

## AN EXAMINATION OF THE USE OF THE BUSELİK MAQAM IN TURKISH MUSIC

Yüksel Tunç\*<sup>1</sup>

\*Öğretim Görevlisi, Munzur Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü

### Abstract

The presence of microtonal units, known as "komas," in Turkish music systems, along with the various configurations of tetrachords and pentachords, enriches this musical genre in a modal sense. Despite having numerous modes, we observe that certain modes are used less frequently over time. Throughout history, some of these modes are now almost unused. While there are several reasons for this, an analysis of the structures of certain modes indicates that their specific tetrachord and pentachord formations may render them less practical for use. The first mode that comes to mind is the Çargah mode, followed by the Buselik mode. This study aims to compare definitions of the Buselik mode provided by various musicians and to explain why it may have a more limited application compared to other modes. The research includes information on the types of "şed," modes that resolve in Buselik, and modes that resolve on the Buselik note, along with an analysis of two works composed in this mode.

**Keywords:** Buselik, maqam, maqam analysis, Turkish music.

## TÜRK MÜZİĞİNDE BUSELİK MAKAMININ KULLANIMI ÜZERİNE BİR İNCELEME

### Özet

Türk müziği ses sisteminde küçük ses birimleri olarak adlandırdığımız komaların olması, çeşitli şekillerde dörtlü ve beşlilerin olması, bu müzik türünü makamsal anlamda zenginleştirebilmektedir. Çok sayıda makama sahip olmasına rağmen dönemsel olarak bazı makamların daha az sıklıkla kullanıldığını görmekteyiz. Tarih boyunca kullanılan bu makamların bir kısmı günümüzde neredeyse kullanılmamaktadır. Bunun birçok nedeni olacağı gibi, bazı makamların yapıları incelendiğinde oluşan özel dörtlü ve beşli itibari ile kullanıma çok elverişli olmadıklarını söyleyebiliriz. Bu bağlamda ilk akla gelen çargâh makamı olup bu makamı takiben buselik makamını sayabiliriz. Bu araştırmada buselik makamının bazı musikşinaslarımız tarafından tanımlarının karşılaştırılması yapılarak diğer makamlara nazaran neden daha az bir kullanım alanına sahip olabileceği açıklanmaya çalışılmıştır. Buselik makamının kullanımını ile ilgili olarak; şed çeşitleri, yerinde buselik ile karar eden makamlar, buselik perdesinde karar eden makamlar hakkında bilgilere yer verilmiş ve bu makamda iki eser analiz edilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Buselik, makam, makamsal analiz, Türk müziği.

### 1. Giriş

Türk Müziği, dünya müzikleri arasında makamsal yapısı bakımından özel bir yere sahiptir. Makam dizilerini oluşturan özel dörtlü ve beşliler şeklinde tabir edilen dizilerin çeşitliliği ve koma diye adlandırdığımız en küçük ses birimleri, makamların zenginliğini arttırmaktadır. Belirli kurallar çerçevesinde oluşan Türk Müziği makamlarının çok çeşitliliğinden kaynaklı olabileceğini düşündüğümüz belirli sınıflandırmalar yapılmıştır.

Makamların sınıflandırılması ile ilgili olarak Özkan; "Türk müziğinde makamlar genel olarak üç ana gruba ayrılır: Basit Makamlar, Şedd (Göçürülmüş) Makamlar ve Mürekkebe (Bileşik) Makamlar. Basit makamlar kategorisinde yer alan başlıca makamlar şunlardır: Çargâh, Buselik, Kürdi, Rast, Uşşak, Neva, Hümayun, Hicaz, Uzzal, Zirgüleli Hicaz, Karcıgar, Basit Suzinak ve Hüseyini makamları" şeklinde sıralamıştır (Özkan, 2006:116)

Basit makamlar içerisinde bulunan çargâh makamının çok kullanılmayan makamlardan olduğu bilinmektedir. Bunun başlıca sebebi olarak makamı oluşturan dörtlü ile beşlinin sadece tam ve yarım aralıklardan ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Buselik makamı da çargâh makamına genel olarak bu yönüyle benzerlik göstermektedir. Özellikle buselik makam dizilerinden birincisi olarak bilinen yerindeki buselik beşlisi ve hüseyini perdesi üzerindeki kürdi dörtlüsünün kullanılması ile oluşan dizi için bunu söylemek mümkün olabilmektedir. Buradan hareketle buselik makam dizisini oluşturan özel beşli ve dörtlü nedeniyle, çargâh makamından sonra

<sup>1</sup> Sorumlu Yazar E-Mail: yukseLTunc@munzur.edu.tr / Doi: 10.22252/ijca.1574388

çok fazla kullanılmayan bir makam yapısına sahip olabileceği sonucuna varabiliriz. Türk Müziğinde koma adıyla bilinen küçük ses birimlerinin, genel olarak buselik makam dizisini oluşturan özel beşli ve dörtlü içerisinde bulunmaması ve dolayısıyla da buselik makamı içerisinde çok fazla koma olmaması, bu makamın çok kullanılmaması ile ilişkili olabilmektedir. Ayrıca buselik makam dizisinde bulunan düğah perdesi üzerindeki buselik beşlisinin tamamen tam ve yarım aralıklardan ibaret olması, buselik makamının çok fazla kullanılmayan makamlardan olmasını doğrudan etkileyebilmektedir. Buselik makam dizisinin ikinci şekli olarak tabir edilen hüseyni perdesi üzerindeki hicaz dörtlüsünün kullanılması ile de Türk müziği makamları içerisinde buselik makamının çargâh makamından daha fazla kullanılan bir makam haline gelmesini etkileyebilmektedir.

Buselik makamının, günümüzde duyum olarak benzerlik gösterdiği bazı makamlarla zaman zaman karıştırıldığı ve bu konuda çeşitli araştırma çalışmalarının da yapıldığı bilinmektedir. Duyum olarak özellikle de nihavent makamı ile karıştırılmakta ve duyulan buselik makamının ilk olarak nihavent makamı olabileceği düşünülmektedir. Bunun başlıca sebepleri olarak; buselik makam dizisinin rast perdesine göçürülmesiyle nihavent makam dizisinin elde edilmiş olmasını ve nihavent makamının Türk müziğinde çok bilinen-kullanılan makamlardan olduğunu söylemek mümkündür. Buselik makam dizisinin başka perdelere göçürülmesiyle elde edilen diğer makamlarla daha az karıştırılıyor olmasını ise yine nihavent makamının çok kullanılan, halk arasında yaygın bir makam olmasından kaynaklandığını söyleyebilmemiz mümkündür.

## 2. Araştırmanın Amacı

Türk müziği buselik makamının kullanımına yönelik bu çalışmada bazı musikişinaslarımızın makam ile ilgili çeşitli görüşlerine yer verilmektedir. Sıklıkla kullanılan makamlara nazaran daha az kullanıldığını söyleyebileceğimiz buselik makamı ile ilgili olarak genel bir değerlendirme yapıp makamın kullanıldığı alanların ve kullanım şekillerinin tespit edilmesi hedeflenmektedir.

## 3. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada Türk müziğindeki buselik makamı, nitel araştırma yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmektedir. Literatür taraması yapılarak konuyla ilgili daha önce yapılmış çalışmalar incelenmiştir. Çeşitli kaynaklar gözden geçirilerek makam ile ilgili ulaşılan bilgilere yer verilmiştir. Bu makamdaki iki eser incelenerek detaylı bir şekilde analiz edilmiştir.

## 4. Verilerin Analizi

Çalışma sürecinde ulaşılan veriler, doküman analiz yöntemi kullanılarak oluşturulmuştur.

## 5. Sınırlılıklar

Araştırmada buselik makamının kullanım alanları ve kullanım şekilleri incelenmeye çalışılmıştır. Eser analizleri, bu makam özellikleri bağlamında sınırlandırılmıştır.

## 6. Buselik Makamının Tarihi ve Tanımı

Türk müziği makamlarından buselik makamının tarihinin çok eskilere dayandığı bilinip fakat ne zaman ortaya çıktığı ile ilgili net bir kaynak olmamakla birlikte farklı şekillerde kullanımı ve tanımı bulunmaktadır. Buselik makamını ilk kullanan ve buselik sözcüğünün tarihsel süreçte değişikliğe uğradığı ile ilgili olarak Özgür ve Aydoğan;

“Türk müziğinde en eski makamlardan biri olduğundan dolayı, tarihsel süreç içinde hem ad hem işleniş olarak değişikliklere uğramıştır. Buselik adının 13. ve 14. yüzyıllardaki eski metinlerde adı geçen ve makamı oluşturan kişi ya da makamı ilk kullanan besteci Ebû-Selik'ten kaynaklandığı düşünülmektedir” (Özgür ve Aydoğan, 2015:121) ifadelerini aktarmaktadır.

Düğah perdesi üzerindeki buselik beşlisinden ziyade hüseyni perdesi üzerindeki kürdi veya hicaz dörtlüsünden kaynaklı olabileceğini düşündüğümüz değişkenlikten dolayı, buselik makamının farklı şekillerde kullanımı ortaya çıkmaktadır. Bu konuda Türk müziği musikişinaslarımızdan bazıları, buselik makamı ile ilgili olarak görüşlerini şu sözleriyle aktarmışlardır;

Haşim Bey'e göre Buselik makamı; “İbtida buselik çargâh, neva, hüseyni, acem, gerdaniye basarak ağaze edip, ba'dehu bu minval üzere yine çargaha kadar inüb, buselik, segâh, düğah, zirgüle perdesiyle düğahta karar eder” (Tırışkan, 2000:30)

Rauf Yekta Bey'e göre Buselik makamı; “Buselik beşlisi ile Kürdi dörtlüsünün güçlü perdesinde birbirine eklenmesinden hasil olmuştur” (Kutluğ, 2000:154)

Hüseyin Saadettin Arel ile Mehmet Suphi Ezgi'ye göre Buselik makamı; "Bu iki üstat arasında buseliğin kuruluşuna göre bir görüş ayrılığı bulunmamaktadır. Buselik beşlisine güçlüsü olan hüseyniden itibaren bir hicaz dörtlüsünün eklenmesinden doğmuştur" (Kutluğ, 2000:154)

Abdulkadir Töre ve öğrencisi Ekrem Karadeniz'e göre buselik makamı; "Çargâh perdesi üzerinde acem makamının işlendiğini işaret etmektedirler" (Kutluğ, 2000:155)

Abdülkâki Nasır'a göre buselik makamı; "Hüseyini perdesinden âgâz idüp neva ve çargâh ve buselik ve düğâh perdesine, bâde yine düğâh perdesine gelip anda karar eder" (Kutluğ, 2000:158)

Tanburi Cemil Bey'e göre; "Buselik makamı düğâh perdesinde karar eder ve tamamen esvat-ı tabiiyyeden oluşur. Bu makamda ser perdesinde herhangi bir değişiklik işareti bulunmaz, ancak ikinci fasıladaki segâh perdesi, segâh tabii değil, çargâh ve segâh arasında yer alan ve segâha yakın olan "buselik" perdesidir. Bu ses, notada segâh tabii gibi gösterilir. Buselik makamının başlangıcı düğâh ve buselik perdelerinde olup, zemini düğâh ve gerdaniye, meyanı ise neva ve tiz neva perdelerinde şekillenir. Karar noktası, muhayyer ile zirgüle perdeleri arasında icra edilir" (Cevher, 1992:52)

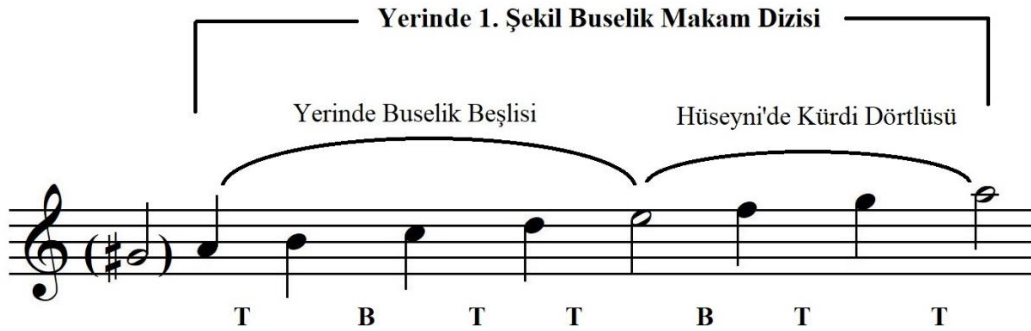
Yakup Fikret Kutluğ, birçok musikişinasın görüşlerine ek olarak, Buselik makamının tarih boyunca önemli değişiklikler geçirdiğini belirtmektedir. Özellikle Ladikli Mehmet Çelebi'den sonra, Hüseyini makamının Buselik'e dahil edilerek gösterildiğini ifade eder. Ancak bu dönemde bile, Buselik makamındaki en önemli unsur olan Nigâr makamı, buseliğin karakteristik çeşnisini oluşturmada kritik bir rol oynamış ve Buselik makamı, Nigâr ile birleşerek iki ayrı dizi haline gelmiştir. Bu birleşim, Buselik ve Nigâr makamlarının kaynaşmasından oluşan bir yapı sunduğunu aktarmaktadır (Kutluğ, 2000:158)

Musikişinaslarımızın aktardığı üzere buselik makamı; genel olarak yerindeki buselik beşlisi kullanılıp, güçlü olarak hüseyini perdesini alarak burada kürdi veya hicaz dörtlüsü oluşturan, düğâhta karar veren Türk müziği basit makamlarından biridir.

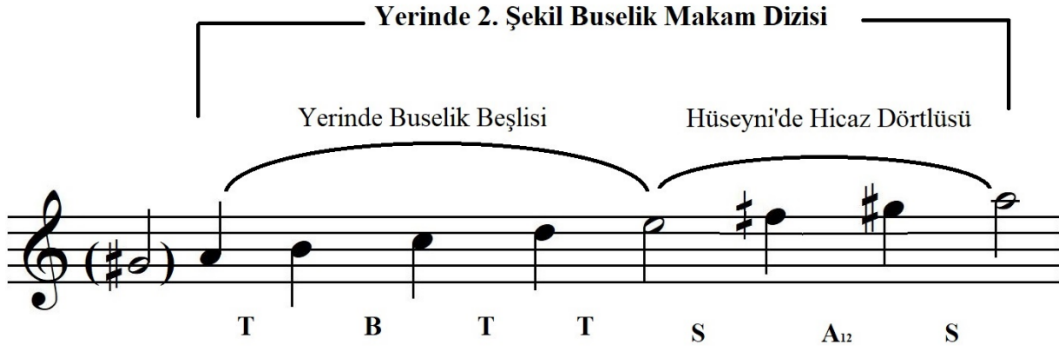
## 7. Buselik Makamının Nazariyatı

Buselik makamının durağı düğâh perdesidir. Seyri çıkıcıdır fakat bazen çıkıcı-inici olarak da kullanılmaktadır. İki çeşit dizisi vardır; yerinde buselik beşlisine hüseyinde kürdi dörtlüsünün eklenmesi ve yerinde buselik beşlisine hüseyinde hicaz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmektedir (Özkan, 2006:122)

Şekil 1: Yerinde 1. şekil buselik makam dizisi<sup>2</sup>



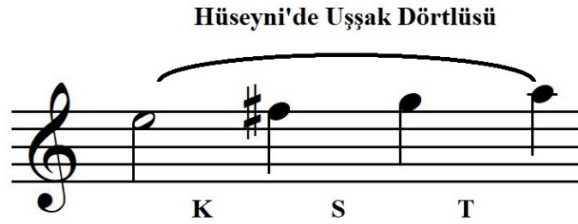
<sup>2</sup> Özkan, İsmail Hakkı (2006), Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velvelleri, s:122.

**Şekil 2:** Yerinde 2. şekil buselik makam dizisi<sup>3</sup>

Buselik makamında her iki dizinin de değişen tek bölgesi, güçlü perdesinin üzerindeki alandır. Karar perdesi üzerinde yer alan Buselik beşlisi ise sabit kalır. Hüseyni dizisinde hicaz içeren ikinci dizi, nadiren kullanılmış olup, daha çok şedd makamlarında tercih edilmiştir (Özkan, 2006:122)

Beşli ile dörtlü arasındaki geçiş noktasında yer alan Hüseyni perdesi, makamın güçlü perdesidir. Birinci dizide bu perdenin üzerinde Kürdi dörtlüsü, ikinci dizide ise Hicaz dörtlüsü yer alır. Bazı klasik eserlerde, Çargâh perdesi birinci güçlü olarak, Hüseyni perdesi ise ikinci güçlü olarak kullanılmıştır (Özkan, 2006:122)

Buselik makamının dizisi, Batı müziğinde La Minör dizisiyle aynıdır, yani Batı müziği açısından La Minör'dür. Hüseyni perdesi üzerinde Kürdi içeren dizi, Eski Minör, Hicaz içeren dizi ise Armonik Minör'dür. Türk müziğinde Melodik Minör tarzı kullanılmamış, çünkü bu diziler eski bestecilere fazla Batılı ve sert gelmiştir. Ancak bazı küçük geçişler, makamın esas yapısında olmamakla birlikte, gelenek haline gelmiştir. Buselik makamının seyri sırasında, Nevâ perdesinde Hicaz, Çargâh perdesinde ise Nikriz çeşnisi gösterilmesi bu geçişlere örnektir. Hüseyni perdesi makamın güçlü noktası olup, üzerinde Kürdili veya Hicazlı yarım kararlar yapılır. Bazı besteciler, Acem (fa) perdesi yerine bakiye diyezli fa (Eviç) perdesini kullanarak, Hüseyni perdesinde Uşşak çeşnili bir asma kalış yapmışlardır (Özkan, 2006:122)

**Şekil 3:** Hüseynide uşşak dörtlüsü<sup>4</sup>

Minör diziler genellikle bağlı oldukları majör dizilere geçki yapar. Buselik makamı Lâ Minör dizisine denk geldiğinden, zaman zaman sol bakiye diyez (Nim Zîrgüle) perdesi atlanarak yerine Rast perdesi kullanılır ve bu süreçte Çargâh perdesinde de bir süre kalınırsa, Buselik makamı Do Majör'e yani Çargâh makamına geçiş yapmış olur. Hüseyni perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü bulunan dizi esas alındığında donanımda herhangi bir değişiklik yapılmaz. Ancak Hüseyni'de Hicaz dörtlüsü olan dizi ve diğer değişiklikler eser içerisinde belirtilir. İkinci çizgide yer alan bakiye diyez sol (Nim Zîrgüle) perdesidir. Genellikle "Buselik makamının kararı Zîrgüle'dir" şeklinde yanlış bir ifade kullanılmaktadır. Çünkü Zîrgüle perdesi, küçük mücenneb diyezli sol notasının adıdır. Bu yanlışlık yaygın olsa da pratikte Zîrgüleli karar denildiğinde karar perdesi ile yeden arasında 5 koma bulunan kararlar anlaşılmaktadır. Buselik makamındaki Türk müziği perdeleri sırasıyla Dügâh, Buselik, Çargâh, Nevâ, Hüseyni, Acem, Gerdaniye ve Muhayyer'dir. Hüseyni perdesi üzerindeki Hicaz çeşnisi ise Hüseyni, Dik Acem, Nim Şehnaz ve Muhayyer perdeleriyle şekillenir (Özkan, 2006:123).

<sup>3</sup> Özkan, İsmail Hakkı (2006), Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri, s:122.

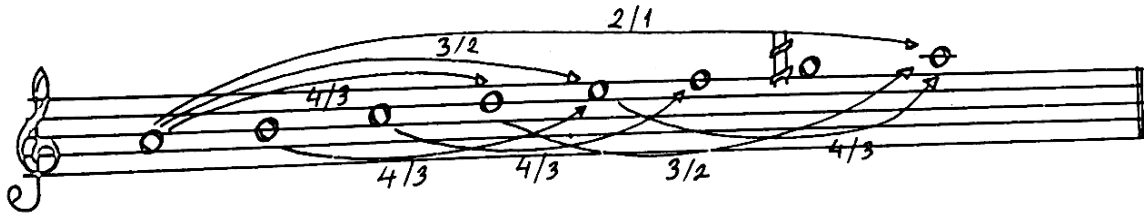
<sup>4</sup> Özkan, İsmail Hakkı (2006), Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri, s:123.

Şekil 4: Nevada hicaz dörtlüsü ve çargah'ta nikriz beşlisi<sup>5</sup>



Buselik makamının dizisi ve başlıca özellikleri ile ilgili olarak Akdoğu; "Buselik makamı, çıkıcı bir karaktere sahiptir ve dizisi 2+VI formundadır. Bu dizi, buselik beşlisinin tiz kısmına bir hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Dizi aralıkları, pes seslerden tiz seslere doğru "T (tam) B (bakiye) T T + B A (artık) S (küçük mücenneb)" şeklinde, tizden pese doğru ise "S A B + T T B T" düzeninde sıralanmıştır. Beşli ile dörtlünün birleştiği noktada yer alan beşinci derece, güçlü perde görevini üstlenir. Makamın asıl mevkii, düğah perdesidir. Buselik makamının notası yazılırken donanıma herhangi bir işaret konulmaz" (Akdoğu, 1993:41).

Şekil 5: Buselik makam dizisi<sup>6</sup>



Akdoğu, Buselik makamının sadece çıkıcı değil, aynı zamanda bir de inici şeklinin bulunduğunu belirtir. Bu konuda şöyle der: "Buselik makamının bir de inici şekli vardır ki tiz duraktan başlar. Dizinin tiz tarafındaki sekizli sahası içinde dolaştıktan ve güçlüde bir asma karar yaptıktan sonra, tıpkı asıl Buselik gibi inerek düğah perdesinde kalır. Bu makama Şehnaz Buselik adı verilmektedir" (Akdoğu, 1993:42).

Buselik makamının genişleme özelliğine ilişkin olarak Özkan ise şu açıklamayı yapar: "Her iki dizi için, durak üstünde bulunan Buselik beşlisi simetrik olarak tiz durağın üst tarafına göçürülür. Bu, aynı zamanda Hüseyini'de Kürdi varsa Kürdi dizisi, Hüseyini'de Hicaz varsa Hümâyün dizisi olarak uzatılması sonucunu verir. Yani, simetrik genişleme yaptığımızda her iki dizi için de yeni bir dizi oluşturmuş oluyoruz" (Özkan, 2006:124).

Bu ifadeler, Buselik makamının hem çıkıcı hem de inici biçimlerinin varlığına ve genişleme yollarına işaret etmektedir.

<sup>5</sup> Özkan, İsmail Hakkı (2006), Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleri, s:123.

<sup>6</sup> Akdoğu, Onur (1993), Hüseyin Sadettin Arel Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, s. 41.

Şekil 6: Buselik makamının genişlemesi<sup>7</sup>

The image contains two musical staves in G major (one sharp). The top staff is labeled 'Hüseynî'de Kürdi Dörtlüsü' and shows the notes G, A, B, C with fingerings T, B, T, T. Above it are three brackets: 'Yerinde Buselik Beşlisi' (G-A-B-C), 'Hüseynî'de Kürdi Dörtlüsü' (G-A-B-C), and 'Muhayyer'de Simetrik Buselik Beşlisi' (G-A-B-C). Below the staff, a bracket labeled 'Ana Dizi' covers G-A-B-C, and another bracket labeled 'Genişlemiş Kısım' covers G-A-B-C-D-E-F. The bottom staff is labeled 'Hüseynî'de Humayun Dizisi' and shows the notes G, A, B, C, D, E, F with fingerings T, B, T, T, S, A11, S. Above it are three brackets: 'Yerinde Buselik Beşlisi' (G-A-B-C), 'Hüseynî'de Hicaz Dörtlüsü' (G-A-B-C), and 'Muhayyer'de Simetrik Buselik Beşlisi' (G-A-B-C). Below the staff, a bracket labeled 'Ana Dizi' covers G-A-B-C, and another bracket labeled 'Hüseynî'de Humayun Dizisi' covers G-A-B-C-D-E-F.

Özkan, Buselik makamının seyrini şu şekilde açıklamaktadır: "Seyre durak perdesi civarından başlanır. Dizinin iki tarafında karışık şekilde dolaşıldıktan sonra güçlüde yarım karar yapılır. Bu süreçte, gerekli yerlerde yukarıda bahsedilen asma kararlar ve geçkiler de gösterilir. Daha sonra ya bütün dizi içinde karışık bir şekilde gezilerek ya da genişlemiş kısımda dolaşıldıktan sonra, Dügâh perdesinde genellikle yedenli tam karar yapılır" (Özkan, 2006:124). Bu açıklama, makamın seyir özelliklerini ve icra sürecinde dikkat edilmesi gereken noktaları vurgulamaktadır.

Diğer musikşinaslarımıza ek olarak buselik makamının bazı karakteristik özelliklere sahip olduğu konusunda Aydemir şu bilgileri aktarmaktadır;

"Nazariyat kitaplarında genellikle buselik makamında yapılmış büyük formda eserleri incelediğimizde ortaya çok farklı seyir karakterlerinin çıktığını görüyoruz. Bunlardan birincisi, makamın güçlüsü olan hüseyni perdesinde kürdi ve hicaz dörtlüleri kadar çok kullanılan hüseyni çeşnisidir. Klasik formda bestelenmiş buselik eserlerde ilk yarım karar hüseyni çeşniyle yapılmıştır. İkinci olarak, buselik makamında bir diğer önemli perde de çargâh perdesidir. Çargâh perdesinde çargâh çeşni ile asma kalışlar yapılır. Fakat daha önemlisi makamın girişinde bu perdenin ağırlığıdır. Birçok bestekar makama rast perdesi üzerindeki çargâh dörtlüsü ile başlamışlardır. Çargâh perdesinde çargâh çeşnili asma kalış yapıp hüseyni perdesinde ilk yarım kararı da hüseyni çeşni ile yapmışlar, daha sonra buselik beşlisine dönerek makamı devam ettirmişlerdir. Üçüncü önemli husus, rast perdesinin durumudur. Her ne kadar yeden nim zirgüle perdesi ise de rast perdesi hem girişte hem de kararda son ana kadar ısrarla kullanılır ve karar esnasında nim zirgüle perdesi basılır. Makamın en karakteristik özelliklerinden biri de neva perdesinde hicaz, çargâh perdesinde nikriz çeşnili asma kalışlardır. Bu çeşniler birçok buselik eserde kullanılmıştır. Bunların dışında meyan genelde hüseyni perdesi üzerindeki hicaz çeşni ile açılır. Bu çeşni bizi yeni makamlara taşıyacak bir anahtar niteliğindedir" (Aydemir, 2010:86)

Buselik makam dizisi 19 farklı perdeye göçürülebilir, bunlar; Kaba çargahta Buselik, Nim Hicazda Buselik, Hicazda Buselik, Yegahta Buselik, Kaba hisarda Buselik, Hüseyniâşiranda Buselik, Acemaşiranda Buselik, Irak'ta Buselik, Geveştete Buselik, Rastta Buselik, Nim zirgülede Buselik, Zirgülede Buselik, Yerinde Buselik, Kürdide Buselik, Buselikte Buselik şeklindedir. Bunların dışında göçürülemeyeceği 5 perde vardır, bunlar; Dik hicaz, Dik acemaşiran, Dik geveşt, Dik kürdi, Dik buseliktir (Özkan, 2006:125).

<sup>7</sup> Özkan, İsmail Hakkı (2006), Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri, s:124.

Şekil 7: Buselik makam dizisinin göçürülebileceği 19 perde<sup>8</sup>

The image displays 19 musical staves, each representing a different transposition of the Buselik makam scale. The scales are arranged in a grid-like fashion, with two staves per row. The modes shown are: Kaba Cülgâh'da Buselik, Nîm Hüccâz'da Buselik, Hüccâz'da Buselik, Hüccâz'da Buselik, Yegâh'da Buselik, Kaba Hüccâz'da Buselik, Kaba Hüccâz'da Buselik, Hüseyinî asîrân'da Buselik, Acemasîrân'da Buselik, İrak'da Buselik, Gevâst'da Buselik, Gevâst'da Buselik, Rîst'da Buselik, Nîm Zîrgûlê'de Buselik, Nîm Zîrgûlê'de Buselik, Zîrgûlê'de Buselik, and Zîrgûlê'de Buselik, Yerinde Buselik. Each staff shows the scale notes with accidentals and fingerings (T, B) indicated below the notes.

## 8. Buselik Makamının Şedleri

Türk müziğinde bir makam dizisinin bir başka perdeye göçürülmesi ile genel olarak yeni bir makam dizisi elde edilmektedir. Elde edilen makam dizisinin yeni bir makam olması için göçürüldüğü makamdan farklı olarak kendine has özelliklerinin olması gerekmektedir.

Konu ile ilgili olarak Özkan; "Şed makamlar, temel olarak bir makam dizisinin başka bir perde üzerine taşınması anlamına gelse de genellikle bu makamlar, dayandıkları ana dizinin özelliklerine tam olarak sadık kalmazlar. Zamanla, bu göçürülmüş diziler, özellikle çeşni ve seyir bakımından farklılıklar göstererek kendilerine özgü nitelikler kazanmışlardır. Bu nedenle, "şed" terimi, Batı müziğindeki "transpozisyon" kavramının tam karşılığı olarak değerlendirilemez" (Özkan, 2006:213) sözlerini aktarmaktadır.

<sup>8</sup> Özkan, İsmail Hakkı (2006), Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velvelleri, s:125.

Buselik makam dizisinin göçürülebileceği 19 perdeden Rast perdesine göçürülmesi ile Nihavend makamı, Yegâh perdesine göçürülmüş hali ile Sultan-ı Yegâh makamı, Hüseyni aşiran perdesine göçürülmesiyle de Ruhnevas makamının oluştuğu bilinmektedir. Sadece buselik makam dizisinin göçürülmesi ile bu farklı makamların oluşmayıp her bir makamın kendine has özellikleri bulunmaktadır.

### 8.1. Nihavend Makamı

Buselik makam dizisinin Rast perdesine göçürülmesi ile elde edilen bu dizide dörtlü ve beşliler göz önünde bulundurulunca gerekli nota arızalarının donanımına eklenmesi gerekmektedir. Buselik makam dizisi aralıkları düşünülünce, bu dizinin Rast perdesi üzerine taşınması sonucunda aralıkların uygun olması için Si ve Mi perdelerine küçük mücenneb bemolünün yazılması, gerekli aralıkları sağlayacaktır.

Konu ile ilgili olarak Özkan; “Si ve Mi küçük mücenneb bemolü donanımına yazılır, gerekli değişiklikler eser içerisinde gösterilir. Perdeler sırasıyla Rast, Dügah, Kürdi, Çargâh, Neva, Nim Hisar, Acem, Gerdaniyedir. Neva perdesi üzerinde hicaz olduğu zaman ise Neva, Hisar, Eviç, Gerdaniye perdeleri kullanılır” (Özkan, 2006:235)

Şekil 8: Nihavend makam dizisi<sup>9</sup>

**Nihavend Makam Dizisi**

Kendine has özellikleri bulunan Nihavend makamının seyir özelliği olarak Özkan; “Buselik makamının seyrine güçlü perdesi civarından başlanır. Seyir esnasında, eğer çıkıcı ya da inici bir hareket yapılmışsa, hızla güçlü perdesine yönelinir. Diziyi oluşturan çeşniler arasında serbestçe gezindikten sonra, güçlü olan Neva perdesinde yarım karar yapılır. Bu süreçte, gerekli yerlerde asma kararlar da uygulanır. Seyir karışık bir şekilde devam ettikten ve genişletilmiş bölgelerde de dolaşıldıktan sonra, genellikle Rast perdesinde Buselik çeşniyle, yedenli tam karar yapılır” (Özkan, 2006:236) ifadelerini aktarmaktadır.

### 8.2. Ruhnevas Makamı

Ruhnevas makam dizisi, buselik makam dizisinin Hüseyni aşiran perdesine göçürülmesi ile elde edilmektedir. Ruhnevas makamı ile ilgili olarak Özkan; “Suphi Ezgi'nin isimlendirdiği bir makamdır. Bu makam gerek inici gerek çıkıcı olarak kullanılabilir. Notası yazılırken donanımına Fa küçük mücenneb diyez işareti konulur ve lahin arasında yedene ihtiyaç duyuldukça Re notasına bir bakiye diyezi ilave edilir” (Özkan, 2006: 239) sözleriyle anlatmaktadır.

Şekil 9: Ruhnevas makam dizisi<sup>10</sup>

Ruhnevas makamı ile ilgili olarak Kutluğ, şu ifadelerle yer vermektedir; “Makam inici bir seyir gösterir. Durağı hüseyni aşiran, güçlüsü buselik, tiz durağı hüseyni perdesidir. Tiz duraktan seyre başlayan Ruhnevas, hüseyni perdesi etrafındaki hicaz sesleri içinde ilk seyirlerini gösterir. Hüseyni perdesi aynı zamanda, güçlü perdesi görevini de yapar. Hüseynide asma kararlar veren Ruhnevas, güçlüye doğru inişlerde, hisar perdesini

<sup>9</sup> Özkan, İsmail Hakkı (2006), Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleri, s:236.

<sup>10</sup> Özkan, İsmail Hakkı (2006), Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleri, s:239.



kullanmaya devam eder. Güçlüde verilen asma kararlardan sonra, buselik perdesi üzerindeki hicaz çeşnisi terk edilir, kürdi çeşnisi ile buselik beşlisine geçer ve hüseyini aşıranda buselik çeşnisi ile karar verir” (Kutluğ, 2000:450)

Ruhnevas makamı günümüzde çok rastlanmayan ve kullanılmayan bir makamdır. Sadece kendi döneminde bazı bestekarların kullandığı ve sonrasında unutulduğu ile ilgili olarak Kutluğ; “Makamın terkiyinden sonra aynı dönemin bazı bestekarları tarafından, peşrev, beste, durak gibi eserler bestelenmiş ise de bir müddet sonra makam unutulmaya başlanmış ve bugün unutulmuş makamlar arasına karışmıştır” (Kutluğ, 2000:451) sözlerini aktarmaktadır.

### 8.3. Sultan-ı Yegâh Makamı

Hamamizade İsmail Dede Efendi'nin buluşu olan Sultan-ı Yegâh makamının dizisi, buselik makam dizisinin Yegâh perdesine göçürülmesi ile elde edilmektedir. Buselik makam dizisi aralıklarının sağlaması bakımından donanım kısmına Si için bakiye bemolü, Do için bakiye diyezi yazılmaktadır. Sultan-ı Yegâh makamı ile ilgili olarak Özkan;

“Yegâh perdesinde karar verir. Seyri inicidir. Yegâh perdesi üzerinde her iki buselik makam dizisi de kullanılmaktadır. Giriş seyriinde buselik makam dizisindeki 2. dizi olan hicazlı dizi kullanılır. Kullanılan makamlar arasında Yegâh, Hüseyini aşır, Acem aşır, Rast, Dügâh, Kürdi veya Dik Kürdi, Çargâh ya da Nim Hicaz ve Neva bulunmaktadır. Müziğin tiz durak noktası olarak Nevâ perdesine odaklanılır. Bu perde üzerinde genişletilmiş alanlar ve Dügâh perdesinin orta bölgeleri üzerinde çeşitli melodik gezintiler gerçekleştirilir. Ardından, tiz durak olan Nevâ perdesinde Buselik çeşnisi ile yarım karar icra edilir. Devamında, orta bölgeyi temsil eden Dügâh ve Nevâ arasına geçiş yapılır. Bu alanda, ilk olarak Dügâh perdesinde Hicaz çeşnisi ile bir asma karar oluşturulurken, ardından Kürdi dörtlüsü ile ikinci bir asma karar gerçekleştirilir. Elbette bu süreçte gerektiğinde diğer asma kararlar da uygulamaya konur. Nihayetinde, dizideki tüm melodik gezintiler tamamlandıktan sonra Yegâh perdesinde genellikle yedenli tam karar icra edilir” (Özkan, 2006:243) ifadelerine yer vermektedir.

Şekil 10: Sultan-ı Yegâh makam dizileri<sup>11</sup>

**Yegah'ta 1. Çeşit Buselik Dizisi**

**Yegah'ta 2. Çeşit Buselik Dizisi**

Sultan-ı Yegâh makamının genişlemesi ile ilgili olarak Kutluğ; “Yegâh perdesinden daha peste doğru bir genişleme yapmaz. Bestekarın inisiyatiline kalmış bir özellik ise de istisnai genişlemeler, kuralı bozmazlar. Tizde hümayun dizisi içinde ve muhayyreden sonra tize doğru kürdi veya hicaz ağırlıklı genişlemeler görülür. Bestekarlarımız bu genişleme sırasında neva üzerinde yakın bazı makamlara geçki yapmayı daha çok uygun

<sup>11</sup> Özkan, İsmail Hakkı (2006), Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri, s:240.

bulmuşlar ve kısa geçkiler yapmışlardır. Bunlardan biri de şed arabana geçiş olarak kullanılmaktadır” (Kutluğ, 2000:449) şeklinde aktarmaktadır.

### 9. Yerinde Buselik ile Karar Eden Makamlar

Bu gruptaki makamların ortak özelliği, karara giderken yerinde buselik gösterip karar vermeleridir. Bu gruptaki makamlarda asıl makamın aldığı nota arızaları ne ise onların donanımına yazılıp buselik ile karar verirken gereken işaretlerin o kısma getirilerek eser içerisine konulmasıdır. Yerinde buselikle karar veren makamları Kutluğ, “buselik takısı alarak karar veren makamlar” şeklinde ifade etmekte ve bu makamların tarihi ile ilgili olarak şu ifadeleri aktarmaktadır;

“Buselik takısı alarak karar veren makamlar, sistemci okulun ilk dönemlerinden sonra, özellikle 17. yüzyıl ile Lale Devri ve III. Sultan Selim döneminde artış gösterdiği devir olmuştur” (Kutluğ, 2000:477)

Yerinde Buselik ile karara giden ve buselikle karar veren makamları Özkan; “Bayati Buselik, Muhayyer Buselik, Tâhir Buselik, Nevâ Buselik, Acem Buselik, Arazbar Buselik, Bayati Araban Buselik, Mahur Buselik, Saba Buselik, Eviç Buselik, Hicaz Buselik, Dügâh Buselik, Hisar Buselik, Gerdaniye Buselik, Mürekkep Şehnaz Buselik” (Özkan, 2006:412) şeklinde aktarmaktadır.

Özkan’ın aktardığı buselikle karar eden makamlara ek olarak Kutluğ’un çalışmasında bahsi geçen başka makamların da olduğu görülmektedir. Özkan’ın aktardığı makamlara ek olarak Hicazkar Buselik makamı, Zırgüle Buselik makamı ve İsfahan Buselik makamının da yine buselikle karar veren makamlardan olduğu verilmektedir (Kutluğ, 2000:484)

Yerinde buselik ile karar veren makamlardan Zırgüle Buselik makamı ve İsfahan Buselik makamının şeması şu şekildedir;

Şekil 11: Zırgüle Buselik Makamı<sup>12</sup>

Şekil 12: İsfahan Buselik makamı<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Kutluğ, Yakup Fikret (2000), Türk Musikisinde Makamlar, s:485.

<sup>13</sup> Kutluğ, Yakup Fikret (2000), Türk Musikisinde Makamlar, s:487.

## 10. Buselik Perdesinde Karar Eden Makamlar

### 10.1. Nişabur Makamı

Nişabur makam dizisi ile ilgili olarak farklı açıklamalarının olduğu fakat tam net bir tarifinin olmadığı konusunda Kutluğ;

“Hızır Ağa ile Abdülbaki Nasır Dede'nin Nişabur tarifleri vardır. Fakat tam bir tarifine rastlamak mümkün olmamıştır. Hatta Arel ve Ezgi'de tarifler değişik verilmektedir. Ezgi'ye göre; Neva üzerinde kurulu buseliğin pest tarafına isimsiz bir üçlünün eklenmesiyle tertip olunmuştur. Arel'e göre; acem üzerine kurulmuş çargâh dizisinin pestine hüseyinde kurulu kürdi dörtlüsü ve kürdi dörtlüsünün pest tarafına buselik perdesinde kurulu bir uşşak dörtlüsü, bu arada sözü edilen lahni yapılar icabı olarak neva üzerinde buselik dizisi ile karıştırılmış şekilde meydana gelmiştir” (Kutluğ, 2000:417) sözleriyle aktarmaktadır.

Nişabur makamının dizisi ve genel özelliklerini Kutluğ şu sözleriyle anlatmaktadır; “Nişaburda güçlü Neva perdesidir. Hüseyinde uşşak yapıldığı zaman hüseyini perdesi asma karar perdesi görevini üstlenir. Ancak bu geçki nişabur makamında az kullanılır. Asıl kullanılan dizi neva üzerindeki buselik dizisidir. Makam incici çıkıcı bir nitelik gösterir. Neva perdesi etrafında buselik çeşnisi ile başladığı gibi, düğah üzerindeki rast dizisinde de başlamalar olabilir. Bu suretle makamı teşkil eden diziler içinde karışık olarak seyirler yapılır. Karara doğru rast dizisi bırakılıp buselik üzerindeki uşşak dörtlüsü içinde daha çok bayati kararına benzer şekilde karar verilir” (Kutluğ, 2000:418)

Türk Müziği makamlarından olan Nişabur makamının, çok duyulmadığı ve çok yaygın olmadığı bilinmektedir. Bu makamda çok sayıda eserin olmaması ve geçmiş dönemlerde de çok kullanılan bir makam olmaması ile ilgili bu makama ait özel bir mahsur olduğunu Kutluğ;

“Bugün terk edilmiş olarak görünen Nişabur makamı az işlenmiş makamlarımızdan sayılır. Elimizde eski bestekarların eserlerinden çok az vardır. Yeni bestekarlarımız ise makama hiç bakmamışlardır. Makamın buselik perdesinde tam bir istirahat duygusu yaratmadan karar vermesi üç dört türlü dörtlü ve beşlilerin nişaburda bir arada görülmesi ve çok dar bir çevrede seyretmesinin, bestekarlarca bir mahsur sayıldığı anlaşılıyor” (Kutluğ, 2000:418) sözleriyle aktarmaktadır.

Şekil 13: Nişabur makam dizileri<sup>14</sup>

1. DÜĞÂHDA RAST DÖRTLÜSÜ  
2. BÜSELİKTE UŞŞAK DÖRTLÜSÜ  
3. NEVÂDA BÜSELİK DİZİSİ  
4. HÜSEYNİDE UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

<sup>14</sup> Kutluğ, Yakup Fikret (2000), Türk Musikisinde Makamlar, s:418.

## 10.2. Şeddi Saba Makamı

Türk müziğinde çok kullanılmayan makamlardan biri olarak nitelendirebileceğimiz şeddi saba makamını Udi Cinuçen Tanrıkorur'un terkip ettiği ve farklı iki makamın başka perdelere göçürülmesi suretiyle elde edildiği ile ilgili olarak Kutluğ şu sözlere yer vermiştir;

“Şeddi Saba makamının yapısı, göçürülmüş Hicaz Hümayun veya Hicaz makamı ile Neva perdesi üzerinde inşa edilen bir düzenleme üzerine kuruludur. Bu düzenleme, Hicaz makamının iki farklı türünü içerecek şekilde başlar ve seyir süresince her iki Hicaz türü de sergilenir, bu da dinleyiciye zengin bir müzikal deneyim sunar. Neva perdesinde gerçekleştirilen bir asma kararı veya vurgulamanın ardından, Buselik perdesine geçilerek Şeddi Saba makamının icrasına devam edilir. İcra sırasında daha az sıklıkla Saba makamı da tanıtılarak, Buselik üzerindeki Saba kararına ulaşılmaktadır” (Kutluğ, 2000:419)

Şeddi saba makamının genel özellikleri ve seyri sırasında başka perdelerin de kullanıldığı ile ilgili olarak Kutluğ; “Şeddi Saba makamının karakteristik özellikleri, güçlü ses kaynağı olarak kabul edilen Neva ile belirginleşir. Ayrıca, tiz Neva perdesi de icra sırasında tiz durak işlevi üstlenir. İki makamın birleşimi, tiz durak perdesinde değişikliklere yol açar; böylece tiz Buselik perdesi, tiz durak rolünü devralır. Ancak meyan açıldığında, Mahur perdesinin kullanılması gibi farklı perdelerin de dahil olduğu gözlemlenir. Şeddi Saba makamı için, Neva üzerindeki Hicaz makamının arıza işaretleri kullanılırken, Saba'ya geçiş yapıldığında Buselik üzerindeki ilgili perdelere Saba arıza işaretleri konulmaktadır. Makamın karar perdesi olan Buselikten üst seslere doğru genişleme yapılmazken, tiz bölümlerde tercih edilen makama göre tizleşmeler gerçekleştirilir.” (Kutluğ, 2000:419) ifadelerini aktarmaktadır.

Şekil 14: Şeddi saba makam dizisi<sup>15</sup>



## 11. Buselik Makamındaki Eserlerin Analizi

### 11.1. Buselik Saz Semaisi (Cevdet Çağla) Analizi

Şekil 15: Buselik Saz Semaisi 1. Hane



<sup>15</sup> Kutluğ, Yakup Fikret (2000), Türk Musikisinde Makamlar, s:419.

Eserin 1. hanesi şekil 15'te ilk ölçü karar civarından başlayıp yeden sesi alarak karar sesinde kalmaktadır. İkinci ölçüde buselik makamına özgü Sol Do atlama yapılarak hüseyinde uşşak çeşni görülmektedir. Ardından üçüncü ölçüde neva perdesinde hicaz çeşnisini sağlamak için öncelikle tiz kürdi perdesinin alındığı, sonrasında ölçünün tamamı olarak karcıgar çeşnisine geçildiği görülmektedir. İlk hanenin son ölçüsünde makamın gereği olan arıza sesleri giderilerek karara gidilmektedir. Burada dikkat çeken önemli husus; karar verilirken hüseyini aşırıan perdesinde hicaz çeşni gösterilerek karar vermesidir.

Şekil 16: Buselik Saz Semaisi Teslim



Teslim kısmının ilk ölçüsünde buselik makamında sıkça rastlanan La Mi atlamasının yapıldığı görülmektedir. Hüseyini perdesinde uşşak geçkisi ile ilk ölçü bitmektedir. İkinci ölçüde ise hüseyini aşırıan perdesi üzerinde kürdi çeşni yapılmaktadır. Üçüncü ölçüde buselik makamına özgü atlamalardan biri olan Sol Do atlama yapıldığı ve ardından nevadaki hicaz ile karcıgar çeşnisinin yapıldığı görülmektedir. Teslim kısmının son ölçüsünde ise karcıgar çeşnisinden çıkarak asıl makam olan buselik makamı için gerekli olan dizi şeklinde yedeni alıp karar vermektedir.

Şekil 17: Buselik Saz Semaisi 2. Hane



2. hane ilk ölçüde buselik makamı dizilerinden 2. olarak tabir ettiğimiz hüseyinde hicaz dizisi ile çeşni yapıp nevada nikrizli bir kalış görülmektedir. İkinci ölçüde yerinde hicaz çeşni dikkat çekmektedir. Üçüncü ölçüde pes kısma doğru genişleme gerçekleşerek yerinde kürdi çeşni ile yegahta buselik geçkisi görülmektedir. Son ölçüde ise karara giderken gerekli arıza işaretleri konularak yedenli karar verilmektedir.

Şekil 18: Buselik Saz Semaisi 3. Hane



Şekil 18'de eserin 3. hanesinde tiz bölgelere doğru genişleme söz konusudur. İlk ölçüde muhayyer üzerinde saba geçkisinin yapıldığı ve ardından 2. ölçüde saba geçkisinin devam ettiği görülmektedir. Üçüncü ölçüde, tiz kısımda gösterilen saba geçkisinin pes kısma indiği ve bunu gerçekleştirmek için Türk müziği eserlerinde sıkça

rastladığımız La bakiye bemolünü aldığı gözlemlenmektedir. Son ölçüde ise karara gitmek için gerekli arıza işaretlerinin konulduğu görülmektedir.

Şekil 19: Buselik Saz Semaisi 4. Hane

4. HÂNE  
YÜRÜK SEMÂİ = 192

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). The score is divided into several measures, with some measures containing repeat signs. The final measure of the tenth staff is marked with a double bar line and a symbol resembling a stylized 'S' or 'Z'.

Şekil 19'da eserin dördüncü hanesinin yürük semai usulüyle bestelendiği, yeden sesinin sıkça kullanılarak hüseyini aşırın perdesinde hicazlı geçkinin yapıldığı görülmektedir. Ardından acem aşırın perdesi kullanılarak hüseyini aşırın perdesinde kürdi çeşnisinin yapıldığı gözlemlenmektedir. Tiz bölümlere olan genişlemeden sonra makamın gereği olan arıza işaretlerini alarak yedenli karar verdiği görülmektedir.

## 11.2. Buselik Saz Semaisi (Alaeddin Yavaşca) Analizi

Şekil 20: Buselik Saz Semaisi 1. Hane

T R T  
Musik Dairesi  
T S M  
Daks. Semai

BÜSELİK SAZ SEMAİ ALÂEDDİN YAVASCA

Şekil 20'de Alaeddin Yavaşca'ya ait Buselik saz semaisinin 1. hanesine girişte buselik makamının bazı kaynaklarda güçlü sesi olarak sayılabilen çargâh perdesiyle başlayıp bu bölgede çargahta çargâh çeşnisi görülmektedir. Ardından gelen ikinci ölçüde ilk ölçüyle karşılaştırılınca iki ölçü arasında soru cevap diyebileceğimiz şekilde bir ezgi grubunun oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Üçüncü ölçüde nevada hicaz geçkisinin kullanıldığı gözlemlenmektedir. Dördüncü ölçüde nevadaki hicazın tamamlayıcısı görevinde sünbüle perdesinin alındığı dikkat çekmektedir. Nevada hicazda bir asma kalış oluşan dördüncü ölçüden sonra gelen beşinci ve altıncı ölçülerde buselik makam dizisindeki yerinde buselik seslerinin kullanıldığı görülmektedir. Ardından gelen iki ölçüde buselik makamına özgü Rast perdesinin kullanıldığı ve son ölçüde yine makama özgü bir atlama olan Sol Do atlamasının yapıp hüseyini perdesinde kalındığı gözlemlenmektedir.

Şekil 21: Buselik Saz Semaisi Teslim

TESLİM

Buselik saz semaisinin teslim kısmında nevada buselik çeşnisi yapılarak başlanmakta ve dördüncü ölçüde hüseyini aşiran perdesinde kürdi geçkisi söz konusudur. Beşinci ölçüde gerdaniye perdesine çıkarak buradan bir sonraki ölçüde yapılacak olan nevada hicaz geçkisine zemin hazırlanmıştır. Nevada hicaz geçkisi yapıldıktan sonra altıncı ölçüde çargahta nikriz asma kalışı görülmektedir. Yedinci ölçüde bir önceki ölçüde yapılmış olan nevadaki hicaz arızaları giderilerek buselik makamına özgü La Mi atlaması görülmektedir. Sekizinci ölçüde köprü ezgi grubu diye tabir edebileceğimiz teslim kısmına giriş yapılmıştır. Dokuzuncu ölçüde ise yeden sesi alınarak karara gelindiği gözlemlenmektedir.

Şekil 22: Buselik Saz Semaisi 2. Hane



Buselik saz semaisinin 2. hanesine girişte buselik dizisinin tiz kısmından başlandığı ve ikinci ölçüde nevada rast asma kalışı yapılmaktadır. Ardındaki üçüncü ve dördüncü ölçülerde nevada rast geçkisinin devam ettiği ve rast asma kalışının yapıldığı görülmektedir. Son ölçüde ise teslim dönüş için giriş ezgisinin yapıldığı gözlemlenmektedir.

Şekil 23: Buselik Saz Semaisi 3. Hane



Şekil 23'teki eserin 3. hanesine giriş kısmında nevada buselik asma kalışı yapılmaktadır. İkinci ölçüde yerinde hicaz arızaları alınarak rast perdesine kadar inildiği için nikriz geçkisinin olduğunu söyleyebiliriz. Üçüncü ölçüde nikriz geçkisi çıkıcı olarak, dördüncü ölçüde nevada buselik asma kalışı yapılmaktadır. Beşinci ölçüde hüseyini



perdesi üzerinde kürdi asma kalışı gösterilmektedir. Altıncı ölçüde çargâh perdesi üzerinde çargâh asma kalışı ve son iki ölçüde teslim kısmına bağlanması için teslim girişi ezgisinin yapıldığını söyleyebiliriz.

Şekil 24: Buselik Saz Semaisi 4. Hane



Türk müziğinde saz semailerinin dördüncü hanesine gelindiğinde genellikle yürük semai ile yapılan usul değişikliğinin, şekil 24'te yapıldığı görülmektedir. Dördüncü hanede tiz ve pes bölgelere genişleme yapıldığı, son ölçüde ise teslim kısmına giriş için uygun bir geçiş ezgisi işlendiği gözlemlenmektedir.

### Sonuç

Bu çalışmada Türk müziği buselik makamına odaklanarak makamın tarihçesi, nazariyatı, şedleri, bu perde üzerinde karar eden makamlar ve bu diziyi kapsayan diğer makamlar incelenmiştir. Bazı önemli musikşinaslarımızın buselik makamı ile ilgili tanımlarının karşılaştırıldığı ve bu önemli kişilerin görüşlerine yer verilen bu araştırmamızda genel olarak makamın kullanım alanları ve kullanım şekilleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Genel olarak şu sonuçlar elde edilmiştir;

1. Buselik makam dizisinde, yerinde buselik beşlisine hüseyni perdesinde kürdi dörtlüsünün veya hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluştuğunu anlatan musikşinaslarımız, genel olarak hüseyni perdesindeki kürdi dörtlüsünün daha çok kullanıldığını aktarmaktadırlar. Buselik makamında eserler incelendiğinde, genel olarak bu görüşü doğrular nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. Fakat hüseyni perdesindeki hicaz dörtlüsü ile oluşturulan buselik makam dizisinin ise göçürülmüş makamlarda daha çok kullanıldığını söyleyebiliriz.

2. Cevdet Çağla'ya ait Buselik Saz Semaisinde makama özgü olarak bilinen Rast perdesinden Çargâh perdesi aralığına atlamının kullanıldığı dikkat çekmektedir. Rast perdesinden Çargâh perdesine atlamının buselik makamı içerisindeki önemini yanında Dügâh perdesinden Hüseyni perdesine atlama aralığı da önem arz etmektedir. Eser içerisinde bu aralık atlamasının yapıldığı gözlemlenmektedir. Ayrıca buselik makam eserlerinde çokça rastlanmayan pes kısımlara doğru genişleme yapıldığı görülmektedir.

3. Alaeddin Yavaşca'ya ait Buselik Saz Semaisinde Türk müziği eserlerinde çokça karşılaşılabileceğimiz "soru cevap" diye nitelendirebileceğimiz karşılıklı ezgi cümlelerinin kullanıldığı görülmektedir. Buselik makamının karakteristik özellikleri olarak nitelendirebileceğimiz Rast perdesi ile Çargâh perdesi aralık atlaması ve Dügâh perdesi ile Hüseyni perdesi aralık atlamasının besteci tarafından çokça kullanıldığı dikkat çekmektedir.

**Kaynakça**

Akdoğu, Onur (1993), *Hüseyin Sadettin Arel Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Aydemir, Murat (2010), *Türk Müziği Makam Rehberi*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Cevher, M. Hakan (1992), *Tanbûrî Cemil Bey ve Rehber-i Musîkî*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı, Yüksek lisans tezi, İzmir.

Kutluğ, Yakup Fikret (2000), *Türk Musikisinde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Özgür, Ülkü, Aydoğan, Salih (2005), *Gelenekten Geleceđe Makamsal Türk Müziği*, Arkadaş Yayınevi, Ankara.

Özkan, İsmail Hakkı (2006), *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*, Ötüken Neşriyat 8. Baskı, İstanbul.

Tırışkan, A. Gürsel (2000), *Haşim Bey'in Edvarı*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul.