



T.C.
NİĞDE ÖMER HALİSDEMİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI

HÜSEYİN FAHREDDİN DEDE'NİN ACEM AŞIRAN MEVLEVÎ
AYİNİ'NİN MAKAMSAL ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Bülent KOYUNCU

NİĞDE
Haziran, 2021

T.C.
NİĞDE ÖMER HALİSDEMİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

HÜSEYİN FAHREDDİN DEDE'NİN ACEM AŞIRAN MEVLEVÎ
AYİNİ'NİN MAKAMSAL ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Bülent KOYUNCU

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi. Fulya Soylu BAĞÇECİ

Üye : Prof. Dr. Feyzan GÖHER

Üye : Prof. Dr. Oğuz KARAKAYA

NİĞDE

Haziran, 2021

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “HÜSEYİN FAHREDDİN DEDE’NİN ACEM AŞIRAN MEVLEVÎ AYİNİ’NİN MAKAMSAL ANALİZİ” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ve akademik kurallar çerçevesinde tez yazım kılavuzuna uygun olarak tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 26/04/2021

Bülent KOYUNCU



ÖNSÖZ

“Hüseyin Fahreddin Dede'nin Acem Aşiran Mevlevî Ayininin Makamsal Analizi” başlıklı bu çalışma Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalında Yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır. Çalışmada Hüseyin Fahreddin Dede'nin Acem Aşiran Mevlevî ayini makamsal analiz çerçevesinde betimsel bir araştırma yöntemi kullanılarak incelenmiştir.

Tezin hazırlanmasında bana yol gösteren ve Yüksek Lisans eğitimim boyunca vermiş olduğu bilgilerinden çok istifade ettiğim ve desteklerini esirgemeyen değerli hocam ve tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi. Fulya Soylu BAĞÇECİ' ye, sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bülent KOYUNCU

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HÜSEYİN FAHREDDİN DEDE’NİN ACEM AŞIRAN MEVLEVÎ AYINI’NİN MAKAMSAL ANALİZİ

KOYUNCU, Bülent

Müzikoloji Ana Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi. Fulya Soylu BAĞÇECİ

Haziran 2021, 125 Sayfa

Bu araştırmada Hüseyin Fahreddin Dede’nin Acem Aşiran makamında Mevlevî ayinindeki makam ve form anlayışının incelenmesi amaçlanmaktadır. Öncelikle bilgisayar ortamına aktarılan Acem Aşiran ayini birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü selamları ölçü ölçü, cümle cümle geçkileri ve çeşnileri ile ele alınıp incelenmiştir. Ayin incelenirken makam yapısı ve makamların nazari olarak birbirleri ile olan geçkileri ve makamsal bağları göz önünde bulundurulularak incelenmiştir. Hüseyin Fahreddin Dede’nin Acem Aşiran ayinindeki makam usul ve form anlayışı incelenirken yöntem olarak nazari bakımdan işleniş tarzı, enstrüman icrası ve törenlerin yapısı ve etkileri incelenmiştir. Hüseyin Fahreddin Dede’nin eseri bestelerken kendisinden önceki bestekârlardan ne kadar etkilendiğinden bahsedilerek, yöntem olarak kullanılabilirliği sağlanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada tarama modeli çerçevesinde betimsel bir yöntem kullanılmıştır. Geçmişte ve halen var olan bir durumu geleneksel ve olduğu şekilde betimleyerek içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Ayrıca analiz bakımından ayin; makam, çeşni, geçki ve usûl açısından incelenerek analiz edilmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda sebepleri ile Mevlevî ayinin içerisinde kullanılan makamların birbirleri ile olan geçkileri ve melodik uyum yapısı incelenerek sonuca ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mevlevîlik, Mevlevî Ayinleri, Makamsal Analiz, H. Fahreddin Dede

ABSTRACT
MASTER'S THESIS
THEME ANALYSIS OF HUSEYIN FAHREDDIN DEDE'S ACEM ASIRAN
MEVLEVI RITE

KOYUNCU, Bülent
Department of Musicology
Thesis Advisor: Assistans Professor Fulya Soylu BAĞÇECİ
June 2021, 125 Pages

The aim of this research is to examine Hüseyin Fahreddin Dede's perception of theme and form in his Mevlevi rite composed in Acem Asiran theme. Firstly, the first, second, third, and fourth greetings of Acem Asiran rite were transferred to a computer environment and its transitions and flavours were examined measure by measure and sentence by sentence. The structure of the theme, the theoretical transitions of the themes with each other, and the theme ties were also examined for the rite. To analyse Hüseyin Fahreddin Dede's perception of theme style and form in Acem Asiran rite; theoretical execution, instrument performance, and structure and effects of ceremonies were investigated. By stating the degree of influence Hüseyin Fahreddin Dede got from the composers preceding him while composing his piece, a usable method was attempted to be carried out. In this study, a descriptive method was used within the framework of the scanning model. In this method, content analysis was carried out for a situation that exists both in the past and in the present and is described as it is in a traditional way. In addition, in terms of analysis, the rite was examined in detail for its theme, flavour, transition, and method. To get to the conclusion, the themes used in the Mevlevi rite were analysed, in line with the data obtained, for their melodic harmony structure and their transitions with each other.

Key Words: Mevleviyeh, Mevlevi Rites, Themes Analysis, H. Fahreddin Dede.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
TABLolar LİSTESİ.....	VII
KISALTMALAR.....	IX

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ.....	1
1.1. MEVLEVÎ AYİN FORMU.....	2
1.1.1. Birinci Selam.....	4
1.1.2. İkinci Selam.....	4
1.1.3. Üçüncü Selam.....	5
1.1.4. Dördüncü Selam.....	5
1.2. MEVLEVÎ AYİN GELENEĞİ'NİN TARİHSEL SÜRECİ.....	6
1.3. XIX. YÜZYIL TÜRK MÛSİKİSİ.....	7
1.4. HÜSEYİN FAHREDDİN DEDE'NİN HAYATI	9
1.4.1. Kişiliği.....	9
1.4.2. Eğitimi ve Mûsikî Öğrenimi.....	10
1.4.3. Eserleri.....	12
1.4.4. Öğrencileri ve Mûsikî Sanatına Hizmetleri.....	12
1.4.5. Vefatı.....	14
1.5. MİSTİK DÖNGÜDEN MAKAMSAL DÖNGÜYE DOĞRU MEVLEVÎ AYİNLERİ.....	14

İKİNCİ BÖLÜM

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	17
2.1. TÜRK MÛSİKİSİ SES SİSTEMİ VE MAKAMSAL ANALİZ	
KAVRAMI.....	17
2.1.1. Türk Mûsikîsinde Makam Oluşturmaya Yarayan Tam 4'lüler ve Tam 5'liler.....	19
2.1.2. Özel Tam Dörtlü ve Beşliler.....	20
2.2. MAKAMSAL ANALİZ.....	22
2.2.1. Şed Kavramı (Transpozition).....	22
2.2.2. Makamsal Analiz Kapsamında Örnek Modeller.....	24

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BULGU VE YORUMLAR.....	27
3.1.HÜSEYİN FAHREDDİN DEDE'NİN ACEM AŞİİRAN MEVLEVÎ AYİNİN MAKAMSAL ANALİZİ.....	27
3.2. ACEM AŞİİRAN MAKAMI.....	27
3.2.1. Acem Aşîiran Makamı Dizisi.....	28
3.3. ACEM MAKAMI.....	30
3.3.1. Acem Makamı Dizisi	30
3.4. ŞEVK-U TARAB MAKAMI.....	31
3.4.1. Şevk-u Tarab Makam Dizisi.....	32
3.5. ŞEVK'EFZÂ MAKAMI.....	33
3.5.1. Şevk'efzâ Makam Dizisi.....	34
3.6. 8/4 AĞIR DÜYEK USÛLÜ.....	36
3.6.1. Ağır Düyek Ana Usûlü.....	36
3.7.EVFER USÛLÜ.....	57
3.7.1. Evfer Ana Usûlü.....	57

3.8. DEVR-İ KEBİR USÛLÜ.....	66
3.8.1. Devr-i Kebir Ana Usûl.....	67
3.9. AKSAK SEMAİ USÛLÜ.....	72
3.9.1. Aksak Semai Ana Usûlü.....	72
3.10. YÜRÜK SEMAİ USÛLÜ.....	77
3.10.1. Yürük Semai Ana Usûl.....	77
SONUÇ.....	100
KAYNAKÇA.....	102
EKLER.....	106



TABLULARIN LİSTESİ

TABLO 1: Türk Mûsikîsindeki İkili Aralıklar.....	18
TABLO 2: Acem Aşiran makamının genel karakteristik özelliği.....	36
TABLO 3: Acem Aşiran makamı, Acem Kürdî makamı özellikleri.....	38
TABLO 4: Şefk-efzâ makamı özellikleri.....	40
TABLO 5: Acem Aşiran makamı, Acem Kürdî makamı özellikleri.....	42
TABLO 6: Acem Aşiran makamının Genel karakteristik Özelliği.....	44
TABLO 7: Acem Aşiran makamının Genel karakteristik Özelliği.....	46
TABLO 8: Acem Aşiran makamının Genel karakteristik Özelliği.....	48
TABLO 9: Acem Aşiran makamının Genel karakteristik Özelliği.....	50
TABLO 10: Sabâ makam dizisinin bir kısmı ile Acem Aşiran makamı özellikleri...52	
TABLO 11: Acem Aşiran makamının Genel karakteristik Özelliği.....	53
TABLO 12: Sabâ makam dizisinin bir kısmı ile Acem Aşiran makamı özellikleri...54	
TABLO 13: Şevk'efzâ makamı dizisinin bir kısmı, Acem Aşiran makamı dizisinin bir bölümü	56
TABLO 14: Şevkefza makamının bir kısmı ve Acem makam dizisinin genel karakteristik özellikleri.....	58
TABLO 15: Acem makamı dizisi ve Acem Aşiran makamı dizisinin genel özellikleri.....	60
TABLO 16: Acem makamı ve Acem Aşiran makamının karakteristik dizi özellikleri.....	61
TABLO 17: Acem Aşiran makamı ve Acem makamının karakteristik dizi özellikleri.....	63
TABLO 18: Acem ve Acem Kürdî makamlarının karakteristik dizi özellikleri.....	65
TABLO 19: Acem makamının karakteristik dizi özellikleri.....	67

TABLO 20: Acem makamının karakteristik dizi özellikleri.....	69
TABLO 21: Acem makamının karakteristik dizi özellikleri.....	70
TABLO 22: Acem makamının karakteristik dizi özellikleri.....	71
TABLO 23: Sabâ makamı genel karakteristik özellikleri.....	73
TABLO 24: Şevk'efzâ makamı özellikleri.....	75
TABLO 25: Genel olarak Şevk'efzâ makam dizisi özellikleri.....	76
TABLO 26: Çargâh perdesinde Hicaz Zîrgüle dizisinin bir kısmı	78
TABLO 27: Rast makamı dizisi, Uşşak Bayâtî dizisinin bir bölümü.....	79
TABLO 28: Yerinde Uşşak Bayâtî dizisi, Hüseyinî dizisinin bir bölümü.....	81
TABLO 29: Nikriz Makam dizisinin bir kısmı, Hüseyinî Dizisinin bir bölümü.....	84
TABLO 30: Gerdâniye makam dizisi ve Rast Makam dizisinin güçlü üzerindeki bölümü.....	85
TABLO 31: Yerinde Hüseyinî Makamı dizisi, Rast Makamı dizisi.....	87
TABLO 32: Kürdî Dizisi ile Acem Kürdî Makam dizisinin bir bölümü.....	88
TABLO 33: Sabâ Makamı Dizisinin Bir bölümü.....	90
TABLO 34: Sabâ Makamı Dizisinin bir kısmı, Acem Aşiran makamı Dizisinin bir bölümü.....	91
TABLO 35: Sabâ Makamı Dizisi bir kısmı, Acem Aşiran Makamı dizisi.....	93
TABLO 36: Acem makamı dizisi, Acem Aşiran makamının Alt bölgesi.....	95
TABLO 37: Şevk'efzâ makamı dizisinin bir kısmı, Acem Aşiran makamı dizisinin bir bölümü.....	96
TABLO 38: Şevkefza makamının bir kısmı ve Acem makam dizisinin genel karakteristik özellikleri.....	98
TABLO 39: Acem makamı dizisi ve Acem Aşiran makamı dizisinin genel özellikleri.....	99

KISALTMALAR

KOMA : F

EKSİK BAKİYE : E

BAKİYE : B

KÜÇÜK MÜCENNEB : S

BÜYÜK MÜCENNEB : K

TANİNİ : T

ARTIK İKİLİ : A₁₂ – A₁₃

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Mevlevî ayinleri, Mevlevî düşüncesinin yansımalarını taşıyan eserler olarak Mevlevîhanelerde müzisyen dedelerin bestelemiş olduğu eserlerdir. Bu eserler Mevlevî geleneği için önemli bir noktada yer almakla birlikte aynı zamanda Türk müziğinde miraciyeden sonra ikinci sıraya yerleşmiş olan önemli bir formdur. Bu eserler, Türk müziğinde sanatsal niteliğin felsefi unsurlarla ve manevi düşünceyle beslendiği bir anlam dünyası ortaya koyarak mana ve müzik ilişkisinin en dikkat çekici örneklerini sergilemiştir. Ayinlerin selamlarının sembolik anlamlarının olmasının yanı sıra her ayinin verdiği haz ve makamsal unsurlar hissiyat ile birleşerek Tanrısal boyuttaki ve bu dünyadaki yaradılışımızın asıl sebebini, Tanrıya dönme arzusunu simgelemektedir. Ayinlerin incelenmesindeki teknik ve müziğe dair unsurlar göz önüne alındığında ise makam, çeşni, geçki ve sema yönünden incelemek doğru olacaktır. Zira bütün bu unsurlar bu ayinlerin mana boyutunu temsil eden sembolik anlam dünyasıyla ilişkilidir. Mevlevî ayinler hakkında literatür araştırılması yapıldığında analiz ve teknik inceleme konusunda bazı ayinlerin incelemeye alındığı (Sabâ, Ferahfezâ, Hüzzâm) görülmektedir. Ancak Hüseyin Fahreddin Dede'nin Acem Aşiran Mevlevî ayini hakkında yapılan kapsamlı bir çalışmaya rastlanmamıştır. Türk mûsikîsinin en büyük yapıtları sayılan ayinlerin analiz ve incelenme hususundaki metotların yetersizliği ayinlerin en ince ayrıntısına kadar incelenmesini gerekli kılmaktadır.

Yöntem olarak Hüseyin Fahreddin Dede'nin Acem Aşiran makamındaki Mevlevî ayininin makamsal bir açıdan analiz edildiği bu araştırma, tarama modeli şeklinde yapılmıştır. Tarama modeli kapsamı ise geçmişte ve halen var olan bir durumu olduğu şekilde betimlemeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırma finale nota yazım programı ile notaya yazılarak, içerik analizi yöntemi ile eser içerisindeki kullanılan çeşniler ve geçkiler gösterilmiştir. Çalışma kapsamında Acem Aşiran ayini öncelikle literatürdeki çalışmalar ele alınarak incelenmiş, sonrasında ise nazari unsurların analizi yapılmış ve bu unsurlar manâ-müzik ilişkisi ekseninde değerlendirilmiştir. Dolayısıyla çalışmamızda Acem Aşiran Mevlevî ayinin makam ve form açısından incelenmesi amaçlanmış ve elde edilen veriler doğrultusunda H. Fahreddin Dede'nin bu eser içerisinde kullanmış olduğu Acem Aşiran, Acem, Şevk'efzâ ve Şefk-u Tarab makamlarının birbirleri içerisinde nasıl bir geçki ve çeşni

ile kullandığına ilişkin bulgular H. Sâdettin Arel'in ses sistemi doğrultusunda değerlendirilmiştir.

1.1. Mevlevî Ayin Formu

Türk mûsikîsinin en büyük formu olarak bilinen Mevlevî ayinleri, Mevlevî tarikatında mukabele olarak bilinir ve miraciye ve mevlid gibi bir defaya mahsus bestelenmiş formların dışında olarak tanımlanmıştır (Öztuna, 2006: 134). Mevlevî ayinleri sırasında semazenler sema ederler. Sema fiziksel olarak bir çeşit dönme hareketidir ve bu dönme hareketi kâinatın hareketine benzetilerek dairenin en üst noktasında Tanrı'nın, en alt noktada ise insanın olduğu var sayılarak "İnsandan Tanrıya çıkan çemberin sağ tarafındaki yaya "kavs-i uruc" (çıkış kavsi), çemberi iki eşit parçaya bölen ve şeyhten başka kimsenin basamayacağı çapa ise "hatt-ı istiva" denir" (Bayrakçı, 2015: 145). Bundan dolayı hatt-ı istiva insanı Tanrıya ulaştıracak en kısa yol olmakta ve bu da şeyhin kişi üzerindeki önemine işaret etmektedir (Tanrıkorur, 2003: 115).

Mevlevî ayin geleneğinde en önemli unsurlardan birisi ise mûsikîdir. Mûsikînin evveliyatını incelediğimizde ise en ilkel topluluklarda henüz konuşmaya başlamadan önce ritim ile bir takım danslar ve sesler ile kendisini göstermiş, bu üç unsur birleşerek raks eşliğinde zamanla dini bir zikir ritüeline dönüşmüştür. Bu oluşan ritüeller zaman içerisinde dini ayinlerin temelini oluşturmuştur. Mûsikî seslerin ilmidir ve bu ilim kapsamına fizik, matematik, edebiyat, tarih, coğrafya, arkeoloji, felsefe gibi ilimlerle estetik gibi birçok konular girmektedir (Özkan, 1994: 17). Mevlevî ayinlerinde mûsikî ile sema aynı anda bir bütünlük oluşturarak adeta Tanrıya ulaşma arzusu içermektedir. Tasavvuf anlayışına göre sema genel olarak bakıldığında "Dini mûsikî" adı altında yer almaktadır. Sufi düşüncesine göre dünyanın zevk ve sefasına dalan kimseler mûsikîyi de bu anlamda kullandıklarından dolayı sufiler bu kişilerin mûsikîyi ifade için kullandıkları ğına, teğanni, elhan, telhin gibi kelimeleri kullanmamaya özen göstermişler ve "Sema" deyimini bilhassa kullanmaya son derece dikkat etmişlerdir (Uludağ, 1976: 228). Sema, ayinin öz yapısını oluşturan ve Mevlevî düşüncesi içerisinde insanı gerçek varlığa ulaştırma yolunda bazı tarikatlarda değişik usûllerde icra edilen ayinler içerisinde kendisini gösterir (Yöndemli, 1997: 31). Sema Tasavvuf anlayışına göre döngüsel bir anlayış ve kavram içinde kendi içerisinde de selam adı verilen bir döngüsellğe sahiptir. Semanın kelime anlamı Arapça kökenli bir kelime olup, işitmek kulak vermek anlamına gelir. Sema aynı zamanda fizik ve

fizyolojik bakımdan birtakım özellikler gösteren müzisyenlerin anladıkları mûsikî değildir. İnsanların ruhani sırlara, manevî gerçeklere ve iç alemlerinde duydukları ulvî sesleri de temsil etmektedir (Uludağ, 1976: 231).

Mevlevîlik tarikatına özel bir zikir olan semanın Hz. Mevlâna ile olan ilişkisi hakkında bilinen hadise ise şöyledir: Hz. Mevlâna bir kuyumcu dükkanının önünden geçerken bir ritm sesi duyar ve bu ritm sesi Hz. Mevlânayı çok etkilemiştir. Kuyumcu çırağı sadece çekiç ile altın dövmektedir fakat çıkardığı ritmin manasal boyutunu Hz. Mevlâna aşka gelip kollarını açarak dönmeye başlayınca anlamaktadır. Bu hadiseyi gören kuyumcuda Hz. Mevlânaya eşlik ederek aynı şekilde dönmeye yani sema etmeye başlar (Bayrakçı, 2015: 142). Semanın mûsikî ile iç içe olmaması mümkün değildir. Çünkü yaratılış gereği her insan içerisinde bir ritm duygusu bulunmaktadır ve ritm ile müziğin harmanlanarak iç içe olması mûsikîyi Tanrıya yakınlaşmanın en güçlü yolu yapmakta ve bir araç haline getirmektedir. Mûsikî ile inançların bütünlüğü temsil ederek yaradana ulaşma arzusu insanlığın var oluşundan bu yana süre gelmektedir.

Mevlevîlik tarikatında Mevlevî ayinlerinin icrasının da bu ruh dünyası ile bestelendiklerini ve Tanrıya ulaşma çabasının mûsikî ile evren arasındaki bağın, bu âlemin yaratılışından itibaren başladığını görmemiz mümkündür. Ayinlerin yapısı bu mana boyutunda düşünülmalıdır.

Ayini icra edilmeden önce namaz vaktine yakın canlılardan biri “hu salaaaa” yada “vakt-i salaaaa” şeklinde son heceleri uzatarak nefesinin yettiği yere kadar seslenip daveti başlatmış olur. Bu sesi duyanlar namaz ve ezan vaktinden önce abdest alıp tennure, destegül, elifi-nemed ve hırka gibi özel kıyafetlerini kuşanarak bir çeşit hazırlık yaparlar. Ezanın okunması ile beraber dervişlerden biri hücre kapılarını açarak pest ve çokta yüksek olmayan bir ses tonu ile “buyurun ya huu...” çağrısında bulunarak hep beraber semahaneye gidilir. Mutrıb heyeti ve semazenlerin şeyhi beklemeleri üzerine hep birlikte semahanenin ortasına gelinir ve burada toplu bir şekilde namaz kılınarak şeyh tarafından mesnevi dersi verilir (Bayrakçı, 2015: 142). Şeyh mesnevi okumak isterse mesnevi kürsüsüne çıkar bunu gören canlılar ise yerlerine gitmeden önce mesnevi kürsüsüne karşı oturarak şeyhi dinlerler. Şeyh post duasını okuyup kürsüden inerken dervişlerde bu sırada yerlerini alırlar ve şeyhin postuna geçip oturması ile hep beraber secde vaziyetinde eğilip yeri öperler. Duadan sonra mutrıb heyetinden “Na’t-ı Mevlâna” okunur (Gölpınarlı, 2006: 342). Na’t ise ayin

icrasından evvel bir kişi tarafından okunur. Na't Hz Muhammedi ve Allahı Öven içerisinde Arapça, Farsça, Türkçe kasideler bulunan genellikle Durak Evferi ve Türki Zarb usulünde bestelenmiş bir çeşit dini mûsikî türüdür (Özkan, 1994: 83). Na't bittikten sonra ise neyzen başı ayinin okunacağı makamda ney taksimi yapar ve ayinden önce ilk peşrev icra edilir. Peşrev icrası sırasında semahane peşreve uygun ve ağır adımlarla üç defa devredilir. Bu devire “Devr-i Veledî” denir.

Devr-i Veledî tamamlanır ve Şeyh postuna gelmiş olur. Bu sırada peşrev henüz bitmemiştir. Kudümzenbaşı kudümüne birkaç darb vurur ve peşrev kesilir. Bundan sonra neyzenbaşı kısa bir taksim icra eder ve mutrib heyetindeki ayinhan ve sâzendeler ayini icraya başlarlar (Karataş, 2008: 148). Mevlevî ayinleri genel anlamda semadan oluşmuştur ve semada kendi içerisinde “Selam” adı verilen dört bölümden oluşmaktadır. Bu yüzden bu dört selamı hem manâ hem yapısal olarak incelemek daha anlamlı olacaktır.

1.1.1. Birinci Selam: Birinci selam icrası sırasında semazenler kendi etrafında dönerken aynı zamanda semahane etrafında sema ederek insanın Allahın yüceliğini bilerek kendi kulluğunu idrak etmesi manâsını sema, vücut ve ruh bütünlüğü ile birleştirip mûsikî eşliğinde icra ederler (Bayrakçı, 2015: 148). Bu icra sırasında semazenler sıra ile şeyhten izin alarak semaya başlarlar. Semazenlerin hem kendi etraflarında mihveri hareket hemde semahane etrafında devri hareket şeklinde dönmelerindeki manâ anlamında devri hareket Hakkı gerçek anlamda isteyerek araştırmaya, mihveri hareket ise gönülde uyanan Hakkın tecelli ışığında pervane olmaya işaret etmektedir. Mevlevî ayinleri birinci selamında usûl olarak genellikle 14 zamanlı Devr-i Revân usulü kullanılmıştır. Tercih olarak 32 Mevlevî ayininde kullanılmış ve 11 ayinde ise Devr-i Revân usûlü yerine Ağır Düyek usûlü tercih edilmiştir (Gültek, 1996: 24-70).

1.1.2. İkinci Selam: Semazenler birinci selâma girişteki hareketleri tekrarlayarak ikinci selâma devam ederler (Bayrakçı, 2015: 148). Semazenler sema esnasında selamlar arasındaki geçişlerde bekleme yapmazlar ve selam geçişlerini usûlün değişmesi ile birlikte yerine getirirler. Semazen başı, semazenlere sema edeceği yerlerini vaziyetine uygun olarak ayağı ile gösterir ve semazenler şeyhin elini öpmeden şeyhin önünde baş keserek semaya girerler (Gölpınarlı, 2006: 345). İkinci selam genel anlamda insanın yaradılışındaki azameti gözlemleyip hayranlık duygusu

uyandırması ve yaşaması manâsını taşımaktadır (Gültek, 1996: 24). Ayinlerde ikinci selamda genellikle 9 zamanlı Ağır Evfer usûlü kullanılmıştır (Bayrakçı, 2015: 148).

1.1.3. Üçüncü Selam: İkinci selam sona erdikten sonra semazenler üçüncü selama geçmeden önce durarak şeyhten izin alırlar ve semaya devam ederler. Üçüncü selam ayinin en çoşkulu ve en sanatlı bölümü olarak kabul edilmektedir (Bayrakçı, 2015: 148). İkinci selamda yapılan selamlaşmalar bu selamda tekrar edilerek semaya başlanır. Bu selâmda İslâm tasavvufunda “Fenâfillâh” olarak isimlendirilen bir hal yaşanır. Bu hal içinde insan Hakka tam teslimiyet sağlayıp Hakka kavuşması ve sevgilide yok oluşu sağlaması, insan aklının aşk huzurunda erimesi, insanın aşkın hükmü altına girmesi manasını taşımaktadır (Gültek, 1996: 25).

Üçüncü selam genellikle Devr-i Kebir usûlü ile başlar. Devr-i Kebir usulü Mevlevî mûsikîmizde önemli bir yer teşkil etmektedir. Devr-i Kebir usulü büyük devir, büyük dönüş anlamı taşımaktadır. Semazenler sema ederlerken peşrev ile birlikte yürüyerek üç defa devir yaparlar ve her devirde şeyh efendiyi selamlarlar (Ungay, 1981: 180). Üçüncü selamda sık olmamak kaydı ile Frenkçin, Evsat, Ağır Düyek usülleri kullanılmıştır. Bu bölüm bittikten sonra usul değişerek Aksak Semai usulüne döner ve bir saz terennümünün ardından Yürük Semai usulü ile ilgili bölüme bağlanmaktadır (Bayrakçı, 2015: 148).

1.1.4. Dördüncü Selam: Dördüncü selamda semazenler kendi etraflarında sema ederler. Diğer semalarda yaptıkları gibi sema etmeyi durdurup şeyhten izin alarak sema ederler ve bu semaya şeyh efendide posttan inip eşlik eder. Bu selam insanın yaradılışına ve kaderine rıza göstererek tüm duygusu, düşüncesi ve akli ile Allahın yüce taktirine boyun eğerek teslim olması manasını taşımaktadır (Gültek, 1996: 25). Dördüncü selamda genellikle Ağır Evfer usûlü kullanılır. Ağır Evfer usulüne Ağır Evfer Aksağı ismi de verilmiştir. Bu usulün genellikle Mevlevî ayinlerinin ikinci selamlarında (Birinci mertebesi) ve dördüncü selamlarında (İkinci mertebesi) kullanıldığı görülmüştür (Ungay, 1981: 53). Ayin sona erdiğinde son peşrev ve son Yürük Semai icra edilerek bir ney taksimi üflenir. Ney sesi ile semazenlerin ayak gıcirtıları belirli bir duyum içerisinde işitilmektedir. Ney taksimi devam ederken şeyh ve semazenler bu süre zarfı içerisinde sema icra ederler. Şeyh efendide sema ederek yavaş yavaş makamına doğru ilerler ve posta varması ile birlikte sema son bulmaktadır (Kılınçarslan, 2006: 26). “Mukabele-i şerifte, semadan sonra nutrib heyeti içinden biri Kur'an-ı Kerim'den bir “Aşr-ı Şerif” okur. Bunu takiben;

şeyhin yüksek sesle "El-Fatiha" çağrısında bulunmasıyla bu Kur'ân süresi herkes tarafından sessizce içten okunur" (Gültek, 1996: 27).

1.2. Mevlevî Ayin Geleneğın Tarihsel Süreci

Mevlevîlik tarikatı Sultan Veled tarafından XIII. yy sonlarında Mevlâna Celaleddin Rûmi adına kurulmuştur. Mevlevîliğin ilk temelleri Anadolu da atılmış ve Osmanlı Devleti içerisinde zamanla oldukça önem kazanmıştır (Ösen, 2015: 7). Sultan Veled Mevlâna'nın düşüncelerini zamanla bir Mevlevî tarikatı kimliğine büründürmüştür. Mevlâna zamanında sema esnasında icra edilmek için bestelenmiş Mevlevî ayinleri bulunmamaktaydı (Arslan, 2010: 28). Mevlevîliğin kurulması ve yayılmasında ilk dönem Sultan Veled ve Pir Adil Çelebi döneminde oluşmuştur. (Ösen, 2015: 43). Mevlevîlik tarikatında Mevlâna ile başlayan "Sema" kavramı bazı kurallar eşliğinde geliştirilerek XV. Yüzyılda Pîr Âdil Çelebi zamanında mukabele olarak belirlenmiş ve en son şeklini almıştır. Mevlevîlikte semanın dini bir tören kimliğine bürünmesi ile Mevlevî bestekârlar tarafından Mevlevî ayinleri bestelenmeye başlanmıştır.

İlk Mevlevî ayinleri çeşitli araştırmalara rağmen bestekârları bilinmeyen "Beste-i Kadim" adı altında bestelenmiş ve aynı zamanda günümüze kadar gelen ayinlerin temel ana unsurlarını içinde barındırarak örnek olan Pençgâh, Dügâh ve Hüseyinî makamlarında bestelenmiş Mevlevî ayinleridir. (Gültek, 1996: 6-7). Bu üç ayinin ilki Devr-i Revân, iki ve üçüncüsü ise Dev-i Revân-ı Hindi usûlünde bestelenmiş birer şah-eser niteliğindedir. Köçek Mustafa Dede beste-i kadim olarak bilinen üç ayinden sonra ilk olarak XVII. yüzyılda Bayâti makamında Devr-i Revân usûlünde bir ayin bestelemiş ve üçüncü selamda Eflaki'nin beyitlerini almıştır. XVIII. yüzyılda ise İtri (ölm.1712) Segâh makamında Devr-i Revân usûlünde bir ayin bestelemiştir. Bu yüzyılda diğer bestenmiş Mevlevî ayinleri ise: Nayi Osman Dedenin Çargâh ve Hicaz ayini, Eyüplü Hüseyin Dede'nin Rast ve Uşşak ayini, Bursalı Sadık Efendi'nin Bestenigâr ayini, Ahmed Ağa'nın Hicaz, Nihavend ve Sabâ ayini, Hafız Abdürrahim Şeyda Dede'nin Hicazeyn, Irak, Nühüft ve Isfahan ayinidir (Gölpınarlı, 2006: 420). Çeşitli kaynaklardan yapılan araştırmalar neticesinde en fazla bestelenen ayinler XIX. yüzyılda oluşmuştur. Bu oluşum şüphesiz ki bu yüzyılda yaşamış ve aynı zamanda bestekâr olan III. Selim ve II. Mahmud olmak üzere Osmanlı padişahlarının Mevlevîliğe olan ilgisi neticesinde ortaya çıkmıştır. Padişahlar bestekârlara son derece

değer vererek onları saraylarında himayeleri altına alıp teşvik etmişlerdir (Gültek, 1996: 8).

XIX. yüzyılda bestelenmiş olan Mevlevî ayinleri: Abdülbâkîy Nasır Dede Şevk-u Tarab Mevlevî ayini, Sultan III. Selim Suzidilâra Mevlevî ayini, Nâsır Abdülbâki Dede Acem Bûselik ve Isfahan ayini bestelemişlerdir. Yenikapı şeyhi olan Kühî Dede Hicaz ve Nühüft makamlarında ayin bestelemiş ve sonrasında ise sırası ile Bestenigâr, Ferahfezâ, Hüzzam, Nevâ, Sabâ, Sabâ Bûselik ayini, Mısır şeyhi olan Mustafa Nakşi Dede Şedd-i Arabân Mevlevî ayini, Hacı Haşim bey Suzinak ve Şehnaz ayini, Ahmed Arif Hikmetî Dede Mahur, Zekâi Dede Isfahan, Maye, Sabâ Zemzeme, Hüseyinî Aşiran, Suz-i Dil ve Suzinak Mevlevî ayini, Ahmed Husâmeddin Dede Râhatül Ervâh, Yenikapı Şeyhi Celâleddin Dede Dügâh, Bolâhenk Nûri Bey Karciğâr ve Bûselik ayini, Hüseyin Fahreddin Dede Acem Aşiran ayini, Hacı Fâik Bey Yegâh, Rıfat bey Ferahnak ve Neveser ayini, Manisalı Mustafa Câzim Dede Hicazkâr ayini, Ali Aşki Hüseyinî Aşiran ayini, İsmet Ağa Isfahan, Zâkirbaşı Yahya efendi Isfahan, Kudümzen Hafız Ali Dede Nühüft, Selânikli Derviş Necip Suzinak, Tanbûrî Kâmil Efendi ve Derviş Abdülkerim Yegâh ayini, Musûllu Hâfız Osman Hüseyinî Mevlevî ayini bestelemişlerdir (Gölpınarlı, 2006: 420-421).

XX. Yüzyılda bir önceki döneme göre daha az ayin bestelenmiştir. Bu sırada bestelenen ayinler sırası ile: Zekai Dedezade Hafız Ahmed Efendi Bayâtî Bûselik, Müstear, Ahmet Avni Konuk Dilkeşide, Bûselikaşiran, Ruy-i Irak, Rauf Yekta Bey Yegâh, Kazım Uz Sultaniyegah makamında Mevlevî ayinlerini bestelemişlerdir (Gültek, 1996: 39). Ayrıca İzmir Rakım Hoca Karciğâr makamında, Refik Fersan Rast ve Selmek makamında, Erol Sayan Eviç, Çinuçen Tanrıkorur ise Bayâtî Araban makamında Mevlevî ayinleri bestelemişlerdir (Gölpınarlı, 2006: 422).

1.3. XIX. Yüzyılda Türk Mûsikîsi

IV. yy ve XIX. Yüzyıl arasında geçen dönemde müzik ile ilgili elbetteki çalışmalar yapılmış fakat bu çalışmaların nazari yönü her zaman müzik ile ilgilenen kişiler tarafından merak edilerek ilgilerini çekmiş ve sonuç olarak XIX. yy sonlarına dek “Edvar” (daireler) adı altında birçok eserler yazılmıştır. Bu eserler yazım şekli nedeni ile nazari, usûl ve makamların unsurlarının daireler üzerinde açıklanması şeklindedir (Akdoğu, 1993: 11). Osmanlı döneminde XV. yüzyıldan itibaren yazılan müzik yazmaları incelenmiş ve eserler içerisindeki nazari yapının Ortaçağ İslam dünyasının kaynaklarına ve oradan da Grek dünyasında yapılmış çalışmalara uzandığı

görülmektedir (Levendoglu, 2005: 256). Edvar modeli XIII. yüzyıldan XVI. yüzyılın ortalarına kadar Safiyüddin Urmiyeli referans alındığında nazariyat ile ilgilenen kişiler tarafından temsil edilen bir model olmuştur. Bu model bilhassa Abdülkadir Meragi tarafından benimsenerek büyük gelişmeler göstermiştir. Osmanlı döneminde ise XV. yüzyıl boyunca Ahmedoğlu Şükrullah, Abdülaziz Çelebi, Fethullah Şirvanî, Lâdikli Mehmed Çelebi ve Mahmud Abdülaziz gibi temsilciler ile kendini göstermiştir (Öztürk, 2014: 189). Klasik bestekârlarımız özellikle XVII ve XIX. yüzyıllar arasında yaşamışlar ve eserleri ile adeta ölümsüzlüğe kavuşmuşlardır. Daha önceki yıllarda yaşamış olan bestekârlarımızın içerisinde ise en önemlisi olarak Abdülkadir Meragi gösterilmektedir (Yılmaz, 1983: 13). Edvarlar 1852 yılına kadar tamamen el yazması şeklinde yazılmıştır. El yazması şeklinde olması ve baskı olmaması nedeni ile maalesef çok fazla yaygınlaşmamışlardır. XIX. yy ikinci yarısında ise mûsikî ve müziğin temel unsurlarını içinde barındıran nazariyat yönü ilgi odağı olmuş ve çalışmalar bu yönde yoğunlaşarak kitaplar ve makaleler şeklinde baskısı yapılarak bilgilendirme açısından yeni bir dönem başlatılmıştır. Türk mûsikî XIX. yy. ikinci yarısından itibaren saraydan dışlanmaya başlanmış fakat bu icracılara ve mûsikîye sahip çıkarak kucak açanlar “Mevlevîhaneler” olmuştur. Bu melevîhaneler, Galata Melevîhanesi, Yenikapı Melevîhanesi, Bahariye Melevîhaneleridir. Bu Melevîhanelerde bulunan Şeyh Ataullah Dede, Şeyh Mehmet Celaleddin Dede, Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede Türk mûsikîsinin bir bilim dalı olması gerektiğini çok iyi biliyordu ve o döneme kadar çeşitli edvarları inceleyerek makamlar ve sesler hakkında derinlemesine bir birikim elde etmişler fakat bu bilgilerini yazılı hale getirememişlerdir. Bilgi birikimlerini olduğu gibi öğrencileri olan Rauf Yekta Bey, Hüseyin Saadettin Arel ve Suphi Ezgiye öğretmişler ve mûsikîmizin bugüne dek gelmesini sağlamışlardır (Akdoğan, 1993: 11-12). XIX. yy da Türk mûsikîsine önemli eserler vererek damga vuran bestekârlarımız; Sultan III. Selim (1761-1808), Hacı Sadullah Ağa (1760-1808), Tamburi İsak (1745-1814), Hamamizade İsmail Dede Efendi (1778-1846), Dellâlzade İsmail Efendi (1797-1869), Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876), Hacı Arif Bey (1831-1885), Enderunlu Ali Bey (1831-1899) ve Nikoğos Ağa (1820-1890) dır (Doğru, 2019: 48-55). Bu bestekârlarımızın yanı sıra Melevî ayinleri incelendiğinde diğer yüzyıllara göre bu dönemde daha çok bestelendikleri görülmektedir. Bestelerin daha yoğun olarak görüldüğü bu dönem, yüksek kesimin Melevîliğe karşı olan ilgi ve alakası neticesinde ortaya çıkmıştır (Gölpınarlı, 2006: 420).

1.4. HÜSEYİN FAHREDDİN DEDE'NİN HAYATI (1854-1911)

Şeyh Hüseyin Fahreddin dede şimdiki Çırağan Sarayının bulunduğu Beşiktaş Mevlevîhanesinde 1854 Muharrem ayının onuncu çarşamba günü dünyaya gelmiştir. Tesadüf olarak o gün doğduğu sıralarda Beste-i Kadim Hüseyinî Ayini okunmaktadır (Kaya, 1993: 19). “Doğumu, babası Şeyh Hasan Nazif Dede’ye, mukabele-i Devr-i Veledî’de bildirilmiş olup o esnada mukabelede Hüseyinî ayini okunması münasebetiyle kendisine Hüseyin ismi konulmuştur” (Türkben, 2008: 8). Babası Mevlevî şeyhi Nazif Dede (1794-1862) divan sahibi ve yazar olarak tanınmıştır (Yeni Türk Ansiklopedisi (Y.T.A.), 1985: 874). Babası vefat ettikten sonra H. Fahreddin henüz yedi buçuk yaşında iken ismen şeyh ünvanını almış ve sonrasında ise asaleten şeyh olmuştur (Meydan Larousse (M.L), 1973: 488). Hasan Nazif Dedenin vefatı esnasında H. Fahreddin henüz sekiz yaşlarında idi. Bu dönemde Konya’da bulunan Sadrettin Çelebi tarafından ilk Meşihat-ı Mevlevîye dersleri almıştır. Bazıları tarafından sekiz yaşındaki bir çocuğa bu derslerin verilmesi hoş karşılanmamış olsada herhangi bir sorun teşkil etmemiş daha sonra buluş çağına gelene kadar meşihat derslerine mevlevîhanenin aşçıbaşısı Hacı Raşit Dede devam etmiştir (Kaya, 1993: 21).

Hüseyin Fahreddin Dede babası Hasan Nazif Dedenin şeyh olması ve mevlevîhanede doğması neticesinde Mevlevî kültürü ile yetişmiş ve bu kültürü hayatı boyunca en güzel şekilde yaşatarak kendinden sonraki kuşaklara öncülük etmiştir. Veled Çelebi “Hatıralarım” adlı kitabında H. Fahreddin Dedenin şöyle söz etmektedir: “Gayet zarif ve arifane sohbetleri vardı. Bilhassa kadirşinas, ehl-i perver, cömert, kerîm velhasıl halkın arif bir Mevlevîde görmek istediği bütün güzellikleri kendinde toplamıştı.” Bu sözlerden H. Fahreddin Dede’nin Mevlevî yönünün ne kadar kuvveti olduğunu tespit etmek mümkündür (Türkben, 2008: 61).

1.4.1. Kişiliği

Hüseyin Fahreddin Dede kaynaklarda, güzel yüzlü, nûrâni çehreli, nüktedan ve ahenkli ifadelerle muhatabını kendisine hayran bırakan zarif ve arif, insan güzeli bir Mevlevî olarak tanınmıştır. Torunu Selman Tüzün M. Refik Kaya ile yapmış olduğu sohbette H. Fahreddin Dedenin şakacı yönüne değinip dedesinin nüktedan bir kişiliğe sahip olduğunu belirterek Ramazan ayında fakirleri ve çocukları düşünerek yaptığı bir olayı anlatmaktadır. İkinci namazına Eyüp Caamine giden Dedenin Namaz kıldıktan sonra caami avlusuna gelen simitçi ve seyyar satıcılara belli etmeden yaklaşır

bastonunu tezgâhlarına taktırarak devirdiğini ve bu sayede yere düşen simitleri vs. yiyecekleri fakirler ve çocukların topladığını, satıcının ise ağlaması ve üzülməsi neticesinde satıcıya o zamanın parasıyla bir altın para verip satıcıyı sevindirdiğini ve oradan ayrıldığını söylemektedir.

Bir başka hadisede ise dedesinin Topkapı Sarayını gezdiğini anlatan Selman Dedesinin sarayda gezdiği sırada vitrinlerden birinde bir “Ney” gördüğünü ve neyin üstünde elmastan ve altından süslemeler olduğunu başparesinin ise gümüşten yapıldığını görerek neyi çok beğendiğini bunun üzerine yanında bulunan padişahın mabeyincisine "Efendi Hazretleri" diyerek "Şu neyi gördünüz mü, işte çalınacak ney bu" diyerek latife yaptığını belirtmiştir (Kaya, 1993: 73).

1.4.2. Eğitimi ve Mûsikî Öğrenimi

H. Fahreddin Dede inceliği, zerâfeti ve zekâsının yanı sıra mûsikî yönünden yaptıkları ve bu yönde oluşan üstün mahareti sebebiyle hem çevresince hemde Mevlevîler içerisinde doldurulamaz bir yere sahip devrinin dikkat çekici ve en önemli mûsikîşinaslarından (Türkben, 2008: 25). Devrin en değerli hocalarından ders alan Hüseyin Fahreddin Manisalı Hüseyin Hilmi Efendiden Arapça, Abdülfettah Belhi Efendiden ise Farsça dersleri almıştır. Bununla beraber büyük divan şairi olan eniştesi Avni beyden tasavvuf ve edebiyat dersleri almıştır. Bu derslerin eğitimini alırken aynı zamanda devrin mûsikî üstatlarından iyi bir şekilde mûsikî dersleri almaya devam etmiştir (Kaya, 1993: 25). Fahreddin Dede Kazasker Mustafa İzzet Efendiden sonra yetişmiş olan en iyi neyzenidir. Neyzenliğinin dışında ayrıca iyi bir tamburi ve hânende olarak bilinmektedir (M.L, 1973: 488). H. Fahreddin Dede kendi üslubunu oluşturmuş muhteşem bir neyzenidir. İlk ney derslerini Neyzen Salih Efendi ile kardeşi Neyzen Yusuf Paşa'dan almış, Türk mûsikîsi repertuar, nazariyat ve Hamparsum notasını ise Rufai Şeyhi Abdülhalim Efendiden almıştır. Öğrencisi olan Mehmet Suphi Ezgi hocasının neyzenliğinden bahsederken nağmelerin ne kadar tok ve pürüzsüz bir şekilde olduğunu ve yapılan taksimlerin taklit edilemeyecek şekilde mükemmellik içerdiğini belirtmektedir (Özcan, 1988: 547).

H. Fahreddin Dede, Hamamızâde İsmail Dede efendinin yetiştirmiş olduğu üç büyük talebe ile mûsikî meşk edip repertuarını genişletmiştir. Türk mûsikîsinin gelişmeye başladığı bu dönemde ilk eğitim veren kurumlar Mevlevîhaneler olmuş ve bu Mevlevîhaneler zamanla şair, bestekâr, hanende ve sazandeler yetiştirilen yerler olmuştur (Kaya, 1993: 34). H. Fahreddin Fransızca dilini çok iyi bildiği için bu dilde

yazılan mûsikî eserlerini okuyup eski “Edvar” kitaplarını inceleyerek her iki mûsikî alanında çok iyi bir birikime sahip olup mûsikîmizin bilimsel yönüne eğilmiştir (Şahin, 2009: 236). Hüseyin Fahreddin Dede bulunduğu dönemde Yenikapı Şeyhi Celaledin Dede ve Galata Mevlevîhanesi şeyhi Ataullah Dede ile beraber çalışmış XIII. Ve XVI. yy’da yazılmış 25 kadar kitabı inceleyerek Türk mûsikîsinin ilmi şekilde incelenmesi yolunda ilk adımları atarak elde ettiği bilgileri ise talebelerinden Rauf Yekta Bey, M. Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel' e aktarıp onların bu konuda eser vermesine sağlam bir zemin hazırlayıp günümüz Türk mûsikîsi nazariyatının adeta temelini oluşturmuşlardır (Özcan, 1988: 547). O dönemde Türk mûsikîsi ilminin kaybolmaya yüz tuttuğunu ve kulaktan öğrenilen bir sanat haline dönüştüğünü teşhis eden H. Fahreddin, Celaledin ve Ataullah Dede, mûsikî ilimlerini yetiştirdiği öğrenciler sayesinde kuramlaştırılması ve ilimlerinin günümüze kadar gelmesini sağlamışlardır (Y.T.A, 1985: 875).

Mevlevîlik içerisinde ve terbiyesinde olan Mevlevî mûsikîşinasları klasik mûsikîmizin bütün dallarında faaliyet göstererek hizmet vermişlerdir. Abdülbâkî Nâsır Dede, Mehmed Celâleddin Dede ve Hüseyin Fahreddin Dede son derece iyi bestekârlar olmalarının yanı sıra mûsikî nazariyatı konusunda da çalışmalar yapmışlar ve sonra gelen kuşaktaki araştırmacılara öncülük etmişlerdir (Karakaş, 2008: 145). H. Fahreddin Dede iyi bir Ney virtüözü olmasının yanı sıra bestekârlık yönünde de yüksek bir sanatkârdır. İlk bestelediği eser Acem Aşiran ayinidir. Rauf Yekta Bey Nevsalî Osmanî deki makalesinde H. Fahreddin Dedenin bestekârlık yönünün son derece kuvvetli olduğunu, Acem Aşiran ayinin Devr-i Kebir usûlündeki kısmında birinci usûlün bitimiyle nağmelerin kesilmediğini ve ikinci usûlde sona erdiğini söyleyerek Dedenin benzeri görülmemiş bir fikirde ve yenilikte müzik dehâsına sahip olduğunu anlatmaktadır (Kaya, 1993: 36). Ayrıca Rauf Yektâ bey H. Fahreddin Dede'nin Neyzenliği ve icracılığı ile ilgili neyi ruhları olşayan ve duyguları hüznü ve kıvrak şekilde yansıttığını ve bu olağan üstü kudretin can ve gönül kulağını ilâhî bir etkiyle doldurduğunu söylemektedir. Yekta Bey H. Fahteddin Dedenin Neyzenliğinin yanısıra sesinin tonunun ne kadar yumuşak ve etkileyici olduğunu bu etkinin ise gönülden gelen ve gönüle yerleşen bir tavır ve üslubun aşkla coşup manevî zevke ortak olarak adeta ruhların âlemlere yükseldiğinden bahsetmektedir (Karaismailoğlu, 2012: 149).

1.4.3. Eserleri

H. Fahreddin Dedenin bestelemiş olduğu günümüze kadar gelen dört muhteşem saz eseri ve iki şarkısı mevcuttur. Acem Aşiran Mevlevî ayini Dedenin bestelemiş olduğu en önemli eseri olarak bilinmektedir. Ayin ilk olarak 29 Nisan 1885 yılında Bahariye Mevlevîhanesinde icra edilerek Mevlevî mûsikîsinin en seçkin örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Özcan, 1988: 547). Mahmud Kemal İnal 1955 yılında Mevlâna'nın huzurunda okunan Acem Aşiran ayini için eserin Mevlâna aşıklarını heyecanlandırıp titreten ve o coşku ile göz yaşları döktürecek kadar muazzam bir şaheser olduğunu, dinleyen kişilerin eserin nağmelerinden etkilendiğini, hayran olmalarının mümkün olmadığını ifade etmiştir (İnal, 1958: 193). H. Fahreddin sekiz yaşından itibaren aldığı eğitimlerle tam bir Mevlevî anlayışı içerisinde yetişmiş, ilahi heyecanını mûsikî ve şiirde bularak bu sanatları gönül ruhu ile birleştirmiştir (Şahin, 2009: 236).

Eserleri sırası ile Acem Aşiran Mevlevî ayini, Celaleddin Dedenin Dügâh ayini için yaptığı Devr-i Kebir usûlündeki Dügâh Peşrevi, Hüseyinî ve Müstear saz semaisi, Hafif usûlünde bestelediği "Ey zahm-ı zinde ber rebab-ı Bilem" mısraa ile başlayan karcıgar makamındaki bestelediği kâr-ıdır. Rauf Yekta Bey Nevsali Osmani deki makalesinde H. Fahreddin Dedenin bu kâr-ı çok sevmesine rağmen notaya almadığı için kaybolduğunu yazmıştır. Ayrıca H. Fahreddin Dede şarkı formunda da güzel eserler vermiştir. Curcuna usûlünde, Hisar-Bûselik makamında; Nedim'in (Yetmez mi sana bister-ü balin bu kucağım) mısraa ile başlayan şarkısı, ve Sengin Semai usûlünde, Hicaz Hümayun makamında, Fuzuli'nin; (Ah eylediğim serv-i hıramanın içündür) mısraa ile başlayan şarkısı'nın notaları günümüze kadar gelmiştir (Kaya, 1993: 37). Mûsikî eserlerinin yanısıra Divançe, Silsile-name ve Mevlevîlik mecmuası gibi eserleri mevcuttur (Şahin, 2009: 236).

1.4.4. Öğrencileri ve Mûsikî Sanatına Hizmetleri

H. Fahreddin Dede kendi ilmini kendisinden sonra gelecek kuşaklara son derece sağlam bir şekilde yetiştirdiği öğrencilerden anlaşılmaktadır. Öğrencileri arasında Sayın Hüseyin Sadeddin Arel, Doktor Suphi Ezgi ve Rauf Yekta Bey en gözde öğrencilerindendir. Ayrıca diğer öğrencileri; Zekfüzade Hafız Ahmed Irsoy, Muallim Kazım Uz, Muallim İsmail Hakkı Bey, Musûllu Hafız Osman Efendi, Zekai Dede'nin torunu Münir Kökden, Nürullah Kılıç, Neyzenbaşı Cemal Dede, Neyzen Emin Dede (Yazıcı), Tophaneli Mehmed Sabri Bey, Abdülkadir Töre, Refik Talat

Alpman, Neyzen İhsan Aziz Bey, yeğeni Hüseyin Avni Aktuç olarak sıralanabilir (Karaismailoğlu, 2012: 149). Bestekâr Sadettin Heper 22.09.1961 yılında milliyet gazetesindeki yazısında H. Fahreddin Dede ile ilgili şunları söylemiştir:

“Bahriye Mevlevîhanesi Şeyhi Hüseyin Fahr-üd-din Dede tam elli sene evvel bir Eylül ayı İçinde, İstanbulda salgın bir hal alan kolera hastalığının zalim pençesine yakalanarak, kemal çağında bulunduğu ve kendisinden ilim ve sanat vadisinde istifade edileceği bir zamanda elli yedi yaşında dünyaya gözlerini kapadı. Hüseyin Fahr-üd-din Dedenin ilim ve sanat sahasındaki kudretini ifade ve izah kolay bir iş değildir. Üstadı birkaç noktadan mütalaa etmek lazımdır.

Devrinin en kudretli bir neyzeni olduğuna hiç şüphe yoktur. Neyi meşhur neyzen Yusuf Paşa'dan meşk etmiş, hocasının büyük şöhretini şahsına toplamış, dinleyenleri taktirlerini ifadede aciz kalmışlardır. Bestekârlık sahasında da gayet hassas ve zarif bir mûsikî tabiatıyla birlikte, geniş bir mûsikî bilgisine sahipti. Acemaşiran makamından bestelediği, baştan sonuna kadar aşk ve sanat mahsulü olan ayini kudretinin bir delilidir.

Saz eseri olarak bestelediği Devrikebir usûlündeki Dügâh peşrevi, Müstear ve Hüseyinî makamlarındaki saz semâileri saz eserleri repertuarlarımızın şaheserlerindedir.

Dügâh makamından bir Kar bestelediği rivayet edilmekte ise de bu eserin mevcudiyeti hakkında bir bilgiye sahip değiliz. Birkaç güzel şarkı bestelediğini biliyoruz, bunlardan Hicaz Hümâyün makamında ve Sengin Semâi usûlündeki;

Ah eylediğim gonca-i handanın içündür

Kan ağladığım dide-i fettanın içündür

Can vir gönül ol gamzeye kim bunca zemandır

Sinende seni beslediğim anın içündür

güfteli şarkısı parlak eserlerindedir.

Hüseyin Fahr-üd-din Dede ilim sahasında da büyük bir kudrete sahip olup ana dilinden başka Arap, Fars ve Fransız dillerini çok iyi bilirdi. Bilhassa büyük Mevlana'nın ölmez eseri olan Mesnevi üzerinde yaptığı derin tetkikleriyle, Mevlâna felsefesine tam manâsıyla nüfuz etmiş ilim adamlarının başında gelir. Divan edebiyatına vakıftı, bu üslupla söylediği gazelleri çok parlaktır. Fars diliyle yazmış olduğu şiirlerinde de çok muvaffak olmuştur.”

H. Fahreddin Dede XIX. yüzyılda yetişen güzel sesi, ezberindeki repertuar çokluğu ve sağlamlığı ile bilinen iyi bir bestekâr ve büyük bir ney virtüözüdür. İlk ney çalışmalarına Beşiktaş Mevlevîhânesi neyzenbaşısı Sâlih Efendi'nin yanında başladı, eğitimine daha sonra neyzen Yusuf Paşa ile devam ederek edip Şeyh Abdülhalim Efendi'den de ney dersleri almıştır. Pürüzsüz ve tok nağmelerle yaptığı taksimlerin taklit edilemeyecek derecede mükemmel olduğu belirtilmektedir. Talebelerinden Mehmet Suphi Ezgi onun bu taksimlerinden övgüyle bahseder (Özcan, 1988: 546, 547).

1.4.5. Vefatı

Şeyh H. Fahreddin Dede bir çarşamba günü kendinde bir rahatsızlık hissetmiş, başı dönmeye başlamış bir hayli terleyerek rahatsızlanmış ve perşembe günü de vefat etmiştir. Belediye tabibinin verdiği ifadeye göre Koleradan vefat eden Şeyh H. Fahreddin Dede'nin cenazesi, sevenlerince Eyüp Sultan Camiine getirilerek cenaze namazı kılınmış, oradan da dergâha getirilerek babası Nazif Dede'nin sağ tarafında hazırlanan yere defnedilmiştir. 1911 senesi Eylül'ünde, Ramazan'ın 21. günü (H.1329-R.1327) vefat eden şeyh efendi 57 yaşında idi. 190 Şeyhlik müddeti 49 yıl, 4 ay, 29 gün olup bunun son 34 yıl, 5 ay 13 günü Bahariye Mevlevîhanesinde geçmiştir (Kaya, 1993: 66). H. Fahreddin Dede Ölünceye kadar bildiklerini öğretmeye ve aktarmaya devam etmiştir (Şahin, 2009: 236).

1.5. Mistik Döngüden Makamsal Döngüye Doğru Mevlevî Ayinleri

İnsan ve Tanrı arasındaki manevi bağ insanın yaratılışından itibaren başlamıştır. Yaratılanın yaradana dönüş isteğinde ki çekim gücü mûsikî ile insanın ne kadar yaradana ulaşma arzusu ile orantılıdır. İnsanların ruh ve beden arasında dini olarak ilahi irade ile bedenlerinden belirli bir süre sıyrılarak haz alması, bunu yaparken ise tasavvuf anlayışı içerisinde sema, zikir, deveran gibi törenlerle beraber bu âlemde içsel seyahati başlatarak mûsikîyi bir araç olarak kullanması, bu yolculukta en önemli eserlerden olan ayinlerin tıpkı bir yaradana ulaşmadaki araç niteliğinde olduğu görülmektedir. Mevlevî mûsikîsi, manâ olarak taşkınlıkların çok ötesinde, insana yaratılışındaki amacı düşündürüp, deruni bir vecd içinde onu manâ âleminin burçlarına kanatlandıran bir mûsikî olmuştur (Tanrıkorur, 2011: 111). Semadan bahsederken vecd'den bahsetmemizde gerekmektedir. Çünkü vecd sema'nın semeresidir. Vecdin semeresi'de ahenkli harekettir veya ölçülü ya da ölçsüz olarak sallanmak şeklindedir. Bundan dolayı tasavvuf kitaplarında genellikle sema ile vecd kavramları birlikte anlatılmıştır (Uludağ, 1976: 233). Mevlâna felsefesinin temeli de insan sevgisi ile ilahi vecd ve aşk temeli üzerine oturtulmuştur. Mevlâna'nın bütün eserlerinde bu tema ve anlayışı görmemiz mümkündür (Özalp, 2000: 114).

Mevlevîlikteki felsefi görüş ve anlayış ise şöyledir: İnsana “öz” denen “Tanrısal” ruh anlam kazandırır. Ruh ile insan varlığın cevheridir ve insanı gerçeğe ulaştıran unsur akıldan ziyade aşkın içerisindedir. İnsana verilen aklın başlangıcında her zaman için “Sezgi” bulunur ve bütün bu unsurlar şüphesiz ki insanı Tanrıya yaklaştırmada önemli bir rol oynamaktadır. Tasavvuf düşüncesine göre İnsan Tanrının

bir parçasıdır ve en büyük ibadette insan sevgisidir. Bu görüşler bize tam bir Vahdet-i Vücut'u yansıtmaktadır. Mevlevî ayinleri tam olarak ruhların yaratılışının, dünyaya gelişinin, ölüm ve yeniden dirilişin ifadesini taşımaktadır. Ayinin merkezindeki şeyhin çevresindeki dervişler, bir güneş sistemi içerisinde bulunan ve etrafındaki gezegenlere benzetişini benimserler (Özalp, 2000: 118). Müzik ve inanç sistemindeki birliktelik ise varoluş temeline dayanmaktadır. Müziğin manevi ve mistik boyutundaki öz kavram ve anlayış bu birlikteliği yüzyıllardır içinde barındırıp manevi bir gelişim kuşağı ile otantik gerçeklik içerisinde belirginleşerek oluşturmuş ve zaman içerisinde varlık göstermiştir (Bağçeci; Levendoğlu, 2018: 72). İnsan yaratılış itibari ile ruh ve cisim boyutunda bütün özellikleri içerisinde bulundurur. Bu anlayışa göre Tanrı dışındaki tüm yaratılan varlıklar kendi potansiyellerini aşabilme gücüne sahiptir ve bu görüş insanın her iki âlemin mikro örneği olarak bulunduğunu, tüm âlemin ise mikro yöneticisi olduğunu göstermektedir (Eren, 2017: 6). Tanrısal güç evrenin somut sonsuzluğunda başlayıp insan ruhunun en derinine kadar sirayet eden döngüsel ahenginde yaratıcısı ve merkezi olduğuna göre yaşamsal devrin kaynağı olan bu güç kozmik ahenkten sorumludur. Mevlevî ayinleri bu anlamda mikrokozmos olan insanın makrokozmos boyutuna geçebilmesi için adeta bir araç olmuştur. Bu anlamda insan çok güçlü bir tesir yaratan mûsikî ve müzik algısıyla hareket edip bir bütünsellik içerisinde, sema kavramı ile bedenlerinden belirli bir zaman sıyrılarak Tanrıya ulaşma çabası içerisine girmektedir (Özkan, 2008: 49). İslam dünyasında mûsikîye en fazla ilgi ise tasavvuf ehli tarafından gösterilmiş, ikinci asrın sonlarından itibaren “mûsikî” sema adı altında tasavvufa girmiş ve böylece insanı Tanrıya yaklaştıran ve yükselten dini bir unsur olarak görülmüştür (Çetinkaya, 1995: 17). Değerini bilenler için sema kavramı insan hayatındaki diğer fiillerden çok daha hassas ve ince bir fasıf halinde mûsikî zevki ile bütünleşip saf bir ruhla idrak edilerek ruhun gıdası olmaktadır (Uludağ, 1976: 287). Evren açısından sema kavramının işaret ettiği simgesel değerler İslam döneminden daha evvelki tarihlere dayanmaktadır. Sema kavramı Antik Yunan döneminde döngüsel ve kozmik temelli anlamlara sahip olmuştur. (Güray, 2018: 9). Platon ve Aristoteles felsefeleri ve bu felsefelerin ana kavramlarında bulunan salt panteist bir metafizik olan Plotinos felsefesi, mistik anlamları da içerisinde bulundurarak adeta kendi içerisinde döngüsel bir sema'yı tarif etmektedir. Ayin içerisindeki sema ve selam kavramları bu döngüseliği manâsal boyutunun yanı sıra makamsal ve ritmik yapısında da barındırmaktadır (Tunalı, 2018: 38). Bu anlamlar bize “Sema” kavramının kendi içerisinde selamlara bölünerek bir “Döngüsellik” kavramında içerisinde barındırdığını hatırlatmaktadır.

Mevlevî ayinleri ağır başlı eserler olmasının yanı sıra birçok çeşitli makamlarda bestelenmiştir. Ayinlerdeki makam seçiminin ve selamlarda bulunan makamsal ezgi ve geçkilerinde insan ruhunun derinliklerinde ki yaradana ulaşma arzusu ile bütünleşerek mutlak varlığı bize her daim hatırlatması, Türk mûsikîsi makamlarının da mûsikî adına ne denli güçlü bir yapıda olduğunun kanıtı sayılır niteliktedir. Acem Aşiran makamını örnek verirsek: Çargâh makamının Acem Aşiran üzerindeki şeddidir (göçürülmüş). “Çar” Farsça “Bir” anlamındadır. Acem Aşiran makamının nazari bilgi ve kuramlarının yanı sıra ruhani boyutta da etkileri bulunmaktadır. Makam genel duyum çerçevesi dahilinde ateş tabiatındadır ve bu durum makamın kuru ve sıcak bir histe duyulmasında etkilidir. Makamın seyri ve duyumunun vücudun dengesine yardımcı olabilmesi için fecir vaktinden kuşluk vaktine kadar dinlenmesi gerekmektedir. Bu vakitlerde dinlenen makamın etkileri dahada artarak yaratıcılık duygusunu geliştirir ve ilham vererek durgun düşünce ve duyguları canlandırır (Birkan, 2014: 41). Böylesi güzel bir makamın Hüseyin Fahreddin Dedenin nazariyesinden geçerek ayine kattığı mistik boyut, Türk mûsikîsinin yapı taşlarının ne kadar sağlam bir kökene dayandığının da bir göstergesidir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Türk Mûsikîsi Ses Sistemi ve Makamsal Analiz Kavramı

Makamsal analiz konusuna geçmeden makam kavramını ve Türk mûsikîsi ses sistemini açıklamakta yarar vardır. Makam bir dizi içerisinde karar perdesi, güçlüsü ve tiz durak olmak üzere dizideki önemli dereceler arasında kendi karakteristik özelliklerini de göz önünde bulundurarak bu özellikler arasındaki ilişkiyi belirtecek şekilde nağmeler, melodik cümleler meydana getirerek dizi içerisinde gezinmektir. Makam içerisinde önemli unsurlar bulunmaktadır ve bu unsurlar bazı makam dizilerinin aynı olması sebebiyle karakteristik olarak makamların birbirinden ayrılması konusunda önem arz eder. Makamın seyir karakteristiği ve içerisindeki asma karar perdeleri bu unsurların en önemlilerindedir. Genel olarak baktığımızda ise makam dizilerinin dörtlü ve beşlilerden oluştuğu görülmektedir. Dörtlü ve beşliler ise Türk mûsikîsinde ikili aralıklar konusu altında belirli bir kurala bağlı olarak hareket etmekte ve aralıkların her birinin ayrı formülleri bulunmaktadır. Aralıklar ve formüllerden bahsetmeden önce bu sistemin oluşumundaki ses sisteminden bahsetmek yerinde olacaktır. Bilindiği üzere tampere sistem batı müziğinin öz sistemidir ve tam aralıkların 4,5 komaya bölünmesi ile ortaya çıkmaktadır. 4,5 koma dediğimiz zaman bir sesin aralığındaki diyez bir sonraki sesin bemolü şeklinde karşımıza çıkar. Bir sesin yarısından 4,5 koma olarak bölünmesi bir sekizli içerisinde birbirinden eşit uzaklıkta bulunan on iki ses meydana getirmektedir.

Tampere sistemin eşit olan aralıkları karşısında Türk mûsikîsinde ise sistem pestten tize doğru 1.,4.,5.,8 ve 9 komalarda birer tane diyeze, tizden peste doğru ise yine 1.,4.,5.,8 ve 9 komalarda bemole sahiptir. Sistemde 9 komalık çift diyez ve 9 komalık çift bemol, 1 komalık diyez ve 8 komalık bemol mevcuttur ve genellikle bazı hesaplamalarda kullanılmaktadır bu kullanılan diyez ve bemollere ayrıca bir sekizli içerisinde sayı verilmemektedir. Bu aralıkları çıkararak geriye kalan aralıkları hesaplırsak Türk mûsikîsinde bir sekizli içerisinde birbirlerine eşit olmayan 24 aralık ve 25 ses bulunduğunu görürüz. Bu perdelere ayrıca isim verilmiştir pest bölgede bulunan seslere “Kaba” sözü, tiz bölgedeki bulunan sesler için ise başa “Tiz” sözü getirilmiştir (Özkan, 1994: 29-77).

Türk müziğinde 9 komadan meydana gelen ikili aralıklar şu şekilde açıklanmıştır. Aralığın; 1/9'una “Koma”, 3/9'una “Eksik”, 4/9'una “Bakiye”, 5/9'una “Küçük Mücennep”, 8/9'una “Büyük Mücennep”, 9/9'una “Tanini” ve 9 Komadan daha fazla ise “Artık İkili” adı verilmiştir. Aralıklar içerisinde tekrar bahsetmek gerekirse koma ve eksik bakiye diğer aralıkların elde edilmesinde kullanılıp, koma dışında eksik bakiye ve artık ikili aralıklarına ayrıca değiştirme işareti verilmemiştir (Çelikkol, 2000: 85). Birbirine eşit uzaklıkta olmayan ve 24 aralık ses sistemine göre oluşan ikili aralıklar aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Tablo 1

Türk Mûsikîsindeki İkili Aralıklar

ARALIĞIN ADI	KOMA DEĞERİ	DİYEZİ	BEMOLÜ	SİMGESİ
KOMA	1	♯	♭	F
EKSİK BAKİYE	3	-	-	E
BAKİYE	4	♯	♭	B
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	♯	♭	S
BÜYÜK MÜCENNEB	8	♯	♭	K
TANİNİ	9	×	bb	T
ARTIK İKİLİ	12 – 13	-	-	A ₁₂ – A ₁₃

Yukarıda tabloda gösterilen ikili aralıklar Hüseyin Sâdettin Arel'in bulmuş olduğu ve günümüzde kullanılan Türk mûsikîsi ses sisteminin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır (Özkan, 1994: 39). Makamsal analiz konusu hususunda bir eseri derinlemesine incelemek için kullanılan yöntem bu sistem üzerinden gerçekleşmektedir.

2.1.1. Türk Mûsikîsinde Makam Oluşturmaya Yarayan Tam 4'lü ve Tam 5'liler

Aşağıda Türk mûsikîsinde makam oluşturmaya yarayan ve analizimizde kullanmış olduğumuz yerinde tam 4'lü ve tam 5'li, özel tam 4'lü ve 5'liler gösterilmektedir.

1. Çargâh Dörtlüsü ve Beşlisi (Pestten Tize – Tizden Pes'e)

ÇARGAH DÖRTLÜSÜ VE BEŞLİSİ

ÇARGAH BEŞLİSİ VE DÖRTLÜSÜ

T T B T T B T T

2. Bûselik Dörtlüsü ve Beşlisi (Pestten Tize – Tizden Pes'e)

BUSELİK DÖRTLÜSÜ VE BEŞLİSİ

BUSELİK BEŞLİSİ VE DÖRTLÜSÜ

T B T T T T B T

3. Kürdî Dörtlüsü ve Beşlisi (Pestten Tize – Tizden Pes'e)

KÜRDİ DÖRTLÜSÜ VE BEŞLİSİ

KÜRDİ BEŞLİSİ VE DÖRTLÜSÜ

B T T T T T T B

4. Rast Dörtlüsü ve Beşlisi (Pestten Tize – Tizden Pes'e)

RAST DÖRTLÜSÜ VE BEŞLİSİ

RAST BEŞLİSİ VE DÖRTLÜSÜ

T K S T T S K T

5. Uşşak Dörtlüsü ve Hüseyinî Beşlisi (Pestten Tize – Tizden Pes’e)

UŞŞAK DÖRTLÜSÜ VE HÜSEYNÎ BEŞLİSİ

HÜSEYNÎ BEŞLİSİ VE UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

K S T T T T S K

6. Hıcaz Dörtlüsü ve Hıcaz Beşlisi (Pestten Tize – Tizden Pes’e)

HİCAZ DÖRTLÜSÜ VE BEŞLİSİ

HİCAZ BEŞLİSİ VE DÖRTLÜSÜ

S A₁₂ S T T S A₁₂ S

Yukarıda şekilde göstermiş olduğumuz tam dörtlülerin aralıklarının toplam koma değeri 22 koma, tam beşlilerin aralıklarının toplamı ise 31 koma değerindedir. Tam dörtlülerin sonuna bir tanini aralığı ekleyerek tam beşli elde edilmekte, tam beşliler isim olarak aynı isimde olmalarına rağmen sadece Uşşak dörtlüsü isim değiştirilerek Hüseyinî beşlisi ismini almıştır (Çelikkol, 2000: 90; Özkan, 1994: 41-43).

2.1.2. Özel Tam Dörtlü ve Beşliler

1. Sabâ Dörtlüsü (Pestten Tize – Tizden Pes’e)

Yerinde Saba Dörtlüsü

Yerinde Saba Dörtlüsü

K S S S S K

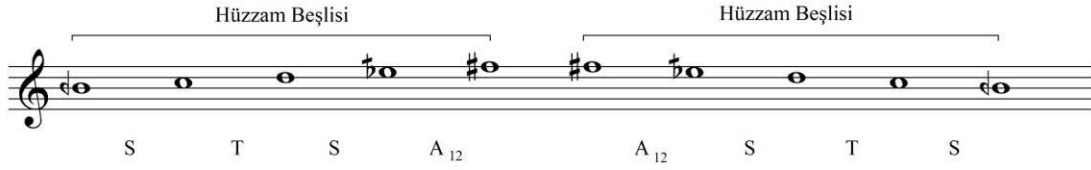
2. Segâh Beşlisi (Pestten Tize – Tizden Pes’e)

Segah Beşlisi

Segah Beşlisi

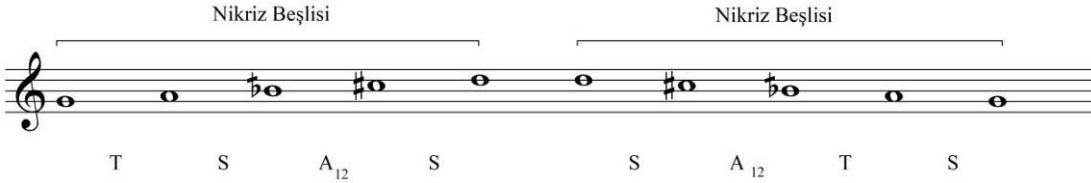
S T K T T K T S

3. Hüzâm Beşlisi (Pestten Tize – Tizden Pes'e)



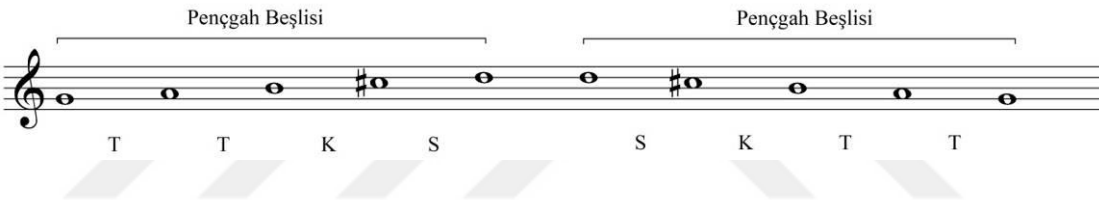
The musical notation for Hüzâm Beşlisi is shown on a single staff in treble clef. It consists of two phrases, each labeled 'Hüzâm Beşlisi'. The first phrase has notes corresponding to the letters S, T, S, and A₁₂. The second phrase has notes corresponding to A₁₂, S, T, and S. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

4. Nikriz Beşlisi (Pestten Tize – Tizden Pes'e)



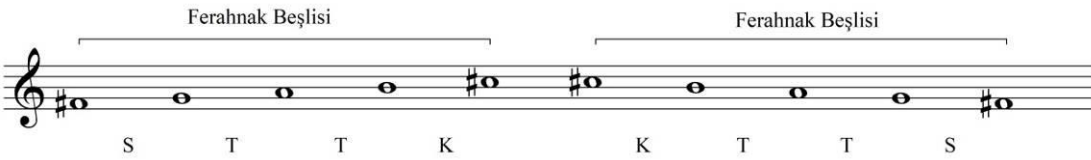
The musical notation for Nikriz Beşlisi is shown on a single staff in treble clef. It consists of two phrases, each labeled 'Nikriz Beşlisi'. The first phrase has notes corresponding to the letters T, S, A₁₂, and S. The second phrase has notes corresponding to S, A₁₂, T, and S. The notes are: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

5. Pençgâh Beşlisi (Pestten Tize – Tizden Pes'e)



The musical notation for Pençgâh Beşlisi is shown on a single staff in treble clef. It consists of two phrases, each labeled 'Pençgâh Beşlisi'. The first phrase has notes corresponding to the letters T, T, K, and S. The second phrase has notes corresponding to S, K, T, and T. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

6. Ferahnak Beşlisi (Pestten Tize – Tizden Pes'e)



The musical notation for Ferahnak Beşlisi is shown on a single staff in treble clef. It consists of two phrases, each labeled 'Ferahnak Beşlisi'. The first phrase has notes corresponding to the letters S, T, T, and K. The second phrase has notes corresponding to K, T, T, and S. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Akdoğu özel dörtlü ve beşliler hakkında: Sabâ dörtlüsü ile Segâh, Hüzâm, Nikriz, Pençgâh, Ferahnak beşlilerinin daha önceden gördüğümüz tam dörtlü ve tam beşlilerden farklı olduğunu ve Sabâ dörtlüsünün eksik bir dörtlü olduğunu, Segâh, Hüzâm, Nikriz, Pençgâh, Ferahnak beşlilerinin ise bir dörtlünün üzerine bir tanini eklenerek oluşmadıklarını söylemiştir (Akdoğu, 1993: 25).

Mûsikîmizde bu sistemin dışında bulunan ses sistemleri mevcuttur. Örnek verecek olursak Safiyüddin Abdülmümin Urmevi 17 perdeli ses sisteminde bir sekizli 17 aralığa bölünmekte ilk sesin oktavı ile birlikte 18 perde elde edilmektedir. Abdülkadir Töre ve Ekrem Karadeniz sisteminde ise bir sekizli 41 aralık ve 42 perdeden oluşarak tam 5 lilerin üst üste eklenmesinden oluşmuştur. Arel-Ezgi-Uzdilek 24 perdeli ses sisteminde beraber

çalışmışlar fakat daha sonra bazı farklılıklardan dolayı birbirlerinden ayrılmışlardır. Rauf Yekta Bey sisteminde ana makam olarak Rast makamını kabul etmiş ve Rast makamında bulunan si koma bemolü nota üzerinde göstermemiştir. Bu si koma bemolün normal olarak kulağa yerleştiği için nota üzerinde göstermeye gerek olmadığını savunmuştur. Arel ise sisteminde ana makam olarak Çargâh makamını kabul etmiştir. Rauf Yekta Bey, Salih Murat Uzdilek ve Hüseyin Sâdettin Arel birlikte çalışmışlar ve bu sistemde ağırlık Arel’de olduğundan dolayı ismi başa yazılmıştır (Kaçar, 2009: 11-17). Acem Aşiran Mevlevî ayini H. Sâdettin Arel’in ses sistemine göre incelenmiştir.

2.2. Makamsal Analiz

Yukarıda bahsettiğimiz ses sistemi doğrultusunda oluşan tam dörtlü ve tam beşliler birbirleri ile birleşerek makamların ana dizilerini oluşturmaktadır. Her hangi bir tam dörtlü veya bir tam beşli kendi bulunduğu yerinden başka bir perdeye göçürülerek (Transposition-Şed) makam dizilerini meydana getirirler ve bazı makam dizileri içerisinde başka bir makam dizisinin oluşumuna olanak sağlarlar. İşte tam bu noktada oluşan asma kararlar ise bize makamsal analizi nasıl yapmamız gerektiği yönünde ortak kullanılan makamların birbirlerine geçki yapması hususunda da öncülük etmiş olurlar.

Bu sebepten dolayı göçürme kavramı çok iyi bilinmeli ve eser seyri esnasındaki melodik asma kalışları gerek dörtlü veya beşli gerekse makam unsurları çerçevesinde incelenmelidir.

2.2.1. Şed Kavramı (Transpozition)

Özkan “Transpozition” (Göçürme) konusunda; “Şed konusunu fiziksel ve matematiksel açıdan incelersek; şed (göçürüm), aralarındaki orantılar belli olan bir dörtlü, bir beşli veya bir dizinin durağını değiştirmektir” demiştir (Özkan, 1994: 68). Türk mûsikîsinde herhangi bir bestelenmiş eser incelenirken şed kavramı doğrultusunda makam asma kalışları ve karakteristik özellikleri ile ele alınarak incelenmelidir. Aşağıda yerinde bir Rast beşlisi Nevâ perdesi üzerine, yerinde bir Hicaz beşlisi Çargâh perdesine ve yerinde bir Kürdî dörtlüsü ise Hüseyinî perdesine göçürülerek şed kavramına örnek verilmiştir.

1. Rast Beşlisi

Yerinde Rast 5 lisi

Neva perdesinde Rast 5 lisi

T K S T T K S T

Rast beşlisi görüldüğü üzere Nevâ perdesine transpoze edildiğinde formülü aynı olmasına rağmen içerisindeki almış olduğu değiştirme işaretleri farklılık göstermekte ve Rast beşlisi içerisinde K.S.T formülü ile bir Uşşak dörtlüsü oluşmaktadır.

2. Hicaz Beşlisi

Yerinde Hicaz 5 lisi

Çargah perdesinde Hicaz 5 lisi

S A₁₂ S T S A₁₂ S T

Yerinde Hicaz beşlisi Çargâh perdesine göçürüldüğünde değiştirme işaretleri farklılık göstererek gerekirse Çargâh üzerinde makam dizisi şeklinde uzatılarak yeni bir makamın dizi oluşumunda yer almaktadır.

3. Kürdî Dörtlüsü ve Kürdî Makamı Dizisi

Yerinde Kürdi 4 lüsü

Hüseyni perdesinde Kürdi 4 lüsü

B T T (T) B T T

(Neva perdesinde Buselik 5 lisi)

Yerinde Kürdi Makamı Dizisi

Kürdî dörtlüsü Hüseynî perdesine göçürüldüğünde Hüseynî ve Acem perdesinin 4 koma olması ve doğal yapısı itibari ile herhangi bir değiştirme işareti almamaktadır. Dörtlü ve beşlilerin makam dizisi oluşturmada örnek olması açısından yerinde Kürdî dörtlüsüne ilave olarak Nevâ perdesini referans ve güçlü olarak kabul ettiğimiz zaman bu perde üzerinde bir Bûselik beşlisi oluşmakta ve dizi şeklinde bir bütün olarak gördüğümüzde ise yerinde Kürdî makamı dizisi oluşmaktadır (Demir, 2005: 315).

Müziksel analiz kavramı sadece bir bestekârın bestelediği eserleri incelemek ve kuramsal olarak açıklama yapmanın dışında o döneme ait tarihsel üslup ve tavrın bestekârdan bestekâra göre değişkenlik göstermesi tarihsel bir araştırma ve gelecek kuşaklara ışık tutması adına önem arz etmektedir. Aşağıda incelenmiş çeşitli analiz kaynakları model olarak örnek verilmiştir.

2.2.2. Makamsal Analiz Kapsamında Örnek Modeller

Banu Gebeloğlu (2018: 308-314) *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda* “Mesut Cemil Beyin Saz Eserlerinin Makamsal Analizi” adındaki sözlü bildirisinde; Betimsel bir yaklaşımla tarama modelini kullanmış ve Mesut Cemil Beyin bestecilik kimliğini anlamak amacıyla yapılan bu çalışmada Arel ses sistemini doğrultusunda, makamlar hakkında genel bir bilgi vererek Mesut Cemil Beyin Nihavend makamındaki saz semaisini ve Şehnaz makamındaki Şehnaz sirtosunu ölçüler arasındaki dörtlü ve beşliler ile genel makam nazariyatı kuralları çerçevesinde çeşni ve geçki açısından incelemiştir.

Nihavend Saz Semaisi Teslim Bölümü



Nihavend makamının batı müziği bakımından sol minör olması dolayısı ile Mesut Cemil Beyin melodik ve müzikal anlamda bu makamda bestelemiş olduğu eserleri ile ilişkilendirerek Cemil Beyin makam dizilerini geleneksel bir şekilde yansıttığından bahsetmiştir.

Şirin Karadeniz Güney (2020: 406-411) Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisinde yayımlanan makalesinde Mevlevî ayinlerin yapısından bahsederek İsmail Dedenin Ferahfezâ ve Sabâ Mevlevî ayinlerini karşılaştırmalı biçim analizi şeklinde incelemiş, makam çeşni ve geçki yönünün haricinde bir metodla ayinlerin temel yapısının dışında yazılı olmayan bir takım form özelliklerinden başka bir özellik olup olmadığının anlaşılması adına müzikal ifade ile mısraları temel unsur çerçevesinde harflerle simgeleyip Ferahfezâ ve Sabâ ayinlerini birbirleri ile kıyaslayarak analiz yapmıştır.

Biçim Şeması

Ferahfeza Ayin	Saba Ayin
I. SELAM	I. SELAM
<u>A BÖL.</u>	<u>A BÖL.</u>
A1m +T1	A1m +T1
B2m +T2	B2m +T2
A3m + T1	C3m + T1'
B4m+T2	B4m+T2'
C5m + T3	
B6m+T ²	

Güney, biçim analizi metodunda farklı müzikal ifadeler için farklı harfler kullanmış, 1m, 2m ile mısraları, T harfi ile terennümleri belirtelek kıyaslama analizini tablolar halinde simgeleyerek göstermiştir.

Gurbet Ersoy ve Yavuz Şen (2018: 41-61) İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisinde yayımlanan Sâdetin Kaynak'a ait Şarkı Formundaki eserlerin usûl ve makam açısından karakteristik özellikleri adlı makalesinde örnek olarak 4 eser vermişler ve yapısal özelliklerini düşünerek Türk mûsikîsi bestekârlarının bestekârlık yönünden birbirleri ile arasındaki farklılıkların ortaya konulması amacı ile analiz etmişlerdir. Analiz yapılan eserlerin notaları verildikten sonra makamları hakkında genel bilgiler verilmiş daha sonrasında ise makamsal nazari üçlü, dördü ve beşliler dahilinde Türk mûsikîsi perdelerinin eser içerisinde kaç defa kullanıldığını tablo ile gösterip ölçü ölçü analiz ederek incelemişlerdir.

“Aile Yuvasını Kadındır Cennet Yapan” İsimli Eserdeki Notaların Kullanım Sıklığı

Nota İsmi	Kullanım Sıklığı
Tiz Segâh	2
Sünbûle	1
Muhayyer	7
Gerdâniye	22
Eviç	5
Acem	8
Nim Hisar	8
Dik Hisar	5
Hüseynî	11
Nevâ	65
Nim Hicaz	1
Çargâh	34
Kürdî (Si Küçük Mücenneb)	21
Kürdî (La Bakiye Diyezi)	1
Dügâh	23
Rast	28
Irak	7
Yegâh	4

Ersoy ve Şen, incelemeleri dahilinde makam içerisindeki perdelerin bestelenen eserde kaç defa kullanıldığını tespit etmiş, kullanım sıklığı doğrultusunda makam özelliklerini özleştirmişlerdir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BULGU VE YORUMLAR

3.1. HÜSEYİN FAHREDDİN DEDE’NİN ACEM AŞİRÂN MEVLEVÎ AYİNİN MAKAMSAL ANALİZİ

Hüseyin Fahreddin Dede’nin Acem Aşiran Mevlevî ayinin makam ve dizi unsurlarının analizine geçmeden önce makam hakkında bilgi sahibi olmamız ve analizi daha iyi kavrayabilmemiz için ilk etapta Acem Aşiran makamının genel yapısını ve geçki içinde bulunduğu Şevk’efza ve Şevk-u Tarab makamını kısaca incelemek uygun olacaktır.

3.2. ACEM AŞİRAN MAKAMI

Geçmişe yönelik olarak Acem Aşiran makamını incelediğimizde bu makama dair sistemci okul kurucularında dahi herhangi bir kayda rastlanmamıştır. Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşad’da da makam ile ilgili bir bilgiye ulaşılmaması bize Acem Aşiran makamının II. Sultan Murad Han döneminde dahi bilinmediği doğrultusunda bilgi vermektedir. Acem Aşiran makamı ilk olarak XVI. yüzyılda dönemin büyük bestekârı olan Gazi Giray Han (1554-1608) tarafından bize tanıtılmıştır. Bu dönemden sonra bestelenen eserlere bestekârlar tarafından güfteler yazılmıştır. Acem Aşiran makamı Gazi Giray Han tarafından bize tanıtılmış olsada makamı bulan kişi olduğu konusunda tereddütler olmakla birlikte makam XVI. yüzyılın ikinci yarısında kendisini göstermiş ve XVI. yüzyılın ilk yarısında herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Bu yüzden makamı bulan kişinin belli olmamak kaydı ile Gazi Giray Han olduğu düşünülmektedir. Kendisi bu makamda çarpıcı bir ihtişam taşıyan peşrev bestelemiştir. İlk olarak şed makam kavramını ise mûsikî nazariyatımıza getiren kişi aynı zamanda bir müzikolog olan Rauf Yekta Bey’dir. Rauf Yekta Bey makamlar hakkındaki bilgilerini Hüseyin Sâdettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi ile beraber incelemiştir. Ruf Yekta Bey Albert Lavignac’ın müzik ansiklopedisinde, Türk Musikîsi maddesinde makam hakkında bir şema vermiştir. Makam incelendiğinde ilk bakışta Çargâh makamı dizisine benzediğini fakat aslında bu dizinin “Nigâr dizisi” olduğunu belirtmiştir. Yekta Bey dizi içindeki dörtlü ve beşlileri kendisi değişik bir şekilde tespit etmiştir. Mi Hüseyini Aşiran perdesini yeden olarak Acem Aşiran perdesinden Kürdî perdesine kadar bir dörtlü ve Kürdi perdesinden Acem perdesine kadar bir beşli ve devamında ise simetrik genişleme kullanmıştır. Arel

sisteminde Acem Aşiran perdesindeki Çargâh beşlisi bu anlayışa göre “Nigar beşlisi” olarak düşünülmektedir. Bu sisteme göre ise Acem Aşiran makamı Acem makamı dizisine Acem Aşiran perdesi üzerinde bir “Nigâr” beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Seyri ise Acem makamı gibi seyredip Acem makamının karar perdesi olan Dügâh perdesi yerine Acem Aşiran perdesindeki Nigâr beşlisinin kararı olan Acem Aşiran perdesinde Nigâr Çeşnisi ile yedenli olarak karar verir. Dr. Suphi Ezgi ve H. Sâdettin Arel ise aynı görüşte olup Acem Aşiran makamını Çargâh makamının Acem Aşiran perdesi üzerindeki şeddi olarak açıklamışlardır (Kutluğ, 2000: 436).

Tez kapsamında Makam unsurları ve Acem Aşiran Mevlevî ayini H. Sâdettin Arel ses sistemine göre incelenmiş, geçki ve çeşniler bu sistem doğrultusunda belirlenerek açıklanmıştır. Bu sisteme göre Acem Aşiran makamının karar perdesi Acem Aşiran perdesidir. Seyir karakteri olarak inici bir seyir karakteristiğine sahiptir. Dizi olarak incelediğimizde Acem Aşiran makamı genel anlamda Çargâh makamının Acem Aşiran perdesi üzerindeki şeddidir (Göçürülmüş) (Akdoğan, 1993: 282). Dizisi yapı itibari ile Acem Aşiran perdesinde bir Çargâh beşlisine, Çargâh perdesinde bir Çargâh dörtlüsünün birleşmesinden meydana gelmiştir.

Şekil: 1

3.2.1. Acem Aşiran Makamı Dizisi

Çargah'da Çargah 4 lüsü

Acemaşiran'da Çargah 5 lüsü

B T T + T B T T

Yerinde Acemaşiran Makamı Dizisi
(Acemaşiran'da Çargah Dizisi)

Yedeni, “mi” Hüseyinî Aşiran perdesidir. Perde isimleri sırası ile pestten tize doğru Acem Aşiran, Rast, Dügâh, Kürdî, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî ve Acem'dir. Genişlemiş bölgedeki perde isimleri ise Gerdâniye, Muhayyer, Sümbüle ve Tiz Çargâhtır. Donanımına si için küçük mücennep bemolü (Kürdî perdesi) yazılır. Güçlü perdesi ise inici bir yapıya sahip olduğu için birinci derece güçlü perdesi Acem perdesidir ve bu perde üzerinde Çargâh çeşnisi ile yarım karar yapılır. İkinci derece güçlüsü Çargâh perdesidir. Bu perde üzerinde ise Çargâh çeşnisi ile asma karar yapılır. Acem Aşiran

makamı inici bir karaktere sahip olduğu için genellikle seyir esnasında birinci derece güçlü perdesi olan Acem perdesi ile seyre başlar. İkinci derece güçlü Çargâh perdesinden de seyre başlayabilir (Özkan, 1994: 203). Makamda asma kalış olarak şu asma kalışlar gösterilmektedir. Acem Aşiran makamı inici bir makam olduğu için fa Acem perdesi (Birinci derece güçlü) üzerinde daha geniş bir seyir alanına ihtiyaç duyar. Bundan dolayı durak üzerinde bulunan Çargâh beşlisi simetrik olarak tiz durak Acem perdesine göçürülür. Böylelikle daha geniş bir seyir alanı meydana gelmektedir. Acem Aşiran perdesinde Çargâh beşlisine Çargâh perdesinde bir Çargâh dörtlüsünün ve tekrar simetrik nazari Acem perdesinde Çargâh beşlisi ile simetrik olarak genişlemiştir (Kaya, 2000: 225).

Şekil: 2

Simetrik Genişlemesi:

Acem Aşiran makamı yukarıdaki tüm bu unsurlara bağlı olarak genellikle tiz durak ve birinci merteye olan güçlü Acem perdesi civarından seyre başlar. İnici bir seyir sahip olduğu için tiz tarafta genişleme bölgesindeki Acem perdesinde Çargâh çeşnisini göstererek ikinci derece güçlü olan Çargâh perdesi üzerindeki Çargâh'da Çargâh çeşnisi gösterilerek yarım karar yapılır. Daha sonra Acem Aşiran perdesindeki Çargâh çeşnisi gösterilir ve dizide genel itibari ile seyir edilip karar perdesi olan Acem Aşiran perdesinde Çargâh çeşnisi ile karar verir (Çelikkol, 2000:635).

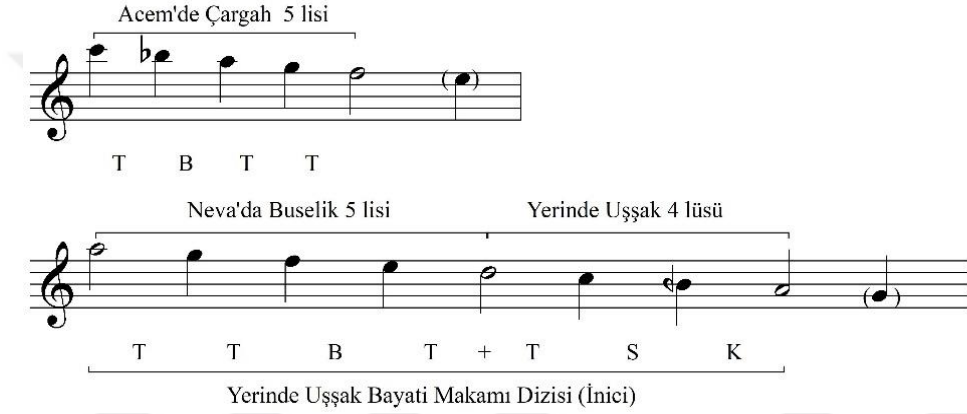
Acem Aşiran ayini içerisinde sık sık Acem makamına geçki yapılmaktadır. Acem makamının oluşumundaki Acem perdesinde Çargâh 5 lisinin Acem Aşiran makamının pest bölgede ana dizi içerisinde oluşu ve simetrik genişleme bölgesinde bulunması iki makam arasındaki ortak bir özellik olarak geçki yapmaya olanak verir.

3.3. ACEM MAKAMI

Acem makamının durak perdesi la Dügâh perdesidir. Acem makamı Acem Aşiran makamı gibi inici bir seyir karakteristiğine sahiptir. Dizi bakımından Acem makamı yerinde Uşşak Bayâtî dizisine, Acem perdesinde bir Çargâh beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir.

3.3.1. Acem Makamı Dizisi

Şekil: 3



Güçlü perdeleri inici olması dolayısı ile birinci derece güçlüsü fa Acem perdesi, ikinci derece güçlüsü ise Uşşak Bayâtî makamının da güçlüsü olan re Nevâ perdesidir. Perde isimleri ise Acem perdesindeki Çargâh 5 lisi için Acem, Gerdâniye, Muhayyer, Sümbüle, Tiz Çargâhdır. Uşşak Bayâtî Dizisinin Perde İsimleri olarak sıraladığımızda ise Muhayyer, Gerdâniye, Acem, Hüseyinî, Nevâ, Çargâh, Segâh ve Dügâh perdeleridir. Yedeni ikinci çizgideki sol Rast perdesidir. Makam geniş bir yapıya sahip olduğu için ayrıca genişlememiştir. Gerekli değiştirme işaretleri eser içerisinde gösterilir.

Genişlemesi ve seyir karakteri açısından makam içerisindeki asma kalıfları ise makam inici bir karaktere sahip olduğu için tizden pestte doğru Gerdâniyede Bûselik'li, Acem perdesinde Çargâh'lı, Hüseyinî'de Kürdî'li, Nevâ perdesinde Bûselik'li, Çargâh'da Çargâh'lı, Segâh perdesinde Ferahnak'lı, Dügâh perdesinde Uşşak'lı, Rast perdesinde Rast çeşnili ve Rast perdesinde Bûselik'li asma kalıflar yapılmaktadır. Makam dizisi oluşumunda önemli rol oynayan Acem perdesindeki Çargâh çeşnisinden dolayı bir tanini üstünde Gerdâniye perdesinde Bûselik çeşnisi oluşmakta ve bu Bûselik çeşnisi pest tarafta Rast perdesi üzerinde bir Bûselik çeşnisi gösterilmesine olanak tanır. Acem

makamı seyri sonunda eğer bir Bûselik çeşnisi gösterilmiş ise makam Acem Bûselik makamı, karara giderken Kürdî çeşnisi gösterilerek karar verilirse makam Acem Kürdî makamı olur. Fakat Acem Kürdî makamını ele aldığımızda bu makamı ayrıca incelemek daha doğru olacaktır (Çelikkol, 1988: 37).

Acem Aşiran ayini seyri sırasında Şevk-u Tarab makamına geçkiler yapmaktadır. Yapılan geçkiler aynı zamanda Şevk-u Tarab makamı ana dizisinde bulunan Acem Aşiran makamı dizisi ile iç içe seyretmektedir.

3.4. ŞEVK-U TARAB MAKAMI

Şevk-u Tarab makamı ilk olarak III. Sultan Selim Han tarafından bulunmuş ve günümüze kadar gelmiştir. Makam bugün neredeyse unutulmaya yüz tutmuş makamlar arasında sayılabilecek bir makamdır. Genel itibari ile makam Sabâ makamı dizisi ile Acem Aşiran makamı dizilerinin birleşiminden meydana gelir. Makam seyri esnasında Sabâ makamı oldukça önemli bir yer teşkil etmektedir ki seyir esnasında Acem Aşiran makam dizisine geçmeden evvel Sabâ makamında uzun bir süre gezinilir (Kutluğ, 2000:256).

Makamın karar perdesi fa Acem Aşiran perdesidir. Acem Aşiran ve Acem makamının seyir karakterinden farklı olarak seyir karakteristiği İnici-çıkıcıdır. Şevk-u Tarab makamı dizisi Sabâ makamı dizisine yerinde Acem Aşiran makam dizisinin (Acem Aşiran perdesindeki Çargâh dizisinin) birleşmesinden meydana gelmektedir. Bazen sadece Acem Aşiran perdesindeki Çargâh beşlisi Sabâ makamı dizisine eklenerek kullanılmıştır.

3.4.1. Şevk-u Tarab Makam Dizisi:

Şekil: 4

Yerinde Saba Makamı Dizisi

Gerhaniye'de Hicaz 4 lüsü Çargah'da Hicaz 4 lüsü

S A₁₂ S T S A₁₂ S S K

Yerinde Saba 4 lüsü

Çargah'da Çargah 4 lüsü Acem Aşıranda Çargah 5 lüsü

B T T T + B T T

Yerinde Acem Aşiran Makamı dizisi

Şevk-u Tarab makamında Sabâ makamının önemli olduğunu söylemiştik. Bu yüzden dolayı güçlü perdesi Sabâ makamında güçlü perdesi olan Çargâh perdesidir. Çargâh perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz Çeşnisi bulunmaktadır ve bu perde üzerinde Hicazlı asma kalışlar yapılır. İkinci derece güçlüsü ise Dügâh perdesidir. Bu perde üzerinde Sabâ çeşnisi ile asma kalışlar yapılır. Asma kalışlarını sıralarsak:

Yerindeki Sabâ makamı özellikleri ve asma kalışları Şevk-u Tarab makamında kullanılır. Şevk-u Tarab makamı Sabâ makamına çok bağlıdır ve bu yüzden bazen Acem Aşiran makamının tam dizisi değil sadece Çargâh üzerindeki Çargâh beşlisi kullanılmıştır. Elbetteki ana dizideki Acem Aşiran dizisi kullanıldığında Acem Aşiran makamının verdiği asma kalışlar ile makam daha çok zenginleşecektir. Şevk-u Tarab makamında Çargâh perdesindeki göçürülmüş Hicaz dizisi bazen sadece Çargâh'da Hicaz çeşnisi ile yapılır ve bu esnada kolay kolay si bemol Kürdî perdesinde Nikriz'li kalış pek yapılmaz. Kürdî perdesi Çargâh perdesindeki Çargâhlı inişlerde Dügah üzerinde bir kürdi oluşumuna izin verir.

Makamın donanımı için si koma bemolü, re için bakiye bemolü donanıma yazılır. Yedeni birinci çizgideki “mi” Hüseyinî Aşiran perdesidir. Genişleme bakımından makam geniş bir yapıya sahiptir ve ayrıca genişlemez (Özkan, 1994:483). Genişlediği taktirde genellikle Muhayyer perdesi üzerinde bir Uşşak çeşnisi ile Muhayyer makamlarında seyirler göstererek genişler, ancak bu durum tamamı ile bestekârın zevkine kalmış bir

durumdur (Kutluğ, 2000: 256). Tekrar hatırlatmakta yarar gördüğüm bir konu ise Çargâh üzerindeki Hicaz Zirgüle dizisi veya normal Hicaz dizilerinde artık ikili 12 koma yerine 13 koma olabilmektedir çünkü artık ikili aralığı Türk mûsikîsi ikili aralıklarında 12 veya 13 koma olarak hesaplanabilir (Özkan, 1994: 39).

“Hicaz Ailesine Mensup; Hicaz, Uzzâl, Hümayun ve Zirgüle dizileri, diğer perdelere göçürölmek istendiğinde makamların karar bölgesini teşkil eden Hicaz 4’lü ve 5’lisine S.A.12 S olarak ısrar edilmeyip, gerektiğinde (S.A.-13.S) olarak kullanılması zorunludur” (Çelikkol, 1991: 102).

Acem Aşiran Mevlevî ayini seyri sırasında Acem Aşiran, Acem, Şevk-u Tarab ve ayrıca Şevk’efzâ makamı kullanılmıştır.

3.5. ŞEVK’EFZÂ MAKAMI

Şevk’efzâ makamı ve Şevk-u Tarab makamı yakından birbirlerine bağılı olsalarda aralarında önemli farklar bulunmaktadır. Her iki makamı III. Selim Han tertiplemiştir. Güzümüzde bu makam çok kullanılmamakla beraber gamlı, içli ve ruha derinden hitap eden bir melodik yapısı vardır. Acem Aşiranda karar veren “Mürekkap” makam sınıflandırmasının içindedir (Kutluğ, 2000: 251). Şevk-efza makamının durak perdesi Acem Aşiran perdesidir. Seyir karakteristiğı olarak inici bir yapıya sahiptir.

Dizi bakımından Çargâh perdesindeki Zirgüleli Hicaz dizisine, Acem Aşiran dizisi ile (Acem Aşiran perdesindeki Çargâh dizisi) Acem Aşiran perdesinde bir Nikriz beşlisinin birleşiminden oluşmuştur. Şevk’efzâ makamı dizisi birkaç şekilde kullanılmıştır. Bazı eserlerde Acem Aşiran perdesindeki Nikriz beşlisi kullanılmamıştır ve bunun yerine Acem Aşiran dizisi ile karar vermişlerdir. Bazı eserlerde ise Acem Aşiranda Nikriz beşlisi kullanılıp karara gelinmiştir. Acem makamı haricinde gördüğümüz üzere Acem Aşiran, Şevk-u Tarab ve Şevk’efzâ makamlarında Acem Aşiran perdesi üzerindeki Çargâh dizisi (Acem Aşiran dizisi) üç makamın ana dizisinde ortak bir dizidir. Birbirleri arasındaki en önemli unsur olarak Acem Aşiran dizisi görölmektedir.

İlk bakışta Acem Aşiran perdesinde Nikriz çeşnisinin kullanılmaması Şevk-u Tarab makamına benzetilebilir fakat Şevk-u Tarab makamı Sabâ makamına daha sadıktır ve genellikle Dügâh perdesine Sabâ makamı gereğince Uşşak çeşnisi ile iner ve yerinde

Sabâ makamı dizisi meydana gelir. Ayrıca seyir karakterleri birbirlerinden farklıdır (Özkan, 1994: 489).

3.5.1. Şevk'efzâ Makam dizisi:

Şekil: 5

The image shows three lines of musical notation in treble clef, representing the Şevk'efzâ Makam dizisi. The first line is labeled 'Gerdaniye'de Hicaz 4 lüsü' and 'Çargah'da Hicaz 4 lüsü'. The notes are S, A₁₂, S, +, T, S, A₁₂, S. The second line is labeled 'Çargah'da Çargah 4 lüsü' and 'Acem Aşıranda Çargah 5 lisi'. The notes are B, T, T, T, +, B, T, T. The third line is labeled 'Acem Aşıranda Nikriz 5 lisi'. The notes are S, A₁₂, S, T.

Makam inici bir yapıya sahip olduğu için birinci derece güçlüsü Gerdâniye perdesidir ve bu perde civarından seyre başlayıp Çargâh perdesindeki Hicaz çeşnileri gösterilir. İkinci derece güçlü ise Çargâh perdesidir. Bu perdeler üzerinde önemli asma kalıflar yapılmaktadır.

Genellikle güçlü Gerdâniye perdesinde Hicaz çeşnisi kullandıktan sonra makamın sık kullanılan çeşnisi olan Acem perdesindeki Nikriz çeşnisine geçilebilir bu çeşni bilindiği üzere bir oktav pest bölgede karara giderken kullanılan Acem Aşiran perdesindeki Nikriz çeşnisinin simetrisidir.

İkinci derece güçlü Çargâh perdesinde ise Hicaz Çeşnili asma kalıflar yapılır fakat bazen Çargâh perdesine Hicaz'lı Çeşni yapılmadığı zaman Kürdî perdesine inilebilir. Çünkü Hicaz makamının yedeni tam sestir (Özkan, 1994: 489) Yerindeki Acem Aşiran makam dizisine baktığımız zaman Çargâh'da Çargâh'lı, Dügâh perdesinde Kürdî'li, Rast perdesinde Bûselik ve Hicaz çeşnili, Acem Aşiran perdesinde ise Çargâh ve Nikriz çeşnili asma kalıflar yapılmaktadır (Çelikkol, 2000: 707).

Donanımına “si” için küçük mücennep (Kürdî perdesi) bemolü, “re” için bakiye bemolü (Hicaz) donanıma yazılır. Ayrıca makam dizisi itibari ile yeterince geniş bir yapıya sahip olduğundan tiz bölgelerde ayrıca genişletilmemiştir. Yedeni ise “mi” Hüseyinî Aşiran perdesidir (Çelikkol, 1988: 180).

Şevk’efzâ makamı seyre Çargâh üzerindeki göçürölmüş Hicaz çeşnisi ile başlar. İnici bir makam olduğu için seyre Gedâniye perdesi civarından başlanır. Gerdâniye perdesindeki Hicaz çeşnisi gösterildikten sonra Acem perdesindeki Nikriz çeşnisi ile yarım karar yapılarak Çargâh perdesine inilir ve bu perde üzerinde Hicaz (Zirgüleli Hicaz) çeşnisi yapılır. Daha sonra ise yerindeki Acem Aşiran dizisine geçilir. Acem Aşiran dizisinde karışık gezinilerek gerekli asma kalışlar gösterildikten sonra Acem perdesindeki Nikriz çeşnisine geçilerek genellikle bu perdede yedenli tam karar ile seyir son bulur. Şevk’efzâ makamı bazen karara giderken Acem Aşiran perdesinde Nikriz çeşnisi kullanmayabilir buda Şevk’efzâ makamının başka bir çeşididir. (Özkan, 1994: 489).

Şekil: 6

ACEMAŞİRAN MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERİFİ

BİRİNCİ SELÂM

Düyek

Hüseyin Fahreddin Dede

Çargah'da Çargah 4 lüsü



Tablo 2

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
1.2.3.4. Ölçüler	Çargâh'da Çargâh çeşnileri	Acem Aşiran makamının genel karakteristik özelliği	8/4 Ağır Düyek Usûlü kullanılmıştır.
5.6.7.8. Ölçüler	Acemde Çargâh çeşnileri	Acem Aşiran makamı simetrik genişleme bölgesi	“

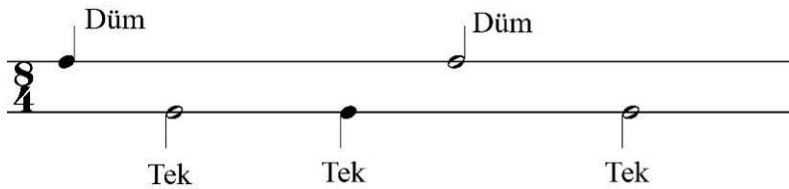
Acem Aşiran ayinin makamsal analizine geçmeden önce içinde bulundurduğu 8/4 lük “Ağır Düyek” usûlünü incelemek doğru olacaktır.

3.6. 8/4 AĞIR DÜYEK USÛLÜ

Sekiz zamanlı bir usûldür. Sekiz zamanı yarı yarıya düşünmemizde mümkündür. Bu şekilde düşündüğümüz zaman iki adet 4/4'lük sofyan usûlünden meydana geldiği görülmektedir. Düyek usûlü genellikle 8/8 olan mertebesi kullanılmakla beraber 8/4'lük mertebesi de Ağır Düyek ismi ile kullanılmıştır (Ungay, 1981: 39). 8/8'lik mertebesi genel anlamda hemen hemen her türlü küçük ve büyük formlarda kullanılmıştır. 8/4'lük “Ağır düyek” usûlü ise ayinler, besteler, şarkılar, peşrevler ve ilahiler gibi daha büyük formlarda kullanılmıştır.

3.6.1. Ağır Düyek Ana Usûlü

Usûlün ana yapısı şu şekildedir.



Usûl vuruluşu genellikle dördüncü darba kadar kuvvetli beşinci darb ise zayıftır (Özkan, 1994: 587).

Şekil 7: Tam Dörtlü ve Beşliler

The image displays five musical patterns (lūsü) in Turkish music, arranged in two rows. The first row contains three patterns: 'Çargah'da Çargah 4 lūsü (A)' with notes T, T, B; 'Neva'da Buselik 3 lūsü (B)' with notes T, B; and 'Acemaşiran'da Çargah 4 lūsü (C)' with notes T, T, B. The second row contains two patterns: 'Gerdaniye'de Buselik 3 lūsü (Ç)' with notes T, B and 'Hüseynî'de Kürdi 4 lūsü (D)' with notes B, T, T.

Acem Aşiran makamı dizisi Çargâh makamı dizisinin Acem Aşiran perdesi üzerindeki şeddidir. Bu diziye göre içerisindeki çeşniler sırası ile birinci ölçüde Çargâh perdesinde Çargâh çeşnisi (A) ve aynı ölçü içerisinde Nevâ perdesinde bir Bûselik üçlüsü (B) kullanılmıştır. Bûselik çeşnisi Çargâh perdesindeki Çargâh çeşnisinin bir tanini aralığı üzerinde kendiliğinden oluşmuş bir çeşnidir ve burada Çargâh'da Çargâh çeşnisi daha ön plandadır. Beşinci ve sekizinci ölçülerde ise ayin Acem Aşiran makamının simetrik ve nazari genişleme bölgesinde seyir etmektedir. Bu ölçüler içerisinde Acem perdesinde Çargâh çeşnisi (C) ve Gerdâniye perdesinde Bûselik üçlüsü (Ç), Hüseynî perdesinde ise bir Kürdî dörtlüsü (D) kullanılmıştır (Çelikkol, 2000: 634).

Şekil: 8

9 Çargah'da Çargah 4 lüsü Kürdi'de Çargah 4 lüsü - Dügah'da Kürdi 4 lüsü

11 Rast'da Buselik 4 lüsü Acemaşiran'da Çargah Çeşnisi

13 Rast'da Buselik 5 lisi - Dügah'da Kürdi 4 lüsü

15 Acemaşiran'da Çargah 5 lisi Acemaşiran'da Çargah 3 lüsü

Tablo 3

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
9.10.11. Ölçüler	Çargâh'da Çargâh Çeşnileri, Kürdî'de Çargâh – Dügâh'da Kürdî 4 lüsü	Acem Aşiran makamı, Acem Kürdî makamı özellikleri	8/4 Ağır Düyek Usûlü kullanılmıştır.
11.12.13. 14. 15.16 Ölçü	Rast'da Bûselik, Dügâh'da Kürdî, Acem Aşiran'da Çargâh çeşnileri	Acem Aşiran makamı dizisi kapsamı içerisinde	“

9. Ölçülerdeki çeşnileri sırası ile sıralarsak Nevâ perdesinde Bûselik üçlüsü (A), Çargâh perdesinde Çargâh dörtlüsü (B) kullanılmıştır. (Nevâ perdesindeki Bûselik çeşnisinden ziyade Çargâh'da ki Çargâh çeşnisi daha ön plandadır).

Şekil 9: Tam Dörtlü ve Beşliler

The image displays seven musical scales (A-G) in Nevâ, Çargâh, and Rast perdesi. Each scale is represented by a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb). The scales are labeled as follows:

- (A) Nevâ'da Bûselik 3 lüsü: T B
- (B) Çargâh'da Çargâh 4 lüsü: T T B
- (C) Nevâ'da Kürdi 3 lüsü: B T
- (Ç) Kürdi'de Çargâh 4 lüsü: T T B
- (D) Dügâh'da Kürdi 4 lüsü: B T T
- (E) Rast'da Bûselik 4 lüsü: T B T
- (F) Acemaşiran'da Çargâh 5 lüsü: T T B T
- (G) Rast'da Bûselik 4 lüsü: T B T

10. Ölçüde Nevâ perdesinde Kürdî üçlüsü (C), Kürdî perdesinde Çargâh dörtlüsü (Ç), Dügâh perdesinde Kürdî çeşnileri (D), kullanılmıştır bu çeşniler genellikle Acem Kürdî makamında daha sık kullanılmakla beraber Acem Aşiran makamı içerisinde çeşni olarak kullanılmakta ve bu çeşnilerin oluşumu melodik yapıya yakıştırılmasının yanı sıra Acem Aşiran perdesine göçürülmüş Çargâh dizisinin yapısı gereği kendiliğinden oluşmuştur (Kaya, 2020: 225).

11. Ölçüde Dügâh perdesinde Kürdî (D), Rast perdesinde Bûselik çeşnisi (G), 12. 13. Ölçüde Acem Aşiran perdesinde Çargâh çeşnisi (Ğ), Rast perdesinde Bûselik çeşnisi (E) ve Acem Aşiran perdesinde Çargâh çeşnisi (Ğ) kullanılmış olup Rast perdesindeki Bûselik çeşnisi içerisine Hisar perdesini alarak düşünürsek Nihavend'den 6 ses çeşnimiz oluşmuş olur. 13. ve 14. Ölçülerde Rast'da Bûselik (E) ve Dügâh perdesinde Kürdî dörtlüsü (D), 15. ve 16. Ölçülerde ise sırası ile Dügâh perdesinde Kürdî (D), Rast

perdesinde Bûselik (E) ve Acem Aşiran perdesinde Çargâh çeşnileri (F) kullanılmıştır. Şekil 8 de genellikle Acem Aşiran makamı ve Acem Kürdî makamının çeşnileri ortak olarak kullanılmıştır (Salgar, 2017: 115).

Şekil 10: Tam Dörtlü ve Beşliler

Tablo 4

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
17.18.19. Ölçüler	Çargâh'da, Hicaz Acem'de Çargâh 4 lüsü	Şefk-efzâ makamı özellikleri	8/4 Ağır Düyek Usûlü kullanılmıştır.
20.21.22.23.24. Ölçüler	Nevâ'da Bûselik, Hüseynî'de Kürdî, Acem'de Çargâh	Acem Aşiran makamı dizisi ve simetrik genişleme bölgesi	“

17.18.19. Ölçülerde genel itibarı ile Çargâh perdesinde göçürülmüş Zirgüleli Hicaz dizisinin Çargâh perdesi üzerindeki çeşnisi olan Çargâh'da Hicaz dörtlüsü kullanılmıştır.

Şekil 11: Tam Dörtlü ve Beşliler

Şekil 11, beş farklı Hicaz çeşnisi (A-E) göstermektedir. Her çeşni, bir müzik notasyonu ve altındaki ritim işaretleri (S, A₁₃, B, T) ile tanımlanmıştır. (A) Çargah'da Hicaz 5 lisi (S A₁₃ B T), (B) Neva'da Buselik 5 lisi (T B T T), (C) Hüseyin'de Kürdi 4 lüsü (B T T), (Ç) Acem'de Çargah 3 lüsü (T T) ve (D) Acem'de Çargah 4 lüsü (T T B).

Burada dikkat çeken bir başka husus ise Hicaz çeşnileri 4 lü 5 li olarak başka bir perdeye göçürüldüklerinde “Artık ikili” aralığı 12 koma ya da 13 koma olabilir. Acem Aşiran Mevlevî ayininde genellikle göçürülmüş Hicaz çeşnilerinde 13 komalık artık ikili aralığı kullanılmıştır. Böylelikle S.A.S. olan Hicaz aralığı formülü S.A.B şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Çelikkol, 1991: 102). 17.18. ve 19. ölçülerde Çargâh perdesinde Hicaz beşlisi (A), Nevâ perdesinde Bûselik beşlisi (B), Hüseyinî perdesinde Kürdî dörtlüsü (C), Acem perdesinde Çargâh üçlüsü (Ç) ve Çargâh'da Hicaz çeşnisi (A) kullanılmıştır. 20.21.22. Ölçülerde Nevâda Bûselik (B), Hüseyinî'de Kürdî (C), Acem peresinde Çargâh 3 lüsü (Ç) ve Çargâh 4 lüsü (D) kullanılmış, 23 ve 24. ölçülerde ise Hüseyinî perdesinde Kürdî (C) ve Acem perdesinde Çargâh çeşnileri (D) kullanılmıştır.

Şekil: 12

25 Çargah'da Çargah 4 lüsü Kürdi'de Çargah 4 lüsü

27 Dügah'da Kürdi 4 lüsü - Rast'da Buselik 5 lisi - Acemaşiran'da Çargah Çeşnisi Rast'da Buselik 4 lüsü

29 Acemaşiran'da Çargah Çeşnisi Dügah'da Kürdi 4 lüsü

31 Acemaşiran'da Çargah 5 lisi

Tablo 5

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
25.26.27.28. Ölçüler	Çargâh'da Çargâh çeşnileri, Kürdî'de Çargâh, Dügâh'da Kürdî, Acem Aşiran'da Çargâh	Acem Aşiran makamı, Acem Kürdî makamı özellikleri	8/4 Ağır Düyek Usûlü kullanılmıştır.
29.30.31.32. Ölçüler	Acem Aşiran'da Çargâh çeşnisi, Dügâh'da Kürdî çeşnisi	Acem Aşiran makamının genel karakteristik özelliği	“

Şekil 13: Tam Dörtlü ve Beşliler

The image displays seven musical scales (lütü) in various modes (Neva, Çargah, Kürdî, Dügâh, Rast, Acemaşiran). Each scale is shown on a treble clef staff with notes and accidentals, and labeled with 'T' (Tutuk) and 'B' (Bâ) notes below. The scales are: (A) Neva'da Buselik 3 lütü, (B) Çargah'da Çargah 4 lütü, (C) Neva'da Kürdî 3 lütü, (Ç) Çargah'da Buselik 4 lütü, (D) Kürdî'de Çargah 4 lütü, (E) Dügâh'da Kürdî 4 lütü, (F) Rast'da Buselik 4 lütü, and (G) Acemaşiran'da Çargah 5 lütü.

Acem Aşiran makamı inici bir makam karakteristiğine sahip olduğundan dolayı birinci derece güçlü Acem perdesinin yanı sıra ikinci derece güçlü Çargâh perdesinin önemi burada görülmektedir. Ayrıca 26. ölçüde Acem Kürdî makamının bir özelliğini geçici bir süre içerisinde melodik yapısında kullanıldığını görüyoruz. Çoğunlukla Acem Kürdî makamında karar perdesine giderken karar esnasında kullanılan “Hisar” perdesi Dügâh perdesinde Kürdî çeşnisi dolayısı ile Acem Aşiran Mevlevî ayinin normal seyri esnasında da kullanılmıştır (Özkan, 1994: 320). 25. Ölçüde Nevâda Bûselik 3 lütü (A), Çargâh'da Çargâh 4 lütü (B), 26. Ölçüde Nevâ perdesinde Kürdî (C), Çargâh perdesinde Bûselik(Ç), Kürdî perdesinde Çargâh (D) çeşnileri kullanılmıştır. 27.ve 28. Ölçülerde Dügâh'da Kürdî 4 lütü (E), Rast'da Bûselik çeşnisi (F), Acem Aşiranda Çargâh 5 lütü (G) ve yine Rast'da Bûselik çeşnisi (F) kullanılmıştır. 29. Ölçüde Acem Aşiran makamının genel karakteristik özelliği olan Acem Aşiranda Çargâh çeşnisi (G), 30. Ölçüde Dügâh'da Kürdî çeşnisi (E), 31.ve 32. Ölçülerde ise Acem Aşiran perdesinde Çargâh çeşnisi (G) kullanılıp ve melodik bakımdan Acem Aşiran makamının inici karakterde olmasının gereği ve devamında karar perdesi olan Acem Aşiran perdesine gelmiştir (Çelikkol, 1988: 12).

Şekil: 14

Acem'de Çargah - Hüseyinî'de Kürdî 4 lüsü

Nevâ'da Buselik Çeşnisi

33

Çargah'da Çargah 4 lüsü

35

Çargah'da Çargah 4 lüsü

Dügah'da Kürdî 4 lüsü

37

Acemaşiran'da Çargah 4 lüsü - Çargah Çeşnisi

39

Tablo 6

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
33.34.35.36.37 .38.39.40. Ölçüler	Acem'de Çargâh, Hüseyinî'de Kürdî, Nevâ'da Bûselik, Çargâh'da Çargâh, Acem Aşiran'da Çargâh	Acem Aşiran makamının genel karakteristik özelliği	8/4 Ağır Düyek Usûlü kullanılmıştır.

Şekil 15: Tam Dörtlü ve Beşliler

Acem'de Çargah 3 lüsü (A) Hüseyinî'de Kürdî 4 lü'sü (B) Neva'da Buselik 5 li'si (C)

T T B T T T B T T

Neva'da Buselik 3 lü'sü (Ç) Çargah'da Çargah 4 lüsü (D) Dügâh'da Kürdî 4 lüsü (E)

T B T T B B T T

Acemaşiran'da Çargah 5 lüsü (F)

T T B T

33. ve 34. Ölçülerde Acem perdesinde Çargâh 3 lüsü (A), Hüseyinî perdesinde Kürdî 4 lü'sü (B) ve Nevâ perdesinde ise Bûselik 5 li'si (C) kullanılmıştır. Acem Aşiran makamı Çargâh makamının Acem Aşiran perdesi üzerindeki şeddi yani göçürülmüş şekli olarak bilinmekle beraber Çargâh makamı batı müziği açısından do majör olduğuna göre burada Acem Aşiran perdesi üzerinde bir fa majör dizisi ortaya çıkmaktadır fa majörün ilgili minörü ise re minördür ve Nevâ perdesi üzerindeki Bûselik çeşnisi tam anlamıyla bir re minör örneğidir. Nevâ perdesindeki Buseliğin normal yerinde Bûselikle yedenleri simetrik olarak yer değiştirmektedir. Yerindeki Dügâh perdesindeki Bûseliğin yedeni Nim Zırgüle perdesidir. Nevâ perdesi üzerindeki Bûselik çeşnisinin ise yedeni bakiye diyezli dört komalık Nim Hicaz perdesidir ve Nevâ perdesindeki Bûselik çeşnisini beslemek ve ezginin daha iyi bir şekilde hissedilebilirliğini kuvvetlendirmektedir (Özkan, 1994: 203).

35.36. ve 37. Ölçülerde Nevâ perdesinde Bûselik 3 lü'sü (Ç) Çargâh'da Çargâh 4 lü'sü (D) Hüseyinî perdesinde ise Kürdî çeşnisi (B) kullanılmıştır. Genellikle Acem Aşiran makamı seyir sırasında Acem Kürdî, Şevk'efzâ Acem makamlarına geçki yapmayı sever. Burada da Acem Aşiran makamı Acem Kürdî makamının bazı özelliklerini gösterip tekrar kendi özelliği olan karar perdesine doğru gelerek Acem Aşiran perdesinde asma karar yapmıştır. 38. ölçüde Dügâh perdesinde bir Kürdî çeşnisi (E), 39. ve 40.

Ölçülerde makam asıl yapısında bulunan Acem Aşiran perdesinde Çargâh (F) çeşnisinden sonra şimetrik genişleme bölgesine doğru seyir etmektedir.

Şekil: 16

41 Nevâ'da Bûselik 5 lisi

43 Çargâh'da Çargâh 4 lüsü

45 Çargâh'da Çargâh 4 lüsü Dügâh'da Kürdî 4 lüsü

47 Acemaşiran'da Çargâh 4 lüsü

Tablo 7

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
41.42.43.44.45 .46.47.48. Ölçüler	Nevâ'da Bûselik Çargâh'da Çargâh, Dügâh'da Kürdî, Acem Aşiran'da Çargâh	Acem Aşiran makamının genel karakteristik özelliği	8/4 Ağır Düyek Usûlü kullanılmıştır.

41.Ölçüde ayin inici olarak Muhayyer perdesinden aşağıya doğru inici seyir karakteristiğinden dolayı inerek 42. Ölçüde ilk olarak Acem perdesinde Çargâh çeşnisi (A), Hüseyinî perdesinde Kürdî çeşnisi (B), ve asıl olarak göstermek istediği çeşni olan Nevâ perdesinde Bûselik (C) çeşnisinde asma kalış yapmaktadır. 43 ve 44. Ölçülerde

Nevâda Bûselik (Ç), Çargâh perdesinde Çargâh (D) ve Dügâh perdesinde Kürdî (E) çeşnileri kullanılmıştır. İnci bir şekilde aşağıya doğru gösterilen ve işlenmiş olan melodiler uyumlu bir şekilde karar perdesi olan Acem Aşiran perdesine gelmektedir.

Şekil 17: Tam Dörtlü ve Beşliler

Acem'de Çargah 3 lüsü (A) Hüseyinî'de Kürdi 4 lüsü (B) Neva'da Buselik 5 lî'si (C)

Neva'da Buselik 3 lü'sü (Ç) Çargah'da Çargah 4 lüsü (D) Dügah'da Kürdi 4 lüsü (E)

Acemaşiran'da Çargah 5 lîsi (F)

47.ve 48. Ölçülerde, Acem Aşiran perdesinde Çargâh 4 lüsü (F) aynı zamanda Hüseyinî aşiran perdesini makamın yedeni olarak kullanarak Acem Aşiran perdesinde Çargâh çeşnisi (F) ile asma kalış yapılmıştır.

Şekil: 18

Çargah'da Hicaz Hümayun Dizisinin bir kısmı

51 Çargah'da Hicaz Çeşnisi Çargah'da Çargah 4 lüsü

53 Çargah'da Çargah 4 lüsü - Hüseyinî'de Asma kalış Dügah'da Kürdi 4 lüsü

55 Dügah'da Kürdi Acemaşiran'da Çargah Çeşnisi

Şekil 18 de görmüş olduğumuz Çargâh üzerindeki göçürülmüş Hicaz çeşnisidir ve genellikle kendisine yabancı bir makamın içerisinde olduğu için üzerinde çok fazla melodik anlamda durulmaması uygundur. Çargâh üzerindeki Hicaz, Dügâh perdesine indiği zaman Sabâ makamı dizisi ortaya çıkmaktadır. Burada kullanılan Çargâh perdesindeki Hicaz ise normal bir şekilde sadece renk olarak ezgiye yakıştırılmış ve bu çeşni ise Şevk'efzâ makam dizisinin bir kısmının örneğini teşkil ederek karar perdesi olan Acem Aşiran perdesine gelmiştir.

Tablo 8

ÖLÇÜ	DİZİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ ÇEŞNİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
49.50.51.52. Ölçüler	Çargâh'da Hicaz, Çargâh'da Çargâh çeşnileri	Şevk'efza makamı özellikleri	8/4 Ağır Düyek Usûlü kullanılmıştır.
53.54.55.56. Ölçüler	Çargâh'da Çargâh,Dügâh'da Kürdi, Acem Aşiran'da Çargâh çeşnileri	Acem Aşiran makamının genel karakteristik özelliği	“

Acem Aşiran makamı ile bir uyum içerisinde olan Şevk'efzâ makamı Acem Aşiran ayinde genellikle ana dizisinde bulunan Çargâh perdesindeki Zirgüleli Hicaz dizisinin bir kısmı ile kendini göstermektedir. Bu göçürülmüş dizi Hicaz Zirgüle dizisinin Çargâh perdesi üzerindeki şeddidir.

Şekil 19: Tam Dörtlü ve Beşliler

Şekil 19, beş farklı müzikal ölçü (A-E) göstermektedir. Her ölçü, bir dizi notasyonu ve altındaki ses isimleri (S, A13, B, T) ile tanımlanmıştır. Ölçü A, Çargâh'da Hicaz 5 l'isi olarak adlandırılmıştır. Ölçü B, Çargâh'da Çargah 4 lüsü olarak adlandırılmıştır. Ölçü C, Neva'da Buselik 3 lüsü olarak adlandırılmıştır. Ölçü D, Dügâh'da Kürdi 4 lüsü olarak adlandırılmıştır. Ölçü E, Rast'da Buselik 4 lüsü olarak adlandırılmıştır. Ölçü F, Acemaşiran'da Çargah 5 lisi olarak adlandırılmıştır.

49.50.51. Ölçülerde Hüseyinî perdesindeki asma kalış Hicaz makamlarının genel ve en önemli özelliği olan Nim Zirgüle perdesinde çeşnisiz asma kalıştır. Hicazın Çargâh perdesine göçürülmesi ile buradaki Hüseyinî perdesindeki kalış aslında Nim Zirgüle perdesindeki çeşnisiz asma kalışın göçürülmüş halidir. Bu üç ölçüde genel olarak Çargâh'da Hicaz çeşnileri (A) kullanılmıştır. 52.Ölçüde Çargâh perdesinde Çargâh (B), Nevâ perdesinde Bûselik (C) çeşnileri kullanılmıştır. 53. Ölçüde Nevâda Bûselik (C), Çargâh'da Çargâh (B) çeşnileri kullanılıp Hüseyinî perdesinde asma kalış yapılmıştır. 54. Ölçüde Dügâh'da Kürdî (Ç) çeşnisi kullanıp tekrar Çargâh'da Çargâh çeşnisi (B) gösterilmiştir. 55.ve 56. Ölçülerde ise Dügâh'da Kürdî (Ç) , Rast perdesinde Bûselik (D) ve Acem Aşiran perdesinde Çargâh (E) çeşnisi ile karar perdesine gelinmiştir.

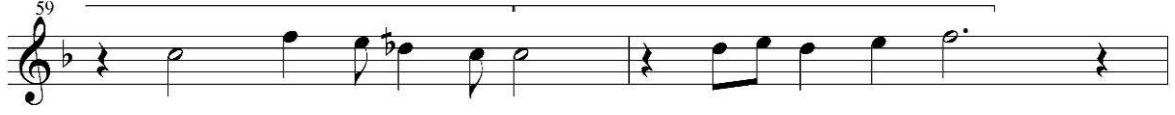
Şekil: 20

Çargah'da Hicaz Hümayun Dizisi'nin Bir kısmı



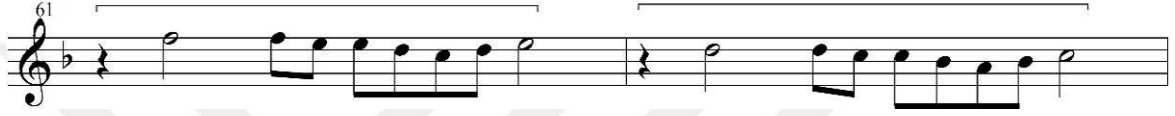
Çargah'da Hicaz Çeşnisi

Çargah'da Çargah 4 lüsü



Çargah'da Çargah 4 lüsü- Hüs. Asma Kalış

Dügah'da Kürdi 4 lüsü



Acemaşiran'da Çargah Çeşnisi



Tablo 9

ÖLÇÜ	DİZİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ ÇEŞNİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
57.58.59.60. Ölçüler	Çargâh'da Hicaz, Çargâh'da Çargâh çeşnileri	Şefk'efza makamı özellikleri	8/4 Ağır Düyek Usûlü kullanılmıştır.
61.62.63.64. Ölçüler	Çargâh'da Çargâh,Dügâh'da Kürdî, Acem Aşiran'da Çargâh çeşnileri	Acem Aşiran makamının genel karakteristik özelligi	“

Genel olarak 57.58.59. ölçülerde Çargâh'da Hicaz (A), 60.ölçüde Çargâh'da Çargâh (B), Nevâda Bûselik (C), 61.62. ölçülerde Çargâh'da Çargâh (B), Dügâh'da Kürdî (Ç), 63. ve 64. ölçülerde Dügâh perdesinde Kürdî (Ç), Rast perdesinde Bûselik (D), Acem Aşiranda Çargâh 5 lisi (E) kullanılmıştır. Çargâh perdesindeki Hicaz çeşnisinin kullanılması melodik yapı bakımından yerinde Sabâ makamını anımsatarak ve nitekim

ilerideki melodik yapılarda cazibeye kapılarak oluşmuş bir Sabâ makamı çeşnisini getirmektedir.

Şekil 21: Tam Dörtlü ve Beşliler

Çargah'da Hicaz 5 li'si (A) Çargah'da Çargah 4 lüsü (B) Neva'da Buselik 3 lüsü (C)

S A₁₃ B T T T B T B

Düğah'da Kürdi 4 lüsü (Ç) Rast'da Buselik 4 lüsü (D) Acemaşiran'da Çargah 5 lisi (E)

B T T T B T T T B T

Şekil: 22

65 Düğah'da Uşşak 3 lüsü - Saba Makam Dizisi'nin Bir Kısmı

67 Çargah'da Çargah 4 lüsü Çargah'da Çargah 4 lüsü

69 Düğah'da Kürdi 4 lüsü Düğah'da Kürdi Yarım Yedenli Düğah'da Uşşak 3 lüsü

71 Saba Makam Dizisinin Bir Kısmı

Tablo 10

ÖLÇÜ	DİZİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ ÇEŞNİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
65.66.67.68. 69.70.71.72. Ölçüler	Dügâh'da uşşak, Sabâ makam dizisinin bir kısmı, Çargâh'da Çargâh	Sabâ makam dizisinin bir kısmı ile Acem Aşiran makamı özellikleri	8/4 Ağır Düyek Usûlü kullanılmıştır.

Şekil 23: Tam Dörtlü ve Beşliler

Dugahta Uşşak 3 lüsü (A) Yerinde Saba 4 lüsü (B) Çargah'da Çargah 4 lüsü (C)

K S K S S T T B

Neva'da Buselik 3 lüsü (E) Dügah'da Kürdi 4 lüsü (D)

T B B T T

Acem Aşiran makamı inici bir karaktere sahip olduğu için birinci derece güçlü fa Acem perdesi, ikinci derece güçlüsü Çargâh perdesidir. Bu perde üzerinde genellikle Çargâh'da Çargâh çeşnisi kullanılmıştır. Çargâh perdesi Sabâ makamı içinde önemli bir perdedir ve bu perde üzerinde Zirgüleli Hicaz makam dizisi bulunmaktadır. Ayrıca makamın karar perdesi olan Dügâh perdesine bir Sabâ 4 lüsü bulunmaktadır. Acem Aşiran, Şevk'efzâ ve Sabâ makamı yapı gereği birbirlerine geçki yapmaya uygundur. 65.66. Ölçülerde Dügâh perdesinde Uşşak 3 lüsü (A), yerinde Sabâ 4 lüsü (B) ve hemen ardından Çargâh perdesi ortak bir perde olduğu için uyum içerisinde 67.68.69. ölçülerde tekrar Acem Aşiran makamı özellikleri olan Çargâh'da Çargâh (C), Nevâda Bûselik (E) ve Dügâh'da yapılan asma karar ile Dügâh perdesinde Kürdî (D) çeşnileri yapılmıştır. 70. Ölçüde yarım yedenli Dügâh'da Kürdî çeşnisi gösterilerek Dügâh perdesinde Uşşak

çeşnisi (A) ile yerinde Sabâ makamının özelliği olan Dügâh'da Sabâ 4 lüsü (B) gösterilmiş ve tekrar ortak perde olan Çargâh perdesinde asma kalış yapılmıştır.

Şekil: 24

Çargah'da Çargah 4 lüsü



Dügah'da Kürdi 4 lüsü

Acemaşiran'da Çargah Çeşnisi



Acemaşiran'da Çargah Çeşnisi



Tablo 11

ÖLÇÜ	DİZİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ ÇEŞNİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
73.74.75. 76.77.78. Ölçüler	Çargâh'da Çargâh, Dügâh'da Kürdî, Acem Aşiran'da Çargâh	Acem Aşiran makamının genel karakteristik özelliği	8/4 Ağır Düyek Usûlü kullanılmıştır.

Şekil 25: Tam Dörtlü ve Beşliler

Musical notation for Şekil 25: Tam Dörtlü ve Beşliler. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Çargah'da Çargah 4 lüsü (A): T T B

Neva'da Buselik 3 lüsü (B): T B

Dügah'da Kürdi 4 lüsü (C): B T T

Rast'da Buselik 4 lüsü (Ç): T B T

Acemaşiran'da Çargah 5 lüsü (D): T T B T

Makamsal olarak ikinci selama geçmeden öncede makam karakteristik bakımdan seyir özelliklerini toplamaktadır. 73.74.75.76.77.78. ölçülerde Çargâh'da Çargâh (A), Nevâda Bûselik (B), Dügâh'da Kürdî (C), Rast'da Bûselik (Ç), Acem Aşıranda Çargâh (D), çeşnileri kullanılmıştır.

Mevlevî ayinin birinci selamında Acem Aşiran makamının genel özelliklerinin yanı sıra Şefk-efzâ ve Sabâ makamlarına geçki yapıldığını belirtmiştik. Bütün bu makam geçkilerinden sonra Acem Aşiran makamının genel makam dizisi içerisinde bulunan Dügâh'da Kürdî ve Acem Aşıranda Çargâh beşlisi ile karar perdesine gelerek Sabâ makamına geçki hazırlığı içerisinde bulunmaktadır.

Şekil: 26

Dügâh'da Uşşak 3 lüsü - Saba Makam Dizisinin Bir Kısmı

Acemaşiran'da Çargah 5 lisi

Tablo 12

ÖLÇÜ	DİZİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ ÇEŞNİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
79.80.81. 82.83.84. Ölçüler	Dügâh'da Uşşak, Sabâ makam dizisinin bir kısmı, Çargâh'da Çargâh	Sabâ makam dizisinin bir kısmı ile Acem Aşiran makamı özellikleri	8/4 Ağır Düyek Usûlü kullanılmıştır.

Sabâ dörtlüsü ve Dügâh üzerindeki Uşşak üçlüsü Acem Aşiran makamına yakışmaktadır ve bu geçkiler genel anlamda Sabâ makamı dizisinin bir kısmı olarak kendini gösterir.

Şekil 27: Tam Dörtlü ve Beşliler

Dügâhta Uşşak 3 lütüsü (A) Yerinde Saba 4 lütüsü (B) Hüseyinî'de Kürdi 4 lütüsü (C)

K S K S S B T T

Acem'de Çargah 3 lütüsü (Ç) Neva'da Buselik 5 li'si (D) Dügâh'da Kürdi 4 lütüsü (E)

T T T B T T B T T

Acemaşiran'da Çargah 5 lisi (F)

T T B T


79.80. Ölçülerde Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisi (A) ve yerinde Sabâ 4 lütüsü (B) ile tekrar Sabâ makamının özellikleri gösterilmiştir. 81. Ölçüde ayrıca Hüseyinî'de Kürdî (C), Acem perdesinde Çargâh (Ç), 82.ölçüde Hüseyinî perdesinde Kürdî (C), Nevâ perdesinde Bûselik (D), 83.84.ölçülerde ise Dügâh perdesinde Kürdî (E) ve Acem Aşiran perdesinde Çargâh (F) çeşnileri kullanılmıştır.

Şekil: 28


İKİNCİ SELÂM

Evfer

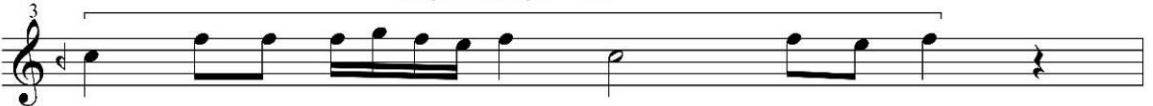
Çargah'da Çargah 4 lüsü



Acem'de Nikriz 4 lüsü



Çargah'da Çargah 4 lüsü



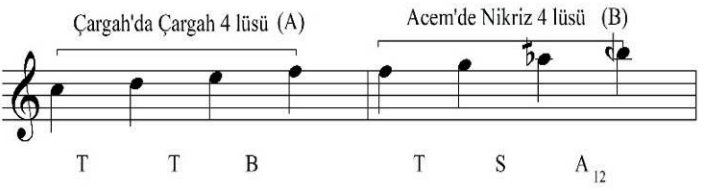
Tablo 13

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
1.3. Ölçüler	Çargâh'da Çargâh çeşnisi, Acem'de Nikriz 4 lüsü, Çargâh'da Çargâh çeşnisi	Şevk'efzâ makamı dizisinin bir kısmı, Acem Aşiran makamı dizisinin bir kısmı kullanılmıştır.	9/4 Ağır Evfer Usûlü kullanılmıştır.

Şekil 29: Tam Dörtlü ve Beşliler

Çargah'da Çargah 4 lüsü (A)

Acem'de Nikriz 4 lüsü (B)



T T B T S A₁₂

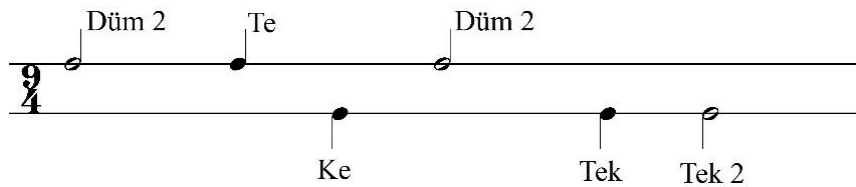
1.2.3. Ölçülerde sırası ile Çargâh perdesinde Çargâh (A), Acem perdesinde Nikriz (B) çeşnileri kullanılmıştır. Acem perdesindeki Nikriz çeşnisi Çargâh peresindeki Hicaz Zirgüle makamının göçürülmüş şekli olması sebebiyle dizinin beşinci derecesindeki Hicaz dörtlüsünün bir tanini altında Acem perdesinde nikriz çeşnisinin oluşumundan kaynaklanmaktadır. Bir başka dikkat çeken husus donanımında si koma (Segâh perdesi) bulunmasıdır ve bu yüzden ikinci selamda Acem makamı, yeri geldikçe Acem Aşiran makamı, Sabâ makamı ve Şevkefza makamı ile içiçe seyir etmektedir. Bu seyir esnasında makam karakteristiğinden kaynaklanan bazı asma kalıplar ileride gösterilecektir.

İkinci selamda Acem, Sabâ ve Acem Aşiran makamının özellikleri yanı sıra bir usûl değişikliği söz konusudur. İkinci selamda usûl bakımından 9/4'lük Evfer usûlü kullanılmıştır. Şimdi Evfer usûlünü inceleyelim.

3.7. EVFER USÛLÜ

Evfer usûlü dokuz zamanlı bir usûldür. Daha yakından bakacak olursak bir dört zamanlı Sofyan ve bir beş zamanlı Türk Aksağı usûlünden oluştuğunu görmekteyiz. Fakat ikinci kısımda bahsettiğimiz Türk Aksağı usûlünün kendinden daha farklı olması (ikinci şekil Türk Aksağı usûlü) Evfer usûlüne ayrı bir kişilik kazandırmıştır. Genellikle 9/8 ve 9/4'lük mertebeleri kullanılmıştır. 9/8'lik mertebesi genelde ilahilerde, şarkılarda, türkülerde kullanılmasının yanı sıra 9/4'lük mertebesi ise Ağır Evfer veya Mevlevî Evferi olarak bilinir. Genellikle bütün Mevlevî ayinlerinin ikinci selamlarında kullanılması bu usûlü Mevlevî ayinlerinde mecburi usûl haline getirmiştir. 9/4'lük mertebesi ayrıca ege yöresinde zeybek, türkü ve oyunlarında kullanılmıştır.

3.7.1. Evfer Ana Usûlü



Darb vuruş kuvvetleri Aksak usûlünde olduğu gibidir fakat son iki darb yer değiştirdiği için beşinci darb zayıf ve altıncı darb yarı kuvvetlidir (Özkan, 1994:602). Evfer usûlü 6 darb lı bir usûldür ve Aksak usûlünden tek farkı ise son iki darb olan (Tek)

lerin değerlerinin yer değiştirmesidir. Bu usûle Evfer Aksağı ismi de verilmiştir. Genellikle Mevlevî ayinlerin ikinci selamlarında birinci mertebesi, dördüncü selamlarında ikinci mertebesi kullanılmıştır (Ungay, 1981: 53).

Şekil: 30



Tablo 14

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
4. 6. Ölçüler	Acem'de Nikriz 4lüsü, Nevâ'da Bûselik dörtlüsü, Çargâh'da Çargâh 4 lüsü, Nevâ'da Hicaz 4lüsü, Çargâh'da Nikriz 5 lisi	Şevk'efza makamının bir kısmı ve Acem makam dizisinin genel karakteristik özellikleri kullanılmıştır.	9/4 Ağır Evfer Usûlü kullanılmıştır.

4.5.6. Ölçülerde yukarıda bahsettiğimiz makamlardaki asma kalıplar karşımıza çıkmaktadır. Dördüncü ölçüde bulunan Acemde Nikriz çeşnisi (A) Çargâh'da bulunan göçürülmüş Hicaz çeşnisinden kaynaklanır ve hemen ardından Nevâ perdesinde Bûselik çeşnisi (B) kullanılmış olması Acem makamı özelliklerinin bir parçası şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Şekil: 31

Acem'de Nikriz 4 lüsü (A)
T S A₁₂

Neva'da Buselik 4 lüsü (B)
T B T

Çargah'da Çargah 4 lüsü (C)
T T B

Neva'da Hicaz 4 lüsü (Ç)
S A₁₂ S

Çargah'da Nikriz 5 lüsü (D)
T S A₁₂ S

Bunu şu şekilde açıklayabiliriz: Acem makamındaki Acem dizisini ele aldığımızda yerinde Uşşak Bayâtî dizisinin ve Acem perdesinde Çargâh çeşnisi olduğunu görürüz. Burada Nevâ perdesinde Bûselikli asma kalıpta elbette ki çok fazla kalınmamıştır fakat Uşşak Bayâtî dizisinin olduğu Bayâtî makamının en önemli özelliği olan Nevâda Hicaz (Ç) çeşnisinden anlaşılmaktadır ve bu çeşni aynı zamanda Uşşak ve Uşşak Bayâtî makamları arasındaki en önemli farklardan biridir (Özkan, 1994:315).

Şekil: 32

Dügah'da Uşak 4 lüsü

Acemaşiran'da Çargah Çeşnisi

Yukarıda Dügâh'da Uşşak dörtlüsü görülmektedir. Yerinde Uşşak Bayâtî dizisinin Dügâh perdesi üzerindeki bir kısmı şeklindedir. Acem Aşiran üzerindeki Çargâh çeşnisi ise ilk önce Hüseyinî Aşiran perdesinde Kürdî dörtlüsü ve hemen ardından ise Acem Aşiranda Çargâh üçlüsü şeklindedir. Burada Hüseyinî Aşiran perdesinde fazla bir kalış yapılmadığından dolayı Acem Aşiran perdesinde kalınması karar perdesini tekrar hatırlatmaktadır.

Tablo 15

ÖLÇÜ	DİZİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ ÇEŞNİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
7.8. Ölçüler	Dügâh'da Uşşak 4 lüsü, Acem Aşiran'da Çargâh 3 lüsü	Acem makamı dizisi ve Acem Aşiran makamı dizisinin genel özellikleri	9/4 Ağır Evfer Usûlü kullanılmıştır.


Şekil 33: Tam Dörtlü ve Beşliler

The image shows a musical staff with two scales. The first scale, labeled 'Dügâh'da Uşşak 4 lüsü (A)', consists of four notes: K, S, T, and an implied fourth note. The second scale, labeled 'Acemaşiran'da Çargah 3 lüsü (B)', consists of three notes: T, T, and an implied third note. The notes are written on a treble clef staff.


Yukarıda yerinde Uşşak dörtlüsü (A) Acem Aşiran perdesinde Uşşak üçlüsünü görüyoruz (B). Acem makamı geçkileri seyir esnasında kendisini gösterse dahi unutmamız gereken şey Acem Aşiran makamı ile Acem makamlarının birbirlerine rahatlıkla geçki yapabiliyor olmasıdır. Donanımdaki bir komalık Segâh perdesi bize Acem makamındaki Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisi ile yansımaktadır (Çelikkol, 2000:614).

Şekil: 34


Çargah'da Çargah 5 - 4 lüsü



Çargah'da Çargah 4 lüsü



Nevâ'da Bûselik - Uşşak Dizisinin Bir Kısmı



Tablo 16

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
9.11. Ölçüler	Çargâh'da Çargâh 5 lisi ve 4 lüsü, Nevâ'da Bûselik ve Dügâh perdesinde Uşşak 4 lüsü.	Acem makamı ve Acem Aşiran makamının karakteristik dizi özellikleri kullanılmıştır.	9/4 Ağır Evfer Usûlü kullanılmıştır.

9.10.11. Ölçülerde Acem makamı nazari olarak seyir halinde iken Çargâh'da Çargâh dörtlüsü (A) ve ana dizinin güçlü üzerindeki Nevâda Bûselik çeşnisi (B) ile ilerleyerek ilerideki seyirde ana makam olan Acem Aşiran makamının melodik yapısına uygun asma kalışları kullanması üçüncü selama da bir hazırlık niteliğindedir.

Şekil 35: Tam Dörtlü ve Beşliler

Çargah'da Çargah 5 lisi (A)
T T B T

Çargah'da Çargah 4 lüsü (B)
T T B

Neva'da Buselik 4 lüsü (C)
T B T

Düğah'da Uşşak 4 lüsü (Ç)
K S T

Şekil: 36

Düğah'da Kürdi 4 lüsü

Acemaşiran'da Çargah 5 lisi

Acemaşiran'da Çargah 5 lisi

Acem'de Çargah 4 lüsü - Muhayyer'de Çeşnisiz Asma Kalış

Acem'de Nikriz 5 lisi

Tablo 17

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
12.15. Ölçüler	Dügâh'da Kürdî 4lüsü, Acem Aşiran'da Çargâh 5 lisi, Acem'de Çargâh 4 lüsü, Acem'de Nikriz 5 lisi	Acem Aşiran makamı ve Acem makamının karakteristik dizi özellikleri kullanılmıştır.	9/4 Ağır Evfer Usûlü kullanılmıştır.

12.13.14.15. Ölçülerde Acem Kürdî ve Acem Aşiran makamında ortak bir geçki olan Dügâh perdesinde Kürdî (A) kullanılmıştır. Bu Kürdî çeşnisi Acem makamı özelliklerinden yavaş yavaş Acem Aşiran makamına geçmek için adeta bir aracı niteliğindedir.

Kürdî perdesi ve Sümbüle perdesi melodik bakımdan kulakta oluşan uyum hissi ile hazırlık içerisinde ve hemen arkasından gelen Acem perdesindeki Çargâh çeşnisi (C) aynı şekilde Acem makamının ana dizisinde bulunması sebebiyle son derece önem teşkil etmektedir. 14. Ölçüde Acem perdesinde Çargâh çeşnisi Acem Aşiran makamının simetrik genişlemesinde bulunması da ortak bir geçiş noktası oluşturmakta büyük rol oynarken Acem perdesinde ise bir Nikriz 5 lisi (Ç) kullanılmıştır. (Özkan, 1994:203)

Şekil 37: Tam Dörtlü ve Beşliler

Şekil 37, üç melodik satırı göstermektedir. Her satırın başında makam ve lüsi bilgisi yer almaktadır. İlk satır, 'Dügah'da Kürdi 4 lüsü (A)' olarak etiketlenmiştir ve 'B T T' intervallic yapısını göstermektedir. İkinci satır, 'Acemaşiran'da Çargah 5 lisi (B)' olarak etiketlenmiştir ve 'T T B T' intervallic yapısını göstermektedir. Üçüncü satır, 'Acem'de Çargah 4 lüsü (C)' olarak etiketlenmiştir ve 'T T B' intervallic yapısını göstermektedir. Dördüncü satır, 'Acem'de Nikriz 5 lisi (Ç)' olarak etiketlenmiştir ve 'T S A₁₂ S' intervallic yapısını göstermektedir. Tüm notalar, beşli ve dörtli ritimlerle yazılmıştır.

Nikriz beşlisinin ise Şevk'efzâ ve Şevk-u Tarab makamının bir özelliği olduğunu da tekrar hatırlıyoruz. Nikriz beşlisi (Ç) Çargâh perdesindeki göçürülmüş Zirgüleli Hicaz dizisinin üst kısmı şeklinde burada bulunmaktadır.

Şekil: 38

Şekil 38, üç melodik satırı göstermektedir. Her satırın başında makam ve lüsi bilgisi yer almaktadır. İlk satır, 'Hüseynî'de Kürdi 4 lüsü' olarak etiketlenmiştir ve 'Çargah'da Çargah 5 lisi' olarak etiketlenmiştir. İkinci satır, 'Kürdi'de Çargah 4 lüsü' olarak etiketlenmiştir ve 'Dügah'da Kürdi 4 lüsü' olarak etiketlenmiştir. Üçüncü satır, 'Acemaşiran'da Çargah 4 lüsü' olarak etiketlenmiştir. Tüm notalar, beşli ve dörtli ritimlerle yazılmıştır.

Melodik bakımdan ikinci selamda Acem makamında ilerleyen Acem Aşiran ayini üçüncü selama yaklaşırken melodik olarak her ne kadar donanımında Segâh perdesi bulunsa dahi gerekli değiştirme işaretlerini kullanarak (Kürdî perdesi) Çargâh makamının

şeddi olduğunu belirtircesine Acem Aşıradaki Çargâh çeşnisini tekrar ederek Acem Aşiran dizisini hatırlatmaktadır.

Tablo 18

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
13.18. Ölçüler	Hüseynî'de Kürdî 4 lüsü, Çargâh'da Çargâh 5 lisi, Kürdî'de Çargâh 4 lüsü Dügâh'da Kürdî 4 lüsü, Acem Aşiran'da Çargâh 4 lüsü	Acem ve Acem Kürdî makamlarının karakteristik dizi özellikleri kullanılmıştır.	9/4 Ağır Evfer Usûlü kullanılmıştır.

Şekil 39: Tam Dörtlü ve Beşliler

Hüseynî'de Kürdî 4 lüsü (A) Çargâh'da Çargâh 5 lisi (B) Kürdî'de Çargâh 4 lüsü (C)

Dügâh'da Kürdî 4 lüsü (Ç) Acemaşiran'da Çargâh 4 lüsü (D)

Sırası ile seyir esnasında Hüseynî'de Kürdî (A), Çargâh perdesinde Çargâh (B), Kürdî perdesinde Çargâh (C) kullanılmıştır. Burada bulunan beş komalık Nim Hisar perdesinin kullanılması Acem Kürdî makamının bir özelliği niteliğine girmektedir. Aynı zamanda sol Rast perdesine inildiği zaman ise kendiliğinden bir altı ses Nihavend çeşnisi ortaya çıkmaktadır. Burada ise sadece Dügâh perdesinde bir Kürdî bulunmaktadır (Ç). Acem Aşiran perdesindeki Çargâh dörtlüsü (D) ise Acem Aşiran makamının temel dizisinde bulunmaktadır (Çelikkol, 2000:620).

İkinci selamı kısaca özetleyecek olursak 9/4'lük Evfer usûlünün ikinci selamın Acem, Acem Kürdî, Acem Aşiran, Şevk-u Tarab, Şevk'efzâ makamları ile bütünleşerek bunların yanı sıra ayin esnasında yapılan semanın manevi haller içerisinde ortaya çıktığını, Acem Aşiran ayininin melodik ve ritimsel yapısının ikinci selamın bir vecd halini etkilemesinin ne derece kuvvetli olduğunu ve kalbe müzikal bir tesir, ferahlık vermesi gerektiği şeklinde düşünebiliriz (Uludağ, 1992:235).

Üçüncü selamın makamsal özelliklerinden bahsetmeden önce ilk olarak usûl yapısını incelememiz üçüncü selamın ritimsel ilerleyişi bakımından daha doğru olacaktır. Ayinin üçüncü selamı ritimsel ve ezgisel bakımdan daha zengin bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Ayinin üçüncü selamında 28 zamanlı Devr-i Kebir usûlü, 10 zamanlı Aksak Semai usûlü ve 6 zamanlı Yürük Semai usûlü kullanılmıştır. Sıralama ve zaman bakımından ise büyükten küçüğe doğru ilerlemesi üçüncü selamın yapısı bakımından bize bilgi vermektedir. Usûl büyükten küçüğe doğru ilerlerken müzikal anlamda da daha yürük hale gelerek Yürük Semai usûlüne geçer.

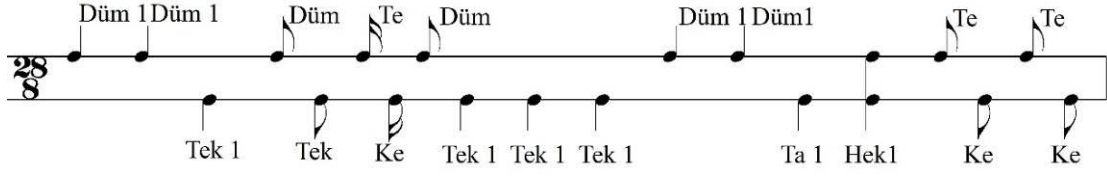
3.8. DEVR-İ KEBİR USÛLÜ

Devr-i kebir usûlü XV. Yüzyılda bulunmuş bir usûldür. Büyük usûller sınıfına girmektedir. 28 zamanlı bir usûldür ve bir Sengin Semai, iki Sofyan, yine bir Sengin Semai ve iki Sofyan usûlünden meydana gelmiştir. Zaman sıralamasını sıralarsak $6+4+4+6+4+4 = 28$.

Genellikle 28/8 birinci mertebesidir fakat genellikle 28/4 lük ikinci mertebesi peşrevler, kâr, beste, ilahi ve Mevlevî ayinlerinde kullanılmıştır. Mevlevî ayinlerin üçüncü selamlarında 28/8 olan birinci mertebesi kullanılmıştır. Bu usûlün bu kadar çok kullanılmasının sebeplerinden biride çok ahenkli bir usûl olmasıdır. Bu usûl vurulurken kuvvetli ve hafif zamanlarının doğru vurulması ve daha belirgin olması gerekmektedir.

Kuvvetli hafif zamanları sıralayacak olursak 1. darb kuvvetli, 2. yarı kuvvetli, 3. yarı kuvvetli, 4. kuvvetli, 5. yarı kuvvetli 6.7. zayıf, 8.yarı kuvvetli, 9. kuvvetli, 10. yarı kuvvetli, 11. zayıf, 12. kuvvetli, 13. yarı kuvvetli, 14. kuvvetli, 15. yarı kuvvetli, 16. kuvvetli, 17. zayıf, 18. yarı kuvvetli, 19. zayıftır (Özkan, 1994:663).

3.8.1. Devr-i Kebir Ana Usulü



Şekil: 40

ÜÇÜNCÜ SELÂM

Devr-i Kebîr



Üçüncü selamda Acem makamının içerisinde bulunan Uşşak Bayâtî dizisi daha çok kullanılmıştır. Acem makamının genel özellikleri kullanılmıştır.

Tablo 19

ÖLÇÜ	DİZİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ ÇEŞNİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
1.2. Ölçüler	Çargâh'da Çargâh 4-5 lüsü, Nevâ'da Bûselik 4 lüsü, Hüseynî'de Kürdî 4 lüsü, Acem'de Çargâh çeşnisi	Acem makamının karakteristik dizi özellikleri kullanılmıştır.	28/8 Devr-i Kebir Usûlü kullanılmıştır.

Şekil 41: Tam Dörtlü ve Beşliler

Çargah'da Çargah 4 lüsü (A)
T T B

Neva'da Buselik 4 lüsü (B)
T B T

Çargah'da Çargah 5 lisi (C)
T T B T

Hüseyinî'de Kürdi 4 lüsü (Ç)
B T T

1.2. Ölçülerdeki asma kalışları sıralarsak: Çargâh perdesinde Çargâh çeşnisi (A), takibinde Acem makamı içerisinde Uşşak Bayâti dizisinin güçlü Nevâ perdesinde bir Bûselik dörtlüsü (B) kullanılmıştır. Bunun yanı sıra makamın içerisinde bulunan Nevâ üzerindeki Bûseliğin bir tanini üstünde ise kendiliğinden bir Kürdî çeşnisi oluşmaktadır (Ç). Fakat normal taksim sırasında yakıştırılarak kullanılan bu Hüseyinî'de Kürdî çeşnisi burada asma kalış olarak kullanılmamıştır. Sadece oluşumu Nevâdaki Bûselik dolayısı ileler.

Şekil: 42

Çargah'a Çargah 4 lüsü

Neva'da Buselik 4 lüsü - Çargah'da Çargah 5 lisi

Çargah'da Çargah 5 lisi

Dügah'da Uşşak 4 lüsü

Tablo 20

ÖLÇÜ	DİZİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ ÇEŞNİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
3.4. Ölçüler	Çargâh'da Çargâh 4-5 lisi, Nevâ'da Bûselik 4 lüsü, Dügâh'da Uşşak 4 lüsü.	Acem makamının karakteristik dizi özellikleri kullanılmıştır.	28/8 Devr-i Kebir Usûlü kullanılmıştır.

3. ve 4. Ölçülere baktığımız zaman Acem perdesinin ne derece önem teşkil ettiğini tekrar görüyoruz. Acem makamının birinci derece güçlüsü bilindiği üzere Nevâ perdesidir fakat Acem perdesinde Acem Aşiran, Acem makamları için önemli bir derecedir. Bu perde üzerinde genellikle bu makamlarda ortak olan Acemde Çargâh çeşnisi yapılır. Üçüncü ve dördüncü ölçü itibarı ile Çargâh perdesinde bir asma kalış kullanılmıştır.

Şekil 43: Tam Dörtlü ve Beşliler

The image displays four musical scales in treble clef notation. The first scale, labeled 'Çargah'da Çargah 4 lüsü (A)', consists of five notes with intervals T, T, B. The second scale, 'Neva'da Buselik 4 lüsü (B)', consists of four notes with intervals T, B, T. The third scale, 'Çargah'da Çargah 5 lisi (C)', consists of five notes with intervals T, T, B, T. The fourth scale, 'Dügah'da Uşşak 4 lüsü (Ç)', consists of four notes with intervals K, S, T.

Bu perde üzerinde Çargâh'da Çargâh (A) çeşnisi kullanılmıştır. Daha sonra Nevâ perdesinde Bûselik (B) ve tekrar Çargâh perdesinde bir Çargâh çeşnisi (C) kullanılmıştır. Uşşak Bayâtî dizisinde bulunan yerinde Uşşak dörtlüsünün (Ç) Acem makamında kullanıldığını belirtmiştik. Ayinin birinci selamından itibaren Acem perdesi ve Çargâh perdesinin ne derece önemi olduğunu biliyoruz. Güçlü Nevâ perdesi ve Acem perdesi

Şekil 45: Tam Dörtlü ve Beşliler

Çargah'da Çargah 5 lisi (A) Neva'da Buselik 5 lisi (B) Neva'da Buselik 4 lüsü (C)

T T B T T B T T T B T

Acem'de Çargah 3 lüsü (Ç)

T T

Şekil: 46

Çargah'da Çargah 4 lüsü Neva'da Buselik 4 lüsü - Çargah'da Çargah

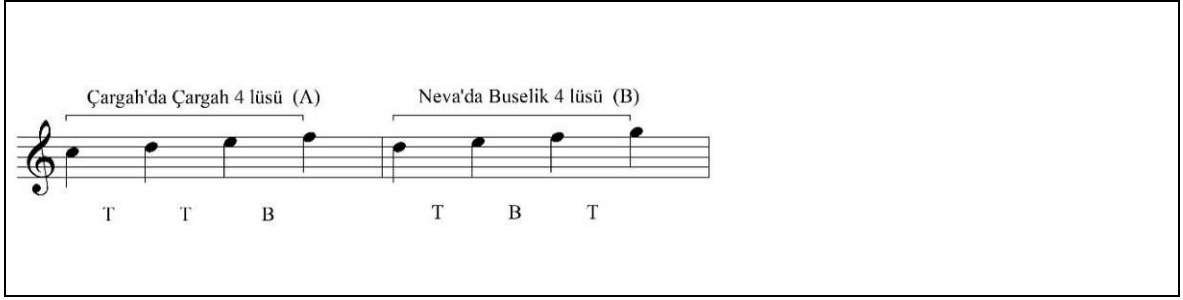
4 lüsü Çargah'da Çargah 4 lüsü - Neva'da Buselik 4 lüsü

Üçüncü selamın usûl değişikliği olmadan evvel son melodik cümlelerinde 7. 8. ölçülerde Acem Aşiran makamında sık kullanılan Çargâh perdesinde Çargâh çeşni (A) kullanılmıştır.

Tablo 22

ÖLÇÜ	DİZİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ ÇEŞNİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
7. 8. Ölçüler	Çargâh'da Çargâh 5 lisi, Nevâ'da Bûselik 4 lüsü	Acem makamının karakteristik dizi özellikleri kullanılmıştır.	28/8 Devr-i Kebir Usûlü kullanılmıştır.

Şekil 47: Tam Dörtlü ve Beşliler



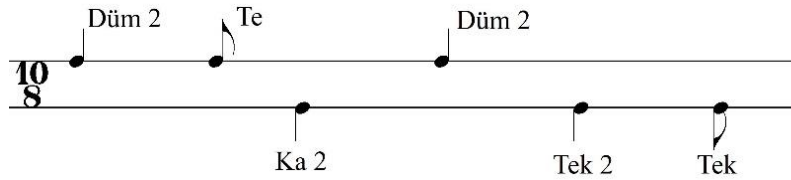
Takibinde Nevâ perdesinde ise bir Bûselik dörtlüsü kullanılmıştır (B). Nevâ üzerinde Bûselik oluşumu esnasında ise Hüseyinî perdesinde kendiliğinden bir Kürdî çeşnisi oluşmuştur. Melodik yapıda ise Kürdî çeşnisinde bir asma kalış yapılmamıştır. Bu yüzden Nevâ perdesindeki Bûselikli asma kalış daha belirgin bir şekildedir.

Üçüncü selamın ilk usûl değişikliği bu bölümde yer alır. Bu bölümde 10/8 lik Aksak Semai usûlü kullanılmıştır. İlk olarak usûl yapısını inceleyeceğiz.

3.9. AKSAK SEMAİ USÛLÜ

10 zamanlı bir usûldür. Oluşumda iki Türk Aksağı usûlü bir başka deyişle ise iki tane 5 zamanın birleşmesinden oluşmuştur. 10/16'lık, 10/8'lik ve 10/4'lük mertebeleri vardır. Her mertebenin ise isimleri farklı farklıdır. Sadece vuruluşları aynı olmasına rağmen yürüklükleri farklıdır. 10/16'lık mertebesine Curcuna, 10/8'lik mertebesine Aksak Semai, 10/4'lük mertebesine ise Ağır Aksak Semai isimleri verilmiştir (Ungay, 1981: 66). Biz sadece 10/8'lik Aksak Semai olan mertebesini inceleyeceğiz.

3.9.1. Aksak Semai Ana Usûlü



Aksak Semai usûlü genellikle daha çok saz semailerin ilk üç hanesinde kullanılmıştır. Bunun yanısıra fasıllarda, ağır semailerde, şarkılarda, özel saz parçalarında kullanılmıştır (Özkan, 1994:615).

Şekil: 48

The image shows three staves of musical notation in 10/8 time. The first staff is labeled 'Dügah'da Kürdi 4 lüsü' and 'Çargah'da Hicaz 5 lisi'. The second staff is labeled 'Çargah'da Hicaz 4 lüsü' and 'Hüseynî'de Kürdi 3 lüsü'. The third staff is labeled 'Acem'de Nikriz 4 lüsü'.

Üçüncü selamın 10/8 lik Aksak Semai usûlüne geçtiğimiz zaman ilk ölçüde bir Kürdî çeşnisinin (A) bulunduğu görülmektedir. Kürdî çeşnisi Acem Aşiran makamının ana dizisinde (Acem Aşiranda göçürülmüş Çargâh makamı dizisi) Dügâh perdesi üzerinde bulunmaktadır. Aynı zamanda Acem Aşiran perdesindeki Çargâh dizisinin Şevk'efzâ ve Şevk-u Tarab makamı içerisinde olduğu bilinmektedir.

Tablo 23

ÖLÇÜ	DİZİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ ÇEŞNİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
1.5. Ölçüler	Dügâh'da Kürdî 4 lüsü, Çargâh'da Hicaz 5-4 lüsü, Hüseynî'de Kürdî ve Acemde Nikriz 4 lüsü	Sabâ makamı genel karakteristik özellikleri kullanılmıştır.	10/8'lik Aksak Semai Usûlü kullanılmıştır.

Şekil 49: Tam Dörtlü ve Beşliler

Dügah'da Kürdi 4 lüsü (A) Çargah'da Hicaz 5 lisi (B) Hüseyinî'de Kürdi 3 lüsü (C)

B T T S A₁₃ B T B T

Acem'de Nikriz 4 lüsü (Ç)

T S A₁₂

Takibinde dördüncü ölçüye kadar Çargâh perdesinde göçürülmüş Hicaz Zırgüle makam dizisinin bir kısmı görülmektedir. Göçürülmüş (Şed) Hicaz dizisi Çargâh perdesinde Hicaz beşlisi (B) ve Gerdâniye perdesinde bir Hicaz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Gerdâniyedeki Hicaz çeşnisinden kaynaklanan Acem perdesindeki Nikriz çeşnisi (Ç) Acem perdesi üzerindeki Hicaz ve aynı zamanda bütün perdelerdeki oluşan Hicaz çeşnisinin her zaman bir tanini altında bulunmaktadır.

Şekil: 50

Çargah'da Hicaz Çeşnisi

Çargah'da Hicaz Çeşnisi

Çargah'da Hicaz ve Şevk-efza Makam Dizisinin Bir Kısmı Dügah'da Kürdi 3 lüsü

Tablo 24

ÖLÇÜ	DİZİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ ÇEŞNİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
6.7.8.9. Ölçüler	Çargâh'da Hicaz ve Dügâh'da Kürdî çeşnileri	Şevk'efzâ makamı özellikleri kullanılmıştır.	10/8 lik Aksak Semai Usûlü kullanılmıştır.

6 ve 9. ölçüler arasında Çargâh perdesindeki Hicaz çeşnileri devam etmekte olup (A) devamında bir Kürdî çeşnisi bulunmaktadır. Kürdî çeşnisi (B) yukarıda bahsettiğimiz Acem Aşiran perdesindeki Çargâh dizisinden kaynaklanır ve Acem Aşiran, Şevk-u Tarab ve Şevk'efzâ makam dizilerinde ise sık sık kullanılmaktadır.

Şekil 51: Tam Dörtlü ve Beşliler

Çargah'da Hicaz 5 lisi (A) Dügah'da Kürdi 3 lüsü (B)

S A₁₃ B T B T

Şekil: 52

Rast'da Buselik Çeşnisi Kürdi'de Nikriz 5 lisi

Acemaşiran'da Çargah 5 lisi Dügah'da Kürdi 4 lüsü Acemaşiran'da Nikriz Çeşnisi

Tablo 25

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
10.11.12.13. Ölçüler	Rast'da Bûselik, Kürdî'de Nikriz, Acem Aşiran'da Çargâh, Dügâh'da Kürdî, Acem Aşiran'da Nikriz çeşnisi	Genel olarak Şevk'efzâ makam dizisi Özellikleri kullanılmıştır.	10/8 lik Aksak Semai Usûlü kullanılmıştır.

Şekil 53: Tam Dörtlü ve Beşliler

The image displays five musical scales on a treble clef staff, each with its name and interval sequence below it. The scales are:

- Rast'ta Buselik 4 lüsü (A): T B T
- Kürdî'de Nikrez 5 lisi (B): T S A₁₃ B
- Acemaşiran'da Çargah 5 lisi (C): T T B T
- Dügâh'da Kürdi 4 lüsü (Ç): B T T
- Acemaşiran'da Nikriz 4 lüsü (D): T S A₁₂

Çargâh perdesindeki Hicaz çeşnisinin devamında Rast perdesine inilmesi ile bir Bûselik çeşnisi (A) oluşmaktadır ve devamında Çargâh'daki Hicazın bir tanini aralığı (T) altında Kürdî perdesinde bir Nikriz çeşnisi (D) bulunur. Buraya kadar Acem Aşiran makamı ve Şevk-u Tarab makamı gibi bir duyum olsada Acem Aşiran perdesinde Nikriz çeşnisi ile aslında Şevk'efzâ makamı olduğu anlaşılmaktadır. Bu özellik Şevk-u Tarab ve Şevk'efzâ makamını birbirinden ayıran en belirgin özelliştir ve ayin seyri sırasında bu özellik ile sık sık karşılaşılır (Özkan, 1994:489).

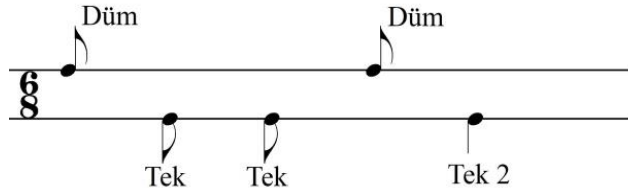
28/8 lik Devr-i Kebir, 10/8 lik Aksak Semai usûlü ile başlayan ayin usûl olarak yerini artık daha hızlı ve yürük olan 6/8 lik Yürük Semai usûlüne bırakmıştır. Adından anlaşılacağı üzere Yürük Semai usûlü bir anlamda yürümek veya hızlanmak anlamına gelir. Şimdi ilk önce Yürük Semai usûlünü inceleyelim.

3.10. YÜRÜK SEMAİ USÛLÜ

Yürük Semai usûlü 6 zamanlı bir usûldür. Usûle 2 zamanlı bakarsak 3 tane 2 zamanlı, 3 zamanlı bakarsak 2 tane 3 zamanın, başka bir deyişle 3 Nim Sofyan veya 2 tane Semai'nin birleşmesinden meydana gelmiştir (2+2+2=6 veya 3+3=6)

Usûl genellikle 6/8 lik mertebesi kullanılmasına rağmen 6/4 lük mertebesi ve 6/2 mertebeleri vardır. 6/4'lük mertebesine Sengin Semai 6/2 lik mertebesine ise Ağır Sengin Semai usûlü ismi verilmiştir (Ungay, 1981: 25).

3.10.1. Yürük Semai Ana Usûl:



Yürük Semai usûlü genellikle klasik eserlerde, 10/8 lik Aksak Semai usûlündeki Saz Semaillerin dördüncü hanelerinde, ilahilerde, şarkılarda, Mevlevî ayinlerin 3. Selamın ikinci yarılarında kullanılmıştır. Kuvvetli Hafif Zamanları: DÜM kuvvetli, TEK orta kuvvetli, TEK hafif, DÜM orta Kuvvetli, TE-EK hafiftir (Çelikkol, 2000: 190).

Şekil: 54



Gedaniye perdesi ile başlayan ilk ölçü ve sonrasında genel itibari ile Çargâh perdesinde göçürülmüş Hicaz Zirgüle dizisi kullanılmıştır (A). Gedaniye perdesi bu bakış açısından göçürülmüş Zirgüle dizisinin güçlü kısmı olarak nitelendirilir. Normal Hicaz Zirgüle dizisinde güçlü perdesi mi Hüseyinî perdesidir ve aynı dizi göçürüldüğünde bu güçlü Gerdâniye perdesine dönüşmüştür. Takibinde ortak çeşni olarak Çargâh perdesinde Çargâh çeşnisi kullanılmıştır.

Tablo 26

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
14..15.16.17.18.19.20.21. Ölçüler	Çargâh'da Hicaz, Gerdâniye'de Hicaz, Çargâh'da Çargâh çeşnisi kullanılmıştır.	Çargâh perdesinde Hicaz Zirgüle dizisinin bir kısmı kullanılmıştır.	6/8 lik Yürük Semai Usûlü kullanılmıştır.

Şekil 55: Tam Dörtlü ve Beşliler

The image displays two musical staves. The top staff is labeled 'Çargah'da Hicaz 5 lisi' and 'Gerdaniye'de Hicaz 4 lüsü (A)'. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), T4 (quarter), + (quarter), S4 (quarter), A4 (quarter), S4 (quarter). Below the notes are rhythmic markings: S, A₁₃, B, T, +, S, A₁₂, S. The bottom staff is labeled 'Çargah'da Çargah 5 lisi(B)' and 'Çargah'da Zirgüle'li Hicaz Dizisi'. The notes are: T4 (quarter), T4 (quarter), B4 (quarter), T4 (quarter). Below the notes are rhythmic markings: T, T, B, T.

Şekil: 56

30 Rastta Rast Çeşnisi Dügah'da Hüseyinî 5 lisi - Dügah'da Uşşak 4 lüsü - Rast'da Rast 5 lisi

34 2 Nevâ'da Rast 4 lüsü Nevâ'da Hicaz ve Çargâh'da Nikriz Çeşnileri Çargâh'da Çargâh 3 lüsü

38 Çargâh'da Çargâh 4 lüsü

Tablo 27

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
30.31.32.33.34.35.36.37 .38. Ölçüler	Rast'da Rast, Dügâh'da Hüseyinî, Nevâ'da Rast, Nevâ'da Hicaz, Çargâh'da Nikriz, Çargâh'da Çargâh çeşnileri	Rast makamı dizisi, Uşşak Bayâtî dizisinin bir kısmı kullanılmıştır.	6/8 lik Yürük Semai Usûlü kullanılmıştır.

Ayin 6/8 lik Yürük Semai usûlüne geçtiğinde donanımında bir Segâh perdesi donanıma yazılmıştır. Normal olarak bakıldığında Acem Aşiran makamının donanımında beş komalık Küçük Mücennep bemolü Kürdî perdesi donanıma yazılır.

Burada yapılan donanım değişikliği Uşşak Bayâtî dizisindeki değişikliktir. 30.33. Ölçülerde Rast çeşnisi (A) kullanılmıştır. Bayâtî dizisinde içerisinde kendi yapısından dolayı Rast perdesinde Rast çeşnisi mevcuttur ve aynı dizi içerisinde Nevâ perdesine çıkıldığında Uşşak çeşnisi, Hüseyinî perdesine çıkıldığında ise yerinde bir Hüseyinî beşlisi (B) meydana gelir. Tabiki Uşşak Bayâtî dizisinin içerisinde Hüseyinî çeşnisi pek sık kullanılmamıştır fakat burada geçici bir süreliğine asma kalış yapmak mümkündür.

Nevâ perdesi üzerindeki Rast çeşnisi Eviç ve Hisar perdelerinin kullanılması ile Nevâ perdesinde Hicaz (D) ve Çargâh perdesinde Nikriz çeşnisi (E) ile son bulmaktadır. Bu özellik genellikle Bayâtî makamı içerisinde mevcut olup Uşşak makamı ile Bayâtî makamının birbirlerinden ayırıcı en önemli asma kalıplarından biridir (Özkan, 1994:127)

Şekil 57: Tam Dörtlü ve Beşliler

The image displays seven musical scales (A-G) in Rast, Düğah, Nevada, and Çargah modes, each with its corresponding note sequence and letter notation. The scales are arranged in three rows:

- Row 1:**
 - Rast'da Rast 5 lisi (A):** T K S T
 - Düğah'da Hüseyini 5 lisi (B):** K S T T
 - Düğah'da Uşşak 4 lüsü (C):** K S T
- Row 2:**
 - Nevada Rast 4 lüsü (Ç):** T K S
 - Neva'da Hicaz 5 lisi (D):** S A₁₂ S T
 - Çargah'da Nikriz 5 lisi (E):** T S A₁₂ S
- Row 3:**
 - Çargah'da Çargah 3 lüsü (F):** T T
 - Çargah'da Çargah 4 lüsü (G):** T T B

Şekil: 58

Hüs. Kürdi -Neva'da Buselik - Çargah'da Çargah 5 lisi

Dügah'da Uşşak 4 lüsü

Dügah'da Hüs-Dügah'da Uşşak Çeşnisi

Hüseyni'de Uşşak Çeşnisi

Neva'da Buselik 4 lüsü

Yerinde Uşşak - Hüseyni Çeşnisi

Tablo 28

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.11 .12. Ölçüler	Hüseynî'de Kürdî, Çargâh'da Çargâh, Dügâh'da Uşşak, Dügâh'da Hüseynî-Uşşak, Nevâ'da Bûselik çeşnileri	Yerinde Uşşak Bayâtî dizisi, Hüseynî dizisinin bir kısmı kullanılmıştır.	6/8 lik Yürük Semai Usûlü kullanılmıştır.

Hüseynî üzerinde Kürdî (A) ve Nevâ perdesindeki Bûselik (B) çeşnilerinde fazla durulmadan asıl asma kalış perdesi olan Çargâh perdesinde Çargâh çeşnisi (C) gösterilmiştir ve devamında ise si koma bemol Segâh perdesi olduğu için Dügâh perdesinde Uşşak dörtlüsü (Ç) gösterilir. Burada yerinde bir Acem dizisi seyre hakimdir. 5 ve 12. Ölçülere aynı zamanda Uşşak Bayâtî dizisinin yapısı gereğince bir anlamda içinde yer alan Hüseynî makam dizisi mevcuttur.

Bu şu şekilde olur: Bayâtî dizisinin Nevâ perdesi üzerinde bir Bûselik beşlisi mevcuttur ve seyir esnasında Bûselik çeşnisi yerini Nevâ perdesindeki Rast çeşnisine bırakır bazen karışık kullanılarak yukarı çıkarken evç perdesi aşağı inerken Acem perdesi

kullanılır. Bu aynı zamanda bir Acemli Rast asma kalışıdır ve burada gösterilen geçki Acemli Rast dolayısı iledir. Nevâ perdesinde Rast çeşnisi içerisinde ise Hüseyinî Perdesinde bir Uşşak çeşnisi (D) meydana gelir ve bu perde üzerinde durulduğunda ise Hüseyinî’de bir Uşşak (D) ve yerinde bir Hüseyinî beşlisi (H) meydana gelir. Bu dizi ise yerinde bir Hüseyinî makamı dizisidir (Kaya, 2020: 175).

Şekil 59: Tam Dörtlü ve Beşliler

Hüseyinî'de Kürdi 4 lüsü (A) Neva'da Buselik 5 lisi (B) Çargah'da Çargah 5 lisi (C)

B T T T B T T T T B T

Dügah'da Uşşak 4 lüsü (Ç) Dügah'da Hüseyinî 5 lisi (D) Hüseyinî'de Uşşak 4 lüsü (E)

K S T K S T T K S T

Neva'da Buselik 4 lüsü (F) Dügah'da Uşşak 4 lüsü (G) Dügah'da Hüseyinî 5 lisi (H)

T B T K S T K S T T

Şekil: 60

13 Nim Hicaz ve Dik Kürdî'de Çeşnisiz Asma Kalış - Dügah'da Hicaz - Rast'da Nikriz

2

17 Dügah'da Hicaz - Rast'da Nikriz çeşnisi Yerinde Hicaz 4 lüsü - Rast perdesinde Nikriz 5 lisi

21 Neva'da Buselik 4 lüsü Dügah'da Uşşak Çeşnisi Yerinde Hüseyini 5 lisi

25 Yerinde Uşşak Dizisinin bir Kısmı

29

13. ve 20. Ölçüler arasında Hicaz çeşnilerinde içerisinde olduğu bir Nikriz beşlisi kullanılmıştır (B). Nikriz makamının karar perdesi üzerinde bir Nikriz beşlisi mevcuttur ve her Nikrizin bir tanini (9 Koma) üstünde bir Hicaz dörtlüsü (A) bulunmaktadır. Buradaki seyir esnasında Nevâ perdesinden aşağıya doğru ilk önce Hicaz çeşnisi (A) gösterilmiş ve Hicaz çeşnisi oluşurken Hicaz makamının en önemli asma kararı olan Nim Hicaz ve Dik Kürdî perdelerinde çeşnisiz asma kalışlar kullanılmıştır. Ardından yerinde bir Nikriz beşlisi (B) gösterilmiştir.

Tablo 29

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
13. ve 29. Ölçüler Arasında	Nim Zırgüle ve Dık Kürdî'de çeşnisiz asma kalış, Dügâh'da Hicaz, Rast'da Nikriz, Nevâ'da Bûselik, Dügâh'da Uşşak, Yerine Hüseyinî çeşnisi	Nikriz makam dizisinin bir kısmı, Hüseyinî Dizisinin bir kısmı (Acemli Hüseyinî) kullanılmıştır.	6/8 lik Yürük Semai Usûlü kullanılmıştır.

Şekil 61: Tam Dörtlü ve Beşliler

Dügah'da Hicaz 4 lüsü (A) Rast'da Nikriz 5 lisi (B) Neva'da Buselik 4 lüsü (C)

S A₁₂ S T S A₁₂ S T B T

Dügah'da Uşşak 4 lüsü (Ç) Dügah'da Hüseyini 5 lisi (D)

K S T K S T T

Dügah'da Uşşak 4 lüsü Neva'da Buselik 4 lüsü (E)

K S T + T B T T

Yerinde Uşşak Makamı Dizisi

Bu geçkilerden sonra ise Hüseyinî perdesi kullanılıp Hüseyinî makam dizisinin içerisindeki ve aynı zamanda Uşşak Bayâtî dizisinde bulunan Acem perdesi ortak alınarak Hüseyinî makamındaki Acemli Hüseyinî asma kalışının bir kısmı kullanılmıştır (Kaya, 2020: 175). Hüseyinî perdesinden sonra Nevâ perdesi kullanıldığından dolayı Nevâ perdesinde Bûselik çeşnisi (C) meydana gelir. Yerinde bir Uşşak Dörtlüsü (Ç) ile

bütünleşen bu çeşniler Uşşak makamı dizisinin kendisini oluşturmaktadır (E) (Demir, 2005: 187).

Şekil: 62



Nevâ perdesi üzerindeki Rast beşlisi (A) Gerdâniye ve Hüseynî perdesinin belirtilmesi ve inici bir şekilde olması dolayısı ile Gerdâniye makamı dizisinin bir bölümünü oluşturmuştur. Çünkü Gerdâniye makamı dizisinde Rast makamı dizisi ve bir Hüseynî makamı dizisi mevcuttur. Bundan dolayı iki dizi birbirleri ile harmanlanarak oluşmuş ve inici bir şekilde kullanılmıştır.

Tablo 30

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
30.37. Ölçüler arasında	Nevâ'da Rast, Hüseynî'de Uşşak, Nevâ'da Rast, Hüseynî'de Uşşak çeşnisi	Gerdâniye makam dizisi ve Rast makam dizisinin güçlü üzerindeki kısmı kullanılmıştır	6/8 lik Yürük Semai Usûlü kullanılmıştır.

Nevâ peresindeki Rast çeşnisi (A) aynı zamanda Rast makamının güçlü üzerindeki kısmıdır. Hüseynî üzerindeki Uşşak çeşnisi (B) ise hem Gerdâniye makamının ana dizisinin içerisinde hemde Rast makamının bir asma kalışı olması sebebiyle her iki dizinin ortak bir şekilde kullanıldığını göstermektedir (Çelikkol, 2000: 816).

Şekil 63: Tam Dörtlü ve Beşliler

Neva'da Rast 5 lisi (A) Hüseyni'de Uşşak 4 lüsü (B)

T K S T K S T

Şekil: 64

38 Hüs.Uşşak - Nev. Rast - Çargah'da Çargah Çeşnisi Dügah'da Uşşak 4 lüsü Rast'da Rast 5 lisi

42 Neva'da Rast 4 lüsü Dügah'da Hüseyni 5 lisi - Yerinde Uşşak 4 lüsü

46 Neva'da Buselik 5 lisi - Çargah'da Çargah 4 lüsü Çargah'da Çargah 4 lüsü - 5 lisi

Hüseynî perdesi üzerindeki Uşşak çeşnisi (A) ile devam eden seyir Çargâh perdesinde bir Çargâh üçlüsü ve dörtlüsü (G) göstererek yerinde Uşşak dörtlüsü (Ç) ile Dügâh perdesine inerek buradan yerindeki Rast beşlisine (D) geçmiştir.

Tablo 31

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
38.ve 19. Ölçüler arasında	Hüseynî'de Uşşak, Çargâh'da Çargâh, Dügâh'da Uşşak, Rast'da Rast, Nevâ'da Rast, Nevâ'da Bûselik çeşnileri	Yerinde Hüseynî Makamı dizisi, Rast Makamı dizisi kullanılmıştır.	6/8 lik Yürük Semai Usûlü kullanılmıştır.

Şekil 65: Tam Dörtlü ve Beşliler

Hüseynî'de Uşşak 4 lüsü (A) Nevada Rast 4 lüsü (B) Çargah'da Çargah 5 lisi (C)

Dügah'da Uşşak 4 lüsü (Ç) Rast'da Rast 5 lisi (D) Dügah'da Hüseyni 5 lisi (E)

Nevâ'da Buselik 5 lisi (F) Çargah'da Çargah 4 lüsü (G)

K S T T K S T T B T

K S T T K S T K S T T

T B T T T T B

Seyir Gerdâniye makamı dizisi içerisinde dolaşmaktadır. Dizi içerisindeki Nevâ'da Rast çeşnisi (B) ve karışık olarak kullanılan yerinde Hüseynî (A) ve yerinde Uşşak (Ç) çeşnilerini gösterip Nevâ perdesindeki Bûselik çeşnisi (F) ile Gerdâniye perdesinden Acem perdesine geçmiştir.

Şekil: 66

50 Hüseynî'de Kürdi- Neva'da Buselik çeşnisi Hüseynî'de Kürdi 4 lüsü

54 Neva'da Buselik 5 lisi Kürdi'de Çargah 4 lüsü- Dügâh'da Kürdi 4 lüsü Acem Kürdi Makam Çeşnisi

58

Tablo 32

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
50.ve 58. Ölçüler	Hüseynî'de Kürdî, Nevâ'da Bûselik, Kürdî'de Çargâh, Dügâh'da Kürdî çeşnileri	Kürdî Dizisi ile Acem Kürdî makam dizisinin bir kısmı kullanılmıştır.	6/8 lik Yürük Semai Usûlü kullanılmıştır.

Gerdâniye perdesinin önemini kaybedip Acem perdesinin önem arz etmesi ile ilk olarak Hüseynî'de Kürdî (A) ve Nevâ perdesi üzerindeki Bûselik çeşnisine (B) geçilmiştir. Bu geçiş bize artık Acem Aşiran makamın asıl yapısına doğru yöneldiğini veya bu çeşnilerin geçiş için bir aracı olduğunu hatırlatmaktadır. Devamında ise beş komalık mi bemol Nim Hisar perdesi ve si bemol Kürdî perdesinin kullanılması ile ilk etapta Kürdî'de Çargâh çeşnisine (C), Rast perdesine (Nihavend'den 6 ses) ve Dügâh perdesine inilmesi (Dügâh'da Kürdî) (Ç) ile Kürdî makam dizisi (D) ve Acem Kürdî makamında karara giderken sıkça kullanılan Dügâh'da Kürdî ve Rast perdesinde Bûselik çeşnili bir özelliği meydana getirmiştir (Özkan, 1994: 320).

Şekil 67: Tam Dörtlü ve Beşliler

Hüseyinî'de Kürdi 4 lüsü (A) Neva'da Buselik 5 lisi (B) Kürdi'de Çargah 4 lüsü (C)

B T T T B T T T T B

Düğah'da Kürdi 4 lüsü (Ç)

B T T

Neva'da Buselik 5 lisi Düğah'da Kürdi 4 lüsü (D)

T T B T + T T B

Yerinde inici Kürdi Makamı Dizisi

Şekil: 68

59 Düğah'da Uşşak 3 lüsü - Saba Makam Dizisinin Bir kısmı Yerinde Saba 4 lüsü

63 Düğah'da Uşşak 4 lüsü Düğah'ta Uşşak 3 lüsü

67 Saba Makam Dizisinin Bir kısmı

Düğâh perdesinde Uşşak üçlüsü veya çeşnisi (A) haricinde yerinde Sabâ dörtlüsü (B) melodik anlamda kedisini göstermektedir. Acem Aşiran ayında makamlar birbirlerine yakıştırılarak son derece güzel bir uyum içerisinde kullanılmıştır. Hicaz perdesinin Nevâ

perdesine dönmesi sonucunda yerinde Uşşak (C) ve tekrar Hicaz perdesinin gelmesi ile yerinde Sabâ dörtlüsü (B) şeklinde ilerlemektedir.

Tablo 33

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
59.ve 69. Ölçüler	Dügâh'da Uşşak çeşnileri, Dügâh'da Sabâ çeşnisi	Sabâ makamı dizisinin bir kısmı kullanılmıştır.	6/8 lik Yürük Semai Usûlü kullanılmıştır.

Şekil 69: Tam Dörtlü ve Beşliler

Dügâh'da Uşşak 3 lüsü (A) Dügâh'da Saba 4 lüsü (B) Dügâh'da Uşşak 4 lüsü (C)

K S K S S K S T

Şekil: 70

70 Çargah'da Hicaz 4 lüsü Hüseynî'de Kürdi 4 lüsü

74 Çargah'da Hicaz 4 lüsü Çargah'da Çargah 4 lüsü Dügah'da Kürdi 4 lüsü

78 Dügah'da Kürdi 4 lüsü - Acemaşiran'da Çargah 4 lüsü

82 Rast'da Rast 3 lüsü Dügah'da Uşşak 3 lüsü

Çargâh perdesinde Hicaz çeşnisi (A) ile ayin seyri devam ederken Hüseyinî perdesinde Kürdî dörtlüsü (B) kullanılmıştır. Normal olarak Çargâh perdesi üzerindeki göçürülmüş Zirgüle dizisi içerisinde Muhayyer perdesinde bulunan dört komalık bakiye bemollü Şehnaz perdesi burada yerini Muhayyer perdesine bırakarak Hüseyinî'de Kürdî (B) çeşnisini oluşturmuştur.

Tablo 34

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
70.ve 83. Ölçüler arasında	Çargâh'da Hicaz, Hüseyinî'de Kürdî, Çargâh'da Çargâh, Dügâh'da Kürdî, Acem Aşiran'da Çargâh, Rast'da Rast çeşnileri kullanılmıştır.	Sabâ makamı dizisinin bir kısmı, Acem Aşiran makamı dizisinin bir kısmı kullanılmıştır.	6/8'lik Yürük Semai Usûlü kullanılmıştır.

Devamında ise Çargâh'da Çargâh çeşnisi (C) ve Dügâh perdesi üzerindeki Kürdi çeşnisi (Ç) ile tekrar ana makamımız olan Acem Aşiran perdesindeki göçürülmüş Çargâh dizisine geçilmiş ve Rast'da Rast çeşnisi kullanılarak sırası ile Dügâh'da Uşşak (F), yerinde Sabâ dörtlüsü kullanılmıştır.

Şekil 71: Tam Dörtlü ve Beşliler

Şekil 71: Tam Dörtlü ve Beşliler

Çargah'da Hicaz 5 lisi (A) Hüseyni'de Kürdi 4 lüsü (B) Çargah'da Çargah 4 lüsü (C)

S A₁₃ B T B T T T T B

Dügah'da Kürdi 4 lüsü (Ç) Acemaşiran'da Çargah 4 lüsü (D) Rast'da Rast Çeşnisi (E)

B T T T T B T K

Dügah'da Uşşak 3 lüsü (F)

K S

Şekil: 72

Çargah'da Hicaz 4 lüsü - Dügah'da Uşşak 3 lüsü - Saba Makamı dizisinin Bir Kısmı

86

Çargah'da Çargah 4 lüsü Dügah'da Uşşak 4 lüsü Acemaşiran'da Çargah 5 lisi

90

Hüseyni'de Kürdi 4 lüsü Çargah'da Çargah 4 lüsü

94

Tablo 35

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
86.97. Ölçüler	Çargâh'da Çargâh çeşnisi, Dügâh'da Uşşak üçlüsü - dörtlüsü, Acem Aşirran'da Çargâh, Hüseyinî'de Kürdî çeşnisi	Sabâ makamı dizisi bir kısmı, Acem Aşirran makamı dizisi kullanılmıştır.	6/8'lik Yürük Semai Usûlü kullanılmıştır.

Şekil 73: Tam Dörtlü ve Beşliler

Çargah'da Hicaz 4 lüsü (A) Dügah'da Uşşak 3 lüsü (B) Dügah'da Uşşak 4 lüsü (C)

S A B K S K S T

Acemaşirran'da Çargah 5 lüsü (Ç) Hüseyinî'de Kürdî 4 lüsü (D) Çargah'da Çargah 4 lüsü (E)

T T B T B T T T T B

86 ve 89. Ölçülerde yerinde Sabâ makamı dizisinin bir kısmı kullanılmıştır. Sırası ile kullanılan çeşniler; Çargâh perdesinde Hicaz dörtlüsü (A), Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisi (B), Çargâh'da Çargâh (E), Dügâh'da Uşşak (B), Acem Aşirran perdesinde Çargâh çeşnisi (Ç), Hüseyinî'de Kürdî çeşnisi kullanılmıştır. Sabâ makamı dizisi içerisinde yerinde Uşşak üçlüsü (B) veya yerinde Sabâ Dörtlüsü ve Çargâh perdesindeki göçürülmüş Hicaz Zirgüle makam dizisi görülmektedir. Sabâ makam dizisi ile Acem

Aşiran makamı dizisi birleşerek Şevk-u Tarab makamı dizisini oluşturmuştur. Bu bölümde her iki dizide kullanılmıştır (Özkan, 1994: 483).

Şekil: 74

The image displays four staves of musical notation in treble clef, representing the Şevk-u Tarab makamı dizisi. The notation is as follows:

- Staff 1 (Measures 98-101):** Labeled with "Hüs. Kürdi 4 lüti- Neva'da Bus.5 lisi - Çar.Çar 5 lisi" above the first two measures and "Hüseynî'de Kürdi 4 lüti - Acem'de Çar 3 lüti" above the last two measures.
- Staff 2 (Measures 102-105):** Labeled with "Neva'da Buselik 3 lüti - Çargah'da Çargah 4 lüti" above the first two measures, "Rast'da Rast 5 lisi" above the third measure, and "Dügah'da Uşşak 4 lüti" above the last measure.
- Staff 3 (Measures 106-109):** Labeled with "Dügah'da Uşşak 4 lüti" above the first measure, "Acemaşiran'da Pençgah 5 lisi" above the second measure, and "Acemaşiran'da Çargah 3 lüti" above the last two measures.
- Staff 4 (Measure 110):** A single measure with a "2" above it, indicating a second ending.

Şimdiye kadar çeşitli makamlara geçki yapan Acem Aşiran ayini üçüncü selamın son bölümünde Acem makamının özelliklerini göstermektedir. Daha yakından incelersek sırası ile Hüseyinî'de Kürdî (A), Nevâ'da Bûselik (B) ve Çargâh perdesinde Çargâhlı (C), Rast perdesinde Rastlı (F), Dügâh perdesinde Uşşaklı (G) ve Acem Aşiranda Çargâh üçlüsü (H) ile asma kalıplar kullanılmıştır. Bilindiği üzere Çargâh perdesindeki Çargâh çeşnisi (C) Acem Aşiran perdesindeki göçürülmüş Çargâh makam dizisinin ikinci mertebe güçlüsü olan Çargâh üzerindeki çeşnisidir. Aynı zamanda bu çeşni Acem makamı dizisindeki Nevâ'da Bûselik beşlisinin (B) bir tanini altında bulunan Çargâh'da Çargâh (C) çeşnisidir.

Tablo 36

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
102.ve 110. Ölçüler Arasında	Hüseynî'de Kürdî dörtlüsü, Nevâ'da Bûselik, Çargâh'da Çargâh, Hüseynî'de Kürdî, Acem'de Çargâh, Rast'da Rast, Dügâh'da Uşşak, Acem Aşiran'da Pençgâh ve Çargâh çeşnileri	Acem makamı dizisi, Acem Aşiran makamının alt bölgesi kullanılmıştır.	6/8 lik Yürük Semai Usûlü kullanılmıştır.

98. ve 110. Ölçüler arasında genellikle Uşşak Bayâtî dizisi kullanılıp sonrasında ise Acem Aşiran perdesinde Pençgâh çeşnisi (I) ile dördüncü selama geçmek için yarım karar yapılmıştır. Pençgâh beşlisini açıklarsak 31 komalık tam beşli olup dörtlüsü ise (T T K) 26 komalık bir Artık dörtlüdür (Çelikkol, 2000: 94).

Şekil 75: Tam Dörtlü ve Beşliler

The image displays three staves of musical notation, each representing a different mode and scale. The first staff is labeled 'Hüseynî'de Kürdî 4 lüsü (A)' and shows a sequence of notes with rhythmic patterns B, T, T, T, B, T, T. The second staff is labeled 'Neva'da Buselik 5 lisi (B)' and shows a sequence of notes with rhythmic patterns T, T, B, T, T, B, T, K, S, T. The third staff is labeled 'Çargah'da Çargah 5 lisi (C)' and shows a sequence of notes with rhythmic patterns T, T, B, T, T, B, T, K, S, T. The fourth staff is labeled 'Acem'de Çargah Çeşnisi (Ç)' and shows a sequence of notes with rhythmic patterns T, T, T, B, T, T, B, T, K, S, T. The fifth staff is labeled 'Neva'da Buselik 3 lüsü (D)' and shows a sequence of notes with rhythmic patterns T, T, B, T, T, B, T, K, S, T. The sixth staff is labeled 'Çargah'da Çargah 4 lüsü (E)' and shows a sequence of notes with rhythmic patterns T, T, B, T, T, B, T, K, S, T. The seventh staff is labeled 'Rast'da Rast 5 lisi (F)' and shows a sequence of notes with rhythmic patterns T, T, B, T, T, B, T, K, S, T. The eighth staff is labeled 'Dügah'da Uşşak 4 lüsü (G)' and shows a sequence of notes with rhythmic patterns K, S, T, T, T, T, K, S. The ninth staff is labeled 'Acemaşiran'da Çargah 3 lüsü (H)' and shows a sequence of notes with rhythmic patterns T, T, T, T, K, S. The tenth staff is labeled 'Acemaşiran'da Pençgah 5 lisi (I)' and shows a sequence of notes with rhythmic patterns T, T, K, S.

Şekil: 76

DÖRDÜNCÜ SELÂM

Evfer

Çargah'da Çargah 4 lüsü



Acem'de Nikriz 4 lüsü



Çargah'da Çargah 4 lüsü



Dördüncü selam makam ve usûl yapısı bakımından genel anlamda ikinci selam ile aynıdır. Yürük Semai usûlünün hızlı ve hareketli yapısından sonra tekrar Evfer usûlüne geçilmiştir. Makam unsuru olarak donanımda si koma bemol Segâh perdesi almıştır fakat tam olarak Acem veya Acem Aşiran makamı dizisi değil, Şevk'efzâ makam dizisine şu sebepten daha yakındır. Asma kalıpları içerisindeki Çargâh perdesinde Çargâh çeşni (A) yapı bakımından Acem Aşiran makamı, Şev-u Tarab makamı ve Şevk'efzâ makamının dizisi içerisinde ortak olarak bulunmaktadır (Kutluğ, 2000: 251).

Tablo 37

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
1.3. Ölçüler	Çargâh'da Çargâh çeşni, Acem'de Nikriz 4 lüsü , Çargâh'da Çargâh çeşni	Şevk'efzâ makamı dizisinin bir kısmı, Acem Aşiran makamı dizisinin bir kısmı kullanılmıştır.	9/4 Ağır Evfer Usûlü kullanılmıştır.

Acem perdesindeki Nikriz çeşnisi (B) Şevk-u Tarab, Şevk'efzâ ve Sabâ makamı içerisinde olması ise Zirgüleli Hicazın Çargâh perdesine göçürülmesi sonucunda Gerdâniyedeki Hicazın bir tanini altında oluşmasından kaynaklanır. Takibinde tekrar Çargâh'daki Çargâh çeşnisi (A) kullanılmıştır.

Şekil 77: Tam Dörtlü ve Beşliler

Çargah'da Çargah 4 lüsü (A) Acem'de Nikriz 4 lüsü (B)

T T B T S A₁₂ T

Şekil: 78

Gerdaniye'de Hicaz 3 lüsü Neva'da Buselik 4 lüsü

Çargah'da Çargah 4 lüsü

Bu bölümde yukarıda bahsedilen Çargâh perdesindeki göçürülmüş Hicazdan kaynaklanan Gerdâniyede Hicaz çeşnisinin (A) bir kısmı bulunmaktadır.

Tablo 38

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
4. 5. Ölçüler	Acem'de Nikriz 4lüsü, Nevâ'da Bûselik dörtlüsü, Çargâh'da Çargâh 4 lüsü	Şevk'efza makamının bir kısmı ve Acem makam dizisinin genel karakteristik özellikleri kullanılmıştır.	9/4 Ağır Evfer Usûlü kullanılmıştır.

Sırası ile kullanılan çeşniler; Acem perdesinde Nikriz, Hüseyinî perdesinde Kürdî çeşnisi kullanılmış olsa da Nevâ perdesindeki Bûselik (B) çeşnisi ve Çargâh perdesindeki Çargâh çeşnisi (C) daha ön planda kullanılmıştır.

Şekil 79: Tam Dörtlü ve Beşliler

Gerhaniye'de Hicaz 3 lüsü (A) Nevâ'da Buselik 4 lüsü (B) Çargah'da Çargah 4 lüsü (C)

S A₁₂ T B T T T B

Şekil: 80

Nevâ'da hicaz 4 lüsü Çargah'da Nikriz 5 lüsü

Dügah'da Uşşak 4 lüsü

Acemaşiran'da Çargah 3 lüsü

Tablo 39

ÖLÇÜ	ÇEŞNİ KULLANIMI	MAKAMSAL GEÇKİ KULLANIMI	USÛL YAPISI
6.7.8. Ölçüler	Nevâ'da Hicaz 4 lüsü, Çargâh'da Nikriz 5 lisi, Dügâh'da Uşşak 4'lüsü, Acem Aşiran'da Çargâh 3 lüsü	Acem makamı dizisi ve Acem Aşiran makamı dizisinin genel özellikleri	9/4 Ağır Evfer Usûlü kullanılmıştır.

Mevlevî ayinin son kısmında Nevâda Hicaz çeşnisi (A) kullanılmıştır. Bu çeşniden sonra Çargâh perdesinde inilerek Çargâh'da Nikriz çeşnisi (B) oluşmuştur. Nevâ perdesindeki Hicaz çeşnisi ise Acem makamı içerisindeki Uşşak Bayâtî dizisinin özelliğinden kaynaklanmaktadır. Nevâ'da Hicaz çeşnisi Uşşak Bayâtî dizisinin en belirgin asma karar perdeleri arasındadır (Özkan, 1994: 127). Aynı şekilde Dügâh perdesindeki Uşşak çeşnisi (C) Uşşak Bayâtî dizisinin bir parçası şeklinde ve aynı zamanda Acem makamının dizisi içerisinde (Çelikkol, 1988: 37). Ayin bitmesine yakın Acem Aşiran perdesindeki Çargâh çeşnisi ile son bulmuştur

Şekil 81: Tam Dörtlü ve Beşliler

The image shows three musical scales on a single staff. The first scale is labeled 'Neva'da Hicaz 4 lüsü (A)' and consists of four notes: S, A₁₂, S, and a higher S. The second scale is labeled 'Çargah'da Nikriz 5 lisi (B)' and consists of five notes: T, S, A₁₂, S, and a higher S. The third scale is labeled 'Dügah'da Uşşak 4 lüsü (C)' and consists of four notes: K, S, T, and a higher S. The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

SONUÇ

Bu çalışmada Hüseyin Fahreddin Dede'nin Acem Aşiran makamındaki Mevlevî ayini makam unsurları, nazari bilgiler dahilinde incelenmiştir. Ses sistemi ve makamların oluşumu konusunu incelediğimizde ise Rauf Yekta Bey, Hüseyin Sâdettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi'nin beraber çalışmalarına rağmen bazı konularda birbirlerinden farklı noktalara ulaştıklarını ve bu düşüncelerini ses sistemi doğrultusunda nasıl yansıttıkları ortaya konulmuştur. Bu konuda ise Hüseyin Sâdettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi Acem Aşiran makamında aynı makam dizisini savunurken Rauf Yekta Bey bu makam dizisinin daha farklı olduğunu, dizi içerisinde bir “Nigâr” çeşnisinin olduğunu belirtmiştir. Bu anlayış çerçevesinde Acem Aşiran Mevlevî ayinin yapısında donanımda Kürdî perdesi haricinde uzun süre kullanılan si koma bemol Segâh perdesi Acem makamının içerisinde bulunan Bayati dizisi ile uyum sağlamak ve Acem makamı dizisi kullanılarak Acem Aşiran perdesi üzerinde bir “Nigâr” beşlisi ile karara gelmektedir. H. Sâdettin Arel sisteminde Acem Aşiran makamı Çargâh makamının Acem Aşiran perdesi üzerindeki inici şeddi olması şeklindedir. Acem Aşiran perdesindeki Çargâh çeşnisinin Acem Aşiran perdesinde “Nigâr” çeşnisi ile aynı çeşni olduğu görülmektedir. Ayin içerisinde Acem makamında geçkiler olması ilk sisteme göre makamın kendi bünyesinde oluşturduğu makamsal unsurlar ve asma kalışlar şeklinde karşımıza çakarken Arel sisteminde incelendiğinde ise Ayin içerisinde Acem makamına geçki yapılmış olması her iki düşüncenin de aslında birbirleri ile bir anlamda uyum içerdiğini göstermektedir. Acem Aşiran Mevlevî Ayini H. Sâdettin Arel ses sistemi doğrultusunda incelenerek analiz edilmiştir. Ayin içerisinde Farklı makamlara geçkiler bulunmaktadır ve bu makamsal geçkiler ve melodik yapı usûllerin de birbirleri ile geçki yapması bakımından uyum sağlamaktadır. Türk musikîsi enstrüman icrası, tavır ve klasik üslup bakımından incelendiğinde ayinin muhteşem yapısında da adeta bu tavır ve üslubun görülmesi, Mevlevî ayinlerin Türk musikîsinin en dikkat çekici örneklerini oluşturduğunu ve bu temelleri teşkil etme bakımından son derece önemli olduğunun kanıtı sayılır niteliktedir. Bu anlamda H. Fahreddin Dede, Celâleddin Dede, Ataullah Dede kendi dönemlerinde beraber araştırma yaparak Türk musikîsinin bir bilim dalı olması gerektiğini düşünerek ileri kuşaklara iletilmesi anlamında öğrencileri Rauf Yekta Bey, H. Sâdettin Arel ve Dr. Suphi Ezgiyi adeta bir öncü olarak göndermişlerdir. Makam oluşumlarının ve ses sistemlerinin yanı sıra enstrüman icracılığı bakımından da geleneksel tavrın ustadan

çırağa, babadan oğula, hocadan öğrenciye iletildiği klasik üslubunda günümüze kadar gelmesine vesile olarak bu anlamda Türk musikîsine büyük katkılarda bulunmuşlardır.

Bu araştırmada H. Fahreddin Dede'nin Acem Aşiran Mevlevî ayini analizinde kullanılan Acem Aşiran makamı ve Mevlevî ayin incelenirken Acem Aşiran makamının evveliyatı kapsamında bilgiler verilerek Rauf Yekta Bey'in ses sistemi doğrultusunda bu makam hakkındaki görüşleri ve H. Sâdettin Arel ses sistemi arasındaki farklar açıklanmıştır. Acem Aşiran makamı, Şevk'efzâ makamı, Şevku-Tarab makamı ve Sabâ makamının birbirleri ile geçki içerisinde olduğunu ve bu makamsal geçişlerin ölçü ölçü nasıl gerçekleştiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Ayinin makamsal yapısının yanı sıra Mevlevî ayinlerin döngüsel ahengini ve manâ derinliği de düşünülerek bu bağlamda incelenmeye çalışılmıştır. Mevlâna Celâleddin Rûmi'nin mûsikî anlayışını her daim içerisinde bulunduran ayinlerin yapısında bezm-i elest âlemini de görmek mümkündür. İnsan ve Tanrı arasındaki en büyük bağ mûsikîdir. Ayinlerin yapısında bulunan dört selam, bizlere sunduğu melodik yapı, sema kavramı ile birlikte "Vahdet-i Vücut" kavramını anımsatır. Çalışmada döngüsellik de içinde bulundurduğu sema kavramı, yaratana kavuşma arzusu içerisinde adeta bir araç olan ayinlerin sadece melodik yapısı değil, bunun yanı sıra mistik boyutta uyandırdığı haz, mûsikînin gücü ile bir zikir oluşturmuş, Platon ve Aristoteles felsefelerinin adeta bir yansıması olmuştur.

Mevlevî ayinleri semayı, semada felekleri temsil ettiğine göre insan, evren ve yaradan arasındaki bağ bize sonsuz gücü anımsatmakta ve evrensel bir döngü içerisinde olduğumuzu hatırlatmaktadır.

KAYNAKÇA

Ak Şahin, Ahmet. (2009). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. 2. Baskı: 441 Erek Matbaası Ankara: Akçağ Yayınları.

Akdoğu, Onur. (1993). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*. Kültür Bakanlığı Ankara: Yayınları/1347.

Bağçeci, Fulya Soylu, Leventoğlu Oya. (2018). Mevlevîlik Geleneğinde Müzik ve Kozmoloji İlişkisi. *II. Uluslararası Türklerin Dünyası Sosyal Bilimler Sempozyumu* Üsküp-Makedonya.

Bayrakçı, Faruk Ömer. (2015). Türk Din Mûsikîsi'nde "Mevlevî Ayini" Formuna Genel Bir Bakış. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, II, 139-152.

Birkan, Işıl. (2014). Müzikle Tedavi, Tarihi Gelişimi ve Uygulamaları. Ankara: *Akupunktur ve Tamamlayıcı Tıp Dergisi*.

Çelikkol, Erdinç. (1988). *Türk Mûsikîsi Bölümü 3. Sınıf*. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediye Konservatuvarı.

Çelikkol, Erdinç. (1991). *Türk Mûsikîsi Bölümü 2. Sınıf*. Konservatuvar yayınları. No 2 Bursa: Bursa Büyükşehir Belediye Konservatuvarı.

Çelikkol, Erdinç. (1999). *Türk Mûsikîsi Bilgileri*. Bursa: Özsan Matbaacılık.ltd.Şti.

Çelikkol, Erdinç. (2000). *Türk Mûsikîsi Bilgileri*. Bursa: Özsan Matbaacılık.ltd.Şti.

Çetinkaya, Yalçın. (1995). *İhfan-ı Safada Müzik Düşüncesi*. İstanbul: İnsan Yayınları 108.

Çevikoğlu, Timuçin. (2008). *Sema'nın Sadası*. İstanbul: Türkiye Finans Kültür Yayınları.

Demir, Alper. (2005). *Geleneksel Türk Sanat Müziği Solfej ve Nazariyatı 1*. İzmir: Sade Matbaacılık ve Grafik.

Doğru, Murat. (2019). 19. Yüzyıl Türk Mûsikîsine Batının Etkileri. T.C. Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

- Eren, Mustafa. (2017). İhvân- ı Safâ'nın Sanat Ontolojisi. *Bilig Bahar Sayı* 81.
- Ersoy, Gurbet, Şen Yavuz. (2018). Sadeddin Kaynak'a Ait Şarkı Formundaki Eserlerin Usûl ve Makam Açısından Karakteristik Özellikleri. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*. Cilt/Vol. 4 Sayı/No.1.
- Fazlı, Arslan. (2010). Mevlevî Mûsikîsi Üstüne Neşvegâh-ı Sûfiyâne. *Mevlânâ, Mevlevîlik ve Mesnevî Sempozyumu*.
- Gebeloğlu, Banu. (2018). Mesud Cemil Bey'in Saz Eserlerinin Makamsal Analizi. *SBAD Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (1953). *Mevlâna'dan Sonra Mevlevîlik*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Gültek, Nermin. (1996). Mevlevî Ayinlerinde Kullanılan Usûller ve Kullanılış Sebepleri. İstanbul : İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güney, Karadeniz Şirin. (2020). İsmail Dede'nin Ferahfeza ve Saba Mevlevî Âyin-i Şeriflerinin Karşılaştırmalı Biçim Analizi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Cilt: 13 Sayı: 71*.
- Güray, Cenk. (2018). Devirsel İbadet Modelleri Olarak Semah-Sema Uygulamalarının Tarihsel Kökenleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli- Araştırma Dergisi*.
- Heper, Sadettin. (1961) *Milliyet Gazetesi*. Sayfa 4.
- İnançer, Tuğrul. (1994). *Mevlevî Mûsikîsi ve Sema*. Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- Karaismailoğlu, Adnan. (2012). *Mevlâna Araştırmaları 4*. Akçağ Yayınları 1034 Erek Matbaası.
- Karataş, Sadık Özgür. (2008). Mevlevî Ayinlerinin Tarihsel Gelişimi ve İcrası Üzerine Bir İnceleme. *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi*. Cilt-Sayı: 10-2.
- Kaya, Ahmet. (2020). *Ney Metodu*. İstanbul : Çalış Ofset Kitapevi Yayınları, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Topkapı İstanbul Zafer Cilt Evi.

Kaya, M. Refik. (1993). Hüseyin Fahreddin Dede. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Kemal, İnal. (1958). “Hüseyin Fahrüddin Dede Efendi” Hoş Sada. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kutlu, Yakup Fikret. (2000). *Türk Müsîkisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

Levendoglu, Oya. (2005). Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı:19*.

Meydan, Larousse. (1973). *Büyük ve Lugat Ansiklopedisi*. 4. Cilt Meydan Yayınevi Meydan Gazetecilik ve Neşriyat Ltd. Şti.

Önder, Mehmet. (1976). *Türk Ansiklopedisi*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

Ösen, Serdar. (2015). *Osmanlı Devlet ve Toplum Hayatında Mevlevîlik*. İstanbul: 19.Yüzyıl Kitap Yayınevi-312 Mas Matbaacılık A.Ş.

Özalp, Nazmi M. (2000). *Türk Müsîkîsi Tarihi*. Milli Eğitim Basım Evi İstanbul: M. E. B. Yayınları.

Özcan, Nuri. (1988). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 18. Cilt S:546, 547 İstanbul.

Özkan, İsmail Hakkı. (1994). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Eldim Ofset Yedi Gün Mücellithanesi.

Özkan, İsmail Hakkı. (2008). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. Fatih Salgar (yazar). İstanbul: Ötüken Yayınları.

Öztuna, Yılmaz. (2006). *Türk Müsîkîsi Ansiklopedik Sözlüğü*. Ankara: Orient Yayınları.

Öztürk, Murat Okan. (2014). Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

- Salgar, M. Fatih. (2017). *Türk Müziğinde Makamlar, Usûller ve Seyir Örnekleri*. İstanbul: Yaylacık Matbaası, Yedigün Mücellithanesi.
- Tanrıkorur, Çinuçen. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tanrıkorur, Çinuçen. (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Türkben, Hakan. (2008). *Fahrî Dede ve Mecmuası (İnceleme ve Seçme Metinler)*. Konya
- Uludağ, Süleyman. (1992). *İslam Açısından Mûsikî ve Sema*. Bursa: Uludağ Yayınları 4, Özener Matbaası.
- Uludağ Süleyman.(1976) *İslam Açısından Mûsikî ve Sema*. Bursa: İrfan Yayınevi.
- Ungay, Hurşit. (1981). *Türk Mûsikîsinde Usûller ve Kudüm*. İstanbul: Türk Musikîsi Vakfı Yayınları.
- Yeni Türk Ansiklopedisi. (1985). Ötüken Neşriyat A.Ş. İstanbul: Yedigün Mücellithanesi 3.Cilt.
- Yiğitbaş, Sadık. (1972). *Mûsikî ile Tedavi*. İstanbul: Yelken Matbaası.
- Yöndemli, Fuat. (1997). *Mevlevîlikte Sema Eğitimi*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Ankara: Gün Ofset.
- Yılmaz, Zeki. (1983). *Türk Mûsikîsi Dersleri*. İstanbul: M.E.B Yayınlar ve Basılı Eğitim Malzemeleri Genel Müdürlüğü.

EKLER

EK 1: FOTOĞRAFLAR



HÜSEYİN FAHREDDİN DEBE (1854 - 1911)



HÜSEYİN FAHREDDİN DEDE VE DERVİŞLERİ

22.09.1961, Milliyet, Sayfa 4

Hüseyin Fahr-üd-din Dede

Bahariye Mevlevihanesi Şeyhi Hüseyin Fahr-üd-din Dede tam elli sene evvel bir Eylül ayı içinde, İstanbul'da salgın bir hal alan kolera hastalığının zalim pençesine yakalanarak, kemal çağında bulunduğu ve kendisinden ilim ve sanat vâdisinde istifade edileceği bir zamanda elli yedi yaşında dünyaya gözlerini kapadı. Hüseyin Fahr-üd-din Dedenin ilim ve sanat sahasındaki kudretini ifade ve izah kolay bir iş değildir. Ustadı birkaç noktadan mütaâla etmek lâzımdır.

Devrinin en kudretli bir neyzen olduğu hiç şüphesizdir. Neyi meşhur neyzen Yusuf Paşadan meşk etmiş, hocasının büyük şöhretini şahsında toplamış, dinleyenleri takdirlerini ifadede âciz kalmışlardır. Bestekârlık sahasında da gayet hassas ve zarif

bir musiki tabiatıyla birlikte, geniş bir musiki bilgisine sahipti. Acemaşiran makamından bestelediği, baştan sonuna kadar aşk ve sanat mahsulü olan aynı kudretinin bir delilidir.

Saz eseri olarak bestelediği Devrikebiri usûlündeki Dügâh peşrevi, Müstear ve Hüseyini makamlarındaki saz semâileri saz eserleri repertuarımızın şaheserlerindedir.

Dügâh makamından bir Kâr bestelediği rivayet edilmekte ise de bu eserin mevcudiyeti hakkında bir bilgiye sahip değiliz. Birkaç güzel şarkı bestelediğini biliyoruz, bunlardan Hicaz Hümayun makamında ve Sengin Semal usûlündeki:

Ah eylediğim gonca-i handanın içündür
Kan ağladığım dide-i fettanın içündür
Can vir gönül ol gamzeye kim bunca zemandır
Sinemde seni beslediğim anın içündür
güfteli şarkısı parlak eserlerindedir.

Hüseyin Fahr-üd-din Dede ilim sahasında da büyük bir kudrete sahip olup ana dilinden başka Arap, Fars ve Fransız dillerini çok iyi bilirdi. Bilhassa büyük Mevlâna'nın ölmez eseri olan Mesnevî üzerinde yaptığı derin tetkikleriyle, Mevlâna felsefesine tam mânâsıyla nüfuz etmiş ilim adamlarının başında gelir. Divan edebiyatına vâkıftı, bu üslûpta söylediği gazelleri çok parlaktır. Fars diliyle yazmış olduğu şiirlerinde de çok muvaffak olmuştur.

EK: 3 ESERLERİ

ACEMAŞÎRAN PEŞREV

Devr-i Kebîr

Neyzen Salih Dede

The musical score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The piece begins with a 28-measure Devr-i Kebîr section. This is followed by four Hane sections: İkinci Hane, Üçüncü Hane, and Dördüncü Hane. The score consists of 11 staves of music. The first staff is the Devr-i Kebîr. The second and third staves are the first Hane. The fourth and fifth staves are the second Hane. The sixth and seventh staves are the third Hane. The eighth and ninth staves are the fourth Hane. The tenth and eleventh staves are the final Hane. The piece concludes with a double bar line.

ACEMAŞÎRAN MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎF'İ

BİRİNCİ SELÂM

Düyek

Hüseyin Fahreddin Dede

HER RU Zİ BA Mİ DA DÎ SE LÂ MÜN
A LEY KÜ MA YA Rİ HEY SUL TA NI MEN
HEY Yİ HEY HÜN KÂ RI MEN AN CA
Kİ ŞEH Nİ ŞÎ NE DÜ AN VAK Tİ MÜR TE ZA
YA Rİ HEY SUL TA NI MEN HEY HEY HÜN
KÂ RI MEN TA ZAN NA SÎ BÜ BAH
ŞE DÜ DES Tİ ME SÎ Hİ AŞK YA Rİ HEY SUL
TA NI MEN HEY Yİ HEY HÜN KÂ RI MEN
HER MÜR DE RA SE A DE TÛ BÎ MA
RI RA Şİ FA YA Rİ HEY SUL TA NI MEN
HEY Yİ HEY HÜN KÂ RI MEN HA BER KÜN EY

Sİ TA RE YA Rİ MA RA
 Kİ DER YA BED Dİ Lİ HUN HA Rİ MA
 RA (Saz) HA BER KÜN AN TA BÎ Bİ A
 ŞI KAN RA Kİ TA ŞER BET
 Dİ HED BÎ MA RI MA RA (Saz)
 DER Dİ ŞEM SED DİN BÜ VED SER MA YE İ DER
 MA NI MA BÎ SE RÜ SA MA NÎ İ AŞ
 KAŞ BÜ VED SA MA NI MA (Saz) AN HA YA Lİ
 CAN FE ZA Yİ BAH TI SA Zİ BÎ NA ZİR
 HEM E MÎ Rİ MEC Lİ SÜ HEM SA KÎ İ GER
 DA NI MA (Saz) EY CA NÜ Cİ HAN CA NÜ Cİ HAN
 BA KÎ NİST CÜZ AŞ KI KA DÎ MÜ ŞA Hİ DÜ

SA KÎ NİST BER KÂBE İ NİS Tİ TA VA
 Fİ DA RED A ŞIK Kİ Zİ KÂ BE ES TÛ A
 FA KÎ NİST HEY Yİ HEYRA NA Yİ MEN
 HEY Yİ HEY Zİ BA Yİ MEN CA Nİ MEN CA
 NA Nİ MEN HEY Yİ HEY MAK BU Lİ MEN

İKİNCİ SELÂM

Evfer

AH BÎ DİL SÛ DE EM
 AH GER DAN Bİ KE ŞED
 (S a z) BEH Rİ Dİ Lİ TÛ
 CAN HEM ÇU ŞU TÜR
 SA KİN SÛ DE DE EM
 TA ZİN DE ŞE VEM
 EM DER MEN Zİ Lİ TÛ
 VEM EZ BIS Mİ Lİ TÛ

ÜÇÜNCÜ SELÂM

Devr-i Kebîr

A Şİ Kİ GER ZİN SE RÜ GER
 ZAN SE REST BE Lİ YA Rİ MEN
 A KI BET MA RA BE DAN SU
 REH BE REST BE Lİ YA Rİ MEN AH
 İL LE Tİ AŞ KI Zİ İL LET
 HA CÜ DAST BE Lİ YA Rİ MEN
 AŞ KI US TUR LÂ BI ES RA
 RI HU DAST BE Lİ YA Rİ MEN

AH AH EY HER Kİ HE ZAR A FE RİN DOST DOST
 AH HER Kİ BU GÜN VE LE DE DOST DOST

BU Nİ CE SUL TAN O LUR AH KU LI O LAN
 İ NA NU BEN YÜZ SÜ RE AH YOK SUL İ SE

Kİ BAY Şİ LER CA NIM HUS RE VÜ HA KAN O LUR
 BAY O LUR CA NIM BAY İ SE SUL TAN O LUR

YAR YAR HUS RE VÜ HA KAN O LUR
 BAY İ SE SUL TAN O LUR

2.

EZ EV VE Lİ İM RU Zİ ÇÜ A ŞÜF TE VÜ MES TİM
 A ŞÜF TE Bİ GÜ YİM Kİ A ŞÜF TE ŞÜ DES TİM Mİ AH TİM Mİ AH
 YEK LAH ZA BE LÂ NŪ Şİ RE Hİ AŞ KI KA Dİ MİM Mİ
 YEK LAH ZA BE LÂ NŪ Şİ RE Hİ AŞ KI KA Dİ MİM
 YEK LAH ZA BE Lİ GŪ Yİ MŪ NA CA Tİ E LES TİM
 YEK LAH ZA BE Lİ GŪ Yİ MŪ NA CA Tİ E LES TİM
 BAZ RE SÎ DÎM Zİ MEY HA NE MEST BAZ RE HÎ
 DÎM Zİ BA LÂ VŪ PEST CŪM LE İ MES TAN HO ŞU RAK

SAN ŞŪ DEST DEST ZE NÎD EY SA NEMAN DEST DEST

HA CE İ HOŞ Lİ KA ÇI DA RED BA YA Rİ ME RA

BE HA ÇI DA RED EZ RAH ME Tİ ŞEM Sİ Dİ Nİ TEB

RİZ HER Sİ NE CŪ DA CŪ DA ÇI DA RED AH

HEY Yİ HEY Yİ HEY HEY YA Rİ MEN

DOST DOST DOST DOST Pİ Rİ MEN

AH Pİ Rİ MEN DEST GÎ Rİ MEN YA

RAB Zİ GŪ NA HI ZİŞ Tİ HOD MŪN FA İ LEM
Zİ BE Dİ LEM Zİ A LE Mİ KUD Sİ Bİ RİZ

HEY HEY HEY HEY YA Rİ YA Rİ MEN EZ
HEY HEY YA Rİ YA Rİ MEN TA

KAV Lİ BE DÜ Fİ Lİ BE Dİ HOD HA Cİ LEM
 MA HİV ŞE VED HA YA Lİ BA TIL Zİ Dİ LEM

HEY HEY HEY HEY YA Rİ YA Rİ MEN FEY MEN
 YA Rİ YA Rİ

DÖRDÜNCÜ SELÂM

Evfer

AH SUL TA NI ME NÎ
 AH DER MEN Bİ DE Mİ

(S a z) SUL TA NI ME NÎ
 MEN ZİN DE ŞE VEM

EN DER Dİ LÜ CAN
 YEK CAN Çİ ŞE VED

CAN İ MA NI ME NÎ
 VED SAD CA NI ME NÎ

SON PEŞREV

Düyek

Musical score for SON PEŞREV, Düyek. The score consists of eight staves of music in a single system. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

SON YÜRÜK

Yürük Semâî

Musical score for SON YÜRÜK, Yürük Semâî. The score consists of four staves of music in a single system. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

DÜĞÂH PEŞREV

Devr-i Kebîr

Hüseyin Fahreddin Dede

The first part of the piece consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 2/8. The melody is written in a single line, featuring a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line.

TESLİM

The second part of the piece consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 2/8. The melody is written in a single line. The second staff contains a section labeled "2. Haneye" and the third staff contains a section labeled "3. Haneye". The piece concludes with a double bar line and the word "SON" written below the staff.

İkinci Hane

The third part of the piece consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 2/8. The melody is written in a single line. The second staff contains a section labeled "4. Haneye" and the third staff contains a section labeled "KARAR". The piece concludes with a double bar line and the word "SON" written below the staff.

Üçüncü Hane

Dördüncü Hane

Hisâr-Bûselik Şarkı
Yetmez mi sana bister ü bâlin kucağım

*Beste: Neyzen Hüseyin Zahreddin Dede (Şeyh)
Güfte: Nedim*

Curcuna

Yetmez mi sana bister ü bâlin kucağım
Serd oldu havâ çıkma koyundan kuzucağım
Ateşlik eder sana bu sinemdeki dağım
Serd oldu havâ çıkma koyundan kuzucağım

*Yetmez mi sana bister ü bâlin kucağım
Serd oldu havâ çıkma koyundan kuzucağım
Ateşlik eder sana bu sinemdeki dağım
Serd oldu havâ çıkma koyundan kuzucağım*

Hüseyinî Saz Semâî

Aksak Semâî *Neyzen Hüseyin Zahreddin Dede*

1. *Hâne*

Teslim

2. *Hâne*

3. *Hâne*

4. *Hâne*

The musical score is presented in a single system with four variations for Hâne and one variation for Teslim. Each variation is written on a single staff in treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 10/8. Variation 1 (Hâne) starts with a circled '1' and includes a triplet of eighth notes. Variation 2 (Hâne) starts with a circled '2'. Variation 3 (Hâne) starts with a circled '3'. Variation 4 (Hâne) starts with a circled '4'. The Teslim variation is marked with a 'T' and a double bar line. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Müsteâr Saz Semâi

Hüseyin Fahreddin Dede
(Neyzen, Şeyh, "Fahri")
(03.10.1854 – 15.09.1911)

Aksak Semâi ♩ = 112



Sengin Semâi ♩ = 72



Hicâz (Hümâyûn) Şarkı

Senginsemâî

Fuzûlî / Hüseyin Fahreddin Dede

Âh ey - le - di - ğim âh ey - le - di - ğim
gon - ca - i han - dâ - nın i - çin -
dir (SAZ) dir (SAZ)
Kan ağ - la - dı - ğım kan ağ - la - dı - ğım
di - de - i fet - tâ - nın i - çin -
dir (SAZ) dir (SAZ)
Si - nem - de se - ni si - nem - de se - ni

EK 4: ÖZGEÇMİŞ

ÖZGEÇMİŞ KİŞİSEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Bülent KOYUNCU

Doğum Yeri ve Tarihi :

İletişim Bilgileri :

EĞİTİM

İŞ DENEYİMİ

