

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**NÂYİ OSMAN DEDE’NİN HAYATI VE ÂYİN-İ ŞERİF’LERİNİN USÛL,
GÜFTE ve MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ**

107362

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Nâîân ÖZYASAN

107362

Anabilim Dalı: TEMEL BİLİMLER
Programı: TÜRK SANAT MÜZİĞİ

HAZİRAN 2001

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**NÂYİ OSMAN DEDE’NİN ÂYİN-İ ŞERİFLERİNİN
USÛL, GÜFTE VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Nalan ÖZYASAN
404951008

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 11 Haziran 2001

Tezin Sunulduğu Tarih: 25 Haziran 2001

Danışman: Prof. Dr. Nevzat ATLIĞ

Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Selahattin İÇLİ

Prof. Dr. Alaeddin YAVAŞCA

HAZİRAN 2001

ÖNSÖZ

Bu araştırma İ.T.Ü. Sosyal bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Ana Sanat Dalı, Musikî San'at Dalı, Türk Sanat Müziği Alanında “Yüksek Lisans Tezi” olarak yapılmıştır.

Dinî Musikî’de, müstesna bir yere sahip Mevlevî Musikîsinin, en mükemmel örneklerinden olan Âyin-i Şerifler, çeşitli dönemlerde yaşamış musikîşinaslar tarafından pek çok defa bestelenmiştir.

Nâyi Osman Dede’ye ait dört Mevlevî Âyin’inin usûl, güfte ve müzikal yapı itibariyle incelenmesi, çalışmanın özünü oluşturmaktadır.

Âyin-i Şerif’lerin, Aruz’un değişik kalıplarıyla yazılmasından doğan ritm zenginliğinin yanı sıra metin olarak İlâhi aşkı ve Mevlevî düşüncesini yansıtır olması ve makamların tüm inceliklerini göstererek melodide mükemmelliği yakalıyor olması ayrı bir önem taşımaktadır.

Araştırmanın oluşumunda, benden yardımlarını esirgemeyen Danışman Hocam Öğretim Üyesi Prof.Dr. Nevzat ATLIĞ’a, çalışmalarım sırasında verdikleri bilgi ve yaptıkları yardımlarla konuyu şekillendirip geliştirmeme yardımcı olan Yrd.Doç.Dr.Recep USLU’ya ve Öğretim Görevlisi Feridun ÖNEY’e teşekkür ederim.

Haziran 2001

Nâlân ÖZYASAN

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
İÇİNDEKİLER	iii
KISALTMALAR	v
ŞEKİL LİSTESİ	vi
TABLO LİSTESİ	vii
ÖZET	viii
SUMMARY	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı	1
2. MEVLÂNÂ CELALEDDÎN-İ RÛMÎ	3
2.1. Hayatı	3
2.2. Fikirleri	4
2.3. Mevlevî Musikîsi	4
2.4. Âyin Formu	5
2.4.1. Mevlevî Âyinlerinde Karakteristik Yapı	7
2.4.2. Semâ	9
3. NÂYÎ OSMAN DEDE	13
3.1. Biyografi	13
3.2. Eserleri	14
4. NÂYÎ OSMAN DEDE'NİN DÖRT ÂYİN-İ ŞERİFİ'NİN MÜZİKAL VE GÜFTE ANALİZİ	17
4.1 Rast Âyin-i Şerif	17
4.1.1. Rast Makamı Hakkında Bilgi	17
4.1.2. Eser Üzerinde Nazari Analiz ve Yazılı Metin	23
4.1.3. Eserin Biçimsel Analizi	54
4.1.4. Farsça Metin	56
4.1.5. Metnin Türkçe'ye Tercümesi	60
4.2. Uşşak Âyin-i Şerif	63
4.2.1. Uşşak Makamı Hakkında Bilgi	63

4.2.2.	Eser Üzerinde Nazari Analiz ve Yazılı Metin	71
4.2.3.	Eserin Biçimsel Analizi	102
4.2.4.	Farsça Metin	104
4.2.5.	Metnin Türkçe'ye Tercümesi	107
4.3.	Hicaz Âyin-i Şerif	111
4.3.1.	Hicaz Makamı Hakkında Bilgi	111
4.3.2.	Eser Üzerinde Nazari Analiz ve Yazılı Metin	127
4.3.3.	Eserin Biçimsel Analizi	145
4.3.4.	Farsça Metin	146
4.3.5.	Metnin Türkçe'ye Tercümesi	148
4.4.	Çargâh Âyin-i Şerif	149
4.4.1.	Çargâh Makamı Hakkında Bilgi	149
4.4.2.	Eser Üzerinde Nazari Analiz ve Yazılı Metin	156
4.4.3.	Eserin Biçimsel Analizi	183
4.4.4.	Farsça Metin	185
4.4.5.	Metnin Türkçe'ye Tercümesi	189
5.	ÂYİN-İ ŞERİFLERİN USÛL YÖNÜNDEN İNCELENMESİ	193
5.1	Genel Bilgi	193
5.2.	Rast Âyin-i Şerif	193
5.3.	Uşşak Âyin-i Şerif	197
5.4.	Hicaz Âyin-i Şerif	200
5.5.	Çargâh Âyin-i Şerif	202
5.6.	Âyin-i Şerif'lerin Genel Tablosu	205
SONUÇLAR		206
KAYNAKLAR		208
ÖZGEÇMİŞ		210

KISALTMALAR

bkz.	: Bakınız.
C	: Mücennep
K	: Büyük Mücennep
S	: Küçük Mücennep
T	: Tanini
A	: Artık Dörtlü
B	: Bakiye

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Şekil 4.1 : Yegâh üzerinde Rast dizisi	17
Şekil 4.2 : Hızır Bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'ın transpoze ettiği Rast dizisi	18
Şekil 4.3 : Günümüzde kullanılan Rast dizisi	19
Şekil 4.4 : Uşşak dizisi	66
Şekil 4.5 : Safiyüddin tarafından verilen Hicaz dizisi	112
Şekil 4.6 : Irak-Hicazi dizisi	112
Şekil 4.7 : Hızır Bin Abdullah'ın tarifine göre Hicaz dizisi	113
Şekil 4.8 : Günümüzde kullanılan Hicazi dizisi	116
Şekil 4.9 : Merâgî tarafından verilen Hümayun dizisi	118
Şekil 4.10 : Sistemci Okula göre Hümayun dizisi	118
Şekil 4.11 : Günümüzde kullanılan Hümayun dizisi	119
Şekil 4.12 : Günümüzde kullanılan Uzzâl dizisi	122
Şekil 4.13 : Safiyüddin ve Abdülkadir'e göre Uzzâl dizisi	123
Şekil 4.14 : Zirgüle dizisi	125
Şekil 4.15 : Çargâh dörtlüsü	150
Şekil 4.16 : Fisagor dizisi	153
Şekil 5.1 : Devr-i Kebir usûlü	193
Şekil 5.2 : Devr-i Kebir usûlünün başka bir şekli	194
Şekil 5.3 : Düyek usûlü	194
Şekil 5.4 : Evfer usûlü	195
Şekil 5.5 : Frenkçin usûlü	195
Şekil 5.6 : Aksak semâi usûlü	196
Şekil 5.7 : Yürük Semâi usûlü	196
Şekil 5.8 : Devr-i Revân usûlü	198

TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Tablo 5.1 : Âyin-i Şerif'lerin genel tablosu (Usûl)	205



ÖZET

Bu çalışmada; Türk Müziğinin önde gelen dinî eserler bestekârı, ney virtüozu ve musikî bilgini Nâyi Osman Dede'nin hayatı ile günümüze ulaşan dört Âyin-i Şerif'i usûl, güfte ve musikî açısından incelenmiştir.

1652-1730 yıllarında İstanbul'da yaşayan Nâyi Osman Dede Arapça, Farsça, musikî, edebiyat ve tasavvuf tahsil etmiştir. 1780 yılında Galata mevlvihânesinde Neyzenbaşı olan Osman Dede, 1698'de Galata Mevlvihânesi Şeyhliğine yükselmiştir. Ayrıca yaşadığı dönemde iyi bir hattat ve şâir olarak tanınmıştır. Saz eserlerinin, yürük semâilerinin, na'tlarının bir bölümü ile mi'raciyyesi ve dört adet Mevlevî Âyin'i günümüze ulaşmıştır.

Bu çalışmanın konusu olan ve dinî musikî'de önemli bir yer kaplayan Âyin-i Şerif'ler dört bölümden oluşmakta ve her bir bölümüne," selâm" adı verilmektedir. Bu araştırmada her selâm ayrı ayrı analiz edilmiştir.

Âyin-i Şerif'ler, usûl yönünden incelenerek eski ve yeni kullanım şekilleri ile mertebeleri tespit edilmiştir. Bu tespitlerde en dikkat çeken husus, Devr-i Kebir usulünün 14/2 ve 14/4'lük mertebeleri ve üçüncü şeklinin kullanılmış olmasıdır.

Âyin'i Şerif'lerin güfteleri, aruz vezni bakımından araştırılmış olup, çoğunlukla Farsça olan güfteler günümüz Türkçe'sine çevrilmiştir. Güftelerin bir bölümü Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin Mesnevi'sinden alınmıştır. Bir bölümünün ise kime ait olduğu tespit edilememiştir.

Âyin-i Şerif'ler musiki yönünden de incelenerek makam analizi yapılmış, geçki ve çeşniler tespit edilmiştir. Ayrıca güfteye bağlı olarak müzik cümleleri (biçimsel analiz) incelenmiştir.

Bunların yanısıra Mevlevî Musikîsi, Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin hayatı , fikirleri ve Âyin formu ile ilgili gerekli bilgiler verilmiştir.

SUMMARY

In this research, we examined the life and of Nayi Osman Dede, one of the leading composers in religious music, ney virtuoso and also music scholar, and his four Ayin-i Şerifs which lasted so far in terms of rhythm, lyrics and music.

Nayi Osman Dede who lived in Istanbul between 1652 and 1730 studied Arabian, Persian, music, literature and sufism. In 1680, he became chief ney player "Neyzen" of and was appointed to the sheikh of Galata Mevlevi House in 1698. Also, he became famous as a good calligrapher and poet. Some of his instrumental works (instrumental overtures peşrevs and semais), yürük semais and na'ts as well as his mi'raciyye and four mevlevi ayins reached to our time.

Ayin-i şerifs that are the main subject of this study and also constituted a cornerstone in the religious music composes of four sections, each of which is called "selam". Each section of is examined and analysed individually.

The old and new forms and stages of performance are determined by investigating Ayin-i Şerifs for the rhythm. The most interesting evidence was the insistent usage of 14/2 and 14/4 stages and the third form of the Devr-i Kebir rhythm.

The Ayin-i Şerif lyrics were examined using aruz meter, and the lyrics most of which are written in Persian were translated into Turkish. It was determined that some of lyrics were adapted from Mesnevi, a famous poem by Mevlana Celaleddin-i Rumi, where as the origin of the remaining lyrics was not known..

Ayin-i Şerifs were studied and analysed from the musical aspect, and modulations and motives detected. Additionally, on the basis of lyrics, the melodic types were examined in terms of formal harmony.

In addition to these, information on Mevlevi music, the life and opinions of Mevlana Celaleddin-i Rumi as well as the ayin form was presented in this study.

1. GİRİŞ

1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı

Türk Musikîsi, dinî ve din dışı musikî adı altında iki ana başlıkta anlatılabilir. Araştırma, bu iki ana başlıktan biri olan dinî musikî'nin içine girmektedir.

Dinî Türk Musikîsi, Türk Sanatlarının ve Türk Musikî Sanatlarının en mühim şubelerinden biridir. Dinî Türk Mûsikîsinin en önemli ürünleri de Mevlevî bestekârlar tarafından meydana getirilmiş olan Mevlevî Musikîsidir.

Dinî musikînin önde gelen bestekâr ve neyzenlerinden biri olan Osman Dede'nin (Kutb-i Nâyî) dört Mevlevî Âyini araştırmanın özünü oluşturmaktadır.

Nâyî Osman Dede, Mevlevîliğin bütün mertebelerinde bulunmuş, son olarak şeyhliğe kadar yükselmiş, ney sazını üstün bir virtüoziteyle icra etmiş, bestekâr olarak da yarattığı âyinlerle büyük ilgi ve başarı toplamıştır. Nâyî Osman Dede, bestekârlığı ve mûsikîşinaslığının yanı sıra, kendi geliştirdiği nota yazısı ile de dikkat çekmiştir. Bu nota yazısında, seslerin baş harfleri alınarak, Arap alfabesine göre numaralandırılmak suretiyle bir notasyon meydana getirmiştir. Bu sistem daha sonraları, Osman Dede'nin torunu olan Abdülbâki Nâsır Dede'nin geliştireceği nota yazısının alt yapısını oluşturmuştur.

Bu çalışmada Âyin-i Şerif'lerin usûl, güfte ve müzikal yapıları incelenmiştir.

Âyin-i Şerifler, Mevlevî fikir, düşünce ve ilhamların etkisi ile yaratılmış şaheserler olmaları sebebiyle konu incelenirken, Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, Mevlevî Mûsikîsi, Âyin ve Semâ konuları da gerektiği ölçüde ele alınmıştır.

Osman Dede, sadece Mevlevî Âyin'leri bestelemekle kalmamış, günümüze kadar ulaşmış nâ'tlar, saz semâileri, peşrevler, yürük semâiler ve ünlü Mi'raciyye'yi de bestelemiştir.

Bu araştırma, Türk Musikîsi'nin, dinî musikî bölümüne küçük de olsa bir katkıda bulunması bakımından dşnlmş, ileride yapılacak olan müzikolojik çalışmalara faydalı olması ve bu tarz çalışmalara ışık tutması amacıyla hazırlanmıştır.



2. MEVLÂNÂ CELÂLEDDİN-İ RÛMÎ

2.1.Hayati

Mevlânâ Celâleddin (1207-1273) Orta Asya'nın Belh şehrinde doğdu. Genç yaşında çağının ilim dallarında üstün bilgiler elde etti. Yine genç yaşında tanınmış bir bilgin olarak ailesi ile birlikte Anadolu'ya göçetti. Babası "Sultânü'l-ulema" Bahaeddin Veled ile Nişabûr, Bağdat, Mekke, Medine, Kudüs, Şam, Halep, Malatya, Erzincan, Sivas, Kayseri, Niğde ve yedi yıl Larende'de (Karaman'da) ikamet ederek daha sonra Konya'ya yerleşti. Selçuklu Hükümdarı I.Alâeddin Keykubat, sarayının gül bahçesini yerleşmesi için ona hediye etmişti. Mevlânâ Celâleddin aynı zamanda doğu dillerini ve islâmî ilimleri iyi biliyordu. Kısa sürede büyük bir ün kazanarak Konya medreselerinde ders vermeye başladı. Yıllar böylece akıp geçerken, günlerden bir gün Tebriz'li Şems adında mutasavvıf bir dervişle tanışarak "Onun verdiği tasavvufi zevk ve neşvenin" etkisi ile bu düşünceye yöneldi. (Tura, 1979, s.25)

Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî Türk asıllı büyük bir şâir ve tasavvuf üstadı olup Türk kültür hayatının en önemli simalarından biridir. Divân-ı Kebir'i ile dünyanın önde gelen şairlerinden biri sayılmıştır. Farsça gazel ve rubâiler söylemiştir.

Mevlânâ, Türkçe'den başka Farsça, Arapça, Yunanca ve İbranice biliyordu. Bu üstün mutasavvıf, fikir ve gönül adamı kültürümüz üzerine önemli etkiler yapmıştır. Adına oğlu Sultan Veled tarafından Mevlevîlik Tarikatı kurulmuştur. Mevlevîlik, Türkler arasında diğer tarikatlere göre daha kolaylıkla yayılmıştır.

Mevlânâ Celâleddin, yazmaya başladığı ünlü Mesnevî'sini, ölümüne yakın tamamlamış ancak yorulmuştur. Bu yorgun bedeniyle hastalığın korkunç pençesine esir düşmüş, sonunda rahatsızlığı giderek artan ve ağırlaşan Hz.Pir 17 Aralık 1273'de Konya'da vefat etmiştir. (Barut, 1989, s.3-4)

2.2. Fikirleri

Mevlânâ'da hâkim unsur, tasavvuttur. Sınırsız bir hoşgörüyü, müsbet düşünceyi, iyiliği ve hayrı hedef tutmuştur. Benliğini saran ilâhi aşkın önemini, “bizim Peygamberlerimizin yolu aşk yoludur..... aşksız olma ki, ölü olmayasın, aşkta öl ki diri kalasın” sözleriyle anlatmıştır. Gerçek aşk ve cezbe dolu hayatını ise şu üç sözle özetlemiştir : “Hamdım, piştım, yandım” ilâhi aşkın potasında pişen Mevlânâ, insanı sevmiş, mutlak varlığın kemâlini, “İnsan-ı Kâmil” de görmüş, şiiri, musikîyi ve semâyı aşkın tezahürü için birer vasıta saymıştır.

İnsanları doğuştan hür sayan, köle ve cariye kullanmayan Mevlânâ, ömrü boyunca tek kadınla evli kalarak, kadına saygı göstermiş, herkesin mutlaka kendi kazancı ile geçinmesini isteyerek yaşadığı devirde Müslüman olmayanların dahi sevgi ve saygısını kazanmıştır. “Ya olduğun gibi görün, ya görüldüğün gibi ol” sözüyle insanları daima doğruluğa, iyiliğe ve güzelliğe yönelterek, ömrü boyunca herkese iyilik eden, şöhret ve gösteriştan uzak bir hayat yaşayan Mevlânâ, ileri görüşleriyle yeni ve aydınlık bir çıkır açmış, devirleri aşarak, bütün insanlığa feyz vermiştir. (Gültek,1988, s.13-14)

2.3. Mevlevî Musikîsi

Dinî Türk musikîsinin en mühim ürünleri şüphesiz, Mevlevî mûsikîsi içinde yer almakta ve Mevlevî bestekârlar tarafından meydana getirilmiş bulunmaktadır. Mevlevîlerin, musikîye verdikleri ehemmiyet, mevlevîhâneleri, devrin birer musikî mektebi, konservatuarı haline getirmiş ve bu tarikate intisab eden kabiliyetli gençlerin, ileride birer musikî dahisi olabilmelerine imkân vermiştir. Kûçek Derviş Mustafa Dede, Çengi Yusuf, Buhûrizâde Mustafa İtrî, Nâyî Osman Dede, Abdürrahîm Kûnhî Dede, Hammâmizâde İsmail Dede Efendi ve nihayet Zekâî Dede, gibi dev şahsiyetler ve daha niceleri, bu tarikat'ın müntebleri veya muhibleri arasından yetişmiştir.

Hazreti Mevlânâ zamanında belli bir nizâma bağlı olmaksızın, dinî ve tasavvufî bir coşkunkluk vesîlesiyle icra edilen semâ sonradan bir disiplin içine alınmış, sıkı bir nizama bağlanmış, icrâsı öğrenilmiş ve öğretilmiştir. Böylece, muhtemelen Mîlâdî XV. Yüzyılda Mevlevî Âyini'nin kalıbı da teşekkül etmiş ve

günümüze kadar bu kalıp, aynen muhafaza edilegelmiştir. Bu hususta, bestekârı bilinmeyen, Pencgâh makamındaki Âyin-i Şerif konuya ışık tutan bir öncü olmuştur.

Beste-i Kadîm, diye anılan ve bestekârı bilinmeyen üç Âyin-i Şerif vardır. Bunlar, Pencgâh, Dügâh ve Hüseyinî âyinleridir. Bu üç âyin, Mevlevî Âyini kalıbını, tam bir bütün halinde ve sağlam bir şekilde ortaya koymakta ve muhteşem bir bestekârlık âbidesi teşkil etmektedir. Bu tür eserler ancak, çok büyük bestekârlar tarafından vücuda getirilebilir.

Bestekârı bilinen ilk Mevlevî Âyin'i, Beyâtî Âyin-i Şerif ise, her bakımdan muhteşem bir sanat eseri, bir Türk Musikîsi şaheseridir. Mevlevî musikîsinde, insanı düşündüren, onu manâ âleminin derinliklerine alıp götüren bir incelik, bir sır vardır.

Mevlevî musikîsinde karşılaşılan bir başka özellik de, değişik bestekârların, farklı devirlerin ürünlerinin bir araya getirilebilmesi, iç içe icra edilebilmesidir. Pencgâh âyinin başında, bir XIX. yüzyıl bestekârının, Dede Salih Efendi'nin Pencgâh Peşrevi çalınabilmekte, bir âyin, başka bir âyin'in kısımlarıyla tamamlanabilmektedir.

Mevlevî musikîsi, din dışı Türk musikîsine de epey yakınlık göstermiştir. Mevlevî bestekârları, din dışı musikî sahasında pek çok eser verdikleri gibi, din dışı musikî besteleyen bestekârların peşrev veya saz semâilerini de, yer yer âyinlerinde kullanmışlardır. Buna mukâbil, Hazreti Mevlânâ'nın veya diğer Mevlevî şairlerinin Farsça güfteleri dışında güfteyi, Âyin-i Şerif'lerde kullanmaktan titizlikle kaçınmışlardır. Bu kâideye uymayıp, Nazîf Dede'nin Türkçe şiirlerini, Sûznâk makamında bir ayin şeklinde besteleyen Hâşim Bey'in bu eseri Mevlevî dergâhlarında itibar görmemiştir. Eflâkî'nin "Ey ki hezâr âferin, bû nice sultân olur" mısrasıyla başlayan ve Sultan Veled Hazretlerini öven şiiri, bu husûsta tek istisnâdır ve her Âyin'in üçüncü selâmında, değişik ezgilerle ve Yürük Semâi usulüyle yer alması âdet olmuştur. (Özalp, 1986, s.29-30)

2.4. Âyin Formu

Âyin tekkelerde yapılan toplu ibadet şekillerinden biridir. Kelime anlamı töre, usul, dini tören, bir tarikat ya da mezhebin kendine özgü töreni, toplantıları anlamına gelir. Âyinlerde her hareket, her nüans tasavvufî düşüncelerin izlerini taşır.

Bir çok tarikatte kullanılan âyinler ayakta ya da oturarak okunan, değişik biçimlerde ağır ve yürük usullerle raks ve semâ için bestelenmiş eserlerdir.

Mevlevî dergâhlarındaki tarikat âyinlerine: mukabele, semâ ettikleri yere: semâhâne denirdi. Mevleviliğin belli başlı sazı ney ve kudüm iken sonraları keman, ud, rebap gibi sazlar katılmış, telleri madeni olduğu için tanbura rağbet edilmemiştir. Neyzenlerin en kıdemlisine neyzenbaşı, kudümzenlerin en kıdemlisine de kudümzenbaşı, mevlevîlerin mukabele günlerinde çalıp okudukları bestelere ise Mevlevî Âyin'i denilmiştir. Âyin'ler klasik musikimizin melodi ve ritm anlayışı içinde, fakat gaye olarak tamamiyle tasavvufî neşvenin türlü heyecan ve galeyanlarını ses halinde ifadeye vasıta olan en mükemmel eserlerdir. Âyinler, yalnız sazlarla çalınan ve yine sazların refakatiyle terennüm edilen kısımları ile bir bütün teşkil ederler. Nâ'thanın tek olarak okuduğu na'ttan sonra süit halinde bir âyin, Peşrev, 1. Selâm, 2. Selâm, 3. Selâm, 4. Selâm, Son Peşrev, Son Yürük Semâi'den mürekkeptir. Selâmlar sözlüdür ve bir bestecinin bestelediği asıl âyinin belkemiğini teşkil eden kısımlardır. Peşrev ve semâiler ise başka bestecilerin eserlerinden baş ve sona eklenmiş sözsüz bestelerdir. Her âyin, ilk selâmın bestelendiği makamın adını alır.”

Mevlevî Âyinleri için Rauf Yektâ Bey şunları söylüyor: “... Türk musikisinin mükemmel bir tarihi yazıldığı vakid görülecektir ki, en meşhur Türk bestekârlarının hepsi Mevlevîdir. Bu üstadlar musikî sanatında zekâ ve dehâlarının en büyük bir kısmını Mevlevî Âyini bestelemeye sarfetmişlerdir. Bunun içindir ki, Mevlevî Âyinleri Türk Musikîsi'nin en sanatlı parçalarını havi bedialar hazinesi halini almıştır. Musikî üstadlarımız millî musikîmizin gavamızın (gizli yönlerini, sırlarını) öğrenmek için mutlaka Mevlevî Âyinlerini tettebbu (inceleme) lüzumunu şakirdlerine (çıraklarına) tavsiyeden hali (geri) kalmazlardı. Filhakika (gerçekten de) güzel sanatların musikî kısmında Türklerin ne derece muvaffak olduklarını anlamak ve asrımızda Türk ruhuna hitap edecek eserler yazabilmek için ecdadımızdan kalan bu nefis yadigarları (armağanları) ciddi surette tetkikden başka çare yoktur.” Âyin bestekârlarının bizzat bestelediği dini mahiyette peşrev ve semâiler de vardır. Peşrevlerde genellikle Devr-i Kebir usulü tercih edilmiştir. Dört selâmda kullanılan ritm şekilleri ise şöyledir :

1. Selâm: Ağır Düyek, Devr-i revân, Devr-i Hindi, Düyek.
2. Selâm: Ağır Evfer.
3. Selâm: Devr-i Kebir. (Bu selâmın sonlarına doğru Ağır Düyek, Ağır Frenkçin, Çifte Düyek, Aksak Semâi gibi usullere geçki yapılabilir)
4. Selâm: Ağır Evfer.Yani ikinci selâm gibidir; ikinci selâmın bestesi ile okunur. (Özalp, 1986, s.29-30)

2.4.1. Mevlevî Âyin’lerinde Karakteristik Yapı

Semâhânelerde mutrib heyetinin önünde semâ yapılacak alan, bunun da tam karşısında kırmızı renkli şeyh postu bulunur. Eskiden oturulacak yerin önüne on sekiz şamdan dizilir, mumlar yakılır, yemek yenip, namaz kılındıktan sonra semâhâneye girilirdi. Post ile semâhânenin arasından geçtiği farzedilen yola, vahdete giden en kısa yol olarak kabul edilen “Hattı-ı İstiva” adı verilmiştir. Neyzenler, kudümzenler, na’thanlar, âyinhanlar ve diğer sazlardan oluşan mutrib heyeti şeyhin tam karşısında kendilerine ayrılan ve mutribhane adı verilen yerlere oturlardı. “Can”lar niyaz ederek semâhâneye girer, “ayaklarını mühürleyip” dururlar. En sonra semâhâneye giren şeyh onları selâmlar. Buna “baş kesme” adı verilir. Canlar da aynı hareketi yaparlar. Şeyh yavaş yavaş posta doğru ilerler; yüzü canlara doğru dönük olarak oturur. Hep birlikte yer öpülerek tekrar niyaz edilir. Semâhânenin kible tarafında sadece şeyh ve onun solunda semâzenler bulunur. Semâhâne yön kavramı olmayan mana alemini sembolize eder. Âyin icrası bir ney taksimi ile başlar, yine bir ney taksimi ile son bulur. Neyzenbaşı önce Rast perdesini gösterdikten sonra na’thanlardan biri semâhâne tarafına giderek parmaklıklarıyla şeyhi selâmlar. Buhûrizade Mustafa İtri Efendi’nin Rast makamındaki ünlü Nâ’t-ı Şerifini okur. Peşrev çalınırken şeyh ve semâzenler “Sultan Veled Devri” adı verilen üç devir yapar. Bu devirler sırasıyla şu isimleri alırlar: Hak’kı ilimle bilmek demek olan “ilm-el-yakin”, Hak’kı görmek anlamında “Ayn-el-Yakin”, Hak’la bir bütün olmak anlamında “Hak-el-Yakin”. Devirlerin sonunda şeyh postuna geçer. Neyzenbaşının yaptığı kısa bir taksimden sonra âyin icrası başlar. Kollarını göğüslerinin üzerinde çaprazlama tutan semâzenler hırkalarını çıkarırlar. Şeyh de her birinin mezartaşını simgeleyen sikkelerini öper. Bu seremoniye “görüşme” adı verilir. Böylece semâ da

başlamış olur. Hem kendi etrafında hem de semâhânede dönmeye başlayan semâzenlerin sağ elleri yukarıya, sol elleri aşağıya açıktır. Bu Hak'tan alıp Hak'ka vermek demektir. Birinci Selâm Tanrı'nın birliğine, İkinci Selâm vahdete inanma, Üçüncü Selâm mutlak varlığın olgunluğuna erişme, Dördüncü Selâm kendine dönme olarak nitelendirilir. Bunların arkasından Son Peşrev ve Son Yürük Semai de icra edildikten sonra Kur'ân-ı Kerim'den "Aşr" suresi okunur ve dua edilir. Mevlevî Gülbank'ı çekildikten sonra âyin tamamlanmış olur.

Bir bütün olarak icra edilen bu şekilden başka, gerektiğinde icra edilen bir de daha muhtasar olan "Niyaz âyini" vardır. Rauf Yektâ Bey, bunun iki şeklini tarif ediyor: Mevlevî'ler hiç bir surette iane kabul etmezler, ancak "Nezr-i Mevlânâ" adı verilen bir bağışı kabul ederlerdi ki, bunlara "Niyaz" da denirdi. Bunun o yıllardaki asgari miktarı dokuz kuruştı. Daha fazlasını bağışlamak isteyenler bu rakamın ancak dokuz katı kadar bir parayı verebilirlerdi. Niyaz Âyini yapılmak isteniyorsa mukabele günlerinde asıl âyinin bitimine yakın bir sırada ya şeyh efendi ya da orada bulunan Mevlevî dostlarından birisi "Niyaz" gönderirdi. Niyaz gelince şeyh efendi dervişlerin arasında dolaşan semâzenbaşını çağırır ona verir, o da bu parayı alarak mutribhaneye gider, kudümzenbaşı'nın önünde duran kudümün üzerine bırakırdı. Bundan sonra âyin biter bitmez, Niyaz Âyini'nin icrasına geçilirdi. Bu âyinin iki şekli vardı :

1. Şekil : Neyzenbaşı'nın Segâh makamından yaptığı kısa bir taksimden sonra "niyaz ilâhisi" denen ve bestenin Sultan Veled'e ait olduğu ileri sürülen "Şem-i ruhumu cismime pervane düşürdüm" ve bunun da arkasından "Dinle sözüm sana derim" güfteli ilâhisi okunur, bir ney taksimi ile biterdir.
2. Şekil : Birinci şekilde okunan ilahilerin yerine Sabâ Buselik makamındaki Âyinin "Ben bilmez idim gizli âyân hep sen imişsin" bölümü ile diğer âyinlerin birinden seçilen ve bu bölümle ilgisi bulunan:

Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur
Kul olan kişiler Hüsrev ve hakan olur
Her ki bugün Veled'e inanuben yüz süre
Yoksul ise bay olur, bay ise sultan olur.

beyitleri okunur. Aynı makamdan bir Yürük Semâi çalınarak yine bir ney taksimi ile âyin son bulurdu.

2.4.2. Semâ

İslâm'da, semâdan çeşitli kaynaklar söz eder. Bunlardan birisi şöyledir. "... Peygamberimiz, huzurunda güzel bir şiir okunurken vecde gelerek raks etmeye başlamışlar ve raks esnasında hırkaları yere düşmüş. Bunun üzerine Muaviye, -Ey Allah'ın elçisi ne güzel oynuyorsunuz! demiş. Hazret-i Muhammed buna karşılık Sus ya Muaviye, Sevgilinin adı anılırken harekete geçmeyen insan, kerim değildir" buyurmuşlardır. Semâ kelimesinin lügat anlamı duyma, işitme, şarkı söyleme, çalgı çalma, güzel ses dinleme v.b. demektir. Mecazen de şarkı, nağme, raks, vecd yani dinî mahiyette çalgılı ve şarkılı ziyafet anlamları vardır. Sonraları sadece raks anlamını kazanmıştır. İslam dini ile bağdaşıp bağdaşmayacağı tartışılmıştır.

Semâ ile ilgili ilk kayıtlara İslam mutasavvıfların eserlerinde Hicri 3. yüzyıldan itibaren rastlanır. Semâ'yı ilk kabul eden mutasavvıf Necmüddin-i Kübra'dır. Mevlevîliğin kuruluş yıllarında ve daha önceki dönemlere ait semâ hakkında ayrıntılı bir belge ya da eser yoktur. Ancak semânın tasavvufi mesajlarından söz eden eserler vardır. Bunlardan Ankara'lı Şeyh İsmail Efendi'nin "Hüccetü's-semâ", Mesnevîhan Feyzullah Efendi'nin "İşaretü'l-Maneviye fi Âyini'l-Mevlevîye", Celâleddin Ergun'un "İşaretü'l-Beşare" gibi eserlerini sayabiliriz. Değişik amaçlarda kullanıldığı ve çeşitli sakıncalar doğurduğu için bazı esasların getirilmesi gerekmiştir. Mesela, rastgele kimselerin önünde yapılmaması, yapılırsa da zamanı ve orada bulunan insanların ruhi durumunun dikkate alınması tavsiye edilmiştir. Mevlevîlik'te, semânın bildiğimiz şekline gelişinin kesin bir tarihi yoktur. Semâ, sadece Mevlevîlik'te değil, diğer bazı tarikatlarda da benimsenmiştir. Gülşenlik bunlardan biridir. Tekkelerin kapatılması ile son bulan bu törenler 1950 yılına kadar yapılmamış, bu tarihten sonra Mevlânâ Celâleddin'i anma törenlerinde yeniden icra edilmeye başlanmıştır. Tasavvuf düşüncesi içinde şairlere ilham kaynağı olan semâ hakkında söylenmiş iki beyit:

Sen urıcak vakd-i semâ içre çerh

Şem'ine pervane olur şeş- cihat

Şeyh Galip Dede

Ben kara toprak olup geçdikte kabrimde sabâ

Toprağım yer yer hava-yı yâr ile ede semâ

Aşkî

Bektâşilerin “Âyin-i Cem”inin manâ ve mahiyeti daha başkadır. Bu tür âyinlerde iki tür görüş vardır. Cemşid’in “şarap meclisleri”nin taklid edilmesinden kaynaklandığını ileri sürenler vardır. Diğer bir görüşe göre tasavvufta önemli bir mertebe olan “Cem”den doğmuştur. Bu törenler tekkelerde yapıldığı gibi evlerde de yapılabilir. Bektâşi tekkelerinde âyin yapılacak yere postlar serilir, öd ağacı buhurdanı yakılır. Âyini, bir Bektâşi babası ya da babanın bir yakını idare eder. Mevlevîlikte olduğu gibi yatsıdan sonra canlar gelir ve “boyun keser”, babanın avucunu öper ve ayakta dururlar. Baba “destur” verir, zakirler, nefesler, mersiyeler okur, saz çalınır, sonunda “Bektâşi Gülbankı” çekilir, tören sona erer. (Özalp, 1992, s.50-52)

Mevlevîlikte ileri sürülen felsefi görüşler kısaca şöyledir: insana “öz” denen ilâhi ruh anlam kazandırır. Ruh ise insanın cevheridir. İnsanı, gerçeğe ulaştıran akıl değil aşktır. Aşkın başlangıcında ise her zaman için sezgi bulunur. Bu unsurlar insanı Allah’a yaklaştırır. İnsanlığa hizmet etme, başkalarına yardımda bulunma, Mesnevî okuma, aklı iyi kullanma, iman sahibi olma, içini temiz tutma gibi on iki ilkeden hareket edilir. Böylece “Âyin-i Cem-i Mevlevî” bu ilkeleri sembolize eder. Amaç Allah’a yaklaşmaksa izlenecek olan yol aşk aracılığı ile “Kemal mertebesi”ne erişmek olmalıdır. Çünkü, yaratılanların en yücesi insandır. İnsan Allah’ın bir parçasıdır. O halde en büyük ibadet insan sevgisi olmalıdır. Bu görüşler tam bir “Vahdet-i Vücûd”u yansıtır. Bunların “Yeni Eflâtuncuların” görüşüne uyduğunu ileri sürenler de vardır.

Mevlevî düşünürlerine göre âyinler ruhların yaratılışının, dünyaya gelişinin, ölüm ve yeniden dirilişin ifadesini taşır. Bir başka görüş ise; topluluğun merkezinde şeyhin bulunuşunu, çevresindeki dervişleri ile bir güneş sistemi ile gezegenlere benzetişini benimser. Mevlânâ;

Baza, baza her ançi hesti baza

Ger kafir ü gebr ü but-peresti baza

İn dergeh-i ma dergeh-i noömidi nist

Sad bar eger tevbe şikesti baza

“Gel, gel, ne olursan ol, ister mecûsi, ister putperest ol gel. Bizim dergâhımız umutsuzluk dergâhı değildir. Yüz kerre tövbeni bozmuş bile olsan da yine gel” demişti. Bu sebeple Mevlevîliğin yüzyıllardan beri varlığını koruması, geniş bir kitleyi çatısının altında toplaması, manevi bunalımları olan insanlara bir sığınak, bir teselli kapısı olmasını bu görüş ve davette aramak lazım gelir.

Mevlânâ Celâleddin’in iki büyük ve ünlü eseri “Divân-ı Kebir”i ile “Mesnevî”sidir. Bu iki eser, o çağın modasına uyularak Farsça yazılmıştır. O gün olduğu gibi bugün de yalnız İslam dünyası ile sınırlı kalmayıp bütün dünyanın ilgisini çeken Mesnevî hakkında çok eser yazılmış, geniş çapta araştırmalar yapılmıştır. Bu kitap için ünlü bilginlerimizden Ömer Ferid Kam şu rubaiyi söylemiştir :

Yegâne şems-i Hûda’dır cenab-ı Mevlânâ

Hulus-i kalb ile kıl intisab-ı Mevlânâ

Tarık-i aşk-ı ilâhide rehberin olsun

Kitab-ı pencum-i Hak’dır kitab-ı Mevlânâ

Âyinler bestelenirken sözlerin bu iki eserden seçilmesi şarttı. Bu yüzden âyinlerin sözleri Farsçadır. Bu geleneğe son derece titizlik gösterilmiştir. Haşim Bey, bugün unutulmuş bulunan Sûznâk Âyin’inin güftesini Mevlevî Şeyhi Nazif Dede Efendi’den almış, fakat geleneği bozduğu için bu eserin Mevlevîhane’lerde mukabelesi yapılmamış, okunmamıştır. Daha sonraları Haşim Bey, bu eserlere Mevlânâ’nın şiirlerini uygulamıştır.

Arel’in âyinlerinde ise; Mevlânâ’nın yanı sıra, Türk tasavvuf şairlerinden bol Türkçe beyitler bestelenmiş, fakat esas güfte gene Mevlânâ’dan alınmıştır. III. Selâm’daki Türkçe meşhur kıt’a bütün âyinlerde vardır ve istisna teşkil eder. Yürük Semâi usulü ile bestelenen bu kıt’a “Ey ki hezar âferin” diye başlar, Sultan Veled, Mevlânâ’dan sonra en çok güftesi bestelenmiş şairdir. (Öztuna, 1990, s.87)

Âyinler Türk musikîsinin anıt sayılabilecek eserleridir. Makam, usûl, melodik seyir, modülasyon tekniği ve ilahi duyguların musikî ile anlatımı gibi hususları en güzel şekilde içermektedirler. Bu besteler ancak o atmosfer içinde yetişen, o ilahi heyecanı yaşayan, mistik duyuş ve sezîşleri ruhuna sindiren büyük bestekârlar tarafından bestelenmiştir. H.Sadeddin Arel'in elli bir adet olduğu ileri sürülen âyinleri ayrı tutulursa, elimizde elli dokuz Mevlevî Âyininin bestesi olduğunu çeşitli kaynaklar bildiriyor. Bunlardan "Beste-i Kadim" denen Hüseyini, Pençâh, Dügâh makamındaki üç âyinin bestekârları bilinmiyor. Muhtemelen 16. yüzyılda bestelendiği sanılıyor. Bunlardan sonra Edirne'li derviş Mustafa Dede'nin Beyâtî makamındaki âyini dördüncü, İtri'nin Segâh makamındaki âyini beşinci Mevlevî âyini. En çok âyin besteleyen bestekârların bazıları şu bestekârlardır: Hammamizâde İsmail Dede (7), Zekai Dede (5), Nâyi Osman Dede (4), Seyyid Ahmed Ağa (3), Hafız Şeyda Dede (3), Ahmed Avni Konuk (3), Abdürrahim Künhi Dede (2), Haşim Bey (2), Bolahenk Nuri Bey (2), Ahmed Irsoy (2), Hacı Faik Bey (2), Rıfat Bey (2). (Özalp, 1992, s.31)

Sadeddin Nüzhet Ergun, besteleri bilinen âyinlerin sayısını 56 olarak bildirmiştir. Yılmaz Öztuna'nın tespitlerine göre, Sadeddin Arel'in âyinleri de dahil, âyin sayısı 130'dur. Bu âyinlerin 3'ü XVI., 2'si XVII., 14'ü XVIII., 41'i XIX., 70'i XX. asırda bestelenmiştir. XX. asıra ait olanların 51'i H.Sadeddin Arel'in, 15'i diğer bestekârlarıdır.

Mevlevî Âyinleri ilk defa İstanbul Belediye Konservatuarı tasnif heyetince yayınlanmıştır. Daha sonra Sadettin Heper, Konya Turizm Derneği aracılığı ile 42 âyini yayınlamıştır. Sadeddin Nüzhet Ergun, Abdürrahim Efendi'nin "Nühüft", Kudümzenbaşı Ali Efendi'nin "Nühüft", Abdülbâki Hafız Efendi'nin "İsfahan", İsmet Ağa'nın "İsfahan", Hafız Şeyda Dede'nin "Hicazeyn", Ahmet Ağa'nın "Sabâ", Haşim Bey'in "Suznâk ve Şehnâz", Arif Efendi'nin "Mahur", Hacı Faik Bey'in "Dügâh", Musul'lu Hafız Osman Efendi'nin "Hüseyini" makamlarındaki âyinlerinin unutulduğunu belirtiyor. Yılmaz Öztuna'ya göre ise kayıp âyinlerin sayısı 16'dır.

3. NÂİYİ OSMAN DEDE

3.1.Biyografi

Büyük Türk dîni eserler bestekârı, ney virtüözu ve musikî bilginidir (1652-1730). İstanbul'da Vefa'da doğdu. Süleymaniye Darüşşifası serhademesi Hacı İbrahim Efendi'nin oğludur. Nefeszâde İsmail Efendi'den sülûs ve nesih öğrendi. Tanınmış bir mutasavvıf, şair ve hattat olan Galata Mevlevihânesi Şeyhi Gavsî Dede'ye kapılandı. Gavsî Dede 1672'den 1689 başlarına kadar 26 yıl Galata Şeyhliği yapmıştır. Osman Dede, şeyhine damat ve 1680'de dergâha neyzenbaşı oldu. Devrinin en büyük neyzeni ve emsalsiz bir virtüözu olarak hızla büyük şöhret yaptı. Mükemmel Arapça ve Farsça, musikî, edebiyat ve tasavvuf öğrendi. Şeyhi ve kayınpederi Mesnevi okuturken, o da kaarilik yapıyordu. 1698 yılının başında Gavsî Dede öldü. 18 yıldır neyzenbaşı olan Osman Dede, Konya Çelebisi tarafından, İstanbul'un bu en büyük Mevlevî dergâhına şeyh tayin edildi. Kayınpederinin yerine Mesnevi okutmaya da başladı. 1730 yılının başlarında 32 yıllık bir şeyhlikten sonra takriben 78 yaşında öldü. (Öztuna, 1990, s.124)

Bu yüzyılın tanınmış şairlerinden Seyyid Vehbi, Nâyi Osman Dede'nin ölümüne şu tarih şiirini söylemiştir :

Şeyh-i Galata Nâyi tügetdi demini

Etdi müteselli veled-i uşşaka

Vehbi dedi tarihin anın mülhim-i gayb

Osman Dede göçtü ola Sırrı bâki (H.1142)

Nazira mahlaslı bir şairin tarih şiiri ise şöyledir :

Hazreti Gavsî Efendi menzilin tutmuş iken

Azm-i And edüb dedi ahaba unutman beni

Gevher-i tarihidir anın Nazira Sad diriğ

Adne getti asr-ı kutbi Mevlevî Osman Dede (Özalp, 1992, s.175)

Osman Dede, Galata dergâhına, kayınpederinin sağ tarafına gömülmüştür. İkisinin de çok uzun, adeta abidevi olan mezar taşları ve sandukaları, dergâh kapandıktan sonra tahrip edilmiştir.

Yerine oğlu Abdülbâki Sırrı Dede, 1751’de ölümüne kadar 21 yıl, Galata Şeyhi olmuştur. Osman Dede’nin kızı Saide Hanım ise, Yenikapı Şeyhi (1746-1775) Kütahya’lı Ebu-Bekr Dede (1705-1775) ile evlenmiştir. Bu izdivaçtan doğan üç Yenikapı Şeyhi bestekârlar Ali Nutki Dede, Abdülbâki Nâsır dede ve Abdürrahim Künhi Dede, bu suretle Osman Dede’nin kızı tarafından torunu olmaktadır.

Osman Dede, devrinin tanınmış bir hattatı ve şâiridir. Şiirde hem “Osman” hem de “Nâyi” mahlasını kullanmıştır. Neyzenliği gençliğinden itibaren ve asırlarca emsalsiz sayılmıştır. Türk Musikîsi tarihinin en büyük bir iki ney virtüozundandır. (Öztuna, 1990, s.125)

Musikî öğrenim yıllarının ilk dönemlerine ait güzel bir hikaye anlatılır: Mevlevîhâne’de “Çile” doldurduğu yıllarda, ney öğreniminin başlangıcında “Dem çekme” denemelerini yaparken, çıkardığı seslerin güzelliği, her nasılsa padişahın kulağına ulaşmış. Genç derviş, şeyhinden izin alınarak saraya getirilmiş. Musikî üstadlarının da bulunduğu bir mecliste, padişah, Osman Dede’den Uşşak makamında bir taksim etmesini emretmiş. O zamanlar musikîyi ve bu sanatın inceliklerini henüz iyi bilmediğinden, neyi rastgele üflemeye ve tatlı nağmeler çıkartmaya başlamış. Bu başarı orada bulunan musikişinasları hayrete düşürmüştü. Padişah “Dedem, bunun peşrevi yok mudur?” deyince, “Eyvallah” diye çalmaya koyulmuş. Padişah’ın “Derviş bu peşrevin adı nedir?” sorusuna da “Gül devri padişahım” karşılığını vermiş. Eserin adı böylece kalmış. Rast makamındaki bu peşrevin âyinlerde çalınması, Mevlevîhânelerde gelenek halini almıştır. (Özalp, 1992,, s.176)

3.2. Eserleri

Nâyi Osman Dede’nin günümüze kadar gelememiş olan pek çok eseri bulunmaktadır. Musikî nazariyatını içine alan Edvâr’ı da bunlardan biridir. Ancak, Rabt-ı Ta’birât’ı Musikî’si zamanımıza gelmiştir. Lâle Devri’nde, 1718’den sonra

kaleme alınmıştır. Farsça 276 beyitten oluşur ve musikî tabirlerini izah eder. “Fâ i lâ tûn, fâ i lâ tûn, fâ i lûn” veznindedir. Yenikapı Mevlevîhânesi’nde iki nüshası bulunan bu eserin 1925’de dergahlar kapanınca bir nüshasını Rauf Yekta Bey, diğerini de son Şeyh Abdülbâki Baykara almışlardır. Bir nüshası da Veled Çelebi İzbudak’da idi. Arel Kütüphanesindeki nüsha Veled Çelebi nüshasından, Arel’in el yazısı ile istinsah edilmiştir. Osman Dede’nin peygamberimizden bahseden Revzatu’l İ’caz adlı manzum eseri de kaybolmuştur. Dinî küçük şiirlerine de şimdiye kadar tesadüf edilmemiştir. (Öztuna, 1990, s.125)

Nâyi Osman Dede tarafından bestelenen ve dinî musikîmizin en sanatlı eseri olan Mi’raciyye, Mi’rac gecelerinde okunurdu. Altı bölümden oluşan Mi’raciyye’nin her bölümü başka bir makamdan bestelenmiş olup, her parçası “Bahir” adını alır. Mi’raciyye’nin Nevâ bahrini bilen kalmadığı gibi, doğru olarak yazılmış notası da ancak bir kaç koleksiyonda bulunmaktadır. Bu arada Hüseyini Bahri’nden bazı beyitlerin besteleri de unutulmuş ve kaybolmuştur. Geriye kalan bölümlerinin de bilen ve okuyanları pek azalmış olan bu sanatlı esere ne yazık ki tarihe malolmuş gözüyle bakılabilir. Mi’raciyye’nin I.Bahri; Segâh, II.Bahri; Müstear, III.Bahri; Dügâh, IV.Bahri; Neva, V.Bahri; Sabâ, VI.Bahri ise Hüseyini makamlarında bestelenmiştir. (Öztuna, 1990,s.170)

Mi’raciyye;

Evvel Allah adını yâd eyleriz

Dil dil olmuş kalbi dilşâd eyleriz

beytiyle başlar.

Mi’raciyye’nin Osman Dede tarafından nasıl bestelendiğine dair şöyle bir menkıbe de vardır: Çok zamandır böyle bir eser bestelemeyi tasarlayan Osman Dede, ömrünün son yıllarında bir ara, Üsküdar-Doğancılar’da Nasûhi dergâhında misafirmiş. Mi’raciyye’nin güfteleri gece rüyasında Nasûhi Efendi tarafından kendisine ilham edilmiş, kendisi de bunları ertesi sabah hemen yazmış. Eser üç gece içinde, yukarıda belirtilen makamlardan bestelenmiş ve Berat Kandili’ne rastlayan ertesi gece dergahda ilk defa okunmuştur. (Karadeniz, 1965, s.162-163)

Osman Dede'nin saz eserleri (peşrevler ve saz semâileri) yürük semâileri, na't'ları, Mi'raciyye'si ve Rast, Uşşak, Hicaz, Çargâh makamlarında bestelediği dört adet Mevlevî âyini başlı başına birer sanat olayıdır. Ancak Hicaz makamındaki âyinin tamamı unutulmuşken, Edirne'li bir dervişin, hafızasından Birinci ve İkinci Selâm'ın tamamı, Üçüncü Selâmın bir bölümü tespit edilmiştir. (Özalp, 1992, s.176)

Osman Dede'nin güfteli ve güftesiz eserlerinde çok derin bir zühd ve tasavvuf zevki, gerçek bir deha hissedilir. Dinî ve tasavvufî bestekârlarımızın en büyüklerinden biri, hatta en büyüğü sayılabilir. Bu vadinin gerçek dehasıdır. (Öztuna, 1990, s.125)

Galata Mevlevîhânesi şeyhlerinden, ünlü neyzen, mutasavvıf ve bestekâr Osman Dede de bir tür "Ebced notası" geliştirmiştir. Bu notanın esası, seslerin baş harfleri alınarak Arap alfabesine göre numaralandırılmasıdır. O zamanlar bu notanın bulunuşu ve eserlerin yazılışı, musikişinaslar arasında hayranlık uyandırmıştır.

Okunan bir parçayı Ebced notası ile derhal notaya alabildiği ve bu işin o zaman için emsalsiz sayıldığı, Dede'nin, bir parçayı okunurken notaya almasına şahit olan Kazasker Salim Efendi tarafından şöyle anlatılıyor:

"Kelimat ve huruf kitabet eder gibi, nağme ve savtı kitabet ederdi. Zir-ü bem ve tiz-ü pes şive-ı harekatı, idare-i mahsus üzere yazıp bir vech ile zabt ederdi kim, rakam keşidesi olan kağıdı önüne koyup, ol kâr'ı, ol beste'yi, bi nağmatiha min gayri ziyadetin ve lâ noksanin okurdu. Bu emr-i hod, bu fenne kemal-i ittıla'ı olan erba-ı kemalden bir kamil bulunmak gaayetül-gaaye nadirdir." (Öztuna, 1990, s.169)

Ancak bu nota ile yazdığı eserlerden hiçbirisi zamanımıza gelmemiştir.

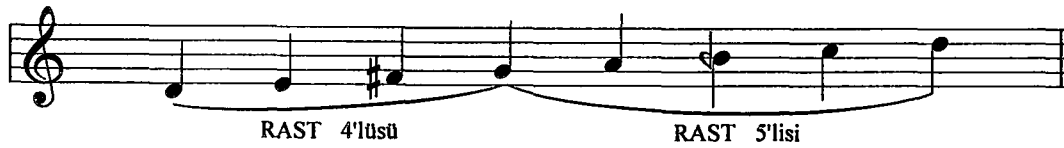
4. NÂYİ OSMAN DEDE’NİN DÖRT ÂYİN-İ ŞERİFİ’NİN MÜZİKAL VE GÜFTE ANALİZİ

4.1. Rast Âyin-i Şerif

4.1.1. Rast Makamı Hakkında Bilgi

Sistemci okul ile Rauf Yekta Bey sisteminde ana dizi olarak tespit ve kabul edilen Rast dizisi ve bu diziden doğan Rast makamının, sistemci okulda on iki makamdan (Edvâr-ı Meşhure) sayılması, bugün bile bazı musikiciler tarafından benimsenmektedir.

Safiyüddin’in Kitâbü’l-Edvâr’ı ile Mevlânâ Mübarek Şah’ın Şerbü’l-Edvâr’ı ve Abdülkadir’in Câmi’ü’l-Elhân’ında, Rast makamı Yegâh perdesi üzerine kurulmuş ve bugün Yegâh denilen dizinin aynısı olmuştur. Dizi şu şekildedir:



Şekil 4.1.

Sistemci okul kurucularından evvel de bilinen Rast makamı, o devirlerde çok kullanılan Uşşak, Beyâtî, Irak, Buselik... gibi makamlarla birlikte kullanılan ve rağbet gören makamlarımızdan biri olmuştur.

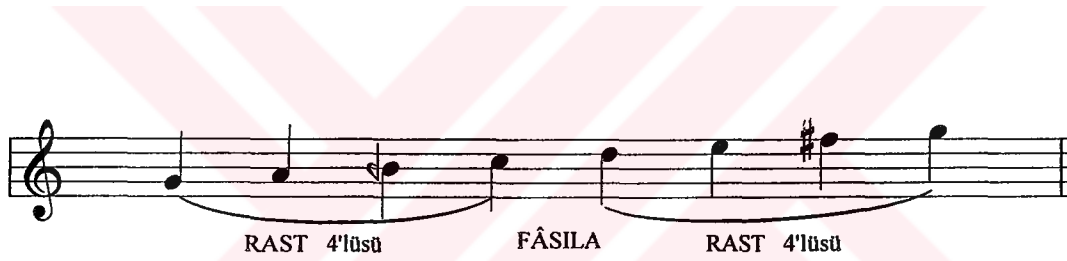
O dönemlerde, bestelenen Rast eserler bize kadar gelememiş ise de, Abdülkadir’in Rast makamından bestelediği Düyek Kâr-ı Muhteşem, Sofyan Nakış beste ve semâiler elimizdedir. Bu eserlerin elimizde bulunan notaları Rast perdesi

üzerinden yazılmışlardır. Halbuki, Abdülkadir, Câmi'ü'l-Elhân'ında, Rast'ı Yegâh'tan başlatmıştır. Şu hale göre bir değişiklik söz konusu olmaktadır. Şimdi bunu görelim :

Sistemci okulun kuruluşundan evvel, musikiciler Rast makamını Yegâh perdesi üzerinde kurmuşlar ve ilk beş sese şu adları vermişlerdi:

Kaba Re: Yegâh, Kaba Mi: Dügâh, Kaba Fa diyez: Segâh, Sol: Çargâh ve Lâ: Pencgâh.

II.Sultan Murad Han döneminde yetişen ve bize kitapları ile ışık tutan Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd, 12 makamdan sayılan Rast makamını Yegâh'tan alarak Rast perdesine göçürmüşler ve diziye şu boyutu vermişlerdir:



Şekil 4.2.

Yine bu iki müzikolog, Rast dizisinde perde isimleri olan Şeşgâh, Heftgâh, Heştgâh isimlerini değiştirerek, Hüseyinî, Eviç, Gerdaniye diye yazmışlardır. Bu arada, Hızır bin Abdullah, Nevâya Yegâh Isfahanî, Hüseyinî'ye Dügâh, Eviç'e Segâh Hisar, Gerdaniye'ye Yegâh adlarını vererek ayrı bir isimlendirmeye gitmiştir.

Rast dizisinin Rast perdesine göçürülmesinden sonra, Acem perdesinin Eviç perdesine dönüştürülmesi ve sayılması kanaatimizce şu sebebe dayanmaktadır:

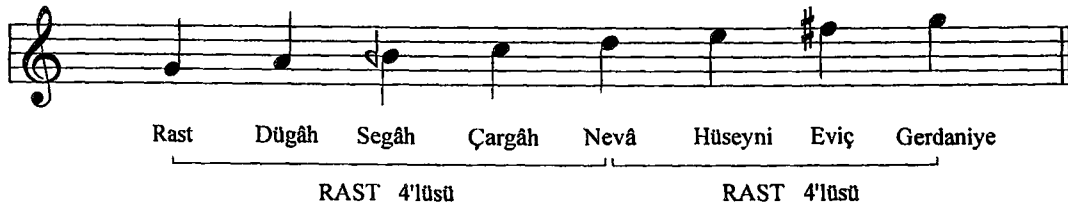
Sistemci okulun devri (sekizliyi) tamamlamak için koyduğu kuralı uygulamışlar, dörtlü-tanini-dörtlü formülüne yer vermişlerdir. Bu suretle tiz dörtlüde Eviç perdesi yerini almıştır. Eğer, bu formül uygulanmayıp, Yegâh üzerinde kurulu ve sistemci okulun Rast diye tanıdığı diziye uygulamak icap etse idi, dörtlü ve tizine beşli getirilmesi zorunluluğu doğacaktı. Bu takdirde, Hüseyinî perdesi de biraz

pestleſecek, Dik Hisar perdesi durumuna gelecekti. Çünkü, Dik Hisar bu göçürmede Segâh perdesinin simetriği oluyordu.

Bazı musikicilerimiz, Rast’a göçürülen bu diziyi, Rast makamının dizisi olarak görüp kabul etmişlerdir.

M.Ekrem Karadeniz, Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları isimli kitabında Eviç perdesi ile beraber, Hisarek (Dik Hisar) perdesinin de kullanıldığına işaret etmektedir. Biz, bu görüşe katılamıyoruz, çünkü Hüseyinî perdesinin pestleştirilmesi ile meydana gelen melodik yapı, Rast makamının hem dizisi hem de çeşnisi ile bir bağdaşıklık kurmamaktadır. Ancak Rast’a doğru inerken Acem perdesinin kullanılması ile, Çargâh üzerinde Rast beşlisinin makamda yeri ve rolü anlaşılabilir.

Sistemci okulun kuruluşundan sonra, II. Sultan Murat Han döneminde yapılan göçürme ile Rast perdesi üzerine getirilen dizi, bugün icra edilen Rast makamının dizisi olmaktadır. Arel sistemi, bu dizide, dizideki seslerin hüviyetine dokunmaksızın, Rast beşlisini dizinin pest bölümüne yerleştirmiş ve diziye şu şekli vermiştir:



Şekil 4.3.

Görülüyor ki, Rast makamı, musiki tarihi içinde, özellikle sistemci okul kurulduktan sonra, yeni bir sistem içine alınan musikimizin bir yeniliği olarak asıl perdelerine yerleştirilmiş, Yegâh dizisinden ayrı olarak tespit edilmiştir. Bu arada yeri gelmişken şu husus belirtilmelidir: Sistemci okulun kurucularında ve diğer mensuplarında, terkiyatın birer birer tarifleri yapıldığı halde, 12 ana makam ile âvâzelerin tariflerinde boşluklar bırakılmış, metinlerde bu tariflere yer verilmemiştir.

Bunun sebebi büyük bir ihtimalle, bu makam ve âvâzelerin musikicilerce ezbere bilindiği esastır.

Kantemiroğlu, bu usulün dışına çıkan ilk müzikolog olmuştur. İlk kez o, 12 makamın ve âvâzelerin tariflerini vermiş, açıklamalar getirmiştir. Kantemiroğlu'na göre Rast makamı şöyledir:

“Rast makamının daire kutbu perdesi yine Rast perdesidir. Başlama hareketine kendi perdesinden âgâz idüp, gerek nermiden [yumuşak, sert olmayan] tize, gerek tizden nerme üç tamam perdeler (Dügâh-Segâh-Çargâh) ile kendi kutbunda kenduyu beyan eder. Kendi perdesinden tamamen perdeler ile Tiz Hüseyîne dek çıkmak hükmü vardır ve ondan yine ol yoldan avdet idüp Yegâh perdesine dek iner, ondan yine çıkup kendi perdesinde karar ve istirahat kılar.”

Kantemiroğlu'nun bu tarifinde iki noktaya ilişmek icap ediyor. Birincisi, Rast'ın ilk seyir ve çeşniyi meydana getirmesi, Rast-Çargâh perdeleri bölgesinde, diğer bir deyimle karar perdesinde kurulmuş Rast dörtlüsü içinde olmaktadır. Bu tür bir düzenleme, sistemci okulun sekizliyi (devri) kurarken gözettiği bir formüldür. İkinci nokta, Rast'ın genişleme alanının bize bildirilmesidir.

Abdülbaki Nâsır Dede de, Rast'ın tarifini şu şekilde veriyor :

“Rast perdesinden başlayup, Dügâh, Segâh ve Çargâh perdesine dek çıkıp, aşağı doğru Segâh ve Dügâh ile Rast perdesine gelip orada karar verir. Çargâhtan yukarı Nevâ, Hüseyî ve Acem ve Gerdaniye perdesine kadar, Rast perdesinden aşağı Irak, Aşiran ve Yegâh perdesine de gezinilebilir. Kudema-ı müteahhirinin ve kudemanın bu makama bakışlarında görüş ayrılıkları vardır. Kudemaya göre, Rast'tan Gerdaniye'ye dek bir daire addolunmuştur.”

Nâsır Dede de, Kantemiroğlu gibi, Rast'ı, Rast dörtlüsü içinde ilk seyirlerini veren bir makam olarak görmektedir ki, sistemci okulun görüşüne uymaktadır.

Verdiğimiz bu iki tarif içinde, Eviç perdesi ismi geçmemektedir. Kantemiroğlu tamamen perdeler içinde Acem değil, Eviç perdesini anlatmak istediğine, Nâsır Dede ise Acem perdesinin adını vererek, Rast'ta Acem perdesinin kullanıldığına ayrıca işaret etmektedir. Gerçekten, eski musikiciler, Rast makamı içinde Acem perdesini makamın seyir icaplarına göre gereği gibi kullanmışlardır.

Bugün de bazı musikiciler arasında Acemli Rast makamı diye kabul edilen makam, eski musikicilerin Acem perdesine verdikleri önem sebebiyle olmaktadır.

Arel okulu, Acemli Rast'ı değişik bir Rast dizisi olarak kabul etmemekte, tanımamaktadır. Halbuki, çok sık icra olunan bu dizinin Rast makamı ile koparılamaz bir ilişkisi vardır. Çünkü, icra sırasında Acem perdesi çok kullanılmakta ve Rast'ın çeşnisini vermekte önemli bir role sahip bulunmaktadır. Arel sistemi, Acem perdesinin kullanılmasını bir geçici geçki olarak görmekte, makama etkisi olmadığı düşüncesini ileri sürmektedir.

Rast makamı, çıkıcı bir nitelik gösterir. Eski bestekârlarımız, genelde Rast'ta, karar perdesi olan Rast'tan seyre başlamışlar, seyri tize doğru yöneltmişler ve ilk dörtlü içinde çeşniyi göstermişlerdir.

Rast perdesi etrafında yapılan ilk seyirlerde, aynı zamanda Yegâh'a doğru bir pestleşme görülürse de, bu iniş Yegâh perdesine kadar devam etmez, Hüseyinî Aşiran perdesi hem asma karar hem de vurgulama perdesi olarak gösterilir ve Rast'a doğru dönüş yapılır. Bu seyir eski bestekârlarımızın uyguladıkları ve uyum sağladıkları bir usul olarak görülmektedir. Bu tür bir geçiş Hüseyinî Aşiranda bir Nişabur geçkisi olarak da görülebilir. Yegâh perdesine hiç mi inilmez? Böyle kesin bir kural yoktur. Eğer Yegâh perdesi sıkça gösterilirse, bu sefer Rehavî makamına bir geçiş olur ki, bu tür bir geçkiyi bestekârlarımız uygun bulmamışlar ve buna dikkat etmişlerdir.

Yine Rast perdesi etrafındaki seyirler sırasında, Segâh perdesi en önemli asma karar perdesi görevini yüklenmiştir. Segâh perdesinde, Segâh makamına geçilerek asma kararlar verildiği gibi, sırf Segâh perdesi, asma karar perdesi olarak, özellikle kullanılır ve Segâh makamı dışında bir seyir ile asma kararlar verilir, vurgulamalar yapılır. Bu tür bir kararın, Segâhtan çok Segâh Mâye, Dügâh Mâye ve Rast Mâye makamları ile ilişkisi olduğunu hatırlamak gereklidir.

Çargâh perdesi, Rast dörtlüsünün tiz perdesidir. Bu perde üzerinde de vurgulamalar, hatta asma kararlar verildiği görülür. Arel sisteminde Rast dizisi evvela bir beşli sonra bir dörtlü olarak tertip edildiği için, Nevâ perdesi iki küçük dizinin birleştiği perdedir ve Rast makamının güçlü perdesidir. Bu perde en çok vurgulanan ve asma kararlar verilen perdelerden biridir. Bu arada, Rast'a yakışan bazı geçkilerin Nevâ açılarak yapıldığını görürüz. Mesela, Pencgâh'a, Sûzinâk'e,

Nikriz'e ve Nihavend'e yapılan geçkiler çoğu zaman Nevâ gösterilerek meydana getirilirler.

Hüseynî perdesi, Rast'ta sıradan bir perde rolündedir. Ancak Sûzidilârâ'da, Büzürk'te, Selmek'te ve Nigâr'da bu sıradanlığı kalkar ve önemli bir perde niteliği kazanır.

Gerdaniye, tiz durak perdesidir. Makam tiz durak etrafındaki seslerde seyirler gösterirken Nevâ ile Gerdaniye arasındaki Rast dörtlüsü içinde, Rast çeşnisini gösterdiği gibi, Gerdaniyeden tize doğru çıkışlarda, yine Rast seyirlerini oluşturduğu görülür. Bu arada, meyan açışlarda, Gerdaniyeden itibaren başka yakın makamlara geçkiler yapılması usuldendir. Mesela, Tiz Segâh'ta Segâh, Muhayyer veya Tahir, Sünbüle açılmak sureti ile Gerdaniye'de Nihavend... gibi.

Nevâ perdesinin güçlü olarak icrası sırasında, bestekâr veya icracının başka makamlara geçmek istemesi tabii bir olaydır. Bu tür geçkilerde ve mesela Nevâ üzerinde Uşşak yapılmak istenildiğinde, Eviç perdesi Acem'e dönüştürülür, Hüseynî perdesi de eksik bakıye bemolü bölgesi içine alınır, yani gereği gibi pestleştirilir, yapılan seyirle geçilen makam gösterilmiş olur. Daha başka geçkilerin yapılması da her zaman mümkün ve isteğe bağlıdır. Kesin karara gelirken, Segâh perdesinin biraz pestleştirilerek, eksik bakıye bemolü bölgesi içinde gösterilmesi, icracıarca sevilen ve uygulanan bir icra tarzıdır. Fakat mutlaka icra edilmesi zorunluğu elbette yoktur. Son karar nağmeleri içinde tekrar Segâh'a dönülür ve Segâh'lı olarak karara varılır.

Irak perdesi, Rast'ta yeden perdesi rolünü de üstlenmiştir. Kararlar çoğu zaman yedenli olarak verilir.

Rast makamının donanımı Segâh ve Eviç arıza işaretleri ile gösterilir. (Kutluğ, 2000, s.160-163)

4.1.2. Eser Üzerinde Nazari Analiz

Rast Makamında Peşrev : (Yekta,1934, s.348)

Usûlü : Devr-i Kebir

1 RASTLI KALIŞ



2 TESLİM RAST MAKAMI İÇİNDE KALİYOR



3



4



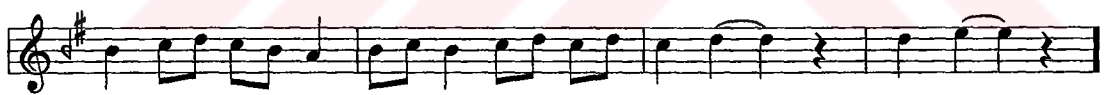
SEGAHLI KALIŞ



1 2

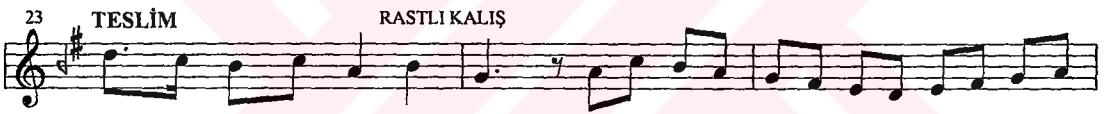








[illegible]



Rast Âyin-i Şerif (Yekta, 1934, s.351-367):

I. SELÂM

Usûlî : Düyek

1. **A** 1. **T** HEY 1.m YA RI İN HA NE KI PEY

4. **UŞAKLI KALIŞ**
VE VE Sİ TE DE RO ÇE

7. ÇEN GÜ ÇE GA NEST **A T** HE Yİ HE Yİ SUL

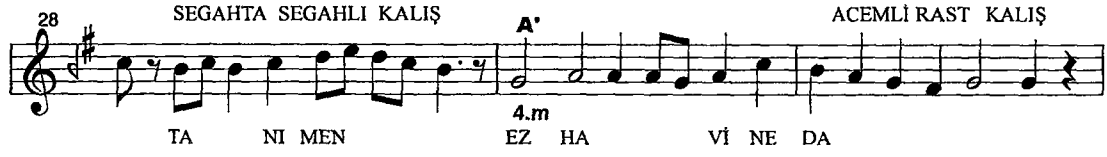
10. **RAST ÇEŞNİSİ** 2.m EZ HA CE Bİ PÜR

13. **UŞAKLI KALIŞ**
Sİ Sİ Dİ KI İN HA

16. HA NE Çİ HA NEST **A' T** HE Yİ HE Yİ SUL

19. **UŞAKLI KALIŞ** 3.m ÇÜN RU Zİ KI YA

22. ME Tİ KI KE Sİ RA RA





97 **B**
 HÜ EK BE REST **5.m** HEM ÇÜN KA MER Bİ TAF

100 **C**
 Tİ Zİ TEB Rİ Zİ ŞEM Sİ DİN **6.m** Nİ ÇÜ NÜ

103 RAST'TA RASTLI KALIŞ
 KA MER Çİ BA ŞE DİZAN RU Yİ A KI ME REST

106 **IV A** NİŞABUR ÇEŞNİSİ
1.m TA RU Yİ BE DİN KİB LE İ CAN CA NA VER DİM

109 **A** NİŞABUR ÇEŞNİSİ EVC GEÇKİSİ
2.m Sİ Dİ Kİ Dİ LÜ İK RA Rİ ZE BAN BA NA VER DİM

112 **B** NEVA'DA RASTLI KALIŞ
3.m ÇÜN MA Zİ HA Rİ A DEMES Tİ İN ŞA Hİ Cİ HAN

115 **B** EVC GEÇKİSİ
3.m ÇÜN MA Zİ HA Rİ A DEMES Tİ İN ŞA Hİ Cİ HAN

118 **A** NİŞABUR ÇEŞNİSİ
4.m MA HE Mİ ÇÜ MELEK SEC DE E ZAN ZA NA VER DİM AH

121 **IV A** NİŞABUR ÇEŞNİSİ

1.m EY DİL BU YE TER İ Kİ Cİ HAN DA SA NA İZ

124 **A**

2.m A NA MA NAMAN BİR DİR BİR İ Kİ OL MA ĞA YOK

127 **B**

3.m Bİ Lİ Mİ ŞOL İM KÂN Nİ HA KİŞÖY LE Yİ CEK

130 SEN DE SE NİN Nİ OR TA DANEN VAR A MAN A MAN

133 **A**

4.m A LEM DE HEMAN BEN DE Dİ ĞİN DİR SA NANOK

136 **C**

5.m SAN SA YE YİLE Rİ ZA GÖ ZÜLE KO İT

139 **RASTLI KALIŞ** **D**

6.m LAK İ LE KA Yİ Dİ A LEM DE SE MA

142 İ BU YE TER SA Lİ KE İR Rİ FA



2. SELÂM

Usûlü : Evfer

1. **V A** NİŞABUR ÇEŞNİSİYLE BAŞLANMIŞ

1.m ME Nİ SU LUTA Nİ ME Nİsaz..... SU LUTA

4. **B** HÜSEYNİDE UŞŞAK

2.m Nİ ME Nİ Nİ EN DE Rİ Dİ LÜ CAN

7. NİŞABUR ÇEŞNİSİ

3.m İ MA Nİ ME Nİ A Hİ DE Rİ MEN

10. NİŞABUR ÇEŞNİSİ HÜSEYNİDE UŞŞAKLI KALIŞ

Bİ DE Mİ ...saz.... ME NİZİN DE ŞE VEM

13. **B**

4.m VEM YEK CAN Çİ ŞE VED SAD CA

16. NİŞABUR GEÇKİSİ

T Nİ ME Nİ A Hİ İ MA Nİ ME Nİ

19. **C** NİŞABUR MAKAMININ ÜST KISMI NEVA'DA BUSELİKLİ KALIŞ

5.m A Hİ E Yİ A Şİ KA NE Yİ A Şİ KAN

22. NEVA'DABUSELİKLİ.....

A Hİ PE Yİ MA NE RA GÜ MÜ KER DE EM



3. SELÂM

Usûlü : Frenkçin

1. **VI A** NİŞABUR ÇEŞNİSİ DEVAM EDİYOR

1.m A ME Dİ Nİ DA E Zİ A SÜ MA Nİ

2. CA Nİ RA Kİ BA ZA ES SA LÂ

3. **A** 2.m CAN GÜF TÜ Kİ EY NA Dİ İ HOŞ

4. NEVADA RASTIN 3. DERECEŞİNDE KALIŞ

E Hİ LEN VE TA A Nİ E Yİ Nİ DA

5. **B** 3.m SEM A Nİ VE TA A Nİ E Yİ Nİ DA

6. HÜSEYİN'DE UŞŞAK

HER DE Mİ DÜ SAD CA NE Tİ FE DA

7. **A'** 4.m YEK BA Rİ Dİ GE Rİ BAN Kİ ZEN

8. TA BE Rİ PE REM BE Rİ HEL E TA

9. NİŞABUR ÇEŞNİSİ

YEK BA Rİ Dİ GE Rİ BAN Kİ ZEN

3. SELÂM

Usûlü : Aksak Semâî

1 10 A

TA BE RÎ PE REM BE RÎ HEL E TA

3

5 NİŞABUR ÇEŞNİSİ

7

9 NEVA'DA BUSELİKLİ KALIŞ

11

13 NİŞABURLU KARAR

3. SELÂM

Usûlü : Yürük Semâi

1 **A VI**
T YA RÎ YAR 1.m EY KÎ HE ZAR A FE RÎN AH

5
BU NÎ CE SUL TA NO LUR T YA RÎ YAR 1.m EY KÎ HE ZAR

9 NÎŞABUR ÇEŞNİSİ
A FE RÎN AH BU NÎ CE SUL TA NO LUR

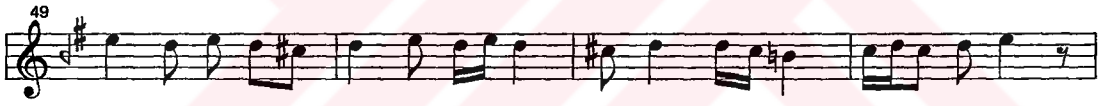
13 **A'**
T AH 2.m KU LI O LAN KÎ Şİ LER CA Nİ Mİ

17
HUS RE VÛ HA KA NO LUR YA Rİ HUS RE VÛ HA

21 NÎŞABUR ÇEŞNİSİ **A**
KA NO LUR T YA RÎ YAR 3.m HER KÎ BU GÛN VE LE DE

25
AH İ NA NU BEN YÛZ SÛ RE T YA Rİ YAR

29
3.m HER KÎ BU GÛN VE LE DE AH İ NA NU BEN



65 NİŞABURUN GÜÇLÜSÜNDE
KALIŞ B

KÂ Nİ HU DAST ...S.A.Z... AN TEN Kİ ÇÜ GÜ Hİ TU Rİ RU

3.m

69

ŞEN A MED AN TEN Kİ ÇÜ GÜ Hİ TU Rİ RU ŞEN A MED

3.m

73 A

NAK Dİ HOD E ZO TA LEB Kİ O KA Nİ HU DA ST

4.m

77

YA Rİ MEN YAR ...S.A.Z... A HI YA Rİ MEN YA Rİ

81 T

A HI YA Rİ MEN YA Rİ ME RA DOST YA Rİ MEN VAY ...S.A.Z...

85 VIII A NİŞABURUN GÜÇLÜSÜNDE KALIŞ

PEY VES TE Zİ HAK MES TÛ ŞE VÛ BA Kİ İ BAŞ ...S.A.Z...

1.m

89 A NİŞABURUN GÜÇLÜSÜNDE KALIŞ

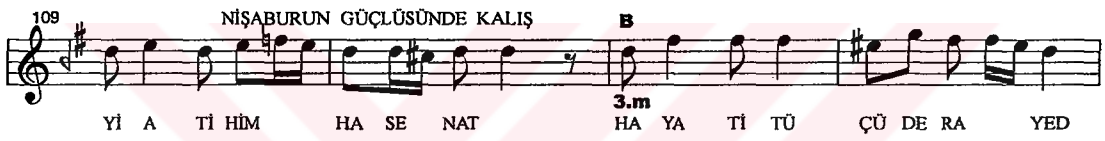
MÛS TAG RA Kİ AŞ Kİ SU Zİ MÛŞ TA Kİ İ BAŞ ...S.A.Z...

2.m

93 B

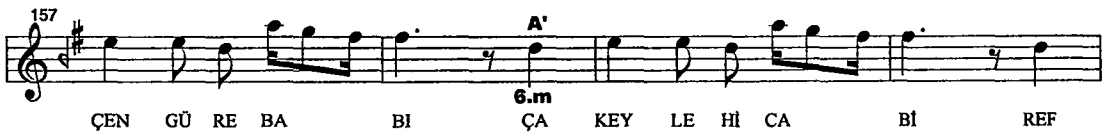
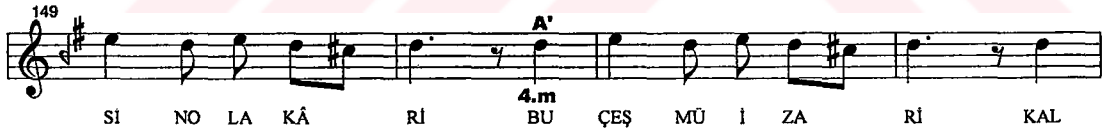
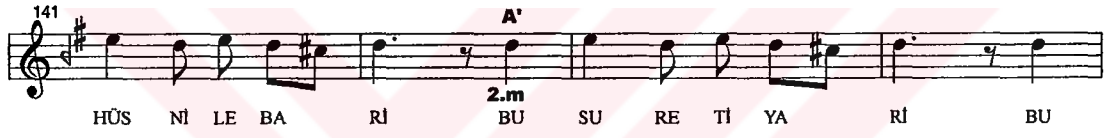
ÇÜN BA DE BE CU Şİ DER HU Mİ KA LE Bİ HOD ÇÜN BA DE BE CU

3.m





1.m
HEY HEY NE A CA YİP BE ZE MİŞ



161 EVCDE SEGAH ÇEŞNİSİ

EY TE Nİ KA Bİ ..S..A..Z..... 7.m EY SA Kİ İ MEH VEŞ TA ŞA ÇAL

165 NEVADA RASTLI KALIŞ

Şİ ŞE İ A Rİ 8.m SUN CA Mİ İ KA Rİ DEF

169

EY LE HU MA Rİ ..S..A..Z..... 9.m EY ZA Hİ Dİ ZER RA KU MÜ ZEV

173

VİR KO Rİ YA Yİ 10.m TUT RA Hİ FE NA Yİ DER

177

KEY LE HU DA Yİ ..S..A..Z..... 11.m ŞAS TI ŞE HE DÜŞ MA Hİ İ AŞK

181

OL KO KE NA Rİ 12.m BUL ŞA Hİ Şİ KA Rİ TER

185 RASTLI KALIŞ

KEY LE FE ŞA Rİ ..S..A..Z..... 13.m HEY HEY NE DİR OL HA Lİ MU AN

189

BER RU Hİ EN VER 14.m OL SA Kİ İ KEV SER OL

193 NİŞABUR ÇEŞNİSİ
 RU Hİ MU SAV VER 15.m SEY RİT Nİ CE CEM EY LE MİŞ OL

197 A'
 NU Rİ LE NA Rİ 16.m Zİ SAN A Tİ CA Rİ Zİ

201 EVCDE SEGHAH ÇEŞNİSİ B
 KUD RE Tİ BA Rİ ..S.A.Z..... 17.m UŞ ŞA KI KA TAR EY LE Dİ AŞK

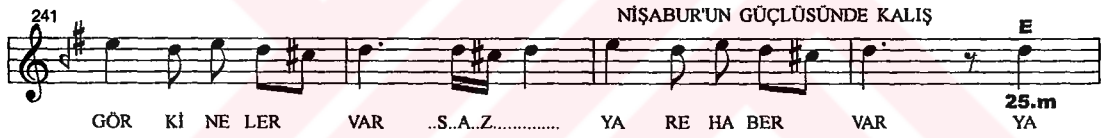
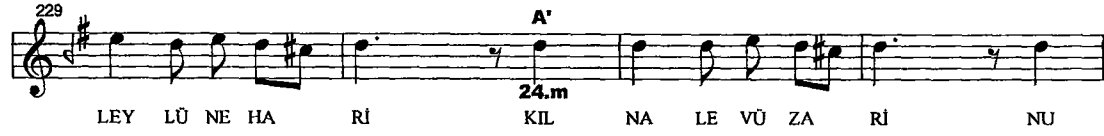
205 NEVADA RAST ÇEŞNİSİ EVCDE KALIŞ A'
 İÇ RE MU HEM MED 18.m OL ŞA Hİ MÜ MEC CED OL

209 EVCDE SEGHAH ÇEŞNİSİ B'
 MAT LA BÜ MAK SAD ..S.A.Z..... 19.m EY ÜŞ TÜ Rİ DİL SEN O LA GÖR

213 A'
 Pİ Şİ KA TA Rİ 20.m ÇEK AŞ KI LA BA Rİ Bİ

217 C
 VER Dİ LE HA Rİ 21.m SAZ..... EY ŞA Hİ Dİ EY VA LE VÜ ŞÜ

221 D
 Rİ DE VÜ ŞEY 'DA 22.m EY Bİ SE RÜ Bİ PA Dİ





4. SELÂM

Usûlü : Evfer

RAST MAKAMI ÇEŞNİLERİYLE BAŞLANMIŞ

1. **A** RAST MAKAMI ÇEŞNİLERİYLE BAŞLANMIŞ

LA SU LU TA NI ME Nİ ...S.A.Z.....

3. HÜSEYNİDE UŞŞAKLI KALIŞ

...S.A.Z..... SUL TA NI ME Nİ

5. NEVADA BUSELİKLİ KALIŞ **B**

Nİ EN DE Rİ Dİ LÜCAN

7. NİŞABUR ÇEŞNİSİ

İ MA NI ME Nİ

9. **A** NİŞABUR ÇEŞNİSİ

3.m A HI DE Rİ MEN Bİ DE Mİ

11. HÜSEYNİDE UŞŞAKLI KALIŞ

...S.A.Z..... ME Nİ ZİN DE ŞE VEM

13. **B**

VEM 4.m YEK CAN ÇI ŞE VED

15. NİŞABUR ÇEŞNİSİ

SAD CA NI ME Nİ

17. NİŞABURUN 3. DERECEİNDE KALIŞ

T A HI İ MA NI ME Nİ

SON PEŞREV

(Bülbül Uşşakı)

Usûlü : Düyek

1

4 NEVA'DA BUSELİK Lİ KALIŞ EVC ÇEŞNİLİ KALIŞ

7 NEVA'DA BUSELİK ÇEŞNİLİ KALIŞ UŞŞAK'Lİ KALIŞ

10 MUHAYYER ÇEŞNİSİ

13 NEVA'DA RAST'Lİ KALIŞ NEVA'DA RAST'Lİ KALIŞ

16

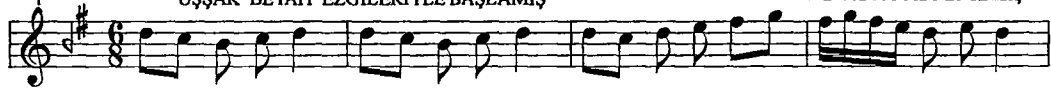
19 NEVA'DA RAST'Lİ KARAR

SON YÜRÜK SEMÂİ

Usûlü : Yürük Semâî

UŞŞAK BEYATİ EZGİLERİYLE BAŞLAMIŞ

NEVA'DA RASTLI KALIŞ



UŞŞAK'LI KALIŞ

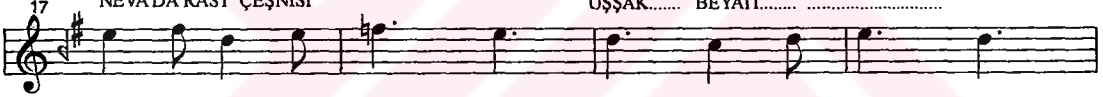


NEVA'DA RASTLI KALIŞ



NEVA'DA RAST ÇEŞNİSİ

UŞŞAK..... BEYATİ.....



ÇEŞNİSİ.....



YERİNDE UŞŞAK'LI KARAR



Peşrev

Peşrev'e Nevâ perdesi civarından başlanmış ve Rast makamı gösterilmiştir.

Teslim : 3. ölçütün sonunda Segâh çeşnili kalınmış ve Rast çeşnisiyle karar verilmiştir.

II. Hane : 5. ve 7. ölçülerde Segâh çeşnisi, 9. ölçüde Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisi gösterilmiştir.

III. Hane : Muhayyer makamına geçki yapılmıştır. 16. ölçüde Nevâ'da Rast, 18. ölçünün başında Muhayyer'de kalış ve 18. ölçünün sonunda yine Nevâ'da Rast geçkileri kullanılmıştır.

IV. Hane : 21. ölçüde Nevâ'da Rast, 22. ölçüde Acem'li Rast gösterilmiş ve Rast çeşnisiyle Teslim'e geçilmiştir.

I. Selâm

Selâm'a Rast makamı çeşnileriyle başlanmıştır. 5., 14. ve 21. ölçülerde Uşşak makamı çeşnileri, 27. ölçüde Çargâh'lı kalış, 28., 38. ve 42. ölçülerde Segâh'ta Segâh'lı, 30. ve 78. ölçülerde Acem'li Rast, 62., 63., 64, 65. ve 71. ölçülerde Nevâ'da Buselik çeşnileri kullanılmıştır (Bu Selâm'da Nevâ'da Buselik Çeşnisi sık olarak gösterilmiştir.). 105. ölçüde Rast çeşnisi, 107., 108., 110., 111. ve 117. ölçülerde Eviç geçkisi 113. ölçüde Nevâ'da Rast, 119. ölçünün sonu, 120. ölçü ile 122. ölçünün sonu ve 123. ölçü Nişâbur çeşnisi (Nişâbur çeşnili kalıflarda da ısrar edilmiştir), 140. ölçüde Rast çeşnisi, 147. ölçüde Müstear çeşnisi, 148. ölçüde Uşşak çeşnisi gösterilmiş ve Acem'li Rast çeşnileriyle, Acem'li Rast'ın 3. derecesinde kalınarak, I. Selâm sona erdirilmiştir.

II. Selâm

Selâm'a Nişâbur çeşnisiyle başlanmıştır. 4. ve 12. ölçüde Hüseyinî'de Uşşak çeşnisi gösterilmiş, 8. ölçüden itibaren Nişâbur çeşnilerinde ısrar edilmiştir. 19. ölçüde Nişâbur makamının üst kısmı kullanılmıştır. 24. ve 25. ölçülerde Nevâ'da Buselik gösterilmiş, 30. ölçüde yine Nişâbur'a geçki yapılmış, Nevâ'da Rast çeşnileriyle Selâm'a son verilmiştir.

III. Selâm

Nişâbur çeşnisi devam etmektedir. 4. ve 5. ölçülerde, Nevâ perdesindeki Rast'ın 3. derecesi olan Eviç perdesinde kalış yapılmıştır. 6. ölçüde Hüseyini'de Uşşak çeşnisi, 9. ölçüde de Nişâbur çeşnisi kullanılmıştır.

Aksak Semâi

Nişâbur makamı etkisini sürdürmektedir. 10. ölçüde Nevâ'da Buselik çeşnisi gösterilerek, Buselik'te Nişâbur çeşnili karar verilmiştir.

Yürük Semâi

Bu bölümde de Nişâbur makamı devam etmektedir. 66., 88., 92., 110., 125. ve daha ilerdeki ölçülerde de Nişâbur makamının güçlüsü olan Nevâ perdesinde kalışlar yapılmıştır. 114., 154., 162., 202. ve 210. ölçülerde Eviç üzerinde Segâh geçkileri sıkça kullanılmıştır. 117. ve 118. ölçülerde Nevâ'da Buselik geçkileri gösterilmiş, Nişâbur geçkileriyle devam edilerek, 138. ölçüde Nişâbur'lu karar verilmiştir. 165-166. ve 204-205. ölçüler arasında Nevâ perdesinde Rast çeşnisi gösterilmiştir. 185-186. ve 225-226. ölçülerde, ana makama (Rast) dönülmüş, ardından Nişâbur çeşnileri tekrar edilmiştir. 251-252. ölçülerde yine Rast ardından Eviç çeşnileri gösterilerek Rast'a dönülmüş, 3. derecesi olan Segâh perdesinde kalınmıştır.

IV. Selâm

Selâm'a Rast çeşnileriyle başlanmıştır. 4. ve 12. ölçülerde Hüseyini'de Uşşak, 5. ölçüde Nevâ'da Buselik'li kalışlar yapılmıştır. 8. ölçüden Selâm'ın sonuna kadar Nişâbur makamı sürmüş ve Nişâbur'un 3. derecesi olan Nevâ perdesinde kalınmıştır.

Son Peşrev

Nevâ'da Buselik çeşnileri gösterilmiştir. 5. ölçüde Eviç çeşnili kalış, 7. ölçüde tekrar Nevâ'da Buselik çeşnisi, 9. ölçüde Uşşak, 11. ölçüde Muhayyer ve 13., 15., 20. ölçülerde Nevâ'da Rast çeşnileri gösterilerek, Nevâ perdesinde kalınmıştır.

Son Yürük Semâi

Uşşak-Beyâtî makamı çeşnileriyle başlanmış, 4. ölçüde Nevâ'da Rast, 5. ölçüde Dügâh'ta Uşşak kullanılmış ve Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisiyle karar verilmiştir.

4.1.3. Eserin Biçimsel Analizi

m : Mısra

T : Terennüm

A(B.C..) : Müzik cümleleri

I. Selâm

I. Bend

$$8/4 (T_1 + A_7^{1m} + AT_2) + (A_7^{2m} + AT_2) + (B_7^{3m} + BT_2) + (A_7^{4m} + A_7^{1m} T_2) + (T_9)$$

II. Bend

$$(A_5^{1m} + AT_2) + (A_5^{2m} + AT_2) + (B_5^{3m} + BT_2 + B_5^{3m} + BT_2) + (A_5^{4m} + AT_2)$$

III. Bend

$$(A_4^{1m}) + (A_4^{2m}) + (A_4^{3m}) + (A_4^{4m}) + (B_4^{5m}) + (C_4^{6m})$$

IV. Bend

$$(A_3^{1m}) + (A_3^{2m}) + (B_3^{3m} + B_3^{3m}) + (A_3^{4m})$$

$$(A_3^{1m} + AT_1) + (A_4^{2m}) + (B_3^{3m} + BT_1) + (A_4^{4m}) + (C_4^{5m}) + (D_4^{6m}) + (T_9)$$

II. Selâm

V. Bend

$$9/4 (A_4^{1m}) + (B_4^{2m}) + (A_4^{3m}) + (B_4^{4m}) + (T_2) + (C_6^{5m}) + (D_6^{6m}) + (T_4)$$

III. Selâm

VI. Bend

$$\begin{aligned} & 12/2 (A_2^{1m}) + (A_2^{2m}) + (B_2^{3m}) + (A_2^{4m} A_1^{4m}) + 10/8 (A_2^{4m}) \\ & 6/8 (T_1 + A_5^{1m} + T_1 + A_5^{1m}) + (T_1 + A_5^{2m} + T_1 + A_2^{2m}) + (T_1 + A_5^{3m} + T_1 + A_5^{3m}) \\ & + (T_1 + A_5^{4m} + T_1 + A_2^{4m}) \end{aligned}$$

VII. Bend

$$(A_3^{1m}) + (A_3^{2m}) + (B_3^{3m} + B_3^{3m}) + (A_4^{4m}) + (T_8)$$

VIII. Bend

$$(A_3^{1m}) + (A_3^{2m}) + (B_3^{3m} + B_3^{3m}) + (C_3^{4m})$$

IX. Bend

$$\begin{aligned} & (A_4^{1m}) + (A_4^{2m}) + (B_4^{3m} + B_4^{3m}) + (A_4^{4m} + A_4^{4m}) \\ & (A_4^{1m}) + (A_4^{2m}) + (A_4^{3m}) + (A_4^{4m}) \\ & (B_4^{5m}) + (A_4^{6m}) + (B_4^{7m}) + (A_4^{8m}) \\ & (C_4^{9m}) + (D_4^{10m}) + (C_4^{11m}) + (D_4^{12m}) \\ & (A_4^{13m}) + (A_4^{14m}) + (A_4^{15m}) + (A_4^{16m}) \\ & (B_4^{17m}) + (A_4^{18m}) + (B_4^{19m}) + (A_4^{20m}) \\ & (C_4^{21m}) + (D_4^{22m}) + (A_4^{23m}) + (A_4^{24m}) + (T_{10}) \\ & (E_4^{25m}) + (E_4^{26m}) + (F_4^{27m} + F_4^{27m}) + (E_4^{28m} + E_4^{28m}) \end{aligned}$$

IV. Selâm

$$9/4 (A_4^{1m}) + (B_4^{2m}) + (A_4^{3m}) + (B_4^{4m}) + (T_2)$$

4.1.4. Rast Âyin-i Şerif'in Farsça Metni

SELÂM-I EVVEL

-I-

În hâne ki peyveste der û çeng ü çeganest (Hey hey sultân-ı men)
Ez hâce be-pürsîd ki în hâne çi hânest (Hey hey sultân-ı men)
Çün rûz-i kıyâmet ki kesi râ ser-i kes nist (Hey hey sultân-ı men)
Ez havf ne-dânist ki fülânest ü fülânest (Hey hey sultân-ı men)
(Hû hünkâr-ı men hû rânâ-yi men hû hû yâ hû yâ hû yâ hû yâ men hû ah)
(mef-û-lü/me-fâ-î-lü/me-fâ-î-lü/fe-û-lün)

-II-

Ateş nezened der dili ma illa Hu (Yâ hû yâ men hû ah)
Koteh neküned menzili ma illa Hu (Yâ hû yâ men hû ah)
Ger alemyan cümle tabiban başend (Yâ hû yâ men hû ah)
Halli neküned müşkili ma illa Hu (Yâ hû yâ men hû ah)
(mef-û-lü/me-fâ-î-lü/me-fâ-î-lün/fa')

-III-

Cânâ cemâl-i rûh besî hûb ü bâ ferest
Lâkin cemâl-i hûsn-i tû hod çîz dîgerest
Mândem dehân bâz zi-tâ zim-i ân cema
Her lâhza ber zebân ü dil Allâhü ekberest
Hem-çün kamer bi-taft zi-Tebrîz Şemsieddin
Ne çün kamer çi bâşed kân rûy-i akmerest.
(Mef-û-lü/fâ-î-lâ-tü/me-fâ-î-lü/fe'ül)

-IV-

Tâ rûy-i bed in kible-i cân âverdim
Sıdk-ı dil ü ikrâr-ı zebân âverdim
Çün mazhar-ı Ademest in Şâh-i cihân
Mâ hem-çü melek secde ez-ân âverdim.

(mef-û-lü/me-fâ-î-lü/me-fâ- i -lün/fâ'lün)

Ey dil bu yeter iki cihanda sana iz'ân (Aman aman)
Birdir bir iki olmağa yok bilmiş ol imkân
Hak söyleyicek sende senin ortada nen var (Aman aman)
Âlemde heman ben dediğindir sana noksan

Sa'yeyle rıza gözle ko itlak ile kaydı
Âlemde SEMÂÎ bu yeter salike irfân

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lü/me-fâ-î-lü/fe-û-lün)

(Hey hey Sultân-i men hey hey hünkâr-i men cân-ı men cânân-ı men hey hey
hey hey yâr beli mir-i men)

SELÂM-I SÂNÎ

-V-

Sultân-ı meni sultân-ı meni Ender dil- ü cân imân-ı meni
Der men be demi men zind eşevem Yek cân çi şeved sad cân-ı meni
(Ah! İmanı meni)

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lün/fe-î-lün)

Ey âşıkân, ey âşıkân peymâne râ gum kerdeem
Z'ân mey ki der peymânehâ ender ne-günced hordeem
(Ah! Zâlîm yâr mirim)

(Müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün/mü-tef-i-lün/müs-tef-i-lün)

SELÂM-I SÂLÎS

-VI-

Âmed nidâ ez âsumân cân râ ki bâzâ es-salâ

Cân goft ki ey nâdî-i hoş ehlen ve sehlen merhabâ

Sem'an tâv'n ey nidâ her dem dü sad cânet feda

Yek bâr dîger bâng-zen tâ ber perem ber (Hel'etâ)

(Müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün)

(Yâr yâr) ey ki hezâr âferin (âh) bu nice Sultân olur

(Ah) Kulu olan kişiler (cânım) husrev ü hâkân olur

(Yâr hüsrev ü hâkân olur)

(Yâr yâr) Her ki bu gün Veled'e (âh) inanuben yüz süre

(Ah) Yoksul ise bây olur (cânım) bây ise Sultân olur

(Yâr bay ise Sultan olur)

(Müf-te-i-lün/fâ-i-lün/müf-te-i-lün/fâ-i-lün)

-VII-

Şimşîr-i ezel be-dest-i merdân-i Hudâst

Gûy-i ebedî der ham-i çevkân-i Hudâst

Ân ten ki çü kûh -i Tûr rûşen ayed

Nakd-i hod ez o taleb ki o kân -ı Hudâst

(Yâr-i men yâr âh yâr-i men yâr ah yâr-i-men yâr-i mera dost yâr-i men vây)

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lün/me-fâ-î-lün/fe'ûl)

-VIII-

Peyveste zi-Hak mest şev ü bak-i baş

Müstağrak-ı aşk u sûz -i müştâkî baş

Çün bâde be-cûş der hum-i kâleb hod

V'an gâh be-hod herîf ü hem sâkî bâş

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lü/me-fâ-î-lü/fe-ûl)

-IX-

Zi aşk-ı rûy-i tû rûşen dil-i benin ü benât

Biyâ ki ez tû şevved seyyiâti him hasenât

Hayâl-i tû çü der âmed be-sine-i aşık

Derûn -i hâne-i ten pür şevved çerâg-ı hayât

(Me-fâ-i-lün/fe-i-lâ-tün/me-fâ-i-lün/fe-i-lün)

Hey hey ne acayip bezemiş hüsn ile

Her ehl-i nazar kim göre tahsîn ola kâr

Bu sûret-i yâri, bu nakş-ı nigâri

Be çeşm-i izârı, kalmaya karârı

Ey mutrîb-i dilkeş ele al çeng u rebâbı

Ey sâkî mehveş taşa çal şîşe-i ârı

Çâk eyle hicâbı, ref' eyle nikâbı

Sun câm-ı ikrârı, def' eyle humârı

Ey zâhid-ı zerrâk u müzevvir ko riyâyı

Şest-ı şehe düş mâh-i aşk ol ko kenârı

Tut râh-ı fenâyı, derk'eyle Hudâyı

Bul şâh-ı şikârı, terk'eyle feşârı

Hey hey nedir ol hâl-i muanber rûh-i enver

Seyret nice cem' eylemiş ol nûr ile nâri

Ol sâkî-i kevser, ol rûh-i musavver

Zî sanat-i cârî, zî kudret-i Bârî

Uşşâkı katâr eyledi aşk içre Muhammed

Ey üstür-i dil sen ola gör pîş-i katâr-ı

Ol şâh-ı mümecced, ol matlab ü maksad

Çek aşk-ile bâri, bî-verd eyle hârı

Ey ŞÂHİDÎ ey vâlih-i vü şûrîde vü şeydâ

Derd ile belâ ile geçür leyl ü nehârı

Ey bî-ser ü bî-pâ, dîvâne vü rüsvâ

Kıl nâhe vü zârı, nûşeyle bihârı

(Yâr yüreğim del ciğerim gör ki neler var yâre haber var)

Yâ râb harem-i hazretine râh bağışla

Aldın dil-i gümrâhımı koydun beni bî-dil

Ya derd ile bir âhı sehergâh bağışla

Bari yerine bir dil-i âgâh bağışla

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lü/me-fâ-î-lü/fe-û-lün)

(Mef-û-lü/fe-û-lün/mef-û-lü/fe-û-lün)

SELÂM-I RÂBÎ

(Ah! İmân-ı meni) ye kadar (Selâm-ı Sâni) nin aynısıdır.

4.1.5. Metnin Türkçe'ye Tercümesi (Uslu, Âyin-i Şerif'lerin Tercümeleri)

SELÂM-I EVVEL

-I-

Bu ev devamlı çeng ve müziğin olduğu bir evdir. Dünya da oyun ve eğlencesi olan bir ev gibidir. Hocadan sorun ki, bu nasıl bir evdir? Tıpkı kıyamet günü gibi kimsenin aklı başında değil, herkes sarhoş, kendini bilmez halde, korkudan kimin kim olduğunu bilmiyorlar.

-II-

Kimse, bizim gönlümüze ateş düşüremez ancak O, bizim gönlümüze sevgi ateşi düşürebilir. Kimse menzilimizi yakınlaştıramaz, ancak O (Hu) bizim olan menzilimizi yakın edebilir. Bütün dünya doktor olsa da, bizim problemimizi çözemezler. Ancak O (Hu) bizim problemimizi çözebilir. Çünkü ateş, bir şeyin çok çabuk şeklini ve halini değiştirir. Sevgi ateşi gönüle düşmeli ki halimizi değiştirmeli. Bizi madde aleminden, manâ aleminin eri haline getirmeli. Kişi manâ eri olursa O (Allah), uzak olan menzilimizi yakın eder. Allah'a yakın olabilme problemini de ancak Allah çözer.

-III-

Canım, ruh güzelliği çok iyi, çok güzel ve çok parlak ama senin güzelliğinin cemali bambaşka bir şeydir. O güzelliğin taziminden ağızım açık kaldı. Her an dilimde ve gönlümde şaşkınlıktan “Allahu ekber” diyorum. Şem-seddin Tebriz'den ay gibi doğdu. “Ay gibi” de ne oluyor, Onun yüzü ay'dan da parlak, çünkü o parlaklığını Tanrı'dan alıyor.

-IV-

Yaptıklarımızla kötüleşen bu yüzü, can kıblesine çevirdim. Kalble sadakat ve dille ikrar eyledim. Bu cihan padişahı, insan-ı kâmil olan, Adem'de görününce, biz de melekler gibi ona secde ettik.

SELÂM-I SÂNÎ

-V-

Sultanımsın, sultanımsın. Gönül ve canda imanımsın. Bana bir üflemlenle can bulurum. Bir can da ne demek, yüz can bulurum! Ey âşıklar, ey âşıklar! Ledün şarabını içtiğim kadehi kaybettim. Çünkü kadehlere sığmayan o şaraptan içtim ve aklım başımdan gidince kadehi kaybettim.

SELÂM-I SÂLÎS

-VI-

Gökyüzünden cana, “es-sala” diye bir ses geldi. Can ona dedi ki; ey güzel davetçi, hoş geldin, merhaba. Ey ses! Sözlerini işittim ve başüstüne diyerek her sözünü kabul ettim. Her an sana yüzlerce can feda olsun. Bir kere daha çağır da “Hel eta” -geldim mi?- makamına dek uçayım.

Binlerce kere aferin olsun, o yüce bir sultandır. Onun kulu olan kişiler, bunu başarırlarsa, hüsrev ve hakan olurlar. Her kim bugün Bahaddin Veled’e inanıp, sözümüzü kabul ederek, yüz sürerse, yoksul ise bey olur, bey ise sultan olur.

-VII-

Ezel kılıcı, Allah dostu olan velilerin elindedir. Ebediyet topu, Tanrı’nın çevganının kıvrımındadır. Sen, Tur dağı gibi parlaklık getiren şu insandan, kendin için gerekeni iste. Çünkü o Tanrı’nın madenidir, istekler kaynağıdır.

-VIII-

Daima Hak’la beraber mest ol ve daima onunla bâki ol. Onun ilâhi aşkına dal ve ona kavuşma ateşiyle yan. Kendi bedeninin küpünde bâde gibi coş. Başkalarına bakmaktan vazgeç, başkalarını bırak, kendinle arkadaş, dost ve kendinin sakîsi ol.

-IX-

Gençlerin ve kızların gönülleri senin yüzüne olan aşktan aydınlık olsun. Gel de sen onları bu aşklarının karşılığı olarak lutfet ve Kur’an’da belirttiğin gibi onların

günahları, güzelliklere, iyiliklere dönüşsün. Senin hayalin bile aşığın gönlüne geldi mi, beden hayat ışıyla, yaşama sevinciyle dolar.

Bu yeryüzünü ve bu görülen nakşı, ne kadar şaşılacak güzellikte bezemiş. Her bakmasını bilen görüş sahibi güzel gözünüzü görse, güzel duygularla dolar. Kararı kalmaz.

Ey gönül çekici çalgıcı (mutrîb)! utanmayı bir kenara bırak, yüzündeki örtüyü kaldır, çeng ve rebabı eline al. Ey ay yüzlü sâki! Utanma duygusunu bırak ve insana kabul etme isteği veren kadehi sun, sarhoşluğu kov. Ey iki yüzlü züht sahibi! Riyayı bırak, fenâ-yok olma-yolunu tutup, Hûda'yı anlamaya çalış.

Kâinatın şahının yüzüğüne düş, aşk denizinin balığı olup, kenarı bırak, avcıların şahını bul ve sıkıntıları terket. Hey! o anber kokan nurlar saçan ruh hali nedir? Sen daha ileri giderek kevser sunan sâki ve insanı şekillendiren ruh ol. Seyret! Işık ile ateşi bir sanattan ve yapıcı kudretiyle nasıl biraraya getirmiş. O ululanmış şah ve o ulaşmak istenilen Muhammed'in içindeki aşk, aşıkları tren eyledi. Ey! Gönül rehberi ol da, trenin başını aşk ile çek, dikenî gül eyle. Ey! İnleyen, aşık olan ve şaşkın Şâhidî. Ey! başsız ve ayaksız, deli ve rezil Şâhidî, dert ve belâ ile geçen gece ve gündüz yalvar ve dua et. Baharı gözetle. (Yar yüreğim, del ciğerim, gör ki neler var, yâre haber ver.)

Ya rabbi! Sevdığının haremi için giden bir yol bağışla bana. Verdiğin dert ile ah çekeceğim, seher vaktini bana bağışla. Yolunu şaşırmış bir gönlüm vardı, onu benden aldın ve beni gönülsüz bıraktın. Bâri onun yerine bir uyanık gönül bağışla.

SELÂM-I RÂBÎ

Sultanımsın, sultanımsın! Gönül ve candan imanımsın. Bana bir üflemele can bulurum. Bir can da ne demek, yüz can bulurum! Ey aşıklar, ey aşıklar! Ledün şarabını içtiğim kadehi kaybettim. Çünkü kadehlere sığmayan o şaraptan içtim ve aklım başımdan gidince kadehi kaybettim.

4.2. Uşşak Âyin-i Şerif

4.2.1. Uşşak Makamı Hakkında Bilgi

Uşşak makamının isim olarak verildiği lahnî yapıların, musiki tarihimiz boyunca büyük değişikliklere uğradığını görüyoruz.

Sistemci okuldan evvelki dönemlerde Uşşak makamının nasıl olduğunu anlatan Abdülkadir Merâî, bu makamın cesareti, kahramanlığı gösteren ve bildiren eserlerin bestelendiği bir makam olduğunu kaydetmektedir.

Câmi'ül'l-Elhân'da, ebced notası ile dizisi şöyledir :

A - D - Z - H - YA - YD - Yb - YH.

Nigâr makamı incelenirse, sistemci okulda kullanılan ve yukarıda şeması verilen bu dizinin, bugün kullanılan nigâr makamının dizisinin aynısı olduğu görülür.

Sistemci okuldan evvel de kullanılan Uşşak makamına Arel Kürdîli Çargâh adını veriyor. Bu ebced notasını Rast perdesi üzerine göçürdüğümüz zaman, Nigâr makamının dizisinin aynı olarak daha açık ve kesin bir şekilde görmemiz mümkün olmaktadır.

Diğer taraftan, Abdülkadir'in Uşşak makamından bestelediği kârdan söz edilmektedir. Dr.Ezgi'ye göre, Abdülkadir zamanında hafif usulü henüz bulunmadığından, hafif usulü ile bestelenmiş olması sebebi ile bu kârın Abdülkadir'in bir ameli (kârı) olamayacağı ileri sürülmektedir. Gerçekten de Abdülkadir, kendi döneminde bilinen ve kullanılan usulleri, Câmi'ül'l-Elhân, Fevâid-i Aşere ve Makasidü'l-Elhân adlı kitaplarında ayrıca göstermiş ve bildirmiştir. Bu usuller içinde, "Hafif-i sakil" ve "Türkî-i Hafif" gibi, adında "Hafif" kelimesi geçen usuller varsa da, bu usullerin Hafif usulü ile bir ilişkisi bulunmamaktadır. Bu itibarla, Farsça bir güfte ile bestelenmiş olan bu kârın daha sonraki dönemlerde bestelendiği anlaşıyor.

Diğer taraftan Darülelhan klasik külliyyatında 185 ve 188 sayılı nüshalarda, Abdülkadir'in Şevknâme isimli Hafif Kâr'ı ile, yine Rast makamında bestelediği hafif usullü Nakış bestenin notaları yayınlanmıştır. Her iki bestenin de usulü

Hafif'tir. Bu tür yayınların resmi bir kuruluş tarafından ve bilgili musikicilerce yayına verilmeleri bir önem taşımaktadır.

Abdülkadir zamanında henüz Uşşak makamı bilinmediği gerçeğinden hareketle, bu eserlerin bugün bildiğimiz Uşşak makamının bulunmasından sonra bestelenmiş olabileceği bilimsel açıdan uygun görülmektedir.

II. Sultan Murat Han devri müzikologlarından Hızır bin Abdullah, Uşşak makamı hakkında bir tarif vermiyor. Bedr-i Dilşâd ise çok ayrı, sistemci okulun görüşü ile çelişkili bir tarif veriyor :

“Uşşak, Dügâh perdesinden başlar, ve Irak perdesinde karar ider.”

Bu tarif çok yabancı bir açıklama getiriyor. Burada şu özelliği hemen belirtmekte fayda, hatta zorunluluk vardır.

Sistemci okul müzikologları edvar-ı meşhure veya 12 makam (düvazde makam) olarak niteledikleri ve 12 sayı ile sınırladıkları makamların tariflerini vermemişler, bu makamların meşhur olduğunu, musikicilerce çok iyi bilindiklerini gözönünde tutarak, kitaplarında yalnız isimlerini sıralamışlardır. Bu sebeple, adı geçen 12 makamın tariflerini bir hayli sonra gelen dönemlerdeki musikiciler vermeye başlamışlardır. Hasan Efendizade Ahi Çelebi, Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nâsır Dede gibi musikiciler bunlardandır.

17. yüzyılda yaşamış olan Ahi Çelebi, musikiye ilişkin kitabında Uşşak makamını şöyle tarif ediyor :

“Dügâh oldur ki, çüz'ü küçük ola. Nev'i ahar, kendi hanesi Rast üstündedir. Âgâzesi ve karargâhı kendi perdesidir. Kendi hanesinden aşağı rast, yukarı segâh ve Çargâh hanelerini seyreder. İşte Dügâh budur.”

Ahi Çelebi'nin “Nev'i Ahar” diye söz ettiği makam Dügâh makamıdır. Bu dönemlerde, Uşşak makamına Dügâh da denildiği unutulmamalı ve bu zihinlerde bir karışıklığa sebep olmamalıdır.

Kantemiroğlu, Dügâh makamının açıklanması ve Dügâh makamının niteliği başlıkları ile Uşşak makamının özelliklerini bildirmektedir :

“Musiki ile uğraşanlar, bugüne değin Dügâh makamını hangi fasla koyacaklarını münakaşa edip dururlar ve makamın ne olduğunu da açıklayıp göstermezler. Bazısı, Dügâh makamı yoktur der, bazısı da maddesiz bir şubedir, çok dar olduğundan, bu perde ve makamda bestelenmiş bir şey yoktur, buyurur. Bunun gibi, gereksiz ve akıl almaz pek çok söz söylerler. Onun için, biz, bu tür kimselerin dolambaçlı, karmakarışık sözlerine çok şaşar, bu büyük ve kıymetli makamın özünü ve tarifini bilmeyenlere hayret ederiz. Çünkü çocukların bile bildiği anayol gibidir, kılavuz istemez... Yukarıda söylenen şekilde, sekiz perdelik daireye kutup olarak Dügâh perdesi alınıp seslendirildiği ve gerek kalından inceye ve gerek inceden kalına doğru hareket ettikten sonra belirttiğimiz kutba doğru gelinip karar verildiği takdirde, Uşşak makamının meydana geleceği ve icra edilmiş olacağı gün gibi açıktır. Öyle ki, başka bir makamdan şüphelenmek için en ufak bir ihtimal yoktur.”

Kantemiroğlu, kendi zamanında ve daha evvelki dönemlerde Dügâh'ın açıklanmış olduğunu ve bugün bizim kullandığımız Dügâh makamının henüz literatüre geçmediğini de belirtmiş oluyor.

Gerçekten, Mevlevîlerin Uşşak makamına Dügâh adını verdikleri bilinmektedir. Dügâh Âyin-i Şerif'i de, diğer iki beste-i kadim (Hüseynî, Pencgâh) ile bu dönemlerde veya bu dönemden az evvel bestelenmiş olmalıdır.

Abdülbâki Nâsır Dede, Dügâh ve Uşşak makamlarını birbirinden ayırarak, evvelce isim karışıklığına sebep olan iki makamın ayrı ayrı tariflerini vermekte ve karışıklığı gidermektedir. Ana makam olarak aldığı Uşşak için, Nâsır Dede şu tarife yer veriyor :

“Uşşak, Nevâ perdesinden âgâz idüb, Çargâh ve Segâh ve Dügâh perdesine bubût ve anda karar ider. Amma, nevş perdesinden yukarı, Hüseynî ve Acem ve Gerdaniye ve Muhayyer perdesine dek suûd ider. Bu makamın aslı kudema-i müteahhirinin Nevâ dediği makam ve kudemanın Nevruz-ı asıl dediği âvâzedir ve ihtilaf-ı daire bunda dahi cereyanı vardır.”

Nâsır Dede, Uşşak makamının kendi dönemine gelinceye kadar geçirdiği değişiklikleri açıklarken, en eskilerden sonra gelenlerin Nevâ dediği (bugünkü Buselik) diziyi daha evvelki dönemlerde gelen kudemanın biraz değişik olarak kabul edip Nevruz-ı Asıl olarak bildiklerini söylüyor ve diyor ki: “İhtilafı olan daire

[sekizli] Nevruz-ı Asıl mıdır, yoksa Nevâ mıdır?”. Bu anlaşmazlığın musikiciler arasında uzun süre devam ettiğini de bildiriyor.

Kanaatimize göre, eski musikicilerin, Nevruz-ı Asıldan esinlendiklerini ve Nevruz dizisindeki Dik Hisar perdesini zamanla Hüseyinîye çevirerek Uşşak dizisini meydana getirdiklerini söylemek mümkün olacaktır. Çünkü, sistemci okulun Nevâ dizisi büyük değişiklikler geçirmiş, Nevâ diye ad verilen dizi daha sonra Buselik olarak değiştirilerek bugüne kadar gelmiştir.

Uşşak makamı, Dügâhta kurulu Uşşak dörtlüsüne Nevâdan itibaren bir Buselik beşlisinin eklenmesiyle meydana getirilmiştir. Bu dizi şöyledir:



Şekil 4.4

Arel ve Dr.Ezgi, bu tarif üzerinde birleşmektedirler.

Mevlevîlerin Dügâh dedikleri Âyin-i Şerif, Uşşak makamından bestelenmiş ve en eski âyin olarak elimizde bulunuyor. Diğer bir dini eser de, 17. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan, Gülşeni tarikatından dini eserler bestekârı Ali Şir-i Gani'nin bestelediği Uşşak duraktır.

17. yüzyılda ve bugüne gelinceye kadar Uşşak makamı çok sevilmiş ve bu makamdan çok güzel, sanatlı ve klasik eserler bestelenmiştir. Lâdini eserlerin elimizde bulunan en eskisi, Çoban Devlet Giray Han'ın çenber usulünde bestelediği Uşşak peşrevidir.

Uşşak makamının aldığı Segâh perdesi ile ilgili olarak;

Bu perde zamanla hüviyet değiştirmemiş ise de, icrada bazı ufak değişmelere uğramıştır. Bu dönemler şöyle açıklanabilir:

Örnek olarak verdiğimiz Dügâh Âyin-i Şerif'te, Uşşak durakta Segâh perdeleri, bir pestleşmeye doğru gidilmeden, tam Segâh perdesi olarak icra edilmişlerdir.

Yine 17. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Diyarbakır'lı Mahmud Çelebi'nin Uşşak Yürük Semâisi'nde, Segâh perdesi tam olarak basılmış ve bir pestleşmeye doğru gidilmemiştir.

Hafız Post'un -örnek olarak verdiğimiz- zencir bestesinde Segâh perdesi, karara gelirken bile, az da olsa bir pestleşme göstermemektedir.

Yine dinî eserler bestekârı Kutb-i Nâyî Şeyh Osman Dede (17. yüzyıl başı) Uşşak makamından bir Âyin-i Şerif ile bir peşrev bestelemiştir. Bu iki eserdeki Segâh perdelerinin hiçbir pestleşmeye uğramadan uygulandığı, hatta zaman zaman Buselik perdesine doğru bir dikleşme içinde olduğu görülmüştür. Kutb-i Nâyî Osman Dede'nin Uşşak Âyin-i Şerifi'ndeki bir başka özellik de, Nevruz makamının seyrine uyar bir seyrir ve çeşniye yakınlık göstermesidir.

Bu örnekler daha da çoğaltılabilir.

Nâsır Dede, Kutb-i Nâyî Osman Dede'nin Uşşak Âyin-i Şerif'i ile Uşşak peşrevini tetkik ve tahkik ederken, Uşşak makamının bulunuşuna ilişkin şu mütalâayı ileri sürüyor :

“Bu makamın Uşşak ismi ile müsemma olmasına [bu ismi almasına] sened-i ceddin sahib-i mi'râciye Nâyî Osman Dede efendinin bunda Uşşak namı ile te'lif eylediği Âyin-i Şerif'tir.”

Bu tür bir hükme varan Abdülbaki Nâsır Dede'nin, Uşşak makamının Kutb-i Nâyî Osman Dede'nin bir buluşu olduğu kaydına yer vermesi, Dr.Ezgi'nin itirazına sebep olmuştur. Dr.Ezgi, makamın daha evvel bilindiğini, Kasımpaşalı Osman Efendi'nin ve talebesi Hafız Post'un Uşşak besteler yaptığını ve bunlardan bir kısmının elimizde olduğunu ileri sürerek bu yakıştırmanın yersiz bulunduğunu söylemektedir. Bütün bu incelemelerin sonucu olarak:

- 1- Eski Uşşak makamı çok evvel terk edilmiş, ancak Nevruz makamının etkisi henüz tamamen kaybolmamıştır.

Diğer bir deyişle, eski Uşşak makamı unutulmuş, eserleri de bize kadar gelememiş, ancak yeni Uşşak makamı da tamamen tanınmamıştır.

- 2- Nevruz makamı, bu makamdan (Nevruz-ı Rûmî, Nevruz-ı Acem, nevrüz-ı Kûçek gibi) değişik türler üretilmesine rağmen, rağbetten düşerek bir müddet sonra unutulmaya başlanmış, yerini yeni bir makam olan Uşşak makamına bırakmıştır.
- 3- Nevruz makamında bulunan Dik Hisar perdesi kullanılmaz olmuş, bu sebeple Nevruz üzerindeki beşli de değişmiştir.
- 4- Nevâ üzerinde bulunan dizideki Dik Hisarın kaldırılması ve Hüseyinî beşlisinin yerine geçen Buselik beşlisi ile, dizi Uşşak makamının dizisinin oluşturmuş ve Uşşak makamı musikiciler tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Segâh perdesinin fonksiyonu değişmemiş, ancak III. Sultan Selim Han döneminden sonra ufak çapta pestleşmeye doğru gidilerek, özellikle karara doğru bu pestleşme uygulanmaya başlanmış, Segâh tam segâh niteliğini kaybetmiştir. Bunun en güzel örneklerinden biri Dede Salih Efendi'nin Devr-i Kebir usulünde bestelediği Uşşak perşrevidir. Bu peşrevde Segâh perdeleri devamlı bir surette eksik bakıye bemolü bölgesi içinde icra edilmekte, tam Segâh şeklinde görülmemektedir. Çargâhtaki asma kararlarda kullanılan Segâh sesi tam Segâh perdesi olarak kullanılmaktadır.

Uşşak makamı çıkıcı bir nitelik gösterir. Tamam yeden perdesi olan Rast perdesini göstererek Dügâh açar. İlk seyirlerin Dügâh perdesi etrafındaki seslerde yapıldığı görülür. Bu seyirler sırasında, Rast perdesinde vurgulamalar ve kısa asma kararlar verilir. Bu kararların uzun sürmesi ve ısrarlı olması, makamın seyri ve çeşnisi açısından uygun olmaz. Çünkü, Uşşak'a çok yakın olan Hûzî ve Rast Mâyê makamlarının seyir ve çeşnisine doğru bir meyil görülebilir. Yine bu seyir sırasında, Yegâh perdesine doğru, Rast çeşnisi ile pestleşme durumu, makamın kuruluşunda bulunmayan bir ilave ve genişleme olarak yapılır. Bestekârlarımız, Yegâh'a düşerek, Yegâh üzerinde Rast göstermeyi adeta bir gelenek durumuna getirmişlerdir.

Dügâh'tan tize doğru, Uşşak dörtlüsü içinde gösterilen seyirlerde, Nevâ perdesi sıkça gösterilir ve Dügâh'a doğru pestleşirken Segâh perdesi üzerinde sıkça

vurgulamalar ve özellikle asma kararlar verildiği görülür. Bu asma kararlarda, Kürdî perdesi yeden olarak alınmaz. Segâh eksik bakıye bemolü içinde pestleştirilerek, asma kararlar her halde Dügâh perdesi de gösterilerek alınır. Bu tür asma kararlar Uşşak makamının bir özelliğini göstermesi ve çeşniyi belirtmesi yönünden önem taşır. Yine bu tür Segâh'lı kararlar az ölçüde değil, tekrarlı olarak yapılırlar. Eğer, Segâh'ta verilen asma kararlarda Dügâh perdesi yeden olarak gösterilmiyor ise, bu Beyatî, Nevâ Isfahan vb. makamların asma kararları gibi, Uşşak'a yabancı bir karar türü olur. Bu sebeple Segâh perdesinde, Uşşak makamına has bir karar göstermeyen seyirler Uşşak makamının çeşnisini tam ve gereği gibi oluşturmamış olurlar.

Nevâ perdesi üzerinde yapılan seyirler, Buselik beşlisi içinde olmasına rağmen, Buselik'in özelliklerini göstermez. Gerdaniye gösterilerek Nevâ'ya düşüşler yapılır. Acem perdesi, Beyatî'de olduğu gibi sıkça kullanılmaz, kısa vurgulamalar yapılırsa da asma kararlara önem verilmez. Çünkü, bu perde üzerinde çokça asma kararlar verilmesi durumunda, Beyatî makamına doğru bir geçkiye gidileceği meylî doğar. Eğer Beyatî'ye bir geçki yapılması isteniyorsa mesele yoktur. Ancak, aksi halde, Acem perdesi yerine göre kullanılan sıradan bir perde niteliğini taşır.

Muhayyer perdesi tiz duraktır. Eserine meyan açmak isteyen bestekâr veya icracının, Muhayyerden itibaren, kendi doğuşuna bağlı bir makamdan meyan açabileceği gibi, çoğu zaman, Muhayyer makamına geçki yaparak meyan açtığı da görülür. Ancak, meyanın mutlaka Muhayyer perdesinden açılması icap etmez. Bestekâr veya icracı, istediği perdeden meyan açmakta serbesttir.

Uşşak makamının en göze çarpan özelliklerinden biri de Rast perdesini vurgulamak suretiyle verdiği kararlardır. Musikimizde hiçbir makam Uşşak'ın verdiği karar gibi bir karara varamıyor. Çünkü Uşşak, Rast perdesini göstererek Dügâh açtığı gibi, kararında da Rast perdesini göstererek karar veren tek makamdır.

Musikimizde, romantik çağın başladığı dönemden beri pek beğenilerek, özellikle şarkı türünde eserlerin bestelenmesinde çokça kullanılan Uşşak makamı, bu sevilme ve rağbet durumunu bugün de muhafaza etmiştir. Büyük şarkı bestekârlarımızdan Şevki Bey musikiciler ve halk arasında "Uşşak'çı Şevki Bey" adıyla şöhret bulmuştur. Şevki Bey, hocası Hacı Ârif Bey gibi Uşşak makamının bütün inceliklerini gösterebilen bir bestekârimızdır.

Uşşak makamının donanımında yalnız Segâh perdesi arıza işareti olarak gösterilir. (Kutluğ, 2000, s.164-164)



4.2.2. Eser Üzerinde Nazari Analiz

Uşşak Makamında Peşrev(Yekta, 1934, s.378)

Usûlü : Muzaaf Devr-i Kebir

1



2



3



4



NEVA'DA BUSELİK'Lİ KALIŞ

5



6



7



8

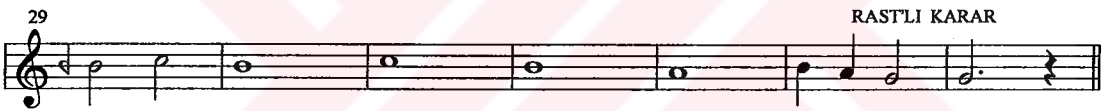


DÜGAHTA UŞŞAK ÇEŞNİSİ

HÜSEYİN'DE ÇEŞNİSİZ ASMA KALIŞ







Uşşak Âyin-i Şerif (Yekta, 1934, s.381-398)

BİRİNCİ SELÂM

Usûlü : Devr-i Revan

1. I A
AH A TE Şİ NE ZE NE Dİ DER Dİ

3. LI MA İL LÂ HU

5. RASTLI KALIŞ UŞŞAK'LI KALIŞ
HEY YAR HEY RA NA Yİ MEN VAY saz _____

7. A
AH KO TE Hİ NE KÜ NE Dİ MEN Zİ

9. LI MA İL LA HU

11. RASTLI KALIŞ UŞŞAK'LI KALIŞ
HEY YAR HEY RA NA Yİ MEN VAY saz _____

13. B
AH GE Rİ A LE Mİ YA Nİ CÜM LE

15. NEVA'DA BUSELİKLİ ASMA KALIŞ
TA Bİ BA Nİ BA ŞE ND YAR saz _____

17 NEVA'DA BUSELİKLİ
ASMA KARAR

T HEY YA RI HEY RA NA Yİ MEN VAY

19 A'

4.m YA Rİ YAR HAL Lİ NE KÜ NE Dİ MÜŞ Kİ

21 Lİ MA İL LÂ HU saz

23 UŞŞAK'LI KARAR

T HEY YA RI HEY RA NA Yİ MEN VAY saz

25 HEY DO ST EY Zİ BA Yİ MEN VAY

27 II A UŞŞAK'LI KALIŞ

1.m DA DE Yİ VAY İ Mİ RUZ Çİ RU ZES Tİ

29 NEVA'DA BUSELİKLİ KALIŞ

Kİ HU RU Şİ Dİ DÜ TA ST YAR

31 A UŞŞAK'LI KALIŞ

2.m YA Rİ YAR İ Mİ RUZ Zİ RU Zİ HA

33 NEVA'DA BUSELİK'Lİ KALIŞ

Bİ RU NES TÛ CÛ DA ST YAR

35 B

3.m AH E Zİ ÇERH BE HA Kİ YA

37 NEVA'DA BUSELİK'Lİ KALIŞ

RI Nİ SA RES TÛ SA DA ST YAR

39 UŞŞAK'Lİ KALIŞ

4.m A YA Rİ YAR KE Yİ DİL ŞÛ DE GÂN MÛJ DE

41 NEVA'DA BUSELİK'Lİ KALIŞ

4.m Kİ İN RU Zİ ŞÛ MAST YAR

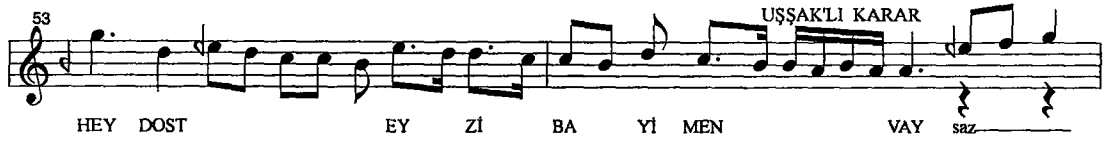
43 UŞŞAK'Lİ KALIŞ

YA Rİ YAR KE Yİ DİL ŞÛ DE GÂN MÛJ DE

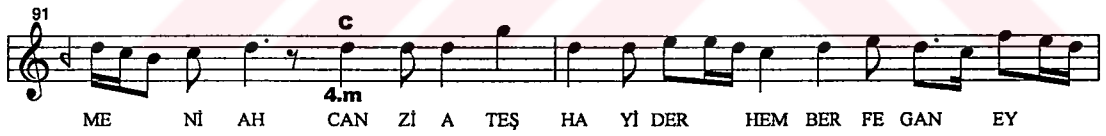
45 Kİ İN RU Zİ ŞÛ MAST YAR

47 A III

1.m AH Bİ AŞ Kİ NE ŞA TU TA RAB EF







97



HE YÌ HEY HEY HE YÌ HEY HŪN KĀ RÌ MEN VAY

99

DA DE YI VAY HEY RA NA YI MEN VAY saz_____

101 DÜGAHTA UŞŞAKLI KARAR

HE Yİ HEY HEY HE Yİ HEY Zİ BA Yİ MEN VAY

2. SELÂM

(EVFER İKAININ SON 5 ZARBINDAN BAŞLAR)

Usûlü : EVFER

1. DÜGAH'DA UŞŞAK

1.m SU LU TA NI ME Nİ A HI SU LU TA

4. ACEM'DE ISRARLI KALIŞLAR

2.m NI ME Nİ saz E Nİ DE Rİ AH Dİ LÜ CAN

7. C.

3.m İ MA NI ME Nİ saz DE Rİ MEN

10. Bİ DE Mİ MEN ZİN DE DE ŞE VEM

13. D.

4.m VE Mİ YE Kİ CAN Çİ ŞE VED VE Dİ SA Dİ CA

16. DÜGAH'DA UŞŞAK

E.

5.m Nİ ME Nİ A HI E Yİ A Şİ KA NE Yİ

19. A Şİ KAN saz ME Nİ HA Kİ RA GE Vİ

22. F.

6.m HER KÜ NE Mİ DO ST E Yİ MUT Rİ BA NEY

3. SELÂM

Usûlû : DEVR-İ KEBİR

1 VI A

1.m HE Yİ E Yİ ŞE Hİ Dİ NU

2 NEVA'DA BUSELİK

NU Şİ Nİ A Hİ LE BET

3

HE Yİ PA KE E Zİ HE ME

4

E Yİ A LU LU DE Gİ

5 A'

2.m HE Yİ Bİ Nİ Şİ ŞİN Kİ TA

6 NEVA'DA BUSELİK

BA BA Zİ Sİ TED

7

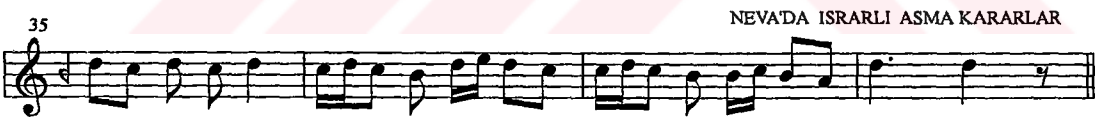
ÇE Şİ ME ME Mİ Zİ HON

8

E Yİ PA LU LU DE Gİ

1 B





47 **A**
1.m
EY KAVM BE HAC REF TE KÜ CA YİD KÜ CA YİD

51 **B**
2.m
DİL DAR HE MİN CAST Bİ YA Yİ Dİ Bİ YA YİD YA Rİ MEN

55 NEVA'DA ISRARLI
ASMA KARARLAR
T
YAR AH YA Rİ MEN YAR AH YA Rİ ME Nİ

59 DÜGAH'DA UŞŞAK KARAR
YA Rİ ME RA DOST YA Rİ MEN VAY

62

66

70 **VIII A**
1.m
A Şİ KA Nİ HU İM RU Zİ ÇÜ HER RU Zİ HA RA

74 **A'**
2.m
Bİ MÜ HA RAB MEK SA DE Rİ EN Dİ ŞE VÜ BER

78 **B**
 Gİ RÜ RE BAB **3.m** SAD GU NE NE MA ZES TÛ RU KU

82 NEVA'DA RAST GEÇKİSİ
 AS TÛ SU CUD **BT** YA Rİ YA Rİ YAR **3.m** SAD

86
 GU NE NE MA ZES TÛ RU KU AS TÛ SÛ CU DÛ

90 NEVA'DA RAST **C**
 YAR YAR **4.m** AN RA Kİ CE MA Lİ DOS TU BA

94 DÜGAH'DA UŞŞAK'LI KALIŞ
 ŞE Dİ Mİ Hİ RAB **CT** YAR YAR YAR **4.m** AN

98
 RA Kİ CE MA Lİ DOS TU BA ŞE Dİ Mİ Hİ RAB YAR

102 **IX**
CT YAR YAR **1.m** HOD RA ÇÛ DE Mİ Zİ YA DE HUR

106 NEVA'DA RASTLI KALIŞ
 REM YA Bİ **AT** YA Rİ YA Rİ YAR **A'** **2.m** ZİN ÖM RÛ NA Sİ

110 HÜSEYİN'DE UŞŞAKLI KALIŞ

Bİ Hİ Şİ AN DER YA Bİ YAR ZİN HA Rİ TÜ ZA

3.m

114 Yİ NE KÜ Nİ AN DE Mİ RA YA Rİ YA Rİ YAR Zİ

BT 4.m

118 RA Kİ ÇÜ NAN DE Mİ Dİ GER KE Mİ YA Bİ YAR

CT

122 DÜGAH'DA UŞŞAKLI KALIŞ

YAR YAR Zİ RA Kİ ÇÜ NAN DE Mİ Dİ GER

4.m

126 DÜGAH'DA UŞŞAK'LI KARAR

KE Mİ YA Bİ YAR YAR YAR

CT

130

.....SÂZ.....

134 NEVA'DA RAST GEÇKİSİ HÜSEYİN'DE UŞŞAK GEÇKİSİ

138 RAST ÇEŞNİSİ

142 NEVA'DA RAST GEÇKİSİ

1.m
DER

146

2.m
TA

150

BT

154 GERDANİYE'DE RAST ÇEŞNİSİ

1.m
DER

158

2.m
TA

162 HÜSEYİN'DE UŞŞAK ÇEŞNİSİ

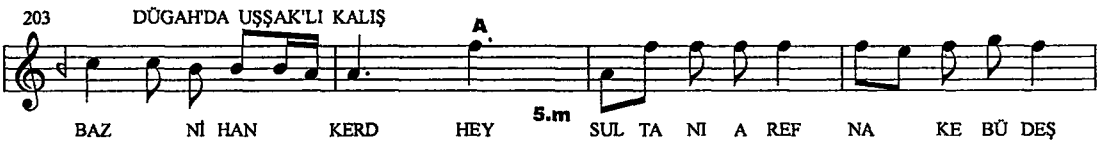
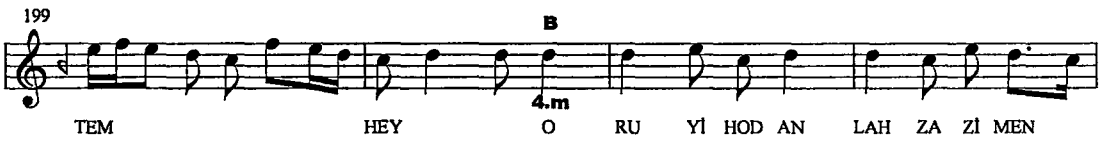
3.m
AH

166

4.m
AH

170 UŞŞAK -----

T





4. SELÂM

Usûlü : Evfer

(EVFER'İN SON 5 ZARBINDAN BAŞLAR)

1. XII A DÜGAH'DA UŞŞAKLI KALIŞ

1.m SU LU TA NI ME Nİ

3. ACEM'DE ÇEŞNİSİZ KALIŞ

A HI SU LU TA NI ME Nİ

5. 2.m E Nİ DE Rİ AH Dİ LÜ CAN

7. NEVA'DA BUSELİK

İ MA NI ME Nİ

9. 3.m DE Rİ MEN Bİ DE Mİ

11. MEN ZİN DE ŞE VEM

13. D NEVA'DA BUSELİK ÇEŞNİSİ

4.m VE Mİ YE Kİ CAN Çİ ŞE VED

15. YERİNDE UŞŞAKLI KARAR

VE Dİ SA Dİ CA NI ME Nİ

SON PEŞREV
(Arazbar makamında)

Usûlü : DÜYEK

1

3 ÇARGAHD'A RASTLI KALIŞ

5 NEVA'DA HICAZ ÇEŞNİSİ YERİNDE KARCİĞAR GEÇKİSİ

7

9

11 ÇARGAHD'A RAST ÇEŞNİSİ DÜGAHTA UŞŞAK ÇEŞNİSİ

13

15 ÇARGAHD'A NIKRİZ ÇEŞNİSİ

27 YERİNDE UŞŞAK



The musical notation for the 27th measure is as follows: A quarter rest, followed by an eighth note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note A4, an eighth note G4, a quarter note F#4, an eighth note E4, an eighth note D4, a quarter note C4, an eighth note B3, an eighth note A3, a quarter note G3, and finally a quarter note F#3.

İkinci Hane

29

YERİNDE RAST

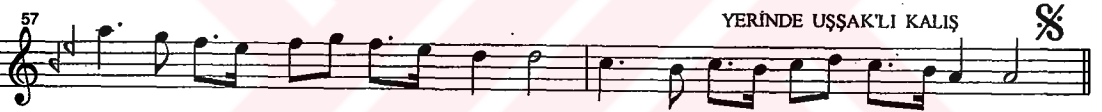
ÇARGAHD A RAST





Üçüncü Hane





Dördüncü Hane



65 ÇARGA'DA ÇEŞNİSİZ KALIŞ

67 ÇARGA'DA RAST ÇEŞNİSİ

69 GERDANİYEDE ÇEŞNİSİZ KALIŞ

71 YERİNDE UŞŞAK ÇEŞNİSİ

Son Yürük Semâî

Usûlü : YÜRÜK SEMÂÎ

MUHAYYER'DE UŞŞAK ÇEŞNİSİ



MUHAYYER'DE UŞŞAK ÇEŞNİSİ



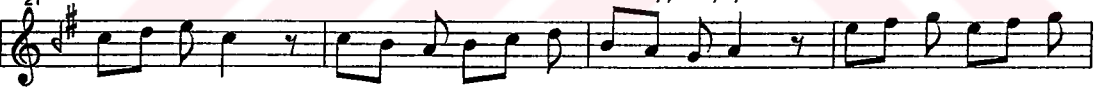
HÜSEYİN'DE UŞŞAK ÇEŞNİSİ



NEVA'DA BUSELİK ÇEŞNİSİ



YERİNDE UŞŞAK ÇEŞNİSİ



DÜGAH'DA UŞŞAK ÇEŞNİSİ



Peşrev

I. Hane : Peşrev'e Uşşak makamı çeşnileriyle başlanmıştır. 4. ölçünün sonunda Nevâ perdesinde Buselik çeşnili, 8. ölçüde Dügâh'ta Uşşak çeşnili kalış yapılmıştır.

II. Hane : 9. ölçünün sonunda Hüseyini perdesinde çeşnisiz asma kalış, 14. ve 16. ölçülerde Dügâh perdesinde Uşşak çeşnili kalış gösterilmiştir. Güçlü Nevâ perdesindeki kalışla, 3. haneye geçilmiştir.

III. Hane : 18. ölçüde yerinde Rast çeşnisi, Hüseyini perdesinde ise çeşnisiz asma karar yapılmıştır. 20. ölçüde Muhayyer'de Uşşak'lı asma karar, 22. ölçüde, Muhayyer'de Kürdi çeşnisi, Nevâ'da Buselik çeşnisi ve bu ölçünün sonu ile 23. ölçünün başında Dügâh'ta Uşşak çeşnisi, yine aynı ölçüde Rast'ta Rast çeşnisi, 24. ölçüde Uşşak çeşnisi gösterilmiş ve güçlü perdesinde kalış yapılmıştır.

IV. Hane : 25.-28. ölçülerde Hüseyini perdesinde asma kalışlar gösterilmiştir. 26.-27. ölçülerde Dügâh'ta Sabâ çeşnisi gösterilerek Çargâh'ta kalış yapılmıştır. 29. ve 30. ölçülerde Rast makamı ağırlık kazanmış ve ana makama (Uşşak) dönülerek, Dügâh'ta Uşşak'lı karar verilmiştir.

I. Selâm

Esere, Nevâ perdesi civarından başlanmış Uşşak çeşnileriyle dolaşılmış ve 5. ölçüde Rast perdesinde Rast çeşnili kalınmıştır. Aynı melodik yapı 11. ölçüde tekrarlanmış, ardından Uşşak'lı kalışlar yapılmıştır. 16. ve 18. ölçülerde Nevâ'da Buselik'li kalışlar vardır. (Makamın yapısı itibariyle Dügâh'ta Uşşak'lı ve Nevâ'da Buselik'li kalışlar sık sık kullanılmıştır.)

50. ölçüde, Çargâh üzerinde Rast çeşnisi gösterilmiş, aynı çeşni 58. ve 74. ölçülerde tekrarlanmıştır. 60. ölçüde Nevâ'da Uşşak çeşnisi gösterilmiş, 68. ve 76. ölçülerde bu çeşni tekrar kullanılmıştır. 77. ve 78. ölçülerde Uşşak makamına dönülmüş, 79. ölçüde Acem perdesi ısrarlı kullanılmış ve Beyâtî makamı hissi oluşturulmuştur. 83. ölçüde Acem perdesinde Çargâh çeşnisi gösterilmiş sonra ana makama dönülmüş, Dügâh'ta Uşşak'lı karar verilerek, Selâm sona ermiştir.

II. Selâm

Selâm'a güçlü civarından (Nevâ) başlanmış, 2. ölçüde Dügâh'ta Uşşak çeşnisi gösterilmiştir. 4., 5. ve 6. ölçülerde Acem perdesinde ısrarlı kalışlar yapılmıştır. Ana makamda dolaşarak, Nevâ'da kalınmıştır.

III. Selâm

Selâm'a yine güçlü civarından başlanmış, 2. ölçünün sonunda Nevâ'da Buselik çeşnili yarım karar yapılmıştır. Aynı çeşni 6. ölçünün sonunda da tekrarlanmıştır. Selâm, Uşşak makamı çeşnileriyle devam etmiştir.

Aksak Semâi

5. ve 9. ölçülerde Nevâ'da Rast çeşnisi gösterilmiş ve Yürük Semâi'ye geçilmiştir.

Yürük Semâi

Nevâ'da Rast çeşnisi etkisini sürdürmektedir. (3.-5., 18.-20., 83., 90.-91., 106., 135. ölçüler) Ana makam olması dolayısıyla sık sık Dügâh'ta Uşşak çeşnili kalışlar ve Nevâ'da ısrarlı asma kararlar yapılmıştır. 113., 137., 163. ölçülerde Hüseyini perdesinde Uşşak çeşnisi gösterilmiştir. 141. ölçüde Rast perdesinde Rast çeşnili, 155. ölçüde Gerdaniye perdesinde Rast'lı ve 186. ölçüde Acem perdesinde çeşnisiz kalışlar yapılmış ana makam Uşşak'a dönmüş ve Dügâh'ta karar verilmiştir.

IV. Selâm

Selâm'ın 2. ölçüsünde Dügâh'ta uşşak çeşnili, 4. ölçüsünde Acem'de çeşnisiz, 7., 14. ölçülerinde Nevâ'da Buselik çeşnili kalışlar yapılmış ve Dügâh'ta Uşşak çeşnili karar verilmiştir.

Son Peşrev

Arazbar makamında bestelenmiştir.

I. Hane : 4. ve 11. ölçülerde Çargâh'ta Rast çeşnisi, 5. ölçüde Nevâ'da Hicaz çeşnisi ve 6. ölçüde Dügâh'ta Karcıgar çeşnisi, 12. ölçüde Dügâh'ta Uşşak, 16. ölçüde Çargâh'ta Nikriz çeşnileri gösterilerek, Dügâh'ta Uşşak'lı sona ermiştir.

II. Hane : Rast perdesinde Rast çeşnisiyle başlamaktadır. 30., 33. ve 44. ölçülerde Çargâh'ta Rast çeşnisi gösterilmiştir. 34. ölçüde Çargâh'ta Nikriz ve 40. ölçüde Nevâ'da Buselik çeşnileri kullanılmıştır.

III. Hane : Gerdaniye ve Çargâh perdelerinde Rast çeşnileri (41. ve 52. ölçüler) kullanılmış, Dügâh'ta Uşşak'lı kalışla sona ermiştir.

IV. Hane : 60., 52., 64. ve 68. ölçülerde Çargâh'ta Rast çeşnisi, 66. ölçüde Çargâh'ta çeşnisiz kalış, 70. ölçüde Gerdaniye'de çeşnisiz kalış gösterilmiş ve Dügâh'ta Uşşak çeşnili kalışla sona ermiştir.

Son Yürük Semâi

Muhayyer makamında bestelenmiştir. 4. ve 8. ölçülerde Muhayyer'de Uşşak çeşnisi, 12. ölçüde Hüseyini'de Uşşak çeşnisi, 20. ölçüde Nevâ'da Buselik çeşnisi, 23. ve son ölçüde Dügâh'ta Uşşak çeşnisi kullanılmıştır.

4.2.3. Eserin Biçimsel Analizi

I. Selâm

I. Bend

$$14/8 (A_4^{1m} + AT_2) + (A_2^{2m} + AT_2) + (B_4^{3m} + BT_2) + (A_4^{4m} + AT_4)$$

II. Bend

$$(A_4^{1m}) + (A_4^{2m}) + (B_4^{3m}) + (A_4^{4m} + A_4^{4m})$$

III. Bend

$$(A_3^{1m} + AT_5) + (A_3^{2m} + AT_5) + (B_3^{3m} + BT_5) + (A_3^{4m} + AT_5)$$

IV. Bend

$$(A_3^{1m} + AT_2) + (B_3^{2m} + T_2) + (C_3^{3m} + T_2) + (C_3^{4m} + T_2) + (T_8)$$

II. Selâm

V. Bend

$$9/4 (A_4^{1m}) + (B_4^{2m}) + (C_4^{3m}) + (D_4^{4m}) + (E_6^{5m}) + (F_6^{6m}) + (G_4^{6m}) + (T_3)$$

III. Selâm

VI. Bend

$$14/4 (A_4^{1m}) + (A_4^{2m}) + 10/8 (B_9^{Saz})$$

$$6/8 (A_5^{1m} + T_1) + (B_5^{2m} + B_1^{Saz} + B_3^{2m}) + (A_5^{3m} + T_1) + (B_5^{4m} + B_1^{Saz} + B_3^{4m})$$

VII. Bend

$$(A_4^{1m}) + (B_4^{2m}) + (A_4^{1m}) + (B_4^{2m}) + (T_7)$$

VIII. Bend

$$(A_4^{1m}) + (A_4^{2m}) + (B_4^{3m} + BT_1 + B_4^{3m} + BT_1) + (C_4^{4m} + CT_2 + C_4^{4m} + CT_2)$$

IX. Bend

$$(A_4^{1m} + AT_1) + (A_4^{2m} + T_1) + (B_4^{3m} + BT_1) + (C_4^{4m} + CT_3 + C_4^{4m} + CT_3)$$

X. Bend

$$(A_4^{1m}) + (B_4^{2m} + BT_2) + (A_4^{1m}) + (C_4^{2m}) + (D_4^{3m}) + (E_4^{4m}) + (T_8)$$

XI. Bend

$$(A_5^{1m}) + (B_5^{2m}) + (A_5^{3m}) + (B_5^{4m}) + (A_5^{5m}) + (B_5^{6m})$$

IV. Selâm

XII. Bend

$$9/4 (A_4^{1m}) + (B_4^{2m}) + (C_4^{3m}) + (D_4^{4m})$$

4.2.4. Uşşak Âyin-i Şerif'in Farsça Metni

SELÂM-I EVVEL

-I-

(Ah)Âteş nezened der dil-i mâ illâ Hû (Hey yâr hey rânâ-yi men vay)

(Ah)Kûteh neküned menzil-i mâ illâ Hû (Hey yâr hey rânâ-yi men vay)

Ger âlemiyan cümle tabîbân bâşend yâar (Hey yâr hey rânâ-yi men vay)

(Yâr)Halli neküned müşkil-i mâ illâ Hû (Hey yâr hey rânâ-yi men vay)

(Hey dost hey zibâ-yi men vay dâd ey vay)

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lü/me-fâ-î-lün/fâ')

-II-

İmrûz çi rûzest ki hûrşîd-i dû tâst (yâr yâr yâr)

İmrûz zi rûzhâ bîrûnestü cüdâst (yâr ah)

Ez çerh be-hâkiyân nisârestü sadâst (yâr yâr yâr)

Key dil-şudegân, müjde ki in rûz şumâst (yâr yâr yâr)

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lü/me-fâ-î-lü/fe'ûl)

-III-

Bî-aşk, neşât u tarab efzun ne şeved (yâr hey yâr hey ranâ-yi men vay)

Bî-aşk, vücûd hûb ü mehzûn neşeved (yâr hey yâr hey ranâ-yi men vay)

Sad katre zi-ebr eger be-derya bâred (yâr hey yâr hey ranâ-yi men vay)

Bî-cünbû-i aşk dürr-i meknûn neşeved (yâr hey yâr hey ranâ-yi men vay)

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lü/mef-û-lü/fe'ûl)

-IV-

Ez kenâr-ı hîş yâbem her demî men bûy-i yâr (yâr yâr cân-ı cân-ı men)

Çü negirem hîş ra men mîkeşen ender kenar (yâr yâr cân-ı cân-ı men)

Rûh çü ateş, mey çü ateş, aşk ateş her se hoş (yâr yâr cân-ı cân-ı men)

Cân zi-âteşhâ-yı der-hem ber figâh eyne'l-firâr (yâr yâr cân-ı cân-ı men)

(Vay hey sultan-i men vay hey hey hey hey hey hünkâr-i men vay ded ey vay
hey rânâ-yi men vay hey hey hey hey hey zibâ-yi men vay)

(Fâ-î-lâ-tün/fâ-î-lâ-tün/fâ-î-lâ-tün/fâ-î-lün)

SELÂM-I SÂNÎ

-V-

Sultân-ı menî, sultân-ı menî Ender dil ü cân î mân-ı menî

Der men bi-demî men zinde şevam Yek cân çi âşevad sad cân-ı menî

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lün/fe-i-lün)

(Ah) Ey âşikân ey âşikân men hâk râ gevher kunem (dost)

Ey mutribân ey mutribân deff-i şümâ pür zen kunem

(Ah zalim yâr âh mîrim)

(Müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün)

SELÂM-I SÂLÎS

-VI-

(Hey) Ey Şehdî nûş îni (ah) lebet (ey) pak ez-heme âlûdegi

(Hey) be-nîşin mi tâ bâz îster çeşmem zi-hûn (ey) pâlûdegi

(Müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün)

TERENNÛM

Ey ki hezâr âferin (âh) bu nice sultan olur (yâr yâr)

Kulu olan kişiler (cânım) hüsrev ü hakan olur

Her ki bu gün Veled'e (âh) inanuben yüz süre (yâr yâr)

Yoksul ise bay olur (cânım) bay ise Sultan olur.

(Müf-te-i-lün/fâ-i-lün/müf-te-i-lün/fâ-i-lün)

-VII-

Ey kavm be-hac refte kücâyid kücâyîd

Yâr hem incast bi-yâyîd bi-yâyîd

(Yâr-i men yâr ah yâr-i men yâr ah yâr-i men yâr-i merâ dost yâr-i men vây)

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lü/me-fâ-î-lü/fe-û-lün)

-VIII-

(Âşikân Hû!) İmrûz çü her rûz harâbim harâb

Meküşâ der-i endişe vü ber gîr Rebâb

Sad gûne nemâzest ü rûkuest ü sücûd (yâr yâr yâr)

Ân râ ki cemal-i dust bâşed mihrâb (yâr yâr yâr)

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lü/me-fâ-î-lü/fe-ul)

-IX-

Hod râ çü demî zi-yâr-i hurrem yâbî (yâr yâr yâr)

Zin ömrü nasîb-i hîş ân dem yâbî (yar) (yâr yâr yâr)

Zinhâr, tû zâyî'ne-künî ân dem râ (yâr yâr yâr)

Zîrâ'ki çünân demi diger kem yâbî (yâr yâr yâr)

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lün/me-fâ-î-lün/fa')

-X-

Derhâ heme beste illâ deri tû (yâr yâr yâr)

Tâ reh ne-büred garîp illâ ber-i tû (yâr yâr yâr)

Ey der kerem ü izzet ü nûr efşânî (ah)
Hûrşîd ü meh ü sitâregân çâker-i tû
(yar yar yar yüreğim yar gel gel gör ki neler var)
(Mef-û-lü/me-fâ-i-lün/mef-û-lü/fe-ûl)

-XI-

Der kûy-i harâbât merâ aşk keşân kerd (hey)
Ân dilber-i ayyâr merâ dîd nişân kerd (dost)
Men der pey-i ân dilber-i ayyâr be-reftem (hey)
Û rûyi hod ân lahza zi-men bâz nihân kerd (dost)
Sultân-ı (Arefnâk) büdeş mahrem-i esrâr (hey)
Tâ sırr-ı tecelli-yi ezel cümle beyân kerd

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lü/me-fâ-î-lü/fe-û-lün)

SELÂM-I RÂBÎ

Sultân-ı menî Sultân-ı menî
Ender dil-ü cân imân-ı menî
Der men be-demî men zinde şevem
Yek cân çi şevêd, sad cân-ı menî
(Ah! imanı menî)

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lün/fe--lün)

4.2.5. Metnin Türkçe'ye Tercümesi

SELÂM-I EVVEL

-I-

Kimse, bizim gönlümüze ateş düşüremez ancak O (Hu) bizim gönlümüze sevgi ateşi düşürebilir. Kimse menzilimizi yakınlaştıramaz ancak O (Hu) bizim olan menzilimizi yakın edebilir. Eğer bütün dünya doktor olsa da, kimse bizim problemimizi çözemez ancak O (Hu) bizim problemimizi çözebilir. Çünkü ateş birşeyin çok çabuk şeklini ve halini değiştirir. Sevgi ateşi gönüle düşmeli ki halimizi

değiştirmeli. Bizi madde aleminden mana aleminin eri haline getirmeli. Kişi mana eri olursa O (Allah), uzak olan menzilimizi yakın eder. Allah’a yakın olabilme problemini de ancak Allah çözer.

-II-

Bugün öyle bir günki güneş iki kat sıcak ve parlak. Bugün diğeri günlerden ayrı ve farklı bir gündür. Gökten yerdekilere sesler gelmekte. Ey âyıklar, müjde, bugün sizin gününüz. Güneşin iki kat parlak olması, o günün diğeri günlerden farklı olacağını gösteriyor. İki kat yani madde ve mana kapılarının açılmasıyla gökte yaşayan ruhaniler, insan-ı kâmiller ve melekler yerde Allah için, Allah yolunda yürüyen aşıklara müjde veriyorlar. Ey aşıklar müjde, bugün sizin gününüz.

-III-

Aşksız bol neşe ve bol eğlence olamaz. Aşksız vücut güzel ve düzenli olamaz. Buluttan yüzlerce damla denize yağsa eğer, aşk neşesi olmazsa inci oluşamaz. Aşkı olmayanların yetmişiki milleti bir görüp, olaylara aldırmayıp hayatın gayesi olan Allah’a ulaşmak yolunda hayattan neşe ve zevk alamazlar. Aşkı olmayanlar, kendilerinin manevi yönlerine önem vermezler. Bu sebeple manevi yönleri düzgün, güzel ve düzenli olamaz. Halbuki insan gibi, hayat gibi çok değerli olan yağmur damlalarının daha değerli inci haline gelebilmesi aşk ve sevginin olmasına bağılıdır. İnsan da Allah’a aşık olacak, onun yolunda sevgiyle yol alacak ki, inci gibi değerli hale dönüşebilsin.

-IV-

Ben yanı başımda, her an sevgilinin kokusunu bulurum. Bakışlarını ben hemen yanıbaşımdaya hissedirim. Ruh ateş gibi, ilâhi mey ateş gibi, aşk ateş gibi, her üçü de hoş. Can ateşlerden altüst olmuş, feryatlar içinde nereye kaçayım? İnsan yanıbaşında her zaman Allah’ın olduğunu hissederek yaşamalıdır. Eğer böyle bir düşünce ve yaşantısı olursa ruhu ateş, aldığı zevk bir şarap zevkinden daha fazla ateş, ve yaşadığı aşk hali, ateş haline gelir, her üç halde olmak çok hoş, çok güzeldir.

SELÂM-I SÂNÎ

-V-

Sultanımsın, sultanımsın! Gönül ve canda imanımsın. Bana bir üflemele can bulurum. Bir can da ne demek, yüz can bulurum! Ey aşıklar, ey aşıklar! Ben toprağı mücevher yaparım. Ey çalgıcılar, ey çalgıcılar! Deflerinizi altınla doldururum. Allah insanlara bir nefesle can vermiştir. Ben de onun bir üflemeyle hayat bulur, bir can değil yüz can bulurum.

Ey beni seven aşıklar! Ben topraktan insan gibi bir mücevher yaptım. Ey def çalarak, eğlenen çalgıcılar, eğlencenizi benim için yaparsanız, dünyada geçirdiğiniz hayatınızı altın gibi değerli hale getiririm.

SELÂM-I SÂLİS

-VI-

Ey bal içen, senin bu dudağın, bütün kusurlardan arınmıştır. Şöyle yakına buyur ki, gözüm açılsın da kan dökmesin. Ey insanlara müjdeler vererek tatlı ve güzel şeylerden bahseden sevgili! Sen bütün kusurlardan uzak ve arınmış olduğun için, sözlerin daima tatlıdır. Aramızdaki uzaklığı ortadan kaldır. Şöyle seni yakınımnda hissedeyim. Böylece gözüm açılır da sevginle ağlayarak kan dökmekten iyileşir.

Binlerce kere aferin olsun, o yüce bir Sultandır. Onun kulu olan kişiler, bunu başarırlarsa, hüsrev ve hakan olur. Her kim bugün Bahaddin Veled'e inanıp, sözümüzü kabul ederek, yüz sürerse, yoksul ise bey olur, bey ise sultan olur.

-VII-

Ey hacca giden topluluk, neredesiniz? Nereye gidiyorsunuz? Yar buradadır, buraya geliniz! (benim yarım, yar, ah yarım, yar ah yarım. Benim yarım, benim yarım, dost, yarım vay)

-VIII-

Aşıklar Hu! Bugün de her günki gibi harabız, harab. Endişe kapısını açma ve rebabı eline al. Mihrabın, sevgilinin ilâhî güzelliği olan kimse için, yüz çeşit namaz, rûku ve secde vardır. Sevgiliden ayrı kalan insanların, kendilerini yıkılmış ve yılğın hissettikleri gibi,biz de bugün harabız. Ama endişelenme ve bizi eğlendirecek bir rebabı eline al. Endişelenme, çünkü amacı sevgilinin ilâhî güzelliği olan kimseler için yüzlerce çeşit ibadet etme ve secde etme yöntemi vardır.

-IX-

Kendini bir an için olsun sevgiliden gelen manevi bir neşe, hoş bir sevinç içinde bulursan, o an ömürden nasibini almış olursun. Sakın sen o anı kaçıрма. Çünkü böyle bir an bir daha ele geçmez. Böyle bir anı yakalamak için gözünü dört aç, uyanık ol, daima rabbini an.

-X-

Kapıların hepsi kapalı, yalnız senin kapın açık. Garib olan yol bitmez ancak senin yolunu tanır. Ey keremde, azizlikte, nur saçıcılıkta, güneş, ay ve yıldızların köle olduğu sen! İnsanlar yaşadıkları hayatta birçok ümitlere kapılırlar. Fakat ümit bağladıkları hiçbir kapı onların sandıkları gibi kurtuluşa açılmaz. Kurtuluşa yalnız senin kapın açıktır. Senden ayrı düşmüş garip halde kalmış aşık, senin yolunu tanır.

Güneş, ay ve yıldızlardan daha çok aydınlık verebilen Allah'ım bizim yolumuzu aydınlat.

-XI-

Aşk, harabeler diyarında bir çadır kurdu bana. O düzenbaz güzel beni gördü nişanladı. Ben o düzenbaz güzelin ardınca yürüdüm, gittim. O yüzünü o anda benden gizledi. Arefnâk -biz seni bildik- sultanının çaresi gizli sırlarıdır, böylece ezel tecellisinin sırlarını beyan eder. Bir gün insan için önemsiz bir harabe haline gelecek olan dünyada başımıza gelen ilâhî aşk bir çadır kurdu bana. Çeşitli felaketler ve güzelliklerle düzenler planlayan güzel bana nişan koydu. Ben de onun bana bildirdiği aşk yolunda onun ardında yürüdüm. Onu göreceğimi ümid ederken o yüzünü bir

anda benden gizledi. Ben dünyada onu görme ümidiyle yaşıyorum. Onu tanımanın ve görmenin çaresi gizli sırlardır.

SELÂM-I RÂBÎ

-XII-

Sultanımsın Sultanımsın! Gönül ve candan imanımsın. Bana bir üflemlenle can bulurum. Bir can ne demek, yüz can bulurum! Ah! imanımsın.

4.3. Hicaz Âyin-i Şerif

4.3.1. Hicaz Makamı Hakkında Bilgi

Safiyüddin Urmevî, Şerefiye'sinde Hicaz dörtlüsü ve beşlisini şu sözcüklerle ifade ediyor :

- a) Cins-i nâzım-ı gayri muntazam-ı eşkâl
- b) Cins-i nâzım-ı gayri muntazam-ı abad

Mülayim olmayan, iyi düzenlenmemiş bir cinsin şekilleri olarak anlatabileceğimiz bu iki küçük dizinin, Safiyüddin'de başka bir adına rastlamıyoruz. Bu suretle, Safiyüddin'de Hicazîyi gösteren küçük dizilere henüz Hicaz adının verilmemiş olduğu anlaşılmaktadır.

(a) ile gösterilen cins bugünkü Hicaz dörtlüsünün, (b) ile gösterilen cins de, bugünkü Uzzâl beşlisinin karşılığı olarak kabul edilebilir.

Bir sekizli olarak Hicazî dizisine gelince, Safiyüddin'de ebced notası ile verilmiş ve 12 makamdan biri olarak gösterilmiştir. Bu diziye Mevlânâ Mübarek Şah Şerbü'l-Edvâr'ında, Abdülkadir de Câmî'ü'l-Elbân'ında aynen göstermişlerdir. Safiyüddin tarafından verilen bu dizi şöyledir:



Şekil 4.5

Bugün bildiğimiz ve kullandığımız Hicaz makamının dizisi ile sistemci okulun tespit ettiği bu dizi arasında büyük yapısal farkların bulunduğu gayet açık bir şekilde görülüyor.

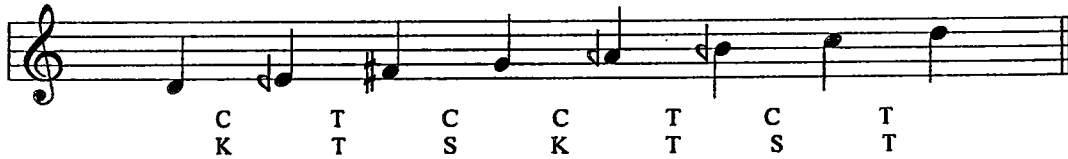
Sistemci okulda, makam, âvâze ve hatta şubeyi oluşturan ses dizilerinin Yegâh'tan başlatılmak suretiyle yazılmaları bir usul düzeyinde bulunduğundan, Hicazî dizisi de bu usule uyularak yazılmış bulunuyor.

Safiyüddin'in verdiği Hicazî dizide, sekizliyi (devri) meydana getiren iki dörtlü görülüyor :

- 1- Pestte Uşşak (Nevruz) dörtlüsü
- 2- Tizde Hicaz dörtlüsü
- 3- Çargâhtan itibaren konulmuş bir tanini aralığında bulunan fasıla.

Yine sistemci okul kurucularında Hicazî-İrak isimleri altında bilinip tanıtılan bir dizi daha bulunmaktadır.

Abdulkadir Merâgî, Câmi'ü'l-Elhân'ında Irak-Hicazî makamının dizisini şöyle vermektedir :



Şekil 4.6

Bu dizi, Hicazî dörütlü ile beşlisinin bir sekizli içinde birleşmesinden doğmuştur. Bugün kullanılmayan ve bilinmeyen bir dizidir. Kaldı ki, Hicaz dizisi olarak da bilinmesine rağmen, sistemci okulda da bir süre sonra kullanımdan kaldırılmıştır.

Sultan II. Murad Han döneminin müzikologlarından ve Abdülkadir'in çağdaşı olan Hızır bin Abdullah, Kitâb-ı Musiki adlı edvarında Hicaz makamının tarifini verirken şu ifadeleri kullanıyordu :

“Dügâh, Segâh, Hicaz, Pençgâh (Nevâ), Dügâh Hüseyinî (Hüseyinî), Segâh Hisar (Eviç), Yegâh Gerdaniye (Gerdaniye), Dügâh Muhayyer (Muhayyer) seslerinden oluşur.”

Hızır bin Abdullah'ın bu tarifi ile beraber, yine Ebced notası ile şemalar verilmeye devam edilmiştir. Özellikle Lâdikli Mehmed Çelebi, bu yolu uygulayan bir müzikolog olmuştur.

Hızır bin Abdullah'ın verdiği tariftten şu Hicazî dizisi doğmaktadır :



Şekil 4.7

Hızır bin Abdullah'ın Hicaz makamı için verdiği tarifi önemli bir tarif olarak gözönünde tutulması icap eder, çünkü;

a) Kendinden evvel gelen ve hatta çağdaşları olan müzikologların hicaz dizisini başka şekilde tanımlamaları ve tanıtmalarına karşı, Hızır bin Abdullah'ın kitabında bu diziyi (Şekil 4.7'de görüldüğü gibi) bugünün yorumuna uygun olarak açıklaması, aynı dönemlerde makamın bu boyutta da uygulandığının en belirgin delili olmaktadır.

b) Hızır bin Abdullah'ta, Hicazî dörtlüsü olarak gösterilen cins içinde, Segâh perdesinin yer alması, sistemci okulun görüş açısı içinde yorumlanıp mütalâa edilmesi icap etmektedir.

c) Yine Hızır bin Abdullah'ın verdiği dizide, Nevâdan itibaren Muhayyer perdesine kadar olan ses bölgesinde bir Rast beşlisinin yer aldığını görülmektedir.

Öyle anlaşıyor ki, sistemci okulun ilk dönemlerinde, hicaz makamı için değişik görüş ve yorumlara yer verilmektedir.

Kantemiroğlu, Kitâbü'l-İlmü'l-Musiki adlı edvarında, Hicazdan çok Uzzâl makamı üzerinde duruyor ve bu makam için kısa bir anlatım biçimini öngörüyor. Hicazi da Uzzâl makamına yakın bir makam olarak tanıyor.

Abdûlbaki Nâsır Dede, Hicaz makamının tarihi dönemler içindeki değişmelerine ilişkin bilgiler veriyor. Nâsır Dede, Hicazın tarifini şöyle veriyor :

“Nevâ perdesinden âgâz idüp, Hicaz ve Segâh perdesi, bâdebu Dügâh perdesine gelip anda karar ider. Amma, Nevâ perdesinden yukarı Hüseyinî ve Eviç ve Gerdaniye ve Muhayyer perdesine suûdü ve Dügâh perdesinden aşağı Rast perdesine hübütü vardır.

Bu makamda dahi, daire ihtilafından Sabâ perdesi ile istimal edip, bu kudemâ-ı müteahhirinin ihtiradır.”

Nâsır Dede, sistemci okulun bir müzikologu olarak, mücennep aralığına bağlı kalması yüzünden, Segâh perdesinin kullanılmasındaki görüşünü değiştirmemiş, tarifinde özellikle bu perde ismini kaydederek belirtmiştir. Halbuki, kendi döneminden evvel ve kendi dönemi sıralarında, hicazdan bestelenen eserlerde, Segâh yerine Dik Kürdî perdesi kullanılıyordu. Elimizde bulunan eserlerde bu perdenin kullanıldığı açıkça görülmesine rağmen Segâh perdesi olarak kayıt düşürülmesinin bir anlamı var mı idi?

Şimdi bu sorunun cevabına geçelim:

Sistemci okulda, mücennep aralığı (C) işareti ile gösteriliyor ve lahnî yapının (melodinin) yapılış esasına ve bu melodinin seyrine göre ayar yapılıyordu. Sistemin

kuruluşunun ilk dönemlerinden II. Sultan Bayezid Han dönemine kadar geçen süre içinde yetişen musikiciler (C) aralığını değişik olarak uyguluyorlardı. Çünkü, sistemci okulun kabul ettiği ve icrada uyguladığı mücennep aralığı, tanini aralığı içinde, tıpkı bakıye aralığı gibi ve fakat ondan daha geniş bir bölgeyi kapsıyordu.

Bu itibarla, musikiciler uygulamalarında, kâh bakıye, kâh tanini aralığına yaklaşarak, aynı perdeyi icabına göre biraz pest, icabına göre biraz dik basıyorlar ve makamın istediği sesi bulup icraya devam ediyorlardı.

İşte bu sebeple, Hicaz içinde kullanılan Segâh sesi de değişiklikler göstererek, bazen Segâh, bazen Dik Kürdî şeklinde icra olunuyordu.

Diğer taraftan, Nâsır Dede, Hicaz makamı için verdiği tarifi son cümlesinde, makamda musikiciler arasında bir daire anlaşmazlığı bulunduğunu, bazı musikicilerin Do bakıye diyezi (Nim Hicaz perdesi) yerine Sabâ perdesini kullanmaları sebebiyle bir daire anlaşmazlığı yarattıklarından söz etmektedir. Nâsır Dede'nin bu görüş ve endişesi çok yerindedir. Hicaz perdesi ile Sabâ perdesi arasındaki farka işaret ederek, makamda bir farklılık yaratıldığını anlatmak zorunluluğunu duymuştur. Bu dahi, Hicaz makamının tarih boyunca, üzerinde yapılan değişiklikleri göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Durumu daha iyi açıklığa kavuşturmak için, ilk dönemlere doğru biraz geriye gitmemiz icap etmektedir.

Sistemci okul kurucuları, Hicaz makamının dizisini verirlerken tiz taraftaki dörtlünün aralıklarını (CTC) (mücennep-tanini-mücennep) olarak göstermişlerdir. Bir süre sonra Hicazî dörtlüsü yer değiştirerek, Hızır bin Abdullah'ın tarifine uygun duruma getirdikten sonra, bu aralık (SAB) şeklinde kullanılmaya başlanmış, Hicaz perdesinin bakıye diyezi ile değil, küçük mücennep diyezi ile kullanılmasıyla, aralıkların orantıları değişikliğe uğramıştır. Diğer bir deyişle, Hicaz perdesi Sabâ perdesi karşılığı olan ve Uzzâl diye adlandırılan küçük mücennep diyezli Hicaz perdesi şekline dönüştürülmüştür. Bu itibarla (CTC) aralığının (SAB) şekline dönüşmüş olması, Nâsır Dede'nin bu tür bir icranın yapıldığına ve bunun kudema-ı müteahhirinin buluşu olduğuna ilişkin bir kayıt düşmesine sebep teşkil etmiştir. Sonra (SAB) aralığı, (SAS) şekline dönüşerek, bugün kullanılan ve “artık ikili” dediğimiz şekli almıştır.

Dizi, bu suretle yeniden düzenlenmiş olup bugünkü Hicaz makamının dizisi olarak aşağıdaki şekli meydana getirmiştir:



Şekil 4.8

Bugün kullanılan Hicaz makamının dizisi böylece tertiplenmiş olmaktadır. Eski Hicaz makamının nasıl kullanıldığına ilişkin olarak, o dönemin eserleri günümüze kadar gelemediği için bilgi sahibi olunamamaktadır.

Abdülkadir Merâgî'nin sakil usulünde bir kâr bestelediğinden söz edilmesine rağmen, elimizde bulunmayan bu kâr hakkında ve dolayısıyla Hicaz makamının kullanılışı hususunda bir açıklama yapmak mümkün olamamaktadır. Bugün elimizde bulunan en eski Hicaz eser, Haydar Can'ın (16. yüzyıl) peşrevi ile saz semâisidir. Bu iki eser de bugünkü anlama göre bestelenmişlerdir.

Hicaz makamı, çıkıcı bir seyir gösterir. Genelde, durak perdesi olan Dügâh açarak başlar ve bu perdenin etrafındaki seslerde ilk seyirlerini gösterir. Bu gösterişlerde, makamın çeşnisini belli eder. Ancak, klasik icraya uymayan, Nevâ veya başka bir perdeden başlayan hicaz seyri, hemen Dügâha gelerek Hicaz çeşnisini belirtir. Bu tür seyirler, bazı eserlerde görülse de birer istisna teşkil ederler.

Dügâh perdesi, karar perdesi olmakla beraber, önemli bir asma karar perdesi görevini de yerine getirir. İlk seyirlerde Dügâh üzerinde asma kararlar verilir. Bir pest perde olan Rast perdesi de yine önemli bir vurgulama ve asma karar perdesi görevini yerine getirmekle beraber yeden perdesi olarak ikinci bir görevi daha vardır. Hicaz çoğu zaman yeden perdesini vurgulayarak kesin karara varan bir makamımızdır.

Dügâh ile Nevâ arasında bulunan Dik Kürdî ve Hicaz perdeleri de, makamın çeşnisini belirten asma kararların verildiği perdelerdir. Bestekâr veya icracı, bu perdeleri ustalıkla kullanarak bu perdelerde asma kararlar verir.

Nevâ perdesi, Dügâh'tan sonra, Hicaz'ın en önemli perdesini oluşturur. Bu perde her şeyden evvel güçlü perdesi olma imtiyazına sahiptir. Aynı zamanda, en çok asma karar verilen bir perdedir.

Nevâ'dan itibaren Muhayyer perdesine kadar uzayan bölgede Rast beşlisini görüyoruz. Bu beşlinin üçüncü mertebesini oluşturan (Fa diyez) Eviç perdesi üzerinde biraz durmamız icap ediyor.

Eviç perdesinin, Rast, Hüseyinî ve Nevâ makamlarında olduğu gibi, oynak bir niteliği vardır. Eviç perdesinin Acem perdesine dönüşmesi, Hicaz makamının basitlik niteliğine zarar verdiği kanaatini meydana getirmektedir. Gerçekten de, özellikle Rast, Hüseyinî ve Nevâ makamlarında olduğu gibi, Eviç perdesinin devamlı ve fasılalı bir şekilde değişiklik göstererek Acem perdesine dönüştüğü ve Acem perdesinin de Eviç gibi makamda rol aldığı görülmekte, bu durum ise bir başka makamın oluştuğuna ilişkin açık bir delili ortaya koymaktadır.

Hicazın, Rast beşlisi içindeki seyri sırasında, Muhayyer'e çıkarken Eviç perdesini kullandığı, Nevâ'ya ve karara doğru seyir sırasında ise Acem perdesine yer verdiği açıkça görülmekle, bir başka makamın seyri içinde bulunulduğunu, bu makamın da Hicaz Hümayun makamı olduğunu görüyoruz. Bazı önemli farkları bulunmasına rağmen bu iki makam, seyirler sırasında birbirlerine çok sık geçkiler yaparak ve fakat Hicaz makamı bu geçkilere daha çok yer vererek makamın niteliği konusunda haklı şüpheleri üzerine çekmektedir.

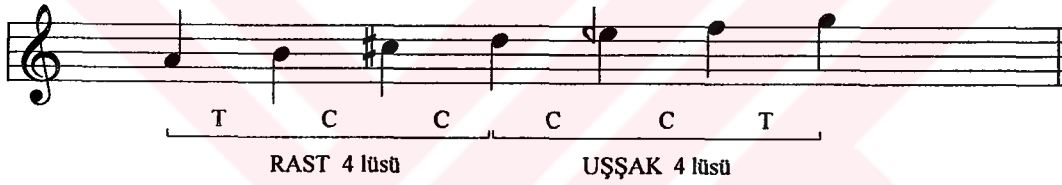
Tiz durak olan Muhayyer perdesinden tize doğru genişlemelerde, çoğu zaman Şehnaz ve Uşşak makamları kullanılırsa da, bestekâr ve icracı için diğer bir geçkiyi kullanmasına hiçbir engel bulunmaz. Karar perdesinden peste doğru yapılan genişlemelerde, Rast perdesi daha fazla kullanılır ve Yegâh'a kadar Rast çeşnisi içinde seyirler yapıldığı görülür. Bunun dışında, bestekâr veya icracının, pest bölgede başka makamları açarak geçki yapması her zaman mümkündür.

Hicaz makamı donanımında; Dik Kürdî, Nim Hicaz ve Eviç perdelerini arıza işaretleri olarak alır.

Hicaz Hümayun Makamı :

Hicaz ailesinin bir türü olan Hicaz Hümayun makamının, sistemci okulun kurucularının kitaplarında, ebced notası ile şeması bulunmaktadır. Ancak, bu şematik tablo, bugün bizim bildiğimiz ve icra ettiğimiz Hicaz Hümayun makamına benzerlik göstermektedir. Bunun yanında bir diğer Hümayun dizisi daha veriliyor. Şimdi bu dizileri tetkik edelim:

Bu dizilerden biri, Abdülkadir'de 24 şube içinde bulunan, eksik olan ve yedi sestem oluşan bir dizidir. Bugünkü Hümayun makamına hiçbir benzerliği yoktur. Dizisi şöyledir :



Şekil 4.9

Rast dörtlüsüne, tizde bir (Nevruz) Uşşak dörtlüsünün katılmasıyla meydana getirilmiştir. Eksik bir dizidir. Ancak sistemci okulda bu dizi Hümayun dizisi olarak tanıtılıyordu.

Yine sistemci okulda, bu diziye benzer bir dizi daha verilmekte idi. Bu dizi ise, bugün bildiğimiz hümayun makamına daha yakın bir özellik taşımakta idi. Dizi şöyle veriliyordu :



Şekil 4.10

Bugün kullandığımız Hümeyun dizisi ile karşılaştırıldığında, bu dizide Segâh perdesinin kullanılmasından başka bir farka tesadüf edilmemektedir.

Biraz evvel Hicaz makamını incelerken, sistemci okulun (C) mücennep aralığını nasıl kullandığına açıklık getirmeye çalışmış idik. Bu izah yöntemimiz, aynı şekilde Hümeyun makamı için de geçerli olmaktadır. Bestekâr ve icracıların, Hümeyun makamında görülen Segâh perdesini gördükleri gibi değil, Hicazın karakterine ve niteliğine uygun düşürecek derecede, daha pest olarak, Dik Kürdî şeklinde icra ettikleri, eserlerde görülmektedir.

15. yüzyıldan itibaren, tıpkı Hicaz makamında olduğu gibi, Hümeyun makamında da bu değişiklik başlamış, Segâh yerine Dik Kürdî perdesi kullanılır olmuştur. Bu suretle yapılan değişiklik sonucu, makam bugün kullandığımız hüviyetine getirilmiştir ve dizisi şöyle olmuştur :



Şekil 4.11

Hicaz Hümeyun, genel olarak Nevâdan başlar. Seyirler inici-çıkıcı yönlerde gelişir. Eğer Nevâ'dan evvel bir giriş yapılmış ise seyir Nevâ'ya doğru getirilir, Hümeyun'un çeşnisi belli edilir. Nevâ etrafındaki seslerde, Buselik ve Hicaz dörtlüsü içinde, ilk seyirler gösterilir. Bu sırasında, Eviç perdesinin kullanıldığı görülmez. Çünkü, Eviç perdesi Hümeyun makamının yapısı içinde bulunmaz. Bestekârlarımız Hicaz dörtlüsü içinde Hümeyun makamın özelliklerini bize gösteren iki önemli geçki yapmışlardır. Bunlardan biri, makama çok yakışan, çok güzel ve makamı zenginleştiren mülâyim bir geçki olan Nişabur makamını çoğu zaman kısa da olsa göstermişler, sık sık Nişabur geçkiler yapmışlardır. Bu tür bir geçki, diğer Hicaz türlerinde hemen hemen hiç görülmez. Bu itibarla Nişabur geçkisinin Hicaz

Hümayun'un bünyesi içinde bulunmamasına rağmen makamın bünyesinde imiş gibi görüldüğü söylenebilir.

İkinci önemli geçki ise makamın Hicaz dizisi içinde seyri sırasında yapılan bir geçkidir. Bahrinâzik makamına yapılan bu geçki diğer türlerde önemsiz derecede kullanılmıştır. Hümayun makamında ise makamın özelliklerinden birini teşkil etmektedir. Her iki geçki türü, Hicaz Hümayun'un belirtilmesinde rol alan geçkiler olduğu için önem taşırlar ve gözardı edilemezler. Çünkü, makamın tezyininde esaslı ve devamlı roller vardır.

Hicaz Hümayunun güçlüden başlaması, diğer Hicaz türlerine göre seyirde görülen önemli bir değişikliktir ve ilk büyük farkı meydana getirir. Diğer büyük bir fark da tiz sekizliyi teşkil eden dizide görülür. Buselik dizisi diğer Hicaz türlerinde görülmez.

Hümayun makamının durağı Dügâh, güçlüsü Nevâ ve tiz durağı Muhayyerdir. Makamın, sırası gelmiş iken, bir özelliğini daha belirtmek gerekir. Bu özellik, Hicaz Hümayunun dizisi içindeki seyrinin, dar bir alanda cereyan etmesidir. Makamın çoğu zaman Muhayyer perdesinde bile tizleşmediği, Dügâh ile Gerdaniye arasında seyirler gösterdiği, özellikle Nevâ perdesi etrafında dolaştığı ve Hümayundan bestelenen eserlerde bu seyir şeklinin uygulandığı görülür.

Karara da, çoğu zaman Nim Zirgüle (Sol bakıye diyez) yedenini alarak gidildiği görülür ise de, burada tarihi seyir itibarıyla bir ayırım yapmak zorunluluğu duyulmuştur: Makamın metnini yazarken adlarının verildiği ilk dönemlere ait bestelerde, kararlarda Nim Zirgüle yedeni alınmadığını, çoğu zaman Rast perdesinin yeden olarak kullanıldığını görmekteyiz.

Tanburi İsak'ın saz semâisinde de durum değişmemekte, Rast perdesi kullanılmaktadır. Bu görüş ve anlatışımıza, Zaharya'nın Hicaz Hümayun ağır çenber bestesi bir istisna teşkil eder. Çünkü Zaharya kararda Nim Zirgüleyi kullanmaktadır.

19. yüzyılda bestelenen Hicaz Hümayun eserlerde ise, Nim Zirgüleyi kullanmak âdet haline gelmiş ve usulden sayılmıştır.

Hicaz Hümeyun, Nim Zirgüle veya Rast perdesinden daha peste doğru bir genişleme göstermiyor. Bu durum, Hümeyun'u diğer Hicaz türlerinden ayıran farklardan biridir.

Özetle, Hicaz Hümeyunu diğer makamlardan ayıran, değişik dizinin ve seyrin icabı meydana getirilen çeşni, makamı anlatan en büyük faktördür.

Uzzâl Makamı :

Uzzâl makamına Safiyyüddin ve Hoca Gaybî'de rastlanmıştır. Ancak, Hicaz ve Uzzâl makamlarının tarihi seyir içinde değişiklikler gösterdiğini de anlıyoruz.

Sistemci okulda Uzzâl, şubeler içinde bulunmaktadır.

Hızır Bin Abdullah Uzzâl için şu tarifi vermektedir:

“Hüseynî âgâza eder, Hicaz yüzünden Dügâh karar eder.”

Bedr-i Dilşâd da Edvâr'ı Makamat'ında şu tarifi vermektedir:

“Eğer dilersen bilesin

Bunu bilmek kekâ hoş bulasın

Hüseynî'den Dügâh âgâz idüp git

Hicaz hanesinde in karar et.”

Sistemci okul müzikologları, Uzzâl dizisinin bir beşli ile başladığını açıkça ifade etmişlerdir. Sistemci okuldaki Uzzâl beşlisinin tetkikinden anlaşılacağı üzere, Dügâhtan başlayıp Hüseynîye kadar devam eden beşli içinde Dik Kürdî perdesinin bulunmadığı, yine Segâh perdesi bulunduğu görülmektedir. Sistemci okula göre Hicazî ana makamı ile Uzzâl şubesi arasında bir yakınlık yoktur. Sistemci okulun tanıdığı Hicazî dizisi ile Uzzâl dizisi bugün kullanılmayan veya değiştirilerek kullanılan diziler arasındadır. Zaman içinde bazı dizilerdeki aralıkların orantıları değiştirilerek, eski durumlarından çıkarılmışlar ve bugünün anlamına uygun duruma getirilmişlerdir. İşte, Hicaz ailesini teşkil eden Hicaz ve Uzzâl makamlarının dizileri de yapılan bu değişiklikler içindedir.

Kantemiroğlu (1673-1727) sistemci okulun bu görüşü ve tesbitine sadık kalarak, Uzzâl'in Dügâh'tan başladığını ve Segâh, Hicaz, Nevâ ve Hüseyinî perdesine doğru çıktığını kaydeder.

Görülüyor ki, Segâh perdesi değişmemiş, Dik Kürdî perdesi de hemen kullanılmaya başlanmamıştır. Bu durumun III. Sultan Selim Han devrine kadar devam ettiği eserlerin tetkikinden anlaşılmaktadır.

Gerçekten, Uzzâl dizisi, Dügâh üzerinde kurulu Uzzâl beşlisi üzerinde bir Uşşak dörtlüsünün, Hüseyinî'den itibaren eklenmesiyle meydana gelmiştir. Dizisi şöyledir :



Şekil 4.12

Uzzâl, eskiden beri az kullanılan bir makamdır. Uzzâl makamından, çok az eser vardır. Makam inici-çıkıcı olarak seyredir. İlk seyir sırasında, tiz dörtlü olan Uşşak dörtlüsü içinde kısa bir seyir gösterdikten sonra Uzzâl beşlisi içinde seyrine devam eder. Asma kararlarda, birinci derecede bulunan perde, güçlü olan Hüseyinî perdesidir. Nevâ perdesi Uzzâl'de güçlü olma görevini kaybetmiştir, yerini Hüseyinî perdesine bırakmıştır. Bu itibarla, Uzzâl'de, Nevâ üzerinde verilen asma kararlar ancak Hicaz makamına geçki yapıldığı zaman görülür. Nim Hicaz ve Dik Kürdî perdelerinde asma kararlar verilir.

Uzzâl'de, bazen Eviç perdesi yerine Acem perdesinin kullanıldığı görülür. Lahnî yapının seyri icabı olarak yapılan bu geçki, aynı aileden Hümayun makamına, kısa da olsa, bir geçki şeklindedir. Böyle olmasına rağmen genel Hicaz havası içinde farkedilmez, kulağa mütenafir bir akis yapmaz, normal bir seyir takip edilmiş olur.

Uzzâl'in kararda yeden almadığı ve Dügâh'tan peste doğru genişlemediği görülmektedir. Tizde ise, Muhayyer'den sonra genelde bir Buselik beşlisi içinde genişlemeler yaptığı çoğu eserlerde görülmektedir.

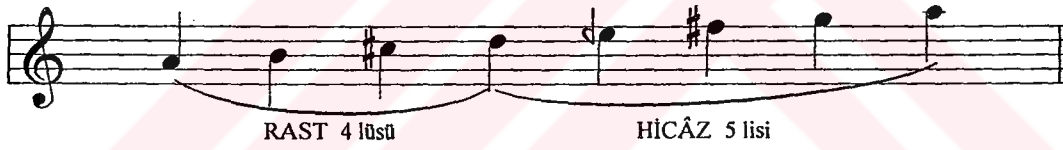
Uzzâl'in donanımı, Hicaz makamının arıza işaretleri ile gösterilir.

Zengûle (Zirgüle) Makamı

Sistemci Okulda Zengûle:

Sistemci okulun kurucuları Safiyüddin ve Abdülkadir'de, ana makamlar (edvâr-ı meşhûre) arasında sayılan Zengûle makamı, daha sonraki devirlerde eski şöhretini ve etkisini kaybetmiş ve çok az kullanılan bir makam olmuştur. Hatta, bugün unutilan makamlar arasına girmiş olduğu da söylenebilir. Bu sebeplerle elimizde çok az eser bulunmaktadır.

Safiyüddin ve Abdülkadir'de Zengûle şöyle idi :



Şekil 4.13

Aynı nazari sistemin, yine 12 ana makam arasında gördüğü Hicaz ile, dizi itibariyle arasındaki fark Zengûle'deki Buselik perdesinin, Hicazî'de Segâh'a dönüşmüş olmasıdır.

Ancak, her iki makamda da seyir ve çeşni farklarının bulunduğu unutulmamalıdır.

Zengûle'de, Zengûle perdesinin (Nim Zirgüle perdesi) önemli bir yeri ve fonksiyonu vardır. O kadar ki, Nim Zirgüle perdesi önemli bir asma karar perdesi olmaktadır. Diğer taraftan, sistemci okul, Zirgüle'nin dizisinde Nim Zirgüle perdesini dizi içinde göstermemiş, ilave bir ses olarak işaret etmiştir. Bu uygulama

Fatih devrine kadar devam etmiş, bu dönemden sonra gelen bestekâr ve müzikologlar, Nim Zirgüle perdesini dizi içinde görmüşlerdir.

Bedr-i Dilşâd, Zirgüleyi şöyle tarif etmektedir:

“Zengüle Dügâh’tan başlar, Hicaz yapar, Dügâh’ta kalır.”

Bu tarif, tam bir tarif niteliğini veremiyor. Yalnız “Dügâh’tan başlar” deyişi ile makamın başlamasındaki özelliği bildiriyor.

Kantemiroğlu’nda şu tarife rastlanmaktadır:

“Zengüle makamı ses verme hareketine Dügâh perdesinden başlayıp, kendi perdesine (Nim Zirgüle perdesi) basar ve oradan kalın Uzzâl’e (Kaba Nim Hicaz) indikten sonra, gene aynı yoldan geri dönüp, Dügâh perdesinde karar kılarak, kendini göstermiş ve gerçekleştirmiş olur.”

Abdülbaki Nâsır Dede’de ise Zirgüle şöyledir:

“Rast perdesinden agâz edip Zirgüle ve yine Rast perdesi ve yine Zirgüle ve Dügâh perdesi, bâdehu yine Zirgüle perdesi gösterdikten sonra suuden ve hubuten Hicaz agâze edip karar eder. Bu kudemâ-ı müteahhirinin ihtiraidir.”

Nâsır Dede’ye göre, Zirgüle perdesi ile Rast perdesi, makamın seyrinde sıra ile rol oynamakta, seyrin icaplarına göre kâh Zirgüle kâh Rast perdesi kullanılmaktadır.

Zirgüle perdesi kullanılmadan makamın çeşnisinin meydana getirilemeyeceği bu tariflerden açıkça anlaşılmaktadır. Şu halde Nim Zirgüle perdesi makamın bünyesi içinde bulunması icap eden bir perde olmaktadır.

16. yüzyılda Gazi Giray Han tarafından bestelenen Zirgüle peşrev ve saz semâisi ile 17. yüzyılda bestelenen ve bestekârı Tanburi Reftar Kalfa olarak belirtilen diğer bir Zengüle peşrev ve saz semâisinde, Segâh perdesi Buselik olarak kullanılmış ve karar Nim Hicaz perdesi Çargâha dönüştürülerek verilmiştir.

Kantemiroğlu’nun peşrev ve saz semâisinde ise, Buselik perdesi kullanılmamış, Zirgüle’nin, bugünkü görüş ve anlamına uygun düşen Dik Kürdi perdesi ile bestelenmiştir.

Görülüyor ki Zirgüle makamı da dönemlerin anlayış ve görüşlerine göre değişiklikler göstermiştir.

Rauf Yekta Bey’de Zengûle :

Üstadın bu konudaki görüşlerini öğrenmek -maalesef- mümkün olmamıştır. Makamlar hakkında hazırladığını sandığımız bölüm yayınlanmadığı için, gerekli bilgiler elde edilmemiştir.

Töre-Karadeniz’de Zengûle :

Abdülkadir Töre’nin öğrencisi M.Ekrem Karadeniz’in Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları kitabında Zirgüle için bir paragraf ayrılmamış, Muhayyer Zirgüle makamı Zirgüle olarak gösterilmiştir.

Arel-Dr. Ezgi Okulunda Zirgüle :

Arel, Kantemiroğlu’ndan beri (Abdûlbâki Nâsır Dede, Haşim Bey gibi müzikologlar tarafından) ileri sürülen Zirgüle makamının lahnî yapısı, seyri, çeşnisi hakkındaki görüşlerin bugünün anlayışına uygun bir şekilde tarifini vermiştir.

Arel okulunda Zirgüle’nin dizisi şöyledir:



Şekil 4.14

Şekilde görüldüğü gibi Uzzâl beşlisine güçlü perdesi olan Hüseynî’den itibaren bir Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle hasıl olan Zirgüle dizisinden doğan Zirgüle makamı, genelde çıkıcı bir nitelik gösterir.

Makam, karar perdesi olan Dügâhtan başlar. Makamın genişlemeleri peste Hüseynî Aşiran’a doğru olur. Makamın seyir yükünü Hüseynî Aşiran ile Hüseynî

arasındaki perdeler çeker. Bunun sebebi, makamın bu perdelerde daha fazla seyir göstererek çeşniyi meydana getirmesidir.

Güçlü perdesi Hüseynîdir. Hüseynîden tize doğru Hicaz dizisi içinde seyirler gösterilmesi daha azdır. Bu arada Rast makamına geçki yapıldığı, Hicaz dizisi yerine Rast dizisinin kullanıldığı da görülür.

Hüseynî, aynı zamanda önemli asma karar perdelerinden biridir. Bu arada Nim Zirgüle, Dik Kürdî ve Nim Hicaz perdeleri de -özellikle Nim Zirgüle perdesi- asma karar perdelerindendir. Nim Zirgüle perdesinde yapılan asma kararlar makama ayrı bir güzellik ve içtenlik kazandırır ve makamın çeşnisinin verilmesinde önemli rol oynarlar. Zirgüleye örnek olarak, 16. yüzyılın dâhi ve büyük bestekârı Gazi Giray Han'ın sakil usulünde bestelemiş olduğu peşrev verilebilir.

Sistemci okul musikicileri II. Bayezid döneminden sonra (Lâdikli Mehmed Çelebi dönemi) bugün kullandığımız Zirgüle'yi kabul etmişler. Özellikle makamın Uzzâl beşlisi değiştirilerek bugünkü şekli ile makamda yerini almıştır. (Kutluğ, 2000, s.176-186)

4.3.2. Eser Üzerinde Nazari Analiz

Hicaz Peşrev(Seyyit Ahmet Ağa)

Usûlû : DEVR-İ KEBİR

1



2



3



4



5

Teslim



6



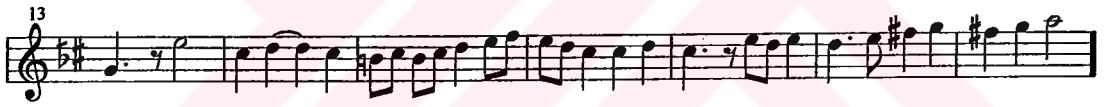
7

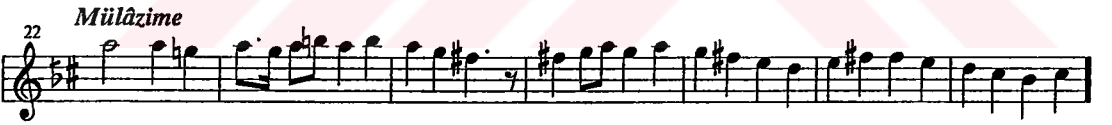


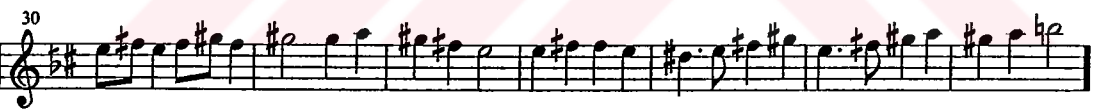
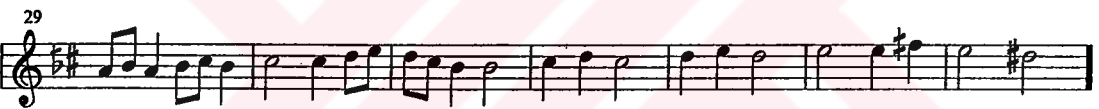
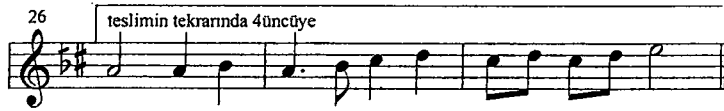
8

İkinci Hâne









33 *Mülâzime*

34

35

36

son karar

131

Hicaz Âyin-i Şerif (Yekta, 1934, s.421-432)

1.SELÂM

Usûlü : DÜYEK

1. A

1.m

YA MEN Lİ VA Yİ AŞ KI KELA ZA

4

LE A Lİ YA AT YA Rİ HE Yİ SUL TA NİME Nİ

7

NEVA'DA BUSELİK'Lİ KALIŞ (HÜMAYUN)

2.m

VAY KAD HA BEMEN YE KU

10

DÜGAHTA HİCAZLI KALIŞ

NÜ Mİ NEL AŞ KI HA Lİ YA AT YA Rİ HE Yİ SUL

13

NEVA'DA BUSELİK'Lİ KALIŞ

3.m

TA Nİ ME Nİ VAY NA DA

16

NE Sİ MÜ AŞ KI KE Fİ EN FÜ SİL VE RA

19

HÜSEYİN'DE UŞŞAK ÇEŞNİSİ (UZZAL)

BT

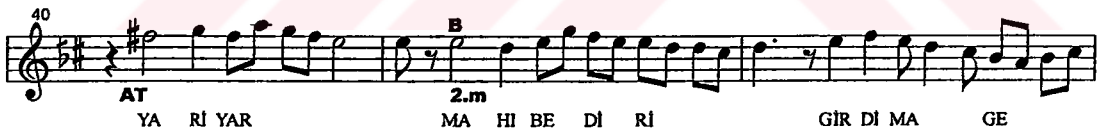
YA Rİ HE Yİ SUL TA Nİ ME Nİ VAY

22

A

4.m

AH YA KÜ MU CE LA Lİ YE CEL LE



49 **B** HICAZLI KALIŞ
 4.m Mİ Fİ Rİ Sİ TED HU Rİ VÜ Rİ Dİ VAN BE Lİ

52 HÜSEYİN'DE UŞŞAK HÜSEYİN'DE HICAZ ÇEŞNİSİ
 BT 1.m YA Rİ YAR ŞUM TÜ CU U SÜHE RÜ ÖZ

55 HÜSEYİN'DE HICAZ HÜMAYUN
 LE TÜ Zİ Kİ RÜ BE DE VAM AT YA Rİ

58 A 2.m MU RA Dİ MEN NA TE MA MA Nİ Cİ HA Nİ RA

61 HÜSEYİN'DE HICAZ HÜMAYUN
 Bİ KÜ NE Dİ KA Rİ TE MAM AT YA Rİ

64 HÜSEYİN'DE HICAZ HÜMAYUN HÜSEYİN'DE UŞŞAK
 3.m MU RA Dİ MEN AS Lİ İ Nİ CÜ MÜ LE KE MA LA

67 B 3.m BT TI BE CÜ ZÜ MÜR Şİ Dİ Nİ ST YAR

70 C 4.m MU RA Dİ MEN SAD Rİ SA Hİ Bİ Dİ Lİ KA Mİ

73 HİCAZ ÇEŞNİSİ
Lİ Sİ FA TI BAH RA ŞAM YA RI

76 IV A
MU RA DI MEN HE Yİ ŞEV KI HA YA Lİ DOS

79 HİCAZLI KALIŞ
TU TE Nİ Mİ CA Nİ CA Nİ DER HE Yİ HE Yİ HE YİHEY

82 HÜSEYİN'DE UŞŞAK ÇEŞNİSİ
HEY CA Nİ MEN SU DÜ Zİ YA Nİ ZE

85
Vİ KU GA Mİ Bİ Nİ ŞA Nİ DER HE Yİ HE Yİ

88 NEVA'DA RAST ÇEŞNİSİ
HEY CA Nİ MEN KA Hİ TE BES SÜ Mİ

91
LE SE LA Mİ TE MA Mİ NAZ HE Yİ HE Yİ

94 NEVA'DA RAST ÇEŞNİSİ HÜSEYİN'DE UŞŞAK ÇEŞNİSİ
HEY CA Nİ MEN AŞK A Şİ NA YE SE

97
Cİ DE YE A YET BE YA Nİ DER HE Yİ HE Yİ

100 NEVA'DA RAST ÇEŞNİSİ
HEY CA Nİ MEN BİR TA BI VAR Kİ ŞU

103 DÜGAHTA HİCAZLI KALIŞ
LE İ RU HU SA RI YA RI DA Cİ Bİ Rİ

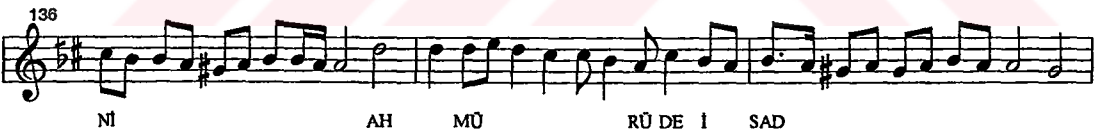
106 HİCAZLI KALIŞ
Lİ AŞ Kİ LE Mİ A Sİ NA Dİ DE BA Nİ DER

109 CT V A
HE Yİ HE Yİ HE Yİ HEY HEY CA Nİ MEN DA DE Nİ DE ME

112 DÜGAHTA ZİRGÜLELİ KALIŞ
ZEL AH SE Cİ DE BE Rİ

115 DÜGAHTA ZİRGÜLELİ KALIŞ
RU RU Yİ SA NE Mİ RA AH HE Yİ HE Yİ HEY

118
MAK BU Lİ MEN BER BA Mİ FE LEK AH





2. SELÂM

Usûlû : DEVR-İ KEBİR

HİCAZ

1. m
SUL TA NI ME Nİ

HÜSEYİN'DE UŞŞAK'LI (UZZAL)

3
A HI SUL TA NI ME Nİ

NEVA'DA RAST

2. m
E Nİ DER Dİ LÜ CAN

DÜGAHTA HİCAZ'LI KALIŞ

7
CAN İ MA NI ME Nİ

DÜGAHTA HİCAZ'LI KALIŞ

9
A
3. m
DER MEN Bİ DE Mİ

HÜSEN'DE UŞŞAK'LI KALIŞ

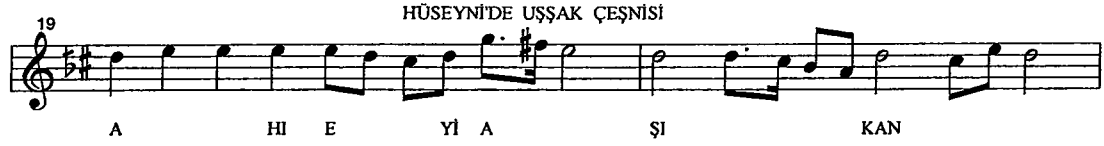
11
A HI MEN ZİN DE ŞE VEM

NEVA'DA RAST ÇEŞNİSİ

13
4. m
YE Kİ CAN Çİ ŞE VED

DÜGAHTA HİCAZ'LI KALIŞ

15
VED SA DI CA NI ME Nİ



33 DÜGAHTA UŞŞAK'LI KALIŞ

T
ZA LIM YAR

35 DÜGAHTA HİCAZ'LI KARAR

AH Mİ RİM

3.SELÂM

Usûlû : DÜYEK

1. **VIII A** NEVA'DA RAST
1.m HÜS NÜ YE Kİ HA SEN YE Kİ YAR YE Kİ

4. **DÜGAHTA HİCAZ** NEVA'DA RAST ÇEŞNİSİ
2.m SÜ HAN YE Kİ RU HU YE Kİ BE DEN YE Kİ

7. **B** 3.m YAR YE Kİ SÜ HAN YE Kİ YA Rİ Dİ Lİ

10. **HÜSEYİN'DA HİCAZ'LI KALIŞ**
HA ZİN YE Kİ TA DE Mİ A TE ŞİN YE Kİ

13. **A** 4.m MİL KE Tİ AŞ KU DİN YE Kİ YAR YE Kİ

16. **DÜGAHTA HİCAZ** NEVA'DA RAST ÇEŞNİSİ
5.m SÜ HAN YE Kİ AY Nİ HE ME A YAN YE Kİ

19. **A** 6.m MA Nİ İ HER BE YAN YE Kİ ZİK Rİ Dİ LÜ

22. **NEVA'DA RAST ÇEŞNİSİ** **DÜGAHTA HİCAZ'LI KALIŞ**
ZE BAN YE Kİ YAR YE Kİ SÜ HAN YE Kİ

25 **B** HÜSEYİN'DA HİCAZLI
KALIŞ
7.m
AŞ KI ME LÂ LE TEM YE Kİ SAK MI SE LÂ

28 **A**
8.m
ME TEM YE Kİ MEN İ ME LÂ ME TEM YE Kİ

31
YAR YE Kİ

1 DÜGAHTA HİCAZ
SÜ HAN YE Kİ

3 HÜSEYİN'DE UŞŞAK

5

7

9

Peşrev (T.Musahip Seyit Ağa)

I. Selâm

Selâm'a Hicaz çeşnileriyle başlanmıştır. 7. ölçüde Nevâ perdesinde Buselik çeşnili (Hümayun) kalış yapılmış, 14. ölçüde aynı çeşni tekrarlanmıştır. 19., 37., 44., 48., 52., 65., 83., 95. ve daha sonraki ölçülerde de Hüseyinî üzerinde Uşşak çeşnisi (Uzzâl), sık sık kullanılmış, 30. ölçüde Nim Hicaz perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır. 53. ölçüde Hüseyinî'de Hicaz çeşnisi (Zirgüleli Hicaz), 55. ve 64. ölçüler arasında da Hüseyinî perdesinde Hicaz Hümayun çeşnileri gösterilmiştir. (Dügâh'ta Hicaz çeşnili kalışlara -makamın yapısı itibariyle- sık rastlanmaktadır.) 87. ve 100. ölçüler arasında Nevâ'da Rast çeşnili (Hicaz) kalışlar gösterilmiştir. 112., 116., 126. ve 140. ölçülerde Dügâh perdesinde yedenli (Zirgüleli) kalışlar yapılmıştır. Nevâ'da Rast (Hicaz) çeşnileri tekrar gösterilmiş ve Dügâh'ta Hicaz çeşnisiyle karar verilmiştir.

II. Selâm

Hicaz ve hemen ardından Uzzâl makamı çeşnileriyle, Selâm'a başlanmıştır. Nevâ'da Rast çeşnili, Hüseyinî'de Uşşak çeşnili kalışlar sık sık kullanılmıştır. 26. ölçüde Rast perdesinde Rast çeşnisi, 33. Ölçüde Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisiyle kalışlar gösterilmiş ve karar yine Dügâh'ta Hicaz çeşnisiyle yapılmıştır.

III. Selâm

Selâm'ın 2., 6., 18. ve 22. ölçülerinde Nevâ perdesinde Rast çeşnisi, 10. ve 26. ölçülerinde ise Hüseyinî perdesinde Hicaz çeşnisi gösterilerek, Aksak Semâi bölümüne geçilmiştir.

Aksak Semâi

Dügâh'ta Hicaz nağmeleriyle Aksak Semâi'ye başlanmış, 3. ölçüde Hüseyinî perdesinde Uşşak çeşnisi (Uzzâl makamı) gösterilmiştir. Âyin-i Şerif'in, Aksak Semâi'den sonraki bölümleri günümüze ulaşmadığı için incelemeye burada son verilmiştir.

4.3.3. Eserin Biçimsel Analiz

I. Selâm

I. Bend

$$8/4 (A_4^{1m} + AT_3) + (A_4^{2m} + AT_3) + (B_4^{3m} + BT_3) + (A_4^{4m} + AT_3) + (T_9)$$

II. Bend

$$(A_3^{1m} + AT_1) + (B_3^{2m} + BT_1) + (A_3^{3m} + AT_1) + (B_3^{4m} + BT_1)$$

III. Bend

$$(A_4^{1m} + AT_2) + (A_4^{2m} + AT_2) + (B_4^{3m} + BT_2) + (C_4^{4m} + CT_2)$$

IV. Bend

$$(A_4^{1m} + AT_2) + (B_4^{2m} + BT_2) + (B_4^{3m} + BT_2) + (B_4^{4m} + BT_2) + (B_4^{5m} + BT_2) + (C_4^{6m} + CT_2)$$

V. Bend

$$(A_6^{1m} + AT_2) + (A_6^{2m} + AT_2) + (B_6^{3m} + BT_2) + (A_4^{4m} + AT_2) + (T_9)$$

II. Selâm

VI. Bend

$$(A_4^{1m} + AT_2) + (B_4^{2m} + BT_2) + (A_4^{3m} + AT_2) + (B_4^{4m} + BT_2) + (AB_8^{5m} + BT_2) + (A_8^{6m} + AT_2) + (T_2)$$

III. Selâm

VII. Bend

$$(A_4^{1m} + AT_2) + (A_4^{2m} + AT_2) + (B_4^{3m} + BT_2) + (A_4^{4m} + AT_2) + (A_4^{5m} + AT_2) + (A_4^{6m} + AT_2) + (B_4^{7m} + BT_2) + (A_3^{8m} + 10/8 A_9^{Saz})$$

4.3.4. Hicaz Âyin-i Şerif'in Farsça Metni

SELÂM-I EVVEL

-I-

Yâ men lîvâ-i aşkıke lâ zâle âliyâ (yâr hey sultân-i men vay)
Kad hâbe men yükünü mine'l-aşkı hâliyâ (yâr hey sultân-i men vay)
Nâda nesîmü aşkıke fî enfisi'l-verâ (yâr hey sultân-i men vay)
Ah yâ kümü celâliye celle celâliye (yâr hey sultân-i men vay)
(Hünkâr-i men dost rânâ-yimen vay, hey hey hey hey hey Sultân-ı men vay ah)
(Mef-û-lü/fâ-î-lâ-tü/me-fâ-î-lü/fâ-î-lün)

-II-

Kurretü'l-aynı menî cân beli (yâr yâr)
Mâh-ı bedrî gerd-i mâ gerdân beli (yâr yâr)
Sad hezârân âferin ber rûy-i tu (yâr yâr)
Mî-firisted hûrî vü ndvân beli (yâr yâr)
(Fâ-î-lâ-tün/fâ-î-lâ-tün/fâ-î-lün)

-III-

Samt ü cû ü seher ü uzlet ü zikr ber-devâm (yâr murâd-ı men)
Nâ temâm-ı ân cihân râ bi-küned kârî temâm (yâr murâd-ı men)
Asl-ı in cümle kemâlât be-cüz mürşid nist (yâr murâd-ı men)
Sadr-ı sâhib-i dil-i kâmil sıfât bahr âşâm (yâr murâd-ı men)
(Fâ-î-lâ-tün/fe-î-lâ-tün/fe-i-lâ-tün/fe-i-lün)

-IV-

Şevk-ı hayâl-i dost benim cân-ı cân ider (Hey, hey, hey, hey, hey cân-ı men)
Sûd-ü ziyân ü zevk u gamı bî-nişân ider (Hey hey hey cân-ı men)
Gâhi tebessüm ile selâmı temâm-ı nâz (Hey hey hey cân-ı men)
Aşk âyinây-ı secdeye âyet beyân ider (Hey hey hey cân-ı men)

Bir tâb var ki şûle-i ruhsâr-ı yârda

Cibrîl-i aşkı lem'asına dîde bân ider (Hey hey hey hey hey cân-ı men)

(Mef-û-lü/fâ-î-lâ-tü/me-fâ-î-lü/fâ-i-lün)

-V-

Dânendem ezel (ah) secde ber rûy-ı sanem râ(ah hey hey hey makbûl-i men)

Ber bâm-ı felek bürdem ez-ân rûy-i alem râ (ah hey hey hey makbûl-i men)

Mu'ciz be-nümâ ez leb-i lâ'let çü Mesihâ (ah hey hey hey makbûl-i men)

Tâ zinde küni mürde-i sad sâle-i gam râ (ah hey hey hey makbûl-i men)

(Hey Sultân-ı men hünkâr-ı men yâr ihsân meded gufrân meded vay hey hey hey Sultân-ı men vay)

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lü/me-fâ-î-lü/fe-û-lün)

SELÂM-I SÂNÎ

-VI-

Sultân-ı men-î Sultân-ı men-î

Ender dil-ü cân î mân-ı men-î

Der men be demî men zinde şevem

Yek cân çi şeved sad cân-ı men-î

(mef-û-lü/me-fâ-î-lün/fe-i-lün)

Ey âşıkân ey âşıkân ân kes ki bîned rûy-ı o

Şûride kereded akıl-ı o âşûfte kereded hûy-ı o

(Zâlim yâr mirim)

(Müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün)

SELÂM-I SÂLÎS

-VII-

Hüsün yekî hasen yekî yâr yekî sühan yekî

Rûh yekî beden yekî yâr yekî sühan yekî

Yâr-i dil-i hazin yekî tâ dem-i ateşin yekî

Milket-i aşk-u dîn yekî yâr yekî suhan yekî

Ayn-ı heme ayân yekî ma'na-yı her beyân yekî

Zikr-i dil u zebân yekî yâr yekî sühan yekî

Aşk-u melâletem yekî sakm u selâmetem yekî

Men u melâmeten yekî yâr yekâî sühan yekî

(Müf-te-i-lün/fâ-î-lâ-tün-fâ-î-lâ-tün/fe'ûl)

(Müf-te- i-lün/fe-î-lâ-tün/fe-î-lâ-tün/fe'ûl)

4.3.5. Metnin Türkçe'ye Tercümesi

SELÂM-I EVVEL

Aşkın sancağı yükseklerden inmeyen kişi, aşktan hissesi olmayanın sonu, hüsrân olur. Yaradılmışların özünde var olan aşkının rüzgârı şöyle sesleniyor: Sizlere benim yüceliğim diriltip, hayat verdi, Ey benim yüceliğim!

-II-

Ey canım, evet, benim gözümün nurusun! Bir dolunay gibi bizim etrafımızda dolanırsın durursun. Evet, hûri ve Rıdvan melekleri senin yüzüne karşı hayran hayran yüzbinlerce aferin gönderiyorlar.

-III-

Az konuşmak, az yemek, az uyumak, uzlet ve Allah'ı anmak devamlı olmalıdır. Bunları tam yapmamak, dünya işinin tam olması demektir. Bütün bu olgunlukların aslına ulaşmak mürşidsiz mümkün değildir. Olgun sıfatlarla dolu gönül sahibi ancak manevi denizi yudumlar.

-IV-

Dostun hayalini bile görmek arzusu, vücudumun canına can katar. Dünya hayatının kâr, zarar, zevk ve kederini yok eder. Bazen o naz abidesinin selâmı, bir tebessümlerdir. Aşk, secde ederek onu tanıyan kişiye ayetleri açıklar. Sevgilinin yanağında bir parıltı var ki aşkın cebrailini o parlaklığa nöbetçi eder.

-V-

Ey beni ezelden beri bilen, o güzelin yüzüne secde ettiğimden beri, onun yüzünden alıp getirdiğim sancağı gök kubbeye diktim. Mesih gibi lâle renkli dudağınla mucize göster, öp de yüz yıllık gam ölüsü hayat bulsun, dirilsin.

SELÂM-I SÂNİ

-VI-

Sultanımsın, sultanımsın! Gönül ve canda imanımsın. Bana bir üflemele can bulurum. Bir can da ne demek, yüz can bulurum! Ey âşıklar, ey âşıklar! Onun yüzünü gören kişinin aklı gider, deli olur, huyu değişir, perişan olur.

SELÂM-I SÂLİS

-VII-

Güzellik bir, güzel bir, dost bir, söz bir. Ruh bir, beden bir, dost bir, söz bir. Kederli gönülün dostu bir, hatta gönlü aşkla tutuşturma ânu bir. Aşk ve dinin mülkiyeti bir, dost bir, söz bir. Görülen her şeyin özü bir, her ifadenin manâsı bir. Gönül ve dilin zikri bir, dost bir, söz bir. Aşk ve sıkıntım bir, hastalığım ve kurtuluşum bir, men edilmek ve kınanmam bir, dost bir, söz bir.

4.4. Çargâh Âyin-i Şerif

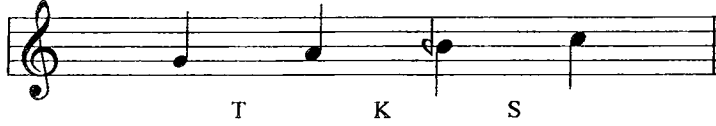
4.4.1. Çargâh Makamı Hakkında Bilgi

Çargâh makamı hakkında literatürde değişik ve çelişkili görüşlerin ve tespitlerin bulunduğu anlaşıyor.

Arel-Dr.Ezgi sisteminin, Çargâh makamının yapısına ilişkin olarak 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya attığı görüş ve yorumlar ile sistemci okulun yüzlerce sene evvel tespit edip uyguladığı görüş ve yorumlar arasında çelişkiler bulunduğu görülmektedir. Bu itibarla, Çargâh makamının sistemci okul çatısı altında süregelen uygulamaları ile, Arel-Dr. Ezgi sisteminin Çargâh makamına ilişkin görüş ve tesbitleri ayrı ayrı incelenmiştir.

Sistemci okulda, şubelerden sayılan Çargâh cinsi, üç sestem oluşan bir dörtlü olarak tespit edilmiştir.

Aralıkları TKS olup, dörtlünün şekli şöyledir:



Şekil 4.15.

Perdeleri, Rast, Dügâh, Segâh ve Çargâhtır. Bu cins, bugün bizim Rast dörtlümüzdür. Sistemci okulun ilk dönemlerinde Çargâh bir makam niteliğini taşımamaktadır. Şubeler arasında görülerek, diğer bazı makamların terkip edilmelerinde kullanılmaktadır.

Hızır bin Abdullah'ta Çargâhın tarifini bulamıyoruz. Çağdaşı olan Bedr-i Dilşâd'da ise, nazım yolu ile, "Çargâh evinden âgâz ile Rast evinde karar ide" diye tarif edilmektedir.

II. Sultan Bayezid Han döneminde, Lâdikli Mehmet Çelebi'de de makamın tarifine ilişkin bir ebced notası yer almamıştır. Bu dönemlere ait metinlerde Çargâhın bir makam olarak terkip olunduğuna ilişkin bir kayda tesadüf edilmiyor.

IV. Sultan Mehmed Han dönemi başlayınca, güfte mecmualarında Çargâhın bir makam olarak tanıtılması ile, bu makamdan bestelenmiş eserlerin güftelerinin de verilmeye başlandığını görüyoruz. Mesela, Hafız Post'un güfte mecmuasında, ilk defa, Çargâh makamından, Abdülkadir Merâgî'nin bir semâisinin güftesi kaydediliyor. Sahibi meçhul bir güfte mecmuasında Âma Kadri Efendi'nin ve Nazîm'ın Devr-i Revân bestelerinin güfteleri veriliyor. Ne var ki, bu eserlerin hiçbiri günümüze kadar gelmemiş, unutulup kaybolmuşlardır.

Bu dönem literatüründe Çargâh makamının bu eserlerde nasıl kullanıldığına ilişkin hiçbir aydınlatıcı bilgi verilmemektedir.

Diğer taraftan, Çargâh makamının dinî bir meziyet ve büyüklük taşıdığı görülüyor. Çargâh makamının Kur'an-ı Kerim'in okunmasında adeta imtiyazlı olduğu ve Resulullah Efendimizin Kur'an'ın Çargâhtan okunmasını arzu ettiği kuvvetli bir rivayet olarak musikîciler ve halk arasında yayıldığı ve bilindiği için, bestekârlarımız, dinî bir nitelik kazanmış olan Çargâh makamından az eser bestelemeye özen göstermiş, başlarına bir felaket gelebileceğinden ürkmüşlerdir. Bu sebeple, Çargâh makamından bestelenen pek az eserin çoğu zamanın tahribatı ve notasızlık yüzünden bugüne kadar gelememiştir. Bu itibarla, elimizde sözlü eserler yok denecek kadar azdır.

Çargâh makamına en eski örnek olarak (sözlü eserler için), Kutb-ı Nâyî Şeyh Osman Dede'nin Çargâh Âyin-i Şerifini verebiliriz.

Çargâh makamının ilk tarifini veren Kantemiroğlu olmuştur. Kantemiroğlu Çargâhı şöyle tarif ediyor :

“Çargâh makamı ulu ve tamam perdelerin makamlarındandır.”

Bu tarife şu bilgileri ilave ediyor :

“... Kendi perdesi kutb-i dâire idip, gerek nermden tize gerek tizden nerme varsa, Çargâh perdesinde kenduyu beyan eder.”

Yine ilave ediyor:

“Nevâ, Hüseyinî, Acem, Gerdaniye, Muhayyer, (Tiz Segâh), ve Tiz Çargâh'tan oluşur.”

Şimdi bu müzikologun tarifleri üzerinde biraz duralım:

1673-1722 yılları arasında yaşamış ve Lâle Devri'ni görmüş olan Kantemiroğlu, zamanın musikî görüşü içinde, Çargâh makamının ulu bir makam olduğunu ve tam seslerden kurulduğunu bildirmektedir. Ulu sözcüğü ile dinî bir kisve içinde bulunduğunu hatırlatırken, makamın aynı zamanda tam seslerden oluştuğunu, diğer bir deyişle arızalı seslerin bulunmadığını da açıklıyor. Makamın dizisini belirtirken, makamın oluşmasında Tiz Segâh perdesinin yer aldığını da bildiriyor.

Segâh perdesinin kullanıldığına dair bu tesbiti gördükten sonra, Kantemiroğlu'nun çağdaşı olan Kutb-i Nâyî Şeyh Osman Dede'nin elimizde bulunan Çargâh peşrevi ile Çargâh âyin-i şerifine bir göz atmamız icap ediyor. Osman Dede, Kantemiroğlu'nun tarifinin aksine, Sabâlı Çargâh makamını kullanıyor. Böylece bu iki bestekâr ve müzikolog arasındaki bir çelişki ile karşılaşırız.

1610-1685 yılları arasında yaşayan Ali Ufki Bey'in tertip ettiği ve Mecmua-i Sâz ü Söz adını verdiği nota mecmuasında, Kûçek Mustafa diye bildirilen bestekârın devr-i kebir usulünde bestelediği bir peşrevin notası verilmektedir. Bu peşrev üç hânelidir. İlk iki hânesinde ve mülazimesinde Sabâ makamı kullanılmamıştır. Üçüncü hâne ise Sabâ makamına yer verilmiştir ve bu hânenin kararı da Dügâh perdesinde verilmektedir.

Bu ifadelerimizle açıklamak istediğimiz husus şudur:

Eski bestekârlarımız, Lâle Devri'ne gelinceye kadar, Çargâh makamını daha çok Sabâ'sız kullanmayı uygun görmüşler, Segâh'lı olarak makamın aslına uygun eserler vermişlerdir.

Lâle Devri'nde ve sonraki dönemlerde bestelenen Çargâh eserlerde ise, Sabâ makamının kullanılışı artmış, Sabâ'sız Çargâh makamı kullanılmaz olmuştur.

III. Sultan Selim Han döneminin büyük müzikoloğu Abdülbâki Nâsır Dede, Çargâh makamı hakkında şu bilgi ve tarifi veriyor:

“Acem ve Gerdaniyeden ve Muhayyer perdesinde ziyade seyir eyler, Sabâ âgâze idüp, Çargâh perdesinde karar eder. Ve bunda câmian ittifak vardır.”

Nâsır Dede'nin bu tarifi ile Çargâh makamının eski dönemlerdeki bünyesinin zamanla değiştiğini, Sabâ makamının ön plana alındığını anlıyoruz.

III. Sultan Selim Han döneminde ve bu dönemden sonra, Çargâh makamından dinî ve lâdinî eserlerin bestelenmeleri biraz daha azalmış, bestekârlar başlarına bir felaket gelir korkusuyla Çargâh makamını adeta terk etmişlerdir.

20. yüzyılın başlarında Muallim İsmail Hakkı Bey ile çağdaşı Neyzen Ali Rıza Bey'e gelinceye kadar bir tarafa bırakılan makam, bu iki bestekâr tarafından tekrar ele alınmış, klasik formda eserler bestelenmiştir.

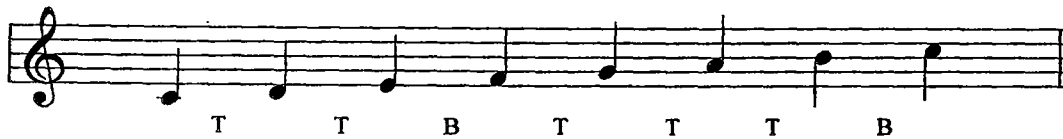
Arel-Ezgi Sisteminde :

20. yüzyılın bu iki büyük müzikologu, sistemlerinin ana hatlarını kurup tespit ederlerken, felsefelerine uygun düşen bir ana dizi bulmak ihtiyacını duymuşlar, bu iş için sistemci okulun Rast dizisini uygun bulmamışlardır.

Ana dizi hakkında Arel-Dr.Ezgi sisteminin felsefesi şu noktalar üzerinde toplamıyordu:

Musikîmizde çok önemli yeri ve uygulamaları olan şedlerin meydana getirilmesinde, ana dizinin mümkün olduğu kadar arızasız seslerden oluşması kolaylıklar sağlayacaktır. Arızalı, sesler, şedlerin yapılmasında büyük zorluklar meydana getirecektir. Bu itibarla, arızasız seslerden oluşan bir dizinin ana dizi olarak seçilmesi en uygun olanıdır. Bunun için de Fisagor'un (Pisagor, Pythagoras) Do dizisinin kullanılması, en isabetli ve uygun olanıdır. Bu görüş ve düşünceden hareketle, Fisagor'un Do dizisini seçmişler, bu dizi Kaba Çargâhtan başladığı için adını Çargâh dizisi olarak değiştirmişlerdir.

Fisagor dizisinin şeması şöyledir:



Şekil 4.16

Gerçekten de arızalı seslerin bulunmadığı bu dizi, şedlerin elde edilebilmesi için uygun ve kolaylık sağlayan bir dizi niteliğini taşımaktadır.

Okulun kurucuları, bu diziyi eski Çargâh makamı ile karşılaştırarak ikisi arasında bir yakınlık kurmayı düşünmüşler, asıl Çargâh makamından bestelenen bazı

eserlerin Sabâ almadan bestelendiklerini gördükleri için, Do dizisinin Çargâh makamı olarak kullanılmasında ve tanıtılmasında bir sakınca olamayacağı kanaatine varmışlardır. Fakat, asıl Çargâh makamında, Segâh perdesi makamın bünyesi içinde yer aldığından bu perdenin kaldırılarak yerine Buselik perdesinin konulmasını teknik yönden uygun ve zaruri görmüşlerdir. Bu suretle, eski Çargâh eserlerden Segâh perdesi kaldırılarak yerine Buselik perdesinin konulmasına başlanmıştır.

Arel-Dr.Ezgi sisteminde Segâh perdesi kaldırılarak Buselik perdesinin kullanılmasında bir ikinci zorunlu sebep olarak, Dr.Ezgi şu görüşe yer vermektedir:

“Sabâ’lı Çargâh’ın mevcudiyetini kabul etmiş olan 200 ile 250 sene evvelki musikîciler, bu kabul ve hükümlerinde hata etmişlerdir. Çünkü, Çargâh’ta tam karar vermek mümkün değildir.”

Musikîmizde görüş ve yorumların her devirde değişiklik gösterdiğini yazılı metinler ile o dönemlere ait eserlerden biliyoruz. Arel-Dr.Ezgi sistemi, Çargâh perdesinde verilen kararların tam bir istirahat duygusu içinde oluşamayacağı hükmü altında, değişikliğe gittiğini açıkça bildiriyor. Bu durumda bir bölüm makamımızda tam bir karar verilemediği sonucu doğmaktadır. Halbuki, bu tür nihai kararlar, kulağa eğreti gelen bir karar duygusu vermemektedir. Meselâ, Hüz zam, Irak, Bestenigâr ve Ferahnâk gibi makamların kararlarında bir tamlık olmadığı görüşü doğru değildir. Bu itibarla, eski musikîcilerin uyguladıkları bu tür makamların kararlarında bir eksik karar çeşnisinin bulunduğu anlaşılrsa idi, o dönemlerin musikîcileri ve hele icracılarının bu kararlar üzerinde hassasiyetle durmaları icap ederdi.

Arel-Dr.Ezgi sistemince musikîmiz literatürüne bu şekli ile bildirilen Çargâh makamı, bazı müzikologların da itirazlarına sebep olmuştur.

Sonuç olarak;

- 1- Arel-Dr.Ezgi sisteminin literatüre verdiği Çargâh makamının dizisi yeni bir dizidir. Türk Musikîsinde bu tür bir dizi yoktur ve kullanılmamıştır.
- 2- Musikîmizde eskiden beri bilinen Çargâh makamı iki türlü kullanılmıştır:

A- Sabâsız,

B- Sabâ'lı ve her iki türünde de Segâh'lı.

Musikîmizde, makamların varlığını ispatlayan klasik türde (peşrev, kâr, beste ve semâi gibi) eserlerin mevcudiyeti asıl ve çok önemlidir.

Eski Çargâh makamından eserler az da olsa literatürdeki yerlerini muhafaza etmekte olup, bu makamın kurulmasında rol alan perdelerin değiştirilerek tahrif edilmesinin yanlış olduğu kanısına varılmıştır. (Kutluğ, 2000, s.145-151)

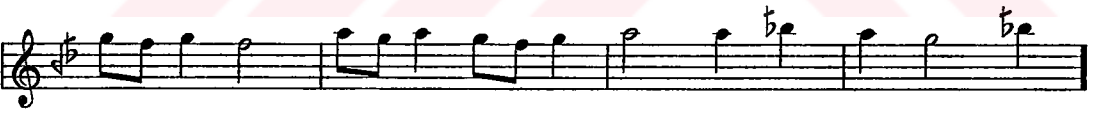
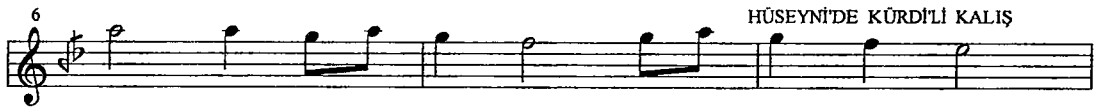


4.4.2. Eser Üzerinde Analiz

Çargâh Peşrev (Yekta, 1934, s.400)

Usûlü : DEVR-İ KEBİR

The musical score is written in 14/2 time and consists of eight staves. The first staff is marked with a '1' and the second with a '2'. The fourth staff contains a section labeled 'ÇARGAHD'A KALIŞ' with two endings, marked '1' and '2'. The fifth staff is marked with a '3' and the title 'İkinci Hâne'. The sixth staff is marked with a 'b' and the title 'HÜSEYNİ'DE KÜRDİ'Lİ KALIŞ'. The seventh staff is marked with a '4'. The eighth staff contains a section labeled 'ÇARGAHD'A KALIŞ' with two endings, marked '1' and '2'.



9 *Dördüncü Hâne*

10

ÇARGAHD A ÇARGAHLI KALIŞ

§

The image shows four staves of musical notation in a single system. The first staff is labeled '9 Dördüncü Hâne' and contains measures 9 and 10. The second staff continues the melody. The third staff is labeled '10' and also contains measures 9 and 10. The fourth staff is labeled 'ÇARGAHD A ÇARGAHLI KALIŞ' and contains measure 11, which ends with a double bar line and a section symbol (§). The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The notes are mostly eighth and quarter notes, with some rests. A large, faint, stylized 'X' watermark is visible in the background of the page.

Çargâh Âyin-i Şerif (Yekta, 1934, s.401-412)

1. SELÂM

Usûlû : DEVR-İ REVÂN

1. A

1.m A TE Şİ NE ZE NE Dİ DER Dİ Lİ MA

İL LA HU AT HU İL LA HU ÇARGAHTA KALIŞ

5. A

2.m KÖ TE Hİ NE KÜ NE Dİ MEN Zİ Lİ MA

İL LA HU AT HU İL LA HU ÇARGAHTA KALIŞ

9. B

3.m GE Rİ A LE Mİ YA Nİ CÜ MÜ LE TA Bİ

11. ÇARGAHTA KALIŞ

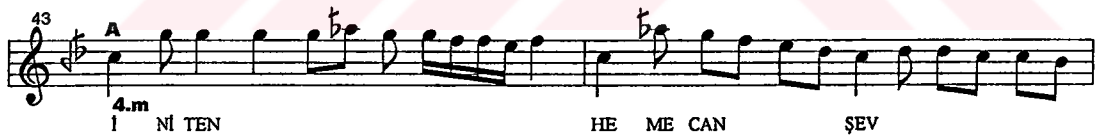
BA Nİ BA ŞED CA Nİ ME Nİ VAY

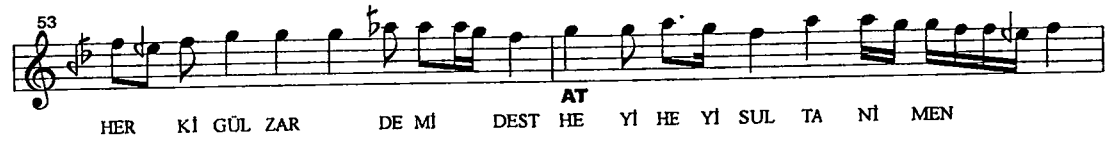
13. HEY YAR HEY DOST

15. A'

4.m HAL Lİ NE KÜ NE







65 **A**
2.m
 VED DU HA HAN DEM SE RA SER NÜS HA İ RU Yİ SÜMAST

67
AT
 HEY HEY HE Yİ HEY RA NA Yİ MEN

69 **B**
3.m
 A YET A YET TA BE SU Yİ KA BE KAV SEY NA ME DEM

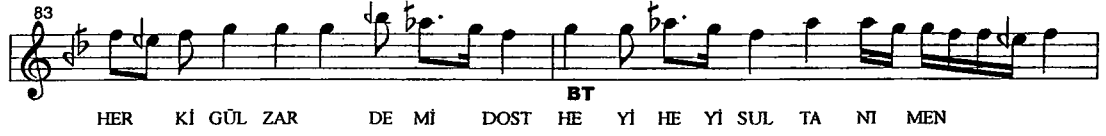
71 **ÇARGAHTA HİCAZ ZİRGÜLELİ KALIŞ**
BT
 HEY HEY HE Yİ HEY RA NA Yİ MEN

73 **A**
4.m
 ÇÜN NA ZAR KER DEM Bİ Dİ DEM TA KI EB RU Yİ ŞÜ MAST

75
AT
 HEY HEY HE Yİ HEY RA NA Yİ MEN

77 **VI A**
1.m
 Bİ YA YİD saz ----- Bİ YA YİD saz -----

79
AT
 HER Kİ DİL DAR RE Sİ DEST HE Yİ HE Yİ SUL TA Nİ ME Nİ





2. SELÂM

Usûlü : EVFER (Evfer'in son 5 zarbından başlar)

1. A VIII

1.m SUL TA NI ME Nİ

3. saz SUL TA NI ME Nİ

5. B SABA ÇEŞNİSİ

2.m E NİDER Dİ LÜCAN

7. BESTENİGAR ÇEŞNİSİ ÇARGAHTA KALIŞ

CAN İ MA NI ME Nİ

9. A ÇARGAHTA KALIŞ

3.m DE Rİ ME Nİ Bİ DE Mİ

11. saz MEN ZİN DE ŞEVEM

13. B DÜGAHTA SABA'LI KALIŞ

4.m YE KİCAN ÇI ŞEVED

15. İRAK'TA BESTENİGAR ÇARGAHTA KALIŞ

VED SAD CA NI ME Nİ



3. SELÂM

Usûlû : DEVR-İ KEBİR

1 IX A
HE Yİ E Yİ ŞE Hİ Dİ NU

2 ÇARGAHTA KALIŞ
NU ŞİN A Hİ LE BET

3 HE Yİ PA KE Zİ HE ME

4 ÇARGAHTA KALIŞ
E Yİ A LU LU DE Gİ

5 B
2.m HE Yİ Bİ Nİ Şİ ŞİN Kİ TA

6 BA BA Zİ Sİ TE Dİ

7 ÇE Şİ ME Mİ Zİ HON

8 ÇARGAHTA KALIŞ
E Yİ A LU LU DE Gİ



Usûlü : YÜRÜK SEMAİ

1 ^C
 3.m
 EY Kİ HE ZAR A FE RİN----- BU Nİ CE SUL

5 ^b ^D
 4.m
 TA NO LUR KU LU O LA Kİ Şİ LER

9
 CA NİM HUS RE VÜ HA KA NO LUR

13 ^C
 ÇARGAHTA KALIŞ
 HUS RE VÜ HA KA NO LUR saz ----- 5.m HER Kİ BU GÜN

17 ^b
 ŞEVKEFZA ÇEŞNİSİ
 VE LE DE İ NA NU BEN YÜZ SÜ RE

21 ^D
 6.m
 YOK SU Lİ SE BA YO LUR CA NİM

25
 BA Yİ SE SUL TA NO LUR BA Yİ SE SUL

29 ^C
 ÇARGAHTA KALIŞ
 TA NO LUR saz -----



65 ÇARGAHTA KALIŞ

AH YA Rİ MEN YA Rİ ME RA DOST YA Rİ MEN VAY

69 NEVA'DA BUSELİK

saz -----

73

77 UŞŞAK ÇEŞNİSİ XI A

1.m BİŞ.

81 NEV TŪ Zİ NEY Çİ HA Çİ HA Mİ GU YED saz ----- 2.m ES

85 RA Rİ NŪ HŪF TE KİB Rİ YA Mİ GU YED saz ----- 3.m RUH

89 ZER DŪ DE RUN TE Hİ VŪ SER DA DE BE BAD saz ----- 4.m Bİ

93 ÇARGAHTA KALIŞ XII A

NUT KU ZE BAN HU DA HU DA Mİ GU YED saz ----- 1.m MEV

97 LA YE E NET TA İ BÜ MİM MA SE LE FA saz ----- 2.m HEL

101 ÇARGAHTAKİ HİCAZ ZİRGÜLE'NİN 5. DERECE'Sİ (ŞEVKEFZA) B
YUK BE LÜ ÖZ RÜ A Şİ KİN KAD TE LE FA saz ----- 3.m İN

105 KA NE NE DA ME Tİ SU DU DEN VE CE FA saz ----- 4.m MEV

109 ÇARGAHTA HİCAZ
LA YE A FAL LA HÜ A FAL LA HÜ A FA saz -----

113 XIII A ŞEVKEFZA GEÇKİSİ
1.m BAZ RE Sİ DİM Zİ MEY HA NE MEST AT YAR

117 B
2.m BAZ RE Hİ DİM Zİ BA LA VÜ PESR BT YA Rİ YAR

121 ÇARGAHTA KALIŞ
T AH YA Rİ ME Nİ VAY saz ----- AH YA Rİ MEN YA Rİ ME RA

125 ÇARGAHTA KALIŞ
DOST YA Rİ ME Nİ VAY saz -----



161

RI BI DİL TE Zİ NA RE HA Yİ SA LA 2.m DE RÜF KE NED

165

DE Mİ O DER HE ZA Rİ SE Rİ SE Vİ DA 2.m DER ÜF KE NED

169

ÇARGAHTA HİCAZ

DE Mİ O DER HE ZA Rİ SE Rİ SE Vİ DA saz - - - 3.m ÇÜ A Fİ TA

173

Bİ CE MA LET BE RA ME DEZ MEŞ RİK 4.m Kİ ZER RE ZER

177

RE Şİ Nİ DEM Kİ Nİ ME MEV LA NA 4.m Kİ ZER RE ZER

181

ÇARGAHTA HİCAZ ÇEŞNİLİ KALİŞ

RE Şİ Nİ DEM Kİ Nİ ME MEV LA NA

4. SELÂM

Usûlû : EVFER

1 **XVI A**

1.m SUL TA NI ME NI

3 saz----- SUL TA NI ME NI

5 **B** SABA ÇEŞNİSİ

2.m E NI DER Dİ LÜ CAN

7 YERİNDE BESTENİGAR ÇEŞNİSİ ÇARGAHTA HİCAZ (SABA)

CAN İ MA NI ME NI

9 **A** ÇARGAHTA HİCAZLI

3.m DE Rİ ME NI Bİ DE Mİ

11 saz----- MEN ZİN DE ŞE VEM

13 **B** DÜGAHTA SABA ÇEŞNİSİ

4.m YE Kİ CAN Çİ ŞE VED

15 BESTENİGAR ÇEŞNİSİ ÇARGAHTA HİCAZ'LI KARAR

VED SAD CA NI ME NI

SON PEŞREV
(Saba)

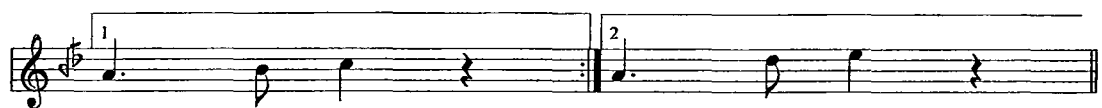
Usûlü : DEVR-İ KEBİR

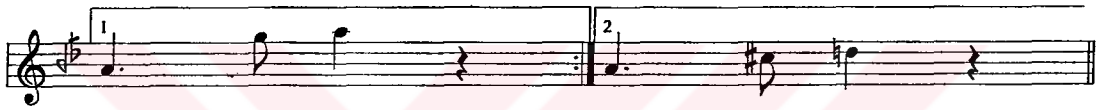
1

2

3

TESLİM







SON YÜRÜK SEMÂİ

Usûlü : YÜRÜK SEMÂİ



PEŞREV

I. Hane : Çargâh'ta Zirgüleli Hicaz makamı ezgileriyle başlanmıştır. Çargâh'ta ve Gerdaniye'de kalışlar yapılmıştır.

II. Hane : 3. ölçünün sonunda Hüseyinî perdesinde Kûrdi çeşnili kalınmıştır.

III. ve IV. Hane : Çargâh'ta Hicaz ve Hüseyinî'de Kûrdi çeşnileri bu hanelerde de gösterilmiş. 10. ölçünün sonunda Çargâh perdesinde Çargâh'lı kalınmıştır. Teslim'e dönülerek Çargâh perdesinde karar verilmiştir.

I. Selâm

Çargâh perdesinde Hicaz çeşnileriyle Selâm'a başlanmıştır. 4., 8., 12., 19., 28., 32. ve Selâm'ın büyük bir kısmında Çargâh'ta Hicaz çeşnili kalınmıştır. 25. ve 26. ölçülerde Segâh çeşnisiyle Irak perdesine düşülmüş ve Bestenigâr makamına geçki yapılmıştır. 47.-90. ölçüler arasında Şevkefzâ çeşnisini düşündüren bir müzikal yapıya rastlanmaktadır. 90. ölçüde Şevkefzâ çeşnisiyle Çargâh'ta Hicaz Zirgüle'li kalış yapılmış, 97. ölçüde Bestenigâr geçkisi tekrarlanmış ve Çargâh'ta Hicaz çeşnisiyle Selâm sona ermiştir.

II. Selâm

Bu Selâm'da, 6., 14. ve 25. ölçülerde Dügâh'ta Sabâ çeşnisi, 7. ve 26. ölçülerde Irak'ta Bestenigâr ve Çargâh'ta Hicaz çeşnileri sık sık gösterilerek Çargâh'ta kalınmıştır.

III. Selâm

Selâm'a Sabâ makamıyla başlanmıştır. Makamın yapısı itibariyle Çargâh'ta Hicaz çeşnili kalışlar yapılarak Aksak Semâi'ye geçilmiştir.

Aksak Semâi

Şevkefzâ çeşnileri ve Çargâh'ta Hicaz çeşnili kalışlar bu bölümde de sürmektedir.

Yürük Semâi

Şevkefzâ çeşnisiyle başlamış, Gerdaniye'de kalınmıştır (18. ölçü). 41. ölçüde Muhayer'de Sabâ çeşnili kalış yapılmıştır. Muhayyer'de Sabâ'dan dolayı, güçlüsü Tiz Çargâh'ta kalınmıştır. 72. ölçüde Nevâ'da Buselik'li, 78. ölçüde Dügâh'ta Uşşak çeşnili, 103. ve 116. ölçülerde Şevkefzâ çeşnili kalışlar gösterilerek Çargâh'ta Hicaz çeşnisiyle Yürük Semâi sona ermiştir.

IV. Selâm

Selâm'a Çargâh makamıyla başlanmıştır. 6. ölçüde Sabâ, 7. ölçüde Bestenigâr geçkileri yapılmış, Çargâh'ta Hicaz'lı kalışlar sık sık gösterilmiş, aynı geçkiler 14., 15. ve 16. ölçülerde tekrarlanarak, Çargâh'ta karar verilmiştir.

Son Peşrev (T.Osman Bey)

Son Yürük Semâi (T. Osman Bey)

4.4.3.Eserin Biçimsel Analizi

I. Selâm

I. Bend

$$14/8 (A_3^{1m} + AT_1) + (A_3^{2m} + AT_1) + (B_3^{3m} + BT_4) + (A_3^{4m} + AT_1)$$

II. Bend

$$(A_4^{1m}) + (B_4^{2m} + BT_1)$$

III. Bend

$$(A_4^{1m} + AT_1) + (A_4^{2m} + AT_1) + (B_3^{3m} + BT_1) + (A_4^{4m})$$

IV. Bend

$$(A_3^{1m} + AT_1) + (A_3^{2m} + AT_1) + (T_6)$$

V. Bend

$$(A_2^{1m} + AT_2) + (A_2^{2m} + AT_2) + (B_2^{3m} + BT_2) + (A_2^{4m} + AT_2)$$

VI. Bend

$$(A_3^{1m} + AT_1) + (B_3^{2m} + BT_1) + (T_6)$$

VII. Bend

$$(A_4^{1m}) + (B_4^{2m}) + (T_4)$$

II. Selâm

VIII. Bend

$$(A_4^{1m}) + (B_4^{2m}) + (A_4^{3m}) + (B_4^{4m}) + (C_6^{5m}) + (D_6^{6m}) + (T_3)$$

III. Selâm

IX. Bend

$$14/4 (A_4^{1m}) + (B_4^{2m} - 10/8 B_{11}^{2m}) + 6/8 (C_6^{3m}) + (D_6^{4m} + D_2^{4m}) + (C_6^{5m}) + (D_6^{6m} + D_2^{6m})$$

X. Bend

$$(A_5^{1m}) + (A_5^{2m}) + (B_5^{3m} + BT_1) + (A_5^{4m}) + (T_6)$$

XI. Bend

$$(A_5^{1m}) + (A_5^{2m}) + (B_5^{3m}) + (C_5^{4m})$$

XII. Bend

$$(A_5^{1m}) + (A_5^{2m}) + (B_5^{3m}) + (C_5^{3m})$$

XIII. Bend

$$(A_3^{1m} + AT_1) + (B_3^{2m} + BT_1) + (T_6)$$

XIV. Bend

$$(A_4^{1m}) + (A_4^{2m}) + (A_4^{3m}) + (A_4^{4m}) + (T_5)$$

XV. Bend

$$(A_4^{1m}) + (B_4^{2m} + B_4^{2m}) + (C_4^{3m}) + (B_4^{4m} + B_4^{4m})$$

XVI. Bend

$$9/4 (A_4^{1m}) + (B_4^{2m}) + (A_4^{3m}) + (B_4^{4m})$$

4.4.4. Çargâh Âyin-i Şerif'in Farsça Metni

SELÂM-I EVVEL

-I-

Âteş nezened der dil-i mâ illâ Hû (Hû illâ hû)

Küteh nekuned menzil-i mâ illâ Hû (Hû illâ hû)

Ger âlemiyân cümle tabîbân bâşend (Cân-ı men vay hey yâr hey dost hey)

Hallî nekuned müşkil-i mâ illâ Hû (Hû illâ hû)

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lü/me-fâ-î-lü/fâ'lün)

-II-

(Âh)Bâ an kî ez peyvestegî men aşk keştem aşk-ı men

Bîgâne mî bâşem çünîn bâ aşk ez dest-ı fiten (Hey yâr hey dost)

(Müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün/müs-te-i-lün/müs-tef-i-lün)

-III-

İmrûz semaast ü müdamest ü sekâyî (cân-ı men vay)

Gerdân şode ber cem'I kadehha-yı atâyî (cân-ı men vay)

Fermân sekallâh residest be-nûşid (Hey yâr hey dost)

Ey ten heme cân şevki ihvan-ı safâyî

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lü/me-fâ-î-lü/fe-û-lün)

-IV-

Biyâyîd biyâyîd her ki dildâr residest (Hey hey Sultan-ı men)

Biyâyîd biyâyîd her ki gülzâr demîdest (Hey hey Sultan-ı men)

(Hey hünkâr-ı men hey ranâyı men hey hey hey hey hey)

(Makbûl-i men vay hey cânım vay hey mirim vâ)

(Me-fâ-î-lün/fe-û-lün/me-fâ-î-lün/fe-û-lün)

-V-

Sûre-i Velleyli dîdem vâsıf-ı gîsû-yî sümâst (Hey hey hey hey ranâ-yî men)

Ve'dduhâ hândem serâser nûsha-i rûy-i şümâst (Hey hey hey ranâ-yî men)

Âyet âyet tâ be-sûy-i Kâbe kavseyn âmedem (Hey hey hey hey ranâ-yî men)

Çûn nazar kerdem be-didem tâk-ı ebrû-yî şümâst (Hey hey hey ranâ-yî men)

(Fâ-î-lâ-tün/fâ-î-lâ-tün/fâ-î-lâ-tün/fe-i-lün)

-VI-

Biyâyîd biyâyîd her ki dildâr resîdest (Hey hey Sultân-ı men)

Biyâyîd biyâyîd her ki gülzâr demîdest (Hey hey Sultân-ı men)

(Hey hünkâr-ı men hey ranâ-yî men hey hey hey hey hey)

(Makbûl-i men vay hey canım vay hey mirim vay)

(me-fâ-î-lün/fe-û-lü/me-fâ-î-lü/fe-û-lün)

-VII-

(Âh) Bâ an kî ez peyvestegi men aşk keştem aşk-ı men

Bîgâne mî bâşem çünîn bâ aşk ez dest-i fiten

(Hey hey Sultân-ı men hey hünkâr-ı men hey ranâ-yimen)

(Hey hey hey hey hey makbûl-i men vay)

(Müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün)

SELÂM-I SÂNÎ

-VIII-

Sultân-ı menî sultân-ı menî Ender dil-ü cân imân-ı menî
Der men be-demî men zinde şevem Yek cân çi şeved, sad can-ı menî
(Mef-û-lü/me-fâ-î-lün/fe-i-lün)

Ey âşikân ey âşikân men hak ra gevher kunem
Ey mutribân ey mutribân deff-i şümâ pür zen kunem
(Zâlim yâr, ah mirim!)

(Müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün/müs-tef-i-lün-müs-tef-i-lün)

SELÂM-I SÂLÎS

-IX-

(Hey) Ey şehdî nûş ın (âh) lebet (hey) pâk ez-heme âlûdegî
(Hey) Be-nîşîn ki tâ bâz îsted çeşmem zi-hûn (ey) âlûdegî

Ey ki hezâr âferin bu nice Sultân olur
Kulu olan kişiler hüsrev ü hakan olur
Her ki bugün Veled'e inanuben yüz süre
Yoksul ise bay olur bay ise sultan olur

(Müf-te-i-lün/fâ-i-lün/müf-te-i-lün/fâ-i-lün)

-X-

În hâne ki peyveste dero çen gü çegânest
Ez hâce be-pürsîd ki în hâne çi hânest
Çün rûz-i kıyâmet ki kesî râ ser-i kes nîst
Ez havf ne-dânist ki fûlanest ü fûlânest

(Mef-û-lü/me-fâ-î-lü/me-fâ-î-lü/fe-û-lün)

(Yâr-i men yâr âh yâr-i men yâr ah yâr-i men)

(Yâr-i mera dost yâr-i men vay)

-XI-

Bişnev tû zi Ney çihâ mî-gûyed

Esrâr-ı nühüft-i kibriyâ mî-gûyed

Ruh zerd ü derûn tehî vü ser dâde –bâd

Bî nutk u zebân Hudâ Hudâ mi-gûyed

(Mef-û-lû/me-fâ-i-lûn/me-fâ-i-lûn/fâ')

Mevlâye e ne't-tâibü mim-mâ selefâ

Hel yukbelü özrû âşıkın kad telefâ

În kâne nedâmetî sudûdan ve cefâ

Mevlaye afallahü afallahü afâ

(mef-û-lûn/me-fâ-i-lû/me-fâ-i-lû/fe-ûl)

-XIII-

Bâz resîdîm zi meyhâne mest

Bâz rehîdîm zi bâlâ vü pest

(Yâr yâr ah yâr-i men yâr ah yâr-i men yâr ah yâr-i men yâr-i merâ)

(Dost yâr-i men vay)

(Müf-te-i-lûn/müf-te-i-lûn/fâ-i-lûn)

-XIV-

Bâz ez ân kûh-i Kaf âmed ankâ-yı aşk

Bâz ber âmed zi cân na're ü heyhây-i aşk

Aşk nidâ-yi bülend kerd be-âvâz-i pest

Key dil-i bâlâ niger der Kadd-i balâ-yı aşk

(Yâr yüreğim yâr gör ki neler var)

(Müf-te-i-lûn/fâ-i-lûn/müf-te-i-lûn/fâ-i-lûn)

-XV-

Kücast mutrib-ı dil tâ zi na'rehâ-yı salâ
Der efkened dem-ı o der hezâr ser sevdâ
Çü âfi tab-ı, cemâlet ber âmed ez meşrik
Zi zerre zerre şinîdem ki ni'me Mevlânâ

(Me-fâ-î-lün/fe-i-lâ-tün/me-fâ-î-lün/fe-i-lün)

SELÂM-I RÂBÎ

-XVI-

Sultân-ı menî, sultân-ı menî
Ender dil-ü cân imân-ı menî
Der men be demî men zinde şevem
Yek cân çi şeved sad cân-ı menî

(Mef-û-lün/me-fâ-î-lün/fe-i-lün)

(Âh! İmân-ı menî)

4.4.5. Metnin Türkçe'ye Tercümesi

SELÂM-I EVVEL

-I-

Kimse, bizim gönlümüze ateş düşürmez ancak O (Hu) bizim gönlümüze sevgi ateşi düşürebilir. Kimse menzilimizi yakınlıktıramaz. Ancak O (Hu) bizim olan menzilimizi yakın edebilir. Bütün dünya doktor olsa da, kimse bizim problemimizi çözemez, ancak O (Hu) bizim problemimizi çözebilir. Çünkü ateş bir şeyin çok çabuk şeklini ve halini değiştirir. Sevgi ateşi gönüle düşmeli ki halimizi değiştirmeli. Bizi madde aleminden manâ aleminin eri haline getirmeli. Kişi manâ eri olursa o Allah, uzak olan menzilimizi yakın eder. Allah'a yakın olabilme problemini de ancak Allah çözer.

-II-

Onunla birleşip kaynaşmaktan aşk kesildim, aşkım! Aşkla herşeye kayıtsız kalıyorum, böylece fitnelerin elinden kurtuluyorum.

-III-

Bugün semâ var, şarap var, sakîlik var. Verilen kadehler topluluk içinde elden ele dolaşıp, durmakta. Sekallah “Allah Suvarsın” âyeti ferman olarak ulaştı, haydi şimdi için, için. Ey vücut tam bir can ol, ihvan-ı safa’dan değil misin sen?

-IV-

Gelin, geliniz, çünkü sevgili geldi. Gelin, geliniz, çünkü gülbahçesinin açılma anıdır.

-V-

“Velleyl Sûresini gördüm, sizin zülfünüzün vasfını anlatıyor. “Ve’dduha” sûresini okudum, sizin yüzünüzün bir kopyasıdır. Âyet âyet Kâbe-kavseyn makamına kadar geldim. Orada bakınca gördüm ki kâbe-kavseyn, sizin kaşınızın kavsidir.

-VI-

Gelin, geliniz, çünkü sevgili geldi. Gelin, geliniz çünkü gülbahçesinin açılma anıdır.

-VII-

Onunla birleşip kaynaşmaktan aşk kesildim, aşkım! Aşkla herşeye kayıtsız kalıyorum, böylece fitnelerin elinden kurtuluyorum.

SELÂM-I SÂNÎ

-VIII-

Sultanımsın, sultanımsın. Gönül ve canda imanımsın. Bana bir üflemele can bulurum. Bir can da ne demek, yüz can bulurum!

Ey âşıklar, ey âşıklar! Ben toprağı mücevher yaparım.

Ey çalgıcılar! deflerinizi altınla doldururum. Allah insanlara bir nefesle can vermiştir. Ben de onun bir üflemesiyle hayat bulur, bir can değil yüz can bulurum.

Ey beni seven âşıklar! Ben topraktan insan gibi bir mücevher yaptım. Ey def çalarak, eğlenen çalgıcılar, eğlenenizi benim için yaparsınız, dünyada geçirdiğiniz hayatınızı altın gibi değerli hale getiririm.

SELÂM-I SÂLİS

-IX-

Ey bal içen! Senin bu dudağın bütün kusurlardan arınmıştır. Şöyle yakına buyur ki, gözüm açılsın da kan dökmesin. Ey insanlara müjdeler vererek tatlı ve güzel şeylerden bahseden sevgili! Sen bütün kusurlardan uzak ve arınmış olduğun için, sözlerin daima tatlıdır. Aramızdaki uzaklığı ortadan kaldır. Şöyle seni yakınımnda hissedeyim. Böylece gözüm açılır da sevginle ağlayarak kan dökmekten iyileşir.

Binlerce kere aferin olsun, o yüce bir sultandır. Onun kulu olan kişiler, bunu başarırlarsa, hüsrev ve hakan olurlar. Her kim bugün Bahaddin Veled'e inanıp, sözümüzü kabul ederek, yüz sürerse, yoksul ise bey olur, bey ise sultan olur.

-X-

Bu ev devamlı, çeng ve müziğin olduğu ev. Dünya da oyun ve eğlencesi olan bir ev gibidir. Hocadan sorun ki bu nasıl bir evdir. Tıpkı kıyamet günü gibi, kimsenin aklı başında değil, herkes sarhoş, kendini bilmez halde, korkudan kimin kim olduğunu bilmiyorlar.

-XI-

Dinle sen Ney'i, neler neler anlatıyor. O kibriya olan hakkın ilk sırlarını anlatıyor. Âşıklar gibi ruhu sararmış, gönlü yalnızlık ve başını bir sevda rüzgârına vermiş, dilsiz ve konuşmaktan acz içinde "Allah Allah" diyor.

-XII-

Ey Mevlâ! Ben yaptıklarımın dolayî tövbe ediyorum, pişmanım, telef olmuş bir aşğın özrü kabul edilir mi acaba? Benim pişmanlığım yüz çevirme ve sıkıntı tavrıyla, cefa ile karşılanırsa, vay benim halime, Ey mevlâ! Affet Allah'ım, affet Allah'ım, affet.

-XIII-

Yine meyhaneye ulaştık, sarhoşuz. Yine yukarı ve aşağı endişesinden kurtulduk.

-XIV-

Yine aşkın Anka kuşu, Kaf dağından geldi ve yine candan aşk hay-huy sesleri ve haykırırları geldi. Aşk pest bir sesle yüksek bir haykırış çıkardı ve şöyle dedi : Ey yüce gönül bak da aşkın yüceliklerini gör.

-XV-

Gönül çalgıcısı nerede? Ki onun haydin salalarından, onun deminden binlerce baş sevdaya düşsün. Senin yüzünün güneşi doğudan doğduğunda her zerreden “ne güzel efendimiz” dediklerini duydum.

SELÂM-I RÂBİ

-XVI-

Sultanımsın, sultanımsın. Gönül ve canda imanımsın. Bana bir üflemenle can bulurum. Bir can da ne demek, yüz can bulurum!

5. ÂYİN-İ ŞERİF'LERİN USUL YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

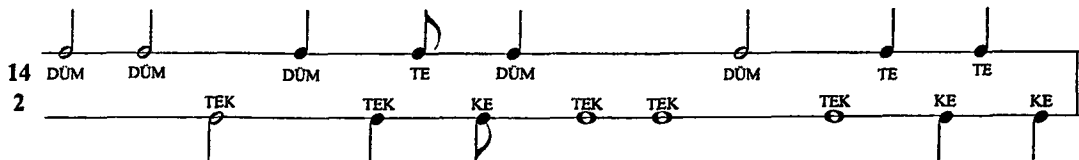
5.1. Genel Bilgi

Mevlevî Âyin'lerinde Birinci Selâm'da; Devr-i Revân-Düyek-Ağır Düyek, Devr-i Hindî, İkinci Selâm'da; Ağır Evfer (Genellikle usûlün son beş zamanından girer, mevlevî Evferi de denir), Üçüncü Selâm'da; Devr-i Kebir-Ağır Düyek-Frenkçin-Evsat-Çifte Düyek usullerine rastlanır. Üçüncü Selâm'ın sonunda Aksak Semâî usûlünde saz eseri icra edildikten sonra Yürük Semâî usûlü ile bestelenmiş olan Gazel'in bir kısmı ile biter. Dördüncü Selâm, Ağır Evfer usûlünde olup, on beş zamandan girer. Dördüncü Selâm'dan sonra 2-3 haneli Devr-i Kebir veya Ağır Düyek usûlünde Son Peşrev ve Son Yürük Semâî ile Âyin sona erer.

5.2. Rast Âyin-i Şerif

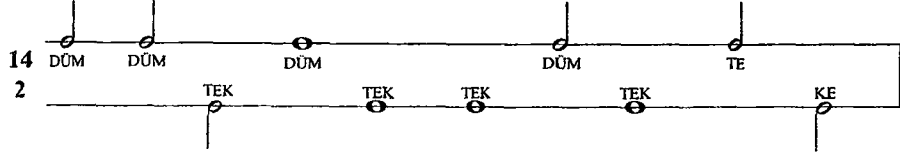
Peşrev

- Usûl : Devr-i Kebir
- 14 zamanlıdır.
- 14/2'lik mertebesi kullanılmıştır.
- 24 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı :



Şekil 5.1 (Ungay, 1981, s.181)

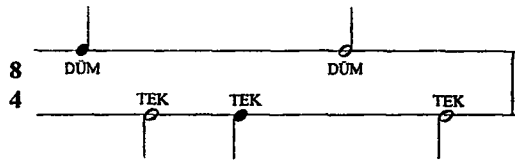
Başka bir şekil :



Şekil 5.2 (Özkan, 1981, s.666)

I. Selâm

- Usûl : Düyek
- 8 zamanlıdır.
- 8/4'lük mertebesi kullanılmıştır.
- I. Selâm 153 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı :

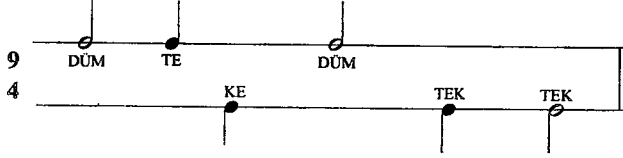


Şekil 5.3 (Ungay, 1981,s. 40)

II. Selâm

- Usûl : Evfer
- 9 zamanlıdır.
- 9/4'lük mertebesi kullanılmıştır.

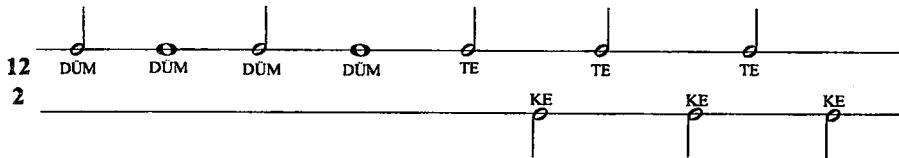
- II. Selâm 34 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı :



Şekil-5.4 (Ungay,1981, s.53)

III. Selâm

- Usûl : Frenkçin
- 12 zamanlıdır.
- 12/2'lik mertebesi kullanılmıştır.
- II. Selâm 9 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı :

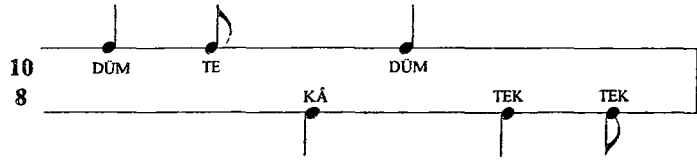


Şekil 5.5(Ungay, 1981,s.85)

Aksak Semâi

- Usûl : Aksak Semâi
- 10 zamanlıdır.

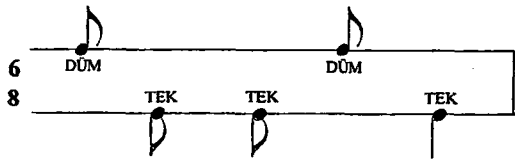
- 10/8'lik mertebesi kullanılmıştır.
- 14 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı :



Şekil 5.6 (Ungay, 1981, s.67)

Yürük Semâi

- Usûl : Yürük Semâi
- 6 zamanlıdır.
- 6/8'lik mertebesi kullanılmıştır.
- 267 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı :



Şekil 5.7 (Ungay, 1981, s.25)

IV. Selâm

- Usûl : Evfer
- 9 zamanlıdır.
- 9/4'lük mertebesi kullanılmıştır.
- IV. Selâm 18 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.4 bkz.)

Son Peşrev

- Usûl : Düyek
- 8 zamanlıdır.
- 8/4'lük mertebesi kullanılmıştır.
- 20 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı (Şekil 5.3 bkz.)

Son Yürük Semâi

- Usûl : Yürük Semâi
- 6 zamanlıdır.
- 6/8'lik mertebesi kullanılmıştır.
- 31 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.7 bkz.)

5.3. Uşşak Âyin-i Şerif

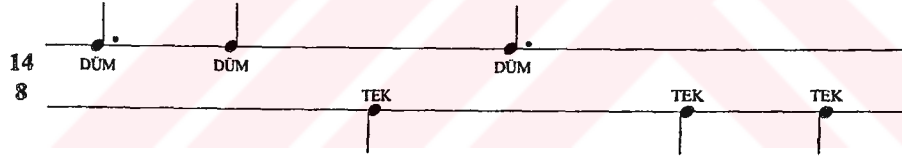
Peşrev

- Usûl : Devr-i Kebir

- 14 zamanlıdır.
- 14/2'lik mertebesi kullanılmıştır.
- Peşrev 32 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı (Şekil 5.1 ve 5.2 bkzn.)

I. Selâm

- Usûl : Devr-i Revân
- 14 zamanlıdır.
- 14/8'lik mertebesi kullanılmıştır.
- I. Selâm 102 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı :



Şekil 5.8 (Ungay, 1981, s.10)

II. Selâm

- Usûl : Evfer
- 9 zamanlıdır.
- 9/4'lük mertebesi kullanılmıştır.
- II. Selâm 36 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.4 bkzn.)

III. Selâm

- Usûl : Devr-i kebir
- 14 zamanlıdır.
- 14/4'lük mertebesi kullanılmıştır.
- III. Selâm 8 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.1 ve 5.2 bkzn.)

Aksak Semâi

- Usûl : Aksak Semâi
- 10 zamanlıdır.
- 10/8'lik mertebesi kullanılmıştır.
- Aksak Semâi Bölümü 9 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.6 bkzn.)

Yürük Semâi

- Usûl : Yürük Semâi
- 6 zamanlıdır.
- 6/8'lik mertebesi kullanılmıştır.
- Yürük Semâi Bölümü 213 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.7 bkzn.)

IV. Selâm

- Usûl : Evfer
- 9 zamanlıdır.

- 9/4'lük mertebesi kullanılmıştır.
- IV. Selâm 16 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.4 bkz.)

Son Peşrev

- Usûl : Düyek
- 8 zamanlıdır.
- 8/4'lük mertebesi kullanılmıştır.
- Son Peşrev 72 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.3 bkz.)

Son Yürük Semâi

- Usûl : Yürük Semâi
- 6 zamanlıdır.
- 6/8'lik mertebesi kullanılmıştır.
- Son Yürük Semâi 34 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.7 bkz.)

5.4. Hicaz Âyin-i Şerif

Peşrev

- Usûl : Devr-i Kebir
- 14 zamanlıdır.
- 14/2'lik mertebesi kullanılmıştır.
- Peşrev 36 ölçüden meydana gelmiştir.

- Usûl yazımı : (Şekil 5.1 ve 5.2 bkz.)

I. Selâm

- Usûl : Düyek
- 8 zamanlıdır.
- 8/4'lük mertebesi kullanılmıştır.
- I. Selâm 151 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.3 bkz.)

II. Selâm

- Usûl : Evfer
- 9 zamanlıdır.
- 9/4'lük mertebesi kullanılmıştır.
- II. Selâm 35 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.4 bkz.)

III. Selâm

- Usûl : Düyek
- 8 zamanlıdır.
- 8/4'lük mertebesi kullanılmıştır.
- III. Selâm 31 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.3 bkz.)

Aksak Semâi

- Usûl : Aksak Semâi

- 10 zamanlıdır.
- 10/8'lik mertebesi kullanılmıştır.
- Aksak Semâi Bölümünün sadece 9 ölçüsü günümüze kadar ulaşabilmiştir.

Diğer bölümlerin (Yürük Semâi, IV Selâm) notası elimizde bulunmamaktadır.

- Usûl yazımı : (Şekil 5.6 bkz.)

5.5. Çargâh Âyin-i Şerif

Peşrev

- Usûl : Devr-i Kebir
- 14 zamanlıdır.
- 14/2'lik mertebesi kullanılmıştır.
- Peşrev, 10 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.1 ve 5.2 bkz.)

I. Selâm

- Usûl : Devr-i Revân
- 14 zamanlıdır.
- 14/8'lik mertebesi kullanılmıştır.
- I. Selâm, 102 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.8 bkz.)

II. Selâm

- Usûl : Evfer
- 9 zamanlıdır.
- 9/4'lük mertebesi kullanılmıştır.

- II. Selâm, 31 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.4 bkz.)

III. Selâm

- Usûl : Devr-i Kebir
- 14 zamanlıdır.
- 14/4'lük mertebesi kullanılmıştır.
- III. Selâm 8 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.1 ve 5.2 bkz.)

Aksak Semâi

- Usûl : Aksak Semâi
- 10 zamanlıdır.
- 10/8'lik mertebesi kullanılmıştır.
- Aksak Semâi bölümü 12 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.6 bkz.)

Yürük Semâi

- Usûl : Yürük Semâi
- 6 zamanlıdır.
- 6/8'lik mertebesi kullanılmıştır.
- Yürük Semâi 183 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.7 bkz.)

IV. Selâm

- Usûl : Evfer
- 9 zamanlıdır.
- 9/4'lük mertebesi kullanılmıştır.
- IV. Selâm 16 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.4 bkz.)

Son Peşrev

- Usûl : Devr-i Kebir
- 14 zamanlıdır.
- 14/2'lik mertebesi kullanılmıştır.
- Son Peşrev, 14 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.1 ve 5.2 bkz.)

Son Yürük Semâi

- Usûl : Yürük Semâi
- 6 zamanlıdır.
- 6/8'lik mertebesi kullanılmıştır.
- Son Yürük Semâi, 13 ölçüden meydana gelmiştir.
- Usûl yazımı : (Şekil 5.7 bkz.)

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
MÜHÜR

5.6. Âyin-i Şeriflerin Genel Tablosu

Tablo 5.1.

MAKAM ADI	PEŞREV	I. SELÂM	II. SELÂM	III. SELÂM	IV. SELÂM	SON PEŞREV	SON YÜRÜK SEMÂİ
RAST	Devr-i Kebir 14/2'lik mertebe 24 ölçü	Düyek 8/4 153 ölçü	Evfer 9/4 34 ölçü	Frenkçin 12/2 9 ölçü+ Aksak Semâi 10/8 14 ölçü+ Yürük Semâi 6/8 267 ölçü	Evfer 9/4 18 ölçü	Düyek 8/4 20 ölçü	Yürük Semâi 6/8 31 ölçü
UŞŞAK	Devr-i Kebir 14/2 32 ölçü	Devr-i Revân 14/8 102 ölçü	Evfer 9/4 36 ölçü	Devr-i Kebir 14/4 8 ölçü+ Aksak Semâi 10/8 9 ölçü+ Yürük Semâi 6/8 213 ölçü	Evfer 9/4 16 ölçü	Düyek 8/4 72 ölçü	Yürük Semâi 6/8 34 ölçü
HİCAZ	Devr-i Kebir 14/2 36 ölçü (T-Musahip Seyit Ahmet Ağa'ya aittir.)	Düyek 8/4 151 ölçü	Evfer 9/4 35 ölçü	Düyek 8/4 31 ölçü+Aksak Semâi 10/8 9 ölçü... Âyin'in geri kalan bölümünün notası günümüze ulaşmamıştır.			
ÇARGÂH	Devr-i kebir 14/2 10 ölçü	Devr-i revân 14/8 102 ölçü	Evfer 9/4 31 ölçü	Devr-i kebir 14/4 8 ölçü+ Aksak Semâi 10/8 12 ölçü+ Yürük Semâi 6/8 183 ölçü	Evfer 9/4 16 ölçü	Devr-i Kebir 14/2 14 ölçü (Tanbûri Osman Bey'e aittir.)	Yürük Semâi 6/8 13 ölçü

SONUÇLAR

Nâyi Osman Dede (1652-1730), bestelediği yürük semâileri ve saz eserlerinin (peşrev ve saz semâileri) yanısıra, na't, mi'racyye ve özellikle Rast, Uşşak, Hicaz ve Çargâh makamlarındaki dört adet Âyin-i Şerîf'i ile Türk Musikîsi tarihinde müstesna bir yere sahiptir.

Âyin-i Şerîf'ler, her birine "Selâm" denilen dört kısımdan meydana gelir. Her selâmı, değişik usûllerde bestelenir. Usûl seçiminde semâya uygunluk aranılır. İncelenen âyinlerdeki usûller, semâ seyrine uygundur.

Hicaz Âyin-i Şerîf'in peşrevinin; Tanbûrî Musahip Seyyit Ahmet Ağa'ya, Çargâh Âyin-i Şerîf'in son peşrev ve yürük semâisinin Tanbûrî Osman Bey'e ait olduğu tespit edilmiştir.

Hicaz Âyin-i Şerîf'in Üçüncü Selâm'ının Aksak Semâi bölümünden sonrası günümüze ulaşmamıştır. Tamamı unutulmuş âyinin, Edirne'li bir Derviş vasıtasıyla, Birinci ve İkinci Selâm'ların tümü, Üçüncü Selâm'ının ise bir bölümü tespit edilebilmiştir.

Rast âyin 570, Uşşak âyin 522, Hicaz âyin 262 ve Çargâh âyin 389 ölçüden meydana gelmiştir.

İncelenen Âyin-i Şerîf'lerin güfteleri Farsça'dır. Ancak; Rast âyinin 4. 6. ve 9. bendlerinin ikinci kısımları; Uşşak âyinin 6. bendinin ikinci kısmı; Hicaz âyinin 4.8. ve 11. bendlerinin tamamı; Çargâh âyinin 9. bendinin ikinci kısmı Türkçe güftelerden meydana gelmiştir.

Güftelerin büyük bir kısmı Mevlânâ'nın Mesnevi'sinden alınmış fakat başka şâirlerin güftelerine de yer verilmiştir. Bu güftelerin sahipleri tespit edilememiş ancak güfte seçimi sırasında Mevlevîlik arandığı dikkat çekmiştir.

Âyin-i Şerif'lerde her Selâm kendi içinde ele alınmış ve güfteye bağlı olarak müzik cümleleri tespit edilmiş, biçimsel analiz yapılmıştır. Selâm'ların AABA, daha sonra ABAB vb. biçimlerde, uyum içinde bestelendiği görülmüştür.

Peşrevlerde Devr-i Kebir usûlü ve 14/2-14/4'lük mertebesi tercih edilmiştir. Ayrıca usûlün değişik bir kalıbı, 3. şekli kullanılmıştır. Peşrev'ler en az 10, en çok 36 ölçüden oluşmuştur.

I. Selâm'larda; Düyek usûlü (8/4'lük mertebesi) ve Devr-i Revân usûlü (14/8'lik mertebesi) tercih edilmiştir. I. Selâm'lar en az 102, en çok 153 ölçüden oluşmuştur.

II. Selâm'larda; Evfer usûlü ve 9/4'lük mertebesi kullanılmıştır. II. Selâm'lar, en az 31 ölçü en çok 36 ölçüden oluşmuştur.

III. Selâm'da; Frenkçin (12/2'lik mertebesi), Devr-i Kebir (14/4'lük mertebesi) ve Düyek (8/4'lük mertebesi) usulleri kullanılmıştır. III. Selâm'lar en az 8, en çok 31 ölçüden oluşmuştur.

III. Selâm'larda, yukarıdaki usûllerin dışında Aksak Semâi (10/8) ve ardından Yürük Semâi (6/8'lik mertebesi) kullanılmıştır.

Aksak Semâi usûlü en az 9, en çok 14 ölçü; Yürük Semâi usûlü ise en az 183, en çok 267 ölçüden oluşmuştur.

IV. Selâm'larda; Evfer usûlü ve 9/4'lük mertebesi kullanılmıştır. IV. Selâm'lar en az 16, en çok 18 ölçüden oluşmuştur.

Son Peşrev'lerde; Düyek (8/4'lük mertebesi) usûlü kullanılmıştır. Son Peşrev'ler en az 20, en çok 72 ölçüden oluşmaktadır.

Son Yürük Semâi; Yürük Semâi usûlü (6/8'lik mertebesi) kullanılmıştır. Son Yürük Semâi'ler en az 31, en çok 34 ölçüden oluşmaktadır.

Nâyi Osman Dede'nin Âyin-i Şerif'lerindeki makam geçkileri, bazen iki Selâm ya da Selâm ile Saz eseri arasındaki geçişlerde gösterilmiş olan çeşniler, melodi ile son derece kaynaşmış ve sanatlı bir biçimde sunulmuştur. Böylece Nâyi Osman Dede'nin, bestekârlıktaki ustalığı bir kez daha gözler önüne serilmiştir.

KAYNAKLAR

- Barut, Z.**, 1989. Beyâti Âyin-i Şerif'in Bölümleri ve Ritm Açısından İncelemeler ve Düşünceler, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gültek, N.**, 1988. İsmail Dede Efendi'ye ait 7 Âyin-i Şerif'in Güfte, Usûl Yönünden İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karadeniz, E.**, 1965. Türk Musikîsi Nazariye ve Esasları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Kutluğ, Y.F.**, 2000. Türk Musikîsi'nde Makamlar-İnceleme, Yapı Kredi Yayınları, I. Baskı, İstanbul.
- Mevlevî, T.**, 1973. Edebiyat Lügati, Enderun Kitabevi, İstanbul.
- Şükun, Z.**, 1984. Farsça-Türkçe Lügat, Gencine-i Güftar Ferhengi Ziya, Milli Eğitim Basımevi, Cilt I-II-III, İstanbul
- Tura, Y.**, 1979. Türk Musikîsi Formları, İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı Lisans Ders Notları, İstanbul.
- Ungay, H.**, 1981. Türk Musikîsi'nde Usûller ve Kudüm, İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı Yayınları, İstanbul.
- Özalp, N.**, 1992. Türk Musikîsi Beste Formları, T.R.T. Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları, No.239, Ankara.
- Özalp, N.**, 1986. Türk Musikîsi Tarihi-Derleme, Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, No:34, Cilt I, Ankara.
- Özkan, İ.H.**, 1984. Türk Musikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri, Ötüken Neşriyatı, İstanbul.

Öztuna, Y., 1990. Büyük Türk Musikîsi Ansiklopedisi, Kùltür Bakanlığı Yayınları, Cilt I-II, Ankara.

Yekta ve diğ. (1934). Türk Musikîsi Klasikleri-Mevlevî Âyinleri, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Cilt VII-VIII, İstanbul.



ÖZGEÇMİŞ

1971 yılında İstanbul'da doğdu. 1982 yılında Sokullu Mehmet Paşa İlkokulu'ndan mezun oldu. Müzik eğitimine, 6 yaşında mandolin, solfej ve piyano dersleriyle başlayan Özyasan, 1979 yılından itibaren TRT İstanbul Çocuk Korusu'nda 6 yıl korist olarak görev yaptı. Müzik eğitimine 1982 yılından itibaren İ.T.Ü. Türk Musikîsi Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitim bölümünde devam etti. Orhan Borar ve Cahit Peksayar'dan keman, İncilâ Bertuğ ve Göksel Baykut'dan Türk Müziği solfej-nazariyat, Faris Akarsu ve Osman Kut Dinçer'den Batı Müziği solfej-nazariyat ve Demirhan Altuğ'dan da armoni eğitimi aldı. Konservatuar eğitiminin yanısıra Oya Pamirtan ile piyano ve armoni çalıştı.

1989 yılında Kültür Bakanlığı, Devlet Klasik Türk Müziği Korusu'nun açmış olduğu sınavları kazanarak, keman sanatçısı oldu.

1995 yılında İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Yüksek Lisans öğrenimine başladı. 1996 yılından itibaren İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda Keman Öğretim Görevlisi olarak çalışan Nâlân Özyasan (Çakır) evlidir.