



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HAMMÂMİZÂDE İSMAİL DEDE EFENDİ'NİN MEVLEVİ AYINLERİNDEKİ MAKAM
GEÇKİLERİNİN İNCELENMESİ VE KANUN İCRASINA YÖNELİK ETÜT
ÖNERİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Efe SIRBİCA

Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı
Çalgı Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ

Ağustos 2024



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HAMMÂMİZÂDE İSMAİL DEDE EFENDİ'NİN MEVLEVİ AYINLERİNDEKİ MAKAM
GEÇKİLERİNİN İNCELENMESİ VE KANUN İCRASINA YÖNELİK ETÜT
ÖNERİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Efe SIRBİCA
220221007

Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı
Çalgı Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ

Ağustos 2024

TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 220221007 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Efe SİRBİCA, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Mevlevî Ayinlerindeki Makam Geçkilerinin İncelenmesi Ve Kanun İcrasına Yönelik Etüt Önerileri başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı	Doç. Dr. Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ	_____
	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	
Jüri Üyeleri	Dr. Öğr. Üyesi Adem KILIÇ	_____
	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	
	Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Emsal Aksın ÇEVİK	_____
	Selçuk Üniversitesi	

Teslim Tarihi :
Savunma Tarihi : 29.08.2024



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle zgn nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

Tarih

Efe Sırbica



İÇİNDEKİLER

TEZ ONAYI	v
ETİK BEYAN.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xv
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Amacı	3
1.2. Araştırmanın Önemi	3
1.3. Problem Cümlesi	4
1.4. Alt Problemler	4
1.5. İlgili Araştırmalar	5
1.6. Araştırmada Geçen Bazı Müzik Terimleri	8
2. KURAMSAL ÇERÇEVE	9
2.1. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Hayatı.....	9
2.1.1. Doğumu ve Ailesi	9
2.1.2. Mûsikî Eğitimi	9
2.1.3. Mevleviliği	10
2.1.4. Sultan III. Selim Han dönemi (1789- 1807).....	11
2.1.5. Sultan II. Mahmud Han dönemi (1808- 1839).....	12
2.1.6. Sultan Abdülmecid Han dönemi (1839-1861)	13
2.1.7. Vefatı.....	13
2.1.8. Hocalığı.....	14
2.1.9. Bestelediği Mevlevî Âyinleri	14
2.2. Mevlevî Âyinleri	15
2.3. Kanun Eğitiminde ve İcrasında Kullanılan Yöntemlere Genel Bakış.....	17
2.4. Etüt Kavramı	18
2.5. Geçki Kavramı	19
3. YÖNTEM	21
3.1. Araştırmanın Modeli	21

3.2. Verilerin Toplanması.....	21
3.3. Verilerin Analizi.....	22
3.4. Evren ve Örneklem.....	23
3.5. Sınırlılıklar.....	24
4. BULGULAR.....	25
4.1. Mevlevî Âyinleri'nde Tespiti Yapılan Makâm Geçkileri ve Bu Geçkilere Yönelik Oluşturulan Etütler.....	25
4.1.1. Saba Mevlevî Âyininin 3. selamının makam geçkileri açısından incelenmesi ve etüt oluşturulması.....	25
4.1.1.1. Saba Mevlevî Âyinde tespit edilen geçkilere yönelik etüt	34
4.1.2. Neva Mevlevî Âyininin 3. selamının makam geçkileri açısından incelenmesi ve etüt oluşturulması.....	35
4.1.2.1. Nevâ Mevlevî Âyinde tespit edilen geçkilere yönelik etüt.....	45
4.1.3. Bestenigâr Mevlevî Âyininin 3. selamının makam geçkileri açısından incelenmesi ve etüt oluşturulması.....	48
4.1.3.1. Bestenigâr Mevlevî Âyinde tespit edilen geçkilere yönelik etüt.....	53
4.1.4. Saba-Buselik Mevlevî Âyininin 3. selamının makam geçkileri açısından incelenmesi ve etüt oluşturulması.....	55
4.1.5. Hüzzam Mevlevî Âyininin 3. selamının makam geçkileri açısından incelenmesi ve etüt oluşturulması.....	56
4.1.5.1. Hüzzâm Mevlevî Âyinde tespit edilen geçkilere yönelik etüt...	66
4.1.6. Ferahfezâ Mevlevî Âyininin 3. selamının makam geçkileri açısından incelenmesi ve etüt oluşturulması.....	68
4.1.6.1. Ferahfezâ Mevlevî Âyinde tespit edilen geçkilere yönelik etüt.....	78
SONUÇ ve ÖNERİLER.....	83
KAYNAKÇA	87
EKLER.....	91
Ek A- Saba Mevlevi ayininin 3. selamının notası	91
Ek B- Neva Mevlevi ayininin 3. selamının notası.....	95
Ek C- Bestenigar Mevlevi ayininin 3. selamının notası	99
Ek D- Hüzzam Mevlevi ayininin 3. selamının notası.....	101
Ek E- Ferahfeza Mevlevi ayininin 3. selamının notası.....	106
ÖZGEÇMİŞ.....	111

ÇİZELGE LİSTESİ

Çizelge 2.1 İşaretlemeler	23
Çizelge 4.2 Sabâ Mevlevî Âyinde Tespiti Yapılan Makâm Geçkileri	26
Çizelge 4.3 Nevâ Mevlevî Âyinde Tespiti Yapılan Makâm Geçkileri.....	37
Çizelge 4.4 Bestenigâr Mevlevî Âyinde Tespiti Yapılan Makâm Geçkileri	49
Çizelge 4.5 Hüzâm Mevlevî âyinde Tespiti Yapılan Makâm Geçkileri	57
Çizelge 4.6 Ferahfezâ Mevlevî Âyinde Tespiti Yapılan Makâm Geçkileri	69





ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 4.1 Saba ayinin 3. selamının A bölümü.....	27
Şekil 4.2 Saba ayinin 3. selamının B bölümü	28
Şekil 4.3 Saba ayinin 3. selamının C bölümü	28
Şekil 4.4 Saba ayinin 3. selamının D bölümü.....	29
Şekil 4.5 Saba ayinin 3. selamının E bölümü	30
Şekil 4.6 Saba ayinin 3. selamının F bölümü	30
Şekil 4.7 Saba ayinin 3. selamının G bölümü.....	31
Şekil 4.8 Saba ayinin 3. selamının H bölümü.....	32
Şekil 4.9 Saba ayinin 3. selamının I bölümü	33
Şekil 4.10 Sabâ Mevlevî Âyinde Kullanılan Geçkilere Yönelik Oluşturulan Sabâ Etüt	35
Şekil 4.11 Neva ayinin 3. selamının A bölümü	38
Şekil 4.12 Neva ayinin 3. selamının B bölümü	39
Şekil 4.13 Neva ayinin 3. selamının C bölümü	39
Şekil 4.14 Neva ayinin 3. selamının D bölümü	40
Şekil 4.15 Neva ayinin 3. selamının E bölümü.....	40
Şekil 4.16 Neva ayinin 3. selamının F bölümü.....	41
Şekil 4.17 Neva ayinin 3. selamının G bölümü	42
Şekil 4.18 Neva ayinin 3. selamının H bölümü	43
Şekil 4.19 Neva ayinin 3. selamının I bölümü.....	44
Şekil 4.20 Nevâ Mevlevî Âyinde Kullanılan Geçkilere Yönelik Oluşturulan Nevâ Etüt	47
Şekil 4.21 Bestenigar ayinin 3. selamının A bölümü.....	49
Şekil 4.22 Bestenigar ayinin 3. selamının B bölümü.....	50
Şekil 4.23 Bestenigar ayinin 3. selamının C bölümü.....	51
Şekil 4.24 Bestenigar ayinin 3. selamının D bölümü.....	51
Şekil 4.25 Bestenigar ayinin 3. selamının E bölümü	52
Şekil 4.26 Bestenigar ayinin 3. selamının F bölümü	53
Şekil 4.27 Bestenigâr Mevlevî Âyinde Kullanılan Geçkilere Yönelik Oluşturulan Bestenigâr Etüt	54
Şekil 4.28 Hüzzam ayinin 3. selamının A bölümü	58
Şekil 4.29 Hüzzam ayinin 3. selamının B bölümü.....	59
Şekil 4.30 Hüzzam ayinin 3. selamının C bölümü.....	59
Şekil 4.31 Hüzzam ayinin 3. selamının D bölümü	60

Şekil 4.32 Hüzzam ayinin 3. selamının E bölümü	61
Şekil 4.33 Hüzzam ayinin 3. selamının F bölümü	61
Şekil 4.34 Hüzzam ayinin 3. selamının G bölümü	62
Şekil 4.35 Hüzzam ayinin 3. selamının H bölümü	63
Şekil 4.36 Hüzzam ayinin 3. selamının I bölümü	65
Şekil 4.37 Hüzzâm Mevlevî Âyinde Kullanılan Geçkilere Yönelik Oluşturulan Hüzzâm Etüt	67
Şekil 4.38 Ferahfeza ayinin 3. selamının A bölümü	70
Şekil 4.39 Ferahfeza ayinin 3. selamının B bölümü	71
Şekil 4.40 Ferahfeza ayinin 3. selamının C bölümü	72
Şekil 4.41 Ferahfeza ayinin 3. selamının D bölümü	73
Şekil 4.42 Ferahfeza ayinin 3. selamının E bölümü	74
Şekil 4.43 Ferahfeza ayinin 3. selamının F bölümü	74
Şekil 4.44 Ferahfeza ayinin 3. selamının G bölümü	75
Şekil 4.45 Ferahfeza ayinin 3. selamının H bölümü	76
Şekil 4.46 Ferahfeza ayinin 3. selamının I bölümü	77
Şekil 4.47 Ferahfeza ayinin 3. selamının İ bölümü	78
Şekil 4.48 Ferahfezâ Mevlevî Âyinde Kullanılan Geçkilere Yönelik Oluşturulan Ferahfezâ Etüt	80

ÖZET

Bu araştırmada; çalgı eğitiminde kanun özelinde literatür taraması yapılmış, kitaplar, metotlar, tezler incelenmiş fakat geçkiye yönelik çok fazla etüt çalışması yapılmadığı tespit edilmiştir. Yapılan çalışmada; İsmail Dede Efendi'nin bestelediği 6 Mevlevi Ayininin 3. Selamları geçki yönünden incelenmiştir. Her Mevlevi Ayini alt başlıklar halinde değerlendirilmiş, geçki tespiti yapılan makamların sırasına göre örnek etütler oluşturularak problem cümlesine çözüm üretilmeye çalışılmıştır. Hem esere bir ön hazırlık olması hem de ileri seviye kanun icrasına bir katkı sağlaması düşünülerek oluşturulan örnek etütler; farklı tartımlarla ve kanunda kullanılan temel çalım teknikleri ile desteklenmiştir. Hazırlanan etütlerde; Saba Mevlevi Ayini için toplamda 5 tane, Neva Mevlevi Ayini için toplamda 7 tane, Bestenigar Mevlevi Ayini için toplamda 6 tane, Hüzzam Mevlevi Ayini için toplamda 5 tane, Ferahfeza Mevlevi Ayini için toplamda 10 tane makam geçkisi kullanılmıştır. Saba-Buselik Mevlevi Ayininin 3. Selamı, Neva Mevlevi Ayininin 3. Selamı ile aynı olduğu için Saba-Buselik makamında etüt yapılmamıştır. Araştırmanın sonuç bölümünde; çalgı eğitimi özelindeki kanun icrasında hakimiyetin arttırılması amacıyla Türk Müziğinin sadece saz eserlerinden değil, sözlü eserlerinden de faydalanılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Dede'nin bestelediği ayinlerinde uzak makam geçkilerinin ve az kullanılan makamların çok fazla kullanıldığı tespit edilmiştir.



SUMMARY

In this study; A literature review was conducted regarding the qanun in instrument education, books, methods and theses were examined, but it was determined that not many studies were carried out on the past. In the study; The 3rd Salutations of the 6 Mevlevi Rituals composed by İsmail Dede Efendi were examined in terms of transition. Each Mevlevi Rite was evaluated under subheadings, and a solution to the problem sentence was tried to be produced by creating sample studies according to the order of the makams whose transition was determined. Sample etudes created with the intention of both being a preliminary preparation for the work and contributing to advanced level qanun performance; It is supported by different scales and basic playing techniques used in the qanun. In the prepared studies; A total of 5 maqam passages were used for the Saba Mevlevi Rite, a total of 7 for the Neva Mevlevi Rite, a total of 6 for the Bestenigar Mevlevi Rite, a total of 5 for the Hüzam Mevlevi Rite, and a total of 10 for the Ferahfeza Mevlevi Rite. Since the 3rd Salute of the Saba-Buselik Mevlevi Rite is the same as the 3rd Salute of the Neva Mevlevi Rite, no study was performed in the Saba-Buselik makam. In the conclusion section of the research; It has been concluded that in order to increase mastery in the performance of the qanun, which is specific to instrument training, Turkish Music should be benefited from not only instrumental works but also vocal works. It has been determined that distant makam transitions and rarely used makams were used a lot in the rituals composed by Dede.



1. GİRİŞ

Hammâmizâde İsmail Dede Efendi 18. ve 19. yüzyıllarda yaşamış, Klasik Türk müziği bestekarlarının önde gelen isimlerinden birisidir. Yüzyıllar boyu bestelemiş olduğu dini ve din dışı eserler nesilden nesile aktararak günümüze ulaşmış, birçok araştırmaya konu olmuş ve alandaki eksikliklerin giderilmesi yönünde kaynak oluşturmuştur. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi ömrünün sonuna kadar tükettiği Mevlevihanenin mistik atmosferi içerisinde, havayı soluya soluya yetiştirdiğinden ve kendisinden önceki bestekârların dini formdaki eserlerini en doğru şekilde bildiğinden dolayı eserlerini ustalıkla bestelemiştir. Dini mûsikî formunu Abdülbaki Nasır Dede ile Ali Nutki Dede'den öğrenmiş olması bile onun sanatı hakkında yeteri kadar bilgiyi verir (Özalp M. N., 2000, ss. 544-545). Dede Efendi, Şeyhi ve ney hocası Abdülbâki Nasır Dede'nin 1821'de ölümünden sonra postnişinliğe gelen şeyh Hüseyin Hüsnü Dede'ye âyin yapmak istediğini söylemiş, ondan düşündüğünden fazla teşvik görmüş ve bu teşvik üzerine Sabâ makamından bir âyîn bestelemiştir. Bestelenen ayinin ilk mukabelesi 18 şubat 1824 tarihinde Yenikapı Mevlevîhânesi'nde yapılmıştır. Sabâ Âyîni'nin Mevlevî Şeyhleri tarafından büyük bir beğeniyle karşılanması Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'yi ikinci âyîn bestelemeye sevk etmiştir. Hemen çalışmalarına başlamış ve bu sefer de Nevâ makamındaki âyînini bestelemiştir. Dede Efendi Sabâ ve Nevâ makamlarında bestelediği âyînlerden sonra, epey uzun bir süre âyîn bestelememiştir. Bu süre zarfında şeyh Hüseyin Dede ölmüş ve onun yerine kardeşi Osman Salâhaddin Dede (1820-1887) geçmiştir. Dede Efendi bu şeyh döneminde Mevlevî âyînlerini bestelemeye devam etmiştir. 1832 yılında Bestenigâr makamında, 1833 yılında Sabâ-Bûselik makamında, 1834 yılında Hûzzâm makamında ve son olarak da 1839 yılında Ferahfezâ makamlarında âyînler bestelemiştir (İrden, 2012, s. 30).

Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'ye ait bu bahsedilen 6 mevlevî ayini üzerinde birçok araştırma yapılmıştır. Bu araştırmaların ayinlerde makam, form, usul, güfte, vezin gibi birçok konuda incelemeler içerdiği tespit edilmiştir. Bununla birlikte makam incelemelerini içeren çalışmalarda gösterilen geçkilere yönelik bilgiler verildiği görülmüştür. Ayrıca Hatipoğlu (2010)'nun doktora tezinde sadece geçkiye yönelik incelemeler yapıldığı belirlenmiştir. Tüm bu çalışmalar değerlendirildiğinde

geçki üzerine yapılan incelemeler devamında çalgıya yönelik sürdürülen başka bir çalışmanın olmadığı ortaya çıkmıştır.

Ayinler; klasik Türk müziği içerisinde dini formlar arasında yer almakla birlikte muhtevası sebebiyle uzun soluklu büyük formlar olarak değerlendirilmektedir. “Türk Müziğinin en büyük formları içerisinde yer alan Mevlevi ayinleri, Mevlevilerin zikirleri sırasında, semaya eşlik edilmesi için sazın ve sözün bir arada icra edileceği şekilde bestelenmiş eserlerdir” (Karadeniz, 2013, s. 1). Pek çok çalgı için de uygulama alanı olarak oldukça zor olduğu düşünülen bir yapıdadır. Özellikle 3. Selamlarında görülen makam geçkileri çalgıların gerekli pozisyonlarını ve tekniklerini ayarlamalarında hazırlıklı olmayı gerektirebilmektedir. “Eser içerisinde, eserin ait olduğu makamdan bir başka makama geçme” (İrden, 2012, s. 13) şeklinde tanımlanan “geçki” kavramının, klasik Türk müziği için makam, usul, güfte gibi unsurların yanında ayrıca önemli olduğu düşünülmektedir.

Kanun özelinde düşünüldüğünde gerekli mandal kullanımına dayalı perde hassasiyetlerinin, mızrap pozisyon ve hareketlerinin ve bunlarla birlikte gerekli süsleme hareketlerinin bir arada olduğu bir icra söz konusudur. İcracı eserin makamı ve geçkileri ile ilgili bilgi sahibi olmadığında, hazırlıksız yakalanmış olmakla birlikte bahsedilen tüm icra özelliklerini uygulamada, gerekli hakimiyeti sağlamakta yetersiz kalabilmektedir. “Hem geçki becerisinin hem de teknik hakimiyetin kazandırılmasına yönelik materyaller konusunda özellikle kanun çalgısı metotlarının yetersiz olduğu düşünülmektedir” (Çiftçi, 2021, s. 72). Dolayısıyla özellikle geçkiler konusunda kanun özelinde gerekli materyal ve kaynak eksikliği olmasından dolayı bu türde eserlerden faydalanma ihtiyacı doğmaktadır. Ayinlerde geçkiler çoğunlukla ve yoğun bir şekilde özellikle 3. Selamlarda görülmektedir. “Üçüncü selâm, âyînlerin en uzun ve sanatlı bölümleridir. Bu bölümde usûl geçkilerinin yanında makâm geçkileri de görülmektedir” (Hatipoğlu, 2010, s. 27). Mevlevi ayinlerinin özellikle 3. selamlarının icracıya sunmuş oldukları geniş makam seyri alanı ile birlikte geçki konusunda uygulamalı çalışmalar yönünde zengin imkanlar sağlamaktadır.

Araştırmada; Hammâmizâde İsmail Dede Efendi’nin bestelemiş olduğu 6 Mevlevi Ayininin 3. Selamlarında kullanılan makam geçkileri tespit edilmiş ve icracının çalgıdaki hakimiyetini arttırabilmesi için bu makam geçkileri doğrultusunda etütler yazılmıştır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Kanun icrasına yönelik yapılan araştırmalarda; metot, alıştırma kitapları, kanun için bestelenmiş eserler vb. kaynaklarda, “geçki” kavramı çerçevesinde yeterli bilgi ve uygulamaların olmadığı ortaya çıkmıştır. “Geçmişten günümüze kanun çalgısına yönelik yapılan çalışmalar incelendiğinde özellikle “geçki” konusuna yönelik özel bir çalışmanın olmadığı tespit edilmiştir” (Çiftçi, 2021, s. 72).

Bu araştırmada; öncelikle geçki kavramının daha iyi anlaşılması ve uygulamaya yönelik materyallerle kanun icrasında pekiştirilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda klasik dini formlar içerisinde yer alan, sözlü repertuarın en büyük formlarından sayılan ve geniş bir seyir alanına sahip olduğundan makam ve geçki anlamında oldukça zengin bir yapıyı ortaya koyan Mevlevi Ayinleri üzerinde çalışılması gerektiğine inanılmıştır. Kanun icrasında teknik yönden gelişimin yanında makam ve perde hassasiyetleri konusunda da icracının gelişmesi, bu konulardaki hassasiyetlerini arttırmaları gerektiği düşünülmektedir. Dolayısıyla “geçki”, icracıda makam ve perde bilgilerinin yanı sıra çalgıda ayrı bir hakimiyet ve hazırlık sürecini kapsayan önemli bir konudur. Ayrıca kanun çalgısında ayrı bir uygulama alanı oluşturmakta ve bu alanda icracının yeterli beceriye sahip olması beklenmektedir. Araştırmada; Mevlevi ayinleri üzerinde yapılan incelemelerde kullanılan makamların geçkileri tespit edilmiş ve ortaya çıkan makam geçkileri doğrultusunda etütler yazılmıştır. Geçkiye yönelik oluşturulan bu yeni etütlerin, icracıyı uygun pozisyon ve tekniklerin kullanımı yönünde, esere hazırlık sürecinde rahatlatması; çalgıdaki hakimiyetini kolaylaştırması hedeflenmiştir. Bu çalışmanın sonucunda; âyinlerin 3. Selamlarında birbiri ardına sıralanan geçkilerin, aynı düzende ve müstakil bir şekilde hazırlanan etüt üzerinde gösterilmesinin, icracının kendisini esere daha hazır hissetmesi ve gerekli hakimiyeti kendisinde kazanması sağlanmış; geçki konusu sadece teorik bilgi olarak kalmayarak, somut bir şekilde uygulamaya hazır hale getirilmiştir.

1.2. Araştırmanın Önemi

Araştırmada; öncelikle Hammâmizâde İsmail Dede Efendi’nin farklı makamlarda bestelemiş olduğu 6 Mevlevi Ayininin üçüncü selamlarındaki makam seyirleri incelenmiş ve sonrasında kullanılan makam geçkilerinin tespiti yapılmıştır. Daha

öncesinde Mevlevi ayinleri ve ayinlerde kullanılan geçkilerle ilgili pek çok araştırma yapıldığı tespit edilmiştir.¹ Bu araştırmalar makam geçkileri konusunda teorik bilgi sunmuş ve nazari alana çok büyük katkı sağlamışlardır. Ancak Mevlevi Ayinleri üzerinde yapılan geçkiye yönelik incelemelerin, kanun icrasında uygulanabilirliğine yönelik herhangi bir kaynak bulunmamaktadır. Ayrıca Batı müziği literatüründe etüt kavramı üzerinde çok fazla durulduğu görülmüş ve bununla ilgili birçok araştırma yapılmış olduğu halde Klasik Türk müziği literatüründe etüt konusu için aynı şeyi söylemek mümkün olmamaktadır. Bu konuyla ilgili yeterli miktarda kaynak bulunmamaktadır. Bu yönüyle araştırma; alanda yapılan ilk çalışma olması sebebiyle önemlidir. Bununla birlikte kanun icrasına yönelik geçmişten günümüze yazılmış pek çok metot, kitap, alıştırma, etüt, eser vs. bulunmakta olup geçki konusunda mevcut kaynakların yetersiz kaldığı görülmektedir. Dolayısıyla Mevlevi Ayini gibi büyük bir formda geçkiye yönelik çalışılması ve geçki konusunun kanun icrası içerisinde uygulamalı bir şekilde yer almasına fayda sağlayacak olan bu araştırmanın; alandaki eksiklikleri tamamlaması, bestelenmiş olan bu etütlerle öğrenme hızını yükseltip öğrenme tekniğinin daha doğru ve kaliteli ilerlemesine vesile olması, icracının eser içerisinde birbiri ardına gelen geçkilerin hakimiyetinde yaşadığı zorlukları aşabilmesi, eser öncesi özellikle geçki konusunda hakimiyet kazandırması ve alana bu konuda kaynak oluşturması sebebiyle de önemli olduğu düşünülmektedir.

1.3. Problem Cümlesi

Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Mevlevi Ayinlerinde kullanılan makam geçkileri nelerdir? Bu geçkilerin kanun icrasındaki uygulamalarına yönelik oluşturulacak hazırlık etütleri nasıl olmalıdır?

1.4. Alt Problemler

1. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Saba Mevlevi Ayinindeki makam geçkileri nelerdir ve bunlara yönelik hazırlık etütleri nasıl olmalıdır?

¹ Bkz. Hatipoğlu (2011), Çevikoğlu (2011), Heper (1974), İnançer (1994).

2. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Neva Mevlevi Ayinindeki makam geçkileri nelerdir ve bunlara yönelik hazırlık etütleri nasıl olmalıdır?
3. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Bestenigar Mevlevi Ayinindeki makam geçkileri nelerdir ve bunlara yönelik hazırlık etütleri nasıl olmalıdır?
4. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Saba-Buselik Mevlevi Ayinindeki makam geçkileri nelerdir ve bunlara yönelik hazırlık etütleri nasıl olmalıdır?
5. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Hûzzam Mevlevi Ayinindeki makam geçkileri nelerdir ve bunlara yönelik hazırlık etütleri nasıl olmalıdır?
6. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Ferahfeza Mevlevi Ayinindeki makam geçkileri nelerdir ve bunlara yönelik hazırlık etütleri nasıl olmalıdır?

1.5. İlgili Araştırmalar

Klasik Türk müziği literatüründe etüt kavramı üzerinde Batı müziğinde olduğu gibi çok fazla durulmamış, Türk müziğinde bestecilerin bu yöndeki tercihleri kısıtlı olmuştur.

“Batı Müziğinde bir çalgının teknik zorluklarını giderici etüt yazma mantığı da Türk Müziği eğitiminde oluşmamıştır” (Karaelma, 2009, s. 130). İleri icraya yönelik enstrüman hakimiyetinin sağlanması açısından yapılan etüt çalışmalarında son yıllarda Batı müziğinin de etkisiyle ilerleme kaydedildiği görülmektedir. Bu alanda Göksel Baktagır, Ayşegül Kostak Toksoy, Tolga Volkan Kılıç gibi araştırmacılar önemli çalışmalar yapmışlardır. Ayrıca Şerif Muhittin Targan, Yorgo Bacanos gibi bestecilerin de repertuvara kazandırmış oldukları ezgisel etütlerden bahsetmek mümkündür. Bu bölümde etüt konusunda yapılan bilimsel araştırmalar ile birlikte ayinler üzerinde makam geçkilerini konu alan araştırmalara yer verilmiştir.

Baktagır (2014)'in “*Kanun sazında sağ ve sol el için yazılmış teknik geliştirici etütler ve saz eserleri*” isimli tez çalışmasında; Bir çalgının teknik gelişimine katkı sağlayacak çalışmalarda öncelikli hedef güzel tınılar elde etmek olduğundan, çalgının yapısına uygun mızrap teknikleri bu temel hedef doğrultusunda oluşturulmuştur. Sonuç olarak, icrada her iki elin işlevinin önemi anlaşılmış ve sol ile sağ eli güçlendirecek etütler yazılmıştır.

Kılıç (2022)'ın “*Kanun eğitiminde taksim çalışmalarına yönelik ajilite içeren alıştırtma ve etütler*” isimli tez çalışmasında; Kanun çalgısıyla taksim formunun uygulanmasında önemli bir unsur olan ajilitenin öğrenciye kazandırılması amacıyla egzersizler ve etütler hazırlanmıştır. Çalışmada; taksimlerinde ajiliyete yer veren ve farklı müzik kalıpları kullanan kanun icracılarının duate teknikleri ve mızrap kullanım tarzları incelenmiştir. Öğrencinin uygulayabileceği şekilde egzersizler ve etütler hazırlanmış ve sunulmuştur.

Toksoy (2006)'un “*Kanun eğitiminde teknik çalışma ve süsleme elemanlarını içeren etütler*” isimli tez çalışmasında; Kanun eğitiminde kullanılan geleneksel çalım teknikleri ve süslemeleri ile çağdaş çalım teknikleri ve süslemelerinin incelenmesinde eksiklikler tespit edilerek bu alanda bir etüt besteleme çalışması yapılmıştır.

Yılmaz (2008)'ın “*Kanun sazı mızrap tekniğinde sağ ve sol el ayrımı ile ilgili araştırmalar egzersiz ve melodik etüdler*” isimli tez çalışmasında; Kanun mızrap tekniğinde sağ ve sol el ayrımı üzerine etüt, alıştırtma ve melodik etütler adı altında topladığımız bu tez çalışmasının oluşumunda, kanunun icra açısından çeşitli teknik imkânlarla sahip olduğu, ayrıca bu icra biçimleri ve teknikleri ile müzik alanındaki yenilik ve gelişmelerin birbirlerini nasıl etkileyeceği ve yönlendireceği düşüncesi büyük etki yaratmıştır. Bu çalışmada sağ ve sol el fonksiyonlarının bağımsız hareketliliği temel araştırma konusu olarak ele alınmıştır.

Aksungur (2010)'un “*Kanun sazının icrası öğretim teknikleri karşılaştırmalı kanun metodu analizleri ve kanun eğitimi etütleri*” isimli tez çalışmasında; Türk müziğinde ses sahası açısından en geniş çalgılardan biri olan kanunun icrası, öğretim teknikleri ve eğitim etütleri üzerine yapılan çalışmalar sonucunda, Türk müzik bilimi kuralları doğrultusunda 120 adet etüt yazılmıştır.

Altınköprü (2018)'nün “*Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Makam Geçkileri*” isimli makale çalışmasında; Geleneksel Türk sanat müziğindeki makam geçkileri ve çeşni kavramları üzerine kapsamlı bir araştırma yapılmıştır. Müzik kuramcılarının bu konudaki görüşleri derlenmiş ve klasik ile neoklasik eserlerdeki geçki kullanım biçimleri karşılaştırılmıştır.

Hatipoğlu (2010)'un “*Mevlevihaneler döneminde bestelendiği tespit edilmiş 46 ayinin makam ve geçki açısından tahlili*” isimli tez çalışmasında; Mevlevihanelerin faaliyet gösterdiği dönemde bestelenen ve Türk müziğinin en sanatsal eserleri arasında sayılan

46 Mevlevi ayini geçki ve makam açısından kronolojik olarak incelenmiştir. Ayinler 17. yüzyıl öncesi, 17., 18., 19. ve 20. yüzyıl olarak sınıflandırılmıştır. İncelemede ayine ismini veren makam hakkında teorik bilgi verilmiş, ayinlerin makam geçkileri tespit edilmiştir. Bölümlerdeki seyir özellikleri ve geçkiler, ilgili bölümlerin altına açıklanmış ve yazılmıştır.

İrden (2012)'in “*Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Mevlevi Ayinlerindeki Makam ve Form Anlayışının Türk Din Musikisine etkileri*” isimli tez çalışmasında; Dede Efendi'nin bestelediği ayinlerin incelenmesi iki başlık altında toplanmıştır; birinci başlıkta; ayine ismini veren makama ait tarihi bilgileri içeren çizelgeler verilmiş, ikinci başlıkta; incelenen ayin makam, geçki, çeşni ve form açısından incelenmiş ve analiz sonuçları değerlendirilmiştir.

İşıldak (2023)'ın “*Sadettin Kaynak'ın Nihavend Makamındaki Eserlerinin Makam Ve Geçki Açısından Analizi*” isimli makale çalışmasında; literatür taraması yapılarak Sadettin Kaynak'ın Nihavend makamında bestelediği 55 eser tespit edilmiştir. Tespit edilen eserler makam, çeşni ve geçki açısından incelenmiştir.

Karataş (2007)'ın “*19.yüzyılda bestelenmiş Mevlevi ayinlerinin müzikal analizi*” isimli tez çalışması; iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Mevlevi Ayin-i şeriflerinin genel form, güfte, makam, beste, vezin ve usul özellikleri incelenmiştir, ikinci bölümde ise 19. yüzyılda bestelenen Mevlevi ayinlerinin müzikal analizleri yapılmıştır.

Kılınçarslan (2006)'ın “*Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevi ayininin makam, usul ve ezgisel yönden incelenmesi*” isimli tez çalışmasında; Mevlevi ayinleri arasında en sanatsal ve en uzun olanı olan Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevi Ayini, biçim, usul ve makam açısından incelenmiştir. Bu ayinde bestecinin Hüzzam makamını nasıl kullandığı, eserinde kullandığı geçkiler ve bu geçkilerin Hüzzam makamıyla ilişkisi, ayinde kullanılan usuller ve bu usullerin vezinle ilişkisi incelenmiştir.

Arpa (2020)'nın “*Mştakzâde Hacı Edhem Efendi'nin Bazı Bestelerinin Makam ve Geçki Yönünden Analizi*” isimli makale çalışmasında; Muzıka-i Hümâyun'un tarihsel süreci ve Mştakzâde'nin müzikal mirası detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Özellikle 'Bergzâr-ı Edhem Yahud Ta'lim-i Usûl-i Mûsikî' eseri ve Mştakzâde'ye ait dört farklı formda bestesi müzikal açıdan analiz edilmiştir.

1.6. Araştırmada Geçen Bazı Müzik Terimleri

Fiske: “Kanuna özgü bir teknik olan fiske; mızrapla tınlatılmış teli parmakla kapatmak, telin belli bir bölgesine parmakla baskı yaparak mat/kapalı bir ses elde etmek için kullanılan ve hala, gelişmekte ve değişmekte olan bir tekniktir” (Göktaş, 2023, s. 12).

Trill: “Bir ana notanın üst küçük veya büyük ikilisiyle hızlı değişimi” (Michels, U.; Vogel, G., 2015, s. 75).

Tremolo: “Bir notanın, belirtilen süre içerisinde küçük değerlerle tekrarıdır. İki türlü tremolo şekli vardır, tekrarlanan küçük değer notada belirtilmişse ölçülü tremolo, değer belirtilmemişse, ölçüsüz tremolo olarak tanımlanabilir” (Göktaş, 2023, s. 11).

Vibrato: “Sağ el mızrapla tele vururken sol el o tele ait mandallardan biri veya birkaçını (vibratonun hızına, dalgalanmasına göre değişir) istenilen hızda kaldırıp indirir” (Toksoy, 2018, s. 91).

Çarpma: “Değerini bazen kendinden önceki notadan, bazen de kendinden sonraki notadan alarak kullanılan, mızrapla vurulan icra tekniğidir. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpmaya ardıl; değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmaya önel çarpma denir. Bu teknik ağırlıklı olarak sol elle yapılır” (Vural, 2019, s. 21).

Pest: “Tiz’in aksi olup, daha kaba, alçak, kalın ses demektir” (Öztuna, 2000, s. 354).

Tiz: “İnce keskin ses” (Sözer, 2012, s. 240).

Makam: “Asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir” (Tura, 2006, s. 35).

Geçki: “Eserin içinde, eserin ait olduğu makamdan bir başka makama geçme işlemine denilir” (İrden, 2012, s. 13).

Yakın ve Uzak Geçki: “Yakın ve uzak geçki kavramı iki makam arasındaki benzerlik ve farklılıklardan kaynaklanan bir sınıflandırma” olarak tanımlanmaktadır (Altınköprü, 2018, s. 7). Dolayısıyla yakın makamlar arasında benzerliklerin, uzak makamlar arasında ise farklılıkların çok olması gerektiği anlaşılmaktadır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Hayatı

2.1.1. Doğumu ve Ailesi

İstanbul Şehzâdebaşı'nda, 9 Ocak 1778 tarihinde, Kurban Bayramı'nın ilk günü doğduğu için Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'ye İsmail adı verilmiştir (Salgar, 2010, s. 13).

Babasının adı Süleyman Ağa'dır ve günümüzde Arnavutluk sınırları içinde bulunan Gorice'ye bağlı Kesriye kasabasında doğmuştur. Uzun bir süre Cezzar Ahmed Paşa'nın mühürdarlığını yaptıktan sonra istifa edip İstanbul'a yerleşmiştir. Şehzadebaşı'nda bulunan Acemoğlu Hamamı'nı satın alarak işletmeye başlamış ve 1777 yılında Rukiyye Hanım ile evlenmiştir. (Kılınçarslan, 2006, s. 39). Dede Efendi dört yaşındayken babası Süleyman Ağa hamamını satmış, Kurusebil mahallesinde Çavuş Hamamı'nı ve bir ev satın almıştır (Özalp N. , 1986, s. 214). Dede Efendi, geçimini hamam işletmeciliğinden sağlayan bir ailenin mensubu olduğu için kendisi "Hammâmizâde" lakabıyla anılmaktadır.

2.1.2. Mûsikî Eğitimi

Sekiz yaşındayken Çamaşırcı İlkokulu'nda eğitimine başlamış ve mûsikî ile tanışması da bu yıllarda olmuş, mektebe başlama merasimlerinde okuduğu ilahilerle sesinin güzelliği hocalarının dikkatini çekmiş ve "ilahicibaşı" olmuştur (Yüksel, 2001, s. 135). Uncuzâde Mehmed Emin Efendi 'nin oğluyla sınıf arkadaşı olmuş, bundan dolayı Uncuzâde ile tanışmış ve mûsikî eğitimine başlamıştır (Salgar, 2010, s. 13).

İlkokul senelerinde Uncuzâde'nin mûsikî meşklerine katılan Dede Efendi, hocasından çok eser öğrenmiş, bir gün Sazkâr faslı meşk edilirken Dede Efendi'nin mûsikî kabiliyetini ortaya koyan şöyle bir durum söz konusu olmuştur. Bestekarın "Hemişe dilde sühân elde sazkarımdır" dizesiyle başlayan bestesinin meyan bölümünü Uncuzâde Mehmed Emin Efendi hatırlayamamıştır, bunun üzerine talebelerine şunları söylemiştir:

"Çocuklar! Bu eserin meyanını hatırlayamadım. Başkalarında bulunmadığından eminim. Hepiniz artık kırkar, ellişer fasıl biliyorsunuz. Bu bestenin meyanını hepiniz

ayrı, ayrı bestelemeye çalışınız, hanginizin eseri uygun ise beraberce onu kabul edip meşk ederiz.”

Bir sonraki meşkte öğrenciler besteledikleri meyanları icra etmeye başlamış, Dede Efendi’ye sıra gelince bestelediği meyanı okumaya başladığında hocasının aklına asıl meyan gelmiştir. Dede Efendi’ye bu başarısından dolayı hocası icazet vermiştir (İnal, 2018, s. 134).

On dört yaşına gelen Dede Efendi Uncuzâde tarafından kendisinin çalıştığı başdeftardarlıkta katip yardımcısı olarak görev yapmaya başlamış, belirli süre stajyer olarak çalışmasının ardından buradaki görevine kâtip olarak devam etmiştir (Özalp N. , 1986, s. 214).

Dede Efendi müziğe olan merakından ve hevesinden dolayı daha nitelikli bir müzik eğitimi alma isteğiyle o zamanların konservatuvarı olarak bilinen mevlevihaneye gitmiştir. Mevlevihaneye gitmesiyle birlikte Dede Efendinin hayatında Mevlevilik önemli bir yer kapsamış ve hayatının dönüm noktalarından birisi olmuştur.

2.1.3. Mevleviliği

Uncuzâde ile yedi yıl devam ettiği derslerin sonrasında Pazartesi ve Perşembe günleri Yenikapı Mevlevihanesi’ne gitmeye başlayan Dede Efendi, Şeyh Ali Nutki Dede’den dersler almaya başlamıştır. Ali Nutki Dede de İsmail Dede Efendi’nin mûsikî kabiliyetini çok beğenmiş ve onu teşvik etmiştir.

Mûsikî eğitimi için gittiği mevlevihanede mukabelelere de katılmaya başlamış ve hoca-talebe ilişkisi dışında baba-oğul gibi oldukları Ali Nutki Dede’ye Mevleviliğe intisap etmek istediğini söylemiştir. Ali Nutki Dede de tarikatın zorluklarını açıklamış fakat Dede Efendi bütün zorluklarla baş edebileceğine dair hocasına söz vermiş ve çilekeşliğe alınması için teklifte bulunmuştur (Yekta, 1902, s. 127-128).

“Bunun üzerine Dede Efendi 3 Haziran 1798 tarihinde çileye başlamıştır” (Kaya, Küçük 2011: 28 akt. (Bayrakçı, 2022, s. 22)). 27 Mart 1799 tarihinde “Dede” unvanını alan İsmail Bey’in, normal şartlar altında binbir gün olan çile dönemini yaklaşık on ay gibi bir sürede tamamladığı görülmektedir. III. Selim’in ilgisi ve Şeyh Ali Nutki Dede’nin müsaadesiyle bu süre kısaltılmış ve binbir gün olan çile dönemi tamamlanmadan kendisine “Dede” unvanı verilmiştir (Salgar, 2010, s. 15).

2.1.4. Sultan III. Selim Han dönemi (1789- 1807)

Çileye girdikten kısa süre sonra babası vefat eden Dede Efendi, babasının hamamını satmıştır ve dergâh için o parayı harcamıştır. Çilede olduğu bu süre zarfında “Zülfündedir benim baht-ı siyahım” güfteli Bûselik Şarkı’yı bestelemiş ve şarkı kısa sürede dönemin mûsikîşinasları tarafından duyulmuştur. Bunun üzerine III. Selim Dede Efendi’nin şöhretini duyarak kendisini saraya çağırmıştır. Dede Efendi padişahın karşısında bu eseri iki defa icra etmiştir ve padişah tarafından kendisine hediye verilmesinin ardından Yenikapı Mevlevihanesi’ne gönderilmiştir. Dede Efendi dergâha geçmeden önce annesinin yanına gitmiş ve padişahın kendisine verdiği hediye annesine vererek hamam satıldığı için üzülen annesinin gönlünü almıştır (Özalp N. , 1986, s. 215).

“Bilim ve sanatın, hükümdarın prestijini ve sarayın şanını yüceltmek için gerekli öğeler olarak kabul edildiği Osmanlı’da, bu değerlerin koruyucusu olan hükümdarın da bilim ve sanattan payı olması gerektiği görüşü hakimdir” (İnalcık, 2019, s. 8). Osmanlı döneminde padişahların çoğu sanata oldukça fazla ilgi göstermiş ve sanat dallarıyla ilgilenenleri de desteklemişlerdir. Kendi sanatçı kimliği yanı sıra, Dede Efendi gibi büyük bir bestekara destek veren padişahlar arasında III. Selim de bu manada önemli bir yere sahiptir.

“Dede Efendi ile III. Selim’in tanışmasına vesile olan bu hadise Dede Efendi’nin mûsikî serüveninde önemli bir yere sahiptir. Ergun, Dede Efendi gibi büyük bir bestekârın yetişmesinde en büyük etkenin III. Selim olduğunu belirtmiştir” (Ergun, 1942, s. 399).

Çile dönemini tamamlayan Dede Efendi dergâhta bir hücre sahibi olmuştur. Bu dönem içerisinde pek çok mûsikîşinas Dede Efendi’yi ziyaret etmek için hücrelerine gitmişlerdir. “Ey çeşm-i âhû hicr ile tenhâlara saldın beni” dizesiyle başlayan Hicaz Beste’si oldukça beğenilmiş ve ziyarete gidenlerin özel olarak dinlemek istediği beste olmuştur (Yekta, 1902, s. 130).

III. Selim bu besteden sonra Dede Efendi’yi bir daha huzuruna çağırmış ve haftada iki sefer sarayda yapılan fasıllara katılmasını istemiştir. Bir süre sonra Dede Efendi “musâhib şehriyâri” ünvanını almış ve sermüezzın olarak görev yapmaya başlamıştır. Padişah tarafından iltifat ve iyilikler karşısında duygulanan Dede Efendi duygularını

anlatan “Müşâtak-ı cemâlin gece gündüz dil- şeydâ” dizesiyle başlayan Sûzinak eserini III.Selim’e icra etmiştir (Yekta, 1902, s. 131).

2.1.5. Sultan II. Mahmud Han dönemi (1808- 1839)

III. Selim’in ölümünden ardından IV. Mustafa bir yıl tahta geçmiştir. Bu dönem içerisinde Dede Efendi’nin saraydaki durumu ile ilgili yeterli bilgi yoktur. 1808 yılında II. Mahmud’un tahta geçtiği bilinmektedir. Fakat ülkenin iç meseleleri sebebiyle ilk zamanlarda mûsikîye eskisi gibi vakit ayırlamamıştır. Bu dönemde Dede Efendi Yenikapı Mevlevihanesi’ne gitmeye devam etmiş, Na’t ve Ayinler okumuştur. Hatta okunacak olan ayinin makamına göre serbest bir şekilde aynı makamda Nâ’t okuduğu rivayet edilmektedir. Aynı dönemde Şeyh Abdûlbâki Nâsır Dede’den ney eğitimi almıştır (Salgar, 2010, s. 18).

1826 yılının sonlarında bir Perşembe günü Yenikapı Mevlevihânesi’ni ziyaret eden II. Mahmud, o sırada Dede Efendi’nin okunan Nevâ makamında Mevlevi Ayini’ni dinlemiş, bundan dolayı Dede Efendi’yi saraya çağırması ve yanına gelen Dede Efendi’ye şunu demiştir: “Ben seni kendime müsâhip tayin ettim; burada kal...”

Dede Efendi de cevap olarak şöyle demiştir:

“Ferman Efendimizin yalnız başımdan sikke-i Mevlanayı çıkaramamaklığıma müsaade buyurun.” Dede Efendi’nin bu isteğinden dolayı kendisine enderûna özel kıyafetler giydirilerek müsâhipler arasına katıldığı bilinmektedir (Yekta, 1902, s. 134).

Dede Efendi’nin yine sarayda görev yapması sarayda bulunan diğer mûsikîşinaslar arasında dedikodu ve kıskançlığa neden olmuştur. Özellikle baş müezzinlik yapan Şakir Ağa, İsmail Dede Efendi’yi kendisine rakip görerek bu durumdan rahatsızlık duyması üzerine Dede Efendi’yi padişahın nazarında zor duruma düşürecek yollar denemeye başlamıştır.

Şakir Ağa’nın II. Mahmud’un huzurunda Dede Efendi’yi mahcub etmek için yaptığı plan sonucunda II. Mahmud, Dede Efendi’nin Şakir Ağa üstündeki başarı üstünlüğünü fark ederek faslın sonunda düşüncesini şu şekilde ifade etmiştir:

“Şakir, Şakir. Dede mûsikî alanında bir canavardır. Sen onunla güreşmeyi deneme!”

Dede Efendi padişahın yanından ayrıldıktan sonra kendisini aslında yüceltmek için söylenen bu sözlerden dolayı üzüntü duymuş, “Padişah bana yapacak başka bir

benzetme bulamadı mı?” diyerek memnun olmadığını dile getirmiştir. 1832 yılının sonlarında bu olaydan sonra Dede Efendi uzun bir dönem beste çalışması yapmamıştır (Yekta, 1902, ss. 137-138).

2.1.6. Sultan Abdülmecid Han dönemi (1839-1861)

Tahta çıkan II. Mahmud'un on altı yaşındaki oğlu Sultan Abdülmecid'in Türk müziğine ilgi duyduğu bilinmektedir. Batı müziği ve piyano dersleri alan Abdülmecid, buna rağmen babasından miras kalan musiki geleneğini sürdürmeye çalışmış ve Dede Efendi'ye destek olmuştur. Ancak Dede Efendi, Batı müziğinin sarayda giderek artan etkisine üzülmüş ve öğrencisi Dellâlzâde İsmail Efendi'ye "Bu oyunun tadı kaçtı" diyerek rahatsızlığını ifade etmiştir (Salgar, 2010, s. 27).

2.1.7. Vefatı

“Türk Mûsikîsi'nin saraydaki eski itibarının kalmamasından duyduğu üzüntü üzerine hac vazifesi için padişah'tan müsaade alan Dede Efendi, Dellâlzâde İsmail Efendi ve Mutfazâde Ahmed Efendi ile beraber İstanbul'dan ayrılmıştır” (Ergun, 1942, s. 43). Unutulmasından korktuğu için, uzun ve ezberlenmesi zor olan Osman Dede'nin Mîraciye'sini yolda iki öğrencisine meşk etmiştir. Rauf Yekta Bey, Dede Efendi'nin samimi ve dindar bir Müslüman olduğuna fark etmiş ve hac vazifesi sırasında tavaf ederken üzüntüden dolayı ağladığını ifade etmiştir. O sırada Yunus Emre'nin “Yürük değirmenler gibi dönerler” dizesiyle başlayan şiirini Şehnaz makamında ve Evsat usûlünde bestelemiştir. Bu beste Dede Efendi'nin son bestesi olmuştur (Yekta, 1902, s. 167).

“O yıl Mekke'deki kolera salgınından dolayı hastalanan Dede Efendi, Kurban Bayramı'nın birinci günü 1846'da vefat etmiştir. Cenazesi Hz. Hatice'nin mezarının ayak ucuna defnedilmiştir” (Özalp N. , 1986, s. 216).

“Dede Efendi'nin yakın arkadaşı ve dönemin önemli şairlerinden Müşir Kazım Paşa, “Hazret-i Fârâbî-i sâni müezzînbaşı kim” mısrasıyla başlayan ve “Kebş-i cânın kıldı İsmail Dede kurbân-ı Hak” (1261) mısrasıyla tamamladığı bir tarih düşürmüştür” (Salgar, 2010, s. 28).

2.1.8. Hocalığı

Dede Efendi besteciliğinin yanında Türk Mûsikîsine kazandırdığı birçok öğrenci ile de Türk mûsikîsi tarihinde önemli bir yere sahiptir. Yetiştirdiği öğrenciler Dede Efendi'den meşk ettikleri eserleri sonraki kuşaklara aktararak önemli bir görev üstlenmişlerdir ve bu eserleri unutulmaktan kurtarmışlardır. Dede Efendi'nin yetiştirdiği öğrencilerden bazıları şunlardır: Dellâzâde İsmail Efendi (1797-1869), Eyyûbî Mehmed Bey (1804-1850), Yeniköylü Hasan Efendi (1823-1890), Nikogos Ağa (1830?-1890?), Hâşim Bey (1815-1868), Hacı Arif Bey (1831-1885), Rıfat Bey (1820-1888), Zekâî Dede (1824-1897) (Salgar, 2010, ss. 47-48).

2.1.9. Bestelediği Mevlevî Âyinleri

Sabâ Mevlevî Ayini; III. Selim'in vefat etmesinin ardından saraydan uzaklaşan İsmail Dede Efendi Pazartesi ve Perşembe günleri Yenikapı Mevlevihanesi'ne giderek na'thanlık ve ayinhanlık görevlerini devam ettirmiştir. Şeyh Abdülbâki Nâsır Dede'den ney üflemeyi öğrenmeye başlamıştır. O dönemde Dede Efendi Türk Mûsikîsi'nde oldukça fazla makam bulunmasına rağmen az sayıda Mevlevî Ayini olduğunu ve bunun yeterli olmadığını düşünerek yeni bir besteleme niyetinin olduğunu Şeyh Receb Hüseyin Hüsnü Dede'ye söylemiştir. Kendisinin de teşvik etmesiyle Sabâ Mevlevî Ayini'ni bestelemiş ve 18 Şubat 1824'de Yenikapı Mevlevihanesi'nde bu ayin icra edilmiştir (Yekta, 1902, s. 133).

Nevâ Mevlevî Ayini; Mevlevî büyüklerinin Sabâ Mevlevî Ayini'ni çok beğenmesinin ardından Dede Efendi başka ayin bestelemeye başlamış ve Nevâ makamında Mevlevî Ayini'ni bestelemiştir. Ayin 1824 yılında bestelenmiş ve ilk mukabelesi o yıl Yenikapı Mevlevihanesi'nde Kadir Gecesi'nde yapılmış, hem Mevleviler hem diğer mûsikîşinaslar tarafından oldukça beğenilmiştir (Yekta, 1902, s. 133).

Bestenigâr Mevlevî Ayini; Bestenigâr Mevlevî Ayini'nin 1832 yılında bestelendiğini ve Dede Efendi'nin şaheserlerinden biri olduğunu söyleyen Rauf Yekta Bey, güftelerini de “yalvarışlı ve aşıkâne” tâbirlerini kullanarak ifade etmiştir. Bestenigâr ayini üçüncü selamdaki “Ey ki hezâr-aferin bu nice sultan olur” güfteli bölümden sonra Sabâ Mevlevî Ayini ile sonlanmaktadır. Rauf Yekta Bey, bu şekilde biten ayinlerin Dede Efendi'den öncesinde de görüldüğüne ifade etmiştir (Yekta, 1902, s. 142).

Sabâbûselik Mevlevî Ayini; Bestanigâr Ayini'nin beğenilmesinden sonra teşviklerin artmasıyla Sabâbûselik Mevlevî Ayini'ni bestelemek isteyen Dede Efendi, saraydan gelen başka istekler dolayısıyla bu isteğini ileri bir tarihe ertelemiştir (Yekta, 1902, s. 144). İleri tarihlerde kendisinin terkiib ettiği Sabâbûselik makamında Mevlevî Ayini'ni bestelemiştir. Sadece birinci selamdan oluşan Ayininin devamı Nevâ Mevlevî Ayini ile sonlandırılmıştır. İlk mukabelesi 14 Kasım 1833'te Yenikapı Mevlevihanesi'nde yapılmıştır (Salgar, 2010, ss. 33-58).

Hüzzam Mevlevî Ayini; Dede Efendi'ye göre Hüzzam makamının özel bir yere sahip olduğunu belirten Rauf Yekta Bey, Kömürcüzâde Hâfız Efendi'nin “Aldım hayâl-i perçemin ey mah-ı dideme” mısrasıyla başlayan eserini ilk dinlediğinde Dede Efendi'nin çok beğendiğini ifade etmiştir. Etrafın da teşvik etmesiyle Hüzzam makamında ayin bestelemek istemiş fakat saraydaki başmüezzinlik görevinden dolayı ertelemek durumunda kalmıştır (Yekta, 1902, s. 149). Aradan ortalama bir yıl geçtikten sonra 6 Mart 1834'de bestelenen Hüzzam Mevlevî Ayini'nin ilk mukabelesi yapılmıştır. Dede Efendi'nin bir selam olarak bestelediği bu ayininin devamı Sabâ Mevlevî Ayini ile tamamlanmıştır. Ancak zamanla ayin çok ilgi görmüş ve bundan dolayı diğer selamları da bestelenmiştir (Salgar, 2010, s. 33).

Ferahfezâ Mevlevî Ayini; Çarşamba günleri Beşiktaş Mevlevihanesi'nde mukabelelere iştirak eden II. Mahmud, yine bir mukabeleden sonra Dede Efendi'yi huzuruna çağırarak; “Dedem! Ferahfezâ makamını ne kadar sevdiğimi bilirsin; bu makamdan da bir ayin bestellersen bahtiyar olurum.” demesi üzerine Dede Efendi bu ayini Peşrevî ile beraber bestelemiştir. İlk mukabelesi 3 Nisan 1839'da Beşiktaş Mevlevihanesi'nde yapılmıştır. Hasta olmasına rağmen katılım sağlayan II. Mahmud, Dede Efendi'ye çok rahatsız olduğunu ve zorlukla geldiğini belirtmiş fakat Ferahfezâ Mevlevî Ayini'nin kendisini iyileştirdiğini dile getirmiştir. Sonrasında bütün dervişlere hediyeler vermiş ve iki ay sonra 5 Nisan 1839 tarihinde vefat etmiştir (Yekta, 1902, s. 163).

2.2. Mevlevî Âyinleri

Mevlevî ayinleri, Hz. Mevlana'nın (1207-1273) vefatından sonra sevenlerinin kurduğu "Mevlevîlik" tarikatının ürünleridir. Çelebi Hüsameddin (ö. 1284) zamanından

başlayarak Sultan Veled (ö. 1312) ve oğlu Ulu Arif Çelebi (ö. 1320) zamanında Mevlana sevenler bir araya gelerek Mevlevi tarikatının temellerini atmışlardır.

Mevlana, Sultan Veled, Ulu Arif Çelebi ve onlardan sonraki ilk çelebiler zamanında Mukabele ve Sema sırasında icra edilmek üzere yapılmış bir beste yoktur. Sema mukabele şeklini aldıktan sonra Mevlevi müziği bütün özellikleriyle şekillenmeye başlamış, Mevlevilerin "ayin" adını verdikleri, dört selamı içeren ve Devr-i Veleddi için ilk peşrevle başlayan, baştan sona bir bütün oluşturan besteler ortaya çıkmıştır. Sema'ya eşlik etmek için yapılan bu besteler, Mevlana'nın ifadesiyle "sol ayağını şeriatı bir direk gibi çivileyen ve sağ ayağıyla aynı anda 18 bin alemleri devir eden" semazenlerin yoldaşları oldular (Hatipoğlu, 2010, s. 24).

Mevlevi Ayinleri, her biri "selam" adı verilen dört bölümden oluşur. Ayinlerin biçimsel yapısı, adeta "şarkı" formunu andırır. Zemin-Nakarat Meyan-Nakarat adı verilen dört bölümden oluşan şarkı formunun her bölümü, genellikle bir veya iki dizelik müzikal ifadelerden oluşur ve Zemine; birinci selam, nakarata; ikinci selam, meyana; üçüncü selam, nakarata; dördüncü selam adlarını vererek ayin formunun geniş hali şeklinde ifade edilebilir. Ayinlerin başında Devr-i Veleddi için bir peşrev icra edilir. Muzaaf Devr-i Kebir usulündeki bu peşrevler, Devr-i Veleddi tamamlanana kadar başa dönerek tekrarlanır (Hatipoğlu, 2010, s. 26).

Mevlevi Ayinlerinin ilk selamı genelde Devr-i Revan usulünde bestelenir. Ayrıca Ağır Düyek usulünde bestelenmiş ayinler de vardır. Selamın sonunda, bazen ikinci selamdan önce bir terennüm çalınır. Birinci selam ayinin adını aldığı makamla başlar.

Ayin'in İkinci ve dördüncü selamlarında Ağır Evfer usulü kullanılır. Usule son beşinci zamandan girilir. Hicaz ayininin ikinci selamında Ağır Aksak Semai Evferi usulünü sadece Musahib Seyyid Ahmed Ağa kullanmıştır. Bazen üçüncü selama geçmeden ikinci selamın sonunda terennüm çalınır.

Ayin'in en uzun ve en sanatsal bölümlerinden birisi de üçüncü selamıdır. Bu bölümde usul geçkilerinin yanı sıra makam geçkileri de oldukça fazla görülür. Selam genellikle Devr-i Kebir usulüyle başlar. Ayrıca Frenkçin, Ağır Düyek ve Evsat usulleriyle başlayan ayinler de bulunur. "Ey ki hezâr.." bölümüne geçmeden önce icra edilen terennüm, on vuruşluk Aksak Semâi usulünde çalınır. Terennüm sonrasında eser altı vuruşluk Yürük Semâi usulüyle devam eder.

Âyînler, Düyek usulündeki “Son Peşrev” ve Yürük Semâî usulündeki “Son Yürük Semâî” bölümleriyle sonlanır. Söz konusu usuller “velvele”li icra edilir. (Hatipoğlu, 2010, ss. 26-27).

“Şimdiye kadar 160 tane Mevlevî Ayini bestelenmiştir. XVII. Yüzyıldan önce Hüseyinî, Dügâh ve Pençgâh makamlarında bestelenen, müzik tarihinde “Beste-i Kâdim” olarak adlandırılan üç Ayinin bestecisi bilinmemektedir.” (Kılınçarslan, 2006, s. 35).

2.3.Kanun Eğitiminde ve İcrasında Kullanılan Yöntemlere Genel Bakış

Çalgı eğitiminde, kanun özelinde değerlendirildiğinde geçmişten günümüze kadar verilen eğitim meşk sistemine göre uygulanmıştır. “Dört buçuk yüzyıllık Osmanlı/Türk musiki geleneğinde meşk sayısız müzisyen kuşakları tarafından bir öğretim yöntemi olarak benimsenmekle kalmamış, aynı zamanda ses ve saz eserleri repertuarının da yüzyıllar boyu kuşaktan kuşağa intikalini sağlamıştır” (Behar, 1998, s. 10). Ancak yapılan araştırmalar sonucunda teknik ve yorum konusunda kanuna özel bir çalışmanın yapılmadığı ve öğrenmek için de kanun çalgısına özel bir yöntem uygulanmadığı görülmüştür. Dolayısıyla şimdiye kadar verilmiş olan eğitimde asıl amacın enstrümanda teknik ve yorum bakımından gelişim olmadığı tespit edilmiştir. Bilgi çağındaki bir gereklilik olarak, çalgı eğitiminin metodik ve sistematik bir şekilde yürütülmesi gerektiğine inanılmaktadır. Çalgı eğitiminin önemli bir dalı olarak kabul edilen kanun eğitiminde; her yapılan çalışmanın bilimsel temellere dayandırılması, metotta bulunan etüt ve alıştırımların yanı sıra enstrümana özgü eser listesinin doğru bir şekilde belirlenerek uygulanması gerekmektedir (Çiftçi, 2020, s. 655).

Kanun çalgısına yönelik hazırlanmış metotlara ve diğer yazılı kaynaklara bakıldığında; ilk önce kanun enstrümanının tarihsel boyutu ve yapısal bilgileriyle ilgili bilgi verildiği görülmüştür. Ardından kanunu icra edebilmek için kullanılan araçlar ile ilgili bilgi verildikten sonra kanunun tutuş pozisyonu, ellerin duruş şekli, mızrapların ve yüzüklerin parmaklara takılış şekli ile ilgili bilgiler verilmiştir.

Kanun çalgısı için yazılan metotlarda başlangıç için tercih edilen yöntemler incelendiğinde; ilk olarak kanundaki nota yerleri gösterilmiştir. Mızraplarla kanundaki tellere sağ ve sol el için ayrı ayrı doğru vuruş teknikleri gösterilmiştir. Bunun akabinde basitten başlayarak zora doğru ilerleyen farklı farklı dizilerin eşit süreler içerisinde, ilk

önce sıralı daha sonra farklı parmak sıralanışıyla, farklı makamlarda, farklı usullerde çalınarak öğretimi hedeflenmişti². Şimdiye kadar yapılmış olan metotlara bakıldığında parmak pozisyonları, vuruş teknikleri, basit dizilerin icrası ve birkaç saz eseri dışında farklı bir çalışma yapılmadığı, geçkiye yönelik hazırlanan ezgisel etütlerin sayıca yetersiz olduğu tespit edilmiştir. Yapılacak olan bu çalışma ile eksik kalan bu yönlerin tamamlanması ve özellikle bunun sözlü eserler üzerinden yapılması düşünülmüştür.

2.4. Etüt Kavramı

Etüt kelimesi Fransızca “étude” kelimesinden dilimize geçmiştir ve “çalışma, inceleme” anlamına gelmektedir. Etüt kelimesi kavram olarak müzikte; “bir çalgıda çok karşılaşılan teknik problemleri çözmek ya da belirli bir teknik beceriyi pekiştirip mükemmelleştirmek amacıyla hazırlanmış sözsüz bir kompozisyon anlayışını ifade etmektedir” (Özdek, 2014, s. 5). Etütler; Batı Müziği literatürüne bakıldığında 19.yy’dan sonra bir eser gibi konserlerde icra edilmiştir. “Piyanoda Chopin, Debussy, Scriabin, Rahmaninov ve Liszt etütlerinin yanı sıra Paganini’nin keman, Popper’in viyolonsel etütleri ile her çalgıda konser etüdü kavramı geliştiği ifade edilmektedir” (Feridunoğlu, 2004). Eser besteleme ile etüt besteleme arasında amaç yönünden farklılıklar olduğu; eser bestelenirken sanatsal kaygıların ön planda olduğu, etüt bestelenirken ise; çalgıda karşılaşılan teknik zorlukları çözmeye yönelik kaygıların daha fazla taşınarak çalgı eğitimine yönelik amaçların belirlendiği bilinmektedir (Yalçinkaya, 2012, s. 3).

Türk Müziğine bakıldığında etüt kavramı 20.yy’da değerli hale gelmiştir. Türk Müziği bestekarları bu dönemden sonra etüt yaklaşımında çeşitli eserler bestelemişlerdir ve bu eserler konserlerde icra edilmeye başlanmıştır. Bunlardan bazıları; Hasan Ferid Alnar’ın “Kanun Konçertosu”, Yalçın Tura’nın “Dalgaların Oyunu”, Göksel Baktagir’in “Dalgalar”, Arif Melikov’un Kanun ve Piyano için bestelediği “Noktürn” gibi eserler örnek olarak gösterilebilir. Özellikle Şerif Muhittin Targan bu alanda Türk müziğine katkıları oldukça fazla olan bir bestekardır. Targan’ın ileri teknik icraya yönelik bestelediği etütleri konser salonlarında icra etmesi ve bu çalışmalarla oluşan konser etütleri onun bu alandaki başarısını göstermektedir (Işıқтаş, 2016, s. 283).

² Bkz. G. Aydoğdu ve T. Aydoğdu (2004, s. 46-86); Baktagir (2014, s. 17-36); Karaduman (2007, s. 23-58); Tezelli (1997, s. 17-20); Toksoy (2006, s. 16-30).

2.5. Geçki Kavramı

Etütler sadece teknik gelişim için değil, aynı zamanda ezgi ve usul açısından da değerlendirildiğinde icra edilecek olan esere hazırlık anlamında büyük rol oynamaktadır. Çalgı icrasında teknik hakimiyet dışında perde, geçki, usul gibi etkenlerin de icrayı etkilediği bilinmektedir. Bu etkenler arasında çalgı hakimiyetini en fazla gösteren detaylardan birisi de geçki kavramıdır. “Makamların seyirleri sırasında, bazan kendi melodik yapılarının dışına çıkarak, başka bir makamın melodik yapısına geçildiği, çoğu zaman görülen bir icra şeklidir. Biz bu icra şekline, diğer bir deyişle başka makama geçmeye veya makam değiştirmeye “geçki” diyoruz” (Kutluğ, 2000, s. 93). Makam bilgisi yönünden değerlendirildiğinde “geçki” konusu ayrı bir öneme sahiptir. “Geçki herşeyden evvel, bir müzik parçasını monotonluktan kurtardığı için yapılır” (Özkan, 1987, s. 270). Saz semâisi, peşrev gibi formların Türk Müziği makamları yönünden zengin olmaları nedeniyle makamlar ve geçkiler genellikle bu eserler yoluyla karşı tarafa aktarılmaktadır. Fakat literatüre bakıldığında makam geçkileri konusunda kanun özelinde birkaç çalışma dışında yeteri kadar kaynak bulunamadığı görülmüştür. Dolayısıyla yapılan bu çalışmanın; etütler ve makam geçkileri alanında eksikleri tamamlaması ve literatüre katkı sağlaması hedeflenmiştir.



3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Doküman incelemesi, belirli bir konuyu anlamak amacıyla yazılı metinlerin sistematik olarak incelenmesi ve yorumlanmasıdır (Yıldırım, A.; Şimşek, H., 2006, s. 187-188). Araştırmada; nitel araştırma yöntemlerinden döküman incelemesi/analizi yöntemi kullanılmıştır.

İçerik analizi, nitel araştırmanın temel tekniklerinden biri olup, doküman, metin ve benzeri materyalleri belirli kurallar çerçevesinde inceleyerek ölçülebilir ve doğrulanabilir verilere ulaşmayı amaçlar (Metin, O.; Ünal, Ş., 2022, s. 273). Bu çalışmada belirli düzeyde doküman incelemesi yöntemi kullanıldığından dolayı yüzeysel içerik analizi tekniğinin uygulandığı da söylenebilir.

“Tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir” (Karasar, 2005, ss. 77-79). Araştırma tarama modelinde oluşturulmuştur.

Bu yöntem dahilinde, ilk olarak Dede Efendi’ye ait farklı makamlarda bestelenmiş 6 mevlevi ayininin notalarına Doç. Dr. Emrah Hatipoğlu’ndan ulaşılmış olup, bu ayinlerin 3. Selamlarında kullanılan makam geçkilerinin tespitine yönelik analiz yapılmıştır. Analizde nasıl bir yaklaşım sergilenmesi gerektiği konusunda ilgili araştırmalar bölümünde yer alan belli başlı kaynaklardan faydalanılmıştır. Analizin tamamlanması sonucunda geçkiye yönelik nazari bilgiler araştırmanın bulgular bölümünde gösterilmiş olup sonrasında eser içerisindeki geçki sıralaması aynı şekilde etütlerde yer almıştır.

3.2. Verilerin Toplanması

Etüt; özellikle Batı müziği literatüründe kullanılan, oldukça önemsenen; çalgının teknik gelişimi yanında icracıya yorumculuk alanında da beceri kazandırması hedeflenen, estetik açıdan repertuvara adeta bir eser formunda kazandırılmış yapılardır. Batı müziği alanında oldukça benimsenmesi yanında klasik Türk müziği alanında az sayıda olması “etüt” kavramı hakkında daha çok araştırılması gerekliliğini

ortaya koymaktadır. Bundan dolayı öncelikle “etüt” kavramı üzerinde literatür taraması yapılmış, sonrasında bir form olarak kabul edilen ve kullanılan etüt örneklerinin incelemesi yapılmış ve mevcut etütlerin ne şekilde meydana getirildiğine dair veriler toplanmıştır. Çalgı icrasında etüt kavramı ile ilgili toplanan tüm bilgiler ışığında, tespiti yapılan geçkilerin kanun icrasında uygulanabilirliğine yönelik oluşturulan etütler her makamdan bir tane olmak üzere altı tanedir. Etütlerin yazımında makam ve perde hassasiyeti ön planda tutulmuş olup sadece belli başlı temel çalım teknikleri notasyon üzerinde işaretlenmiştir. Aynı zamanda etütlerde; kanun özelinde mızrap hareketleri ve ellerin konumuna yönelik bilgilerin verilmesinin de icracıya hakimiyet kazanmada kolaylık sağladığı düşünülmektedir. Araştırmada; elde edilen veriler doğrultusunda kanun icrasında geçkiye yönelik altı farklı makamdan oluşturulmuş olan hazırlık etütleri bulgular bölümünde gösterilmiştir.

3.3. Verilerin Analizi

Hammâmizâde İsmail Dede Efendi’nin bestelediği 6 Mevlevi Ayini’nin 3. Selamlarındaki geçkilere yönelik oluşturulan etüt çalışmasında; 6 alt problem tespit edilmiştir. Bulgular bölümünde analizi yapılan veriler, oluşturulan alt problemlerin çözümüne yönelik başlıklar halinde değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır.

Elde edilen makam geçkilerine yönelik oluşturulan etütler Mus2 uygulamasında yazılmıştır. Araştırmanın bulgular bölümünde etütleri oluşturulan makamlar hakkında bilgiler; tercümesini Yalçın Tura’nın yapmış olduğu Kantemiroğlu’nun “Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsikî ‘alâ vechi’l-Hurûfât” ve Nâsır Dede’nin “Tedkîk ü Tahkîk”, Emrah Hatipoğlu’nun “Makamlar ve Terkibler”, Ahmet Gürsel Tırışkan’nın “Hâşim Bey’in Edvârı” isimli kitap ve tezlerinden faydalanılarak yazılmıştır.

Açıklanan makamlardan elde edilen bilgiler doğrultusunda 6 Mevlevi ayininin 3. selamlarında bulunan makam geçkileri tespit edilmiştir. Yapılan tespitte Kantemiroğlu’nun “Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsikî ‘alâ vechi’l-Hurûfât”, Yakup Fikret Kutluğ’un “Türk Musikisinde Makamlar”, Nasır Dede’nin “Tedkîk ü Tahkîk”, Emrah Hatipoğlu’nun “Makamlar&Terkibler” isimli nazariyat kitaplarından faydalanılmıştır. Tespiti yapılan makam geçkilerine yönelik oluşturulan etüt önermelerinde; ajiliteden ziyade perde hassasiyetinin ön planda olması sebebiyle 4/4’lük usul kalıpları kullanılmıştır. Nağme zenginliği düşünülerek (1,2,4,8,16,32)’lik tartım kalıpları

kullanılmış, metronom giderinin ise icracının tercihi yönünde ayarlanması uygun görülmüştür. Makam geçkileri arasında harici bir köprü makam veya köprü bir çeşni kullanılmamıştır. Örnek etüt adını aldığı makamda başlayıp aynı makamda bitirilmiştir. Kanun icrasında uygulanan çarpma, fiske, vibrato, tremolo, trill gibi temel çalım teknikleri metot ve diğer kaynaklardan faydalanılarak kullanılmış, bu tekniklerin gösterimine yönelik işaretlemeler nota üzerinde ayrıca gösterilmiştir.

Çizelge 2.1 İşaretlemeler

Çarpma	Tek Fiske	Üç Fiske	Tremolo	Vibrato	Pestleştirme	Tizleştirme	Trill
							

Yapılan analizler sonrasında oluşturulan örnek etüt çalışmasında, alt problemlere sırasıyla cevaplar verilerek problem cümlesine kaynak teşkil eden veriler elde edilmeye çalışılmıştır.

3.4. Evren ve Örneklem

“Araştırma sonuçlarının genellenmek istendiği elemanlar bütünüdür. Evrenin sınırlandırılması ve tanımlanması, tümüyle, araştırmacının amacı doğrultusunda ve onun isteği ile olur. Araştırmacı, amaca uygun ölçütler geliştirerek evrenini belirlemeye çalışır” (Karasar, 2006, s. 109-110). Klasik Türk müziği repertuvarındaki Mevlevi ayinlerinin tamamı, araştırmanın evrenini oluşturmaktadır.

“Örneklem belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kümedir. Çoğu durumda, iyi belirlenmiş küçük bir örneklem üzerinde yapılan araştırma, geniş bir evrende yapılandan daha iyi sonuçlar verir” (Karasar, 2006, s. 110-111). Hammâmizâde İsmail Dede Efendi’ye ait 6 Mevlevi ayini ise araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

3.5. Sınırlılıklar

Araştırmanın bilgi toplanmasında ve analiz edilmesinde kullanılan metoda ve elde edilecek olan bulguların özelliğine göre, araştırmadan yapılacak çıkarımların sınırlarının önceden belirtilmesine sınırlılık denir (Jupp, 2006, s. 325). Yapılan çalışma; Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin bestelediği 6 Mevlevi ayininin 3. selamları ile sınırlandırılmıştır.



4. BULGULAR

4.1. Mevlevî Âyinleri'nde Tespiti Yapılan Makâm Geçkileri ve Bu Geçkilere Yönelik Oluşturulan Etütler

4.1.1. Saba Mevlevî Âyininin 3. selamının makam geçkileri açısından incelenmesi ve etüt oluşturulması

Bu bölümde; Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin XIX. Yüzyılın başlarında bestelemiş olduğu Sabâ Mevlevî âyininin 3. selamı, makâm ve geçkiler konusu altında ele alınmıştır. Öncelikle dönemin makâm anlayışını en iyi ifade ettiği düşünülen iki nazariyatçının makâm tarifleri göz önünde bulundurularak incelemeler yapılmıştır. Kantemiroğlu ve Abdülbâki Nâsır Dede'nin çalışmalarında vermiş oldukları Sabâ makâmı tarifi gösterilmiştir. Bu tarife göre eserin Sabâ bölümleri incelenmiş, verilen tarif ile eser seyrinin örtüştüğü tespit edilmiştir. Âyinde 3. Selamı oluşturan bölüm, makâm geçkilerinin yapıldığı kısımlara göre ayrı ayrı incelenmiştir. İncelenen her kısım farklı harflerle gösterilmiş, tespiti yapılan makâm geçkileri aşağıda çizelge halinde sunulmuştur.

İncelemeler sonucunda tespiti yapılan geçkilerin makâm tanımları konusunda yine Kantemiroğlu ve Nâsır Dede tarifleri dikkate alınmıştır. Her bölümde ortaya çıkarılan geçkilerin makamına yönelik bilgiler sayfa sonunda dipnot şeklinde ayrıca sunulmuştur.

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'ye Göre Sabâ Makâmı:

Kantemiroğlu:

Sabâ perdesi, çargâh ve nevânın arasındaki yarım perdelerdendir. Sabâ makamının seslendirilişinde düğâh perdesinden başlanır. Makam, segâhâ ve çargâha çıkıp, çargâhta biraz durur; sabâ perdesini okşar ve yoklar. Oradan aşağı doğru gelindiğinde de, üç perdeyle kendini gösterir ve düğâhta karar kılındığında, tastamam icrâ edilmiş olur. (Tura, 2001, s. 72).

Nâsır Dede:

Çargâh perdesinden başlayıp, onun üstündeki sabâ perdesine çıkıp oradan yine çargâh'a, segâh'a ve düğâh perdesine inerek orada karar verir; ama, sabâ perdesinden yukarı hüseyinî, acem, gerdâniye ve muhayyer perdelerine dek ve düğâh'tan aşağı da rast perdesine dek gezinebilir. Bu makam üzerinde, daire konusunda olduğu gibi ad konusunda da görüş ayrılığı

vardır. Makam, aslında eskilerin ve sonrakilerin eskilerinin Kûçek ve Zîr-efkend dedikleri makamlardır. (Tura, 2006, s. 38).

Çizelge 4.2 Sabâ Mevlevî Âyiniinde Tespiti Yapılan Makâm Geçkileri

SABÂ MEVLEVÎ ÂYİNİ		
BÖLÜM ADI	GÜFTE BAŞLANGICI	GEÇKİ SIRASI
1. A Bölümü	Hem-çü Âdem her veli nûr-i Hudâst	Bestenigâr Makâmı
2. B Bölümü	Bî-giran beli yâri men	Râhatü'l-ervâh Makâmı
3. C Bölümü	Tâ ki kereded sûy-i menzil reh-nümâ	Bestenigâr Makâmı
4. D Bölümü	Terennüm	Bayâti Makâmı
5. E Bölümü	Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur	Bayâti Makâmı
6. F Bölümü	Terennüm	Bayâti Makâmı
7. G Bölümü	Ben bilmez idim gizli ayan hep sen imişsin	Bayâti Makâmı
8. H Bölümü	Olduk yine biz secde-ber-i nâr-I muhabbet	Yegâh Makâmı
9. I Bölümü	Mahrûmi-i gam olsa dil-i zâr-ı muhabbet	Evç Makâmı

A)



Şekil 4.1 Saba ayinin 3. selamının A bölümü (Hatipoğlu, 2010).

A bölümünde üçüncü selâma doğrudan **Bestenigâr** makâmı ile başlanmıştır.³ Seyir çargâh perdesi civarından Sabâ sesleriyle başlayıp ırakta acemaşîrân perdesini de yeden alarak kalışlar göstermiştir. Saba sesleriyle çargâh civarındaki gezinimlerinde sıklıkla çargâhta kalışlar yapmıştır. Sonrasında evç perdesindeki kalış dikkat çekmektedir. Bununla birlikte yine sabâ sesleriyle çargâhta kalışlar gösterilip son olarak ırakta yedenli kalınmıştır.

³ Bestenigâr Makâmı; Kantemiroğlu'nda bugünkü Bestenigâr anlayışına uyan tarif Muhâlif-i Irâk başlığı altında verilmiştir; "Teşrih-i Muhâlif-i Irâk; "..... tamam Sabâ makamının hareketini eyledikten sonra gelüp ırâk perdesinde karar kılar" Bkz. Kantemiroğlu (2001, s, 108); Nâsır Dede'de Bestenigâr tarifi; "Çargâh ile başlayıp Irâk karar verir" şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s, 54).

B)



Şekil 4.2 Saba ayinin 3. selamının B bölümü (Hatipoğlu, 2010).

Bestenigâr seyri ile devam edilen üçüncü selamın B bölümünde; ortak perde olan ırâk perdesi geçki için köprü perde olarak kullanılmış, dik kürdî ve nim hicâz perdelerinin kullanımıyla birlikte **Râhatü'l-ervâh**⁴ makâmına geçki yapılmıştır. Bu makâm seyrinde Hicâz perdeleri ile dolaşılıp ırak perdesine gelinirken segâh ve çargâh perdeleri kullanılmış; bu perdeler ile birlikte ırakta cümle tamamlanarak karar verilmiştir.

C)



Şekil 4.3 Saba ayinin 3. selamının C bölümü (Hatipoğlu, 2010).

C bölümünün girişinde; nevâ perdesi tutulduktan hemen sonra **Bestenigâr** makâmına geçilmiştir ve Aksak Semâî usûlü içinde düğâh perdesinde sabâ sesleri ile cümle tamamlanmıştır.

⁴ Kantemiroğlu'nda Rahatü'l-ervâh tarifi; "Hicaz gibi hareket idüb ırak'da karar ider" şeklindedir. Bkz. Kantemiroğlu (2001, s, 153); Nâsır Dede'de Rahatü'l-ervâh tarifi; "Hicaz yapmaya başlayıp Irak şeklinde karar verir" şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s, 61).

D)



5

Şekil 4.4 Saba ayinin 3. selamının D bölümü (Hatipoğlu, 2010).

D bölümü 3. Selam içerisinde aynı zamanda Terennüm bölümüdür. Terennüm bölümünün girişinde rast ve hüseyini perdeleri arasında tam perde düzeninde⁶ bir seyir yapılmıştır. Hisar ve evç perdeleri ile nevâ'da Hicâz ve çargâh'da Nikrîz'li kalışlar yapılarak, **Bayâtî**⁷ makâmına geçki yapılmıştır.

⁵ “Sekizinci ölçüde gördüğümüz Sabâ sesleri Heper notasında yoktur.” Bkz. Hatipoğlu (2010, s, 290).

⁶ Kantemiroğlu'na göre; “tam perdelerin hükmü, ister kalın seslerden incelere doğru gidilsin, ister ince seslerden kalınlara doğru inilsin, hep aynıdır. Yâni, gerek düğâh perdesinden segâha çıkılsa, gerek çargâh perdesinden segâha inilse, aynı yere, aynı segâh perdesine varılır ve hangi perdede durulup karar verilirse o perdenin hükmüne girilmiş olunur”. Bkz. Kantemiroğlu (2001, s, 6).

⁷ Kantemiroğlu'nda Bayâtî târifî; “..... andan gene ol tarikden ‘avdet idüb düğâh perdesinde karâr-I istirahat kılar” şeklindedir. Bkz. Kantemiroğlu (2001, s, 75); Nâsır Dede'de Bayâtî tarîfî; “Neva ile uşşakın bileşimidir, ama nevadaki hicaz perdesinin iyice azaltılması ve neva perdesine de sık sık bayati perdesinin eklenmesi kuralları arasındadır ve neva yapmaya başlayıp uşşak karar verir” şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s, 58).

E)



8

Şekil 4.5 Saba ayinin 3. selamının E bölümü (Hatipoğlu, 2010).

E bölümü Bayâtî seyrinde devam etmiş, çargâh perdesinden gerdaniye perdesine atlanmış, gerdaniye ve acem perdeleri vurgulandıktan sonra muhayyer perdesinden pes seslere doğru inilmiştir. **Bayatî** makâmına geçki gösterdiği tespit edilen bu bölüm düğâh perdesinde Uşşâk sesleriyle tamamlanmıştır.

F)



Şekil 4.6 Saba ayinin 3. selamının F bölümü (Hatipoğlu, 2010).

F bölümü aynı zamanda Terennüm bölümüdür. Terennüm bölümüne rast ve çargah perdeleri arasında yapılan atlamayla girilmiştir. Rast ve hüseyini perdeleri arasında gezinim tamamlanmış 2. dolapta evç perdesi ile birlikte gerdaniyede kalınmıştır. Gerdaniye ile çargah perdeleri arasında evç ve hisâr perdeleri kullanılarak seyir devam

⁸ “Heper notasında evc ve nim hicâz perdeleri yoktur.” Bkz. Hatipoğlu (2010, s, 290).

etmiş, 2. dolapta acemde kalınmıştır. Acem tutularak devam eden seyir muhayyerden aşağı gelinerek dügahta tamamlanmıştır. Bu bölümde **Bayâtî** makâmına geçki gösterildiği tespit edilmiştir. 2. dolapta Nevâ'da kalınarak diğer bölüme geçilmiştir.

G)



Şekil 4.7 Saba ayinin 3. selamının G bölümü (Hatipoğlu, 2010).

G bölümünde; nevâ perdesinden başlanıp ve bu perde sıklıkla vurgulanarak nevâ ve gerdâniye perdeleri arasında bir gezinim sürdürülmüştür. Bu gezinimde bayâtî (hisâr) ve evç perdelerinin kullanımı dikkat çekmektedir. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin Bayâtî makâmı tariflerinde bu perdeler makâm seyrinde mevcuttur ve dönemin makâm

anlayışı içerisinde kullanılmıştır. Günümüze gelindiğinde nevâ üzerinde hüseyini ve acem perdelerine geçilmiş, makam seyrinde bayâtî (hisâr) ve evç perdelerinin kullanımı bir geçkiden ibaret olarak kullanılmaktadır. Dede'nin Sabâ âyininde; bestelendiği dönem itibari ile makam ve seyir özellikleri Kantemiroğlu ve Nâsır Dede tarifleriyle açıklanabilmektedir. Dolayısıyla G bölümünde **Bayâtî** makâmı seyrinin bir önceki bölümün devamı olarak sürdürüldüğü tespit edilmiştir. Seyirde; gerdâniye ve çargâh perdelerinin de ayrıca sıklıkla vurgulandığı görülmektedir. Bayâtî makâmı seyri düğâhta tamamlanmış ve nevâ tutularak diğer bölüme geçilmiştir.

H)



Şekil 4.8 Saba âyinin 3. selamının H bölümü (*Hatipoğlu, 2010*).

Bayâtî makâmı seslerinde devam eden H bölümünün son dönüşlü kısmında, düğâh perdesi üzerinde Uşşak seyri gösterilmiş, ırâk perdesi ile birlikte yegâh perdesine gelinerek kalış gösterilmiştir. **Yegâh**⁹ makâmına geçki yapıldığı tespit edilmiştir.

⁹ Nâsır Dede'de Yegâh tarifi; “neva perdesinden başlayıp hüseyini, yine neva, sonra hicaz ve çargâh perdeilerine gidip sonra yine hicaz ve neva perdesine geldikde düğâh ve kürdi perdelerine sonra yine düğâh perdesini gösterip, aşiran şeklinde yegâh perdesine varıp karar verir” şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s. 52). Kantemiroğlu eski edvarlara göre Yegâh şubesinin açıklanışını vermiştir: “Rast perdesinin hareketsiz duran âvâzeye dirler. Anınçün, her kangı perdenin üzerinde hareket-i âvâz dursa, ol perde yegâh perdesi olur.” Bkz. Kantemiroğlu (2001, s. 147-148).

D)



Şekil 4.9 Saba ayının 3. selâmının I bölümü (Hatipoğlu, 2010).

I bölümüne neva perdesiyle giriş yapılmış, nevâdan ırâk perdesine dek tam perdelerle gelinmiş ve yedenli olarak bu perdede kalınmıştır. Sonrasında evç perdesi tutularak seyir devam edilmiş; evç, acem, nevâ, nim hicâz perdeleri kullanılmış, tizlerde tiz çargâha dek çıkılıp tekrar evç perdesine gelinmiştir. Sonrasında hüseyinden itibaren seyir devam etmiş; nevâ, çargâh ve segâh perdeleriyle düğâha gelinmiş ve bu perde üzerinde Uşşâk kalış gösterilmiştir. Tekrar nevâ tutularak devam edilmiş ve nevâdan ırâk perdesine gelinerek cümle tamamlanmıştır. Bu bölümde Evç¹⁰ makâmına geçki yapıldığı tespit edilmiştir.

¹⁰ Kantemiroğlu'nda Evç tarifi; "İnce sesli perdelerde seslendirilmeye başlanır ve tam perdelerle, gerek kalından inceye, gerek inceden kalına gidilsin, üç perdeyle, gösterilmiş ve icra edilmiş olmaz; bu yüzden gene tam perdelerle aşağı inilip, evc'in bir sekiz kalın seslisi olan Irak perdesine varmalı ve orada karar vermelidir" şeklindedir. Bkz. Kantemiroğlu (2001, s. 66); Nâsır Dede'de Evç tarifi; "Evc perdesinden

4.1.1.1. Saba Mevlevî Âyininde tespit edilen geçkilere yönelik etüt

Sabâ Mevlevî Âyini'nin 3. Selamını oluşturan bölümde tespiti yapılan geçkilere yönelik oluşturulmuş olan bu etüt; 56 ölçüden oluşmaktadır. Gösterilen her geçki için yazılan ezgi 8 ölçü ile sınırlandırılmıştır.

The image displays a musical score for the Saba Mevlevî Âyini, consisting of 10 staves of music. Each staff is labeled with a specific name and a measure number. The staves are: 1. Saba (measures 1-8), 2. Bestenigar (measures 9-16), 3. Rahatülervah (measures 17-24), 4. Bayati (measures 25-32), 5. Yegah (measures 33-40), 6. Evce (measures 41-48). The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various melodic lines, ornaments (trills, grace notes), and rests. The staves are numbered 1 through 10, corresponding to the measures 1 through 56.

başlayarak Mahur-ı sagir (Küçük Mahur) yapmaya başlayıp Çargah perdesine gelince, oradan inici şekilde Rast yapmaya başlayıp Irak karar verir” şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s. 59).



Şekil 4.10 Sabâ Mevlevî Âyininde Kullanılan Geçkilere Yönelik Oluşturulan Sabâ Etüt

Şekil 4.10 ‘da gösterilen Sabâ etüt içerisinde; Bestenigâr, Râhatü’l-ervâh, Bayâtî, Yegâh ve Evç makam geçkileri eser içerisinde takip eden seyir işleyişi esas alınarak eserdeki geçki sırası ile aynı şekilde uygulanmıştır. Eserde herhangi bir makamı nitelemeyen sadece perde geçki olarak düşünülen yerler etüt içerisinde gösterilmemiştir. Sabâ etütte ajiliteden önce perde hakimiyeti önemlidir. Araştırmanın asıl amacı; icracıyı usûl anlamında zorlamak değil, geçkiler anlamında hem esere hazırlamak hem de karşılaşılan zorluklar karşısında hakimiyetin kazandırılması olduğu için hazırlanan etüt; 4 zamanlı Sofyan usûlünde yazılmıştır. Hazırlanan bu etütte fiske, tremolo, vibrato, çarpma, trill olma üzere kanunda temel çalım teknikleri olarak kabul edilen süsleme teknikleri kullanılmıştır. Notasyonda bu temel çalım tekniklerine yönelik işaretlemeler gösterilmiştir. Kullanılan bu işaretlemelerde kanuna yönelik yazılmış metot ve diğer kaynaklardan faydalanılmıştır. İcracının etüdü icra ederken tamamen geçkiye odaklanmasını ve bu konuda hakimiyet kazanmasını sağlamak amacı ile kullanılan teknik ve nüans konularında oldukça sade ve kolay bir kompozisyon tercih edilmiştir. Nağme zenginliği açısından oluşturulan ezgide; 1,2,4,8,16,32’lik nota ve tartımlar kullanılmıştır. Hazırlanan etüdün; bolahenk, süpürde, kız akortlarda ve sazendenin icra kabiliyeti doğrultusunda tercih edilen metronomda çalınması uygun görülmektedir.

4.1.2. Neva Mevlevî Âyininin 3. selamının makam geçkileri açısından incelenmesi ve etüt oluşturulması

Bu bölümde; Hammâmizâde İsmail Dede Efendi’nin XIX. Yüzyılın başlarında bestelemiş olduğu Nevâ Mevlevî âyininin 3. selamı, makâm ve geçkiler konusu altında

ele alınmıştır. Öncelikle dönemin makâm anlayışını en iyi ifade ettiği düşünülen iki nazariyatçının makâm tarifleri göz önünde bulundurularak incelemeler yapılmıştır. Kantemiroğlu ve Abdülbâki Nâsır Dede'nin çalışmalarında vermiş oldukları Nevâ makâmı tarifi gösterilmiştir. Bu tarife göre eserin Nevâ bölümleri incelenmiş, verilen tarif ile eser seyrinin örtüştüğü tespit edilmiştir. Âyinde 3. Selâmı oluşturan bölüm, makâm geçkilerinin yapıldığı kısımlara göre ayrı ayrı incelenmiştir. İncelenen her kısım farklı harflerle gösterilmiş, tespiti yapılan makâm geçkileri aşağıda çizelge halinde sunulmuştur.

İncelemeler sonucunda tespiti yapılan geçkilerin makâm tanımları konusunda yine Kantemiroğlu ve Nâsır Dede tarifleri dikkate alınmıştır. Her bölümde ortaya çıkarılan geçkilerin makamına yönelik bilgiler sayfa sonunda dipnot şeklinde ayrıca sunulmuştur.

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'ye Göre Nevâ Makâmı:

Kantemiroğlu: “Dügâh perdesinden hareket edip, neva perdesinde kendini gösterdikten sonra, daima tam perdelerde gezinmek suretiyle tiz hüseyniye dek çıkıp, kalın sesli nevaya, yani yegaha dek inebilir ve gelip dügâh perdesinde karar verir” (Tura, 2001, s. 61).

Nâsır Dede: “Evc perdesinden başlayıp hüseyinî, nevâ ve hicâz perdesine inip sonra yine nevâ'ya dönerek oradan çargâh, segâh perdesiyle dügâh perdesine gelerek orda karar verir. Evc perdesinden yukarı gerdâniye ve muhayyer perdesine dek çıkabildiği gibi, dügâh perdesinden aşağı rast perdesine de inebilir” (Tura, 2006, s. 36).

Çizelge 4.3 Nevâ Mevlevî Âyininde Tespiti Yapılan Makâm Geçkileri

NEVÂ MEVLEVÎ ÂYİNÎ		
BÖLÜM ADI	GÜFTE BAŞLANGICI	GEÇKİ SIRASI
1. A Bölümü	Âşıkân der kûy-i cânân es-salâ	Sabâ Makâmı
2. B Bölümü	Terennüm	Sabâ Makâmı
3. C Bölümü	Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur	Bestenigâr Makâmı
4. D Bölümü	Terennüm	Bayâtî Makâmı
5. E Bölümü	Der bâğ-ı cemâlî sanemâ çün gül-i ra'nâ	Bayâtî Makâmı
6. F Bölümü	Men bülbül-i gülzârem ü der dâm-i tû zârem	Sabâ-Uşşâk Makâmı
7. G Bölümü	Dost Dost in heme sevdâ	Hüzzam Makâmı
8. H Bölümü	Tû mâh-i acîbî ki mislî ne-dârî	Segâh-Maye Makâmı
9. I Bölümü	Be zülfeyn ü ebrû be çeşmân-i âhû	Nâzenin ve Segâh Makâmı

A)



Şekil 4.11 Neva ayinin 3. selamının A bölümü (Hatipoğlu, 2010).

A bölümüne çargah perdesi tutularak **Sabâ**¹¹ makâmıyla giriş yapılmıştır. Sabâ seslerinde seyre devam edilirken nevâ perdesine sıklıkla vurgu yapılarak perde geçkisi gösterilmiştir. Sonrasında tekrar saba sesleri kullanılmaya devam edilmiştir. Çargâh civarındaki gezinimlerde sık sık çargâhta kalışlar görülmektedir. Seyirde sıklıkla

¹¹ Sabâ makâmı; Kantemiroğlu'nda Saba tarifi; "Saba perdesi Çargah ile Neva'nın arasındaki yarım perdelerdendir. Saba makamının seslendirilişine düğah perdesinden başlanır. Makam Segah'a ve Düğah'a çıkıp, Çargah'ta biraz durur; Saba perdesini okşar ve yoklar. Oradan aşağı doğru gelindiğinde de, üç perdeyle kendini gösterir ve Düğah'ta karar kıldığında tastamam icra edilmiş olur" şeklindedir. Bkz. Kantemiroğlu (2001, s, 72); Nâsır Dede'de Sabâ tarifi; "Çargah perdesinden başlayıp, onun üstündeki Sabâ perdesine çıkıp oradan yine Çargah'a, Segah'a ve Düğah perdesine inerek orada karar verir" şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s, 38).

segah perdesine vurgu ve kalışlar gösterilmiş, acem perdesi seyirde oldukça önem kazanmıştır. Son ölçüde aksak usulü kullanılarak diğer bölüme geçiş yapılmıştır.

B)



Şekil 4.12 Neva ayinin 3. selamının B bölümü (Hatipoğlu, 2010).

B bölümünde terennüm kısmı yine **Sabâ** makâmı ile devam etmektedir. Dügâh ve Şehnâz perdeleri arasında sürdürülen Sabâ seyrinde dügâh, çargâh ve hüseyin perdeleri önem kazanmış, bu perdelerde sıklıkla vurgu yapılarak kalışlar gösterilmiştir. Seyrin sonunda da çargâh perdesi tutularak diğer bölüme geçiş yapılmıştır.

C)



Şekil 4.13 Neva ayinin 3. selamının C bölümü (Hatipoğlu, 2010).

C bölümüne düğah perdesinden çargâh tutularak başlanmıştır. Sabâ seslerinde sürdürülen seyirde segâh önem kazanmış bu perdeye vurgu yapılmış ve segâh ile birlikte ırâk perdesine gelinmiştir. Sonrasında nevâ tutularak devam edilmiş ve tekrar saba sesleriyle seyir sürdürüldükten sonra ırak perdesinde seyir sonlandırılarak **Bestenigâr** makâmına kesin geçiş yapılmıştır.

D)



Şekil 4.14 Neva ayinin 3. selamının D bölümü (Hatipoğlu, 2010).

D bölümü aynı zamanda Terennüm bölümüdür. Terennüm bölümüne rast ve çargah perdeleri arasında yapılan atlamayla girilmiştir. Rast ve hüseyini perdeleri arasında gezinim tamamlanmış 2. dolapta evç perdesi ile birlikte gerdaniyede kalınmıştır. Gerdaniye ile çargah perdeleri arasında evç ve hisâr perdeleri kullanılarak seyir devam etmiş, ikinci dolapta acem perdesinde kalınmıştır. Acem tutularak devam eden seyirde muhayyerden aşağı gelinmiş ve ikinci dolapta neva perdesinde kalış gösterilmiştir. Bu bölümde **Bayâtî** makâmına geçki yapıldığı tespit edilmiştir. Sonrasında hüseyini perdesi ile diğer bölüme geçilmiştir.

E)



Şekil 4.15 Neva ayinin 3. selamının E bölümü (Hatipoğlu, 2010).

E bölümünde Bayâti devam eden seyirde kısa bir dügahta kalış yapıldıktan sonra hisar ve evç perdeleri kullanılarak çargahta kalınmıştır. Sonrasında acem perdesi tutulmuş, muhayyerden aşağı Bayâti seslerinde gelinerek dügahta kalınmıştır. Sonunda çargah perdesi tutularak diğer bölüme geçiş yapılmıştır.

F)



Şekil 4.16 Neva ayinin 3. selâmının F bölümü (Hatipoğlu, 2010).

F bölümüne çargah perdesinden Sabâ seslerinde giriş yapılmıştır. Sabâ seyrinden hemen sonra nevâ ve acem perdeleri tutularak seyirde uşşak makamına geçiş yapıldığı görülmektedir. Bu bölümde **Sabâ-Uşşâk**¹² makâmına kesin geçki yapıldığı tespit edilmiştir.

¹² Nâsır Dede’de Saba-Uşşak tarifi; “Saba ile Uşşak’ın bileşimidir. Saba yapmaya başlayıp Uşşak (şeklinde) karar verir” şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s. 60).

G)



Şekil 4.17 Neva ayinin 3. selamının G bölümü (Hatipoğlu, 2010).

G bölümüne neva perdesi tutularak giriş yapılmıştır, ardından hisar ve evç perdeleri kullanılarak devam edilmiş ve segahta kalınmıştır. **Hüzzâm**¹³ makâmına kesin geçki yapıldığı tespit edilen seyirde evç perdesinin sıklıkla vurgulandığı görülmektedir. Nevâ perdesi seyirde önem kazanmış ve bu perde üzerinde Hicâzlı kalıplar gösterilmiştir. Tizlerde gerdaniye perdesinden pest seslere doğru ilerleyen Hüzzâm

¹³ Kantemiroğlu'nda Hüzzam tarifi; "Kantemiroğlu'ndaki Hüzzam makâmı bugünkü Hüzzam makâmından farklıdır. "Hüzzâm terkibi, ses verme hareketine, Hicâz gibi başlar; yâni Nevâ perdesinden hareket edip Hüseyinî perdesine çıkar. Oradan sonra Acem perdesine basıp gene Hüseyinî perdesine döner ve oradan Nevâ'ya iner. Nevâ'dan da Uzzâl'a inerek Uzzâl perdesinde karar kılar" şeklindedir. Bkz. Kantemiroğlu (2001, s, 105); Nâsır Dede'de Hüzzam tarifi; "Gerdâniye perdesinden eski Hicâz ile başlayıp Nevâ'ya gelir. Nevâ'dan Segâh perdesine dek Irâk karar verir" şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s, 49).

seyirde segah perdesinde yedenli kalışlar gösterilmiştir. Karara gelindiğinde segah perdesi tutularak diğer bölüme geçiş yapılmıştır.

H)



Şekil 4.18 Neva ayinin 3. selamının H bölümü (Hatipoğlu, 2010).

H bölümüne segâh perdesi tutularak girilmiştir ve nevadan rast perdesinde doğru ilerleyen seyirde kürdi perdesi kullanılmıştır, yine segah perdesi tutularak **Segâh-Maye**¹⁴ makâmına kesin geçki yapıldığı görülmüştür. Seyir esnasında hüseyini perdesinden düğah perdesine inişte düğâhta kalış yapılarak Uşşak makamı gösterilmiştir. En sonunda neva perdesi tutularak diğer bölüme geçiş yapılmıştır.

¹⁴ Kutluğ'da Segah Mâye tarifi; “Düğah ve Segaktan seyre başlayan makam, ilk seyirlerini Segah perdesi etrafındaki sesler içinde sürdürür ve Kürdi perdesini de kullanır. Düğah perdesinde, Düğah makamına göre, fazla asma kararlar vermez. Buna karşılık Rast perdesinde yapılan seyirler fazla olur ve sıkça rast perdesinde asma kararlar ve vurgulamalar yaptığı dikkati çeker. Bu dolaşımlardan sonra Segahlı olarak, Segah perdesinde kesin karara varır” şeklindedir. Bkz. Kutluğ (2000, s, 414).

D)

BE ZÜL FEY Nİ EB RU BE ÇEŞ MA Nİ A HU
PE Yİ DİL RÜ BA YI ÇÜ Şİ Rİ Şİ KÂ Rİ

YAR YAR YAR AH

ME HÜ HUR GU LÂ MET ZE BÜN KEŞ TÛ RA MET

DÛ A LEM BE DA MET Çİ Zİ BA Nİ GÂ Rİ

YAR YAR YAR AH

NA Zİ RAT NE Dİ DEM NE EZ KES Şİ Nİ DEM

Dİ LÜ Dİ Nİ BÜR Dİ Çİ AY YA Rİ YA Rİ

YAR YAR YAR AH

VE LED RA Çİ BA ŞED ŞE HA KEZ Kİ RAH MET
Zİ SİL Kİ GU LÂ MA Nİ Hİ ŞET ŞU MA Rİ

YAR YAR YAR

Şekil 4.19 Neva ayinin 3. selamının I bölümü (Hatipoğlu, 2010).

I bölümüne çargah üzerinden neva tutularak giriş yapılmış, hisar ve evç perdelerinin kullanımıyla düğaha gelinmiş ve bu perdede kalınmıştır. Tekrar çargahtan neva gösterilerek segaha gelinmiş ve yedenli kalınmıştır. Evç perdesinde yapılan sık vurgu

ve kalışlarla birlikte bu perdede acem yedenli evç açılmıştır. Muhayyere kadar genişleyen seyirde muhayyerden aşağı tekrar hisar ve evç perdeleriyle gelinerek segâhta kalınmıştır. Nevâ ve gerdaniye perdeleri arasında Hicâz gezinim sürdürülmüş sonra tekrar segaha gelinip bu perdede karar verilmiştir. Segâh perdesine yapılan vurgularla Segâh seyir gösterilmiş hüseyini perdesine kadar çıkılıp tekar bu perdeden aşağı Segâh seslerinde gelinip dügahta ve segâhta kalışlar gösterilmiştir. Giriş seyrinde gösterilen gezinip aynı şekilde tekrarlanıp son olarak segâhta karar verilmiştir. Bu bölümdeki makam seyrinin ağırlıklı olarak Hüzâm olduğu tespit edilmiştir. Seyirde Hüzâm seyri içerisinde sıklıkla dügahta kalındığı görülmektedir. Bu kalışların Karcıgar seyrinden kaynaklı olup olmadığı araştırılmış ve o dönem nazariyatçıları tarafından Karcıgar makâmının günümüz kullanımından farklı tarifleri verildiği için¹⁵ seyrin Nâsır Dede'nin bahsetmiş olduğu **Nâzenin**¹⁶ makamı seyriyle örtüştüğü belirlenmiştir. Dolayısıyla bu bölümde **Nâzenin** ve **Segâh**¹⁷ makamına geçkiler gösterildiği tespit edilmiştir.

4.1.2.1. Nevâ Mevlevî Âyiniinde tespit edilen geçkilere yönelik etüt

Nevâ Mevlevî Âyini'nin 3. Selamını oluşturan bölümde tespiti yapılan geçkilere yönelik oluşturulmuş olan bu etüt; 72 ölçüden oluşmaktadır. Gösterilen her geçki için yazılan ezgi 8 ölçü ile sınırlandırılmıştır.

¹⁵ “Karcıgar, sistemci okulda makâm, avâze ve şubeler içinde gösterilmemiştir. Buna rağmen Lâdikli Mehmet Çelebi, Karcıgarın dizisini kitaplarında göstermiştir. Hızır bin Abdullah ve Bedr-I Dilşâd kitaplarında Karcıgarı Uşşak dörtlüsü olarak göstermiş, böylelikle Lâdikli Mehmet Çelebi'ye gelinceye kadar Karcıgar hakkında günümüze uyan bir bilginin verilmediği görülmüştür. Lâdikli'nin “Karcıgar, eski müşikâcilerde yoktur. Bunun bulunması sonradan gelen müşikâciler aittir” sözü de bu durumu özetlemektedir. Kantemiroğlu'nda “Karcıgar hakkında müşikâciler arasında anlaşmazlık vardır” sözü dikkat çekmekle birlikte; Karcıgarı “ Gerdâniyeden hareket edüp Evç perdesini aşar ve Acem perdesine varır. Ondan sonra Hüseyiniyi aşır Beyâti perdesine basar, Beyâtiden Nevaya ve Çargaha inip yine Neva perdesinde karar verir. Müşikâciler beyninde bu terkip hakkında ihtilaf vardır” şeklinde açıklamaktadır.” Bkz. Kutluğ (2000, s, 186-187).

¹⁶ Nâsır Dede'de Nâzenin tarifi; “hüzâm yapmaya başlayıp kararında bir Düga perdesinin eklenmesiyle, Düga perdesinde karar verir” şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s, 64). Nâsır Dede'nin Tedkik ü Tahkik kitabında Karcıgar makamına ait bilgi bulunmamaktadır.

¹⁷ Kantemiroğlu'nda Segah tarifi; “Segah makamı da tam perdelerin makamlarındandır. Perde dairesine kendi perdesini kutb olarak alır ve gerek kalından inceye, gerek inceden kalına doğru, üç perdeden geçerek kendi perdesine gelip karar verir” şeklindedir. Bkz. Kantemiroğlu (2001, s, 58); Nâsır Dede'de Segâh tarifi; “Segah perdesinden başlayıp Düga ve Rast perdesine iner; dönüp Düga, Segah, Çargah ve Neva perdesine çıkar; sonra, Neva'dan Çargah, Segah ve Kürdi perdesine inip Kürdi perdesinden dönüp Segah perdesini gösterip orada karar verir” şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s, 36).

Neva

5

Saba

9

13

Bestenigar

17

21

Bayati

25

29

Saba-Uşşak

33

37

Hüzzam

41

45



Şekil 4.20 Nevâ Mevlevî Âyîninde Kullanılan Geçkilere Yönelik Oluşturulan Nevâ Etüt

Şekil 4.20 ‘de gösterilen Neva etüt içerisinde; Sabâ, Bestenigâr, Bayâtî, Sabâ-Uşşâk, Hüzûzâm, Segâh-Maye ve Nâzenin makam geçkileri eser içerisinde takip eden seyir işleyişi esas alınarak eserdeki geçki sırası ile aynı şekilde uygulanmıştır. Eserde herhangi bir makamı nitelemeyen sadece perde geçki olarak düşünülen yerler etüt içerisinde gösterilmemiştir. Neva etütte ajiliteden önce perde hakimiyeti önemlidir. Araştırmanın asıl amacı; icracıyı usûl anlamında zorlamak değil, geçkiler anlamında hem esere hazırlamak hem de karşılaşılan zorluklar karşısında hakimiyetin kazandırılması olduğu için hazırlanan etüt; 4 zamanlı Sofyan usûlünde yazılmıştır. Hazırlanan bu etütte fiske, tremolo, vibrato, çarpma, trill olma üzere kanunda temel çalım teknikleri olarak kabul edilen süsleme teknikleri kullanılmıştır. Notasyonda bu temel çalım tekniklerine yönelik işaretlemeler gösterilmiştir. Kullanılan bu işaretlemelerde kanuna yönelik yazılmış metot ve diğer kaynaklardan faydalanılmıştır. İcracının etüdü icra ederken tamamen geçkiye odaklanmasını ve bu konuda hakimiyet kazanmasını sağlamak amacı ile kullanılan teknik ve nüans konularında oldukça sade ve kolay bir kompozisyon tercih edilmiştir. Nağme zenginliği açısından oluşturulan ezgide; 1,2,4,8,16,32’lik nota ve tartımlar kullanılmıştır. Hazırlanan etüdün; bolahenk, süpürde, kız akortlarda ve sazendenin icra kabiliyeti doğrultusunda tercih edilen metronomda çalınması uygun görülmektedir.

4.1.3. Bestenigâr Mevlevî Âyininin 3. selamının makam geçkileri açısından incelenmesi ve etüt oluşturulması

Bu bölümde; Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin XIX. Yüzyılın başlarında bestelemiş olduğu Bestenigâr Mevlevî âyininin 3. selamı, makâm ve geçkiler konusu altında ele alınmıştır. Öncelikle dönemin makâm anlayışını en iyi ifade ettiği düşünülen iki nazariyatçının makâm tarifleri göz önünde bulundurularak incelemeler yapılmıştır. Kantemiroğlu ve Abdülbâki Nâsır Dede'nin çalışmalarında vermiş oldukları Bestenigâr makâmı tarifi gösterilmiştir. Bu tarife göre eserin Bestenigâr bölümleri incelenmiş, verilen tarif ile eser seyrinin örtüştüğü tespit edilmiştir. Âyinde 3. Selamı oluşturan bölüm, makâm geçkilerinin yapıldığı kısımlara göre ayrı ayrı incelenmiştir. İncelenen her kısım farklı harflerle gösterilmiş, tespiti yapılan makâm geçkileri aşağıda çizelge halinde sunulmuştur.

İncelemeler sonucunda tespiti yapılan geçkilerin makâm tanımları konusunda yine Kantemiroğlu ve Nâsır Dede tarifleri dikkate alınmıştır. Her bölümde ortaya çıkarılan geçkilerin makamına yönelik bilgiler sayfa sonunda dipnot şeklinde ayrıca sunulmuştur.

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'ye Göre Bestenigâr Makâmı:

Kantemiroğlu: “Evc'den hareket edip segâh'da karar kılar. Bir edvârda ise çârgâh'dan hareket edip ırâk'da karar kıldığı yazılıdır” Kantemiroğlu edvârında bugünkü Bestenigâr makâmına karşılık geçen makâm Muhâlif-i Irâk makâmıdır” (Tura, 2001, s. 150).

Nâsır Dede: “Çârgâh ile başlayıp Irâk karar verir” (Tura, 2006, s. 54).

Çizelge 4.4 Bestenigâr Mevlevî Âyininde Tespiti Yapılan Makâm Geçkileri

BESTENİĞÂR MEVLEVÎ ÂYİNÎ		
BÖLÜM ADI	GÜFTE BAŞLANGICI	GEÇKİ SIRASI
1. A Bölümü	Bîdâr şev bîdâr şev vez in cihan bîzâr şev	Bestenigâr Makâmı
2. B Bölümü	Der kâr-i Hak der-kâr şev ey dil demî bîdâr şev	Şevkefzâ Makâmı
3. C Bölümü	Bâ dil bi-güftem der seher ey ez kıyâmet bî-haber	Hüseyinî Makâmı
4. D Bölümü	Ey huft-e-i refte revan ey mürde-i nâ-dâde can	Hüzzâm Makâmı
5. E Bölümü	Ber cih ki refte kârvan ey dil demî bîdâr şev	Segâh Makâmı
6. F Bölümü	Ey şâh-ı Şemseddin-likâ ez Hak resîde in atâ	Bayâtî Makâmı

A)



Şekil 4.21 Bestenigar ayinin 3. selamının A bölümü (*Hatipoğlu, 2010*).

A bölümüne ırak-çargah atlaması yapılarak girilmiştir, Saba seslerinde ilerleyen seyirde ırak perdesinde kısa bir kalış yapılarak Bestenigâr makâmına geçildiği tespit edilmiştir. Tekrar Saba seslerinde devam edilmiş ve çargâh perdesinde kalınmıştır.

B)



Şekil 4.22 Bestenigar ayinin 3. selâmının B bölümü (Hatipoğlu, 2010).

B bölümüne çargah-gerdaniye atlaması yapılarak girilmiştir. Şehnaz perdesi kullanıldıktan sonra gerdaniye perdesinde kısa bir kalış gösterilmiştir. Sonrasında acem tutulmuş ve acem-sümbüle atlaması gösterilmiş, acemde kalınmıştır. Acemden şehnaza gidilmiş ve sonrasında şehnazdan aşağı Hicâz seslerinde gelinerek çargahta kalınmıştır. Bu kalıştan hemen sonra neva tutulmuş ve Nevadan acemaşiran perdesine kürdi kullanılarak önce yegâha sonra acemaşirana gelinmiş, acemaşirân edasıyla karar verilmiştir. Bu bölümde Şevkefzâ¹⁸ makâmına geçki yapıldığı tespit edilmiştir.

¹⁸ Hatipoğlu'na göre Şevkefzâ makamı; “Hâşim Bey, Tanburi Cemil Bey ve Suphi Ezgi tanımlarında ve Rauf Yekta Bey'in örnek seyrinde çargah üzerinde Zengüle sesleri gösterdikten sonra acem-aşiran 'da Nikriz'li karar vermiştir. Arel, makamın Nikriz'li karar vermesinin yanında pek çok eserde Nikriz'li bitişin olmadığını vurgulamıştır.” Bkz. Hatipoğlu (2011, s, 254).

C)



Şekil 4.23 Bestenigar ayinin 3. selamının C bölümü (Hatipoğlu, 2010).

C bölümüne **Sabâ** sesleriyle giriş yapılmıştır. Sabâ sesleriyle düğâhta kalındıktan hemen sonra nevâ üzerinden hüseyini tutulmuş ve Hüseyini makâmına geçilmiştir. Düğah ve muhayyer arasında sürdürülen Hüseyini makâmı seyrinde çargâh ve hüseyini perdelerine sıklıkla vurgu ve kalışlar gösterildiği görülmektedir. Bu bölümde **Hüseyinî**¹⁹ makâmına geçki yapıldığı tespit edilmiştir.

D)



Şekil 4.24 Bestenigar ayinin 3. selamının D bölümü (Hatipoğlu, 2010).

D bölümüne tam perde düzeninde çargahtan giriş yapıldıktan sonra hisar ve evç perdeleri kullanılarak neva perdesinde kalınmıştır. Evç perdesi vurgulanarak bu perde tutulmuş, hisar perdesiyle nevaya gelinmiştir. Acem ve hüseyini perde geçkisi

¹⁹ Kantemiroğlu'nda Hüseyini tarifi; "Sesleniş hareketine Düğah perdesinden başlar; Segah, Çargah ve Neva perdelerinden geçerek kendi perdesine gelip kendini gösterir ve gene tam perdelerle inip Düğah'ta karar ve istirahat eder" şeklindedir. Bkz. Kantemiroğlu (2001, s, 62); Nâsır Dede'de Hüseyini tarifi; "Hüseyini perdesinden başlayıp Neva, Çargah, Segah ve Düğah perdesine inip orada karar verir" şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s, 37).

kullanılmış, ardından tekrar hisar ve evç perdeleri kullanılarak segah perdesinde kalınmıştır. Bu bölümde **Hüzzam** makamına geçki yapıldığı tespit edilmiştir.

E)



Şekil 4.25 Bestenigar ayinin 3. selamının E bölümü (Hatipoğlu, 2010).

E bölümüne evç perdesinden Evç açılarak girilmiştir. Evçte gösterilen kısa bir kalışın ardından nevaya gelinmiş nevâ ve muhayyer arasındaki gezinimden sonra segahta kalınmıştır. Tiz segah perdesine genişleme gösteren seyirde tiz segah perdesine vurgu ve kalışlar yapılmıştır. Seyirde simetrik bir işleyiş olarak her cümle ardından segah perdesinde yedenli kalındığı görülmektedir. Son olarak tiz segahtan sonra sırasıyla evç, gerdâniye ve neva perdelerinde de Segah makamı seslerinde kalışlar gösterildikten sonra tekrarlanan segahta segâh kalışlarla seyir sonlandırılmıştır. Bu bölümde **Segâh** makamına geçiş yapıldığı tespit edilmiştir.

F)



Şekil 4.26 Bestenigar ayinin 3. selamının F bölümü (Hatipoğlu, 2010).

F bölümüne hüseyini perdesiden giriş yapılmış ve tam perde düzeninde devam edilerek tizlerde muhayyere, pestlerde rast perdesine kadar genişleyen bir gezinim gösterilmiştir. Bu seyirde nevâ perdesi önem kazanmıştır. Bu bölümde **Bayâtî** makâmına geçki yapıldığı tespit edilmiştir.

Ayinin bundan sonrası Saba mevlevi ayininin 3. Selamıyla aynıdır.

4.1.3.1. Bestenigâr Mevlevî Âyinde tespit edilen geçkilere yönelik etüt

Bestenigâr Mevlevî Âyini'nin 3. Selamını oluşturan bölümde tespiti yapılan geçkilere yönelik oluşturulmuş olan bu etüt; 56 ölçüden oluşmaktadır. Gösterilen her geçki için yazılan ezgi 8 ölçü ile sınırlandırılmıştır.

Bestenigar

5

Şevkefza

9

13

Hüseyinî

17

21

Hüzzam

25

29

Segah

33

37

Bayatî

41

45

Bestenigar

49

53

Şekil 4.27 Bestenigâr Mevlevi Âyiniinde Kullanılan Geçkilere Yönelik Oluşturulan Bestenigâr Etüt

Şekil 4.27 'de gösterilen Bestenigar etüt içerisinde; Bestenigâr, Şevkefzâ, Hüseyinî, Hüzûâm, Segâh ve Bayâtî makam geçkileri eser içerisinde takip eden seyir işleyişi esas alınarak eserdeki geçki sırası ile aynı şekilde uygulanmıştır. Eserde herhangi bir makamı nitelermeyen sadece perde geçki olarak düşünölen yerler etüt içerisinde gösterilmemiştir. Bestenigar etütte ajiliteden önce perde hakimiyeti önemlidir. Araştırmanın asıl amacı; icracıyı usûl anlamında zorlamak değil, geçkiler anlamında hem esere hazırlamak hem de karşılaşılan zorluklar karşısında hakimiyetin kazandırılması olduğu için hazırlanan etüt; 4 zamanlı Sofyan usûlünde yazılmıştır. Hazırlanan bu etütte fiske, tremolo, vibrato, çarpma, trill olma üzere kanunda temel çalım teknikleri olarak kabul edilen süsleme teknikleri kullanılmıştır. Notasyonda bu temel çalım tekniklerine yönelik işaretlemeler gösterilmiştir. Kullanılan bu işaretlemelerde kanuna yönelik yazılmış metot ve diğerkaynaklardan faydalanılmıştır. İcracının etüdü icra ederken tamamen geçkiye odaklanmasını ve bu konuda hakimiyet kazanmasını sağlamak amacı ile kullanılan teknik ve nüans konularında oldukça sade ve kolay bir kompozisyon tercih edilmiştir. Nağme zenginliğı açısından oluşturulan ezgide; 1,2,4,8,16,32'lik nota ve tartımlar kullanılmıştır. Hazırlanan etüdün; bolahenk, süpürde, kız akortlarda ve sazendenin icra kabiliyeti doğrultusunda tercih edilen metronomda çalınması uygun görölmektedir.

4.1.4. Saba-Buselik Mevlevî Âyininin 3. selamının makam geçkileri açısından incelenmesi ve etüt oluşturulması

Sabâ-Bûselik Makâmı:

Sabâ-Bûselik makâmı İsmail Dede tarafından terkip edilmiştir. Makâmın tarifini ilk olarak Hâşim Bey'in verdiğı bilinmektedir: "İbtidâ Rast gösterib sabâ, uzzâl, hüseyinî, acem, gerdaniyye, şehnâz basarak yine bu üslûb üzere sabâ'ya kadar inüb segâh, düğâh, zengûle perdesiyle düğâh'ta karar ider" (Tırışkan, 2000, s. 30).

Hatipoğlu (2020) sonu Buselik veya Kürdî ile biten terkîblerde iki nevî seyir özelliğı göröldüğüne dikkat çekmektedir:

Birincide; adı geçen ilk makam veya terkîbin genel seyir özellikleri ile birlikte karar seyri duyurulduktan sonra sona doğru Bûselik veya Kürdî makamına geçilerek karar verilir. İkincide ise; birinci makamveya terkîbin sadece ilk seyir özellikleri duyurulduktan sonra Bûselik veya Kürdî makâmına geçilir ve karara varılır. (Hatipoğlu, 2020, s. 870).

Hammâmezâde İsmail Dede Efendi'nin Sabâ-Bûselik Mevlevî âyininde 3. Selamın Nevâ Mevlevî âyininin 3. Selamı ile aynı olduğu görülmüştür. Buna göre Nevâ Mevlevî âyini bölümünde incelenen geçkiler ve oluşturulan etüt burada tekrar gösterilmemiştir.²⁰

4.1.5. Hüzam Mevlevî Âyininin 3. selamının makam geçkileri açısından incelenmesi ve etüt oluşturulması

Bu bölümde; Hammâmezâde İsmail Dede Efendi'nin XIX. Yüzyılın başlarında bestelemiş olduğu Hüzam Mevlevî âyininin 3. selamı, makâm ve geçkiler konusu altında ele alınmıştır. Öncelikle dönemin makâm anlayışını en iyi ifade ettiği düşünülen iki nazariyatçının makâm tarifleri göz önünde bulundurularak incelemeler yapılmıştır. Kantemiroğlu ve Abdülbâki Nâsır Dede'nin çalışmalarında vermiş oldukları Hüzam makâmı tarifi gösterilmiştir. Bu tarife göre eserin Hüzam bölümleri incelenmiş, verilen tarif ile eser seyrinin örtüştüğü tespit edilmiştir. Âyinde 3. Selamı oluşturan bölüm, makâm geçkilerinin yapıldığı kısımlara göre ayrı ayrı incelenmiştir. İncelenen her kısım farklı harflerle gösterilmiş, tespiti yapılan makâm geçkileri aşağıda çizelge halinde sunulmuştur.

İncelemeler sonucunda tespiti yapılan geçkilerin makâm tanımları konusunda yine Kantemiroğlu ve Nâsır Dede tarifleri dikkate alınmıştır. Her bölümde ortaya çıkarılan geçkilerin makamına yönelik bilgiler sayfa sonunda dipnot şeklinde ayrıca sunulmuştur.

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'ye Göre Hüzam Makâmı:

Kantemiroğlu:

Kantemiroğlu'ndaki Hüzam makâmı bugünkü Hüzam makâmından farklıdır. 'Hüzâm terkîbi, ses verme hareketine, Hicâz gibi başlar; yâni Nevâ perdesinden hareket edip Hüseyinî perdesine çıkar. Oradan sonra Acem perdesine basıp gene Hüseyinî perdesine döner ve oradan Nevâ'ya iner. Nevâ'dan da Uzzâl'a inerek Uzzâl perdesinde karar kılar. (Tura, 2001, s. 105).

Nâsır Dede: “Gerdâniye perdesinden eski Hicâz ile başlayıp Nevâ'ya gelir. Nevâ'dan Segâh perdesine dek Irâk karar verir” (Tura, 2006, s. 49).

²⁰ Bkz. Neva makamında oluşturulan etüt çalışmanın 45. sayfasında yer almaktadır.

Çizelge 4.5 Hüzûâm Mevlevî âyininde Tespiti Yapılan Makâm Geçkileri

HÜZZÂM MEVLEVÎ ÂYİNÎ		
BÖLÜME ADI	GÜFTE BAŞLANGICI	GEÇKİ SIRASI
1. A Bölümü	Devletet pâyende bâdâ ey süvâr	Hüzûâm Makâmı
2. B Bölümü	Terennüm	Hüzûâm Makâmı
3. C Bölümü	Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur	Hüzûâm Makâmı
4. D Bölümü	Terennüm	Hüzûâm Makâmı
5. E Bölümü	Zehî aşk zehî aşk ki mâ râst Hudâyâ	Hüzûâm Makâmı
6. F Bölümü	Veled râ mesel gû devânîst be çevgan	Bayâtî Makâmı
7. G Bölümü	Terennüm	Hüzûâm Makâmı
8. H Bölümü	Ey an ki tüyî murâd u matlûb	Dügâh-Mâye Makâmı
9. I Bölümü	Bülbül-i aşk ez seher âğâz kerd	Segâh Mâye ve Hüzûâm Makâmı

A)



Şekil 4.28 Huzzam ayinin 3. selamının A bölümü (Hatipoğlu, 2010).

A bölümüne kürdî perdesinden segah tutularak başlanmıştır. Neva perdesine yönelen seyirde neva üzerinde Hicazlı bir gezinim sürdürülmüş ve bu gezinimde perde geçki olarak tanımlanan nim hicaz ve buselik perdeleri kısa gösterilmiştir. Sonrasında tekrar nevaya gelinip Hicazlı kalınmıştır. Neva üzerindeki Hicaz seslerinde devam edilmiş bu gezinimde de şehnâz perde geçkisi gösterilip aynı seslerle çargaha gelinip burada kalınmıştır. Güfteye göre de bakıldığında cümle neva üzerindeki gezinimin segahta tamamlandığı yerde bitmektedir. A bölümünün ikinci yarısı olarak adlandırılan kısım evç tutarak başlamaktadır. Evç ve segahın önem kazandığı seyirde ilk olarak segahta

kalınmıştır. Birinci kısımda bahsedilen neva üzerindeki Hicazlı gezinim burada tekrarlanmış, aynı perde geçkileri (nim hicaz ve şehnaz) gösterilmiştir. Bölüm **Hüzzam** seslerinde tamamlanmıştır.

B)



Şekil 4.29 Hüzzam ayinin 3. selamının B bölümü (Hatipoğlu, 2010).

B bölümü âyinde 3. selamın ilk terennüm bölümüdür. **Hüzzâm** seslerinde giriş yapılan seyride neva ve segâh perdelerine sıklıkla vurgu yapıldığı bu perdelerin önem kazandığı görülmektedir. Seyide kürdî yedeni ile rast perdesine dek genişleme gösterilmiş ve neva perdesinde bölüm tamamlanmıştır.

C)



Şekil 4.30 Hüzzam ayinin 3. selamının C bölümü (Hatipoğlu, 2010).

C bölümünde **Hüzzâm** makâmına devam edilmektedir. Nevâ ve muhayyer perdeleri arasında Hicaz seslerinde sürdürülen gezinimde özellikle nevanın sıklıkla vurgulandığı ve bu perdenin seyride oldukça önem kazandığı görülmektedir. Kürdi

yeden perdesinin kullanıldığı seyir nevada tamamlanarak terennüm bölümüne bağlanmıştır.

D)



Şekil 4.31 Hüzam âyinin 3. selamının D bölümü (Hatipoğlu, 2010).

D bölümü âyinde 3. selamın terennüm bölümüdür ve bu bölümde yine **Hüzâm** makâmına devam edilmektedir. Seyir tizlerde sümbüle ve pestlerde rast perdesine kadar genişletilmiştir. Neva perdesinde sık sık kalışlar yapılmış, nevâ ve segâh perdeleri seyirde oldukça önem kazanmıştır. Bu bölüm neva perdesinde tamamlanmıştır.

E)





Şekil 4.32 Hüzam ayinin 3. selâmının E bölümü (Hatipoğlu, 2010).

E bölümü evç perdesinden başlamakta ve **Hüzzâm** seslerinde devam etmektedir. Bu bölümde Hüzzâm seyri devam etmiş, seyir tizlerde tiz çargâh perdesine kadar genişleme göstermiştir. Seyirde Nevâ, evç ve gerdâniye perdeleri önem kazanmış, Hüzzam makâmı içinde evçte ve tiz segahta sık görülen kalışlar da ayrıca gösterilmiştir. Bu bölüm için Hüzzam seyri Nevada tamamlanmış ve diğer bölüme geçilmiştir.

F)



Şekil 4.33 Hüzam ayinin 3. selâmının F bölümü (Hatipoğlu, 2010).

F bölümüne çargahtan neva gösterilerek girilmiştir. Hisar ve evç perdeleri kullanılarak neva perdesinde Hicaz sesleri gösterilip çargahta kalınmıştır. Sonrasında acem perdesi tutulmuş, muhayyer perdesine çıkılıp muhayyerden tekrar acem ve hüseyini perdeleri ile birlikte dügaha gelinip **Bayâti** geçkisi gösterilmiştir. Dügah ve muhayyer arasında Bayati seslerinde gezinildikten sonra neva perdesi tutularak diğer bölüme geçiş yapılmıştır.

G)



Şekil 4.34 Hüzam ayının 3. selâmının G bölümü (Hatipoğlu, 2010).

G bölümü âyinde 3. selâmın terennüm bölümüdür. Bu bölümde **Hüzzâm** makâmına devam edilmektedir. Seyir tizlerde sünbüle pestlerde ise rast perdesine kadar genişleme göstermektedir. Seyirde Neva perdesinde sık sık kalışlar yapılmıştır ve sonrasında neva perdesiyle tamamlanmıştır.

H)

AN Kİ TŪ Yİ MU RA Dİ MAT LUB HES

Tİ TE Rİ CŪM LE HAL Kİ MAH BUB HES

Tİ TE Rİ CŪM LE HAL Kİ MAH BUB (Saz) EY

YŪ SŪ FŪ HŪS NŪ EZ Fİ RA KAT (Saz) EY

YŪ SŪ FŪ HŪS Nİ EZ Fİ RA KAT (Saz) DE Rİ

NA LE VŪ GİR YE EM ÇŪ YA KŪB DER

NA LE VŪ GİR YE EM ÇŪ YA KŪB (Saz) TEC

Rİ Dİ Bİ CŪ VE LED Zİ A LEM (Saz) TEC

Rİ Dİ Bİ CŪ VE LED Zİ A LEM (Saz) TA

HEM ÇŪ MŪ CER RE DAN ŞE Vİ HŪB (Saz)

Şekil 4.35 Hüzam ayının 3. selâmının H bölümü (Hatipoğlu, 2010).

H bölümüne neva perdesiyle giriş yapılmıştır, ardından seyir tam perde düzeninde devam ederken düğah perdesinden muhayyer perdesine çıkılıp muhayyer ile hüseyini arasında sık gösterilen atlamalarla bu iki perde vurgulanmıştır. Seyirde muhayyer ve hüseyini kadar çargah perdesi de önem kazanmış sıklıkla vurgulanmıştır. Seyrin bütününde Segâh seyri hakim iken seyir düğah perdesinde Uşşâk seslerinde

tamamlanmıştır. Bu bölümde **Dügâh-mâye**²¹ makamına geçiş yapıldığı tespit edilmiştir. Sonrasında segâh perdesinde yedenli kalınarak diğer bölüme geçilmiştir.



²¹ Kantemiroğlu’da Dügah Maye tarifi; “Ses verme hareketine Rast perdesinden başlar Dügah perdesine atlayıp, Nihavend perdesine asarak Segah’a gelir. Segah’dan daha yukarıya çıktığında Segah (makamı) gibi hareket eder ve gene aynı yoldan geri dönüp Dügah perdesinde karar kılar” şeklindedir. Bkz. Kantemiroğlu (2001, s, 104); Nâsır Dede’de Dügâh Mâye tarifi; “Segah yapmaya başlayıp Dügah perdesinde karar verir” şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s, 58).

D)

AH BÜL BÜ Lİ AŞK
 EZ SE HER A GA Zİ KERD (Saz)
 Pİ Şİ GÜ Lİ TAN SE HE RA
 GA Zİ KERD Pİ Şİ GÜ LİS
 TAN SE HE RA GA Zİ KERD
 EZ PE Sİ HER PER DE VÜ NAĞ ME Kİ GÜFT
 EZ PE Sİ HER PER DE VÜ NAĞ
 ME Kİ GÜFT NAĞ ME İ HU
 Bİ Dİ GE RA GA Zİ KERD NAĞ ME İ HÜ
 Bİ Dİ GE RA GA Zİ KERD

Şekil 4.36 Hüzam ayının 3. selamının I bölümü (Hatipoğlu, 2010).

I bölümüne Segah seslerinde giriş yapılmıştır. Segâh ve muhayyer perdeleri arasında gösterilen **Hüzam** geziniminde segâh, nevâ ve evç perdeleri önem kazanmış, bu perdeler seyirde sıklıkla vurgulanmıştır. Yeden perdesi olan kürdî de seyride segah kalıflarda çokça görülmektedir. Segâhta tamamlanan Hüzam seyrinden hemen sonra rast üzerinden düğah tutulmaya başlanmış; rast, düğah ve çargah perdeleri sıklıkla vurgulanmıştır. Burada **Segâh Mâyê** makamına kısa bir geçki yapıldığı tespit

edilmiştir. Hemen sonrasında **Hüzzam** seyre devam edilip segahta yedenli kalınarak seyir tamamlanmıştır.

4.1.5.1. Hüzzâm Mevlevî Âyiniinde tespit edilen geçkilere yönelik etüt

Hüzzâm Mevlevî Âyini'nin 3. Selamını oluşturan bölümde tespiti yapılan geçkilere yönelik oluşturulmuş olan bu etüt; 48 ölçüden oluşmaktadır. Gösterilen her geçki için yazılan ezgi 8 ölçü ile sınırlandırılmıştır. Ayinin 3. Selamındaki farklı makama yapılan geçki sayısı diğer ayinlere göre oldukça azdır ve ayinin kendi makamı olan Hüzzam seyir oldukça yoğun bir şekilde bu bölümde devam etmektedir. Ancak gösterilen Hüzzam seyir içerisinde farklı perde ve çeşni uygulamaları mevcuttur. Tüm bu uygulamaların gösterilebilmesi açısından etütün başında oluşturulan Hüzzâm makamında ezgi 16 ölçü ile sınırlandırılmıştır.



Şekil 4.37 Hüzzâm Mevlevî Âyiniinde Kullanılan Geçkilere Yönelik Oluşturulan Hüzzâm Etüt

Şekil 4.37 'de gösterilen Hüzzâm etüt içerisinde; Hüzzâm, Bayâtî, Dügâh-Mâye, Segâh Mâye ve Hüzzâm makam geçkileri eser içerisinde takip eden seyir işleyişi esas alınarak eserdeki geçki sırası ile aynı şekilde uygulanmıştır. Eserde herhangi bir makamı nitelemeyen sadece perde geçki olarak düşünülen yerler etüt içerisinde gösterilmemiştir. Hüzzâm etütte ajiliteden önce perde hakimiyeti önemlidir. Araştırmamızın asıl amacı; icracıyı usûl anlamında zorlamak değil, geçkiler anlamında

hem esere hazırlamak hem de karşılaşılan zorluklar karşısında hakimiyetin kazandırılması olduğu için hazırlanan etüt; 4 zamanlı Sofyan usûlünde yazılmıştır. Hazırlanan bu etütte fiske, tremolo, vibrato, çarpma, trill olma üzere kanunda temel çalım teknikleri olarak kabul edilen süsleme teknikleri kullanılmıştır. Notasyonda bu temel çalım tekniklerine yönelik işaretlemeler gösterilmiştir. Kullanılan bu işaretlemelerde kanuna yönelik yazılmış metot ve diğer kaynaklardan faydalanılmıştır. İcracının etüdü icra ederken tamamen geçkiye odaklanmasını ve bu konuda hakimiyet kazanmasını sağlamak amacı ile kullanılan teknik ve nüans konularında oldukça sade ve kolay bir kompozisyon tercih edilmiştir. Nağme zenginliği açısından oluşturulan ezgide; 1,2,4,8,16,32'lik nota ve tartımlar kullanılmıştır. Hazırlanan etüdün; bolahenk, süpürde, kız akortlarda ve sazendenin icra kabiliyeti doğrultusunda tercih edilen metronomda çalınması uygun görülmektedir.

4.1.6. Ferahfezâ Mevlevî Âyininin 3. selamının makam geçkileri açısından incelenmesi ve etüt oluşturulması

Bu bölümde; Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin XIX. Yüzyılın başlarında bestelemiş olduğu Ferahfeza Mevlevî âyininin 3. selamı, makâm ve geçkiler konusu altında ele alınmıştır. Öncelikle dönemin makâm anlayışını en iyi ifade ettiği düşünülen iki nazariyatçının makâm tarifleri göz önünde bulundurularak incelemeler yapılmıştır. Kantemiroğlu ve Abdülbâki Nâsır Dede'nin çalışmalarında vermiş oldukları Ferahfeza makâmı tarifi gösterilmiştir. Bu tarife göre eserin Ferahfeza bölümleri incelenmiş, verilen tarif ile eser seyrinin örtüştüğü tespit edilmiştir. Âyinde 3. Selamı oluşturan bölüm, makâm geçkilerinin yapıldığı kısımlara göre ayrı ayrı incelenmiştir. İncelenen her kısım farklı harflerle gösterilmiş, tespiti yapılan makâm geçkileri aşağıda çizelge halinde sunulmuştur.

İncelemeler sonucunda tespiti yapılan geçkilerin makâm tanımları konusunda yine Kantemiroğlu ve Nâsır Dede tarifleri dikkate alınmıştır. Her bölümde ortaya çıkarılan geçkilerin makamına yönelik bilgiler sayfa sonunda dipnot şeklinde ayrıca sunulmuştur.

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'ye Göre Ferahfezâ Makâmı:

Hâşim Bey: “İbtidâ nevâ, hüseyinî, acem, gerdâniye, muhayyer perdeleriyle ağaze ederek nevâyâ kadar inüb, ba'dehu düğâh, kürdî, çargâh ile rast, aşîrân kalıp, tekrar

aşîrân, yegâh, kaba uzzal basarak yegâhda karar eder. Alafranga’da bu makama re minör derler” (Tırışkan, 2000, s. 37).

Nâsır Dede: “Acem-Aşîrân başlayıp Acem-Aşîrân perdesine gelince Yegâh perdesi gösterip orada karar verir” (Tura, 2006, s. 50).

Çizelge 4.6 Ferahfezâ Mevlevî Âyininde Tespiti Yapılan Makâm Geçkileri

FERAHFEZÂ MEVLEVÎ ÂYİNİ		
BÖLÜM ADI	GÜFTE BAŞLANGICI	GEÇKİ SIRASI
1. A Bölümü	Dûş Mevlânâ be hâb ender me-râ	Araban Makâmı
2. B Bölümü	Perdehâ-yi can-fezâ ber dâšte	Hüzzam Makâmı
3. C Bölümü	Terennüm	Nevâ Makâmı
4. D Bölümü	Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur	Beste ısfahan ve Isfahan Makâmı
5. E Bölümü	Terennüm	Uşşâk Makâmı
6. F Bölümü	Yâr me-râ gâr me-râ aşk-ı ciğer-hâr me-râ	Acem Makâmı
7. G Bölümü	Nûh tûyî rûh tûyî fâtih ü meftûh tûyî	Bahr-i Nâzik Makâmı
8. H Bölümü	Nûr tûyî sûr tûyî devlet-i mansûr tûyî	Evc-i Bahr-i Nâzik Makâmı
9. I Bölümü	Terennüm	Hicaz ve Nihavend Makâmı
10. İ Bölümü	Aşkast ber âsuman perîden	Nihavend Makâmı

A)



Şekil 4.38 Ferahfeza ayinin 3. selâmının A bölümü (Hatipoğlu, 2010).

A bölümüne neva perdesi ile giriş yapılmış, ilk olarak hüseyini perdesinden devam edilmiş ise de nevâ ve gerdâniye perdeleri arasında Hicaz seslerinde bir gezinim sürdürülmüştür. Nevâ perdesi üzerinde hisar ve evç perdeleriyle yapılan kalıslardan sonra hüseyini gösterilmiş ve bu perdeden aşağı Uşşak seslerinde gelinerek dügahta kalınmıştır. Sonrasında tekrar gerdaniyeden acem ve hüseyini kullanılarak dügâha Uşşak seslerinde gelinmiş ve kalınmıştır. Bu bölümde Karcıgar makâmına geçki yapıldığı düşünülmekte ise de bu makâmın eserin bestelendiği dönemlerde, farklı bir terkîp adıyla anıldığı bilinmektedir. Arabân olarak bilinen terkîbin günümüzde Karcıgar makamı olarak kullanılıyor olduğu nazari kaynaklarda verilen bilgilere göre

tespit edilmiştir. Dolayısıyla bu bölümde **Araban**²² makamına geçki yapıldığı belirlenmiştir.²³

B)



Şekil 4.39 Feraheza ayının 3. selamının B bölümü (Hatipoğlu, 2010).

B bölümüne yeden kullanılarak segah perdesinden giriş yapılmış ve kısa bir Segâh gezintiden hemen sonra Hüzam seslerinde devam edilerek **Hüzam** makamına geçki yapılmıştır. Hüzam seyir içerisinde hem nim hicaz perde geçkisi hem de rast

²² Nâsır Dede’de Arabân tarifi; “Gerdaniye perdesinden başlayıp Hicaz ile gezinip Uşşak ile karar verir. (Bu arada) Acem ve Evc perdelerini de kullanır” şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s. 49).

²³ Karcıgar makamının, bilinen ve kullanılan şekliyle günümüze gelişi XIX. Yy’dan itibaren olmuştur. Öncesinde bu makamın başka bir makam terkibi olarak edvarlarda yerini almış olduğu düşünülmektedir. Nazari olarak XIX. Yy. makam anlayışına kılavuz olmuş olan Nâsır Dede’de aynı seyre sahip terkip adının Araban olduğu bilinmektedir. Bkz. Hatipoğlu (2020); “Ulaşılabilen kaynaklara göre; makamın Karcıgar adı altında anılmaya başlandığını Kantemiroğlu’nda görmek mümkündür. Gerçi Kantemiroğlu her ne kadar Karcıgar adı altında bir makam tarifi verse de tarife bakıldığında uygulamadan farklı bir seyir anlatımı olduğu anlaşılmaktadır. Kantemiroğlu gibi Artin ve İsmail Hakkı Bey de Karcıgar adı altında uygulamaya uzak tarifler vermişlerdir. Ayrıca Kantemiroğlu eserinde eski edvarlarda daha farklı bir Karcıgar tariflerinin de olduğunu belirtmiştir.” Bkz. Çiftçi (2021, s. 105-118).

perdesinde Nikriz geçkisi gösterilmiştir. Seyirde segah, çargah ve neva perdeleri önem kazanmıştır. Sonrasında **Segâh** seslerinde neva tutularak diğer bölüm olan Terennüm bölümüne geçilmiştir.

C)



Şekil 4.40 Ferahfeza ayinin 3. selamının C bölümü (*Hatipoğlu, 2010*).

C bölümü âyinin 3. selamında ilk terennüm bölümüdür. Terennüm bölümüne neva perdesi ile giriş yapılmış, evç perdesiyle birlikte bu perde civarında Rast seslerinde dolaşıldıktan sonra sıklıkla neveda kalışlar gösterilmiştir. Dügâh ve muhayyer arasında sürdürülen seyirde neva perdesi önem kazanmıştır. Sık sık düğaha düşülmüş sonrasında Nevada kalınmıştır. Bu bölümde **Neva**²⁴ makamına kesin geçki yapıldığı tespit edilmiştir.

²⁴ Kantemiroğlu'nda Neva tarifi; “Dügah perdesinden hareket edip, neva perdesinde kendini gösterdikten sonra, daima tam perdelerde gezinmek suretiyle tiz hüseyniye dek çıkıp, kalın sesli nevaya, yani yegaha dek inebilir ve gelip düğah perdesinde karar verir” şeklindedir. Bkz. Kantemiroğlu (2001, s, 61); Nâsır Dede'de Neva tarifi; “Evc perdesinden başlayıp hüseyinî, nevâ ve hicâz perdesine inip sonra yine nevâ'ya dönerek oradan çargâh, segâh perdesiyle düğâh perdesine gelerek orda karar verir. Evc perdesinden yukarı gerdâniye ve muhayyer perdesine dek çıkabildiği gibi, düğâh perdesinden aşağı rast perdesine de inebilir” şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s, 36).

D)



Şekil 4.41 Ferahfeza ayının 3. selâmının D bölümü (Hatipoğlu, 2010).

D bölümüne neva perdesi tutularak giriş yapılmış ve nim hicaz ile buselik perdeleri kullanılarak neva perdesinde kalınmıştır. Nevâ ve gerdaniye perdeleri arasında Bayâtî seslerinde sürdürülen gezinimde ırak perdesinde yedenli bir kalış yapılarak **Beste-İsfahân**²⁵ makâmına geçici bir geçki gösterilmiştir. Nevadan tekrar Bayatî sesleri ile devam edilmiş ve düğah perdesinde kalınarak **İsfahan**²⁶ makamına kesin geçki yapılmıştır.

²⁵ Kantemiroğlu'nda Beste İsfahan tarifi; "İsfahan gibi hareket edip Irak'ta karar verir" şeklindedir. Bkz. Kantemiroğlu (2001, s, 156); Nâsır Dede'de Beste İsfahan tarifi; "İsfahan yapmaya başlayıp Irak karar verir" şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s, 54).

²⁶ Kantemiroğlu'nda İsfahan tarifi; "İsfahan terkibi, Hüseyini gibi agaze verir vır Hüseyini perdesine gelince Acem perdesine basar. Oradan geri dönüp Hüseyini, Neva ve Uzzal yahud Hicaz yüzünden, Çargah perdesine atlayıp Segah'a düşer. Oradan gene yukarı çıkıp Çargah perdesine ve Saba perdesine basarak, Saba nağmesini güzelce gösterir ve Saba yüzünden gelip Düğah'da karar kılar" şeklindedir. Bkz. Kantemiroğlu (2001, s, 102); Nâsır Dede'de İsfahan tarifi; "Neva perdesinden başlayıp Hicaz perdesine iner, yine Neva perdesine dönüp oradan Çargah'a, Segah'a ve Düğah perdesine inerek orada karar verir; ama Neva perdesinden yukarı Hüseyini, Acem, Gerdaniye ve Muhayyer perdesinedek çıkabilir ve Düğah perdesinden aşağı Rast perdesine inebilir" şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s, 38).

E)



Şekil 4.42 Ferahfeza ayinin 3. selamının E bölümü (Hatipoğlu, 2010).

E bölümü âyinde 3. selamın terennüm bölümüdür. Bu bölümde seyir çargah perdesinden başlamakta, rast ve neva perdeleri arasında Uşşak seslerinde devam etmektedir. Bu gezinimde ilk kalış Nevada tamamlandıktan sonra Nevadan tekrar devam edilmiş, Uşşak seslerinde düğaha gelinmiş ve son olarak düğaktan neva perdesine atlanarak bu perdede kalınmıştır. Bu bölümde **Uşşak**²⁷ makamına geçki yapıldığı tespit edilmiştir.

F)



Şekil 4.43 Ferahfeza ayinin 3. selamının F bölümü (Hatipoğlu, 2010).

F bölümüne acem perdesi tutularak giriş yapılmıştır. Acemde ısrarlı kalışlarla birlikte hüseyini ve neva perdeleri ile gelinerek çargahta kalınmıştır. Sonra tekrar acem tutulmuş düğah ve acem arasında sürdürülen seyirde neva üzerinde Hicaz perdeleri gösterilmiştir. Hisar ve evç perdeleri kullanılarak önce çargaha gelinmiş, sonra da

²⁷ Nâsır Dede’de Uşşak tarifi; “Neva perdesinden başlayıp Çargah, Segah ve Düğah perdesine iner ve orada karar verir; ama, Neva perdesinden yukarı Hüseyini, Acem, Gerdaniye ve Muhayyer perdesinedek çıkabilir. Bu makam, aslında, sonrakilerin eskilerinin Neva dedikleri makam, eskilerinse Nevruz dedikleri avazedir” şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s, 39).

dügaha gelinmiş ve bu perde üzerinde kalınmıştır. Bu bölümde **Acem**²⁸ makâmına geçildiği tespit edilmiştir. Ardından segah perdesi tutularak diğer bölüme geçiş yapılmıştır.

G)



Şekil 4.44 Ferahfeza ayinin 3. selamının G bölümü (*Hatipoğlu, 2010*).

G bölümünde yedenli segah sesleriyle seyire başlanmıştır. Segâh perdesi üzerinde yapılan ısrarlı yedenli kalışlardan sonra nim hicaz ve evç perdeleriyle gerdaniye perdesine çıkılmış, gerdaniyeden aynı seslerle gelinip segah perdesinde kalınmış ve kısa bir Müstear geçkisi gösterilmiştir. Neva perdesinden nim hicaz ve kürdi perdeleri kullanılarak devam edilip dügaha gelinmiş ve bu perdede kalınmıştır. Bu bölümde **Bahr-i Nâzik**²⁹ makâmına geçki yapıldığı tespit edilmiştir. Seyrin sonunda muhayyer perdesi tutularak diğer bölüme geçiş yapılmıştır.

²⁸ Kantemiroğlu'nda Acem tarifi; “Makamın seslendiriliş hareketi Dügah perdesinden başlar. Makam, tam perdelerle Hüseyini'ye dek çıkıp, oradan, kendi perdesine dek geçerek kendini ortaya koyar. Kendi perdesinden, Evc perdesini atlayıp, Gerdaniye perdesine gider. Oradan, Tiz Hüseyini'ye dek çıkar ve gene aynı yoldan geri dönüp, Dügah'a gelir ve durur. Dügah daha aşağıya inmek isterse, Yegah'a dek inebilir. Oradan, gene tam perdelerle, yukarı doğru çıkar ve Dügah perdesinde karar kılar” şeklindedir. Bkz. Kantemiroğlu (2001, s, 75); Nâsır Dede'de Acem tarifi; “Gerdaniye perdesinden Nihavend yapmaya başlayıp Çargah perdesine gelince dönüp Uşşak karar verir” şeklindedir. Bkz. Nâsır Dede (2006, s, 46).

²⁹ Hatipoğlu'nda Bahr-i Nâzik tarifi; “Hızır Bin Abdullah ve Kırşehirli'de “Hicaz yüzünden Segah göstere ine Dügah karar ide” olarak tarif edilirken, Seydi ve müellifi belli olmayan ve Yavuz Sultan Selim'e yazılmış bir Kitab-I Edvar'da ise, Segah başlayıp Hicaz yüzünden Dügah'ta karar verildiği yazılmıştır. Artin'de makam kürdi perdesini alan Saba seyrinden ibarettir. Ahmed Avni Konuk, Kâr-I Nâtık'ının Bahr-I Nâzik bölümünde Hicaz başlayarak Segah makamında dolaştıktan sonra tekrar Hicaz karar vermiştir. Karadeniz, Hicaz ve Segah makamlarının birleşmesi ile oluştuğunu yazmaktadır. Elimizde bestekarı meçhul bir peşrev ve saz semai olmak üzere iki eser bulunmaktadır. Bu eserlerde Hicaz kullanılmamıştır. Peşrev, bugün bilinen Uşşak-Maye veya Dügah-Maye gibi Segah başlayıp Uşşak karar verir. Diğer eserde de aynı seyre ek olarak Müstear geçkileri kullanılmıştır. Kısaca yazmak gerekirse Bahr-I Nâzik makamının ne olduğu kesin değildir. Fakat biz Hicaz ve Segah makamlarının birleşmesiyle oluştuğunu düşüneceğiz” şeklindedir. Bkz. Hatipoğlu (2011, s, 285).

H)

NUR TŪ Yİ SUR TŪ Yİ DEV LE Tİ MAN SUR TŪ Yİ

MŪR Gİ GE Hİ TU Rİ TŪ Yİ HUS TE BE MİN KA Rİ ME RA

YAR AH MŪR Gİ GE Hİ TU Rİ TŪ Yİ

HUS TE BE MİN KA Rİ ME RA YAR YAR AH

RU EY YET YA CŪ Rİ MEH ZAR RU LÂ BA LET ÇEŞ GŪ HER A BAR HU

CA HU Nİ Bİ VŪ DİL DAR HU DİL RA Nİ GEH DAR DAR

YAR YAR YAR YAR YAR YAR AH

Şekil 4.45 Ferahfeza ayinin 3. selâmının H bölümü (Hatipoğlu, 2010).

H bölümüne muhayyer tutularak giriş yapılmış, muhayyer ve hüseyini perdeleri arasında şehnaz perde geçkisiyle kısa bir gezinimden hemen sonra tekrar muhayyer tutularak evç perdesine gelinmiş ve bu perdede ısrarlı vurgu ve kalışlar yapılmıştır. Evç perdesinden nevaya gelinmiş ve neva üzerinde yedenli kalınmıştır. Sonrasında tekrar evçten aşağı nevaya gezinim sürdürülmüş, neva perdesi tutulduktan sonra nim hicaz ve dik kürdi perdeleri kullanılarak ırak perdesine kadar gelinmiştir. Hicaz sesleriyle hiç dügahta kalınmadan doğrudan ırak perdesine gelinip bu perdede kalış gösterilmesi dikkat çekicidir. Evç ve ırak perdeleri arasında aynı perdelerle gezinim tekrarlanmış ve seyir ırak perdesinde tamamlanmıştır. Evç'de ıraklı kalışlarda tiz çargah perdesine kadar genişleme yapıldığı görülmektedir Bu bölümde **Evci-i Bahr-i**

Nâzik³⁰ makâmına geçki yapıldığı tespit edilmiştir. Evç perdesi kullanılarak diğer bölüme geçiş yapılmıştır.

I)



Şekil 4.46 Ferahfeza ayının 3. selamının I bölümü (*Hatipoğlu, 2010*).

I bölümü âyinde 3. Selamın son terennüm bölümüdür. Bu bölüme ırak perdesinden düğah tutularak giriş yapılmıştır. İlk satırda Hicaz seslerinde dolaşılmış, önce düğahta sonra neva perdesinde kalış yapılmıştır. İkinci satırda neva perdesi tutularak seyir başlamış, neva üzerinde bayati perdesi gösterilmiş, Nevadan aşağı nihavend seslerinde ırak perdesine kadar gelinmiş seyir rast perdesinde tamamlanmıştır. Sonrasında muhayyer perdesi tutularak devam edilmiş, sümbüle perdesi gösterilmiş ve muhayyerden aşağı nevaya Nihavend seslerinde gelinerek bu perdede kalınmıştır. Bu bölümde **Hicaz**³¹, yerinde **Nihavend**³² ve nevâda **Nihavend** geçkileri tespit edilmiştir.

³⁰ Kutluğ'da Evc-i Bahr-i Nâzik tarifi; "Evc-i Bahr-i Nazik Eviç perdesinden, Eviç makamını göstererek seyre başlar. Ancak, Nevadan peste inişte Hicaz seyri görülür. Tekrar Evince çıkan makam inişli çıkışlı bir seyir içinde, kâh Evici, kâh Hicazı göstererek Eviç perdesinde asma kararlar verir. Bu asma kararlardan sonra Evicin inici seyrine geçer, Hicaz makamı seyri terkedilir ve Irak perdesinde karara varılır" şeklindedir. Bkz. Kutluğ (2000, s, 288).

³¹ Kantemiroğlu'nda Hicaz tarifi; "Hicaz terkibi, Neva perdesinden hareket eder ve tıpkı Uzzal gibi gezinir. Sadece, inde sesli perdelerde Acem perdesiyle hareket etmesi bakımından, Uzzal'den biraz ayrılır ve gene Uzzal gibi, Düğah perdesinde karar verir" şeklindedir. Bkz. Kantemiroğlu (2001, s, 103).

³² Kantemiroğlu'nda Nihavend tarifi; "Nihavend terkibi, gerek kalın sesli gerek ince sesli perdelerde Kürdi gibi hareket eder, fakat Düğah perdesinde karar kılmayıp Rast perdesine iner ve orada karar verir" şeklindedir. Bkz. Kantemiroğlu (2001, s, 105).

i)



Şekil 4.47 Ferahfeza ayinin 3. selamının İ bölümü (Hatipoğlu, 2010).

İ bölümüne neva perdesinden giriş yapılmış, neva ve tiz çargâh perdeleri arasında Nihavend seslerinde gezinim gösterilmiştir. Bu gezinimde nim hicaz perdesi sıklıkla Nevada kalırlarda yeden olarak kullanılmıştır. Neva üzerindeki Nihavend seyirde şehnaz perdesi kısa bir perde geçki olarak gösterilmiştir. Nihavend seyir Nevada tamamlandıktan sonra düğah perdesine atlama gösterilip yegah perdesi üzerindeki Nihavend seyre geçilmiştir. Bu seyirde de yine kararda nim hicaz perdesi yegahtaki kalırla yeden kılınmıştır. Bu bölümde hem Nevada hem de yegahta **Nihavend** makamına geçki yapıldığı tespit edilmiştir.

4.1.6.1. Ferahfezâ Mevlevî Âyinde tespit edilen geçkilere yönelik etüt

Ferahfezâ Mevlevî Âyini'nin 3. Selamını oluşturan bölümde tespiti yapılan geçkilere yönelik oluşturulmuş olan bu etüt; 88 ölçüden oluşmaktadır. Gösterilen her geçki için yazılan ezgi 8 ölçü ile sınırlandırılmıştır.

Ferahfeza

5

Araban

9

13

Hüzzam

17

21

Neva

25

29

Isfahan

33

37

Uşşak

41



Şekil 4.48 Ferahfezâ Mevlevî Âyininde Kullanılan Geçkilere Yönelik Oluşturulan Ferahfezâ Etüt

Şekil 4.48 ‘de gösterilen Ferahfeza etüt içerisinde; Araban, Hüzam, Nevâ, İsfahan, Beste İsfahan, Uşşâk, Acem, Bahr-i Nâzik, Evc-i Bahr-i Nâzik ve Nihavend makam geçkileri eser içerisinde takip eden seyir işleyişi esas alınarak eserdeki geçki sırası ile aynı şekilde uygulanmıştır. Eserde herhangi bir makamı nitelemeyen sadece perde geçki olarak düşünülen yerler etüt içerisinde gösterilmemiştir. Ferahfeza etütte

ajiliteden önce perde hakimiyeti önemlidir. Araştırmanın asıl amacı; icracıyı usûl anlamında zorlamak değil, geçkiler anlamında hem esere hazırlamak hem de karşılaşılan zorluklar karşısında hakimiyetin kazandırılması olduğu için hazırlanan etüt; 4 zamanlı Sofyan usûlünde yazılmıştır. Hazırlanan bu etütte fiske, tremolo, vibrato, çarpma, trill olma üzere kanunda temel çalım teknikleri olarak kabul edilen süsleme teknikleri kullanılmıştır. Notasyonda bu temel çalım tekniklerine yönelik işaretlemeler gösterilmiştir. Kullanılan bu işaretlemelerde kanuna yönelik yazılmış metot ve diğer kaynaklardan faydalanılmıştır. İcracının etüdü icra ederken tamamen geçkiye odaklanmasını ve bu konuda hakimiyet kazanmasını sağlamak amacı ile kullanılan teknik ve nüans konularında oldukça sade ve kolay bir kompozisyon tercih edilmiştir. Nağme zenginliği açısından oluşturulan ezgide; 1,2,4,8,16,32'lik nota ve tartımlar kullanılmıştır. Hazırlanan etüdün; bolahenk, süpürde, kız akortlarda ve sazendenin icra kabiliyeti doğrultusunda tercih edilen metronomda çalınması uygun görülmektedir.



SONUÇ ve ÖNERİLER

“Hammâmizâde İsmail Dede Efendi’nin Mevlevi Ayinlerindeki Makam Geçkilerinin İncelenmesi Ve Kanun İcrasına Yönelik Etüt Önerileri” ni konu alan bu araştırmada problem cümlesine ilişkin şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi’nin Mevlevi Ayinlerinde kullanılan makam geçkileri nelerdir? Bu geçkilerin kanun icrasındaki uygulamalarına yönelik oluşturulacak hazırlık etütleri nasıl olmalıdır?

- Saba Mevlevî Âyininin 3. selamının incelenmesi sonucunda; Bestenigar, Rahatü’l-ervah, Bayati, Yegah ve Evç olmak üzere 5 makam geçkisi yapıldığı tespit edilmiştir. Bestenigar makamı seyrinin, Saba makamı seyrini kendi içinde barındırması sebebi ile yapılan bu geçkinin yakın makam geçkisi olarak tanımlanması uygun olmaktadır. Diğer makam geçkileri Saba makamında yapılan uzak makam geçkileridir.

Saba Mevlevi ayininin 3. Selamındaki geçkilere yönelik oluşturulan etütte; barındırdığı geçki sayısı oranında, her geçkinin 8 ölçü ile sınırlandırıldığı ve toplamda 56 ölçüden oluşan ezgi ortaya çıkmıştır. Tespit edilen geçkiler doğrultusunda perde hakimiyetinin önem kazanması gerekliliği ve dolayısıyla seyrinde bulunan segah, Saba, Şehnaz, Evç, dik kürdi, nim hicaz, dik hisar ve ırak olmak üzere nim perdelerin icrasında ve özellikle üzerinde kalındığında mandal vibratosu tekniğinin kullanımı ortaya çıkmıştır. Sadece geçki hakimiyetinin sağlanması yönünde hazırlık olarak düşünülen etütte; küçük usul tecih edilmesi, kanuna yönelik kullanılan tekniklerin temel çalım seviyesinde tutulması, metronomun tercih dahilinde icracıya bırakılması gibi unsurların oluşturulması gerektiği sonucuna varılmıştır.

- Neva Mevlevî Âyininin 3. selamının incelenmesi sonucunda; Saba, Bestenigar, Bayati, Saba-Uşşak, Hüzzam, Segah-Maye ve Nazenin olmak üzere 7 makam geçkisi yapıldığı tespit edilmiştir. Neva makamı seyrinin, kullanılan perdeler açısından Bayati ile benzerlik göstermesi sonucunda Bayati için yakın makam geçkisi; diğerleri için uzak makam geçkisi gösterildiği ortaya çıkmaktadır.

Neva Mevlevi ayininin 3. Selamındaki geçkilere yönelik oluşturulan etütte; barındırdığı geçki sayısı oranında, her geçkinin 8 ölçü ile sınırlandırıldığı ve toplamda 72 ölçüden oluşan ezgi ortaya çıkmıştır. Tespit edilen geçkiler doğrultusunda perde

hakimiyetinin önem kazanması gerekliliği ve dolayısıyla seyirde bulunan segah, Saba, Şehnaz, Evç, tiz segah ve dik hisar olmak üzere nim perdelerin icrasında ve özellikle üzerinde kalındığında mandal vibratosu tekniğinin kullanımı ortaya çıkmıştır. Sadece geçki hakimiyetinin sağlanması yönünde hazırlık olarak düşünülen etütte; küçük usul tecih edilmesi, kanuna yönelik kullanılan tekniklerin temel çalım seviyesinde tutulması, metronomun tercih dahilinde icracıya bırakılması gibi unsurların oluşturulması gerektiği sonucuna varılmıştır.

- Bestenigar Mevlevî Âyininin 3. selamının incelenmesi sonucunda; Bestenigar, Şevkefza, Hüseyini, Hüzzam, Segah ve Bayati olmak üzere 6 makam geçkisi yapıldığı tespit edilmiştir. Bestenigar makamı seyrinin, Saba makamı seyrini kendi içinde barındırması sebebi ile yapılan bu geçkinin yakın makam geçkisi olarak tanımlanması uygun olmaktadır. Diğer makam geçkileri Saba makamında yapılan uzak makam geçkileridir.

Bestenigar Mevlevî ayininin 3. Selamındaki geçkilere yönelik oluşturulan etütte; barındırdığı geçki sayısı oranında, her geçkinin 8 ölçü ile sınırlandırıldığı ve toplamda 56 ölçüden oluşan ezgi ortaya çıkmıştır. Tespit edilen geçkiler doğrultusunda perde hakimiyetinin önem kazanması gerekliliği ve dolayısıyla seyirde bulunan segah, Saba, Şehnaz, Evç, sümbüle, dik hisar ve ırak olmak üzere nim perdelerin icrasında ve özellikle üzerinde kalındığında mandal vibratosu tekniğinin kullanımı ortaya çıkmıştır. Sadece geçki hakimiyetinin sağlanması yönünde hazırlık olarak düşünülen etütte; küçük usul tecih edilmesi, kanuna yönelik kullanılan tekniklerin temel çalım seviyesinde tutulması, metronomun tercih dahilinde icracıya bırakılması gibi unsurların oluşturulması gerektiği sonucuna varılmıştır.

- Saba-Buselik Mevlevî Âyininin 3. selamının incelenmesi sonucunda; Saba, Bestenigar, Bayati, Saba-Uşşak, Hüzzam, Segah-Maye ve Nazenin olmak üzere 7 makam geçkisi yapıldığı tespit edilmiştir. Saba-Buselik makamı seyrinin, kullanılan perdeler açısından Bestenigar ile benzerlik göstermesi sonucunda Bestenigar için yakın makam geçkisi; diğerleri için uzak makam geçkisi gösterildiği ortaya çıkmaktadır.

- Hüzzam Mevlevî Âyininin 3. selamının incelenmesi sonucunda; Hüzzam, Bayati, Dügah-Maye, Segah-Maye ve Hüzzam olmak üzere 5 makam geçkisi yapıldığı tespit edilmiştir. Hüzzam makamı seyrinin, Dügah-Maye ve Segah-Maye makamı

seyirlerini kendi içinde barındırması sebebi ile yapılan bu geçkilerin yakın makam geçkisi olarak tanımlanması uygun olmaktadır. Diğer makam geçkisi olan Bayati, Hüzam makamında yapılan uzak makam geçkisi olarak ortaya çıkmaktadır.

Hüzam Mevlevi ayininin 3. Selamındaki geçkilere yönelik oluşturulan etütte; barındırdığı geçki sayısı oranında, her geçkinin 8 ölçü ile sınırlandırıldığı ve toplamda 48 ölçüden oluşan ezgi ortaya çıkmıştır. Tespit edilen geçkiler doğrultusunda perde hakimiyetinin önem kazanması gerekliliği ve dolayısıyla seyirde bulunan segah, Şehnaz, Evç, tiz segah, nim hicaz ve dik hisar olmak üzere nim perdelerin icrasında ve özellikle üzerinde kalındığında mandal vibratosu tekniğinin kullanımı ortaya çıkmıştır. Sadece geçki hakimiyetinin sağlanması yönünde hazırlık olarak düşünülen etütte; küçük usul tecih edilmesi, kanuna yönelik kullanılan tekniklerin temel çalım seviyesinde tutulması, metronomun tercih dahilinde icracıya bırakılması gibi unsurların oluşturulması gerektiği sonucuna varılmıştır.

- Ferahfeza Mevlevî Âyininin 3. selamının incelenmesi sonucunda; Araban, Hüzam, Neva, Isfahan, Beste Isfahan, Uşşak, Acem, Bahr-i Nazik, Evc-i Bahr-i Nazik ve Nihavend olmak üzere 10 makam geçkisi yapıldığı tespit edilmiştir. Ferahfeza makamı seyrinin, Acem makamı seyrini kendi içinde barındırması sebebi ile yapılan bu geçkinin yakın makam geçkisi olarak tanımlanması uygun olmaktadır. Diğer makam geçkileri Ferahfeza makamında yapılan uzak makam geçkileridir.

Ferahfeza Mevlevi ayininin 3. Selamındaki geçkilere yönelik oluşturulan etütte; barındırdığı geçki sayısı oranında, her geçkinin 8 ölçü ile sınırlandırıldığı ve toplamda 88 ölçüden oluşan ezgi ortaya çıkmıştır. Tespit edilen geçkiler doğrultusunda perde hakimiyetinin önem kazanması gerekliliği ve dolayısıyla seyirde bulunan segah, Şehnaz, nim şehnaz, kaba nim hicaz, nim hisar, sümbüle, Evç, dik kürdi, nim hicaz, Kürdi, nim şehnaz, dik hisar ve ırak olmak üzere nim perdelerin icrasında ve özellikle üzerinde kalındığında mandal vibratosu tekniğinin kullanımı ortaya çıkmıştır. Sadece geçki hakimiyetinin sağlanması yönünde hazırlık olarak düşünülen etütte; küçük usul tecih edilmesi, kanuna yönelik kullanılan tekniklerin temel çalım seviyesinde tutulması, metronomun tercih dahilinde icracıya bırakılması gibi unsurların oluşturulması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Araştırma içerisinde incelenen tüm ayin ve geçkiler doğrultusunda; Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin Mevlevi ayinlerinin 3. Selamlarında uzak makam geçkilerini

çok fazla kullandığı ortaya çıkmıştır. Bunun dışında az kullanılan makamlar olarak görülen Rahatü'l-ervah, Yegah, Saba-Uşşak, Segah-Maye, Nazenin, Şevkefza, Dügah-Maye, Beste-İsfahan, Araban, Bahr-i Nazik, Evc-i Bahr-i Nazik gibi makamların Dede'nin ayinlerinde sıklıkla işlendiği tespit edilmiştir. Kanun özelinde çalgı eğitimine yönelik oluşturulan etütler açısından düşünüldüğünde; ortaya çıkan ve alanda tamamlayıcı bir kaynak olarak düşünülen bu çalışmanın, geçki hakimiyeti haricinde makam öğretimi konusunda da faydalı olacağı düşünülmektedir. Bundan dolayı çalışmada teknikten ziyade teorik bilgi ön planda tutulmuş ve bütün bunlar ileri seviye icraya yönelik hazırlanmıştır. Bununla birlikte araştırmanın; alanda yapılacak diğer çalışmalara, özellikle çalgıya yönelik etüt yazma konusunda, eksikliklerin tamamlanması yönünde örnek teşkil edeceğine inanılmaktadır. Çalgı icracılığı konusunda yapılan ve yapılması düşünülen bu çalışmalarla literatürde oluşan her türlü katkının “Türk Din Mûsikîsi” repertuarındaki sözlü eserlere bakış açısını değiştireceği düşünülmektedir.

Bu araştırma ile birlikte yapılacak olan örnek etüt çalışmalarının sadece saz eserlerinden yola çıkılarak değil, sözlü eserlerden de yola çıkılarak elde edilebileceği sonucu doğrultusunda; alandaki sözlü eserler kullanılarak makam geçkisine yönelik ve ezgisel etütlere yönelik daha fazla çalışma yapılması önerilmektedir. Yapılacak olan örnek etüt çalışmalarında; metronomun tercih dahilinde icracıya bırakılması, küçük usullerin kullanılması, kullanılan tekniklerin temel seviyede tutulması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksungur, A. U. (2010). *Kanun sazının icrası öğretim teknikleri karşılaştırmalı kanun metodu analizleri ve kanun eğitimi etütleri*. Sakarya: Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Altınköprü, H. (2018). GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE MAKAM GEÇKİLERİ. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi* (12), 7.
- Arpa, S. (2020). Müştakzâde Hacı Edhem Efendi'nin Bazı Bestelerinin Makam ve Geçki Yönünden Analizi. *Turkish Academic Research Review*, 5 (2), 153-174.
- Aydoğdu, G.; Aydoğdu, T. (2004). *Kanun metodu*. İstanbul: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Baktagir, G. (2014). *Kanun sazında sağ ve sol el için yazılmış teknik geliştirici etütler ve saz eserleri*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bayrakçı, Ö. F. (2022). *Mevlevî ayini besteciliğinde hoca-talebe etkileşimi: Dede Efendi, Zekâi Dede, Ahmet Irsoy örneği*. İstanbul: Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Behar, C. (1998). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çevikoğlu, T. (2011). *Mevlevî Ayinleri, Usûller ve Arûz*. İstanbul: Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Çiftçi, K. K. (2020). Kanun Metotlarında Yer Alan Örnek Eserlerin İncelenmesi. *Social Science Studies Journal*, 644-656.
- Çiftçi, K. K. (2021). *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler VIII*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Ergun, S. N. (1942). *Türk Musikisi Antolojisi Dini Eserler*. İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası.
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe giden yol*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Göktaş, D. (2023). *Başlangıç seviyesi kanun eğitimi modeli önermesi*. Ankara: Yüksek Lisans Tezi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniveristesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Hatipoğlu, E. (2010). *Mevlevîhaneler döneminde bestelendiği tespit edilmiş 46 ayinin makam ve geçki açısından tahlili*. Ankara: Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hatipoğlu, E. (2011). *Mevlevî Ayinleri, Makamlar ve Geçkiler*. İstanbul: Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Hatipoğlu, E. (2020). *Makamlar&Terkibler*. Ankara: Dijital Yayın: <https://books.google.com.tr/books/about?id=MnGgDwAAQBAJ>.
- Heper, S. (1974). *Mevlevî Âyinleri*. Konya: Konya Turizm Derneği Yayınları.
- İnal, İ. M. (2018). *Hoş Sadâ, Son Asır Türk Musikîşinasları*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- İnalcık, H. (2019). *Şair ve Patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- İnançer, Ö. T. (1994). “Mevlevi Musikisi ve Sema”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- İrden, S. (2012). *Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Mevlevi Ayinlerindeki Makam ve Form Anlayışının Türk Din Musikisine Etkileri*. Ankara: Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İşıktaş, B. (2016). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde modernleşme, bireyselleşme ve virtüözite ilişkisi: Şerif Muhiddin Targan*. İstanbul: Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İşildak, C. K. (2023). SADETTİN KAYNAK'IN NİHAVEND MAKAMINDAKİ ESERLERİNİN MAKAM VE GEÇKİ AÇISINDAN ANALİZİ. *Yegah Müzikoloji Dergisi Cilt 6 Sayı 1*, 107-137.
- Jupp, V. (2006). *The SAGE Dictionary of Social Research methods*. London: SAGE Publications.
- Karadeniz, Ş. (2013). *Mevlevi ayinlerinin kompozisyon açısından incelenmesi*. İstanbul: Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karaduman, H. (2007). *Kanun Metodu*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Karaelma, B. (2009). Türk müziğinde kanun eğitimi ve kanun metotları üzerine bir inceleme. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi 0(22)*, 129-138.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karasar, N. (2006). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım Ltd. Şti.
- Karataş, Ö. S. (2007). *19. yüzyılda bestelenmiş Mevlevi ayinlerinin müzikal analizi*. İstanbul: Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılıç, T. V. (2022). *Kanun eğitiminde taksim çalışmalarına yönelik ajilite içeren alıştırma ve etütler*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Kılınçarslan, H. (2006). *Dede Efendi'nin Hüzam Mevlevi ayininin makam, usul ve ezgisel yönden incelenmesi*. Konya: Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Metin, O.; Ünal, Ş. (2022). İçerik Analizi Tekniği: İletişim Bilimlerinde ve Sosyolojide Doktora Tezlerinde Kullanımı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel Sayı 2), 273-294.
- Michels, U.; Vogel, G. (2015). *Müzik Atlası. S. Uçar (Çev.)*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi I*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Özalp, N. (1986). *Türk Musikisi Tarihi I*. Ankara: TRT Yayınları.
- Özdek, A. (2014). *Bağlama için etüt egzersiz ve eserler*. Ankara: Plaka Matbaacılık.
- Özkan, İ. H. (1987). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk mûsikîsi kavram ve terimleri ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Mekezi Başkanlığı Yayınları.

- Salgar, F. (2010). *Dede Efendi, hayatı, sanatı eserleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Sözer, V. (2012). *Müzik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tezelli, T. (1997). *Kanun Metodu*. İstanbul: Turhan Tezelli Müzik evi.
- Tırıışkan, A. G. (2000). *Hasım Bey'in edvarı*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Toksoy, A. K. (2006). *Kanun eğitiminde teknik çalışma ve süsleme elemanlarını içeren etütler*. İstanbul: Sanatta Yeterlilik, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Toksoy, A. K. (2018). *Kanunda Süsleme ve Modern Çalış Teknikleri İçin Alıştırmalar-Etütler*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu “ Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsikî ‘alâ vechi’l-Hurûfât” (Tıpkıbasım-Çevriyazı-Çeviri-Notlar)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Tedkîk ü Tahkîk, İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Nâsır Abdûlbâki Dede/Açıklama ve Notlarla Günümüz Türkçesi'ne çev: Yalçın Tura)*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Vural, F. (2019). *Kanuni Hacı Arif Bey ve Kanuni Vecihe Daryal Taksimlerinin İcra Teknik Analizleri*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yalçinkaya, B. (2012). Çalgı Eğitiminde Etüt Yazma Modeli. *e- Journal of New World Sciences Academy*, Volume 7, Number 1: Article number: D0082.
- Yekta, R. (1902). *Esâtîz-i Elhan*. İstanbul: Mahmut Bey Matbaası.
- Yıldırım, A.; Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, G. (2008). *Kanun sazı mızrab tekniğinde sağ ve sol el ayrımı ile ilgili araştırmalar, egzersiz ve melodik etüdler*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yüksel, H. İ. (2001). *Rauf Yekta Bey'in 'Esâtîz-i Elhân' adlı eseri ve incelenmesi*. İzmir: Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.



EKLER

Ek A- Saba Mevlevi ayininin 3. selamının notası

HEM CŪ A DEM HER VE Lİ NŪ

Rİ HU DAST BE Lİ YA Rİ MEN

TA NE PİN DA Rİ Kİ HAK EZ

VEY CŪ DAST BE Lİ YA Rİ MEN

ZAN ME LÂ İK SEC DE A REN

DEŞ Zİ CAN BE Lİ YA Rİ MEN

KÂN DE RU Dİ DEN Dİ NU Rİ

Bİ Gİ RAN BE Lİ YA Rİ MEN

HAK HA Lİ FEŞ KER Dİ DER AR

ZU SE MA BE Lİ YA Rİ MEN

TA Kİ KER DED SŪ Yİ MEN ZİL

REH NŪ MA HEY Yİ HEY YA RİM

EY Kİ HE ZAR A FE RİN BUNİ CE SUL TAN O LUR
HER Kİ BU GÜN VELE DE İ NA NU BEN YÜZ SÜ RE

AH KU LI O LAN Kİ Şİ LER AH AH
AH YOK SUL İ SE BAY O LUR AH AH

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

BEN

BİL MEZ İ DİM GİZ Lİ A YAN HEY

HEP SEN İ MİŞ SİN TEN LER DE VÜ CAN LAR DA Nİ HAN

AH AH HEP SEN İ MİŞ SİN

YAR YAR HEP SEN İ MİŞ SİN SEN

DEN BU Cİ HAN İÇ RE Nİ ŞAN AH AH

İS TER İ DİM BEN SEN DEN BU Cİ HAN İÇ RE Nİ ŞAN

HEY HEY İS TER İ DİM BEN A

HİR BU NU BİL DİM Kİ Cİ HAN AH AH HEP SEN İ MİŞ

SİN YAR YAR HEP SEN İ MİŞ SİN OL

DUK Yİ NE BİZ SEC DE BE Rİ AH AH
 NA Rİ ME HA BET OL MAZ Dİ Lİ MİZ BES TE İ
 YAR YAR EF KA Rİ ME HA BET CA
 NÜ Dİ Lİ Mİ EY LER İ DİM YAR
 YAR GAM ZE NE TES LİM CA LİM MAH
 RU Mİ GAM OL SA Dİ Lİ YAR YAR
 ZA Rİ ME HA BET AH AH EY
 MAK SA DI A Şİ KİN O LAN MEV LA NA
 ÇA RE LE RİZ HA Lİ Mİ ZE RAH MEY LE
 YAR YAR YA Rİ YA Rİ MEN VEY
 YAR YAR YA Rİ YA Rİ MEN Bİ
 NEŞ VE İ MÜ' Mİ NİN O LAN MEV LA NA
 ÇA RE LE RE MU İN O LAN MEV LA NA
 YAR YAR YAR YAR YA Rİ YA Rİ MEN Bİ

Ek B- Neva Mevlevi ayininin 3. selamının notası

A Şİ KAN DER KŪ Yİ CA NAN

ES SA LÂ BE Lİ YA Rİ MEN

SU Yİ AN HUR Şİ Dİ TA BAN

ES SA LÂ BE Lİ YA Rİ MEN DOST

ŞEM Sİ TEB Rİ Zİ Zİ BA LÂ

Yİ FE LEK BE Lİ YA Rİ MEN

HER ZE MA Nİ Mİ KE ŞED HAN

ES SA LÂ HEY Yİ HEY YA RİM

EY Kİ HE ZAR A FE RİN AH BU Nİ CE SUL TAN O LUR
HER Kİ BU GÜN VE LE DE AH İ NA NU BEN YÜZ SÜ RE

AH KU LI O LAN Kİ Şİ LER CA NİM HUS RE VÜ HA
AH YOK SUL İ SE BAY O LUR CA NİM BAY İ SE SUL

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

BEN

BA ĞI CE MA Lİ SA NE MA ÇÜN GÜ Lİ RA NA DER

ÇEŞ Mİ ÇÜ NU Rİ VÜ ÇÜ CAN DER HE ME A ZA MEN

BÜL BÜ Lİ GÜL ZA RE MÜ DER DA Mİ TÜ ZA REM MEN

BÜL BÜ Lİ GÜL ZA RE MÜ DER DA Mİ TÜ ZA REM EZ

ÇİST A CEB BA TÜ ME RA İN HE ME SEV DA

YAR YAR İN HE ME SEV DA

DOST DOST İN HE ME SEV DA EY

RU Yİ TŪ KİB LE İ Cİ HA Nİ Dİ Lİ MEN VAN

DER DŪ Cİ HAN EM NŪ E MA Nİ Dİ Lİ MEN VAN

DER DŪ Cİ HAN EM NŪ E MA Nİ Dİ Lİ MEN HEM

CA NŪ TE Nİ VŪ HEM TŪ CA Nİ Dİ Lİ MEN EY

GEV HE Rİ DER YA Yİ Nİ HA Nİ Dİ Lİ MEN EY

GEV HE Rİ DER YA Yİ Nİ HA Nİ Dİ Lİ MEN

AH TŪ MA Hİ A Cİ Bİ Kİ MİS Lİ NE DA Rİ

BE HER CİL VE CAN RA DER A TEŞ Sİ PA Rİ

YAR YAR YAR AH

BE ZÜL FEY Nİ EB RU BE ÇEŞ MA Nİ A HU
PE Yİ DİL RÜ BA YI ÇÜ Şİ Rİ Şİ KÂ Rİ

YAR YAR YAR AH

ME HÜ HUR GU LÂ MET ZE BÜN KEŞ TÛ RA MET

DÛ A LEM BE DA MET Çİ Zİ BA Nİ GÂ Rİ

YAR YAR YAR AH

NA Zİ RAT NE Dİ DEM NE EZ KES Şİ Nİ DEM

Dİ LÛ Dİ Nİ BÜR Dİ Çİ AY YA Rİ YA Rİ

YAR YAR YAR AH

VE LED RA Çİ BA ŞED ŞE HA KEZ Kİ RAH MET
Zİ SİL Kİ GU LÂ MA Nİ Hİ ŞET ŞÛ MA Rİ

YAR YAR YAR

Ek C- Bestenigar Mevlevi ayininin 3. selamının notası

Bİ DA Rİ ŞEV Bİ DA Rİ ŞEV
VEZ İN Cİ HAN Bİ ZA Rİ ŞEV
DER KA Rİ HAK DER KA Rİ ŞEV
EY DİL DE Mİ Bİ DA Rİ ŞEV
EY DİL DE Mİ Bİ DA Rİ ŞEV
BA DİL Bİ GÜF TE DER SE HER
EY EZ Kİ YA MET Bİ HA BER
BER Hİ Zİ DER A LEM Nİ GER
EY DİL DE Mİ Bİ DA Rİ ŞEV
EY HUF TE İ REF TE DE VAM
VEYMÜR DE İ NA DA DE CAN

BER Çİ Kİ REF TE KA Rİ VAN

EY DİL DE Mİ Bİ DA Rİ ŞEV

MU Yİ Sİ YEH KER Dİ SE FİD

CA SU Sİ MEKR A MED BE DİD

KEŞ Tİ Zİ DÜN YA NA Ü MİD

EY DİL DE Mİ Bİ DA Rİ ŞEV

EY ŞA Hİ ŞEM SÜD DİN Lİ KA

EZ HAK RE Sİ DE İN A TA

BA ŞED Bİ YA MÜR ZED HU DA

EY DİL DE Mİ Bİ DA Rİ ŞEV

Ek D- Hüzam Mevlevi ayininin 3. selamının notası

DEV LE TET PA YEN DE BA DA

EY SÜ VAR BE Lİ YA Rİ MEN

RA HİM KÜN BER A ŞI KAN MA

ZUR Rİ DAR BE Lİ YA Rİ MEN

ÇÜN TA LE Bİ KER Dİ BE CİD A

MED NA ZAR BE Lİ YA Rİ MEN

CİD HA TA NE KÜ NED ÇÜ NİN A

MED HA BER HEY Yİ HEY YA RİM

EY Kİ HE ZAR A FE RİN AH BU Nİ CE SUL
 HER Kİ BU GÜN VE LE DE AH İ NA NU BEN
 TAN O LUR KU LI O LAN Kİ Şİ LER
 YUZ SÜ RE YOK SUL İ SE BAY O LUR
 AH HUS RE VÜ HA KAN O LUR
 AH BAY İ SE SUL TAN O LUR
 HUS RE VÜ HA KAN O LUR (Saz)
 BAY İ SE SUL TAN O LUR

ZE Hİ AŞK ZE Hİ AŞK Kİ MA RAST HU DA YA
 Kİ MA RA Cİ HAN RA Bİ YA RAST HU DA YA
 AH AH AH BE Lİ YA RİM (Saz)
 Çİ BEZ MEST Çİ SA KİST Çİ BA DEST Kİ HUR DİM

ÇI NÛ ŞEST ÇI NUK LEST ÇI HAR MAST HU DA YA
 AH AH AH BE Lİ YA RİM (Saz)
 ÇI LÛT FEST ÇI ZEV KAST ÇI BÛ YEST ÇI RÛ YEST
 ÇI HAL KAST ÇI HUL KAST ÇI Sİ MAST HU DA YA
 AH AH AH BE Lİ YA RİM (Saz)
 VE LED RA ME SEL GÛ DE VA NİST BE ÇEV GÂN
 BE DAN SÛ Kİ NE DER YA NE SAH RAST HU DA YA
 AH AH AH BE Lİ YA RİM (Saz)
 AH AH AH BE Lİ YA RİM (Saz)
 AH AH AH BE Lİ YA RİM (Saz)
 AH AH AH BE Lİ YA RİM (Saz)

AN KÌ TŨ YÌ MU RA DI MAT LUB HES

TÌ TE RÌ CŨM LE HAL KI MAH BUB HES

TÌ TE RÌ CŨM LE HAL KI MAH BUB (Saz) EY

YŨ SŨ FŨ HŨS NŨ EZ FÌ RA KAT (Saz) EY

YŨ SŨ FŨ HŨS NÌ EZ FÌ RA KAT (Saz) DE RÌ

NA LE VŨ GÌR YE EM ÇŨ YA KŪB DER

NA LE VŨ GÌR YE EM ÇŨ YA KŪB (Saz) TEC

RÌ DÌ BÌ CŨ VE LED ZÌ A LEM (Saz) TEC

RÌ DÌ BÌ CŨ VE LED ZÌ A LEM (Saz) TA

HEM ÇŨ MŨ CER RE DAN ŞE VÌ HŪB (Saz)

AH BÜL BÜ Lİ AŞK
 EZ SE HER A GA Zİ KERD (Saz)
 Pİ Şİ GÜ Lİ TAN SE HE RA
 GA Zİ KERD Pİ Şİ GÜ LİS
 TAN SE HE RA GA Zİ KERD
 EZ PE Sİ HER PER DE VÜ NAĞ ME Kİ GÜFT
 EZ PE Sİ HER PER DE VÜ NAĞ
 ME Kİ GÜFT NAĞ ME İ HU
 Bİ Dİ GE RA GA Zİ KERD NAĞ ME İ HU
 Bİ Dİ GE RA GA Zİ KERD

Ek E- Ferahfeza Mevlevi ayininin 3. selamının notası

DU DU Şİ MEV LA
NA NA BE HAB EN
DER ME RA AH
BE Lİ YA Rİ MEN
SU Yİ BEZ Mİ
Hİ Şİ Mİ ZED
ES SA LA
BE Lİ YA Rİ MEN (SAZ)

PER DE HÂ YI

CAN TE ZA BER

DA DA ȘI TE

BE LI YA RI MEN

DER HI CA ZŪ

RAS TŪ SE CA

HŪ NE VA AH NE VA

EY Kİ HE ZAR A FE RİN BU Nİ CE SUL
HER Kİ BU GÜN VE LE DE İ NA NU BEN

TAN O LUR KÜ Lİ O LAN Kİ Şİ LER
YÜZ SÜ RE YOK SUL İ SE BAY O LUR

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

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

YA Rİ ME RA GA Rİ ME RA AŞ Kİ Cİ GER HA Rİ ME RA

YAR YAR YAR YA Rİ TŪ Yİ

GA Rİ TŪ Yİ HA CE Nİ GEH DA RI ME RA VAY AH

NU Hİ TŪ Yİ RU Hİ TŪ Yİ FA Tİ HŪ MEF TU Hİ TŪ Yİ

Sİ NE İ MEŞ RU Hİ TŪ Yİ BER DE Rİ ES RA Rİ ME RA VAY (Saz)

NUR TŪ Yİ SUR TŪ Yİ DEV LE Tİ MAN SUR TŪ Yİ

MŪR Gİ GE Hİ TU Rİ TŪ Yİ HUS TE BE MİN KA Rİ ME RA

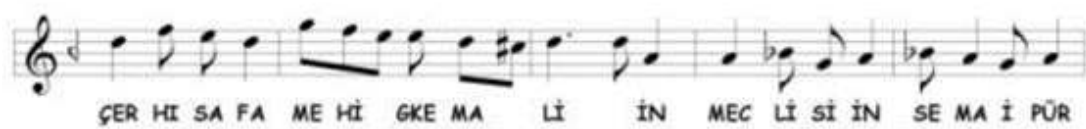
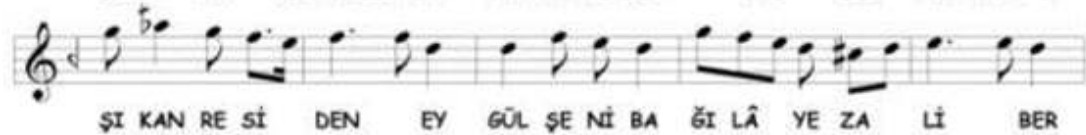
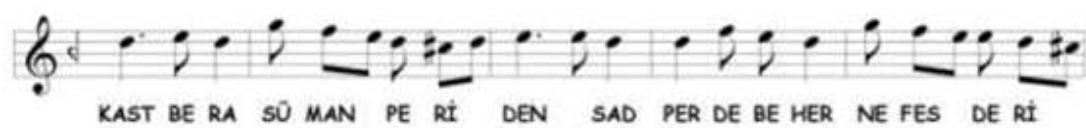
YAR AH MŪR Gİ GE Hİ TU Rİ TŪ Yİ

HUS TE BE MİN KA Rİ ME RA YAR YAR AH

RU EY YET YA CŪ GŪL ZAR LÂ LET GŪ HER BAR
EY YA Rİ MEH RU BA ÇEŞ Mİ A HU

CA Nİ VŪ DİL DAR DİL RA Nİ GEH DAR
HU Bİ VŪ HOŞ HU DİL RA Nİ GEH DAR

YAR YAR YAR YAR YAR YAR AH



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Efe SIRBİCA

Doğum Tarihi ve Yeri :

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2022, AYBÜ, T.M.D.K., Türk Din Musikisi bölümü.
- **Yüksek Lisans** : 2024, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı, Tezli Yüksek Lisans Programı.

