ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 7, Sayı: 97, Ekim 2019, s. 104-118

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.36805>

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
22.08.2019

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
29.10.2019

Doç. Dr. Ömer ÖZDEN

Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Türk Sanat Müziği
ozden@selcuk.edu.tr

Arş. Gör. Burhan KESKİNER

Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Türk Sanat Müziği
feldmarschall.tr@gmail.com

BESTE-İ KADÎM'DEN NÂYÎ OSMAN DEDE'YE MEVLEVÎ ÂYINLERİNDE FORM ANLAYIŞI

Öz

Osmanlı Devleti'nin her döneminde padişahlar ve saray erkanı, sanata ve sanatçılara önem vermiştir. Tıpkı hat, şiir, minyatür ve benzeri Türk İslam Sanatları'nda olduğu gibi Türk Müziği de 19. yüzyılın sonuna kadar sarayda ve mevlevihanelerde hatırı sayılır bir şekilde ilgi ve takdir görmüştür. Dönemin Türk Müziği bestekarları da hünerlerini göstermek için genel olarak Mevlevi Ayini, Kar, Beste, Semai vb. gibi büyük formlarda eserler bestelemeyi tercih etmişlerdir. Bu formların en büyüğü ise "Mevlevi Ayini" formudur. En eski Mevlevi ayinleri olan Beste-i Kadim'den (Hüseyni, Dügah ve Pençgah Mevlevi Ayinleri) günümüze kadar bütün Mevlevi ayinlerinde yüksek sanatın ve estetiğin en ince ayrıntılarını görmek mümkündür. Bu makalede Beste-i Kadim'den Nayi Osman Dede dönemine kadar bestelenmiş olan Mevlevi ayinlerinin form oluşturan ilk kısımları form açısından incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Mevlevi Ayini, Beste-i Kadim, Form, Makam, Analiz

FROM BESTE-İ KADİM TO NAYI OSMAN DEDE FORM UNDERSTANDING AT MEVLEVI RITUALS

Abstract

For many centuries, art and artists have been appreciated by sultans and their staffs in Ottoman Empire. Such as calligraphy, poetry, miniature and similar Turkish Islamic Arts, Turkish Music continued to receive considerable attention and appreciation in the palace and Mevlevi lodges until the end of the 19th century. So the Turkish Music composers of the period generally preferred to compose works in large forms in order to show their skills. The greatest one is “Mevlevi Ritual” of these forms. It is possible to see the finest details of high art and aesthetics in all Mevlevi rituals from Beste-i Kadim which is the oldest Mevlevi ritual to the present day. In this article, Mevlevi rituals which were composed from Beste-i Kadim to Nayi Osman Dede period were analyzed in terms of form.

Keywords: Mevlevi Ritual, Beste-i Kadim, Form, Maqam, Analysis

1. GİRİŞ

Müziğin insan hayatındaki yerinin ne derece büyük olduğu şüphe götürmez bir gerçektir. Gerek profesyonel anlamda gerekse amatör olarak, insanlık eski devirlerden bu yana bir şekilde müzik ile ilgilenmiştir. Bu konuda, Türk Müziği'nin önemli bestekarı ve nazariyatçısı olan Abdülbaki Nasır Dede şöyle bir yorumda bulunmuştur: “Bilenler bilir ki, ırlamak¹ ve ezgi dinlemekten zevk almak, yeteneklerinin derecesine göre, bütün insanların doğasında vardır. Sevindiğinde ya da üzüldüğünde, çoğu zaman, insan şarkı söylemeye yönelir. Musiki ile uğraşmasa da, köylüsü efendisi, kendince ırlar ve musiki dinlemekten zevk alır” (Tura, 2006:29). Müziğin insanlık tarihindeki önemini Timuçin Çevikoğlu da şu şekilde dile getirmiştir: “Mûsikî tarihi, insanlık tarihi kadar eskidir. Bilim adamları insanların konuşmayı bilmedikleri devirde duygu ve düşüncelerini mûsikî ile anlattıklarını söylemektedirler. Mûsikînin dinden doğduğu düşüncesi de bugün mûsikî tarihçileri, felsefeciler ve sosyologlar tarafından benimsenmektedir. İlkel toplumlarda mûsikî bir ibâdet, insanları yüce yaratıcıya ulaştıran bir olgu, hatta Tanrı'nın insanlara bir lûtfu kabûl edilirdi” (Çevikoğlu, 2007:292). “İnsanın müzik yetisiyle donanımlı olarak yaratılmış olması, müziğin bütün insanlığı sarması, yani müzik olgusu evrenseldir. Ancak, müzik zevki ve anlayışı, fıtratı ve özgürlüğü gereği nasıl kişiden kişiye farklılık gösteriyor ise toplumdan topluma da farklılık gösterir. Bu yönüyle de millîdir” (Eroğlu, 2017:514). Tanrıya ibadet, şükür, yakarma gibi eylemleri müzik eşliğinde ve belli kurallar çerçevesinde ritüelleştiren ve 20. yüzyıla kadar faal kalan Mevlevilik tarikatı, müziğin din ile nasıl iç içe geçebileceğine ve milli musikinin bir parçası olabileceğine dair iyi bir örnektir. “Mevlânâ'nın düşünce dünyasının temelleri üzerine, Sultan Veleddin tarafından ihdas² edilen Mevlevilik Tarikatı'nda, musikinin ayrı bir yeri vardır. Mukabele denilen Mevlevi zikri içerisinde musikinin ayin formuyla tekâmül³ etmesi dahası gelenekleşmesi bunun en önemli göstergesidir” (Özalp, 1992:49).

---

¹ ırlamak: Şarkı söylemek

² İhdas etmek: Kurmak, oluşturmak, ortaya çıkarmak

³ Tekâmül etmek: Olgunlaşmak

1.1. Mevlevî Ayinleri

Mevlevî ayinleri hakkında bilgi verirken öncelikle Türk Müziği Teorisini Rauf Yekta'nın şu ifadelerine yer vermek gerekir: "Türk musikisinin mükemmel bir tarihi yazıldığı vakit görülecektir ki en meşhur Türk bestekârları hep Mevlevîdirler. Bu üstatlar musiki sanatındaki zekâ ve dehalarının en büyük kısmını Mevlevî Âyinleri bestelemeğe sarf etmişlerdir. Bunun içindir ki Mevlevî Âyinleri, Türk musikisinin en sanatlî parçalarını havi (içeren) bedialar (sanat eserleri) hazinesi halini almıştır. Musiki üstatlarımız, millî musikimizin gavamızını (inceliklerini, nüktelerini) öğrenmek için mutlaka Mevlevî Âyinlerini tetebbu etmek (etraflica araştırmak ve incelemek) lüzumunu şakirtlerine (talebelerine) tavsiyeden hali kalmazlardı. Fi'l-hakîka (Hakikaten), güzel san'atların musiki kısmında Türklerin ne derece muvaffak (başarılı) olduklarını anlamak ve asrımızda da Türk ruhuna hitap edecek eserler yazabilmek için ecdadımızdan kalan bu nefis yadigârları ciddî surette tetkikten başka çare yoktur..." (İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 1934-1939:1; Ak.Hatipoğlu, 2011:9).

Mevlevî ayinleri selam adı verilen 4 kısımdan oluşur: 1. selam Devr-i Revan ya da Ağır Düyek usulünde bestelenir. 2. selam Ağır Evfer usulünde bestelenir ve güfte kısmından sonra yine aynı usuldeki çalgısal bölüm icra edilir. 3. selamın ilk bölümü Devr-i Kebir, Frenkçin ya da nadiren Evsat usulünde bestelenir devamında Aksak Semaî usulündeki çalgısal bölüm icra edilir, sonrasında ise "Ey ki hezar aferin" mısrası ile başlayan Yürük Semaî bölümüne geçer. 4. selam ise 2. selamda olduğu gibi Ağır Evfer usulü ile bestelenir ve çoğu zaman aynı melodi ve aynı güfteyi kullanır. Yalnız bu selamda 2. selamda olduğu gibi çalgısal bölüm yoktur.

Mevlevî ayinlerinde bir diğer husus da bazı ayinlerin günümüze tam olarak gelememiş, unutulmuş ve ya eksik nakledilmiş olmasıdır. Bu durumda "...belirli selâmları eksik olan âyinler, bir diğer âyinin ilgili selâmı alınarak seslendirilir. Örneğin; 'Beste-i Kadîm' yani 'eski beste' olarak anılan âyinlerden Dügâh âyinde 4. selâm olmadığı için, bu eksiklik, yine aynı adla anılan Pençgâh âyinin, 4. selâmından alınarak tamamlanır" (Akdoğan, 1996:455).

"Diğer tarikatlarda olduğu gibi Mevlevîlik'te de âyin ve törenlerin sembolik anlamları vardır. Buna göre Mevlevî âyini kıyamet gününü tasvir eder. Mevlevî dervişinin başındaki sikke mezar taşı, tennûre kefeni, sırtındaki hırkası da kabridir. Kâinatı temsil eden semâhânenin sağ tarafı görünen maddî âlem (nâsût âlemi), sol tarafı ise görünmeyen mâna âlemidir (gayb, melekût âlemi). Ney insân-ı kâmilî, neyin üflenmesi ölümden sonra sûr sesiyle dirilmeyi anlatır. Kudümün ilk vuruşu Allah'ın "kûn" (ol) emrinin ifadesi olup kalkarken yere ellerle vurma hem olmayı hem de sûru iştince kabirden kalkmayı (haşr) temsil eder. Semâhânenin hatt-ı istivânın başlangıcı sayılan noktası, yani şeyhin bulunduğu yer mutlak varlık âlemine, tam karşısındaki nokta ise insan mertebesine işaret eder. Bu durumda posttan sağa doğru hareket mutlak varlıktan insana inişi (kavs-i nüzûl), hatt-ı istivânın sonundan posta sola doğru yürüyüş ise insandan mutlak varlığa çıkışı (kavs-i urûc), yani seyrü sülûkü (mânevî olgunluğa erişme yolculuğu) anlatır. Bu da tasavvuftaki devir anlayışının Mevlevî âyinine aksetmesidir. Devr-i veledîdeki üç dönüş ilme'l-yakîn, ayn-e'l-yakîn ve hakka'l-yakîn mertebelerine, aynı zamanda mutlak varlıktan cansızlar, bitkiler ve canlılar âlemine erişmeye işaret eder. Semâ esnasındaki selâmlar zât, sıfat, fiil, vahdet gibi tasavvufî anlamlar taşır. Birinci selâm insanın Allah'ı ve O'na kulluğunu idrak etmesi, ikinci selâm insanın Allah'ın büyüklüğü ve kudreti karşısında hayranlık duyması, üçüncü selâm insanın hayranlık duygularının aşka dönüşmesi, Hakk'a tam teslimiyet yani vuslattır. Dördüncü selâm ise mânevî yolculuğunu, mi'racını tamamlayan insanın yaratılıştaki vazifesine, kulluğuna dönüşüdür" (Özcan, 2004:466).

2. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ

Bu çalışmada elimizde notası mevcut ve bestekârı bilinmeyen en eski Mevlevî ayinleri olan Beste-i Kadim (Eski Beste) ismindeki 3 adet Mevlevî ayini ile sonrasında Mevlevî ayinleri bestelemiş 3 bestekarın (Kuşek Mustafa Dede, Mustafa Itri Efendi ve Nâyî Osman Dede) ayinleri, form bakımından incelenmiş ve şekilsel karşılaştırma yapılmıştır. Bu analizin amacı ve önemi bestekârların ayin formunu gelişigüzel bir şekilde bestelemeyip, belirli bir şekilsel düzen içinde bestelediğini belirtmek ve kullandıkları formlara ne derece zenginlik ve esneklik kazandırdıklarını ortaya çıkarmaktır. Araştırmanın bir diğer önemi, incelenen Mevlevî ayinlerinde form kurgusunun nasıl uygulandığının analizi sayesinde bestekârların kullandığı farklı melodi örgülerinin tespit edilmesidir. Ayrıca ilk olarak Murabba formunun hangi bestekar tarafından kullanıldığının saptanması da kayda değer önem arz etmektedir.

3. YÖNTEM VE SINIRLAMA

Bu çalışmada; tarama, döküman analizi ve karşılaştırmalı analiz yöntemleri kullanılmıştır. Günümüzde notası bulunan en eski âyinlerden (Beste-i Kadim'den) Nâyî Osman Dede dönemine kadar bestelenmiş olan ayinler bu makalede form açısından incelenmiş ve makamsal olarak da küçük çaplı bilgiler verilmiştir. Ayinlerin yalnızca 1. selamlarının form oluşturabilecek ilk bölümü (çoğu Mevlevî ayininde ilk 4 mısra) analiz edilmiştir. Analizin yalnızca form oluşturabilecek ilk bölüm ile sınırlandırılmış olmasının sebebi, ayine ismini veren makamın yalnızca ilk bölümde kullanılmasının zorunlu olmasıdır. Çünkü bir bestekar bestelediği ayinin 1. selâmının ilk bölümünden sonra istediği bir makama geçebilme özgürlüğüne sâhiptir. Bu duruma örnek olarak Abdülbaki Nasır Dede'nin Acembuselik Mevlevî Ayini gösterilebilir. Notalar, <https://www.neyzen.com> adlı internet adresinden alınmıştır.

İncelenen Mevlevî ayinleri, sırasıyla şu şekildedir:

- Hüseyinî Mevlevî Ayini – Beste-i Kadim
- Dügah Mevlevî Ayini – Beste-i Kadim
- Pençgah Mevlevî Ayini – Beste-i Kadim
- Beyatî Mevlevî Ayini – Kuşek Mustafa Dede
- Segah Mevlevî Ayini – Buhurizade Mustafa Itri Efendi
- Çargah Mevlevî Ayini – Kutb-ı Nâyî Osman Dede
- Hicaz Mevlevî Ayini – Kutb-ı Nâyî Osman Dede
- Rast Mevlevî Ayini – Kutb-ı Nâyî Osman Dede
- Uşşak Mevlevî Ayini – Kutb-ı Nâyî Osman Dede

4. BULGULAR VE TARTIŞMA

4.1. Hüseyinî Mevlevî Ayini

Devr-i Revân

A TEŞ NE ZENED DER Dİ Lİ MA İL LÂ HU
KÛ TEH NE KÛ NED MEN Zİ Lİ MA İL LÂ HU
CA Nİ MEN GER A LE Mİ YAN CÛM LE TA BÎ
BAN BA ŞED CA Nİ MEN HAL LÎ NE KÛ NED
MÜŞ Kİ Lİ MA İL LÂ HU CA Nİ MEN
HEY YAR ME DED İH SAN ME DED GUF RAN ME DED

Şekil 1. Hüseyinî Mevlevî Ayini, 1. selam, ilk bölüm

Notanın kaynağı: https://neyzen.com/ney_mevlevi_ayinleri.html

Güfte

Ateş nezened der dil-i ma illa hu Kuteh neküned menzil-i ma illa hu
Ger alemiyan cümle tabiban başend Halli neküned müşkil-i ma illa hu

Bu âyinde 1, 2 ve 3. mısralar aynı melodiyle bestelenmiş ve devamında “can-ı men” lafzıyla 1 ölçülük terennüm eklenmiştir. 4. mısra ise miyan mantığında farklı bir melodiyle bestelenmiş ve sonrasında 4 ölçülük lafzi terennüm⁴ eklenmiştir. Yani melodik örgü a-a-a-b şeklinde kurulmuştur. Şeklen Murabba⁵ formundan farkı 3. mısra yerine 4. mısranın miyan olarak tercih edilmesidir.

Makamsal açıdan bakıldığında, zeminhane olan 1, 2 ve 3. mısralarda işlenen Hüseyinî makamı seyrinde, günümüzden farklı olarak Hüseyinî perdesinden yukarı çıkılmamış ayrıca Rast perdesinden aşağı (Irak perdesine) inilmiştir. Miyan olarak tayin edilen 4. mısrada bestekar, geçki yapmayıp makamın dışına çıkmamıştır.

⁴ Lafzi terennüm: Eserin güftesinde mevcut olmayıp, bestekar tarafından eklenen anlamlı kelime ya da kelime grupları

⁵ Murabba formu: “...Her dizeden sonra terennüm gelir. 1., 2. ve 4. dizeler aynı ezgiyle, 3. dize ise meyan olarak yazılır” (Akdoğan, 1996:294-295)

4.2. Dügah Mevlevî Ayini

Devr-i Revân

AŞ KEST TA RÎ KU RA HI PEY GAM BE RÎ MA
MA ZA DE İ AŞ KÎ MÜ AŞK MA DE RÎ MA
EY MA DE RÎ MA NÜ HÜF TE DER ÇA DE RÎ MA
PİN HAN ŞÜ DE DER TA BÎ A TI KÂ FE RÎ MA
MEN BEN DE İ KUR A NEM E GER CAN DA REM
MEN HÂ KÎ RE HÎ MU HAM ME DÎ MUH TA REM
GER NAK LÎ KÜ NED CÜZ İN KES EZ GÜF TA REM
BÎ ZA REM E ZO VE ZİN AN SÜ HAN BÎ ZA REM

Şekil 2. Dügah Mevlevî Ayini, 1. selam, ilk bölüm

Notanın kaynağı: https://neyzen.com/ney_mevlevi_ayinleri.html

Güfte

Aşkast tarik u rah-ı peygamber-i ma Ma zade-i aşkim ü aşk mader-i ma
Ey mader-i ma nühüfte der çader-i ma Pinhan şüde der tabiat-ı kafer-i ma
Men bende-i Kuranem eger can darem Men hak-i reh-i Muhammed-i muhtarem
Ger nakl küned cüz in kes ez güftarem Bizarem ez o ve zin sühan bizarem

Bu ayinde form açısından daha önce pek karşılaşmadığımız bir yapıyla karşılaşıyoruz. Her biri 3 ölçülük toplam 8 mısra, değişik bir form algısıyla bestelenmiştir. Şöyle ki, -ilk ölçüdeki 11/8 lik farklı melodi göz ardı edildiğinde- 1-3-5-7. mısralar kendi içinde aynı melodiyle, 2-4-6-8. mısralar kendi içinde aynı melodiyle bestelenmiştir. Yani melodik örgü a-b-a-b-a-b-a-b şeklinde kurulmuştur, fakat kısımlar mısra yerine beyit olarak alındığında ortaya a-a-a-a şeklindeki bir melodik örgü çıkmaktadır. Ayrıca hiçbir mısranın sonunda lafzi terennüm görülmemek-

tedir. Bestekarın bu kadar melodi tekrarı yapmasıyla, akılda kalıcılığı kolaylaştırmayı hedeflediği düşünülmektedir.

Makamsal açıdan bakıldığında buradaki Dügah-ı Kadim (Eski Dügâh) melodinin seyri, Uşşak makamının günümüz kullanımıyla hemen hemen örtüşmektedir.

4.3. Pençgah Mevlevi Ayini

Devr-i Revân

ŞEH BA Zİ CE NA BI ZÜL CE LÂ LEST SE MA
FER RA Şİ KU LÜ Bİ EH Lİ HA LEST SE MA
HEY HEY HEY HEY HEY RA NA Yİ MEN CA Nİ MEN VAY
DER MEZ HE Bİ MÜN Kİ RAN HA RA MEST SE MA
DER MEZ HE Bİ A Şİ KAN HE LÂ LEST SE MA
HEY HEY HEY HEY HEYRA NA Yİ MEN CA Nİ MEN VAY

Şekil 3. Pençgah Mevlevi Ayini, 1. selam, ilk bölüm

Notanın kaynağı: https://neyzen.com/ney_mevlevi_ayinleri.html

Güfte

Şehbaz-ı cenab-ı zülcelalest sema Ferraş-ı kulub-ı ehl-i halest sema
Der mezheb-i münkiran hamest sema Der mezheb-i aşikan helalest sema

Bu ayine form açısından bakıldığında ilk 4 mısranın hepsi aynı melodiyle bestelendiği görülür. Yani melodik örgü a-a-a-a şeklinde kurulmuştur. İlk 3 ölçüde güfte, sonraki 3 ölçüde “hey rana-yı men, can-ı men vay” sözleriyle lafzi terennüm kullanılmıştır. Bestekarın 4 mısradaki aynı melodiyi tercih etmesinin sebebi seçilen güftenin kafiye örgüsünün de a-a-a-a şeklinde yazılmasından kaynaklanabileceği akla gelmektedir. Çünkü Murabba formundaki eserlerde kullanılan a-a-b-a şeklindeki melodik örgünün güftesine bakıldığında kafiye örgüsünün de a-a-b-a olduğu görülmektedir. Bestekarın, kurduğu bu formsal yapıda, güftenin kafiye şemasına uygun bir melodik yapıyı tercih ettiği düşünülmektedir.

Makamsal açıdan bakıldığında bestekar, günümüzde pek alışık olmadığımız bir seyir göstermekle beraber, makamın aslının Neva ile Rast’ın birleşiminden meydana geldiğini ilk 7/8 lik ezgide net bir şekilde göstermiştir. Neva perdesi civârında dolaşıp, sıkça Neva perdesini göstermesi ve Rast perdesine başta (1. ölçü), ortada (2. ölçü) ve sonda (5. ölçü) olmak üzere 3 kez dokunmasıyla tekrar Neva perdesine gelip asma karar kılarak ezgiyi tamamlamıştır.

4.4. Beyati Mevlevi Ayini

Devr-i Revân Kõçek Dervîş Mustafa Dede

ŞA HA Zİ KE REM BER ME ME Nİ DER VİŞ Nİ GER
BER HA Lİ ME Nİ HAS TE TE İ DİL RİŞ Nİ GER
HEY HEY SULTANI MEN VAY HEY HEY HÜN KÂ Rİ MEN VAY AH
KÂ Rİ MEN VAY AH HER ÇEND NE YEM LÂ Yİ Kİ BAH
ŞA Yİ Şİ TÛ HEY Yİ HEY SULTANI MEN VAY VAY
HEY Yİ HEY HÜN KÂ Rİ MEN VAY HEY Yİ YAR BERMEN ME Nİ GER
BER KE KE REMİ HİŞ HİŞ Nİ GER HEY HEY SULTANI MEN
VAY HEY HEY HÜN KÂ Rİ MEN VAY AH

Şekil 4. Beyati Mevlevi Ayini, 1. selam, ilk bölüm

Notanın kaynağı: https://neyzen.com/ney_mevlevi_ayinleri.html

Güfte

Şaha zi kerem ber men-i dervîş niger Ber hal-i men-i haste-i dilriş niger
Her çend neyem layık-ı bahşayış-i tû Ber men me-niger ber kerem-i hiş niger

Bu ayine form açısından baktığımızda, Murabba formunun ilk bölümde (ilk 4 mısra) kullanıldığı ilk ayin olması göze çarpmaktadır. 1, 2 ve 4. mısralar aynı melodiyle, 3. mısra farklı bir melodiyle bestelenmiştir. Yani melodik örgüsü a-a-b-a şeklindedir. Zemin bölümleri olan 1, 2 ve 4. mısralarda 3 ölçü güfte, 3 ölçü lafzi terennüm kullanılmıştır ("hey sultan-ı men vay, hey hünkar-ı men vay" lafızlarıyla). Miyan bölümü olan 3. mısra 3 ölçü güfte kullanılmış fakat terennüm bölümü 1 ölçü daha uzatılarak 4 ölçüye yayılmıştır.

Makamsal olarak bakıldığında zemin bölümünde bestekar Neva civarından Neva makamı gibi seyre girip, ilk 3 ölçüde Segah perdesinden aşağı inmemiş ve ilk kalışını Neva perdesinde yapmıştır. Devamında 2 kez Rast perdesine düşüp Hüseyini perdesinden Dügah'a tam perdelerle inerek (Segah perdesi 20. yüzyıla kadar doğal perde kabul edilmekteydi) karar etmiştir. Miyan bölümünde ise Hüseyini açarak girmiş ve devamında miyanın 3. ölçüsünün sonunda Gerdaniyye

perdesinde kalış yapmıştır. Sonrasında Neva makamına geçerek Neva perdesinde asma kalış yapmış ve 4. mısraya geçmiştir. Ayrıca göze çarpan bir husus da bestekârın zeminde, 4. ölçünün ilk 7/8 lik kısmında kullandığı nağmenin, Pençgah makamındaki ayinde 1. ölçüde kullanılan nağmenin aynısı olmasıdır.

4.5. Segah Mevlevî Ayini

Devr-i Revan Buhûrîzâde Mustafa İtrî Ef.

EY RU A KER SI KI RU Yİ TÛ HE ZA RAN RAN

A ŞIK CA NI MEN CA NA NI MEN SUL TA NI MEN

TEN HA NE ME NEM A ŞI KI RU Yİ

TÛ Kİ HEST CA NI MEN CA NA NI MEN SUL TA NI MEN

DER HER SE Rİ MU Yİ TÛ HE ZA RAN

A ŞIK CA NI MEN CA NA NI MEN SUL TA NI MEN

Şekil 5. Segah Mevlevî Ayini, 1. selam, ilk bölüm

Notanın kaynağı: <http://www.mutriban.com/mevlevi/ayin-i-serifler/>

Güfte

Ey aşık-ı ruy-i tû hezaran aşık Ru kerde be suy-i tû hezaran aşık
Tenha ne menem aşık-ı ruy-i tû ki hest Der her ser-i muy-i tû hezaran aşık

Form açısından bakıldığında, bu ayinde önceki ayinde olduğu gibi yine Murabba formu kullanıldığı görülmektedir. 1, 2 ve 4. mısralar zemin mantığıyla aynı melodiyle, 3. mısra miyan olarak farklı melodiyle bestelenmiştir. Melodi örgüsü a-a-b-a şeklinde kurulmuştur. Güfte kısmı 2 buçuk ölçü, lafzi terennüm kısmı ("can-ı men canan-ı men sultan-ı men" kısmı) 1 buçuk ölçü olmak suretiyle her mısra 4 ölçüde tamamlanmıştır.

Makamsal olarak bakıldığında Segah perdesinin tamamlayıcısı olan La bakıyye diyezinin (Kürdi perdesi) kullanılmaması ve mısra terennümlerinin sonundaki kararlar dışında Segah per-

desinde hiç kalış yapılmaması günümüz alışılmış Segah seyir mantığına aykırı gibi görünüp makamın seyrinin sanki Segah-Maye gibi işlendiği mevcut müzik bilginleri tarafından dile getirilebilir. Bu durumda, daha önceki yüzyıllarda kullanılan Segah'ın günümüzdeki alışlagelmiş Segah seyrinden farklı olabileceği ortaya çıkmaktadır. Miyanda, dizi dışında bir perde kullanmadan Evc ve Gerdaniyye perdelerinde küçük kalışlar yapılmış ve bestekar yine Segah perdesine gelip karar etmiştir.

4.6. Çargah Mevlevî Ayini

Devr-i Revân Nâyî Osman Dede

A KÜ TEŞ NE ZE NED DER Dİ Lİ MA
İL LA HU HU İL LA HU
GER A LE Mİ YAN CÜM LE TA Bİ
BAN BA ŞEND CA Nİ MEN VAY
HEY YAR HEY DOST
HEY YAR HAL Lİ NE KÜ NED
MÜŞ Kİ Lİ MA İL LA HU
HU İL LA HU

Şekil 6. Çargah Mevlevî Ayini, 1. selam, ilk bölüm

Notanın kaynağı: https://neyzen.com/ney_mevlevi_ayinleri.html

Güfte

Ateş nezened der dil-i ma illa hu Kuteh neküned menzil-i ma illa hu
Ger alemyan cümle tabiban başend Halli neküned müşkil-i ma illa hu

Form açısından bu ayinin ilk 4 mısrasına baktığımızda yine Murabba formunu teşkil ettiği görülmektedir. 1, 2 ve 4. mısralar zemini, 3. mısra ise miyanı oluşturmaktadır. Yalnız 4. mısra-nın ilk ölçüsünün 7/8 lik kısmında 1 ve 2. mısralara göre küçük bir ezgisel farklılık mevcut olup bu durum eser içinde Murabba formunun bozulduğu anlamını taşımamakla birlikte bestekar

tarafından formda küçük bir esneklik gösterildiği düşünülmektedir. Zemin 4 ölçüde bestelenmiş ve 4. ölçüsünde güfte tekrarıyla lafzi terennüm oluşturulmuştur. Miyan; 3 ölçüsü güfte, 4 ölçüsü lafzi terennüm olmak üzere 7 ölçüde bestelenmiştir.

Makamsal olarak bakıldığında bestekar Saba düzeni perdeleri içerisinde Rast ve Hüseyini perdeleri arasında dolaşmış ve Çargah perdesine gelip karar ederek Sabalı Çargah makamını göstermiştir. Miyan'da makamın tiz perdelerine çıkılıp başka bir makama geçki yapılmamıştır.

4.7. Hicaz Mevlevî Ayini

Düyek Nâyî Osman Dede

YA MEN Lİ VA Ü AŞ Kİ KE LÂ ZA
KAD HA BE MENYE KÜ NÜ Mİ NEL AŞ

LE A Lİ YA (Saz) YA Rİ HEY SUL TA Nİ MEN
Kİ HA Lİ YA

VAY (Saz) VAY (Saz) NA DA

NE SÎ MÜ AŞ Kİ KE FÎ EN FÜ SİL VE RA

YA Rİ HEY SUL TA Nİ MEN VAY (Saz)

AH YA KÜ MU CE LÂ Lİ YE CEL LE

CE LÂ LE NA (Saz) YA Rİ HEY SUL TA Nİ MEN

Şekil 7. Hicaz Mevlevî Ayini, 1. selam, ilk bölüm

Notanın kaynağı: https://neyzen.com/ney_mevlevi_ayinleri.html

Güfte

Ya men livaü aşkike la zale aliya Kad habe men yekunü mine'l-aşkı haliya
Nada nesimü aşkike fi enfüsü'l-vera Ahyakümü celaliye celle celaliya

Form açısından bakıldığında bu ayinde de Murabba formu kullanılmıştır. 1, 2 ve 4. mısralar zemini, 3. mısra ise miyanı oluşturmuştur. Melodik örgü a-a-b-a şeklinde kurulmuştur. Zemin ve miyan; güfte 4 ölçü, lafzi terennüm 3 ölçü olmak suretiyle toplam 7 ölçüdür. Ayrıca ilk

kez bu ayinde usul değişikliği yapılmış ve Devr-i Revan yerine Ağır Düyek usulü kullanıldığı görülmüştür.

Makamsal açıdan zeminde, Hicaz perde düzeninde Neva perdesinden başlayıp, civarındaki perdelerde seyretmiş ve Dügah perdesine inip yine Neva perdesine çıkmış ve o perdede asma kalış ile Hicazı göstermiştir. Miyanda Evc makamı seyri gibi başlayıp, Uzzal makamına geçmiş ve Neva perdesinde kalarak 4. mısraya geçmiştir.

4.8 Rast Mevlevî Ayini

Ağır Düyek Nâyî Osman Dede

HEY YAR İN HA NE Kİ PEY VES
TE DE RU ÇEN GÜ ÇE GA NEST
HEY HEY SUL TA NI MEN EZ HÂ CE Bİ PUR
SİD Kİ İN HA NE Çİ HA
NEST HEY HEY SUL TA NI MEN ÇÜN RÜ Zİ Kİ
YA MET Kİ KE Sİ RA RA
SERİ KES NİST HEY HEY SUL TA NİMEN
EZ ZEV Kİ NE DÂ NİS TÜ FÜ LÂ
NES TÜ FÜ LÂ NEST HEY HEY SUL
TA NI MEN

Şekil 8. Rast Mevlevî Ayini, 1. selâm, ilk bölüm

Notanın kaynağı: <http://www.mutriban.com/mevlevi/ayin-i-serifler/>

Güfte

İN hane ki peyveste der o çeng ü çeganest   Ez hace bi-pürsid ki in hane çi hanest
Çün ruz-i kıyamet ki kesi ra ser-i kes nist   Ez havf nedanist fûlanest ü fûlanest

Bu ayinde de form olarak Murabba formu kullanılmıştır. 1, 2 ve 4. mısralar zemin, 3. mısra miyan olarak bestelenmiştir. Melodi örgüsü a-a-b-a şeklinde kurulmuştur. Buna ek olarak ilk ölçü, forma dahil olmayan fazladan bir giriş bölümüdür ve ayrıca bestekar son mısranın ilk

ölçüsünün 4/4 lük kısmında ilk 2 mısradaki nağmeyi kullanmayıp, başka bir ezgiyle mısraya giriş yapmıştır. Ayrıca bu ayinde de Devr-i Revan yerine Ağır Düyek usulünün kullanıldığı görülmektedir.

Makamsal olarak bakıldığında, bestekar zemin bölümünde Rast makamını işlerken Yegah ile Çargah perdeleri arasında cümle kurmuş, Neva ve daha tiz perdelere asla çıkmamıştır. Makamın hem kutup perdesi hem de karar perdesi Rast olduğu için, bestekar Rast perdesinden başlayıp, bu perde civarında dolaşp, yine Rast perdesinde karar etmiştir. Miyanda ise seyri Neva perdesi civarında işlemiş ve yarım yedenle Neva perdesinde asma kalış yapıp Segah perdesine yönelmiş ve diğer mısraya geçmiştir.

4.9. Uşşak Mevlevi Ayini

Devr-i Revân Nâyî Osman Dede

AH AH A KÜ TEŞ NE ZE NED DER Dİ Zİ
Lİ MA İL LA HU HU
HEY YAR HEY RA NA Yİ MEN VAY (Saz)
AH GER A LE Mİ YAN CÜM LE
TA Bİ BAN BA ŞEND YAR (Saz)
HEY YAR HEY RA NA Yİ MEN VAY
YA Rİ YAR HAL Lİ NE KÜ NED MÜŞ Kİ
Lİ MA İL LA HU (Saz)
HEY YA Rİ HEY RA NA Yİ MEN VAY (Saz)

Şekil 9. Uşşak Mevlevi Ayini, 1. selam, ilk bölüm

Notanın kaynağı: <http://www.mutriban.com/mevlevi/ayin-i-serifler/>

Güfte

Ateş nezened der dil-i ma illa hu Kuteh neküned menzil-i ma illa hu
Ger alemiyan cümle tabiban başend Halli neküned müşkil-i ma illa hu

Form olarak bakıldığında bu ayinde, incelenen ilk 4 mısralar için bir yenilik geldiğini söyleyebiliriz. 1. ve 2. mısraların zemin mantığında aynı melodiyle bestelenip, 3. mısranın farkı-

lı bir melodiyle miyan olarak işlenip devamındaki 4. mısra da kendi başına farklı bir melodi kullanımı göze çarpmaktadır. Melodik örgüsü a-a-b-c şeklinde kurulmuştur. 4 ölçü güfte, 2 ölçü lafzi terennüm olmak üzere mısralar 6 ölçüde bestelenmiştir.

Makamsal olarak bakıldığında bestekarın kullandığı Uşşak seyrin günümüz Uşşak seyrine pek uymadığı gözlemlenmiştir. Mevcut müzik bilginleri bu makamın seyrini Beyati olarak adlandırma ihtimalleri yüksektir. Uşşak makamının 18. yüzyıldaki seyrine eserlerde baktığımızda genellikle -günümüzdeki Beyati seyri gibi- Neva perdesi civarından seyre girdiğini görüyoruz. Ayrıca bu makama Uşşak denilmesinin sebebinin Abdülbaki Nasır Dede şöyle açıklıyor: “Bu makamın Uşşak adıyla anılmasının sebebi, atalarımızdan Mîrâciyye sahibi Nâyî Osman Dede Efendi'nin bu makamda bestelediği âyîn-i şerîfe Uşşak adını vermiş olmasıdır” (Tura, 2006:39).

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

İncelenen Mevlevî ayinlerinde form açısından çıkarılan sonuçlar şu şekildedir:

Arşivlerde notası mevcut ilk Mevlevî ayinleri olan ve bestecisi bilinmeyen Beste-i Kadîm'de melodi örgüsü Murabba formu dışında kullanılmıştır. Pençgah Mevlevî Ayini'nde a-a-a-a, Hüseyini Mevlevî Ayini'nde a-a-a-b ve Dügah Mevlevî Ayini'nde a-b-a-b-a-b-a-b (kısımlar mısra yerine beyit olarak düşünüldüğünde a-a-a-a) şeklinde kullanılmış ve bu örgülere sonraki dönemde bestelenen ayinlerde rastlanmamıştır. Beste-i Kadîm'den sonra bestelenen ilk Mevlevî ayini olan Derviş Kuçek Mustafa Dede'nin Beyati Mevlevî Ayini'nin 1. bölümünde (ilk 4 mısra) ilk kez Murabba formu kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bunun yanı sıra ayinlerdeki yenilikleriyle göze çarpan Nâyî Osman Dede'nin⁶, Murabba formunu kullanırken bestelediği dört ayinin üçünde Murabba formunu daha esnek bir yapıda kullandığı görülmüştür.⁷ Beyati Mevlevî Ayini'nden sonra bestelenen ayinlerin 1. bölümlerine (genellikle ilk 4 mısra) baktığımızda ise artık Murabba formunun yerleştiği ve bestecilerin bu form ile ayini bestelemeyi tercih ettiği gözlemlenmiştir.

Araştırmadan çıkarılan bir diğer sonuç ise şudur: Bestekarların daha kısa sürede ve daha az enerji harcayarak uzun ve karmaşık gibi görünen, aslında formun getirdiği kolaylıkla bolca melodi tekrarı kullanan nağmelerle ayin besteledikleri anlaşılmıştır. Ayrıca bazı konservatuvar ve müzik eğitim kurumlarında usta-çırak ya da hoca-öğrenci ilişkisiyle meşke dayalı bir sistem ile eğitim-öğretim verildiği için bestekarların bol tekrarlı form yapılarını ayinde kullanmış olmaları ezber açısından öğrenciyi rahatlattığı düşünülmektedir.

⁶ Nâyî Osman Dede'nin Mevlevî âyinlerine getirdiği yeniliklere, 1. selâmda Devr-i Revan usûlü yerine Ağır Düyek usûlünü kullanması ve 3. selâmın başında Devr-i Kebir usûlü yerine Frenkçin usûlünü kullanması örnek olarak gösterilebilir.

⁷ Nâyî Osman Dede'nin Murabba formunu esnek olarak kullanmasına: Çargâh ve Rast Mevlevî Âyinleri'nde 4. mısranın ilk ölçülerinde kullanılan nağmelerin 1 ve 2. mısralardakinden farklı olması, Rast Mevlevî Âyini'nin girişinde diğer mısralarda tekrarlanmayan fazladan bir ölçülük giriş cümlesi kullanması, Uşşak Mevlevî Âyini'nde ise Murabba formuna pek uymayarak 4. mısra da farklı melodiller kullanması örnek olarak gösterilebilir.

KAYNAKLAR

- Akdoğu, Onur, (1996), Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler, Ege Üniversitesi Basım Evi, İzmir.
- Çevikoğlu, Timuçin, (2007), “Semâ Töreni ve Mevlevî Âyinleri”, (Yayın Danışmanları: Prof. Dr. İlber Ortaylı, Bayram Bilge Tokel), Anadolu'da İslâm Kültür ve Medeniyeti, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Yayın No: 682, s. 292-310, Ankara.
- Eroğlu, Türker, (2017), “Türk Halk Müziğinin Türkiye'deki Coğrafî Bölgelere Göre Temel Özellikleri Bakımından İncelenmesi”, Asos Journal, Y. 5, S. 41, s. 513-527.
- Hatipoğlu, Emrah, (2011), Mevlevî Âyinleri Makamlar ve Geçkiler, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul.
- Özalp, Nazmi, (1992), Türk Musikisi Beste Formları, TRT Yayınları, Ankara.
- Özcan, Nuri, (2004), “Mevlevî Âyini”, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 29, s. 464-466, Ankara.
- Tura, Yalçın, (2006), Tedkik ü Tahkik Nasır Abdülbaki Dede, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- https://neyzen.com/ney_mevlevi_ayinleri.html
- <http://www.mutriban.com/mevlevi/ayin-i-serifler/>