T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ALÂEDDİN YAVAŞCA'YA AİT SAZ SEMAİLERİNİN MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ YÖNÜYLE İNCELENMESİ

MUHAMMET TARAKCI

Danışman : Prof. Dr. Sıtkı AKARSU
Jüri Üyesi : Doç. Dr. Murat Kamil İNANICI
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Elçin ERGİN TALAKA

KASTAMONU-2025

TAAHHÜTNAME

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.

Muhammet TARAKCI

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ALÂEDDİN YAVAŞCA'YA AİT SAZ SEMAİLERİNİN MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ YÖNÜYLE İNCELENMESİ

MUHAMMET TARAKCI

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
DANIŞMAN: PROF. DR. SITKI AKARSU

Bu çalışmanın amacı, Alaeddin Yavaşca'nın bestekârlık yönünü ele almak ve saz semailerini müzikal özellikleri yönüyle incelenmektir. Saz semaileri, Türk Musikisi'nde saz eserleri arasında önemli bir yer tutan ve özellikle ritmik yapıları ile dikkat çeken formlar arasındadır. Çalışmada bestekârın saz semailerinin makam özellikleri, melodik yapıları, usul kullanımı ve genel müzikal karakteristikleri ele alınmıştır.

Çalışmada nitel analiz yöntemlerinden biri olan literatür taraması ve doküman incelemesi yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmanın verilerini TRT arşivinde kayıtlı bulunan Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca'nın bestelemiş olduğu 18 adet saz semaisi formundaki eserleri oluşturmaktadır. Bu araştırmada veri kaynağı olarak, TRT arşivinde kayıtlı olan notalar kullanılmıştır. Veri analizinde de, doküman analizi yöntemi tercih edilmiştir.

Çalışma sonucunda, bestekârın eserlerindeki klasik form anlayışına sadık kalma eğilimi, melodik akışta sağladığı uyum ve makamsal zenginlik, onun müzikal kimliğinin temel unsurlarını dikkate aldığı belirlenmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Türk Sanat Müziği, Analiz, Beste, Saz Semaisi, Alaeddin Yavaşca

Nisan 2025, 64 Sayfa

ABSTRACT

MSC THESIS

AN ANALYSIS OF THE MUSICAL CHARACTERISTICS OF PROF. DR. ALÂEDDIN YAVASCA'S SAZ SEMÂIS

MUHAMMET TARAKCI

KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE
DEPARTMENT OF FINE ARTS EDUCATION
SUPERVISOR: PROF. DR. SITKI AKARSU

The aim of this study is to examine Alaeddin Yavaşca's compositional style and to analyze his *saz semai* works in terms of their musical characteristics. *Saz semai* is a significant instrumental form in Turkish Classical Music, particularly noted for its rhythmic structure. The study analyzes the *makam* characteristics, melodic structures, rhythmic patterns (*usul*), and general musical features of the composer's *saz semai* compositions. As part of the qualitative research methods, literature review and document analysis were employed. The data of the study consist of 18 *saz semai* compositions by Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca, archived by TRT (Turkish Radio and Television Corporation). The sheet music obtained from the TRT archive served as the primary data source, and document analysis was used in the evaluation process. As a result of the study, it was determined that the composer maintained a strong adherence to classical form, achieved coherence in melodic flow, and exhibited richness in *makam* usage. These elements were identified as the fundamental components of Alaeddin Yavaşca's musical identity.

KEYWORDS: Turkish Art Music, Analysis, Composition, Saz Semaisi, Alaeddin Yavaşca

April 2025, 64 Page

TEŞEKKÜR

Lisans eğitimim boyunca desteklerini her zaman sürdüren değerli hocalarım Prof. Dr. Gülçin Yahya KAÇAR, Prof. Dr. Vasfi HATİPOĞLU ve Prof. Dr. Selçuk ÖZTÜRK hocalarıma, çalışmam boyunca değerli katkı ve eleştirileri ile beni yönlendiren tez danışmanım sayın Prof. Dr. Sıtkı AKARSU hocama, desteklerinden dolayı değerli arkadaşlarım Taha SALMAN ve Ahmet DURAK'a, manevi desteklerinden dolayı değerli eşim Selin TARAKCI'ya ve buralara gelmemdeki en büyük destekçilerim annem ve babama teşekkürlerimi sunarım.

Muhammet TARAKCI

Kastamonu, 2025

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI ..... **ii**
TAAHHÜTNAME ..... **iii**
ÖZET ..... **iv**
ABSTRACT ..... **v**
TEŞEKKÜR ..... **vi**
İÇİNDEKİLER ..... **vii**
ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ ..... **ix**
1. GİRİŞ **1**
1.1 Problem Cümlesi 2
1.2 Araştırmanın Amacı 2
1.3 Araştırmanın Önemi 2
1.4 Sınırlılıklar 3
2. KURAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR **4**
2.1 Saz Semaisi'nin Tanımı 4
2.2 Makam Tanımı 6
2.2.1 Tahlil ve Analiz Yöntemleri 10
2.2.1.1 Makam unsurları ve kullanımı 10
2.2.1.2 Form ve biçim özellikleri 11
2.2.1.3 Üslûp ve tavır özelliğinin tahlili 11
2.2.1.4 Teknik özelliklerin tahlili 11
2.2.1.5 Kültürel özelliklerin tahlili 11
2.3 Prof. Dr. Alaeddin Yavaşça'nın Hayatı 12
2.4 Prof. Dr. Alâeddin Yavaşça'nın Yetiştirdiği Öğrenciler 14
2.4.1 Erkek Sanatçılar 15
2.4.2 Kadın Sanatçılar 15
2.5 İlgili Araştırmalar 15
3. YÖNTEM **17**
3.1 Araştırmanın Modeli 17
3.2 Veri Kaynakları 17
3.3 Veri Toplanması 17
3.4 Verilerin Analizi 17
4. BULGULAR **19**
4.1 Acem Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 19
4.2 Arazbar Bûselik Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 21
4.3 Bûselik Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 23
4.4 Evcârâ Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 26
4.5 Evc Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 28
4.6 Hicazkâr Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 30
4.7 Hisar Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 32
4.8 Hisar Bûselik Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 34
4.9 Hüseynî Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 36
4.10 Müstear Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 38
4.11 Nihâvend Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 40
4.12 Râhatü'l-ervâh Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 43

4.13 Rast Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 45
4.14 Segâh Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 47
4.15 Segâhmâye Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 50
4.16 Şehnaz Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 52
4.17 Şehnaz Bûselik Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 55
4.18 Yegâh Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular 57
5. SONUÇ VE ÖNERİLER 60
KAYNAKLAR 63

ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 4.1 Acem Saz Semaisi 19
Şekil 4.2 Arazbar Bûselik Saz Semaisi 21
Şekil 4.3 Bûselik Saz Semaisi 23
Şekil 4.4 Evcârâ Saz Semaisi 26
Şekil 4.5 Evç Saz Semaisi 28
Şekil 4.6 Hicazkâr Saz Semaisi 30
Şekil 4.7 Hisar Saz Semâisi 32
Şekil 4.8 Hisar Bûselik Saz Semâisi 34
Şekil 4.9 Hüseynî Saz Semâisi 36
Şekil 4.10 Müstear Saz Semâisi 38
Şekil 4.11 Nihâvend Saz Semâisi 40
Şekil 4.12 Râhatü'l-ervâh Saz Semâisi 43
Şekil 4.13 Rast Saz Semâisi 45
Şekil 4.14 Segâh Saz Semâisi 47
Şekil 4.15 Segâhmâye Saz Semâisi 50
Şekil 4.16 Şehnaz Saz Semâisi 52
Şekil 4.17 Şehnaz Bûselik Saz Semâisi 55
Şekil 4.18 Yegâh Saz Semâisi 57

1. GİRİŞ

Türk müziği, köklü bir geçmişe sahip olup, farklı kültürel unsurların birleşimiyle zenginleşmiş bir müzik türüdür. Orta Asya'dan Anadolu'ya, Osmanlı İmparatorluğu'ndan günümüz Türkiye'sine kadar uzanan bu müzik türü, tarihsel süreç içinde farklı dönemlerden etkilenerek şekillenmiştir. Türk müziği, genel olarak halk müziği ve sanat müziği olmak üzere iki ana kolda incelenmiştir (Dağlı vd., 2019).

Türk sanat müziği, özellikle Osmanlı döneminde saray, tekke ve konak çevrelerinde gelişmiş, klasik bir form kazanmıştır. Meşk geleneğiyle usta-çırak ilişkisi içinde aktarılan bu müzik türü, makam temelli bir yapıya sahiptir ve belirli kurallar çerçevesinde bestelenmiştir. Türk sanat müziğinde kullanılan makamlar, duygusal ve estetik ifadeyi derinlemesine işleyen melodik yapılardan oluşur. Bunun yanı sıra, ritmik düzeni sağlayan usuller, eserlerin karakterini belirleyen önemli unsurlardır. Klasik formda bestelenen eserler arasında peşrev, saz semaisi, şarkı, kâr, kâr-ı natık ve taksim gibi türler yer almaktadır (Kahyaoğlu, 2021).

Saz semaileri, Türk sanat müziğinin en önemli enstrümantal formlarından biri olup genellikle dört haneli bir yapı üzerine kuruludur. Hafif tempolu ve melodik akışı bakımından akıcı bir karaktere sahip olan bu form, özellikle tanbur, ud, kanun, keman ve ney gibi çalgılarla icra edilmiştir. Osmanlı döneminden günümüze kadar pek çok besteci, saz semaisi formunda eserler vermiştir. Bu form, özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda büyük bir gelişim göstermiş ve besteciler tarafından farklı üsluplarla yorumlanmıştır (Tanrıkorur, 2016).

20 ve 21.yüzyılın bestecilerinden biri olan Alaeddin Yavaşca, Türk sanat müziğinin geleneksel yapısını koruyarak önemli eserler bestelemiş ve saz semaisi formunda da özgün çalışmalara imza atmıştır. Klasik üslubu modern anlayışla birleştiren Yavaşca, eserlerinde hem makam ve usul bilgisine derinlemesine hâkimiyetini göstermiş hem de kendine özgü bir müzikal ifade oluşturmuştur. Türk müziği, geçmişten günümüze önemli bir kültürel miras olarak varlığını sürdürmekte ve günümüzde hem geleneksel hem de çağdaş yaklaşımlarla icra edilmeye devam etmektedir. Bu çalışmada, geleneksel müzik anlayışını sürdüren ve eserleriyle bu mirasa katkıda bulunan

Alaeddin Yavaşca'nın saz semaileri incelenerek, onun müziğe kattığı yenilikler ve klasik formla olan ilişkisi ortaya konmuştur.

1.1 Problem Cümlesi

Türk müziği adına bu kadar önemli ve değerli bir bestecinin eserlerinin analizi temeline dayanan bu çalışmada, problem cümlesi olarak, "Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca'nın saz semailerinin incelenmesi sonucunda hangi müzikal özellikler tespit edilmiştir?" cümlesi belirlenmiştir.

1.2 Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca'nın saz semailerini müzikal açıdan analiz ederek, bu eserlerin Türk sanat müziği içindeki yerini ve önemini ortaya koymaktır. Çalışmada, bestecinin saz semailerinde kullandığı makam, usul, melodik yapı ve biçimsel özellikler incelenerek yapısal özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca, Alaeddin Yavaşca'nın klasik Türk müziği geleneğini nasıl yorumladığı ve saz semaileri formuna ne tür katkılar sunduğu da araştırmanın önemli odak noktalarından biridir. Bu doğrultuda, Yavaşca'nın eserlerinin teknik ve estetik yönleri sistematik bir şekilde ele alınarak, hem bestecinin sanatsal kimliği hem de saz semaisi formunun gelişimi açısından sağladığı katkılar bilimsel bir perspektifle değerlendirilecektir.

1.3 Araştırmanın Önemi

Türk müziği, yüzyıllar boyunca farklı kültürel etkileşimlerle gelişmiş, kendine özgü bir sistem oluşturmuş köklü bir sanat dalıdır. Bu bağlamda, geleneksel formların korunması, analiz edilmesi ve gelecek nesillere aktarılması büyük bir önem taşımaktadır. Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca hem icracı hem de besteci kimliğiyle Türk sanat müziğine önemli katkılar sunmuş, özellikle bestecilik alanında geniş bir repertuar ortaya koyarak bu geleneğin sürekliliğine katkıda bulunmuştur. Bestecinin 647 eseri içinde saz semaileri, onun enstrümantal müzik anlayışını ve klasik formlara yaklaşımını anlamak açısından özel bir öneme sahiptir.

Bu araştırma, Alaeddin Yavaşca'nın saz semailerini analiz ederek, onun müzikal dilini, makam ve usul tercihlerinin yanı sıra kompozisyon tekniklerini sistematik bir şekilde ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmanın bulguları, hem Türk müziği repertuarındaki saz semaileri formuna dair kapsamlı bir inceleme sunacak hem de Yavaşca'nın eserlerinin sanatsal ve teknik yönlerini detaylandırarak, Türk müziği literatürüne katkı sağlayacaktır. Ayrıca, bu tür bilimsel çalışmaların, geleneksel müzik formlarının gelecek kuşaklara aktarılması ve akademik çerçevede değerlendirilmesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

1.4 Sınırlılıklar

Çalışma, Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca'nın bestelemiş olduğu 18 adet saz semaisi eseri ile sınırlıdır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1 Saz Semaisi'nin Tanımı

Saz Semai bu ismi, her zaman aksak semai, sengin semai, yürük semai gibi semai usulleriyle bestelenmiş olmalarından almıştır. Sözlü müzikte bu usullerle bestelenen eserlere Ağır semai, Sengin semai, Yürük semai gibi form isimleri verilmiştir; aslında usul isimleri olan bu terimler zamanla form isimleri haline gelmiştir. Saz semai, klasik faslın sonunda ve bugün tüm fasıl türlerinin sonunda yer alan müzik eserleridir. Bu formun tarihi oldukça eskidir. Peşrevlere benzer şekilde hane ve mülâzime yapısına sahip olan saz semailer, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dört bölümlü formda yaygın olarak kullanılmıştır. Geçmişte üç bölümlü olanların yanı sıra beş hane içerenler de vardır, ancak bunlar daha azdır. Kantemiroğlu, Anadolu ve Rumeli müzisyenlerince bestelenen saz semailerinin üç bölüm ve bir mülâzime içerdiğini, Fars topraklarından gelen müzisyenlerin ise sadece üç bölüm kullandığını, ilk bölümün mülâzime yerine kullanıldığını ve faslın saz semaisi bittikten sonra bir taksim ile bir şarkıcı tarafından sonlandırıldığını belirtmiştir (Kantemiroğlu, 2001).

Geçmişte sengin semai, yürük semai ve aksak semainin 16. derecesi olan curcuna gibi usullerle bestelenen saz semailer, Türk müziği tarihindeki büyük enstrüman çalan bestecilerin tat ve teknik süzgecinden geçerek bugüne kadar ulaşan bir forma dönüşmüştür. Bu form, bugün dört bölüm, mülâzime ve dördüncü bölümde bir usul geçişiyle yaygın olarak kullanılmaktadır. İlk üç bölüm aksak semai usulüyle bestelenirken, dördüncü bölümde semai, yürük semai, sengin semai, Birleşik nîm-sofyan, Birleşik sofyan gibi semai usullerine geçiş yapılır. Ayrıca bu bölümde iki veya daha fazla usul geçişi yapılan eserler de vardır. Dördüncü bölümde usul geçişi yapılmayan veya aksak semainin curcuna usulü gibi bir yürük versiyonuna geçilen eserler ise çok nadirdir. 20. yüzyıla ait, özel amaçlarla ya da betimleyici amaçlarla bestelenen ve dördüncü bölümde iki veya daha fazla usul geçişi yapan bazı saz semailer de bulunmaktadır. Ancak bunlar belirli bir form oluşturmayan, hayal gücü veya deneysel bir nitelik taşıyan ve yaygınlaşmamış eserlere örnektir. Bugün peşrev ve saz semai türlerinde, mülâzime yerine yanlış bir şekilde verim terimi

kullanılmaktadır. Oysa verim, her hane sonunda o bölümün mülâzimeye bağlanmasını sağlayan kısa ve değişmeyen ya da çok az değişen bir melodi parçasıdır. Buna ayrıca terkîb-i intikal da denir. Mülâzime ise kendi başına bir bölümdür; her hane sonrasında yapısı değişmeyen, her haneyi ilk hane makamına döndüren ve burada yerleşen bir bölümdür (Kantemiroğlu, 2001).

Peşrevde olduğu gibi, saz semailer de ilk hanedeki makamla adlandırılır: Rast saz semai, suzinak saz semai vb. Dört hane ve mülâzime içeren bir saz semainin formal yapısı şu şekildedir: İlk hanede, o makamın özellikleri belirtilir ve genellikle o makamın güçlü karar keyfinin sonunda bir karar yapılır. Ancak, bazı istisnalar da vardır; makamın sonunda asma karar veya durak keyfi olabilir. Eğer ilk hane bağımsızsa, iki kez tekrar edilebilir. Ancak mülâzime ile bağlantılıysa, bir kez çalınır ve sonra mülâzimeye geçilir. Mülâzimede, ilk hane makamı korunur ve sonunda o makamın durak keyfinde tam bir karar yapılır. Hem peşrevde hem de saz semaide mülâzime'nin sanatsal, ustalıkla yapılmış ve kulakta kalıcı melodiler oluşturması önemli bir nokta olarak öne çıkar. Hem peşrev hem de saz semai kompozisyonlarında, bestecinin en çok çaba harcadığı bölüm mülâzime bölümüdür. Mülâzimeler genellikle iki kez tekrarlanır (Ezgi, 1933).

İkinci hanede, genellikle başka bir makam geçişi yapılır veya ilk hanedeki makam daha geniş bir alanda kullanılır. Bu bölümde makam geçişi yapılmayan bazı saz semailer de vardır. Bu bölüm de bir veya iki kez tekrar edilebilir. Eğer ikinci hane sonunda verim varsa, onunla geri dönülür; eğer yoksa, doğrudan mülâzimeye dönülür ki bu da ilk hane makamına dönüş anlamına gelir. Üçüncü bölüm, beste, semai ve şarkı gibi sözlü formlarda "miyan" olarak adlandırılan bölüme karşılık gelir. Çünkü eserin tam ortasında yer alır ve adeta saz semainin miyanı gibidir. Bu bölümde, genellikle yüksek notalara ulaşılır veya önceki bölümlerle uyumlu bir yüksek makam kullanılır ve parlak melodiler tercih edilir. Bu bölüm bir veya iki kez tekrarlanabilir. Eğer verim varsa, onunla tekrar edilir; eğer yoksa, doğrudan mülâzimeye dönülür. Dördüncü bölümde bir usul geçişi yapılır. Bu bölümde genellikle semai, yürük semai, sengin semai, Birleşik nîm-sofyan, Birleşik sofyan gibi semai usullerine geçiş yapılır ve bazı eserlerde devr-i hindî, devr-i turan, curcuna gibi başka usuller de geçebilir. Ayrıca, iki veya daha fazla usul geçişi yapılan eserler de bulunmaktadır. Bu bölümde makam

geçişi yapmak mümkün olsa da, bunu yapmamak da mümkündür. Çünkü usul geçişi ve melodinin hareketi, makam geçişini gereksiz kılar. Dördüncü bölüm genellikle dinamik, canlı ve kulağa hoş gelen melodilerle bestelenir. Bu bölüm bir, iki veya daha fazla bölüme sahip olabilir. Bölümler tekrarlı veya tekrarsız olabilir, ancak birinci ve ikinci bölümler tekrarlıdır. Bazı saz semaisi eserlerinin dördüncü bölümünde, mulazime, yeni geçilen usulle taklit edilebilir. Bu durumda, mulazime geri döndüğünde hoş bir etki meydana gelir. Dördüncü bölümün sonu, tempo yavaşlatılarak icra edilir. Buradaki karardan sonra, mulazime, yani birinci makam, ve aksak semai usulüne geri dönülür. Mulazime, ikinci tekrarının hızlandırılarak son bir veya iki ölçüsünün yavaşlatılmasıyla icra edilir. Böylece, saz semaisi mulazime sonucu sona erer (Özkan, 2022).

Saz semaisi çalgısal bir türdür. Hâne teslim bölmelidir. Türün en önemli öğesi ise aksak semâi usulünün 10/8 lik şekli içinde bestelenmiş olmasıdır. Günümüzde dört hâne ve teslim anlayışı içinde bestelenir (Sönmez, 2001).

Saz semaileri, bir faslın sonunda çalınan saz eserleridir; onların lahinleri aksak semaî, sengin semaî, bazan curcuna usulleriyle ölçüldüğü için o eserlere (saz semaî) adı verilmiştir. Saz semaîleri üç, dört, nadiren beş haneli olurlar; semaîlerde mülazimeler peşrevlerde olduğu gibi ya hanelerin sonlarında onlara bitişik olur ve yahut onlardan ayrık bulunurlar; ayrık bir halde oldukları zaman bazan birinci haneyi teşkil eder veya birinci, ikinci, üçüncü hanelerden sonra gelirler. Bitişik olduklarında her hanenin sonunda işitilir, semailerin ezgileri ya temli veya temsiz olurlar. Lahinlerinde hareket orta, yürükçe, yürük, çok yürük olur; bazan mülazimenin ezgisi curcuna veya yürük semaî ile yapılmıştır; Bazı semaîlerde usul geçkisi vardır; mesela semainin ölçüsü aksak semaî iken ikinci üçüncü hanede yürük semaî ölçüsü kullanılmıştır. Bazı semaîlerde terkibi intikal yahut teslim ve bazılarında dolap mevcut olur (Ezgi, 1933).

2.2 Makam Tanımı

“Durak, duraklama yeri” anlamına gelen kelime, Türk müziği tarihindeki müzikal sistemlerin ve bu sistemlerin etkili olduğu coğrafyalarda temel oluşturan bir kavramdır; farklı adlarla bilinen Doğu müziğine çok özel bir anlam ve kimlik

kazandıran önemli bir yapıyı ifade eder. Türk müziğinin bir başka temel unsuru olan makam müziği, bunun yanında usul olarak bilinen ikinci derecede önemli bir öğedir. Gerçekten de Kur'an okuma, mevlid, ezan, durak, na‘t, kaside gibi dini müzik formları ve gazel gibi dini olmayan müzik formları çoğunlukla ölçüsüz, serbest bir şekilde icra edilse de, bunların makam sisteminin dışında kalması mümkün değildir. Orta Çağ'da edvâr kelimesi, Hint müziğinde raga, İran müziğinde ise dastgâh olarak adlandırılan bu yapıyı ifade etmek için kullanılmıştır. Bu dönemde müzik teorisi üzerine yazılmış eserlerde usul ve seslerin açıklamaları, çizilen çemberler üzerinde ifade edildiği için, bu konuyla ilgili yazılmış eserler “Kitâbü’l-Edvâr” olarak adlandırılmıştır. Safiyyüddin el-Urmevi (ö. 693/1294) tarafından Arapça, Hızır b. Abdullah (9. yüzyıl/15. yüzyıl) tarafından ise Türkçe olarak yazılan Kitâbü’l-Edvâr’larda, makam yerine edvâr kelimesi kullanılmaktadır (Özcan, 1993).

Safiyyüddin’in sistemi, özellikle Abdülkādir-i Merâgī (ö. 838/1435) ve takipçileri tarafından yazılan pek çok şerhte benimsenmiş ve 19. yüzyılın ortalarına kadar bazı değişikliklerle devam etmiştir. Bu eserlerde “edvâr, âvâze (âgâze), şufa, terkib” gibi kelimeler makam yerine kullanılmaktadır. Üç küçük aralığa bölünen dört parçalı diziler, bir araya gelerek devirleri oluşturur. Bu devirlere ek olarak, daha dar bir alanda bulunan melodi örneklerine avâze denir, melodi ilerlemeleri başlangıç veya final tonlarına göre organize edilir, çeşitli genus ve avâzeler farklı şekillerde birleştirilir ve bazı besteler (birleşik makamlar) oluşturulur. Orta Çağ sonrasında bu ayrım terk edilmiş ve tüm melodi dizilerine makam denilmiştir (Ezgi, 1933).

Safiyyüddin’in Kitâbü’l-Edvâr’ında açıklanan on iki devir, uşşak, nevâ, buselik, rast, ırak, ısfahan, zîrefkend, büzürg, zengûle, râhevî, hüseynî ve hicazî; altı avâze ise gevâşt, nevrûz, selmek, gerdâniye, mâye ve şehnaz’dır; dört dal ise yegâh, dügâh, segâh ve çârgâh’tır. Bu ses sisteminde, evrenin temel öğeleriyle ilişkilendirilen on sekiz ton, on sekiz dünya için, on iki devir on iki burç için, altı avâze altı gezegen için, dört dal ise dört unsur için gösterilmektedir. Daha sonraki dönemlerde bu sayılarda değişiklikler gözlemlenmiştir. Ayrıca, bir oktavda on yedi aralık olduğu ve ilk sesin oktavı ile birlikte on sekiz ton olduğu prensibe dayanan ses sistemi ilk olarak Safiyyüddin el-Urmevi tarafından yazılı olarak ifade edilmiştir. 20. yüzyılın başlarında, günümüzde kullanılan Türk müziği sistemini ilk kez belirleyen Hüseyin

Sadeddin Arel, makamı "bir skaladaki veya lahinde seslerin duraklarla ve güçlü tonlarla olan ilişkilerinden doğan özelik" olarak tanımlamış ve onun açıklaması olarak "seslerin duraklar etrafında toplandığı ve bunlara dayalı olarak güçlü tonların genel durumu" hala açıklamaya ihtiyaç duyan bir ifade olmuştur. Mehmet Suphi Ezgi'nin "seslerin duraklar ve güçlü tonlarla olan ilişkisi bakımından yapılan icrası" tanımı da günümüzde belirsiz ve yetersiz kalmaktadır. Türk müziği sisteminin kurulmasında öncülerden olan Rauf Yekta Bey, makamı "Bir oluş şeklidir; onu oluşturan aralıkların farklı oranları ve düzeniyle kendisini gösteren özel bir müzik skalası biçimidir" cümlesiyle tanımlamışsa da, makamın yapısındaki tetrahord, beşlik, dizi, askıda karar ve genişlik, başlama, güçlü ton, karar noktası, seyr ve tam karar gibi önemli unsurları "makamın ruhu ve hayatı" olarak tanımladığı koşullar altında tanımını açıklamaya çalışmıştır. Tanımlardaki eksiklikleri gidermek ve bir makamı tanımlayabilmek için, başlangıcından bugüne kadar teoride ve pratikte zengin bir gelişim gösteren makam yapılarında yer alan bazı unsurların kısaca tanıtılması gerekmektedir.

Tetrahordlar ve Beşlikler: Aralıkları farklı ve seslerin birbiriyle olan mesafeleri ile aralıkların sıralandığı dört veya beş sesle oluşan örüntülerdir: çârgâh dörtlüsü, rast dörtlüsü, uşşak dörtlüsü; çârgâh beşliği, rast beşliği, hüseynî beşliği vb. Dizi: Dört seslik bir tetrahord ile beş seslik bir beşli ya da beş seslik bir beşlik ile dört seslik bir tetrahordun sırasıyla getirilmesiyle oluşan sekiz seslik örüntülerdir. Seyir: Bir makam oluşturmak için belli kurallara göre diziler içinde yapılan yolculuktur. Üç çeşidi vardır: Çıkıcı (durak tonundan başlamak, durak etrafında olmak ya da durak altındaki seslerden başlayarak yüksek tonlara doğru bir yükseliş gösteren bir yolculuk), inişçi (yüksek durak tonundan başlamak ya da etrafında olmak ve düşük tonlara doğru bir iniş hareketi gösteren yolculuk), iniş-çıkışçı (güçlü durak tonundan başlayıp inişli ve çıkışlı olarak genişleyen yolculuk). Makam yolculukları, besteleme ve icra esnasında son derece önemlidir ve genellikle Zemin, Meyan, Karar olarak adlandırılan üç ana bölümde yer alır. Seyir çeşitleri, makamların farklılaşmasında önemli bir unsur olduğundan, aynı skala yapısına sahip olan Uşşak-Bayatî-İsfahan, Nevâ-Tâhir, Hüseyin-Muhayyer gibi makamlar, seyir özelliklerinden dolayı ayrı adlar almış ve farklı kimlikler kazanmıştır. Perde o makamın kendine özgü olan ve kulağa çok küçük ses değişiklikleriyle ayırt edilebilen koma seslerini göstermek için kullanılan, aralıkların farklı noktalarına yerleşmiş olan diyez ve bemol işaretleridir. Bu işaretler,

eserin notasyonunda çalışmanın anahtarının hemen ardından yer alır, bemoller önce, diyezler ise sonra yazılır ve belirli bir sırayla, notanın çizgi ve aralığının tam ortasında yer alacak şekilde yerleştirilir. Durak o makamın skalasında, o makam için özel olarak kullanılabilen en düşük ses tonudur. Güçlü makamın çatısını oluşturan ve ona tat veren dörtlü ve beşli seslerin birleştiği ortak ses tonudur. Durak ve güçlü sesler, makamın en karakteristik tonlarıdır. Kararlar müzik dilinde noktalama işaretlerinin yerini alan ve bir müzik cümlesinin sona ereceği hissiyatını veren karakteristik sesler ve tonlardır. Türk müziği sisteminde, kararlar üçe ayrılır: Tam karar (bir makamın en önemli sesi olarak müziğin sona erdiğini belirten ton), yarım karar/geçici karar** (müzikal cümlenin bitmek üzere olduğu ancak bir veya iki cümle daha eklenmesi gerektiği hissiyatını veren ve melodinin kısa bir süre daha devam edeceği izlenimi veren ton), askıda karar (karar hissiyatı zayıf olan ve her makamda farklılık gösteren birden fazla karar tonunun olduğu durumdur). Karar tonları, güçlü ve durak tonlarıyla birlikte, bir makamın oluşumunda ve tanınmasında önemli rol oynar.

Bir makamın yüzyıllar içindeki şekillenmesinde bu unsurların birtakım kurallarla bir araya gelmesi etkili olduğundan bu bilgiler ışığında makamın derli toplu bir tarifi şu şekilde yapılabilir: “Basit makamlarda bir dörtlü ile bir beşlinin sıralı yahut sırasız olarak, birleşik makamlarda ise birden fazla dörtlü, beşli ve dizinin kulağa en hoş gelecek şekilde birbirine eklenmesiyle oluşan dizi veya dizilerde o makamın esas perdelerini teşkil eden durak, güçlü, asma karar ve kararlarla bunların üzerinde bulunan çeşniler belirtilerek belli bir seyir çeşidine uygun nağmeler meydana getirecek şekilde gezinmektir.”

Günümüzde yaygın biçimde kullanılan Arel-Ezgi nazariyatında makamlar basit, şed (göçürülmüş) ve birleşik (mürekkep) olmak üzere üçe ayrılmıştır. Sekiz sesli bir diziyle özellikleri ifade edilebilen makamlar basit, bir basit veya birleşik makamın durağından başka bir perdeye göçürülmesiyle elde edilenler şed makamlardır. Birleşik makamlar, bazıları hariç genellikle sekiz sesli bir diziyle ifade edilemeyen çok çeşnili ve çok dizili yapılardır. Ancak bu tasnifin eleştirilecek bazı yönleri vardır. Meselâ basit olarak nitelendirilen makamlarda bile küçük birer geçki kabul edilmesi gereken asma kararların yer alması bunların da birleşik duruma geldiğini göstermektedir. Ayrıca şed sayılan mâhur gibi bazı makamların yeni göçürüldükleri perdelerde bazan seyir

çeşidinin farklılıkları sebebiyle yeni çeşniler kazanmış olmaları bunların da birleşik makam çehresi aldıklarını belirtir. Bu sebeple mûsiki öğreniminde kolaylık sağlayan bu üçlü tasnifin, "Türk mûsikisinde basit makam yoktur" şeklindeki görüşle birlikte değerlendirilmesi gerekir. Öte yandan makamlar arasında bazı yakınlıklar dikkati çekmektedir. Meselâ sûzinak makamı dizisinin birinci perdesinde (rast) sûzinak, ikinci derecesinde (dügâh) karcığar, üçüncü derecesinde (segâh) hüzzam dizileri yer almaktadır. Benzer şekilde birbirinin oluşumunda bulunan ve bu sebeple aralarında yakınlık olan diğer bazı makamlar da vardır. Ancak yine de her makam, bazan seyir bazan da kullanılan özel perdeler dolayısıyla birbirinden farklı ve orijinaldir.

Türk mûsikisinde tarih boyunca 650 civarında makam kullanılmış, bunlardan ancak yarısının örneği günümüze ulaşabilmiştir. Bugün mevcut makamlardan ise 100-120 kadarının karakteristik olduğu söylenebilir. Türk mûsikisindeki makam fazlalığının sebebi, beşerî duyguların her türlüsünü bütün nüanslarıyla ifade edebilecek makamların mevcudiyetine bağlanabilir. Tarih içerisinde bazı makamlar isim değişikliğine uğradığı gibi günümüzde kullanılan makamların yapılarında da zamanla birtakım değişiklikler meydana gelmiş, özellikle XVIII. yüzyıl ortalarından itibaren bu yapılarda nağme anlayışındaki gelişmelere paralel biçimde zenginlikler oluşmuştur (Özkan, 2022).

2.2.1 Tahlil ve Analiz Yöntemleri

Yahya Kaçar (2020), yapmış olduğu kitap çalışmasında, eser analizinin başlıklarını ve ilgili alt başlıklarını şu şekilde sunmuştur:

2.2.1.1 Makam unsurları ve kullanımı

Perdeler ve ses alanı tesbiti, pestlik-tizlik açısından perdelerin tesbîti (perde baskıları), ses sistemleri ve icrâlara göre karşılaştırmaları, makam seyir özelliklerinin tahlîli, makam çeşnileri ve geçkilerinin tahlîlini kapsamaktadır. Önemli ve değerli pek çok icrâ veya eserin tahlîli makam unsurları açısından tahlil edilebilir.

2.2.1.2 Form ve biçim özellikleri

Ezgiyi oluşturan unsurlar, ezgi yapısının tahlîli, ezgi-usûl-güfte birlikteliğinin tahlîlini kapsamaktadır.

2.2.1.3 Üslûp ve tavır özelliğinin tahlili

Bir eserde ya da icrâda bulunan; güfte kullanımı, kişisel motiflerin tesbîti, ezgi atıfları, mûsikî tasvîri, ritmik unsurlar, seslendirme ve yorumlamada kullanılan ifâde unsurları, ilâve notaların kullanımı ile oluşturulan yeni kişisel ezgi ve kişisel motifleri bu motifler sonucu oluşan tavır özelliklerinin tahlîlini kapsamaktadır. Gerek bestekâr için gerekse icrâcı için üslûp ve tavır özelliklerinin tahlîli, farklı dönem ve şahsiyetlerin karşılaştırmalarının yapılabilmesini sağlamaktadır.

2.2.1.4 Teknik özelliklerin tahlili

Mızrap, yay, nefes, hançere kullanım teknikleri, üfleme tekniği, parmak tekniği, klavye-tuşe kullanım tekniği, dil kullanım tekniği gibi icracıya ait icrâ tekniklerini ve icrâda kullanılan süsleme tekniklerinin tesbîtini (Çarpma, tril, legato, glissando, vurkaç, çift ses, arpej) kapsamaktadır. Bu tekniklerin tesbîti icracının tavır özelliklerinin tesbîti anlamına da gelmektedir. Türk mûsikîsi eserlerinde çok az rastlanmakla birlikte nota üzerinde istenilen tekniklerin gösterilmesi bir bestecilik özelliğinin tesbîti anlamını da taşımaktadır.

2.2.1.5 Kültürel özelliklerin tahlili

İcrâcıya ait târihi arka plan, aile, çevre, eğitim süreci, meslekî eğitimi, üstad olma yolundaki süreci, eğitim sürecinin icraya yansımaları, musiki çevresinin icraya yansımaları, yöre özelliklerinin icraya yansımaları, esere âit; yöreye âit özelliklerini ifâde eden ritmik unsurlar, tonal karakterli ezgiler, çoksesli unsurlar, gürlük-süsleme ve ifâde unsurlarının tahlîli konularını kapsamaktadır.

2.3 Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca’nın Hayatı

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca’nın Mûsiki Hayatı Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca'nın müzikle tanışması, doğup büyüdüğü ve ailesinin bağlı olduğu Kilis'te küçük yaşlarda başlamıştır. Henüz 8 yaşındayken, o dönemde ortaokul öğretmeni olan Zihni Çelikalp'ten Batı Müziği keman dersleri almıştır. İstanbul'a taşındıktan sonra Saadeddin Kaynak, Münir Nureddin Selçuk, Dr. Subhi Ezgi, Hüseyin Sadeddin Arel, Zeki Arif Ataergin, Nuri Halil Poyraz, Refik Fersan, Mes'ud Cemil, Ekrem Karadeniz, Dede Süleyman Erguner, Dr. Selahaddin Tanur, Hakkı Süha Gezgin, S. Ziya Özbekkan, Fehmi Tokay, İ. Hakkı Nebiloğlu, Salih Murat Uzdilek ve Artaki Candan gibi değerli hocalardan önemli bilgiler edinmiştir. İstanbul Belediye Konservatuvarı, İleri Türk Musikisi Konservatuvarı ve İstanbul Üniversitesi Korosu gibi önemli kurumlarda müzik bilgisini ve icra yeteneğini geliştiren Yavaşca, 1950 yılında yapılan sınavı başarıyla geçerek İstanbul Radyosu'nda solist olarak görev almıştır. Zamanla Türkiye Radyoları ve TRT bünyesinde "Danışma, Denetleme ve Repertuar Kurulları"nda üye ve başkan olarak önemli sorumluluklar üstlenmiştir.1967 yılından itibaren solistliğinin yanı sıra Koro Şefliği görevini de yürütmüş ve Klasik Türk Musikisi Erkekler Korosu ile "Beraber Şarkılar" programlarını hayata geçirmiştir. Ayrıca belirli dönemlerde Türkiye Radyoları'na kabul edilen stajyer sanatçıların eğitimlerini üstlenerek, onların müzik hayatına adım atmalarında rehberlik etmiştir. Bunların yanı sıra, Millî Eğitim Bakanlığı'nın "Türk Musikisi Araştırma, Değerlendirme ve İnceleme Kurulu"nda ve Devlet Planlama Teşkilatı'nın 5. Beş Yıllık Türk Musikisi Eğitimi Komisyonu'nda üyelik yaparak önemli katkılar sağlamıştır. Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca, Türk Musikisi'nin ilerlemesine büyük hizmetlerde bulunmuş, sayısız sanatçının yetişmesine vesile olmuş ve müzik kültürüne kalıcı katkılar sunmuştur (Yavaşca, 2022).

Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca, Türk musikisinin Devlet destekli ilk konservatuvarının kurucuları arasında yer almış ve 1976 yılından itibaren Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın Yönetim Kurulu ile öğretim kadrosunda görev almıştır. Konservatuvar, Yükseköğretim Kurulu (YÖK) yasasıyla İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlandıktan sonra oluşturulan "Danışma Birimi"nde de aktif rol üstlenmiştir (Yavaşca, 2022).

Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca, Yükseköğretim Kurulu (YÖK) Başkanlığı'nın 19 Mart 1990 tarihli yazısıyla İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Profesörlüğü görevine atanmış ve aynı zamanda Ses Eğitimi Bölüm Başkanlığı'nı yürütmüştür. Ancak, "yaş haddinden emekli olanlar" için çıkarılan yasa gereği 2005 yılı Nisan ayı sonunda İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'ndan ayrılmış ve akademik kariyerine Haliç Üniversitesi'nde devam etmiştir (Yavaşca, 2022).

Yavaşca, Gaziantep Üniversitesi, Elazığ Fırat Üniversitesi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) ve Erzurum Atatürk Üniversitesi tarafından Fahri Doktora Unvanı ile onurlandırılmış ve 1991 yılında Devlet Sanatçısı unvanını almıştır. Ayrıca, Türk Mûsikisine yaptığı önemli katkılar nedeniyle Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca, 2008 yılında Müzik Dalında "Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü" ve 2010 yılında Sanat Dalında "TBMM Üstün Hizmet Ödülü" ile ödüllendirilmiştir (Yavaşca, 2022).

Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca, icracılığının yanı sıra 647 eser bestelemiş olup, bunlar arasında 2 Kar-ı Natık, 5 Takım ve 1 Ayin-i Şerif bulunmaktadır. Bestelerinde 33 farklı form kullanmış (Takım, Kar-ı Natık, Şarkı, Peşrev, Saz Semâi, Medhal, Etüd, Marş, Divan, Çocuk Şarkıları, Mevlevi Ayin-i, İlahi vb.), 74 makam ve 46 usûl kullanmış, bu eserlerinde 159 şairin güftelerine yer vermiştir. Ayrıca 9 bestekâra ait 21 esere aranağme yapmıştır. Bestelerinin birçoğu radyo repertuarlarında yer almakta ve plak ve kasetlerde de okunmuştur (Yavaşca, 2022).

Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca, 1950'li yıllardan itibaren yurtiçinde ve yurtdışında birçok konser vermiştir ve her yıl düzenli olarak İstanbul Sanat Festivali'ne katılmakta ve konserler vermektedir. Yurtdışındaki konserleri arasında, Amerika Birleşik Devletleri'ne iki kez davet edilerek bu iki davette toplamda 5 konser vermiştir. Ayrıca, 1988 yılında Londra'daki Queen Elizabeth Hall'de BBC tarafından düzenlenen "Müzik Festivali"ne davet edilmiş ve burada 3 konser vermiştir. Berlin, Köln, Hamburg ve Aachen gibi şehirlerde de birçok konser gerçekleştirmiştir (Yavaşca, 2022).

Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca'nın bir Uzun Çaları (L.P.), 25 adet 78 devirli taş plağı ve 15 adet 45 devirli plağı bulunmaktadır. Ayrıca seçkin eserlerden oluşan 200'den fazla CD kaydı gerçekleştirmiştir. Türk Musikisi Vakfı'na bir CD ve kaset, Kilis Kültür Vakfı'na (Kilis'imin Bağları) iki CD ve VCD, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı'na dört CD'lik albüm, Cinuçen Tanrıkorur ile ortak hazırladığı CD'ler, Yapı Kredi Bankası Kültür Bölümü tarafından yayımlanan solo ve yönettiği korolara ait CD'ler ve TRT tarafından hazırlanan CD'leri bulunmaktadır. Ayrıca arşivinde, sanat hayatı boyunca seslendirdiği seçilmiş eserlerden oluşan yaklaşık 250 CD yer almaktadır. Yavaşca, İstanbul Radyosu'nda önerisiyle hayata geçirilen ve yönetimini üstlendiği Klasik Türk Musikisi Erkekler Korosu'nda, hocaları Dr. Suphi Ezgi ve Sadettin Kaynak'tan edindiği bilgi birikimi ve kendi geliştirdiği klasik musiki repertuarını kullanarak önemli bir arşiv oluşturmuştur. Bu repertuar, Sinan Sipahi tarafından 39 CD'de toplanmış ve 40 farklı makamdan oluşan 47 klasik takımın icrası Türk Musikisi arşivine kazandırılmıştır. Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca hakkında beş kitap yazılmıştır: Hasan Oral Şen'in kaleme aldığı biyografi, Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanan ve Sinan Sipahi'nin editörlüğünü yaptığı biyografi, Yılmaz Pamukçu'nun hazırladığı nota kitabının ilk cildi, Taner Çağlayan'ın yazdığı şiirlerden oluşan eser ve Ayten Yavaşca, Dr. Semra Özgün ve Sinan Sipahi tarafından hazırlanan bir şiir kitabı. Ayrıca, Yavaşca'nın kendi kaleme aldığı "Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri" adlı kitabı da bulunmaktadır (Yavaşca, 2022).

1952 Yılında "Tahir ile Zühre", "Arzu ile Kamber" filmlerinin şarkılarını Müzeyyen SENAR ile birlikte okudu (Yavaşca, 2022).

Ayrıca 1956 Yılında Sadi IŞILAY' ın Türk Musikisi ile ilgili müziklerini yaptığı "Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrûkesi" adlı filminin şarkılarını okudu ve 1961 Yılında "Gönülden Gönüle" filminin hem film şarkısını yaptı hem de filmin şarkılarını okudu (Yavaşca, 2022).

2.4 Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca'nın Yetiştirdiği Öğrenciler

Bu kısımda Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca'nın yetiştirdiği erkek ve kadın öğrencilerin isimleri bulunmaktadır.

2.4.1 Erkek Sanatçılar

Erol Bingöl, Erol Küçükyalçın, Ertan Ersoylu, Vedat Çetinkaya, Fethi Karamahmutoğlu, Hayati Günyeli, Sami Aksu, Faruk Salgar, Necmettin Yıldırım, Serhat Sarpel, Doğan Dikmen, Mehmet Şafak, Alp Aslan, Cengizhan Sönmez, Aytaç Ergen, Bekir Ünlüataer, Ahad Uruk (Yavaşca, 2022).

2.4.2 Kadın Sanatçılar

Tülay Canik, Sevinç Tolunay, Perihan Boran, Safiye Filiz, Filiz Şatıroğlu, Hamiyet Turan, Esma Başbuğ, Asuman Aslım, Meral Mansuroğlu, Melihat Gülses, İlknur Elbisin, Nursaç Doğanışık, Çiğdem Kırömeroğlu, Umut Akyürek, Melda Kuyucu, Dilek Aktaşoğlu Türkan, Gül Yazıcı Göre, Selma Sağbaş, Meral Azizoğlu, Güler Basu Şen (Yavaşca, 2022).

2.5 İlgili Araştırmalar

Alâeddin Yavaşca'nın Türk müziğindeki yeri ve katkıları üzerine birçok akademik çalışma yapılmıştır. Sönmez (2001), "Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca'nın çeşitli formlardaki eserlerinden birer örneğin müzikal analizi" isimli çalışmasında, bestecinin on bir farklı eserini ölçüsel olarak incelemiş ve onun kompozisyon anlayışını ortaya koymuştur. Feyzioğlu (2016), "Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca'nın eserlerinin estetik temelleri" başlıklı makalesinde, sanatçının bir eserinden hareketle öz-biçim ilişkisi ve tematik ilerlemeleri değerlendirmiştir. Zeybek (2013), "Türk makam müziğinde üslup ve tavır görüşleri doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin icralarının analizi" adlı tezinde, Yavaşca'nın icra tavrını Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıdkı Sezgin ile karşılaştırmalı olarak analiz etmiştir. Akgün (2011), "Alâeddin Yavaşca'ya ait TRT repertuarında yer alan Kürdîlihicazkâr makamındaki sözlü eserlerin makamsal analizi" isimli tezinde, söz konusu makamda bestelenmiş 35 eseri derinlemesine incelemiştir. Ayas (2015), "Alâeddin Yavaşca ve meşk ahlakı" başlıklı çalışmasında, sanatçının meşk geleneği içerisindeki sosyolojik rolünü değerlendirmiştir. Baş ve Karaca (2023) ise "Saz musikisinde etüt kavramı ve Alâeddin Yavaşca'nın etütlerinin incelenmesi" başlıklı makalelerinde, sanatçının saz müziğine yönelik etüt çalışmalarını ele almışlardır. Ayrıca İnönü Üniversitesi'ne ait

2018 tarihli “Alâeddin Yavaşca’nın bütün eserlerinin form, makam, usûl ve güfte tasnifi bakımından incelenmesi” başlıklı çalışmada, sanatçının tüm eserleri kategorik olarak değerlendirilmiştir. Bu araştırmalar, Gürpınar, Açıkgöz gibi araştırmacıların çalışmalarıyla Alâeddin Yavaşca’nın hem besteci hem icracı kimliğiyle Türk müziğine yaptığı katkıları farklı yönleriyle ortaya koymaktadır.

3. YÖNTEM

3.1 Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada nitel analiz yöntemlerinden biri olan literatür taraması ve doküman incelemesi yöntemleri kullanılmıştır. Özellikle doküman incelemesi yöntemi, yazılı ve dijital kaynakların sistematik bir şekilde değerlendirilmesini sağlayarak çalışmanın bilimsel temellerini oluşturmuştur. Bu yöntem, kaynakların önce yüzeysel olarak gözden geçirilmesini, ardından kapsamlı bir şekilde okunmasını ve son olarak elde edilen bilgilerin yorumlanmasını içermektedir. İnceleme süreci, içerik analizi ve tematik analizin unsurlarını birleştirerek araştırmanın hedeflerine ulaşmasına katkı sunmuştur (Bowen, 2009).

3.2 Veri Kaynakları

Çalışmanın verilerini TRT (Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu) arşivinde kayıtlı bulunan Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca'nın bestelemiş olduğu saz semaisi formundaki eserler oluşturmaktadır. Bu araştırmada veri kaynağı olarak, TRT arşivinde kayıtlı olan notalar kullanılmıştır.

3.3 Veri Toplanması

TRT arşivinde kayıtlı olan Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca' ya ait notalar internet ve yazılı arşiv kullanılarak toplanmıştır. Tez içerisindeki bulgular kısmına yerleştirilmiştir Bu araştırmada veri kaynağı olarak, TRT arşivinde kayıtlı olan notalar kullanılmıştır.

3.4 Verilerin Analizi

Bu araştırma, doküman analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. "…doküman analizi, belgesel gözlem ya da belgesel tarama olarak da tanımlanmaktadır" (Çepni, 2010). Araştırmanın ilk aşamasında, Alaeddin Yavaşca'nın eser sınıflandırmalarına dair ulaşılabilen kaynaklar detaylı bir şekilde incelenmiştir. İkinci aşamada ise, kaynaklarda yer alan eserler, sanat müziği özelliklerine göre belirli kriterler (eserin

makamsal özelliklerinden olan seyir karakteri, asma kalışları, geçkileri vb) doğrultusunda değerlendirilmiş ve alanında uzman akademisyenlerin görüşleri alınarak analizler tamamlanmıştır. Analizler sırasında, eserlerin müzikal özellikleri ile Türk musikisinde makamsal özellikleri dikkate alınarak, eserlerin makam geçkileri, usul kullanımı ve melodik yapıları analiz edilmiştir.

4. BULGULAR

Bu kısımda, incelenen saz semailerinin haneleri ve teslimine ait seyir karakteri, geçkileri, asma kalışları ve ritmik yapısı gibi makamsal özelliklere ait bulgular sunulmuştur.

4.1 Acem Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.1 Acem Saz Semaisi

1. Hane: Bestekâr esere acem perdesinden başlamış sonrasında hemen acem aşiran perdesini kullanarak sırası ile rast, dügâh, kürdî, çargâh, nevâ, hüseynî perdeleri ile seyrine devam etmiştir. İkinci ve üçüncü ölçüde de tizde aynı perdeleri kullanarak tekrar makamı göstermiştir. Teslim kısmına kadar baktığımızda donanımda bulunan segâh perdesi kullanılmamış kürdî perdesi ile seyrini başlatmıştır diyebiliriz.

Teslim: İlk ölçüde acem perdesi ile seyrine başlamış ancak nevâ perdesinde duraksamalar görmekteyiz. İkinci ölçüde de seyre devam edilmiş ancak çargâh perdesinde duraksama yapılmıştır. Buda bize gelecek ölçülerde seyirde uşşak makamı etkisini hissettirmiştir. Devamında da uşşak makamı ezgilerini görmekteyiz ve teslim karar sesinde son bulmuştur.

2. Hane: Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh, seslerini kullanarak dügâhtaki uşşağı muhayyer üstünde bizlere göstermiştir. Dönüşte de evç perdesini kullanmış ikinci ölçüsünde de aynı şekilde dönüş kullanıştır. Ancak üçüncü ölçüde evç perdesini acem perdesi ile değiştirerek hane bitimine gelmiş, makamın önemli perdesi acem perdesini kullanarak haneyi bitirmiştir.

3. Hane: Çargâh ve rast perdeleri arasında bir sıçrama ile başlanmıştır. Çargâh perdesindeki kalış bize sabâ makamı öncesindeki hazırlığı hissettirmiştir. Hicaz perdesi yani sabâ perdesi kullanılmış ve sabâ makamı cümlesi ile ilk ölçü bitirilmiştir. İkinci ölçüde acem ve çargâh perdeleri arası atlama ile başlanmış sonrasında sümbüle perdesini de alarak muhayyer perdesinde duraklamıştır. Üçüncü ölçüsünde tiz nevâ perdesine kadar çıkarak ikinci ölçüdeki perdelerin tizlerini kullanmıştır. Ve başka makam geçkisi kullanmadan acem perdesi ile üçüncü haneyi sonlandırmıştır.

4. Hane: Bestekâr yürük semâi usûlüne geçiş yapmış acem makamı perdeleri ile segâh perdesini kullanmadan tiz bölgelere geçiş yapmıştır. Makamın en önemli perdesi olan acem perdesi sık sık kullanılmış ve duraksamalar bu yönde gerçekleşmiştir. Dokuzun ölçüde ise segâh perdesi kullanılarak uşşak kısmıda gösterilmiştir. Onbirinci ölçüde ise nevâ üzerinde hisar ve evç perdeleri kullanarak hicaz makamı cümleleri görmekteyiz sonrasında hüseynî perdesini tekrar alarak makam seyriyle dügâhta karar vermiştir.

Eserin tamamı 10/8'lik aksak semai usulündedir; 4. hanede yürük semai kullanılmıştır.

4.2 Arazbar Bûselik Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.2 Arazbar Bûselik Saz Semaisi

1. Hane: Birinci ölçüde "dik hisar" ve "acem" perdelerini yoğunlukla kullanarak gerdaniye perdesinde duraksamıştır. İkinci ölçüde dik hisar perdesi üzerinde segâh makamı cümlesi ile duraksamıştır. Üçüncü ölçüde dik hisar perdesi ile nevâ perdesi

üzerinde uşşak makamı geçkisi yapmıştır dördüncü ölçüde de aynı perdeler ile gerdaniye perdesinde duraksamış ve teslime geçmiştir.

Teslim: Bu kısımda da ilk iki ölçüde nevâ üzerinde uşşak cümleleri kurulmuş ancak üçüncü ölçüde rast perdesine bûselik perdeleri kullanılarak gelinmiş, son ölçülerde ise makamın bûselik kısmına vurgu yapılmış, bûselik perdeside olmak üzere bûselik makamı perdeleri kullanılmış ve nîm zirgüle yeden olarak kullanılarak eser dügâhta karar vermiştir.

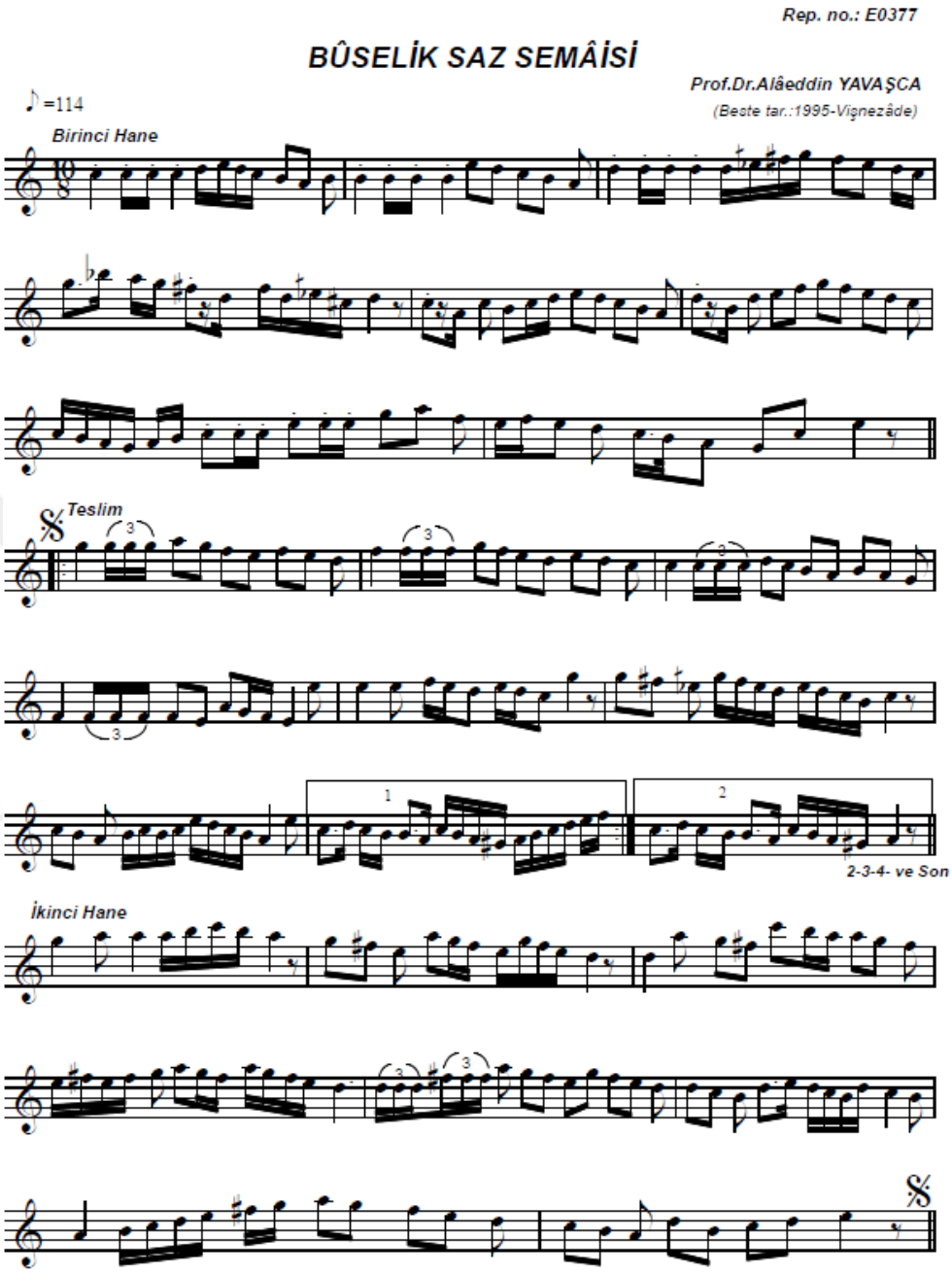
2. Hane: İlk ölçüde uşşak makamı cümlesi kurulmuş sonrasında hüseynî perdesi alarak ikinci ölçü sonuna kadar bu cümle ile devam edilmiştir. Üçüncü ölçüde hisar ve eviç perdelerini alarak nevâda hicaz makamı gösterilmiştir. Son ölçüsünde ise nevâ perdesi üzerinde uşşak cümlesi görmekteyiz.

3. Hane: İlk ölçü başında acem ve gerdaniye perdesi kullanılmış sonrasında gerdaniyeden çargâha atlanarak makam perdeleri kullanılmıştır. Sonrasında çargâh üzerinde bûselik cümleleri kullanılmıştır. Son ölçüde ise dik hisar perdesi üzerinde segâh cümlesi kurulmuş ve gerdaniye perdesinde hane sonlandırılmıştır.

4. Hane: İlk cümlede bûselik cümlesi kullanılmış ancak sonrasında dik hisar üzerinde segâh makamı perdeleri ile devam edilmiştir. Sonrasında yine bûselik perdeleri kullanılmış ve karara nîm zirgüle perdesini yeden alarak bûselik makamı şeklinde teslim kısmına geçiş sağlanmıştır.

Eserin tamamı, 10/8'lik aksak semai usulündedir; 4. hanede yürük semai kullanılmıştır.

4.3 Bûselik Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.3 Bûselik Saz Semaisi



Şekil 4.3'ün devamı

1. Hane: Çargâh perdesi ile esere başlanmış ve nigâr cümleleri kurulmuştur. Üçüncü ölçüde nîm hisar ve evç perdelerini kullanarak nevâ perdesi üzerinde hicaz makamı cümlesi kurmuştur. Sonrasında da hanenin bitimine kadar hicaz cümlesi ve nigâr makamı cümleleri ile hüseynî perdesinde sonlanmıştır.

Teslim: Teslim başında gerdaniye perdesinde ve acem perdesinde üçlemeler kullanılarak saz semâisine farklı tartımlar eklenmiş bûselik makamına yapısına uygun cümleler kurulmuştur. Altıncı ölçüde nîm hicaz ve evç perdeleri kullanarak çargâhta duraksatılmış buda nikriz makamı cümlesi oluşturmuştur. Sonrasında dügâh perdesi üzerinde nihavend makamı cümlesi ile karar verilmiştir.

2.Hane: Muhayyer perdesi üzerinde buselik makamı perdeleri ile genişleme yapılmıştır. İkinci ve üçüncü ölçüde nevâ perdesi üzerinde inici seyir ile rast makamı cümlesi görmekteyiz. Devamında da üçlemeler ile renklendirilmiş ve rast cümlesinden sonra bûselik cümlelerine dönülerek hüseynî perdesi ile teslime geçiş yapılmıştır.

3. Hane: İlk ölçüde nevâ perdesi üzerinde durulmuş ve bûselik makamı perdeleri kullanılmıştır. Ancak ikinci ölçüde nîm hicaz ve dik kürdî perdeleri kullanılarak rast perdesinde duraksatılmış yani nikriz makamı cümlesi görmekteyiz. Sonrasında hicaz makamı cümlesi ve karara gelirken yine dügâh perdesi üzerinde bûselik makamı cümleleri ile hüseynî perdesini alarak teslime geçiş sağlanmıştır.

4. Hane: Yürük semâi usulüne geçiş yapılmıştır. Bestekâr ilk ölçüde rast ve çargâh perdeleri kullanmış sonrasında hüseynî ve muhayyer perdeleri alarak tiz bölgeye geçişi ustaca gerçekleştirmiştir. Tiz bölgede bûselik makamını işledikten sonra bûselik makamının özellikleri ile teslim kısmına geçiş sağlanmıştır.

Eserin tamamı, 10/8'lik aksak semai usulündedir; 4. hanede yürük semai kullanılmıştır.

4.4 Evcârâ Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.4 Evcârâ Saz Semaisi

1. Hane: Bestekâr esere evç perdesini merkez alarak başlamıştır. Makamın perde düzeninde üç ölçü boyunca devam edilmiştir. İlk ölçüde evç perdesinde segâh cümleleri kurulmuştur. İkinci ölçüde nîm hicaz perdesi üzerinde hicaz makamı

cümleleri kurulmuştur. Segâh perdesi üzerinde zirgüleli hicaz cümlesi kurulmuş, dördüncü ölçüde evç perdesinde müstear çeşnileri kullanılmıştır.

Teslim: Birinci ölçüde evç perdesinde ikinci ölçüde nîm şehnaz perdesinde makam perdeleri kullanılarak duraksanmıştır. Üçüncü ölçüde makam perdeleri ile dügâh perdesine kadar inilmiştir. Sonrasında ırak perdesinde zirgüleli hicaz çeşnisi ile karar verilmiştir.

2. Hane: İlk iki ölçüde evç perdesinde segâh cümleleri kurulmuştur. Sonrasında çargâhta hicaz cümleleri ile teslim kısmına geçiş yapılmıştır.

3. Hane: İlk ölçüde nevâ perdesi üzerinde bir hicaz cümlesi ikinci ölçüde eviç perdesi üzerinde segâh cümlesi görmekteyiz.

4. Hane: İlk beş ölçüde perde düzeninin değişmediğini makamın kendi perdelerinin kullanıldığını görmekteyiz. Irak perdesinde zirgüleli hicaz ve hicaz cümleleri görmekteyiz. Devamında nîm hicaz perdesinde hicaz cümlesi görmekteyiz. Sonrasında yine Irak perdesinde zirgüleli hicaz makamı cümlesi ile teslim kısmına geçilmiştir.

Eserin tamamı, 10/8'lik aksak semai usulündedir; 4. hanede devr-i hindi usulü kullanılmıştır.

4.5 Evc Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.5 Evç Saz Semaisi

1. Hane: Birinci ölçüde eviç perdesi üzerinde segâh makamı cümlesi ile kalış yapılmış, ikinci ölçüde devam etmiş ancak sonunda nevâ perdesi ile üçüncü ölçüye bağlanmıştır. Üçüncü ölçüde nîm hicaz perdesi üzerinde hicaz makamı cümlesi kurulmuştur. Son ölçüde ise evç perdesi üzerinde segâh makamı cümlesi ile teslime geçiş yapılmıştır.

Teslim: İlk iki ölçüde makam perdeleri haricinde kullanılan acem perdesi kullanımı, dügâhta duraklaması ve nevâ perdesinin diğer perdelere oranla yoğun kullanılması dügâh perdesi üzerinde nevâ makamı cümlesi görülmüştür diyebiliriz. Devamında karara kadar ırak perdesine segâh makamı cümlesi ile düşülmüştür.

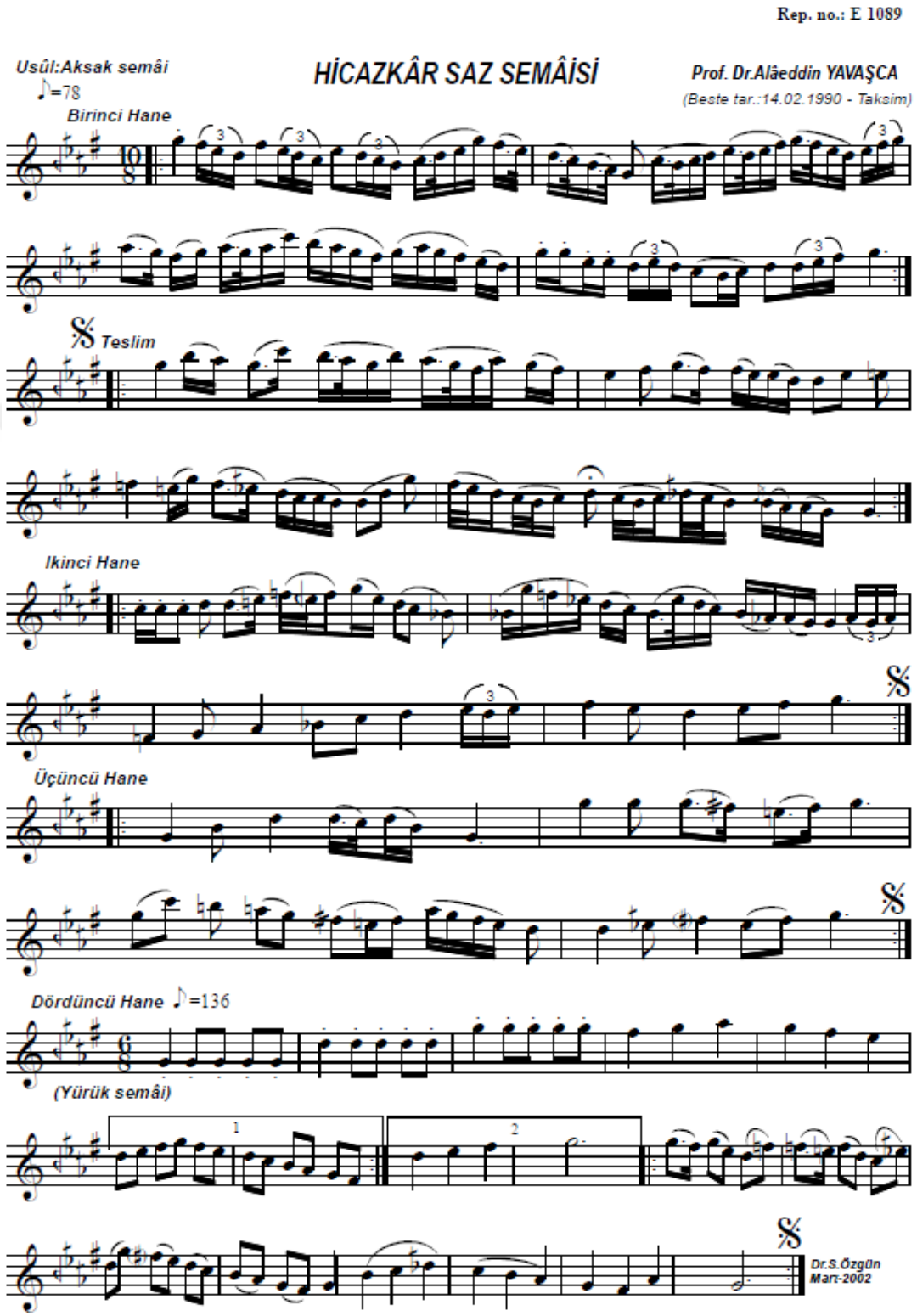
2. Hane: İlk ölçüde muhayyer perdesi üzerinde uşşak cümlesi ikinci ölçüde devam etmiş ve nevâ perdesi ile üçüncü ölçüye bağlanmıştır. Evç makamı içerisinde nevâ makamı kullanımı görmekteyiz bu sebep ile nevâ perdesini merkeze alan cümleler devam etmiş ve son ölçüde dügâh perdesine inilmiş, gerdaniye perdesine atlanmış ve bu bölgede yine eviç perdesi üzerinde segâh makamı cümlesi yapılarak teslim kısmına geçiş yapılmıştır.

3. Hane: Çargâh perdesini merkeze alan cümleler ile başlanmıştır. Sonrasında hicaz perdesini kullanarak sabâ makamı cümleleri kurulmuştur. Son ölçüde ise evç perdesinde segâh cümlesi ile teslim kısmına geçiş sağlanmıştır.

4. Hane: İkinci ölçüde evç perdesinde segâh beşinci ölçüde ise nîm hicaz perdesinde hicaz cümlesi kurulmuştur. Sekizinci ölçüde dügâhta uşşak dizisi sonrasında ise dügâh ta bûselik cümlesi kurulmuş son ölçüde ırak perdesinde segâhlı cümle ile teslim kısmına geçiş yapılmıştır.

Eserin tamamı, 10/8’lik aksak semai usulündedir; 4. hanede yürük semai kullanılmıştır.

4.6 Hicazkâr Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.6 Hicazkâr Saz Semaisi

1. Hane: Bestekâr gerdaniye perdesini merkeze alarak eserine başlamıştır. İlk ölçüde nevâ perdesi üzerinde hümâyun makamı perdelerini kullanmış, ikinci ölçünün ortasında ise rast perdesi üzerinde zirgüle perdeleri ile inerek makamın gereği olan rast perdesi üzerinde zirgüle makamı cümlesini kullanmıştır. Teslime kadar da zirgüle makamı perdeleri ile karara gelmiş, gerdaniye perdesi ile teslime geçiş sağlanmıştır.

Teslim: Gerdaniye perdesi üzerinde zirgüle makamı perdeleri ile cümleler kurularak teslime başlanmış, ikinci ölçünün sonunda da sırası ile nevâ, hisar, hüseynî ve sonraki ölçüde acem kullanılarak kromatik bir geçiş yapılmıştır. Rast perdesindeki hümâyun makamı dizisinin başlangıcı üçüncü ölçüde yapılmıştır. Dördüncü ölçüde hicaz perdesi alarak rast perdesinde karar vermiştir.

2. Hane: Çargâh perdesinin kullanımı ile başlanmış sonrasında hüseynî, acem ve dik hisar perdeleri kullanılarak nevâ perdesi üzerinde uşşak makamı cümlesi kurulmuş, ikinci haneye geçerken kürdî perdesi kullanılmıştır. Üçüncü ölçüde rast perdesi üzerinde kürdî makamı perdeleri ile kürdî makamı cümlesi kurulmuş öncesinde gelen uşşak makamı cümlesi ile kürdilihicazkâr makamı cümlesi oluşturulmuştur.

3. Hane: İlk ölçüde rast perdesi üzerinde bir rast makamı cümlesini görüyoruz, ikinci ölçü ile incelediğimizde mâhur perdesinin kullanımı ve cümle yapısı bize mâhur makamı cümlesi olduğunu gösteriyor. Son ölçüde ise hisar ve evç perdelerini kullanarak nevâ perdesi üzerinde hicaz makamı dizisi kullanmıştır.

4. Hane: İlk dört ölçüde bir önceki hanedeki gibi rast perdesi üzerinde mâhur makamı cümlesi görmekteyiz beşinci ve altıncı ölçüde ise rast perdesi üzerinde zirgüle makamı cümlesi görmekteyiz. Sekiz, dokuz, on ve onbirinci ölçüde rast perdesi üzerindeki hümâyun makamının cümlelerini görmekteyiz. Son ölçülerde ise hicaz perdesi kullanılarak rast perdesindeki zirgüle makamı güçlendirilmiştir.

Eserin tamamı, 10/8'lik aksak semai usulündedir; 4. hanede yürük semai kullanılmıştır.

4.7 Hisar Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.7 Hisar Saz Semâisi

1. Hane: Bestekâr esere hüseynî perdesini merkeze alarak başlamış, ilk ölçüde hüseynî perdesi üzerinde zirgüleli hicaz cümlesi kurmuştur. İkinci ölçüde de devam etmiş ve tiz çargâh perdesine kadar çıkmıştır. Üçüncü ölçüde hüseynî perdesi yine merkeze alınarak zirgüleli hicaz cümlesi kurulmuştur. Hüseynî perdesi üzerinde hicaz makamı cümleleri ile teslim kısmına geçilmiştir.

Teslim: İlk ölçüde hüseynî aşiran perdesi üzerinde zirgüleli hicaz cümlesi kurulmuştur. İkinci ölçüde nîm hicaz perdesi nevâ perdesine dönüştürülmüştür. Devamında hüseynî makamı cümlesi görülmektedir. Son ölçüde hüseynî makamı cümleleri ile karar verilmiştir.

2. Hane: İlk üç ölçüde muhayyer perdesi üzerinde zirgüleli hicaz cümleleri kurulmuş ve hüseynî perdesine geri dönüş yapılmıştır.

3. Hane: İlk ölçüde dügâh perdesi üzerinde uşşak makamı cümlesi kurulmuştur. Hane sonuna kadar da hüseynî perdesi üzerinde hicaz makamı cümleleri kurulmuştur.

4. Hane: Sekizinci ölçüye kadar dügâh perdesi üzerinde nikriz makamı cümleleri görülmektedir. Devamında da segâh perdesini dikkate almaz isek dügâh perdesi üzerinde bûselik makamı cümlesi görülmüştür.

Eserin tamamı, 10/8'lik aksak semai usulündedir; 4. hanede yürük semai kullanılmıştır.

4.8 Hisar Bûselik Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.8 Hisar Bûselik Saz Semâisi

1. Hane: Birinci haneyi bütün olarak incelediğimizde hüseynî perdesi üzerinde zirgüleli hicaz makamı cümleleri ile hanenin bittiğini görmekteyiz.

Teslim: Hüseynî perdesi üzerinde zirgüleli hicaz makamı cümlelerinden sonra dügâh perdesinde bûselik cümleleri ile karara gelinmiştir.

2. Hane: İlk iki ölçüde hüseynî perdesi üzerinde zirgüleli hicaz cümleleri kurulmuştur. Üçüncü hanede dügâh perdesi üzerinde buselik makamı cümleleri, sonrasında son hanede ise hüseynî perdesi üzerinde zirgüleli hicaz cümleleri ile teslime geçiş sağlanmıştır.

3. Hane: Birinci ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde uşşak makamı cümlesi kurulmuş devamında hane bitimine kadar hüseynî perdesi üzerinde zirgüleli hicaz makamı cümlesi kurularak teslim kısmına geçiş sağlanmıştır.

4. Hane: İlk ölçüden itibaren hüseynî perdesini merkeze alan hüseynî perdesi üzerinde zirgüleli hicaz makamı cümleleri kurulmuş, son iki ölçüde de dügâh perdesin üzerinde bûselik makamı cümleleri ile teslim kısmına geçiş sağlanmıştır.

Eserin tamamı, 10/8’lik aksak semai usulündedir; 4. hanede yürük semai kullanılmıştır.

4.9 Hüseynî Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.9 Hüseynî Saz Semâisi

1. Hane: Bestekâr esere hüseynî perdesini merkez alarak başlamıştır. Doğal perde düzeninde rast perdesine kadar inmiş ve teslime kadar hüseynî perdesini merkez alarak cümlelerine devam etmiştir.

Teslim: Dügâh ve hüseynî atlamaları ile başlamış hüseynî perdesini vurguladıktan sonra hisar perdesi pestleştirilerek karcığar makamı cümlesi kullanılmıştır. Üçüncü ölçüsünde hüseynî perdesi üzerinde uşşak makamı cümlesi görmekteyiz. Dördüncü ölçüde ise hüseynî makamı cümlesi ile karar vermektedir.

2. Hane: İlk ölçüde makam perdelerine ek nîm hicaz perdesini alarak nevâ perdesini güçlendirmiştir. Nevâ perdesi üzerinde bûselik cümlesi kurulmuştur. Sonrasında acem ve nîm hicaz perdesi kullanılarak bûselik perdesinde duraksanmış yani nişâbur makamı cümlesi kurulmuştur.

3. Hane: Bestekâr üçüncü hane başında nevâ perdesinden tiz çargâh perdesine kadar uşşak makamı perde düzeni ile iki ölçü bu bölgede seyrine devam etmiştir, sonrasında sümbüle ve hisar perdelerini alarak karcığar makamı cümlesi gösterilmiştir. Son ölçüde ise yine hüseynî perde düzenine göre teslime geçiş yapılmıştır.

4. Hane: Dördüncü hanenin başına muhayyer makamı gibi tiz bölgede hareketlenerek başlanmıştır. Sonrasında da muhayyer perdesi ön planda olmuştur. Son ölçülerde ise daha pest bölgelerde cümleler kurularak karar perdesi olan dügâh perdesine yakınlaşılmış ve karar sesinde ölçü sonlandırılmıştır.

Eserin tamamı, 10/8’lik aksak semai usulündedir; 4. hanede yürük semai kullanılmıştır.

4.10 Müstear Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.10 Müstear Saz Semâisi

1. Hane: İlk ölçüde müstear makamının özelliği olan segâh ve nîm hicaz perde kullanımı görülmüş, müstear çeşni olarak isimlendirilen cümle kullanılmıştır. İkinci ölçüde de rast, segâh ve nevâ perdeleri sıralı kullanılarak bir ahenk oluşturmuş ve sonrasında müstear çeşni kullanılarak ölçü sonuna gelinmiştir. Üçüncü ölçüde nevâ perdesi üzerinde bûselik makamı cümlesi kullanılmıştır. Son ölçüde de devam edilerek nevâ perdesi ile teslim kısmına bağlantı sağlanmıştır.

Teslim: Nevâ perdesini merkeze alan cümleler müstear çeşnisi ile devam etmiştir. Son ölçüde segâh perdesini merkeze alan segâh makamı cümlesi kullanılmıştır.

2. Hane: İlk iki ölçüde evç perdesi üzerinde segâh cümlesi kullanılmıştır. Üçüncü ölçünün başında yine aynı kullanım devam etmiş ve son ölçüde müstear çeşnisi kullanarak nevâ perdesi ile teslim kısmına geçiş sağlanmıştır.

3. Hane: İlk ölçüde dügâh perdesinde uşşak makamı cümlesi kullanılmış ikinci ve üçüncü ölçüde müstear çeşnisi kullanılmıştır. Son ölçüde de rast perdesine rast makamı perde düzeni ile inilmiş ve müstear çeşnisi ile teslim kısmına geçiş yapılmıştır.

4. Hane: Devr-i revan usulü ile yazılmıştır. Üçüncü ölçüde müstear çeşnisi kullanılarak karar verilmiştir.

Eserin tamamı, 10/8’lik aksak semai usulündedir; 4. hanede devr-i revan usulü kullanılmıştır.

4.11 Nihâvend Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.11 Nihâvend Saz Semâisi

1. Hane: Bestekâr esere yegâh ve rast perdesini vurgulayarak başlamış, nihavend makamının özelliklerini göstererek, usûl tartımlarına uygun biçimde trioleler (üçlemeler) kullanarak birinci ölçüyü tamamlamıştır. İkinci ölçüde gerdaniye ve nevâ perdelerini sıralı biçimde kullanarak inici bir şekle bürünmüş ve yine üçlemeler kullanılarak rast perdesine kadar nihavend makamı perdeleri ile iniş yapmıştır. Üçüncü ölçüde kürdî perdesi ile başlanmış ancak ölçü bitiminde makamın özelliğinde bulunan ırak perdesi yerine acem aşiran perdesi kullanılarak hoş bir duyum elde edilmiştir. Dördüncü ölçüde rast perdesinden itibaren ölçü bitimine kadar çıkıcı bir karakter ile makamın güçlüsü olan nevâ perdesinde ölçü bitimi gerçekleşmiştir.

Teslim: Teslim nihavend makamının güçlü perdesi olan nevâ perdesini alarak cümlesine başlamış ancak ardından sümbüle perdesini alarak bize farklı cümleler anlatacağının haberini vermiştir. Devamına baktığımız da makamın doğal diziliminde olan acem perdesi yerine eviç perdesi kullanılarak ardından gelen nîm hisar perdesi hicaz makamı dizisi ortaya çıkarmış nevâ perdesi üzerinde hicaz perde dizimi oluşmuştur. Dügâh üzerinde zirgüleli hicaz dizisinde sol# (nîm zirgüle) perdesi doğal dizilimken nevâ üzerinde bir zirgüleli hicaz cümlesi kurularak do# (nîm hicaz) perdesi kullanılmıştır. Cümle öncesinde alınan eviç perdesi 4 lüsü olan nîm hicaz perdesini alma isteği uyandırmıştır. Makamı anımsatan cümle satır sonuna kadar devam etmiş, nihavend makamının güçlü perdesi olan nevâ perdesinden oktavı olan tiz nevâ perdesine atlanılmıştır. Teslimin 3. ve 4. ölçüsün de artık nihavend makamı etkisine dönülmek amacı ile tiz nevâ perdesinden ustaca nihavend makamı perdeleri kullanılarak rast perdesine kadar dönülmüştür. Kullanılan tartımlar ve aralıklar esere lezzet katmıştır.

2. Hane: Rast ve segâh perdesi atlayışı yapılarak segâh makamında bir cümlenin geleceğinin haberi verilmiştir. Cümlenin devamında la# (kürdî) perdesi ile segâh peş peşe kullanılarak bu hissiyat daha da belirginleştirilmiştir. 2.hane 2.ölçü de nevâ, gerdaniye, acem, hüseynî, nevâ ve segâh perdeleri kullanılmış segâh makamı etkisinden çıkılması için dik kürdî perdesi yerine dügâh perdesi kullanılmış ve yeden olarak da ırak perdesi alarak rast makamı özellikleri oluşturulmuştur. Trioleler ile rast perdesinden sümbüle perdesine kadar çıkılmış rast perdesine dönüş nihavend özellikleri ile değil dik kürdî ve nîm hicaz perdeleri ile olmuş yani rast perdesi üzerinde

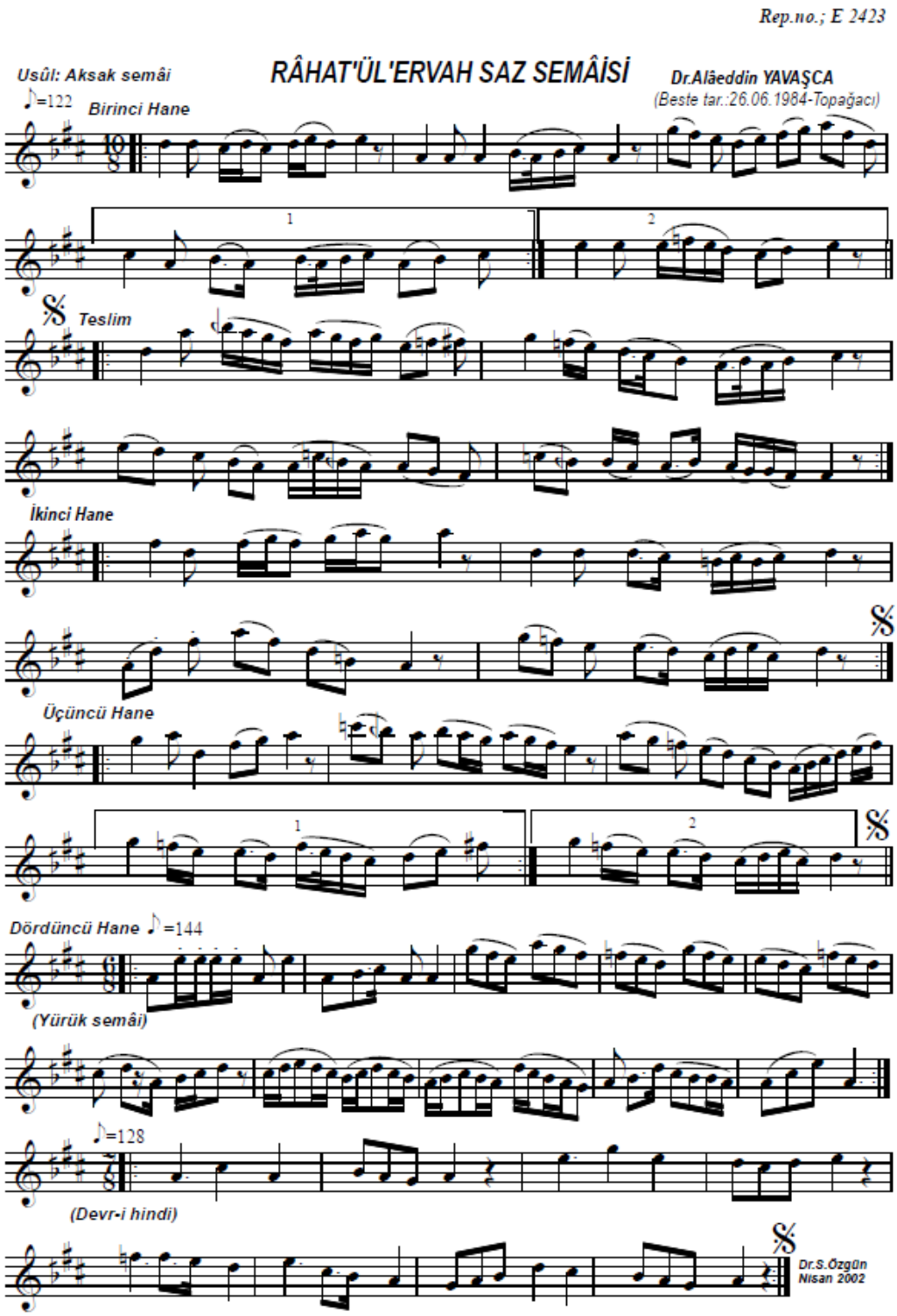
nikriz cümlesi ile ölçü tamamlanmıştır. 2.Hanenin son ölçüsünde çargâh perdesi tutulmuş ardından dik kürdî ve güçlü perdesi nevâ da son bularak nihavend etkisine ustaca dönülmüştür.

3. Hane: Sırasıyla rast, bûselik, nevâ ve gerdaniye perdeleri kullanılmış güzel bir duyum elde edilerek 3.haneye giriş yapılmıştır. Sonrasında gelen mâhur ve hüseynî perdeleri üstadın mâhur makamı cümlelerini bize göstereceğini resmetmiştir. Satır sonuna kadar mâhur etkisiyle devam ederken hanenin üçüncü ölçüsüne geldiğimizde hüseynî ve muhayyer atlaması görüyoruz ve devamında hüseynî perdesi pestleşerek karcığar makamı duyumu ile bizleri karşılıyor. Son ölçüde yine nihavend makamının perdeleri ile devam edip nevâ perdesi ile hane son buluyor.

4. Hane: İlk ölçüde usul tartımı nihavend makamının karar ve güçlü perdesi ile vurgulanmıştır. İkinci ölçünün başında sırasıyla do diyez (nîm hicaz), re (nevâ), mi bemol (nîm hisar) ve fa diyez (evç) perdesi ile nevâ üzerinde bir hicaz dizisi kullanmıştır. Bu kullanım nihavend makamının ikinci türünde görmekteyiz. Satır sonunda da zirgüleli hicaz makamı yaparak nîm hicaz ve kürdî perdesi ile dügâh perdesine kadar inmiştir. İkinci satırda nîm hicaz perdesini çargâh perdesine ustaca çevirerek nihavend makamının doğal dizilimine geri dönmüştür, birinci türü de diyebiliriz. Üçüncü satır ilk ölçüde nevâ gerdaniye ve sümbüle perdeleri ile makamın inici bir şekle geçeceği hissettirilmiş devamında usule yakışır tartımlarla ırak perdesine kadar inilmiş ve ırak dügâh gösterilerek basamak şeklinde yegâh perdesinden güçlü perde nevâ ya kadar çıkılıp inilmiştir. Devamında tekrar teslime dönülmüş ve teslim sonunda rast perdesinde karar verilmiştir.

Eser, 10/8’lik aksak semai usulündedir; 4. hanede yürük semai kullanılmıştır.

4.12 Râhatü'l-ervâh Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.12 Râhatü'l-ervâh Saz Semâisi

1. Hane: Birinci ölçüde nevâ perdesi ile başlanmış ancak makam perde düzeninde hüseynî perdesi ile ikinci ölçüye geçilmiştir. İkinci ölçüde dügâh perdesinde hicaz makamı cümleleri kurulmuştur. Üçüncü ölçünün başında gerdaniye evç ve hüseynî perdeleri ile hüseynî perdesine uşşak makamı yapılmış, devamında da nevâda rast yapılarak ölçü bitmiştir.

Teslim: Nevâ ve muhayyer perdeleri atlamaları ile ilk ölçüye başlanmış hüseynîde uşşak yapılmıştır. Üçüncü ve dördüncü hanesinde ırak perdesin segâh makamı özellikleri kullanılmış ve cümleler kurulmuştur ve bu şekilde karara gidilmiştir.

2. Hane: İlk ölçüsünde makam perdeleri kullanılarak muhayyer perdesine gelinmiş ikinci ölçüsünde ise dik kürdî perdesi bûselik perdesine çevirilmiş ve makamın doğal perdesi olan nîm hicaz perdesinide alarak nevâ perdesinde duraklatılmış buradada nişabur makamı özelliği göstermiş ve nişabur cümlesi kurulmuş diyebiliriz. Üçüncü ölçüsünde ise dügâhta bûselik makamı cümlesi kurulmuştur. Son ölçüsünde ise nevâ perdesinde bûselik cümlesi kurulmuştur.

3. Hane: Tiz bölgelerden muhayyer perdesini merkeze alarak ilk ölçüye başlanmıştır. Sonrasında ikinci ölçüde muhayyer perdesinde uşşak ve hüseynî perdesinde uşşak makamı cümleleri kurulmuştur. Üçüncü ölçüde dügâhta hicaz makamı cümlesi kurulmuş sonrasında ise nevâ perdesinde bûselik makamı özelliği gösteren cümle kurularak teslim kısmına geçiş sağlanmıştır.

4. Hane: Yürük semai usulü ile başlanmış hüseynî perdesini merkeze alan makamın perdeleri kullanılmış sonrasında onuncu ölçünün sonuna kadar hicaz makamı cümleleri ile devam edilmiştir. Bu ölçü sonrasında devr-i hindi usulüne geçiş yapılmıştır. Dügâh perdesinde hicaz makamı cümleleri ile teslim kısmına geçiş yapılmıştır.

Eser, 10/8’lik aksak semai usulündedir; 4. hanede devr-i hindi usulü kullanılmıştır.

4.13 Rast Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.13 Rast Saz Semâisi

1. Hane: Bestekâr esere ilk olarak rast ve segâh atlaması ile başlamış ve rast perdeleri ile seyrine devam etmiş ikinci hanenin sonunda ise rast-nevâ atlayışı yapmıştır ve tiz segâh perdesine kadar çıkarak tiz bölgelerde seyredip teslime gerdaniye perdesi ile geçiş yapmıştır.

Teslim: Nevâ perdesi üzerinde rast perdeleri kullanarak cümleler kurmuştur. İkinci ölçüsünde ise kürdî perdesini alarak segâh perdesi üzerinde segâh makamı cümlesi kurmuştur. Tekrar rast perdelerine dönerek karar vermiştir.

2. Hane: İlk ölçüye segâh perdelerini yoğun kullanarak başlamış ve segâh makamını bize hissettirmiştir. Sonrasında segâh makamı cümleleri kullanmıştır. Segâh perdesi ile biten ölçünün devamında dik hisar perdesi ve donanımda olan evç perdesinin kullanımı bize hüzzam makamı cümlelerini hissettirmektedir. İkinci hanenin sonuna kadar bu cümleler devam etmektedir.

3. Hane: İlk ölçüye gerdaniye ve tiz segâh perdeleri ile başlanmış ve tiz segâh perdesi üzerinde segâh makamı cümlesi kurulmuştur. Devamında nevâ üzerinde rast makamı cümlesi kurulmuştur. Sonrasında rast perde düzeni ile gerdaniyeye gelinmiş ve teslim kısmına geçilmiştir.

4. Hane: Yürük semai usulüne yakışan tartımlar ile rast makamı seyrinde devam etmiştir. Ve gerdaniye perdesine gelerek teslim kısmına geçilmiştir.

Eser, 10/8'lik aksak semai usulündedir; 4. hanede yürük semai kullanılmıştır.

4.14 Segâh Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.14 Segâh Saz Semâisi



Şekil 4.14'ün devamı

1. Hane: Bestekâr segâh perdesini merkeze alarak eserine başlamıştır ve segâh perdesinde segâh çeşni kullanmıştır. İkinci ölçüde ise evç perdesinde evç makamı cümlesi görmekteyiz. Üçüncü ölçüde ise tiz çargâh bölgesinden nevâ perdesine rast makamı perdeleri kullanarak iniş yapmıştır ve segâh cümlesi ile dördüncü ölçünün sonuna gelmiştir. Sonrasında muhayyer perdesine kadar çıkarak teslimde gelecek gerdaniye perdesine geçiş sağlanmıştır.

Teslim: Bu kısımda farklı tartımlar ve cümleler ile melodik bir yapı görmekteyiz segâh makamı perdeleri haricinde acem-evç perde değişiklikleri ile nevâ perdesinde rast cümlelerine rastlanmaktadır. Ve son ölçüde kürdî perdesini yeden olarak alarak segâh perdesinde karar vermiştir.

2. Hane: Rast perdesini merkeze alarak rast makamı cümlesi ile başlamıştır sonrasında rast cümleleri ve donanımı ile devam etmiş tiz çargâh bölgesine kadar çıkarak genişlemiş hane sonunda da yine tiz bölgeden teslime geçiş yapmıştır.

3. Hane: Nîm hicaz ve Dik kürdî perdelerini kullanarak cümleyi rast perdesinde bitirmiş ve nikriz makamı cümlesi kullanmıştır. Devamında dördüncü ölçüye kadar nikriz hissiyatı devam etmekte ancak dördüncü ölçüde daha çok hicaz makamı cümlesine benzer yapı görmekteyiz sonrasında da segâh makamı perdelerine dönerek teslime geçiş sağlanmıştır.

4. Hane: Bestekâr raks aksağı usulünde bestelemiştir. İkinci ölçüye kadar klasik bir segâh yapısı görmekteyiz yeden olarak kürdî perdesi kullanılmış ve segâh perdesinde

duraksamıştır. Üçüncü ve dördüncü ölçüye baktığımızda üstadın bizlere evç perdesinde evç makamı cümlesi gösterdiğini görmekteyiz. Sonrasında nevâ perdesinde rast görmekteyiz teslim kısmına geçmeden önce de aksak semai usulünde dört ölçü geçiş anahtarı olarak kullanılmış ve teslim bağlantısını ustaca gerçekleştirmiştir.

Eser, 10/8'lik aksak semai usulündedir; 4. hanede raks aksağı usulü kullanılmıştır.

4.15 Segâhmâye Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.15 Segâhmâye Saz Semâisi

1. Hane: Bestekâr birinci ölçüde segâh perdesini merkeze alarak segâh makamı cümlesi kurmuştur. Nevâ'da kalmış ve yeden olarak kullanmıştır. İkinci ölçüde nîm hicaz perdesini yeden alarak nevâ perdesini vurgulamıştır. Üçüncü ölçüde eviç perdesini merkez alarak eviç makamı cümlesi yaparak makamın özelliği olan dügâh perdesi üzerinde uşşak cümlesi yapıp nevâ perdesi ile teslime gelmiştir.

Teslim: İlk başta eviç perdesi üzerinde eviç makamı cümlesi kurmuş sonrasında nevâ üzerinde bûselik perde düzeni ile nevâ da kalmıştır. İkinci ölçüde tiz çargâhtan nevâ perdesine uşşak perde düzeni ile inmiştir. Üçüncü ölçüde segâh perdesi üzerinde segâh cümlesi kurmuştur ve teslimin son ölçüsünde ise segâh perdesi üzerinde segâh makamı cümlesi ile karara gelmiştir.

2. Hane: İlk ölçüde evç perdesi üzerinde evç makamı özelliği ile başlamış ikinci ve üçüncü ölçüde evcara makamı gibi cümleler gösterilmiştir. Dördüncü hanede evç perdesi üzerinde segâh cümlesi görülmektedir. Son ölçüde ise müstear makamı görülmektedir.

3. Hane: İlk ölçüde tiz segâh perdesinde segâh makamı cümlesi kurulmuştur. İkinci ölçüde eviç perdesinde segâh makamı cümlesi görülmektedir. Üçüncü ölçüde nevâ perdesi üzerinde hicaz makamı cümlesi görülmektedir. Dördüncü ölçüde nevâ perdesinde hicaz makamı ve sonrasında tiz segâh perdesinde segâh cümlesi görülmektedir. Son ölçüde nevâ perdesinde hicaz makamı sonrası eviç perdesinde segâh makamı cümlesi ile teslim kısmına bağlantı sağlanmıştır.

4. Hane: Devri turan usulünde yazılmıştır. İlk iki ölçüde eviç perdesinde segâh makamı cümlesi kurulmuştur.

Eser, 10/8’lik aksak semai usulündedir; 4. hanede devr-i turan usulü kullanılmıştır.

4.16 Şehnaz Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.16 Şehnaz Saz Semâisi



Şekil 4.16'nın devamı

1. Hane: Bestekâr esere ilk dört ölçüde muhayyer perdesini merkeze alan hüseynî perdesinde hümayun perdeleri ile cümleler kurarak başlamıştır. Sonrasında da tiz hüseynî perdesine kadar çıkıp hümayun perdeleri ile cümleler kurmuş ve makamın tiz bölgedeki seyrini göstermiştir.

Teslim: Bu kısımda da nevâ muhayyer atlaması ile tiz bölgelere yoğunlaşmış sonrasında sırası ile hüseynî, acem, eviç ve gerdaniye perdelerini alarak kromatik bir seyir cümlesi kurmuştur. İlk iki ölçüde nevâ perdesinde nihavend makamı cümleleri görmekteyiz. Devamında da dügâh ta hümayun makamı cümleleri ile karar vermiştir.

2. Hane: Haneye bütünü ile baktığımızda hüseynî perdesinde hümâyun makamı cümleleri kullanılmış sonrasında dügâh üzerinde tekrara hümâyun makamı cümleleri kullanılmıştır. Hüseynî perdesi ile teslime geçiş yapılmıştır.

3. Hane: Hüseynî perdesini merkeze alarak başlanan bu hanede dügâh perdesi üzerinde hüseynî makamı cümleleri görmekteyiz. Nîm hicaz perdesi çargâh perdesine dönüştürülmüş, dik kürdî perdesi segâh perdesine dönüştürülmüş ve hüseynî perdesi vurgulanarak cümleler kurulmuştur. Beşinci ölçüde tekrar dügâh perdesi üzerinde hümâyun makamı seyrine dönülmüş ancak son hanede yine hüseynî vurgulanarak teslim kısmına geçiş yapılmıştır.

4. Hane: Sengin semai usulünde bestelenmiştir. İlk dört ölçüye baktığımızda hüseynî perdesi üzerinde kurulmuş hümâyun makamı cümleleri görmekteyiz. Altıncı ölçüde hüseynî perdesinde uşşak makamı cümlesi görmekteyiz. Son ölçülerde de dügâhta hümâyun makamı cümleleri kurup teslim kısmına geçiş yapılmıştır.

Eser, 10/8'lik aksak semai usulündedir; 4. hanede sengin semai usulü kullanılmıştır.

4.17 Şehnaz Bûselik Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.17 Şehnaz Bûselik Saz Semâisi

1. Hane: Bestekâr ilk ölçüde dügâh sonrası muhayyer perdesine atlayarak tiz bölgede eserini hareketlendirmiştir. Şehnaz başlangıcı olan hüseynîde hümâyun makamı perdelerini kullanılarak bizlere bu bölgeyi göstermiştir. İkinci ölçüde de birinci ölçünün devamı olan hümâyun perdelerini kullanılarak zirgüle perdesini yeden almış ve dügâhta duraksamıştır. Üçüncü ölçüde nevâ perdesi üzerinde kurulu olan rast makamı cümlelerini görmekteyiz. Ve son ölçüye geldiğimizde hümâyun perdelerinin kullanımını görmekteyiz.

Teslim: İlk iki ölçü dügâh perdesi üzerindeki şehnaz makamının özelliği olan hümâyun makamının cümlelerini görmekteyiz. Son iki ölçüde ise bûselik makamı cümleleri ile karara gelinmiştir.

2. Hane: İlk ölçüde dügâh perdesinde hüseynî makamı cümlesi görmekteyiz. İkinci ölçüde hüseynî perdesinden ırak perdesine kadar hüseynî makamı perde düzeniyle inmiş bestekar dilkeşhaveran makamına vurgu yapmış olabilir. Sonraki ölçüde ırak perdesinden muhayyer perdesine nîm hicaz perdesini alarak çıkmıştır. Muhayyer perdesi ile de teslim kısmına geçiş yapılmıştır.

3. Hane: Birinci ölçüde hüseynî perdesinde segâh makamı cümlesi kurulmuş ikinci ölçüde ise dügâhta bûselik makamına dönülmüştür. Üçüncü ölçüde ise önceki iki ölçüdeki makamlar karışık biçimde kullanılmış son ölçüde ise şehnaz perdesi vurgulanarak hümâyunlu olarak teslim kısmına geçiş yapılmıştır.

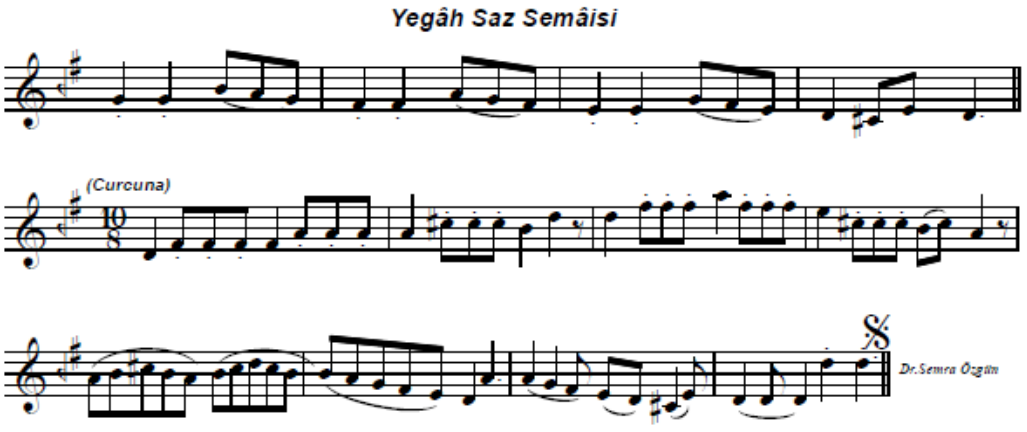
4. Hane: Düyek ve yürük semai usulünde bestelenmiştir. İlk kısım şehnaz ve gerdaniye perdesi ayrı ayrı kullanılmış hüseynî perdesinde hicaz dügâh perdesinde hümâyun görülmektedir. Son kısımda da ilk kısımda olduğu gibi hüseynî perdesinde hicaz ve dügâh perdesinde hümâyun makamları görülmektedir.

Eser, 10/8'lik aksak semai usulündedir; 4. hanede müsemmen ve yürük semai kullanılmıştır.

4.18 Yegâh Saz Semâisi Eserine Ait Bulgular



Şekil 4.18 Yegâh Saz Semâisi



Şekil 4.18'in devamı

1. Hane: Birinci ölçüye dügâh ve nevâ atlaması ile başlanmıştır nevâ makamının vurgusu burada başlamıştır. İkinci ölçüde nevâ perdeleri kullanılmış ancak sonunda rast perdesi üzerinde duraksanarak rast makamı cümlesi kurulmuştur. Üçüncü ölçüde nîm hicaz perdesi almış yegâh perdesi üzerindeki rast makamının tiz bölgedeki seyri gibi hissiyat yaratılmıştır.

Teslim: Birinci hanenin sonunda ki gibi rast makamlı cümleler devam etmiş ikinci ve üçüncü ölçüde ise dügâh perdesi üzerinde uşşak makamı cümlesi kurulmuştur. Son hanede ise yegâh perdesi üzerinde rast makamı gibi karar verilmiştir.

2. Hane: İlk ölçüde evç perdesi üzerinde segâh çeşnisi kullanılmıştır. Sonrasında ırak perdesi üzerinde zirgüleli hicaz perdeleri kullanılarak inilmiş sonrasında da yegâh perdesi üzerinde rast makamının tiz bölgedeki seyri yapılarak nevâ perdesi ile teslim kısmına geçilmiştir.

3. Hane: Bütünü olarak incelediğimizde nevâ perdesini merkez alan yegâh perdesi üzerindeki rast makamı perdeleri ile tiz bölgede cümleler kurarak hane sonuna kadar gelinmiş ve nevâ perdesi ile teslim kısmına geçilmiştir.

4. Hane: Devr-i turan usulünde başlanmış ilk sekiz ölçüde yegâhta rast makamı cümleleri işlenmiştir. Devamında curcuna usulüne geçilmiş ve burada da bitimine kadar yegâh perdesi üzerinde rast makamı cümleleri kullanılmıştır.

Eser, 10/8'lik aksak semai usulündedir; 4. hanede devr-i turan ve curcuna usulü kullanılmıştır.

Alaeddin Yavaşca 18 adet saz semailerinin bazı notalarında, eser künye bilgilerinde bestelediği tarihleri de belirtmiştir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca'nın bestelemiş olduğu 18 saz semaisi, her birinde farklı bir makam kullanılarak oluşturulmuştur. Bu tercih, geleneksel Türk müziğinde saz semailerinin hangi makamsal çerçevelerde ve nasıl şekillenebileceğine dair kapsamlı bir perspektif sunmaktadır. Üstad, her eserinde farklı bir makam kullanarak hem klasik üsluba bağlı kalmış hem de makamların saz semailerinde nasıl ifade edilebileceğini göstermiştir. Bu eserlerin dördüncü haneleri incelendiğinde, genel olarak yürük semai usulü ile bestelendiği görülmektedir. Ancak, Alaeddin Yavaşca bununla sınırlı kalmayarak sekiz farklı usulü de kullanmış ve bu çeşitlilik aracılığıyla Türk müziğinde usul kullanımının esnekliğini ve zenginliğini gözler önüne sermiştir. Böylece, saz semailerinin dördüncü haneleri yalnızca tek tip bir yapı benimsemek yerine, farklı usullerle bestecilik anlayışını çeşitlendirmiş ve eserlere kendine özgü bir karakter kazandırmıştır. Makamsal cümle analizi açısından değerlendirildiğinde, Alaeddin Yavaşca'nın saz semaileri, büyük ölçüde geleneksel kullanım biçimleriyle örtüşmektedir. Ancak, bazı makamlarda özgün ve gelenekten kısmen ayrılan kullanımlara da rastlanmaktadır. Bu durum, bestekârın hem klasik formlara sadık kalma hem de yaratıcı ve özgün dokunuşlar ekleme anlayışını ortaya koymaktadır. Böylelikle, eserleri hem geleneksel Türk müziği repertuvarına önemli katkılar sunmakta, makamsal çeşitlilik açısından zengin bir örneklem oluşturmaktadır. Sonuç olarak, Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca'nın saz semaileri, makam ve usul açısından geleneksel müziğin sınırlarını koruyarak aynı zamanda yenilikçi yaklaşımlar içermektedir. Üstadın bu eserleri, Türk müziği besteciliği açısından önemli bir referans kaynağı olup, makam ve usul kullanımındaki çeşitliliği ile dikkat çekmektedir.

Çalışma ile ilgili olarak şu öneriler sunulabilir:

1. Eserlerin icrası ve yaygınlaştırılması; Alaeddin Yavaşca'nın saz semailerinin daha geniş kitlelere ulaşması için bu eserlerin icra edilmesi ve kayıt altına alınması önemlidir. Bu eserlerin profesyonel müzik toplulukları tarafından seslendirilerek, konserlerde ve müzik festivallerinde yer alması teşvik edilmelidir. Ayrıca, bu

eserlerin nota yayınlarının yapılması ve dijital platformlarda erişime açılması, öğrenciler ve müzisyenler için büyük bir kaynak oluşturacaktır.

2. Makam ve usûl çeşitliliğinin incelenmesi; Yavaşca'nın saz semailerinde kullandığı farklı makam ve usûllerin detaylı analizi, Türk müziği teorisi açısından önemli bir çalışma alanıdır. Bu eserler üzerine daha derinlemesine makamsal ve usûl analizleri yapılarak, bestecinin yaklaşımı ve geleneksel formlara getirdiği yenilikçi dokunuşlar daha iyi anlaşılabilir. Bu tür çalışmalar, Türk müziği besteciliğinde makam ve usûl kullanımının sınırlarını genişletebilir.

3. Eğitim müfredatına dahil edilmesi; Alaeddin Yavaşca'nın saz semaileri, Türk müziği eğitiminde önemli bir referans kaynağı olarak kullanılabilir. Bu eserlerin, müzik okullarında ve konservatuvarlarda makam ve usul eğitimi kapsamında incelenmesi, öğrencilerin hem geleneksel hem de yenilikçi bestecilik tekniklerini öğrenmelerine katkı sağlayacaktır. Ayrıca, bu eserlerin icra tekniklerinin öğretilmesi, öğrencilerin müzikal becerilerini geliştirecektir.

4. Karşılaştırmalı çalışmalar; Yavaşca'nın saz semaileri, diğer bestecilerin saz semaileri ile karşılaştırmalı olarak incelenebilir. Bu tür çalışmalar, Türk müziği besteciliğinde saz semailerinin evrimini ve farklı bestecilerin yaklaşımlarını anlamak açısından önemlidir. Özellikle makam ve usul kullanımındaki farklılıklar ve benzerlikler, Türk müziği besteciliğinin gelişimine dair önemli ipuçları sunabilir.

5. Bestecinin diğer eserlerinin incelenmesi; Alaeddin Yavaşca'nın saz semaileri dışındaki diğer eserlerinin de benzer bir yaklaşımla incelenmesi, bestecinin müzikal dilini ve üslubunu daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır. Bu tür çalışmalar, Yavaşca'nın Türk müziği besteciliğine yaptığı katkıları daha kapsamlı bir şekilde ortaya koyabilir.

6. Disiplinlerarası çalışmalar; Yavaşca'nın eserleri, müzikoloji, etnomüzikoloji ve performans çalışmaları gibi farklı disiplinler açısından da incelenebilir. Özellikle, bu eserlerin sosyokültürel bağlamı, bestecinin dönemi ve müzik anlayışı üzerine

disiplinlerarası çalışmalar yapılması, Türk müziği tarihi ve besteciliği hakkında daha derin bir kavrayış sağlayabilir.

7. Uluslararası platformlara taşınması; Alaeddin Yavaşca'nın saz semaileri, Türk müziğinin uluslararası platformlarda tanıtılması açısından önemli bir potansiyele sahiptir. Bu eserlerin yabancı müzikologlar ve müzisyenler tarafından incelenmesi ve icra edilmesi, Türk müziğinin küresel müzik sahnesinde daha fazla tanınmasına katkıda bulunabilir.

KAYNAKLAR

Akgün, E. (2011). *Alâeddin Yavaşça'ya ait TRT repertuarında yer alan kürdîlihicazkâr makamındaki sözlü eserlerin makamsal analizi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi.

Ayas, G. (2011). *Alâeddin Yavaşça ve meşk ahlakı: Yaşayan bir geleneğin sosyolojik analizi.* Doğu Kitabevi.

Baş, A. H. ve Karaca, T. (2023). Saz musikisinde etüt kavramı ve Alaeddin Yavaşca'nın etütlerinin. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 23, 269-287.

Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal, 9*(2), 27-40.

Çepni, S. (2010). *Araştırma ve proje çalışmalarına giriş*. (5 Baskı). Trabzon.

Dağlı, H. U., Dağlı, K. K., ve Kiremitçi, M. (2019). *Türk müziği tarihi*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Ezgi, S. (1933). *Nazari Ameli Türk musikisi Cilt 3*. Bankalar Basımevi.

Feyzioğlu, N. (2016). *Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca'nın eserlerinin estetik temelleri: Öz-Biçim ilişkisi, tem ilerlemeleri*. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 2*(1), 113-124.

Gürpınar, E., Zahal, O., ve Açıkgöz, M. G. (2018). Alâeddin Yavaşça'nın bütün eserlerinin form, makam, usul ve güfte tasnifi bakımından incelenmesi. *2. Uluslararası Sanat, Estetik Sempozyumu ve Sergisi*, (19-21 Nisan 2018) Elazığ.

Kahyaoğlu, Y. (2021). Türk müziğinde meşk sistemi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 7*(1), 277-283.

Kantemiroğlu. (2001). *Kitâbu İlmi'l-Mûsîkî alâ vechi'l-hurûfât Cilt 1*. (Y. Tura, Düz.), Yapı Kredi Yayınları.

Özcan, N. (1993). *Osmanlılarda Musiki (Cilt 3) Osmanlı Ansiklopedisi*. Yeni Şafak Yayınları.

Özkan, İ. H. (2022). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.* [Çevrim-içi: https://islamansiklopedisi.org.tr], Erişim Tarihi: 10.10.2022.

Özkan, İ. H. (2025). *Makam. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. [Çevrim-içi: https://islamansiklopedisi.org.tr/makam--musiki], Erişim Tarihi: 10.01.2025.

Sönmez, C. (2001). *Alâeddin Yavaşca'nın çeşitli formlardaki eserlerinden birer örneğin müzikal analizi*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı dönemi Türk musikisi* (4.Baskı). Dergâh.

Yahya Kaçar, G. (2020). *Türk musikisinde eser ve icra tahlili yöntemleri*. Gece Kitaplığı.

Yavaşca, A. (2022). *Alaeddin Yavaşca*. Çevrim-içi: [www.alaeddinyacasca.com/ index.php/ biyografi], Erişim Tarihi: 10.10.2022.

Zeybek, Ö. (2013). *Türk makam müziği'nde üslûp-tavır görüşleri doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıdkı Sezgin icrâlarının analizi.* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.