DOI: 10.7816/idil-01-04-05

HAMMÂMÎZÂDE İSMÂİL DEDE EFENDİ'NİN MEVLEVÎ ÂYÎNLERİNDEKİ MAKAM VE FORM ANLAYIŞININ TÜRK DİN MÛSİKÎSİNE ETKİLERİ

Dr. Sühan İRDEN[1]

ÖZET

Bu araştırma; Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî âyinlerindeki makam ve form anlayışının Türk Din mûsikîsine etkilerinin incelenmesini amaçlamaktadır. Yeni bir analiz metot geliştirilerek yapılan çalışmada; Dede Efendi'nin bestelemiş olduğu Sabâ, Nevâ, Bestenigâr, Sabâ-Bûselik, Hüzzâm ve Ferahfezâ ayînleri makam, geçki, çeşni ve form açısından incelenmiştir. Bu araştırma, incelenen eserlerin sonuçlarına göre Mevlevî Âyîn-î Şerîfî formunda makam, geçki, çeşni, form analizinin standartlaşmasına kaynak olacak niteliktedir. Böylece bestelenmiş bütün âyînlerin incelemelerinde de kullanıldığı zaman âyînlerin anlaşılmalarında kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi, Mevlevî Âyîn-î Şerîfî, Makam, Form, Sabâ, Nevâ, Bestenigâr, Sabâ-Bûselik, Hüzzâm, Ferahfezâ.

[1] Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Geleneksel Türk Müziği Bölümü, irdensuhan@hotmail.com

THE EFFECTS OF MODAL AND FORM CONCEPT OF HAMMÂMÎZÂDE İSMÂIL DEDE EFENDI MEVLEVÎ RITUALS ON THE TURKISH RELIGIOUS MUSIC

ABSTRACT

The aim of this research is to study the effects of modal and form concept of Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi Mevlevî Rituals on the Turkish Religious music. Since there is no extensive resurce to show how to analyze Mevlevî Âyîn-i, a new method has been developed and after the information related to method had been mentioned, the maqam, transition and the taste and form of Sabâ, Nevâ, Bestenigâr, Sabâ-Bûselik, Hüzzâm ve Ferahfezâ Âyîn-î Şerîf composed by Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi was studied. This study has the features that can be the resource of the analyze standardization of the maqam, transition and taste in the form of Mevlevî Âyîn-i Şerîf according to the results of the work studied. Thus, when it is used in the analyzis of all other composed âyîns, we suggest that it will also make it easy to understand the "âyîns".

Key words: Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi, Mevlevî Âyîn-î Şerîfî (the ritual Sufis), Maqam (melody-makam), Form, Sabâ, Nevâ, Bestenigâr, Sabâ-Bûselik, Hüzzâm, Ferahfezâ.

Giriş

Güfteleri; Mevlânâ'nın, Sultan Veled'in ve Ulu Arif Çelebi'nin gazellerinden alınan ve genellikle mevlevîhânelerde yetişen bestekârlar tarafından, belirli makam ve usûl kurallarına göre bestelenen eserlere "Mevlevî Âyîn-i Şerîfi" denilir.

2005 yılında UNESCO tarafından "İnsanlığa Ait Sözlü ve Somut Olmayan Külterel Mîras Başyapıtı" olarak kabûl ve ilân edilen Mevlevî âyînleri, mevlevîhânelerde semâ töreni esnâsında semâ'a eşlik amacıyla bestelenen ve Klâsik Türk mûsikîsinin hacim ve sanat değeri bakımından en büyük ve önemli eserleridir. (Çevikoğlu 2011: 1)

"Mevlevî Mûsikîsi nedir? Mevlevî Âyîn-i Şerîfi formları bestelenirken bir kural gözetilmiş midir? Gözetildiyse nasıl bir sistem uygulanmıştır? Mevlevî Âyîn-i Şerîfi formu oluşturulurken diğer formlardan faydalanılmış mıdır? Faydalanıldıysa bunu tespit etmek mümkün müdür? Mevlevî Âyîn-i Şerîfi formu Türk Mûsikîsi tarihi içinde değişim ve gelişim göstermiş midir? . XVI yüzyılda bestelenen bir Mevlevî Âyîn-i Şerîfi ile XIX. yüzyılda bestelenen bir Mevlevî Âyîn-i Şerîfi, makam ve form anlayışları açısından aynı anlayışla mı bestelenmiştir? Mevlevî Âyîn-i Şerîfi besteleyen bestekârların bazı eserlerinin mevlevî mûsikîsi üstadlarınca eleştirilmesinin nedenleri nelerdir ve bunları tespit edebilmek mümkün müdür?" gibi daha da arttırılabilecek bütün bu sorulara cevap verebilmek için; mevlevîhânelerin faaliyette olduğu dönemde[2] bestelenmiş olan Mevlevî Âyîn-i Şerîflerin, bilimsel analiz metotlarıyla tespitlerinin yapılmaları önem arz etmektedir. Bu yapılabilirse makamsal, ritmsel, formsal, dönemsel farklılıklar, yenilikler, değişimler, gelişimler sağlıklı bir şekilde tespit edilebileceği düşünülmektedir.

Rauf Yektâ Bey'den günümüze gelene kadar, Türk mûsikîsi'nin önemli bestekârlarıyla ilgili çeşitli çalışmalar yayımlanmış ancak; genelde bu çalışmalar bestekârların biyografik bilgileri ve besteledikleri eserlerin bazılarının notalarının yayınlanmasıyla sınırlı kalmıştır. Dolayısıyla Dede Efendi, Itrî, Hafız Post vs. gibi daha birçok önemli Türk mûsikîsi bestekârlarından sadece biri için "Türk mûsikîsi'ndeki en büyük bestekârlardan biridir." şeklinde bir yargıya karşılık gelen "Neden Türk mûsikîsi'ndeki en büyük bestekârlardan birisidir?" türevi şeklinde soruların sorulması durumunda bilimsel yanıtlar verilemediği için bu yargıların sübjektif (öznel) kaldığı düşünülmektedir.

[2] Mevlevîhâneler faaliyetlerine son veren 30.11.1925 tarih ve 677 sayılı "Tekke ve Zâviyelerle Türbelerin Seddine ve Türbedârlıklarla Birtakım Ünvânların Men' ve İlgâsına Dair Kanun", Resmî Gazete'nin 13.12.1925 tarih ve 243. sayısında yayınlanarak yürürlüğe girmiştir.

Mevlevî Âyîn-i Şerîflerin analizleriyle ilgili olarak yayınlanmamış bazı tez çalışmalarının yanında, merhum Onur Akdoğu'nun "Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler" ve merhum Cinuçen Tanrıkorur'un "Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi" isimli çalışmaları incelenmiş ve özelikle Tanrıkorur'un çalışmasından kısmen faydalanılsa da Mevlevî Âyîn-i Şerîfî formu analizinin nasıl yapılacağına dair kapsamlı bir kaynak bulunamamıştır. Bu yüzden Dede Efendi'den önceki dönemlerde bestelendiği tespit edilen tüm Mevlevî Âyîn-i Şerîfler incelenmiş; bu incelemelerde âyînlerin her bir selâmı içinde (güfteye dayalı olarak oluşturulduğu düşünülen) bazı bölüm temâyülleri gösterdikleri tespit edilerek yeni bir analiz metodu oluşturulmuş ve Dede Efendi'nin bütün âyînleri bu metoda göre analiz edilmiştir. (İrden 2012: 81)

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî Âyîn-i Şerîflerindeki makam ve form anlayışının Türk Din mûsikîne etkilerinin incelendiği bu çalışmada şu sorulara cevap aranmıştır;

a. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî Âyîn-i Şerîflerindeki makam ve form anlayışına göre; kendinden önce veya kendi döneminde etkilendiği bestekârları tespit etmek mümkün müdür?

b. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî Âyîn-i Şerîflerindeki makam ve form anlayışına göre; kendi dönemi veya kendinden sonraki dönemde kendisinden etkilenen bestekârları tespit etmek mümkün müdür?

c. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Bestenigâr Âyîn-i Şerîfi ile Bursalı Sâdık Efendi'nin Bestenigâr Âyîn-i Şerîfi arasındaki benzerlikler ve farklar nelerdir?

d. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî Âyîn-i Şerîflerindeki makam ve form anlayışına göre; Din dışı formlardan, Dinî form olan âyînlere aktarmış olduğu bir uygulamayı tespit etmek mümkün müdür?

e. Makam ve form kullanımı açısından en özgün Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi Mevlevî Âyîn-i Şerîfi hangisidir?

f. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin, Mevlevî Âyîn-i Şerîflerindeki makam ve form anlayışına göre; Türk Din mûsikine etki ettiğini söylemek mümkün müdür?

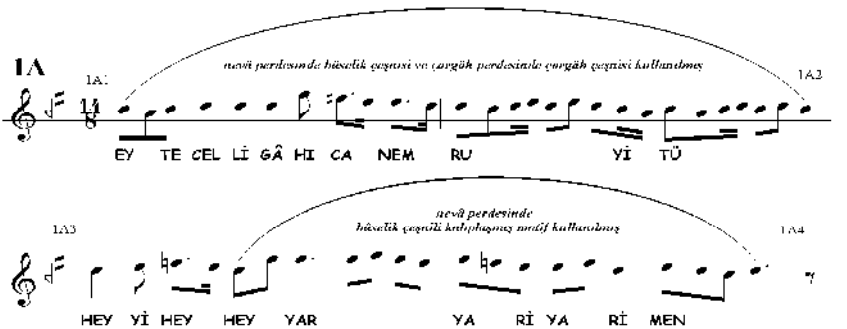
Teze konu olan Dede Efendi XIX. yüzyılda yaşadığı ve notalama çalışması yapmadığı için, incelenecek olan bestelerin gerçekten kendisine ait olup olmadığının tespiti önem taşımaktadır. Bu bakımdan Neyzen Niyâzi Sayın ile görüşülüp kendisine danışılarak ve onayı alınarak çalışmada; Rauf Yektâ Bey, Zekâizâde Ahmet Irsoy, Ali Rıf'at Çağatay, Dr. Suphi Ezgi ve Mesut Cemil Bey'in görev aldıkları "Konservatuvar Tasnif ve Tespit Heyeti" tarafından 1934-1939 yılları arasında 13 fasikül olarak yayımlanan "İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı Mevlevî Âyînleri" neşriyatına temel kaynak olarak itibar edilmiştir.

İncelemeye alınan âyîn notalarının öncelikle kaynak notalardan bilgisayar ortamına aktarılmış hali temin edilmiş3 makam, geçki, çeşni ve form tespitinde, birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü selâmlar ele alınmış; peşrev, son peşrev ve son yürük semâî bölümleri incelenmemiştir.

Ancak makalede bu örneklerden sadece Nevâ âyinin birinci selâmının içinde yer alan birkaç bölümden örnek verilebilmiştir.

NEVÂ ÂYÎN-İ ŞERÎFİ 1. SELÂMININ İLK DÖRT BÖLÜMÜNÜN MAKAM VE FORM AÇISINDAN ANALİZİ

Birinci Selâm



[3] Notalar, Konya Türk Tasavvuf Mûsıkîsi Topluluğu Şefi Yusuf Kayya'dan alınmış ve icralarda değişime uğramış bazı yerler temel kaynak olarak kabul edilen Dârü'l Elhân Külliyâtına göre uygun hale getirilmiştir.

<table>
<tr><td colspan="4">DEDE EFENDİ NEVÂ ÂYÎNİ 1.SELÂM 1A BÖLÜMÜ; BEYİT, MISRA, VEZİN, MAKAM, GEÇKİ, ÇEŞNİ KULLANIMI</td></tr>
<tr><td>1.ölçü</td><td>2.ölçü</td><td>3.ölçü</td><td>4.ölçü</td></tr>
<tr><td>1A1</td><td>1A2</td><td>1A3</td><td>1A4</td></tr>
<tr><td colspan="2">1. selâmın 1. beyitinin 1. mısrası ve vezni

Fâilâtün fâilâtün fâilün

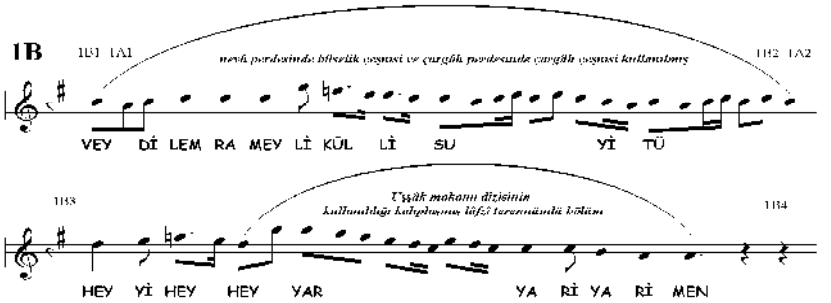
Ey tecellîgâh-i cânem rûy-i tü</td><td colspan="2">Lâfzî terennüm</td></tr>
<tr><td>Ey tecellîgâh-i cânem</td><td>rûy-i tü</td><td>hey hey hey yâr</td><td>yâri yâri men</td></tr>
<tr><td colspan="2">nevâ perdesinde bûselik çeşnisi ve çargâh perdesinde çargâh çeşnisi kullanılmış</td><td colspan="2">nevâ perdesindeki bûselik çeşnili kalıplaşmış motif kullanılıp bölüm sonlandırılmış</td></tr>
<tr><td colspan="4">NEVÂ PERDESİ KARARLI NEVÂ MAKAMI</td></tr>
</table>

Şekil 1. Nevâ âyînin birinci selâmının 1A bölümüne ait beyit, mısra, vezin, makam, geçki, çeşni kullanımı tablosu

1A bölümünde nevâ perdesi kararlı *nevâ* makamı[4] kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.[5]

[4] "Nevâ oldur ki bir mızrab nevâ, gerdâniye, evc, hüseynî, nevâ, çargâh, nevâ, hüseynî, evc, gerdâniye, evc, hüseynî, nevâ, çargâh, segâh, dügâh, rast, dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseynî, çargâh, nevâ." şeklinde açıklanmıştır. Bkz. Judetz, a.g.e., s. 45.

[5] Eserin notasının kaynağı olarak İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı On ikinci cilt Mevlevî Âyinleri XVIII' in 591-600 sayfalarından istifade edilmiştir.
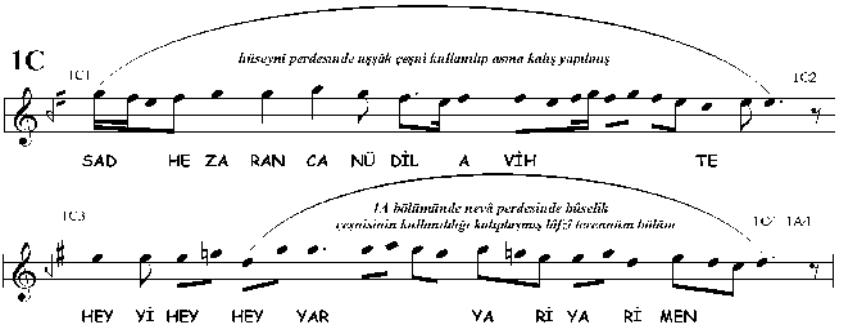


DEDE EFENDİ NEVÂ ÂYÎNİ 1.SELÂM 1B BÖLÜMÜ; BEYİT, MISRA, VEZİN, MAKAM, GEÇKİ, ÇEŞNİ KULLANIMI			
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü
1B1=1A1	1B2=1A2	1B3	1B4
1. selâmın 1. beyitinin 2. mısrası ve vezni Fâilâtün fâilâtün fâilün Vey dilem râ meyl-i külli sûy-i tü		Lâfzî terennüm	
Vey dilem râ meyl-i külli	sûy-i tü	hey yi hey hey yar	ya ri ya ri men
nevâ perdesinde bûselik ve çargâh perdesinde çargâh çeşnisi kullanılmış		Uşşâk makamı dizisinin kullanıldığı kalıplaşmış lâfzî terennümlü bölüm kullanılıp bölüm sonlandırılmış	
DÜGÂH PERDESİ KARARLI NEVÂ MAKAMI			

Şekil 2. Nevâ âyînin birinci selâmının 1B bölümüne ait beyit, mısra, vezin, makam, geçki, çeşni kullanımı tablosu

1A bölümündeki nevâ perdesi kararlı *nevâ* makamı kullanımından sonra 1B bölümünde dügâh perdesi kararlı *nevâ* makamı kullanılmıştır.

Not: 1B bölümünün 1. (1B1) ve 2. (1B2) ölçüleri ile 1A bölümünün 1. (1A1) ve 2. (1A2) ölçüleri aynı ezgilere sahiptir.

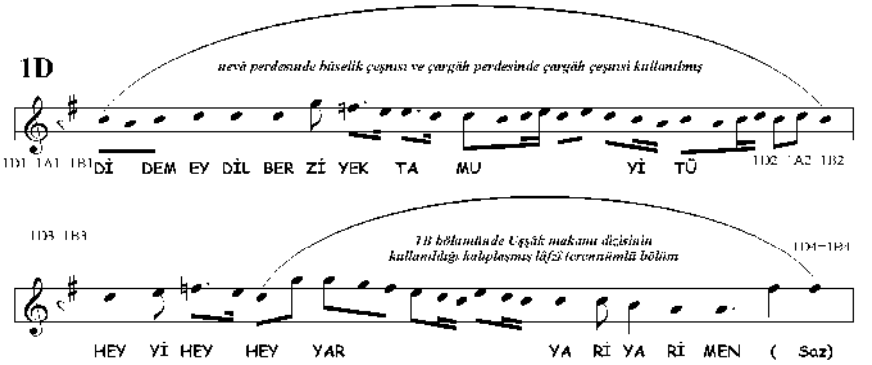


DEDE EFENDİ NEVÂ ÂYÎNİ 1.SELÂM 1C BÖLÜMÜ; BEYİT, MISRA, VEZİN, MAKAM, GEÇKİ, ÇEŞNİ KULLANIMI			
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü
1C1	1C2	1C3	1C4=1A4
1. selâmın 2. beyitinin 1. mısrası ve vezni Fâilâtün fâilâtün fâilün Sad hezarân cân ü dil âvihte		Lâfzî terennüm	
Sad hezarân cân ü dil â	vihte	hey yi hey hey yar	ya ri ya ri men
hüseynî perdesinde uşşâk çeşni kullanılıp asma kalış yapılmış		1A bölümünde nevâ perdesinde bûselik çeşnisinin kullanıldığı kalıplaşmış lâfzî terennüm bölüm	
NEVÂ PERDESİ KARARLI NEVÂ MAKAMI			

Şekil 3. Nevâ âyînin birinci selâmının 1C bölümüne ait beyit, mısra, vezin, makam, geçki, çeşni kullanımı tablosu

1C bölümünde 1A bölümünde olduğu gibi nevâ perdesi kararlı *nevâ* makamı kullanılmıştır.

Not: 1C bölümü 1A bölümündeki gibi bitirildiği için nevâ perdesi kararlı nevâ makamı tanımı yapılmıştır.



DEDE EFENDİ NEVÂ ÂYÎNİ 1.SELÂM 1D BÖLÜMÜ; BEYİT, MISRA, VEZİN, MAKAM, GEÇKİ, ÇEŞNİ KULLANIMI			
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü
1D1=1A1=1B1	1D2=1A2=1B2	1D3=1B3	1D4=1B4
1. selâmın 2. beyitinin 2. mısrası ve vezni Fâilâtün fâilâtün fâilün Dîdem ey dil-ber zi yektâ mûy-i tü		Lâfzî terennüm	
Dîdem ey dil-ber zi yektâ	mûy-i tü	hey yi hey hey yar	ya ri ya ri men
nevâ perdesinde bûselik ve çargâh perdesinde çargâh çeşnisi kullanılmış		1B bölümünde Uşşâk makamı dizisinin kullanıldığı kalıplaşmış lâfzî terennümlü bölüm	
DÜGÂH PERDESİ KARARLI NEVÂ MAKAMI			

Şekil 4. Nevâ âyînin birinci selâmının 1D bölümüne ait beyit, mısra, vezin, makam, geçki, çeşni kullanımı tablosu

1D bölümünde 1B bölümünde olduğu gibi dügâh perdesi kararlı *nevâ* makamı kullanılmıştır.
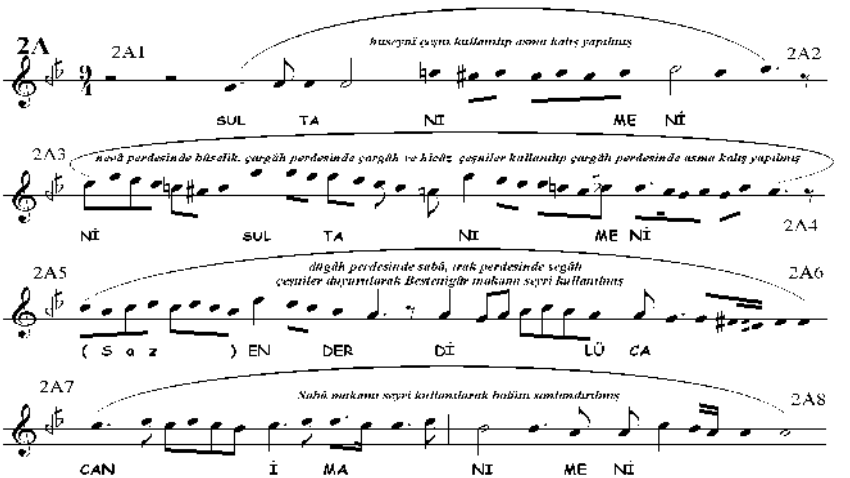
Not: 1D bölümü ezgisel yönden 1B bölümüyle aynen kullanılmıştır.

Sonuç

"Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî âyînlerindeki makam ve form anlayışının Türk din mûsikîsine etkileri" nin incelendiği bu çalışmada cevap aranan sorulara ilişkin şu sonuçlara ulaşılmıştır:
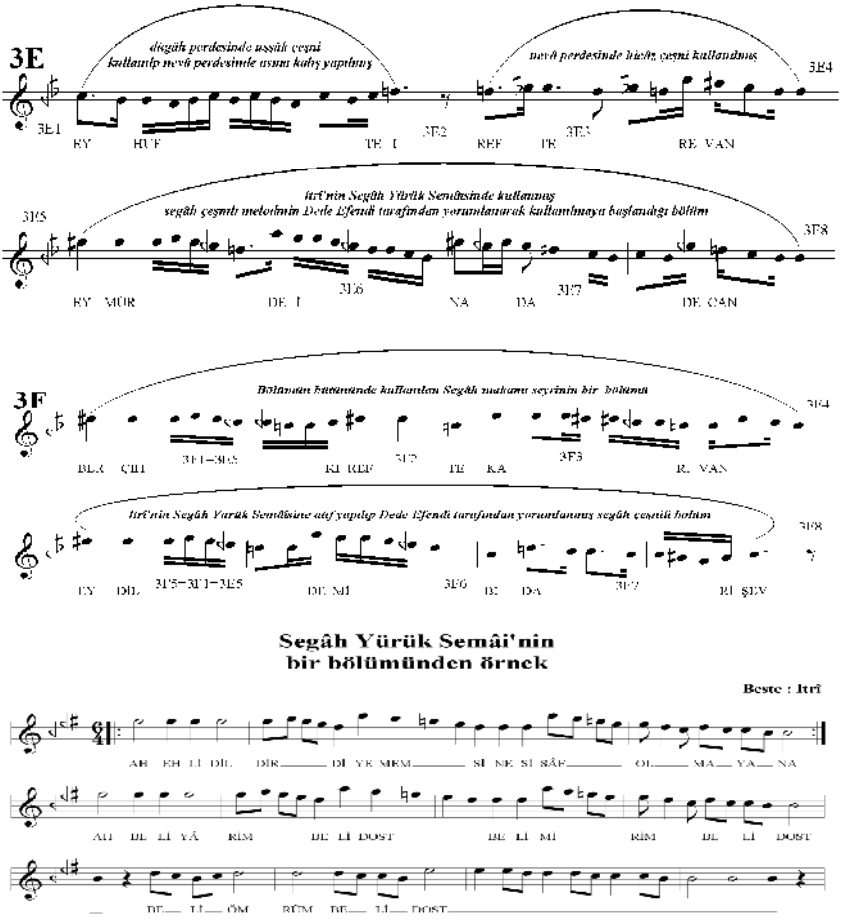
a. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî âyîn-i şerîflerindeki makam ve form anlayışına göre; kendinden önce veya kendi döneminde etkilendiği bestekârları tespit etmek mümkün müdür?

Dede Efendi'nin sabâ âyîni 2A bölümünün 2A1 ve 2A2 ölçüleriyle, dügâh ve hüseynî beste-i kadîmlerin 2. selâmlarının 2A1 ve 2A2 ölçülerinin aynı olması dikkat çekmektedir.



Dede Efendi'nin sabâ âyîninde 2A bölümüne, hüseynî ve dügâh beste-i kadîmlerin 2A bölümlerinde kullanılan melodilerle başlamasının tesadüf olmadığı, Dede Efendi'nin ilk âyîni olan sabâ âyîninde, beste-i kadîmlere atıf yaptığı düşünülmektedir.

Dede Efendi'nin, bestenigâr âyîni 3E ve 3F bölümlerinde, Itrî'nin segâh yürük semâî formunda bestelediği "Tuti mucize-i gûyem" eserinde kullandığı melodiyi andıran bir melodi kullandığı tespit edilmiştir.
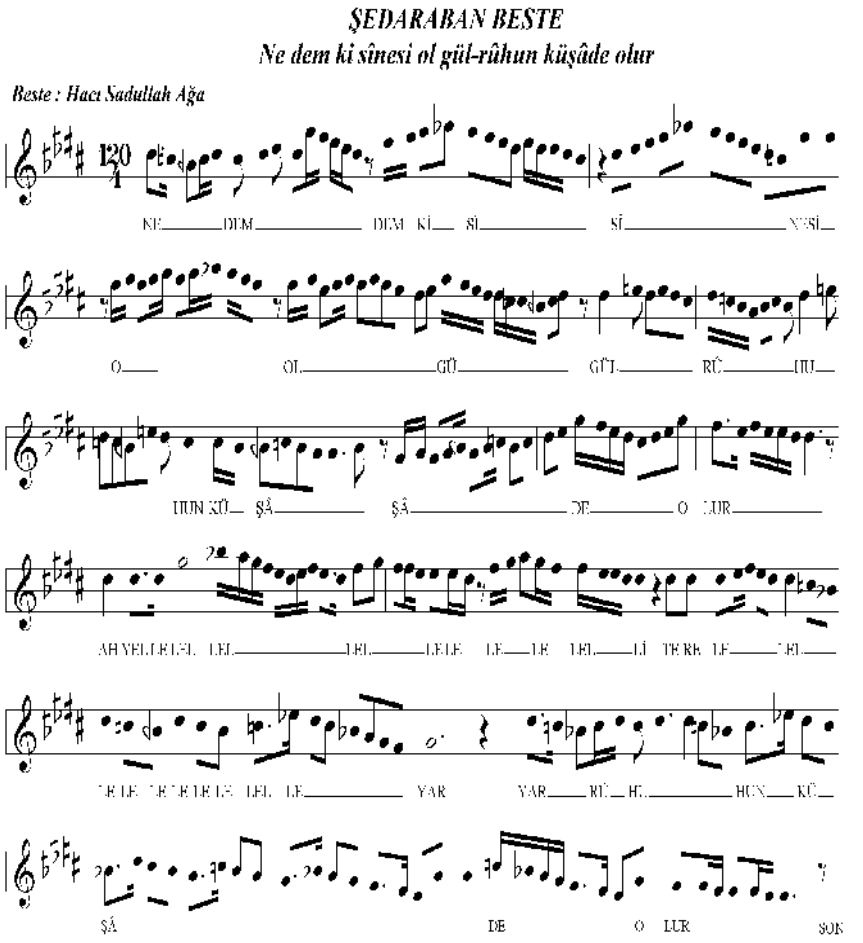


Segâh Yürük Semâî'nin bir bölümünden örnek

Beste : Itrî

Bu uygulamalarıyla Dede Efendi'nin Itrî'ye olan hayranlığını, eserin içinde yaptığı atıfla dile getirdiği düşünülmektedir.
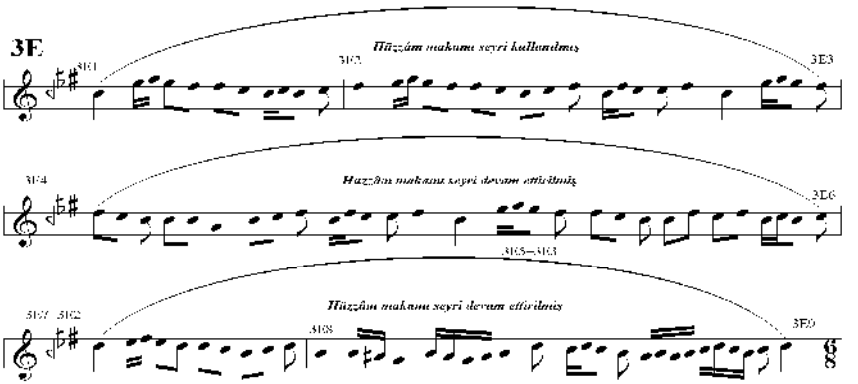
Hacı Sadullah Ağa'nın şedd-i arabân makamında beste formunda bestelediği "Ne dem ki sînesi ol gül-ruhun küşâde olur" gûfteli eseri incelendiğinde; makamın

seyrinde ilk önce hüzzâm makamı seyri kullanıldığı daha sonra nevâ perdesinde asma kalış yapılarak nihâvend makamı seyrine geçildiği daha sonra yegâh perdesinde hicâz çeşni kullanılarak şedd-i arabân makamı seyrini tamamlandığı aşağıda görülmektedir.
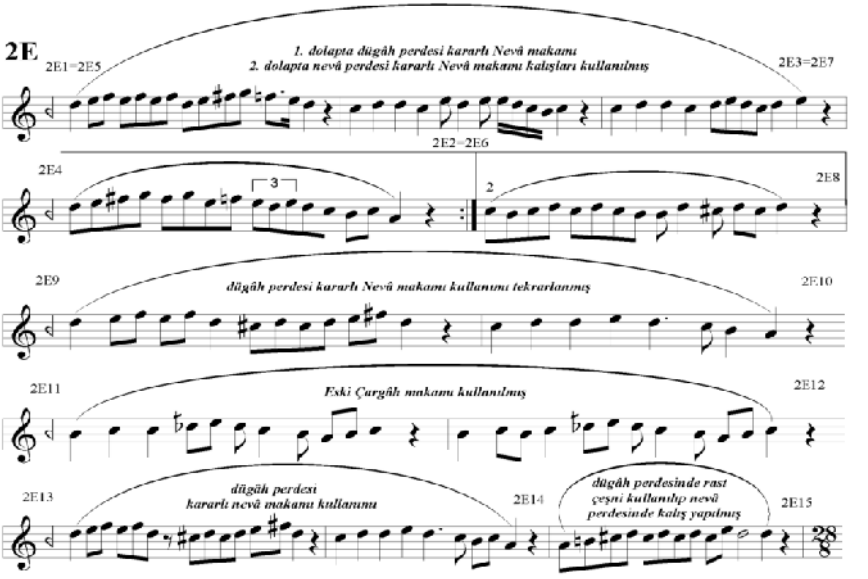


Buna benzer bir kullanımın Dede Efendi'nin hüzzâm âyîni 1I bölümünde 1H bölümündeki hüzzâm makamı seyrinden sonra uyguladığı görülmüştür. Hüzzâm âyînindeki bu uygulamayla; Dede Efendi'nin Hacı Sadullah Ağa'dan makamsal yönden etkilenip atıf yaptığı düşünülmektedir.

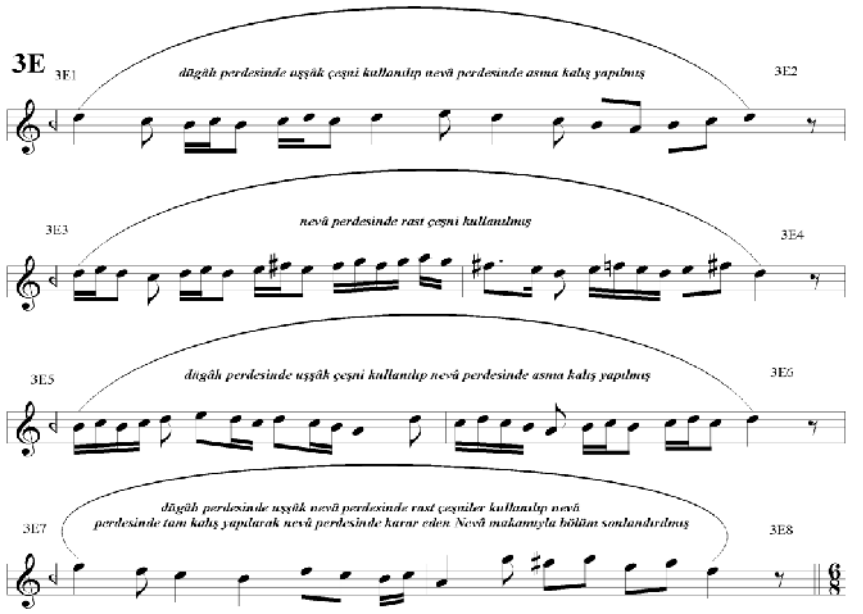
Dede Efendi'nin hüzzâm âyîni 3E bölümünde kullanılan saz terennümlü bölüm, Ali Nutki Dede'nin şevk u tarâb âyîni'nin 3E bölümü olduğu tespit edilmiştir.
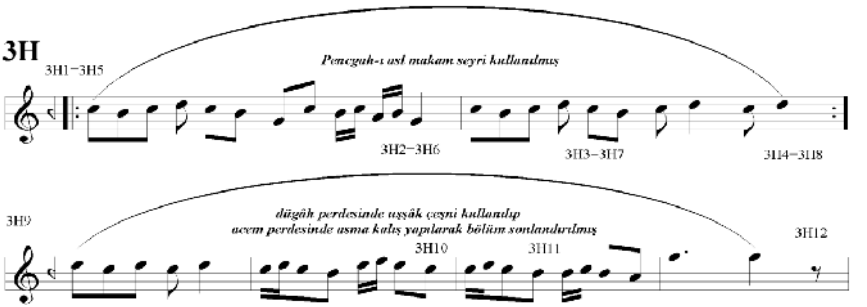


Dede Efendi'nin ferahfezâ âyîni 2E bölümünde kullanılan saz terennümlü bölümün, Abdülbâkî Nâsır Dede'nin acem-bûselik âyînin 2C bölümü olduğu tespit edilmiştir.



Dede Efendi'nin ferahfezâ âyîni 3E bölümünde kullanılan saz terennümlü bölümün, Nâyî Osman Dede'nin uşşâk âyîninin 3E bölümü olduğu tespit edilmiştir.



Dede Efendi'nin ferahfezâ âyîni 3H bölümünde kullanılan saz terennümlü bölümün, Nayî Osman Dede'nin uşşâk âyîninin 3H bölümü olduğu tespit edilmiştir.



Tüm bu açıklamalardan sonra Dede Efendi'nin; Nâyî Osman Dede, Ali Nutki Dede, Abdülbâkî Nâsır Dede, Hacı Sadullah Ağa, Bursalı Sadık Efendi, Itrî gibi bestekârlardan etkilendiği söylenebilir.

b. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî Âyîn-i Şerîflerindeki makam ve form anlayışına göre; kendi dönemi veya kendinden sonraki dönemde kendisinden etkilenen bestekârları tespit etmek mümkün müdür?

Dede Efendi'nin terkip etmiş olduğu makamlardan (kendi döneminden sonra yaşamış olan) Sermüezzin Rıfat Bey'in nev-eser, (yine kendi döneminden sonra yaşamış olan) Sermüezzin Kâzım Uz'un sultanî-yegâh makamlarında birer âyîn bestelemiş olmaları, Dede'nin dinî mûsikîye yönden yapmış olduğu makam ve form açısından etkilere kanıt olarak gösterilebilir.

Form kullanımı açısından, kendi döneminden önce bestelenen âyînlerden hiçbirini örnek almadan, kendine özgü arayışların içine girerek, bestelemiş olduğu 6 âyînin 1. selâmlarındaki ortaya koymuş olduğu form anlayışıyla, Mevlevî âyînlerinde form kullanımı açısından devrim yaratmış olduğu düşünülmektedir. Çünkü sabâ âyîni ile başlamış olduğu arayışını, nevâ âyîni ile devam ettirmiş hüzzâm âyîni ile ilk kez şarkı formu kullanımını uyguladığı düşünülmektedir.

Hattâ;

Eyyûbî Hüseyin Dede'nin nühüft,

Sermüezzin Rıfat Bey'in nev-eser, ferahnâk,

Hüseyin Fahrettin Dede'nin acemaşîrân,

Ahmed Avni Konuk'un bûselik aşîrân, dil-keşîde,

Rakım Elkutlu'nun karcığar âyînleri incelendiğinde;

(âyînlere adlarını veren bölümlerde) Dede Efendi'nin hüzzâm âyîni anlayışında, şarkı formu kullanımını uygulayıp standartlaştırdıkları tespit edilmiştir.

Dede Efendi sabâ âyîninde bestelemiş olduğu 3İ bölümünü; sabâ-bûselik, nevâ ve bestenigâr âyînlerinin yürük semâî bölümlerinde de kullanmıştır. Bu bölümün; Hüseyin Fahrettin Dede'nin acemaşiran âyîninde de (küçük melodik değişikliklerle) yine kullanıldığı tespit edilmiştir. Bütün âyînler incelendiğinde daha buna benzer Dede Efendi etkilerinin görülmesi kuvvetle ihtimal dahîlinde olduğu düşünülmektedir.

Tüm bu açıklamalardan sonra; Zekâi Dede, Sermüezzin Rıfat Bey, Kâzım Uz, Eyyûbî Hüseyin Dede, Hüseyin Fahrettin Dede, Ahmed Avni Konuk, Rakım Elkutlu gibi bestekârların Dede Efendi'den etkilendikleri düşünülmektedir.

c. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Bestenigâr Âyîn-i Şerîfi ile Bursalı Sâdık Efendi'nin Bestenigâr Âyîn-i Şerîfi arasındaki benzerlikler ve farklar nelerdir?

Bursalı Sâdık Efendi'nin bestenigâr âyîninde;

1A, 1B, 1D bölümlerini aynı, 1C bölümünü farklı kullanıp beste formunu kullandığı tespit edilmiştir.

Dede Efendi'nin bestenigâr âyîninde;

1A ile 1B bölümlerinin son ölçüleri dışında bütün ölçüleri aynı, 1B ve 1D bölümleri tamamen aynı, 1A, 1B, 1D bölümlerinden sadece 1A bölümünün son ölçüsü hariç bütün ölçülerini aynı kullanılıp beste ile şarkı formu arasında kaldığı düşünülmektedir.

Dede Efendi'nin bestenigâr âyîninin 2. selâmında, kendisine ait olan Sabâ âyînin ikinci selâmı aynen uygulanmıştır.

Dede Efendi'nin bestenigâr âyîni, 3H bölümünden sonra kendisinin bestelediği sabâ âyîni ile tamamlanmıştır.
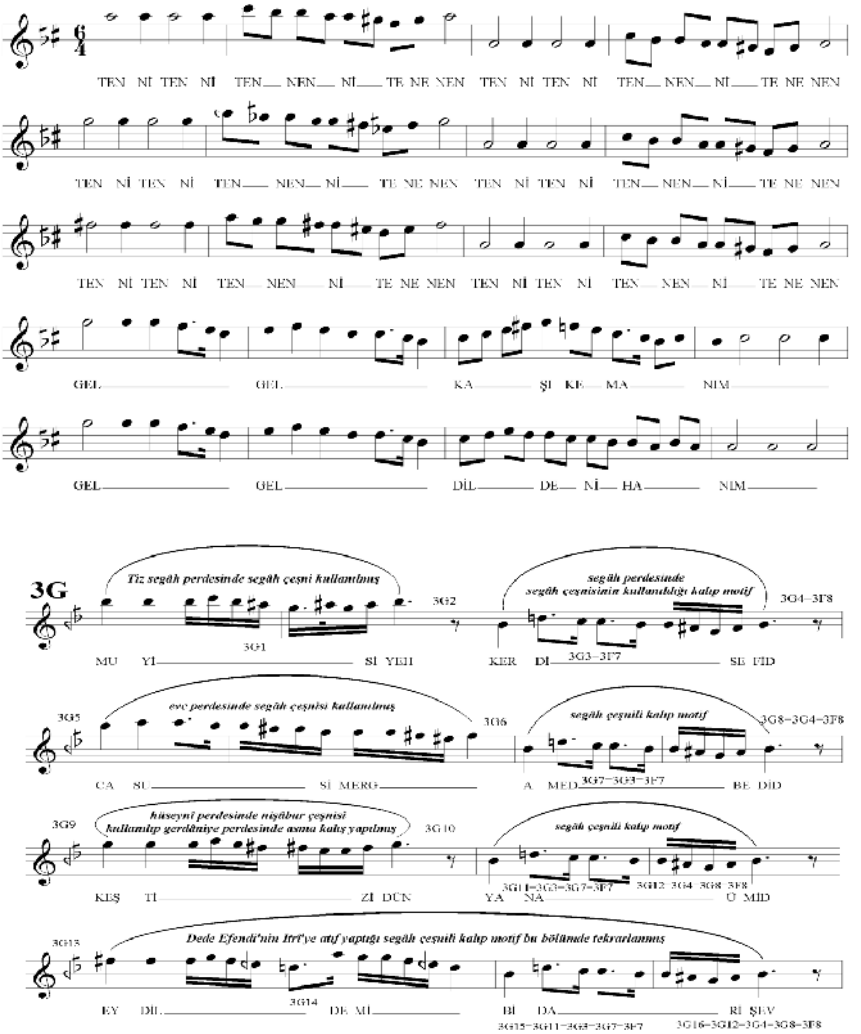
d. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî Âyîn-i Şerîflerindeki makam ve form anlayışına göre; Din dışı formlardan, Dinî form olan âyînlere aktarmış olduğu bir uygulamayı tespit etmek mümkün müdür?

Dede Efendi'nin bestenigâr âyîni 3G bölümünde buna benzer bir anlayışı tespit etmek mümkündür.

Dede Efendi; hicâz makamında, yürük semâî formunda bestelediği "Yine neşe-i muhabbet" eserinin sözsüz (ikâi) terennüm bölümünde, soru ve cevap melodilerini içeren melodik anlayışın bir benzerini, bestenigâr âyîninin 3G bölümünde, segâh makamı anlayışı içerisinde uyguladığı görülmüştür.

Hicaz Yürük Semâî'nin
Terennüm Bölümü

Beste: Dede Efendi



e. Makam ve form kullanımı açısından en özgün Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi Mevlevî Âyîn-i Şerîfi hangisidir?

Bu konuda üzerinde durulması gereken en önemli âyînin nevâ âyîni olduğu düşünülmektedir. Çünkü Dede Efendi'nin nevâ âyîni 1. selâmında; 1. selâmının sonuna kadar; nevâ makamının hem nevâ perdesi kararlı hem de dügâh perdesi kararlı kullanımlarının tekrarlanarak uygulandığı tespit edilmiştir.

Nevâ âyîninin 1. selâmında kullanılan makam ve form anlayışını bugünün nazarî anlayışına göre çözebilmek oldukça zordur. Buna cevap verebilmek için eski nazariyat kaynaklarıyla beraber, Dede Efendi'nin tüm âyînlerinin, Dede Efendi'den önce ve sonra yapılmış olan tün âyînlerin makam ve form yapılarına göre incelenmesi gerekmektedir.

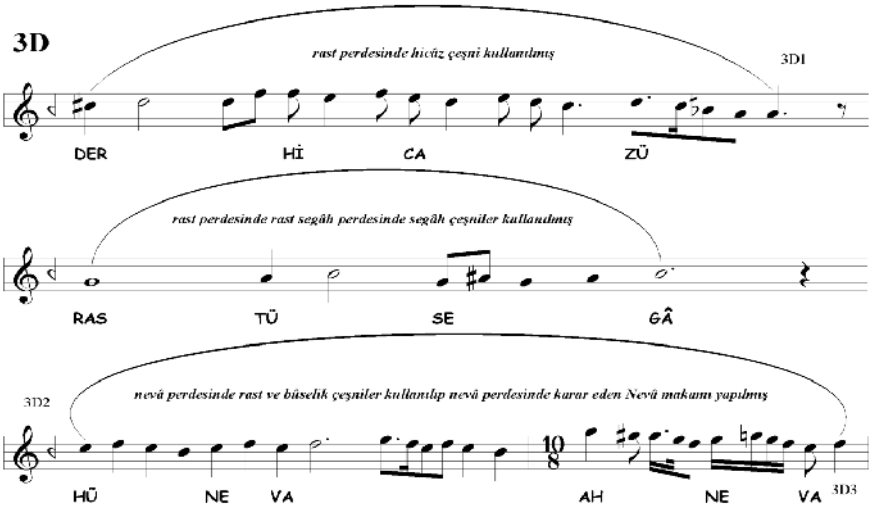
Eski nazariyat kaynakları incelendiğinde nevâ perdesinde karar eden bir nevâ makamı tanımına yazarı belli olmayan bir mûsikî risâlesi'nde sultânî-nevâ makamı olarak rastlanılmaktadır. Tanburî Küçük Artîn'in edvarında da nevâ makamı adıyla, nevâ perdesinde karar eden nevâ makamı tanımı verildiği tespit edilmiştir. Bu tanımlara göre nevâ âyîni 1A bölümüne nevâ makamı tanımı yapmak belki mümkün olabilir ama her iki edvârda da nevâ perdesi kararlı bir nevâ makamı tarifi verilse de, verilen makam tanımı içerisinde kullanılan perdelerde, evc perdesinden bahsedildiği de göz ardı edilmemesi gereken önemli bir detay olarak düşünülmelidir. Dede Efendi'nin nevâ âyîninde, nevâ perdesinde karar eden bazı bölümlerde, evc perdesi kullanılmadan acem perdesi kullanılarak nevâ makam seyrinin uygulandığı görülmektedir.

Dede Efendi'nin ferahfezâ âyîni 3D bölümünde Sultan Veled'e ait olan;

Perdehâ-yî cânfezâ ber dâş(i)tê

Der Hicâz_û Râst_û Segâh_û Nevâ

güftesinde bölüm içerisinde çok kısa aralıklarda duyurmuş olduğu hicâz, rast, segâh ve nevâ makam çeşnileri kullanılmıştır. Burada Dede Efendi; nevâ makamı kullanımında, nevâ perdesi kararlı bir anlayışı tercih etmiştir. Buna uygulama esas alınarak, Dede Efendi'nin nevâ âyîninin bazı bölümlerinde uygulamış olduğu, nevâ perdesi kararlı uygulamalarını bilinçli olarak yaptığı söylenebilir.



f. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin, Mevlevî Âyîn-i Şerîflerindeki makam ve form anlayışına göre; Türk din mûsikine etki ettiğini söylemek mümkün müdür?

Dede Efendi'nin hüzzâm âyîn-i şerîfinde âyine adını veren bölümlerde kullanılan (1A, 1B, 1C, 1D) güfte ve melodi kurgusuyla şarkı formu anlayışı içerisinde bestelenmiş ilk âyîn-i şerîf olduğu düşünülmektedir.

Hattâ;

Eyyûbî Hüseyin Dede'nin nühüft,

Sermüezzin Rıfat Bey'in nev-eser, ferahnâk,

Hüseyin Fahrettin Dede'nin acemaşîrân,

Ahmed Avni Konuk'un bûselik Aşîrân, dil-keşîde,

Rakım Elkutlu'nun karcığar âyînleri incelendiğinde;

âyînlere adlarını veren bölümlerde Dede Efendi'nin hüzzâm âyîni anlayışında şarkı formu kullanımını uyguladıkları görülmüştür.

Neyzen Halil Can'ın "Mevlevîlikte Mûsikî ve Mûsikîde Mevlevîler" adlı makalesinde (Mûsikî Mecmûası, Aralık, 1967, no. 229, s. 4) mevlevi mûsikîsi tarihi üç bölümde açıklanmıştır;

1. Mevlânâ'dan Buhûrizâde Itrî'ye kadar olan dönem,

2. Itrî'den Hammâmîzâde İsmâil Dede'ye kadar olan dönem,

3.İsmâil Dede'den zamanımıza kadar olan dönem.

Neyzen Halil Can'ın bu tespiti hangi bilimsel temellere göre ortaya koyduğunu bilemiyoruz ancak yapılmış olan bu çalışmanın sonuçlarına göre mevlevî mûsikîsi tarihini küçük değişikliklerle de olsa şu şekilde açıklamayı daha uygun buluyoruz.

Buna göre;

1. Beste-i kâdîmlerden Dervîş Kûçek Mustafa'nın bayâtî âyînine kadar olan dönem,

2. Dervîş Kûçek Mustafa'nın bayâtî âyîninden Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin sabâ âyînine kadar olan dönem,

3.Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin sabâ âyîninden günümüze kadar olan dönem.

Yapılmış olan bu çalışmayla;

Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin, mevlevî âyînlerindeki makam ve form anlayışının, Türk din mûsîkisine etki ettiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Akdoğan, Bayram, Örneklerle Türk Mûsikîsinde Formlar, Ankara, 2010.

Akdoğan, Bayram, Türk Din Mûsikîsi Dersleri, Ankara, 2010.

Akdoğu, Onur, Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler, Meta Basım, İzmir, 1996.

Arslan, Fazlı, Safiyüddîn Abdülmü‟min Urmevî ve er-Risâletü'ş-Şerefiyye, Basılmamış Doktora Tezi, AÜSBE, Ankara, 2004.

Ayvazoğlu, Beşir (Ekim 1999), Dede, Mûsikî Mecmuası, 1/1999.

Baştürk, Niyazi, Mûsıkîşinaş, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını, Deneme 1: "Müzik Nedir?", İstanbul, 1997.

Cevher, M. Hakan, Tanbûrî Cemîl Bey ve Rehber-i Mûsikî, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1992.

Çakır, Ahmet, Alişâh, Mukaddimetü'l-Usûl, Basılmamış Doktora Tezi, MÜSBE, İstanbul, 1999.

Çıpan, Mustafa, "Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Bestelenmiş Eserlerinin Gufteleri Üzerine Bir Değerlendirme" (Bildiri), X. Millî Mevlânâ Kongresi, Konya, 2002.

Daloğlu, Yavuz, Yazarı Bilinmeyen Bir Mûsikî Risâlesinde Anılan Perdeler ve Makamlar, Basılmamış Doktora Tezi, DEÜSBE, İzmir, 1993.

Devellioğlu, Ferit, Osmanlı-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Ankara, Aydın Kitapevi Yayınları, Ankara, 1993.

Ergan, Mehmet Salih, Türkiye Müzik Bibliyografyası-Kitaplar, Notalar- (1929-1993), Kuzucular Ofset, Konya, 1994.

Ezgi, Suphi, Nazari ve Ameli Türk Musikisi, c. 1, Milli Mecmua Matbaası, İstanbul 1933.

Ezgi, Suphi, Nazari ve Ameli Türk Musikisi, c. 3, Bankalar Basımevi, İstanbul 1938.

Gölpınarlı, Abdülbâki, Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik, Inkılâp Kitanevi, İstanbul.

İhtifalci Mehmet Ziya Bey, Yenikapı Mevlevihanesi, Ataç Yayınları, İstanbul, 2005.

İrden, Sühan, Türk Musikisinde Nazariyatçılara ve Bestekârlara Göre Bûselik Makamının Karşılaştırılması, Yüksek Lisans Tezi, SÜSBE, Konya, 2006.

İrden, Sühan, Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî Âyînlerindeki Makam ve Form Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri, Doktora Tezi, AÜSBE, Ankara, 2012.

İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, Mevlevî Âyînleri, Feniks Mat. Haşim Mat., Marifet Bas., Halk Bas., İstanbul, 1934-1939.

Karaman, Sibel, Dede Efendi'nin Yürük Semâîlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi, Türkiyat Araştırmalar Dergisi, 2010.

Karadeniz, M. Ekrem, Türk Mûsıkîsinin Nazariye ve Esasları, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1983.

Kılınçarslan, Hakan, Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevî Ayîninin Makam, Usûl ve Ezgisel Yönden İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2006.

Kutluğ, Yakup Fikret, Türk Musikisinde Makamlar, İnceleme, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.

Oransay, Gültekin, Kâzım Uz, Mûsikî Islâhatı, Küğ Yayını, Ankara, 1964.

Özalp, M. Nazmi, Türk Mûsıkîsi Tarihi- Derleme- c. I., Yayın No: 34, Ankara Müzik Dairesi Başkanlığı, 1986.

Özkan, İsmail Hakkı, Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1988.

Öztuna, Yılmaz, Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü I. , , Orient Yayınları, Ankara, 2006.

Öztuna, Yılmaz, Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü II. , Orient Yayınları, Ankara, 2006.

Popescu-Judetz, Eugenıa, Türk Musıki Kültürünün Anlamları, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1996.

Popescu-Judetz, Eugenıa, A Musıcal Treatıse Of The Eıghteenth Century, Pan yayıncılık, İstanbul.

Popescu-Judetz, Eugenıa, Tanburî Küçük Artin, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2002.

Salgar, M. Fatih, 50 Türk Müziği Bestekârı, Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul, 2005.

Salgar, M. Fatih, Ölümünün Yüzellinci Yılında Dede Efendi Hayatı-Sanatı-Eserleri, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2004

Sezikli, Ubeydullah, Abdülkadir Merâgî Camiü'l –Elhânı, Basılmamış Doktora Tezi, MÜSBE, İstanbul, 2007.

Signell, Karl L., Makam, (Çeviren: İlhami Gökçen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.

Tanrıkorur, Cinuçen, Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler, Özener Matbaası, İstanbul, 1998.

Tanrıkorur, Cinuçen, Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2003.

Tekin, Hakkı, Lâdikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l Fethiyye'si, Basılmamış Doktora Tezi, NÜSBE, Niğde, 1999.

Tırışkan, Ahmet Gürsel, Haşim Bey‟in Edvârı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜSBE, İstanbul 2000.

Tura, Yalçın, Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi‟l-Mûsıkî 'alâ vechi‟l-Hurûfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

Uygun, Mehmet Nuri, Safiyüddîn Abdülmü‟min Urmevî ve Kitâbü‟l-Edvârı, Kubbealtı Neşriyâtı, İstanbul 1999.

Yavaşça, Alâeddin, Mûsıkîşinaş, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını, sayı: 2 (97-98), "Türk Müziğinde İcra Üslupları".

Yekta, Rauf, Türk Musikisi, Pan Yayınları, İstanbul,1986.

Yüksel, Halil İbrahim, Rauf Yektâ Beyîn "Esâtîz-i Elhan" adlı Eseri ve İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2001.