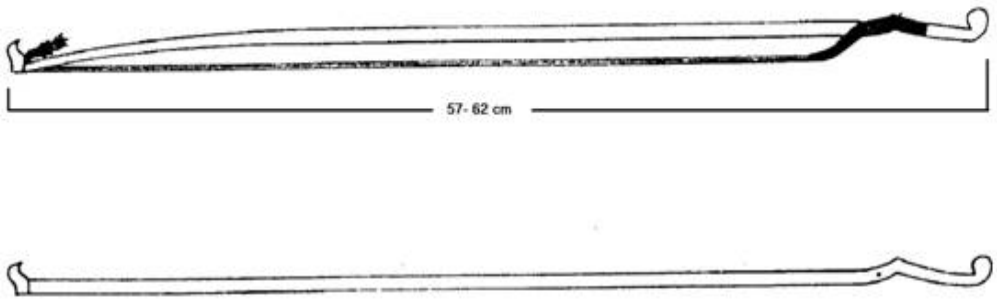


Şekil 25. Burgular



Şekil 26. Teller

Kemençenin yayı ortalama 60-62 santimetre uzunluğunda bir çubuğa bağlanmış ve at kuyruğundan yapılmıştır. Kemençenin ahengi / akordu pestten tize doğru yegâh, rast ve nevâ'dır. İki oktav ses genişliğine sahip olan bu sazda gerektiğinde tiz gerdâniye'ye kadar çıkılabilir. Kemençe diz üzerinde dikey bir şekilde, tellere parmak basılarak değil tırnaklar tellere dayanarak icra edilir (Özalp, 2000: s.194).



Şekil 27. Yay

Klâsik kemençede icracılar değişik tutuş pozisyonları kullanmalarına rağmen, genelde sazı sol diz üzerinde çalınmaktadır. Ancak iki diz üzerinde çalındığı da görülmektedir (Eruzun Özel, 2006: s.14).

1.3.KEMENÇENİN YAPIMINDA KULLANILAN AĞAÇLAR

Çalgı yapımı son yüzyılda ülkede gelişmekle birlikte gerek akademide gerekse akademi dışında da ilgili sanatçılar bulunmaktadır. Çalgı yapımı ile ilgili olarak kullanılan ağacın ses verme özelliği, tınısı, frekansı ile ilgili dikkat edilmesi gereken unsurlar bulunmaktadır.

"Çalgı yapımı ile ilgili olarak yapılmış araştırmalar incelendiğinde çalgı yapımında kullanılan ağaçların belirli özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki ağacın ses verme özelliğine sahip olmasıdır. Bir diğeri ise seçilen ağaçların sertlikleri, ağırlıkları ve rengine göre çalgıların hangi bölgelerinde kullanılması gerektiğidir. Bu doğrultuda çalgıların ses tablasında kullanılan ağaçların hafif, çalgının gövdesi ve aksesuarlarında kullanılan ağaçların ise sert veya orta sertlikte olduğu, estetik bir görünüm elde etmek amacıyla ses tablalarında kullanılan ağacın hareli ve yaş halkalarının düzgün olmasına dikkat edildiği ve dilimli teknelerde birbirine zıt renkli ağaçların tercih edildiği görülmektedir." (Işık, 2012: s.26).

Saz yapımında kullanılan ağaçların ülkemiz genelinde mevcut olması saz yapım sanatçıları açısından kolaylık sağlamaktadır. Klâsik kemençe sazında kullanılan ağaçlar kemençenin bölümlerine göre değişiklik göstermektedir. *"Kemençe yapımında, kullanılacak ağaç malzemenin nem derecesinin doğru bilinmesi ve uygun bir yolla kurutulması, çalgının ses kalitesini ve dayanıklılığını arttırmak açısından, dikkatle yapılması gereken işlemdir"* (Buyruklar, 1994: s.25).

Ahmet Tunç Buyruklar *Klâsik Kemençenin Tarihi Gelişimi ve Dört Telli Kemençenin Yapımı* isimli yüksek lisans tezinde kemençe yapımında kullanılan 20 adet ağaç hakkında bilgi vermiştir. "*Bu ağaçlar sırası ile; ceviz, akçaağaç, armut, akasya, maun, pelesenk, tik, ardıç, sedir, gül, ladin, abanoz, akgürgen, karaağaç, abahi (paşa ağacı), erik, porsuk, selvi, dişbudak, kiraz'dır*." şeklinde açıklamıştır (Buyruklar, 1994: s.53).

Klâsik kemençenin teknesi karaağaç, ardıç, ceviz, dut, erik, gül ve plesenk ağaçlarından oyularak yapılmaktadır. (Tetik, 2012: s.26) Bu ağaçlar arasında ceviz ağacı ve ardıç ağacı kemençenin tekne yapısında çok iyi netice vermektedir. Ardıç ağacının kemençe üzerinde başka kullanım alanı yoktur ve çok yumuşak olduğundan kolay oyulur ve ölçülendirilir (Buyruklar, 1994: s.64).

Kemençenin göğüs tahtası; selvi ağacından yapılır. Gövdeyi kapatan bir kapak görevini görür. (Eruzun Özel, 2006: 5). Kullanılacak selvi ağacının yağsız olması veya yağının alınması gerekmektedir. (Buyruklar, 1994: s.77) Kemençenin can direği ise ladin ağacından yapılmaktadır (Eruzun Özel, 2006: s.5).

Ayhan Gunca kemençenin burgu yapımında kullanılan ağaçlar ile ilgili olarak, "Kemençe, Ney ve Tanbûr için Orkestral Yazım Tekniği" isimli Sanatta Yeterlilik tezinde *"sazın burguları abanoz, pelesenk ve patuk gibi çeşitli sert ağaçlardan yapılabilir. eskiden fildişi de kullanılmıştır."* (Gunca, 2007: s.10). şeklinde bilgi vermiş ancak Aslıhan Eruzun Özel, *Üç Telli Klâsik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem* adlı Sanatta Yeterlilik Tezi çalışmasında "*Genellikle zerdali, badem, şimşir veya akgürgen ağaçlarından yapılırlar."* bilgisini vermiştir (Eruzun Özel, 2006: s.6).

1.4. KEMENÇE İCRA TEKNİKLERİ

Kemençe icrası eğitiminde, öncelikle kazandırılması gereken doğru oturuş ve tutuş pozisyonu olması gerekmektedir. Kemençe icracılarının tutuş pozisyonları incelendiğinde, bazılarının sol diz üzerinde, bazılarının ise iki dizi arasında tuttukları görülmektedir (Köroğlu, 2017: s.16). Kemençe icracıları arasında farklı tutuş

pozisyonları görülmesine rağmen, genel olarak tutuş tarzı tarifi dizlerin ayrık olması ve enstrümanın sol dize alınması şeklindedir. Fakat kadın icracıların bazılarının fizyolojik yapılarının farklı olması sebebiyle kemençeyi göğüs tahtasına dayayarak, iki diz arasında icra ettikleri görülmüştür (Eruzun Özel, 2006: s.16).

Kemençe icrasında sağ el ve sol el olmak üzere iki farklı tutuş pozisyonu olduğu bilinmektedir. İcracının günlük yaşamda sağ elini veya sol elini kullanmasına göre bu tutuş pozisyonu değişmektedir. Buna göre;

Kemençe icrasında sol el tekniği ile ilgili olarak; Gamze Nevâ Köroğlu'nun "Klâsik Kemençe'de Saz Semâîlerinin III. Hanelerinin İcrasına Yönelik Alıştırmalar ve Eğitimde Uygulanabilirliği" adlı tez çalışmasında *"Sol el parmakları tellere dikey konumdadır ve parmakların tele dokunması ile ses elde edilir. İcra sırasında parmaklar yan yana olmalıdır. Gerekli olan perde için kullanılan parmak tele dokundurulurken diğer parmaklar da onun yanında olmalıdır" bilgisini vermektedir.* (Köroğlu, 2017; s.17). Aslıhan Eruzun Özel, *Üç Telli Klâsik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem* adlı Sanatta Yeterlilik Tezi çalışmasında; *"Sol elin kasılmadan, bükülmeden ve sol dirsek vücuttan ayrılmadan doğru tutuşun sağlanabilmesi için, doğal durumda kol aşağıda iken elin duruşu dikkate alınmalıdır. El doğal halinde iken nasıl duruyorsa, dirsek kırılarak kemençe üzerine getirildiğinde de aynı düzlemi ve duruşu korumalıdır."* şeklinde açıklamıştır (Eruzun Özel, 2006: s.16).



Şekil 28. Kemençe icrasında sağ ve sol el tekniği

Kemençe icrasında sağ el tekniği ile ilgili olarak; Sevda Özdemir, *Klâsik Kemençe'de Geleneksel İcrâ Teknikleri Üzerine Bir Araştırma,* adlı yüksek lisans tez çalışmasında *"Klâsik Kemençenin geleneksel icrâsı, yayı kısa ve kesik kullanmaktan olabildiğince uzaktır. Klâsik Kemençe icrâsında, yay, eşiğin 4-5 santimetre yukarısından ve eşiğe paralel olarak çekilir. Yay hareketi bileğin sağ ve sol yöne hareketi ile sağlanır, kol ve dirsekten yapılmaz. Sağ el tekniğine dair en belirgin çalış özellikleri, sık yay çekişler ve süsleme teknikleri ile oluşan vurgulu yay kullanımıdır" bilgisini vermiştir.* (Özdemir, 2007: s.8).



Şekil 29. Kemençe icrasında sağ ve sol el tekniği

1.5. TANBÛRİ CEMİL BEY'İN HAYATI VE SANATI

Son yüzyılın en büyük bestekar ve icracılar arasında büyük bir önem taşıyan sanatkârlardan biriside hiç şüphesiz Tanbûrî Cemil Bey'dir. Yaşamı boyunca Türk müziğine önemli katkılarda bulunmuş ve gerek icra gerekse besteleri müziğimizin gelişimi için önemli bir yer teşkil etmektedir.

Tanbûri Cemil Bey'in doğum tarihi ile ilgili çeşitli kaynaklarda farklı bilgiler bulunmaktadır. Yılmaz Öztuna'nın Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisinde Cemil Bey ile ilgili olarak; İstanbul'un Molla Gürâni semtinde dünyaya gelmiştir. Birçok kaynakta doğumu hakkında 1873 olduğu söylensede, İbnülemin'in göstermiş olduğu 45 yıl, 2 ay, 26 gün yaşadığı söylenmektedir. (Öztuna, 1969: s.126). M. Fatih Salgar 50 Türk Müziği Bestekârı isimli kitabında Cemil Bey ile ilgili olarak; sazende olarak son yüzyıla damgasını vurduğunu ve kendi ekolünü oluşturduğunu söylemektedir. Yaşamış olduğu zaman diliminde ve ölümünden sonra da birçok kişiyi etkileyen Cemil Bey 9.5.1873 senesinde doğduğunu belirtmektedir (Salgar, 2005: s.412). Hüseyin Kıyak'ın hazırlamış olduğu Yüz yıllık metinler ile Tanbûri Cemil Bey adlı

kitapta Cemil Bey ile ilgili olarak; Tanbûri Cemil Bey Türk çalgılarında ilk büyük virtüözü ve aynı zamanda Türk musikisi tarihinde yeni bir devir açan büyük bir sanatkardır ve 1874 tarihinde İstanbulda doğduğunu belirtmiştir (Kıyak, 2017: s.93). M. Hakan Cevheri'in Tanbûri Cemil Bey ve Rehber-i Mûsıkî isimli yüksek lisans tezinde Cemil Bey'in hayatı ile ilgili olarak; Cemil Bey'in 9.5.1871 senesinde dünyaya geldiğini, babasının Mehmet Tevfik Bey annesinin ise Zihniyâr Hanım olduğunu söylemiştir (Cevher, 1992: s.2).

Cemil Bey, 3 yaşında babasının vefat etmesi üzerine annesinin evinde amcası Refik Bey gözetiminde ilkokulu bitirmiş ve ortaokula başlamıştır. Cemil Bey, on yaşından itibaren saz çalmaya başladığını ve önce keman ve kanunu daha sonra tanbur çalmaya başlamıştır (Öztuna, 1969: s. 126-128) Kültürlü bir insan olan amcası Refik Bey'in yanında Fransız eğitimcilerden fransızca öğrenmiştir (Salgar, 2017: s.412-413). M. Hakan Cevheri Tanbûri Cemil Bey ve Rehber-i Mûsıkî isimli yüksek lisans tezinde, henüz on yaşına gelmeden sahip olduğu musiki yeteneğini gösterdiğini söylemiştir. Aynı zamanda biraz daha büyüdükten sonra ailesinin engellerine rağmen lalası Lenber Ağa'nın kendisinden sakladığı tanbur ile gizli gizli çalıştığını ve bir müddet sonra kendini hayretler içinde bıraktığını söylemiştir (Cevher, 1992: s.2).

Türk müziği makamlarını ağabeyi Ahmed Beyden, Aleksandan da hamparsum notası ve batı notası öğrendi. Cemil Bey'in sanatı ile ilgili olarak, daha çocuk yaşlarda tanbur virtüözlüğünde başarılı olduğu ve Klâsik Türk müziğinde geleneksel kaideler içerisinde hem saz eserlerinde hem de taksimlerinde büyük bir ustalık ve üslup sahibi olduğunu söylemektedir (Öztuna, 1969: s.126). Cemil Bey genç yaşında İstanbulda meşhur oldu ve bütün musiki meclislerinde kendisinden bahsedilmeye başlandı. Genç yaşındaki yeteneği sayesinde hemen hemen aynı uslûp ve ifadeyi muhafaza eden Türk mûsîkisine başka bir renk başka bir çeşni getirmiştir (Kıyak, 2017: s.93-96).

Cemil Bey 1901 senesinde annesinin ısrarları üzerine Saide Hanım ile evlenmiş Cağaloğlu şeref sokakta bir eve taşınmış ve 1902 senesinde Mesud Cemil Dünyaya gelmiştir. Henüz 18 yaşındayken ismi efsaneleşmeye başlamış ve dışişleri bakanlığında görev almıştır. 1908 yılında bu görevden kendi isteği ile istifa etmiş ve Sultan Reşad'ın kendisini Mızıka-yı Hümâyun'a istemiş fakat Cemil Bey bunu da

reddetmiştir. Geçimini yapmış olduğu plaklar ve vermiş olduğu derslerden kazanmaktaydı. Durum bu haldeyken I. Dünya savaşı başlamış ve askerlik için gittiği muayene sırasında verem olduğunu öğrenmiştir. Dostları tarafında senatoryuma yatması gerektiği söylense de kendisi kabul etmemiştir. Günden güne rahatsızlığı artan Cemil Bey 1916 senesinin ağustos ayında vefat etmiştir (Salgar, 2017: s.412-413).

Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisinde Cemil Bey ile ilgili olarak Nuri Özcan; *Eline aldığı herhangi bir sazı kısa bir müddet sonra çalabilmesiyle tanınan ve Türk mûsiki tarihinin en büyük tanbur virtüozlarından olan Cemil Bey besteciliği, icracılığı ve teknik katkılarıyla Türk mûsikisine büyük eserler sunan bir sanatçıdır. Uygulanan teknikle elde edilen değişik icra biçimleri onu çok ilgilendirmiş ve saza âdeta bir kişilik kazandırmıştır. Resmî görevinden ayrıldıktan sonra kendini tamamen mûsikiye vermiş, kimseden düzenli bir şekilde ders almamasına rağmen tanbur, lavta, kemençe, ud ve viyolonseli aynı derecede maharetle çalmıştır. Zamanın tanbur tavrını temelinden değiştirerek daha hareketli, canlı bir üslûp ortaya koymuş ve bu hususta Türk mûsikisinde yeni bir çığır açmıştır. Bu arada tanburu bazan viyolonsel gibi kemençe yayı ile çaldığı gibi lavtayı da tanbur tekniğiyle çalarak bu saza daha ince bir üslûp getirmiştir. Eskiden sadece kaba sazda kullanılan kemençeyi ince sazda da kullanılabilecek bir icra düzeyine kavuşturan Kemençeci Vasil'in (Vasilaki) taksim ve peşrev tavrından çok faydalanmış, onunla birlikte bu sazın iki klâsik virtüozundan biri olmuştur. Notalarını genellikle Hamparsum ile yazar ve Türk mûsikisi nağmelerinin tesbit ve muhafazası hususunda Hamparsum notasının Batı notasına nisbetle daha değerli olduğunu söylerdi.* (Özcan, 1993: s.326).

1908 yılında Odeon plak şirketinin Türkiye acentası olan Blümenthal Biraderler ile 100 Napolyon altını karşılığında plak doldurmak üzere Tanbûrî Cemîl Bey ile anlaştılar. Fakat Cemil Bey ilk etapta çalamayacağını bildirip geri çekileceğini söylemiştir. Ancak birkaç sene sonra ziraat ziraat mühendisi Şevket Bey, Tanbûrî Cemîl Bey'i plak çalmağa ikna etmiştir. Orfeon plak şirketi ile anlaşma gerçekleştirilip 1914 yılına kadar yavaş yavaş plak çalışmaları gerçekleşmiştir (Özden, 2013: s.214).

Sevda Sever, “Tanbûrî Cemil Bey’in Klâsik Kemençe ile Eser İcrasının Özellikleri” adlı Yüksek lisans tezinde Tanbûri Cemil Beyin günümüze ulaşan eserlerini şu şekilde belirtmiştir;

“1- Taksim, söz ve saz eserleri plakları (Seksen beş adet).

2- Rehber-i Musıkî: Türk Musıkîsi’nin Batı Musıkîsi ile karşılaştırmalı olarak yazıldığı bir nazariyat kitabıdır. Bu biçimde yazılan eserlerin ilkidir. İlk baskısı 1902 (1318)'de İstanbul'da Misak Efendi Matbaası’nda yapıldı. İkinci baskısını 1925 yılında Şamlı İskender yaptı.

3- Yarım kalmış Kemençe metodu.

4- Musıkî eserleri: Muhtelif makamlardan sekiz Peşrev, yedi Saz Semâîsi, iki Longa, iki Zeybek, bir Oyun havası. İlk sözlü eserinin "Etmesin avdet melâl-i intizar / Geçme ömrüm, geçmeden nevbahar" güfteli şarkısı olduğu söylenir.” (Sever, 2008: s.5).

İKİNCİ BÖLÜM

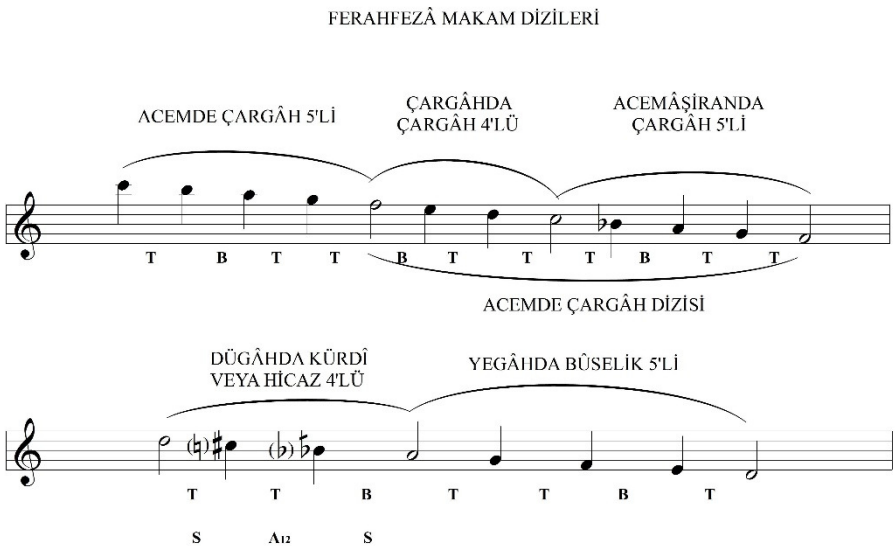
2. ESERLERİN DÖRT FARKLI AHENKTE/AKORTTA TRANSPOZESİ ve PARMAK POZİSYONLARI

Üç Telli Klâsik Kemençedeki parmak pozisyonları, parmağın klavye üzerindeki konumudur. Sol elin baş parmağı hariç diğer parmakların, perdelerin dizilişine göre klavye üzerindeki yeridir. El, parmaklarla bir bütün olarak hareket ettiği için üç telli klâsik kemençe üzerindeki her hareket elin konumunun değişmesine sebep olur. Üç telli klâsik kemençenin çalımında baş parmak üç telli klâsik kemençenin dengede tutulmasını sağlamaktadır. Geriye kalan dört parmağın her biri; işaret parmağı 1, orta parmak 2, yüzük parmağı 3 ve serçe parmak 4 olarak numaralandırılmıştır. (Eruzun Özel. 2016: s.17).

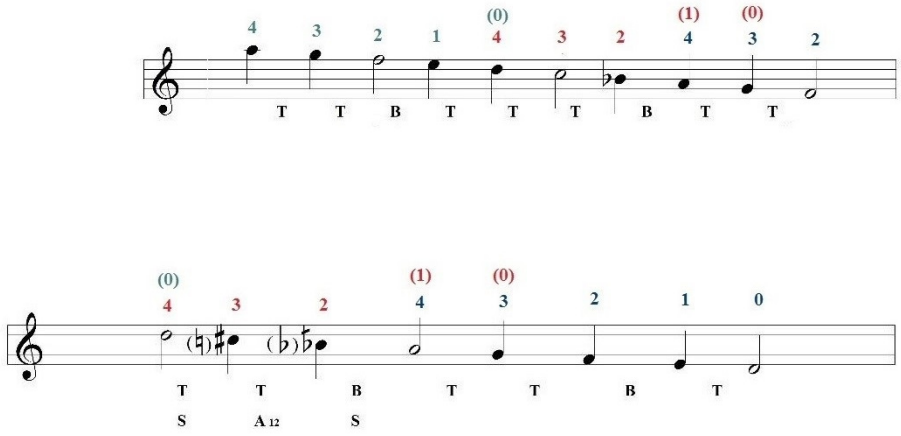
2.1. FERAHFEZA, ISHAFÂN ve MUHAYYER MAKAMINDAKİ PEŞREV VE SAZ SEMÂÎLERİNİN BOLÂHENK AHENKTEKİ/AKORTTAKİ PARMAK POZİSYONU

Bu bölümde, Ferahfeza, Ishafân ve Muhayyer makamında olan eserlerin bolâhenk ahenklerdeki/akortlardaki makam dizisi, dizi üzerindeki parmak numaraları ve üç telli klâsik kemençe üzerinde parmak pozisyonları gösterilmiştir. Parmak pozisyonları nota üzerinde farklı renklerde numaralandırılmıştır. Bu renkler üç telli klâsik kemençedeki üç teli temsil etmekle birlikte sırası ile kırmızı rast, mavi yegâh, yeşil ise nevâ telini göstermektedir. Eserler bolâhenk, ahenklerdeki/akortlardaki farklı renklerde parmak pozisyonlarının notasyon hali gösterilecektir.

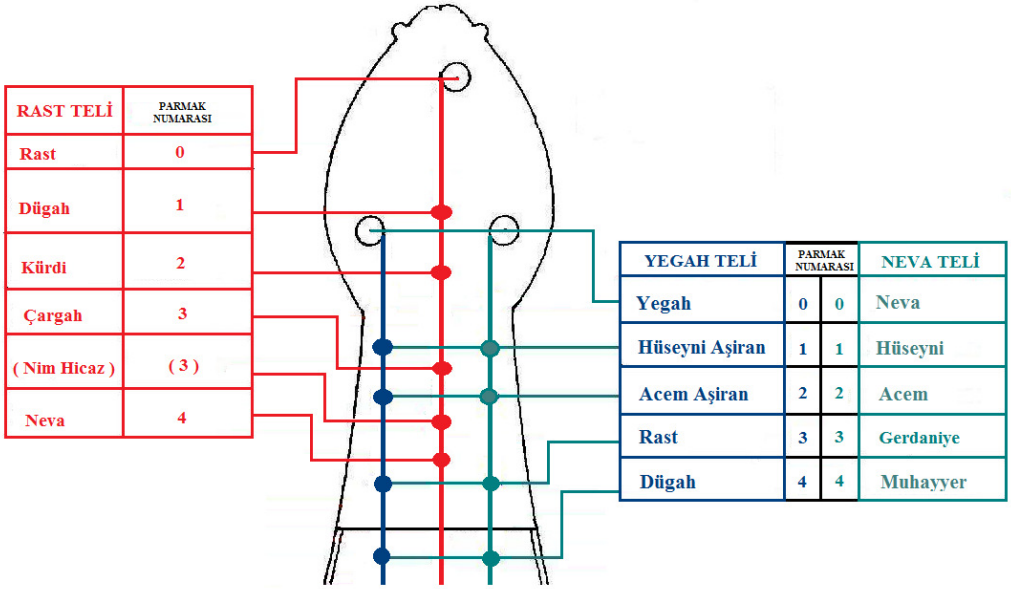
2.1.1. Ferahfeza Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Parmak Pozisyonları
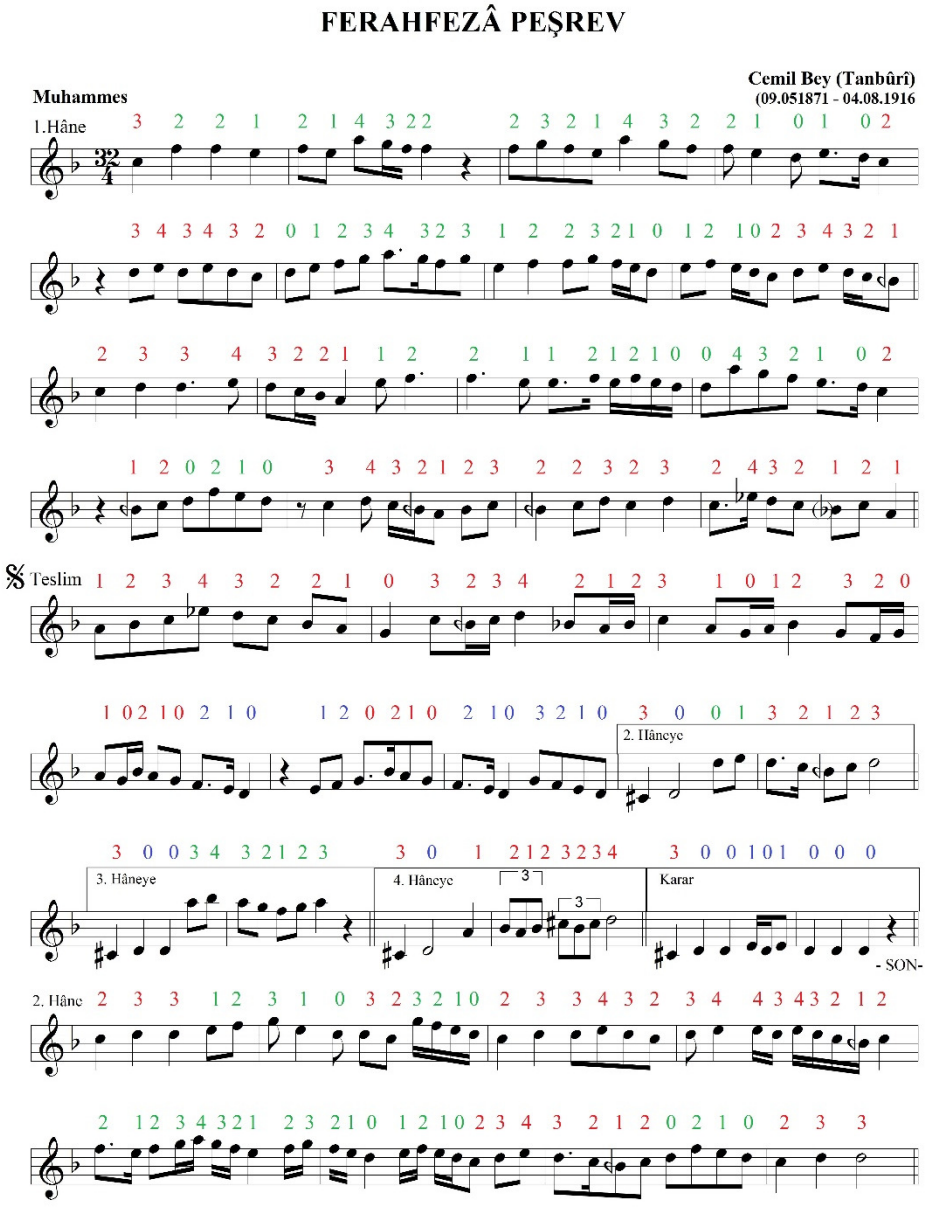


Şekil 30. Ferahfeza Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü
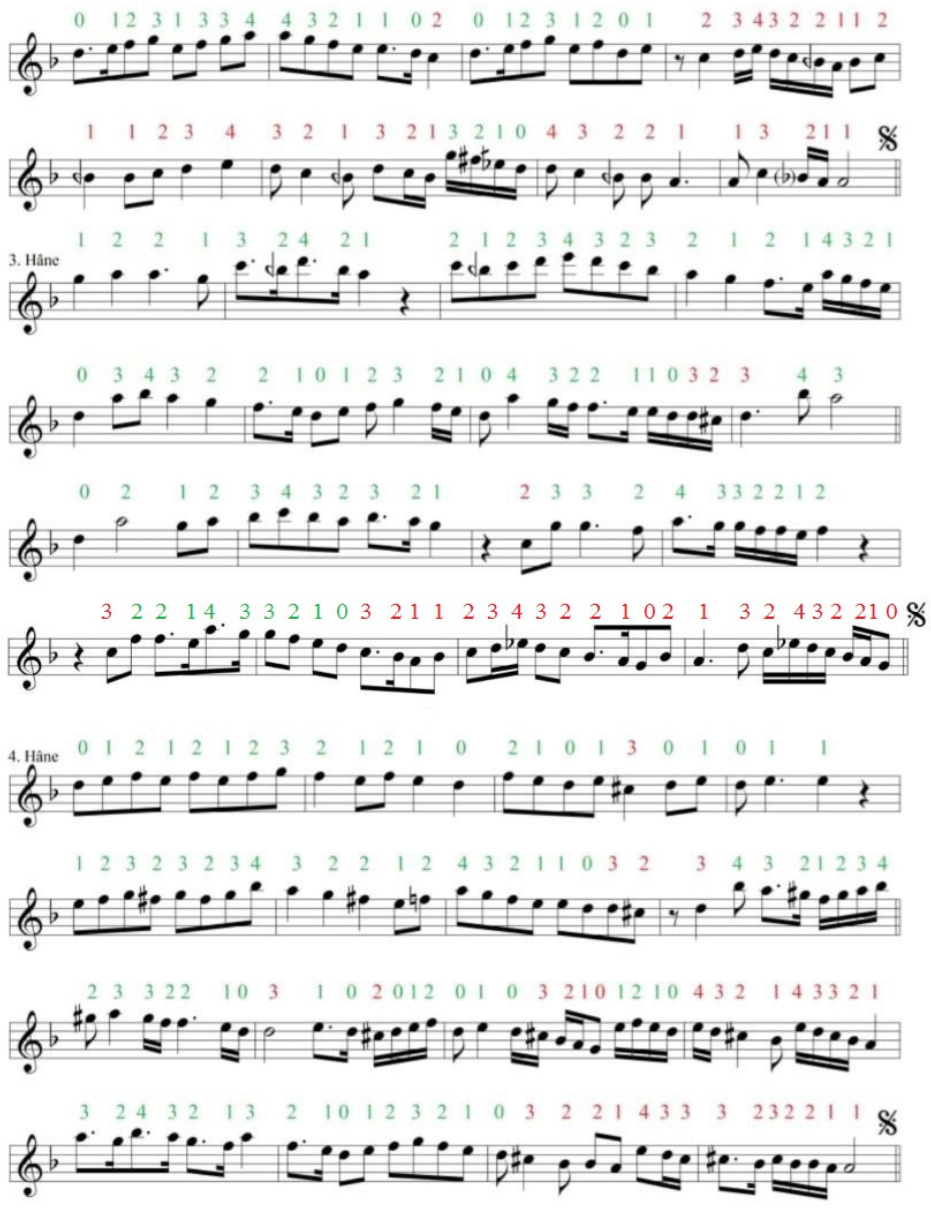


Şekil 31. Ferahfeza Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Akorttaki/Ahenkteki Parmak Numaraları



Şekil 32. Ferahfeza Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları
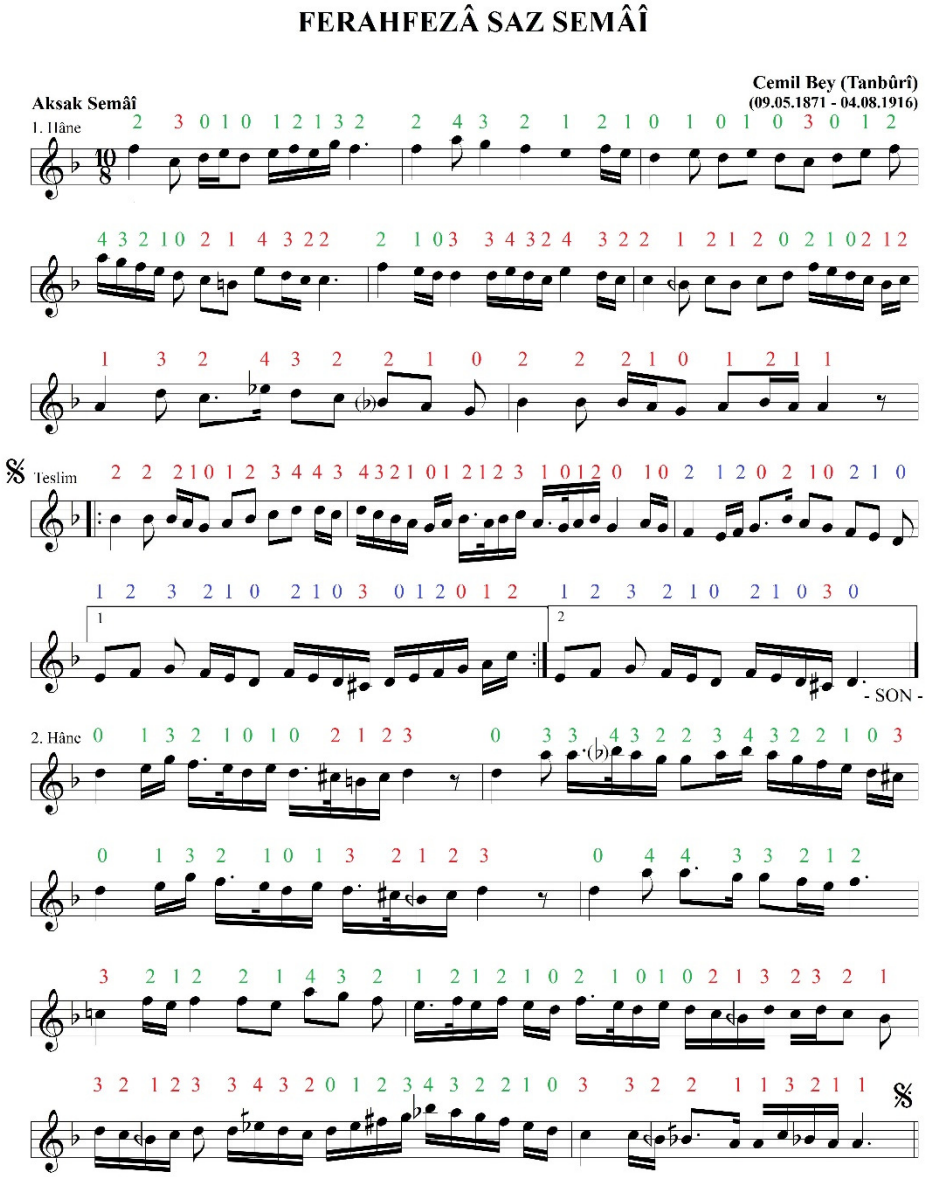


Şekil 33. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa
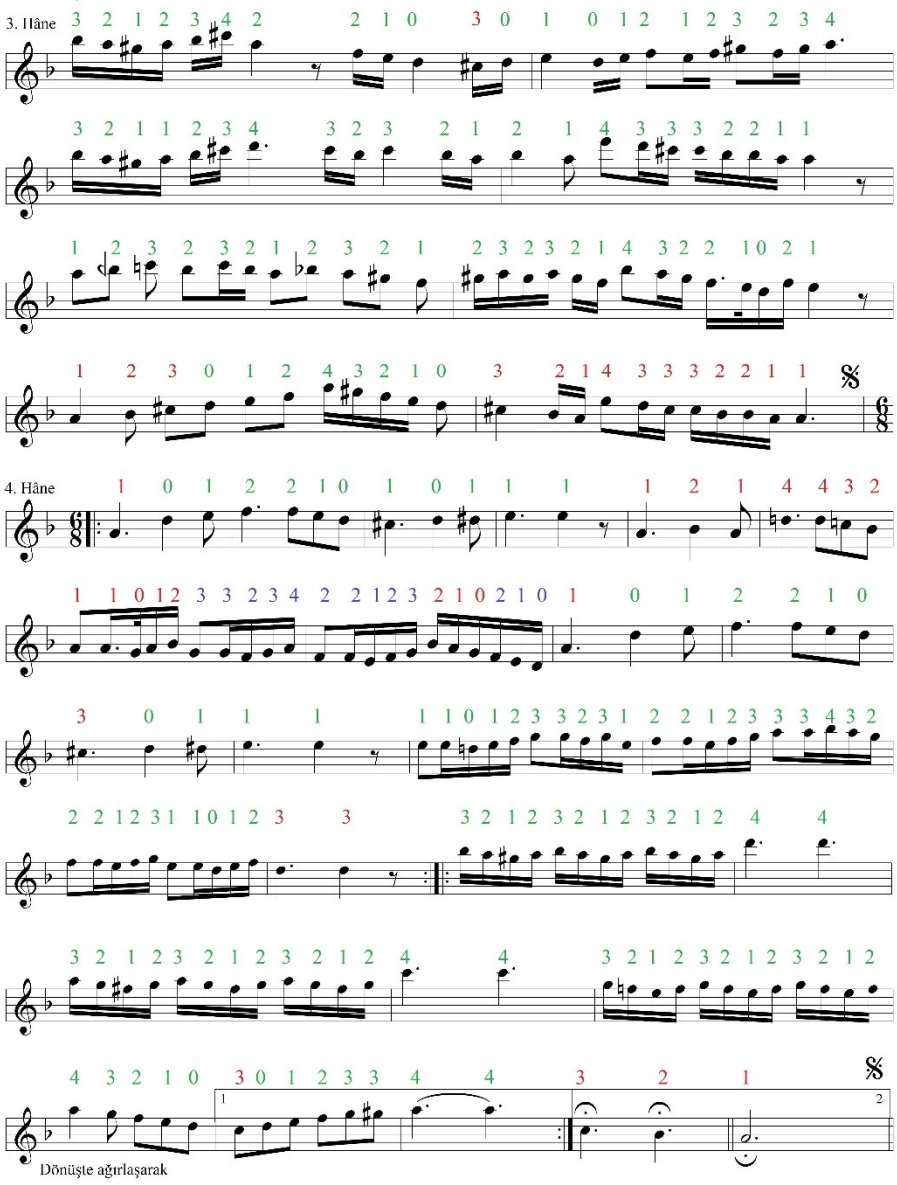


-2-

Şekil 34. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa



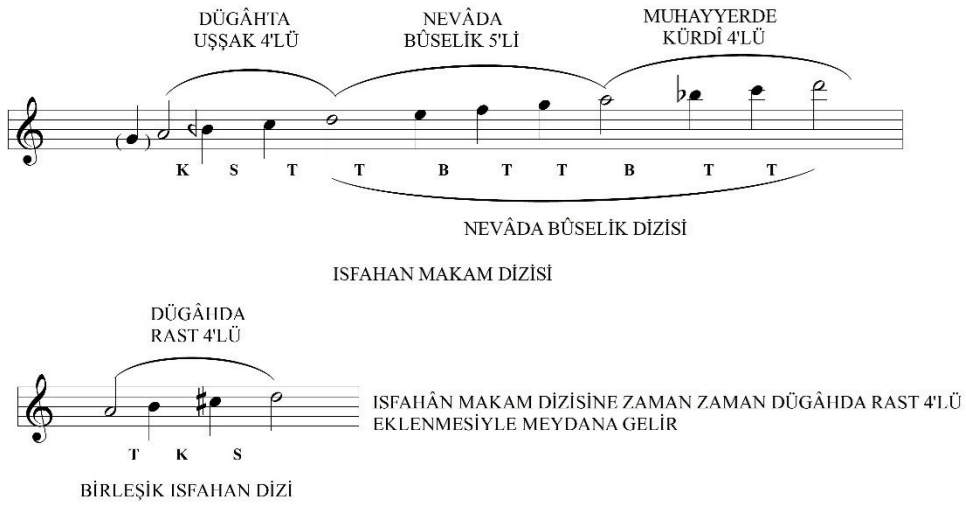
Şekil 35. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa



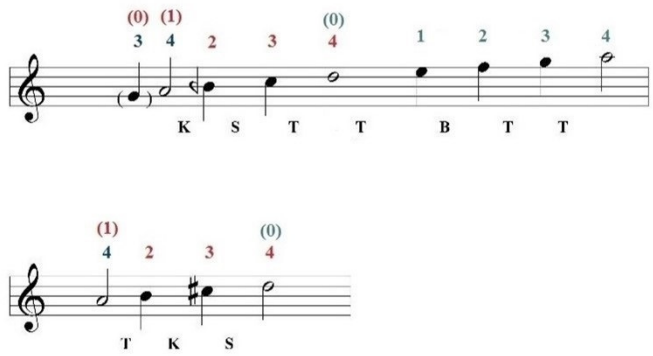
-2-

Şekil 36. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa

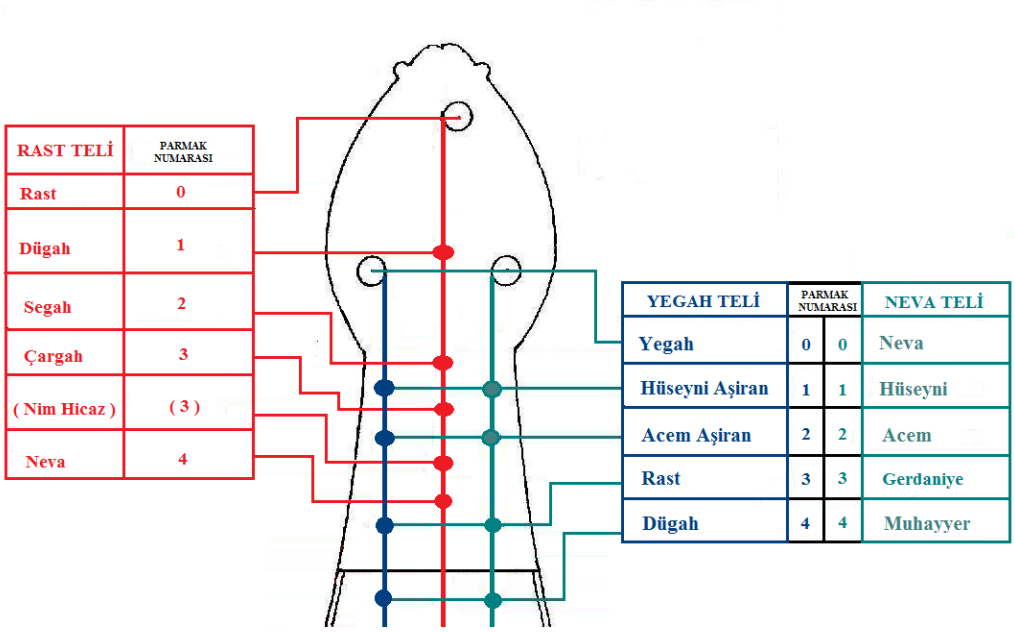
2.1.2. Ishafân Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/ Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları
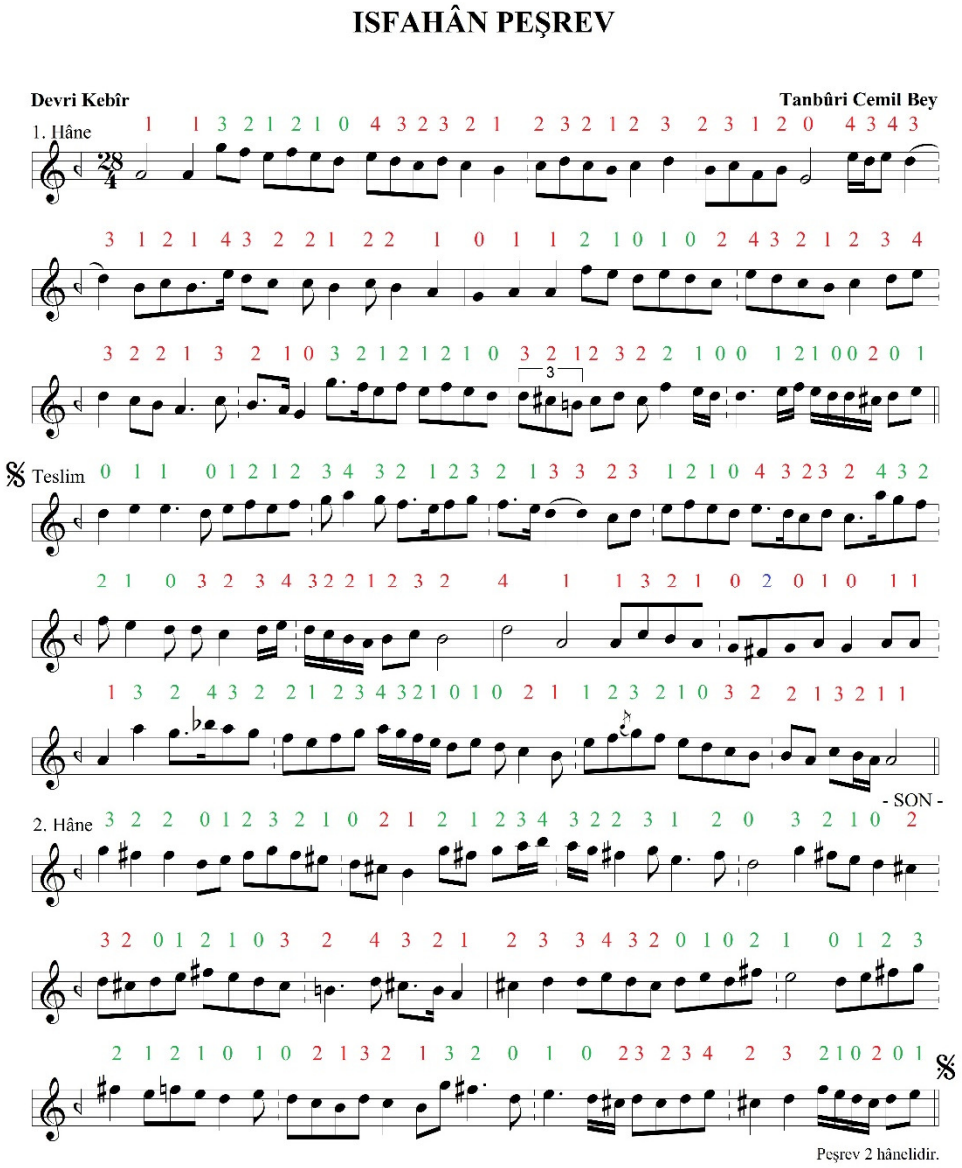


Şekil 37. Isfahân Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü
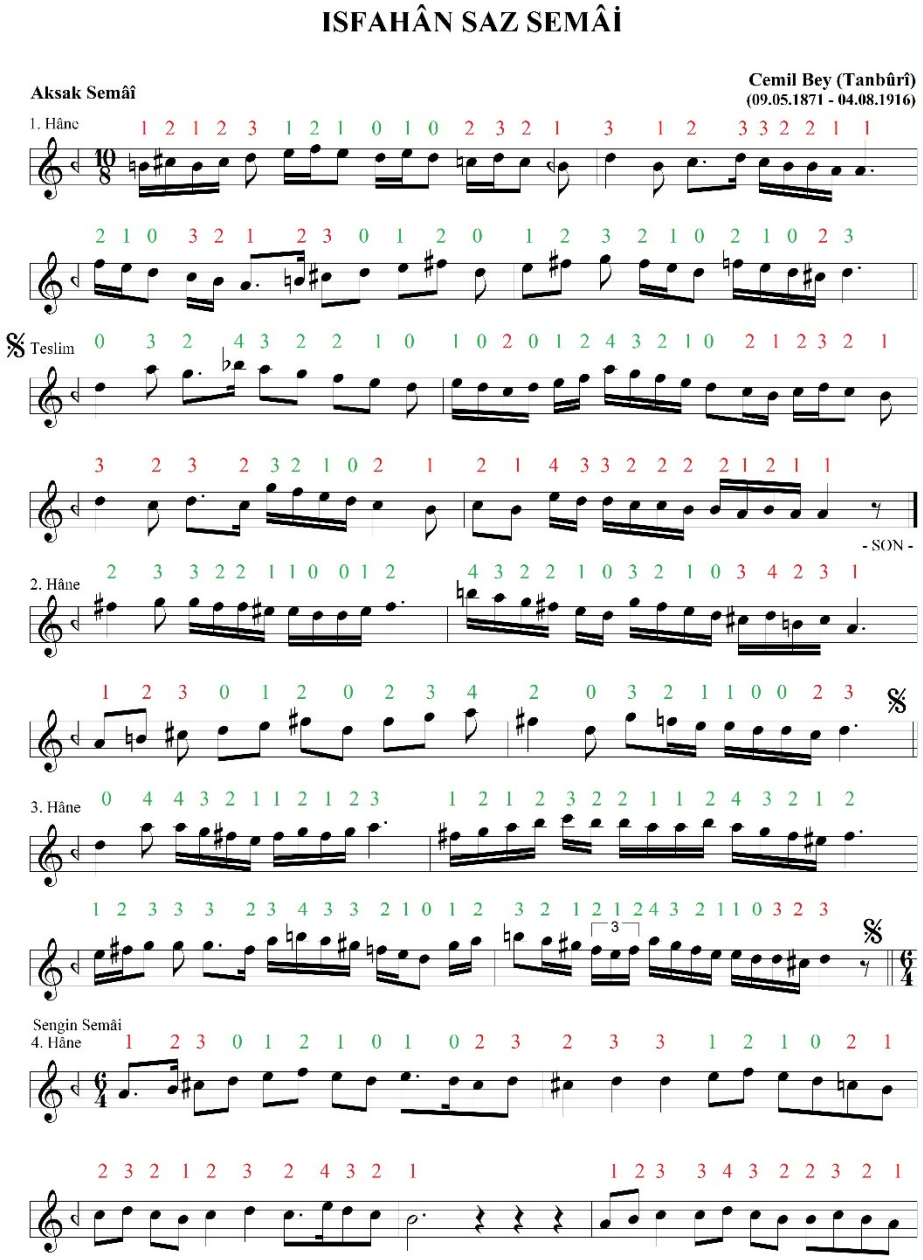


Şekil 38. Isfahân Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları
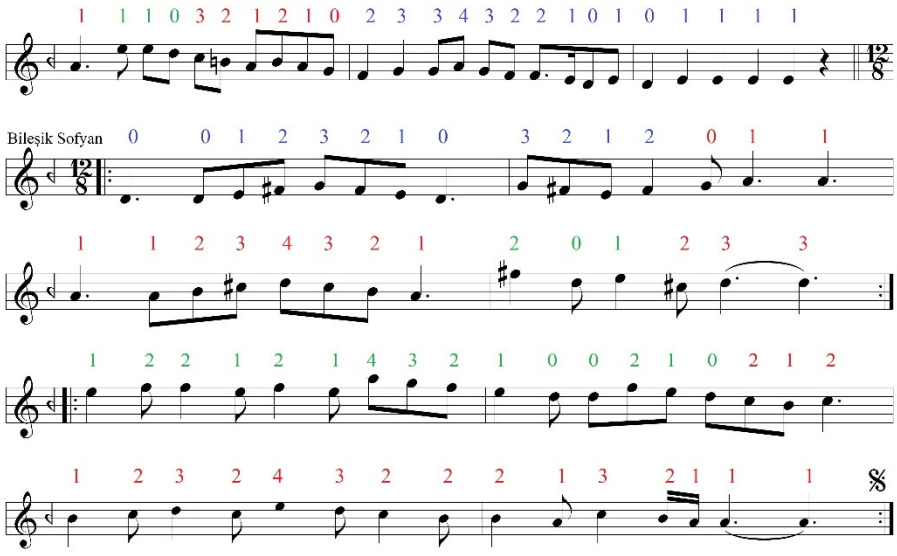


Şekil 39. Isfahân Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları



Şekil 40. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu
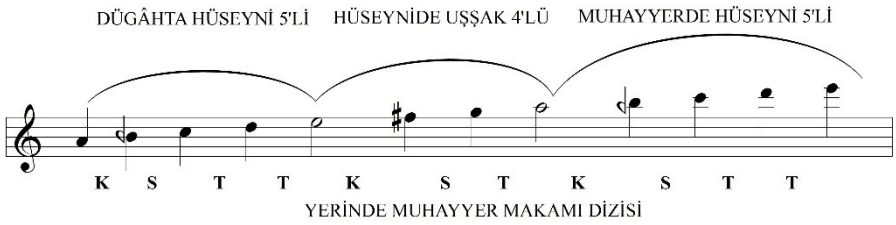


Şekil 41. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa



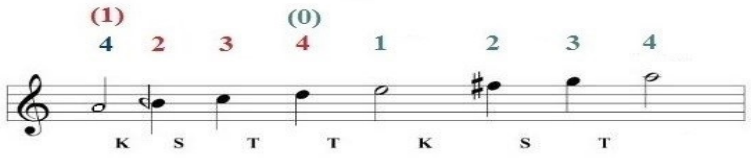
-2-

Şekil 42. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa

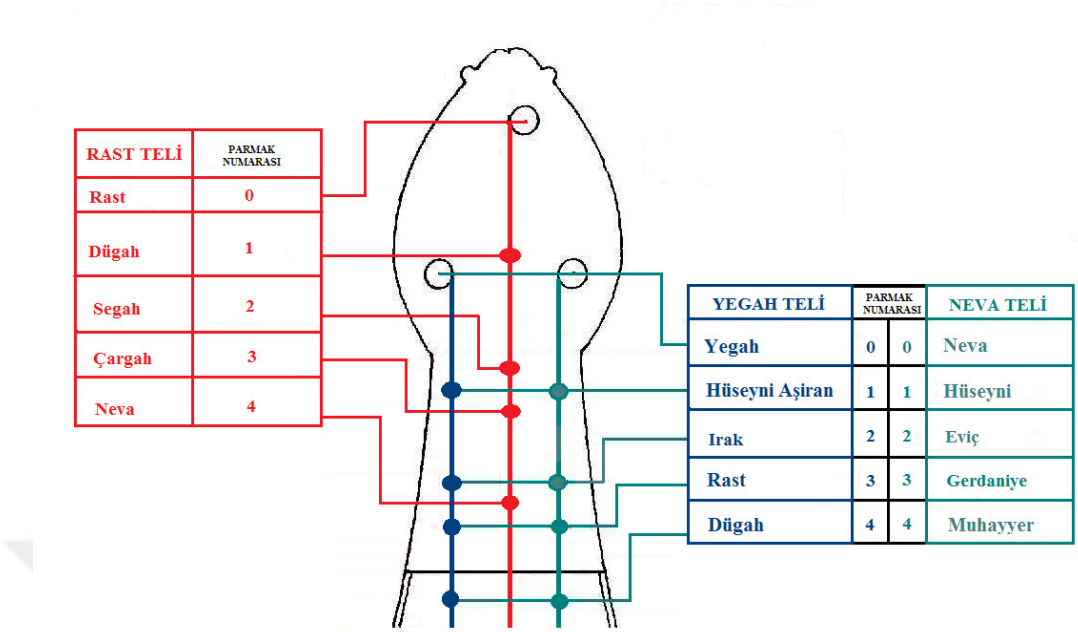
2.1.3. Muhayyer Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları
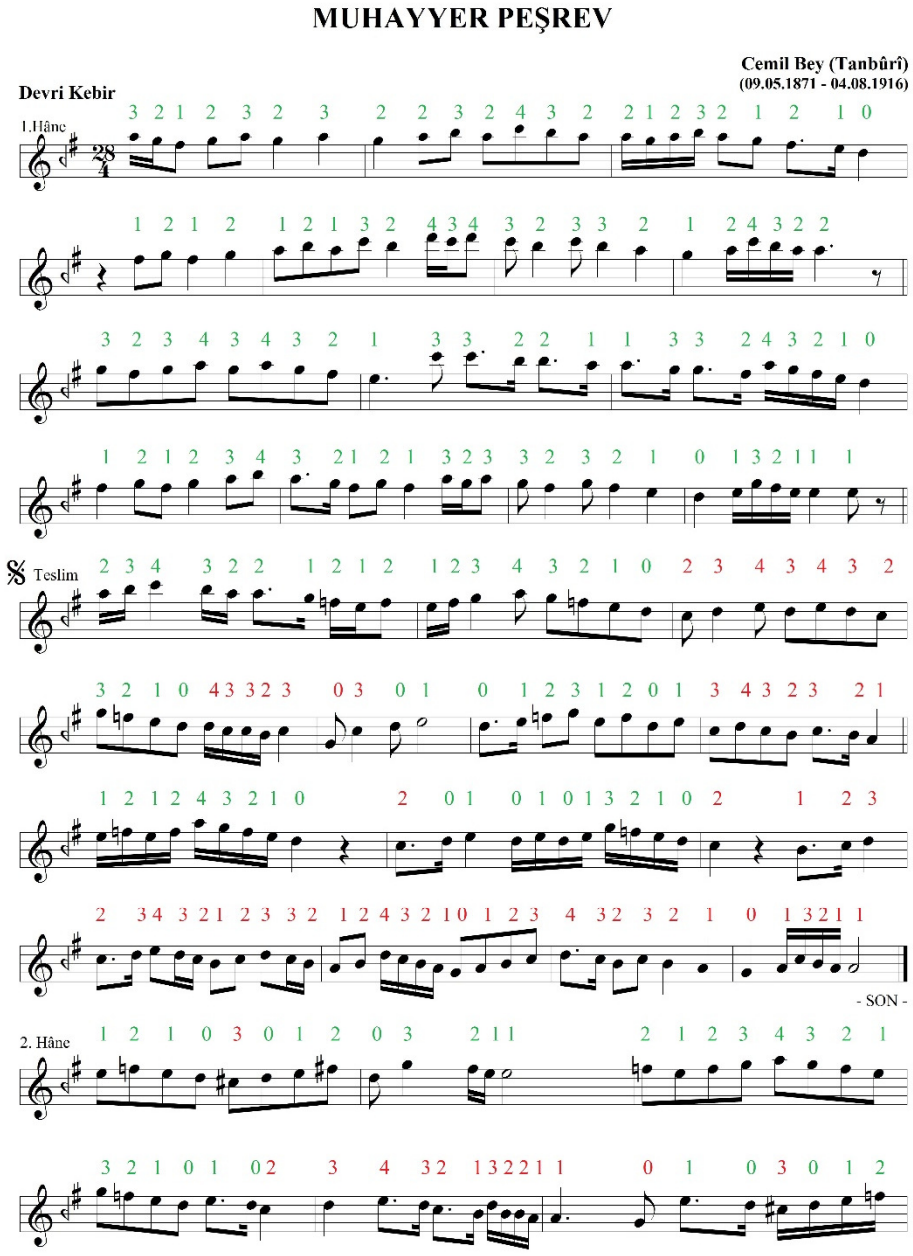


Şekil 43. Muhayyer Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü
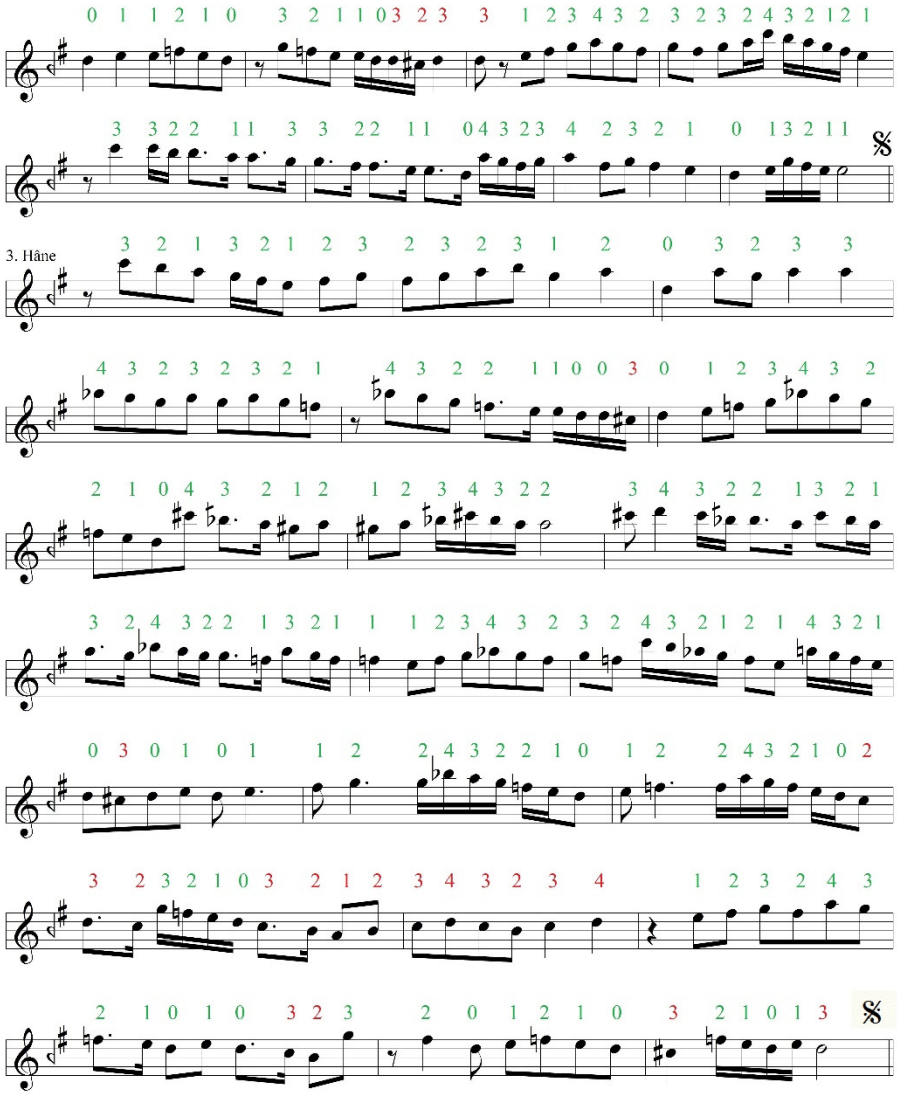


Şekil 44. Muhayyer Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları



Şekil 45. Muhayyer Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları
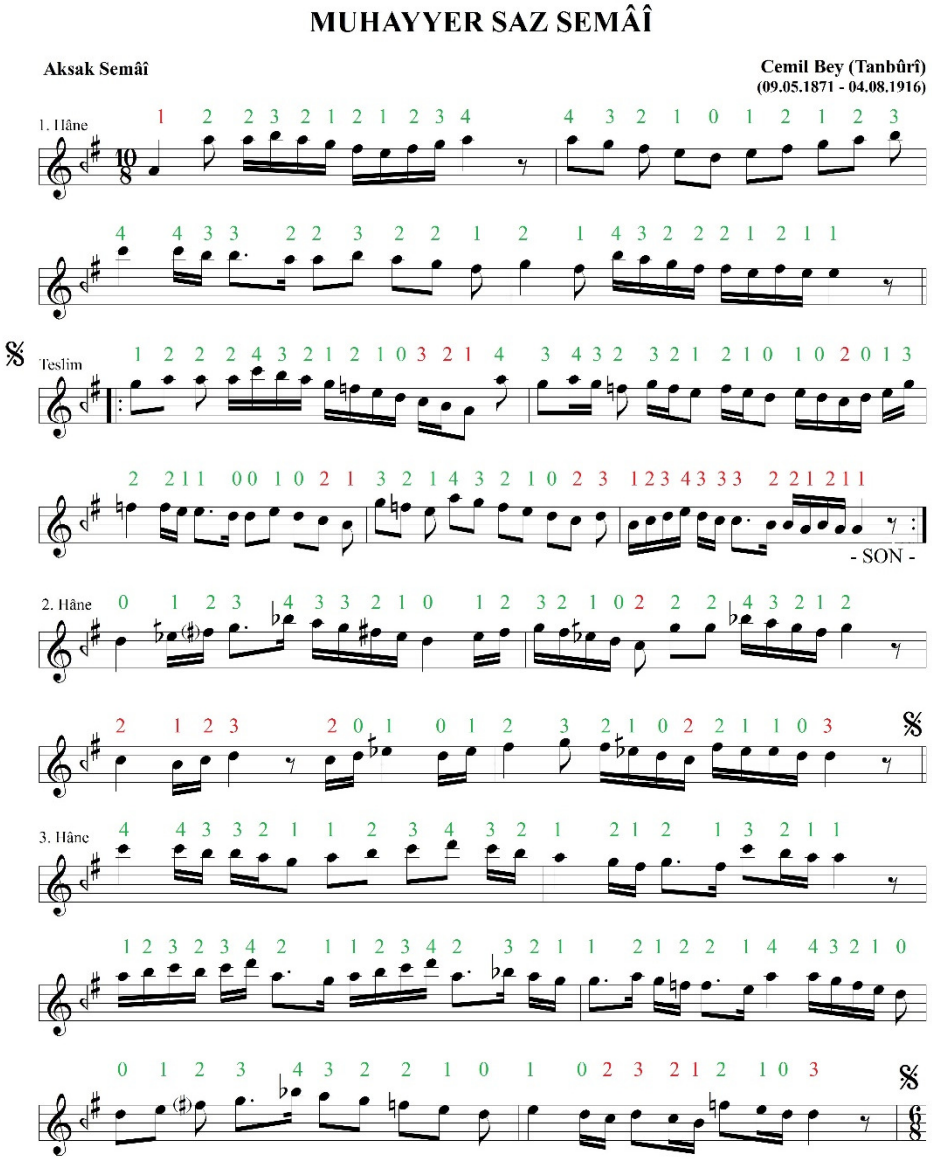


Şekil 46. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa
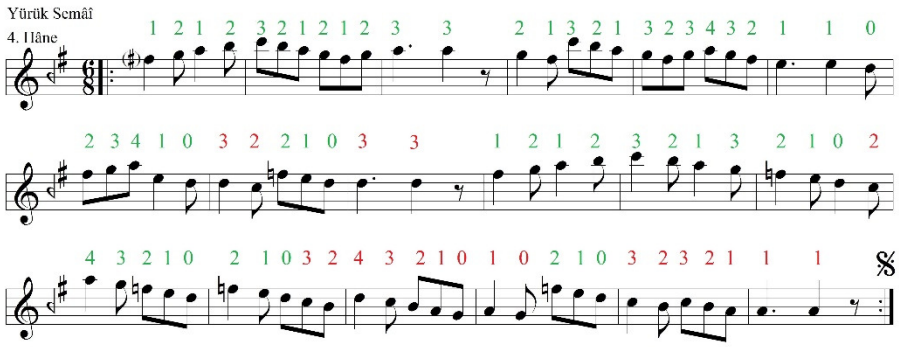


-2-

Şekil 47. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa



Şekil 48. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa



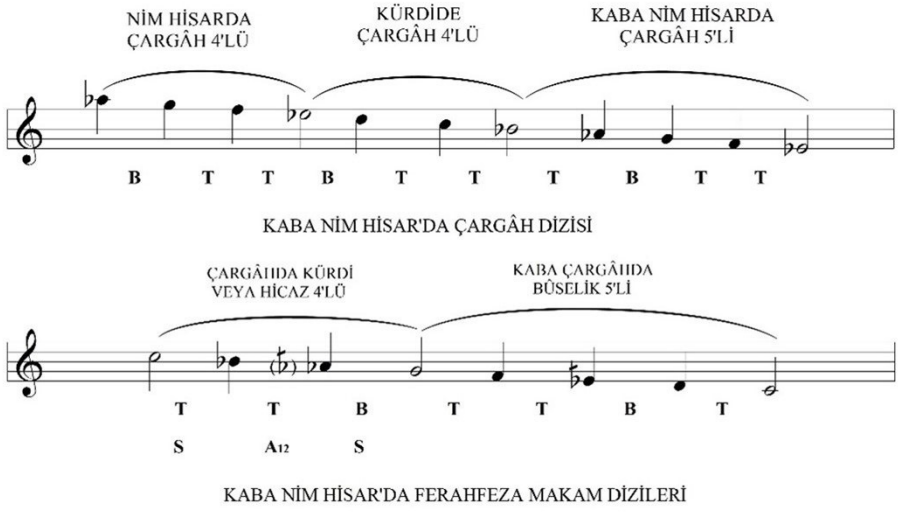
-2-

Şekil 49. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa

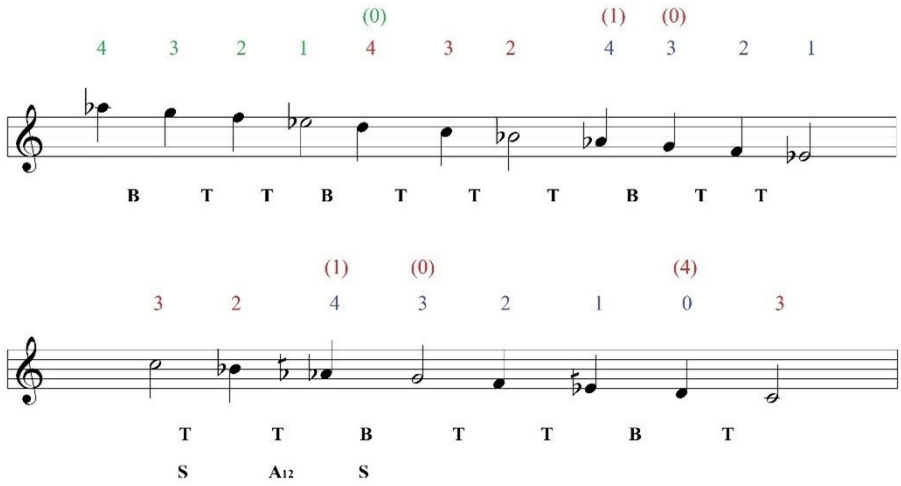
2.2. FERAHFEZA, ISHAFÂN ve MUHAYYER MAKAMINDAKİ PEŞREV VE SAZ SEMÂÎSİNİN SİPÜRDE AHENKTEKİ/AKORTTAKİ PARMAK POZİSYONU

Bu bölümde, Ferahfeza, Ishafân ve Muhayyer makamında olan eserlerin Sipürde ahenklerdeki/akortlardaki makam dizisi, dizi üzerindeki parmak numaraları ve üç telli klâsik kemençe üzerinde parmak pozisyonları gösterilmiştir. Parmak pozisyonları nota üzerinde farklı renklerde numaralandırılmıştır. Bu renkler üç telli klâsik kemençedeki üç teli temsil etmekle birlikte sırası ile kırmızı rast, mavi yegâh, yeşil ise nevâ telini göstermektedir. Eserler sipürde ahenklerdeki/akortlardaki farklı renklerde parmak pozisyonlarının notasyon hali gösterilecektir.

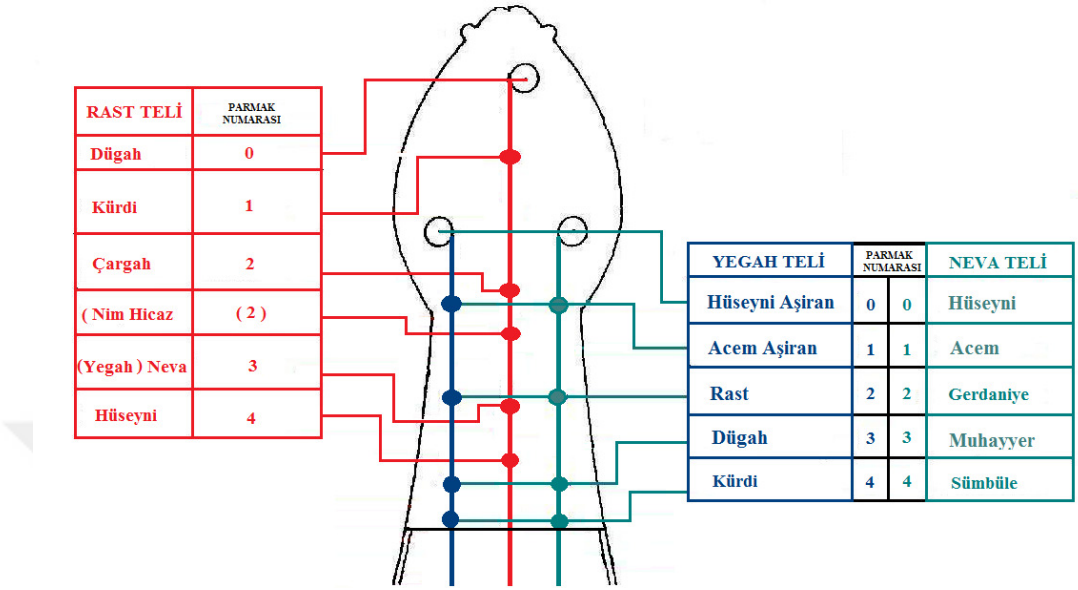
2.2.1. Ferahfeza Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları
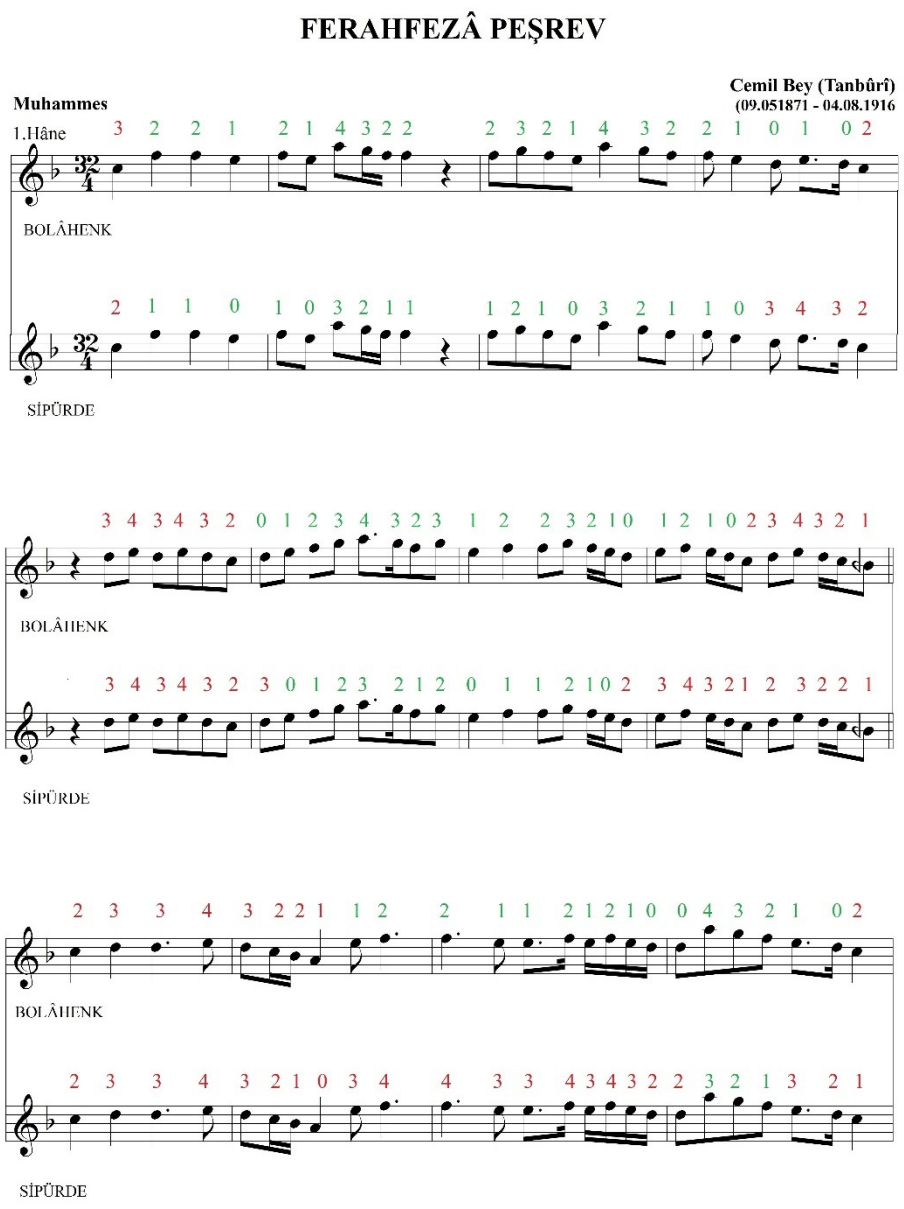


Şekil 50. Ferahfeza Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü
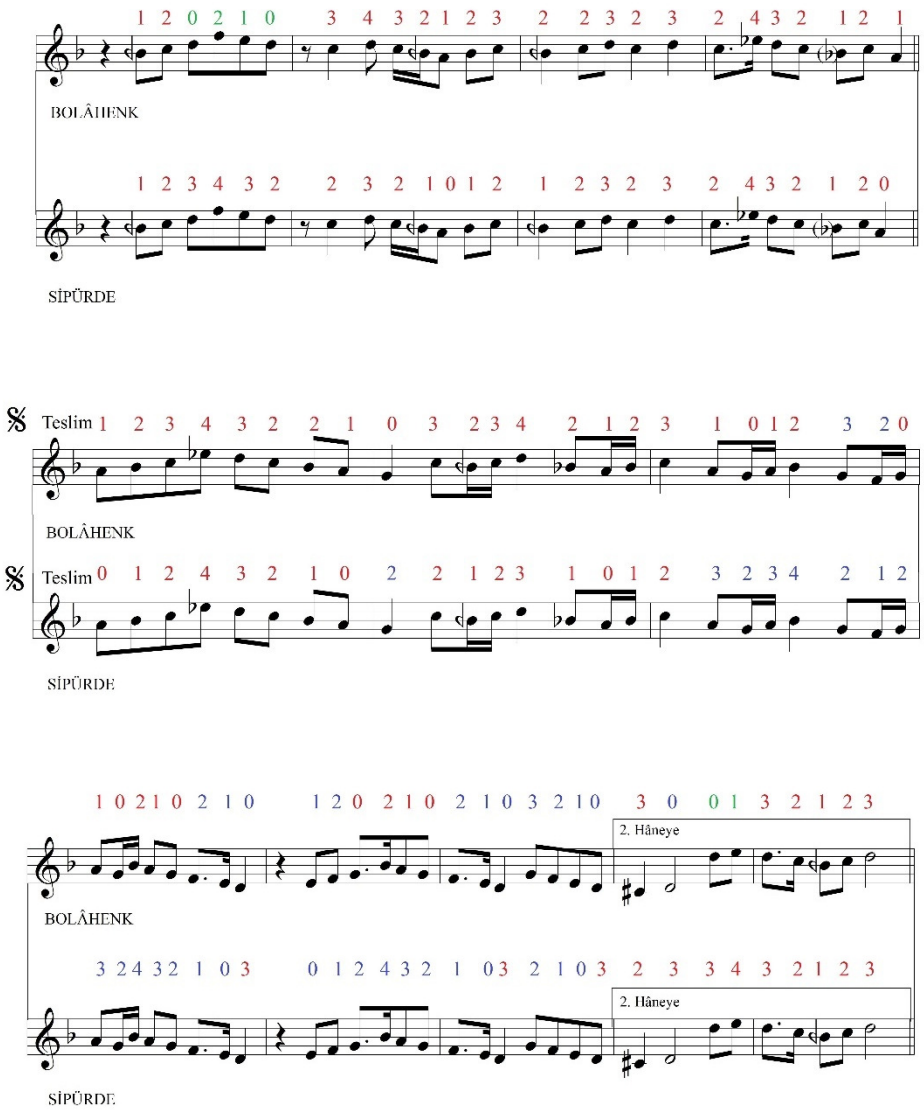


Şekil 51. Ferahfeza Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları



Şekil 52. Ferahfeza Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları
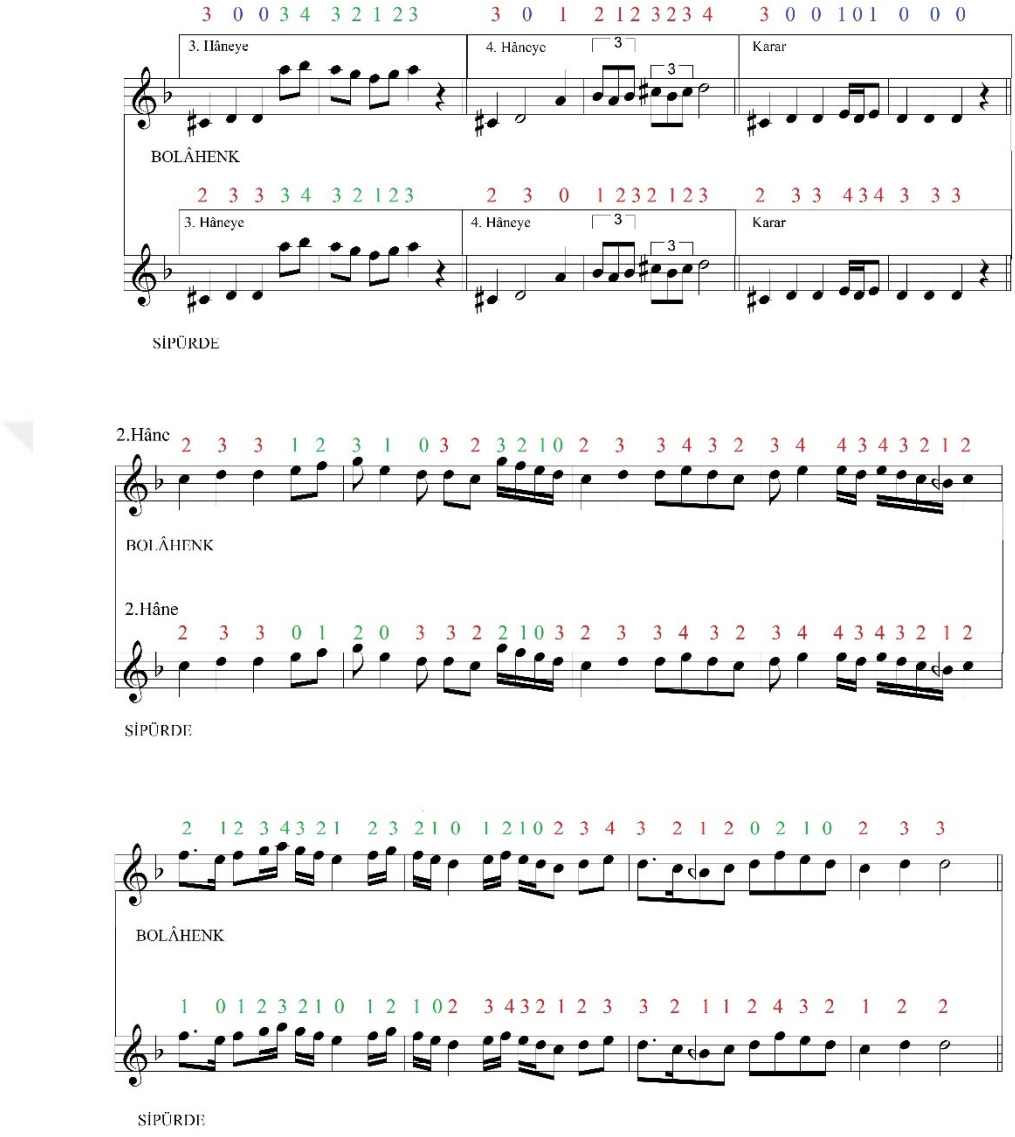


Şekil 53. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa



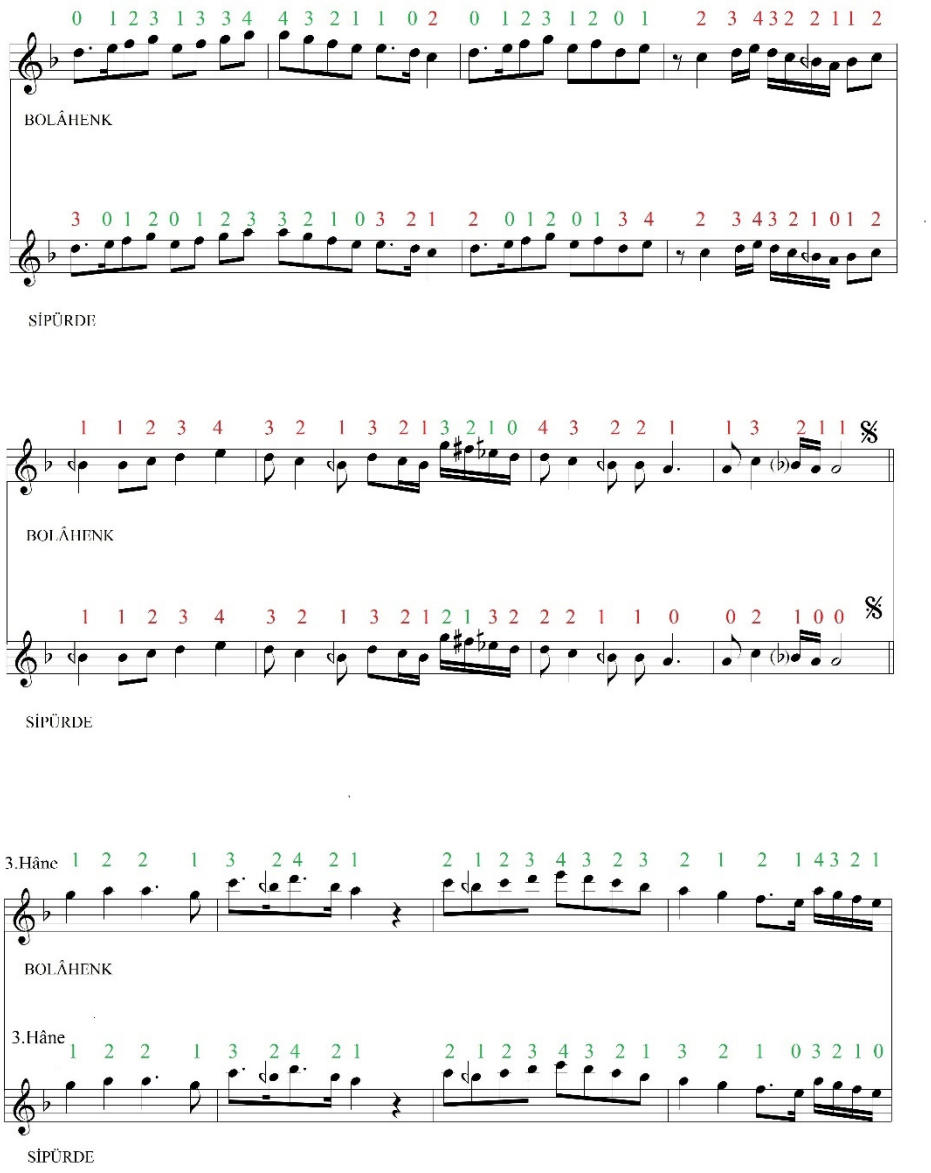
-2-

Şekil 54. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa



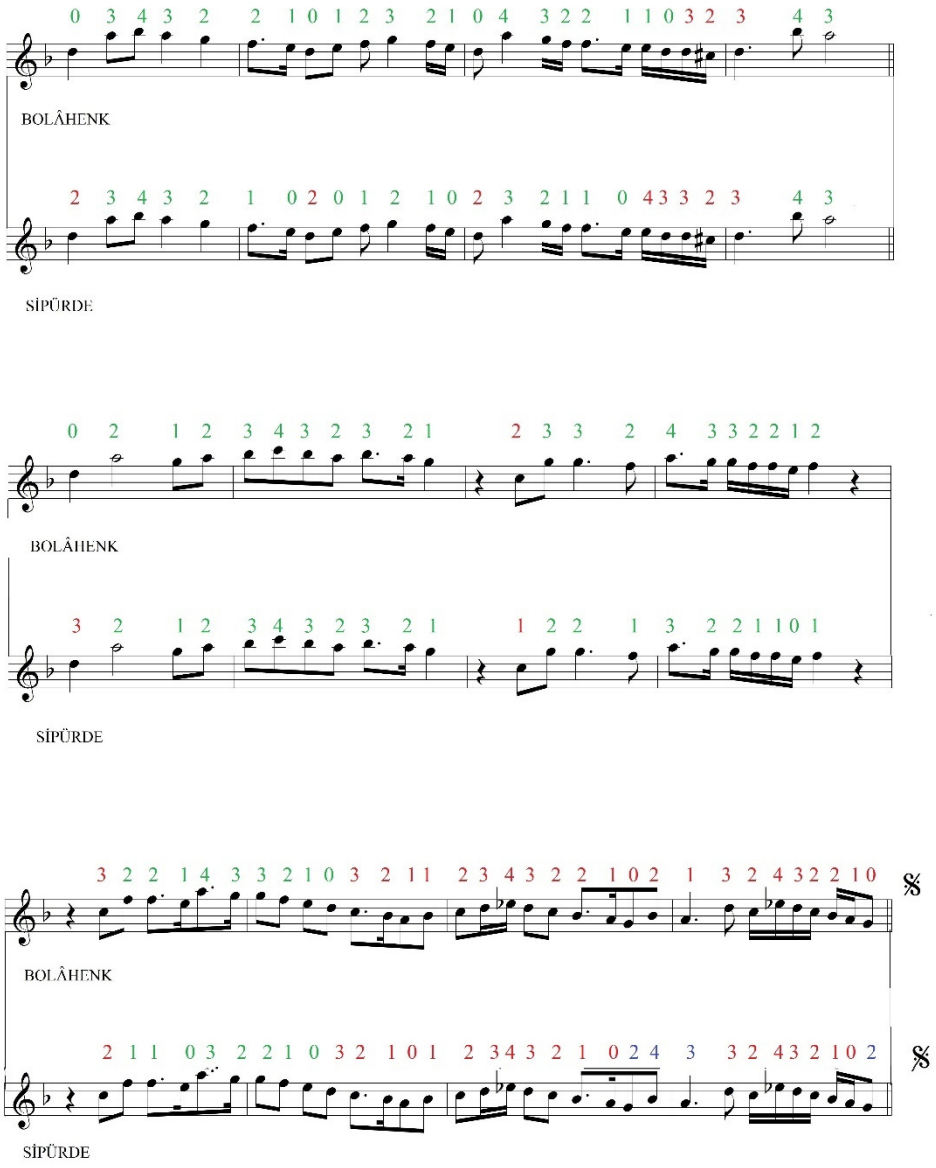
-3-

Şekil 55. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa



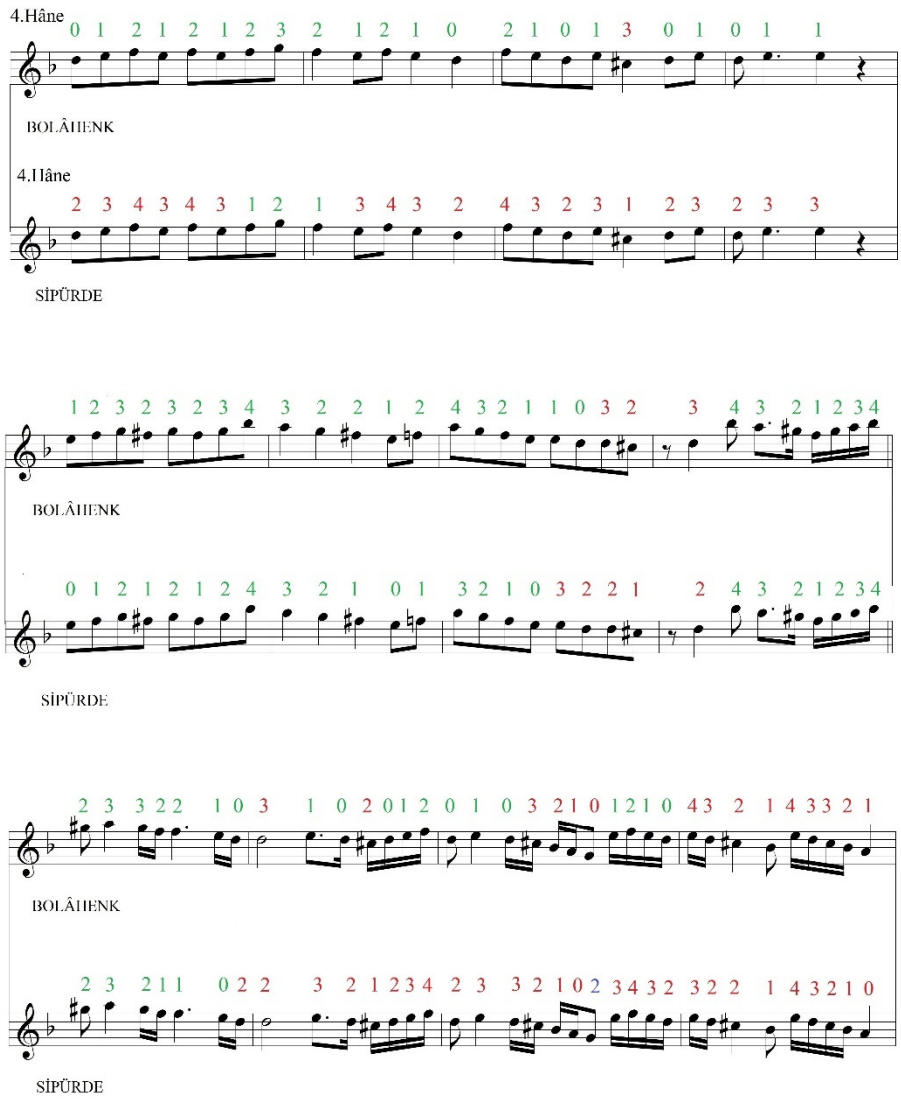
-4-

Şekil 56. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa
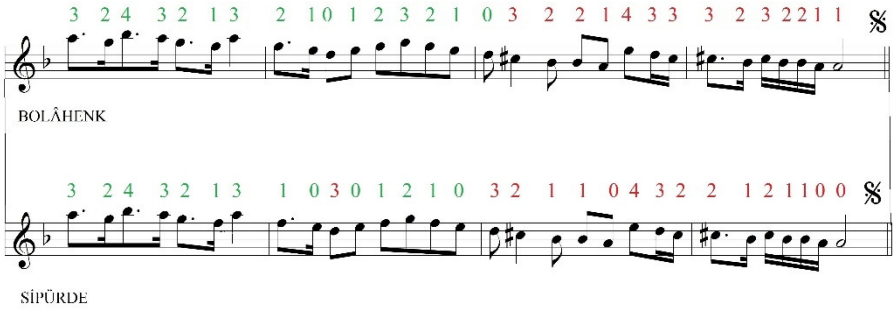


-5-

Şekil 57. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa
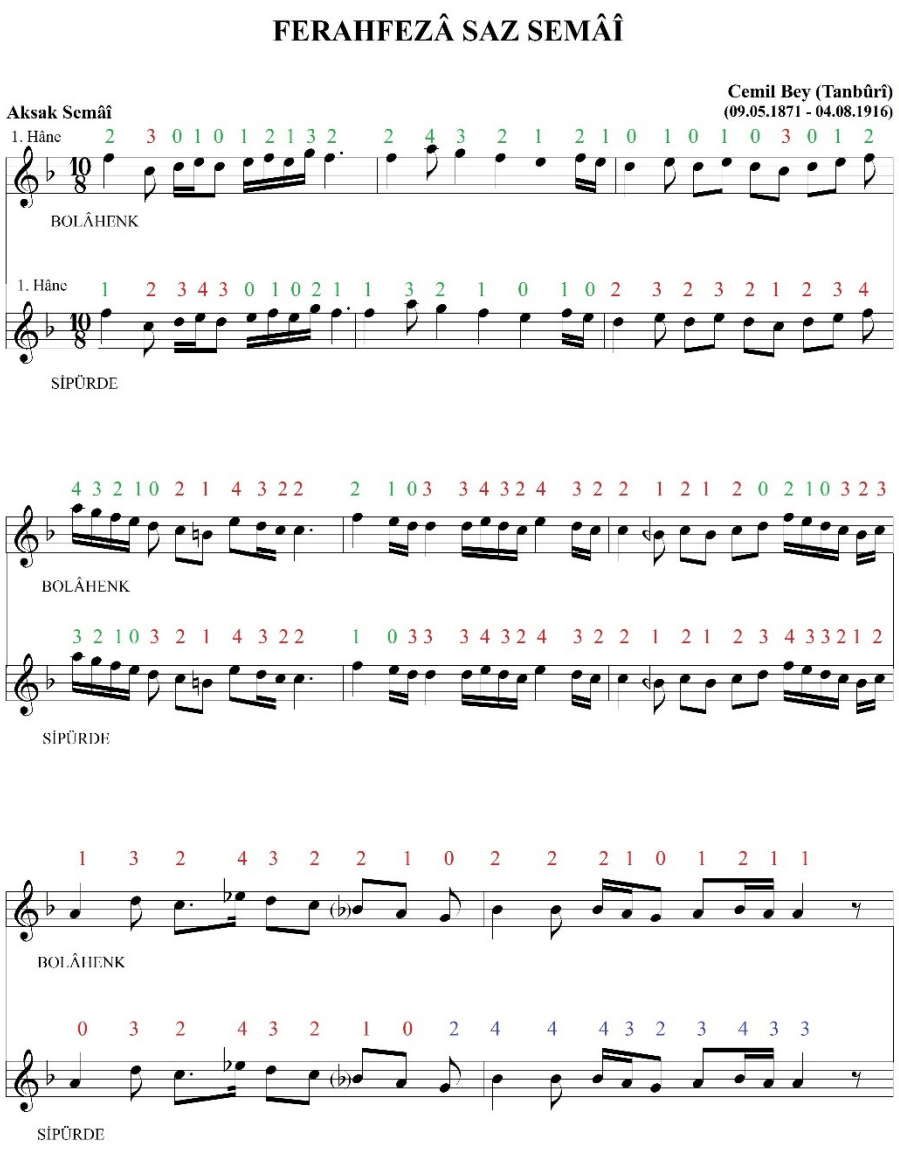


Şekil 58. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa
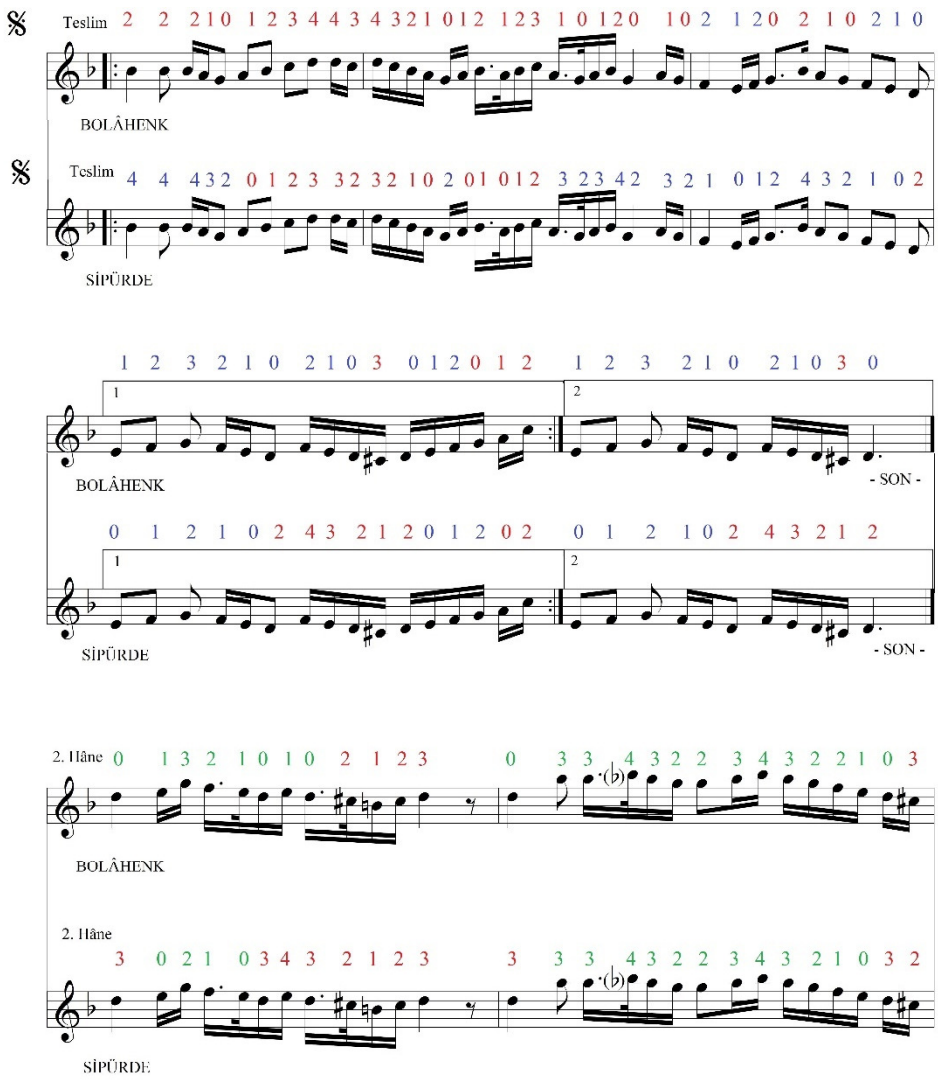


-7-

Şekil 59. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa
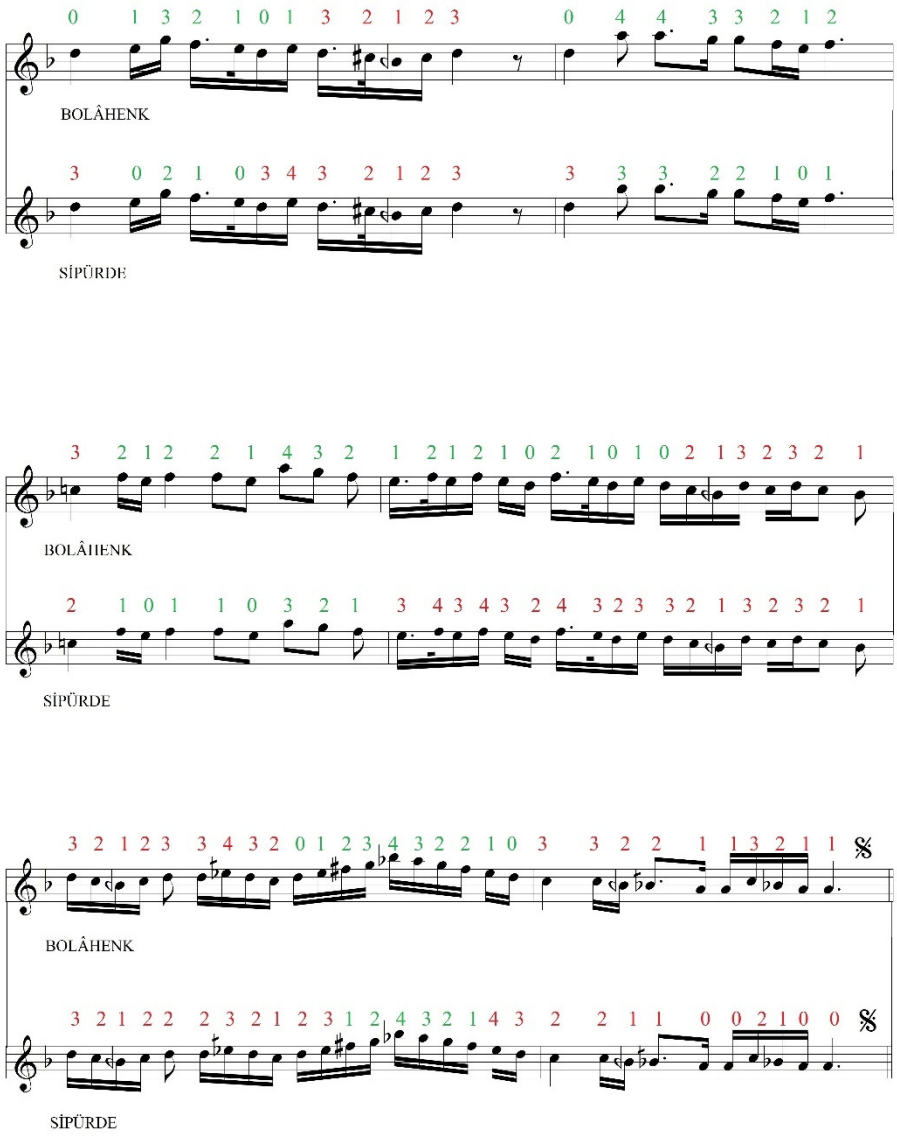


Şekil 60. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa

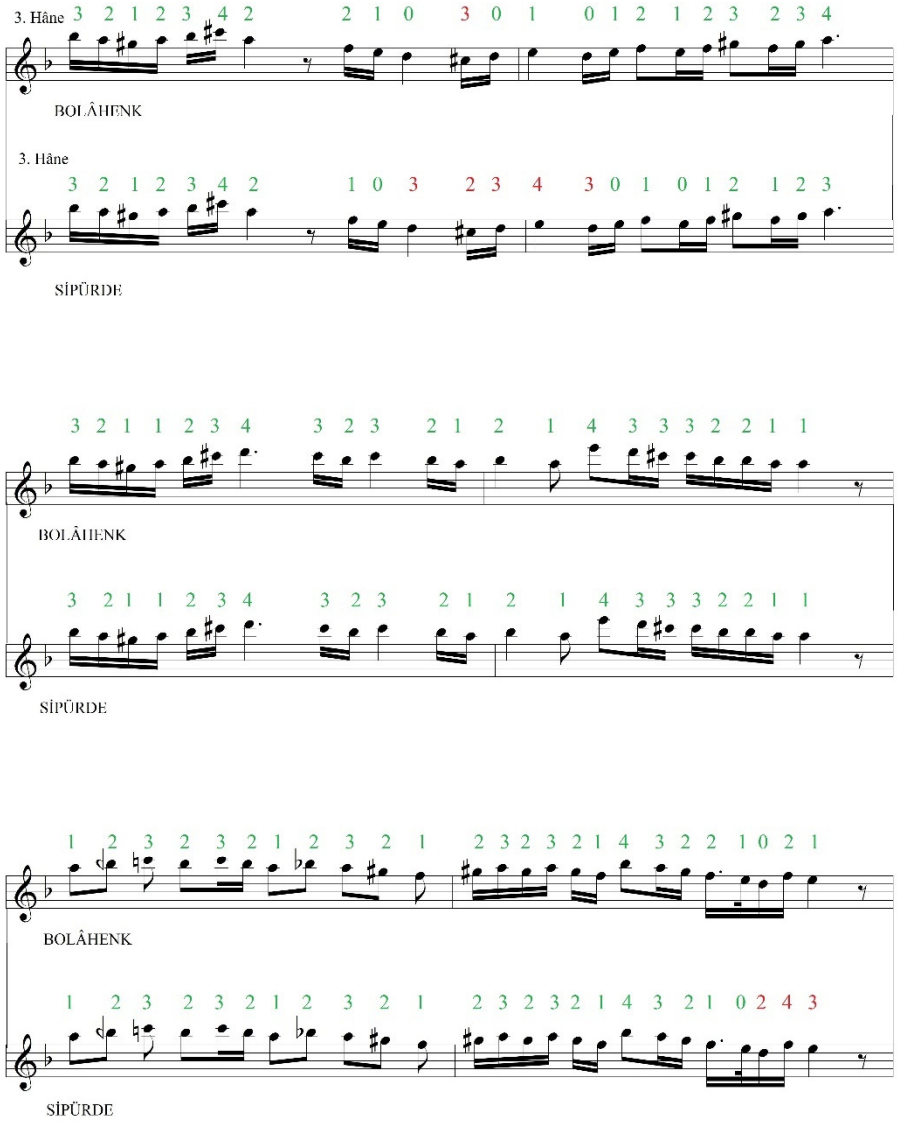


-2-

Şekil 61. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa

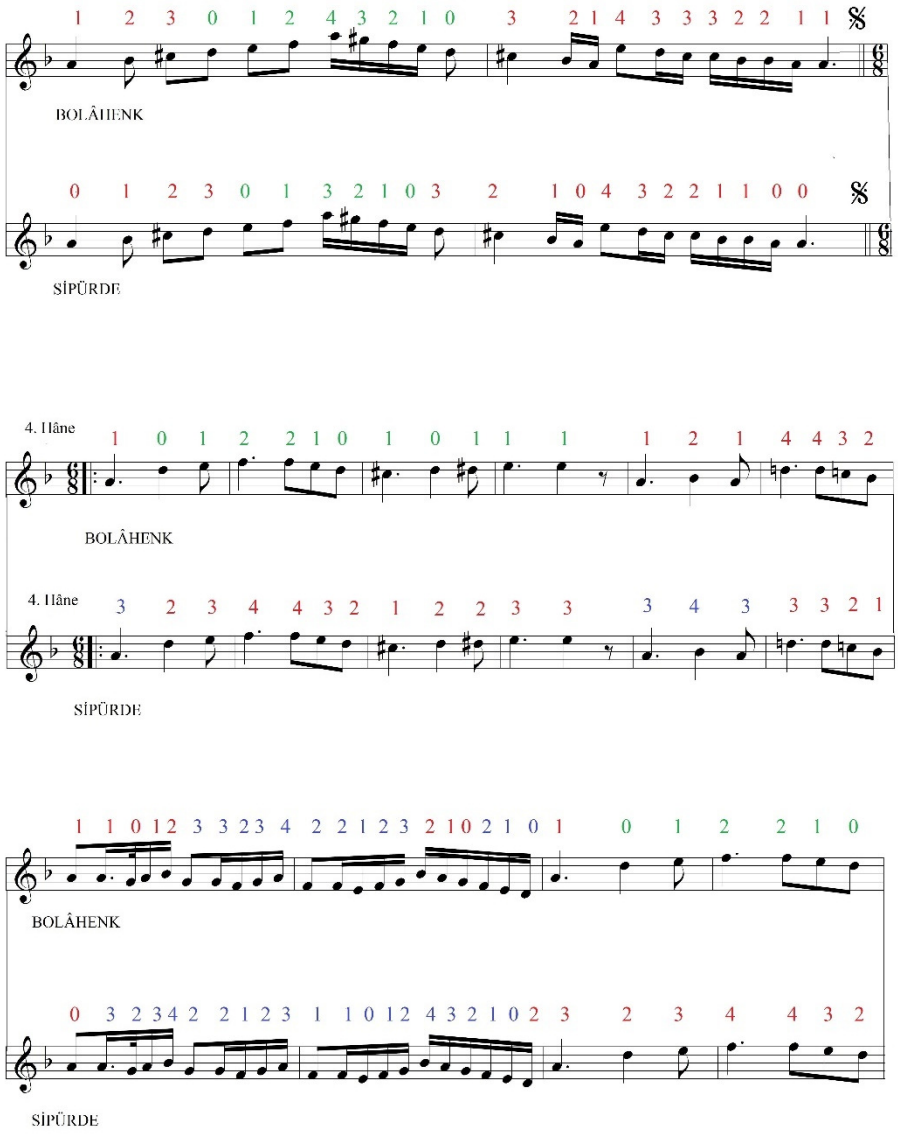


Şekil 62. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa
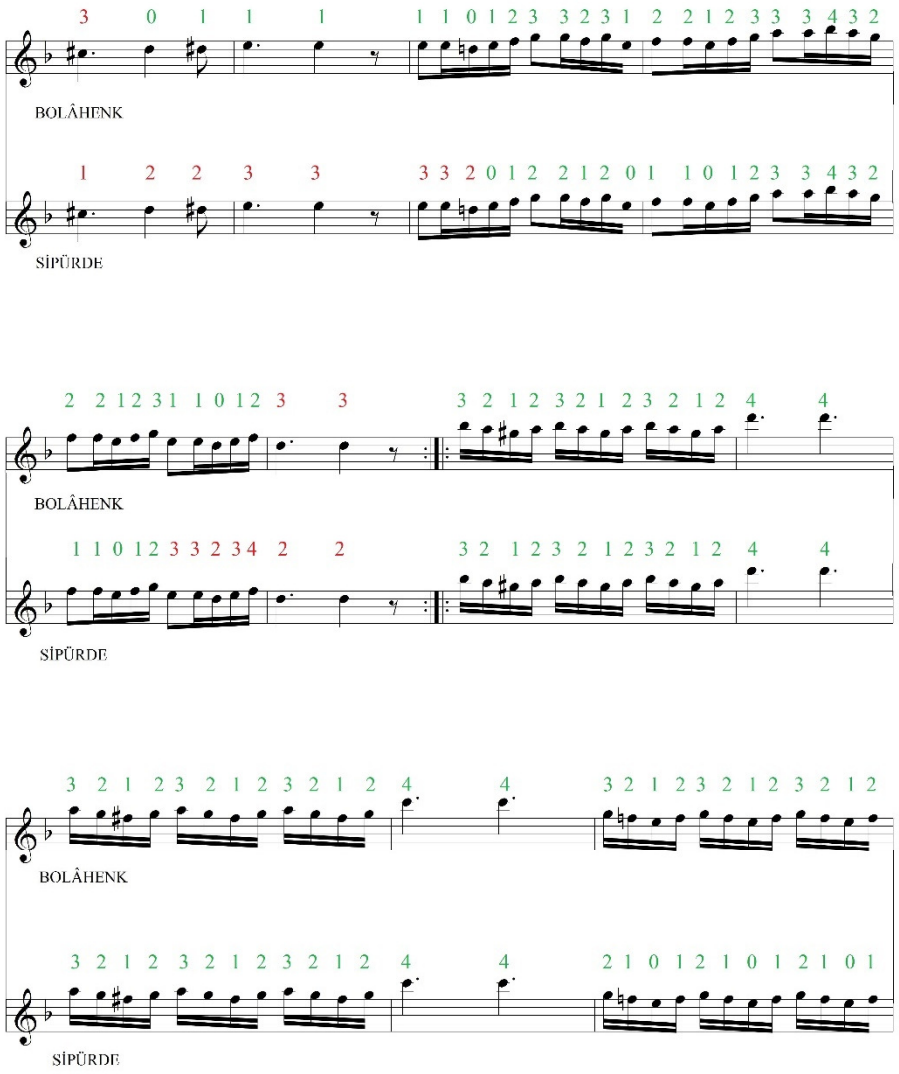


-4-
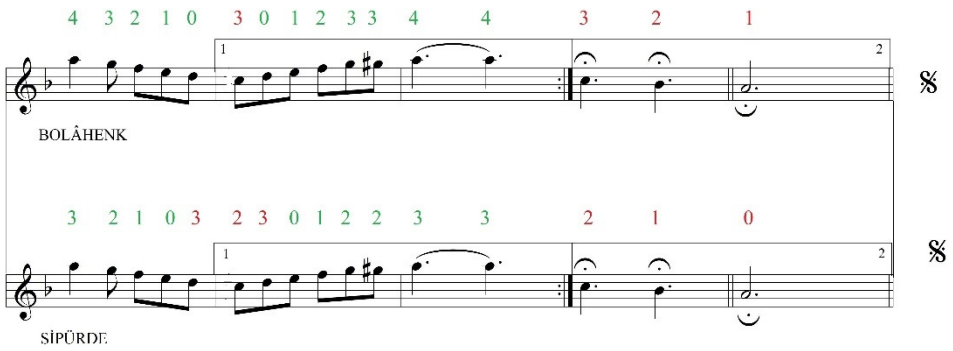
Şekil 63. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa



Şekil 64. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa

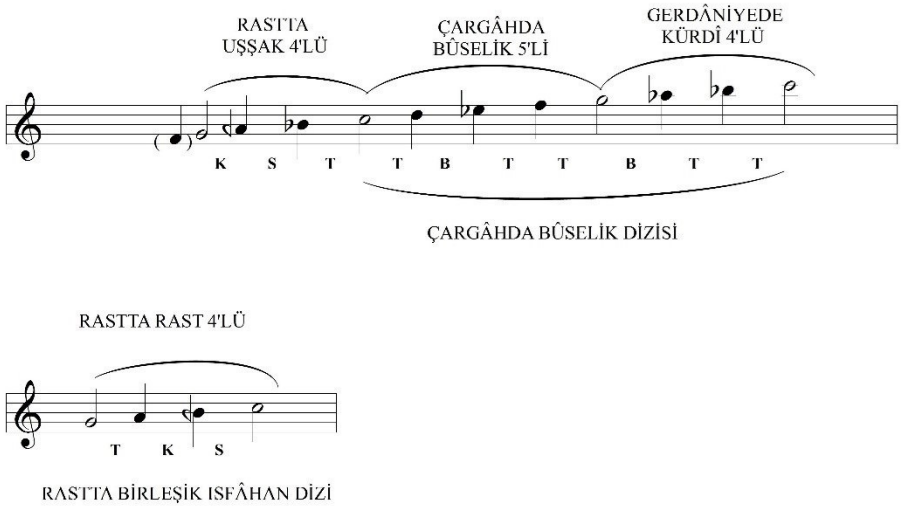


Şekil 65. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa

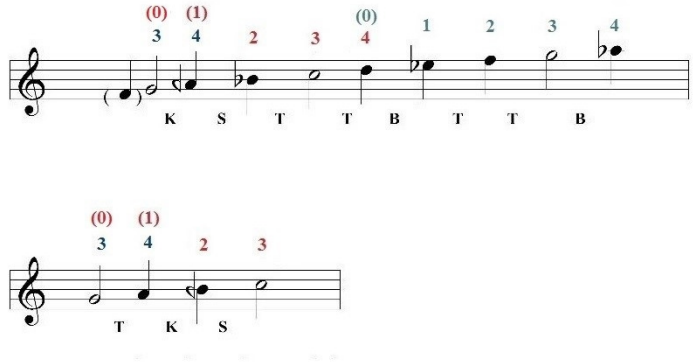


Şekil 66. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa

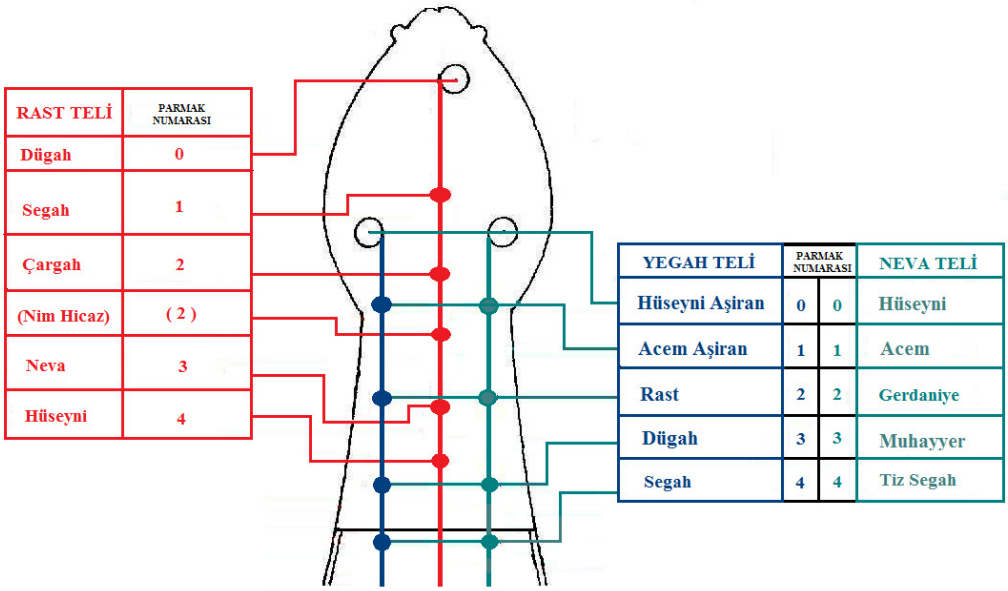
2.2.2.Isfahân Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları



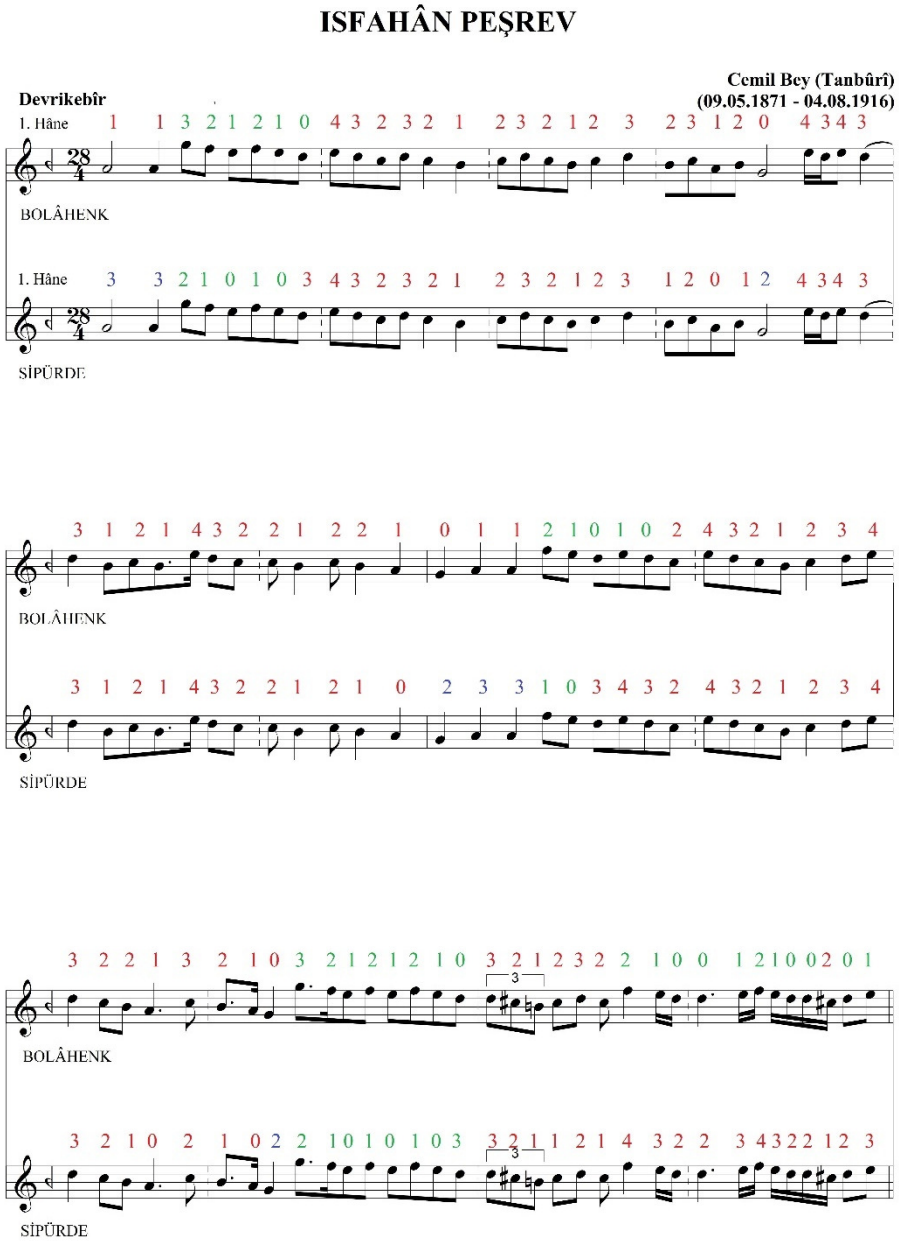
Şekil 67. Isfahân Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü
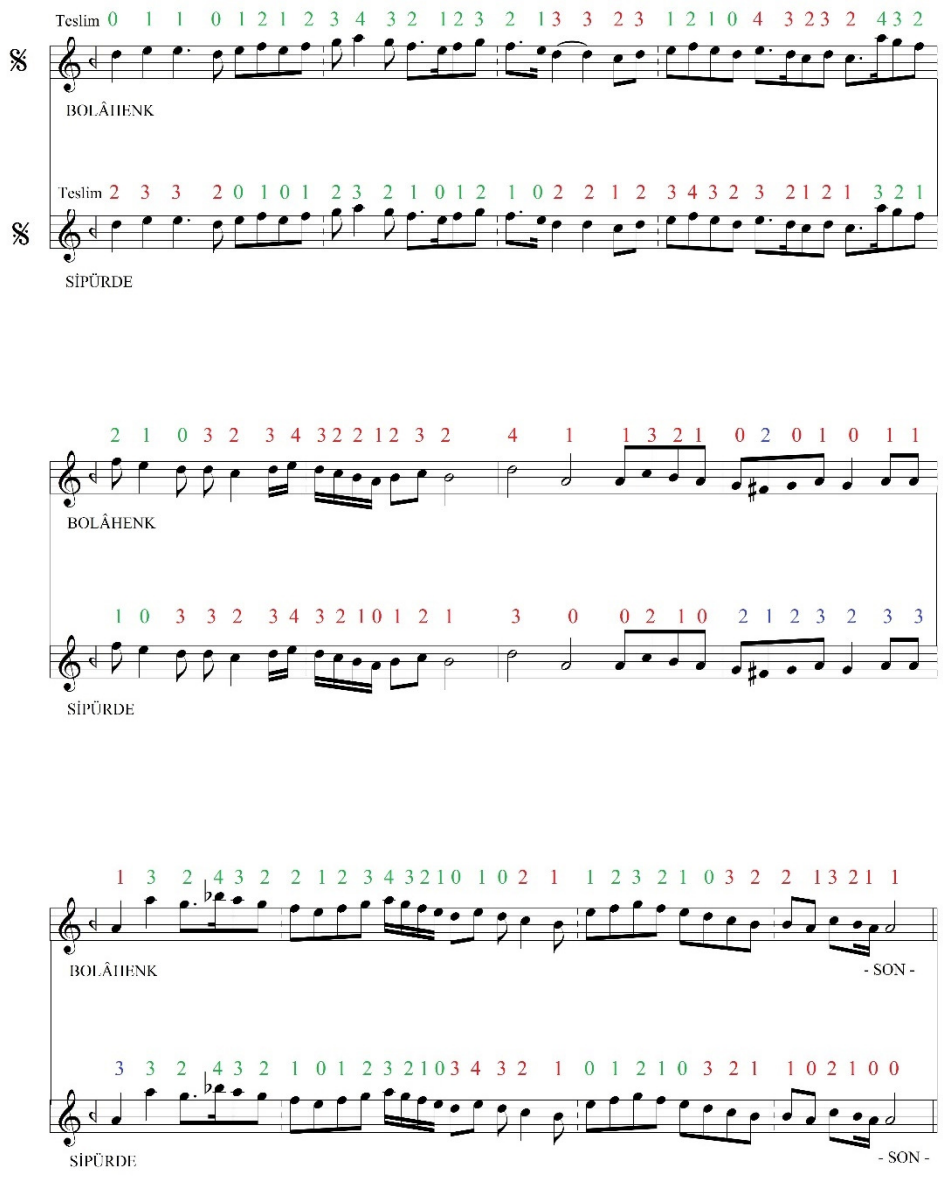


Şekil 68. Isfahân Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları



Şekil 69. Isfahân Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları
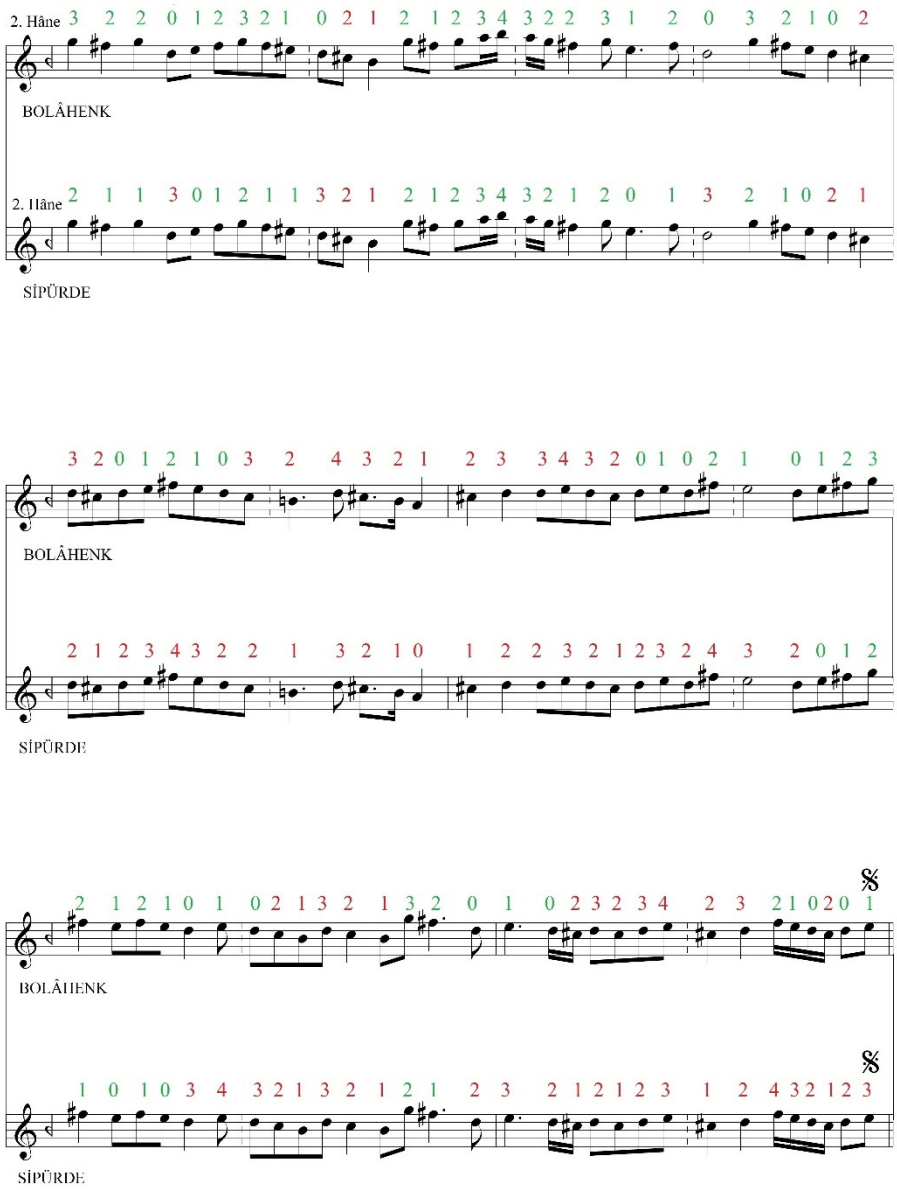


Şekil 70. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa
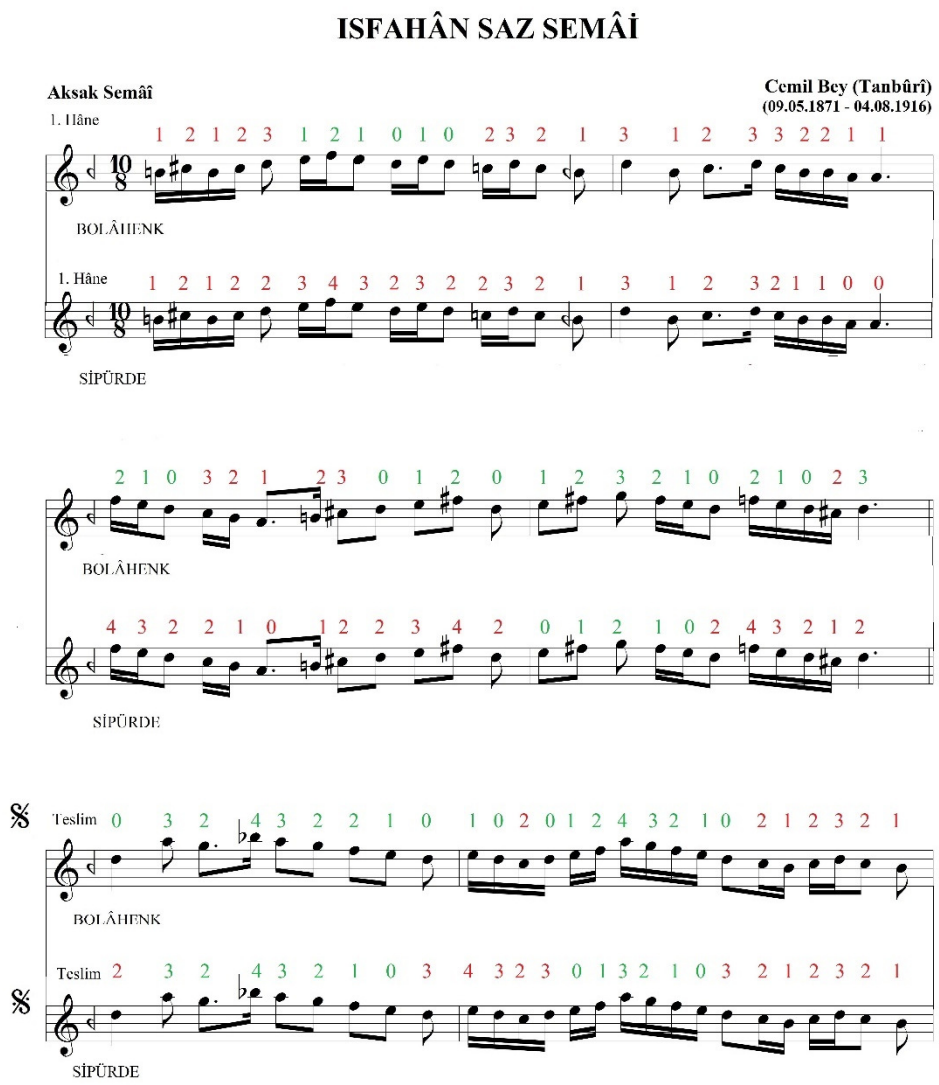


-2-

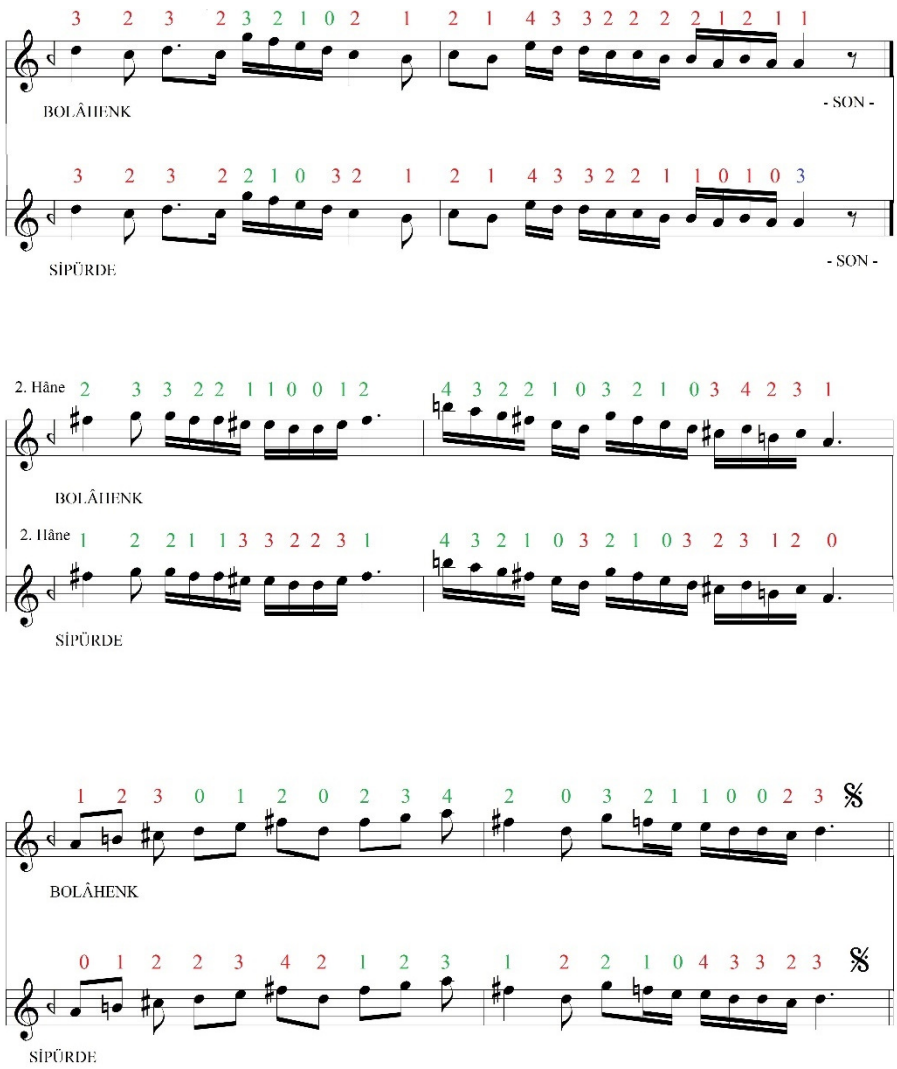
Şekil 71. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa



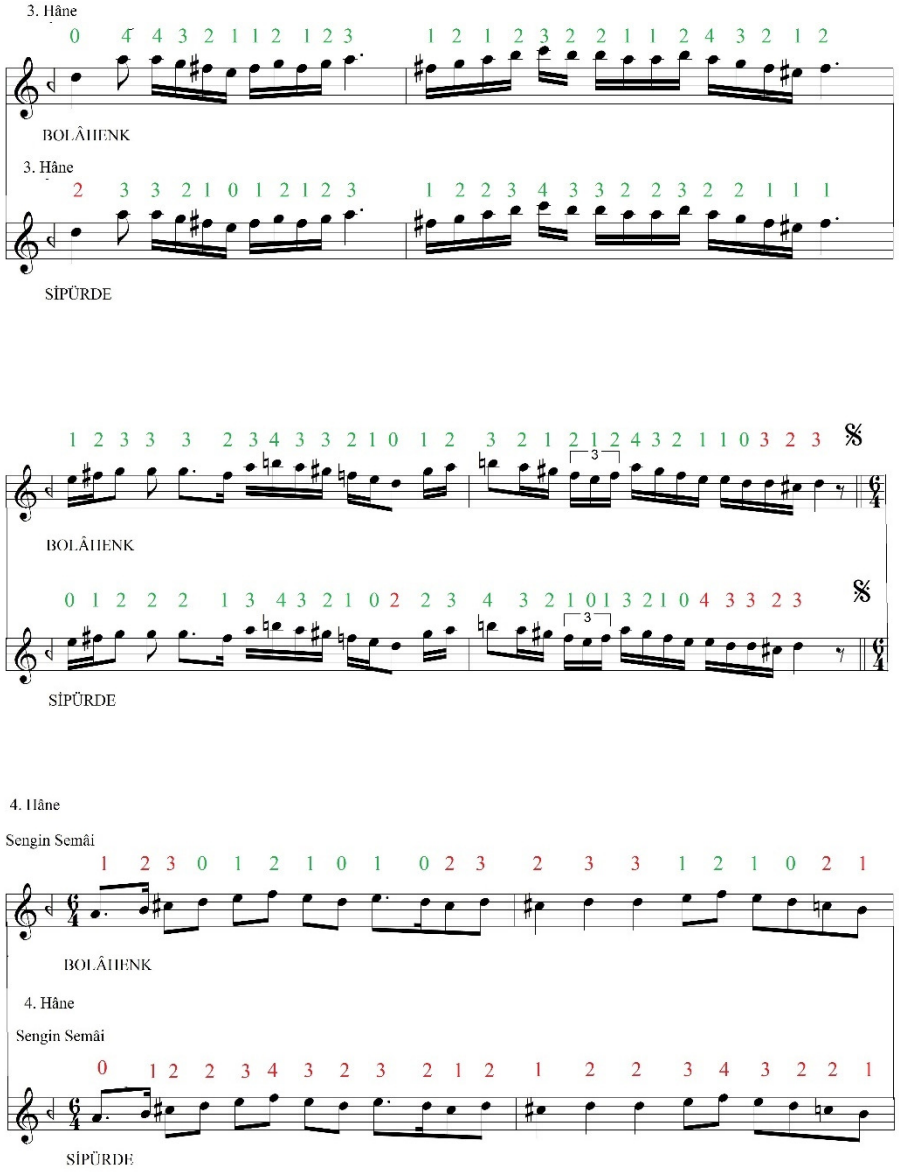
Şekil 72 Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa



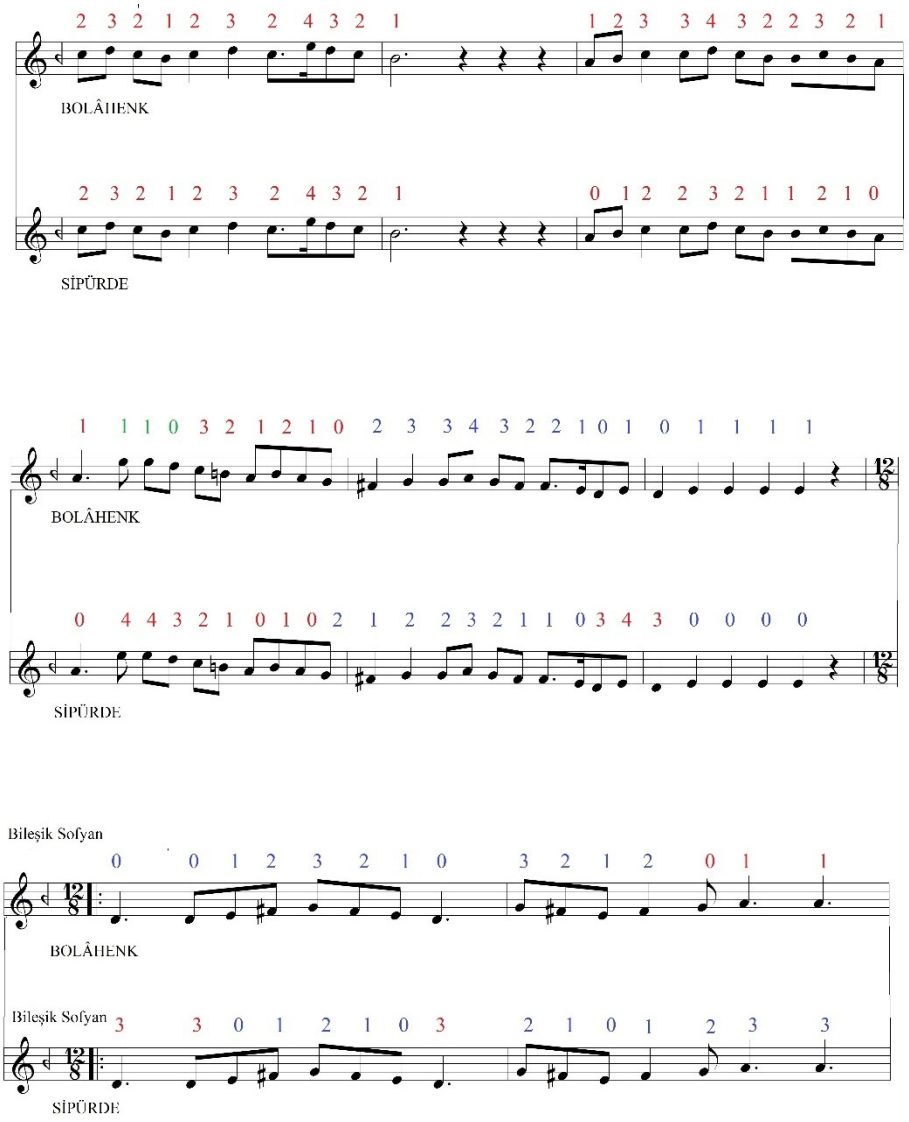
Şekil 73. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa



Şekil 74. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa

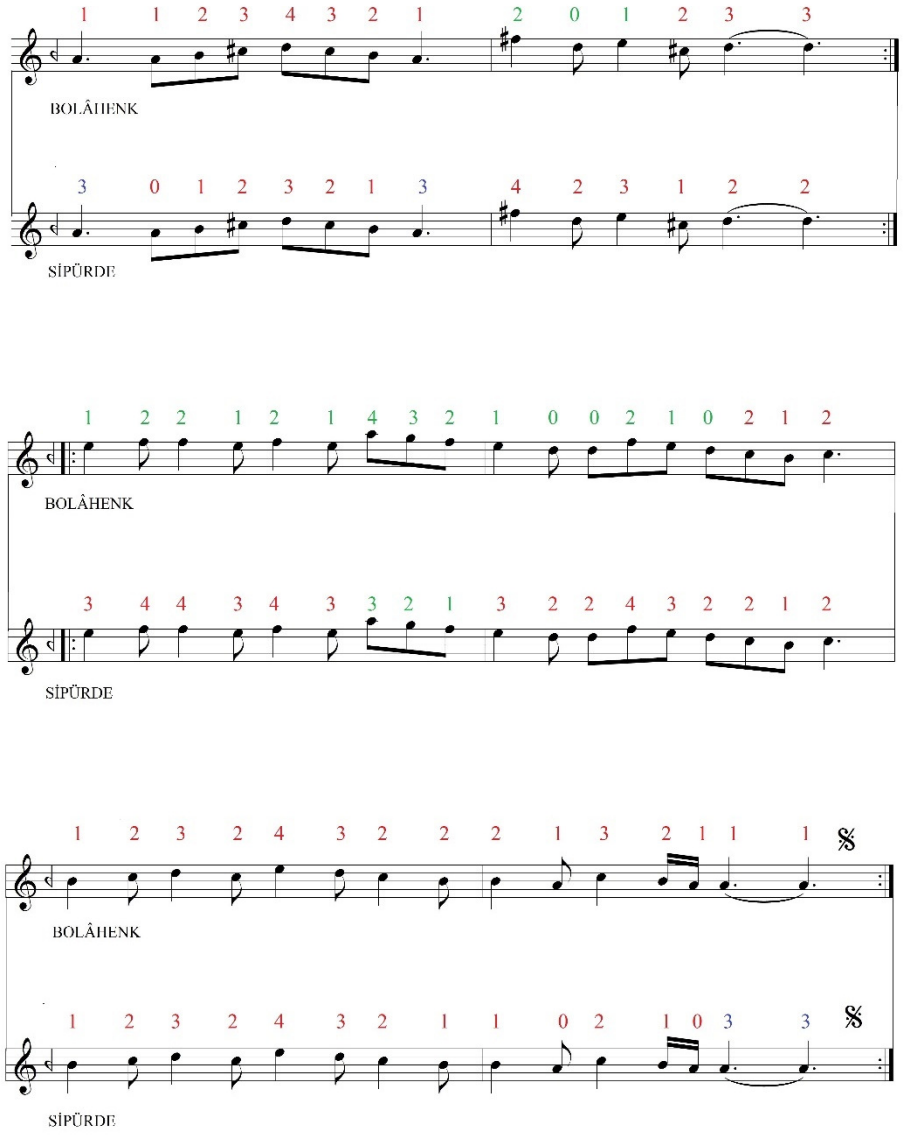


Şekil 75. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa



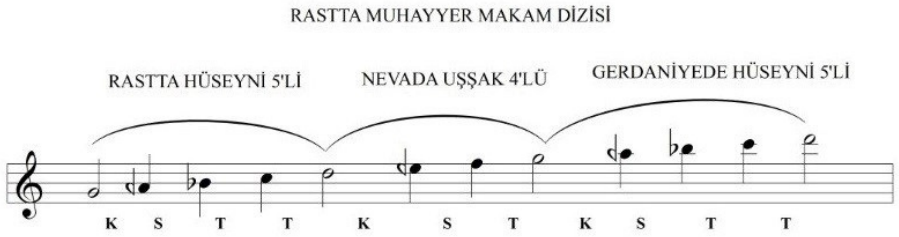
-4-

Şekil 76. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa

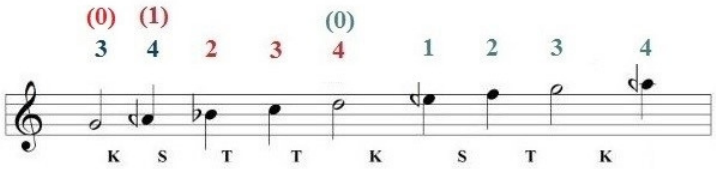


Şekil 77 Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa

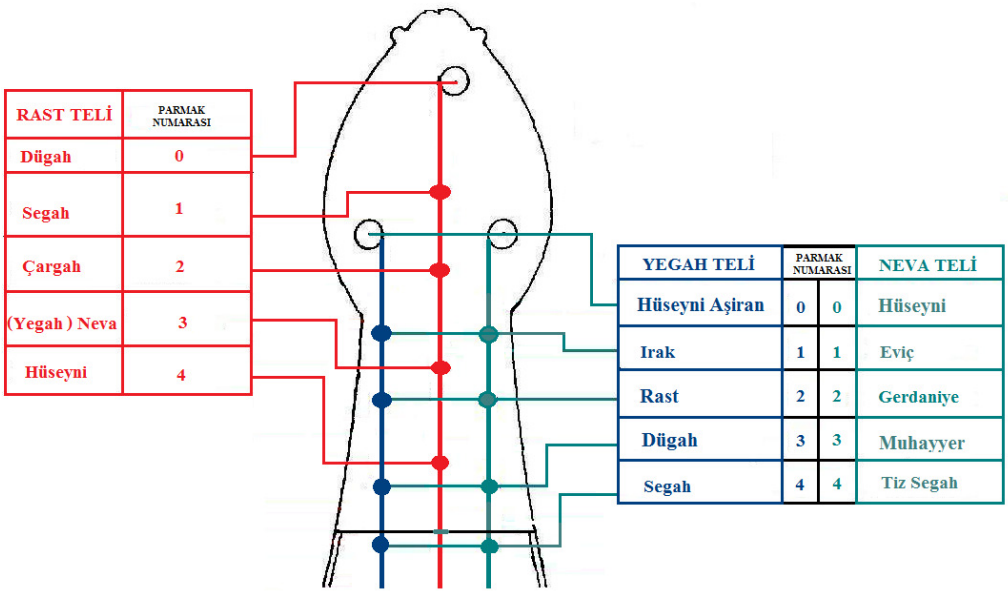
2.2.3. Muhayyer Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları
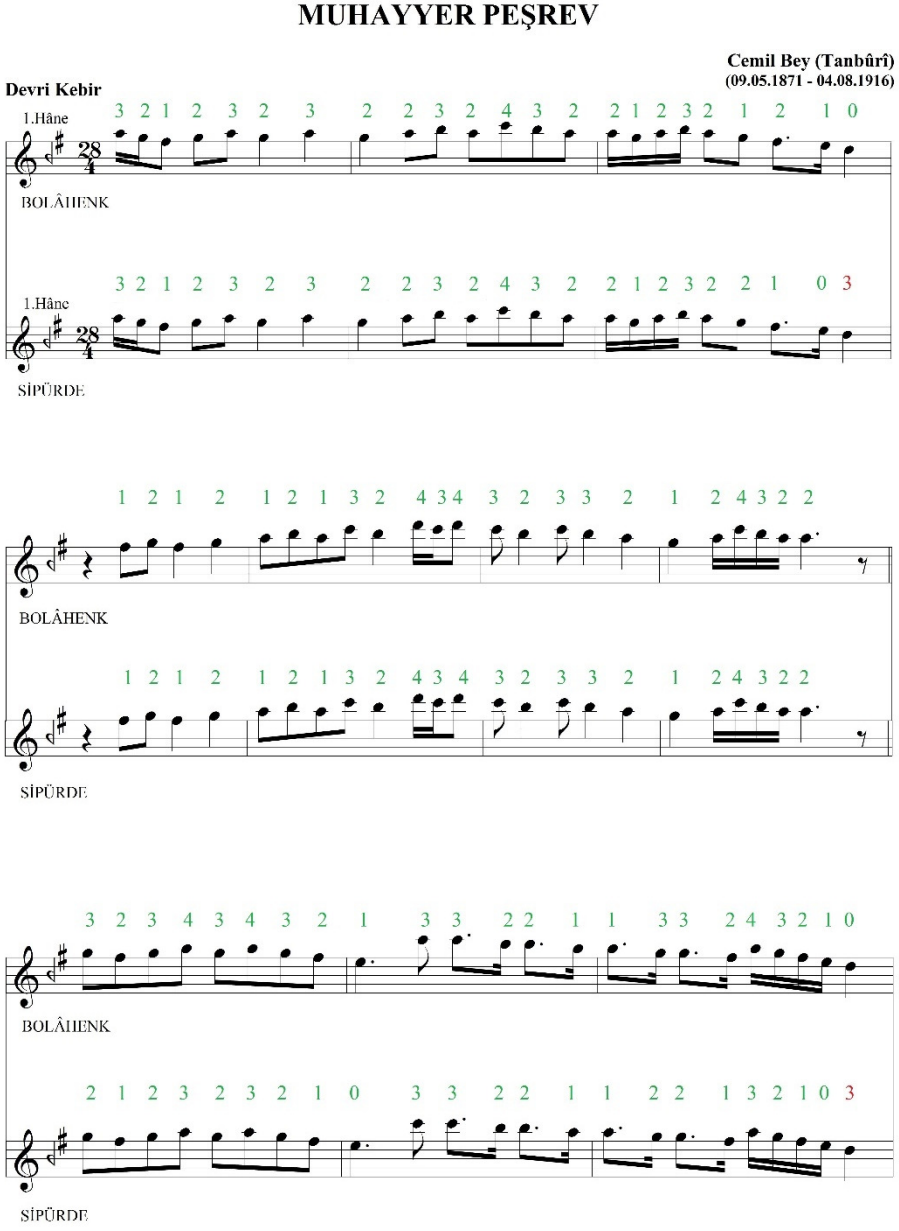


Şekil 78. Muhayyer Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü



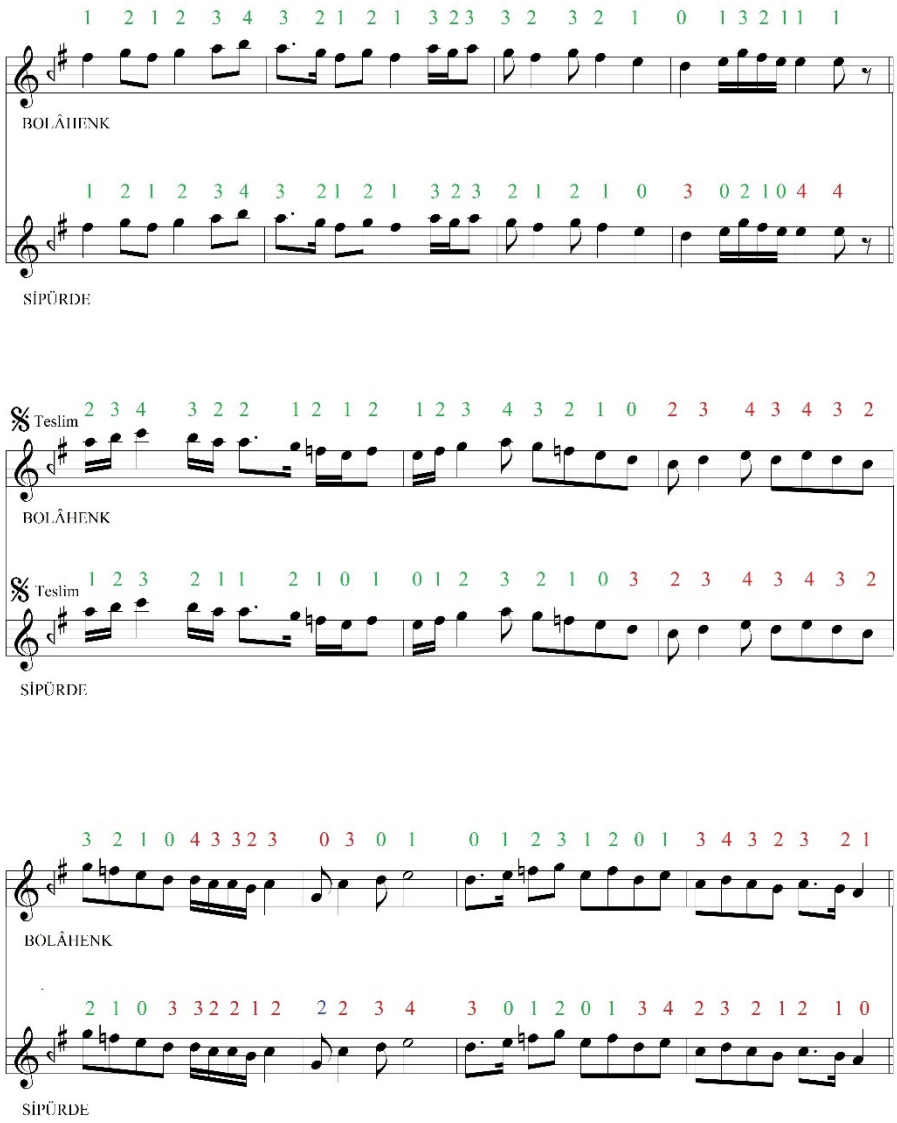
Şekil 79. Muhayyer Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları



Şekil 80. Muhayyer Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları
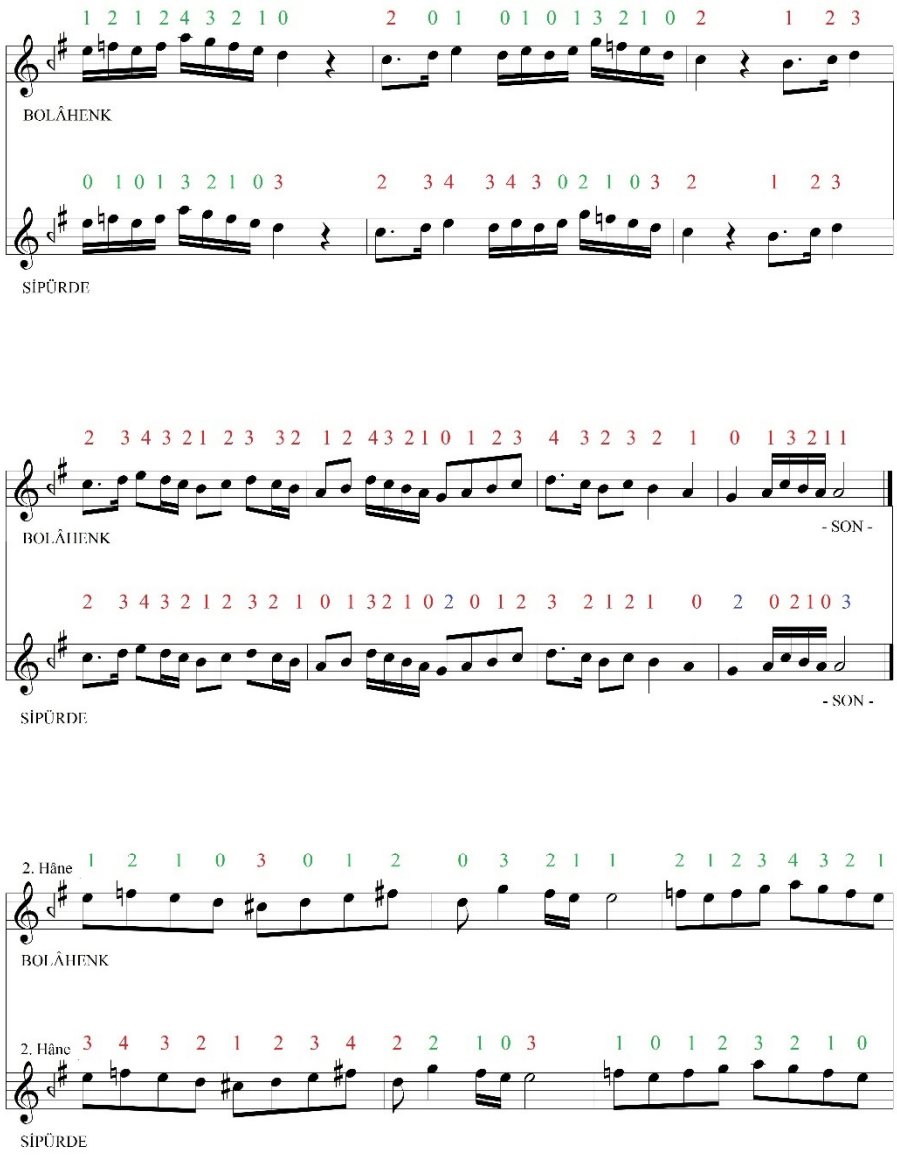


Şekil 81. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa
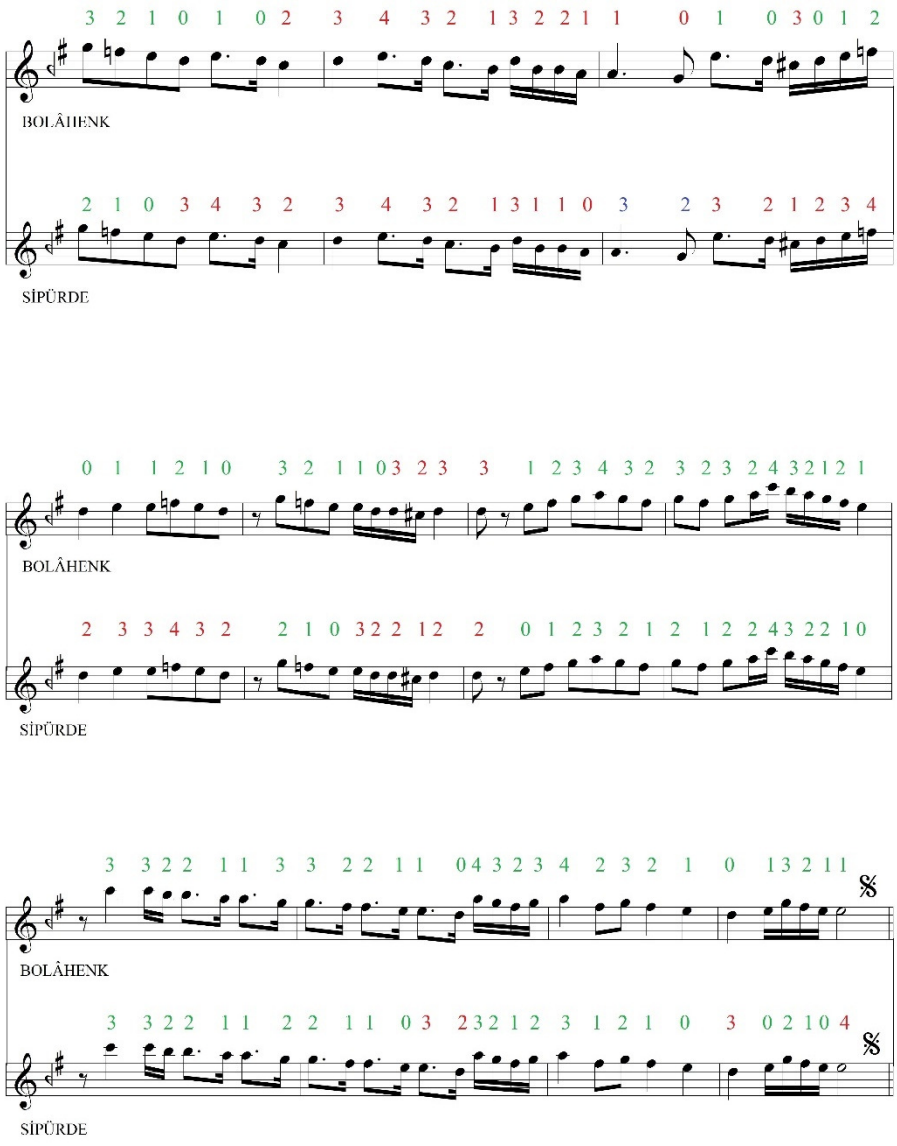


-2-

Şekil 82. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa
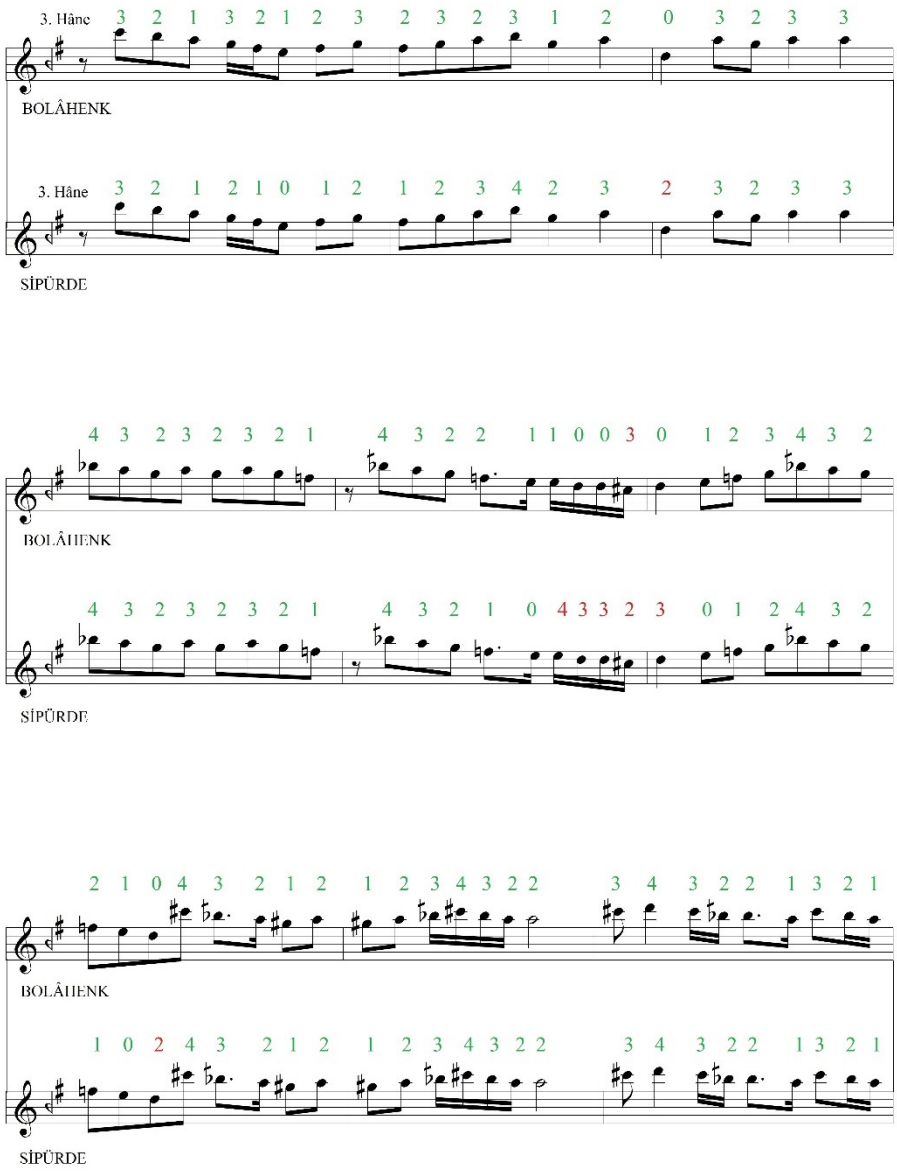


-3-

Şekil 83. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa
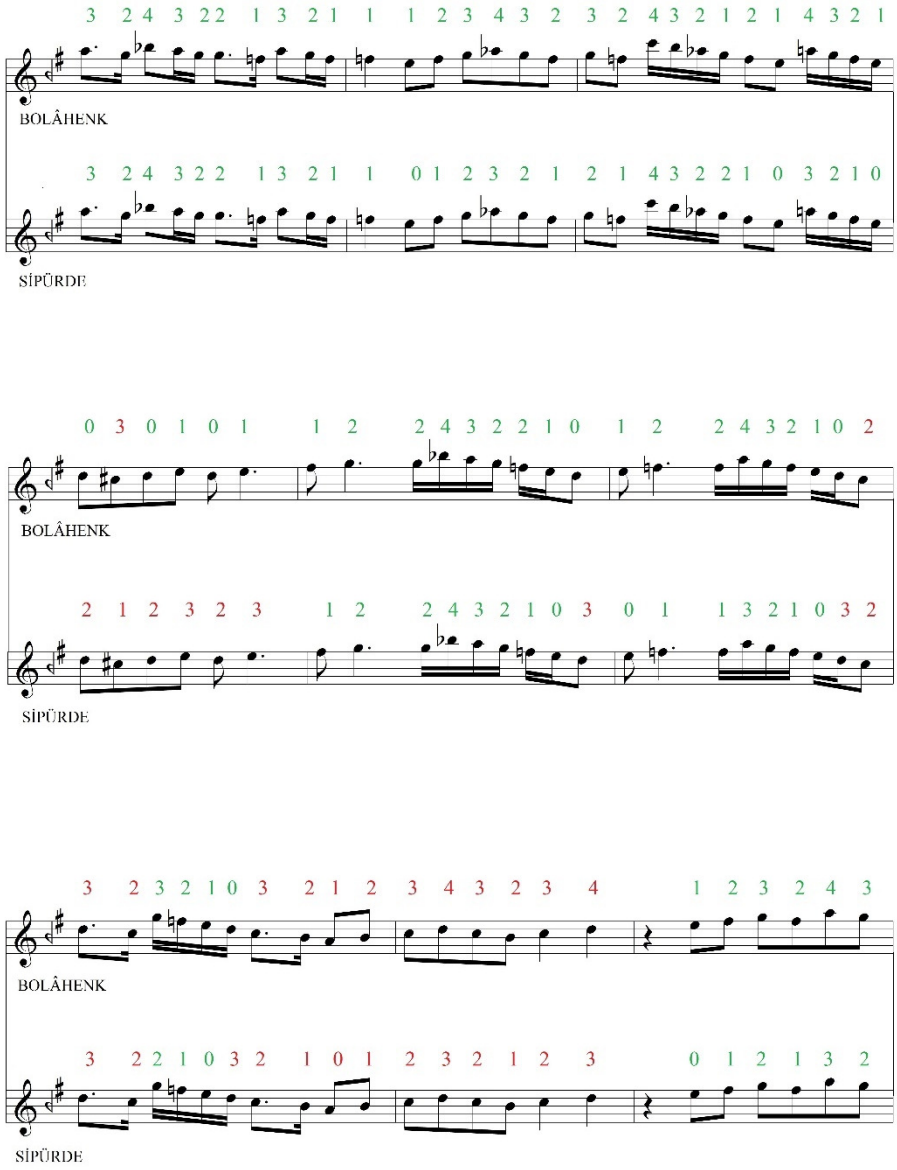


-4-

Şekil 84. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa

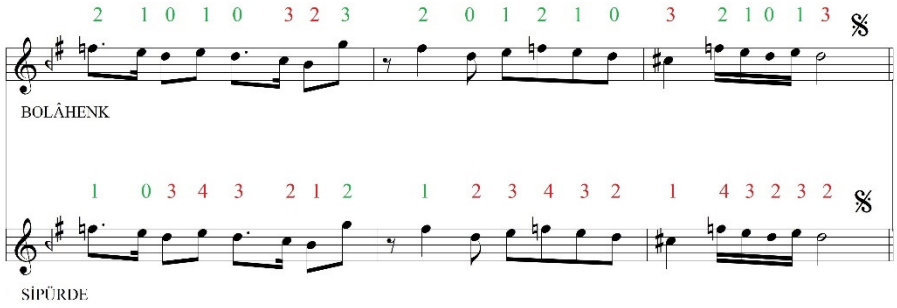


Şekil 85. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa
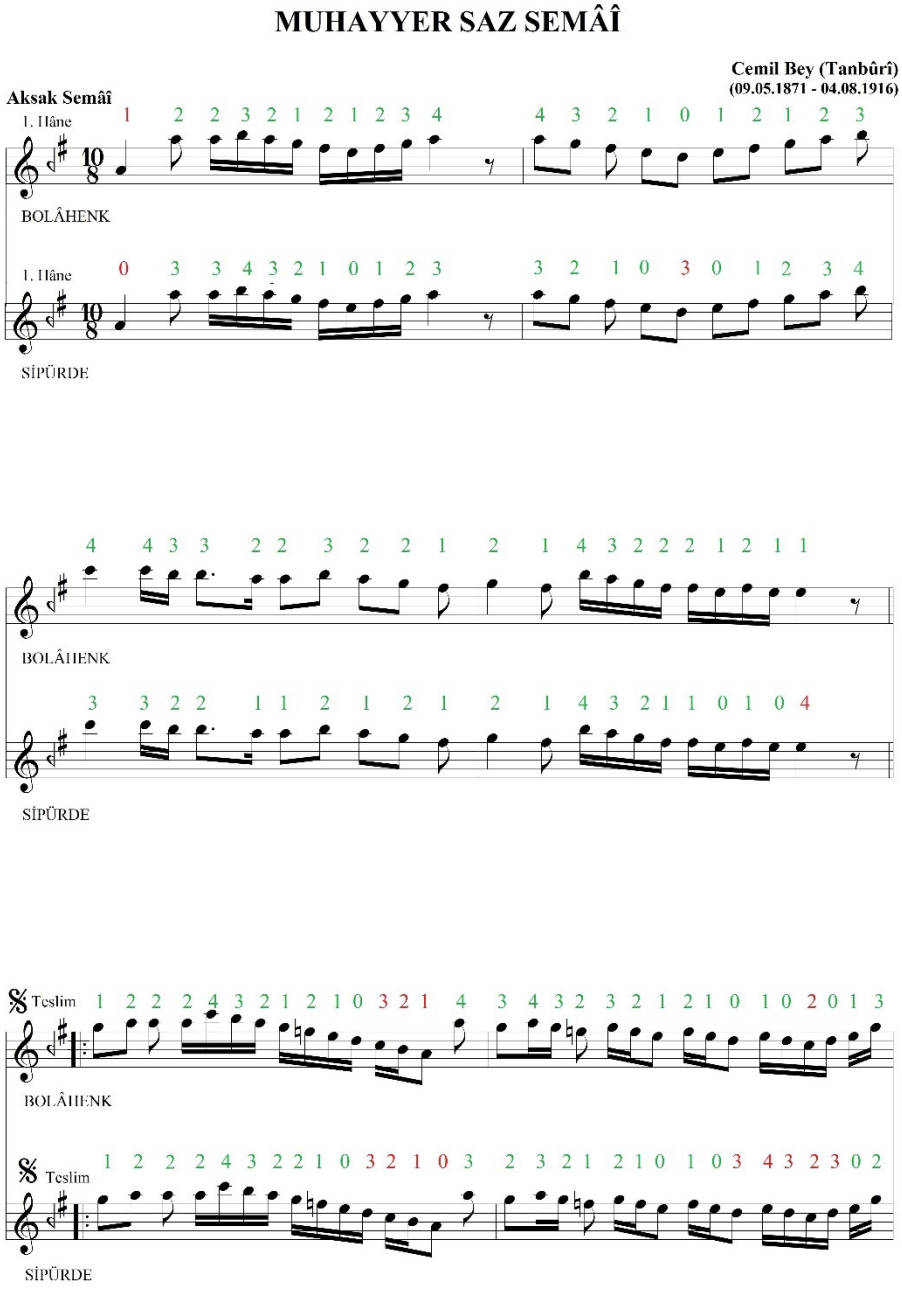


-6-

Şekil 86. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa
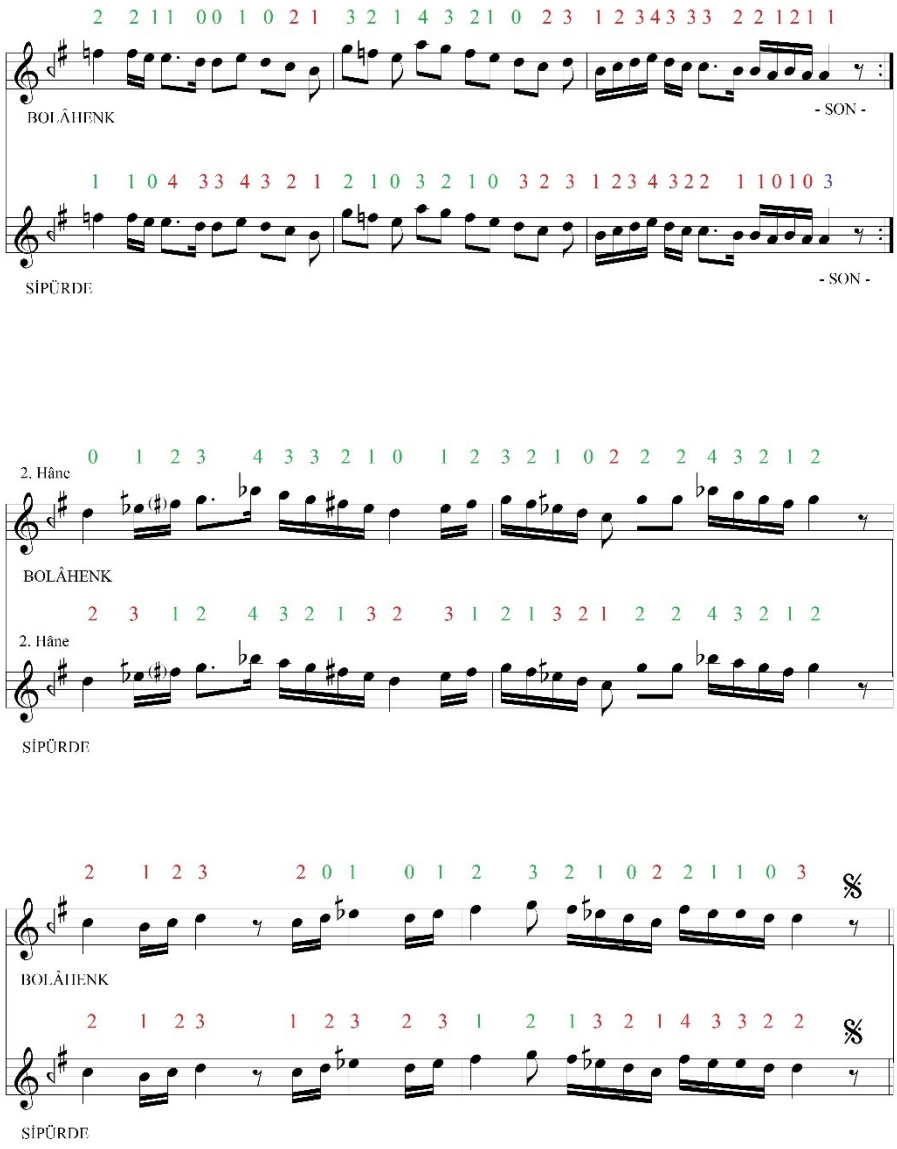


-7-

Şekil 87. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa

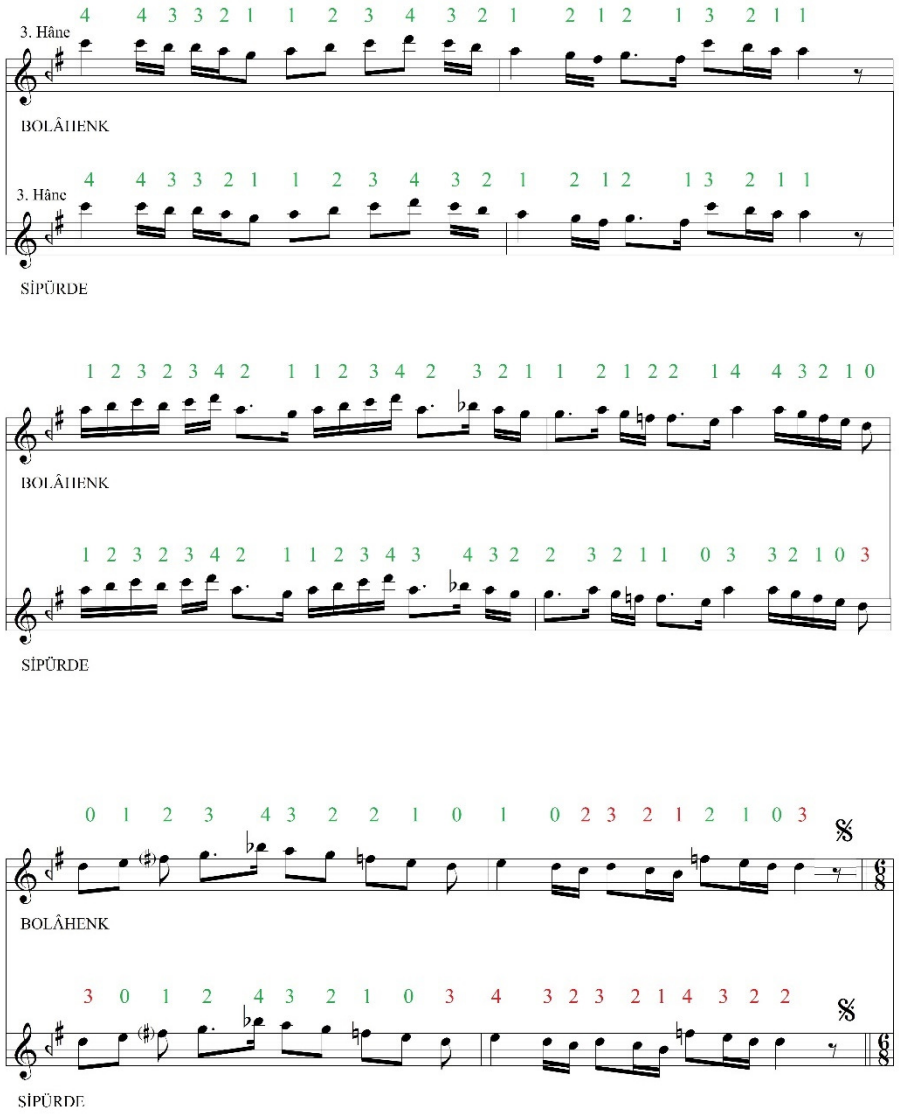


Şekil 88. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa
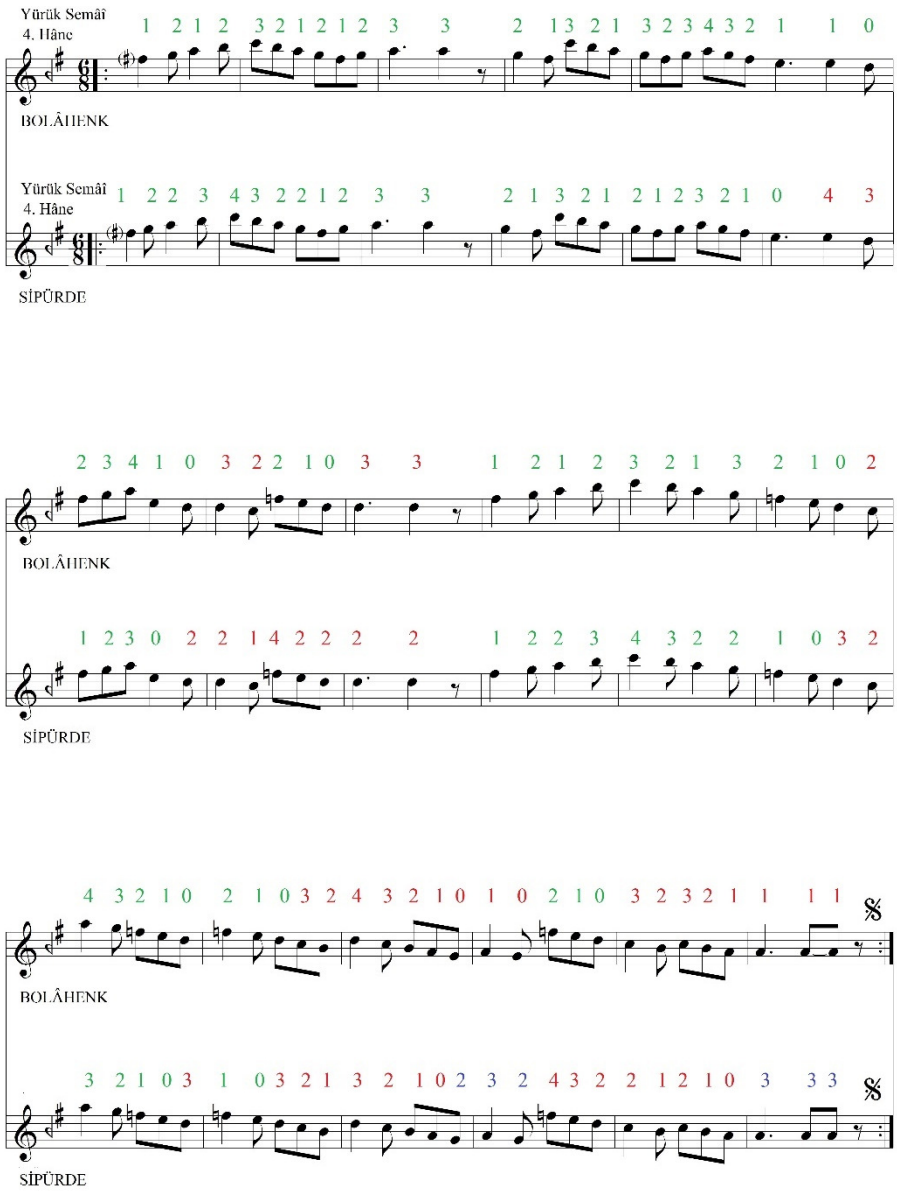


-2-

Şekil 89. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa



Şekil 90. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa



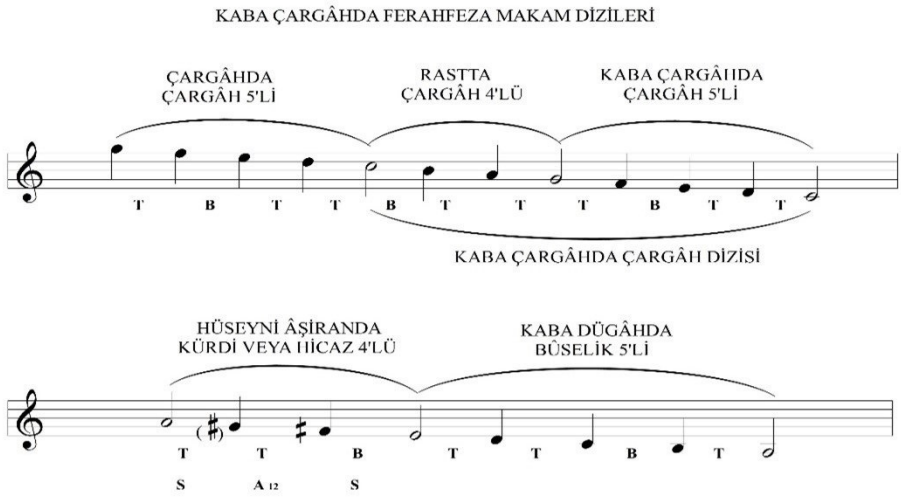
-4-

Şekil 91. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Sipürde Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa

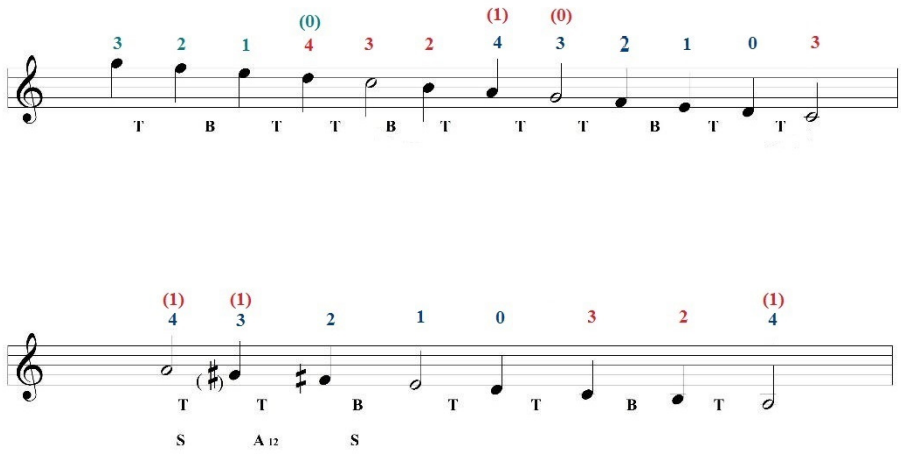
2.3. FERAHFEZA, ISFAHÂN ve MUHAYYER MAKAMINDAKİ PEŞREV VE SAZ SEMÂÎLERİNİN KIZ AHENKLERDEKİ/AKORTLARDAKİ PARMAK POZİSYONU

Bu bölümde, Ferahfeza, Isfahân ve Muhayyer makamında olan eserlerin kız ahenklerdeki/akortlardaki makam dizisi, dizi üzerindeki parmak numaraları ve üç telli klâsik kemençe üzerinde parmak pozisyonları gösterilmiştir Parmak pozisyonları nota üzerinde farklı renklerde numaralandırılmıştır. Bu renkler üç telli klâsik kemençedeki üç teli temsil etmekle birlikte sırası ile kırmızı rast, mavi yegâh, yeşil ise nevâ telini göstermektedir. Eserler, kız ahenklerdeki/akortlardaki farklı renklerde parmak pozisyonlarının notasyon hali gösterilecektir.

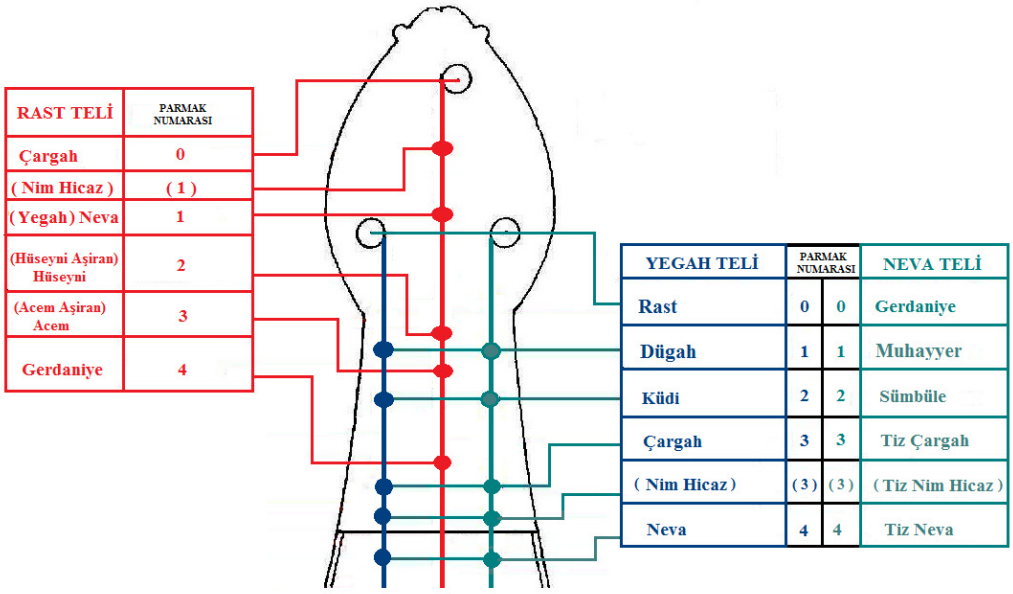
2.3.1. Ferahfeza Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Ezgi Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları
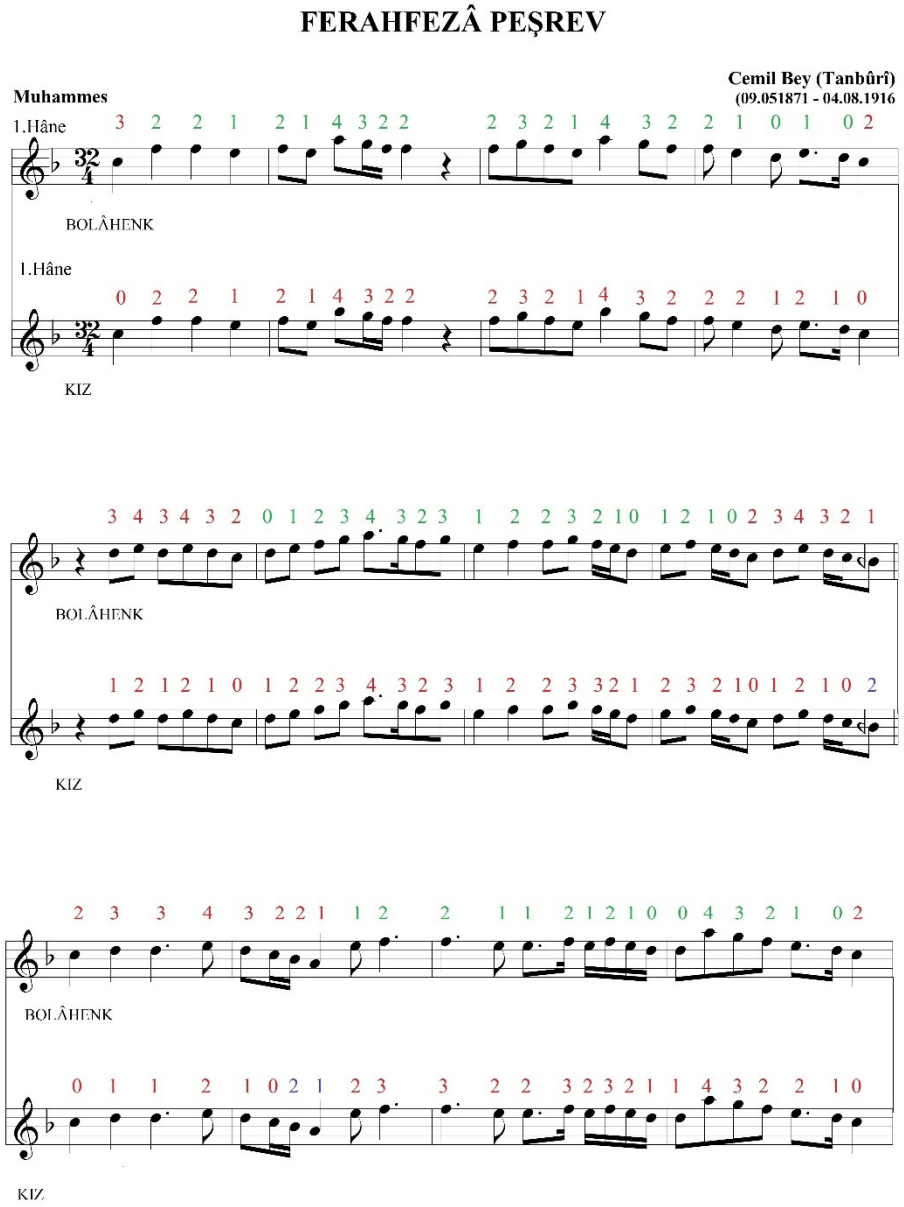


Şekil 92. Ferahfeza Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü
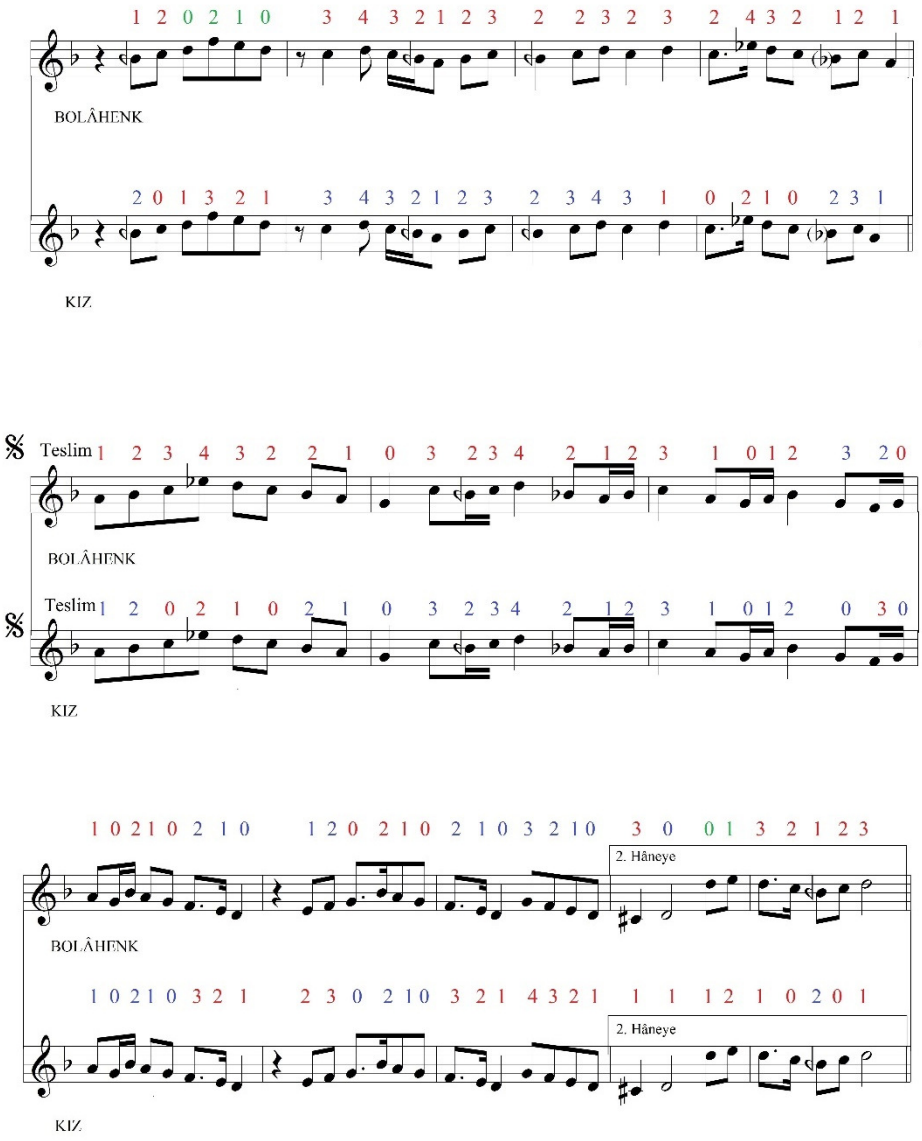


Şekil 93. Ferahfeza Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları



Şekil 94. Ferahfeza Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları
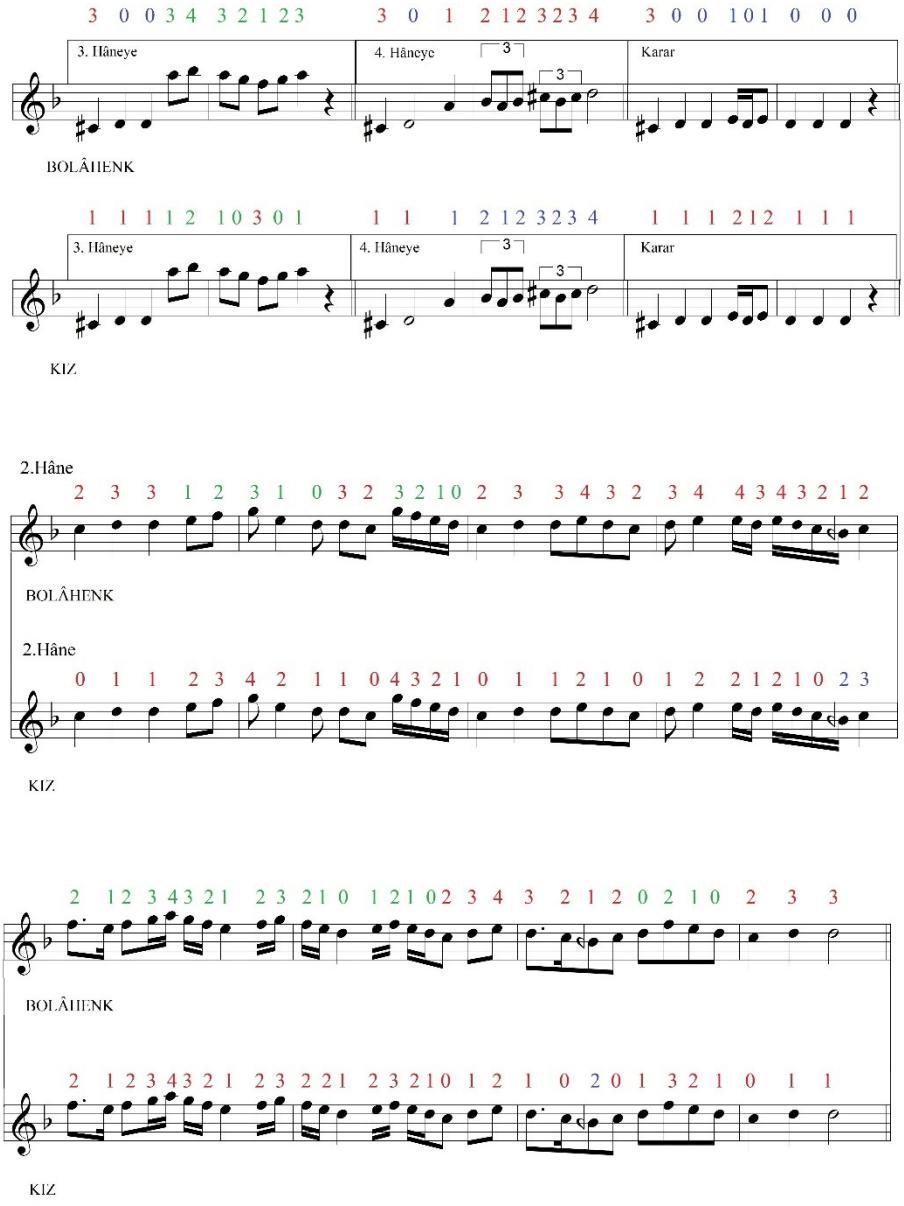


Şekil 95. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa
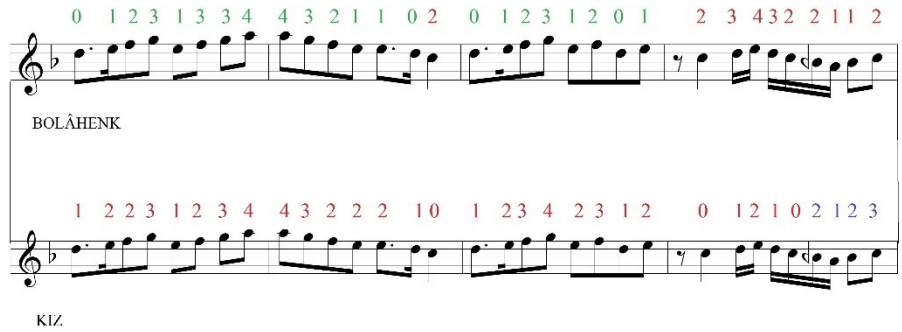


-2-
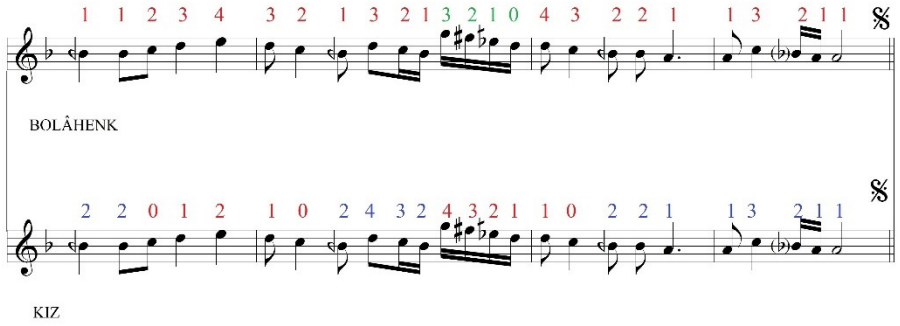
Şekil 96. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa
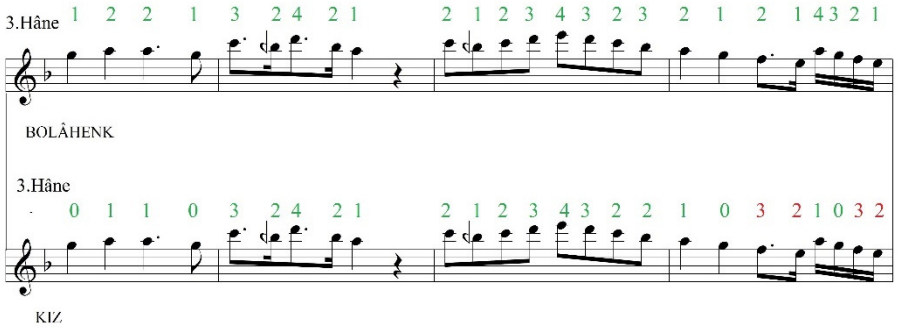


-3-

Şekil 97. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa

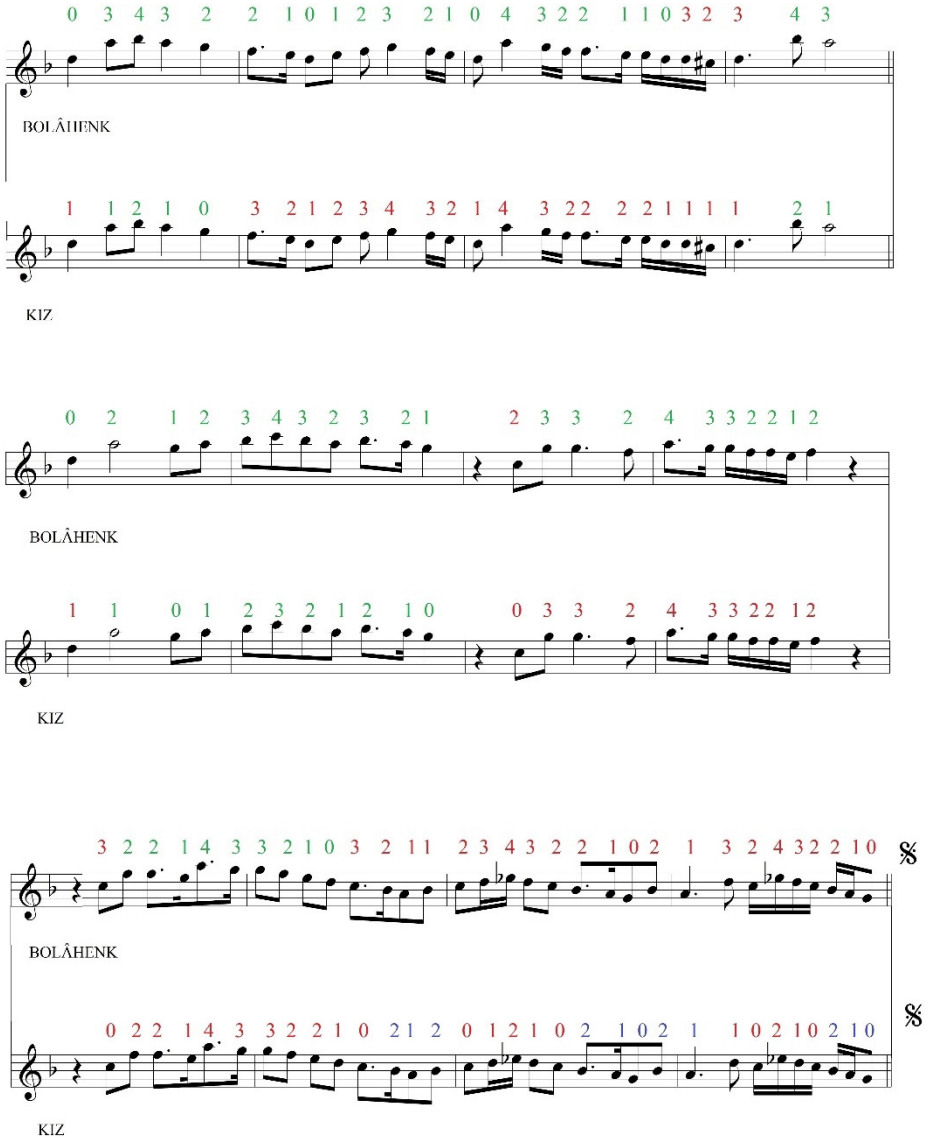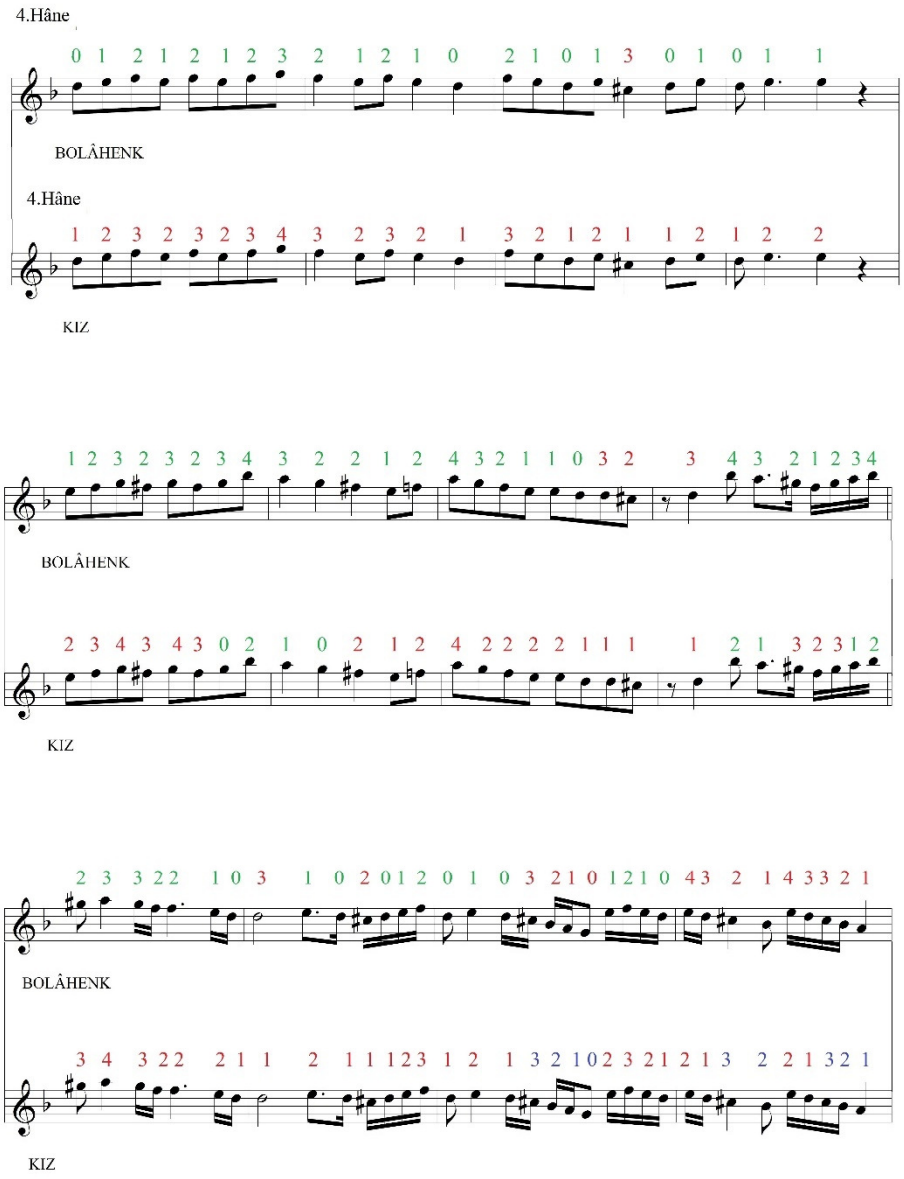






-4-

Şekil 98. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa
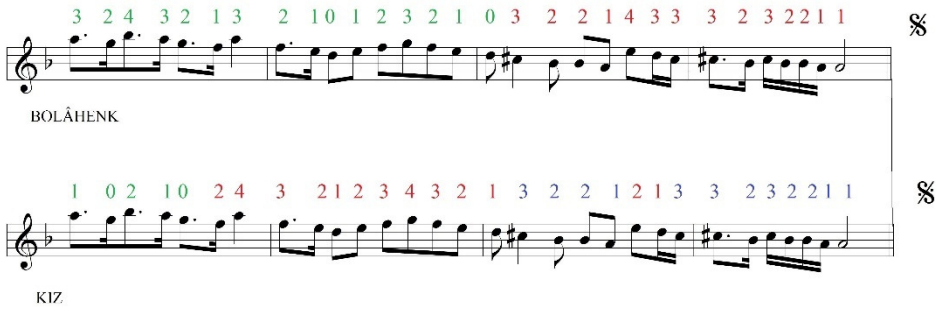


Şekil 99. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa

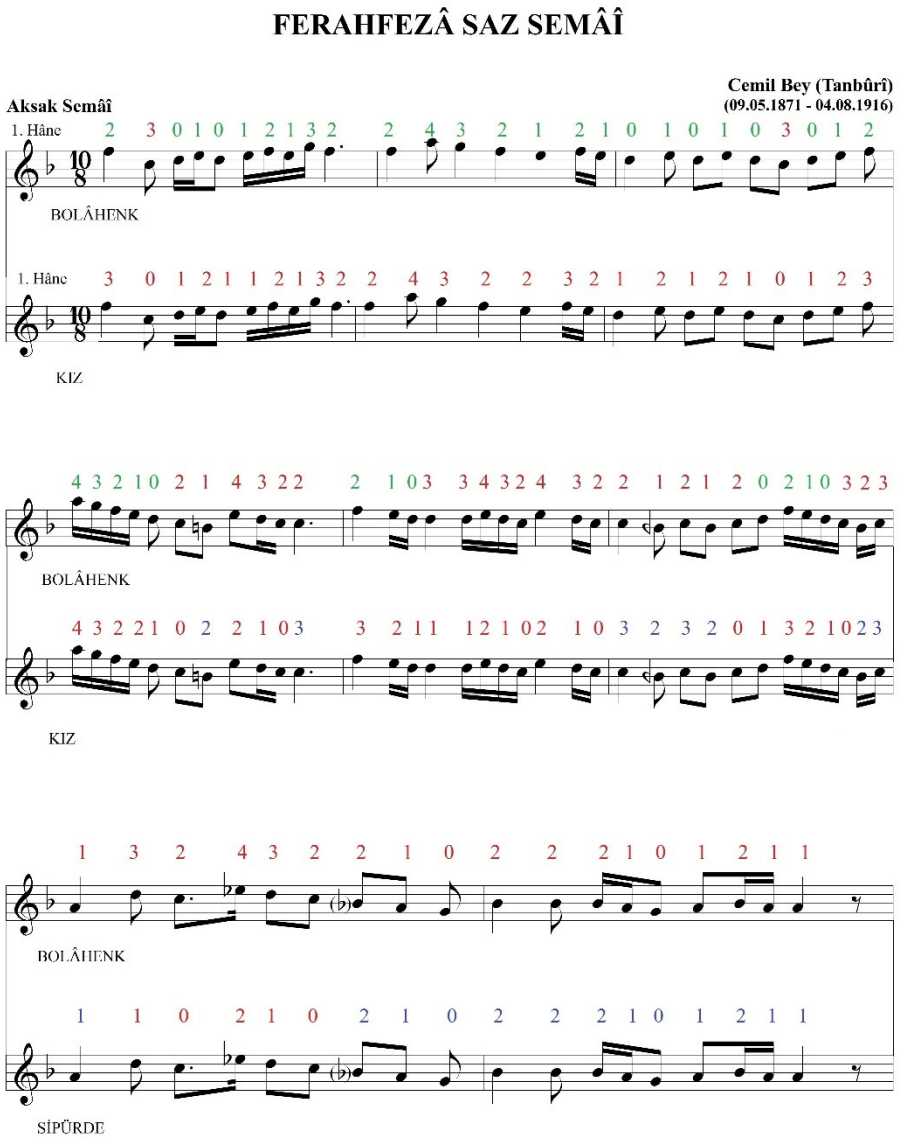


-6-
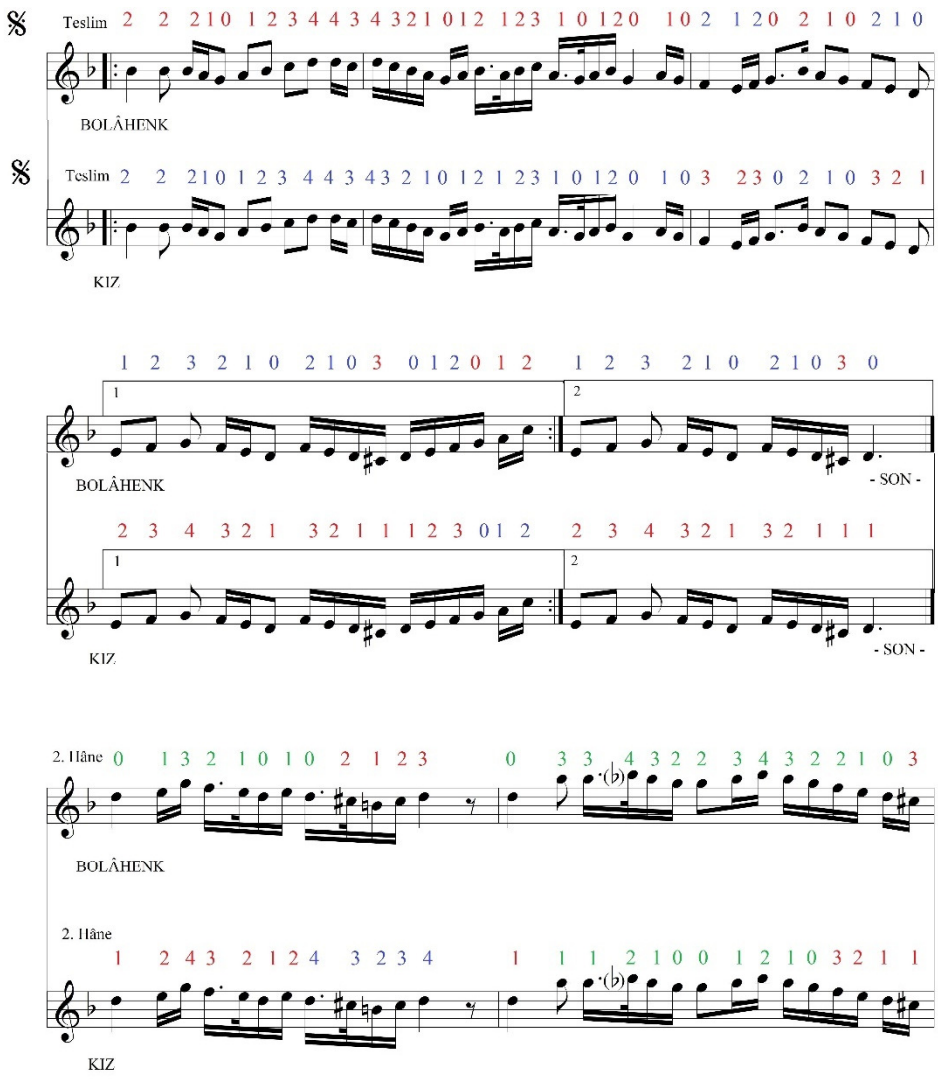
Şekil 100. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa
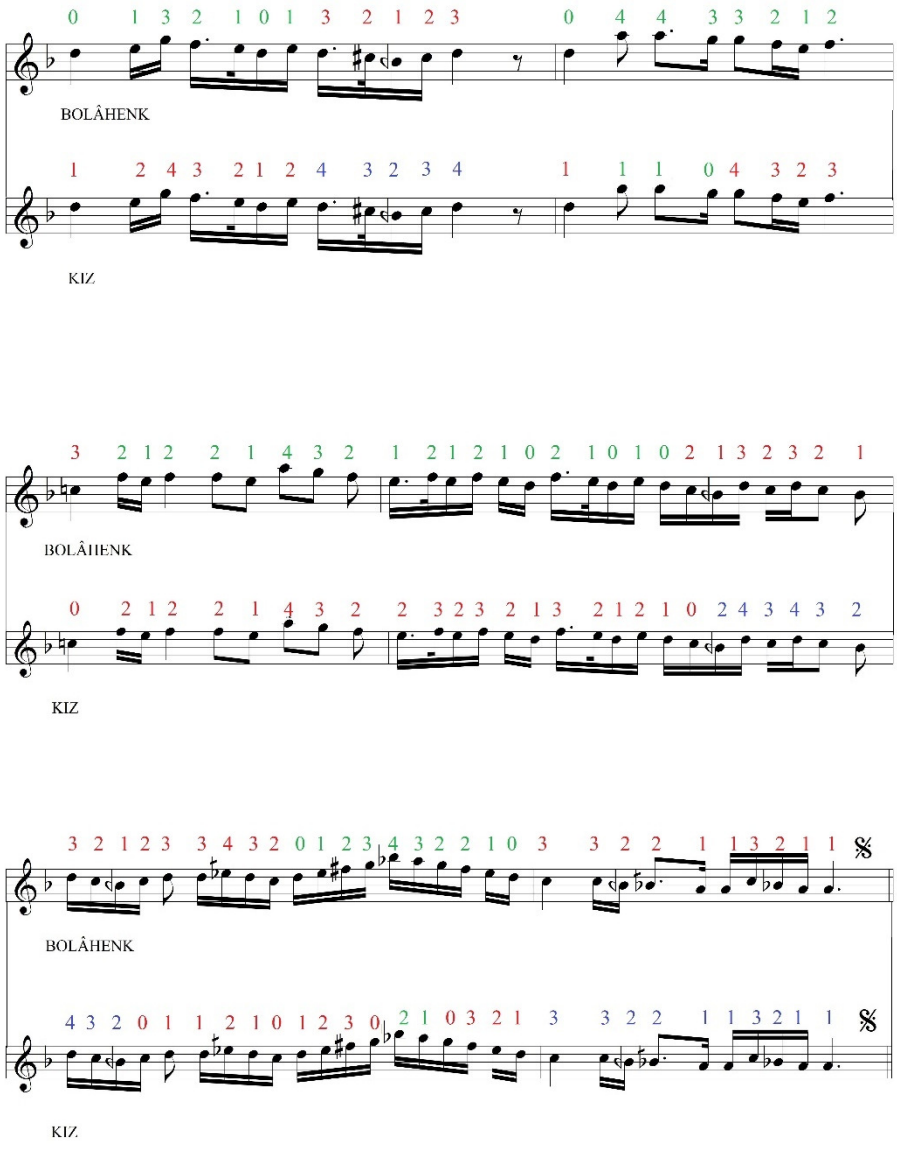


Şekil 101. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa



Şekil 102. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa

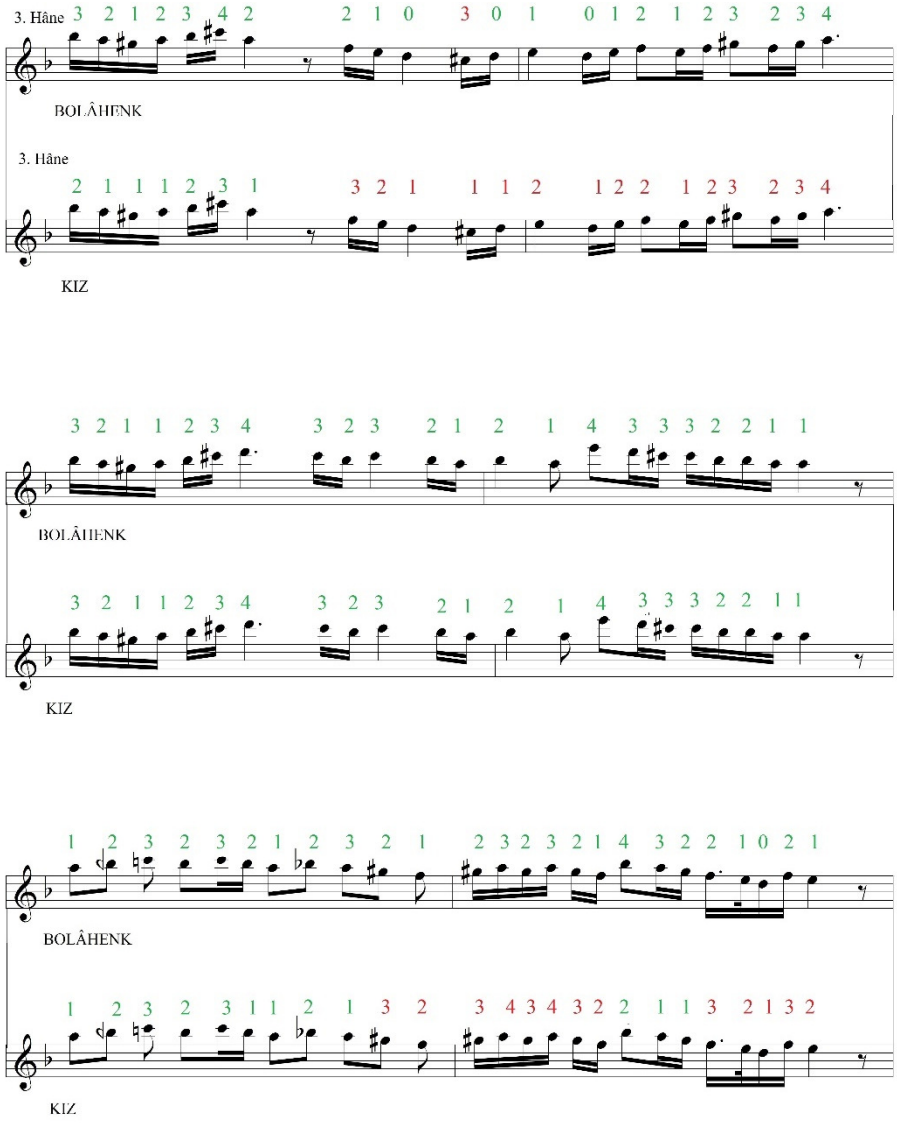


Şekil 103. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa



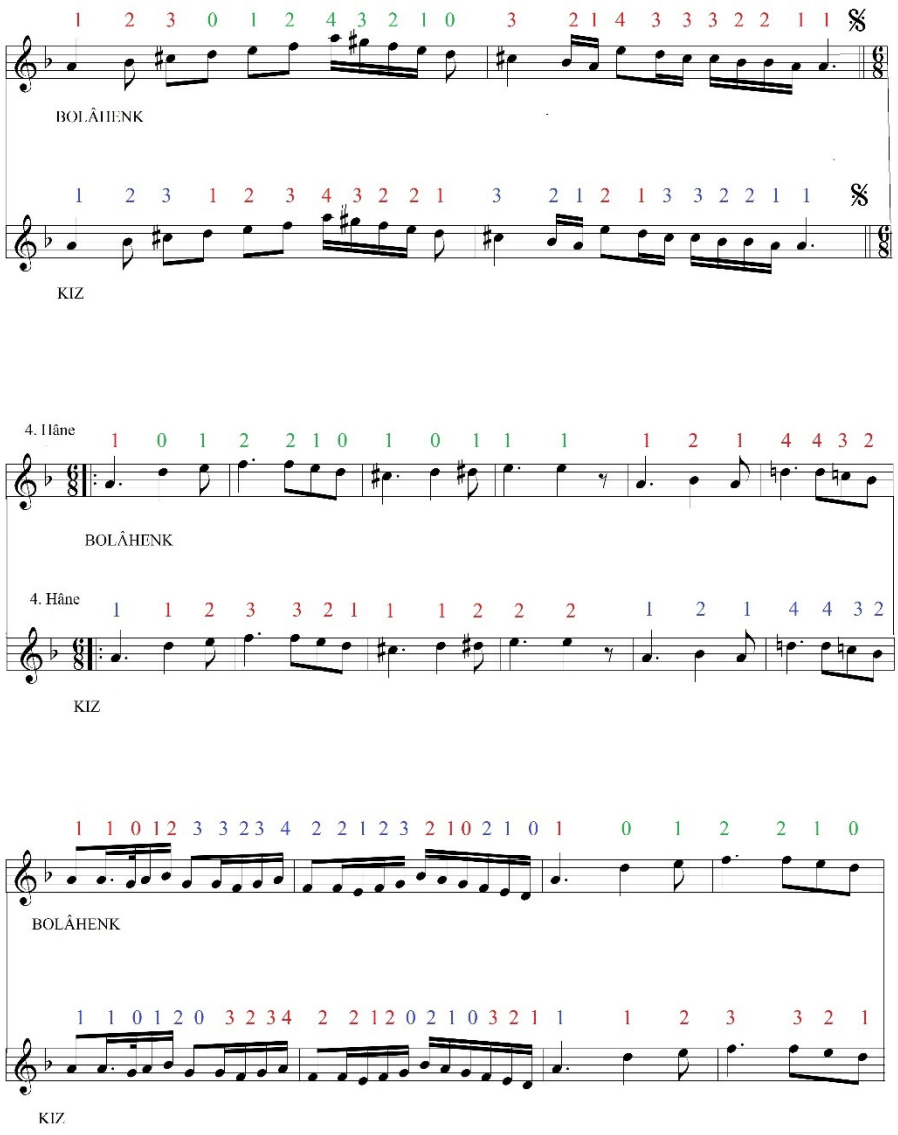
-3-

Şekil 104. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa
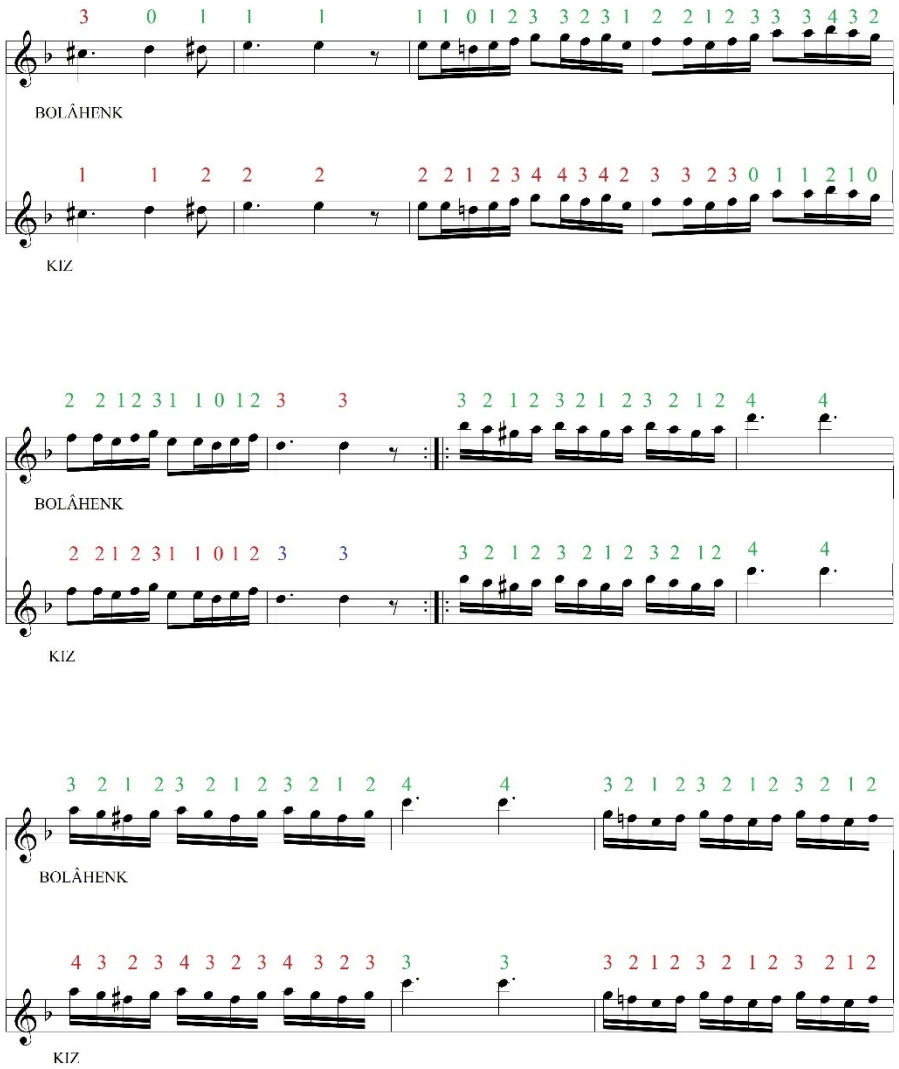


-4-

Şekil 105. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa
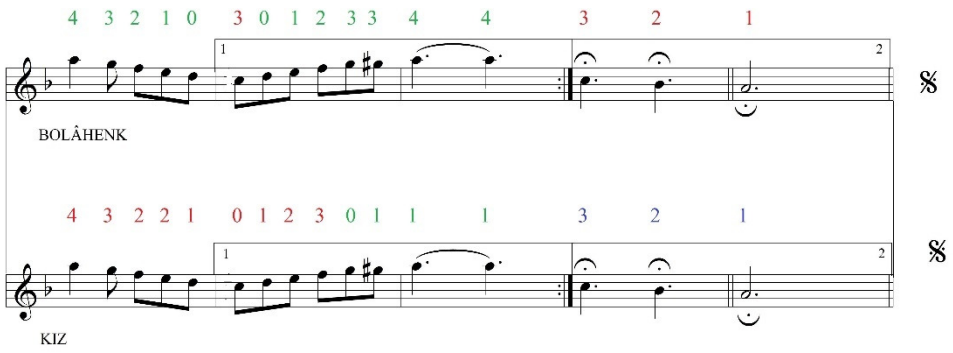


-5-

Şekil 106. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa
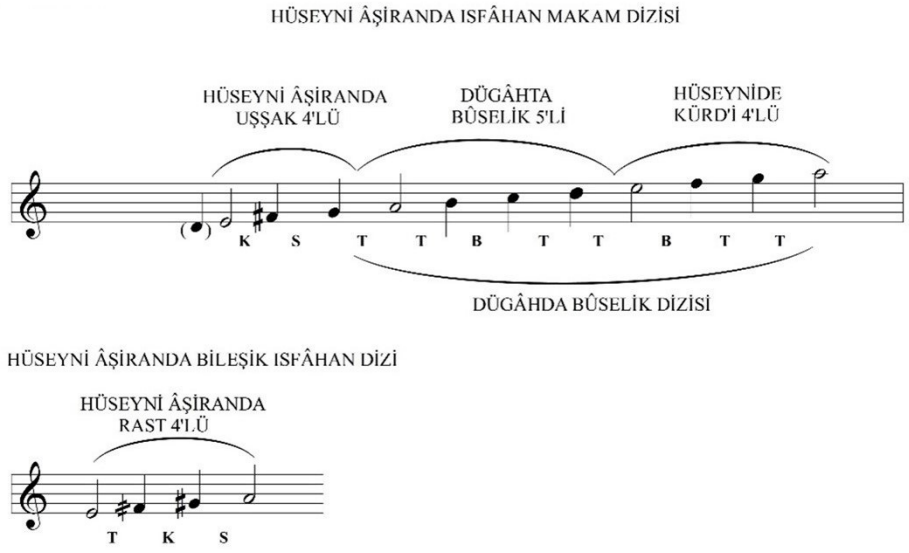


-6-

Şekil 107. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa

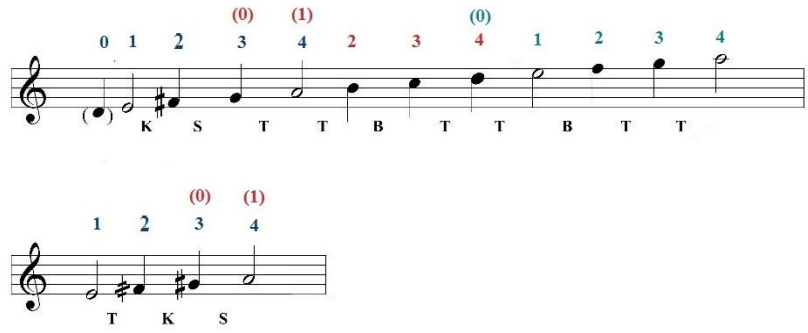


Şekil 108. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa

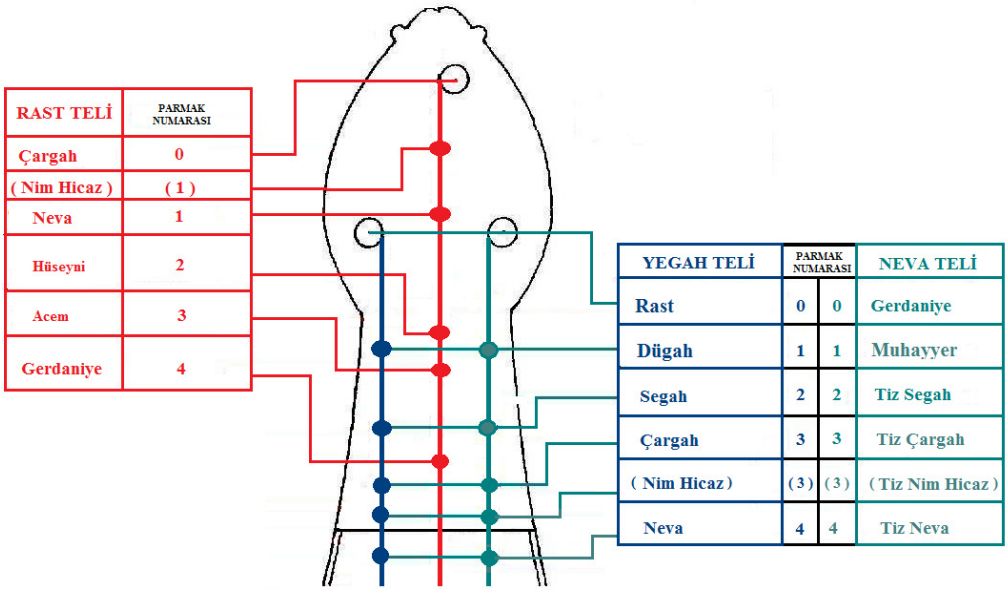
2.3.2. Isfahân Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları
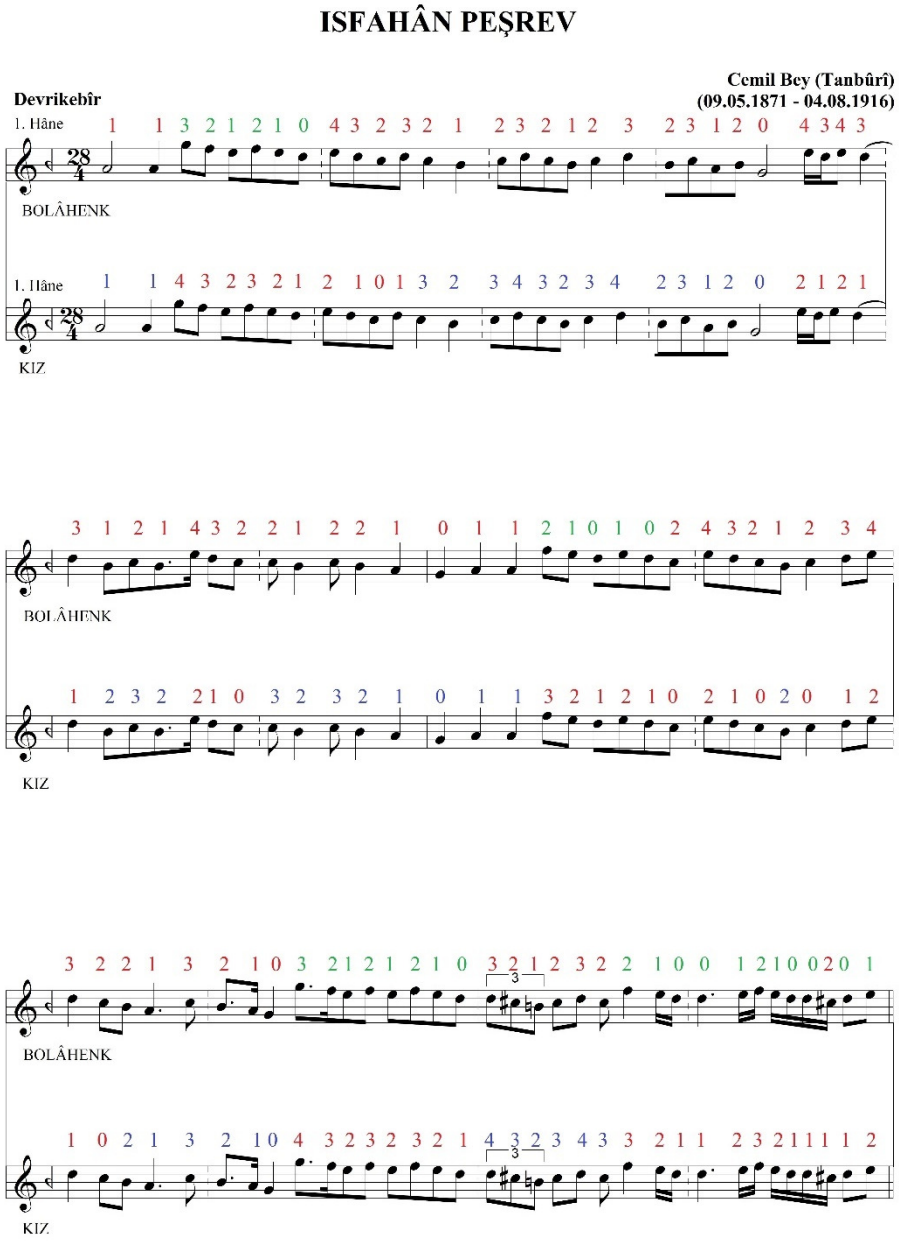


Şekil 109. Isfahân Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü
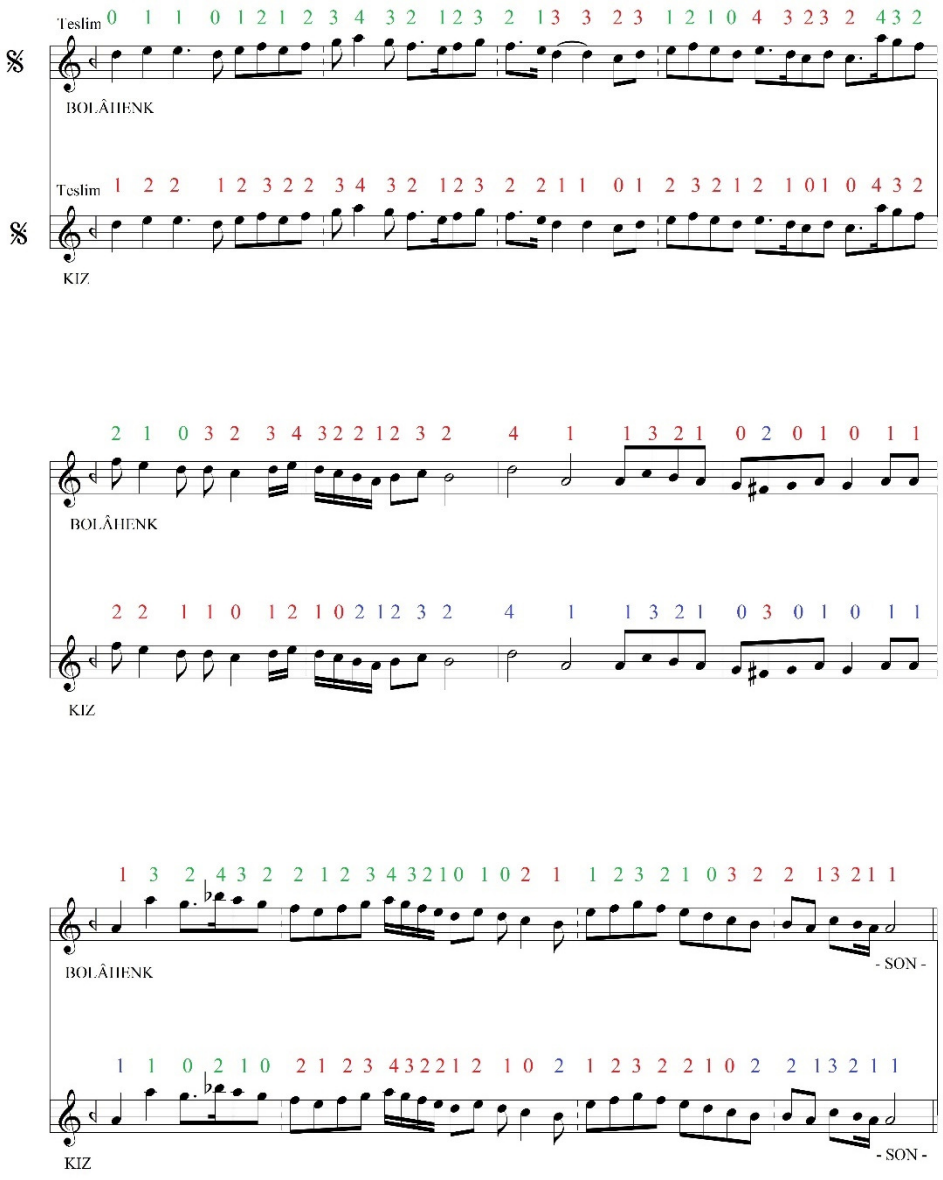


Şekil 110. Isfahân Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları



Şekil 111. Isfahân Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları
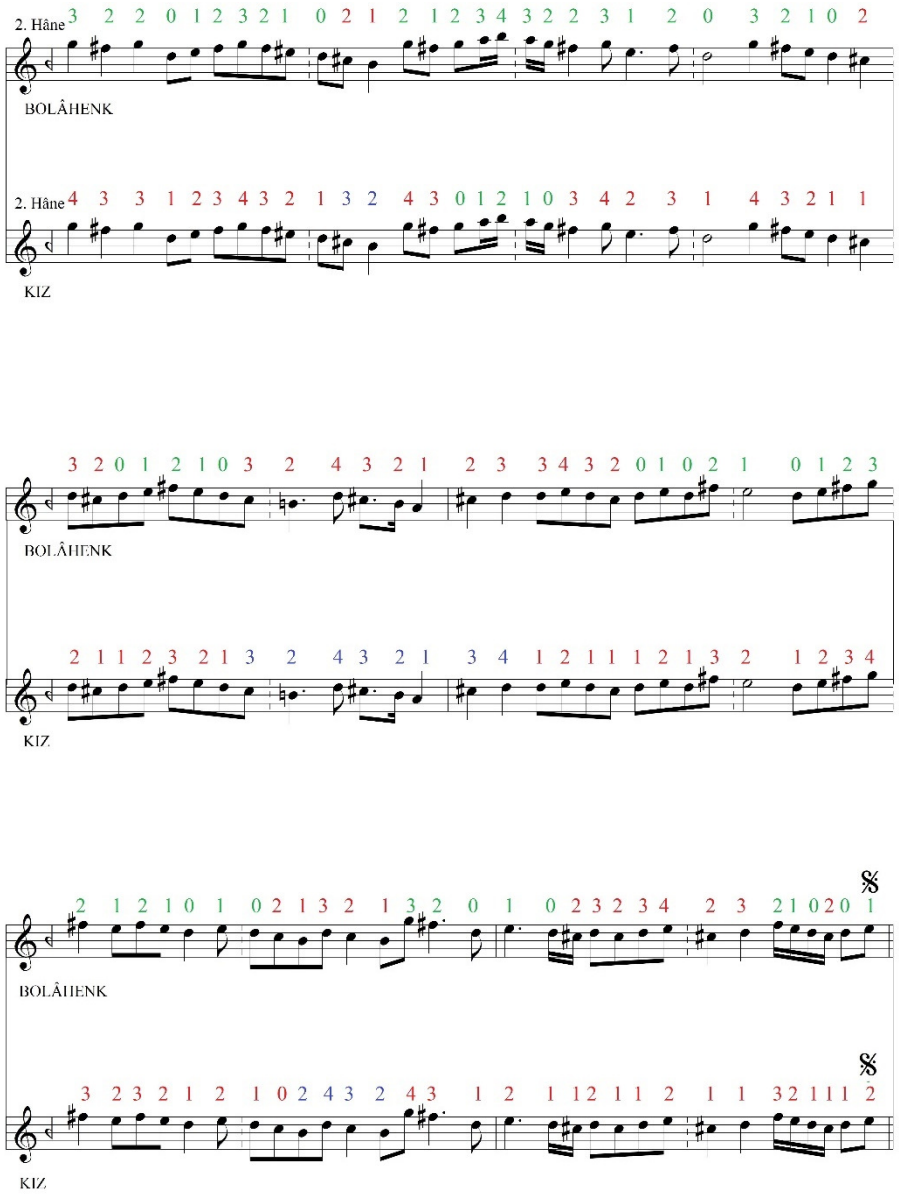


Şekil 112. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa
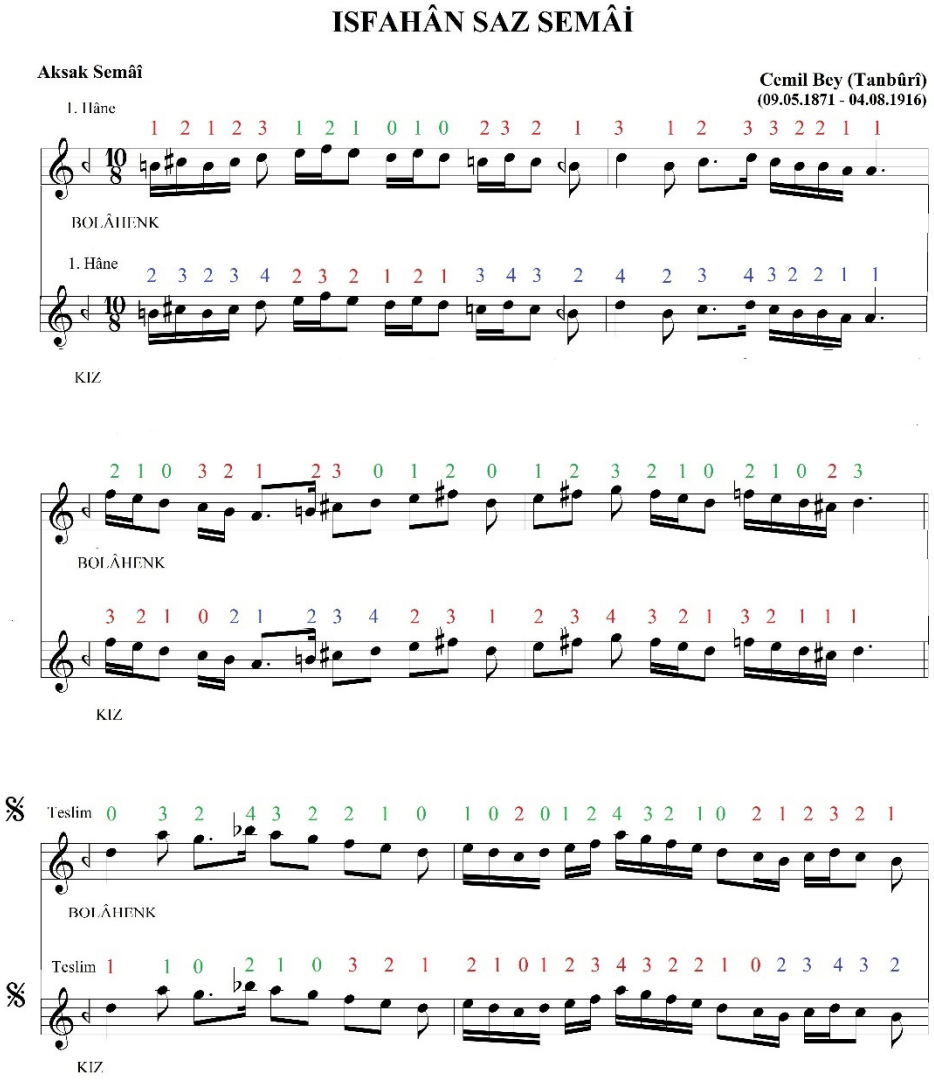


-2-

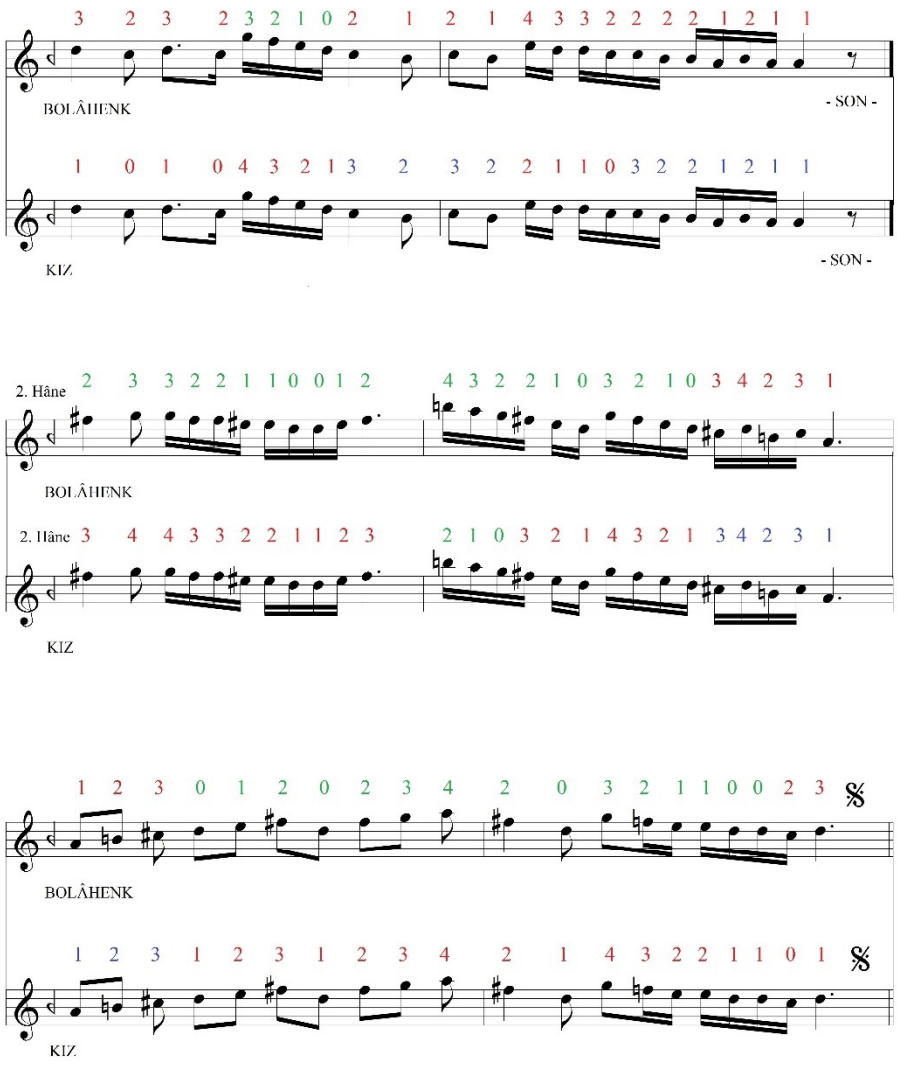
Şekil 113. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa



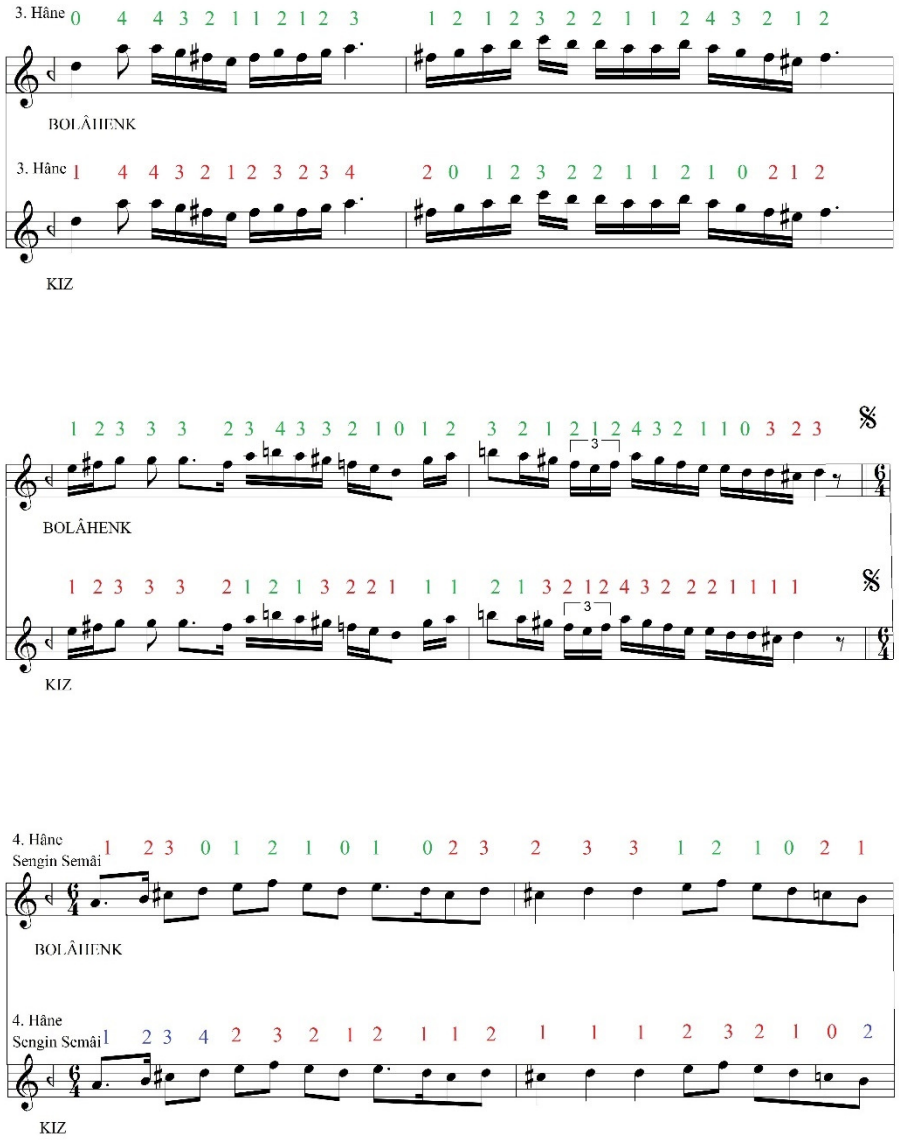
Şekil 114. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa



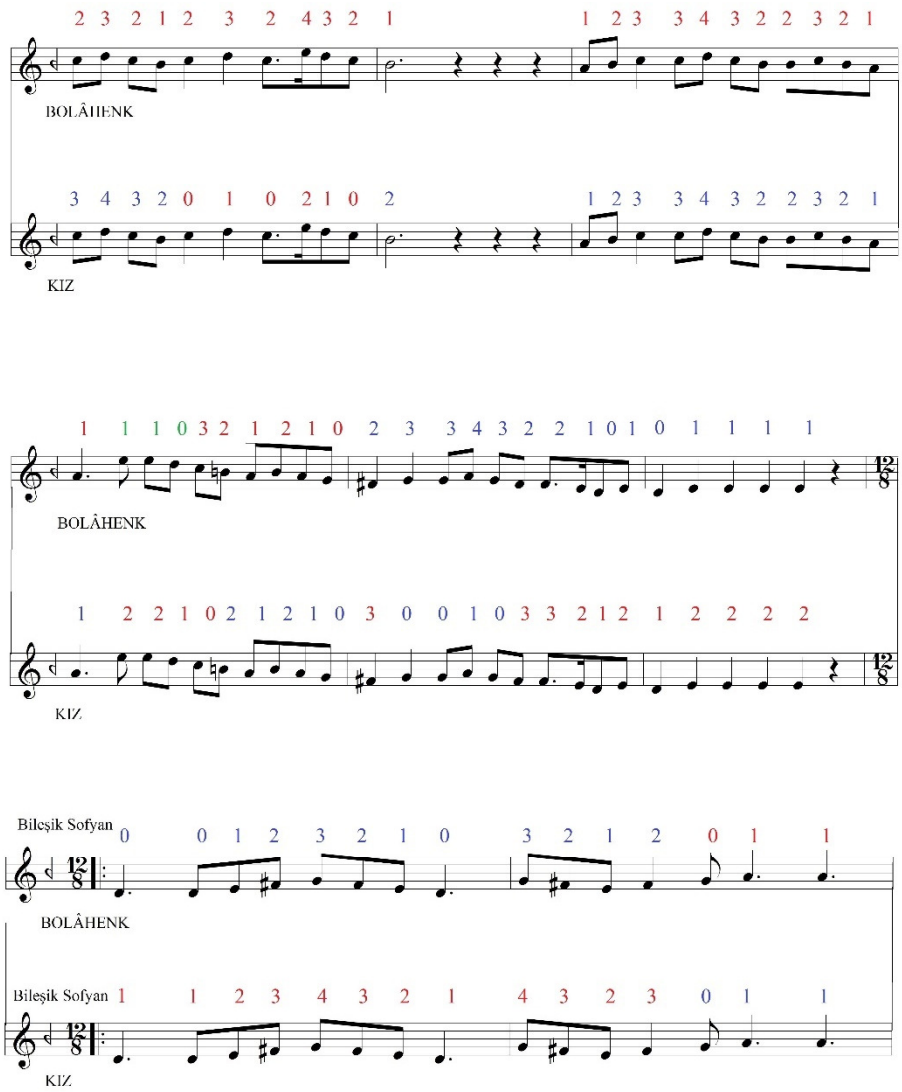
Şekil 115. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa



Şekil 116. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa

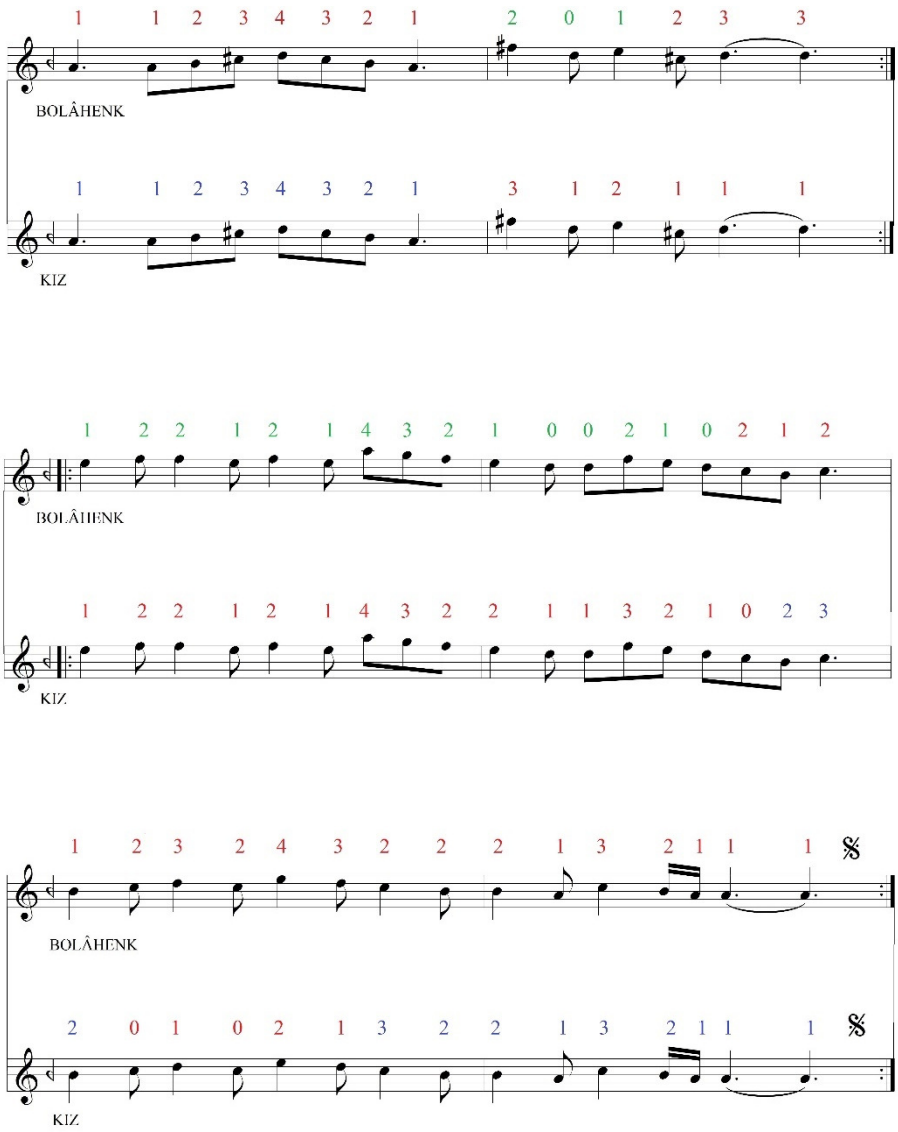


Şekil 117. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa



-4-
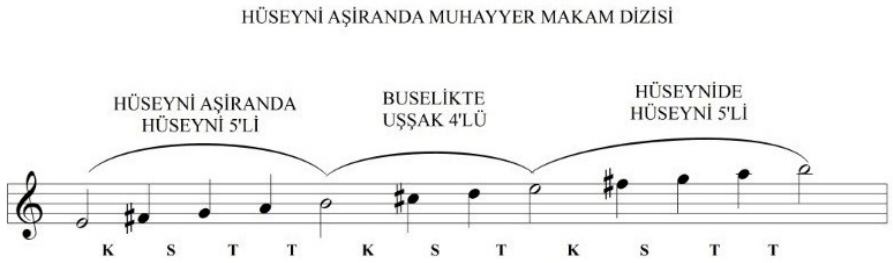
Şekil 118. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa



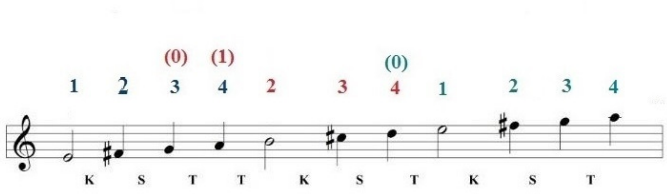
-5-

Şekil 119. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa

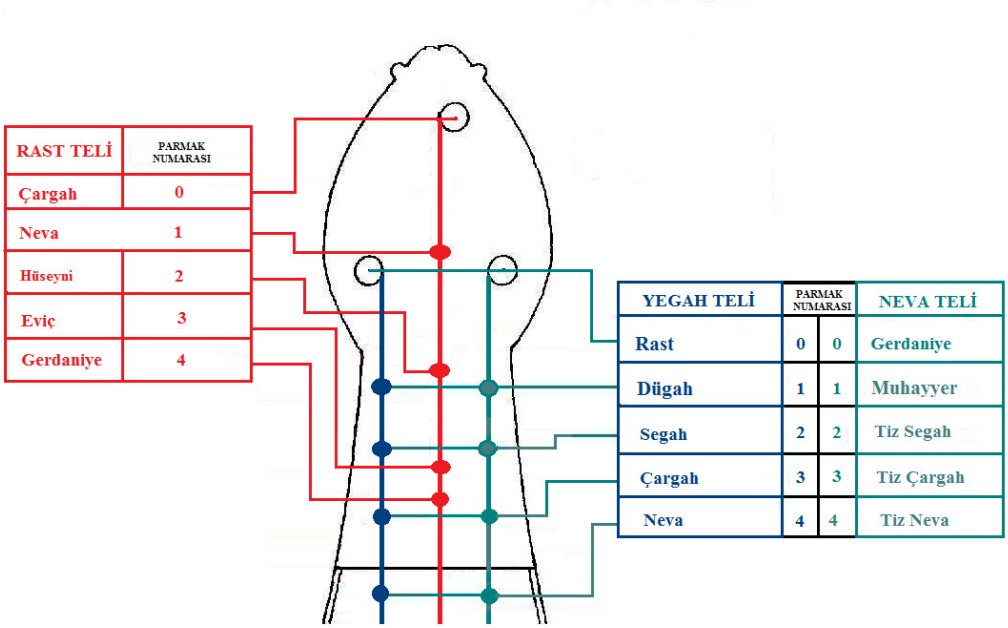
2.3.3. Muhayyer Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları



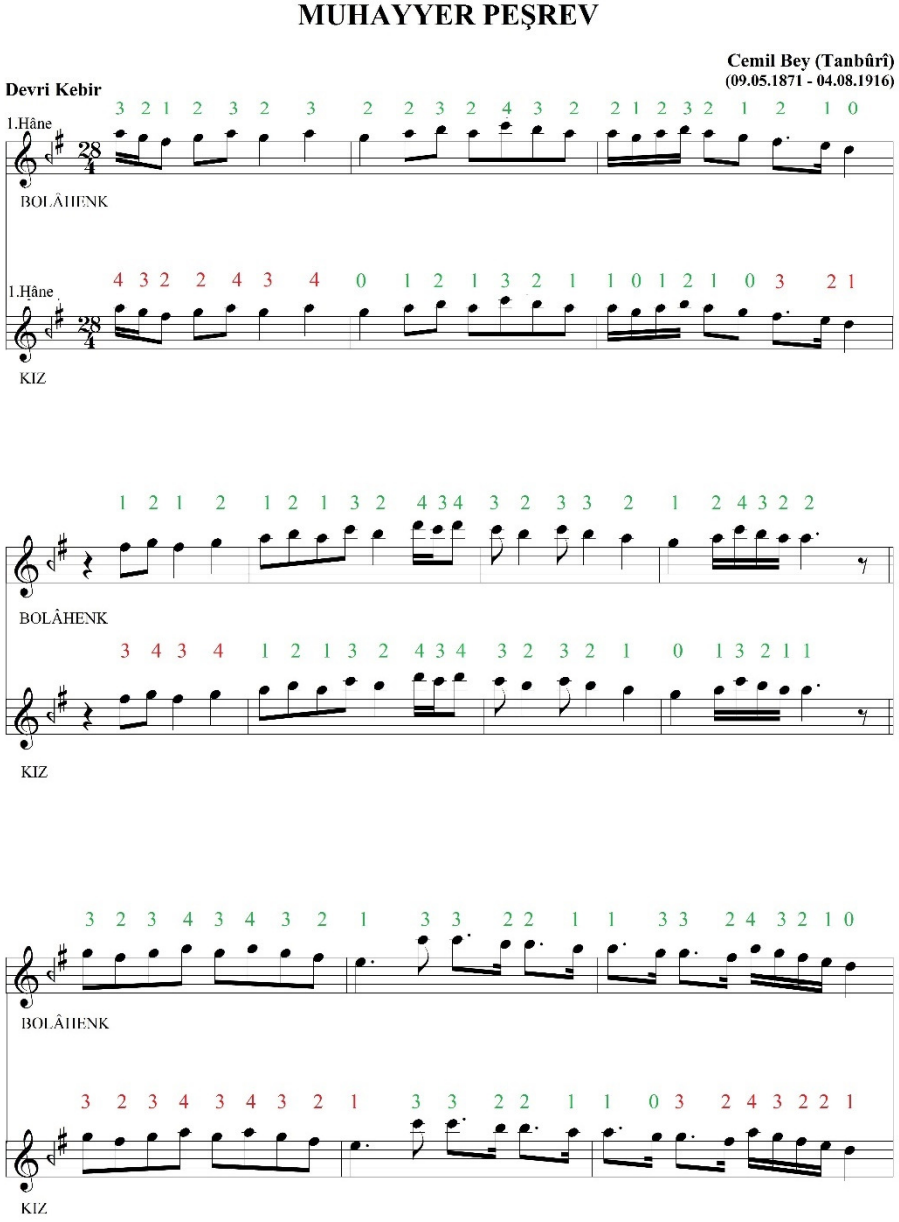
Şekil 120. Muhayyer Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü
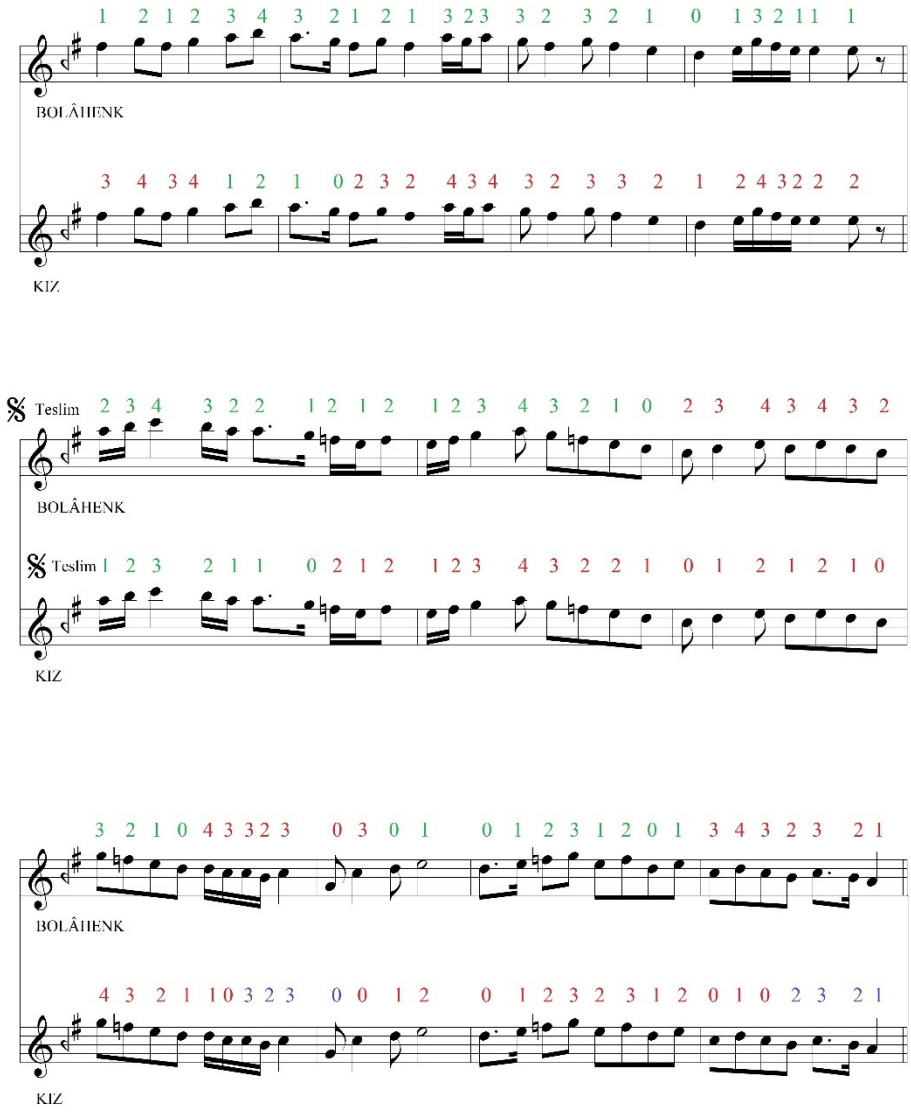


Şekil 121. Muhayyer Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları



Şekil 122. Muhayyer Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları
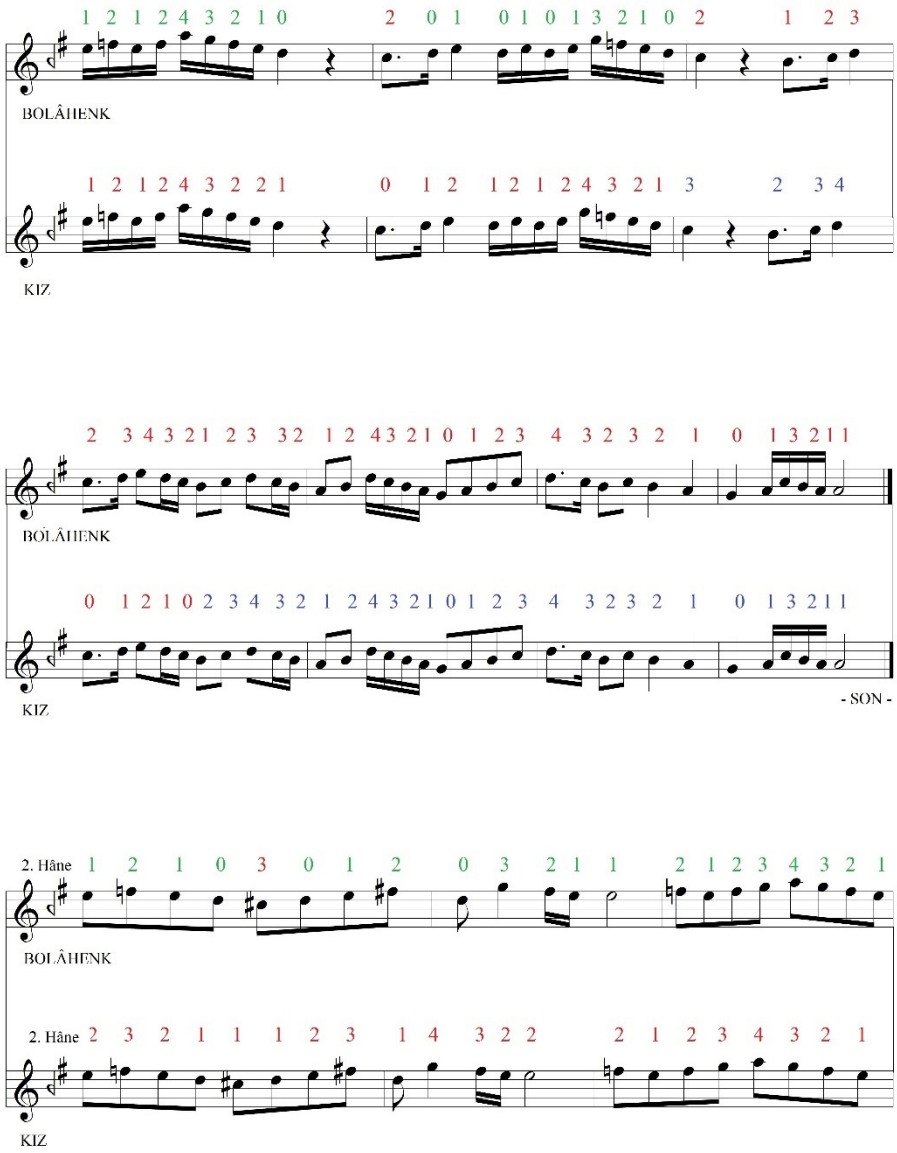


Şekil 123. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa



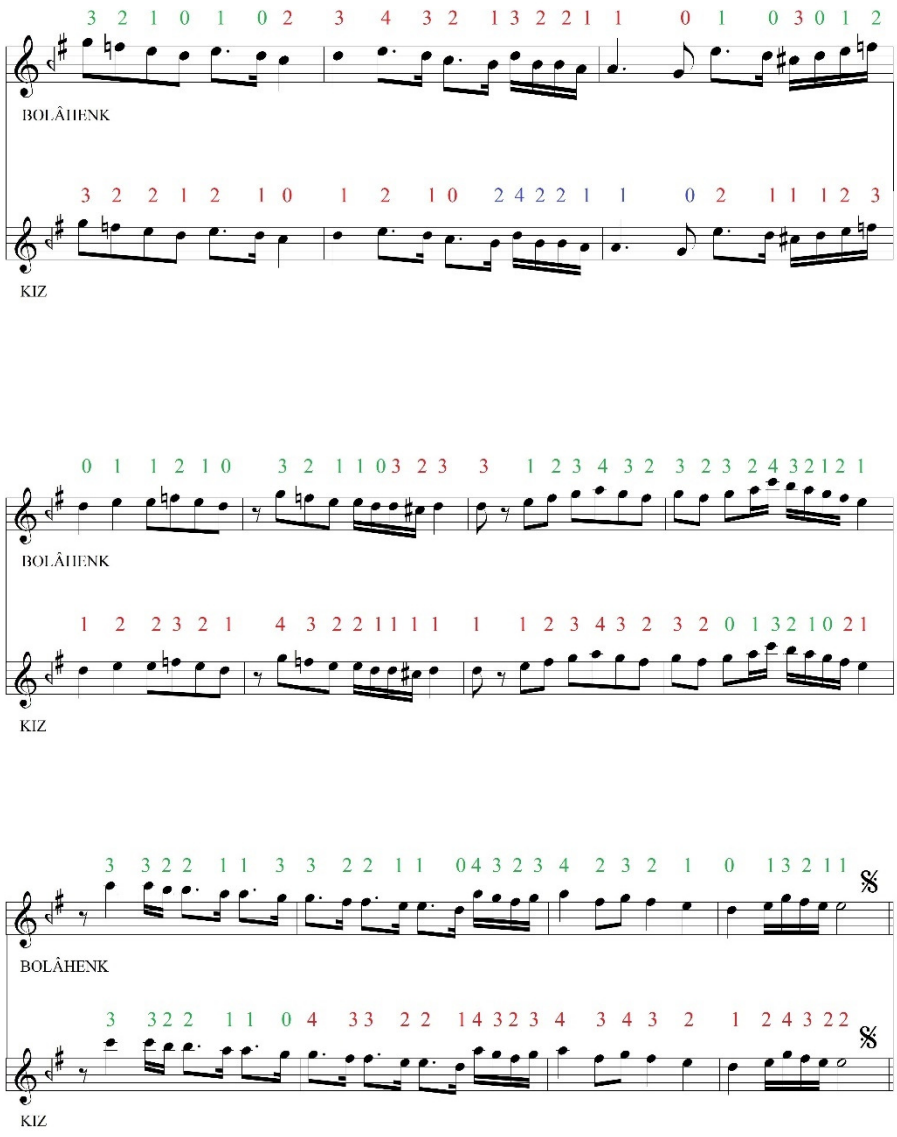
-2-

Şekil 124. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa
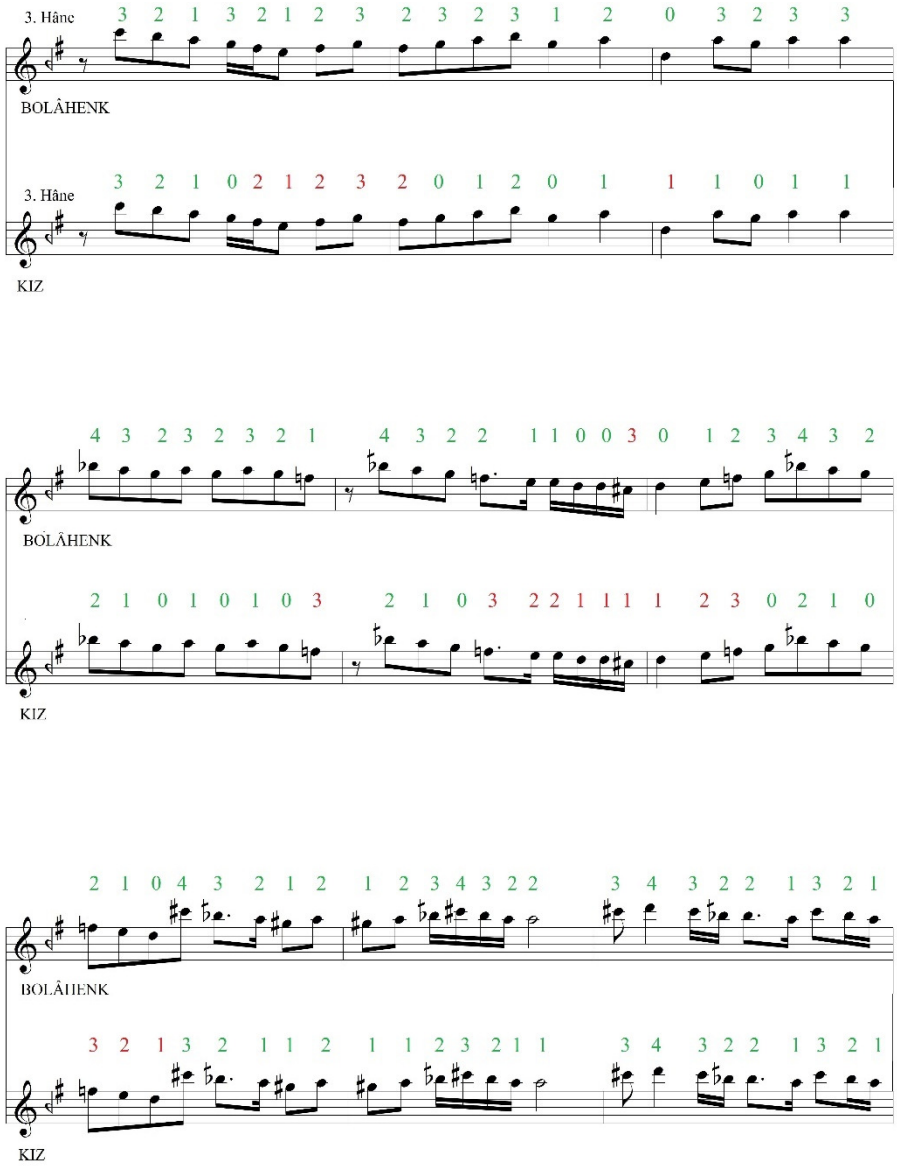


-3-

Şekil 125. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa
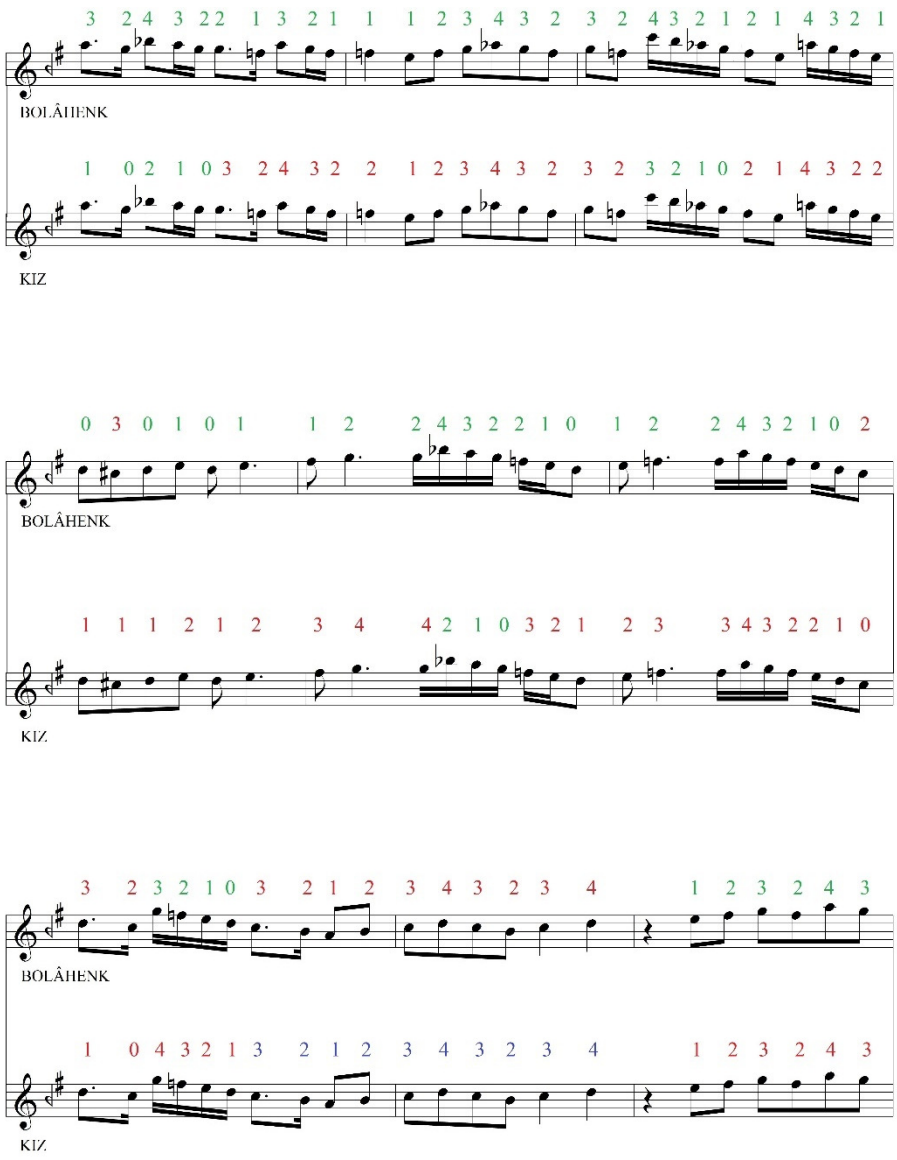


-4-

Şekil 126. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa



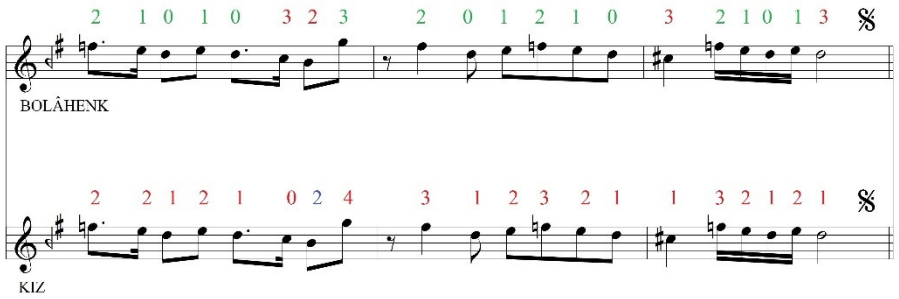
-5-

Şekil 127. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa

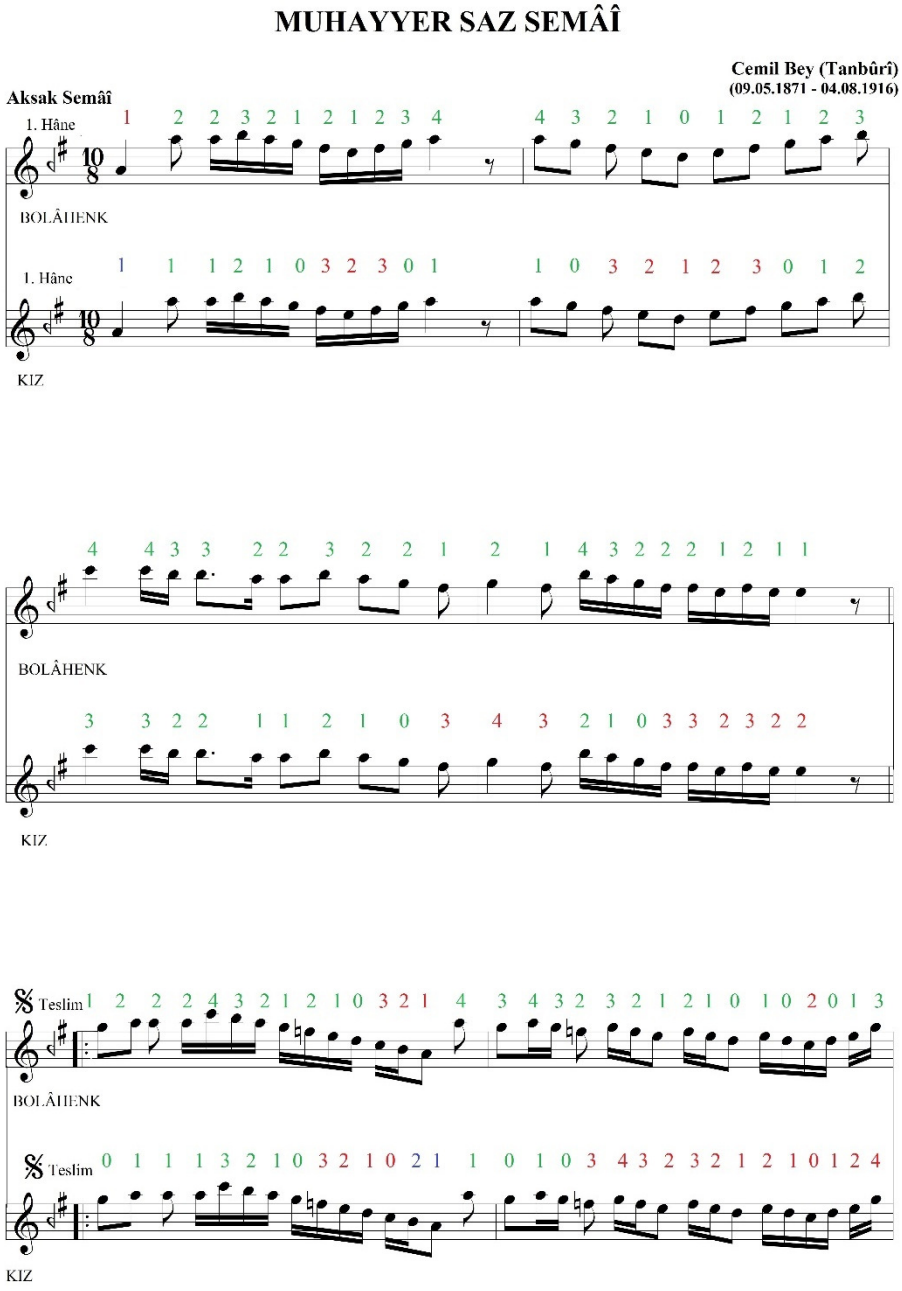


-6-

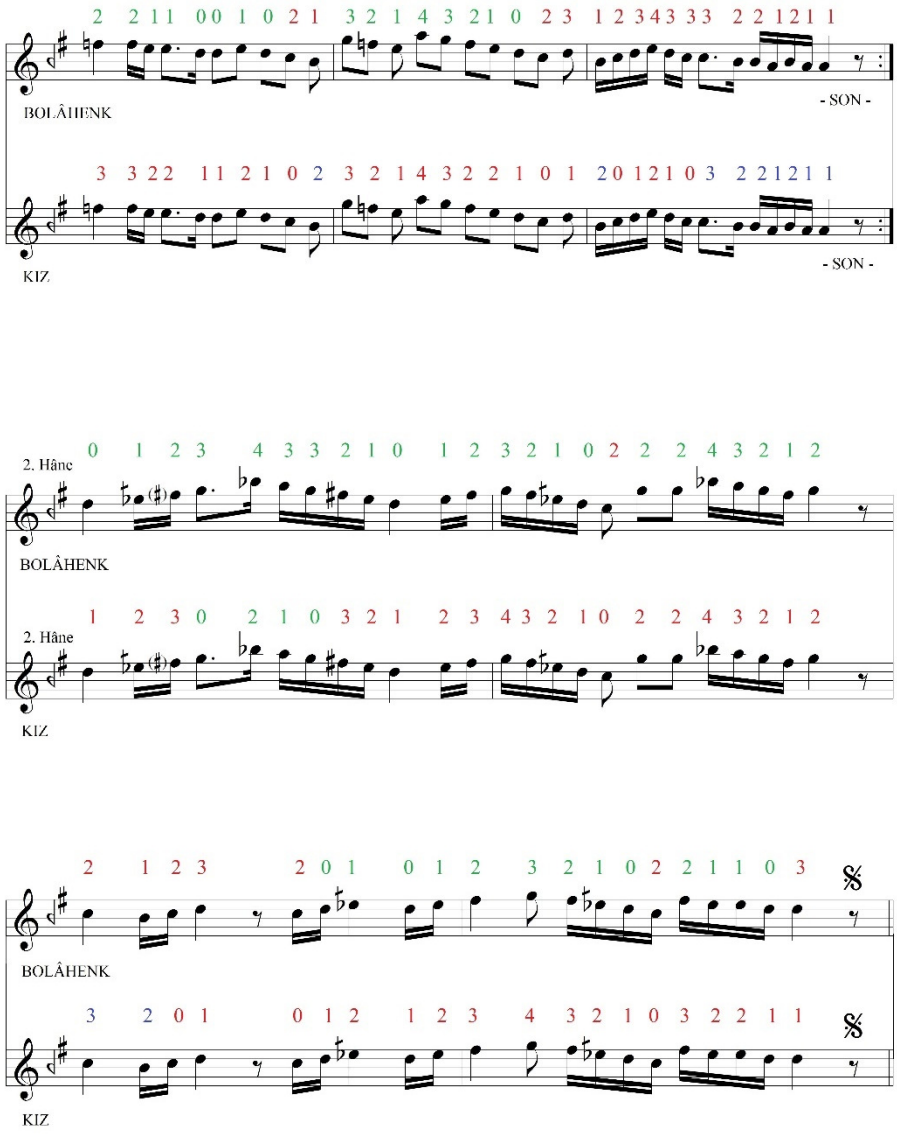
Şekil 128. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa



Şekil 129. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa

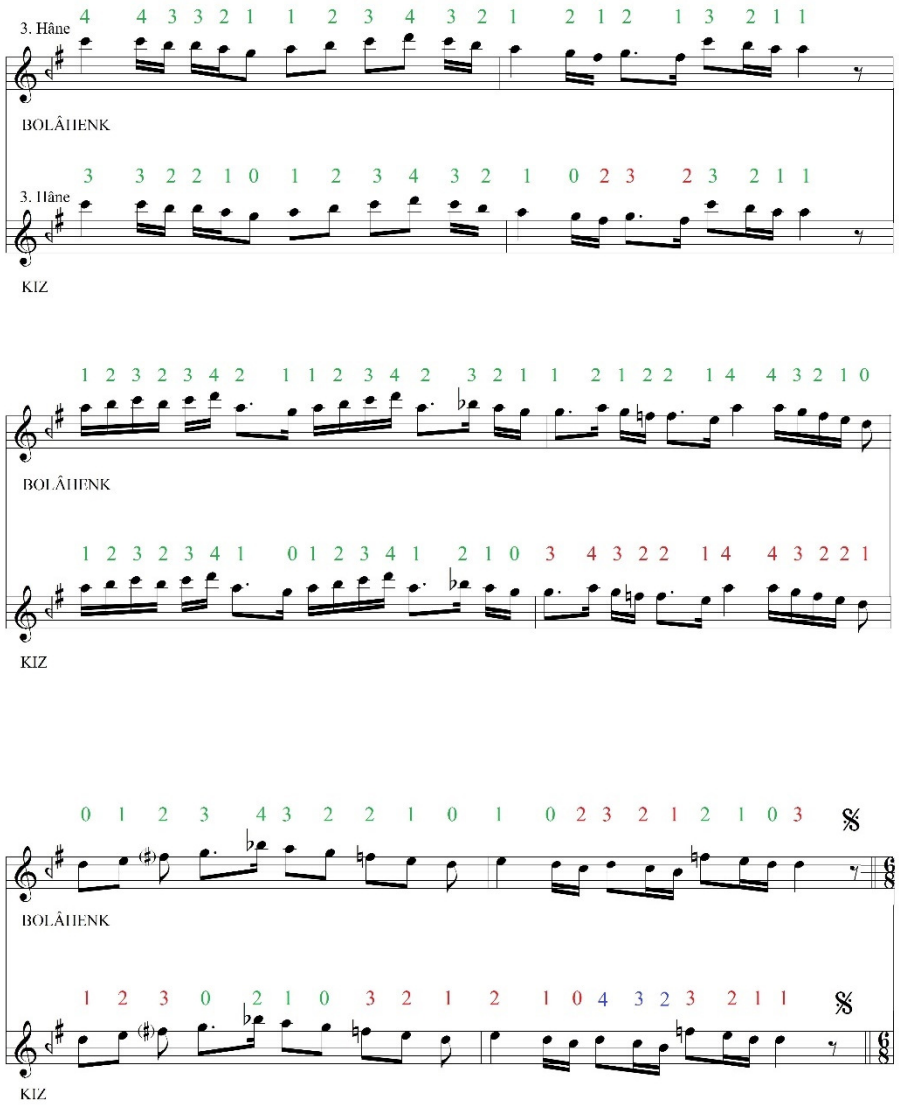


Şekil 130. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa
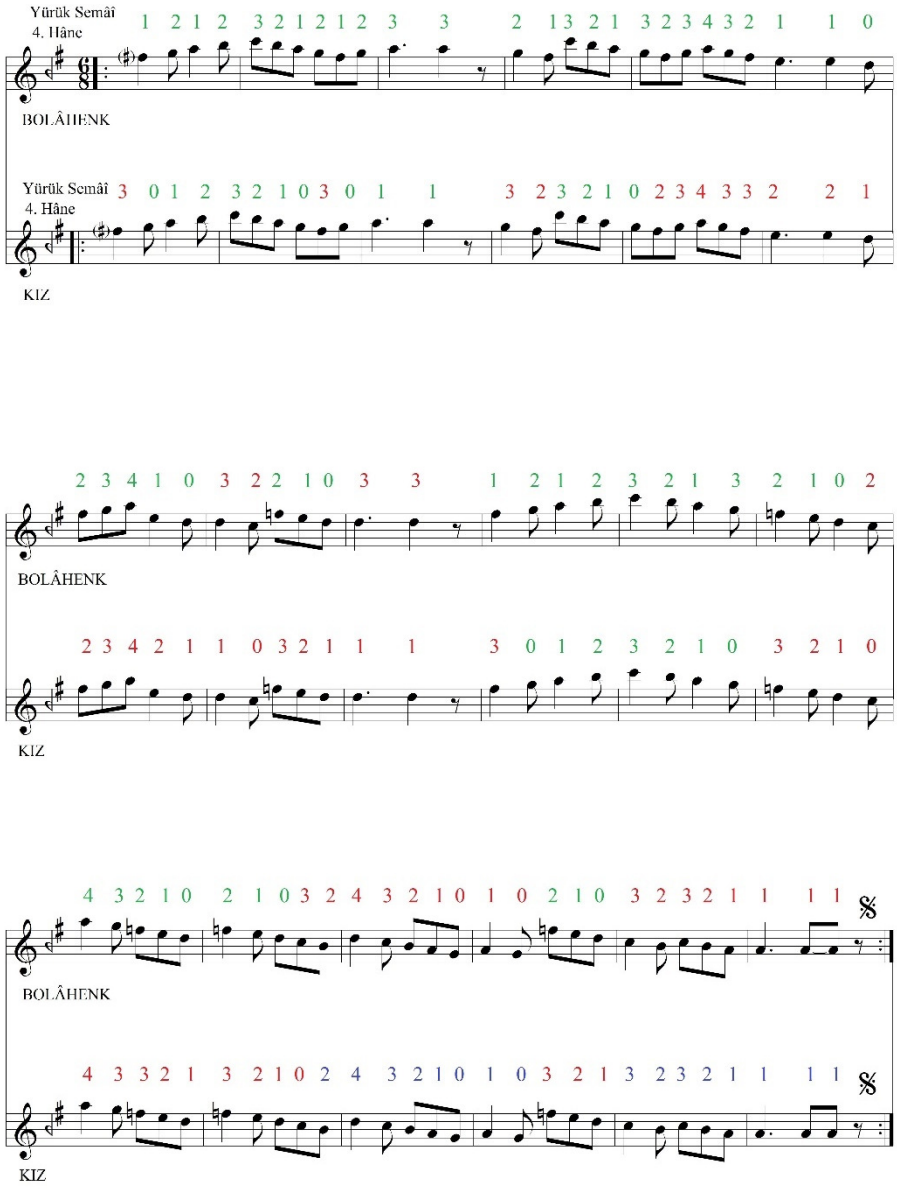


-2-

Şekil 131. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa



Şekil 132. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa



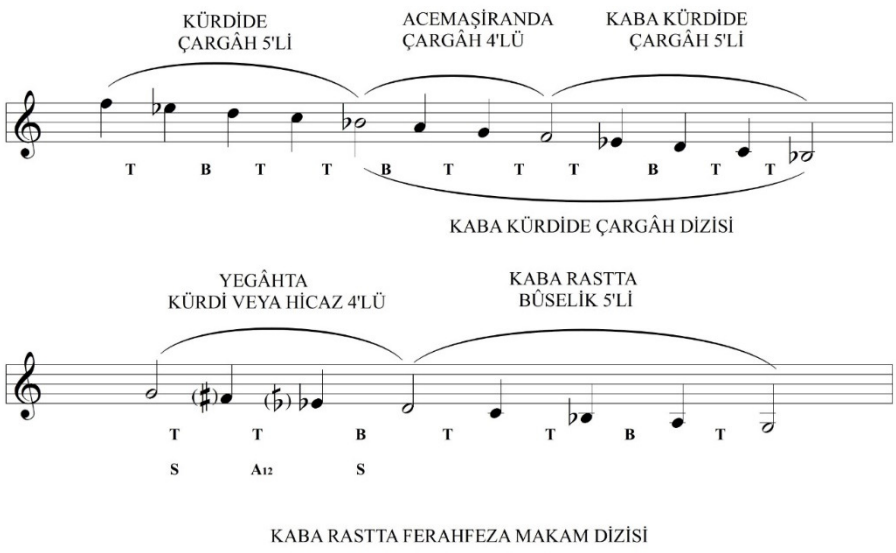
-4-

Şekil 133. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Kız Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4.Sayfa

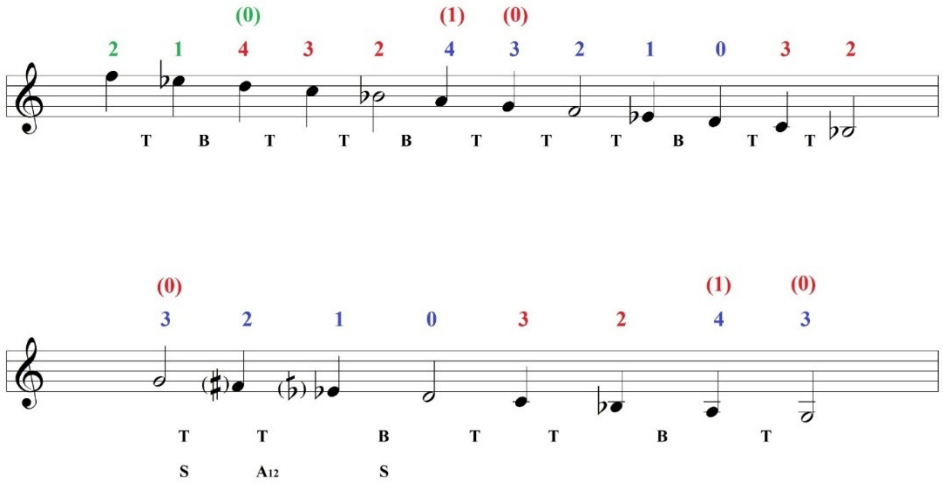
2.4. FERAHFEZA, ISFAHÂN ve MUHAYYER MAKAMINDAKİ PEŞREV VE SAZ SEMÂÎLERİNİN MANSUR AHENKTEKİ/ AKORTTAKİ PARMAK POZİSYONU

Bu bölümde, Ferahfeza, Isfahân ve Muhayyer makamında olan eserlerin Mansur ahenklerdeki/akortlardaki makam dizisi, dizi üzerindeki parmak numaraları ve üç telli klâsik kemençe üzerinde parmak pozisyonları gösterilmiştir. Parmak pozisyonları nota üzerinde farklı renklerde numaralandırılmıştır. Bu renkler üç telli klâsik kemençedeki üç teli temsil etmekle birlikte sırası ile kırmızı rast, mavi yegâh, yeşil ise nevâ telini göstermektedir. Eserler mansur ahenklerdeki/akortlardaki farklı renklerde parmak pozisyonlarının notasyon hali gösterilecektir.

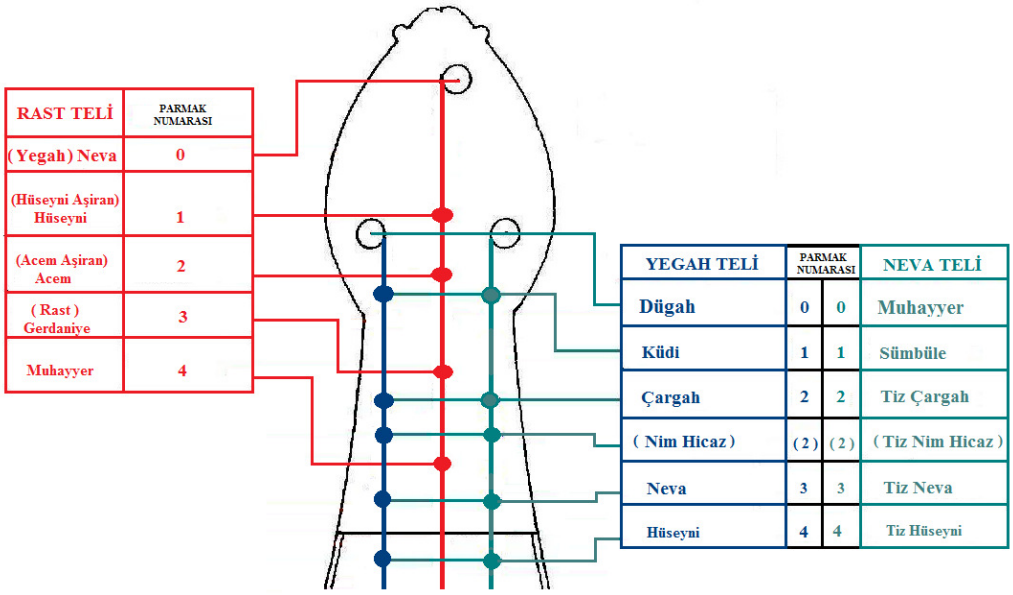
2.4.1. Ferahfeza Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları



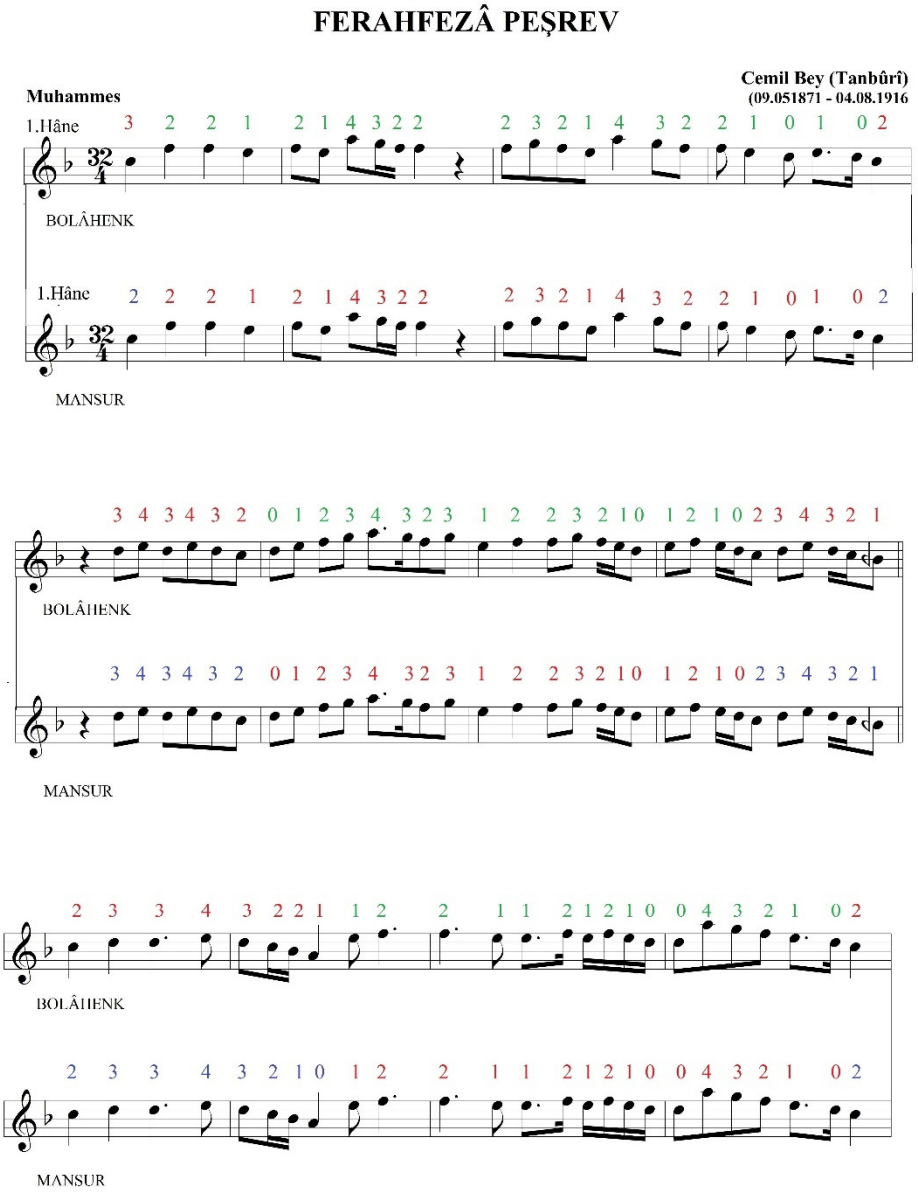
Şekil 134. Ferahfeza Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü
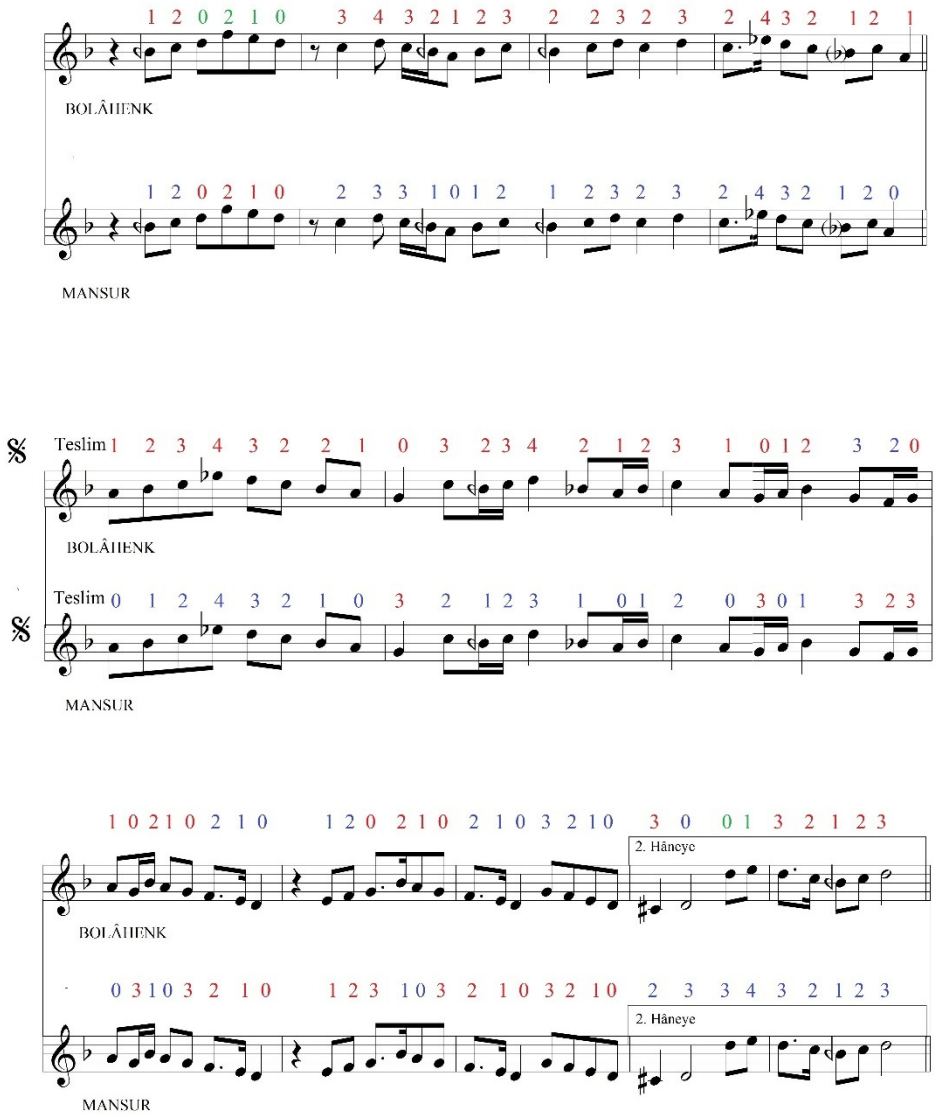


Şekil 135. Ferahfeza Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları



Şekil 136. Ferahfeza Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları
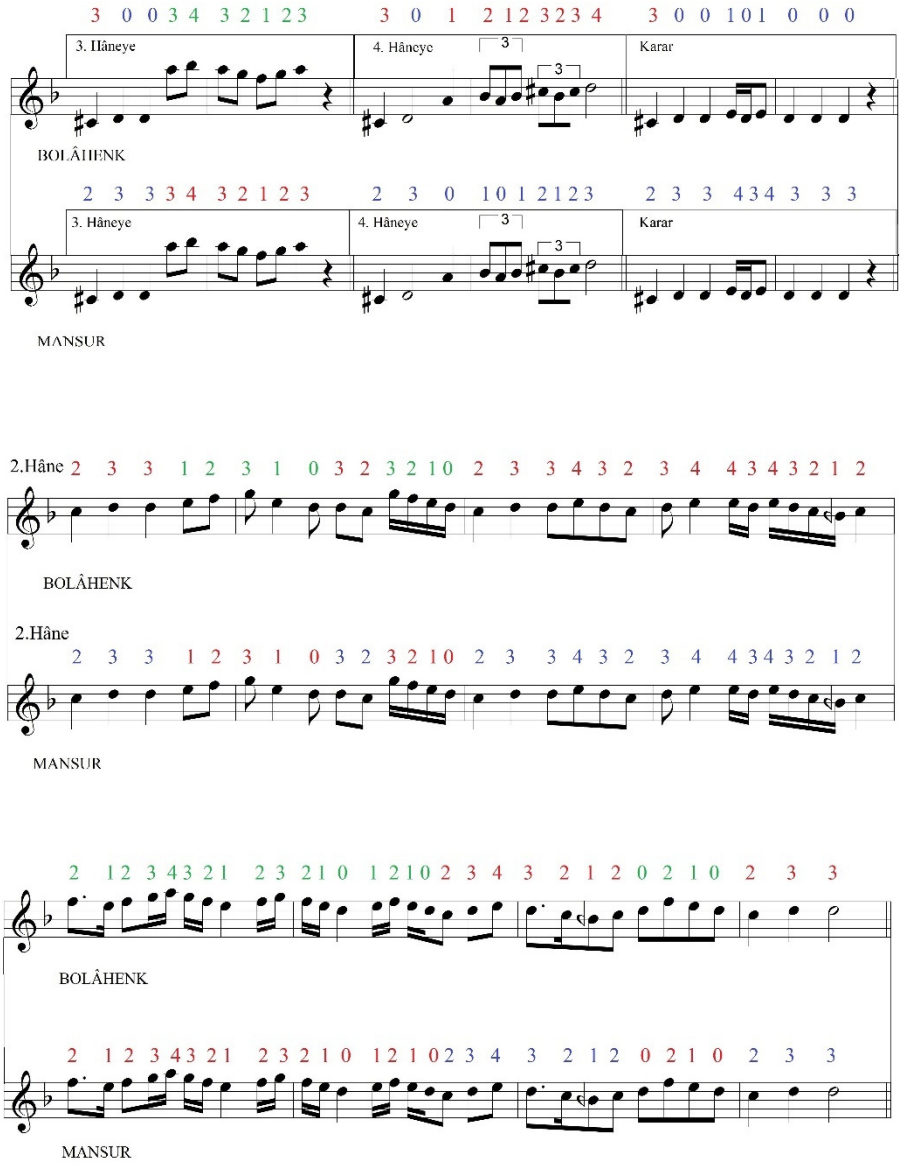


Şekil 137. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa



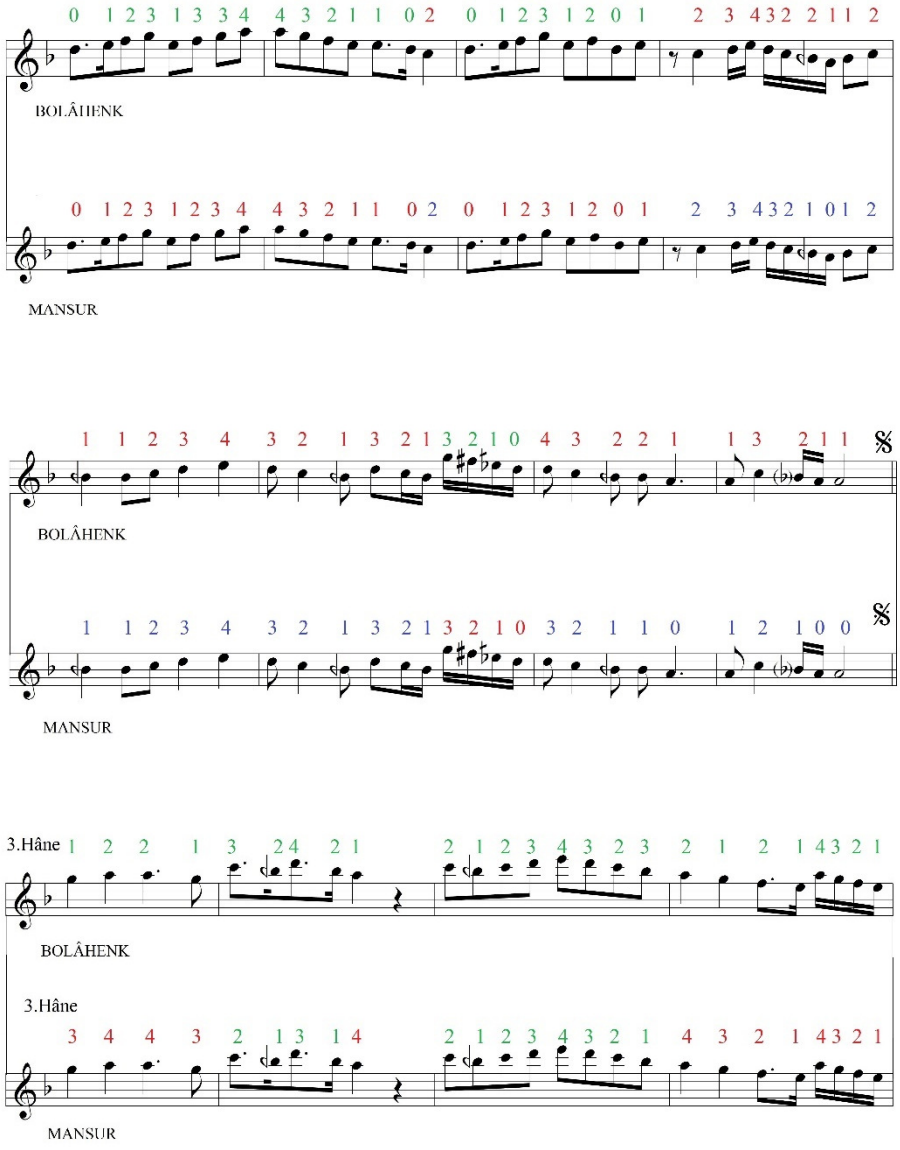
-2-

Şekil 138. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa



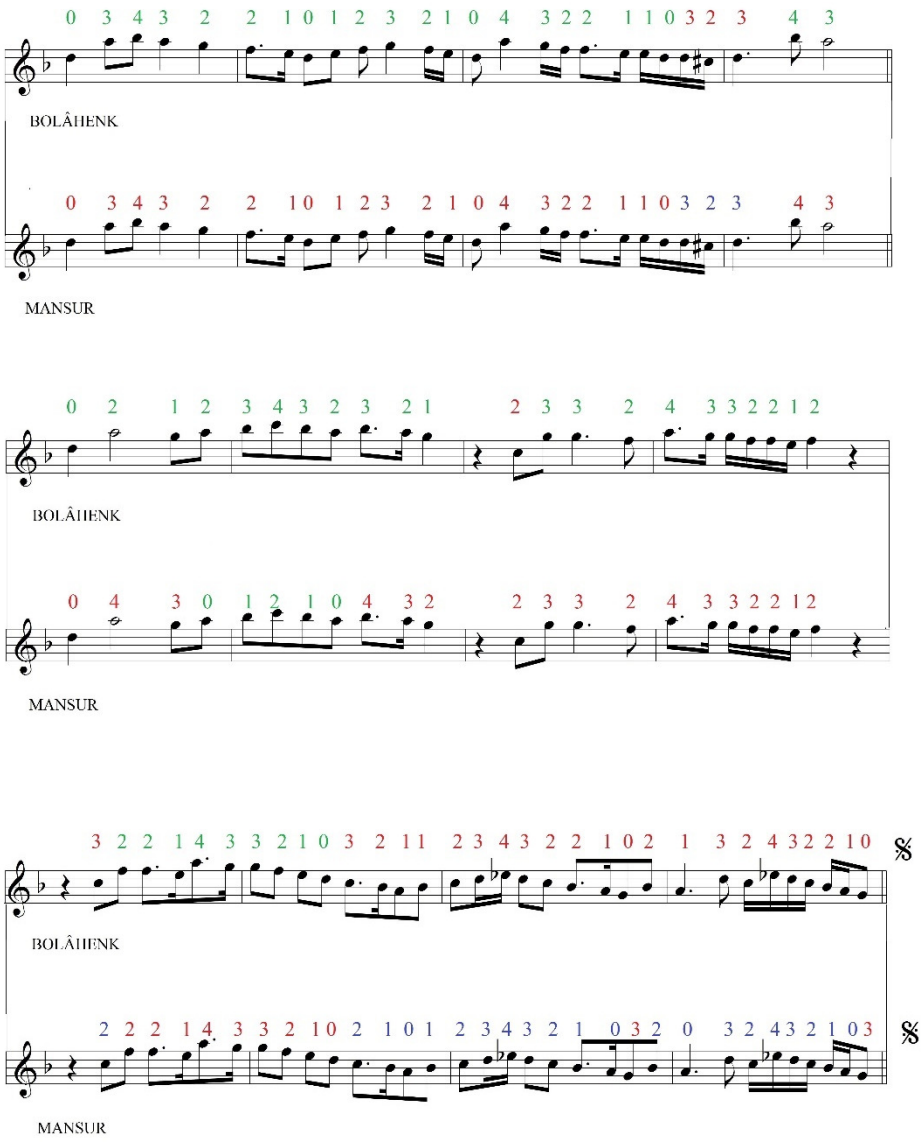
-3-

Şekil 139. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa

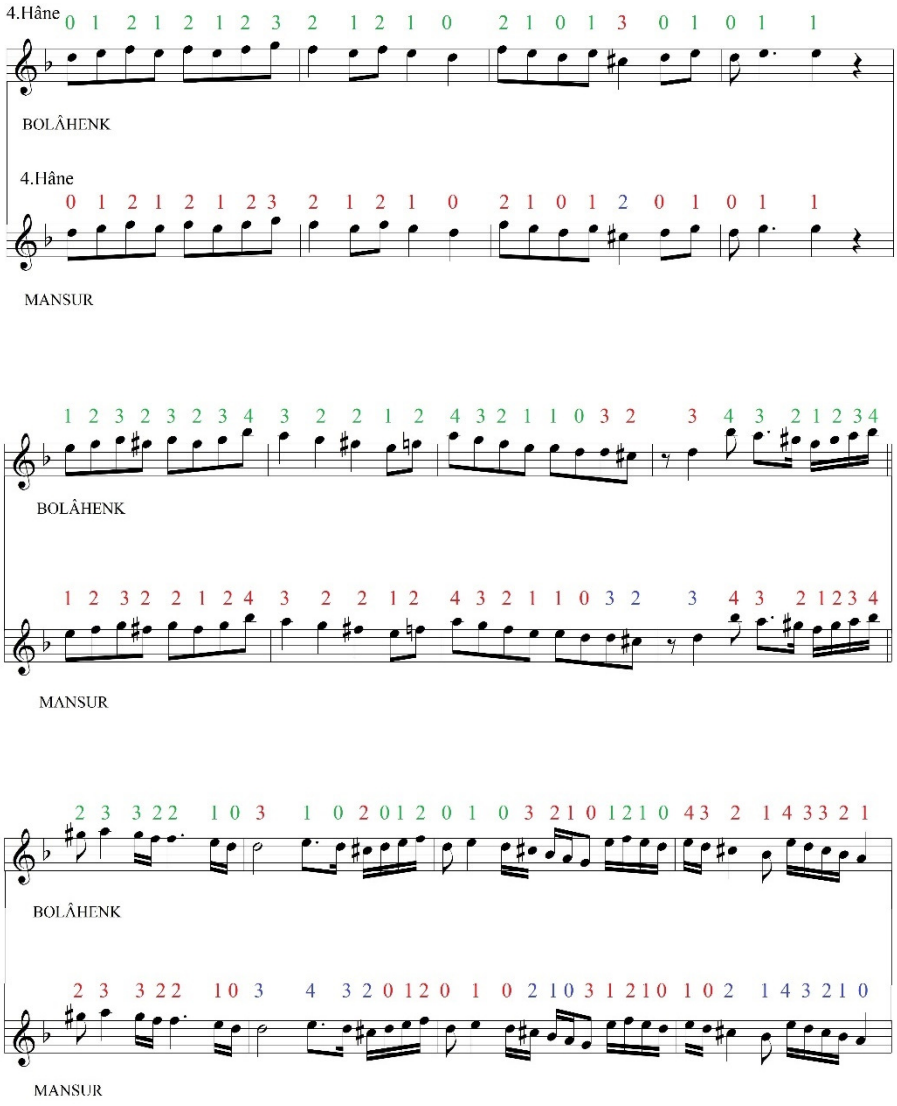


-4-
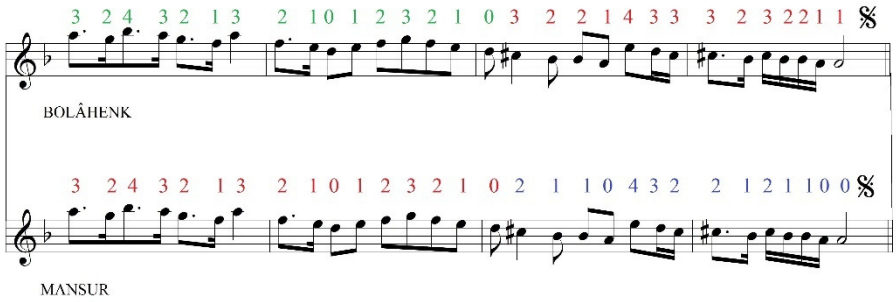
Şekil 140. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa
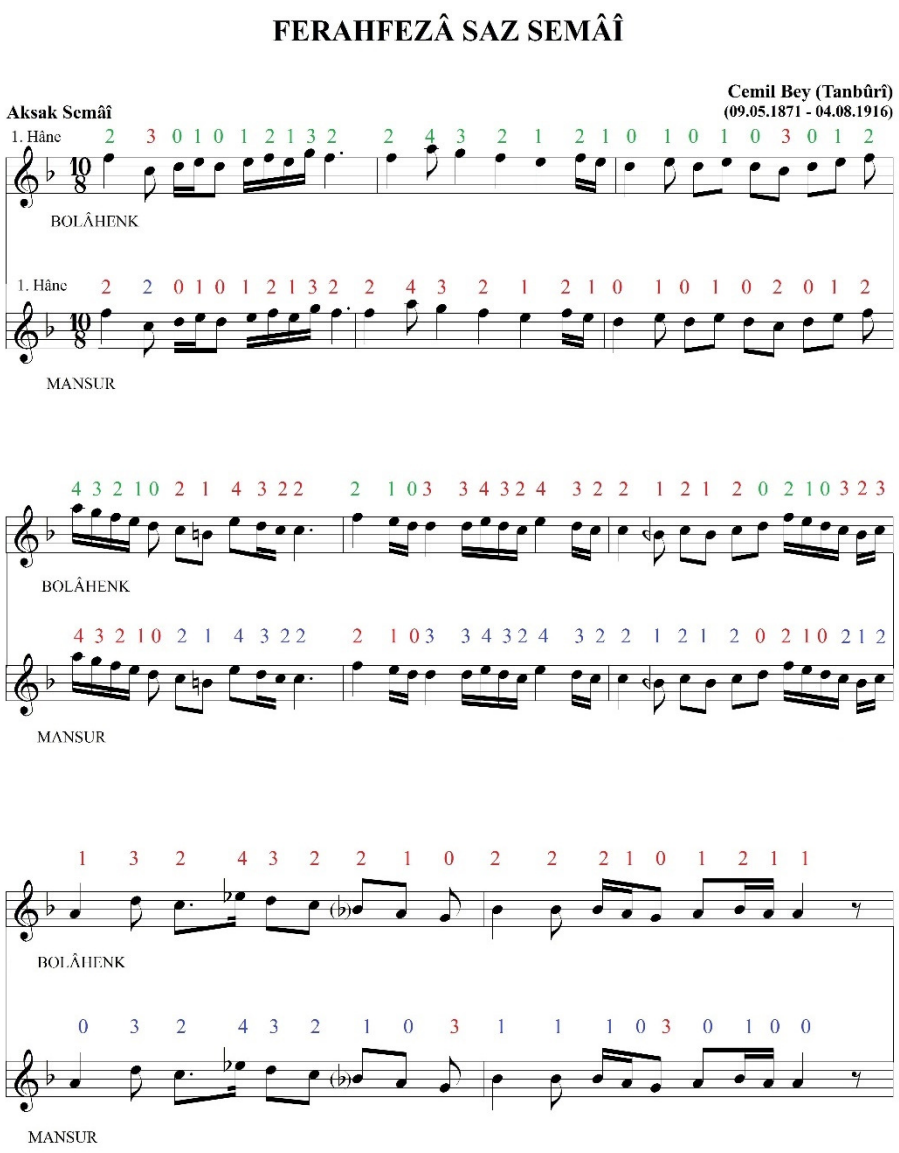


Şekil 141. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa
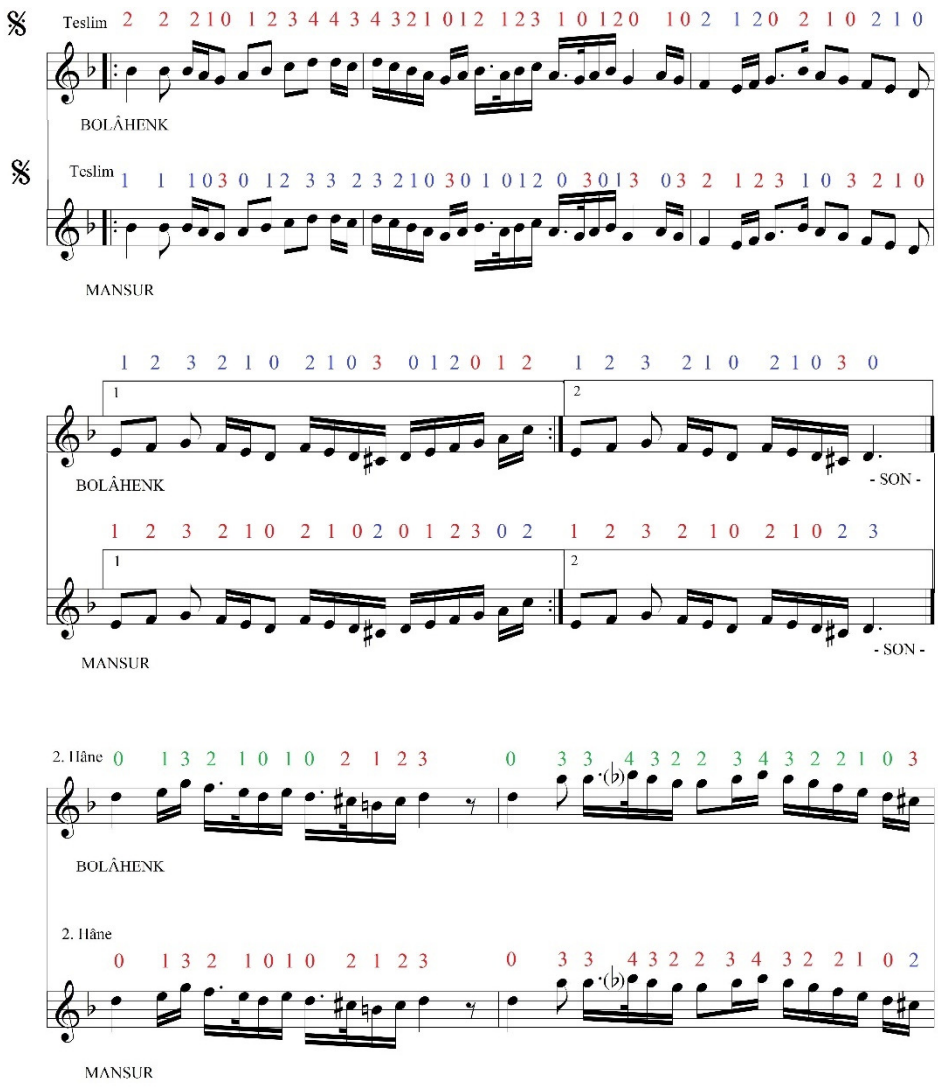


Şekil 142. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa



Şekil 143. Ferahfeza Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa
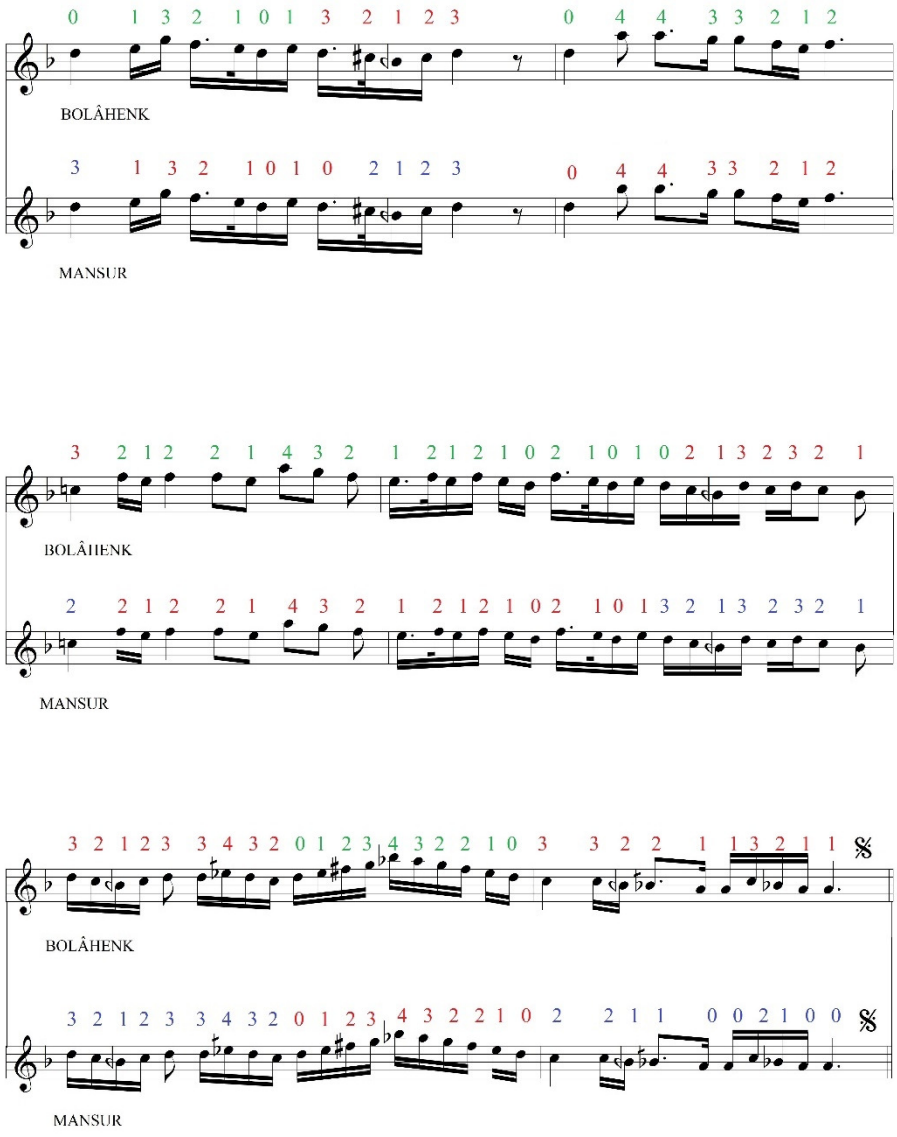


Şekil 144. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa



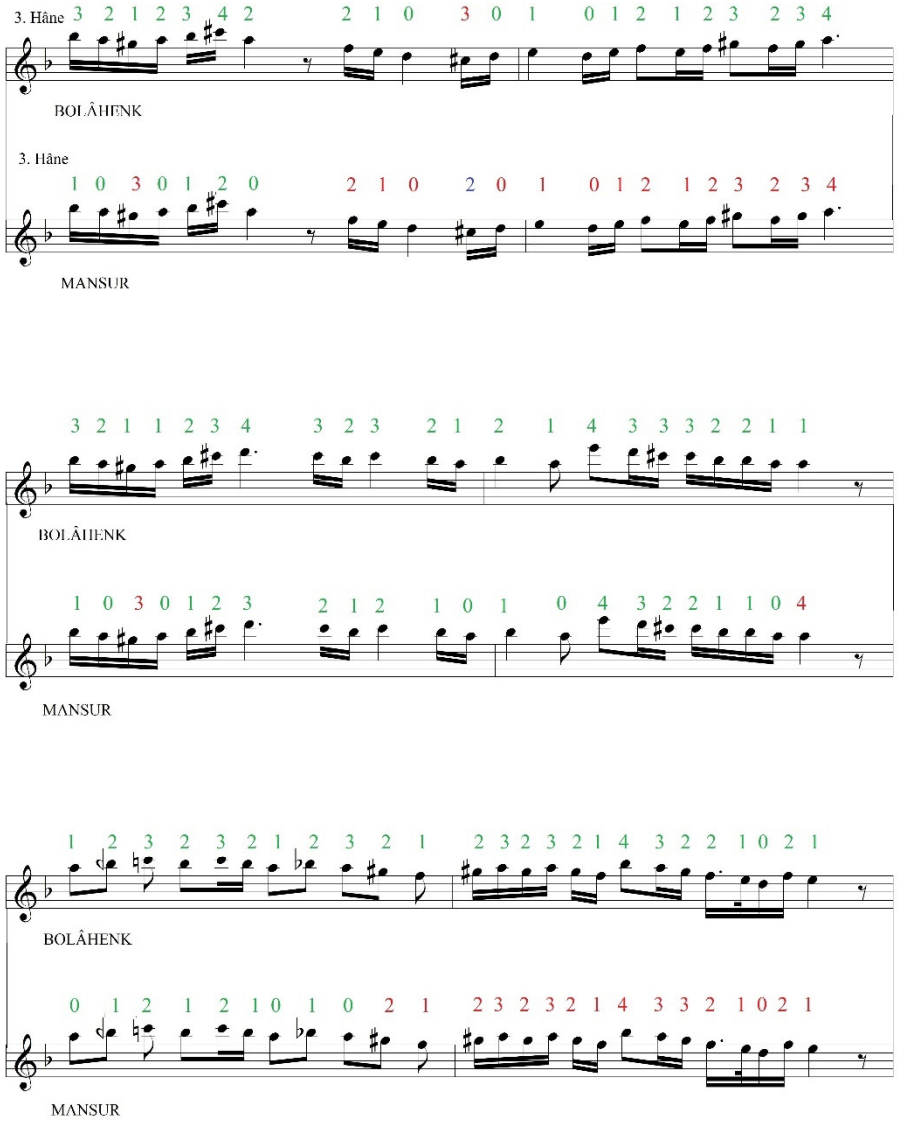
-2-

Şekil 145. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa



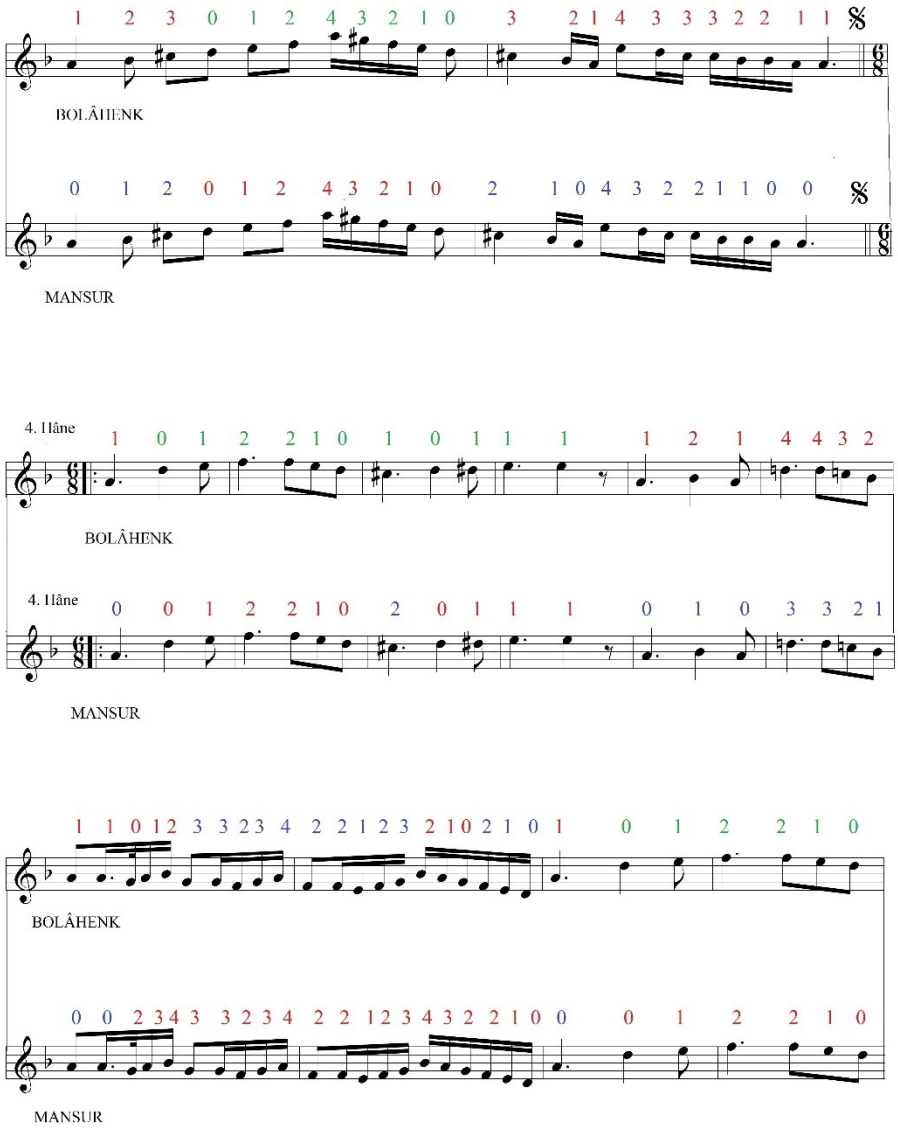
-3-

Şekil 146. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa
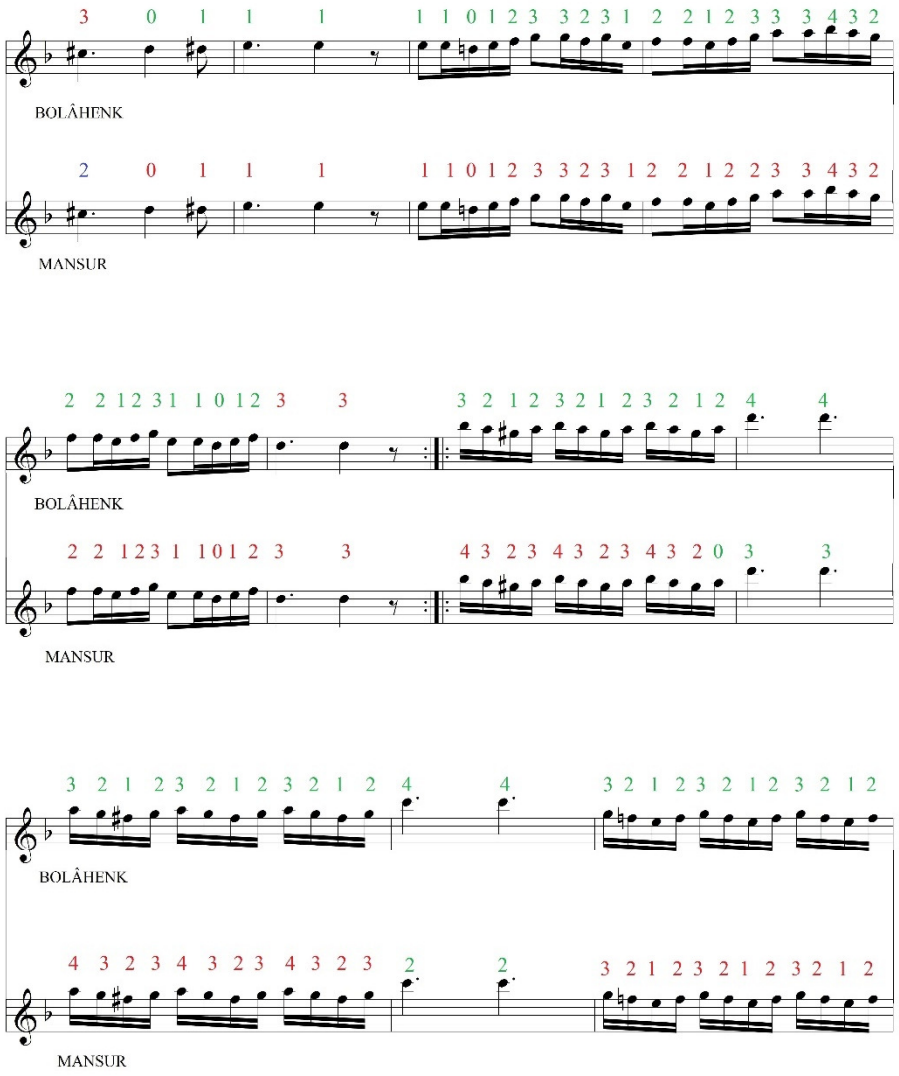


-4-

Şekil 147. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa
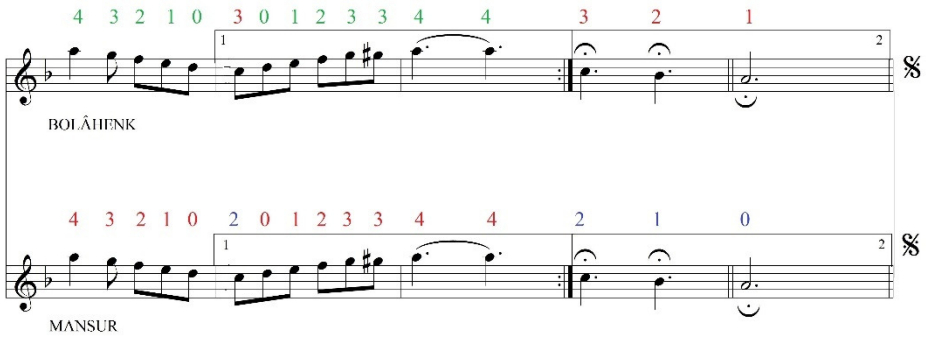


-5-

Şekil 148. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa



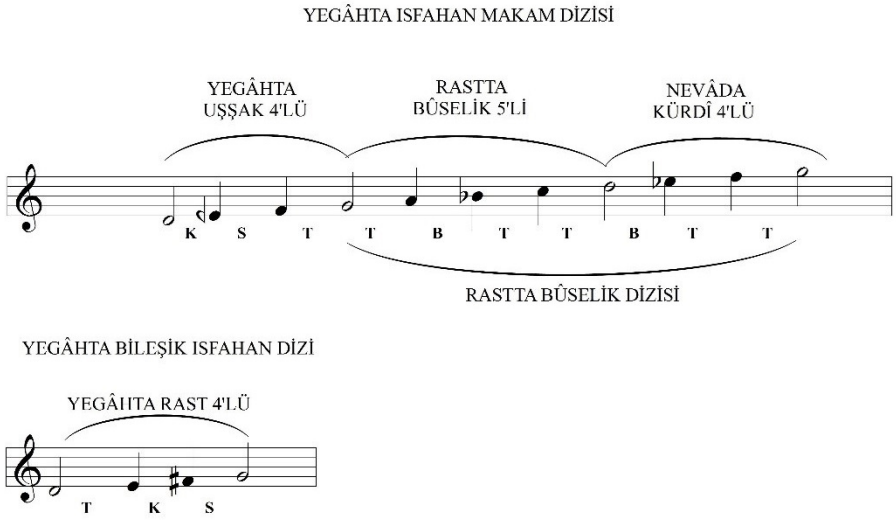
Şekil 149. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa



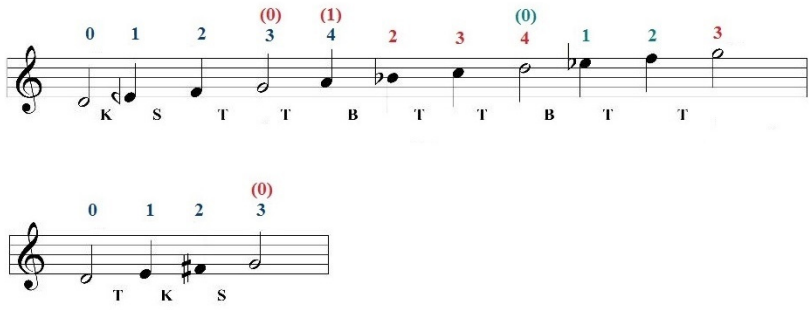
-7-

Şekil 150. Ferahfeza Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa

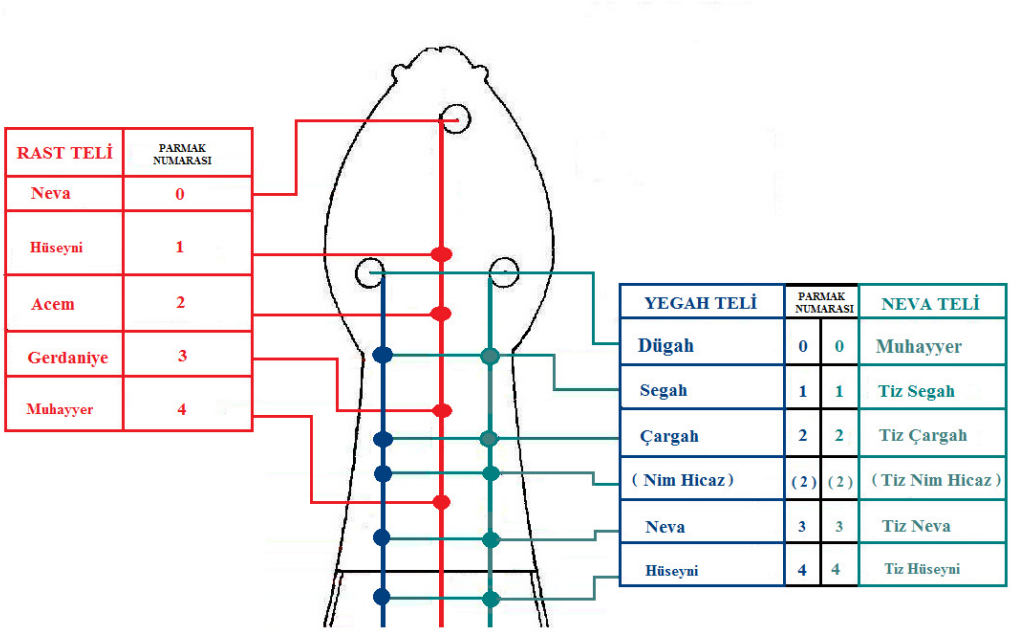
2.4.2. Isfahân Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları
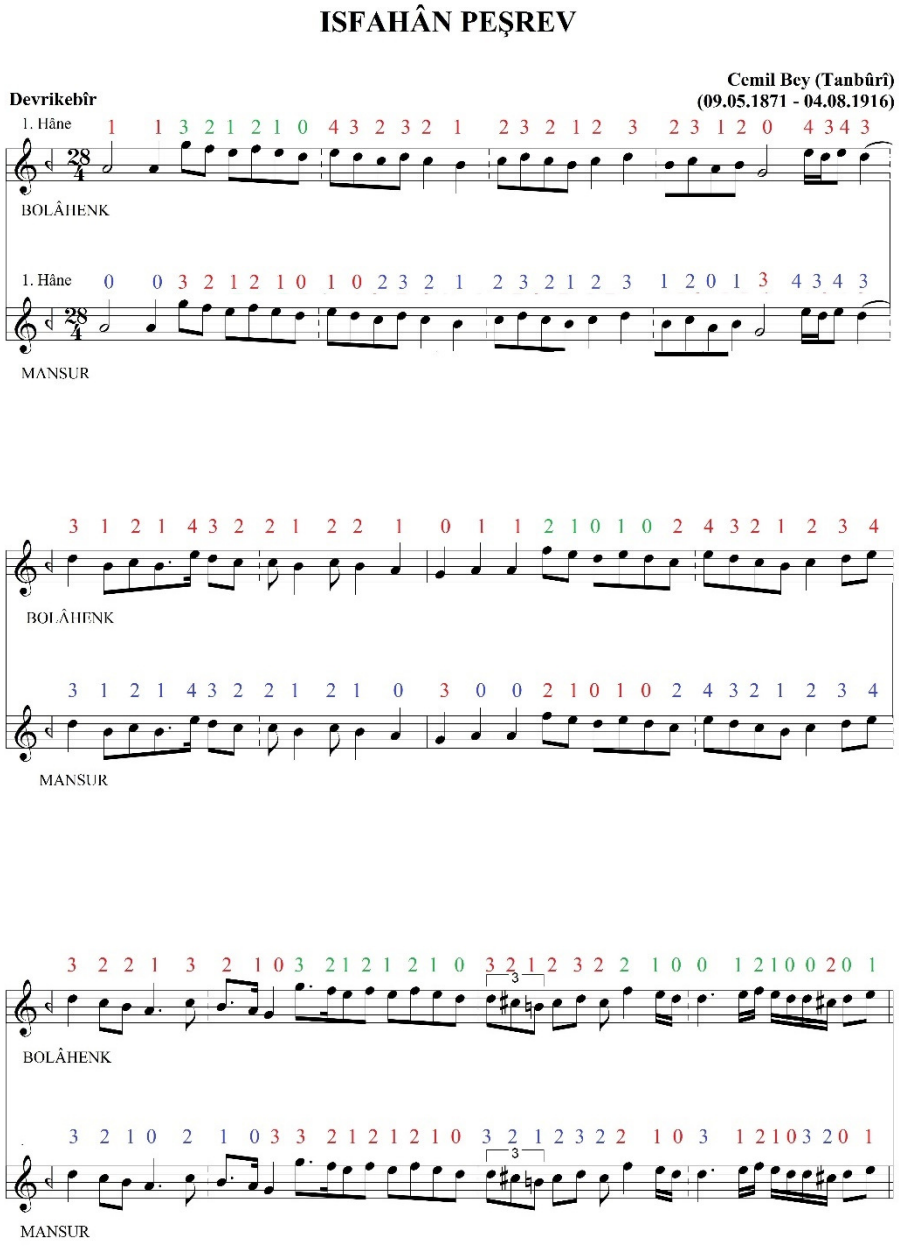


Şekil 151. Isfahân Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü



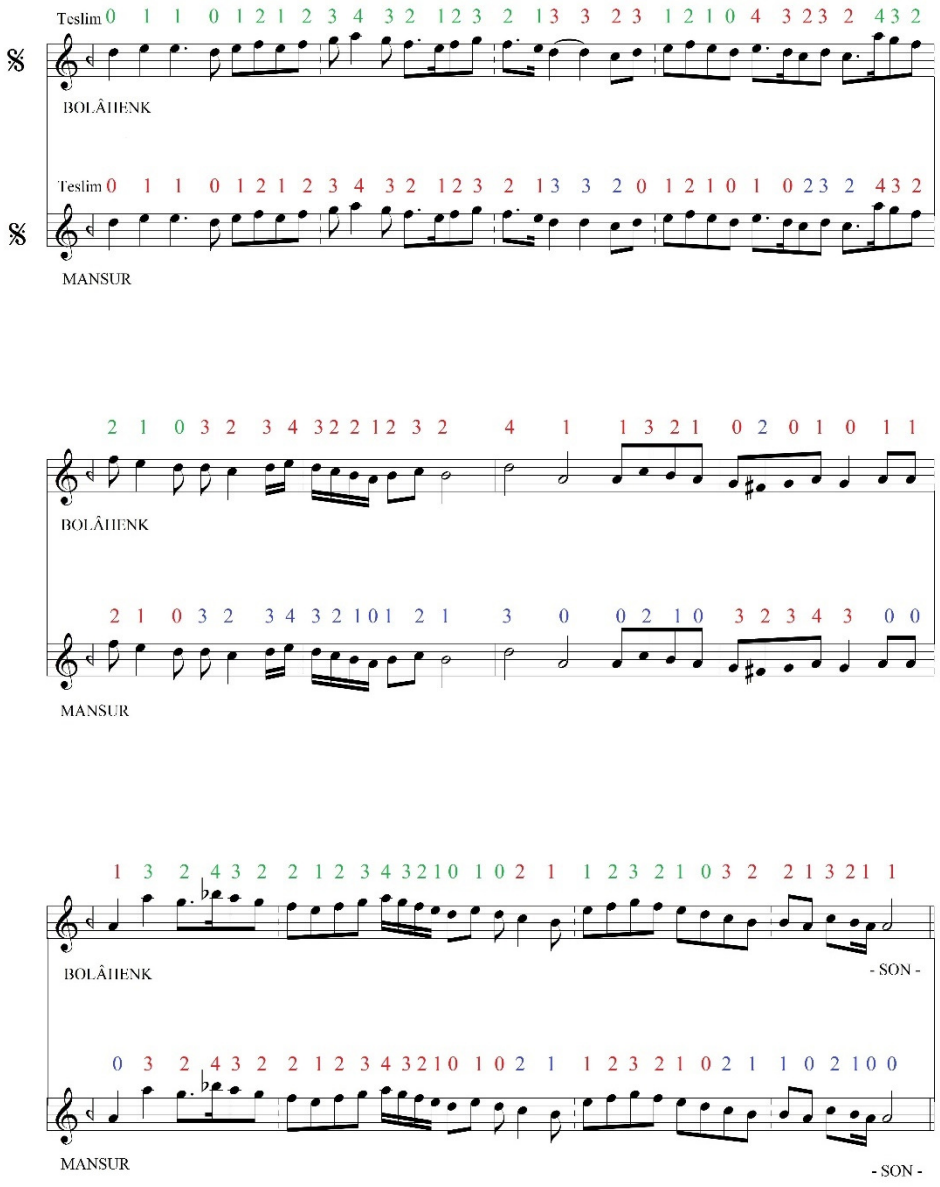
Şekil 152. Isfahân Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları



Şekil 153. Isfahân Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları
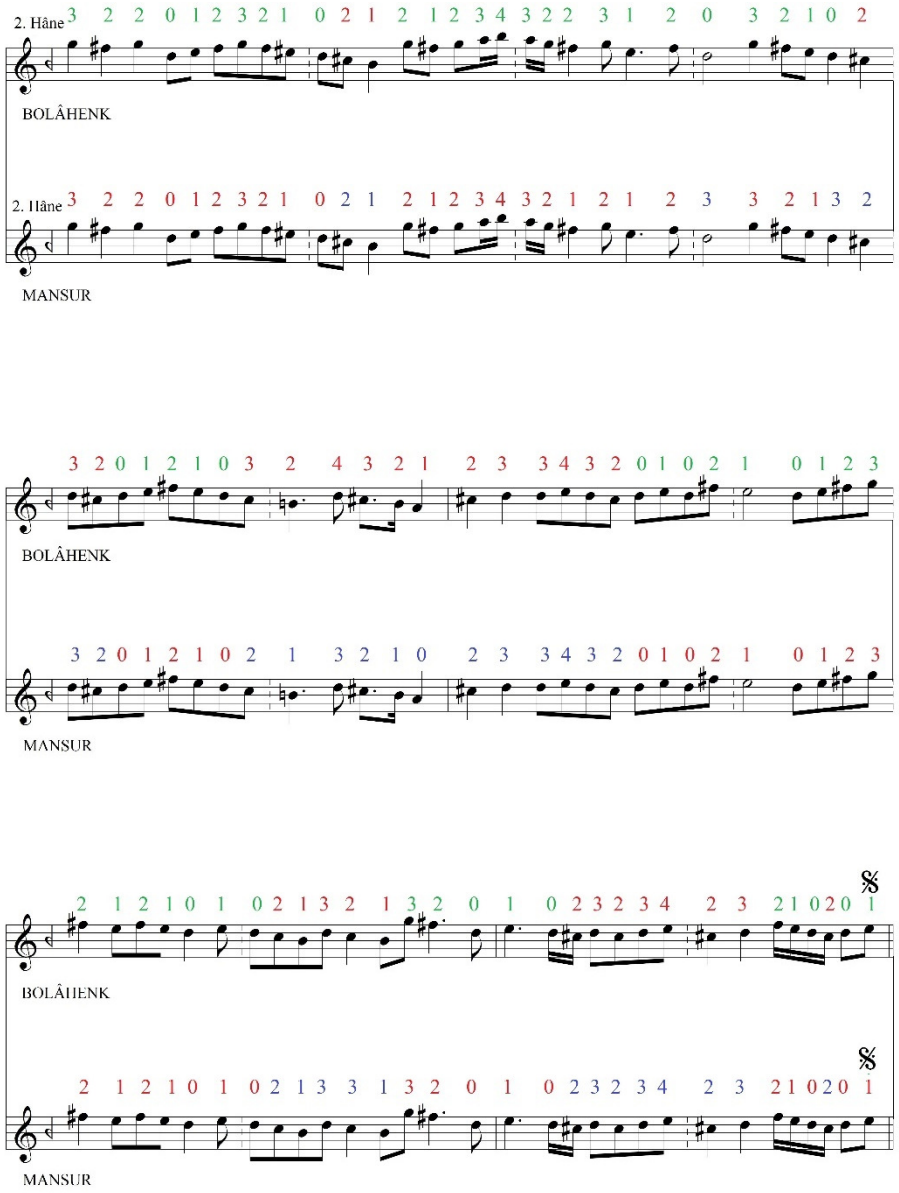


Şekil 154. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa

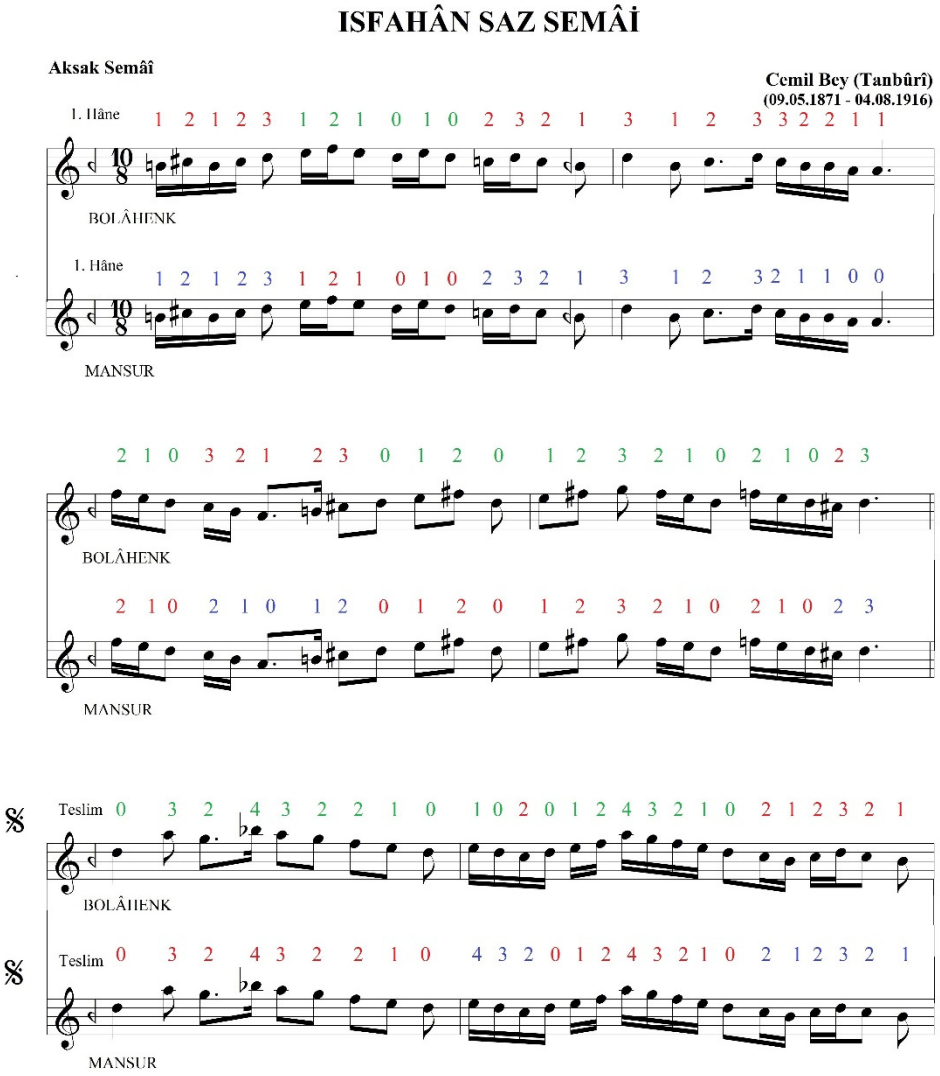


-2-

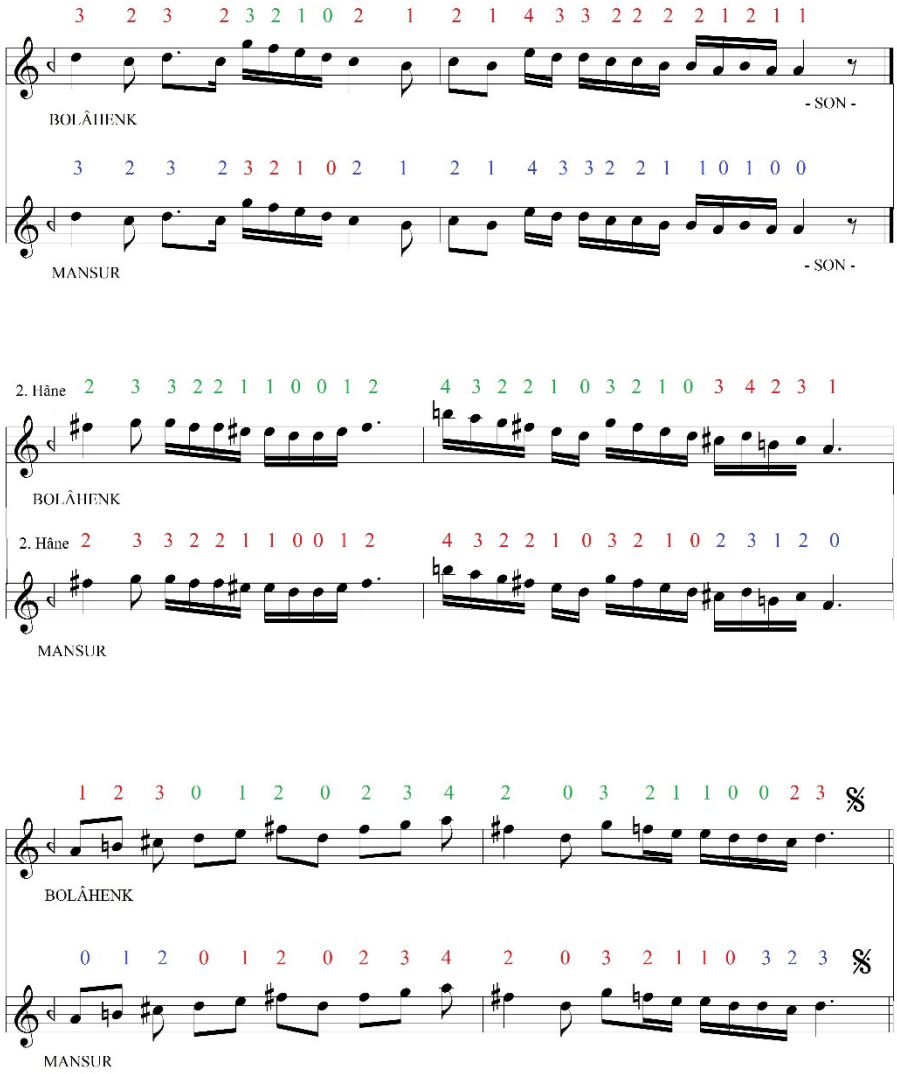
Şekil 155. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa



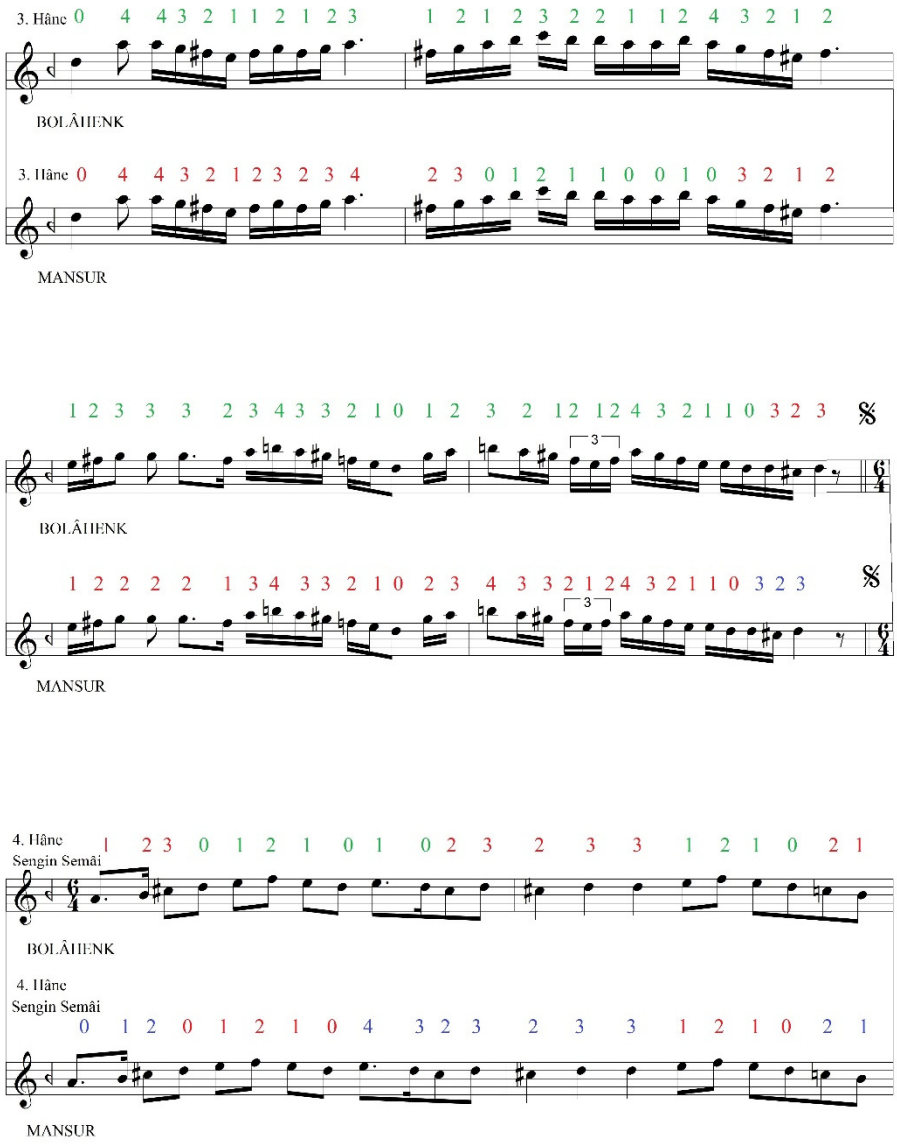
Şekil 156. Isfahân Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa



Şekil 157. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa

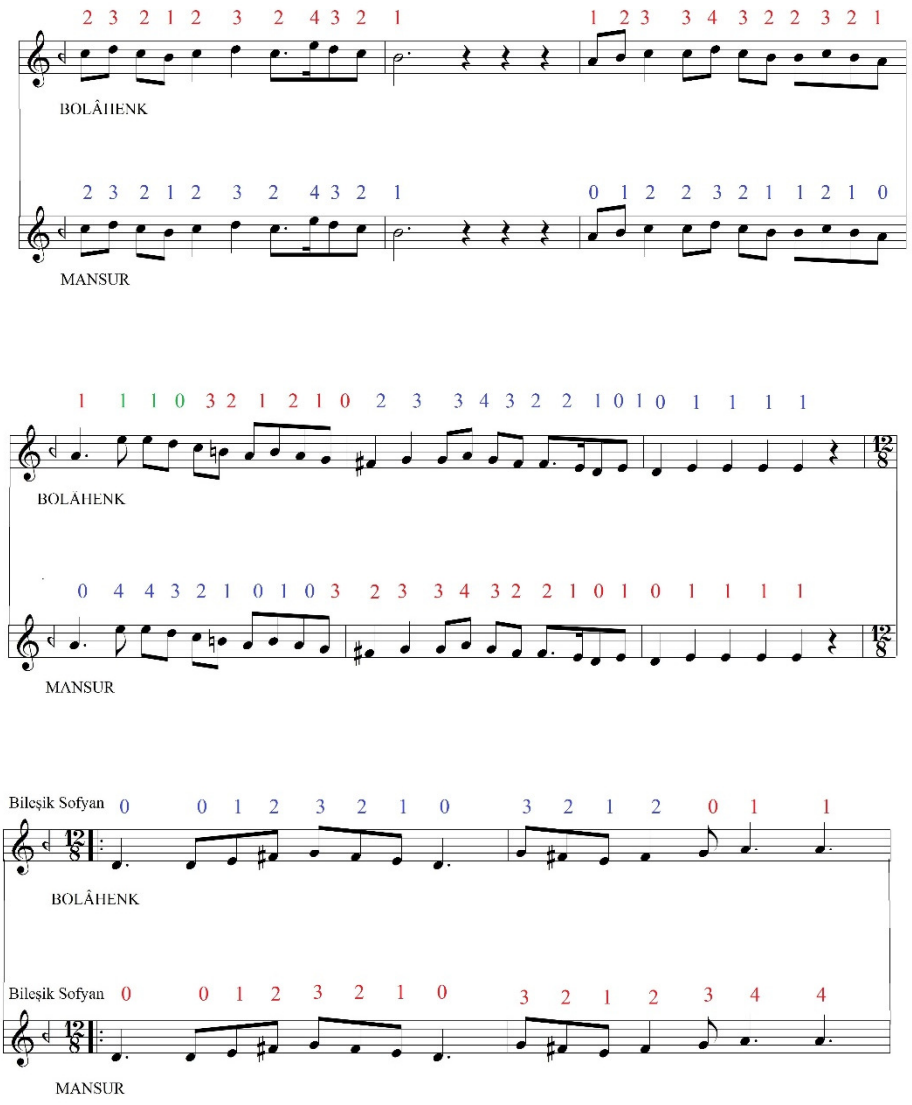


Şekil 158. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa



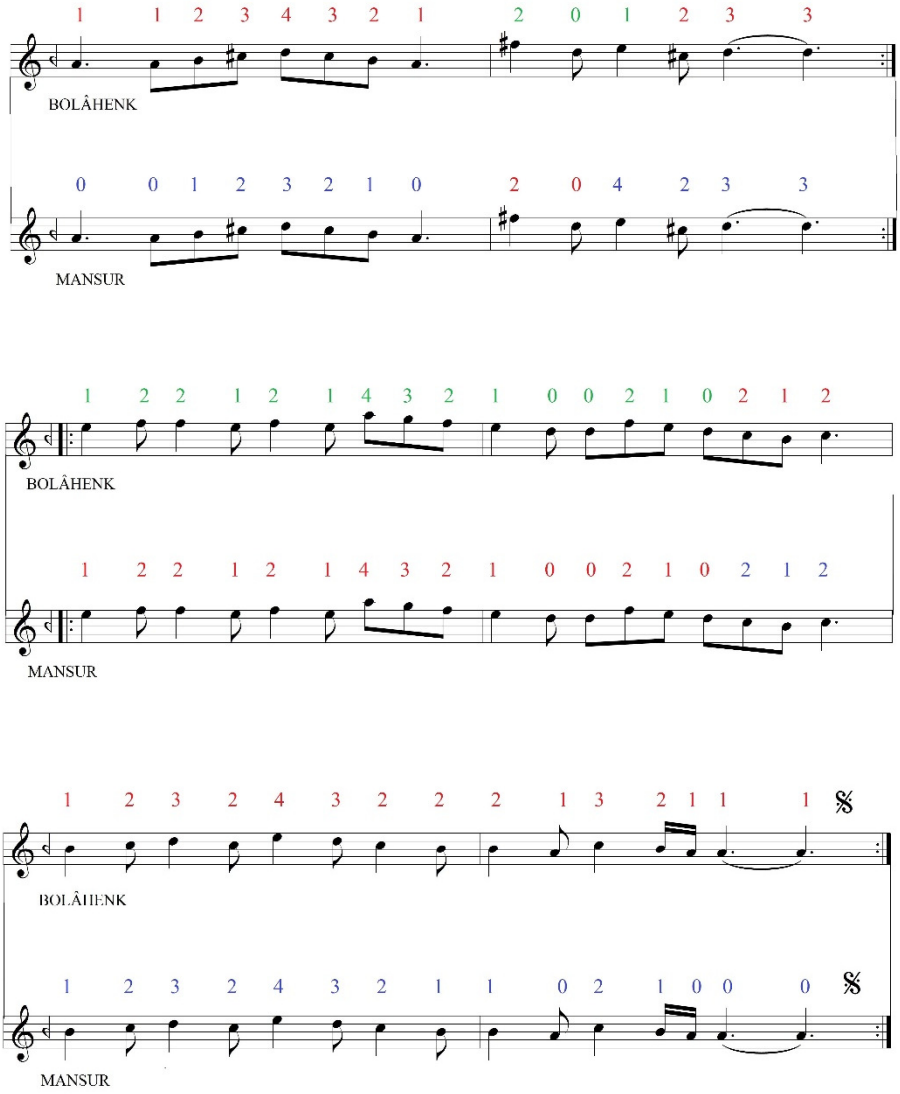
-3-

Şekil 159. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa
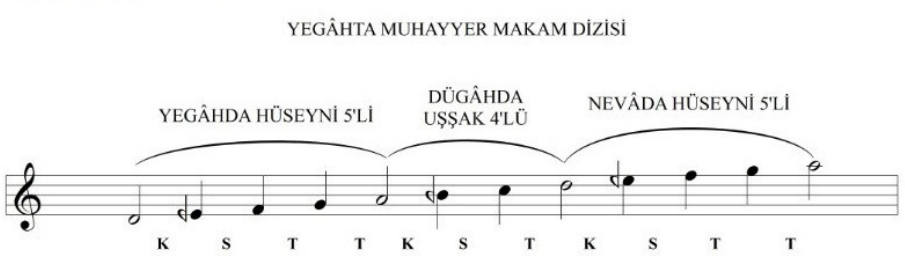


-4-

Şekil 160. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa
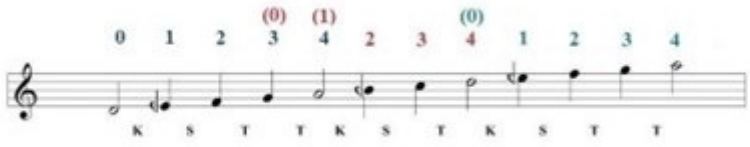


Şekil 161. Isfahân Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa

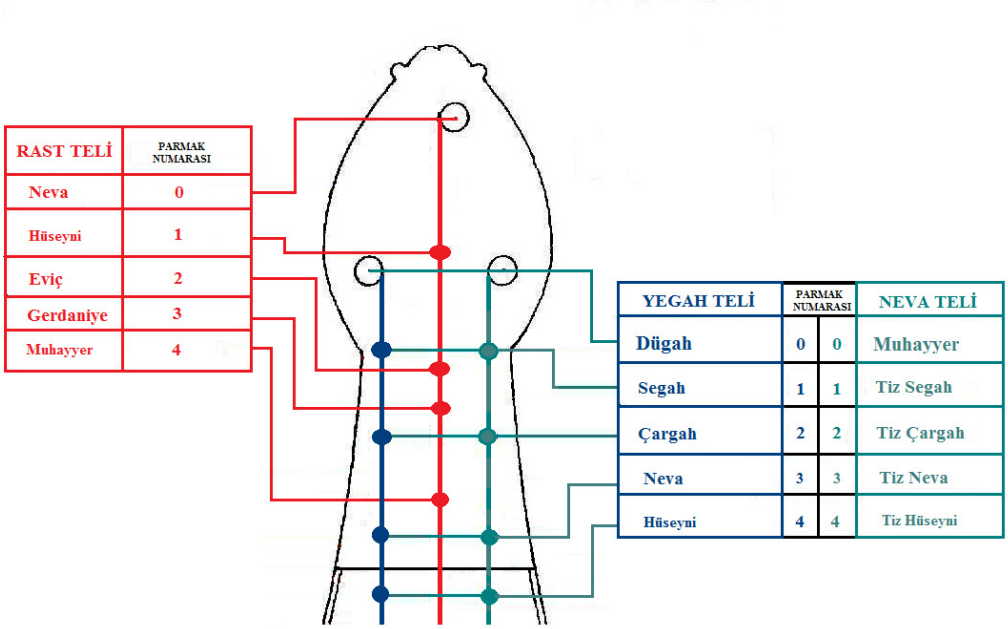
2.4.3. Muhayyer Peşrev ve Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Makam Dizisi, Dizi Üzerindeki Parmak Numaraları, Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerindeki Parmak Pozisyonları ve Nota Üzerindeki Parmak Pozisyonları
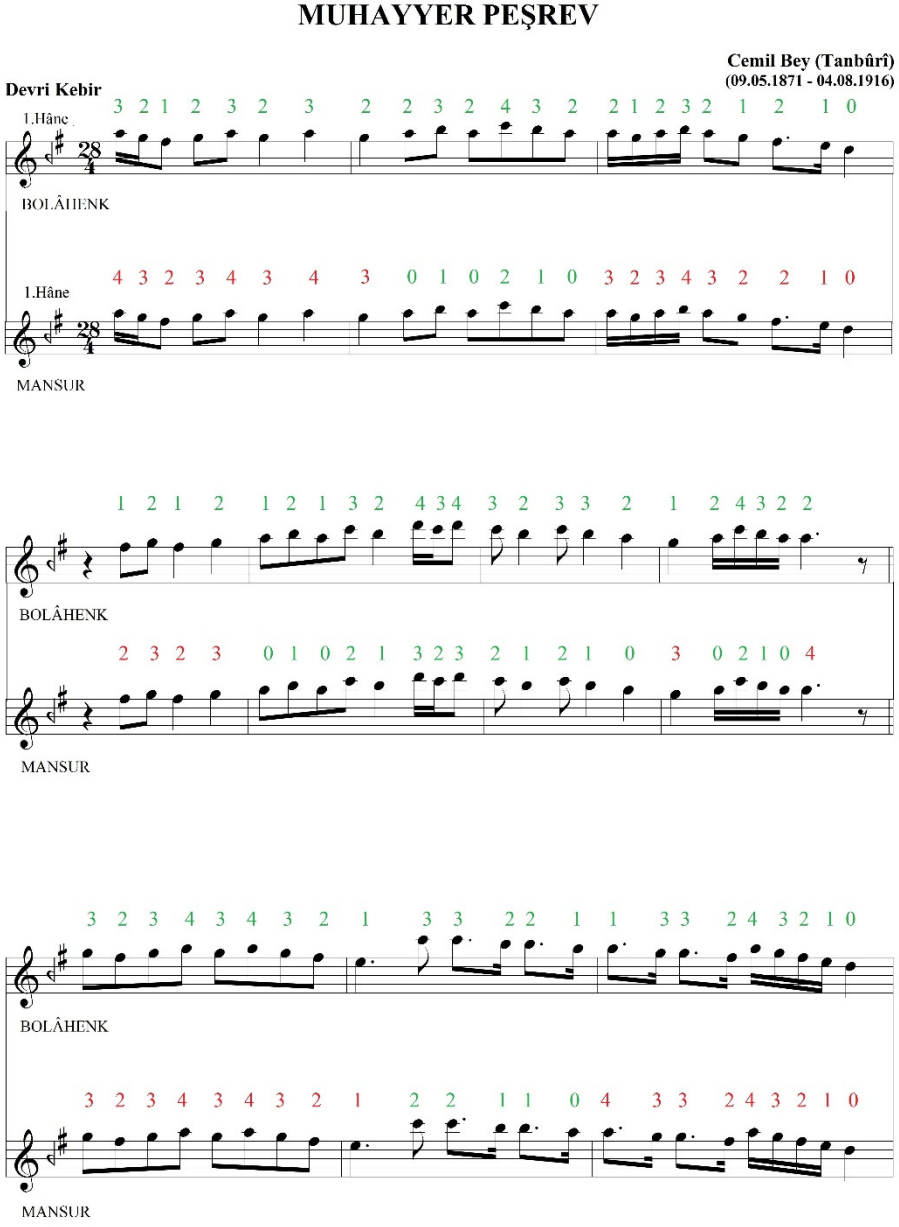


Şekil 162. Muhayyer Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Dizi Görünümü



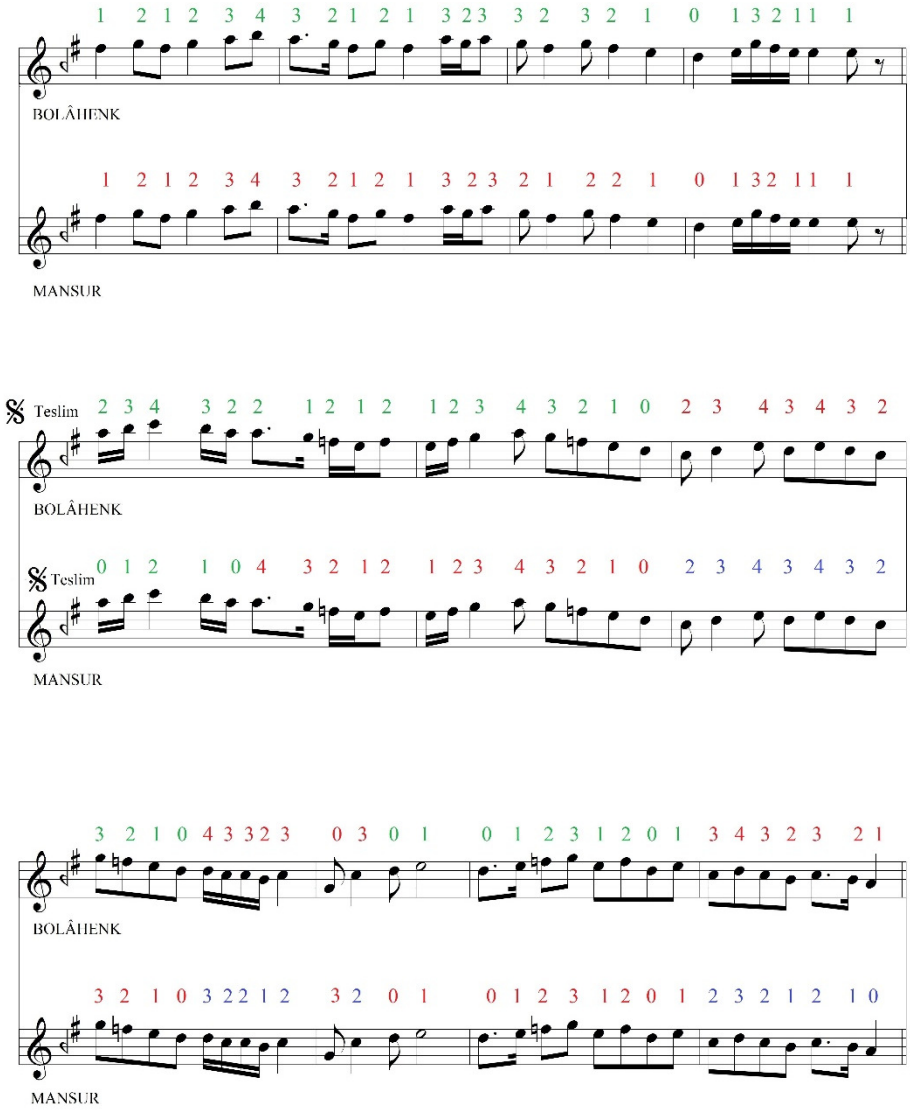
Şekil 163. Muhayyer Makamının Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Numaraları



Şekil 164. Muhayyer Makamının Üç Telli Klâsik Kemençe Üzerinde Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonları
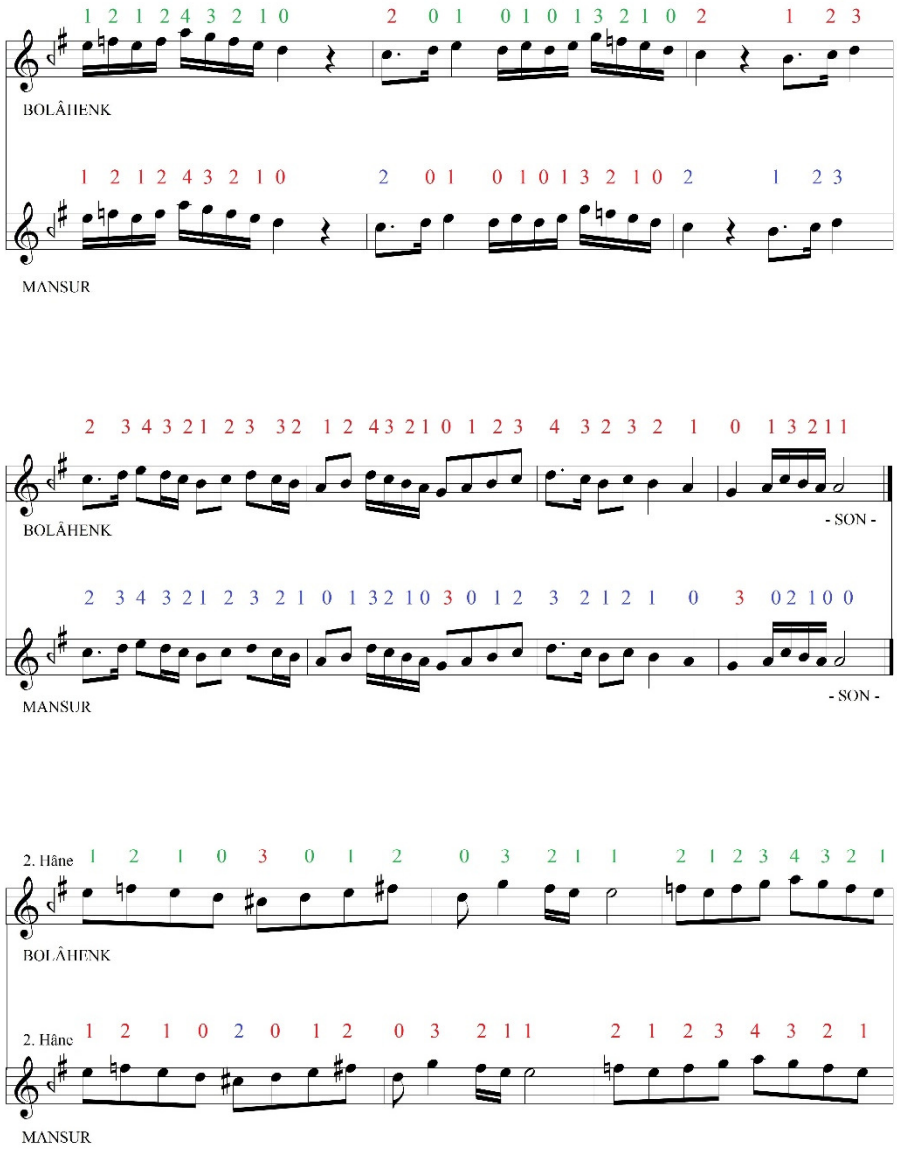


Şekil 165. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa



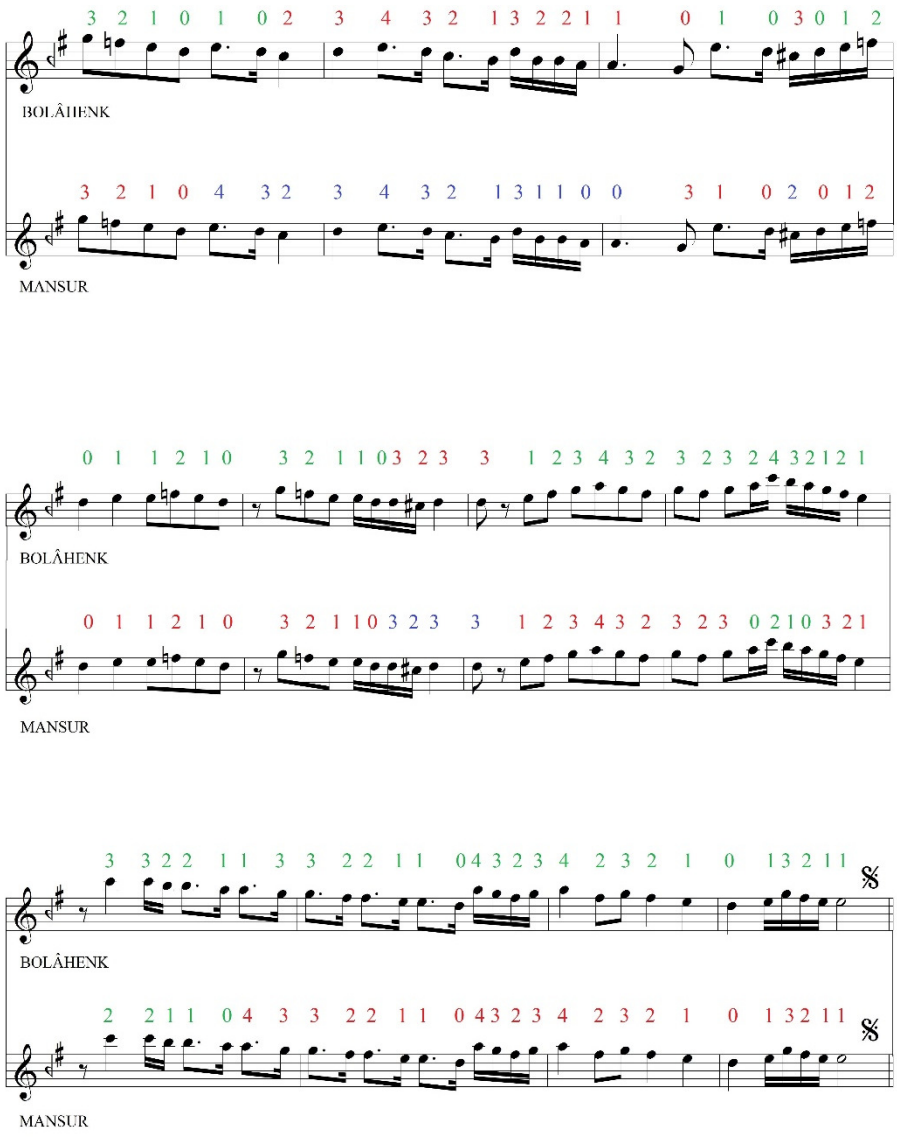
-2-

Şekil 166. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa
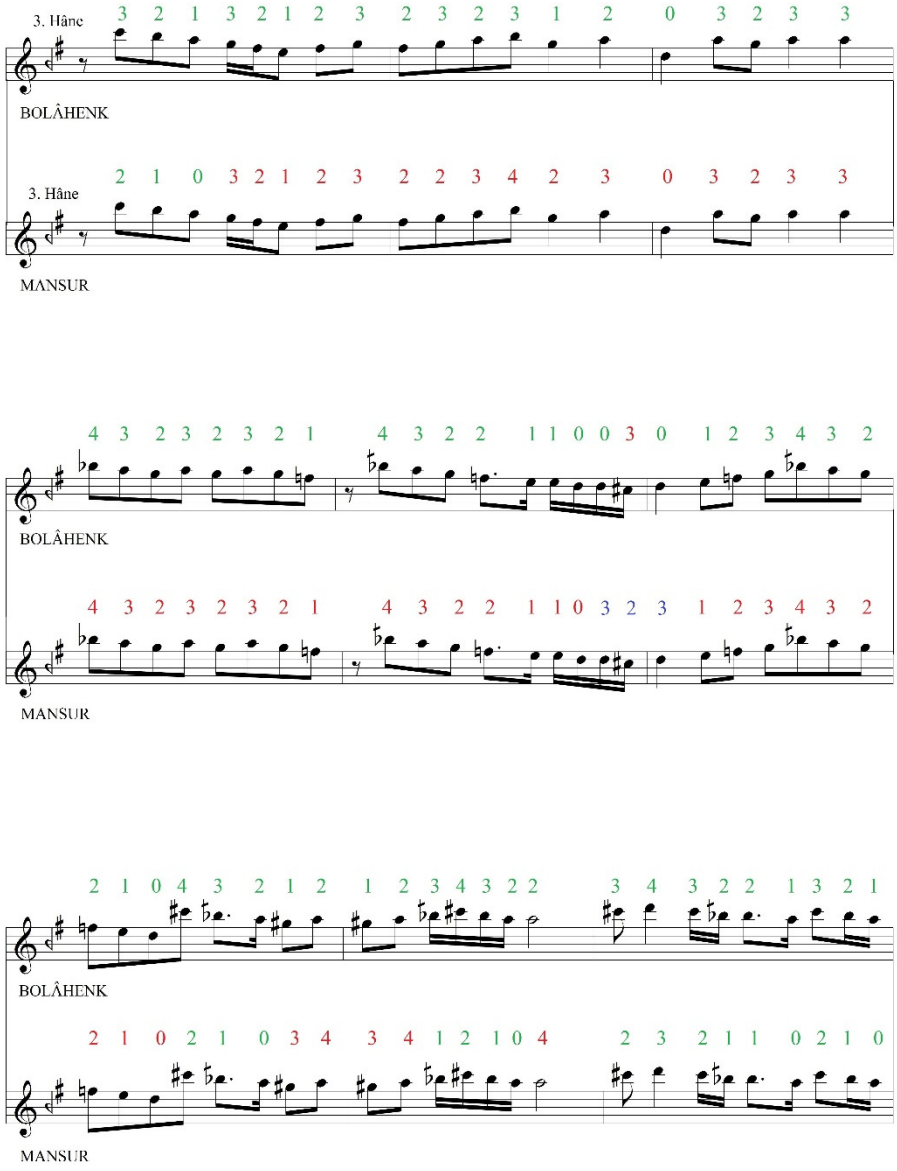


-3-

Şekil 167. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa
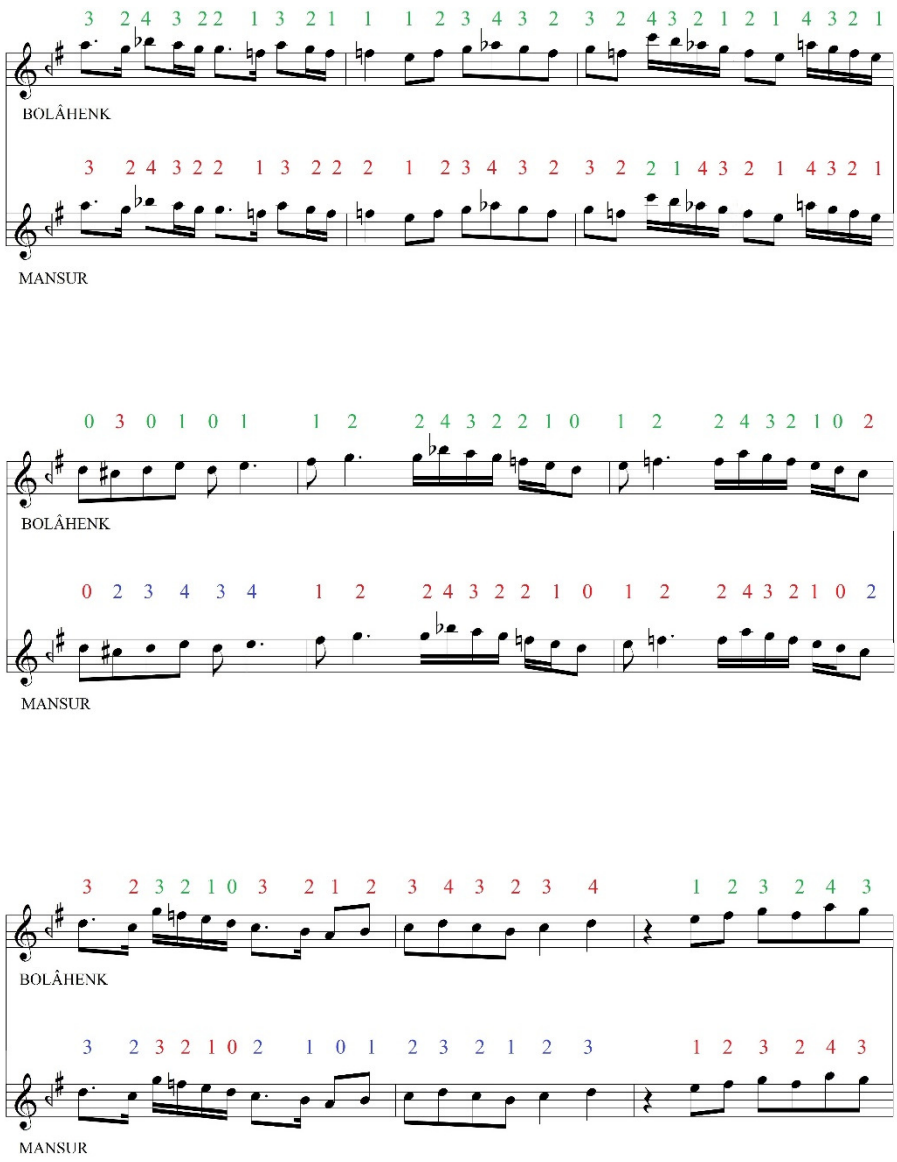


-4-

Şekil 168. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa

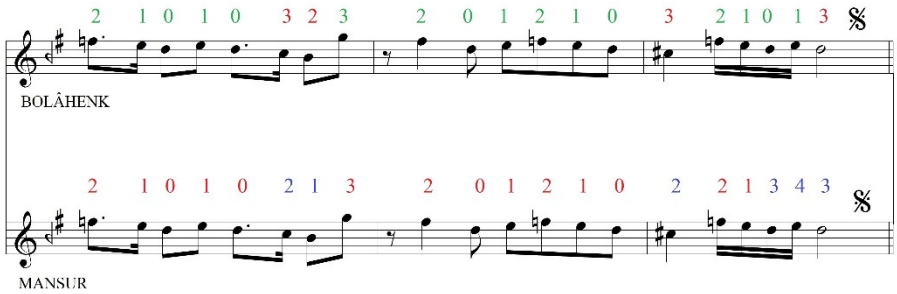


Şekil 169. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 5. Sayfa
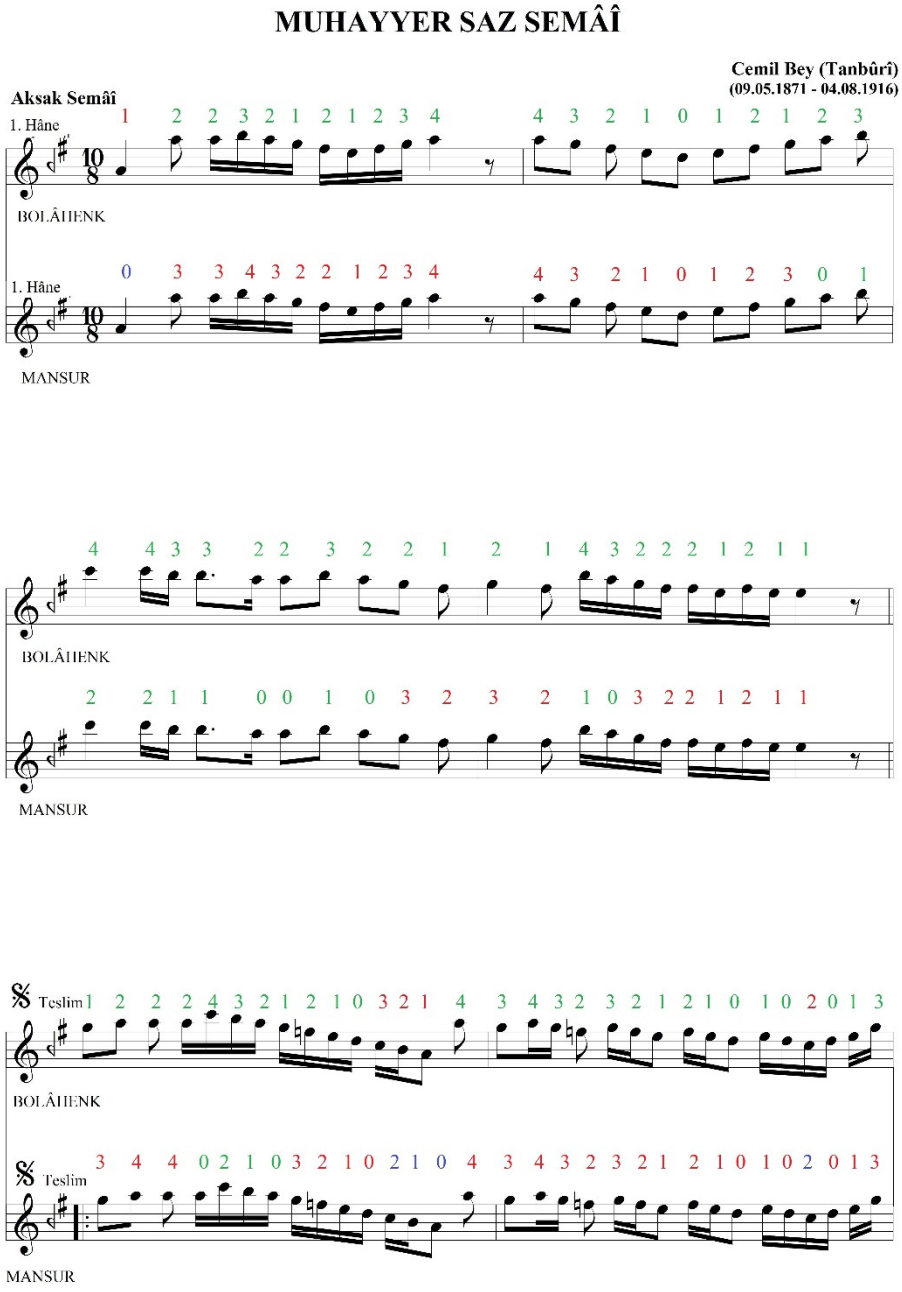


-6-

Şekil 170. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 6. Sayfa
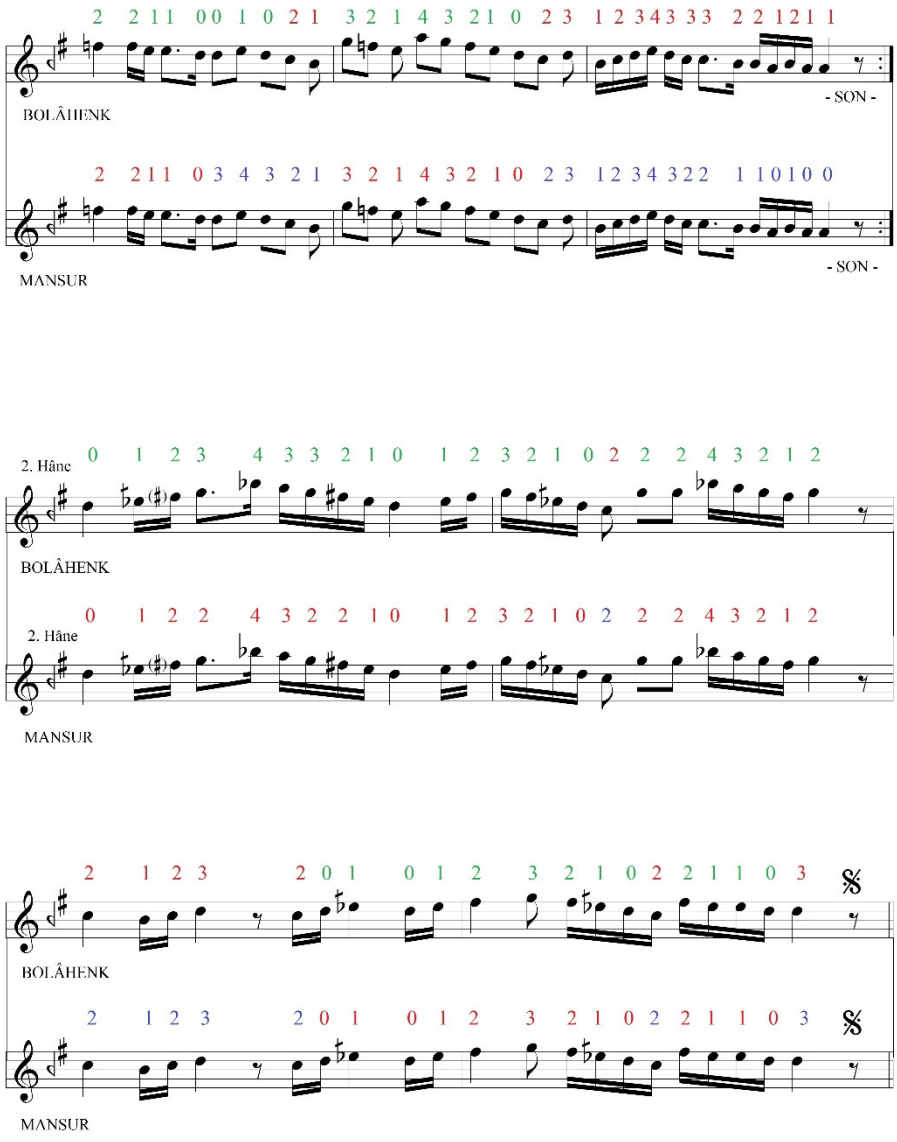


-7-

Şekil 171. Muhayyer Peşrevi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 7. Sayfa

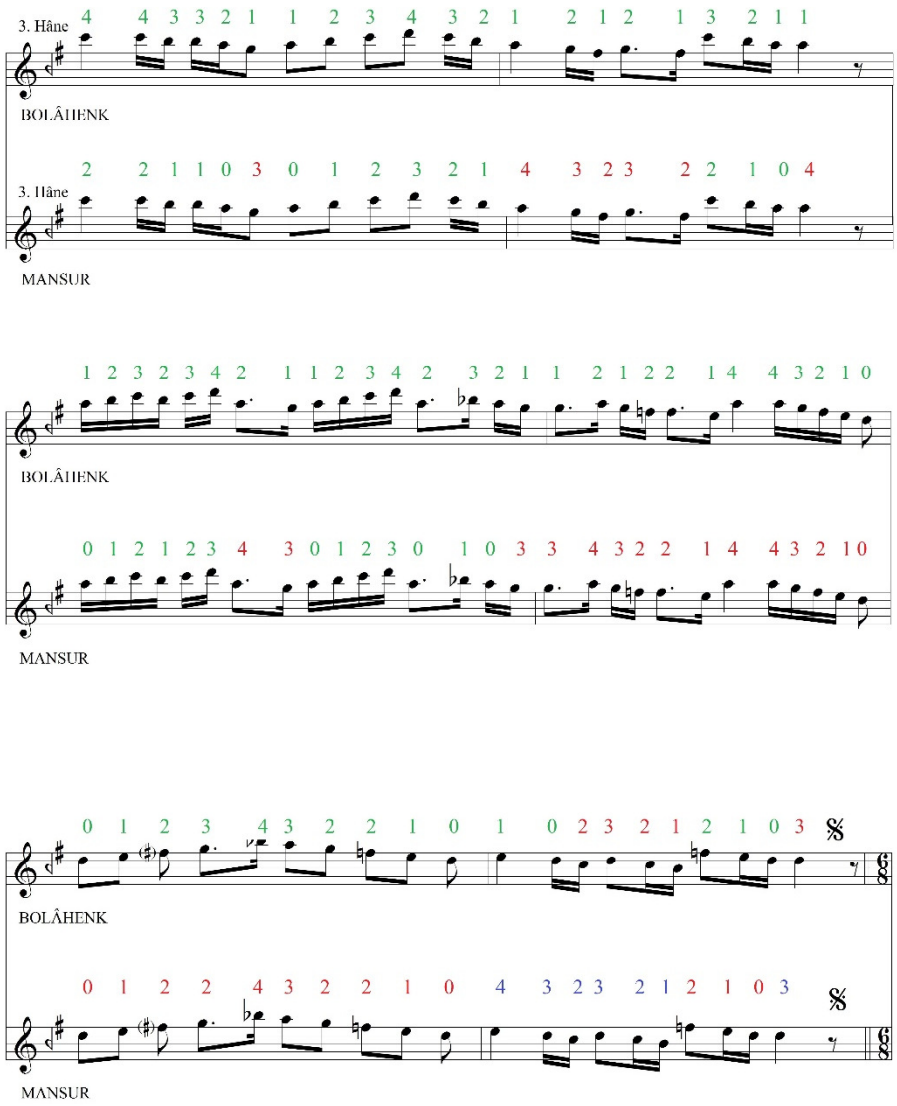


Şekil 172. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 1. Sayfa
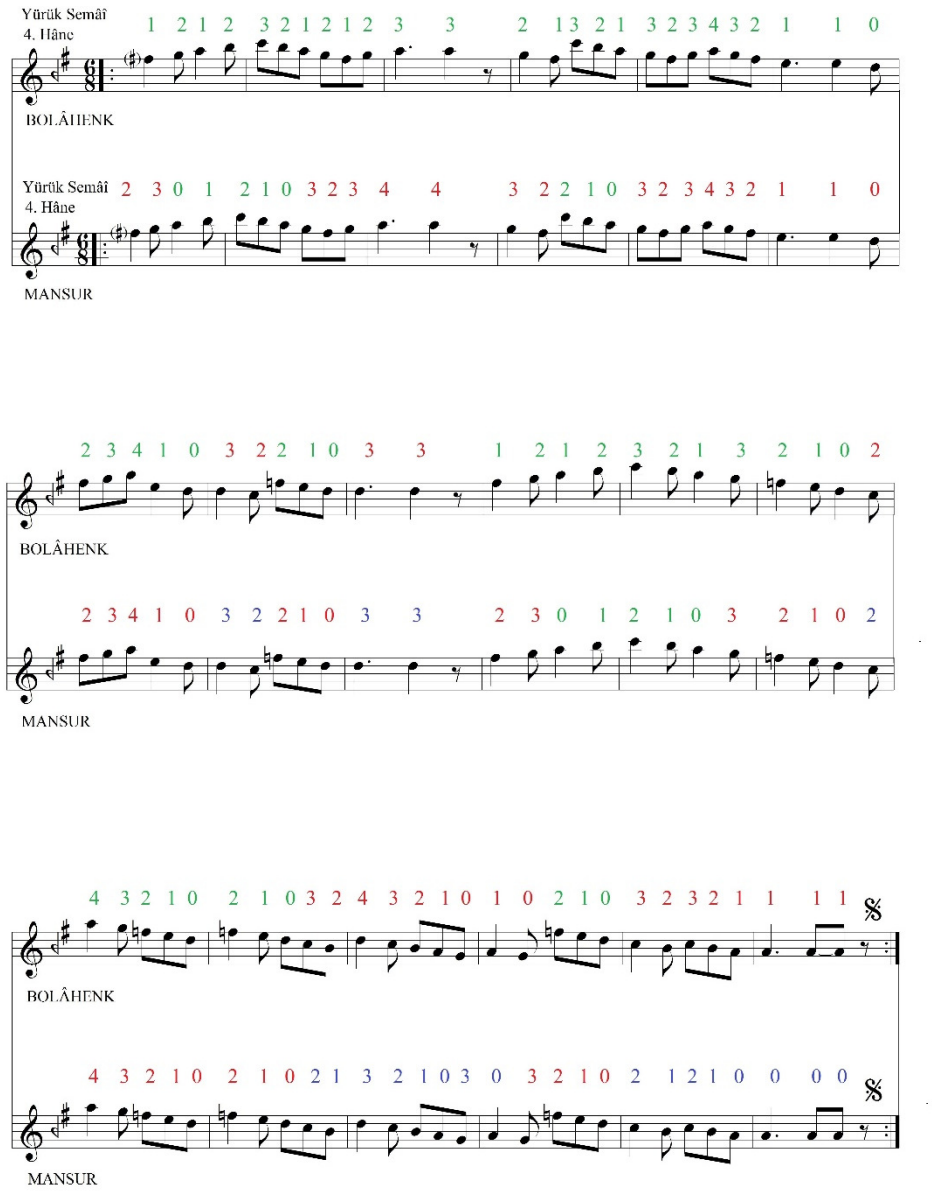


-2-

Şekil 173. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 2. Sayfa



Şekil 174. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 3. Sayfa



-4-

Şekil 175. Muhayyer Saz Semâîsi'nin Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi Nota Yazımına Göre Bolâhenk/Mansur Ahenkteki/Akorttaki Parmak Pozisyonu 4. Sayfa

SONUÇ

Üç telli klâsik kemençe sazında transpozisyon uygulamaları adlı bu çalışmada, Tanbûri Cemil Bey'in üç farklı makamda peşrev ve saz semâîleri tarama modeli kullanılarak doküman inceleme ve belgesel tarama teknikleri ile veriler elde edilmiştir. Bu süreç içerisinde konuyla ilgili literatür taraması yapılmış ve bu bilgiler ışığında yazıya aktarılmıştır. Öncelikli olarak Kemençe hakkında bilgiler verilerek Tanbûri Cemil Bey'e ait üç farklı makamda peşrev ve Saz Semâîsi'nin transpozisyon ve parmak pozisyonları nota üzerinde gösterilmiştir.

Üç telli klâsik kemençe sazında transpozisyon uygulamaları ile ilgili bu çalışmanın, teknik ve metodolojik olarak etüt edilmesi, icracıların gelişimi ve öğrenimi açısından önemli bir yer edineceği düşünülmektedir. Türk müziğinde transpoze uygulamaları, zihinden yapıldığı için, icra açısından zorluklar çıkarmaktadır. Yapılan transpoze icra diğer enstrümanlarda olduğu gibi klâsik kemençede de zorluklar göstermektedir. Transpoze icra, normal çalışmanın dışında ayrıca özel bir çalışma gerektirmektedir. Farklı ahenklerde/akortlarda yapılan icraların icracıyı enstrümanında farklı parmak pozisyonları kullanmasına mecbur bırakacağı ve bu farklı parmak pozisyonlarının icracıya teknik anlamda katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Türk müziğinde enstrüman ve icraya yönelik bir öğretim sisteminin kullanımının köklü bir tarihi bulunmaktadır. Son yıllarda ise yazılı öğretim teknikleri ile ilgili çalışmaların günden güne arttığı görülmektedir. Türk müziği eğitiminde bu tekniklerin, meşk yöntemi ile birlikte kullanılması ve eğitimin kalitesini artırmasının yanında klâsik tavrın aktarılmasında da önemli bir rol oynayacaktır. 21. yy. da hem bilimsel hem de kültürel açıdan çalışılan üç telli klâsik kemençede transpozisyon uygulamaları öğretim tekniklerine yardımcı bir kaynak niteliğindedir. İcrada kullanılan transpozisyon uygulamaları ve icra gelişimine yönelik parmak pozisyonları ile ilgili teknik alıştırmalar sunulmuştur.

Bu çalışmada elde edilen ve notasyon üzerine geçirilen parmak numaralarının icracıya görsel koralasyon ile pratik düşüncede fayda sağlanacağı umulmaktadır. Başlangıç seviyesindeki icracıların transpoze ve deşifre icrası sırasında el, göz ve

zihin kordinasyonu yönünden önem teşkil etmektedir. Konu ile ilgili olarak aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Türk müziğinde transpoze uygulamaları için ayrı bir nota yazılmadığı ve icra sırasında zihinden yapıldığı için icra açısından zorluklar çıkmaktadır. Transpoze yapılacak ahenge/akorta göre kullanılacak tellerin ve parmak pozisyonlarının önceden belirlenerek nota üzerine yazılmasının icrayı önemli derecede kolaylaştırdığı görülmüştür.

2. Kız ahenkte/akortta yapılan icralarda en pest sese akortlu olan Yegâh teli Rast perdesi olarak kullanılmaktadır. Üç telli klâsik kemençede Yegâh perdesinden daha pest perdelerin basılacağı bir oktav olmadığı için bir oktav tize çıkılarak icraya devam edilmektedir. Bu sebeple özellikle Ferehfeza makamındaki eserlerin icrasında Yegâh ve Rast telleri arasında sıkça parmak pozisyon geçişleri yapılması gerektiği tespit edilmiştir. Bu noktada Rast teli üzerindeki 2. ve 3. parmak pozisyonları önem kazanmaktadır.

3. Mansur ahenkte/akortta yapılan icralarda en pest sese akortlu olan Yegâh teli Dügâh perdesi olarak kullanılmaktadır. Üç telli klâsik kemençede Yegâh perdesinden daha pest perdelerin basılacağı bir oktav olmadığı için bir oktav tize çıkılarak icraya devam edilmektedir. Bu sebeple özellikle Ferehfeza makamındaki eserlerin icrasında Yegâh ve Rast telleri arasında sıkça parmak pozisyon geçişleri yapılması gerektiği tespit edilmiştir. Bu noktada Rast teli üzerindeki 2. ve 3. parmak pozisyonları önem kazanmaktadır.

4. Isfahân ve Muhayyer makamındaki eserlerin Sipürde ahenkteki/akorttaki icrası incelendiğinde Bolâhenkteki Dügâh perdesinin Rast perdesi basılarak, Hüseynî perdesinin ise Nevâ perdesi basılarak elde edildiği görülmektedir. Bu iki perde üç telli klâsik kemençenin boş tellerinden orta ve ince ahenkli/akordlu olanlarına denk gelmektedir. Bu bağlamda Dügâh perdesinde karar veren bu iki makamın Sipürde ahenkteki/akorttaki icrasının diğer ahenklere/akortlara göre daha kolay olduğu tespit edilmiştir.

5. Bolâhenk ve Sipürde ahenkleri/akortları için yazılan parmak pozisyonları incelendiğinde en tiz ahenkli/akortlu olan Nevâ telinin diğer ahenklere/akortlara nazaran daha çok kullanıldığı görülmüştür. Muhayyer peşrevi ve Muhayyer Saz Semâîsi'nin geneli ile Ferahfeza Saz Semâîsi'nin dördüncü hanesinin bu ahenklerdeki/akortlardaki icrasında Nevâ teli üzerinde 3. ve 4. parmak pozisyonlarının sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

1.Kitaplar

Ak, A. Şahin (2002). Türk Mûsikîsi Tarihi, Ankara: Akçağ Yayınları.

Akdoğu, Onur (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, İzmir; Ege Üniversitesi Basımevi.

Behar, Cem (2019). Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gunca, Ayhan (2007). Kemençe, Ney ve Tanbur için Orkestral Yazım Tekniği. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Karasar, Niyazi (2009-2017). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Ankara; Nobel Yayın Dağıtım.

Kıyak, Hüseyin (2017). *Yüz yıllık Metinler ile Tanbûri Cemil Bey*, İstanbul; Kubbealtı Neşriyat.

Özalp, M. Nazmi (2000) Türk Mûsikîsi Tarihi I. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Öztuna, Yılmaz (1969). Türk Mûsikisî Ansiklopedisi I. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Salgar, M. Fatih (2017). 50 Türk Müziği Bestekârı. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Tanrıkorur, Cinuçen (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yıldırım, Ali- Şimşek, Hasan (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara; Seçkin Yayıncılık.

2. Makeleler, Bildiriler ve Diğer Basılı Yayınlar

Buyruklar, A. Tunç (1994). Klâsik Kemençenin Tarihi Gelişimi ve Dört Telli Kemençenin Yapımı. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Birecikli, Mehmet Akif (2000). Enstürmantasyon Açısından Klâsik Kemençe. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Cevher, M. Hakan (1992). *Tanbûri Cemil Bey ve Rehber-i Mûsıkî* , Yükseklisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Hatipoğlu, Emrah (2013). Türk Mûsikîsinde Âhenkler, İstem, 11,22. 131-144.

Karakaya, Fikret (2022). "Kemençe", DİA. Ankara: TDV Yayınları. Cilt 25, s.374-375

Köroğlu, G. Nevra (2017). Klâsik Kemençe'de Saz Semâilerinin III. Hanelerinin İcrasına Yönelik Araştırmalar ve Eğitimde Uygulanabilirliği. Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Mafizer, Deniz (2013). Dört YIllık Mesleki Müzik Eğitimi Veren Yükseköğretim Kurumlarında Mey Çalgısı İçin Bir Metot Önerisi, Yükseklisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Özcan, Nuri (1993). "*Cemil Bey, Tanbûri*", DİA. İstanbul: TDV Yayınları. Cilt 7, s.326-327.

Özden, Erhan (2013). "Mûsıkîşinas-ı Şehir Tanbûrî Cemil Bey'in Artistik Plaklarının Husûsî Kataloğu ve Cemil Bey'in Tuttuğu Notlar" Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1(13), 211-217.

Özyaman, Çisil (2020). Keman Etütlerinin Klâsik Kemençe Eğitiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi. Yüksek Lisans Tezi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.

Özdemir, Sevda (2007). Klâsik Kemençe'de Geleneksel İcra Teknikleri Üzerine Bir Araştırma. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Özel Eruzun, Aslıhan (2006). Üç Telli Klâsik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özel Eruzun Aslıhan, (2022). "Üç Telli Klâsik Kemençede Rast ve Dügâh Perdesi Kararlı Makamlar İçin Ahenklere Göre Yeni Akort Önermeleri' Social Sciences Studies Journal, 28 (8), S. 783-784.
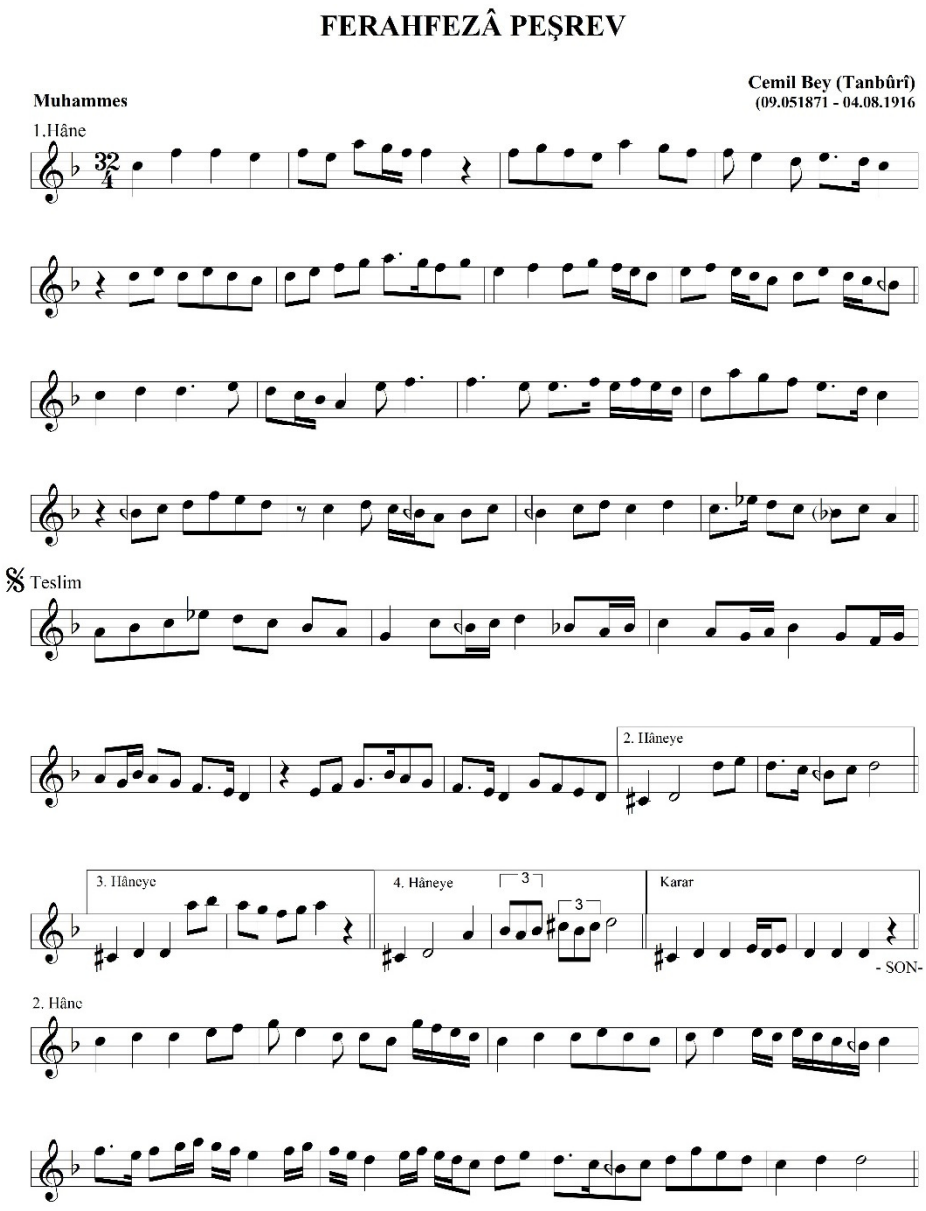
Seher Tetik Işık vd., "*Türk Müziğinde Ağaç ve Çalgı Yapım Bibliyografyası*", Acta Turkıa 4/2 (Temmuz 2012), 26.
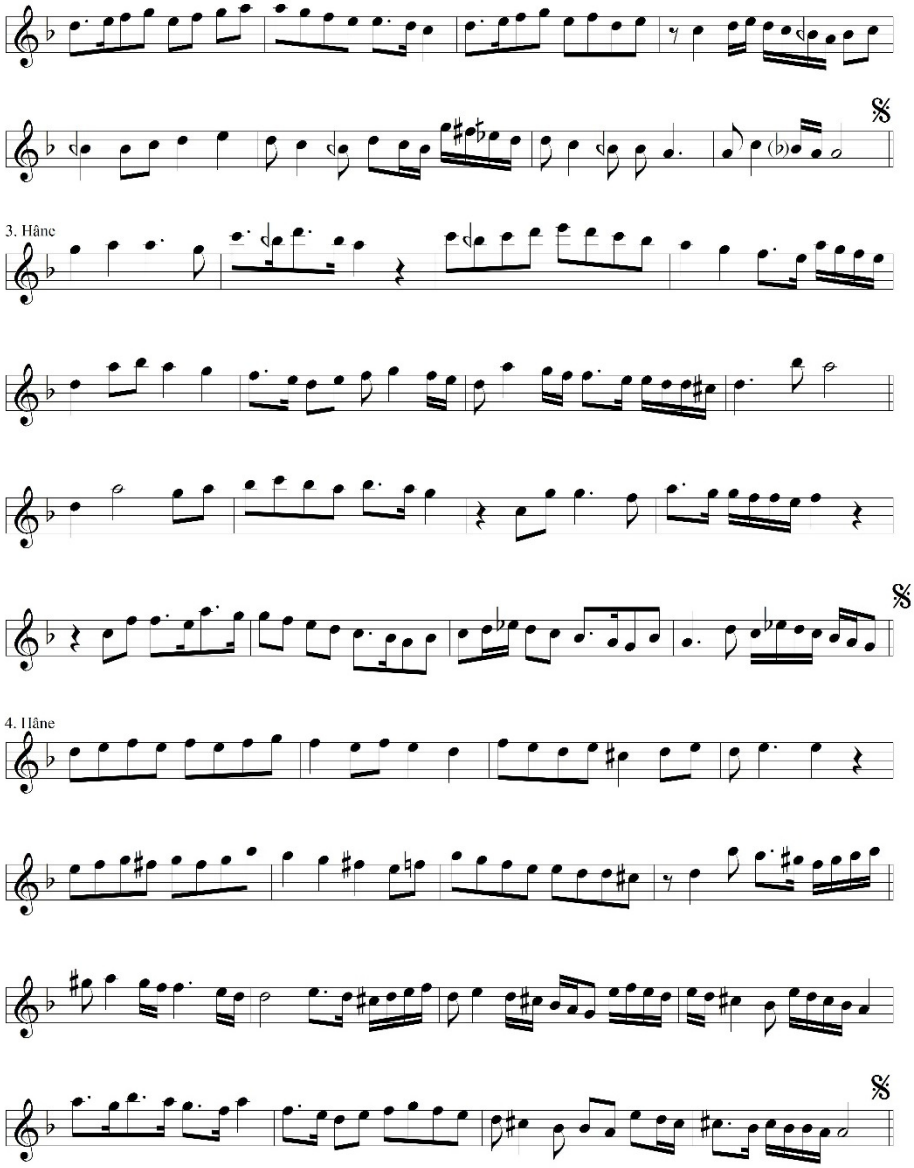
Sever, Sevda (2008). *Tanbûrî Cemil Bey'in Klâsik Kemençe ile Eser İcrasının Özellikleri*, Yükseklisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Sezikli, Ubeydullah (2007). *Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân'ı*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
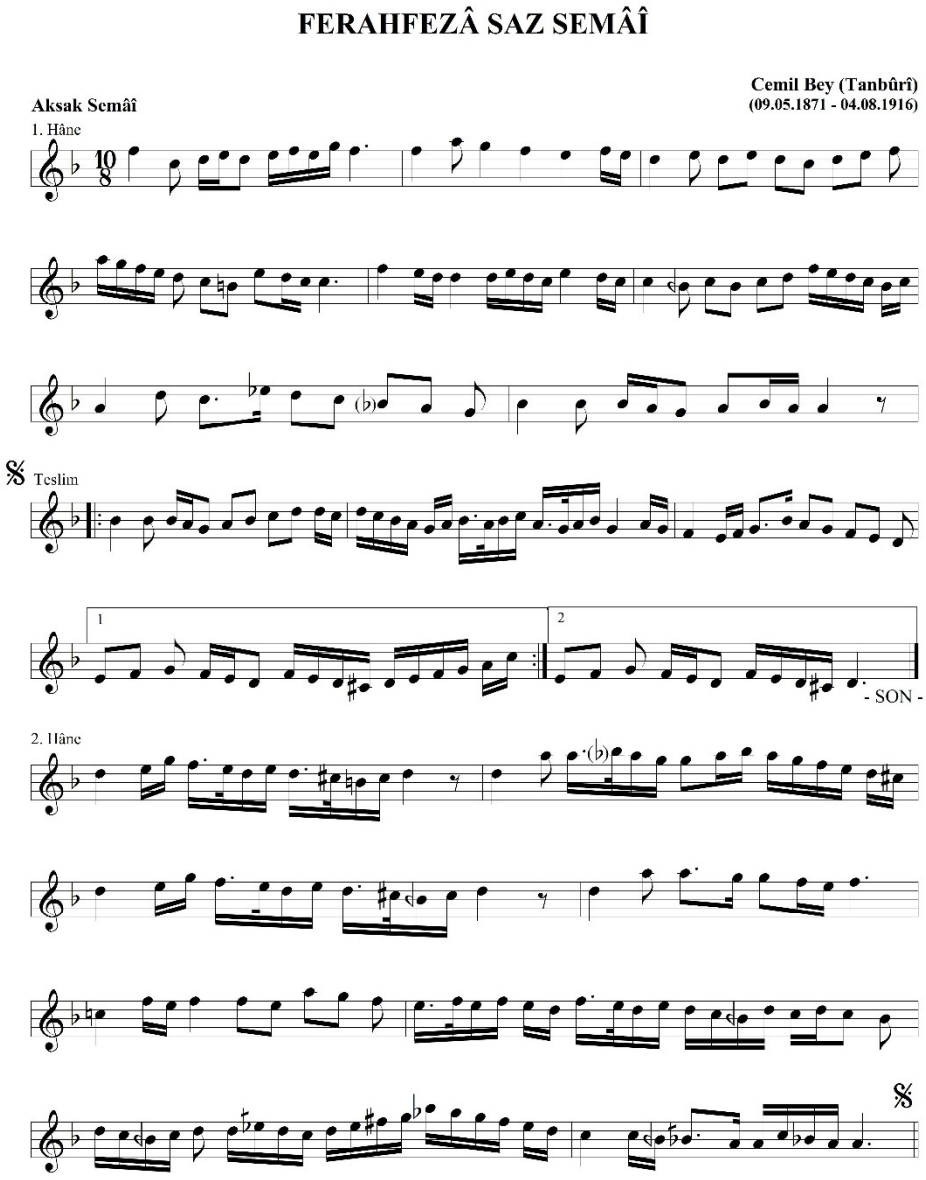
EKLER
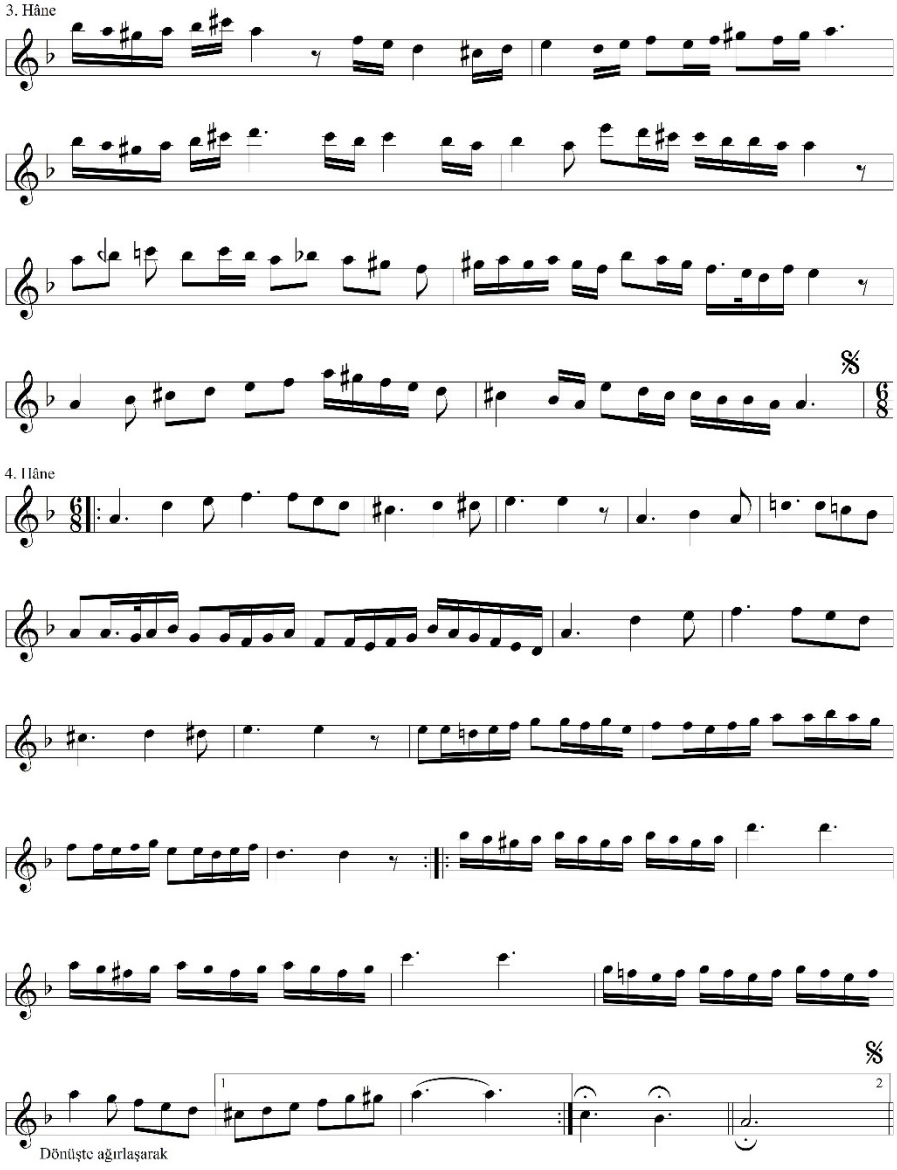
Ek.1 Ferahfeza Peşrev
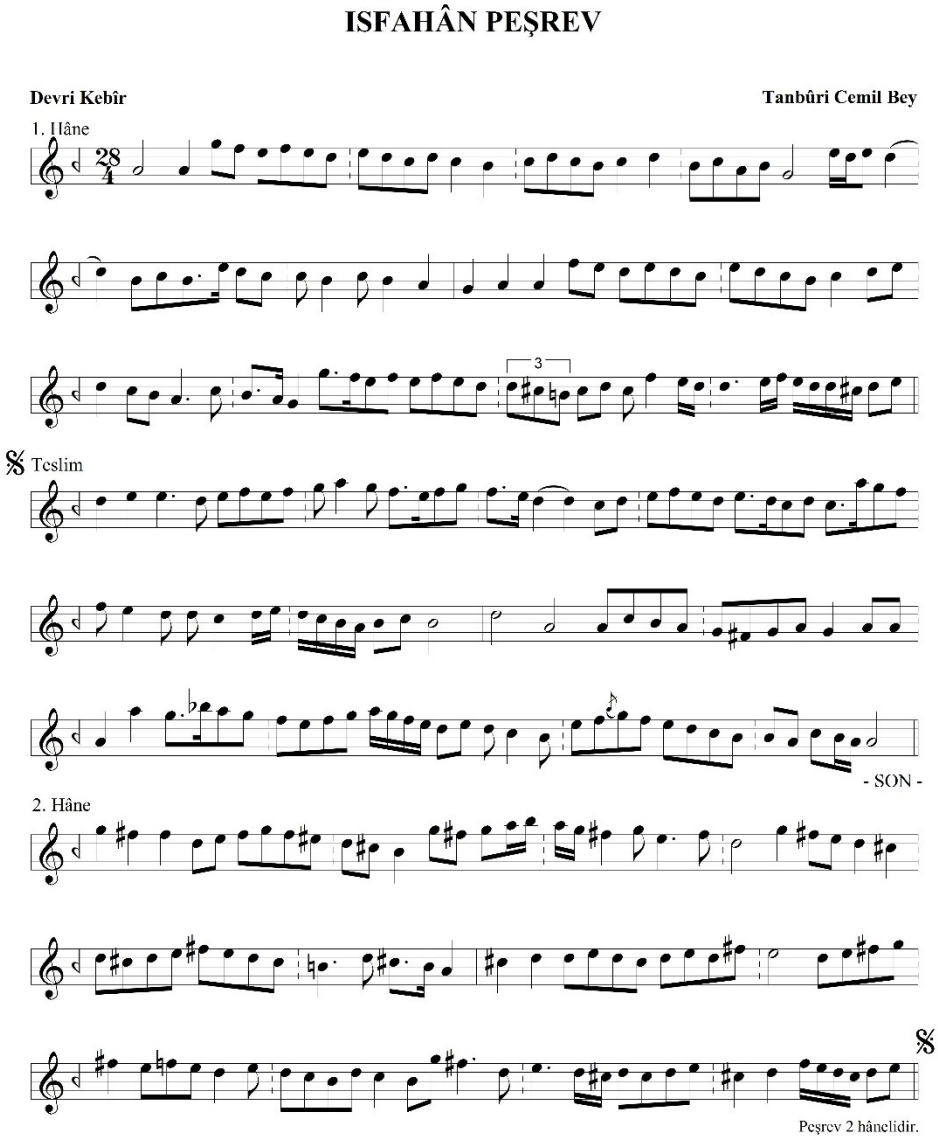



3. Hâne
4. Hâne

Ek.2 Ferahfeza Saz Semâî
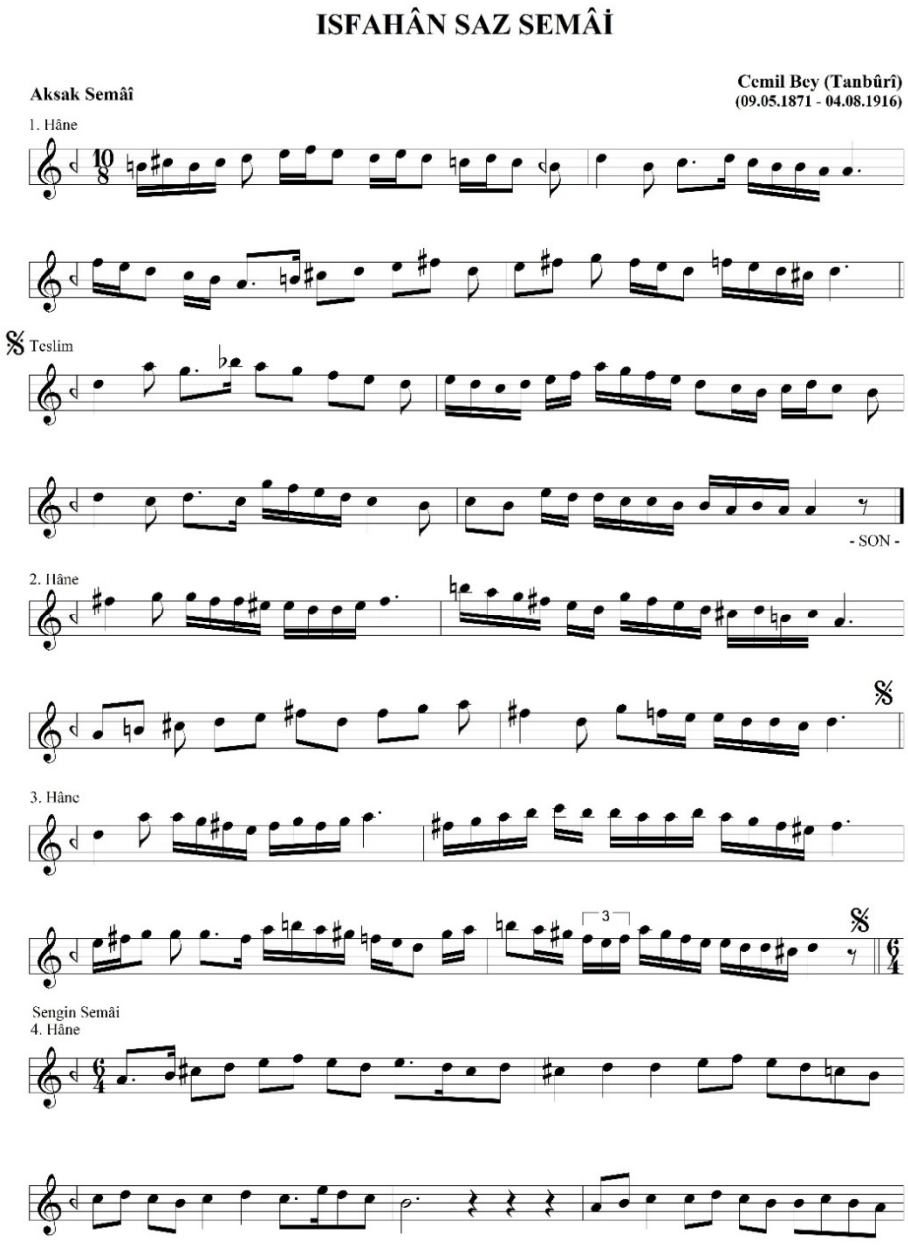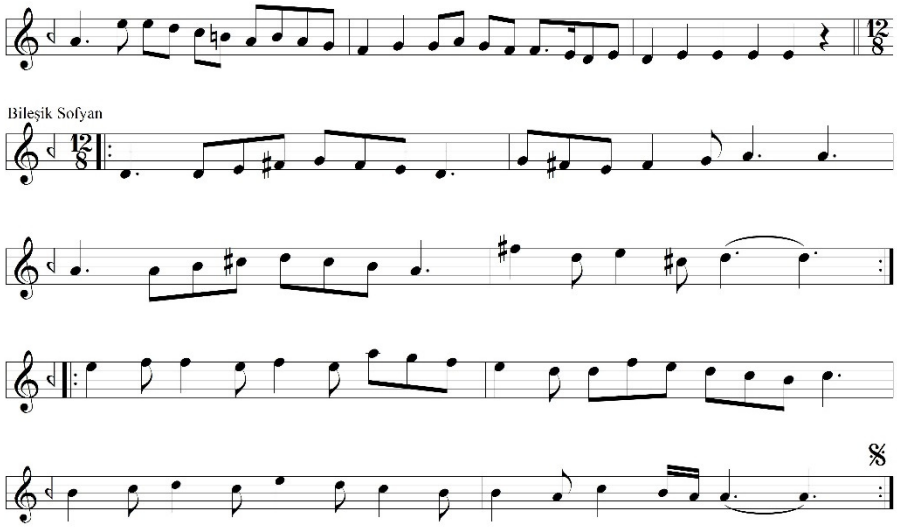



3. Hâne
4. Hâne
Dönüşte ağırlaşarak

Ek. 3 Isfahân Peşrev
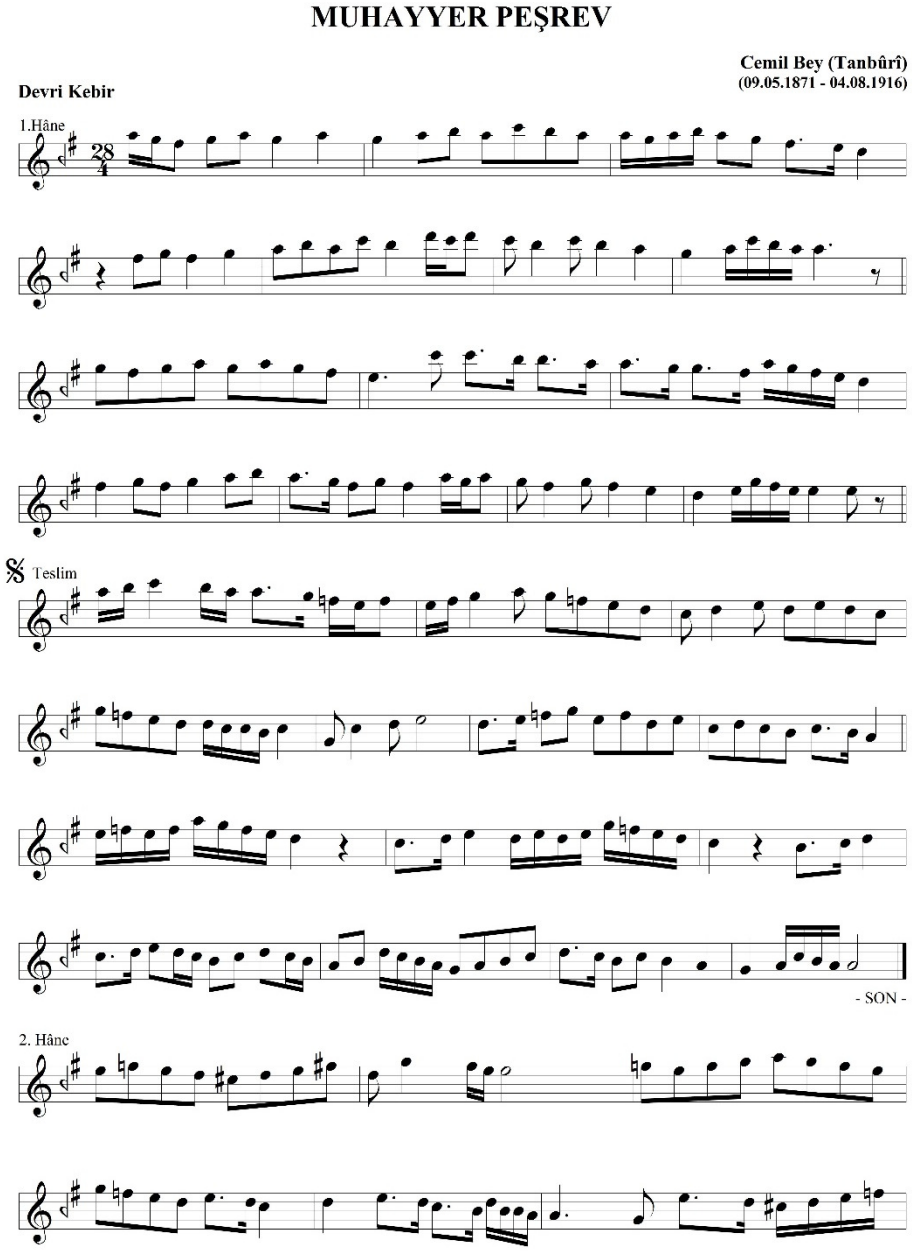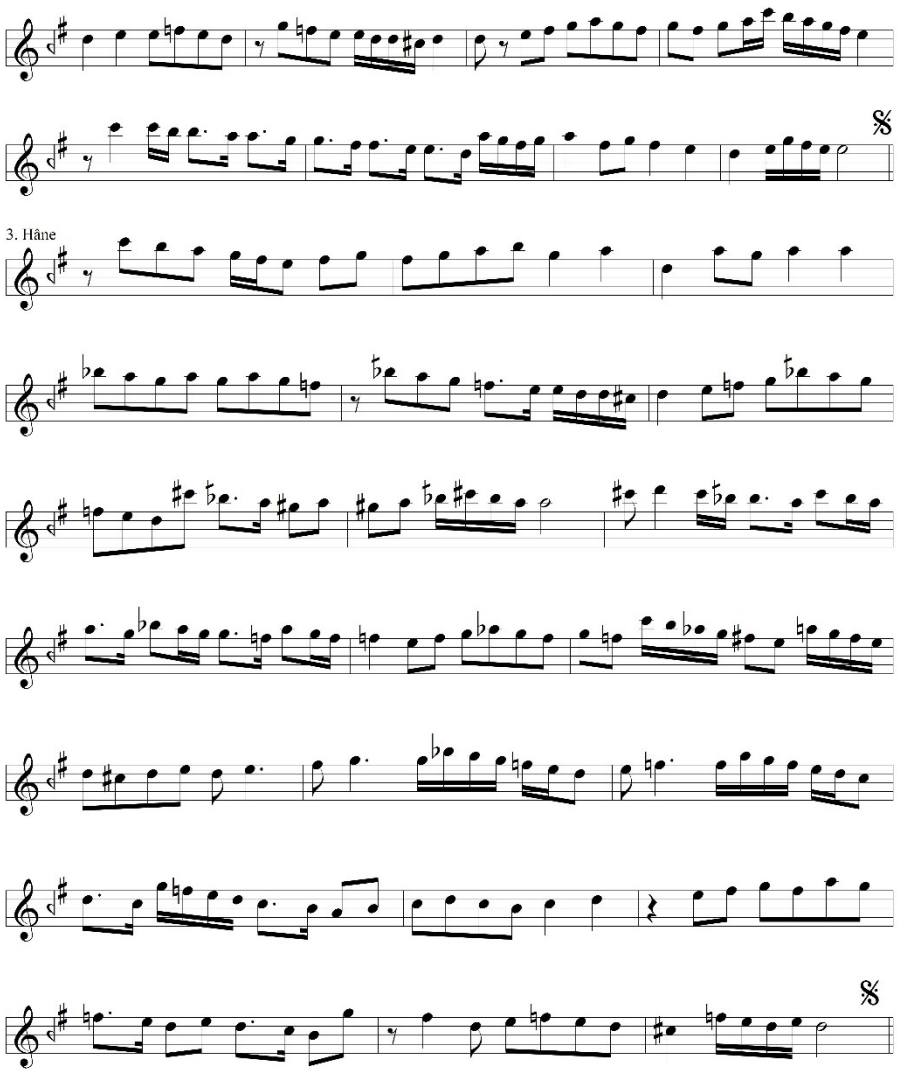


Ek.4 Isfahân Saz Semâi
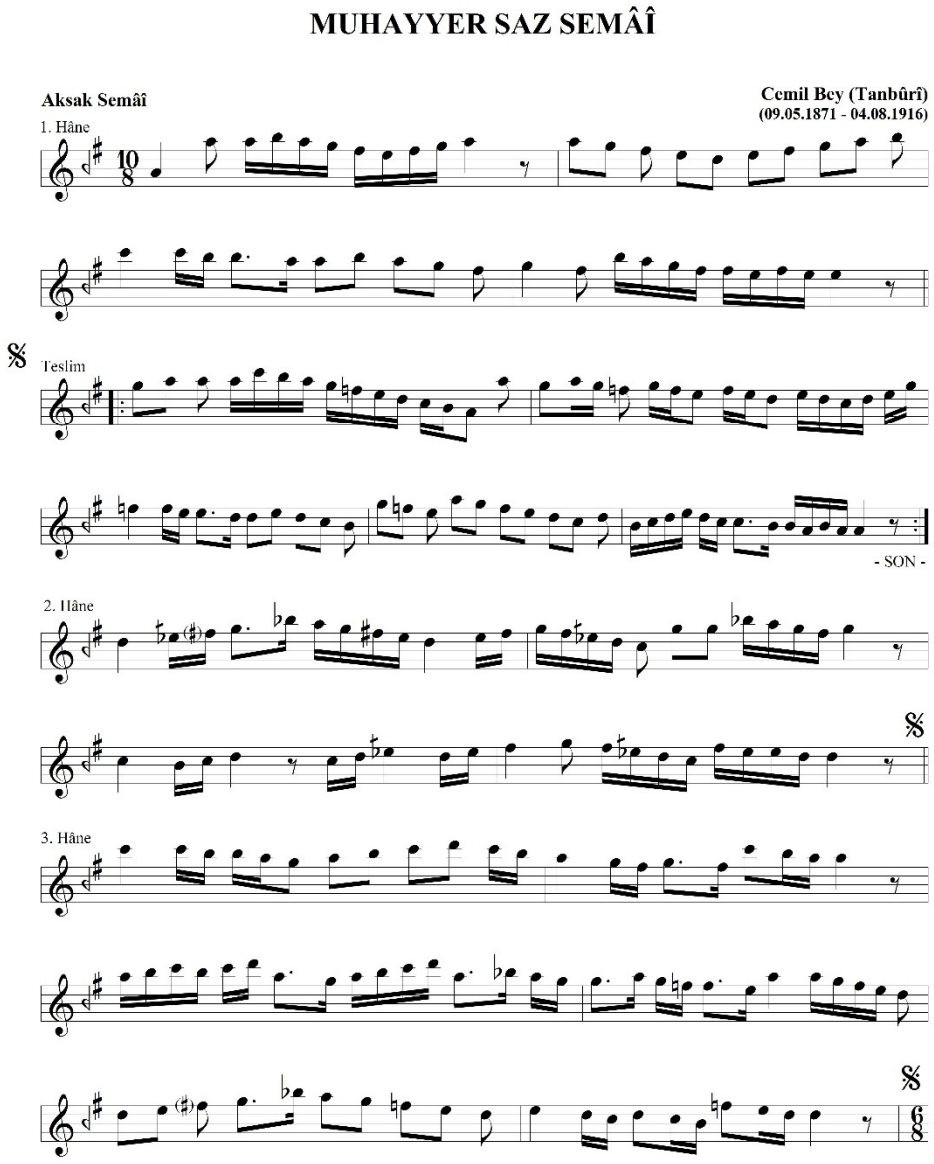



Bileşik Sofyan

Ek.5 Muhayyer Peşrev
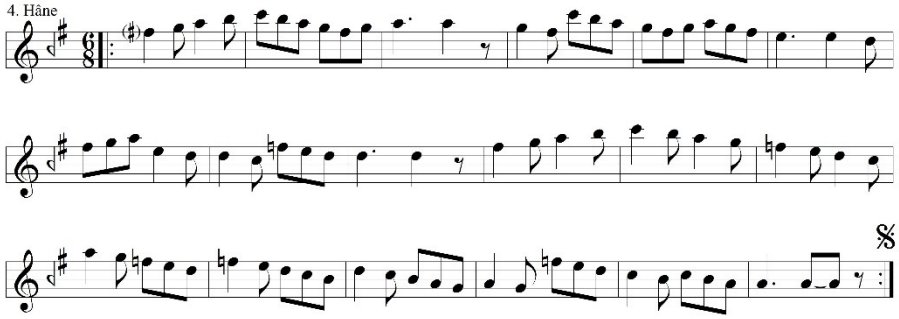



3. Hâne

Ek.6 Muhayyer Saz Semâisi



Yürük Semâî

4. Hâne



ÖZGEÇMİŞ

1992 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitim Bölümü Hazırlayıcı Birimi'ne girdi. Kamuran Erdoğru'dan üç telli klâsik kemençe öğrendi. Orta ve lise eğitimini tamamladıktan sonra yine aynı okul bünyesindeki Çalgı Eğitim Yüksek Bölümü'nde lisans eğitimine devam etti ve ileri icra teknikleri eğitimi aldı. Konservatuar yıllarında Cüneyd Orhon, Selahattin İçli, Alaeddin Yavaşça, Erol Sayan, Göksel Baykut, Sadun Aksüt, Fikret Kutluğ, Haydar Sanal, İhsan Özer, Mehmet Emin Bitmez gibi hocalarla çalıştı. 2004 yılında mezun oldu. 2003-2007 yılları arasında TRT Ankara Radyo ve Televizyonu'nda yayınlanan programlarda toplu ve solo icralara katıldı.

TRT Ankara Radyosu'nda tonmaisterlik eğitimi aldı. TSM, THM ve Çok Sesli Müzikler bant kaydı, radyo yayını ve konserlerinde tonmaister olarak görev yaptı. 2007 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu'na kabul edildi. Pek çok CD çalışması, reklam, dizi, film müziklerinde ve otuzu aşkın ülkede düzenlenen konserlerde icracı olarak yer aldı. Halen Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndaki görevine devam etmektedir.