

**T.C.**  
**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**REFİK TÂLAT ALPMAN'IN**  
**SAZ ESERLERİNİN TEKNİK AÇIDAN**  
**İNCELENMESİ**

**Hazırlayan**

**Ömür Aziz BÖLTEN**

**Danışman**

**Dr. Öğr. Üyesi Çağhan ADAR**

**AFYONKARAHİSAR 2019**

## **YEMİN METNİ**

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Refik Tâlat Alpman’ın Saz Eserlerinin Teknik Açıdan İncelemesi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere ayrı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

**Ömür Aziz BÖLTEN**

**22/7/2019**



## ÖZET

### REFİK TÂLAT ALPMAN'IN SAZ ESERLERİNİN TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Ömür Aziz BÖLTEN

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI

Temmuz 2019

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Çağhan ADAR

Bu araştırma Refik Tâlat Alpman'ın Saz eserlerini teknik açıdan inceleyip, Türk müziği saz eserleri repertuarına katkı sağlamayı hedeflemektedir. Çalışma, genel çerçevesi, amacı ve yöntemi bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. Konuyla ilgili çeşitli kaynakların taranmasıyla ön bilgilere ulaşılmış, veri toplama aracı olarak örnekleme yer alan Refik Tâlat Alpman'ın mevcut saz eserlerinin tümü kullanılmıştır.

Türk müziği tarihinde önemli bir yere sahip olan Refik Tâlat Alpman'ın ulaşılabildiğimiz 9 adet saz eseri bulunmaktadır. Bu çalışmada Refik Tâlat Alpman'ın saz eserleri makam analizi yönünden incelenmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Refik Tâlat Alpman, Makam Analizi, Türk Müziği

## **ABSTRACT**

### **EXAMINING THE TECNIQUE ASPECTS OF REFİK TALAT ALPMAN’S INSTRUMENTAL COMPOSING**

**Ömür Aziz BÖLTEN**

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY**

**SOCIAL SCIENCES INSTITUTE**

**MUSIC DEPARTMENT**

**July 2019**

**Advisor: Professor Dr. Çağhan ADAR**

The aims of this study are to interpret by analyzing instrumental compositions of Refik Talat Alpman technically and examine the methods and also to make a contribution to Turkish intrumental music by this means. This study is a descriptive research based on the scanning model in terms of its general framework, purpose and method. Preliminary information was obtained by scanning various sources related to the subject, and repertuard instrumental works of Refik Talat Alpman which were included in the sample were used as data collection tool.

Refik Tâlat Alpman, which has an important place in the history of Turkish music, has nine instrumental composition that we can reach. He has contributed a new technique and style to the instrumental form with works he has composed. This study is important in terms of determining the technical characteristics of Tanbûrî Cemîl Bey 's instrumental works and determining how he processed his instrumental form.

**Keywords:** Refik Tâlat Alpman, Maqam Analysis, Turkish Music

## ÖNSÖZ

Geçmişten günümüze Türk Musikisine bestekarlar, güftekarlar eserleri ile musikimizi zenginleştirmişlerdir ve zenginleştirmeye de devam etmektedirler. Bu çalışmada Türk Musikisine Saz Eserleri formunda besteler kazandırmış Refik Talat Alpman'ın eserlerini incelenecektir. Refik Talat Alpman'ı seçilmesindeki neden de özellikle 2 makamdaki eseriyle günümüzde bile akla ilk gelen Refik Talat Alpman hakkında bugüne kadar hiçbir akademik çalışma yapılmamış olduğundan bu alandaki eksikliğini görülmesi üzerine böyle bir çalışmayı yapmaya karar verdim. Bu çalışma ile ilgili araştırmalarım süresince benden yardımlarını esirgemeyip, her türlü destek vererek beni yönlendiren değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üy. Çağhan Adar'a, tez yazımı ile ilgili konularda benimle bilgilerini paylaşarak bana destek vererek manevi kardeşim Emre Aydemirhan Üçhöyük'e, aileme ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi bir borç bilirim ve şükranlarımı sunarım.

Ömür Aziz BÖLTEN

## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖZSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
TABLolar LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM REFİK TALAT ALPMAN

1. TÜRK MÜZİĞİ.....	2
2. TÜRK MÜZİĞİNDE FORMLAR.....	3
2.1 SAZ ESERLERİ FORMU.....	4
2.1.1. Peşrev Formu.....	5
2.1.2. Medhal Formu.....	6
2.1.3. Saz Semaisi Formu.....	7
2.1.4. Longa Formu.....	8
2.1.5. Sirto Formu.....	8
2.1.6. Oyun Havası Formu.....	9
2.2. SÖZLÜ ESER FORMLARI.....	9
3. MAKAMSAL AÇIKLAMALAR.....	9

3.1. DİZİ.....	9
3.2. MAKAM.....	9
3.3. GÜÇLÜ PERDESİ.....	9
3.4. KARAR PERDESİ.....	10
3.5. ÇEŞNİ VE ASMA KALIŞ.....	10
3.6. GEÇKİ.....	10
3.7. SEYİR.....	10
<b>4. BEBEKLİ REFİK TALAT BEY(ALPMAN).....</b>	<b>11</b>
<b>5. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ.....</b>	<b>16</b>
<b>6. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....</b>	<b>17</b>
<b>7. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI.....</b>	<b>17</b>

## İKİNCİ BÖLÜM

### YÖNTEM

<b>1. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....</b>	<b>18</b>
<b>2. VERİLERİN TOPLANMASI.....</b>	<b>18</b>

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUMLAR

<b>SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....</b>	<b>46</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>49</b>



## ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Çenber Usulü .....	6
Şekil 2. Nim Sakil Usulü .....	6
Şekil 3. Muhammes Usulü .....	6
Şekil 4. Aksak Semai Usulü .....	7
Şekil 5. Yürük Semai Usulü .....	8
Şekil 6. Nim Sofyan Usulü .....	8
Şekil 7. Refik Talat Bey'in Fotoğrafı .....	11
Şekil 8. Ölümüyle İlgili Gazete Kupürü .....	13
Şekil 9. Acemaşiran Saz Semaisi Notası Üzerindeki Notlar.....	20
Şekil 10. Hicaz Saz Semaisi Notası Üzerindeki Notlar.....	23
Şekil 11. Hüseyini Saz Semaisi Notası Üzerindeki Notlar.....	26
Şekil 12. Hüzzam Saz Semaisi Notası Üzerindeki Notlar.....	29
Şekil 13. Kürdili Hicazkar Saz Semaisi Notası Üzerindeki Notlar.....	32
Şekil 14. Mahur Saz Semaisi Notası Üzerindeki Notlar.....	35
Şekil 15. Nihavend Saz Semaisi Notası Üzerindeki Notlar.....	38
Şekil 16. Suzinak Saz Semaisi Notası Üzerindeki Notlar.....	41
Şekil 17. Şeddi Araban Saz Semaisi Notası Üzerindeki Notlar.....	44

## TABLÖLAR LİSTESİ

<b>Tablo 1.</b> Hane sıralamaları.....	<b>5</b>
<b>Tablo 2.</b> Hane sıralamaları.....	<b>7</b>
<b>Tablo 3:</b> Refik Talat Alpman'ın bestelediği eserlerin makam tablosu.....	<b>16</b>

## GİRİŞ

Türk Müziğinin geçmişten günümüze kadar birikmiş zengin bir repertuarı bulunmaktadır. Bu repertuarın saz ve söz mûsikîsi olmak üzere iki kısımda toplandığı düşünüldüğünde repertuarın çok az bir bölümünü saz mûsikîsi oluşturmaktadır. Türk müziği yapısı itibari sözlü mûsikîye dayalıdır. Ancak Refik Talat Alpman saz mûsikîsini alanında az sayıda da olsa teknik ve makamsal açıdan kültürümüze önemli eserler katmıştır. Kanuni Hacı Arif beyden aldığı makam ve usûl dersleri ile Udi Nevres Bey'den aldığı ud dersleri bu alanlarda kendini oldukça geliştirmesine öncülük etmiştir. Özellikle dönemin önde gelen ud icracıları arasında yer almıştır. Bestekârlığı yanında iyi bir ud icracısı olarak karşımıza çıkmaktadır. İstanbul radyosunda ve Darülelhan'da uzun yıllar Mesud Cemil ile birlikte çalışmışlardır.

Duygularını aktarmada müziği oldukça etkili kullanmış ve bunu dinleyicilere başarılı bir şekilde aktarmıştır. Bestelediği saz eserlerinde makamsal olarak eserleri çok daha farklı yorumlamıştır. Refik Talat Alpman, Osmanlı son döneminin sıkıntılı yaşam koşullarında yaşamış olmasına rağmen o dönemin sanat anlayışında önemli bir yer edinmiştir. Refik Talat Alpman, sanatını başkalarının isteğine göre yönlendirmeyen, sazını içinden geldiği zaman çalan bir sanatkârdı.

Çalışmamızda az sayıda fakat makam ve teknik açısından oldukça ileri düzeyde olan bu eserler incelenmiştir. Eserler makam yapılarına göre analiz edilmiş ve Refik Talat Alpman'ın makamları bestelerine aktarırken nasıl bir yol izlediği tespit edilmeye çalışılmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### REFİK TÂLAT ALPMAN

#### 1. TÜRK MÜZİĞİ

Müziğin doğumunu düşünecek olursak: evrenin varoluşundan bu yana insanoğlunun günlük yaşamlarının içinde bulunan birden fazla seslerin, örneğin: hayvan sesleri, yağmur, rüzgâr gibi doğada var olan sesleri taklit ederek aynı sesleri çıkartmaya çalışması sonrasında ise şarkı söylemeye veya buldukları bir şeyleri birbirlerine vurarak çıkardıkları sesleri ile başladıkları düşüncesi müziğin doğuşu düşüncesini hiç de mantıksız kılmaz. Beden ile ruh arasında güçlü bir bağlantı olan müzik, insanların duygularını aktarmalarını sağlayan en etkili lisan olabilir. Müzik yaşamın her evresinde tüm canlılara eşlik etmektedir. Dünyada binlerce kavim bulunmaktadır. Bu kavimleri birbirlerinden ayıran unsurların içinde müziğin yeri hatrı sayılacak kadar önemlidir ki bazı ırklar müzik yapabilme kabiliyetleriyle ön plana çıkmaktadır. Dünyada müzik türleri arasında önemli bir yere sahip olan Türk Müziği de Türk kültürünü yansıtmıştır.

Tanrıkörur'a göre Türk müziği: "Kuzey ve Doğu Asya'da 5(pentatonik), Güney ve Batı Asya'da 7 ( heptatonik), aralık üzerine kurulu, genellikle tizden peste doğru sönerek inen ses dizilerine dayalı; tarihi orijininde tek kişinin (ozan tarzına uygun) usûllü veya usûlsüz, ama mutlaka bir makama bağlı çalıp söylediği; müziğin sadece ritm ve melodi unsurlarını kullanıp insan sesine ağırlık veren ve nihayet, nesilden nesile aktarımı Batı müziğindeki gibi nota yoluyla değil, meşk yoluyla sağlanan bir şahsi üslup ve ifade müziğidir" (Tanrıkörur, 2011: 15)

Cinuçen Tanrıkörur bu konu ile ilgili bu şekilde belirtmiştir :

"Zira bizim müziğimiz, her zaman söylediğim gibi, nota musikisi değil, perde musikisidir. Notadan öğrenilmez, notalara bakılarak icra edilmez. Türk musikisi bir meşk ve ezberden icra musikisidir"(Tanrıkörur 2003a: 150).

Türk müziğinin en verimli ve en çok gelişim gösterdiği dönem Osmanlı dönemi olarak bilinmektedir. Bu dönem zarfında müzik toplumun vazgeçilmezi olarak

görülmüştür ki Osmanlı döneminde devlet büyükleri müzik ile bizzat yakından ilgili oldukları bilinmektedir. Devletin Egemenliği altına giren topraklarda ise Türk müziğinin büyük ilgi ve alaka gördüğü söylenebilir. Osmanlı Devletinin topraklarının genişlemesi ile birlikte fethettiği ülkelere müziğini de taşıdığı böylelikle de bir miras bıraktığı düşünüldüğünde, Türk müziğinin Osmanlı döneminde hızlı bir şekilde yayıldığı söylenebilir. Geçmişte meşk yolu ile aktarılan Türk müziği, Osmanlı döneminde çeşitli kuruluşlar tarafından eğitim devam ettirilmekteydi.

Osmanlı döneminde müzik eğitimi için çeşitli isimler altında kurdukları eğitim kuruluşlarının birkaçı şunlardır:

- Tekkeler
- Mevlevihâneler
- Camiler
- Enderûn-ı Hümayûn
- Dârülelhan
- Darü'l Mûsikî-i Osmanî
- Gülşen-i Mûsikî Mektebi
- Mehterhâne-i Hümayûn
- Terakki-i Mûsikî Mektebi
- Darü'l Feyz-i Maiki
- Darü't-tali-i Mûsikî
- Üsküdar Mûsikî Cemiyeti
- Beşiktaş Mûsikî Kulübü

## **2. TÜRK MÜZİĞİNDE FORMLAR**

İcra edilen eserlerin bestecilerinin uymak durumunda oldukları ve kullandıkları bir takım kalıplar vardır. Bu kalıpların geneline “form” denmektedir. Form kelimesinin yerine, bazı kaynaklarda “tür” ya da “eser biçimleri” olarak da yer alabilmektedir.

Form bilgisine yönelik yapılmış kavramsal tanımlardan bir kaçısı şöyledir:

Akdoğu, Form“u: yapısal öğeleri, en küçük müzik fikri olan “motif” den başlayarak, cümlecik, cümle, söylem, dönem ve zaman zaman iki cümleciğin veya cümleyi ya da dönemi birbirine bağlayan köprü olarak nitelendirmektedir (2003: 51).

Hodeir “Form bir eserin birlik ve bütünlüğe erişme yoludur. Bunun içine ne denli çok çeşitlilik girerse, biçim o denli zengindir; ele alınan çeşitli değişiklikler, bir bütün içinde ne denli düzenli iseler eser de o denli kusursuz olur” ifadesi ile formu kavramsal olarak açıklamıştır (2016: 21).

Formlar tarihi süreç içerisinde, birçok kültürel ve sosyal sebeplerden dolayı değişiklikler göstermiştir. Mevlevi kültüründe 16.yüzyıl dan sonraki dönemde gelişmekte olan musiki de Âyin formu sabit bir şekilde kalmış, din-dışı musikide ise 15-17.yüzyıl.ın gözde formlarından biri haline gelmiş güftesi Farsça olan uzun terennümlü Kâr’ların kullanıldığı görülmektedir. 17.yüzyıl. dan sonra yerini kısa terennümlü Türkçe klasik divan güfteli Beste ve Semai'lere bıraktığı görülmektedir. 19.yüzyıl.da ise romantik lirik güfteli şarkı’ lar semai ve bestelerin yerine geçmiş, 20.yüzyıl.da da aruz vezni ile yazılmış şarkılar yerine, güfteleri serbest veya hece vezinleriyle yazılmış Fantezi’ler geçmiştir.

Türk Müziği'nde kullanılan formlar kendi içerisinde Sözlü Eser Formları ve Saz Eseri Formları olarak ikiye ayırmak mümkündür.

## 2.1. SAZ ESERİ FORMLARI

Enstrüman ile birlikte icra edilen saz müziği formlarıdır. Bunlar; Saz Semaisi, Peşrev, Taksim, Medhâl, Sirto, Longa, Oyun Havası ve Aranağme dir.

“Klasik Türk Müziği külliyyatının önemli bir bölümünü saz mûsikîsi oluşturur. “Klasik Türk Müziğimizde saz eserlerinin formu, başlangıçta peşrev ve saz semâîsi idi. 19. Yüzyıldan sonra yeni formlar bu tür içerisinde yerini almıştır. Klasik Türk Müziğinde saz müziği olarak başlıca; peşrev, saz semâîsi, oyun havası, aranağme, taksim, longa, sirto, medhâl, mandra ve kodalar sayılabilir” (Güney, 2006).

### 2.1.1. Peşrev Formu

Farsça Piş(Ön) Rev(Giden) demektir. “önde giden” anlamı taşımaktadır. Fasılda baş taksimi“inden sonra icra edilir. Özelliği: Besteler gibi büyük usullerle bes-

telenmesi ve usûl değişikliği yapılmaması, hane adı verilen dört bölümden oluşması, bölüm sonlarında –şiiirdeki redif’e, büyük formlu eserlerdeki Terennüm’e, ğarkı formundaki Nakarat’a, Türkülerideki Bağlantı’ya karşılık- eskiden Mülâzime, son zamanlarda Teslim denen eklemeleri olmasıdır. şematik kuruluşu: A+a, B+a, C+a, D+a’dır. Melodik kuruluşunda ise 1. Hane ve teslim, adına bağlandığı makamın melodik tarifine, 2. Ve 4. Haneler yakın perdelerde seyreden komşu makamlara, 3. Hane uzak (tiz) perdelerde seyreden makamlara yapılan meydan (orta bölge) geçkisine tahsis edilir. (Tanrıkorur, 2005: 51).

Tura peşrevi şu şekilde açıklamaktadır; Farsça anlamı önde giden demek olan peşrev, musikimizde genellikle büyük usuller kullanılarak bestelenmiş, farklı ezgilerden oluşan hane ismi verilen bölümlerle, bunların arasında ve sonda değişmeden tekrarlanan “Mülazeme” adı verilen bölmeden meydana gelmiş çalgısal türe verilen addır. (Tura,s.3) (Akt. Anıtsoy, 2006:20).

Peşrevler, bir faslın en başında genellikle dört hane şeklinde çalınan saz eserleridir. Hane adı verilen bölümlerden oluşmaktadır. Genellikle dört hanede ve bir teslim den meydana gelmektedir. Hanenin sonunda çalınan Teslim veya Mülazime adı verilen bir bölüm bulunmaktadır.

Özkan’a göre “Pişrevler 1. hanedeki makamın adıyla anılırlar ve bu makama bağlı olurlar. Diğer hanelerde başka makamlara geçkiler yapılır, fakat teslim ile yine ilk makama dönülür” şeklinde açıklamıştır (2011:98).

**Tablo 1. Hane Sıralamaları**

1.Hane	A
Teslim	B
2.Hane	C
Teslim	B
3.Hane	D
Teslim	B
4.Hane	E
Teslim	B

Peşrevler Çenber, Nim Sâkil, Muhammes gibi büyük usûllerle yazılmaktadır.

### Şekil 1. Çenber Usulü

Kaynak:(Özkan, 2011:731)

### Şekil 2. Nim Sakil Usulü

Kaynak:(Özkan, 2011:739)

### Şekil 3. Muhammes Usulü

Kaynak:(Özkan, 2011:765)

### 2.1.2. Medhal Formu

Medhal 20.yüzyıl başlarında bulunmuş, Peşrev yerine kullanılmaya başlandığı görülmektedir. İki kısımlı A+B şeklinde ve küçük usullerle yazıldığı görülmektedir. “Saz eserlerinin, her türlü mûsikî icrâsının başında, "peşrev" yerine kullanılabilen, belirli hâne ve mülâzime zorunluluğu olmayan ve genellikle peşrevlerden daha kısa, gerektiğinde usûl geçkileri de yapılabilen saz eserleridir”(Yavaşca, 2002: 76) (Akt. Bilgiç, 2019:20)



### 2.1.3. Saz Semaisi Formu

Hemen hemen peşrevle benzer özellik göstermektedir. Fakat ilk üç hanelerinin 10/8'lik Akak Semai usulü ile yazılma zorunluluğu vardır. 4. hane ise daha yürük veya bestecinin istediği herhangi bir usul ile usul geçkisi yap-ma zorunluluğu vardır. Saz Semaisi genellikle fasılların sonlarında icra edildiği görülmektedir.

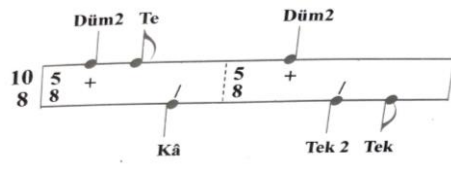
"Saz semâi" formu peşrevler gibi bir makâm için bestelenirler. "Saz semâi" formu, fasılların en sonunda çalınan canlı mûsikî parçalarıdır. Dört hânedan oluşmuş olup mülâzime ve teslimleri vardır. İlk üç hâneler ve teslimler "aksak semâi" usûlü ile ölçülür, dördüncü hâne genellikle "yürük semâi", "semâi" ya da "curcuna" usûlleri ile bestelenir. Dördüncü hânedeki, "devrî hindî", "devri turan", "yürük aksak" gibi usûller kullanıldığı görülmektedir.

Saz semâilerinin bir kısmında dördüncü hânelerinde usûl değişikliği yapılmamıştır. Saz semâilerinde ana usûl olarak "aksak semâi" yerine "sengin semâi", "yürük aksak" hatta "curcuna" usûllerinin kullanıldığını görüyoruz (bilgiç, 2019:21).

**Tablo 2. Hane Sıralamaları**

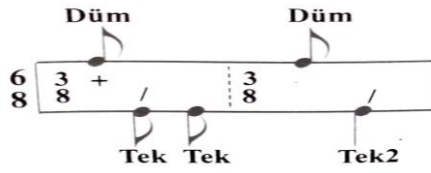
1. Hane A
Teslim B
2.Hane C
Teslim B
3.Hane D
Teslim B
4.Hane E (Usûl Değişikliği)
Teslim B (10/8 Aksak Semai usulüne geri dönüş yapılıır)

**Şekil 4. Aksak Semai Usulü**



**Kaynak:**(Özkan, 2011:661)

### Şekil 5. Yürük Semai Usulü

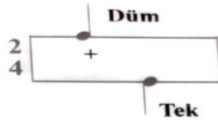


**Kaynak:**(Özkan, 2011:621)

### 2.1.4. Longa Formu

Yapı bakımından yine Peşreve benzer. iki, üç, dört haneli, Teslimli veya Teslimsiz olabilirler. Genellikle 2/4 lük Nim Sofyan usûlü ile bestelenmişlerdir (Özkan, 2006: 99).

### Şekil 6. Nim Sofyan Usulü



**Kaynak:**(Özkan, 2011:613)

### 2.1.5. Sirto Formu

Longadan daha serbest, haneli veya hanesiz şekilde küçük usullerle yazıldığı görülmektedir. Sirto isimli oyunu oynamak için yazıldığı bilinmektedir.

“Sirtolar, Sazsemâîleri gibi fasılların sonunda da çalınabilirler. Tek olarak da icra edilebilirler. Türk Sanat Müziği bünyesinde oyun havası sayıldığı halde, hiçbir zaman raks unsuru olarak icra edilmemiş, hareketli bir saz eseri olarak kullanılmıştır. Üç ya da dört haneli olan sirtoların genellikle ilk hanesi teslim yerine geçer. Eser tümü ile icra edildikten sonra bir Ara Taksimi yapılır; bundan sonra ikinci kez çalınarak bitirilir. Bazen taksim yapılmadan da iki kez arka arkaya çalınarak son verilir (Özalp, 1986: 38).”

Özkan’a göre “8/8 Düyek usulüyle bestelenen Sirtoların, bu usüllere uygun bir ritmidir. Sirtolar genellikle iki hanelidir. Ağırdan başlayan usul 2. hanede hızlanır ki 2. haneye ‘Susta’ (Yay) adı verilir” şeklinde açıklamıştır(Özkan,2011:100).

### 2.1.6. Oyun Havasi Formu

Çok keskin bir yapısı olmayan köyde ve kentte her çeşit oyunu oynamak için bestelenmiş, küçük usülle bestelenen formlardır (Özkan,2006: 100).

Halk danslarına eşlik edilmesi için yazılmıştır. Çoğunlukla eğlence amacına yönelik olup, çalgısal veya sözlü olarak da bestelenebilirler (Akt: Köroğlu, 2015: 19).

### 2.2. SÖZLÜ ESER FORMLARI

Toplu veya bireysel olarak enstrüman veya enstrüman olmadan icra edilen sözlü müzik formlarıdır. Geleneksel Türk Müziği repertuarının büyük bir kısmını sözlü eserler oluşturmaktadır. Bu sebepten dolayı bestecilerde değişiklik ve çeşitlilik yaratma kaygısı ortaya çıkmıştır. Kullanılabilir birçok form yarattıkları görülmektedir. Sözlü eserler de kendi içerisinde ikiye ayrılmaktadır. Dini müzik formları ve dindışı müzik formları olarak ayrılmaktadır.

## 3. MAKÂMSAL AÇIKLAMALAR

### 3.1. DİZİ

Çoğunlukla sıralı ve uyumlu 8 sestem oluşan ve aralıklarının iç düzeni gerek aynı gerekse de değişik müzik kültürlerinde çeşitli şekillerde de oluşabilen ses kümesine dizi diyebiliriz.

### 3.2. MAKAM

Bir dörtlü ile bir beşli veya bir beşli ile bir dörtlü dizilerin birleşiminden meydana gelen belirli bir kurala kaideye bağlı kalmayı gerektiren dizilerin adıdır.

Makam kendi içinde 3 e ayrılır:

- Basit Makamlar
- Şed Makamlar
- Mürekkep (Birleşik) Makamlar

### 3.3. GÜÇLÜ PERDESİ

Dizilerin kesişim noktası olan notaya Güçlü perdesi olarak adlandırabiliriz

### 3.4. KARAR PERDESİ

Çoğunlukla makamların dizilerindeki ilk perde karar perdesi olarak adlandırılabilir. Bu kesin bir kural değildir makam karakterine göre değişim gösterebilmektedir.

### 3.5. ÇEŞNİ VE ASMA KALIŞ

Çeşni eserin herhangi bir bölümünde makamın karakteristik özellikleri doğrultusunda minimal olarak yazılmış notalardır.

Asma Kalış ise makamın özellikleri içinde bulunan dizilerin karakteristik özelliklerini barındırıp bestecilere makam geçkisi yapabilmeleri için olanak sunmaktadır.

### 3.6. GEÇKİ

Bir makamdan diğer başka bir makama geçmek için makam özelliklerini kullanarak veya özgün bir şekilde çeşni ve asma kalışları kullanarak yapılan bir geçiş yöntemine geçki denmektedir.

### 3.7. SEYİR

Makam dizi özelliklerini gösteren gezinmeye seyir denir.

Seyir üçe ayrılmaktadır:

- Çıkıcı Seyir
- İnici - Çıkıcı Seyir
- İnici Seyir

Çıkıcı seyir durak perdesinde başlayıp tiz e doğru genişleme gösteren seyir türüdür.

İnici - Çıkıcı seyir ise iki dizinin birleşme noktası olan güçlü perdesi civarında başlayan seyir türüdür. Bu tür hem inici hem de çıkıcı özellik gösterebilmektedir.

İnici seyir ise tiz durak çevresinde başlayıp durak perdesinde karar veren seyir türüdür.

#### 4. BEBEKLİ REFİK TALAT BEY(ALPMAN)

*Şekil 7. Refik Talat Bey*



Refik Talat Alpman 1873 yılında İstanbul'da doğmuştur. Musikiye meraklı, sanattan anlayan, çağının ustalarını toplayarak evinde musiki icra ettiren, “Şirket-i Hayriye” idare meclisi üyelerinden Bekir Talat Bey'in oğludur. Eskiden Udi Refik Talat Bey, en çok Bebekli Refik Talat adı ile bilinen sanatkar daha sonra “Alpman” soyadını almıştır. Öğrenimini Saint Gabriell Fransız okulunda tamamladıktan sonra Galatasaray Sultanisi'nden mezun oldu. Erken yaşlarda baba mesleğine intisab ederek, babasının ölümünden sonra “Liman Şirketi”nde memuriyete başladı. Darülelhan öğretime açıldıktan sonra “ud muallimliği”ne atandı. 1926 yılında açılan ilk İstanbul radyosunda ud sanatkarı olarak çalıştı. Denizyolları ve limanları müdürü iken 1946 yılında, kan basıncı yüksekliğine bağlı bir beyin kanaması geçirdi; yapılan tedavilere rağmen iyileşemedi. Hava değişimi için Hendek'te oturmakta olan baldızına misafir gittiği sırada hastalandı; 1947 yılında ve 53 yaşında orada öldü. Cenazesi İstanbul'a getirilerek Bebek Sahil mezarlığında toprağa verildi.

Sessiz, sakin yaşamayı seven, toplum içine girmeyen, ölünceye kadar Bebek'te Eham Yokuşu'nun üstündeki köşkünde oturan, sanatını başkasının zevkine alet etmeyen, sazını içinden geldiği zaman çalan bir sanatkardı. Son derece terbiyeli, nazik bir yaratılıştaki olan Refik Talat Bey evine ve eşine çok bağlıydı. Hiç çocuğu olmamıştır.

Türk Musikisi'ni çok küçük yaşında evlerine gelen Rauf Yekta Bey, Kanuni Hacı Arif Bey, zaman zaman Tanburi Cemil Bey, Cemil Bey'in kardeşi Tanburi

Ahmed Bey, Medeni Aziz Efendi'nin oğlu tanburi Zühdi Bey, Udi Nevres Bey, Reşad Erer, Ahmed Irsoy, Dr. Suphi Ezgi gibi sanatkarları dinleyerek tanıdı. Çocuktaki istidadi önce babası sezdi. İlk musiki hocası Zühdi Bey'dir. Sonra Kanuni Hacı Arif Bey'den makam ve usul dersleri aldı. En sonunda Nevres Bey'den ud derslerine başladı. Kısa zamanda büyük bir gelişme göstererek hocasının takdirini kazandı. Ancak o, gittikçe gelişen istidadına kendi kişiliğini ve sanat anlayışını katarak üstün bir teknik elde etmişti. Kendisinden on yedi yıl ders alan Necmi Rıza Alışkan bir hatırasında şunları söylüyor:

“... İstanbul Konservatuvarı icra heyetinde bulunduğum sıralarda bir gün mesai odasına girdiğim zaman, arkadaşlarının melih yüzlü ve hürmet telkin eden tavırlı bir zatın etrafında ihtiram ile dizilmiş olduklarını gördüm. Kemal Niyazi Seyhun Bey bana bu zatın Şerif Muhiddin Bey olduğunu söyledi ve tanıştırdı. Kendileri bir eser okumamı arzu ettiler. Okudum, nezaket icabı beni taltif ettiler ve hocamın kim olduğunu sordular. Refik Talat Bey dediğim zaman (Sizi iki kerre tebrik ederim. Türkiye'de Refik Bey gibi ud çalan ikinci bir kimse yoktur) buyurdular”.

Sözlü eserleri Bahariye Mevlevihanesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede, Rauf Yekta Bey, özellikle Ahmed Irsoy'dan öğrendi. Çok kudretli bir hanende olan sanatkar, hocalarından geleneksel ses icramızın bütün inceliklerini öğrenmiş, ve bu tekniği öğrencilerine öğretmiştir. Ahmed Irsoy, öğrencileri arasında Refik Talat Bey'in ayrı ve seçkin bir yeri olduğunu her zaman söylemiş. Necmi Rıza Ahıskan bir eser için Ahmed Irsoy'a başvurduğunda: “Evladım! Görüyorsunuz ki artık okuyamıyorum. Refik bu eseri sana meşk etsin. En ufak bir tahriften muarradır” demiş.

Gerek İstanbul radyosunda, gerekse Darülelhan'da uzun yıllar birlikte bulunan Mesud Cemil ve Ruşen Kam, saz ve ses icrasında ud ustalığından sık sık söz ederler, Nevres Bey'in icrasından daha teknik bir yol izlediğini ve üstün bir başarı elde ettiğini söylerlerdi. Maalesef plak doldurmamış ve icrasından bir örnek günümüze gelmemiştir.

Refik Talat Bey çok öğrenci yetiştirmiştir. Bunlar arasında Udi Hayriye Örs, Dr. Cemal Kamil, avukat Suat Bey, özellikle saz ve ses icrasında büyük bir başarı elde etmiş olan Cennet Hanım sayılabilir. Musikiyi bir meslek ve geçim aracı say-

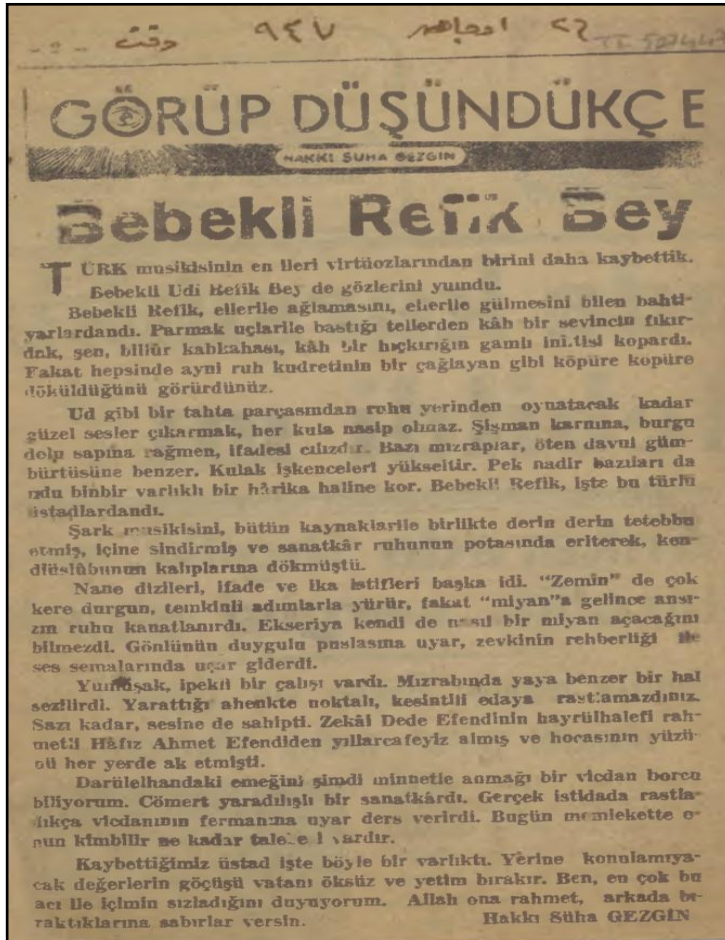
madığından, bu yan uğraşı “ruh gıdası” saydığından, amatör bir çizgiden uzaklaşmamıştır.

Alpman’ın eserleri arasında, özellikle saz eserlerinde belli bir orjinalite vardır. Az ve güzel eserler vermiştir. Geleneklere bağlı kalmakla beraber belirgin bir Batı etkisi sezilir. Makamları ve modülasyonlar iyi kullanmıştır. Sekiz saz semaisi ile bir şarkısı biliniyor.

<http://www.eksd.org.tr/refik-talat-alpman/ErişimTarihi> 20.07.2019

Refik Talat Bey’in ölümünün üzerine Gazeteci yazar Hakkı Süha Gezgin şöyle bir yazı yayınlamıştır.

### **Şekil 8. Ölümü ile ilgili Gazete Kupürü**



*“Türk musikisinin en ileri virtüözlerinden birini daha kaybettik. Bebekli Udi Refik Beyde gözlerini yumdu. Bebekli Refik, eller ile ağlamasını, eller ile gülmesini bilen bahtiyarlardandı. Parmak uçları ile bastığı tellerden kah bir sevincin fıkırdak ,*

*şen, billur kahkahası, kah bir hıçkırığın gamlı iniltisi kopardı. Fakat hepsinde aynı ruh kudretinin bir çağlayan gibi köpüre köpüre döküldüğünü görürdünüz.*

*Ud gibi bir tahta parçasından ruhu yerinden oynatacak kadar güzel sesler çıkarmak, her kula nasip olmaz. Şişman karnına, burgu dolu sapına rağmen, ifadesi cılızdır. Bazı mızraplar, öten davul gümbürtüsüne benzer. Kulak işkenceleri yüksektir. Pek nadir bazıları da udu binbir varlıklı bir harika haline kor. Bebekli Refik, işte bu türlü üstadlardandı.*

*Şark musikini, bütün kaynaklarıyla birlikte dein derin tetezza etmiş, içine indirmiş ve sanatkar ruhunun potasında eriterek, kendi üslubunun kalıplarına dökmüştü.*

*Name dizileri, ifade ve ika istifleri başka idi. “Zemin” de çok kere durgun, temkinli adımlarla yürür, fakat “miyan” a gelince ansızın ruhu kanatlanırdı. Ekseriya kendi de nasıl bir miyan açacağını bilmezdi. Gönlünün duygulu pusulasına uyar, zevkinin rehberliği ile ses semalarında uçar giderdi.*

*Yumuşak, ipekli bir çalışı vardı. Mızrabında yaya benzer bir hal sezilirdi. Yarıttığı ahenkte noktalı, kesintili edaya rastlamazdınız. Sazı kadar, sesine de sahipti. Zekai Dede Efendinin hayrülhalefi rahmeti Hafız Ahmet Efendiden yıllarca feyiz almış ve hocasının yüzünü her yerde ak etmişti.*

*Darülelhandaki emeğini şimdi minnetle anmağı bir vicdan borcu biliyorum. Cömert yaradılışlı bir sanatkardı. Gerçek istidada rastladıkça vicdanının fermanına uyar ders verirdi. Bugün memlekette onun kimbilir ne kadar talebesi vardır.*

*Kaybettiğimiz üstad işe böyle bir varlıktı. Yerine konulamayacak değerleri göçüşü vatani öksüz ve yetim bırakır. Ben en çok bu acı ile içimin sızladığını duyuyorum. Allah ona rahmet, arkada bıraktıklarına sabırlar versin.*

*Hakkı Süha GEZGİN”*

**Kaynak:** <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/> Erişim Tarihi 23.05,2019

Sessiz, sakın yaşamayı seven, toplum içine girmeyen, ölünceye kadar Bebek'te Ehram yokuşunun üstündeki köşkünde oturan, sanatını başkasının zevkine alet



etmeyen, sazını içinden geldiği zaman çalan bir sanatkardı. Son derece terbiyeli, nazik bir yaratılıştaki olan Refik Talat Bey evine ve eşine çok bağlıydı. Hiç çocuğu olmamıştır.

Türk Musikisi' ni çok küçük yaşında evlerine gelen Rauf Yekta Bey, Kanuni Hacı Arif Bey zaman zaman Tanburi Cemil Bey, Cemil Bey'in kardeşi Tanburi Ahmet Bey, Medeni Aziz Efendi'nin oğlu Tanburi Zühdü Bey, Udi Nevres Bey, Reşad Erer, Ahmet Irsoy, Dr. Suphi Ezgi gibi sanatkarları dinleyerek tanıdı. Çocuktaki istidadı önce babası sezdi. İlk musiki hocası Zühdü Beydir. Sonra Kanuni Hacı Arif Bey'den makam ve usul dersleri aldı. En sonunda Nevres Bey'den Ud derslerine başladı. Kısa zamanda büyük bir gelişme göstererek hocasının takdirini kazandı. Ancak o gittikçe gelişen istidadına kendi kişiliği ve sanat anlayışını katarak üstün bir teknik elde etmişti. Kendisinden on yedi yıl ders alan Necmi Rıza Ahıskan bir hatırasında şunları söylüyor''...İstanbul Konservatuarı icra heyetinde bulunduğu sırada bir gün mesai odasına girdiğim zaman, arkadaşlarımla melih yüzlü ve hürmet telkin eden tavırlı bir zatın etrafında ihram ile dizilmiş olduklarını gördüm. Kemal Niyazi Seyhun Bey bana bu zatın Şerif Muhittin Bey olduğunu söyledi ve tanıştırdı. Kendileri bir eser okumamı arzu ettiler. Okudum, nezaket icabı beni taltif ettiler ve hocamın kim olduğunu sordular. Refik Talat Bey dediğim zaman "Sizi iki kere tebrik ederim. Türkiye'de Refik Bey gibi Ud çalan ikinci bir kimse yoktur" buyurdular."

Sözlü eserleri Bahariye Mevlevihanesi şeyhi Hüseyin Fahrettin Dede, Rauf Yekta Bey, özellikle Ahmet Irsoy'dan öğrendi. Çok kudretli bir hanende olan sanatkâr, hocalarından geleneksel ses icramızın bütün inceliklerini öğrenmiş ve bu tekniği öğrencilerine öğretmiştir. Ahmet Irsoy, öğrencileri arasında Refik Talat Bey'in ayrı ve seçkin bir yeri olduğunu her zaman söylemiş. Necmi Rıza Ahıskan bir eser için Ahmet Irsoy'a başvurduğunda "Evladım! Görüyorsunuz ki artık okuyamıyorum. Refik bu eseri sana meşk etsin. En ufak bir tahrirden muarrâdır" demiş.

Gerek İstanbul radyosunda, gerekse Darülelhan' da uzun yıllar birlikte bulunan Mesud Cemil ve Ruşen Kam, saz ve ses icrasındaki ustalığından sık sık söz ederler, Nevres Bey'in icrasından daha teknik bir yol izlediğini ve üstün bir başarı elde

ettiğini söylerdi. Maalesef plak doldurmamış ve icrasından bir örnek günümüze gelmemiştir.

Refik Talat Bey bir çok öğrenci yetiştirmiştir. Bunlar arasında Udi Hayriye Örs, Dr. Cemal Kamil, Avukat Suat Bey, özellikle saz ve ses icrasında büyük bir başarı elde etmiş olan Cennet Hanım sayılabilir. Musikiyi bir meslek ve geçim aracı saymadığından, bir yan uğraşı, “ruh gıdası” saydığından amatör bir çizgiden uzaklaşmamıştır.

Alplan’ın eserleri arasında, özellikle saz eserlerinde belli bir orjinalite vardır. Az ve güzel eserler vermiştir. Geleneklere bağlı kalmakla beraber belirgin bir Batı etkisi sezilir. Makamaları ve modülasyonları iyi kullanmıştır. Dokuz saz semaisi ile bir şarkısı bilindiği söylenmektedir.

**Tablo 3:Refik Talat Alpman’ın bestelediği eserlerin makam tablosu**

-	Acemaşiran Saz Semaisi
-	Hicaz Saz Semaisi
-	Hüseyni Saz Semaisi
-	Hüzzam Saz Semaisi
-	Kürdili Hicazkâr Saz Semaisi
-	Mahur Saz Semaisi
-	Nihavend Saz Semaisi
-	Suzinak Saz Semaisi
-	Şedd-i Araban Saz Semaisi

## 5. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Türk Musikisin ’de önemli bir yere sahip olan Refik Talat Alpman bestelediği eserlerle dönemini ve kendinden sonra gelenleri etkilemiştir. Bu öneme sahip olan

bestekâr hakkında bugüne kadar bilimsel anlamda hiçbir çalışmanın olmayışı, çalışmanın ana problemi olarak kabul edilmiş ve çalışmada bu problem doğrultusunda Refik Talat Alpman'la ilgili ilk defa bilimsel bir çalışma inşa edilmeye çalışılacaktır. Refik Talat Alpman'ın eserlerinin makamsal olarak incelenmesi üniversitelerin Müzik ile ilgili bölümlerinde ve konservatuarlarda Türk Müziği üzerine çalışacak araştırmacılar için ciddi bir örnek teşkil etmesi hedeflenecektir.

## **6. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ**

20. yüzyılın başlarında Türk Musikisine besteleriyle ve icracılığıyla katkıda bulunan Refik Talat Alpman, bestelediği Saz Semailerinden Mahur ve Hicaz makamlarında olan eserleri ile geleneklere bağlı aynı zamanda da özgün çalışmalar inşa etmiştir. Bu iki Makamda icra edilecek olan Saz Semaisi söz konusu olduğunda Refik Talat Alpman'ın eserlerinin akla gelişi çalışma içerisinde bestekarın önemini açıkça gösterecektir. Bu nedenle çalışmada bu iki eser başta olmak üzere bestekarın eserleri makamsal olarak incelenecektir.

## **7. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI**

Refik Talat Alpman'ın günümüze ulaşan 9 eserinin oluşu, bu eserler hakkında bilimsel ve sanatsal çalışmaların azlığı ile birlikte hayatı ile ilgili bilgilerin eksikliği çalışmanın sınırlılığının temel belirleyicisidir. Bu sınırlılıklardan dolayı çalışmada detaylı bir eser incelemesi, kaynak taraması ve bilimsel çalışmanın azlığı bilinerek; çalışma bu bilinçle inşa edilecektir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### YÖNTEM

#### 1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Araştırma genel çerçevesi, amacı ve yöntemi bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. “Tarama modelleri geçmişte, ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır” (Karasar, 2009: 77). “Betimleme yöntemi, olayların olguların, nesnelere, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemleridir (Cebeci, 2010: 7). Refik Talat Alpman’ın eserlerine odaklanılacaktır. Çalışmanın ölçeğini, Refik Talat Alpman’ın 9 eseri ve Türk Musikisindeki konumu belirleyecek ve tarama metodu ile bu eserler incelenecektir.

#### 2. VERİLERİN TOPLANMASI

Bu çalışma, nitel araştırma yönteminin kullanıldığı betimsel bir çalışmadır. Çalışmaya veri sağlamak için ikincil kaynaklardan yararlanarak veri toplanmıştır.

Çalışma boyunca şu esaslar gerçekleştirilmiştir: Çalışma konusuna ilişkin bilgilerin elde edilebilmesi amacıyla ilk olarak yazılı ve elektronik kaynak taraması yapılmış, çalışmanın konusu olan Refik Talat Alpman’ın saz eserleri makamsal açıdan incelenip yorumlanarak dijital ortama aktarılmıştır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUMLAR

*Acemaşiran Saz Semaisinin maksal açıdan incelenmesine yönelik bulgular ve yorumlar.*

Acemaşiran makamı dizisini oluşturan Acemaşiran perdesinde ki Çargah beşlisine çargah perdesinde bir çargah dörtlüsü birinci hane içerisinde gösterilmiştir. Makamın karakteristik asma kalıfları olan neva da buselikli kalış(yeden do diyez) ve dügahta kürdili kalıfları yaptığı, teslim bölümünde makamın pest ve tiz tarafındaki karakteristik genişlemelerini yaptığı bulgularına ulaşılmıştır.

2. hane de Dügâh perdesi üzerinde Sâba geçkisi yapılmıştır. Hane'nin 3. ölçüsünde Gerdaniye perdesindeki Hicaz dörtlüsünü vurgulamak için Şehnaz la bemol perdesini kullanmıştır. 3. hane de normal makam seyrine devam edip 3ve 4. ölçüde Acem perdesinde Neveser geçkisi yaptığı görülmektedir. 4. hane de Saz semaisi formunun özellikleri içinden olan usül geçkisi olarak Yürük semai usulünü kullanmıştır. Hane ye Buselik geçkisi ile başlamış olup 11.ölçü itibari ile de Çargah da çargahlı kalış yaptığı görülmektedir.16. ölçü itibari ilde de Dügah perdesinde Nim Zirgüle perdesini yeden olarak kullanıp kürdili kalış yaptığı görülmektedir. Makam seyrine devam edildiği ve eseri sonlandırdığı görülmektedir.

Şekil 9. Acemaşiran Saz Semâisi Notası Üzerindeki Notlar

AKSAK SEMÂİ ACEMAŞIRAN SAZ SEMÂİSİ MÜZİK: REFK TAL'AT ALPMAN

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff is the main melody. The second staff has two triplets marked with '3'. The third staff has a red line above it labeled 'Neva'da Buselik'. The fourth staff ends with a double bar line and a repeat sign. The fifth staff has a repeat sign at the beginning. The sixth staff ends with a double bar line and the word 'SON'. The seventh staff has a red line above it labeled '2.HANE Saba Geckisi'. The eighth staff has a red line above it labeled 'Gerdaniye perdesikdeki Hicaz 4lüsünü vurgulamak için Şehnaz'. The ninth staff has a red line above it labeled 'Gerdaniye perdesikdeki Hicaz 4lüsünü vurgulamak için Şehnaz'. The tenth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Neva'da Buselik

SON

2.HANE Saba Geckisi

Gerdaniye perdesikdeki Hicaz 4lüsünü vurgulamak için Şehnaz

Gerdaniye perdesikdeki Hicaz 4lüsünü vurgulamak için Şehnaz

3. HANE



Acem perdesinde Neveser geçkisi



4. HANE Buselik geçkisi

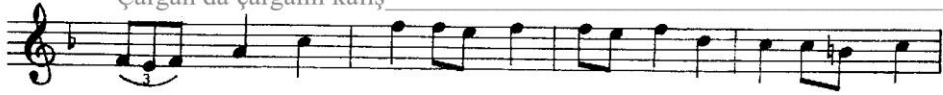


Y.SEMÂÎ

SEMÂÎ



Çargah da çargahlı kalış



Dügah da Kürdili kalış



*Hicaz Saz Semaisinin maksal açıdan incelenmesine yönelik bulgular ve yorumlar.*

Hicaz makamı dizisini oluşturan yerinde hicaz dörtlüsüne neva da rast beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Makamın karakteristik asma kalıplarından olan hüseyini perdesinde uşşak asma kalışını 1. Hanenin ilk iki ölçüsünden göstermiştir. Teslim bölümünde bir diğer asma kalışı olan nevada buselik olarak başlamıştır. 2. hane de ise Sabâ geçkisi yaptığı görülmektedir. 2.ölçünün son notasında kullandığı Nim Zirgüle perdesi ile normal makam seyrine geçiş yapmıştır. 3. haneye Makam seyri ile başlamış sonrasında ise 2.ölçüde Hüseyini perdesinde Buselik çeşnisini göstermiştir. 4. hane makam seyrinde başlayıp 14. ölçüsünde Zirgüle li hicaz a geçki yapıp makam seyrinde haneyi sonlandırmıştır.



Şekil 10. Hicaz Saz Semâisi Notası Üzerindeki Notlar

**HİCÂZ SAZ SEMÂİSİ**

USÛLÜ : Aksak Semâi MÜZİK : Refik Talât ALPMAN

**Hüseyini ve Hüseyini**  
**Aşiran perdesinde uşşak**

♩ = 112

1. HÂNE

MÜLÂZİME

2. HÂNE **Saba Geçkisi**

3. HÂNE **Hüseyini perdesinde buselik**

4. HÂNE (SEMÂÎ)



*Hüseyni Saz Semaisinin maksal açıdan incelenmesine yönelik bulgular ve yorumlar.*

Hüseyni makamı dizisini oluşturan düğâh perdesinde yani yerinde Hüseyni beşlisine hüseyni perdesi üzeri uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. 1. haneye karakteristik makam özelliklerini gösterip hüseyni perdesinde uşşak, düğâh perdesinde yani yerinde uşşak genişlemelerini yaptığı görülmektedir. Teslim bölümünde hüseyni makamın özellikleri arasın bulunmayan ama uşşak makamı özellikleri içinde bulunan nevada buselik çeşnisi göstermiştir. 2. hanenin 3 ve 4. ölçülerinde Karcığar geçkisi yapmış olup devamında ise Nikriz çeşnisini kullanmıştır. 8.ölçüsünde ise uşşak çeşnisi kullanmış olduğu görülmektedir. 3. hanenin 8.ölçüsünde ise de aynı uşşak çeşnisi kullandığı görülmektedir. 4. hane makam seyirinde başlayıp, 7. ölçü de Sabâ geçkisi sonrasında ise Düğah perdesinde Hüzam geçkisi yapmıştır. 9 ve 10. ölçüde ise Düğah perdesinde Hicaz Uzzal geçkisi ile seyirine devam etmiş olduğu görülmektedir.

Şekil 11. Hüseyinî Saz Semâisi Notası Üzerindeki Notlar

Aksak Semâî (+ Sengîn Semâî) **HÜSEYNÎ SAZ SEMÂİSİ** Refik Tâlat Alpman (1894 - 1947)

1. Hâne  
Yerinde Uşşak  
Neva'da Busenk

2. Hâne  
Karcıgar geçkisi  
Nikriz Çeşnisi  
Uşşak Çeşnisi

3. Hâne

Hüseynî de Uşşaklı kalış

Hâne

Saba Çeşnisi Düğah da Hüzzam geçkisi

Hicaz Uzzal Geçkisi

Teslim

2019

*Hüzzam Saz Semaisinin maksal açıdan incelenmesine yönelik bulgular ve yorumlar.*

Hüzzam makamını oluşturan birçok dizi vardır. “Hüzzam makamı dizisi, günümüze kadar “Yerinde Hüzzam beşlisine Eviç’de Hicaz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir” diye tarif edilmiştir”(Özkan 2011:311). İlk haneyi bir diğer dizilerinden olan neva da hicaz dörtlüsü üzerine gerdaniyede buselik beşlisi yani neva perdesinde hicaz hümayun dizisi ile genişletmiştir. 4.ölçüde bulunan Sünbüle perdesi de Neva perdesinde ki Buselik asma kalışını kuvvetlendirmiştir. Makamın güçlüsü olan Neva perdesinde haneyi sonlandırmıştır. Alışla gelmedik bir biçimde teslim de yani eserin “B” kısmında usul geçkisi yaptığı görülmektedir. Teslimin 5 ve 6. ölçüsünde ise Aksak semai usulüne dönüş gerçekleştirmiştir. 2. hanede seyrine devam edip 2. ölçüsünde Rast da Rast lı asma kalış gerçekleştirmiş olup , 4.ölçüde bulunan Sünbüle perdesi ile Neva perdesinde ki Buselik asma kalışını kuvvetlendirip haneyi sonlandırmıştır. 3. hanede ise Neva perdesinde Rast çeşnisi gösterip devamında Tiz segah perdesinde Segah çeşnisi gösterip, Tiz Neva da Zirgüleli kalış yapmıştır. 1 ve 2. hanelerde göstermiş olduğu karar’a gitme şeklini aynen bu hanede de uygulamıştır. 4. hanede ise usül geçkisi yapılmış ve hane içinde de esesin teslim kısmında olduğu gibi usül değişikliğine gidildiği görülmektedir. Rast perdesinde Rast ile başlayıp makam özellikleriyle devam etmiştir. Hanenin 8. ölçüsün de ise Segah perdesinde Müstear lı asma kalış yapmıştır. Rast etkisi ile haneye devam edip Tiz segah da karar verdiği görülmektedir.

Şekil 12. Hüzam Saz Semâisi Notası Üzerindeki Notlar

**HÜZZAM SAZ SEMÂİSİ**

USÛLÜ : Aksak Semâî MÜZİK : REFİK TALÂT ALPMAN

$\text{♩} = 120$

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 10/8 time signature. It consists of several staves of music. The first staff is marked with a tempo of 120. The second staff is annotated with "Sünbüle perdesi ile Neva da Buselik" and has a red line underlining the notes. The third staff is annotated with "Usül Geçkisi" and "TESLİM" and has a red bracket around it. The fourth staff is annotated with "Aksak Semâî Usulüne geçiş" and "SON" and has a red bracket around it. The fifth staff is annotated with "2. HÂNE" and "Rast da Rastlı kalış". The sixth staff is annotated with "Sünbüle perdesi ile Neva da Buselik". The seventh staff is annotated with "3. HÂNE". The eighth staff is annotated with "SON".

Sünbüle perdesi ile Neva da Buselik

Usül Geçkisi

TESLİM

Aksak Semâî Usulüne geçiş

SON

2. HÂNE

Rast da Rastlı kalış

Sünbüle perdesi ile Neva da Buselik

3. HÂNE

SON

## HÜZZAM SAZ SEMÂSİ

-2-

4 HÂNE

Müstear Çeşnisi



*Kürdili Hicazkar Saz Semaisinin maksal açıdan incelenmesine yönelik bulgular ve yorumlar.*

Kürdili Hicazkar makam dizisini oluşturan rast da kürdi 4'lüsü üzerine çargah perdesine buselik 5'lisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir. 1. haneye gerdaniye perdesi üzerindeki kürdi 4'lüsü ile genişleyerek başlamıştır ve devamında çargahta buselik 5lisini göstermiştir. 2. hanede ise 1. ölçüde Neva perdesinde Hicaz çeşnisi gösterip 2. ölçüde ise yerinde yani rast perdesinde nihavend asma kalışı göstermiştir. 3.ölçüde çargah perdesinde arazbarlı bir şekilde rastlı kalış yapıp Gerdaniye perdesinde haneyi bitirmiştir. 3. Haneye yerinde yani Acemaşiran perdesinde Acemaşiran çeşnisi ile başlayıp devam etmiştir.3. ölçüde gerdaniye perdesinde sabalı kalış yapıp 4. ölçüde makam seyrine dönüm haneyi bitirmiştir. 4. Haneye makamlar seyri ile başlayıp 17. ölçüde Hicaz geçkisi yapmıştır. 21. ölçüde Zirgüleli Hicaz çeşnisi gösterip makam seyrinde haneyi sonlandırdığı görülmektedir.

Şekil 13. Kürdîli Hicazkâr Saz Semaîsi Notası Üzerindeki Notlar

**KÜRDİLİHICAZKÂR SAZ SEMAİSİ**

Aksak Semâî  
(•Nîm Sofyan,  
•Yürük Semâî)

Refik Tâl'at Bey  
(1894 - 1947)

1. Hâne

Çargah'da Buselik

Teslim

son

2. Hâne

Neva da Hicaz çeşnisi Rast da Nihavend asma kalış

Arazbarlı şekilde Çargah da Rast

Hâne

Gerdaniye de Sabalı kalış

Kürdîlîhicazkâr Saz Semâisi - R.T. Alpman

Nîm Sofyan 3

2



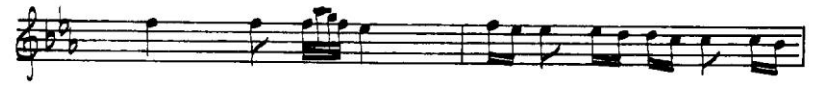
Gerdaniyede Hicazlı kalış



Zirgüleli Hicaz çeşnisi



Yürük Semâi



*Mahur Saz Semaisinin maksal açıdan incelenmesine yönelik bulgular ve yorumlar.*

Mahur makamı dizisi Çargah makamı dizisinin rast perdesindeki inici şeddidir. Rast'da çargah 5'lisi üzerine Neva perdesinde çargah 4'lüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. 1. Haneye ana dizi üzerine gerdaniyede perdesindeki çargah genişlemesi ile başlamıştır. Teslimde ise çargahta çargah yapmıştır. 2. Hane Neva perdesinde başlayıp yerinde rast da nihavend dizisini kullanılmış olup ilerleyen ölçülerde işlenip gerdaniye perdesinde bitirildiği görülmektedir. 3. Hanede Tiz Segah perdesinde Zirgüleli hicaz dizisini kullanarak Buselik perdesine kadar işlediği görülmektedir. 3. ölçüde bulunan Acem perdesi ile Neva perdesinde buselik çeşni göstermiştir. 4. ölçüde de haneyi sonlandırmıştır. 4. Hane Nihavend disisi ile başlayıp 26. ölçüye kadar nihavend etkisini göstermiştir. 27. ölçü itibari ile de Mahur dizisine geçişi işlemeye başladığı görülmektedir.

Şekil 14. Mahur Saz Semaisi Notası Üzerindeki Notlar

**MÂHÛR SAZ SEMÂİSİ**  
Gerdaniye'de Çargah'lı genişleme

USÛLÜ : ÂRSAK SEMÂİ MÜZİK : Retik Talât ALPMAN

$\text{♩} = 160$

TESLİM

Çargah'da Çargah

2. HÂNE **Yerinde Nihavend**

3. HÂNE **Buselikte Hicaz**

**Neva da Buselik**

4. HÂNE **Nihavend makamında başlamış**

The image displays a musical score for 'Mahur Saz Semaisi' in staff notation. The score is divided into several sections, each with a specific hane and makam. The first section is 'Geraniye'de Çargah'lı genişleme' in the 'ÂRSAK SEMÂİ' usul, with a tempo of 160. The second section is 'TESLİM' in 'Çargah'da Çargah'. The third section is '2. HÂNE' in 'Yerinde Nihavend'. The fourth section is '3. HÂNE' in 'Buselikte Hicaz'. The fifth section is 'Neva da Buselik'. The sixth section is '4. HÂNE' in 'Nihavend makamında başlamış'. The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures (one sharp), time signatures (10/8 and 3/4), and dynamic markings like 'p'.

MÂHÛR SAZ SEMÂISI  
- 2 -

1

2

GEMER

*Nihavend Saz Semaisinin maksal açıdan incelenmesine yönelik bulgular ve yorumlar.*

Nihavend makamını oluşturan dizilerden biri olan Rast'da buselik 5'lisi üzerine Neva'da Kürdi 4'lüsü , Rast'da Buselik 5'lisi üzerine Neva'da Hicaz 4'lüsü çoğunlukla kullanılan dizileri ile haneye başlamıştır. Neva perdesi ile başlayıp Hicaz geçkileri kullanarak başladığı perdede bitirmiştir. 2. Hane neva da uşşak gösterip devamında rast perdesinde Neveser çeşnisini kullanıp neva perdesinde hicaz çeşnisi göstererek hanede devam ettiği ve sonlandığı görülmektedir. 3. Hane de 1. ölçünün sonunda Saba dizisine geçip neva da uşşak ardından da neva da hicaz çeşnili bir şekilde haneyi sonlandığı görülmektedir. 4. Hane Makam seyrinde devam edip 3.ölçüsünde nim hasar perdesinde çargah lı kalış gösterip ilerleyen ölçülerde ise makam seyrine uygun işleyip haneyi sonlandırmıştır.

Şekil 15. Nihavend Saz Semâisi Notası Üzerindeki Notlar

NİHAVEND SAZ SEMÂİSİ

USÛLÜ : Aksak semâi MUZİK : REFIK TALÂT ALPMAN

$\text{♩} = 126$

The musical score consists of eight staves of notation. The first staff is the main melody. The second staff is annotated with "Neva da Hicaz geçkisi" and a red line. The third staff is annotated with "Neva da Uşşak" and a red line, and includes a "TESLİM" symbol. The fourth staff is annotated with "Yerinde Neveser geçkisi" and a red line, and includes a "SON" symbol. The fifth staff is annotated with "Nim Hisar da Cargah çeşnisi" and "Neva da Hicaz" with red lines, and includes a "2. HÂNE" symbol. The sixth staff is annotated with "Saba geçkisi" and a red line, and includes a "3. HÂNE" symbol. The seventh staff is annotated with "Uşşak çeşnisi" and "Neva da Hicaz" with red lines, and includes a "SON" symbol. The eighth staff is annotated with "Uşşak çeşnisi" and "Neva da Hicaz" with red lines, and includes a "SON" symbol.



NİHAVEND SAZ SEMÂİSİ

- 2 -

4. HÂNE  
Sengin Semâi 104



Nim Hisar da Çargah çeşnisi



*Suzinak Saz Semaisinin makmsal açıdan incelenmesine yönelik bulgular ve yorumlar.*

Suzinak makamı dizisini oluşturan Rast'da Hicaz 5'lisi üzerine Neva'da Hicaz 4'lüsü nün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Fakat besteci bu eserin başlandığında Rast'da rastlı kalış yapmayı tercih etmiş sonrasında ise haneyi 2 dönüşlü olarak sonlandırmıştır. 2.Hane de Müstear çeşnisi gösterip ardından yegah perdesinde karcığarlı kalış gösterip haneyi 2 dönüşlü olarak sonlandırmıştır. 3.Hanenin başında dik hisar perdesinde buselik çeşnisi göstermiştir. 4.Hane'nin 3.ölçüsünde çargah da buselik çeşnisi göstermiştir. 13.ölçüde neva perdesinde uşşak çeşnisi göstermiştir. Makam seyrine uygun şekilde işledikten sonra haneyi sonlandırmıştır.

Şekil 16. Suzinak Saz Semâisi Notası Üzerindeki Notlar

**SÛZNÂK SAZ SEMÂİSİ**

USÛLÜ: AKSAK SEMÂİ MÛZİK: REFİK TALÂT ALPMAN

♩ = 120

Rast'da Rast çeşnisi

TESLİM

SON

2. HÂNE Müstear Yegah da Karcıçâr lı kalış

3. HÂNE Dik Hisarda Buselik

4. HÂNE SEMÂİ Çargah da Buselik

♩ = 144



Neva da Uşşak çeşnisi



*Şeddi Araban Saz Semaisinin maksal açıdan incelenmesine yönelik bulgular ve yorumlar.*

Şeddi Araban makamı dizisi Yegah'da Hicaz 5'lisi üzerine Dügah perdesinde Hicaz 4'lüsünün eklenmesiyle meydana gelmektedir. Yegah'da Zirgüleli Hicaz dizisi de diyebiliriz. Esere bu özelliklerde başlayıp genişlemesini Neva'da simetrik Zigüle'li Hicaz dizisi ile göstermiştir. 2.hanenin 4.ölçüsünde seyir esnasında dügah perdesinde uşşak çeşni kullanmıştır. 3. Hanenin 2.ölçüsünde ise gerdaniye perdesinde buselik çeşni yaptığı görülmektedir. 4. hanede makam dışına çıkmadan melodileri işleyerek haneyi sonlandırmıştır.

Şekil 17. Şeddi Araban Saz Semaisi Notası Üzerindeki Notlar

یغلی عودی رفیعہ طلعت کلاں  
Bebekli Üdi Refik Talat Bey

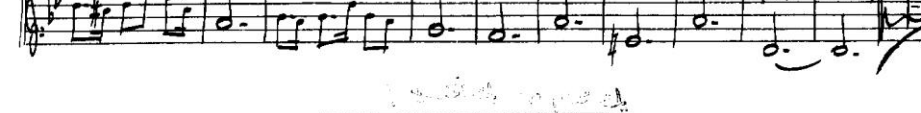
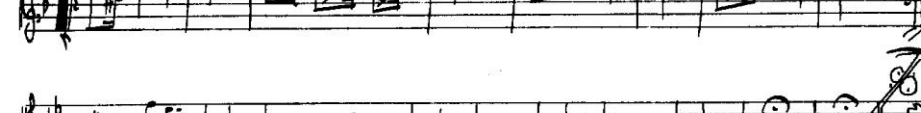
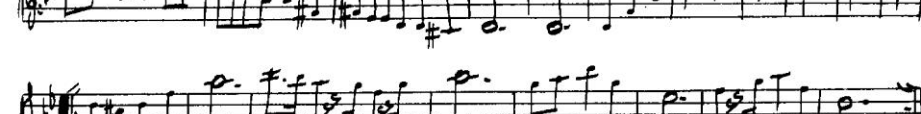
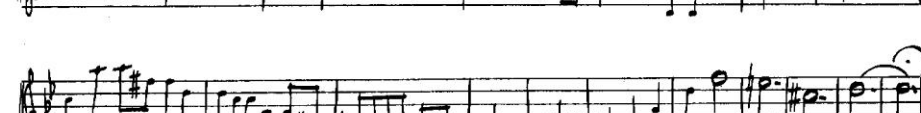
اصول: آفتاب و جمالی  
Neva'da Zigüleli Hicaz No:2

شبه عربان ساز جماعی  
Şed araban Saz Semaisi

بهرخانہ  
(I) Neva'da Zigüleli Hicaz

بهرخانہ  
(II) Düğahta Uşşak Çeşnisi, Gerdaniyede Buselik

بهرخانہ  
(III)



Handwritten text and musical staves, possibly indicating a section or performance instruction.

Handwritten text: **SINE KEMAN**  
NURI DUYGUEZ  
ARMAĞANI

Handwritten signature: *Amir Kool*

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırma bulguları ışığında elde edilen sonuçlara yer verilmiştir.

Refik Talat Alpman'ın yaşadığı dönemde iyi bir ud icracısı olduğu ve enstrümanını para kazanmak amaçlı çalmadığı, sadece kendi istediği zaman çaldığı belirlenmiştir. Bunun yanında döneminin birçok ünlü nazariyatçı ve müzik stadından dersler aldığı bunun etkisi ile az ama makamsal açıdan kaliteli eserler bestelediği görülmektedir. Alpman'ın eserleri incelendiğinde;

Acemaşiran makamında bestelediği saz semaisinde, makamın karakteristik özelliklerini ve diziyi üstün bir bestecilik tekniği ile yansıttığı gözlenmektedir. Diğer hanelere baktığımızda, ikinci hanede saba geçkileri kullanırken, üçüncü hanede gerdaniyede hicaz ve dördüncü hanede buselik ve kürdi kalırlar yaptığı belirlenmiştir. Buradan da bestekârın makamlar arası geçkilerdeki yumuşak ve akıcı tavrı ortaya çıkmıştır.

Hicaz makamında bestelemiş olduğu saz semaisi incelendiğinde elde edilen bulgulara göre, bestekârın makamın karakteristik özellikleri ve asma kalırlarını birinci hanede göstermiş, yine acemaşiran saz semasinde olduğu gibi ikinci hanede saba geçkisi kullanmayı tercih etmiştir. Üçüncü hanede yine farklı geçkiler yaparak son hanede bir zirgüleli hicaz geçkisi yapmış ve makam seyrine dönerek eseri tamamlamıştır. Yine bu eserinde de oldukça yumuşak ve akıcı geçkiler kullanarak bestekârlığında ki ustalığı esere yansıttığı görülmektedir.

Bestekârın hüseyini saz semaisi incelendiğinde, birinci hanede makamın genel seyir özelliklerini aynen uyguladığı, ikinci hanede ise pek çok bestekârın bu makamda kullanmadığı karcıgar geçkisi yapıp nikriz gösterdiği belirlenmiştir. Üçüncü hanede makamın özelliklerini gösterip yine dördüncü hanede saba geçkisi ile eseri bitirdiği belirlenmiştir.

Hüzzam saz semaisi incelendiğinde, birinci hanede buselikli ve hicaz hümayun ile geçkiler yaptığı, ikinci haneye gelindiğinde yine makamın belirli asma kalırlarını gösterdiği, üçüncü hanede tiz bölgelerde tiz nevada zirgüleli bir kalış yaptığı ve ilk iki hanedeki gibi haneyi tamamladığı, son haneye geldiğimizde ise



makamın özelliklerini gösterip çoğu saz semaisinde olmayan bir şekilde eseri tiz karar perdesi olan tiz segâhta bitirmiştir. Buda bestekarın bestecilik tekniğinin gelmiş olduğu üst noktayı göstermektedir.

Bestekârın bir diğer eseri olan kürdilihicazkâr saz semaisini incelediğimizde, esere genişleme bölgesi olan gerdaniyeden başladığı, ikinci haneye gelindiğinde rast geçkisi ve nihavent geçkileri yaptığı belirlenmiştir. Üçüncü hanede acemaşiranlı bir geçiş yaptıktan sonra, son haneye gelindiğinde iki farklı usul geçkisi kullandığı ve hane içerisinde makamın gerektirdiği geçkileri yaptığı görülmüştür.

Alpman'ın mahur saz semaisi incelendiğinde birçok alanında uzman kişi tarafında üstün bir besteleme tekniği kullanılarak bestelendiği belirtilen bu eserde elde edilen bulgulara göre, kromatik olarak esere başlamış ve gerdaniyede çargahlı bir kalış yaptığı gözlenmiştir. İkinci haneye gelindiğinde rast üzerinde bir nihavend geçkisi yaptığı belirlenmiştir. Üçüncü hanede farklı perdelerde acemli kalışlar yaparak son hanede nihavend ile başlayıp haneyi makamın genel özelliklerini göstererek tamamladığı görülmektedir.

Bestekârın nihavend saz semaisi incelendiğinde, birinci hanede makamın genel özellikleri esere yansıtılmıştır. İkinci hanede neveserli bir geçki yapılmış, üçüncü hanede ise yine bestekâr saba geçkisini tercih etmiştir. Son hanede ise makamın genel özellikleri gösterilerek eser tamamlanmıştır.

Suzinak makamında bestelemiş olduğu saz semaisi incelendiğinde, makamın genel özellikleri le esere başlamak yerine esere rastta rastlı bir kalış yaparak başlamıştır. İkinci hanede ise müstear ve karcıgarlı kalışlar gösterdikten sonra üçüncü hanede tiz bölgede buselik çeşnisi gösterdikten sonra son hanede nevada uşşak gösterdikten sonra makam seyrine uygun bir şekilde eseri tamamladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Bestekârın incelenen son eseri olan şeddiaraban saz semaisine bakıldığında elde edilen verilere göre, eser makamın karakteristik özellikleriyle başlamış, ikinci haneye gelindiğinde yerinde bir uşşak çeşnisi gösterildikten sonra, üçüncü hanede oldukça fazla bir şekilde genişleme bölgelerinde gezindiği ve makamın karakteristik özelliklerini kullanarak dördüncü haneyi bestelediği sonucuna ulaşılmıştır.

İncelenen dokuz eser sonunda bestekârın bazı eserlerinde makamların karakteristik özelliklerini kullanarak eserlere başladığı fakat bazılarında makam dışı seyir özellikleriyle esere başlayarak teslim ya da birinci hanenin sonuna doğru makamın karakteristik özelliklerine döndüğü belirlenmiş, buda makamlara olan hâkimiyeti ve besteleme tekniklerinde ne derece usta bir bestekar olduğu sonucuna ulaşmamızı sağlamıştır. İkinci hanelerde genellikle saba makamında geçkiler yaptığı belirlenen bestekar bazı eserlerinde ise dördüncü hanede eseri oktav sesinde bitirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Türk müziğinde saz musikisi alanında birçok bestekâr olduğu bilinmektedir. Bu çalışma örnek alınarak diğer bestekârların eserleri incelenebilir, bestelemiş olduğu eserlerde ki makamsal geçkiler ve makamı kullanma teknikleri belirlenerek makamsal becerileri ve besteleme teknikleri belirlenebilir. Yine bestekarın dönemsel besteleme takniklerini kullanıp kullanmadığı, döneme yön verip vermediği veya hangi bestekârlardan etkilendiği veya hangi bestekârları etkilediği gibi veriler elde edilebilir.

## KAYNAKÇA

- Anıtsoy, B. (2006), Mevlevi Ayinlerindeki İlk Peşrevlerin Melodik olarak İncelenmesi, Süleyman Demirel Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı / Türk Din Musikisi Bilim Dalı, Tamamlanmış Yüksek lisans Tezi, Isparta
- Bilgiç, G.K. (2019), TRT Repertuvarında Kayıtlı Tanburi Cemil Bey'in Saz Eserlerinin Form Ve Makâmsal Olarak İncelenmesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitim Bilim Dalı, tamamlanmış Yüksek lisans Tezi, Konya
- Cebeci, S. (2010). Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri, (3. Basım). İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Hodeir, A. (2016). Müzikte Türler ve Biçimler. (2.Basım), İstanbul, Pan Yayıncılık  
<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/> (Erişim Tarihi 23.05.2019)  
<http://www.eksd.org.tr/refik-talat-alpman/> (Erişim Tarihi. 20.07 2019)
- Karasar, N. (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemi, (19. Basım). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Güney, Ali (2006). T.S.M. Saz Eserleri-1, Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları. <http://arsiv.zaman.com.tr/2000/08/04/yazarlar/CemBEHAR.htm> (Erişim Tarihi 16.05.2019)
- Özkan, İ. H. (2006). Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, (8. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Köroğlu, N. O. (2015). Niyazi Sayın'ın Toplulukla Saz Eseri İcralarındaki Tavrının İncelenmesi ve Bu Çerçeve Oluşturulan Etütlerin Ney Eğitiminde Kullanılabilirliği, (Doktora) Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri, Enstitüsü Güzel Sanatlar Üniversitesi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya.
- Özkan, İ. H. (2011). Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri (8. Basım), İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tanrıkorur, C. (2011). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi. (Haz. İsmail Kara, Rehâ Sağbaş, Barihüda Tanrıkorur, Başak İlhan), Dergah Yayınları, İstanbul

- Tanrıkörur, C. (2005). Osmanlı Dönemi Türk Müsıkisi. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkörur, C. (2003a). Müzik, Kültür, Dil, (1. Baskı). Dergâh Yayınları
- Özalp, M. N. (1986). Türk Müsıkisi Tarihi (Derleme). C: 1-2. Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı. Yayın No: 34
- Tura, Y. (---), Türk Musikisi formları, İTÜ Devlet Konservatuvarı Ders Notları
- Yavaşça, A. (2002) Türk Müsıkîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri. İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları