

64309

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK SANAT MÜZİĞİ ANABİLİM DALI

**TRT REPERTUVARINDA KAYITLI
RAST SAZSEMÂİLERİN
TÜRSEL ve BİÇİMSEL İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Çağrıhan ERKAN

Yöneten
Yrd. Doç. Berrak TARANÇ

T 64309

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

İZMİR/1997

ÖNSÖZ

Türk Müziği tarihi köklü bir geçmişe sahip olmakla beraber, bu geçmişin ne kadarı boşa geçmiş, ne kadarı faydalı olmuş, hep tartıştığımız konular arasında yer almaktadır. Dolayısıyla Türk Müziği, tarihi süreç içinde ezgisel, ritimsel, biçimsel, makamsal, çalgısal birçok etkileşimlere uğrasa da, bu etkilerin, gelişim açısından kayda değer bir şekilde olmaması, kazanılması gereken zamanın boşa harcanmasına sebep olmuştur. Geleneksel Sanat Müziği'nin üçyüz dörtüzyıl içerisinde katettiği mesâfe maalesef pek büyütülecek boyutlarda değildir. Bunu eserleri kaynak olarak söylemek oldukça kolaydır.

Her dalında inceleme konusu olan Geleneksel Türk Müziği'nin dolayısıyla Geleneksel Sanat Müziği'nin bir kaynak olduğunu söylemek, sanırım yanlış olmaz. Böylesi bir kaynağın acaba neden daha gür, daha verimli akması sağlanamamış? Elbette bunun birçok nedeni vardır. Bunları sıralamaya kalksak, işin ne kadar karmaşık hâle gelebileceğini tahmin etmek güç olmasa gerek.

Bu çalışmanın, aradığımız bazı nedenlere cevap olacağı arzusundayım. Çünkü yola çıkışım bazı çıkmazların, kuşkulu düşüncelerin yoğunlaşmasıyla oldu. Böylesi bir araştırmanın, incelemenin bütün bunlara birer dikkat panosu teşkil edeceği kuşkusuz söylemem gerekenler arasında yer almak zorundadır.

Söylediklerimizin küçük de olsa bir ifadesi, belki bir doğrulayıcısı olan bu çalışmada, karşılaştırmalı örneklerle gösterilmeye çalışılan nota, bizim için her zaman en önemli kaynak olmuştur. Bu konuda karşımıza çıkan en önemli sorun, notaları edinme aşamasında olmuştur. TRT'nin saz eserleri konusunda bilinçli bir arşivi olmaması, çok fazla ciddi ele alınmaması çok şaşırtıcı ve acıdır. Bütün bunlara rağmen, edinebildiğimiz nota örnekleri, konuya yeterince ışık tutmamızı sağlayacak malzemeyi verdiği kanaatindeyim.

Tez çalışmamın hazırlanmasında benden yardımlarını esirgemeyen, tümüyle kütüphâne ve arşivini bana açan Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Öğretim Görevlisi hocam Sayın Onur AKDOĞU'ya, tez danışmanım olan Yrd. Doç. Sayın Berrak TARANÇ'a tezin yazımı, biçimsel düzenlemesi hakkında yardımcı olan Araştırma Görevlisi arkadaşım Sayın Füsun (AŞKAR) ÖZDİNÇER'e ve bu çalışmada emeğini esirgemeyen tüm dostlarıma teşekkür ederim.

Müzik denilen olguya gönül verenlere faydalı olması dileğiyle...

Çağrıhan ERKAN

Mayıs,1997

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	II-III
İÇİNDEKİLER.....	IV-V
KISALTMALAR.....	VI
GİRİŞ.....	1-2

I. BÖLÜM

I.1. Bestecilerin Adlarına Göre TRT Repertuvarında Kayıtlı Rast Sazsemâilerin Sıralanmış Listesi.....	3
I.2. Yaşadığı Yüzyıllara Göre Rast Sazsemâi Besteleyen Bestecilerin Sıralanmış Listesi.....	6

II. BÖLÜM

Elimizde Mevcut Olan Rast Sazsemâilerin Tarihi Süreç İçinde İncelenmesi

II.1. Rast Sazsemâi	Gâzi Giray Han.....	9
II.2. Rast Sazsemâi	Benli Hasan Ağa.....	12
II.3. Rast Sazsemâi	Benli Hasan Ağa.....	15
II.4. Rast Sazsemâi	Kantemiroğlu.....	17
II.5. Rast Sazsemâi	Neyzen Râşid Efendi.....	19
II.6. Rast Sazsemâi	Kemâni Tatyos Efendi.....	21
II.7. Rast Sazsemâi	Haydar Tatlıyay.....	23
II.8. Rast Sazsemâi	Münir Mazhar Kamsoy.....	26
II.9. Rast Sazsemâi	Refik Fersan.....	28
II.10. Rast Sazsemâi	İsmail Safa Olcay.....	30
II.11. Rast Sazsemâi	Gevheri Osmanoğlu.....	32
II.12. Rast Sazsemâi	Muzaffer İlkar.....	34
II.13. Rast Sazsemâi	Reşât Aysu.....	36
II.14. Rast Sazsemâi	Âdem Şâhin.....	38
II.15. Rast Sazsemâi	Necdet Varol.....	40
II.16. Rast Sazsemâi	Târik Kip.....	43
II.17. Rast Sazsemâi	Akın Özkan.....	45
II.18. Rast Sazsemâi	Fethi Karamahmutoğlu.....	48
II.19. Rast Sazsemâi	Hasan Soysal.....	50
II.20. Rast Sazsemâi	Yener Elmas.....	52

III. BÖLÜM

III.1.İncelenen Mevcut Sazsemâilerin Tarihsel Süreç İçerisindeki İlişkilerinin, Etkileşimlerinin ve Benzerliklerinin Saptanması.....	54
SONUÇ.....	59
KAYNAKÇA.....	61



KISALTMALAR

A.g.e.

Adı geçen eser

s

Sayfa

TRT

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu



GİRİŞ

Yüzyıllar boyu kuşaktan kuşağa aktarılan, gerek sözlü, gerekse yazılı Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde, besteci-eser ilişkisi, incelendiği her dönemde önemli bir noktayı teşkil etmiştir. Bestecilerin yaptığı eserlerin daha sonraki kuşakları ne derece etkileyeceği, ne derece özgün yapıtlar olduğu bu çalışmada anlatılmak istenecektir.

Eser inceleme konusunda ciddi çalışmaların yeni yeni başlaması, belki müzikte gelmemiz gereken noktanın geç de olsa telâfisini sağlayacaktır.

Ne yapılmış?, Neler yapılabilir?, Nasıl yapılmış?, Nasıl yapılırsa daha doğru ve iyi olur? gibi soruların kaynağına, ancak nota denilen malzemeyi inceleyerek varabiliriz. Çünkü müzik seslerle, sesler de kâğıt üzerinde notayla ifade edildiğine göre, temel olarak ilk başvuracağımız kaynak sadece "nota"dır.

I. bölüme; öncelikle tarihsel süreç içinde yaşamış bestecilerin, Rast makamında bestelediği sazsemâilerin listesi verilerek başlandı. Daha sonra bu bestecilerin eserleri inceleneceği için yaşadığı yüzyıllara göre bir sıralaması yapıldı.

II. bölümde; elimizde mevcut olan Rast sazsemâiler kronolojik sırayla tür ve biçim yönünden incelendi. Tür ve biçim yönünden incelemede ezgisel ve ritmsel gelişim, oluşum belirtildi.

III. bölümde; incelenen bu eserler niteliklerine göre örneklerle karşılaştırma yapılarak, etkileşimler, gelişimler saptandı. Özgün yada alıntı yapmış bestecilerin eserleri incelenerek gösterildi.

Çalışmanın içerisindeki nota örnekleri TRT Repertuvarındaki haliyle seçildiği için, orijinal şekli teze konmuştur. İnceleme, asıl kaynak olan notanın, TRT'deki örneğiyle yapılmıştır.

Böyle çalışmaların, yeni eser üretmek isteyen bestecilere ışık tutmasının kuvvetle muhtemel olacağını düşünüyorum. Dolayısıyla bu gibi çalışmaların çoğalması en büyük dileğimdir.



I. BÖLÜM

I.1. Bestecilerin Adlarına Göre TRT Repertuvarında Kayıtlı Rast Sazsemâilerin Sıralanmış Listesi

Âdem Şâhin	(1926 -)
Ahmet Bey	(? - 1625)
Ahmet Hatipoğlu	(1933 -)
Akın Özkan	(1934 -)
Behram Ağa	(? - 1560)
Benli Hasan Ağa	(1607 - 1662)
Fehim Bey	(? - 1882)
Fethi Karamahmutoğlu	(1942 -)
Gâzi Giray Han	(1554 - 1608)
Gevheri Osmanoğlu	(1904 - 1980)
Giriftzen Âsım Bey	(1852 - 1929)
Hamza Dede	(? - 1790)
Handan Ağa	(? - 1590)
Hasan Soysal	(20. yy.)
Haydar Tatlıyay	(1890 - 1963)
Hekimoğlu Ali Paşa	(1689 - 1758)
Hızır Ağa	(? - 1760)
İsmail Safa Olcay	(1907 - 1969)
Kantemiroğlu	(1673 - 1727)

Kemâni Tatyos	(1858 - 1913)
Kul Mahmut Dede	(1696 - 1754)
Mehmet Çelebi	(? - 1650)
Miskali İsmet Ağa	(1807 - 1873)
Muallim İsmâil Hakkı Bey	(1866 - 1927)
Muhiddin Erev	(1894 -)
Mûsi	(? - 1760)
Mustafa Sunar	(1881 - 1961)
Muzaffer	(1710 -)
Muzaffer İlkar	(1910 -)
Mü'min Ağa	(? - 1650)
Münir Mazhar Kamsoy	(1891 - 1973)
Nâyi Ali Dede	(? - 1820)
Nâyi Şeyh Osman Efendi	(1652 - 1730)
Neyzen Râşid Efendi	(1820 - 1892)
Neyzen Yusuf Paşa	(1821 - 1884)
Necdet Varol	(1927 -)
Nedim Ağa	(? - 1850)
Refik Fersan	(1893 - 1965)
Reftar Kalfa	(? - 1700)
Reşat Aysu	(1910 -)
Safvet Bey	(19. yy.)
Solakzâde	(? - 1658)
Sultan Selim III	(1761 - 1808)
Şevki Dede	(19. yy.)
Tanbûri Emin Ağa	(1750 - 1814)
Tanbûri İsak	(1745 - 1814)

Tanbûri Büyük Osman Bey	(1816 - 1885)
Târik Kip	(1927 -)
Tevfik Kudmânizâde	(? -1930)
Tiryâki (Petrâki)	(? - 1610)
Vecdi Seyhun	(1915 - 1984)
Veli Dede	(? - 1768)
Yahya Çelebi	(? - 1767)
Yener Elmas	(20. yy.)



**I.2. Yaşadığı Yüzyllara Göre
Rast Sazsemâi Besteleyen Bestecilerin
Sıralanmış Listesi**

Behram Ağa	16. yy. I. yarı
Gâzi Giray Han	16. yy.
Handan Ağa	16. yy.
Tiryâki (Petrâki)	16. yy.
Ahmet Bey	17. yy. I. yarı
Mahmut Dede	17. yy. I. yarı
Mehmet Çelebi	17. yy. I. yarı
Mü'min Ağa	17. yy. I. yarı
Solakzâde	17. yy. I. yarı
Benli Hasan Ağa	17. yy.
Reftar Kalfa	17. yy.
Ali Paşa	18. yy. I. yarı
Hekimoğlu Ali Paşa	18. yy. I. yarı
Hızır Ağa	18. yy. I. yarı
Kantemiroğlu	18. yy. I. yarı
Mûsi	18. yy. I. yarı
Muzaffer	18. yy. I. yarı
Nâyi Şeyh Osman Efendi	18. yy. I. yarı
Sultan Selim III	18. yy.
Tanbûri Emin Ağa	18. yy.
Tanbûri İsak	18. yy.
Hamza Dede	18. yy.
Veli Dede	18. yy.

Yahya Çelebi	18. yy.
Kemâni Tatyos Efendi	19. yy. I. yarı
Muhittin Erev	19. yy. I. yarı
Nâyi Ali Dede	19. yy. I. yarı
Nedim Ağa	19. yy. I. yarı
Giriftzen Âsım Bey	19. yy.II. yarı
Fehim Bey	19. yy.
Mıskali İsmet Ağa	19. yy.
Nâyi Râşid Efendi	19. yy.
Safvet Bey	19. yy.
Nâyi Yusuf Paşa	19. yy.
Şevki Dede	19. yy.
Tanbûri Büyük Osman Bey	19. yy.
Tevfik Kudmânizâde	20. yy. I. yarı
Haydar Tatlıyay	20. yy. I. yarı
Refik Fersan	20. yy. I. yarı
Muallim İsmail Hakkı Bey	20. yy. I. yarı
Mustafa Sunar	20. yy. I. yarı
Muzaffer İlkar	20. yy.
Münir Mazhar Kamsoy	20. yy.
İsmail Safa Olcay	20. yy.
Gevheri Osmanoğlu	20. yy.
Fethi Karamahmutoğlu	20. yy.
Âdem Şâhin	20. yy.
Ahmet Hatipoğlu	20. yy.
Akın Özkan	20. yy.
Hasan Soysal	20. yy.
Necdet Varol	20. yy.

Reşat Aysu

20. yy.

Târik Kip

20. yy.

Yener Elmas

20. yy.

Vecdi Seyhun

20. yy.



II. BÖLÜM

Elimizde Mevcut Olan Rast Sazsemâilerin Tarihi Süreç İçinde İncelenmesi

II.1. RAST SAZSEMÂİ

Gâzi Giray Han

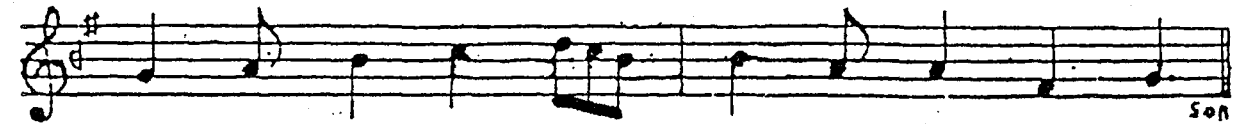
Ser-hâne



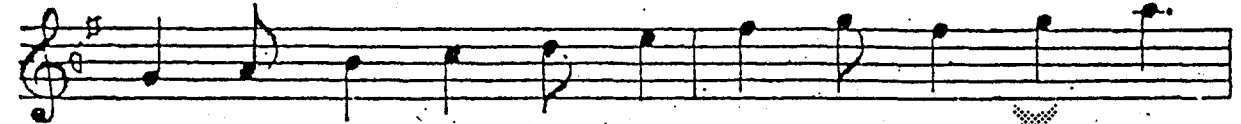
Mülâzime



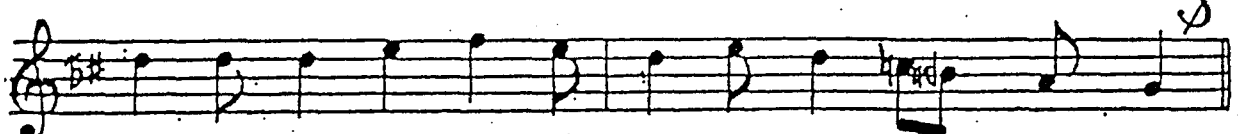
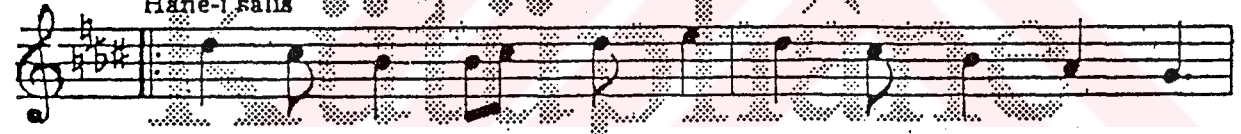
The image displays a musical score for the Rast Sazsemâî. It consists of two main sections: 'Ser-hâne' and 'Mülâzime'. Each section is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The 'Ser-hâne' section is the first part of the piece, and the 'Mülâzime' section follows. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. A large, semi-transparent watermark reading 'M. AKTÜRK' is visible across the middle of the page, and 'Kütüphane' is written below it.



Häne-i säni



Häne-i sälis



Eser üç bölümlü dönüşümlü biçimde¹ bestelenmiştir. Özellikle girişteki üst üste beşli aralıklarla oluşturulan ezgi, önemlidir. Gelenekteki pestlerde gösterilen *Rast* makamı, burada, *Muhayyer* perdesi hemen gösterilerek değişik bir tınıyla karşımıza çıkmıştır. Sekizlik ve dörtlük sürelerin sürekli kullanılması, usûlün etkisinden kaynaklanmaktadır. Besteci usûlü öncelikle göze alıp ona göre ezgileri sâde bir şekilde yapmıştır. Son hânedeki *Nikriz* geçkinin² olması, eserin tek bir makamla başlayıp bitmesini engelleyerek, az da olsa bir renklilik gelmesini sağlamıştır. Dikkati çeken bir nokta da usûlün *Evfer Aksak Semâi* gibi bir ad verebileceğimiz, son sekizlik ile dörtlüğün yer değiştirmesiyle değişik bir düzum anlayışı içinde yapılmış olmasıdır ki, bu eseri farklı bir duyum içerisinde sürüklemektedir.



¹ Onur Akdoğu, *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1996, s: 94.

² A.g.e., s: 34.

II.2. RAST SAZSEMÂÎ
NO:1

Benli Hasan Ağa

1. Hane

10/8

(SON)

2. Hane

8.

3. Hane

4.Hane

ümit

Geleneksel ezgi anlayışı ile *Sazsemâî*³ biçimde bestelenmiştir. Birinci bölüm geleneksel makam seyri dikkate alınarak yapılmıştır. Dolayısıyla ezgiler sekilemelerden⁴, kalıp motiflerden⁵ oluşturulmuştur. İkinci bölüm *Mâhur* duygusuyla başlamış, *Nişâbur* çeşniyle⁶ değişik, birden fazla makam duygusu içerisinde bir havaya bürünmüştür. Ardından gelen üçüncü bölümün etkisi, makamın güçlüsünü dikkate alarak fazla yadırganmamış, *Hicaz* makamıyla ayrı bir lezzet oluşturmuştur. Son bölümde usûl değişikliğinin yanısıra pek fazla

³ A.g.e., s: 110.

⁴ A.g.e., s: 19.

⁵ A.g.e., s: 47.

⁶ A.g.e., s: 35.

ezgisel değişim göstermemesi, bestecinin acaba bir an ezgi tıkanıklığı içine mi düştüğünü bize göstermektedir.

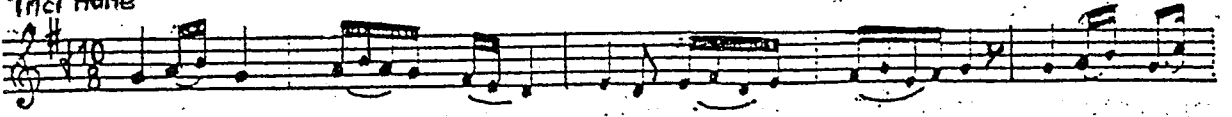
Genel olarak dengeli diyebileceğimiz eserin, bazı cümlelerindeki düzümsel değişim, tadını değiştirmekte, yeni bir canlılık getirmektedir.



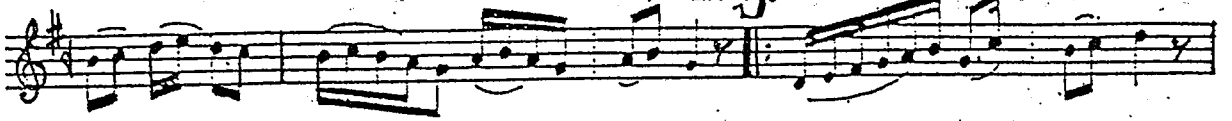
II.3. RAST SAZSEMÂÎ
NO:2

Benli Hasan Ağa

1nci Hane



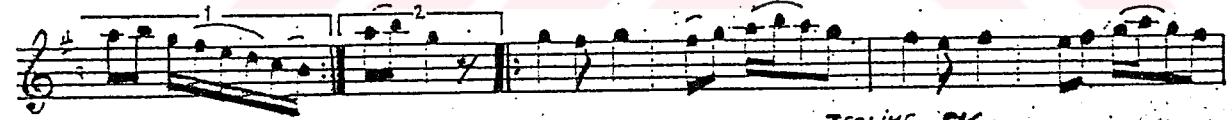
TESLİM



2ci Hane



TESLİM 3cü Hane



TESLİM 4cü Hane.
YÜRÜK SEMAİ



TESLİM

Eser üç bölümlü dönüşümlü biçimde bestelenmiştir. Bestecinin bir önceki incelediğimiz eseri ile karşılaştığımızda, ezgilerin, dolayısıyla eserin çatalı⁷ olduğunu görmekteyiz. Ufak bezemelerle⁸ yeni bir takım ezgilerle oluşturulmaya çalışılmış bir eser görünümündedir.



⁷ A.g.e., s: 22.

⁸ A.g.e., s: 21.

II 4. RAST SAZSEMÂÎ

Kantemiroğlu

1

2

3

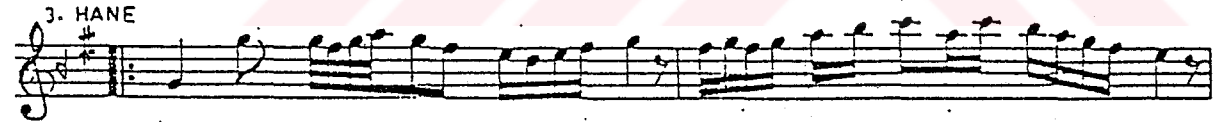
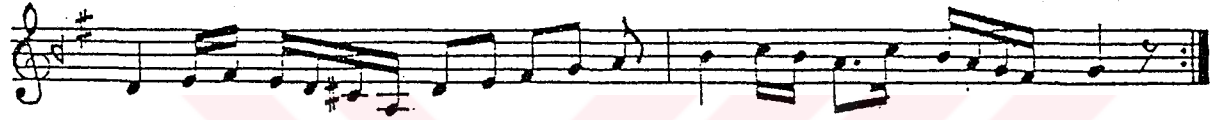


Eser iki bölümlü biçimde⁹ bestelenmiştir. Uzun soluklu cümlelerden oluşması, eserin özelliklerinden biri olarak söylenebilir. Ezgilerde kimi zaman karşılaşılan özgün motifler, gelenek içinde bile olsa kendine yer edinmesini sağlamaktadır. Özellikle ilk hânedeki ilk cümlede bunu görmekteyiz. Sekileme çok az kullanılması, yine duyumdaki renkliliği ayakta tutmaktadır. Dönemi içinde nitelikli bir sazsemâi diyebiliriz.

⁹ A.g.e., s: 80.

II.5. RAST SAZSEMÂİ

Neyzen Râşid Efendi



Tardogan

Eser üç bölümlü dönüşümlü biçimde bestelenmiştir. Tümüyle geleneksel anlayışla bestelenen eser, üçüncü hânedeki *Gerdaniye* geçkinin yanısıra, ikinci hânedeki *Segâh* çeşni dışında pek makam geçkisinin olmayışı, eserin o ana kadar yapılanların dışında bir farklılık göstermediğini bize ifade ediyor. Eserin kimi zaman cevapsız cümlelerle süregelmesi, sıkıntılı bir bekleyişi anımsatmaktadır. Tamamıyla usûle bağımlı olması yine monotonluğu sürdüren etkenlerden biridir.



II.6. RAST SAZSEMÂI

Kemâni Tatyos Efendi

1. HANE 



TESLİM 



2. HANE 



3. HANE 



4. HANE
YÜRÜK SEMÂ

Ömürlü

Eser dört bölümlü kavuştaklı biçimde¹⁰ bestelenmiştir. Geleneksel *Rast* makamı seyri içinde, önce bir söylemle başlamış ve ilk hâne ilk cümleyle sonuçlanmıştır. İkinci hânedeki *Sûzinâk* geçki genel olarak birçok geleneksel *Rast* sazsemâilerde görülen vazgeçilmez geçki ünvanını burada da korumuştur. Üçüncü hânedeki *Arazbar* geçki, kısa da olsa eserin havasını değiştirmiştir. Son hânedeki *Müstear* çeşni, ardından gelen *Segâh* perdesindeki *Zirgüleli Hicaz* çeşni, *Rast* duyumu içerisinde hoş bir tını ve zevk oluşturmuştur. Genel olarak dengeli diyebileceğimiz eserde, üçüncü hânenin gereğinden fazla uzun tutulması, biraz dengesizliği doğursa da kendi içinde kendini toparlamıştır. Geleneksel anlamda, tarihi süreç içinde gelişen ezgilerin fark edildiği bir eserdir.

¹⁰ A.g.e., s: 106.

II.7. RAST SAZSEMÂI

Haydar Tatlıyay

The image displays a musical score for the piece "Rast Sazsemâi" by Haydar Tatlıyay. The score is written on 12 staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key features include:

- A first ending bracket labeled "4" spanning the first two staves.
- A section marked "Teslim" (Taslim) on the third staff, indicating a key signature change to D major.
- A second ending bracket labeled "2." on the fifth staff.
- A third ending bracket labeled "3." on the ninth staff.
- The score concludes with a final cadence on the twelfth staff.

A handwritten musical score consisting of 11 staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A section of the music is marked with a double bar line and a repeat sign, with a '4' above it, indicating a 4-measure phrase. The score concludes with a double bar line and a signature 'R.L.B.' at the bottom right of the final staff.

Sazsemâi biçiminde bestelenen eser, *Köprüsel Türk Müziği*¹¹ türüne örnektir. Bunu sağlayan, özellikle sıkça kullanılan küçük süreli seslerin paylaşımı, çalgıyı düşünerek oluşturulan ezgiler, senkoplu kümelerin ifade ettiği düzünsel değişimlerdir. Kimi zaman usûl bittiği halde ezgilerin bitmemesi işitsel dengesizliği hissettirmekte, ezgiye cevap arama ihtiyacı doğurmaktadır. İkinci hânede kullanılan *Şedaraban* makamı oldukça uzun gösterilmiş, diğer hânelerde de rastlanan hânelerarası dengesizlik diyebileceğimiz olguyu ortaya koymuştur. Üçüncü hânedeki *Segâh* geçki, bir oktav tizde yapılarak daha etkili, dinamik olacağı düşünülerek bestelenmiş diyebiliriz. Son hâne ezgisel yoğunluğun yanısıra bir etüd niteliğindedir. *Sûzinâk* çeşninin ardından gelen *Kürdilihicazkâr* çeşni, çalgıda tüm sesleri kullanma arzusuna bağlı olarak yapılmış, daha sonra geçilen *Rast* makamı bir köprü olup, teslime bağlamıştır.

¹¹ A.g.e., s: 503.

II.8. RAST SAZSEMÂÎ

Münir Mazhar Kamsoy

The musical score is written in 10/8 time and consists of ten staves. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and ornaments. The score is divided into four measures, each starting with a measure number (1, 2, 3, 4) and a time signature of 10/8. Measure 1 includes the instruction "Teslim." and features first and second endings. Measure 2 includes the instruction "mf". Measure 3 includes the instruction "f". Measure 4 includes the instruction "Circuna" and the tempo marking "(♩:♩:126)". The score concludes with the instruction "Biteh veslan".



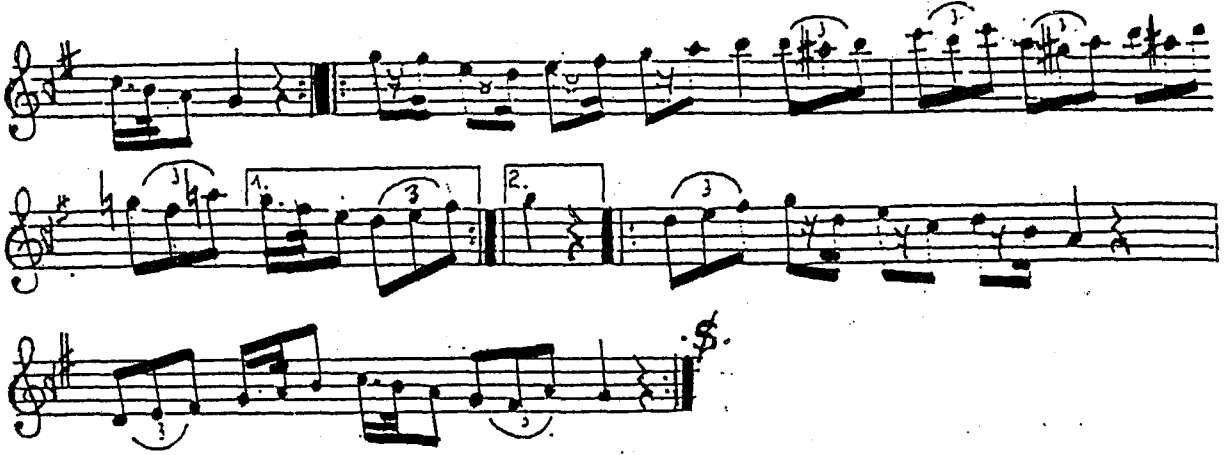
Sazsemâi biçiminde bestelenmiştir. Eserde sürekli bir dengesizlik bizi yormaktadır. Gerek sürelerle olsun, gerekse ezgilerle olsun, cevapsız, boşlukta kalan cümleler bu sıkıntıyı bize yaşatmaktadır. Özellikle ilk hâne sonunda ve üçüncü hâne sonunda rastladığımız üstüste kullanılan aynı motif¹² kümeleri, son hânedeki birkaç çeşni dışında, zoraki usûlü dolduran motifler, akıcılığı ortadan kaldırmakta, monotonluğu doğurmaktadır.

¹² A.g.e., s: 15.

II.9. RAST SAZSEMÂÎ

Refik Fersan

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. It consists of ten staves of music. The first three staves are the first Hâne, followed by a section labeled 'TESLİM' on the third staff. The second Hâne is labeled '2. HÂNE' and the third Hâne is labeled '3. HÂNE'. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. A tempo marking of quarter note = 96 is present above the eighth staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign on the tenth staff.

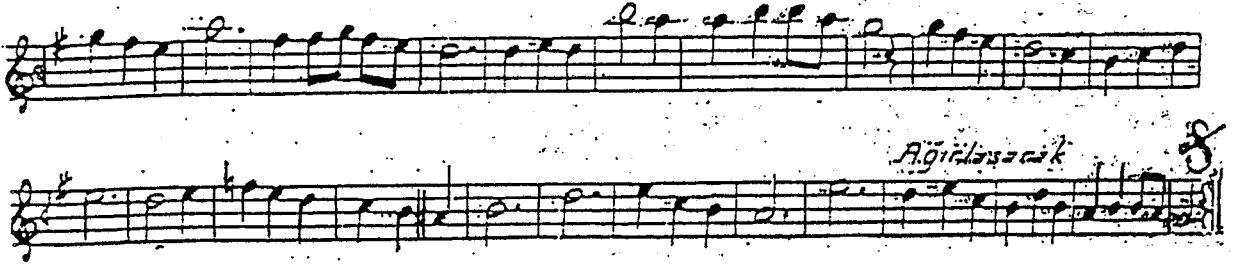


Eser sazsemâi biçiminde bestelenmiştir. Bestecinin diğer eserlerinde hâkim olan etkili ezgi anlayışı, bu eserinde de dikkati çekmektedir. Sürelerin dengeli bir biçimde dağılımı, üçlemelerin kuvvetli zamanlarda baskın olması, usûlü, düzümsel değişiklik olsa bile bize duyurmaktadır. İkinci hânedeki *Neveser* geçki, üçüncü hânedeki *Mâhur* geçki geleneksel sınırlarda, fakat düzümsel değişimle köprüsellik sınırlarında yapılmıştır. Son hânedeki onaltılık sus değerleri dinamizim katarak hâneyi canlı hale getirmiştir. Çalgı için zorluk gösterecek üçlemeler, dizi değişimleri, renk kervanında bir yumak gibi kendini göstermektedir.

II.10. RAST SAZSEMÂÎ

İsmail Safa Olcay

The image displays a musical score for the piece "Rast Sazsemâî" by İsmail Safa Olcay. The score is written on ten staves of music, all in the key of D major (one sharp). The notation includes various rhythmic values and melodic lines. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The second staff is marked "Freslim." and includes a fermata over a note. The third staff is marked "2." and includes a fermata. The fourth staff is marked "3." and includes a fermata. The fifth staff is marked "4." and includes a fermata. The sixth staff is marked "3." and includes a fermata. The seventh staff is marked "4." and includes a fermata. The eighth staff is marked "3." and includes a fermata. The ninth staff is marked "4." and includes a fermata. The tenth staff is marked "3." and includes a fermata. The score is presented in a clear, black-and-white format with a large, faint watermark in the background.



Sazsemâi biçiminde bestelenen eser ezgisel değişimle değil de, düzümsel bazı değişimle, senkoplarla farklılık göstermektedir. Teslime girişte kullanılan onaltılık üçleme ve staccato esere bir canlılık getirmiş, monotonluğu kırmıştır. İkinci hâne yine çok rastladığımız bir geçki olan *Súzinâk* makamı ile oluşturulmuş, geleneksel ezgi ve kalıp motiflerle teslime bağlanmıştır. Üçüncü hânenin *Mâhur* duygusu içermesi, yine çok karşılaştığımız makam geçkisini anımsatmaktadır. Son hâne altı zamanlı olması gerekirken, sıkça gördüğümüz işitsel bir hata sonucu üç zamanlı yapılmıştır.

II.11. RAST SAZSEMÂÎ

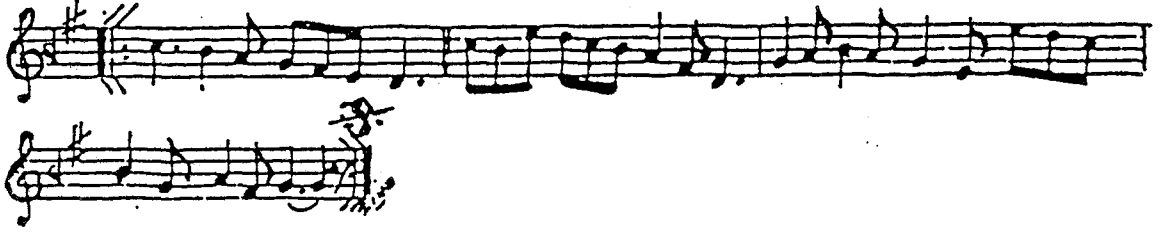
Gevheri Osmanoğlu

Hâne
1.

Hâne
2.

Hâne
3.

Hâne (Sofyan)
4.



Eser dört bölümlü kavuştaklı biçimde bestelenmiştir. Çok kullanılan bir motifle esere girilmiş, sanki daha önceki eserleri taklit edecek izlenimiyle bizi yönlendirmiştir. İkinci hânedeki *Sûzinâk* geçki, güçlü durak ilişkisi dikkate alınarak bilinçli oluşturulmuştur. Üçüncü hânedeki *Segâh* perdesinde *Eviç* makamını kullanması, yine makam ilişkisinin bilinçli kullanımından ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Son hânedeki 12/8'lik usûlün neden *Sofyan* olarak belirtildiği, aslında 3/4'lük duyulduğu, dolayısıyla bu şekilde yazılması gerektiği daha doğru olacaktır. Dengeli eser sınıfına alınabilecek eser, ritimsel açıdan usûle bağımlıdır, düzümsel bir renklilik görülmemektedir.

II.12. RAST SAZSEMÂÎ

Muzaffer İlkar

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The score is divided into four sections, each labeled 'HANE' and ending with a fermata symbol (S):

- 1. HANE:** The first section, starting with a fermata symbol (S) at the beginning. It contains the first four staves of music.
- 2. HANE:** The second section, starting with a fermata symbol (S) at the beginning. It contains the fifth and sixth staves of music.
- 3. HANE:** The third section, starting with a fermata symbol (S) at the beginning. It contains the seventh and eighth staves of music.
- 4. HANE:** The fourth section, labeled 'Yürük semai' below the staff. It starts with a fermata symbol (S) at the beginning and contains the ninth and tenth staves of music.

The notation includes various rhythmic values, accidentals, and triplets (indicated by a '3' over a group of notes). The score concludes with a final fermata symbol (S) at the end of the tenth staff.

Sazsemâi biçiminde bestelenen eser, ilk hâneye hemen hemen birçok *Rast* sazsemâilerde gördüğümüz söylemle girmiştir. Tarihi gelişim içerisinde dikkate aldığımızda, sürelerle ilgili değişim göze çarpmaktadır. Senkoplar, onaltılık üçlemeler, dikkati toplayan esere dinamizim kazandıran unsurlardır. İkinci hânedeki *Hüzzam* geçkide kullanılan *do diyez* perdesi, hâne içinde bir renklilik göstermiş, daha sonra eser teslimine bir köprüyle bağlanmıştır. Üçüncü hânedeki ise *Mâhur* duygusu, sorulu cevaplı cümlelerle canlılığını muhafaza etmiştir. Son hânenin sık sekileme içinde olması, tize ve peste sürekli yapılması, bir etüd havasını çağrıştırmaktadır.



II.13. RAST SAZSEMÂİ

Reşât Aysu

Dirinci hâne.

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff is labeled "Dirinci hâne." and features a circled number "3" above it. The second staff is labeled "Teslim". The third staff is labeled "ikinci hâne." and includes "tr." markings. The fourth staff is labeled "Uçuncu... hâne" and includes a "f." dynamic marking. The fifth staff is labeled "Dördüncü hâne." and "keman'lar" with a "mf" dynamic marking. The sixth staff has a "p." dynamic marking. The seventh and eighth staves contain various musical notations. The ninth staff has a "f." dynamic marking. The tenth staff has a "f." dynamic marking and a handwritten signature in the bottom right corner.

Sazsemâi biçiminde bestelenen *Geleneksel Türk Müziği* ile *Çağdaş Türk Müziği*¹³ arasında adlandırdığımız bir tür olan *Köprüsel Türk Müziği* 'ne örnek olacak bir eserdir. Gelenekten sıyrılıp, makamı oluşturan üç öge olan, dizi, güçlü ve durak ilişkisi gözönünde bulundurularak, besteci, ezgi anlayışında özgür bir anlatımı seçmiştir.

Birinci hânedeki otuzikilik, acelite gerektiren ezgiler bir etüd yanında, anlamlı ezgi bütünlüğünü de korumaktadır. Teslimde ve son hânedeki görülen ikinci eşlik sesleri, bestecinin bu değişimi yakalama arzusunu ortaya koymaktadır. Üçüncü hânedeki altılama yine nâdir kullanılan sürelerden biridir. Besteci burada da gelenekten sıyrılmayı, sazsemâiyi başlıbaşına bir eser olma amacı güderek bestelemiştir. Son hânedeki aynı anda tınlaması gereken uygular, çalgıların fiziksel konumuna göre çalınabilme olanağını vermektedir. Son arpejli kısmın hâkim olduğu bölme, tüm çalgılar için önemli bir etüd niteliğindedir. Dolayısıyla eser, bilineni tekrar etmeme çabasını her hânedeki üstlenmiştir.

¹³ A.g.e., s: 511.

II.14. RAST SAZSEMÂÎ

Âdem Şâhin

The musical score is written in a single system with four staves. The first staff is labeled "I. Hane" and begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The second staff continues the melody. The third staff is labeled "Taslim" and features a large fermata symbol. The fourth staff is labeled "II. Hane" and continues the melody. The fifth staff is labeled "III. Hane" and continues the melody. The sixth staff is labeled "IV. Hane" and begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The seventh staff continues the melody. The eighth staff concludes the piece with a large fermata symbol and the word "Baki" written below it.

İki bölümlü dönüşümlü biçimde bestelenen eser, yapıldığı yüzyıl düşünüldüğünde vasat bir görünüm sergilemektedir. İlk hânedeki oldukça sık rastlanan ezgiler olsun, usûle bağımlılıktan kaynaklanan düzümsel etki olsun, geleneğe sıkı sıkı bağlılığı anlatmaktadır. İkinci ve üçüncü hânelerdeki kısa *Müstear* ve *Sûzinâk* çeşniler, devamında hemen ana makama bağlanmakta, kopamamaktadır. Yine son hâne yazılan *Semâi* usûlü yanlış olup aslında o hâne *Yürük Semâi* olarak işitilmektedir.



II.15. RAST SAZSEMÂİ

Necdet Varol

1. *Ritûn çalgılar* *Yaylar-nofoulor*

(f.) (p.)

mızraplar-vurgulular *bütün çalgılar*

mf (hızlanarak) (ağırlaşarak) (tempo) (mf)

(hızlanarak) (ağırlaşarak) (tempo) (p.)

(hızlanarak) (ağırlaşarak) (tempo) (p.) *Kanun*

(f.)

Son.

2. *Ney-Kemençe* *Viyolonsel-(Keman-Viyola)*

(Geniş) (p.) (mf)

Tanbur *bütün çalgılar*

(f.) (hızlanarak) (ağırlaşarak) (mf) (tempo) (ağırlaşarak)

3. *Ud-Kemençe* *Kanun*

(f.) (p.) (f.) (hızlanarak) (ağırlaşarak)

Keman-Tanbur *Bütün çalgılar: Staccato*

(hızlanarak) (mf) (ağırlaşarak) (f.) (hızlanarak) (ağırlaşarak)

4/4 (♩: 200) *Tempo* Kızraplar-yurgulular-ritm çalgılara

Bütün çalgılar

(f.)

(p.)

138 Yaylar - Nefesler (ağırlaşarak)

Kanun

viyolonsel



Sazsemâi biçiminde bestelenen eser, yine bir söylemle başlamış, *Segâh* perdesinde soluklanmıştır. Aralıkların üçlü, altılı, dokuzlu olarak kullanılmasından doğan ezgi, bütünüyle gelenekten sıyrılmayı sağlamıştır. İkinci hânedeki *Zirgüleli Sûzinâk* makamı yine çok tercih edilen geçki konumunda, bunun yanında üçlü birkaç küçük uygu, değişim içerdiği ifadesini vurgulamaktadır. Üçüncü hânedeki kullanılan *Nihâvend* makamına geçki, hüznün sinyallerini vermiş, sonra yerini sakin, huzurlu *Rast* makamına teslimle beraber bırakmıştır. Son hânenin dem¹⁴ tutan çalgıların eşliğinde uzun süreli seslerle desteklenmesi, yine başka bir değişimin ürünüdür. Bulunduğu yüzyılın eser anlayışını dikkate almaya çalıştığını düşünen besteci, bir takım uygulamalarla da bunu ifade etmektedir. Yine *Köprüsel Türk Müziği* diyebileceğimiz eserler arasında yer almaktadır.

¹⁴ A.g.e., s: 30.

II.16. RAST SAZSEMÂÎ

Târik Kip

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 10/8. The second staff continues the melody. The third staff includes the marking "Teslim....." and ends with a double bar line and the word "SON". The fourth staff is marked "2." and begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a time signature of 10/8. The fifth staff continues the melody. The sixth staff is marked "3." and begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of 10/8, with a dynamic marking of "f". The seventh staff continues the melody. The eighth staff is marked "p" and begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of 10/8, with a tempo marking of "♩. ♩ = 64". The ninth staff continues the melody. The tenth staff is marked "1" and "2" and begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of 10/8, ending with a double bar line and a fermata.

Eser üç bölümlü kavuştaklı¹⁵ biçimde bestelenmiştir. İkinci hânedeki *Nikriz* geçkisine kadar geleneksel *Rast* makamı gösterilmiş, *Nikriz* geçkiyle eser tekrar teslimine bağlanmıştır. Üçüncü hânenin özellikle *tiz Segâh* perdesindeki *Segâh* çeşni, *Rast* makamından farklı, doruklarda seslendirildiğinden bize ağır başlı *Rastı* unutturmaktadır. Son hânedeki metronom farkıyla ortaya çıkan duyum, değişik olması gereken son hâne bilincini bize anlatmaktadır. Geleneksel ezgi anlayışını sergileyen, son hânedeki usûl değişikliğinin dışında, farklı nitelikli eser değildir.

¹⁵ A.g.e., s: 91.

II.17. RAST SAZSEMÂÎ

Akın Özkan

1. HANE

mf mp

mf

mf mp p

mf mp mf

mf

2. HANE

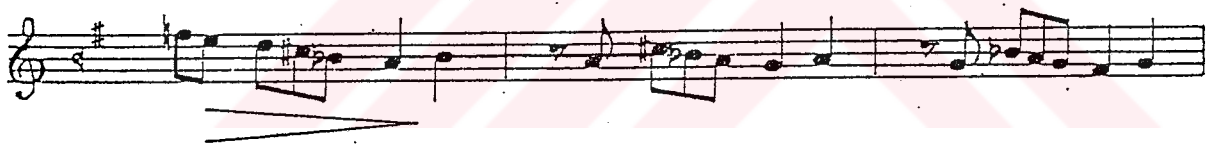
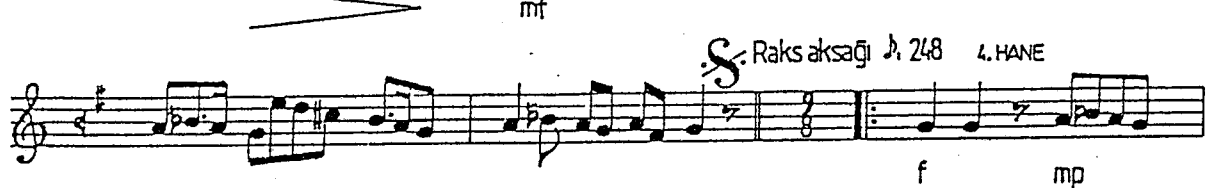
mf

mf mp mf

mp

3. HANE

mf



TRT

Ankara, 17. 6. 1983.

Dört bölümlü kavuştaklı biçimde bestelenen eser, geleneksel anlayış içinde değişik birşeyler yapma çabasında oluşuyla dikkati çekiyor. İlk hânedeki ikinci ölçüdeki üç tane sekizliğin ardından gelen üçleme, bunlardan biridir. Son hânenin farklı bir usûlde bestelenmesi, yani üç yada altı zamanlı usûlün türevlerinin dışında *Raks Aksağı* olması, yine bu çabanın ürünü olsa gerek. Teslimde *Çargâh* perdesindeki anlamsız soluklanış, sürpriz etkisi yaratmakta, teslimin ifadesini sarsmaktadır. İkinci hânedeki *Müstear* geçki teslimin ardından seslendirildiğinde yeni bir teslimi andırsa da devamında bu intibâ ortadan kalkmaktadır. Üçüncü hânedeki *Şevkefza* geçki, geçki olarak ilginç sayılabilmekte, fakat ezgi anlayışıyla bu ilgi çekicilik, yerini soğuk bir ifadeye bırakmaktadır. Bunda, sürekli sekizlik ve dörtlük sürelerin kullanılır olması -ki bu eserin hemen her yerinde hâkim- etkilidir.

Son hânedeki usûl ve makamsal değişimin yanısıra arada görülen düzüm değişiklikleri, başta bahsettiğimiz çaba içerisinde değerlendirilebilir.

II.18. RAST SAZSEMÂI

Fethi Karamahmutoğlu

I. HANE

MÜLÂZİME

II. HANE

III. HANE

IV. HANE

The musical score is written in a single system with ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 10/8 time signature. The first section, 'I. HANE', spans the first two staves. The second section, 'MÜLÂZİME', spans the next two staves. The third section, 'II. HANE', spans the fourth and fifth staves. The fourth section, 'III. HANE', spans the sixth and seventh staves. The fifth section, 'IV. HANE', spans the eighth and ninth staves. The final staff contains a concluding melodic phrase. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. There are also some handwritten annotations and symbols throughout the score.

Sazsemâi biçiminde bestelenmiştir. Düzümsel bazı değişimler ve aralıklarla eser kısmen de olsa *Köprüsel Türk Müziği* adı altında adlandırılabilir. İlk hânedeki *Eviç* çeşni, daha eserin ikinci ölçüsünde sürpriz etkisi yaratmakta *Rast* duygusu içerisinde değişiklik göstermektedir. İkinci hânedeki *Yegâh* perdesinde *Hicaz* çeşni ve ardından tiz perdelerde *Zâvil* makamını andıran ezgiler, bu hâneyi oldukça renkli kılmıştır. Fakat genel olarak bütün hânelerde rastladığımız *Aksak Semâi* usûlünün, kimi zaman ezgilerle bir bütünlük oluşturmadığını, ezgilerin taşıdığını, dolayısıyla duyumsal etkinin, kulakta rahatsızlık uyandıracak bir şekle büründüğünü işitmekteyiz. Son hânedeki usûl, yine daha önceki sazsemâilerde pek görülmeyen farklı bir etki olarak karşımıza çıkmaktadır.



II.19. RAST SAZSEMÂI

Hasan Soysal

10

TESLİM

1. 2.

2. HANE

3. HANE

4. HANE SEMÂI $\text{♩} = 140$

1. 2.

E.A.

The musical score is written on 12 staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 10. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into sections labeled 'TESLİM', '2. HANE', '3. HANE', and '4. HANE SEMÂI' with a tempo marking of $\text{♩} = 140$. There are two first and second endings marked '1.' and '2.' at the end of the piece. The score concludes with a double bar line and a fermata.

Eser üç bölümlü kavuşaklı biçimde bestelenmiştir. İlk bölümün ardından gelen, teslimdeki *Hüseyinî* perdesinin ardından sekileyerek güçlüye gelinmesi, değişik bir işitmeyi doğurmuş, geleneksellik içinde bir lezzet oluşturmuştur. İkinci hânedeki *Segâh* çeşninin ardından, *Eviç* perdesindeki *Zirgüleli Hicaz* çeşni, renkli bir hâne olarak işitilmektedir. Üçüncü hânenin girişinde kullanılan üçlü aralıklar ve ardından gelen *Muhayyer* perdesindeki çeşni, eserin gelenekten sıyrılmasını sağlamışsa da tekrar eskiye dönerek o havayı solumaya devam etmiştir.

Son hânenin ezgisel anlayışı, bilinenden çok az da olsa farklılık göstermektedir. Usûlün altı zamanlı olması gerektiği, sürelerden açıkça görülmektedir. Yine gelenekselliği koruma çabası içinde olup, kimi zaman bunu kırmaya çalışan bir eserdir.

Eser sazsemâi biçiminde bestelenmiştir. Geleneksel ezgi anlayışının dışında özgün ezgiler kullanılmayıp, bilinenin tekrarı görünümündedir. Dikkati çeken özelliklerden biri teslim ve üçüncü hânedeki onaltılık üçlemelerdir. İkinci hânedeki *Segâh* çeşni, yine çok eserde gördüğümüz anlayışla yapılmış, tümüyle kalıp motifler içermektedir. Son hânenin *Curcuna* oluşu belki gelenekte sürekli kullanılan üç ve altı zamanlı usûllerden sıyrıлма düşüncesinden kaynaklanmış olabilir. Fakat bunun yanında bu hânedeki ezgi ve ritim anlayışı, yine geleneğe bağlıdır.



III. BÖLÜM

III.1. İncelenen Mevcut Rast Sazsemâilerin Tarihsel Süreç İçerisindeki İlişkilerinin, Etkileşimlerinin ve Benzerliklerinin Saptanması

Öncelikle geleneksel ezgi anlayışından ne anlamamız gerektiğini söylemek, sanırım bu konuda bizi daha anlaşılır bir sonuca götürecektir. İkili aralıkların yoğun bir şekilde kullanıldığı, kalıp motiflerin, sekilemelerin, makam seyir anlayışının hakim olduğu eserler, geleneksellik sınırları içerisine girmektedir. Dolayısıyla incelediğimiz eserlerin birçoğunda bunu görmekteyiz. Daha da ötesi, çok belirgin bazı ezgilerin aynen tekrarı bile, bulduğumuz bulgular arasında yer almaktadır.

Aşağıda bir hâne bir teslim olarak verilen, geleneksel anlayışla yapılmış eseri örnek alarak, diğer eserlerin bununla ve birbirleriyle olan ilişkilerini şöyle bir inceleyelim:

RAST PEŞREV

Kantemiroğlu





Yukarıdaki eserde, daha önce söylediğimiz geleneksel anlayışa ilişkin açıklamaların hepsi bulunmaktadır.

Şimdi bu anlayışla yapılmış bir eser olan, Benli Hasan Ağa'nın 1 No'lu *Rast Sazsemâisi*'nin birinci hânesini ve teslimini alalım:

RAST SAZSEMÂÎ

No:1

Benli Hasan Ağa



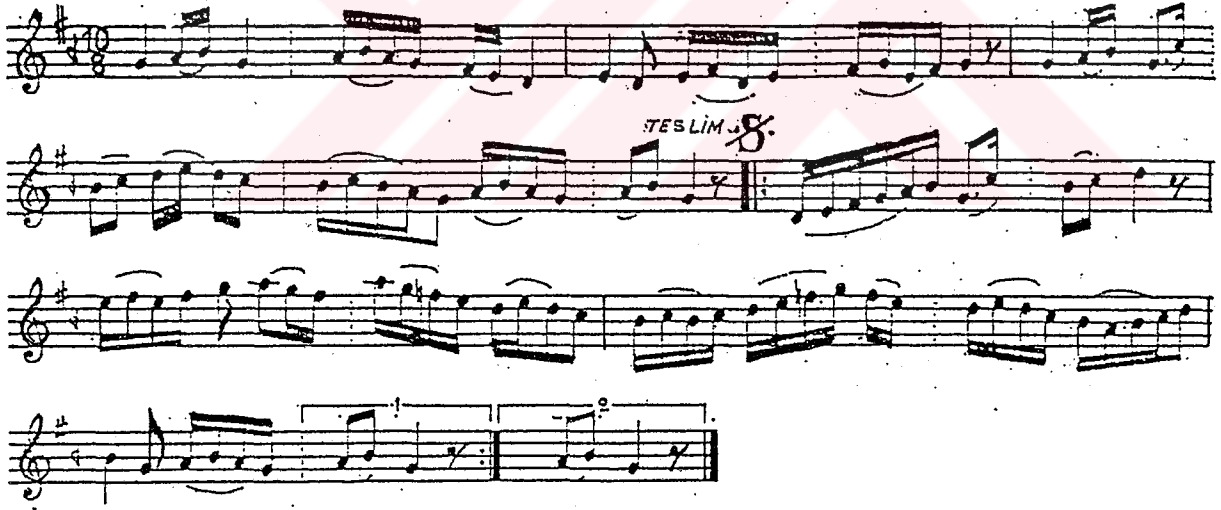


RAST SAZSEMÂÎ

No:2

1. Hâne

Benli Hasan Ağa



Bestecinin kendine ait olan 2 No'lu *Rast Sazsemâisi*'ni incelediğimizde, birinci eserin, bezeklenerek, çok az yeni motifler eklenerek oluşturulduğunu görmekteyiz. Dolayısıyla ikinci eserin, ilk eserin bir çatalı¹⁶ olduğunu söyleyebiliriz. Örnek birkaç ölçüyü karşılaştıralım:

¹⁶ A.g.e., s: 22.



Görürörz ki, ilk eserinden etkileşimler çok fazla bir şekilde işitilmektedir. Bütün bunların yanısıra, aynı eserin ilk iki ölçüsü, bir başka bestecinin eserinin ilk ölçüsünü süslediğini görmek, daha da ilginç olsa gerek. Aşağıdaki 1. dizekteki ilk iki ölçü, yine Benli Hasan Ağa'nın 1 No'lu *Rast Sazsemâisi*'ne ait, ikinci dizekteki ölçü ise Benli Hasan Ağa'dan iki yüzyıl gibi bir süre sonra yaşamış Neyzen Râşid Efendi'ye aittir. Şimdi görelim:



Burada 1. dizekteki iki ölçülük cümle, motif geliştirme yöntemlerinden biri olan *Motifin ses sürelerini küçültme*¹⁷ adı altındaki yöntemle, bir ölçüye indirgenmiş. Ezgi aynı, sadece süreler küçültülmüş.

Bu örneğin benzerini yine daha sonraları 19.yy'da yaşamış Kemâni Tatyos Efendi'nin *Rast Sazsemâisi* ile 20.yy'da yaşayan Târik Kip'in *Rast Sazsemâisi*'nde görmekteyiz. İnceleyelim:

¹⁷ A.g.e., s: 17.



Görüyoruz ki, oluşturulan ezgiler hep birbirinin çatalı konumundadır. Gelenekten sıyrılıp yeni özgün ezgi üretmek yerine, bilineni tekrar etmek, daha çok tercih edilmiş, yâni olduğumuz yerde saymışız.

Bütün bunların yanısıra geleneğin dışında yeni ezgi, usûl, düzüm arayışına girmiş bestecilerde az da olsa çıkmıştır. Bunların yaptığı eserler ise, *Köprüsel Türk Müziği* türüne dahil etmekteyiz. Elimizdeki eserler arasında bu türün içine giren bestecilerden Reşât Aysu, Haydar Tatlıyay, Refik Fersan, Necdet Varol, Fethi Karamahmutoğlu'nu sayabiliriz. Bu bestecilerin eserlerinde, ezgi anlayışı daha özgün, süreler, düzümler, aralıklar gelenekten farklılık göstermekte, kimi zaman uygular, küçük çoksesli eşlikler bulunmaktadır. Dolayısıyla, bizi gelenekten sıyırmakta, yeni anlayışlara götürmektedir.

SONUÇ

Sanat dallarının gelişimi; yaratıcıların, fikirlerin, tecrübelerin, uygulamaların sentezlenerek, mantık çerçevesi içerisinde insanlara sunulmasıyla sağlanabilir. Müzik de, sanatın bir kolu olduğuna göre, bilinene yeni birşeyler koymak, eskiyi tekrar etmemek, doğru diye bilinenlerin doğruluğunu tartmak, araştırmak, incelemek izlenmesi gereken yolların başında gelmelidir.

Geçmiş dönem bestecilerinin, özellikle sazeseeri besteleme konusunda, özenli çalışmadıkları, incelediğimiz eserlerle kanıtlanmıştır. Eser besteleyen bestecinin, öncelikle birçok yönden kendini hazır hissetmesi gerekir ki, verimli, taklitsiz ve benzersiz şeyler üretebilsin. Yapmış olmak için beste yapmak yerine, yeni birşeyler ortaya koymayı amaç edinerek beste yapsaydık, *Köprüsel Türk Müziği* türü, belki çok daha önceleri oluşmaya başlayacak, *Çağdaş Türk Müziği*'ne doğru ulaşabilecektik. Fakat ne yazık ki, incelediğimiz eserleri dikkate aldığımızda söyleyeceğimiz en önemli şey; tarihi süreç içinde ezgi anlayışının, makam seyir anlayışı ile hep paralel gittiğidir. Bütün bunların yanısıra, bestecilerin bilineni tekrar etme gibi bir saplantı içine girmesi, sazsemâi anlayışını hep belirli bir düzeyde tutmuştur. Yüzyıllarca bilinen tekrar edilmiş, bir kısır döngü içerisine girilmiştir. Kimi besteciler aynen motifleri, cümleleri aldığı gibi, kimisi kendini zora sokarak, ezgisel ifadeyi düşünmeyerek, gelenekten sıyrılmadan, ezgi ve ritm üretmeyi denemiştir.

Bütün bu söylediklerimizin bir aşama olması gerektiğini bir an düşünebiliriz. Fakat bu sürecin yüzyıllar boyu sürmesi, yanlış giden birşeylerin olduğuna sürekli dikkatimizi çekmektedir. Batı toplumu, bu süreç içinde dağları devirirken, Türk Müziği alanında bir duraklama, bir kısır döngü süregelmiştir.

Yeni ezgiler üretmek, yeni eserler ortaya koymak, tekrarlamayı ortadan kaldırmakla mümkün olacaktır. Bugün Dede Efendi, Veli Dede, Muallim İsmail

Hakkı Bey gibi bestecilerin yaptıkları eserlerin bir benzerini daha yapmak, bizi sâdece olduğumuz yerde saydıracaktır. Aynı şekilde Uluslararası Sanat Müziği'nde de yapılacak benzeri hata, yine bir yanlış doğuracaktır. Ne yazık ki, bu anlayışta çalışan az sayıda bestecinin olması, *Çağdaş Türk Müziği*'ne ulaşmamızı her geçen gün biraz daha geciktirecektir.

Bilinenin üzerine yeni bir anlayışla birşeyler koymak, kısaca geleneği bilip, geleneği yaşatmanın yanında, geleneksel yaşamamak temel ilkemiz olmalıdır.



KAYNAKÇA

AKDOĞU, Onur; Kütüphâne ve Arşivi.

AKDOĞU, Onur; **Türk Müziği Tarihi** (Teksir), İzmir, 1987.

AKDOĞU, Onur; **Türk Müziğinde Eser Analizleri**, İzmir, 1993.

AKDOĞU, Onur; **Türk Müziğinde Türler ve Biçimler**, İzmir, 1996.

E.Ü. Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Kütüphâne ve Arşivi.

KİP, Târik; **TRT Türk Sanat Mûsikîsi Saz Eserleri Repertuvarı**, 1981.

KORAY, Fuad; **Müzik Formları**, İstanbul, 1957.

ÖZALP, M. Nazmi; **Türk Müziği Beste Formları**, Ankara, 1992.

ÖZTUNA, Yılmaz; **Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi**, İstanbul, 1990.

USMANBAŞ, İlhan (Çev.); **Müzik Türleri ve Biçimleri**, İstanbul, 1992.

USMANBAŞ, İlhan (Çev.); **Müzikte Türler ve Biçimler**, İstanbul, 1971.

SAY, Ahmet (Yöneten); **Müzik Ansiklopedisi**, İstanbul, 1985.