

	ADİYAMAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DERGİSİ ISSN: 1308-9196 / e-ISSN:1308-7363
	Yıl: 19 Sayı: 53 Ağustos 2026
	Yayın Geliş Tarihi:07.05.2026 Yayına Kabul Tarihi: 06.08.2026
	DOI Numarası: https://doi.org/10.14520/adyusbd.1946869
	Makale Türü: Araştırma Makalesi/Research Article Atıf/Citation: Urhan, Ö. Z. ve Yeşilgül Alay, A. (2026). Kanunî Hacı Arif Bey ve Göksel Baktagir'in Sultan-I Yegâh Saz Semaillerinin Karşılaştırmalı Analizi. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (53), 572-600.

KANUNÎ HACI ARİF BEY VE GÖKSEL BAKTAGİR'İN SULTAN-I YEGÂH SAZ SEMAİLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Ömer Zeki URHAN*

Aslı YEŞİLGÜL ALAY*

Öz

Türk müziğinde aynı makam ve form çerçevesinde bestelenen eserler, bestecilerin müzikal yaklaşımlarını karşılaştırmalı olarak değerlendirmeye imkân sağlamaktadır. Bu araştırmanın temel problemi, farklı dönemlerde bestelenmiş aynı makam ve formdaki iki saz semaisi arasındaki benzerlik ve farklılıkların ortaya konulmasıdır. Araştırmanın amacı, Kanunî Hacı Arif Bey ile Göksel Baktagir'in Sultan-ı Yegâh makamındaki saz semailerini makamsal yapı, form yapısı ve melodik örgü bakımından karşılaştırmalı olarak incelemektir.

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden bütüncül çoklu durum deseni kullanılmıştır. Veriler doküman analizi yoluyla elde edilmiş, eserler önceden belirlenen ölçütler doğrultusunda karşılaştırmalı analiz tekniği kullanılarak değerlendirilmiştir. Bulgular, her iki eserin de saz semaisi formunun temel yapısını ve Sultan-ı Yegâh makamının temel seyir özelliklerini koruduğunu göstermektedir. Bununla birlikte Kanunî Hacı Arif Bey'in eserinde motif tekrarlarına dayalı daha yalın ve dengeli bir melodik yapı öne çıkarken, Göksel Baktagir'in eserinde daha geniş ses alanı, daha çeşitli geçki kullanımı ve daha hareketli bir melodik örgü dikkat

*  Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Taşlıçiftlik Yerleşkesi, zekiurhan@gmail.com, Tokat/Türkiye.

**  Doktora Öğrencisi, Kaya Karakaya Güzel Sanatlar Lisesi, ayesilgul_84@hotmail.com, Elâzığ/Türkiye.

çekmektedir. Sonuç olarak aynı makam ve form çerçevesinde bestelenmiş bu iki eserin bestecilik anlayışları bakımından belirgin üslûp farklılıkları taşıdığı belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, Sultan-ı Yegâh makamı, saz semai, eser analizi, bestecilik üslûbu.

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE SULTAN-I YEGAH SAZ SEMAIS BY KANUNÎ HACI ARİF BEY AND GÖKSEL BAKTAGİR

Abstract

The works composed within the same makam and form in Turkish music provide an opportunity to compare composers' musical approaches. The main aim of this study is to identify the similarities and differences between two saz semai works composed in the same makam and form in different historical periods. The aim of this study is to conduct a comparative analysis of the Sultan-i Yegah saz semai works of Kanunî Hacı Arif Bey and Göksel Baktagîr in terms of makam structure, formal structure, and melodic organization.

The study employed a holistic multiple-case design within the qualitative research paradigm. The data were collected through document analysis, and the selected works were examined using comparative analysis based on predefined analytical criteria. The findings indicate that both compositions preserve the fundamental structure of the saz semai form as well as the essential characteristics of the Sultan-i Yegah makam. However, Hacı Arif Bey's composition is characterized by a more restrained and balanced melodic organization built on recurring motifs, whereas Baktagîr's work exhibits a broader pitch range, a greater variety of transitions within the makam, and a more dynamic melodic organization. The findings further indicate that, despite being composed within the same makam and formal framework, the two works differ considerably in terms of compositional style.

Keywords: Turkish music, Sultan-i Yegah makam, saz semai, musical analysis, compositional style.

1. GİRİŞ

Türk müziği repertuarı, tarihsel süreç içerisinde gelişmiş ve farklı müziksel formları bünyesinde barındıran zengin bir birikime sahiptir. Bu repertuar içerisinde sözlü eserlerin yanı sıra saz müziğine ait çeşitli formlar da önemli bir yer tutmaktadır. Saz müziği alanında ortaya çıkan bu formlar, makamsal yapıların ve melodik örgünün izlenmesine imkân tanımalarının yanı sıra bestecilerin müziksel tercihlerini yansıtmaları bakımından da araştırmacılar için önemli bir inceleme alanı oluşturmaktadır.

Saz müziği repertuarında yer alan formlar arasında saz semaisi yaygın olarak bestelenmiş eser türlerinden biridir. Yapısal özellikleri bakımından peşrev formuyla büyük ölçüde örtüşmektedir. Nitekim hâne - teslim ilişkisi ile yarım ve tam karar noktalarının kullanımı açısından saz semaileri peşrevlerle aynı biçimsel kurallara bağlıdır (Özkan, 2000: 81). Bununla birlikte saz semaisi, makamsal seyrin izlenmesine imkân tanınmasının yanı sıra melodik örgü ve form düzeni bakımından bestecinin tercihlerini gözlemlemeye elverişli bir yapı sunmaktadır. Bu yönüyle saz semaileri, Türk müziğinde eser analizi çalışmalarında sıklıkla başvurulanan repertuar örnekleri arasında yer almaktadır.

Saz semaileri aynı zamanda bestecilerin estetik tercihlerini ve müziksel yaklaşımlarını yansıtan önemli örnekler olarak değerlendirilmektedir. Türk müziğinde bestecilik anlayışı, farklı dönemlerde ortaya çıkan estetik yaklaşımlar ve müziksel uygulamalar doğrultusunda değişim göstermiştir. Bestecilik, mûsikî sanatının kuramsal ilkelerine dayalı olarak müzikal fikirlerin geliştirilmesi, biçimlendirilmesi ve belirli bir yöntem çerçevesinde esere dönüştürülmesi süreci olarak tanımlanmaktadır (Gazimihal, 1961: 39). Türk müziği besteciliği alanında gerçekleştirilen telif çalışmaları, bestecilik literatürünün gelişmesine ve zenginleşmesine katkı sağlamaktadır (Sayan, 2010: 70). Zaman içinde değişen estetik eğilimler ve bireysel yorumlar, aynı makamsal ve biçimsel çerçeve

içerisinde bestelenmiş eserlerde dahi farklı bestecilik yaklaşımlarının ortaya çıkmasına yol açabilmektedir. Bu durum, benzer yapısal özellikler taşıyan eserlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesini gerekli kılmakta ve bestecilerin müziksel tercihleri arasındaki benzerlik ve farklılıkların daha açık biçimde ortaya konulmasına imkân sağlamaktadır.

Bestecilik yaklaşımlarının izlenebileceği alanlardan biri de saz müziği repertuarıdır. Farklı çalgıların teknik ve ses olanaklarından yararlanılarak bestelenmiş eserleri içeren bu repertuar, çalgı özelliklerinin müziksel düşünce üzerindeki etkisini incelemek bakımından önemli veriler sunmaktadır. Bu çalgılar arasında kanun, geniş ses sahası ve mandal sistemi sayesinde makamsal yapıların ayrıntılı biçimde ifade edilmesine elverişli bir saz olarak dikkat çekmektedir. Bu özellikler, kanun icracısı bestecilerin çalgının teknik imkânlarından yararlanarak ortaya koydukları bestecilik örneklerinin incelenmesini anlamlı kılmaktadır.

Kanun sazı çevresinde gelişen bestecilik örnekleri arasında farklı dönemlerde yaşamış bestecilerin eserleri dikkat çekmektedir. Bu besteciler arasında 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın başlarında yaşayan Kanunî Hacı Arif Bey ile günümüz Türk müziğinde icracı ve besteci kimliğiyle tanınan Göksel Baktagîr yer almaktadır. Farklı dönemleri ve buna bağlı olarak farklı üslup, tavır ve ekolleri temsil eden bu iki besteci, kanun sazına özgü bestecilik anlayışındaki değişimin incelenmesi bakımından uygun bir karşılaştırma zemini oluşturmaktadır.

Kanunî Hacı Arif Bey'in yetiştiği dönem, meşk geleneği içerisinde şekillenen ve dönemin önde gelen mûsikîşinasları arasındaki etkileşimle gelişen bir mûsikî anlayışına dayanmaktadır. Hacı Arif Bey'in Zekâî Dede, Tanburî Cemil Bey, Bolâhenk Nuri Bey ve diğer mûsikî üstatlarıyla birlikte meşk ederek mûsikî bilgisini geliştirdiği ifade edilmektedir (İnal, 1958: 74; Özkoç ve Adar, 2024: 79).

Bu dönemde İstanbul'a özgü mûsikî geleneğini sürdüren konak çevrelerinin, virtüözite ve yoğun süslemeye dayalı yeni icra üslûbuna mesafeli bir anlayışı benimsediği değerlendirilmektedir (Kıyak, 2017: 382). Bu mûsikî ortamında yetişen Hacı Arif Bey, mandalsız kanundaki ustalığı, mandallı kanunu tercih etmemesi, falsosuz ve akıcı üslûbu ile fiskeli icra biçimini ilk uygulayan kanunîlerden biri olarak kanun icrasında önemli bir yere sahip sanatçılar arasında gösterilmektedir (Özalp, 2000: 109). Buna karşılık Göksel Baktagir, çağdaş dönem kanun icrası ve besteciliğinin önde gelen temsilcileri arasında yer almaktadır. Özellikle sol ele yönelik geliştirdiği teknik üzerine çalışmalarını sürdürmüş, bunun yanı sıra kanunu farklı müzikal yaklaşımlar içerisinde de değerlendiren bir anlayış benimsemiştir (Özkoç ve Adar, 2024: 28). Bu çerçevede, aynı çalgı ve aynı form içerisinde bestelenmiş eserlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, makamsal ve biçimsel özelliklerin yanı sıra farklı dönemlere ait estetik anlayışların ve bestecilik yaklaşımlarının ortaya konulmasına da katkı sağlamaktadır.

1.1. Problem Durumu

Türk müziğinde eser analizi üzerine yapılan çalışmaların önemli bir bölümü, belirli bestecilere ait eserlerin makam seyri, form yapısı ve melodik özellikleri çerçevesinde incelenmesine odaklanmaktadır. Ancak bu çalışmaların büyük ölçüde tek eser ya da tek besteci üzerinden yürütüldüğü, farklı dönemlere ait bestecilerin aynı makam ve form çerçevesinde ortaya koydukları eserlerin karşılaştırmalı olarak ele alındığı araştırmaların ise sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu durum, Türk müziğinde bestecilik anlayışının tarihsel süreç içerisindeki dönüşümünü bütüncül bir yaklaşımla değerlendirmeyi güçleştirmektedir. Bu bağlamda, aynı makamsal ve biçimsel yapı içerisinde bestelenmiş eserler üzerinden gerçekleştirilecek karşılaştırmalı analizlerin, dönemler arası bestecilik yaklaşımlarını ortaya koymada önemli bir imkân sunduğu düşünülmektedir. Bu

doğrultuda araştırmanın temel sorusu, Kanunî Hacı Arif Bey ve Göksel Baktagir'in Sultan-ı Yegâh makamındaki saz semaillerinde makam kullanımı, form yapısı ve melodik örgü bakımından hangi benzerlik ve farklılıkların bulunduğu.

1.2. Amaç

Bu araştırmada yaklaşık bir asırlık zaman aralığında yaşamış ve farklı dönemleri temsil eden Kanunî Hacı Arif Bey ile Göksel Baktagir'in Sultan-ı Yegâh makamında bestelemiş oldukları saz semailleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Söz konusu eserler makam kullanımı, form yapısı ve melodik örgü bakımından analiz edilmiş; bu doğrultuda her iki bestecinin bestecilik yaklaşımlarındaki benzerlik ve farklılıkların ortaya konulması amaçlanmıştır.

1.3. İlgili Araştırmalar

Türk müziğinde eser analizi üzerine yapılan araştırmalar incelendiğinde, farklı bestecilere ait eserlerin makamsal ve yapısal özelliklerinin çeşitli yönlerden ele alındığı görülmektedir. Bu kapsamda Yıldırım (2025), Alaeddin Yavaşca'nın Segâh makamındaki eserlerini makam yapısı ve geçki kullanımı bakımından inceleyerek bestecinin bu makam içindeki tercihlerini ortaya koymuştur. Benzer şekilde Adar ve Taşır (2021), Muallim İsmail Hakkı Bey'in Rast karar eden saz semaillerini makamsal yapı açısından ele almış ve eserlerde kullanılan geçkiler ile çeşnileri incelemiştir. Tektaş (2020) ise Tanburî Numan Ağa'nın şarkı formundaki eserlerini Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi çerçevesinde değerlendirerek makamsal yapı ve dizisel özellikler üzerinde durmuştur.

Buna karşılık bazı araştırmalarda eserlerin biçimsel ve yapısal özelliklerine odaklanıldığı görülmektedir. Yeşilgül Alay ve Demirtaş (2025), Dede Efendi'nin Ferahfeza makamındaki kâr formundaki eserini makam, form ve melodik yapı

bakımından incelemiştir. Tuncer (2021) ise; Şerif Muhiddin Targan'ın Ferahfeza, Sadi Işıl'ın Muhayyerkürdî, Mesut Cemil Bey'in Nihavend, Kemanî Tatyos Efendi'nin Rast, Kanunî Hacı Arif Bey'in Sultan-ı Yegâh, Kantemiroğlu'nun Neveser ve Erzurumlu Hasib Dede'nin Nihavend saz semailerini motif, cümle ve tema unsurları üzerinden inceleyerek bu yapısal birimlerin eser içerisindeki yerini araştırmıştır. İncelenen örneklerde motif ve cümle yapılarından oluşan bir örgüye dikkat çekilmiş; bu öğelerin özellikle hâne ve teslim bölümleri arasındaki bütünlüğün kurulmasında rol oynadığı ifade edilmiştir. Tuncer'in ortaya koyduğu bu yapısal çerçeve, doğrudan karşılaştırmalı bir analiz içermemekle birlikte, farklı dönemlere ait bestecilerin aynı form içerisindeki melodik kurgularını ve üslûp tercihlerini karşılaştırmalı olarak değerlendirmek adına uygun bir zemin oluşturmaktadır.

Literatürde karşılaştırmalı yaklaşımın kullanıldığı bazı çalışmalar da bulunmaktadır. Şahin (2019), Sadettin Kaynak ve Gavsi Baykara'ya ait Suzinak makamındaki iki şarkıyı makam kullanımı, form yapısı ve güfte ile melodi ilişkisi bakımından karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Gülaçar (2024) ise Necdet Yaşar ve İzzettin Ökte'nin Nihavend makamındaki taksim icralarını üslûp özellikleri açısından karşılaştırmalı olarak ele almıştır.

Bu çalışmalar birlikte değerlendirildiğinde, Türk müziğinde eser analizi üzerine yapılan araştırmaların genellikle belirli bestecilere ait eserlerin makamsal yapı, seyir özellikleri, kullanılan diziler, geçkiler ve form düzeni bakımından incelenmesine odaklandığı görülmektedir. Bu tür araştırmalar repertuvarda yer alan eserlerin kuramsal özelliklerinin ortaya konulmasına ve bestecilik anlayışlarının değerlendirilmesine önemli katkılar sunmaktadır. Bununla birlikte literatürde yer alan çalışmaların büyük bölümünün tek bir eserin ya da tek bir bestecinin eserleri üzerinde yoğunlaştığı dikkat çekmektedir. Literatürde sözlü eserler üzerine yapılan karşılaştırmalı incelemelere daha sık rastlanmakla

birlikte saz eserlerinin karşılaştırmalı olarak ele alındığı çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Özellikle farklı bestecilere ait saz eserlerinin aynı makam ve aynı form çerçevesinde karşılaştırmalı olarak incelendiği araştırmaların sayısının oldukça sınırlı olduğu anlaşılmaktadır.

Bu doğrultuda, araştırmada Kanunî Hacı Arif Bey ve Göksel Baktagir'in Sultan-ı Yegâh makamındaki saz semaileri, aynı makam ve aynı form çerçevesi korunarak doğrudan karşılaştırmalı olarak analiz edilmiş; analiz sürecinde makamsal yapı, form düzeni ve melodik örgü unsurları birlikte ele alınmış ve elde edilen bulgular bestecilerin yaklaşımları ile çalgıya özgü teknik imkânlar bağlamında değerlendirilmiştir.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Deseni

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan bütüncül çoklu durum deseni kullanılarak yürütülmüştür. Yıldırım ve Şimşek'e (2021: 314) göre bütüncül çoklu durum deseninde birden fazla durum kendi içinde bütüncül olarak ele alınmakta ve ardından bu durumlar karşılaştırmalı biçimde incelenmektedir. Bu çalışmada Kanunî Hacı Arif Bey ve Göksel Baktagir'in Sultan-ı Yegâh makamında bestelemiş oldukları saz semaileri ayrı birer durum olarak ele alınmıştır. Eserlerin makamsal analizinde, müzikal analiz çalışmalarında yaygın olarak kullanılması nedeniyle Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi esas alınmış, makamların seyir ve yapısal özellikleri bu sistem çerçevesinde karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Ardından iki bestecinin bestecilik yaklaşımlarındaki benzerlik ve farklılıklar belirlenmiştir.

Ayrıca araştırmada doküman analizi, diğer bir ifadeyle belge tarama yöntemi de kullanılmıştır. Belge tarama yöntemi, mevcut yazılı kaynak ve kayıtların

incelenmesi yoluyla veri elde edilmesine dayanmaktadır. Bu yöntem; araştırma amacına uygun kaynakların belirlenmesi, incelenmesi, gerekli bilgilerin not edilmesi ve elde edilen verilerin değerlendirilmesi süreçlerini içermektedir (Karasar, 2024: 236). Bu kapsamda, Sultan-ı Yegâh makamında bestelenmiş saz semaileri tespit edilerek çeşitli nota arşivleri, repertuvar katalogları ve yazılı müzik kaynakları üzerinden temin edilmiştir. Elde edilen eserlerin notaları araştırma kapsamında yeniden yazılarak analiz sürecine dâhil edilmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın inceleme materyali belirlenmiştir.

2.2. Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubunu ölçüt örnekleme yöntemiyle belirlenen eserler oluşturmaktadır. Yıldırım ve Şimşek'e (2021: 120) göre ölçüt örnekleme, önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan bütün durumların çalışılmasını esas alan bir örnekleme yöntemidir. Bu doğrultuda araştırmada belirlenen ölçütler; farklı dönemlerde yaşamış iki kanun icracısı besteciye ait, aynı makamda (Sultan-ı Yegâh) ve aynı formda (saz semaisi) bestelenmiş eserler olmasıdır. Bu ölçütler çerçevesinde Kanunî Hacı Arif Bey ile Göksel Baktagir'in Sultan-ı Yegâh makamında bestelemiş oldukları birer saz semaisi araştırmanın çalışma grubunu oluşturmaktadır.

2.3. Sınırlılıklar

Bu araştırma, Kanunî Hacı Arif Bey ve Göksel Baktagir'e ait Sultan-ı Yegâh makamında bestelenmiş saz semaileri ile sınırlıdır. İnceleme, söz konusu iki eser üzerinden makam kullanımı, form yapısı ve bestecilik üslûbu bağlamında yürütülmüş; diğer makam ve formlarda bestelenmiş eserler ile farklı bestecilere ait çalışmalar araştırmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

2.4. Veri Analiz Süreci

Bu araştırmanın verilerini Kanunî Hacı Arif Bey ve Göksel Baktadır'e ait Sultan-ı Yegâh makamında bestelenmiş saz semailerinin nota örnekleri oluşturmaktadır. Eserler makamsal yapı, form özellikleri ve bestecilik üslûbu açısından incelenmiştir. Makam dizileri, geçkiler ve perde ilişkileri bu sistemde tanımlanan kuramsal çerçeve doğrultusunda değerlendirilmiştir. Analiz sürecinde eserlerin makamsal seyir özellikleri, kullanılan diziler ve geçkiler ile saz semaisi formunun hâne ve teslim yapıları incelenmiştir. Ayrıca melodik örgü ve icraya yönelik unsurlar dikkate alınarak iki eser karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

Bu doğrultuda analiz sürecinde; makamsal yapı kapsamında kullanılan diziler, güçlü ve durak perdeleri ile geçkiler; form yapısı kapsamında hâne, teslim ve usûl özellikleri; melodik yapı kapsamında motif tekrarları, ses aralığı ve melodik hareket yönü dikkate alınmıştır. Elde edilen bulgular, karşılaştırmalı analiz yaklaşımına uygun olarak tablo aracılığıyla sistematik biçimde sunulmuştur.

3. BULGULAR

Bu bölümde araştırma kapsamında incelenen Kanunî Hacı Arif Bey ve Göksel Baktadır'e ait Sultan-ı Yegâh makamındaki saz semaileri analiz edilmiştir. Eserler makamsal seyir, kullanılan diziler ve geçkiler, form yapısı, usûl özellikleri ve melodik örgü açısından değerlendirilmiştir. Analiz sonuçları öncelikle her eser için ayrı ayrı sunulmuş, ardından iki bestecinin bestecilik yaklaşımları karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

3.1. Kanunî Hacı Arif Bey'e Ait Sultan-ı Yegâh Saz Semaisi Analizi

Kanunî Hacı Arif Bey'e ait Sultan-ı Yegâh saz semaisinin notası hâneler halinde verilmiştir. Eserin makamsal seyir özellikleri, form yapısı ve melodik örgüsü söz konusu nota üzerinden analiz edilmiştir.

Kanunî Hacı Arif Bey'in bestelediği Sultan-ı Yegâh saz semaisi incelendiğinde makamın majör ve minör karakterdeki geçkilerin birlikte kullanılmasına imkân tanıyan bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Eserde güçlü perde çevresinde gerçekleştirilen geçkiler aracılığıyla makamın dizisel yapısı form içerisinde sürdürülmüştür. Kullanılan perdeler ve karar noktaları makamın seyir özelliklerini ortaya koymuştur.

Eser, saz semaisi formunun yapısına uygun olarak dört hâne ve bir teslim bölümünden oluşmaktadır. Usûl olarak 10/8'lik Aksak Semai kullanılmıştır. Bu usûl çerçevesinde hâneler içerisinde ritmik bölünmeler belirgin biçimde yer almıştır.



Resim 4. Sultan-ı Yegâh Saz Semaisi'nin Birinci Hânesi

Sultan-ı Yegâh makamının inici seyir yapısına uygun olarak eser tiz durak perdesi olan Nevâ civarından başlamıştır. Bu bölgede gerçekleştirilen kısa gezintilerin ardından seyir, orta alan olan Dügâh perdesine yönelmiş, daha sonra yeniden Nevâ perdesine dönülerek Bûselik dizisi üzerinden tam yedenli karar yapılmıştır. Birinci hânedeki makamın temel dizi ve seyir özellikleri yer almış, güçlü perde

çevresinde gerçekleştirilen yarım karar ile teslim bölümüne geçiş sağlanmıştır. Hâne ile teslim bölümü arasındaki geçişte melodik tekrarlar ve karar noktaları kullanılmış, bu yapı ile form içindeki bağlantı kurulmuştur.



Resim 5. Sultan-ı Yegâh Saz Semaisi'nin Teslim Bölümü

Teslim bölümünde tiz durak perdesi Nevâ üzerinde Hicaz dörtlüsü ve Rast perdesi üzerinde Nikriz beşlisi kullanılarak Neveser makamı dizisi gösterilmiştir. Ardından Acemaşiran perdesi üzerinde Çargâh beşlisi kullanılarak seyir sürdürülmüş ve Yegâh perdesinde Bûselik beşlisi ile tam yedenli karar yapılmıştır. Teslim bölümü saz semaisi formunda hâneler arasında yer alan bağlayıcı bir bölüm niteliği taşımıştır. Bu bölümde melodik yapı kısa tutulmuş, motifler hânelerle ilişkili biçimde düzenlenmiş ve karar noktaları aracılığıyla bölüm geçişleri sağlanmıştır. Melodik tekrarlar yoluyla hâneler arasında bağlantı kurulmuştur.



Resim 6. Sultan-ı Yegâh Saz Semaisi'nin İkinci Hânesi

Eserin ikinci hânesinde, Acemaşiran perdesi üzerinde Acemaşiran makamı dizisi gösterilmiştir. Nevâ perdesi üzerindeki tiz bölgede gerçekleştirilen kısa melodik hareketlerin ardından Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile tam yedenli karar yapılmıştır. Bu bölümde Acemaşiran geçkisi kullanılarak makamın ses alanı

geniştirilmiştir. Seyir sürecinde diziler arası geçişler, duraksamalar ve karar noktaları yer almış; bu yapı hâne ile teslim bölümü arasındaki bağlantıyı sağlamıştır.



Resim 7. Sultan-ı Yegâh Saz Semaisi'nin Üçüncü Hânesi

Eserin üçüncü hânesinde, Nevâ perdesi üzerinde Sabâ makamında çeşnili bir kalış yapılmıştır. Ardından makamın güçlüsü olan Acem perdesinde yarım karar gerçekleştirilmiş ve seyrir yeniden Nevâ perdesine yönelerek Bûselik beşlisi ile tam yedenli karar edilmiştir. Bu bölümde tiz bölgede seyrir sürdürülmüş, ikili motiflerin karşılıklı kullanıldığı ve motiflerin farklı ses alanlarında yinelenildiği görülmektedir. Bölümde yer alan melodik çıkışlar seyrir üst perdelerde devam ettiğini göstermektedir.



Resim 8. Sultan-ı Yegâh Saz Semaisi'nin Dördüncü Hânesi

Dördüncü hânenin başlangıcında, Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi kullanılmıştır. Ardından Dügâh perdesinde Hicaz dörtlüsü ile Hicaz Hümâyûn dizisi gösterilmiş ve yarım karar yapılmıştır. İkinci dönüşte Nevâ perdesi üzerinden Bûselik beşlisi ile tam yedenli karar gerçekleştirilmiştir. Hânedede ayrıca Zirgüleli Hicaz çeşnisi kullanılmış ve karar yine Nevâ üzerinde Bûselik beşlisiyle tamamlanmıştır.

Bu bölümde saz semaisi geleneğine uygun olarak 6/8'lik Yürük Semai usûlüne geçilmiştir. Motif yapısı kısalmış ve ritmik bölünmeler belirginleşmiştir. Usûl değişimiyle birlikte seyir daha hareketli bir yapı kazanmış, makam içi geçkiler ve karar noktaları form içi akışı sürdürmüştür. Kısa motif örgüsü ile hâne bitimindeki teslim bağlantısı sağlanmış ve form bütünlüğü korunmuştur.

Eserde makamın temel seyir özellikleri korunmuş ve dizi ile karar perdeleri gösterilmiştir. Seyir inici karakterde ilerlemiş ve geçkiler makam sınırları içinde gerçekleştirilmiştir. Hâneler arası geçişler melodik tekrarlar üzerinden kurulmuş, her hânenin son ölçüsünde benzer melodik yapılar kullanılarak teslim bölümüne bağlanmıştır. Bu bulgular, saz semaisi formunun yapısal özellikleri ile dönemin icra koşulları arasındaki ilişkiyi göstermektedir.

Kanunî Hacı Arif Bey'e ait bu saz semaisinde Sultan-ı Yegâh makamının geleneksel seyir özelliklerinin belirgin biçimde korunduğu görülmektedir. Eser, saz semaisi formunun klasik yapısına uygun olarak dört hâne ve teslim bölümlerinden oluşmuştur. Hânelerde makamın temel dizisi ve seyir özellikleri ön planda tutulmuş, geçkiler sınırlı ölçüde kullanılmıştır. Melodik yapı çoğunlukla motif tekrarları ve karar noktaları aracılığıyla düzenlenmiş, form içindeki bölümler teslim aracılığıyla birbirine bağlanmıştır. Eserde makamsal seyir, form düzeni ve melodik yapı geleneksel Türk müziği bestecilik anlayışı doğrultusunda dengeli bir biçimde ele alınmıştır.

3.2. Göksel Baktagir'e Ait Sultan-ı Yegâh Saz Semaisi Analizi

Göksel Baktagir'e ait Sultan-ı Yegâh saz semaisinin notası hâneler halinde verilmiştir. Eserin makamsal seyir özellikleri, form yapısı ve melodik örgüsü söz konusu nota üzerinden analiz edilmiştir.

Sultan-ı Yegâh makamının temel seyir özellikleri bu eserde korunmuştur. Eserde inici yapı belirginleşmiştir. Makamsal çizgi içerisinde dizisel genişlemeler yapılmış, bazı geçişlerde Batı müziği kaynaklı aralık tercihleri ve çok seslilik etkisi oluşturan eşlik dokuları kullanılmıştır.

Eser saz semaisi formunda bestelenmiş olup dört hâne ve bu hâneler sonrasında tekrar eden teslim bölümlerinden oluşmuştur. Usûl olarak 10/8'lik Aksak Semai kullanılmıştır. Ritmik yapıda senkoplar, vurgu farklılıkları ve esler kullanılmıştır. Bu kullanım usûlün iç bölünmelerini belirginleştirmiştir. Bölümler arasında ritmik süreklilik korunmuş, hâneler form yapısı içerisinde birbirine bağlanmıştır.



Resim 9. Sultan-ı Yegâh Saz Semaisi'nin Birinci Hânesi

İnici bir makam özelliği taşıyan eser, tiz bölgede önce Muhayyer, ardından Gerdaniye perdesi tutularak seyre başlamıştır. Yegâh perdesindeki Bûselik beşlisi simetrik biçimde Nevâ perdesine taşınmış ve burada yerinde Hicaz Hümâyûn makamı dizisi kullanılmıştır. Seyir Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile tam yedenli karar yapılarak sonlandırılmıştır.

Birinci hânedeki makamın temel seyir özellikleri ve eserde kullanılan usûl yapısı ortaya konulmuştur. Melodik ilerleme kısa motifler aracılığıyla sağlanmıştır. İlk iki ölçüde ise akor kullanımı dikkat çekmektedir. Hâne sonunda gerçekleştirilen yarım karar ile teslim bölümüne geçiş sağlanmıştır.



Resim 10. Sultan-ı Yegâh Saz Semaisi'nin Teslim Bölümü

Teslim bölümünde, makamın ana dizisi olan Yegâh perdesi üzerinde birinci şekil Bûselik makamı dizisi kullanılmıştır. Dügâh perdesi ile simetrik biçimde Muhayyer perdesinde Kürdi dörtlüsü gösterilmiştir. Yegâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile tam yedenli karar yapılmıştır.

Teslim bölümü formda hâneleri birbirine bağlayan kısa bir melodik pasaj niteliği taşımıştır. Bu bölümde kısa pasajlara dayalı motif örgüsü kullanılmıştır. Motifler tiz ve pest bölgelerde yinelenmiş, aralıklı tekrarlar yoluyla iki ses alanı arasında bağlantı kurulmuştur. Bu yapı ile form içi süreklilik sağlanmış ve hâneler arası geçişte karar noktası belirginleşmiştir.



Resim 11. Sultan-ı Yegâh Saz Semaisi'nin İkinci Hânesi

Eserin ikinci hânesi, Nevâ perdesi civarından seyre başlamıştır. Nim Zirgüle perdesi yeden alınarak yerinde Hicaz dörtlüsü kullanılmış, Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile yerinde Hicaz Hümâyûn makamı dizisi gösterilmiştir. Daha sonra Nim Şehnaz ve Dik Acem perdeleri kullanılarak Zirgüleli Hicaz çeşnisine geçiş yapılmıştır. Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi kullanılmış ve Muhayyer perdesinde Hicazlı kalış yapılmıştır.

İkinci hânedede, dizisel değişim ve geçki kullanımı yer almıştır. Hânenin ilk kısmında aynı motif yapısı farklı perdelerde yinelenmiş ve melodik seyir bu yapı üzerinden sürdürülmüştür. Onaltılık eslerin kullanımı ritmik yoğunluğu arttırmış, hareketli pasajlar tiz bölgeye taşınmıştır. Bu yapı ile teslim bölümüne geçiş sağlanmıştır.

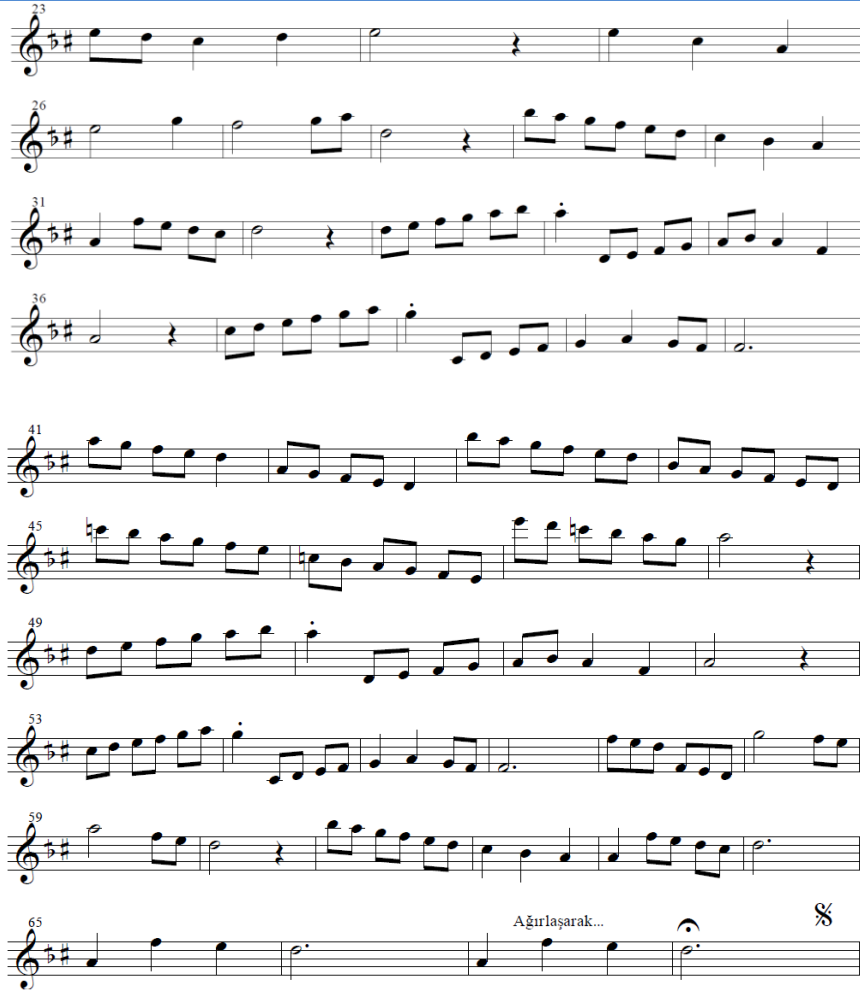


Resim 12. Sultan-ı Yegâh Saz Semaisi'nin Üçüncü Hânesi

Eserin üçüncü hânesinde Muhayyer perdesi üzerinde Kürdi dörtlüsü kullanılmıştır. Acem ve Çargâh perdeleri gösterilerek orta bölgede Bûselik dizisi gösterilmiş ve Muhayyer perdesi üzerinde Acembûselik makamı dizisi icra edilmiştir. Ardından tiz bölgede Kürdi çeşnisiyle kısa pasajlar yapılmış ve Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile tam yedenli karar gerçekleştirilmiştir.

Bu hânedede geniş ses aralıkları ve belirgin sıçramalar kullanılmıştır. Birinci ve ikinci hânelere göre daha hareketli bir seyir yer almıştır. Melodik yapı kısa motif dizileri ve tiz bölgeye taşınan pasajlar ile sürdürülmüştür. Ritmik açıdan hareketli pasajlar ve ses alanındaki genişleme birlikte yer almış, hâne sonunda teslim bölümüne geçiş yapılmıştır.





Resim 13. Sultan-ı Yegâh Saz Semaisi'nin Dördüncü Hânesi

Saz semailerinin son hânelerinde görülen ritmik yapı değişikliklerine paralel olarak bu eserde de kapanış bölümünde 3/4'lük Semai usûlü kullanılmıştır. Son hânenin başlangıcında tiz bölgede Muhayyer perdesi üzerinde Kürdi dörtlüsü gösterilmiş, ardından Nevâ perdesinde Bûselikli bir kalış yapılmıştır. Daha sonra kısa bir geçki ile Acemaşiran makamı dizisi gösterilmiş ve aynı perde üzerinde kalış gerçekleştirilmiştir. Ardından ana diziye dönmüş ve farklı perdelerde kısa

sürelî kalışlarla seyir sürdürülmüş, eser Nevâ perdesinde Bûselikli karar ile sonlandırılmıştır.

Eserin dördüncü hânesinde geniş ses aralıkları ve inici karakterli bir melodik çizgi kullanılmıştır. Bu hânedeki Acemkürdi makamına geçki yapılmış ve yer yer makam değişikliği görülmektedir. Hareketli pasajların ardından ses alanı daraltılmış ve seyir karar perdesine yönelmiştir. Bu bölümde seyir karar perdesine doğru kademeli biçimde sürdürülmüş ve Nevâ perdesinde Bûselikli karar ile eser sonlandırılmıştır.

Göksel Baktagir'e ait bu eserde saz semaisi formunun geleneksel yapısı korunmuştur. Eser dört hâne ve teslim bölümlerinden oluşmuştur. Hâneler arasında kurulan bağlantı ile form içi süreklilik sağlanmıştır. Hânelerde farklı melodik ve teknik kullanımlar yer almıştır. Birinci hânedeki makam ve usûlün temel özellikleri kullanılmıştır. İkinci hânedeki dizisel genişleme ve ritmik hareketlilik yer almıştır. Üçüncü hânedeki geniş aralıklar ve hızlı pasajlar kullanılmıştır. Dördüncü hânedeki seyir karar perdesine yönelmiş ve kapanış gerçekleştirilmiştir. Hâneler her bölüm sonunda teslim aracılığıyla birbirine bağlanmıştır.

Kanunun gelişen tel ve mandal sistemi, eserde ses alanının genişlemesine imkân sağlamıştır. Eserde form düzeni, makam seyri, ritmik varyasyon ve icraya yönelik teknik kullanımlar bir arada kullanılmıştır.

3.3. Karşılaştırmalı Değerlendirme

Bu araştırmada incelenen Kanunî Hacı Arif Bey ve Göksel Baktagir'e ait Sultan-ı Yegâh saz semailerinin makamsal yapı, form düzeni, melodik örgü ve icraya yönelik teknik unsurlar bakımından karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Analiz sürecinde her iki eserde kullanılan makam seyri, dizisel yapı, geçkiler, usûl

özellikleri, hâne ve teslim düzeni ile melodik hareketlilik dikkate alınmıştır. Elde edilen verilerin daha açık ve sistematik biçimde ortaya konulabilmesi amacıyla söz konusu özellikler tablolar aracılığıyla karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Bu tablolar, iki bestecinin aynı makam ve form çerçevesinde ortaya koydukları eserlerde benzer ve farklı bestecilik yaklaşımlarını görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Tablo 1. Sultan-ı Yegâh Saz Semaillerinin Karşılaştırmalı Analizi

Kriter	Kanunî Hacı Arif Bey	Göksel Baktagîr
Makam Seyri	Sultan-ı Yegâh makamının inici seyir özelliği korunmuştur.	İnici seyir korunmuş, tiz ve orta bölgeler arasında daha geniş melodik hareket görülmüştür.
Kullanılan Diziler	Bûselik dizisi temel alınmış, Neveser, Acemaşiran ve Hicaz Hümâyûn dizileri gösterilmiştir.	Bûselik dizisi temel alınmış; Hicaz Hümâyûn, Acembûselik ve Acemkürdi dizileri kullanılmıştır.
Geçkiler	Neveser, Acemaşiran, Hicaz Hümâyûn dizileri ile Sabâ ve Zirgüleli Hicaz çeşnileri kullanılmıştır.	Hicaz Hümâyûn, Zirgüleli Hicaz, Acembûselik ve Acemkürdi dizileri ile Kürdi çeşnili geçkiler kullanılmıştır.
Form Yapısı	Dört hâne ve teslim bölümlerinden oluşan geleneksel saz semaisi formu korunmuştur.	Dört hâne ve teslim bölümlerinden oluşan geleneksel saz semaisi formu korunmuştur.
Usûl Yapısı	İlk üç hâne ve teslim bölümünde 10/8'lik Aksak Semai, son hânedeki 6/8'lik Yürük Semai usûlü kullanılmıştır.	İlk üç hâne ve teslim bölümünde 10/8'lik Aksak Semai, son hânedeki 3/4'lük Semai usûlü kullanılmıştır.
Melodik Yapı	Motif tekrarlarına dayalı ve daha yalın bir melodik yapı görülmektedir.	Geniş aralıklar ve hareketli pasajların yer aldığı daha yoğun bir melodik yapı görülmektedir.
Ses Alanı Kullanımı	Melodik hareket çoğunlukla orta ve tiz bölgede gerçekleşmiştir. Nevâ ile Tiz Bûselik perdeleri aralığındaki notalar kullanılmıştır.	Tiz ve orta bölgeler arasında daha geniş ses alanı kullanılmıştır. Nevâ ile Tiz Acem perdeleri aralığındaki notalar kullanılmıştır.

Hâneler Arası Bağlantı	Melodik tekrarlar aracılığıyla teslim bölümüne geçiş sağlanmıştır	Motif varyasyonları ile oluşturulan melodik geçişler aracılığıyla teslim bölümüyle bağlantı kurulmuştur.
------------------------	---	--

Tablo 1’de yer alan veriler incelendiğinde, her iki eserin saz semaisi formunun temel yapısını koruduğu ve dört hâne ile teslim bölümlerinden oluştuğu tespit edilmiştir. Form düzeni bakımından yapısal benzerlik bulunmuş, makam seyri açısından her iki eserde de Sultan-ı Yegâh makamının inici karakterinin sürdürüldüğü belirlenmiştir. Bununla birlikte diziler ve geçkiler bakımından belirgin farklılıklar ortaya çıkmıştır. Kanunî Hacı Arif Bey’in eserinde Sultan-ı Yegâh makamının temel dizisi esas alınmış; Neveser, Acemaşiran ve Hicaz Hümâyûn dizileri ile Sabâ ve Zîrgüleli Hicaz çeşnileri kullanılmıştır. Göksel Baktagir’in eserinde ise Bûselik dizisi temel alınmış; Hicaz Hümâyûn, Acembûselik ve Acemkürdi dizileri ile Kürdi geçkileri yer almıştır.

Usûl yapısı bakımından her iki eserde ilk üç hânedeki ve teslim bölümünde 10/8’lik Aksak Semai usûlü kullanılmış, son hânedeki ise usûl değişikliği yapılmıştır. Kanunî Hacı Arif Bey’in eserinde son hânedeki 6/8’lik Yürük Semai usûlü kullanılmış, Göksel Baktagir’in eserinde ise 3/4’lük Semai usûlü tercih edilmiştir. Melodik yapı bakımından Kanunî Hacı Arif Bey’in eserinde motif tekrarlarına dayalı daha yalın bir örgü tespit edilmiş, Göksel Baktagir’in eserinde ise geniş aralıklar, sıçramalar ve hızlı pasajlarla daha yoğun bir melodik yapı saptanmıştır. Ses alanı kullanımında Hacı Arif Bey’in eserinde hareketin çoğunlukla orta ve tiz bölgede yoğunlaştığı, Baktagir’in eserinde ise tiz ve orta bölgeler arasında daha geniş bir ses alanı kullanıldığı belirlenmiştir.

Hâneler arası bağlantı açısından Kanunî Hacı Arif Bey’in eserinde geçişler melodik tekrarlar yoluyla teslim bölümüne bağlanırken, Göksel Baktagir’in eserinde motif varyasyonları yoluyla bağlantı sağlanmıştır. Bu bulgular, iki eserin

aynı makam ve form çerçevesini korumasına rağmen dizisel çeşitlilik, usûl yapısı, melodik örgü ve bağlantı teknikleri bakımından ayrıştığını göstermektedir.

4. TARTIŞMA ve SONUÇ

Bu araştırmada, yaklaşık bir asır arayla yaşayan Kanunî Hacı Arif Bey ve Göksel Baktadır'ın Sultan-ı Yegâh saz semailerindeki bestecilik anlayışları incelenmiştir. Elde edilen bulgular, her iki bestecinin de Sultan-ı Yegâh makamının inici karakterini ve saz semaisi formunun dört hâneli yapısal iskeletini koruduğunu göstermiştir. Ancak bu yapısal sürekliliğin ötesinde, melodik kurgu, teknik kullanım ve ritmik tercihler bakımından iki eser arasında belirgin bir üslûp farklılığı tespit edilmiştir.

Kanunî Hacı Arif Bey'in eserinde melodik yapı, büyük ölçüde motif tekrarlarına ve dengeli bir seyir düzenine dayanmaktadır. Bu durum, geleneksel icra anlayışına dayalı üretim ve aktarım biçimi dikkate alındığında daha anlaşılır hale gelmektedir. Behar (2012), bu gelenekte müzik öğreniminin ve repertuarın aktarımının meşk sistemi aracılığıyla gerçekleştiğini; eserlerin usta-çırak ilişkisi içinde, tekrar ve taklit yoluyla hafızaya yerleştirildiğini belirtmektedir. Buna paralel olarak Tuncer (2021), Hacı Arif Bey'in Sultan-ı Yegâh Saz Semaisi üzerine yaptığı yapısal analizde, söz konusu motif tekrarlarının hâne ve teslim bölümleri arasında organik bir bağ kurduğunu ve eserin form bütünlüğünü muhafaza etmede temel bir rol oynadığını ifade etmektedir. Bu çerçevede, eserde görülen motif tekrarları ve sınırlı melodik hareket hem geleneksel öğrenme pratiği hem de eserin yapısal kurgusundaki bütünlük arayışı bağlamında açıklanabilecek bir özellik olarak değerlendirilebilir.

Göksel Baktadır'ın eserinde dizisel genişleme, farklı geçkiler ve geniş ses aralıkları belirgin bir yer tutmaktadır. Bu durum, makam yapısının temel özellikleri korunmakla birlikte, uygulamada daha esnek ve genişletilmiş bir seyir

anlayışının benimsendiğini göstermektedir. Nitekim Signell (2006), Türk müziğinde makam yapısının belirli kurallara dayanmasına rağmen, icra sürecinde farklı geçkiler ve çeşitli düzenlemelerle genişleyebilen bir yapı sergilediğini belirtmektedir. Bunun yanı sıra eserde melodik yapıdaki hareketlilik, hızlı pasajlar ve teknik imkânların daha belirgin biçimde kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bu durum, Türk müziğinde saz eserlerinin tarihsel gelişimiyle birlikte değerlendirildiğinde daha anlamlı hale gelmektedir. Kahyaoğlu (2015), modern dönemde saz için eser yazma anlayışının geliştiğini ve bu süreçte çalgıların teknik imkânlarını öne çıkaran bir yaklaşımın benimsendiğini ifade etmektedir. Bu çerçevede, eserde gözlenen dizisel genişleme ve melodik hareketlilik hem makam uygulamasındaki esneklik hem de çalgısal imkânların ön plana çıktığı modern bestecilik anlayışı bağlamında değerlendirilebilir.

Ritmik yapı incelendiğinde, her iki eserde de saz semaisi formunun temel usûl düzeninin korunduğu, farklılığın ise son hânedeyi ortaya çıktığı görülmektedir. Kanunî Hacı Arif Bey'in eserinde son hânedeyi 6/8'lik Yürük Semai usûlü tercih edilirken, Göksel Baktagir'in eserinde 3/4'lük Semai usûlüne yer verilmiştir. Saz semailerinde dördüncü hânedeyi farklı usûl tercihlerinin görülebildiği, bu bölümün çoğu zaman Yürük Semai veya Semai usûlünde bestelendiği ifade edilmektedir (Yavaşca, 2002). Bu durum, son hâne yapısında usûl tercihleri bakımından bir farklılaşmaya işaret etmekte ve ritmik kurgunun bestecilik tercihleri doğrultusunda şekillenebildiğini göstermektedir.

Sonuç olarak, her iki eser de saz semaisi formunun temel yapısal ve makamsal özelliklerini korumaktadır. Buna karşılık; melodik kurgu, dizisel kullanım, teknik olanaklar ve ritmik tercihler bakımından belirgin farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Hacı Arif Bey'in eserinde daha dengeli ve ölçülü bir yapı öne çıkarken, Baktagir'in eserinde genişleyen ses alanı, artan teknik çeşitlilik ve daha hareketli

bir anlatım dikkat çekmektedir. Bu durum, Türk müziğinde form ve makam anlayışının sürekliliğini koruduğunu; buna karşılık bestecilik yaklaşımı ve icra imkânlarının zaman içinde çeşitlendiğini göstermektedir. Bu çerçevede, yaklaşık bir asırlık zaman diliminde aynı makam ve form içinde üretilmiş eserler üzerinden gözlenen bu farklılıklar, Türk müziğinde değişimin süreklilik içinde gerçekleştiğini ortaya koymaktadır.

Bu çalışma, aynı makam ve aynı form çerçevesinde bestelenmiş eserlerin farklı dönemlerde değişen bestecilik anlayışlarını ve çalgısal imkânları yansıtabildiğini göstermektedir. Türk müziğinde saz eserlerinin makamsal ve biçimsel özelliklerinin farklı dönemlere ait bestecilik yaklaşımları çerçevesinde karşılaştırmalı olarak incelenmesi, bu değişimi daha açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda, gelecekte yapılacak çalışmalarda farklı makam ve formlarda bestelenmiş saz eserlerinin karşılaştırmalı olarak ele alınması, Türk müziğinde bestecilik anlayışının tarihsel gelişiminin daha ayrıntılı biçimde ortaya konulmasını sağlayabilir.

Çıkar Çatışması Bildirimi:

Yazarların bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayınlanmasına ilişkin herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Destek/Finansman Bilgileri:

Bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve / veya yayınlanması için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Etik Kurul Kararı:

Bu araştırma için etik kurul kararına ihtiyaç yoktur.

KAYNAKÇA

- Adar, Ç., & Taşır, H. (2021). Muallim İsmail Hakkı Bey'in rast kararlı saz semailerinin makamsal açıdan incelenmesi. *The Journal of Academic Social Science*, 9(121), 33-53. <https://doi.org/10.29228/ASOS.52531>
- Arel, H. S. (1993). *Türk musikîsi nazariyatı dersleri*. Haz.: Onur Akdoğu. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Behar, C. (2012). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı / Türk müziğinde öğretim ve intikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Mûsikî sözlüğü*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Gülaçar, Y. U. (2024). Necdet Yaşar ve İzzettin Ökte'nin Nihavend taksimi üzerinden karşılaştırmalı üslûp incelemesi. *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 1, ss. 25-55.
- İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş sadâ: Son asır Türk musikînasları*. Maarif Basımevi.
- Kahyaoğlu, Y. (2015). Klasik Türk müziğinde saz müziğinin yeri ve önemi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, S. 1, ss. 57-60.
- Karasar, N. (2024). *Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar, ilkeler, teknikler*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kıyak, H. (2017). *Yüz yıllık metinlerle Tanburî Cemil Bey*. Kubbealtı Neşriyat.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk mûsikîsi tarihi (Cilt II)*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri: Kudüm velvelleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özkoç, Ö., & Adar, Ç. (2024). *Türk müziğinin kanuni bestekarları*. Eğitim Yayınevi.
- Sayan, E. (2010). *Ulusal müziğimiz teknik-analiz ve bestecilik*. İstanbul: Boyut Matbaacılık A.Ş.
- Signell, K. L. (2006). *Makam: Türk sanat musikisinde makam uygulaması*. Çev., İlhami Gökçen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şahin, N. (2019). Beste ve icra ilişkisi üzerine karşılaştırmalı bir analiz: İki sûzinâk şarkı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, S. 1, ss. 146-162.

- Tektaş, E. (2020). *Tanbûrî Numan Ağa'nın şarkı-form eserlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemine göre karşılaştırmalı analizi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun.
- Tuncer, K. A. (2021). *Saz semaillerinin motif, cümle ve tema unsurlarıyla incelenmesi. Müzik ve görsel sanatlar alanında uluslararası araştırmalar*. Edit.: Haluk Yücel. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk mûsikîsinde kompozisyon ve beste biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yeşilgül Alay, A., & Demirtaş, Y. (2025). Ferahfezâ makamında kâr formu: Dede Efendi'nin üslûbu üzerine bir inceleme. *Konservatoryum*, S. 2, ss. 730-747.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, E. (2025). Alâeddin Yavaşca'nın segâh makamındaki bestelerinin makam ve geçkiler açısından analizi. *Yegâh Müzikoloji Dergisi*, S. 4, ss. 3173-3206.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Works composed within the same makam and musical form in Turkish music provide an important basis for the comparative examination of composers' musical approaches. Among instrumental forms, the saz semai occupies a distinctive place, as it reflects both the melodic progression of the makam and the composer's formal and melodic preferences. Its clearly defined formal structure and close relationship with the characteristics of the makam make it particularly suitable for analytical and comparative studies. This form also provides a consistent basis for examining compositional similarities and differences. Consequently, saz semais constitute a valuable source for analytical studies in Turkish music.

Previous studies on musical analysis in Turkish music have primarily focused on the makam structure and formal characteristics of works by individual composers. However, comparative studies examining works composed by different composers within the same makam and form remain limited. This highlights the need for comparative research that explores similarities and differences in compositional approaches within a common musical framework. Accordingly, the research problem of this study is to identify the similarities and differences between the Sultan-i Yegah saz semais of Kanunî Hacı Arif Bey and Göksel Baktadır with respect to makam structure, formal organization, and melodic organization. The study therefore aims to comparatively examine these two works in terms of these analytical dimensions.

Method

This study employed a qualitative research approach based on a holistic multiple-case design. Within this framework, the Sultan-i Yegah saz semai works composed by Kanunî Hacı Arif Bey and Göksel Baktadır were treated as two distinct cases. Each work was first analyzed individually and subsequently evaluated through comparative analysis.

Document analysis was employed as the data collection method. The study material was identified through notation archives, repertoire catalogues, and written music sources. The study group consisted of works selected through criterion sampling. The selection criteria required that the works be composed by two kanun composer-performers from different periods and share the same makam (Sultan-i Yegah) and musical form (saz semai). Accordingly, one composition by each composer was included in the study.

The analyses were conducted within the Arel-Ezgi-Uzdilek theoretical framework. The works were examined comparatively with respect to makam structure, formal organization, and melodic organization. The analytical process focused on makam progression, scalar structure, and transitions within the makam, formal structure (hane, teslim, and usul), motif repetition, intervallic range, and melodic movement. The findings were systematically analyzed, compared, and presented.

Findings

The findings indicate that both composers preserve the fundamental characteristics of the Sultan-i Yegah makam and the structural framework of the saz semai form. In both compositions, the formal design consists of four hane sections linked by recurring teslim passages, while the overall melodic progression maintains the descending character of the makam.

Despite these shared characteristics, clear differences emerge in terms of makam usage, formal design, and melodic organization. Kanunî Hacı Arif Bey's composition follows a more restrained compositional approach, with limited transitions within the makam and a melodic organization largely shaped through recurring motifs. The work presents a balanced musical texture, in which continuity between the hane sections is primarily achieved through melodic repetition.

By contrast, Göksel Baktadır's composition displays a broader melodic range and a more active use of transitions within the makam structure. The melodic organization is characterized by wider intervallic movement, more varied melodic passages, and greater rhythmic vitality. Although the traditional formal framework is preserved, the work demonstrates a more diversified melodic design within the same makam structure.

The comparative analysis demonstrates that, while both works remain faithful to the same makam and formal framework, they exhibit distinct compositional approaches reflected in their melodic organization, use of transitions within the makam, and overall musical expression.

Conclusion and Discussion

This study comparatively examined the Sultan-i Yegah saz semais composed by Kanunî Hacı Arif Bey and Göksel Baktadır in terms of makam structure, formal organization, and melodic organization. The findings reveal that both composers preserve the essential characteristics of the Sultan-i Yegah makam

and the traditional structural framework of the saz semai form. At the same time, the analyses demonstrate noticeable differences in melodic organization, use of transitions within the makam, intervallic design, and rhythmic treatment. Hacı Arif Bey's composition is characterized by a more restrained and balanced melodic organization built upon recurring motifs, whereas Göksel Baktagir's work presents a broader melodic range, more varied transition within the makam, and a more dynamic melodic organization. These differences suggest that composers working within the same makam and formal framework may develop distinct compositional approaches while preserving the essential musical identity of the tradition. The study therefore contributes to a better understanding of stylistic diversity in Turkish music by demonstrating how different compositional approaches can emerge within a shared makam and formal structure.