

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

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

e-ISSN: 2792-0178

Article Type / Makalenin Türü : Research Article / Araştırma Makalesi

Date Received / Geliş Tarihi : 20.10.2025

Date Accepted / Kabul Tarihi : 25.11.2025

Date Published / Yayın Tarihi : 31.12.2025

DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1807207>

e-ISSN : 2792-0178

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

ALÂEDDİN YAVAŞCA’NIN SEGÂH MAKAMINDAKİ BESTELERİNİN MAKAM VE GEÇKİLER AÇISINDAN ANALİZİ

YILDIRIM, Emin¹

ÖZ

Türk sanat müziği’nde makam, eserlerin melodik ve yapısal özelliklerini anlamada temel bir rol oynamaktadır. Makam incelemeleri, müziğin tarihsel gelişimini izlemek ve farklı icra biçimlerini analiz etmek açısından önemli bir yöntem sunmaktadır. Bu yaklaşım, yalnızca teknik yapıyı anlamakla kalmayıp, aynı zamanda eserin estetik ve ifade boyutlarını da ortaya koymaktadır. Bu çalışmada, literatür taraması sonucunda Alâeddin Yavaşca’nın resmi web sitesinde yer alan segâh makamında bestelenmiş toplam 22 sözlü eser belirlenmiş ve eserler içerik analizi yöntemiyle makam yapısı, çeşni ve geçkiler açısından ayrıntılı olarak incelenmiştir. Analizler, segâh makamının karakteristik yapısını ve Yavaşca’nın bestecilik anlayışındaki özgün yaklaşımlarını ortaya koymaktadır. Bulgular, segâh makamında çeşni açısından uşşak’ın baskın konumda olduğunu göstermektedir. Geçki analizlerinde ise % 59 ile en çok hüzzam geçkisinin kullanıldığı

¹Dr, Müzik Öğretmeni, Bornova Şehit Fatih Sırtı Bilim ve Sanat Merkezi, evcara83@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9767-7880>

tespit edilmiştir. Bu çalışma, Yavaşca’nın segâh makamındaki eserlerini ayrıntılı biçimde inceleyerek makamın karakteristik yapısını ortaya koymakta; elde edilen analiz, makam araştırmalarına kapsamlı katkılar sunmakta, alana anlamlı bir derinlik sağlamak ve ilgili müzik incelemelerinde kullanılabilecek veriler üretmektedir.

Anahtar Kelimeler: Alâeddin Yavaşca, segâh makamı, çeşni, geçki, nazariye.

ANALYSIS OF ALÂEDDİN YAVAŞCA’S COMPOSITIONS IN SEGÂH MAKAM IN TERMS OF MAKAM AND TRANSITIONS

ABSTRACT

In Turkish Art Music, makam plays a central role in understanding the melodic and structural characteristics of compositions. Makam analysis provides an essential method for tracing the historical development of music and examining different performance practices, revealing not only technical structures but also aesthetic and expressive dimensions of works. In this study, a literature review identified a total of 22 vocal compositions by Alâeddin Yavaşca in the segâh makam on his official website. These works were analyzed using content analysis to examine makam structure, çeşni, and modulations in detail. The analysis demonstrates the characteristic features of the segâh makam and reflects Yavaşca’s unique compositional approach. Findings indicate that uşşak is the most prominent çeşni within segâh, while hüzzam modulation constitutes 59% of all modulations, representing the dominant modulation type. This study examines Yavaşca’s compositions in the segâh makam in detail, revealing the characteristic structure of the makam; the resulting analysis provides comprehensive contributions to makam research, generates data usable in related music studies, and adds meaningful insight to the field.

Keywords: Alâeddin Yavaşca, segâh makam, flavor, transition, theory.

GİRİŞ

Türk sanat müziği repertuvarının tarihsel süreç içerisindeki inceleme alanları, makam, usûl ve yaratı türü ekseninde değerlendirilmekte olup (Urhan, 2025: 1457), makam unsuru dönüşüm süreçlerinde en belirgin değişimi yansıtmaktadır (Işıldak, 2023: 107). Bu bağlamda, makam

anlayışındaki tarihsel değişimlerin incelenmesi, hem teorik boyutun hem de uygulamadaki karşılıklarının anlaşılması açısından bir zemin sunmaktadır.

Bu çalışmanın konusu olan segâh makamının tarihsel süreç içerisinde çeşitli tarifleri yapılmıştır. Türk müziği teorisi alanındaki önemli çalışmalardan biri olan İsmail Hakkı Özkan'ın Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri: Kudüm Velveleleri adlı eserinde, segâh makamı şu şekilde tanımlanmaktadır.

“Yerinde tam segâh beşlisine eviçte hicaz dörtlüsünün, neva’da uşşak-beyatî dizisinin, yerinde eksik segâh beşlisinin, segâh’ta eksik ve tam ferahnâk beşlisinin, neva’da buselik dörtlüsünün veya dizisinin birbirine eklenmesi ve karışık olarak kullanılmasıdır. Hatta buna ayrıca yerinde segâh dörtlüsüne, dik-hisar’da ferahnâk beşlisinin eklenmesinden meydana gelen bir dizi daha katılır. Ayrıca çargâh perdesinde de bir rast dizisi yer alır. Şüphesiz ki, tam kararın segâh perdesinde tam veya eksik segâh beşlisiyle yapılır” Özkan (2006: 298).

Segâh makamının tarihsel tariflerine bakıldığında, Çaylı’nın (2023) belirttiğine göre, on sekizinci yüzyıl teorisyenleri makamın “tam perdeler” üzerinde seyrettiğini belirtmiş ve döneme ait nota örnekleri bu yaklaşımı doğrulamıştır. On dokuzuncu yüzyılda ise teorisyenler, segâh makamını yine tam perdeler² üzerinden tanımlamış ancak düğâh ve kürdi perdelerinin dönüşümlü biçimde kullanılmasına da işaret etmişlerdir. Bununla birlikte, nota kaynaklarında eviç ve acem perdelerinin de dönüşümlü şekilde kullanılmaya başlandığı gözlemlenmiştir. Segâh makamının tarihsel gelişimi incelendiğinde, perde kullanımında ve seyir anlayışında yüzyıllar boyunca belirgin bir değişim ve çeşitlenme yaşandığı görülmektedir (s.265). Hatipoğlu’nun (2012) tespitlerine göre, 17. ve 18. yüzyıl eserlerinde rast perdesinde yapılan rastlı kalışlar dikkati çekmekte ancak sonraki yüzyıllarda bu kalışların azaldığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, yeden görevinin kürdi ve düğâh perdeleri arasında dönüşümlü biçimde geliştiği ve eserlerde seyir esnasında yerinde uşşak, genişlemelerde ise eviç üzerinde segâh geçkilerinin görülebildiği ifade edilmektedir. Bu durum, makamın seyrinde, makama yakın özellikler taşıyan komşu makamlarla olan ilişkisini açıkça göstermektedir.

Makamın tarihsel süreçteki dönüşümünün incelenmesinde, teorik tariflerin yanı sıra bestecilerin eserlerinin analitik olarak değerlendirilmesi de büyük önem taşımaktadır. Bu yaklaşım, hem makamların teorik boyutunun uygulamadaki karşılıklarını ortaya koymakta hem de farklı dönemlerde bestecilik anlayışında meydana gelen değişimlerin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

²Bazı görüşler bu durumun Yekta’nın “segâh sesini natürel kabul etmiş” (Demirbaş, 1999: 6) olmasından kaynaklanabileceğini belirtmiştir.

Bu bağlamda, Tura (1988) segâh makamının 18. ve 19. yüzyıllarda hüzzam, rast ve mahur makamlarıyla yakın geçkisel ilişki içinde olduğunu; özellikle Hamparsum notasındaki eserlerde bu geçkilerin “tabii çeşni değişimleri” olarak sıkça kullanıldığını (s.76–79), vurgulamaktadır.

Cumhuriyet dönemi Türk sanat müziği’nin önemli bestecilerinden Alâeddin Yavaşca (1926–2021), hem icracı hem de besteci kimliğiyle söz konusu dönüşüm sürecine katkıda bulunan sanatçılar arasında öne çıkmaktadır. Yavaşca’nın bestelerinde segâh makamı dikkat çeken bir konuma sahiptir. Besteci segâh makamında bestelediği eserleriyle, teknik ve estetik özelliklerinin yanı sıra üslubunu ve makamsal anlayışını da ortaya koymaktadır. Resmî web sitesine göre, Yavaşca 654 eserinde toplam 74 farklı makam kullanmıştır. Ayrıca “sûzinak-ı nev” adlı yeni bir makam da terkip etmiştir (Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi, 2025, Url 1). Yavaşca, dügâh ve segâh makamında iki adet kâr-ı nâtık bestelemiştir. Bilindiği üzere kâr-ı nâtık, makamların karakterini, seyrini ve geçkisel ilişkilerini tanıtmayı amaçlayan; bu yönüyle hem öğretici hem de temsili bir yaratıcı türdür. Yavaşca’nın bu türde iki eserinden birini segâh makamında bestelemiş olması, segâh’ın geçkilere elverişli yapısına ve besteci açısından taşıdığı ifade zenginliğine işaret etmektedir. Bu tercih, aynı zamanda segâh makamının gelenekteki köklü konumuna duyulan saygıyı ve geçkisel olanaklarının modern dönemde de besteciler tarafından önemsenmeye devam ettiğini göstermektedir.

Problem Durumu

Türk müziği tarihinde önemli bir yere sahip bestekârlardan biri olan Alâeddin Yavaşca, hem klasik tavrı sürdürmesi hem de çağdaş yorumlarıyla makam müziğine değerli katkılar sunmuştur. Yavaşca’nın eserlerinde öne çıkan özellikleri makamların karakteristik yapısını korumak ve geçki, çeşni uygulamaları ile eserlerin sözlü temalarını (aşk, hasret/gurbet, geçmişe özlem, doğa ve nostalji) etkili bir biçimde ifade edebilmesidir.

Bu bağlamda, segâh makamı Yavaşca’nın repertuarında merkezi bir rol oynamakta ve eserlerde hem duygusal yoğunluğu hem de makamın yapısal özelliklerini ön plana çıkarmaktadır. Araştırmanın temel problemi, Yavaşca’nın segâh makamında bestelediği eserlerde geçki ve çeşni kullanımının nasıl gerçekleştiği ve bu kullanımın bestecinin üslubu ile makamın geleneksel karakteri arasındaki ilişkiyi nasıl ortaya koyduğudur. Alt problem ise, segâh makamının sözlü temalarla bütünleştirilmesi yoluyla duygusal yoğunluğun nasıl güçlendirildiği ve bestecinin önemli bestekârlara saygı veya ithaf işlevlerini hangi biçimlerde yerine getirdiğinin

belirlenmesidir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, 20. yüzyıl Türk müziğinin önemli besteci ve icracılarından Alâeddin Yavaşca'nın segâh makamını kullanma biçimlerini incelemektir. Araştırmada, bestecinin segâh makamı çerçevesinde başvurduğu çeşni ve geçkilerin sistematik olarak tespit edilmesi, bu yolla segâh makamına ilişkin yaklaşımının ortaya konulması hedeflenmektedir. Çalışma, yalnızca Yavaşca'nın eserlerinde kullanılan çeşni ve geçkilerin belirlenmesiyle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda bu unsurlar aracılığıyla bestecinin segâh makamı anlayışının nasıl şekillendiğini ve geleneksel kullanımlarla benzerlik ya da farklılıklarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Böylelikle Yavaşca'nın makam algısına dair kapsamlı bir değerlendirme sunularak Türk müziği repertuvarına ve makam incelemelerine metodolojik katkı sağlanması hedeflenmektedir.

Araştırmanın Önemi

Türk müziği literatüründe Alâeddin Yavaşca'nın eserleri üzerine farklı açılardan yapılmış incelemeler bulunmaktadır. Ancak bir bestecinin makam anlayışını doğru biçimde kavrayabilmek için, o makamda bestelediği tüm eserlerin bütüncül bir yaklaşımla incelenmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda, bu çalışma, Alâeddin Yavaşca'nın segâh makamında bestelediği sözlü eserleri inceleyerek, bestecinin segâh makamına özgü anlayışını ve bu makamı ele alış biçimini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırma, Yavaşca'nın segâh makamındaki sözlü eserlerini topluca değerlendiren ilk örneklerden biri olması bakımından önem taşımaktadır. Bu yönüyle çalışma, bestecinin segâh makamını nasıl yorumladığını, makamın karakteristik unsurlarını nasıl kullandığını ve bu yaklaşımların genel Türk müziği makam geleneği içindeki yerini ortaya koymasından değer taşımaktadır. Böylece araştırma benzer makam odaklı besteci incelemeleri için örnek teşkil etmektedir.

Evren

Bu araştırmanın evrenini, Alâeddin Yavaşca'nın segâh makamında bestelediği 22 sözlü eser oluşturmaktadır. Söz konusu eserler, bestecinin segâh makamını ele alış biçimini ve eserlerdeki çeşni ile geçki kullanımını sistematik bir şekilde incelemeye olanak sağlayacak biçimde seçilmiştir. Bu kapsamda, araştırma evrenini oluşturan eserler aşağıda “Alâeddin Yavaşca'nın segâh Makamında Bestelediği Sözlü Eserler” başlıklı tabloda sunulmuştur.

Alâeddin Yavaşıa’nın Segâh Makamında Bestelediği Sözlü Eserler

A efendim bu gurbetlik tez bitsin
Benim hicran ile ömrüm derbeder oldu
Bir an bile istemem cihanı “segâh Seranad”
Bir hazin manzara var gurbet ellerde “Geçmişî özlem”
Bir zamanlar sana hasret sana sevdalı idim
Bu tatsız akşam saatinde “Hatıralar”
Bülbülün çilesi yanmakmış güle
Deniz durgun deniz yordun sahiller aşk kokuyor
Doğdun yine sen gönlüme bir nur gibi şimdi
Gitti artık soldu yaprağı gülü
Gözlerde her renk dilde her sonsuz şiir
Gözlerimde canlandılar hisar Üsküdar Adalar
Gülse de eylense de ömür gelip geçiyor
İçdim alev alev hasret şarabın
İstinye körfezinde bu akşam garipliğı
Kapıldım aşkımın girdabına ey zalim imdad et
Neylerde segâh nağmesi dillerde sadası
Per açdı âsümâne lâhn-i tekbir rûh-i pâkinden
Rüya gibi geçiyor Adalarda sonbahar
Unutmayıp özlediğın bana aittir dediğın
Yakın gel kaçma ey şuh-i cihan
Yollarıma bakmayan “Herşeyim senin olsun”

Toplam

22

Tablo 1. Alâeddin Yavaşıa’nın segâh makamında bestelediğı sözlü eserlerin listesi.

Alâeddin Yavaşıa’nın segâh makamında bestelediğı saz eserleri, bestecinin bu makamda ortaya koyduğı sözsüz yaratı türlerine örnek teşkil etmektedir. Araştırmada bu eserler üzerinde ayrıntılı bir analiz yapılmamış, yalnızca segâh makamında bestelenmiş saz eserlerinin adlarına yer verilmiştir. Bu doğrultuda, Alâeddin Yavaşıa’nın segâh makamında bestelediğı saz eserleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Alâeddin Yavaşıa’nın Segâh Makamında Bestelediğı Saz Eserleri

Segâh Medhal

Segâh Saz Semaisi

Toplam

2

Tablo 2. Alâeddin Yavaşıa’nın segâh makamında bestelediğı saz eserlerinin listesi.

Sınırlılıklar

Bu çalışma yararlanılan kaynaklarla, Alâeddin Yavaşıa’nın segâh makamında bestelediğı 22 adet sözlü eserlerle ve bestecinin resmî web sitesinde yer alan veri ve notalarla sınırlıdır. Çalışmada yapılan analizler Arel-Ezgi-Uzdilek Okulu nazariyatı dikkate alınarak yapılmıştır. Derginin sayfa

sınırlamaları nedeniyle, gerçekleştirilen analizlerden yalnızca “Neylerde segâh Nağmesi Dillerde Sadası” adlı esere ilişkin çözümleme örnek olarak sunulmuştur. Söz konusu eser, bir kâr-ı nâtık yaratı türüdür. Kâr-ı nâtıklar, yapısal özellikleri gereği sıklıkla makam geçkileri içeren, dolayısıyla bestecinin geçki ve çeşni kullanımındaki ustalığını en belirgin biçimde yansıtan yaratı türleri arasında yer almaktadır. Bu sebeple, araştırmada örnek olarak bu eserin seçilmesi uygun görülmüştür.

YÖNTEM

Bu çalışmada veriler literatür taraması yoluyla elde edilmiş, betimsel analiz tekniği ile irdelenmiştir. Bu yöntemde araştırmacı, verileri doğal hâline müdahale etmeden belirli temalar doğrultusunda sınıflandırır ve yorumlar. Amaç, incelenen olgunun temel özelliklerini ortaya koymak ve okuyucuya doğrudan gözlemlenmeyen durumları açık biçimde aktarabilmektir (Yıldırım & Şimşek, 2018). Araştırmanın temel amacı, Alâeddin Yavaşca’nın segâh makamında bestelediği sözlü eserleri, makamsal yapı, geçki-çeşni kullanımı ve tematik içerik açısından sistematik bir biçimde incelemektir.

Araştırmanın başlangıcında Türk müziği repertuarı taranmış ve bestecinin resmî web sitesinde yer alan bilgiler doğrultusunda segâh makamında 22 sözlü eser belirlenmiştir. Eserler, güfte baş harflerine göre alfabetik sıraya konularak analiz edilmiştir. Analiz sürecinde öncelikle eserlerin makam kullanımı, geçki ve çeşnileri değerlendirilmiş; makam kullanımları Arel nazariyatında tanımlanan dörtlü ve beşliler esas alınarak çeşni kapsamında sınıflandırılmıştır. Bunun yanı sıra, eserlerin güfteleri tema ve dönemsel özellikler açısından incelenmiş; aşk, gurbet, maneviyat, doğa ve nostalji gibi tematik kategoriler oluşturulmuştur.

Özellikle “Neylerde segâh Nağmesi Dillerde Sadası” adlı esere ilişkin örnek analizde, ölçü numaraları mavi, çeşniler yeşil ve geçkiler kırmızı renk ile belirtilerek görsel bir ayrım sağlanmıştır. Bu uygulama, analiz sürecinin sistematikliğini ve verilerin bütüncül biçimde değerlendirilmesini açıkça göstermesi açısından önem taşımaktadır. Böylece, Yavaşca’nın segâh makamını hem yapısal hem de sözel-ifade boyutunda bütüncül bir perspektifle değerlendirmek mümkün olmuştur.

İlgili Araştırmalar

Alâeddin Yavaşca’nın eserlerine ve besteciliğine yönelik çalışmalar şu şekildedir: Ahmet Hakan Baş ve Tolga Karaca’nın (2022) kaleme aldıkları “Saz Musikisinde Etüt Kavramı ve Alâeddin

Yavaşca’nın Etütlerinin İncelenmesi” isimli makalede Alâeddin Yavaşca’nın etütleri, makamsal özellikler açısından incelenmiş; bu etütlerin icracıya teknik beceri yanında makam duyarlılığı ve müzikal ifade kazandırdığı ortaya konmuştur.

Muhammet Tarakçı’nın (2025) “Alâeddin Yavaşca’ya Ait Saz Semaillerinin Müzikal Özellikleri Yönüyle İncelenmesi” isimli tezinde, bestekârın saz semaillerinin makam özellikleri, melodik yapıları, usûl kullanımı ve genel müzikal karakteristikleri incelenmiştir.

Cengizhan Sönmez’in (2001) “Alâeddin Yavaşca’nın Çeşitli Formlardaki Eserlerinden Birer Örneğin Müzikal Analizi” isimli tezinde Alâeddin Yavaşca’nın yaratı türündeki eserleri seçilerek müzikal analizleri yapılmış, bestecinin kompozisyon anlayışı ve stilistik özellikleri detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Alper Akdeniz ve Yusuf Teke’nin (2001) “Alâeddin Yavaşca’nın Tasvîri Saz Eserlerinin İncelenmesi: ‘Kürdilihicazkâr Etüd’ Örneği” isimli 15. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde sunduğu bildiride, Alâeddin Yavaşca’nın “Kürdilihicazkâr Etüd” adlı eserinin müzikal özellikleri detaylı olarak incelenmiştir. Eserin tasvîri nitelikte olduğu vurgulanarak, müzikte tasvir ve aktarım kavramları çerçevesinde değerlendirmeler yapılmıştır. Ahmet Hakan Baş ve Fikri Soysal’ın (2022) “Alâeddin Yavaşca’nın Şarkılarında Sevgili Teması” isimli makalesinde Yavaşca’nın şarkılarındaki "sevgili" temasını edebi ve müzikal açıdan incelemektedir.

Nesrin Feyzioğlu’nun (2026) “Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca’nın Eserlerinin Estetik Temelleri: Öz-Biçim İlişkisi, Tem İlerlemeleri” isimli makalesinde Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca’nın eserlerinin estetik temellerini ele alan "Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca’nın Eserlerinin Estetik Temelleri: Öz-Biçim İlişkisi, Tem İlerlemeleri" başlıklı makale, bestekârın müzikal üretimindeki derinlikleri ve geleneksel Türk sanat müziğine katkıları incelemektedir.

Alâeddin Yavaşca’nın biyografisi, icracı kimliği ve Türk sanat müziğindeki yeri ile ilgili çalışmalar ise şu şekildedir: Ümit Atalay’ın “Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca ve Türk Müziğindeki Yeri” isimli tezinde, Yavaşca’nın hayatı, eserleri ve Türk müziğindeki yeri kapsamlı bir şekilde ele almaktadır.

Güneş Ayas’ın (2015) “Alâeddin Yavaşca ve Meşk Ahlakı: Yaşayan Bir Geleneğin İzinde” isimli makalede, Yavaşca’nın geleneksel meşk yöntemlerini ve bu yöntemlerin müzikal eğitimdeki önemini tartışmaktadır.

Özge Zeybek'in (2013) "Türk Makam Müziği'nde Üslûp ve Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in İcrâlarının Karşılaştırmalı Analizi" isimli tezinde Türk sanat müziği icrasında üslûp ve tavır kavramları doğrultusunda, Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in icraları karşılaştırmalı olarak analiz edilmiş, icra teknikleri, ifade nüansları ve süsleme elemanları gibi unsurlar detaylı bir şekilde incelenmiştir.

BULGULAR

Bu bölümde, Alâeddin Yavaşca'nın segâh makamında bestelediği 22 sözlü eser kapsamlı biçimde ele alınmıştır. Analiz edilen tüm eserlerin notaları Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi, 2025, Url 2). Analiz sürecinde eserler, çeşni kullanımı ve geçki özellikleri bakımından incelenmiş; segâh makamının karakteristik yapısının Yavaşca'nın bestecilik anlayışındaki yansımaları ortaya konmuştur. Söz konusu eserler, incelemenin sistematik bir biçimde yürütülmesini sağlamak amacıyla alfabetik sıraya göre düzenlenmiş ve her bir eser, makamsal çözümleme yöntemleri ışığında değerlendirilmiştir.

Bu yaklaşım, bir yandan Yavaşca'nın segâh makamı içerisindeki bestecilik üslubunun çözümüne katkı sağlarken, diğer yandan da geleneksel Türk müziğinde segâh makamında bestelenmiş eserlerde çeşni ve geçki kullanımına ilişkin genel eğilimlerin ortaya konulmasına imkân tanımaktadır.

A efendim bu gurbetlik tez bitsin

Besteci, eserin aranağme, zemin ve nakarat bölümlerinde segâh makamının karakteristik özelliklerini ortaya koymuştur. Ancak meyan bölümünde, 28.–30. ölçüler arasında rast makamına kısa süreli bir geçki gerçekleştirilmiştir. Bunu takiben 31., 32. ve 33. ölçülerde hüseyini perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü sergilenmiş; ardından tekrar segâh makamına dönüş sağlanmış ve eser, başlangıçta belirlenen makam yapısına bağlı kalarak segâh makamında nihayetlendirilmiştir. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 3).

Benim hicran ile ömrüm derbeder oldu

Eserin zemin bölümü segâh makamında bestelenmiştir. Nakarat bölümünde, 8., 9. ve 10. ölçülerde müstear makamına geçiş yapılmıştır. 13. ölçüde ise kısa süreli bir düğâh perdesinde uşşaklı kalış görülmektedir. Eser, 17. ölçüden başlayarak 34. ölçünün sonuna kadar hüzzam

makamı dizisi sesleri üzerine inşa edilmiştir. Ayrıca, 30. ölçüdeki tiz buselik perdesi alterasyon unsuru olarak kullanılmıştır. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 4).

Bir an bile istemem cihanı “segâh Seranad”

Eser, segâh makamı sesleriyle başlamış ve genel hatlarıyla bu makamın karakteristik yapısını yansıtmıştır. Bununla birlikte, eserin ilerleyen bölümlerinde farklı makam ve çeşniler aracılığıyla makamsal çeşitlilik ortaya konmuştur. Öncelikle, eser içerisinde zaman zaman hüzzam çeşnisi kullanıldığı görülmektedir. Bu durumun belirgin örnekleri 3., 19., 35. ve 36. ölçülerde izlenmektedir. 45. ölçüden itibaren ise nevada hicaz dizisi seslerinden yararlanılarak çargâh perdesine nikrizli bir düşüş yapılmış; bu geçiş, 48. ölçüde karcıgar makamına geçki ile sonuçlanmıştır. Ardından, 51. ölçüde hüseyini perdesinin kullanımıyla başlayan süreç, 52. ölçünün başında uşşak makamına kısa süreli bir geçki olarak değerlendirilmiştir. Eserin ilerleyen kısımlarında, özellikle 61. ölçünün sonundan itibaren çargâh perdesinin güçlendirilmesi, yeni bir geçkiye zemin hazırlamıştır. Nitekim 59. ölçüde kullanılan saba perdesi, 63. ölçüde saba makamına geçkinin gerçekleşmesini mümkün kılmıştır. Bunun yanında, eser içerisinde zaman zaman nim hicaz perdesi kullanılarak müstear çeşnisi oluşturulmuş; bu durum 7., 8. ve 66. ölçülerde açıkça gözlemlenmiştir. 69. ölçüde hisar perdesinin kullanımıyla başlayan süreç, 70. ölçüde çargâh perdesi üzerinde nikrizli bir kalış ile pekiştirilmiştir. Sonuç olarak, 72. ölçüde gerçekleştirilen segâh–acem perdeleri arasında yapılan atlama, eserin segâh makamına dönüşünü sağlamış ve eser, segâh makamında kararına vermiştir. Ayrıca, eserin güfte yapısının altı dizeden oluştuğu tespit edilmiştir. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 5).

Bir hazin manzara var gurbet ellerde “Geçmişî özlem”

Besteci, eserin aranağmesinde segâh makamı dizisinin seslerini kullanmıştır. Zemin bölümünde, 12. ölçüde nim hicaz perdesi kullanılarak müstear makamına geçiş yapılmıştır. 14. ölçüde çargâh perdesinin kullanımıyla kısa süreli bir segâh makamı etkisi yaratılmış, ancak hemen ardından, 15. ölçüde tekrar müstear makamı seslerine dönüş sağlanmıştır. 18. ölçüde neva perdesi üzerinde hicaz, 19. ölçüde ise çargâh perdesi üzerinde nikrizli bir kalış gerçekleştirilmiştir. Bu kullanımlar, 18., 19. ve 20. ölçülerde hüzzam makamı etkisinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Ayrıca,

31. ve 32. ölçülerde kısa süreli bir müstear çeşnisi sergilenmiş; 35., 36. ve 37. ölçülerde ise hüzzam makamının neva perdesi üzerindeki hicaz dizisi gösterilmiştir. Bunlara ek olarak, 50., 58. ve 75. ölçülerde hisar perdesi altere ses olarak kullanılmıştır. Ancak tüm bu geçki ve çeşni uygulamalarına rağmen, besteci eserin genelinde segâh makamı dizisine bağlı kalmış ve segâh karakterini sürdürmüştür. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 6).

Bir zamanlar sana hasret sana sevdalı idim

Eserin aranağmesi segâh makamında bestelenmiştir. 12., 13., 14. ve 15. ölçülerde neva perdesi üzerinde hicaz hümayun makamı dizisinin bir kısmı sergilenmiştir. 18. ölçüde ise rast perdesinde nikriz beşlisi kullanılarak kısa bir makam rengi zenginleştirmesi yapılmıştır. Eserin meyan bölümünde, 30. ölçüde nim hisar perdesi alınarak segâh perdesi üzerinde hicaz makamına kısa bir geçki gerçekleştirilmiştir. 33. ölçüden itibaren neva üzerinde hicaz hümayun makamı etkisi 37. ölçüye kadar devam etmiş, ardından 37. ölçüden itibaren neva perdesinde uşşak- beyâtî dizisi seslerini içeren ezgiler 43. ölçüye kadar sürdürülmüştür. 43. ölçüden sonra eser segâh makamına geri dönülerek tamamlanmıştır. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 7).

Bu tatsız akşam saatinde “Hatıralar”

Besteci, eserin aranağmesinde segâh makamını temel almıştır. 12. ölçüde dügâh perdesinde uşşaklı kısa bir kalış yapılmıştır. 15. ölçüden itibaren, neva perdesi üzerinde hicaz hümayun dizisinin etkisiyle hüzzam makamı karakteri ortaya çıkmış; bu etki, 22. ve 23. ölçülerde eviç perdesindeki segâh çeşnileri haricinde, 29. ölçüye kadar sürmüştür. 29. ölçüde eser segâh makamına geri dönmüş ve makamsal bütünlüğünü yeniden sağlamıştır. 34. ölçüde mahur perdesi kullanılarak eserde mahur makamına geçiş yapılmış ve bu makam etkisi, 44. ölçünün başına kadar devam etmiştir. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 8).

Bülbülün çilesi yanmamış güle

Eser, genel olarak segâh makamı temel alınarak bestelenmiştir. Eserin bazı bölümlerinde, özellikle 7. ve 38. ölçülerde, nim hicaz perdesi kullanılarak kısa süreli müstear çeşnisi etkisi yaratılmıştır. Ayrıca, 11. ölçüde uşşaklı, 12. ve 40. ölçülerde ise rastlı kalışlar gerçekleştirilmiştir.

34. ölçünün sonundan itibaren, neva perdesi üzerinde hicaz hümayun dizisi etkisi ortaya çıkmış ve 37. ölçüde sona ermiştir. Bunun yanı sıra, bestecinin sıkça başvurduğu segâh perdesinden acem perdesine yapılan atlama bu eserde de gözlemlenmiş, böylece eserin makamsal bütünlüğü ve segâh makamı karakteri korunmuştur. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 9).

Deniz durgun deniz yordun sahiller aşk kokuyor

Besteci, eserin aranağme bölümünde genel olarak segâh makamını temel almıştır. 7. ölçüde, dügâh perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü kullanılarak kısa süreli bir çeşni oluşturulmuştur. 15. ölçüde nim hicaz perdesi kullanılarak, 18. ölçünün sonuna kadar müstear makamına geçki yapılmıştır. 19. ölçüde tekrar çargâh perdesi ile segâh makamına dönüş sağlanmıştır. 32. ölçüde yeniden dügâh üzerinde uşşak dörtlüsü ile kısa bir çeşni yapılmış; 33. ölçüde hüseyini perdesi kullanılarak 35. ölçünün başına kadar rast makamına geçki gerçekleştirilmiş ve 35. ölçü sonunda tekrar dügâh üzerinde uşşaklı kalış yapılmıştır. 37. ölçüde başlayan hüzzam makamı geçkisi, 41. ölçünün sonuna kadar devam etmiş ve ardından segâh makamına geri dönüş sağlanmıştır. 33. ölçüden itibaren eser tekrar hüzzam makamına geçmiş ve 64. ölçüye kadar bu etki sürdürülmüştür. Nihayetinde, 65. ölçüden itibaren segâh makamına dönülerek eser, segâh makamında karar etmiştir. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 10).

Doğdun yine sen gönlüme bir nur gibi şimdi

Eserin zemin bölümünde genel olarak segâh makamı hâkimdir. 2. ölçüde, dügâh perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü kullanılarak kısa bir çeşni oluşturulmuştur. 3. ölçüde rast perdesinde rastlı bir kalış gerçekleştirilmiş; 6. ölçüde hisar perdesi altere bir ses olarak kullanıldıktan sonra, 7. ölçüde tekrar segâh makamı dizisine dönüş sağlanmıştır. Hisar perdesinin altere ses olarak kullanımı, nakarat bölümündeki 15. ölçüde de tekrarlanmaktadır. Meyan bölümünde, 19., 20. ve 21. ölçülerde neva perdesi üzerinde uşşak- beyati sesleri gösterilmiş, 22. ölçüde kısa bir hüzzam etkisi yaratılmış ve 24. ölçüde eser yeniden segâh makamına dönmüştür. Eserin koda bölümünde, son iki ölçü hariç tüm bölüm hüzzam makamı üzerinde bestelenmiştir. Son iki ölçü ise tekrar segâh makamında tamamlanmıştır. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 11).

Gitti artık soldu yaprağı gülü

Besteci eserin aranağme bölümünün 1. ve 2. ölçüsünde müstear çeşnisi ile esere başlamış, 3. ölçüde segâh makamı seslerine geri dönmüştür. 6. ölçüde mahur perdesini altere ses olarak kullanıp, 8. ölçüden itibaren segâh makamı dizisine geri dönmüştür. 14. ve 15. ölçülerde yine müstear çeşnisi kullanmıştır. 17. ölçüde neva perdesinde hicaz dörtlüsünden yararlanarak düğâh perdesinde hicaz dörtlüsü gösterilerek şedaraban makamının bir kısmı gösterilmiş, bu etki 19. ölçüde yerini segâh makamına bırakmış, 21. ölçüde düğâh perdesi üzerinde uşşaklı ve 22. ölçüde rast perdesi üzerinde rastlı kalış yapılmış ve 23. ölçüdeki segâh makamı dizisinin etkisi 25. ölçüye kadar devam etmiştir. 25 ve 28. ölçülerde segâh makamının gereği olan, eviç perdesi üzerinde segâh çeşni olarak gösterilmiş, 30., 31 ve 33. ölçülerde neva perdesi üzerinde buselik dörtlüsü gösterilmiş ve daha sonra neva perdesinde hicaz dörtlüsünden yararlanarak düğâh perdesinde hicaz dörtlüsü kullanılarak, şedaraban makamının bir kısmı gösterilmiştir. Eser 19. ölçüde segâh makamına dönülerek bu makam ile karar verilmiştir. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 12).

Gözlerde her renk dilde her sonsuz şiir

Besteci, eserin aranağme bölümünde genel olarak segâh makamını kullanmıştır. 10. ölçüde, nişabur dörtlüsünün ilk üç sesi sergilenmiştir. 22., 23. ve 24. ölçülerde acem perdesi kullanılarak neva perdesi üzerinde uşşak-beyâtî dizisi gösterilmiştir. 25. ve 26. ölçülerde ise rast makamına geçiş yapılmış; bu geçiş sırasında makamın hüseyni perdesinden muhayyer perdesine kadar olan kısmı kullanılmıştır. 27. ölçüde eser tekrar segâh makamına dönülerek sonlandırılmıştır. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 13).

Gözlerimde canlandılar hisar Üsküdar Adalar

Besteci, eserin aranağme bölümüne segâh makamı ile başlamıştır. 2., 3. ve 4. ölçülerde kısa süreli olarak rast makamına geçiş yapılmıştır. 6., 7. ve 8. ölçülerde ise hüzzam makamı etkisi gözlemlenmektedir. 9. ölçü ile birlikte segâh makamına geri dönmüştür. Eserin ilerleyen kısımlarında, 25. ölçüden başlayarak 32. ölçünün sonuna kadar rast makamına geçki yapılmış; 33. ölçüden itibaren eser tekrar segâh makamına dönmüştür. 41. ölçüden başlayıp 56. ölçüde sona eren Semai usulü bölümü hüzzam makamı üzerine bestelenmiş, 57. ölçüde ise yeniden segâh makamına dönüş sağlanmıştır. 61. ve 62. ölçülerin başında gerdaniye güçlendirilerek kısa bir rast makamı etkisi yaratılmış; 62. ölçünün sonunda eser tekrar segâh makamına dönerek bu makam

ile sonlandırılmıştır. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 14).

Gülşen de eylensen de ömür gelip geçiyor

Eserin aranağmesi, segâh makamı temel alınarak bestelenmiştir. Eserin ilk iki mısrası tamamen segâh makamında işlenmiştir. 14. ölçüde ise düğâh perdesinde uşşaklı ve rast perdesinde rastlı kalışlar gerçekleştirilmiştir. 3. mısranın bestelendiği kısımda, 19. ölçüden itibaren hüzzam makamına geçiş yapılmış ve bu etki 25. ölçüye kadar sürmüştür. 25. ölçüde tekrar segâh makamına dönüş sağlanmış ve eser, segâh makamı dizisi sesleri ile tamamlanmıştır. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 15).

İçdim alev alev hasret şarabın

Eserin aranağmesi, genel olarak segâh makamı temel alınarak bestelenmiştir. Birinci mısra, 5., 6., 7. ve 8. ölçülerde müstear makamında işlenmiştir. İkinci mısra, 9., 10., 11. ve 12. ölçülerde segâh makamı üzerinde bestelenmiştir. 13. ölçüde kısa bir müstear çeşnisi uygulanmıştır.

“İçime hazan veren bir zehir akdı” mısrası, 21., 22., 23. ve 24. ölçülerde neva perdesi üzerinde uşşak-beyâtî dizisi ile işlenmiştir. Devamında, “Ne yaman ateşmiş dudağım yakdı” mısrası ise tekrar segâh makamı üzerinde bestelenmiştir. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 16).

İstinye körfezinde bu akşam garipliği

Besteci, eserin aranağmesini segâh makamı temel alarak bestelemiştir. 7. ölçüde, neva perdesi üzerinde hicaz hümayun dizisi kullanılarak yaratılan hüzzam makamı etkisi 12. ölçüye kadar sürmüştür. 13. ölçüden itibaren acem ve hüseyini perdeleri kullanılmış, acem perdesi güçlendirilmiş ve acem kürdi makamına geçiş yapılmıştır; bu etki 20. ölçüye kadar devam etmiştir. 17. ölçüde, acem kürdi makamına giderken nim hisar perdesi kullanılmıştır. 20. ölçünün sonunda eser, hicaz hümayun makamına geçmiş ve bu etki 28. ölçünün başına kadar sürmüştür. 28. ölçü sonunda yapılan eviç perdesi üzerinde segâh etkisi 32. ölçüye kadar devam etmiştir. 33. ölçüde mahur perdesi kullanılarak mahur makamına geçiş yapılmış ve bu etki 36. ölçüye kadar sürmüştür. 37. ölçüde eser tekrar segâh makamına dönmüştür. 21. ölçüden başlayan hüzzam makamı etkisi 44. ölçüye kadar devam etmiş, 45. ölçüde tekrar segâh makamına dönüş sağlanmıştır. 65. ve 72. ölçüler arasında neva perdesi üzerinde uşşak-beyâtî dizisi sesleri

kullanılmış, 73. ölçüden itibaren ise eser segâh makamı ile sonlandırılmıştır. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 17).

Kapıldım aşkımın girdabına ey zalim imdad et

Besteci, esere segâh makamı ile başlamıştır. 2. ölçünün sonundan itibaren 4. ölçüye kadar, neva perdesi üzerinde hicaz hümayun dizisinin bir kısmı kullanılarak hüzzam makamına geçiş yapılmıştır. 6. ölçüde kısa bir dik hisar perdesi kullanılması, bu makam etkisini bozmayarak sürecin devam etmesini sağlamıştır. 11. ölçüden 18. ölçünün sonuna kadar neva perdesi üzerinde uşşak-beyâtî dizisi sesleri kullanılmış ve 19. ölçüde tekrar segâh makamı vurgulanmıştır. 23. ve 24. ölçülerde, muhayyer perdesi üzerinde uşşaklı kalış, 27. ölçüde ise eviç perdesi segâhlı kalış gerçekleştirilmiştir. Ardından, 29., 30., 31. ve 32. ölçülerde hüzzam makamına geçiş yapılmıştır. Eser, nakarat bölümüne dönülerek segâh makamında tamamlanmıştır. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 18).

Neylerde segâh nağmesi dillerde sadası

Eser genel olarak segâh makamında başlayıp sırasıyla hüzzam, eviç, ferahnak, mahur, zavil, şehnaz, hicaz, muhayyer, gerdaniye, neva ve uşşak makamlarına geçiş yaparak tekrar segâh makamında son bulmaktadır. Eserin ilk on dört ölçüsü segâh makamında bestelenmiştir. On beşinci ölçüden yirmi sekizinci ölçünün başına kadar hüzzam makamı etkisi gözlenmektedir. Hafif usulünün birinci ölçüsünün başladığı ve “Bîgâne değil seyrine yârânımız aşkın” sözlerinin yer aldığı bölümden, Sengin Semai usulünün sonuna kadar olan kısım eviç makamında bestelenmiştir. Devr-i Kebir usulünün birinci ölçüsünün başladığı ve “Gül vechini gösterse ferahnak ile dilber” sözleri ile başlayan bölümde ferahnak makamının etkisi görülmekte ve bu etki, Sengin Semai usulünün birinci ölçüsünün başladığı, “Mâhûr ile geçtikçe gönül perdeyi pür-sevk” mısrasına kadar devam etmektedir. Aynı mısra ile başlayan mahur makamı etkisi, Sengin Semai usulünün sekizinci ölçüsünün yer aldığı “Yâr serv-i revânım” mısrasına kadar sürmektedir. Sengin Semai usulünün sekizinci ölçüsünde başlayan nikriz makamı etkisi on üçüncü ölçüye kadar devam ederek Zavil makamına geçiş yapılmaktadır. On beşinci ölçüde başlayan hicaz makamı etkisinin ardından hüseyini perdesi üzerindeki hümayun dizisi kullanılarak, Aksak usulünün bir ölçüsünün başladığı, “Bir renk ile arzyledi Şehnâz'ı niyâzı” sözleri ile şehnaz makamına geçilmiştir. Sofyan usulünün birinci ölçüsünün başladığı ve “Sahrâya düşüp devreder aşkıyla hicaz 'ı” mısrası ile hicaz makamı etkisi başlamakta ve bu etki Sengin Semai usulünün

yedinci ölçüsünün yer aldığı “Bir bir dolaşıp perdeler üstünde nigârın” mısrasına kadar sürmektedir.

Bu mısra ile hüseyini perdesi üzerinde uşşak gösterilerek muhayyer makamına geçilmiş, on beşinci ölçüde gerdaniye perdesi güçlendirilerek “Ey gonce dehânım” sözlerinin yer aldığı bölümde gerdaniye makamına geçilmiştir. Curcuna usulünün bir ölçü ölçüsünün yer aldığı, “Dil âteş-i sûzân ile yanmışsa derinden” mısrası ile hüseyini makamına geçilmiş, Curcuna usulünün dokuzuncu ve onuncu ölçülerinde çargâh perdesinde çargâhlı kalış yapılmıştır. Ardından, Berefşan usulünün birinci ölçüsü olan “Feryâd erişir meclise neylerle gönülde” mısrası ile neva makamı etkisi başlatılmıştır. Bu etki, Sengin Semai usulünün başladığı “uşşak eder âvâzını aşk ehline hemdem” mısrasına kadar sürmekte ve burada uşşak makamına geçiş gerçekleşmektedir. Sengin Semai usulünün dokuz, on ve on birinci ölçüleri olan “Yâr, cevher-i kânım” mısrasında çargâh perdesinde nikrizli bir kalış gerçekleştirilmiştir. On beşinci ölçüden itibaren segâh makamı etkisi görülmüş; hemen ardından on altıncı ölçüde müstear çeşnisi, yirmi birinci ölçüde çargâh perdesinde rast çeşnisi gösterilerek, yirmi dördüncü ölçüde dügâh perdesinde uşşaklı kalış ve otuz ikinci ölçüde çargâh perdesinde rast çeşnisi gösterilmiştir; eser segâh makamında tamamlanmıştır. Bu eserin nota üzerindeki analizi aşağıdaki gibidir. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 19).

SEGÂH KÂR-I NÂTIK Beste: Prof.Dr.Alieddin YAVAŞCA
Beste: Prof.Mustafa TAHRALI (Beste tar.:17.02.1994 - Vîşnezade)

USûl: Değişmeli Sengin semâi ..SS

1 "Neylerde Segâh nağmesi dillerde sadâsı" (SEGÂH) Ney ler se SE GÂH nağ me si dil ler de sa dâ

4 sı Gön lüm ce sâ rer haş re ka dar

7 can da sa ra sı (SAZ.../.....) Yâr yâ rı ce nâ

11 nim Hem rû hi re vâ nim (SAZ.../.....) **Segah makamı**

15 (HÜZZÂM) Hic ran da ya kar a şı ğı câ nâ ne ha yâ lı

19 HÜZ ZÂM i le zâ hır i miş ei han da ce ra

22 sı (SAZ.../.....) Fer yâ dū fi gâ nim

26 A vâ ze i câ nim (SAZ.../.....) **Hüzzâm makamı**

1 Hafif ..SS (EVC) Bî gâ ne de ğil sey ri ne yâ râ

nı mız aş kın A henk e vi nin tâ

"Neylerde Segâh nağmesi dillerde sadâsı"

2

a çi lir EVC e se mâ sı Yâr

gay re ni hâ nim Ya râ ne a ya nim

1 Sengin semâi ..SS Eviç makamı

Ten nen ni te ne nen ten nen ni te ne nen

1 Devr-i kebîr ..SS

(FERAHNÂK) Gûl vec hi ni gös ter se FE RAH NÂK

i le dil ber Gam

2 Ferahnak makamı

eh li ne der mân o lur ih sâ nû a

Rastta Rastlı kalış

tâ sı Yâr tû tî - i câ

1 Aksak semâi

(MAHÜR) nim Yek tâ yı za mâ nim

1 Sengin semâi

MÂ HÜR i le geç dik çe gö nûl per de yi pûr

4

şevk Dîl bûl bû lû nûn cû şa ge lir

"Neylerde Segâh nağmesi dillerde sadâsı "

7

aş ku he vâ sı (SAZ.../.....) Yâr ser vi re vâ

11 **Mahur makamı**

nim (SAZ.../.....) Hem şev ki ci hâ nim (SAZ.../.....)

15 **Zavil makamı**

Dir ten ni te nen te ne ni te nen tâ dir te ne nen ni (SAZ.../.....)

19 **Hicaz makamı**

Ya lâ ye le lei lei le le lei Ya lâ ye le lei li

1 **Aksak**

(SEHNAZ) Bir renk i le arz ey le di ŞEHNAZ a ni yâ

4

zi Mak bül o lur el bet di li bî çâ re ri câ

8 **Şehnâz makamı**

sı Yâr fey zi fe şâ nim Hem zev ki ce nâ nim

1 **Sofyan ..72**

(HICAZ) Sah râ ya dâ şûp dev re der aş kıy la Hî CÂ Zı

4

Nâ gâh e ri şir men zi li vus lat da de vâ sı

1 **Sengin semâi**

Yâr pî ri mu gâ nim (SAZ.../.....)

4 "Neylerde Segâh nâğmesi dillerde sadâsı"

7 (MUHAYYER) Bir şek kü gü mâ nim (SAZ./.....)

11 Bir bir do la şıp per de ler üs tün de ni gâ rın (SAZ./.....)
Hüseyinide uşşaklı kalış

15 (GERDANIYE) A hır gö rü nâr dev ri MU HAY YER de e dâ sı (SAZ./.....)
Muhayyer makamı

19 Ey gon ce de hâ nim Fer

23 hun de ze bâ nim (SAZ./.....) Hernâğ me de GER DÂ Nİ YE den

27 sun du ğusey rı (SAZ./.....) Derd eh li nin ol muş i di der

31 mâ nû şî fâ sı (SAZ./.....) Yâr dil de ni şâ

1 Curcuna (HÜSEYİNİ) Dil a te şî sô zân i le yan mış sa de rin
Gerdaniye makamı

5 den Tâ ar şâ çi kar sey ri HÜ SEY

"Neylerde Segâh nağmesi dillerde sadâsı"

9

Nî de du â sı Yâr yâr câ nî cî hâ

Çargahta Çargahlı kalış

nim Bır mez ki n gâ nim (SAZ./....)

1 Beretşan ..74 Hüseyni makamı

(NEVA) Fer yâd e ri şir

mec li se ney ler le gö nûl den

2

Tut tuk ça NE VÂ dal

gâ la nır ak sı sa dâ sı

1 Semâi-(Ağır) ..100

Yâr dil de be yâ nim

7

Hem em nû e mâ nim

1 Sengin semâi Neva makamı

(UŞŞAK) UŞ ŞAK e der â vâ zı nı aşk eh li ne hem dem

5

Dil den di le aş kın u çar â zâ de hû mâ

8 "Neylerde Segâh nağmesi dillerde sadâsı"

12 sı Yâr cev he ri kâ nim (SAZ.../.....)

15 Hem Çargahta Çargahlı kalış Uşşak makamı (SEGÂH) di ze bâ nim (SAZ.../.....)

19 Ter dil li ter dil li ter dil li te nenen Ter dil li ter dil li ter dil li te nenen Müstear çeşnisi

23 Yâr yâr yâr yâr cānim ye le lei li Çargahta Rast çeşnisi

27 Dost dost ömrüm ye le lei li Dügahta Uşşaklı kalış

30 Söy ler se Ma rîd yâ re SE GÂH Kâ R'î YA VAŞ

33 ÇA Ol maz mı a yân a le mi a Çargahta Rast çeşnisi

37 hen geve fa sı (SAZ.../.....) Yâr yâ re a yâ

nim Ağ yâ re ni hâ nim SON

Dr. Sema Özgün

Segah makamı

Nota 1 "Neylerde segâh nağmesi dillerde sadâsı" eserinin geçki ve çeşni yönünden analizi.

Per açdı âsümâne lâhn-i tekbir rûh-i pâkinden

Eser genel olarak segâh makamında bestelenmiştir. Besteci, dördüncü ölçüde neva perdesindeki hicaz dizisini göstermiş ve kısa süreli bir hüzzam makamı etkisi yaratmıştır. Beşinci ve altıncı ölçüler arasında rast perdesinde rastlı kalış kullanılmıştır. Onuncu ölçüden itibaren gerdaniye perdesi güçlendirilmiş, on birinci ölçüde neva perdesi üzerinde kısa bir uşşak etkisi görülmüş ve

ardından çargâh perdesinde rastlı kalış gerçekleştirilmiştir. On dördüncü ölçüde rast perdesinde rastlı kalış yapıldıktan sonra eser tekrar segâh makamına dönerek tamamlanmıştır. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 20).

Rüya gibi geçiyor Adalarda sonbahar

Eserin uvertür bölümü segâh makamında bestelenmiştir. Beşinci ölçüde segâh makamında sıkça kullanılan eviç perdesinde segâh çeşnisi uygulanmıştır. On ikinci ölçüde hisar perdesi kullanılmış ve aynı ölçüde neva perdesi üzerinde hicaz dörtlüsü gösterilmiştir. Yirmi altıncı ile otuz üçüncü ölçüler arasında neva perdesi üzerinde uşşak ve beyati dizisi sesleri kullanılmıştır. Otuz yedinci ölçüde segâh makamına dönülerek eser, bu makam ile son bulmuştur. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 21).

Unutmayıp özlediğin bana aittir dediğin

Eser genel olarak segâh makamında bestelenmiştir. Beşinci ve altıncı ölçülerde sünbüle perdesi altere ses olarak kullanılmıştır. On beşinci ölçüde neva perdesi üzerinde çok kısa bir hicaz çeşnisi uygulanmıştır. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 22).

Yakın gel kaçma ey şuh-i cihan

Eser, genel olarak segâh makamında bestelenmiştir. Dördüncü ölçüde nim hicaz perdesi kullanılmış, beşinci ölçüde ise yeniden segâh makamı seslerine dönmüştür. Sekizinci ölçüde hisar perdesi altere olarak kullanılmış, ardından segâh makamı dizisine geri dönmüş ve bu etki 12. ölçüye kadar sürdürülmüştür. On ikinci ve on üçüncü ölçüde müstear çeşni olarak kullanılmıştır. 14. ölçüde dügâh perdesi üzerinde kısa bir uşşak kalışı gerçekleştirilmiştir. On altıncı ölçüde hisar perdesi kullanılarak segâh içerisinde kısa bir hüzzam çeşnisi gösterilmiş, 17. ve 18. ölçülerde tekrar segâh makamı seslerine dönmüştür. 19. ölçüde dügâh üzerinde yeniden kısa bir uşşaklı kalış yapılmış, 20. ölçüden itibaren segâh makamı sesleri sürdürülmüştür. Yirmi üçüncü ölçüde başlayan hüzzam makamı etkisi 29. ölçüye kadar devam etmiş, 30. ve 31. ölçülerden itibaren segâh makamı etkisi yeniden görülmüş; ancak 32. ölçüde kullanılan hisar perdesi bu akışı kısa süreliğine değiştirmiştir. Bu etki 35. ölçüye kadar sürmüştür. Otuz altıncı ölçüde nim hicaz ve bir koma diyez alan si sesini altere veya müstear çeşnisi olarak değerlendirmek mümkündür. Eserin aranağme bölümü olan 37., 38. ve 39. ölçülerde segâh, 40.,

41. ve 42. ölçülerde ise hüzzam makamı etkisi görülmektedir. Eser, 43. ve 44. ölçülerde segâh makamı etkisiyle son bulmuştur. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 23).

Yollarıma bakmayan “Herşeyim senin olsun”

Besteci, eserin aranağmesini genel olarak segâh makamında bestelemiştir. Otuzuncu, otuz birinci ve otuz ikinci ölçülerde hüzzam makamı dizisinin bir kısmı kullanılmış; ayrıca neva perdesi üzerinde hicaz ve çargâh perdesi üzerinde nikrizli kalış gerçekleştirilmiştir. Otuz dokuzuncu ve kırkıncı ölçülerde yine hüzzam makamı etkisi görülmektedir. Kırk dokuzuncu ve elli ikinci ölçülerde (“Ellerimle ördüğüm” mısraının olduğu kısım) Yavaşca, mahur perdesi kullanılarak mahur makamına geçiş yapmıştır. Elli üçüncü ölçüden itibaren eviç perdesinin kullanılmasıyla segâh makamına dönülerek eser sonlandırılmıştır. İrdelenen eserin notası Alâeddin Yavaşca'nın resmi web sitesinden alınmıştır (Url 24).

Alâeddin Yavaşca'nın segâh makamındaki eserlerinde, makamlar arası geçkilerin ve çeşni kullanımının anlaşılabilmesi amacıyla, geçki ve çeşni yapılan makamların frekans ve yüzde dağılımları analiz edilmiştir. Elde edilen veriler, bestecinin tercih ettiği baskın ve ikincil geçkileri ortaya koymakta ve eserlerdeki melodik çeşitliliğin yanı sıra geleneksel makam uygulamalarının nasıl yorumlandığını göstermektedir. Tablo 3, geçki yapılan makamların frekans ve yüzde dağılımlarını, Tablo 4 ise eserlerde kullanılan çeşnilerin frekans ve yüzde dağılımlarını sunmaktadır.

Geçki Yapılan Makam	Frekans	Yüzde (%)
Hüzzam	13	59,09
Rast	4	18,18
Neva Perdesinde Uşşak-Beyâtî - ³	3	13,64
Mahur	3	13,64
Hicaz	3	13,64
Nevada Buselik	2	9,09
Karcığâr	1	4,55
Saba	1	4,55
Nikriz	1	4,55
Şedaraban	1	4,55
Eviç	1	4,55
Acem Kürdi	1	4,55
Ferahnak	1	4,55
Zavil	1	4,55

³ Neva perdesinde uşşak beyatî dizisini segâh makamının bir özelliği olarak görmekte mümkündür.

Şehnaz	1	4,55
Muhayyer	1	4,55
Neva	1	4,55
Gerdaniye	1	4,55
Toplam Eser	22	100

Tablo3. Geçki yapılan makamların frekans ve yüzde dağılımı.

Çeşni Yapılan Makam	Frekans (f)	Yüzde (%)
Uşşak	14	63,64
Rast	7	31,82
Neva Perdesinde Hicaz	5	22,73
Hüzzam	4	18,18
Çargâhta Nikriz	4	18,18
Müstear	4	18,18
Eviçte Segâh	3	13,64
Neva Perdesinde Buselik	1	4,55
Nişabur Dörtlüsü	1	4,55
Toplam	22	100

Tablo4. Kullanılan çeşnilerin frekans ve yüzde dağılımı.

Yukarıdaki verilere dayanarak, geçki dağılımı incelendiğinde, hüzzam geçkisi en baskın konumda olup, rast ikinci sırada yer almaktadır. Neva perdesinde uşşak -beyati, mahur ve hicaz geçkileri orta düzeyde kullanılırken, diğer geçkiler yalnızca tekil ya da kısa süreli olarak görülmektedir. Bu dağılım, bestecinin segâh makamındaki eserlerde geçkileri hem geleneksel örüntüler doğrultusunda hem de melodik çeşitlilik sağlamak amacıyla seçtiğini göstermektedir. Ardından, çeşni analizlerinde uşşak en sık kullanılan çeşni olup, bunu rast ve neva perdesinde hicaz takip etmektedir. Diğer çeşniler daha sınırlı oranlarda kullanılmış olup, eserlerde melodik çeşitlilik sağlamak amacıyla yer yer tercih edilmiştir. Bu bulgular ışığında, Alâeddin Yavaşca'nın segâh makamındaki eserlerinin sadece makamsal yapı ve geçki-çeşni kullanımı açısından değil, aynı zamanda tematik içerik ve dönemsel dağılım açısından da incelenmesi önemlidir.

Aşağıdaki tablo, eserlerin güfte temaları ve bestelenme dönemlerini göstermektedir. Bu sınıflandırma, Yavaşca'nın segâh makamını kullanırken hem duygusal ifade çeşitliliği hem de dönemsel estetik tercihleri nasıl yansıttığını ortaya koymaktadır.

Eser Adı	Beste Tarihi	Tema	Dönem
A efendim bu gurbetlik tez bitsin	25.11.1998	Gurbet, hasret	Geç Dönem
Benim hicrân ile ömrüm serâpa derbeder oldu	12.05.1953	Aşk, çile	Erken Dönem
Bir an bile istemem cihanı	13.08.2007	Aşk, vuslat	Geç Dönem
Bir hazin manzara var, gurbet ellerde	08.10.2006	Gurbet, maneviyat	Geç Dönem

Bir zamanlar sana hasret sana sevdâh idim	29.05.1971	Aşk, hayranlık	Orta Dönem
Bu tatsız akşam saatinde – Hatıralar (segâh)	29.10.1987	Hatıra, geçmişe özlem	Olgunluk Dönemi
Bülbülün çilesi yanmakmış güle	28.08.1963	Aşk, çile	Orta Dönem
Deniz durgun, deniz yorgun, sahiller aşk kokuyor	02.12.1996	Doğa, aşk	Geç Dönem
Doğdun yine sen gönlüme bir nûr gibi şimdi	13.07.1952	Aşk, sevgi	Erken Dönem
Gitti artık soldu yaprağı gülü	03.11.1963	Kaybolan değer, anı	Orta Dönem
Gözde her renk, dilde her sonsuz şiir	31.08.2002	İstanbul, kültür	Geç Dönem
Gözlerimde canlandılar hisar , Üsküdar, Adalar	17.07.1995	Nostalji, İstanbul	Geç Dönem
Gülse de eylense de ömür gelip geçiyor	17.08.1953	Hayat, zamanın geçişi	Erken Dönem
İçdim alev alev hasret şarâbın	14.07.1963	Aşk, tutku	Orta Dönem
İstinye Körfezi'nde bu akşam garipliği	25.08.1989	Doğa, yalnızlık	Olgunluk Dönemi
Kapıldım aşkımın girdâbına ey zalim imdâd et	29.10.1987	Aşk, teslimiyet	Olgunluk Dönemi
Neylerde segâh Nağmesi Dillerde Sadası	17.02.1994	Makam temsili, Aşk, Vuslat, İlahi-Manevi Özlem	Olgunluk/Geç Dönem
Per açdı âsümâne lâhn-i tekbir rûh-i pâkinden	17.11.2004	Maneviyat, ilahi	Geç Dönem
Rüya gibi geçiyor Adalarda sonbahar	12.12.1996	Doğa, nostalji	Geç Dönem
Unutmayıp özlediğin, bana aittir dediğin	01.08.2004	Aşk, sevgi	Geç Dönem
Yakın gel, kaçma ey şûh-i cihan	12.07.1955	Aşk, hayranlık	Erken Dönem
Yollarıma bakmayan, yokluğunda akmayan	24.07.2007	Aşk, kayıp	Geç Dönem

Tablo5. Alâeddin Yavaşca'nın segâh makamında bestelediği sözlü eserlerin tematik ve dönemsel sınıflandırması.

SONUÇLAR

Bu çalışma, Alâeddin Yavaşca'nın segâh makamında bestelenmiş 22 sözlü eserini, eserlerde kullanılan çeşni ve geçki uygulamaları açısından incelemiştir. Analizler sonucunda, segâh makamının karakteristik özelliklerinin genel olarak korunduğu ve bestecinin eserlerinde belirli geçki ve çeşni tercihleriyle farklı uygulamalar geliştirdiği görülmüştür.

Çeşni analizlerinde, segâh makamı içinde en fazla çeşni yapılan makam uşşak (%63,64) olmuştur. Uşşak çeşnisini rast (%31,82) ve neva perdesinde hicaz (%22,73) takip etmektedir. Diğer çeşnilerin kullanım oranları %13–18 aralığında kalmış ve genellikle eserlere melodik çeşitlilik sağlamak amacıyla tercih edilmiştir.

Geçki analizlerinde, incelenen 22 eserde hüzzam geçkisi, toplam geçki kullanımının %59'unu oluşturarak en baskın geçki konumundadır. Rast geçkisi %18 oranında ikinci sırada yer alırken, neva perdesinde uşşak- beyati makamı geçkileri ile mahur ve hicaz makamı geçkileri yaklaşık %13 oranında orta düzeyde kullanılmıştır. Diğer geçkiler (karcıgar, saba, nikriz, şedaraban, eviç, acem kürdi, ferahnak, zavil, şehnaz, muhayyer, neva, gerdaniye) tekil veya kısa süreli kullanım göstermiştir.

Segâh makamının tarihsel tariflerine bakıldığında, on sekizinci yüzyılda teorisyenler makamı “tam perdeler” üzerinde tanımlamış, on dokuzuncu yüzyılda ise segâh hâlen tam perdeler üzerinden tanımlanmıştır. Dügâh ve kürdi perdelerinin dönüşümlü kullanımı ile eviç ve acem perdelerinin bazı eserlerde yer aldığı gözlemlenmiştir. Tarihsel kaynaklar, segâh makamının 18. ve 19. yüzyıllarda hüzzam, rast ve mahur makamlarıyla yakın geçkisel ilişki içinde olduğunu ve mahur geçkisinin tiz bölgelerde öne çıktığını göstermektedir. Alâeddin Yavaşca'nın segâh makamındaki eserlerinde de, tarihsel örüntülerle uyumlu biçimde hüzzam, rast ve mahur geçkileri tercih edilmiştir. Eserlerde eviç ve acem perdeleri dönüşümlü biçimde kullanılmış; uşşak ve neva perdesinde hicaz çeşnileri de yer almaktadır. Bu durum, Yavaşca'nın uygulamalarının hem tarihsel eğilimlerle uyumlu olduğunu hem de eserler arasında melodik çeşitlilik sağladığını göstermektedir.

Çalışmada ayrıca segâh makamında bestelenmiş eserlerin tematik ve dönemsel dağılımı da incelenmiştir. Öne çıkan temalar aşk (11 eser), gurbet/hasret (2 eser), geçmişe özlem/hatıra (1 eser), doğa/nostalji (3 eser), maneviyat/ilahi (1 eser), İstanbul/kültür (2 eser) ve kaybolan değer/anı (1 eser) olarak saptanmıştır. Analizler, Yavaşca'nın segâh makamını özellikle sözlerdeki temaları vurgulamak ve ifade gücünü artırmak amacıyla kullandığını; örneğin “Gitti artık soldu yaprağı gülü” eserinde Mesut Cemil Bey'e, “Per açdı âsümâne lâhn-i tekbir rûh-i pâkinden” eserinde ise Mustafa İtrî'ye ithaf işlevi sağladığını göstermektedir. Bu yaklaşım, hem Yavaşca'nın müzikal ve sözlü temaları bütünleştiren üslubunu açıklamakta hem de segâh makamının tematik ve duygusal kullanımına dair bilimsel değerlendirmelere önemli bir katkı sunmaktadır.

Dönemsel dağılıma bakıldığında ise eserler, Erken Dönem (1952–1955, 4 eser), Orta Dönem (1963–1971, 4 eser), Olgunluk Dönemi (1987–1989, 4 eser) ve Geç Dönem (1994–2007, 10 eser) olarak gruplandırılmıştır. Bu dağılım, Yavaşca'nın kariyerinin ilerleyen yıllarında segâh

makamında hem tematik çeşitliliğin hem de makamsal çeşitliliğin ve teknik derinliğin arttığını göstermektedir.

Sonuç olarak, Yavaşca'nın segâh makamındaki eserlerinin analizi, makamın tarihsel, teorik ve yapısal yönleri ile geçki ve çeşni uygulamalarını ortaya koymakta; aynı zamanda eserlerin tematik ve dönemsel dağılımı, bestecinin segâh makamını hem duygusal hem de teknik açıdan etkin kullandığını göstermektedir. Bulgular, Türk Sanat Müziği'nde makam içi hareketlerin, geçki-çeşni kullanımının ve tematik tercihlerinin hem geleneksel örüntülerle hem de bestecilerin bireysel yaklaşımlarıyla şekillendiğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKLAR

- Akdeniz, A. ve Teke, Y. (2001). *Alâeddin Yavaşca'nın tasvîri saz eserlerinin incelenmesi: "kürdilhicazkâr etüd" örneği*. 15. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresi içinde (ss. 172-180). Ankara, Türkiye.
- Atalay, Ü. (1997). *Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca ve Türk müziğindeki yeri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ayas, G. (2015). Alâeddin Yavaşca ve Meşk Ahlâkı: Yaşayan bir geleneğin sosyolojik analizi. *Sosyologca*, 9, 81-96.
- Baş, A. H. ve Soysal, F. (2022). Alâeddin Yavaşca'nın şarkılarında sevgili kavramına ontolojik bir bakış. *İDİL Sanat ve Dil Dergisi*, 11(90), 207-218. <https://doi.org/10.7816/idil-11-90-05>
- Baş, A. H. ve Karaca, T. (2023). Saz musikisinde etüt kavramı ve Alâeddin Yavaşca'nın etütlerinin incelenmesi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (23), 269-287. <https://doi.org/10.31722/ejmd.1307189>
- Çaylı, F. (2023). Tanburi Cemil Bey tarafından segâh makamının yazılı tarifi. *Eurasian Journal of Music and Dance* (23), 247-268. <https://doi.org/10.31722/ejmd.1187362>
- Demirbaş, U. (1999). Arel-Ezgi ve Töre: Karadeniz dizgelerinin karşılaştırılması. *Ulusal Müzikoloji Aylık Müzikoloji Dergisi*, 6 (Haziran), 5-8.
- 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.
- Hatipoğlu, E. (2012). Buhurizade Mustafa İtrî Efendi'ye ait segâh Âyin-i Şerîfi'nin makam ve geçki açısından tahlili. *İSTEM*, 19 (Aralık), 175-194.
- Işıldak, C. K. (2023). Saadettin Kaynak'ın Nihavend makamındaki eserlerinin makam ve geçki açısından incelenmesi. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 6(1), 107-137. <https://doi.org/10.51576/ymd.1307940>
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri: Kudüm velveleleri* (4. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- Sönmez, C. (2001). *Alâeddin Yavaşca'nın çeşitli formlardaki eserlerinden birer örneğin müzikal analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tarakcı, M. (2025). *Alâeddin Yavaşca'ya ait saz semailerinin müzikal özellikleri yönüyle incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Kastamonu.
- Tura, Y. (1988). *Tedkîk ü tahkîk (inceleme ve gerçeği araştırma)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Urhan, Ö. Z. (2025). Program müziği anlayışının klâsik Türk müziği saz eserlerindeki tematik yansımaları. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 8(3), 1454–1477. <https://doi.org/10.51576/ymd.1444696>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Nitel araştırma yöntemleri* (10. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Zeybek, Ö. (2013). *Türk Makam Müziği'nde Üslûp ve Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in İcrâlarının Analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Web Kaynakları

- Url 1 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Alâeddin Yavaşca hakkında bilgiler ve eser listesi*. Erişim adresi <https://alayavascamuzik.com>, (Erişim tarihi: 20.09.2025).
- Url 2 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Alâeddin Yavaşca hakkında bilgiler ve eser listesi*. Erişim adresi <https://alayavascamuzik.com>, (Erişim tarihi: 22.09.2025).
- Url 3 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *A efendim bu gurbetlik tez bitsin isimli eserin notası*. Erişim adresi <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/a-efendim-bu-gurbetlik-tez-bitsin-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 20.09.2025).
- Url 4 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Benim hicran ile ömrüm derbeder oldu isimli eserin notası*. Erişim adresi <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/benim-hicran-ile-omrum-derbeder-oldu-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 24.09.2025).
- Url 5 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Bir an bile istemem cihanı “Segah Seranad” isimli eserin notası*. Erişim adresi <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/bir-an-bile-istemem-cihani-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 20.09.2025).
- Url 6 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Bir hazin manzara var gurbet ellerde “Geçmişî özlem” isimli eserin notası*. Erişim adresi <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/bir-hazin-manzara-var-gurbet->

[ellerde-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument](http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/bir-zamanlar-sana-hasret-sana-sevdali-idim-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument), (Erişim tarihi: 23.09.2025).

Url 7 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Bir zamanlar sana hasret sana sevdalı idim*

isimli eserin notası. Erişim adresi

<http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/bir-zamanlar-sana-hasret-sana-sevdali-idim-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 22.09.2025).

Url 8 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Bu tatsız akşam saatinde “Hatıralar” isimli eserin notası*. Erişim adresi

<http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/bu-tatsiz-aksam-saatinde-hatiralar-segah-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 20.09.2025).

Url 9 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Bülbülün çilesi yanmakmış güle isimli eserin notası*. Erişim adresi

<http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/bulbulun-cilesi-yanmakmis-gule-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 24.09.2025).

Url 10 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Deniz durgun deniz yordun sahiller aşk kokuyor isimli eserin notası*. Erişim adresi

<http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/deniz-durgun-deniz-yorgun-sahiller-ask-kokuyor-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 26.09.2025).

Url 11 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Doğdun yine sen gönlüme bir nur gibi şimdi isimli eserin notası*. Erişim adresi

<http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/dogdun-yine-sen-gonlume-bir-nur-gibi-simdi-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 27.09.2025).

Url 12 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Gitti artık soldu yaprağı gülü isimli eserin notası*. Erişim adresi <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/gitti-artik-soldu-yapragi-gulu-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 20.09.2025).

Url 13 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Gözlerde her renk dilde her sonsuz şiir isimli eserin notası*. Erişim adresi

<http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/gozde-her-renk-dilde-her-sonsuz-siir-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 29.09.2025).

Url 14 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Gözlerimde canlandılar Hisar Üsküdar Adalar isimli eserin notası*. Erişim adresi

<http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/gozlerimde-canlandilar-hisar-uskudar-adalar-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 20.09.2025).

Url 15 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Gülşen de eylensen de ömür gelip geçiyor isimli eserin notası*. Erişim adresi

<http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/gulsen-de-eylensen-de-omur->

- [gelip-geciyor-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument](#), (Erişim tarihi: 23.09.2025).
- Url 16 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *İçdim alev alev hasret şarabın isimli eserin notası*. Erişim adresi <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/icdim-alev-alev-hasret-sarabin-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 20.09.2025).
- Url 17 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *İstinye körfezinde bu akşam garipliği isimli eserin notası*. Erişim adresi <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/istinye-korfezinde-bu-aksam-garipilgi-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 22.09.2025).
- Url 18 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Kapıldım aşkımın girdabına ey zalim imdad et isimli eserin notası*. Erişim adresi <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/kapildim-askimin-girdabina-ey-zalim-imdad-et-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 20.09.2025).
- Url 19 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Neylerde segâh nağmesi dillerde sadası isimli eserin notası*. Erişim adresi <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/neylerde-segah-nagmesi-dillerde-sadasi-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 24.09.2025).
- Url 20 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Per açdı âsümâne lâhn-i tekbir rûh-i pâkinden isimli eserin notası*. Erişim adresi <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/per-acdi-asumane-lahn-i-tekbir-ruh-i-pakinden-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 25.09.2025).
- Url 21 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Rüya gibi geçiyor Adalarda sonbahar isimli eserin notası*. Erişim adresi <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/ruya-gibi-geciyor-adalarda-sonbahar-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 20.09.2025).
- Url 22 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Unutmayıp özlediğin bana aittir dediğin isimli eserin notası*. Erişim adresi <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/unutmayip-ozledigin-bana-aittir-dedigin-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 23.09.2025).
- Url 23 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Yakın gel kaçma ey şuh-i cihan isimli eserin notası*. Erişim adresi <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/yakin-gel-kacma-ey-suh-i-cihan-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 22.09.2025).
- Url 24 Alâeddin Yavaşca Resmî Web Sitesi. (2025). *Yollarıma bakmayan “Herşeyim senin olsun” isimli eserin notası*. Erişim adresi <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/eserler/notalar/yollarima-bakmayan-yoklugumda-akmayan-alaeddin-yavasca-pdf/viewdocument>, (Erişim tarihi: 21.09.2025).

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

In Turkish music, the concept of makam has been systematically defined and explained by theorists over centuries. These definitions indicate that while some makams have preserved their fundamental characteristics and continuity, others have undergone transformations over time due to various historical, cultural, and stylistic factors. One of the most significant factors in these transformations is how composers employ makams in their works. The selection of pitches, the application of flavors (çeşniler), and the use of transitions (geçkiler) directly affect not only the melodic progression but also the character and identity of the makam. In some cases, these compositional choices have even facilitated the emergence of new makams or alternative interpretations of existing ones. Therefore, examining the historical evolution and contemporary application of makams requires attention to both theoretical frameworks and practical realizations.

In Turkish Art Music, makam analysis serves as a central tool for understanding the melodic and structural characteristics of compositions. It provides a methodology for tracing the historical development of music, evaluating different performance practices across periods, and comparing stylistic approaches of composers. As Işıldak (2023: 107) emphasizes, “Turkish music has maintained its continuity through three main elements: makam, usul, and rhythm. Within this continuity, these elements have undergone transformations influenced by theorists, performers, and composers. The most observable transformations have occurred in the makam element.” Accordingly, makam analysis is not only a technical analytical tool but also a means to understand the aesthetic and expressive dimensions of works.

Examining composers’ works is crucial for understanding the historical development of makams and observing how theoretical frameworks are realized in practice. Within this context, Alâeddin Yavaşca (1926–2021), one of the leading composers of the Republican era of Turkish Art Music, emerges as a significant figure. As both a performer and composer, he contributed to the evolution of makam practice while maintaining connections with traditional structures. Yavaşca’s compositions reflect a balance between adherence to historical conventions and the implementation of individual melodic and transitional preferences.

Among his repertoire, the segâh makam is particularly noteworthy due to its historical continuity, strong melodic framework, and rich possibilities for transitions. segâh has been favored by numerous composers from the classical period to the present, retaining its traditional structure while allowing for diverse interpretations according to individual compositional styles. This study aims to examine Yavaşca's compositions in the segâh makam with a focus on structural characteristics, use of transitions, and the composer's distinctive stylistic approach.

METHODOLOGY

This study employed a qualitative research method, and data were obtained through an extensive literature review. The main objective of the research is to examine Alâeddin Yavaşca's vocal compositions in the segâh makam in terms of modal structure, modulation-flavor (geçki-çeşni) usage, and thematic content. At the outset of the study, the Turkish music repertoire was reviewed, and based on the information provided on the composer's official website, 22 vocal works composed in the segâh makam were identified. The pieces were analyzed in alphabetical order according to their lyrics titles. During the analysis process, the makam usage, modulations, and flavors of the pieces were first evaluated. The modal usages were classified according to the tetrachords and pentachords defined in Arel's theory, within the scope of flavor (çeşni) analysis. In addition, the lyrics of the compositions were examined in terms of thematic and periodical characteristics, and thematic categories such as love, longing, spirituality, nature, and nostalgia were established. Through this approach, Yavaşca's treatment of the segâh makam was evaluated comprehensively, addressing both its structural and verbal-expressive dimensions.

CONCLUSION

The analysis of 22 vocal works composed by Yavaşca in the segâh makam indicates that the fundamental characteristics of the makam were largely preserved while the composer employed specific transitions and flavors to create unique interpretations. Flavor analysis shows that uşşak was the most frequently used flavor (63.64%), while other flavors appeared at lower rates (13–18%), primarily to provide melodic variety.

Transition analysis demonstrates that hüzzam transitions dominated at 59%, followed by rast at 18%, and uşşak-beyâtî, mahur, and hicaz at approximately 13%. Other transitions, including

karcığar, saba, nikriz, Şederaban, eviç, acem kürdi, ferahnak, Zavil, şehnaz, muhayyer , neva, and gerdaniye, were employed sparingly or for brief passages.

Historically, segâh was described in the 18th and 19th centuries as based on whole tones, with occasional use of dügâh, kürdî, eviç, and acem notes, and it maintained close transitional relationships with hüzzam , rast , and mahur , particularly emphasizing mahur in the higher registers. In Yavaşca's works, hüzzam , rast , and mahur transitions align with these historical patterns. eviç and acem notes were applied alternately, and uşşak and neva perdesinde hicaz flavors were incorporated, demonstrating both fidelity to historical tendencies and provision of melodic diversity.

These findings highlight that melodic movements, transitions, and flavor usage in Turkish Art Music are shaped by both traditional conventions and individual composer choices. The methodology employed in this study could also be applied to other composers and makams, allowing for comprehensive insights into makam usage, compositional strategies, and stylistic variation.

The results indicate that the segâh makam has preserved its historical continuity while Yavaşca's compositions reflect both traditional structures and individualized compositional preferences. The predominance of uşşak flavor and the frequent use of hüzzam transitions underscore the makam's characteristic melodic framework and identity.

These findings emphasize the importance of makam analysis in Turkish Art Music and suggest that applying similar analytical approaches to other makams and composers could provide a more holistic understanding of melodic structures, compositional strategies, and stylistic differences. This study demonstrates that makam analysis is not solely a theoretical tool but also provides valuable insights into compositional practice and melodic diversity.

In conclusion, the study offers a comprehensive evaluation of Yavaşca's works in the segâh makam, both structurally and stylistically, providing an illustrative example of the makam's function in Turkish Art Music. The findings underscore that makam analysis can enhance our understanding of both historical continuity and modern interpretative practices in the genre.