İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ARGUVAN YÖRESİNDE İCRA EDİLEN SEMAHLARIN MÜZİKAL ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Seval EROĞLU

Anasanat Dalı: Türk Müziği

Programı : Türk Müziği

HAZİRAN 2011

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ARGUVAN YÖRESİNDE İCRA EDİLEN SEMAHLARIN MÜZİKAL ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Seval EROĞLU

415081019

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 06 Mayıs 2011

Tezin Savunulduğu Tarih : 06 Haziran 2011

Tez Danışmanı : Doç. Erol PARLAK (İTÜ)

Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Adnan KOÇ (İTÜ)

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ali ÖZDEMİR (MÜ)

HAZİRAN 2011

ÖNSÖZ

Bu çalışma İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı, Türk Müziği Programı'nda yüksek lisans tezi olarak hazırlanmış bir tespit ve analiz çalışmasıdır.

Arguvan yöresi Alevî müziği, Türk Halk Müziği içerisinde önemli bir yere sahiptir. Anadolu coğrafyası içerisinde birkaç önemli merkezden biri olan ve günümüzde de Alevî inancının yoğun bir şekilde yaşandığı bu yörede, inanç müziğinin oldukça eskilere dayanan köklü bir geçmişi vardır. Bu müziğin uygulama alanı olarak nitelendirebileceğimiz cemler, müziğin gelişimi ve sürdürülmesinde en önemli etkendir.

Arguvan yöresindeki cemlerde karşımıza çıkan iki repertuvar elemanından birincisi deyişler, ikincisi ise semahlardır. Bu yörede icra edilen semahlar, cemler içerisindeki repertuvarların hem müzikal hem de edebi açıdan zenginliği bakımından en önemlileridir.

Arguvan yöresi, Türkiye'de Alevîliğin güçlü bir şekilde temsil edildiği önemli merkezlerden biri olmasına karşın; Arguvan yöresi Alevî inancı, cemleri ve cemlerde ağırlığı oluşturan semahlarının üzerine yazılmış kaynaklar sınırlıdır. Maddi kültür ürünlerinde olduğu gibi manevi kültür ürünlerinde de görülen hızlı değişim, dönüşüm hatta başkalaşımlar nedeniyle, bu yörede icra edilen semahların bir an önce derlenerek tespit edilmesi, müzikal unsurların incelenmesi ve analizlerinin yapılmasının gerekliliği, tez çalışmamızın yapılmasındaki ana nedeni oluşturmuştur.

Çalışmamın her aşamasında fikirleri ve yönlendirmeleri ile değerli katkılar sağlayan değerli hocam ve tez danışmanım Doç. Erol Parlak'a; Arguvan müzik kültürünün araştırılması ve sunumu konusunda önemli hizmetler veren, bu çalışmamda da fikirlerinin yanı sıra, manevî desteğiyle yanımda olan sanatçı-araştırmacı Muharrem Naci Temiz'e, değerli çalışmalarıyla bizlere örnek teşkil eden ve desteğini esirgemeyen San. Öğr. Gör. Süleyman Şenel'e, Dr.Özcan Özbek'e, verdikleri röportajlarla çalışmama ışık tutan Veli Akkol, Yusuf Mola ve Mustafa Tosun'a; çalışmamın her safhasında fikirlerinden yararlandığım sevgili arkadaşlarım İsmail Güngör, Eray Cömert'e ve notaların dijital ortamdaki yazım aşamasında emeği geçen Erdem Çıplak'a ve Arguvan yöresi Alevî müziğine hizmet eden tüm kaynak kişilere; teşekkürü bir borç bilirim.

Haziran, 2011 Seval EROĞLU

İÇİNDEKİLER

Sayfa

KISALTMALAR ..... **vii**
ŞEKİL LİSTESİ ..... **ix**
TABLO LİSTESİ ..... **xi**
ÖZET ..... **xiii**
SUMMARY ..... **xv**
1. GİRİŞ **1**
1.1. Araştırmanın Amacı **5**
1.2. Literatür Özeti **6**
1.3. Araştırmanın Yöntemi **6**
1.4. Hipotez **9**
2. ALEVÎ- BEKTAŞÎ İNANCI VE CEM İBADETLERİ HAKKINDA GENEL BİLGİLER **11**
2.1. Alevî Teriminin Etimolojisi ve Alevîlik Kavramı **11**
2.2. Tarihsel Süreç İçerisinde Alevî-Bektaşî İnancı **13**
2.3. Alevî-Bektaşî İnancı'nda Cem İbadetleri **17**
2.3.1. Cem Teriminin Etimolojisi ve Anlamı 17
2.3.2. Cem İbadetleri ve Semah Ritüeli 18
3. ARGUVAN YÖRESİNDE İCRA EDİLEN SEMAHLARIN MÜZİKAL ANALİZİ **27**
3.1. Arguvan Yöresi Semahlarının Ağız ve Tavır Özellikleri **27**
3.1.1. İcrada Kullanılan Çalgılar, Çalgısal İcra Tavrı ve Üsluplar 27
3.1.2. Vokal İcrada Ağız, Hançere Özellikleri, Tavır ve Üslûplar 32
3.2. Arguvan Yöresinde İcra Edilen Semahların Müzikal Analizi **35**
3.2.1. Kırat Semahı 35
3.2.1.1. Kırat Semahı' nın Dil, Ağız ve Tavır Özellikleri 49
3.2.1.2. Kırat Semahı' nın Edebi Yapısı 51
3.2.1.3. Kırat Semahı'nın Melodik Yapısı 53
3.2.1.4. Kırat Semahı' nın Formu 58
3.2.2. Bozok Semahı 63
3.2.2.1. Bozok Semahı' nın Dil, Ağız ve Tavır Özellikleri 72
3.2.2.2. Bozok Semahı' nın Edebi Yapısı: 74
3.2.2.3. Bozok Semahı' nın Melodik Yapısı 76
3.2.2.4. Bozok Semahı'nın Formu: 83

3.2.3. Yâ Hızır Semahı 87
3.2.3.1. Yâ Hızır Semahı' nın Dil, Ağız ve Tavır Özellikleri 97
3.2.3.2. Yâ Hızır Semahı' nın Edebi Yapısı 99
3.2.3.3. Yâ Hızır Semahı' nın Melodik Yapısı 100
3.2.3.4. Yâ Hızır Semahı' nın Formu: 104
3.2.4. Kırklar Semahı 109
3.2.4.1. Kırklar Semahı' nın Dil, Ağız ve Tavır Özellikleri 114
3.2.4.2. Kırklar Semahı' nın Edebi Yapısı 115
3.2.4.3. Kırklar Semahı' nın Melodik Yapısı 116
3.2.4.4. Kırklar Semahı' nın Formu: 119
3.2.5. Ali Nur Semahı 122
3.2.5.1. Ali Nur Semahı' nın Dil, Ağız ve Tavır Özellikleri 138
3.2.5.2. Ali Nur Semahı' nın Edebi Yapısı 140
3.2.5.3. Ali Nur Semahı' nın Melodik Yapısı 142
3.2.5.4. Ali Nur Semahı' nın Formu: 149
3.2.6. Ağbaba Semahı 153
3.2.6.1. Ağbaba Semahı' nın Dil, Ağız ve Tavır Özellikleri 161
3.2.6.2. Ağbaba Semahı' nın Edebi Yapısı 162
3.2.6.3. Ağbaba Semahı' nın Melodik Yapısı 164
3.2.6.4. Ağbaba Semahı' nın Formu: 170
3.2.7. Bâbullah Semahı 174
3.2.7.1. Bâbullah Semahı' nın Dil, Ağız ve Tavır Özellikleri 183
3.2.7.2. Bâbullah Semahı' nın Edebi Yapısı 185
3.2.7.3. Bâbullah Semahı' nın Melodik Yapısı 187
3.2.7.4. Bâbullah Semahı' nın Formu: 193

4. SONUÇ VE ÖNERİLER 197

KAYNAKLAR 201

KİŞİSEL GÖRÜŞMELER 203

EKLER 205

ÖZGEÇMİŞ 207

KISALTMALAR

a.g.e. **:** Adı geçen eser
Bkz. **:** Bakınız
C. **:** Cilt
Dr. **:** Doktor
krş. **:** Karşılaştırınız
Öğr. Gör. **:** Öğretim görevlisi
Prof. **:** Profesör
Doç. : Doçent
San. **:** Sanatçı
THM **:** Türk Halk Müziği
TMDK **:** Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
TRT **:** Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
vb. **:** Ve benzeri
vd. **:** Ve diğerleri

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa:

Şekil 1.1: Arguvan ve komşu ilçeler 3
Şekil 3.1: Eğmesiz burguluk 29
Şekil 3.2: Kırat Semahı, 10. ölçü 30
Şekil 3.3: Kırat Semahı, 165 ve 166. ölçü 30
Şekil 3.4: Bozok Semahı, 18. ölçü 31
Şekil 3.5: Bozok Semahı, 88. ölçü 31
Şekil 3.6: Arguvan yöresinde kullanılan diğer hayal çeşitleri 31
Şekil 3.7: Nota No. 01: Kırat Semahı'nın notası 48
Şekil 3.8: Kırat Semahı, 1. bölümde kullanılan dizi 53
Şekil 3.9: Kırat Semahı, 2. bölümde kullanılan dizi 53
Şekil 3.10: Kırat Semahı' nın 1. bölümünde kullanılan ritmik yapılar 55
Şekil 3.11: Kırat Semahı, 228 ve 229. ölçü 56
Şekil 3.12: Kırat Semahı, 238 ve 239. ölçü 57
Şekil 3.13: Kırat Semahı'nın 2. bölümünde kullanılan ritmik yapılar 57
Şekil 3.14: Nota No. 02: Bozok Semahı'nın notası 71
Şekil 3.15: Bozok Semahı, 1. bölüm vokal icrasında kullanılan dizi 76
Şekil 3.16: Bozok Semahı, 1. bölüm vokal icrasında kullanılan hicaz dörtlüsü 76
Şekil 3.17: Bozok Semahı, 1. bölüm bağlama icrasında kullanılan dizi 76
Şekil 3.18: Bozok Semahı, 2. bölüm vokal icrasında kullanılan dizi 77
Şekil 3.19: Bozok Semahı, 2. bölüm bağlama icrasında kullanılan dizi 77
Şekil 3.20: Bozok Semahı, 1. bölüm bağlama icrasında kullanılan dörtlü 78
Şekil 3.21: Bozok Semahı, 28 ve 29. ölçü 78
Şekil 3.22: Bozok Semahı, 48. ölçü 79
Şekil 3.23: Bozok Semahı, 10, 25, 39 ve 52. ölçü 80
Şekil 3.24: Bozok Semahı, 1. bölümde kullanılan ritmik yapılar 81
Şekil 3.25: Bozok Semahı, 2. bölümde kullanılan ritmik yapılar 82
Şekil 3.26: Nota No. 03: Yâ Hızır Semahı'nın notası 96
Şekil 3.27: Yâ Hızır Semahı, 1. ve 2. bölümünde kullanılan diziler 100
Şekil 3.28: Yâ Hızır Semahı,11, 12, 21, 22 ve 23. ölçü 101

Şekil 3.29: Yâ Hızır Semahı'nın 1. bölümünde kullanılan ritmik yapılar 102
Şekil 3.30: Yâ Hızır Semahı'nın 2. bölümünde kullanılan ritmik yapılar 103
Şekil 3.31: Nota No. 04: Kırklar Semahı'nın notası 113
Şekil 3.32: Kırklar Semahı'nda kullanılan dizi 116
Şekil 3.33: Kırklar Semahı, 3, 8 ve 9. ölçüler 118
Şekil 3.34: Kırklar Semahı'nda kullanılan ritmik yapılar 119
Şekil 3.35: Nota No.05: Ali Nur Semahı'nın notası 137
Şekil 3.36: Ali Nur Semahı, 1. ve 2. bölümde kullanılan dizi 142
Şekil 3.37: Ali Nur Semahı, 3. ve 4. bölümde kullanılan dizi 142
Şekil 3.38: Adı geçen ölçülerde kullanılan 4'lüler 143
Şekil 3.39: Ali Nur Semahı, 16, 17, 19, 20, 22 ve 23. ölçü 144
Şekil 3.40: Ali Nur Semahı'nın 1.bölümünde kullanılan ritmik yapılar 146
Şekil 3.41: Ali Nur Semahı'nın 2. ve 3. bölümünde kullanılan ritmik yapılar 147
Şekil 3.42: Ali Nur Semahı, 114 ve 115 . ölçü 148
Şekil 3.43: Ali Nur Semahı'nın 4. bölümünde kullanılan ritmik yapılar 148
Şekil 3.44: Nota No. 06: Ağbaba Semahı'nın notası 160
Şekil 3.45: Ağbaba Semahı, 1. bölümde kullanılan dizi 164
Şekil 3.46: Ağbaba Semahı, 2. bölümde kullanılan dizi 164
Şekil 3.47: Ağbaba Semahı, 3, 5 ve 9. ölçü 165
Şekil 3.48: Ağbaba Semahı, 17 ve 25. ölçü 166
Şekil 3.49: Ağbaba Semahı, 9,11 ve 15. ölçü 167
Şekil 3.50: Ağbaba Semahı, 21, 23, 24 ve 25. ölçü 167
Şekil 3.51: Ağbaba Semahı'nın 1. bölümünde kullanılan ritmik yapılar 168
Şekil 3.52: Ağbaba Semahı'nın 2. bölümünde kullanılan ritmik yapılar 170
Şekil 3.53: Nota No. 07: Bâbullah Semahı'nın notası 182
Şekil 3.54: Bâbullah Semahı 1. bölüm vokal icrasında kullanılan dizi 187
Şekil 3.55: Bâbullah Semahı 1. bölüm bağlama icrasında kullanılan dizi 187
Şekil 3.56: Babullah Semahı 2. bölüm vokal icra sırasında kullanılan dizi 187
Şekil 3.57: Bâbullah Semahı 2. bölüm bağlama icrasında kullanılan dizi 187
Şekil 3.58: Bâbullah Semahı, 5, 6, 32, 33 ve 34. ölçüler 189
Şekil 3.59: Bâbullah Semahı 1. bölümünde kullanılan ritmik yapılar 190
Şekil 3.60: Bâbullah Semahı 'nın 2.bölümünde kullanılan ritmik yapılar 193

TABLO LİSTESİ

Sayfa:

Tablo 3.1: Kırat Semahı'nın edebi yapı tablosu 51
Tablo 3.2: Kırat Semahı'nın form tablosu 58
Tablo 3.3: Kırat Semahı'nın analitik form tablosu 60
Tablo 3.4: Bozok Semahı edebi yapı tablosu 74
Tablo 3.5: Bozok Semahı form tablosu 83
Tablo 3.6: Bozok Semahı analitik form tablosu 85
Tablo 3.7: Yâ Hızır Semahı edebi yapı tablosu 99
Tablo 3.8: Yâ Hızır Semahı form tablosu 104
Tablo 3.9: Yâ Hızır Semahı analitik form tablosu 106
Tablo 3.10: Kırklar Semahı edebi yapı tablosu 115
Tablo 3.11: Kırklar Semahı form tablosu 119
Tablo 3.12: Kırklar Semahı analitik form tablosu 120
Tablo 3.13: Ali Nur Semahı edebi yapı tablosu 140
Tablo 3.14: Ali Nur Semahı form tablosu: 149
Tablo 3.15: Ali Nur Semahı analitik form tablosu 151
Tablo 3.16: Ağbaba Semahı edebi yapı tablosu 162
Tablo 3.17: Ağbaba Semahı form tablosu 170
Tablo 3.18: Ağbaba Semahı analitik form tablosu 172
Tablo 3.19: Bâbullah Semahı'nın edebi yapı tablosu 185
Tablo 3.20: Babullah Semahı form tablosu 193
Tablo 3.21: Bâbullah Semahı analitik form tablosu 195

ARGUVAN YÖRESİNDE İCRA EDİLEN SEMAHLARIN MÜZİKAL ANALİZİ

ÖZET

"Arguvan Yöresinde İcra Edilen Semahların Müzikal Analizi" konu başlığı ile ele aldığımız üç bölümden oluşan bu çalışmanın giriş (birinci) bölümünde; Arguvan yöresinin tarihî ve coğrafî özellikleri, müziği ve müziğe etki eden unsurlar hakkında genel bilgiler verilmiş; bunun sonrasında araştırmanın amacı, elde edilen verilerin literatür özeti, araştırmanın yöntemi ve öne sürülen hipotezler maddeler halinde açıklanmıştır.

Çalışmamızın ikinci bölümünde Alevî-Bektaşî inancı ve cem ibadetleri hakkında genel bilgiler içerisinde "Alevî" teriminin etimolojisi ve Alevîlik kavramı, tarihsel süreç içerisinde Alevî- Bektaşî inancı, Alevî- Bektaşî inancında cem ibadetleri kapsamında "Cem" teriminin etimolojisi ve anlamı, cem ibadetleri ve semah ritüeli başlıkları açılarak, bu konular hakkında genel bilgiler verilmiştir.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde, Arguvan yöresinde icra edilen semahların müzikal analizi ana başlığı altında Kırat, Bozok, Yâ Hızır, Kırklar, Ali Nur, Ağbaba ve Bâbullah Semahlarının tarafımızdan yazılmış notaları verilmiş, bu semahların dil, ağız ve tavır özellikleri, edebi yapıları, melodik yapıları, form özellikleri ve analitik form analizleri ayrıntılı biçimde incelenmiş, sunulmuş ve sonuca gidilmiştir.

Sonuç bölümünde, çalışmanın içerisinde yer alan tüm veriler değerlendirilmiş, genel çıkarımlar elde edilmiş ve bu çıkarımlar bir bütün olarak sunulmuştur.

Çalışmanın ekler bölümünde ise derlenen eserlerin görüntülü ve sesli kayıtları orijinal biçimleri ile verilmiştir.

MUSICAL ANALYSIS OF SEMAH PERFORMED IN THE ARGUVAN REGION

SUMMARY

At the introduction part of the study which titled as "Musical Analysis of *Semah* Performed in The Arguvan Region" information about Arguvan region, its history, geography, music and elements causing creation of music are explored; furthermore, main purpose of the work, brief of the information we have gathered as a literature review, method of the research and proposed hypothesis are explained one by one.

At the second part of the work, general information about *Alevi-Bektashi* tradition, *Cem* and related rituals are given. Additionally, etymology of the word *Alevi*, concept of *Alevilik, Alevi-Bektasi* tradition and *Cem* as a religious service and retials connected to *Semah* are given in the connected to the historical process of *Alevilik.*

At the third part of our work, under the title of "musical analysis of *Semah", semah* like *Kırat, Bozok, Yâ Hızır, Kırklar, Ali Nur, Ağbaba* and *Babullah* performed in the Arguvan Region are inscribed considering their video recordings; furthermore, their lingual and dialectical, literal, melodic, formal and analytical formal structures are explored; moreover, they are presented in detail and deducted to the consequences.

At the consequences part of the study, all observations conducted in the study are investigated, generalizations are made and these inspections are presented completely.

At the appendix section, all collected sound and video recordings are presented in their raw forms.

1. GİRİŞ

Alevî- Bektaşî inancının gereği olarak kabul edilen cemlerin içinde bir ritüel olan semahlar, bu inancı taşıyan insanların evrene, Yaradan'a ve yaratılana bakış açısını yansıtan zikirlerdir. Buna göre semahlar, tüm gezegenlerin güneşin etrafında dönüşünü işaret edebildiği gibi yaratılanın Yaradan'ın etrafında dönüp aydınlandığının da göstergesidir. Atomların ve bunlar içerisinde yer alan elektronların, ışığın ya da doğada var olan diğer parçacıkların dönme hareketi içerisinde var oldukları gerçeğinin yanı sıra; yaratılan en üstün varlık olan insan da ancak kendi çevresinde ya da Yaradan'ın çevresinde vecd ile dönerek kendisini bulabilir. Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî bu konuya şöyle açıklık getirmiştir:

"Sen, sen oldukça, sema etmekteyim çevrende

Ben, sen oldukça, çevremde dönüp durmaktayım" (Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî).

İnsanı ateşin etrafında dönen pervanelere benzeten Alevî toplumu, Alevî inancı etrafında ortaya çıkan düşünsel ifadeyi semahlar ile sembolleştirir. Semahlar toplumun ortaya koyabildiği dans ve müzik ikilisinden oluşan bir yapıdır. Bu yapı düşünce sistemiyle bağlantılı olarak ait olduğu toplumu da simgeler. Semahların içeriğinin, analizinin belirlenmesi, toplumun yapısına dair unsurları ortaya koymada bir araçtır. Semahların tespit edilmesi bağlı bulunduğu toplumun dil ve kültürel yapısının daha kolay anlaşılmasını sağlayacaktır. İnanç içerisinde ve müzik eşliğinde düşüncenin harekete dönüşmesi noktasında önem arz eden semahların, müzikal analizinin yapılarak bilim camiasına kazandırılması, o toplumun kültürünün ve sosyal yaşayışının bir parçasını ortaya koymak için gereklidir. Bu bağlamda, Doğu Anadolu Bölgesi inanç müziğinin dil ve kültür öğelerinin öneminin kavranması için o bölgenin ortak algı ve birikimine sahip olan Arguvan'ın müzikal kimliğinin olabildiğince ayrıntılı biçimde incelenmesi şarttır. Anadolu'nun hemen her bölgesinde icra edilen ve icra edildiği yöreye göre farklılıklar taşıyan semahlar konusunda, Arguvan yöresinin dikkate değer bir görünüm içerisinde olup bu konuda önemli bir birikimi bünyesinde barındırması, onun çalışmamıza konu olmasını

sağlamıştır. Arguvan'ın kültürel yapısının Doğu Anadolu Bölgesi inanç müziği içerisindeki yerini ve etki alanını belirleyebilmek için bu yörenin tarihi ve coğrafi özelliklerini belirtmeye çalışalım.

Tarihi kaynaklar, Arguvan'da yerleşimin Eski Tunç Çağı'na kadar uzandığını ortaya koymaktadır. 1560'lı yıllarda "Arguvan" olarak tanınan bu yerleşim yeri, daha sonraları "Tahir" adını alarak bucak olmuş, ilk önce Arapkir'e ve sonra da ilçe olarak Diyarbakır' a bağlanmıştır. 1873 yılında ise tekrar "Tahir" adıyla Keban' a bağlı bir bucak olmuştur. Cumhuriyet' in ilanıyla birlikte "Tahir" bucağı Arguvan merkezini oluşturmuş ve 1 Nisan 1954 tarihinde Malatya iline bağlı bir ilçe konumuna getirilmiştir. İlçenin "Yoncalı" adlı bir bucağı ve 46 köyü bulunmaktadır.

İlçe nüfusunun tamamına yakını okur-yazardır. Okur-yazarlık oranının yüksek oluşunun en önemli nedenleri arasında yöre halkı üzerinde etkili olan ve ilime özel bir değer veren sözlü geleneğin yönlendirici özelliği sayılabilir. Öte yandan ilçedeki olumsuz coğrafî koşulların da halkın eğitime yönelmelerine sebep olduğunu söyleyebiliriz.

Bireyin iç ve dış dünyayla ilgili farkındalığının gelişmesi, ülkesine ve en önemlisi de insanlığa katkı sağlaması için iyi eğitimli olmak gerektiğine inanan Arguvan toplumu, geçmişten günümüze kendi topraklarında yaşayan çeşitli halkların onlara sundukları kültürel birikimden etkilenmiştir. Horasan ve Erdebil'den kitleler halinde Anadolu'ya gelen Türkmen nüfus Arguvan'daki nüfusun büyük çoğunluğunu oluşturmuş, burada yaşayan halk geldiği bölgenin kültürel birikimini uğradığı yerleşim merkezlerinden kazandığı birikimle harmanlamıştır. Bu bakımdan kültürlerin etkileşimi ve etkileşim sürecini değerlendirirken illerin, ilçelerin hatta köylerin coğrafi sınırlarını bilmek, onlar hakkında önemli ipuçları yakalamamız için yeterli olmayabilir. İşte bunun için, Arguvan'ın kültürel yapısı içinde değerlendirebileceğimiz müzikal karakterini de başta kendi sınırları içinde olmak üzere, sınırlarına yakın yörelerde de aramamız gerekmektedir.

Arguvan'ın müzikal yapısı kendi sınırları dışında aşağıdaki haritada yerleri tespit edilen kuzeydoğusundaki Sivas- Divriği ve onun güneybatısındaki Kangal, Maraş-Elbistan, Adıyaman ve Elazığ'ın (özellikle Baskil-Şıh Hasan Köyü) bir kısmı, Malatya iline bağlı Hekimhan, Yazıhan, Akçadağ, Doğanşehir, Arapkir'de de varlığını hissettirmektedir.

Şekil 1.1: Arguvan ve komşu ilçeler[1]

Köklü ve bir o kadar da zengin bir tarihî birikime sahip olan Arguvan Müziği iki ana başlıkta incelenebilir:

1- Dışarı Makamı: Arguvan ağzının en yoğun olarak görüldüğü, sevda, gurbet gibi konuların işlendiği dünyevî müziğidir. "*Dışarı Makamı*", Arguvan ağzının en fazla görüldüğü yoğunluğa göre sırasıyla, düzensiz kalıp ritimli, karma ritimli ve düzenli kalıp ritimli olarak karşımıza çıkmaktadır. Düzensiz kalıp ritimli ezgiler resitatif okuyuş tarzı ile seslendirilmektedir. *Dışarı Makamı* sınıfı içerisindeki eserlerin girişinde "dem" sesinin vokal olarak "-a, -e, -ıa, -iea" ünlüleri ile sabitlenmesi, nazal bölge kullanılarak seslendirilmesi adeta gelenek haline dönüşmüştür. Bu sınıflama içerisinde yer alan eserlerde "aman, adam aman, ölem, oy, oy gader, neydem" gibi terennümlerin kullanılması da Arguvan'a has niteliktedir. Terennümlerin kullanımında görülen ağız özellikleri nüansların oluşumunda en önemli etkenlerdendir.

Arguvan Yöresi *Dışarı Makamı* genellikle bir tam beşli içinde seyreder, sade yapıdadır. İcracı için sade yapının içerisinde yörenin üslûbunu gösterebilmek zordur.

Bağlama icrası vokal icradan farksız olarak konuşur gibi, fakat genellikle kısa cümlelerle, vokal icraya hazırlık niteliğinde yol göstermekte ya da onu takip etmektedir. Vokal icranın kıt'a girişlerinde ihtiyaç duyulan "dem" sesi, bağlama icrasında vokal icraya destek olmak amacıyla sıklıkla duyurulmaktadır.

[1] www.maps.google.com

Arguvan *Dışarı Makamı* ezgileri en çok Uşşak veya Hüseynî beşlisi içerisinde şekillenir. *Dışarı Makamı* ezgilerinin nadir de olsa Hicaz Dizisi içinde şekillendiği de görülmekte olup, bu örneklerde Barak ağzının etkilerine rastlamak mümkündür. Ancak eserlerin seslendirilmesi sırasında kullanılan katma sözler ve yöresel tavır, onların Arguvan yöresinde icra edildiğine işaret eder.

2- İçeri Makamı (Dede Makamı): Arguvan'ın cem ibadetlerinde ya da yöre insanlarının muhabbet etmek amacıyla bir araya geldikleri toplantılarda icra edilen inanca dayalı müziğidir. Deyiş, Düvâz-ı İmam, Mihraçlama, Tevhid, Mersiye ve Semah gibi türleri bu makam içinde değerlendirmek gerekir.

"*İçeri Makamı*" ezgileri dışarı makamında olduğu gibi düzensiz kalıp ritimli, karma ritimli ve ritimli ezgiler olmak üzere üç kola ayrılır. *İçeri Makamı* içerisinde yer alan eserlerde, Arguvan yöresinin yerel ağzı dışarı makamındaki gibi yoğun bir şekilde kullanılmaz. Ancak bu durum yerel ağzın *İçeri Makamı* ezgilerinde hiç kullanılmadığı anlamına da gelmez. Adı geçen sınıf içerisinde değerlendirilen bu ezgiler az da olsa dışarı makamına dair yerel ağız özellikleri ve çalgısal icra tavrıyla bezenerek icra edilirler.

Arguvan içeri makamının oluşumunda en önemli etken dede-talip ilişkileridir. Hz. Peygamber soyundan geldiğine inanılan, inanç hakkında derin bilgisi olan, toplum tarafından hürmet edilen ve farklı yerleşim yerlerinde inancın devamlılığını sağlamak amacıyla topluma önderlik eden dedeler aynı zamanda Arguvan ile diğer ilçeler arasında kültürel aktarımı da sağlarlar; böylelikle yörenin müzikal kimliğinin gelişiminde en önemli katkıyı sunarlar. İşte bu yüzden, Arguvan içeri makamında Arguvan ağzı sıklıkla kullanılmaz. Ancak vokal ve çalgısal icra tavrı özellikle deyiş ve semahların Arguvan yöresinde icra edildiğine dair ipuçları taşımaktadır.

Alevî toplumunu aydınlatan önemli bir kültür öğesi olarak Arguvan yöresinde icra edilen deyişler, 14 ile 17. yüzyıllar arasında yaşayan ulu ozanların mahlaslarını taşımalarının yanında; bu yörede inançlarına sıkı sıkıya bağlı kalarak yetişen, bu bakımdan bilgi birikimine ve bu bilgileri aktarma kudretine sahip olan yakın dönem âşıkların da mahlaslarını taşımaktadırlar. Ancak semahlar için aynı durum söz konusu değildir. Arguvan yöresinde icra edilen semahlar karşımıza Şah Hataî, Pir Sultan Abdal, Fuzulî, Seyyid Nesimî, Viranî, Kul Himmet ve Yeminî mahlaslarıyla çıkmaktadırlar.

Arguvan *İçeri Makamı* sadece bağlama ailesinden bir ya da birkaç çalgı ile icra edilir. Bu icrada sıklıkla kullanılan iki çalgı, cura ve dede sazıdır. Balta biçiminde konik bir tekneye sahip olması nedeniyle "*Balta Saz"* da denilen ve oyma tekniğiyle yapılan bu sazlar yakın dönem öncesine kadar tezenesiz çalış tekniğinden biri olan pençe tekniği ile çalınmaktadır; hatta bu icra biçimi günümüzde de sürdürülmektedir. Pençe tekniği içerisinde Arguvan yöresine ait olan en belirgin özellik, adına "*Hayalleme*" denilen karar sesi etrafındaki melodi şekillenmeleridir ve bu ezgiler çeşitlidir. Kendine özgü karakteri olan hayallemelerin ritmik yapıları ve çalgısal icra tavrındaki pençe vuruşları *İçeri Makamı* ezgilerinin Arguvan yöresinde icra edildiğinin adeta işaretidirler.

Yukarıda kısaca izahını yapmaya çalıştığımız Arguvan yöresi müziğinin iki yapısından biri olan *İçeri Makamı*'nın hem melodik ve ritmik hem de cem ibadeti esnasındaki önemi açısından en zengin repertuvar elemanları semahlarıdır. Odak noktası olarak Arguvan yöresi semahlarının seçildiği bu çalışma; bugüne kadar hakkında sınırlı sayıda çalışma olan Alevî- Bektaşî Müziği için de kaynak teşkil edebilecek niteliktedir.

1.1. Araştırmanın Amacı

1. Araştırmanın amacı öncelikle, Alevî- Bektaşî Müziği içerisinde değerlendirebileceğimiz Arguvan yöresinde icra edilen, unutulmaya yüz tutmuş semahları ortaya koymak, incelemek ve analiz etmektir.

2. Adı geçen yöredeki semahların müzikal unsurlarının bir bütün olarak ele alınmasının mevcut konuyu daha anlaşılır kılabileceği düşünülerek elde edilen bulgulara dair analizlerin bütünsel bir çerçeveyle ortaya konması hedeflenmiştir.

3. Yazılı-basılı kaynaklarda, Alevî-Bektaşî Müziği'nin yapısal özellikleri üzerine sınırlı sayıda çalışma yapıldığı görülmektedir. Alevî-Bektaşî inancı içinde şekillenen müzikal unsurların tespit edilerek açıklanması; melodik ve tematik analizler yoluyla yapısal özelliklerinin belirlenmesi, söz konusu inanca ve bu inanca sahip olan insan topluluklarının oluşturdukları kültüre dair önemli verilerin gün ışığına çıkarılmasına yardımcı olacaktır. Literatürde yer alan bu konudaki çalışmaların sınırlı sayıda olduğu göz önüne alınarak, Arguvan yöresi Alevî-Bektaşî

Müziği üzerine gerçekleştirdiğimiz bu çalışmanın, gelecekte yapılması muhtemel çalışmalara emsal teşkil edebilmesi de hedeflerimiz arasındadır.

4. Arguvan yöresi repertuvar elemanları üzerine gerçekleştirdiğimiz çalışmalarda, vokal+enstrümantal tarzdaki eserlerde vokal ve enstrümantal kısımların birbirlerine paralel bir biçimde icra edildikleri görülmüş ve bu durumun melodik ve analitik analizler yoluyla incelenmesi hedeflenmiştir.

1.2. Literatür Özeti

1. Yaptığımız literatür araştırmasında, Alevî- Bektaşî inancının ne olduğu, nasıl şekillendiği, ibadetleri, müzikleri, müziklerinin nasıl şekillendiği hakkındaki araştırmaların sonucunda öncelikli olarak yerli kaynaklar taranmış ve bu araştırmaların neticesi olarak Alevî-Bektaşî inancının aslında ülke sınırlarını aşan geniş bir sahaya yayılmasının yanında her yazara göre farklı değerlendirildiğinin tespiti yapılmıştır.
2. Alevî- Bektaşî Müziği ile ilgili kaynak taraması yapılmış ancak bu konuda tespit edilen sınırlı sayıdaki kitap ve tez çalışmaları dışında yeterli bilgiye ulaşılamamıştır.
3. "Halk Müziği'nde Müzikal Analiz Yöntemi" ile ilgili son yıllarda yayımlanan birkaç önemli kaynak dışında herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bahsedilen bu kitaplar içerisinde ise semahların müzikal analizi üzerine sınırlı sayıda çalışmalar yapılmıştır.
4. Arguvan yöresinde icra edilen semahlar hakkında yeterince kaynak bulunamaması, var olan kaynaklardaki çalışmalara konu olan semahların müzikal analizlerinin ise daha detaylı biçimde yapılması gerektiğinin düşünülmesi, bu çalışmanın gerçekleşmesini zorunlu kılmıştır. Ancak; araştırmamız sırasında bu konuda yapılan tüm çalışmalardan olabildiğince faydalanmaya çalışıldığının belirtilmesinde de yarar vardır.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

1. Araştırmanın en başında Alevî-Bektaşî tarihi, inancı, müziği hakkında kaynak taraması yapılmış, kitaplardan, makalelerden ya da bize yol gösterebilecek diğer çalışmalardan elde edilen veriler dikkatli bir şekilde incelenmiş; çalışmamızda yer

alacak olan metinler kronolojik durumlarına göre ve mantığa uygun olabilecek biçimde sınıflandırılmıştır.

2. Gerek Arguvan ve çevresinde gerekse büyük şehirlerde yaşayan, kaynak kişi olabilecek niteliğe sahip olan yerel sanatçılarla ve inanç önderleriyle Arguvan'da Alevîlik inancı, inanç müziği, inanç müziği repertuvarı hakkında görüşmeler yapılmıştır. Hem bu görüşmelere rehberlik etmek için, hem de çalışmamızı nasıl oluşturmamız gerektiği konusunda sanatçı ve akademisyenlerle görüşülmüştür.

3. Arguvan'ın inanç kimliğinin ön plâna çıktığı Minayik köyü, Emirler Mezrası ve Arguvan inancının ve müzikal yapısının etkisi altında kalan Arapkir'in Hastek köyü ve Arguvan cem ibadetlerinin İstanbul'da da temsil edildiği Minayik köyü Abdal Musa Cem'leri 2008-2010 yıllarında aralıklı olarak takip edilmiş, var olan uygulamalarının kamera kaydı alınmıştır.

4. Kamera kaydı yapılan cemlerin repertuvar elemanlarını icra eden kaynak kişilerin kimlik tespitleri yapıldıktan sonra, veri halinde toplanan bu eserlerin saz ile vokal icralarının birlikte yürüdüğü göz önünde bulundurularak, orijinaline en yakın biçimde notaya alınmaya çalışılmıştır. Kayıtlardan takip edilen bu semahların bazılarının icraları birden fazla kişi tarafından yapılmıştır. Ancak semahların notaya alınmasında, bu kişiler arasından Arguvan yöresinin tavrını daha belirgin bir şekilde ortaya koyan ya da dijital ortamda daha net duyulabilen icracının icrası değerlendirilmiştir. Eserlerin notaya alınması ve müzikal analizlerinin yapılması sırasında eserlerin müzikal ve edebi yapılarında bozulmalar tespit edilmiştir. Ancak bu bozulmalar tüm gerçekliğiyle çalışmamızda yer almış; bu bakımdan semahların var olduğu biçimine müdahale edilmeden adeta fotoğrafı çekilmiş; müzikal analizleri de mevcut özelliklerine göre yapılmıştır.

5. Eserlerin notaya alınmasında Halk Müziği notasyonunda genel tercih olan sol anahtarı kullanımı ve melodilerin karar sesi olarak "lâ" perdesinin kabul edilmesi yoluna gidilmiştir. Cem ibadetleri sırasında semahların ardı ardına aynı karar sesi üzerinden icra edilmesinden hareketle incelenen tüm semahlar için (Kırklar Semahı hariç) karar perdesi değiştirilmemiştir.

6. Notaya alınan eserlerin müzikal analizinin sağlıklı biçimde yapılabilmesi için, analiz konusu ile ilgili yerli kaynaklar tek tek incelenmiş, bu kapsamda; cümle, cümlecik, periyot, motif; edebi yapı, dil, ağız ve tavır özellikleri; form ve analitik formu, doğal çokseslilik olgusu hakkında önemli çıkarımlar elde edilmiştir.

7. Analiz yöntemi semahlarda söz unsuru ve melodik yapısının bütünselliği doğrultusunda biçimlendirilmiştir. Buna göre; tespit edilen yedi adet semahın dil, tavır ve ağız özellikleri, edebi yapıları, formu incelenirken söz ve melodinin bir bütün olarak ele alınması gerektiği göz önünde bulundurulmuştur.

8. Müzikal analiz ana başlığı altında yukarıda bahsedilen incelemelerin yanında eserlerdeki melodik yürüyüşler, usûlleri, usûllerinin içerisinde şekillenen ritmik yapılar incelenmiştir. Bahsi geçen unsurlar için ayrı başlıklar açılmamış, bir bütün halinde çalışmamıza metin olarak yansıtılmıştır.

9. Mevcut semahların -Kırklar Semahı hariç- en az iki bölümden meydana gelmelerinden, aynı seyir karakterine sahip olsalar bile neredeyse tüm müzik cümlelerinin farklı şekillerde icra edildiğinden hareketle, vokal icra sırasındaki müzik cümlelerinin formlarını ifade etmek amacı ile, harflerden oluşan semboller kullanılmıştır. Bu semboller kullanılırken tümevarım yöntemi uygulanmıştır. Tümevarım yöntemi sayesinde "*New Times Roman*" yazı tipindeki iki küçük harften oluşan satırlar aynı yazı tipindeki bir ya da iki birleşik ve büyük harfle ifade edilmiştir. Adı geçen yazı tipindeki büyük harfler parantezi oluşturan harflerden bağımsız olarak düşünülmelidir. Bunun yanında herhangi bir satır tek harfle ifade edilmişse büyük harf kullanımına gerek duyulmamıştır. Kıt'aları ya da nakaratları sembolize eden harfler ise" *Magneto*" yazı tipi seçilerek ifade edilmiştir. Bu en büyük parantezi oluşturan harflerin de her bir satırı oluşturan harflerden bağımsız olarak düşünülmesi gerekir. Semahların saz icrası için temel matematik işaretleri kapsamındaki α, β, γ, θ sembolleri kullanılmıştır. Saz ve vokal unsurlar için tespit edilen sembollerin farklı olması bu iki unsurun birbirlerinden ayırt edilebilmeleri için kolaylık sağlamaktadır. Bunun yanında sadece Ali Nur Semahı'nın vokal girişinde görülen esnek ritmli ezgi için "â" ve "ê" ünlüleri kullanılmıştır. Tüm semahların formları incelenirken düzenli kalıp ritmli ölçüler için "X", dualar için ise "W" sembollerinin kullanılması tercih edilmiştir.

10. Anadolu Halk Müziği'nin en önemli repertuvar elemanlarından olan semahların Arguvan yöresindeki icrasının analiz edilmesi sayesinde genel çıkarımlar elde edilmiş; elde edilen bu çıkarımlar ve öneriler bir bütün halinde sonuç bölümünde değerlendirilmiştir.

11. Derlenen eserlerin notalarının ve analizlerinin karşılaştırmalı olarak incelenebilmesi için çalışmamız sırasında kullanılan kamera kayıtları ekler bölümünde sunulmuştur.

1.4. Hipotez

1. Notaya alınan ve analizleri yapılan bu çalışmalardan elde edilecek veriler medya aracılığıyla şekillenen popüler olma kaygısının oluşturduğu kişisel algıdan ya da eserlerin notaya oldukça yüzeysel alınmalarından kaynaklanan sorunların çözümüne yönelik yaklaşımların tekrar değerlendirilmesi noktasında önem arz etmektedir.

2. Arguvan yöresinde icra edilen semahların Arguvan'a coğrafi açıdan yakınlığı bulunan diğer yörelerde de görülmesi, söz konusu olan bu semahların Doğu Anadolu Bölgesi Alevî- Bektaşî inancının ortak ürünü olmalarından kaynaklanmaktadır. Ancak, adı geçen yörede icra edilen semahlar her ne kadar Doğu Anadolu Bölgesi'nin ortak ürünü olsalar da çalgısal ve vokal icra tavrı değerlendirildiğinde kendisine has özellikler taşıdıkları da açıkça görülmektedir. Bu özelliği ile Arguvan, adı geçen bölgedeki inanç müziği içerisinde hem gizlenebilme, hem de ön plâna çıkabilme vasfına sahiptir.

3. Çalışmamızda ele aldığımız yedi adet semahın icrasında yöre tavrının yanında kişisel üslûpların da zaman zaman ön plâna çıktığı görülecektir.

3. İncelenen bu semahlarda görülecektir ki, Arguvan yöresi Alevîlik inancı ve inancın uygulama biçimi, inanç müziği kapsamında şekillenen repertuvar elemanlarının güfteleri ve müzikleri, önlem alınmadığı takdirde unutulma riskiyle karşı karşıyadır.

4. *Cem*: İbadet sırasındaki uygulamaların belirli bir disiplin içerisinde yapılmasıyla oluşur. *Semah* ise, bu oluşumun içerisinde yer alan repertuvar elemanlarıdır. Nitekim semahlar, cem olgusunun içerisinde ibadet coşkusunun doruğa tırmandığı noktada icra edilirler.

2. ALEVÎ- BEKTAŞÎ İNANCI VE CEM İBADETLERİ HAKKINDA GENEL BİLGİLER

2.1. Alevî Teriminin Etimolojisi ve Alevîlik Kavramı

Alevî terimi ile ilgili etimolojik yaklaşım, "Ali" ve "Alevi" arasındaki ilişki üzerinde yoğunlaşmakta, "Alevî" terimi ise Arapça'da; "Ali'ye mensup", "Ali'ye ait", "Ali yanlısı" anlamında ifade edilmektedir (Onatça, 2007: 15). Bununla birlikte, yüzyıllardır tartışılan "Alevîlik" kavramı hakkında çeşitli tanımlamalar yapılmaktadır. Genel olarak bu tanımlamaların, "Alevîliği İslâm'ın içinde mi yoksa dışında mı olduğu, ya da hem içinde hem de dışında mı görülmesi gerektiği gibi sorulara cevap niteliği taşıdığı görülmektedir. Aleviliği İslâm'ın kıyısında bir İslâm olarak tanımlayan *Melikoff*'a göre; o aslında Şamanizm'in İslâmlaşmış halidir. Aleviliğin İslâmiyet'in ortaya çıkışından çok önce var olduğunu savunan Erdoğan Çınar' a göre; "Kalıplaşmış kabullerin aksine, Alevî sözcüğü Hz. Ali ve Ehl-i Beyt'den yana olanlara verilmiş bir isim değildir. Bu sözcük, Ali'yi tutanları tanımlamak için Ali kökünden üretilmemiştir (Çınar, 2009: 27)".

Buna göre Alevî kelimesi Türkçe dil kurallarına göre incelendiğinde "*aleve ait, ışığa ait veya ışıktan gelen*" anlamındadır. Alev sözcüğünün kökeni bir Anadolu uygarlığı olan Luvîler' e ve çağdaşı olan Hititlere kadar uzandığı görüşü yaygındır. Buna göre, Luvî sözcüğü zaten birçok dilde farklı seslendirmelerle ve biçimlendirmelerle birlikte ışık ve ışık kaynağı olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle Luvîler' in Hititler tarafından "*Işık insanları*" olarak nitelendirilmesi gibi Aleviler de Osmanlı belgelerinde "*Işık insanları*" ya da "*Işık taifesi*" olarak nitelendirilmişlerdir. Anadolu insanının güneşi olan nice şair ve ozan da bu konu hakkında çeşitli beyitler ve dörtlükler yazmışlardır. Bu şairlerden Gubari' nin ve Yunus Emre' nin konu ile ilgili düşünceleri şiirlerinden anlaşılmaktadır.

Âşıklarız ***ışıklarız*** *elhak gedalarız /* Âşıklarız ışıklarız doğrusu fakirleriz

*Şeydalarız felek-zedeler müptelalarız /*Delileriz feleğin zulmüne uğramış tutkunlarız (Gubari)

Oruç, namaz gusulü hac hicaptır âşıklara

Aşk ondan münehhez halis heves içinde

Ey âşıklar, ey âşıklar ışık mezhebi dindir bana

(Yunus Emre)

Alevîlik, yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı gibi tek cümleyle anlatılacak bir olgu değildir. Genel tabiriyle Alevîlik; Hakk, Muhammed, Ali ve onların yolundan olan Ehlibeyt' e bağlı olan anlamına geldiği gibi Hz. Muhammed, Hz. Ali ve ehlibeytinin isimlerini sembol ya da gizlenme aracı olarak da kullanabilir. Bu bakımdan Alevîliği İslâm'ın hem içinde hem de dışında görmek mümkün olabilir. Alevîlik sadece inanç değil aynı zamanda bir yaşam biçimi olup; yaşama dair kültürel değerler bütünüdür. Örneğin, İslâm dininin gereği olarak ibadetlerde kadınlar arka safta yer alırken, Alevîlerin ibadetinde kadının yeri erkeğin yanıdır; çünkü insanlar ibadete cinsiyetleriyle değil canlarıyla girerler. İbadete giren kadınlar "bacı" olarak nitelendirilirler. Alevîlerin merkezi otoriteden uzak bölgelerde kardeşlik örgütlenmesi içerisinde kendi hukuk kurallarını oluşturmasının sonucu olarak ibadete giren her can birbirinden sorumludur. Amaç, insanı kâmil kılmak, Hakk ile Hakk olmaktır ki; insan, yaratılan en üstün varlıktır ve aslında tüm bu vasıfları bünyesinde barındıracak kapasiteye de sahiptir. Alevîlik refah seviyesine ulaşmış bir toplumun kâmil insanlar yetiştirmekten geçtiğinin savunumu olduğu gibi toplum düzenini bozan, yoksul halkı ezen sisteme de karşıdır. Bu bakımdan siyasi bir misyona da sahiptir.

Gelin canlar bir olalım

Münkire kılıç çalalım

Hüseyn'in kanın alalım

Tevekkeltü teâlallah.

(Pir Sultan Abdal)

Mahzuni halk (Hakk) için ölsün

Ben giderim dostlar kalsın

Koltuk saray sizin olsun

Bırak beni konuşayım

Ve insanca danışayım. (Âşık Mahzuni Şerif)

2.2. Tarihsel Süreç İçerisinde Alevî-Bektaşî İnancı

Alevîlik, yukarıda bahsedilen özellikleri birdenbire edinmemiş, aksine; tarihsel süreç içerisinde karşılaştığı diğer inanç ve yaşam biçimlerini sorgulayarak özgün değerler geliştirmiştir. Birçok araştırmacı Alevîliği sadece Türkmenlerin Anadolu'ya gelirken getirdikleri değerlere bağlasa da Türkmenlerin Anadolu'ya geldiklerinde de zengin bir hazineyle karşılaştığı bilinmektedir. Buna göre; Hititler, Luviler, Hurriler, Mitanniler, Urartular, Lydialılar, Asurlular, Frigler gibi nice uygarlık Anadolu insanının yaşam biçimini derinden etkilemiştir. Hititlerin göğe bağlılıklarını ifade etme ve göksel tapınmaları sırasında müziği ve dansı kullanması; Lidyalılardaki üçlü tanrı (Artemis- Dionysos- Kybele) anlayışının "üç" sayısını kutsal kılması; Neolitik dönemden kalan ve Anadolu'nun batısında Artemis olarak adlandırılan Ana Tanrıça'nın zaman içinde farklı inançlarda farklı isimlerle varlığını sürdürdüğü çeşitli kaynaklarda ortaya konulmaktadır. Böylece; daha sonraki yüzyıllarda Anadolu'da oluşturulan Büyük Selçuklu uygarlığı, sadece Türklerin oluşturduğu bir kültürel birikim değil, binlerce yıldır süregelen Anadolu birikiminin ürünüdür.

Öte yandan, bazı uzmanlara göre; Alevîlik, İslâm'ın ortaya çıkışıyla eş zamanlı bir tarihsel sürece sahiptir ve Alevîlik olgusu ilk olarak 7. yüzyılda vücud bulmuştur. "Günümüze ulaşan birçok İslâm kaynağı, İslâm toplumu içindeki ayrılıkların -kökleri İslâm'ın kuruluş yıllarına ve daha eskilere kadar uzansa da- Hz. Muhammed'in 632 yılında ölümü sonrasında ortaya çıkan iktidar kavgası ile başladığını belirtmektedir (Onatça, 2007: 16)". Hz. Muhammed'in vefatının ardından ortaya çıkan ve tarihte "*Vasiyetname Olayı*" olarak da bilinen bu hadiselerin devamında, İslâmiyet'in temsil sorununa dair oluşan problemler ve dini ve siyasi liderin kim olacağı yönünde çeşitli

sıkıntılar doğmuş, sonraki süreçte de bu sorun uzun yıllar tartışılmaya devam etmiştir. Hz. Ali yanlılarına göre; Hz. Peygamber, veda haccından dönerken "*Gadir Humm*" denilen yerde vermiş olduğu son hutbede, ölümünden sonra halife olarak yerine Hz. Ali'nin geleceğini açıkça ifade etmiştir. "Yine Alevilere göre Peygamber, bu vasiyetini Ehl-i Beyt'ine, onlar da bu vasiyeti ardından gelen yakınlarına bildirmişlerdir (Onatça, 2007: 17)". Fakat bir başka görüşe ya da inanç mensuplarına göre ise durum böyle değildir. Bu görüşe göre; imamet ve halifelik Hz. Ali'ye değil, ondan daha tecrübeli ve yaşça da büyük olan Hz. Ebubekir'e verilmiştir. Bütün bu tarihi sürecin ardından İslâm'ın algılanışı, yorumlanması ve içtihatlarının icra edilişine dair ortaya çıkan farklı görüşler ve yaklaşımlar şüphesiz ki; çeşitli coğrafyalarda yaşayan birçok topluluğun inanç dünyasında büyük etkiler yaratmıştır. 8. ve 9. yüzyılların devamında Ortadoğu, Ön Asya ve Orta Asya içlerine kadar ilerleyen İslâm inancı, bu bölgelerde yaşayan diğer toplulukların ve Türklerin İslâm'la tanışması ile birlikte Horasan bölgesinde oluşan İslâmî ekollerin tarihi süreç içersisinde dini ve siyasi bakımdan etkin bir rol üstlenmiş olmaları bu durumun en önemli göstergelerindendir. 12. yüzyılda, Türkistan bölgesinde yaşamış olan ve ilk Türk mutasavvıflardan biri olarak kabul edilen Ahmed Yesevî, bazı uzmanlara göre; bu süreç içerisinde "*Yesevîliğin*" esaslarını belirlemiş ve bu esaslar Alevîlik inancının belirli bir sistematiğe oturmasında temel oluşturmuştur. Bu görüşe göre; Ahmed Yesevî, Alevi inancının yol önderlerindendir ve onun kurduğu ekol, sonraki yüzyıllar içerisinde oluşacak olan çeşitli tarikat yapılanmalarını özellikle de Nakşibendî ve Bektaşi tarikatını çeşitli şekillerde etkilemiştir. Irene Melikoff' un, "*Hacı Bektaş (Efsaneden Gerçeğe)*" adlı kitabında yer alan tespitlerine göre;

> "Türkmenlerin küçük Asya'ya (Asia minör/ Anadolu) sızmaları XI. yüzyılın ortasına doğrudur ve bu durum XIII. yüzyılın sonuna dek sürmüştür (Melikoff, 2008: 61)".

13. yüzyılda başlayan Moğol istilasının önünden kaçıp gelen kalabalık Türkmen boyları, 1071 yılındaki Malazgirt Zaferi'nden sonra Anadolu içlerine doğru hareket etmişler ve Melikoff' un yukarıda belirttiği sızmanın en önemli dalgasını oluşturmuşlardır. Bununla birlikte, Türkmenler, Orta Asya'daki inanç ve kültür değerlerini geçtikleri yollardaki çeşitli toplulukların kültürleri ile sentezleyerek Anadolu'ya getirmişlerdir. Anadolu'da yaşayan etnik grupların, özellikle Ermeniler, Rumlar ve Kürtler' in büyük bölümü Türkmen boylarının Anadolu'ya gelmeleri ile birlikte İslamlaşmışlardır. Yerli halk Türkler' in gelmesi ile büyük oranda

Türkleşmiştir ancak unutmamak gerekir ki; çeşitli etnik gruplar günümüze dek varlıklarını kısmen de olsa sürdürmüşlerdir. Sönmez Kutlu'nun, "*Din Anlayışında Farklılaşmalar Türkiye'de Alevilik- Bektaşilik*" adlı kitabında bu konuyla ilgili şu tespiti yaptığı görülüyor:

> "Hiçbir kültür bütünüyle ölmez, başka kültür ve medeniyetlerle farklı biçimlerde tekrar ortaya çıkar (Kutlu, 2003: 12)".

Kutlu'nun yukarıdaki yaklaşımından yola çıkarak Alevîlik, Anadolu'da kurumlaşmakla birlikte temelde birçok inancı, görüşü ve yaşam biçimini bünyesinde barındırmıştır. Bu inançların bazılarına günümüzde adlarıyla rastlayabildiğimiz gerçeğinin yanında, çoğu Alevîliğin içinde eriyerek gizli bir biçimde ya da isimsiz olarak varlığını sürdürmektedir. Alevîlik, Türkiye'deki daha birçok inanç gibi "*Tek Tanrı*" olgusu üzerine bazı Batı'ya ve Doğu'ya ait görüş kaynaklarından etkilenmiş, zaman içinde bu düşünceleri bünyesinde eritmiştir. Buna göre; Xenophanes, Parmanides, Heraklaitos, Phytagoras, Platon (İslam âleminde Eflatun adı ile bilinir), Aristoteles, Plonitos gibi nice düşünürlerin görüşlerinin yanı sıra Şamanizm, Budizm, Zerdüştlük, Batınîlik, Hurufilik, Melâmilik, Noktacılık (Noktavîlik), Sudur gibi inançlar ve öğretiler de Alevîliğin temelini oluşturmuştur. Bu durumu daha kapsamlı bir şekilde açıklarsak; Alevîlik "*Mutlak Birlik*"[2–3–4], "*Sayılar ve Simgeler*"[5–6], "*Ruhun Ölmezliği*"[7], "*İyiliğin Kötülükten Üstün Geleceği İnancı*"[8], "*Varoluş Çemberi*"[9] "*Batın Olanın Zahir Olandan Üstün Gelmesi*", " *İnsanın*

[2] Planitos'a göre; var olan her şey titreme yoluyla Bir' den doğar. Yaratılan her varlık içinden çıktığı yetkinliğe doğru yükselmek ister. Yaratılan ilk varlık Logos, ikinci varlık Zekâ, üçüncü varlık ise Ruh'tur. Zekâ, Ruh'u doğurmuş, Ruh ise hareketi ve maddeyi oluşturmuştur.

[3] Budizm dininin kurucusu olarak kabul edilen Buda bu ifadeyi "değişmez varlıkta değişenin yok olması" şeklinde açıklar.

[4] Noktavîliğe göre; varlığın temeli noktadır. Noktalar yan yana geldiğinde varlıklar oluşur. Başlangıcın nokta olması gibi son da nokta olacaktır. Hz. Ali'nin "Dört kitabın anlamı Kur'an'da, Kur'an'ın gerçeği Yasin'de, Yasin'in özü Fatiha'da, Fatiha'nın özü Bismillahirrahmanirrahim'de, onun ise özü B harfinde gizlidir. Ben de B harfinin altındaki noktayım" sözü üzerine Noktavîlik her şeyin Hz. Ali ile başlayıp, Hz. Ali ile biteceği düşüncesini bünyesinde barındırır. (Özmen, 2010: 159)

[5] Sisamlı Phytagoras'a göre evren bir sayı uyumudur. Sayı, her şeyin aslıdır ve mükemmeli açıklar. "Adet"lerin hepsi sonunda Bir' e (Tek'e) dönüşür. Çokluk, birlikten doğar. Bir, var olan her şeyi içerir.

[6] Hurûfiliğin kurucusu olarak kabul edilen Şihabettin Fazlullah Esterabadî, Tanrı'yı, Kur'an'ı ve evreni harf ve rakamlarla açıklamaya çalışır. Örneğin; insan yüzündeki burun=elif, burnun iki yanı= lam gözler= he harfleridir. Böylece insanın yüzünde simetrik yazılmış iki "Allah" sözcüğü göze çarpar. (Özmen, 2010: 153)

[7] Platon, ruhun ölmezliği fikrini açıkça savunur.

[8] Zerdüştlüğe göre iyilik ile kötülük savaşı, ışıkla karanlığın ya da yeryüzü ile gökyüzünün çarpışmasıdır. Toplumsal düzenin sağlanması iyi olanın kazanması ile mümkündür.

[9] Sudur öğretisine göre varoluş çemberi, alçalan ve yükselen eğrisinden oluşur. Alçalan eğrisi kutsal kökenden evrene doğru inen eğridir. Başlangıcı "Kün!" (ol!) emridir. Sonu, yükselen eğrisinin

Önemi"[10], "*Nefis Terbiyesi*"[11] gibi temel düşünceleri yukarıda bahsedilen inançlardan ve öncü düşünürlerden alıp, kendi inanç sistemi içerisinde eritmiştir. Alevî erkânı 13. yüzyılda yaşamış olan bir halk velisi, Hacı Bektaş-î Veli' ye bağlı olan dört dereceli kırk sınıflı bir gizem okuludur, kardeşlik örgütlenmesi gerektirir. 13. yüzyıl sonrasında Anadolu'da gelişen Alevî-Bektaşi İnancı'nın kurucusu olarak kabul edilen Hacı Bektaş-î Veli'nin, Ahmed Yesevî'nin halifelerinden Lokman Parende tarafından yetiştirildiği ve Yesevî' den intikal eden kutsal emanetlerin de Parende eliyle Hacı Bektaş Veli'ye geçtiği bilgisi "*Vilâyetname*" adlı eserde yer almaktadır. Tarih bilimi açısından güvenilirliği sorgulanabilecek düzeyde olan "*Vilâyetname*" türünde eserlerin; başka bir deyişle çeşitli destansı anlatıların yer aldığı bu kaynakların dışında, bugün itibariyle bu konu hakkında kesinleşmiş bilgiler mevcut değildir. Nejat Birdoğan'ın, "*Anadolu'nun Gizli Kültürü Alevilik*" adlı kitabında "*Vilâyetname*" ile ilgili şu tespitleri yaptığı görülüyor:

> "Soy ağacı ve yaşantısı üzerine başvurulacak ilk yapıt "Vilayetname" adı ile andığımız "Manakıb-ı Hacı Bektaş-i Veli"dir. Ölümünden sonra kişiliği üzerinde halk arasında oluşan küçük söylencelerin 1481–1501 yılları arasında derlenip toparlanması ve yazıya aktarılmasıyla ortaya çıkan bu yapıtın yazarı, Firdevsi-i Rumi ya da Uzun Firdevsi (Firdevsi-i Tavil) diye anılan birisidir (Birdoğan, 1995: 73)".

> "Vilayetnameler söylencelerin toparlanması ile oluşur. Bu nedenle, halkbilim'in (folklor) bütün özelliklerini taşır. Yazıya geçirilinceye değin bin türlü doğaüstü olaylarla bezenir, büyür. Aşağı yukarı Vilayetnameler için "destan özelliği taşır" yargısı verilebilir (Birdoğan, 1995: 74)".

Alevîlik inancı yaratılan en üstün varlık olarak kabul ettiği insanı kemale ulaştırma amacını temel alır. Kamil insan olmanın koşulu Dört Kapı olarak nitelendirilen ve sırasıyla her birinin onar makamı bulunan Şeriat, Tarikat, Marifet ve Hakikat (*Sırr-ı Hakikat*) kapısından geçmekte aranmalıdır. Sırr-ı Hakikat kapısının eşiğinden geçen

---

başlangıcıdır. Yükselen eğrisi ise Tanrısal öze dönüş evresidir. Böylece varoluş, bir çember yayını izleyerek sürüp gider.

[10] Phytagoras'ın insanı "microcosmos" olarak nitelendirmesi gibi Fazlullah da insanı bu şekilde nitelendirir. Ona göre insan; evrenin özetidir ve onun yüzü hakikatin aynası sayılır. İnsanın yüzündeki doğuştan var olan yedi çizgi yedi göğü, sonradan oluşan yedi çizgi yeri temsil eder. Oluşan on dört çizgi ile on dört çizginin bulunduğu on dört yerin toplamı yirmi sekiz olup; yirmi sekiz harf Tanrı'yı semboller. Tanrı insanda tecelli eder.

[11] Hacı Bayram-ı Veli'nin kurduğu Bayrâmiliğin 16. yüzyılda Melâmilik şekline dönüşmesiyle oluşan yolağa göre; insan olabilmek kınanmak ve hor görülmekten geçer. Melâmet sözcüğü aşağılanma, hor görülme anlamına gelir. Bu inanca göre, insanoğlu bütün kötülükleri derecelerini ve kılıklarını atarak yenebilir.

insan kendi kudretindeki nuruyla buluşup (*Nur-u Kadim*) evrenin tümüne yayılan ulu bir umman olur:

Hakk bir gevher yarattı kendinin kudretinden

Nazar kıldı kudrete eridi heybetinden

(Yunus Emre)

Bu yolağa göre Hakk'la Hakk (Vahdet-i Vücud) olabilmek için sezgide koşmak, sevgide uçmak, nefiste toprak olmak gerekir.

Hâk ol ki Huda mertebeni eyleye âli/ Toprak ol ki Tanrı senin mertebeni yükseltsin

Taç-ı ser-i âlemdir o kim hâk-i kademdir/ Ayak toprağı olan kimse âlemin başına taç / olur

(Ruhî Bağdadî)

2.3. Alevî-Bektaşî İnancı'nda Cem İbadetleri

2.3.1. Cem Teriminin Etimolojisi ve Anlamı

"Alevî-Bektaşîlerin cemaatle birlikte müzik ve semah eşliğinde yaptığı ibadete "Cem" adı verilmektedir. Eskiden "ain-i cem, cem ayini, ayin-i cem, ayn'ül cem" gibi adlarla anılan ve halk arasında kısaca "cem" biçiminde kullanılan bu terim, genel kabul gören anlayışa göre, etimolojik açıdan Arapça'ya bağlanmaktadır (Onatça, 2007: 28)". Bununla birlikte söz konusu kelimenin kökeni hakkında farklı görüşler de bulunmaktadır. Esat Korkmaz'ın "*Anadolu Aleviliği*" adlı kitabında yer alan tespitlerine göre "*Cem*" kelimesi Farsça kökenlidir ve:

> "İran söylencelerinde içkiyi (şarabı) bulan, içkili toplantıları düzenleyen Kisra'nın (şahın, padişahın) adıdır (Korkmaz, 2000: 205)".

Korkmaz'a göre "*Cem*" geleneğinin kökenleri Şamanizm'e kadar uzanmaktadır:

> "Bilimsel olarak ele alındığında bunun da tıpkı dedelik gibi, Türkler arasındaki eski Şamanist geleneklerle sıkı sıkıya ilgili bulunduğunu görürüz (Korkmaz, 2000: 208)".

"Eyüboğlu[12] ise; Cem törenlerinin kaynağının, Eski bir Anadolu tanrısı olan Dionysos adına yapılan; içkili, çalgılı, eğlenceli ancak kutsal nitelikli törenler olduğunu düşünmektedir (Onatça, 2007: 29)".

"Anadolu'da Bektaşilikten, İran'da Şiilikten binlerce yıl önce içkili, çalgılı törenler düzenleniyor, oyunlar oynanıyor, şölenler veriliyor, şarap tanrısına adaklar sunuluyordu… (Onatça, 2007: 29)".

2.3.2. Cem İbadetleri ve Semah Ritüeli

Alevî-Bektaşî inancında yer alan temel yaklaşıma göre; en büyük ibadet, başta insan olmak üzere Hakk'ın yarattığı tüm canlıları sevmek ve yaratılan tüm varlıkların Hakk'ın parçası olduğunu unutmamaktır. Fakat söz konusu topluluklarda ibadet fiili olarak da sürdürülmektedir.

Alevi-Bektaşi İnancı'nda ibadet, toplantı –*Cem*- şeklinde yapılır ve bu inanç içerisinde "*Cem*" geleneğinin kökeninin, "*Kırklar Meclisi/ Kırklar Cemi*"[13] inanışına dayandırıldığı görülmektedir. "Çok karmaşık bir uygulama olan Cem töreni, genelde dinsel nitelikli olup, insanların hem tapınma işlevini, hem ruhen yenilenip, temizlenme eylemini, hem de bireysel ve toplumsal sorgulanma işini kapsamaktadır (Zelyut, 1990: 182)". "*Cem*"ler konularına, içeriklerine ve yapıldıkları zamana göre çeşitlilik gösterirler. Muammer Cengil'e göre, başlıca "*Cem*" çeşitleri şunlardır:

"*İkrar Verme Cemi*: Alevî-Bektaşî yoluna girmek amacıyla yapılan ayindir. Karıkoca bir çiftin musahibi ile birlikte erkâna girmesi için yapılır. Alevî soyundan gelmediği halde Bektaşî tarikatına girmek isteyenler için de bu ayin yapılmaktadır.

***Abdal Musa Kurbanı*:** Abdal Musa Cemi diye de anılan bu erkân özellikle kış aylarında yapılır. Abdal Musa kurbanının o yıl insanları elem, keder, hastalık ve belalardan koruyacağına ve kazançlarının bereketli olacağına inanılmaktadır. Yurdumuzun bazı bölgelerinde kış aylarında Perşembeyi Cuma'ya bağlayan gecelerde her hafta bu erkânı yapmak gelenekselleşmiştir. Alevî erkânından olan kişilerin kurban kesmek istemelerinin neticesinde dedeler ile birlikte köy halkı bir araya toplanmakta, halkın arasında herhangi bir dargınlık veya sorun çıktığında onu çözüme kavuşturmak için Abdal Musa Kurbanı (Cemi) yapılmaktadır.

[12] İsmet Zeki Eyüboğlu

[13] Hz. Muhammed'in Miraç olayının ardından, girmiş olduğuna inanılan ve kutsiyet atfedilen toplantı.

***Hizmet Görme (Baş Okutma) Erkânı*:** Bu erkân, kişinin ikrarına bağlı olduğunu göstermeye yönelik olarak yapılır. Bektaşiliğe göre baş okutan bir can, mürşidin huzurunda usulüne uygun biçimde ellerini göğsüne kavuşturup ayaklarını mühürleyerek A'raf sûresinin 22. ayetini (İblis'in Âdem ve Havva'yı aldattığını belirten ayet) okur ve "Bu fakirden incinmiş can varsa dile gelsin ve hakkını talep etsin" der. Mürşid cem erenlerine o candan razı olup olmadıklarını sorar. Talebi olan varsa dinlenir ve razılık alınır. Sonra diğer hizmet sahipleri, belli erkân dâhilinde hizmetlerini ifa ederler. Alevîlerde ise bu, müsâhiplik erkânına yakındır. Kişi musahibiyle birlikte dedenin huzurunda toplumdan helallik diler. Talebi olanlar dinlenir ve tatsızlık çözülür. Diğer hizmet sahiplerinin hizmetlerini ifa etmesiyle birlikte cem sona erer.

Koldan Kopan Erkânı: Bu erkân bir ayinden ziyade gençleri toplantıya alıştırma, onlara âdâb ve erkân hususunda bilgi verme, tarikat şartlarını aşılama amaçlı bir muhabbet meclisidir. Diğer erkâna bekârların girmesi yasak olduğu için genç delikanlılar, genç kızlar ana-babalarıyla birlikte bu meclise gelirler. Meclise gelen canlar yanlarında dem, meze ve yiyeceklerle gelirler. Bu mecliste çerağlar yakılır, demler içilir, nefes ve buyruklar okunur, semahlar yapılır. Dede gülbenk çektikçe gençler ellerini birbiri üstüne koyarak "Allah! Allah!" nidasıyla âyîn-i cemin duygusuna iştirak ederler.

Dârdan İndirme Erkânı: Bu erkân ölen bir canın velisi veya vasîleri tarafından ilgili kişinin hayatta olduğu düşünülerek, başta yakınları olmak üzere ilişkili olduğu insanlardan helallik alınması, varsa onların haklarının yerine getirilmesi için yapılır.

Muharrem Erkânı: Alevîler-Bektaşîler Hz. Hüseyin'in şehâdeti anısına Muharrem ayının 1'inden 12'sine kadar oruç tutarlar. Muharrem orucu tutulurken sakallar tıraş edilmez, eğlence yapılmaz, karı koca ilişkileri kesilir. 12. akşamı ise kurban tığlanıp cem ayini yapılır (Cengil, 2003).

Alevî- Bektaşî inancında yukarıda belirttiğimiz nedenlerden dolayı ibadet edilirken Alevîlik inancının yoğun olarak yaşanması bakımından Anadolu coğrafyası içerisinde birkaç önemli vilayetten birisi olan Arguvan' da ibadetin bugün sadece iki türlü yapıldığını görmekteyiz. Arguvan'da cemlerin iki türlü yapılması toplanma nedenlerinin, cemlerin işlenişinin unutulmasından sonucu olabileceği gibi yukarıda bahsedilen türlerin zaten Arguvan'da bildiğimiz kadarıyla var olmamasıyla da ilgili olabilir. Ancak; ibadetlerin işleniş biçiminin yetersiz olmasının altında yörede yaşayan halkın söylemleri doğrultusunda çeşitli nedenler yatmaktadır.

Bu söylemlere göre, son yıllarda yörede ağırlıklı inanç olarak görülen Alevîlik konusunda tecrübeli insanların sayısının azalması ve genç nesile bu ibadetlerin nasıl yapılacağı konusundaki tecrübelerin, uygulamaların aktarılamaması, ibadetlerin zamanında yapılamaması hatta unutulmasına sebep olmuştur. Buna ek olarak, cem evlerinin yapılabilmesi için maddi imkânların devlet yöneticileri tarafından karşılanmaması bu inancın olması gerektiği biçimde yürütülememesinin en önemli sebeplerinden birisi olarak nitelendirilmektedir. Bu bakımdan Arguvan'ın özellikle geçmiş yıllarda yapılan cemleri hakkında bilgi vermenin, asıl olanı yansıtması bakımından daha uygun olduğunu düşünmekteyiz.

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Arguvan'da var olan iki türlü cem her yıl Mart ya da Nisan aylarında yapılmaktadır. Yaz aylarında yöre halkı tarım işleriyle uğraştıkları için cemlere ara verilmektedir.

Bahsi geçen cemler önem sırasına göre şunlardır:

a) Kısır Cem (Abdal Musa Cemi): Abdal Musa cemleri " kısır cem" sınıflamasına girmektedir. Abdal Musa Cemi "b" maddesinde bahsedilen Görgü Cemi'ne hazırlık amacı niteliğine de sahiptir.

Yıllık işlerini bitiren köylü sonbahar aylarında bağlı bulunduğu dedeye cem yapılması için istekte bulunur. Söz konusu olan istekte bulunma eylemine "*başvurmak*" da denilmektedir. Dedenin olumlu cevap vermesinin ardından cemin hazırlıklarına başlanır, yapılacağı gün tespit edilir. Günü tespit edilen cem, peyikler vasıtasıyla her eve duyurulur.

Abdal Musa Cemi'nin gününün tespit edilmesinden sonra lokma hazırlıklarına başlanır. Yörede bulunan her evden peyiğin bu haberi vermesine karşılık olarak lokma yapımında kullanılacak olan buğday, yağ, bulgur verilir. Bir kısmı pilav için kullanılan malzemelerin bir kısmı da satılıp paraya dönüştürülür ve kurban alınır. Böylece pişen lokmalarda her evin hakkı, her evin emeği olmuş olur. Kurbanlar pişene kadar dedenin önderliğinde ibadet kapısı açılır, cem yapılır.

Geçmiş zamanlarda Arguvan' da Abdal Musa üç günde yapılırdı. Birinci gün kurbanlar kesilir, toplanan malzemelerle yemekler pişirilirdi. İkinci gün lokmalar dağıtılır ve ibadete geçilirdi. Üçüncü gün de ilk iki gün gibi cem yapılır; ancak ilk iki günde ya da daha önce yapılan hataların bedelleri birinci gün hatırlatılır, üçüncü gün ödenirdi. Hata bedeli olarak genellikle lokma dağıtılması önerilirdi.

Ancak; son zamanlardaki Abdal Musa cemleri bir gün içinde yapılmaktadır. Arguvan yöresi halkı cem evinde toplanır ve cem de görev alacak olan on iki hizmetkâr belirlenir. Dedenin de toplantıya katılmasıyla cem başlamış olur. Toplantıdaki insanların sazlı ve sözlü muhabbetlerinden sonra dedenin sazı öperek kucağına alması ile birlikte edep erkâna geçilmiş olur. Edep erkân, toplantının ibadet aşamasıdır. Bu aşamada tüm canlar derli toplu oturuş pozisyonuna geçerler. İbadet sırasında düzenli bir sırayla işleyen hukuk sisteminin içine ya da arasına melodinin yedirilerek etkisinin arttırıldığını söyleyebiliriz. En son repertuvar elemanı olarak icra edilen semahların sonunda okunan dualar ise hem cemde bulunan canlar hem de hayırları dokunan tüm insanlar içindir ve bu aşamadan sonra lokmalar dağıtılır.

b) Müsahiplik ve Görgü Cemi:

> " Müsahiplik töremizde iki sofunun ve böylece iki ocağın kıyamete kadar kardeşliğidir (Temiz, 1988: 25)".

Müsahiplik Hz. Muhammed ile Hz. Ali'nin arasındaki anlaşmadan kalmıştır. Müsahiplik bir defaya mahsustur; herhangi bir sebeple bozulursa bir kere daha tekrarlanmaz. Kişi müsahibini kendisi belirler ve yaşam boyunca bu iki yol kardeşinin birbirlerinin hem maddi hem de manevi eksikliğinden sorumludur.

Görgü Cemine gelen dedeler, taliplerini sorgulamak için mensubu bulundukları alevî erkânı tarafından önce kendileri sorgulanırlar. Daha sonra birbirlerinin musahibi olacak iki kişi dedenin huzuruna çıkar. Müsahip olmanın sorumlulukları konusunda uyarılırlar. Müsahip olmak isteyen iki kişi için hayır duası okunur. Hayır duasının okunmasının ardından müsahip olacak kişilerin sınanmaları için bir yıl beklemeleri istenir. Bu bir yılın olumlu geçmesinin ardından müsahip olacak kişiler eşleri ile birlikte rehber eşliğinde Görgü Cemi'ne girerler. Delili niyaz ettikten sonra dar' a dururlar.

> "Dar, aslında Dar-ı Mansur olarak kullanılır ve bu ifade Hallaç-ı Mansur'a olan saygının yansımasıdır (Akkol, 2010)."

Sorgulandıktan sonra duaları alınır ve müsahip kılınırlar. Böylece kıyamete kadar birbirlerinden sorumludurlar. Müsahip, kişiye öz kardeşten daha yakındır. Söz konusu cem başladığında her müsahibin kurbanı hazır bulundurulur. Alevî erkânınca bu kurbanlara oldukça saygı duyulur. Ayakları yıkanır, gözleri bağlanır. Kurbanın tığlanması için yapılan işlemleri Veli Akkol şu şekilde anlatmaktadır:

"Kurban sahipleri kurbanın arka tarafında durur, dede ise ayağa kalkıp üç kere orada bulunan delile (Hz. Ali' nin simgesidir) Allah, Muhammed, Ali diyerek niyaz eder. Kurbanlara doğru döner, secdeye oturur ve erkân ile birlikte üç kez tekbirini verir. İlginçtir ki tekbiri verilen kurbanların kendi aralarında dönmelerine ve birbirlerini öpermiş gibi yaklaşmalarına çok rastladım. Daha sonra zakir sazını eline alır, Şah Hataî' nin kurban adına okumuş olduğu nefeslerinden üç tane okur. Üç tane gülbenk çekildikten sonra kurbanlar sırtlara alınır ve kesimhaneye götürülür. Kurbanlar pişene kadar cem yapılır"[14] (Veli Akkol).

Tanımları ve amaçlarıyla izah etmeye çalıştığımız her iki ceme de küskünler giremezler. Bu cemlere girebilmek için küskün olunan kişi ile barışmış olmak şarttır. Ancak belirtmek gerekir ki, Görgü Cemi'nin kuralları Abdal Musa Cemi'ninkinden daha keskindir. Örneğin; müsahibi olmayan Görgü Cemi'ne giremez. Bunun yanısıra Alevî erkânınca Görgü Cemi yapılırken dış dünyaya kapılar kapatılır. Nitekim, söz konusu olan bu cemle geçmişte de büyük bir gizlilik içinde yapılmıştır.

Bu cemlerdeki repertuvar elemanlarına gelince; her ikisinde de en az üçer adet düvâz-ı imam, illallah, mihraçlama ve semah icra edilir.

Alevîlik inancının hâkim olduğu Arguvan'da aynı inancın hâkim olduğu diğer yörelerdeki gibi, "*Cem*"ler belirli bir düzen ve tertip içinde icra edilirler. Bu düzeni sağlayan hizmetlilerin icra ettikleri görevler "*Kırklar Meclisi/ Kırklar Cemi*" inanışı içerisinde yer alan kutsal kişiler ve "*On İki İmamlar*" adına yapıldığı için, "*Cem*" geleneğinde bu uygulamaya "*On İki Hizmet*" adı verilmiştir. "*On İki Hizmet*" sahipleri ve görevleri sırasıyla şunlardır:

Dede: "*Sercem*" de denilir. "*Cem*"i yönetir. Sorunları çözer toplumu aydınlatır, eğitir.
Rehber: Görgüsü yapılacaklara ve "*Cem*"e katılanlara yardımcı olur.
Gözcü: "*Cem*"de düzeni ve sükûneti sağlar.
Çerağcı (Delilci): Çerağın yakılması meydanın aydınlatılması ile görevlidir.
Zakir: "Cem" repertuvarını seslendirir. Bağlama çalar.
Ferraş: Süpürge/ Car çalar. Gerekirse Rehber'e yardım eder.
Sakka/ İbriktar: El yıkanması ve "*Sakka Suyu*" dağıtır.
Sofracı/ Kurbancı: Kurban ve yemek işlerine bakar.
Pervane/ Semahçı: Semah döner.
Peyik: "*Cem*" yapılacağını komşulara haber verir.

[14] Veli Akkol ile yapılan kişisel görüşmeden alınan notlar.

İznikçi: "*Cem*"in yapılacağı mekânın temizliğine bakar.
Bekçi/ Kapıcı: "*Cem*"in ve "*Cem*"e gelenlerin güvenliğini sağlar.

"*On İki Hizmet*" olarak adlandırılan bu pratiklerin/ ritüellerin en karakteristik olanlarından biri de "*Semah*" ritüelidir. "Türkçe söyleniş biçimiyle ve yerel ağızlara göre, "semah", "samah", "zamah", "zamak", "semak", "semağ", vb. biçimini alan sözcüğün aslının, "sema" olduğu düşünülmektedir. Sözcük aslında, Arapçada "sm" kökünden "sam" ve "sim" gibi mastar olup, işitmek, duymak, dinlemek, gök, gökyüzü ve mecazen de şarkı, nağme, raks, vecd gibi çeşitli anlamlara gelmektedir. Terim olarak ise, müzik ezgilerini dinlemek, dinlerken vecde gelip devinmek, kendinden geçip, oynayıp dönmek anlamındadır (Onatça, 2007: 58)".

Kesin olarak bilinmemekle birlikte "*Semah*" ritüelinin ve Semah'ların kaynağı hakkında üç ana görüş bulunmaktadır. Bunlardan ilkine göre; Semah'ın kökü eski Anadolu dinlerine kadar uzanmaktadır. İkinci görüşe göre; Orta Asya inançlarından kaynaklanmaktadır. Üçüncüsüne göre ise; Semah'ın kökeni İslâm'ın kendisidir. Neşe Ayışıt Onatça' ya göre Semah, Anadolu' da Alevi-Bektaşi Cem törenlerinin zorunlu bir uygulaması olmasının yanında;

> "……..saza ve aşığın (zakirin) söylediği deyişe uyarak yapılan, kutsal, dini oyundur (Onatça, 2007: 55)".

"Semahlar, uygulama biçimleri açısından, İçeri Semahları (Tarikat Semahları) ve Dışarı Semahları (Avare Semahları) olmak üzere iki ana gruba ayrılmaktadır. İçeri semahları; Cem'de bulunan ikrar vermiş, musahipli evli çiftler tarafından dönülen semahları kapsamakta ve Cem törenleri dışında, yoldan olmayan kişilerin önünde dönülmesi hoş karşılanmamaktadır. Genellikle, ağırlama, yürütme, yeldirme ve dua adını alan dört bölümden oluşmakta, dördüncü bölüm olarak değerlendirilen bitiş duası, zâkirin yeldirme sonunda, ezgide kısa bir ağırlama ile "eğlen dur", "sallan dur" gibi komutlarla bitirme zamanının geldiğini belirtmesi ile başlayan ve dedenin okuduğu gülbenk ile son bulan bölümü kapsamaktadır. En yaygın içeri semahı, Kırklar Semahı'dır. Dışarı semahları ise; on iki hizmet dışında yapılan, semah kültürünü genç kuşaklara benimsetmek ve öğretmek amacını güden semahlardır. Semah disiplininden ayrılmadan dönülen bu semahlar, ağırlama, yürütme ve bitirme duası adlı üç bölümden oluşmaktadır. Bu semahlarda, ustalık gerektiren, çok hızlı dönüşlerin yapıldığı yeldirme bölümü bulunmamaktadır. En yaygın dışarı semahı Gönüller Semahı'dır (Onatça, 2007: 71–72)". Anadolu Coğrafyası'nda karşılaşılan

başlıca semah çeşitleri arasında "*Kırklar Semahı*", "*Turnalar Semahı*", "*Kırat Semahı*" ve "*Gönüller Semahı*" olarak adlandırılan semahlar bulunmaktadır. Her birinin ayrı bir müzikal karakteristiği ve figürleri olan bu semahlar, şüphesiz ki; bazı yöresel farklılıklarla icra edilmektedirler. Ayrıca bu semahların herhangi birisinin müzikal karakteri de icra edildiği yöreye göre değişmektedir. Onatça' dan alıntıladığımız yukarıdaki paragrafta da ifade edildiği üzere, genel olarak semahlarda karşılaşılan en yaygın müzikal yapı üç bölümlü olandır. Bunun dışında bir veya iki bölümlü semahlar da mevcuttur. Geçmişte dört bölümlü olarak icra edilen semahların çoğu söz unsurunun ve melodik yapının unutulmasından dolayı bugün çoğunlukla iki bölümlü olarak icra edilmektedirler. Semahların dört bölümlü olarak icra edildiğini düşünürsek; "*Ağırlama*" olarak adlandırılan ilk bölümün temposu düşük, ikici bölüm olan "*Yürütme*"ninki orta hızda, "*Yeldirme*", "*Çark*" veya "*Pervaz*" olarak adlandırılan üçüncü bölümün ise oldukça yüksektir. İki bölümlü semahlar ise çoğunlukla ağırlama ve yürütme bölümünden meydana gelirler. "Ağırdan başlayarak hızlıya doğru seyreden bir özelliğe sahip olan semahlarda, figüratif hareketlerle birlikte, bölümlenmelerdeki ritmik ya da makamsal yapıda değişimler görülmektedir. Bunun yanında isimleri, icra edildikleri yörenin coğrafi özelliklerine, boy ve kavim isimlerine, semahı dönen canların cinsiyetlerine, efsaneleşmiş kişilerin ya da onlarla özdeşleşen varlıkların adlarına göre farklılık gösterir. Nitekim Arguvan'da icra edilen semahlardan Kırat Semahı Hz. Hızır'ın atını; Bozok Semahı Oğuz Boyu' nun iki kolundan birisi olan Bozokları; Yâ Hızır Semahı Müslümanlar için doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanılan, medet umulan Hz. Hızır'ı; Kırklar Semahı Hz Muhammed ile bütünleşip birliğe varan kırk kişiyi; Ağbaba Semahı yörede Ağbaba lakabı ile tanınan efsaneleşmiş şahsiyeti; Bâbullah Semahı ise Hakk kapısını sembolize etmektedir. Genellikle Kırat Semahı kadınlar, Bozok ve Kırklar Semahı kadınlar ve erkekler, Yâ Hızır, Ali Nur ve Ağbaba Semahları erkekler veya gençler tarafından dönülürler. Bazı semahların gençlerin ya da çocukların dönmeleri için ayrılmasındaki sebep, onların da bu konuda yetiştirilmesini; bu ibadetin ve hukukun gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaktır.

Usûlleri dikkate alındığında semahlar genel olarak 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12 zamanlı ölçülerden oluşur; ancak 2, 4 ve 9 zamanlı ölçüler sıklıkla kullanılanlardır. Arguvan'da ise 4, 5, 6, 9, 10 ve 12 zamanlı ölçülerin sıklıkla kullanıldığını söyleyebiliriz. 6 ve 12 zamanlı usûller ise yürütme ve pervaz bölümlerinin neredeyse

vazgeçilmezleridir. Bu bölümlerdeki Azerî Müziği etkisi iyiden iyiye kendini göstermektedir.

Öte yandan bu yörede icra edilen belirli repertuvar elemanlarının belirli sayılarda seslendirilmesinin ardından icra edilirler. Buna göre semahlar, Arguvan yöresinde en az üçer adet Düvâz-ı İmam, İllallah havası, Tevhid ve Mihraçlama' nın icra edilmesinden sonra cem repertuvarı içerisinde yer alırlar.

3. ARGUVAN YÖRESİNDE İCRA EDİLEN SEMAHLARIN MÜZİKAL ANALİZİ

3.1. Arguvan Yöresi Semahlarının Ağız ve Tavır Özellikleri

3.1.1. İcrada Kullanılan Çalgılar, Çalgısal İcra Tavrı ve Üsluplar

Arguvan yöresinde kullanılan çalgılar dede sazı (balta saz, aşık sazı olarak da anılır), cura, davul, zurna, kaşık, düdüktür. Kaşık, düdük (kamıştan yapılır), davul ve zurna düğünlerde ya da herhangi bir sebeple yapılan eğlencelerde kullanılır. Arguvan yöresinde icra edilen semah ve deyişlerin yanı sıra Arguvan ağız özelliklerinin daha yoğun hissedildiği düzenli ve düzensiz kalıp ritimli ezgilerinde de ise dede bağlama ve cura kullanımı yaygındır. Bu iki çalgının yaygın olarak kullanılmasında zâkirlik geleneği etkendir. Zâkirler, inanç önderlerinin bağlı bulundukları toplulukların düzenini sağlamak için etkili bir yöntem olarak kullandıkları müziğin icra edilmesi noktasında önem taşımaktadırlar. Ancak, Arguvan yöresindeki dedeler çoğu zaman zâkir ihtiyacına da cevap vermişlerdir. Bununla beraber, melodi hafızası güçlü, müzikal birikimini aktarma konusunda yetenekli kişilerin zâkir olarak yetişmesi için, onları yanlarına alarak köy köy, ilçe ilçe dolaşmış, toplumsal düzeni sağlamışlardır. Sözün melodiyle, insanın insanla buluşması, sadece cem esnasında değil muhabbet ortamlarında da varlığını sürdürmüş; bu durum sözün önem kazandığı, insanı ehl kılmayı hedefleyen bir aydınlanma hareketi haline dönüşmüştür. Yörenin önemli inanç önderlerinden birisi olan Veli Akkol, kendisi ile yaptığımız röportajda "zâkirlik geleneği" ve "Arguvan'daki zâkirler" hakkında şu açıklamayı yapmıştır:

> "Bir insanın sesi güzelse, insanları şevklendirebiliyorsa, nefes ezberciliği, melodiyi kavrama ve aktarma yönü de güçlüyse zâkirlik yapabilirdi. Zâkir olmak için dede olma şartı yoktu. Hasan Akkol, Bektaş Dal, Veli Akkol, Atma'da Ahmet Molla, Minayik' de Mamo Dede (Seyit Meftunî- İbrahim Mamo Temiz), Düzgün Dede, İsmail Sarıaltun, Hüseyin Orhan, Aşağı Sülmenli' de Zakir İsmail, Yukarı Sülmenli ve Ektir'de Zakir Mahmut, Arguvan merkezde Topal Ali Dede, Zakir Mirza, Emirler'de Cemal Dede (Cemal Erbek), Ali Bakır, Abdullah Bakır, Kel Ali, Germişi'lilerin neredeyse hepsi zâkirdi ve bağlamayı pençe ile melodi dönüşümleriyle birlikte özel bir teknik kullanarak çalarlardı (Akkol, 2010)."

Zakirlik geleneği ile müzikal karakter içerisindeki yöresel motifler ustalıkla günümüze taşınmıştır. Ancak; yaklaşık son on yılda bağlamanın şehir yaşantısı içinde de var olup, şekil ve boyut ve hatta çalış tekniğinin farklılaşması ve popüler kültürün yöre müziğine sızmasıyla Arguvan'daki asıl olan icra biçimi bozulmaya başlamıştır. Bu bozulmanın karşısında durarak, Arguvan'ın deyiş ve semahlarının icrası sırasında kullanılan çalgıları ve çalış teknikleri ile ilgili özelliklerini genel olarak aktarmaya çalışacağız.

Arguvan yöresindeki deyiş ve semahların icrası sırasında cura ve dede sazının kullanıldığını daha önce belirtmiştik. Bahsi geçen aynı aile içerisinde yer alan bu iki saz, çoğunluğu Alevîlik inancını taşıyan Arguvan yöresi insanları tarafından kutsal olarak kabul edilir. Arguvan insanı için saz "*Telli Kur' an*" dır. Bu adlandırmanın sebebi; onların Hakk kelâmının mistik melodiler vasıtasıyla insanoğluna taşınmasına önemli katkılarda bulunmasıdır. Bu sazlar aynı zamanda kulakları, gövdesi ve hoş sedası ile yaratılan en üstün varlık olan insanı sembolize ederler. Onun saydığımız bu özelliklerinden dolayı, Arguvan'da neredeyse her evde en az bir bağlama bulundurulur. Arguvanlılar, bu değerli sazları evlerinin güzel köşelerine, kutsal bir kitabı saklarmış gibi, bel hizasından yukarı gelecek biçimde asarlar. İbadet olarak kabul ettikleri muhabbet esnasında ise, onu daima yanlarında bulundururlar.

Arguvan içeri makamının[15] iki karakteristik sazı olan dede sazı ve curanın perde sayısı 12 ile 17 arasında değişmektedir. Tekneleri ise dut kütüğünün balta şeklinde oyulmasıyla şekillendirilir. Başlangıçta açık renkte olan dut teknenin rengi zamanla koyulaşır ve kahverengi ya da bordo rengini alır. Bu sazlara balta isminin verilmesi de balta şeklini andırmasından kaynaklanmaktadır. Sap kısmı ise genellikle akgürgen vb. ağaçlardan yapılmakta olup burguların keskin hatlarla çizilmiş dikdörtgenin altına oturtulan silindirden oluştuğu şekil 3.1'de görülmektedir.

[15] Arguvan yöresi'nin inanca dayalı müziği. En yoğun olarak icra edildiği köyler Minayik, Germişi, Emirler mezrası, Aşağı Sülmenlidir.

Şekil 3.1: Eğmesiz burguluk

Adı geçen sazların 3.1 no' lu şekilde görüldüğü gibi burguluk kısmı düzdür. "Türkiye'de El İle (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği Ve Çalış Teknikleri" adlı sanatta yeterlilik tezinde Erol Parlak bu sazların sap kısımları ile ilgili şu tespitleri yapmıştır:

> "Bu kısımda eğmenin olmaması nedeniyle üst eşikle burgular arasında metal bilezik, misina veya ağaçtan ibaret bir telgeçen (telgeçiren) bulunmaktadır. (Parlak,1998:120)".

Oyma tekniğiyle yapılan bu sazların eşik altında bulunan delikleri büyük çapta değildir. Tekne üzerinde küçük çapta genellikle üç delik bulunmaktadır. Bu da üç rakamının Alevî toplumunca kutsiyet taşımasından kaynaklanmaktadır. Bu küçük deliklerin kullanılmasıyla içeride oluşan ses, dışarıya hemen açılmaz ve teknenin içerisinde dönerek esere mistik bir hava, derinlik kazandırmış olur.

Dede sazları beş telli olarak kullanılır. Re-sol-lâ akordu ile çalınır; ancak hatırlatmak gerekir ki adı geçen bu notalar piyanoda bulunan ve Batı Müziği'nde kabul edilen frekanstaki lâ-re-mi notalarını karşılamaz. Burada kastedilen re-sol-lâ perdelerinin frekansı, yöre müziğinin sözlü geleneği ön plana çıkarttığını hesaba katarsak, eseri seslendiren kişinin sesinin özelliklerine bağlı olarak değişir. Yani; yörede kastedilen lâ sesi çalışmamıza konu olan semahların icrası sırasında icracının ses özelliklerine göre piyanonun fa, mi, mi bemol vb. notalarına denk düşer.

Cura saz, büyükleri ile neredeyse aynı yapıdadır ancak boy ve hacim olarak onların çok daha küçüğüdür. Üç tellidir ve bunun yanında akort sistemi de diğer bağlamalardan farklıdır. Yukarıda belirtilen koşulları sağlamak şartıyla lâ-lâ-mi akordu ile icra edilir. Bu saz hakkında belirtilmesi gereken diğer bir özellik ise alt ve orta telin, üst ve orta tel aralığından daha yakın olarak kullanılmasıdır. Arguvan yöresinde dede sazı ile birlikte kullanımı yaygındır. Bu iki uyumlu sazın birlikte icra

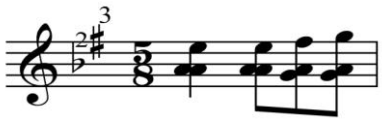
edilmesine yörede “koşturma” adı verilir. Dede sazı olarak adlandırılan bağlamanın üst telinin frekansı, curanın alt telinin frekansının bir oktav pestidir.

Adı geçen bu sazlar son zamanlara kadar; hatta son zamanlarda da el tekniği ile çalınmıştır. Son zamanlarda bizzat kaynak kişiler içerisinde yaşça en büyük olan kaynak kişilerin icralarında kullandıkları el tekniği yöresel icra biçimiyle varlığını sürdürmektedir. Yöresel ifade şekliyle bilgi vermeye çalıştığımız *“saz”*ların icrasında kullanılan pozisyonlar da icra tavrının açıklanabilmesi için önem taşımaktadırlar.

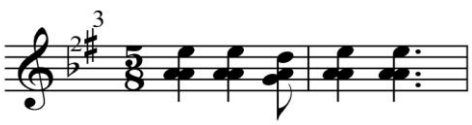
Bağlama icrası sırasında birinci ve ikinci pozisyonların kullanımları hâkimdir. Bu durum yörenin repertuvar elemanlarında ağırlıklı olarak Uşşak, Hüseynî ve Karcığar dizilerinin hâkim olmasından kaynaklanmaktadır. Öte yandan semahların icrasında Hicaz dizisinin kullanımına az rastlanır. Bunun yanında, yörenin Anonim Halk Müziği ve Âşık Müziği örneklerinde de bu dizinin kullanımına sıklıkla rastlanmaz.

Arguvan yöresinde semahlardaki bağlama icrası sadedir; vokal melodiyi birebir takip etmese de vokal icrayı rahatlatmak ve dinleyiciye değişik tınıları duyurmak aynı usul ve düzüm şekli içerisinde bazı seslerin sabitlenmesi üzerine kurulmuştur. Nitekim Arguvan’ da içeri makam adı altında incelenen deyiş ve semahlarda esas olarak kabul edilen sözdür. Melodi sözün etkinliğini artırmak için kullanılan bir araçtır.

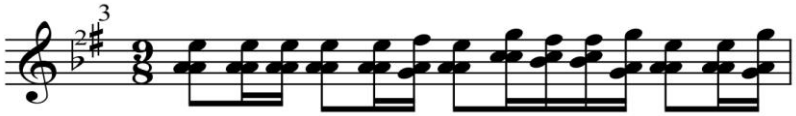
Semahların icrası esnasında eseri seslendiren kişiyi rahatlatmak, melodi ile birlikte kullanılan şiirin hatırlamasını sağlamak amacıyla, periyot, cümle, cümlecik aralarında, yörede “*hayal*” ya da “*hayalleme*” adı verilen ve birçok çeşidi bulunan motiflere rastlanmaktadır. Hayallemeler, Arguvan yöresinde tespit edebildiğimiz semahların dışında cem formu içerisinde yer alan her repertuvar elemanının icrası sırasında kullanılabilirler. Tespit edebildiğimiz başlıca hayal çeşitleri şunlardır:



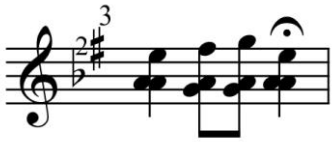
Şekil 3.2: Kırat Semahı, 10. ölçü



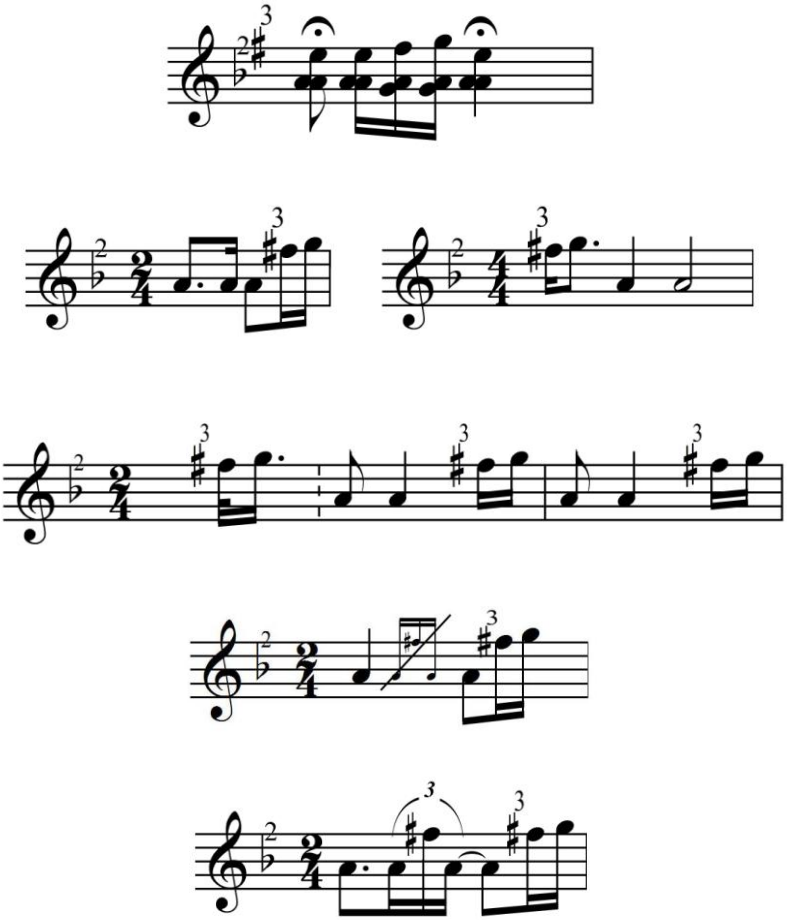
Şekil 3.3: Kırat Semahı, 165 ve 166. ölçü



Şekil 3.4: Bozok Semahı, 18. ölçü



Şekil 3.5: Bozok Semahı, 88. ölçü



Şekil 3.6: Arguvan yöresinde kullanılan diğer hayal çeşitleri

3.1.2. Vokal İcrada Ağız, Hançere Özellikleri, Tavır ve Üslûplar

Arguvan yöresinde kullanılan ağız "Arguvan Ağzı" olarak adlandırılmaktadır. "Arguvan Ağzı" resitatif (konuşur gibi) tarzda olup; yöredeki konuşma dilinin özellikle düzensiz kalıp ritimli eserlere yansımasından başka bir şey değildir. Yöre halkı konuşma üslûbu içerisinde kullandığı "ölem, ah aman, adam, oy, aney," gibi terennümlerin yanı sıra "suna boylum ağlama", "Yaradan' a kurban olam", "ben ölürüm ağlama", "cananım benim" gibi cümleleri Arguvan'da yaygın olarak kullanılan kalıp melodilerin içerisine ustalıkla yerleştirmiştir.

Düzenli kalıp ritimli ve karma ritimli ezgilerinde de yukarıda belirtilen terennümler kullanılmakta olup; bu terennümler düzensiz kalıp ritimli ezgilerdeki gibi sıklıkla kullanılmamaktadır. Ancak; terennümlerin az kullanılması, icra edilen eserlerin bu yörede var olduğunun tespit edilmesini engellemez. Düzenli kalıp ritimli ve karma ritimli sınıflandırma içerisinde yer alan eserlerin hem vokal icrada hem de enstrüman icrasında göze çarpan tavır, onların adı geçen yöreye ait olduğunun en önemli işaretidir.

Arguvan yöresinde icra edilen deyiş ve semahlarda da aynı durum geçerlidir. Bu türlerin içerisinde yer alan eserlerde kullanılan kalıp melodiler, hayal çeşitleri ve bazı kelimelerin telaffuz edilişi, bahsedilen repertuvar elemanlarının Arguvan yöresinde icra edildiği ipucunu vermektedir.

Arguvan'da "içeri makamı" olarak adlandırılan bu repertuvar elemanları kullanılan diziler ve ses sahaları dikkate alındığında "dışarı makam" olarak adlandırılan repertuvar elemanlarıyla aynı özellikleri taşımaktadırlar. Buna göre; Arguvan yöresinde icra edilen deyiş ve semahlar ağırlıklı olarak Uşşak, Hüseynî ve Karcığar dizilerinde icra edilmekte olup; bir beşli içerisindeki örneklere rastlanmaktadır.

Bunların dışında 6-7 perdelik ses sahasına sahip olan ve birbiri ardına sıralanan perdelerin oluşturduğu dizilerden örnekler de mevcuttur.

Arguvan yöresinde icra edilen semahlar Kırklar Semahı hariç, en az iki bölümlü, en çok dört bölümlü olarak icra edilmektedir. Kırklar Semahı'nın tek bölümlü olarak icra edilmesinin sebebi "Mihraçlama (Mehraçlama)" adı verilen Hz. Muhammed'in göğe yükselişini, bu yükseliş sırasında yaşadıklarını anlatan ve Halk Müziği içerisinde "çeşit" sınıfına giren repertuvar elemanlarının sonunda

seslendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Yani; adı geçen semahın içinde bulunduğu repertuvar elemanı tek bölümlü değildir.

Kırat, Bozok, Yâ Hızır, Ali Nur, Ağbaba ve Bâbullah Semahları ’nın her biri değişik zamanlarda farklı şekillerde icra edilebilir. İcradaki farklılık ağırlıklı olarak kaynak kişilerden kaynaklanmaktadır. Ancak, inanç önderlerinin farklı şehirlerde inançlarını yürütebilmelerine bağlı olarak, kelimelerin söyleniş biçimlerinin ve eserlerin melodik yapılarının köyden köye değişiklik göstermesi de icra farklılığını ortaya çıkarmaktadır.

Daha önce adını zikrettiğimiz semahların usûlleri 2 zamanlıdan ile 12 zamanlıya kadar uzanır. 6 ve 12 zamanlı usûller iki bölümlü semahlarda ikinci bölümde; dört bölümlü semahlarda ise dördüncü bölümde kullanılmaktadır. Nitekim bu bölümlerde kullanılan dörtlü ya da beşliler, enstrüman icrası ve usûller semahlar üzerindeki Azerî, Türkmen Müziği etkilerini gözler önüne sermektedir.

İncelediğimiz semahların her bölümünde genellikle farklı bir dizi kullanılmıştır ancak her bölümünde farklı bir dizi kullanılmayan Ali Nur Semahı’nda da ritim hızlandırılarak bölümler arasındaki farklılıklar açığa çıkarılmıştır. Enstrüman icrasında vokal icradaki bazı perdelerin melodik ve ritmik olarak takip edilmesinin yanında; vokal icra sırasındaki ritmik yapıların çok çeşitli olması oldukça dikkat çekicidir. Bu durum, anlatılmak istenenin saz icrası ile değil, vokal icra ile vurgulanmasının tercih edilmesinden kaynaklanmaktadır. Nitekim, Alevî- Bektaşî Müziği insanı kâmil kılma amacı taşır; bu sebeple asıl olan sözdür; saz onun anlatımına destek veren yardımcı enstrümandır.

Arguvan yöresinde icra edilen semahlarda genellikle yumuşak ve orta sertlikte hançere kullanımlarına rastlamaktayız. Bunun yanında semahlar içerisinde kişisel üslûp ile ilgili olarak sert ve anî çıkışların olduğunu da belirtmek gerekmektedir.

Yöredeki insanların konuşma üslûbuna bağlı olarak kelimelerin fonasyon özelliklerinin diğer yörelerle farklılıklarının bulunduğunu söyleyebiliriz. Buna göre; harflerin Lâtin alfabesindeki okunuş biçimiyle seslendirilmesinin yanı sıra; k ünsüzünün orta damak “k” sı, “h” ünsüzünün “hırıltılı h”, “n” ünsüzünün genzel nitelikteki “nazal n”, “ğ” ünsüzünün “g” ünsüzü gibi ya da “g” ünsüzüne yakın biçimde seslendirildiği açıkça görülmektedir. “N” ve “p” ünsüzlerinin kimi zaman yanlarına “n” ve “p” ünsüzlerini alarak nadiren de olsa icra edildiğini; ikinci “n”

ünsüzünün bu sebepten dolayı ardına “ı” vokali aldığını, ikinci “p” ünsüzünün ise vokal patlamaya sebebiyet verdiğini belirtmekte yarar vardır.

Arguvan yöresinde icra edilen semahlarda kelimeleri biçimlendiren seslerin kimi zaman farklı iki vokalin birleşiminden oluştuğu görülür. Buna göre “ı” vokali “a” vokalinin; “i” vokali ise “e” vokalinin önünde veya arkasında hatta iki vokalin birbirine yedirilmesi şekliyle kullanılabilir.

Kelimelerin icrasında kimi zaman farklı bir vokal sonrası asıl vokalin seslendirilmesinin nedeni küçük ünlü uyumundaki aynı sınıf içerisinde yer alan bir başka vokalden destek alınması gerektiği olabilir. Öte yandan asıl vokalden sonra farklı bir vokalin kullanılması da mümkündür. Farklı vokalin ortaya çıkması ise muhtemelen ağzın kapanması sırasında istemsiz şekilde gerçekleşmektedir.

Semahların icrası sırasında yöresel özelliklere bağlı olarak, kelimelerin sonunda yer alan ünsüzlerin erken kapanmasının ardından “ı” ve “i” vokallerinin ortaya çıkması kaçınılmaz bir sonuçtur.

“Y” kaynaştırma harfinin genellikle yanına “e”, “i” ve “u” vokallerini alarak seslendirilmesi, bu yörede icra edilen semahlarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Müzikal ifadedeki monotonluğu kırmak, ilgili oldukları kelimeleri ya da heceleri vurgulamak, icracının nefes almasını sağlamak, semah dönen canlar ile etkileşim içerisinde bulunmanın sebebi ya da sonucu olarak eserin ritmik yapısındaki kuvvetli ve hafif darpları açığa çıkarmak; dinleyicide gerginlik ve rahatlama hissi uyandırmak, müzikal cümleye soru ve cevap niteliği kazandırmak amacıyla glisando, portamento, staccato, vibrato, trill gibi müzik işaretleri incelenen semahların icrası sırasında kullanılabilmektedirler.

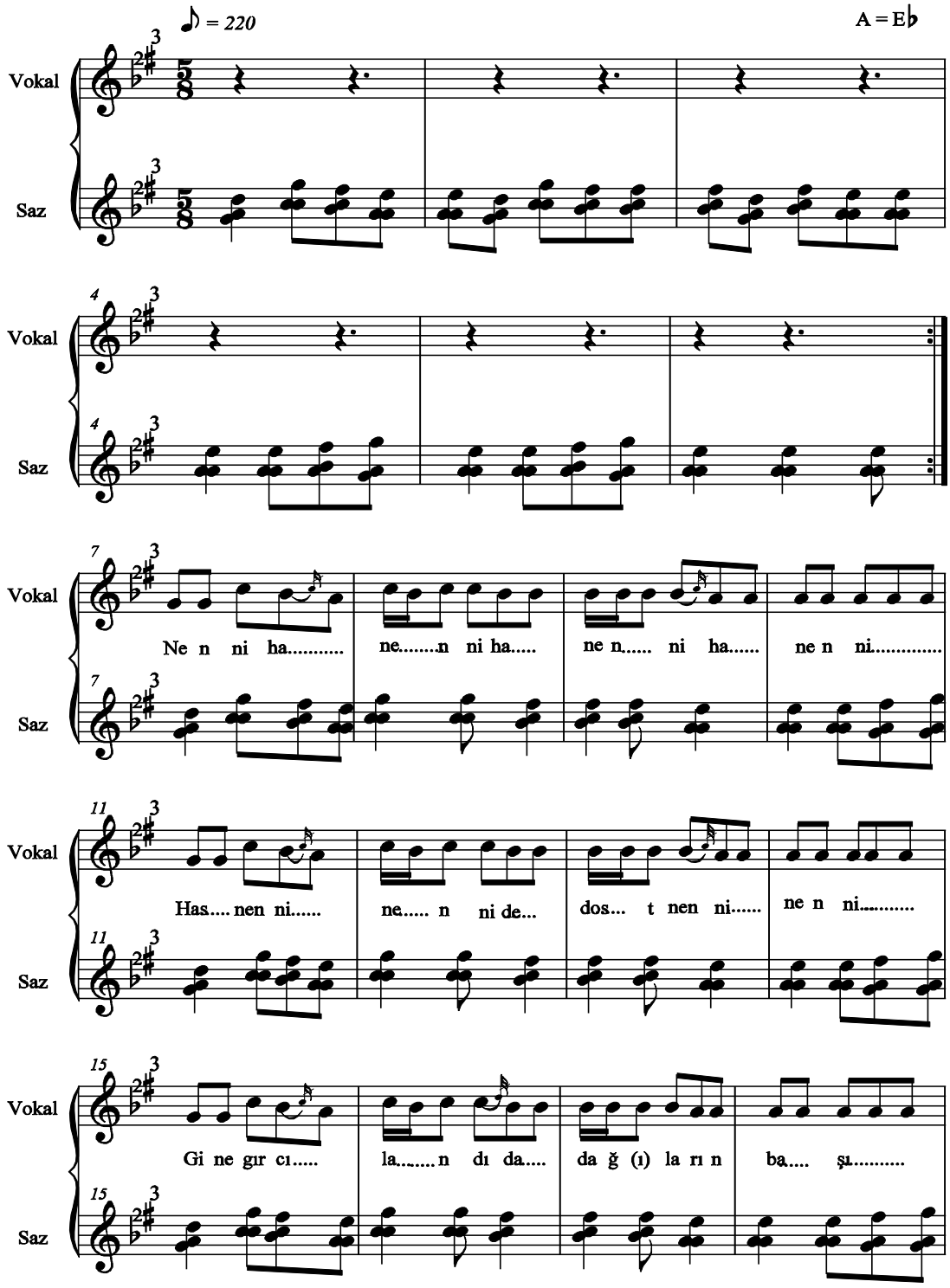
3.2. Arguvan Yöresinde İcra Edilen Semahların Müzikal Analizi

3.2.1. Kırat Semahı

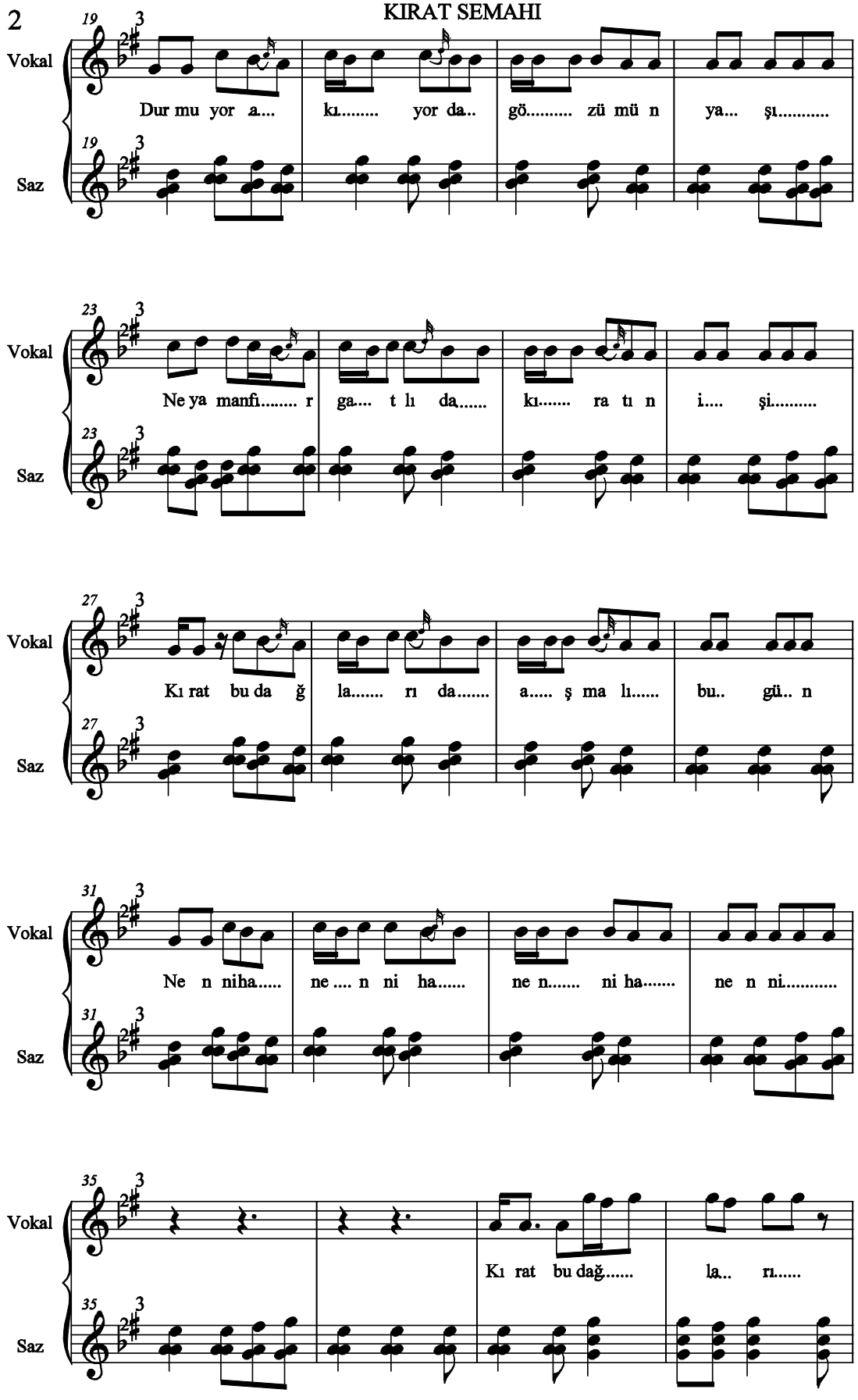
NOTA NO. 01: KIRAT SEMAHI

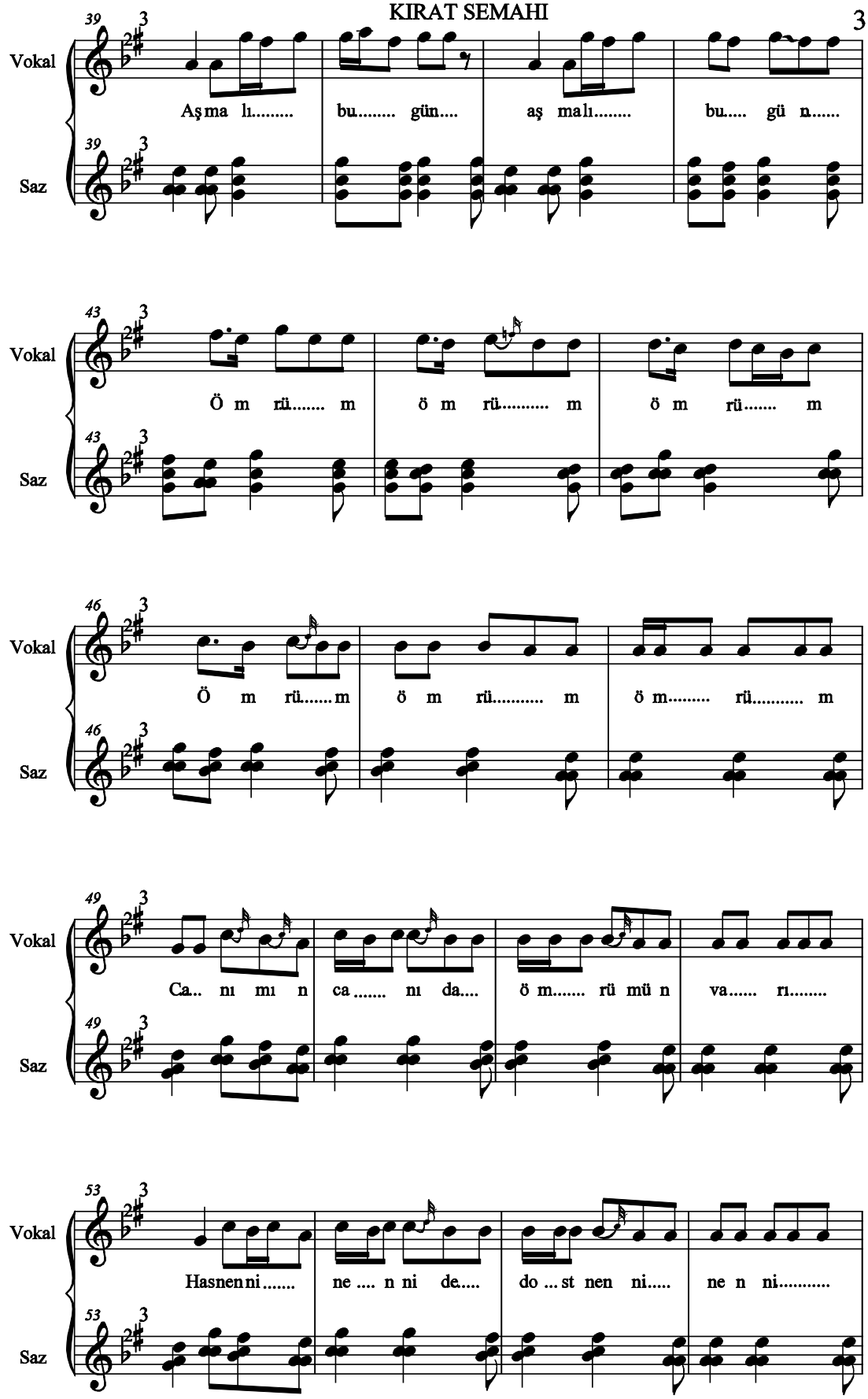
Yöre : Arapkir/Hastek Köyü
Kaynak Kişi : Bektaş ÖZCAN
Mecnun ÖZCAN
Hakan ÇETİN

Derleyen : Seval EROĞLU
Derleme Tarihi : Mart 2008
Notaya Alan : Seval EROĞLU

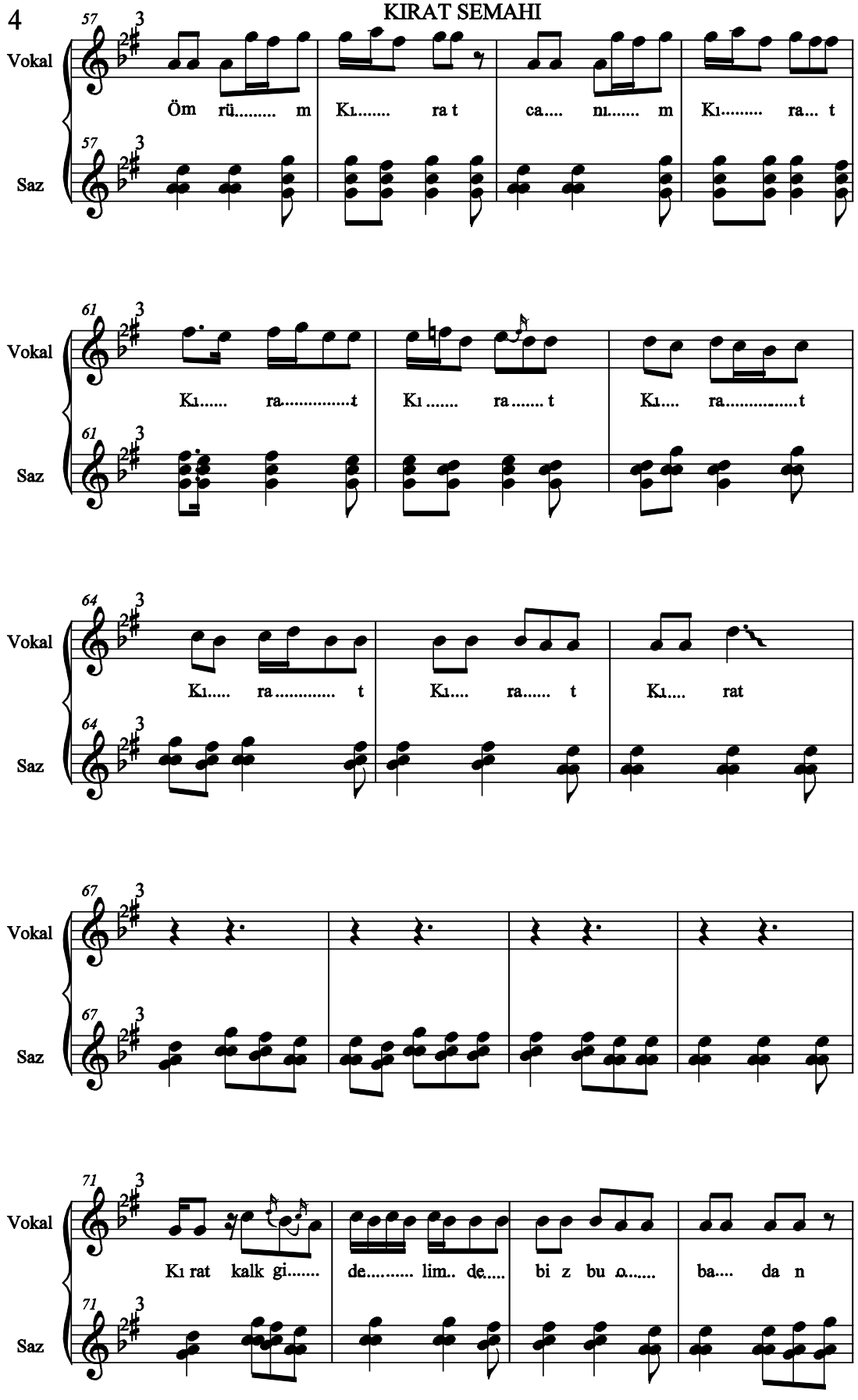


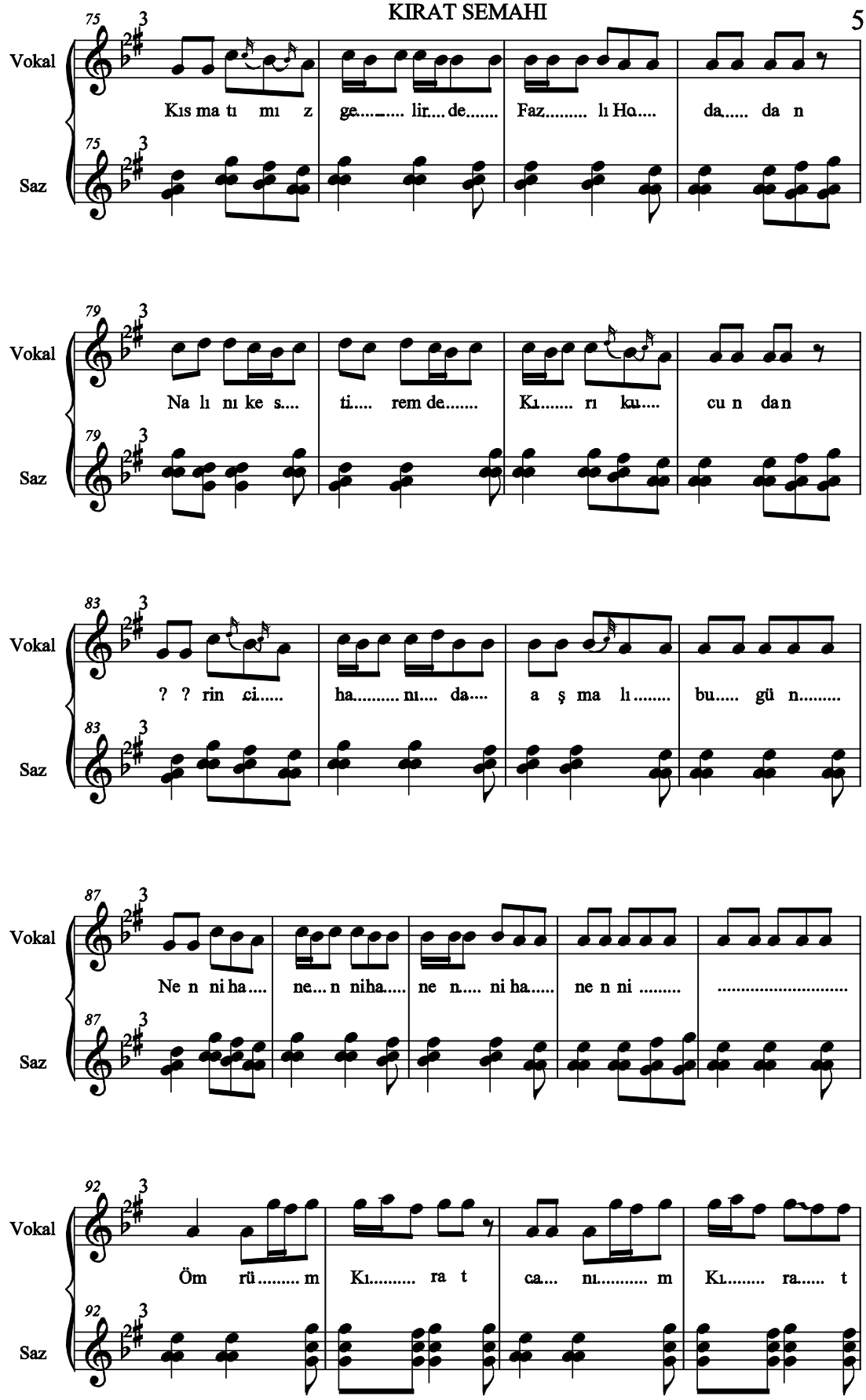
KIRAT SEMAHI



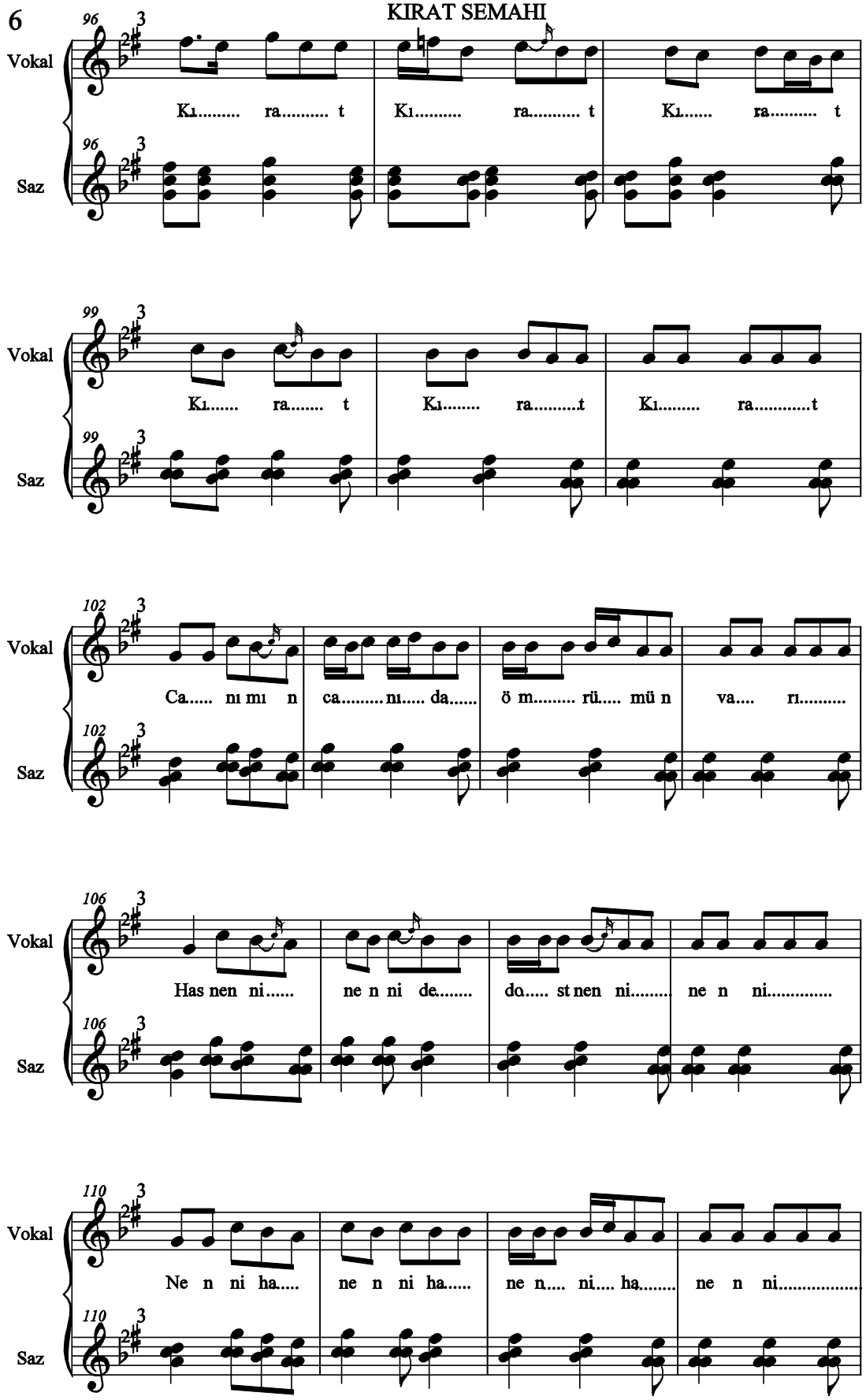

39
Vokal
Aş ma lı..... bu..... gün.... aş ma lı..... bu..... gü n.....
Saz
43
Vokal
Ö m rü..... m ö m rü..... m ö m rü..... m
Saz
46
Vokal
Ö m rü.....m ö m rü..... m ö m..... rü..... m
Saz
49
Vokal
Ca.. nı mı n ca ..... nı da.... ö m..... rü mü n va..... rı.....
Saz
53
Vokal
Hasnen ni..... ne .... n ni de..... do ... st nen ni..... ne n ni.....
Saz

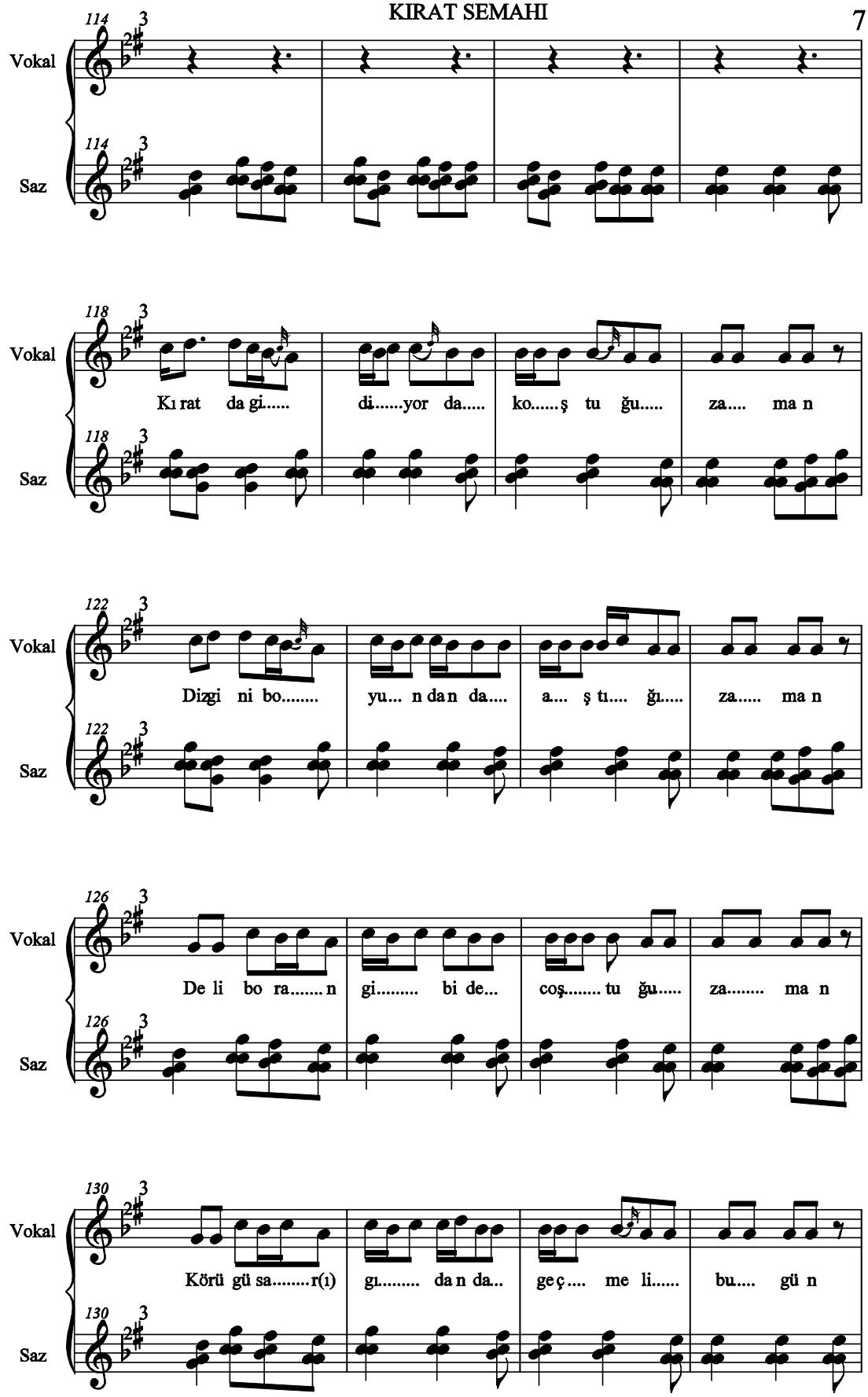
KIRAT SEMAHI



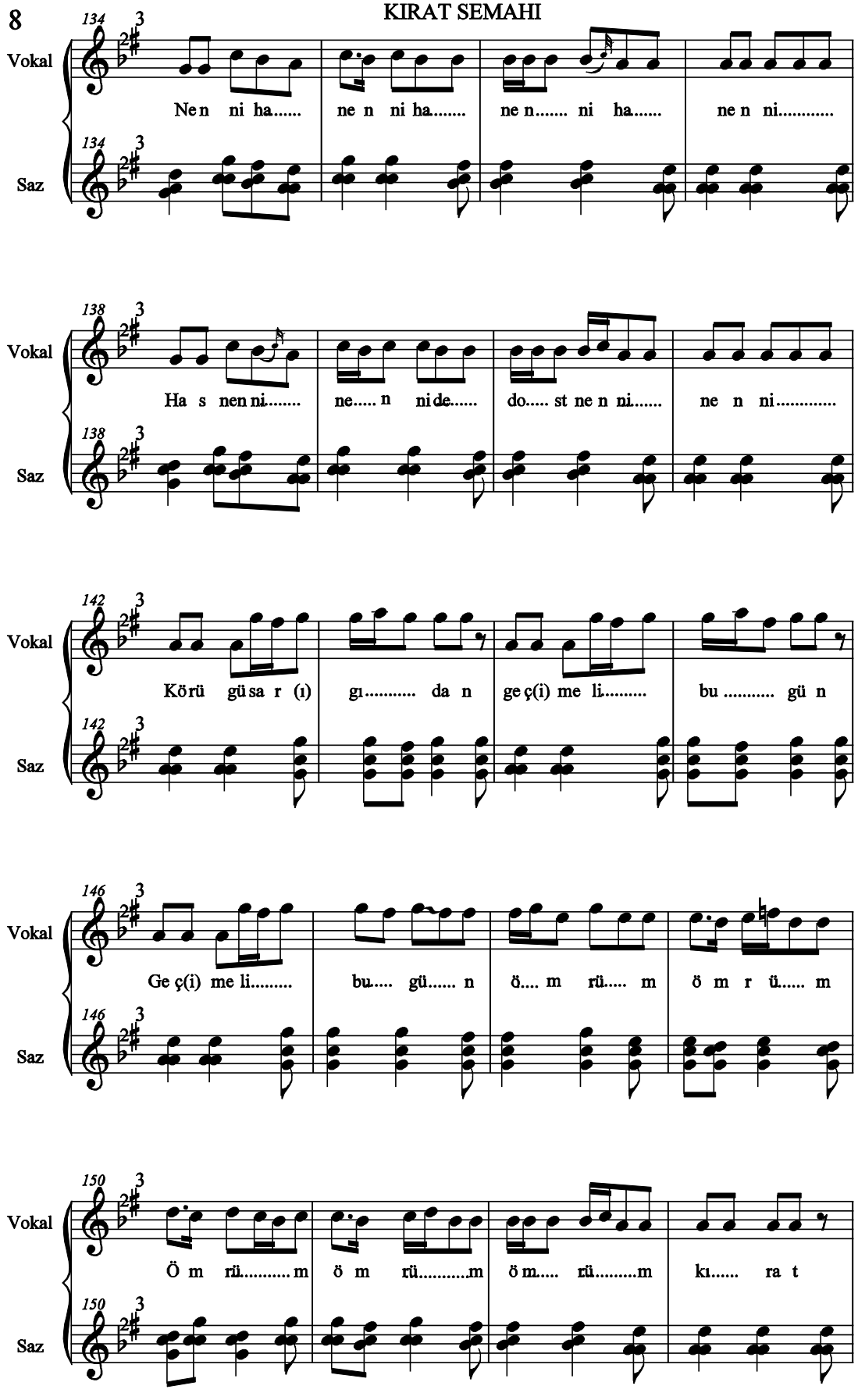

75
Vokal
Kıs ma tı mı z ge..... lir.... de..... Faz..... lı Ho.... da..... da n
Saz
79
Vokal
Na lı nı ke s.... ti..... rem de..... Kı..... rı ku.... cu n dan
Saz
83
Vokal
? ? rin ci..... ha..... nı.... da.... a ş ma lı..... bu..... gü n.....
Saz
87
Vokal
Ne n ni ha.... ne... n niha..... ne n..... ni ha..... ne n ni ....
Saz
92
Vokal
Öm rü..... m Kı..... ra t ca.... nı..... m Kı..... ra..... t
Saz

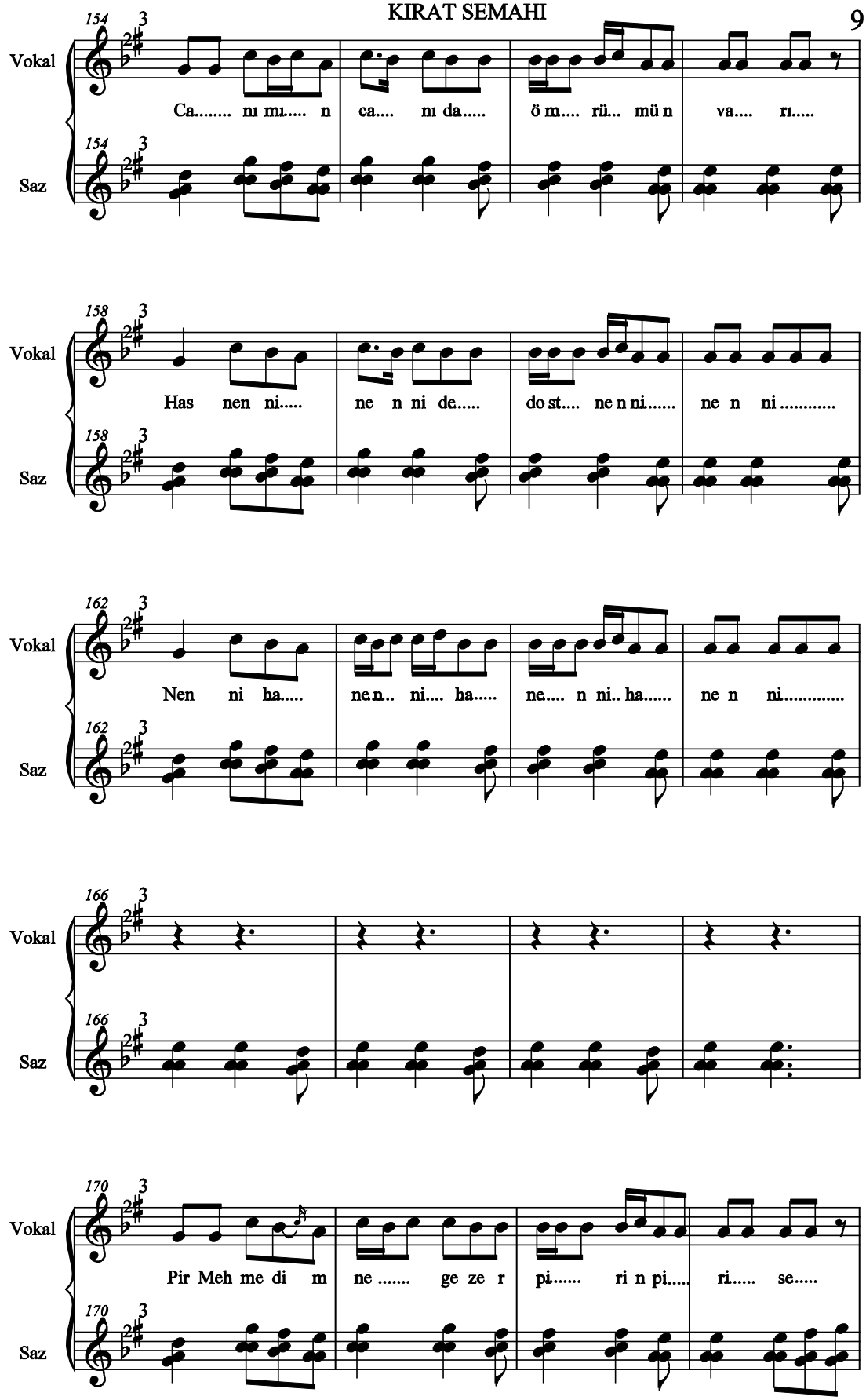
KIRAT SEMAHI




114
Vokal
Saz
118
Kı rat da gi..... di.....yor da..... ko.....ş tu ğu..... za.... ma n
122
Dizgi ni bo..... yu... n dan da.... a... ş tı.... ğı..... za..... ma n
126
De li bo ra..... n gi..... bi de... coş..... tu ğu..... za..... ma n
130
Körü gü sa.....r(ı) gı..... da n da... geç.... me li..... bu..... gü n

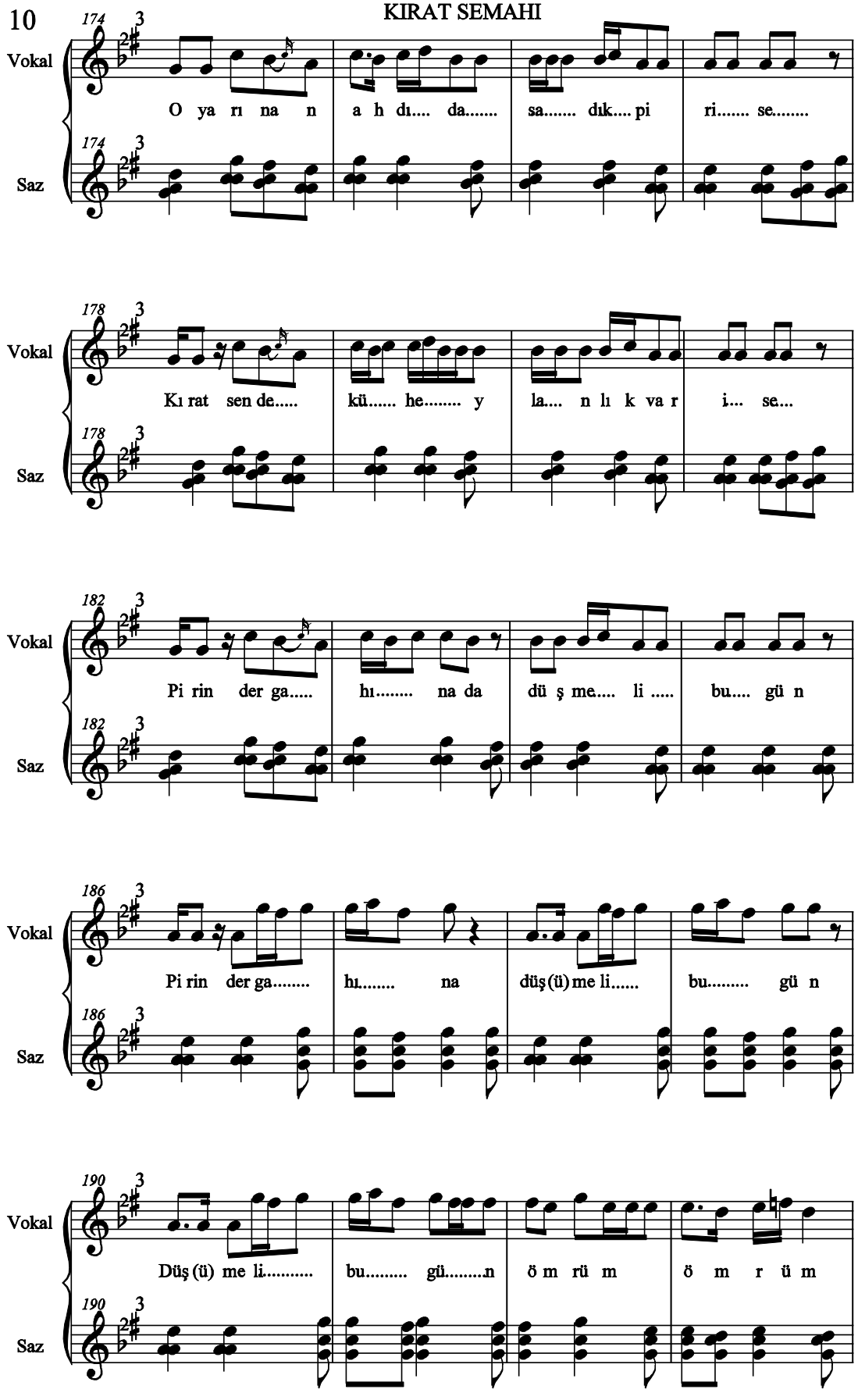
KIRAT SEMAHI

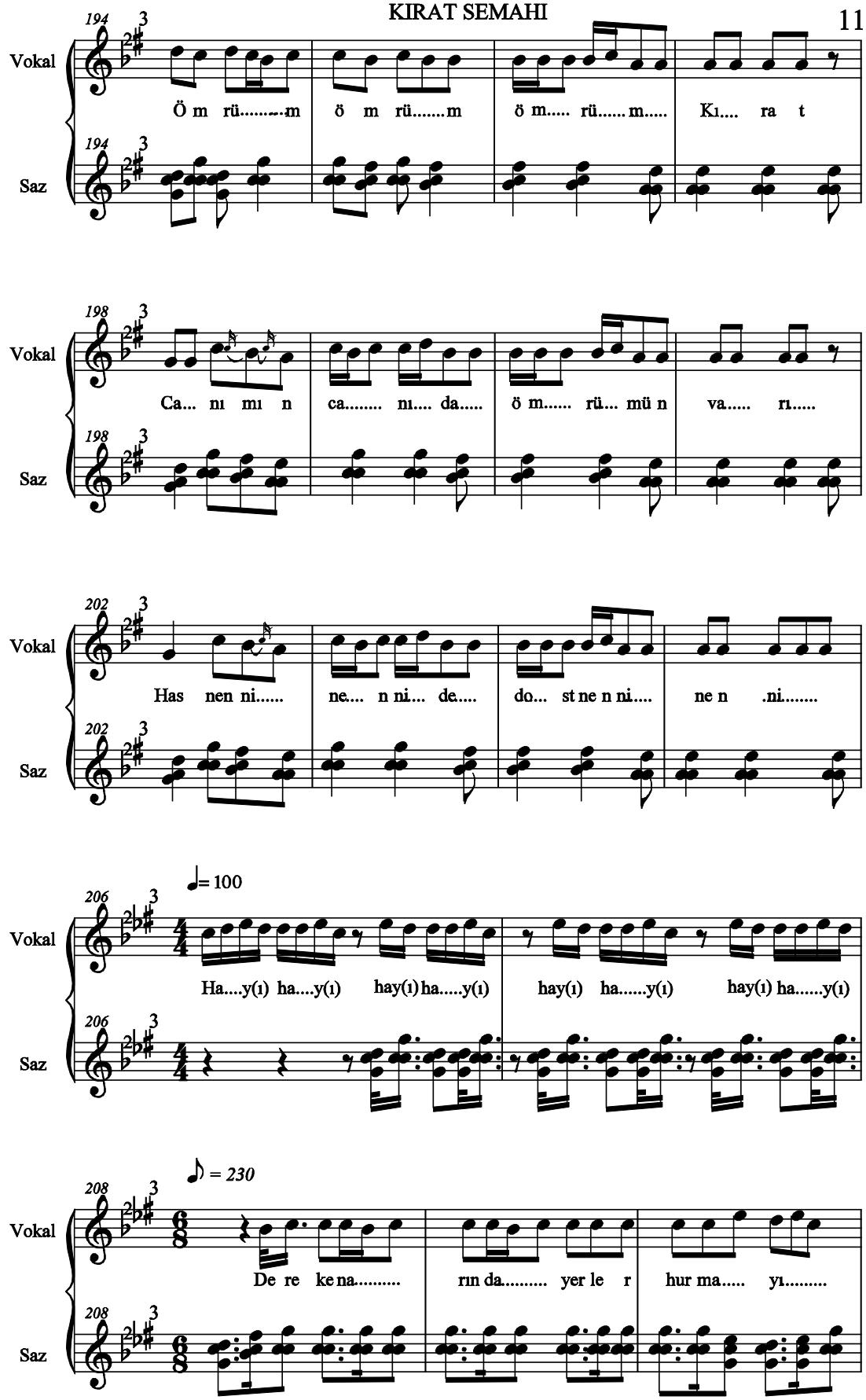



154
Vokal
Saz
Ca..... nı mı..... n ca.... nı da..... ö m.... rü... mü n va.... rı.....
158
Has nen ni..... ne n ni de..... do st.... ne n ni..... ne n ni .....
162
Nen ni ha..... ne n.. ni.... ha..... ne.... n ni.. ha..... ne n ni.....
166
170
Pir Meh me di m ne ..... ge ze r pi..... ri n pi..... ri..... se.....

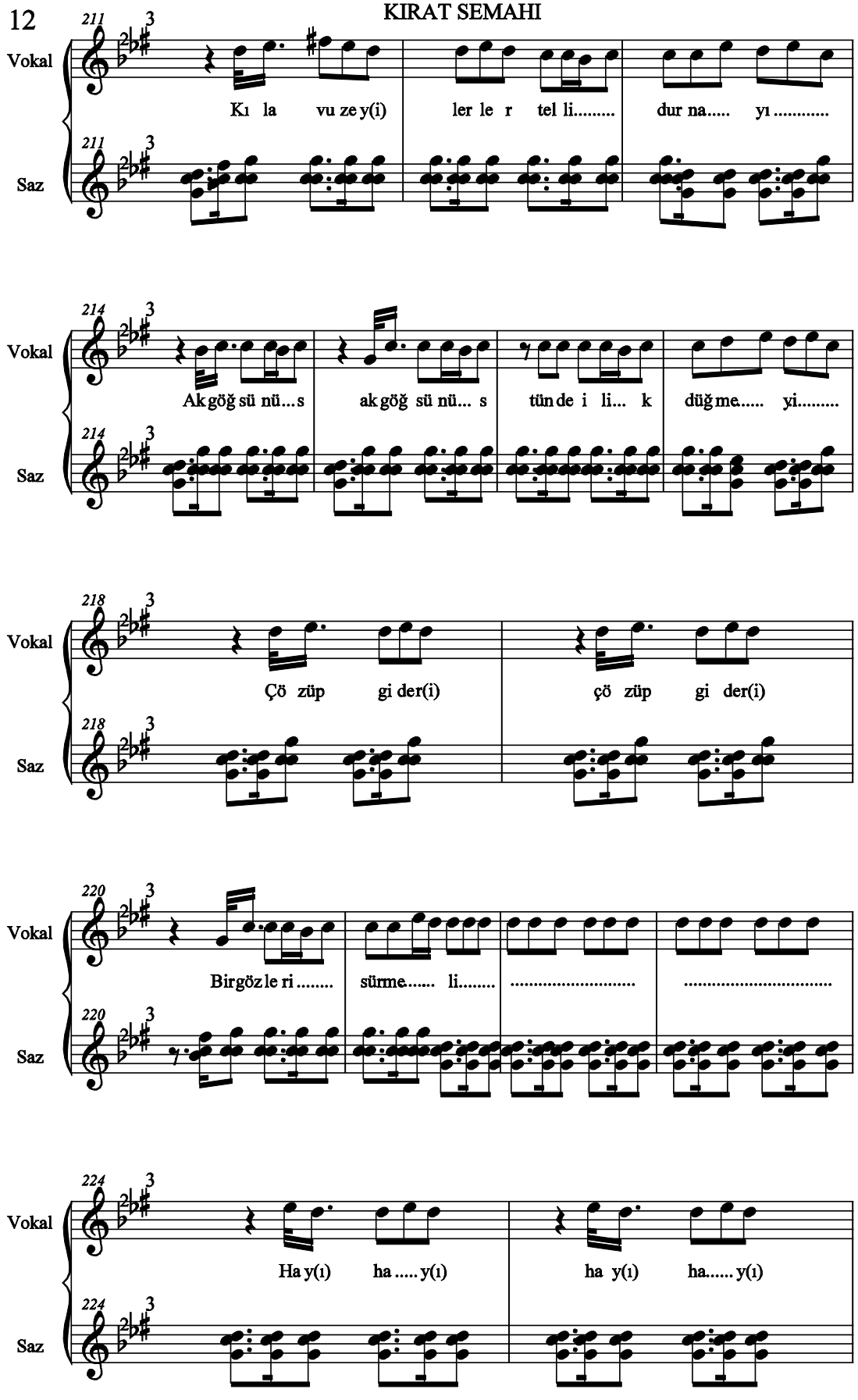
10

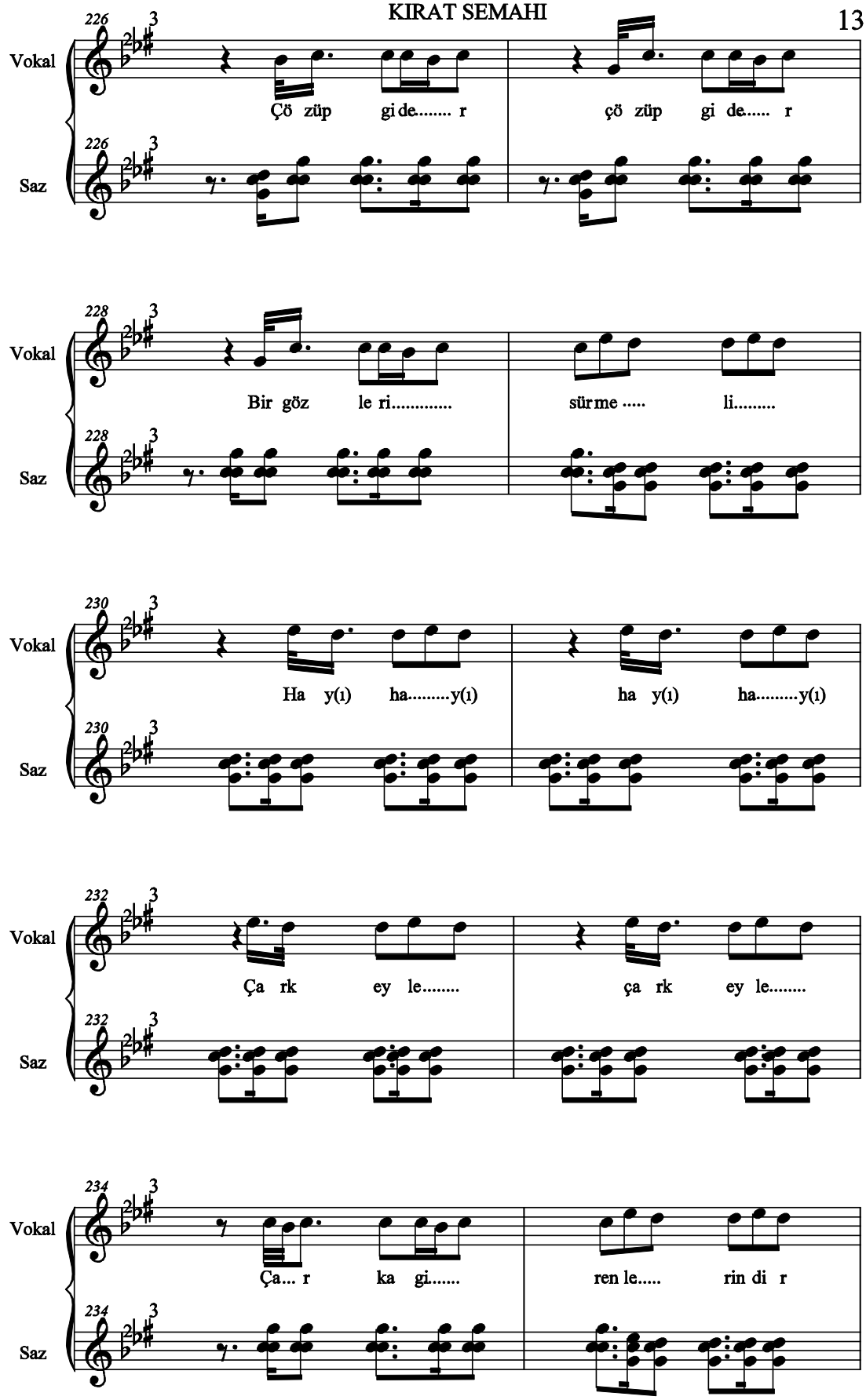
KIRAT SEMAHI

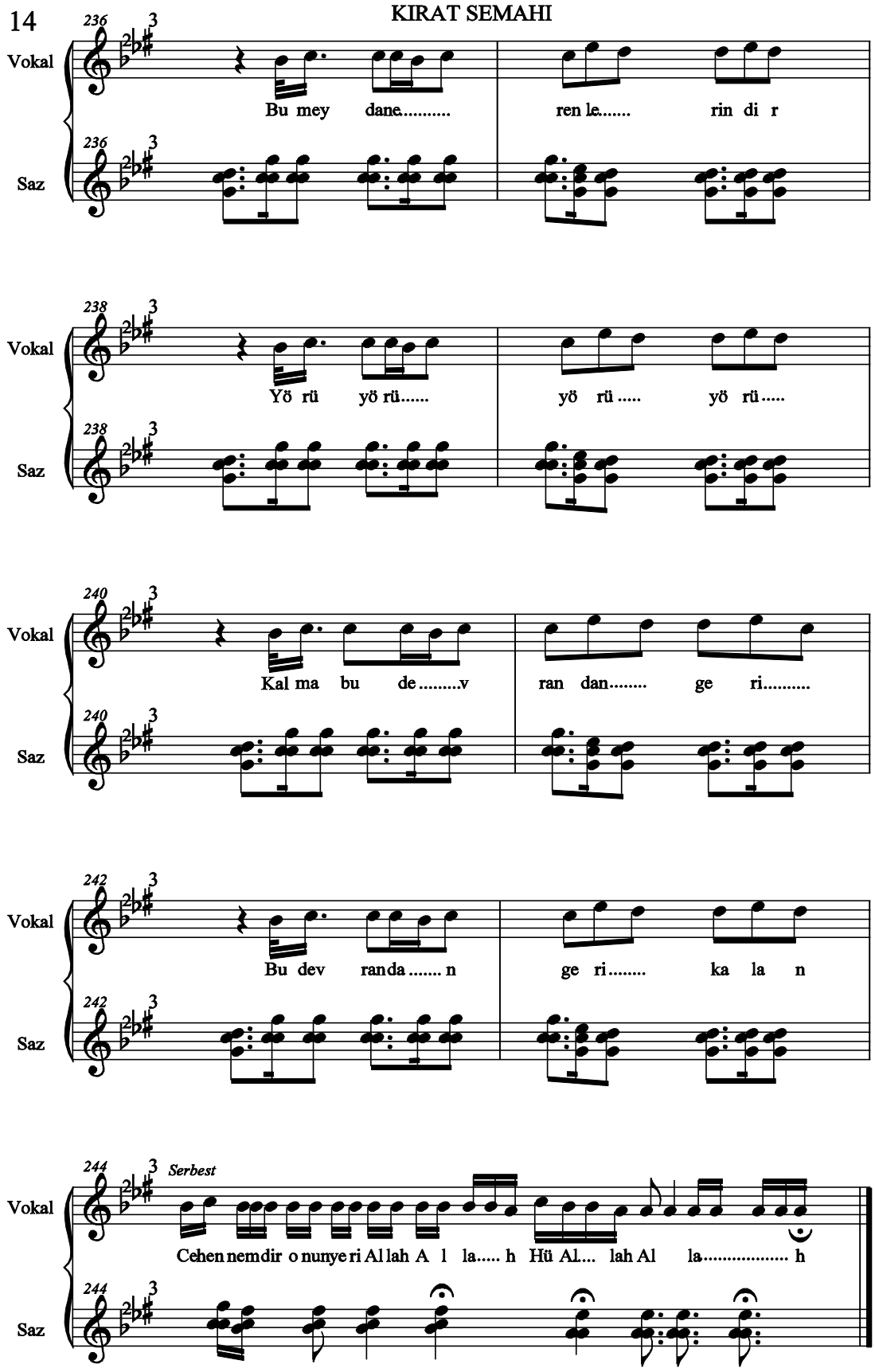



194
Vokal
Saz
Ö m rü.....m ö m rü.....m ö m..... rü.....m..... Kı.... ra t
198
Ca... nı mı n ca..... nı.... da..... ö m..... rü... mü n va..... rı.....
202
Has nen ni..... ne.... n ni... de..... do... st ne n ni..... ne n .ni.....
206
♩= 100
Ha....y(ı) ha....y(ı) hay(ı) ha.....y(ı) hay(ı) ha.....y(ı) hay(ı) ha.....y(ı)
208
♪ = 230
De re ke na..... rın da..... yer le r hur ma..... yı.....

KIRAT SEMAHI




226
Vokal
Saz
Çö züp gi de..... r
çö züp gi de..... r
228
Bir göz le ri.....
sür me ..... li.....
230
Ha y(ı) ha.....y(ı)
ha y(ı) ha.....y(ı)
232
Ça rk ey le.....
ça rk ey le.....
234
Ça... r ka gi.....
ren le..... rin di r



Şekil 3.7: Nota No. 01: Kırat Semahı'nın notası

3.2.1.1. Kırat Semahı' nın Dil, Ağız ve Tavır Özellikleri

Kırat Semahı'nda kullanılan dil Türkçe' dir. Türkçe' nin genel kullanımına dair ağız özelliklerinin yanı sıra Arguvan yöresine ait şive özelliklerinin de bu semahta kullanıldığı görülmektedir. Genel dil özelliklerini koruyan Türkçe' den başka Arapça ve Farsça' nın çeşitli etkileri görülmemektedir. Eserde yer alan kelimelerin büyük çoğunluğu küçük ve büyük ünlü uyumuna uygun olarak kullanılmıştır.

Kelimelerin seslendirilişi sırasında karşılaşılan fonasyon özellikleri yöre ağzına özgü nitelikler içerir. Buna göre; "Kırat", "kalan" sözcüklerindeki "k" harfleri orta damak "k" sı ya da "koştuğu" kelimesindeki gibi Lâtin harflerinde yer alan "k" ünsüzünün kullanıldığı biçimdeki gibi karşımıza çıkmaktadır. "Çark" kelimesindeki "k" harfinin arkasına "hırıltılı h" harfi alınarak seslendirilmiştir.

"Koştuğu", "aştığı", "coştuğu" kelimelerindeki "ğ" ünsüzü; "g" ve "ğ" ünsüzleri arasında; "körüğü" kelimesindeki "ğ" ünsüzü ise yerini "g" ünsüzüne bırakarak, "körügü" biçiminde seslendirilmiştir.

Bazı kelimelerin arasına "y" kaynaştırma harfinin getirilmesi de dikkat çeken bir özelliktir. Ancak bu ünsüzün belirgin bir şekilde kullanılmamasının açıklanmasında yarar vardır. Kırat Semahı'nda yer alan "ömrüm" kelimesinin bu konuda örnek gösterilmesi anlatımımıza ışık tutacaktır. Buna göre; adı geçen kelimedeki "rüm" hecesinin "-ü" vokalinden sonra "y" sessizinin belli belirsiz gelmesiyle ömrü(y)üm kelimesi ortaya çıkmıştır.

"Canımın canı" kelimelerinde görülen "-a" vokalinin kimi zaman "-e" vokali seslendiriliyormuş gibi oluştuğunu söyleyebiliriz. Bunun dışında "dergâh" kelimesindeki "-â" vokalinin başındaki şapkasından dolayı yumuşamasının yanı sıra başlangıçta "-e" vokaline yakın biçimde ya da "-e" vokalinden destek alınarak seslendirilmesi dikkat çekicidir. Kanımızca bu durumu oluşturan sebep, icracının kişisel üslûbudur. Ancak, "Çark eyle" tamlamasındaki eyle sözcüğünde yer alan ilk "-e" vokalinin "-i" vokaline yakın seslendirilmesi yerel konuşma biçimiyle alâkalıdır.

Semahta yer alan "-a" vokallerinin önüne kimi zaman "-u" vokalleri getirilmiştir. Bu durum "ömrümün v(u)arı" tamlamasında açıkça görülmektedir. Ancak, daha çok Urfa yöresinde görebileceğimiz bu özelliğe Arguvan'da değil, Arapkir'de

rastlanması da altı çizilmesi gereken bir durumdur. Kanımızca bu kelime içerisinde "-u" vokalinin yer alması yöresel şiveden çok, kişisel üslûptan kaynaklanmaktadır.

"Ömrüm Kırat" tamlamasında yer alan ikinci sözcüğün "-a" vokalinin ardından "-ı" vokalinin getirilmesi, kelimenin ilk hecesinde kullanılan "-ı" ünlüsünün ikinci heceye yansıması şeklinde açıklanabilir. Bunun yanında "Kırat" sözcüğündeki "-a" vokalinde ağzın açık, "-ı" vokalinde ise yarı açık biçimde kullanıldığı açıkça görülmektedir.

Bazı kelimelerin icra edilişinde iki ünsüz harf arasına ünlü vokallerin yerleştirilmesi sıklıkla rastlanan bir seslendirme biçimidir. Buna göre; "sargıdan" kelimesinde ikinci hece konumunda olan "gı" hecesine hazırlık amacıyla, birinci heceden sonra "-ı" vokali getirilmiştir. Bu vokallerin kullanılmasındaki diğer sebep ise iki ünsüzün ard arda okunmamasından kaynaklanan sertliği bir nebze de olsa kırmaktır. Ancak, bahsi geçen "-ı" vokali ağzın "r" pozisyonunda şekillenerek dilin ön damağa değdirilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bunun içindir ki "-ı" vokali kasıtlı olarak değil kendiliğinden oluşmaktadır. Aynı durum düşmeli kelimesinde de mevcuttur. "Düş"

hecesinden sonra "-ü" vokali getirilerek ilgili kelime "düş(ü)meli" kelimesine dönüşmüştür. Bunun yanında ağırlama bölümü ile yürütme bölümü arasındaki katma sözlerde "-a" vokalinden sonra gelen "y" ünsüzünün "-i" vokali ile desteklenmesi dikkat çekicidir. "Eylerler" kelimesindeki y ünsüzünden sonra da "-i" vokali getirilerek iki ünsüz arasındaki geçiş sağlanmıştır. Bu anlamda, "-ü" vokali "ş" ünsüzünün "m" ünsüzüne; "-i" vokali ise "y" ünsüzünün "l" ünsüzüne geçişini sağlamak için köprü görevi görmüştür.

"Nenni ha" terennümündeki "h" harfi vurgulu, "ahd" kelimesindeki h harfi ise hırıltılı biçimde seslendirilmiştir.

Kırat Semahı'nda yöreye özgü sözcükler sıklıkla kullanılmasa da İstanbul şivesinde yer alan sözcükler yerel ağız özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, "turna" sözcüğü yerine "t" sert ünsüzü yumuşatılarak "durna" sözcüğü kullanılmıştır. "İlik" sözcüğü yerine "hıllik"; çözüp sözcüğünün yerine ise "çezip" sözcüğünün kullanılması yerel konuşma biçiminden kaynaklanmaktadır. Ancak burada belirtilmesi gereken nokta şudur: Arguvan yöresinde icra edilen bu semah, yörenin müzikal ve inançsal birikiminin etkisinde bulunan Arapkir'in Hastek köyünde

derlenmiştir. Dolayısıyla bahsettiğimiz adı geçen kelimelerin bu şekilde kullanımı daha çok Arapkir yöresine mahsustur.

Kırat Semahı'nın vokal icra tavrının Doğu Anadolu Bölgesi'nde yoğun bir şekilde görülen Alevî Müziği kapsamındaki semahlardan çok farklı olmadığını söyleyebiliriz. Bu semahta da aynı bölgedeki diğer birçok semahta olduğu gibi glisando kullanımının varlığından bahsedebiliriz. Bu bağlamda, Kırat Semahı'nın kuple sonundaki "rat" hecesinde dizinin beşinci derecesine çıkılarak kısa süreli gerginlik oluşturulmuş ve bu gerginliği kırmak için karar perdesine glisandodan yararlanılarak ulaşılmıştır.

Semahın genelinde kullanılan ön çarpma ve çarpma notalarıyla melodideki monotonluk kırılmıştır.

"Gidelim", "gelir" ve "kestirem" sözcüklerinde glisando kullanımının yanında melodinin aşağı ve yukarı hareket etmesinden kaynaklı olarak yaylanma hareketinin olduğunu görmekteyiz. 2. nakaratlarda semahı dönenlerin icracıya, icracının da semahı dönenlere etki etmesinin neticesinde, semahın melodik yapısında sıklıkla görülen salınım hareketlerine rastlanmaktadır.

Kelime tekrarlarıyla pekiştirmeler yapılması incelenen diğer semahlarda olduğu gibi Kırat Semahı' nda da sık rastlanan bir durumdur.

Son ölçüde görülen düzenli serbest ritimli ezgi resitatif tarzda seslendirilmiştir.

Eser genel olarak, yumuşak ve orta sertlikte hançereler kullanılarak icra edilmiştir. En az iki perde arasındaki geçişlerde orta sertlikte, vibratolarda ise yumuşak hançerelerin kullanımı belirgindir.

3.2.1.2. Kırat Semahı' nın Edebi Yapısı

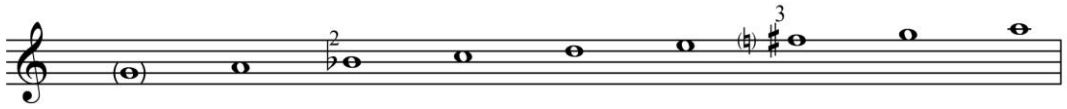
Tablo 3.1: Kırat Semahı'nın edebi yapı tablosu

	Kafiye Şeması	Hece Sayısı ve Durağı
Gine gırcılandı (da) dağların başı	a	6+5=11
Durmuyor akıyor (da) gözümün yaşı	a	6+5=11
Ne yaman fırgatlı (da) Kırat'ın işi	a	6+5=11
Kırat bu dağları (da) aşmalı bugün	b	6+5=11

Kırat kalk gidelim (de) biz bu obadan	c	6+5=11
Kısmatımız gelir (de) Fazlı Hüda'dan	c	6+5=11
Nalını kestirem (de) kırık ucundan	c	6+5=11
Kırat şu dağları (da) aşmalı bugün	b	6+5=11
Kırat da gidiyor (da) koştuğu zaman	d	6+5=11
Dizgini boyundan (da) aştığı zaman	d	6+5=11
Deli boran gibi (de) coştuğu zaman	d	6+5=11
Körüğü sargıdan (da) geçmeli bugün	b	6+5=11
Pir Mehmed'im ne gezer pirin pir ise	e	6+5=11
O yarınan ahdı (da) sadık pir ise	e	6+5=11
Kırat sende küheylânlık var ise	e	6+5=11
Pirin dergahına (da) düşmeli bugün	b	6+5=11
Dere kenarında yerler hurmayı	f	4+4+3
Kılavuz eylerler telli turnayı	f	4+4+3
Ak göğsün üs(ak göğsün üs)tünde ilik düğmeyi	f	4+4+3
Çözüp gider(çözüp gider) bir gözleri sürmeli	g	4+4+3
Çarka girenlerindir	h	3+4
Bu meydan erenlerindir	h	4+4
Yörü yörü yörü yörü	ı	4+4
Kalma bu devrandan geri	ı	3+4
Bu devrandan geri kalan	j	4+4
Cehennemdir onun yeri	ı	4+4

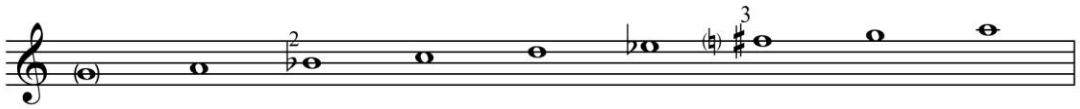
3.2.1.3. Kırat Semahı'nın Melodik Yapısı

Kırat Semahı iki bölümlü olarak 5 ve 6 zamanlı usul içerisinde icra edilmiştir. Birinci bölümde kullanılan dizi şekil 3.8' deki gibidir:



Şekil 3.8: Kırat Semahı, 1. bölümde kullanılan dizi

İkinci bölümdeki vokal icra sırasında kullanılan dizi ise şekil 3.9' da gösterilmiştir.



Şekil 3.9: Kırat Semahı, 2. bölümde kullanılan dizi

Eser, giriş melodisiyle bağlama ile çalındıktan sonra katma sözlerle vokal olarak seslendirilmekte olup; vokal ve enstrümantal icranın birlikte yapıldığı 7 ile 14. ölçü arası semahın birinci bölümü için "ayak" görevindedir. Bu şekildeki icra Âşık Müziği'nde de karşımıza çıkmaktadır.

Birinci kıtanın ilk üç satırındaki vokal icrası sırasında, cümle sonlarında karar perdesi kullanılırken, bağlama icrasında kadans sesler kullanılarak cümle sonundaki virgül ifadesi güçlendirilmiştir. Dördüncü satırda ise birinci ve ikinci satırdaki melodi kullanılarak kıt'a sonuna gelindiği anlatılmaya çalışılmıştır.

Eserin birinci kıt' asından sonra gelen ikinci nakaratı 1. kıtadaki ana melodi ile başlamıştır. Kısa bir nefes payı olarak iki ölçülük bağlama icrasından sonra, vokal ve enstrümantal icrada ilgili dizinin karar perdesinden 7.derecesine atlamalar görülmektedir. 7.derecedeki kalışlara geçilirken 6. derece işleme notası ve 8. derece kaçak notasından yararlanılarak monotonluk kırılmıştır.

39. ve 41. ölçü 37. ölçünün benzeridir. Ancak 42. ölçüden itibaren melodinin karar perdesine doğru kademelerle çekildiğini gözlemlemek mümkündür.

37, 39 ve 41; 34 ve 48. ölçüler aynı seyir karakterine sahiptirler. Bunun yanında, eserin melodi hareketlerini bir grafik halinde düşünürsek, 43 ve 44. ölçüler benzer grafiğe sahiptirler fakat bu grafikler farklı eksenlerde yer almaktadırlar. Buna göre;

44. ölçüdeki hareket, 43. ölçüdeki hareketin bir perde altındaki yansımasından başka bir şey değildir.

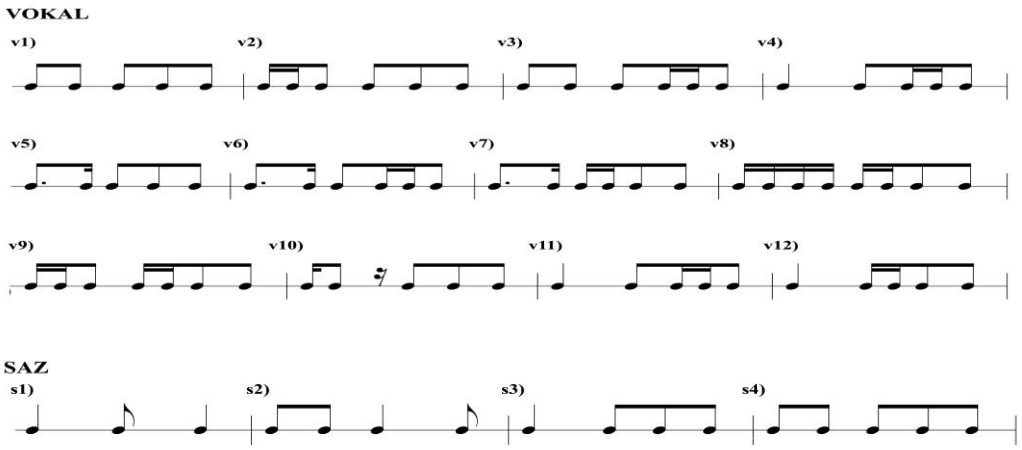
Semahın 3. nakaratı müzikal açıdan 1. ve 2. nakaratı bünyesinde barındırmaktadır. Bu nakaratta 5 zamanlı usul içinde ve dizi içinde var olan dört perde kullanılarak 3. dereceden kademeli olarak karar perdesine ulaşıldıktan sonra, ısrarlı bir şekilde dizinin 7. derecesine çıkılarak, bu derece üzerinde asma kalışlar yapılmıştır. 57. ölçü itibariyle başlayan 7. derece üzerindeki asma kalışlar 60. ölçüde kırılmış ve dizinin 6. derecesinden itibaren karar perdesine doğru kademeli olarak inilmiştir. 66. ölçüde ise Kırat' ın heybetli yapısının vurgulanması amacıyla dizinin karar perdesinden 4. derecesine beklenmedik bir çıkış yapılmış ve glisando ile karar perdesine inilerek kuple sonuna gelindiği bildirilmiş; dinleyicide rahatlama hissi oluşturulmuştur.

İlk kuplenin nakaratlarına geniş perspektifle tekrar baktığımızda 1. nakaratın "a" cümlelerinden 2. ve 3. nakaratın ise "a" ve "c" cümlelerinden meydana geldiğini görebiliriz. 2. ve 3. nakarattaki "c" cümleleri melodi genişlemesi olarak tanımlanabilir.

2,3 ve 4. kupleye geçişte ilk kupledeki gibi dört ölçülük ayak melodisi çalınmıştır. Söz konusu olan kuplelerin melodik yürüyüşleri, 1. kupleden sadece 3. nakaratı açısından farklılık göstermiştir. 1. kuplenin 3. nakaratının son cümlesinde dizinin karar perdesinden 7. derecesine atlamalar ve kademeli olarak karar perdesine inişler görülürken; 2. ve 3. kuple 3. nakaratının son cümlesi ilk iki cümlesiyle aynı seyir karakterine sahiptir.

Eserin birinci bölümü dört kıtadan oluşmaktadır. Kanımızca sürekli aynı şekilde yürüyen melodinin sıkıcı olabileceğini düşünen icracılar dinleyicideki merakı ve heyecanı canlı tutabilmek için bu bölümün üçüncü kıtasındaki cümle girişlerinde dizinin 3. ve 4. perdesini kullanarak karar perdesine inmişler, böylelikle dinleyicideki merak duygusunu canlı tutmuşlardır.

7. ölçü ile başlayan ve semahın birinci bölümü boyunca devam eden vokal icranın ve tüm semah boyunca görülen bağlama icrasının düzüm şekilleri 2+3 olmakla birlikte ritmik yapıları şekil 3.10'daki gibidir.



Şekil 3.10: Kırat Semahı' nın 1. bölümünde kullanılan ritmik yapılar

Yukarıdaki şekilde gösterilen şan ve saz partilerinin usul karakterleri göz önünde bulundurulduğunda herhangi bir vokal partisinin altına herhangi bir saz partisi getirilebilse de; bu bölümde vokal icra ile birlikte ağırlıklı olarak bulunan saz icrası "s_1" düzüm şeklinde gerçekleşmiştir.

Bunun yanında eserin ilk bölümü boyunca aynı seyir karakterine sahip olan ölçüler bile çoğu zaman farklı ritmik kalıplarla zenginleştirilerek dinleyiciye sunulmuştur. Çalıp okuma geleneği içerisinde vokal icra melodisinin bağlama icrasına birebir yansıtılmaması durumu incelenen diğer semahlarda olduğu gibi Kırklar Semahı'nda da geçerlidir. Buna göre; vokal icrada bir ölçü içerisinde ağırlıklı olarak duyulan perde, bağlama icrası ile melodik olarak desteklenmiştir.

Semahın yürütme bölümü 6 zamanlıdır. 206. ölçüden başlayan bu bölümün ilk dört ölçüsündeki vokal icra sırasında ilgili dizinin yarım karar perdesi vurgulanmıştır. Buna rağmen; bağlama icrası sırasında ilgili dizinin üçüncü derecesinin vurgulanması şaşırtıcıdır. 206. ölçüde sazın susturulmasının icracıların yeni bölümdeki usûle alışmaya çalışmaklarından kaynaklanmakta olması muhtemeldir.

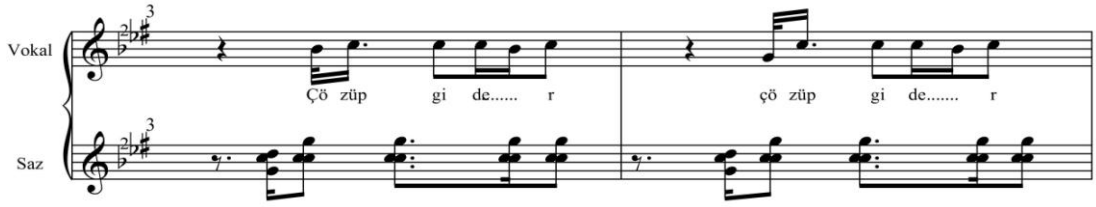
Yürütme bölümünün 2,3 ve 4. satırında vokal melodi üçüncü derece eksenli yürürken 5 ve 6. satırın sonlarında yarım karar perdesi ağırlığını hissettirmiştir. 213 ve 214. ölçülerde Klâsik Türk Musîkisi' ndeki adı ile hicaz 4'lüsü vurgulanmış ve yarım karar perdesinin bir perde altına inilerek Klâsik Türk Musîkisi' ndeki adı ile nikriz 5'lisi duyurulmuştur.

216 ve 217. ölçülerde anlatılmak istenen kelime iki defa küçük farklılıkla anlatılmıştır. Aynı kelimenin ard arda iki defa tekrarlanmasının nedeni ilgili

kelimenin pekiştirilmek istenmesidir. Aynı melodinin küçük farklılıklarla tekrarlanması ise monotonluğu gidermek amacını taşımaktadır.

220. ölçüde kullanılan kelime, düzüm şekli ve melodinin 221. ölçüde de tekrarlandığını ve vokal icradaki melodinin yine yarım karar perdesinin pest ve tiz bölgelerinde yürüdüğünü görmekteyiz. Nitekim bu yürüyüş 223. ölçüden itibaren üç ölçü boyunca hem ritmik hem de melodik olarak ısrarla vurgulanmıştır. 226. ölçüden itibaren katma sözlerle gelen cümle tekrarları ile müzikal ifadedeki coşku doruğa tırmanmıştır. Bu tekrar aynı zamanda pekiştirme amacı taşır. Büyük tekrarın içinde bulunan küçük tekrarda da monotonluk tek perde farklılığıyla da olsa kırılmıştır.

Örnek:

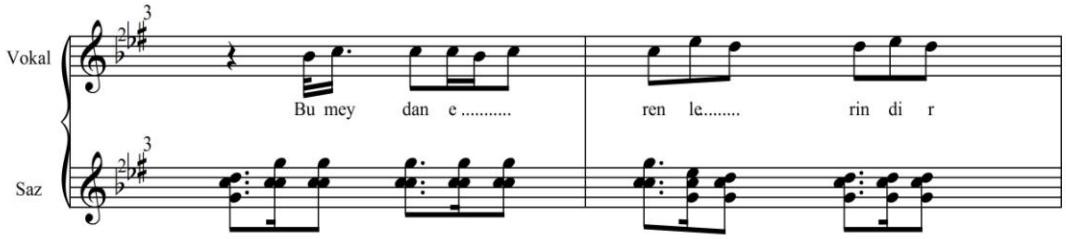


Şekil 3.11: Kırat Semahı, 228 ve 229. ölçü

Yukarıdaki şekilde görüldüğü gibi vokal icra sırasında monotonluk giderilirken bağlama icrasında buna ihtiyaç duyulmamıştır. Bu durumda bağlamanın çok sesliliğinden yararlanılmış böylece hedef perdenin ya kendisi ya da beşlisi duyurulmuştur.

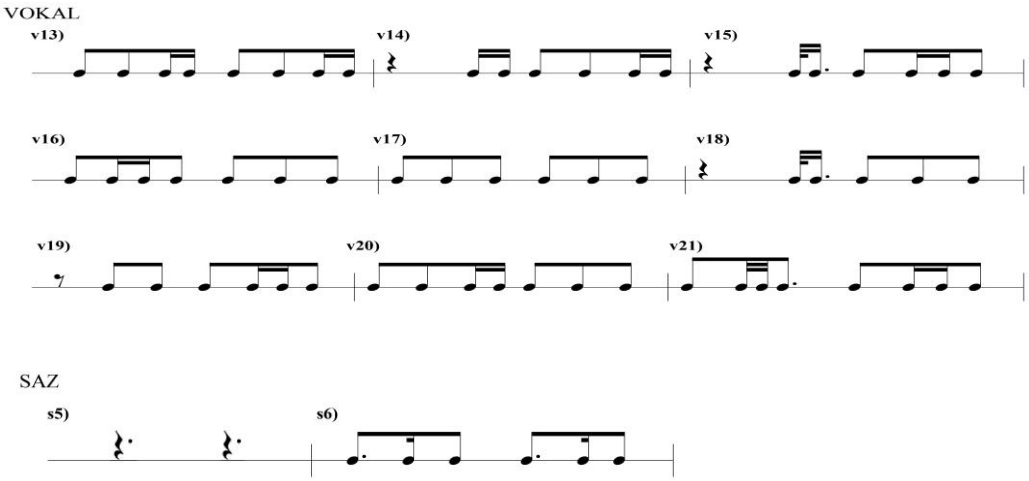
Yürütme bölümünün ilk kuplesine geniş perspektifle baktığımızda 226. ölçüden başlayan ve 231. ölçüde son bulan müzikal ifadenin bir kıt'aya eklenmiş melodi genişlemesi olduğunu görebilmemiz mümkündür.

Yürütme bölümünün ikinci kuplesindeki melodi de dizinin dördüncü derecesi üzerinde şekillenerek başlamaktadır. İlk dört ölçüde dizinin yarım karar perdesinden 5. derecesine yönelmeler ve ayrı perdeye geri dönüşler saptanırken; sonraki ritimli ölçüler göz önünde bulundurulduğunda cümle başlarındaki ölçülerde bulunan melodilerin üçüncü derece etrafında; cümleyi tamamlayan ölçülerin ise dördüncü derece etrafında şekillendiği görülmektedir. Bu durum şekil 3.12'de gösterilmiştir.



Şekil 3.12: Kırat Semahı, 238 ve 239. ölçü

Yürütme bölümünün şan ve saz partilerinin ritmik yapıları birbirlerinden farklıdır. Ritmik yapıları bakımından herhangi bir şan partisinin "s_6" saz partisi getirilmiştir. Bu durum şekil 3.13'de gösterilmiştir.



Şekil 3.13: Kırat Semahı'nın 2. bölümünde kullanılan ritmik yapılar

Söz konusu bölümün ikinci kuplesi yarım kararla soru niteliği kazandırmış ve sonrasında gelen serbest ritimli ezgi ve cümle ile tam karara oturmuş, cevap bulmuştur. Serbest ritimli ölçüde dizinin 2. derecesinin ısrarla vurgulanması, melodinin karar perdesine ulaşmasını kolaylaştırmıştır. Bu ısrarlı vurgulama aynı zamanda dizinin ikinci ve birinci derecelerini pekiştirme amacı taşımaktadır. Vokal icra sırasındaki pekiştirmeler puandorglar sayesinde rahatlama hissi oluşturmuştur. Bağlama icrasındaki birinci puandorg cümle sonunu vurgulamanın dışında ilgili sesin uzaması ve ağırlığın vokal icraya bırakılması için kullanılmıştır. Son sözün vokal icraya bırakılması, önceki bölümlerde yine vokal icrayı bastırmayarak duyulan bağlama icrasının bu cümlede bir adım daha geri çekilmesiyle mümkün olmuştur.

3.2.1.4. Kırat Semahı' nın Formu

Tablo 3.2: Kırat Semahı'nın form tablosu

(SAZ)	α
Nenni ha nenni ha/ nenni ha nenni	a + b
Has nenni nenni de/ dost nenni nenni	a + b
Gine gırcılandı (da)/ dağların başı	a^1 + b
Durmuyor akıyor (da)/ gözümün yaşı	a^1 + b
Ne yaman fırgatlı (da)/ Kırat'ın işi	a^2 + b^1
Kırat bu dağları (da)/ aşmalı bugün	a^1 + b^1
Nenni ha nenni ha/ nenni ha nenni	a + b
Kırat bu dağları/ aşmalı bugün	c + c^1
Aşmalı bugün/ ömrüm ömrüm/ ömrüm ömrüm/ ömrüm ömrüm	c^2 + d + e + b
Canımın canı (da)/ ömrümün varı	a^3+b^1
Has nenni nenni (de)/ dost nenni nenni	a^4 +b^1
Ömrüm Kırat/ canım Kırat/ Kırat Kırat/ Kırat Kırat/ Kırat Kırat	c+$c^{2+}$$d^1$+e+$b^2$
(SAZ)	α
Kırat kalk gidelim (de)/ biz bu obadan	a^5+b
Kısmatımız gelir (de)/ Fazlı Hüda'dan	a^5+b
Nalını kestirem (de)/ kırık ucundan	f+g
Kırat şu dağları (da)/ aşmalı bugün	a^5+b^1
Nenni ha nenni ha/ nenni ha nenni	a+b
Ömrüm Kırat/ canım Kırat/ Kırat Kırat/ Kırat Kırat/ Kırat Kırat	c+c^2+d+e+b
Canımın canı (da)/ ömrümün varı	a^1 + b^1
Has nenni nenni (de)/ dost nenni nenni	a^6 + b^1
Nenni ha nenni ha/ nenni ha nenni	a^6 + b^1
(SAZ)	α
Kırat da gidiyor (da)/koştuğu zaman	a^2+b^1
Dizgini boyundan (da)/ aştığı zaman	a^7+b^1
Deli boran gibi (de)/ coştuğu zaman	a^8+b
Körügü sargıdan (da)/ geçmeli bugün	a^3+b^1

Nenni ha nenni ha/ nenni ha nenni	$a+b^1$
Has nenni nenni (de)/ dost nenni nenni	$a+b^1$
Körügü sargıdan/ geçmeli bugün	c^1+c^1
Geçmeli bugün / ömrüm ömrüm/ ömrüm ömrüm/ ömrüm Kırat	$c^2+d^2+e+b^1$
Canımın canı (da)/ ömrümün varı	a^3+b^1
Has nenni nenni (de)/ dost nenni nenni	a^1+b^1
Nenni ha nenni ha/ nenni ha nenni	a^1+b^1
(SAZ)	β
Pir Mehmed'im ne gezer/ pirin pir ise	$a+b^1$
O yarınan ahdı (da)/sadık pir ise	a^1+b^1
Kırat sende kühey/lanlık var ise	a^1+b^1
Pirin dergahına (da)/ düşmeli bugün	a^8+b^1
Pirin dergahına/ düşmeli bugün	c^1+c^1
Düşmeli bugün/ömrüm ömrüm/ ömrüm ömrüm/ömrüm Kırat	$c^2+d^3+e^1+b^1$
Canımın canı (da)/ ömrümün varı	a^1+b^1
Has nenni nenni (de)/ dost nenni nenni	a^1+b^1
Hay hay/ hay hay/ hay hay/ hay hay	$h+h^1+h^1+h^1$
Dere kena/rında yerler/ hurmayı	ı+j+k
Kılavuz ey/lerler telli/ durnayı	ı+m+k
Ak göğsün üs/(ak göğsün üs)/tünde ilik/ düğmeyi	$ı+ı^1+ı^2+k$
Çözüp gider/(çözüp gider)/ bir gözleri sürmeli	$n+n+ı^1+k^1+k^2$
Hay hay/hay hay	h^1+h^1
Çözüp gider/(çözüp gider)/ bir gözleri/sürmeli	$ı+ı^1+ı^1+k^3$
Hay hay/hay hay	h^1+h^1
Çark eyle çark eyle	h^1+h^1
Çarka girenlerindir	$ı^3+k^3$
Bu meydan erenlerindir	$ı+k^3$

Yörü yörü yörü yörü	ı+k^3
Kalma bu devrandan geri	ı+k^3
Bu devrandan geri kalan	ı+k^3
Cehennemdir onun yeri Allah Allah Hü Allah Allah	X

Kırat Semahı'nın form yapısı hakkında cümle odaklı yapılan yukarıdaki çözümlemelerin yanında bu çözümlemelerde elde edilen verilerden hareketle eserin form özellikleri hakkında genel çıkarımlar sağlayan analitik form tablosu aşağıdaki gibidir.

Tablo 3.3: Kırat Semahı'nın analitik form tablosu

Nota No.	1
Tür/ Çeşit Adı	Semah
Güftenin İlk Mısraı	Gine gırcılandı dağların başı
Güfteye Göre Müzikal Form	$(\mathcal{A}+\mathcal{A}^1+\mathcal{B}+\mathcal{B}^1+\mathcal{A}^2+\mathcal{B}^2+\mathcal{A}^3+\mathcal{A}^4+\mathcal{B}^3+\mathcal{A}^5+\mathcal{A}^6+\mathcal{B}^4)+\mathcal{C}+(\mathcal{D}+\mathcal{E}+\mathcal{F})$
Eserin Analitik Formu	Ağırlama… Ayak: **α** (a+b) 1. Nakarat: $\mathcal{A}$ (A+A) 1. Mısra: A(a+b) 2. Mısra: A(a+b) 1.Kıt'a: $\mathcal{A}^1$ ($A^1+A^1+A^2+A^3$) 1. Mısra: $A^1(a^1+b)$ 2. Mısra: $A^1(a^1+b)$ 3. Mısra: $A^2(a^2+b^1)$ 4. Mısra: $A^3(a^1+b^1)$ 2. Nakarat: $\mathcal{B}$ ($A+C+C^1$) 1. Mısra: A(a+b) 2. Mısra: $C(c+c^1)$ 3. Mısra: $C^1(c^2+d+e+b)$ 3. Nakarat: $\mathcal{B}^1$ ($A^2+A^4+C^2$)+ **α** 1. Mısra: $A^2(a^2+b^1)$ 2. Mısra: A^4 (a^3+b^1) 3. Mısra:$C^2(c+c^2+d^1+e+b^2)$+α (bağlantı /kodetta)

	2. Kıt'a: $\mathcal{A}^2$ ($A+A+F+A^3$) 1. Mısra: A(a+b) 2. Mısra: A(a+b) 3. Mısra: F(f+g) 4. Mısra: $A^3(a^1+b^1)$ 4. Nakarat: $\mathcal{B}^2$ ($A+C^3$) 1. Mısra: A(a+b) 2. Mısra: $C^3(c+c^2+d+e+b)$ 5. Nakarat: $\mathcal{A}^3$ ($A^3+A^3+A^3$)+ **α** 1. Mısra: $A^3(a^1+b^1)$ 2. Mısra: $A^3(a^1+b^1)$ 3. Mısra: $A^3(a^1+b^1)$+ α (bağlantı/kodetta) 3. Kıt'a: $\mathcal{A}^4$ ($A^2+A^2+A^5+A^4$) 1. Mısra: $A^2(a^2+b^1)$ 2. Mısra: $A^2(a^2+b^1)$ 3. Mısra: $A^5(a^4+b)$ 4. Mısra: $A^4(a^3+b^1)$ 6. Nakarat: $\mathcal{B}^3$ ($A^2+A^2+C^4+C^5$) 1. Mısra: $A^6(a+b^1)$ 2. Mısra: $A^6(a+b^1)$ 3. Mısra: $C^4(c^1+c^1)$ 4. Mısra: $C^5(c^2+d^2+e+b^1)$ 7. Nakarat: $\mathcal{A}^5$ ($A^4+A^3+A^3$) +**β** 1. Mısra: $A^4(a^3+b^1)$ 2. Mısra: $A^3(a^1+b^1)$ 3. Mısra: $A^3(a^1+b^1)$ + β (bağlantı/kodetta) 4. Kıt'a: $\mathcal{A}^6$ ($A^6+A^3+A^3+A^7$) 1. Mısra: $A^6(a+b^1)$ 2. Mısra: $A^3(a^1+b^1)$ 3. Mısra: $A^3(a^1+b^1)$ 4. Mısra: $A^7(a^5+b^1)$ 8. Nakarat/Koda: $\mathcal{B}^4$($C+C^6+A^3+A^3$) 1. Mısra: $C(c+c^1)$ 2. Mısra: $C^6(c^2+d^3+e^1+b^1)$ 3. Mısra: $A^3(a^1+b^1)$ 4. Mısra: $A^3(a^1+b^1)$ Geçiş köprüsü/ Terennüm: $\mathcal{C}$ ($h+h^1+h^1+h^1$)

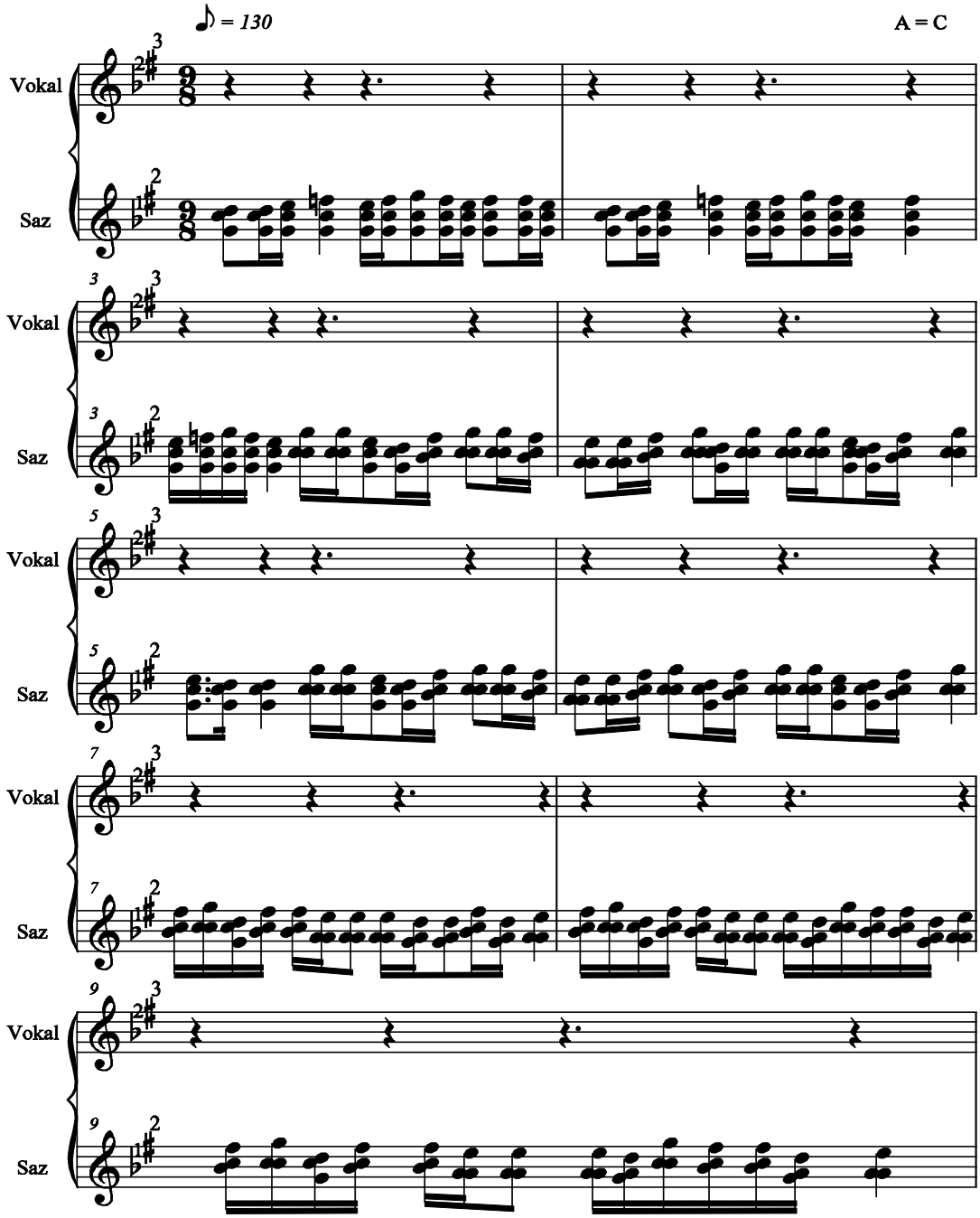
	Yürütme… 5. Kıt'a: $\mathcal{D}$ [(J+M+K+K^1)+HI] 1. Mısra: J(ı+j+k) 2. Mısra: M(l+m+k) 3. Mısra: K(ı+$ı^1$+ $ı^2$+k) 4.Mısra: K^1(n+n+$ı^1$+k^1+k^2) + Koda: HI[{Terennüm= H^1(h^1+ h^1)}+{I^1(ı+$ı^1$+ $ı^1$+k^3) 6. Kıt'a: $\mathcal{E}$ (H^1+ H^1+I^3+I) 1. Mısra/ Terennüm: H^1(h^1+ h^1) 2. Mısra: H^1(h^1+ h^1) 3. Mısra: I^3($ı^3$+k^3) 4. Mısra: I ($ı$+k^3) 7. Kıt'a: $\mathcal{F}$ (I+I+I+X) 1. Mısra: I($ı$+k^3) 2. Mısra: I($ı$+k^3) 3. Mısra: I($ı$+k^3) 4. Mısra: X=serbest
Genel Şema	{(α + $\mathcal{A}$+ $\mathcal{A}^1$ + $\mathcal{B}$ + $\mathcal{B}^1$+ α +$\mathcal{A}^2$ + $\mathcal{B}^2$ + $\mathcal{A}^3$+ α + $\mathcal{A}^4$+ $\mathcal{B}^3$+ $\mathcal{A}^5$+β +$\mathcal{A}^6$ + $\mathcal{B}^4$)+ $\mathcal{C}$ + ($\mathcal{D}$ + $\mathcal{E}$ + $\mathcal{F}$)}

3.2.2. Bozok Semahı

NOTA NO. 02: BOZOK SEMAHI

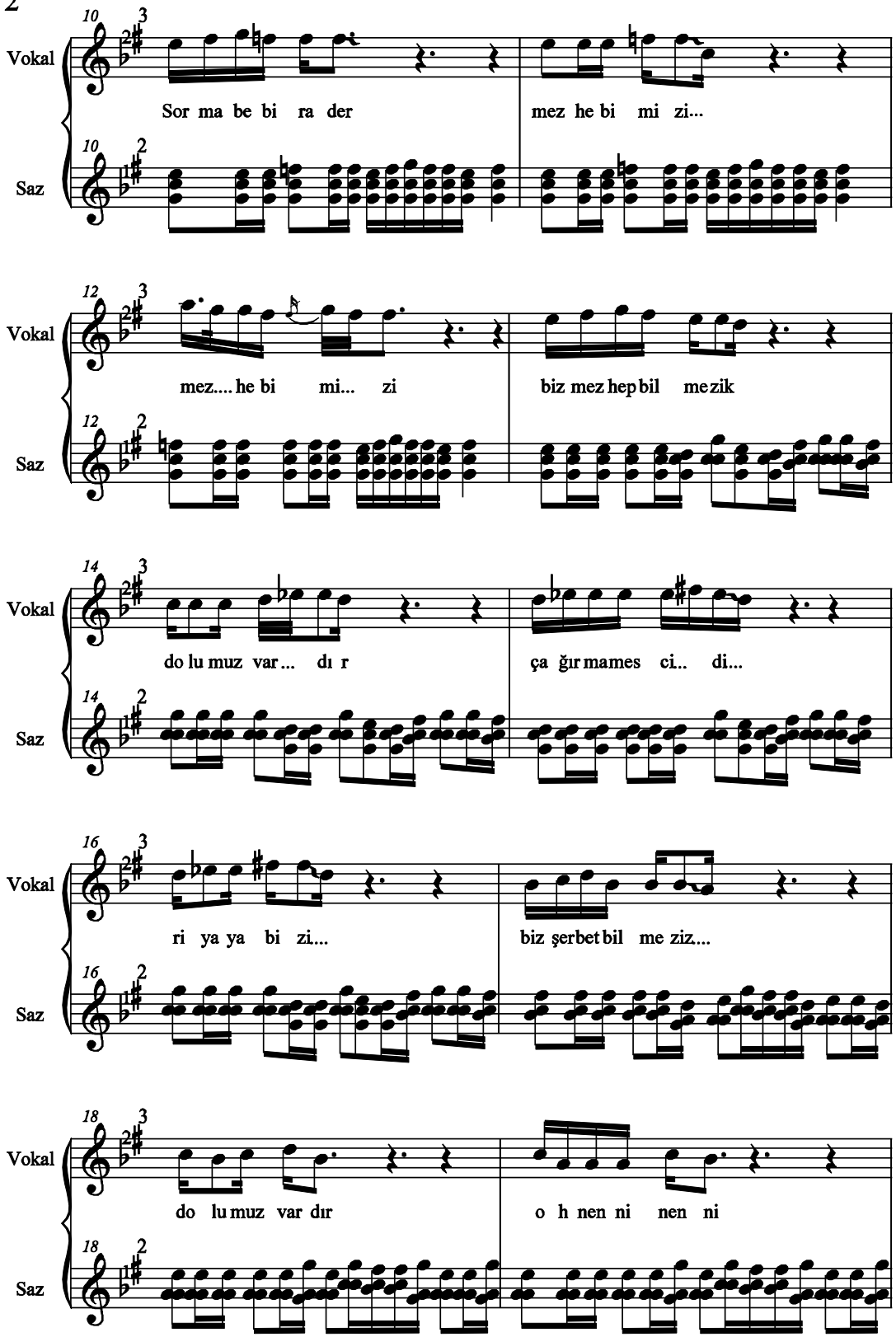
Yöre : Emirler Mezrası / Arguvan
Kaynak Kişi : Cemal ERBEK (Aşık Halisi)

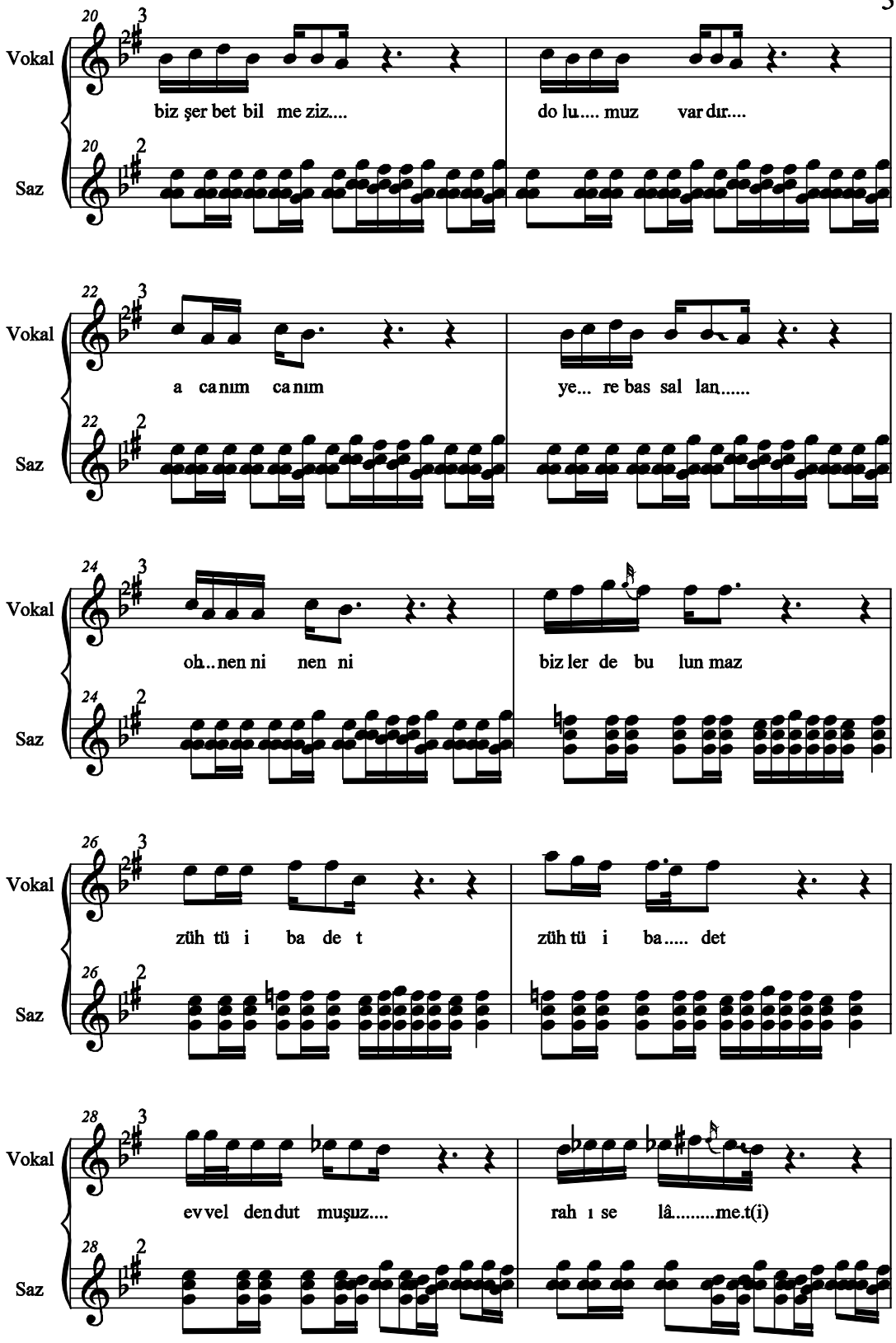
Derleyen : Seval EROĞLU
Derleme Tarihi : Ağustos-2009
Notaya Alan : Seval EROĞLU



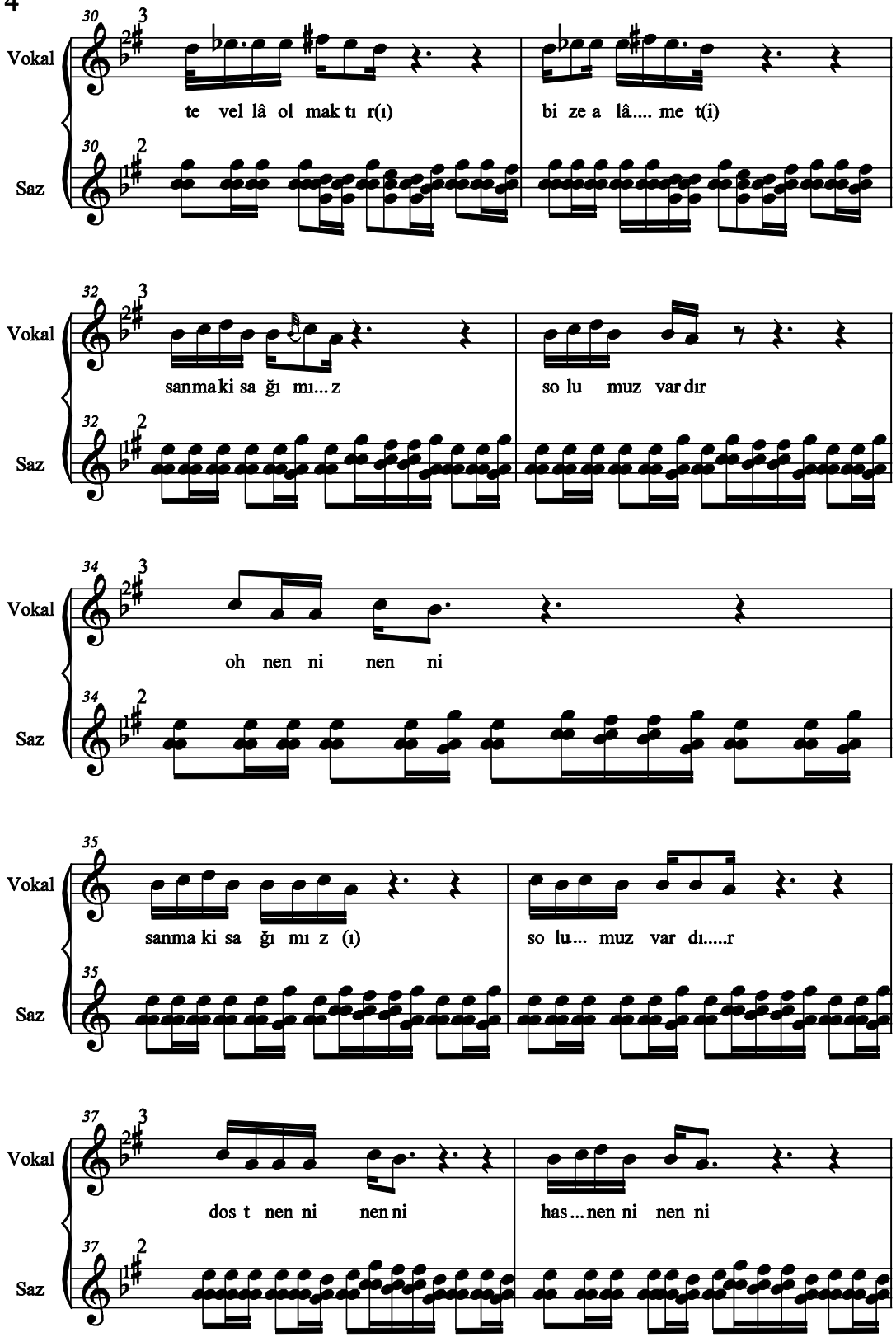
2

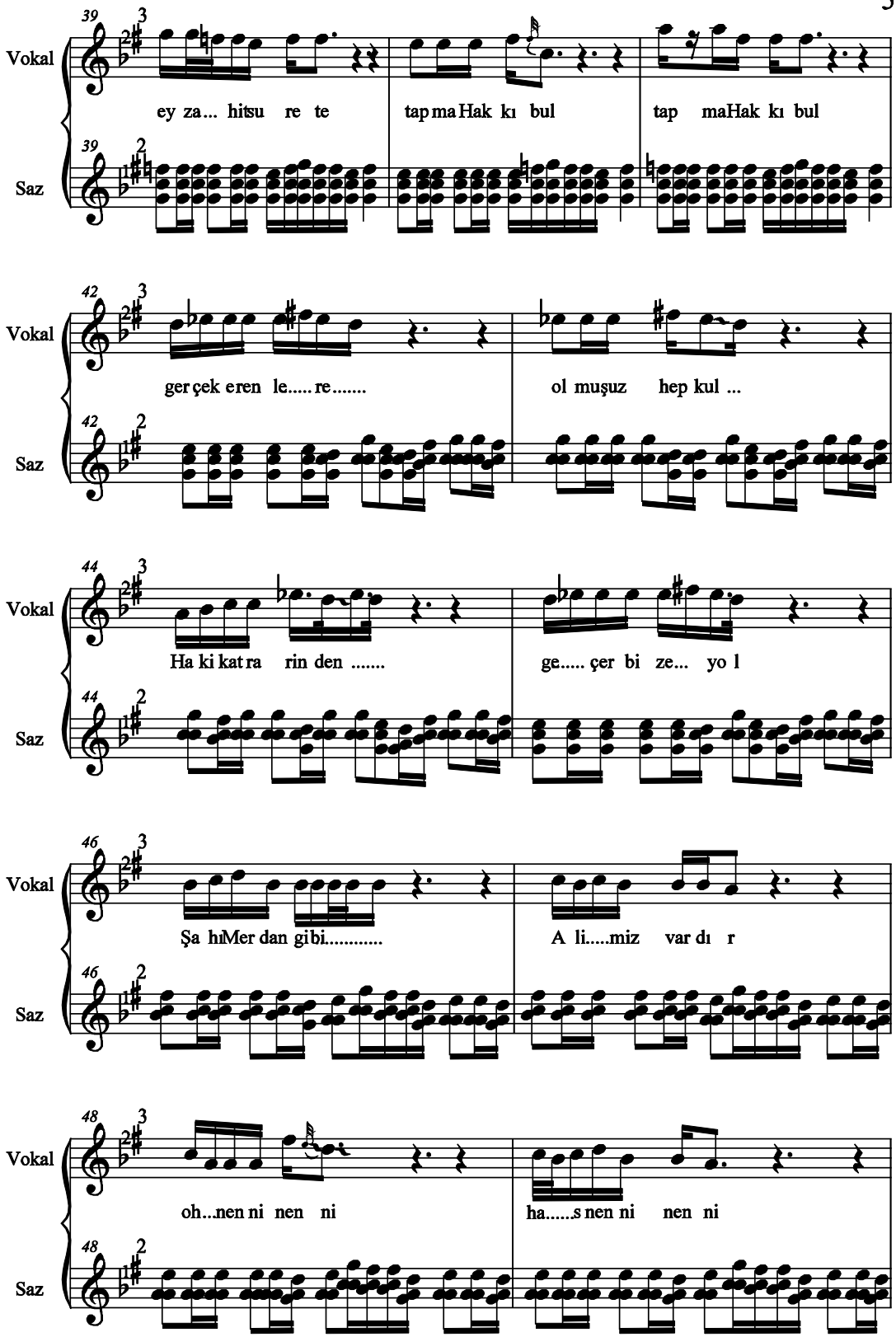
BOZOK SEMAHI



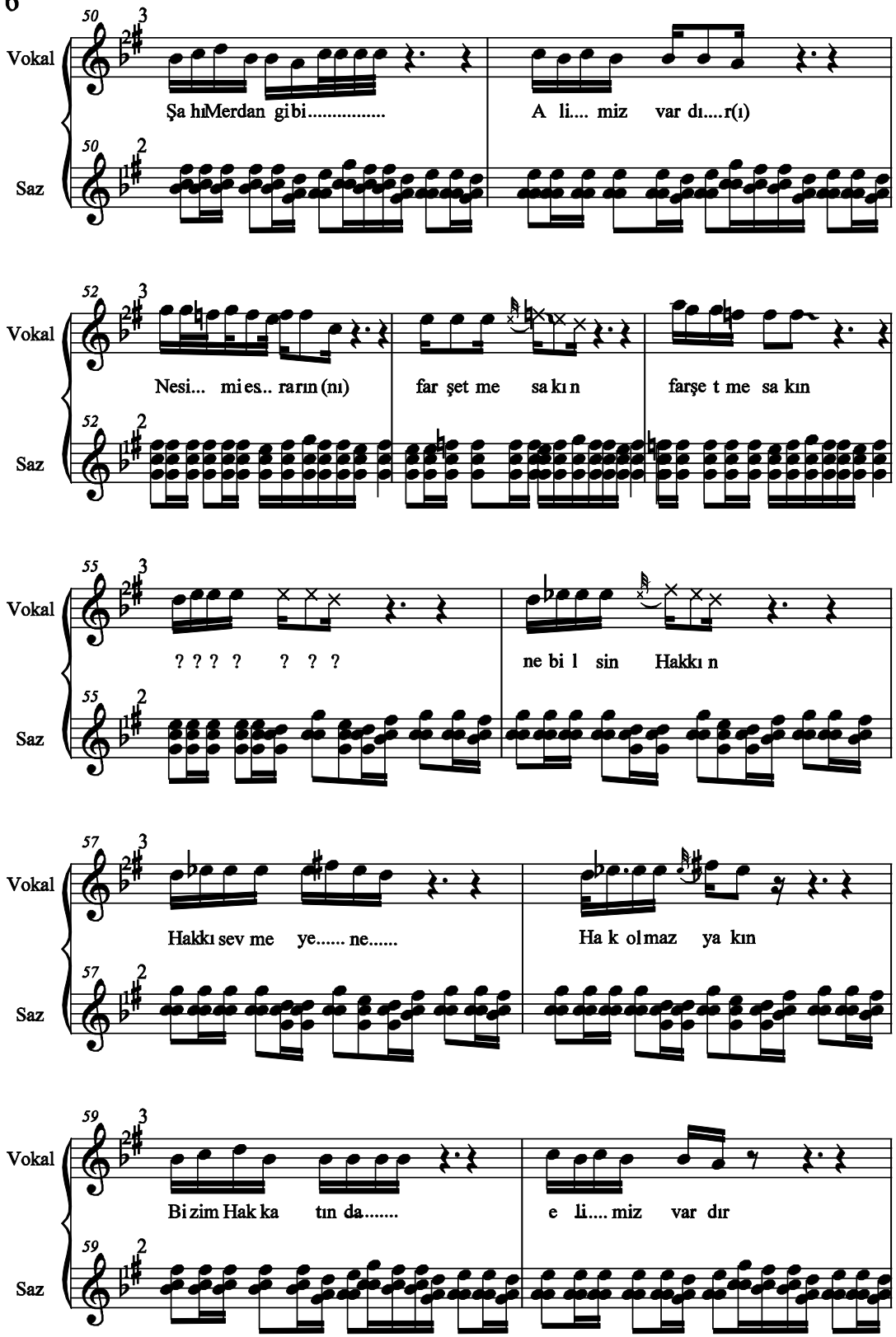

20
Vokal
biz şer bet bil me ziz....
do lu.... muz var dır....
Saz
22
Vokal
a canım canım
ye... re bas sal lan.....
Saz
24
Vokal
oh..nen ni nen ni
biz ler de bu lun maz
Saz
26
Vokal
züh tü i ba de t
züh tü i ba..... det
Saz
28
Vokal
evvel dendut muşuz....
rah ı se lâ.....me.t(i)
Saz

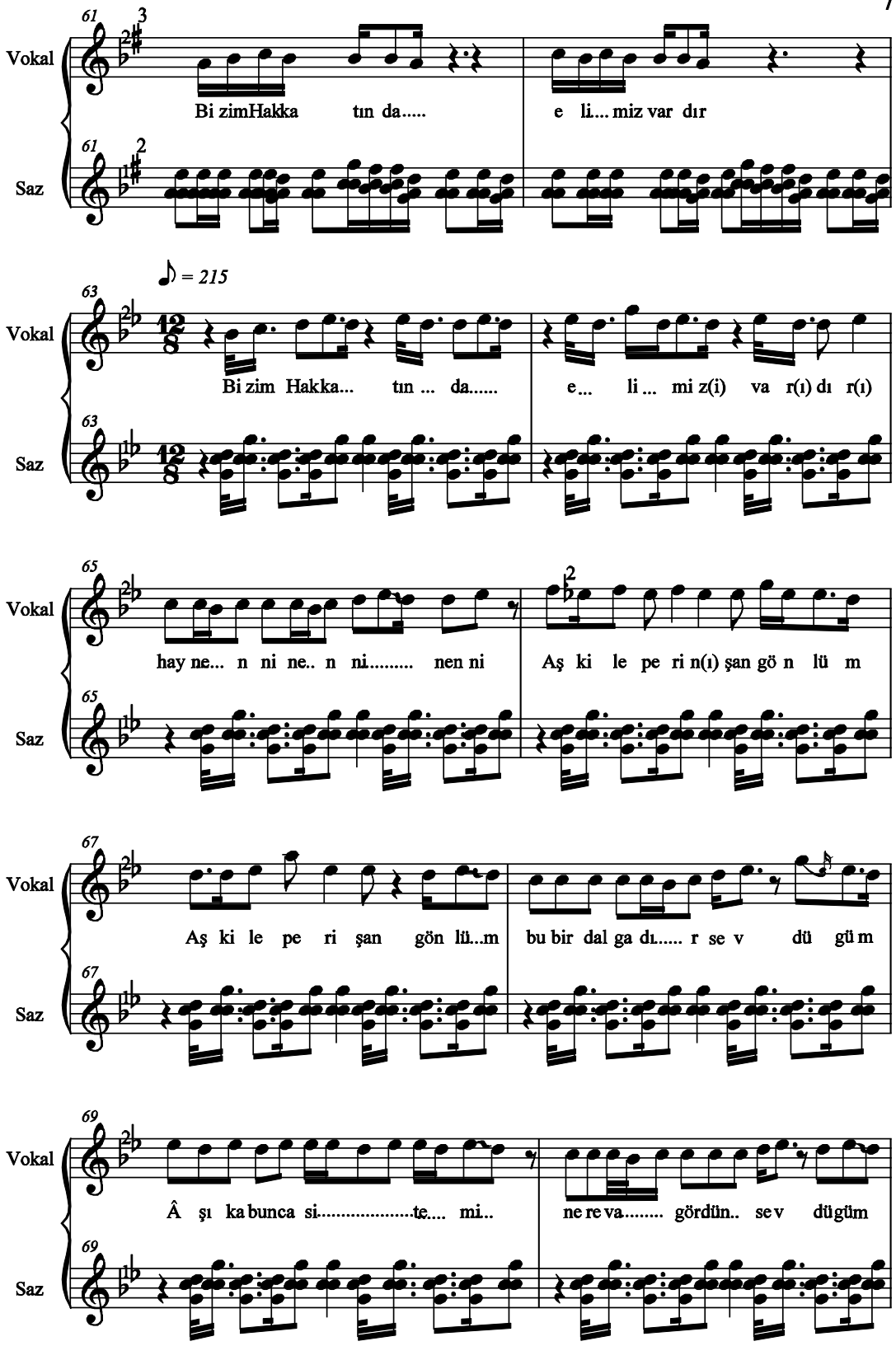
BOZOK SEMAHI



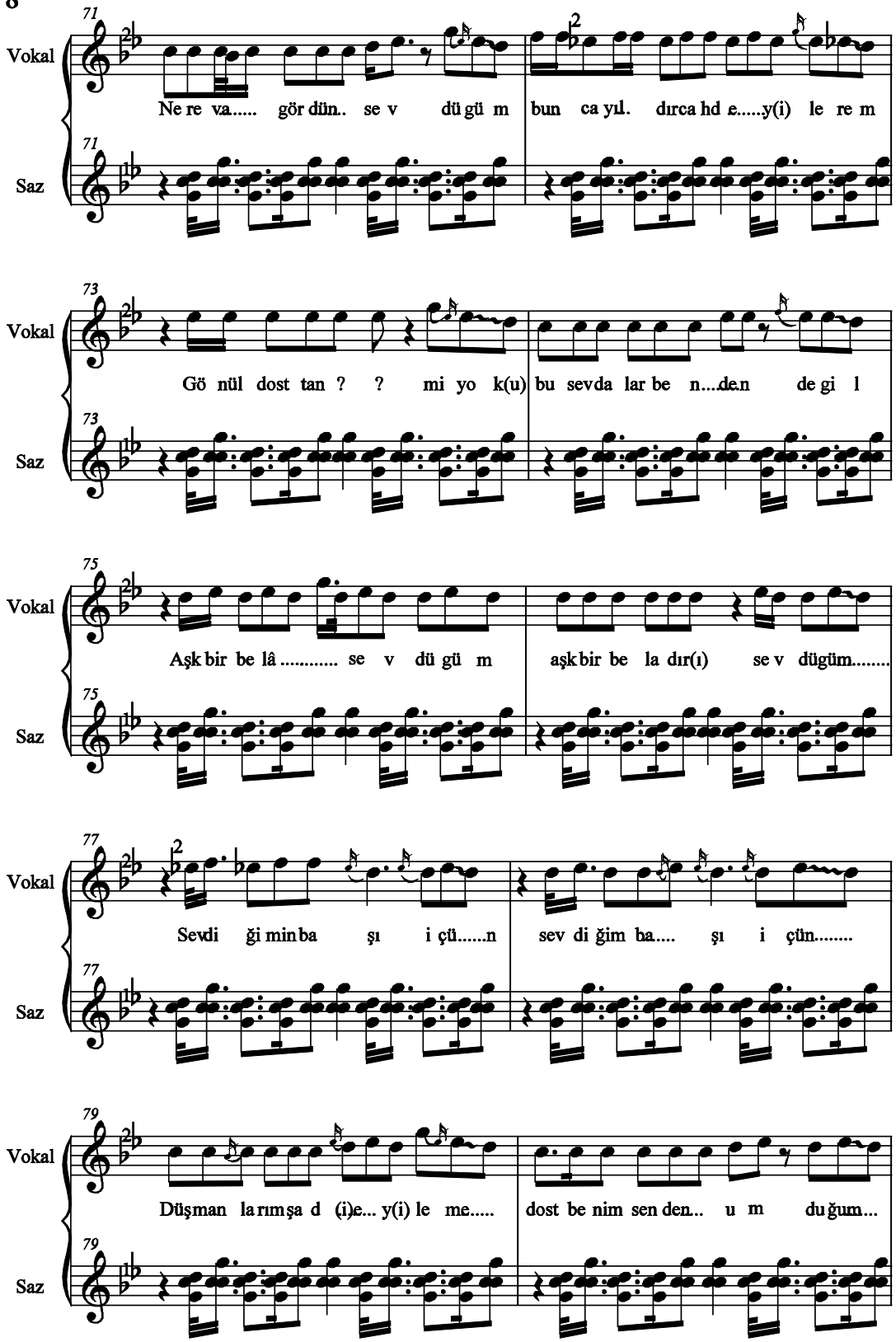

39
Vokal
ey za... hitsu re te
tap ma Hak kı bul
tap ma Hak kı bul
Saz
42
Vokal
ger çek e ren le..... re.....
ol muşuz hep kul ...
Saz
44
Vokal
Ha ki kat ra rin den .....
ge..... çer bi ze... yo l
Saz
46
Vokal
Şa hı Mer dan gi bi.....
A li.....miz var dı r
Saz
48
Vokal
oh...nen ni nen ni
ha.....s nen ni nen ni
Saz

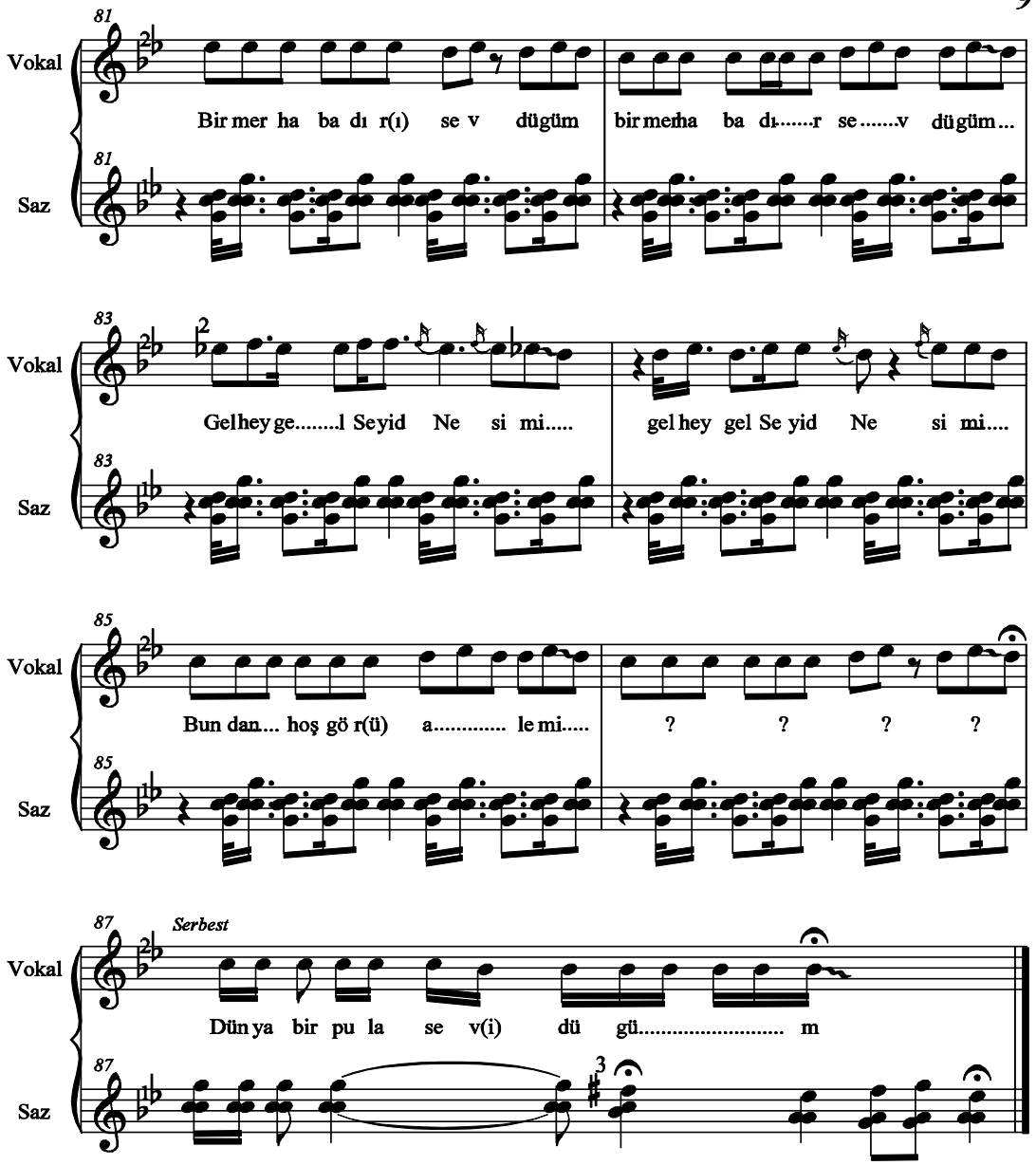
BOZOK SEMAHI




61
Vokal
Bi zimHakka tın da.....
e li.... miz var dır
Saz
♪ = 215
63
Bi zim Hakka... tın ... da.....
e... li ... mi z(i) va r(ı) dı r(ı)
65
hay ne... n ni ne.. n ni..... nen ni
Aş ki le pe ri n(ı) şan gö n lü m
67
Aş ki le pe ri şan gön lü...m
bu bir dal ga dı..... r se v dü gü m
69
Â şı ka bunca si.....te.... mi..
ne re va..... gördün.. se v dügüm

BOZOK SEMAHI





Şekil 3.14: Nota No. 02: Bozok Semahı'nın notası

3.2.2.1. Bozok Semahı' nın Dil, Ağız ve Tavır Özellikleri

Bozok Semahı'nda kullanılan dil Türkçe' dir. Genel dil özelliklerini koruyan Türkçe' nin yanı sıra "züht", "lika'", "tevellâ", "alâmet", "farşetmek", "ervâh" gibi kelimelerin kullanımına bağlı olarak Farsça' nın da çeşitli etkileri görülür. Bozok Semahı içerisinde yer alan "Selâmet" kelimesinin Farsçadan dilimize geçmiş bir kelime olduğunu ve güncelliğini koruduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan eserin ikinci bölümünde kullanılan kelimeler ise tamamen Türkçe' dir.

Kelimelerin seslendirilişi sırasında karşılaşılan fonasyon özellikleri yöre ağzına özgü nitelikler içerir. Örneğin; 30. ve 31. ölçülerin son hecelerinde yer alan "r" ve "t" harflerinin bastırıldıktan sonra "-ı" ve "-i" vokallerinin doğaları gereği ortaya çıktığını görmekteyiz. Adı geçen vokaller herhangi iki ünsüz arasında da kullanılabilmektedir. "H" harfi bu semahta, "Kırat" ve "Ali Nur" semahlarındaki kullanımından farklı olarak hırıltılı değildir. "Ğ" ünsüzü ise kimi zaman kendisi ile "g" ünsüzü arasında seslendirilmektedir. Semahın 52. ölçüsünün sonunda yer alan "n" sessizinden sonra sesli bir harf yerine tekrar "n" sessizinin getirilmesi ise incelenen diğer semahlarda görülmeyen bir özelliktir. Bu konudaki tahminimiz âşığın bu harf eklemelerini bilinçli olarak yapmadığı yönündedir. Ardından gelen sözlerin unutulması ya da yerine başka sözlerin kullanılması da muhtemeldir.

Semahın icrası sırasında kimi zaman "-a" vokalinin "-ı" vokaline yakın seslendirildiği görülmektedir. 33. ölçüdeki cümlecik sonundaki hecelerin ani kapanışlarının eser boyunca sıklıkla kullanılmaması, bu hecelerin kullanıldıkları yerlerde dikkat çekmelerine sebep olmuştur.

Yerel şiveye bağlı olarak "alâmet" kelimesi "alêmet" biçiminde kullanılmıştır. Bu kullanım biçiminden hareketle, Alevî Müziği'nde rastladığımız kelimelerin Türkçe olmasından dolayı büyük ünlü uyumunun çoğunlukla özenle kullanılmasından farklı olarak "alêmet" sözcüğünde görülen "-a" ve "-ê" ünlülerinin bir araya gelmesi oldukça dikkat çekicidir. Bozok Semahı'nda Arguvan Emirler Mezrası yerel şivesine bağlı olarak, konuşulduğu biçimde yer alan diğer kelimeler "sevdügüm" ve "degil", "bilmezik" kelimeleridir.

Yürütme bölümüne geçişte bir önceki kıt'anın sözlerine rastlanmaktadır. Ancak usûlün 12 zamanlı olmasından kaynaklı olarak 64. ölçüde yer alan "z" harfinden

sonra gelen “-i” vokali belli-belirsiz ve r harfinden sonra gelen “-ı” vokali ise belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır.

“Y” kaynaştırma harflerinden sonra “-i” vokalinin kullanılması da yöre ağzında sık sık rastlanan bir durumdur. Ancak “eyleme” kelimesindeki “y” ünsüzünün ardından “-i” vokalinin gelmesinin yanında aynı vokalin kelime başında da kullanıldığı görülmektedir. Buradaki “-i” vokali “-e” vokaline geçiş için destek alınan ünlü durumundadır.

Eserin 10. ve 11. ölçüsündeki kelimelerin sonu melodi kaygısı taşınmadan konuşur gibi seslendirilmiştir. Buna göre; “ ra”, “der” ve “zi” heceleri ile birlikte melodinin karar perdesine -belki de daha pestine doğru portamento ile düşüş gerçekleşmiştir. Aynı durum, 40. ölçüdeki “bul” kelimesi için de geçerlidir.

Her ne kadar eserleri notaya alırken dizinin özellikleri göz önüne alınsa da, kaynak kişinin (büyük ihtimalle yaşlılığından kaynaklanarak) bazı notaları pest seslendirdiği görülmektedir.

Eserin genelinde ölçü sonlarında glisando kullanımı yaygındır. Kimi zaman glisandolar 16. ölçüdeki gibi seslenme ünleminden sonra kullanılmıştır.

Cümle sonundaki kelimelerin ifadesi için genellikle senkoplardan yararlanılmıştır. Bunun yanında bazı kelimelerin de son iki hecesinin ritmik açıdan iki eşit parçaya bölünerek seslendirildiğinden söz edilebilir.

Diğer tüm semahlarda sıklıkla görebileceğimiz ön çarpmalar, herhangi bir perdenin daha tizine çıkmak için basamak olarak kullanabildiği gibi tersi durumlar için de kullanılmıştır.

Eserin tümü ele alındığında, 45 ve 47. ölçülerdeki “geçer” ve “Alimiz” sözcüklerinde olduğu gibi birçok ölçüde yöresel ağızdan kaynaklanmayan, ritmin söze oturmamasıyla alâkalı prozodi hataları yapılmıştır.

50. ölçüde karşımıza çıkan vibratoların ortaya çıkışında iki ihtimal düşünülebilir. Bunlardan birincisi, aynı ölçüde adı geçen şahsın yöredeki hâkim inancın gereği olarak kutsal kabul edilmesinin kaynak kişi üzerinde bıraktığı etkiden kaynaklı ürperme hareketinden olabileceği; ikincisi ise, kaynak kişinin yaşlılığının verdiği bitkinlikle sesini kontrol edememe ihtimalidir.

Bozok Semahı'nda bazı kelimelerin üzerindeki ani vurguların sıklıkla kullanılması oldukça dikkat çekicidir. Ani vurgular bu bakımdan kelimelerin başı ve sonuna ya da kuvvetli darplara denk getirilme kaygısıyla yapılmamıştır. Eserin ikinci bölümündeki ani vurgular kelimelerin herhangi bir yerinde kullanılabilmektedir.

Seslenme amacını taşıyan çarpmaların hemen ardından glisandoların yoğun olarak kullanılması melodiye hem gerginlik hem de rahatlama hissi kazandırmıştır.
Son ölçüsü olan düzenli serbest ritimli ezgiye geçilmeden önce melodinin askıda kalmasını sağlayan puandorg kullanımına rastlanmaktadır.

Eserin son ölçüsü resitatif tarzda seslendirilmiştir. Bu ölçüde yukarıda bahsedildiği gibi v ve d ünsüzleri arasında "i" vokali girmiştir.

Eserin genelinde yumuşak ve orta sertlikte hançereler kullanılmıştır. Ancak ikinci bölümde görülen kelimelerin ani vurgulanmasına bağlı olarak melodideki ifadenin kimi zaman keskinleşmesi de söz konusudur.

3.2.2.2. Bozok Semahı' nın Edebi Yapısı:

Tablo 3.4: Bozok Semahı edebi yapı tablosu

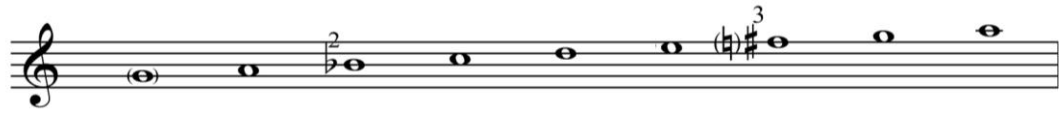
	Kafiye Şeması	Hece Sayısı ve Durağı
Sorma be birader mezhebimizi	a	6+5=11
Biz mezhep bilmezik dolumuz vardır	b	6+5=11
Çağırma meclis-i riyaya bizi	a	6+5=11
Biz şerbet bilmeyiz dolumuz vardır	b	6+5=11
Bizlerde bulunmaz züht-ü ibadet	c	6+5=11
Evvelden tutmuşuz râh-i selâmet	c	6+5=11
Tevellâ olmaktır bize alâmet	c	6+5=11
Sanma ki sağımız solumuz vardır	b	6+5=11

Ey zahit surete tapma Hakk'ı bul	d	6+5=11
Gerçek erenlere olmuşuz hep kul	d	6+5=11
Hakikat şehrinden geçer bize yol	e	6+5=11
Şah-ı Merdan gibi Ali'miz vardır	b	6+5=11
Nesimî esrarın farşetme sakın	f	6+5=11
Ham ervah ne bilsin likasın Hakk'ın	f	6+5=11
Hakk'ı bilmeyene Hakk olmaz yakın	f	6+5=11
Bizim Hakk katında elimiz vardır	b	6+5=11
Aşk ile perişan gönlüm	g	8
Bu bir ? dır sevdiğim	g	8
Aşıka bunca sitemi	h	8
Ne reva gördün sevdiğim	g	8
Bunca yıldır cahd eylerem	ı	8
Gönül dosttan ? mi yok	j	8
Bu sevdalar benden değil	k	8
Aşk bir beladır sevdiğim	g	8
Sevdiğimin başı için	l	8
Düşmanlarım şad eyleme	m	8
Dost benim senden umduğum	g	8
Bir merhabadır sevdiğim	g	8

Gel ey gel Seyid Nesimî	n	8
Bundan hoş gör âlemi	n	8
? ? ? ?	o	
Dünya bir pula sevdiğim	g	8

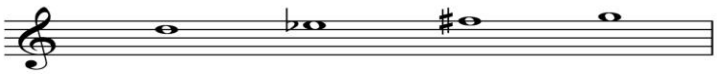
3.2.2.3. Bozok Semahı' nın Melodik Yapısı

Bozok Semahı iki bölümlü olarak 9 ve 12 zamanlı usul içerisinde icra edilmiştir. Birinci bölümündeki vokal icra sırasında kullanılan dizi şekil 3.15'deki gibidir:



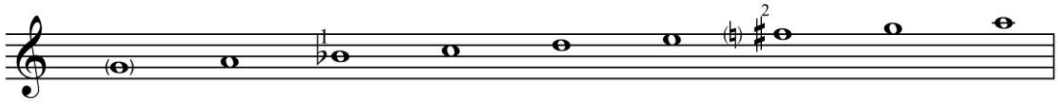
Şekil 3.15: Bozok Semahı, 1. bölüm vokal icrasında kullanılan dizi

Ancak vokal icra sırasında yukarıda belirtilen dizinin karar perdesi üzerindeki uşşak 4'lüsüne ek olarak hicaz 4'lüsünün bulunması da dikkatimizi çekmektedir. Bu dörtlünün kullanılmasıyla, Hicaz dizisi tam anlamıyla gösterilmese de melodideki monotonluk kırılmıştır.



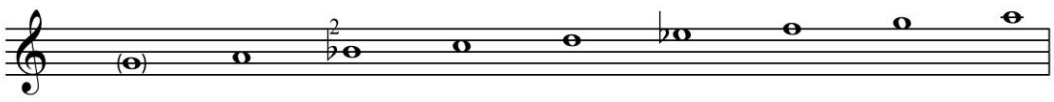
Şekil 3.16: Bozok Semahı, 1. bölüm vokal icrasında kullanılan hicaz dörtlüsü

Bozok Semahı'nın birinci bölümdeki bağlama icrası sırasında kullanılan dizi şekil 3.17'deki gibidir.

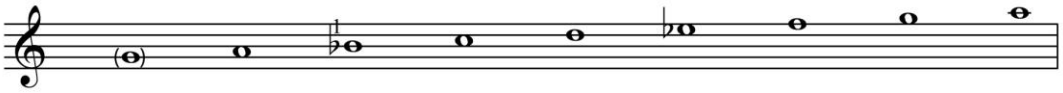


Şekil 3.17: Bozok Semahı, 1. bölüm bağlama icrasında kullanılan dizi

Adı geçen semahın ikinci bölümdeki icra sırasında şekil 3.18 ve 3.19' daki dizilere rastlanmaktadır.



Şekil 3.18: Bozok Semahı, 2. bölüm vokal icrasında kullanılan dizi

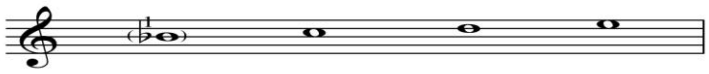


Şekil 3.19: Bozok Semahı, 2. bölüm bağlama icrasında kullanılan dizi

Semahın girişindeki bağlama icrası vokal icradaki melodiyi birebir yansıtmasa da bu icradaki melodi için önemli ipuçları vermektedir. 1. ölçüden 10. ölçüye kadar olan ve "ayak" olarak da adlandırabileceğimiz giriş melodisindeki bağlama icrası sırasında "fa diyez 2" perdesi, dizinin ikinci derecesi olan "si bemol 1" perdesinin dörtlüsü olarak kullanılmıştır. Bu görev dışında kullanılan 6. derece ise natüreldir. Yani; hedef "si bemol 1" perdesi olduğunda, bu perde "fa diyez 2" ve "do" perdesi ile duyurulmasına rağmen; hedef "fa" perdesi olduğunda, bu perde yanına yeden ses ve onun dörtlüsü getirilerek natürel şekliyle duyurulmuştur.

Semahın 10. ölçüsünden itibaren vokal ve bağlama icrasında 6. derece üzerinde ısrarlı kalışlara rastlamaktayız. Vokal ve enstrüman icrasının birlikte olduğu ilk üç ölçüde de bağlama hem vokal icraya eşlik hem de o icraya karşılık veren çalgı olarak kullanılmıştır. Ancak belirtmek gerekir ki, bu ölçülerde soru cevap ilişkisinden çok var olan ifadeyi tekrarlama ya da pekiştirme durumu vardır. Yani; bir ölçü içindeki iki motifin birincisi aynı zamanda cümleciği oluşturmakta ve sonrasında bağlama icrasıyla küçük farklılıklarla birlikte tekrar edilmektedir. Farklı ölçülerde tekrarlanan kelimeler aynı perde eksenli fakat farklı seyir karakterleri kullanılarak ifade edilmiş; böylece eserin 12. ölçüsündeki gibi tekrar amacı taşıyan kelimedeki anlam vurgulanmıştır.

Eserin 14. ile 16. ölçüleri arasında dizinin dördüncü derecesi üzerinde hicaz 4'lüsünün kullanımı belirgindir. Ancak vokal icraya hem eşlik hem de cevap olarak bağlama icrasında yararlanılmış ve bu icra arka sayfadaki şekilde gösterilen dörtlü ile gerçekleştirilmiştir.



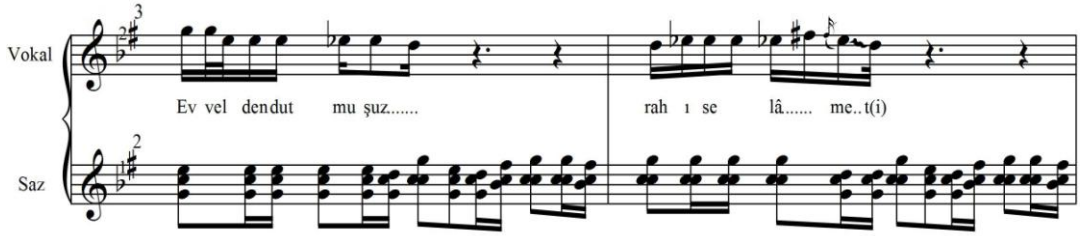
Şekil 3.20: Bozok Semahı, 1. bölüm bağlama icrasında kullanılan dörtlü

Yine bu ölçülerdeki vokal icra sırasında dördüncü derece eksenli seyir karakteri uygulanırken; bağlama icrası sayesinde melodi karar perdesine doğru çekilmektedir.

Eserin 17. ölçüsünden itibaren vokal icrasında ilgili dizinin 2.derecesi üzerindeki asma kalışları karar perdesine taşımak için bağlama icrasından yararlanılmıştır. Bir ölçü içinde bulunan cümleciğin bağlama icrası sırasında çok sesli ifadeyle duyurulmaya çalışılan yeden ses ile sonlandırılması da oldukça dikkat çekicidir.

Bozok Semahı'nın 19, 20 ve 21. ölçülerinde yer alan melodinin yanı sıra 1. nakaratı da koda olarak nitelendirilebilir. 19. ölçüde kullanılan terennümün tek sebebi onun birinci kıt'anın son satırının tekrarlanmasında köprü görevi görmesidir. Dolayısıyla bu noktadaki amaç bir melodi ve söz ikilisinin kendisinden bir sonraki melodi ve söz ikilisiyle buluşmasını sağlamaktır. Bunu yaparken de melodinin usûl içerisinde şekillenebilmesi için terennümler kullanılmıştır. Bu bakımdan ilgili ölçüde yer alan sözün anlamlı olması gerekmemektedir. Semahın 22, 23 ve 24. ölçüleri ise birinci nakaratın ikinci mısrasını oluşturmaktadır. Hem melodik hem de edebi açıdan birinci nakarattaki müzikal anlatım sırasında bitiş hissi uyandırılmadan ikinci kıt'aya geçilmesi sözün unutulduğu anlamını taşıyabilir.

Semahın 2. kuplesinde 1. kuplesinde olduğu gibi ilgili dizinin 6.deresinde ısrarlı kalışlar yapılmıştır. Cümlecik tekrarları 1. kuplede olduğu gibi 2. kuplede de farklı seyirlerle kullanılmıştır. Yine 1. ve 2. kuplede aynı cümle içinde vokal icra ve enstrüman icrası sırasında farklı dizilerin dörtlülerinin kullanıldığını görmekteyiz. Örnek :



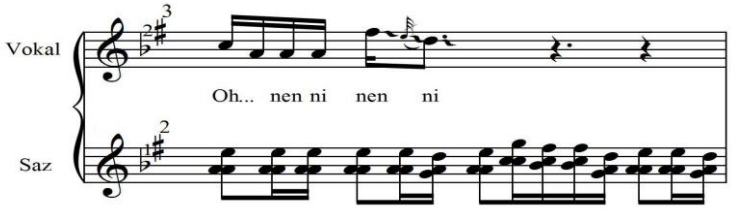
Şekil 3.21: Bozok Semahı, 28 ve 29. ölçü

Eserin ikinci kuplesinin 29. ölçüsünden 31. ölçüsüne kadar dizinin dördüncü derecesi üzerinde hicaz 4'lüsü gösterilmiş; 32. ölçüden itibaren ise önceki kuplede görülen bağlama icrasıyla karar perdesine inmek yerine; vokal icra ile karar perdesine inilmiş ve bu durum bağlama icrası ile pekiştirilmiştir.

2. kıt'anın bittiği hissi uyandırıldıktan sonra gelen 2. nakarat eserin 2. kıt'asının son satırındaki cümlenin pekiştirilmesi amacıyla kullanılmıştır. Yani; söz konusu olan bu iki satır hem nakarat hem de koda görevindedir.

Eserin 3. kuplesine denk düşen 40. Ölçüsünde, cümle içinde var olan "Hakk'ı bul!" cümleciği konuşur gibi seslendirilmiş ve bu seslendirmeden anlayabildiğimiz kadarıyla karar perdesinin altına düşülerek, icracının hem ruhsal olarak kendisine dönmesi hem de dinleyiciye etkili bir nasihat verme isteği yansıtılmış olabilir. Bir başka deyişle; bu ölçüde belli bir eksende tutulan ses karar perdesine doğru hızlı bir şekilde düşmüştür; 41. ölçüdeki aynı edebi cümle ve farklı melodik yapı ile de pekiştirilmiştir.

Dizinin karar perdesinden 6.derecesine ani çıkışlar ve bu çıkışlardan sonra kullanılan glisandolar sadece kelime anlamını vurgulamak için yapılmamış; eserin gidişatındaki monotonluğu kırmak amacıyla da yapılmıştır. Örnek :



Şekil 3.22: Bozok Semahı, 48. ölçü

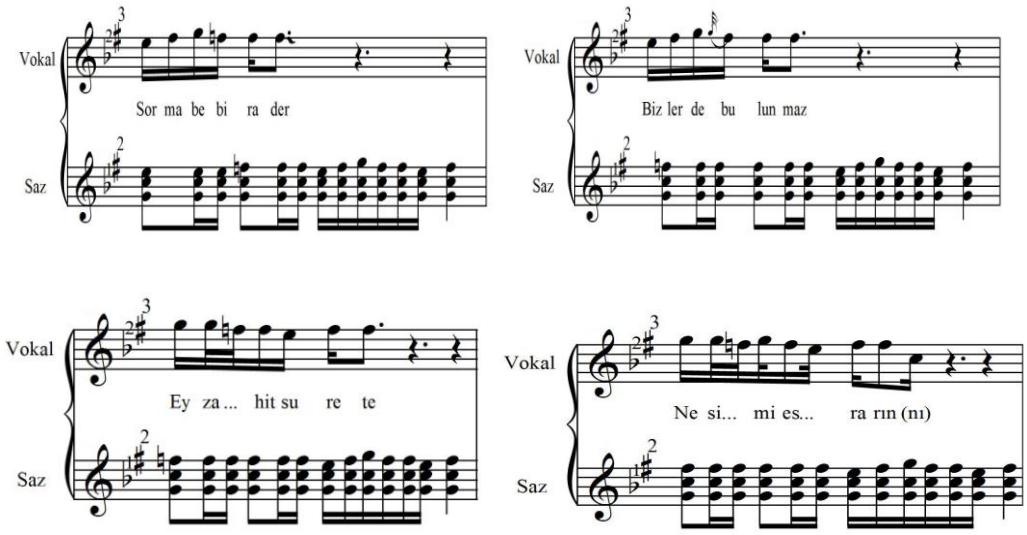
46. ölçüde yer alan vibratolar ise icracının ölçü içindeki tamlamadan ürperdiğinin işareti olabildiği gibi, yaşlı olmasının neticesi olarak da ortaya çıkmış olabilir.

Bu Semahın 2. ve 3. kuplesindeki nakarat, 1. kuplesindeki nakaratta kadar çok terennümle kullanılmamıştır.

Eserin 4. kuplesinde de diğer kuplelerde olduğu gibi 6. derece üzerinden karar perdesi ve altına düşülerek konuşur gibi seslendirme biçimi, glisandolar, çarpmalar yer almıştır. Bu kuplenin nakaratı olmamakla birlikte kıt' a sonuna terennüm ile birlikte son satırındaki sözler eklenerek geçiş köprüsü oluşturulmuş, yürütme

bölümüne geçilmiştir. Bu iki satır, bir başka bölüme geçildiğinde hem usulün hem de sözlerin toparlanmasına yardımcı olduğu için "geçiş köprüsü" adını almaktadır. Bu kupledeki diğer özellikler ilk üç kuplede görülen özelliklerle neredeyse aynıdır.

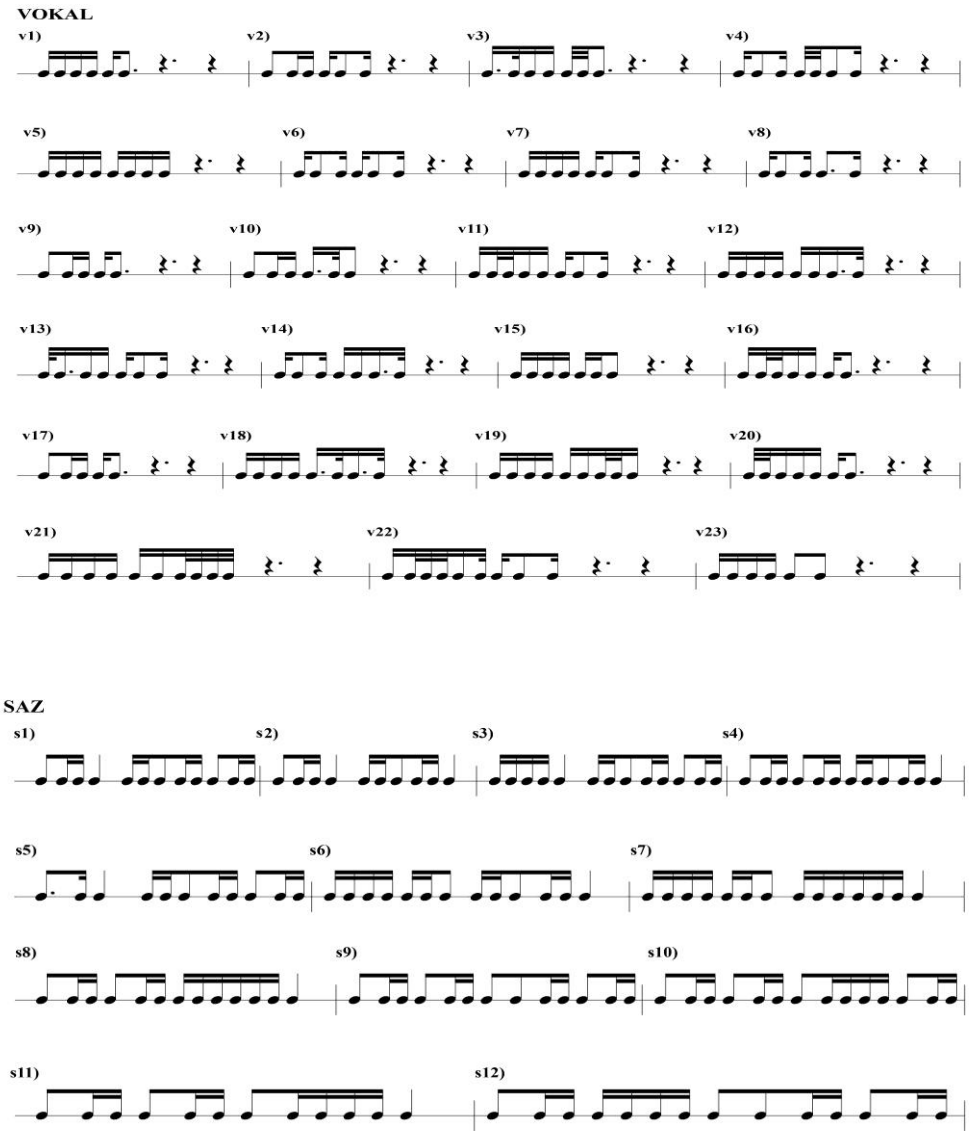
İlk dört kuplede farklı şekillerde ifade edilen ama aslında aynı müzikal ifadeye sahip olan ölçüler şekil 3.23'de gösterilmiştir.



Şekil 3.23: Bozok Semahı, 10, 25, 39 ve 52. ölçü

Yukarıdaki dört ölçünün de farklı şekillerde seslendirilmesi, icracının tercihine bağlı olarak gerçekleşmiştir. Nitekim, bize göre bir müzikal ifadenin farklı şekillerde olması, onun monotonluğunu kırmak içidir. Bu şekillerden hareketle icracının her kıtayı aynı perdeleri kullanarak seslendirilmesinin şart olmadığını anlamaktayız.

Bozok Semahı'nda herhangi bir müzik cümlesinin farklı kullanılması gibi herhangi bir ölçüsü içerisinde yer alan ritmik yapısının farklı şekillerde kullanılması da mümkündür. Bağlama icrasında kullanılan ritmik yapılar belli kalıplar halinde olmasına rağmen, vokal icradaki ritmik yapılar kullanılan heceye, kelimeye ya da kelime üzerindeki vurguya göre değişmektedir. Birinci bölümün vokal icra ve bağlama icrasında kullanılan ritmik yapılar şekil 3.24'de gösterilmektedir.



Şekil 3.24: Bozok Semahı, 1. bölümde kullanılan ritmik yapılar

Yukarıdaki şekle göre vokal icrada kullanılan ritmik yapıların çok çeşitli olduğunu fakat bağlama icrası sırasında belirli kalıp ritimlerin kullanıldığını söyleyebiliriz. Semahın 1. bölümünde 6. derece üzerindeki asma kalışların olduğu ölçülerde vokal icra sırasında ağırlıklı olarak "v_1" ve "v_3" ritmine karşılık bağlama icrasında "s_8" ritmi kullanılmıştır. Yani, bağlama ile çalınan bir ritim, vokal icra sırasındaki birkaç ritme karşılık gelebilmektedir.

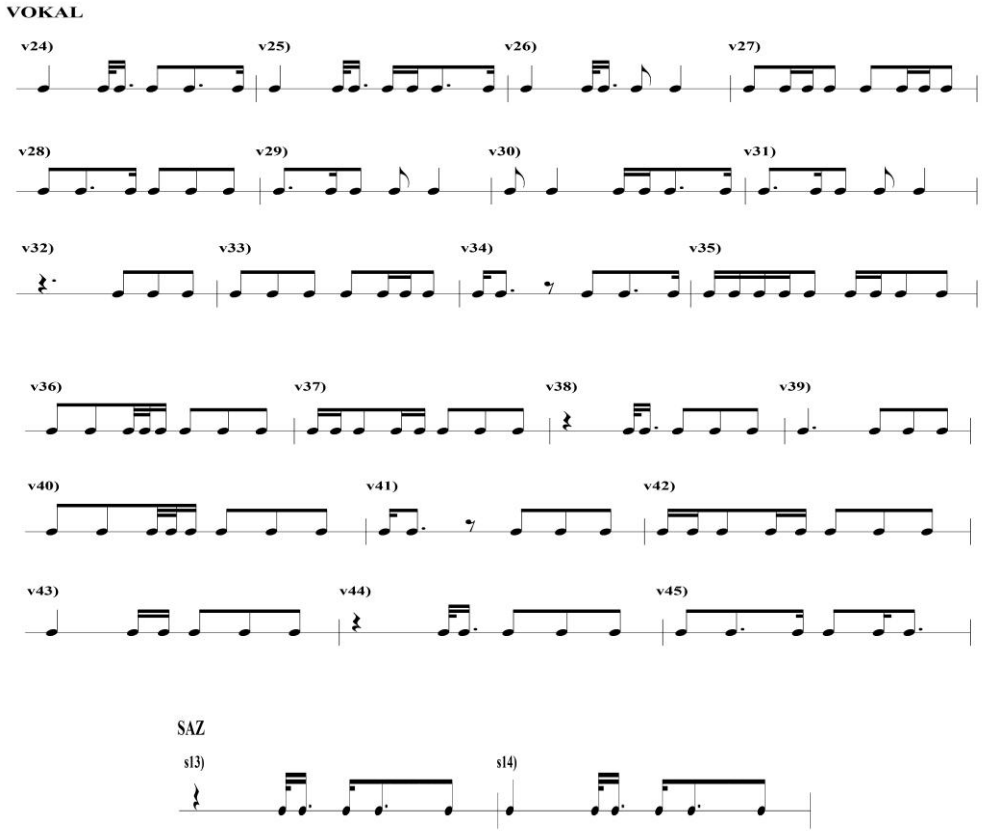
Bozok Semahı'nın yürütme bölümü 12 zamanlıdır.

Bu bölümün ilk cümlesi, ölçü başlarında yer alan "sus" işaretleriyle ikiye bölünmüştür. Yürütme bölümündeki ilk iki cümle boyunca melodinin ilgili dizinin 4. derecesi etrafında şekillendiğini, dolayısıyla; bu perdeye en yakın perdelerin

kullanılarak müzik cümleciklerinin oluşturduğunu söyleyebiliriz. 66, 73, 78 ve 84. ölçülerde karar perdesi üzerindeki uşşak 4'lüsünün yarım karar perdesi üzerine taşındığını, böylece ana dizinin içinde başka bir diziye ait olan dörtlünün de var olduğunu görmekteyiz.

Eserin 1. bölümünde kullanılan çarpmalar ve glisandolar 2. bölümünde de kullanılmış; eserin genelinde cümlelerin, cümleciklerin, kelimelerin sonunda rahatlama hissi uyandırılmıştır. Ayrıca bu işaretlerin sıkça kullanımı, hece üzerindeki vibrato kullanımlarının "ısrarcı" bir ifade biçimini oluşturmasının aksine; hecelere ya da kelimelere denk düşen perde üzerinde kalınmayarak, melodinin" bir an önce çözülme" niteliğini kazanmasını sağlamıştır.

Yürütme bölümündeki vokal icra sırasında birinci bölümde olduğu gibi kelimenin iç ritmine ve icracının zevkine bağlı olarak, bağlama icrasında kullanılandan daha zengin ritmik yapılar kullanılmıştır. Vokal icra melodisi ne olursa olsun bağlama icrasındaki melodi ve ritim kalıp olarak serbest ölçüye kadar çalınmaktadır. Bu bölümün vokal ve bağlama icrası sırasında kullanılan ritmik yapılar şu şekildedir:



Şekil 3.25: Bozok Semahı, 2. bölümde kullanılan ritmik yapılar

Semahın vokal icrasında neredeyse her kelime için farklı ritmik yapı kullanılmıştır. Fakat 80. ölçüden itibaren ağırlıklı olarak kullanılan ritmik yapılar v_{27}, v_{32} ve v_{33} olarak belirlenmiştir. Bu durum, semahın sonuna doğru ritmik yapılarda sadeleşme olduğunun göstergesidir.

Bozok Semahı serbest ritimli melodiyle karar perdesine ulaşılarak sonlandırılmıştır. Bu ölçülerde birkaç perde ile de olsa 1. bölümde kullanılan dizi gösterilmeye çalışılmıştır. Vokal icra sırasında cümle sonunda glisando kullanılarak gerginlik hissi kısmen de olsa kırılmaya çalışılmış ve cümle sonu bağlama icrasına bırakılmıştır. Nitekim, bu semah bağlama icrasında hayalleme yapılarak sonlandırılmıştır.

3.2.2.4. Bozok Semahı'nın Formu:

Tablo 3.5: Bozok Semahı form tablosu

(SAZ)	α
Sorma be birader/ mezhebimizi/ (mezhebimizi)	$a+b+b^1$
Biz mezhep bilmezik/ dolumuz vardır	a^1+c
Çağırma meclis-i/ riyaya bizi	$d+d^1$
Biz şerbet bilmeyiz/ dolumuz vardır	$e+f$
Oh nenni nenni	g
Biz şerbet bilmeziz/ dolumuz vardır	e^1+f^1
A canım canım/ yere bas sallan	g+e
Oh nenni nenni	g
Bizlerde bulunmaz/ zühtü ibadet (zühtü ibadet)	$a+b^{2+}b^3$
Evvelden dutmuşuz/ râh-ı selâmet	$h+d^2$
Tevellâ olmaktır/ bize alâmet	d^3+d^4
Sanma ki sağımız/ solumuz vardır	e^1+e^2
Oh nenni nenni	g
Sanma ki sağımız/ solumuz vardır	e^1+f^1
Ey zahit surete/ tapma Hakk'ı bul	$a^1+b^4+b^5$
Gerçek erenlere/ olmuşuz hep kul	$d+d^3$
Hakikat şehrinden/ geçer bize yol	$ı^1+d^4$
Şah-ı Merdan gibi/ Alimiz vardır	e^3+f^1

Oh nenni nenni/ has nenni neni	$g^{1}+f^{2}$
Şah-ı Merdan gibi/ Alimiz vardır	$e^{4}+f^{1}$
Nesimî esrarın/ farşetme sakın	$a^{2}+b^{2}+b^{6}$
? ? / ne bilsin Hakk'ın	$ı+d^{3}$
Hakk'ı sevmeyene/ Hakk olmaz yakın	$d+d^{5}$
Bizim Hakk katında/ elimiz vardır	$e^{3}+e^{5}$
Bizim Hakk katında/ elimiz vardır	$j+f^{1}$
Bizim Hakk katında/ elimiz vardır	$k+k^{1}$
Has nenni nenni nenni	l
Aşk ile perişan gönlüm	m
Aşk ile perişan gönlüm	n
Bu bir dalgadır sevdügüm	l^{1}
Aşıka bunca sitemi	n^{1}
Ne reva gördün sevdügüm	l^{2}
Bunca yıldır cahd eylerem	m
Gönül dosttan …. mi yok	n^{2}
Bu sevdalar benden degil	l^{3}
Aşk bir beladır sevdügüm	n^{3}
Aşk bir beladır sevdügüm	o
Sevdiğimin başı içün	m^{1}
Sevdiğimin başı içün	n^{3}
Düşmanlarım şad eyleme	l^{4}
Dost benim senden umduğum	l^{5}
Bir merhabadır sevdügüm	n^{4}
Gel ey gel Seyid Nesimî	m^{1}
Gel ey gel Seyid Nesimî	n^{3}
Bundan hoş gör alemi	l^{6}
? ? ? ?	l^{5}
Dünya bir pula sevdügüm	X

Bozok Semahı' nın form yapısı hakkında cümle odaklı yapılan yukarıdaki çözümlemelerin yanında, bu çözümlemelerde elde edilen verilerden hareketle eserin form özellikleri hakkında genel çıkarımlar sağlayan analitik form tablosu aşağıdaki gibidir.

Tablo 3.6: Bozok Semahı analitik form tablosu

Nota No.	2
Tür/ Çeşit Adı	Semah
Güftenin İlk Mısrası	Sorma be birader
Güfteye Göre Müzikal Form	$(\mathcal{A}+\mathcal{B}+\mathcal{C}+\mathcal{B}^1+\mathcal{B}^1+\mathcal{C}^1+\mathcal{F}^2\mathcal{E}^4+\mathcal{C}^2+\mathcal{D}+(\mathcal{E}+\mathcal{E}^1+\mathcal{E}^2+\mathcal{E}^3)$
Eserin Analitik Formu	Ağırlama… Ayak:α 1.Kıt'a: $\mathcal{A}$(A+A^1+D+E) + $\mathcal{B}$ 1. Mısra :A (a+b+b^1) 2. Mısra : A^1 (a^1+c) 3. Mısra D (d+d^1) 4. Mısra E[e+f+(g=terennüm)]+koda : B 1. nakarat/Koda : $\mathcal{B}$ (F^1+ G) 1.Mısra :F^1(e^1+f^1) 2.Mısra :G[g+e+(g=terennüm)] 2. Kıt'a : $\mathcal{C}$ (B^2+ D^2+ D^4+ G^1)+ $\mathcal{B}^1$ 1.Mısra : B^2(A+B+B) 2. Mısra : D^2(h+d) 3. Mısra : D^4(D+d) 4. Mısra :E^1 [(e^1+e^2)] + (koda: B^1) 2.Nakarat: $\mathcal{B}^1$ (g + F^1) 1.Mısra : g 2.Mısra :F^1(e^1+f^1) 3.Kıt'a : $\mathcal{C}^1$ (B^4+ D^3+ I^1+ F^2E^3) + $\mathcal{F}^2\mathcal{E}^4$ 1. Mısra: B^4(a^1+b^4+b^5) 2. Mısra : D^3(d+d^3) 3. Mısra : I^1($ı^1$+d^4) 4.Mısra:F^2E^3[(e^3+f^1)+(g^1+f^2=terennüm)]+koda: F^2E^4

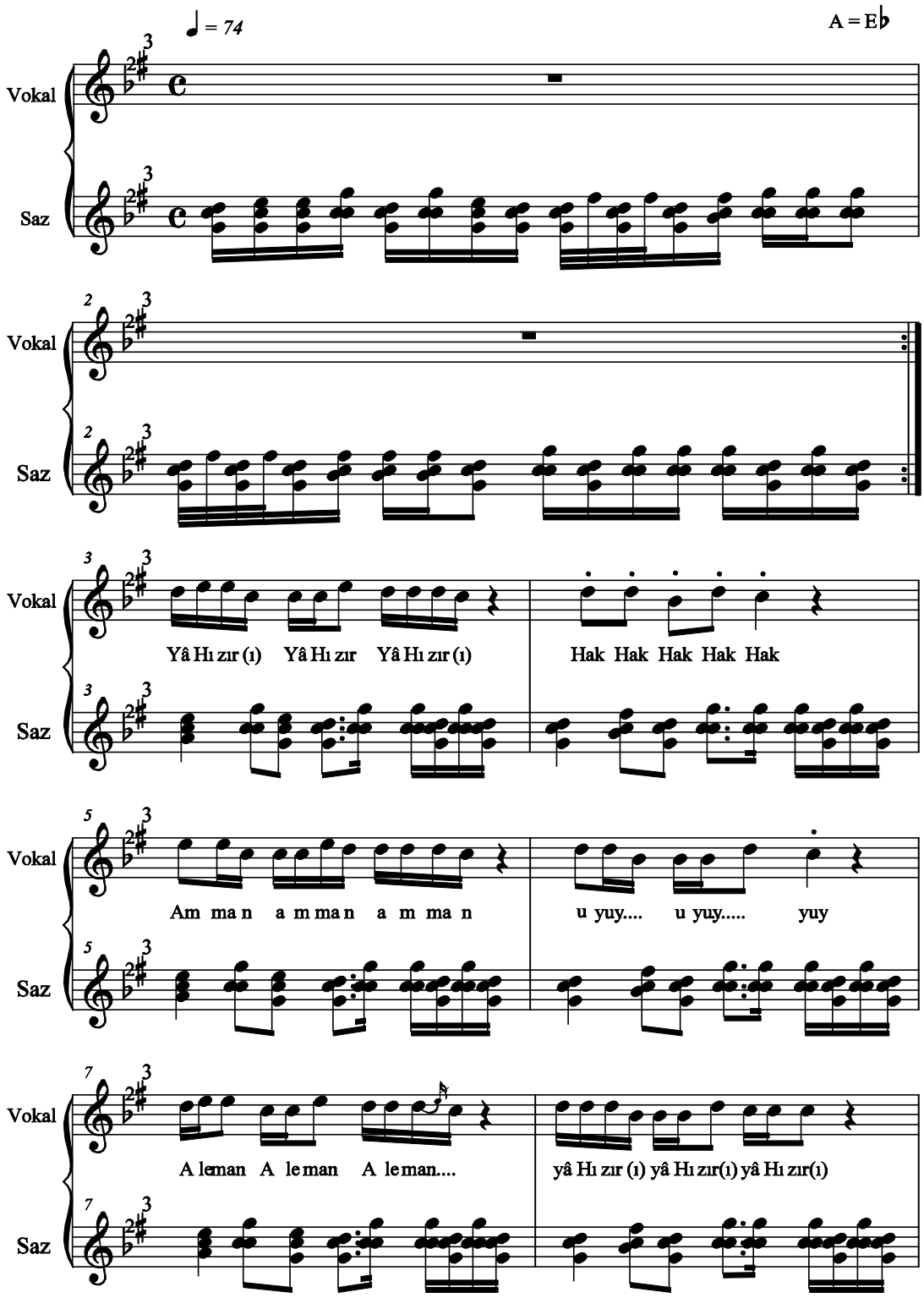
	3. Nakarat : $\mathcal{F}^2\mathcal{E}^4$ (F^2 + E^4) 1.Mısra :$F^2(g^1+f^2)$ 2. Mısra : E^4 (e^4+f^1) 4.Kıt'a : $\mathcal{C}^2$ (A^2+ I+ D^5+ E^5) + $\mathcal{D}$ 1. Mısra :$A^2(a^2+b^2+b^6)$ 2. Mısra :I(ı+d^3) 3. Mısra :$D^5(d+d^5)$ 4. Mısra :$E^5[(e^3+e^5)$+koda/$F^1(j+f^1)]$+ geçiş köprüsü= $\mathcal{D}$ Geçiş Köprüsü… 1. Beyit: $\mathcal{D}$ 1. Mısra :$K(k+k^1)$ 2. Mısra/Terennüm :l Yürütme… 1.Kıt'a : $\mathcal{E}$ (M+ l^1+ n^1+ l^2) 1. Mısra :M(m+n) 2. Mısra :l^1 3. Mısra :n^1 4. Mısra :l^2 2.Kıt'a : $\mathcal{E}^1$ (m+ n^2+ l^3+ N^3) 1. Mısra :m 2. Mısra :n^2 3. Mısra :l^3 4. Mısra :$N^3(n^3+o)$ 3.Kıt'a : $\mathcal{E}^2$ (M^1+ l^4+ l^5+ n^4) 1. Mısra :$M^1(m^1+n^3)$ 2. Mısra :l^4 3. Mısra :l^5 4. Mısra :n^4 4.Kıt'a : $\mathcal{E}^3$ (M^1+ l^6+ l^5+ x) 1. Mısra :$M^1(m^1+n^3)$ 2. Mısra :l^6 3. Mısra :l^5 4. Mısra :X
Genel Şema	{ α + ($\mathcal{A}$+ $\mathcal{B}$+ $\mathcal{C}$+ $\mathcal{B}^1$+ $\mathcal{B}^1$+ $\mathcal{C}^1$ + $\mathcal{B}^2$ + $\mathcal{F}\mathcal{B}^2$+ $\mathcal{C}^2$)+$\mathcal{D}$+ ($\mathcal{E}$ + $\mathcal{E}^1$ + $\mathcal{E}^2$ + $\mathcal{E}^3$)}

3.2.3. Yâ Hızır Semahı

NOTA NO. 03: YÂ HIZIR SEMAHI

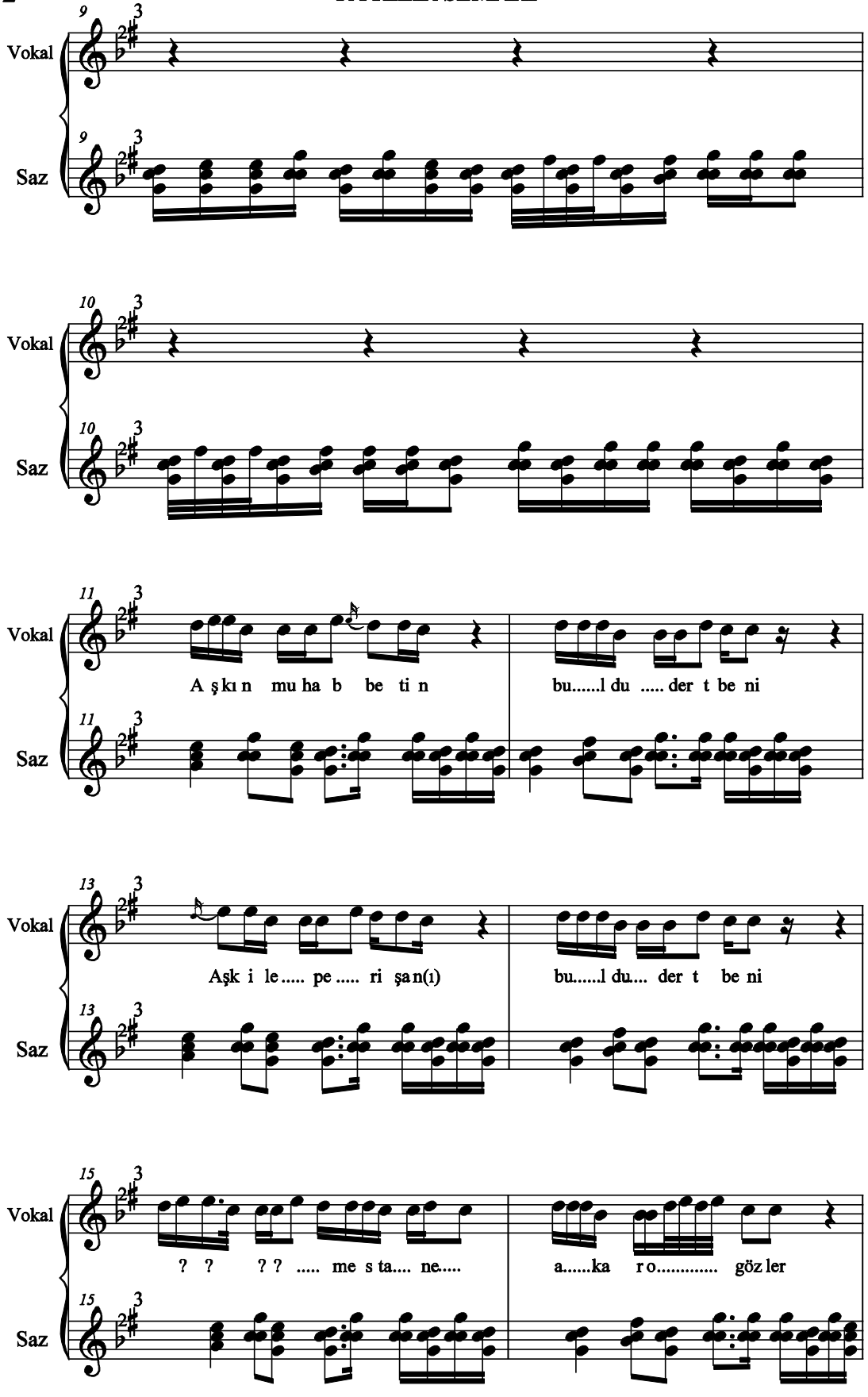
Yöre : Hastek Köyü/Arapkir
Kaynak Kişi : Bektaş ÖZCAN
Mecnun ÖZCAN
Hakan ÇETİN

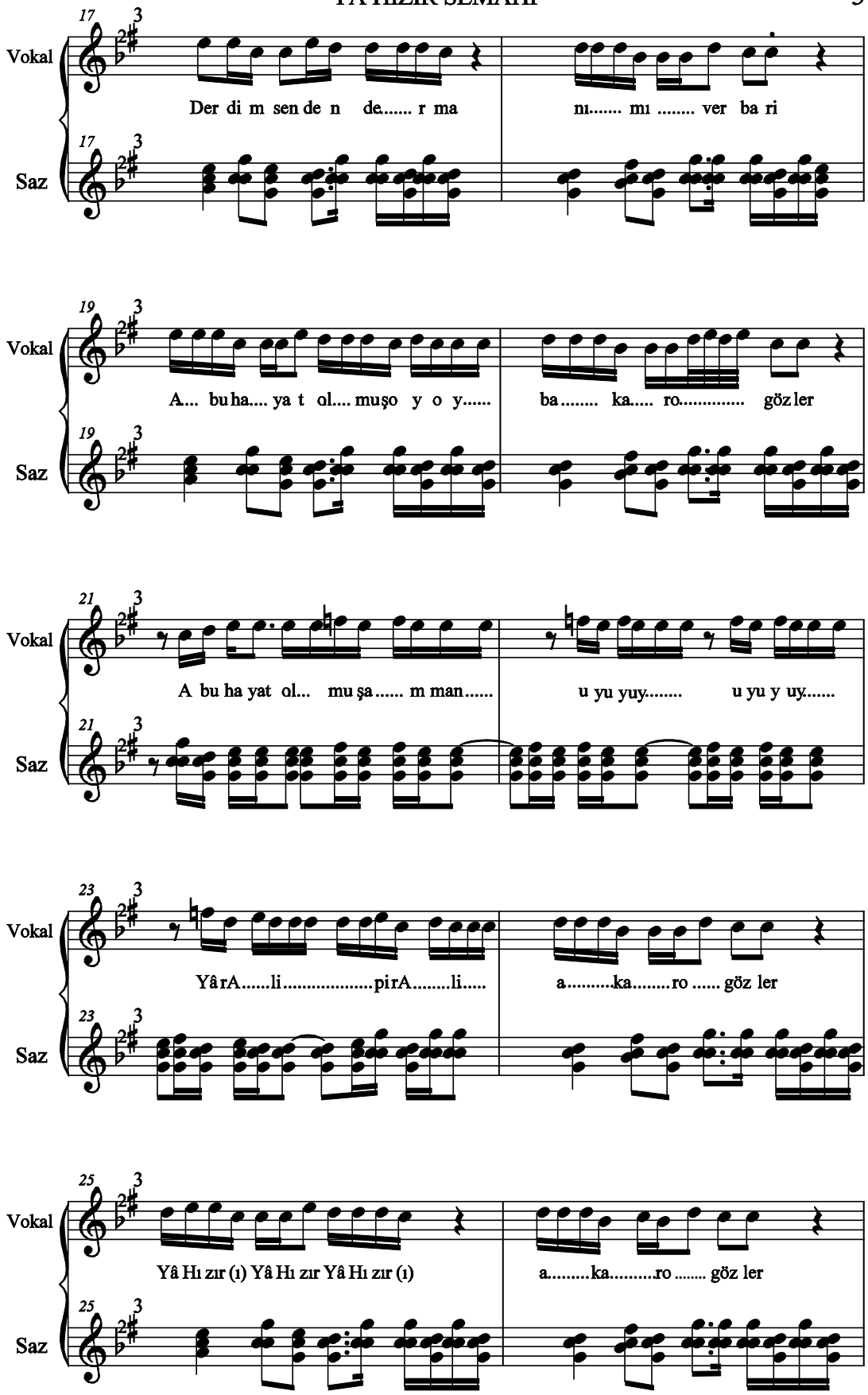
Derleyen : Seval EROĞLU
Derleme Tarihi : Mart-2008
Notaya Alan : Seval EROĞLU



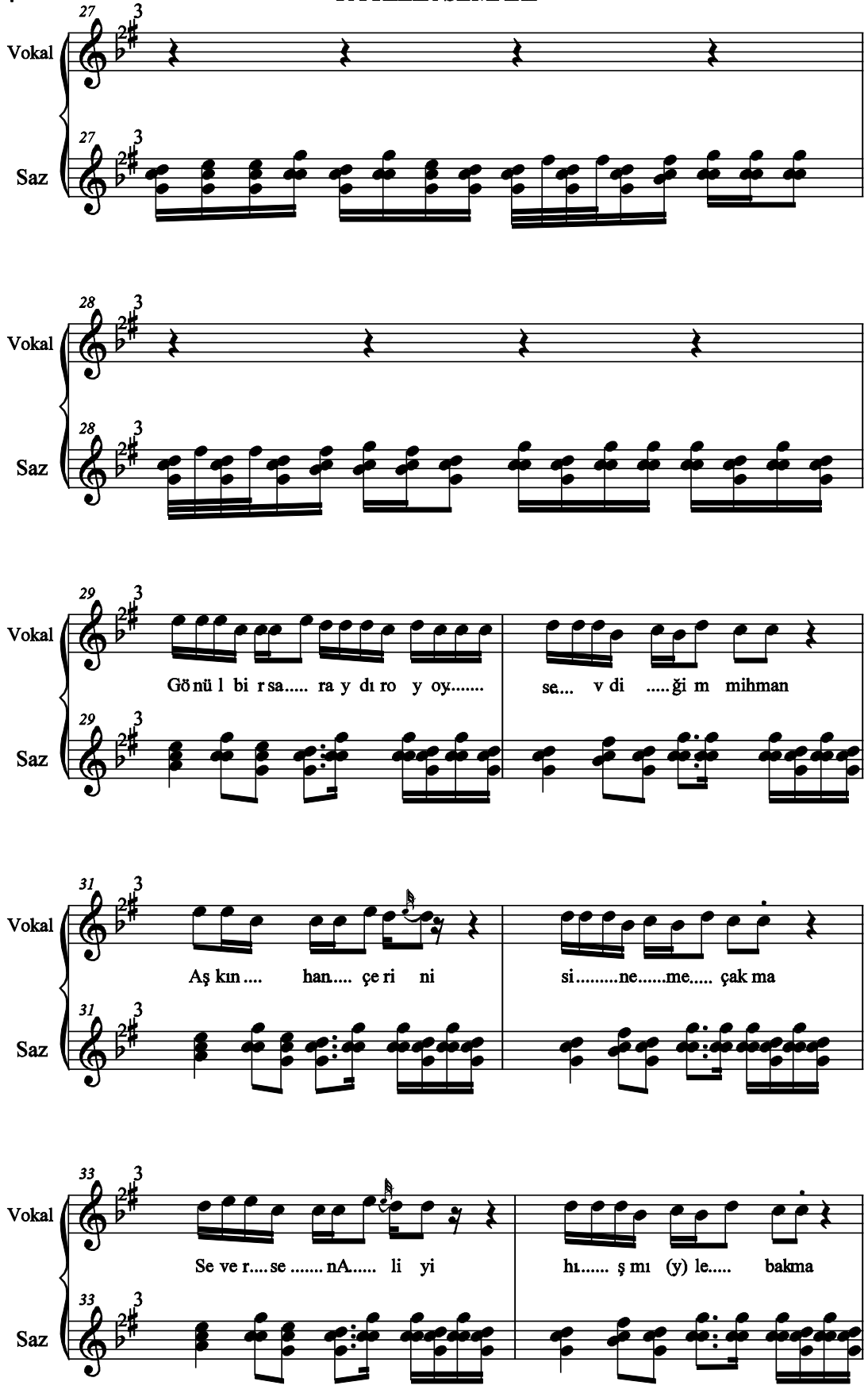
2

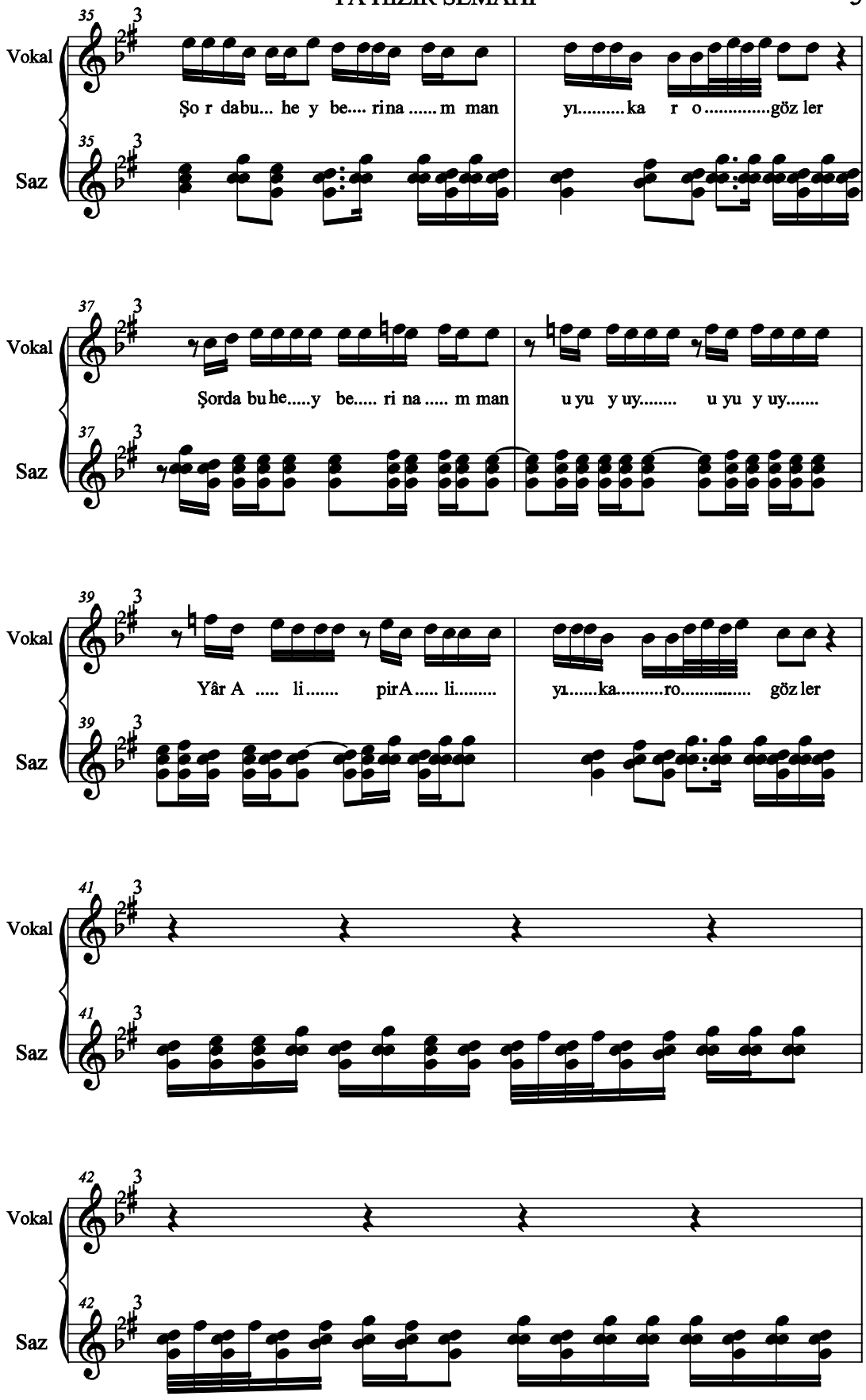
YÂ HIZIR SEMAHI



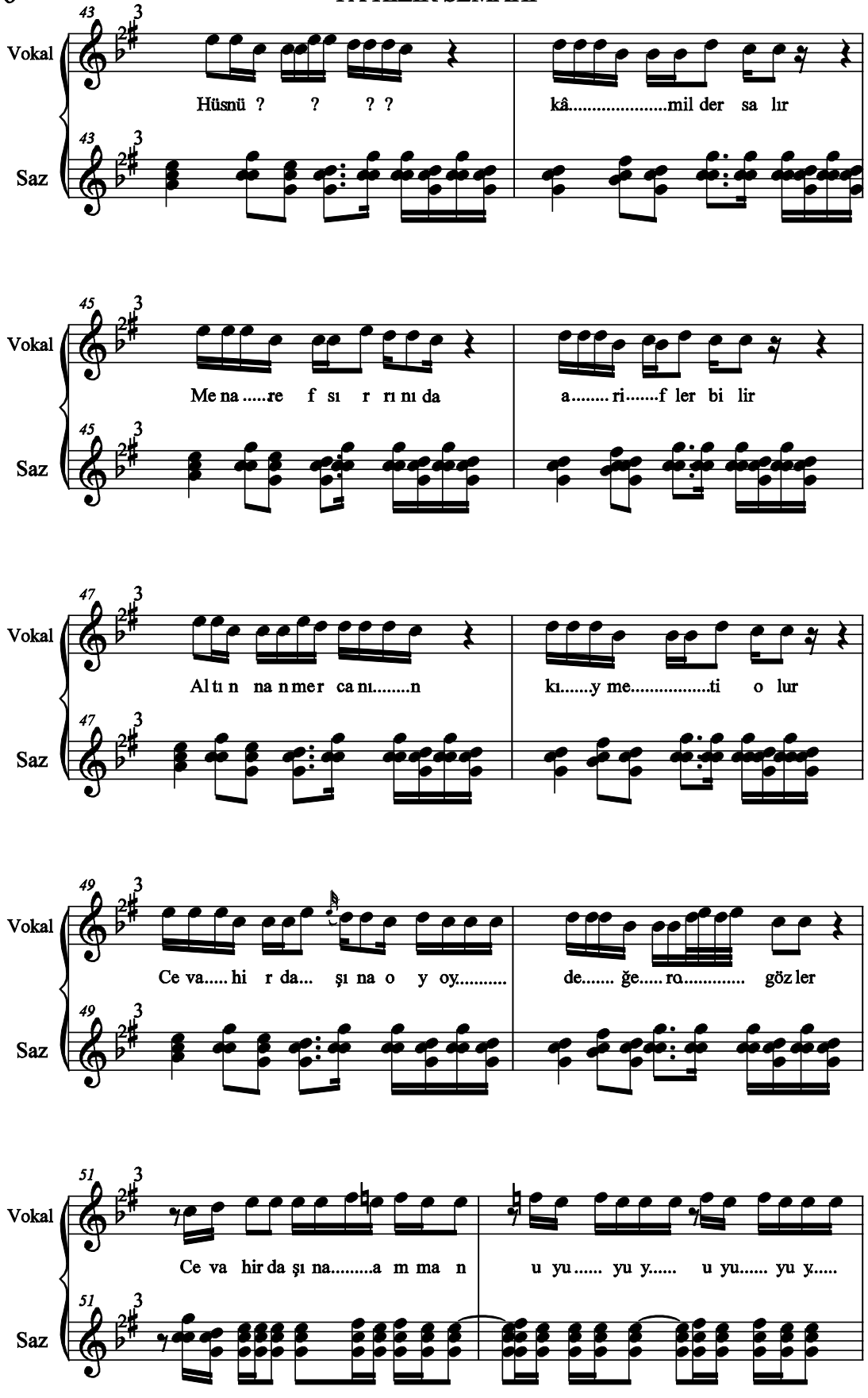

17
Vokal
Der di m sen de n de..... r ma nı..... mı ..... ver ba ri
Saz
19
Vokal
A... bu ha.... ya t ol.... muşo y o y..... ba..... ka..... ro..... göz ler
Saz
21
Vokal
A bu ha yat ol... mu şa..... m man..... u yu yuy..... u yu y uy.....
Saz
23
Vokal
YârA.....li.....pirA.....li..... a.....ka.....ro ..... göz ler
Saz
25
Vokal
Yâ Hı zır (ı) Yâ Hı zır Yâ Hı zır (ı) a.....ka.....ro ..... göz ler
Saz

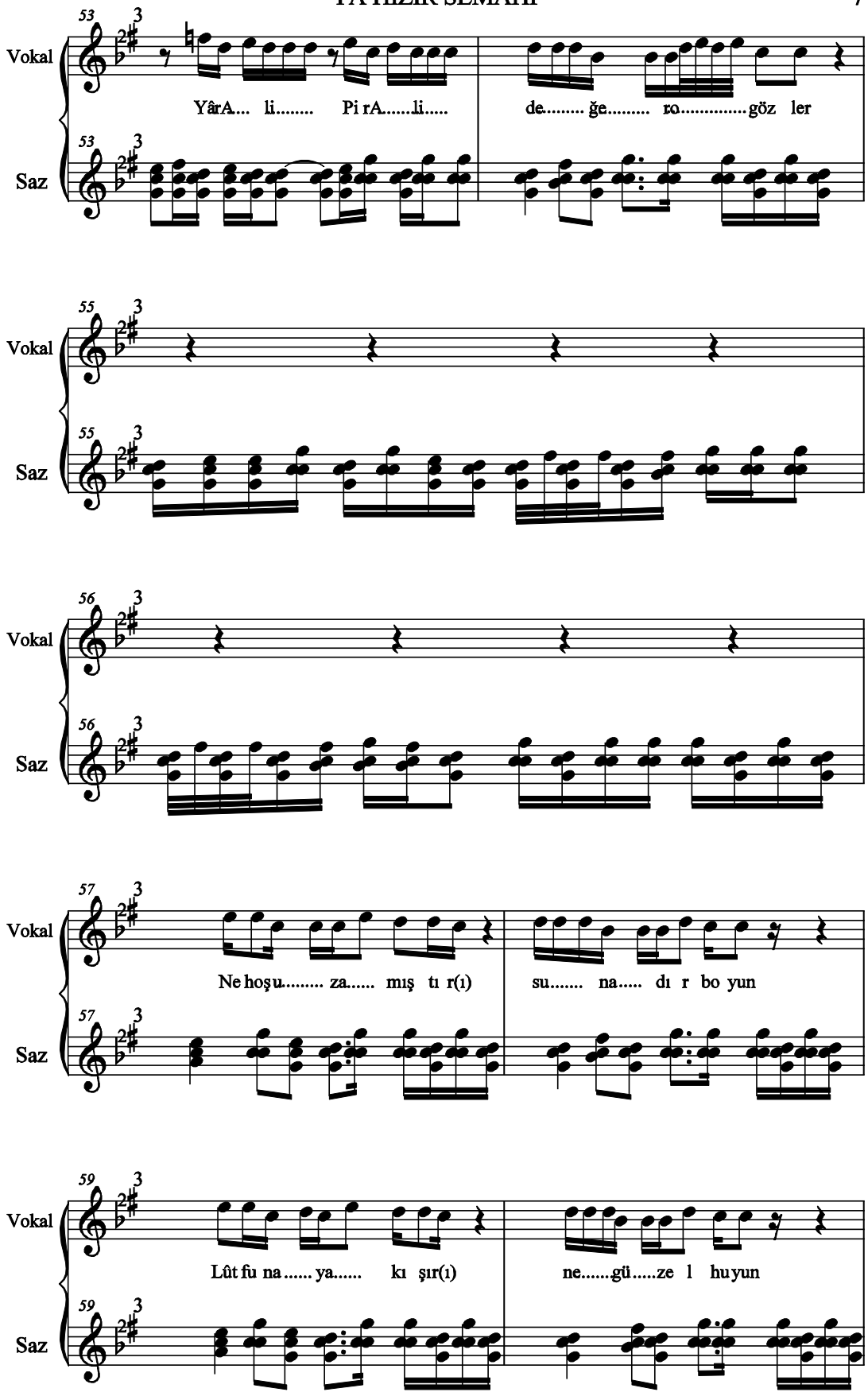
YÂ HIZIR SEMAHI



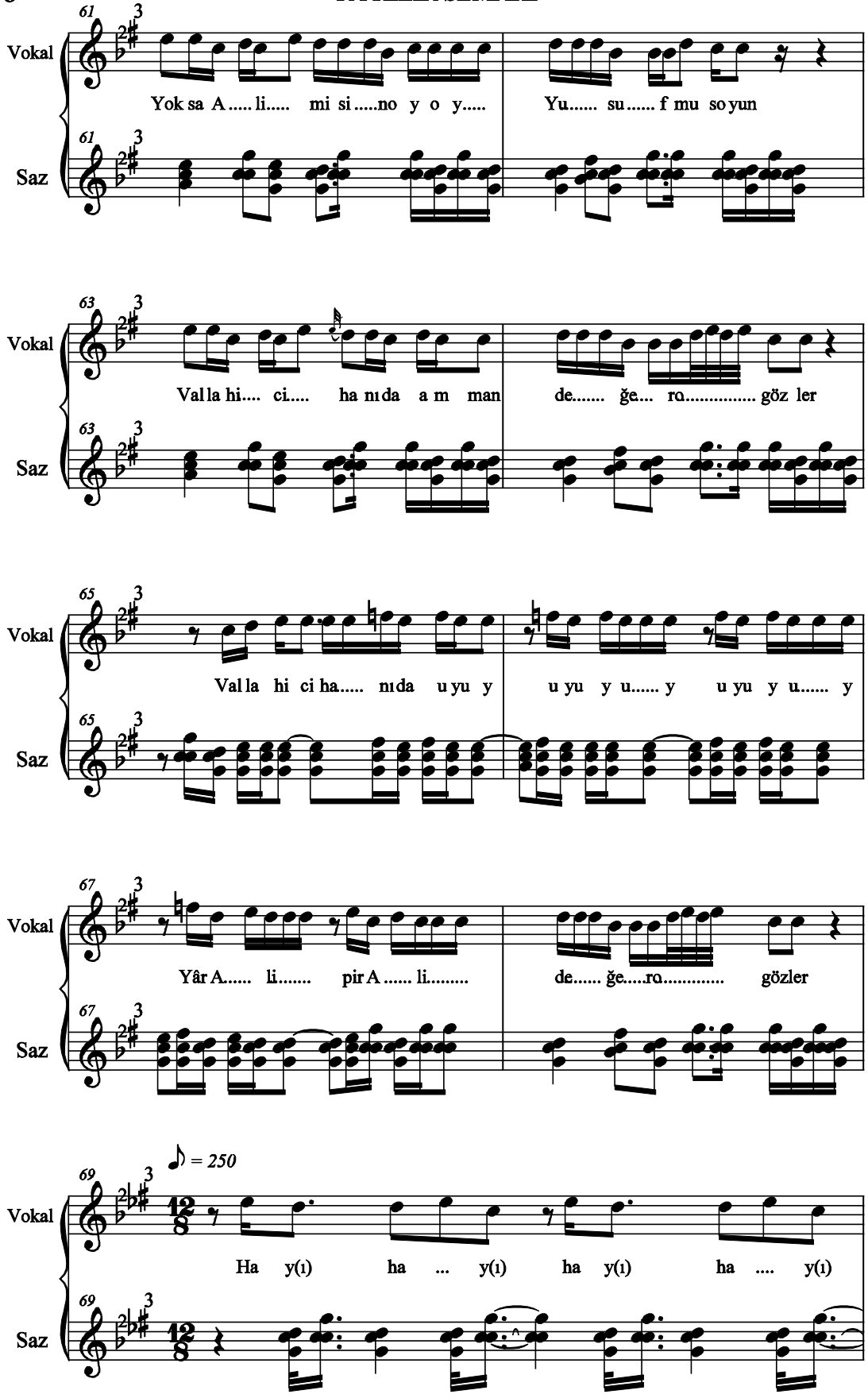

35
Vokal
Şo r dabu... he y be.... rina ..... m man
yı.....ka r o.....göz ler
Saz
37
Vokal
Şorda bu he.....y be..... ri na ..... m man
u yu y uy..... u yu y uy.....
Saz
39
Vokal
Yâr A ..... li..... pirA..... li.....
yı.....ka.....ro..... göz ler
Saz
41
Vokal
Saz
42
Vokal
Saz

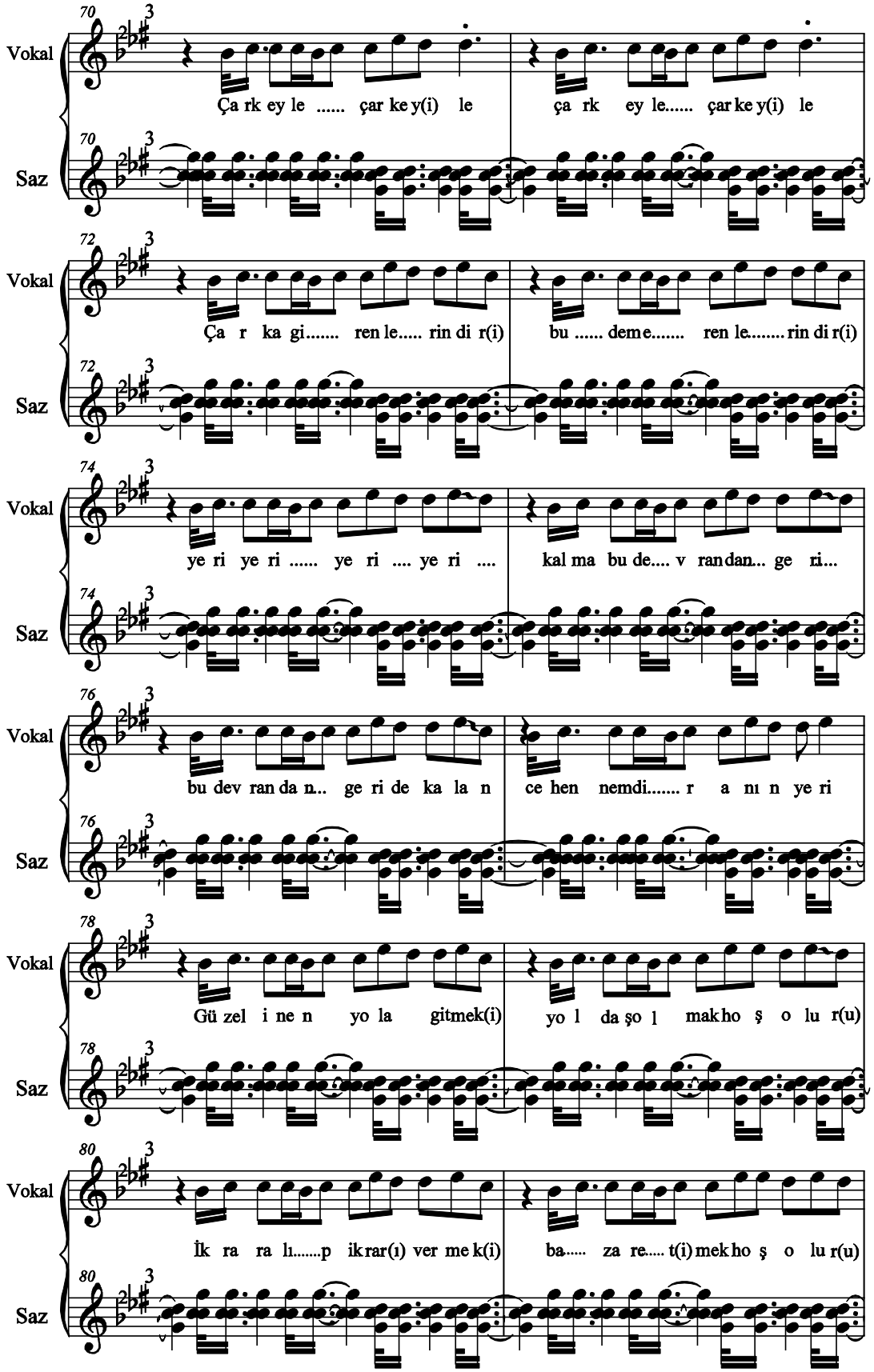
YÂ HIZIR SEMAHI



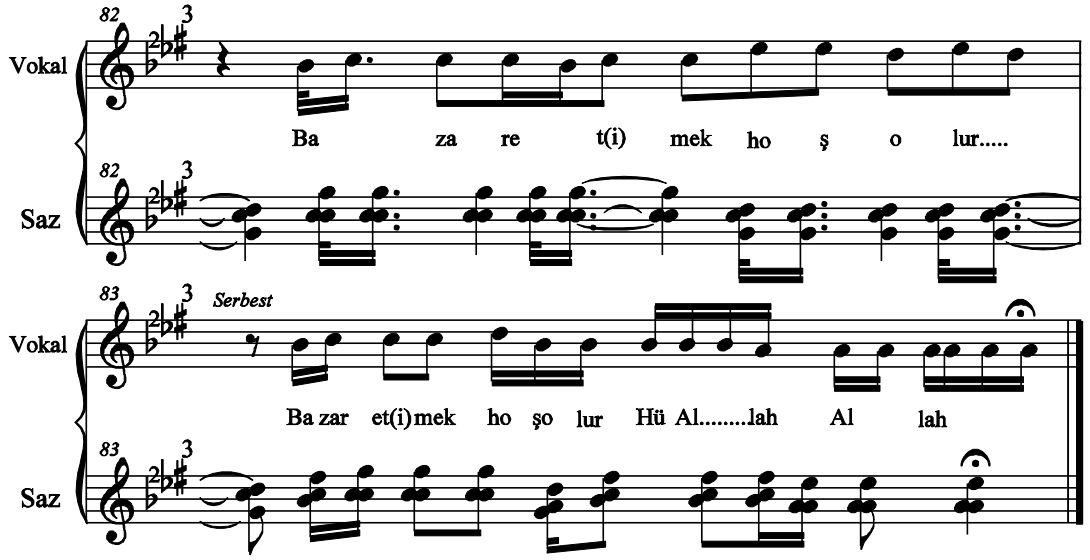

53
Vokal
YârA... li..... Pi rA.....li.....
de..... ğe..... ro.....göz ler
Saz
55
Vokal
Saz
56
Vokal
Saz
57
Vokal
Ne hoşu..... za..... mış tı r(ı)
su..... na..... dı r bo yun
Saz
59
Vokal
Lût fu na..... ya..... kı şır(ı)
ne.....gü.....ze l huyun
Saz

YÂ HIZIR SEMAHI




70
Vokal
Saz
Ça rk ey le ..... çar ke y(i) le
ça rk ey le..... çar ke y(i) le
72
Vokal
Saz
Ça r ka gi..... ren le..... rin di r(i)
bu ..... de me..... ren le..... rin di r(i)
74
Vokal
Saz
ye ri ye ri ..... ye ri .... ye ri ....
kal ma bu de.... v ran dan... ge ri...
76
Vokal
Saz
bu dev ran da n... ge ri de ka la n
ce hen nem di..... r a nı n ye ri
78
Vokal
Saz
Gü zel i ne n yo la gitmek(i)
yo l da şo l mak ho ş o lu r(u)
80
Vokal
Saz
İk ra ra lı.....p ik rar(ı) ver me k(i)
ba..... za re..... t(i) mek ho ş o lu r(u)

10 YÂ HIZIR SEMAHI



Şekil 3.26: Nota No. 03: Yâ Hızır Semahı'nın notası

3.2.3.1. Yâ Hızır Semahı' nın Dil, Ağız ve Tavır Özellikleri

Yâ Hızır Semahı'nda kullanılan dil Türkçe' dir. Genel dil özelliklerini koruyan Türkçe' nin yanı sıra mihman, kâmil, "men aref", "cevahir" gibi kelimelerde Farsça' nın çeşitli etkileri görülür. Bu kelimelerden "kâmil" ve "cevahir" kelimelerinin günümüz Türkçe' sinde de sıklıkla kullanıldığını görmekteyiz.

Türkçe' nin genel kullanımına dair ağız özelliklerinin yanı sıra Arguvan yöresine ait şive özelliklerinin de kullanıldığı görülür. Kelimelerin seslendirilişi sırasında karşılaşılan fonasyon özellikleri yöre ağzına özgü nitelikler içerir. Buna göre; "Yâ Hızır" sözcüğündeki "r" ve "perişan" sözcüğündeki "n" ünsüzlerinin vurgulanmalarının sonucu olarak "-ı" vokalinin ortaya çıkmasının akabinde "Yâ Hızır(ı)", "ikrar(ı) ve "perişan(ı)" sözcüklerinin oluştuğunu görmekteyiz. "Erenlerindir", gitmek(i), olur(u), vermek(i), bazar et(i)mek(i) kelimelerinde ise sert ünsüzlerin kendilerinden önce gelen ince ünlülerin etkisiyle "-i" vokalinin oluşumuna katkı sağladıkları düşünülebilir.

"Yâ Hızır(ı)", "huyun" sözcüklerinin baş tarafında yer alan "h" ünsüzünün ve "Hak", "aşkın","çakma" kelimelerindeki "k" ünsüzünün hırıltılı bir şekilde; "kalma" ve kalan sözcüklerindeki "k" ünsüzünün orta damak k'sı biçiminde; "sevdiğim" kelimesindeki "ğ" ünsüzünün "g" ünsüzüne, "hoş" kelimesindeki "-o" vokalinin ise "-u" vokaline yakın olarak seslendirilmesi, bu kelimelerin yerel özelliklere sahip olduğunun göstergesidir. "Kâmil" sözcüğündeki "-â" ünlüsünün ortaya çıkması için "-i" vokalinden yararlanılmasındaki sebep ise icracının kişisel üslûbu olabilir. Bunun dışında "Ali Aman" sözcüğündeki "-i" vokalinin yerine "-e" vokalinin kullanılmasının ardından adı geçen iki kelimenin bağlı seslendirilmesiyle ortaya çıkan "aleman" sözcüğünün, Türkçe' deki "aman" sözcüğü yerine "amman", "şurada" sözcüğü yerine "şorda", "yürü" sözcüğü yerine "yeri", "taş" sözcüğü yerine "daş", "Pazar" sözcüğü yerine "bazar", "altınla" sözcüğü yerine Yâ Hızır Semahı'nın derlendiği Arapkir yöresinde "altınan", Arguvan' da ise "altınnan" sözcüklerinin kullanımının da bölgenin yerel şivesinden kaynaklandığını söylememiz mümkündür.

Ancak, bazı kelimelerin içinde geçen "h", "g" ya da "k" ünsüzlerinin her zaman yerel şive ile seslendirilmediğinin de altının çizilmesi gerekir. Örneğin; semahın ağırlama bölümünden yürütme bölümüne geçişinde köprü görevinde bulunan "hay" terennümündeki "h" ünsüzü Lâtin harflerinde kullanıldığı şekliyle seslendirilmiştir.

“Y” kaynaştırma harfinin iki veya daha fazla “uy” sözcüğünün birbirlerine bağlanmaları için etkin olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Buna göre; üç adet “uy” kelimesi “u yuy yuy” şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu kelimelerde yer alan “y” ünsüzü ya yer değiştirilerek ya da peş peşe kullanılarak seslendirilmiştir. Türkçe’ deki “hışm ile” sözcüğündeki “i” vokali de kendisinden sonra “y” ünsüzü almış; ilgili kelimeler birleşerek “hışmıyle” kelimesini oluşturmuştur.

“Staccato” kullanımları Arguvan yöresinde icra edilen semahlar içerisinde çok sık rastlanan bir durum olmamasına rağmen; hem bu semahı dönenlere kolaylık sağlaması hem de kelimenin vurgulanması bakımından “Hak”, “bakma” sözcüklerinin staccatolu biçimde tekrarlarla kullanılması önemsenmesi gereken bir icra tavrıdır.

İcracılardan biri eseri seslendirirken diğerinin özellikle cümle veya cümlecik sonunda “dost” gibi nidaları kullanması ibadet coşkusunun artmasına bağlı olarak melodide iç geçirme hareketlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak, kanımızca bu durum iç geçirme hareketinin sadece nida ile yapıldığını kanıtlamaz. Nitekim aynı durum “yeri yeri” sözcüklerinde de görülmektedir. Belirtilmesi gereken diğer bir nokta da şudur: “Yeri” sözcüğündeki melodik iç geçirme hareketinin yanı sıra aynı kelimenin vibratolu seslendirme biçimiyle kullanılması, melodideki hâkimiyeti zayıflatmış; ilgili perdelerin pestindeki seslerin icra edilmesine sebep olmuştur.

“Akar o gözler” cümleciğindeki “o” vokali üzerinde trillerin kullanıldığını açıkça görebiliriz. Ancak; bu triller dinleyiciyi sıkmamak amacıyla eserin içinde yer alan ve aynı melodik ifadeyi taşıyan her açık hecede kullanılmamıştır. Ancak yapılan trillerin 16. ölçüde 4.dereceye denk gelen perde üzerinde olması, ilgili olduğu işaret sıfatının açık hece olmasından kaynaklanmaktadır. Bu tür durumlarda açık heceler eser içinde monotonluğun kırılması için en elverişli olan materyallerdir. Nitekim 20. ölçüde de aynı hareketin açık hece üzerinde yapıldığını görmekteyiz.

Eserin genelinde görülen açık ve kapalı hece kullanımlarını açıklarsak; açık hecelerin staccatolarla kısa tutulduğunu; kapalı hecelerle biten kelimelerin ise birim süre içindeki iki eşit parçaya ayrılarak seslendirildiğini söyleyebiliriz.

“Buldu”, “Yusuf mu” gibi kelimelerin seslendirilmesinde ritim ve melodi unsurlarının uyuşmamasından kaynaklı olarak prozodi hataları ortaya çıkmıştır. Bu

hataların ortaya çıkışında yerel şivenin kullanılmasının payı olmadığının belirtilmesinde de yarar vardır.

Son ölçüyü oluşturan düzenli serbest ritimli ezgi resitatif tarzda seslendirilmiştir.

Yâ Hızır Semahı'nın seslendirilmesinde yumuşak ve orta sertlikte hançereler kullanılmıştır. Yumuşak hançere kullanımları daha çok vibratolar ve trillerde karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, eserin melodisindeki monotonluğun kırılması ve böylece dinleyicideki etkisinin arttırılması amacıyla ön çarpma ve glisandoların (yürütme bölümünde) vibrato, staccato ve triller ile birlikte kullanıldığını açıkça görmekteyiz.

3.2.3.2. Yâ Hızır Semahı' nın Edebi Yapısı

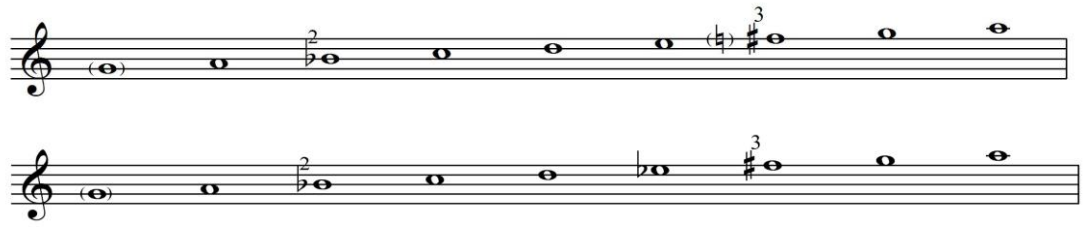
Tablo 3.7: Yâ Hızır Semahı edebi yapı tablosu

	Kafiye Şeması	Hece Sayısı ve Durağı
Aşkın muhabbetin buldu dert beni	a	6+5=11
Aşk ile perişan buldu dert beni	a	6+5=11
? mestane akar o gözler	b	
Derdim senden dermanımı ver bari	a	6+5=11
Ab-ı hayat olmuş bakar o gözler	b	6+5=11
Gönül bir saraydır sevdiğim mihman	c	6+5=11
Aşkın hançerini sineme çakma	d	6+5=11
Seversen Ali'yi hışm' ile bakma	d	6+5=11
Şurda bu dilberi yıkar o gözler	b	6+5=11
Hüsnünün ? den kamil ders alır	e	6+5=11
"Men Aref" sırrını arifler bilir	e	6+5=11
Altınla mercanın kıymeti olur	e	6+5=11
Cevahir taşına değer o gözler	b	6+5=11

Ne hoş uzamıştır sunadır boyun	f	6+5=11
Lûtfuna yakışır ne güzel huyun	f	6+5=11
Yoksa Ali'misin Yusuf' mu soyun	f	6+5=11
Vallahi cihanı değer o gözler	b	6+5=11
Çarka girenlerindir	g	7
Bu dem erenlerindir	g	7
Yeri yeri yeri yeri	h	8
Kalma bu devrandan geri	h	8
Bu devrandan geri kalan	ı	8
Cehennemdir onun yeri	h	8
Güzel ile yola gitmek	j	8
Yoldaş olmak hoş olur	e	7
İkrar alıp ikrar vermek	j	8
Pazar etmek hoş olur	e	7

3.2.3.3. Yâ Hızır Semahı' nın Melodik Yapısı

Yâ Hızır Semahı iki bölümlü olarak 4 ve 12 zamanlı usûl içerisinde icra edilmiştir. 1.bölümünde kullanılan dizi ve 2. bölümünde kullanılan diziler şekil 3.27 'de gösterilmiştir.



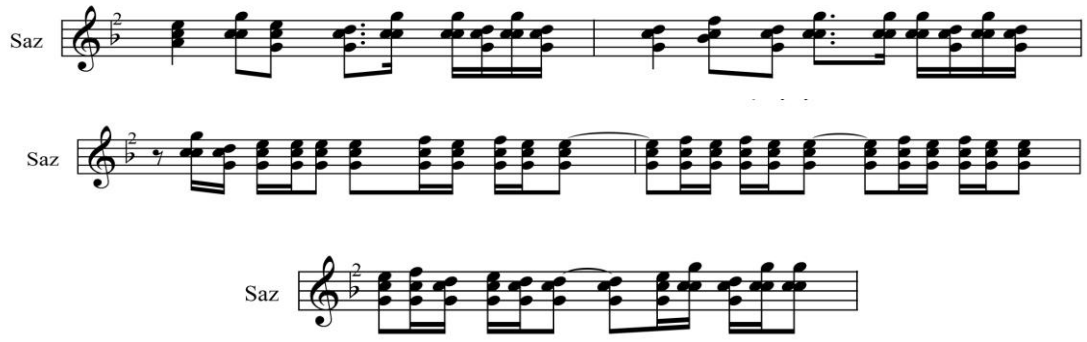
Şekil 3.27: Yâ Hızır Semahı, 1. ve 2. bölümünde kullanılan diziler

Yâ Hızır Semahı nakarat melodisi ile başlamaktadır. Nakarat melodisinden sonra yine nakarat melodisi eşliğinde eserin sözlerinin icra edilmesi, esere hazırlık amacını taşımaktadır. Bu bakımdan 3. ve 8. ölçü arasındaki melodi "ayak" görevi görmektedir.

3. ölçü ile başlayan vokal icra sırasında ilgili dizinin 3. derecesi üzerindeki asma kalışlar dikkat çekicidir ve bu derece üzerindeki asma kalışlar bağlama icrasıyla pekiştirilmiştir. Bağlama icrasında 3. derecenin vurgulamasının akabinde ölçü içindeki son motif olarak "re " ve " sol" perdelerinin birlikte ve tel çekme tekniğiyle duyurulması ile müzikal ifade durağanlıktan çıkıp dinamizm kazanmıştır. 4. ölçü itibariyle kullanılan staccatolar ise hem ritmik yapı içindeki temel hatları keskinleştirmiş hem de ilgili olduğu kelimeyi ön plana çıkartmayı sağlamıştır.

Eserin 1. bölümündeki tüm kupleler arasında başlangıçta çalınan ayak melodisi bulunmaktadır.

Yâ Hızır Semahı'nın 1. bölümünde bulunan tüm kupleler bağlama icrası açısından 5 cümleciğe ayrılmıştır. Bu durum şekil 3.28' de gösterilmiştir.



Şekil 3.28: Yâ Hızır Semahı,11, 12, 21, 22 ve 23. ölçü

Eserin 1. kuplesindeki vokal icra sırasında ilgili dizinin güçlüsü civarından melodik seyre başlanmıştır. Ölçü içlerindeki vokal icranın son motifi bağlama icrasına bırakılmıştır.

Eserin 21. ölçüsünden aranağmesine kadar uzanan kısmında şekil 3.27' de gösterilen ilk dizinin güçlüsü üzerindeki yarım kararlar 6. derecesinin yardımıyla sağlanmıştır. Bağlama icrası üzerindeki iki aynı perdenin birbirine bağlanmasıyla; diğer bir deyişle tek hamleyle çalınan bağlı çalımların dizinin 6. derecesinin vurgusunu arttırdığını açıkça görebilmekteyiz.

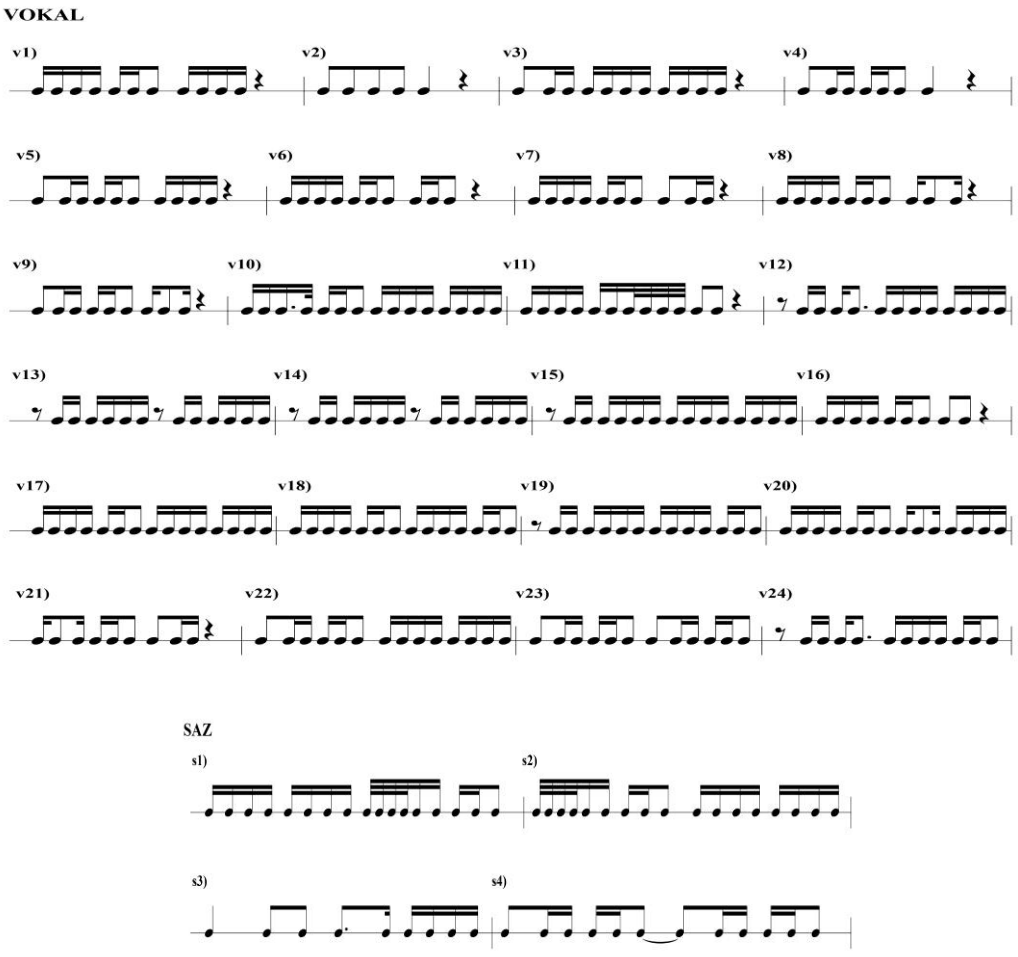
Yâ Hızır Semahı'nın 21. ve 23. ölçüsü arasında dizinin güçlüsü üzerindeki kalışlardan, 23. ölçüde ise ağırlıklı olarak üçlü aralıklarla yapılan atlayışlarla dizinin üçüncü derecesi gösterildikten sonra ilk kıt' anın satır sonlarında yer alan melodiye dönüş yapılmıştır.

25 ölçü ile başlayan koda hem kıt'a sonunun tekrarı hem de semahın adı ve amacının hatırlatılması için yapılmıştır. Önceki ölçülerdeki açık hecelerde kullanılan triller 24. ve 26. ölçüde kullanılmayarak hem müzikal ifadede abartıdan kaçınılmış hem de cümlelerin akıcılık kazanması sağlanmıştır.

Eserin 26, 40, 54. ölçülerinden sonra kodettalar (bağlantılar) kullanılarak aynı bölümün bir sonraki kuplelerine geçilmiştir.

Eserin ağırlama bölümündeki tüm kıt'alarına geniş açıdan bakıldığında 2. nakarattaki" Yâ Hızır" terennümleri ile yapılan cümlecik tekrarlarının 3, 4 ve 5. nakaratta bulunmadığını görebiliriz. Buna göre 2. kıt'adaki "Yâ Hızır" terennümünün kullanımı tesadüfî olabileceği gibi semah dönen kişilerde ya da dinleyicilerde coşku uyandırmak amacıyla, kasıtlı olarak da yapılmış olabilir.

Semahın 1. bölümünde vokal ve enstrümantal icrası sırasında kullanılan ritmik yapılar aşağıdaki şekilde gösterilmektedir:



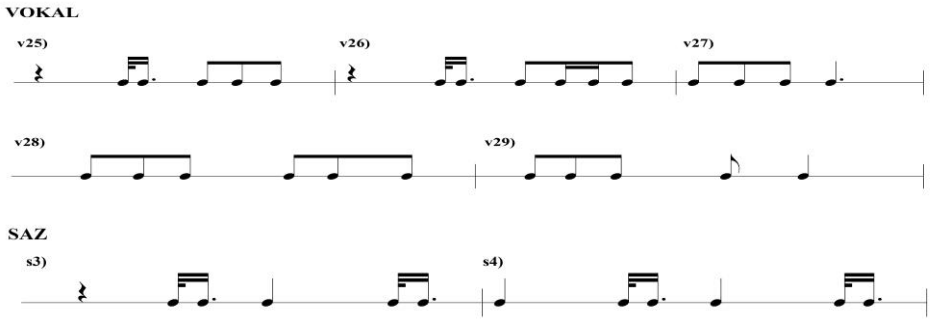
Şekil 3.29: Yâ Hızır Semahı'nın 1. bölümünde kullanılan ritmik yapılar

Vokal icra sırasındaki ritmik yapılar hecelerin uzunluk-kısalıklarına göre belirlenirken bağlama icrasında kıtalar için ağırlıklı olarak "s_3" ritmik yapısı, melodi genişlemesi olan ölçülerde ise ağırlıklı olarak "s_4" ritmik yapısı kullanılmıştır.

12 zamanlı olan yürütme bölümünde yarım karar eksenli hareketler görülmektedir. İlk dört ölçüde şekil 3.27'de gösterilen dizinin yarım karar perdesinin altındaki ve üstündeki perdelere yönelmelerden sonra aynı perdeye dönüşler gözlenmektedir. 69. ölçüde görülen 3. derece üzerindeki kalışlar aslında hem müzikal hem de edebî anlamda ilgili ölçünün sonundaki virgül vazifesindedir. Sonrasında gelen 70 ve 71. ölçülerde ise 3. derece üzerindeki kalışları da içeren cümleler melodinin yarım karara taşınmasıyla sonlandırılmıştır. Semahın yürütme bölümündeki tüm melodik hareketler buna göre şekillenmiştir.

Yâ Hızır Semahı'nın ağırlama bölümünde glisandolar kullanılmasa da yürütme bölümünde özellikle de ölçü sonlarında glisandolara rastlanmaktadır.

Bu semahın ikinci bölümünde kullanılan ritmik yapılar aşağıdaki şekilde gösterilmektedir:



Şekil 3.30: Yâ Hızır Semahı'nın 2. bölümünde kullanılan ritmik yapılar

Yukarıdaki şekilde de görüldüğü gibi vokal icra sırasında farklı ritmik yapılar bulunsa da, bağlama icrası sırasında tek ritmik yapı vardır. Bu durum bağlamanın neredeyse ritim enstrümanı olarak kullanıldığının göstergesidir. Vokal icra bağlama ile çok sesli ifade içinde ağırlıklı duyulan, ilgili dizinin 3. ve 4. derecesi kullanılarak takip edilmiştir. Bu takip sırasında, ölçülerin başındaki ve sonundaki notaların bağlı çalındığını; bu çalış tarzından kaynaklanan ritmik vurgu değişikliklerinin olduğunu görmekteyiz. 70. ölçüden 77. ölçüye kadar görülen saz ölçülerinin ilk ¼' lük notalarında görülen ritmik vurgu, bağlı çalış tarzı sayesinde 1/32' lik notaların yanına kadar taşınmıştır.

Yâ Hızır Semahı Arguvan yöresinde icra edilen birçok semah gibi serbest ritimli melodiyle sonlandırılmıştır. Bu ölçüde, 1. bölümde kullanılan diziye dönülmüş ama şekil 3.27'de ikinci sırada gösterilen bu dizinin sadece karar perdesi üzerindeki 5'lisi gösterilmiştir.

Eserin son ölçüsünde resitatif tarzda(konuşur gibi) bulunduğunu görmekteyiz. Ölçünün ortasına denk gelen $3/_{16}$ 'lık perdelere kadar monotonluk taşıyan ifade, "Hü" kelimesinde vurgu kullanılarak kırılmış ve karar perdesindeki puandorg ile sonlandırılmıştır. Bu ölçünün bağlama icrasının ise vokal icraya yardımcı olacak nitelikte, vokal okuyuş sırasındaki ritmik yapılarla gerçekleştirildiğini söyleyebiliriz. Buradaki bağlama icrası, icracının aynı zamanda vokal icrası sırasında ilgili seslerin dışına çıkmaması ve melodiye bitiş hissi kazandırması için kullandığı en etkili yardımcısıdır.

3.2.3.4. Yâ Hızır Semahı' nın Formu:

Tablo 3.8: Yâ Hızır Semahı form tablosu

(SAZ)	α
Yâ Hızır yâ Hızır yâ Hızır	a
Hakk Hakk Hakk Hakk Hakk	b
Amman amman amman	a^1
Uy uy uy uy uy	b^1
Aleman Aleman Aleman	a^2
Yâ Hızır yâ Hızır yâ Hızır	b^1
(SAZ)	α
Aşkın muhabbetin/ buldu dert beni	a^3+b^1
Aşk ile perişan/ buldu dert beni	a^4+b^1
? ? mestane/ akar o gözler	a^5+b^2
Derdim senden derma/nımı ver bari	a^6+b^1
Ab- u hayat olmuş(oy oy)/ bakar o gözler	a^7+b^2
Ab- u hayat olmuş amman	c
Uy uy uy uy uy uy	d
Yar Ali Pir Ali	e
Akar o gözler	b^1
Yâ Hızır yâ Hızır yâ Hızır	a
Akar o gözler	b^3

(SAZ)	α
Gönül bir saraydır(oy oy)/ sevdiğim mihman	a^7+b^3
Aşkın hançerini/ sineme çakma	a^8+b^3
Seversen Ali'yi/ hışmı(y)le bakma	a^9+b^3
Şorda bu heyberin (amman)/ yıkar o gözler	a^7+b^1
Şorda bu heyberin amman	c
Uy uy uy uy uy uy	d
Yar Ali Pir Ali	e
Yıkar o gözler	b^2
(SAZ)	α
Hüsnünün ? nden/ kamil ders alır	a^4+b^1
"Men Aref" sırrını/ arifler bilir	$a^{10}+b^3$
Altınnan mercanın/ kıymeti olur	a^4+b^1
Cevahir daşına (oy oy)/ değer o gözler	a^7*+b^1
Cevahir daşına amman	c
Uy uy uy uy uy uy	d
Yar Ali Pir Ali	e
Değer o gözler	b^2
(SAZ)	α
Ne hoş uzamıştır/ sunadır boyun	a^7*+b^1
Lûtfuna yakışır/ ne güzel huyun	a^4+b^1
Yoksa Ali'misin/ Yusuf' mu soyun	a^7+b^1
Vallahi cihanı(da amman)/ değer o gözler	a^7*+b^2
Vallahi cihanı da uy uy	c
Uy uy uy uy uy uy	d
Yar Ali Pir Ali	e
Değer o gözler	b^2
Hay hay hay hay	f
Çark eyle çark eyle	g
Çark eyle çark eyle	g

Çarka girenlerindir	g^1
Bu dem erenlerindir	g^1
Yeri yeri yeri yeri	g^2
Kalma bu devrandan geri	g^2
Bu devrandan geri de kalan	g^2
Cehennemdir anın yeri	g^3
Güzel inen yola gitmek	g^1
Yoldaş olmak hoş olur	g^2
İkrar alıp ikrar vermek	g^1
Bazar etmek hoş olur	g^1
Bazar etmek hoş olur	g^1
Bazar etmek hoş olur Hü Allah Allah	X

Yâ Hızır Semahı'nın form yapısı hakkında cümle odaklı yapılan yukarıdaki çözümlemelerin yanında bu çözümlemelerde elde edilen verilerden hareketle eserin form özellikleri hakkında genel çıkarımlar sağlayan analitik form tablosu aşağıdaki gibidir.

Tablo 3.9: Yâ Hızır Semahı analitik form tablosu

Nota No.	3
Tür/ Çeşit Adı	Semah
Güftenin İlk Mısraı	Aşkın muhabbetin buldu dert beni
Güfteye Göre Müzikal Form	$(\mathcal{A} + \mathcal{A}^1 + \overline{B}^{1,3} + \mathcal{A}^2 + \overline{B}^{1*} + \mathcal{A}^3 + \overline{B}^{1*} + \mathcal{A}^4 + \overline{B}^{1*}) + C + (\overline{D} + \overline{D}^1 + \overline{D}^2 + X)$
Eserin Analitik Formu	Ağırlama…. Ayak :α 1.Nakarat: $\mathcal{A}$ $(A+A^1+A^2)+\alpha$ 1.Mısra : A(a+b) 2.Mısra $A^1(a^1+b^1)$ 3.Mısra : $A^2(a^2+b^1)$+(α=bağlantı/kodetta)

	1.Kıt'a : $\mathcal{A}^1$ (A^3+A^4+A^5+A^6+A^7) + $\mathcal{B}^{1,3}$ (B^1+B^3)+ α 1. Mısra : A^3(a^3+b^1) 2. Mısra : A^4(a^4+b^1) 3. Mısra : A^5(a^5+b^2) 4. Mısra : A^6(a^6+b^1) 5. Mısra : A^7(a^7+b^2)+$B^{1,3}$[koda :B^1(c+d+e+b^1) +koda:B^3(a+b^3)]+(α=bağlantı/kodetta) 2. Kıt'a: $\mathcal{A}^2$ (A^7+A^8+A^9+$A^{7\square}$)+ $\mathcal{B}^{1*}$+ α 1.Mısra :A^7(a^7+b^3) 2.Mısra : A^8 (a^8+b^3) 3.Mısra : A^9(a^9+b^3) 4.Mısra: $A^{7\square}$ (a^7+b^1)+ koda: B^1*(c+d+e+b^2) +α=bağlantı/kodetta) 3. Kıt'a : $\mathcal{A}^3$ (A^4+ A^{10}+ A^4+ A^{7*}) + $\mathcal{B}^{1*}$+ α 1.Mısra : A^4(a^4+b^1) 2.Mısra : A^{10}(a^{10}+b^3) 3.Mısra : A^4(a^4+b^1) 4.Mısra : A^{7*}(a^{7*}+b^1))+ koda: B^1*(c+d+e+b^2) +α=bağlantı/kodetta) 4. Kıt'a : $\mathcal{A}^4$ ($A^{7\square*}$+A^4+$A^{7\square}$ +A^{7*}) + $\mathcal{B}^{1*}$ 1. Mısra : $A^{7\square*}$(a^{7*}+b^1) 2. Mısra : A^4(a^4+b^1) 3. Mısra : $A^{7\square}$ (a^7+b^1) 4. Mısra : A^{7*}(a^{7*}+b^2)+Koda : $\mathcal{B}^{1*}$(c+d+e+b^2) + geçiş köprüsü: C Geçiş Köprüsü… 1. Beyit : $\mathcal{C}$ (f+g+g) 1. Mısra /Terennüm : f 2. Mısra :g+(g: Tekrar) Yürütme… 2. Beyit : $\mathcal{D}$ (g^1+ g^1) 1. Mısra :g^1 2. Mısra :g^1 5. Kıt'a: $\mathcal{D}^1$ (g^2+ g^2+ g^2+g^3) 1. Mısra :g^2 2. Mısra :g^2 3. Mısra :g^2 4. Mısra :g^3

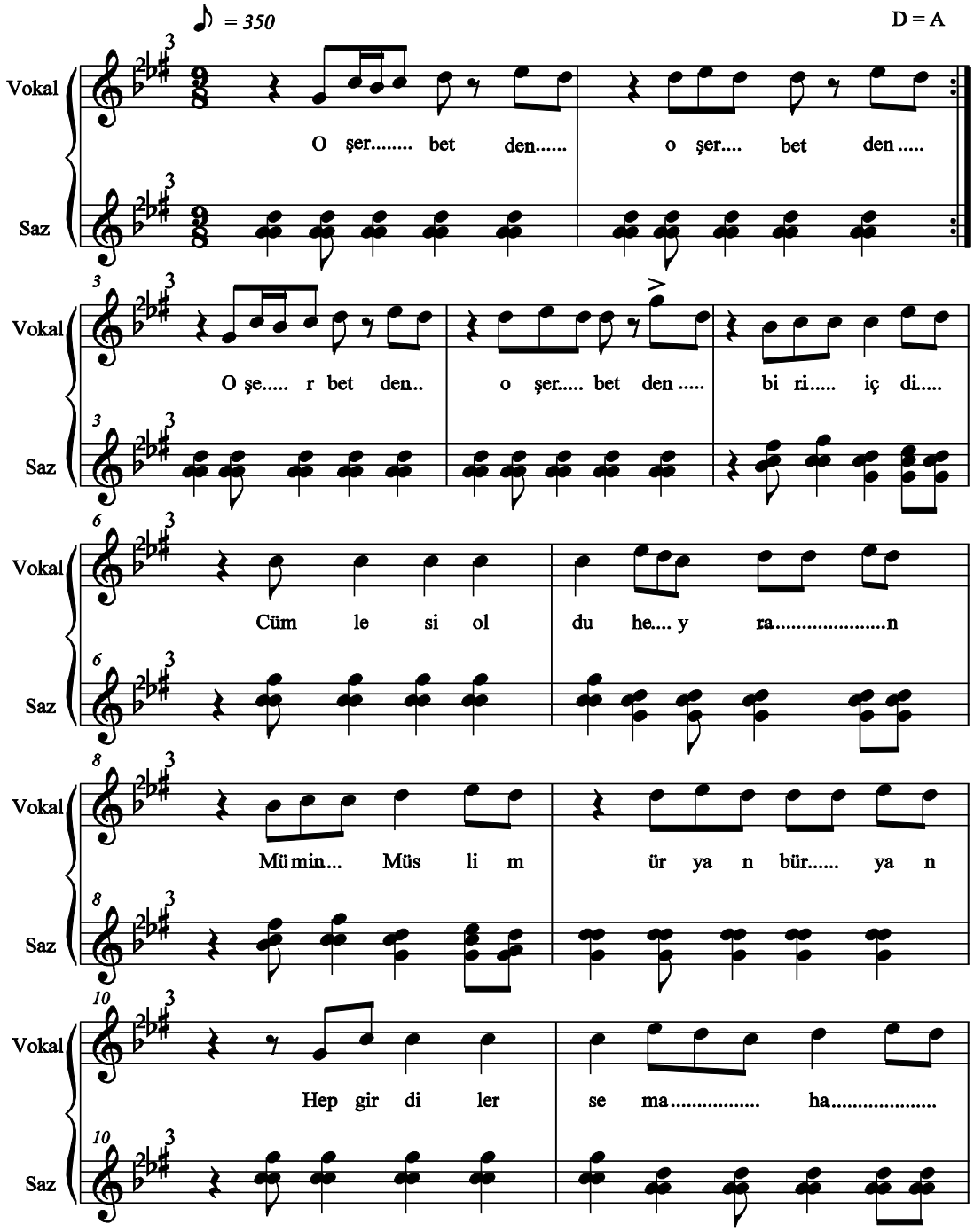
	6. Kıt'a : $\mathcal{D}^2$ (g^1+g^2+g^1+G^1)+X 1. Mısra :g^1 2. Mısra : g^2 3. Mısra :g^1 4. Mısra : G^1 [g^1+(g^1: tekrar)]+ (X: Serbest)
Genel Şema	{(α + ($\mathcal{A}$+ $\mathcal{A}^1$ + $\mathcal{B}^{1,3}$ + α + $\mathcal{A}^2$ + $\mathcal{B}^{1*}$+ α + $\mathcal{A}^3$ + $\mathcal{B}^{1*}$+ α+$\mathcal{A}^4$ + $\mathcal{B}^{1*}$) + $\mathcal{C}$ + ($\mathcal{D}$ + $\mathcal{D}^1$ + $\mathcal{D}^2$ + X)}

3.2.4. Kırklar Semahı

NOTA NO. 04: KIRKLAR SEMAHI

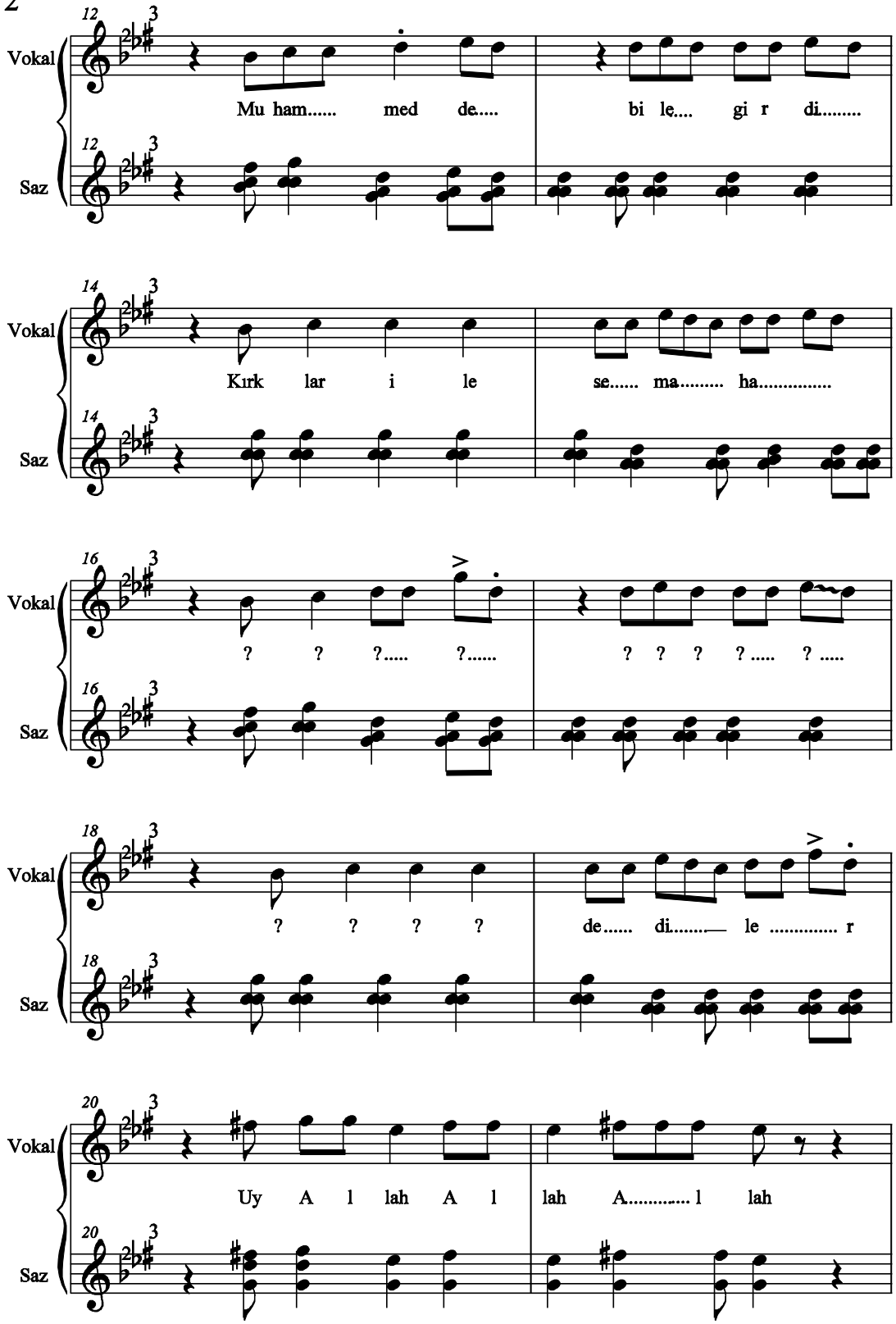
Yöresi : Minayik Köyü / Arguvan
Kaynak Kişi : Hüseyin ORHAN
İsmail SARIALTUN
Mehmet SARIALTUN

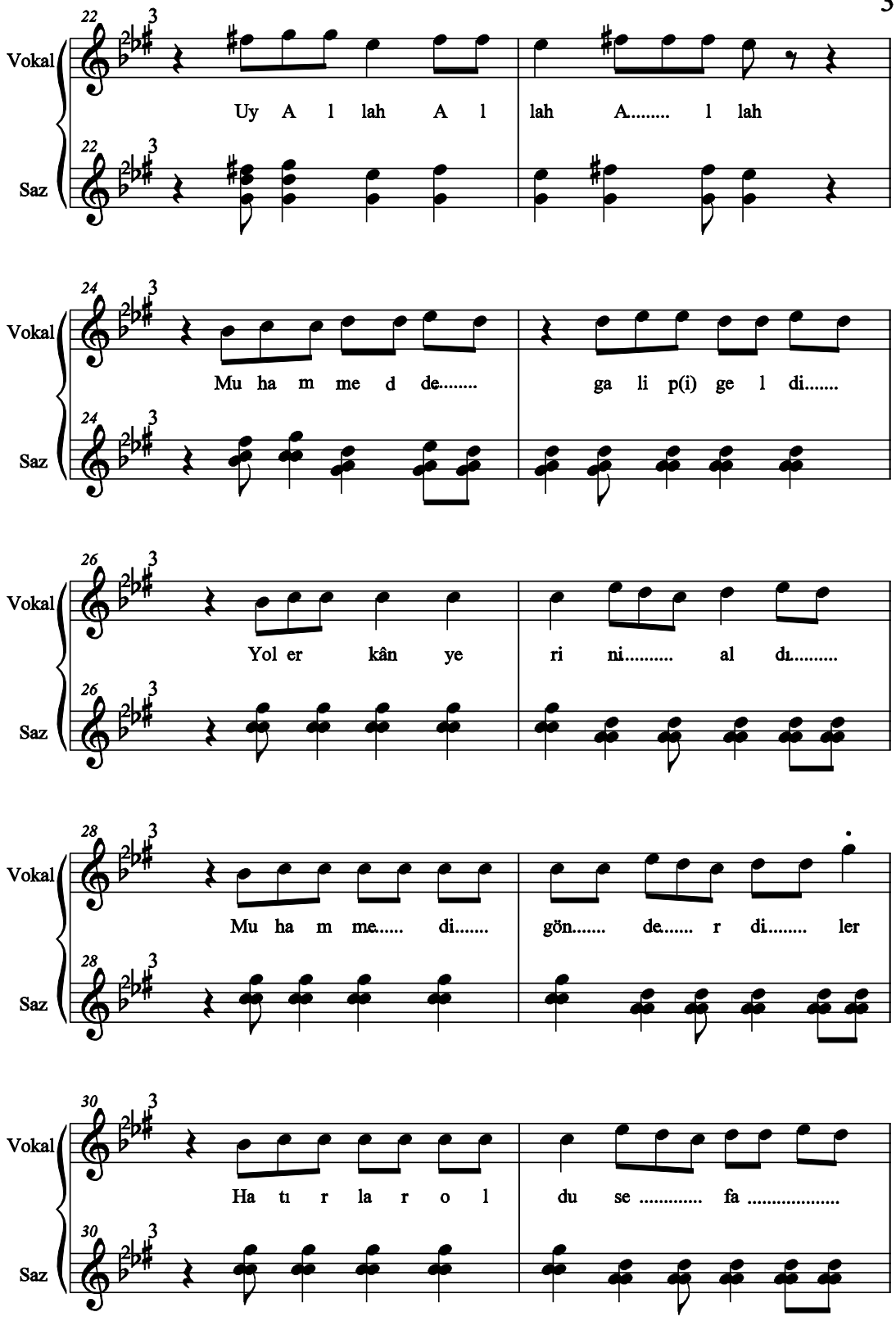
Derleyen : Seval EROĞLU
Derleme Tarihi : Ağustos-2009
Notaya Alan : Seval EROĞLU



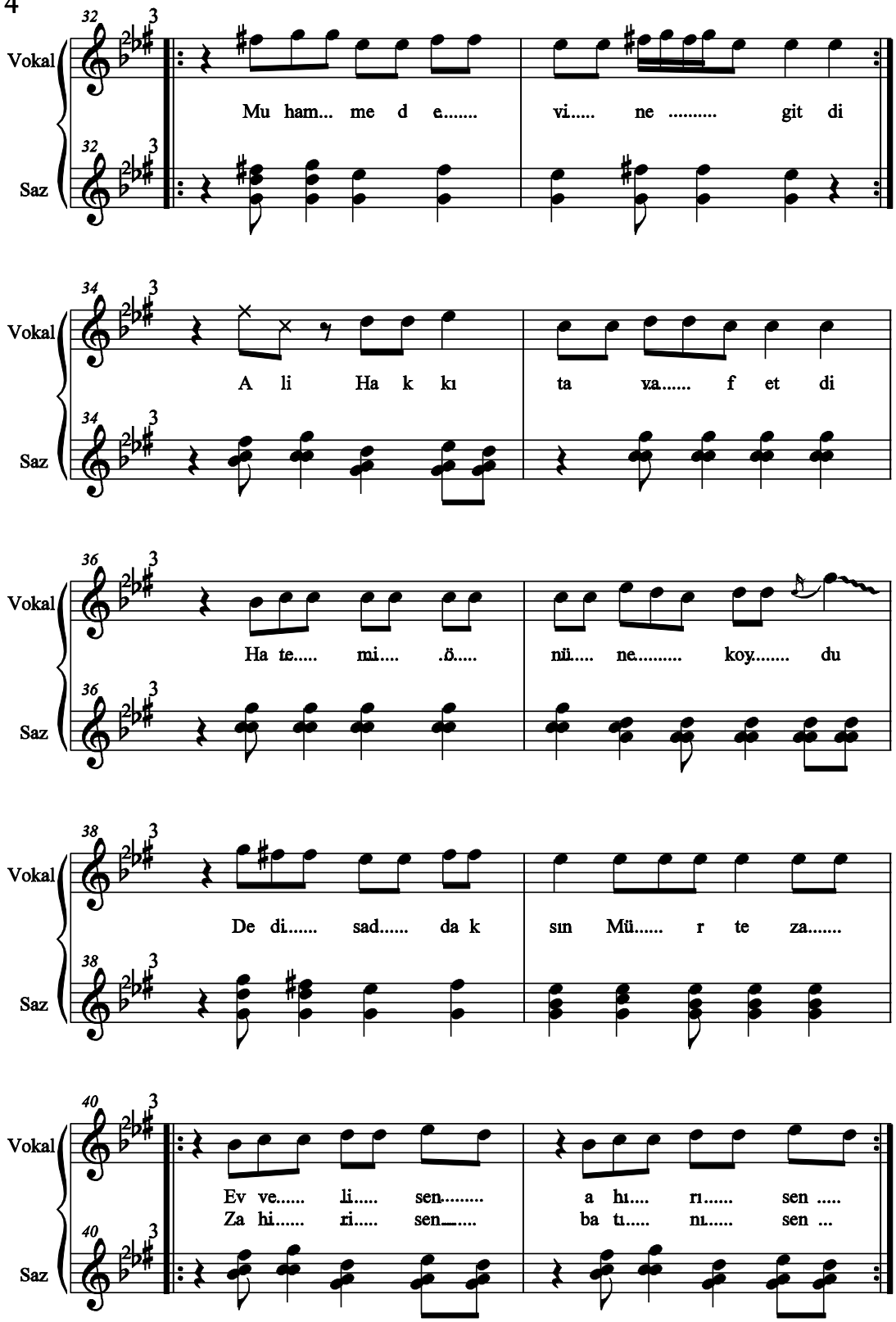
2

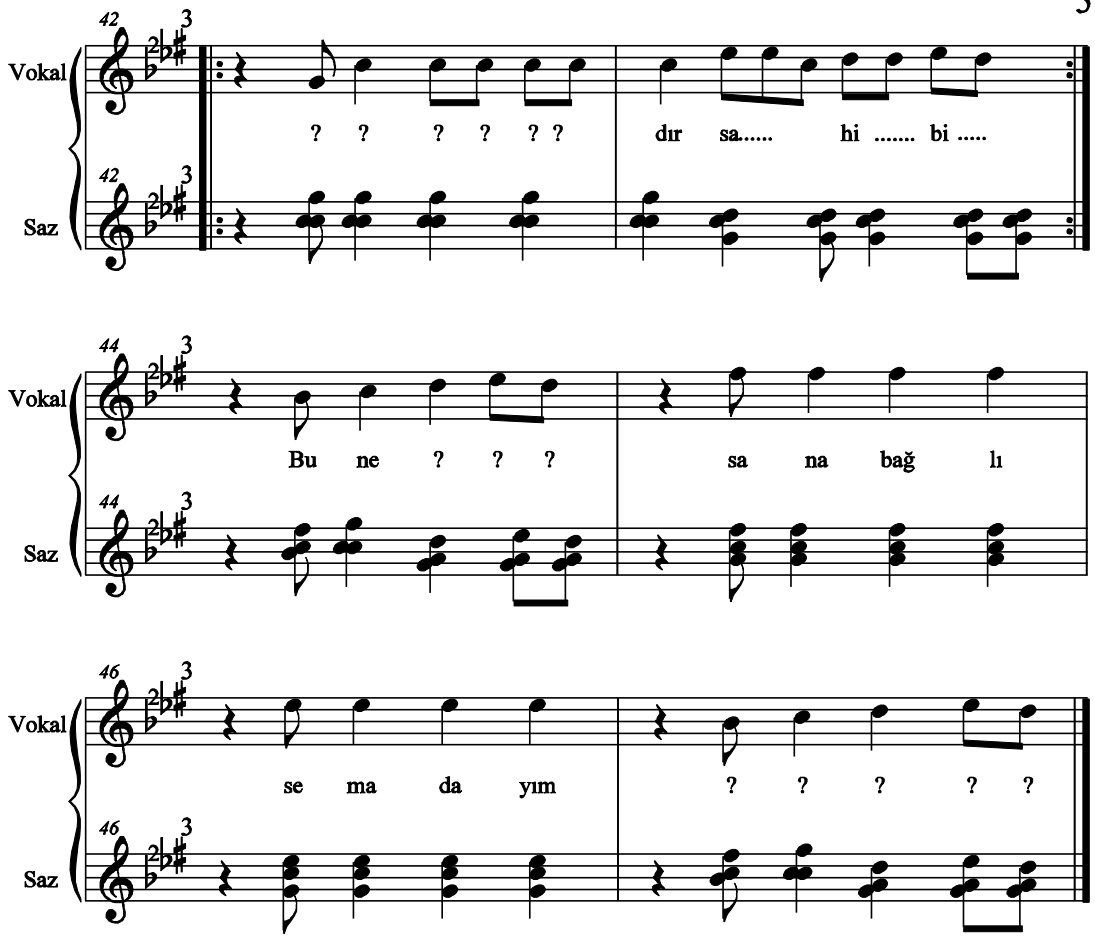
KIRKLAR SEMAHI




22
Vokal
Uy A l lah A l lah A..... l lah
22
Saz
24
Vokal
Mu ha m me d de..... ga li p(i) ge l di.....
24
Saz
26
Vokal
Yol er kân ye ri ni..... al dı.....
26
Saz
28
Vokal
Mu ha m me..... di..... gön..... de..... r di..... ler
28
Saz
30
Vokal
Ha tı r la r o l du se ..... fa .....
30
Saz

KIRKLAR SEMAHI





Ben bu sırrın ötesine
Allah Allah Allah Allah
Hakk özünü inandıramadım
Özü çürük ervaha

Şekil 3.31: Nota No. 04: Kırklar Semahı'nın notası

3.2.4.1. Kırklar Semahı' nın Dil, Ağız ve Tavır Özellikleri

Kırklar Semahı'nda kullanılan dil Türkçe' dir. Genel dil özelliklerini koruyan Türkçe' nin yanı sıra Farsça' nın da çeşitli etkileri görülür. Eserde kullanılan kelimelerin büyük çoğunluğu Türkçe olup bunun yanında "mümin", "Müslim", "üryan" gibi Farsça' dan Türkçe diline yerleşmiş ve zamanla tamamen Türkçeleşmiş kelimeler de mevcuttur.

Kırklar Semahı'nda Türkçe' nin genel kullanımına dair ağız özelliklerinin yanı sıra Arguvan yöresine ait şive özelliklerinin de kullanıldığı görülür. Kelimelerin seslendirilişi sırasında karşılaşılan fonasyon özellikleri yöre ağzına özgü nitelikler içerir. Buna göre; "heyran" kelimesinin yöresel konuşma biçimine bağlı olarak değişikliğe uğramasının yanında aynı kelimede yer alan "h" ünsüzünün hırıltılı kullanılması onun yerel konuşma özelliklerini bünyesinde barındırdığı anlamına gelebilir. Ancak, Kırklar Semahı'nda görülen her "h" ünsüzü bu şekilde kullanılmamaktadır. Nitekim, "hatırlar" sözcüğündeki "h" ünsüzü Lâtin alfabesinde kullanıldığı gibi seslendirilmektedir.

Yerel konuşma biçimine bağlı olarak "ahirî", "zahirî", "batınî" sözcüklerinin "ahırı", "zahırı", "batını" şekline dönüştüğü açıkça görülmektedir. Adı geçen kelimelerin bu anlamda büyük ünlü uyumundan yararlanılarak Türkçe'deki telaffuza yakın olarak seslendirilmeye çalışıldığından bahsedilebilir.

Kırklar Semahı'nda, kimi zaman Türkçe' de sert ünsüzler olarak adlandırılan harflerin iki kere ard arda kullanılmasının yaratacağı sert etkinin kırılması amacıyla ikinci ünsüz, yerini başka bir ünsüze bırakmıştır. Bundan hareketle; eserde yer alan "gitti" kelimesindeki ikinci sert ünsüz yerini "d" ünsüzüne bırakarak yumuşamış; ilgili kelime "gitdi" kelimesine dönüşmüştür.

Tüm eserin icrası sırasında kelimelerin sonunda yer alan kapalı hecelerin aksanlı seslendirilmesi, ritmik yapıdaki kuvvetli darpların belirtilmesini sağlayan unsurlardan biridir. Bundan hareketle; "üryan büryan", "evveli sen", "ahırı sen", "batını sen" sözcüklerindeki son heceler sert bir üslûp ile seslendirilmiş; bu seslendirme sırasında ilgili kelimelerin son heceleri erken kapatılmışlardır. Bunun yanında "şerbetten" sözcüğündeki son hecenin aksanlı seslendirilmesi, sonrasında gelen ana melodiye geçişin belirtilmesi için etkili bir yöntemdir.

Arguvan yöresinde icra edilen semahlar içerisinde staccatoların en yoğun kullanımına Kırklar Semahı'nda rastlanmaktadır. Bu semahın icrası sırasında, bazı perdelerin staccatolu seslendirilmesi, ritimdeki kuvvetli darbın ve kelimenin vurgusuna bağlı olarak farklılık gösterir.

Eserin coşkusunun doruğa tırmandığı noktada ilgili dizinin 4. derecesinden 7. derecesine atlayışlar semahın tavrını oluşturan önemli etkenlerdendir.

Eser genel olarak, orta sertlikte ve sert hançerelerle icra edilmiştir. Bozok ve Bâbullah Semahları'nda olduğu gibi bu semahta da melodinin dışına çıkılabildiğini, hatta melodi yerine seslenme ünleminin yer aldığı ifadeye rastlanmaktadır.

Örnek: **Ali** Hakk'ı tavaf etti.

Eserin genelinde metronomun hızlı tutulmasından dolayı triller pek kullanılmasa da özellikle açık hecelerde varlığını hissettirmektedirler. Tek hece üzerinde uygulanan nüanslar kullanılarak sesin şiddetinin kademeli olarak artıp azalması da eserin tavır özelliklerine yeni bir anlam kazandırmıştır.

3.2.4.2. Kırklar Semahı' nın Edebi Yapısı

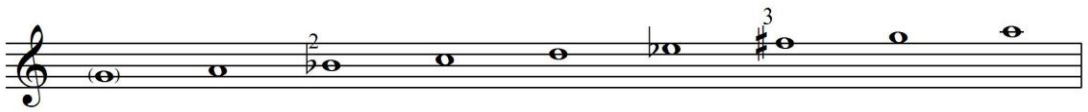
Tablo 3.10: Kırklar Semahı edebi yapı tablosu

	Kafiye Şeması	Hece Sayısı ve Durağı
O şerbetten biri içti	a	4+4
Cümlesi oldu hayran	b	7
Mümin Müslim üryan büryan	b	4+4
Hep girdiler semaha	c	7
Muhammed (de) bile girdi	a	4+4
Kırklar ile semaha	c	7
? ? ayet	d	4+4
? ? dediler	e	7

Muhabbetler galip geldi	a	4+4
Yol erkân yerini aldı	a	8
Muhammed'i gönderdiler	f	8
Hatırlar oldu sefa	g	7
Muhammed evine gitti	a	8
Ali Hakk'ı tavaf etti	a	8
Hatemi önüne koydu	a	8
Dedi saddaksın Mürteza	h	8
Evveli sen , ahiri sen	ı	4+4
Zahiri sen, batını sen	ı	4+4
? ? dır sahibi	j	
Bu ne ?ler	k	
Sana bağlı semadayım	l	8
? ? ? ?		

3.2.4.3. Kırklar Semahı' nın Melodik Yapısı

Kırklar Semahı, Arguvan yöresindeki cemlerde repertuvar elemanı olarak icra edilen mihraçlamanın sonunda yer alır ve tek bölümlü olarak icra edilmektedir. Eserde kullanılan dizi şekil 3.32'deki gibidir:



Şekil 3.32: Kırklar Semahı'nda kullanılan dizi

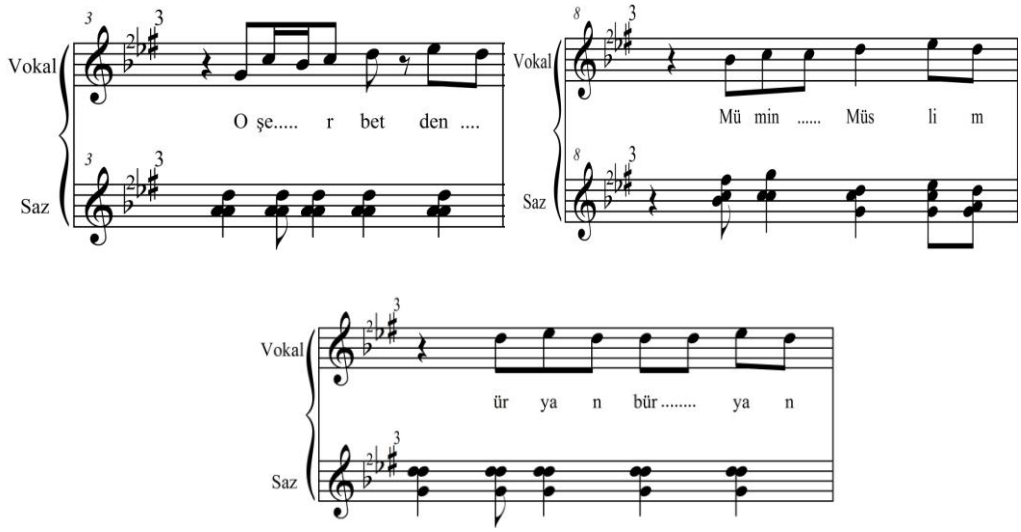
Ancak şunu belirtmek gerekir ki yukarıda belirtilen diziyi oluşturmak için 1 ve 8. dereceler de kullanılmıştır ancak 8. dereceye tüm eser boyunca rastlanılmadığını da belirtmek gerekir. Bunun yanında 1. derece olarak belirtilen perde ise bağlama icrasında karşımıza çıkmaktadır.

Kırklar Semahı cemlerdeki diğer repertuvar elemanlarıyla semahlar arasında köprü görevi görür. Aslında bu semah Mihraçlama' nın içerisinde yer alan bir repertuvar elemanıdır. Mihraçlama Hz. Muhammed'in göğe yükselişini ve orada Hz. Ali başkanlığında kırk kişi ile buluşup, kendisinin ve geriye kalan otuz dokuz kişinin kimler olduklarını öğrendikten sonra muhabbet ortamından etkilenip, mevcut toplulukla birlikte semaha durmasını anlatan repertuvar elemanıdır. İşte; dönülen bu semaha "Kırklar Semahı" adı verilmektedir. Kırklar Semahı sayesinde diğer semahlara hazırlık yapılmış olunur. Bu semahın başında herhangi bir ezginin belirtilmemiş olması, o ezginin, mihraçlamanın bir parçası olmasından kaynaklanır. Bölümün başında mevcut olan iki kelimenin birçok kere tekrarlanması semah dönecek olan canların ayağa kalkıp meydana gelmeleri için geçen sürede kullanılmıştır. Bu noktada zakirler, canların yerlerinden ayrılıp meydana gelmeleri için geçen süreyi değerlendirmek ve bunu yaparken de hem yerlerinde oturan hem de semah dönecek olan canları ritim ve melodiye alıştırmak, ibadetin coşkusuna sürüklemek isterler.

Semahın ilk ölçüsü altı kere okunsa da altıncı ölçüsündeki bir nota değişikliği ve o notanın aksanlı okunuşu o ölçüye kadar olan, belki de hazırlanma sürecinden kaynaklanan tek düzeliği kırmıştır. Semahın karar perdesi " re" perdesidir. Semahın ilk ölçüsünün altı kere tekrarında bağlama icrası sırasında "lâ" ve onun dört perde üzerindeki "re" perdesi aynı anda usulün ritmik vurgularını ön plana çıkararak çalınmıştır. Burada asıl duyurulmak istenen perde "re" perdesidir; "lâ" perdesi "re" perdesinin duyulmasında yardımcı perde olarak kullanılmıştır.

Eserin 5. ölçüsünden itibaren vokal icrası sırasında karar perdesine inişler, bu perdenin pest ya da tiz tarafında yer alan geçiş notaları ile sağlanmıştır. İki karar perdesi arasındaki işleme notası olan "mi bemol" ve "sol" perdeleri ise melodiye dinamizm kazandırılmıştır. 6. ölçüde yeden perdesinin kullanımı, melodiyi karar perdesine doğru çekmiş; hemen sonrasında müzikal cümle karar perdesinde noktalanmıştır.

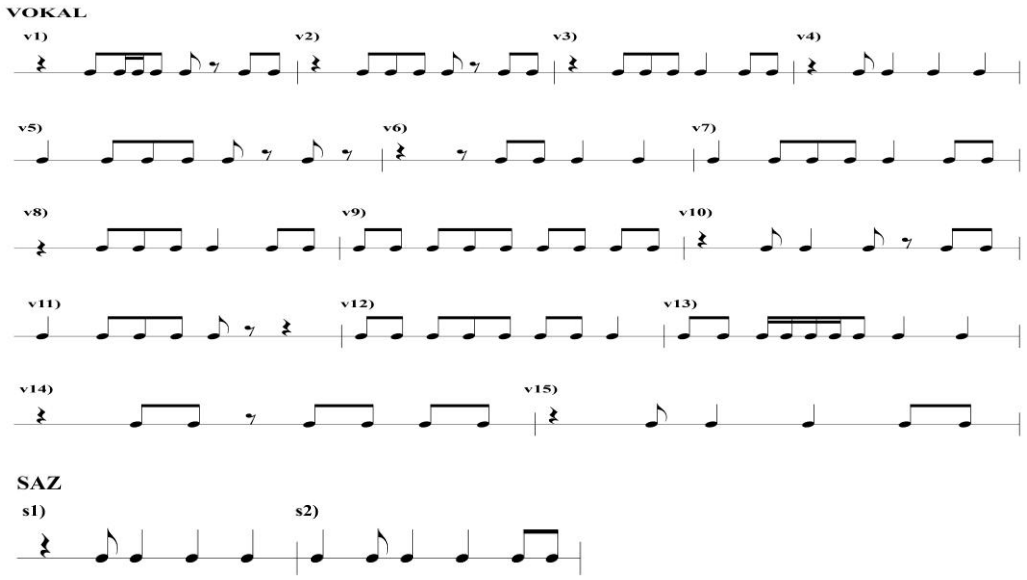
Arguvan yöresinde tek bölümlü olarak icra edilen ve sınırlı bir ses sahasına sahip olan Kırklar Semahı'nda aynı müzik cümlecikleri şekil 3.33'de gösterildiği gibi vokal icra sırasında melodik açıdan farklı olarak da seslendirilmiştir:



Şekil 3.33: Kırklar Semahı, 3, 8 ve 9. ölçüler

Semahın 20 ve 21. ölçüsünde dizideki "fa diyez 3" perdesinin yerine "fa diyez" perdesi kullanılmıştır. Bunun sebebi muhtemelen, icracıların dizideki "mi bemol" perdesiyle beraber hicaz geçkisini göstermek istemeleridir. Bu sırada hicaz 4'lüsü ya da 5'lisi kullanılmamış ama dinleyicide farklı bir his oluşturmak için hicaz 4'lüsünün içinde bulunan üç perdeden yararlanılmıştır. Söz konusu olan 20 ve 21. ölçü iki defa daha tekrarlanmıştır. Aynı işlem 32 ve 33. ölçülerde de görülmektedir. Yapılan bu tekrarlardan sonra, dizinin ana seyir karakterine geri dönülmüş; ancak 37. ölçüde görüldüğü gibi melodi karar perdesinde sonlanmamış; onun dört derece tiz bölgesinde yer alan perdede asma kalış yapılarak, 38 ve 39. ölçüyü oluşturan cümlede hicaz geçkisi gösterilmiştir. Buna ek olarak; adı geçen ölçülerde " mi" perdesi üzerinde belirgin bir asma kalış da yapılmıştır. 40.ölçü itibariyle ana melodiye geri dönülmüş ve sonrasında gelen 45 ve 46. ölçülerde tekrar "fa diyez" ve "mi bemol" üzerindeki ısrarlı kalışlar yapılmıştır. Bu ısrarlı kalışların ardından ana melodiye dönülmüştür. Semah tam kadans hissi verilmeden son kıt' anın sözlerinin kaynak kişinin konuşma uslûbu içerisinde okunmasından sonra sonlandırılmıştır. Nitekim bu sonlandırma aynı zamanda her semaha göre değişse de; bu semahın "dua" bölümü olarak kabul edilmektedir.

Eserin düzüm şekli 2+3+2+2 olmakla birlikte vokal ve enstrüman icrası sırasında görülen ritmik yapılar şekil 3.34'deki gibidir.



Şekil 3.34: Kırklar Semahı'nda kullanılan ritmik yapılar

Kırklar Semahı'nın tüm ölçülerindeki bağlama icrasında vokal icra sırasında öne çıkan perdeler kullanılmış ve vokal melodi vurmalı çalgı kullanılıyormuşçasına bağlama ile desteklenmiştir.

3.2.4.4. Kırklar Semahı' nın Formu:

Tablo 3.11: Kırklar Semahı form tablosu

O şerbetten/ o şerbetten	$a+a^1$
O şerbetten/ o şerbetten	$a+a^1$
O şerbetten/ o şerbetten/ biri içti	$a+a^2+a^3$
Cümlesi oldu hayran	b
Mümin Müslim/ üryan büryan	a^4+a^5
Hep girdiler semaha	b^1
Muhammed (de)/ bile girdi	a^4+a^5
Kırklar ile semaha	b^2
? ? / ?	a^6+a^5
? ? dediler	b^2
Uy Allah Allah Allah	c
Uy Allah Allah Allah	c
Muhammed (de)/ galip geldi	a^4+a^5
Yol erkân yerini aldı	b^2

Muhammed'i gönderdiler	b^3
Hatırlar oldu sefa	b^2
Muhammed evine gitti	c^1
Ali Hakk'ı tavaf etti	d
Hatemi önüne koydu	b^3
Dedi sadaksın Mürteza	e
Evveli sen/ ahiri sen	a^4+a^4
Zahiri sen/ batını sen	a^4+a^4
? ?dır sahibi	b^4
Bu ne ?	a^4
Sana bağlı/ semadayım	f+g
? ? ? ?	a^4

Kırklar Semahı'nın form yapısı hakkında cümle odaklı yapılan yukarıdaki çözümlemelerin yanında bu çözümlemelerde elde edilen verilerden hareketle eserin form özellikleri hakkında genel çıkarımlar sağlayan analitik form tablosu aşağıdaki gibidir.

Tablo 3.12: Kırklar Semahı analitik form tablosu

Nota No.	4
Tür/ Çeşit Adı	Semah
Güftenin İlk Mısrası	O şerbetten biri içti
Güfteye Göre Müzikal Form	{ ($\mathcal{A}$ + $\mathcal{A}^1$ + $\mathcal{B}$ + $\mathcal{A}^2$ + $\mathcal{C}$ + $\mathcal{A}^3$) + W }
Eserin Analitik Formu	Pervaz… 1. Kıt'a : $\mathcal{A}$ (A+b+A^4+b^1) 1. Mısra : A[A^1(a+a^1)+A^1(Tekrar : a+a^1) +A^2(a+a^2+a^3)] 2. Mısra : b 3. Mısra : A^4(a^4+a^5) 4. Mısra : b^1 2. Kıt'a : $\mathcal{A}^1$ (A^4+ b^2+ A^5+ b^2) 1. Mısra: A^4(a^4+a^5) 2. Mısra: b^2 3. Mısra: A^5(a^6+a^5) 4. Mısra: b^2

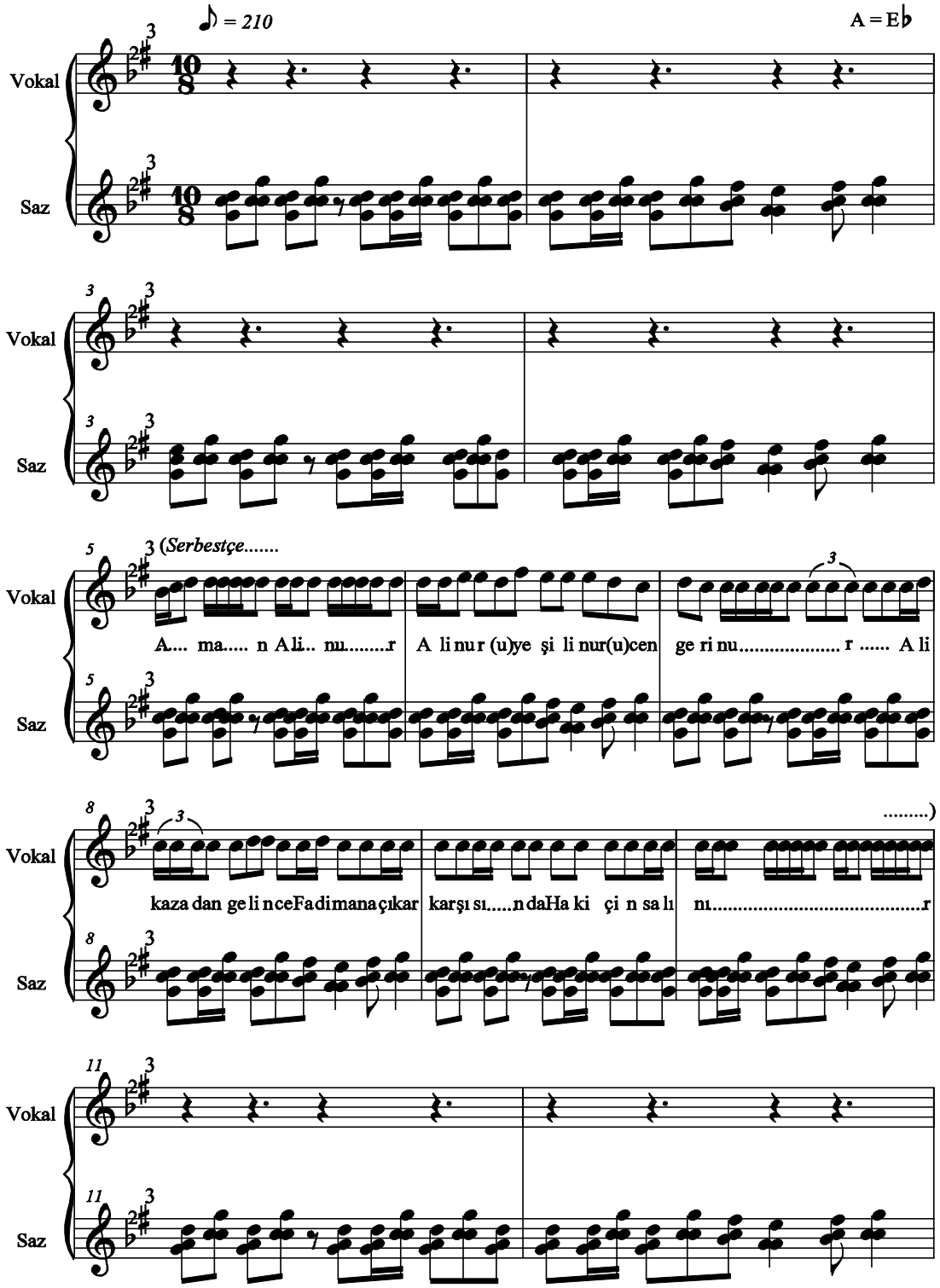
	1. Nakarat: $\mathcal{B}$ (c+c) 1. Mısra: c 2. Mısra: c 3. Kıt'a : $\mathcal{A}^2$ (A^4+b^2+ b^3+ b^2) 1. Mısra : A^4(a^4+a^5) 2. Mısra : b^2 3. Mısra : b^3 4. Mısra : b^2 4. Kıt'a : $\mathcal{C}$ (c^1+d+b^3+e) 1. Mısra : c^1 2. Mısra : d 3. Mısra : b^3 4. Mısra : e 5.Kıt'a : $\mathcal{A}^3$ (A^4+ A^4+ b^4+ a^4+F+a^4) + W 1. Mısra: A^4 (a^4+a^4) 2. Mısra: A^4 (a^4+a^4) 3. Mısra: b^4 4. Mısra: a^4 5. Mısra : F (f+g) 6. Mısra: a^4 + (W= Dua)
Genel Şema	{ ($\mathcal{A}$ + $\mathcal{A}^1$ + $\mathcal{B}$ + $\mathcal{A}^2$ + $\mathcal{C}$ + $\mathcal{A}^3$) + W }

3.2.5. Ali Nur Semahı

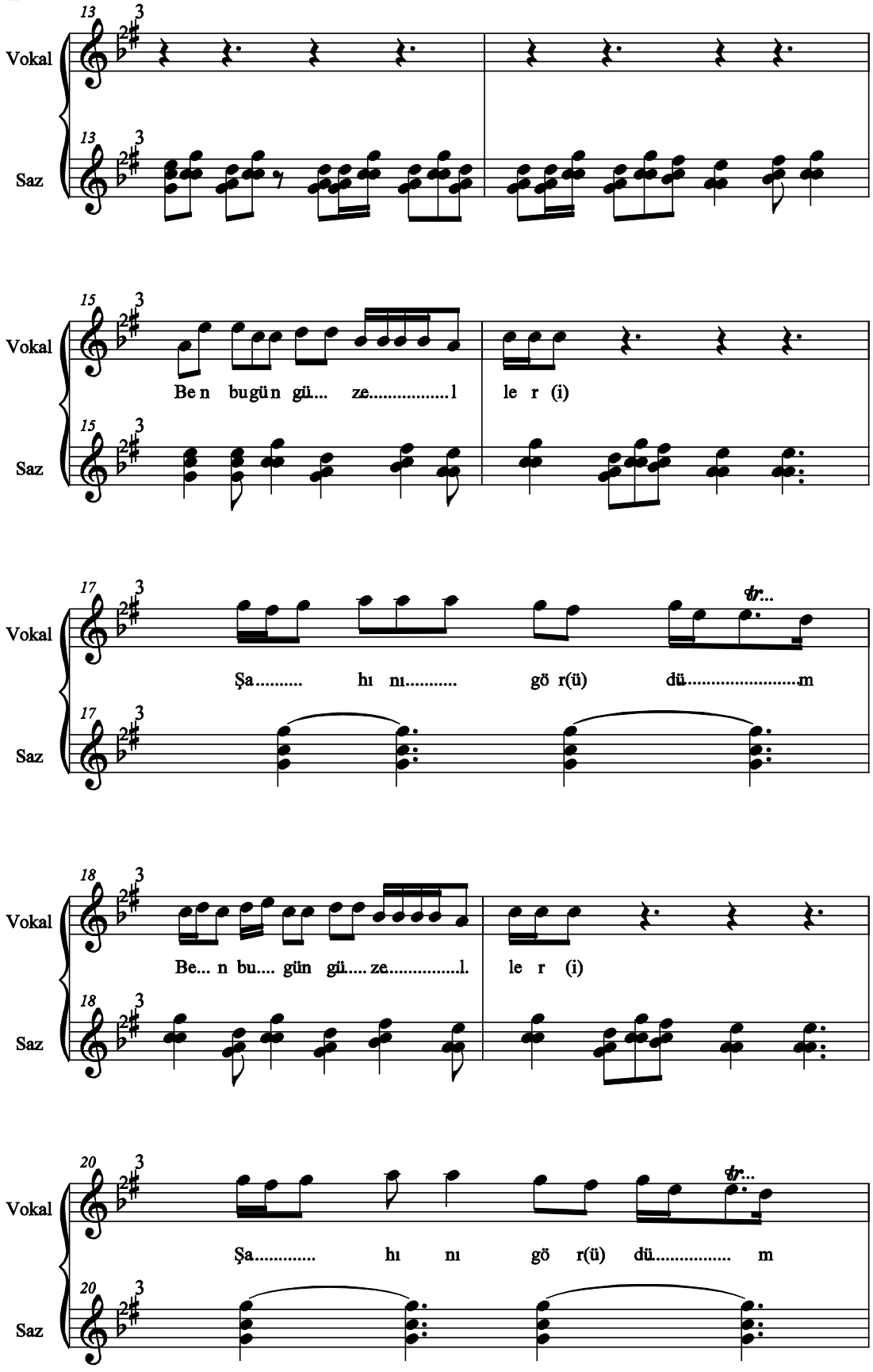
NOTA NO. 05: ALİ NUR SEMAHI

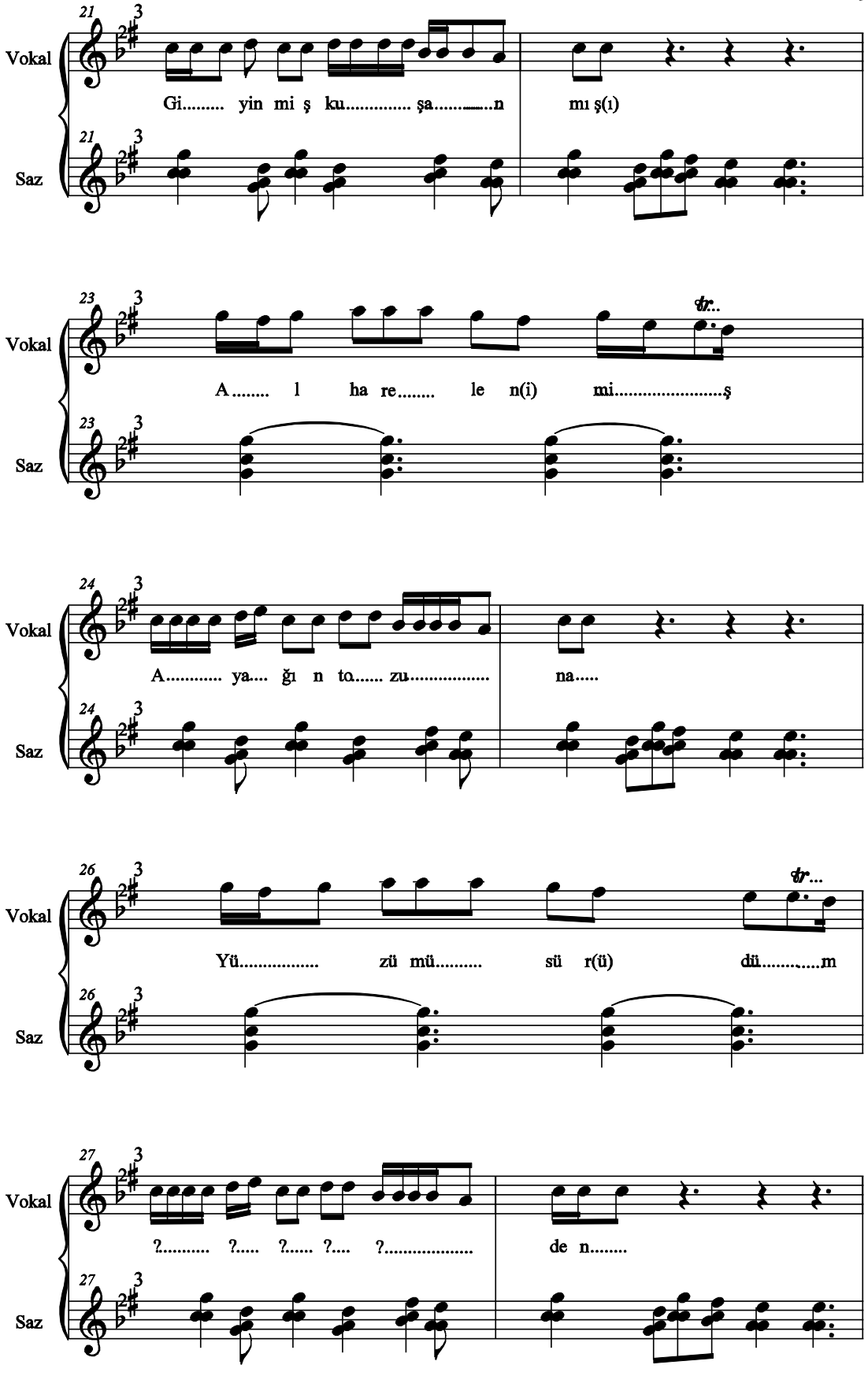
Yöresi : Hastek/Arapkir
Kaynak Kişi : Bektaş ÖZCAN
Mecnun ÖZCAN
Hakan ÇETİN

Derleyen : Seval EROĞLU
Derleme Tarihi : Mart-2008
Notaya Alan : Seval EROĞLU

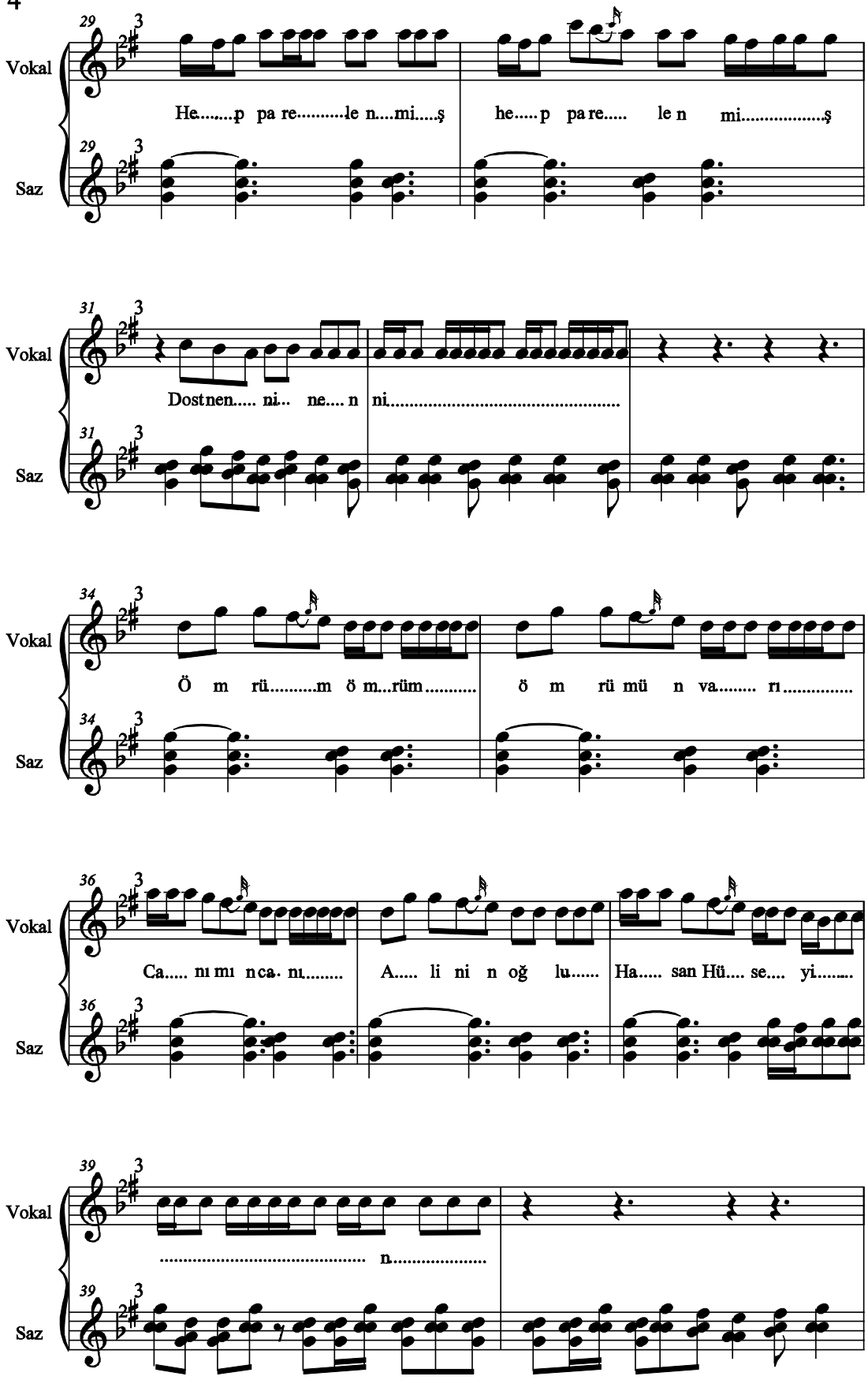


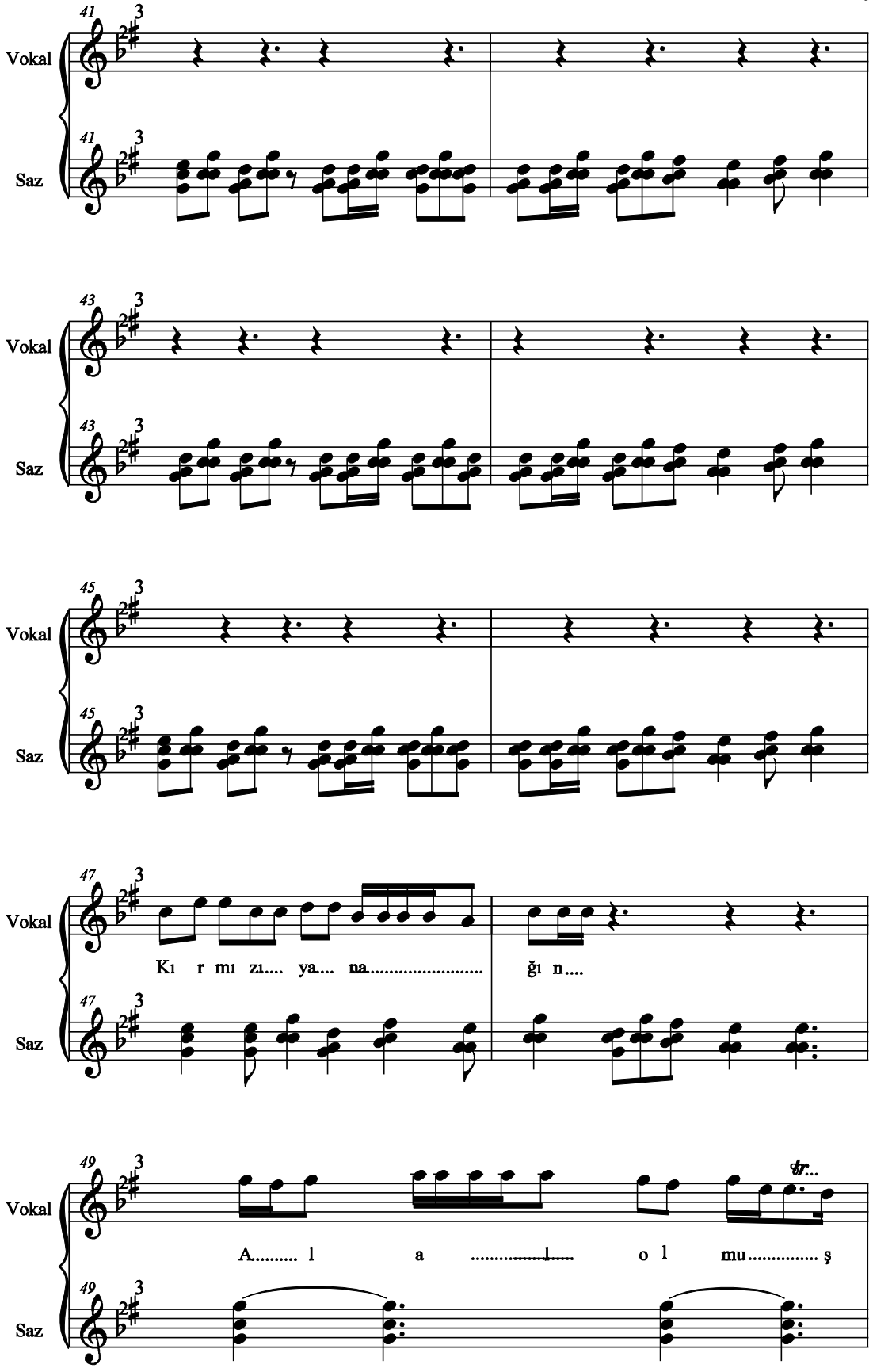
ALİ NUR SEMAHI

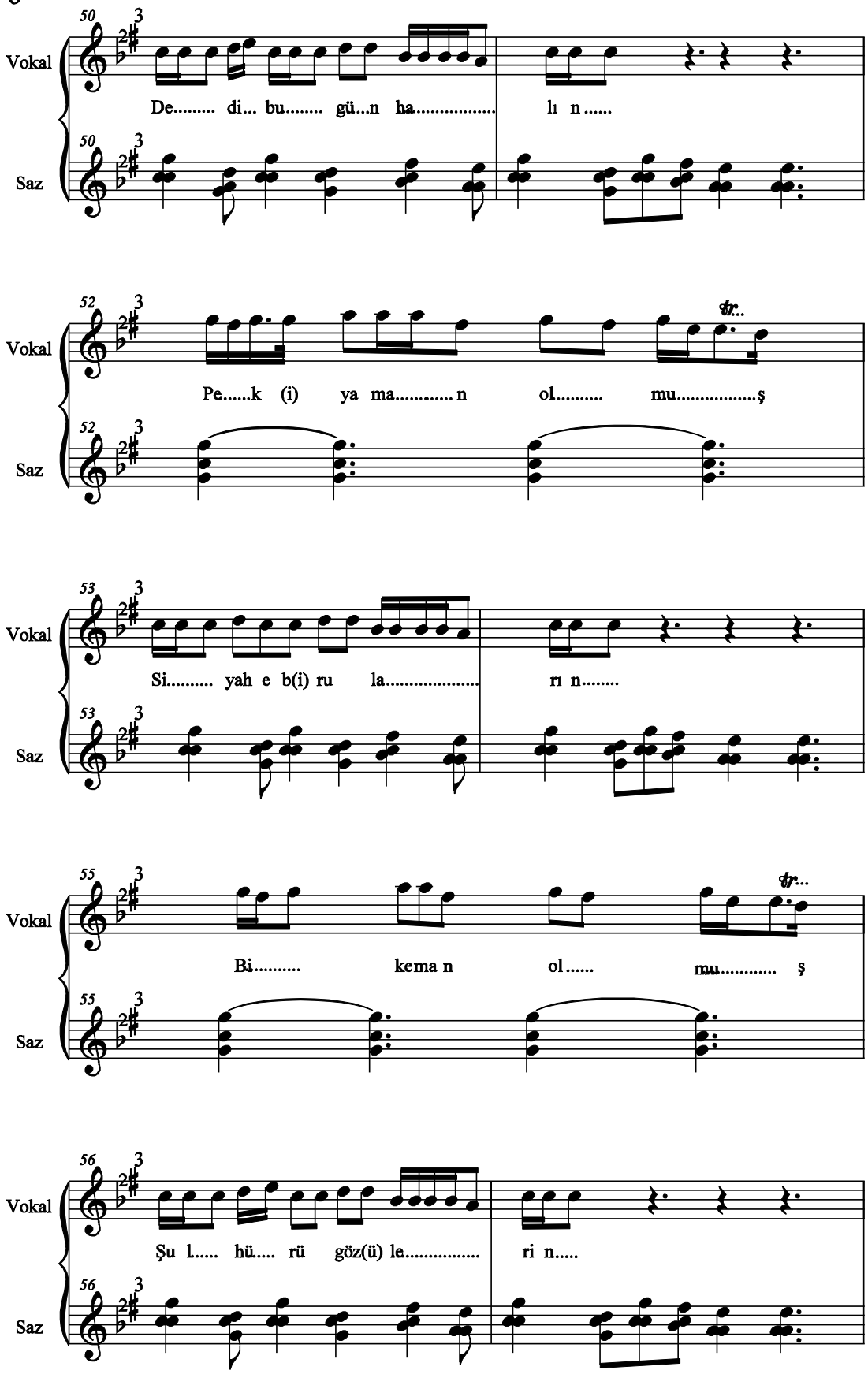


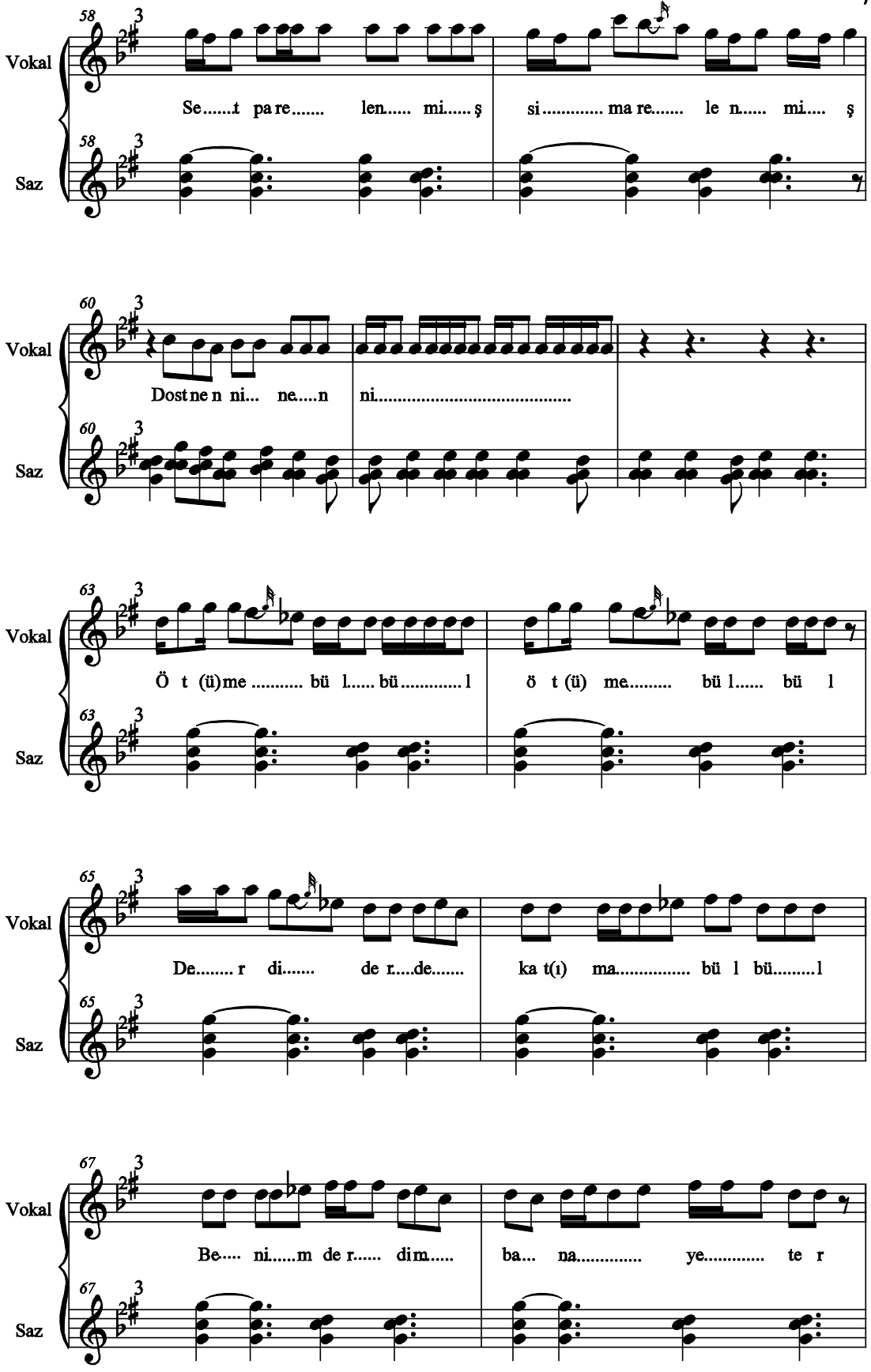

21
Vokal
Gi..... yin mi ş ku..... şa.....n
mı ş(ı)
Saz
23
tr..
A..... l ha re..... le n(i) mi.....ş
24
A..... ya.... ğı n to..... zu.....
na.....
26
tr...
Yü..... zü mü..... sü r(ü) dü.....m
27
?..... ?..... ?..... ?.... ?.....
de n.....

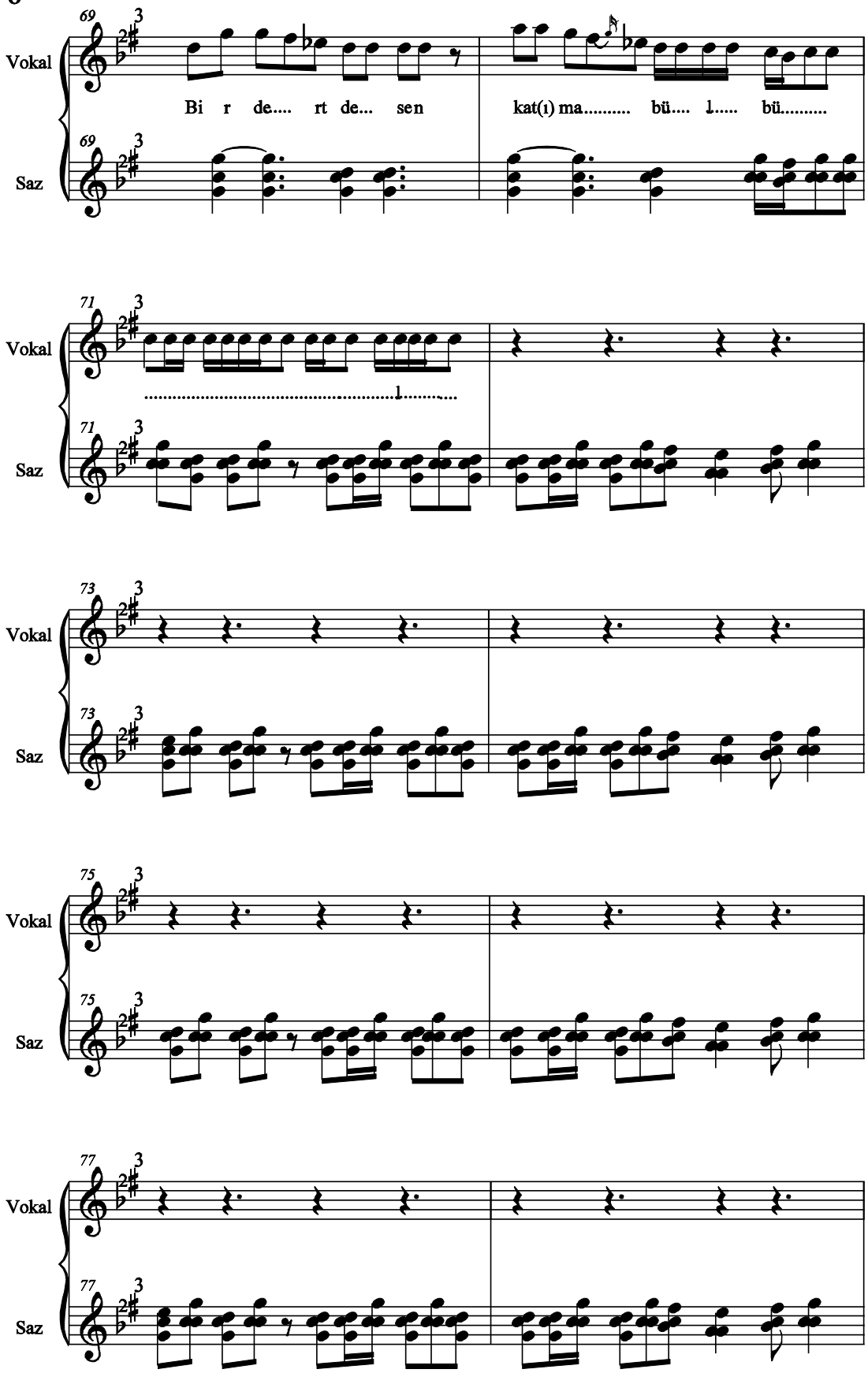
ALİ NUR SEMAHI

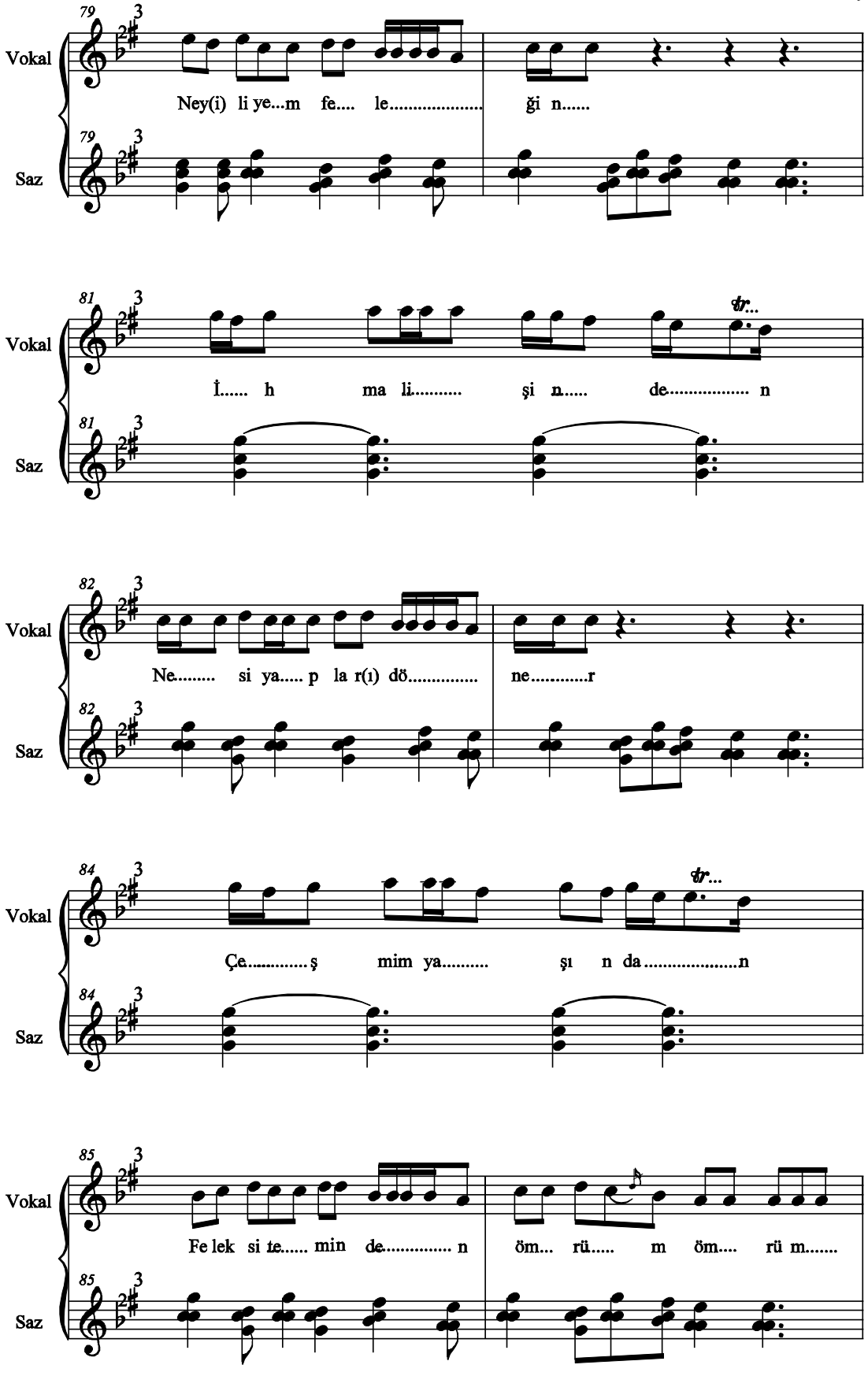


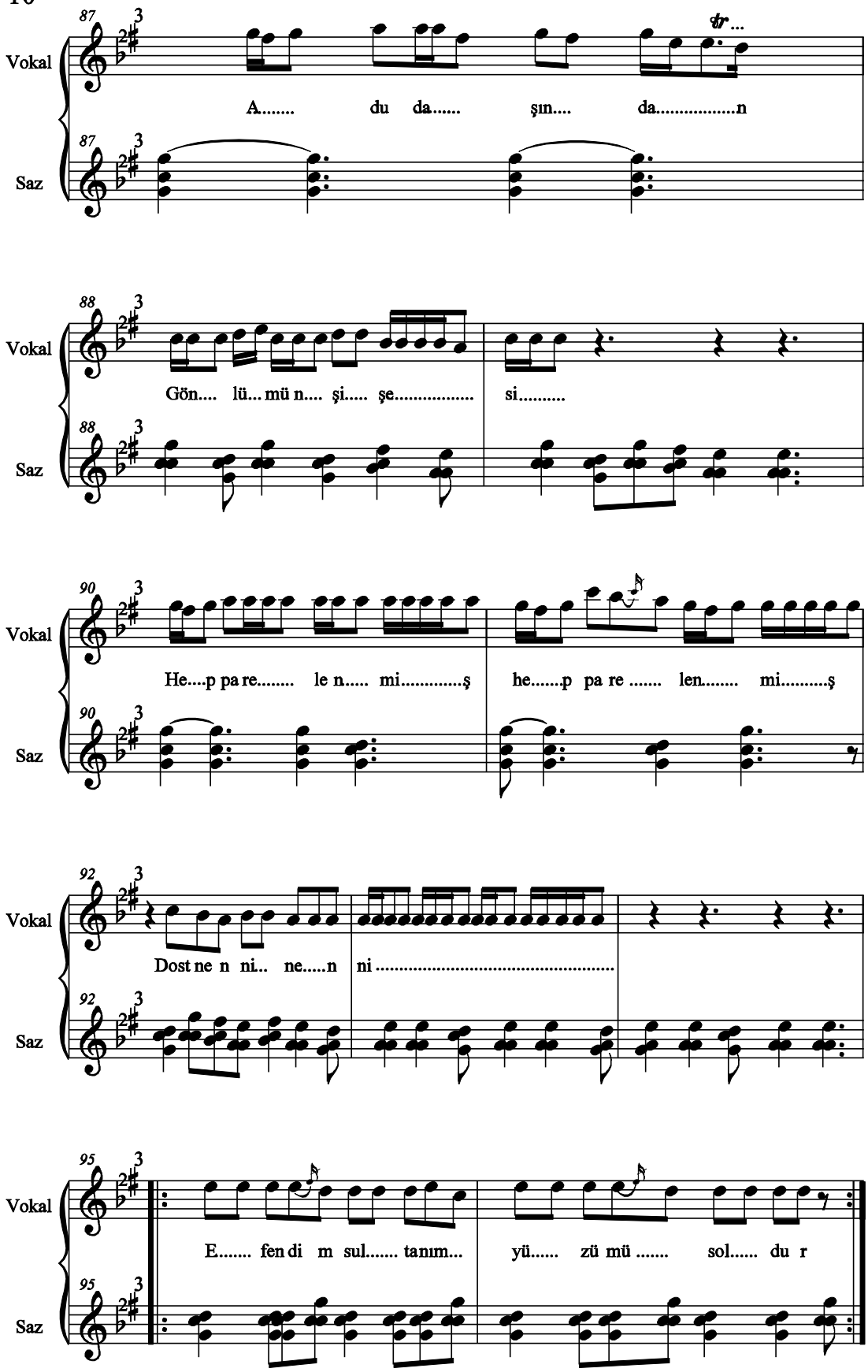

41
Vokal
Saz
43
Vokal
Saz
45
Vokal
Saz
47
Vokal
Kı r mı zı.... ya.... na..... ğı n....
Saz
49
Vokal
tr...
A..... l a .....l..... o l mu..... ş
Saz

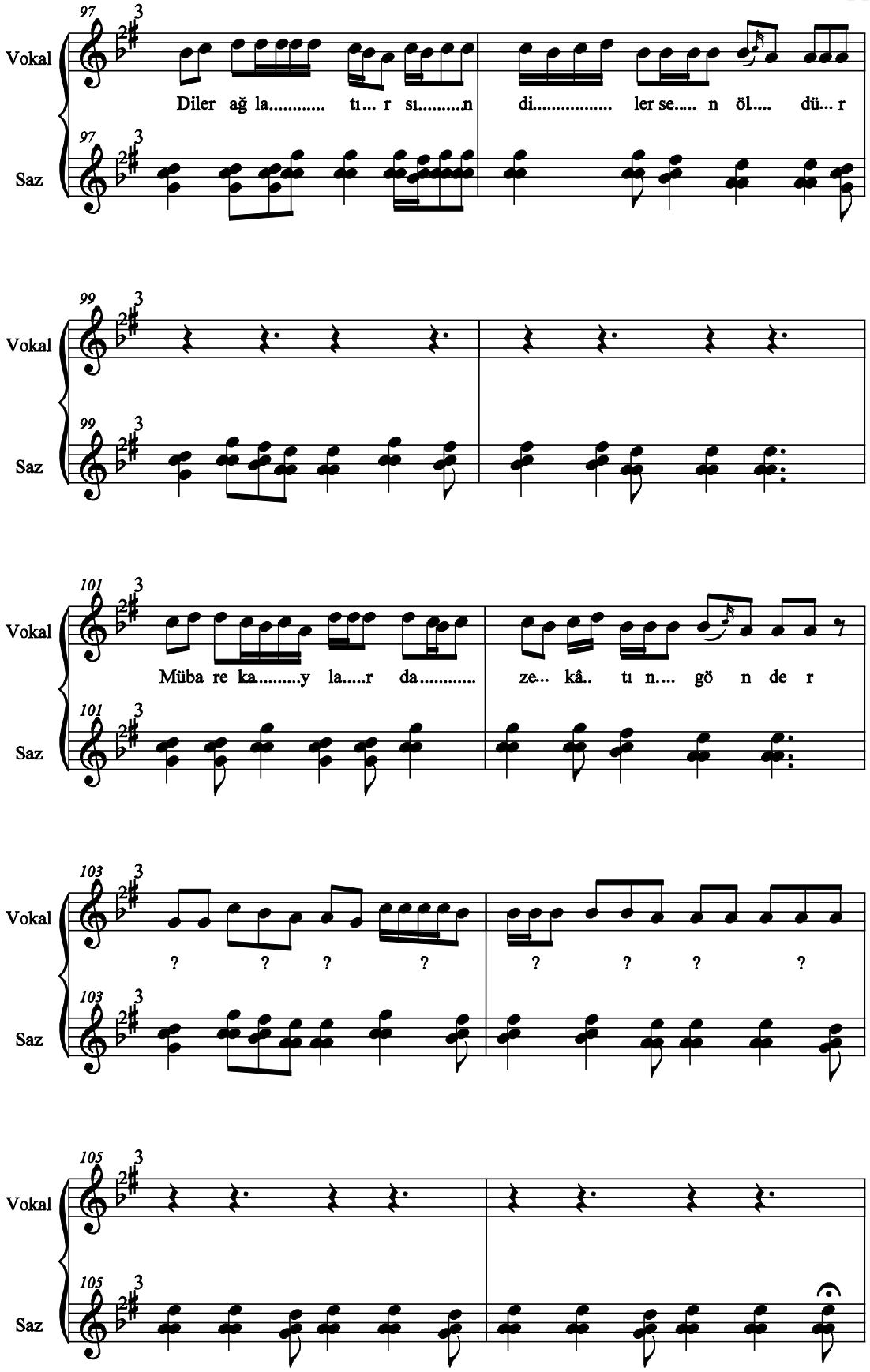

50
Vokal
De..... di... bu..... gü...n ha..... lı n .....
50
Saz
52
Vokal
tr..
Pe.....k (i) ya ma.....n ol..... mu.....ş
52
Saz
53
Vokal
Si..... yah e b(i) ru la..... rı n.....
53
Saz
55
Vokal
tr...
Bi..... kema n ol..... mu..... ş
55
Saz
56
Vokal
Şu l..... hü..... rü göz(ü) le..... ri n.....
56
Saz


58
Vokal
Se.....t pa re..... len..... mi..... ş si..... ma re..... le n..... mi..... ş
Saz
60
Vokal
Dost ne n ni... ne....n ni.....
Saz
63
Vokal
Ö t (ü) me ..... bü l..... bü.....l ö t (ü) me..... bü l..... bü l
Saz
65
Vokal
De..... r di..... de r....de..... ka t(ı) ma..... bü l bü.....l
Saz
67
Vokal
Be.... ni.....m de r..... dim..... ba... na..... ye..... te r
Saz

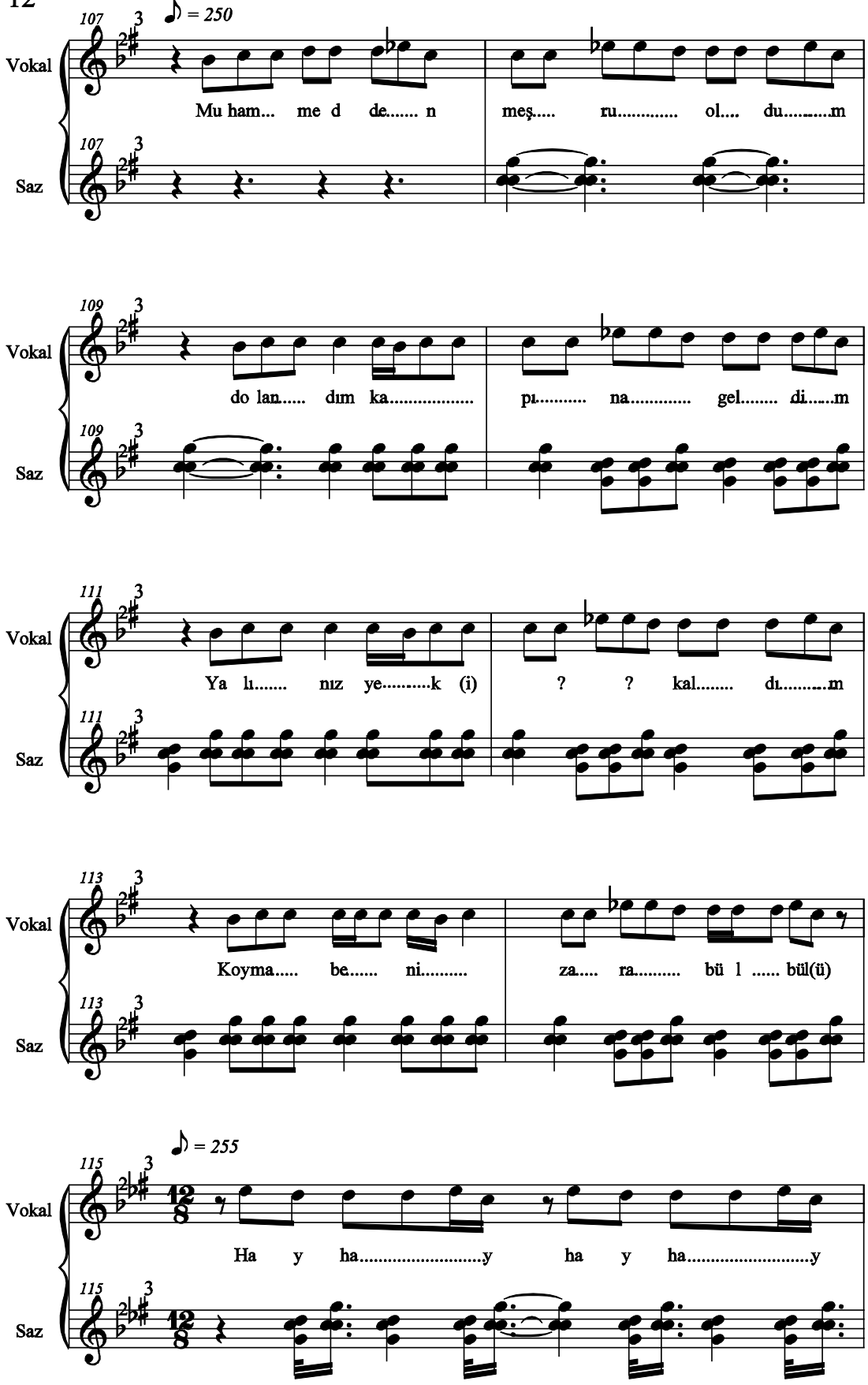

69
Vokal
Bi r de.... rt de... sen
kat(ı) ma..... bü.... l..... bü.....
Saz
71
Vokal
Saz
73
Vokal
Saz
75
Vokal
Saz
77
Vokal
Saz

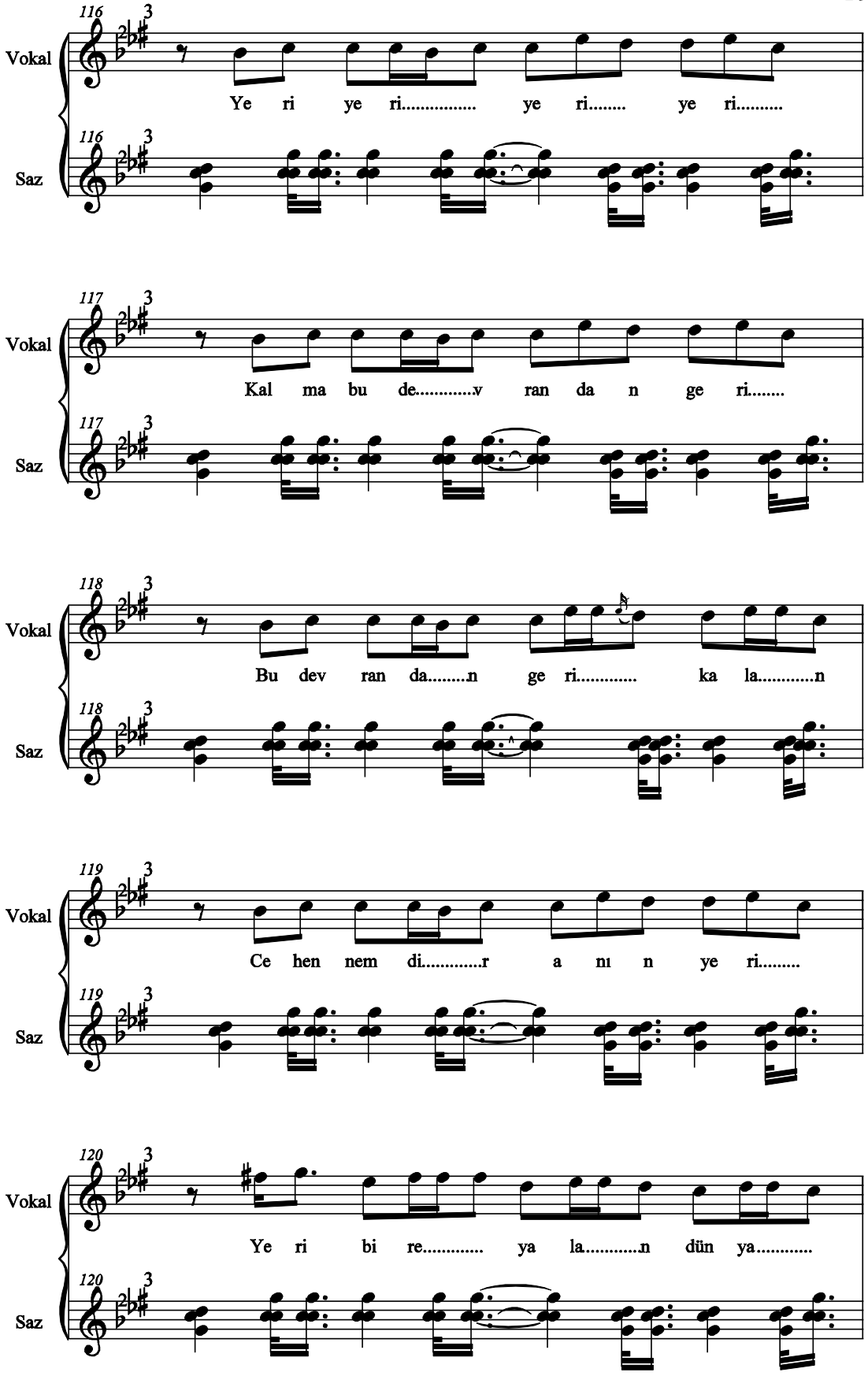

79
Vokal
Ney(i) li ye...m fe.... le..... ği n.....
Saz
81
İ..... h ma li..... şi n..... de..... n
82
Ne..... si ya..... p la r(ı) dö..... ne.....r
84
Çe.....ş mim ya..... şı n da.....n
85
Fe lek si te..... min de..... n öm... rü..... m öm.... rü m.....

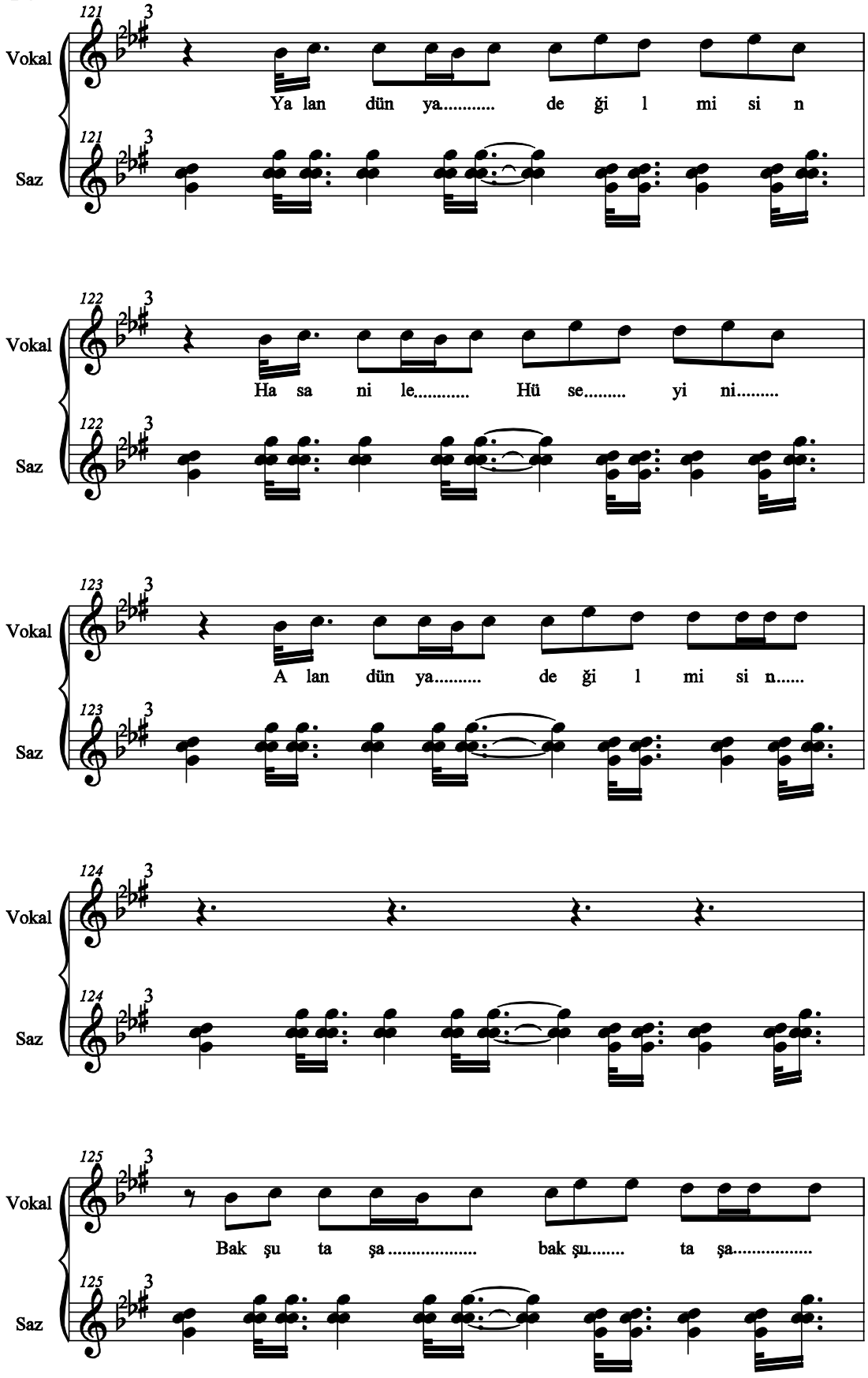

87
Vokal
A..... du da..... şın.... da.....n
Saz
88
Vokal
Gön.... lü... mü n.... şi..... şe..... si.....
Saz
90
Vokal
He....p pa re..... le n..... mi.....ş he.....p pa re ..... len..... mi.....ş
Saz
92
Vokal
Dost ne n ni... ne.....n ni .....
Saz
95
Vokal
E..... fen di m sul..... tanım... yü..... zü mü ..... sol..... du r
Saz

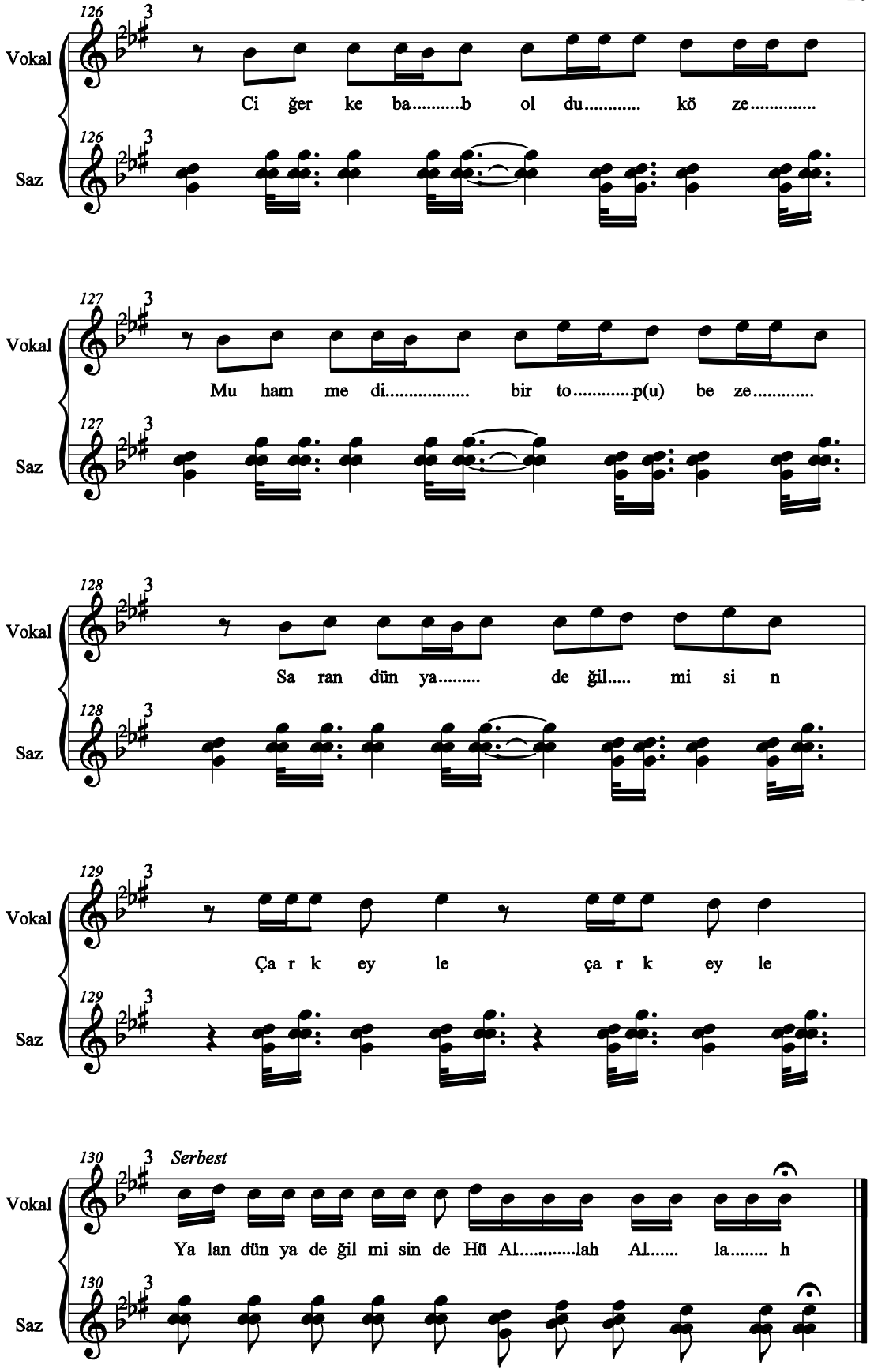

97
Vokal
Diler ağ la..... tı... r sı.....n di..... ler se..... n öl.... dü... r
97
Saz
99
Vokal
99
Saz
101
Vokal
Müba re ka.....y la.....r da..... ze... kâ.. tı n.... gö n de r
101
Saz
103
Vokal
? ? ? ? ? ? ? ?
103
Saz
105
Vokal
105
Saz

ALİ NUR SEMAHI




116
Vokal
Ye ri ye ri..... ye ri..... ye ri.....
Saz
117
Vokal
Kal ma bu de.....v ran da n ge ri.....
Saz
118
Vokal
Bu dev ran da.....n ge ri..... ka la.....n
Saz
119
Vokal
Ce hen nem di.....r a nı n ye ri.....
Saz
120
Vokal
Ye ri bi re..... ya la.....n dün ya.....
Saz


121
Vokal
Ya lan dün ya..... de ği l mi si n
Saz
122
Vokal
Ha sa ni le..... Hü se..... yi ni.....
Saz
123
Vokal
A lan dün ya..... de ği l mi si n.....
Saz
124
Vokal
Saz
125
Vokal
Bak şu ta şa ..... bak şu..... ta şa.....
Saz


126
Vokal
Ci ğer ke ba.....b ol du..... kö ze.....
Saz
127
Mu ham me di..... bir to.....p(u) be ze.....
128
Sa ran dün ya..... de ğil..... mi si n
129
Ça r k ey le ça r k ey le
130
Serbest
Ya lan dün ya de ğil mi sin de Hü Al.....lah Al..... la..... h

16 ALİ NUR SEMAHI

Allah Allah
Semahlar saf ola , günahlar affola
Semahlar Kırklar Semahı ola
Rehberimiz On iki İmam , yardımcımız Hak Muhammed Ali ola
Ol Nebî Kerem Ali Pirimiz
Üstadımız el Seyid Muhammed Hünkâr Hacı Bektaş-ı Velî'dir.
Bizden nefes Şah-ı şehidi Kerbelâ'dan ola
Gerçek erenlerin demine
Hü Mümine Yâ Ali!

Şekil 3.35: Nota No.05: Ali Nur Semahı'nın notası

3.2.5.1. Ali Nur Semahı' nın Dil, Ağız ve Tavır Özellikleri

Ali Nur Semahı'nda kullanılan dil Türkçe' dir. Genel dil özelliklerini koruyan Türkçe' nin yanı sıra Farsça' nın da çeşitli etkileri görülür. Nitekim, "bi-keman" ve "siyap" sözcükleri eserdeki Farsça dilinin etkisini göstermek bakımından önemlidir.

Bu semahta Türkçe' nin genel kullanımına dair ağız özelliklerinin yanı sıra Arguvan yöresine ait şive özelliklerinin de kullanıldığı görülür. Kelimelerin seslendirilişi sırasında karşılaşılan fonasyon özellikleri yöre ağzına özgü nitelikler içerir. Buna göre; "mübarek aylarda" sözcükleri içerisinde sıfat özelliği taşıyan kelimenin son ünsüzü yumuşayarak "g" ünsüzüne dönüşmüştür. "K" ünsüzünün ise kimi zaman "kırmızı", "kapına" sözcüklerindeki gibi orta damak "k" sı, kimi zaman da "çark" sözcüğündeki gibi hırıltılı olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

Eserin Arguvan ve Arguvan'ın etkisinde kalan Arapkir-Hastek köyünde seslendirilmesi kullanılan kelimelerin hem Arguvan, hem de Arapkir yöresi ağız özelliklerine kısmen de olsa sahip olduklarının göstergesidir. Yörede kullanılan ve eser içinde geçen "neyliyem" kelimesi "ne yapayım, ne yapabilirim, nasıl kurtulabilirim" anlamında kullanılmış olup; "şol" kelimesi ise "şu" işaret sıfatının karşılığı niteliğindedir. "Degil misen" kelimesi ise "değil misin" sorusunun karşılığıdır ancak adı geçen kelimenin Arguvan'da bu şekilde kullanımına rastlanmamıştır. Bu kelime büyük ihtimalle Arapkir yerel ağzının etkisi altındadır.

Ali Nur Semahı'ndaki gör(ü)düm, güzeller(i), sür(ü)düm, göz(ü)lerin kelimelerinde görüldüğü gibi "r" ve kelimesindeki "z" ünsüzlerinden sonra "ü" ve "i" vokalleri kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Sesli vokallerin tanımlanmasında kendilerinden önce gelen vokalin büyük etkisi bulunmaktadır. Bu tanımlama küçük ünlü uyumundan yararlanılarak ince ünlünün arkasından ince, kalın ünlünün arkasından ise kalın ünlü getirilmesiyle sağlanmıştır.

Eserin icrasında kimi zaman "a" vokallerinin önüne "u" vokalleri getirilmiştir. Bu durum "ömrümün v(u)arı" tamlamasında açıkça görülmektedir. Ancak, daha çok Urfa yöresinde rastlayabileceğimiz bu özelliğe Arapkir'de rastlanması da oldukça ilginçtir. Kanımızca "u" vokalinin kullanımı yöre şivesinden değil, kişisel üslûptan kaynaklanmaktadır. Nitekim aynı tamlama ve üslûp Kırat Semahı'nda da karşımıza çıkmaktadır. "Çeşmim yaşı" tamlamasındaki "a" vokalinden önce "ı" vokalinin

kullanılmasında da aynı durum söz konusudur. Bu durum kişinin tercihine bağlı olarak gelişmiştir.

Bu semahta da incelediğimiz diğer semahlarda olduğu gibi bazı sesli vokallerin yerine diğer sesli vokallerin getirildiği durumlara rastlanmaktadır. Bundan hareketle; "hep" sözcüğündeki "e" vokalinin yerine "a" vokalinin getirilmesi icracının "parelenmiş" sözcüğüne hazırlanmak istemesinden kaynaklanabilir. Nitekim "a" vokali bu kelimenin ilk hecesinde bulunmaktadır. "Neyliyem" kelimesindeki "e" ünlüsünde de aynı durum söz konusudur. Buna göre "e" vokali kendisinden sonra gelen "i" sesli vokali gibi kullanılmıştır. "Canımın canı" tamlamasındaki "a" vokali "e" vokaline dönüştürülmese de, "e" açık ağız pozisyonu kullanılarak seslendirilmiştir. Bu durumun oluşmasındaki sebep muhtemelen icracının kişisel üslûbudur.

Bazı ünsüzlerin ard arda seslendirilmesi ya da ısrarla vurgulanması kimi zaman ünsüz patlamasına sebep olmuştur. "Hep parelenmiş" sözcüklerinde iki "p" ünsüzünün peş peşe ve vurgulanarak kullanılması eserde ünsüz patlaması örneği olarak verilebilir. Ancak, unutmamak gerekir ki vurgulanan her ünsüz ağız içinde patlamaya sebep olmaz. Melodiden kaynaklı olarak "bülbül" kelimesindeki "l" ünsüzünün adeta üç-dört adet peş peşe kullanılması ünsüz patlamasına yol açmamıştır. Zaten "l" ünsüzü Türkçe' de sert ünsüzler adıyla tanımlanan sınıfa dahil de değildir.

"Parelenmiş" sözcüğünün son hecesine nefes eşliği melodinin karar oturması için icracıya fırsat yaratmaktadır. Nitekim ilgili kelimenin bu şekildeki icrası sayesinde gerginlik hissi oluşturulmuştur. Oluşan gerginlik hissi ise melodinin karara varmasıyla kırılmış; böylece dinleyicide rahatlama hissi uyandırılmıştır.

Ali Nur Semahı'nın icrası sırasında yumuşak ve orta sertlikte hançereler kullanılmıştır. Birbirine yakın perdelerin kademeli olarak inişi orta sertlikte hançerelerle icra edilirken; tek ses üzerindeki monotonluğu kırmak için kullanılan vibratolar yumuşak hançerelerle ifade edilmektedir. Glisandoların kullanılması ise cümleleri tamamlayan son hecelerin sesli harflerine vurgu yapılmasından sonra gerçekleşmiştir.

Eser ilk bölümünde kullanılan dizinin 3. derecesi üzerindeki ısrarlı kalışlar sırasında vokal icranın yerini kademeli olarak bağlama icrasına bıraktığı görülmektedir. Bu

sırada “l” ve “n” ünsüzleri kullanılarak üçüncü derece üzerindeki ısrarlı kalışların ardından vokal icra, bağlama icrası sırasında duyulan melodi içerisinde kademeli olarak kaybolmuştur. Bu durum melodik yürüyüş esnasında nüans işaretlerinin kullanımını da beraberinde getirmiştir.

Eserin son ölçüsü düzenli serbest ritimlidir ve resitatif tarzda seslendirilmiştir. Vokal icranın karara varmaması, karar perdesinin bağlama icrasına bırakılması da Arguvan’ın inanca dayalı müziğinde sıklıkla rastlanan bir durumdur.

3.2.5.2. Ali Nur Semahı' nın Edebi Yapısı

Tablo 3.13: Ali Nur Semahı edebi yapı tablosu

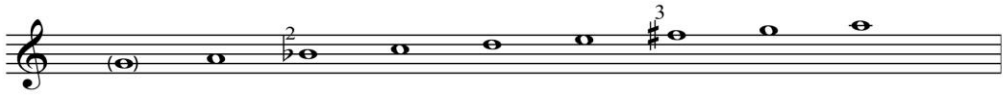
	Kafiye Şeması	Hece Sayısı ve Durağı
Ben bugün güzeller şahını gördüm	a	6+5=11
Giyinmiş kuşanmış al harelenmiş	b	6+5=11
Ayağın tozuna yüzümü sürdüm	a	6+5=11
Dedilerdi benden hep parelenmiş	b	6+5=11
(Ömrüm ömrüm ömrümün varı		4+5
Canımın canı Ali’nin oğlu Hasan Hüseyin)		5+5+5
Kırmızı yanağın al al olmuş	b	6+5=11
Dedi bugün halın pek yaman olmuş	b	6+5=11
Siyah ebruların bi keman olmuş	b	6+5=11
Şol hürü gözlerin simarelenmiş	b	6+5=11

Ötme bülbül ötme bülbül	c	4+4
Derdi derde katma bülbül	c	4+4
Benim derdim bana yeter	d	4+4
Bir dert de sen katma bülbül	c	4+4
Neyliyem feleğin ihmal işinden	e	6+5=11
Ne siyaplar döner çeşmim yaşından	e	6+5=11
Felek siteminden adu taşından	e	6+5=11
Gönlümün şişesi hep parelenmiş	b	6+5=11
Efendim sultanım yüzümü güldür	f	6+5=11
Diler ağlatırsın dilersen öldür	f	6+5=11
Mübarek aylarda zekatın gönder	f	6+5=11
? ? ? ? ?lanmış	b	
Muhammed'den meşru oldum	a	8
Dolandım kapına geldim	a	8
Yalınız ? ? ? kaldım	a	8
Koyma beni zara bülbül	c	8
Yeri yeri yeri yeri	g	8
Kalma bu devrandan geri	g	8
Bu devrandan geri kalan	h	8
Cehennemdir anın yeri	g	8

Yeri bre yalan dünya	ı	8
Yalan dünya değil misin	j	8
Hasan ile Hüseyin'i	k	8
Alan dünya değil misin	j	8
Bak şu taşa bak şu taşa	l	8
Ciğer kebap oldu köze	l	8
Muhammedi bir top beze	l	8
Saran dünya değil misin	j	8

3.2.5.3. Ali Nur Semahı' nın Melodik Yapısı

Bu semah 4 bölümlü olarak 10 ve 12 zamanlı usul içerisinde icra edilmiştir. Birinci bölümde kullanılan dizi ve ikinci bölümde kullanılan dizi şekil 3.36'da gösterilmiştir.

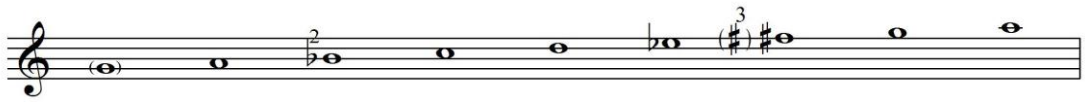


Şekil 3.36: Ali Nur Semahı, 1. ve 2. bölümde kullanılan dizi

Eserin nakaratları hariç, birinci bölümünde üzerinde ısrarla durulan perde yukarıda belirtilen dizinin 4. ya da 5. derecesi değildir; üçüncü derecesidir. Dolayısıyla Ali Nur Semahı'nın bu bölümünde dizide yer alan "güçlü" olgusunu Klasik Türk Müziği'ndeki "güçlü" olgusuyla açıklamak, konunun anlaşılmasını zorlaştıracaktır.

İkinci bölümde kullanılan beşli şekil 3.36' da gösterilen dizinin 4. derecesi üzerinde görülmektedir.

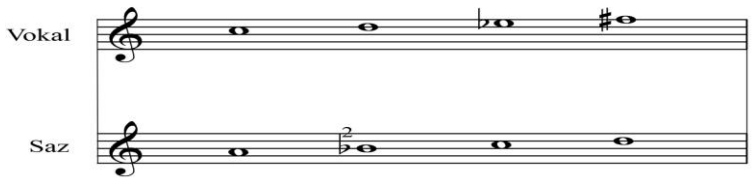
Üçüncü ve dördüncü bölümde kullanılan dizi ise şekil 3.37'de gösterilmektedir.



Şekil 3.37: Ali Nur Semahı, 3. ve 4. bölümde kullanılan dizi

Ancak belirtmek gerekir ki semahın üçüncü bölümü yukarıdaki dizinin 3., 4. ve 5. perdeleri üzerine kurgulanmıştır. Dördüncü bölümünde ise belirtilen dizinin 8. derecesi kullanılmamıştır.

Eserin 1. ve 4. ölçüsü arasındaki bağlama icrası sırasında kullanılan melodi, 4. ve 11. ölçüler arasında serbest ritimli gibi de algılanabilen, fakat 10 zamanlı usûl tertibiyle resitatif tarzda seslendirilen vokal icra sırasında "ayak" görevi görmüştür. Söz konusu olan bu ölçülerdeki müzikal cümle semahın tüm bölümlerindeki melodilerden farklı olsa da; tüm eser için giriş (hazırlık) niteliği taşımaktadır. Arguvan'da icra edilen semahlarda zor rastlayacağımız bu icranın vokal kısmı aşağıda görülen 1. portedeki 4'lü ile yapılmasına rağmen, bağlama icrası 2. portedeki 4'lü ile yapılmaktadır:



Şekil 3.38: Adı geçen ölçülerde kullanılan 4'lüler

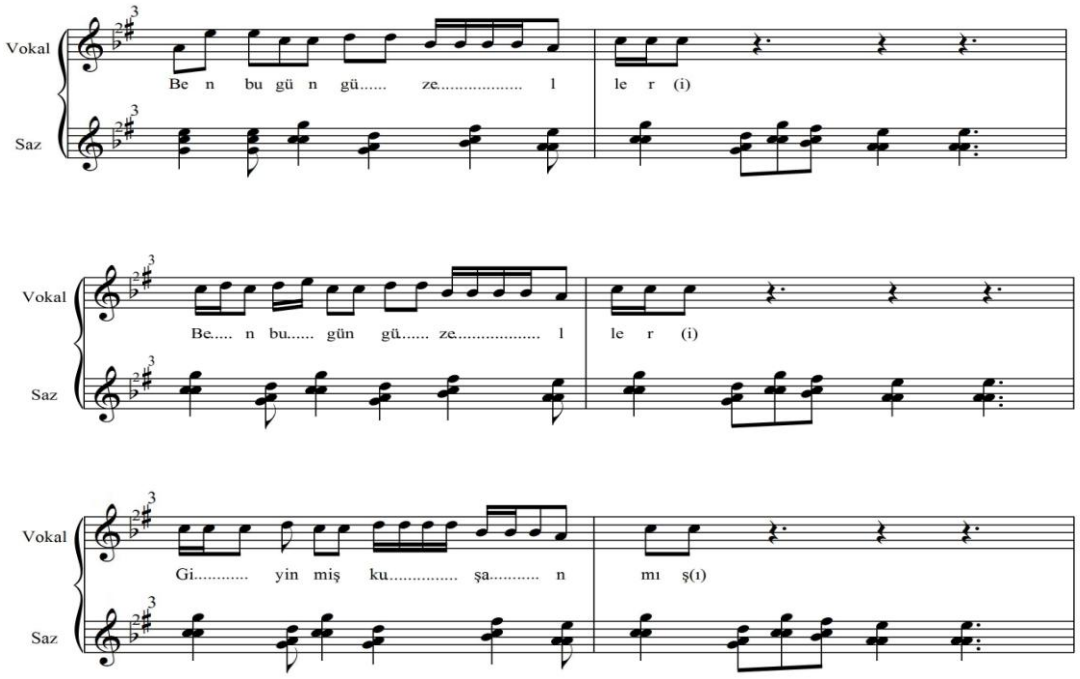
4 ile 11. ölçüler arasındaki vokal icra sırasında tek perde üzerindeki ısrarlı kalışlarda vibratolar kullanılmıştır. Şekil 3.36'da görülen dizinin üçüncü derecesindeki bu ısrarlı kalışlar birinci kıt'anın ilk satırındaki bağlama cevabıyla çözülebilmiştir.

Ali Nur Semahı'ndan bağımsız gibi görünen bu cümle, aslında tüm semaha hikâyemsi bir anlatım kazandırmıştır. Bundan hareketle, semahın Hz. Fatıma' nın yüreğinde yer alan Hz. Ali hakkında olduğunu, bu bağlamda Hz. Fatma'nın onun hakkındaki düşüncelerinden yararlanıldığını söyleyebilmek imkânsız değildir.

Hem eser girişinde hem de yukarıdaki adı geçen ölçülerde kullanılan ritimli melodi, tüm esere hazırlık amacıyla ve kodetta (bağlantı/aranağme) olarak 1. bölümde kullanılmıştır. Bu bölümdeki vokal icrada üçüncü derece üzerindeki ısrarlı kalışlar dizinin karara varmasında etkili rol oynamış, bağlama icrasıyla da desteklenmiştir. Yani, buradaki bağlama icrası vokal icrasının sorusuna tatmin edici bir cevap vermiş, müzikal ifadeyi karara ulaştırmıştır. Bu cevaptan sonra ilgili dizinin 7. derecesi kullanılarak 8. derecesinde kısa bir kalış yapılmış, 5. ve 6. dereceleri arasında trill kullanılarak 4. dereceye inilmiştir.

Semahın birinci bölümünde yer alan aynı müzikal ifadeler farklı kılıflara bürünerek karşımıza çıkmaktadır.

Örnek :



Şekil 3.39: Ali Nur Semahı, 16, 17, 19, 20, 22 ve 23. ölçü

Adı geçen bölümün 1. kıt'asının sona ermesi ve melodinin karara oturması, dizinin 7. ve 8. derecelerinde ısrarlı kalıştan sonra 3. derecesi yardımıyla mümkün olmuştur.

Dizinin 3. derecesinin karar perdesine ulaşmaya meyilli olmasının neticesinde karar perdesine ulaşılmış; ardından nakarata geçilmeden önce kısa bir nefes payı olarak hayalleme yapılmıştır.

Eserin nakaratları Uşşak dizisinin yarım karar perdesi üzerinde Hicaz 5 'lisi ve 3. derecesi üzerinde de Nikriz 5'lisinin duyurulması üzerine kurulmuştur. Nakaratların başlangıcı Hicaz 5'lisinin 1. derecesinden 4 derecesine ve tekrar kademeli olarak 1. derece üzerine varışlarla mümkün olmuştur. 5. dereceden 1. dereceye ve oradan da Nikriz 5'lisinin 1. derecesine kademeli olarak inişler ise müzikal ifadedeki monotonluğu kırmak içindir. Bahsi geçen beşlinin 1. derecesi üzerinde ısrarlı kalışlar vokal icranın bağlama icrasının içerisinde kademeli olarak kaybolmasıyla yapılmıştır. 39 ve 71. ölçülere denk düşen vokal icrada Nikriz 5'lisinin 1. derecesi üzerindeki kalış sırasında bağlama icrasında başlangıçtaki ayak melodisi

duyurulmuştur. Diğer bir deyişle; nakaratlar vokal icradaki melodiden bağımsız olarak ayak melodisi ile diğer kıt'alara bağlanmıştır.

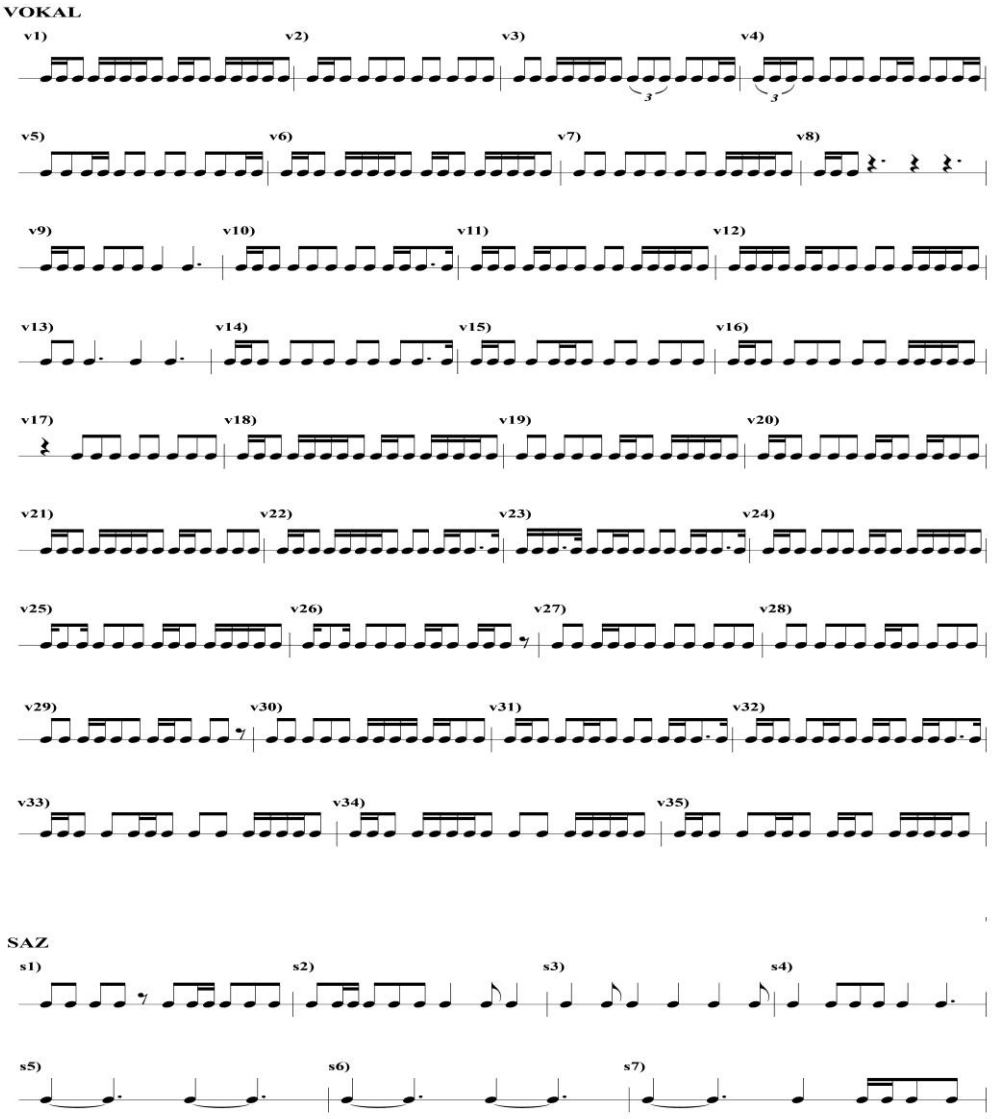
Diğer kupleler incelendiğinde görülecektir ki; 2. nakarata gelinceye kadar 1. kuplede yer alan özelliklerin çoğu 2. kuplede de kullanılmıştır. Birinci kuplenin ilk kıt'sında karar sesinden beşlisine atlanmasıyla başlayan giriş cümlesi, ikinci kuplenin ilk kıt'asında karar sesinden üçlüsüne atlanmasıyla başlamıştır. Vokal icra sırasında Uşşak dizisinin icra 3. derece üzerindeki ısrarlı kalış soru ifadesi taşımakta olup, müzikal ifade olarak gerginlik hissi yaratmaktadır. Bu soru, bağlama icrasındaki karara varış ile cevap bulmuş, çözüme ulaşmış, melodide rahatlama hissi oluşturulmuştur. Bu rahatlama hissinden sonra dizinin 7. derecesi kullanılarak 8. derecesinde asma kalış yapılmış, 5. ve 6. dereceler arasında trill kullanılarak güçlü perdesine ulaşılmıştır.

Eserin 58. ölçüsü ve onu takip eden ölçüde de önceki kuplede olduğu gibi dizinin 7. ve 8. derecelerindeki ısrarlı kalışlarla gerginlik hissi; 3. derecenin karar sesine meyillenmesiyle de rahatlama hissi oluşturulmuştur.

Eserin 3. kuplesinde yer alan 86. ölçüde 1. ve 2. kuplede yer almayan bir özellik dikkatimizi çekmektedir. Bu kuplede 1. ve 2. kuplenin aksine; 3. derecedeki ısrarlı kalıştan sonraki icra sadece bağlamaya bırakılmamış; katma sözlerle, hem vokal hem de bağlama icrası ile karara varılmıştır. Bu durumun oluşması icracıların tercihine bağlıdır. Ancak bu durum aynı zamanda, her kıt'anın aynı şekilde icra edilmediğinin ve semahlarda doğaçlamaların da oluşan melodi ve söz unsuru bakımından önemli payının bulunduğunun göstergesidir.

87. ölçüden başlayıp 95. ölçüye kadar olan kısımda 1. ve 2. kupledeki yöntemler kullanılmış; dizinin en tiz bölgesinde yer alan üçlü duyurulduktan ve gerginlik hissi yaratıldıktan sonra rahatlama hissi oluşturularak karara ulaşılmıştır.

Semahın ilk bölümünün düzüm şekli 2+3+2+3 olmakla birlikte, bu bölümde kullanılan ritmik yapılar şunlardır:

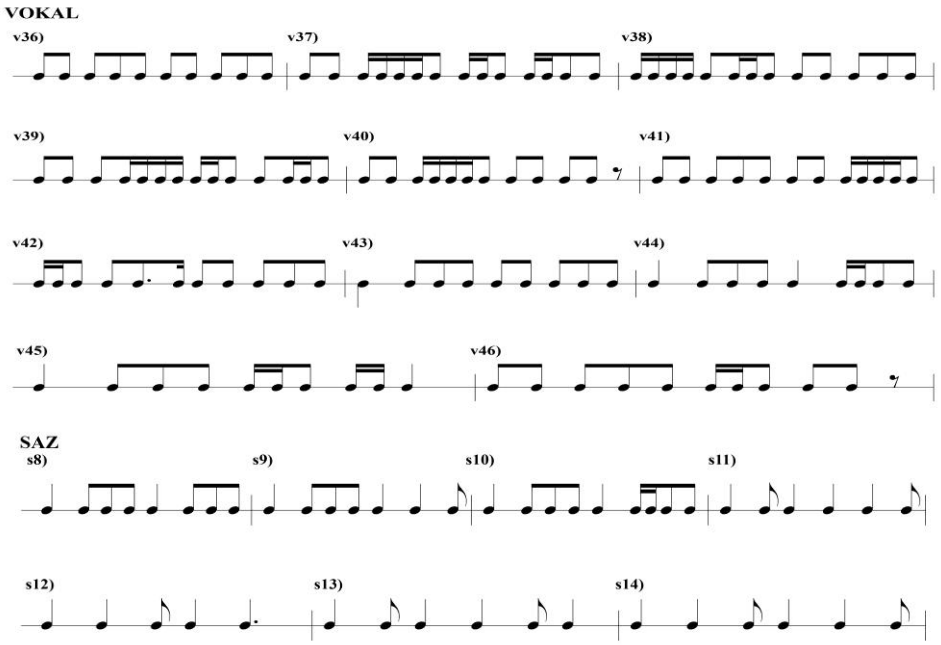


Şekil 3.40: Ali Nur Semahı'nın 1.bölümünde kullanılan ritmik yapılar

Semahın ikinci bölümü tek kıt'adan oluşmaktadır. Ancak icracıların tercihiyle kıt'a ikiye bölünmüş, iki adet beyit şeklinde kullanılmıştır. Bu beyitlerin arasına bağlama icrası girmiştir. Bu bölümde inici seyir karakterine sahip bir beşli kullanılmıştır. 94 ve 99. ölçüler arasında karar perdesine doğru ilgili bölümde kullanılan beşlinin 2. derecesinin 3. derece çarpma notası ile duyurulması doğal bir gereksinimdir.

Yeldirme olarak adlandırılan bu bölümün aranağmesi de ilk bölümün aranağmesinden farklı olup, kıt' anın son satırı ile; yani 103 ve 104. ölçüde yer alan saz icrasıyla aynı melodiyi taşımaktadır.

Ali Nur Semahı'nın ikinci bölümünün düzüm şekli 2+3+2+3 olmakla birlikte bu bölümde kullanılan ritmik yapılan şekil 3.41'de gösterilmiştir.



Şekil 3.41: Ali Nur Semahı'nın 2. ve 3. bölümünde kullanılan ritmik yapılar

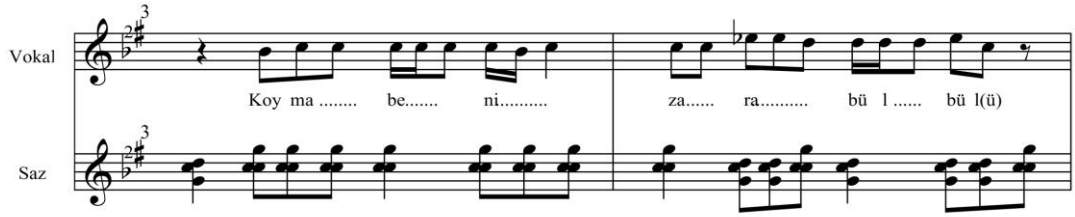
Adı geçen bölümün sonunda vokal icra yerini bağlama icrasına bırakmıştır. Enstrüman icrası sırasında ilgili dizinin yedeni, karar perdesi ve 5. derecesi kullanılmıştır. Kanımızca buradaki yeden perdesinin kullanımı müzikal ifade içinde adeta virgülü, karar perdesinin kullanımı ise noktayı temsil etmektedir.

107. ölçü itibariyle ritmin dengelenmeye çalışılması göze çarpmaktadır. Bu yüzden, yürütme bölümüne giriş, enstrüman desteği olmadan sağlanmıştır. Vokal icraya yardımcı olarak kullanılan enstrüman susturularak, yeni bölüme geçildiğinin işareti verilmiş; sonrasında katılan enstrüman icrasıyla eserin ritmik yapısındaki kuvvetli ve hafif darplar belirginleştirilmiştir.

Nitekim kıt' anın son satırındaki ritmik hızlanma hareketi "Pervaz" bölümünün en önemli özelliklerinden birisi olarak görülmektedir. Bu bölümde dizi değişimi de dikkat çekmektedir. Tek kıt'alık bölüm boyunca kullanılan ses sahası şekil 3.37'de gösterilen dizinin 2. derecesi ile 5. derecesi arasındadır. Kullanılan bu dörtlünün içerisinde "mi bemol" perdesinin bulunması, sonraki bölümde kullanılan Klâsik Türk Musıkîsi'ndeki adı ile Nikriz 5'lisinin duyurulmasına yardımcı olmuştur.

Daha önceki bölümlerde enstrümanla çalınan melodinin vokal icra melodisini aynen takip etmesinin aksine; bu bölümde enstrüman melodisi, vokal icranın melodisini çok sesli ifadesi içinde baskın olan üçüncü ve dördüncü dereceler yardımıyla, ritmik olarak takip etmiştir. 108. ölçüde birbirine bağlı iki vuruşla başlayan enstrüman icrası

sayesinde oluşan melodi, aynı kıt'a içerisinde yer alan ve sonrasında gelen ölçülerde çözülmüş; ve böylece 10 zamanlı usûlün darpları belirgin bir şekilde gösterilmiştir. Vokal icradaki 10 zamanlı usûl, enstrüman icrasındaki kalıp melodi ile şekil 3.42'deki gibi desteklenmiştir.



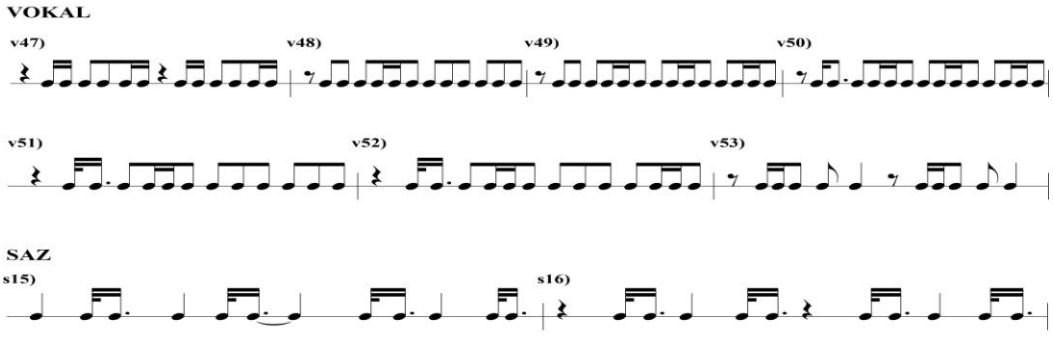
Şekil 3.42: Ali Nur Semahı, 114 ve 115. ölçü

Eserin 5. kıt'ası olan bu kıt'anın son mısrasındaki ritmik hızlanma pervaz bölümüne geçildiğinin adeta habercisidir.

Semahın pervaz bölümünde 12 zamanlı usûl kullanılmakta olup; ritmin iyiden iyiye hızlandığı hissedilmektedir. Klâsik Türk Musıkîsi'ndeki adı ile Nikriz 5'lisi belirgin bir şekilde gözümüze çarpmaktadır. Yine bu bölümde vokal icrayı destekleyen bağlama icrasında çok sesli ifade içinde baskın olarak duyulan ilgili dizinin üçüncü ve dördüncü dereceleri melodik yürüyüşler için eksen olarak kabul edilmiştir.

Monotonluğu kırmak için yararlanılan işleme notalarına 126. ölçüde olduğu gibi pervaz bölümünün tüm ölçülerinde rastlanmaktadır.

Adı geçen semahın son bölümünün düzüm şekli 3+3+3+3 olmakla birlikte bu bölümde kullanılan ritmik yapılar şekil 3.43' de gösterilmiştir:



Şekil 3.43: Ali Nur Semahı'nın 4. bölümünde kullanılan ritmik yapılar

Yukarıdaki şekilde görüldüğü gibi semahın 4. bölümünün vokal icrası kelimeleri oluşturan hecelerin uzun ya da kısa kullanılmasının sonucu olarak farklı ritmik

yapılarla ifade edilmiştir. Bağlama icrası sırasında ise kimi zaman bağlı çalış tekniği kullanılmıştır. Ancak belirtmek gerekir ki bağlama icrası sırasında vokal icra melodisi kullanılmamış; melodi, vokal icrada kullanılan iki perde ile ritmik olarak varlığını sürdürmüştür.

Ali Nur Semahı'nın son ölçüsü düzensiz kalıp ritimli olarak seslendirilmiş ve çalınmıştır. Karar ekseni lâ perdesi olarak kabul edilmiş ve Klâsik Türk Musıkîsi'ndeki adı ile uşşak 4'lüsü kullanılarak eser sonlandırılmıştır. Son ölçünün vokal icra melodisi bağlama icrasıyla nota birim süreleri takip edilerek desteklenmiştir. Semahın vokal icrası sırasında ilgili dizinin 2. derecesi üzerinde kalması gerginlik hissi yaratmış; bu durum bağlama icrası sırasında karar perdesine ulaşılmasıyla çözüme kavuşmuştur.

3.2.5.4. Ali Nur Semahı' nın Formu:

Tablo 3.14: Ali Nur Semahı form tablosu:

(SAZ)	α
Aman Ali nur Ali nur yeşili nur cengeri nur	âα
Ali kazadan gelince Fadim'ana çıkar karşısında Hak için salınır	êα
(SAZ)	α
Ben bugün güzeller/ şahını gördüm	a+b
Ben bugün güzeller/ şahını gördüm	a^1+ b
Giyinmiş kuşanmış/ al harelenmiş	a^2+ b
Ayağın tozuna/ yüzümü sürdüm	a^3+ b^1
Dedilerdi benden/ hep parelenmiş/ (hep parelenmiş)/ dost nenni nenni	a^3+ c+d+e
(SAZ)	β
Ömrüm ömrüm/ ömrümün varı	f+f
Canımın canı/Ali'nin oğlu/Hasan Hüseyin	g+f^1+g^1
(SAZ)	α
Kırmızı yanağın/ al al olmuş	a^4+ b
Dedi bugün halın/ pek yaman olmuş	a^3+ b^2
Siyah ebruların/ bi keman olmuş	a^2+ b^2
Şul hürü gözlerin/ setparelenmiş/ (simarelenmiş)/ dost nenni nenni	a^1+ c+d+e
(SAZ)	β

Ötme bülbül/ ötme bülbül	f+f
Derdi derde/ katma bülbül	g^2+h
Benim derdim/ bana yeter	h^1+h
Bir dert de sen/ katma bülbül	f^1+g^1
(SAZ)	α
Neyliyem feleğin/ ihmal işinden	a^5+ b
Ne siyaplar döner/ çeşmim yaşından	a^2+ b^2
Felek siteminden (ömrüm ömrüm)/ adu daşından	a^6+ b^2
Gönlümün şişesi/ hep parelenmiş/ (hep parelenmiş)	a^1+c+d
Dost nenni nenni	e
(SAZ)	β
Efendim sultanım/ yüzümü soldur	ı+$ı^1$
Efendim sultanım/ yüzümü soldur	ı+$ı^1$
Diler ağlatırsın/ dilersen öldür	ı+j
(SAZ)	γ
Mübarek aylarda/ zekatın gönder	k+j^1
? ? / ? ?	l+m
(SAZ)	β^1+ β^2
Muhammed'den meşru oldum	n
Dolandım kapına geldim	o
Yalınız ? kaldım	o
Koyma beni zara bülbül	o^1
Hay hay hay hay	e
Yeri yeri yeri yeri	r
Kalma bu devrandan geri	r
Bu devrandan geri kalan	r^1
Cehennemdir anın yeri	r
Yeri bre yalan dünya	s
Yalan dünya değil misin	r
Hasan ile Hüseyin'i	r
Alan dünya değil misin	r^2
(SAZ)	θ
Bak şu taşa bak şu taşa	r
Ciğer kebap oldu köze	r
Muhammed'i bir top beze	r^1
Saran dünya değil misin	r
Çark eyle çark eyle	t
Yalan dünya değil misin de Hü Allah Allah	X

Ali Nur Semahı'nın form yapısı hakkında cümle odaklı yapılan yukarıdaki çözümlemelerin yanında, bu çözümlemelerde elde edilen verilerden hareketle eserin form özellikleri hakkında genel çıkarımlar sağlayan analitik form tablosu aşağıdaki gibidir.

Tablo 3.15: Ali Nur Semahı analitik form tablosu

Nota No.	5
Tür/ Çeşit Adı	Semah
Güftenin İlk Mısrası	Ben bugün güzeller şahını gördüm
Güfteye Göre Müzikal Form	{ (â + ê) + ($\mathcal{A}$+ $\mathcal{B}$+ $\mathcal{A}^1$ +$\mathcal{B}^1$+ $\mathcal{A}^2$) + ($\mathcal{C}$) + ($\mathcal{D}$) + $\mathcal{e}$ + ($\mathcal{F}$ + $\mathcal{F}^1$+ $\mathcal{F}^2$+ X) + W }
Eserin Analitik Formu	Ağırlama… Ayak :α+âα+êα+α 1. Kıt'a : $\mathcal{A}$ (A^1+A^2+$A^{3,1}$+A^3) + **β** 1. Mısra : A^1[(a+b)+(a^1+b)] 2. Mısra : A^2(a^2+b) 3. Mısra : $A^{3,1}$(a^3+b^1) 4. Mısra : A^3[a^3+c+d+(e:Terennüm)]+β 1. Nakarat : $\mathcal{B}$ (F+GF^1) + **α** 1. Mısra : F(f+f) 2. Mısra : GF^1(g+f^1+g^1)+(α =bağlantı/ kodetta) 2. Kıt'a : $\mathcal{A}^1$ (A+$A^{3,2}$+$A^{2,2}$+A^1) + **β** 1. Mısra : A^4(a^4+b) 2. Mısra : $A^{3,2}$(a^3+b^2) 3. Mısra : $A^{2,2}$(a^2+b^2) 4. Mısra : A^1[a^1+c+d+(e:terennüm)]+β 2. Nakarat : $\mathcal{B}^1$ (F+G^2+H+G^1) + **α** 1. Mısra : F(f+f) 2. Mısra : G^2(g^2+h) 3. Mısra : H(h^1+h) 4. Mısra : G^1(f^1+g^1)+(α=bağlantı/kodetta) 3. Kıt'a : $\mathcal{A}^2$(A^5+$A^{2,2}$+A^6+A^1) + **β** 1. Mısra : A^5(a^5+b) 2. Mısra : $A^{2,2}$(a^2+b^2)

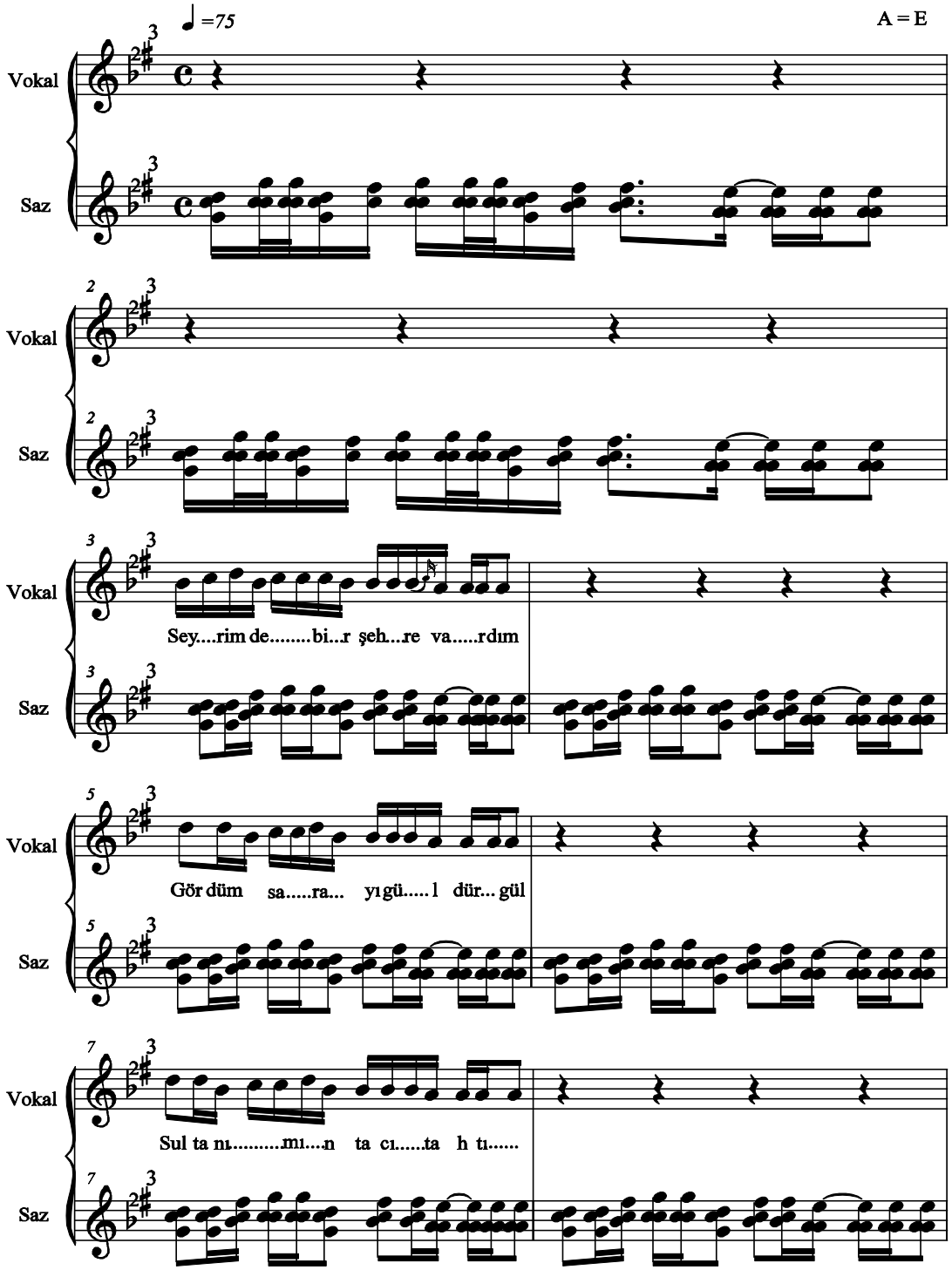
	3. Mısra : $A^{6}(a^{6}+b^{2})$ 4. Mısra: $A^{1}[a^{1}+c+d+(e:Terennüm)]+\beta$ Yürütme… 4. Kıt'a : $\mathcal{C}$ (I+ J+ γ+J^{1}+ L+) + β* 1. Mısra : $I[(ı+ı^{1})(ı+ı^{1})]$ 2. Mısra : J(i+j) + γ 3. Mısra: $J^{1}(k+j^{1})$ 4. Mısra : L(l+m)+ β* (β^{1}+ β^{2}) Geçiş Köprüsü… 5. Kıt'a : $\mathcal{D}$ (n+o+o+ o^{1}) 1. Mısra : n 2. Mısra : o 3. Mısra : o 4. Mısra : o^{1} Pervaz… Terennüm/Geçiş Köprüsü : $\mathcal{e}$ 6. Kıt'a : $\mathcal{F}$ (r+r+r^{1}+r) 1. Mısra : r 2. Mısra : r 3. Mısra : r^{1} 4. Mısra : r 7. Kıt'a : $\mathcal{F}^{1}$ (s+r+r+r^{2})+ θ 1. Mısra : s 2. Mısra : r 3. Mısra : r 4. Mısra : r^{2}+θ 8. Kıt'a : $\mathcal{F}^{2}$ (r+r+r^{1}+r) 1. Mısra : r 2. Mısra : r 3. Mısra : r 4. Mısra : r+{X =Serbest}
Genel Şema	{ α (1+ â + ê + 1) + ($\mathcal{A}$+ β + $\mathcal{B}$+ α + $\mathcal{A}^{1}$+ β+ $\mathcal{B}^{1}$ + α + $\mathcal{A}^{2}$ + β) + ($\mathcal{C}$+ β*) + ($\mathcal{D}$) + $\mathcal{e}$ + ($\mathcal{F}$ + $\mathcal{F}^{1}$ + θ + $\mathcal{F}^{2}$ + X) + W}

3.2.6. Ağbaba Semahı

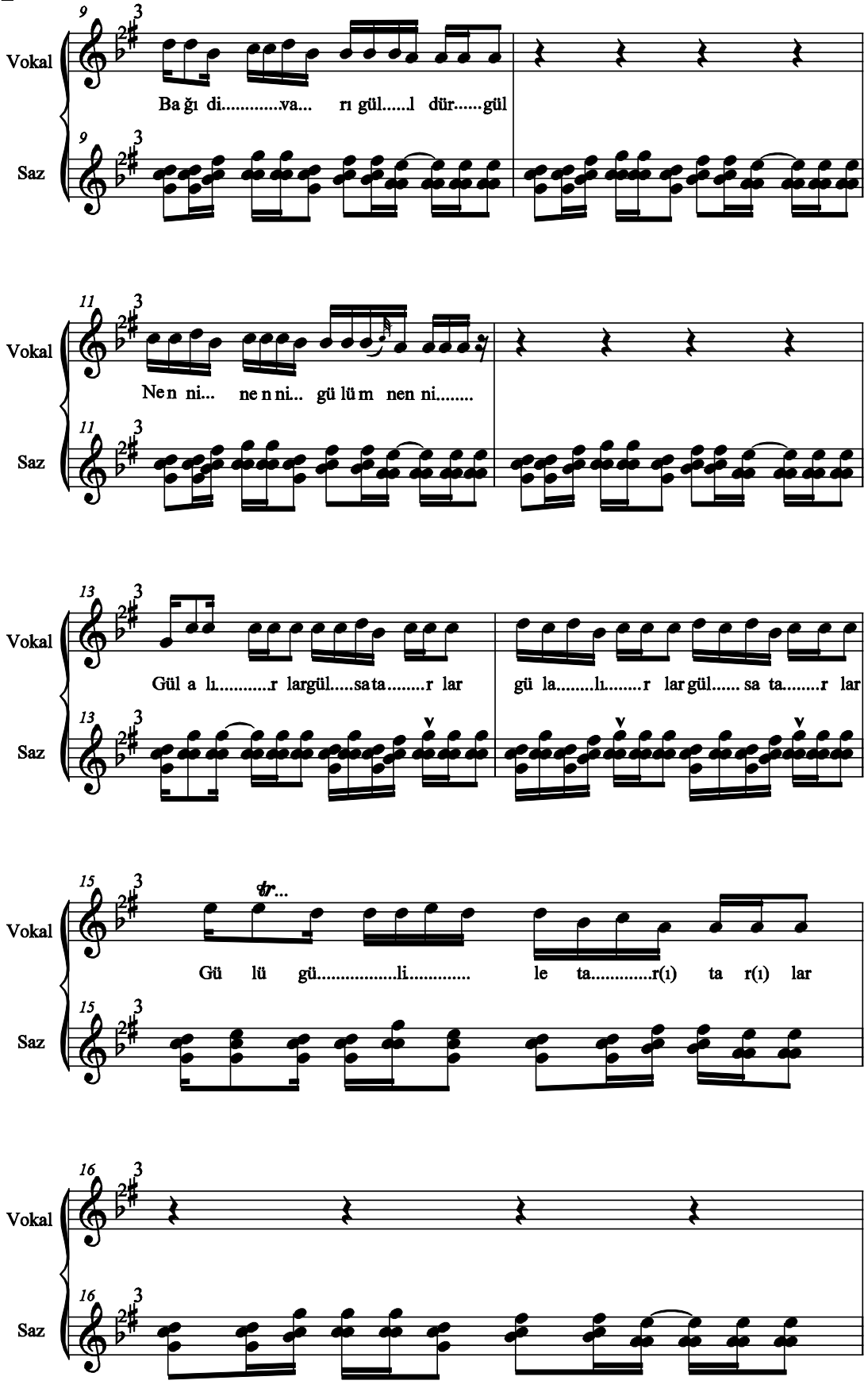
NOTA NO. 06: AĞBABA SEMAHI

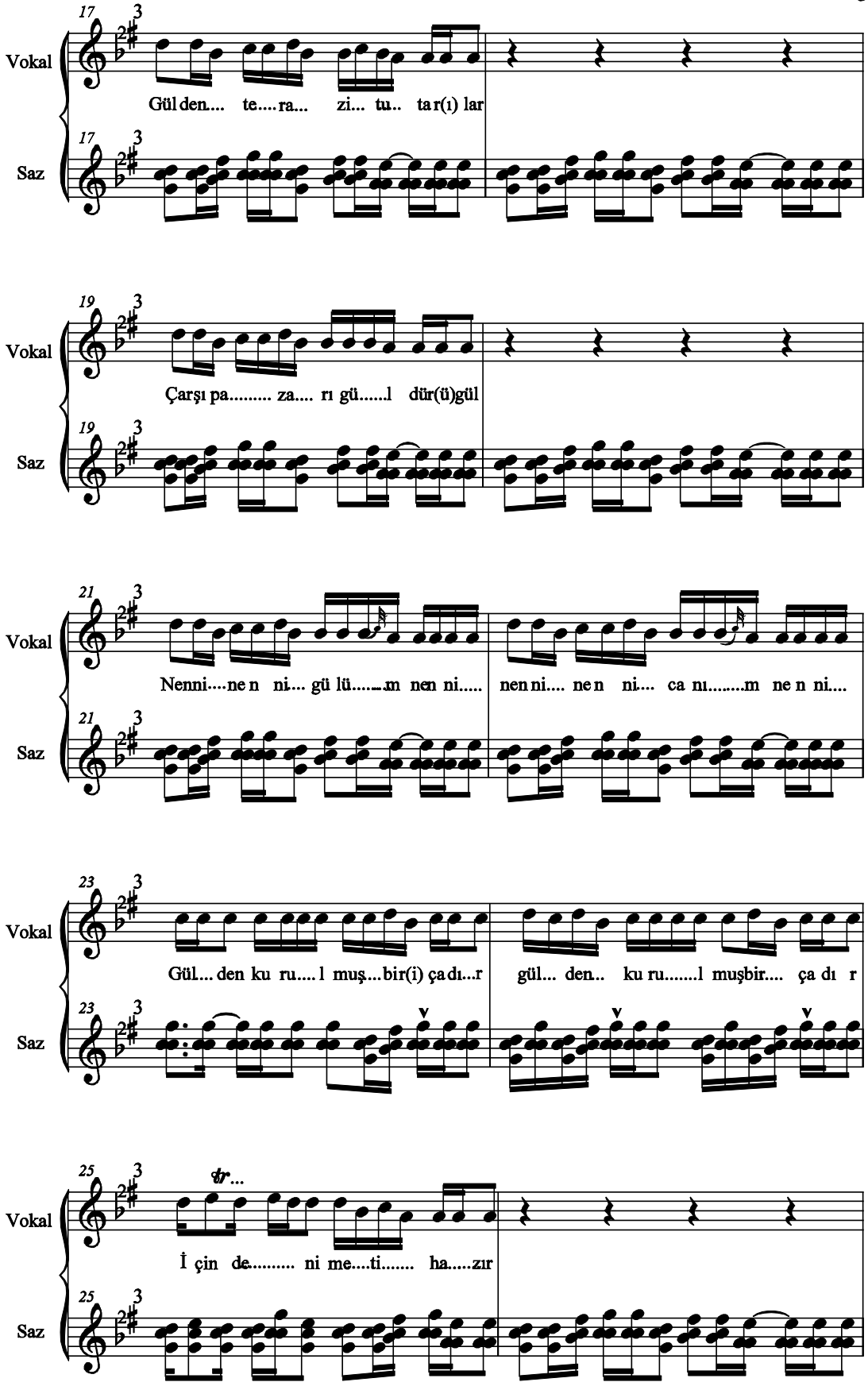
Yöresi : Minayik/ Arguvan
Kaynak Kişi : Hüseyin ORHAN
İsmail SARIALTUN
Mehmet SARIALTUN

Derleyen : Seval EROĞLU
Derleme Tarihi : Ağustos -2009
Notaya Alan : Seval EROĞLU

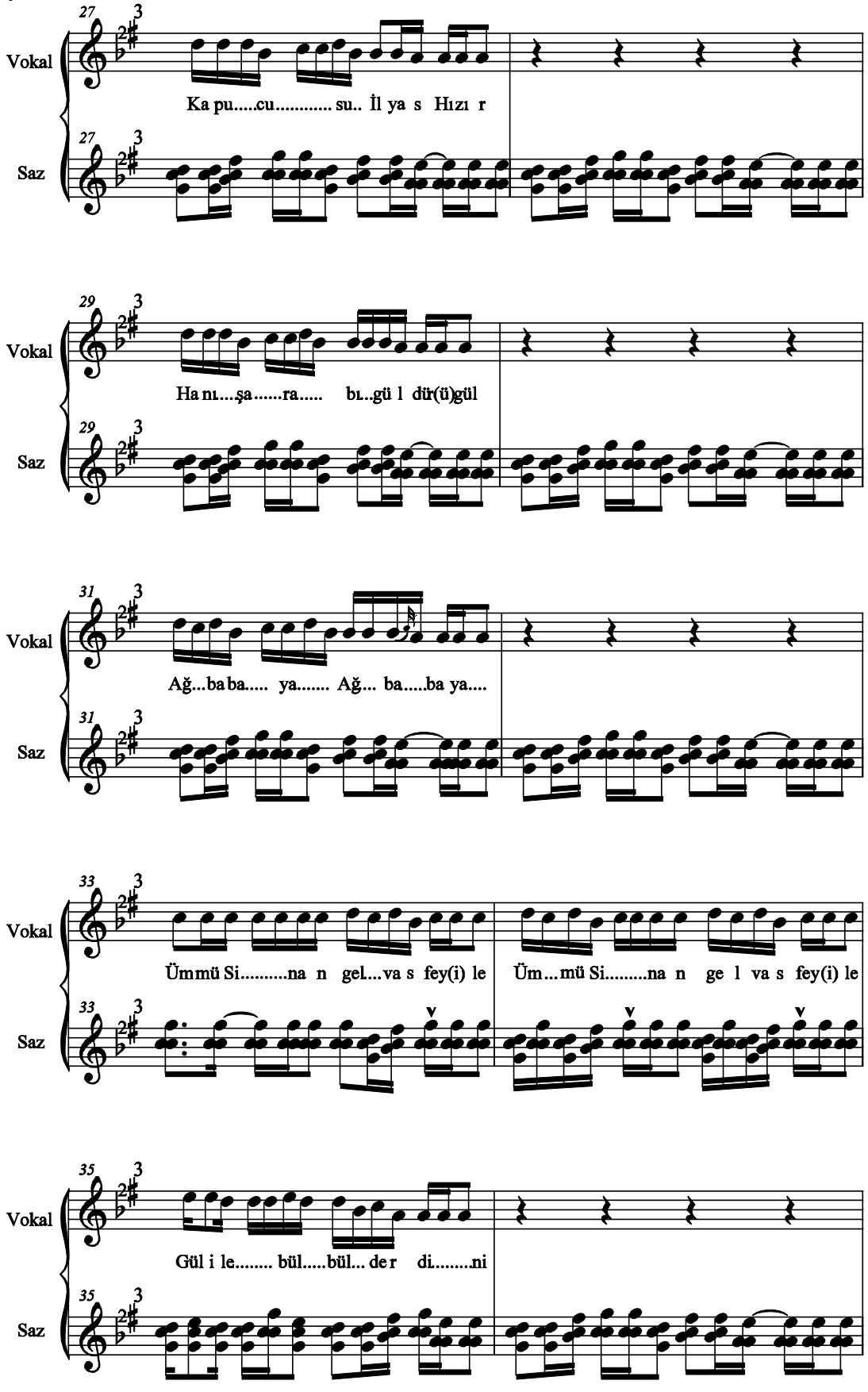


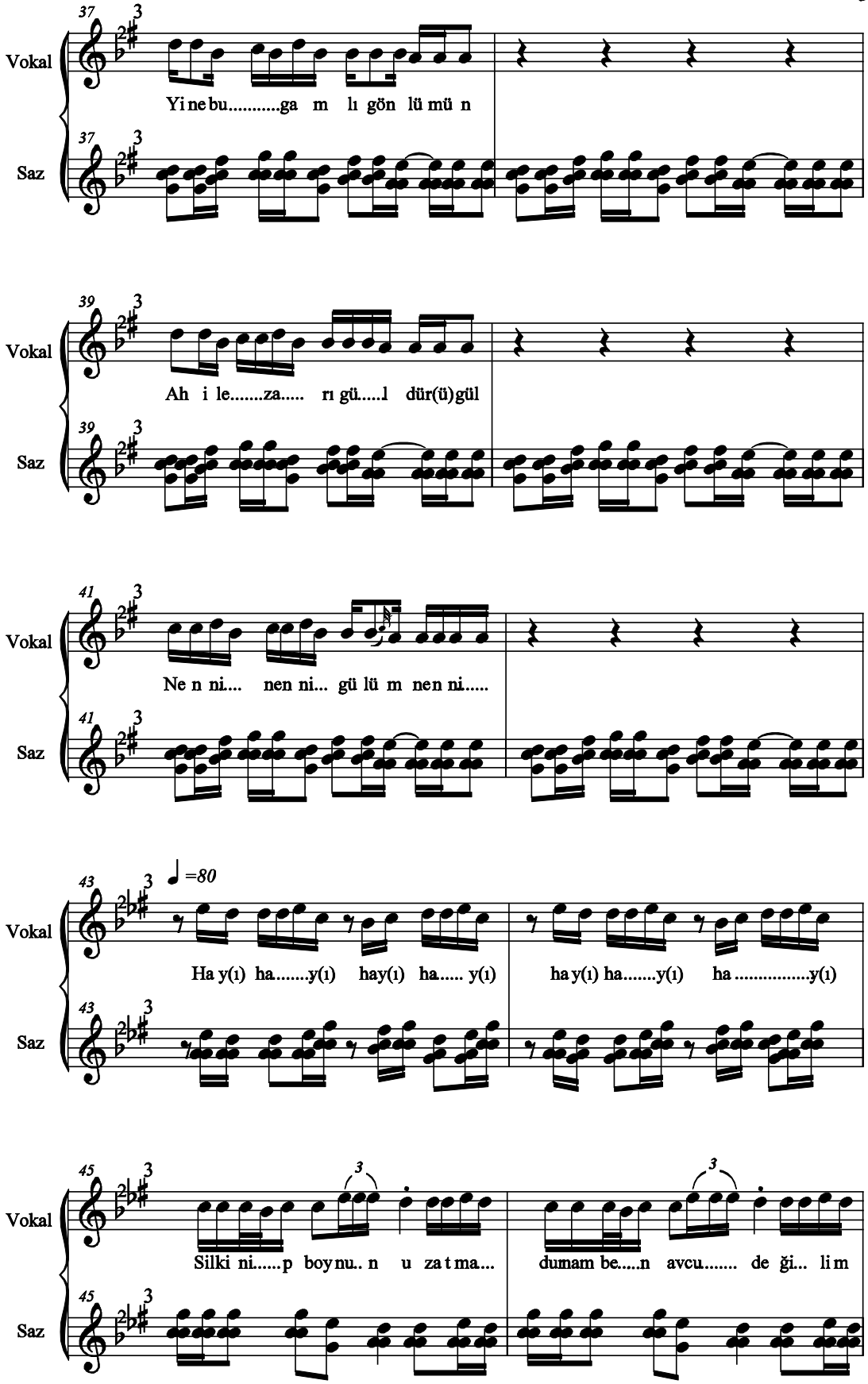
AĞBABA SEMAHI



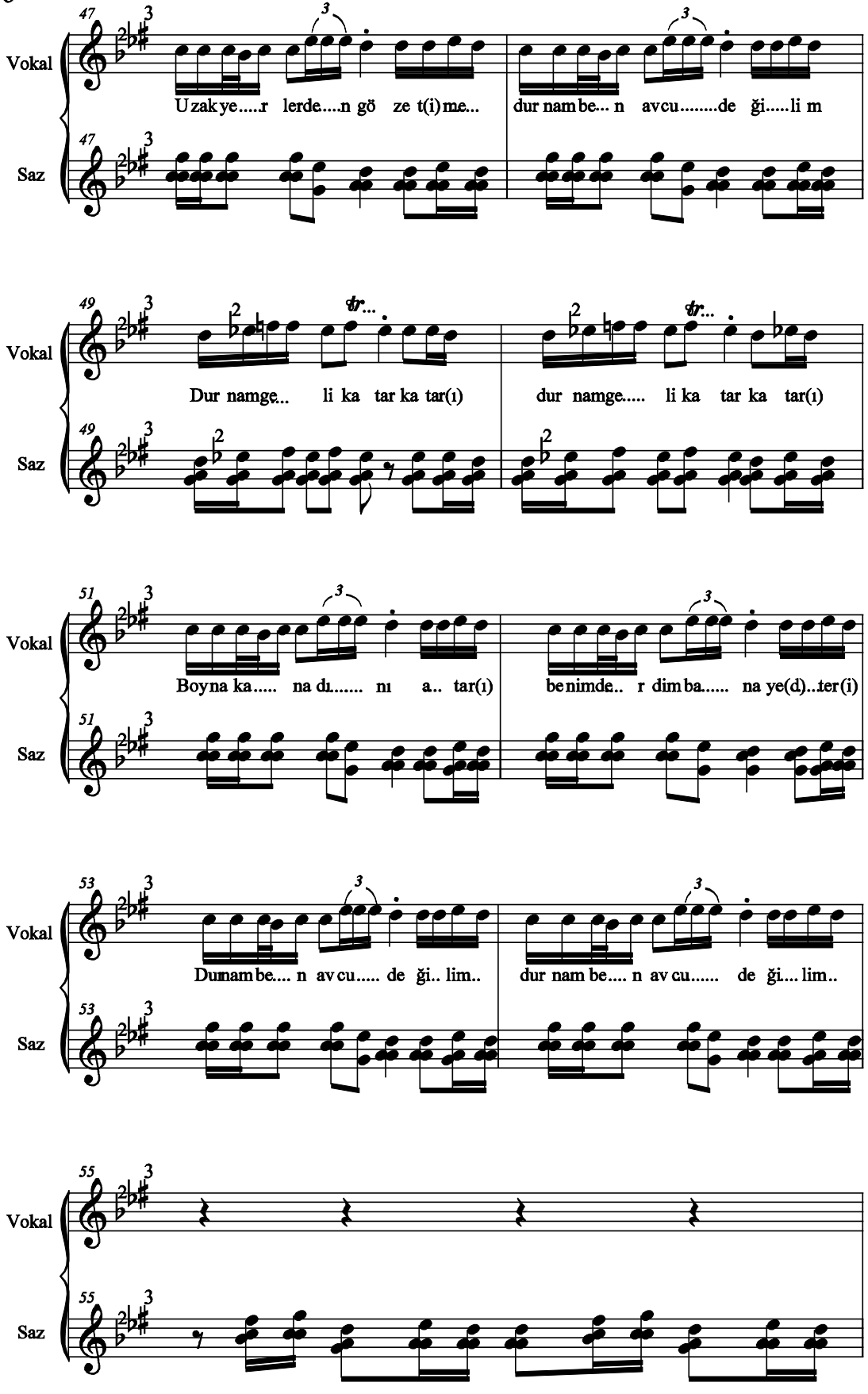

17
Vokal
Gül den.... te.... ra... zi... tu.. tar(ı) lar
Saz
19
Vokal
Çarşı pa..... za.... rı gü.....l dür(ü)gül
Saz
21
Vokal
Nenni....ne n ni... gü lü.....m nen ni..... nen ni.... ne n ni.... ca nı.....m ne n ni....
Saz
23
Vokal
Gül... den ku ru....l muş...bir(i) ça dı...r gül... den.. ku ru.....l muşbir.... ça dı r
Saz
25
tr...
Vokal
İ çin de..... ni me....ti..... ha.....zır
Saz

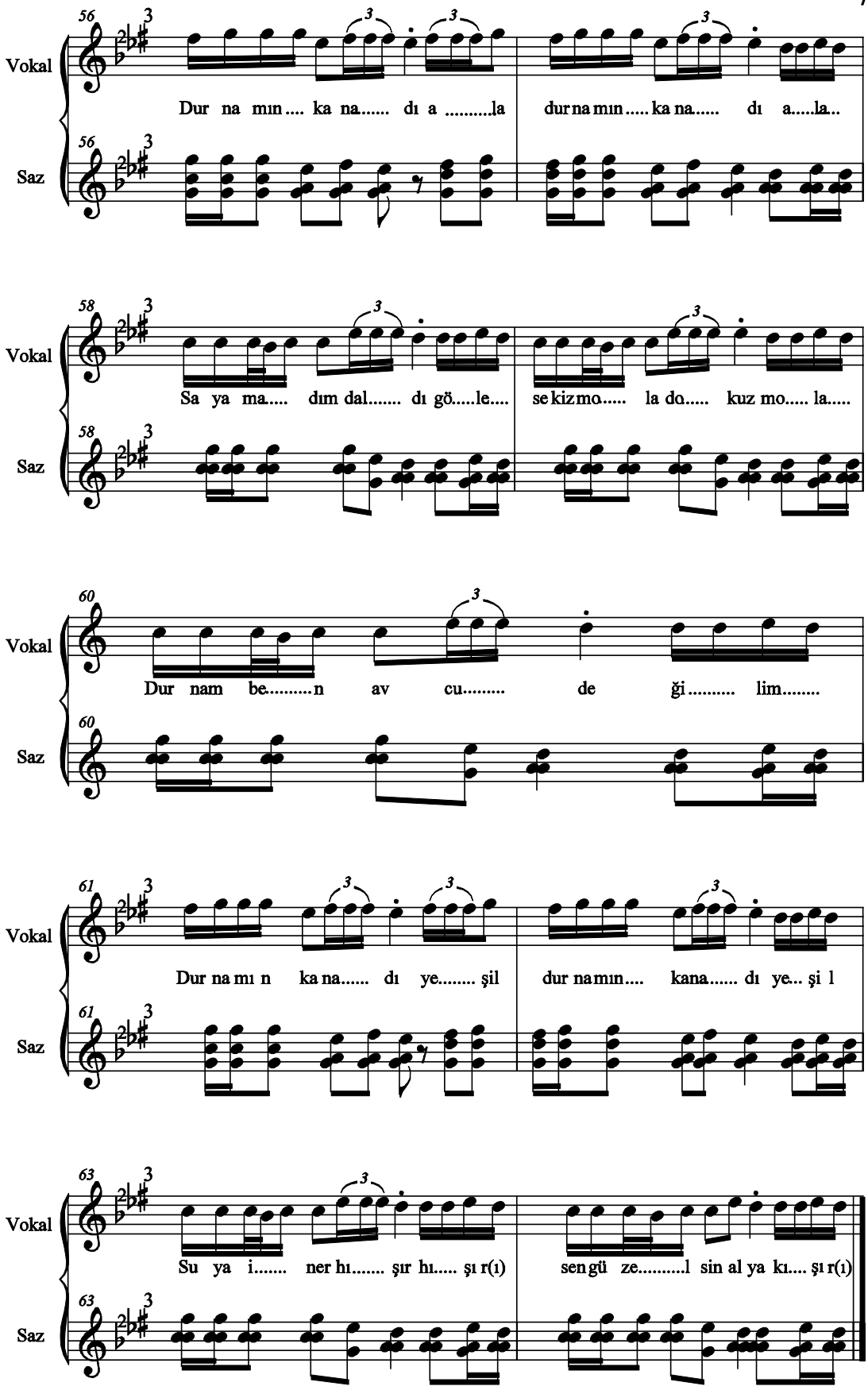
AĞBABA SEMAHI




37
Vokal
Yi ne bu.....ga m lı gön lü mü n
Saz
39
Vokal
Ah i le.....za..... rı gü.....l dür(ü)gül
Saz
41
Vokal
Ne n ni.... nen ni... gü lü m nen ni.....
Saz
43
♩=80
Vokal
Ha y(ı) ha.....y(ı) hay(ı) ha..... y(ı) ha y(ı) ha.....y(ı) ha .....y(ı)
Saz
45
Vokal
Silki ni.....p boy nu.. n u za t ma... dumam be.....n avcu..... de ği... li m
Saz

AĞBABA SEMAHI




56
Vokal
Dur na mın .... ka na..... dı a .....la
dur na mın ..... ka na..... dı a.....la..
Saz
58
Vokal
Sa ya ma..... dım dal..... dı gö.....le....
se kiz mo..... la do..... kuz mo..... la.....
Saz
60
Vokal
Dur nam be.....n av cu..... de ği..... lim.....
Saz
61
Vokal
Dur na mı n ka na..... dı ye..... şil
dur na mın.... kana..... dı ye... şi l
Saz
63
Vokal
Su ya i..... ner hı..... şır hı..... şı r(ı)
sen gü ze.....l sin al ya kı.... şı r(ı)
Saz

8 AĞBABA SEMAHI

Allah Allah Allah Allah
Allah Muhammed Ali Hünkâr Hacı Bektaş-ı Velî
Yetişe, ulaşa, saklaya, bekleye
Dilde dileğizi gönülde muradığızı vere
Sehamlar saf ola
Günahlar affola
? ? kabulü makbul ola
Hö mümine Yâ Ali!

Şekil 3.44: Nota No. 06: Ağbaba Semahı'nın notası

3.2.6.1. Ağbaba Semahı' nın Dil, Ağız ve Tavır Özellikleri

Ağbaba Semahı'nda kullanılan dil Türkçe' dir. Türkçe' nin yanı sıra, başka dillere ait olan kelimelere rastlanmamıştır. Adı geçen semah bu bakımdan, incelenen semahlar içerisinde sadece Türkçe kelimelerin kullanılması konusunda Kırat Semahı ile birlikte özel bir konuma sahiptir. Ancak eserde Türkçe' nin kullanılmasına dair ağız özelliklerinin yanı sıra, Arguvan yöresine ait şive özelliklerinin de yer aldığı görülür. Kelimelerin seslendirilişi sırasında karşılaşılan fonasyon özellikleri yöre ağzına özgü nitelikler içerir. Buna göre; eserin 3. ve 27. ölçüsündeki "h" harfi kimi zaman hırıltılı ve vurgulu; kimi zaman da 29. ölçüde görüldüğü üzere Latin alfabesindeki şekliyle kullanılmıştır. Diğer semahlarda da sıklıkla sözü edilen "-ı", "-i" vokallerinin ortaya çıkışı çoğu zaman sert ünsüzlerle sağlanmıştır. Bu vokallerin sert ünsüzlerden hemen sonra ortaya çıkışı kelimelerin telaffuzu bakımından doğal bir sonuç olarak değerlendirilmelidir. "-ı" vokali kimi zaman "Ağba(ı)ba" sözcüğünün ikinci hecesinde görüldüğü gibi "-a" vokalinin; kimi zaman da "hay(ı)" sözcüğündeki gibi "y" ünsüzünün ardından kullanılmıştır.

Eserin 39. ölçüsünde yer alan "ah ile" kelimelerindeki "h" ünsüzü ile "-i" ünsüzünün arasına " -ü" vokali yerleştirilmiş ve adı geçen iki kelime bu vokallerle birlikte birleştirilerek icra edilmiştir.

"Kurulmuş", "turnam", "avcı", "kanat" gibi Türkçe' de sıklıkla kullanılan kelimeler Ağbaba Semahı'nda "gurulmuş", "durnam", "avcu", "ganat" sözcüklerinde de görüldüğü gibi yerel ağız özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır.

Eserde görülen Arguvan yerel ağız özellikleri aslında Türkçe' nin yazım kurallarında kabul gören kelimelerle uzun - kısa hece bakımından farklılık göstermemektedir. Ancak yine de eserin ilk ölçüsünden itibaren yapılan ve kelimenin uzun-kısa hecelerinin ritme uymamasından kaynaklanan prozodi hataları dikkatimizi çekmektedir. Bu durum da yerel ağız özelliklerinden değil, icracının üslûbundan kaynaklanmaktadır.

Ağbaba Semahı'nın ikinci bölümünde perdelerin staccatolu olarak seslendirildiğini görmekteyiz. Ancak; kelime sonuna değil de, kelimelerdeki hecelerin arasına yerleştirilen staccatolu ifade biçimi icracının bu kelimelerin arasında nefes almasına yani prozodi hatalarına sebep olmuştur. Diğer yandan, bahsi geçen kelimelere bağlı notaların staccatolarla vurgulanmasının sebebinin, semah dönen canların

hareketlerine uydurulan ritmin hafif ve kuvvetli darplarının belirtilmek istenmesi olabileceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca bu durum, icracıların coşkusunun eserin sonuna doğru doruğa tırmandığının işareti olabilir. Bu bakımdan, hece vurgularından kaynaklanan prozodi hatalarının bulunmasını da doğal karşılamak gerekir.

Ölçü sonlarındaki kelimelerin uzun ve kısa olarak kullanılması gereken hecelerine bakılmaksızın bu kelimeler, birim sürenin iki eşit parçaya ayrılmasıyla seslendirilmiştir.

Bu semahta kelimelerin iç ritimlerinin melodide yansıması gibi semahı dönenlerdeki figürler ya da salınımlar da müzikal olarak ifade edilmiştir. Nitekim bu durumu en bariz şekilde nakaratlarda yer alan "nenni" terennümlerinde görmekteyiz.

Eserin yürütme bölümü şiir yapısına uygun olarak müzikal ifadeye bürünmüştür. "Turnam ben avcu değilim" cümlesindeki kişinin kendini savunmasından kaynaklı masumiyet ifade eden söyleyiş biçimi sonraki ölçüye yansımış; aynı hissiyat "hay" terennümünde de müzikal ifadeyle anlatılmak istenmiştir.

Eserin sonlanma işlemi düzensiz kalıp ritimli ezgi ile gerçekleşmiştir. Son ölçüdeki melodi vokal olarak karar perdesine inmemiş; yarım karar hissi ile hızlı konuşma şekliyle dua bölümüne geçilmiştir.

Ağbaba Semahı genel olarak yumuşak ve orta sertlikte hançereler kullanılarak seslendirilmiştir. Eserin yürütme bölümünde Arguvan yöresi müziğinde sıkça rastlanmayan üçlemelerin yumuşak hançerelerle ifade edildiğini de belirtmek gerekmektedir.

3.2.6.2. Ağbaba Semahı' nın Edebi Yapısı

Tablo 3.16: Ağbaba Semahı edebi yapı tablosu

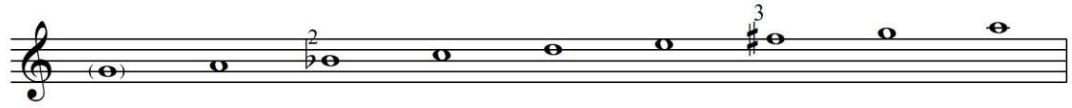
	Kafiye Şeması	Hece Sayısı ve Durağı
Seyrimde bir şehre vardım	a	8
Gördüm sarayı güldür gül	b	8
Sultanımın tacı tahtı	c	8
Bağı divarı güldür gül	b	8

Gül alırlar gül satarlar	d	8
Gülü gül ile tartarlar	d	8
Gülden terazi tutarlar	d	8
Çarşı pazar güldür gül	b	8
Gülden kurulmuş bir çadır	e	8
İçinde nimeti hazır	e	8
Kapucusu İlyas Hızır	e	8
Hanı şarabı güldür gül	b	8
Ümmi Sinan gel vasfeyle	f	8
Gül ile bülbül derdini	g	8
Yine bu gamlı gönlümün	h	8
Ah ile zarı güldür gül	b	8
Silkinip boynun uzatma	ı	8
Turnam ben avcı değilim	j	8
Irak yollarım gözetme	ı	8
Turnam ben avcı değilim	j	8
Turnam gelir katar katar	k	8
Kanadını boy(nu)na atar	k	8
Benim derdim bana yeter	k	8
Turnam ben avcı değilim	j	8

Turnamın kanadı ala	l	8
Sayamadım daldı göle	l	8
Sekiz m’ ola dokuz m’ola	l	8
Turnam ben avcı değilim	j	8
Turnamın kanadı yeşil	m	8
Suya iner hışır hışır	n	8
Sen güzelsin al yakışır	n	8
Turnam ben avcı değilim	j	8

3.2.6.3. Ağbaba Semahı' nın Melodik Yapısı

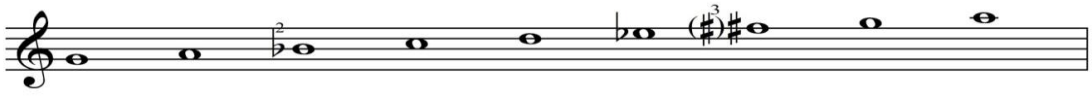
Ağbaba Semahı iki bölümlü olarak 4 zamanlı usul içerisinde icra edilmiştir. Adı geçen semahın birinci bölümündeki icrası sırasında kullanılan dizi şekli 3.45’deki gibidir.



Şekil 3.45: Ağbaba Semahı, 1. bölümde kullanılan dizi

Ancak, belirtmek gerekir ki yukarıdaki şekilde gösterilen dizi sekiz perdeden oluşmasına rağmen; ağırlama bölümü olarak adlandırılan birinci bölümün vokal icrası, karar perdesinin üzerine bir uşşak dörtlüsü kurulmasıyla meydana gelen ses sahasına sahiptir.

İkinci bölümde kullanılan dizi ise şekil 3.46’da gösterilmiştir.



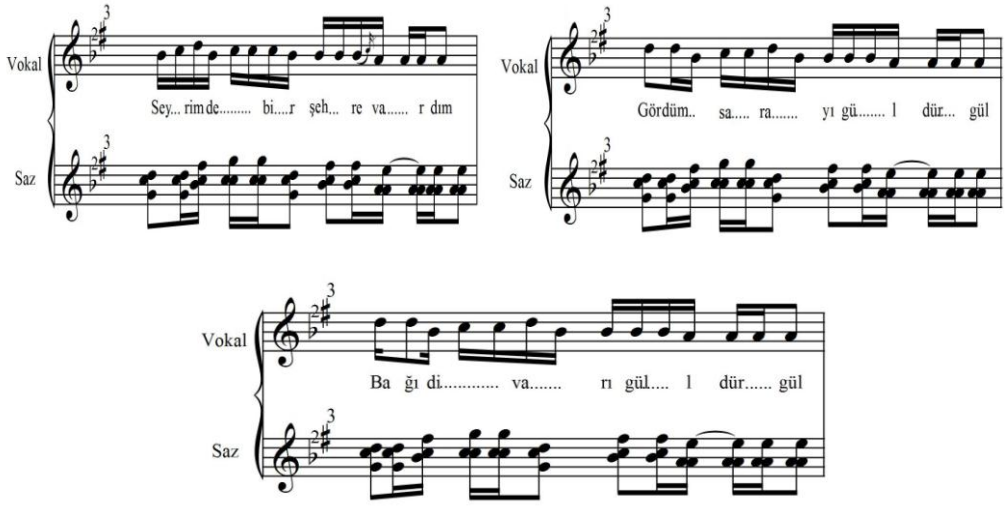
Şekil 3.46: Ağbaba Semahı, 2. bölümde kullanılan dizi

Ağbaba Semahı da Arguvan yöresinde icra edilen semahların çoğu perdeden oluşan bir ses sahasına sahiptir. Bu semahın ikinci bölümünün dizisi yukarıdaki gibi şekillendiği halde 1. ve 8. perdesi kullanılmamaktadır.

Ağbaba Semahı adı geçen yörede icra edilen ve derlediğimiz semahlar içerisinde Kırklar Semahı hariç (tek bölümlü olmasından dolayı) yürütme bölümünde usûlü değişmeyen tek semahtır.

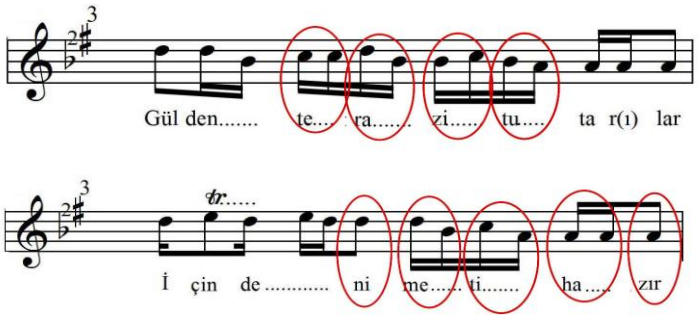
Adı geçen semah, dört perdeden oluşan ayak melodisiyle başlamıştır. Bu ayak melodisi bağlama ile icra edildikten sonra, vokal icra sırasında da kullanılmıştır. İlk bölümdeki tüm kıtalarda bağlama icrası, vokal icranın hem eşliği hem de tekrarı gibidir. Bu bağlamda birinci bölümdeki vokal icra ve bağlama icrasının birbirlerini doğrularmışçasına söyleştiklerini görmekteyiz.

Semahın 3. ölçüsünden başlayan vokal icrasında neredeyse aynı olan müzik cümlelerinin ufak tefek farklılıklarla (ritmik yapı ve melodi değişimleri) tekrarlı biçimde seslendirildiği görülmektedir. Örnek:



Şekil 3.47: Ağbaba Semahı, 3, 5 ve 9. ölçü

Ölçülerin ilk 2/4 'lüğü oluşturan notalarındaki ufak değişikliklerin, ilgili oldukları kelimenin ritminden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bu gibi durumlar, eseri dinleyen kişilerde merak duygusu uyandırarak, onların dikkatinin dağılmasını engellemekte, esere dinamizm kazandırmaktadır. Ancak, bu semahın vokal icrası sırasında kelimenin iç ritmine uyulmayarak bariz bir şekilde prozodi hataları yapılmıştır. Şekil 3.48'de bu duruma dâhil olan iki örnek gösterilmiştir.

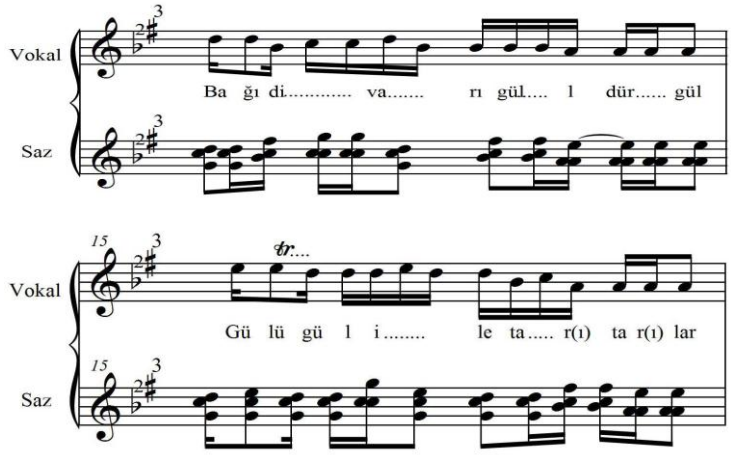


Şekil 3.48: Ağbaba Semahı, 17 ve 25. ölçü

Ağbaba Semahı'nda 1., 3. ve 4. nakaratlar tek satır halinde bulunmakta olup; 2. nakarat iki satır halinde seslendirilmiş ve çalınmıştır. Semahın tüm nakaratlarında katma sözler kullanılmıştır.

13. ve 14. ölçülerde melodin 3. derece eksenli yürüdüğünü görmekteyiz. Bu yürüyüş esnasında dizinin 3. derecesine yakın perdelerle ve pest tarafındaki 4'lüsü ile melodi oluşturulmuş, söz unsuru da dikkate alındığında bir ölçü müzikal anlamda cümleciği, iki ölçü ise cümleyi meydana getirmiştir. Edebî anlamda ise ikinci cümle birinci cümlenin tekrarından başka bir şey değildir. Söz konusu olan bu ölçülerdeki bağlama icrasında, semahın birinci bölümünde sıklıkla kullanılan bağlı çalış tarzının yanında, sağ elde pençe tekniğinin kullanılması şartıyla parmak vurmalarına da rastlanmaktadır. Bu ölçülerde kullanılan "parmak vurma" tekniği sayesinde ritmik yapıların vurguları değiştirilmiş, enstrüman icrasında kolaylık sağlanmıştır. Vokal icranın hem tekrarı hem de eşliği olarak kullanılan bağlama icrası, bu ölçüde sadece eşlik görevindedir. 23, 24, 33 ve 34. ölçülerde de aynı durum söz konusudur. Bu ölçülerdeki 3. derece eksenli cümlelerden sonra karar perdesi üzerinde Hüseynî 5'lisi gösterilerek ana melodiye dönülmüştür.

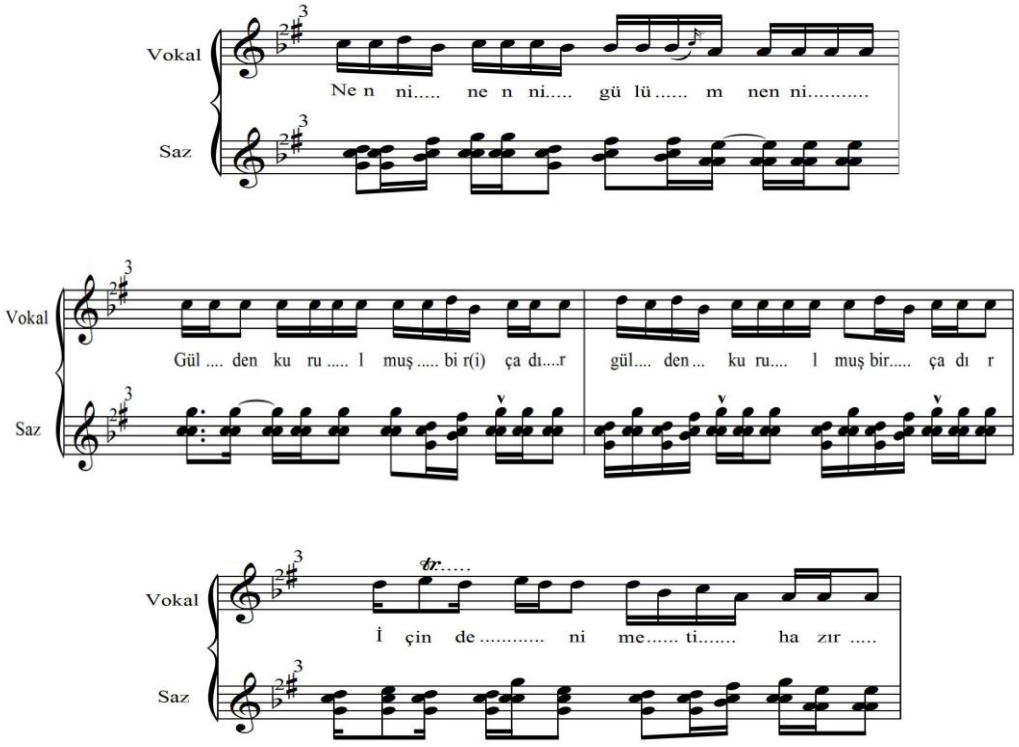
Ağbaba Semahı'nın birinci bölümünde 3. derece üzerinde ısrarlı kalışlar yapılan ölçüler hariç tüm ölçüler, melodik anlatım açısından ikiye ayrılmıştır. Söz konusu olan bu ölçülerden herhangi birinin ilk 2/4' lüğü aslında cümlenin virgülü gibidir; gerginlik hissi yaratmaktadır. Bu müzikal ifade ikinci 2/4'lüklerle karara oturmuş; böylece ilgili cümle tamamlanmıştır. Ancak melodi bölünmesi sırasında cümleyi oluşturan kelimelerin çoğu zaman düzenli bölünmediğini de belirtmek gerekir. Kelimelerin düzensiz bölünmeleri 3.49 no'lu şekilde gösterilmektedir.



Şekil 3.49: Ağbaba Semahı, 9,11 ve 15. ölçü

Semahın ağırlama bölümünün tüm kıtaları boyunca katma sözlerle melodi tekrarı yapıldığından aranağmeye ihtiyaç duyulmamıştır.

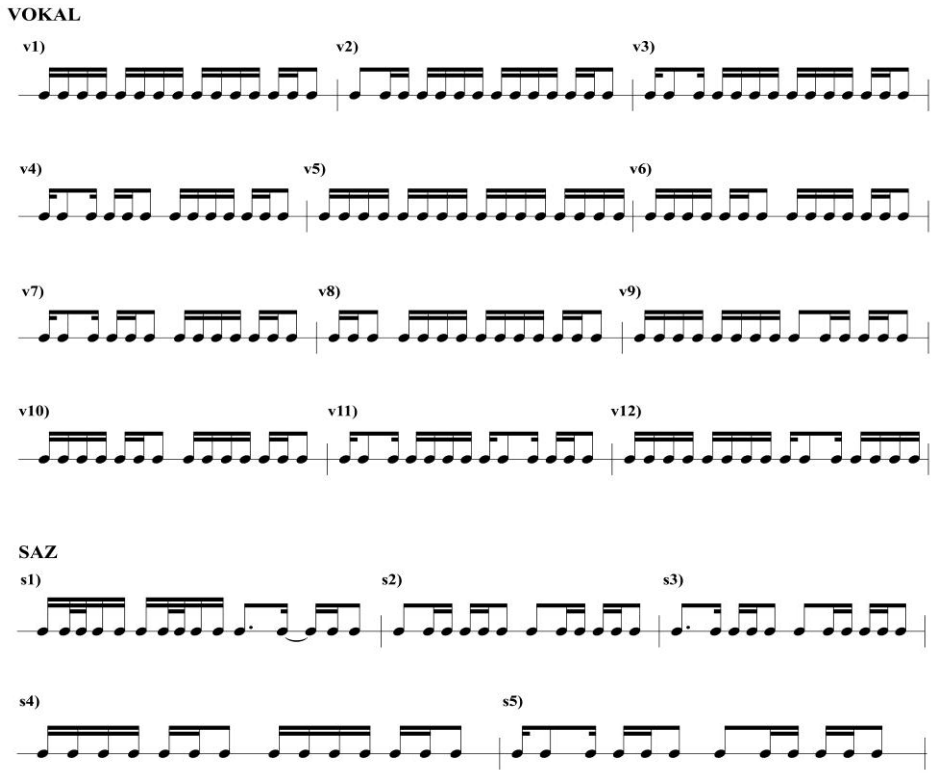
Ağbaba Semahı'nda da Arguvan yöresindeki diğer semahlarda olduğu gibi vokal icraya ağırlık verilmiştir. Bağlama ile vokal icradaki tüm perdeler birebir takip edilmemiş; ana melodi takibi gerçekleşmiştir. Nitekim vokal icrada çok çeşitli melodik yürüyüşler olmasına rağmen bağlama icrasındaki belirli birkaç melodik yürüyüş şekil 3.50' de gösterilmiştir.



Şekil 3.50: Ağbaba Semahı, 21, 23, 24 ve 25. ölçü

Semahın, ilk bölümü boyunca şekil 3.45'da gösterilen dizinin 3. derecesi olan "do" perdesi ve yine aynı dizinin yedeni olan " sol" perdesi bağlama çalış pozisyonuna uygun olduğu ve aynı birim süre içindeki diğer perdelerle uyumu sağlandığı sürece pedal ses olarak kullanılmıştır.

Bu semahın birinci bölümünün düzüm şekli 1+1+1+1 olmakla birlikte bu bölümde kullanılan ritmik yapılar aşağıdaki şekilde belirtilmiştir:



Şekil 3.51: Ağbaba Semahı'nın 1. bölümünde kullanılan ritmik yapılar

Ağbaba Semahı'nda yukarıdaki şekilde gösterilen v_1, v_2, v_3, v_4, v_5, v_8 ve v_9 ritmik yapısı s_2 ritmik yapısıyla; v_6 ritmik yapısı s_4 ritmik yapısıyla; v_7 ritmik yapısı ise s_5 ritmik yapısıyla aynı anda kullanılmıştır.

41. ölçüde aranağmeye ihtiyaç duyulmaksızın, ağırlama bölümünün son satırındaki terennümün bağlama icrasıyla cevap bulmasının ardından yürütme bölümüne geçilmiştir.

43. ve 44. ölçüden anlaşılacağı gibi katma sözlerle yürütme bölümüne geçilmiştir. Ancak belirtmekte yarar var ki; aslında bu iki ölçü yürütme bölümünün ne içinde ne de dışındadır. Söz konusu olan bu iki ölçü geçiş köprüsü olarak kullanılmıştır.

Yürütme bölümündeki cümle sonları yarım karar ekseninde olmasına rağmen, geçiş köprüsü olarak nitelendirebileceğimiz ilk iki ölçüdeki üçüncü derece etrafında şekillenen melodik hareket sonraki bölüme geçişte kolaylık sağlamıştır.

Ağbaba Semahı'nın yürütme bölümünde, vokal icranın bağlama icrasıyla daha büyük birim süre içinde bile olsa birebir takip edilmesi, icracılardan birisinin hem müzik eğitimi almış olmasından, hem de eseri seslendirmemesinden kaynaklanmaktadır.

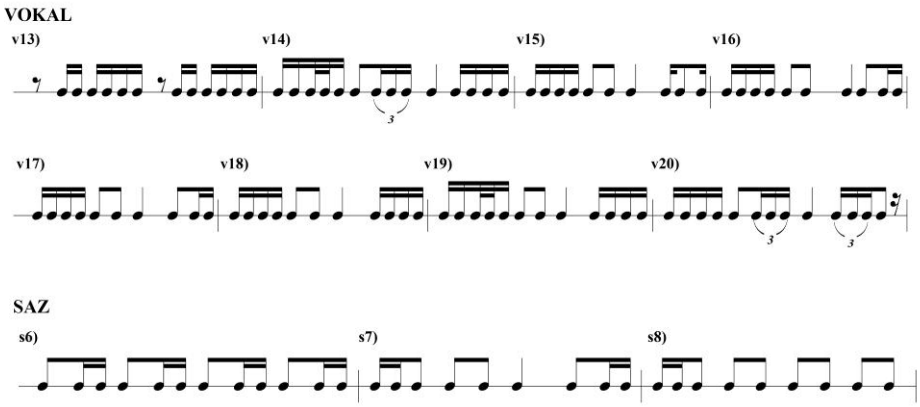
Bu semahın icrası mikrofon kullanılarak yapılmıştır ve icranın açık alanda yapılması, ses tesisatının iyi bir şekilde ayarlanmaması gürültülü bir çalış tarzını da beraberinde getirmiştir. Ancak, duyulabildiği kadarıyla 43 ve 44. ölçünün bağlama icrasının çok sesli olmadığını söyleyebiliriz. Dizi içinde "mi bemol" perdesinin kullanılmasından kaynaklanan çalış pozisyonu değişikliği bu duruma etkendir. Buna ek olarak, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 62 ve 63. ölçülerde hâkim olan dizinin 5. derecesinin bağlama icrası sırasında bazen yeden ses, bazen de karar sesi ile birlikte kullanılması, bağlamanın çalış pozisyonundan kaynaklanmaktadır. Bu çalış pozisyonuna notaya aldığımız diğer semahlarda rastlamamaktadır.

49 ve 50. ölçülerde yarım karar perdesi üzerinde üç perde de kullanılmış; muhtemelen uşşak geçkisi gösterilmeye çalışılmıştır.

Yürütme bölümündeki ikinci ve üçüncü kıt'a arasında bir ölçülük bağlama icrası icracının sözü unutmasından kaynaklanabileceği gibi kıtalar arasında küçük bir nefes payı olarak ortaya çıkmış da olabilir.

56 ve 57. ölçülerde vokal icra sırasında yarım karar perdesi üzerinde hicaz 4'lüsü, 7.derece üzerinde asma kalış gösterildikten sonra yapılmıştır. Ana melodinin üç ölçü yürümesinden sonra, 56 ve 57. ölçülerde gözlenen durum 60 ve 61. ölçülerde de karşımıza çıkmaktadır. Eser, ikinci bölümdeki ana melodi kullanılarak sonlandırılmıştır. Son ölçüde karar perdesine inilmediğinden, yarım karar hissi uyandırılmıştır. Ayrıca semahın son kıtası da tamamlanmamış; duaya geçilmiştir.

Semah ikinci bölümünde kullanılan düzüm şekli 1+1+1+1 olmakla birlikte vokal ve enstrüman icrasındaki ritmik yapılar 3.52 no'lu şekilde gösterilmektedir.



Şekil 3.52: Ağbaba Semahı'nın 2. bölümünde kullanılan ritmik yapılar

Yukarıdaki şekilde gösterilen v_{10} ritmik yapısı s_5 ritmik yapısı ile; v_{11},v_{12},v_{13},v_{14},v_{15} ritmik yapıları s_6 ritmik yapısı ile; v_{16} ritmik yapısı ise s_7 yapısı ile aynı anda kullanılmıştır. Buna göre 4/16'lık notalarla ya da üçlemelerle yapılan vokal icranın saz icrasına yansıtılmadığı; tüm semah boyunca vokal icrada duyulan ana melodinin bağlama icrasındaki kuvvetli ve hafif darpların belirtilmesiyle desteklendiği görülmektedir.

3.2.6.4. Ağbaba Semahı' nın Formu:

Tablo 3.17: Ağbaba Semahı form tablosu

(SAZ)	α
Seyrimde bir şehre vardım	a+ α
Gördüm sarayı güldür gül	a^1+ α
Sultanımın tacı tahtı	a^3+ α
Bağı divarı (?) güldür gül	a^4+ α
Nenni nenni gülüm nenni	a^3+ α
Gül alırlar gül satarlar	b
(Gül alırlar gül satarlar)	b^1
Gülü gül ile tartarlar	c+ α
Gülden terazi tutarlar	a^4+ α
Çarşı pazar güldür gül	a^4+ α
Nenni nenni gülüm nenni	a^4+ α
Nenni nenni canım nenni	a^4+ α

Gülden kurulmuş bir çadır	b^2
Gülden kurulmuş bir çadır	b^3
İçinde nimeti hazır	$c^1+\alpha$
Kapucusu İlyas Hızır	$a^3+\alpha$
Hanı şarabı güldür gül	$a^3+\alpha$
Ağbaba'ya Ağbaba'ya	$a^6+\alpha$
Ümmi Sinan gel vasfeyle	b^2
Ümmi Sinan gel vasfeyle	b^1
Gül ile bülbül derdini	$c^2+\alpha$
Yine bu gamlı gönlümün	$a^7+\alpha$
Ah ile zarı güldür gül	$a^4+\alpha$
Nenni nenni gülüm nenni	$a^8+\alpha$
Hay hay hay hay	d
Hay hay hay hay	d
Silkinip boynun uzatma	e
Durnam ben avcu değilim	e
Uzak yerlerden gözetme	e
Durnam ben avcu değilim	e
Durnam gelir katar katar	f
Durnam gelir katar katar	f^1
Kanadını boyuna atar	e
Benim derdim bana yeter	e
Durnam ben avcu değilim	e
(SAZ)	β
Durnamın kanadı ala	g
Durnamın kanadı ala	g^1
Sayamadım daldı göle	e
Sekiz m' ola dokuz m'ola	e
Durnam ben avcı değilim	e
Durnamın kanadı yeşil	g
Durnamın kanadı yeşil	g^1
Suya iner hışır hışır	e
Sen güzelsin al yakışır	e^1

Ağbaba Semahı'nın form yapısı hakkında cümle odaklı yapılan yukarıdaki çözümlemelerin yanında bu çözümlemelerde elde edilen verilerden hareketle eserin

form özellikleri hakkında genel çıkarımlar sağlayan analitik form tablosu aşağıdaki gibidir.

Tablo 3.18: Ağbaba Semahı analitik form tablosu

Nota No.	6
Tür/ Çeşit Adı	Semah
Güftenin İlk Mısrası	Seyrimde bir şehre vardım
Güfteye Göre Müzikal Form	{ ($\mathcal{A}$+ A^3 + $\mathcal{B}$ + $\mathcal{A}^1$ + $\mathcal{B}^1$ + A^6 + $\mathcal{B}^2$ + A^8)+$\mathcal{C}$ + ($\mathcal{D}$ + $\mathcal{D}^1$ +$\mathcal{D}^2$ +$\mathcal{D}^3$) + W) }
Eserin Analitik Formu	Ağırlama… Ayak :α 1. Kıt'a: $\mathcal{A}$ (A+ A^1+ A^3+ A^4) 1. Mısra : A(a+α) 2. Mısra : A^1(a^1+α) 3. Mısra : A^3(a^3+α) 4. Mısra : A^4(a^4+α) 1 . Nakarat: A^3 1. Mısra : A^3(a^3+α) 2. Kıt'a : $\mathcal{B}$ (B+C+A^4+ A^4) 1. Mısra: B(b+b^1) 2. Mısra : C(c+α) 3. Mısra : A^4 (a^4+α) 4. Mısra : A^4(a^4+α) 2. Nakarat : $\mathcal{A}^1$ (A^4+A^4) 1. Mısra : A^4(a^4+ α) 2. Mısra : A^4(a^4+ α) 3.Kıt'a : $\mathcal{B}^1$ (B^2+C^1+A^3+ A^3) 1. Mısra : B^2(b^2+b^3) 2. Mısra : C^1(c^1+α) 3. Mısra : A^3 (a^3+α) 4. Mısra : A^3 (a^3+α) 3. Nakarat : A^6 1. Mısra : A^6 (a^6+α)

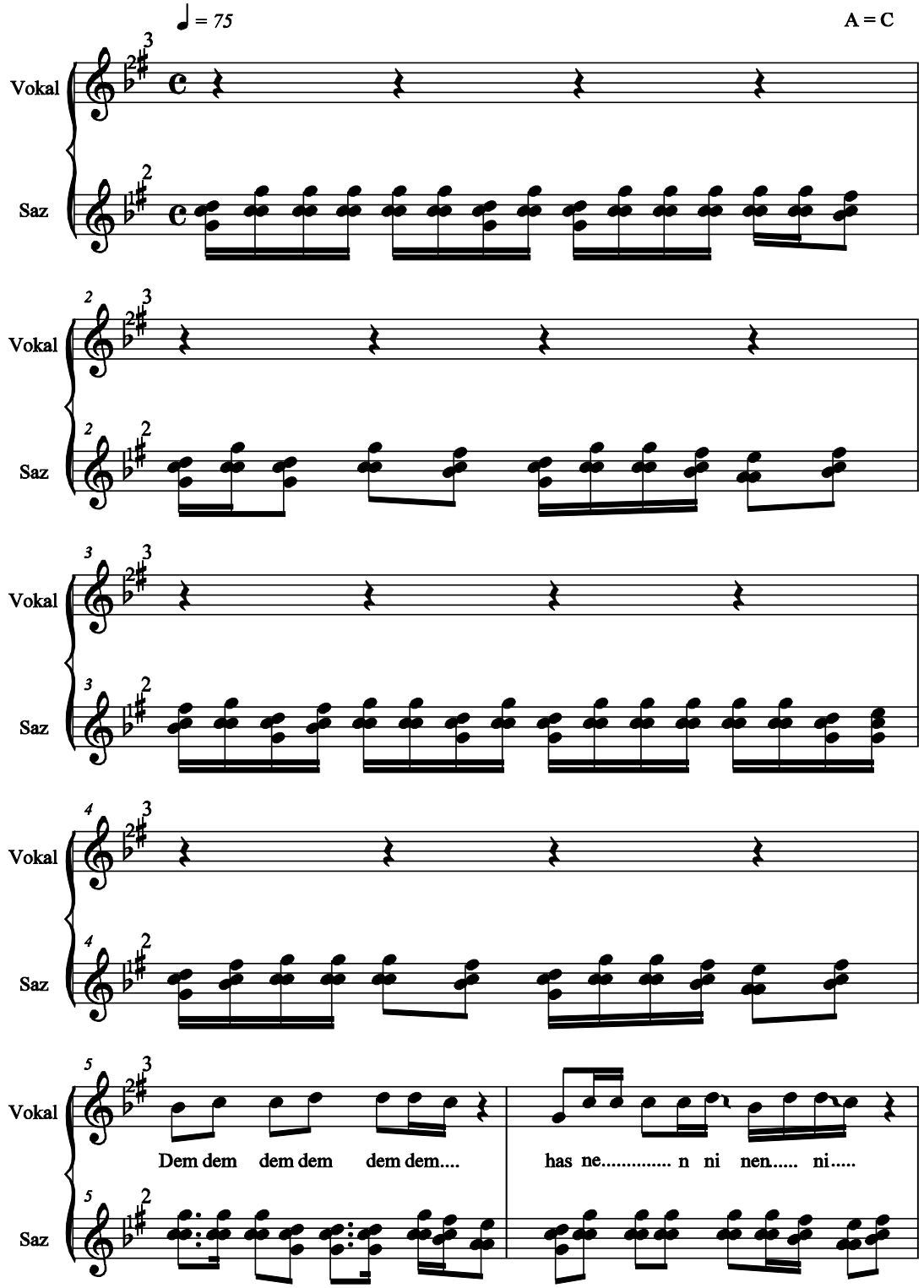
	4.Kıt'a : $\mathcal{B}^2$ (B^1+C^2+A^7+A^4) 1. Mısra: B^1 (b^2+b^1) 2. Mısra: C^2 (c^2+α) 3. Mısra: A^7 (a^7+α) 4. Mısra : A^4 (a^4+α) 4. Nakarat : A^8 1. Mısra : A^8(a^8+α) Geçiş Köprüsü…. 1. Beyit : $\mathcal{C}$ (d+d) 1. Mısra/ Terennüm : d 2. Mısra / Terennüm / Tekrar : d Yürütme… 5.Kıt'a : $\mathcal{D}$ (e+e+e+e) 1. Mısra :e 2. Mısra :e 3. Mısra :e 4. Mısra :e 6.Kıt'a : $\mathcal{D}'$ (F+e+e+E)+ **β** 1. Mısra :F(f+f^1) 2. Mısra :e 3. Mısra :e 4. Mısra :E[e+(e=tekrar)]+β 7.Kıt'a : $\mathcal{D}^2$ (G+e+e+e) 1. Mısra :G(g+g^1) 2. Mısra :e 3. Mısra :e 4. Mısra :e 8.Kıt'a : $\mathcal{D}^3$ (g+g^1+e+e^1) + W 1. Mısra :g 2. Mısra :g^1 3. Mısra :e 4. Mısra: e^1+ (W=Dua)
Genel Şema	{ ($\mathcal{A}$+ A^3 + $\mathcal{B}$ + $\mathcal{A}'$ + $\mathcal{B}'$ + A^6 + $\mathcal{B}^2$ + A^8)+$\mathcal{C}$ + ($\mathcal{D}$ + $\mathcal{D}'$ +$\mathcal{D}^2$ +$\mathcal{D}^3$) + W) }

3.2.7. Bâbullah Semahı

NOTA NO. 07: BÂBULLAH SEMAHI

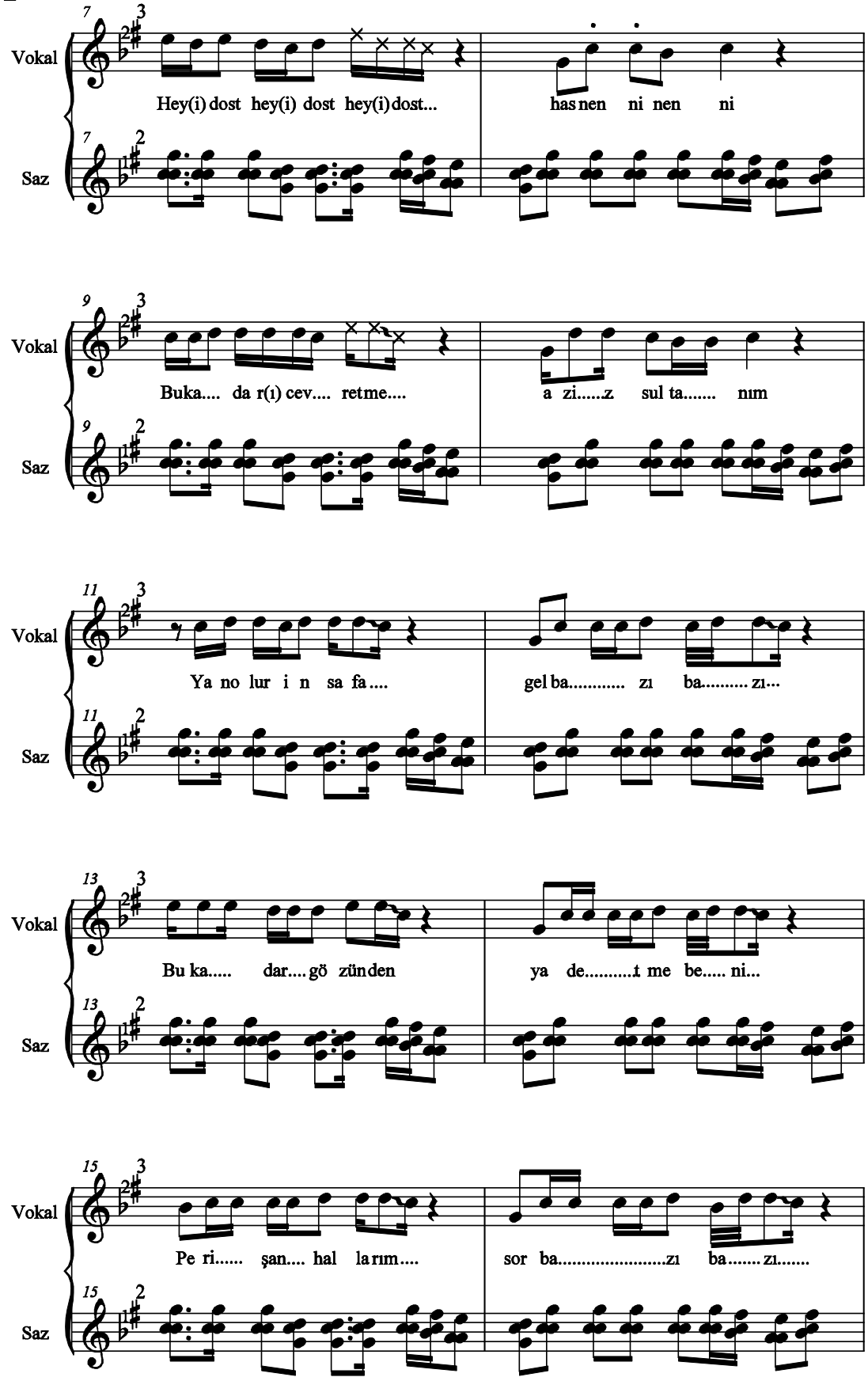
Yöre : Arguvan/Emirler Mezrası
Kaynak : Cemal ERBEK

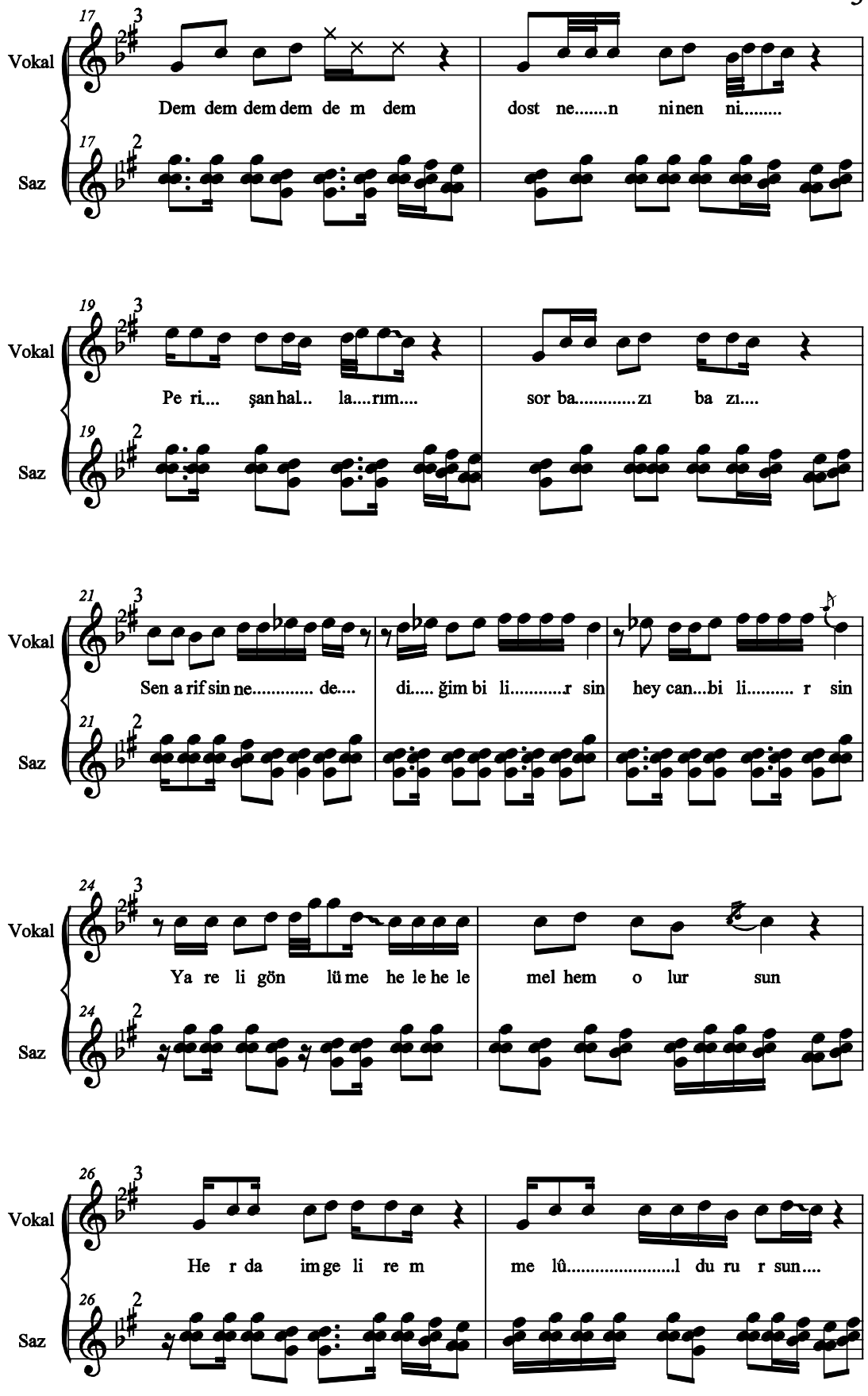
Derleyen : Seval EROĞLU
Derleme Tarihi : Ağustos-2009
Notaya Alan : Seval EROĞLU



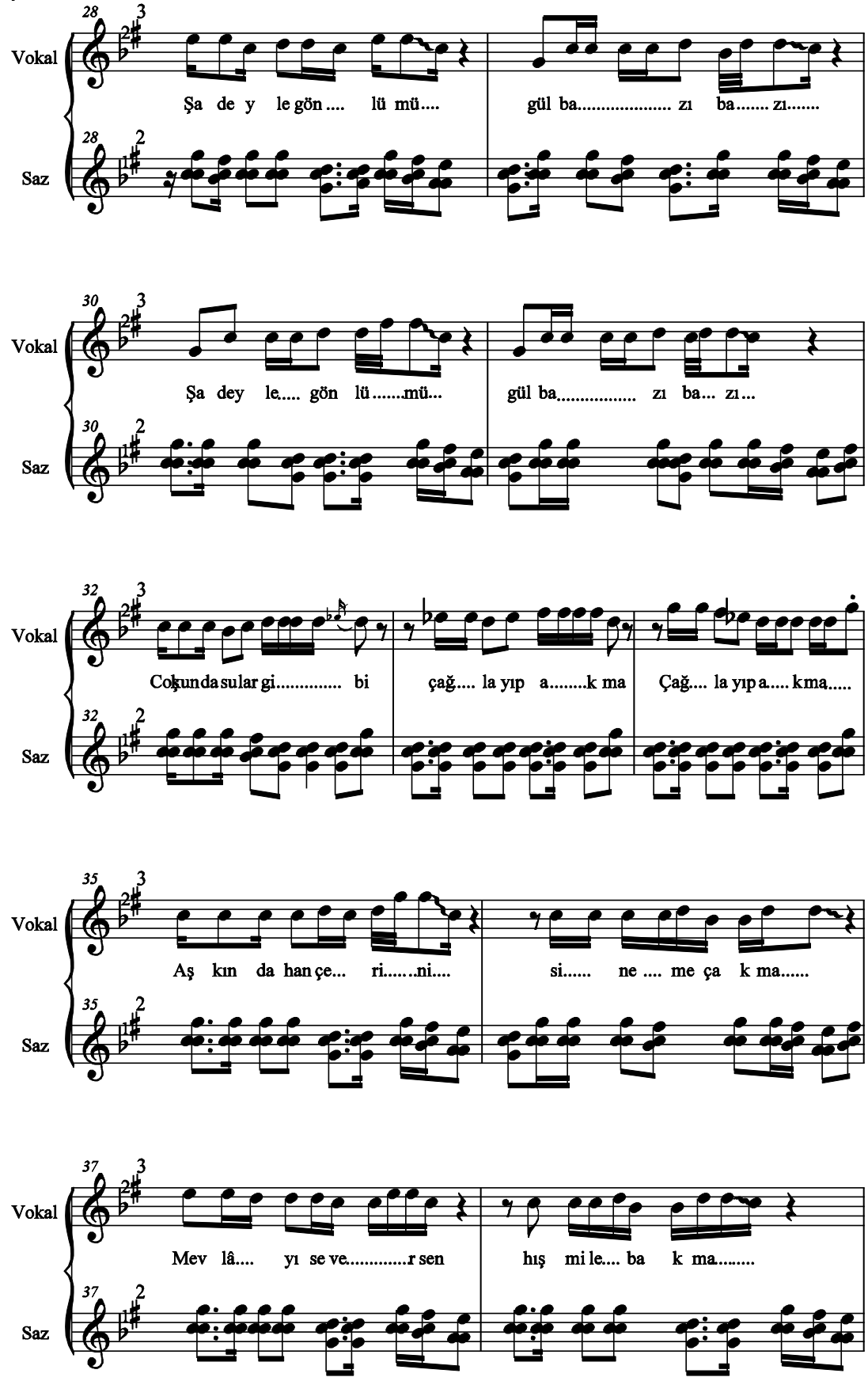
2

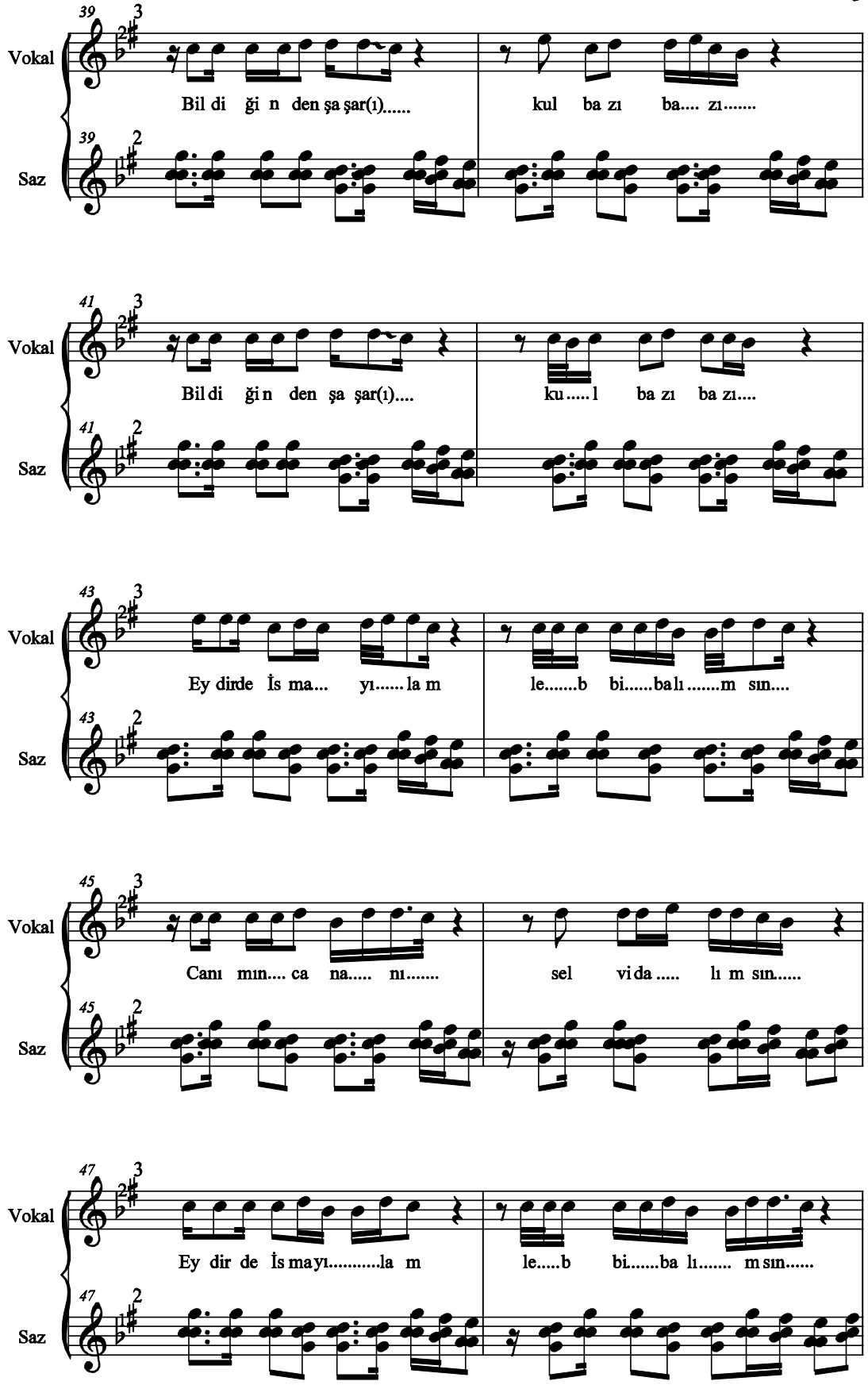
BÂBULLAH SEMAHI



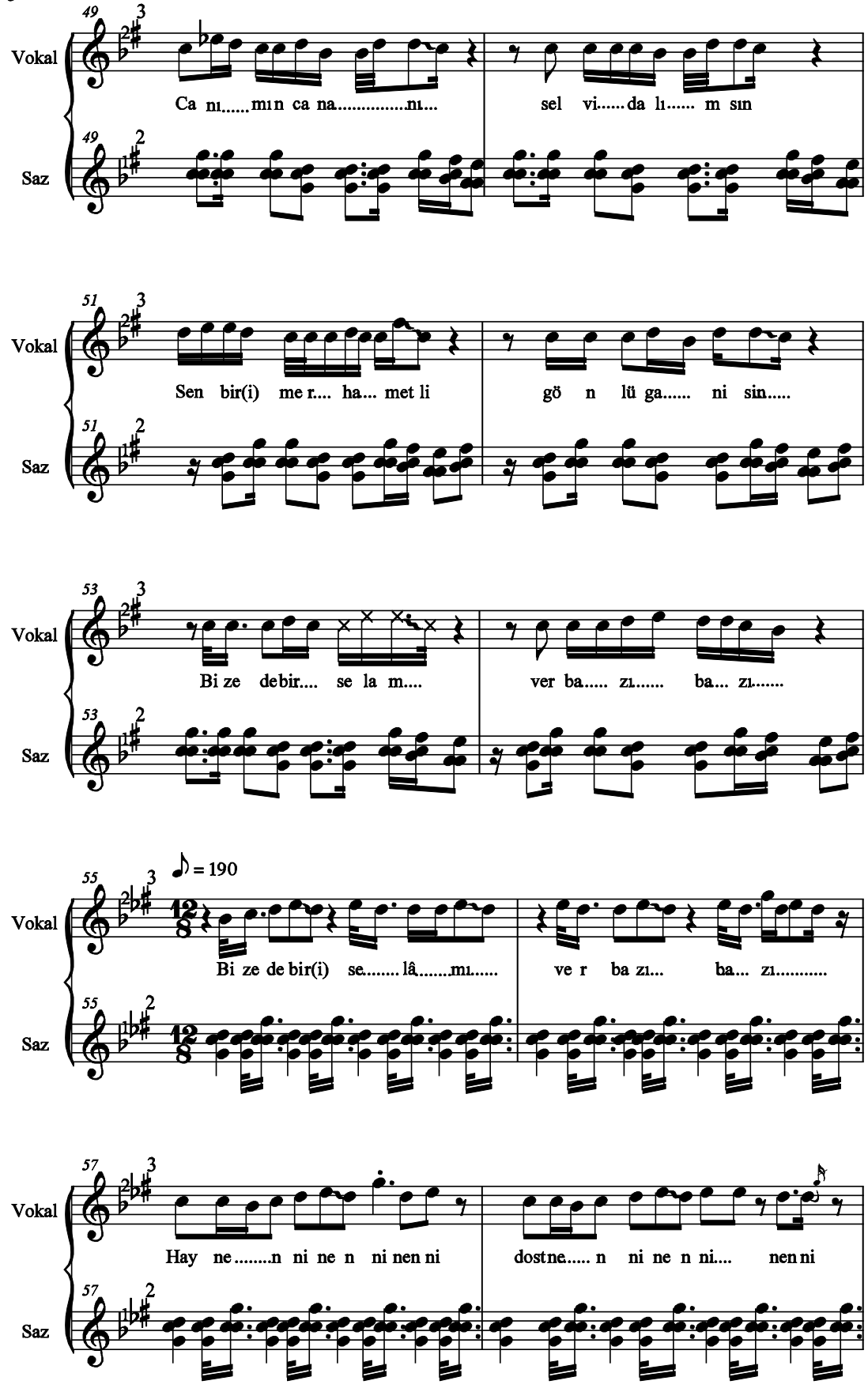

17
Vokal
Dem dem dem dem de m dem
dost ne.....n ninen ni.....
Saz
19
Vokal
Pe ri.... şan hal.. la....rım....
sor ba.....zı ba zı....
Saz
21
Vokal
Sen a rif sin ne..... de....
di..... ğim bi li.....r sin
hey can...bi li..... r sin
Saz
24
Vokal
Ya re li gön lü me he le he le
mel hem o lur sun
Saz
26
Vokal
He r da im ge li re m
me lû.....l du ru r sun....
Saz

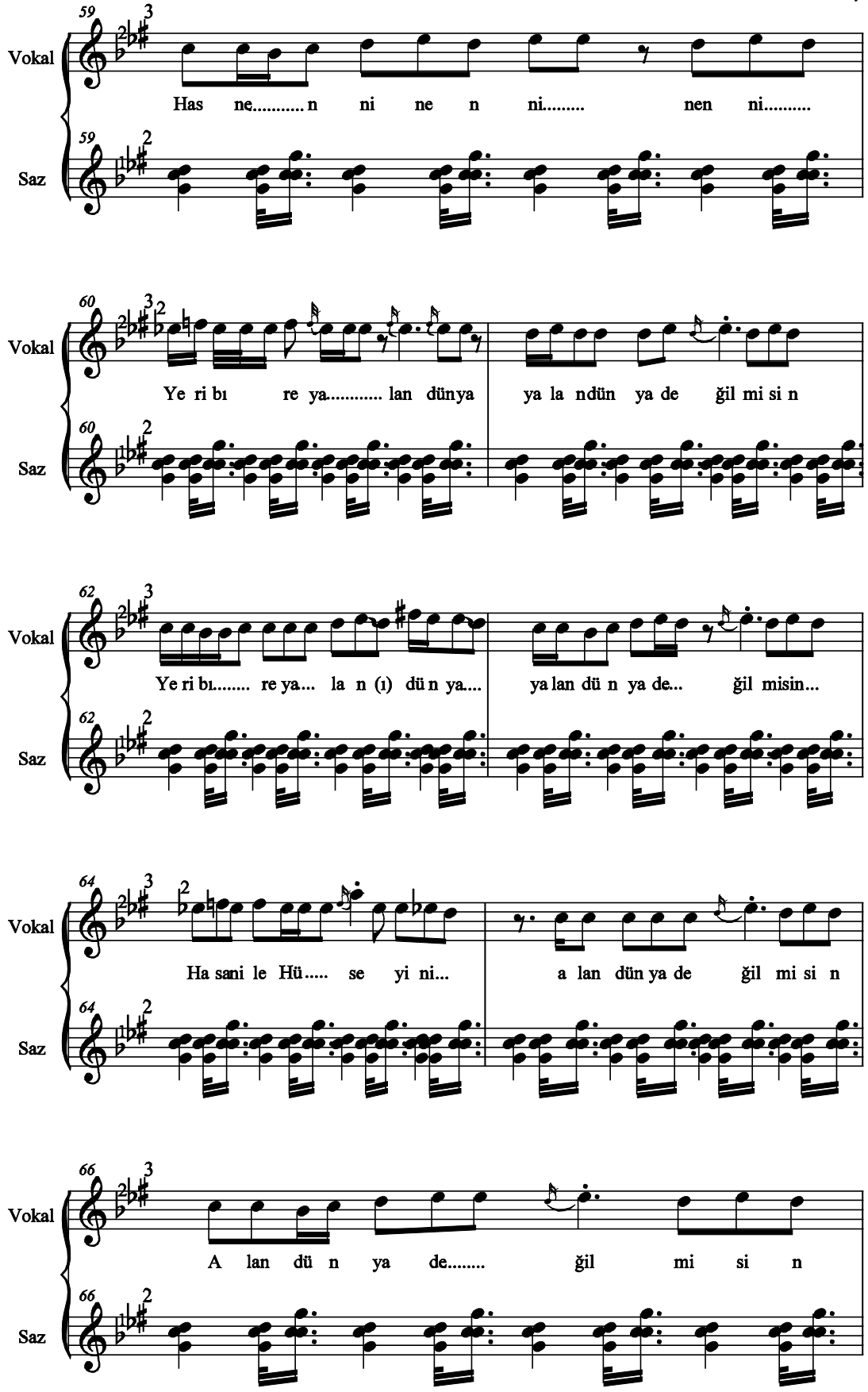
BÂBULLAH SEMAHI

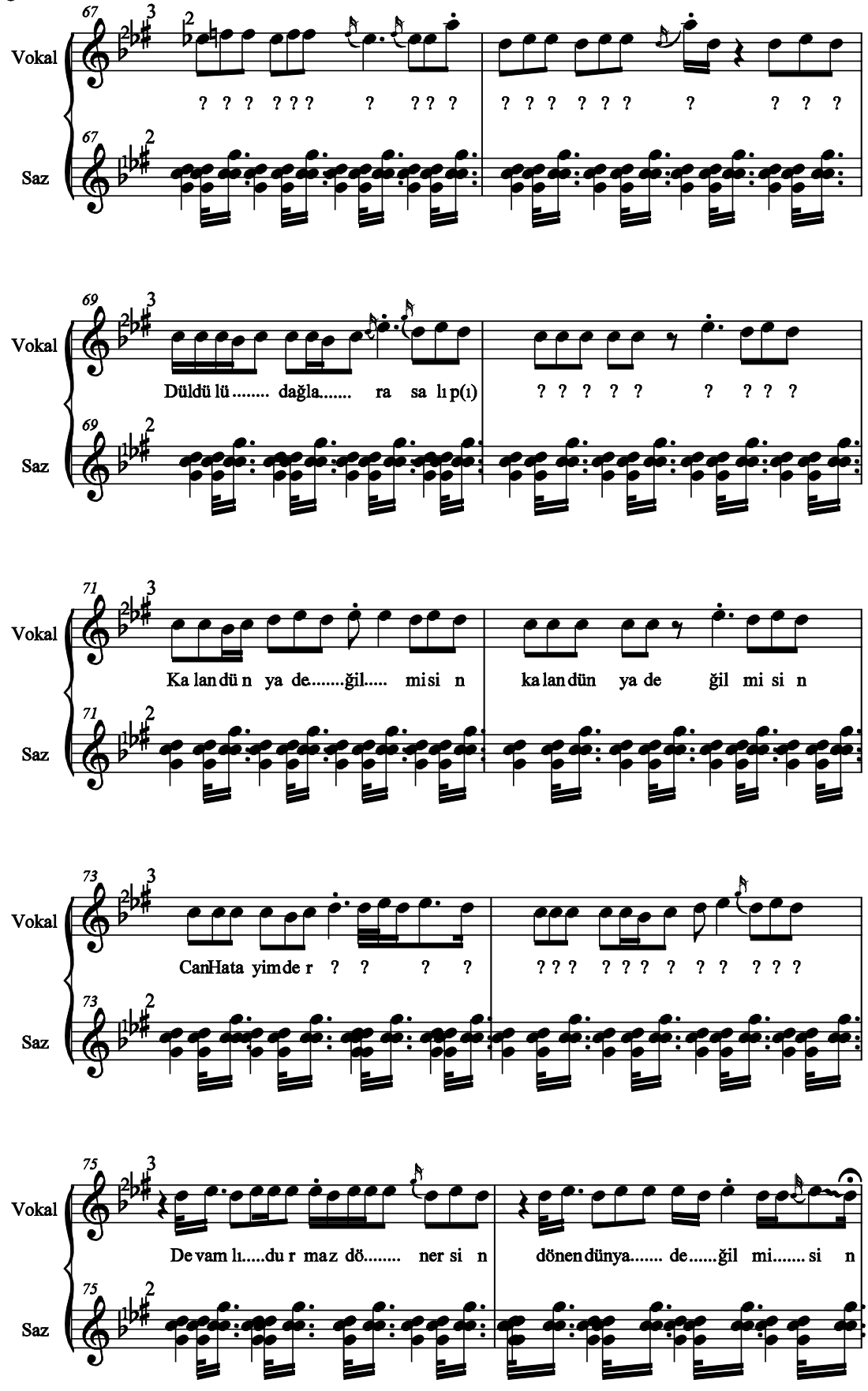


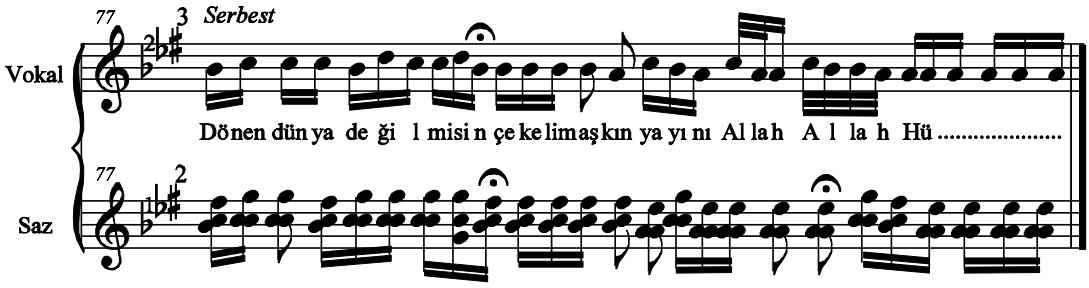

39
Vokal
Bil di ği n den şa şar(ı)..... kul ba zı ba.... zı.....
Saz
41
Vokal
Bil di ği n den şa şar(ı).... ku.....l ba zı ba zı....
Saz
43
Vokal
Ey dirde İs ma... yı.....la m le.....b bi.....ba lı .....m sın....
Saz
45
Vokal
Canı mın.... ca na..... nı..... sel vi da ..... lı m sın.....
Saz
47
Vokal
Ey dir de İs ma yı.....la m le.....b bi.....ba lı..... m sın.....
Saz

BÂBULLAH SEMAHI




59
Vokal
Has ne..... n ni ne n ni..... nen ni.....
Saz
60
Vokal
Ye ri bı re ya..... lan dünya ya la ndün ya de ğil mi si n
Saz
62
Vokal
Ye ri bı..... re ya... la n (ı) dü n ya.... ya lan dü n ya de... ğil misin...
Saz
64
Vokal
Ha sani le Hü..... se yi ni... a lan dün ya de ğil mi si n
Saz
66
Vokal
A lan dü n ya de..... ğil mi si n
Saz


67
Vokal
? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ?
Saz
69
Vokal
Düldü lü ..... dağla..... ra sa lı p(ı) ? ? ? ? ? ? ? ? ? ?
Saz
71
Vokal
Ka lan dü n ya de.....ğil..... mi si n ka lan dün ya de ğil mi si n
Saz
73
Vokal
CanHata yim de r ?
Saz
75
Vokal
De vam lı.....du r maz dö..... ner si n dönen dünya..... de.....ğil mi..... si n
Saz



Allah allah semahlarığız saf ola
Günahlarığız affola
? ? ? ?
? ? ? ?
Hizmetlerinizden şefaat göresiğiz
Hü mümine Yâ Ali!

Şekil 3.53: Nota No. 07: Bâbullah Semahı'nın notası

3.2.7.1. Bâbullah Semahı' nın Dil, Ağız ve Tavır Özellikleri

Bâbullah Semahı'nda kullanılan dil Türkçe' dir. Genel dil özelliklerini koruyan Türkçe' nin yanı sıra ve Farsça' nın da çeşitli etkileri görülür. Eserde kullanılan kelimelerin büyük çoğunluğu Türkçe olup bunun yanında melûl, leb-i bal gibi Farsça' dan dilimize yerleşmiş ve sıklıkla kullanılmaya başlanmış sözcükler de mevcuttur.

Eserde Türkçe' nin genel kullanımına dair ağız özelliklerinin yanı sıra Arguvan yöresine ait şive özelliklerinin de kullanıldığı görülür. Kelimelerin seslendirilişi sırasında karşılaşılan fonasyon özellikleri yöre ağzına özgü nitelikler içerir. Buna göre; eserin 5. ölçüsünden başlayan vokal icrasında "dem" kelimesindeki "m" ünsüzü erken kapanmaktadır. Yine kelimelerin seslendirilişi ile ilgili olarak, 12. ölçüde yer alan ilk "bazı" kelimesindeki "ba" hecesi sonuna "-i" vokali alarak uzamış; ikinci kelimedeki "ba" hecesi ise kısa tutulmuştur. "Şad eyle" kelimelerindeki "y" yumuşatma harfinin ardından "-i" vokali getirilmiştir. "-I" ve "-i" vokalleri kimi zaman Arguvan yöresinde icra edilen diğer semahlardaki gibi iki sessiz harf arasına yerleştirilerek ya da "-e" vokaline yakın biçimde kullanılarak seslendirilebilir. Mahlastan sonra gelen "der" sözcüğündeki "-e" vokali ise "-i" vokaline yakın biçimde icra edilmiştir. Ancak, eserlerin seslendirilmesinde ünlülerin birbirlerinin yerlerine ya da birbirleriyle harmanlanarak kullanılması küçük ünlü uyumu kurallarına uyulmasıyla mümkün olmaktadır.

Eserin ağırlama bölümünden yürütme bölümüne geçişi kolaylaştıran, bu sebeple de köprü görevi gören ilk 12/8'lik ölçüsünde "r" ünsüzünden sonra gelen "-i" vokalinin belli belirsiz; "m" ünsüzünden sonra gelen "-ı" vokalinin ise belirgin bir şekilde ortaya çıktığı görülmektedir. Nitekim bu durum incelenen tüm semahlarda özellikle yürütme bölümlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Vokal icra sırasında kullanılan "h" harfi kimi zaman Lâtin alfabesinde görüldüğü gibi, kimi zaman da "k" ünsüzünün sonuna gelerek seslendirilmiştir. Nitekim, bu durum eserin içindeki "çakma" ve "bakma" sözcüklerinde açıkça görülmektedir. "Kalan" kelimesindeki "k" ünsüzü ise "k" ve "g" ünsüzünün arasında seslendirilmiştir.

Türkçe' de geçen "kul" sözcüğündeki "k" ünsüzünün ve "bildiğinden" sözcüğündeki "ğ" ünsüzünün yerine ise "g" ünsüzü getirilmiş; ilgili kelimeler "gul" ve "bildiginden" kelimelerine dönüşmüştür.

"Yürü bre" diye ifade edilen ve meydan okuma özelliği taşıyan nida, Arguvan yöresinde kaynak kişinin ifadesine göre "yeri bıra" şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

"Leb-i bal" tamlamasındaki "b" harfinin yanına bir adet "b" harfi daha getirilmiş; adı geçen sözcük "lebb-i bal"'a dönüşerek icra edilmiştir.

43. ölçüde yer alan "eydir" sözcüğünde yer alan "-e" harfi, başında "-i" harfi varmış gibi seslendirilmiştir. Aynı ölçüde yer alan "İsmail" kelimesindeki "-i" harfinin "-ı" harfine dönüşmesi ve önüne "y" kaynaştırma harfini alması sebebiyle kelime "İsmayıl" şekline dönüşmüştür.

Ha can, hele hele, hay nenni nenni, dost nenni nenni, has nenni nenni gibi terennümler şiirdeki hece sayısıyla oluşan ritmin melodiye tam olarak yedirilmesi için kullanılmıştır. Ancak; eserde kullanılan terennüm ve kelimelerin iç ritmlerinin melodiye uymaması sonucunda "cevretme", "bazı" gibi sözcüklerde prozodi hatalarının ortaya çıktığını da belirtmek gerekir. Öte yandan Arguvan ilçesi Emirler Mezrası yerel ağız özellikleri de esere yansıtılmış olduğundan bu özellikleri gösteren "insafa", "bazı" gibi sözcükler prozodi hatası olarak nitelendirilemezler. Nitekim adı geçen sözcükler hem konuşma dilindeki ritimleriyle esere yansıtılmışlardır hem de yörenin icra tavrını ortaya çıkarmaktadırlar.

Bâbullah Semahı'nın icra tavrına gelince; eserin 1. kıt' asında dinleyiciye seslenirmiş gibi bir icranın olduğunu görmekteyiz. Bu durum icracının 3. derece üzerinden 6. dereceye ani atlayışlarıyla mümkün olmuştur. Bu ani atlayışlar doğaları gereği ilgili oldukları hecenin vurgulanmasını sağlamışlardır.

Eserin 35. ölçüsünde görülen ve daha önce de bahsedilen ani atlayışlar dinleyicideki coşkunun arttırılması, eserin icrasındaki monotonluğun giderilmesi, ilgili oldukları hecenin ya da hecelerin vurgulanmasının sağlanması bakımından önemlidir. Nitekim 5. veya 6. dereceye yapılan çarpmaların gerginlik hissi yaratmasıyla rahatlama hissine ihtiyaç duyulmuştur. Hemen sonrasında gelen glisando ve portamentolar ise bu ihtiyaca cevap vermektedirler.

Bâbullah Semahı'nın son ölçüsü olan serbest ritimli ölçüye geçilmeden önce ise kısa bir nefes payı olarak puandorg kullanılmış; bu puandorg sayesinde melodinin havada kalması sağlanmıştır.

Eserin düzensiz kalıp ritmli ölçüsü resitatif okuyuş tarzı ile seslendirilmiştir. Bu resitatif okuyuş tarzının arasındaki puandorgların kullanımı ise, cümleye adeta "virgül" adı verilen noktalama işaretlerini kazandırarak, melodinin karara inmesini kolaylaştırmış; eserin "nokta" ile son bulmasına olanak sağlamıştır.

Eserin dua bölümünde de yöresel ağız kullanılmaktadır. Yöredeki ağız özelliklerine göre "siz" kişi zamirine istinaden isim ve fiilin sonunda kullanılan "niz" ya da "nız" ekindeki n ünsüzü yerini ğ ünsüzüne bırakmıştır. Örnek: Semahlarığız, günahlarığız, göresiğiz vb. Başka bir bilgiyi eklemek gerekirse; yukarıdaki sebeple kullanılan ğ harfinden sonra gelen "i" vokali "göresiğıiz" ya da "göresiğıiz" de olduğu gibi yöredeki insanların konuşma biçimine bağlı olarak önüne ya da arkasına ı vokali alarak da seslendirilebilir.

3.2.7.2. Bâbullah Semahı' nın Edebi Yapısı

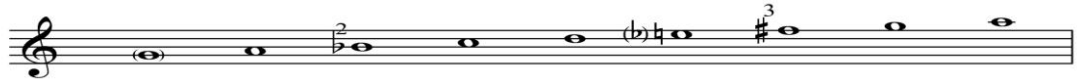
Tablo 3.19: Bâbullah Semahı'nın edebi yapı tablosu

	Kafiye Şeması	Hece Sayısı ve Durağı
Bu kadar cevretme aziz sultanım	a	6+5=11
Ya n'olur insafa gel bazı bazı	b	6+5=11
Bu kadar gözünden yad etme beni	c	6+5=11
Perişan hallarım gör bazı bazı	b	6+5=11
Sen arifsin ne dediğim bilirsin	d	6+5=11
Yareli gönlüme merhem olursun	d	6+5=11
Her daim gelirim melûl dursun	d	6+5=11
Şad eyle gönlümü gül bazı bazı	b	6+5=11

Coşkun sular gibi çağlayıp akma	e	6+5=11
Aşkın hançerini sineme çakma	e	6+5=11
Mevlâyı seversen hışm ile bakma	e	6+5=11
Bildiğinden şaşar kul bazı bazı	b	6+5=11
Eydir İsmail' im leb-i balımsın	d	6+5=11
Canımın cananı selvi dalımsın	d	6+5=11
Sen bir merhametli gönlü ganisin	d	6+5=11
Bize de bir selâm ver bazı bazı	b	6+5=11
Yürü bre yalan dünya	a	8
Yalan dünya değil misin	b	8
Hasan ile Hüseyin'i	c	8
Alan dünya değil misin	b	8
? ? ?		
? ? ?		
Düldülü dağlara salıp	f	8
? ? ?		
Kalan dünya değil misin	b	8
Can Hatayi'm der ?e	g	
? ? ?	g	
? ? dönersin	b	
Dönen dünya değil misin	b	8

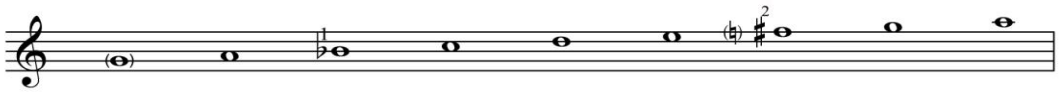
3.2.7.3. Bâbullah Semahı' nın Melodik Yapısı

Bâbullah semahı iki bölümlü olarak 4 ve 12 zamanlı usul içerisinde icra edilmiştir. Semahın birinci bölümünde vokal icra sırasında kullanılan dizi şekil 3.54'deki gibidir.



Şekil 3.54: Bâbullah Semahı 1. bölüm vokal icrasında kullanılan dizi

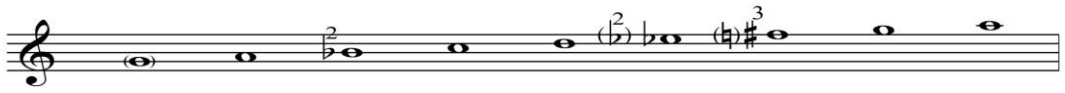
Semahın birinci bölümünde bağlama icrasında kullanılan dizi şekil 3.55'de gösterilmiştir.



Şekil 3.55: Bâbullah Semahı 1. bölüm bağlama icrasında kullanılan dizi

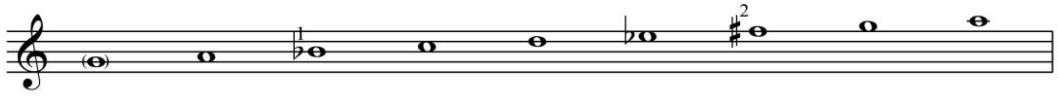
Yukarıdaki şekillerde vokal icra ve enstrüman icrası sırasındaki perdeler sırasıyla dizilerek dizi şeklinde ifade edilmiştir. Ancak belirtmek gerekir ki, bu bölümdeki vokal icra sırasında şekil 3.47' de görülen 1. ve 8. dereceler kullanılmamış; 1. derecenin varlığının ortaya konması saza bırakılmıştır. Bağlama icrası sırasında ise ilgili dizinin 8. derecesi kullanılmamıştır.

Semahın ikinci bölümündeki vokal icra sırasında kullanılan dizi şekil 3.56' daki gibidir.



Şekil 3.56: Babullah Semahı 2. bölüm vokal icra sırasında kullanılan dizi

Bâbullah Semahı'nın ikinci bölümündeki bağlama icrası sırasında kullanılan dizi şekil 3.57'de gösterilmiştir.



Şekil 3.57: Bâbullah Semahı 2. bölüm bağlama icrasında kullanılan dizi

Ancak belirtmek gerekir ki; Bâbullah Semahı'nın 2. bölümünde kullanılan dizileri sekiz perde olarak göstermemize rağmen, semahın bu bölümünde vokal ve enstrüman icrasında 8. derece bulunmamaktadır. Bağlama icrasında ilgili dizinin yedeni olan "sol" perdesi ise yine aynı dizinin üçüncü ve dördüncü dereceleri ile aynı anda duyurulmasının dışında kullanılmamıştır.

İcracının eserinin başında kurguladığı melodi, nakaratta kullandığı melodi ile farklıdır. Fakat bu melodi, icracıya genel gidişatı hatırlatma bakımından önem taşımaktadır. Bahsettiğimiz giriş melodisi dâhil tüm semah boyunca şekil 3.54'de görülen dizinin 3.derecesi pedal ses olarak kullanılmıştır.

Semahın vokal icrası nakarat ile başlamaktadır. 5. ölçüde neredeyse her heceye bir nota isabet etmesiyle oluşan vokal icra melodisi bağlama icrası ile karar perdesine ulaştırılmıştır. 6. ölçüde her hecenin bir notaya denk gelmemesine karşılık olarak, aynı ifadenin 8. ölçüde daha keskin ritim kalıplarıyla, her bir heceye bir nota isabet ettirilerek oluşturulduğunu görmekteyiz. Bu durum, aynı sözlerin farklı ritim kalıpları, farklı melodi ve farklı vurgularla ifade edilebildiğini kanıtlayabilmektedir. İcracı bu şekildeki bir tercihle, birinci nakaratın ilk satırı ile son satırını birbirinden ayırmak istemiş olabileceği gibi, birinci kıtaya geçildiğini de işaret etmiş olabilir.

9. ölçüden başlayan 1. kıt' adaki vokal icra sırasında, şekil 3.54'de görülen dizinin 3. derecesindeki kalışların, bağlama icrası sayesinde karar perdesine indirildiğini görmekteyiz. Bahsi geçen ölçüden itibaren eserin tümünde icracının Bozok Semahı'ndaki vokal icrada olduğu gibi Bâbullah Semahı'nın vokal icrasında da yoğun bir şekilde glisando kullanımına yer verdiğini söyleyebiliriz.

Semahın 15. ve 16. ölçülerinde yer alan cümle 19. ve 20. ölçülerde tekrarlanmıştır. 17. ölçüden başlayıp dört ölçü devam eden 2. nakarat, 1.nakarattan farklı olarak, tamamen katma sözlerle değil; katma sözlere ek olarak 1.kıta'nın son satırının tekrarıyla oluşmuştur. Fakat bu tekrar, monotonluğu kırmak amacıyla dizinin 5. derecesinden 3. derecesine inilerek sağlanmıştır.

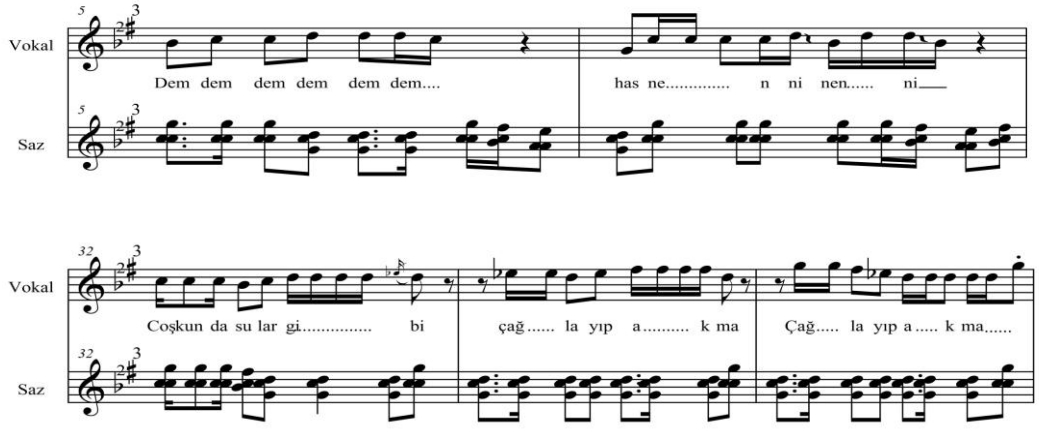
Eserin 21. ölçüsü itibariyle 3 ölçü boyunca 4. derece üzerinde Hicaz 5'lisi gösterilmiştir. 23. ölçü 22. ölçünün pekiştirilmesi amacını taşımaktadır. Fakat bu pekiştirme işlemi sırasında ilgili ölçüde bulunan kelime, dizinin 8. derecesinin çarpma şeklinde kullanılmasıyla vurgulanmıştır.

24. ölçüde ağırlıklı olarak görülen melodiye geri dönülmüş; ¼ ‘lük birim süreli sus işareti yerine; 3. derece üzerinde katma sözler seslendirilmiştir. 25. ölçüde ise icracı, notaya aldığımız diğer semahlarda rastlamadığımız iki onaltılık ön çarpma kullanmayı tercih etmiştir. Semah boyunca ağırlıklı olarak kullanılan melodi 24. ölçüden 32. ölçüye kadar her ölçüde bulunmaktadır.

32 ve 35. ölçüler arasında ilgili dizinin 4. derecesi üzerinde Hicaz 4’lüsü gösterildikten sonra ağırlıklı kullanılan melodiye dönülmüştür. Hatırlatmak gerekir ki; bu geçkilerden sonra birinci bölümde şekil 3.54’ de gösterilen dizide yer almayan herhangi bir geçki yapılmamıştır.

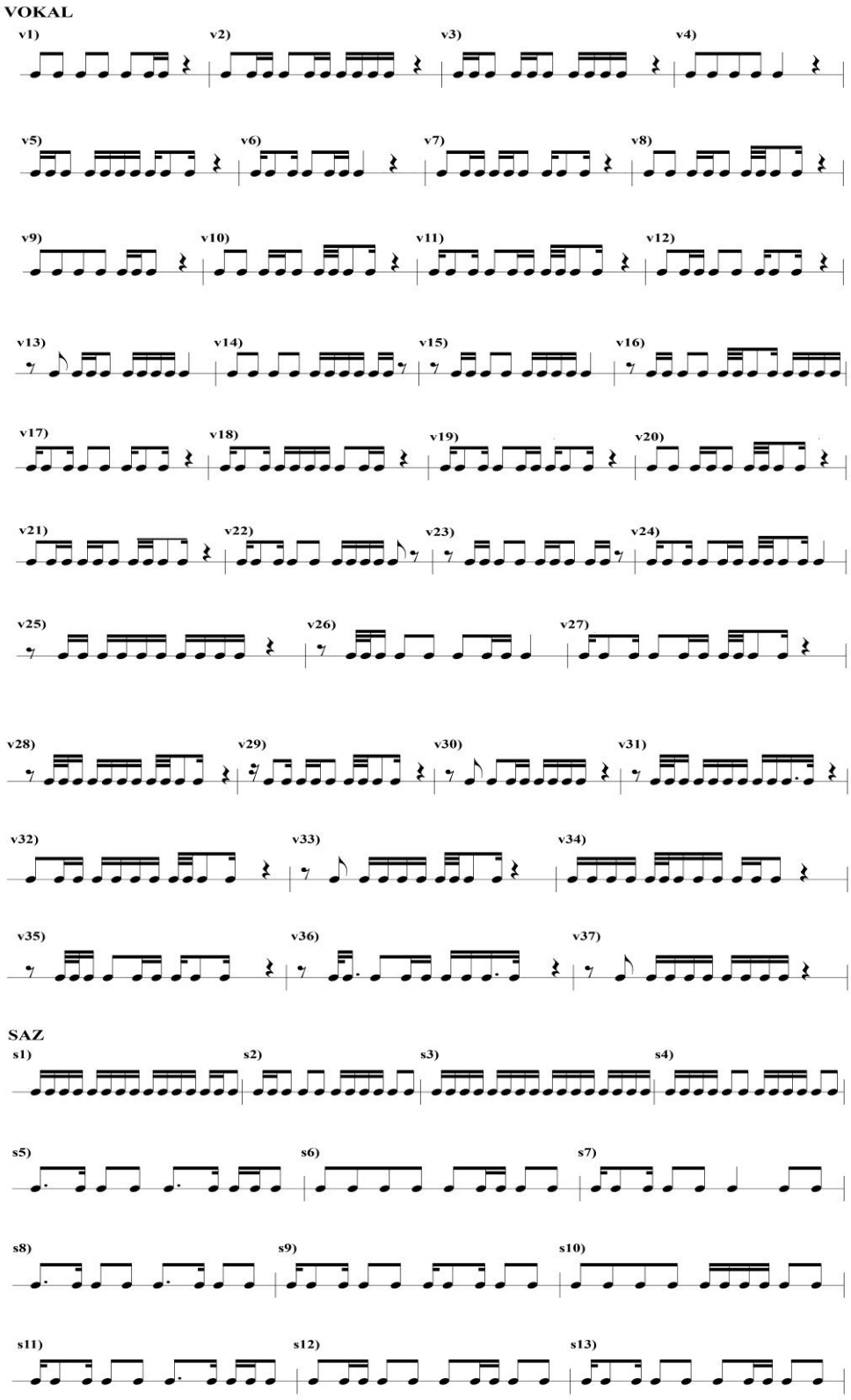
39. ölçüden itibaren dizinin 3. derecesindeki asma kalışların yanında 2. derecesinde de asma kalışlar yapılmıştır. Ancak belirtmek gerekir ki bu asma kalışlar bir üst perdelerinden inişlerle yapılmıştır. Şüphesiz ki bu asma kalışlar icranın tercihine bağlı olarak senkopların ve glisandoların ağırlıklı kullanılması ile mümkün olmuştur.

Eserin birinci bölümündeki bağlama icrasında Arguvan yöresinde icra edilen diğer semahlarda olduğu gibi sade bir anlatım mevcuttur. Vokal icra melodisi birebir bağlama icrasında kullanılmamıştır. Buradaki icranın amacı vokal seslendirme biçimini öne çıkarmaktadır. Nitekim birinci bölümün vokal icraya eşlik etme amacı taşıyan bağlama icrasında, birbirine yakın olan kalıp melodiler kullanılmıştır. Bu kalıp melodilerden ağırlıklı olarak kullanılanları, vokal icra melodileri ile birlikte aşağıdaki şekilde gösterilmektedir.



Şekil 3.58: Bâbullah Semahı, 5, 6, 32, 33 ve 34. ölçüler

Bâbullah Semahı’nın birinci bölümünde kullanılan düzüm şekli 1+1+1+1 olmakla birlikte vokal ve enstrüman icrasındaki ritmik yapılar şekil 3.59’da gösterilmektedir.



Şekil 3.59: Bâbullah Semahı 1. bölümünde kullanılan ritmik yapılar

Yukarıdaki şekilde görüldüğü gibi, kaynak kişi vokal icrası sırasında neredeyse her ölçü için farklı bir ritmik yapı kullanmıştır. Böylece aynı seyir karakterinin

gösterildiği ölçülerde bile dinleyicinin esere odaklanması sağlanmıştır. Eser müzikal ifadesi farklı ritmik yapıların kullanılmasıyla monotonluktan kurtulmuştur.

Birinci bölümün bağlama icrasında ağırlıklı olarak s_5 ve s_6 ritmik yapısı kullanılmıştır. Adı geçen ritmik yapılar ilgili oldukları cümlenin birbirini tamamlayan iki öğesidir. s_7 ve s_8 ritmik yapıları da birbirini takip eden iki öğe olarak hicaz geçkisi sırasında kullanılmış olup; s_8 ritmik yapısının bir kere daha tekrarlanmasıyla ilgili oldukları müzik cümlesi tamamlanmıştır.

Bâbullah Semahı'nın yürütme bölümünde, bu bölümün dizisinin 4. derecesi eksen olarak kabul edilmiş ve bölümdeki tüm melodik hareketler bun göre şekillenmiştir. Yine bu bölümde yer alan kelime tekrarları ise, ilgili dizinin dördüncü derecesinden 7. derecesine atlamalar kullanılarak yapılmıştır.

Yukarıdaki şekilde belirtilen atlamalar, icracının semahı seslendirirken duyduğu coşkudan kaynaklanabileceği gibi eserin içerisinde bir seslenme ünlemi kullanmak için de yapılmış olabilir. Bu seslenme ünlemi ezginin havada kalmasına neden olmuş; daha sonrasında gelen motif sayesinde melodide yarım karar sağlanmıştır.

Semahın 65, 66, 73, 74, 79 ve 80. ölçülerinde ilgili dizinin 4. derecesi üzerinde Uşşak geçkisi yapılmıştır.

Birinci bölümdeki glisando kullanımı ikinci bölümde de aynı yoğunlukta olmasa da bulunmaktadır. Bunun yanında ikinci bölümde, notaların önünde veya sonunda ilk bölümündekine göre daha yoğun bir şekilde bulunan çarpmalara rastlanmaktadır.

55. ölçüden başlayan ve 57. ölçüye kadar devam eden melodi ağırlama bölümü ile yürütme bölümü arasında geçiş köprüsü niteliğindedir. Bu köprü, yürütme bölümünde ritim bozukluklarının olmaması için kullanılan bir anahtardır. Nitekim; adı geçen bu ölçülerde usulün sabitlenmesinden sonra yürütme bölümündeki ritim hızlandırılmıştır.

Eserin yürütme bölümü terennümlerle başlamış olup; bu terennümler üç satır halinde icra edilmiştir. İlk iki satırında 7. dereceye ani atlayışlar, melodik ifade olarak virgül anlamı taşımaktadır. Fakat itiraf etmek gerekir ki, bu ani atlayışların sıkça kullanılması dinleyiciyi muhtemelen yoracaktır. İcracı bu durumu fark etmiş olacak ki terennümlerin üçüncü satırında sade bir tavır takınarak dinleyicilerin sıkılmasını engellemiştir.

Eserin 60. ölçüsünde “ mi bemol 2” ve “fa natürel” perdelerinin tek ölçü içinde kullanılması müzikal ifadedeki monotonluğu kırmak içindir. Nitekim hemen sonrasında ikinci bölümdeki ana melodiye dönülmüştür.

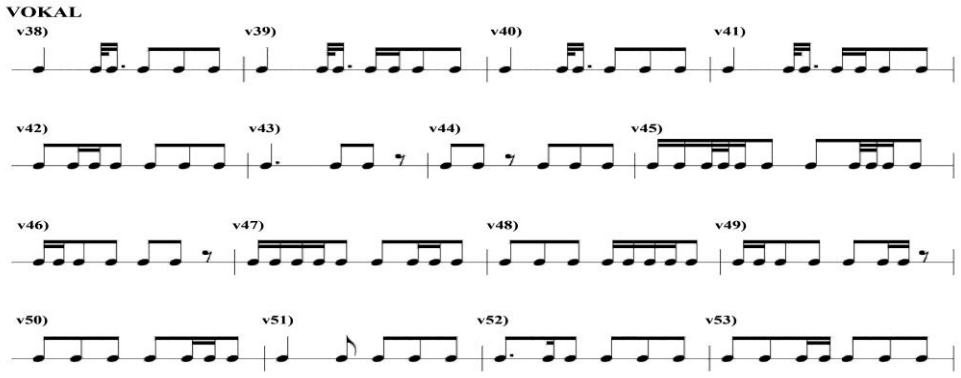
Eserin ikinci bölümündeki 4.derece eksenli hareket 2. ve 3. derecelerle oluşturulan motifin hemen ardından gelmektedir. Yani; melodinin 4. derece üzerindeki yarım kararın ani bir şekilde gelmesiyle oluşabilecek keskin yapı, dizinin 2. ve 3. derecesinin bu perdeden hemen önce kullanmasıyla yumuşatılmıştır.

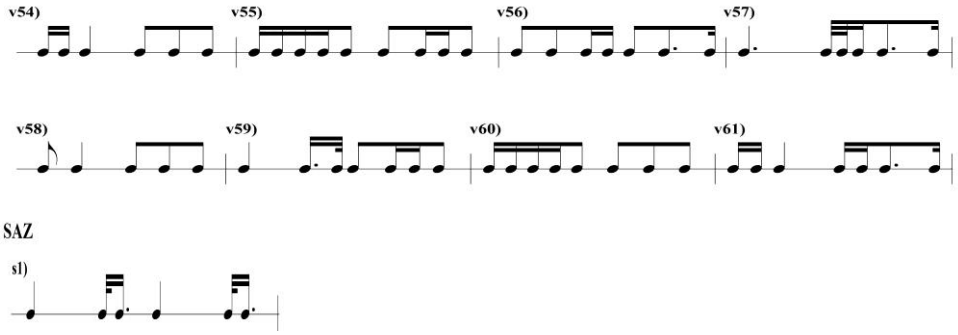
Bâbullah Semahı’nın birinci bölümünde bulunmayan staccatoların bu bölümde kullanılması dikkat çekicidir.

Eserin 64 ve 68. ölçüsünde şekil 3.56’ da gösterilen dizinin 4. ve 5. derecesi ile yapılan ön çarpmalarla aynı dizinin karar perdesinin bir oktav tizine atlamalardan sonra; ön çarpmada kullanılan derecelere geri dönülmüştür. Dolayısıyla müzikal ifadedeki kısa süreli gerginlik hissi, yerini rahatlama hissine bırakmıştır. Bu ifade şekli notaya aldığımız ve incelediğimiz semahlar içerisinde ilk kez karşımıza çıkmaktadır.

Semahın 77. ölçüsü düzensiz kalıp ritimlidir. Bâbullah Semahı’nın ikinci bölümü boyunca ilgili dizinin 4. derecesi üzerindeki yarım kararlar bu ölçüde tam karara ulaştırılmıştır. Bu ölçü de düzensiz kalıp ritmli ölçüsü bulunan diğer Arguvan yöresinde icra edilen semahlarda olduğu gibi resitatif tarzda seslendirilmiştir. Bağlama icrası, vokal icraya eşlik amacını taşımaktadır.

Bâbullah Semahı’nın ikinci bölümünün vokal ve enstrüman icrasında kullanılan ritmik yapılar şekil 3.60’da gösterilmiştir.





Şekil 3.60: Bâbullah Semahı 'nın 2.bölümünde kullanılan ritmik yapılar

Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere ikinci bölümdeki vokal icranın 12/8' lik usûlü içerisinde oldukça çeşitli ritmik yapıların varlığı dikkatimizi çekmektedir. İkinci bölümün saz icrası sırasında tek ritmik yapı kullanılmıştır. Bu bölümde genel olarak kullanılan dizideki 4'lü ve 5'lilerin yanı sıra, farklı bir diziye ait 5'lilerin kullanılması sırasında bile tek saz ritmik yapısına rastlanılması aslında icracının saz icrasını vokal icracının ön planında tutmadığının göstergesidir. Enstrüman icrası bu bölümde, ilgili dizinin 3. derecesi ve onun pest tarafındaki tam dörtlüsünün pedal ses olarak bulunması şartıyla ritim enstrümanı gibi kullanılmıştır.

3.2.7.4. Bâbullah Semahı' nın Formu:

Tablo 3.20: Babullah Semahı form tablosu

(SAZ)	α
Dem dem dem dem dem dem/ has nenni nenni	a+b
Hey dost hey dost hey dost/ has nenni nenni	c+ç
Bu kadar cevretme/ aziz sultanım	d+e
Ya n'olur insafa/ gel bazı bazı	d^1+d^2
Bu kadar gözünden/ yad etme beni	$e+d^2$
Perişan hallarım/ sor bazı bazı	d^3+d^4
Dem dem dem dem dem dem/ dost nenni nenni	$f+ d^5$
Perişan hallarım/ sor bazı bazı	e^1+d^6
Sen arifsin ne de/diğin bilirsin/ (hey can bilirsin)	$g+h+h^1$
Yareli gönlüme (hele hele)/ mehlem olursun	ı+j
Her daim gelirem/ melûl durursun	d^7+d^8
Şad eyle gönlümü/ gül bazı bazı	$e+ d^6$
Şad eyle gönlümü/ gül bazı bazı	d^9+d^2

Coşkun da sular gibi/ çağlayıp akma/çağlayıp akma	$g^1+g^2+g^3$
Aşkın (da) hançerini/ sineme çakma	$ı^1+d^{10}$
Mevlâyı seversen/ hışm ile bakma	$e^2+ d^{10}$
Bildiğinden şaşar/ kul bazı bazı	$d^{11}+k$
Bildiğinden şaşar/ kul bazı bazı	$d^{11}+k^1$
Eydir İsma(y)ıl' am/ leb-i balımsın	$e^3+ d^{10}$
Canımın cananı/ selvi dalımsın	$d^{11}+k^1$
Eydir İsma(y)ıl' am/ leb-i balımsın	$d^{10}+d^{10}$
Canımın cananı/ selvi dalımsın	$d^{12}+d^{13}$
Sen bir merhametli/ gönlü ganisin	$e^4+ d^{14}$
Bize de bir selâm/ ver bazı bazı	$ı^1+k^2$
Bize de bir selamı/ ver bazı bazı	$l+l^1$
Hay nenni nenni nenni	m
Dost nenni nenni nenni	m^1
Has nenni nenni nenni	m^2
Yeri bre yalan dünya	n
Yalan dünya değil misin	o
Yeri bre yalan dünya	m^3
Yalan dünya değil misin	m^4
Hasan ile Hüseyin'i	n^1
Alan dünya değil misin	m^5
Alan dünya değil misin	m^6
? ? ? ? ? ?	n^2
? ? ? ? ? ?	o^1
Düldülü dağlara salıp	m^7
? ? ?	m^8
Kalan dünya değil misin	m^9
Kalan dünya değil misin	m^8
Can Hatayi'm der ? ?	m^{10}
? ? ? ? ?	m^{11}
? ? ? ? ?	o^2
Dönen dünya değil misin	o^3
Dönen dünya değil misin çekelim aşkın narını Allah Allah Hü	X

Bâbullah Semahı'nın form yapısı hakkında cümle odaklı yapılan bu çözümlemelerin yanında bu çözümlemelerde elde edilen verilerden hareketle eserin form özellikleri hakkında genel çıkarımlar sağlayan analitik form tablosu aşağıdaki gibidir.

Tablo 3.21: Bâbullah Semahı analitik form tablosu

Nota No.	7
Tür/ Çeşit Adı	Semah
Güftenin İlk Mısrası	Bu kadar cevretme aziz sultanım
Güfteye Göre Müzikal Form	{ ($\mathcal{A}$ + $\mathcal{B}$ + $\mathcal{FE}'$ + $\mathcal{C}$ + $\mathcal{D}$ + $\mathcal{B}^*$) + $\mathcal{E}$ + ($\mathcal{F}$ + $\mathcal{F}'$+$\mathcal{F}^2$ + X) + W}
Eserin Analitik Formu	Ağırlama… Ayak : α 1. Nakarat : $\mathcal{A}$ (A+C) 1. Mısra /Terennüm : A(a+b) 2. Mısra /Terennüm : C (c+ç) 1. Kıt'a : $\mathcal{B}$ (E+D^1+E^*+D^3) + $\mathcal{FE}'$ 1. Mısra: E(d+e) 2. Mısra : D^1(d^1+d^2) 3. Mısra : E^*(e+d^2) 4. Mısra : D^3(d^3+d^4) + FE^1 = koda= 2. nakarat 2. Nakarat/ Koda : $\mathcal{FE}'$ (F+E^1) 1. Mısra :F(f+d^5) 2. Mısra : E^1(e^1+d^6) 2.Kıt'a : $\mathcal{C}$ (H+J+D^7+E^{**}) 1. Mısra: H[g+h+(h^1=koda)] 2. Mısra: J(ı+j) 3. Mısra: D^7(d^7+d^8) 4. Mısra : E^{**}[(e+d^6)+(d^9+d^2=koda)] 3.Kıt'a : $\mathcal{D}$ (G+I^1+E^2+K^*) 1. Mısra: G[g^1+g^2+(g^3=koda)] 2. Mısra:I^1 ($ı^1$+d^{10}) 3. Mısra:E^2 (e^2+d^{10}) 4. Mısra : K^*[(d^{11}+k)+(d^{11}+k^1=koda)]

	4. Nakarat : $\mathcal{B}^{*}$ (E^{3}+K^{1}+D^{10}+D^{12}+E^{4}+IK^{2}) 1. Mısra : E^{3}(e^{3}+d^{10}) 2. Mısra : K^{1}(d^{12}+k^{1}) 1. Mısra/tekrar : D^{10}(d^{10}+d^{10}) 2. mısra / Tekrar : D^{12}(d^{12}+d^{13}) 3. Mısra : E^{4}(e^{4}+d^{14}) 4. Mısra : IK^{2}($ı^{1}$+k^{2}) Geçiş Köprüsü… 6.Kıt'a : $\mathcal{E}$ (L+m+m^{1}+m^{2}) 1. Mısra: L(l+l^{1}) 2. Mısra/Terennüm: m 3. Mısra/Terennüm : m^{1} 4. Mısra /Terennüm : Tekrar : m^{2} 7. Kıt'a : $\mathcal{F}$ (n+o+m^{3}+m^{4}+n^{1}+m^{5}+m^{6}) 1. Mısra: n 2. Mısra: o 1. Mısra/Tekrar: m^{3} 2. Mısra/Tekrar : m^{4} 3. Mısra : n^{1} 4. Mısra : m^{5} 4. Mısra /Tekrar : m^{6} 8.Kıt'a : $\mathcal{F}^{1}$ (n^{2}+ o^{1}+ m^{7}+ m^{8}+ m^{9}+ m^{8}) 1. Mısra: n^{2} 2. Mısra: o^{1} 3. Mısra: m^{7} 4. Mısra : m^{8} 5. Mısra : m^{9} 5. Mısra / Tekrar : m^{8} 9.Kıt'a : $\mathcal{F}^{2}$ (m^{10}+ m^{11}+ o^{2}+ o^{3}) 1. Mısra: m^{10} 2. Mısra: m^{11} 3. Mısra: o^{2} 4. Mısra : o^{3}+(X= serbest)
Genel Şema	{ α + ($\mathcal{A}$ + $\mathcal{B}$ + $\mathcal{F}\mathcal{E}^{1}$ + $\mathcal{C}$ + $\mathcal{D}$ + $\mathcal{B}^{*}$) + $\mathcal{E}$ + ($\mathcal{F}$ + $\mathcal{F}^{1}$+$\mathcal{F}^{2}$ + X) + W}

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmanın birincil amacına yönelik olarak Alevî- Bektaşî Müziği içerisinde değerlendirebileceğimiz Arguvan yöresinde icra edilen semahlar ile ilgili veriler tespit edilmiş, incelenmiş ve analiz edilmiştir. Semahların oluşumunda etkili olan Arguvan yöresi Alevî- Bektaşî inancı, müziği ile ilgili sonuç ve öneriler maddeler halinde sıralanmıştır. Buna göre;

1. Arguvan Alevî-Bektaşî inancı, Anadolu'da görülen Alevî- Bektaşî inancından genel hatları açısından farklı değildir. Ancak yörede; ibadet etmek için yaptıkları toplantıların türleri, Alevî-Bektaşî inancında görülen türlerin sayısı dikkate alındığında sınırlıdır.

2. Arguvan yöresinde icra edilen semahlar yörede "İçeri Makamı" ya da "Dede Makamı" olarak adlandırılan sınıfın içerisinde yer almaktadır. İncelenen bu semahların bazılarında mahlas bulunmamakta olup, mahlası bulunan semahlarda ise Hataî îsminin ön plâna çıktığı görülmüştür.

3. Arguvan Alevî- Bektaşî Müziği'nde kullanılan enstrümanlar dede sazı ve curadır. Çalgısal icra tavrının incelenmesi sırasında, tel çekme ve pençe vurma tekniklerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra, yörede "*hayal*" ya da "*hayalleme*" adı verilen bir ya da birkaç ölçülük motiflere rastlanmıştır. Bu motifleri oluşturan pençe vuruşları ve çarpma notaları ile Arguvan Alevî- Bektaşî Müziği, Alevî-Bektaşî Müziği içerisinde kendisine has özellikler taşımaktadır.

4. Semahların icrasında yöresel tavrın izleri belirgin bir şekilde ortaya çıkarılmıştır. Ancak yöresel tavır köyden köye farklılık gösterebilmektedir. Bunun yanında Cemal Erbek'in (Aşık Halisi) icrasında olduğu gibi kişisel üslûpların da ön plâna çıkarılabildiği açıkça görülmektedir. Buna göre, ölçü sonlarında görülen ton dışı, konuşur gibi icra, yöresel tavrın izlerini taşıdığı gibi kaynak kişinin tercihine de bağlıdır. Vokal icra sırasında nidaların, çarpma notalarının, glisandoların, hayallemelerin sıklığı da kaynak kişilerin tercihine bağlı olarak değişmektedir.

5. Arguvan Alevî- Bektaşî Müziği'nin vokal icra tavrı da çalgısal icra tavrındaki gibi kendisine has özelliklere sahiptir. Nitekim yörede görülen ağız "Arguvan Ağzı" adını alarak Türkiye coğrafyası içerisinde yer alan diğer yörelerden ayrılır. Arguvan Ağzı çoğunlukla düzensiz kalıp ritimli ezgilerde ve karma ritimli ezgilerin düzensiz kalıp ritimli ölçülerinde karşımıza çıkmaktadır. Fakat içeri makamı olarak adlandırılan Arguvan Alevî- Bektaşî Müziği dâhilindeki karma ve düzensiz kalıp ritimli ezgilerde Arguvan Ağzı kullanımı dışarı makam ezgilerinde görülen sıklıkta değildir. Çünkü; bu yörede görülen Alevî- Bektaşî Müziği kelimelerin yöreye özgü söyleniş farklılıklarının, melodik ve ritmik yapılarının eşliğinde ifade edilmesi bakımından kendisine has özellikler taşısa da Anadolu'daki Alevî- Bektaşî Müziği'nin ortak ürünüdür.

6. Doğu Anadolu Bölgesi Alevî-Bektaşî Müziği'nin temsil edildiği önemli yerleşim merkezlerinden biri olan Arguvan yöresi, inanç müziğinin en belirgin izlerini kendi sınırları içerisinde gizlemektedir. Ancak, bu yörede icra edilen müzik; kültürel ve inançsal paylaşımın sonucu olarak sadece Arguvan coğrafî sınırları içerisinde aranmamalı, ilişki içerisinde bulunduğu diğer yörelerde de aranmalıdır.

7. Arguvan yöresinde icra edilen semahların müzikal analizlerinden elde edilen sonuçlar şunlardır:

Arguvan yöresi inanç müziği söz yapısı üzerine şekillenmiştir; enstrüman ikinci plândadır. Tüm semahlarda kullanılan dil Türkçedir. Bunun yanında, Osmanlıca kelimelerin çok sık olmamak kaydıyla kullanıldığı da görülür. Vokal icra sırasında harflerin Lâtin alfabesindeki kullanımlarının yanı sıra, "k" ünsüzünün orta damak "k" sı, "h" ünsüzünün hırıltılı, "ğ" ünsüzünün g ünsüzüne yakın biçimde icra edildiği tespit edilmiştir. Ünlü vokaller birbirlerinin oluşumuna yardımcı olarak ya da birbirlerine dönüşerek seslendirilebilirler. Yine bu vokaller "n", "t", "k" gibi ünsüzlerin sonunda, erken kapanma hareketine bağlı olarak, istemsiz bir şekilde ortaya çıkabildiği gibi iki ünsüz arasında da bulunabilirler. Tüm bunların sonucunda harflerin kullanımına bağlı olarak kelimelerin yerel söyleyiş farklılıklarının oluşması da kaçınılmazdır. Kelimelerin ve melodinin oluşturduğu müzikal cümleler genellikle yumuşak ve orta sertlikte hançerelerin kullanılmasıyla icra edilmişlerdir.

Arguvan yöresinde icra edilen semahlar genellikle 8 ve 11 hece sayılı koşma kafiyesindedir. Ancak hece durakları melodik yapıya göre çeşitlilik kazanmıştır.

Buna göre 11'li hece sayısına sahip olan bir semah her zaman 6+5 duraklı olarak bölünmez, 4+4+3 duraklı bölünerek de karşımıza çıkabilir. Bunun yanında 8' li hece ölçüsü duraksız olarak kullanılır.

İncelenen semahların ses kapasitelerinin vokal olarak en fazla on ses içerisinde olduğu görülmektedir. Bunun yanında, bir dörtlü ya da beşli içinde icra edilen semahlara ve semah bölümlerine rastlamak mümkündür.

Araştırmamızın konusunu oluşturan semahlar içerisinde Kırat Semahı 2, Bozok Semahı 2, Yâ Hızır Semahı 2, Kırklar Semahı 1, Ali Nur Semahı 4, Ağbaba Semahı 2 ve Babullah Semahı 2 bölümlü olarak icra edilmiştir. Melodilerin oluşumunda ağırlıklı olarak Klâsik Türk Müziği teorisindeki adları ile Uşşak, Hüseynî[16] ve Karcığar dizilerinin kullanıldığını görülmüştür. Müzikal yapılarının oluşumunda önem arz eden usûl yapıları ise ağırlama bölümlerinde ağırlıklı olarak 4, 5, 9 ve 10; yürütme bölümlerinde ise -Ali Nur Semahı hariç- 6 ve 12 zamanlıdır. 12 zamanlı usûl Ali Nur Semahı'nın pervaz bölümünde kullanılmıştır. Kırat Semahı'nın yürütme bölümüne geçişi 4 zamanlı usûl ile sağlanmıştır; ancak yürütme bölümü 6 zamanlıdır.

[16] Uşşak ve Hüseynî Dizisi olarak belirtilen dizilerin 2. dereceleri Arguvan yöresinde icra edilen semahların vokal icrası sırasında 2 koma, enstrüman icrası sırasında ise 1 koma olarak da karşımıza çıkabilmektedir.

KAYNAKLAR

Birdoğan, Nejat, "*Anadolu'nun Gizli Kültürü Alevilik*", Berfin Yay: 24., 3. Basım., İstanbul., Temmuz 1995.

Cengil, Muammer, *Cem Ayini'nin Fert Ve Toplum Üzerindeki Etkileri*, "*Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*" 3. Cilt., Sayı: 3., Samsun., 2003.

Çınar, Erdoğan, "*Aleviliğin Gizli Tarihi (Demirin Üstünde Karınca İzi)*", Kalkedon Yayınları, 11. Baskı, İstanbul 2009.

Çınar, Erdoğan, *"Aleviliğin Kökleri (Abdal Musa'nın Sırrı)"*, Kalkedon Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2009.

Güngör, İsmail, *"Şanlıurfa İli Kısas Yöresi "Cem Formu"nun Analizi",* İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Ocak 2011

Koç, Adnan, *"Türk Halk Müziği'nde Çokseslilik Kavramının Değerlendirilmesi"*, İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Ocak 1996

Korkmaz, Esat, "*Anadolu Aleviliği (Felsefesi-İnancı- Öğretisi- Erkânı)*", Berfin Yay., I. Baskı., İstanbul., Nisan 2000.

Koray, Fuad, *"Müzik Formları (Öğretmen Kitapları), Maarif Basımevi, İstanbul 1957*

Kutlu, Sönmez; "*Din Anlayışında Farklılaşmalar Türkiye'de Alevilik- Bektaşilik*", Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınevi, Ankara, 2003.

Melikoff, Irene, "*Hacı Bektaş (Efsaneden Gerçeğe)*" Cumhuriyet Kitapları, 5. Baskı, İstanbul, Şubat 2008.

Melikoff, Irene, *"Kırkların Cemi'nde",* Demos Yay., 1. Baskı, İstanbul, Eylül 2007

Onatça, Neşe Ayışıt, "*Alevi-Bektaşi Kültüründe Kırklar Semahı Müzikal Analiz Çalışması*", Bağlam Yayınları: 283. , 1. Baskı. , Ankara., Haziran 2007.

Özmen, İsmail, *"Simgeler ve Rıza Kenti (Alevilik/ Bektaşilik)*, cilt 1-2, Parşömen Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul 2010.

Parlak, Erol, *"Türkiye'de El İle (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği Ve Çalış Teknikleri"*, İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul 1998.

Pekşen, Gani, *"Arguvan Semahları"* İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Ağustos 1988

Şahin, Hüseyin- Özerol Süleyman, *"Arguvan Türküleri (Halkbilimsel Bir Araştırma Denemesi)*, Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı Yayınları, İstanbul 2004.

Şenel, Süleyman, *"Kastamonu'da Âşık Fasılları (Türler/Çeşitler/ Çeşitlemeler)"*, Düzey Matbaacılık, cilt 1-2, Ankara, Haziran 2007.

Şenel, Süleyman, *"1986-1987 Dönemi Yüksek Lisans Ders Notları (Öğretmen: Mutlu Torun)*

Temiz, Muharrem Naci, *"Kuyudere Köyü Folklorü"*, İ.T.Ü Devlet Konservatuvarı Lisans Tezi, Eylül 1988.

Yaman, Mehmet, *"Alevîlik (İnanç, Edeb, Erkân), Ufuk Reklâmcılık & Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.,İstanbul, Şubat 2007*

Zelyut, Rıza, "*Öz Kaynaklarına Göre Alevilik*"**,** Anadolu Kültür Yayınları, İstanbul,1990.

KİŞİSEL GÖRÜŞMELER

Özbek, Özcan.. 2011. Kişisel Görüşme

AKKOL, Veli.. 2011. Kişisel Görüşme

ERBEK, Cemal (Aşık Halisi).. 2009. Kişisel Görüşme

MOLA, Yusuf... 2010. Kişisel Görüşme

ÖZDEMİR, Mehmet Ali.. 2011. Kişisel Görüşme

PARLAK, Erol., 2008-2011. Kişisel Görüşme

ŞENEL, Süleyman., 2010-2011. Kişisel Görüşme

TEMİZ, Muharrem Naci.. 2008-2011. Kişisel Görüşme

TOSUN, Mustafa.. 2010. Kişisel Görüşme

EKLER

A. ARGUVAN YÖRESİNDE İCRA EDİLEN SEMAHLARIN KAYDI

Ek A.1 Arguvan Yöresinde İcra Edilen Semahların Sesli ve Görüntülü Kaydı /Kaynak kişiler: Bektaş Özcan, Mecnun Özcan, Hakan Çetin, Cemal Erbek (Aşık Halisi), Hüseyin Orhan, İsmail Sarıaltun, Mehmet Sarıaltun/ Arguvan- Arapkir (2008 Mart- 2009 Haziran, Ağustos)/DVD

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı **:** Seval EROĞLU
Doğum Yeri ve Tarihi **:** İstanbul, 25.12.1984
Lisans **:** İstanbul Teknik Üniversitesi

1984 yılında İstanbul'da doğdu. Aslen Malatya- Arguvan'lıdır. İlk, orta ve lise öğrenimini İstanbul'da tamamlamıştır. Ailesindeki tüm bireylerin müzikle ilgili olmasının yanı sıra 9-10 yaşlarında bağlama ile tanışmış ve birkaç aylık bağlama eğitiminden sonra gelenekte var olan çalıp söylemeyi yaşamı boyunca uygulamıştır. 2003 yılında İ.T.Ü Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü'ne girmiştir. 2005 yılında M.E.B Erdal Erzincan Müzik Merkezi'nde kısa süreli repertuvar ve bağlama eğitimi almıştır. 2006 yılında Çanakkale-Bayramiç'teki gözlemleri ve derlemeleriyle araştırma faaliyetlerine başlamıştır. 2007 yılında Arguvan Türküleri Ses Yarışması Birinciliği kazanmış ve Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası'na solist ve bağlama icracısı olarak girmiştir. Hem adı geçen orkestra ile hem de şahsi olarak yurtiçi ya da yurtdışı birçok konsere katılmıştır. Yine aynı yıl TRT İstanbul Türk Halk Müziği Gençlik Korosu'na hem solist hem de bağlama icracısı olarak birincilikle girmeye hak kazanmıştır. Bu yıldan sonra TRT İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği konserine solist sanatçı olarak katılmıştır. 2008 yılında Yrd. Doç. Göktan Ay başkanlığında Manisa-Soma Derlemeleri'nde ve sanatçı-araştırmacı Muharrem N. Temiz`in hazırladığı Arguvan Ezgileri- II kitabında derleme ve notaya alma çalışmalarında bulunmuştur. Yine aynı yıl Arguvan'lı üç ozan (Derviş Muhammed, Şah Sultan, Ahmet Aşıki) hakkında saha araştırması yapmıştır. İ.T.Ü bünyesinde 2008 yılında Doç. Erol Parlak tarafından yönetilen "Bir Nefes Anadolu" ve 2007-2008 yılında "Türkü Türkü Türkiye'm" adını taşıyan Türk Halk Müziği topluluklarına hem korist hem de solist olarak katılmıştır. 2008 yılında İ.T.Ü Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi (İngilizce) Bölümü'nden dereceyle mezun olmuş, yine aynı yıl İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Programı'nda yüksek lisans eğitimi almaya hak kazanmıştır. Bu yıldan sonra Kültür Bakanlığı İstanbul Türk Halk Müziği korosunda kısa bir süre bulunmuş; kişisel çalışmalarına ağırlık vermiştir. 2010 yılında Halk Müziği'nin kendi içerisindeki çokseslilikten yararlanılması ve yorumculuğun ön plana çıkarılması amacını taşıyan "Bedestan Türk Halk Müziği Orkestrası ve Solistleri" isimli topluluğu Yrd. Doç. Göktan Ay ve Sinan Ayyıldız ile birlikte kurmuştur. Bu toplulukta solist, solist şefi ve yardımcı şef olarak görev yapmıştır. 2010 yılında İ.T.Ü Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü'ne araştırma görevlisi olarak atanmıştır. Yurtiçi ve yurt dışı konserlerinin yanısıra araştırma, derleme ve yayınlama çalışmaları devam etmektedir.