

FORMAL ANALYSIS OF HOCA KANUNİ MEHMET BEY'S ACEMAŞIRAN SAZ SEMÂİ¹

Muhammed Kureyş BİLGİÇOĞLU²

Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ³

Abstract

In traditional Turkish music, saz semâis, in particular, attract attention as one of the original, impressive and distinctive genres of the instrumental repertoire, and stand out as an important instrumental form that reveals both the technical and aesthetic aspects of this music. This form also stands out for its educational aspects and is of great importance for music education. Kanuni Mehmet Bey, one of the most important composers of the 17th century, not only reflected the aesthetics of the period with his works in this form but also made significant contributions to the formal development of the saz semai. This study aims to examine Kanuni Mehmet Bey's Acemaşîrân Saz Semâî in terms of form, aesthetics and artistry, and to examine the structural features of these works and the composer's understanding of style in detail. The formal analysis conducted in this study utilizes Akdoğu's formal analysis method. Furthermore, the composer's artistic approach and the position of his works within the traditional Turkish music repertoire will be interpreted within the context of his understanding of period music. This research is expected to yield important insights into the evolution and function of the saz semâisi form in traditional Turkish music. It is anticipated that the findings will significantly contribute to traditional Turkish music theory, performance, education, and compositional understanding, and will therefore be widely studied and evaluated.

Keywords: Kanuni Mehmet Bey, Saz Semâî, Form, Musical phrase, Analysis.

HOCA KANUNİ MEHMET BEY'İN ACEMAŞİRÂN SAZ SEMÂİSİNİN BİÇİMSEL ANALİZİ

Özet

Geleneksel Türk müziği içerisinde özellikle saz semâileri, çalgısal repertuvarın özgün, etkileyici ve belirgin türlerinden biri olarak dikkat çekmekte, bu müziğin hem teknik hem de estetik yönünü ortaya koyan önemli bir saz formu olarak öne çıkmaktadır. Bu form, aynı zamanda eğitici yönüyle de dikkat çekmekte ve müzik eğitimi açısından büyük önem taşımaktadır. 17. yüzyılın önemli bestekârlarından biri olan Kanuni Mehmet Bey, bu formda verdiği eserlerle hem dönemin estetik anlayışını yansıtmış, hem de saz semâilerinin biçimsel gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu çalışma, Kanuni Mehmet Bey'in Acemaşîrân Saz Semâîsini, biçim, estetik ve sanatsallık açısından ele alarak, bu eserlerin yapısal özelliklerini ve bestecinin üslûb anlayışını detaylı biçimde incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada yapılan biçimsel analizde Akdoğu'nun biçimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca, bestecinin sanatsal yaklaşımı ve eserlerinin geleneksel Türk müziği repertuarındaki konumu, dönemsel müzik anlayışı bağlamında yorumlanacaktır. Bu araştırmanın, geleneksel Türk müziğinde saz semâisi formunun süreç içindeki gelişimi ve işlevi hakkında önemli çıkarımlar sunacağı düşünülmektedir. Elde edilen bulguların, geleneksel Türk müziği teorisi, icrası, eğitimi ve bestecilik anlayışı açısından önemli katkılar sunacağı ve bu nedenle geniş kitlelerce incelenip değerlendirileceği öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kanuni Mehmet Bey, Saz Semâî, Biçim, Cümle, Analiz.

¹ Bu makale birinci yazarın yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Yüksek Lisans Mezunlu, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye. e- mail: kureys47@gmail.com, ORCID: 0009-0001-2687-5345

³ İletişimdeki yazar: Doç. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye. Email: kibeleciiftci@mgu.edu.tr ORCID: 0000-0001-7838-1112. DOI: 10.22252/ijca.1804775.

Makale Geliş Tarihi: 16.10.2025

Makale Kabul Tarihi:04.10.2025

1. Giriş

Türk kültürü içerisinde müzik, kendi özgün karakterini ve değerini ancak geleneksel müziklerinin detaylı bir şekilde incelenmesi, bu alanda yapılan akademik çalışmaların desteklenmesi ve büyük besteciler ile halk sanatçılarının eserlerinin kapsamlı analizlere tabi tutulması ile kazanabilir. “Kültür, asırlar boyunca dünya üzerinde varlık gösteren bütün toplumların geleneklerini, ahlaki değerlerini, coğrafi yapısını ve yaşayış biçimlerini yansıtan değerler bütünüdür. Kültürün en önemli özelliği toplumun geçmişten günümüze kadar geçirdiği süreçle gelişen ve değişen bir yapıda olmasıdır” (Çolak, Karaburun Doğan, 2025: 266). Bu noktada, Sayan (2003) tarafından da vurgulandığı gibi, geleneksel sanat ve halk müzikleri üzerine yapılacak derinlemesine araştırmalar, Türk müzik kültürünün anlaşılması ve geliştirilmesi açısından kritik bir öneme sahiptir (s.7). Bunun yanı sıra, ülkede faaliyet gösteren resmi müzik kurumlarının da söz konusu konulara gerekli desteği sağlaması gerekmektedir. Geleneksel Türk müziğinde, bestekarların önemini ortaya koymak açısından, eserlerinin incelenmesi önemli bir ölçüt olarak değerlendirilebilir. Bu incelemelerin bestekârları bütünüyle kapsayacak şekilde ve derinlemesine bir araştırma çerçevesinde ele alınması gerekmektedir (Oter, 2012,s.1).

Bu çalışmada, Kanuni Mehmet Bey’in Acemaşîrân Saz semâisi, biçimsel açıdan incelenmiştir. Çalışmada öncelikle kavramsal temeller ele alınarak, Türk müzik geleneğinde tür, biçim ve bunların sınıflandırılması ile birlikte müzikal analiz metotları üzerinde durulmuştur.

Araştırmamızın temel problemi, "Kanuni Mehmet Bey'in Acemaşîrân Saz Semâisinin biçimsel analizi nasıldır? Eserde estetik güzelliği ve sanatsallığı oluşturan etkenler nelerdir?" sorusu çerçevesinde belirlenmiştir.

1.1. Türk Müziğinde “Form” Kavramı

Form, kelime olarak 'şekil' ya da 'biçim' anlamına gelmektedir. Kavram olarak form, biçim bilgisi olarak kullanılmaktadır. Güzeli sanatların her alanında farklı bir ifade tarzı kazanmış; maddi yönünün yanı sıra öznel bir niteliğe de bürünerek heykelden mimariye, mimariden resme, resimden şiire ve nihayetinde müziğe doğru ilerleyerek maddi formdan sıyrılıp manevi bir boyuta ulaşmıştır (Koray, 1957: 7).

Her formun kendine özgü bir kuruluş düzeni vardır. Sanat eserleri bu form düzeni içinde kendini bulur ve bir değer kazanır. Müzikte makâm, ritim, ezgi, seyir içyapısı; eserin biçimi (Kâr-Beste-Ağır Semâi vd.) ise dış yapıyı yani formu oluşturur (Çangal, 2008: 1-2).

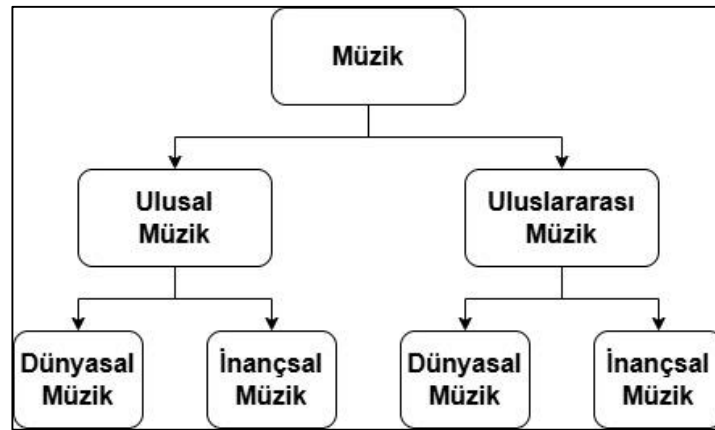
Müzik alanında formun bugünkü düzeyine ulaşması, uzun bir gelişim süreci ve ciddi bir birikimi gerekli kılmıştır. İnsanoğlunun henüz konuşmayı öğrenmeden önce, çıkardığı seslerin kalınlık (pest) ve incelik (tiz) derecelerini kullanarak kendini ifade etmeye çalıştığını varsaymak pek de zor değildir. Bu bağlamda, insanın durgun ve sakin duygularını daha çok kalın seslerle, heyecanlı ve neşeli duygularını ise ince ve güçlü seslerle dile getirmesi oldukça doğal karşılanabilir. Bu temel eğilim, bizi müzikteki 'form' kavramının ilk izlerine götürmektedir. İlk insanların duygularını adeta bir 'med-cezir' (gelgit) gibi pest ve tiz sesler aracılığıyla aktarma biçimi, bugüne kadar temel mantığını koruyarak gelmiştir. Bu yaklaşımı, sessizlikten heyecana ve yeniden sessizliğe uzanan bir yapı olarak yorumlamak mümkündür. Müzikal anlamda bu yapı, 'Giriş-Gelişme-Sonuç' ya da daha geleneksel terimlerle 'Zemin-Miyan-Karar' şeklinde ifade edilebilir. Bu yapı, müziğin doğasında var olan temel gerçekliğe işaret eder ve modern müzik formlarının da çoğunlukla bu üçlü yapıya dayandığı görülmektedir. Sözlü ve serbest doğaçlamaya dayalı icralarda örneğin Durak, Naat, Mevlid, Gazel, Kaside gibi türlerde bu yapı net bir şekilde gözlemlenir. Bu eserlerde genellikle kalın seslerle başlanır, tizlerde genişleyerek bir zirveye ulaşılır ve ardından tekrar başlangıç noktasına dönlür. Müzikte, ses dünyasının soyut boyutlarını somutlaştırabilmek için bu tür biçimsel yapılara duyulan ihtiyaç kaçınılmazdır. İşte bu yapısal düzen ve mantık bütünü, form kavramı ile tanımlanabilir (Hatipoğlu, 1996: 4).

Akdoğan (1996), form ile aynı anlamı taşıyan “tür” kavramından bahsetmiş ve tür kavramının, genel anlamda ortak özelliklere sahip olguların her biri olduğunu ifade etmiştir. Örneğin, "canlı" kavramı bir temel tür olup, bu türe ait en belirgin ortak özellik, yaşam faaliyetlerini sürdürebilme yeteneğidir. Akdoğan türler kavramını, iki ana kategoriye ayırmaktadır: temel türler ve alt türler. "Canlı" kavramı temel tür olarak değerlendirildiğinde, bu temel türün alt kategorileri "insan", "hayvan" ve "bitki" olarak sıralanabilir. Her bir alt tür, bağlı olduğu temel türe içkin özellikler taşımaktadır. Bu türler arasındaki hiyerarşik yapı, bir zincir biçiminde düşünülebilir. İnsan, canlı türünün bir alt türü olmasına rağmen, kendi içinde de farklı alt kategorilere ayrılabilir. Örneğin, insanlar

fiziksel özelliklerine veya genetik varyasyonlarına göre çeşitli alt gruplara ayrılabilirler. Bu bağlamda, "insan" da bir temel tür olarak ele alınabilir. Hem temel türleri hem de bu türlerin alt türlerini oluşturan ortak unsurlar bulunmaktadır. İnsan türünü değerlendirdiğimizde, temel ortak unsurlar arasında canlılık, düşünme yeteneği ve konuşma becerisi gibi faktörler öne çıkmaktadır (s.1).

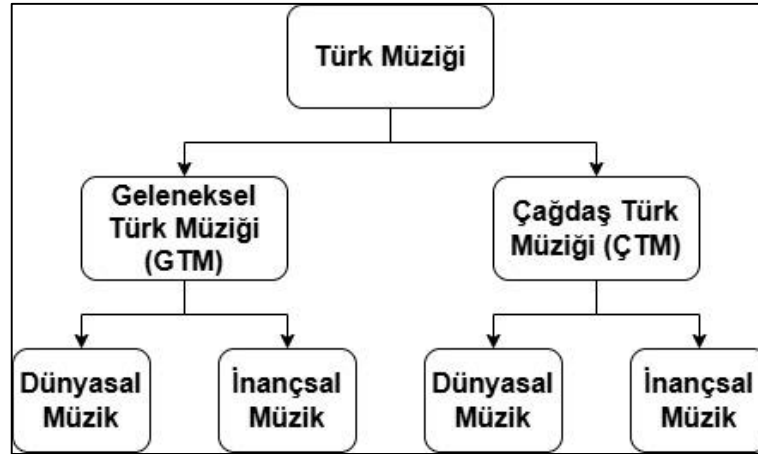
1.2. Onur Akdoğu'da Türler ve Türlerin Sınıflandırılması

Akdoğu (1996) , müziğin hem temel bir tür olarak kabul edildiğini hem de güzel sanatların bir alt türü olarak değerlendirildiğini ifade etmiştir. Türk müziğinde yaygın bir yanlış anlama olarak "form" terimi yerine kullanılan "tür" kavramının, müzik bağlamında belirli amaçlar doğrultusunda ele alınmakta olduğunu söylemiştir. Ulusal ve uluslararası müzik ayrımında belirleyici olan unsurlar; makâm, ton, ritim, sözler, çalgılar, seslendirme biçimleri (tavır), kullanılan ses dizgeleri ve yaşam biçimidir. Uluslararası müziğin alt türleri günümüzde küresel ölçekte yaygınlık kazanmış durumdadır. Ulusal bir müzik türü olan geleneksel Türk müziğinin temel belirleyici özelliği, makâmsal yapı sergilemesidir. Bunun yanı sıra, bu müzik türünde kullanılan ses veya perde dizgeleri, çalgılar, seslendirme biçimleri ile sözel biçim ve içerik de belirleyici unsurlar arasında yer almaktadır. Müziğin içeriğinin dünyevi veya inanç temelli olması, başka bir deyişle, üretim amacının niteliği, müzik türlerini belirleyen önemli faktörlerden biridir. Bu bağlamda müziğin, ulusal veya uluslararası olmasına bağlı olarak, "dünyevi müzik" ve "inanç temelli müzik" olmak üzere iki alt türe ayrılmakta olduğunu belirtmiştir (s.2).



Şekil 1. Müzik Türleri (Akdoğu, 1996, s.2).

Akdoğu (1996), müziğin üretilmesinden seslendirilmesine kadar tamamıyla geleneksel ya da çağdaş olan öğelere bağımlı oluşunun türü belirlediğinden bahsetmiştir. Öğeler dikkate alındığında, geleneksel müzik, çağdaş müzik ve müzik türleri olmak üzere iki kısımlı türe ayrılmıştır. Bu bağlamda Türk müziğinde "Geleneksel Türk Müziği" ve "Çağdaş Türk Müziği" olmak üzere iki alt türü içerdiğinden bahsetmiştir (s.3).



Şekil 2. Türk Müziği Türleri (Akdoğu, 1996, s.3).

Akdoğu'nun dışında türlerin sınıflandırılması konusunda Özkan'a (1994) göre; Türk müziğinde türler genel olarak dini ve din dışı olmak üzere iki ana başlık altında sınıflandırılmaktadır. Dini müzik; cami, tekke ve diğer dini mekânlarda icra edilen eserlerden oluşur. Bu grupta ilahi, kaside, durak, mevlid, tevşih ve münacat gibi türler yer almaktadır. Din dışı müzik ise, saray ve meclislerde gelişen klasik Türk musikisi ile halkın ortak zevkine hitap eden halk müziğini kapsamaktadır (s. 231-235).

Tanrıkorur'a (2003) göre ise; Dini ve din dışı ayrımının yanı sıra, işlevsel bir sınıflandırma da yapılabilmektedir. Buna göre, eğlenceye yönelik hafif türler (şarkı, oyun havaları, köçekçe vb.) ile öğretici veya tören amaçlı kullanılan türler (ilahi, mevlid, mersiye) birbirinden ayrılmaktadır (s. 107-110). Bu bakış açısı, Türk müziğinde türlerin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda toplumsal işlevleri bakımından da sınıflandırıldığını göstermektedir.

Çizelge 1. Türk Müziği Türlerinin Alt Türlerle Ayrılması (Akdoğu, 1996: 4)

	GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ (GTM)	ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ (ÇTM)
Dünyasal	1. Geleneksel Halk Müziği (GHM)	1. Çağdaş Sanat Müziği (CSM)
	2. Geleneksel Sanat Müziği (GSM)	2. Çağdaş Askeri Müzik /Bando Müziği (BAM)
	3. Geleneksel Askeri Müzik / Mehter Müziği (MEM)	3. Yığın Müziği a) Pop b) Caz
	4. Eğlence Müziği (EGM)	
İnançsal	1. Cami Müziği (CAM)	1. Çağdaş Tasavvufi Sanat Müziği (ÇTSM)
	2. Tasavvuf Müziği a) Tasavvuf Sanat Müziği b) Tasavvuf Halk Müziği	

1.3. Geleneksel Türk Müziğinde Biçim ve Biçimsel Öğeler

Özkan (1994) Türk müziğinde "biçim", bir eserin iç yapısını oluşturan ve onu bütünlük içinde kavranabilir hale getiren melodik, ritmik ve yapısal düzen olarak tanımlanır. Biçim, eserin ana hatlarını belirleyen cümle, dönem ve bölüm gibi öğelerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkar. Başka bir deyişle biçim, müzik eserinde kullanılan

makâm, usûl, melodik yapı ve bu unsurlar arasındaki ilişkilerin düzenli bir bütün oluşturacak şekilde kurgulanmasıdır (s. 265-267).

Tanrıkorur (2003) ise biçimi, “müzikal fikrin belli kurallar dahilinde gelişerek bir bütünlük kazanması” şeklinde değerlendirir ve özellikle saz eserlerinde biçimin, hâneler ve teslim bölümleri üzerinden takip edildiğini belirtir (s. 115-116). Dolayısıyla Türk müziğinde biçim, hem eserin yapısal iskeletini hem de bestecinin üslup anlayışını ortaya koyan temel bir kavramdır.

Geleneksel Türk müziği esas itibarıyla “semâî” bir musikidir (Behar, 1987, s.85). Uzun yıllar boyunca bu müziğin gerek öğretimi, gerek icrası, gerekse bestelenmesinin teknik unsurları, Dizgesel Öğeler, Çalgısal Öğeler, Ezgisel Öğeler, Ritimsel Öğeler, Sözel Öğeler, İcrasal Öğeler ve Biçisel Öğeler olmak üzere yedi başlık altında toplanmaktadır.

Araştırmanın konusunu oluşturan ve geleneksel Türk müziği öğeleri içerisinde yer bulan biçimsel öğeler, eserler üzerinde bölüm değil bölme anlayışını ön planda tutan öğelerdir. Örneğin; hâne–teslim, terennüm, zemin–nakarat ve meyan–nakarat gibi bölümler, müziğin biçimsel yapısını oluşturmaktadır. Geleneksel Türk müziğinde özellikleri yönüyle ayrılmış olan farklı biçimler kullanılmıştır.

Bir eserin bütünlüğünü garanti altına almak için kullanılan yapısal yapılandırmalar, onun biçimine dahildir. Biçimi oluşturan temel bileşenlerden biri, parçayı oluşturan ifadelerin ve bölümlerin sanatsal bir akışta düzenlenme biçimidir. Her sanat eserinin belirgin bir şekli olduğu kabul edilir. Biçim öğelerine hâkim olmak, özellikle müzik eserlerinde biçimi belirlemek için bir ön koşuldur. Bunlardan motif, cümle, cümlecik, dönem ve bölüm en önemlileridir (Akdoğan, 1996: 67).

1.3.1. Motif

Bir eserin bütünlüğünü garanti altına almak için kullanılan yapısal yapılandırmalar, onun biçimine dahildir. Biçimi oluşturan temel bileşenlerden biri, parçayı oluşturan ifadelerin ve bölümlerin sanatsal bir akışta düzenlenme biçimidir. Her sanat eserinin belirgin bir şekli olduğu kabul edilir.

Biçim öğelerine hakim olmak, özellikle müzik eserlerinde biçimi belirlemek için bir ön koşuldur. Bunlardan motif, cümle, cümlecik, dönem ve bölüm en önemlileridir (Akdoğan, 1996: 67).

1.3.2. Cümlecik

Bir cümle, genellikle makâmın güçlü veya duraklama seslerinden başka bir yerde melodik bir ilerleme boyunca görülen melodik bir yapıdır. Kısa bir nefes alma izlenimi yaratır. Tek başına bir motif bir cümleyi oluşturabilir veya onu oluşturmak için birden fazla motif birleştirilebilir. Soru cümleleri, makâmın güçlü veya duraklama seslerinden başka bir noktada tamamlandıklarında gerilim ve beklenti oluşturan cümlelerdir. Soru cümlelerinde kesin bir sonuç yoktur. Yanıt cümleleri, makâmın güçlü veya duraklama sesiyle sonlanarak soru cümlesinin neden olduğu gerginliği hafifletir. Dinleyici, yanıt cümlelerini okuduğunda bir tatmin duygusu hisseder (Akdoğan, 1996: 54).

1.3.3. Cümle

Müzik eserlerinde genellikle dört ölçülük birimler hâlinde yer alan bölümlerdir. Her bir cümle tek başına kısmi bir anlam ifade edebilse de, ardışık ve bütünlüklü şekilde seslendirildiklerinde anlamlı bir müzikal yapı meydana getirirler (Sözer, 1996: 188). Genellikle bir bütünlük içinde belirli bir düşünceyi ifade eden cümleler, çoğu zaman birbirleriyle ilişkili iki motifin birleşiminden meydana gelir (Cangal, 2008:15). Akdoğan'a (1996) göre, en az iki cümlelerin bir araya gelmesiyle daha büyük bir müzikal cümle oluşur ve bu yapı, dinleyicide belirgin bir tamamlanmışlık duygusu uyandırır. Cümleler, ulaştıkları son etkilerine göre 'tam kararlı' ya da 'yarı kararlı' biçiminde sınıflandırılır. Eğer bir cümle, ait olduğu kipin güçlü derecesinde sonlanıyorsa yarı kararlı; durulma derecesinde (tonik) sona eriyorsa tamamen kararlı olarak değerlendirilir (s.55).

1.3.4. Bölüm

Bölüm, ritmik ve makâmsal etkileriyle birbirinden ayrılan ezgisel bütünlere verilen bir isimdir. Bir bölüm, tek bir dönemden oluşabileceği gibi birden fazla dönem de içerebilir; bazen yalnızca tek bir cümle bile bölüm özelliği gösterebilir (Cangal, 2008:18-19).

Eserlerde yeni bir bölümün başladığı genellikle usûl veya makâm geçkileriyle, başka bir ifadeyle önceki bölümün karakterinden belirgin bir ayrılışla ortaya çıkar; saz semâîlerinde ise hâneler arasındaki bu ayrım özellikle dördüncü hânede görülen usûl değişimi ve zaman zaman eşlik eden makâm farklılaşmasıyla daha belirgin hale gelir (TDV İslâm Ansiklopedisi, 'Saz Semâîsi', 2009).

Bir eserde bölüm değişikliği, önceki bölüme kıyasla ortaya çıkmış olan ve onu unutturan makâmsal/ ritmik dönüşüm sayesinde anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle, eserin içerisinde yeni bir bölümün başladığını belirten en önemli unsur, ritmik ve makâmsal değişimin süreklilik kazandığı yeni bir ezgisel ya da ritmik boyuta geçiştir (Cangal, 2008:19-20).

Biçimin temel yapı taşları olan bölümler, dönemler ve cümleler, bazen köprü adı verilen bir ses, motif ya da bağımsız bir cümlecik veya cümle aracılığıyla birbirine bağlanabilir. Köprülerin en belirgin özelliği, bağımsız bir yapıdadırlar; bu nedenle, köprüler, birleştirdikleri cümle, dönem veya bölümlerin organik yapıları dışında yer alır (Cangal, 2008:18).

1.4. Türk Müziğinde Biçimlerin Sınıflandırılması ve Saz Semâî Biçimleri

Türk Müziği'nde biçimler, bölümlerine ve bölümlerin alt başlıklarında yer alan özelliklere göre sınıflandırılmıştır. Her formun kabul görmüş beste biçimlerinin dışında ve genel form yapısının dışında bestelenmiş birçok müzik ürünü de bulunmaktadır (Akdoğan, 1996: 72).

Akdoğan (1996) biçimleri, sırasal biçimler, kavuşaklı biçimler, dönüşümlü biçimler olmak üzere 3 ana başlık altında sınıflandırmış, bunları da kendi içerisinde, iki bölümlü biçimler, üç bölümlü biçimler, dört bölümlü biçimler ve beş bölümlü biçimler olmak üzere alt sınıflara ayırmıştır. Araştırmancının konusunu oluşturan saz semâî türünün biçimine, dört bölümlü biçimler içerisinde yer vermiştir. Buna göre Saz Semâî biçimi:

"Eğer dört bölümlü dönüşümlü biçimin kurgusu $A(a+...x) + B(b+...x) + C(c+...x) + D(d+...x)A'(x)$ şeklinde ise, bu tür 'sazsemâî' biçimi olarak adlandırılır. Bu biçimde, D bölümü dışında kalan bölümlerin son cümleleri A' 'i oluşturan cümlelerle aynıdır" (s.110) şeklinde açıklanmıştır.

Yavaşca'ya (2002) göre saz semâînde en çok kullanılan biçim şeması şöyledir:

Birinci Hâne.....Mülâzime (Teslim) A+B
İkinci Hâne.....Mülâzime (Teslim) C+B
Üçüncü Hâne.....Mülâzime (Teslim) D+B
Dördüncü Hâne...Mülâzime (Teslim) E+B

Yavaşca (2002), gösterilen şemanın dışında saz semâîlerinde görülen 4 farklı biçim kurgusundan da bahsetmektedir. Buna göre:

Birinci biçim türü saz semâîlerinde, mülâzime ayrıktır. Çoğunlukla üç veya dört hâneli olurlar. Önce tekrarlı veya tekrarsız mülâzime cümlesi gelir. Takiben ikinci hâne ve mülâzime vardır. Bazı semâîlerde üçüncü veya dördüncü hânedan sonra gelen mülâzime ya Yürük Semâî ya da Curcuna usûlünde ilk mülâzimeyi takip eder. Örnek olarak; Suphi Ezginin Evc Saz Semâî gösterilebilir.

İkinci biçim türü saz semâîlerinde, mülâzime hâneye ya ortasından ya da sonuna doğru bağlanıp ezginin son kısmını oluşturur. Örnek olarak; Sadık Ağa'nın Acem Bûselik Saz Semâî gösterilebilir.

Üçüncü biçim türü saz semâîlerinde, birinci hâne aynı zamanda mülâzimedir. Kendi içinde tekrarlanır. Sonra ikinci hâne ve mülâzime, takiben üçüncü hâne ve mülâzime tekrarlı olarak gelir.

Dördüncü biçim türü saz semâilerinde birinci hânenin ilk devreli kısmından sonra, teslim denilen bir devreli diğer bölüm gelir, arkasından yine bir devreli bölüm geldikten sonra ikinci devre tekrarlanarak cümle biter. İkinci hâneyi ilk hânedeki gibi üç devre izler, üçüncü hânedan sonra da yine o üç devre semâi usûlüne dönüşmüş olarak yer alır. Örnek olarak; Benli Hasan Ağa'nın Rast Saz Semâî gösterilebilir.

Yavaşca (2002) ayrıca son yüzyıl içerisinde oldukça rağbet gören saz semâî biçim türünün şemasını da vermiş ve böylece beşinci biçim türünü de eklemiştir. Bu biçim türünde oluşan saz semâîleri: 1.Hâne A+B, 2. Hâne C+B, 3. Hâne D+B, 4. Hâne E+B şeklindedir (s.64).

1.5. Geleneksel Türk Müziğinde Saz Semâî

Saz semâîleri, birçok yönüyle peşrevlerle büyük benzerlik gösterir. Hâne-teslim ilişkisi ile yarım ve tam karar noktaları açısından da peşrevlerdeki kurallarla örtüşen bir yapıya sahiptir (Özkan, 1994: 80). Saz semâîlerinin tanımı, kuramcılar tarafından benzer şeklide ifade edilmiştir. Akdoğu'ya (1996) göre; saz semâî fasıl anlayışı içerisinde yüzyıllar boyunca sürdürülen özgünlüğü ile dikkat çeken enstrümantal bir türdür. Geçmişte altı sekizlik veya altı dördlük ölçülerle bestelenen eserler de saz semâî olarak adlandırılmıştır. Örneğin, Hasip Dede'nin Nihavend saz semâî bu tür eserler arasında yer alır. Özellikle Mevlevî ayinlerinin sonunda seslendirilen altı dördlük bu saz semâîlerinin tercih edilmesinin nedeni, semazenlerin ritme uyum içinde hareket etmelerini sağlamaktır.

Günümüzde saz semâîleri; dört hâne ve bir teslim bölümünden oluşacak şekilde bestelenmektedir. Teslim bölümünün, eserin makâmına uygun olarak yazılması esastır. Ayrıca, dördüncü hânedan usûl değişikliği yapmak artık bir gelenek haline almıştır. Saz semâîleri, geleneksel formda bestelenebileceği gibi farklı müzikal biçimlerde de icra edilebilir. Fasıl programlarının sonunda çalınmak üzere bestelenen eserler "fasıl saz semâî", dinleti amaçlı yazılanlar ise "konser saz semâî" olarak adlandırılmaktadır. Yavaşca (2002), beş hatta altı hâneli bestelenen saz semâîlerinin "konser saz semâîleri" olarak kullanıldığını ifade etmiştir (s.65). Saz semâî, geleneksel Türk müziğinin bir alt türü olmanın yanı sıra, özel bir müzikal form olarak da kabul edilir. Daha önce belirtildiği üzere, bu eserler sadece saz semâî formunda değil, Türk müziğinde yer alan diğer biçimlerle de bestelenebilir. Özkan (1994), dördüncü hânedan usûl geçkisi olmayan saz semâîlerinden de bahsetmiştir (s.81).

Geçmiş dönemlerde hâne ve teslimlerde farklı usûllerin kullanıldığı saz semâîleri mevcuttur. En çok kullanılan şeklinde, ilk üç hânesi ve mülâzime bölümleri aksak semâî usûlü ile bestelenirken, dördüncü hânedan usûl değişikliği yapılarak yürük semâî usûlünde bestelenmektedir. Daha hareketli icra edilmesi gerekli olan saz semâîleri klasik takım sıralamasında final eseri olarak kullanılmıştır. Geçmişte saz semâî icralarında, her hâne ve teslimin ikişer kere çalındığı, dördüncü hânedan sonra teslimin tek sefer çalınarak eserin bitirildiği ifade edilmektedir. Bununla birlikte hem Aksak semâî usûlü ile bestelenmesi hem de icrasının semâîler gibi olması sebebi ile saz semâî adını almış olduğu ifade edilmektedir (Özalp, 1999: 7).

1.6. Geleneksel Türk Müziğinde Analiz (Tahlil)

Müzikal analiz, bir müzik eserini oluşturan unsurların derinlemesine incelenmesiyle eserin daha iyi anlaşılmasını hedefleyen bir yaklaşımdır. Bu bağlamda, müzik analizinin ana odak noktası; eserde bulunan ses, motif, melodi ve ritim gibi öğelerin yanı sıra bu öğelerin değişimlerini değerlendirmektir. Ayrıca, cümlecik, cümle ve bölüm yapılarının oluşumu da analiz sürecinin önemli bir parçasını oluşturur. Türk müziğinde eser analizlerinin anlaşılır olabilmesi ve tespitlerin doğruluğunun kesinleşebilmesi için Türk müziğinde tür ve biçimlerin (Form) iyi bilinmesi gerekmektedir (Akdoğu, 1993: 1). Benzer biçimde, Suphi Ezgi de musiki eserlerinin sağlıklı biçim analizinin, makam dizgesi kadar usûl yapısının ayrıntılı olarak çözümlenmesine dayandığını belirtmektedir (Ezgi, 1933: 45). Kısacası, müzikal analiz, eserin biçimsel yapısını titizlikle ele almayı amaçlar. Bir müzik eserinin analizi, belirli yöntemler doğrultusunda gerçekleştirilir ve bu süreç genel ve özel saptamalar şeklinde iki ana başlık altında incelenebilir (Akdoğu, 1996: 126).

Araştırmamanın konusunu oluşturan Kanunî Mehmet Bey'in saz semâîlerinde biçim analizi ve estetik/sanatsal değerlendirmeler, Akdoğu'nun bahsetmiş olduğu başlıklardan özel değerlendirmeler içerisinde yer almaktadır. Özel değerlendirmelerin alt başlığı altında yer bulan biçimsel değerlendirmede, eserin tür özellikleriyle ne derece uyumlu olduğu gözden geçirilir. Eğer eserde farklı türlerin unsurlarına yer verilmişse, bu unsurlar detaylı

bir şekilde incelenerek değerlendirmeye alınır. Estetik ve sanatsal değerlendirmede ise, eserdeki cümleler, motifler ve bölümler ayrı ayrı ele alınarak incelenir. Cümle yapıları ile bölüm oluşturma sürecinin nasıl şekillendiği ve bestecinin bu aşamada hangi teknikleri ve yöntemleri tercih ettiği analiz edilir (Akdoğan, 1996: 128).

Bu çalışma kapsamında estetik ve sanatsal değerlendirme, estetik güzelliği ve sanatsallığı oluşturan etkenler, geçki ve çeşnilerin kullanımı, soru-cevap cümle yapıları ve bölümler arası geçiş başlıkları çerçevesinde ele alınmıştır. Bu ölçütler doğrultusunda Kanunî Mehmet Bey'in Acemaşîrân Saz Semâsinde, eserin genel estetik bütünlüğüne katkı sağlayan unsurlar belirlenmiş; geçki ve çeşnilerin melodik yapıya kazandırdığı renk ve duygusal zenginlik incelenmiş; soru-cevap cümle yapılarının müzikal diyalog ve dinamizmi nasıl oluşturduğu değerlendirilmiş; bölümler arası geçişlerin ise eserin akışını ve bütünlük hissini destekleyici işlevi ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir. Bu değerlendirmeler, Kanunî Mehmet Bey'in bestecilik anlayışının sanatsal ve estetik yönlerini ortaya koymak için temel alınmıştır.

1.7. Geçki ve Çeşni Kavramları

Özkan'a (1987) göre: "Geçki herşeyden evvel, bir müzik parçasını monotonluktan kurtardığı için yapılıdır" (s.270). Bu durum çeşni için de geçerlidir. Altınköprü'nün (2018) "Makâm geçkisi yapılmayan eserlerde sade bir ezgi, duygu ve tema öne çıkar. Makâm geçkisi esere ezgisel ve duyumsal zenginlik katar. Bir eserde, hangi makâm içinde hangi geçkinin kullanılacağı da bestecinin kompozisyon ve teorik gücünü gösterir" şeklindeki ifadesi bu düşüncüyü doğrular niteliktedir (s. 4-5). Tüm bu anlatımlardan ezgi içerisinde gösterilen makâm geçkisi veya farklı makâm çeşnilerinin, eserde oluşabilecek monotonluğu ve dinleyicide oluşacak bıkkınlık hissini önlemesi açısından son derece önemli olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda besteci, makâmı ilgili tüm bilgi ve birikimini gösterdiği geçkilerle ortaya koymaktadır. Tanrıkorur (2003), geçkinin makâmın bütünü içinde kalınarak yapılan yönelişlerle esere yeni bir renk kattığını, bu sayede melodik yapının tekdüze bir seyirden kurtulduğunu belirtir. Ona göre çeşni ise makâmın ana yapısını bozmadan, kısa süreli olarak başka bir makâmın havasını hissettiren ve melodik akışa zenginlik katan yönelişlerdir (s.112–113).

Özkan (1994), geçkinin makâm bütünlüğünü koruyarak başka bir makâmın seyir özelliklerinden yararlanılmasıyla eserin melodik akışına çeşitlilik ve renk kazandırdığını, bu sayede tekdüzelikten uzaklaşıldığını ifade eder. Ona göre çeşni ise kısa süreli olarak farklı bir makâmın havasına yönelerek eserin duygusal ifadesini güçlendiren bir unsur olarak değerlendirilir (s.269–271).

Bu araştırmada, Özkan'ın (1987; 1994) geçki ve çeşnilerin melodik akışa çeşitlilik kazandırarak tekdüzeliği önlediğine, Altınköprü'nün (2018) geçkilerin bestecinin teorik bilgisini ve kompozisyon becerisini yansıtan önemli göstergeler olduğuna ve Tanrıkorur'un (2003) geçki ve çeşnilerin makâm bütünlüğünü koruyarak esere renk ve zenginlik kattığına ilişkin değerlendirmelerden hareket edilmiştir. Bu çerçevede, incelenen eserlerde tespit edilen çeşni ve geçkilerin yalnızca melodik yapıyı çeşitlendirmede; aynı zamanda bestecinin makâm bilgisini, yaratıcı yönünü ve estetik anlayışını ortaya koyduğu görülmüştür. Bu nedenle, çeşni ve geçkilerin kullanımına yönelik yapılan tespitler, eserlerin estetik ve sanatsal yönden değerlendirilmesinde temel ölçüt olarak belirlenmiştir.

1.8. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Geleneksel Türk müziği içerisinde sadece saz eseri türünde beste yapmış tanınmış bestecilerin sayısı az da olsa varlıklarından söz etmek mümkündür. Bu araştırma; Hoca Kanuni Mehmet Bey'in bestelemiş olduğu Acemaşîrân Saz Semâ'nin biçimsel yönden analizini, eserlerin estetik güzelliği ve sanatsal değerini belirleyen özelliklerin ortaya çıkartılmasını, böylelikle eserlerin yapısal özellikleri ile birlikte bestecinin üslup anlayışını detaylı biçimde incelemeyi amaçlamaktadır. Aynı zamanda araştırma, Kanuni Mehmet Bey'in sanatsal yaklaşımını ve bu form içindeki yenilikçi yönlerini ortaya koyarak, literatüre yeni ve özgün bir bakış açısı kazandırmayı hedeflemektedir.

Geleneksel Türk müziği üzerine yapılan analiz, tahlil ve çözümlemelere ait çalışmalarda uygulanan yöntem karmaşıklığı, herhangi bir sistemi olmaması veya analiz konusunun farklı algılanması kişisel yöntem ve anlatımların farklılığı sonucunda gerçek veriye ulaşmada yetersizlikler ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla araştırma, Kanunî Mehmed Bey'in Acemaşîrân Saz Semâ'i üzerinde, bilimselliği kanıtlanmış bir yöntem dahilinde biçimsel analize yönelik yapılan ilk çalışma olması açısından önem taşımaktadır. Eser üzerinde

estetik güzellik ve sanatsal değerler çerçevesinde yapılan analizin bir başka kolu üzerinden ortaya konulması da kaynaklarda yer alan mevcut bilgilere katkı sağlayacak nitelikte olmasını sağlamış, benzer çalışmalara örnek teşkil etmesi açısından araştırmayı önemli kılmıştır.

2. Yöntem

Araştırmada; nitel araştırma yöntemlerinden döküman incelemesi/analizi yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca araştırma kaynak tarama modelinde oluşturulmuştur. Kaynak tarama yaklaşımları, geçmişteki ya da mevcut durumları oldukları biçimiyle tanımlamayı ve ortaya koymayı amaçlayan araştırma yöntemlerindendir (Karasar, 1994: 83). Bu yöntem dahilinde ilk aşamada; Türk müziğinde türler, geleneksel Türk müziğinin öğeleri, geleneksel Türk müziğinde “Saz Semâî” türünün yeri ve özellikleri, geleneksel Türk müziğinde biçimler, biçim öğeleri ve biçimlerin sınıflandırılması, müzikal analiz, müzik eserinde genel ve özel değerlendirmeler hakkında literatür taraması yapıp bilgiler elde edilmiştir.

Saz semâîne ilişkin bulguların elde edilmesinde, eserin biçim özellikleri, estetik güzellik ve sanatsal değerleri oluşturan öğelerin tespitine yönelik içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizi, yazılı, sözlü veya görsel materyallerin sistematik olarak incelenip anlamlı kalıpların ve temaların ortaya çıkarılmasını sağlayan bir araştırma yöntemidir (Krippendorff, 2018: 24-26). Araştırmada kullanılan veriler, literatür taraması, döküman incelemesi ve müzikal analiz süreçleri aracılığıyla toplanmış ve içerik analizi aşamasına uygun bir şekilde değerlendirilmiştir. Yapılan biçimsel analizde Akdoğu'nun (1996) biçimsel analiz yöntemi kullanılmış olup, alt ölçütler buna göre belirlenmiştir. Kanuni Mehmet Bey'in Acemaşîrân saz semâî incelemesinde kullanılan ölçütler şunlardır;

- Motif ve Cümle yapılarının tespiti.
- Sık kullanılan Tartım, Motif ve Cümle yapıları.
- Cümle yapılarının Uzunluğu-Kısalığı.
- Estetik Güzelliği ve Sanatsallığı oluşturan etkenler.
- Geçki ve Çeşnilerin kullanımı.
- Soru-cevap cümle yapıları.
- Bölümler arası geçiş.

Analiz sonucunda elde edilen bulgular kuramsal çerçevede sunulan bilgiler ışığında yorumlanmıştır. Geleneksel Türk müziği repertuarında bulunan saz semâîleri araştırmanın evrenini, Hoca Kanuni Mehmet Bey'e ait Acemaşîrân Saz semâîsi ise araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

3. Bulgular ve Yorum

ACEM-AŞİRÂN SAZ SEMÂİSİ

Kânûnî
MEHMED BEY

A Aksak semâi

a1 a2

b1 b2

M Mülâzime

c1

c1 c2

B 2. HÂNE

d

e

C 3. HÂNE

f1 f2

g1 g2



3.1. Kanunî Mehmed Bey'in Acemaşîrân Saz Semâî'nde Kullandığı Motif ve Cümle Yapılarının Tespiti

Araştırmada öncelikle eserin, motif ve cümle yapılarının birleşmesi ve ezgisel bir bütünlük oluşturması sonucunda belirlenen bölümler tespit edilmiştir. Kurgusal bütünlüğün sağlanması amacıyla cümlelerin ve bölümlerin sıra ile düzenlenmesi sonucunda eserin biçim özellikleri oluşmuş ve aşağıda şema olarak gösterilmiştir.

Acemaşîrân Saz Semâî'nde ortaya çıkan biçim saptaması Şema 1.'de sunulmuştur.

Şema 1. Acemaşîrân Saz Semâî'nde Biçim Saptaması

Biçim Saptaması	Bölüm
(A+M)+(B+M)	(Giriş/Zemin) Bölümü
C	(Gelişme/Meyân) Bölümü
(D+M)	(Sonuç/Karar) Bölümü

Giriş/Zemin bölümü; eserin makâma giriş ve karakteristik seyir özelliğinin sunulduğu bölümdür. Acemaşîrân Saz Semâî'nin giriş bölümünde makâmın genel seyir özellikleri gösterilmiş olduğu görülmektedir. Giriş bölümü Saz Semâî'nin 1.Hâne, 2. Hâne + Mülâzime kısımlarını kapsamaktadır. Eser, Acemaşîrân makâmının karakteristik dizisi içerisinde yer alan seslerle başlayarak makâmın temel yapısını dinleyiciye hissettirecek şekilde kurgulanmıştır. Bu başlangıçta özellikle çargâh ve acem perdeleri öne çıkarılmış, makâmın seyri içerisinde bu perdeler üzerinde yapılan vurgularla makâmın ruhu güçlendirilmiştir. 1. Hâne bölümünün sonunda ise, acem perdesinde yapılan yarım kalışla hem makâmın duygusal etkisi artırılmış hem de eserin devamına yönelik bir beklenti yaratılmıştır. Acem perdesinden başlayan mülâzimedeki, iniş cümleleri kullanılarak seyir boyunca adım adım ilerleyen melodik yapı sonunda, Acemaşîrân perdesine gelinmiş ve böylece Acemaşîrân makâmı dizisi meydana getirilmiştir. İkinci hânede Acemaşîrân makâmına ait sesler kullanılmış,

özellikle muhayyer perdesi üzerinde durularak bu perde güçlendirilmiş, hâne sonunda ise karakteristik bir şekilde acem perdesinde bir kalış yapılmıştır.

Gelişme/ Meyân bölümü ise, eserde makâm seyrinde bir açılış, genişleme ve daha dinamik bir ilerleyişi ifade eder. Gelişme bölümü Saz Semâî'nin 3. Hânesini kapsamaktadır. Kanunî Mehmed Bey, bu bölümde muhayyer perdesinde yapılan kürdili bir kalışın ardından, çargâh perdesinde Çargâhlı kalışı göstermiştir. Bu geçişten sonra ise, çargâh–tiz Çargâh atlaması ve tekrar çargâh perdesinin tutulmasıyla oluşan melodik hareket sayesinde cümle, acem perdesine bağlanarak sonlandırılmıştır.

Sonuç/Karar bölümü, eserin makâm seyrinin korunduğu, giriş bölümündeki ezgisel hareketlerin hatırlatılarak sonuca varıldığı bölümdür. Sonuç/Karar bölümü Saz Semâî'nin 4. Hâne+Mülâzime kısımlarını kapsamaktadır. Kanunî Mehmed Bey, bu bölümde herhangi bir makâm geçkisine yer vermemiş, bunun yerine gerdâniye, düğâh ve rast perdelerinde yapılan kalışlarla seyri sürdürmüştür; son olarak ise Acemaşîrân perdesinde Çargâhlı kalışla hâneyi tamamlamıştır.

Kanunî Mehmet Bey'in Acemaşîrân Saz Semâî'nde oluşturulan bölümlerlerde toplam 9 cümle yapısı tespit edilmiştir. Tespiti yapılan bu cümle yapıları her bölüm içerisinde ayrı ayrı gösterilmiş ve özellikleri açıklanacak biçimde analiz edilmiştir.

Acemaşîrân Saz Semâî'nin biçim görünümü Şema 4.1.2'de sunulmuştur. Mülâzime bölümü her hânedan sonra tekrar eden bölüm olduğu için biçim görünümünde tek sefer yazılmıştır.

Şema 2. Acemaşîrân Saz Semâî'nin Biçim Görünümü

$$A [a (a1+a2) + b (b1+b2)] + M [c (c1+c2) + B [d (d1+d2+d3)] + C [e (e1+e2)+ f (f1+f2)] + D [h (h1+h2)+ ı (ı1+ı2)]$$

3.1.1. A [a (a1+a2) + b (b1+b2)] + M [c (c1+c2)] + B [d (d1+d2+d3)] (Giriş/Zemin) Bölümünde Cümle Yapılarının Tespiti

A bölümünde yani saz semâî'nin giriş bölümünde 1. Hânedede (a+b) olmak üzere, 2 cümle yapısı tespit edilmiştir. Bununla birlikte her iki cümle yapısı içerisinde iki cümlecğin tespiti yapılmıştır. Cümleler ilki a, ikincisi b olacak şekilde harflendirilmiştir. Cümlecikler hangi cümle yapısının içerisinde ise onu karşılayan harfin yanına rakam konularak (a1+a2) ve (b1+ b2) şeklinde gösterilmiştir.



Şekil 4. Acemaşîrân Saz Semâî'nin A Bölümünde (a) Cümlesi

Şekil 4'de gösterilen, saz semâî'nin giriş/zemin A bölümünde yer alan (a) cümlesi, 1. satırın ilk ölçüsünde çargâh perdesinden başlayıp, 1. satırın 2. ölçüsünde, acem perdesinde yarım karar hissiyle tamamlanmıştır. Bu cümle yapısı (a) içerisinde 2 cümlecğin varlığı dikkat çekmektedir. Bu cümleciklerden ilki 1. satırın 1. ölçüsünde çargâh perdesinde oluşmakta, ikinci cümlecik ise 1. satırın 2. ölçüsünde, nevâ perdesiyle başlayıp (a) cümlesinin bittiği yerde, acem perdesinde tamamlanmaktadır.



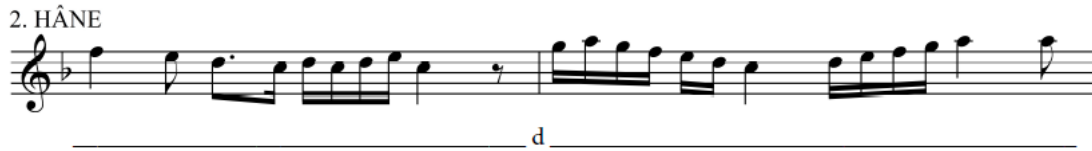
Şekil 5. Acemaşîrân Saz Semâî'nin A Bölümünde (b) Cümlesi

Şekil 5'de gösterilen, saz semâî'nin giriş A bölümünde yer alan (b) cümlesi, 2. satırın ilk ölçüsünde gerdâniyye perdesinden başlayıp, 2. satırın 2. ölçüsünde acem perdesinde yarım karar hissiyle tamamlanmıştır. Her iki cümle yapısının birbirine benzer olduğu ancak 2. Cümle yapısının (a) cümlesine göre daha tiz perdelerde devam ettiği görülmektedir. Bu cümle yapısı (b) içerisinde 2 cümlecğin varlığı dikkat çekmektedir. Bu cümleciklerden ilki 2. satırın 1. Ölçüsünde, muhayyer perdesinde oluşmakta, İkinci cümlecik ise, 2. satırın 2. ölçüsünde, hüseyini perdesiyle başlayıp, (b) cümlesinin bittiği yerde acem perdesinde tamamlanmaktadır.



Şekil 6. Acemaşîrân Saz Semâî'nin M Bölümünde (c) Cümlesi

Şekil 6'da gösterilen, saz semâî'nin giriş M bölümünde yer alan (c) cümlesi, 3. satırın ilk ölçüsünde acem perdesinden başlayıp, 4. satırın 2. ölçüsünde acemaşîrân perdesinde tam karar hissiyle tamamlanmıştır. Eserin giriş (M) bölümünde sadece tek cümle yapısı (c) yer almaktadır. Bu cümle yapısı (c) içerisinde 2 cümlecğin varlığı dikkat çekmektedir. Bu cümleciklerden ilki 4. satırın 1. Ölçüsünde, düğâh perdesinde oluşmakta, ikinci cümlecik ise, 4. satırın 1. ölçüsünde, düğâh perdesiyle başlayıp, (c) cümlesinin bittiği yerde acemaşîrân perdesinde tamamlanmaktadır.



Şekil 7. Acemaşîrân Saz Semâî'nin B Bölümünde (d) Cümlesi

Şekil 7'de gösterilen, saz semâî'nin giriş B bölümünde yer alan (d) cümlesi, 5. satırın ilk ölçüsünde acem perdesinden başlayıp, 5. satırın 2. ölçüsünde muhayyer perdesinde yarım karar hissiyle tamamlanmıştır.



Şekil 8. Acemaşîrân Saz Semâî'nin B Bölümünde (e) Cümlesi

Şekil 8'de gösterilen, saz semâî'nin giriş B bölümünde yer alan (e) cümlesi, 6. satırın ilk ölçüsünde muhayyer perdesinden başlayıp, 6. satırın 2. ölçüsünde acem perdesinde yarım karar hissiyle tamamlanmıştır.

3.1.2. C [e (e1+e2)+ f (f1+f2)] (Gelişme /Meyân) Bölümünde Cümle Yapılarının Tespiti



Şekil 9. Acemaşîrân Saz Semâî'nin C Bölümünde (f) Cümlesi

Şekil 9'da gösterilen, Acemaşîrân Saz Semâî'nin gelişme C bölümünde yer alan (f) cümlesi 7. satırın ilk ölçüsünde, muhayyer perdesinden başlayıp 7. satırın 2. ölçüsünde, çargâh perdesinde yarım karar hissiyle tamamlanmaktadır. Bu cümle yapısı (f) içerisinde 2 cümlecik varlığı söz konusudur. Bu cümleciklerden ilki 7. satırın ilk ölçüsünde, muhayyer perdesinde oluşmaktadır. İkinci cümlecik ise, 7. satırın 2. ölçüsünde, acem perdesiyle başlamakta ve (f) cümlesinin bittiği yerde çargâh perdesinde tamamlanmaktadır.



Şekil 10. Acemaşîrân Saz Semâî'nin C Bölümünde (g) Cümlesi

Şekil 10'da gösterilen, Acemaşîrân Saz Semâî'nin gelişme C bölümünde yer alan (g) cümlesi, 8. satırın ilk ölçüsünde çargâh perdesinden başlayıp, 8. satırın 2. ölçüsünde, acem perdesinde yarım karar hissiyle tamamlanmaktadır. Bu cümle yapısı (g) içerisinde 2 cümlecik tespit edilmiştir. Bu cümleciklerden ilki 8. satırın ilk ölçüsünde, çargâh perdesinde oluşmaktadır. İkinci cümlecik ise, 8. satırın 2. ölçüsünde, çargâh perdesiyle başlamakta ve (g) cümlesinin bittiği yerde acem perdesinde tamamlanmaktadır.

3.1.3. D [h (h1+h2)+ ı (ı1+ı2)] (Sonuç/Karar) Bölümünde Cümle Yapılarının Tespiti



Şekil 11. Acemaşîrân Saz Semâî'nin D Bölümünde (h) Cümlesi

Şekil 11'de gösterilen, Acemaşîrân Saz Semâî'nin sonuç/karar D bölümünde yer alan (h) cümlesi ve 9. satırın 1. Ölçüsünde çargâh perdesinden başlayıp, 10. satırın 2. ölçüsünde, düğâh perdesinde yarım karar hissiyle tamamlanmaktadır. Bu cümle yapısı içerisinde 2 cümlecik varlığı söz konusudur. Bu cümleciklerden ilki 9. satırın 2. ölçüsünde, gerdâniyye perdesinde oluşmaktadır. İkinci cümlecik ise, 10. satırın 1. ölçüsünde, acem perdesinden başlamakta ve (h) cümlesinin bittiği yerde düğâh perdesinde tamamlanmaktadır.





Şekil 15. M Bölümü (c) cümlesinde Tekrar Eden Tartım ve Motif yapısı

Şekil 13, Şekil 14, ve Şekil 15'de, usûlün (Aksak Semâi) darplarına uygun bir şekilde ezgisel yürüyüşün olduğu ve dolayısıyla birbirini tekrar eden tartım/motif yapılarının ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Burada birbirinin tekrarı olup en dikkat çeken yapının usûlün ilk 3 darbını (Düüm+te+kâ) oluşturan tartımlar olduğu görülmektedir. Bunların farklı perdeler üzerinde kullanılmasıyla da tekrar eden motif yapıları ortaya çıkmaktadır.

3.2.2. C (Gelişme/ Meyân) Bölümünde Sık Kullanılan Tartım ve Motif Yapıları



Şekil 16. C Bölümü (f) cümlesinde Tekrar Eden Tartım ve Motif yapısı

Şekil 16'da, usûlün (Aksak Semâi) darplarına uygun bir şekilde ezgisel yürüyüşün olduğu ve dolayısıyla birbirini tekrar eden tartım/motif yapılarının ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Burada birbirinin tekrarı olup dikkat çeken yapının usûlün tüm darplarını oluşturan tartımlar olduğu görülmektedir. Bunların farklı perdeler üzerinde kullanılmasıyla da tekrar eden motif yapıları, hatta cümleyi oluşturan cümlecik tekrarı ortaya çıkmaktadır.

3.2.3. D (Sonuç/ Karar) Bölümünde Sık Kullanılan Tartım ve Motif Yapıları



Şekil 17. D Bölümü (h ve ı) cümlelerinde Tekrar Eden Tartım ve Motif yapısı



Şekil 18. D Bölümü (h ve ı) cümlelerinde Tekrar Eden Tartım ve Motif yapısı

Şekil 17 ve Şekil 18’de, usûlün (Yürük Semâî) darplarına uygun bir şekilde ezgisel yürüyüşün olduğu ve dolayısıyla birbirini tekrar eden tartım/motif yapılarının ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Burada birbirinin tekrarı olup dikkat çeken yapının usûlün tüm darplarını oluşturan tartımlar olduğu görülmektedir. Bunların farklı perdeler üzerinde kullanılmasıyla da tekrar eden motif yapıları, hatta cümleyi oluşturan cümlecik tekrarı ortaya çıkmaktadır.

Yukarıda gösterilen ve birbirini tekrar eden tarım/motif/cümlecik yapılarının haricinde eserin genelinde sekizlik, onaltılık ve noktalı sekizlik tartımların sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bunların dışında (triole, 32’lik vs.) başka tartım ve değerleri kullanılmamıştır.

3.3. Acemaşîrân Saz Semâî’nde Kullanılan Cümle Yapılarının Uzunluğu – Kısallığı

Kanunî Mehmed Bey’in Acemaşîrân Saz Semâî’nde belirlenen cümle yapıları, uzunluk-kısallık ölçütü dahilinde incelenmek üzere nota üzerinde görünümü alt alta sıralanarak gösterilmiştir. Böylelikle cümlelerin uzunluğu ve kısallığının daha iyi anlaşılacağı düşünülmüştür.



Şekil 19. Acemaşîrân Saz Semâî’nde 1. Cümle yapısı (a)



Şekil 20. Acemaşîrân Saz Semâî’nde 2. Cümle yapısı (b)



Şekil 21. Acemaşîrân Saz Semâî'nde 3. Cümle yapısı (c)



Şekil 22. Acemaşîrân Saz Semâî'nde 4. Cümle yapısı (d)



Şekil 23. Acemaşîrân Saz Semâî'nde 5. Cümle yapısı (e)



Şekil 24. Acemaşîrân Saz Semâî'nde 6. Cümle yapısı (f)



Şekil 25. Acemaşîrân Saz Semâî'nde 7. Cümle yapısı (g)

4.HÂNE
Yürük semâi



Şekil 26. Acemaşîrân Saz Semâî'nde 8. Cümle yapısı (h)



Şekil 27. Acemaşîrân Saz Semâî'nde 9. Cümle yapısı (ı)

Şekil 19, Şekil 20, Şekil 22, Şekil 23, Şekil 24 ve Şekil 25'de gösterilen a, b, d,e, f ve g cümle yapıları birbirleriyle orantılı bir düzende ve 2 ölçü uzunluğunda kurgulanmıştır. Şekil 21, Şekil 26 ve Şekil 27'de gösterilen c, h ve ı cümle yapıları da kendi içerisinde birbiriyle orantılı bir düzende ve 4 ölçü uzunluğunda kurgulanmıştır. Buna göre eserin Sonuç/karar kısmını kapsayan 4. Hâne ve mülâzime bölümleri uzun cümle yapıları ile, diğer hâne ve bölümler ise kısa cümle yapıları ile kurgulanmıştır. Bununla birlikte her hânenin 2 cümle yapısı içerdiği, sadece mülâzimenin bir uzun cümle yapısından oluştuğu görülmektedir. Eserin genel gidişatında oluşan uzun ve kısa cümle sıralaması şöyledir:

Şema 3. Acemaşîrân Saz Semâî'nin Uzun-Kısa Cümle Yapıları

1.Hâne	(a) Cümlesi- kısa cümle yapısı
1.Hâne	(b) Cümlesi- kısa cümle yapısı
Mülâzime	(c) Cümlesi- uzun cümle yapısı
2.Hâne	(d) Cümlesi- kısa cümle yapısı
2.Hâne	(e) Cümlesi-kısa cümle yapısı
Mülâzime	(c) Cümlesi- uzun cümle yapısı
3.Hâne	(f) Cümlesi- kısa cümle yapısı
3.Hâne	(g) Cümlesi- kısa cümle yapısı
Mülâzime	(c)Cümlesi- uzun cümle yapısı

4.Hâne	(h) Cümlesi- uzun cümle yapısı
4.Hâne	(ı) Cümlesi- uzun cümle yapısı
Mülâzime	(c)Cümlesi- uzun cümle yapısı

Acemaşîrân Saz Semâî'nde uzun-kısa cümle yapılarının sıralandığı Şema 4.1.3'e göre, eserin kendi içerisinde bir iç dengenin oluştuğu görülmektedir. 4. Hâne'yi oluşturan (h) ve (ı) cümle yapılarının diğer hânelere göre uzun olması usûlün küçülerek ölçü sayısını artırmasından kaynaklıdır. Dolayısıyla bu cümlelerin uzunluğunun sadece ölçü sayısına bağlı olduğu, diğer cümle yapıları ile aralarında çok fark olmadığı düşünüldüğünde, bestecinin mülâzime haricinde her hâne'ye eşit uzunlukta cümle kurguladığı anlaşılmaktadır.

3.4. Acemaşîrân Saz Semâî'nde Estetik Güzelliği ve Sanatsallığı Oluşturan Etkenler

3.4.1. Geçki ve çeşnilerin kullanımı

Kanunî Mehmed Bey'in Acemaşîrân Saz Semâî'nde, eserin M bölümü (Mülâzime) 2. Ölçüde nim hisâr perde geçkisi; C bölümü (3.Hâne) 3.Ölçüde tiz segâh perde geçkisi gösterilmiştir. Eserin geneline yayılan bu çeşni ve geçkiler, cümle yapılarının daha ilgi çekici olmasını, dinleyici açısından ilginin yeniden tazelenmesini sağlayıcı öğelerdir. Bununla birlikte kullanılan perde ve makâm geçkilerinin, alışılmışın dışında olmadığı, makâma özgü sık kullanılan geçkiler olduğu görülmektedir.



Şekil 28. Acemaşîrân Saz Semâî'nin M (Giriş/Zemin) bölümünde (c) cümle yapısı içerisinde nim hisâr perde geçkisi



Şekil 29. Acemaşîrân Saz Semâî'nin C (Gelişme/Meyan) bölümünde (g) cümle yapısı içerisinde tiz segâh perde geçkisi

3.4.2. Soru-cevap cümle yapıları

Kanunî Mehmed Bey Acemaşîrân Saz Semâî'nde sıklıkla soru-cevap cümle yapılarına uygun bir kurgu oluşturmuştur. Soru cümlecğinde bir gerilimin oluşması, adeta bir soruya yanıt arama isteğiyle beklenmesi; cevap cümlecğinde ise bu gerilimin yerini çözülümün alması ve böylelikle soruya yanıt verilmesi şeklinde oluşan tamamlanma hissiyle oluşan bir durum söz konusudur. Ezginin bu şekilde ilerlemesi, dinlenildiğinde de rahatlıkla anlaşılmaktadır. Soru-cevap yapıları, eserin dinlenmesini kolaylaştıran ve dikkatin dağılmasını engelleyen bir duruma imkân sağlamaktadır. Tam aksi durumda ise ezginin cümle yapıları sürekli belli bir perdede kalacak ve aynı perdeyi üst üste duyurtacak şekilde bir ilerleyiş söz konusu olacaktır. Dinleyen üzerinde bir bıkkınlık ve monotonluk hissinin uyanmaması için kurguda soru-cevap cümle yapılarına yer vermek oldukça önemlidir.

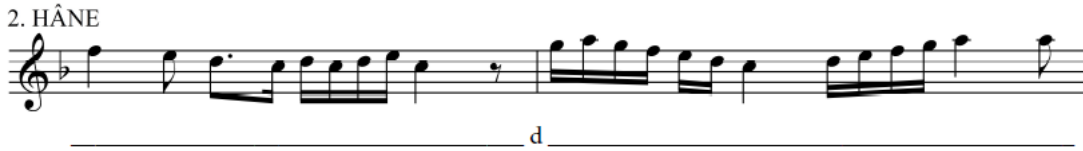
Acemaşîrân Saz Semâî'nde A Giriş/Zemin bölümünde (b) cümle yapısı içerisinde oluşan soru-cevap (b1 ve b2) cümlecikleri Şekil 30'da gösterilmiştir.



Şekil 30. Acemaşîrân Saz Semâî'nde A Giriş/Zemin bölümünde (b) cümle yapısı içerisinde oluşan soru-cevap (b1 ve b2) cümlecikleri

Şekil 30' da gösterilen Acemaşîrân Saz Semâî'nde A Giriş/Zemin bölümünde (b) cümle yapısı içerisinde, Soru-cevap şeklinde başlayan iki cümlecik yapısında, ilki muhayyer perdesinde gerilim hissi yaratarak soru oluştururken, ikinci cümlecik acem perdesinde yarım kararla sonlanmakta ve çözülme hissi yaratarak cevap oluşturmaktadır.

Acemaşîrân Saz Semâî'nde B Giriş/Zemin bölümünde (d) cümle yapısı içerisinde oluşan soru-cevap (d) cümlesi Şekil 31'de gösterilmiştir.



Şekil 31. Acemaşîrân Saz Semâî'nde B Giriş/Zemin bölümünde (d) cümle yapısı içerisinde oluşan soru-cevap (d) cümlesi

Şekil 31'de gösterilen Acemaşîrân Saz Semâî'nde B Giriş/Zemin bölümünde (d) cümle yapısı içerisinde, Soru-cevap şeklinde başlayan iki ölçü yapısında, ilki çargâh perdesinde gerilim hissi yaratarak soru oluştururken, ikinci ölçüde muhayyer perdesinde yarım kararla sonlanmakta ve çözülme hissi yaratarak cevap oluşturmaktadır.

Acemaşîrân Saz Semâî'nde D Sonuç/karar bölümünde (h) cümle yapısı içerisinde oluşan soru-cevap (h1 ve h2) cümlecikleri Şekil 32'de gösterilmiştir.



Şekil 32. Acemaşîrân Saz Semâî'nde D Sonuç/karar bölümünde (h) cümle yapısı içerisinde oluşan soru-cevap (h1 ve h2) cümlecikleri

Şekil 32'de gösterilen Acemaşîrân Saz Semâî'nde D Sonuç/karar bölümünde (g) cümle yapısı içerisinde, Soru-cevap şeklinde başlayan iki cümlecik yapısında, ilki gerdâniyye perdesinde gerilim hissi yaratarak soru oluştururken, ikinci cümlecik düğâh perdesinde yarım kararla sonlanmakta ve çözülme hissi yaratarak cevap oluşturmaktadır.

Acemaşîrân Saz Semâî'nde D Sonuç/karar bölümünde (h) cümle yapısı içerisinde oluşan soru-cevap (ı1 ve ı2) cümlecikleri Şekil 33'de gösterilmiştir.



belirginleştirilmiş şekilde kurgulanmıştır. Bu yaklaşım, formda sonuç bölümü işlevini kuvvetle pekiştirmektedir. Özellikle karar perdesi Aşîrânda yapılan net bitiriş, hem makâmın hem de eserin tamamlanma hissini güçlü biçimde vermekte; böylece dördüncü hâne, yalnızca usûl farklılığı ile değil, aynı zamanda karar netliği, süsleme yoğunluğunun azaltılması ve özetleyici melodik yaklaşımı ile de diğer hânelerden ayrılan, sonuç bölümü niteliğini taşıyan bir kapanış olarak öne çıkmaktadır.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Kanuni Mehmet Bey, geleneksel Türk müziği bestecilik alanında öne çıkan bir isimdir. Bu nedenle eserlerinin derinlemesine incelenmesi ve böylelikle bestecinin müzikal kimliğinin anlaşılmasının son derece önemli olduğu düşünülmektedir. Eserlerinin çoğunun çalgısal olması, onun bu türe vermiş olduğu önemi gösteren sonuçlar arasındadır. Döneminde şarkı türünde bestelerin yaygınlaşması söz konusu iken, kendisinin bu türde bestelediği eser sayısı çok azdır.

Acemaşîrân Saz Semâinde, günümüzde kullanılan (A+M, B+M, C+M, D+M) biçimi kullanılmıştır. Bu durum, Kanuni Mehmet Bey'in saz semâi bestelerken form ve biçim bilincinde olduğunu göstermektedir. Acemaşîrân Saz Semâi, içerisinde barındırdığı 9 cümle yapısı ile sınırlı fakat dengeli bir yapı sergilemektedir. Eser içerisinde giriş-gelişme-sonuç olmak üzere her üç bölümde tekrar eden tartım ve motif yapıları tespit edilmiş, zengin tekrar örüntülerinin analizi ile birlikte makâmın ritmik /melodik yapısındaki çeşitliliğin ve tekrar eğilimlerinin net bir biçimde ortaya çıkmış olduğu sonucuna varılmıştır.

Saz semâinde toplamda 9 cümle tespit edilmiştir; bunların 6'sı kısa, 6'sı uzun cümlelerden oluşmaktadır. Eserin 1.,2. ve 3. hâneleri mülâzime ile birleşerek 2 kısa 1 uzun olacak şekilde birbirini tekrar eden bir örüntü oluşturmaktadır. Son hâne 3 uzun cümle yapısıyla örüntü sonlanmaktadır. Üç hâne boyunca devam eden bu durumun eser içerisinde ayrı bir iç denge yarattığı sonucu ortaya çıkmıştır.

Saz semâinde herhangi bir makâm geçkisi gösterilmemiş, sadece perde geçki olarak tanımlanan hisar ve tiz segâh perde geçkileri kullanılmıştır. Kullanılan bu perdeler, makâmın aslî yapısında yer almamakla temel dizinin doğal uzantıları sayılabilecek yakın renklerdir. Eserin ana makâmını destekleyici bir renklendirme sağlar ve kulakta yabancılik hissi uyandırmaz. Bu durum saz semâinin geleneksel makâm bütünlüğü içerisinde bestelendiğini ve bestecinin ana makâm bütünlüğünü koruyarak perde geçkileriyle eseri zenginleştirme anlayışını ortaya koymaktadır.

Acemaşîrân Saz Semâinde, 4 tane soru-cevap cümle yapısı tespit edilmiş, bunların ikisinin giriş/zemin bölümünde, diğer ikisinin de sonuç/karar bölümünde olduğu ortaya çıkmıştır. Oluşan soru-cevap yapılarının genellikle cümleyi oluşturan cümlecik yapıları ile ortaya çıktığı belirlenmiştir. Estetik güzellik ve sanatsallığı oluşturan etkenler arasında gösterilen soru-cevap yapılarının eser içerisinde yoğun kullanılmış olması, dinleyici açısından oluşacak monotonluk ve bıkkınlık hissini ortadan kalkacağı sonucunu doğurmaktadır.

Saz semâinin "Bölümler arası geçiş" alt incelemeleri değerlendirildiğinde, eserde giriş/zemin ile meyân ve karar hâneleri arasında mülâzime aracılığıyla kurulan bağlantıların, makâmın seyrini tanıtan, hâneler arasında biçimsel bütünlük sağlayan, net, belirgin ve güçlü biçimde kurgulandığı; meyân bölümlerinde ses alanının tiz bölgelere genişleyerek gelişmenin vurgulandığı; sonuç/karar hânelerinde ritmik ve melodik çözülme duygusunun oluşturulduğu ve yer yer kullanılan kısa geçişler ile süslemelerin akışı desteklediği ortaya çıkmıştır. Bu durum, saz semâinde bölümler arası geçişlerin oldukça belirgin olduğu sonucunu doğurmuştur.

4.1. Öneriler

Araştırmada, Hoca Kanunî Mehmet Bey'in saz semâilerinin, geleneksel Türk müziği repertuarı içinde hem biçimsel hem de teknik açıdan dikkate değer bir örnek oluşturduğu ortaya çıkmıştır. Elde edilen veriler, bestecinin saz semâisi formuna yaptığı katkıların daha iyi anlaşılmasına olanak tanıırken, müzikoloji alanında gerçekleştirilecek ilerleyen çalışmalara da kaynak niteliği taşımaktadır.

Acemaşîrân Saz Semâinin biçimsel özellikleri, kullanılan motif ve cümle yapıları, makâmsal geçki ve estetik unsurları ayrıntılı olarak incelenmiştir. Araştırma bulguları, hem dönemin müzik anlayışına hem de geleneksel Türk müziğinin saz semâi formunun gelişimine ışık tutmaktadır. Bu bulgulara dayanarak aşağıdaki öneriler geliştirilebilir:

Geleneksel Türk müziği alanında yapılan bu tür biçimsel analizlerin, farklı bestekârların saz semâileri üzerinde de sürdürülmesi önemlidir. Böylece saz semâî formunun tarihsel süreç içindeki evrimi ve farklı üslup yaklaşımları daha kapsamlı biçimde ortaya konabilir. Ayrıca, bu analizlerin müzik eğitimi programlarında ders içeriği olarak değerlendirilmesi; öğrencilerin form, motif ve makâmsal geçkiler hakkında derinlikli bir bakış açısı kazanmasını sağlayacaktır. Çalışmada kullanılan Akdoğu'nun biçimsel analiz yönteminin diğer geleneksel formlara da uygulanması, yöntemin etkinliğini ve farklı formlara uyarlanabilirliğini göstermek açısından yararlı olacaktır. Kanuni Mehmet Bey'in eserlerinin notalarının ve analiz sonuçlarının dijital ortama aktarılması ve bu kaynakların erişilebilirliğinin artırılması, araştırmacılar ve icracılar için önemli bir katkı sunacaktır. Ayrıca, elde edilen verilerin icra pratiklerine yönelik atölye ve seminer çalışmalarıyla paylaşılması, geleneksel repertuarın hem akademik hem de pratik alanlarda daha yaygın biçimde tanınmasına yardımcı olabilir. Son olarak bu çalışma, Kanuni Mehmet Bey'in yanı sıra döneminin diğer önemli bestekârlarının eserlerinin de aynı yöntemle incelenmesini teşvik ederek, Osmanlı dönemi Türk müziğinin bütüncül biçimsel yapısının daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Altınköprü, H. (2018). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Makâm Geçkileri. EKOD / 2018 (12): 1-11. Erişim adresi: <https://doi.org/10.31722/konservatuvardergisi.467218>.

Akdoğu, O. (1993). *Türk Müziğinde Eser Analizleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Devlet Konservatuarı yayını, No: 08.

Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Behar, C. (1987). *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*. Araştırma Dizisi, İstanbul. Bağlam Yayınları.

Çangal, N. (2008). *"Müzik Formları"*, 2. Baskı. Ankara: Arkadaş Yayınevi, Özkan Matbaacılık.

Çolak, G, Karaburun Doğan, D. (2025). "Kültürel Kimlik Çerçevesinde Hacım Sultan Ocağına Bağlı Hacıköprü Cemevi ve Müzik Pratikleri", *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 2025, 25: 266-284.

Ezgi, S. (1933). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: İstanbul Konservatuarı Neşriyatı.

Hatipoğlu, A. (1996). *"Form Bilgisi Ders Notları"*. Konya Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuarı Basımı.

Karasar, N. (1994). *Bilimsel Araştırma Yöntemi - Kavramlar, İlkeler Teknikler*. Ankara: Tezgaç Yayınevi.

Krippendorff, K. (2018). *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*. Sage Publications. Siyasal Kitapevi.

Koray, F. (1957). *"Müzikte Formlar"*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Oter, T.S. (2012). Usûl, Biçim, Makâm ve Güfte Yönleriye İtrî'nin Nühüt Ağır semâisinin Tahlili. *İSTEM İslam Sanat Tarihi, Edebiyat ve Musiki Dergisi*. Sayı: 20, s.165-178.

Özalp, M.N. (1999). *Türk Musikisi Beste Formları*. Ankara: TRT Yayınları.

Özkan, İ. (1987). *Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usûlleri - Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Özkan, İ.H. (1994). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul. Ötüken Neşriyat.

Sayan, E. (2003). *Müziğimize dair Görüşler-Analizler-Öneriler*. Ankara. ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayınları.

Sözer, V. (1996). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. Geliştirilmiş 4. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

TDV İslam Ansiklopedisi (2009). Saz Semai. (erişim tarihi 11.09.2025).

Yavaşca, A. (2002). *Türk Musikisi'nde Kompzisiyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.