



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

KÂNİ KARACA ÖRNEKLEMİNDE HÂFİZ TAVRI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bora AKIN

Ses Eğitimi Anasanat Dalı
Ses Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Serda TÜRKEK OTER

Haziran 2023



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

KÂNİ KARACA ÖRNEKLEMİNDE HÂFİZ TAVRI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bora AKIN
1902089

Ses Eğitimi Anasanat Dalı
Ses Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Serda TÜRKEK OTER

Haziran 2023



TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 1902089 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Bora AKIN, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle "Kâni Karaca Örnekleminde Hâfız Tavrı" başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Serda TÜRKEK OTER
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Dr. Öğr. Üyesi Emrah GÖKÇE
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Doç. Dr. Fatma Münevver ŞENDURAN
Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Teslim Tarihi : 05/06/2023
Savunma Tarihi : 20/06/2023



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu: tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu: yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir: tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

Haziran 2023

İmza

Bora AKIN



ÖNSÖZ

“Kâni Karaca Örnekleminde Hâfız Tavrı” konulu bu çalışma, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ses Eğitimi Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Programı’nda tez çalışması olarak hazırlanmıştır.

Klasik Türk mûsikîsi formları içerisinde çok çeşitli bir yapı söz konusudur. Bu çeşitlilik sebebiyle zaman içerisinde her formun yapısına göre farklı icra tavırları ortaya çıkmıştır. Mûsikîmizin hem dini hem lâ-dini (din dışı) sahası içerisinde birbiri ile sürekli karıştırılan, zaman zaman birbiri yerine kullanılan Üslûp ve Tavrı kavramları söz konusu olduğunda, ortaya farklı formların farklı icra tavırları ile okunması, ilgi ve talep gören icraların, icra edilen formun gerekliliği olması gibi bir durum oluşturması, günümüzde form ve icra arasındaki ilişkinin yanlış kurulmasına sebep olmaktadır. Bu çalışmanın konusu seçilirken üzerinde çokça durduğumuz Üslûp ve Tavrı kavramlarının mûsikî formları içerisinde nasıl kullanıldığı, özellikle dini mûsikî icracılarının din dışı mûsikî formlarında yapmış oldukları icraların alışlagelmiş icra duyumundan farklı olması bu konuyla ilgilimizi çekmiş ve bu çalışmayı yapmamız konusunda bize fikir vermiştir.

Gerek dini ve din dışı mûsikî icracılığı, gerekse meşk zincirinin son halkalarından biri olan Hâfız Kâni Karaca, mûsikîmizde tabiri caizse “Son Yüzyılın En Büyük Sesi” olarak sanat camiasında adından sıklıkla söz ettirmiştir. Bu çalışmada Kâni Karaca’nın din dışı mûsikî formlarından biri olan Ağır Semai formunda yapmış olduğu icraların müzikal analizi yapılarak Hâfız tavrının din dışı mûsikîdeki kullanım şekli tespit edilmiş ve bu sahada yapılacak olan diğer çalışmalara katkı sunması amaçlanmıştır.

Araştırma ve çalışma sürecinde lisans hayatımdan bugüne emeğini, desteğini ve bilgi birikimini esirgemeyen, bana hep rehberlik etmiş, usta-çırak ilişkisi ile üzerimde çok emeği olan kıymetli hocam, danışmanım Prof. Dr. Serda TÜRKEK OTER’ e, çok kısa süre önce tanıştığım fakat engin bilgi birikimi ile her defasında yardımına koşan, güftelerin doğruluğu konusunda bana ışık tutan kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi Emrah GÖKÇE’ ye, büyük bir Edebiyat ilgilisi ve aynı zamanda çalışmaya konu olan güftelerin günümüz Türkçesine aktarımı konusunda bana çok yardımcı olan kıymetli dostum Mehmet YIKILMAZ’ a, çalışmanın başından beri bütün zamanını, bilgisini benden esirgemeyen, her daim yardımına koşan sevgili kardeşim Adil Uğur LATİFOĞLU’ na, son olarak hayatım boyunca her zaman yanımda olan, akademik kariyer konusunda beni teşvik eden, desteklerini benden esirgemeyen canım aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Haziran 2023

Bora AKIN



İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI	iii
ETİK BEYAN	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
SİMGELER.....	xv
ŞEKİL LİSTESİ.....	xvii
TABLO LİSTESİ.....	xxi
ÖZET	xxiii
SUMMARY	xxv
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	6
1.1.1. Alt problemler	6
1.2. Çalışmanın Amacı	7
1.3. Çalışmanın Önemi.....	7
1.4. Çalışmanın Evren ve Örnekleme	7
1.5. Çalışmanın Yöntemi	7
1.6. İlgili Literatür.....	8
1.7. Tanımlar	9
1.7.1. Dokunarak Geçme Tekniği	9
1.7.2. Titretme Tekniği.....	10
1.7.3. Tercî Tekniği.....	10
1.7.4. Hızlı Geçiş Tekniği.....	11
1.7.5. Süzme Nağme Tekniği	11
1.7.6. Gunneli Okuyuş (Hâfız Goygoy'u)	12
1.7.7. Müzikal İfade Unsurları	12
2. KÂNİ KARACA’NIN HAYATI VE MÛSİKÎ EĞİTİMİ	15
2.1. Hayatı.....	15
2.2. Mûsikî Eğitimi.....	16
3. BULGULAR.....	19
3.1. Acem Kürdi Ağır Semai “Bir nâzenîne âşık-ı zâr olmak isterim”	19
3.1.1. Eserin güftesi.....	19
3.1.2. Günümüz Türkçesine aktarımı	19
3.1.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri.....	24

3.1.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları	24
3.1.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları	25
3.1.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi	25
3.2. Bayâti Ağır Semai “Söylen ol âfete dünyayı harâb eylesin”	25
3.2.1. Eserin güftesi	25
3.2.2. Günümüz Türkçesine aktarımı	26
3.2.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri	29
3.2.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları	29
3.2.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları	29
3.2.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi	29
3.3. Bayâti Araban Ağır Semai “Seni bir şûh-i cihan derler idi gerçek imiş”	29
3.3.1. Eserin güftesi	29
3.3.2. Günümüz Türkçesine aktarımı	30
3.3.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri	33
3.3.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları	33
3.3.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları	33
3.3.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi	33
3.4. Bûselik Ağır Semai “Söyle ey nâlem beni cânan perîşân etmesin”	34
3.4.1. Eserin güftesi	34
3.4.2. Günümüz Türkçesine aktarımı	34
3.4.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri	37
3.4.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları	37
3.4.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları	37
3.4.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi	37
3.5. Dilkeşide Ağır Semai “Yine bir âh iderek gülşeni hâşâk ittim”	38
3.5.1. Eserin güftesi	38
3.5.2. Günümüz Türkçesine aktarımı	38
3.5.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri	41
3.5.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları	41
3.5.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları	41
3.5.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi	41
3.6. Eviç Bûselik Ağır Semai “Koy açılalım bilsin her râzımı cânânım”	42
3.6.1. Eserin güftesi	42
3.6.2. Günümüz Türkçesine aktarımı	42
3.6.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri	46
3.6.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları	46
3.6.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları	46

3.6.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi.....	46
3.7. Gülizar Ağır Semai “Bir hoş hırâm tâze civân aldı gönlümüz”	47
3.7.1. Eserin güftesi.....	47
3.7.2. Günümüz Türkçesine aktarımı	47
3.7.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri.....	50
3.7.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları	50
3.7.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları	50
3.7.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi.....	50
3.8. Hüseyin Aşiran Ağır Semai “Rengi âl-i ruhundan almış gül”	50
3.8.1. Eserin güftesi.....	50
3.8.2. Günümüz Türkçesine aktarımı	51
3.8.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri.....	55
3.8.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları	55
3.8.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları	55
3.8.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi.....	55
3.9. Muhayyer Bûselik Ağır Semai “Kul olurdum halk-ı âlem olmasa kulun eğer”56	
3.9.1. Eserin güftesi.....	56
3.9.2. Günümüz Türkçesine aktarımı	56
3.9.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri.....	60
3.9.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları	60
3.9.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları	60
3.9.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi.....	61
3.10. Nişâbur Ağır Semai “Ben değil meftûn-i hüsnün mübtelâ âlem sana”	61
3.10.1. Eserin güftesi.....	61
3.10.2. Günümüz Türkçesine aktarımı	61
3.10.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri.....	65
3.10.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları	66
3.10.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları.....	66
3.10.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi	66
3.11. Rahatü'l-Ervâh Ağır Semai “Ey nûr-i dîde nâzını ancak çeken bilir”	66
3.11.1. Eserin güftesi.....	66
3.11.2. Günümüz Türkçesine aktarımı	67
3.11.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri.....	71
3.11.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları	71
3.11.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları.....	71
3.11.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi.....	71
3.12. Sabâ Ağır Semai “Kalmaz karârım ol bût-i mekkârı görmesem”	72

3.12.1.	Eserin güftesi	72
3.12.2.	Günümüz Türkçesine aktarımı.....	72
3.12.3.	Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri	74
3.12.4.	Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları.....	74
3.12.5.	Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları	74
3.12.6.	Eser icrasının genel değerlendirmesi.....	74
3.13.	Sultâni Irak Ağır Semai “Gerdâna nakş-i bûse-i gülgûn yapışdırır”	75
3.13.1.	Eserin güftesi	75
3.13.2.	Günümüz Türkçesine aktarımı.....	75
3.13.3.	Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri	78
3.13.4.	Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları.....	79
3.13.5.	Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları	79
3.13.6.	Eser icrasının genel değerlendirmesi.....	79
3.14.	Sûz-i Dil Ağır Semai “Beni ey gonca-fem bûlbûl-sıfat nâlân iden sensin” ..	79
3.14.1.	Eserin güftesi	79
3.14.2.	Günümüz Türkçesine aktarımı.....	80
3.14.3.	Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri	84
3.14.4.	Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları.....	84
3.14.5.	Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları	84
3.14.6.	Eser icrasının genel değerlendirmesi.....	84
3.15.	Şehnaz Ağır Semai “Cünûnum âh-ü zârımdan nümâyân oldu peyder pey”	85
3.15.1.	Eserin güftesi	85
3.15.2.	Günümüz Türkçesine aktarımı.....	85
3.15.3.	Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri	90
3.15.4.	Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları.....	90
3.15.5.	Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları	90
3.15.6.	Eser icrasının genel değerlendirmesi.....	90
3.16.	Şevk u Tarab Ağır Semai “La’l-i cân-bahşını sun bezmde ey şûh, emelim”	91
3.16.1.	Eserin güftesi	91
3.16.2.	Günümüz Türkçesine aktarımı.....	91
3.16.3.	Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri	95
3.16.4.	Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları.....	95
3.16.5.	Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları	95
3.16.6.	Eser icrasının genel değerlendirmesi.....	96
3.17.	Tahir Bûselik Ağır Semai “Yektâ-güherim meclis-i rindân sedefimdir”	96
3.17.1.	Eserin güftesi	96

3.17.2.	Günümüz Türkçesine aktarımı	96
3.17.3.	Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri.....	99
3.17.4.	Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları	99
3.17.5.	Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları.....	100
3.17.6.	Eser icrasının genel değerlendirmesi	100
3.18.	Vech-i Arazbar Ağır Semai “Kıldı zülfün-veş perîşân hâlimi hâlin senin” ..	100
3.18.1.	Eserin güftesi.....	100
3.18.2.	Günümüz Türkçesine aktarımı	100
3.18.3.	Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri.....	103
3.18.4.	Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları	103
3.18.5.	Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları.....	103
3.18.6.	Eser icrasının genel değerlendirmesi	103
SONUÇ VE ÖNERİLER.....		105
KAYNAKÇA		109
DİSKOGRAFİ		111
EKLER		113
ÖZGEÇMİŞ		189



SİMGELER



: Süsleme teknikleri içerisinde kullanılan “Dokunarak Geçme” tekniği simgesi



: Süsleme teknikleri içerisinde kullanılan “Titretme” tekniği simgesi



: Süsleme teknikleri içerisinde kullanılan “Tercî” tekniği simgesi



: Süsleme teknikleri içerisinde kullanılan “Hızlı Geçiş” tekniği simgesi



: Süsleme teknikleri içerisinde kullanılan “Süzme Nağme” tekniği simgesi



: Müzikal ifade unsurları içerisinde kullanılan “Kuvvetli” simgesi



: Müzikal ifade unsurları içerisinde kullanılan “Yarı Kuvvetli” simgesi



: Müzikal ifade unsurları içerisinde kullanılan “Zayıf” simgesi



: Eser içerisinde nefes yerlerini gösteren simge



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 Dokunarak geçme tekniğinin porte üzerindeki gösterimi	10
Şekil 1.2 Titretme tekniğinin porte üzerindeki gösterimi.....	10
Şekil 1.3 Tercî tekniğinin porte üzerindeki gösterimi.....	11
Şekil 1.4 Hızlı geçiş tekniğinin porte üzerindeki gösterimi	11
Şekil 1.5 Süzme nağmetekniğinin porte üzerindeki gösterimi	11
Şekil 1.6 Kuvvetli müzikal ifade unsurunun ölçü içerisindeki gösterimi	12
Şekil 1.7 Yarı kuvvetli müzikal ifade unsurunun ölçü içerisindeki gösterimi	12
Şekil 1.8 Zayıf müzikal ifade unsurunun ölçü içerisindeki gösterimi.....	12
Şekil 3.1 Bir nâzenîne âşık-ı zâr olmak isterim” eserinin 1, 2 ve 3. satırları	20
Şekil 3.2 “Bir nâzenîne âşık-ı zâr olmak isterim” eserinin 4, 5 ve 6. satırları	21
Şekil 3.3 “Bir nâzenîne âşık-ı zâr olmak isterim” eserinin 7, 8 ve 9. satırları	22
Şekil 3.4 “Bir nâzenîne âşık-ı zâr olmak isterim” eserinin 10, 11 ve 12. satırları	23
Şekil 3.5 “Bir nâzenîne âşık-ı zâr olmak isterim” eserinin 13. ve 14. satırları.....	24
Şekil 3.6 “Söylen ol âfete dünyayı harâb eylesin” eserinin 1. ve 2. satırları	26
Şekil 3.7 “Söylen ol âfete dünyayı harâb eylesin” eserinin 3, 4 ve 5. satırları	27
Şekil 3.8 “Söylen ol âfete dünyayı harâb eylesin” eserinin 6, 7 ve 8. satırları	28
Şekil 3.9 “Seni bir şûh-i cihan derler idi gerçek imiş” eserinin 1, 2 ve 3. satırları.....	30
Şekil 3.10 “Seni bir şûh-i cihan derler idi gerçek imiş” eserinin 4, 5 ve 6. satırları...	31
Şekil 3.11 “Seni bir şûh-i cihan derler idi gerçek imiş” eserinin 7, 8 ve 9. satırları...	32
Şekil 3.12 “Söyle ey nalem beni cânan perîşan etmesin” eserinin 1, 2 ve 3. satırları	34
Şekil 3.13 “Söyle ey nalem beni cânan perîşan etmesin” eserinin 4, 5 ve 6. satırları	35
Şekil 3.14 “Söyle ey nalem beni cânan perîşan etmesin” eserinin 7. ve 8. satırları	36
Şekil 3.15 “Yine bir âh iderek gülşeni hâşâk ittim” eserinin 1, 2 ve 3. satırları	38
Şekil 3.16 “Yine bir âh iderek gülşeni hâşâk ittim” eserinin 4, 5 ve 6. satırları	39
Şekil 3.17 “Yine bir âh iderek gülşeni hâşâk ittim” eserinin 7. ve 8. satırları	40
Şekil 3.18 “Koy açılalım bilsin her râzımı cânânım” eserinin 1, 2 ve 3. satırları	42
Şekil 3.19 “Koy açılalım bilsin her râzımı cânânım” eserinin 4, 5 ve 6. satırları	43
Şekil 3.20 “Koy açılalım bilsin her râzımı cânânım” eserinin 7, 8 ve 9. satırları	44
Şekil 3.21 “Koy açılalım bilsin her râzımı cânânım” eserinin 10, 11, 12 ve 13. satırları	45
Şekil 3.22 “Bir hoş hırâm tâze civân aldı gönlümüz” eserinin 1, 2 ve 3. satırları	47
Şekil 3.23 “Bir hoş hırâm tâze civân aldı gönlümüz” eserinin 4, 5 ve 6. satırları	48
Şekil 3.24 “Bir hoş hırâm tâze civân aldı gönlümüz” eserinin 7. ve 8. satırları	49

Şekil 3.25 “Rengi âl-i ruhundan almış gül” eserinin 1, 2 ve 3. satırları.....	51
Şekil 3.26 “Rengi âl-i ruhundan almış gül” eserinin 4, 5 ve 6. satırları.....	52
Şekil 3.27 “Rengi âl-i ruhundan almış gül” eserinin 7, 8 ve 9. satırları.....	53
Şekil 3.28 “Rengi âl-i ruhundan almış gül” eserinin 10, 11, 12 ve 13. satırları	54
Şekil 3.29 “Kul olurdum halk-ı âlem olmasa kulun eğer” eserinin 1, 2 ve 3. satırları	56
Şekil 3.30 “Kul olurdum halk-ı âlem olmasa kulun eğer” eserinin 4, 5 ve 6. satırları	57
Şekil 3.31 “Kul olurdum halk-ı âlem olmasa kulun eğer” eserinin 7, 8 ve 9. satırları	58
Şekil 3.32 “Kul olurdum halk-ı âlem olmasa kulun eğer” eserinin 10, 11 ve 12. satırları	59
Şekil 3.33 “Ben değil meftûn-i hüsnün mübtelâ âlem sana” eserinin 1, 2 ve 3. satırları	62
Şekil 3.34 “Ben değil meftûn-i hüsnün mübtelâ âlem sana” eserinin 4, 5 ve 6. satırları	63
Şekil 3.35 “Ben değil meftûn-i hüsnün mübtelâ âlem sana” eserinin 7, 8 ve 9. satırları	64
Şekil 3.36 “Ben değil meftûn-i hüsnün mübtelâ âlem sana” eserinin 10, 11 ve 12. satırları	65
Şekil 3.37 “Ey nûr-i dîde nâzını ancak çeken bilir” eserinin 1, 2 ve 3. satırları	67
Şekil 3.38 “Ey nûr-i dîde nâzını ancak çeken bilir” eserinin 4, 5 ve 6. satırları	68
Şekil 3.39 “Ey nûr-i dîde nâzını ancak çeken bilir” eserinin 7, 8 ve 9. satırları	69
Şekil 3.40 “Ey nûr-i dîde nâzını ancak çeken bilir” eserinin 10, 11 ve 12. satırları ...	70
Şekil 3.41 “Kalmaz karârım ol bût-i mekkârı görmesem” eserinin 1, 2 ve 3. satırları	72
Şekil 3.42 “Kalmaz karârım ol bût-i mekkârı görmesem” eserinin 4. ve 5. satırları ..	73
Şekil 3.43 “Gerdâna nakş-i bûse-i gülgûn yapışdırır” eserinin 1, 2 ve 3. satırları.....	75
Şekil 3.44 “Gerdâna nakş-i bûse-i gülgûn yapışdırır” eserinin 4, 5 ve 6. satırları.....	76
Şekil 3.45 “Gerdâna nakş-i bûse-i gülgûn yapışdırır” eserinin 7, 8 ve 9. satırları.....	77
Şekil 3.46 “Gerdâna nakş-i bûse-i gülgûn yapışdırır” eserinin 10, 11 ve 12. satırları	78
Şekil 3.47 “Beni ey gonca-fem bûlbûl-sıfat nâlân iden sensin” eserinin 1, 2 ve 3. satırları	80
Şekil 3.48 “Beni ey gonca-fem bûlbûl-sıfat nâlân iden sensin” eserinin 4, 5 ve 6. satırları	81
Şekil 3.49 “Beni ey gonca-fem bûlbûl-sıfat nâlân iden sensin” eserinin 7, 8, 9 ve 10. satırları	83
Şekil 3.50 “Cünûnum âh-ü zârımdan nümâyân oldu peyder pey” eserinin 1, 2 ve 3. satırları	86
Şekil 3.51 “Cünûnum âh-ü zârımdan nümâyân oldu peyder pey” eserinin 4, 5 ve 6. satırları	87
Şekil 3.52 “Cünûnum âh-ü zârımdan nümâyân oldu peyder pey” eserinin 7, 8 ve 9. satırları	88
Şekil 3.53 “Cünûnum âh-ü zârımdan nümâyân oldu peyder pey” eserinin 10 ve 11. satırları	89

Şekil 3.54 “La’l-i cân-bahşını sun bezmde ey şûh, emelim” eserinin 1, 2 ve 3. satırları	92
Şekil 3.55 “La’l-i cân-bahşını sun bezmde ey şûh, emelim” eserinin 4, 5 ve 6. satırları	93
Şekil 3.56 “La’l-i cân-bahşını sun bezmde ey şûh, emelim” eserinin 7, 8 ve 9. satırları	94
Şekil 3.57 “La’l-i cân-bahşını sun bezmde ey şûh, emelim” eserinin 10. ve 11. satırları	95
Şekil 3.58 “Yektâ-güherim meclis-i rindân sedefimdir” eserinin 1, 2 ve 3. satırları ..	97
Şekil 3.59 “Yektâ-güherim meclis-i rindân sedefimdir” eserinin 4, 5 ve 6. satırları ..	98
Şekil 3.60 “Yektâ-güherim meclis-i rindân sedefimdir” eserinin 7. ve 8. satırları	99
Şekil 3.61 “Kıldı zülfün-veş perîşân hâlimi hâlin senin” eserinin 1, 2 ve 3. satırları	101
Şekil 3.62 “Kıldı zülfün-veş perîşân hâlimi hâlin senin” eserinin 4, 5, 6 ve 7. satırları	102



TABLO LİSTESİ

Tablo 1 Ağır Semailerin künye bilgileri	111
---	-----





KÂNİ KARACA ÖRNEKLEMİNDE HÂFİZ TAVRI

ÖZET

Bu çalışmada Kâni Karaca örnekleminde Hâfız tavrı incelenmiştir. Klasik Türk mûsikîsi icra tavırları ile ilgili yeterli kaynak çalışması olmaması sebebiyle, Hâfız tavrına ışık tutmak amacıyla hazırlanan bu çalışma, Hâfız Kâni Karaca'nın din dışı mûsikî formu olan Ağır Semai'lerle sınırlandırılmış ve günümüze ulaşan 18 adet icra kaydı incelenmiştir. İcralar; süsleme teknikleri, nota dışı icra unsurları, müzikal ifade unsurları ve icra anlayışı bakımından analiz edilmiş ve Hâfız tavrının genel çerçeveleri belirlenmeye, konu ile alakalı kavramlar açıklanmaya çalışılmıştır. Birinci bölümde çalışmanın yöntemi, problem durumu, alt problemler, çalışmanın amacı, önemi, evren, örneklem ve sınırlılıklar ele alınmıştır. İkinci bölümde: Kâni Karaca'nın sanat hayatı ve anlayışı ile ilgili bilgilere yer verilmiştir. Çalışmanın analiz bölümünde Batı müziği terminolojisinde kullanılan "süsleme teknikleri ve müzikal ifade unsurları" kavramsal olarak tarafımızca Türkçe karşılıkları kullanılarak ifade edilmiş ve tanımlar bölümünde açıklanmıştır. Ağır Semai formunda icra edilen eserler, çift porte üzerinde, üstte orijinal nota yazısı, altında ise Kâni Karaca'nın eserleri icra ediş stiline göre yazılarak yeniden notaya alınmıştır. Bu inceleme neticesinde Kâni Karaca örnekleminde Hâfız tavrı açısından nazal ve göğüs ses bölgelerinin kullanıldığı, özellikle bu tavrı içerisinde Kâni Karaca örnekleminde dokunarak geçme, titretme, tercî, hızlı geçiş ve süzme nağme tekniklerine yer verildiği, zayıf, yarı kuvvetli, kuvvetli müzikal ifade unsurlarını kullandığı tespit edilmiş ve Hâfız tavrına ilişkin bulgular sonuçlar kısmında verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klâsik Türk mûsikîsi, Üslûp, Tavır, Hâfız Tavrı, Kâni Karaca, icra



HÂFİZ STYLE IN THE SAMPLE OF KÂNİ KARACA

SUMMARY

In this study: Hafiz Attitude was examined in the Sample of Kâni Karaca. This study has been prepared in order to shed light on the Hâfız attitude due to the lack of sufficient literature in the relevant field. This study was limited to Ağır Semai, which is the non-religious musical form of Hâfız Kâni Karaca, and 18 performance recordings that have survived to the present day have been examined. executions: ornamentation techniques, non-note performance elements, musical expression elements and understanding of performance have been analyzed and the general framework of the Hâfız style has been tried to be determined and the concepts related to the subject have been tried to be explained. In the first part, the method of the study, the problem situation, sub-problems, the purpose and importance of the study, the universe, the sample and the limitations are discussed. In the second part: Information about Kâni Karaca's art life and understanding is given. In the analysis section of the study, "ornamentation techniques and musical expression elements" used in Western music terminology were conceptually expressed by us using their Turkish equivalents and explained in the definitions section. The works performed in the form of Ağır Semai have been re-noted on the double stave, with the original notation at the top, and the works of Kâni Karaca at the bottom, according to the performance style. As a result of this examination, it has been determined that nasal and chest voice regions are used in terms of memory style in Kâni Karaca sample, especially in Kâni Karaca sample, Tapping, Trembling, Tercî, Fast Passing and Filtering Tune Techniques are used in this manner, Weak – Semi-Strong – Strong musical expression elements are used. and the findings regarding the Hâfız attitude are given in the results section.

Keywords: Classical Turkish Music, Wording, Style, Hâfız Style, Kâni Karaca, Performing



1. GİRİŞ

Dünya üzerinde kültür çeşitliliği bakımından adından sıkça söz ettiren, diğer kültürleri de tesiri altına alan, Amerikalı psikolog Abraham Maslow'un ortaya çıkarttığı "İhtiyaçlar Hiyerarşisi" tanımında, piramidin en üstünde yer alan "kendini gerçekleştirme" olarak adlandırdığı kavram, deyim yerindeyse Türk toplumunu tarif eder bir niteliktedir. Kişisel anlamda yapılan bu tanımda bir piramit şekli üzerinden tasvir edilen yapı, piramidin en altından en üstüne doğru giderek kişinin öncelikle en temel fiziki ihtiyaçlarını karşılaması, ardından güvenlik, ait olma ve sevgi, değer ihtiyaçlarını karşılayarak piramidin en üstündeki kendini gerçekleştirme seviyesine ulaşarak nitelikli, entelektüel ve erdemli insan olma yolundaki gelişimleri anlatmaktadır. Bu kendini gerçekleştirme kavramının toplum üzerindeki yansımalarına bakıldığında, toplumsal olarak hayatta kalabilme ile alakalı tüm unsurlar bir sistematik içerisine yerleştirilmiş, toplum içerisinde cinsiyet rolleri oluşturulmuş, her işin nerede ve nasıl yapılacağına dair belirli bir sistem dizayn edilerek toplumsal kültürün ilk yapı taşları oluşturulmuştur. Bütün bu temel fonksiyon görevlerini kendi dinamikleri ile oluşturan toplumda, sanat ve estetik kaygıları hissedilmeye başlanmış ve bir arayış içerisine girilmiştir. Bu arayışların sonucu olarak müzik, güzel sanatlar ve sanat dallarının diğer kolları ortaya çıkmış ve gün geçtikçe gelişim göstererek ve toplum hayatına entegre olarak hayatın vazgeçilmez bir parçası olan olgular haline gelmiştir.

Her toplumun geçmişten gelen, kendi iç dinamiklerine göre oluşturmuş olduğu kültürel unsurlar vardır. Örneğin: Doğu toplumlarındaki töre yapıları, dini inançlar çerçevesinde oluşturulmuş ritüeller, Batılı toplumlarda ise yine dini inançların etrafında gelişen kültür öğeleri ve sanat ile alakalı yaşanan gelişimler ile toplumların kültürsüz bir yaşam biçiminin olmadığını ve kültürün "toplum Hâfızası" olarak adlandırıldığını göstermektedir. Türk toplumunun genel yapısında ise gerek İslamiyet öncesi, gerekse İslamiyet'i kabulden sonra müziğin yeri daima muhafaza edilmiş ve birçok kültürel öge müziğe göre şekillenerek günümüze kadar gelmiştir.

Türk kültüründe çok yönlü bir gelişim söz konusudur. Toplumumuz gerek inanç ve değer yargıları gerekse kültürel öğeleri ile her zaman başka kültürleri etkilemiş ve çoğu zaman da başka kültürlerden etkilenecek kendi kültür potasında eritmiş ve bu zenginliklerin kuşaklar boyu aktarımı sağlanmıştır. Kültürler içerisinde müziğin her zaman üstlenici bir rolü olduğu, hatta kültürel ritüellerin oluşumunda da müziğin belirleyici bir rolü olduğu düşünülmektedir. Türklerin hayatında müziğin yerini

anlamak, yaşam şekillerine etkisini gözlemlemek adına bu saha içerisinde yapılan birçok çalışma bulunmaktadır.

Milattan beş bin yıl önce Orta Asya'dan çıkarak Mezopotamya bölgesine gelip yerleşen Sümer Türklerinin ibadetlerinde ve eğlencelerinde müzik ile raksın mühim bir yer tuttuğu bilinmektedir. Yapılan arkeoloji çalışmaları sonucunda, Sümer mabetlerinde tanrıların öfkelerini göstermek için ilahi ve münacat okunduğu: bu dinî şarkıları okuyanlara Kalu dendiği, bunların ibadet esnasında müzik aletleri çaldığı ortaya çıkarılmıştır. Kazılar neticesinde bu bölgedeki mezarlarda çeşitli müzik aletleri bulunmuştur. Zamanımızda kullanılan çalgıların hemen hepsinin prototiplerini, ilk örneklerini Sümerliler kullanmışlardır. Araştırmacılar, Sümerlerin nota kullandıklarını ve çivi yazısıyla sesleri tespit ettiklerini belirtmişlerdir. Başka bir Türk kolu olan Etilerin günlük hayat, ibadet ve eğlenceleri içinde çeşitli müzik aletleri kullandıkları bilinmektedir. Ele geçirilen kabartmalarda müzik aletleri resimleri dikkat çekmektedir. Kabartmaların birinde kopuz çalmakta olan bir sanatkâr ve karşısında oynayan bir rakkase vardır. Müzik, Hun ve Uygur Türklerinin hayatında da önemli bir yere sahip olmuştur. Hun Türklerinde saray büyüklerine müzik aletlerinin hediye olarak verilmesi adetti. Hunların birbirlerine gönderdikleri hediyeler arasında müzik aletleri en önemli yeri tutardı. Uygurlarda kadınlar ve erkekler bir araya gelerek müzik aletleri çalarlar ve şarkılar söylerlerdi. Uygurların saza benzer iki türlü çalgıları vardı. Bunlara o kadar önem verilerdi ki kırlara, uzak yerlere gitseler bile müzik aletlerini mutlaka yanlarında taşırlardı. Türk müzik aletleri arasında çok önemli yere sahip olan kopuz adlı saza benzeyen çalgının eski Türk folkloru içinde mühim bir yeri vardı. Destanlar, kahramanlık menkıbeleri, aşk türküleri, milletin acı tatlı hatıraları, saz şairleri tarafından kopuz çalınarak söylenirdi. Türklerin bulunduğu her yerde mevcut olan kopuz atalarımızla birlikte pek çok yere yayılmış ve "kobos, kobzo, kopus" vb. adlar altında çok sevilen sazlardan biri olmuştur (Odabaşı, 2014, s. 1436).

Müzik evrensel bağlamda insanı en iyi ve en net ifade eden bir sanat kolu olarak geçmişten günümüze kuşaklar yoluyla aktarılmış, her kültürde o kültürün katmansal öğelerini içinde barındırmış, toplumların duygusal ve fiziki durumlarını yansıtan ve zaman içerisinde toplum hayatının da vazgeçilmez bir unsuru olarak hayata geçmiş bir olgudur. "Müziğin tam merkezinde insan vardır. İnsanı bireysel ve toplumsal temelde tam olarak "insan" yapan şey ise kültürdür. Söz konusu müzik kültürü ise bu döngüsel ilişkinin yani insan-kültür-müzik birlikteliğinin bir sonucu olarak anlam kazanmaktadır" (Satır, 2018, s.1)

Müzik kavramı ve kültürü, Türk toplumu ve diğer toplumlar üzerinde önemli bir rol üstlenmiştir. "Müzik" kelimesi, terminolojik açıdan ele alındığında ise bütün toplumlar üzerinde çok daha kapsayıcı bir etkisinin olduğu görülmektedir.

Mûsiki (müzik) kelimesinin kaynağı hakkında değişik görüşler arasında en yaygın olanı Latince *musica*'ya dayandığını ileri süren görüştür. Eski Yunanca'daki *mousikéden* (*mousa*) geldiği kabul edilen *musica*'nın kökü ise *müz* (*muse*) kelimesidir. Yunan mitolojisinde Tanrı Jüpiter'in Tanrıça *Mnemosyne*'den doğan dokuz kızının adı olan "müz"lerin her biri ayrı bir ilim ve güzel sanatın ilâhesi sayılmaktaydı. Antikçağ'ların sonlarına doğru "*mus*" ya da "*musiké*" dendiğinde sadece bugünkü mûsiki kavramı anlaşılmaya başlamıştır. Terim birçok milletin dilinde Latince'sine benzer kelimelerle karşılanmış, Arapça'da *mûsikâ*: Farsça ve Türkçe'de mûsikî şeklinde seslendirilmiştir. Mûsikinin tarih boyunca birçok tanımı yapılmıştır. Pisagor'a (*Pythagoras*) göre mûsiki "birbirine benzemeyen çeşitli seslerden meydana gelen konser", İbn Sînâ'ya göre "birbiriyle uyumlu olup olmadığı yönünden sesleri ve bu sesler arasındaki zaman sürelerini araştıran riyâzî bir ilim"dir. Abdülkâdir-i Merâgî mûsikiyi "İkâ' devirlerinden biriyle tertip edilip kulağa yumuşak gelen nağmelerin bir araya getirilmesi", Emmanuel Kant "sesler vasıtasıyla birbirini takip eden güzel hisleri ifade etme sanatı", Jean-Jacques Rousseau "sesleri kulağa hoş gelecek şekilde tertip edebilme sanatı" olarak tanımlamıştır. Dimitrie Cantemir (Kantemiroğlu) mûsikiyi, "çıkarığımız seslerin ölçülü bir zamanda bir usulün düzenine uyarak hareket edip belirli bir yerde karar kılıp durması ve işitme gücümüze zevk vermesi" diye tarif ettikten sonra felsefeye göre akıl gücünün konuşabilen canlılara mahsus bulunduğunu ve mûsiki ilminin de akıl sahibi olmanın bir delili sayıldığını

söyleyerek yüce yaratıcının bu eşsiz hediyesini âdemoğlundan başka hiçbir mahlûkata bağışlamadığını ilâve eder (Özcan ve Çetinkaya, 2020, s.257).

Türklerin İslamiyet'i kabulü ve sonrasında gelişen süreç içerisinde Osmanlı Devleti kurulmuş ve Türk toplumundaki müzik algısı, müziğin hayatlarındaki yeri ve kullanım sahaları değişkenlik ve çeşitlilik göstermiştir. Dini inanışın gerekliliği içerisinde müzik hep var olmuş ve yaşanan o dinin kriterlerine göre şekillenerek "Dini mûsıkî" denilen bir saha oluşmuştur. Bir bağlamda toplumun yaşayış biçimine yön veren bu müzik kültürü, Osmanlı Devleti'nin varoluşuyla birlikte daha katmanlı bir yapıya kavuşmuş, toplum hayatına daha güçlü sirayet etmiş ve bu varlığını sürdürerek günümüze kadar ulaşmıştır. Osmanlı ile birlikte mûsıkî, saray ve halk etrafında şekillenmiş, kendi içinde dini, lâ-dini (din dışı), tasavvufi, askeri ve fasıl mûsıkîsi gibi birçok başlık altında gelişim göstermiştir.

Osmanlı Devleti'nin hüküm sürdüğü yıllar içerisinde yapılan fetihler ve yeni coğrafyaların keşfedilmesi ile birlikte müzik kültürü de bundan etkilenmiş, gerek saray ve elit tabaka içerisinde gelişen ve icra edilen Klâsik Türk mûsıkîsi, gerekse toplumun kendi dinamiklerinin bir dışavurumu olan, toplumun acısını, sevincini ve diğer duygularını yansıttığı Halk mûsıkîsi, bu kültür alışverişi içerisinde birçok yeni makam, usûl, form ve şiir biçimleri ile harmanlanarak zenginleşmiştir. Osmanlı Devleti'nin fethettiği Ortadoğu ülkelerinin de topraklarına katılması ile birlikte özellikle Arap ve Fars kültürünün sanat öğeleri ile zengin bir harmanlanma yaşanmış, bu sanatın tüm dallarına yansımış ve özellikle de mûsıkî kültürü bu zengin harmanlanma sebebiyle gelişerek ve çeşitlenerek günümüze kadar ulaşmıştır. Bu kültürel etkileşim, eklektik anlamda geçmişten gelen mûsıkî icra anlayışlarını da değiştirerek yenilikçi bir anlayışa sebep olmuştur. Özellikle Klâsik Türk mûsıkîsi içerisinde bulunan birçok makam, usûl ve form, dönemin müzik zevklerine göre şekillenerek farklı ve yeni makam, usûl ve formların çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu konu ile alakalı Tanrıkorur (2019) şöyle bahsetmektedir:

Osmanlı müziği, Osmanlı saray veya halk müzisyenlerinin askeri, dinî, klasik ve folklorik türde ürettiği ve toplumun her kesiminde kullanılmış bir sanat olup bir ucu Çin'e, bir ucu Fas'a kadar uzanan yirmi beş yüzyıllık Türk müziğinin yaklaşık beş yüz yıllık bir bölümünü teşkil eder. Türk tarihinin en büyük devleti, dünya tarihinin de en uzun ömürlü devletlerinden biri olan Osmanlı Devleti, Türk ilim, sanat ve siyasetinin her dalında zirveye çıktığı gibi, Osmanlı medeniyetinin ayrılmaz bir parçası olan müzikte de, Türk müziği içinde mümtaz bir yere sahip olmuştur (Tanrıkorur, 2019, s.13)

Toplum hayatında mûsıkî'nin kullanım alanlarının, toplumun yaşantılarında geçen mekânlar, yaşanan zaman ve dönemin atmosferi gibi çeşitli etmenlere göre şekillenerek, "mekân-zaman-atmosfer" üçgeni içerisinde oluşum gösterdiği görülmektedir. Mûsıkîmizdeki formların öncelikle yaşanan kültürel olaylara (Düğün, Cenaze, Savaş, İbadet vb.) ve icra edildikleri mekanlara göre, aynı zamanda icra eden kişiler ve bulunulan statü gibi etmenlere göre de şekillendiği ve günümüzdeki halini

aldığını düşünülmektedir. Yavaşca (2002)'e göre Klâsik Türk mûsikîsi'nde formlar dini ve lâ-dini (din dışı) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Dini mûsikî sahası içerisindeki formlar: Miraciye, Mevlevî Ayini, Mevlid-i Şerif, Nât-ı Şerif, Durak, Şuğl, Savt, Tevşih, Nefes, Semah, Nevbe, Kâside, Mersiye, Telbiye, İlahi, Temcit, Salât, Gülbak olarak tasnif edilmiştir.

Din dışı mûsikî sahası içerisindeki formları ise Yavaşca (2002), Klâsik (büyük form) ve küçük form olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Küçük form içerisinde: Şarkı, Köçekçe, Divan, Koşma, Kesik Kerem ve Nazireleri, Memo ve Nazireleri, Kalender, Mânî, Gazel, Marş, Operet, Kalenderi, Fantezi Şarkılar, Semai, Destan, Yiğitleme, Müstezad, Yıldız, Ayvaz, Kanto ve Karagöz, Klâsik (Büyük Form) içerisinde ise: Kâr, Kâr-ı Natık, Kârçe, Beste Formu (Murabbâ Beste, Nakış Beste), Ağır Semai ve Yürük Semai olarak tasnif etmektedir.

Klâsik Türk mûsikîsi'nde formların icra edilirken gerektirdiği bazı temel unsurlar bulunmaktadır. Bu unsurlar genel bağlamda “üslûp” ve “tavır” kavramları ile bağlantılı olduğundan dolayı, tanımlarının öncelikle doğru bir şekilde yapılması gerekmektedir. Günümüzde üslûp ve tavır kavramlarının mânâlarının birbirine karışmış olduğu görülmekte ve zaman içerisinde mûsikî'nin Klâsik Türk mûsikîsi ile Türk Halk mûsikîsi olmak üzere iki başlık halinde ayrılarak, bu karmaşıklığın iki ayrı mûsikî'de de birbirine zıt ifadelerle kullanıldığı ve bu konuda denklik sağlanamadığı görülmektedir. Türkel Oter (2018)'e göre üslûp ve tavır kavramları şu şekildedir:

Üslûp, Arapça bir kelime olup Osmanlıca-Türkçe Lügât'te “yol, tarz, biçim, usul, ifade yolu” [2, s.1129] şeklinde açıklanırken, Türkçe Sözlük'te: “anlatma, oluş, deyiş, veya yapış biçimi, tarz”, “Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil”, Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatışındaki özelliği veya bir türün bir çağın kendine özgü anlatış biçimi, tarz, stil” [3, s.2313] olarak üç ayrı şekilde tanımlanmıştır. Tavır sözcüğüne bakıldığında: lügâtte “tavr” olarak karşımıza çıkan kelimenin “hâl, edâ, gidiş, davranış” ve mûsikî açısından “mûsikîde tutulan şahsi ve üstâdâne tarz” [2, s.1041] olarak ifadelendirildiği, Türkçe Sözlük'te ise: “durum, davranış, vaziyet, hal, yapma ve uydurma davranış” [3, s.2155] şeklinde açıklandığı görülmektedir. Her iki tanımda ortak olan ifade “tarz” sözcüğüdür. Bugün mûsikîmizde belki de bu terimlerin birbirine geçmesine neden olan, her iki kavramı ifade etmek için “tarz” sözcüğünün kullanılmasıdır. “Özel oluş veya davranış biçimi, üslûp, stil” ve “Bir kimsenin özel anlatım biçimi” [3, s.2142] olarak tanımlanan tarz sözcüğüne, mûsikîşinaslar tarafından hem üslûbu hem de tavır kavramlarını açıklarken başvurulmaktadır (Türkel Oter, 2018, s.360)

Üslûp kavramını oluşturan temel unsurları sıralamak gerekirse: “usûller, güfteler, makamlar ve formlar” üslûbun temel çerçevesini oluşturmaktadır. Üslûp için yine “bir türün kendine özgü anlatış biçimi” ifadesini kullanmak doğru olacaktır. Bir diğer yandan yaşanan dönemlerin de üslûp üzerinde çok büyük etkileri olduğu bilinmektedir. O döneme ait sanatsal üretimlerin toplumda daha çok tercih edilen, belirli bir dönemde belirli kıstaslar içerisinde yapma tercihinin de üslûp oluşumunda etkili olduğu düşünülmektedir.

Üslûbun mûsikîmizdeki en genel ifadesi ve kapsamını algılama noktasında, Türk Mûsikîsi çatısı altında 3 türden bahsedebiliriz. Klâsik Türk mûsikîsi, Türk Din Mûsikîsi ve Türk Halk Mûsikîsi. Hepsi birbiriyle ilişki içerisinde olan bu türlerin gerek kullanıldıkları yerler, gerekse özellikleri bakımından birbirinden farklı üslûpları vardır. Bir türü niteleyen “Klâsik Türk mûsikîsi üslûbu” tanımında, evvela bu üslûbu meydana getiren özellikleri ortaya koymak önemlidir. “Bir türün kendine özgü anlatış biçimi” olarak algıladığımızda, Türk Mûsikîsi içerisinde Klâsik mûsikîmizin, belli başlı kuralları olan, makamlar üzerine kurulu bir tür olduğu belirtilmelidir. Bu türün en önemli ögesi olan makamlara kişiliğini veren, makamların seyirleridir. Bu mûsikî, şiire yani söze dayalı olarak gelişmiştir. Dili Osmanlı Türkçesidir ve şiirler arûz adı verilen bir şiir ölçüsü olan vezinlerle yazılırlar. [5, s.86] Bestelenmek üzere seçilen şiirler, belli kuralları olan makamlarla beraber seyrederek ve bu mûsikînin ritm ölçüsü olan usûllerle uyumlu bir şekilde dağılarak mûsikîdeki hüviyeti kazanırlar. İşte bir eserin vücûda gelmesinde temel değerler olan bu unsurlar ve bu unsurların getirdiği ortak kurallar, Klâsik Türk mûsikîsi’nin üslûbunu oluşturmaktadır (Türkel Oter, 2018, s.360-361).

Mûsikî’nin, süreç içerisinde toplumda yaşanan olaylardan etkilenecek ve toplumun iç dinamiklerine göre şekillenerek farklı üslûp anlayışlarının da ortaya çıktığı görülmektedir. Örneğin Osmanlı döneminde lâl devri yaşandığı süreçte o dönemi tanımlayan “zevk ve safa” kavramlarının sanatsal faaliyetlere, toplumsal yaşam üzerinde yapılan ıslahatlar ve özgünleşme hareketlerinin de dönemin sanatçıların eserleri üzerine yansıdığı görülmektedir. Bu da dönemin üslûbunun bu çerçevede içerisinde şekillendiğini göstermektedir. Bu dönemin yapısı hakkında Kurtaslan ve Özer (2021) şöyle söylemektedir:

Müzikte daha eğlenceli, keyif verici, halka yönelik yapılan eğlence müziklerine olan ilgi artmış daha şen şakrak hatta bazen alaycı üslupla yapılan müzikler ön plana çıkmıştır. Çünkü bu türdeki müzikler halkın daha kolay ilgisini çekmiştir. Zevk ve eğlence müzikleri yapması için yurtdışından yabancı müzisyenler getirilmiş ve böylece Lale devri döneminde evrensel müziklerle de halkın tanışması sağlanmıştır. Avrupa mimarisinden etkilenilmiş, dönemin çağdaşı olan Barok ve Rokoko sivil mimari ön plana çıkmıştır. “Lale Devri” ile birlikte baş gösteren ve tasarım eğilimlerinde kavranabilen yenilikler, çağdaş bir üslup sisteminde anlam kazanan değişimler olarak yorumlanabilir (Kurtaslan ve Özer, 2021, s.186-187-188).

Tavır kavramının, mûsikî olgusu içerisinde değerlendirildiğinde, daha spesifik, kişisel yoruma dayalı, kişinin kendi algılayış biçiminin yansıttığı bir kavram olduğu görülmektedir. Tavır, genel bir çerçevede üslûp kavramı alt başlığı içerisinde icrada, daha çok kişisel özelliklerin gösterildiği bir kavram olarak görülmektedir. “İcra üslûbu” olarak da nitelendirilen bu kavram aslında “icra tavrı” olarak düzeltilmelidir. Çünkü üslûp birçok formun kapsayıcı unsuru olarak karşımıza çıkmakta, tavır ise o formların içerisinde yapılan icraların stili hakkında bir tanımlamayı tasvir ettiği düşünülmektedir. Tavır, mûsikî icrası yapan sanatçıların yaptıkları eser icralarına kendi öz benliklerinden birçok şey kattığı, biraz daha geniş bir çerçevede aynı formda yapılan diğer icralarla da aralarında yadsınamaz ortak bir payda olduğu, fakat dinlenildiği zaman kişisel farklılıkların ayırt edilebilir olması ile birlikte hem kişiye özgün bir icra stiline ortaya çıkması, hem de ortak formlarda yapılan icraların, içerisinde bazı noktalarda ortak kullanımların olması ile birlikte üslûp kavramından ayrılarak kendi kavramsal özellikleri ile nitelendirilmiştir. Tavrılar da formların yapısına göre bazı noktalarda tasnif edilmiştir. Klâsik Türk mûsikîsinde yapılan icraların tavır özelliklerinin akademik anlamda tasnif edilmesi ile birlikte her bir tavır isimlendirilerek icrada

gerektirdiği özellikleri ile birlikte tanımlanmıştır. Buna örnek olarak Türkel Oter (2018) tavrıları şu şekilde açıklamıştır:

Hâfız Tavrı: Pek çok kaynakta zikredilen bu icra tarzının, Kur'ân-ı Kerim'i hıfz eden Hâfızların klâsik mûsikîde varlık göstermesi ve Hâfız stilinde icra yapmaları, bunun yanında Hâfız Osman gibi önemli icracıların icralarına hayranlık duyanların onları taklidiyle [11, s.28] ortaya çıktığından bahsedebilmektedir. "Biraz abartılmış gırtlak nağmesi ve süslemenin hâkim olduğu, Kur'ân tilaveti (Kur'an'ın mûsikî ile okunması) ve dini mûsikî izlerini taşıyan bir icra" olarak açıklanır. [12, s.96] Hâfız Sâmi, Hâfız Kemâl, Hâfız Sadeddin Kaynak gibi isimler bu tavra mensup kişilerdir.

Gazelhan Tavrı: Genellikle Hâfız-gazelhan tavrı olarak zikredilen bu tavrın, ağırlıklı olarak Hâfızlar tarafından icra edilmesi sebebiyle birlikte anıldığını düşünmekteyiz. Özellikle Münir Nurettin Selçuk'un gazel icralarıyla birlikte gazelhanlık, farklı bir mecrâya taşınmış ve bugün Hâfız tavrından bütünüyle ayrılmıştır.

Fasıl Tavrı: Ritm sazın ön planda olduğu, belli bir usûl sırası içerisinde kesintisiz icra edilen şarkı formundaki eserlerin icrası sırasında fasılda yer alanların serbest yorumlar yapabildiği, oktavlı çıkışların ve hançereli bir okuyuşun ağırlıklı olduğu, özellikle meydan faslını niteleyen tavidir diyebiliriz (Türkel Oter, 2018, s.363).

1.1. Problem Durumu

Klâsik Türk mûsikîsi alanında üslûp ve tavır kavramları birbiri ile sıkça karıştırılmaktadır. Bu sebeple, yapılacak icralar içerisinde hangi mûsikî formunun hangi tavır ile icra edileceği kafa karışıklığı yaratmakta ve kavram karmaşası oluşturmaktadır. Bu durumun, icracıların mûsikî formlarını kendi formal yapılarından ziyade kişisel icra tavrılarına göre icra etmesi sebebiyle ortaya çıktığı düşünülmektedir. Örneğin, Klâsik tavır ile icra edilen Şarkı formu icraları, Radyo tavrı ile icra edilen Beste formu icraları gibi birçok mûsikî formunun farklı icra tavrılarıyla karışık icra edilerek bu çeşitliliğin ortaya çıktığı görülmektedir. Meşk sistemi ile yetişmiş ve bu geleneğin son temsilcilerinden biri olan Kâni Karaca'nın, Klâsik Türk mûsikîsi alanında dini ve din dışı mûsikî formlarında yapmış olduğu icraların çeşitliliği, bu kavram karmaşıklığını çözmek hususunda çalışmamıza konu olmuş ve "Kâni Karaca'nın Ağır Semaî formunda yapmış olduğu icraların tavır özellikleri nelerdir?" sorusu bu çalışmanın temel problem cümlesi olarak seçilmiştir.

1.1.1. Alt problemler

1. Kâni Karaca'nın icralarında kullandığı süsleme teknikleri nelerdir?
2. Kâni Karaca'nın icralarında kullandığı nota dışı ifade unsurları nelerdir?
3. Kâni Karaca'nın icralarında kullandığı müzikal ifade unsurları nelerdir?
4. Kâni Karaca'nın eser icra anlayışı nasıldır?

1.2. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmada Klâsik Türk mûsikîsi terminolojisinde “Hâfız Tavrı” olarak adlandırılan bu tavrın, Kâni Karaca’nın icra ettiği Ağır Semai formundaki eserler örnekleminde, mûsikî eserleri içerisinde hangi teknik kullanımlar ile icra edildiği, tavrın icra içerisinde kullanımındaki süsleme elemanları, ifade unsurları, sesin tını bölgeleri gibi teknik kullanımların Hâfız tavrı içerisindeki yerini tespit etmek, Hâfız tavrı ile icra eden kişilerin, bu kavramlar çerçevesinde icra ettikleri bu tavıra bir farkındalık yaratması, yapılan icraların daha bilinçli ve teknik unsurlara dayanarak yapılması açısından genel bir tanım oluşturması amaçlanmaktadır.

1.3. Çalışmanın Önemi

Bu çalışmada Hâfız tavrı olarak adlandırılan, literatürde sıkça rastlanılan bu kavramın teknik bağlamda hangi zeminler üzerine oturduğunu, eserlerin icra unsurları üzerinden verilen örneklerle detaylandırılarak anlatılması, bundan sonra bu alanda yapılacak olan çalışmalara örnek teşkil etmesi hem akademik hem icra alanında yapılacak çalışmalara katkıda bulunması ve kavram karmaşasının ortadan kaldırması açısından önem arz etmektedir.

1.4. Çalışmanın Evren ve Örneklemi

Klâsik Türk mûsikîsi’nde Kâni Karaca’nın icra etmiş olduğu dini ve din dışı formdaki bütün eserler bu çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemi ise Kâni Karaca’nın icra etmiş olduğu 18 adet Ağır Semai formunda eserden oluşmaktadır.

1.5. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada tarama modeli kullanılmıştır. Literatür taraması, doküman inceleme, arşiv taraması ve ses kayıtlarının incelenmesi ile elde edilen bulgular, içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Çalışma içerisinde Kâni Karaca’nın günümüze ulaşan bütün icra kayıtları tespit edilmiş, elde edilen kayıtlar içerisinde Ağır Semai formundaki icra kayıtları ve notasyonlar örneklem olarak seçilmiştir. Kâni Karaca’nın icra ettiği plak kayıtlarına Aykut Karaçam Arşivi’nden ulaşılmıştır. Çalışma içerisinde kullanılan notalara öncelikle Dârüelhan kaynaklarından ulaşılmış, ulaşılamayan notalar ise sahih kabul ettiğimiz Cüneyt Kosal Arşivi’nden elde edilmiştir. Araştırma içerisinde Ağır Semai formunda yapılan icraların çoğunlukta olması sebebiyle bu form esas alınarak tavrı analizleri yapılmıştır. Analizi yapılan eserler, Kâni Karaca’nın icra

kayıtlarına göre tarafımızca yeniden notaya alınmış, çift porte üzerinde gösterilerek: üstte referans alınan nota, altta ise Kâni Karaca'nın okuyuşuna göre yazılan nota gösterilmiştir. Analizin daha anlaşılabilir olması bakımından her bir satıra numara verilmiştir. Çalışma içerisinde makam ve perde isimlerinin birbirine karıştırılmaması için makam isimlerinin baş harfi büyük, perde isimlerinin baş harfi küçük olacak şekilde yazılmıştır. Çalışma içerisinde sırasıyla süsleme teknikleri, nota dışı icra unsurları, müzikal ifade unsurları ve icra anlayışı tespit edilerek belirtilmiştir. Müzikal ifade unsurları ile ilgili isimlendirmelerde (Türkel Oter, 2013, s. 37) Türk Mûsikîsi Ses Eğitimi kitabından faydalanılmıştır. Süsleme teknikleri ile ilgili (dokunarak geçme, titretme ve hızlı geçiş tekniği) terimlerinin isimlendirmesi tarafımızca yapılmış, diğer (tercî, süzme nağme ve gunne) terimlerinin isimlendirmesinde Mehmet Ali Sarı (1996), Bekir Sıdkı Sezgin'den faydalanılmıştır. Nişabur Ağır Semaî'nin icra kaydında, eserin bitiminden önceki 3 ölçünün yer almadığı tespit edilmiştir. Teknik sorunlar sebebiyle yer almadığını düşündüğümüz bu kısım bu sebeple değerlendirme dışı kalmıştır.

1.6. İlgili Literatür

Akkuş (2018), "Kâni Karaca'nın Hayatı, Eserleri ve Türk Din Mûsikîsindeki Yeri" başlıklı yüksek lisans çalışmasında; Kâni Karaca'nın hayatı, eğitim hayatı, sanatçı ve eğitimci kişiliği incelenmiş, Türk din mûsikîsi'nde bulunan formlarından bahsedilmiş ve mûsikî alanında yer alan sanatçı ve ilim adamlarının Kâni Karaca hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir.

Çağdaş (2019), "Kömürcüzâde Mehmet Efendi'nin Hûzzam Makamında, Beste Formunda "Aldım Hayal-i Perçemin Ey Mâh Dîdeme" Mısra'ıyla Başlayan Örnekleminde "Bekir Sıdkı Sezgin Tavrı" başlıklı makalesinde; Bekir Sıdkı Sezgin'in kullanmış olduğu süsleme teknikleri ve müzikal ifade unsurları incelenmiş ve teknik kullanım sembollerine yer vermiştir. Çalışma içerisinde örneklem olarak seçilen Hûzzam makamında, beste formundaki eserin müzikal analizini yapmış, eserin güftesini günümüz Türkçesine çevirerek güfte teması hakkında bilgilere yer vermiştir.

Güntekin (2016), "Vefatının 5. Yılında Kâni Karaca" isimli kitabında, Kani Karacanın yaşamı, eğitim hayatı ve eğitim aldığı hocaları hakkında bilgiler vermiştir.

Özbilen (2007), "Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler" başlıklı sanatta yeterlilik tezinde; Klâsik Türk mûsikîsinde fasıl icracılığında kullanılan müzikal süsleme tekniklerinin Batı müziğindeki karşılıkları ile Türk müziğinde

kullanılan karşılıklarını örneklerle açıklamış ve örneklem olarak seçilen 14 eser üzerinde bu süsleme teknikleri analizlerini yapmıştır.

Sarı (1996), “Gunne” başlıklı ansiklopedi makalesinde Gunne tekniğinin özellikleri hakkında bilgiler vermiştir.

Türkel Oter (2018), “Klâsik Türk Mûsıkîsi’nde Üslûp-Tavır” başlıklı konferans bildirisinde; Klâsik Türk mûsıkîsi’nde Üslûp ve Tavır kavramlarını tanımlayarak mûsıkî içerisindeki kullanım sahaları hakkında bilgilere yer vermiş, Klasik Türk mûsıkîsinde kullanılan icra tavırlarının çeşitlerini örneklerle açıklamıştır.

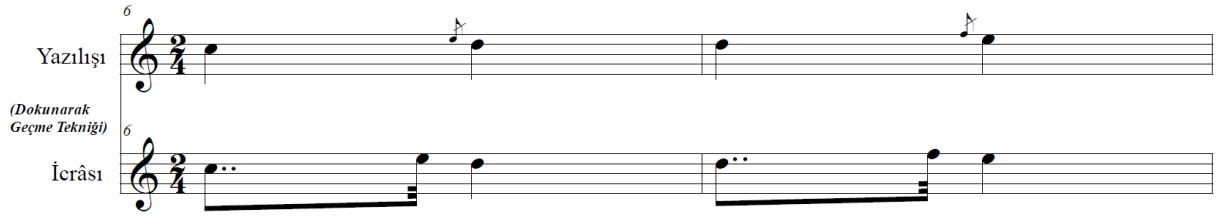
Yavaşça (2002), “Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri” başlıklı kitabında Türk mûsıkîsinde bulunan dini ve din dışı mûsıkî formlarının tanımını yaparak eser örnekleri üzerinden formların yapıları hakkında bilgiler vermiştir.

1.7. Tanımlar

Bu çalışmada, Batı müziğinde kullanılan süsleme teknikleri ve müzikal ifade unsurlarının Türkçe karşılıkları kullanılarak, Klâsik Türk mûsıkîsi terminolojisinin oluşumuna katkı sunması amaçlanmıştır. “*Trill*” terimi “titretme”, “*Portamento*” terimi “hızlı geçiş” ve “*Acciaccatura*” terimi “dokunarak geçme” tekniği olarak tarafımızca isimlendirilmiştir. Tarafımızca isimlendirilmeyen terimler ise: Bekir Sıdkı Sezgin, Klâsik Türk mûsıkîsi dersi anlatımlarında ve Kök dergisine vermiş olduğu röportajda bahsettiği üzere “*Glissando*” tekniğini “süzme nağme” olarak, “*Vibrato*” terimini “terci” olarak isimlendirilmiştir. Ayrıca Kur’ân okurken Hâfızların kullanmış olduğu “Gunne” olarak tanımlanan okuyuş tavrı da tanımlar içerisinde verilmiştir. Sarı, (1996) TDV İslam Ansiklopedisi’nde Gunne tekniğini “genizden konuşmak, inlemek” olarak tarif etmiştir. Müzikal ifade unsurları ise (Türkel Oter, 2013, s. 37)’e göre *forte* “kuvvetli, *mezzo forte* “yarı kuvvetli”, *piano* “zayıf” olarak verilmiştir.

1.7.1. Dokunarak Geçme Tekniği

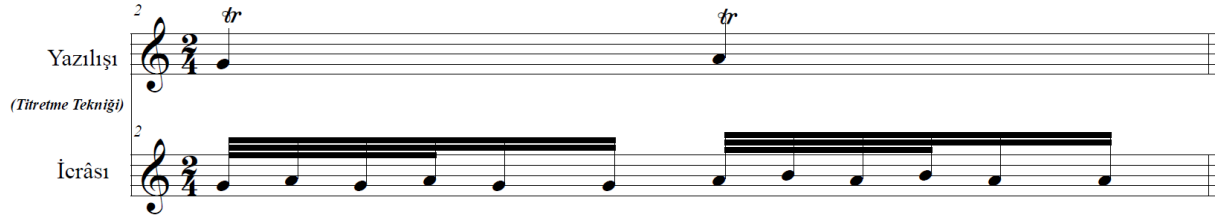
Klâsik Batı müziği terminolojisinde “*Acciaccatura*” olarak adlandırılan süsleme tekniğidir. Bu çalışmada bizim tarafımızdan “Dokunarak Geçme Tekniği” olarak tanımlanmıştır. “Çarpma / *acciaccatura* için Makam Müziği’nde nota yazılarında en sık rastlanan ve küçük yazılan süsleme notasıdır. Üslûp içerisinde en çok kullanılan bu süs elemanı, genellikle notaya yazılmaya ihtiyaç duyulmadan icracı tarafından geleneksel üslûpla günümüze kadar taşınmıştır” (Torun, akt. Özbilen 2007, s.12).



Şekil 1.1 Dokunarak geçme tekniğinin porte üzerindeki gösterimi

1.7.2. Titretme Tekniği

Klâsik Batı müziği terminolojisinde “*Trill*” olarak adlandırılan süsleme tekniğidir. Bu çalışmada bizim tarafımızdan “Titretme Tekniği” olarak tanımlanmıştır. Öztuna (2000) Titretme tekniği ile ilgili şunları söylemiştir: “Her bir notanın üzerine “*tr*” yazılmakla gösterilir. Üzerinde bulunduğu notayı, makam dizisinde o notadan sonra gelen nota ile nöbetleşe okutur” (Öztuna, 2000, s. 437).

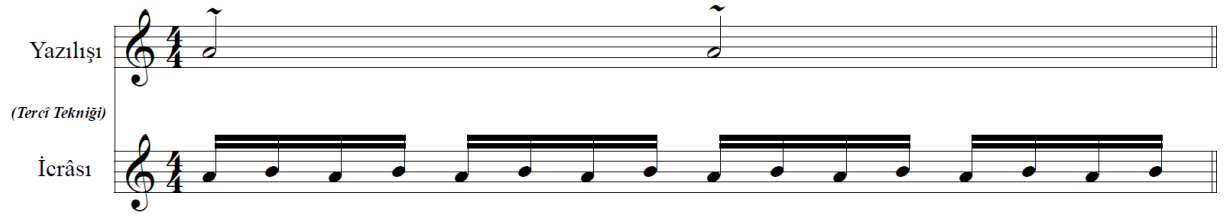


Şekil 1.2 Titretme tekniğinin porte üzerindeki gösterimi

“Uygulandığı notadaki sesin bir veya yarım ton üst tarafındaki sesle sık ve muntazam çarpma yaptıran süsleme elemanıdır. Tril insan sesi ile yapılan süsleme elemanların vazgeçilmez öğelerinden biridir”(Özbilen, 2007, s.21). “a) Tril bütünüyle çok ağır icra edilebilir. Örneğini daha ziyade dinî fasıl örneklerinde duraklar, kasîdeler- ve bazı dindışı form seslemelerinde –gazellerin başlangıç bölümleri- görebiliriz. b) Tril bütünüyle ağırca başlayabilir ve giderek hızlanabilir. Bu teknik parlaklığı azaltmakla birlikte, süslemenin anlamlılığını artırır” (Özbilen, 2007, s.22).

1.7.3. Tercî Tekniği

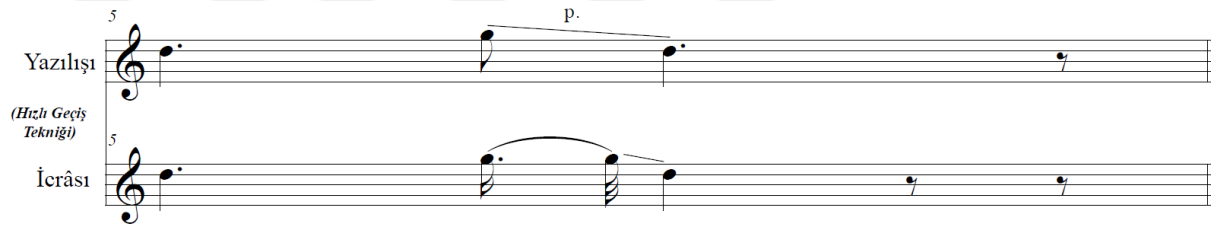
Klâsik Batı müziği terminolojisinde “*Vibrato*” olarak adlandırılan süsleme tekniğidir. Bekir Sıdkı Sezgin Kök dergisinde vermiş olduğu röportajda bu terimi “Tercî” olarak adlandırmıştır. Çağdaş (2019) Tercî tekniğiyle ilgili şunları söylemiştir: “Klâsik Türk mûsikîsinde sözlü icra sırasında, genellikle aynı perdede uzatılan seslerin icrasında sesin dalgalandırılarak icra edilme sanatıdır” (Çağdaş, 2019, s. 16).



Şekil 1.3 Tercî tekniğinin porte üzerindeki gösterimi

1.7.4. Hızlı Geçiş Tekniği

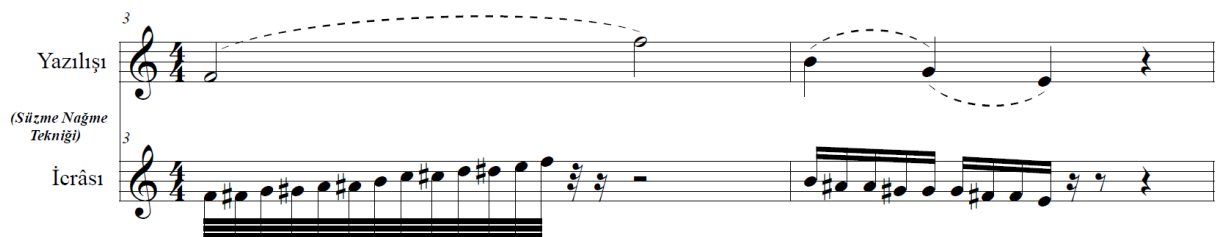
Klâsik Batı müziği terminolojisinde “*Portamento*” olarak adlandırılan süsleme tekniğidir. Bu çalışmada bizim tarafımızdan “Hızlı Geçiş Tekniği” olarak tanımlanmıştır. Özbilen (2007) Hızlı geçiş tekniği ile alakalı şunları söylemiştir: “Makam Müziğinde fasıl şarkıcıları tarafından kullanılan bu süsleme elemanı nota başları arasında düz çizgi ve “p.” harfi ile gösterilmektedir. Glissandodan farkı iki uzak ses arasında hızlıca bir dizi oluşturmamasıdır” (Özbilen, 2007, s.17).



Şekil 1.4 Hızlı geçiş tekniğinin porte üzerindeki gösterimi

1.7.5. Süzme Nağme Tekniği

Klâsik Batı müziği terminolojisinde “*Glissando*” olarak adlandırılan süsleme tekniğidir. Bekir Sıdkı Sezgin’in ders kayıtları ve teknik anlatımlarında sık sık kullandığı bu terim, Klâsik Türk mûsikîsi’nde icra tavrını açıklama konusunda çok daha anlaşılır olduğu için çalışmada bu şekilde tanımlanmıştır. Çağdaş (2019)’a göre: “*Glissando* bir perdeden başka bir perdeye sesin kaydırılması ile yapılan süsleme tekniğidir” (Çağdaş, 2019, s.17). Özbilen (2007) ise şu şekilde açıklamıştır: “Dizi oluşturan bir portamento hareketi olarak da tanımlanabilir. Melodik fonksiyonu olan bu süsleme oktav atlayışı sırasında da sıkça kullanılır” (Özbilen, 2007, s.17)



Şekil 1.5 Süzme nağmetekniğinin porte üzerindeki gösterimi

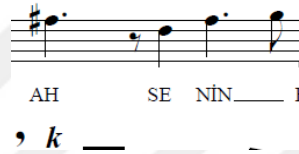
1.7.6. Gunneli Okuyuş (Hâfız Goygoy'u)

Hâfız tavrının karakteristik özelliklerinden biri olan “Gunneli Okuyuş”, Hâfızların Kur'an'ı Kerîm'i okurken Arap alfabesinde bulunan mahreçleri (çıkış yeri) artiküle etme şekillerinin çeşitliliği sebebiyle ortaya çıkmıştır. Gunneli okuyuş tavrının, Hâfız tavrı dinamikleri içerisinde şekillenerek etkin bir rol oynadığı düşünülmektedir. Sarı (1996)'nın bu konu ile alakalı tanım açıklaması şu şekildedir:

Sözlükte “genizden konuşmak, inlemek” anlamına gelen gann (gunne) kökünden isim olup kıraat ve tecvid ilimlerinde “genizden gelen ses” olarak tarif edilir (Mekki b. Ebû Tâli er-Ri'âye, s.240). Gunne mim ve nûn harflerine tâbi bir sıfattır ve özellikle Kur'ân-ı Kerîm'in tilaveti sırasında meydana gelen ihfa, idgam, iklâb ve izhar hallerinde nazal (burunsu) bir inleme olarak duyulur. Ayrıca neşîde ve şarkı okunması (teganni) sırasında duyulan melodik inlemeler de bu terimle ifade edilir (Sarı, 1996, s.195-196).

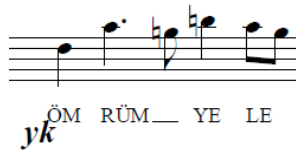
1.7.7. Müzikal İfade Unsurları

Kuvvetli: Klâsik Batı müziği terminolojisinde “*Forte*” olarak adlandırılan müzikal ifade unsurudur. Eser icrasında “k” sembolü ile gösterilir. Altında bulunduğu nota ya da nota grubunun gürlük seviyesinin kuvvetli olacağını ifade eder.



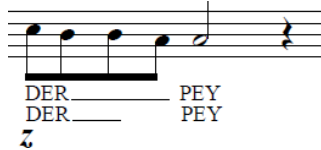
Şekil 1.6 Kuvvetli müzikal ifade unsurunun ölçü içerisindeki gösterimi

Yarı Kuvvetli: Klâsik Batı müziği terminolojisinde “*Mezzo Forte*” olarak adlandırılan müzikal ifade unsurudur. Eser icrasında “yk” sembolü ile gösterilir. Altında bulunduğu nota ya da nota grubunun gürlük seviyesinin yarı kuvvetli olacağını ifade eder.



Şekil 1.7 Yarı kuvvetli müzikal ifade unsurunun ölçü içerisindeki gösterimi

Zayıf: Klâsik Batı müziği terminolojisinde “*Piano*” olarak adlandırılan müzikal ifade unsurudur. Eser icrasında “z” sembolü ile gösterilir. Altında bulunduğu nota ya da nota grubunun gürlük seviyesinin zayıf olacağını ifade eder.



Şekil 1.8 Zayıf müzikal ifade unsurunun ölçü içerisindeki gösterimi





2. KÂNİ KARACA’NIN HAYATI VE MÛSİKÎ EĞİTİMİ

Kâni Karaca’nın, Klâsik Türk mûsikîsinin kuşaklar boyu aktarılmasını sağlayan, usta çırak ilişkisi üzerine kurulu, önce taklit, ardından ezber ve kendi yorumunu oluşturma aşamalarını içeren meşk sistemi ile yetişmiş, günümüz ile Klasik mûsikînin kökleri arasında köprü niteliği taşıyan bir icracı olduğu bilinmektedir. Meşk sistemi ile mûsikî hayatında yetişmesi, kendisi gibi meşk sisteminde yetişmiş hocalarının rahle-i tedrisinden geçmesi, hayatının birçok safhasında mûsikînin değişik yönlerinde gelişim sağlamasına ve çeşitlilik kazanarak kendi yorumunu oluşturmaya zengin bir zemin oluşturarak mûsikî camiası içerisinde nevi şahsına münhasır bir yer edinmesini sağlamıştır.

Karaca’nın dini ve lâ dini (din dışı) mûsikî sahasında yaptığı icralarla adından sıkça söz ettirmesi, mûsikî otoritelerinden gördüğü ilgi ve taktir, onu sanat camiasında kendisini adeta “Son Yüzyılın En Büyük Sesi” olarak konumlandırmıştır. Kudüm enstrümanı ile usûl vurarak yapmış olduğu icralar, gerek meşk sistemi ile, gerekse konservatuar çatısı altında vermiş olduğu dersler onun sadece ses icracılığında değil, mûsikî’nin bütününde de usta bir mûsikîşinas olduğunu göstermektedir.

2.1. Hayatı

Kâni Karaca, 1 Mart 1930 tarihinde Adana’nın Adalı köyünde dünyaya gelmiştir. Doğduktan iki üç ay sonra elim bir kaza sonucunda görme yetisini kaybetmiştir. Babasını çok erken yaşta kaybeden Karaca, halasının yanına taşınmış ve halasının teşvikiyle hocası Ali Nergis Efendi’den Hâfızlık eğitimi almaya başlamıştır.

Halasının yanında büyüyen Karaca, aldığı eğitimler neticesinde sesini kullanmayı, basit makamsal uygulamaları seslendirmeyi, icra edilen eserlerin güfteleri hakkında edebî bilgiler ve kıraat ilmi eğitimleri ile ileri mûsikî yaşamında dinî ve din dışı mûsikî alanında ustalaşma yoluna ilk adımlarını atmıştır.

Kâni Karaca, küçük yaşlardan itibaren önce dini eğitimler, ardından mûsikî eğitimi ile sanat yaşamını şekillendirmiş, Klasik Türk mûsikîsi icracıları içerisinde engin bilgi birikimi ve icra kabiliyeti ile taktir görmüş ve mûsikî otoriteleri tarafından “usta” olarak adından söz ettirmiştir. Bu ustalık misyonunu, hayatının farklı zamanlarında eğitimini almış olduğu hocalarının farklı müzikal disiplinlerde onu yetiştirmiş olması sebebiyle edindiği ve sanatına yansıttığı görülmüştür.

Kâni Karaca, 29 Mayıs 2004 tarihinde İstanbul'un Fatih semtindeki evinde hayatını kaybetmiştir. Cenazesi Edirnekapı Yüzbaşı Necati Bey Mezarlığına defnedilmiştir. (Paçacı Tunçay, 2019, s. 16-17)

2.2. Mûsıkî Eğitimi

Kani Karaca mûsıkî yaşamı boyunca farklı hocalardan mûsıkînin çeşitli alanlarında eğitimler alarak edindiği bu sanatsal birikimleri kendi yetenek potasında eritmiş, gelenekteki mûsıkî anlayışı ile kendi mûsıkî anlayışını harmanlamış ve kendi icra tavrını oluşturmuştur. Kani Karaca'nın mûsıkî hayatındaki ilk adımı hocası Ali Nergis Efendi ile olmuştur. Bu konu ile ilgili Paçacı Tunçay (2019, s.16) şöyle söylemektedir:

İlkokulda okurken aynı zamanda köyün imamı Saatçi Ali (Nergis) Efendi ile hıfza başladı. Bir müddet sonra civar camilerde mukabele okumaya başlayınca sesinin güzelliğiyle dikkati çekti. Ardından Adana'da Hacı Şefika Hatun Camii'nin imamı olan, aynı zamanda mûsiki bilgisine de sahip bulunan Hâfız Abdi Er Efendi'nin yanına verildi. Kâni Karaca'nın mûsiki bilgisinin temellerinin, bu hocasından edindiği pratik bilgilerin ve makamları Kur'an'a uygulamanın yanı sıra Adana Türk Ocağı'nda verilen konserleri dinlemesi ve bazı amatör konserlere katılması yoluyla atıldığı söylenebilir (Paçacı Tunçay, 2019, s. 16).

Karaca'nın, ilk hocası olan Saatçi Ali Nergis Efendiden aldığı Hâfızlık ve temel mûsıkî eğitimi, yaşamının diğer safhalarında alacağı eğitimlere zemin oluşturmuş ve mûsıkî algısının gelişmesine büyük katkıda bulunmuştur.

Kâni Karaca'nın mûsıkî öğreniminde eğitimini aldığı bir diğer şahsiyet ise Abdi Efendi'dir. Güntekin (akt. Akkuş, 2018, s. 13) bu konuyla ilgili şunları söylemektedir:

Abdi Efendi, mûsiki bilgisi olan Hâfız bir zat idi. Ama nazariyat tarzında değildi. Yani teknik bilgi bakımından zayıf, biraz ney üflemiş fakat daha sonra devam etmemiş idi. İşte Abdi Efendi den makamları nazarî olarak değil, pratik olarak öğrendim. Nasıl arz edeyim, yani kulaktan öğrendim. Şu, şu makamdır. İşte zemini şudur, şurası zamandır, şöyle yapılır, burada meyânı böyle yapacaksın, şurada segâh açacaksın diye ağızıyla tarif ederdi. Hatta Kur'an'dan da okuyarak tatbik eder, gösterirdi bana (Güntekin, akt. Akkuş 2018, s. 13).

Kâni Karaca'nın, mûsıkî eğitimine devam ettiği o yıllarda Adana'da halk tarafından yavaş yavaş ismi duyulmaya başlamış, civar yerleşim yerinden sırf sesini dinlemek için gelen insanlar Karaca'nın yeteneği karşısında ona ilgi göstererek desteklemeye başlamıştır.

Adana'nın zenginlerinden Milli Mensûcât fabrikasının sahibi Mustafa Özgür "Adana'da bu çocuk bir şey öğrenemez. " diyerek İstanbul'a gelmesine vesile olmuştur. Kâni Karaca, Saatçi Ali Efendi ve Abdi Efendi'den aldığı eğitimin ardından 1950 senesinde 20 yaşında İstanbul'a gelmiştir. Bir süre Mustafa Özgür'ün evinde kalmış ardından Mustafa Özgür, Kâni Karaca'yı mûsikişinâs bir ahabî olan Kayserili İbrahim Büyükçopur ile tanıştırmıştır. İbrahim Büyükçopur, Kâni Karaca'yı çok beğenmiş ve Karaköy'deki Yeraltı Cami imam Hâfız Ali Üsküdarî ile

görüştürmüştür. Karaca, Kur'an okuyuş tavrını ve kıraat dersini Hâfız Ali Üsküdarî' den almıştır (Akkuş, 2018, s.13).

Klasik Türk mûsikîsi'nin tarihi, kültürel ve demografik yapısından ötürü beslendiği, adeta bir kültür başkenti niteliğinde olan İstanbul, Karaca'nın mûsikî eğitimi ve hayatında bir eşik niteliği taşımaktadır. Karaca'nın, İstanbul'a gelmesiyle birlikte mûsikî eğitimi daha da derinleşerek ilme vâkıf olmasına ve kendi yeteneğini keşfetmesine sebep olmuştur.

Karaca, İstanbul Karaköy'de Yeraltı Camii imam ve hatibi Hâfız Üsküdarlı Ali Efendi'den İstanbul'a özgü en güzel okuyuş tavrı olan ve "Üsküdar ağzı" denilen üslûbu meşketti. Hâfızlık ve mevlidhanlık alanındaki üstün yeteneğini öncelikle bu hocası sayesinde geliştirdi, yüksek sanat zevkini ve gücünü temsil eden bir seviyeye ulaştı. Kur'an okumanın inceliklerini, tecvid kaidelelerini ona öğretende Ali Efendi'dir. Onun yanında bir süre kaldıktan sonra Yeraltı Camii'nde Ali Efendi, Hâfız Kemal Batanay, Sadettin Heper ve Bayındırlı Mustafa Efendi gibi üstatların önünde aşere ve takrîb imtihanı vererek icâzet aldı (Paçacı Tunçay, 2019, s.17).

Paçacı Tunçay (2019, s.17) Karaca'nın Hâfız Üsküdarlı Ali Efendi'den aldığı eğitimler sırasında Hâfız ve Bestekâr Sadeddin Kaynak ile tanışmasını şu şekilde anlatmaktadır:

İstanbul'a geldiği yılın ramazan ayında Eminönü Yeni camii' de mukabele okuyan ünlü bestekâr Sadettin Kaynak'la tanıştırıldı: Kaynak onun okuduğu aşırı beğenerek bayram ertesi Sıraselviler' deki evinde derslerine katılmaya çağırırdı. Kaynak'ın şehnaz makamındaki ilâhisinin meşkiyle başlayan ve beş altı yıl süren bu derslerde Karaca üslûp, tavır ve mûsiki bilgisini iletirdi. Ahmet Avni Konuk'un 119 makamdan oluşan kârî nâtik formundaki büyük eserini, ayrıca Neyzen Emin Dede yoluyla intikal eden bazı durakları Kâni Karaca'ya meşk eden Sadettin Kaynak böylece onun nazârî bilgilerini pekiştirdi (Paçacı Tunçay, 2019).

(Güntekin, 2016) Sadeddin Kaynak ile ilgili Karaca'nın şu sözlerini ifade etmektedir:

Kâni Karaca, Sadeddin Kaynak'tan, Ali Üsküdarî' den noksan kalan mûsikî nazariyatı bölümünü tamamlıyordu. Sadeddin Kaynak ile ilgili Karaca, biraz yaşlı olması hasebiyle "Hocamın sesi falso haldeydi" diyor. Bundan dolayı Karaca, hocasının geçtiği eserleri notayla okutturup eseri anlamaya çalışmış: doğrudan okuduğu zaman anlayamadığını kendisi ifâde etmiştir (Güntekin, 2016).

Kâni Karaca, Sadeddin Kaynak ile birlikte yapmış oldukları meşklerde mûsikînin nazârî yönlerini öğrenmiş, yaptığı icraların teorik bir bilinç kazanarak gelişmesini sağlamıştır. Karaca'nın İstanbul'da yaşayan mûsikî üstadları ile yolları kesiştikçe mûsikî'nin diğer yönlerinde de gelişim gösterdiği ve ses icralarına ek olarak enstrüman çalarak icra yapma yeteneği kazandığı görülmüştür.

"Kâni Karaca'nın bir diğer önemli hocası da Sadettin Heper'dir: kendisinden usulleri, kudüm vurmaya ve başta Mevlevî âyinleri olmak üzere pek çok dinî mûsiki formunu

öğrendi. Karaca'yı Heper' e tanıtır ona emanet eden de Sadettin Kaynak' tır" (Paçacı Tunçay, 2019).

Kâni Karaca, Sadettin Heper ile uzun yıllar çalışmış, kendisinden istifade etmiştir. Karaca, Heper ile çalışmasından sonra İstanbul Radyosu müdürlüğü yapan Mesud Cemil Bey ile tanışmış, Mesud Cemil Bey kendisini çok başarılı bularak radyo programlarında okumak üzere Klasik formda eserlerden oluşan repertuarlar ile radyo kayıtları yapma imkânı sunmuştur. Karaca, radyo programları vesilesiyle çok geniş kitlelerce tanınmış, bugün bizlere kaynaklık eden plak ve bant kayıtları da büyük ölçüde o dönemde yapmış olduğu radyo icralarından oluşmaktadır.



3. BULGULAR

Araştırmanın bulgularını içeren bu bölümde, Kâni Karaca'nın icra ettiği Ağır Semai formundaki eserlerin plak ve kaset ses kayıtları incelenmiş, bu kayıtlar içerisindeki 18 adet eser, süsleme teknikleri, nota dışı icra unsurları, müzikal ifade unsurları ve icra anlayışı bakımından analiz edilmiştir.

3.1. Acem Kürdi Ağır Semai “Bir nâzenîne âşık-ı zâr olmak isterim”

3.1.1. Eserin güftesi

Bir nâzenîne âşık-ı zâr olmak isterim
Bir verd-i bağ-ı hüsne medâr olmak isterim
Ol bahr-ı hüsne mâlik olup da rûzigârda
Keştî-i vuslatına kenâr olmak isterim

3.1.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

Bir nazlı yâre ağlayan âşık olmak isterim.
Bir güzeller güzeline yol göstermek isterim.
O güzellik denizinde rûzgârlara kapılsa,
Kavuşturan gemisine kucak olmak isterim.

ACEM KÜRDİ AĞIR SEMAİ

Usûlü: Aksak Semaî

Zekâî Dede Efendi

Şekil 3.1 Bir nâzenîne âşık-ı zâr olmak isterim” eserinin 1, 2 ve 3. satırları

Kâni Karaca'nın icra ettiği “Bir nâzenîne âşık-ı zâr olmak isterim” mısra'ı ile başlayan Acem Kürdi Ağır Semaî'nin zemin bölümünde 1, 2 ve 3. satırda, 1, 2, 3, 4, 5 ve 6. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 17 defa kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 3, 4, 5 ve 6. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 4 kez, 3, 5 ve 6. ölçüde neva perdesi üzerinde 5 kez, 3. ve 4. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 3 kez, 1, 2 ve 6. ölçüde acem perdesi üzerinde 4 kez, 3. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 4 sekizlik, 7 onaltılık, 6 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Tercî tekniğini 6. ölçüdeki acem perdesi üzerinde 1 kez kullandığı görülmüştür. Hızlı geçiş tekniğini 1. ölçüde çargâh perdesi ile acem perdesi arasında, aynı ölçüdeki hüseyini perdesi ile 2. ölçüdeki çargâh perdesi arasında, 2. ölçüde çargâh perdesi ile acem perdesi arasında, 2. ölçüdeki hüseyini perdesi ile 3. ölçüdeki çargâh perdesi arasında olmak üzere toplamda 4 defa kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, hızlı geçiş tekniğini makamın güçlü perdesi olan çargâh perdesi ile tiz durak perdesi olan acem perdesi arasında sıklıkla kullandığı, bu sebeple güçlü ve tiz durak perdeleri arasındaki geçişleri bu tekniği kullanarak yumuşattığı görülmüştür. Süzme nağmetekniğini 1. ölçünün başındaki çargâh perdesinden 3. ölçüdeki çargâh perdesine, 3. ölçüdeki hüseyini perdesinden 4. ölçüdeki acem perdesine, 4. ölçüdeki çargâh perdesinden 5. ölçüdeki neva perdesine, 5. ölçüdeki hüseyini perdesinden 6. ölçüdeki acem

perdesine, 6. ölçüdeki acem perdesinden 7. ölçüdeki neva perdesine kadar toplamda 5 defa kullandığı görülmektedir. Eserin 1. ölçüsünden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

The image shows three staves of a musical score. Each staff consists of a vocal line (Asıl N.) and a keyboard line (K.K.). The lyrics are written below the vocal lines.

Staff 4: The vocal line starts with a 7-measure rest, followed by the lyrics: YAR CE NA NIM MA KI BU LI MEN. The keyboard line follows the vocal line.

Staff 5: The vocal line starts with a 9-measure rest, followed by the lyrics: VAY HEY CA NIM VAY HEY CA NIM. The keyboard line follows the vocal line.

Staff 6: The vocal line starts with a 12-measure rest, followed by the lyrics: OL BAH RI HÜS NE OL BAH RI HÜS. The keyboard line follows the vocal line.

Şekil 3.2 “Bir nâzenîne âşık-ı zâr olmak isterim” eserinin 4, 5 ve 6. satırları

Terennüm ve meyan bölümünün olduğu 4, 5 ve 6. satırda, 7, 8, 9, 10, 11 ve 12. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 12 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 8. ölçüde düğâh perdesi üzerinde 1 kez, 8, 10 ve 11. ölçüde kürdi perdesi üzerinde 4 kez, 10. ve 12. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 2 kez, 11. ve 12. ölçüde hicaz perdesi üzerinde 2 kez, 7. ölçüde hisar perdesi üzerinde 1 kez, 9. ölçüde hüseyini ve acem perdeleri üzerinde birer kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın dokunarak geçme tekniğinde 3 sekizlik, 8 onaltılık, 1 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Süzme nağmetekniğini 7. ölçüdeki çargâh perdesinden 9. ölçüdeki düğâh perdesine kadar, 9. ölçüde çargâh perdesinden acem perdesine kadar, 10. ölçüde çargâh perdesinden çargâh perdesine kadar, 11. ölçüdeki çargâh perdesinden 13. ölçüdeki çargâh perdesine kadar toplamda 4 defa kullandığı

görülmektedir. Karaca'nın eserin terennüm ve meyan bölümünde de yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

13
Asıl N. — NE MA LIK O LUB RÛ Zİ GÂR
7
K.K.

15
Asıl N. DA ÖM RÛM HEY E FEN DİM
8
K.K.

17
Asıl N. YAR CE NA NIM MA KI BU Lİ MEN
9
K.K.

Şekil 3.3 “Bir nâzenîne âşık-ı zâr olmak isterim” eserinin 7, 8 ve 9. satırları

Meyan ve terennüm bölümünün olduğu 7, 8 ve 9. satırda, 13, 14, 15, 16, 17 ve 18. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 17 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 18. ölçüde kürdi perdesi üzerinde 2 kez, 14, 15, 16 ve 17. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 5 kez, 13. ve 15. ölçüde neva perdesi üzerinde 5 kez, 15. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez, 13, 15 ve 16. ölçüde acem perdesi üzerinde 3 kez, 13. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 5 sekizlik, 11 onaltılık, 1 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Tercîf tekniğini 15. ölçüde çargâh ve neva perdeleri üzerinde birer defa kullandığı tespit edilmiştir. Süzme nağme tekniğini 13. ölçüdeki neva perdesinden 14. ölçüdeki acem perdesine kadar, 14. ölçüdeki çargâh perdesinden 15. ölçüdeki neva perdesine kadar, 15. ölçüdeki hüseyini perdesinden 16. ölçüdeki acem perdesine kadar, 16. ölçüdeki acem perdesinden 17. ölçüdeki neva perdesine kadar, 17. ölçüdeki çargâh perdesinden 19. ölçüdeki dügâh perdesine

kadar toplamda 5 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın, eserin meyan ve terennüm bölümünde de yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

Asıl N. 10 VAY HEY CA NİM KEŞ Tİ VU

K.K. 10

Asıl N. 11 KEŞ Tİ VUS LA Tİ NA KE NAR

K.K. 11

Asıl N. 12 OL MAK İS TE RİM ÖM RÜM

K.K. 12

Şekil 3.4 “Bir nâzenîne âşık-ı zâr olmak isterim” eserinin 10, 11 ve 12. satırları

Karaca'nın eserin 4. mısrasının olduğu 10, 11 ve 12. satırda, 19, 20, 21, 22, 23 ve 24. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 15 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 19, 22, 23 ve 24. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 4 kez, 22. ve 24. ölçüde neva perdesi üzerinde 3 kez, 19. ve 23. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 4 kez, 19, 20 ve 21. ölçüde acem perdesi üzerinde 3 kez, 22. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 4 sekizlik, 7 onaltılık, 4 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Tercî tekniğini 24. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Süzme nağme tekniğini 19. ölçüde çargâh perdesinden acem perdesine kadar, 20. ölçüdeki çargâh perdesinden 21. ölçüdeki hüseyini perdesine kadar, 21. ölçüdeki acem perdesinden 22. ölçüdeki hüseyini perdesine kadar, 22. ölçüdeki hüseyini perdesinden 23. ölçüdeki acem perdesine kadar, 23. ölçüdeki çargâh perdesinden 24. ölçüdeki neva perdesine kadar, 24. ölçüdeki hüseyini perdesinden 25. ölçüdeki acem perdesine kadar toplamda 6 defa kullandığı görülmektedir.

Karaca'nın, eserin 4. mısrasının olduğu bu bölümde de yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

25
Asıl N. HEY E FEN DIM YAR CE NA NIM
13
25
K.K.
27
Asıl N. MA KI BU Lİ MEN VAY SON
14
27
K.K.

Şekil 3.5 “Bir nâzenîne âşık-ı zâr olmak isterim” eserin 13. ve 14. satırları

Karaca'nın, eserin terennüm ve bitiş bölümünde 13. ve 14. satırda, 25, 27 ve 28. satırlarda dokunarak geçme tekniğini toplamda 7 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 25. ölçüde çargâh perdesinde 1 kez, neva perdesinde 2 kez, acem perdesinde 2 kez, 27. ölçüde muhayyer perdesinde 1 kez, sümbüle perdesinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 2 sekizlik, 2 onaltılık, 3 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Süzme nağme tekniğini 25. ölçüdeki acem perdesinden 26. ölçüdeki neva perdesine kadar, 26. ölçüde çargâh perdesinden kürdi perdesine kadar, 27. ölçüdeki sümbüle perdesinden 28. ölçüdeki muhayyer perdesine kadar toplamda 3 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın, eserin bitiş ölçüsü olan 28. ölçüye kadar yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

3.1.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Kâni Karaca'nın icrasında dokunarak geçme tekniği, tercî tekniği, hızlı geçiş tekniği ve süzme nağme tekniği kullandığı tespit edilmiştir.

3.1.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Kâni Karaca'nın, notanın orijinal halinde yazan 1. ölçüdeki 2 onaltılık 1 sekizlik nota tartımını icra esnasında noktalı onaltılık otuz ikilik çeyrek ve sekizlik nota tartımı ile, 2. ölçüdeki 2 onaltılık 1 sekizlik tartımı noktalı onaltılık otuz ikilik çeyrek ve sekizlik ile, 12. ölçüdeki 2 onaltılık 1 sekizlik tartımı noktalı onaltılık ve otuz ikilik çeyrek ve sekizlik ile, 20. ölçüdeki 2 onaltılık 1 sekizlik tartımı noktalı onaltılık otuz ikilik çeyrek ve sekizlik ile, 21. ölçüdeki 2 onaltılık 1 sekizlik tartımı noktalı onaltılık otuz ikilik çeyrek ve sekizlik

ile değiştirdiği tespit edilmiştir. 27. ve 28. ölçülerde notanın orijinal nüshasında yazan notaları icra esnasında 1 oktav tizleştirerek simetrik bir şekilde icra ettiği tespit edilmiştir. Bu oktav değişimini eserin bitiş hissini pekiştirmek amacıyla kullandığı dūřünölmektedir.

3.1.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Kâni Karaca'nın eseri başından sonuna kadar yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullanarak icra ettiği tespit edilmiştir. Karaca'nın icrasında yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru dışında farklı müzikal ifade unsuru kullanımına rastlanılmamıştır.

3.1.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Kâni Karaca'nın incelemiş olduğumuz Acem Kürdi makamındaki bu Ağır Semai'de genel icra tavrı ağısından sade, süzme nağme tekniği kullanımının fazla olması sebebiyle ardışık perdeler arasında birbirine bağlı şekilde icra ettiği, tek bir müzikal ifade unsuru üzerinde eseri baştan sona icra ettiği, tartımsal çeşitleme yöntemiyle eser üzerinde kendi yorumunu yansıttığı sonucuna varılmıştır. Bu eser özelinde Klasik Tavır olarak adlandırılan icra tavrına yakın bir tavırdaki eseri icra ettiği dūřünölmektedir. Karaca'nın eser icrasında sıklıkla hece bölmesi yaptığı görölmüştür. Bunun sebebi eserin icra kaydına alındığı tarihlerde yaşının ilerlemiş olması sebebiyle olduğu dūřünölmektedir. Bu sebeple uzun cümleleri tek bir nefeste icra etmek yerine hece bölmesi ile nefes alarak icra ettiği gözlemlenmiştir. Eser icrasında güfte manasından ziyade makamsal seyir özelliklerinin ön plana çıktığı bir icra yaptığı gözlemlenmiştir.

3.2. Bayâti Ağır Semai “Söylen ol âfete dünyayı harâb eylemesin”

3.2.1. Eserin güftesi

Söylen ol âfete dünyayı harâb eylemesin

Geceler her dem ağyâr iledir hep biliriz

Bir şirin-zebân bir kaşıkemân

Bir âfet-i can mümtâz-ı cihan

3.2.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

O afete [güzel kadına] söyleyin dünyayı yıkmasın.

Geceleri her zaman başkalarıyladır biliriz.

Bir tatlı dilli, bir keman kaşlı, bir can yakan [güzel], dünyanın seçkini.

BAYÂTÎ AĞIR SEMAÎ

Usûlü: Ağır Aksak Semaî Bolahenk Nuri Bey

1

Asıl Nota

Kani Karaca

2

Asıl N.

K.K.

Şekil 3.6 “Söylen ol âfete dünyayı harâb eylemesin” eserinin 1. ve 2. satırları

Kâni Karaca’nın icra ettiği “Söylen ol âfete dünyayı harâb eylemesin” mısra’ı ile başlayan Bayâti Ağır Semaî’nin zemin bölümünde 1. ve 2. satırda, 1, 2, 3 ve 4. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 33 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 2. ölçüde segâh perdesi üzerinde 4 kez, 1, 2 ve 4. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 5 kez, 1, 2, 3 ve 4. ölçüde neva perdesi üzerinde 18 kez, 1. ve 4. ölçüde hüseyini perdesinde 5 kez, 4. ölçüde acem perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca’nın, dokunarak geçme tekniğinde 5 sekizlik, 8 onaltılık, 20 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 4. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 1. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez, 2. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca’nın 1. ölçüden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

The image displays three staves of a musical score, numbered 3, 4, and 5. Each staff consists of two parts: 'Asıl N.' (Main Melody) and 'K.K.' (Kamâre Kâr). The lyrics are written below the staves. Staff 3: 'CA NİM YA LE LEL LE LEL LEL LE Lİ VAY'. Staff 4: 'Mİ RİM TE RE LEL LE LE LE Lİ VAY'. Staff 5: 'BİR Şİ RİN ZE BAN BİR KA Şİ KE MAN'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments.

Şekil 3.7 “Söylen ol âfete dünyayı harâb eylemesin” eserinin 3, 4 ve 5. satırları

Terennüm bölümünün olduğu 3, 4 ve 5. satırda, 5, 6, 7, 8, 9 ve 10. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 36 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini: 9. ölçüde rast perdesi üzerinde 2 kez, 8. ölçüde düğah perdesi üzerinde 2 kez, 8. ve 10. ölçüde segâh perdesi üzerinde 5 kez, 6, 7, 8 ve 10. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 8 kez, aynı ölçülerde neva perdesi üzerinde 10 kez, 5, 6, 7 ve 10. ölçülerde hüseyini perdesi üzerinde 7 kez, 7. ve 10. ölçüde acem perdesi üzerinde 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın dokunarak geçme tekniğinde 3 sekizlik, 21 onaltılık, 12 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 5. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez, 10. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 6. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez, 8. ölçüde rast perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 8. ölçüde segâh perdesi ile neva perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Süzme nağme tekniğini 5. ölçüde acem perdesinden hüseyini perdesine kadar 1 defa, 7. ölçüdeki düğah perdesinden 8. ölçüdeki hüseyini perdesine kadar 1 defa olmak üzere toplamda 2 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın eserin terennüm bölümü olan 3, 4 ve 5. satırda yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

Asıl N. 6 BİR A FE Tİ CAN MÜM TA Zİ Cİ HAN SON

K.K. 6

Asıl N. 7 GE CE LER HER DEM AĞ YAR

K.K. 7

Asıl N. 8 İ LE DİR HEP Bİ Lİ RİZ VAY

K.K. 8

Şekil 3.8 “Söylen ol âfete dünyayı harâb eylemesin” eserinin 6, 7 ve 8. satırları

Meyan ve terennüm bölümünün olduğu 6, 7 ve 8. satırda, 11, 12, 13, 14, 15 ve 16. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 19 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 12. ve 15. ölçüde segâh perdesi üzerinde 4 kez, 15. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 1 kez, 12. ölçüde neva perdesi üzerinde 3 kez, 14. ve 16. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 2 kez, 11, 14 ve 16. ölçüde acem perdesi üzerinde 5 kez, 14. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez, 13. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 2 kez, 13. ölçüde tiz çargâh perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın dokunarak geçme tekniğinde 2 sekizlik, 10 onaltılık, 7 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 14. ölçüde acem perdesi üzerinde 1 kez, 15. ölçüde neva ve hüseyini perdelerinde birer kez olmak üzere toplamda 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 12. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez, 15. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez, 16. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 11. ölçüde muhayyer perdesi ile tiz çargâh perdesi arasında 1 defa, 12. ölçüde segâh perdesi ile hüseyini perdesi arasında 1 defa, 14. ölçüde hüseyini perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa, 16. ölçüde neva perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa olmak üzere toplamda 4 defa kullandığı görülmüştür. Süzme nağme tekniğini 11. ölçüdeki acem perdesinden 12. ölçüdeki çargâh perdesine kadar 1 defa, 15. ölçüdeki gerdaniye perdesinden 16. ölçüdeki neva perdesine kadar 1 defa olmak

üzere toplamda 2 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın 11. ölçüden itibaren kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

3.2.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Kâni Karaca'nın icrasında dokunarak geçme tekniği, titretme tekniği, tercî tekniği, hızlı geçiş tekniği ve süzme nağme tekniği kullandığı tespit edilmiştir.

3.2.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Kâni Karaca'nın eserin 3. ölçüsündeki bir sekizlik iki onaltılık nota tartımını icra sırasında 3 sekizlik (üçleme) tartımı ile değiştirerek tartımsal çeşitleme oluşturduğu ve eseri bu şekilde icra ettiği tespit edilmiştir.

3.2.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Kâni Karaca'nın eser icrası içerisinde yarı kuvvetli ve kuvvetli müzikal ifade unsurlarını kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın eser icrası içerisinde yarı kuvvetli müzikal ifade unsurunu ağırlıkta kullandığına rastlanılmıştır.

3.2.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Kâni Karaca'nın incelemiş olduğumuz Bayâtî makamındaki bu Ağır Semai'de eser icrası içerisinde sıklıkla dokunarak geçme tekniğini kullanması sebebiyle gunneli okuyuş tavrı ile eseri icra ettiği tespit edilmiştir. Gunneli okuyuş tavrının Hâfız tavrı olarak adlandırılan okuyuş biçimine yakın bir duyum sağlaması sebebiyle Klasik tavırdan uzak bir eser icrası olduğu düşünülmektedir. Karaca'nın eser icrası içerisinde yarı kuvvetli müzikal ifade unsurunu sıklıkla kullandığı ve eser genelinde bu müzikal ifade unsuru ile eseri icra ettiği, bunun eser icrası duyumunda daha sade bir duyum sağladığı gözlemlenmiştir. Karaca'nın icrasında güfte manasından ziyade makamsal seyir yapısını ön planda tutarak eser icra ettiği görülmüştür. Karaca'nın hece bölmeden eseri icra ettiği tespit edilmiştir.

3.3. Bayâtî Araban Ağır Semai “Seni bir şûh-i cihan derler idi gerçek imiş”

3.3.1. Eserin güftesi

Seni bir şûh-i cihân derler idi gerçek imiş

Ahd ü peymânı yalan derler idi gerçek imiş

Bilmedim kâkûlünün olmayacak meftûni

Kaddine serv-i çemen derler idi gerçek imiş

3.3.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

Seni dünyanın şuhu [neşelisi/cilvelisi] derlerdi, gerçekmiş.

Yemini yalan derlerdi, gerçekmiş.

Kâkülünün aşığı olmayınca bilemedim,

Boyuna bahçenin servisi derlerdi, gerçekmiş.

BAYÂTÎ ARABAN AĞIR SEMAÎ

Usûlü: Ağır Aksak Semaî Hamparsum LİMONCİYAN

Asil Nota
1 SE Nİ BİR ŞÜ Hİ Cİ HAN DER

Kani Karaca

Asil N.
2 LER İ Dİ GER ÇEK İ MİŞ

K.K.

Asil N.
3 KUR BA NIN O LAM YÂR YÂR A MAN

K.K.

Şekil 3.9 “Seni bir şûh-i cihan derler idi gerçek imiş” eserinin 1, 2 ve 3. satırları

Kâni Karaca’nın icra ettiği “Seni bir şûh-i cihan derler idi gerçek imiş” mısra’ı ile başlayan Bayâtî Araban Ağır Semaî’nin zemin ve terennüm bölümünde 1, 2 ve 3. satırda, 1, 2, 3, 4, 5 ve 6. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 23 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 2. ölçüde düğah perdesinde 1 kez, 2, 3 ve 4. ölçüde segâh perdesinde 3 kez, 2, 3, 4 ve 6. ölçüde çargâh perdesinden 5 kez, 2. ve 4. ölçüde neva perdesi üzerinde 2 kez, 1, 3, 5 ve 6. ölçüde hisar-hüseyni perdelerinde 6 kez, 5. ve 6. ölçüde eviç perdesinde 4 kez, 1. ölçüde gerdaniye ve sümbüle perdelerinde birer kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca’nın, dokunarak geçme tekniğinde 3 sekizlik, 20 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 4. ölçüde acem perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 3. ölçüde segâh perdesinde 1 kez, 4. ölçüde düğah perdesinde 1 kez olmak üzere toplamda 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Süzme nağmetekniğini 3.

ölçüdeki gerdaniye perdesinden 4. ölçüdeki segâh perdesine kadar 1 defa, 5. ölçüdeki gerdaniye perdesinden 6. ölçüdeki çargâh perdesine kadar 1 defa olmak üzere toplamda 2 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın eserin zemin ve terennüm bölümlerinde yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

Şekil 3.10 “Seni bir şüh-i cihan derler idi gerçek imiş” eserinin 4, 5 ve 6. satırları

Terennüm ve meyan bölümünün olduğu 4, 5 ve 6. satırda, 7, 8, 9, 10, 11 ve 12. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 29 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 9. ve 12. ölçüde segâh perdesi üzerinde 5 kez, 8, 9, ve 12. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 4 kez, 7, 8, 9 ve 12. ölçüde neva perdesi üzerinde 5 kez, 8. ve 11. ölçüde hisar-hüseyini perdelerinde 2 kez, 11. ve 12. ölçüde eviç perdesi üzerinde 3 kez, 7, 10 ve 12. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 3 kez, 10. ve 11. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 5 kez, 11. ölçüde tiz segâh perdesi üzerinde 1 kez, 7. ölçüde tiz çargâh perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 7 sekizlik, 22 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 8. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez, 9. ölçüde acem perdesi üzerinde 1 kez, 11. ve 12. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde birer kez olmak üzere toplamda 4 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 9. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 8. ölçüde neva perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Süzme nağmetekniğini 7. ölçüde muhayyer perdesinden neva perdesine kadar, 8. ölçüdeki muhayyer perdesinden 9. ölçüdeki segâh perdesine kadar, 10. ölçüdeki tiz neva

perdesinden 11. ölçüdeki eviç perdesine kadar toplamda 3 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın eserin terennüm ve meyan bölümünde de yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

Asıl N. 7 TÛ NU KUR BA NIN O LAM

K.K. 13 tr tr tr

Asıl N. 8 YÂR YÂR A MAN HAY RA NIN O LAM

K.K. 15 tr tr tr

Asıl N. 9 DOST MEN BEN DE İ FER MÂ NI NAM SON

K.K. 17 p tr

Şekil 3.11 “Seni bir şûh-i cihan derler idi gerçek imiş” eserin 7, 8 ve 9. satırları

Meyan bölümünün devamı ve terennüm bölümünün olduğu 7, 8 ve 9. satırda, 13, 14, 15, 16 ve 17. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 11 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 17. ölçüde segâh perdesi üzerinde 1 kez, 15. ve 17. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 3 kez, 13. ve 15. ölçüde neva perdesi üzerinde 2 kez, 14, 15 ve 17. ölçüde hüseyini perdesinde 3 kez, 16. ölçüde gerdaniye ve muhayyer perdeleri üzerinde bir kez bu tekniği kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 2 sekizlik, 9 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 13. ölçüde muhayyer ve eviç perdelerinde birer kez, 14. ölçüde acem perdesi üzerinde 1 kez, 18. ölçüde eviç perdesinde 1 kez olmak üzere toplamda 4 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 13. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez, 17. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez, 18. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 17. ölçüde neva perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Süzme nağmetekniğini 14. ölçüdeki gerdaniye perdesinden 15. ölçüdeki çargâh perdesine kadar, 16. ölçüde muhayyer perdesinden neva perdesine kadar, 17. ölçüde muhayyer perdesinden acem perdesine kadar, 17. ölçüdeki gerdaniye perdesinden 18. ölçüdeki segâh perdesine kadar toplamda 4 defa

kullandığı görülmektedir. Karaca'nın eserin meyan ve terennüm bölümünde de yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

3.3.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Kâni Karaca'nın icrasında dokunarak geçme tekniği, titretme tekniği, tercî tekniği, hızlı geçiş tekniği ve süzme nağme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir.

3.3.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Kâni Karaca'nın, referans alınan notada 2, 4, 9, 13 ve 18. ölçülerde yazan dört onaltılık nota tartımını icra sırasında noktalı onaltılık çeyrek otuz ikilik ve iki onaltılık nota tartımı ile değiştirdiği tespit edilmiştir. 7. ve 16. ölçüde bir sekizlik iki onaltılık nota tartımını icra sırasında dört onaltılık nota tartımı ile değiştirdiği, 13. ölçüde bir dörtlük nota tartımını dört onaltılık nota tartımı ile değiştirdiği tespit edilmiştir. Karaca'nın eser icrası içerisinde sıklıkla tartımsal çeşitleme yöntemini kullanarak icrasını tek düzelikten çıkarttığı ve dinamik bir icra tavrı ile eseri icra ettiği düşünülmektedir.

3.3.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Kâni Karaca'nın eserin başından sonuna kadar yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir. Eser icrası içerisinde tek bir müzikal ifade unsuru kullanmasına rağmen tartımsal çeşitleme yöntemini kullanarak eser icrasındaki dinamizmi koruduğu görülmüştür.

3.3.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Kâni Karaca'nın incelemiş olduğumuz Bayâti Araban makamındaki bu Ağır Semaî'de genel icra tavrı açısından gunneli okuyuş tavrı ile eseri icra ettiği, genel eser icrası içerisinde yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı, hece bölmeden güfteleri seslendirdiği görülmüştür. Karaca'nın icra içerisinde güfte manasından ziyade makamsal seyir yapısını ön planda tutan bir icra tavrı ile eseri icra ettiği gözlemlenmiştir. Karaca'nın eser icrasında nazal bölge olarak adlandırılan üst arka damak ve burun bölgelerinde sesi tınlattığı ve eseri bu icra tavrı ile yorumladığı görülmüştür.

3.4. Bûselik Ağır Semai “Söyle ey nâlem beni cânan perîşân etmesin”

3.4.1. Eserin güftesi

Söyle ey nâlem beni cânân perîşân etmesin

Hâtırım zaten benim vîrândır âbâd olmasın

(Güftenin diğer iki mısrası bulunamamıştır. Eseri referans aldığımız Cüneyt Kosal notası üzerinde de “Güftenin tamamı bulunamadı” bilgisi yer almaktadır.)

3.4.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

Ey feryadım! Söyle sevgili beni perişan etmesin.

Zaten benim gönlüm yıkıktır, mamur olmasın/şenlenmesin.

BÛSELİK AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Aksak Semai Zekâizâde Ahmed IRSOY

The musical score is presented in three systems. Each system has two staves: 'Asıl Nota' (Main Note) and 'Kani Karaca' (Kani Karaca). The first system (1) has the lyrics 'AH SÖY LE EY NÂ LEM BE Nİ'. The second system (2) has the lyrics 'CÂ NAN PE RÎ ŞÂN ET ME SİN'. The third system (3) has the lyrics 'HEY Dİ DE GİR YÂN'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some notes marked with 'y' and 'k' for specific rhythmic values.

Şekil 3.12 “Söyle ey nâlem beni cânan perîşân etmesin” eserinin 1, 2 ve 3. satırları

Kâni Karaca’nın icra ettiği “Söyle ey nâlem beni cânan perîşân etmesin” mısra’ı ile başlayan Bûselik Ağır Semai’nin zemin bölümünde 1, 2 ve 3. satırda, 1, 2, 3, 4, 5 ve 6. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 38 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini: 1. ölçüde rast perdesi üzerinde 1, düğah perdesi üzerinde 2 kez, 3. ölçüde buselik perdesi üzerinde 1 kez, 1, 2, 3, 4, 5 ve 6. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 10 kez, 2, 4, 5 ve 6. ölçüde neva perdesi üzerinde 9 kez, 2,

3, 4, 5 ve 6. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 8 kez, 4. ve 5. ölçüde acem perdesi üzerinde 6 kez, 4. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, makamsal seyir yapısını ön plana çıkartmak amacıyla Bûselik makamının güçlü perdeleri olan çargâh, neva, hüseyini ve acem perdeleri üzerinde bu tekniği sıklıkla kullandığı düşünülmektedir. Karaca'nın dokunarak geçme tekniğinde 10 sekizlik, 9 onaltılık, 19 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Tercî tekniğini 2. ölçüde çargâhta 1 kez, 2, 3. ve 5. ölçüde hüseyini perdesinde birer kez olmak üzere toplamda 4 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın tercî tekniğini genellikle güftenin son heceleri ve müzik cümlesinin bitiş notaları üzerinde kullandığı görülmüştür. Hızlı geçiş tekniğini 3. ölçüde hüseyini perdesi ile muhayyer perdesi arasında kullandığı görülmüştür. Süzme nağme tekniğini 4. ölçü içerisinde ölçü başındaki çargâh perdesinden ölçü sonundaki hüseyini perdesine kadar kullandığı görülmektedir. Karaca'nın, eserin 1. ölçüsünden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

Asıl N. 7 4 Sİ NE SÛ ZÂN CI GE RİM PÜR YÂN 3

K.K. 7 3

Asıl N. 9 5 HÂ LİM YA MAN VAY AH AH (Hİ)AH

K.K. 9

Asıl N. 11 6 ET ME SİN VAY SON VAY HEY CA NİM

K.K. 11

Şekil 3.13 “Söyle ey nalem beni cânan perîşan etmesin” eserin 4, 5 ve 6. satırları

Terennüm bölümünün olduğu 4, 5 ve 6. satırda, 7, 8, 9, 10, 11, 12 ve 13. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 34 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 9. ölçüde nim zirgüle perdesi üzerinde 1 kez, 8, 9 ve 12. ölçüde düğah perdesi üzerinde 4 kez, 7, 8 ve 9. ölçüde buselik perdesi üzerinde 3 kez, 7, 8, 9, 10 ve 11. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 9 kez, 7, 9, 10 ve 11. ölçüde neva perdesi üzerinde 6 kez, 7, 10 ve 11. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 4 kez, 7, 9, 10 ve 13. ölçüde acem perdesi üzerinde 5 kez, 10. ve 13. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 2

kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, makamsal duyumu ön plana çıkartmak amacıyla makamın güçlü perdelerinden biri olan çargâh perdesi üzerinde sıklıkla bu tekniği kullandığı düşünülmektedir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 9 sekizlik, 18 onaltılık, 7 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 13. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 9. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez kullandığı görülmüştür. Hızlı geçiş tekniğini 10. ölçüde neva perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Süzme nağme tekniğini 11. ölçüdeki çargâh perdesinden, yine aynı ölçü içerisindeki rast perdesine kadar 1 kez kullandığı görülmektedir. Karaca'nın, eserin meyan bölümünün başladığı 13. ölçüye kadar yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı, meyan bölümünün başladığı 13. ölçüden itibaren kuvvetli müzikal ifade unsuru kullanımına geçtiği tespit edilmiştir.

Şekil 3.14 “Söyle ey nalem beni cânan perîşan etmesin” eserinin 7. ve 8. satırları

Meyan bölümünün olduğu 7. ve 8. satırda, 14, 15, 16 ve 17. ölçülerde Dokunarak geçme tekniğini toplamda 32 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 15. ölçüde nim hicaz perdesi üzerinde 1 kez, 14. ve 15. ölçüde neva perdesi üzerinde 3 kez, 14, 15 ve 17. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 7 kez, 15, 16 ve 17. ölçüde acem ve eviç perdeleri üzerinde 5 kez, 14, 15, 16 ve 17. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 9 kez, 17. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 2 kez, 16. ve 17. ölçüde tiz buselik perdesi üzerinde 3 kez, aynı ölçülerde tiz çargâh perdesi üzerinde 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 3 sekizlik, 14 onaltılık, 15 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Hızlı geçiş tekniğini 15. ölçüde nim hicaz perdesi ile acem perdesi arasında, 16. ölçüde neva perdesi ile tiz çargâh perdesi arasında, 17. ölçüde muhayyer perdesi ile tiz neva perdesi arasında toplamda 3 defa kullandığı görülmüştür. Karaca'nın eserin meyan bölümü olan 14, 15, 16 ve 17. ölçülerde kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, 17. ölçü icra edildikten sonra 5. ölçüye dönülerek 12. ölçüde

karar eden eseri 12. ölçüde zayıf müzikal ifade unsuru kullanımı ile icra ettiği tespit edilmiştir.

3.4.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Kâni Karaca'nın icrasında dokunarak geçme tekniği, titretme tekniği, tercî tekniği, hızlı geçiş tekniği ve süzme nağme tekniği kullandığı tespit edilmiştir.

3.4.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Kâni Karaca'nın, notanın orijinal halinde yazan 1. ölçünün sonundaki buselik-çargâh-buselik perdelerinden oluşan 2 onaltılık 1 sekizlik nota tartımını icra esnasında tartımı değiştirmeden perdeleri buselik-dügah-buselik şeklinde değiştirdiği, 14. ölçüde 2 onaltılık 1 sekizlik nota tartımını 4 otuz ikilik, 1 sekizlik nota tartımı ile değiştirdiği tespit edilmiştir. Eser icrası içerisinde notanın orijinal haline sadık kalarak eser icra ettiği, süsleme teknikleri ile esere yorum kattığı görülmüştür.

3.4.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Kâni Karaca'nın eser genelinde yarı kuvvetli ve kuvvetli olmak üzere 2 adet müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir. Eserin zemin ve terennüm bölümlerini yarı kuvvetli, meyan bölümünü ise kuvvetli müzikal ifade unsuru kullanarak icra ettiği, nota üzerinde yazmayan fakat eserin bitiş ölçüsünde zayıf müzikal ifade unsuru kullanarak bitiş hissini pekiştirdiği tespit edilmiştir.

3.4.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Kâni Karaca'nın incelemiş olduğumuz Bûselik makamındaki bu Ağır Semai'de genel icra tavrı açısından Hâfız tavrı içerisinde değerlendirdiğimiz gunneli okuyuş tavrı ile eserin genelini icra ettiği gözlemlenmiştir. Sesi tınlattığı nazal bölge (burun) kullanımları ile eseri icra ettiği, icra esnasında diğer icralarına nazaran daha sade müzikal ifade kullanımı ile eseri icra ettiği görülmüştür. Gunneli okuyuş tavrı sebebiyle dokunarak geçme tekniğini sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcra esnasında bazı yerlerde güfte hecelerini bölerek nefes aldığı, eserin güfte manasından ziyade makamsal seyir ve cümle yapısını ön plana çıkaran bir icra tavrı ile eseri icra ettiği gözlemlenmiştir.

3.5. Dilkeşide Ağır Semai “Yine bir âh iderek gülşeni hâşâk ittim”

3.5.1. Eserin güftesi

Yine bir âh iderek gülşeni hâşâk itdim

Âh-ı dilsûzum ile bülbülü gamnâk itdim

Durmayub tâ-be-seher âteş-i hicrana yanıp

Nâleler eyleyerek sîneciğim çâk itdim

3.5.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

Yine bir ah ederek gül bahçesini çöp ettim.

Gönlü yakan ahım ile bülbülü kederlendirdim.

Sabaha kadar durmayıp ayrılık ateşine yanıp,

İnleyerek göğsümü parçaladım.

DİLKEŞİDE AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Aksak Semai Ahmet Avni KONUK

The musical score is presented in three systems. Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'Asıl Nota' (Main Note) and the bottom staff is labeled 'Kani Karaca' (Kani Karaca). The time signature is 10/4. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are written below the staves. The first system starts with a '1' and a 'yk' (yık) marking. The second system starts with a '2' and a '3' marking. The third system starts with a '3' and a 'k' (kır) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Asıl Nota 1 *yk* Yİ NE BİR AH İ DE REK GÜL

Kani Karaca

Asıl N. 2 , ŞE Nİ HA ŞÂK , İT DIM

K.K. 3

Asıl N. 3 *k* YAR CA NİM *yk* MUMİ YA NİM

K.K. 5

Şekil 3.15 “Yine bir âh iderek gülşeni hâşâk ittim” eserinin 1, 2 ve 3. satırları

Kâni Karaca'nın icra ettiği "Yine bir âh iderek gülşeni hâşâk ittim" mısra'ı ile başlayan Dilkeşide Ağır Semaî'nin zemin bölümünde 1, 2 ve 3. satırda, 1, 2, 3, 4, 5 ve 6. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 25 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 2. ölçüde segâh perdesi üzerinde 2, çargâh perdesi üzerinde 1 kez, 1. ve 4. ölçüde neva perdesi üzerinde 2 kez, 1, 4 ve 6. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 5 kez, 3. ve 5. ölçüde acem-eviç perdesi üzerinde 6 kez, 4. ve 5. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 3 kez, 5. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 2, tiz segâh perdesi üzerinde 3, tiz çargâh perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 3 sekizlik 22 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 3. ve 4. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 2 kez, 4. ölçüde eviç perdesi üzerinde 2 kez olmak üzere toplamda 4 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 2. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 5. ölçüde eviç perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Süzme nağme tekniğini 1. ölçüdeki gerdaniye perdesinden 2. ölçüdeki çargâh perdesine kadar 1 defa, 5. ölçüde muhayyer perdesinden aynı ölçüdeki neva perdesine kadar 1 defa olmak üzere toplamda 2 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın 1. ölçüden 5. ölçüye kadar yarı kuvvetli, 5. ölçüden 6. ölçüye kadar kuvvetli, 6. ölçüden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

Şekil 3.16 "Yine bir âh iderek gülşeni hâşâk ittim" eserinin 4, 5 ve 6. satırları

Terennüm bölümünün olduğu 4, 5 ve 6. satırda, 7, 8, 9, 10 ve 11. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 12 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 10. ölçüde acem ve düğah perdesi üzerinde birer kez, 10. ve 11. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 3 kez, 7. ve 9. ölçüde segâh perdesi üzerinde 3 kez, 7. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 2, neva perdesi üzerinde 1, hüseyini perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 2 sekizlik, 10 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 8. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 2 kez, aynı ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 7. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın eserin 7. ölçüsünden 11. ölçüsüne kadar yarı kuvvetli, 11. ölçüden itibaren zayıf müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

(Meyan)

Asıl N. 14

7 DUR MA YIP TA BE SE HER A

K.K. 14

Asıl N. 16

8 TE Şİ HİC RA NE YA NIP

K.K. 16

Şekil 3.17 “Yine bir âh iderek gülşeni hâşâk ittim” eserinin 7. ve 8. satırları

Meyan bölümünün olduğu 7. ve 8. satırda, 14, 15, 16 ve 17. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 20 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 14. ölçüde düğah ve segâh perdesinde birer kez, 15. ve 16. ölçüde çargâh perdesinde 2 kez, 15, 16 ve 17. ölçüde neva perdesi üzerinde 5, acem-eviç perdesinde 5 kez, 15. ve 17. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 3 kez, 17. ölçüde gerdaniye perdesinde 2, muhayyer perdesinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 5 sekizlik, 15 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 14. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1, segâh perdesinde 2, çargâh perdesinde 1 kez, 16. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 1, hüseyini perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 6 kez kullandığı tespit edilmiştir. Süzme nağme tekniğini 14. ölçüde çargâh perdesinden aynı ölçüdeki segâh

perdesine kadar 1 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın 14. ölçüden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

3.5.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Kâni Karaca'nın icrasında dokunarak geçme tekniği, titretme tekniği, tercî tekniği, hızlı geçiş tekniği ve süzme nağme tekniği kullandığı tespit edilmiştir.

3.5.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Kâni Karaca'nın eserin 9. ölçüsünde bir dördlük nota değerini iki sekizlik nota değeri ile değiştirerek tartımsal çeşitleme oluşturduğu ve eseri bu şekilde icra ettiği tespit edilmiştir.

3.5.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Kâni Karaca'nın eser icrası içerisinde zayıf, yarı kuvvetli ve kuvvetli müzikal ifade unsurlarını kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın eser icrası içerisinde yarı kuvvetli müzikal ifade unsurunu ağırlıkta kullandığı tespit edilmiştir.

3.5.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Kâni Karaca'nın incelemiş olduğumuz Dilkeşide makamındaki bu Ağır Semai'de genel icra tavrı açısından sade, eser icrası içerisinde dokunarak geçme tekniğini orta sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın eser icrası içerisinde ses kullanım bölgesini genel ses kullanım bölgesi olan nazal (burun) bölge dışında daha çok gırtlak ve göğüs bölgesinde kullandığı düşünüldüğünden bu eser özelinde Klasik tavır olarak adlandırılan icra tavrı ile eseri icra ettiği düşünülmektedir. Karaca'nın icrası sırasında güfte manasından ziyade makamsal seyir özelliklerini daha çok ön planda tutan bir icra gerçekleştirdiği gözlemlenmiştir. Karaca'nın eser icrası içerisinde sıklıkla hece bölmesi yaptığı tespit edilmiştir. Karaca'nın icra içerisinde zemin terennüm ve meyan bölümlerinde farklı müzikal ifade unsuru kullanımı ile duyum içerisinde dinamik bir icra gerçekleştirdiği ve eser icrasını sıradanlıktan çıkardığı tespit edilmiştir.

3.6. Eviç Bûselik Ağır Semai “Koy açılalım bilsin her râzımı cânânım”

3.6.1. Eserin güftesi

Koy açılalım bilsin her râzımı cânânım

Koy çâk edeyim insin dâmâna girîbânım

Ey bâd-ı sabâ bizden oyâre peyâm eyle

Sünbül saçına söyle ahvâl-i perîşânım

3.6.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

Bilsin her sırrımı sevgilim bırak açılalım.

İnsin eteğe kadar bırak yakamı yırtayım.

Ey tanyeli o sevgiliye selam götür bizden.

Söyle, sünbül saçları gibi halim darmadağın.

EVİÇ BÛSELİK AĞIR SEMAİ

Usûlü: Sengin Semai Hammamizâde
İsmail Dede Efendi

Asıl Nota

1

Koy A ÇI LA YIM , KOY A ÇI LA YIM

Kani Karaca

Asıl N.

2

BİL SİN HER RA Zİ MI

K.K.

Asıl N.

3

, CA NA NIM A MAN , KUR BA NI TÛ

K.K.

Şekil 3.18 “Koy açılalım bilsin her râzımı cânânım” eserinin 1, 2 ve 3. satırları

Kâni Karaca'nın icra ettiği "Koy açılalım bilsin her râzımı cânânım" mısra'ı ile başlayan Eviç Bûselik Ağır Semai'nin zemin bölümünde 1, 2 ve 3. satırda, 1, 2, 3, 4, 5 ve 6. ölçüde dokunarak geçme tekniğini toplamda 15 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 1. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1, eviç perdesi üzerinde 1 kez, 4. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 2 kez, 2, 3 ve 5. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 6 kez, 2. ve 3. ölçüde tiz segâh perdesi üzerinde 2 kez, 2, 3 ve 6. ölçüde tiz çargâh perdesi üzerinde 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 7 sekizlik, 7 onaltılık, 1 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 6. ölçüde tiz segâh ve tiz çargâh perdesi üzerinde birer kez olmak üzere toplamda 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 1. ölçüde eviç perdesi üzerinde 1 kez, 4. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın 1. ölçüden 2. ölçüye kadar yarı kuvvetli, 2. ölçüden itibaren kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

Şekil 3.19 "Koy açılalım bilsin her râzımı cânânım" eserinin 4, 5 ve 6. satırları

Terennüm bölümümün olduğu 4, 5 ve 6. satırda, 10. ve 11. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 12 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 11. ölçüde buselik perdesi üzerinde 2, çargâh perdesi üzerinde 2 kez, 10. ve 11. ölçüde neva perdesi üzerinde 3 kez, 10. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 3, eviç perdesi üzerinde 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 3 sekizlik, 9 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Tercî

teknîğini 9. ölçüde nim hicaz perdesi üzerinde 1 kez, 12. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 12. ölçüde düğah perdesi ile neva perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Karaca'nın 7. ölçüden 10. ölçüye kadar kuvvetli, 10. ölçüden 12. ölçüye kadar yarı kuvvetli, 12. ölçüden itibaren zayıf müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

(Meyan)

Asıl N. 7 MAN, CA NIM, EY BA Dİ SA BA

K.K. 7

Asıl N. 8 , EY BA Dİ SA BA BİZ DEN

K.K. 8

Asıl N. 9 , O YA RE PEY YÂM EY LE, A MAN

K.K. 9

Şekil 3.20 “Koy açılalım bilsin her râzımı cânânım” eserinin 7, 8 ve 9. satırları

Meyan bölümünün olduğu 7, 8 ve 9. satırda, 14, 15 ve 17. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 10 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 14. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 2, hicaz perdesi üzerinde 2 kez, 15. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez, 15. ve 17. ölçüde hüseyin perdesi üzerinde 2, acem perdesi üzerinde 2 kez, 17. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 6 onaltılık, 4 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 13. ölçüde nim zirgüle perdesi üzerinde 1 kez, 16. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1, aynı ölçü içerisinde acem perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 14. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 17. ölçüde çargâh perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Karaca'nın 13. ölçüden itibaren zayıf müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

19
Asıl N.
10
K.K.
19
y^k
KUR BA NI TÛ KUR BAN

21
Asıl N.
11
K.K.
21
, MEN BEN DE İ FER MAN

23
Asıl N.
12
K.K.
23
, HEM HAS TE İ HIC RAN

25
Asıl N.
13
K.K.
25
p.
EY SER Vİ HI RA MAN SON

Şekil 3.21 “Koy açılalım bilsin her râzımı cânânım” eserinin 10, 11, 12 ve 13. satırları

Terennüm bölümünün olduğu 10, 11, 12 ve 13. satırda, 23. ve 24. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 9 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 24. ölçüde buselik perdesinde 1, çargâh perdesinde 2, neva perdesinde 2 kez, 23. ölçüde hüseyini perdesinde 2, acem perdesinde 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 1 sekizlik, 8 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 19. ölçüde acem perdesi üzerinde 1, aynı ölçü içerisinde gerdaniye perdesi üzerinde 3 kez, 26. ölçüde nim zîrgüle perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 5 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 26. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 25. ölçüde düğah perdesi ile neva perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Karaca'nın 19. ölçüden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

3.6.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Karaca'nın icrasında dokunarak geçme tekniği, titretme tekniği, tercî tekniği, hızlı geçiş tekniği kullandığı tespit edilmiştir.

3.6.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Karaca'nın eserin 3. ölçüsündeki 4 onaltılık nota değerini, 1 noktalı onaltılık, 1 çeyrek otuz ikilik, 2 onaltılık değeri ile değiştirdiği, 6. ölçüdeki 4 onaltılık nota değerini, 4 otuz ikilik, 2 onaltılık nota değeri ile değiştirdiği, 7. ölçüde 2 kez 4 onaltılık nota değerini, 4 otuz ikilik, 2 onaltılık nota değeri ile değiştirdiği, 14. ölçüdeki 1 noktalı sekizlik, 1 çeyrek onaltılık nota değerini 4 onaltılık nota değeri ile değiştirdiği, 18. ölçüdeki 1 sekizlik, 1 noktalı dördlük nota değerini, 4 onaltılık, 1 dördlük nota değeri ile değiştirdiği, 19. ölçüde 4 onaltılık nota değerini, 4 otuz ikilik, 2 onaltılık nota değeri ile değiştirdiği, 20. ölçüde 2 kez 4 onaltılık nota değerini, 4 otuz ikilik, 2 onaltılık nota değeri ile değiştirdiği tespit edilmiştir.

3.6.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Karaca'nın eser icrası içerisinde zayıf, yarı kuvvetli ve kuvvetli müzikal ifade unsurlarını kullandığı tespit edilmiştir.

3.6.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Karaca'nın incelemiş olduğumuz Eviç Buselik makamındaki bu Ağır Semai'de genel icra tavrı açısından sade, Klasik tavır olarak adlandırılan tavra yakın bir icra tavrı ile eseri icra ettiği görülmüştür. Eser icrası içerisinde sesini nazal (burun) bölgesi ve göğüs bölgesinde kullandığı görülmüştür. Karaca'nın icrası sırasında güfte manasından ziyade makamsal seyir özelliklerini daha çok ön planda tutan bir icra gerçekleştirdiği görülmüştür. İcra içerisinde sıklıkla tartımsal çeşitleme yöntemi kullanarak eser icrası içerisinde kişisel yorumunu ön plana çıkarttığı düşünülmektedir. Karaca'nın uzun nefes aralıkları ile hece bölmeden eseri icra ettiği tespit edilmiştir.

3.7. Gülizar Ağır Semai “Bir hoş hırâm tâze civân aldı gönlümüz”

3.7.1. Eserin güftesi

Bir hoş hırâm tâze civân aldı gönlümüz

Dâm-ı hayâl-i zülfe düşüp kaldı gönlümüz

Her dem visâl-i vâ'd ile aldar ol işvebâz

Bah-i ümmîd-i vasla gelip daldı gönlümüz

3.7.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

Hoş salınışlı bir taze güzel, gönlümü aldı.

Gönlüm, hayalimdeki saçın tuzağında kaldı.

Hep kavuşma sözüyle aldatır o alımlı yâr,

Gönlüm, kavuşma umudunun denizine daldı.

GÜLİZAR AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Aksak Semai Tanbûri İsak

Asıl Nota

1 yk BİR HOŞ HOŞ HI HI RÂM , TA , ZE Cİ VAN

Kani Karaca

2 AL DI GÖN , GÖN LÜ MÜZ CA NIM , YE LE LEL

3 , LE LE LEL LEL LEL , LE LE LEL LEL Lİ Lİ

Asıl N.

K.K.

Şekil 3.22 “Bir hoş hırâm tâze civân aldı gönlümüz” eserinin 1, 2 ve 3. satırları

Kâni Karaca’nın icra ettiği “Bir hoş hırâm tâze civân aldı gönlümüz” mısra’ı ile başlayan Gülizar Ağır Semai’nin zemin bölümünde 1, 2 ve 3. satırda, 1, 2, 4 ve 6. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 15 kez kullandığı tespit edilmiştir.

Dokunarak geçme tekniğini 4. ölçüde segâh perdesi üzerinde 1, çargâh perdesi üzerinde 1 kez, 2. ve 6. ölçüde neva perdesi üzerinde 2 kez, 6. ölçüde hisar perdesi üzerinde 1 kez, 1. ve 6. ölçüde eviç perdesi üzerinde 4 kez, 1. ve 2. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 3, muhayyer perdesi üzerinde 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 4 sekizlik, 5 onaltılık, 6 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 1. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez, 2. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 2 kez, 5. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez, 6. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 5 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 1. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez, 3. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez, 4. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez, 5. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 4 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 2. ölçüde muhayyer perdesi ile hüseyini perdesi arasında 1 defa, 6. ölçüde çargâh perdesi ile muhayyer perdesi arası 1 defa kullandığı görülmüştür. Karaca'nın 1. ölçüden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

Şekil 3.23 “Bir hoş hırâm tâze civân aldı gönlümüz” eserinin 4, 5 ve 6. satırları

Terennüm ve meyan bölümlerinin olduğu 4, 5 ve 6. satırda, 7, 8, 9, 10, 11 ve 12. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 41 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 8. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez, 7, 8 ve 12. ölçüde segâh perdesi üzerinde 4 kez, 7. ve 12. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 2 kez, 7, 9, 11 ve 12. ölçüde neva perdesi üzerinde 5 kez, 9, 10, 11 ve 12. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 7 kez, 9, 10, 11 ve 12. ölçüde eviç perdesi üzerinde 9 kez, 8, 9, 10 ve 11.

3.7.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Karaca'nın icrasında dokunarak geçme tekniği, titretme tekniği, tercî tekniği ve hızlı geçiş tekniği kullandığı tespit edilmiştir.

3.7.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Karaca'nın eserin 11. ölçüsündeki 4 onaltılık nota tartımını 1 sekizlik, 2 adet onaltılık nota tartımı ile değiştirdiği, 12. ölçüdeki 2 sekizlik nota tartımını 1 sekizlik sus, 2 onaltılık nota tartımı ile değiştirdiği ve bu sebeple tartımsal çeşitleme oluşturarak eser icra ettiği tespit edilmiştir.

3.7.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Karaca'nın eser icrası boyunca kuvvetli ve yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın zemin ve terennüm bölümlerinde yarı kuvvetli, meyan bölümünde ise kuvvetli müzikal ifade unsuru kullanarak icrasında dinamik bir duyum oluşturduğu görülmektedir.

3.7.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Karaca'nın incelemiş olduğumuz Gülizar makamındaki bu Ağır Semai'de genel icra tavrı açısından gunneli okuyuş tavrı ile eseri icra ettiği, özellikle eserin terennüm bölümlerindeki “a” ve “ı-i” vokallerinde gunneli okuyuş tavrını kullandığı tespit edilmiştir. Ses kullanım bölgesinin nazal (burun) bölgede olduğu ve sesini bu ses bölgesinde kullanarak eseri icra ettiği görülmektedir. Karaca'nın eser icrası içerisinde tartımsal çeşitleme yöntemi ile eser icrası içerisinde kişisel yorumunu daha çok ön plana çıkarttığı ve eseri bu şekilde yorumladığı görülmektedir. Karaca'nın güfte manasından ziyade makamsal seyir yapısını ön planda tutan bir icra gerçekleştirdiği gözlemlenmiştir. Karaca'nın eser icrası içerisinde zaman zaman hece bölerek nefes aldığı ve eseri bu şekilde icra ettiği tespit edilmiştir.

3.8. Hüseyinî Aşiran Ağır Semai “Rengi âl-i ruhundan almış gül”

3.8.1. Eserin güftesi

Rengi âl-i ruhundan almış gül

Reşk iden bûy-i zülfüne sümbül

Firkatinle o rütbe ah iderim

Ki acır hâlîme benim bülbül

3.8.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

Gül, yanağının kırmızı renginden almış.

Saçının kokusunu kıskanan sümbüldür.

Ayrılığınla o kadar feryat ederim ki,

Benim halime bülbül üzülür.

HÜSEYNÎ AŞIRAN AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Sengin Semai

Hafız Zekâi Dede Efendi

The image displays a musical score for the piece 'Hüseyinî Aşiran Ağır Semai'. It consists of three systems, each with two staves. The top staff is labeled 'Asıl Nota' and the bottom staff is labeled 'Kani Karaca'. The first system is numbered '1' and contains the lyrics 'REN' and 'Gİ Â'. The second system is numbered '2' and contains the lyrics 'Lİ' and 'RU HUN'. The third system is numbered '3' and contains the lyrics 'DAN', 'AL', 'A', and 'MIŞ'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p.' and 'tr'.

Şekil 3.25 “Rengi âl-i ruhundan almış gül” eserinin 1, 2 ve 3. satırları

Kâni Karaca’nın icra ettiği “Rengi âl-i ruhundan almış gül” mısra’ı ile başlayan Hüseyinî Aşiran Ağır Semai’nin zemin bölümünde 1, 2 ve 3. satırda, 1, 2 ve 3. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 20 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 1. ve 3. ölçüde neva perdesi üzerinde 5 kez, 1, 2 ve 3. ölçülerde hüseyini perdesi üzerinde 5 kez, eviç perdesi üzerinde 6 kez, gerdaniye perdesi üzerinde 4 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca’nın, dokunarak geçme tekniğinde 3 sekizlik, 17 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 3. ölçüde hüseyini ve çargâh perdeleri üzerinde birer kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 2. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 1. ölçüde neva perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa kullandığı

görülmüştür. Karaca'nın eserin 1. ölçüsündeki muhayyer perdesine kadar olan bölümde yarı kuvvetli, 1. ölçüdeki muhayyer perdesinden itibaren kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

7
Asıl N.
7
K.K.

8
Asıl N.
8
K.K.

9
Asıl N.
9
K.K.

(Meyân)

Perdeleri pest basıyor!
(Gerdaniye ve Eviç)

Şekil 3.27 “Rengi âl-i ruhundan almış gül” eserinin 7, 8 ve 9. satırları

Terennüm ve meyan bölümünün olduğu 7, 8 ve 9. satırda 7. ve 9. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 15 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 7. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez, buselik perdesi üzerinde 2 kez, çargâh perdesi üzerinde 2 kez, hüseyini perdesi üzerinde 4 kez, acem perdesi üzerinde 1 kez, gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez, 7. ve 9. ölçüde neva perdesi üzerinde 4 kez bu tekniği kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 2 sekizlik, 13 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 7. ölçünün sonunda neva perdesi üzerinde 1 kez, 8. ölçüde eviç perdesi üzerinde 2 kez, gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez, 9. ölçüde eviç perdesi üzerinde 2 kez, gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez, hüseyini perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 8 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 8. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 7. ölçüde düğah perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Karaca'nın, 7. ölçüde muhayyer perdesinden itibaren kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı, eserin meyan bölümü olan 9. ölçünün başında da kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, meyan bölümünün olduğu 9. ölçüde işaretle belirtilen yerdeki gerdaniye ve eviç perdelerini pest bastığı tespit edilmiştir.

10
Asıl N. LE O RÜT BE
10
K.K.

11
Asıl N. AH İ DE
11
K.K.

12
Asıl N. RİM
12
K.K.

13
Asıl N. AH GÜ LÜM GEL
13
K.K.

Şekil 3.28 “Rengi âl-i ruhundan almış gül” eserinin 10, 11, 12 ve 13. satırları

Meyan ve terennüm bölümlünün olduğu 10, 11, 12 ve 13. satırda, 10, 11, 12 ve 13. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 20 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 11. ölçüde yegah perdesi üzerinde 1 kez, hüseyiaşıran perdesi üzerinde 1 kez, 10. ölçüde ırak perdesi üzerinde 1 kez, 10, 11 ve 12. ölçüde rast perdesi üzerinde 5 kez, 10. ve 12. ölçüde düğah perdesi üzerinde 4 kez, kürdi perdesi üzerinde 4 kez, 10. ve 13. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 3 kez, 13. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 5 sekizlik, 15 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Tercî tekniğini 10. ölçüde nim hicaz perdesi üzerinde 1 kez, 12. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 12. ölçüde ırak perdesi ile nim hicaz perdesi arasında 1 defa, 13. ölçüde çargâh perdesi ile acem perdesi arasında 1 defa olmak üzere toplamda 2 defa kullandığı görülmüştür. Karaca'nın 12. ölçünün son perdesi olan düğah perdesinden itibaren zayıf müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

3.8.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Karaca'nın icrasında dokunarak geçme tekniği, titretme tekniği, tercî tekniği ve hızlı geçiş tekniği kullandığı tespit edilmiştir.

3.8.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Karaca'nın eserin orijinal nota yazımına uygun bir şekilde nota tartımlarını değiştirmeden eser icra ettiği görülmüştür. Karaca'nın Hüseyinî Aşiran makamının inici seyir yapısına sahip olmasından dolayı eserin karara giden seyir cümlesini bir oktav (sekizli) tiz (ince) okuduğu tespit edilmiştir. Buna sebep makamın hüseyinî aşiran perdesinde karar etmesi ve dolayı pest (kalın) perdelerde nefes ve ses hakimiyetinin zorlaşmasından dolayı olduğu düşünülmektedir. Karaca'nın eser icrası içerisinde uzun nefesler ile güfteleri okuduğu fakat pest perdelerde sık nefes alarak hece böldüğü tespit edilmiştir.

3.8.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Karaca'nın eser icrası boyunca kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir. Eser içerisinde tiz perdelerde kuvvetli ve yarı kuvvetli, pest seyir yapısı içerisindeki perdelerde ve cümle sonlarında zayıf müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

3.8.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Karaca'nın incelemiş olduğumuz Hüseyinî Aşiran makamındaki bu Ağır Semaî'de genel icra tavrı açısından gunneli okuyuş tavrı ile eseri icra ettiği, eser icrası içerisinde dokunarak geçme tekniği kullanımı ile gunneli okuyuş duyumunu elde ettiği tespit edilmiştir. Eser içerisinde makamın seyir özelliklerini ön planda tutan bir icra tavrı ile eser icra ettiği görülmüştür. Eser icrası içerisinde bazen uzun nefes aralıkları ile güfteleri birbirine bağlayarak icra ettiği, bazen de özellikle pest perdelerde sık nefes alarak ve hece bölmesi yaparak eseri icra ettiği görülmüştür. Buna sebep, güfte manasının ikinci planda kaldığı düşünülmektedir. Gunneli okuyuş tavrı dolayısıyla sesini burun ve geniz bölgelerinde tınlatarak eser icrasında kullandığı görülmüştür.

3.9. Muhayyer Bûselik Ağır Semai “Kul olurdum halk-ı âlem olmasa kulun eğer”

3.9.1. Eserin güftesi

Kul olurdum halk-ı âlem olmasa kulun eğer

Can verirdim cevher-i cân olsa makbûlün eğer

Kuhl-ı çeşmi cân ü dildir hâk-i pâyinden getir

Kûy-ı cânâne düşerse ey sabâ yolun eğer

3.9.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

Eğer dünya halkı kulun olmasa [ben sana] kul olurdum. Eğer canın cevheri senin makbulün ise/senin makbulün benim canımın cevheri ise can verirdim.

Ey sabah rüzgârı! Sevgilinin mekânına yolun düşerse eğer, zira onun ayağının tozu can ve gönül gözümün sürmesidir.

MUHAYYER BÛSELİK AĞIR SEMAİ

Usûlü: Aksak Semai

Dellâlzâde Hacı İsmail Efendi

The musical score is presented in three systems, each with two staves. The top staff is labeled 'Asıl Nota' and the bottom staff is labeled 'Kani Karaca'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 10/8. The lyrics are written below the notes.

System 1:

Asıl Nota: AH (Hİ) KUL O LUR DUM HAL KI Â

Kani Karaca: (Musical notation)

System 2:

Asıl N.: LEM OL MA SA KU LUN E GER

K.K.: (Musical notation)

System 3:

Asıl N.: VAY CA NIM BE Lİ BE Lİ YAR

K.K.: (Musical notation)

Şekil 3.29 “Kul olurdum halk-ı âlem olmasa kulun eğer” eserinin 1, 2 ve 3. satırları

Kâni Karaca'nın icra ettiği "Kul olurdum halk-ı âlem olmasa kulun eğer" mısra'ı ile başlayan Muhayyer Bûselik Ağır Semai'nin zemin bölümünde 1, 2 ve 3. satırda, 1, 2, 3, 4, 5 ve 6. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 22 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 2, 3 ve 6. ölçüde eviç perdesi üzerinde 7 kez, 1,2 ve 5. ölçüde makamın tiz durak perdesi olan muhayyer perdesi üzerinde 6 kez, 1, 3 ve 6. ölçüde tiz segâh perdesi üzerinde 4 kez, 3, 5 ve 6. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 4 kez, 4. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez bu tekniği kullandığı tespit edilmiştir. Muhayyer Bûselik makamı, yapısal özelliği bakımından inici bir makam olması dolayısıyla, bir hareketlilik unsuru katmak amacıyla dokunarak geçme tekniğini muhayyer ve tiz segâh perdeleri üzerinde sıklıkla kullandığı düşünülmektedir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 3 sekizlik, 9 onaltılık, 10 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Karaca'nın eserin ilk notası olan muhayyer perdesi üzerinde bir puandorg (durgu) tekniği kullandığı tespit edilmiştir. Eser icrasında bu puandorg tekniğini, eserin giriş kısmında ölçüsüz/serbest bir icra duyumu elde etmek amacıyla kullandığı düşünülmektedir. Tercî tekniğini 2, 4, 5 ve 6. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 5 kez, 4. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 6 defa kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini muhayyer perdesi üzerinde sıklıkla kullanmasının, güftenin cümle sonu hecelerinin muhayyer perdesi üzerinde olması ve cümle sonu ifadesini güçlendirmek için kullandığı düşünülmektedir. Karaca'nın eserin zemin bölümünde kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

The image displays a musical score for the piece "Kul olurdum halk-ı âlem olmasa kulun eğer". It consists of three systems of staves. Each system has two staves: the top staff is labeled "Asıl N." (Main Melody) and the bottom staff is labeled "K.K." (Kârî). The music is written in a staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written below the staves. The first system covers measures 7 to 8, the second system covers measures 9 to 10, and the third system covers measures 11 to 12. The lyrics are: "BE Lİ BE Lİ DOST AH CE NA NIM", "MİH Rİ BA NIM O OL MA SA", and "KU LUN E GER VAY HEY CA NIM". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p." (piano) and "k." (forte).

Şekil 3.30 "Kul olurdum halk-ı âlem olmasa kulun eğer" eserinin 4, 5 ve 6. satırları

Terennüm bölümünün olduğu 4, 5 ve 6. satırda, 7, 8, 9, 10, 11 ve 12. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 23 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 12. ölçüde düğâh perdesi üzerinde 1 kez, 10. ölçüde buselik perdesi üzerinde 1 kez, 9, 10 ve 11. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 3 kez, 9. ve 11. ölçüde neva perdesi üzerinde 4 kez, 8. ve 10. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 2 kez, 7, 8, 9, 11 ve 12. ölçülerde eviç ve acem perdeleri üzerinde 7 kez, 7. ve 12. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 3 kez, 8. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 1 kez, 7. ölçüde tiz segâh perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 3 sekizlik, 5 onaltılık, 15 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Tercî tekniğini 7. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 1 kez, 10. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karar ve tiz durak perdeleri üzerinde Tercî tekniği kullanımı görülmüştür. Hızlı geçiş tekniğini 9. ölçüde hüseyini perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Süzme nağme tekniğini 9. ölçüdeki gerdaniye perdesinden çargâh perdesine, 10. ölçüdeki çargâh perdesinden düğah perdesine, 11. ölçüdeki düğah perdesinden 12. ölçüdeki düğah perdesine kadar 3 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın 9. ölçüden 10. ölçüye kadar yarı kuvvetli, 10. ölçüden 12. ölçüye kadar zayıf, 12. ölçüden itibaren kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir. Eserin terennüm bölümünde farklı müzikal ifade kullanımları ile eser içerisinde dinamik bir icra tavrı oluşturduğu düşünülmektedir.

(Meyan)

Asıl N. 7 A KUH LI ÇEŞ MI CA NÜ DİL

K.K. 7

Asıl N. 8 DİR HA HA KI PA YIN DEN GE TİR

K.K. 8

Asıl N. 9 VAY CA NIM BE LI BE LI YAR

K.K. 9

Şekil 3.31 “Kul olurum halk-ı âlem olmasa kulun eğer” eserinin 7, 8 ve 9. satırları

Meyan bölümünün olduğu 7, 8 ve 9. satırda, 13, 14, 15, 16, 17 ve 18. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 13 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 13, 17 ve 18. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 3 kez, 18. ölçüde tiz çargâh perdesi üzerinde 3 kez, 13. ölçüde eviç perdesi üzerinde 1 kez, 14. ölçüde neva perdesi üzerinde 2 kez, 15. ölçüde düğah perdesinde 1, rast perdesinde kez, 16. ölçüde hüseyini perdesinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın dokunarak geçme tekniğinde 3 sekizlik, 5 onaltılık, 5 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 18. ölçüde acem perdesi üzerinde 1 kez kullandığı görülmüştür. Tercî tekniğini 13. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez, 15. ölçüde çargâh ve düğah perdeleri üzerinde birer kez, 17. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 4 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 16. ölçüdeki hüseyini perdesi ile 17. ölçüdeki muhayyer perdesi arasında kullandığı görülmüştür. Süzme nağme tekniğini 14. ölçüdeki çargâh perdesinden 15. ölçüdeki düğah perdesine kadar kullandığı görülmektedir. Karaca'nın, 17. ölçüden 18. ölçüye kadar yarı kuvvetli, 18. ölçüden itibaren kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

10
Asıl N. BE Lİ BE Lİ DOST AH CE NA NIM
K.K.

11
Asıl N. MİH Rİ BA NIM O OL MA SA
K.K.

12
Asıl N. KU LUN E GER VAY SON
K.K.

Şekil 3.32 “Kul olurum halk-ı âlem olmasa kulun eğer” eserinin 10, 11 ve 12.

satırları

Eserin terennüm ve 1. mısra ile biten 10, 11 ve 12. satırda, 19, 20, 21, 22, 23 ve 24. ölçülerde Karaca'nın dokunarak geçme tekniğini toplamda 21 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 19. ve 20. ölçüde tiz segâh perdesi üzerinde 2 kez, 20. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 1 kez, 19. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez, 19, 20, 21 ve 23. ölçüde eviç ve acem perdesi üzerinde 6 kez, 20, 21

ve 22. ölçüde hüseyni perdesi üzerinde 4 kez, 23. ölçüde neva perdesi üzerinde 3 kez, 21, 22 ve 23. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 3 kez, 22. ölçüde buselik perdesi üzerinde 1 kez bu tekniği kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 2 sekizlik, 6 onaltılık, 13 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 20. ölçüde tiz segâh perdesi üzerinde 1 kez kullandığı görülmüştür. Tercî tekniğini 19. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 21. ölçüde hüseyni perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Karaca'nın 10, 11 ve 12. satırda kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

3.9.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Karaca'nın icrasında dokunarak geçme tekniği, titretme tekniği, tercî tekniği, hızlı geçiş tekniği ve süzme nağme tekniği kullandığı tespit edilmiştir.

3.9.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Karaca'nın, notanın orijinal halinde, 1. ölçüde dörtlük nota değerinde yazılan, terennümün ilk hecesi olan “ah” terennüm hecesinin üzerinde puandorg (durgu) yaparak eser icrasına başladığı, 2. ölçüde notanın orijinal halinde yazan 2 onaltılık nota birimindeki muhayyer-tiz segâh perdelerini, muhayyer-gerdaniye perdesi ile değiştirdiği, 4. ölçüde 2 onaltılık nota birimini, icra esnasında noktalı onaltılık ve çeyrek otuz ikilik nota birimi ile değiştirdiği, 8. ölçüde 4 onaltılık nota birimini 2 otuz ikilik ve 3 onaltılık nota birimi ile değiştirdiği, 10. ölçüde 4 onaltılık nota birimini noktalı onaltılık ve çeyrek otuz ikilik nota birimi ile değiştirdiği, 20. ölçüde 4 onaltılık nota birimini eser icrasında 2 otuz ikilik, 3 onaltılık nota birimi ile değiştirdiği, 22. ölçüde 4 onaltılık nota birimini noktalı onaltılık ve çeyrek otuz ikilik nota birimi ile değiştirdiği tespit edilmiştir. Karaca'nın eserin genel icrası içerisinde özellikle 4 onaltılık nota biriminden oluşan tartımları kendi içerisinde aynı süreye tekabül edecek şekilde değiştirerek icra ettiği, tartımsal çeşitlilik yaratarak eser icrasını daha dinamik bir tavırla gerçekleştirdiği görülmüştür.

3.9.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Karaca'nın eser genelinde kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf müzikal ifade unsurları kullandığı tespit edilmiştir. Eserin zemin bölümü içerisinde başlangıçtan itibaren 5. terennüm kelimesine kadar kuvvetli, 5. terennüm kelimesinden 6. terennüm kelimesine kadar yarı kuvvetli, 6. terennüm kelimesinden meyan bölümünün başlangıcı olan 8. terennüm kelimesine kadar zayıf, meyan bölümünden itibaren kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir. İcra tavrı içerisinde makamın

seyir yapısına riayet eden değişimlere bağlı olarak müzikal ifade unsuru kullanımı yaptığı düşünölmektedir.

3.9.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Karaca'nın incelemiş olduğumuz Muhayyer Bûselik makamındaki bu Ağır Semai'de genel icra tavrı açısından Klasik tavrı olarak adlandırılan tavrıla eseri icra ettiği, farklı müzikal ifade unsuru kullanımları ile eser icrasında dinamik bir tavrı yarattığı, özellikle eserin orijinal nota yazımı içerisindeki tartımlar üzerinde (ölçü içerisindeki süre kriterine dikkat ederek) tartımsal çeşitleme yöntemiyle eser üzerindeki yorum kabiliyetini gösterdiği gözlemlenmiştir. Karaca'nın, eser icrasında hece bölmeden nefes alarak eseri icra ettiği tespit edilmiştir. Karaca'nın, güfte manasından ziyade makamsal yapı içerisindeki seyir özelliklerini dikkate alan bir icra tavrı ortaya çıkardığı, genel eser icrası içerisinde nefes yerlerini hece bölmemeye dikkat ederek oluşturduğu ve bu çerçevede dinamik bir icra tavrı sergilediği gözlemlenmiştir.

3.10. Nişâbur Ağır Semai “Ben değil meftûn-i hüsnün mübtelâ âlem sana”

3.10.1. Eserin güftesi

Ben değil meftûn-i hüsnün mübtelâ âlem sana

Bir perirûsun tehammül edemez âlem sana

Muktezâ-yi tâliimdir dûr eden senden beni

Yoksa ey rûh-i revânım bîvefâ demem sana

3.10.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

Güzelliğine ben değil herkes tutkun sana.

Bir peri yüzlüsün, dayanamaz kimse sana.

Yazgımdır nedeni, senden uzak tutan beni.

Yoksa tatlı güzelim hayırsız demem sana.

NİŞÂBUR AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Tanbûri Ali Efendi

Asıl Nota

1

y_k BEN DE ĞİL_____MEF_____TU_____Nİ HÜS_____NÜN_____

Kani Karaca

Asıl N.

2

, MÜB TE LA _____ Â _____ LEM _____ SA _____ NA

K.K.

3

, Â _____ LEM _____ SA _____ NA

K.K.

Şekil 3.33 “Ben değil meftûn-i hüsnün mübtelâ âlem sana” eserinin 1, 2 ve 3. satırları

Kâni Karaca'nın icra ettiği “Ben değil meftûn-i hüsnün mübtelâ âlem sana” mısra'ı ile başlayan Nişâbur Ağır Semaî'nin zemin bölümünde 1, 2 ve 3. satırda, 1, 4 ve 5. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 7 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 5. ve 6. ölçüde nim hicaz perdesi üzerinde 2 kez, 1. ölçüde neva perdesi üzerinde 1, hüseyini perdesi üzerinde 2 kez, 5. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1, muhayyer perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın dokunarak geçme tekniğinde 1 sekizlik, 6 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 2. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 2. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez, 4. ölçüde acem perdesi üzerinde 1 kez, 6. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 6. ölçüde neva perdesi ile dik sümbüle perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Süzme nağme tekniğini 3. ölçüdeki gerdaniye perdesinden 4. ölçüdeki acem perdesine kadar 1 defa, 5. ölçüdeki muhayyer perdesinden aynı ölçüdeki nim hicaz perdesine kadar 1 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın 1. ölçüden 3. ölçüye kadar yarı kuvvetli, 3. ölçüden itibaren kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

13
Asıl N. ,TE RE Lİ YE LE LEL LEL Lİ ,YAR YAR
7
K.K. 13

15
Asıl N. ,DOST DOST A MAN
8
K.K. 15 p. tr

17
Asıl N. (Meyan) E FEN DİM SON, MUK TE ZÂ Yİ
9
K.K. 17

Şekil 3.35 “Ben değil meftûn-i hüsnün mübtelâ âlem sana” eserinin 7, 8 ve 9. satırları

Terennüm ve meyan bölümünün olduğu 7, 8 ve 9. satırda, 13, 15 ve 18. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 4 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 13. ölçüde nim hicaz perdesi üzerinde 2 kez, 15. ve 18. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 1 sekizlik, 3 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 14. ölçüde eviç perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 13. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 15. ölçüde hüseyini perdesi ile gerdaniye perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Süzme nağme tekniğini 14. ölçüde rast perdesinden eviç perdesine kadar 1 defa, 15. ölçüde gerdaniye perdesinden buselik perdesine kadar 1 defa, 16. ölçüde acem perdesinden hüseyini perdesine kadar 1 defa, 17. ölçüde nim hicaz perdesinden buselik perdesine kadar 1 defa olmak üzere toplamda 4 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın 13. ölçüden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

19
Asıl N. TA Lİ İM DİR , DÜR İ DEN SEN
10
K.K.

21
Asıl N. DEN BE Nİ k , SEN yk
11
K.K.

23
Asıl N. DEN BE Nİ
12
K.K.

Şekil 3.36 “Ben değil meftûn-i hüsnün mübtelâ âlem sana” eserinin 10, 11 ve 12. satırları

Meyan bölümünün devamı olan 10, 11 ve 12. satırda, 19, 20 ve 21. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 21. ölçüde buselik perdesi üzerinde 1 kez, 20. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez, 19. ölçüde tiz buselik perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 3 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 20. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 19. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez, 21. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez, 23. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 20. ölçüdeki dik kürdi perdesi ile 21. ölçüdeki neva perdesi arasında 1 defa , 23. ölçüdeki neva perdesi ile dik sümbüle perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın 19. ölçüden 20. ölçüye kadar yarı kuvvetli, 20. ölçüden 22. ölçüye kadar zayıf, 22. ölçüde kuvvetli, 22. ölçüdeki neva perdesinden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

3.10.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Karaca'nın icrasında dokunarak geçme tekniği, titretme tekniği, tercî tekniği, hızlı geçiş tekniği ve süzme nağme tekniği kullandığı tespit edilmiştir.

3.10.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Karaca'nın 8. ölçüdeki 4 onaltılık 2 sekizlik nota tartımını, 1 noktalı onaltılık, 1 çeyrek otuz ikilik, 2 onaltılık, 2 sekizlik nota tartımı ile değiştirdiği, 19. ölçüdeki 4 sekizlik nota tartımını 3 onaltılık, 2 otuz ikilik nota tartımı ile değiştirerek tartımsal çeşitleme oluşturduğu ve eseri bu şekilde icra ettiği tespit edilmiştir.

3.10.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Karaca'nın eser icrası içerisinde zayıf, yarı kuvvetli ve kuvvetli müzikal ifade unsurlarını kullandığı, eser icrası içerisinde makamsal seyir yapısının dinamiklerine göre müzikal ifade unsuru kullanımını şekillendirdiği tespit edilmiştir.

3.10.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Karaca'nın incelemiş olduğumuz Nişâbur makamındaki bu Ağır Semai'de genel icra tavrı açısından Klasik tavrı olarak adlandırılan tavra yakın bir tavırda eseri icra ettiği görülmüştür. Karaca'nın eser icrası içerisinde süzme nağme tekniği ve titretme tekniklerini sıklıkla kullanması, müzik cümlelerini birbirine bağlı olarak icra etmesi sebebiyle Klasik tavrı olarak adlandırılan tavra yakın icra ettiği düşünülmektedir. Karaca'nın eser icrası içerisinde ses kullanım bölgesinin kafa bölgesi (sinüs boşlukları), üst damak (üst dişlerin arkası) bölgesi olduğu düşünülmektedir. Eser icrası içerisinde farklı müzikal ifade unsuru kullanımı ile güfte manasından ziyade makamsal seyir yapısını ön planda tutan bir icra gerçekleştirdiği görülmüştür. Karaca'nın icra içerisinde uzun nefes kullanımları ile eseri icra ettiği ve mümkün olduğunca hece bölmeden eseri icra ettiği tespit edilmiştir.

3.11. Rahatü'l-Ervâh Ağır Semai “Ey nûr-i dîde nâzını ancak çeken bilir”

3.11.1. Eserin güftesi

Ey nûr-i dîde nâzını ancak çeken bilir

Bilmez o bâr-ı mihneti mutlak çeken bilir

Senden niyâzı âşıkının bir terânedir

Derd-i kemân-ı aşkını el-hak çeken bilir

3.11.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

Ey göz nuru! Senin nazını ancak çeken bilir.

Bilmez o mihnet yükünü, yalnızca çeken bilir.

Âşığının senden isteği bir nağmedir.

Aşk kemanının derdini gerçekten çeken bilir.

RAHATÜ'L-ERVÂH AĞIR SEMAİ (Hicaz Irak)

Usûlü: Aksak Semaî

Beste: Ahmet Avni KONUK

The image displays a musical score for the piece 'RAHATÜ'L-ERVÂH AĞIR SEMAİ (Hicaz Irak)'. It consists of three staves, each with a vocal line (Asıl N. or Kani Karaca) and a piano accompaniment line (K.K.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 18/8. The lyrics are written below the vocal lines. The first staff is labeled '1' and the second '2'. The third staff is labeled '3'. The lyrics for the first staff are: 'EY NÛ RI DÎ DE NÂ ZI NI AN'. The lyrics for the second staff are: 'ÇAK ÇE KEN BI LIR'. The lyrics for the third staff are: 'YÂR CÂ NIM YE LEL LEL LE LEL'. The piano accompaniment features various rhythmic patterns and ornaments, including trills and grace notes.

Şekil 3.37 “Ey nûr-i dîde nâzını ancak çeken bilir” eserinin 1, 2 ve 3. satırları

Kâni Karaca'nın icra ettiği “Ey nûr-i dîde nâzını ancak çeken bilir” mısra'ı ile başlayan Rahatü'l-Ervâh Ağır Semaî'nin zemin bölümünde 1, 2 ve 3. satırda, 1, 2, 3, 4, 5 ve 6. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 42 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 2. ölçüde düğah perdesi üzerinde 2 kez, kürdi perdesinde 2 kez, 1, 2, 3, 5 ve 6. ölçüde nim hicaz perdesi üzerinde 8 kez, 1, 2, 3, 4, 5 ve 6. ölçüde neva perdesi üzerinde 10 kez, 2, 3, 4, 5 ve 6. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 6 kez, 1, 3, 4, 5 ve 6. ölçüde eviç perdesi üzerinde 7 kez, 3, 4 ve 5. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 5 kez, 3. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 2 sekizlik, 16 onaltılık, 24 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 1. ölçüde nim hicaz

perdesi üzerinde 1 kez, 3. ölçüde tiz buselik perdesi üzerinde 1 kez, 5. ve 6. ölçüde neva perdesi üzerinde birer kez olmak üzere toplamda 4 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 2. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 2. ölçüde nim hicaz perdesi ile düğah perdesi arasında 1 defa, 4. ölçüde hüseyini perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa, 6. ölçüde düğah perdesi ile neva perdesi arasında 1 defa olmak üzere toplamda 3 defa kullandığı görülmüştür. Süzme nağme tekniğini 1. ölçüde düğah perdesinden neva perdesine kadar 1 defa, 5. ölçüde eviç perdesinden hüseyini perdesine kadar 1 defa olmak üzere toplamda 2 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın 1. ölçüden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

Şekil 3.38 “Ey nûr-i dîde nâzını ancak çeken bilir” eserinin 4, 5 ve 6. satırları

Terennüm bölümünün olduğu 4, 5 ve 6. satırda, 7, 8, 9, 10 ve 11. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 27 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 10. ve 11. ölçüde rast perdesi üzerinde 2 kez, 7, 8, 10 ve 11. ölçüde düğah perdesi üzerinde 6 kez, 7, 8 ve 10. ölçüde kürdi perdesi üzerinde 7 kez, 7, 8 ve 9. ölçüde nim hicaz perdesi üzerinde 6 kez, aynı ölçülerde neva perdesi üzerinde 4 kez, 7. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez, 9. ölçüde acem perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 6 onaltılık, 21 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 7. ölçüde nim hicaz ve kürdi perdeleri üzerinde birer kez, 9. ölçüde hüseyini ve düğah perdeleri üzerinde birer kez, 12. ölçüde eviç perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 5

kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 10. ölçüde düğah perdesi ve hüseyini perdesi arasında 1 defa, 11. ölçüde rast perdesi ile çargâh perdesi arasında 1 defa, 12. ölçüde ırak perdesi ile eviç perdesi arasında 1 defa olmak üzere toplamda 3 defa kullandığı görülmüştür. Karaca'nın, eserin terennüm bölümü olan 4, 5 ve 6. satırda da yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

(Meyan)

Asıl N. 7 SEN DEN Nİ YÂ Zİ Â Şİ KI NİN

K.K. 7

Asıl N. 8 k BİR TE RÂ NE DİR

K.K. 8

Asıl N. 9 yk, YÂR CÂ NİM YE LEL LEL LEL

K.K. 9

Şekil 3.39 “Ey nûr-i dîde nâzını ancak çeken bilir” eserinin 7, 8 ve 9. satırları

Eserin meyan bölümünün olduğu 7, 8 ve 9. satırda, 13, 14, 15, 17 ve 18. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 15 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 17. ölçüde segâh perdesi üzerinde 1 kez, neva perdesi üzerinde 1 kez, 17. ve 18. ölçüde nim hicaz perdesi üzerinde 3 kez, 13. ve 17. ölçüde acem perdesi üzerinde 2 kez, 13. ve 14. ölçüde eviç perdesi üzerinde 3 kez, 14. ve 15. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 2 kez, 15. ölçüde tiz segâh perdesi üzerinde 1 kez, aynı ölçüde tiz nim hicaz perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 2 sekizlik, 3 onaltılık, 10 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 14. ölçüde eviç perdesi üzerinde 2 kez, 16. ölçüde eviç perdesi üzerinde 1 kez, aynı ölçüde nim şehnaz perdesi üzerinde 1 kez, 17. ölçüde nim hicaz perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 5 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 13. ölçüde eviç perdesi üzerinde 2 kez, 17. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 18. ölçüde kürdi perdesi ile neva perdesi arasında 1 defa

kullandığı görülmüştür. Süzme nağme tekniğini 16. ölçüde eviç perdesinden neva perdesine kadar 1 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın 13. ölçüden 15. ölçüye kadar yarı kuvvetli, 15. ölçüden 17. ölçüye kadar kuvvetli, 17. ölçüden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

10
Asıl N. LEL LE LEL LEL Lİ YE LEL LEL LEL Lİ
K.K.

11
Asıl N. LEL LE LEL LEL Lİ k A MAN A MAN
K.K.

12
Asıl N. yk TE RA NE DIR VAY SON
K.K.

Şekil 3.40 “Ey nûr-i dîde nâzını ancak çeken bilir” eserinin 10, 11 ve 12. satırları

Eserin terennüm ve son bölümlerinin olduğu 10, 11 ve 12. satırda, 19, 20, 21, 22 ve 23. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 22 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 19. ölçüde ırak perdesi üzerinde 1 kez, 19, 20 ve 23. ölçüde rast perdesi üzerinde 5 kez, 20. ve 23. ölçüde düğah perdesi üzerinde 2 kez, aynı ölçüde segâh perdesi üzerinde 2 kez, 22. ve 23. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 3 kez, 21. ve 22. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 4 kez, 21. ölçüde acem perdesi üzerinde 1 kez, aynı ölçüde eviç perdesi üzerinde 2 kez, 22. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 3 onaltılık, 19 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 21. ölçüde eviç perdesi üzerinde 1 kez, 23. ölçüde düğah perdesi üzerinde 2 kez olmak üzere toplamda 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 24. ölçüde ırak perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 21. ölçüde neva perdesi ile gerdaniye perdesi arasında 1 defa, 22. ölçüde neva perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa olmak üzere toplamda 2 defa kullandığı görülmüştür. Süzme nağme tekniğini 19. ölçüde kürdi perdesinden aynı ölçüdeki kürdi perdesine kadar 1 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın 19. ölçüden 22. ölçüye kadar yarı kuvvetli, 22.

ölçüde kuvvetli, 23. ölçüde yarı kuvvetli, 24. ölçüde zayıf müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

3.11.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Karaca'nın icrasında dokunarak geçme tekniği, titretme tekniği, tercî tekniği, hızlı geçiş tekniği ve süzme nağme tekniği kullandığı tespit edilmiştir.

3.11.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Karaca'nın eserin 9. ölçüsünde bulunan 4 onaltılık nota tartımını icra sırasında 2 onaltılık 3 otuz ikilik nota tartımı şeklinde değiştirdiği, eserin 4. ölçüsünde noktalı sekizlik ve çeyrek tartımdaki eviç-hüseyni perdelerini icra sırasında aynı tartımda eviç-gerdaniye perdeleri olarak icra ettiği tespit edilmiştir. Karaca'nın eser icrası içerisinde tartımsal çeşitleme yöntemini 1 örnek dışında kullanmadığı tespit edilmiştir.

3.11.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Karaca'nın eser icrası içerisinde zayıf, yarı kuvvetli ve kuvvetli müzikal ifade unsurlarını kullandığı, eser icrası içerisinde makamsal seyir yapısının dinamiklerine göre müzikal ifade unsuru kullanımını şekillendirdiği tespit edilmiştir.

3.11.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Karaca'nın incelemiş olduğumuz Rahatü'l-Ervâh makamındaki bu Ağır Semai'de genel icra tavrı açısından gunneli okuyuş tavrı ile eseri icra ettiği, eser icrası içerisinde sıklıkla dokunarak geçme tekniği kullanımı ile gunneli okuyuş duyumunu elde ettiği tespit edilmiştir. Karaca'nın eser icrası içerisinde güfte manasından ziyade eserin makamsal seyir yapısını ön planda tutarak eser icra ettiği görülmüştür. Tartımsal çeşitleme yöntemini 1 örnek dışında kullanmadığı ve eserin referans alınan notasına uygun bir icra gerçekleştirdiği görülmüştür. Karaca'nın eser icrası içerisinde müzikal ifade unsurlarını, eserin zemin-terennüm-meyan bölümlerini dikkate alarak, makamsal seyir yapısının dinamiklerine uygun şekilde kullandığı gözlemlenmiştir. Eser icrası içerisinde dokunarak geçme tekniğini sıklıkla kullanmasından dolayı oluşan gunneli okuyuş tavrı sebebiyle sesi geniz ve üst arka damak bölgelerinde kullandığı ve eseri bu teknik kullanım ile icra ettiği sonucuna varılmıştır.

3.12. Sabâ Ağır Semai “Kalmaz karârım ol büt-i mekkârı görmesem”

3.12.1. Eserin güftesi

Kalmaz karârım ol büt-i mekkârı görmesem

Bir lahza râhat eyleyemem yâri görmesem

Hırsım bu rütbe olmaz idi bûs-ı la'line

Ebrûlarında şîve-i efrâdı görmesem

3.12.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

O hilekâr putu [sevgiliyi] görmesem bir yerde duramam.

Sevgiliyi görmesem bir an rahat edemem.

Kaşlarında başkalarının tavrını/edasını görmesem,

Lâl dudağının öpücüğü için bu kadar hırslanmazdım.

SABÂ AĞIR SEMAÎ

Usûlü: Ağır Aksak Semai

BESTE: Hâfız Zekai Dede Efendi

The musical score for Sabâ Ağır Semai is presented in three staves. The first staff, labeled 'Asıl Nota' and '1', shows the melody with lyrics 'KAL MAZ KA RÂ RIM OL BÜ Tİ MEK'. The second staff, labeled 'Kâni Karaca' and '2', shows a more complex melody with lyrics 'KÂ RI GÖR ME SEM GEL GELA MAN'. The third staff, labeled 'Asıl N.' and '3', shows the final melody with lyrics 'AH GÖR ME SEM VAY SON'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'tr'.

Şekil 3.41 “Kalmaz karârım ol büt-i mekkârı görmesem” eserinin 1, 2 ve 3. satırları

Kâni Karaca'nın icra ettiği “Kalmaz karârım ol büt-i mekkârı görmesem” mısra'ı ile başlayan Sabâ Ağır Semai'nin zemin bölümünde 1, 2 ve 3. satırda, 1, 2, 3, 4, 5 ve 6. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 29 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 1, 2 ve 3. satırdaki bütün ölçülerde makamın karar perdesi

olan düğâh perdesi üzerinde 11 kez, 2, 3, 4 ve 5. ölçülerde makamın güçlü perdesi olan çargâh perdesi üzerinde 7 kez, 2, 4, 5 ve 6. ölçülerde segâh perdesi üzerinde 4 kez, 3. ölçüde nim hisar perdesi üzerinde 3 kez, 1. ve 5. ölçüde rast perdesi üzerinde 2 kez, 3. ölçüde acem ve hüseyini perdeleri üzerinde 1 kez bu tekniği kullandığı görülmüştür. Makamın karar ve güçlü perdeleri üzerinde dokunarak geçme tekniğini sıklıkla kullanması, makamın yapısal özelliğine riayet eden ve makamsal duyumu ön plana çıkartan bir icra tavrı ile eseri icra ettiğini düşündürmektedir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde toplamda 4 sekizlik, 25 onaltılık nota değerini kullandığı dikkati çekmektedir. Karaca'nın 2. ve 6. ölçüde düğah perdesi üzerinde 2 kez titretme tekniği kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın 2. ve 5. ölçüde rast perdesi ile hüseyini perdesi arasında, 3. ölçüde çargâh perdesi ile dik şehnaz perdesi arasında hızlı geçiş tekniği kullandığı görülmüştür. Hızlı geçiş tekniğini genellikle uzun aralıklar üzerinde kullandığı görülmektedir. Eserin 1. ölçüsünden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı görülmektedir.

The image shows two staves of a musical score. The top staff is labeled 'Asıl N.' and '4' with a '7 (Meyan)' marking. It contains a melody line with lyrics in Turkish: 'HIR SIM BU RÜT BE OL MAZ İ Dİ'. Below the melody is a Karaca notation line with symbols like 'y', 'k', 'p', 'tr', and '§'. The bottom staff is labeled 'K.K.' and '5' with a '9' marking. It contains a melody line with lyrics: 'BÜ Sİ LÂ Lİ NE GEL GEL A MAN'. Below the melody is a Karaca notation line with symbols like 'y', 'k', 'p', 'tr', and '§'.

Şekil 3.42 “Kalmaz karârım ol büt-i mekkârı görmesem” eserinin 4. ve 5. satırları

Meyan bölümünün olduğu 4. ve 5. satırda 7, 8, 9 ve 10. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 20 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 7, 9 ve 10. ölçülerde nim hicaz perdesi üzerinde 5 kez, 9. ve 10. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 5 kez, 7. ve 9. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 3 kez, 8. ve 10. ölçüde düğah perdesi üzerinde 3 kez, aynı ölçülerde segâh perdesi üzerinde 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 5 sekizlik, 15 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Karaca'nın, titretme tekniğini 7. ve 9. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 2 kez, 8. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez, 9. ölçüde acem perdesi üzerinde 2 kez, 10. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 8. ölçüde rast perdesi ile hüseyini perdesi arasında, 9. ölçüde çargâh perdesi ile muhayyer perdesi arasında kullandığı görülmüştür.

Yukarıda incelemiş olduğumuz 2. ve 5. ölçüde rast perdesi ile hüseyini perdesi arasındaki hızlı geçiş tekniği kullanımını 8. ölçüde de tekrar ederek, bu teknik kullanım ile uzak iki perde arasında yumuşak ve hızlı bir geçiş yaptığı ve bu tekniği icrasında sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Eserin meyan bölümü olan 4. satırdaki 7. ölçünün başından itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullanımına devam ettiği, meyan bölümünü bu müzikal ifade unsuru ile icra ettiği tespit edilmiştir.

3.12.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Karaca'nın icrasında dokunarak geçme tekniği, titretme tekniği, hızlı geçiş tekniği ve gunneli okuyuş tavrını kullandığı tespit edilmiştir.

3.12.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Karaca'nın, notanın orijinal halinde yazan 1. ölçüde 1 dörtlük nota birimini 4 onaltılık nota birimi ile değiştirdiği, 2. ölçüde 1 dörtlük nota birimini 3 noktalı onaltılık ve 1 sekizlik nota birimi ile değiştirdiği, 2. ölçüde 2 sekizlik nota birimini 4 onaltılık nota birimi ile değiştirdiği, 3. ölçüde 1 dörtlük nota birimini 2 sekizlik nota birimi içerisinde 3 onaltılık nota birimi ile değiştirdiği, 3. ölçüde 1 dörtlük nota birimi öncesinde 4 otuz ikilik nota birimi eklediği, 5. ölçüde 1 dörtlük nota birimini 4 onaltılık nota birimi ile değiştirerek eseri icra ettiği tespit edilmiştir. Karaca'nın, eserin genel icrası içerisinde notanın orijinal yazılı hali dışında sık sık tartımsal çeşitleme yöntemiyle eseri icra ettiği görülmüştür.

3.12.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Karaca'nın eserin başından sonuna kadar sadece yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı, eser icra kayıtları incelenirken duyum içerisinde tek bir nüans ile eseri icra ettiği tespit edilmiştir.

3.12.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Karaca'nın incelemiş olduğumuz Sabâ makamındaki bu Ağır Semai'de genel icra tavrı açısından gunneli okuyuş tavrı ile eserin genelini icra ettiği gözlemlenmiştir. Eserin zemin zaman ve meyan bölümlerinin her birinde notaları birbirine bağlamadan, her bir notayı geniz bölgesinde oluşturulan bir tını ve üst arka damak kullanımı ile sesin burun bölgesinde tınlatılması ile oluşan gunneli okuyuş tavrı ile icra ettiği, eserin başından sonuna kadar yarı kuvvetli müzikal ifade kullanımı ile eseri icra ettiği gözlemlenmiştir. İcra esnasında güfte hecelerini bölmeden nefes alarak eser icra ettiği tespit edilmiştir. Eser icrasında makamsal anlayışın eserin şiirsel anlatımının önüne geçtiği tespit edilmiş ve eseri bu çerçevede içerisinde icra ettiği gözlemlenmiştir.

3.13. Sultânî Irak Ağır Semai “Gerdâna nakş-i bûse-i gülgûn yapışdırır”

3.13.1. Eserin güftesi

Gerdâna nakş-i bûse-i gülgûn yapışdırır

Rakkâs-ı nağmekâre san altun yapışdırır

Meşşâta gül gül etdi arusu ruhun değil

Nâfiz öpüp koçup zer-i mehzûn yapışdırır

3.13.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

Gül renkli öpücük nakşını boynuna yapıştırır/kondurur.

Sanki şarkı söyleyen dansçıya altın yapıştırır.

Gelin süsleyen kadın/bezekçi gelini gül gül etti, yanağın değil.

Nâfiz, öpüp kucaklayıp ölçülmüş/ayarlı altın yapıştırır.

SULTÂNÎ IRAK AĞIR SEMAÎ

§ Usulü: Ağır Aksak Semai Abdülhalim Ağa

Asıl Nota

1 *yk* , GER DA NE NAK , NAK Şİ BU SE
NA FIZ Ö PÜP KO ÇUP U ZE

Kani Karaca

3

Asıl N.

2 İ GÜL GÜN YA PIŞ DI RİR
Rİ ME ZUN

K.K.

5

Asıl N.

3 BE Lİ YA RİM BE Lİ ÖM RÜM

K.K.

Şekil 3.43 “Gerdâna nakş-i bûse-i gülgûn yapışdırır” eserinin 1, 2 ve 3. satırları

Kâni Karaca'nın icra ettiği “Gerdâna nakş-i bûse-i gülgûn yapışdırır” mısra'ı ile başlayan Sultânî Irak Ağır Semai'nin zemin bölümünde 1, 2 ve 3. satırda, 1. ölçüde dokunarak geçme tekniğini toplamda 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak

geçme tekniğini 1. ölçüde neva perdesi üzerinde 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 1 sekizlik, 1 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 2. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez, 4. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez, 5. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 1. ölçüde neva perdesi üzerinde toplamda 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Süzme nağme tekniğini 1. ölçüde neva perdesinden neva perdesine kadar 1 defa, 2. ölçüdeki hüseyini perdesinden 3. ölçüdeki eviç perdesine kadar 1 defa olmak üzere toplamda 2 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın 1. ölçüden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

Asıl N. 7 AH CE NA NIM MİH Rİ BA NIM

K.K. 4

Asıl N. 9 GÜL GÜN YA PIŞ DI RİR

K.K. 5

2 SULTÂNİ İRAK AĞIR SEMAİ

Asıl N. 11 VAY HEY CA NIM SON

K.K. 6

Şekil 3.44 “Gerdâna nakş-i bûse-i gülgûn yapışdırır” eserinin 4, 5 ve 6. satırları

Terennüm bölümünün olduğu 4, 5 ve 6. satırda, 7, 8 ve 9. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 6 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 7. ölçüde rast perdesi üzerinde 2 kez, düğah perdesi üzerinde 1 kez, 8. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 1 kez, 9. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 1 sekizlik, 3 onaltılık, 2 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 9. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Süzme nağme tekniğini 7. ölçüde düğah perdesinden segâh perdesine kadar 1 defa, 9. ölçüde neva perdesinden aynı ölçüdeki neva perdesine kadar 1 defa, 10. ölçüdeki rast perdesinden 11. ölçüdeki düğah perdesine kadar 1 defa, 11. ölçüde muhayyer perdesinden eviç perdesine

kadar 1 defa olmak üzere toplamda 4 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın 7. ölçüden 11. ölçüdeki düğah perdesine kadar yarı kuvvetli, 11. ölçüdeki muhayyer perdesinden itibaren kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir. 12. ölçüdeki karar perdesi olan düğah perdesinde zayıf müzikal ifade unsuru kullanarak eser icrasını sonlandırdığı tespit edilmiştir.

The image displays three systems of musical notation for the song "Gerdâna nakş-i bûse-i gülgûn yapışdırır". Each system consists of two staves: the top staff is labeled "Asıl N." (Main Melody) and the bottom staff is labeled "K.K." (Kârîk). The lyrics are written below the staves. Measure 7: MEŞ ŞA TA GÜL GÜL İT Dİ. Measure 8: A RU SI RU HUN DE GİL. Measure 9: BE Lİ YA RİM BE Lİ ÖM RÜM.

Şekil 3.45 "Gerdâna nakş-i bûse-i gülgûn yapışdırır" eserinin 7, 8 ve 9. satırları

Meyan ve terennüm bölümünün olduğu 7, 8 ve 9. satırda, 13, 15, 17 ve 18. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 9 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 17. ve 18. ölçüde segâh perdesi üzerinde 2 kez, 17. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 1 kez, 15. ve 17. ölçüde neva perdesi üzerinde 3 kez, 13. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 2 sekizlik, 7 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 13. ölçüde eviç perdesi üzerinde 1 kez, 14. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez, aynı ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez, 16. ölçüde buselik perdesi üzerinde 1 kez, aynı ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 5 kez kullandığı tespit edilmiştir. Süzme nağme tekniğini 14. ölçüde eviç perdesinden neva perdesine kadar 1 defa, 18. ölçüde çargâh perdesinden düğah perdesine kadar 1 defa olmak üzere toplamda 2 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın 11. ölçüden 16. ölçüdeki düğah perdesine kadar kuvvetli, 16. ölçüden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

19
Asıl N. AH CE NA NİM MİH Rİ BA NİM
10
K.K.

21
Asıl N. GÜL GÜN YA PIŞ DI RİR
11
K.K.

23
Asıl N. VAY HEY CA NİM
12
K.K.

Şekil 3.46 “Gerdâna nakş-i bûse-i gülgûn yapışdırır” eserinin 10, 11 ve 12. satırları

Terennüm bölümünün olduğu 10, 11 ve 12. satırda, 19. ve 21. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 7 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 19. ölçüde rast perdesinde 2 kez, düğah perdesinde 1 kez, segâh perdesinde 2 kez, 21. ölçüde hüseyini perdesinde 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 1 sekizlik, 4 onaltılık, 2 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 21. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 19. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Süzme nağme tekniğini 20. ölçüde rast perdesinden hüseyini perdesine kadar 1 defa, 21. ölçüdeki hüseyini perdesinden 22. ölçüdeki rast perdesine kadar 1 defa olmak üzere toplamda 2 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın, 19. ölçüden 23. ölçüye kadar yarı kuvvetli, 23. ölçüdeki düğah perdesi üzerinde zayıf, aynı ölçü içerisinde neva perdesinden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

3.13.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Karaca'nın icrasında dokunarak geçme tekniği, titretme tekniği, tercî tekniği ve süzme nağme tekniği kullandığı tespit edilmiştir.

3.13.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Karaca'nın eserin 6. ve 18. ölçülerdeki 1 dörtlük nota tartımındaki segâh perdesini icra sırasında 4 onaltılık nota tartımı şeklinde değiştirdiği tespit edilmiştir. Karaca'nın eser icrası içerisinde sadece 2 kez tartımsal çeşitleme yöntemini kullandığı tespit edilmiştir.

3.13.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Karaca'nın eser icrası içerisinde yarı kuvvetli ve kuvvetli müzikal ifade unsurlarını kullandığı tespit edilmiştir. Eser icrası içerisinde makamsal seyir yapısının dinamiklerine göre müzikal ifade unsuru kullanımını şekillendirdiği, eserin karar perdesi üzerinde zayıf müzikal ifade unsuru kullanarak karar hissini pekiştirmeye çalıştığı düşünülmektedir.

3.13.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Karaca'nın incelemiş olduğumuz Sultânî Irak makamındaki bu Ağır Semaî'de, Klasik Türk mûsikîsi icra tavırları içerisinde bulunan Klâsik tavır olarak adlandırılan icra tavrı ile eseri icra ettiği görülmüştür. Karaca'nın eser içerisinde süzme nağme tekniği ve titretme tekniklerini sıklıkla kullanması, müzik cümlelerini birbirine bağlı icra etmesi, özellikle diğer eser icralarında sık kullandığı dokunarak geçme tekniğini incelemekte olduğumuz bu ağır semai içerisinde çok az kullanmış olması sebebiyle Hâfız tavrının belirgin özelliklerinden olan gunneli okuyuş tavrından uzak bir icra tavrı ile eseri icra ettiği tespit edilmiştir. Karaca'nın icrasında güfte manasından ziyade makamsal seyir yapısını ön planda tutarak eser icra ettiği düşünülmektedir. Eser icrası içerisinde eserin prozodik yapısına uygun şekilde hece bölerek nefes aldığı gözlemlenmiştir. Karaca'nın, eser icrası içerisindeki ses kullanımının diğer icralarının aksine, sesini daha üst ön damak, dişlerin arkasında (ön bölgede) kullanarak eseri icra ettiği, bu teknik kullanım sebebiyle icrasının Klâsik tavır olarak adlandırılan icra tavrına benzediği görülmektedir.

3.14. Sûz-i Dil Ağır Semaî “Beni ey gonca-fem bûlbûl-sıfat nâlân iden sensin”

3.14.1. Eserin güftesi

Beni ey gonca-fem bûlbûl-sıfat nâlân iden sensin

Hemîşe hem-dem-i sâd nâle-vü efgân iden sensin

N'ola senden idersem hûn-i nâ-hâk-geştemi dâvâ

Demâdem bağrımı hasretle zirâ kân iden sensin

3.14.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

Ey gonca ağızlı, beni bülbül gibi inleyen sensin.

Her zaman pek çok acı çığılğa arkadaş eden sensin.

Haksızca döktüğün kanım için dâvâ mı etsem seni,

Çünkü özleminle her an içimi kan ağlatan sensin.

SÛZ-İ DİL AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Aksak Semaî Hacı Sâdullah Ağa

Asıl Nota

1 AH BE Nİ EY GON CA FEM BÜL

Kâni Karaca

2 BÜL SI FAT NÂ LÂN

3 İ DEN SEN SİN VAY AH

(Terennüm)

Şekil 3.47 “Beni ey gonca-fem bülbül-sıfat nâlân iden sensin” eserinin 1, 2 ve 3. satırları

Kâni Karaca’nın icra ettiği “Beni Ey Gonca-Fem Bülbül-Sıfat Nâlân İden Sensin” mısra’ı ile başlayan Suz-i Dil Ağır Semaî’nin zemin bölümünde, 1, 2 ve 3. satırda 1, 2, 3, 4, 5. ve 6. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 15 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 1, 2. ve 5. ölçülerde hüseyni perdesi üzerinde 5 kez, 2. ve 5. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 2 kez, 2, 3, 5 ve 6. ölçülerde acem perdesi üzerinde 6 kez, 3. ölçüde nim şehnaz perdesi üzerinde 1 kez, 4. ölçüde neva perdesi üzerinde 2 kez ve yine 4. ölçüde nim hicaz perdesinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca’nın, acem perdesi üzerinde sıklıkla kullanmış olduğu bu tekniğin, makamın tiz durak perdesi olan hüseyni perdesine inici seyir yapısıyla yapılan asma kalıpların, Hâfız tavrı içerisinde kullanılan gunneli okuyuş tavrının getirdiği okuma şekline dolaylı olduğu düşünülmektedir. Karaca’nın hüseyni perdesi üzerinde de 3

kez dokunarak geçme tekniğini kullandığı ve bu kullanım ile birlikte makamın tiz durak perdesinde yapılan asma kalışların da gunneli okuyuş tavrından kaynaklandığı düşünülmektedir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde toplamda 14 onaltılık, 1 sekizlik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Tercî tekniğini 1, 2. ve 6. ölçülerde toplamda 5 kez kullandığı tespit edilmiştir. 1, 2. ve 6. ölçülerde hüseyini perdesi üzerinde toplamda 3 kez tercî tekniğini kullandığı görülmektedir. Karaca'nın bu tekniği sıklıkla hüseyini perdesi üzerinde kullanmasının da, makamın tiz durak perdesi olan hüseyini perdesinde asma kalış hissini güçlendirmek için olduğu düşünülmektedir. Hızlı geçiş tekniğini 5. ölçüde toplamda 2 defa kullandığı görülmüştür. Özellikle aynı ölçü içerisindeki hüseyini perdesinden tiz buselik perdesine doğru yapmış olduğu bu teknik kullanımın, iki perde arasındaki geçişi yumuşatmak amacıyla olduğu düşünülmektedir. Karaca'nın 4. ölçüdeki gerdaniye perdesinden 5. ölçüdeki hüseyini perdesine kadar süzme nağme tekniği kullandığı tespit edilmiştir. 4. ölçüde gerdaniye perdesinden itibaren süzme nağme tekniğini kullanmasının, özellikle 4. ölçüdeki dörtlük nota birimlerinin ardışık seslerden oluşmasından ve perdelerin birbirleri ile bağlanmasına elverişli bir müzik cümlesi olmasından dolayı bu tekniği kullandığı düşünülmektedir. Eserin 1. ölçüsünden 5. ölçüdeki tiz buselik perdesine kadar yarı kuvvetli bir müzikal ifade unsuru kullandığı, 5. ölçüdeki tiz buselik perdesinden itibaren terennüm bölümüne doğru ise kuvvetli müzikal ifade unsuru kullanımına geçtiği tespit edilmiştir.

Asıl N. 7 CÂ NİM YÂ LÂ YEL LEL LEL Lİ

K.K. 7

Asıl N. 9 TE RE LEL LE LE LEL LE LE LEL LEL Lİ

K.K. 9

2 SÜZ-İ DİL AĞIR SEMAİ

Asıl N. 11 TİR YEL Lİ YE LE Lİ YE LE LEL Lİ YE LEL LEL Lİ VAY

K.K. 11

Şekil 3.48 “Beni ey gonca-fem bülbül-sıfat nâlân iden sensin” eserinin 4, 5 ve 6.

satırları

Terennüm bölümünün olduğu 4, 5 ve 6. satırda, 7, 8, 9, 10 ve 12. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 20 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini: 7. ve 8. ölçüde neva perdesinde 4 kez, hüseyini perdesi üzerinde 2 kez, 7, 8 ve 9. ölçülerde buselik perdesi üzerinde 3 kez, düğah perdesi üzerinde 3 kez, nim şehnaz perdesi üzerinde 3 kez, 7. ve 10. ölçülerde nim hicaz perdesi üzerinde 2 kez, 7. ölçüde acem perdesi üzerinde 1 kez, 12. ölçüde acem aşiran perdesi üzerinde 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 19 onaltılık, 1 sekizlik nota değeri kullanıldığı dikkati çekmektedir. Tercî tekniğini 9, 11 ve 12. ölçülerde toplamda 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. 9. ölçüde buselik perdesi üzerinde 1 kez, 11 ve 12. ölçüde düğah perdesi üzerinde 2 kez Tercî tekniğini kullandığı görülmektedir. Karaca'nın düğah perdesi üzerinde 2 kez bu tekniği kullanmasının, düğah perdesinin makamın güçlü perdesi olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Hızlı geçiş tekniğini 12. ölçüde hüseyini aşiran perdesi ile hüseyini perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Karaca'nın, eserin 8. ölçüsünden 10. ölçüsüne kadar yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı, 11. ölçüdeki hüseyini aşiran perdesinden aynı ölçüdeki düğah perdesine kadar zayıf müzikal ifade unsuru kullandığı, 11. ölçünün sonundaki düğah perdesinden 12. ölçünün sonundaki buselik perdesine kadar yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı ve ölçü sonundaki buselik perdesinden itibaren zayıf müzikal ifade unsuru kullanımına geçtiği tespit edilmiştir.

13 7 BÎ ÇÂ RE NEM EY YÂR CÂ NIM YÂR CÂ NIM SON

16 8 AH NO LA SEN DEN İ DER SEM

18 9 HÛ NÎ NÂ HAK GEŞ

20 10 TE Mİ DA VA VAY AH AH

Şekil 3.49 “Beni ey gonca-fem bülbül-sıfat nâlân iden sensin” eserinin 7, 8, 9 ve 10. satırları

Terennüm ve meyan bölümünün olduğu 7, 8, 9 ve 10. satırda dokunarak geçme tekniğini toplamda 9 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğini 13. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 1 kez, 16. ve 17. ölçüde düğah perdesi üzerinde 4 kez, 17. ölçüde neva perdesinde iki kez ve aynı ölçüde buselik perdesinde 1 kez, 20. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Düğah perdesi üzerinde sıklıkla bu tekniği kullanmış olmasının, düğah perdesinin makamın güçlü perdesi olduğundan kaynaklandığı düşünülmektedir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 6 onaltılık, 3 sekizlik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Tercî tekniğini 20. ölçüde nim hisar perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, hızlı geçiş tekniğini 13. ölçüde hüseyini aşırın perdesi ile buselik perdesi arasında 1 defa, 20. ölçüde hüseyini perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa, aynı ölçüde hüseyini perdesi ile tiz buselik perdesi arasında 1 defa olmak üzere toplamda 3 defa kullandığı görülmüştür. Hızlı geçiş tekniği kullanımında özellikle 4'lü ve 5'li perde atlamaları arasında ve genellikle hüseyini aşırın ya da hüseyini perdesinden sonra bu tekniği kullandığı görülmektedir. Karaca'nın, süzme nağme

teknikini 18. ölçüdeki buselik perdesinden aynı ölçü içerisindeki çargâh perdesine kadar, 19. ölçüdeki hüseyini perdesinden 20. ölçüdeki nim hisar perdesine kadar kullandığı görülmektedir. Karaca'nın eserin meyan bölümünün başından, 20. ölçüdeki muhayyer perdesine kadar yarı kuvvetli bir müzikal ifade unsuru kullandığı, 20. ölçüdeki muhayyer perdesinden itibaren kuvvetli müzikal ifade unsuru kullanımına geçtiği tespit edilmiştir.

3.14.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Karaca'nın icrasında dokunarak geçme tekniği, tercî tekniği, hızlı geçiş tekniği ve süzme nağme tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir.

3.14.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Karaca'nın notanın orijinal halinde yazan 11. ölçüdeki dört adet sekizlik nota tartımını, icrası esnasında bir noktalı sekizlik, bir onaltılık ve iki adet sekizlik şeklinde değiştirerek tartımsal çeşitleme yaptığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, eserin terennüm bölümü içerisinde ikâi terennüm üzerinde inici bir seyir yapısı içerisinde bir kez tartımsal çeşitleme kullandığı tespit edilmiştir.

3.14.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Karaca'nın, eser genelinde zayıf, yarı kuvvetli ve kuvvetli olmak üzere toplamda 3 müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir. Eserin zemin bölümünden terennüm bölümüne kadar yarı kuvvetli bir müzikal ifade unsuru kullanan Karaca'nın, 5. ölçüden 8. ölçüye kadar kuvvetli, 8. ölçüden 11 ölçünün başındaki hüseyini aşırın perdesine kadar yarı kuvvetli, 11. ölçüdeki hüseyini aşırın perdesinden, aynı ölçüdeki düğah perdesine kadar zayıf, 11. ölçüdeki düğah perdesinden 12. ölçüdeki buselik perdesine kadar yarı kuvvetli, 12. ölçüdeki buselik perdesinden 16. ölçüdeki buselik perdesine kadar zayıf, meyan bölümünün başladığı 16. ölçüdeki buselik perdesinden 20. ölçüdeki muhayyer perdesine kadar yarı kuvvetli, 20. ölçüdeki muhayyer perdesinden 8. ölçüdeki hüseyini perdesine kadar olan bölümde kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

3.14.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Karaca'nın, incelemiş olduğumuz Suz-i dil makamındaki bu Ağır Semai'de genel icra tavrı açısından üç müzikal ifade unsurunu da (zayıf-yarı kuvvetli-kuvvetli) kullandığı, zemin ve terennüm ve meyan bölümlerinin farklı nüanslarla icra ettiği, fakat eserin genel yapısı içerisinde bu müzikal ifade unsuru kullanımlarının belirgin farklarla duyulmadığı tespit edilmiştir. Eseri genel olarak yarı kuvvetli bir icra tavrı ile okuduğu

gözlemlenmiştir. Dokunarak geçme tekniğini, hâfız tavrı içerisinde ele aldığımız gunneli okuyuş tavrı sebebiyle fazlaca kullandığı, bu teknik kullanımın icrasına çok belirgin bir şekilde yansıdığı gözlemlenmiştir. Karaca'nın, icra esnasında yer yer heceleri bölerek nefes aldığı tespit edilmiştir. Fakat eser içerisindeki melodik cümle yapılarının uzun olması sebebiyle hece bölmesi yaptığı düşünülmektedir. Karaca'nın eser içerisinde gunneli okuyuş tekniğinin hâkim olması sebebiyle, süzme nağme tekniği ve notaları birbirine bağlı şekilde icra etmediği görülmüştür. Kâni Karaca'nın eseri genel olarak yarı dinamik bir icra tavrı ile icra ettiği tespit edilmiştir.

3.15. Şehnaz Ağır Semai “Cünûnum âh-ü zârımdan nümâyân oldu peyder pey”

3.15.1. Eserin güftesi

Cünûnum âh-ü zârımdan nümâyân oldu peyder pey
Yerim mecnûn gibi deşt-ü beyâbân oldu peyder pey
Senin hâlin nedir bilmem, firâkımda benim hâlim
Anıp zülf-i perişânın, perişan oldu peyder pey

3.15.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

İnlememden dolayı yavaş yavaş açığa çıkan deliliğim
Beni Mecnun gibi çöllere düşürdü.
Senin halin nedir bilmem, benim halim (sevgili) ayrılığından dolayıdır.
(Sevgili) Saçının dağılması aklıma düştüğünde, ben de yavaş yavaş perişan oldum.

ŞEHNAZ NAKIŞ AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Beste: Sadeddin HEPER
Güfte: Midhat SERTOĞLU

Asıl Nota

1 AH CŪ NŪ NUM. Ā. HŪ ZÂ RİM. DAN

Kâni Karaca

2 NŪ MĀ. YAN. OL. DU PEY. DER. PEY

3 YE RİM. MEC. NŪN. Gİ. Bİ. DEŞ. TŪ. A NİP. ZŪL. Fİ. PE. Rİ. ŞĀ. NİN.

Şekil 3.50 “Cünûnum âh-ü zârımdan nümâyân oldu peyder pey” eserinin 1, 2 ve 3. satırları

Kâni Karaca'nın icra ettiği “Cünûnum âh-ü zârımdan nümâyân oldu peyder pey” mısra'ı ile başlayan Şehnaz Ağır Semaî'nin zemin bölümünde, 1, 2 ve 3. satırda 1, 2, 3, 4 ve 5. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 12 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 1, 2 ve 4. ölçülerde makamın tiz durak perdesi olan muhayyer perdesi üzerinde 6 kez, 3. ölçüde makamın ikinci derece güçlüsü olan hüseyini perdesi üzerinde 1 kez, 5. ölçüde ise makamın birinci derece güçlüsü olan neva perdesi üzerinde 1 kez, 1. ölçüde tiz buselik perdesi üzerinde 2 kez, 2. ölçüde nim şehnaz perdesi üzerinde 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Muhayyer perdesi üzerinde toplamda 6 defa dokunarak geçme tekniğini uyguladığı görülmüştür. Karaca'nın, bu tekniği sıklıkla muhayyer perdesi üzerinde kullanmasının, makamın tiz durak perdesi olması ve makamın inici seyir yapısına sahip olmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Makamın birinci ve ikinci derece güçlüsü olan neva ve hüseyini perdeleri üzerinde toplamda 2 defa dokunarak geçme tekniğini uyguladığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde toplamda 7 sekizlik, 5 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Tercî tekniğini 1, 2, 3, 4 ve 6. ölçülerde toplamda 10 kez kullandığı tespit edilmiştir. 1, 2 ve 4. ölçülerde muhayyer perdesi üzerinde 4 kez, 3. ve 6. ölçülerde hüseyini perdesi üzerinde 3 kez, 3. ölçüde

dik acem, nim şehnaz ve tiz buselik perdeleri üzerinde birer kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın bu tekniği özellikle muhayyer perdesi üzerinde 4 kez kullanmasının, bu perdenin makamın tiz durak perdesi olması, hüseyini perdesi üzerinde 2 kez kullanmasının da makamın ikinci derece güçlüsü olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. 3. satırdaki 5. ölçüde neva ve muhayyer perdesi arasında hızlı geçiş tekniğini kullandığı görülmektedir. Bu tekniğin, makamın güçlü perdesinden tiz durak perdesine geçişi yumuşatmak için kullanıldığı düşünülmektedir. Karaca'nın, eserin 1, 2, 4, 5 ve 6. ölçülerinde süzme nağme tekniğini kullandığı görülmüştür. Süzme nağme tekniği kullanımının genellikle makamın tiz durak perdesi olan muhayyer perdesi, birinci derece güçlüsü olan neva perdesi, ikinci derece güçlüsü olan hüseyini perdesi cümleleri üzerinde kullandığı görülmektedir. Eserin 1. ölçüsünde yarı kuvvetli bir müzikal ifade unsuru kullanımı ile eser icrasına başlayan Karaca'nın eserin zemin bölümünde bu ifade unsurunu kullandığı tespit edilmiştir.

Şekil 3.51 “Cünûnum âh-ü zârımdan nümâyân oldu peyder pey” eserinin 4, 5 ve 6. satırları

Zemin ve terennüm bölümlerinin olduğu 4, 5 ve 6. satırda Karaca'nın, 7, 8, 9, 10, 11 ve 12. ölçülerde toplamda 12 kez dokunarak geçme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Eserin 7, 8 ve 9. ölçülerinde düğâh perdesi üzerinde 3 kez, 9, 10 ve 11. ölçülerde muhayyer perdesi üzerinde 3 kez, 7. ve 11. ölçülerde neva perdesi üzerinde 2 kez, 12. ölçüde ise tiz buselik, muhayyer, gerdaniye ve eviç perdeleri üzerinde birer kez bu tekniği kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini düğâh ve muhayyer perdeleri üzerinde sıklıkla kullanılmasının, makamın seyir yapısının

Karaca'nın icrasına etkisi olduğunu düşündürmektedir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 7, 8, 9, 10 ve 11. ölçülerde sekizlik, 12. ölçüde onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Karaca'nın tercî tekniğini 7. ölçüde nim hicaz perdesi üzerinde 1 defa, 8. ölçüde düğâh perdesi üzerinde 1 defa, 10. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 1 defa, 12. ölçüde eviç perdesi üzerinde 2 defa olmak üzere toplamda 5 defa kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, istisnai perdeler dışında genellikle karar ve tiz durak perdelerinde tercî tekniğini kullandığı görülmektedir. Eserin 9. ölçüsünde düğâh-muhayyer perdesi arasında, 11. ölçüde muhayyer-tiz neva perdesi arasında, 11. ölçüde neva-muhayyer perdesi arasında hızlı geçiş tekniği kullandığı görülmüştür. Eserin 7. ölçüsünde düğâh perdesi ile 8. ölçüdeki düğâh perdesi arasında, 10. ölçüde tiz neva perdesi ile muhayyer perdesi arasında, 12. ölçüde hüseyini perdesi ile hüseyini perdesi arasında süzme nağme tekniği kullandığı görülmektedir. 5. satırın 9. ölçüsünden 6. satırın 11. ölçüsüne kadar kuvvetli ifade unsurunu kullandığı, 11. ölçüden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsurunu kullandığı görülmektedir.

Asıl N. 13 GÜ LÜM YE LE LÂ YEL LEL LEL LI

7 K.K. 13

Asıl N. 15 YE RİM MEC NÜN Gİ Bİ DEŞ TÜ; A NİP ZUL Fİ PE Rİ ŞA NİN

8 K.K. 15

Asıl N. 17 BE YÂ BÂN OL DU PEY DER PEY; PE Rİ ŞAN OL DU PEY DER PEY

9 K.K. 17 SON

Şekil 3.52 “Cünûnum âh-ü zârımdan nümâyân oldu peyder pey” eserinin 7, 8 ve 9. satırları

Terennümün devamı ve ikinci söze tekrar dönülen 7, 8 ve 9. satırda Karaca'nın 13, 14, 15, 16 ve 17. ölçülerde toplam 5 kez dokunarak geçme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Eserin 13. ve 16. ölçülerinde gerdaniye perdesi üzerinde 2 defa, 14. ölçüde düğâh perdesi üzerinde 1 defa, 15. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 defa, 17. ölçüde dik kürdi perdesi üzerinde 1 defa sekizlik nota değeri bu tekniği kullandığı

görülmüştür. Karaca'nın tercî tekniğini 14. ve 18. ölçüde düğâh perdesi üzerinde 2 kez, 14. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 1 kez, 16. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez, 17. ölçüde nim hicaz perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 5 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini, yukarıda incelediğimiz diğer ölçülerdeki perde kullanıma benzer bir şekilde 7, 8 ve 9. satırlarda da kullandığı, özellikle makamın karar, tiz durak ve güçlü perdesi olan düğâh, muhayyer ve hüseyini perdelerinde bu tekniği sıklıkla kullandığı görülmüştür. Karaca'nın eserin 13. ölçüsünde nim hicaz perdesi üzerinde titretme tekniğini kullandığı, bu titretme tekniğini alışılmışın dışında çok daha yavaş bir şekilde kullandığı görülmüştür. Bu kullanımın karar perdesine giden seyir yapısı içerisinde kararı kuvvetlendirmek ve nim hicaz perdesi üzerinde dramatik bir etki yaratmak için olduğu düşünülmektedir. Eserin 14. ölçüsünde düğâh-muhayyer perdeleri arasında, 15. ölçüde ise neva-muhayyer perdesi arasında hızlı geçiş tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. 15. ölçüdeki muhayyer perdesi ile 16. ölçüdeki hüseyini perdesi arasında, 16. ölçüdeki neva perdesi ile 17. ölçüdeki nim hicaz perdesi arasında, 17. ölçüdeki düğâh perdesi ile 18. ölçüdeki düğâh perdesi arasında Süzme nağme tekniğini kullandığı dikkati çekmektedir. Eserin 7, 8 ve 9. satırındaki bütün ölçüleri yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru ile icra ettiği tespit edilmiştir.

Şekil 3.53 “Cünûnum âh-ü zârımdan nümâyân oldu peyder pey” eserinin 10 ve 11. satırları

Meyan bölümünün olduğu 10. ve 11. satırda Karaca'nın 19, 20 ve 22. ölçülerde toplamda 3 kez dokunarak geçme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. 19. ölçüde gerdaniye perdesinde, 20. ve 22. ölçüde ise tiz segâh perdesinde bu tekniği on altılık nota değerinde kullandığı görülmüştür. Özellikle tiz segâh perdesi üzerinde kullanmış olduğu bu tekniğin, muhayyer perdesi üzerinde biten müzik cümlesinde meyan hissini kuvvetlendirmek için yapmış olduğu düşünülmektedir. Karaca'nın tercî tekniğini 19, 20 ve 22. ölçülerde toplamda 5 defa kullandığı tespit edilmiştir. 19. ve 20. ölçüde eviç

perdesi üzerinde 3 defa, 22. ölçüde ise muhayyer perdesi üzerinde 2 defa Tercî tekniğini kullandığı görülmüştür. 20. ve 21. ölçülerde toplamda 3 kez titretme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Bahsi geçen iki ölçüde de muhayyer perdesi üzerinde bu tekniği kullanmıştır. Bu titretme tekniği kullanımının da meyan algısı içerisinde makamın tiz durak perdesini parlak bir şekilde yansıtmak için olduğu düşünülmektedir. Karaca'nın 21. ölçüde muhayyer-tiz neva perdesi arasında hızlı geçiş tekniği kullandığı tespit edilmiştir. Eserin meyan bölümünde süzme nağme tekniği kullanımına rastlanılmamıştır. Karaca'nın meyan bölümünde kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

3.15.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Karaca'nın icrasında dokunarak geçme tekniği, tercî tekniği, titretme tekniği, hızlı geçiş tekniği ve süzme nağme tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir.

3.15.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Karaca'nın, notanın orijinal halinde yazan 8. ölçüde dört sekizlik nota tartımını, icrası esnasında 2 sekizlik ve 4 on altılık nota birimi ile değiştirdiği, aynı kullanımı 18. ölçüde de yaptığı, 10. ölçüde yine dört sekizlik nota birimini, bir noktalı sekizlik ve bir çeyrek, ardından iki sekizlik nota birimi şeklinde değiştirerek tartımsal çeşitleme yaptığı tespit edilmiştir. Karaca'nın özellikle 8. ve 18. ölçüde yapmış olduğu sekizlik birim içerisinde on altılık nota kullanımı, karar perdesine gitmeden önce karar hissini kuvvetlendirmek için kullandığı ve tartımsal çeşitleme yaratarak kararı pekiştiren bir yeden hissi vermeyi amaçladığı düşünülmektedir.

3.15.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Karaca'nın, eser genelinde kuvvetli ve yarı kuvvetli olmak üzere iki adet ifade unsuru kullandığı görülmektedir. Karaca, zemin kısmında (1. ve 2. sözlerin olduğu kısım) yarı kuvvetli, birinci terennüm kısmında kuvvetli, ikinci terennüm kısmında yarı kuvvetli, meyan kısmında ise kuvvetli ifade unsurlarını kullanarak eseri sıradanlıktan kurtarmış ve dinamik bir yapı içerisinde icra ettiği tespit edilmiştir.

3.15.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Karaca'nın incelemiş olduğumuz Şehnaz makamındaki bu Ağır Semai'de genel icra tavrı açısından Klâsik tavrı olarak adlandırılan icra tavrı ile eseri icra ettiği tespit edilmiştir. Karaca'nın, yüksek volümlü ve dinamik bir icra yaptığı görülmektedir. Ardışık sesler arasında çoğunlukla süzme nağme tekniği kullandığı, hece başlarında dörtlük nota birimindeki notalar üzerinde hızlı geçiş tekniği kullanarak bir perdeden

diğer perdeye geçiş sağladığı, titretme, dokunarak geçme ve tercî tekniklerini kullanarak hançere işleliğini ön plana çıkarttığı, tartımsal çeşitleme yöntemiyle ise özellikle karar perdesinde karar etmeden önce duyumu kuvvetlendirdiği ve karar hissini pekiştirdiği analiz edilerek yorumlanmıştır. Karaca'nın müzikal ifade unsurlarını, güftenin mânâsından ziyade makamın seyir özelliklerini dikkate alarak, özellikle inici seyir yapısının olduğu bölümlerde kuvvetli, karara giden seyir yapılarının olduğu bölümlerde ise yarı kuvvetli şekilde kullandığı tespit edilmiştir. İcra esnasında yer yer güfte hecelerini bölerek nefes aldığı gözlemlenmiştir. Fakat eserin melodik cümlelerinin uzun olması sebebiyle hece bölmesi yaptığı düşünülmektedir. Karaca'nın Şehnaz makamındaki bu eserin icrasında makamın karakteristik özelliği gereği inici bir seyir yapısına sahip olması, müzik cümle yapılarının çoğunlukla tiz perdelerde kurgulanması gibi unsurlar dolayısıyla dinamik ve güçlü bir icra tavrı ile eseri yorumladığı gözlemlenmiştir.

3.16. Şevk u Tarab Ağır Semai “La’l-i cân-bahşını sun bezmde ey şûh, emelim”

3.16.1. Eserin güftesi

La’l-i cân-bahşını sun bezmde ey şûh-emelim

Geçemem bûs-i lebinden emelimdir emelim

Vâsıfâ sarmağa gayetle sarıldı sevdâm

Saran olmaz diyeli ol gül-i al ince belim

3.16.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

Ey neşeli/işveli kadın! Mecliste can veren lal gibi dudağını sun, emelim.

Dudağının öpücüğünden geçememem, isteğimdir isteğim.

Ey Vasıf! O kırmızı gül ince belimi saran olmaz dediğinden beri sarmak için oldukça sarıldı sevdam.

ŞEVK U TARAB AĞIR SEMAİ

Usûlü: Aksak Semaî III. Selim

Asıl Nota

1

yk , AH LA Lİ CAN , BAH Şİ Nİ SUN
SA RAN OL MAZ Dİ YE Lİ

Kani Karaca

Asıl N.

2

BEZM , DE EY , ŞU Hİ E ME LİM
OL GÜ Lİ AL İN CE BE LİM

K.K.

Asıl N.

3

HEY , GEL GEL AH ET ME E DA

K.K.

Şekil 3.54 “La’l-i cân-bahşını sun bezmde ey şûh, emelim” eserinin 1, 2 ve 3.

satırları

Kâni Karaca’nın icra ettiği “La’l-i cân-bahşını sun bezmde ey şûh, emelim” mısra’ı ile başlayan Şevk u Tarab Ağır Semaî’nin zemin bölümünde 1, 2 ve 3. satırda, 1, 2, 3 ve 5. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 11 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 3. ölçüde düğah perdesi üzerinde 2 kez, 1. ölçüde segâh perdesi üzerinde 2, çargâh perdesi üzerinde 3 kez, 6. ölçüde acem perdesi üzerinde 1 kez, 2. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca’nın, dokunarak geçme tekniğinde 1 sekizlik, 1 onaltılık ve 9 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Hızlı geçiş tekniğini 4. ölçüde rast perdesi ile acem perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Karaca’nın 1. ölçüden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

7
Asıl N. 4 EY LE VE FA VAY AH

7
K.K.

9
Asıl N. 5 SÜ RE, LİM SA FA GEL GEL GÜ ZE LİM

9
K.K.

11
Asıl N. 6 GEL SON AH VA SI FA

11
K.K.

Şekil 3.55 “La'l-i cân-bahşını sun bezmde ey şûh, emelim” eserinin 4, 5 ve 6. satırları

Terennüm ve meyan bölümünün olduğu 4, 5 ve 6. satırda, 7, 9, 10, 11 ve 12. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 13 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 10. ölçüde düğah ve hüseyin perdeleri üzerinde birer kez, 9. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 2 kez, 7. ve 10 ölçüde hicaz perdesi üzerinde 3 kez, 11. ölçüde acem perdesi üzerinde 1 kez, 10, 11 ve 12. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 5 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 1 sekizlik, 3 onaltılık, 9 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 8. ölçüde segâh perdesi üzerinde 1 kez, aynı ölçüde çargâh perdesi üzerinde 1 kez, 12. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 9. ölçüde segâh perdesi ile hicaz perdesi arasında 1 defa, 10. ölçüde düğah perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa, aynı ölçüde neva perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa olmak üzere toplamda 3 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın 7. ölçüden 11. ölçüye kadar yarı kuvvetli, 12. ölçüden itibaren kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

Asıl N. 13 , SAR MA ĞA GA YET LE SA RIL

K.K. 13

Asıl N. 15 , DI SEV DA , GEL

K.K. 15

Asıl N. 17 GEL AH ET ME E DA , EY , LE VE FA

K.K. 17

Şekil 3.56 “La’l-i cân-bahşını sun bezmde ey şûh, emelim” eserinin 7, 8 ve 9. satırları

Meyan bölümünün olduğu 7, 8 ve 9. satırda, 14, 15, 16 ve 17. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 13 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 16. ölçüde neva perdesi üzerinde 3 kez, 14. ve 15 ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 3 kez, 17. ölçüde acem perdesi üzerinde 1 kez, 14. ve 17. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 3, tiz segâh perdesi üzerinde 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca’nın, dokunarak geçme tekniğinde 1 sekizlik, 2 onaltılık, 10 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Hızlı geçiş tekniğini 15. ölçüde buselik perdesi ile acem perdesi arasında 1 defa, 18. ölçüde düğah perdesi ile hüseyini perdesi arasında 1 defa olmak üzere toplamda 2 defa kullandığı görülmektedir. Süzme nağme tekniğini 15. ölçüde hüseyini perdesinden aynı ölçüdeki hüseyini perdesine kadar 1 defa kullandığı görülmüştür. Karaca’nın 13. ölçüden itibaren kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

19
Asıl N. VAY, AH, SÜ, RE, LİM, SA, FA
10
K.K. 19
21
Asıl N. yk, GEL, GÜ_ZE LİM, GEL
11
K.K. 21

Şekil 3.57 “La’l-i cân-bahşını sun bezmde ey şûh, emelim” eserinin 10. ve 11. satırları

Terennüm bölümünün olduğu 10. ve 11. satırda, 19, 20 ve 21. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 13 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 21. ölçüde rast perdesinde 2 kez, kürdi perdesinde 2 kez, 20. ölçüde düğah perdesinde 1 kez, segâh perdesinde 1 kez, çargâh perdesinde 1 kez, neva perdesinde 3 kez, 19. ve 20. ölçüde hüseyini perdesinde 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca’nın, dokunarak geçme tekniğinde 4 onaltılık, 9 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Karaca’nın 19. ölçüden 21. ölçüye kadar kuvvetli, 21. ölçüden itibaren yarı kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

3.16.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Karaca’nın icrasında dokunarak geçme tekniği, titretme tekniği, hızlı geçiş tekniği, süzme nağme tekniği kullandığı tespit edilmiştir.

3.16.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Kâni Karaca’nın eser içerisinde nota tartımları ile ilgili tartımsal çeşitleme oluşturmadığı ancak eserin 4. ölçüsündeki acem aşiran perdesinden 5. ölçüdeki acem aşiran perdesine kadar olan “lîm hey” terennümünü ve 10. ölçüdeki düğah perdesinden 11. ölçüdeki acem aşiran perdesine kadar olan “gel güzelim gel” terennümünü 1 oktav tiz olarak icra ettiği tespit edilmiştir.

3.16.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Karaca’nın eser icrası içerisinde yarı kuvvetli ve kuvvetli müzikal ifade unsurlarını kullandığı tespit edilmiştir.

3.16.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Karaca'nın incelemiş olduğumuz Şevk u Tarab makamındaki bu Ağır Semai'de genel icra tavrı açısından sade, gunneli okuyuş tavrından uzak, Klasik tavır olarak adlandırılan tavrıda eseri icra ettiği görülmüştür. Karaca'nın eser icrası içerisinde özellikle makamın inici seyir yapısındaki pest perdelerden oluşan terennüm bölümlerini bir oktav tiz icra etmesi sebebiyle eser icrasında dinamik bir duyumu sağladığı gözlemlenmiştir. Karaca'nın uzun nefes kullanımları ile mümkün oldukça hece bölmediği görülmüştür. Makamsal seyir yapısının güfte manasından ziyade ön planda tuttuğu bu icrada ses kullanım bölgesi olarak ön damak ve dişlerin arka kısmı ve göğüs tonlarını kullandığı gözlemlenmiştir. Dokunarak geçme tekniği kullanımlarının zemin zaman ve meyan hanelerinde ile eşit sayıda simetrik bir kullanım gösterdiği tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini oktav ve aralık atlamalarında sıklıkla kullanmasının eser icrasındaki duyuma dinamizm kattığı düşünülmektedir.

3.17. Tahir Bûselik Ağır Semai “Yektâ-güherim meclis-i rindân sedefimdir”

3.17.1. Eserin güftesi

Yektâ-güherim meclis-i rindân sedefimdir

Mihr-i tarabım meykede beytüş-şerefimdir

Hâs etdi cünûnü bana sultân-ı muhabbet

Bu san'at-ı mâkûlede bülbül selefimdir

3.17.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

Benzersiz bir inciğim, rintlerin meclisi sedefimdir.

Mutluluk güneşiyim, meyhane şerefli evimdir/Kabe'mdir.

Aşk sultanı çılgınlığı/deliliği bana özel kıldı.

Bu elverişli sanatta bülbül bizden öncedir.

TAHİR BÜSELİK AĞIR SEMAİ

Usûlü: Aksak Semaî

Hacı Faik Bey

Asıl Nota

1

YEK TA GÜ HE RİM MEC Lİ Sİ RİN DAN

Kâni Karaca

2

SE DE FİM DİR HEY HEY HEY

K.K.

3

CA NİM YA LE LEL LEL LE LE LEL Lİ

(2. dönüšte yk)

K.K.

Şekil 3.58 “Yektâ-güherim meclis-i rindân sedefimdir” eserinin 1, 2 ve 3. satırları

Kâni Karaca’nın icra ettiği “Yektâ-güherim meclis-i rindân sedefimdir” mısra’ı ile başlayan Tahir Büselik Ağır Semaî’nin zemin bölümünde 1, 2 ve 3. satırda, 1, 2, 3, 4, 5 ve 6. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 19 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 2. ve 3. ölçüde neva perdesi üzerinde 2 kez, 2, 4 ve 6. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 3 kez, 2. ve 6. ölçüde eviç perdesi üzerinde 4 kez, 6. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez, 1, 2, 5 ve 6. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 9 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca’nın, dokunarak geçme tekniğinde 1 sekizlik, 3 onaltılık, 15 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 1. ölçüde tiz çargâh perdesi üzerinde 1 defa, 2. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 1 defa, 3. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 1 defa, aynı ölçüde neva perdesi üzerinde 1 defa, 4. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 2 defa, aynı ölçüde neva perdesi üzerinde 1 defa, 6. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 1 defa olmak üzere toplamda 8 defa kullandığı görülmektedir. Tercî tekniğini 3. ölçüde neva perdesi üzerinde 2 kez, 6. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 2. ölçüde gerdaniye

perdesi ile tiz neva perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Karaca'nın 1. ölçüden itibaren kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

Şekil 3.59 “Yektâ-güherim meclis-i rindân sedefimdir” eserinin 4, 5 ve 6. satırları

Terennüm bölümünün olduğu 4, 5 ve 6. satırda, 7. ve 10. ölçüde dokunarak geçme tekniğini toplamda 4 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 7. ölçüde hüseyini perdesi üzerinde 2 kez, 10. ölçüde acem ve gerdaniye perdeleri üzerinde birer kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 4 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 9. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 1 kez, 12. ölçüde tiz çargâh perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Tercî tekniğini 7. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 1 kez, 8. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Süzme nağme tekniğini 8. ölçüde acem perdesinden nim zırgüle perdesine kadar 1 defa, 9. ölçüde gerdaniye perdesinden neva perdesine kadar 1 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın 7. ölçüden 12. ölçüye kadar kuvvetli, 12. ve 13. ölçülerde düğah perdesi üzerinde zayıf müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

Şekil 3.60 “Yektâ-güherim meclis-i rindân sedefimdir” eserinin 7. ve 8. satırları

Meyan bölümünün olduğu 7. ve 8. satırda, 14, 15 ve 16. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 8 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 15. ve 16. ölçüde tiz segâh perdesi üzerinde 3 kez, 14. ve 16. ölçülerde tiz çargâh perdesi üzerinde 3 kez, 14. ve 15. ölçüde tiz neva perdesi üzerinde 2 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca’nın, dokunarak geçme tekniğinde 1 sekizlik, 7 otuz ikilik nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Titretme tekniğini 15. ölçüde tiz çargâh perdesi üzerinde 1 kez, aynı ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 1 kez, 16. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez, 17. ölçüde tiz segâh perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 4 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 16. ölçüde tiz segâh perdesi ile tiz neva perdesi arasında 1 defa kullandığı görülmüştür. Karaca’nın 14. ölçüden itibaren kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

3.17.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Karaca’nın icrasında dokunarak geçme tekniği, titretme tekniği, tercî tekniği, hızlı geçiş tekniği ve süzme nağme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir.

3.17.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Kâni Karaca’nın, 1. ölçüde 1 sekizlik sus’u, 1 sekizlik muhayyer perdesi ile değiştirdiği, 5. ölçüdeki 3 onaltılık 2 otuz ikilik nota tartımını icra sırasında 3 onaltılık üçleme, 2 onaltılık nota tartımı ile değiştirdiği, 5. ölçüdeki 1 dördlük muhayyer perdesini icra sırasında 4 otuz ikilik, 1 sekizlik nota tartımı ile değiştirdiği, 7. ölçüdeki 1 sekizlik 2 onaltılık nota tartımını 1 onaltılık sus, 2 onaltılık ve 2 otuz ikilik nota tartımı ile değiştirdiği, 11. ölçüdeki 2 onaltılık nota tartımını 4 otuz ikilik nota tartımı ile

değiştirerek tartımsal çeşitleme oluşturduğu ve eser icrasında kişisel yorumlama unsurunu ön plana çıkarttığı tespit edilmiştir.

3.17.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Karaca'nın eser icrası içerisinde kuvvetli, ölçü sonlarında ve karar perdesinde zayıf müzikal ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

3.17.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Karaca'nın incelemiş olduğumuz Tahir Bûselik makamındaki bu Ağır Semai'de genel icra tavrı açısından dinamik, yüksek volümlü, hançere işlekliği açısından hareketli, Klasik tavrı ya da hâfız tavrı dışında bir tavrı ile eser icra ettiği tespit edilmiştir. Karaca'nın sesini üst damak ve kafa bölgelerinde tınlatarak kullandığı görülmüştür. İcra sırasında eserin orijinal nota yazımındaki tartımları kendi yorumunu katarak değiştirmesi ve tartımsal çeşitleme oluşturması sebebiyle icra dinamiklerini değiştirerek eseri hareketli bir yapıda icra ettiği görülmüştür. İcra içerisinde karar perdeleri dışında kuvvetli müzikal ifade unsuru kullanımı ve hızı geçiş tekniğini kullanarak perde atlamaları yapması ile de bu dinamik okuyuş tavrını desteklediği düşünülmektedir. Karaca'nın eser icrası içerisinde hece bölmeden eseri uzun nefesler ile icra ettiği tespit edilmiştir. İcra esnasında güfte manasından ziyade makamsal seyir yapısını ön plandan tutarak eseri icra ettiği tespit edilmiştir.

3.18. Vech-i Arazbar Ağır Semai “Kıldı zülfün-veş perîşân hâlimi hâlin senin”

3.18.1. Eserin güftesi

Kıldı zülfün-veş perîşân hâlimi hâlin senin

Bir gün ey bî-derd sormazsın nedir hâlin senin

Tez çekmezsen nigeş-i tigin beni öldürmege

Öldürür birgün beni cânâ bu ihmâlin senin

3.18.2. Günümüz Türkçesine aktarımı

Halimi yanağındaki benin saçın gibi perişan etti/dağıttı.

Ey sevgili! Halin nedir diye bir gün bile sormazsın.

Beni öldürmek için hemen bakışının kılıcını çekmezsen,

Ey sevgili, bir gün beni bu ihmalin öldürür.

VECH-İ ARAZBAR AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Seyyid Ahmed Ağa

Asıl Nota

1

k KIL DI ZÜL FÜN , VEŞ PE Rİ ŞAN

Kani Karaca

Asıl N.

2

, HA Lİ Mİ HA Lİ , SE NİN

K.K.

Asıl N.

3

, YÂR A MAN A MAN , AH EL A MAN

K.K.

Şekil 3.61 “Kıldı zülfün-veş perîşân hâlimi hâlin senin” eserinin 1, 2 ve 3. satırları

Kâni Karaca'nın icra ettiği “Kıldı zülfün-veş perîşân hâlimi hâlin senin” mısra'ı ile başlayan Vech-i Arazbar Ağır Semaî'nin zemin bölümünde 1, 2 ve 3. satırda, 1, 2, 3, 5 ve 6. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 13 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 2. ve 6. ölçüde neva perdesi üzerinde 4 kez, 3. ölçüde dik hisar perdesi üzerinde 1 kez, 1. ölçüde acem perdesi üzerinde 1 kez, 1, 5 ve 6. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 4 kez, 5. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 2 kez, 6. ölçüde tiz segâh perdesi üzerinde 1 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 5 sekizlik, 8 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Tercî tekniğini 2. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 1 kez, 4. ölçüde düğah perdesi üzerinde 1 kez, 6. ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 1 kez, aynı ölçüde çargâh perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 4 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 1. ölçüde çargâh perdesi ile gerdaniye perdesi arasında 1 defa, aynı ölçüde hüseyini perdesi ile tiz çargâh perdesi arasında 1 defa, 3. ölçüde hüseyini perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa, 5. ölçüde çargâh perdesi ile gerdaniye perdesi arasında 1 defa, 6. ölçüde acem perdesi ile tiz çargâh perdesi arasında 1 defa olmak üzere toplamda 5 defa kullandığı görülmektedir. Karaca'nın 1.

ölçüden itibaren kuvvetli müzikal ifade unsuru ile eser icrasına başladığı tespit edilmiştir.

Asıl N. 4, HA LİM PEK YA MAN, GEL GEL A MAN

K.K.

Asıl N. 5, HA LİM, SENİN VAY SON, HEY CA NİM

K.K.

Asıl N. 6, (Meyan) TEZ ÇEK MEZ SEN Nİ, GE Hİ Tİ

K.K.

Asıl N. 7, GİN BE Nİ, ÖL DÜR ME GE

K.K.

Şekil 3.62 “Kıldı zülfün-veş perîşân hâlimi hâlin senin” eserinin 4, 5, 6 ve 7. satırları

Terennüm ve meyan bölümünün olduğu 4, 5, 6 ve 7. satırda, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 ve 14. ölçülerde dokunarak geçme tekniğini toplamda 19 kez kullandığı tespit edilmiştir. Dokunarak geçme tekniğini 10. ve 11. ölçüde segâh perdesi üzerinde 2 kez, 11. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 2 kez, 7, 8 ve 13. ölçüde neva perdesi üzerinde 4 kez, 12. ölçüde nim hisar perdesi üzerinde 1 kez, 13. ve 14. ölçüde dik hisar perdesi üzerinde 5 kez, aynı ölçüde gerdaniye perdesi üzerinde 2 kez, 8. ve 9. ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 3 kez kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniğinde 6 sekizlik, 13 onaltılık nota değeri kullandığı dikkati çekmektedir. Tercî tekniğini 7. ölçüde neva perdesi üzerinde 1 kez, aynı ölçüde muhayyer perdesi üzerinde 1 kez, 8. ölçüde çargâh perdesi üzerinde 1 kez, 10. ölçüde segâh perdesi üzerinde 1 kez olmak üzere toplamda 4 kez kullandığı tespit edilmiştir. Hızlı geçiş tekniğini 7. ölçüde hüseyini perdesi ile muhayyer perdesi arasında 1 defa, aynı ölçüde segâh perdesi ile hüseyini perdesi arasında 1 defa, 8. ölçüde çargâh perdesi ile

gerdaniye perdesi arasında 1 defa, aynı ölçüde neva perdesi ile tiz çargâh perdesi arasında 1 defa, 11. ölçüde segâh perdesi ile eviç perdesi arasında 1 defa, 12. ölçüde segâh perdesi ile eviç perdesi arasında 1 defa olmak üzere toplamda 6 defa kullandığı görülmüştür.

3.18.3. Eser icrasında kullanılan süsleme teknikleri

Karaca'nın icrasında dokunarak geçme tekniği, tercî tekniği, hızlı geçiş tekniği kullandığı tespit edilmiştir.

3.18.4. Eser icrasında kullanılan nota dışı icra unsurları

Kâni Karaca'nın 4. 10. ve 11. ölçülerdeki 4 onaltılık nota tartımını, 1 noktalı onaltılık, 1 çeyrek otuz ikilik ve 2 onaltılık nota tartımı ile değiştirerek icra ettiği tespit edilmiştir. 7. ölçüdeki 1 sekizlik 2 onaltılık nota tartımını, 4 onaltılık nota tartımı ile değiştirerek tartımsal çeşitleme oluşturduğu ve eser icrasında kişisel yorumlama unsurunu ön plana çıkarttığı tespit edilmiştir.

3.18.5. Eser icrasında kullanılan müzikal ifade unsurları

Karaca'nın eser icrası içerisinde sadece kuvvetli müzikal ifade unsuru kullandığı ve eseri baştan sona tek bir müzikal ifade unsuru ile icra ettiği tespit edilmiştir.

3.18.6. Eser icrasının genel değerlendirmesi

Karaca'nın incelemiş olduğumuz Vech-i Arazbar makamındaki bu Ağır Semai'de genel icra tavrı açısından gunneli okuyuş tavrı ile eseri icra ettiği, eser icrası içerisinde dokunarak geçme tekniği kullanımı ile gunneli okuyuş tavrını elde ettiği görülmektedir. Özellikle "a" vokali üzerinde uzayan müzik cümlelerinde, nefes bölmeden hece birleştirdiği bölümlerde gunneli okuyuş tavrı ön plana çıkmaktadır. Karaca'nın gunneli okuyuş tavrı sebebiyle sesini burun ve geniz bölgelerinde tınlatarak eser icrasında kullandığı görülmüştür. Eser icrasında güfte manasından ziyade makamsal seyir yapısını ön planda tutarak eser icra ettiği tespit edilmiştir. Karaca'nın eser icrası sırasında hece bölmeden nefes alarak eseri icra ettiği tespit edilmiştir.



SONUÇ VE ÖNERİLER

Kâni Karaca'nın icra etmiş olduğu 18 ayrı makamdan oluşan Klasik Takım icraları içerisinde örneklem olarak seçilen Ağır Semai formundaki eserler incelenerek müzikal analizi yapılmış, yapılan icralar içerisinde icracının kullandığı süsleme teknikleri, nota dışı icra unsurları ve müzikal ifade unsurları incelenerek tespit edilmiştir.

Kâni Karaca'nın genel icra tavrına ilişkin, Karaca'nın eser icrasında eserin bestelendiği şiir (güfte) unsurunun içerisinde geçen duygu, durum ve anlamsal bütünlüğün geri planda olduğu, makamsal seyir ve cümle yapılarını ön planda tutan bir anlayış ile incelenen eserleri icra ettiği tespit edilmiştir. Melodik cümle yapılarının sözlü cümle yapılarından daha fazla ön planda tutarak icraları gerçekleştirdiği görülmüştür. Karaca'nın, genel icra anlayışı içerisinde hece bölmemeye dikkat ettiği, bunun aynı zamanda meşk kültüründe edinmiş olduğu mûsıkî icra anlayışı ile bağlantılı olduğu, güfteleri müzik cümlelerine prozodik bağlamda bestelendiği şekilde yerleştirdiği fakat yer yer nefes yetmemesi durumunda hece bölmesi yaparak eserleri icra ettiği görülmüştür. Bu durumun, incelenen bazı eser icra kayıtlarında yaşının ilerlemiş olması ve uzun nefes kullanımı hakimiyetinin yaşı neticesinde azalmış olması sebebiyle olduğu düşünülmektedir. Karaca'nın titretme tekniğini genellikle müzikal cümle yapılarının başındaki, ortasındaki ve sonundaki heceler üzerinde çoğunlukla kullanıldığı, aynı zamanda tercî tekniğini genellikle müzikal cümle sonlarındaki hece bitimlerinde kullandığı görülmüştür. Karaca'nın icra içerisinde sıklıkla tartımsal çeşitleme yöntemi kullandığına rastlanılmıştır. Bu sebeple eserlerin bestelendiği şekliyle perde ve tartımlar üzerinde küçük değişiklikler yaptığı, eser icrasını sıradanlıktan kurtarıp kendi yorumu ile icra ederek yorumculuk kabiliyetini ön plana çıkarttığı ve eserleri yorumlarken eserin orijinal nota yazımına sadık kalarak icra ettiği tespit edilmiştir. Kâni Karaca'nın genel olarak eser icraları içerisinde uzun nefes kullanımları ile çoğunlukla güftenin prozodik yapısına dikkat ederek eserleri icra ettiği tespit edilmiştir. Bu icra alışkanlığını hâfız olması, Kur'an-ı Kerim ayetlerinin uzunluğu ve kıraat ilmine vâkıf olması sebebiyle uzun nefes kullanımına alışkın olduğu ve kendi icra tavrını bu alışkanlıklar üzerinde oluşturduğu düşünülmektedir. Kâni Karaca'nın, süsleme tekniklerinden dokunarak geçme tekniğini incelediğimiz bütün eserler içerisinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Karaca'nın, dokunarak geçme tekniği kullanımının, hâfızların Arap alfabesindeki harflerin mahreç yerlerini (çıkış yerleri) gırtlak ve göğüs bölgesinde çıkartma eğitimi almaları dolayısıyla bir alışkanlık haline gelmesinden kaynaklı olduğu ve Karaca'nın hâfızlık kimliği ile eserleri icra ettiği sebebiyle olduğu düşünülmektedir. Bu teknik kullanımın, özellikle hâfız kişilerin

icralarında sıklıkla görülen gunneli okuyuş tavrı olarak adlandırılan tekniğin ortaya çıkmasında da önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. Ses kullanım ve sesi çıkartma bölgelerinin (nazal ve gırtlak bölgeleri) duyum sırasında gunneli okuyuş tavrı olarak ortaya çıktığı ve Hâfız tavrı'nın icra özelliklerinden birisinin de bu teknik kullanım olduğu sonucuna varılmıştır. Klasik Türk mûsikîsi içerisinde farklı müzikal ifade unsuru ve nüans kullanımlarının geçmişten günümüze uzanan müzikal kültür içerisinde çok önemli bir yere sahip olduğu, Karaca'nın yetişmiş olduğu meşk sistemi içerisinde hocalarından bu eğitimleri alarak yorumculuk kabiliyetini geliştirdiği bilinmektedir. Kâni Karaca'nın incelemiş olduğumuz eser icralarında farklı müzikal ifade unsuru kullanımları ile eser icrasına dinamizm kattığı gerek icra gerekse duyum sırasında sıradanlıktan kurtulup perde ve müzikal cümleler üzerinde çoğunlukla makamsal seyir yapısı içerisinde değişik müzikal ifade unsurlarını kullandığı tespit edilmiştir. Kâni Karaca'nın incelemiş olduğumuz 18 adet Ağır Semai formundaki eser icrası içerisinde: Acem Kürdi, Dilkeşide, Eviç Bûselik, Muhayyer Bûselik, Nişâbur, Sultâni Irak, Şehnaz ve Şevk u Tarab makamlarından oluşan 8 eseri Klasik tavrı olarak adlandırılan tavrı ile, Bayâtî, Bayâtî Araban, Bûselik, Gülizar, Hüseyini Aşiran, Rahatü'l-Ervah, Sabâ, Sûz-i Dil ve Vech-i Arazbar makamlarından oluşan 9 eseri gunneli okuyuş tavrı ile icra ettiği tespit edilmiş ve tavrıların içerisindeki teknik kullanımları bulgular kısmında verilmiştir.

Yapılan bu çalışmada Klasik Türk mûsikîsi'nde dini ve din dışı formların icra ediliş şekillerine göre ortaya çıkan ve süreç içerisinde teknik kullanım detayları ile birbirilerinden ayrılan, tavrı başlığı altında incelediğimiz Hâfız tavrı'na ilişkin: dokunarak geçme tekniği ve Arap alfabesi artikülasyonu neticesinde, sesin nazal ve göğüs bölgelerinde sıklıkla kullanılması sebebiyle ortaya çıkan gunneli okuyuş tavrı'nın, bu tavra karakteristik özelliğini veren başlıca unsurlardan biri olduğu görülmüştür. Hâfız tavrı içerisinde karşılaşılan diğer teknik kullanım özelliklerinde ise mümkün olduğunca hece bölmesi yapmadan uzun nefes kullanımları ile eserleri icra edilmesi, Klasik tavrı içerisindeki "sade icra" anlayışının yerine tartımsal çeşitleme yöntemi kullanılarak sadelikten uzak daha kalabalık (uzun ve yoğun) müzikal cümle yapılarının kullanılması, makamsal seyir ve icra unsurlarının ön planda tutularak eserlerin icra edilmesi ve çeşitli müzikal ifade unsurları kullanımı ile icra içerisinde kişisel yorumun daha yoğun bir şekilde duyumlandırılmasının bu tavra karakteristik özelliklerini veren unsurlar olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Kâni Karaca'nın icra tavrı üzerinden edindiğimiz bulgu ve sonuçlar neticesinde Hâfız tavrına ilişkin elde edilen bulguların, çok daha kapsamlı ve anlaşılabilir olması için, bu çalışmanın farklı hâfız icracılar üzerinde de yapılması, ortaya çıkacak olan bulguların

literatürdeki diğer çalışmalar ve farklı icra tavırları ile karşılaştırılarak analiz edilmesi önerilmektedir.





KAYNAKÇA

- Akkuş, M. A. (2018). *Kani Karaca'nın Hayatı, Eserleri ve Türk Din Mûsikisindeki Yeri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Çağdaş, A. N. (2019). Kömürcüzâde Mehmet Efendi'nin Hüzzam Makamında, Beste Formunda "Aldım Hayal-i Perçemin Ey Mâh Dîdeme" Mısra'ıyla Başlayan Örnekleminde "Bekir Sıdkı Sezgin Tavrı". *Akademik Sanat*, 4(8), 10-25.
- Güntekin, M. (2016). *Vefatının 5. Yılında Kâni Karaca*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Kurtaslan, H. ve Özer, B. (2021). Lale Devri ve Türk Müziği'ne Yansımaları. *Uluslararası Akademik Araştırmalar Kongresi*, (1), 186-188.
- Odabaşı, F. (2014). Türk Toplum Hayatında Müziğin Yeri. *Yeni Türkiye*, 10(57), 1436-1444.
- Özbilen, N. Ö. (2007). *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özcan, N. ve Çetinkaya, Y. (2020). Mûsiki. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Kaynak Eseler Dizisi: 2. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Paçacı Tunçay, G. (2019). Kani Karaca. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Ankara.
- Sarı, M. A. (1996). Gunne. *TDV İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Satır, Ö. C. (2018). Müzik Kültürü Ders Notları. <http://web.hitit.edu.tr/dosyalar/duyurular/omercansatir@hititedutr061020180P7A9K0M.pdf> adresinden erişildi.
- Tanrıkorur, C. (2019). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi* (5. Baskı.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Türkel Oter, S. (2013). *Türk Musikisi Ses Eğitimi*. Ankara: Sage Yayıncılık.
- Türkel Oter, S. (2018). Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Üslûp-Tavır (ss. 358-364). *Uluslararası Müzik Eğitimi Birliği 33. Dünya Konferansı, sunulmuş bildiri*, Azerbaycan Bakü.
- Yavaşça, A. (2002). *Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri* (1. bs.). İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.



DİSKOGRAFI

Tablo 1 Ağır Semaillerin künye bilgileri

İcra Edilen Ağır Semailler	Erişim Kaynağı
1. Acem Kürdi Ağır Semai	TRT TSM sesli arşivi. Arşiv numarası: B-2081-03
2. Bayâti Ağır Semai	YouTube- Klasik Türk Musikisi Kanalı (Aykut Karaçam Arşivi) Erişim linki: https://l24.im/zkyBcd
3. Bayâti Araban Ağır Semai	Kalan Müzik- Arşiv Serisi (Kâni Karaca CD-2) Barkod no: 8-691834-003323
4. Bûselik Ağır Semai	TRT TSM sesli arşivi. Arşiv numarası: B-2088-03
5. Dilkeşide Ağır Semai	TRT TSM sesli arşivi. Arşiv numarası: B-2084-03
6. Eviç Bûselik Ağır Semai	TRT TSM sesli arşivi. Arşiv numarası: B-2080-03
7. Gülizar Ağır Semai	YouTube- Klasik Türk Musikisi Kanalı (Aykut Karaçam Arşivi) Erişim linki: https://l24.im/AUT9z
8. Hüseyin Aşiran Ağır Semai	TRT TSM sesli arşivi. Arşiv numarası: M-443-03
9. Muhayyer Bûselik Ağır Semai	YouTube- Klasik Türk Musikisi Kanalı (Aykut Karaçam Arşivi) Erişim linki: https://l24.im/oBbw
10. Nişâbur Ağır Semai	YouTube- Klasik Türk Musikisi Kanalı (Aykut Karaçam Arşivi) Erişim linki: https://l24.im/9QIL
11. Rahatü'l Ervâh Ağır Semai	Kalan Müzik- Arşiv Serisi (Kâni Karaca CD-2) Barkod no: 8-691834-003323

12. Sabâ Ağır Semai	TRT TSM sesli arşivi. Arşiv numarası: B-2083-04
13. Sultâni Irak Ağır Semai	TRT TSM sesli arşivi. Arşiv numarası: B-2082-01
14. Sûz-i Dil Ağır Semai	YouTube- Klasik Türk Musikisi Kanalı (Aykut Karaçam Arşivi) Erişim linki: https://l24.im/xRSp0
15. Şehnaz Ağır Semai	YouTube- Klasik Türk Musikisi Kanalı (Aykut Karaçam Arşivi) Erişim linki: https://l24.im/huxYG
16. Şevk u Tarab Ağır Semai	Kalan Müzik- Arşiv Serisi (Kâni Karaca CD-1) Barkod no: 8-691834-003323
17. Tahir Bûselik Ağır Semai	Kalan Müzik- Arşiv Serisi (Kâni Karaca CD-2) Barkod no: 8-691834-003323
18. Vech-i Arazbar Ağır Semai	Kalan Müzik- Arşiv Serisi (Kâni Karaca -1 A yüzü) Kaset- Ön yüz 22052

EKLER



**EK A: KANİ KARACA’NIN İCRA ETTİĞİ AĞIR SEMAİ FORMUNDAKİ ESERLERİN
ORIJİNAL NÜSHALAR**

ACEM KÜRDİ AĞIR SEMAİ

Bir Nâzenîne Âşık-ı Zâr Olmak İsterim

Usûlü: Aksak Semaî

Zekâî Dede Efendi

Bİ Rİ NA ZE Nİ NE Bİ Rİ NA ZE Nİ
Bİ Rİ VER Dİ BA Ğİ Bİ Rİ VER Dİ BA

3 NE A Şİ KI ZAR OL MAK İS TE
Ğİ HÜS NE ME DAR OL MAK İS TE

5 RİM ÖM RÜM HEY E FEN DİM
RİM

7 YAR CE NA NIM MA KI BU Lİ MEN

9 VAY HEY CA NIM VAY HEY CA NIM

11 OL BAH Rİ HÜS NE OL BAH Rİ HÜS

13 NE MA LİK O LUB RÜ Zİ GÂR

15 DA ÖM RÜM HEY E FEN DİM

17 YAR CE NA NIM MA KI BU Lİ MEN

Acem Kürdi Ağır Semaî'nin Notası

(Meyan)

19 VAY HEY CA NIM KEŞ Tİ VU

21 KEŞ Tİ VUS LA Tİ NA KE NAR

23 OL MAK İS TE RİM ÖM RÜM

25 HEY E FEN DİM YAR CE NA NIM

27 MA KI BU Lİ MEN VAY

Bora AKIN

BİR NÂZENÎNE ÂŞIK-I ZÂR OLMAK İSTERİM
 BİR VERD-İ BAĞ-I HÜSNE MEDÂR OLMAK İSTERİM
 OL BAHR-I HÜSNE MÂLİK OLUP DA RÛZIGÂRDA
 KEŞTÎ-İ VUSLATINA KENÂR OLMAK İSTERİM

Acem Kürdi Ağır Semaî'nin Notası (Devamı)

BAYÂTÎ AĞIR SEMAÎ

Söylen Ol Âfete Dünyayı Harâb Eylemesin

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Bolahenk Nuri Bey

10 AH__ SÖY LEN__ OL__ A__ FE TE__ DÜN__ YA

3 YI HA__ RÂB__ EY__ LE__ ME__ SİN__

5 CA NİM__ YA__ LE LEL__ LE LEL__ LEL LE Lİ VAY__

7 Mİ__ RİM__ TE__ RE LEL__ LE LE__ LE__ Lİ VAY__

9 BİR Şİ__ RİN ZE BAN__ BİR KA__ Şİ__ KE__ MAN

11 BİR A__ FE__ Tİ__ CAN__ MÜM TA__ Zİ__ Cİ HAN SON

13 GE CE__ LER HER__ DEM__ AĞ__ YAR__

15 İ__ LE DİR__ HEP__ Bİ__ Lİ__ RİZ__ VAY

Bora AKIN

SÖYLEN OL ÂFETE DÜNYAYI HARÂB EYLEMESİN
GECELER HER DEM ÂĞYÂR İLEDİR HEP BİLİRİZ

Bayâtî Ağır Semaî'nin Notası

BAYÂTÎ ARABAN AĞIR SEMAÎ

Seni Bir Şûh-i Cihan Derler İdi Gerçek İmiş

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Hamparsum LİMONCİYAN

SE NBİR ŞÛ Hİ Cİ HAN DER

LER İ Dİ GER ÇEK İ MİŞ

KUR BANIN O LAM YÂR YÂR A MAN

HAY RA NIN O LAM DOST MEN BEN DEİ

FER MÂ NI NAM BİL ME DİM KÂ

KÜ LÜ NÜN OL MA YI ÇAK MEF

TÛ NU KUR BA NIN O LAM

YÂR YÂR A MAN HAY RA NIN O LAM

Bayâtî Araban Ağır Semaî'nin Notası



SENİ BİR ŞÛH-İ CİHAN DERLER İDİ GERÇEK İMİŞ
AHD-Ü PEYMÂNI YALAN DERLER İDİ GERÇEK İMİŞ
BİLMEDİM KÂKÛLÜNÜN OLMAYICAK MEFTÛNİ
KADDİNE SERV-İ ÇEMEN DERLER İDİ GERÇEK İMİŞ

Bayâti Araban Ağır Semai'nin Notası (Devamı)

BÛSELİK AĞIR SEMAİ

Söyle Ey Nâlem Beni Cânan Perîşân Etmesin

Usûlû: Ağır Aksak Semaî

Zekâizâde Ahmed IRSOY

1 AH SÖY LE EY NÂ LEM BE Nİ

3 CÂ NAN PE Rİ ŞÂN ET ME SİN

5 HEY Dİ DE GİR YÂN

7 Sİ NE SÛ ZÂN Cİ GE RİM PÜR YÂN

9 HÂ LİM YA MAN VAY AH AH (Hİ)AH

11 ET ME SİN VAY VAY HEY CA NİM

14 AH HÂ TI RİM ZA TEN BE NİM

16 Vİ RÂN DIR Â BÂD OL MA SİN

Bora AKIN

SÖYLE EY NÂLEM BENİ CÂNAN PERİŞÂN ETMESİN
HÂTİRİM ZÂTEN BENİM VİRÂNDIR ÂBÂD OLMASIN

Bûselik Ağır Semaî'nin Notası

DİLKEŞİDE AĞIR SEMAİ

Yine Bir Âh Ederek Gülşeni Hâşâk Ettim

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Ahmet Avni KONUK

Yİ NE BİR AH İ DE REK GÜL

ŞE Nİ HA ŞÂK İT DİM

YAR CA NİM MU Mİ YA NİM

GON CA DE HA NİM AŞ KIN LA Bİ

KA RA RİM YAR YAR

ÜF TA DE NEM EY YAR YAR

DUR MA YIP TA BE SE HER A

TE Şİ HİC RA NE YA NİP

Bora AKIN

YİNE BİR ÂH EDEREK GÜLŞENİ HÂŞÂK ETTİM
ÂH-I DİL-SÜZUM İLE BÜLBÜLÜ GAM-NÂK ETTİM
DURMAYIP TÂ-BE-SEHER ÂTEŞ-İ HİCRÂNAYANIP
NÂLELER EYLEYEREK SİNECİĞİM ÇÂK ETTİM

Dilkeşide Ağır Semaî'nin Notası

EVİÇ BÛSELİK AĞIR SEMAİ

Koy Açılalım Bilsin Her Râzımı Cânânım

Usûlü: Sengin Semai

Hamamizâde
İsmail Dede Efendi

KOY A ÇI LA YIM KOY A ÇI LA YIM

BİL SİN HER RA ZI MI

CA NA NIM A MAN KUR BA NI TÛ

KUR BAN MEN BEN DE İ FER

MAN HEM HAS TE İ HİC

RAN EY SER Vİ HI RA

MAN CA NIM EY BA Dİ SA BA

EY BA Dİ SA BA BİZ DEN

Evîç Bûselik Ağır Semai'nin Notası

EViÇ BÜSELİK AĞIR SEMAİ

17 O YA__ RE__ PEY__ YÂM__ EY__ LE__ A MAN

19 KUR BA NI TÛ__ KUR__BAN__

21 MEN__ BEN__ DE__ İ__ FER__ MAN__

23 HEM HAS TE İ__ HİC__ RAN__

25 EY SER__ Vİ__ HI__ RA__ MAN__ Bora AKIN

KOY AÇILAYIM BİLSİN HER RÂZİMİ CÂNÂNIM
 KOY ÇÂK EDEYİM İNSİN DÂMÂNA GİRİBÂNIM
 EY BÂD-I SABÂ BİZDEN O YÂRE PEYÂM EYLE
 SÛNBÛL SAÇINA SÖYLE AHVÂL-İ PERİŞÂNIM

Eviç Bûselik Ağır Semaî'nin Notası (Devamı)

GÜLİZAR AĞIR SEMAİ

Bir Hoş Hırâm Tâze Civân Aldı Gönümüz

Usûlû: Ağır Aksak Semaî

Tanbûri İsak

BİR HOŞ HOŞ HI HI RÂM TA, ZE Cİ VAN

AL DI GÖN, GÖN LÜ MÜZ CA NIM, YE LE LEL

LE LE LEL LEL LEL LE LE LEL LEL Lİ Lİ

VAY A HI BE Lİ YA RİM VAY HEY CA NIM

HER DEM Vİ SA Lİ VA Dİ LE AL

DAT O İŞ VE BAZ CA NIM YE LE LEL LEL

LE LE LEL LEL LEL LE LE LEL LEL Lİ Lİ

VAY A HI BE Lİ YA RİM

Đora AKIN

BİR HOŞ HIRÂM TÂZE CİVÂN ALDI GÖNLÜMÜZ
DÂM-I HAYÂL-İ ZÜLFE DÜŞÜP KALDI GÖNLÜMÜZ
HER DEM VİSÂL-İ VÂ'D İLE ALDAR OL İŞVEBÂZ
BAH-İ ÜMMÎD-İ VASLA GELİP DALDI GÖNLÜMÜZ

Gülizar Ağır Semaî'nin Notası

HÜSEYNÎ AŞIRAN AĞIR SEMAİ

Rengi Âl-i Ruhundan Almış Gül

Usûlü: Ağır Sengin Semaî

Hafız Zekâî Dede Efendi

The musical notation is written on eight staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/8. The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are as follows:

1. *yâ* REN _____ *gi* Â _____
k

2. Lİ _____ RU _____ HUN _____

3. DAN _____ AL _____ A _____ MIŞ _____

4. _____ GÜL _____

5. AH _____ GÜ LÜM _____ GEL _____

6. NAZ _____ LI _____ CE _____ , NA _____ NIM _____ GEL _____

7. AL _____ MIŞ _____

8. GÜL _____

Hüseyinî Aşiran Ağır Semaî'nin Notası

9 FİR_____ KA TİN_____

10 LE_____ O RÛT_ BE_____

11 AH_____ İ DE_____

12 RİM_____

13 AH_____ GÛ LÛM_____ GEL_____

§

Đora AKIN

RENGİ ÂL-İ RUHUNDAN ALMIŞ GÛL
 REŞK İDEN BÛY-İ ZÜLFÛNE SÛMBÛL
 FİRKATİNLE O RÛTBE AH İDERİM
 Kİ ACIR HÂLİME BENİM BÛLBÛL

Hüseyinî Aşiran Ağır Semaî'nin Notası (Devam)

MUHAYYER BÜSELİK AĞIR SEMAİ

Kul Olurdum Halk-ı Âlem Olmasa Kulun Eğer

Usûlü: Aksak Semai

Dellâlzâde Hacı İsmail Efendi

k AH (H) KUL O LUR DUM HAL KI Â

3 LEM OL MA SA KU LUN E ĞER

5 VAY CA NIM BE Lİ BE Lİ YAR

7 BE Lİ BE Lİ DOST AH CE NA NIM

9 MİH Rİ BA NIM O OL MA SA

11 KU LUN E ĞER VAY HEY CA NIM

13 A KUH Lİ ÇEŞ Mİ CA NÜ DİL

15 DİR HA HA Kİ PA YİN DEN GE TİR

Muhayyer Büselik Ağır Semai'nin Notası

17 VAY _____ CA _____ NIM BE _____ Lİ BE _____ Lİ YAR _____

19 BE Lİ BE _____ Lİ DOST AH CE NA _____ NIM _____
(Meyan) *k*

21 MİH Rİ BA _____ NIM _____ O _____ OL MA SA _____

23 KU _____ LUN E _____ GER _____ VAY _____

Bora AKIN

KUL OLURDUM HALK-I ÂLEM OLMASA KULUN EĞER
CAN VERİRDİM CEVHER-İ CAN OLSA MÂKBÛLÜN EĞER
KÜHL-Ü ÇEŞM-İ CÂN-Ü DİLDİR HÂKİ PÂYİNDEN GETİR
KÛY-İ CÂNÂNE DÜŞERSE EY SÂBÂ YOLUN EĞER

Muhayyer Bûselik Ağır Semaî'nin Notası (Devamı)

NİŞÂBUR AĞIR SEMAİ

Ben Değil Meftûn-i Hüsnün Mübtelâ Âlem Sana

Usûlû: Ağır Aksak Semaî

Tanbûri Ali Efendi

BEN DE ĞİL_____MEF_____TU_____Nİ HÜS_____NÜN_____

MÜB TE LA_____Â_____LEM_____SA_____NA

Â_____LEM_____SA_____NA

PEK GÜ ZEL_____SİN Bİ BE DEL_____SİN

, NEY LE YİM_____UŞ ŞA_____Kİ NI_____PEK Ü ZER_____

SİN_____CÂ_____NİM ÂH YE LE LEL LE_ LE_ LEL_ LEL Lİ

TE RE Lİ_ YE LE LEL LEL Lİ YAR_____YAR

DOST_____DOST_____A_____MAN_____

Nişabûr Ağır Semaî'nin Notası

NİŞÂBUR AĞIR SEMAİ

17 E_____ FEN_____ DİM MUK TE_ ZÂ_____ Yİ_____

19 TA_____ Lİ_ İM_____ DİR DÜR İ DEN SEN_____

21 DEN_____ BE Nİ SEN_____

23 DEN_____ BE_____ Nİ Bora AKIN

BEN DEĞİL MEFTÛN-İ HÛSNÛN MÛBTELÂ ÂLEM SANA
 BİR PERİRÛSUN TEHAMMÛL EDEMEZ ÂLEM SANA
 MUKTEZÂ-Yİ TÂLİİMDİR DÛR EDEN SENDEN BENİ
 YOKSA EY RÛH-İ REVÂNİM BÎVEFÂ DEMEM SANA

Nişabûr Ağır Semaî'nin Notası (Devamı)

RAHATÜ'L-ERVÂH AĞIR SEMAİ

Ey Nûr-i Dîde Nâzını Ancak Çeken Bilir

Usûlü: Aksak Semai

Beste: Ahmet Avni KONUK

yk EY NÛ RI DÎ DE NÂ Zİ Nİ AN

3 ÇAK ÇE KEN Bİ LİR

5 YÂR CÂ NİM YE LEL LEL LE LEL

7 LEL LE LEL LEL Lİ YE LEL LEL LEL Lİ

9 YE LE LEL LEL Lİ AH A MAN A MAN

11 ÇE KEN Bİ LİR VAY AH CÂ NİM

13 SEN DEN Nİ YÂ Zİ Â Şİ Kİ NİN

15 BİR TE RÂ NE DİR

Rahatü'l-Ervah Ağır Semai'nin Notası

17 YÂR. CÂ NIM YE LEL LEL LEL

19 (Meyhâ) LE LEL LEL Lİ YE LEL LEL LEL Lİ

21 LEL LE LEL LEL Lİ A MAN A MAN

23 TE RÂ NE DİR VAY Bora AKIN

EY NÛR-İ DÎDE NÂZINI ANCAK ÇEKEN BİLİR
 BİLMEZ O BÂR-I MİHNETİ MUTLAK ÇEKEN BİLİR
 SENDEN NİYÂZİ ÂŞIKININ BİR TERÂNE DİR
 DİRD-İ KEMÂN-I ÂŞKINI EL-HAK ÇEKEN BİLİR

Rahatü'l-Ervah Ağır Semaî'nin Notası (Devamı)

SABÂ AĞIR SEMAİ

Kalmaz Karârım Ol Büt-i Mekkârı Görmesem

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Hâfız Zekai Dede Efendi

10 KAL_____ MAZ_____ KA RÂ RİM

2 OL_____ BÜ_____ Tİ_____ MEK

3 KÂ_____ Rİ GÖR ME_____

4 SEM_____ GEL GEL_____ A MAN

5 AH_____ GÖR_____ ME_____ SEM_____

6 VAY_____

7 HİR_____ SIM_____ BU_____ RÛT_____ BE

8 OL_____ MAZ_____ İ_____ Dİ

9 BÜ_____ Sİ LÂ Lİ_____

Sabâ Ağır Semaî'nin Notası



SULTÂNİ IRAK AĞIR SEMAİ

Gerdâna Nakş-i Bûse-i Gülgûn Yapışdırır

§

Usulû: Ağır Aksak Semaî

Abdülhalim Ağa

GER DA NE NAK NAK Şİ BU SE
NA FİZ Ö PÜP KO ÇUP U ZE

İ GÜL GÜN YA PIŞ DI RİR
Rİ ME ZUN

BE Lİ YA RİM BE Lİ ÖM RÜM

AH CE NA NİM MİH Rİ BA NİM

GÜL GÜN YA PIŞ DI RİR

VAY HEY CA NİM

MEŞ ŞA TA GÜL GÜL İT Dİ

A RU Sİ RU HUN DE GİL

Sultânî Irak Ağır Semaî'nin Notası

SULTÂNİ İRAK AĞIR SEMAİ

17
BE_ Lİ YA_ RİM_ BE_ Lİ_ ÖM_ RŪM_

19
AH CE NA_ NİM_ MİH Rİ BA_ NİM_

21
GŪL_ GŪN_ YA PİŞ_ Dİ_ RİR_ §

23
VAY_ HEY CA_ NİM Dora AKIN

GERDÂNA NAKŞ-İ BŪSE-İ GŪLGŪN YAPIŞDIRIR
 RAKKÂS-I NAĞMEKÂRE SAN ALTUN YAPIŞDIRIR
 MEŞŞÂTA GŪL GŪL ETDİ ARUSU RUHUN DEĞİL
 NÂFİZ ÖPÜP KOÇUP ZER-İ MEVZŪN YAPIŞDIRIR

Sultâni Irak Ağır Semaî'nin Notası (Devamı)

SÛZ-İ DİL AĞIR SEMAİ

Beni Ey Gonca-Fem Bûlbûl Sıfat Nâlân İden Sensin

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Hacı Sâdullah Ağa

10

AH_____ BE Nİ_____ EY_____ GON_____ CA_____ FEM_____ BÛL_____

3

BÛL SI_____ FAT_____ NÂ LÂN_____

5

İ DEN_____ SEN_____ SİN_____ VAY_____ AH_____

7

CÂ_____ NİM_____ YÂ_____ LÂ_____ YEL LEL_____ LEL_____ Lİ_____

9

TE_____ RE LEL_____ LE LE LEL LE LE LEL LEL_____ LEL_____ Lİ_____

11

TİR YEL Lİ_____ YE LE Lİ_____ YE LE LEL Lİ YE LEL_____ LEL Lİ VAY

13

Bİ_____ ÇÂ_____ RE NEM EY_____ YÂR_____ CÂ_____ NİM YÂR_____ CÂ NİM

16

AH_____ NO_____ LA_____ SEN_____ DEN_____ İ_____ DER_____ SEM_____

Sûz-i Dil Ağır Semaî'nin Notası

18

HÜ Nİ NÂ HAK GEŞ

20

TE Mİ DA VA VAY AH AH

Đora AKIN

BENİ EY GONCA-FEM BÜLBÜL-SIFAT NÂLÂN İDEN SENSİN
 HEMİŞE HEM-DEM-İ SÂD NÂLE-VÛ EFGÂN İDEN SENSİN
 N'OLA SENDEN İDERSEM HÛN-İ NÂ-HÂK-GEŞTEMİ DÂVÂ
 DEMÂDEM BAĞRIMI HASRETLE ZİRÂ KÂN İDEN SENSİN

Sûz-i Dil Ağır Semaî'nin Notası (Devamı)

ŞEHNAZ NAKİŞ AĞIR SEMAİ

Cünûnum Ah-ü Zârımdan Nümâyân Oldu Peyder Pey

Beste: Sadeddin HEPER
Güfte: Midhat SERTOĞLU

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

19

3

5

7

9

11

13

15

AH CÜ NÜ NUM Â HÜ ZÂ RIM DAN

NÜ MÂ YAN OL DU PEY DER PEY

YE RİM MEC NÜN Gİ Bİ DEŞ TÜ
A NİP ZÜL Fİ PE Rİ ŞÂ NİN

BE YÂ BÂN OL DU PEY DER PEY
PE Rİ ŞÂN OL DU PEY DER PEY

AH YEL LEL LEL LÂ YEL LEL LEL Lİ
TE REL LEL LÂ YEL LEL LEL Lİ

ÖM RÜM YE LE LÂ YEL LEL LEL Lİ

GÜ LÜM YE LE LÂ YEL LEL LEL Lİ

YE RİM MEC NÜN Gİ Bİ DEŞ TÜ
A NİP ZÜL Fİ PE Rİ ŞÂ NİN

Şehnaz Ağır Semaî'nin Notası

17

BE YÂ BÂN OL DU PEY DER PEY
PE RÎ ŞAN OL DU PEY DER PEY

19

AH SE NİN HÂ LİN NE DİR BİL MEM

21

Fİ RÂ KİN DA BE NİM HÂ LİM

Bora AKIN

CÜNÜNUM AH-Ü ZÂRIMDAN NÜMÂYÂN OLDU PEYDER PEY
YERİM MECNÛN GİBİ DEŞT-Ü BEYÂBÂN OLDU PEYDER PEY
SENİN HÂLİN NEDİR BİLMEM, FİRÂKINDA BENİM HÂLİM
ANIPZÜLF-İ PERİŞÂNIN, PERİŞAN OLDU PEYDER PEY

Şehnaz Ağır Semaî'nin Notası (Devamı)

ŞEVK-U TARÂB AĞIR SEMAİ

La'l-i Cân-Bahşını Sun Bezmde Ey Şûh Emelim

8/ Usûlû: Aksak Semaî

Sultan III. Selim

1 AH LA Lİ CAN BAH Şİ Nİ SUN

3 BEZM DE EY ŞU Hİ E ME LİM

5 HEY GEL GEL AH ET ME E DA

7 EY LE VE FA VAY AH

9 SÜ RE LİM SAFA GEL GEL GÜ ZE LİM

11 GEL AH VA Sİ FA

13 SAR MA ĞA GA YET LE SA RIL

15 DI SEV DA GEL

Şevk u Tarab Ağır Semaî'nin Notası

17 GEL AH ET ME E DA EY LE VE FA

19 VAY AH SÜ RE LİM SA FA §

21 GEL GÜ ZE LİM GEL Bora AKIN

LA'L-İ CÂN-BAHŞINI SUN BEZMDE EY ŞÜH, EMELİM
 GEÇEMEM BÜS-İ LEBİNDEN EMELİMDİR EMELİM
 VÂSİFÂ SARMAĞA GAYETLE SARILDI SEVDÂM
 SARAN OLMAZ DİYELİ OL GÜL-İ AL İNCE BELİM

Şevk u Tarab Ağır Semaî'nin Notası (Devamı)

TAHİR BÛSELİK AĞIR SEMAİ

Yekta-Güherim Meclis-i Rindân Sedefimdir

Usûlü: Aksak Semaî

Hacı Faik Bey

YEK TA GÜ HE RİM MEC Lİ Sİ RİN DAN

SE DE FİM DİR HEY HEY HEY

CA NIM YA LE LEL LEL LE LE LE LEL Lİ

ÖM RÛM TE RE LE LE LA Lİ

YAR YAR YAR YAR

BE Lİ ŞA ŞA HI MEN VAY VAY HEY CA NIM VAY

HAS İT Tİ CÛ NU NU BA NA SUL TA

Tahir Bûselik Ağır Semaî'nin Notası

TAHİR BÜSELİK AĞIR SEMAİ



Tahir Bûselik Ağır Semai'nin Notası (Devamı)

VECH-İ ARAZBAR AĞIR SEMAİ

Kıldı Zülfün Veş Perîşân Hâlimi Hâlin Senin

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Seyyid Ahmed Ağa

KIL DI ZÜL FÜN VEŞ PE Rİ ŞAN

HA Lİ Mİ HA Lİ SE NİN

YÂR A MAN A MAN AH EL A MAN

HA LİM PEK YA MAN GEL GEL A MAN

HA LİM SENİN VAY HEY CA NİM

TEZ ÇEK MEZ SEN Nİ GE Hİ Tİ

GİN BE Nİ ÖL DÜR ME GE

Bora AKIN

KILDI ZÜLFÜN-VEŞ PERÎŞÂN HÂLİMİ HÂLİN SENİN
BİR GÜN EY BÎ-DERD SORMAZSIN NEDİR HÂLİN SENİN
TEZ ÇEKMEZSEN NİGEH-İ TİĞİN BENİ ÖLDÜRMEĞE
ÖLDÜRÜR BİRGÜN BENİ CÂNÂ BU İHTİMÂLİN SENİN

Vech-i Arazbar Ağır Semaî'nin Notası

**EK B: KANİ KARACA’NIN İCRA ETTİĞİ AĞIR SEMAİ FORMUNDAKİ ESERLERİN
ÇİFT PORTE ÜZERİNDE KARŞILAŞTIRMALI GÖSTERİMİ**

ACEM KÜRDİ AĞIR SEMAİ

Usûlü: Aksak Semaî

Zekâî Dede Efendi

Asıl Nota

1

yk Bİ Rİ NA ZE Nİ NE Bİ Rİ NA ZE Nİ
Bİ Rİ VER Dİ BA Ğİ Bİ Rİ VER Dİ BA

Kani Karaca

Asıl N.

2

NE A Şİ KI ZAR OL MAK İS TE
Ğİ HÜS NE ME DAR OL MAK İS TE

K.K.

Asıl N.

3

RİM ÖM RÜM HEY E FEN DİM
RİM

K.K.

Asıl N.

4

YAR CE NA NİM MA KI BU LI MEN

K.K.

Asıl N.

5

VAY HEY CA NİM VAY HEY CA NİM

K.K.

Acem Kürdi Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası

(Meyan)

Asıl N. 6
K.K.

OL_____ BAH_____ Rİ HÜS NE OL_____ BAH_____ Rİ HÜS_____

Asıl N. 7
K.K.

NE MA_____ LİK O LUB_____ RÜ Zİ_____ GÂR_____

Asıl N. 8
K.K.

DA_____ ÖM RÜM_____ HEY E FEN_____ DİM_____

Asıl N. 9
K.K.

YAR CE NA_____ NIM_____ MA KI BU_____ Lİ MEN_____

Asıl N. 10
K.K.

VAY HEY CA_____ NIM KEŞ_____ Tİ_____ VU_____

Acem Kürdi Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

Asıl N. 21
11
K.K.

KEŞ_____ Tİ_____ VUS_____ LA Tİ_____ NA KE NAR_____

Asıl N. 23
12
K.K.

— OL MAK_____ İS TE_____ RİM_____ ÖM RÜM—

Asıl N. 25
13
K.K.

HEY E FEN_____ DİM_____ YAR CE NA_____ NIM_____

Asıl N. 27
14
K.K.

MA KI BU_____ LI MEN_____ VAY SON

Bora AKIN

BİR NÂZENÎNE ÂŞIK-I ZÂR OLMAK İSTERİM
BİR VERD-İ BAĞ-I HÜSNE MEDÂR OLMAK İSTERİM
OL BAHR-I HÜSNE MÂLİK OLUP DA RÜZİGÂRDA
KEŞTÎ-İ VUSLATINA KENÂR OLMAK İSTERİM

TERENNÜM: ÖMRÜM HEY EFENDİM YÂR CENÂNIM MAKBÛL-İ MEN VAY

Acem Kürdi Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

BAYÂTÎ AĞIR SEMAÎ

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Bolahenk Nuri Bey

Asıl Nota

1

yk

AH___ SÖY LEN___ OL___ A___ FE TE___ DÜN___ YA

Kani Karaca

Asıl N.

2

YI HA___ RÂB___ EY___ LE___ ME___ SİN___

K.K.

3

CA NIM___ YA___ LE LEL___ LE LEL___ LEL LE Lİ VAY___

Asıl N.

4

Mİ___ RİM___ TE___ RE LEL___ LE LE___ LE___ Lİ VAY___

K.K.

5

BİR Şİ___ RİN ZE BAN___ BİR___ KA___ Şİ___ KE___ MAN

Asıl N.

9

BİR Şİ___ RİN ZE BAN___ BİR___ KA___ Şİ___ KE___ MAN

K.K.

9

Bayâtî Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası

Asıl N. 11

6 *k* BİR A FE Tİ CAN MÜM TA Zİ Cİ HAN SON

K.K. 11

Asıl N. 13

7 GE CE LER HER DEM AĞ YAR

K.K. 13

Asıl N. 15

8 İ LE DİR HEP Bİ Lİ RİZ VAY

K.K. 15

Bora AKIN

SÖYLEN OL ÂFETE DÜNYAYI HARÂB EYLEMESİN
GECELER HER DEM ÂĞYÂR İLEDİR HEP BİLİRİZ

(Terennüm)

BİR ŞİRİN-ZEBÂN BİR KAŞIKEMÂN
BİR ÂFET-İ CAN MÜMTÂZ-İ CİHAN

Bayâtî Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

BAYÂTÎ ARABAN AĞIR SEMAÎ

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Hamparsum LİMONCİYAN

Asıl Nota

1

SE— Nİ BİR— ŞÜ— Hİ Cİ— HAN— DER—

Kani Karaca

Asıl N.

2

— LER İ— Dİ— GER— ÇEK İ— MİŞ

K.K.

Asıl N.

3

KUR— BA NİN— O LAM— YÂR— YÂR— A MAN—

K.K.

Asıl N.

4

HAY RA NİN— O LAM— DOST MEN BEN— DE İ—

K.K.

(Meyan)

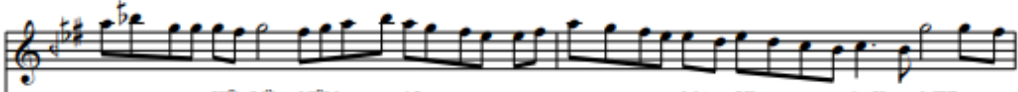
Asıl N.

5

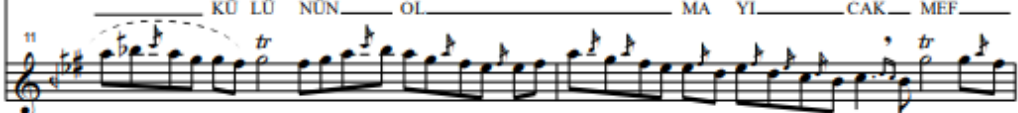
— FER MÂ— Nİ NAM— BİL ME DİM— KÂ—

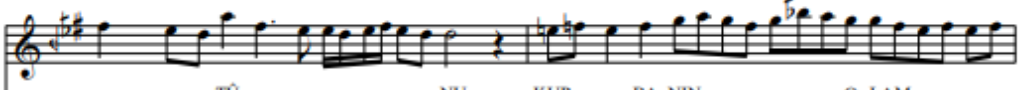
K.K.

Bayâtî Araban Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası

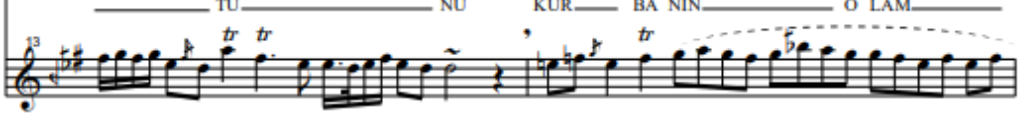
Asıl N. 

6 KÜ LÜ NÜN OL MA YI ÇAK MEF

K.K. 

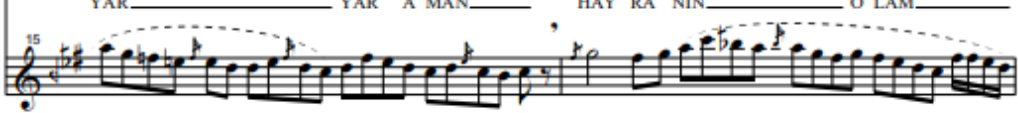
Asıl N. 

7 TÛ NU KUR BA NIN O LAM

K.K. 

Asıl N. 

8 YÂR YÂR A MAN HAY RA NIN O LAM

K.K. 

Asıl N. 

9 DOST MEN BEN DE İ FER MÂ NI NAM SON

K.K. 

Bora AKIN

SENİ BİR ŞÛH-İ CİHAN DERLER İDİ GERÇEK İMİŞ
AHD-Ü PEYMÂNİ YALAN DERLER İDİ GERÇEK İMİŞ
BİLMEDİM KÂKÛLÜNÜN OLMAYICAK MEFTÛNİ
KADDİNE SERV-İ ÇEMEN DERLER İDİ GERÇEK İMİŞ

BÛSELİK AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Zekâizâde Ahmed IRSOY

Asıl Nota

1

AH _____ SÖY _____ LE EY _____ NÄ_ LEM _____ BE Nİ _____

K.K.

2

— CÄ _____ NAN PE Rİ _____ ŞÂN _____ ET ME SİN _____

K.K.

3

HEY _____ Dİ DE GİR _____ YÂN _____

K.K.

4

Sİ NE SÜ _____ ZÂN _____ Cİ GE RİM _____ PÜR _____ YÂN _____

K.K.

5

— HÄ_ LİM _____ YA _____ MAN VAY AH _____ AH _____ (Hİ)AH _____

K.K.

Bûselik Ağır Semai'nin Karşılaştırmalı Notası

(Meyan)

Asıl N. 11 ET ME SİN VAY SON VAY HEY CA NİM

6 K.K. 11

Asıl N. 14 AH HÂ TI RİM ZA TEN BE NİM

7 K.K. 14

Asıl N. 16 Vİ RÂN DIR Â BÂD OL MA SİN

8 K.K. 16

§

Bora AKIN

SÖYLE EY NÂLEM BENİ CÂNAN PERİŞÂN ETMESİN
HÂTİRİM ZÂTEN BENİM VİRÂNDİR ÂBÂD OLMASIN

(Güftenin tamamı bulunamamıştır)

Bûselik Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

DİLKEŞİDE AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Ahmet Avni KONUK

Asıl Nota

1

yk Yİ NE BİR AH İ DE REK GÜL

Kani Karaca

Asıl N.

2

, ŞE Nİ HA ŞÂK , İT DİM

K.K.

3

k YAR CA NİM *yk* MUMİ YA NİM

Asıl N.

4

GON CA DE HA NİM AŞ KIN LA Bİ

K.K.

Dilkeşide Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası

Asıl N. 9

5

K.K. 9

KA RA RIM YAR YAR

Asıl N. 11

6

K.K. 11

ÜF TA DE NEM EY YAR YAR SON

Meyan'a

Asıl N. 14

7

K.K. 14

DUR MA YIP TA BE SE HER A

(Meyan)

yk

Asıl N. 16

8

K.K. 16

TE Şİ HİC RA NE YA NIP

§

Bora AKIN

YİNE BİR ÂH EDEREK GÜLŞENİ HÂŞÂK ETTİM
 ÂH-I DİL-SÛZUM İLE BÜLBÜLÜ GAM-NÂK ETTİM
 DURMAYIP TÂ-BE-SEHER ÂTEŞ-İ HİCRÂNA YANIP
 NÂLELER EYLEYEREK SİNECİĞİM ÇÂK ETTİM

Dilkeşide Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

EVİÇ BÛSELİK AĞIR SEMAİ

Usûlü: Sengin Semai

Hammamizâde
İsmail Dede Efendi

Asıl Nota

1

Koy A ÇI LA YIM , KOY A ÇI LA YIM

Kani Karaca

Asıl N.

2

BİL SİN HER RA ZI MI

K.K.

Asıl N.

3

, CA NA NIM A MAN , KUR BA NI TÛ

K.K.

Asıl N.

4

KUR BAN , MEN BEN DE İ FER

K.K.

Evîç Bûselik Ağır Semai'nin Karşılaştırmalı Notası

Asıl N. 5

MAN _____ , HEM HAS TE İ _____ HİC _____

K.K. 5

11

RAN _____ , EY SER Vİ HI RA _____

K.K. 6

(Meyan)

13

MAN _____ , CA NIM , EY BA Dİ SA BA

K.K. 7

15

, EY BA DI SA BA _____ BİZ DEN _____

K.K. 8

17

, O YA RE PEY YÂM EY LE , A MAN

K.K. 9

Evîç Büselik Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

EVİÇ BÜSELİK AĞIR SEMAİ

3

Asıl N. 19

10

K.K. 19

KUR BA NI TŪ KUR BAN

Asıl N. 21

11

K.K. 21

MEN BEN DE İ FER MAN

Asıl N. 23

12

K.K. 23

HEM HAS TE İ HİC RAN

Asıl N. 25

13

K.K. 25

EY SER Vİ HI RA MAN SON

Bora AKIN

KOY AÇILAYIM BİLSİN HER RÂZİMİ CÂNÂNIM
 KOY ÇAK EDEYİM İNSİN DÂMÂNA GİRİBÂNIM
 EY BÂD-I SABÂ BİZDEN O YÂRE PEYÂM EYLE
 SŪNBŪL SAÇINA SÖYLE AHVÂL-İ PERİŞÂNIM

Evîç Büselik Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

GÜLİZAR AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Tanbûri İsak

Asıl Nota

1

yk BİR _____ HOŞ _____ HOŞ HI HI RÂM _____ , TA _____ , ZE Cİ VAN _____

Kani Karaca

Asıl N.

2

AL _____ DI GÖN , GÖN LÜ MÜZ _____ CA _____ NIM _____ , YE _____ LE LEL _____

K.K.

Asıl N.

3

, LE LE LEL _____ LEL LEL LEL _____ , LE LE LEL _____ LEL LEL Lİ _____ , Lİ _____

K.K.

Asıl N.

4

VAY _____ A HI BE _____ Lİ _____ YA _____ RİM _____ , VAY HEY CA _____ NIM _____

K.K.

(Meyan)

Asıl N.

5

k , HER DEM _____ Vİ SA _____ Lİ _____ VA _____ Dİ _____ LE _____ AL _____

K.K.

Gülizar Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası

Asıl N. 11
6
K.K. 11

DAT , O İŞ _____ VE _____ BAZ _____ yk CA _____ NIM _____ , YE LE LEL LEL

Asıl N. 13
7
K.K. 13

, LE LE LEL LEL LEL LEL _____ , LE LE LEL LEL LEL Lİ _____ Lİ _____

Asıl N. 15
8
K.K. 15

VAY _____ A HI BE Lİ VA _____ RİM _____ SON

Bora AKIN

BİR HOŞ HİRÂM TÂZE CİVÂN ALDI GÖNLÜMÜZ
DÂM-I HAYÂL-İ ZÜLFE DÜŞÜP KALDI GÖNLÜMÜZ
HER DEM VİSÂL-İ VÂ'D İLE ALDAR OL İŞVEBÂZ
BAH-İ ÜMMÎD-İ VASLA GELİP DALDI GÖNLÜMÜZ

Gülizar Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

HÜSEYNÎ AŞIRAN AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Sengin Semai

Hafız Zekâi Dede Efendi

Asıl Nota

1

Kani Karaca

REN _____ Gİ Â _____

2

Asıl N.

2

K.K.

Lİ _____ RU _____ HUN _____

3

Asıl N.

3

K.K.

DAN _____ AL _____ A _____ MIŞ _____

4

Asıl N.

4

K.K.

GÜL _____ Z _____

Hüseyinî Aşiran Ağır Semai'nin Karşılaştırmalı Notası

5

Asıl N. AH _____ GÜ LÜM _____ GEL _____

5

K.K. *yk* *tr* *p.*

§

6

Asıl N. NAZ _____, LI _____ CE _____, NA _____ NİM _____ GEL _____

6

K.K.

7

Asıl N. AL _____ MIŞ _____

7

K.K. *k* *tr* *p.*

8

Asıl N. GÜL _____ SON

8

K.K. *tr* *tr* *tr*

(Meyân)

9

Asıl N. FIR _____ KA TİN _____

9

K.K. *k* *tr* *tr* *tr* *tr* *p.*

Perdeleri pest basıyor!
(Gerdaniye ve Evic)

Hüseyni Aşiran Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

Asıl N. 10 LE _____ O RÛT_ BE _____

K.K. 10

Asıl N. 11 AH _____ İ DE _____

K.K. 11

Asıl N. 12 RÎM _____ Z _____

K.K. 12

Asıl N. 13 AH _____ GÜ LÜM _____ GEL _____

K.K. 13

§

Bora AKIN

RENGİ ÂL-İ RUHUNDAN ALMIŞ GÜL
 REŞK İDEN BÜY-İ ZÜLFÜNE SÜMBÜL
 FİRKATİNLE O RÛTBE AH İDERİM
 Kİ ACIR HÂLİME BENİM BÜLBÜL

Hüseyini Aşiran Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

MUHAYYER BÛSELİK AĞIR SEMAİ

Usûlü: Aksak Semai

Dellâlzâde Hacı İsmail Efendi

Asıl Nota

1

Kani Karaca

Asıl N.

2

K.K.

Asıl N.

3

K.K.

Asıl N.

4

K.K.

Asıl N.

5

K.K.

Muhayyer Bûselik Ağır Semai'nin Karşılaştırmalı Notası

Asıl N. 6
K.K.

11
KU LUN E GER VAY HEY CA NIM

(Meyan)

Asıl N. 7
K.K.

13
A KUH Lİ ÇEŞ Mİ CA NÜ DİL

Asıl N. 8
K.K.

15
DİR HA HA Kİ PA YİN DEN GE TİR

Asıl N. 9
K.K.

17
VAY CA NIM BE Lİ BE Lİ YAR

Asıl N. 10
K.K.

19
BE Lİ BE Lİ DOST AH CE NA NIM

Muhayyer Büselik Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

Asıl N. 21
11
K.K.

MİH Rİ BA _____ NİM _____ O _____ OL _____ MA SA _____

23
Asıl N. 12
K.K.

KU _____ LUN _____ E _____ GER _____ VAY _____ SON

Bora AKIN

KUL OLURDUM HALK-I ÂLEM OLMASA KULUN EĞER
CAN VERİRDİM CEVHER-İ CAN OLSA MÂKBÛLÜN EĞER
KÜHL-Ü ÇEŞM-İ CÂN-Ü DİLDİR HÂKİ PÂYİNDEN GETİR
KÛY-İ CÂNÂNE DÜŞERSE EY SÂBÂ YOLUN EĞER

TERENNÛM: VAY CANIM BELİ BELİ YÂR BELİ DOST AH CANIM
MİHRİBANIM OLMASA KULUN EĞER

Kani Karaca'nın, Eserin Sadece 1. ve 3. Sözlerini ve Terennüm Bölümlerini Okuduğu Tespit Edilmiştir.

Muhayyer Büselik Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

NIŞÂBUR AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Tanbûri Ali Efendi

Asıl Nota

1 *yk* BEN DE ĞİL_____MEF_____ TU_____ Nİ HÛS_____NÛN_____

Kani Karaca

Asıl N.

2 , MÛB TE LA_____ Â_____ LEM_____ SA_____ NA

K.K.

Asıl N.

3 , Â_____ LEM_____ SA_____ NA

K.K.

Asıl N.

4 , PEK GÛ ZEL_____ SİN , Bİ BE DEL_____ SİN

K.K.

Nişâbur Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası

Asıl N. 9
5
K.K. 9

, NEY LE YİM__ UŞ ŞA__ KI__ Nİ__ PEK__ Ü ZER__

Asıl N. 11
6
K.K. 11

SİN__ CÂ__ NİM , ÂH YE LE LEL LE__ LE__ LEL__ LEL Lİ

Asıl N. 13
7
K.K. 13

, TE RE Lİ__ YE LE LEL LEL Lİ , YAR__ YAR

Asıl N. 15
8
K.K. 15

, DOST__ DOST__ A__ MAN__

(Meyan)

Asıl N. 17
9
K.K. 17

E__ FEN__ DİM SON , MUK TE__ ZÂ__ Yİ__

Nişâbur Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

NİŞÂBUR AĞIR SEMAİ

3

Asıl N. 19 TA _____ Lİ _____ İM _____ DİR _____ , DÜR İ DEN SEN _____

10 K.K. 19 TA _____ Lİ _____ İM _____ DİR _____ , DÜR İ DEN SEN _____

Asıl N. 21 DEN _____ BE Nİ _____ k , SEN _____ yk _____

11 K.K. 21 DEN _____ BE Nİ _____ k , SEN _____ yk _____

Asıl N. 23 DEN _____ BE _____ Nİ _____

12 K.K. 23 DEN _____ BE _____ Nİ _____

§

Bora AKIN

BEN DEĞİL MEFTÛN-İ HÛSNÜN MÛBTELÂ ÂLEM SANA
 BİR PERİRÛSUN TEHAMMÛL EDEMEZ ÂLEM SANA
 MUKTEZÂ-Yİ TÂLÎİMDİR DÜR EDEN SENDEN BENİ
 YOKSA EY RÛH-İ REVÂNİM BİVEFÂ DEMEM SANA

Nişâbur Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

RAHATÜ'L-ERVÂH AĞIR SEMAİ (Hicaz Irak)

Usûlü: Aksak Semaî

Beste: Ahmet Avni KONUK

Asıl Nota

1

yk, EY NÜ RI Dİ DE NÂ Zİ Nİ AN

Kani Karaca

Asıl N.

2

CAK ÇE KEN Bİ LİR

K.K.

Asıl N.

3

YÂR CÂ NİM YE LEL LEL LE LEL

K.K.

Asıl N.

4

LEL LE LE LEL Lİ YE LEL LEL LEL Lİ

K.K.

Asıl N.

5

YE LE LE LEL LEL Lİ AH A MAN A MAN

K.K.

Rahatü'l-Ervah Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası

Asıl N. 11

6 ÇE KEN BI LİR VAY AH CÂ NIM

K.K. 11

(Meyan)

Asıl N. 13

7 SEN DEN Nİ YÂ Zİ Â Şİ KI NİN

K.K. 13

Asıl N. 15

8 k BİR TE RÂ NE DİR

K.K. 15

Asıl N. 17

9 yk, YÂR CÂ NIM YE LEL LEL LEL

K.K. 17

Asıl N. 19

10 LEL LE LEL LEL Lİ YE LEL LEL LEL Lİ

K.K. 19

Rahatü'l-Ervah Ağır Semai'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

Asıl N. 11

21

LEL. LE LEL. LEL. Lİ k A MAN A MAN

K.K.

Asıl N. 12

23

yk TE RÂ NE DİR VAY SON

K.K.

Bora AKIN

EY NÛR-İ DİDE NÂZINI ANCAK ÇEKEN BİLİR
 BİLMEZ O BÂR-I MİHNETİ MUTLAK ÇEKEN BİLİR
 SENDEN NİYÂZİ ÂŞIKININ BİR TERÂNE DİR
 DERD-İ KEMÂN-I ÂŞKINI EL-HAK ÇEKEN BİLİR

Rahatü'l-Ervah Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

SABÂ AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

BESTE: Hâfız Zekai Dede Efendi

Asıl Nota

1 KAL MAZ KA RÂ RIM OL BÜ Tİ MEK

Kâni Karaca

2 KÂ RI GÖR ME SEM GEL GELA MAN

3 AH GÖR ME SEM VAY SON

4 HIR SIM BU RÛT BE OL MAZ İ Dİ

5 BÜ Sİ LÂ Lİ NE GEL GEL A MAN

(Meyan)

7

9

11

13

15

17

19

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

41

43

45

47

49

51

53

55

57

59

61

63

65

67

69

71

73

75

77

79

81

83

85

87

89

91

93

95

97

99

101

103

105

107

109

111

113

115

117

119

121

123

125

127

129

131

133

135

137

139

141

143

145

147

149

151

153

155

157

159

161

163

165

167

169

171

173

175

177

179

181

183

185

187

189

191

193

195

197

199

201

203

205

207

209

211

213

215

217

219

221

223

225

227

229

231

233

235

237

239

241

243

245

247

249

251

253

255

257

259

261

263

265

267

269

271

273

275

277

279

281

283

285

287

289

291

293

295

297

299

301

303

305

307

309

311

313

315

317

319

321

323

325

327

329

331

333

335

337

339

341

343

345

347

349

351

353

355

357

359

361

363

365

367

369

371

373

375

377

379

381

383

385

387

389

391

393

395

397

399

401

403

405

407

409

411

413

415

417

419

421

423

425

427

429

431

433

435

437

439

441

443

445

447

449

451

453

455

457

459

461

463

465

467

469

471

473

475

477

479

481

483

485

487

489

491

493

495

497

499

501

503

505

507

509

511

513

515

517

519

521

523

525

527

529

531

533

535

537

539

541

543

545

547

549

551

553

555

557

559

561

563

565

567

569

571

573

575

577

579

581

583

585

587

589

591

593

595

597

599

601

603

605

607

609

611

613

615

617

619

621

623

625

627

629

631

633

635

637

639

641

643

645

647

649

651

653

655

657

659

661

663

665

667

669

671

673

675

677

679

681

683

685

687

689

691

693

695

697

699

701

703

705

707

709

711

713

715

717

719

721

723

725

727

729

731

733

735

737

739

741

743

745

747

749

751

753

755

757

759

761

763

765

767

769

771

773

775

777

779

781

783

785

787

789

791

793

795

797

799

801

803

805

807

809

811

813

815

817

819

821

823

825

827

829

831

833

835

837

839

841

843

845

847

849

851

853

855

857

859

861

863

865

867

869

871

873

875

877

879

881

883

885

887

889

891

893

895

897

899

901

903

905

907

909

911

913

915

917

919

921

923

925

927

929

931

933

935

937

939

941

943

945

947

949

951

953

955

957

959

961

963

965

967

969

971

973

975

977

979

981

983

985

987

989

991

993

995

997

999

1001

1003

1005

1007

1009

1011

1013

1015

1017

1019

1021

1023

1025

1027

1029

1031

1033

1035

1037

1039

1041

1043

1045

1047

1049

1051

1053

1055

1057

1059

1061

1063

1065

1067

1069

1071

1073

1075

1077

1079

1081

1083

1085

1087

1089

1091

1093

1095

1097

1099

1101

1103

1105

1107

1109

1111

1113

1115

1117

1119

1121

1123

1125

1127

1129

1131

1133

1135

1137

1139

1141

1143

1145

1147

1149

1151

1153

1155

1157

1159

1161

1163

1165

1167

1169

1171

1173

1175

1177

1179

1181

1183

1185

1187

1189

1191

1193

1195

1197

1199

1201

1203

1205

1207

1209

1211

1213

1215

1217

1219

1221

1223

1225

1227

1229

1231

1233

1235

1237

1239

1241

1243

1245

1247

1249

1251

1253

1255

1257

1259

1261

1263

1265

1267

1269

1271

1273

1275

1277

1279

1281

1283

1285

1287

1289

1291

1293

1295

1297

1299

1301

1303

1305

1307

1309

1311

1313

1315

1317

1319

1321

1323

1325

1327

1329

1331

1333

1335

1337

1339

1341

1343

1345

1347

1349

1351

1353

1355

1357

1359

1361

1363

1365

1367

1369

1371

1373

1375

1377

1379

1381

1383

1385

1387

1389

1391

1393

1395

1397

1399

1401

1403

1405

1407

1409

1411

1413

1415

1417

1419

1421

1423

1425

1427

1429

1431

1433

1435

1437

1439

1441

1443

1445

1447

1449

1451

1453

1455

1457

1459

1461

1463

1465

1467

1469

1471

1473

1475

1477

1479

1481

1483

1485

1487

1489

1491

1493

1495

1497

1499

1501

1503

1505

1507

1509

1511

1513

1515

1517

1519

1521

1523

1525

1527

1529

1531

1533

1535

1537

1539

1541

1543

1545

1547

1549

1551

1553

1555

1557

1559

1561

1563

1565

1567

1569

1571

1573

1575

1577

1579

1581

1583

1585

1587

1589

1591

1593

1595

1597

1599

1601

1603

1605

1607

1609

1611

1613

1615

1617

1619

1621

1623

1625

1627

1629

1631

1633

1635

1637

1639

1641

1643

1645

1647

1649

1651

1653

1655

1657

1659

1661

1663

1665

1667

1669

1671

1673

1675

1677

1679

1681

1683

1685

1687

1689

1691

1693

1695

1697

1699

1701

1703

1705

1707

1709

1711

1713

1715

1717

1719

1721

1723

1725

1727

1729

1731

1733

1735

1737

1739

1741

1743

1745

1747

1749

1751

1753

1755

1757

1759

1761

1763

1765

1767

1769

1771

1773

1775

1777

1779

1781

1783

1785

1787

1789

1791

1793

1795

1797

1799

1801

1803

1805

1807

1809

1811

1813

1815

1817

1819

1821

1823

1825

1827

1829

1831

1833

1835

1837

1839

1841

1843

1845

1847

1849

1851

1853

1855

1857

1859

1861

1863

1865

1867

1869

1871

1873

1875

1877

1879

1881

1883

1885

1887

1889

1891

1893

1895

1897

1899

1901

1903

1905

1907

1909

1911

1913

1915

1917

1919

1921

1923

1925

1927

1929

1931

1933

1935

1937

1939

1941

1943

1945

1947

1949

1951

1953

1955

1957

1959

1961

1963

1965

1967

1969

1971

1973

1975

1977

1979

1981

1983

1985

1987

1989

1991

1993

1995

1997

1999

2001

2003

2005

2007

2009

2011

2013

2015

2017

2019

2021

2023

2025

2027

2029

2031

2033

2035

2037

2039

2041

2043

2045

2047

2049

2051

2053

2055

2057

2059

2061

2063

2065

2067

2069

2071

2073

2075

2077

2079

2081

2083

2085

2087

2089

2091

2093

2095

2097

2099

2101

2103

2105

2107

2109

2111

2113

2115

2117

2119

2121

2123

2125

2127

2129

2131

2133

2135

2137

2139

2141

2143

2145

2147

2149

2151

2153

2155

2157

2159

2161

2163

2165

2167

2169

2171

2173

2175

2177

2179

2181

2183

2185

2187

2189

2191

2193

2195

2197

2199

2201

2203

2205

2207

2209

2211

2213

2215

2217

2219

2221

2223

2225

2227

2229

2231

2233

2235

2237

2239

2241

2243

2245

2247

2249

2251

2253

2255

2257

2259

2261

2263

2265

2267

2269

2271

2273

2275

2277

2279

2281

2283

2285

2287

2289

2291

2293

2295

2297

2299

2301

2303

2305

2307

2309

2311

2313

2315

2317

2319

2321

2323

2325

2327

2329

2331

2333

2335

2337

2339

2341

2343

2345

2347

2349

2351

2353

2355

2357

2359

2361

2363

2365

2367

2369

2371

2373

2375

2377

2379

2381

2383

2385

2387

2389

2391

2393

2395

2397

2399

2401

2403

2405

2407

2409

2411

2413

2415

2417

2419

2421

2423

2425

2427

2429

2431

2433

2435

2437

2439

2441

2443

2445

2447

2449

2451

2453

2455

2457

2459

2461

2463

2465

2467

2469

2471

2473

2475

2477

2479

2481

2483

2485

2487

2489

2491

2493

2495

2497

2499

2501

2503

2505

2507

2509

2511

2513

2515

2517

2519

2521

2523

2525

2527

2529

2

SULTÂNİ IRAK AĞIR SEMAİ

Usulü: Ağır Aksak Semaî

Abdülhalim Ağa

Asıl Nota

1

Yk , GER DA NE NAK , NAK Şİ BU SE
NA FİZ Ö PÜP , KO ÇUP U ZE

Kani Karaca

Asıl N.

2

İ GÜL GÜN YA PIŞ DI RİR
Rİ ME ZUN

K.K.

Asıl N.

3

BE Lİ YA RİM BE Lİ ÖM RÜM

K.K.

Asıl N.

4

AH CE NA NİM MİH Rİ BA NİM

K.K.

Asıl N.

5

GÜL GÜN YA PIŞ DI RİR

K.K.

Sultani Irak Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası

SULTÂNÎ IRAK AĞIR SEMAÎ

Asıl N. 11 1 2 KARAR

6 VAY HEY CA NIM SON

K.K. 11

Asıl N. 13 MEŞ ŞA TA GÜL GÜL GÜL İT Dİ

7 K.K. 13

Asıl N. 15 A RU Sİ RU HUN DE GİL

8 K.K. 15

Asıl N. 17 BE Lİ YA RİM BE Lİ ÖM RÜM

9 K.K. 17

Asıl N. 19 AH CE NA NİM MİH Rİ BA NİM

10 K.K. 19

Sultani Irak Ağır Semai'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

SULTÂNİ İRAK AĞIR SEMAİ

3

Asıl N. 11

GÜL_____ GÜN_____ YA PIŞ_____ DI_____ RİR_____

K.K. 11

23

VAY_____ z HEY CA_____ NIM

K.K. 12

23

§

Boza AKIN

GERDÂNA NAKŞ-İ BÛSE-İ GÜLGÜN YAPIŞDIRIR
 RAKKÂS-I NAĞMEKÂRE SAN ALTUN YAPIŞDIRIR
 MEŞŞÂTA GÜL GÜL ETDİ ARUSU RUHUN DEĞİL
 NÂFİZ ÖPÜP KOÇUP ZER-İ MEVZÛN YAPIŞDIRIR

Sultani Irak Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

SÛZ-İ DİL AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Hacı Sâdullah Ağa

Asıl Nota

1 AH BE Nİ EY GON CA FEM BÜL

Kâni Karaca

2 BÜL SI FAT NÂ LÂN

3 (Terennüm) İ DEN SEN SİN VAY AH

4 CÂ NIM YÂ LÂ YEL LEL LEL Lİ

5 TE RE LEL LE LE LEL LE LE LEL LEL Lİ

Asıl N.

K.K.

Asıl N.

K.K.

Asıl N.

K.K.

Asıl N.

K.K.

Asıl N.

K.K.

Sûz-i Dil Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası

Asıl N. 11
6
K.K. 11

TİR YEL Lİ_ YE LE Lİ_ YE LE LEL Lİ YE_ LEL_ LEL Lİ VAY

z yk , z

Asıl N. 13
7
K.K. 13

Bİ_ ÇÂ_ RE NEM EY_ YÂR_ CÂ_ NİM YÂR_ CÂ_ NİM SON

p.

Asıl N. 16 (Meyan)
8
K.K. 16

AH_ NO_ LA_ SEN_ DEN_ İ_ DER_ SEM_

yk

Asıl N. 18
9
K.K. 18

HÜ_ Nİ NÂ HAK_ GEŞ_

Asıl N. 20
10
K.K. 20

TE Mİ DA_ VA_ VAY_ AH AH_

p. k p. f

Bora AKIN

BENİ EY GONCA-FEM BÜLBÜL-SIFAT NÂLÂN İDEN SENSİN
HEMİŞE HEM-DEM-İ SÂD NÂLE-VÜ EFGÂN İDEN SENSİN
N'OLA SENDEN İDERSEM HÛN-İ NÂ-HÂK-GEŞTEMİ DÂVÂ
DEMÂDEM BAĞRIMI HASRETLE ZİRÂ KÂN İDEN SENSİN

Sûz-i Dil Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

ŞEHNAZ NAKIŞ AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Beste: Sadeddin HEPER
Güfte: Midhat SERTOĞLU

Asıl Nota

1 AH CŪ NŪ NUM_ _ _ _ _ Ā_ _ _ _ _ HŪ ZÂ RIM_ _ _ _ _ DAN_ _ _ _ _

Kâni Karaca

2 NŪ MÂ_ _ _ _ _ YAN_ _ _ _ _ OL_ _ _ _ _ DU PEY_ _ _ _ _ DER_ _ _ _ _ PEY

3 YE RİM_ _ _ _ _ MEC_ _ _ _ _ NŪN_ _ _ _ _ Gİ_ _ _ _ _ Bİ_ _ _ _ _ DEŞ_ _ _ _ _ TŪ_ _ _ _ _
A NİP_ _ _ _ _ ZŪL_ _ _ _ _ Fİ_ _ _ _ _ PE_ _ _ _ _ Rİ_ _ _ _ _ ŞÂ_ _ _ _ _ NİN_ _ _ _ _

4 BE YÂ_ _ _ _ _ BÂN_ _ _ _ _ OL_ _ _ _ _ DU PEY_ _ _ _ _ DER_ _ _ _ _ PEY_ _ _ _ _
PE_ _ _ _ _ Rİ_ _ _ _ _ ŞÂN_ _ _ _ _ OL_ _ _ _ _ DU PEY_ _ _ _ _ DER_ _ _ _ _ PEY_ _ _ _ _

5 AH YEL LEL_ _ _ _ _ LEL_ _ _ _ _ LÂ_ _ _ _ _ YEL LEL_ _ _ _ _ LEL_ _ _ _ _ Lİ_ _ _ _ _
TE REL_ _ _ _ _ LEL_ _ _ _ _ LÂ_ _ _ _ _ YEL LEL_ _ _ _ _ LEL_ _ _ _ _ Lİ_ _ _ _ _

6 ÖM RŪM_ _ _ _ _ YE LE LÂ_ _ _ _ _ YEL LEL_ _ _ _ _ LEL_ _ _ _ _ Lİ

Şehnaz Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası

Asıl N. 13 GÜ LÜM_____ YE LE_ LÂ_____ YEL LEL_ LEL_ LI

7 K.K. 13

Asıl N. 15 YE RİM_ MEC_ NÜN_ Gİ_ Bİ_ DEŞ_ TÜ_ A NİP_ ZÜL_ Fİ_ PE_ Rİ_ ŞA_ NİN_

8 K.K. 15

Asıl N. 17 BE YÂ_ BÂN_ OL_ DU PEY_ DER_ PEY_ PE Rİ_ ŞAN_ OL_ DU PEY_ DER_ PEY

9 K.K. 17 SON

Asıl N. 19 (Meyan) AH SE NİN_ HÂ_ LİN_ NE_ DİR_ BİL_ MEM_

10 K.K. 19

Asıl N. 21 Fİ RÂ_ KİN_ DA_ BE NİM_ HÂ_ LİM

11 K.K. 21

Bora AKIN

CÜNÜNUM AH-Ü ZÂRIMDAN NÜMÂYÂN OLDU PEYDER PEY
 YERİM MECNÜN GİBİ DEŞT-Ü BEYÂBÂN OLDU PEYDER PEY
 SENİN HÂLİN NEDİR BİLMEM, FİRÂKINDA BENİM HÂLİM
 ANIP ZÜLF-İ PERİŞÂNIN, PERİŞAN OLDU PEYDER PEY

Şehnaz Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

ŞEVK-U TARÂB AĞIR SEMAİ

Usûlü: Aksak Semaî

III. Selim

Asıl Nota

1

yk , AH LA Lİ CAN , BAH Şİ Nİ SUN
SA RAN OL MAZ Dİ YE Lİ

Kani Karaca

Asıl N.

2

BEZM , DE EY , ŞU Hİ E ME LİM
OL GÜ Lİ AL İN CE BE LİM

K.K.

Asıl N.

3

HEY , GEL GEL AH ET ME E DA

K.K.

Asıl N.

4

EY LE VE FA VAY , AH

K.K.

Şevk u Tarab Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası

Asıl N. 9
5 SÜ__RE__ , LİM SA FA__ GEL__ GEL__ GÜ ZE__ LİM__

K.K. 9
(Meyan)

Asıl N. 11
6 GEL__ SON , AH__ VA__ SI FA

K.K. 11

Asıl N. 13
7 , SAR__ MA ĞA GA__ YET__ LE__ SA RİL__

K.K. 13

Asıl N. 15
8 , DI__ SEV__ DA__ , GEL__

K.K. 15

Asıl N. 17
9 GEL AH__ ET__ ME E__ DA__ , EY__ , LE VE FA__

K.K. 17

Şevk u Tarab Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

Asıl N. 10
K.K.

19 VAY , AH SÜ RE , LİM SA FA

21 yk, GEL , GÜ ZE LİM GEL

§

Bora AKIN

LA'L-İ CÂN-BAHŞINI SUN BEZMDE EY ŞÛH, EMELİM
GEÇEMEM BÛS-İ LEBİNDEN EMELİMDİR EMELİM
VÂSIFÂ SARMAĞA GAYETLE SARILDI SEVDÂM
SARAN OLMAZ DİYELİ OL GÜL-İ AL İNCE BELİM

Şevk u Tarab Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

TAHİR BÛSELİK AĞIR SEMAİ

Usûlü: Aksak Semaî

Hacı Faik Bey

Asıl Nota

1

Kâni Karaca

Asıl N.

2

K.K.

Asıl N.

3

K.K.

Asıl N.

4

K.K.

YEK TA GÜ HE RİM MEC Lİ Sİ RİN DAN

SE DE FİM DİR HEY HEY HEY

CA NIM YA LE LEL LE LE LE LEL Lİ

ÖM RÜM TE RE LE LA Lİ

(2. dönüšte yk)

Tahir Bûselik Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası

Asıl N. 9
5 , YAR — YAR — , YAR YAR —

K.K. 9
11
6 BE Lİ ŞA — , ŞA HI MEN — VAY VAY — HEY CA NIM VAY — SON
z , k z tr

(Meyan)
Asıl N. 14
7 k , HAS İT — Tİ — CÜ NU — NU BA — NA — SUL — TA
K.K. 14
8 NI — MU HAB — BET HEY — HEY — HEY —
p tr tr

§
Bora AKIN

YEKTA-GÜHERİM MECLİS-İ RİNDÂN SEDEFİMDİR
MİHR-İ TARABİM MEYKEDE BEYTÜŞ-ŞEREFİMDİR
HÂS ETDİ CÜNÜNU BANA SULTÂN-I MUHABBET
BU SAN'AT-I MÂKÛLDE BÜLBÛL SELEFİMDİR

Tahir Bûselik Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)

VECH-İ ARAZBAR AĞIR SEMAİ

Usûlü: Ağır Aksak Semaî

Seyyid Ahmed Ağa

Asıl Nota

1 *k* KIL DI ZÛL_____ FÛN_____ , VEŞ_____ PE Rİ_____ ŞAN_____

Kani Karaca

Asıl N.

2 , HA_____ Lİ Mİ_____ HA_____ Lİ_____ , SE NİN_____

K.K.

3

Asıl N.

5 , YÂR A MAN_____ A MAN_____ , AH EL_____ A MAN_____

K.K.

4

Asıl N.

7 , HA_____ LİM PEK_____ YA MAN_____ , GEL GEL_____ A MAN_____

K.K.

5

Asıl N.

9 _____ HA_____ LİM_____ , SE NİN_____ VAY_____ , HEY CA_____ NİM

K.K.

9 _____ SON _____

Vech-i Arazbar Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası

(Meyan)

Asıl N. 11

6

K.K. 11

TEZ ÇEK MEZ SEN Nİ GE Hİ Tİ

§

Asıl N. 13

7

K.K. 13

ĞİN BE Nİ ÖL DÜR ME GE

Bora AKIN

KILDI ZÜLFÜN-VEŞ PERİŞÂN HÂLİMİ HÂLİN SENİN
 BİR GÜN EY Bİ-DERD SORMAZSIN NEDİR HÂLİN SENİN
 TEZ ÇEKMEZSEN NİGEH-İ TİĞİN BENİ ÖLDÜRMEĞE
 ÖLDÜRÜR BİRGÜN BENİ CÂNÂ BU İHTİMÂLİN SENİN

Vech-i Arazbar Ağır Semaî'nin Karşılaştırmalı Notası (Devamı)



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Bora AKIN

Doğum Tarihi ve Yeri:

E-posta:

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Pedagojik Formasyon:** Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi (2019)
- **Lisans:** Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı (2019)
- **Yüksek Lisans:** Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Ses Eğitimi Yüksek Lisans Programı (2023)

