

Türk Müziği, Ekim 2026
6(Walter Feldman Özel Sayısı),
93-108, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Araştırma Makalesi

Feldman'ın çalışmaları çerçevesinde sözlü peşrev geleneğinin günümüzdeki izdüşümü: Kani Karaca'nın "TRT Peşrevi" örneği

Orkun Zafer Özgelen[1]

Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Makam Müziği Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 17 Temmuz 2026
Kabul: 25 Eylül 2026
Online Yayın: 30 Ekim 2026

Anahtar Kelimeler
Kani Karaca
Müzikal analiz
Osmanlı müziği
Peşrev
Söz giydirme
Sözlü peşrev
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Öz

Peşrev, Osmanlı-Türk müziğinin tarihsel süreç içerisinde biçimsel ve işlevsel dönüşümler geçiren temel türlerinden biridir. Günümüzde ağırlıklı olarak çalgısal bir form olarak tanımlanmasına karşın tarihsel kaynaklar, peşrevin farklı dönem ve kültürel çevrelerde sözlü olarak da icra edildiğini göstermektedir. Bu çalışma, tarihsel kaynaklarda belgelenen sözlü peşrev uygulamalarını Walter Feldman'ın değerlendirmeleri ekseninde incelemeyi ve bu uygulamaların günümüzdeki bir izdüşümünü Kani Karaca'nın "TRT peşrevi" icrası üzerinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın örneklemini, Kani Karaca'nın Seyfettin Osmanoğlu'na ait Bayati peşrevinin melodik yapısı üzerine TRT sanatçılarının isim ve soyisimlerini yerleştirerek gerçekleştirdiği icra oluşturmaktadır. Araştırmada doküman incelemesi ve karşılaştırmalı müzikal analiz yöntemleri kullanılmış; kaynak nota ile Kani Karaca'nın icrası hane-mülazime organizasyonu, melodik yapının korunma ve değişme durumu, ses ekleme ve çıkarmalar, süslemeler, ritmik çeşitlemeler ve bölüm kısaltmaları bakımından karşılaştırılmıştır. Analiz sonucunda Karaca'nın peşrevin biçimsel ve melodik özelliklerini büyük ölçüde koruduğu; birinci, ikinci ve üçüncü hanelerde sınırlı melodik ve ritmik çeşitlemelere başvurduğu, dördüncü hanede ise melodik yapının daha belirgin biçimde değiştiği ve bölümün kısaltıldığı tespit edilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda TRT peşrevinin tarihsel sözlü peşrev geleneğinin doğrudan devamı olduğu ileri sürülmemekte; bunun yerine mevcut bir çalgısal peşrevin vokal hâle getirilmesi ve ezgiye yeni sözel unsurların yerleştirilmesi bakımından tarihsel sözlü peşrev ve söz giydirme uygulamalarıyla ortak bir icra mekanizması taşıdığı sonucuna ulaşılmaktadır. Bu bağlamda Kani Karaca'nın icrası, sözlü peşrev pratiğinin modern dönemdeki özgün bir izdüşümü olarak değerlendirilmektedir.

Makaleye atıf için

Özgelen, O.Z. (2026). Feldman'ın çalışmaları çerçevesinde sözlü peşrev geleneğinin günümüzdeki izdüşümü: Kani Karaca'nın "TRT Peşrevi" örneği. *Türk Müziği, 6*(Walter Feldman Özel Sayısı), 93-108. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23596178

Giriş

Osmanlı müzik tarihi araştırmaları, uzun yıllar boyunca ağırlıklı olarak bestekâr biyografileri, makam nazariyesi ve sözlü eser repertuvarı üzerine yoğunlaşmış; buna karşılık çalgı müziği formlarının tarihsel gelişimi ve biçimsel dönüşümü görece sınırlı düzeyde incelenmiştir. Oysa peşrev yalnızca Osmanlı-Türk müziğinin en köklü çalgısal formu değil, aynı zamanda makam anlayışı, usul organizasyonu, bestecilik estetiği ve icra pratiğinin tarihsel gelişimini izleyebilmeye imkân veren temel müziksel yapıdır. Özellikle 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar uzanan repertuvar dikkate alındığında,

[1] Dr., Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Makam Müziği Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye. E-mail: ozgelen@itu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3597-7703

formun geçirdiği dönüşüm yalnızca biçimsel bir değişim olarak değil, Osmanlı müzik kültürünün estetik yönelimlerini yansıtan tarihsel bir süreç olarak değerlendirilmelidir.

Peşrev üzerine yapılan erken dönem çalışmaların önemli bir bölümü, daha çok günümüz repertuvarının biçimsel özelliklerini açıklamaya veya eğitim amacıyla bu formların genel yapısını tanımlamaya yönelmiştir. Bunun sonucunda peşrevin kökeni, İran ve Orta Asya müzik gelenekleriyle ilişkisi, 17. yüzyıl öncesindeki gelişimi ve repertuvar aktarım süreçleri uzun süre yeterince açıklanamamıştır.

Son kırk yılda Osmanlı müzikolojisinde gerçekleştirilen filolojik çalışmalar, yazma mecmuaların neşri ve tarihsel nota koleksiyonlarının yeniden incelenmesi, söz konusu boşluğun doldurulmasına önemli katkılar sağlamıştır. Walter Feldman'ın *Music of the Ottoman Court* adlı çalışması, Cantemir, Ali Ufki ve diğer tarihi kaynakları karşılaştırmalı biçimde değerlendirerek Osmanlı çalgı müziğinin gelişimine ilişkin bütüncül bir model önermektedir.

Feldman'ın yaklaşımını önceki araştırmalardan ayıran en önemli özelliklerden biri, peşrev yalnızca biçimsel kalıp olarak değil, tarihsel değişimin izlenebileceği müziksel belgeler olarak ele almasıdır. Bu doğrultuda peşrevler dönemlere ayrılarak incelenmekte; usul, seyir, makam organizasyonu ve kompozisyon tekniklerindeki değişimler tarihsel bağlam içerisinde değerlendirilmektedir. Ayrıca Feldman peşrevlerin tarihsel süreçte sadece saz eseri olarak değil, sözlü olarak da icra edildiğine dair kaynaklar da sunmaktadır. 13. yüzyıldan itibaren peşrevlerin sözlü olarak icra edildiğine rastlanmaktadır. Özellikle Yahudi dini faslının bir parçası olan peşrevlerin, enstrüman yasağından dolayı sözlü olarak bestelendiği kaynaklardan okunmaktadır. Bu doğrultuda sözlü peşrevler hem bestelenmiş hem de önceden bestelenmiş peşrevlere söz giydirilmiş ve bu şekilde icra edilmiştir.

Peşrevin tarihsel gelişimi, biçimsel özellikleri ve Osmanlı çalgı müziği içerisindeki konumu çeşitli araştırmalarda ele alınmış; özellikle Walter Feldman'ın çalışmaları peşrev repertuvarının tarihsel dönüşümünün anlaşılmasına önemli katkılar sağlamıştır. Bunun yanında tarihsel kaynaklarda peşrevin yalnızca çalgısal bir tür olmadığı; terennüm heceleriyle veya çeşitli metinlerle vokal olarak icra edilebildiği ve bazı örneklerde mevcut çalgısal peşrevlere sonradan söz giydirildiği de ortaya konmuştur. Bununla birlikte literatürde sözlü peşrev olgusu ağırlıklı olarak tarihsel kaynaklar ve repertuvar örnekleri üzerinden incelenmiş; bu uygulamaların modern dönemde ortaya çıkan benzer icra pratikleriyle ilişkisi sınırlı ölçüde ele alınmıştır. Özellikle mevcut bir çalgısal peşrevin melodik ve biçimsel yapısının korunarak yeni sözel unsurlarla vokal hâle getirilmesinin modern bir icra örneği üzerinden ayrıntılı ve karşılaştırmalı müzikal analizine ilişkin bir boşluk bulunduğu görülmektedir.

Bu çalışma söz konusu boşluğu Kani Karaca'nın "TRT Peşrevi" icrası üzerinden ele almaktadır. Çalışmanın özgün değeri, tarihsel sözlü peşrev örnekleri ile modern bir icra arasında doğrudan ve kesintisiz bir tarihsel süreklilik iddiası kurmak yerine, iki uygulamada gözlenen ortak icra ya da üretim pratiği araştırmasıdır. Bu doğrultuda Seyfettin Osmanoğlu'nun Bayati peşrevinin kaynak notası ile Karaca'nın icrasının hane-mülazime organizasyonu, melodik yapının korunması ve değiştirilmesi, ses ekleme ve çıkarmaları, süslemeler, ritmik çeşitlemeler, bölüm kısaltmaları ve söz-melodi ilişkisi bakımından karşılaştırılması, söz giydirme sürecinin müzikal yapıda meydana getirdiği dönüşümlerin somut olarak ortaya konmasını sağlamaktadır.

Bu yönüyle çalışma, bir taraftan tarihsel kaynaklarda belgelenen sözlü peşrev ve söz giydirme uygulamalarına günümüz icra pratiği üzerinden yeni bir değerlendirme alanı açarken, diğer taraftan Kani Karaca'nın "TRT Peşrevi" gibi sözlü kültür ve icra ortamında ortaya çıkan özgün bir örneği müzikolojik analiz yoluyla belgelemektedir. Böylece çalışma, peşrevin yalnızca tarihsel bir çalgı formu olarak değil, farklı dönemlerde yeniden işlenebilen, vokalleştirilebilen ve yeni sözel içeriklerle ilişkilendirilebilen dinamik bir icra alanı olarak değerlendirilmesine katkı sağlamaktadır.

Bu çalışmanın amacı, tarihsel kaynaklarda belgelenen sözlü peşrev uygulamalarını Walter Feldman'ın değerlendirmeleri ekseninde incelemek ve Kani Karaca'nın "TRT peşrevi" icrasında mevcut bir çalgısal peşreve söz giydirilmesinin biçimsel, melodik ve ritmik özelliklerini karşılaştırmalı müzikal analiz yoluyla ortaya koymaktır.

Peşrevin Kökeni ve Tarihsel Gelişimi

Osmanlı çalgı müziğinin en köklü ve tarihsel sürekliliği en belirgin formlarından biri olan peşrev, yalnızca klasik Türk musikisinin açılış formu olarak değil, aynı zamanda Orta Asya, İran ve Osmanlı müzik kültürleri arasındaki tarihsel ilişkileri yansıtan önemli bir müziksel türdür. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court* adlı eserinde peşrevi 18.

yüzyıldan günümüze kadar izlenebilen en önemli çalgısal repertuvarlardan biri olarak ele almakta ve Ali Ufki, Cantemir ve Kevserî koleksiyonlarının bu gelişimin izlenebilmesini sağladığını vurgulamaktadır (Feldman, 2024: 309–321).

Feldman'a göre peşrev, yalnızca belirli bir biçim şeması değil, Osmanlı müzik kültürünün tarihsel dönüşümünü açıklayan temel göstergelerden biridir. Erken dönem sözlü repertuvar büyük ölçüde sözlü aktarılmış olsa da peşrev repertuvarının notaya geçirilmiş olması, türün tarihsel gelişiminin takip edilebilmesini mümkün kılmaktadır (Feldman, 2024: 309–314).

Peşrevin kökeni Osmanlı sarayıyla sınırlı değildir. Feldman, bu türün köklerini Timurlu ve İran müzik kültürüne kadar götürmekte; pishrow geleneğinin Osmanlı coğrafyasında yeni estetik özellikler kazanarak peşreve dönüştüğünü ileri sürmektedir (Feldman, 2024: 314–320).

Farsça pīsh-rav ('önden giden') teriminden türeyen pishrow, Safiyyüddin Urmevî ve Abdülkadir Merâgî'nin eserlerinde de geçen tarihsel bir kavramdır. Feldman, Merâgî'nin açıklamalarını değerlendirerek erken dönem pishrowların yalnızca çalgısal değil, kimi zaman terennüm heceleriyle seslendirilen yarı vokal eserler de olabileceğini belirtmektedir (Feldman, 2024: 314–318).

Walter Feldman'a göre Osmanlı peşrevi, 15. ve 16. yüzyıllarda İran-Timurlu geleneğinden devralınan *pishrow* formunun doğrudan devamı olmakla birlikte, 17. yüzyıldan itibaren Osmanlı müzik kültürü içerisinde özgün biçimsel özellikler kazanarak bağımsız bir kompozisyon türüne dönüşmüştür. Bu dönüşüm yalnızca terminolojik bir değişim değil; aynı zamanda makam anlayışı, usul organizasyonu ve melodik yapı bakımından yeni bir estetik yaklaşımın ortaya çıkışını ifade etmektedir. Feldman, bu nedenle Osmanlı peşrevini İran geleneğinin basit bir uzantısı olarak değil, Osmanlı bestecilik anlayışının en karakteristik ürünlerinden biri olarak değerlendirmektedir.

Cantemir'in verdiği bilgiler doğrultusunda Feldman, 17. yüzyılda Osmanlı peşrevinin temel yapısının serhane, ikinci ve üçüncü haneler ile bunlar arasında tekrar edilen mülazimeden oluştuğunu belirtmektedir. Üç haneli yapı dönemin en yaygın kompozisyon modeli olup, bazı eserlerde dördüncü hane veya özellikle zeyl adı verilen ek bir bölüm de bulunmaktadır. Özellikle *darb-ı feth* usulüyle bestelenen peşrevlerde zeyl bölümü zorunlu bir unsur hâline gelmiş ve her bölüm tek bir usul devri üzerine kurulmuştur. Bu durum, biçimsel organizasyonun yalnızca melodik değil, ritmik planlama açısından da belirli kurallara bağlı olduğunu göstermektedir (Feldman, 2024: 328–330).

Feldman ayrıca Cantemir'in "İranlı müzisyenlerin peşrevleri" olarak tanımladığı farklı bir yapıya da dikkat çekmektedir. Bu peşrevlerde ilk hane aynı zamanda mülazime işlevi görmekte, böylece klasik Osmanlı peşrevinden farklı bir biçimsel organizasyon ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte Cantemir'in notaya aldığı bazı Osmanlı peşrevlerinde de bu geleneğin izlerinin görülmesi, 17. yüzyılda Osmanlı ve İran bestecilik anlayışları arasında hâlen güçlü bir etkileşim bulunduğunu göstermektedir (Feldman, 2024: 328–330).

Feldman'a göre Osmanlı peşrevinin en dikkat çekici özelliği, farklı tarihsel katmanları aynı repertuvar içerisinde muhafaza edebilmesidir. Nitekim 16. yüzyıldan itibaren yazıya geçirilen eserler incelendiğinde bazı peşrevlerde Timurlu geleneğinin biçimsel özellikleri korunurken, daha sonraki eserlerde Osmanlı makam estetiğine özgü yeni melodik yaklaşımlar belirginleşmektedir. Böylece peşrev repertuvarı, yalnızca bir çalgı müziği türü değil; Osmanlı müzik tarihinin gelişimini izlemeye imkân veren tarihsel bir belge niteliği kazanmaktadır (Feldman, 2024: 330–333).

Feldman'a göre 16. yüzyıl sonlarından itibaren pishrow, Osmanlı müzik kültürü içerisinde yeni bir işlev kazanmış; 17. yüzyılda ise tamamen çalgısal bir kimlik edinerek fasılın temel açılış formu hâline gelmiştir. Böylece Osmanlı peşrevi, İran geleneğinin basit bir devamı olmaktan çıkmış ve kendine özgü usul, seyir ve biçim anlayışıyla bağımsız bir bestecilik türüne dönüşmüştür (Feldman, 2024: 321–327).

Charles Fonton 18. yüzyılın ortalarında peşrev bestelemenin oldukça zor olduğundan bahsetmektedir. Fonton'a göre peşrev bestelemek isteyen biri kendinden önceki peşrev repertuarına hakim olmalı ve intihalden kesinlikle kaçınmalıdır. Zira bestelerken intihal yapmak, makam müziğinde tolere edilmeyen bir durumdur. Ayrıca Usul, peşrevin iskeletini oluşturan bir yapıyı temsil etmektedir. 18. yüzyıla kadar peşrev bestelenmemiş usul kalmadığından besteci seçtiği usulde; müzik cümleleri, uyum ve tema bakımından daha önce görülmemiş bir melodi meydana getirmek zorundadır (Fonton, 1987: 89), (Aksoy, 1994: 108). Fonton'un bu yazdıklarına göre; makam müziğinde peşrev bestelemek hem zorlu bir süreç hem de kendini bir besteci olarak ortaya koymak için önemli göstergelerden biridir.

Türk Peşrevinin Dönemlendirilmesi

Feldman'ın Osmanlı peşrevi üzerine en özgün katkılarından biri, repertuvarı kronolojik ve biçimsel özelliklerine göre dönemlere ayırmasıdır. Yazara göre peşrevler yalnızca bestecilerine göre değil, kullandıkları usuller, melodik organizasyon, modülasyon anlayışı ve biçimsel yapı bakımından da tarihsel gelişim göstermektedir. Bu nedenle peşrev repertuvarı tek tip bir form olarak değil, yaklaşık iki buçuk yüzyıllık gelişim süreci içerisinde değişen estetik anlayışların ürünü olarak değerlendirilmelidir (Feldman, 2024, s. 331–333).

Bu dönemlendirme yapılırken Ali Ufki Bey'in *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'ü, Kantemiroğlu'nun nota koleksiyonu ve Kevserî Mecmuası temel kaynaklar olarak kullanılmaktadır. Feldman, bu üç koleksiyonun karşılaştırılması sayesinde aynı eserin farklı dönemlerde nasıl değiştiğinin izlenebildiğini ve Osmanlı bestecilik anlayışındaki dönüşümlerin somut olarak takip edilebildiğini belirtmektedir (Feldman, 2024, s. 331–335).

Ayrıca Feldman, Nefîrî Behram'a ait 16. yüzyıl peşrevi ile İran repertuvarındaki benzer örnekleri karşılaştırarak Osmanlı peşrevinin erken döneminde İran etkisinin güçlü olduğunu, ancak 17. yüzyıldan itibaren bu etkinin giderek yerini Osmanlı estetiğine bıraktığını ifade etmektedir. Özellikle makam kullanımı, melodik akış ve cümle organizasyonundaki farklılaşmalar bu dönüşümün en önemli göstergeleri olarak değerlendirilmektedir (Feldman, 2024, s. 333–335).

Feldman'da 17. yüzyılda peşrev türünün yapısı şu şekilde sınıflandırılabilir (Tablo 1):

Tablo 1. Feldman'da 17. yüzyıl peşrev yapısı (Feldman, 2024: 328)

(a) Three hanes and mülâzime	(b) Three hanes no mülâzime	(c) Four hanes	(d) Four hanes and zeyl	(e) Three hanes, mülâzime and serbend (only early seventeenth century)
hane I	hane I	hane I	hane I	hane I
mülâzime	(= mülâzime)	mülâzime	mülâzime	mülâzime
hane II	hane II	hane II	hane II	hane II
mülâzime	hane I	mülâzime	Zeyl	mülâzime
hane III	hane III	hane III	mülâzime	hane III
mülâzime	hane I	mülâzime	hane III	mülâzime
		hane IV	mülâzime	serbend
		mülâzime	hane IV	
			mülâzime	

Tablo 1'e göre 17. yüzyıl Osmanlı döneminde peşrevlerin genelde üç haneli olduğu görülmektedir. Üç haneli peşrevlerin bir türünde birinci hane mülazime olarak kullanılmaktadır. Başka bir türünde ise üç hane, mülazime ve serbendden oluşan peşrevlere rastlanmaktadır. Dördüncü tür dört hane ve bir mülazimeden oluşmakla beraber beşinci tür dört hane, mülazime ve bir de zeyl bölümünü içermektedir. Böylelikle peşrevlerin tarihsel süreçteki yapısının değişim gösterdiği görülmektedir. Bununla birlikte günümüzdeki yapı dört hane ve bir mülazime anlayışıyla örtüşmektedir.

Bu sınıflandırma, çalışmada yalnızca peşrevin tarihsel biçimsel gelişimini göstermek amacıyla değil, Kani Karaca'nın "TRT Peşrevi" icrasının biçimsel organizasyonunu değerlendirmede analitik bir referans olarak da kullanılmaktadır. Feldman'ın ortaya koyduğu farklı tarihsel peşrev tipleri içerisinde dört hane ve mülazimeden oluşan yapı, günümüzde yaygınlaşan peşrev kuruluşuyla örtüşmektedir. Bu nedenle Karaca'nın icrasında hanelerin ve mülazimenin korunma, tekrar edilme, değiştirilme veya kısaltılma biçimleri incelenerek, söz giydirme uygulamasının peşrevin temel biçimsel organizasyonuna ne ölçüde müdahale ettiği değerlendirilecektir. Böylece Feldman'ın tarihsel sınıflandırması, çalışmanın güncel örneğinin biçimsel çözümlemesinde karşılaştırmalı bir analiz çerçevesi işlevi görmektedir.

Sözlü Peşrevler

18. yüzyılın ortalarından sonra peşrev, herhangi bir sözlü türün sazla icra edilen biçimi değildi. Bu yönüyle, bestelenmiş diğer saz müziği türü olan semaiden ayrılmaktadır; zira semainin, sözlü semai formundan gelişmiş olduğu anlaşılmaktadır. Buna karşılık 17. yüzyılın başlarından itibaren sinagog ibadetlerinde saz müziğinin yasak olması nedeniyle, sözlü icra edilmek üzere peşrev besteleyenlerin yalnızca Osmanlı Yahudileri olduğu anlaşılmaktadır (Seroussi, 1991). 18. yüzyıldan itibaren Türkiye'deki Yahudi cemaatlerinde gerçekleştirilen bu paralitürjik toplantılar,

sosyolojik açıdan olmasa da müzikal açıdan, Sufi tarikatlarının *dhikr al-hadra* ("toplu zikir") uygulamasının ve özellikle Mevlevî ve Bektaşî dervişlerinin *sema* geleneğinin bazı unsurlarını hatırlatmaktadır (Seroussi, 1991: 1). 19. yüzyılda aynı makamda söylenen ve fasıl niteliğinde İbranice dini şarkılardan oluşan repertuar Edirne ve İstanbul'da görülmektedir. Faslın başında solo icra edilen sözlü taksim; Itri tarafından bestelenen Mevlevi ayinlerinin başındaki Naat-ı Mevlana ile benzerlik göstermektedir. İbranice yapılan dini fasıl da tıpkı Osmanlı faslı gibi peşrev, birkaç beste, kâr, şarkı ve yürük semai türlerini içermektedir. Bununla beraber sözlü peşrev bir uvertür yani açış müziği olarak görülmektedir (Seroussi, 1991: 2). Yine Seroussi'nin yazdığına göre 17. yüzyıl kaynaklarında görülen bazı sözlü peşrevler orijinal kompozisyondan ziyade, Türk besteciler tarafından önceden bestelenmiş peşrevlere söz giydirmeyle oluşturulmuştur (Seroussi, 1991: 2). İbranice sözlü peşrevlere benzer olguların Yunan ve Ermeni repertuvarlarında da bulunduğu ve Najara'nın belirttiğine göre peşrevlerin başlıklarında metinlerin başlangıç ifadelerine (*textual incipits*) yer verdiği göz önünde bulundurulduğunda, Osmanlı klasik müzik geleneğinin 15. ve 16. yüzyıllardaki oluşum döneminde peşrevin Türkler arasında da sözlü bir form olup olmadığı sorusu ihtiyatla gündeme getirilebilir. Bazı kanıtlar bu varsayımı destekler görünmektedir.

Owen Wright, Sultan Süleyman dönemine tarihlendirilebilen bir güfte mecmuası derlemesinde sözlü peşrevler tespit etmiştir. Bu sözlü peşrevlerin herhangi bir [anlamlı] metni bulunmamakta; bunun yerine anlamsız hecelere dayanmaktadır. Wright'a göre bu repertuvar 16. yüzyılın ortalarında Osmanlı sarayında icra edilmekteydi; ancak bir yüzyıl sonraki Osmanlı repertuvarından açık biçimde farklılık göstermektedir. Yahudi ve Hristiyan Osmanlı gelenekleri üzerine yapılacak araştırmalar, belki de bu meselenin aydınlatılmasına katkıda bulunabilir (Wright, 1992), (Seroussi, 1991: 4). Bununla beraber Feldman'ın yazdığına göre; Peşrevin Türkiye'de bütünüyle sazsal bir forma dönüşmesi ancak 17. yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir. Osmanlı sinagog geleneğinde dini metinlere sahip sözlü peşrevler gelişmiştir; ancak bunun sazsal peşrevden türeyen ikincil bir gelişme mi, yoksa daha eski sözlü peşrevin kesintisiz bir dönüşümü mü olduğu açık değildir. 19. yüzyıldan itibaren ise Mâverâünnehir'de (*Transoxiana*) peşrev/sakil türü yalnızca sazla icra edilmiştir (Feldman, 2024: 316), (Demir, 2017).

Sharh Mawlana Mubarak Shah adlı eserde (1375 yılına tarihlenen) *pishrow* (peşrev), *tarīqah*[2] ile eşdeğer kabul edilmekte ve metinsiz olarak icra edildiği belirtilmektedir; ancak bunun zorunlu olarak bütünüyle çalgısal bir icra anlamına gelip gelmediği açık değildir (Jung 1989: 141). Şirazi tarafından notaya alınan erken dönem tariqah örneklerini transkript eden Wright, tariqahların sözlerle seslendirilmek üzere sawta dönüşebildiğini yazmaktadır (Wright, 1978: 218). Bu da bize Türk, Arap ve Fars geleneğinde yer alan enstrümantal eserlerin söz giydirilme yöntemiyle sözlü hale dönüştürülebildiği bilgisini vermektedir. Nitekim sözlü geleneğin baskın olduğu bu coğrafyalarda bu türden dönüşümlerin gerçekleşmesinin oldukça doğal bir süreç içinde yaşanabileceği söylenebilir.

Turc 292 nolu mecmuayı ayrıntılı şekilde çalışan Haug, yazmanın 154a/26a varağında peşrevlerin hecelerle söylenmesinden ve farklı süsleme biçimlerinin varlığından bahsedildiğini yazmaktadır (Haug, 2019: 389). İtalyanca yazılmış kısmen tahribata uğramış metin şu şekildedir: "E sempre far diminutaion di gorga a strazzij e bona, a campanello non e grata. Cantando le parole ma cantando vn Perchrew si, et allora si seruono del tennene (Ve sözleri söylerken [...] tarzında gırtlakla daima diminüsyon yapmak iyidir; 'çan' tarzında yapmak hoş karşılanmaz. Fakat bir peşrev söylenirken bu [tarz] uygundur ve bu durumda *tennenen* kullanırlar)" (Haug, 2019: 389). Bu metinde Ali Ufki peşrevlerin 'tennenen' gibi çeşitli hecelerle söylenebildiğini ifade etmektedir. Bu uygulama Timur dönemi sözlü peşrevleri andırmakla beraber, saz eserlerinin meşk sistemi aktarım sistemi içinde bir işlevselliği olduğu da söylenebilir. Öte yandan, geleneksel Anadolu nevbet-i müretteb icra dizisi içerisinde peşrevin vokal olarak icra edilmesinin zorunlu olduğu da kaynaklardan okunmaktadır (Neubauer, 2012: 367).

Yukarıdaki örnekler, peşrevin tarihsel süreç içerisinde yalnızca çalgısal bir kompozisyon türü olarak değerlendirilmemesi gerektiğini göstermektedir. Meragi'nin pishrowun beyitsiz icrasına ilişkin aktarımı, 16. yüzyıl kaynaklarında görülen terennüm hecelerine dayalı sözlü peşrevler ve Ali Ufki'nin peşrevin "tennenen" benzeri hecelerle söylenmesine ilişkin kaydı, peşrev ezgisinin insan sesiyle icra edilmesinin farklı dönemlerde karşılaşılan bir uygulama

[2] Abbasiler dönemi (750-1258) boyunca Arapça'da tariqah, Farsça'da rah veya Osmanlıca'da pishrow olarak bilinen çalgısal tür, sawt adlı sözlü türün çalgısal bir versiyonu olarak karşımıza çıkmaktadır (Feldman, 2024: 314, 317).

olduğunu göstermektedir. Osmanlı-Yahudi repertuvarında ise bu uygulama farklı bir boyut kazanmış; yalnızca sözlü icra edilmek üzere peşrevler bestelenmesinin yanı sıra, önceden bestelenmiş Türk peşrevlerine sonradan söz giydirildiği örneklere de rastlanmıştır. Bu noktada Kani Karaca'nın Bayati peşrevinin melodik yapısı üzerine TRT sanatçılarının isim ve soyisimlerini yerleştirerek gerçekleştirdiği "TRT peşrevi" icrası dikkat çekici bir karşılaştırma alanı sunmaktadır. Kani Karaca'nın icrasını söz konusu tarihsel uygulamaların doğrudan devamı olarak nitelendirmek için yeterli veri bulunmamakla birlikte, mevcut bir çalgısal peşrev ezgisinin vokal hâle getirilmesi ve ezgi üzerine yeni bir sözel unsur yerleştirilmesi bakımından tarihsel sözlü peşrev pratikleriyle yapısal bir benzerlik taşıdığı söylenebilir. Bu nedenle TRT Peşrevi, tarihsel sözlü peşrev anlayışının doğrudan devamından ziyade, benzer bir icra mekanizmasının modern dönemde mizahi ve güncel bir içerikle yeniden ortaya çıkışı olarak değerlendirilebilir.

İlgili Literatür

Çalışmamızın omurgasını oluşturan kaynaklardan *Music of the Ottoman Court* adlı çalışmada Walter Feldman, peşrevi tarihsel kökeni, Osmanlı müziği içerisindeki dönüşümü ve repertuvar aktarımı bağlamında kapsamlı biçimde ele almaktadır. Çalışmada peşrevin kökeni geç Orta Çağ İran ve Mâverâünnehir çevresindeki *pishrow* geleneğine bağlanmakta ve bu türün Osmanlı müzik kültüründe vokal ve çalgısal biçimlerde benimsenme süreci incelenmektedir. Feldman, özellikle Ali Ufki/Bobowski ve Kantemiroğlu koleksiyonlarındaki peşrevleri karşılaştırarak 16. yüzyıldan 17. yüzyıl sonlarına uzanan repertuvarı dönemlendirmekte; bu dönemlendirmeyi usul ve tempo, melodik yoğunluk, makam ve modal yapılar, seyir, modülasyon ve büyük ölçekli biçimsel kuruluş gibi ölçütlere dayandırmaktadır. 17. yüzyıl boyunca peşrev biçiminin görece istikrarlı kalmasında usul sistemi, melodik yoğunluk ve form yapısındaki sınırlı değişimin etkili olduğunu; yüzyılın sonlarından itibaren ise temponun ağırlaşması ve melodik yapının daha ayrıntılı hâle gelmesiyle türde yeni bir dönüşüm sürecinin başladığını belirtmektedir. Feldman ayrıca peşrev repertuvarının esas olarak sözlü aktarım yoluyla sürdürüldüğünü, Ali Ufki ve Kantemiroğlu'nda ortak olarak bulunan eserlerin bazı durumlarda yaklaşık elli yıl boyunca dikkate değer ölçüde korunabildiğini, buna karşılık sonraki yüzyıllarda değişen müzik anlayışına bağlı olarak eski peşrevlerin yeniden şekillendiğini göstermektedir. Ayrıca Feldman, Wright'ın (1992) 16. yüzyıl ortalarına tarihlenen bir mecmuada iki peşrevin terennüm metimlerini tespit etmesini, peşrevlerin sözlü olarak da iicra edilediğine dair bir kanıt olarak göstermekle beraber 17. yüzyıldan itibaren peşrevin Osmanlı müziğin geleneğinde çalgısal bir tür niteliği kazandığını belirtmektedir. Buna karşılık Osmanlı Yahudilerinin sinagoglarda çalgı kullanımına yönelik dini yasak sonucu sözlü peşrevlerin varlığını da belirtmektedir. Fakat bunun tarihsel süreçteki bir geçirgenlik mi yoksa bir ihtiyaç sonucu mu ortaya çıktığı konusunu sorgulamaktadır. Feldman'ın çalışmaları, Wright ile beraber sözlü peşrev konusuna değinen ilk araştırmacılardan biri olması sebebiyle çalışmamızın temel başvuru kaynaklarını teşkil etmektedir.

Edwin Seroussi'nin *The Peşrev as a Vocal Genre in Ottoman Hebrew Sources* başlıklı çalışmasında Osmanlı İbrani kaynaklarından hareketle peşrevin yalnızca çalgısal bir tür olarak değerlendirilmemesi gerektiğini, Osmanlı müzik kültürü içerisinde sözlü peşrev geleneğinin de varlık gösterdiğini ortaya koymaktadır. Yazar, 17. yüzyıl başlarından 19. yüzyıl sonlarına uzanan İbrani kutsal müzik yazmalarında Türk makamları, usulleri ve müzik formlarının kullanımına ilişkin önemli veriler bulunduğunu belirtmekte; özellikle sinagoglarda çalgı kullanımına yönelik dinsel sınırlamaların, çalgısal repertuvarın sözlü biçimlere uyarlanmasında etkili olduğunu ileri sürmektedir. Seroussi'nin incelediği kaynaklarda peşrevlerin İbrani şiirleriyle ilişkilendirildiği, bazı örneklerin mevcut Türk peşrevlerinin melodileri üzerine yeni sözlerin uygulanmasıyla meydana geldiği, bazılarının ise özgün vokal besteler niteliği taşıdığı görülmektedir. Makalede özellikle Rabbi Israel Najara ve onun takipçilerinin repertuvarı üzerinden bu uygulamanın 17. ve 18. yüzyıllardaki gelişimi izlenmekte; Abraham Ariyas'a ait Muhayyer makamındaki vokal peşrev örneğinin beş hane ve haneleri birbirinden ayıran teslimden oluştuğu gösterilmektedir. Eserin nota örneği de bu hane–teslim kuruluşunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Seroussi, ulaştığı veriler doğrultusunda vokal peşrevi en azından 17. yüzyıl başlarından itibaren Osmanlı İbrani geleneğinde görülen karakteristik bir olgu olarak değerlendirmekte ve bunun Osmanlı klasik müziğinin daha geniş vokal peşrev pratiğiyle ilişkili olabileceğini tartışmaktadır.

Olley (2017) *Rhythmic Augmentation and the Transformation of the Ottoman Peşrev, 18th–19th Centuries* adlı çalışmasında Osmanlı peşrev repertuvarının 18. ve 19. yüzyıllar arasındaki dönüşümünü, farklı dönemlere ait nota

kaynaklarında yer alan aynı eserlerin karşılaştırılması yoluyla incelemiştir. Araştırmada Kantemiroğlu ve Kevserî koleksiyonlarının yanı sıra 19. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Y 203-1 numaralı Hamparsum nota koleksiyonu kullanılmış; böylelikle peşrevlerin tarihsel aktarım sürecindeki ritmik ve melodik değişimleri değerlendirilmiştir.

Judith I. Haug, *Ottoman and European Music in Ali Ufki's Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation, Cultural Context* adlı çalışmasında peşrev repertuvarını tür, biçim, makam, usul ve tarihsel aktarım açısından ele almış; yazmada doğrudan "Peşrev" başlığı taşıyan kırk eser bulunduğunu tespit etmiştir. Haug, Kantemiroğlu'nun peşrevleri biçimsel açıdan üç hane ve mülâzimeli, üç haneli fakat mülazimesiz, dört haneli ve zeylli olmak üzere farklı yapılarda sınıflandırdığını ve bu yapıların Ali Ufki'nin koleksiyonunda da karşılıklarının bulunduğunu göstermektedir. Bunun yanında Ali Ufki, Kantemiroğlu ve Kevseri kaynaklarının karşılaştırılması, peşrevlerin melodik yorumlarında bazı farklılıklar bulunmasına rağmen eserlerin temel yapılarının büyük ölçüde korunduğunu ortaya koymakta; 17-18. yüzyıl kaynaklarında görülen hane–mülazime ilişkisi, makam ve usul kullanımı gibi özelliklerin peşrev geleneğinin tarihsel devamlılığını incelemek açısından önemli veriler sunduğunu göstermektedir. Ayrıca sonraki araştırmalarda Ali Ufki'nin notaları tarihsel karşılaştırmalar için temel kaynaklardan biri olarak kullanılmış; Walter Feldman, Itri'ye ait bir peşrevi Ali Ufki'nin kaynaklarının sağladığı kuramsal ve tarihsel bağlam içerisinde analiz etmiştir.

Demir (2017), Osmanlı-Sefarad müzik kültürünün bir ürünü olan Maftirim geleneğini tarihsel, etnografik ve analitik yöntemlerle inceleyerek günümüze ulaşan 63 eseri makam, usul ve form özellikleri bakımından değerlendirmiştir. Araştırmada Maftirim repertuvarının Osmanlı fasıl geleneğiyle güçlü biçimde ilişkili olduğu; repertuvarda kâr, beste, semai ve şarkının yanı sıra peşrev ve peşrev semai olarak sınıflandırılan sözlü eserlerin de bulunduğu tespit edilmiştir. Demir, Osmanlı makam müziğinde genellikle çalgısal bir form olarak tanımlanan peşrevin Maftirim repertuvarında sözlü bir biçimde kullanıldığına dikkat çekmekte ve bu dönüşümü sinagoglarda çalgısal müzik icrasına yönelik dinsel yasaklarla ilişkilendirmektedir. Buna göre Yahudi müzikçilerin Osmanlı müziğinden benimsedikleri çalgısal türleri dinsel icra ortamına taşıması, mevcut melodilere İbranice metinlerin uyarlanması ve sözlü peşrev örneklerinin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Çalışmada incelenen 63 eser arasında Segâh, Hicaz Hümayun, Nihavend, Isfahan, Çargâh, Dügâh, Hüseyni, Acem, Mahur ve Uşşak gibi farklı makamlarda peşrev veya peşrev semai örneklerinin bulunması, sözlü peşrev uygulamasının repertuvarda tekil bir örnekle sınırlı olmadığını göstermektedir. Demir sonuç olarak 17. yüzyıl başlarından 19. yüzyıl sonlarına uzanan İbrani kaynaklarının Osmanlı makam, usul ve biçimlerinin Yahudi dinî şiirlerinin icrasında kullanıldığına ilişkin önemli veriler sunduğunu ve bu kültürel etkileşim içerisinde çalgısal peşrevin de sözlü bir icra biçimine dönüştüğünü belirtmektedir.

Araştırmanın ana başvuru kaynaklarından olan çalışmalar peşrev türünü hem tarihsel olarak ele almakta hem de dönüşüm süreçlerini örnekler bağlamında ele almıştır. Literatürde sözlü peşrev uygulamalarına ilişkin tarihsel örnekler ortaya konmuş olmakla birlikte, Türk müziği repertuvarında mevcut bir çalgısal peşreve yeni sözel malzemenin giydirildiği modern bir icra örneğinin kaynak nota ile karşılaştırmalı müzikal analizine odaklanan çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu çalışmalardan konumuzla birincil olarak bağlantılı olanlar: Seroussi ve Demir'in araştırmalarıdır. Bu iki çalışma özellikle Osmanlı-Yahudi geleneğindeki sözlü peşrevlerin varlığından bahsetmekte ve örnekleriyle ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Türk müziği repertuarında Karaca tarafından söz giydirilmiş olan Bayati peşrevi somut bir örnek teşkil etmektedir. Bu nedenle çalışmamız Türk müziğinde söz giydirilmiş peşrev uygulamasını örneklendiren ve müzikal olarak analiz eden çalışma olması hasebiyle özgün bir katkı sunmaktadır.

TRT Peşrevi

Kani Karaca özel bir kayıtta havrada yapılan bazı ritüellerde Yahudilerin Türk bestelerine İbranice güfte giydirdiklerini söylemekte ve David Behar'dan geçtiği İbranice bir Hüzzam beste okumaktadır (URL-3). Karaca'nın Osmanlı-Yahudi müzik repertuvarı ve bu repertuvardaki sözlü icra örnekleri hakkında bilgi sahibi olduğuna işaret etmektedir. Bununla birlikte, TRT peşrevinin doğrudan bu uygulamadan hareketle oluşturulduğunu gösteren açık bir veri bulunmamaktadır. Buna karşın Karaca'nın mevcut bir peşrev melodisine TRT sanatçılarının isimlerini yerleştirmesi, tarihsel kaynaklarda karşılaşılan mevcut ezgilere yeni sözlerin giydirilmesi pratiğiyle dikkat çekici bir yapısal benzerlik göstermektedir.



Video 1. Kâni Karaca - Hüzzam Beste (İbranice) (URL3)



Video 2. Kâni Karaca – TRT Peşrevi (URL1)

Amaç ve Problem Durumu

Bu çalışmanın amacı tarihsel süreçte sözlü peşrevleri incelemek ve günümüzdeki izdüşümlerini ortaya koymaktır. Bu bağlamda Kani Karaca'nın TRT radyo sanatçılarının isim ve soyisimlerini giydirdiği Seyfettin Osmanoğlu'nun Bayati peşrevi çalışmanın örneklemini teşkil etmektedir (URL-1). Çalışmanın problemini şu sorular oluşturmaktadır:

- Kani Karaca'nın TRT peşrevi icrasında bayati peşrevinin hane ve mülazime yapısı ne ölçüde korunmaktadır?
- Kaynak eser ile Kani Karaca'nın icrası arasında hangi melodik ve ritmik değişiklikler bulunmaktadır?
- TRT sanatçılarının isimleri peşrevin melodik-ritmik yapısına nasıl yerleştirilmektedir**?**

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde doküman incelemesi ve karşılaştırmalı müzikal analiz yöntemleri kullanılarak yürütülmüştür. Nitel araştırma deseninin tercih edilmesinin temel nedeni, çalışmanın tarihsel sözlü peşrev uygulamalarını nicel olarak genellemekten ziyade, belirli bir tarihsel ve müzikal olgunun kaynaklar ve somut bir icra örneği üzerinden ayrıntılı biçimde incelenmesini amaçlamasıdır. Araştırmada tarihsel kaynaklarda yer alan sözlü peşrev ve söz giydirme uygulamalarına ilişkin bilgiler doküman incelemesi yoluyla değerlendirilmiş; Kani Karaca'nın "TRT Peşrevi" icrası ise kaynak alınan Seyfettin Osmanoğlu'nun Bayati peşrevi ile karşılaştırmalı müzikal analiz yoluyla incelenmiştir. Bu yaklaşım, tarihsel kaynaklarda tanımlanan sözlü peşrev uygulamaları ile modern bir icra örneği arasında doğrudan tarihsel süreklilik iddiası kurmadan, iki uygulama arasındaki yapısal ve icraya ilişkin benzerliklerin değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır.

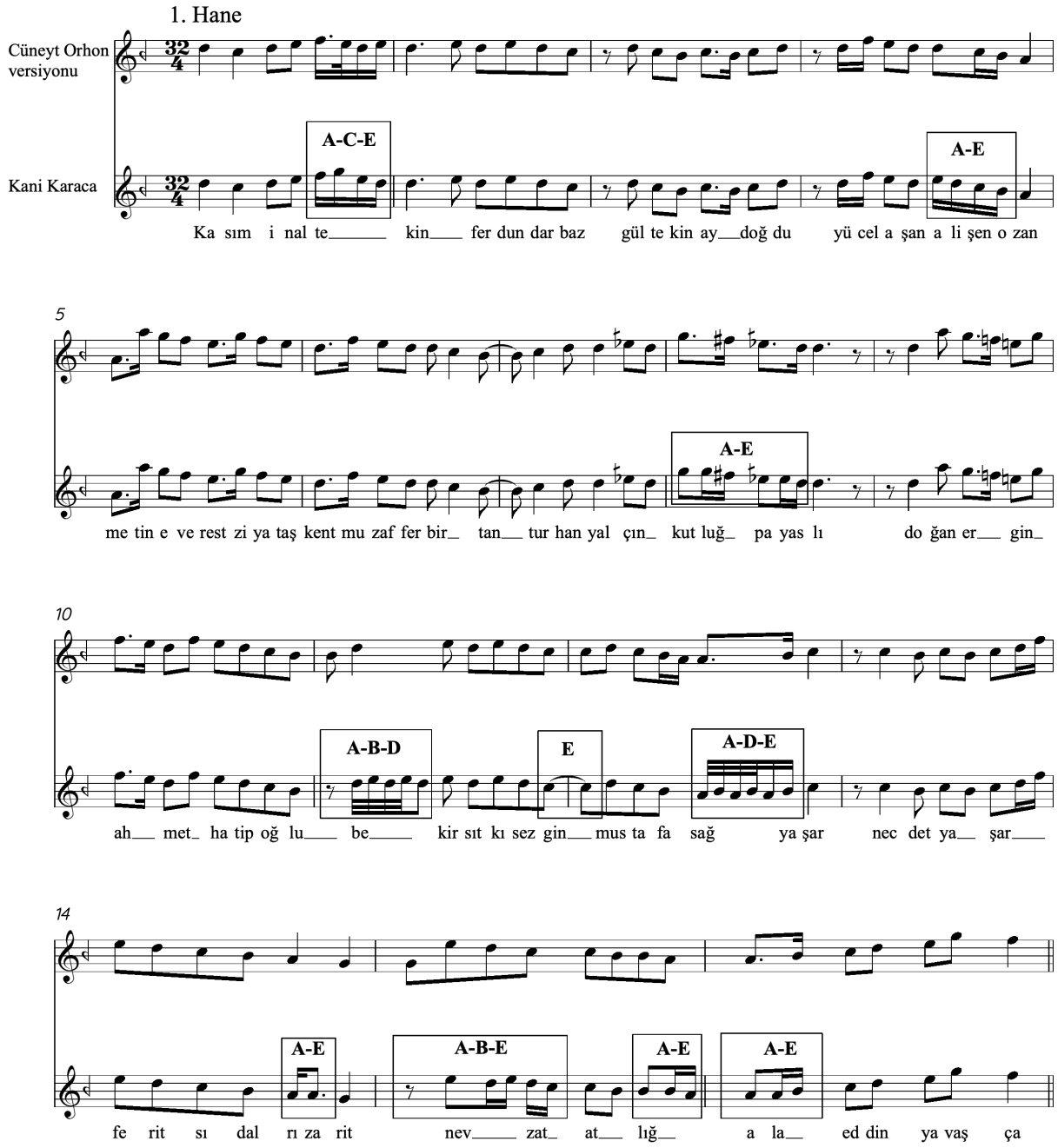
Karşılaştırmalı müzikal analiz kapsamında kaynak nota ile Kani Karaca'nın icrası; hane-mülazime organizasyonu, melodik yapının korunma/değişme durumu, melodik çeşitlemeler, süslemeler, ses ekleme ve çıkarmalar, bölüm kısaltmaları ve söz-melodi ilişkisi bakımından karşılaştırılmıştır. Bu meyanda öncelikle Cüneyt Orhon'un arşivinden (URL-2) alınan Bayati peşrevi ve Karaca'nın kaydı Sibelius 8 adlı nota yazım programıyla notaya alınmıştır. Nota örnekleri ikili porte gösterimiyle karşılaştırmalı olarak gösterilmiştir. Araştırmada Karaca'nın Bayati peşreve isim giydirirken[3] uyguladığı müzikal yaklaşım şu şekilde sınıflandırılmıştır: **A**: ses ekleme, **B**: ses çıkarma, **C**: melodik

[3] Giydirme müzik eserlerinde çoğunlukla makam, usul ve melodi aynı şekilde görülmektedir. Bazen usul ve melodik yönden değişiklik olabilir (Uslu, 2012: 152). Müzikolojik açıdan giydirme müzik eseri kimi araştırmacılar tarafından müstakil bir yaratı sayılmamakla beraber bazı araştırmacılar bu üretimleri orijinal beste olarak görmektedir (Kaemmer, 1993: 45). Özellikle aşıklık geleneğinde yaygın olan giydirme eserler söz varlığı açısından ele alındığında orijinal bir yapıya sahip olarak değerlendirilebilir. Bununla beraber günümüzde müzik alanındaki telif hakkı hukuku bakımından hala tartışmalıdır.

değişim, **D**: süsleme ve **E**: ritmik değişim ve çeşitleme. Bu doğrultuda A ve B maddesi motiflerde yapılan bir ya da birkaç nota ekleme-çıkarmayı ifade etmektedir. C maddesi perde ekleme ya da çıkarmadan ziyade kaynak ezginin melodik hattında gerçekleşen belirgin farklılığa karşılık gelmektedir. D maddesi motif ya da melodik yapıda yapılan çarpma, tril gibi uygulamaları ve E maddesi ise perde organizasyonundan bağımsız olarak süreleri, senkop, bölümle/birleşme vb. ritmik müdahaleleri ifade etmektedir. Bütün bu tespitler kapsamında analiz edilen nota üzerinde uygulamalar harflerle gösterilmiş ve yapılan değişimler ortaya konmuştur. Bu çerçevede peşreve uygulanan isim giydirmelerin melodik yapıda nasıl uygulandığı incelenmiştir.

Analiz ve Bulgular

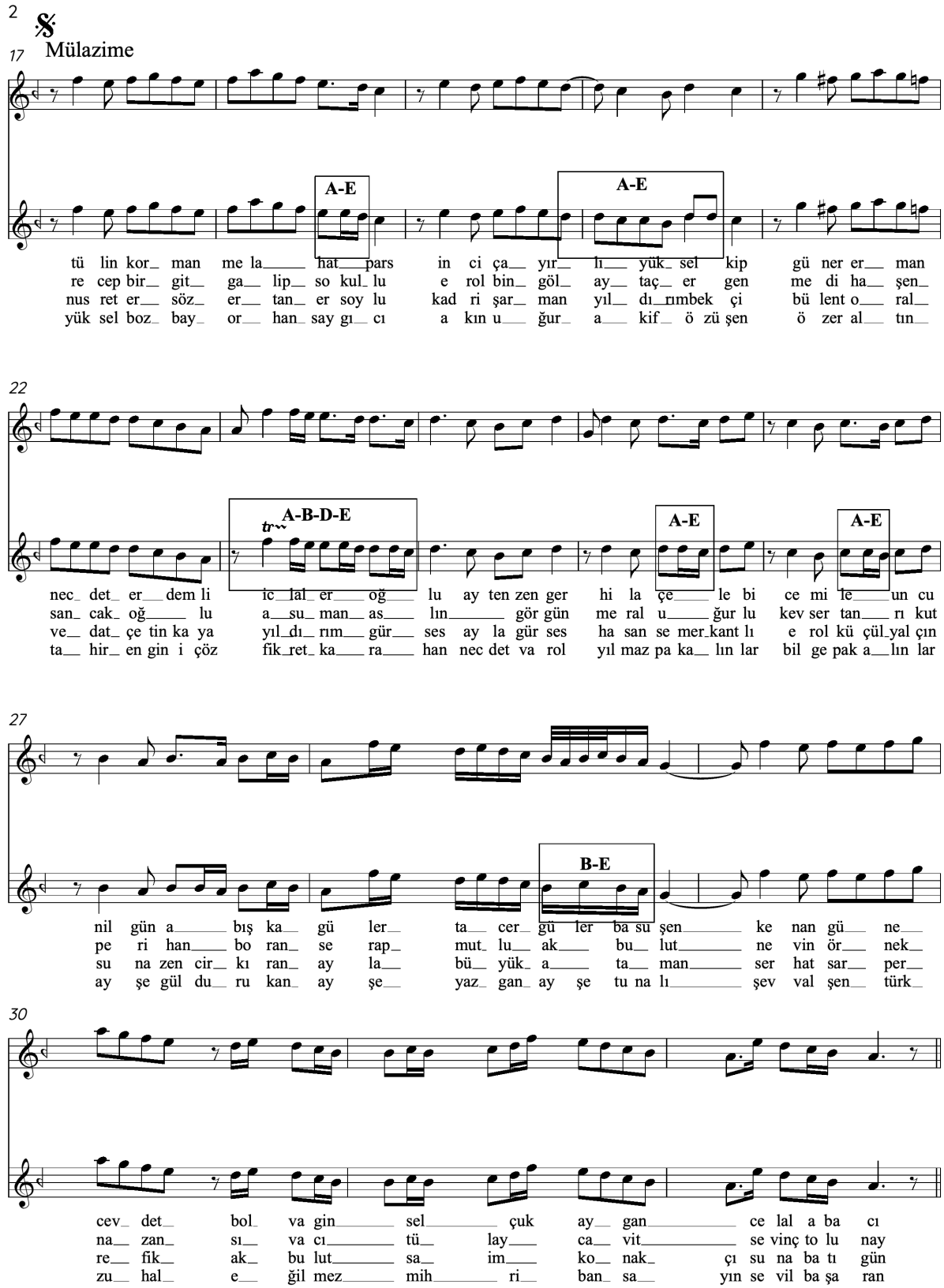
Bu bölümde Orhon'un arşivinden alınan Bayati peşrev ile Karaca'nın isim giydirdiği peşrev iki porteli yazım şekliyle örneklendirilmiş, analiz ve bulgular ortaya konmuştur. Analiz ve tespitlerde Karaca'nın yaptığı ses ekleme, ses çıkarma, melodik değişim, süsleme, ritmik değişim ve çeşitleme uygulamaları tespit edilmiş ve nota üzerinde gösterilmiştir.



Figür 1. Bayati peşrev birinci hane

Figür 1'de görüldüğü gibi Karaca peşrevin birinci hanesinde melodik yapıyı çoğunlukla korumuştur. Bununla beraber birinci ölçüde melodik ve ritmik değişim uygulanmıştır. Dördüncü ölçüde melodik yapıya hüseyni (mi) perdesi

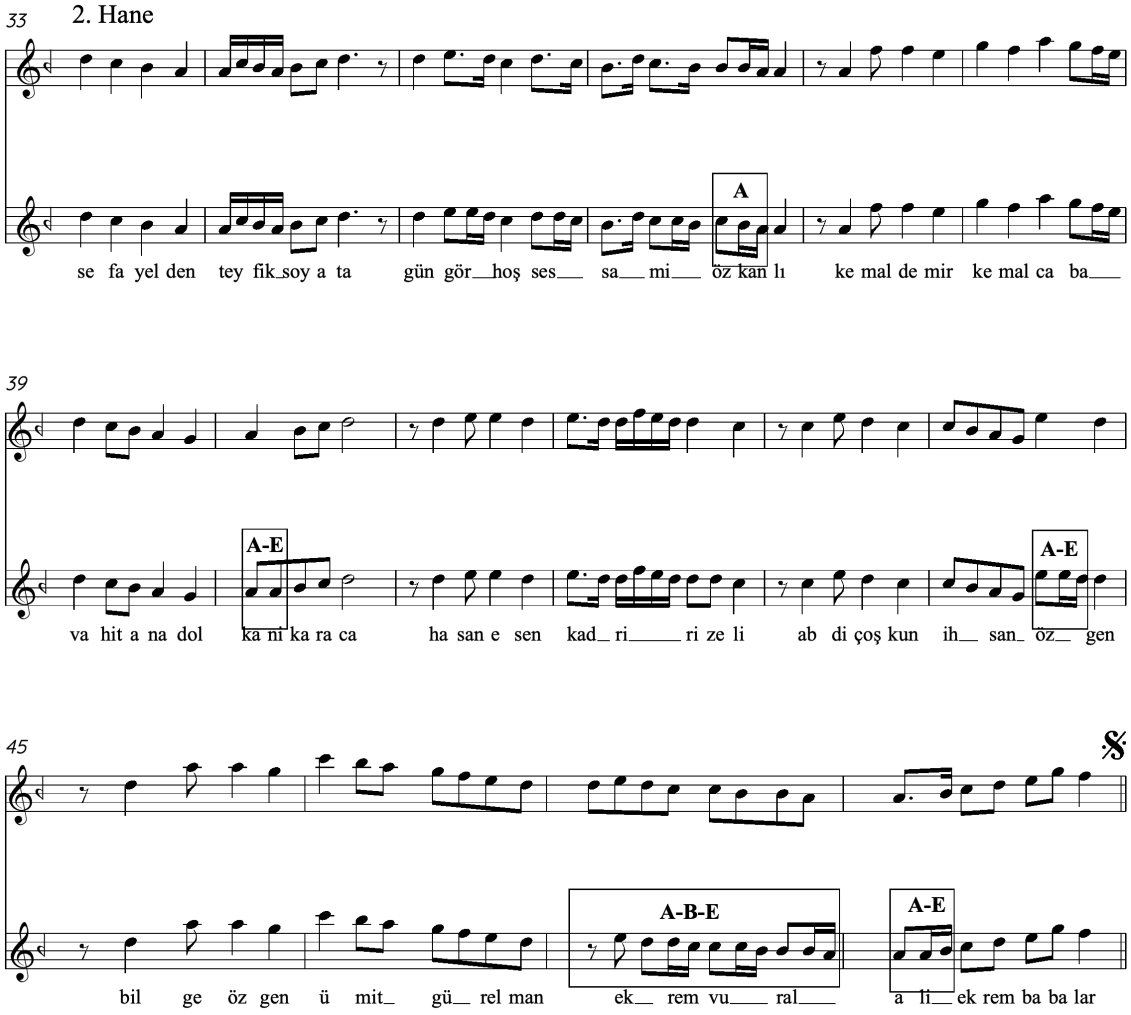
eklenmiştir. On birinci ölçüde segâh (bir komalık si bemol) perdesi çıkarılmış ve neva perdesi eklenerek süsleme yapılmıştır. On birinci ve on ikinci ölçüler arasında iki sekizlik nota bağlanarak senkop uygulanmıştır. Yine on ikinci ölçüde segâh notasıyla süsleme yapılmıştır. On dördüncü ölçüde ismin hecesine uygun şekilde dügâh perdesi eklenmiştir. On beşinci ölçüde rast perdesi çıkarılmış ve neva-hüseyni perdeleriyle ritmik değişim ve çeşitlemeler kurgulanmıştır.



Figür 2. Bayati peşrev mülazime

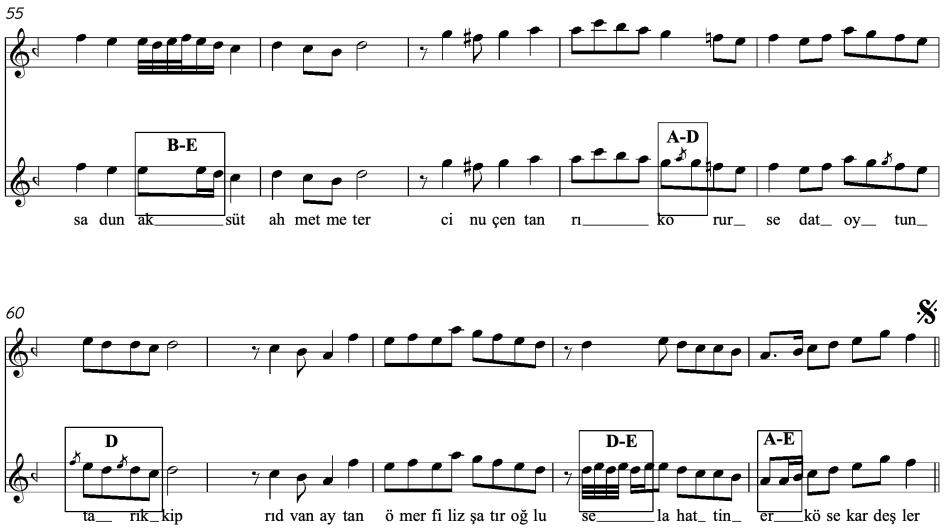
Figür 2'de görüldüğü gibi Karaca peşrevin mülazime bölümünü geleneksel peşrevdeki gibi kullanmış ve her haneden sonra tekrar etmiştir. Bununla beraber Karaca melodik yapıyı birkaç çeşitleme dışında korumakla beraber mülazimenin tekrarlarında isimleri değiştirmiştir. Bu bağlamda on sekizinci ölçüde hüseyni perdesi eklenmiş ve ritmik değişim yapılmıştır. On dokuzuncu ölçünün sonunda senkop yapısı kaldırılmış ve yirminci ölçüde çargâh ve neva perdeleri eklemlenmiştir. Yirmi üçüncü ölçüde dügâh perdesi kaldırılmış ve gerdaniye perdesiyle süsleme yapılarak hüseyni ve neva perdeleri eklenerek ritmik yapı değiştirilmiş ve çeşitlenmiştir.

Bu bulgu Feldman'ın sınıflandırması açısından değerlendirildiğinde, Karaca'nın söz giydirme uygulamasının peşrevin biçimsel kuruluşunu değiştirmediği görülmektedir. Başka bir ifadeyle sözel malzeme ve yer yer melodik-ritmik ayrıntılar değişmesine rağmen, hane–mülazime dönüşümüne dayanan biçimsel iskelet korunmaktadır. Özellikle mülazimenin her haneden sonra tekrar edilmesi, Karaca'nın icrasının kaynak eserin dört hane + mülazime organizasyonunu sürdürdüğünü göstermektedir. Buna karşılık mülazimenin her tekrarında farklı sanatçı isimlerinin kullanılması, sabit biçimsel ve melodik işlevin değişken sözel malzemeyle yeniden gerçekleştirilmesine olanak sağlamaktadır.



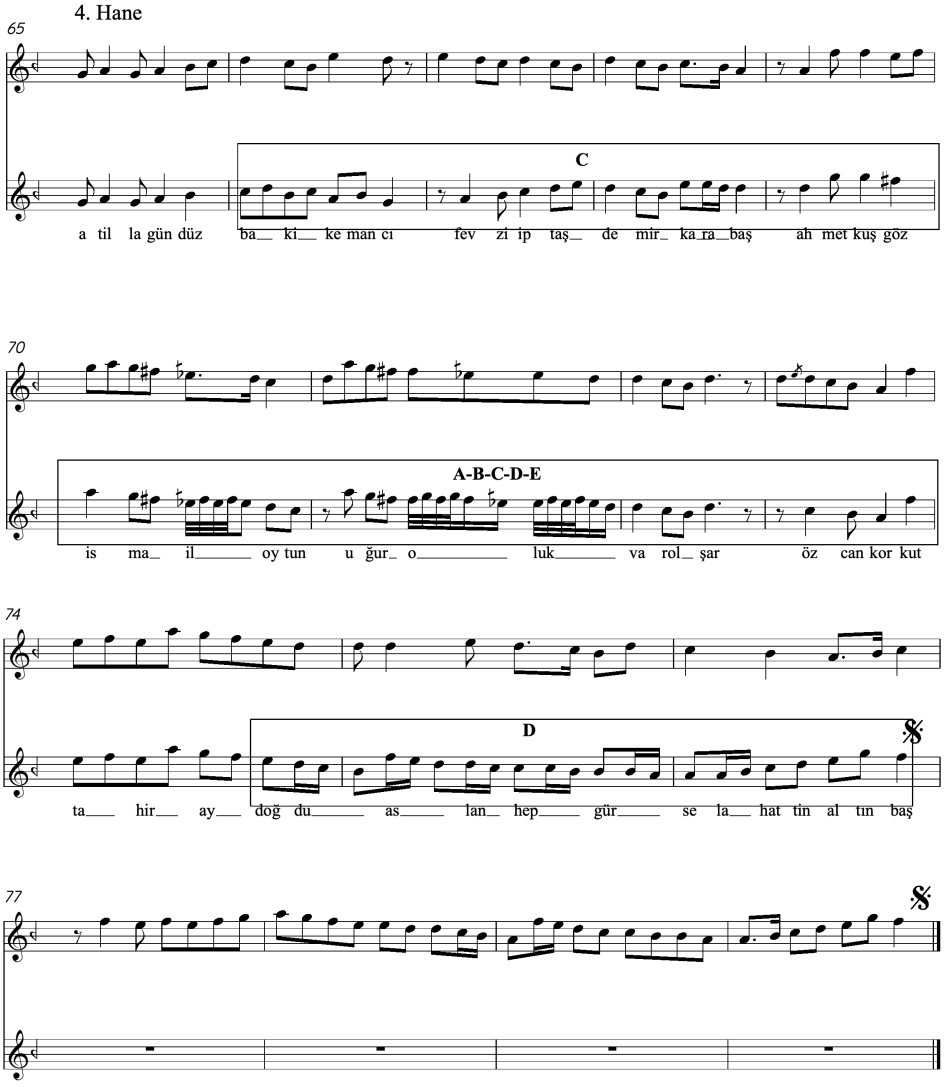
Figür 3. Bayati peşrev ikinci hane

Figür 3'te görüldüğü gibi otuz altıncı ölçüde çargâh perdesi eklenmiştir. Kırkıncı ölçüde ismin hecesi doğrultusunda dügâh perdesinin çiftlendiği görülmektedir. Kırk dördüncü ölçüde hüseyni perdesiyle ritmik değişim ve çeşitleme yapılmıştır. Kırk yedinci ölçüde neva perdesi kaldırılmış ve neva, çargâh, segâh perdeleriyle melodi çeşitlenmiştir.



Figür 4. Bayati peşrev üçüncü hane

Figür 4'te görüldüğü gibi elli beşinci ölçüde neva ve acem notaları çıkarılmış ve ritmik yapı sadeleştirilmiştir. Elli sekizinci ölçüde gerdaniye perdesi eklenmiş ve süsleme yapılmıştır. Altmışıncı ölçüde acem ve hüseyni perdeleri melodik yapıda çarpma notalar olarak kullanılmıştır. Altmış üçüncü ölçüde hüseyni perdesi eklenmiş ve ritmik yapı çeşitlenmiştir. Altmış birinci ölçüde yine dügâh perdesi eklenmiş ve ritmik yapı değiştirilmiştir.



Figür 5. Bayati peşrev dördüncü hane

Figür 5'te görüldüğü gibi kaynak nota ile Karaca'nın icrası arasında belirgin melodik farklılıklar ve kısaltmalar tespit edilmiştir; ancak bu değişikliklerin söz giydirme gereksiniminden kaynaklanıp kaynaklanmadığı mevcut veriyle belirlenememektedir. Bununla beraber altmış altı ile altmış dokuzuncu ölçülerdeki melodik yapı kaynak notadan belirgin biçimde farklılaşmaktadır. Ardından yetmiş ile yetmiş üçüncü ölçülerde perde ekleme, çıkarma ve ritmik çeşitlemelerle melodik kurgu değiştirilmiştir. Yetmiş dördüncü ölçünün başındaki melodik yapı aynı olmakla beraber yetmiş beşinci ölçünün sonundan yetmiş altıya kadar kurgulanan melodi referans notadan farklıdır. Ayrıca Karaca tarafından peşrevin son dört ölçüsü çıkarılmıştır. Bu uygulamanın neden yapıldığı bilinmemekle birlikte peşrevin son hanesinin isim giydirme sırasında oldukça değiştiği açıktır. Peşrevin analizi tablo halinde şu şekilde gösterilebilir (Tablo 1).

Tablo 1. Kani Karaca'nın TRT peşrevi icrasında tespit edilen melodik ve ritmik değişimler

Bölüm	**Ölçü**	**Kaynak nota–Karaca icrası arasındaki değişim**	**Kod**	**Değişim türü**	**Değişimi Gerçekleştiği İsim/Soyisim**
1. Hane	1	Kaynak melodide değişiklik yapılmış ve ritmik yapı çeşitlendirilmiştir.	A-C-E	Ses ekleme + Melodik değişim + ritmik değişim/çeşitleme	Inaltekin
1. Hane	4	Melodik yapıya Hüseyni perdesi eklenmiştir.	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim/çeşitleme	Alişenozan
1. Hane	8	Melodik yapıya Gerdaniye ve Hisar perdesi eklenmiştir.	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim/çeşitleme	Kutluğ Payaslı
1. Hane	11	Segâh perdesi çıkarılmış; Neva perdesi eklenerek süsleme yapılmıştır.	A-B-D	Ses ekleme + ses çıkarma + süsleme	Bekir
1. Hane	11–12	İki sekizlik nota bağlanarak senkop uygulanmıştır.	E	Ritmik değişim/çeşitleme	Sezgin
1. Hane	12	Segâh perdesinin eklenmesiyle süsleme yapılmıştır.	A-D-E	Ses ekleme + Süsleme + ritmik değişim/çeşitleme	Sağyaşar
1. Hane	14	İsmin hecesine uyum sağlamak amacıyla Dügâh perdesi eklenmiştir. Perde eklenmesi rütmik değişime yol açmıştır.	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim/çeşitleme	Rıza
1. Hane	15	Rast perdesi çıkarılmış; Neva-Hüseyni perdeleriyle ritmik yapı değiştirilip çeşitlendirilmiştir.	A-B-E	Ses ekleme + ses çıkarma + ritmik değişim	Nevzat Atlığ
1. Hane	16	Dügâh perdesi eklenmiş ve ritmik yapı değiştirilmiştir	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim	Alaeddin
Mülazime	18	Hüseyni perdesi eklenmiş ve ritmik değişiklik yapılmıştır.	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim	Melahat
Mülazime	19	Ölçü sonundaki senkop kaldırılmıştır.	A-E	Ses ekleme + Ritmik değişim	Çayırlı, Aytaş Ergen, Yükselkip, Akif Özüşen
Mülazime	20	Çargâh ve Neva perdeleri eklenmiştir.	A	Ses ekleme	Yıldırım Bekçi
Mülazime	23	Dügâh çıkarılmış; Gerdaniye ile süsleme yapılmış, Hüseyni ve Neva eklenmiş ve ritmik yapı çeşitlendirilmiştir.	A-B-D-E	Ses ekleme + ses çıkarma + süsleme + ritmik değişim	İclal Eroğlu
Mülazime	25	Neva perdesi eklenmiş ve ritmik yapı çeşitlendirilmiştir.	A- E	Ses ekleme ritmik değişim	Çelebi
Mülazime	26	Çargâh perdesi eklenmiş ve ritmik yapı çeşitlendirilmiştir.	A- E	Ses ekleme ritmik değişim	Cemile
2. Hane	36	Çargâh perdesi eklenmiştir.	A	Ses ekleme	Özkanlı
2. Hane	40	İsmin hecesine uyum sağlamak üzere Dügâh perdesi çiftlenmiştir.	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim/çeşitleme	Kani
2. Hane	44	Hüseyni perdesi kullanılarak ritmik değişim ve çeşitleme yapılmıştır.	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim/çeşitleme	Özgen

2. Hane	47	Neva çıkarılmış; Neva, Çargâh ve Segâh perdeleriyle melodik yapı çeşitlendirilmiştir.	A-B-E	Ses ekleme + ses çıkarma + ritmik değişim/çeşitleme	Ekrem Vural
2. Hane	48	Dügâh perdesi eklenmiş ve ritmik yapı değiştirilmiştir	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim	Ali
3. Hane	55	Neva ve Acem perdeleri çıkarılmış ve ritmik yapı sadeleştirilmiştir.	B-E	Ses çıkarma + ritmik değişim	Aksüt
3. Hane	58	Gerdaniye perdesi eklenmiş ve süsleme yapılmıştır.	A-D	Ses ekleme + süsleme	Korur
3. Hane	60	Acem ve Hüseyni perdeleri çarpma notalar olarak kullanılmıştır.	D	Süsleme	Tarık Kip
3. Hane	61	Dügâh perdesi eklenmiş ve ritmik yapı değiştirilmiştir.	A-D-E	Ses ekleme + süsleme + ritmik değişim	Selahattin
3. Hane	63	Hüseyni perdesi eklenmiş ve ritmik yapı çeşitlendirilmiştir.	A-E	Ses ekleme + ritmik değişim/çeşitleme	Erköse
4. Hane	66–69	Kaynak eserdeki melodik yapı belirgin biçimde değiştirilmiştir.	C	Melodik değişim	Baki Kemancı, Fevzi İptaş, Demir Karabaş, Ahmet Kuşgöz
4. Hane	70–73	Perde ekleme ve çıkarmalarla birlikte ritmik çeşitlemeler uygulanarak melodik kurgu değiştirilmiştir.	A-B-C-E	Ses ekleme + ses çıkarma + melodik değişim + ritmik değişim	İsmail Oytun, Uğur Oluk, Varol Şar, Özcan Kokut
4. Hane	75–76	Kaynak notadan farklı bir melodik yapı kullanılmıştır.	C	Melodik değişim	Aydoğdu, Aslan Hepgür, Selahattin Altınbaş
4. Hane	Son 4 ölçü	Kaynak eserin son dört ölçüsü Karaca'nın icrasında kullanılmamıştır.	B	Bölüm/nota çıkarma	

Tablo 1 incelendiğinde Kani Karaca'nın söz giydirme uygulamasının kaynak peşrevin melodik yapısını bütünüyle dönüştürmekten çok, yerel düzeyde ses ekleme ve çıkarma, süsleme ve ritmik çeşitlemeler yoluyla gerçekleştirildiği görülmektedir. Birinci, ikinci ve üçüncü hanelerde değişikliklerin çoğunlukla A, B, D ve E kategorilerinde yoğunlaşması, kaynak melodinin ana hatlarının korunduğunu göstermektedir. Buna karşılık dördüncü hanede C kategorisindeki melodik değişimlerin belirginleşmesi ve bölümün son dört ölçüsünün icra edilmemesi, söz konusu hanenin kaynak yapıdan diğer bölümlere kıyasla daha fazla uzaklaştığını göstermektedir. Mülazimede ise melodik ve ritmik ayrıntılarda değişiklikler bulunmasına rağmen bölümün her haneden sonra tekrarlanması, peşrevin temel biçimsel işlevinin korunduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada peşrev türünün tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, Walter Feldman'ın Osmanlı çalgı müziğine ilişkin çalışmaları başta olmak üzere tarihsel ve güncel araştırmalar doğrultusunda ele alınmış; peşrevin yalnızca çalgısal bir tür olarak değerlendirilmesini aşan sözlü icra pratikleri incelenmiştir. Tarihsel kaynaklar, peşrevin farklı dönem ve kültürel çevrelerde insan sesiyle icra edilebildiğini ve bu uygulamanın farklı biçimlerde ortaya çıktığını göstermektedir. Abdülkadir Meragi'nin pishrowun beyitsiz icrasına ilişkin aktarımı, 16. yüzyıl kaynaklarında terennüm hecelerine dayalı sözlü peşrev örneklerinin bulunması ve Ali Ufki'nin peşrevin "tennenen" benzeri hecelerle söylenebildiğine ilişkin kaydı, peşrev ezgisinin vokal icrasının tarihsel geçmişine işaret etmektedir.

Osmanlı-Yahudi müzik geleneğinde karşılaşılan örnekler ise sözlü peşrev olgusunun farklı bir boyutunu ortaya koymaktadır. Sinagoglarda saz kullanımına ilişkin sınırlamalar sonucunda sözlü icra edilmek üzere peşrevler oluşturulmasının yanı sıra, daha önceden bestelenmiş Türk peşrevlerine yeni sözlerin giydirildiği örneklerin bulunması, çalgısal bir kompozisyonun sözel malzemeyle yeniden işlenebileceğini göstermektedir. Bununla birlikte bu uygulamaların daha eski sözlü peşrev geleneğinin kesintisiz devamı mı, yoksa çalgısal peşrevden hareketle meydana gelen ikincil bir gelişme mi olduğu kesin olarak belirlenememektedir.

Çalışmanın güncel örneğini oluşturan Kani Karaca'nın "TRT Peşrevi" icrası, söz konusu tarihsel uygulamalarla karşılaştırıldığında dikkat çekici benzerlikler göstermektedir. Karaca'nın Osmanlı-Yahudi müzik geleneğinde Türk bestelerine İbranice güfte giydirildiğine ilişkin bilgi sahibi olması ve David Behar'dan öğrendiği İbranice bir eseri seslendirmesi, onun bu tür bir söz giydirme pratiğine aşina olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte TRT peşrevinin doğrudan bu gelenekten hareketle meydana getirildiğini ortaya koyabilecek bir veri bulunmadığından, iki uygulama arasında doğrudan bir tarihsel süreklilik ilişkisi kurmak yerine yapısal ve işlevsel bir benzerlikten söz etmek daha uygun görünmektedir.

Seyfettin Osmanoğlu'nun Bayati peşrevi ile Kani Karaca'nın icrasının karşılaştırmalı müzikal analizi, Karaca'nın mevcut çalgısal kompozisyonun biçimsel ve melodik özelliklerini büyük ölçüde koruduğunu ortaya koymuştur. Birinci hanede ana melodik yapı korunurken sınırlı melodik çeşitlemelere ve bazı seslerin kullanılmamasına rastlanmıştır. Mülazimenin her haneden sonra tekrar edilmesiyle peşrev içerisindeki geleneksel olarak her haneden sonra tekrar eden işlevi sürdürülmüş; buna karşılık mülazimenin tekrarlarında farklı sanatçı isimlerinin kullanılmasıyla sabit melodik yapı değişken sözel içerikle yeniden ele alınmıştır. İkinci ve üçüncü hanelerde de kısa çeşitlemeler ve süslemeler dışında kaynak alınan melodik yapının büyük ölçüde korunduğu belirlenmiştir. Buna karşılık dördüncü hanede melodinin daha belirgin biçimde dönüştürüldüğü ve bölümün kısaltıldığı tespit edilmiştir. Dördüncü hane dışında peşrevin bütününde melodik yapı sürdürülmekle birlikte, yerleştirilen hecelere göre kimi zaman nota çıkarma ve eklemeleri yapılmıştır. Bu uygulamanın bilinçli şekilde yapıldığı söylenemese de referans alınan notaya göre melodik organizasyonda ufak değişimlere yol açmıştır.

Analiz sonucunda TRT sanatçılarının isimlerinin peşrev melodisine ağırlıklı olarak hecesel bir anlayışla giydirildiği, böylece sözel malzemenin mevcut melodik yapı içerisinde işlevsel hâle getirildiği görülmüştür. Karaca'nın icrasında melodik yapının bütünüyle sözlere göre yeniden kurulması yerine, peşrevin temel melodik ve biçimsel kimliğinin korunması ve gerekli noktalarda çeşitleme, kısaltma ve melodik uyarlamalara başvurulması dikkat çekmektedir. Bu yönüyle TRT Peşrevi, yeni bestelenmiş bağımsız bir sözlü peşrevden ziyade, mevcut bir çalgısal peşrevin sözel malzeme aracılığıyla sözlü olarak yeniden yorumlanması niteliğindedir.

Sonuç olarak Kani Karaca'nın TRT peşrevinin tarihsel sözlü peşrev geleneğinin doğrudan devamı olduğu ileri sürülemese de mevcut bir çalgısal peşrev ezgisinin vokal hâle getirilmesi ve bu ezgiye yeni sözel unsurların giydirilmesi bakımından tarihsel örneklerle ortak bir icra mekanizmasına sahip olduğu söylenebilir. Tarihsel kaynaklarda terennüm heceleri, dinî metinler veya sonradan giydirilmiş sözlerle karşılaşılan bu yaklaşım, Kani Karaca örneğinde TRT sanatçılarının isimlerinin kullanıldığı mizahi ve güncel bir içerikle yeniden ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla TRT peşrevi, sözlü peşrev olgusunun doğrudan tarihsel devamından çok, tarihsel kaynaklarda farklı biçimleri görülen peşrevi sözelleştirme pratiğinin modern dönemdeki özgün bir izdüşümü olarak değerlendirilebilir.

Yazar Özgeçmişi



Dr. **Orkun Zafer Özgelen**, müziğe bağlama çalarak başladı ve 2000 yılında lisede İTÜ Türk makam müziği Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitim bölümünü, ardından 2004 yılında lisansta İTÜ Konservatuarı Kompozisyon bölümünü kazandı. Erol Sayan ile repertuar, Faris Akarsu ile piyano, kompozisyon ve teori, Nail Yavuzoğlu ile armoni, teori, Oğuzhan Balcı ile kompozisyon, Feridun Öney ile Türk makam müziği, Neşe Yeşim Altınel Çoban ile form bilgisi çalıştı. 2008'de Erasmus bursuyla İtalya, Roma, Conservatorio di Santa Cecilia'da iki sene Orkestrasyon ve Kompozisyon dersleri aldı. 2010 yılında İTÜ Müzikal Topluluğu'nu kurdu. Bu devrede birçok festival ve davetlerde etkinlik ve konser düzenledi. Bu toplulukta kurucu şef olarak hizmet etmenin ardından, 2015 yılında Koç Üniversitesi Müzikal Topluluğu'ndan davet alarak bir sene bu topluluğa müzik direktörlüğü ve eğitmenliği yaptı. Oscar Wilde'ın "Dorian Gray'in Portresi" adlı romanının müzikal adaptasyonu olan 'Dorian' isimli müzikalin düzenlemesini ve müzik direktörlüğünü yaptı. 2021 yılında Doç. Şerife Güvençoğlu ile hazırladığı *Türk Makam Müzikçisinin Seyir Defteri I* adlı kitabı Pan Yayıncılık tarafından yayınlandı. 2023 yılında basılan Dr. Öğr. Üyesi Funda Esin ile *Türk Makam Müziği'nden Esintiler* adlı albümde aranjör ve piyanist olarak yer aldı. 2023

yılında Nebi Birgi tarafından yazılan 'The Diva' müzikalinin müziklerini besteledi. 2024 Şubat ayında İTÜ Müzikoloji ve Müzik Teorisi programından mezun olarak doktor ünvanını aldı. 2025 yılında *Hüseyin Sadeddin Arel ve Bir Musiki Masalı* adlı kitabı Eğitim Yayınevi tarafından basıldı. Hali hazırda İTÜ Türk makam müziği Devlet Konservatuarı'nda akademisyen olarak görev yapmaktadır.

Academiaedu: https://istanbultek.academia.edu/OÖzgelen

Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Orkun-Oezgelen

Kaynakça

Aksoy, B. (1994). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki*. Pan Yayıncılık.

Aytekin, E. (2024). *Cüneyd Orhon'un eser icra anlayışı: Yedi farklı saz eseri icrasının analizi*. Yüksek lisans tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.

Demir, M. (2017). Maftirim: Osmanlı müzik kültüründe Sefarad paraliturjik müziği. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 26*(2), 308–327. https://izlik.org/JA29BZ83TY

Feldman, W. (2024). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Brill.

Fonton, C. (1987). *18. yüzyılda Türk müziği* (C. Behar, Çev.). Pan Yayıncılık.

Haug, J. I. (2019). *Ottoman and European music in 'Alī Ufuḳī's compendium, MS Turc 292: Analysis, interpretation, cultural context*. Readbox Unipress.

Jung, A. (1989). *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens: Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung des Šašmaqam*. Karl Dieter Wagner.

Kaemmer, J. E. (1993). *Music in human life: Anthropological perspectives on music*. University of Texas Press.

Neubauer, E. (2012). Die urbane Kunstmusik im Islam: Eine historische Übersicht (İslam'da kentsel sanat müziği: Tarihsel bir genel bakış]). *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften*, 20–21, 303–398.

Olley, J. (2017). Rhythmic augmentation and the transformation of the Ottoman peşrev, 18th–19th centuries. In Z. Helvacı, J. Olley, & R. M. Jäger (Eds.), *Rhythmic cycles and structures in the art music of the Middle East* (pp. 179–188). Ergon-Verlag.

Seroussi, E. (1991). The peşrev as a vocal genre in Ottoman Hebrew sources. *Turkish Music Quarterly, 4*(3), 1–9.

Uslu, R. (2012). Müzik terimlerindeki karmaşanın akademik çalışmalara yansıması: Orijinal, nazire, çeşitleme, varyant, aranjman, cover, icra. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 1*(2), 144–165. https://doi.org/10.7816/idil-01-02-09

Wright, O. (1992). *Words without songs: A musicological study of an early Ottoman anthology and its precursors*. School of Oriental and African Studies.

Yörükçüoğlu, İ. (2025). Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu 274 numaralı defterin muhteviyatının değerlendirilmesi. *Konservatoryum, 12*(1), 54–73. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1628832

Web kaynakları

URL1. Karaca, K. (n.d.). *TRT Peşrevi* [Video]. YouTube, Musiki Lugati. https://www.youtube.com/watch?v=EoeqlkIJZFo

URL2. Orhon, C. (n.d.). *Seyfettin Osmanoğlu: Bayati Peşrevi* [Audio recording]. Cüneyt Orhon Koleksiyonu, İTÜ TMDK Arşivi. https://tmdkarsiv.itu.edu.tr/

URL3. Karaca, K. (n.d.). *Hüzzam Beste (İbranice)* [Video]. YouTube, TURKKNCL. https://www.youtube.com/watch?v=I-oosxp3b8M&t=24s



Turk Muzigi, October 2026
6(Walter Feldman Special Issue),
93-108, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Research Article

The contemporary reflection of the vocal peşrev tradition within the framework of Feldman's studies: The case of Kani Karaca's "TRT Peşrevi"

Orkun Zafer Özgelen[4]

Department of Music Theory, Turkish Music State Conservatory, Istanbul Technical University, Istanbul, Türkiye

Article Info

Recieved: 17 July 2026
Accepted 25 September 2026
Published: 30 September 2026

Keywords
Kani Karaca
Musical analysis
Ottoman music
Peşrev
Text-setting
Vocal peşrev
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM
It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.

Abstract

Peşrev is one of the fundamental genres of Ottoman-Turkish music that has undergone formal and functional transformations throughout its historical development. Although it is predominantly defined today as an instrumental form, historical sources indicate that the peşrev was also performed vocally in different periods and cultural contexts. This study aims to examine the vocal peşrev practices documented in historical sources within the framework of Walter Feldman's assessments and to evaluate a contemporary reflection of these practices through Kani Karaca's performance of the "TRT peşrevi." The sample of the study consists of Kani Karaca's performance in which he places the first and last names of TRT artists over the melodic structure of Seyfettin Osmanoğlu's Bayati peşrev. Document analysis and comparative musical analysis methods were employed. The source notation and Kani Karaca's performance were compared in terms of hane-mülazime organization, preservation and alteration of the melodic structure, note additions and omissions, ornamentation, rhythmic variations, and sectional abbreviations. The analysis revealed that Karaca largely preserved the formal and melodic characteristics of the peşrev; employed limited melodic and rhythmic variations in the first, second, and third hanes; and introduced more pronounced melodic changes and sectional abbreviation in the fourth hane. Based on these findings, the study does not claim that the TRT peşrevi represents a direct continuation of the historical vocal peşrev tradition. Rather, it concludes that it shares a common performance mechanism with historical vocal peşrev and text-setting practices in terms of transforming an existing instrumental peşrev into a vocal performance and placing new verbal elements onto its melody. In this context, Kani Karaca's performance is evaluated as a distinctive modern reflection of the vocal peşrev practice.

To cite this article

Özgelen, O.Z. (2026). The contemporary reflection of the vocal peşrev tradition within the framework of Feldman's studies: The case of Kani Karaca's "TRT Peşrevi. *Turk Muzigi, 6*(Walter Feldman Special Issue), 93-108. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.23596178

Introduction

For many years, research on Ottoman music history focused predominantly on composers' biographies, makam theory, and the vocal repertoire, whereas the historical development and formal transformation of instrumental music forms received comparatively limited scholarly attention. Yet the peşrev is not only one of the most deeply rooted instrumental forms of Ottoman-Turkish music, but also a fundamental musical structure that makes it possible to trace the historical development of makam conception, usul organization, compositional aesthetics, and performance practice. Particularly when the repertoire extending from the fifteenth to the nineteenth century is considered, the transformation undergone by the form should be regarded not merely as a formal change, but as a historical process reflecting the aesthetic orientations of Ottoman musical culture.

A significant portion of the earlier studies on the peşrev was primarily concerned with explaining the formal characteristics of the contemporary repertoire or defining the general structure of these forms for educational

[4] Dr., Department of Music Theory, Turkish Music State Conservatory, Istanbul Technical University, Istanbul, Türkiye. E-mail: ozgelen@itu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3597-7703

purposes. Consequently, the origins of the peşrev, its relationship with Iranian and Central Asian musical traditions, its development before the seventeenth century, and processes of repertoire transmission remained insufficiently explained for a considerable period.

Over the last forty years, philological studies in Ottoman musicology, the publication of manuscript collections, and the re-examination of historical notation collections have contributed significantly to filling this gap. Walter Feldman's *Music of the Ottoman Court* proposes a comprehensive model for the development of Ottoman instrumental music through a comparative evaluation of Cantemir, Ali Ufki, and other historical sources.

One of the most important features distinguishing Feldman's approach from previous research is that he treats peşrevs not merely as formal patterns, but as musical documents through which historical change can be traced. Accordingly, peşrevs are examined by dividing them into historical periods, while changes in usul, seyir, makam organization, and compositional techniques are evaluated within their historical contexts. Feldman also provides sources indicating that peşrevs were performed not only as instrumental works but also vocally throughout history. Evidence of vocal peşrev performance can be found from the thirteenth century onward. In particular, sources indicate that peşrevs forming part of Jewish religious fasıl practice were composed vocally because of prohibitions on instrumental performance. In this context, vocal peşrevs were both newly composed and performed by setting words to previously composed peşrevs.

The historical development and formal characteristics of the peşrev, as well as its position within Ottoman instrumental music, have been addressed in various studies; Walter Feldman's research, in particular, has contributed significantly to understanding the historical transformation of the peşrev repertoire. Historical sources also demonstrate that the peşrev was not exclusively an instrumental genre: it could be performed vocally with terennüm syllables or various texts, and in some cases words were subsequently set to existing instrumental peşrevs. Nevertheless, the phenomenon of the vocal peşrev has largely been examined through historical sources and repertoire examples, while its relationship with similar performance practices emerging in the modern period has received limited attention. In particular, there appears to be a gap concerning the detailed and comparative musical analysis of a modern performance in which the melodic and formal structure of an existing instrumental peşrev is preserved while new verbal elements are added to transform it into a vocal performance.

This study addresses this gap through Kani Karaca's performance of the "TRT Peşrevi." The original contribution of the study lies not in claiming a direct and uninterrupted historical continuity between historical examples of vocal peşrev and a modern performance, but rather in investigating the common performance or production practice observed in the two applications. Accordingly, the source notation of Seyfettin Osmanoğlu's Bayati peşrev is compared with Karaca's performance in terms of hane-mülazime organization, preservation and alteration of the melodic structure, note additions and omissions, ornamentation, rhythmic variations, sectional abbreviations, and the relationship between text and melody. This comparison enables the musical transformations resulting from the text-setting process to be demonstrated concretely.

In this respect, the study opens a new field for evaluating historically documented vocal peşrev and text-setting practices through contemporary performance practice, while also documenting, through musicological analysis, a distinctive example such as Kani Karaca's "TRT Peşrevi," which emerged within an oral culture and performance environment. Thus, the study contributes to understanding the peşrev not merely as a historical instrumental form, but as a dynamic field of performance that can be reworked, vocalized, and associated with new verbal content in different periods.

The aim of this study is to examine the vocal peşrev practices documented in historical sources within the framework of Walter Feldman's assessments and to reveal, through comparative musical analysis, the formal, melodic, and rhythmic characteristics of the text-setting of an existing instrumental peşrev in Kani Karaca's performance of the "TRT Peşrevi."

The origin and historical development of the peşrev

As one of the most deeply rooted forms of Ottoman instrumental music and one displaying particularly strong historical continuity, the peşrev is important not only as an opening form in classical Turkish music but also as a musical genre reflecting the historical relationships among Central Asian, Iranian, and Ottoman musical cultures. In *Music of the Ottoman Court*, Walter Feldman treats the peşrev as one of the most important instrumental repertoires traceable from the eighteenth century to the present and emphasizes that the collections of Ali Ufki, Cantemir, and Kevserî make it possible to follow this development (Feldman, 2024, pp. 309–321).

According to Feldman, the peşrev is not merely a particular formal scheme but one of the fundamental indicators through which the historical transformation of Ottoman musical culture can be understood. Although the early vocal repertoire was transmitted largely through oral tradition, the notation of the peşrev repertoire makes it possible to trace the historical development of the genre (Feldman, 2024, pp. 309–314).

The origins of the peşrev are not confined to the Ottoman court. Feldman traces the roots of the genre to Timurid and Iranian musical cultures and argues that the *pishrow* tradition acquired new aesthetic characteristics in the Ottoman sphere and developed into the peşrev (Feldman, 2024, pp. 314–320).

Derived from the Persian term *pīsh-rav* ("one who goes ahead"), *pishrow* is a historical concept also found in the works of Safiyyüddin Urmevî and Abdülkadir Merâgî. Drawing on Merâgî's explanations, Feldman notes that early *pishrows* may not have been exclusively instrumental works but could also have been semi-vocal compositions performed with terennüm syllables (Feldman, 2024, pp. 314–318).

According to Walter Feldman, although the Ottoman peşrev directly continued the *pishrow* form inherited from the Iranian-Timurid tradition during the fifteenth and sixteenth centuries, from the seventeenth century onward it acquired distinctive formal characteristics within Ottoman musical culture and developed into an independent compositional genre. This transformation was not merely terminological; it also represented the emergence of a new aesthetic approach in terms of makam conception, usul organization, and melodic structure. Feldman therefore regards the Ottoman peşrev not simply as an extension of the Iranian tradition but as one of the most characteristic products of Ottoman compositional aesthetics.

Based on the information provided by Cantemir, Feldman states that the basic structure of the seventeenth-century Ottoman peşrev consisted of the *serhane*, second and third *hanes*, with the *mülazime* repeated between them. The three-hane structure was the most common compositional model of the period, although some works also contained a fourth hane or an additional section known specifically as the *zeyl*. Particularly in peşrevs composed in the *darb-ı feth* usul, the zeyl became an obligatory element, with each section constructed over a single usul cycle. This demonstrates that formal organization was governed by particular principles of rhythmic planning as well as melodic organization (Feldman, 2024, pp. 328–330).

Feldman also draws attention to a different structure that Cantemir describes as the "peşrevs of Iranian musicians." In these peşrevs, the first hane also functions as the mülazime, thereby producing a formal organization different from that of the classical Ottoman peşrev. Nevertheless, traces of this tradition can also be observed in some Ottoman peşrevs notated by Cantemir, indicating that strong interaction between Ottoman and Iranian compositional approaches still existed in the seventeenth century (Feldman, 2024, pp. 328–330).

According to Feldman, one of the most remarkable characteristics of the Ottoman peşrev is its capacity to preserve different historical layers within the same repertoire. Indeed, examination of works notated from the sixteenth century onward shows that some peşrevs retained formal characteristics of the Timurid tradition, whereas later works increasingly displayed new melodic approaches specific to Ottoman makam aesthetics. The peşrev repertoire thus became not merely a genre of instrumental music but also a historical document through which the development of Ottoman music history can be traced (Feldman, 2024, pp. 330–333).

According to Feldman, from the late sixteenth century onward the *pishrow* acquired a new function within Ottoman musical culture; by the seventeenth century, it had assumed a fully instrumental identity and become the principal opening form of the fasıl. The Ottoman peşrev thus ceased to be merely a continuation of the Iranian

tradition and developed into an independent compositional genre characterized by its own understanding of usul, seyir, and form (Feldman, 2024, pp. 321–327).

In the mid-eighteenth century, Charles Fonton noted that composing a peşrev was a particularly demanding task. According to Fonton, a composer wishing to create a peşrev had to possess a thorough knowledge of the preceding peşrev repertoire and strictly avoid plagiarism, since plagiarism in composition was not tolerated in makam music. Moreover, usul represented the structural framework of the peşrev. Since, by the eighteenth century, peşrevs had already been composed in virtually every usul, composers were required to create melodies unprecedented in terms of musical phrases, coherence, and thematic material within their chosen usul (Fonton, 1987, p. 89; Aksoy, 1994, p. 108). In light of Fonton's observations, composing a peşrev in makam music was both a demanding process and an important means through which a composer could demonstrate compositional mastery.

Periodization of the Turkish peşrev

One of Feldman's most original contributions to the study of the Ottoman peşrev is his periodization of the repertoire according to chronological and formal characteristics. According to Feldman, peşrevs underwent historical development not only in relation to their composers but also in terms of the usuls employed, melodic organization, approaches to modulation, and formal structure. The peşrev repertoire should therefore not be regarded as a uniform form, but as the product of changing aesthetic conceptions over approximately two and a half centuries of development (Feldman, 2024, pp. 331–333).

In establishing this periodization, Ali Ufki Bey's *Mecmûa-i Sâz ü Söz*, the notation collection of Kantemiroğlu, and the Kevserî Mecmuası are used as the principal sources. Feldman states that comparing these three collections makes it possible to trace how the same work changed across different periods and to observe concretely the transformations in Ottoman compositional practice (Feldman, 2024, pp. 331–335).Feldman also compares a sixteenth-century peşrev by Nefîrî Behram with similar examples from the Iranian repertoire, arguing that Iranian influence was strong during the early period of the Ottoman peşrev but gradually gave way to Ottoman aesthetics from the seventeenth century onward. Differences in makam usage, melodic flow, and phrase organization are regarded as the principal indicators of this transformation (Feldman, 2024, pp. 333–335).According to Feldman, the structure of the peşrev genre in the seventeenth century can be classified as follows (Table 1).

Table 1. Feldman's classification of seventeenth-century peşrev structures (Feldman, 2024, p. 328)

(a) Three hanes and mülâzime	(b) Three hanes, no mülâzime	(c) Four hanes	(d) Four hanes and zeyl	(e) Three hanes, mülâzime and serbend (only early seventeenth century)
hane I	hane I (= mülâzime)	hane I	hane I	hane I
mülâzime	hane II	mülâzime	mülâzime	mülâzime
hane II	hane I	hane II	hane II	hane II
mülâzime	hane III	mülâzime	zeyl	mülâzime
hane III	hane I	hane III	mülâzime	serbend
mülâzime		mülâzime	hane III	
		hane IV	mülâzime	
		mülâzime	hane IV	
			mülâzime	

As shown in Table 1, peşrevs in the seventeenth-century Ottoman period generally consisted of three hanes. In one type of three-hane peşrev, the first hane also functioned as the mülâzime. Another type consisted of three hanes, a mülâzime, and a serbend. A further type consisted of four hanes and a mülâzime, while another included four hanes, a mülâzime, and an additional zeyl section. These structures demonstrate that the formal organization of the peşrev changed over the course of its historical development. The structure prevalent today, however, corresponds to the model consisting of four hanes and a mülâzime.

This classification is employed in the present study not only to demonstrate the historical formal development of the peşrev but also as an analytical reference for evaluating the formal organization of Kani Karaca's "TRT Peşrevi" performance. Among the different historical peşrev types identified by Feldman, the structure consisting of four hanes and a mülâzime corresponds to the peşrev organization that became widespread in later practice. Accordingly, the ways

in which the hanes and mülâzime are preserved, repeated, altered, or abbreviated in Karaca's performance are examined in order to determine the extent to which the practice of text-setting intervenes in the fundamental formal organization of the peşrev. Feldman's historical classification thus serves as a comparative analytical framework for the formal analysis of the contemporary example examined in this study.

Vocal peşrevs

After the mid-eighteenth century, the peşrev was not the instrumental version of any vocal genre. In this respect, it differs from the semai, the other composed genre of instrumental music, since the semai appears to have developed from the vocal semai form. By contrast, from the beginning of the seventeenth century onward, it appears that Ottoman Jews were the only musicians who composed peşrevs specifically for vocal performance because instrumental music was prohibited in synagogue worship (Seroussi, 1991). From the eighteenth century onward, these paraliturgical gatherings held among Jewish communities in Türkiye resembled, musically if not sociologically, certain elements of the Sufi orders' *dhikr al-hadra* ("collective dhikr") practice, particularly the *sema* traditions of the Mevlevi and Bektashi dervishes (Seroussi, 1991, p. 1). In the nineteenth century, a repertoire consisting of Hebrew religious songs performed in the same makam and organized in the manner of a fasıl can be observed in Edirne and Istanbul. The vocal taksim performed as a solo at the beginning of the fasıl bears similarities to the Naat-ı Mevlana that precedes the Mevlevi ayins composed by Itri. Like the Ottoman fasıl, the Hebrew religious fasıl also included such genres as peşrev, several bestes, kâr, şarkı, and yürük semai. The vocal peşrev, however, functioned as an overture or opening piece (Seroussi, 1991, p. 2). According to Seroussi, some vocal peşrevs found in seventeenth-century sources were created not as original compositions but by setting words to peşrevs previously composed by Turkish composers (Seroussi, 1991, p. 2). Considering that phenomena similar to Hebrew vocal peşrevs also existed in Greek and Armenian repertoires and that, as Najara indicates, peşrev titles included the opening phrases of texts (*textual incipits*), the question of whether the peşrev was also a vocal form among the Turks during the formative period of Ottoman classical music in the fifteenth and sixteenth centuries may cautiously be raised. Some evidence appears to support this hypothesis.

Owen Wright identified vocal peşrevs in a lyric anthology that can be dated to the reign of Sultan Süleyman. These vocal peşrevs contain no meaningful text; instead, they are based on meaningless syllables. According to Wright, this repertoire was performed at the Ottoman court in the mid-sixteenth century, but it differs clearly from the Ottoman repertoire of a century later. Further research on Jewish and Christian Ottoman traditions may contribute to clarifying this issue (Wright, 1992; Seroussi, 1991, p. 4). According to Feldman, however, the transformation of the peşrev into an entirely instrumental form in Türkiye was completed only in the early seventeenth century. Vocal peşrevs with religious texts developed within the Ottoman synagogue tradition; nevertheless, it remains unclear whether this represented a secondary development derived from the instrumental peşrev or an uninterrupted transformation of an earlier vocal peşrev tradition. From the nineteenth century onward, the peşrev/sakil genre in Transoxiana was performed exclusively instrumentally (Feldman, 2024, p. 316; Demir, 2017).

In the *Sharh Mawlana Mubarak Shah*, dated to 1375, the *pishrow* (peşrev) is regarded as equivalent to *tarīqah*[5] and is described as being performed without text; however, it is unclear whether this necessarily implies an entirely instrumental performance (Jung, 1989, p. 141). Wright, who transcribed the early tariqah examples notated by Shirazi, states that tariqahs could be transformed into sawt in order to be performed with words (Wright, 1978: 218). This indicates that instrumental works within Turkish, Arab, and Persian musical traditions could be transformed into vocal forms through the practice of setting words to pre-existing melodies. Indeed, given the predominance of oral tradition in these cultural regions, such transformations may be regarded as a natural development within the processes of musical transmission and performance.

Haug, who examined the manuscript Turc 292 in detail, states that folio 154a/26a refers to peşrevs being sung with syllables and to the existence of different forms of ornamentation (Haug, 2019, p. 389). The partially damaged Italian

[5] During the Abbasid period (750–1258), the instrumental genre known as tariqah in Arabic, rah in Persian, or pishrow in Ottoman Turkish appears as an instrumental version of the vocal genre known as sawt (Feldman, 2024: 314, 317).

text reads as follows: "E sempre far diminutaion di gorga a strazzij e bona, a campanello non e grata. Cantando le parole ma cantando vn Perchrew si, et allora si seruono del tennene" ["And while singing the words [...] it is always good to make diminutions with the throat in the [...] manner; the 'bell' manner is not pleasing. But when singing a peşrev, this [manner] is appropriate, and in that case they use *tennenen*"] (Haug, 2019, p. 389). In this passage, Ali Ufki indicates that peşrevs could be sung using various syllables such as "tennenen." Although this practice recalls the vocal peşrevs of the Timurid period, it may also be suggested that such vocalization had a functional role in the transmission of instrumental works within the meşk system. Furthermore, historical sources indicate that the peşrev was required to be performed vocally within the traditional Anatolian *nevbet-i müretteb* performance sequence (Neubauer, 2012, p. 367).

The examples above demonstrate that the peşrev should not be regarded solely as an instrumental compositional genre throughout its historical development. Merâgî's account of the *pishrow* being performed without couplets, the vocal peşrevs based on terennüm syllables found in sixteenth-century sources, and Ali Ufki's record that the peşrev could be sung using syllables such as "tennenen" indicate that performing the peşrev melody with the human voice was a practice encountered in different historical periods. Within the Ottoman-Jewish repertoire, this practice acquired a different dimension: in addition to peşrevs composed specifically for vocal performance, examples are also found in which words were subsequently set to previously composed Turkish peşrevs. At this point, Kani Karaca's performance of the "TRT Peşrevi," in which the first and last names of TRT artists are placed over the melodic structure of a Bayati peşrev, provides a noteworthy basis for comparison. Although there is insufficient evidence to characterize Karaca's performance as a direct continuation of these historical practices, it can be said to display a structural similarity to historical vocal peşrev practices in terms of vocalizing an existing instrumental peşrev melody and placing new verbal material over that melody. The TRT Peşrevi may therefore be interpreted not as a direct continuation of the historical vocal peşrev tradition, but rather as the modern re-emergence of a similar performance mechanism with humorous and contemporary content.

Related literature

In *Music of the Ottoman Court*, one of the principal sources underpinning the present study, Walter Feldman comprehensively examines the peşrev in relation to its historical origins, its transformation within Ottoman music, and repertoire transmission. Feldman traces the origins of the peşrev to the *pishrow* tradition of late medieval Iran and Transoxiana and examines the process through which the genre was adopted in both vocal and instrumental forms within Ottoman musical culture. In particular, by comparing the peşrevs contained in the collections of Ali Ufki/Bobowski and Kantemiroğlu, Feldman periodizes the repertoire from the sixteenth century to the end of the seventeenth century, basing this periodization on criteria including usul and tempo, melodic density, makam and modal structures, seyir, modulation, and large-scale formal organization. He argues that the relative stability of the peşrev form throughout the seventeenth century resulted from limited changes in the usul system, melodic density, and formal structure, whereas from the end of the century onward the genre entered a new process of transformation characterized by slower tempos and increasingly elaborate melodic structures. Feldman further demonstrates that the peşrev repertoire was transmitted primarily through oral transmission and that works common to Ali Ufki and Kantemiroğlu could, in some cases, remain remarkably stable over approximately fifty years, whereas in subsequent centuries older peşrevs were reshaped in accordance with changing musical conceptions. Furthermore, Feldman, drawing on Wright's (1992) identification of the *terennüm* texts associated with two peşrevs in a mid-sixteenth-century Ottoman manuscript, presents this finding as evidence that peşrevs were also performed vocally. Nevertheless, he argues that, from the seventeenth century onwards, the peşrev became an exclusively instrumental genre within the Ottoman musical tradition. By contrast, he also acknowledges the existence of vocal peşrevs among Ottoman Jews, which emerged in the context of religious restrictions on the use of musical instruments in synagogues. However, Feldman questions whether this practice represented a historical continuity of the earlier vocal peşrev tradition or arose as a response to specific religious requirements. As Feldman, alongside Wright, was among the earliest scholars to address the subject of vocal peşrevs, their studies constitute fundamental reference sources for the present research.

In *The Peşrev as a Vocal Genre in Ottoman Hebrew Sources*, Edwin Seroussi demonstrates, on the basis of Ottoman Hebrew sources, that the peşrev should not be regarded exclusively as an instrumental genre and that a tradition of vocal peşrev also existed within Ottoman musical culture. He notes that Hebrew sacred-music manuscripts dating from the early seventeenth to the late nineteenth century contain important evidence concerning the use of Turkish makams, usuls, and musical forms, and argues that religious restrictions on instrumental performance in synagogues played a role in adapting the instrumental repertoire into vocal forms. The sources examined by Seroussi reveal that peşrevs were associated with Hebrew poetry, that some examples were produced by applying new texts to the melodies of existing Turkish peşrevs, and that others constituted original vocal compositions. The article traces the development of this practice during the seventeenth and eighteenth centuries, particularly through the repertoire of Rabbi Israel Najara and his followers, and demonstrates that Abraham Ariyas's vocal peşrev in the Muhayyer makam consists of five hanes separated by a teslim. The musical notation reproduced in the study clearly illustrates this hane-teslim organization. On the basis of this evidence, Seroussi characterizes the vocal peşrev as a distinctive phenomenon found in the Ottoman Hebrew tradition from at least the beginning of the seventeenth century and discusses its possible relationship with a broader vocal peşrev practice within Ottoman classical music.

In *Rhythmic Augmentation and the Transformation of the Ottoman Peşrev, 18th–19th Centuries*, Olley (2017) examines the transformation of the Ottoman peşrev repertoire between the eighteenth and nineteenth centuries by comparing the same works as preserved in notation sources from different periods. In addition to the Kantemiroğlu and Kevserî collections, the study uses the Hamparsum notation collection Y 203-1, dating from the first half of the nineteenth century, thereby evaluating rhythmic and melodic changes in peşrevs throughout the process of historical transmission.

In *Ottoman and European Music in Ali Ufki's Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation, Cultural Context*, Judith I. Haug examines the peşrev repertoire in terms of genre, form, makam, usul, and historical transmission, identifying forty works in the manuscript that explicitly bear the heading "Peşrev." Haug shows that Kantemiroğlu classified peşrevs into different formal structures, including three hanes with a mülazime, three hanes without a mülazime, four hanes, and structures containing a zeyl, and demonstrates that corresponding structures can also be found in Ali Ufki's collection. Moreover, comparison of the Ali Ufki, Kantemiroğlu, and Kevserî sources reveals that although some differences occur in the melodic interpretations of peşrevs, their fundamental structures were largely preserved. Features such as the hane-mülazime relationship and the use of makam and usul found in seventeenth- and eighteenth-century sources therefore provide important evidence for examining the historical continuity of the peşrev tradition. Ali Ufki's notations have also been used in subsequent scholarship as a principal source for historical comparison; Walter Feldman, for example, analyzed a peşrev by Itri within the theoretical and historical context provided by Ali Ufki's sources.

Demir (2017) examines the Maftirim tradition, a product of Ottoman-Sephardic musical culture, through historical, ethnographic, and analytical methods, evaluating 63 surviving works in terms of makam, usul, and formal characteristics. The study establishes that the Maftirim repertoire was closely associated with the Ottoman fasıl tradition and that, in addition to kâr, beste, semai, and şarkı, the repertoire also contained vocal works classified as peşrev and peşrev semai. Demir draws attention to the vocal use of the peşrev in the Maftirim repertoire, despite its conventional definition as an instrumental form in Ottoman makam music, and associates this transformation with religious prohibitions on instrumental music in synagogues. Accordingly, Jewish musicians transferred instrumental genres adopted from Ottoman music into religious performance settings, resulting in the adaptation of Hebrew texts to existing melodies and the emergence of vocal peşrev examples. Among the 63 works examined, the presence of peşrev or peşrev semai examples in various makams, including Segâh, Hicaz Hümayun, Nihavend, Isfahan, Çargâh, Dügâh, Hüseyni, Acem, Mahur, and Uşşak, demonstrates that the practice of vocal peşrev was not limited to an isolated example within the repertoire. Demir ultimately concludes that Hebrew sources extending from the early seventeenth to the late nineteenth century provide significant evidence for the use of Ottoman makams, usuls, and forms in the

performance of Jewish religious poetry and that, within this cultural interaction, the instrumental peşrev was also transformed into a vocal performance form.

The principal sources consulted in this study address the peşrev both historically and through specific examples of its processes of transformation. Although historical examples of vocal peşrev practices have been documented in the literature, studies focusing on the comparative musical analysis of a modern performance in the Turkish music repertoire in which new verbal material is set to an existing instrumental peşrev remain limited. Among the studies reviewed, those by Seroussi and Demir are the most directly relevant to the present subject. Both studies document and exemplify the existence of vocal peşrevs within the Ottoman-Jewish tradition. In this context, the Bayati peşrev to which Karaca added verbal material constitutes a concrete example within the Turkish music repertoire. The present study therefore makes an original contribution by exemplifying and musically analyzing a text-setting practice applied to a peşrev in Turkish music.

TRT Peşrevi

In a private recording, Kani Karaca states that, in certain rituals held in synagogues, Jews set Hebrew lyrics to Turkish compositions, and he performs a Hebrew Hüzzam beste that he learned from David Behar (URL-3). This indicates that Karaca was familiar with the Ottoman-Jewish musical repertoire and with examples of vocal performance within that repertoire. Nevertheless, there is no explicit evidence demonstrating that the TRT Peşrevi was created directly on the basis of this practice. Karaca's placement of the names of TRT artists onto an existing peşrev melody nevertheless displays a noteworthy structural similarity to the historical practice of setting new words to existing melodies.



Video 1. Kâni Karaca - Hüzzam Beste (Hebrew) (URL3)



Video 2. Kâni Karaca – TRT Peşrevi (URL1)

Aim and Problem

The aim of this study is to examine vocal peşrevs throughout the historical process and to identify their contemporary reflections. In this context, Seyfettin Osmanoğlu's Bayati peşrev, to which Kani Karaca set the first and last names of TRT radio artists, constitutes the sample of the study (URL-1). The research problem is addressed through the following questions:

- To what extent is the hane-mülazime structure of the Bayati peşrev preserved in Kani Karaca's performance of the TRT Peşrevi?
- What melodic and rhythmic changes can be identified between the source work and Kani Karaca's performance?
- How are the names of TRT artists incorporated into the melodic-rhythmic structure of the peşrev?

Method

This study was conducted within a qualitative research approach using document analysis and comparative musical analysis methods. The main reason for adopting a qualitative research design is that the study aims to examine a specific historical and musical phenomenon in detail through historical sources and a concrete performance example, rather than to quantitatively generalize historical vocal peşrev practices. Information concerning vocal peşrev and text-setting practices found in historical sources was evaluated through document analysis, while Kani Karaca's performance of the "TRT Peşrevi" was examined through comparative musical analysis with reference to Seyfettin Osmanoğlu's Bayati peşrev. This approach makes it possible to evaluate structural and performance-related similarities between the vocal peşrev practices described in historical sources and a modern performance example without claiming direct historical continuity between the two practices.

Within the scope of the comparative musical analysis, the source notation and Kani Karaca's performance were compared in terms of hane-mülazime organization, preservation and alteration of the melodic structure, melodic variations, ornamentation, note additions and omissions, sectional abbreviations, and the relationship between text and melody. For this purpose, the Bayati peşrev obtained from Cüneyt Orhon's archive (URL-2) and Karaca's recording were first transcribed using Sibelius 8 notation software. The musical examples were presented comparatively using a two-staff notation format. The musical approaches employed by Karaca while setting[6] names to the Bayati

A: note addition, **B**: note omission, **C**: melodic change, **D**: ornamentation, and **E**: rhythmic change and variation. Accordingly, categories A and B refer to the addition or omission of one or more notes within motifs. Category C refers to a distinct alteration in the melodic contour of the source melody rather than simply the addition or omission of pitches. Category D includes practices such as grace notes and trills applied to motifs or melodic structures, while category E refers to rhythmic interventions independent of pitch organization, including changes in note durations, syncopation, division or combination of rhythmic units, and similar modifications. Within the scope of these criteria, the identified practices were indicated by letters on the analyzed notation, and the modifications were thus demonstrated. In this framework, the analysis examined how the setting of names to the peşrev was applied within the melodic structure.

Analysis and Findings

In this section, the Bayati peşrev obtained from Orhon's archive and the peşrev to which Karaca set names are presented comparatively in a two-staff notation format, followed by the analysis and findings. The analysis identified Karaca's practices of note addition, note omission, melodic change, ornamentation, rhythmic change, and variation, and these were indicated directly on the musical notation.

[6] In text-setting practices, the makam, usul, and melody of the musical work are generally preserved in their original form. However, changes in usul and melodic structure may occasionally occur (Uslu, 2012, p. 152). From a musicological perspective, although some researchers do not regard a text-set musical work as an independent creation, others consider such productions to be original compositions (Kaemmer, 1993, p. 45). Text-set works, which are particularly common in the aşık tradition, may be regarded as original structures when considered in terms of their verbal content. Nevertheless, their status remains a matter of debate in contemporary music copyright law.

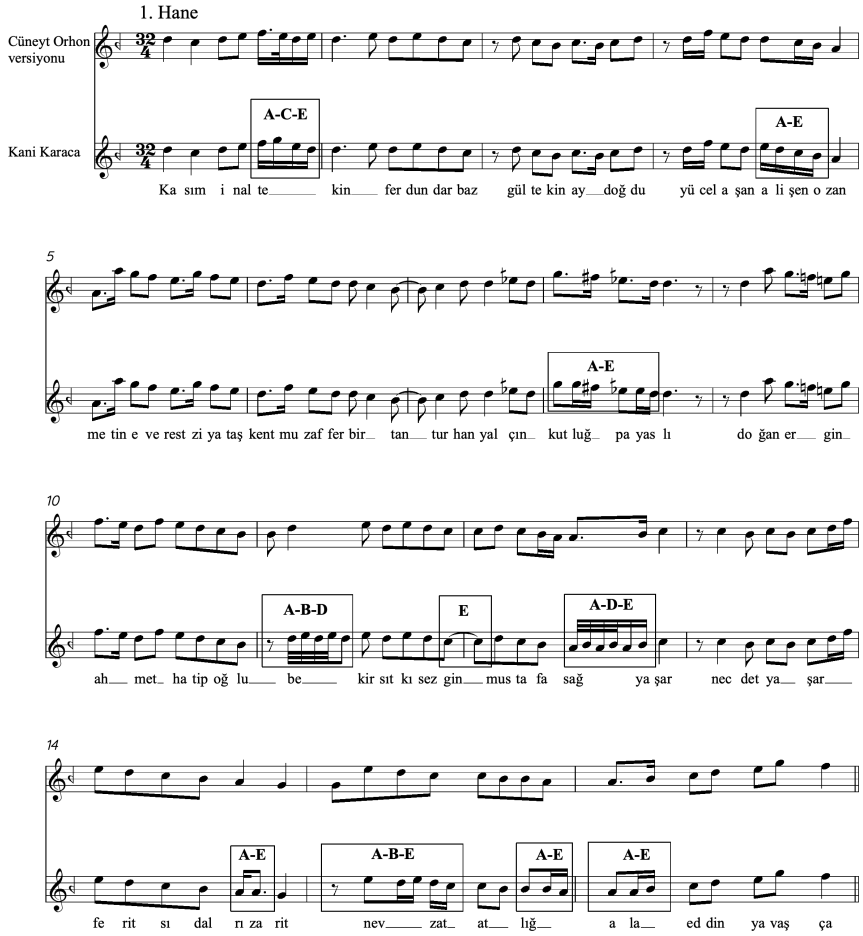


Figure 1. First hane of the Bayati peşrev

As shown in Figure 1, Karaca largely preserved the melodic structure in the first hane of the peşrev. However, melodic and rhythmic changes were introduced in the first measure. In the fourth measure, the hüseyni (E) pitch was added to the melodic structure. In the eleventh measure, the segâh (B-flat lowered by one comma) pitch was omitted, and ornamentation was introduced through the addition of the neva pitch. Syncopation was created between the eleventh and twelfth measures by tying two eighth notes. In the twelfth measure, ornamentation was again applied using the segâh pitch. In the fourteenth measure, the dügâh pitch was added in accordance with the syllable of the name. In the fifteenth measure, the rast pitch was omitted, and rhythmic changes and variations were constructed using the neva and hüseyni pitches.

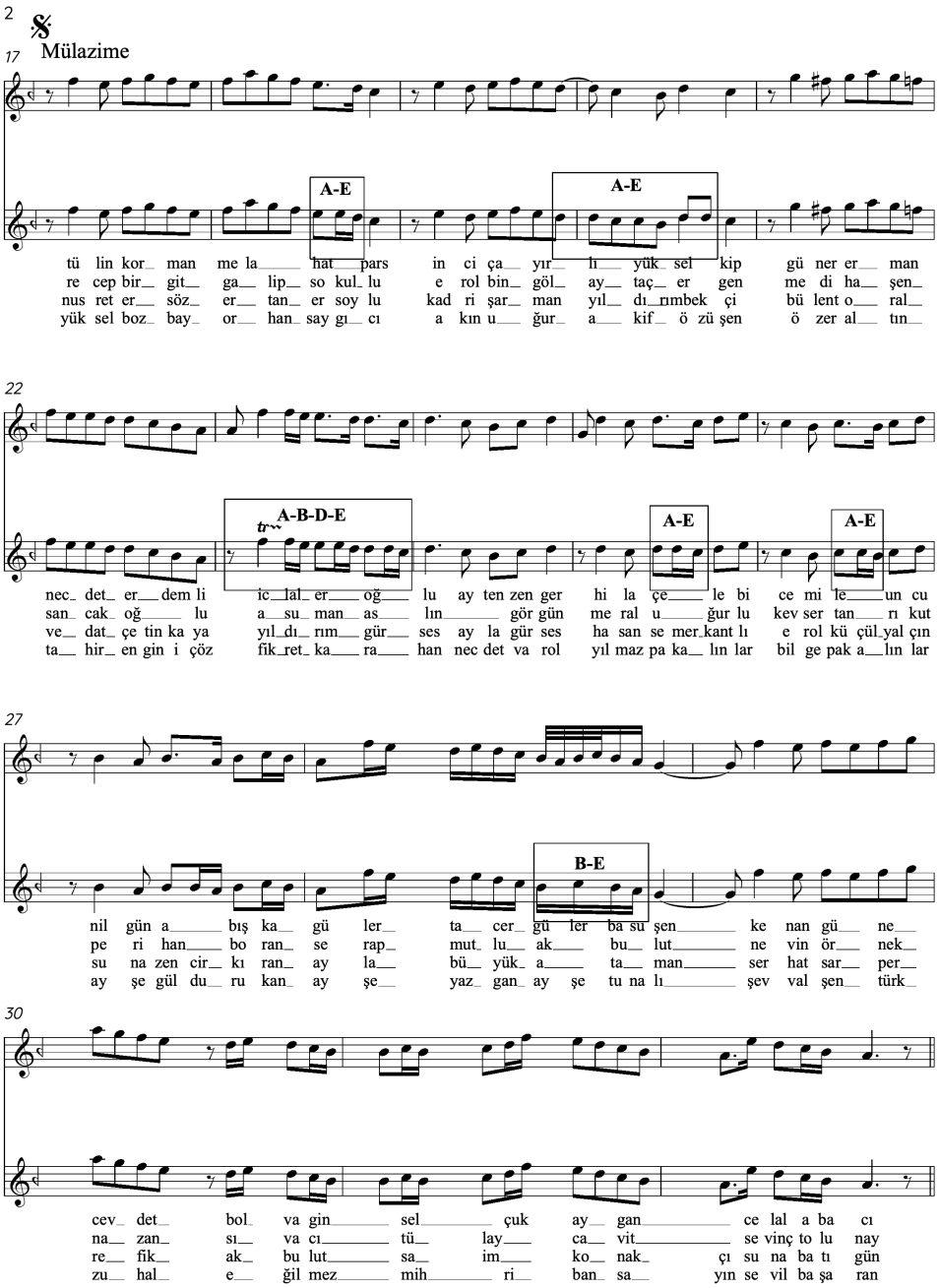


Figure 2. Mülazime of the Bayati peşrev

As shown in Figure 2, Karaca used the mülazime section of the peşrev in accordance with the traditional peşrev structure and repeated it after each hane. Although he largely preserved the melodic structure apart from several variations, Karaca changed the names used in each repetition of the mülazime. In this context, the hüseyni pitch was added in the eighteenth measure, together with a rhythmic change. At the end of the nineteenth measure, the syncopated structure was removed, while the çargâh and neva pitches were added in the twentieth measure. In the twenty-third measure, the dügâh pitch was omitted, ornamentation was introduced using the gerdaniye pitch, and the addition of the hüseyni and neva pitches resulted in changes and variations in the rhythmic structure.

When this finding is evaluated in relation to Feldman's classification, it can be seen that Karaca's text-setting practice does not alter the formal organization of the peşrev. In other words, although the verbal material and certain melodic-rhythmic details change, the formal framework based on the alternation of hane and mülazime is preserved. In particular, the repetition of the mülazime after each hane demonstrates that Karaca's performance maintains the four-hane + mülazime organization of the source work. By contrast, the use of different artists' names in each repetition of the mülazime allows its fixed formal and melodic function to be realized through changing verbal material.

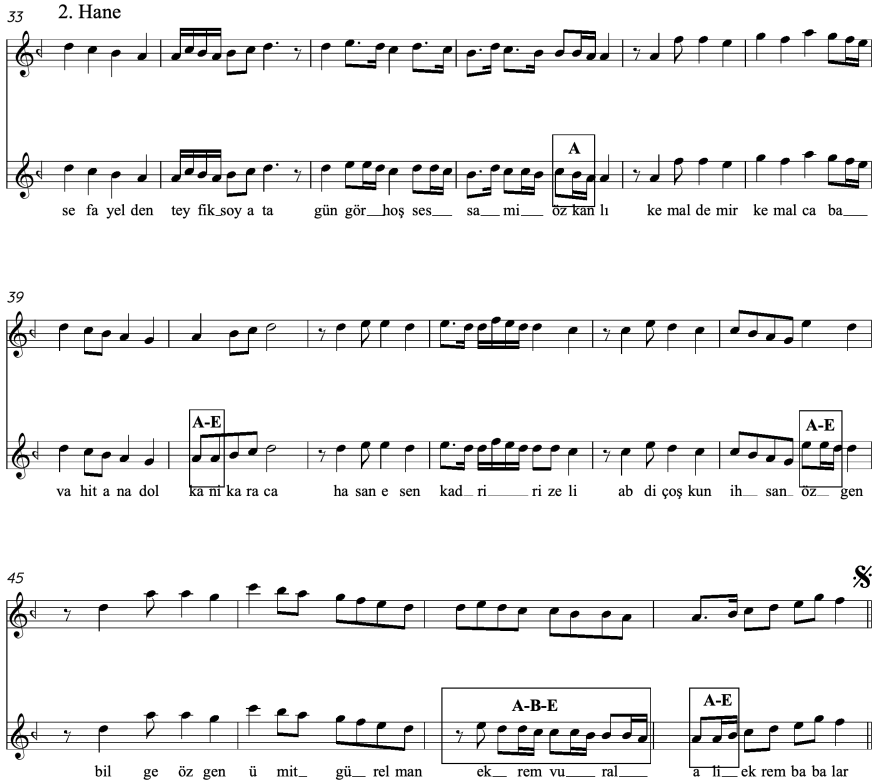


Figure 3. Second hane of the Bayati peşrev

As shown in Figure 3, the çargâh pitch was added in the thirty-sixth measure. In the fortieth measure, the dügâh pitch was doubled in accordance with the syllable of the name. In the forty-fourth measure, rhythmic change and variation were introduced using the hüseyni pitch. In the forty-seventh measure, the neva pitch was omitted, and the melody was varied using the neva, çargâh, and segâh pitches.

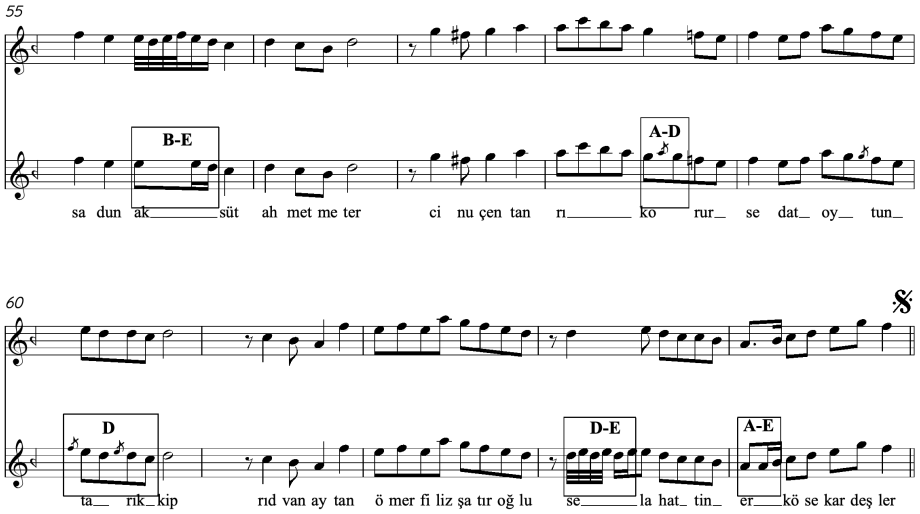


Figure 4. Third hane of the Bayati peşrev

As shown in Figure 4, the neva and acem pitches were omitted in the fifty-fifth measure, and the rhythmic structure was simplified. In the fifty-eighth measure, the gerdaniye pitch was added and ornamentation was applied. In the sixtieth measure, the acem and hüseyni pitches were used as grace notes within the melodic structure. In the sixty-third measure, the hüseyni pitch was added and the rhythmic structure was varied. In the sixty-first measure, the dügâh pitch was also added and the rhythmic structure was altered.

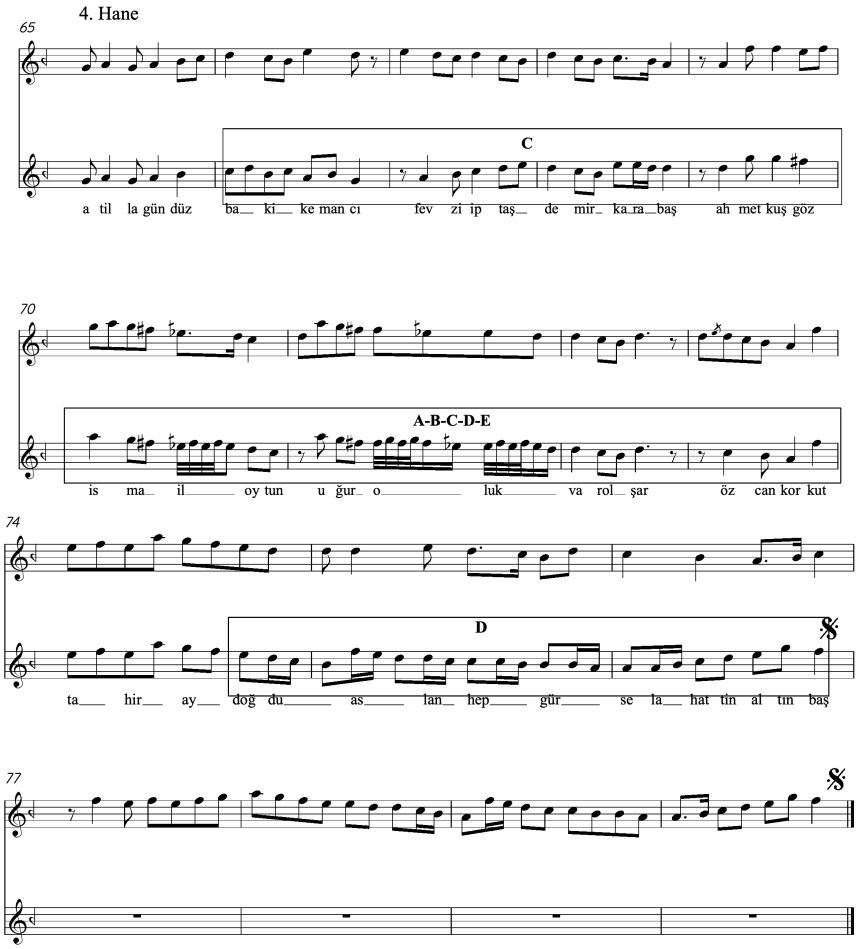


Figure 5. Fourth hane of the Bayati peşrev

As shown in Figure 5, significant melodic differences and abbreviations were identified between the source notation and Karaca's performance; however, the available data do not make it possible to determine whether these changes resulted from the requirements of text-setting. Nevertheless, the melodic structure in measures 66–69 differs markedly from the source notation. Subsequently, in measures 70–73, the melodic construction was altered through pitch additions and omissions as well as rhythmic variations. Although the melodic structure at the beginning of measure 74 remains the same, the melody constructed from the end of measure 75 through measure 76 differs from the reference notation. In addition, Karaca omitted the final four measures of the peşrev. Although the reason for this omission is unknown, it is clear that the final hane of the peşrev underwent considerable alteration during the text-setting process. The analysis of the peşrev can be summarized as follows (Table 1).

Table 1. Melodic and rhythmic changes identified in Kani Karaca's performance of the TRT Peşrevi

Section	Measure	Change between the source notation and Karaca's performance	Code	Type of change	Name/Surname associated with the change
1st hane	1	The source melody was altered and the rhythmic structure was varied.	C-E	Melodic change + rhythmic change/variation	Inaltekin
1st hane	4	The hüseyni pitch was added to the melodic structure.	A-E	Note addition + rhythmic change/variation	Alişenozan
1st hane	8	The gerdaniye and hisar pitches was added to the melodic structure.	A-E	Note addition + rhythmic change/variation	Kutluğ Payaslı
1st hane	11	The segâh pitch was omitted; the neva pitch was added and ornamentation was applied.	A-B-D	Note addition + note omission + ornamentation	Bekir
1st hane	11–12	Syncopation was introduced by tying two eighth notes.	E	Rhythmic change/variation	Sezgin
1st hane	12	Ornamentation was applied adding the segâh pitch.	A-D-E	Note addition + Ornamentation + Rhythmic change/variation	Sağyaşar
1st hane	14	The dügâh pitch was added to accommodate the syllable of the name. As a result of this rhythmic structure was altered	A-E	Note addition + Rhythmic change/variation	Rıza

1st hane	15	The rast pitch was omitted; the rhythmic structure was altered and varied using the neva and hüseyni pitches.	A-B-E	Note addition + note omission + rhythmic change	Nevzat Atlığ
1st hane	16	The dügâh pitch was added and the rhythmic structure was altered.	A-E	Note addition + rhythmic change	Alaeddin
Mülazime	18	The hüseyni pitch was added and a rhythmic change was introduced.	A-E	Note addition + rhythmic change	Melahat
Mülazime	19	The syncopation at the end of the measure was removed.	A-E	Note addition + Rhythmic change	Çayırlı, Aytaş Ergen, Yükselkip, Akif Özüşen
Mülazime	20	The çargâh and neva pitches were added.	A	Note addition	Yıldırım Bekçi
Mülazime	23	The dügâh pitch was omitted; ornamentation was applied using gerdaniye, hüseyni and neva were added, and the rhythmic structure was varied.	A-B-D-E	Note addition + note omission + ornamentation + rhythmic change	İclal Eroğlu
Mülazime	25	The neva pitch was added and the rhythmic structure was varied.	A-E	Note addition + rhythmic change	Çelebi
Mülazime	26	The çargâh pitch was added and the rhythmic structure was varied.	A-E	Note addition + rhythmic change	Cemile
2nd hane	36	The çargâh pitch was added.	A	Note addition	Özkanlı
2nd hane	40	The dügâh pitch was doubled to accommodate the syllable of the name.	A-E	Note addition + rhythmic change	Kani
2nd hane	44	Rhythmic change and variation were introduced using the hüseyni pitch.	A-E	Note addition + rhythmic change/variation	Özgen
2nd hane	47	The neva pitch was omitted; the melodic structure was varied using the neva, çargâh, and segâh pitches.	A-B-E	Note addition + note omission + rhythmic change/variation	Ekrem Vural
2nd hane	48	The dügâh pitch was added and the rhythmic structure was altered.	A-E	Note addition + rhythmic change	Ali
3rd hane	55	The neva and acem pitches were omitted and the rhythmic structure was simplified.	B-E	Note omission + rhythmic change	Aksüt
3rd hane	58	The gerdaniye pitch was added and ornamentation was applied.	A-D	Note addition + ornamentation	Korur
3rd hane	60	The acem and hüseyni pitches were used as grace notes.	D	Ornamentation	Tarık Kip
3rd hane	61	The dügâh pitch was added and the rhythmic structure was altered.	A-D-E	Note addition + ornamentation + rhythmic change	Selahattin
3rd hane	63	The hüseyni pitch was added and the rhythmic structure was varied.	A-E	Note addition + rhythmic change/variation	Erköse
4th hane	66–69	The melodic structure of the source work was substantially altered.	C	Melodic change	Baki Kemancı, Fevzi İptaş, Demir Karabaş, Ahmet Kuşgöz
4th hane	70–73	The melodic construction was altered through pitch additions and omissions together with rhythmic variations.	A-B-C-E	Note addition + note omission + melodic change + rhythmic change	İsmail Oytun, Uğur Oluk, Varol Şar, Özcan Kokut
4th hane	75–76	A melodic structure different from the source notation was used.	C	Melodic change	Aydoğdu, Aslan Hepgür, Selahattin Altınbaş
4th hane	Final 4 measures	The final four measures of the source work were omitted from Karaca's performance.	B	Section/note omission	—

As shown in Table 1, Kani Karaca's text-setting practice does not completely transform the melodic structure of the source peşrev; rather, it is realized primarily through local note additions and omissions, ornamentation, and rhythmic variations. The concentration of changes in categories A, B, D, and E in the first, second, and third hanes indicates that the main outlines of the source melody are preserved. By contrast, the prominence of category C melodic changes in the fourth hane and the omission of the final four measures demonstrate that this hane departs from the source structure to a greater extent than the other sections. Although melodic and rhythmic details are altered in the mülazime, its repetition after each hane demonstrates that the fundamental formal function of the peşrev is preserved.

Conclusion

This study examined the historical development of the peşrev genre in light of historical and contemporary research, particularly Walter Feldman's studies of Ottoman instrumental music, and investigated vocal performance practices that extend beyond an exclusively instrumental understanding of the peşrev. Historical sources demonstrate that the peşrev could be performed with the human voice in different periods and cultural contexts and that this practice appeared in various forms. Abdülkadir Merâgî's account of the *pishrow* being performed without couplets, the presence of vocal peşrev examples based on terennüm syllables in sixteenth-century sources, and Ali Ufki's record that

the peşrev could be sung with syllables such as “tennenen” all point to the historical background of vocal peşrev performance.

The examples encountered in the Ottoman-Jewish musical tradition reveal a different dimension of the vocal peşrev phenomenon. As a result of restrictions on the use of instruments in synagogues, peşrevs were created specifically for vocal performance; moreover, examples in which new texts were set to previously composed Turkish peşrevs demonstrate that an instrumental composition could be reworked through the addition of verbal material. Nevertheless, it cannot be determined with certainty whether these practices represented an uninterrupted continuation of an earlier vocal peşrev tradition or a secondary development derived from the instrumental peşrev.

Kani Karaca’s performance of the “TRT Peşrevi,” which constitutes the contemporary example examined in this study, displays noteworthy similarities when compared with these historical practices. Karaca’s knowledge that Hebrew lyrics were set to Turkish compositions within the Ottoman-Jewish musical tradition, together with his performance of a Hebrew work learned from David Behar, indicates his familiarity with this type of text-setting practice. However, since there is no evidence demonstrating that the TRT Peşrevi was created directly on the basis of this tradition, it appears more appropriate to speak of a structural and functional similarity between the two practices rather than to establish a relationship of direct historical continuity.

The comparative musical analysis of Seyfettin Osmanoğlu’s Bayati peşrev and Kani Karaca’s performance revealed that Karaca largely preserved the formal and melodic characteristics of the existing instrumental composition. In the first hane, the principal melodic structure was preserved, although limited melodic variations and the omission of certain notes were observed. The traditional function of the mülazime as a section repeated after each hane was maintained; however, different artists’ names were used in each repetition of the mülazime, allowing the fixed melodic structure to be reworked with changing verbal content. In the second and third hanes, the source melodic structure was also largely preserved apart from brief variations and ornamentations. By contrast, the melody was transformed more substantially in the fourth hane, and the section was abbreviated. Although the melodic structure was maintained throughout most of the peşrev apart from the fourth hane, notes were occasionally omitted or added in accordance with the syllables being set to the melody. Although it cannot be stated that these modifications were made deliberately for this purpose, they resulted in minor changes in melodic organization compared with the reference notation.

The analysis further revealed that the names of TRT artists were predominantly set to the peşrev melody according to a syllabic approach, thereby integrating the verbal material functionally into the existing melodic structure. Rather than completely reconstructing the melody according to the words, Karaca preserved the fundamental melodic and formal identity of the peşrev while employing variations, abbreviations, and melodic adaptations where necessary. In this respect, the TRT Peşrevi can be characterized not as a newly composed independent vocal peşrev, but rather as a vocal reinterpretation of an existing instrumental peşrev through the addition of verbal material.

In conclusion, although Kani Karaca’s TRT Peşrevi cannot be claimed to represent a direct continuation of the historical vocal peşrev tradition, it can be said to share a common performance mechanism with historical examples in terms of vocalizing an existing instrumental peşrev melody and setting new verbal elements to that melody. This approach, encountered in historical sources in the form of terennüm syllables, religious texts, or subsequently added words, re-emerges in Kani Karaca’s example with humorous and contemporary content based on the names of TRT artists. The TRT Peşrevi may therefore be regarded not as a direct historical continuation of the vocal peşrev phenomenon, but as a distinctive modern reflection of the practice of verbalizing the peşrev, which appears in different forms in historical sources.

Biodata of Author



Dr. **Orkun Zafer Özgelen** began his musical training by playing the bağlama. In 2000, while still in high school, he was admitted to the Department of Instrumental Training at the ITU Turkish Music State Conservatory, and in 2004 he entered the Composition Department at the ITU Conservatory for his undergraduate studies. He studied repertoire with Erol Sayan; piano,

composition, and theory with Faris Akarsu; harmony and theory with Nail Yavuzoğlu; composition with Oğuzhan Balcı; Turkish makam music with Feridun Öney; and musical form with Neşe Yeşim Altınel Çoban.In 2008, with an Erasmus scholarship, he studied orchestration and composition for two years at the Conservatorio di Santa Cecilia in Rome, Italy. In 2010, he founded the ITU Musical Theatre Ensemble, through which he organized performances and concerts at numerous festivals and invited events. After serving as the ensemble's founding conductor, he was invited by the Koç University Musical Theatre Ensemble in 2015, where he worked for one year as music director and instructor. He also arranged and served as music director for the musical Dorian, an adaptation of Oscar Wilde's novel The Picture of Dorian Gray.In 2021, Türk Makam Müzikçisinin Seyir Defteri I, which he co-authored with Assoc. Prof. Şerife Güvençoğlu, was published by Pan Publishing. In 2023, he participated as arranger and pianist in the album Türk Makam Müziği'nden Esintiler, prepared with Assist. Prof. Funda Esin. In the same year, he composed the music for The Diva, a musical written by Nebi Birgi.In February 2024, Özgelen completed the Musicology and Music Theory program at ITU and received his doctoral degree. In 2025, his book Hüseyin Sadeddin Arel ve Bir Musiki Masalı was published by Eğitim Publishing. He currently serves as an academic at the ITU Turkish Music State Conservatory.

Academiaedu: https://istanbultek.academia.edu/OÖzgelen

Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Orkun-Oezgelen

References

Aksoy, B. (1994). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki (Ottoman music through the eyes of European travelers).* Pan Yayıncılık.

Aytekin, E. (2024). *Cüneyd Orhon'un eser icra anlayışı: Yedi farklı saz eseri icrasının analizi (Cüneyd Orhon's approach to musical performance: An analysis of seven different instrumental works)*. Master's thesis. Yıldız Technical University, Istanbul, Türkiye.

Demir, M. (2017). Maftirim: Osmanlı müzik kültüründe Sefarad paraliturjik müziği (Maftirim: Sephardic paraliturgical music in Ottoman musical culture). *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 26*(2), 308–327.https://izlik.org/JA29BZ83TY

Feldman, W. (2024). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Brill.

Fonton, C. (1987). *18. yüzyılda Türk müziği (Turkish music in the 18th century)* (C. Behar, Trans.). Pan Yayıncılık.

Haug, J. I. (2019). *Ottoman and European music in 'Alī Ufuḳī's compendium, MS Turc 292: Analysis, interpretation, cultural context*. Readbox Unipress.

Jung, A. (1989). *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens: Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung des Šašmaqam (Sources of the traditional art music of the Uzbeks and Tajiks of Central Asia: Studies on the origins and development of the Šašmaqam).* Karl Dieter Wagner.

Kaemmer, J. E. (1993). *Music in human life: Anthropological perspectives on music*. University of Texas Press.

Neubauer, E. (2012). Die urbane Kunstmusik im Islam: Eine historische Übersicht (Urban art music in Islam: A historical overview). *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften (Journal for the History of Arabic-Islamic Sciences), 20–21*, 303–398.

Olley, J. (2017). Rhythmic augmentation and the transformation of the Ottoman peşrev, 18th–19th centuries. In Z. Helvacı, J. Olley, & R. M. Jäger (Eds.), *Rhythmic cycles and structures in the art music of the Middle East* (pp. 179–188). Ergon-Verlag.

Seroussi, E. (1991). The peşrev as a vocal genre in Ottoman Hebrew sources. *Turkish Music Quarterly, 4*(3), 1–9.

Uslu, R. (2012). Müzik terimlerindeki karmaşanın akademik çalışmalara yansıması: Orijinal, nazire, çeşitleme, varyant, aranjman, cover, icra (The reflection of terminological confusion in music on academic studies: Original, nazire, variation, variant, arrangement, cover, performance). *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 1*(2), 144–165. https://doi.org/10.7816/idil-01-02-09

Wright, O. (1992). *Words without songs: A musicological study of an early Ottoman anthology and its precursors*. School of Oriental and African Studies.

Yörükçüoğlu, İ. (2025). Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu 274 numaralı defterin muhteviyatının değerlendirilmesi (An evaluation of the contents of notebook no. 274 in the Muallim İsmâîl Hakkı Bey Collection). *Konservatoryum, 12*(1), 54–73.https://doi.org/10.26650/CONS2025-1628832

Web sources

URL1. Karaca, K. (n.d.). *TRT Peşrevi* [Video]. YouTube, Musiki Lugati. https://www.youtube.com/watch?v=EoeqlkIJZFo

URL2. Orhon, C. (n.d.). *Seyfettin Osmanoğlu: Bayati Peşrevi* [Audio recording]. Cüneyt Orhon Collection, İTÜ TMDK Archive.https://tmdkarsiv.itu.edu.tr/

URL3. Karaca, K. (n.d.). *Hüzzam Beste (Hebrew)* [Video]. YouTube, TURKKNCL. https://www.youtube.com/watch?v=I-oosxp3b8M&t=24s