

SEMAİ TÜRÜNE YÖNELİK BİR İNCELEME: RADİFE ERTEN VE İSMET TOKGÖZ ÖRNEĞİ**A Study on The Genre of Semai: The Example of Radife Erten And İsmet Tokgöz****Seher ERKAN *****ÖZ**

Geleneksel Türk müziğinde doğaçlamaya dayalı sözlü türler arasında yer alan semai, vokal seslendirme becerisini öne çıkaran ve ilgili makam dizisine bağlı kalarak icra edilen bir yaratma davranışdır. Halk edebiyatında ezgi ağırlıklı türler içerisinde yer alan semai, belli bir makamda, mutlak suretle ezgi ve söz katmanının eş zamanlı kurgulandığı bir tür olarak tanımlanır. Öncelikli olarak çalgılı kahvelerde söz ve ezginin birlikte yaratıldığı divan, destan, ağıt, gazel, koşma, varsağı, kalenderi gibi türlerin arasında sayılan semai, icra edildiği bu mekânların “Semai Kahvehaneleri” adıyla anılmasında etkili olmuştur. Değişim ve gelişimin belirgin olarak hissedildiği 19. Yüzyıl sonlarına doğru çalgılı kahvelerin azalmasıyla bu kahvelerde icra edilen semai türü de yaygınlığını kaybetmiştir. Bu çalışmada birbirinin çağdaşı olan Radife Erten ve İsmet Tokgöz tarafından seslendirilmiş iki semai örneğinde, her iki icranın ortaklık ve farklılıklarının ortaya konulmasıyla türün tanımlanması hedeflenmektedir. Bu araştırmanın amacı doğaçlamaya dayalı bir tür olan semai tür özelliklerini ortaya koymaktır. İcrâ edilen eser analizleri sonucunda icracı yaratma davranışlarında ortaya çıkan unsurların nasıl uygulandığı da gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Semai, Kahvehane, Vokal, Radife Erten, İsmet Tokgöz.

ABSTRACT

Among the verbal genres based on improvisation in traditional Turkish music, semai is a creative behavior that emphasizes vocal vocalization skills and is performed by adhering to the relevant makam series. Semai, which is among the melodic genres in folk literature, is defined as a genre in which melody and lyrics are constructed simultaneously in a certain makam. Semai, which is primarily among genres such as divan, destan, ağıt, gazel, koşma, varsağı, kalenderi where lyrics and melodies are created together in musical cafes, has been effective in the name of these venues where they are performed as “Semai Coffeehouses”. Towards the end of the 19th century when change and development were clearly felt, the semai genre performed in these cafes also lost its prevalence with the decrease in musical cafes. In this research, it is targeted to define the genre by revealing the similarities and differences of both performances in two semai examples performed by Radife Erten and İsmet Tokgöz, who are contemporaries of each other. The aim of this research is to reveal the characteristics of the semai genre, which is a genre based on improvisation. As a conclusion of the analysis of the performed works, it is also shown how the elements that emerge in the performer's creation behaviors are applied.

Keywords: Semai, Coffeehouse, Vocal, Radife Erten, İsmet Tokgöz.

EXTENDED ABSTRACT

This research is based on the analysis of how the lyrics and melodic layers of two semai performed by Radife Erten and İsmet Tokgöz, a genre based on improvisation, are created. Improvisation is based on the performance technique, the artist's mastery, the use of technical ornamentation elements, the improvisation of modal features and the relationships between modalities. When examining this genre, the technical features and the use of ornamentation elements come to the fore in vocal improvisational skill. Both semai were dictated and notated, and the ornamentation elements and vocal voicing techniques are shown in the notes as close to the original as possible. Since each artist has his own style and way of interpretation, even if there are great similarities between the performances, there may be significant differences in their notations. For example, the ornamentations performed by an artist in a certain makam may be interpreted or expressed differently by another artist. When the existing performance recordings are listened to, the dynamics, rhythmic variations and expressions used by the performer; In other words, the entire musical expression may not be adequately and accurately reflected in the notation. Therefore, for the listener, the perception of the aesthetics and emotion of the performance is an experience based on the performer's expressive skills and style of interpretation. In the performance of both instrumental and verbal works, the interaction of written and verbal cultures reveals a unique performance skill. In the performance of both instrumental and verbal works, the interaction of written and verbal cultures reveals a unique performance skill. The most important elements that determine the semai genre, which is the focus of our research, are the verbal layer and improvisation. However, the melodic structure established by the performer while performing semai and the reflections of the ornamental elements in this structure form the basis of the "semai genre" feature. In addition to the importance of the verbal layer, the formal structure and the use of makam are also among the elements that determine the genre.

Semai, which is considered by many researchers in the context of minstrel literature and folk literature, is a genre that attracts the attention of some performers in the Turkish classical music tradition. However, it lost its importance especially towards the end of the 19th century with the decrease in the performance environment in musical coffeehouses or semai coffeehouses. In the research, no record was found in the Turkish classical music repertoire except for the examples performed by Radife Erten and İsmet Tokgöz. Before or after the semai performance, a footed mani and an Istanbul folk song are sung. Manis with punning rhymes are called footed mani. In the semai example performed by Radife Erten, which we examined in the research, a footed mani is similarly followed by an Istanbul folk song, while in the semai example performed by Tokgöz, the dance tune is first followed by the mani. The audio recordings of the semai samples performed by Radife Erten and İsmet Tokgöz are shown as QR codes under the note visuals.

Purpose

The purpose of this study is to deeply examine the characteristics of semai, a genre based on improvisation, and to identifying commonalities and differences both performances through the example of the semai genre performed by Radife Erten and İsmet Tokgöz. The elements that determine the genre such as the use of makam, formal structure, lyric layer, techniques applied in vocal voicing and ornamentation elements of semai will be determined. As a result, this research aims to understand the form, performance characteristics of the semai genre and the reflections of the genre on performance.

Method

The research is limited to two semai performed by Radife Erten and İsmet Tokgöz. In the study, a source review of the relevant literature was conducted and the works were dictated from existing performance records and notated. Both sample works were analyzed in line with the obtained data and the content analysis method was used in the analysis of the data. In the analysis of the data, the modal features, musical sentences in the improvisational construction and ornamental elements in the sentences were detailed, respectively.

Discussion and Results and Suggestions

Semai, a verbal genre based on improvisation, is an original creative behavior that emphasizes vocal vocalization skills and is performed by adhering to the relevant makam series. Semai, a genre that reflects the richness of Turkish culture with its musical structure and literary content, requires the performer to bring together his/her musical knowledge, literary background, and improvisational ability. The performer recreates the piece by adhering to the rules of the determined makam and adding his/her own emotions and interpretation. Within the scope of the research, two semai examples performed by Radife Erten and İsmet Tokgöz were examined in terms of the effects and reflections of vocal improvisational skills on defining the genre. It is aimed to define the genre more comprehensively by revealing the similarities and differences of both performances through two semai examples performed by Radife Erten and İsmet Tokgöz, who are contemporaries of each other. As a result of the analysis of the performed works, how the elements that emerge in the performer's creative behaviors are applied and how these elements contribute to the characteristic features of semai will also be examined in detail. In this way, the basic elements of semai, such as its improvisational structure, modal features, literary content and performance techniques, will be better understood and the place of this valuable genre in Turkish musical culture will be more firmly established.

Geleneksel Türk müziğinde gazel, ağıt, uzun hava, semai, koşma, mâni, divan, destan genellikle serbest (usûl eşiksiz ya da usûl eşliği üzerine vokal doğaçlama) olarak seslendirilen ve tamamen vokal doğaçlamaya dayalı, söz katmanının olduğu türlerdir. Söz konusu türlerin icrası, ilgili makamın seyir özellikleri göz önünde bulundurularak, çeşitli süsleme elemanları ve nüanslar eşliğinde kişinin vokal seslendirme ve hançere kullanım becerisini ortaya koymaktadır. Türk müziği geleneğinin temelini oluşturan üslup ve tavır unsurları icrayı ve icracıyı öne çıkarmada belirleyici olmaktadır. Yaygın olarak âşık musikisinin hece vezniyle söylenen türleri arasında yer alan semai, Türk sanat müziğinde birden fazla çalgı eşliğinde, aranağme ve serbest bölümlerin olduğu şekilde seslendirilmektedir. Türk Halk Edebiyatı'nda halk şiirinde ezgi ağırlıklı türler arasında yer alan semai, gazel tarzında, mısra hece sayılarının onaltı ve aruzun mefâ'lün mefâ'lün mefâ'lün mefâ'lün vezin kalıbında olan şiirler olarak tanımlanmaktadır. İstanbul'da "efendim" kelimesiyle başlayan tekerlemelere de semai denildiği bilinmektedir. Türk İslam Ansiklopedisine (2025) göre kendine özgü bir ezgiyle söylenen ve nazım birimi dörtlük olan musammat semailer, genellikle aruz ölçüsüyle kurgulanmaktadır. Dörtlükler halinde kurulan semailerde kafiye düzeni koşmaya benzer şekilde ilk dörtlükte abcb (veya abab, aaab), sonraki dörtlüklerde ise dddb-eeeb-ffff-... biçimindedir. Divan edebiyatı etkisindeki semailer ise beyit nazım birimiyle yazılır ve gazeldeki gibi aa-ba-ca-da-ea-... şeklinde kafiyeleşir. Aruz ve hece ölçüsüyle söylenmesinin yanında, saz şairleri daha çok hece ölçüsünü tercih etmiştir. Dörtlük nazım birimiyle yazılan semailer genellikle 3 ila 5 dörtlükten oluşurken, beyit nazım birimiyle söylenenlerin beyit sayısı gazel gibi 5 ile 15 arasında değişebilmektedir.

Semailer ölçülerine ve nazım birimlerine göre düz semai (4+4=8 duraksız hece ölçüsü), musammat semai (8+8=16 mefâilün kalıbıyla söylenen), divan biçiminde semai (aruz ölçüsünün dört mefâilün kalıbıyla söylenen), ayaklı semai (aruz ölçüsünün dört "mefâilün" kalıbıyla yazılmış semailerin her mısrasından sonra "mefâilün / faülün" veya "mefâilün / mefâilün" kalıbına eklemeye söylenen) adını almaktadır.

Semailer söz katmanı ile birlikte mutlak suretle ezgi katmanı taşımaktadır. Halk şiirinde konu ile ezgi arasında kuvvetli bir bağ olduğunu belirten Oğuz (1993:17), türlerin konularına ve ezgilere bakılarak adlandırılması hususuna dikkat çekmektedir. Tek başına konu türü belirleyen bir öge olacağı gibi, konuyu belirleme özelliğine sahip ezgiler de tür olarak adlandırılabilir. Bu bağlamda semai halk edebiyatı nazım türleri tasnifinde "ezgi ağırlıklı türler" kategorisinde yer bulmaktadır.

Halk şiirinde nazım biçimleri değil, türler olduğu yaklaşımını öne süren Dizdaroğlu, bütün şiirleri "halk şiiri" başlığı altında toplayarak mani, koşma, varsağı, semai, destan ve türküyü heceli şiirlerin, divan, selis, semai, kalenderi, satranç" ve vezn-i âheri de aruzlu şiirlerin türleri olarak tanımlamaktadır (Dizdaroğlu, 1968: 216–293). Bazı kaynaklarda şekil olarak tanımlamaların aksine, Albayrak (2009:166) çalışmasında semainin, saz ve halk şairlerinin aruzun dört *me fa i lün* vezinli şiirlere *efendim* kelimesiyle başlayan tekerlemeler olduğuna değinirken çeşitli yaklaşımlardan söz etmektedir. İlk olarak, İsmail Habib, "Saz ve Halk Şairleri" başlığı altında, saz ve halk şairlerinin klasik divan şiirinin etkisiyle aruzun belirli vezinleriyle "divan", "semai", "kalenderi", "selis" gibi nazım şekilleri oluşturduklarını belirtir. Ona göre bu nazım şekilleri biçimleriyle değil, makamlarıyla ayırt edilir. Aynı kaynaktan Hikmet İlaydın ise semainin tür mü yoksa biçim mi olduğunu belirtmeksizin, yalnızca sekizli hece ölçüsüyle söylendiğini ve âşık edebiyatının bir ürünü olduğunu ifade etmekte, aslında nazım birimi dörtlük olan Ercişli Emrah'ın "Bizim sahraların Başı /Pare pare duman şimdi /Sevişmesi bir hoş olur / Ayrılması yaman şimdi" dörtlüğüyle başlayan semaisini beyit nazım birimiyle vermektedir. Dizdaroğlu, halk şiirinde şeklin esas

olmadığını, türün belirleyici olduğunu ifade ederek şekilleri de doğrudan “tür” kavramı içerisinde ele alınması gerektiğine dikkat çekmektedir.

Bu çalışmanın amacı, doğaçlamaya dayalı bir tür olan semainin özelliklerini derinlemesine incelemek ve Radife Erten ile İsmet Tokgöz tarafından seslendirilen semai türü örneği üzerinden her iki icracının ortak ve farklı yönlerini ortaya koymaktır. Semaide makam kullanımı, biçim kurgusu, söz katmanı, vokal seslendirmede uygulanan teknikler ve süsleme elemanları türü belirleyen unsurlar olarak ele alınmıştır. Sonuç olarak, bu araştırma semai tür biçimini, icra özelliklerini ve türün icraya yansımalarını anlamayı hedeflemektedir.

Araştırma, Radife Erten ve İsmet Tokgöz’ün seslendirdiği iki semai ile sınırlandırılmıştır. Çalışmada, ilgili literatüre ilişkin kaynak taraması yapılmış ve eserler mevcut icra kayıtlarından dikte edilerek notaya alınmıştır. Araştırma, arşiv kayıtlarından ulaşılan iki ses kayıtları üzerinden semai türünü anlamayı hedeflemektedir. Her iki örnek eser, elde edilen veriler doğrultusunda verilerin çözümlenmesinde araştırma yöntem ve tekniği için içerik analizi tercih edilmiştir. Sosyal gerçekliği araştırmada kullanılan nesnel ve sistematik bir yöntem olan içerik analizi, tümdengelsel bir yaklaşımla önceden belirlenmiş ölçütlere göre kavramlardan, metinlerden, sözlü veya yazılı materyallerden anlamlar çıkarmayı hedefler. Planlama aşamasında zayıf görünse dahi uygulamada etkili ve ilginç sonuçlar ortaya koyabilen bu çok işlevli ve gelişen teknik, nicel veriyi nitel veriye dönüştürebilir ve yazılı metinlerden hareketle yazılı olmayan mesajlara ulaşmayı sağlar (Tavşancıl ve Aslan, 2001: 21-22). Verilerin analizinde biçim kurgusu, makamsal özellikler, doğaçlama inşasındaki müzik cümleleri ve cümlelerdeki süsleme elemanları detaylandırılmıştır.

Müzik yazısıyla süsleme elemanlarının ilişkisi, müzikte ifade ve yorum açısından oldukça önemli bir konum teşkil etmektedir. Müziğin tarihsel derinliklerine baktığımızda, süslemelerin sadece estetik bir unsur olmasının ötesinde, kültürel bir mirası da taşıdığı görülmektedir. Müzik yazımında nota, yapıyı daha belirgin hale getirirken, süsleme elemanları bu yapının içinde duygunun ve kişisel yorumun aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle geleneksel müzik türlerinde, süsleme elemanları, doğaçlama yeteneğiyle birleşerek sanatçının özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Bu noktada, doğaçlama yapılan bir icra, sadece teknik bilgi değil, aynı zamanda sanatçının kimliğini ifade eden bir araç haline gelmektedir. Sözelimi, belirli bir ezgi üzerinde doğaçlama yapan bir icracı, sahip olduğu bilgiler ve geleneksel kalıplardan beslenerek harmanladığı seslendirme becerisiyle kendi tarzını yaratmaktadır. Ayrıca, icra sırasında yapılan süslemelerin, sözlü gelenekten geldiği düşüncesini dikkate alırsak, seslendirmedeki üslup ve tavır davranışı aktarımının, notanın yanı sıra kişisel beceriyle zenginleştiği görülmektedir. Müzikte süslemeler, bir eserin notalarına eklenen ve eserin duygusal ifadesini zenginleştiren unsurlardır. Bu süslemeler, icracının teknik yetkinliği ve sanatsal anlayışıyla şekillenmektedir. Dolayısıyla, nota bilgisi kadar, icracının kişisel beceri ve yorumlama yeteneği de eserin sunumunda belirleyici rol oynamaktadır.

Meşk geleneği, müziğin sözlü aktarımında önemli yöntemlerden biridir. Herhangi bir eserin çeşitli icra örneklerini dinleme-izleme yoluyla meşk eden biri, süsleme tekniklerini öğrenirken, kendi yorumlama becerisini ekleyerek kişisel tavır özelliklerini ortaya koyabilmektedir. Bu süreçte, icracı usta-çırak ilişkisi çerçevesinde, çeşitli icra örneklerini dinleme, izleyeme ve taklit etme yoluyla kendi duygusal ifadesini harmanlayarak yeni bir yorum ortaya koyabilmektedir. Bu etkileşim, süsleme tekniklerinin öğrenilmesinin ötesinde, icracının kişisel tavır ve üslubunun oluşmasına da katkı sağlamaktadır. Amaç musiki öğrenmek olduğunda hocayla talebenin bir araya gelip bir kahvehanede meşk alıp vermelerinin mümkün olduğunu belirten Behar (2019: 63), Bostan İskeleyi’ndeki

bir kahvehanede Zekâî Dede'nin hocası Eyüplü Mehmet Bey ile, 20. yüzyılın başlarında Kasımpaşa'daki Kulaksız mahallesindeki *İmamın Kahvesi*'nde Santuri Ziya Bey'in meşk ettiğinden söz etmektedir.

Semailerin yaygın olarak seslendirildiği âşık kahveleri zamanla kendi özelliklerini yitirerek, farklılaşma ve dönüşme ile birlikte yeni bir tarz olan semai kahveleri ya da çalgılı kahveler olarak anılmaya başlamıştır. Âşık olarak bilinen saz şairlerinin buluşma noktaları olan bu mekanlarda âşıklar, bilgi ve sohbetlerini dinleyicilere aktarmanın yanı sıra, koşma, mani, türkü, semai ve destan gibi türlerde eserler icra ederek halk edebiyatının örneklerini sergileyerek, sözlü kültür aktarımının bu kahvehaneler aracılığıyla gerçekleşmesine katkı sağlamışlardır (Kılıç, 2025: 63). Düzgün (2005: 54–58) çalışmasında âşık kahvehaneleri geleneğinin, yirminci yüzyıl başlarında İstanbul'da zayıflamasının aksine Erzurum, Kars, Sivas, Artvin, Kayseri, Konya ve Adana başta olmak üzere Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde varlığını sürdürdüğünden söz etmektedir. Can (2018: 23) Osman Cemal Kaygılı'nın âşık kahvelerinin dönüşümüne ilişkin yaklaşımından söz ederken, yeni adıyla çalgılı kahvehanelerin 1908 inkılabından sonra güncelliğini yitirdiği, birkaç kahvenin birinci dünya savaşında bir süre devam ettiği ve 1920 sonlarında tamamen kalktığı bilgisini vermektedir. Gelenekte âşıkların destanlar, hikâyeler anlattığı, şiirler okuduğu ve müzik icra ettiği mekânlar olan âşık kahveleri, zamanla müzikli eğlencelerin ve sohbetlerin yapıldığı, daha geniş bir kitleye hitap eden semai kahvelerine dönüşmüştür. Bu dönüşümde, şehirleşme, kültürel değişimler ve eğlence anlayışındaki farklılaşmaların etkili olduğu düşünülmektedir. Çalgılı kahve ya da semai kahveleri olarak bilinen bu kahvehanelerde âşıkların yine kendi bildiklerini devam ettirmekle birlikte yeni bir ortamın içine girdiğini vurgulayan Durmaz (2020: 114-115), değişen bir gelenek ortamı olarak semai kahvehanelerinde eğlencenin ön planda olduğu, müşterileri ve işleyişleri farklı olan bu yeni türün icrasında, âşık sazından farklı çok çeşitli çalgı aletlerinin çalındığına dikkat çekmektedir. Birsal (2014: 151) Tavukpazarı'ndaki âşık kahvelerinin zamanla İstanbul'un diğer semtlerinde kurulan semai kahvelerinde aynı geleneği sürdürdüğünden söz etmektedir. İstanbul Ansiklopedisi'nde Koçu (1968:3683), çalgılı kahvelerin eski yangın tulumbacılığı âleminde çok önemli hatıra bırakmış, tulumbacılık edebiyatının gelişmesinde, yazılmasında, tulumbacılar arasından mâni, semai, koşma, destan söyleme, okuma yönünde pek çok büyük sanatçıyı yetiştirmiş olan mekânlar olduğunu belirtmektedir. Kalendarî gibi türlerin arasında sayılan semai, icra edildiği bu mekânların "Semai Kahvehaneleri" adıyla anılmasında etkili olmuştur. Söz katmanının güzellik, doğa, aşk, sevgi, övgü gibi konuları içerdiği bu türün, doğaçlamaya dayalı diğer sözlü türlerin önüne geçerek kahvehaneye adını vermesi dikkat çekicidir. Özellikle Ramazan ayında ilgi gören semai kahveleri daha çok İstanbul'da yaşayan halkın vakit geçirdiği bir alışkanlıktır. Bu alışkanlığın Selanik'ten geldiğine ilişkin söylemler varsa da Osmanlı'daki Tulumbacılar takımının bir göstergisi olduğu görüşü kabul edilmektedir. Kıraathaneler ve semai kahveleri ya da çalgılı kahvehaneler hem kitap okuma hem de küçük dinletilerin yapıldığı mekânlar olarak karşımıza çıkarken, bu mekânlar kitap okuma, sohbet ve tartışma ortamları, müzik etkinlikleri gibi özellikleriyle Avrupa'da ortaya çıkan cafe-chantant: şarkılı kahve ve cafe-concert:dinletili kahve ile benzerlik göstermektedir (Heise, 2001: 89). Çalgılı-semai kahvelerde saz ve söz ustaları semailer, türküler ve diğer Türk müziği türlerinden örnekler sunmuşlardır. Çalgılı kahveler, sadece müzik dinlenen yerler olmanın ötesinde, insanların bir araya gelip sohbet ettiği, eğlendiği ve kültürel etkileşimde bulunduğu sosyal mekânlar olarak önem taşımaktadır. Çalgılı kahveler, Türk müzik kültüründe önemli bir yere sahip olan ve zamanla dönüşüm geçiren mekânlardır. Hatırat kaynaklarından edinilen bilgilere göre, bu kahvehanelerde icra edilen müziğin belli bir planı olmakla birlikte, sabitlenmiş bir program akışı bulunmamaktadır. Çalgılı kahvelerdeki müzik icrası, genellikle o anki atmosfere ve icracıların ilhamına göre şekillenmektedir. Sabit bir program akışı olmamakla birlikte, belirli türlerdeki müzik eserleri ve edebi türler icra

edilmektedir. Çoğunlukla "çığırma" adı verilen bir hava ile başlayan bu gelenekte, "Çığırkan" adı verilen kişi, maniler seslendirerek, esere uygun hava ya da makamın girişini seslendirmeye davet eder ve gecenin ilerleyen saatlerinde, maniler, semailer, divanlar ve destanlar gibi çeşitli müzik ve edebi türler icra edilmektedir (Gerçek, 1996: 206-222).

Semai kahvelerinin en parlak döneminin II. Abdülhamit'in padişahlık yılları olduğuna dikkat çeken Salah Birsell (2014: 150-151), çalgılı kahvelerde çığırma darbuka, zilli maşa, klarnet ve çiftenardan oluşan belli bir çalgı takımından söz etmektedir. Aynı kaynakta Birsell, semai kahvelerinin önde gelen semai icracıları olarak; Bakırköylü Zil İzzet, Mektebi Harbiyeli Emin Şah, Üsküdarlı ketebeden Hakkı Bey, Hattaneli Çarkçı Ethem, Amavudun Mehmet, Tıbbiyeli İsmail Hakkı, Unkapan'lı Bodur Tevfik, Badık Ömer, Erzincanlı Ayrancı Hamdi, Balatlı Ethem, Çeşmemeydanlı Kıvrırcık Hüsnü, Kulaksız Mustafa, Arap Şerafettin, Beşiktaşlı Kambur Ferdi Dede, Balatlı Haşmet, Zeytinburnulu Zila Ahmet, Unkapanlı Halil Hoca, Beykozlu Katip Salih gibi isimleri sıralamaktadır (Birsell, 2014: 152). Koçu'nun (1958: 133) İstanbul Ansiklopedisinde Arap Abdullah, Deruni Ahmet ve Balıkcı Agop'un aruz ve hece vezni ile okunan semailer arasında halkın büyük ilgi gösterdiği "Ermeni ağzı semai" denilen semailerden örnekler sunmaktadır:

“Efendim huuu, nasibim buuu

Tecellim taksirat yahuuu

Ciğer yandı kebab oldu yetiş alıpar bir içim suu

Ne esbaptan beni terkeyleyüp ağyar ilen kaçtı

Niçin kalmaz bana insaf o taş kalpli gözü ahu (Koçu,1958)

Saadettin Kaynak'ın segâh makamında bestelemiş olduğu şarkının sözleri Karacaoğlan'a ait bir semaidir:

“İncecikten bir kar yağar/Tozar elif elif diye/Deli gönül abdal olmuş/Gezer elif elif diye

Elifin uğru nakışlı/Yavru balaban bakışlı/Yayla çiçeği kokuşlu/Kokar elif elif diye

Elif kaşlarını çatar/Gamzesi bağrıma batar/ak elleri kalem tutar/Yazar elif elif diye

Evlerinin önü çardak/Elifin elinde bardak/Sanki yeşil başlı ördek/Yüzer elif elif diye

Karacaoğlan eğmelerin/Gönül sevmez değmelerin/İliklenmiş düğmelerin/Çözer elif elif diye”

Semai icrasının öncesi ya da sonrasında cinaslı kafiyesi olan bir ayaklı mani ve bir İstanbul türküsü seslendirilmektedir. Araştırmada ele alınan Radife Erten'in seslendirdiği semai örneğinde benzer şekilde ayaklı mani ve takiben bir İstanbul türküsü, Tokgöz'ün seslendirdiği semai örneğinde ise önce oyun havası ardından mani yer almaktadır. Radife Erten ve İsmet Tokgöz'ün seslendirmiş olduğu semai örneklerinin ses kaydı karekod olarak nota görsellerinin altında gösterilmiştir.

Türk müziği, zengin melodik yapıları, makamlar arası geçki ve farklı süsleme teknikleri ile öne çıkan bir yapıya sahiptir. Her sanatçının kendine özgü bir üslubu ve yorum tarzı bulunduğu için, icralar arasında büyük benzerlikler olsa bile, bunların notalara dökülmesinde belirgin farklılıklar ortaya çıkabilmektedir. Örneğin, bir sanatçının belirli bir makamda yaptığı süslemeler, başka bir sanatçı tarafından farklı bir şekilde yorumlanabilir veya ifade edilebilir. İcracının ses rengi, sahip olduğu ses aralığı, hançere becerisi, söz katmanında telâffuz becerisi ve teorik donanımı herhangi bir eseri yorumlamada esas alınmaktadır. Mevcut icra kayıtları dinlendiğinde, icracının kullandığı

dinamikler, ritmik varyasyonlar ve ifadeler; yani tüm müzikal anlatım, nota yazısında yeterince ve doğru şekilde yansıtılamayabilir. Dolayısıyla, dinleyici için icranın estetiği ve duygusunun algılanması, icracının ifade becerisi ve yorumlama tarzı üzerine kurulu bir deneyimdir. Süsleme elemanları icraya önemli bir yön verse de, en ayrıntılı şekilde yazıldıklarında bile Türk müziğinin özünde var olan mikrotonal değişimleri tam olarak yansıtamamaktadır. Yapılan çalışmalar doğrultusunda, notasyonda yüksek oranda benzerlik gösteren icralar tespit edilse de, bu notaların ses kayıtlarıyla birebir örtüşmediği dinleme sırasında belirgin bir şekilde duyulmaktadır. Gerek çalgısal gerekse sözlü eserlerin icrasında, yazılı kültür ile sözlü kültürün etkileşim halinde olması özgün bir icra becerisini ortaya çıkarmaktadır. Araştırmamızın odağını oluşturan semaide türü belirleyen en önemli öge söz katmanı ve doğaçlamadır. Ancak icracının semai seslendirirken kurguladığı ezgi yapısı ve süsleme elemanlarının bu yapıya yansımaları “semai türü” özelliğinin temelini oluşturmaktadır. Söz katmanı öneminin yanında, biçim kurgusu ve makam kullanımı türü belirleyen öğeler arasındadır.

Semai, Arapça dinleti, konser anlamına gelen samâ-i kelimesinden alınmıştır. Birçok araştırmacı tarafından âşık edebiyatı ve halk edebiyatı bağlamında ele alınan semai, Türk sanat müziği geleneğinde bazı icracılar tarafından ilgi görmüş bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak, özellikle 19. yüzyıl sonlarına doğru çalgılı kahvehaneler ya da semai kahvelerindeki icra ortamının azalmasıyla güncelliğini yitirmiştir. Araştırmada Türk sanat müziği repertuarında Radife Erten ve İsmet Tokgöz tarafından seslendirilen örnekler dışında bir kayda ulaşılamamıştır. Bunun yanında, TRT İzmir Radyosu ses sanatçısı Burcu Göktürk tarafından radyo ve televizyon programlarında icra edilen semai örnekleri türün yeniden gündeme gelmesi anlamında önem taşımaktadır.

1923 yılında İstanbul'un Beşiktaş ilçesinde doğan Radife Erten, Nuri Halil Poyraz'dan müzik eğitimi almış ve onun desteği ile İstanbul Radyosu'nda ses sanatçısı olarak görev almıştır. Geleneksel Türk sanat müziği vokal icra becerisinde örnek teşkil eden Erten, özellikle doğaçlama icrada öne çıkan isimler arasındadır. Cem Aksu (Haberes, 2023) Ekim sayısında Radife Erten'in pek çok geleneksel ezginin güncelliğini koruduğu, bu eserleri radyo repertuarına kazandırdığı ve başta İstanbul türküleri olmak üzere, mâni ve semai gibi geleneksel eseri derleyerek hem radyo programlarında, hem de taş plaklara okuyarak, hatırlanmasını ve yeniden sevilmesini sağladığı bilgisini vermektedir. Araştırmada ele alınan İsmet Tokgöz hakkında bilgiye ulaşılamamıştır. Yapılan arşiv taraması sonucunda, araştırmada ele alınan semai kaydı dışında başka bir icra kaydına rastlanmamıştır. Sanatçının, arşiv kaydında eşlik eden saz sanatçılarından yaşadıkları yıllara bakıldığında Radife Erten ile yakın dönemde yaşadığı tahmin edilmektedir.

BULGULAR

Bu bölümde ele alınan iki semai örneğinin sırasıyla; dikte edilen notası, biçim kurgusu, süsleme elemanlarının icracı özelinde nasıl konumlandığına ilişkin görsel, ilgili makamın ses bölgesi ve yoğunlaşan perdeler görseli verileri ortaya konulmaktadır. Her iki sanatçının arşiv kaydından elde edilen veriler doğrultusunda, söz ve ezgi katmanının semai türünde nasıl şekillendiği, türü belirleyen öğeler ve doğaçlamadaki yaratma becerilerinin türe yansımaları detaylandırılmıştır.

Hüzzam Semâi

Efendim hû nasibim bu

na si bim bu te cel li ta k

si rat ya hu

ci ğer yan dı ke bab ol du a man dost la r ba na bi

r su

gö nû l düş tû bu gû n lcr dc

22 yi ne bi r hu b di la ra ya

24 e dip ak lı m cü da baş ta n dü şür dü be

26 ni sev da ya

28 ke ma n kaş la r ü zü m göz ler mü şa bih di r

30 ce ma l a ya

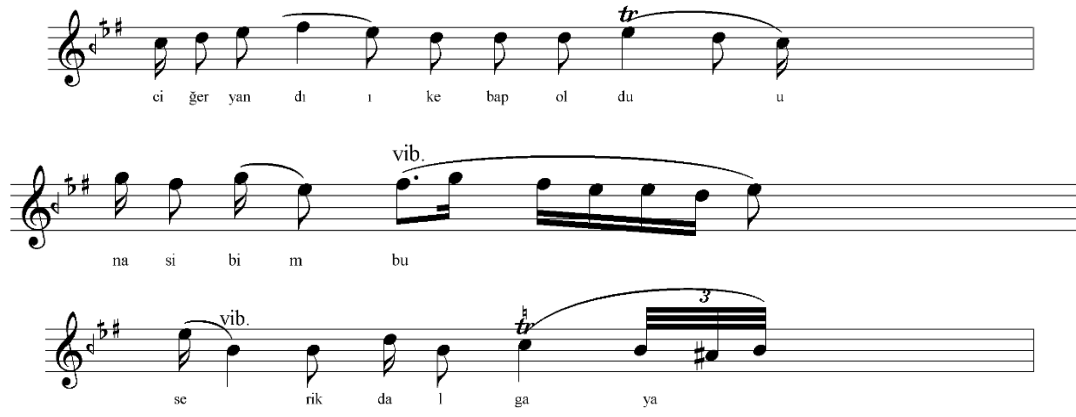
32 a hu göz le r al ya nak la r dü şü r se rik da l ga ya

34 a h du dak in ce a ğız hok ka

36 di lin de ci l ve se r ma ye

Şekil 1. Radife Erten - Hüzzam Semai Eserinin Notası

Efendim hu nasibim bu / Tecelli taksirat yahu
 Ciğer yandı kebab oldu / Aman dostlar bana bir su
 Gönül düştü bugünlerde / Yine bir hub dilaraya
 Edip aklım cûda baştan / Düşürdü beni sevdaya
 Keman kaşlar üzüm gözler / Müşabihdir cemalet Aya
 Ahu gözler al yanaklar / Düşür seri kavgaya
 Dudak ince ağız hokka / Dilinde cilve sermaye



Şekil 5. Trill ve Vibrato ifadeleri

Hüzzam semainin ardından “Amman aman gönül aman dertlim aman havası /Binbir derde şifadır İstanbul havası /Hep beraber çalalım bir İstanbul havası” dizelerinden oluşan ayaklı mâni ve ardından “Arabaya taş koydum” isimli İstanbul türküsü ile icra tamamlanmaktadır.

Hüzzam Semâi

1

Bu yerlerde sever gönüm

4

7

10

13

15 Serbest

e fe n di m bu yer ler de se ver gön lüm

17

be nim bir ne v ci va nim va 3 r o nun i çin demem kim se ye dil de ni ha lüm va 3 r

19

pe ri şa nım bu gün ler de hû zi şeb a hu fî ga nım va 3 r

20

ne bir eş ref za ma nım va r ne bir kün cü me ka nım va 3 r

21

ne bir gün düz gü ler gön lüm ne bir ak şam va ta nı m va r a man

gliss.

22 Serbest
E fe di m

23
o gül gon ce ye rah mi an de lip uç mam si ta nım da n

24
be ni öl dür se ler da hi cü da ol mam ca na nım da n

25
me det bir yar i çün val lah geç mi şim tat lı ca nım da n

26
ne bir eş ref za ma nım va r ne bir kün cü me ka nım va r

27
ne bir gün düz gü ler gön lüm ne bir ak şam va ta nı m va r a man

28 Serbest
A h o nun bu fer di ye rah met i na yet se n de ya rab bi

29
be nim her tür lü hak kim da se la met sen de ya rab bi i

30
mü ra di va sıl mü rü v vet sen de ya rab bi i

31
ne bir eş ref za ma nım va r ne bir kün cü me ka nım va r

32
ne bir gün düz gü ler gön lüm ne bir ak şam va ta nı m va r

Şekil 6. İsmet Tokgöz - Hüzam Semai Eser Notası

Efendim bu yerlerde sever gönlüm benim bir nevcîânım var

Onun için demem kimseye dilde nihalım var

Perişanım bugünlerde hûzi şeb figânım var

Ne bir eşref zamanım var ne bir küncü mekânım var

Ne bir gündüz güler gönlüm ne bir akşam vatanım var aman

Efendim o gül gonceye rahmi an delip uçmam sitanımından

Beni öldürseler dahi cüda olmam cananımdan

Medet bir yar için vallah geçmişim tatlı canımdan

Ne bir eşref zamanım var ne bir küncü mekânım var
 Ne bir gündüz güler gönlüm ne bir akşam vatanım var aman
 Ah onun bu ferdiye rahmet inayet sende yarabbi
 Mûradı vasıl mürüvvet sende yarabbi
 Ne bir eşref zamanım var ne bir küncü mekânım var
 Ne bir gündüz güler gönlüm ne bir akşam vatanım var aman

Biçim Kurgusu ve İçerik

Eserin biçim kurgusu şu şekildedir:

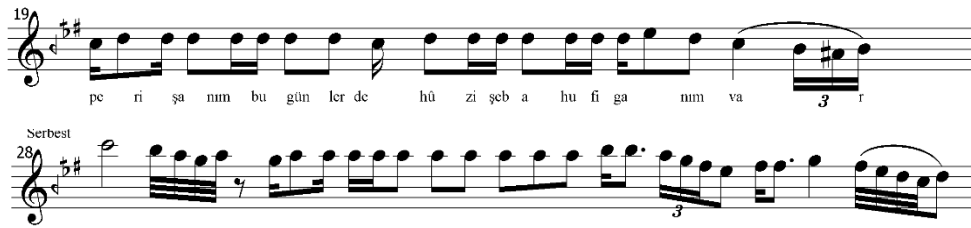
$$A (a+b) + B (c+d) + A+ C (e+f) + A+ D (g+h)$$

Hüzzam Semaî dört bölümlü dönüşümlü biçimde kurgulanmıştır. Eserin aranağme olan birinci bölümü B, C ve D bölümlerinin öncesinde dönüş yapılmıştır. Eserde ikinci ve üçüncü bölüm benzer müzik cümleleriyle tasarlanmıştır. Dördüncü bölüm makamın tiz ses bölgesinde inşa edilmiş olup, meyan bölümü şeklindedir. Müzik cümlelerinin arasında kanun, keman, klarnet ve ud ile icra edilen bağlantı müzik ifadeleri kullanılmıştır. Eserde müzik cümleleri düğâh-tiz çargah perdeleri arasında tasarlanmış olup nevâ, eviç ve muhayyer perdesinde perdesinde kalışlar ve bu perdeler etrafında kümelenen müzik cümleleri öne çıkmaktadır.



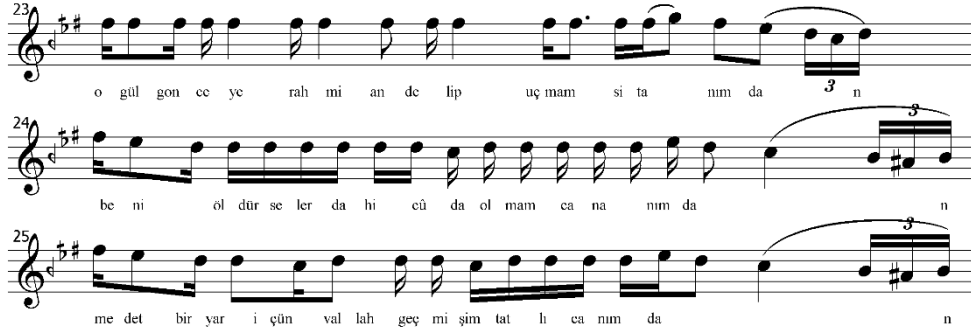
Şekil 7. Hüzzam makamı ses bölgesi ve yoğunlaşan perdeler

İsmet Tokgöz tarafından seslendirilen hüzzam semainin birinci ve ikinci bölümündeki müzik cümlelerinde eviç perdesi etrafında kümelenen ve söz katmanının resitatif seslendirildiği bir etki gözlenmektedir.



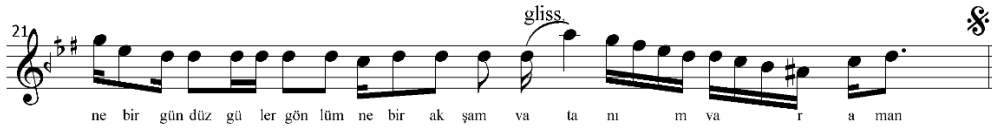
Şekil 8. Resitatif müzik cümleleri

Radife Erten'in seslendirdiği semaide olduğu gibi, cümle sonlarında üçlemelerle süslenen bitiş ifadelerinin sıkça kullanıldığı gözlenmektedir.



Şekil 9. Üçleme bitiş ifadeleri

Eserin genelinde yine Erten’de de görülen glissando ve peste doğru ardışık aralıklarla sekvens süsleme elemanlarını kullandığı müzik ifadeleri benzerlik göstermektedir.



Şekil 10. Glissando örneği



Şekil 11. Peste doğru aralıklı sekvens

Tokgöz belirli perdeler üzerinde, süsleme elemanlarından tril ve vibrato kullanarak müzikal ifadeyi öne çıkarmaktadır.



Şekil 12. Vibrato ve Trill örneği

İsmet Tokgöz’ün seslendirdiği semainin ardından, Erten’den farklı olarak oyun havası ve yine Ertene benzer şekilde “Adam aman a yardır bir sevdiğim dilbere bu dünyada kimler ayardır / Bu sevdanın endamı ölüm ile ayardır dertli gönül adam aman” dizelerinden oluşan mâni ile icra yer almaktadır.

SONUÇ

Türk sanat müziğinde doğaçlamaya dayalı sözlü türler arasında yer alan semai, 19. yüzyıl çalgılı kahveler ya da semai kahveler adıyla bilinen mekânlarda sıkça icra edilen türler arasındadır. Önceki dönemlerde Âşık Kahvehaneleri olarak bilinen bu mekânlar, zaman içinde dönüşüme uğrayarak yerini çalgılı-semai kahvelere bırakmıştır. Değişim ve gelişimin en büyük yansımalarının gözlemlendiği 19. yüzyılın yaygın icra ortamları olan bu mekânlar yüzyılın yarısından itibaren popülerliğini yitirmeye başlamıştır.

Araştırmada, çoğunlukla serbest (usûl eşiksiz ya da usûl eşliği üzerine vokal doğaçlama) seslendirme olarak bilinen ve tamamen vokal doğaçlamaya dayalı, söz katmanının olduğu semai icrasında, ilgili makamın seyir

özellikleri göz önünde bulundurularak, odağında çeşitli süsleme elemanları ve nüanslar eşliğinde kişinin vokal seslendirme ve hançere kullanım becerisinin olduğu tür özellikleri ortaya konulmuştur. Yapılan analiz sonucunda, Radife Erten ve İsmet Tokgöz tarafından icra edilen iki semai örneğinde, söz ve ezgi katmanının eş zamanlı doğaçlanarak, süsleme elemanları ve makam kullanımının icraya yansımaları tespit edilmiştir. Bu tespitten yola çıkılarak semai türünün iki ya da üç bölümlü dönüşümlü biçim kurgusunda inşa edildiği gözlenmiştir. Bölümlerin arasında bir cümleden oluşan müzik ifadeleri ya da ilgili makamda küçük hacimli ezgi kümeleri ile bağlantı yapılmıştır. Her iki icrada, semai sonrasında sırasıyla bir mâni, türkü ya da oyun havası seslendirilmiştir. Erten ve Tokgöz tarafından seslendirilen iki semaide süsleme elemanlarından trill, vibrato ve glissandonun sıkça yapıldığı gözlenmiştir. İcrâcıların doğaçlamada hüzzam makamı seyir özelliğine bağlı kaldığı saptanmıştır. Hüzzam makamı ses bölgesinin kullanımı hususunda Tokgöz'ün Erten'den farklı olarak makam dizisinin tiz taraflarını daha yoğun kullandığı belirlenmiştir. Her iki semai öncesinde hüzzam makamında benzer müzik cümlelerinden oluşan bir aranağme seslendirilmiştir. Ancak İsmet Tokgöz'ün icra ettiği semaiden önce seslendirilen aranağme Radife Erten'e ait arşiv kaydındaki aranağmeye göre daha hacimlidir.

Mani, Koşma, Varsağı, Destan, Kalenderi, Divan, Selis, Türkü, Satranç gibi türlerin icra edildiği çalgılı kahvelerin yaygın olarak "Semai Kahveleri" olarak anılması, semai türünün dönemin musikişinaslarınca beğeni ve ilgi gördüğü yaklaşımının belirleyicisi konumundadır. Özellikle Ramazan akşamları gibi özel zaman dilimlerinde, bu türün icra edildiği kahvelerin yoğun bir şekilde tercih edilmesi ve bu mekânlara tür adının yansıtılması, türün söz katmanında sevgi, aşk, güzellik, doğa unsurları, övgü gibi temaların işlendiği şiir özelliği taşımalarının etkisi olarak görülebilir.

İcrâ ortamlarının varlığını sürdürememiş olması semai türünün pek nadir seslendirilen bir tür olması durumunu doğurmuştur. Türe ait Radife Erten ve İsmet Tokgöz'e ait iki kayıt dışında başka kayda ulaşılamamasının yanı sıra, TRT İzmir Radyosu ses sanatçısı Burcu Göktürk'ün bu türe önem atfedip radyo ve televizyon programlarında seslendirmesi, türün yeniden gündeme gelmesi bakımından önemlidir.

Mekân boyutu müzik türlerinin değişim, gelişim ve aktarım üçgeninde şekillenmesini sağlamada önem taşımaktadır. Sonuç olarak, bir kahvehane müzik kültürü olarak ele aldığımız semai türünün, icra ortamıyla doğru orantılı olarak yaygınlığını kaybettiği durumundan yola çıkarak, benzer konumda olan birçok türün yeniden canlandırılması önem taşımaktadır. Kitle iletişim araçlarının hızla gelişim göstermesi, görsel ve işitsel bilgiye ulaşılabilirliği büyük ölçüde arttırmaktadır. Bu doğrultuda ilerlemenin yarattığı olanaklar dâhilinde popülerliğini yitirmiş sözlü ve çalgısal tür örneklerinin yeniden icra ortamı bulması hususunda uygulamaların yapılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Albayrak, N. (2009). Türk Halk Şiirinde Biçim ve Tür Sorunu. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 2(3-4), 133-186.
- Behar, C. (2019). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz-Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi yayınları
- Birsel, S. (1983). *Kahveler Kitabı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

- Erdal T. (2015). Tür ve Şekil Tartışmalarına Genel Bir Bakış, *International Journal Of Eurasia Social Sciences*, Vol: 6, Issue: 20, 254-265.
- Durmaz, U. (2020). Bir Mekânın Anatomisi. Halk Yaratma Edebiyatı Ürünlerinin ve İcrâ Ortamı Olarak Kahvehaneler, *Uluslararası Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, Sayı:4: 114-115.
- Gerçek, S. N. (1997). *İstanbul'dan Ben de Geçtim*. A. Birinci & İ. Kara(Haz.). İstanbul: Kitapevi.
- Heise, U. (2001). *Kahve ve Kahvehane*. M. Tüzel (Çev.). İstanbul: Dost
- Kaygılı, O. C. (1937). *İstanbul'da Semai Kahveleri ve Meydan Şairleri*. İstanbul: Eminönü Halkevi Dil Tarih ve Edebiyat Şubesi.
- Kılıç, R. (2015). *Osmanlı Toplumunda Kahveler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Nevşehir Hacı Bektaş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nevşehir.
- Koçu, R. E. (1958). *İstanbul Ansiklopedisi*. (1. bs., Cilt 1, 133-16.ss) İstanbul: Tan Matbaası.
- Oğuz, M. Ö. (1993) Halk Şiirinde Tür ve Şekil Meselesi, Ankara. *Milli Folklor-Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, Sayı.19:13-19
- Tavşancıl, E. ve Aslan, E. A. (2001). *Sözel, Yazılı ve Diğer Materyaller İçin İçerik Analizi ve Uygulama Örnekleri*. İstanbul: Epsilon.
- Aksu, C. (t.y) Radife Erten. Erişim adresi <https://www.haberes.com.tr/radife-erten>