Osmanlı Mûsikîsinde Mevlevî Âyîni Besteciliği

Cinuçen Tanrıkorur*

Giriş

Osmanlı asırlarında beste sanatının zirvesine çıkarılmış olan Türk mûsikîsinin nesilden nesle intikali, şu altı müessese tarafından sağlanmıştı: 1) Mehterhane; 2) Enderûn, 3) Dergâhlar, 4) Sıra veya gezek adı verilen mûsikîli ev meclisleriyle sonraki mûsikî cemiyetleri; 5) Mûsikî esnafı loncaları ve 6) Ünlü hocaların hususî meşkhaneleri. Bundan önce çeşitli yerlerde yayımlanan yazılarımda bu kurumlardan bilgim ölçüsünde bahsetmiştim. Bu yazıda, üçüncü sırada gösterdiğim dergâhlardan (tabiî dergâhlardaki mûsikîden) başlayıp bunların içinde özel bir yeri ve önemi olan mevlevîlikle, bu tarîkın âyinlerinde kullanılan mûsikî eserlerinin besteciliği üzerinde odaklaşmak istiyorum.

Beyaz tennûreli semâzenlerin, mumun etrafında dönen pervaneler veya yaşama sevinci içinde uçuşan kelebekler gibi, semâhane adı verilen sahnenin (meydan'ın) ortasında uzun süre başları dönmeden dönmeleri, temaşâ özelliği de olan bir zikir türü olduğu için, mevlevîlerin semâ'sı tekkelerin kapanmasından (1925) sonra ibadetten çıkıp bir tür gösteriye dönüşmüş ve tarîkat mûsikîsiyle fazla ilgisi olmayanların gözünde, mûsikînin sadece mevlevîlerde bu önemde yer aldığı görüşünün yerleşmesine sebep olmuştur. Bu kanaatin gerçekle bağdaşır tarafı yoktur. Zîrâ son zamanlarda, kapatılmış bir müessese olan tekkeye duyulan alerji yüzünden, 'tekke mûsikîsi' dememek için uydurulan tâbirle 'tasavvuf' mûsikîsi yalnız mevlevîlikte değil, bütün sünnî tarîkatlerde vardı ve bir hayli önemliydi. Mevlevîlerin -birazdan sözünü edeceğimiz- 'semâ' dediği âyîne, Nakşbendîler 'hatm-i hâcegân', Kadirîler 'devrân', Halvetîler 'darb-ı esmâ', Sa'dî ve Rifâîler de 'zikr-i kıyâm' demişlerdir.[1]

Mevlevîliğin dışındaki tarîkatlerde de -zikirleri ister 'kuûdî' (oturarak), ister 'kıyâmî' (ayakta), ister 'devranî' (dairevî yürüyüşle veya dönerek) olsun- zikir dâimâ mûsikî âletleri eşliğinde yapılmış olup (özellikle kudüm, halîle, mazhar ve bendir gibi değişik fonksiyonlu ritm âletleri), hilâfetname ve menâkıbnamelerde belirtildiği üzere, mevlevîlik dışındaki tarîkatlerden de büyük dinî mûsikî bestekârları yetişmiştir (Nakşbendiyenin ikinci pîri Molla Câmî, Bayramiyyeden Hacı Bayram-ı Velî, Cerrahiyyeden Hatib Zâkirî Hasan Ef., Celvetiyyenin pîri Aziz Mahmud Ef. (Hüdâyî), Halvetiyyenin Nasuhî kolundan Zeki Ârif Bey (Ataergin) ve daha pekçokları gibi).

Hiç şüphe yoktur ki dergâhlar (genel anlamda tekkeler) insanı sadece en ham ve karmaşalı halinde alıp uzun süren bir eğitim (çile) sonunda 'pişmiş' bir insan-ı kâmil haline getirmekle kalmıyor, zikir, semâ' ve nevbe meclisleri içinde onu mûsikî ile de eğiterek ruhunu tasfiye ediyorlardı. Hernekadar bir kısım medreseli zâhir ulemâsı ile 'bâb-ı meşîhat' da denen fetvâhane mûsikînin haram olduğuna inanmış ve öyle telkîn etmişlerse de, Kur'ânla da, hadîslerle de desteklenemeyen bu görüşe tekke erbâbınca itibar edilmemiş, ilâhî mûsikîyi birçok mücadele ve feda-

(*) *Müzikolog, Besteci (1938-2000).*
(1) Bkz.: İslâm-Türk Ansiklopedisi, 'Âyin' maddesi, İst. 1941, s. 671.

kârlıklar sonunda İslâm mâbedine sokup yerleştiren, böylece İslâm âleminde "âdetâ ulvî ve ruhanî bir medeniyyet kuranlar", tekke mensupları olmuştur.[2] Bunların mesnedi ve ilham kaynağı da -Kur'ânda mûsikî kelimesinin hiç geçmemiş olmasına ilâve olarak- Hz. Peygamber'in mûsikî ile ilgili şu sahîh hadîsleridir: 1) "Kalbinde Allah sevgisi, Allah aşkı olana def vurup raksetmek mübahtır"; 2) "Yâ Bilâl, güzel sesinle oku da içimi ferahlandır!"; 3) "Zifâfınızı hiç olmazsa deflerle halka duyurunuz". Bu konuda, tekke mûsikîsi, kitabe ve mezar taşları uzmanı tarihçi-yazar Cemaleddin Server Revnakoğlu (1909-1968) şöyle diyor:

"İslâm şerîatinde herhangibir şeyin haram olması, haramdan sayılması için, Kur'ân-ı Kerîmde Allahın emriyle yasaklanması ve bu yasağın yine Kur'ân tarafından 'ahkâm' ve 'evâmir' kısmında müslümanlara tebliğ buyurulmuş olması şarttır. Bu kesin hükmü kimse değiştiremez. Ne Kur'ân-ı Kerîmde sarâhatle, ne de 'kütüb-i sitte'ye bağlı hadîs-i şerîflerin herhangibirinde mûsikî hakkında böyle bir hükme varılmış değildir".[3]

Esasen, Evliyâ Çelebi'mizin de belirttiği gibi, Hz. Mevlânâ'nın, zikir meclislerinde ney, kudüm, rebab çaldırma ilhamını, 'zaman-ı saâdet'ten gelen bir safâ-yı ruhânî'den aldığı açıktır. Yine bir not olarak arzedelim ki, 'aktâb-i erbaa' denen dört büyük kutbun kurduğu ana tarîkatlerde (Kadirî, Rifâî, Bedevî, Disûkî ve Sa'dî gibi) daha fazla kullanılan ve özel günlerle (eyyâm-i mahsûsa) mübarek gecelerde (leyâl-i mübâreke) 'nevbe vurmak' adı verilen merasim, en az mevlevî tekkelerindeki semâ mukâbelesi kadar âdâb ve erkâna bağlı, çok düzenli bir protokol içinde icra edilirdi. Aradaki fark mevlevî zikrinin, diğer tarîkatlerde olduğu gibi, tekke görevlilerinin irade ve yönetim tarzlarına göre değil, âyîn-i şerîf gibi besteli bir mûsikî eserinin gereklerine uygun olarak icra edilmesidir. Ne var ki, mevlevîlik dışındaki tarîkatlerde mûsikînin fazla yer bulamadığı şeklindeki yanlışı düzelten bu gerçek dahi, en çok sayıda büyük bestekârın (bu arada yeni makamlar icâd edenlerle nazariyyat âlimlerinin), en iyi na't okuyanlarla en iyi fasıl hanendelerinin mevlevîler arasından çıktığı hakîkatini değiştirmez. Kutbünnâyî Osman Dede, Kûçek Derviş Mustafa Dede, mûsikî tarihimizin en büyük bestekârı Itrî, Neyzen Yusuf Paşa, bestekâr padişahların serdârı III. Selim, Şeyh Gālib, Esrâr Dede, Nâsır Abdülbâkî, İsmail, Zekâî, Salih, Fahreddin, Aziz ve Emin Dede'lerle Zekâîdedezade Hâfız Ahmet Ef. (Irsoy), Ahmed Avni Konuk ve Bolâhenk Nuri Bey, mevlevî sanat anlayışının mahsûlü olarak ilk anda akla gelen isimlerdir. Güzel sanatların büyük âşıkı Pîr'lerinin izindeki mevlevîlerin, herbiri birer soyut sanat şaheseri olan hatt örneklerinden başlamak üzere, sedef ve fildişi yazı takımlarından sanat saatçiliğine, cild işlerinden oymacılığa, tesbih, tezhib ve ebrûculuğa kadar çok çeşitli sanat dallarında Türk sanatına hizmetleri olmuştur.[4] Şimdi, bu girişten sonra mevlevî âyinlerinin özelliklerine -konumuza hazırlık olmak üzere- biraz daha yakından bakalım.

1. Mevlevî Âyinleri ve Terminolojisi

Mevlevîlik dışındaki tarîkatlerin mûsikîsi ve âyinleri konumuzun dışında olduğuna göre, bu bölümde mevlevîlerin âyinleri nedir, nasıldır, nasıl bestelenir, nasıl icra edilir.. gibi soruları cevaplamaya çalışacak, bu arada mevlevî terminolojisine de temas edeceğiz. Konuya bir küçük etimolojik hatırlatmayla girelim. Hemen bütün sözlüklerimizde Farsça olarak gösterildiği halde bu dilde anlamı olmayan 'âyin' kelimesi, ünlü dil uzmanı Besim Atalay'a (1882-1965) göre 'dinî tören' anlamındaki Türkçe 'oyun' kelimesinin Farsçalaşmışıdır.[5] Mevlevîlik ise, Sultan Veled

(2) Bkz.: Nevbe Vurmak, Cemaleddin Server Revnakoğlu, Tarih Konuşuyor, c. 8, S. 49, Şubat 1968, s. 3553.
(3) Bkz.: C. S. Revnakoğlu, İslâmiyette Yılbaşı ve Mûsikî, Tarih Konuşuyor, c. 7, S. 48, Ocak 1968, s. 3524.
(4) Bkz.: Ecz. Uğur Derman, Mevlevîlikte Sanat, Organorama dergisi, S. 5, Ekim 1973, s. 10-14.
(5) Bkz.: B. Atalay, 'Âyin Kelimesi', Son Posta, 20. 5. 1945.

(1226-1312) tarafından, babası Muhammed Celâleddin 'Rûmî'nin insanlık felsefesini ve yaşama tarzını taklîden kurulmuş, sonra zamanla âdâb ve erkânıyla müesseseleşmiş bir 'tarîk'tir (tasavvufî anlamda Allaha ulaşma yolu). İmparatorluğun en ücra köşelerine kadar yayılmış olan Mevlevîhane'ler, insanı en ham halinde alıp çeşitli bedenî, fikrî ve ruhî eğitim devrelerinden geçirerek pişirdikten sonra insan-ı kâmil haline getirmeyi amaçlayan manevî ocaklardı. Âsitâne adı verilen büyük mimarî programlı (1001 günlük çile çıkarılıp 'dede' olunabilen) mevlevîhanelerin eğitim bölümü olan matbah-ı şerîf'te pişirilen de yemek değil, derviş (yani insan)dı.[6]

Esası ruhanî raks ve mûsikîye dayalı olan semâ'nın dinle ne derecede bağdaştığı çok uzun süre tartışma konusu olmuştur. Bu hususta çeşitli fıkıhçılarla mutasavvıfların lehte ve aleyhteki görüşlerini aktarmanın bizi bu yazının amacından uzaklaştırabileceği görüşündeyiz. Bu itibarla şu kadarını belirtmekle yetinelim ki, semânın mübah olduğunu savunanlar, Kur'ânda mûsikî gibi semâ kelimesinin de hiç geçmemiş olmasına ilâve olarak, güzel sesin övülüp kötü sesin yerildiği Kur'ân âyetleriyle Peygamberin rakstan hoşlandığını belirten sahîh hadîslere dayanmışlardır. Semânın en güçlü savunucularından "El-Gazzâlî"nin (1058-1111) "İhyâ-yı 'ulûmü'd-dîn"in çeşitli yerlerinde (II, 229-231, 239, 264 vd.) belirttiği üzere, semânın insan ruhu üzerinde çok müsbet tesirleri vardır: Allah aşkını güçlendirir, insanda husûle gelen türlü haller kalbindeki kötülükleri temizler ve nihayet onu 'müşâhade' ve 'mükâşefe' mertebesine ulaştırır.

Mevlevîlerin kendi tekkelerinde yaptıkları ibadetin iki safhası vardı: 1) Ezan, namaz, Kur'ân tilâveti ve salât ü selâmlar gibi şerîatin emrettiği görevler; 2) Mesnevî dersi ve semâ mukâbelesi (Anadolu dergâhlarında Cumâ'dan sonra, İstanbul âsitanelerinde dönüşümlü olarak değişik günlerde öğle veya yatsı namazının arkasından). Bunun sebebi, diğer tarîkat pîrleri gibi Mevlânâ'nın da şerîati dinin temel direği kabûl etmiş olmasıdır. "Sol ayağımla direk gibi şerîate çakılıyım; aynı anda sağ ayağımla 18 bin âlemi devrederim" buyurmuşlardır. Semâzenin yerden hiç kalkmayan (sadece topuğu üzerinde dönen) sol ayağına bu yüzden 'direk', "Al-" hecesiyle kalkıp vücudu havadaki sağ kolun da yardımıyla 360 derece döndürdükten sonra "-lah" hecesiyle yere basan sağ ayağına da "çark" tabir edilmiştir. Dik olarak kaldırılmış olan kollar da -sağ avuç göğe açık, sol el bilekten yere sarkık olarak- "Lâ-ilâhe ill'Allah" sözünün başındaki Lâ'nın yazılış şekli olan Lâmelif'i temsîl eder (mevlevîlik herbir giyim unsurundan semâhanedeki hareketlere kadar, bunun gibi yüzlerce Kur'ânî/semavî sembollerle doludur). Yine şerîate tanınan yer ve verilen öneme bağlı olarak, semâhaneler mescid fonksiyonu için mihrablı-minberli olarak yapılmıştır. Namaz esnasında tekkenin şeyhi imamın arkasındaki safta yer alırken, Mesnevî dersi veya zikir/sohbet sırasında da imam şeyhin karşısında, dervişlerin arasında oturur. Tarîkat âdâbında şerîatin gerekleri -Allah, Muhammed ve tarîkat pîrleri sırasına uygun olarak- dâimâ zikir veya mukâbelenin öncesinde yerine getirilmiştir. Yani önce Kur'ân, sonra sohbet/ilâhi/zikir. Son bölüm (kapanış) ise yine Kur'ânladır.

Mevlevî âyinlerinin esası olan semâ' mukâbelesi'ne[7] geçmeden önce, bu âyînin zikir tekniği açısından özelliğini belirtmek faydalı olacaktır. Mevlevî zikri (semâ'sı) kıyamî (ayakta), devranî (dönerek) ve hafî (sessiz) yapılan bir zikir türüdür. Müziğin eşliğindeki -sadece devran eden semâzenlerin çıplak (veya mestli) ayak hışırtılarının duyulduğu- bu sessiz zikirde sağa-sola, öne-arkaya baş veya vücudu döndürmek, 'Yâ Allah!' veya 'Allah hû!' nidaları çıkarmak ve hançe-

(6) Kopenhag'da adına bir anıt-kilise inşa edilmiş olan Danimarkalı piskopos/eğitimci/yazar N. F. S. Grundtvig'in Sultan Veled'den beşyüz yıl sonra (1844'te) yetişkinler için kurduğu, diploma ve meslek eğitimi vermeyen halk yüksek okullarının da amacı aynıydı.

(7) Semâ törenine genel anlamda 'muk–bele' denmesinin sebebi, semânın başındaki 'devr-i Veledî' sırasında dervişlerin gözlerini karşısındaki dervişin iki kaşının arasına tevcih ettiği 'karşılıklı baş kesme'dir.

reyi ritmik nefes alış-verişlerle zorlamak yoktur. Mevlevî dervişinin zikri, içinden (hafî olarak) İsm-i Celâl (Allah) çekmekten ibarettir. Mevlevî mûsikîsi, mânâ olarak, sathî taşkınlıkların çok ötesinde, insana yaratılışındaki amacı düşündürüp, derunî bir vecd içinde onu mânâ âleminin burçlarına kanatlandıran bir mûsikîdir. Hele Mevlânâ'nın gerek murakabe, gerek cezbesinde mûsikînin yeri ve önemi gözönüne alınacak olursa, mevlevîliği mûsikînin dışında düşünmenin mümkün olmadığı kendiliğinden ortaya çıkar. Bu açıdan, mevlevî âyîninin, bütün nizam ve sembolleriyle semâvî bir mûsikî olduğu söylenebilir. Teknik açıdansa bu mûsikî, Türk mûsikîsinin iki büyük kolundan biri olan Dinî Mûsikî'nin, biri cami, öbürü tekke olmak üzere ikiye ayrılan dallarından ikincisine, yani Tekke Mûsikîsine giren bir sanattır.[8] Mevlevîliğin -Bektaşîlik gibi- bir Türk tarîkati oluşunun sonucu olarak, mevlevî mûsikîsi de Selçuklu Türkleriyle başlamış, Osmanlı Türkleri eliyle zirveye çıkarılmıştır.

Mevlânâ zamanında icra edilen mûsikînin makam ve âletlerini bizzat Mevlânâ vd. kaynaklardan bilmemize rağmen, bu mûsikînin form ve melodileri hakkında bize fikir verebilecek notalardan -Sultan Veled'e atfedilen, ebced notasıyla yazılmış Acem makamındaki bir peşrev dışında- ne yazık ki mahrumuz.[9] Mevlânâ ve ondan sonraki ilk çelebiler zamanında, sonradan mukābele adı verilecek olan tören de, buna eşlik edecek özel olarak bestelenmiş eserler de yoktu. Kavvâl veya gûyende denen okuyucularla şeyyâd denen saz sanatkârları, sûfiyane şiirler üzerine muhtemelen halk müziğindeki gibi anonim ezgiler söylüyorlardı.[10] Semâ mukābelesi denen tören, bölümlü ve çok düzenli bir âyin olarak muhtemelen Sultan Veled'in torunlarından Pîr Âdil Çelebi (v. 1460) tarafından âdâb ve erkânıyla tesîs edilmiş,[11] sadece başına Itrî'nin 17. yy. sonlarında bestelediği muhteşem peygamber na'ti eklenerek bugünkü 13 safhalı halini almıştır.[12] Söz konusu 13 safha şunlardır:

1) Meydancı Dede'nin "Buyurun yâ Hû!.." çağrısı üzerine dedeler, mutrib ve semâzenlerin 'baş kesip' selâm vererek ve sağ ayakla (eşiğe basmadan) semâhane-mescide girip görev ve rütbelerine göre yerlerini almaları ve sağ ayak başparmağı sol ayak başparmağının üzerinde ("ayaklar mühürlü"), ayrıca sol elle sağ omzu, sağ elle sol omzu tutup ("niyaz vaziyetinde") şeyhi beklemeleri;

2) Şeyhin, imamın arkasındaki postta yerini almasıyla cemaatle kılınan vakit namazı;

3) Namazdan sonra şeyh efendi veya mesnevîhan tarafından okutulan Mesnevî dersi (mevlevîhanelerde -tekkelerin kapanmasından sonra da özel meclislerde- yapılan Mesnevî dersinin amacı, Mevlânâ'nın Kur'ân âyetlerinden mülhem olarak yazdığı küçük tarihî/dünyevî hikâyelerin içindeki eğitici kıssalardan faydalanmak, Kur'ânı dolaylı yoldan da tanımak demekti);

4) Şeyh efendi tarafından yapılan post duâsı

5) Güftesi Mevlânâ'ya, bestesi Itrî'ye âit Peygamber Na'tinin 'na'thân' tarafından okunması (bu eser, bestelendiği dönem olan 17. yy. sonlarından itibaren ilâve edilmiştir ve icra edilecek âyînin makamı ne olursa olsun başta hep Rast makamındaki bu na't icra edilegelmiştir; önceleri na't formunda başka parçalar da okunduğu halde, Itrî'nin bestesi olan na't öncekileri unutturmuştur);

6) Na't bitince kudümzenbaşının kudüme birkaç darbe vurmasıyla başlayan,

(8) Cami mûsikîsi ile Tekke mûsikîsi arasındaki fark, birincisinde mûsikî âleti olarak sadece -insan yapısı olmadığı için en mükemmel mûsikî âleti kabûl edilen- insan sesinin kullanılabilmesi; ikincisinde ise (umûma mahsus şerîat basamağından sûfilere mahsus tarîkat basamağına çıkıldıktan sonra) insan sesinin yanında mûsikî âletlerinin de zikre katılabilmesidir.

(9) Mevlânâ'nın Dîvân-ı Kebîr'deki çeşitli gazellerinde ney, rebab, kudüm, çeng, def gibi sazlar ve Uşşak, Hicaz, Zengûle, Isfahan gibi makam adlarıyla karşılaşmamız, herhalde kendilerinin Türk mûsikîsi tarihinin en büyük âlimi Safiyyüddin'in (1224-1294) eserlerini okumuş olmasındandır.

(10) Bkz.: Abdülbâkî Gölpınarlı, Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik, İst. 1953, s. 455.

(11) Bkz.: aynı yazar, Mevlevî Âdâb ve Erkânı, İst. 1963, s. 75.

(12) Itrî'nin Rast makamındaki muhteşem bestesi "Yâ Hazret-i Mevlânâ, Hak dost.." sözleriyle başladığı için olacak, halk arasında Hz. Mevlânâ'ya bir medhiye olarak bestelendiği sanılır. Oysa na'tin nutk-i şerîfi Mevlânâ'nın Hz. Peygamber için yazdığı bir övgüdür.

okunacak âyînin makamında Ney'le uzun giriş (veya özel adıyla "baş") taksîmi

7) Semâzenlerin (duraksamalı adımlarla ve şeyh postu ile tam karşısındaki "hattı istivâ" denen mevhum noktaya basmadan karşıya geçip, hemen yüzünü arkasındaki semâzene dönerek iki kaşı arasına bakıp ayaklar mühürlü baş keserek selâmlaşma suretiyle) meydanı üç defa yürüyerek dolaşmaları (devr-i veledî) sırasında icra edilen 28 zamanlı Devrikebîr usûlünde 4 haneli Peşrev (devir tamamlanınca, Peşrev -bitmemiş dahi olsa- kudümzenbaşının birkaç darbıyla kesilir);

8) Neyzenbaşının kısa bir taksimle âyinhânları âyin okumaya, semâzenleri semâya hazırlaması;

9) Âyînin 4 selâmının semâ eşliğinde okunması

10) Yürükçe ritmde saz parçaları olan "Son Peşrev" ve "Son Yürüksemâî"nin icrası

11) Ney veya başka bir sazla yapılabilan "Son Taksîm" (semâzenler yorgun, şeyh efendi de ortada semâya katılmış olduğu için, bu taksîmin kısaca olmasına itina edilir)

12) Son Taksîmin hemen arkasından na'thân (veya âyinhânlardan biri) tarafından "aşr-i şerîf" okunması, ve nihayet

13) Duâcı (veya "tarîkatçı") dede ile sonda şeyh efendinin okuduğu Fâtiha, gülbank ve selâmlaşmalardan sonra, şeyh efendiyi takîben semâhanenin terki.

Bütün bunlardan sonra, bir tür ihtiyârî 14 ve 15. bölümler olarak telâkkî edilebilecek, "Niyaz Âyînî" ve "Garibler Semâ'ı" denen iki uzatma şekli vardır. İcra edilen mevlevî âyininin dinleyenler üzerinde meydana getirdiği ruhanî neş'e sebebiyle, hâzirûn arasında bu neş'enin devamını arzu eden bir can varsa (bu doğrudan şeyhin kendisi de olabilir), "nezr-i Mevlânâ" denen 9 sayısı veya katları üzerinden hesaplanan "niyaz" adlı teberrûnun âyin bitmeden bir zarf içinde semâzenbaşıya teslîmi (onun da zarfı götürüp kudümzenbaşının kudümü üzerine bırakması) sonucu, âyînin uzatılmasına karar verilir ve Son Peşrev'e girilmeden neyzenbaşının Segâh makamındaki kısa taksîmiyle, önce Devrirevân usûlündeki

Şem'-ī ruhinē cismimi pervâne düşürdüm
Evrâk-ı dilī âteş-i sûzâne düşürdüm
Bir katre iken kendimi ummâne düşürdüm
Takrîr edemem derd-i derûnum, kederim var
Mevlâyı seversen beni söyletme, gamım var

güfteli ilâhi ile, "Semâ safâ, câna safâ, rûha gıdadır" nakaratıyla dört kıt'a olarak söylenen, Yürüksemâî usûlündeki

Dinlē sözümü, sāna direm, özge edâdır
Dervîş olanā lâzım olan aşk-ı Hüdâ'dır

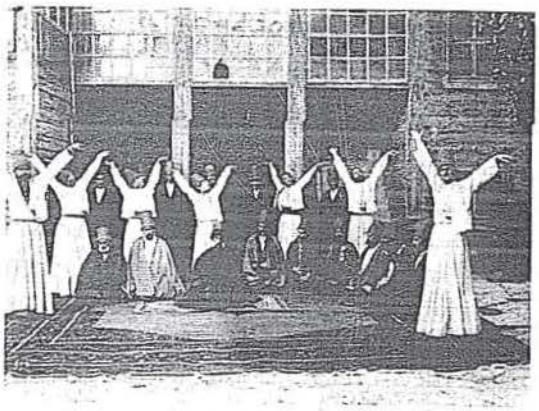
matla'lı (güfte sahipleri de, beste sahipleri de maalesef bilinmeyen) ilâhi söylenir. Mevlevî âyîn-i şerîflerinin aksine, güfteleri tamamen Türkçe olan Niyaz Âyîni, 6 zamanlı Yürüksemâî usûlünde hızlı bir saz terennümü ve neyle yapılan bir son taksimle sona erer. Garibler Semâ'ı ise, sabaha kadar uyanık kalınan 'ihyâ' gecelerinde, âyin bitip de herkes semâhaneden gittikten ve ışıklar söndürüldükten sonra, vecde doymayanların tennûre açmadan (dördüncü selâmdaki 'post semâ'ını tennûre açmadan ve sadece sağ elleriyle cübbelerinin sağ yakasını tutarak yapan şeyhler gibi) türbe-i şerîfi aydınlatan kandillerin loş ışığı altında 18 'çark attıkları' kısa bir semâ'dan ibarettir.[13] Bu kadar değişik bölümleri olan mevlevî mukâbelesinin bugün sadece 5.den sonraki bölümleri -turistik bir folklor gösterisi mahiyetinde- (nâdiren kısa bir Niyaz Âyîniyle birlikte) icra edilmektedir.

Her tarîkat gibi mevlevîliğin de -tıpkı kıyafetleri gibi- özel bir terminolojisi vardır.

(13) Bkz.: A. Gölpınarlı, Mevlevî Âdâb ve Erkanı, s. 95.

Işığın söndürülmeyip 'dinlendirilmesi', yine lâmbanın yakılmayıp 'uyandırılması' gibi genel tabirler dışında, bu terminolojide muhib, dervişliğe ve onun gerektirdiği 'çile'ye soyunmaksızın, sadece tarîke mânen yakınlık ve ilgi duyanlara, nev-niyâz ise çileye yeni soyunmuş genç dervişe verilen isimdi. Çile, 'âsitâne' adı verilen büyük mimarî programlı mevlevîhanelerin, yemek değil, insan pişiren 'matbah-ı şerîf'lerinde, dedelerin verdiği Mesnevî, semâ', mûsikî, hatt vd. kültür derslerinin yanında, maddî/bedenî 18 hizmetten oluşan ve 1001 gün süren (bir tür lisans-üstü) eğitimin adıdır. Herhangibir diploma değil, sadece 'dede' ünvanı alınabilen bu eğitimdeki 18 hizmeti burada sıralamak yerine, 'dede'liğe terfî etmeden hemen önceki psikolojik etkisinin önemi bakımından hayli mânîdar olan 18. hizmeti hatırlatmakla yetineceğiz: 'âbrizcilik', yani şadırvan, musluk ve helâ temizlikçiliği.

Baş kesmek, sol el sağ omuzda, sağ el sol omuzda ve sağ ayak sol ayağın ucuna basacak şekilde 'ayak mühürleyip' hafifçe eğilerek (yani 'niyaz vaziyetinde)' selâmlaşmak demektir (artık sadece turistik mahiyette yapılan semâ gösterilerinde, yerli-yabancı birçok kişinin, mevlevî filân da olmadıkları halde birbirleriyle baş keserek selâmlaşmaları, komik olduğu kadar sevimli bir manzara arzeder). Dedegân 'dedeler', post-nişîn posta oturan (şeyh), hücre-nişîn ise çilesini tamamlayıp kendine mahsus bir hücrede oturma hakkına (üniversitelerdeki kürsü sahibi profesörler gibi) sahip dede anlamına gelir. Seyyah çıkmak veya seyâhat verilmek, tekrarlanmış büyük kusurlarından dolayı dervişin (hiçbirşey söylenmeyip sadece pabuçlarının ucu yola doğru çevrilmek suretiyle) tekkeden bir süre uzaklaştırılması demek olduğu gibi; na't-hân (Farsça 'tegannî eden' anlamında 'hân= söyleyen'den) 'na't okuyan kişi'; âyinhân (aynı kuruluşla) 'âyin okuyan kişi' anlamına gelir. Mevlevîhanelerin kabristanına da hadîkatü'l-ervâh (ruhlar bahçesi) veya hâmuşân (suskunlar) denir.



1870'e doğru Galata Mevlevîhânesi postnişini ve dervişler. *(Pascal Sebah)*

Klâsik bestekârlar döneminde, sonradan Batıdan idhâl ettiğimiz notanın kullanımı söz konusu olmayıp, öğrenme hocadan talebeye 'doğrudan meşk' tarzında olduğu için, eserler notalarından değil, ezberlenen güftelerinin hoca tarafından verilen ezgileriyle öğrenilirdi. Bu usûl de sadece tarîkatlere ve mevlevîliğe mahsus olmayıp bütün Osmanlı mûsikîsi eserleri bu meşk sistemiyle nesilden nesle intikal ettirilirdi. Mevlevîhanelerdeki mûsikî hocaları neyzen-başı veya kudümzen-başı ile mûsikî üstadı bestekâr 'dede'lerdi. Meşklerde kullanılan yazılı malzeme ise sadece âyin mecmûaları idi ki bir tür güfte antolojisi mahiyetindeydiler. Dindışı mûsikî eserlerindeki 'güfte' sözünün yerine, âyinlerdeki söz unsuruna, içinde Allah, Peygamber ve tarikat pîrlerinin adı geçtiği için, güfte değil, nutk-ı şerîf denirdi. Mutrib ise, âyinleri sazlarıyla icra etmekle görevli müzisyen (neyzen, kudümzen, rebabzen, halîlezen, vs.) dervişler olup kudümzenbaşı bütün mutrıbın şefi addolunurdu: Bu, Türklerde ritm âletine verilen -İslâmdan çok öncesinden gelen- dönemin belgelerinden biridir; bu yüzden âyînin sonundaki son selâmlaşmada, semâzenlere hitaben "Esselâmün aleyküm.." diyen şeyhe cevap veren semâzenbaşı, şeyhin mutrıba yönelttiği aynı selâma cevap verense kudümzenbaşıdır.

Mevlevî mukâbelesinin amacı kıyamet gününün temsîlidir (bunun için tasavvuf esaslarından olan dönme, göklerin hareketi-

ne benzetilmiştir). Dönmenin esası olan daire hareketinde, çapın üst noktasında Allah'ın, alt tarafında da İnsanın bulunduğu farzedilmiş, Allahtan İnsana inen sol taraftaki yaya kavs-i nüzûl (iniş kavsi), İnsandan Allaha çıkan sağ taraftaki yaya da kavs-i urûc (çıkış kavsi) denmiş, daireyi iki eşit kısma ayıran (semâhanede şeyh postu ile tam karşısındaki kapı arasında bulunduğu farzedilen ve şeyh dışında üzerine kimsenin basamayacağı) mevhum çapa da hatt-ı istivâ adı verilmiştir. Mevlevîliğin -kıyafetten hareketlere- pekçok sembolle dolu olduğunu daha önce belirtmiştik. Konumuz mevlevîlik tarîkatini bütün hususiyetleriyle tanıtmak olmadığı için, bu bölümü burada noktalayıp mevlevî âyinlerindeki genel yapının sayı ve tür olarak incelenmesine geçiyoruz.

2. Mevlevî Âyinlerinde Yapı (Beste Kuruluşu)

Mevlevî âyinleri, 4 sayısının çeşitli sembolik anlamlarına bağlı olarak, herbirine 'selâm' adı verilen 4 bölümden oluşur. Meselâ, büyük ihtimalle 16. yy.'dan kalma, beste-i kadîm denen, bestekârı meçhûl üç âyinden biri olan Pençgâh Âyîni 4 selâmlıdır. Buna mukabil diğer iki beste-i kadîmden Dügâh Âyîni, 4. selâmı Pençgâh Âyîninin 4. selâmıyla tamamlanmak üzere 3; üçüncü beste-i kadîm Hüseynî Âyîni ise, 2, 3 ve 4. selâmları diğer iki âyînin mütekabil bölümleriyle tamamlanmak üzere, sadece 1. Selâm olarak bestelenmiştir. Bu durumda, bestekârları gibi beste tarihleri de bilinmemekle beraber, üç beste-i kadîmden önce Pençgâh'ın, sonra Dügâh'ın, en sonra da Hüseynî'nin (hattâ muhtemelen aynı kişi tarafından) bestelenmiş olduğu kanaatine varılabilir. Âyinlerin, bestekârı bilinen ilk büyük şâheseri olan, Afyon Mevlevîhanesi şeyhi Köçek Derviş Mustafa Dede'nin (v. 1688-89) Bayatî makamındaki âyîni ile Itrî'nin (v.1711) Segâh makamındaki âyîni de 4 selâmlıdır.

Yine 18. yy.ın bir başka büyük bestekârı Kutbünnâyî Osman Dede (v.1729), bestelediği dört âyîn-i şerîfin üçünü (Rast, Uşşak ve Çârgâh makamındakileri) 4'er selâmlı olarak bestelediği halde, dördüncü (Hicaz) âyînini -diğer Hicaz âyinlerinden biri ile tamamlanmak üzere- 3 selâmlı olarak bestelemiştir. 19. yy.ın büyük dâhîsi Hammâmîzade İsmail Dede de bestelediği 7 âyinden beşini dörder selâmlı bestelemiş olduğu halde, Bestenigâr Âyînini 3, Sabâ-Bûselik Âyînini ise sadece I. Selâm olarak bestelemiştir. Ancak bu âdet kendisinden sonra kalkmış, bütün âyin bestekârları eserlerini hep 4 selâmlı olarak besteleyegelmişlerdir.



Mesnevîhân, neyzen ve semâzen.

Tâ beste-i kadîmlerden bu yana, uzunluk açısından mevlevî âyinlerinde şöyle bir usûlün izlendiği anlaşılmaktadır: 3 ilâ 5 arasında değişen sayıdaki kıt'a, rübâî veya seçilmiş gazel beyitleriyle I. Selâm orta uzunlukta; çoğunlukla bir (bazen iki) kıt'adan oluşan II. Selâm kısa; 4 ilâ 8 arasında kıt'adan oluşan III.. Selâm en uzun; bütün âyinlerde tekrarlanması âdet olan bir kıt'adan oluşan IV. Selâm ise en kısa olanıdır. Bu plan, dakîka cinsinden sürelendirilmek istenirse, takrîbîliği peşînen kabûl edilmek şartıyla, şöyle bir tablo çıkar: I. Selâm 12 ilâ 18 dakîka, II. Selâm 5 ilâ 10 dakîka, III. Selâm 20 ilâ 26 dakîka, IV. Selâm 5 dakîka. Bu durumda kısa, orta ve uzun denen âyinlerin dört selâmı, 42 ilâ 59 dakîkalık bir süre alıyor demektir. Buna, baştaki 8 ilâ 20 dakîkalık Na't, 8 ilâ 14 dakîkalık Baş Taksîmi ve 10 ilâ 18 dakîkalık Devr-i Veledî ile, 3 dakîkalık Son Peşrev, 2 dakîkalık Son Yürük ve 2-3 dakîkalık Son Taksîm de eklenirse, bir mevlevî mukâbelesi-

nin (Na'atten sona kadar) yaklaşık 2 saatlik bir tören olduğu ortaya çıkar. Selâmlar arasındaki uzunluk farkının dayandığı sebep veya hususların neler olduğu hakkında bir bilgiye kaynaklarda raslanmamaktadır. Burada ihtiyatla ileri sürülebilecek karînelerden biri, form ve tabiî olarak süreler konusundaki ilhâmını beste-i kadîm Pençgâh Âyîninden almış olan Bayatî Âyîninin şemasına (uzunluklar açısından) diğer bestekârların da uymasıyla bir gelenek meydana gelmiş olması; ikinci karîne ise, bütün âyinlerin en etkileyici bölümü olan III. Selâmlarda, 28 zamanlı Devrikebîr veya 12 zamanlı Frenkçîn (pek az da Evfer, Düyek, Darb, Evsat ve Devrihindî gibi) usûllerle bestelenen ilk kıt'adan sonra gelen ve her âyinde kural olarak kullanılan Türkçe "Ey ki hezâr âferin.." ve bunu izleyen Farsça kıt'aların, sazların icra ettiği 'saz terennümleri'nde (ilk usûlle Yürüksemâî arasındaki bağlantıyı kuran bir veya iki ölçülük 10 zamanlı Aksaksemâî usûlüyle bestelenmiş saz parçasından sonra) ağır başlayıp gitgide hep daha hızlı çalınan, 6 zamanlı Yürüksemâî usûlüyle bestelenmiş olmasıdır. Ses ve sazlarda gitgide artan hız, semâzenleri de (biraz yormakla ve dik olması gereken kollarını düşürmekle beraber) âdetâ göğe kanatlandıklarını hissettikleri bir vecdin en üst noktasına getirdiği için, seyredenleri pekçok heyecanlandırır. Bu gitgide hızlanmanın muhtemel bir sebebi, sembolik mesnedler dışında, nasıl olsa IV. Selâmda yeniden ağır bir bölüme gelinip yorulan semâzenlerin ikili-üçlü kümeler halinde birbirlerine dayanarak kenarda dinlenebilmeleri imkânı olabilir.

Mevlevî mukâbelesi semâzenler, âyinhânlar ve mutrıb olmak üzere üç unsurun katılımıyla gerçekleşen bir törendir. Batı dillerinde de -form sadece Türklere mahsus olduğu için- "Whirling Dervishes", "Derviches Tourneurs", "Tanzende Dervische" gibi (hepsi de 'dönen dervişler' demek olan) deyimlerden başka uygun karşılık bulunamamıştır. Zirâ batının en gelişmiş beste formları içinde (ne senfonide, ne operada, ne oratoryoda) dinî raks, dinî müzik ve dinî tegannîden oluşan üçlü bütün mevcut değildir. Mukâbelenin en çekici unsuru olan semâzenleri şimdilik ayrı tutacak olursak, âyînin mûsikîsi âyinhânlar ve mutrıb tarafından icra ediliyor demektir. Bu mûsikî ise bestecilik açısından, seslerle sazların ortaklaşa, dönüşümlü ve birbirini tamamlayıcı rolü ile gerçekleşen bir büyük eserdir. O kadar ki, sözsüz mevlevî âyîni olamayacağı gibi, mutrıb olmadan da ne âyinhânlar okuyabilir, ne de semâzenler semâ' edebilir. Âyîni başlatan da, bitirten de mutrıbın çaldığı saz parçalarıdır. Baştaki Baş Taksîmi ve Peşrev'le sondaki Son Peşrev, Son Yürüksemâî ve Son Taksîm'in dışında, âyînin sözlü kısmının içinde, güfte aralarında yer alan saz parçalarına 'saz terennümü' (veya sadece terennüm) denir. Önceki sözlü kısımla bazen aynı, bazen değişik usûlde olan bu terennümlerin görevi, bir yandan usûlü ve yerine göre usûlle birlikte eserin ritmini (teknik terimiyle 'gider'ini) hafifçe hızlandırırken; bir yandan da sürekli okuyan âyinhânları kısa bir süre için olsun dinlendirmektir. Âyinlerin yapısıyla ilgili olması bakımından, saz terennümlerinin sabit olan yerleri şöyledir:

I. Selâmın sonunda, II. Selâma geçmeden önce çalınan terennüm (I. Selâmın usûlünde ve onunla aynı giderde; bu selâm çoğunlukla 14 zamanlı Devrirevân, nâdir olarak da 8 zamanlı Düyek usûlüyle bestelenmiştir);

II. Selâmın sonunda, III. Selâma geçmeden önce çalınan terennüm (II. Selâmın usûlünde ve onunla aynı giderde; II. Selâm -IV. Selâm gibi- her zaman 9 zamanlı Evfer usûlündedir);

III. Selâmın ilk kıt'ası sonunda, "Ey ki hezâr.."a geçmeden önce çalınan terennüm (28 zamanlı Devrikebîr, 12 zamanlı Frenkçîn ve nâdiren diğer usûllerde bestelenen III.. Selâmdan farklı olarak her zaman 10 zamanlı Aksaksemâî usûlünde, bir-iki veya daha fazla sayıda ölçüde ve hafifçe canlı);

III. Selâmdaki "Ey ki hezâr.."la sonraki Farsça (veya nâdiren Arapça) kıt'aları ayıran terennüm (usûlü "Ey ki hezâr.."la başlayan 6 zamanlı Yürüksemâî olup her kıt'a arasında bir parçacık daha yürük (=hızlı) çalınır; yeni bölüm de o yeni hızla devam eder).

Yukarıda selâmların takribî uzunlukları hakkında dakîka cinsinden bir fikir vermeye çalışmıştık. Selâmların ritmi (gideri) ise, yüzyıllar boyunca yerleşmiş bir sabitlik içinde icra olunduğu için, selâmların veya usûlün değiştiği yerlerin başına, Batı müziği veya dindışı klasik müzik parçalarında olduğu gibi, dakîkada ne kadar birim değerin icra edilmesi gerektiğini (yani parçanın hızını) gösteren metronom işareti konmaz. Selâmlarda kullanılan usûllerin giderleri eserden esere değişmeyip sabit kaldığı için, müzisyenlere hocalık yapar gibi, eser metronom sayılarıyla doldurulmaktan teeddüb edilir. Yine -ister dinî, ister dindışı olsun- her türlü söz veya saz müziğinin, bestekârın arzu ettiği 'nüans'lar içinde icra edilmesini te'mîne çalışan, piano, forte, mezzoforte, vivace, ritardando, glissando vb. uluslararası İtalyanca nüans terim veya işaretleri de mevlevî müziği notalarında kullanılmaz. Esasen, yine dindışı klasik mûsikî eserlerinde olduğu gibi, mevlevî âyinlerinin notaları da çok defa bizzat bestekârlarca değil, talebeleri veya başkaları tarafından sonradan yazılmıştır (güfteleri kısmen veya tamamen elde olduğu halde, notaları bulunamadığı için 'kayıp' denen âyinler, nota ile tesbitlerinin erkence yapılamamış olması, bilenlerinin de birbiri ardınca göçmesi yüzünden zâyi olmuşlardır). Herşeye rağmen, mevlevî âyinlerinde kullanılan usûllerin nasıl bir gider anlayışı içinde kullanıldıkları hakkında geleceğin âyin icracılarına bir fikir vermek üzere ve yine takribîliği peşînen kabûl edilmek şartıyla, umumî bir gider (metronom) tesbîtini şöyle yapabiliriz:

1. Peşrevin usûlü olan Devrikebîr: 4'lük= 54 ilâ 60;[14]

2. I. Selâmın usûlü, Devrirevân ise: 8'lik=110 ilâ 116; Düyek ise: 4'lük= 40 ilâ 44;

3. II. ve IV. Selâmın usûlü olan Evfer: 4'lük=90 ilâ 96;

4. III. Selâmın usûlü Devrikebîr ise: 4'lük=56 ilâ 62; Frenkçîn ise: 4'lük= 48 ilâ 52;

5. III. Selâmın ilk dörtlüğü sonunda, Yürüksemâî'ye geçmeden önce çalınan bir-iki veya daha fazla ölçülük Aksaksemâî: 8'lik=118 ilâ 124;

6. III. Selâmın ilk Yürüksemâî'si: 8'lik=96 ilâ 102; diğer saz terennümleri, hep biraz daha yürüyerek, ikincisinde 8'lik=108 ilâ 116, üçüncüsünde 8'lik=120 ilâ 128, sonuncusunda da 8'lik=186 1lâ 192 olur;

7. Son Peşrevin usûlü olan Düyek: 8'lik= 220 ilâ 248;

8. Son Yürüksemâînin usûlü olan Yürüksemâî: 8'lik= 172 ilâ 196.

Bu tabloda görülen son iki saz parçasının gideri, sadece bu parçalara mahsus olmak üzere, Düyek için bir, Yürüksemâî için iki ölçü boş (müziksiz) usûl vuran Kudüm'le verilir. Yine bu tablodan ortaya çıkan bir başka özellik, mevlevî âyinlerinde -genel olarak- 6-7'nin dışında usûl kullanılmamış, sadece zaman zaman giderleri değiştirilmiş (yani hareketlendirilmiş) olduğudur. Bunun yanısıra, pek değiştirilmeyen Peşrev, I. ve II. Selâmın usûlleri dışında, III. Selâmdaki Devrikebîr veya Frenkçîn'in yerine bestekârların tercîh ettiği, ama bir defadan fazla kullanmadığı Evfer, Düyek, Darb, Evsat veya Devrihindî

(14) Bu yazılış şekli, parçanın icrası sırasında dakîkada 54 ilâ 60 adet dörtlük değerin icra edileceğini gösteren bir ifadedir. 8'lik de aynı şekilde. Mûsikîmizde usûlün kaçlık birimlerle sayılacağını gösteren (usûl işaretinin -kesir çizgisi konmadan- altına yazılan) sayıya 'mertebe', usûl içinde bu birim değerlerden kaç tanesinin bulunduğunu gösteren (ve üste yazılan) sayıya da 'zaman' adı verilir. Meselâ Devrikebîr usûlü 28 zamanlı'dır ve hemen dâimâ dörtlük mertebesiyle kullanılır; bu demektir ki Devrikebîr usûlü farklı şiddetlerde vurulan 28 adet dörtlükten oluşur. Yukarıda ikinci ve yedinci maddelerde görülen 8 zamanlı Düyek usûlü ise hem dörtlük, hem de sekizlik mertebeleriyle kullanılabilir (birincisi 'Sekiz dörtlük', ikincisi 'Sekiz sekizlik' olarak okunur).

gibi usûller de (bir tür değişiklik arayışı içinde) söz konusu olabilmiştir.

3. Mevlevî Âyinlerinde Güfte

Mevlevî âyinlerinde güfte konusunu, besteciliği ilgilendiren vezin-usûl münasebeti açısından incelemeye geçmeden önce, âyinlerdeki dil konusuna bir nebze temas etmekte fayda mülâhaza ediyoruz. Mevlevî âyinlerinin güfteleri (nutk-ı şerîf'leri) Mevlânâ'nın Mesnevî ve Dîvân-ı Kebîr adlı devâsâ eserlerinin gazeliyyât ve rübâiyyât bölümlerinden seçilmiş olduğu için bu şiirlerin dili -eserlerin Farsça olması sebebiyle- esas itibariyle Farsçadır. Bestekârlar, Mevlânâ'ya olan sevgi ve saygıları dolayısıyle, ayrıca klasik edebiyyâta meraklı olan aydınlar için Farsça bir yabancı dil niteliğinde olmadığı için, âyin güftelerinin Farsça olması değişmez bir kural halinde yerleşmiştir. Ancak bu kural, mevlevî âyîni güftelerinde Farsça dışında başka hiçbir dilin kullanılamayacağı anlamında değildir. Üçüncü selâmlardaki Yürüksemâî bölümünün ilk dörtlüğü olan, Eflâkî'nin Sultan Veled vasfında ve iki "Müfteilün Fâilün" vezninde söylediği,

İy ki hezâr âferin bū nice sultân olur
Kûlı olan kīşiler husrev ü hākân olur
Her ki bugün Vêled'ē īnanuben yüz süre
Yohsul isē bây olur, bây ise sultân olur

sözleri Türkçe olduğu halde, tâ beste-i kadîm Hüseynî âyîninden itibaren kullanılmış ve bu sözler kullanıldıkları yer olarak da (III. Selâm ikinci dörtlük) bütün mevlevî âyinlerinde değişmez ilk kural olarak benimsenmiştir. Beste-i kadîmlerin üçünde de, ayrıca, Mevlânâ'ya atfedilen, yine iki Müfteilün Fâilün veznindeki Arapça:

Âh(ı) mine'l-aşk(ı) ve hâlâtihî
Ahraka kalbī bi-harârâtihî
Mâ-nazare'l-ayni ilâ ğayrikum
Uksimu bi'llâhi ve âyâtihî

dörtlüğü ile bunun sahibi meçhûl tercemesi olan,

Ah güzelin aşkına hâlâtına
Yandı yürek aşk harârâtına
And içerem, gayrı güzel sevmezem
Tanrıya vü Tanrının âyâtına

dörtlüğü vardır.[15] Yine beste-i kadîm Dügâh Âyîninin I. Selâmında,

Âşık oldum bilmedim yâr özgelerle yâr imiş
Allah Allah âşıka bunca cefâlar vâr imiş

beyti ile, Pençgâh Âyîninin I. Selâmında da Farsça-Türkçe bir 'mülemmâ' olan,

Sanem-i girîz-pâyem
Geleyim dedi, neyâmed
Meh-i âb-tâb-râyem
Geleyim dedi, neyâmed

dörtlüğü yer almıştır. Yûnus'un,

Yâr yüreğim yar, gör ki neler var

mısrâsı ile bunun değiştirilmişi olan,

Yar yüreğim, del ciğerim, gör ki neler var/Yâre haber ver

mısrâları birçok âyinde kullanılmıştır. III. Selâmın sonunda, IV. Selâma geçmeden önceki son dörtlük olarak, Dîvâne Mehmed Çelebi, Yusuf Sîneçâk, Hüdâyî, Şâhidî, Vahdetî, Şeyh Galib ve Fahreddin Dede gibi mevlevî şairlerinden bir dörtlük veya birkaç beytin bestelenmesi de zaman içinde teâmül haline gelmiştir.

Böylece, esas olarak Mevlânâ, kısmen de Sultan Veled ve Ulu Ârif Çelebi'nin Farsça şiirlerinden oluşan âyin güftelerinin arasına, sadece belirli yerlerde olmak kaydı ile, mevlevî büyüklerinin Türkçe veya mülemmâ tarzındaki şiirleri de zamanla girmeye başlamıştır. 18. yy.da bestelenmiş olmakla beraber, tarihî sırasında büyük ihtimalle 6. olan,

(15) Bu tercüme, C. Tanrıkorur'un Zâvil-aşîrân Âyîninde, bestekâr tarafından yapılmış olan aynı vezindeki şu dörtlükle verilmiştir: Ah bu aşktan, cilvesinden, el'aman / Yaktı cismim yangınıyla, el'aman / Senden özge kimseye bakmaz gözüm / Rabbe ve âyetlerine bin yemin!

Kutbünnâyî Osman Dede'nin (v.1729) Rast Âyîninde, I. Selâmdan itibaren (I. Selâm son üç beyt, Dîvâne Mehmed Çelebi'nin), III. Selâmda ünlü "Ey ki hezâr.." ve yine III. Selâmda 13 beyitten fazlası (yani bütün III. Selâmın beşte dördü) Türkçedir. İsmail Dede'nin Sabâ Âyîni III. Selâmının beşte dördü, Zekâî Dede'nin Mâye Âyîni III. Selâmının da yarısı Türkçedir. Abdürrahim Şeydâ Dede ise Irak Âyîninin daha I. Selâmına, Şeyhî'nin (yani Mevlânâ'nın bile olmayan), 2 Mef'ûlü mefâîlün veznindeki

Mâhest(ü) nemîdânem hurşîd(i) ruhat yâ ne

Bā ayrılık odīnā cânım nice bir yâne

Farsça-Türkçe mülemmâ kıt'asıyla başlamıştır. Şu halde özetle denebilir ki, mevlevî âyîni güfteleri, belirli kurallar içinde veya dışında, Farsça, Türkçe ve Arapça tasavvufî şiirlerin içiçe kullanıldığı bir özellik taşır. Bunun sebebi, Mevlevîliğin bir Türk tarîkati oluşu yüzünden, Farsçası zayıf olan, bu yüzden de Mevlânâ'nın olmayan şiirleri onun zannedip besteleyen veya Mevlânâ'nın olup da daha önce başka bir bestekârca bestelenmiş olan şiirleri yeniden besteleyen) bestekârların, güftenin arasına tabiî olarak Türkçe sözler de katmış olmalarıdır. Unutulmamalıdır ki Mevlânâ, öylesine cihanşümûl bir insanlık sevgisiyle müsamaha sonsuzluğuna dayanan bir mesajın sahibidir ki, 13. yy.dan 20. yy.'a (Eflâkî'den Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet'e,[16] Nicholson'dan Annemarie Schimmel'e) kadar, yerli-yabancı ne kadar gönül adamı varsa, hepsi Mevlânâ ile ilgili şiir söyleme (veya ilmî araştırma yapma) ihtiyacını duymuşlardır. Bu örnekler, mevlevî âyîni güftelerinde Farsçadan başka dil kullanılmaz diye bir kural olmadığını göstermek için verilmiştir. Kural olansa şudur: Mevlânâ'nın şiirlerini bir tarafa bırakıp baştan aşağı Türkçe şiirlerle (velev tasavvufî dahi olsa) âyin bestelenmez. Teâmül ve geleneklere aykırı olan budur. Nitekim, bütün güfteleri Türkçe olarak Yenişehirli Şeyh Nazif tarafından yazılmış olan Hacı Hâşim Bey'in Sûznâk makamındaki âyîni Beşiktaş Mevlevihanesinde mukābele edildikten hemen sonra, Konya Çelebilik makamından şeyh Nazif Dede'ye ağır bir uyarı mektubu gelmiş, âyin de mevlevîhanelerde bir daha okunamamıştır.

Şimdi, âyin güftelerinde kullanılmış olan vezinlerle, bunların besetelenmesinde kullanılmış olan usûller arasındaki münasebetin incelenmesine geçiyoruz. Yukarıda mevlevî âyinlerinde kullanılmış olan usûlleri incelerken, bunların sayıca pek fazla olmadığına dikkat çekmiştik. Yetmişin üstünde değişik usûl kalıbı kullanılmış olan Türk mûsikîsinde, âyinlerin sadece 6-7 değişik usûl ve bunların hızı değişen 'mertebe'leriyle bestelenmiş olması, âyin yazmaya soyunan bestekârın dikkat edeceği ilk husustur. Ancak vezinlere bakılınca durum tamamen farklılaşır. Bestekârların kendilerini sınırladığı 6-7 usûle karşılık, âyin güftelerinde arûzun Remel, Hezec, Recez, Muzârî, Serî, Münserîh ve Müctess gibi hemen bütün bahirleriyle, Rübâî vezinlerinin çeşitli türleri de bolca kullanılmıştır. Âyinlerde her selâm için seçilen usûl sâbit kaldığı halde, bu aynı usûl kullanılarak bestelenmiş şiirlerdeki vezin renkliliği gerçekten şaşırtıcıdır. Meselâ, 11 değişik vezinde yazılmış şiirler, I. Selâmın 14 zamanlı sâbit Devrirevân usûlü ile; 7 değişik vezinde yazılmış şiirler, yine I. Selâm için bestekârlarca seçilmiş 8 zamanlı Düyek usûlü ile; 5 değişik vezinde yazılmış şiirler, II. Selâmın 9 zamanlı sabit Evfer usûlü ile; 4 değişik vezinde yazılmış şiirler, III. Selâmın değişmeyen 28 zamanlı Devrikebîr usûlü ile; 14 ayrı vezinde yazılmış şiirlerse, III. Selâmın 6 zamanlı Yürüksemâî usûlü ile bestelenmiştir. III. Selâmın başı 12 zamanlı Frenkçîn ise, sadece iki değişik vezinde yazılmış şiirler bu usûlle bestelenmiş; I. Selâmda Devrirevân yerine Frenkçîn kullanılmışsa, sadece bir vezinde yazılmış şiirler bu usûlle bestelenmiş, ve nihayet II. Selâmın sonundaki 10 zamanlı Aksaksemâî bölümü için de sadece 4 Mefâîlün'lü mısrâlar kullanılmıştır. II. Selâmda nâdiren, IV. Selâmda ise dâimâ kullanılan,

(16) Bkz. Kerim Sâdi, Nâzım Hikmet'in İlk Şiirleri, İst. 1969, s. 81.

Sultâni menî, sultâni menî/Ender dil u cân îmâni menî/Der men bidemî men zinde şevem/Yek can çi şeved, sad câni menî dörtlüğünün vezni de Mef'ûlü'dür.

Vezinlerle usûller arasındaki bu münasebeti birkaç misalle belgelendirelim:

1) Beste-i Kadîm Pençgâh Âyîni, Devrirevân I. Selâm'dan:

Şehbâz-ı cenâb-ī zülcelâlest(ü) semâ'/ Mef'ûlü mefâîlün mefâîlü fe'ûl (Rübâî, Ahreb 3)

2) Itrî, Segâh Âyîni, Devrirevân I. Selâm'dan:

Ey âşıkı rûyî tü hezârân âşık/ Mef'ûlü mefâîlü mefâîlün fa' (Rübâî, Ahreb 9)

3) Nâyî Osman Dede, Hicaz Âyîni, Düyek I. Selâm'dan:

Yâ men livâ-yı aşkı kelâzâle âliyâ/ Mef'ûlü fâilâtü mefâîlü fâilün (Muzâri')

4) Bursalı Sadık Efendi, Bestenigâr Âyîni, Devrirevân I. Selâm'dan:

Akbele's-sâkî aleynâ hâmilen ke'se'l-müdâm/ 3 Fâilâtün+1 Fâilün (Remel)

5) III.. Selim, Sûzidilârâ Âyîni, Düyek I. Selâm'dan:

Dilberī vū bîdilī esrârı-mâ'st/ Fâilâtün fâilâtün fâilün (Remel-i müseddes)

6) İsmail Dede, Sabâ-bûselik Âyîni, Düyek I. Selâm'dan:

Âteş nezened der dilimâ illâ Hû/ Mef'ûlü mefâîlü mefâîlü fa' (Rübâî, Ahreb 4)

Bir basit tatbîkat örneği olmak üzere, I. Selâmlardan daha çok III.. Selâmlarda kullanılmış olan Remel bahrinden 3 Fâilâtün+1 Fâilün vezninin, I. Selâmda Devrirevân'la, III.. Selâmda Devrikebîr'le nasıl kullanıldığını aşağıdaki şemalarda görelim.

1) I. Selâm'daki kullanılış şekli:

Güfte: Ey çe- râ- ğ-î â- sü- mânû (rahmet-î Hak ber-zemîn)

Usûl: Düüm tek düüm teek düüm düm teek teke/ (2. usûl) 14 zamanlı olan Devrirevân usûlünün vuruşları, yukarıdaki uzun-kısa düüm-düm, teek-tek sözlerinden de çıkarılabileceği gibi, 2+1+2+2+2+1+2+2= 14 şeklindedir.

2) III. Selâmdaki kullanılış şekli:

Güfte: Hû ze- nem ber- kud-si- yân her (şeb zi-dil hû hû zenem)

Usûl: Düüm düüm teek düm tek teke düm teek teek teek düüm düüm teek tâ-heek tekkâ-tekkâ. Görüldüğü gibi bir satıra dahi sığdıramadığımız Devrikebîr usûlü, şu uzunluklardaki vuruşların birleşmesinden meydana gelmiş ve iki elin değişik şiddetteki darplarıyla vurulan bir 'büyük usûl'dür ki birim değerleri şöyledir:

2+2+2+1+1+1/2+1/2+1+2+2+2+2+2+2+2+1+1+1+1= 28.

Mevlevî âyinlerinde vezinlerle usûller arasındaki girift ve çok seçenekli münasebeti göstermek ve konunun önemine genç mevlevî âyîni bestekârının dikkatini çekmek amacıyla, sadece bu birkaç örnekle yetindik. Esasen arûzun mevlevî âyîni güftelerinde kullanılan 20 kadar veznini, bestelendikleri usûller açısından ve sadece I. Selâmdaki değil, diğer selâmlardaki kullanılış şekillerini de gözönüne alarak teker teker araştırmak, akademik bir çalışmanın konusu olabilecek önemdedir.[17] Bu bölümü kapatmadan önce iki konuya daha değineceğiz. Birincisi, âyinlerde kullanılan güfte dışı ilâveler ki, ya güfte bittiği halde bitmemiş olan usûlü tamamlama amacıyla, veya mısrâlar arasında değişik bir söz unsuru (renk) olarak (tabiî kullanıldığı bölümün usûlüne uygun şekilde) bestekâr tarafından bestelenme sırasında eklenir. Bir tür kısa 'söz terennümü' sayılabilecek olan bu ilâvelerin başlıcaları şunlardır:

Hey(yi) hey sultânımen, hey(yi) hey hünkârımen; hey(yi) hey rânâyimen, hey(yi)

(17) M. Ü. Sosyal Bilimler Enst.'den Didem Başar'ın, Yard. Doç. N. Özcan yönetiminde hazırladığı "19. yy.'a kadar bestelenmiş mevlevî âyinlerinin müzikal analizi" başlıklı yüksek lisans tezi, bu konuda iyi bir başlangıç sayılabilir.

hey zîbâyimen; Cânımen, cânânımen, mahbûbimen, makbûlimen, matlûbimen, mergûbimen; Beli yârimen, beli cânımen, beli şâhımen; âh, yâr, dost (Hak dost), Hey yâr ihsan meded, gufrân meded, subhân meded. Bazen de Türkçe zalım yar, gülüm yar gibi sözler.

Bestecilik açısından ikinci önemli husus da, âyinlerin başında ve sonunda yer alan Peşrev, Son Peşrev ve Son Yürüksemâî gibi saz parçalarını hemen dâimâ bestekârların kendilerinin değil, başka bestekârların bestelemiş olmasıdır. Meselâ, beste-i kadîm Pençgâh Âyîninin Peşrevini (tabiî çok sonra) Salih Dede, Son Peşrev'ini Neyzen Yusuf Paşa; Dügâh Âyîninin Peşrevini Uşşak makamında yine Salih Dede; Köçek Mustafa Dede'nin Bayatî Âyîninin Peşrevini Neyzen Emin Efendi, Son Peşrevini Hicaz makamında Salim Bey bestelemişlerdir. Örnekleri çoğaltmayı gerekli bulmuyoruz. Ortaya çıkan gerçek, sazende olmayan bestekârların, besteledikleri âyinlerin saz eserlerini başka bestekârların bestelemesinde (veya aynı veya değişik makamda bir peşrevin gelişigüzel alınıp kullanılmasında) mahzur görmemiş olmalarıdır. Bu âdet asrımız başlarına kadar devam etmiştir.

4. Mevlevî Âyinleri ve Bestekârları

Bütün Türk mûsikîsinin en uzun bestesi, Kutbünnâyî Osman Dede'nin, Peygamberimizin mi'râcını tasvîr etmek niyetiyle ve Mi'râc kandillerinde okunmak üzere bestelediği "Mi'râciyye" adlı yaklaşık 2,5 saat süreli çok makamlı eserdir. Mi'râciyyelerin elimizdeki tek örneği olan bu eser sayılmazsa, mûsikîmizin en uzun ve sanatlı eserleri mevlevî âyinleridir. Zîrâ bu eserlerde makam ve usûller hiçbir nazariyyat kitabının öğretemeyeceği açıklıkla öğretilmiş, seçilen şiirlerin vezinleriyle bunların bestelenmesinde kullanılan usûller, büyük bir âhenk içinde uygulanmıştır. Bu yüzden, mûsikîmizde ses veya saz icracısı olan yüksek nitelikli sanatkârlar, mevlevî âyinlerini birer 'mektep eser' olarak görmüşlerdir. Yazımızın bu son bölümünde, 16. yy.'dan 20.yy.'a kadar bestelenmiş olan mevlevî âyinlerini yüzyıllara göre tasnîf edip I. Selâm güfteleriyle saz eserlerinin bestekârlarını da gösteren bir sinoptik tablo içinde vermek istiyoruz:

Yüzyıl	*Bestekârı*	*Makamı*	*I. Selâm ilk mısrâ*	*Peşrev*	*Son Peşrev*
16 (?)	?	Pençgâh	Şehbâz-i cenâb-i zülcelâlest	Salih D.	Yusuf Paşa
16 (?)	?	Dügâh	Işkest tarîk-ı râh-ı	"	Yok
16 (?)	?	Hüseynî	Âteş nezened der dilimâ	?	Yok
17	Köçek Mustafa	Bayatî	Şâhâ zikerem ber meni	Emin Ef.	Salim Bey
18	Itrî	Segâh	Ey âşıkı rûyi tü hezârân	Nâyî Osman	?
18	Nâyî Osman D.	Rast	İn hâne ki peyveste	(kendisi)	?
18	"	Hicaz	Yâ men livâ-yı aşkı	"	Yok
18	"	Uşşak	Âteş nezened der dilimâ	"	?
18	"	Çârgâh	Âteş nezened der dilimâ	"	?
18	Bursalı M. Sâdık	Bestenigâr	Akbele's'sâkî aleynâ	Nu'man Ağa	Z. Mehmed
18	Müsâhib Ahmed Ağa	Hicaz	Men şâhbâz-ı kudsem	Aziz D.	?
18	"	Nihâvend	Dûşi ber-dergâh-i izzet	(kendisi)	Osman Bey
18	"	Sabâ	(kayıp)		
18	Hâfız Şeydâ D.	Irak	Mâhestü nemîdânem	Z. Mehmed Ağa	?
18	"	Hicâzeyn	(kayıp)		
18	"	Isfahan	"		
?	?	Bûselik	"		
19	III. Selim	Sûzidilârâ	Dilberî vâ bidilî esrârı	(kendisi)	?
19	Nâsır Abdülbâkî D.	Acem-bûselik	An keski türâ dâred	Yusuf Paşa	?
19	"	Isfahan	(kayıp)		
19	Abdürrahîm Künhî D.	Hicaz	Men âşık-ı an hüsnem	Osman Bey	?
19	"	Nühüft	(kayıp)		
19	İsmail Dede	Şevkutarab	Ey hasret-i hûbân-ı cihan	(kendisi)	?
19	"	Sabâ	Bişnevîd ez-nâle-i bang-i	Osman Bey	Z. Mehmed
19	"	Sabâ-bûselik	Âteş nezened der dilimâ	Yusuf Paşa	Yok

Yüzyıl	*Bestekârı*	*Makamı*	*I. Selâm ilk mısrâ*	*Peşrev*	*Son Peşrev*
19	"	Bestenigâr	Ey kıble-i ikbâli cihan	(kendisi)	
19	"	Nevâ	Ey tecellîgâh-ı cânem	Z. Mehmed Ağa	Osman B.
19	"	Hüzzam	Mâhestü nemîdânem	Osman Bey	Osman Bey
19	"	Ferahfezâ	Bişnev ez ney çün şikâyet	(kendisi)	?
19	Zekâî Dede	Sûzidil	Yâ sagîre's-sinnî	Emin Ef.	?
19	"	Mâye	Ey Yûsuf-ü mehruyân	Osman Bey	Yusuf Pş.
19	"	Isfahan	Ey çengi perdehâyi	Salih Dede	
19	"	Sûznâk	Yâ sâkıye'l-müdâmeti	Emin Ef.	
19	"	Sabâ-zemzeme	Her çizi ki an h¨ˆşest	Râşid Ef.	
19	A. Hüsameddin D.	Râhatü'l-ervâh	Atyabü'l-a'mâri ömren	?	
19	Mustafa Nakşî D.	Şedaraban	Ey resûl-i Hazret-i Hak	Gazi Giray	?
19	Neyzen Salih D.	Şedaraban			
19	Hacı Fâik Bey	Yegâh			
19		Dügâh			
19	Derviş Abdülkerim D.	Yegâh			
19	Mehmed Celâleddin D.	Dügâh	Yâ men livâ-yi aşkı	H. Fahreddin Dede Yusuf	
19	Hüseyin Fahreddin D.	Acemaşîran	Her rûzi bâmidâdı	Salih Dede	
19	Müezzinbaşı Rif'at B.	Ferahnâk			
19	"	Nev'eser	Mâ der dü-cihan	Salih Dede Yusuf	
19	Mustafa Câzim	Hicazkâr			
19	Musullu Hâfız Osman	Hüseynî			
19	Ali Aşkî Bey	Hüseynî-aşîran	(kayıp)		
19	İsmet Ağa	Isfahan	"		
19	"	Müste'âr	"		
19	"	Râhatfezâ	"		
19	Yahya Ef.Der.Zâkirbaşısı	Isfahan	"		
19	Bolâhenk Nuri Bey	Karcığar	An keski türâ dâred	(kendisi)	K. Edhem Ef.
19	"	Bûselik	An subh-i saâdethâ	"	Kemanî Rıza
19	Uzun Arap Ali	Kürdilihicazkâr	(kayıp)		
19	Ârif Hikmetî D.	Mâhur	"		
19	Hâfız Ali D.	Nühüft	"		
19	Eyubî Hüseyin D.	"	Mârâ reh-i dîgerest	Osman Bey	?
19	Necib Dede	Sûzidil	(kayıp)		
19	"	Sûznâk	"		
19	Hâşim Bey	"	Bül-aceb deryâ-dil-î		
19	"	Şehnâz	(kayıp)		
19	Kâmil Dede	Yegâh	"		
20	Ahmed Avni Konuk	Rûyıırak	Ey derâverde cihanrâ	Emin Ef.	Z. Mehmed
20	"	Dilkeşîde	Şâhâ zikerem ber meni	"	Emin Ef.
20	"	Bûselik-aşîran	Men âşık-ı aşkî o şûde	"	Rıza Ef.
20	Zekâîzade Hâfız Ahmed	Bayatî-bûselik	Ey derâverde cihan	Halil Can	Rıza Ef.
20	"	Müste'âr	Âteş nezened der dilimâ	?	Hızır Ağa
20	Rauf Yektâ Bey	Yegâh	Ey nây-i hoş-nevâ-yi	(kendisi)	(kendisi)
20	Kâzım Uz	Sultânîyegâh	Azm-i an dârem ki	"	Yok
20	"	Yegâh	"		
20	Râkım Elkutlu	Karcığar	İmrûz çi her rûz	"	
20	Refik Ş. Fersan	Selmek	Dûş-i ber-dergâhi	"	(kendisi)
20	"	Rast	"	"	
20	H. Sadettin Arel	w	51 âyin	"	"
20	Kemal Batanay	Nikrîz	Âteş nezened der-dilimâ	(kendisi) Rauf Yektâ	
20	Sâdeddin Heper	Hisar-bûselik	Yek demî gavvâs bûdem	Halil Can (kendisi)	
20	Necdet Tanlak	Nev'eser	Bişnev ez-ney çün şikâyet	(kendisi)	"
20	"	Tâhir	Hak feşâned nûr râ	"	"
20	"	Nişâburek	Âşık~n-i kül niy uşşâkı	"	"
20	Alâeddin Yavaşca	Acem	Dinle neyden kim hikâyet	"	"
20	İrfan Doğrusöz	Muhayyer-sünbüle	Duy şikâyet etmede	"	"
20	"	Mâhur	Dinleyin dostlar	"	"
20	Sadun Aksüt	Sâzkâr	Ey hâlik-ı heft âsümân	"	"
20	Cüneyd Kosal	Nişâbur	Ümmîdimen be-fadl-ı	"	"
20	Bekir Sıtkı Sezgin	Muhayyer-	sünbüleAn hem' goftîn lik	"	"
20	Kemal Tezergil	Nihâvend	Hâce deryâb ki can der	"	"
20	Fırat Kızıltuğ	Hisar	Dinle neyden çün hikâyet	"	"
20	Erol Sayan	Evç (?)*			
20	Cinuçen Tanrıkorur	Bayatî-araban	Ey çerâğ-§ âsümân	"	"
20	"	Evcârâ	Âşıkân lâf ez tebârek	"	"
20	"	Zâvil-aşîran	Perde berdâr ey hayât§	"	"
20	"	Nişâburek	Ger humâr âred sudâ-§	"	"

Yüzyıl	*Bestekârı*	*Makamı*	*I. Selâmı ilk mısrâ*	*Peşrev*	*Son Peşrev*
20	Mutlu Torun	Şehnâz	Ey hâlik-§ heft âsümân	Yok	Yok
20	Doğan Ergin	Ferahnâk-aşîran	Men bende-i Kor'ânem	C. Kosal	(kendisi)
20	Hasan Esen	Şehnâz	İy ki hicran zemîn û	(kendisi)	"
20	Zeki Atkoşar	Acemkürdî	Bişnev ez-ney çün hikâyet	"	"
20	"	Sâzkâr	İn hem' gam-hâ ki ender	"	"
20	"	Mâhur	Tû me gû mârâ bedan	"	"
20	"	Muhayyer	"	"	"
20	"	Dilkeşhâveran	Bişnev ez-ney çün hikâyet	"	
20	"	Şehnaz-bûselik	Âftâb imrûz der şeb-i dîger	"	"
20	Fatih Salgar	Uşşak	Âşıkan der-kû-yi cânân	"	"
20	Ahmet Çalışır	Hicazkâr	Bişnev ez-ney çün hikâyet	"	"

* Gölpınarlı (Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik, s. 459) ile, muhtemelen ondan almış olan İnançer'in Musiki Mecmuasının Haziran 1999 sayısındaki a.g. makalesinde görülen "Erol Sayan / Evç" ibaresi üzerine, güftesini öğrenmek üzere besteci ile yapılan görüşmede kendisinin böyle bir âyin bestelemediği anlaşılmıştır.

Bu tablodan çıkan bazı sonuçlar:

a) 16. yy.da 3, 17. yy.da 1, 18. yy.da 13, 19. yy.da 45, 20. yy.da da 40 âyin bestelenmiş ki bunlara H. Sadettin Arel'in bestelediği 51 âyini hiç icra edilmediği için katmıyoruz;[18]

b) Makam olarak, 20. yy.dan önceki klasik âyinlerde bestekârların çoğunlukla Isfahan (6 defa), Yegâh (5 defa), Dügâh, Hicaz, Nühüft, Sûznâk (3'er defa), Rast, Uşşak, Hüseynî, Sabâ, Bestenigâr gibi karar bölgesi veya orta bölge seyrini kullanan 'pest' makamları tercîh etmiş olmalarına karşılık; doğumları tekkelerin kapanmasından sonraya raslayan 26 bestekâr içinde, Muhayyersünbüle, Mâhur, Bayatî-araban, Evcârâ, Şehnâz, Muhayyer, Hicazkâr gibi tiz bölge seyirleriyle başlayan makamları tercîh edenlerin çoğunlukta oluşu (geçmiş yüzyıllarda Şâh, Dâvûd, Mansur gibi tiz akortların kullanılması sebebiyle, bütün bir âyin boyunca âyinhanları fazla yormamak gibi bir sebeple izah edilebilecek olan bu husus, Radyonun mikrofonlu icrası Bolâhenk Nısfiyesi gibi pest bir akordu yerleştirdikten sonra, erkek seslerini öldürmüş, ama karşılığında âyinlere makam açısından bir renklilik getirmiştir; bu suretle de "şu şu makamlardan âyin bestelenmez" görüşünü değiştirmiştir);

c) Yine klasik âyin bestekârlarının %90'ının, eserlerinin baş ve sondaki saz parçalarını kendilerinin bestelemeyip bu parçaların başka bestekârların eserleri olarak kullanılmasına mukâbil, doğumları 1925'ten sonraya raslayan "yeni" bestekârların hemen hepsinin, âyinlerinin baş ve sondaki saz parçalarını da kendilerinin bestelemeyi tercîh etmiş olmaları (bu ise âyinlerle, baş ve sonlarında çalınan, farklı zamanlarda farklı kişilerce bestelenmiş eserler arasındaki ruh, üslûp ve makam uyumsuzluklarını ortadan kaldırmıştır; bu birbirine taban tabana zıt tutumun, âyin bestekârlarının çoğunluğunun saz sanatkârı olmayışından mı, yoksa baş ve sondaki saz parçalarına fazla önem atfetmeyişlerinden mi kaynaklanmış olabileceği hususunda kaynaklarda bilgiye raslanmamıştır);

d) Ve belki de şimdiye kadar belirttiğimiz gözlemlerin en önemlisi; tekkelerin açık olduğu, devletin Mehterhane ve Enderûn'uyla mûsikî ve mûsikîşinasları bütün gücüyle desteklediği, padişahların yeni bir eser besteleyen veya yeni makam icad eden sanatkârlarla nazariyyat kitabı yazanları ödüllendirdiği, hattâ bir bestekâra özel olarak âyin sipariş

(18) Konu ile ilgili yazarların hemen hepsinde mevlevî âyinlerinin toplam sayısını verme konusunda kalıplaşmış bir düşkünlük var: S. Nüzhet Ergun, Türk Musikisi Antolojisi, İst. 1943, c. II, ss.538-562'de bu sayıyı 66, H. Sadettin Arel on yıl sonra Musiki Mecmuasında yayımlanan yazısında 44, Ö. Tuğrul İnançer de Musiki Mecmuası'nın Haziran 1999'da yayımlanan 'Osmanlı Tarihinde Dinî Musiki' başlıklı değerli makalesinde bu sayıyı '75+son yıllarda 18' olarak vermiştir. Oysa, bir milletin durmadan akıp giden sanat hayatı içinde, herhangibir formdaki eserlerin sayısı şu kadardır demenin fazla bilimsel bir değeri olamayacağı görüşündeyiz. Bu, Y. Öztuna'nın, Ansiklopedi'sinde önce, Tekçe, Uysal, Atasoy, Özkan gibi 20. yy. bestecilerini de dahil ederek 'Rast Peşrevleri 71 tanedir' dediği halde (M. E. Bas. İst. 1976, s. 166), aynı Ansiklopedinin 1990'da yapılan ikinci basımında peşrevleri Zati Arca'da kesip ilk baskıda yazdığı yukarıdaki isimleri de silerek 'Rast peşrevleri 102 tanedir' demesindeki (s. 214) hafiflikten büyük bir farkı yoktur. Ayrıca, muğlâk 'son yıllarda' deyimi içine sokulan 'yeni' âyinlerin şu âna kadarki sayısı da 18 değil, 26'dır. Ancak bu sayı dahi, 21. yy.'a dönülmeden kaç tane yeni âyin daha bestelenecegi bilinemeyeceği için, kesin bir bilgi sayılamaz.

(**) *Bu makale yayınevimizin hazırladığı 'Osmanlı' (cilt 10, s.707, 1999) eserinden alınmıştır.*

ettiği (II. Mahmud'un İsmail Dede'ye Ferahfezâ âyîni siparişi) ve padişahın hasta olduğu halde bu siparişin ilk mukâbelesine bizzat gidip bestekârın yakasına çok değerli bir madalya taktığı 19. yy.da ancak 45 âyin bestelenmişken; ilk 25 yılında tekkelerin açık olmasına rağmen, artık eski rağbet ve şa'şaanın kalmadığı 20. yy.ın bu ilk çeyreğinde, herşeye rağmen 14 âyin bestelenmesi; tekkeler kapatılıp artık bu müessesenin tarihe maledildiği 1925'ten sonra ise, bu tarihten sonra doğmuş olan bestekârlarca -eserlerinin icra edilip edilmeyeceği akıllarına dahi gelmeden- 26 âyin birden bestelenmiş (çoğunluğunun güftelerinin de geleneğe uygun olarak Farsça) olması, bir milletin manevî ihtiyacı olup yüzyıllar boyu emek vererek geliştirdiği yüce bir sanatın -baskı, dayatma ve yasaklamaların şiddeti ne boyutta olursa olsun- aslâ ortadan kaldırılamayacağıdır.

Yazımızı, şu son tesbîtimizi dört mısrâ içinde ve son derece şairane bir üslûpla özetlemesi bakımından, Galata (Kulekapısı) Mevlevîhanesinin son şeyhi Ahmed Celâleddin Dede'nin bir kıt'asıyla bitirmek istiyoruz:

Âsümandır kubbesi, hep ahterân âvîzesi,
En zıyâ-bahşâ kanâdîli güneşle mâhtır..
Seddolunmakla tekāyâ kaldırılmaz zikr-i Hak,
Cümle mevcûdât zâkir, kâinat dergâhtır!..

Ahmed Celâleddin Dede ile birlikte, sonsuzluk âlemine göçmüş bütün mevlevî âyîni bestekârlarına bu vesîle ile rahmetler diliyor, himmetlerinin üzerimizden hiç eksilmemesini niyaz ediyoruz.

Kaynaklar

Arısoy, Mithat, Yaşayan Mevlevî Âyini Bestekârlarımız, İTÜ Türk Mus. Dev. Kons. 1985-86 bitirme ödevi.

Behar, Cem, Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler, Bağlam Yay., İst. 1987.

Behar, Cem, Zaman, Mekân, Müzik, Afa Yay., İst. 1992.

The Dervish Lodge, R. Lifchez, Univ. of California Press, 1992 (özellikle W. Feldman'ın "Musical Genres and Zikir of the Sunnî Tarîkats in İstanbul", s. 187 ve Cemal Kafadar'ın "The New Visibility of Sufism in Turkish Studies and Cultural Life", s. 307, başlıklı makaleleri.

During, Jean, Musique et extase, Albin Michel, Paris 1988.

Feldman, Walter, Music of the Ottoman Court, International Institute for Traditional Music, Berlin 1996 (özellikle s. 99 ve devamı).

Friedlander, Shems, The Whirling Dervishes, NewYork, 1992.

Heper, Sadettin, Mevlevî Âyinleri, Konya Turizm Derneği Yay., 1979.

İnançer, Ömer Tuğrul, "Mevlevî Musıkisi ve Sema", İstanbul Ans., 1994, c. 5, s. 420.

İslâm Ansiklopedisi, M. E. Basımevi, İst. 1988 ("Semâ'" maddesi, s. 464).

İslâm-Türk Ansiklopedisi (İ. Hakkı İzmirli, Ö. Rıza Doğrul, Eşref Edib, K. Miras), Âsâr-ı İlmiyye Kütüphanesi Neşr., İst 1941 ("Âyin" maddesi, s. 671 ve devamı).

İsmail Ankaravî, Minhâcü'l-fukarâ, Butal 1286 (1841), 10. bâb, s. 134-140.

Önder, Mehmet, Yeşil Kubbenin Gölgesinde, Dönmez Yay., Ank. 1995.

Schimmel, Annemarie, Mystical Dimensions of Islam, Univ. of North Carolina Press, 1975.

Tanrıkorur, Bârihüdâ, Mevlevî Mimarîsinin Özellikleri, S. Ü. Arkeoloji ve Sanat Tarihi ABD, basılmamış doktora tezi.

Tanrıkorur. Cinuçen, "Semâ"(da "Mûsikî") maddesi, TDV İslâm Ans. c. 1, s. 251.

Tanrıkorur, Cinuçen, "Osmanlı Mûsikîsi", IRCICA yay. Osmanlı Medeniyeti, İst. 1998.

Yöndemli, Fuat, Mevlevîlikte Semâ Eğitimi, Atatürk Yüksek Kurumu, Ank. 1997.

Wright, Owen, Words without Songs, School of Oriental and African Studies, London 1992.