

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI

HAMMÂMÎ-ZÂDE İSMÂİL DEDE EFENDİ’NİN
“FERAHFEZÂ MEVLEVÎ ÂYİNİ” ESERİ’NİN
TÜR VE BİÇİM YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. NinoKVATCHANTIRADZE

HAZIRLAYAN
Rahşan TAMAY

ELAZIĞ-2012

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI

**HAMMÂMÎ-ZÂDE İSMAİL DEDE EFENDİ’NİN “FERAHFEZÂ MEVLEVÎ
ÂYİNİ” ESERİ’NİN TÜR VE BİÇİM YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Prof. Dr. NinoKVATCHANTIRADZE

HAZIRLAYAN

Rahşan TAMAY

Jürimiz,tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1. **Prof. Dr. Nino KVATCHANTIRADZE**
2. **Yrd. Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ**
3. **Yrd. Doç. Dr. Fatih ARSLAN**

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Enver ÇAKAR
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

**Hammâmî-Zâde İsmail Dede Efendi'nin "Ferahfezâ Mevlevî Âyîni" Eseri'nin Tür
ve Biçim Yönünden İncelenmesi**

Rahşan TAMAY

Fırat Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Müzik Anabilim Dalı

Türk Sanat Müziği Bilim Dalı

Elazığ – 2012, Sayfa: IX + 101

Mevlevî Âyînleri konusu müziğimizin gelişimini ve niteliklerini yansıtabilecek, incelemeye değer ve incelendikçe değeri artacak oldukça kapsamlı bir konudur. Çalışmamızda, Türk Müziği'nin en büyük dinî formlarından olan söz konusu "Mevlevî Âyîni Formu"nu olağanüstü bir başarıyla işlemiş olan Dede Efendi'nin, hayatı, bestekârlığı ve sanatı hakkında bilgiler verilmiş, eserleri, formlarına göre tablolar halinde gösterilmiştir. Daha sonra sırasıyla "Mevlevî Âyîni Formu"nun yapısı ve Âyîn'in önemli bir parçası olan "Semâ" töreni ayrıntılarıyla ele alınmış, Dede Efendi'nin en güçlü yapıtlarından olan "Ferahfezâ Mevlevî Âyîni"nin müzikal incelemesi ve güfte açıklaması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dede Efendi, Türk Müziği, Ferahfezâ, Mevlevî, Âyîn.

ABSTRACT

Master Thesis

**A study of “Ferahfezâ Mevlevî Ceramony” of Hammâmî-Zâde İsmail Dede efendi
in terms of kind and form.**

Rahşan TAMAY

Fırat University

The Institute of Social Science

The Department of Music

Elazığ – 2012, Page: IX + 101

"Mevlevi Ceramony"sworth checking out, and we investigate the value will increase, and the development of music interms of avery wide-ranging subject. Turkish music, which one of forms ofthe largest religious "Mevlevi Ceramony" Dede Efendi, who committed successfully for man extraordinary life, the composer and the artis described, based forms of work are given in the tables. And later, "Mevlevi Ceramony" and the "Sema" ceremony which is an important part of Mevlevi Ceramonies, described in detail, with works of Dede Efendi's most powerful "Ferahfeza Mevlevi Ceramony" and the lyrics of the musical review disc losures were made.

KeyWords: Dede Efendi, Turkish Music, Ferahfeza, Mevlevi, Ritual.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
TABLolar LİSTESİ	VI
ÖN SÖZ	VII
KISALTMALAR	IX
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.HAMMÂMÎ-ZÂDE İSMAİL DEDE EFENDİ	5
1.1.Hayatı.....	5
1.2.Sanatçı Kişiliği.....	12
1.3.Eserleri	18
1.3.1. Dinî Eserleri.....	20
1.3.2. Dindışı Eserleri	22

İKİNCİ BÖLÜM

2. FERAHFEZÂ MEVLEVÎ ÂYİNİ'NİN TÜR VE BİÇİM YÖNÜNDE İNCELENMESİ.....	31
2.1. Ferahfezâ Mevlevî Âyini Hakkında Genel Saptamalar	32
2.2. Ferahfezâ MevlevîÂyini Hakkında Özel Saptamalar	32
2.2.1. Makamsal Özellikleri	32
2.2.1.1. Ferahfezâ Makamı.....	32
2.2.1.2. Makamsal Yapı Hakkında Saptamalar	36
2.2.2. Usûl Özellikleri	49
2.2.2.1. Usûl Anlayışına İlişkin Saptamalar.....	49
2.2.2.2. Usûl Yapısı ve Güftenin Usûl Darplarına Göre Dağılımı.....	50
2.2.3. Sözel Özellikleri	54
2.2.4. Biçim Özellikleri	59
2.2.5. Tür Özellikleri	61
2.2.5.1. Genel Olarak MevlevîÂyînlerinin Yapısı	62
2.2.5.2. Tür'e İlişkin Saptamalar.....	67
2.2.6. Estetik Güzellik ve Sanatsallığa İlişkin Saptamalar.....	67

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.FERAHFEZÂ MEVLEVÎ ÂYÎNİ’NİN GÜFTE AÇIKLAMASI.....	71
3.1. Ferahfezâ Mevlevî Âyîni’nin Metinleri	71
3.1.1. Farsça Metni	71
3.2. Güfte Açıklaması	76
SONUÇ	86
KAYNAKLAR	88
EKLER	91
ÖZ GEÇMİŞ	101

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Dede Efendi'nin Âyîn Formundaki Eserleri	20
Tablo 2. Dede Efendi'nin Peşrev Formundaki Eserleri	20
Tablo 3. Dede Efendi'nin Savt Formundaki Eseri	20
Tablo 4. Dede Efendi'nin Tevşih Formunda Eserleri	21
Tablo 5. Dede Efendi'nin Durak Formundaki Eserleri	21
Tablo 6. Dede Efendi'nin İlâhî Formundaki Eserleri.....	21
Tablo 7. Dede Efendi'nin Kâr Formundaki Eserleri.....	22
Tablo 8. Dede Efendi'nin Kâr-1 Natık Formundaki Eseri.....	23
Tablo 9. Dede Efendi'nin Kâr-1 Nev Formundaki Eseri	23
Tablo 10. Dede Efendi'nin Kârçe Formundaki Eseri.....	23
Tablo 11. Dede Efendi'nin Beste Formundaki Eserleri	23
Tablo 12. Dede Efendi'nin Ağır Semaî Formundaki Eserleri.....	25
Tablo 13. Dede Efendi'nin Yürük Semâî Formundaki Eserleri.....	26
Tablo 14. Dede Efendi'nin Şarkı Formundaki Eserleri	27
Tablo 15. Dede Efendi'nin Köçekçe Formundaki Eserleri	30
Tablo 16. Birinci Çeşit Ferahfezâ Makamı Dizileri.....	33
Tablo 17. İkinci Çeşit Ferahfezâ Makamı Dizileri.....	34

ÖN SÖZ

Türk Müziği'nin korunması ve sürekliliği için, gelecek nesillere kaynak olabilecek ve bu yolda aydınlanmalarına ışık tutabilecek araştırmalar ve incelemeler yaparak, hem müziğimize sahip çıkmak hem de bizden sonraki nesillerin müziğimize sahip çıkmalarını sağlamak hepimizin temel görevleri arasındadır.

Bu nedenle, biz bu çalışmamızda, Türk Müziği'nin en büyük dinî formlarından olan Mevlevî ÂyîniFormu'nu en ince biçimde işlemiş olan dahi bestekârimiz Hammâmî-zâde İsmail Dede Efendi'nin "Ferahfezâ Mevlevî Âyîni" eserini müzik bilimi açısından incelemeye çalıştık.

Çalışmamız, giriş hariç üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde, konunun sınırları, amaç ve önemi, kullanılan yöntem ve tekniklerle "konu ve kaynaklar" başlığı altında bu konuda daha önce yapılmış benzer çalışmalar ve kaynaklarımız hakkında bilgi verdik.

Birinci bölümde, "*Hammâmî-zâde İsmail Dede Efendi*" başlığı altında Dede Efendi'nin hayatı, sanatçı kişiliği ve eserleri hakkında bilgilere yer verdik. Ayrıca, Dede Efendi'nin eserlerini formlarına göre tablolar halinde gösterdik.

Çalışmamızın ikinci bölümünde, "*Ferahfezâ Mevlevî Âyîni'nin Tür ve Biçim Yönünden İncelenmesi*" başlığı altında ayinin müzikal analizini yaptık.

Çalışmamızın üçüncü ve son bölümünde ise, "*Ferahfezâ Mevlevî Âyîni'nin Güfte Açıklaması*" başlığı altında sırasıyla, Ferahfezâ Mevlevî Âyîni'nin Farsça orijinal metnine, metnin Türkçe çevirisine ve açıklamasına yer verdik.

"Sonuç", "Kaynaklar", Ferahfezâ Mevlevî Âyîni'nin incelediğimiz notasının yer aldığı "Ekler" ve "Öz Geçmiş" ile tamamlanan bu çalışmanın aynı ya da benzeri konularda yapılmış ve yapılacak olan araştırmalara, müziğimize ve kültürümüze bir katkı olması en büyük dileğimizdir.

Kaynak konusunda yardımcı olan Sayın hocam Yrd. Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ'a, Âyîn'in notasını bilgisayarda yazan saygıdeğer hocam Tolga KARACA'ya, Ferahfezâ Mevlevî Âyîni'nin Farsça olan güfte metninin Türkçe çevirisinde yardımlarını esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Sevim BİRİCİ hocama, F.Ü. Edb. Fak. Arş. Gör. Sayın Ayşegül AKDEMİR'e ve Âyîn'in biçimsel özelliklerinin incelenmesi konusunda yardımlarını esirgemeyen EÜ. Türk Musikîsi Devlet Konservatuvarı öğretim görevlileri Sayın Halil İbrahim YÜKSEL'e, S. Bahadır

VIII

TUTU'ya ve Erkan AYDIN'a teþekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca, Sayın Yrd. Doç. Dr. Fatih ARSLAN'a, çalışmam süresince gösterdiği sabır ve desteğinden dolayı canım eşim ve saygıdeğer hocam Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY ile danışman hocam Sayın Prof. Dr. Nino KVATCHANTIRADZE'ye sonsuz saygı, sevgi ve şükranlarımı sunarım.

ELAZIĞ- 2012

Rahşan TAMAY

KISALTMALAR

age.	: Adı geçen eser
bk.	: Bakanız
BÜ	: Boğaziçi Üniversitesi
FÜ	: Fırat Üniversitesi
KB	: Kùltür Bakanlığı
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
S	: Sayı
s.	: Sayfa
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
ss.	: Sayfalar arası
SÜ	: Selçuk Üniversitesi
TSM	: Türk Sanat Müziği
vb.	: Ve benzeri
vd.	: Ve diğerleri
Yay.	: Yayınları

GİRİŞ

Türk devriminin müzik görüşü, en derin anlamlı anlatımını Atatürk'ün söylemlerinde bulmuştur. Atamızın bu söylemleri, aynı zamanda, Türk Müziği'ndeki hedeflerin de belirleyicisi olmuştur. Müziğin insan yaşantısındaki yerini ve önemini temel alarak, 14 Ekim 1925'te İzmir Kız Öğretmen Okulu'nda yaptığı konuşmada, Ulu Önder Atatürk;

“Hayatta mûsıkî lazım mıdır?” diye sorar ve şöyle devam eder:

“Hayatta mûsıkî lazım değildir Çünkü hayat bir mûsıkîdir. Mûsıkî ile alâkası olmayan mahlûkat insan değildir. Eğer mevzuubahs olan hayat insan hayatı ise, mûsıkî behemehâl (mutlaka) vardır. Mûsıkîsiz hayat zaten mevcut olamaz. Mûsıkî hayatın neşesi, ruhu, süruru (sevinci) ve her şeyidir. Yalnız mûsıkînin nev'i (türü) şayanı mütealadır (düşünmeye- irdelenmeye değerdir).” (Budak, 2000: 147)

Türk Müziği'nin gelişmesi, gelecek nesillere aktarılması, insanlığın ve teknolojinin geliştiği bu yüzyılda, en önemli kültür olaylarından sayılmaktadır. Bu nedenle yapılması gereken, aslında biraz gecikmeli olarak, tam da bugün artık ihmal ve ertelenmesine müsaade etmeden, Türk Müziği'nin bilimsel alanda çalışılması ve araştırılıp geliştirilmesidir. Bize asırlar öncesi bırakılan bu denli değer teşkil eden eserlere sahip çıkmak ve onları araştırıp, inceleyip, tekrar tekrar yorumlayıp gelecek nesillere aktarmak görevimizdir. Bununla birlikte, Türk Müziği'nin korunması ve sürekliliği için, gelecek nesillere kaynak olabilecek ve bu yolda aydınlanmalarına ışık tutabilecek araştırmalar ve incelemeler yaparak hem müziğimize sahip çıkmak hem de bizden sonraki nesillerin müziğimize sahip çıkmalarını sağlamak, aslında, hepimizin temel görevleri arasındadır.

Biz bu amaçla, tezimizde, daha önce üzerinde yeterli çalışma yapılmamış olan, Dede Efendi'nin Ferahfezâ Mevlevî Âyîni'ni *tür ve biçim yönünden incelemeye*, başka bir deyişle, *müzikal analizini* yapmaya çalıştık. Bununla birlikte, Türk Müziği'nin çeşitli formlarını olağanüstü bir başarıyla işlemiş olan Dede Efendi'nin hayatını, bestekârlığını ve sanatını anlatmaya çalıştık. Dede Efendi'nin eserleri her açıdan incelemeye değer ve incelendikçe değeri artacak, müziğimizin gelişimini ve niteliklerini yansıtacak, çok geniş kapsamlı bir konudur. Biz, çalışmamızda, konuyu, Ferahfezâ Mevlevî Âyîni ile sınırladık.

Çalışmamızın temel konusu olan *tür* ve *biçim* yönünden inceleme, lisans ve lisansüstü öğrencilerin ve araştırmacıların ortak bir zeminde buluşamadıkları temel bir sorun olarak varlığını sürdürmektedir. Bu nedenle, Türk Müziği eserlerinin müzikal açıdan incelenmesi çalışmalarına kaynak ve örnek teşkil etmeye yönelik bir anlayışla Dede Efendi'nin "Ferahfezâ Mevlevî Âyîni" adlı eserininin müzikal analizini yaptık.

Türk Müziği büyük bir ölçüde güfteye, güftede ne anlatılmak istenildiğine önem veren, söze dayalı bir müziktir. Gerek konservatuvarlardaki eğitim süreci içerisinde gerekse konser veya benzeri etkinliklerde, hedef kitlenin, eserleri bir bütün olarak algılayabilmesinin yolu bir anlamda "*sözle birlikte sözü taşıyan ezgilerin bütünü*" olarak ifade edilebilecek Türk Müziği'ni anlayabilmesinden geçmektedir. Başka bir deyişle, günümüzde, Türk Müziği'nde sözel metinlerin büyük çoğunluğunun, tümüyle ya da kısmen, Osmanlıca, Farsça ve Arapça terimlerle yazılmış olması sebebi ile anlaşılıyor olmaları en temel sorunlardan bir tanesidir.

Hammâmî-zâde İsmâil Dede Efendi'nin, Mevlevî inanç sistemini benimsemiş bir besteci ve güfte yazarı olduğunu bilmekteyiz. Dolayısıyla, bestekârimızın gerek dinî gerekse dindışı eserlerinin manevi değerlerle ve tasavvufî öze/anlatımla yüklü olması tartışılmaz bir gerçektir. Bu nedenle, sözel metinlerde yer aldığını düşündüğümüz değer ve manaları izah edebilmek için, güfte açıklamalarını/yorumlarını yaparken, bağlam özellikleriyle de birlikte düşünerek, özellikle, metin içerisinde yer alan terimlerin tasavvufî manalarından hareket ettik.

Bu konuda henüz yeterli çalışma yapılmadığı da dikkatleri çekmektedir. Klasik eserlerin güftelerinin anlaşılır olmaması, aynı zamanda, genç kuşakları Türk Müziği'nden uzaklaştıran bir sorun olarak da görülmektedir.

Bu nedenler ve sürekliliğinin sağlanması, Türk Müziği'nin sözel metinlerinin günümüz Türkçesi ile anlaşılır hale getirilmesini zorunlu kılmaktadır. Biz de, daha kapsamlı çalışmalarımıza zemin teşkil edecek olan bu çalışmamızda, eserin sözel metninin özellikle *konservatuvar eğitim sürecindeki ihtiyaçları göz önünde bulunduran bir anlayışla ve sınırlılıkta* güfte açıklamasını da yapmayı amaçladık.

Bu çalışmamızda, hem metin merkezli hem de bağlam merkezli inceleme yöntemlerinden yararlandık. Bir yandan metnin kendisinden (text) hareket ederken aynı zamanda, metnin dokusu (texture), yaratıldığı ve icra edildiği ortam (context) ve yaratıcı/icracı gibi unsurları da incelememizde dikkate aldık.

Konu ve Kaynaklar

Dede Efendi'nin Ferahfezâ Mevlevî Âyîni'nin *tür ve biçim yönünden incelendiği*, başka bir deyişle, *müzikal analizinin yapıldığı* her hangi bir bilimsel çalışmaya rastlanmamıştır. Bununla birlikte, Dede Efendi'nin hayatı, eserlerinin metinleri, sanatçı kişiliği ile ilgili az sayıda kitap ve makale bulunmaktadır. Genel olarak Mevlevî Âyînlerinin çeşitli müzikal unsurlar açısından ele alındığı yüksek lisans ve doktora çalışmaları da yok denecek kadar azdır. Çalışmamızın üçüncü bölümünde yer alan güfte açıklaması konusunda yazılmış eser ve bilimsel çalışmalar ise sayılıdır.

Biz burada, çalışmamızda yararlandığımız birkaç çalışmayı tanıtmakla yetineceğiz.

Bu konuda yazılmış en önemli eserlerden biri, Yılmaz Öztuna'nın 1987 yılı Haziran ayında Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın yayınlarından çıkan "*Dede Efendi*" adlı kitabıdır. Yılmaz Öztuna çalışmasında Dede Efendi'nin hayatı, çevresi, şahsiyeti, talebeleri, eserlerinin yanı sıra seçme eserlerinin güfteleri ve Dede'nin 22 eserinin notalarına yer vermiştir.

Bir başka çalışma da, M. Fatih Salgar'ın 1995 yılında Ötüken yayınlarından çıkan "*Ölümünün Yüzeşinci Yılında Dede Efendi Hayatı- Sanatı- Eserleri*" adlı kitabıdır. Fatih Salgar, çalışmasında, Dede Efendi'nin hayatına, sanatına, bulduğu makamlara, şairliği ve hattatlığına, öğrencilerine, eserlerine ve seçilmiş 98 eserinin notalarına yer vermiştir.

Bir başka çalışma ise, Ender Ergün, Fatih Salgar ve Serhan Aytan'ın birlikte hazırladıkları 1996 yılında Kültür Bakanlığı yayınlarından çıkan, "*Dede Efendi Besteleri*" adlı kitaptır. Çalışmada, Dede Efendi'nin altmış dört eserinin notasına yer verilmiştir.

Bir diğer çalışma ise, Yrd. Doç. Dr. Mustafa Çıpan'ın 1999 yılında SÜ. Yaşatma ve Geliştirme Vakfı tarafından Konya'da yayınlanan "*Güfte İncelemesi / Notalar, Güfteler, Şekil Özellikleri, Açıklamalar, Edebiyat ve Mûsikî Bilgileri- I*" adlı kitabıdır. Alanında yazılmış ilk ve tek kitap olma özelliği taşıması açısından önem arz eden kitabında Çıpan, farklı bestekârlarımıza ait yirmi eserin güfte incelemesini yapmıştır.

Müzikal analiz konusunda faydalandığımız ve temel bir kaynak özelliği taşıyan bir başka çalışma ise, Onur Akdoğu'nun 1996 yılında EÜ. Basımevi tarafından yayınlanan "*Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*" adlı kitabıdır. Akdoğu'nun çalışması on sekiz bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın içeriğini Türk Müziğinde türler, kullanılan ses ve perde dizgeleri, motif ve ezgi geliştirme yöntemleri, müzik eserlerinde biçimsel öğeler ve biçim, eser analizinde yöntem gibi konular oluşturmaktadır.

Dede Efendi ile ilgili çalışmalardan birisi, İrfan Evcil'in 1998 yılında Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği kulübü tarafından yayınlanan Musikişinas dergisinin ikinci sayısında yer alan “*Dede Efendi Üzerine*” başlıklı makalesidir. Evcil bu makalesinde, Dede Efendi'nin Mevlevîliği ve tasavvufi kişiliği hakkındaki düşüncelerine yer vermiştir.

Bir diğerk çalışma ise, Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca'nın Kubbealtı Akademi Mecmuası'nın 2006 yılı 1. sayısında yayınlanan, “*Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi*” başlıklı makalesidir. Yavaşca, makalesinde, Dede Efendi'nin hayatına, şahsiyetine, sanatına, eserlerine ve yetiştirdiği mûsikişinaslara yer vermiştir.

Mevlevî Âyînleri ile ilgili yapılmış yüksek lisans çalışmalarından birisi, Tunca Yüksel'in 2001 yılında hazırlamış olduğu, *Ayin-i Şeriflerde Son Yürüksemailerin Ezgisel ve Biçimsel İncelenmesi* başlıklı tezidir.¹ Tunca Yüksel, çalışmasında, müziğin türleri, tasavvufi sanat müziğine genel bakış başlıkları altında çeşitli konulara yer vermiş ve kırk Âyîn-i Şerif'in son yürüksemailerini ezgisel ve biçimsel açıdan incelemiştir.

Bir başka yüksek lisans çalışması ise, Hakan Kılınçarslan tarafından 2006 yılında hazırlanan, *Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevi Ayininin Makam, Usul ve Ezgisel Yönden İncelenmesi* başlıklı çalışmadır.² Kılınçarslan, alışmasında, Mevlana'nın hayatı, fikir hayatı, eserleri, Mevlevîlik, mukabele-i şerifin yapısı, günümüze kadar bestelenen Mevlevî Âyînleri, Dede Efendi'nin hayatı, bestekârlığı, eserleri, âyînin usul örgüsü açısından incelenmesi, Hüzzam makamının müzikal iklimi ve Hüzzam Mevlevî Âyîni'nin makam ve geçki bakımından tahlili konularına yer vermiştir.

Bir başka çalışma ise, Emrah Hatipoğlu tarafından 2010 yılında hazırlanan, “*Mevlevihâneler Döneminde Bestelendiği Tespit Edilmiş 46 Ayinin Makâm ve Geçki Açısından Tahlili*” başlıklı doktora tezidir.³ Emrah Hatipoğlu'nun bu çalışması önemli bir kaynak olma özelliği taşımaktadır. Çalışmanın içeriğini, kırk altı âyînin makam ve geçki açısından tahlili oluşturmaktadır.

¹ Tunca Yüksel, *Ayin-i Şeriflerde Son Yürüksemailerin Ezgisel ve Biçimsel İncelenmesi*, (Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Isparta, 2001.

² Hakan Kılınçarslan, *Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevi Ayininin Makam, Usul ve Ezgisel Yönden İncelenmesi*, (Selçuk üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Türk Sanat Müziği Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2006.

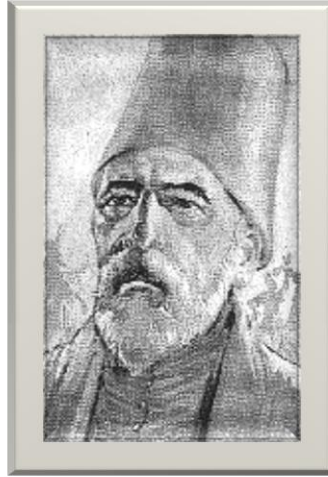
³ Emrah Hatipoğlu, *Mevlevihâneler Döneminde Bestelendiği Tespit Edilmiş 46 Ayinin Makâm ve Geçki Açısından Tahlili*, (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı (Türk Din Müsikişi) Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2010.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.HAMMÂMÎ-ZÂDE İSMAİL DEDE EFENDİ

1.1.Hayatı

“Türk Sanat Mûsikîsi çevrelerinde Derviş İsmâil, Dede, Dede Efendi, Hammâmî-zâde İsmâil Dede Efendi, İsmâil Dede gibi isimlerle anılan bu dâhi mûsikîşinasımız 9 Ocak 1778 tarihinde İstanbul’un Şehzâdebaşı semtinde doğdu. Babası Süleyman Ağa, o zamanlar bir Osmanlı İmparatorluğu ili olan Manastır’ın Görice sancağına bağlı Kesriye kasabasından kalkarak İstanbul’a gelmiş ve memuriyete girmişti. Süleyman Ağa, Suriye eyaleti sınırları içinde bulunan Sarayda valisi Cezzar Ahmet Paşa’nın bir süre sır kâtipliğini yaptı. Paşa’nın halka yaptığı haksız muamelelere ve zulmüne dayanamayıp istifa etti ve İstanbul’a döndü. Şehzadebaşı’nda bulunan “Acemoğlu” hamamını satın alarak işletmeye başladı. Bu sıralarda Rukiye Hanım’la evlendi; bir kurban bayramı günü Dede Efendi doğdu. Bu nedenle çocuğa İsmail adı verilmiştir. “Hammâmî-zâde” sıfatı buradan kaynaklanır. İsmâil Dede dört yaşında iken babası bu hamamı sattı. Altımermer’de Kurusebil mahallesinde Çavuş Hamamı ile bir ev aldı. İlerinin büyük mûsikîşinası sekiz yaşında iken bu mahallede, ‘Çamaşırı Mektebi’nde ilköğrenimine başladı” (Özalp, 2000:531).



Resim 1. Hammâmî-zâde İsmail Dede Efendi (1778 - 1846)

Küçük yaşlarda ilk tahsiline başladığı Çamaşırcı Mektebi'nde getirildiği 'İlâhîcibaşı'lık, bir anlamda onun mûsıkî âleminde hep mümtaz bir mevkie sahip olacağına da bir işareti sayılabilir. (Çıpan; Karaman, 2010: 490)

Güzel sesi, arkadaşının babası olan Anadolu Kesedârı Uncuzâde Mehmet Emin Efendi'nin ilgisini çekti. Mehmet Emin Efendi küçük İsmail'e yedi yıl boyunca ders verdi. Hocası onun geleceği ile ilgilenmekteydi, ailesine de yardımcı olur düşüncesi ile Maliye Nezâreti Başmuhasebe Kalemî'ne "Kâtip Muavini" olarak yerleştirdi. Bir yandan memuriyete bir yandan hocasının derslerine devam eden İsmail, Mevlevîliğe ilgi duyup Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi Ali Nutkî Dede'nin derslerini izlemek üzere haftada iki gün Mevlevîhâneye devam etmeye başladı. Mevlevîhâneler Türk Mûsıkîsi'nde silinmez izler bırakan müesseselerin başında gelmiş, adeta birer konseptuar vazifesi görmüş, pek çok mûsıkîşinâs ve bestekâr yetiştirmiştir. Dede Efendi için de Yenikapı Mevlevîhânesi bir okul olmuştu. Burada âyin dinliyor, bilgisini ilerletiyor, sanat yolunda ilerlemeye çalışıyordu. Bu dersler ve memuriyet hayatıda yedi yıl sürdü. Sonunda 18 Mayıs 1797 Perşembe günü resmen Mevlevî oldu. Resmî derviş olabilmek için 3 Haziran 1798'de dergâhta "çile" ye girdi. 29 Temmuz 1798'de Semâ meşkini bitirdi. Çilesi sırasında bestelediği ve ilk eseri olduğu sanılan güftesi Keçecizâde İzzet Molla'nın olan Bûselik makamında Ağır Aksak Semâi usûlündeki "Zülfündedir benim baht- ı siyâhım" güfteli şarkısı, dönemin hükümdarı aynı zamanda meşhur bir bestekârı olan III. Selim'in ilgisini çekmiş ve saraya davet etmişti. İsmail, hükümdarın huzurunda eserini icrâ etti ve ihsâna nail oldu. III. Selim'in devam eden ilgisi, fasıllara katılmasını emretmesi ve onu saraya çağırması, Ali Nutkî Dede'nin 1001 günlük "çile" süresini azaltmasını sağladı, Derviş İsmail sadece dokuz aylık bir çileyle "Dede" ünvanını aldı ve rütbe sahibi bir Mevlevî oldu. İsmi artık "İsmâil Dede"ydi. Dedeler arasına katıldıktan sonra kendisine ayrılan hücreye yerleşti, artık ünü bütün İstanbul'a yayılmıştı. "Mukabele" günleri hücresi mûsıkî severlerle dolup taşıyordu. Hicaz makamında bestelediği;

"Ey çeşm-i âhu hicr ile tenhâlara saldı benî
 Çün nâfe bağrım hûn edip sahrâlara saldı benî
 Ey kamet-i serv-i semen salınmada ellerle sen
 Haşrolamam dedikçe ben ferdâlara saldı benî"

güfteli şarkısı ününü büsbütün artırdı, herkes bu eseri öğrenmek istiyordu. Saray musıkîşinâsları eseri öğrenerek III. Selim'e sundular. Dede yeniden saraya çağrıldı, bu eseri de III. Selim'e okudu ihsân ve iltifatlara nail oldu aynı zamanda Küme fasıllarına katılması emredildi. Bundan sonra saraya dâhil olan Dede Efendi, Enderûn'da hocalık yapmak ve haftada iki defa saray fasıllarına hânende olarak katılmak için irâde aldı. Bu kıymet bilirliliğine karşılık padişaha şükrânlarını bildirmek için;

“Müştak-ı cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ
Etdi nigeş-i âtîfetin benden-i ihyâ
Mesrûr ede Hak zât-ı keremkârını dâim
Eddiye-i hayrın dil-ü cânımda hüveydâ”

Şiirine Sûznâk besteyi yapmış ve III. Selim'e teşekkür etmişti. [CD 2002Sony (Türkiye) Müzik ve Sanat A.Ş/ Onur Ofset /Türk bestekârları serisi Hammamizâde İsmâil Dede Efendi]

Mevlevîliğin İsmail Dede Efendi üzerindeki etkisini A. Hamdi Tanpınar “Yaşadığım Gibi” yazısında şöyle dile getiriyor: “...Dede'nin asıl mektebi, yetiştiricisi Yenikapı Mevlevîhânesi olmuştur. Buradan, İsmâil Dede, sadece mûsıkîyi daha yüksek, kökleri daha derinde bir gelenekten öğrenmemiş, ayrıca şahsiyetinin özü olacak bir nizamından almıştır. Hatta onun asıl şahsiyeti, Mevlevî potasında, onun insana aşladığı hasrette teşekkül eder, demek daha doğru olur.” (Evcil,1998: 70-71)

“1802 yılının ilk aylarında İsmâil Dede 24 yaşında iken evlendi. Akbıyık mahallesindeki kira evine yerleşti. Müsâhib olması daha sonradır, bu sırada saray hanendesi idi. 1804 Ağustosunda, şeyhiAli Nutkî Dede'nin genç yaşında ölmesiyle sarsıldı. Dede'nin yetişmesinde sırasıyla Uncu zâde, Şeyh Ali Nutkî, Üçüncü Selim en büyük âmilleridir. Yenikapı'nın yeni şeyhi, Nutkî Dede'nin kardeşi Abdülbâkî Nâsır Dede, Dede Efendi'ye ney öğretmişti. Onun zamanında da İsmâil Dede, dergâha devam etti. Ölünceye kadar da ilgisini kesmedi. Yenikapı dergâhı Âyîn Mecmûası'nda Nutkî Dede'nin Şevk-u Tarâb Âyîn'inin güftesinin sonunda İsmâil Dede'nin el yazısı ile açıklamaları vardır: “Şeyhim, azîzim Yenikapı şeyhi Es-seyyid Şeyh Ali Efendî Hazretleri'nin re'y-ü tedbiri ve her bir nağmede tâ'rîfi munzam olduğundan, hâlâ okunan bestede medhalim yokdur. Hâl-i hayâtlarında tenbîhleri mûcibince kendi isimlerin ihtifâ ve bâlâsına bu fakîrin ismini tahrîr buyurup, fakîre 'ale't-tarîkî'l-ı

hediyeye, ihsân buyurdular, el-fakîr Dervîş İsmâil” (Yekta, 2000: 176).⁴ Bu malûmatı aynen kabul etmemiz biraz mübağalalı olur. Mûsikî bilgisi kuvvetli olan Ali Nutki Dede'nin bestelediği bu ayin üzerinde sanatkâr İsmâil Dede Efendi muhakkak ki çalışmıştır. Esasen Dede Efendi'ye has olan tavır, bu bediada kendini göstermektedir. (Ergun,1942: 415) Bu kayıttan, Şevk-u Tarâb Âyîn'in bestekârının kendi olduğunu Nutkî Dede'nin duyulmasını ve kendi eserini okutmak durumunda kalmayı arzû etmediğini anlıyoruz ki, bir mutasavvıfa mahsus tevâzû neticesidir.

Dede'nin 1802 sonunda ilk çocuğu Sâlih doğdu. Annesinin bir 'saraylı hanım' olduğu rivâyeti, Raûf Yektâ Bey devrine kadar gelmiştir. Saray'daki hizmetini tamamlayıp cihaz verilerek Dede ile evlendirilen bir cariye olduğu anlaşılır. Sâlih, 1805 yılı sonlarında 3 yaşında öldü. Yenikapı dergâhı kabristânındaki bu çocuğun mezar taşındaki kitâbesi şöyledir: “Musahib-i Şehryârî Hammâmî-zâde İsmâ'il Dede'nin oğlu merhûm ve mağfûr Mehmed Sâlih Dede'nin rûhıyçün el-Fâtîha”Dede,

“Bir gonca-i femin yâresi vardır ciğerimde

Âteş dökülürse yeridir, âh-ı serimde

Her lâhza hayâlî duruyor didelerimde

Takdîre ne hâcet bu da varmış kederimde”

Beyâtî Beste'sini oğluna mersiye olarak besteledi. (Öztuna, 1987: 8-9)

Dede'nin hayatında acı kayıplar birbirini takip etmeğe başladı. 29 Mayıs 1807 de, III. Selîm önce tahttan indirildi, 27 Temmuz 1808'de şehîd edildi. Dede Efendi en büyük takdir ve teşvik gördüğü kişilerin başında gelen III. Selîm'in ölümüyle derinden sarsıldı. Aynı yıl annesi Rukıyye Hanım'ı, 2 yıl sonra da 6 yaşındaki oğlu Mustafa'yı (1810) kaybetti. Annesi Rukıyye Hanım'ın mezar taşında şunlar yazılıdır. “Yenikapı Mevlevîhâne'sinin dedegânından Ser-Müezzîn-i şehryârî İsmâil Dede'nin vâlidesi merhûme ve mağfûrlelhâ Rukıyye Hatun”. Dede Efendi'nin ölen iki oğlunun dışında üç kızı oldu. Büyük kızı Hatice Hanım (1806-1863), ortanca kızı Fatma Hanım (1808?-1892), en küçüğü ise 13 yaşlarında ölen Ayşe Hanım'dır.

⁴Orijinali H. 1318 (M. 1900) yılında Mahmut Bey Matbaası tarafından İstanbul'da yayımlanan ve bir dizi risaleden oluşan *Esatiz-i Elhan* adlı eserinde Rauf Yekta, Türk Müziği'nin ünlü isimlerinden Zekai Dede, A. Meragi ve Dede Efendi hakkında bilgiler vermiştir. Eser 2000 yılında Pan yayıncılık tarafından çeviri metin olarak yayımlanmıştır. Bk. Rauf Yekta, *Esatiz-i Elhan*, Çev. Mustafa Erkan; Mustafa Şahin, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000.

Hatice Hanım, dönemin ünlü müzisyenlerinden Keçi Arif Ağa ile evlendi. Bu evlilikten büyük şarkı bestekârı Rifat Bey (1820-1888) dünyaya geldi. Ortanca kızı Fatma Hanım, Ahmet Dürrü Bey adlı bir zât ile evlendi ve Hânende Şevket Bey doğdu. Fatma Hanım'ın hâremde câriyelere mûsikî öğrettiği de günümüze gelen bilgiler arasındadır. III. Selîm'in ölümünden sonra, 1 yıl kadar tahtta kalan IV. Mustafa döneminde DedeEfendi'nin saraydaki durumunun ne olduğu hakkında kesin bilgimiz yoktur. Fakat II. Mahmut'un (saltanatı:1808-1839) saltanat döneminde, Dede Efendi'nin bestekâr olarak en olgun ve verimli zamanını yaşadığını bilmekteyiz. II. Mahmut'un saltanatının ilk yıllarında, Osmanlı İmparatorluğu iç meseleleri ile uğraşırken, ülke zor günler geçirmekteydi. Dolayısı ile mûsikîye ayrılan zaman eskisi gibi değildi. İşte Dede Efendi, bu dönemlerde her pazartesi ve perşembe, Yenikapı Mevlevîhânesi'ne devam etti. Mukabelelerde âyîn-hânlık ve naat-hânlık yaptı. Bir kısım söylentilere göre Dede Efendi, İtrî'nin Rast Makâmı'ndaki naatının güftelerini kullanarak, okunacak Âyîn'in makâmından irticâlen naat okurmuş. Yine klâsik mûsikîmizin çeşitli formlarında, eserler bestelemeye devam etmiştir.

Dede Efendi'nin, II. Mahmut'un tahta çıkmasından sonra da saraya devam ettiği kesindir. En azından 3-4 yıl daha sarayın aranılan bestekârı olmuştur. Çünkü 1812 yılında pâdişâhtan "Musâhib-i Şehryârî" ünvanını aldı. Daha sonraki yıllarda dasarayın müezzinbaşılığına getirildi. Dede Efendi, II. Mahmut'un saltanatı süresince, zamanın en büyük bestekârı olarak kabul edildi ve ünü hiçbir bestekâra nasîb olmayacak derecede arttı. Herkesin, eserlerini aradığı, dinlerken zevk aldığı bir bestekâr oldu; gönüllerde taht kurmuştu. Bir taraftan da, Enderûn'da ve Mevlevîhâne'de çalışmalarını çeşitli yönlerden sürdürüyordu. (Salgar, 1995: 18-19)

Sultan II. Mahmut'un ölümü üzerine tahta geçen Sultan Abdülmecit, babasının derin bir sevgi ve saygı ile bağlı bulunduğu bu değerli mûsikîşinastan ilgisini esirgemedi; Dede Efendi müezzin başılık görevini sürdürdü. Ancak Enderûn, değer ve önemini yitirmeye başlamış; adı "Muzika-i Hümayûn" olmuş, saray teşkilatı değiştirilmiş, batılı mûsikîşinastalara rağbet artmış, Padişah operet ve opera parçaları dinler olmuş, Osmanlı sarayını batı sazları istila etmiş, Avrupa'dan piyanolar getirilmiş, orkestra ve bando takımları kurulmuştu. Sayılı birkaç ustanın dışında yüzyılların geleneklerine pek aldırış eden yoktu. Abdülmecit bile, Türk mûsikîsini iyi bilmediğinden, Dede Efendi'den basit sanat değeri olmayan eserler istiyordu. Bütün bunlar Dede gibi bir mûsikî ustasının katlanacağı şeyler değildi. Nitekim bu duygu ve

düşüncelerin etkisi ile öğrencisi Dellâl-zâde İsmâil Efendi ile sarayın bahçesinde dolaşırken “İsmâil, bu oyunun tadı kaçtı” demişti. Bu olanların etkisi ve yaşının ilerlemesi nedeni ile çoktan beri hacca gitmeye karar vermesi bu kırgınlığa bağlanabilir. Dellâl-zâde İsmâil Efendi ile Mustaf-zâde Ahmet Efendi böylece hacca gitmek üzere yola çıktı. O yıl Mekke’de kolera salgını vardı. Mekke’de bu hastalığa yakalanan Dede Efendi, Hac farızasını yerine getirdikten sonra, Kurban Bayramının birinci günü, öğrencisi Mustaf-zâde’nin kolları arasında, 1845 yılında hayata gözlerini kapadı. Cenazesi Hazret-i Hatice’nin mezarının ayakucuna defnedildi. Dede’nin ölümü, İstanbul’da olduğu kadar bütün İslâm dünyasında da derin üzüntü yarattı. Bunlardan da anlaşılacağı gibi İsmâil Dede Efendi bir kurban bayramında doğmuş, 71 yıl sonra yine bir kurban bayramında ölmüştür (Ak, 2002: 97).

İsmail Dede, Osmanlı tarihinin en bunalımlı dönemlerinden birinde yaşadı. Bir uygarlık ve kültür değişimi üzerinde daha da hızlanan bir toplumsal çöküş ortamında yetişti. Yenilik hareketlerinin yarattığı tepkilerden doğan kanlı olayları gördü. III. Selim döneminin sınırlı Batılılaşma eğilimlerini, II. Mahmud döneminin hem Doğu’ya hem de Batı’ya yönelişlerini, Abdülmecid’in toplu bir yenileşmeyi öngören Batıcılığını izledi. Kabakçı Mustafa Ayaklanması, III. Selim’in öldürülmesi, Alemdar olayı, Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılması, Mehterhane’nin yerine kurulan Muzika-yı Hümayûn ile ilk resmi Batı müziği öğreniminin başlaması, Tanzimat Fermanı, yaşadığı yılların önemli olaylarıdır. Yaşama biçiminde, kültür ve sanatta görülen "yeni" ile "eski" "geleneksel" ile "yabancı" arasındaki çatışmaya bu değişme süreci yol açmıştır. Bunu izleyen iki yüzyılda Türkiye’nin müzik dünyasında baş gösteren ikilik, daha Dede’nin yaşadığı yıllarda bile büyük gerginlik yaratmıştı. Dönemin bu çelişkileri, huzursuzlukları onun müziğini etkilemiştir.

Dede Efendi’nin son dönemlerini, M. Fatih Salgar şöyle belirtmektedir:

“Her ne kadar padişah Dede’ye verdiği değeri, her fırsatta ihsanlarıyla belli etsede Dede, saraydaki mevcut mûsikî ortamından pekde memnun değildi. Dede Efendi, yıllarını bestekârlık ve öğrenci yetiştirmekle geçirmeğe başladı. Bir süre sonra da Padişâh Abdülmecid’ten hacca gitmek için izin aldı. Yanında iki çok değerli öğrencisi Dellâl-zâde İsmâil Efendi ile Mustaf-zâde Ahmet Efendi olmak üzere yola çıktı. Yolda iken, unutulmağa yüz tutmuş olan Nâyî Osman Dede’nin ünlü “Mirâciyye”sini, bu iki öğrencisine geçti. Mukaddes topraklarda bulunmak ve bilhassa Kâbe’yi ziyâret anı

Dede'yi çok etkiledi. Tavâf esnasında gözyaşlarını tutamadı. Yaşadığı ortamı ve duygularını ifade eden, Yunus Emre'nin:

“Yürük değirmenler gibi dönerler
Elele vermişler hakka giderler
Gönül Kâbesini tavâf ederler
Muhammed'in kûsu çalınır burda
Ol sultânın demi sürülür burda”

İlâhisini, Şehnaz makamında ve Evsat usûlünde besteledi. İki öğrencisi, hemen tavâf sonrası bu ilâhiyi öğrendiler. Dede'nin son eseri olan bu ilâhi, daha sonra çeşitli tarikatlar da okunan ve çok sevilen bir ilâhi oldu.

1846 yılında Mekke'de kolera salgını zuhûr etti. Bu hastalık yüzünden birçok kişi, hayatını kaybetti. Dede Efendi'de Mekke'ye geldiği günlerde bu hastalığa yakalandığından, tavâf esnasında oldukça rahatsızdı. Hac görevi tamamlandıktan sonra, İstanbul'a dönmek üzere yola çıkıldı, fakat Mina'da çok ağırlaştı ve sabaha karşı bu iki öğrencisi yanında olduğu halde, Hakkın rahmetine kavuştu. Büyük bir cemaatle Mekke'de, Hazreti Hatice'nin ayakucuna, 29 Kasım 1846'da defnedildi.

Vefatı üzerine Yahya Kemal şu dizeleri kaleme almıştır:

“Tâ'ûna giriftâr-olarak Mînâ'da
Can verdi cehennem gibi bir hummâda
Fâni ise öz bestelerin hallâkı
Doğmak yaşamak nâfiledir dünyâda”

Ölümhaberi İstanbul'a öğrencileri tarafından getirilince, Dede'yi tanıyan her kesimden insan çok üzüldü.

Dede Efendi'nin ölümü için yakın dostu ve dönemin güçlü şâirlerinden Müşir Kâzım Paşa şu tarihi düşürmüştür:

“Haret-î Fârâbî-i sâni müezzinbâşı kim
Zâtınâ olmuşdu ilm-i mûsıkî ihsân-ı Hak
Âşinâ-yî her-makam etmişdi kalb-ı âgehin

Sâye-i Mollâ'da lutf-û himet-i merdân-ı Hak
 Pertev-i şems-i hakıykatden kılıp kesb-i kemâl
 Zerre-i nâçiz-iken, oldû meh-î tâbân-ı Hak
 Fehm-olur bundan makam-i kurba âheng-etdiği
 Hacc-edip Mînâ'da oldû vâsıl-i gufrân-ı Hak
 Çâr tekbîrin çekip Kâzım dedî târîhini
 Kebş-i cânın kıldı İsmâil Dede kurbân-ı Hak” (1262) (Salgar, 1995: 27-28).

1.2. Sanatçı Kişiliği

İsmâil Dede hem Mevlevî gelenekleri içinde yetişmişti, hem de bir saray adamıydı. Sanatı, Yenikapı Mevlevîhânesi'nde ve sarayda bulduğu canlı müzik ortamı içinde gelişip olgunlaşmıştı. Öte yandan, bir kentli, İstanbullu bir halk adamı olarak İstanbul halkının eğlencelerine eşlik eden hafif müziğe de değer vermişti. Rumeli türkülerini, serhad havalarını öğrenmişti. Bestelediği köçekçeler, türküler, hafif şarkılar, saraydan çok, kentli halka seslenir. Birçoğu geniş bir dinleyici kesimine ulaşan parçalarıyla bir "kent müziği" yaratmıştır. Ancak, halk müziğine duyduğu ilgi yalnızca hafif parçalarda görülmez. Pek çok bestecide, halk müzik motiflerini birkaç form içinde yansıtmakla sınırlı kalan halk zevki, onun sanatının tümüne özgü bir nitelik olarak ortaya çıkar. Din dışı büyük formlardaki çeşitli yapıtların yanı sıra, Mevlevî Âyînlerinde de halk ezgisi üslûbuyla bestelenmiş bölümler vardır.

Müziğin her türüne açık tutumunun bir ürünü olarak yapıtları, Türk müziğinin her düzeyde o güne kadar ki gelişiminin geniş ve yetkin bir özetidir. İtrî'den sonra gelen besteciler arasında hiçbirinin sanatı Dede'nin ki ölçüsünde toplayıcı değildir. O, gitgide gelişen teknik ustalığıyla Klâsik üslûbun bütün inceliklerini yansıtmıştır. Genel olarak Klâsik üslûba bağlı kalmış olmakla birlikte, çağdaşlarında bulunmayan bir yenilik çabası da görülür. Sanatının ayrı bir yönü olan bu özellik, Klâsik üslubu içerden değiştirmek isteyen bir anlayışın ürünüdür. Gerçi bu yenilik arayışı onunla başlamış değildir, daha öncekilerde de aynı doğrultuda bir çaba görülür; ama bu arayış Dede'de en ileri noktasına ulaşır.

Yenilikleri, öncelikle melodi yapısında görülür. Dinsel ve din dışı müzik onda bir bütündür. Her iki türe özgü melodi çizgileri birçok yapıtında aynı cümle içinde birleşir. Müziğinin en etkili yanı, bu dengenin kuruluşundaki ustalıktan kaynaklanır. Türk müziğinde bir bestecinin kişiliğini, üslûbunu ayırt etmekte en geçerli ölçütlerden

biri sayılabilecek modülasyon (geçki) sanatında kendi tekniğinin ürünü olan büyük bir ustalık gösterir. Bu alandaki en önemli niteliği kalıplaşmış modülasyon yollarından kaçınmasıdır. İki makam arasındaki ortak sesleri bulmak için giriştiği hazırlığı dinleyiciye farketirmeden, son derece şaşırtıcı, ama doğal bir biçimde makam değiştirir.

Bestelerinde daha önce hiç uygulanmamış modülasyon örneklerinin sayısı az değildir. Bu makam çeşitliliğinin sağladığı hareketlilik içinde, melodilerindeki akışın yükseliş ve alçalışları müziğine kendiliğinden nüanslanmış bir anlatım kazandırır. Usullerin kullanımı ile güftenin usûle uydurulmasına ilişkin yenilikleri de çarpıcıdır. Yerleşik kalıpları zorlayan bu tür yenilikleri yapıtlarına zenginlik katar. Yenilikçi yanı, duyarlık bakımından, Romantizme açık bir özellik gösterir. Klasik üslubun kişisel duyguya yer vermeyen mesafeli tavrından sıyrılma eğilimi, melodi çizgilerinde dile gelen Romantiklere özgü geçmişe özlem duygusu, halk zevkine yaklaşma çabası hep bu tür özelliklerdendir.

Yenilikçiliğin bir başka yönü, Batı müziğiyle olan ilişkisindedir. Muzika-yı Hümayûn'un kuruluşuyla saraya giren İtalyan müziğini dinleme olanağı bulmuştur. Kulak gücüyle kavramaya çalıştığı Batı müziğinin etkisi bazı yapıtlarında, özellikle Rast Kâr-ı Nev'de -vals ritmini gelenekte bulunan üç zamanlı semâi ölçüsüyle verdiği-"Yine bir gûlnihal.." şarkısında açıkça olduğu görülür. Batı'nın çok sesliliğiyle ilgilenmemiş olduğu halde, bu müziğin melodi yapısını özümlemiş olması nedeniyle bu tür parçaları armonize edilebilir.

Dede'nin sanatına çeşitli düzeylerde bakıldığında, birçok farklı öğeyi doğal bir uyum içinde kaynaştırdığı görülür. Yaşadığı dönemin karşıt yönlerinin onun sanatında bir uzlaşmaya vardığı söylenebilir. Müziği hem dünyasal, hem de dinsel ve mistiktir. Geleneklere bağlı olduğu ölçüde onları geliştircidir de. Seçkinlere seslenirken halktan uzağa düşmez. Eski ile yeniyi yadırgamadan kaynaştırır. Sanatının özü, bu ikiliklerin uyumundadır. Yüz elli yıldan sonra da geniş bir dinleyici kesiminin duyarlığına seslenebilmesi, sadece sanat gücünün değil, aynı zamanda, eski zevki yeni zevke bağlayan bir köprü rolünü oynamış olmasının bir sonucudur. Bu niteliğiyle, Türk müziği tarihi açısından da büyük önem taşır.

İsmâil Dede gelenek içinde bireysel bir sese ulaşabilmiş bestecilerin başında yer alır. Bu yüzden üslûbu "Dede Efendi tavrı" diye nitelendirilir. Klasik üslûba bağlı kendisinden sonraki bütün bestecileri etkilemiştir. Çeşitli kaynaklarda onun benzersiz

bir naathan olduğuna değinilir. Bir hanende olarak da, Türk müziğinin kendisine ulaşan bütün türünlerini öğrenmiştir. Öğrendiklerini öğrencilerine öğretmiş, onların öğrencileri de bunların önemli bir bölümünü notaya almışlardır. Böylece İsmâil Dede klasik yapıtlar repertuarının bugüne ulaşmasında en eski kaynaklardan biri olmuştur. Ayrıca Sultanîyegâh, Neveser, Sabâbuselik, Hicazbuselik, Arabankürdî Makamlarını da o düzenlemiştir.

Dede Efendi'nin hemen hemen her formda bestesi vardır. En güçlü yapıtları sayılan MevlevîÂyînleri, müziğinin gelişimini ve niteliklerini daha belirgin biçimde yansıtması açısından da önemlidir. Her yapıtında sanatının ayrı bir özelliğiyle ortaya çıkar. Başka bestecilerinki gibi onun da pek çok yapıtı kaybolmuş ya da unutulmuşsa da, iki yüz yetmişten çok yapıtı aslına uygun bir biçimde günümüze ulaşmıştır. Bu onu klasik repertuarda en çok yapıtı bulunan besteci durumuna getirmiştir.⁵

“Dede Efendi; III. Selim'in döneminde yaşanan muhteşem sanat ortamını, daha sonra IV. Mustafa'nın kargaşa dönemini, II. Mahmut'un yenilikçi akımlarına sahne olan dönemini ve Abdülmecid'in sarayda Batı Mûsikîsi'nin hâkim olduğu dönemi yaşadı. Yeniliklere kulağını kapamadı, sarayda yaşadı ama halktan kopmadı.”(Körükçü, 1998: 70)

Ahmet Şahin Ak, Dede Efendi için “Dâhi Bestekâr” başlığı adı altında şu sözleri yazmıştır: “Müzik geçmişimiz içinde çok sayıda büyük bestekâra sahip olduğumuz gerçeği, onur ve gurur verici bir milli kültür hazinesinin belgesidir. Dede Efendi bu büyüklerden biridir deyip geçmemiz ise asla mümkün değildir. Zirâ o, önce bir dâhidir. Sanat alanında kural olmayacağı kanaatindeyim. Kuralları yerine getirmekle yaşadığımız zaman içinde şöhret sahibi olabilir, özel bir üslûba kavuşabilir, hatta müzik tarihine isminizi bestekâr olarak yazdırabilirsiniz. Ancak şu hakikâti gözden kaçırmamak gerekir: Sanatta zirveyi yakalamak, değer hükümlerini verebilmek ve onlardan hareketle yeniyi ve güzeli yaratmaktır. Kısacası devir açmaktır. Dede Efendi geçmişten değerleri özümsemiş, çağının değerlerini yakalamış ve ileriye, çok ileriye kancalarını atmış bir bestekârdır, dâhidir. Müzikte gelişmeyi ve inkılâbı sağlayan ve bunu toplumdaki kopmadan, toplumu kendine doğru yükselterek ve yüzyıllar ötesine pencereler açarak yapan bir sanatkârdır.” (Ak, 2002: 99).

⁵ <http://www.odevlistesi.com/sairler-poets/dede-efendi-nin-hayati-t2048.0.html>

Ahmet Say, Rauf Yekta Bey'in, "Dede Efendi" adlı kitabının 169. sayfasından, günümüz Türkçesiyle sunduğu şu sözleri aktarmaktadır:

"Dede Efendinin yapıtları uslûb açısından kibar ve soyludur. Onda göze çarpan temel özellik, Türk müziğinde İtri gibilerinin sayesinde kurulmuş olan geleneksel tarz ve tavrı korumuş olmasıdır. Dede Efendi'nin geleneklere olan bağlılığı, yenilikler getirmesini engellememiştir. Son yüz yılda yetişen Türk bestecileri içinde onun derecesinde klasik uslûba bağlı kalmış, ama öte yandan bu uslûbun kayıt ve şartlarından dışarı çıkmayarak gelişkin melodilerden oluşan yapıtlar yazmayı başarmış başka bir besteci gösterilemez. Özetle o, hayatta olduğu sürece Türk müzik evreninin rakipsiz bir kutbuydu" (Say, 1992: 585).

Dede'yi bugün bizim için o kadar derin değişiklikler arasından bir nevi çağdaş yapan şey, onda hayatın trajik duygularının (hasret, yalnızlık, aşk, sonsuzluk gibi) Mevlevî tevekkülü ile beraber yürümesiydi, kanımca. O'nun sanatının sırrı, bizim içimizden konuşmasıdır. Halkımızın ve hayatımızın en asil aynalarından biri O'nun eseridir. İşte bu sebeplerden ve ayrıca yeniliğe her zaman açık olmasından Dede hep o yüceliğiyle yaşamaya devam edecek (Evcil, 1998: 72)

Mûsıkî tarihimizin en büyük bestekârlarından biri olan Dede Efendi, bütün dehâlarda olduğu gibi, keşfedilme konusunda herhangi bir güçlükle karşılaşmamıştır. Şüphesiz ki küçük yaşlardan beri, mûsıkî sunuş biçimi, dikkatleri üzerine çekmeğe kâfi gelmiştir. Uncu-zâde Mehmed Emin Efendi'den geçmiş olduğu eserler, onun mûsıkînin temel unsurlarını oluşturan form, tavır ve teknik bakımdan gelişmesini sağlamıştır. 7 yıl kadar süren bu dönemde bu türden bilgilerle beraber çok iyi bir repertuar edinmiştir.

Bundan sonra 1793'lerde Yenikapı Mevlevîhânesi dönemi başlar. Dede Efendi'nin tasavvuf, mûsıkî, edebiyat ve diğer konularda çok daha ileri ölçüde gelişmesi, bu derğâha devamı ile mümkün olmuştur. Buradaki eğitiminde çok büyük rolü ve emeği olan Şeyhi Ali Nutki Dede'den özellikle mûsıkî konusunda gerekli olan her şeyi öğrenmiştir (Salgar, 1995: 29).

Mesud Cemil, Dede'yi şu şekilde yorumlamıştır:

"...III. Selim'in yenileşme isteklerini takip eden Tanzimat devrinin, Garp mûsıkîsi ile temas eden bestekârlardan hem ananeye bağlı, hem de yeni temâyülü iyi duymuş olanların başında gelir. O zamanlar saraya yeni gelen İtalyan mûsıkîşinasları ile Batı'dan esen sanat esintilerine kulağını tıkamamış, bu etki ile Kâr-ı Nev ve "Yine bir gülnihal" güfteli eserleri bestelemiştir. Buna göre Dede'nin iki mühim cephesi vardır:

Biri Klâsik Mekteb'i kudretle devam ettiren, birisi de yeni ve Garp'ten gelen havayı zamanın şartları içinde yadırgamadan teneffüs eden Dede..." (Kılınçarslan, 2006: 44-45).

Ruşen Ferit Kam ise, Dede hakkında şunları söylemiştir:

"...Klâsik sanatı büyük bir kudret ve selâiyetle devam ettirenlerin başındadır. Harikulâde bir istidal, feyizli bir ilhâmın coşkunluğu ile vücûde getirmiş olduğu Mevlevî Âyînleri'nden İlâhiye, Kâr'dan Şarkı'ya kadar dinî ve dindışı besteleri, nevilerinin her bakımdan en güzelleri, en mükemmellerindendir. Eserlerinde ki renkler, onun sanatkârlığından süzülerek klâsik bestelerimize aksetmiş olan bu renkler, Dede'nin sanat dehâsının en parlak ışıklarıdır" (Kılınçarslan, 2006: 45).

"Sûltanîyegâh, Neveser, Sabâbüselik, Hicâzbûselik, Arabânkürdî Makamlarını tertib eden Dede Efendi, bir mûsikî dehası olarak ses sanatımızda derin izler bırakmış, bestekârlık yolunda her genç sanatkâra öncülük ve ustalık etmiştir. Hacı Ârif Bey ayrı tutulursa, şarkı formunda Dede Efendi çapında bir başka bestekâr yetişmemiştir. Dede Efendi'nin eserlerinin pek çoğunun bestelenişi bir nedene dayanıyor. Ferahfezâ Makamındaki eserlerinin bestelenişinin de ilginç bir hikâyesi vardır" (Kılınçarslan, 2006: 46).

"II. Mahmut 1837 yılında Yenikapı Mevlevîhânesini tamir ettirdi. Onarımdan sonra Dergâhın açılış törenine gelen sultan Mahmut, dergâhta, istemiş olduğu Nâyî Osman Dede' nin Rast Âyîn'ini dinledi, semâ törenini, seyretti. Esâsen Mevlevî olan II. Mahmut, fırsat buldukça mevlevîhânelere giderdi. Dede Efendi'nin Ferahfezâ Makamında yaptığı şâheserleri dinledikten sonra, bu makama karşı büyük bir meyil gösterdi ve katıldığı bir tören sonrasında büyük bestekâra, Ferahfezâ Makamını çok sevdiğini, bu makamdan bir Âyîn-i Şerif bestelerse pek memnun olacağını söyledi. Dede Efendi, padişahın bu isteğini yerine getirmek için çalışmalarına başladı. Gerçekten de Âyîn formunu yenileyecek özelliklere sahip, Ferahfezâ Âyîn'i tamamladı. Bu sıralarda II. Mahmut, tüberküloz hastalığının son safhasına gelmişti. Bu yüzden mukabelenin Yenikapı Mevlevîhânesi'nde değil de, saraya yakın olan Beşiktaş Mevlevîhânesi'de yapılmasına karar verildi. Bu arada yoğun bir çalışma ile Âyîn icraya hazır duruma getirildi. 3 Nisan 1839'da, padişahın da hazır bulunacağı Beşiktaş Mevlevîhânesi'nde izdihâm yaşandı. Padişah beklenirken mevlevîhâneye gelen Hünkâr Yâveri, rahatsızlığı dolayısıyla Zât-ı Şâhânelerinin mukabelede bulunamayabileceğini,

fakat Ferahfezâ Âyîn-i Şerifi'nin, padişâhın buyruğunca muhakkak okunmasının istendiğini Beşiktaş Mevlevîhânesi şeyhi Mehmet Kadri Dede'ye ilettili.

Bu haberin yarattığı genel üzüntü ve durgunluğa rağmen Âyînin başlaması için hazırlık yapıldı ve mukabeleye başlandı. Henüz İtrî'nin Rast Naat'ı okunurken, Sultan Mahmut derğaha girdi. Padişâhın görünmesi üzerine bu defa da herkese bir heyecan ve mutluluk hâkim oldu. O şevk ve neş'e ile Âyîn gönüllerden gelen bir coşkuyla icra edildi. II. Mahmut Âyîn'in bitiminde, hastalığının verdiği bitkinlik içinde Dede Efendi'ye, çok rahatsız olduğunu, gelmek için gayret sarfettiğini fakat gelmeklede ne kadar isabetli davrandığını, Ferahfezâ Âyînin kendisine adetâ bir hayat iksiri gibi geldiğini söyledi." (Salgar, 1995: 26-27).

"Dede Efendi'yi, Yahya Kemâl ve Tanrıpınar'ın yaptığı gibi, çevre ve kültüre yerleştirmeye daha iyi anlar ve eserlerini dinlerken onlarda hayatın gizli akislerini ve yankılarını buluruz. Mûsikîyi anlamak için onu içinde duymak yaşamak lâzımdır. Yahya Kemâl'in "İsmâil Dede'nin Kâinatı" başlıklı şiiri ile Ahmet Hamdi Tanrıpınar'ın "Yaşadığım Gibi" adlı kitabına alınan yazı, Dede'nin duyanlara ne gibi duygular ve hayaller telkin ettiğini çok güzel gösterir. Kültür bir süreklilik ve yeniden doğuştur.

Yahya Kemâl, İsmâil Dede'nin Kâinatı adlı şiirinde bu süreklilik ve yeniden doğuşu güzel bir beyitle ifade eder:

"Şeb-i lâhûtta manzûme-i ecrâm gibi
Lâiz-i bişnev'le doğan debdebe-i manâyız"

Bakmasını bilirse Mevlânâ'dan Dede Efendi'ye, Dede Efendi'den bugüne gelen o ebedi ruh ışığını görebiliriz. Yeni nesillerin harf ve dil engelleri dolayısıyla eski Türk kültürüne girmeleri biraz güçtür fakat mimari ve mûsikînin kapıları duyan ve düşünen herkese açıktır. Eski ile yeni arasında köprü kurmak isteyenlere Dede Efendi, büyük bir dost ve yol gösterici olabilir." (Kılınçarslan, 2006: 48)

Dede Efendi'nin Türk Müziği'ne yapmış olduğu en büyük hizmetlerden birisi de, çok değerli öğrenciler yetiştirmiş olmasıdır. M. Fatih Salgar, Dede'nin bu yönünü şöyle özetlemektedir:

"Bu öğrenciler, mûsikîmize bir taraftan çok değerli eserler kazandırmışlar, diğer taraftan da, Dede Efendi'den geçtikleri klâsik eserlerin aktarımını yaparak bu güne gelmesini sağlamışlardır. Klâsik mûsikîmizin geleneğinin, dolayısıyla Dede'ye

dayandığını görmekteyiz. Dede Efendi'nin yetiştirdiği belli başlı öğrencileri şunlardır. Dellâl-zâde İsmâil Efendi, Mûtâf-zâde Ahmet Efendi, Çilingir-zâde Ahmed Ağa, Yağlıkçı-zâde Ahmed Efendi, Eyyûbî Mehmed Bey, Hoca Vehib Efendi, Yeniköylü Hasan Efendi, Nikogos Ağa, Şeyh Hüseyin Azmi Dede, Behlûl Efendi, Hâşim Bey, Hacı Ârif Bey, Rıf'at Bey, Zekâî Dede'dir. Günümüzdeki musikîşinasların çoğunluğu da öğrenim zinciri bakımından Dede Efendi'ye dayanmaktadır." (Salgar, 1995: 47- 48)

1.3. Eserleri

Günümüze ulaşan ve Dede Efendi tarafından bestelendiği belirtilen eserlerin sayısı ve neler olduğu konusunda tartışmalar halen sürmektedir. Bununla beraber, Yılmaz Öztuna, "Dede Efendi" adlı kitabında Dede'nin eserleri ile ilgili şunları belirtmiştir: "Dede'nin 500'ün üzerinde eser bestelediğinde (*bestelediği konusunda-YN.*), öğrencileri ve onların öğrencileri arasında ittifak vardır. Ancak Dede'nin nota kullanmaması sebebiyle benim notalarını tesbit edebildiğim eserlerin toplamı 288'dir. 1969'da Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi'nin ilk cildini yayınladığım zaman bu sayı 268 idi. O zamandan bu yana ancak 20 yeni eserin notasını bulmak mümkün olabildi. Dede Efendi'nin 70 makam kullandığı görülür." (Öztuna, 1987: 111-112).

"Form bakımından 288 eserin tasnifi şöyledir: 56 dinî ve 232 dindışı eser. Dinî eserler: 6 Mevlevî Âyîni, 1Savt, 4 Tevşîh, 3 Durak, 37 İlâhi, Saz eserleri olarak 5 Dinî Peşrev. Dinî eserlerin hepsinin tasavvuf ve Mevlevî mûsikîsine ait olduğu, cami mûsikîsi parçaları olan 4 mevlid tevşihinin ancak gösterilebileceği anlaşılır. Dindışı eserler: 4 saz eseri (3 Peşrev ve 1 Saz Semâisi),1Kâr-ı Nâtık, 5 Kâr ve 1 Kârçe (küçük Kâr),4'ü Nakış olmak üzere 44 Beste, 52 Semâi, (büyük formdaki eserlerin toplamı: 103); 116 Şarkı ve 13 Köçekçe (toplam 139 küçük form)" (Öztuna,1987:112-113)

"Dede'nin unutulmuş en mühim eseri, 7 Âyîn'inin 3 Ocak 1837'de Yenikapı'da ilk mukabelesi yapılan 6. Âyîn'i olup bu Isfahân Âyîn, 1 selam olup gerisi 1. Âyîn olan SabâÂyîn ile tamamlanarak okunmuştur.

Eserlerinin güfte şâirleri: Tasavvufî eserlerinde Mevlânâ, Sultân- Veled, Yûnus, Seyfullâh, Niyâzi, Merkez Efendi, Gülşenî-zâde Hayâli, Sünbül Sinân, Eşerefoğlu, Sezâi, Aziz Mahmut Hüdâyî, Nûri, Zekâî, İbrahim Gülşeni gibi mutasavvıf şâirlerinin şiirlerini bestelemiştir.

Dindışı eserlerinin hepsinin güfte şâirleri bilinmiyor. Bir kısmını bizzat Dede yazmıştır. Hatta sanıyorum, şâiri tesbit edilmeyenlerin ehemmiyetli kısmı bestekârımıza

aittir. Dede'nin şiirlerini bestelediği şairler şunlardır: Adli, Enveri, Fuzûli, Gaalib, Hâfız, İsmâil, İzzet, Kemâleddin, Leyla Hanım, Mahfi, Muhtâr, Nahifi, Nedim, Riyâzi, Said, Salâhi, Şemsi, Ulvi, Vasıf gibi şairlerin şiirlerini bestelemiştir.” (Öztuna, 1987: 115-116)

Dede Efendi, dinî mûsikîmizin en büyük formlarından biri olan Mevlevî Âyîni'nden ise yedi tane bestelemiştir. Hakan Kılınçarslan bunları şöyle sıralamıştır:

“1. *Sabâ Âyîn*: İlk kez 1823 (17 Cemâziyelâhir 1239) Yenikapı Mevlevîhânesi'nde icrâ edildi.

2. *Nevâ Âyîn*: Dede Efendi'nin bestelediği ikinci Âyînidir. 17 Nisan 1824 (17 Şaban 1239) tarihinde icra edildi.

3. *Bestenigâr Âyîn*: Bu Âyîn 1. Selâm, 3. Selâm ve “Hezar âfern”e kadar bestelenmiş, bunu Sabâ makamındaki Âyîninin 2. Selâmı eklenmiştir. İlk kez 1832'de Yenikapı Mevlevîhânesi'nde icrâ edildi.

4. *Sabâ-bûselik Âyîn*: İlk icrâ tarihi 14 Kasım 1833'tür. Âyîni 1. Selâm olarak besteleyen Dede Efendi, buna Nevâ makamındaki Âyîn'inin 2., 3., 4., Selâmlarını eklemiştir.

5. *Hüzzam Âyîn*: Önce 1. Selâm olarak bestelenmiş, bu Selâm'ın sonuna sabâ makamındaki âyîninin diğer selâmları eklenmiştir. İlk icrâ tarihi 1830'dur. Daha sonra Dede Efendi bütün Selâmları aynı makamdan besteleyerek eseri tamamlamıştır.

6. *İsfahân Âyîn*: İlk icrâ tarihi 1836'dır (25 Ramazan 1252). Bir Selâm olarak bestelenmiştir. Bundan sonrasında ya Sabâ ya da Dügâh Âyîn'inin 2. Selâm'ından sonrası okunurdu.

7. *Ferahfezâ Âyîn*: Bu Âyîn'i II. Mahmud'un isteği üzerine bestelemiştir. Dede Efendi bu eserini beğenmediğini, sipariş üzerine bestelemek zorunda kaldığından yakınmıştır. Âyîn'in ilk icrâ tarihi 3 Nisan 1839 (18 Muharrem 1255)” (Kılınçarslan, 2006: 49).

Bu kısımda Dede Efendi'nin eserlerini, oluşturduğumuz tablolar halinde, öncelikle, *Dinî* ardından *Dindışı Eserleri* olmak üzere ve *form sıralanışına* göre veriyoruz.⁶

⁶ : Bu konuda ayrıca bk.: Hakan Kılınçarslan, *Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevî Ayininin Makam, Usul ve Ezgisel Yönden İncelenmesi*, (Selçuk Üniversitesi SBE Müzik Ana Sanat Dalı TSM Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2006; Yılmaz Öztuna, *Dede Efendi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1987; Mustafa Çıpan: Sibel Karaman, “*Dede Efendi'nin Yürük Semailerinin Usul-Aruz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi*”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat*

1.3.1. Dinî Eserleri

Tablo 1. Dede Efendi'nin Âyîn Formundaki Eserleri

MAKAM ADI	USÛL	ESER ADI
Bestenigâr	Değişmeli	Ey kible-i ikbali cihan hâki deret
Ferahfezâ	Değişmeli	Bişnev ez neyçün şikâyet mikuned
Hüzzâm	Değişmeli	Mahest-ü nemi danem hurşid-ı ruhat yane
Isfahân ⁷	Değişmeli	Ey ferd-ü hayy-ü dâna ya Rabbenâ zalemnâ
Nevâ	Değişmeli	Ey tecelligah-ı canem ruyi tu
Sabâ	Değişmeli	Bişnevid ez nale-ı banki rebab
Sabâ-Bûselik	Değişmeli	Ateş nezened der dil-ı ma illa Hu

Tablo 2. Dede Efendi'nin Peşrev Formundaki Eserleri

MAKAM ADI	USÛL	ESER ADI
Bestenigâr	Devr-i Kebir	Bestenigâr Peşrev
Dügâh	Devr-i Kebir	Dügâh Peşrev
Hicaz	Devr-i Kebir	Hicaz Peşrev
Hüseyni	Devr-i Kebir	Hüseyni Peşrev
Şevk-u Tarab	Devr-i Kebir	Şevk-u Tarab Peşrev

Tablo 3. Dede Efendi'nin Savt Formundaki Eseri

MAKAM ADI	USÛL	ESER ADI
Ferahnâk		Durman yanalım ateş-i aşka

Araştırmaları Dergisi, S. 28, Konya, 2010, ss. 486-522; Ender Ergün, vd., *Dede Efendi Besteleri*, KB. Yay., Ankara, 1996, ss. 158-160.

⁷:Dede Efendi'nin söz konusu kayıp Isfahân ayini hakkındaki bilgiler yukarıda verilmiştir. Bu konuda ayrıca bk.: Yakup Şafak, “**Dede Efendi'nin Kayıp Isfahan Ayini Güftesi**”, <http://www.mutriban.com/dede-efendinin-kayip-isyahan-ayini>, 28 Mayıs Perşembe, 2009.

Tablo 4. Dede Efendi'nin Tevşih Formunda Eserleri

MAKAM ADI	USÛL	ESER ADI
Bestenigâr	Düyek	Ya rahmeten li'l- Hakk ya Resûl
Hisar	Nim Evsat	Ey risâlet bustânında hıraman serv-kad
Hüseynî	Yürük Semaî	Nûr-ı Fahr-ı Âlem'e bir zerre olmaz aftâb
Uşşak	Evsat	Bir ismi Mustafa bir ismi Ahmed

Tablo 5. Dede Efendi'nin Durak Formundaki Eserleri

MAKAM ADI	USÛL	ESER ADI
Nişabûr	Durak Evferi	
Nühüft	Durak Evferi	Benim Mansûr-ı aşk hûb dâre geldim
Sûz-i Dil	Durak Evferi	Ayağın tozunu sürme çekelden gözüme cânı

Tablo 6. Dede Efendi'nin İlâhî Formundaki Eserleri

MAKAM ADI	USÛL	ESER ADI
Arazbâr	Düyek	Ben yürürüm yane yane
Arazbâr	Düyek	Ey âşık-ı dil-dâde
Beyâtî	Düyek	Yandıklarım şam-u seher
Bestenigâr	Düyek	A sultanım sen var iken ya ben kime yalvarayım
Bestenigâr	Düyek	Olmaya senden atâ kul neylesin Rabbenâ
Bestenigâr	Düyek	Ya ilâhî cümle sensin cümle sen
Dügâh	Düyek	Gel ey sâlik diyem bir söz ki haktır
Evc	Düyek	Benim Mecnûn- sıfat Leylâ'sı aşkın
Ferahfezâ	Düyek	Şurîde vü Şeydâ kılan
Hicaz	Düyek	Gelin gidelim Allah yoluna
Hüzzam	Düyek	Bağrımdaki biten başlar
Hüzzam	Devr-i Revan	Ey sufi –ı ehl-ı safa ez-can be-ku Allah hu
Hüzzam	Muhammes	Eya âlemlerin şahı tecelli kıl teselli kıl
Irak	Düyek	Aşkınla yandır sultanım Allah
Isfahân	Düyek	Yandım yakıldım ben nar-ı aşka
Muhayyer	Nim Evsat	Deldi bağrım bülbül-ı bi-çare nalânın sensin
Muhayyer	Düyek	Düşeli bu aşkın canım evine

Muhayyer	Düyek	Ey derde derman isteyen yetmez mi derd der
Muhayyer	Düyek	Toprakta yatacak teni
Muhayyer	Düyek	Ya Rabbi aşkın ver bana
Muhayyer	Düyek	Ya Rabbi nurun hakkı-çün
Muhayyer Sümbüle	Düyek	
Nühüft	Düyek	Ya ilahi canımın cananısın
Pençgâh	Evsat	Gü lmüdür bülbül müdür şol zar-u efgan eyleyen
Rahat'ül Ervah	Ağır Çenber	Benim Mecnun-sıfat Leyla'sı aşkın
Rast	Sofyan	Aşkınla cihan beste
Rast	Düyek	Bilirsen bende senin Allah'ım
Rast	Sofyan	Hakka âşık olanlar zikr'Ullahtan kaçarmı
Rehavi	Devr-i Hindi	Derviş olan kişinin sözleri umman olur
Segâh	Düyek	Yürük değirmenler gibi dönerler
Sûz-i Dil	Düyek	Ey derde derman dermanım Allah
Sûz-i Dil	Düyek	Ey gönül guş eyle âşıkların güftarını
Sûzinâk	Ağır Düyek	Ben bilmez idim gizli ayan hep sen imişsin
Şehnâz	Düyek	Beni bu nefsim eyledi hayran
Şehnâz	Düyek	Kerim- Allah Rahim- Allah
Şehnâz	Evsat	Yürük değirmenler gibi dönerler
Uzzâl	Düyek	Eya âlemlerin şahı tecelli kıl teselli kıl

1.3.2. Dindışı Eserleri

Tablo 7. Dede Efendi'nin Kâr Formundaki Eserleri

MAKAM ADI	USÛL	ESER ADI
Araban-Kürdî	Hafif	Gonca-1 ikbal handid vü dem-devlet resid
Bûselik	Hafif	Sur-1 şahi eyledi alam-1 tayy
Ferahfezâ	Muhammes	Kasr-1 cennet havz-1 kevser ab-1 hay
Rast-1 Cedit	Hafif	Aşk-1 tü Nihal-1 hayret amed

Tablo 8. Dede Efendi'nin Kâr-1 Natık Formundaki Eseri

MAKAM ADI	USÛL	ESER ADI
Rast	Yürük Semai	Rast getirip fend ile seyretti Hümayı

Tablo 9. Dede Efendi'nin Kâr-1 Nev Formundaki Eseri

MAKAM ADI	USÛL	ESER ADI
Rast	Ağır Düyek	Gözümde daim hayali canâ

Tablo 10. Dede Efendi'nin Kârçe Formundaki Eseri

MAKAM ADI	USÛL	ESER ADI
Hisar-Bûselik	Devr-i Revan	Rûy-1 tu cam-1 tarab-1 vûslat dil-1 bi- karare düştü

Tablo 11. Dede Efendi'nin Beste Formundaki Eserleri

MAKAM ADI	USÛL	ESER ADI
Acemaşirân	Zencir	Meşam-1 hatıra buy-1 gül-1 safa bulagör
Acem-Kürdî	Muhammes	Rûz-ü şeb bu cihan-içre eyledikçe geşt-u güz
Arazbâr	Muhammes	Ol peri-veş kim melahat mülkünün sultanıdır
Arazbâr	Remel	Serhoş olurum lal-i leb-i yar görünse
Beyâtî	Ağır-Hafif	Bir gonca femin yaresi vardır ciğerimde
Besteniğâr	Lenk-Fahte	Dil-oldu şimdi meftun bir afet-i zamane
Besteniğâr	Zencir	Erişdi mevsim-i gül, seyr-i gülistan-edelim
Bûselik	Remel	Olduk yine bu şek-ile mesrur-i meserret,
Evc- Bûselik	Ağır Çenber	Ağlar inler, payine yüzler sürer gönlüm
Evc- Bûselik	Muhammes	Ayb eder hal-i dil-i aşüfte-samanım gören
Ferahfezâ	Firengi Fer	Ey kaşı keman, tir-i müjen canıma geçdi
Ferahnâk	Zencir	Fiğan eder yine bülbül bahar görmüştür
Hicaz	Ağır Düyek	Ey çeşm-i ahu hicr ile tenhalara saldın beni
Hicaz- Bûselik	Ağır Remel	Bülbül gibi feryad-ı fiğanım seheridir
Hicaz- Bûselik	Lenk Fahte	Cana beni aşkın ile ferzane eden sensin
Hisar	Çenber	Gönül -ol gonca- femin bülbül-i aşüftesidir
Hisar- Bûselik	Muhammes	Her sözün uşşaka ihsan her kelamın lutfi tam
Hüzzam	Zencir	Gören üftade olur hüsn-i bi bahanesine

Irak	Remel	Bir ah ile ol gonca feme halin ayan et
Irak	Devr-i Kebir	Her zaman piş-i nigahımda hüveydasın sen
Mahur	Hafif	Ey gonca dehen har-ı elem canıma geçti
Maye	Zencir	Olmamak zülfün esiri dilbera mümkün değil
Muhayyer-Bûselik	Hafif	Bir taraftan baht durmaz durmadan yüz döndürür
Neveser	Zencir	Nasıl eda bilir ol dilber-i fedayı görün
Nevâ	Zencir	Piyaleler ki o ruhsar-ı ale dür götürür
Nevâ	Muhammes	Zeyn eden bağ-i cihan-i gülmüdür bülbülmüdür
Pesendide	Darb-ı Fetih	Her ne dem aşkıyla deryalar gibi cuş olayım
Rast-ı Cedid	Çenber	Navek-i gamzen ki her dem bağrımı pir hun
Rehâvi	Muhammes	Ne edadır bu ne kaküldür bu
Sabâ	Muhammes	Sünbülü sünbülü siyeh canem
Sabâ-Bûselik	Zencir	O nahl-i bağ-ı letafet aman aman geliyor
Sabâ-Bûselik	Ağır Çenber	Yar ile ateş-mekân olsam da gülşendir bana
Sipîhr	Çenber	Gül yüzündür andelibe ah-ü efgaan etdiren
Sultani-yegâh	Hafif	Can-ü dilimiz lutf-u keremkar ile mamur
Sultani-yegâh	Zencir	Misalini ne zemin-ü zaman görmüştür
Suzinâk	Darbeyn	Müştak-ı cemalin gece gündüz dil-i şeyda
Şehnâz	Zencir	Açıldı lal-i izarın ciğerde dağ-i derun
Şehnâz	Muhammes	Ne dehendir bu ne kâküldür sevdiğim
Şehnâz- Buselik	Lenk Fahte	Mushaf demek hatadır ol levha-i cemale
Şehnâz- Buselik	Lenk Fahte	Nevruza erdin ey gönül
Şevk-Efzâ	Ağır Çenber	Ermesin el o şehin şevket-i valalarına
Tarz-ı Cedid	Çenber	İltifatınla gönül şad olduğu demdir bu dem
Uşşak	Darb-ı Fetih	Dil nale eder, bülbül-i şeyda revişinde

Tablo 12. Dede Efendi'nin Ağır Semaî Formundaki Eserleri

MAKAM ADI	USÛL	ESER ADI
Acem	Aksak Semâî	Mecliste yine kamet-i canana sarılısam
Acemaşîrân	Ağır Sengin Semâî	Ey lebleri gonca yüzü gül serv-i bülendim
Araban - Bûselik	Aksak Semai	Sevdim seni yosma fidan
Arazbâr	Ağır Aksak Semai	Vad etmiş idin ey gül-i ter vakt-i şitada
Bayatî	Aksak Semâî	Söylen ol afete dünyayı harab eylesin
Bestenigâr	Ağır Aksak Semâî	Men bende şodem bende şodem bende şodem
Evc-Bûselik	Sengin Semâî	Koy açılalım bilsin her razımı cananım
Ferahfeza	Sengin Semâî	Bir dilber-i nadide bir kamat-i müstesna
Ferahnâk	Aksak Semâî	Dil-i biçareyi mecruh eden tiğ-i niğehindir
Hicaz	Aksak Semâî	Etmezem ikrar-ı aşkı saklarım canım gibi
Hicaz- Bûselik	Ağır Aksak Semâî	Bir afetin aşkıyle gönül eyledi ülfet
Hisar- Bûselik	Sengin Semâî	Ey huma-yı padişahı ber ser-i bala-yı tü
Irak	Aksak Semâî	Nice bir ağlayalım aşk ile her gâh meded
Isfahân	Ağır Aksak Semâî	Ya Rab kime feryad edeyim yârin elinden
Maye	Ağır Aksak Semâî	Sermest-i gamım bad-ı ciğerim
Nevâ	Ağır Aksak Semâî	Ey gonca-i bag-ı cihan vey zinet-i destar-ı can
Nevâ	Aksak Semâî	Hayli demdir bir gül-i ruhsare oldum mübtela
Nişaburek	Aksak Semâî	Gahî ki eder turası damanını çide
Rast-ı Cedit	Sengin Semâî	B-tü yek dem baht-ı bed hem-dem nemi
Sabâ Bûselik	Ağır Sengin Semâî	Reng-i ruh-i gülzarıtebah eyledi bülbül
Sultani-yegâh	Aksak Semâî	Nihan ettim senisnemde ey mehpere canım
Suzinâk	Aksak Semâî	Nesin sen a güzel nesin
Tahir-Bûselik	Ağır Aksak Semâî	Söylen ol yâre benim çeşmimi pür-ab etmesi
Tarz-ı Cedit	Aksak Semâî	Ben bendesiyim bendesiyim bendesiyim

Tablo 13. Dede Efendi'nin Yürük Semâi Formundaki Eserleri

MAKAM ADI	USÛL	ESER ADI
Acemaşirân	Yürük Semâi	Ne heva-yı bağ-ı sazed ne kenar-ı kıst-i mara
Arazbâr	Yürük Semâi	Derdim bana kar eyledi dermanım bana el elmez
Bestenigâr	Yürük Semâi	Kurban-ı tü zülf-i anber-efşan-ı tü
Bûselik	Yürük Semâi	Dehr olmada bu sur ile mamur-ı meserret
Evc-Bûselik	Yürük Semâi	Sakıya mest-i müdam eylesen olmaz mı beni
Ferahfezâ	Yürük Semâi	Bu gece ben yine bülbülleri hamuş ettim
Hicaz	Yürük Semâi	Yine neşe-i muhabet dil-ü canım etdi şeyda
Hicaz- Bûselik	Yürük Semâi	Açıl açıl gel efendim cihan bahar olsun
Hisâr	Yürük Semâi	Hava güzel yine gülşende gösteriş günüdür
Hisâr-Bûselik	Yürük Semâi	Yine bezm-i iyş-ı vuslat dil-i bi karare düştü
Hüzzam	Yürük Semâi	Reh-i aşkında edip kadimdi kütah gönül
Irak	Yürük Semâi	Hasretle tamam nale döndüm sensiz
Isfahân	Yürük Semâi	Ah eylediğim serv-i hıramanın içindir
Karcıgar	Yürük Semâi	Göz gördü gönül sevdi seni ey yüzü mahım
Mahur	Yürük Semâi	Yine zevrakı derunum kırılıp kenare düştü
Muhayyer-Sümbüle	Yürük Semâi	Bağlandı gönül zülfüne divaneliğinden
Nevâ	Yürük Semâi	Ey gonca dehen ah-ı seherden hazer eyle
Neveser	Yürük Semâi	Diyemem sine-i berrakı semenden gibidir
Nihavend-i Kebir	Yürük Semâi	Rencide sakın olma nigah eylediğimden
Nişabûr	Yürük Semâi	Teşrifin ile âlemi reşk-i irem eyle
Pesendide	Yürük Semâi	Ey afet-i can-ı âşık azar
Pesendide	Yürük Semâi	Ne gönül safaya mecbur ne esir-i dilberdir
Rast-ı Cedid	Yürük Semâi	Oynar yürek terennüm-i çeng-i çaaganede
Sabâ	Yürük Semâi	Guş etti nayi nalelerim agaaze başladı
Sabâ Bûselik	Yürük Semâi	Göz gördü gönül sevdi seni ey yüzü mahım
Sultani-yegâh	Yürük Semâi	Şadeyledi can-ü dilimi şah-ı cihanım
Suzinâk	Yürük Semâi	Cana firakım aşkın ile suznakımın
Şehnâz	Yürük Semâi	Sevdi bu gönül seni yaman eylemedi
Şevk-efzâ	Yürük Semâi	Ser-i zülf-i anberinin yüzüne nikab edersin
Tarz-ı Cedid	Yürük Semâi	Hak-ı kademin çeşmimize ayn-ı ciladır

Tablo 14. Dede Efendi'nin Şarkı Formundaki Eserleri

MAKAM ADI	USÛL	ESER ADI
Acemaşîrân	Aksak	Lutfeyle meded rahmeyle şeha
Acem aşîrân	Aksak	Oldu gönül üftade
Acem Kürdî	Yürük Semâi	Bir güzele bende gönül
Arazbâr	Aksak	Yine bahar çayır çimen üstüne
Beyâtî	Ağır Aksak Semâi	Ağlatma beni incitme aman
Beyâtî	Düyek	Bir bi-bedel şûh-i cihan
Beyâtî	Düyek	Dilberi sazın nevası
Beyâtî	Ağır Aksak	Ey gamzesi fettan hemi gisûsuna didem
Beyâtî	Aksak	Gel derim gelmez yanıma
Beyâtî	Ağır Düyek	Her dem edip meyl-i cefâ
Beyâtî	Aksak	Karşıdan yar güle güle
Beyâtî	Aksak	Müptelayım ey gül-i ranâ sana
Beyâtî	Ağır Aksak	Nice bir aşkınla feryad edeyim
Beyâtî Arabân	Aksak	Aklın alır âşıkların deli eyler
Beyâtî Arabân	Ağır Düyek	Arz-ı halim benim lutf-u dilbere kalsın
Beyâtî Arabân	Yürük Semâi	Canımı aşka salmışım bahr-ı sefaya dalmışım
Beyâtî Arabân	Curcuna	Sevdim seni yosma fidanım
Beste-İsfahân	Ağır Aksak	Bir bülbül-i bağım ki ne zir-ü bemim var
Beste-İsfahân	Curcuna	Gülistan-ı ruhun seyr etmeye uşşak özenmiş
Bestenigâr	Curcuna	Ben seni sevdim seveli kaynayıp coştum
Bestenigâr	Ağır Aksak	Hayli demdir bağlanıp kaldık şitada zar ile
Bestenigâr	Aksak	Pek naziktir ince belin
Bûselik	Türk Aksağı	Edâ ile revişlerin
Bûselik	Ağır Aksak Semâi	Zülfündedir benim baht-ı siyâhım
Çargâh	Ağır Aksak	Bak perime pür-küşâ-yı itila
Dügâh	Ağır Aksak	Neyle zaptedsem dil-i divanemi
Evc	Ağır Aksak	Bülbül-asa rûz-u şeb karım nevâ
Evc	Ağır Aksak	Ebrûlerinin zahmı nihandır çiğirimde
Evc	Evfer	Geçen hafta kayıkla ben geçerken

Evc	Aksak	Sevdim bir gonca-i rana
Evc	Aksak	Söyleyin ol nev civan
Evc	Ağır Aksak	Sûz-i firkat sinemi dağlar benim
Evc-Maye	Düyek	Bir gemim var deryalarda pasalanır
Evcârâ	Devr-i Revan	Bir letafetli hava kim bu şeb ey mâh-likaa
Evcârâ	Aksak	Gel ey güzeller serveri
Evcârâ	Aksak Semâi	Hüsnüne mail gönlüm ezelden
Ferahfezâ	Semâi	Bir verd-i ranâ etdim temaşa
Ferahfezâ	Semâi	Bülbül-i hoş nevâ
Ferahfezâ	Ağır Aksak	El benim çün seni sarmış biliyor
Ferahnâk	Düyek	Beğendim seni geçmem asla ben
Ferahnâk	Aksak	Ben müptele olsam sana
Ferahnâk	Aksak	Ey şûh-i cihân sevdi seni can
Ferahnâk	Ağır Düyek	Senin-çün ey şey-i hûbân
Gerdaniye	Düyek	Bir dilberi sevip bilmezem noldum
Gülizâr	Ağır Düyek	Reha bulmadım zülfün telinden
Hicaz	Düyek	Aşkınla ben ey nazenin
Hicaz	Ağır Düyek	Ben bilmedim bana noldu
Hicaz	Ağır Düyek	Çoktur gönülde dağ-ı melâlim
Hicaz	Aksak	Mâh yüzüne â'şıkınım
Hicaz	Ağır Düyek	Seyr-i gülşen edelim ey şivekâr
Hicaz	Aksak	Yine noldu sana nevres fidanım
Hicaz- Bûselik	Devr-i Hindi	Ey mürüvvet madeni kan-ı kerem
Hisâr	Aksak	A canım kaanımâ girdin
Hisar-Bûselik	Düyek	Hüsnün gibi ey bi vefa
Hümâyun	Aksak	Tırmana tırmana çıktım yapıdan
Hüzzam	Düyek	Bir dil düştü sana yârim ah bu dem
Hüzzam	Aksak	Bir güzel aldattı beni
Hüzzam	Türk Aksağı	Bir nev civanın hüsn-ü cemali
Hüzzam	Ağır Aksak	Derdim dermanı sensin ey peri
Hüzzam	Aksak	Ey gül-i bağ-ı edâ
Hüzzam	Ağır Düyek	Halimi bir kere takrir eylesem sultanıma

Irak	Düyek	Hüsün gibi ey bi-vefa
Irak	Aksak	Netdim sana ben bi-vefa zalim
Isfahân	Aksak	Aşık olalı sen yare gönül
Karcığar	Devr-i Hindi	Gel açıl gül aslı ne durduğun
Mahur	Sofyan	Bir gonca-fem etti zuhûr
Mahur	Düyek	Gördüm bugün canânı dil
Mahur	Aksak	Sana layık mı ey gülten çevirdin ruyini benden
Maye	Ağır Düyek	Firkatin halim perişan etti gel
Maye	Ağır Aksak Semâi	Sünbüle karşı açıp perçemin ihsan eyle
Muhayyer	Yürük Semâi	Ben sana âşık değilim
Muhayyer	Yürük Semâi	Sevdiceğim aşkını ağlatır
Müstear	Aksak	Gönlümü bend etti ol mah
Nevâ	Ağır Aksak Semâi	Gül-zarâ salın mevsimidir geşt-ü güzârın
Nevâ	Aksak	Müşkil oldu sûzişim etmek nihân
Nühüft	Ağır Aksak	Bend oldu dil bir şûh-i cihâna
Nühüft	Ağır Düyek	Ey serv-i naz-ı nevresim
Nühüft	Yürük Semâi	Kasdı o şûhun dil-i azâremi
Rast	Sofyan	Bu hüsn ile sen Dilruba
Rast	Sengin Semâi	Dil bir güzele meyl etti hele
Rast	Aksak	Gördükçe ben ey meh-cemâl
Rast	Düyek	Görsem seni doyunca doyunca seni görsem
Rast	Düyek	Mahmûr güzel gayet güzel
Rast	Aksak	Sevdi gönlüm bir dilberi
Rast	Düyek	Üftâdenim ey bi-vefâ
Rast	Düyek	Yine ahlar etti peydâ
Rast	Semâi	Yine bir gül nihâl aldı bu gönlümü
Rast	Yürük Semai	Yüzündür cihanı münevver eden
Rehâvi	Düyek	Ey bülend-ahter Şeh-i sahib-kerem
Sabâ	Ağır Düyek	Gûş eyle gel bülbülleri
Sabâ Bûselik	Ağır Düyek	Sahbayı doldur sakıya
Sûzi-dil	Aksak	Canâ gönül verdim sana

Sûzi-dil	Aksak	Ey padişâhım şâd ol efendim
Şedd-i Araban	Düyek	Gözümden gönlümden hayali gitmez
Şehnâz	Aksak Semâi	Ey verd-i ranâ şûh-i melekveş
Şehnâz	Aksak	Gönül durmaz su gibi çağlar
Şehnâz	Ağır Düyek	Sana ey canımın cânı efendim
Şehnâz Bûselik	Aksak	Ben müptelâ olsam sana
Şehnâz Bûselik	Aksak	Setr edenler hüsn-ü anın
Şevk-efzâ	Yürük Semâi	Oldu gönül fütade
Şevk-efzâ	Aksak	Sur-i adlile cihan oldu şeha
Tahir	Sofyan	Bir dilbere kul oldum
Uşşak	Aksak	Ağlatırlar güldürürler
Uşşak	Aksak	Aman felek ömrüm felek
Uşşak	Ağır Devri Hindi	Döküp kâküllerin ruhsara karşı
Uşşak	Ağır Aksak Semâi	Pür ateşim açtırma sakın ağzımı zinhar
Uzzal	Yürük Semâi	Ey büt-i nev- eda
Uzzal	Aksak	Şu karşıki dağda yeşil çadır

Tablo 15. Dede Efendi'nin Köçekçe Formundaki Eserleri

MAKAM ADI	USÛL	ESER ADI
Gülizâr	Aksak	Bi-vefâ bir çeşm-i bi-dâd
Gülizâr	Çifte Sofyan	Nazlı nazlı sekip gider
Gülizâr	Aksak	Sular gibi çağladığım
Gülizâr	Aksak	Sular gibi çağlarım ben
Hicaz	Aksak	Baharın zamanı geldi a canım
Hicaz	Aksak	Yine yeşillendi dağlar çemeni
Humayun	Aksak	Bir sevda geldi başıma
Karcığâr	Aksak	Benliyi aldım kaçaktan
Karcığâr	Aksak	Gel derim gelmez yanıma
Karcığâr	Aksak	Girdi gönül aşk yoluna
Karcığâr	Aksak	İki de turnam gelir allı kareli
Sabâ	Aksak	Bana gayri karışma bir yar sevdim ezeli
Sabâ	Aksak	Gel güzelim gülistan-ı güle gel

İKİNCİ BÖLÜM

2. FERAHFEZÂ MEVLEVÎ ÂYİNİ'NİN TÜR VE BİÇİM YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Biz bu çalışmamızda, Onur Akdoğu'nun, *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler* başlıklı kitabında, müzikal inceleme ve tahlil için önerdiği “*Analiz Yöntemi*”ni temel olarak Ferahfezâ Mevlevî Âyîni'ni incelemeye çalıştık.⁸

Fransızca “Analyse” kelimesinden dilimize geçen “Analiz” terimi, TDK Türkçe Sözlüğü'nde, “Çözümleme, tahlil” olarak açıklanmaktadır.⁹

Akdoğu ise, söz konusu çalışmasında analizi şöyle açıklamaktadır:

“Genel bir tanım olarak, analizi, bir bütünü, kendini oluşturan öğelerine ayırtmak olarak tanımlıyoruz. Amacı ise bütünün iyi anlaşılabilmesi, kavranabilmesidir. Bütünün iyi anlaşılabilmesi için temel koşul ise, onu oluşturan öğeleri tanımakla olasıdır. Bu açıdan bakıldığında, analiz, bileşikten basite yol alan bir bilimsel yöntem olarak karşımıza çıkar.” (Akdoğu, 1996: 126)

Müzik bilimi açısından eserlerin analizine de vurgu yapan Akdoğu, “Müzikal Analiz” konusunu ise şöyle açıklamaktadır:

“Müziksel analiz ise, bir müzik eserini, kendisini oluşturan öğelerine ayırarak, o öğeleri tek tek ele alıp incelemek, böylece, o eserin daha iyi anlaşılabilmesini sağlamaktır. Dolayısıyla, müziksel analizin konusu içine, müzik eserini oluşturan ses, motif, ezgi, ritim olguları ve bunların değişimlerinin incelenmesi yanında, cümlecik, cümle ve bölümlerin oluşumlarının incelenmesi, kısacası, biçimin incelenmesi girer.” (Akdoğu, 1996: 126).

“Tür ve biçim yönünden inceleme” derken biçim de kastettiğimiz şey tam olarak söz konusu “*müzikal analiz*”dir. Buna göre, Bir müzik eserinin analizi, eser hakkındagenel ve özel saptamalar yapılarak iki aşamada gerçekleştirilir.¹⁰

⁸Bu konuda geniş bilgi için bk.: Onur Akdoğu, *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, EÜ. Basımevi, İzmir, 1996, ss. 126-128.

⁹*Türkçe Sözlük*, TDK Yayınları, Ankara, 2005, 10b., s.95.

¹⁰Söz konusu genel ve özel saptamalar için bk.,Onur Akdoğu, *age.*, ss. 126-128.

2.1. Ferahfezâ MevlevîÂyîni Hakkında Genel Saptamalar

- Eserin Adı* : Ferahfezâ MevlevîÂyîni (Bişnevez neyçün hikâyet miküned)
Beste : Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi.
Güfte : Eser, Mesnevi'nin Sunuş Bölümü'nden, Divân-ı Kebir'den, Mevlânâ'ya atfedilen şiirlerden, Sultan Veled ve Eflakî Ahmet Dede'ye ait şiirlerden oluşmaktadır.
Eserin Türü : Mevlevî Âyîni,
Makamı : Ferâhfezâ
Usûlü : Mevlevî Devr-i Revânı, Evfer, Devr-i Kebîr, Yürük Semaî, Evfer, Haffîf, Yürük Semaî.
Diğer Baskıları: Eserin çeşitli baskılarına rastlanmıştır.¹¹

2.2. Ferahfezâ Mevlevî Âyîni Hakkında Özel Saptamalar

2.2.1. Makamsal Özellikleri

2.2.1.1. Ferahfezâ Makamı

“*Ferahfezâ*”, Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca Sözlüğü'nde şöyle tanımlanmaktadır: “Ferah-fezâ: 1.Ferah, arttıran. 2.Türk müziğinin mürekkep makamlarındandır. Tahmînen 1870 senelerinde Ahmed Ağa tarafından terkiib edilmiştir. Şûh, neşeli ve zarif mevzûlarda kullanılabilecek güzel bir makamdır.” (Devellioğlu, 2000: 257)

Mehmet Kanar'ın, Farsça-Türkçe Sözlüğü'nde ise, “Ferahlık arttıran, iç açıcı, ferahlık veren. Klasik Türk Mûsikîsinde bir makam. Bir lale cinsi” olarak tanımlanmıştır.(Kanar, 2010: 1116)

Hüseyin Sadettin Arel, Ferahfezâ makamını özetle şöyle tanımlar: “Acemaşirân perdesindeki Çargâh Makamı ile Yegah perdesindeki Bûselik makamından mürekkeptir ve inicidir”(Arel, 1968: 54). Ferahfezâ makamının Sultaniyegâh Makamı ile ilişkisinde değinen Arel, bu ilişkiyi şöyle özetler: “Yegâh perdesindeki Pûselik Makamından ibaret olan Sultaniyegâhın seyri ile Ferahfezânın seyri birbirine pek yakın

¹¹ Bk., O. Akdoğu, *age.*, ss. 460-469; M. F. Salgar vd.,*Dede Efendi Besteleri*, KB Yayınları, Ankara, 1996, ss. 37-50; M. F. Salgar, *Ölümünün Yüzellinci Yılında Dede Efendi Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1995, ss. 105-117.

bulduğundan Sultaniyegâh Makamına mensup bazı eserlerin Ferahfezâ diye isimlendirildiği vakidir”(Arel, 1968: 55). Bununla birlikte, Arel, konuya ilişkin örneğe yer vermemiştir.

Ferahfezâ Makamı genel hatlarıyla aşağıdaki özellikleri taşımaktadır:

- a-Durağı** : Yegâh perdesidir.
- b-Seyri** : İnicidir.
- c-Dizisi** : İki şekilde kullanılmıştır.

I- Acem Makamı dizilerine, Acemaşirân perdesindeki Çârgâh dizisinin (Acemaşirân dizisi) ve Yegâh perdesindeki Bûselik dizisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Acem Makamının Acem perdesindeki Çârgâh beşlisine, yerinde Beyâtî dizisinin eklenmesinden meydana geldiğini biliyoruz. Buna göre Birinci Çeşit Ferahfezâ Dizilerini görelim.

Tablo 16. Birinci Çeşit Ferahfezâ Makamı Dizileri

Acem'de Çargah Beşlisi

T B T T (o)

Yerinde Beyati Dizisi

Neva'da Buselik Beşlisi

Yerinde Uşşak Dörtlüsü

T T B T T S K (o)

Acemaşiran'da Çargah Dizisi (Acemaşiran)

Çargah'ta Çargah Dörtlüsü

Acemaşiran'da Çargah Beşlisi

B T T T B T T (o)

Yegah'da Buselik Dizisi (Sultaniyegah)

Düghah'ta Kürdi veya Hicaz Dörtlüsü

Yegah'da Buselik Beşlisi

T T B T T B T (o)

S A₁₃ B

Birinci Çeşit Ferahfeza Makamı Dizileri

Makamının içinde bulunan Acemaşîrân Makamı dizisi Fa Majör' dür. Fa Majör'ün ilgili Minörü ise Re Minör'dür, yani Nevâ da veya Yegâh'da Bûselik'tir. Ferahfezâ Makamı, Çargâh perdesinde de Çargâh çeşniyle asma kararlar yapar. Burada da Do Majör, yani Çargâh'da Çargâh'tır. Eğer birinci çeşit Ferahfezâ Makamı kullanılıyorsa. Beyâti dizisinin asma kararları da yapılacaktır. Nevâ' da Bûselik'li ve Hicaz'lı, Çargâh'da Nikriz'li, Segâh'da Segâh üçlüsü veya Ferahnâk beşlisi ile yapılan asma kararlar ve Acem perdesinin Beyâti Makamındaki gibi sık sık gösterilmesi ile Dügâh perdesindeki Uşşak'lı asma kararlardır. Beyâti'den sonra Acem Aşîrân dizisine, ondan sonra da Yegâh'taki Bûselik dizisine geçilip karar verilir. Dügâh perdesinde Kürdi'li asma karar yapılacaktır. Bûselik dizisinin üst bölgesinin bazen Kürdi'li bazen de Hicaz'lı olduğunu biliyoruz. Ferahfezâ Makamında Yegâh perdesinde Bûselik'in üst bölgesi olan Dügâh perdesi üzerinde hem Kürdi, hem Hicaz dördlüsü yer alır ve Dügâh perdesinde hem Kürdi'li hem Hicaz'lı asma kararlar yapılır. Dügâhda Hicaz çeşniyle asma karar yapılırken, Si Bakiye Bemol- Dik Kürdi, Do Bakiye Diyez- Nim Hicaz perdeleri kullanılır. Ancak bu Hicazlı asma kararda fazla ısrar edilmez, çok kısa yapılır. Çünkü Makam, Sultaniyegâh Makamına benzeyebilir. Acemaşîrân perdesinde Çargâh çeşni ile belirgin asma kararlar yapılır. Acemaşîrân perdesi Ferahfezâ Makamını Sultaniyegâh Makamından ayıran özelliklerden biridir.

f-Donanımı: Si Küçük Mücenneb Bemolü donanıma yazılır. Gerekli değişiklikler eser içinde gösterilir.

g- Perdelerin Türk Mûsikîsi'ndeki isimleri: Pestten tize doğru: Yegâh'da Bûselik dizisi: Yegâh, Hüseyini Aşîrân, Acem Aşîrân, Rast, Dügâh, Kürdi veya Dik Kürdi, Çargâh, veya Nim Hicaz, Nevâ. Acem Aşîrân Dizisi: Acem Aşîrân, Rast, Dügâh, Kürdi, Çargâh, Nevâ, Hüseyini, Acem. Yerinde Beyâti Dizisi: Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyini, Acem, Gerdâniye, Muhayyer. Acem'de Çargâh beşlisi: Acem, Gerdâniye, Muhayyer, Sünbüle, Tiz Çargâh'tır.

h- Yeden: Portenin altındaki Bakiye Diyezli Do Kaba Nim Hicaz perdesidir.

ı-Genişlemesi: Birinci çeşit Ferahfezâ dizisi, tizden ve pestten ondört seslik bir seyir alana sahiptir. Zaten geniş olduğu için, ayrıca genişlemez. İkinciçeşit Ferahfezâ Makamı ise Acemaşîrân perdesindeki Çargâh beşlisinin simetrik olarak Acem perdesine göçürülmesiyle genişler.

i- Seyir: Tiz durak Acem perdesi civarından Acem'de Çargâh beşlisi ile Acemaşîrân Makamı gibi seyre başlanır. Bu bölgede karışık gezinildikten sonra güçlü

Acem perdesinde Çargâh çeşnisi ile yarım karar yapılır. Sonra, İkinci Çeşit Ferahfezâ dizisi kullanılıyorsa, yerinde Beyâti dizisine geçilir ve bu dizinin asma kararları ile Dügâh'daki Uşşak çeşnisi belirgin bir şekilde gösterilerek Beyâti dizisi bitirilir. Sonra sırasıyla Acemaşirân dizisi ve Yegâh'daki Bûselik dizisinin asma kararları yapılır ve Yegâh perdesinde Bûselik çeşnili tam karar yapılır.” (Özkan, 2003: 524-527)

Yukarıda tüm özellikleriyle aktarmaya çalıştığımız Ferahfezâ Makamını, “Ferahfezâ Mevlevî Âyîni” adlı eserinde Dede'nin ne kadar ustaca işlediğini görmek için aşağıda söz konusu eserin Makamsal Özellikleri hakkında yaptığımız saptamaları veriyoruz.

2.2.1.2. Makamsal Yapı Hakkında Saptamalar

Birinci Selâm:

Birinci Selâm üç bölümden oluşmaktadır. Söz konusu bölümleraşağıda açıklanmıştır.

Dede Efendi

I.SELÂM



BİŞ NE VEZ NEY ÇÜN Şİ KÂ YET Mİ KÜ NED

YÂ Rİ YÂ Rİ MEN EZ CÜ DÂ Yİ HÂ HI KÂ YET

Mİ KÜ NED YÂR YÂR

YÂ Rİ YÂ Rİ MEN MEN SAZ KEZ NE YİS TAN TÂ ME RÂ BÜB

Rİ DE END YÂ Rİ YÂ Rİ MEN

DER NE Fİ REM MER DÜ ZEN NÂ Lİ DE END

YÂR YÂR YÂ Rİ YÂ Rİ MEN MEN SAZ

Yukarıda görüldüğü üzere, birinci Selâm'ın *ilk bölümüne* Acem perdesi civarından başlanmış ve acem Makamında seyredildikten sonra Kürdi perdesi alınarak Bûselik beşlisi ile Yegâh perdesine inilmiş ve ardından Kaba Nim Hicaz perdesi alınarak yedenli Ferahfezâ Makamı gösterilmiştir.

Sİ NE HÂ HEM ŞER HA ŞER HA EZ Fİ RAK

EZ Fİ RAK YÂ Rİ YÂ Rİ MEN AH

TÂ BE GÛ YEM ŞER Hİ DER Dİ İŞ Tİ YÂK

YÂR YÂR YÂ Rİ YÂ Rİ MEN SAZ

İM RÛZ CE MÂ Lİ TÛ BER Dİ

DE MÜ BÂ REK BÂD BER MÂ HE VE Sİ TÂ
ZE Pİ Çİ DE MÜ BÂ REK BÂD
YÂR YÂR YÂ Rİ YÂ Rİ MEN _SAZ_
GÜL HA ÇÜ Mİ YÂN BEN DED BER CÜM
LE Cİ HAN HEN DED AH EY BER GÜL İ SAD ÇÜN
GÜL HAN Dİ DE MÜ BÂ REK BÂD
YÂR YÂR YÂ Rİ YÂ Rİ MEN _SAZ_

Yukarıda görüldüğü üzere, birinci bölümün yukarıdaki kısmına Çargâh üzerinde Nikrîzli çeşnilerle girilmiş, sonunda tekrar Ferahfezâ Makamıyla karara gidilmiştir.

DOST DOST YÂ Rİ YÂ Rİ MEN
TÂ MEN BE Dİ DEM RÛ Yİ TÛ
EY ŞEM İ MÂ Hİ RÛ ŞE NEM AH _SAZ_
HER CÂ NE Şİ NEM HUR RE MEM
HER CÂ RE VEM DER GÜL ŞE NEM _SAZ_

HER CÂ HA YÂ Lİ ŞEH BÜ VED
 BA ĞİY TE MÂ ŞÂ GEH BÜ VED AH
 DER HER MA KÂ Mİ Kİ RE VEM
 BER İŞ RE Tİ BER Mİ ZE NEM _SAZ_

Birinci Selâm'ın *ikinci bölümüne*, Nevâda Bûselik dörtlüsü ile başlanmış Nevâ perdesi ve Yegâh perdesi üzerinde Sabâ ve Uşşâk Makâmı gösterilmiştir. Aynı zamanda, Nim Hisâr perdesi kullanılarak Kürdî perdesine inilmiş, ardından, Muhayyer perdesi tutularak devam edilmiştir.

DER HÂ E GER BES TE ŞE VED
 ZİN HÂN KÂ Hİ ŞEŞ DE Rİ _SAZ_

Ardından, yukarıda görüldüğü gibi, Ferahfeza Makâmına dönülmüştür. Burada, ilk bölümden farklı olarak, Segâh perdesi kullanılmamıştır.

AN MÂ HÎ RÛ EZ LÂ ME KÂN
SER DER KÛ NED DER REV ZE NEM _SAZ_
AH MEN EZ İK LÎ MÎ BÂ LÂ YEM
SE RÎ Â LEM NE MÎ DÂ REM _SAZ_ AH NE EZ Â
BEM NE EZ HÂ KEM SE RÎ Â DEM
NE MÎ DÂ REM _SAZ_ AH DER AN ŞER BET Kİ CAN
1. SÂ ZED 2. SÂ ZED AH
Dİ Lİ MÜŞ TA Kİ CAN BA ZED AH HI RED HÂ
HED Kİ DER BÂ ZED ME NEŞ MAH REM
NE MÎ DA REM

Nihayet, birinci Selâm'ın *üçüncü bölümü*, yukarıdaki notadan anlaşılacağı üzere, Uşşâk dizisinde dolaşarak başlamış, Acemde ve bazende Çargâhta kalıplar yapılarak Acem Makamıyla sonlandırılmıştır.

İkinci Selâm:

İkinci Selâm üç bölümden oluşmaktadır. Söz konusu bölümler aşağıda açıklanmıştır.

Eyfer

II.SELÂM

AH EY MU MUT RÎ BÂ
 BA AN PE PER DE ZEN
 KÂN YÂR YA RÎ MÂ
 MÂ MEST Â A ME DEST
 SAZ EY AN AN HA YÂ
 TI BA BA SA FA
 VÛ BÂ VE FÂ
 MEST Â ME DEST

İkinci Selâm'ın *birinci bölümüne* Bayâti Makamıyla başlanmış, Nevâda Bûselik, Çargâhta Nikriz seslerinde dolaşıldıktan sonra Dügâh perdesine inilerek bölüm tamamlanmıştır.

AH EY AŞ AŞ KI Bİ
 Bİ CAN BİN Kİ CAN
 CAN RA ÇŪ ÇŪN KA DEH
 DEH PŪR MĪ KŪ NEND

İkinci Selâm'ın *ikinci bölümüne*, yukarıda görüldüğü üzere, Segâh Makamına kesin geçki yapılarak girilmiştir. Segâh beşlisinde dolaşılmış, seyrin başında Irak perdesinde Hicaz gösterilmiştir.

AH EY RŪ RŪ YĪ SÂ
 SA KĪY BİN Kİ HA
 HAN DAN EZ EZ BE KA
 KA MEST Â Â ME DEST

Ardından yukarıda görüldüğü üzere, Makam geçkisi yapılarak, Bayâti Makamı gösterilmiş, Kürdî perdesi alınarak Yegâh perdesine Bûselikli inilmiştir.

Üçüncü Selâm:

Üçüncü Selâm dokuz bölümden oluşmaktadır. Söz konusu bölümler aşağıda açıklanmıştır.

Devr-i Kebir

III.SELÂM

DÜ DÜŞ MEV LÂ NÂ

BE HÂB EN DER ME RÂ

ÂH BE Lİ YÂ Rİ MEN

SÜ Yİ BEZ Mİ HİŞ

Mİ ZED ES SA LÂ

BE Lİ YÂ Rİ MEN _SAZ_

Birinci bölüme Bayâti Makamı'yla başlanmış, Nevâda Hicaz beşlisi gösterilmiş, Hüseyini perdesi tutularak Dügâh perdesine Uşşaklı inilip bölüm tamamlanmıştır.

PER DE HÂ Yİ CAN

FE ZÂ BER DÂ DÂ Şİ TE

BE Lİ YÂ Rİ MEN _SAZ_

DER Hİ CA ZÜ RAST

Aksak Semâiye

SE GÂ HÛ NE VÂ

AH NE VA

İkinci bölüme Hüzûm Makâmı ile başlanmış, Hicaz geçkisi yapılmış, Rast perdesi gösterilerek Segâh Makâmıyla karara gidilmiştir. Ardından, Nevâda önce Rastlı sonra Bûselikli kalınarak terennüm bölümüne geçilmiştir.

TERENNÛM

SAZ

SAZ

Üçüncü bölüm olan terennüm bölümünde, Nevâ Makâmında dolaşıldıktan sonra Nevâda kalınmıştır.

Yürük Semâi

EY Kİ HE ZÂR Â FE RİN BÛ Nİ CE SUL

TÂN O LUR KU LI O LAN Kİ Şİ LER

CÂ NİM HÛS RE VÛ HÂ KAN O LUR YÂR

HÛS RE VÛ HÂ KA NO LUR HER Kİ BU GÛN

VE LE DE İ NA NU BEN YÛZ SÛ RE

YOK SU Lİ SE BA YO LUR CÂ NİM

BA Yİ SE SUL TÂ NO LUR YÂR

BÂ Y İ SE SUL TÂ NO LUR

Dördüncü bölümde, İsfahân Makâmına geçki yapılmıştır. Önce, kısaca Nişabûr sesleri gösterilmiş sonra Bayâtî seyrine geçilmiştir. İrâk perdesine inilerek Beste-İsfahân Makâmına geçki yapılmıştır.

TERENNÜM (Yürükçe)



Beşinci bölüm olan terennümde Uşşâk Makâmına geçilmiştir. Rast beşlisi ve Uşşâk dörtlüsü seslerinde gezinilerek Nevâ perdesinde kalışlar yapılmıştır.



Altıncı bölümde Acem Makâmına geçilmiş, seyirde Acem ve Çargâh perdelerinde kalışlar yapıldıktan sonra Çargâh üzerinde Nîkrîzli kalış yapıp karâra gidilmiştir.



Ardından, Segâh ve Müsteârlı gezildikten sonra Dik Kürdi perdesi alınarak Dügâha Hicazlı inilmiştir.

VAY _SAZ_ NÛR TÛ YÎ SUR TÛ YÎ DEV LE TÎ MAN
 SÛR TÛ Y MÛR GÎ KÛ HÎ TÛR TÛ YÎ HAS TE BE MÎN
 KAR ME RÂ YÂR YÂR AH MÛR GÎ KÛ HÎ
 TÛR TÛ YÎ HAS TE BE MÎN KAR ME RA YÂR
 YAR AH RÛ YET ÇÛ GÛL ZÂR LA LET
 GÛ HER BÂR CÂ NÎY VÛ DÎL DAR DÎL RÂ
 NÎ GEH DÂR YÂR YÂR YÂR AH
 EY YÂ RÎ MEH RÛ BÂ ÇEŞ MÎ Â HÛ
 HÛ BÎY VÛ HOŞ HÛ DÎL RÂ NÎ GEH DÂR
 YÂR YÂR YÂR

*Yedinci Bölüm*Hüseyinî üzerinde Hicâz dörtlüsü gösterilerek başlanmış ve Muhayyer perdesi tutulduktan sonra Evc de Irâklı kalıplar yapıp, Dügâha Hicazlı inilmiş ve Irâk Makamıyla karar verilmiştir.

TERENNÜM (Daha Yürük)

SAZ

AŞ

Sekizinci bölüm olan Terennüme Irâk perdesinden başlanıp, Dügâhda Hicaz, Rastta ve Nevâda Bûselik gösterilmiştir.

KAST BER Â SÛ MAN PE RÎ DEN SAD PER DE BE HER

NE FES DE RÎ DEN GÛF TEM Kİ Dİ LÂ MÛ BÂ RE KET

BÂD DER HAL KA İ A ŞI KAN RE Sİ DEN EY GÛL ŞE Nİ BA

Ğİ LÂ YE ZA Lİ BER ÇER Hİ SE FÂ ME Hİ KE MÂ Lİ İN

MEC LİS İN SE MÂ İ PÛR NÛR EZ HAZ RE Tİ TÛ ME BÂD HÂ Lİ

Üçüncü Selâm'ın dokuzuncu bölümünde Sultâniyegâh Makâmına geçilmiştir. Seyirde, Nevâda Bûselikli dolaşılmış, Şehnâz perdesi alınarak Acemde kalınmış, ardından Yegâhta Bûselikli karâr verilmiştir.

Dördüncü Selâm:

Dördüncü Selâm, bir bölümlüdür. Nevâ perdesinde Sultanîyegâh Makamının ezgileri ile başlamış ve yerinde Ferahfezâ Makamı ile karar vermiştir.

Evfer

IV.SELÂM

AH SUL TÂ NI MENİ

Nİ SUL TÂ NI MENİ

AH EN DER Dİ LÜ CAN

CAN İ MA NI ME Nİ

AH DER MEN Bİ DE Mİ

Mİ MEN ZİN DE ŞE VEM

AH YEK CAN Çİ ŞE VED

VED SAD CÂ NI ME Nİ

2.2.2. Usûl Özellikleri

2.2.2.1. Usûl Anlayışına İlişkin Saptamalar

Mevlevî Âyîni her birine Selâm adı verilen dört bölümden oluşur. Devri Kebir usulündeki peşrevden sonra 1. Selâm, Devri Revân veya Ağır Düyek usûlüyle bestelenir. 2. ve 4. Selâmlar Ağır Evfer usûlüyle, 3. Selâm çoğunlukla Devri Kebir usûlüyle başlar, Aksak Semâi usûlüyle bestelenmiş bir saz terennümü ile Yürük Semâi usûlüne bağlanır. Düyek veya Fahte usûlüyle Son Peşrev ve Son Yürük Semai ile Âyîn sona erer.

2.2.2.2. Usûl Yapısı ve Güftenin Usûl Darlarına Göre Dağılımı¹²

Dede Efendi, Ferâhfezâ Mevlevî Âyînini formuna uygun usûller ile bestelemiştir. Alaeddin Yavaşca, Dede'nin bu ustalığını şöyle ifade etmektedir:

“Usûllere hâkimiyeti, yaptığı bütün eserlerinde bariz olarak görünmektedir. Arûz kalıpları ile usûl darplarının intibâkı son derece hesaplı ve uyumludur. Gerek makam, gerekse usûl kullanımında Dede, kendisinden sonra geleceklere adeta ders vermiştir.” (Yavaşca, 2006:103)

Dede Efendi'nin, Alaeddin Yavaşca'nın da vurguladığı Aruz kalıpları ile usûl darplarının intibakındaki ustalığını yansıtan her bir Selâm'ın “usûl-güfte” ilişkilerini “*usûl yapısı ve güftenin usûl darplarına göre dağılımı*” başlıkları ile aşağıda veriyoruz.

¹²Güftenin usûl darplarına göre dağılımı, *usûl-güfte ilişkisinin* daha iyi anlaşılması için kudüm velvelelerine uygun olacak şekilde yazılmıştır. Buna uygun olarak, yukarıdan aşağıya, üst çizgi sağ zahme ile sağ kâseye vurulan darpları; alt iki çizgi ise sol kâseye vurulan darpları ifade etmektedir. Alt çizgilerden üstteki sağ zahme ile alttaki ise sol zahme ile vurulur.

Birinci Selâm 'ın usûl yapısı ve güfthenin usûl darplarına göre dağılımı şöyledir:

BIŞ-----NE--VEZ-----NEY-----ÇÜN-----Şİ--KA.....YET.....
 EZ-----CÜ--DA-----Yİ-----HA-----Hİ--KA-----YET-----
 KEZ-----NE--YİS-----TAN-----TA-----ME--RA-----BUB-----
 DER-----NE--Fİ-----REM-----MER-----DÜ--ZEN-----NA-----
 Sİ-----NE--HA-----HEM-----ŞER-----HA--ŞER-----HA-----
 TA-----BE--GÜ-----YEM-----ŞER-----Hİ--DER-----Dİ-----

Mİ-----KÜ.....NED-----
 Mİ-----KÜ-----NED-----
 Rİ-----DE-----END-----
 Lİ-----DE-----END-----
 EZ-----Fİ-----RAK-----
 İŞ-----Tİ-----YAK-----

YA-----Rİ...YA.....Rİ.....MEN.....
 YAR-----YAR-----
 YA-----Rİ---YA-----Rİ---MEN-----
 YAR-----YAR-----
 YA-----Rİ---YA-----Rİ---MEN-----AH-----
 YAR-----YAR-----

YA-----Rİ---YA-----Rİ---MEN------(SAZ-----)
 YA-----Rİ---YA-----Rİ---MEN------(SAZ-----)
 YA-----Rİ---YA-----Rİ---MEN------(SAZ-----)

İkinci Selâm 'ın usûl yapısı ve güftenin usûl darplarına göre dağılımı şöyledir:


AH-----EY-----MU-----MUT-----/Rİ--BA-----
 -----(SAZ)-----EY-----AN-----AN-----/HA-YA-----
 AH-----EY-----AŞ-----AŞ-----/Kİ-Bİ-----
 AH-----EY-----RU-----RU-----/Yİ--SA-----

BA-----AN-----PE-----PER-----/DE-ZEN-----
 -----TI-----BA-----BA-----/SA-FA-----
 Bİ-----CAN-----BİN-----/Kİ-CAN-----
 SA-----KİY-----BİN-----/Kİ-HA-----

-----KAN-----YAR-----YA-----Rİ--MA-----
 -----VÜ-----BA-----/VE-FA-----
 CAN-----RA-----ÇÜ-----ÇÜN-----/KA-DEH-----
 HAN-----DAN-----EZ-----EZ-----/BE-KA-----


MA-----MEST-----A-----A-----/ME-DEST-----
 -----MEST-----A-----/ME-DEST-----
 DEH-----PÜR-----Mİ-----/KÜ--NED-----
 KA-----MEST-----A-----A-----/ME-DEST-----

Üçüncü Selâm'ın usûl yapısı ve güfthenin usûl darplarına göre dağılımı şöyledir:



28
4

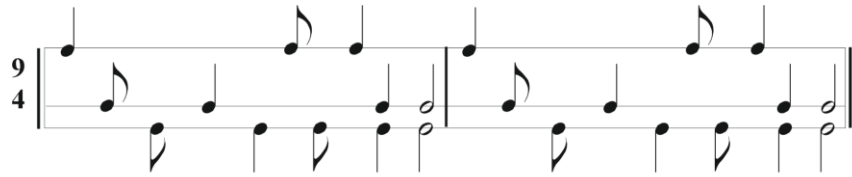
-/DU-----/DUŞ---MEV-----LA-----NA-----BE-/HAB-----EN-----
 SU-----Yİ---BEZ---Mİ-----HIŞ-----Mİ-----ZED-----
 PER-----DE---HA-----Yİ---CAN-----FE---ZA-----BER-----
 DER-----Hİ---CA-----ZÜ-----RAST-----SE-----GA-----



28
4

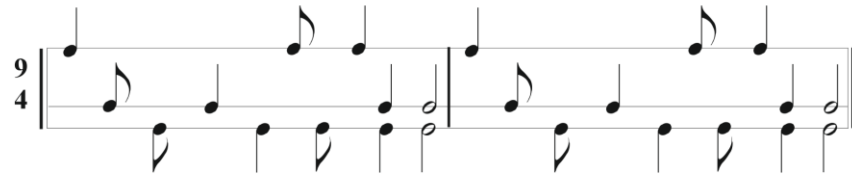
DER-----ME---RA-----AH-----BE-Lİ--YA---Rİ-----MEN-----
 ES-----SA---LA-----BE-Lİ--YA---Rİ-----MEN------(SAZ-----)
 DA-----DA-Şİ-TE-----BE-Lİ--YA---Rİ-----MEN------(SAZ-----)
 HÜ-----NE---VA------(AKSAK SEMAİYE GEÇİŞ--TERENNÜM)

Dördüncü Selâm'ın usûl yapısı ve güfthenin usûl darplarına göre dağılımı ise şöyledir:



9
4

AH-----SUL-----TA-----Nİ-----/ME-Nİ-----
 AH-----EN---DER---Dİ-----/LÜ--CAN-----
 AH-----DER---MEN---Bİ-----/DE-Mİ-----
 AH-----YEK---CAN---Çİ-----/ŞE--VED-----



9
4

Nİ-----SUL-----TA-----Nİ-----/ME-Nİ-----
 CAN-----İ---MA---Nİ-----/ME-Nİ-----
 Mİ-----MEN---ZİN---DE-----/ŞE-VEM-----
 VED-----SAD---CA-----Nİ-----/ME-Nİ-----

2.2.3. Sözel Özellikleri

Ferahfezâ Mevlevî Âyîni'nin sözleri Farsça ve Arûz ölçüsü ile yazılmıştır. Ayrıca, güftesi bir tek kişiye ait değildir. Sözel metin, Mesnevî'nin sunuş bölümünden, Divanı Kebirden, Mevlana'ya atfedilen şiirlerden, Sultan Veled ve Eflaki Ahmet Dede'ye ait şiirlerden oluşmaktadır.

Dede Efendi, klâsik üslûba bağlı bir besteci olmakla birlikte, dindışı eserlerinde çoğunlukla hece ölçüsü ile yazılmış şiirleri tercih ettiğini görmekteyiz. Bu nedenle, bu eserlerde anlatım daha yalın ve anlaşılabilir olup, Arapça ve Farsça sözcükler fazla kullanılmadığından daha çok Halk Edebiyatı özellikleri taşımaktadır. Dede Efendi, dinî eserlerinde ise, daha çok Arûz ölçüsü kullanmıştır. Arûz ölçüsü kullandığı eserlerinde klasik üslûp kendisini hissettirmektedir. Sözlerde ağırlıklı olarak Arapça ve Farsça sözcükler kullanılmakta olup ifadeler daha uzun ve dolaylıdır (Bulut, Üçinkülüğ, 2007: 225-236).

Sözel metnin *kafiye düzeni* aşağıdaki gibidir:

1. Kıta

-----	a
-----	a
-----	b
-----	b
-----	c
-----	c

2. Kıta

-----	a
-----	a
-----	x
-----	a

3. Kita

-----	x
-----	a
-----	x
-----	a
-----	x
-----	a

4. Kita

-----	a
-----	a
-----	x
-----	a

5. Kita

-----	a
-----	a
-----	x
-----	a

6. Kita

-----	a
-----	a
-----	x
-----	a

7. Kita

-----	a
-----	a
-----	x
-----	a

8. Kıtıa

----- a
----- a
----- x
----- a
----- x
----- a

9. Kıtıa

----- a
----- a
----- x
----- a

10. Kıtıa

----- a
----- a
----- x
----- a

11. Kıtıa

----- a
----- a
----- x
----- a

12. Kıtıa

----- a
----- a
----- x
----- a

Sözel metnin *vezin yapısı* ise, aşağıdaki gibidir:

Birinci Selâm

Bişnev ez ney çün şikâyet mîkûnet

Ez cüdâyihâ hikâyet mîkûnet

K'ez neyistan tâ mera bubrîdeend

Der nefirem merd-ü zen nâlîdeend

Sine hâhem şerhâ ez firaak

Tâ begûyem şerh-i derd-î iştiyaak

— • — — / — • — — / — • —

(*Fâ'îlâtün/ Fâ'îlâtün/ Fâ'îlün*)

İmrûz cemâl-i tü ber dîde mübârek bâd

Ber mâ heves-î tâze pîçîde mübârek bâd

Gülhâ çü miyan bended ber cümle cihan hended

Ey ber gül-i sad çün handîde mübârek bâd

— — • / • — — — / — — • / • — — —

(*Mef'ûlü / Mef'ûlün / Mef'ûlü / Mef'ûlün*)

Tâ men bi dîdem rûy-î tü ey şem'i mâh-ı rûşenemâ

Her câ neşinem huremem her câ revem der gülşenem

Her câ hayâ-î şeh büved bâğı temâşâ-geh büved

Der her makaamî ki revem ber işretî ber mîzenem

Derhâ eger beste şeved zin hâkaah-ı şeş derî

An mâh-rû ez lâ-mekân ser der kûned der revzenem

— — • — / — — • — / — — • — / — — • —

(*Müstef'ilün / Müstef'ilün / Müstef'ilün / Müstef'ilün*)

Men ez ıklîm-i bâlâyem ser-î âlem nemîdârem

Ne ez âbem ne ez hâkem ser-î âdem nemîdârem

Der an şerbet ki can sâzed dil-î müştak can bâzed

Hired hâhed ki der bâzed meneş mahrem nemîdârem

• — — — / • — — — / • — — — / • — — —

(*Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Mefâ'ilün*)

İkinci Selâm

Ey mutribâ an perde zen k'an yâr-ı mâ mest âmedest

Ey an hayât-ı bâ safâ vü bâ vefâ mest âmedest

Ey aşk-ı bî can bin ki canrâ çün kadeh pür mîkünet

Ey rûy-ı sâkıy bin ki handan ez bekâ mest âmedest

— · — / — — · — / — — · — / — — · —

(*Müstef'ilün / Müstef'ilün / Müstef'ilün / Müstef'ilün*)

Üçüncü Selâm

Düş Mevlânâ be hâb ender merâ

Sûy-i bezm-i hîş mîzed e's-salâ

Perdehâ-yı can fezâ berdâşte

Der Hicâz-ü Râst Segâh-ü Nevâ

— · — — / — · — — / — · —

(*Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün*)

Eyki hezâr-âferin bû nice sultân olur

Kulu olan kîşiler hüsrev-ü hâkan olur

Her ki bugün Veled'e inanuben yüz süre

Yoksul ise bây olur bây ise sultân olur

— · — — / — · — — / — · — — / — · —

(*Müfte'ilün / Fâ'ilün / Müfte'ilün / Fâ'ilün*)

Yâr merâ gâr merâ aşk-ı ciğer-hâr merâ

Yâr tûyî gâr tûyî hâce nigeh dâr merâ

Nûh tûyî rûh tûyî fâtih-i meftûh tûyî

Sîne-i meşrûh tûyî ber der-i esrâr merâ

Nûh tûyî sûr tûyî devlet-i mansûr tûyî

Mürg-i geh-i tûr tûyî haste be minkâr merâ

— · — — / — · — — / — · — — / — · —

(*Müfte'ilün / Fâ'ilün / Müfte'ilün / Fâ'ilün*)

Rûyet çü gülzâr lâ'let güher-bâr
 Cânı vü dil-dâr dilrâ nigehdâr
 Ey yâr-ı meh-rû bâ çeşm-i âhû
 Hûbiy-vü hoş-hû dilrâ nigehdâr
 —·— / —·—

(*Müstef'ilâtün / Müstef'ilâtün*)

Aşkast ber âsman perîden
 Sad perde be her nefes derîden
 Güfem ki dilâ mübâreket bâd
 Der halka-i âşikan resîden
 —· / ·—·— / ·—

(*Mef'ûlü / Mefâ'ilün / Fa'ûlün*)

Ey Gülşen-i bâğ-i lâ yezâlî
 Ber çerh-i safâ meh-i kemâlî
 İn meclis-i in semâ'ı pür-nûr
 Ez hazret-i tü mebâd hâlî
 —· / ·—·— / ·—

(*Mef'ûlü / Mefâ'ilün / Fa'ûlün*)

Dördüncü Selâm

Sultân-ı menî sultân-ı menî
 Ender dil-ü can îmân-ı menî
 Der men bide mî men zinde şevem
 Yek can çi şeved sad cân-ı menî
 —· / ·— / ..—

(*Mef'ûlü / Mefâ'ilün / Fe'ilün*)

2.2.4. Biçim Özellikleri

“Bir eser içinde yer alan biçim unsurlarının oluşturduğu kurgusal bütünlük olarak tanımlayabileceğimiz biçim, müzikte, türlerin incelenmesinde birinci derecede önemli bir öge olarak ele alınmaktadır” (Tamay, 2009: 179).

Müzikte biçim olgusunun bir intizam ihtiyacının eseri olarak doğup çeşitlendiğini belirten Mahmut Ragıp Gazimihal, “*form*” adını verdiği ‘biçim’in ortaya çıkışını ise, “*irticale tepki*” ile açıklama yoluna gitmiştir. Ona göre, her müzik kültürünün beste içeriğinde, çatı vazifesini ve ses mimarlığı güzelliğini formlar sağlamıştır. (Gazimihal, 1961: 96)

Son dönemlerde müzikoloji alanında yaptığı çalışmalarla dikkat çeken Onur Akdoğu, biçimin oluşumunu ve unsurlarını şöyle açıklamaktadır:

“*Bir türün, dolayısıyla, o türde yazılan bir eserin biçimini belirleyen temel öğeler ise, aynı bir romanda olduğu gibidir. Örneğin, bir romanda harflerin yan yana gelişiyse kelimeler, kelimelerin yanyana gelişiyse cümlecik, cümleciklerin yanyana gelişiyse paragraf, paragrafların yanyana gelişiyse bölüm, bölümlerin yanyana gelişiyse de eserin biçiminin ortaya çıkması gibi, herhangi bir türde yazılan eserin biçimini de motif, cümlecik, cümle, dönem, bölüm ve bölümlerin ardarda geliş sırası oluşturur.*

Kısacası, biçimi oluşturan temel öğeler; motif, cümlecik, cümle, dönem ve bölüm olup, tüm bu öğelerin temel taşı ise ses’tir”¹³

Her eserin bir biçimi vardır ve bu biçimin saptanmasında biçimsel öğeleri belirten ve biçim yazısını oluşturan harfler kullanılır.

Biz, bu çalışmada eserin *bölümlerini* ifade etmek için alfabenin büyük harflerini (A, B, C,...); bölümü oluşturan *cümleleri* ifade etmek için ise, alfabenin küçük harflerini (a, b, c, ...) *cümle çatal ezgilerini* belirtmek için de küçük harfleri üslü şekilde (a', b'', c''', ...) kullandık.

Biz, burada, yukarıda açıkladığımız biçimsel inceleme yönteminden hareketle inceleyerek biçimsel kurgusunu oluşturacağız.

Birinci Selâm sözel bir bölmeden oluşur. İçerisinde üç bölüm bulunmaktadır. Birinci Selâm’ın biçim kurgusu aşağıdaki gibidir:

$$A (a+b+a+b+c+b'+d+d'+e+d') + B (f+f'+f''+f'''+g) + C (h+i+i'+i+i')$$

İkinci Selâm sözel ve çalgısal iki bölmeden oluşur. İçerisinde üç bölüm bulunmaktadır. İkinci Selâm’ın biçim kurgusu aşağıdaki gibidir:

$$A (a+b+c+d) + B(e+f+g+h+i) + C (k+l+m+n+m')$$

¹³ Onur AKDOĞU, *age.*, s. 5.

Üçüncü Selâm Devri-kebir, Aksaksemâi, Yürüksemâi olmak üzere üç ayrı bölmeden oluşur. Selâm'a sözel bir cümle ile başlanmış, terennüm, söz, terennüm, söz, terennüm ve son olarak söz ile üçüncü Selâm sonlandırılmıştır. İçerisinde dokuz bölüm bulunmaktadır. Üçüncü Selâm'ın biçim kurgusu aşağıdaki gibidir:

$$A (a+b+b') + B (c+d+e+f) + C(g+h) + D (i+i+j+i+i+j) + E (k+l) + F (m+n+o+ö)+ \\ G (p+r+s+ş+t+s+ş+t) + H (u+ü+v) + I (y+z+w+x)$$

Dördüncü Selâm sözel bir bölmedir. Bir bölümlüdür. Dördüncü Selâm'ın biçim kurgusu aşağıdaki gibidir:

$$A(a+b+c+b+a+b+d+b)$$

Buna göre, Ferahfezâ MevlevîÂyîni, onaltı bölümden oluşmuştur.¹⁴

2.2.5. Tür Özellikleri

Türk Dil Kurumu'nun (TDK) “Türkçe Sözlüğü”nde “tür”, isim olarak ve “1. çeşit, cins: 2. (biyoloji) Ortak özellikleri olan bireylerin tamamı, cinslerin ayrıldığı bölüm: 3. (felsefe) Kendi içinde bir birim olan ve üzerinde cins kavramının bulunduğu mantıksal kavram”¹⁵ şeklinde açıklanmıştır.

Tür, kendi içinde daha küçük gruplara ayrılabilir. Ayrılan her bir grup, yeni bir tür oluşturmak için gereken unsurları bünyesinde barındırıyorsa, bu yeni gruplar, “alt tür” olarak adlandırılır. Başka bir deyişle, türler, ‘temel türler’ ve onların ‘alt türler’i olmak üzere zincirleme bir yapı gösterirler. Her alt tür, bir temel türe bağlıdır.

Söz konusu “alt tür”, Türkçe Sözlük’te, yine isim olarak ve “Bir tür içinde ayrılan ikinci derecedeki tür” anlamıyla yer almaktadır.¹⁶

Müzikte, hem temel türlerin hem de alt türlerin oluşmasını sağlayan ve onları diğerlerinden ayıran, bir başka deyişle “türleri belirleyen” ortak öğeler vardır. Bunlar;

¹⁴ Selâmların bölümlerinin biçim kurguları gösterilirken, *harf sıkıntısından dolayı*, her Selâm’da aynı alfabetik sıra takip edilmiştir. Buna göre, örneğin, birinci Selâm’ın “A” bölümündeki “a” cümlesi ile ikinci Selâm’ın “A” bölümündeki “a” cümlesi *farklı* cümlelerdir.

¹⁵ *Türkçe Sözlük*, s.2019. “Tür” maddesi.

¹⁶ *Türkçe Sözlük*, s.85. “Alt tür” maddesi.

“kullanılan ses dizgesi”, “kullanılan çalgılar”, “ezgisel yapı”, “ritimsel yapı”, “biçim”, “sözel yapı” gibi temel öğelerle “ağız”, “tavır” ve “düzen” gibi icrasal öğelerdir. Bunların yanında, “üretiliş amacı”, “müziğin konusu”, “seslendirildiği ortam”, “armonik yapı” gibi öğeler de türlerin belirlenmesinde rol oynarlar.¹⁷

Buna göre, “*Mevlevî Âyîni*” Türk Müziği içerisinde bir *türdür*. Bu türün genel özellikleri aşağıda izah edilmiştir.

2.2.5.1. Genel Olarak Mevlevî Âyînlerinin Yapısı

“İslâm dünyasında din ve müziği bağdaştırarak, ibadet sırasında müziğe önemli bir yer veren en yaygın tarikat Mevlevîliktir. Dinî Müzik alanının da özellikle 19. yüzyıl da çok gelişme gösteren Mevlevîler, dinsel tören (Âyîn) esnasında çalgı kullanmışlar, okunan ilâhilerin ve “Mevlevî Âyîni” denilen büyük formdaki eserlerin icrasıyla birlikte “semâ” denilen dinsel dansı uygulamışlardır. Semâ oldukça zor bir rakstur. Mevlevîlerin, ayağını bir çiviye geçirerek aylarca meşkettiği, ancak bu uzun çalışma sonucunda akıcı ve uyumlu bir stili elde edebildikleri belirtilmektedir. İslâm açısından da eğlence niteliğinde olmadığından yasaklanmamış olan “semâ”nın mânevi yararlarını açıklayan eserler mevcuttur. Semâzenlerin başlarında bulunan “**sikke**” mezar taşlarını, sırtlarındaki” **hırka**” mezarlarını,”**tennure**” (etekleri) de kefenlerini simgeler. Mevlevî Âyînleri Türk Müziğinin anıt eserleridir” (Boyut Müzik, 2002: 20; [CD KİTAP]).

Mevlevîlik; ney, kudüm, nısfıye, rebab, sonraları tanbur ve öteki çalgılarla dinsel törenler düzenleyen, zikreden, ilahiler okuyan ve sema meclisine giren, böylelikle şeriâtın katı kurallarını yumuşatan bir tarikattır.

Dinsel müzik alanında 19. yy’da özellikle Mevlevî Müziğinin gelişme gösterdiği bilinmektedir. Bu yy’dan önceki dönemlerde Mevlevî Âyînlerinin sayısı sınırlıydı. 17.yy’dan önce sadece üç Âyîn vardı. 17.yy’da iki âyin bestelendi. 18.yy’ın ilk yarısında sadece Osman Dede dört Âyîn yazdı. Bu yy’ın sonlarında beş Âyîn daha bestelenmiş ve toplam sayısı on dörde ulaşmıştı. 19.yy’da ise otuz iki Âyîn bestelenmiş ve bu formdaki dinsel bestelerin sayısı kırk altıya yükselmiştir.

En ünlü Mevlevî Âyîni bestecileri şunlardır: Sultan Üçüncü Selim, Hammamizâde İsmail Dede, Nakşi Dede, Eyüplü Hüseyin Dede, Zekâi Dede,

¹⁷ Tür ve Müzikte türlerin oluşmasını sağlayan unsurlar konusunda geniş bilgi için ayrıca bk. Onur Akdoğan, *age.*, ss. 1-5.

Müezzınbaşı Rıfat Bey, Ahmet Hüsamettin Dede, Celâleddin Dede, Bolahenk Nuri Bey, Hüseyin Fahrettin Dede (Yüksel, 2001: 6-7).

Günümüze kadar yüz altmış Mevlevî Âyini bestelendiği tespit edilmiştir.¹⁸

Mevlevî Âyınleri, güftesi Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin Mesnevi'sinden ve Dîvan'ı Kebir'inden alınan, belirli kurallara uymak suretiyle “Sema”ya elverişli bestelenen büyük formlu eserlerdir. Mevlevî dergâhlarında, özellikle tahsis edilmiş “Semâhâne”ler de icra edilir. Semâ Âyini yapılan yere “**Semâhâne**”, Âyîn okuyanlara “**Âyînhan**”, sazla iştirak edenlere “**Mutriban**”, sema yapanlara “**Semâzen**”, Na't-ı Mevlânâ'yı okuyana “**Na'than**” denilir. Mûsikî yönünden Âyîn-i Şerifler, Klâsik Türk Mûsikîsinin Mî'râciye gibi, en büyük ve sanatlı olan eserleridir. Sözleri büyük çoğunlukla Mevlânâ'nın yazdığı gibi Farsça'dır. Az da olsa onun güvenilir tercümesi olarak Türkçe'dir. Mevlevî Dergâhların da yapılan Âyînlere “Mukabele” denir.

Mevlevî Âyini ile Mevlevî Semâi bir bütünü parçalarıdır. Belli kurallar düzeni içinde bir beraberlik taşırlar. Mevlevî Âyınleri, her birine “Selâm”adı verilen dört bölümden meydana gelir.

1. Selâm: “Tanrı'nın birliğine inanmayı”
- 2.Selâm: “Vahdet'e inanmayı”
- 3.Selâm: “Mutlak varlığın olgunluğuna erişmeyi”
- 4.Selâm: “Kendine dönmeyi” ifade eder. (Yavaşca, 2002: 734)

Kılınçarslan, ise şöyle açıklamıştır: “Semâ “ Selâm” adı verilen dört bölümden oluşur ve Semâzenbaşı tarafından idâre edilir. Semâzenbaşı, Semâzenlerin dönüşünü kontrol ederek intizâmı temin eder.

- I. Selâm, insanın kendi kulluğunu idrâk etmesidir.
- II. Selâm, Allah'ın büyüklüğü ve kudreti karşısında hayranlık duymayı ifade eder.
- III. Selâm, bu hayranlık duygusunun aşka dönüşmesidir.
- IV. Selâm, insanın yaratılıştaki vazifesine yani kulluğa dönüşür. Çünkü İslâm da en yüce makam, kulluktur.(Kılınçarslan, 2006: 17-18)

“Âyîn-i Şeriflerin başında, genellikle Âyîn-i Şerifle aynı veya çok yakın bir Makamda bir peşrev yer almaktadır. Peşrevlerin bestekârları Âyîn-i Şeriflerin bestekârlarıyla aynı olabildiği gibi, farklı da olabilmektedir. Bunun sebebi; başlangıçta

¹⁸ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bk. Hakan Kılınçarslan, *Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevî Ayininin Makam, Usul ve Ezgisel Yönden İncelenmesi*,(SÜ. SBE. Müzik Anasanat Dalı TSM Bilim Dalı, basılmamış yüksek lisans tezi), Konya, 2006, ss. 31-35.

Âyîn-i Şerif bestekârlarının, sadece dört Selâmdan oluşan Âyîn-i Şerif besteleyerek, bunu takım oluşturacak şekilde ve mahiyette olan ve başta yer alan Peşrev ile sonda bulunan Son Peşrev ve Son Yürük Semâi bölümleri bestelememiş olmalarıdır. Bazı Âyîn bestekârları, sözlü eser bestekârı olmaları sebebiyle Peşrev ve Saz Semâileri bestelemeyi tercih etmemişlerdir. Âyîn-i Şerifler dört selâm olup, ancak bazı Âyîn-i Şeriflerin bir veya iki selâm bestelenmiş, ya da bazı bölümlerinin zamanla unutulup, günümüze eksik gelmiş olmaları nedeniyle, başka Âyîn-i Şeriflerle dört Selâma tamamlanmaktadır". (Gültek, 1996: 19)

“Semâhâne’de yapılan mukabele-i şerifte, semâ heyeti ve mutrib heyeti olmak üzere iki heyet vardır. Mutrib heyeti, saz heyeti ve Âyînhan gurubunu da içine almaktadır. Hepsinin üstünde postnişin bulunur. Post, en büyük mânevi makamdır. Posta oturan şeyh Mevlânâ’yı temsil eder. Semâ heyetinin başında bulunan kişiye semâzenbaşı, saz heyetinin başında bulunan kişiye neyzenbaşı, âyinhanların başında bulunan kişiye ise kûdümzenbaşı denir. Kûdümzenbaşı mukâbele sırasında hem Âyîn-i Şerifi ezbere okumalı hemde Âyîn-i Şerifte kullanılan bütün usûlleri bu esnada velveleli vurabilmelidir.

Mukâbele-i Şerifte semâ ve mûsîkî iç içe olup; sıra, hareketler ve görevler tam bir ilişki ve uyum içerisinde akıp gitmekte ve birbirlerinden ayrılmayacak şekilde mükemmel bir bütün oluşturmaktadır. Mutrib ve semâ heyetleriyle potnişin yerlerini aldıktan sonra, Mukâbele-i Şerifte takip edilen sıra Na’t-ı Şerif, Ney Taksimi, Sultan Veled Devri, Birinci Selâm, İkinci Selâm, Üçüncü Selâm, Dördüncü Selâm, Son Peşrev, Son Yürük Semâi, Son Taksim, Kur’ân-ı Kerim’den bir Aşr-ı Şerif, Dua.

1- **Na’t-ı Şerif**, Peygamber Efendimize mehdiedir. Itri’nin Rast makamında bestelemiş olduğu Na’t-ı Şerif, nathan tarafından serbest olarak icrâ edilir.

2- **Ney Taksimi**, her varlığa, her şeye can veren nefesi temsil eden Nefes-i İlâhidir. Ney, insan-ı kâmilin sembolüdür ve yanık, içli sesi ile Hak’ka kavuşmanın özlemine ifâde eder.

3- **Sultan Veled Devri**, Peşrevin ilk kûdüm sesiyle, şeyhle beraber bütün semâzenlerin oturdukları yerden, aynı anda ellerini yere vurarak ayağa kalkmaları; Bezm-i Elest’de (rûhlar meclisi) neşe içinde gezen ruhların, Allah’ın “ininiz” emri ile buldukları yerlerden devir âlemine inmelerini, bir başka deyişle, Sûr’un üfürülmesiyle ölümden sonra dirilmeyi tasvir eder. Saz heyetinin çaldığı Peşrev eşliğinde belli bir ritm içinde, önde şeyh olmak üzere bütün semâzenler, tek sıra

halinde, dairevi bir yürüyüşle semâhâneyi devrederler, Sultan Veled'in Mevlevilerce ikinci pir sayılması nedeniyle, saygı ifadesi olarak bu devre "Sultan Veled Devri" veya "Devr-i Veledi" adı verilmiştir. Devr-i Veledi; ölümden sonra dirilmeye, şeyhin rehberliğinde sonsuzluk âlemine yönelmeye işarettir. Üç defa devir yapmak ise; sırasıyla Hak'kı ilimle bilmek, Hak'kı görmek ve Hak'la bir olmak anlamındadır.

4- **Birinci Selâm**, Sultan Veled Devri tamamlandığında kudümzenbaşının kuvvetlice vurduğu birkaç darb ile bu yürüyüşe eşlik eden Peşrev kaldığı yerde kesilerek kısa bir ney taksimi yapılır. Bu taksimi müteakib Âyîn-i Şerifin 1. Selâmı başlar. Bu Selâm, insanın yaratık olarak kendisinin ve büyük yaratıcısının varlığını idrâki mânâsını taşır. Selâmın başlamasıyla; semâzenler hırkalarını çıkarıp, mezarlarından sıyrılarak manâ âlemine yönelirler. Tek sıra halinde yürüyüp, birer şeyhten izin alarak semâ'ya kanat açarlar.

Semâzenlerin semâ iznini almak üzere yürüyüşleri esnasında kollarının omuzlarına bağlı oluşturu elif harfini (Bir'i) temsil eder ve Allah'ın birliğine şahadet etmek anlamına gelir.

Semâzenlerin sırtlarındaki siyah hırkaları, mezarlarını; içlerindeki semâ dua eder gibi göğze açık sağ elleri, ilâhi rahmeti dinlemeyi; yere dönük göz ucuyla baktıkları sol elleri ise, Hak'tan aldıkları rahmeti halka vermeyi temsil eder. Bu; 'Hak'tan alır, halka saçarız' anlamına gelmektedir. Sol ellerine bakışları ise, Hak gözüyle halkı görmeleridir.

Semâzenler; semâ ederken mihrevi hareket yaparak kendi etraflarında dönerler, hemde devri hareket yaparak semâhâneyi devrederler, devri hareket, Hak'kı isteyip araştırmaya, mihrevi hareket ise, gönülde uyanan Hak'kın tecelli ışığında pervâne olmaya işarettir.

5- **İkinci Selâm**, insanın etrafını ve yaradılıştaki azâmetini müşahade edip, hayranlık duygusunu yaşamayı manâsını taşır. 1. Selâmın sona erip 2. Selâmın başlamasıyla, semâzenler semâ etmeyi durdururlar. Buldukları yerde kollarını omuzlarına çapraz şekilde bağlayarak selâm verip, tek sıra halinde yürüyerek şeyhten tekrar izin almak suretiyle semâya devam ederler.

6- **Üçüncü Selâm**, taşıdığı manâ; insanın aşkın hükmü altına girmesi, akli aşka kurban etmesidir. Aklın aşk huzurunda erimesi, yok olmasıdır. Tam teslimiyetle Hak'ka kavuşmasıdır, sevgilide yok oluşudur. İslâm tasavvufunda bu hâle 'Fenafillah' denir. 2.

Selâm sona erip 3. Selâm başladığında semâzenler semâ etmeyi durdurarak şeyhden izin aldıktan sonra semâyâ devam ederler.

7- **Dördüncü Selâm**, insanın duygusuyla, aşkıyla, düşüncesiyle, aklıyla yüce yaratanın emrine kul olarak dönmesi ve bu dünyadaki kaderine, görevine rıza göstererek Allah'a ve takdirine teslim olması manâsını taşır. 3. Selâm sona erip 4. Selâm başladığında semâzenler semâ etmeyi durdurarak şeyhden izin aldıktan sonra semâyâ devam ederler. Bu selâmda şeyhde posttan inerek semâyâ katılır.

Okunan âyînin dinleyenler üzerinde hâsıl ettiği rûhânî zevk ve neş'eden dolayı semâ'nın biraz daha uzamasını teminen bazen 4. Selâm'ın sonunda 'Niyâz Âyini'de yapılır. Bu Âyinde genellikle Segâh Makamında küçük bir ney taksimini müteakip aynı Makamda ilâhiler okunup, sonunda Yürük Semâi çalınır ve yine küçük bir ney taksimi ile Niyâz Âyini sona ermiş olur.

8- **Son Peşrev**, saz heyetinin icrâ ettiği Son Peşrev bölümüne geçilir. Kısa oluşlarından dolayı iki defa çalınan bu Peşrev süresince şeyh ve semâzenler, müziğin ritmi eşliğinde buldukları yerde semâ ederler.

9- **Son Yürük Semâi**, Son Peşrev gibi kısadır. Bu bölüm yürükçe icra edilir. Hattâ bölümün sonuna doğru usûl, daha da süratli olarak vurulur. Şeyh ve semâzenler, müziğin ritmi eşliğinde bu bölümde de buldukları yerde semâ ederler.

10- **Son Taksim**, sazlardan biri Son Taksimi yapar. Bu taksim boyunca, şeyh semâzenler semâ etmeye devam ederler. Şeyh; yine semâ etmek suretiyle yavaş yavaş makamına doğru ilerler, posta varmasıyla da semâ sona erer.

11- **Kur'ân-ı Kerim'den bir Aşr-ı Şerif**, Mukabele-i Şerifte, semâdan sonra nutrib heyeti içinden biri Kur'ân-ı Kerim'den bir" Aşr-ı Şerif" okur. Bunu takiben; şeyhin yüksek sesle "El-Fâtiha" çağrısında bulunmasıyla bu Kur'ân-ı Kerim suresi herkes tarafından sessizce içten okunur.

12- **Dua**, Kur'ân-ı Kerim'den bir "Aşr-ı Şerif", ve" Fâtiha" suresinin okunmasından sonra; genellikle semâzenbaşı veya heyetten biri şeyhin yakınına gelerek, ona doğru dönüp yüksek sesle "dua" okur. Mukabele; bu duadan sonra şeyhin kısa bir gülbang çekmesinin ardından topluca "Hû" çekilmesi ve karşılıklı selâmlaşmalarla sona ermiş olur. (Kılınçarslan, 2006: 23-27)

2.2.5.2. Tür'e İlişkin Saptamalar

Dede Efendi, Ferahfezâ Mevlevî Âyîni'ni, dört Selâmdan oluşan, “*Mevlevî Âyîni*” (Âyîn-i Şerif) türüne uygun bir biçimde ve türün bütün özelliklerini yansıtmakla kalmayıp muhteşem bir incelik ve sanatla işleyerek bestelemiştir.

Bununla birlikte, eserin türü konusunda farklı görüşe de rastlanmıştır. Onur Akdoğu, eserin tür olarak Mevlevî Âyîni değil, “*Semâ*” olduğunu iddia etmektedir.¹⁹ Ancak, yaygın görüş, eserin “*Mevlevî Âyîni*” olduğudur. Bizim de kanaatimiz bu yöndedir.

2.2.6. Estetik Güzellik ve Sanatsallığa İlişkin Saptamalar

Ferahfezâ Mevlevî Âyîni, Dede Efendi'nin, disiplinli çalışmasının, formuna uygun eser bestelemesinin, yeniliğe açık oluşunun, estetik güzellik ve sanatsallık açısından çok değerli eserler sergilediğinin kanıtıdır. Gerçek anlamıyla sizi alıp götürdüğü o ruhani yolculuğu eserleriyle sonsuza dek yaşatan ölümsüz “Dede Efendi” dir aslında.

“Dede Efendi, Ferâhfezâ Mevlevî Âyîni'ni, Mûsıkînin tüm inceliklerini ve imkânlarını kullanarak yapmıştır. Mevlâna'nın Mesnevî'sinden alınan ilk mısralarla başlayan eser Ferahfezâ Makamının geniş seyir alanında, dinleyeni hemen sarmağa başlar. Yakarışlarla dolu nağmeler, ruh okşayıcı bir şekilde akıp gider. Bu yapı içinde Makamın, tasavvufî özü bozmadan, melodik ve teknik yönleriyle nasıl kullanılabileceğine örnek olabilecek özellikler peşpeşe sergilenir. Dede Efendi'nin diğer Âyînlerinde olduğu gibi bilgi ve ilham birlikte hareket eder.

İkinci Selâma, geleneksel kurallar içinde devam edilir. Dede Efendi, Evfer usulünün ritmik özelliklerini de bu Selâmda değerlendirir. Makamın ses genişliğini bu bölümde de alabildiğine kullanır. Bu Selâmın saz bölümü ise eserin üçüncü Selâmına zemin oluşturur.

Üçüncü Selâmın Devr-i Kebir kısmı, Karcığar, Bayâti nağmeleriyle sürerken, “Perdehâ-yı can fezâ berdâste - Der Hicâz-ü Râst Segâh-ü Nevâ” bölümünde makamları adeta bir “**Kâr-ı Nâtık**” anlayışı içinde peşpeşe ve fevkalâde güzel bir şekilde kullanarak Aksak Semâi ye geçer. Sultan Veled'in “Eyki hezâr aferin bu nice sultan olur” güftesi ile başlayan Yürüksemâi bölümü Mûsıkîmizde ender rastlanacak boyutlara sahiptir. Sultan-ı Irak Makamı ile başlayan bu kısımda, Makam geçkileri son derece

¹⁹ Bu konuyla ilgili bk. Onur Akdoğu, , *age.*, ss. 457- 470.

tabii bir şekilde birbirini takip eder. Segâh, Hicaz(Bahr-i Nâzik), Şehnâz ve Râhatülervâh Makamları kısa sürede yapılan mükemmel geçkilerdir. Dede Efendi daima seslerle, Makamlarla oynar.

Eserin belki de en vurucu bölümü “Ey yâr-ı meh-rû bâ çeşm-i âhu” güfteli kısmından sonra başlayan “saz terennümü” ile gelir. Burada eşine az raslanacak geçkilerle Dede, insanda hayranlığın ötesinde bir takım duygular uyandırır. Âyinin en coşkulu bölümü olan Yürüksemâi'nin bu son kısmında, birbirine zıt görünen melodik cümlelere, hiçbir ara ses kullanmaksızın geçer. Nihâvent-i Kebir nağmelerin kullanıldığı bu bölümde, aynı yapıyı önce Rast perdesinde, sonrada şed yaparak nevâ perdesinde uygular. Burada yapılan bûselikli kararı, eserin son kısmına bağlar. Son derece coşkulu bir şekilde akıp giden nağmeler büyük bir ustalıkla Ferâhfezâya bağlanır ve karar verilir. Kullandığı her notada insan ruhunun değişmeyecek özüne hitab eden Dede Efendi, son Selâmda Mevlevî Âyînlerine has huzur ve şükran duygularını ifade eder.³ Nisan 1839'da mukabelesi yapılan bu Âyinin Peşrevini Neyzen İsmâil, Son Peşrevini ise Zeki Mehmet Ağa yapmıştır. Bu iki saz eseri de Âyîne uslûb bakımından uyum gösteren fevkalâde sanatlı eserlerdir” (Salgar,1995: 34-35).

M. Fatih Salgar, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Dede Efendi'nin sanatı ile ilgili görüşlerini, Tanpınar'ın şu sözleriyle aktarır: “*III. Selim'de, bestenin şalı, daima zarif, kibar, acayip şekilde dokunaklı ve hafiftir. Sanat gelenekleri çok defa yeniyi kendilerini süze süze bulurlar. III. Selim'in Süzidilâra ile yaptığı eserler, eski mûsıkîmizin en hafifletilmiş eserlerinden biridir ve muhakkak ki Dede'yi bize müjdeler*” (Salgar,1995: 29).

“İsmâil Dede'den sonra Türk Mûsıkîsi'nin gelişmesini insan sesine getirdiği o zengin, içli, tarifi güç kıvrılışlarda, bu asli vasıtayı en geniş, en manâlı iç âlem dili yapan hallerde aramalıdır. Denebilir ki bu Mûsıkî başlıca vasıtasını son devirde tekemmül ettirmiştir. Hiç bir zaman İstanbul'da hafız ve muganni saltanatı tanzimat senelerinde ve daha sonraki devirlerde olduğu kadar mutlak değildir. Hançere bütün hürriyetini kazanır. Manzara ve ufuklar ona bağlanır, her tepeden, her açık yalı ve köşk penceresinden, her bahçeden o yükselir” (Salgar,1995: 30).

“Sabâ Âyîni ile Nevâ Âyîni arasındaki onaltı senede Dede'nin dehası zaferden zafere uçar. Üstüste yenilikler icad eder, uslûbunu genişletir. Bu gün bizim garp Mûsıkî terbiye ve tecrübemiz arasında dahi zevkimiz hiç sarsılmadan dinlediğimiz ve muasır bir eser gibi kabul ettiğimiz eserler bu devrin mahsulü olsa gerektir. Bu devirde artık

şehri fethe çalışan adam yoktur. Şöhretinin en yüksek noktasında olan Dede kendi hakikatlerinin peşindedir. Ayrıca bütün tekniğe sahiptir” (Salgar,1995: 31).

“Bu mûsıkînin bütün kapılarını bize açabilmesi, sırrın bir alev parçası gibi etimize yapışması, bir fikr-i sabit, kendimize ait bir azap gibi peşimize takılması için onunla hiç beklenmeden karşılaşmamız, bir kerecik dahi olsa onun bizi gafil avlaması, hülasa onunla uyanmamız lazımdır. O zaman önümüzü ve etrafımızı Ferahfezâ veya Acemaşîrân burçlarından, göklerinden seyretmenin ne demek olduğu anlaşılır” (Salgar,1995: 33).

“Ferahfezâ Âyîni, sade İsmâil Dede'nin eserinin değil, bütün mûsıkîmizin bir ucu imkânsızda kıvranan yıldız topluluğudur. Ferahfezâ, Dede'nin sanatının teknik meselelerinin olduğu kadar, iç meselelerinin de hal edildiği noktadır. Gariptir ki bu noktaya varılınca Dede'nin sanatına bahsettiğimiz ikiliğe rağmen bir sükûnet gelir. Dede burada kâinat muammasını çözmüştür diyeceğim” (Salgar, 1995: 34).

“Ferahfezâ Âyîni, daha başladığı anda biz başka bir hüviyetiz, varlığımız bizden çok kuvvetli bir varlığa terkedilmiştir. Tek bir andan, onun sağılmasıyla bu yeni baştan doğuş, bu adım adım teşekkül, bu üstüste uyanışlar, herşey bitti sandığımız anda yeniden herşey oluşumuz, bizi sonunda, imkânlarımızın dışında bir yere götürür. Muhayyilenin bile sustuğu bu anda insan ruhu sonsuzluğun bir çalkalanışı olur” (Salgar,1995: 34).

Dede Efendi yaşadığı dönemin deha bestekârıdır. Aynı zamanda Türk Mûsıkî sanatı tarihi içerisinde Abdülkadir Merâgî ile başlayıp, Zekâi Dede ile bitmiş Klasik Dönemi'nin en önemli bestekârlarından birisidir. Mûsıkî sanatımız içerisinde yer alan hemen her türde eser bestelemiştir. Formu ne olursa olsun tüm eserleri biçimsel açıdan kusursuzdur. Bir Mevlevî Âyîni ya da Kâr formunda ki bir esere ne kadar ehemmiyet göstermişse, küçük bir şarkı formunda bestelediği eserde de aynı hassasiyeti göstermiştir. Usûl ve güfteye olan hâkimiyeti bestelerinin tamamında görülebilir. Ferahfezâ Mevlevî Âyîni'ni de kusursuz form ve tür hâkimiyeti ve muhteşem ezgi anlayışını hemhal ettiği biçimsel özelliklerle bestelemiştir.

Ayrıca biçim karşılaştırması yapılacak olduğunda, Mevlevî Âyînlerinde sıkça tekrarlanan ezgi sekilemelerinin Dede'nin eserlerinde nadiren görüldüğünü, alışagelmış ses aralıkları yerine çok daha farklı aralıklar ve ezgi yapılarını kullandığını da söyleyebiliriz.

Ferahfezâ Âyîni'nine bir bütün olarak baktığımızda, Dede'nin eser içerisinde kullandığı makam ezgilerinin asil bir kompozisyon oluşturduğunu, Birinci Selamından, son Selamına kadar incelendiğinde güfteyle usulün, usülle ezginin mükemmel uyumunu görebiliriz. Kullanmış olduğu ezgi cümlelerinin ya da cümleciklerinin gerektiği şekilde tekrarlarla bezendiğini, geçki yapmış olduğu bölümlerde ki nazariyat birikimini, Türk Mûsikîsine hâkimiyetinin yanında Batı Mûsikîsine de ne kadar vâkıf olduğunu birçok eserinde olduğu gibi Ferahfezâ Âyîni'nde de görmekteyiz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. FERAHFEZÂ MEVLEVÎ ÂYÎNİ'NİN GÜFTE AÇIKLAMASI

3.1. Ferahfezâ Mevlevî Âyîni'nin Metinleri

3.1.1. Farsça Metni

Birinci Selâm

Bişnev ez ney çün şikâyet mîkünet
Ez cüdâyîhâ hikâyet mîkünet
K'ez neyistan tâ mera bubrîdeend
Der nefîrem merd-ü zen nâlîdeend
Sine hâhem şerhâ ez firaak
Tâ begûyem şerh-i derd-î iştiyaak

İmrûz cemâl-i tü ber dîde mübârek bâd
Ber mâ heves-î tâze pîçîde mübârek bâd
Gülhâ çü miyan bended ber cümle cihan hended
Ey ber gül-i sad çün handîde mübârek bâd

Tâ men bi dîdem rûy-î tü ey şem'i mâh-ı rûşenemâ
Her câ neşinem huremem her câ revem der gülşenem
Her câ hayâ-î şeh büved bâğı temâşâ-geh büved
Der her makaamî ki revem ber işretî ber mîzenem
Derhâ eger beste şeved zin hâkaah-ı şeş derî
An mâh-rû ez lâ-mekân ser der kûned der revzenem

Men ez ıklîm-i bâlâyem ser-î âlem nemîdârem
Ne ez âbem ne ez hâkem ser-î âdem nemîdârem
Der an şerbet ki can sâzed dil-î müştak can bâzed
Hired hâhed ki der bâzed meneş mahrem nemîdârem

İkinci Selâm

Ey mutribâ an perde zen k'an yâr-ı mâ mest âmedest
 Ey an hayât-ı bâ safâ vü bâ vefâ mest âmedest
 Ey aşk-ı bî can bin ki canrâ çün kadeh pür mîkünet
 Ey rûy-ı sâkıy bin ki handan ez bekâ mest âmedest

Üçüncü Selâm

Düş Mevlânâ be hâb ender merâ
 Sûy-i bezm-i hîş mîzed e's-salâ
 Perdehâ-yı can fezâ berdâşte
 Der Hicâz-ü Râst Segâh-ü Nevâ

Eyki hezâr-âferin bû nice sultân olur
 Kulu olan kîşiler hüsrev-ü hâkan olur
 Her ki bugün Veled'e inanuben yüz süre
 Yoksul ise bây olur bây ise sultân olur

Yâr merâ gâr merâ aşk-ı ciğer-hâr merâ
 Yâr tûyî gâr tûyî hâce nıgeh dâr merâ
 Nûh tûyî rûh tûyî fâtih-i meftûh tûyî
 Sîne-i meşrûh tûyî ber der-i esrâr merâ
 Nûh tûyî sûr tûyî devlet-i mansûr tûyî
 Mürg-i geh-i tûr tûyî haste be minkâr merâ

Rûyet çü gülzâr lâ'let güher-bâr
 Cânı vü dil-dâr dilrâ nıgehdâr
 Ey yâr-ı meh-rû bâ çeşm-i âhû
 Hûbiy-vü hoş-hû dilrâ nıgehdâr

Aşkast ber âsman perîden
 Sad perde be her nefes derîden
 Güftem ki dilâ mübâreket båd
 Der halka-i âşikan resîden

Ey Gülşen-i bâğ-i lâ yezâlî
 Ber çerh-i safâ meh-i kemâlî
 İn meclis-i in semâ'ı pür-nûr
 Ez hazret-i tü mebâd hâlî

Dördüncü Selâm

Sultân-ı menî sultân-ı menî
 Ender dil-ü can îmân-ı menî
 Der men bidemî men zinde şevem
 Yek can çi şeved sad cân-ı menî

3.1.2.Türkçe Metni

Birinci Selâm:

“ Dinle, işit, bu ney nasıl şikâyet etmede,
 Ayrılıklardan nasıl bahsetmede, ayrılıkları nasıl anlatmada,
 Ki beni kamışlıktan kestikleri, kopardıkları andan itibaren,
 Figanımdan erkek, kadın sesime ses verip,
 benim feryadımdan ağlamakta, inlemekte.
 Sine isterim gönül isterim ki, ayrılıktan parça parça olmuş
 Ki özlem (görme isteği) derdinin çaresini ona söyleyeyim, ona anlatayım.”

“ Bugün senin yüzünün güzelliğini gören göze kutlu olsun.
 Bu görüş bizim üzerimize yepyeni bir heves derleyip topladı.
 Taze bir hevesle karıştık, kutlu ve mübârek olsun.
 Güller bel bağlayınca cihan güller, yeni bir azme düşüp meydana çıktılar.
 Ey yüz gül(yüz yapraklı gül) bütün dünyaya gülmeğe koyuldular mı güzelliğiyle
 güle de gül gibi, gül gibi yüzlercesine de gülen güzel, hepsinden de güzel olan
 dilber, bu açılıp, saçılış, bu gülüş kutlu olsun.”

“A benim aydın ay yüzlü, her yanı ısıtan güzelim,
 Senin yüzünü gördükten sonra, nereye oturursam oturayım, sevinçliyim, nereye
 gidersem gideyim, gül bahçesindeyim.
 Şahın hayali neredeyse, orası bağ-bahçe olur, seyir seyran yeri kesilir.
 Bu halde hangi durağa gidersem gideyim, yeni bir yaşayışa, yeni bir makama
 kavuşurum, yeni bir zevke dalarım.
 Bu altı kapılı kervansarayın kapıları kapalı olsa da bundan alçak dünya,
 O ay yüzlü mekânsızlık yönünden gelir, yine pencereden baş gösterir.”

“ Ben yüceler ülkesindenim, yüksek iklimdenim, âlemin başı değilim, âlemin
 kaydında değilim,
 Ne sudanım ben, ne topraktan, insanlarla alışverişim yok.
 Cana canlar katan, özleyenlerin uğrunda tutkulu gönül canlarıyla oynadıkları o
 şarabı,
 Akılda içmek istiyor ama ben onu mahrem saymıyorum.”

İkinci Selâm:

“Ey çalgıcı, o perdeye vuran ki yârimiz, sevgilimiz sarhoş bir halde geldi. Sarhoş
 eden perdeye vur, vur ey çalgıcı!
 Ey o hayatı tertemiz, o safalı ve vefalı yaşayış, sarhoş bir halde geldi.
 Ey candan olmuş aşk, cansız aşk, bak da gör, canı da kadeh gibi dolduruyorlar,
 can için de nasıl kadeh dolduruyorlar.
 Ey sakinin gülen yüzüne bak, ölümsüzlük âleminden nasıl da sarhoş bir halde
 gelmiş.”

Üçüncü Selâm:

“Dün gece Mevlânâ uykuda rüyada bana (benim için)
 Kendi meclisi (bezmi) tarafına e’s salâ söylüyordu
 Can – fezâ perdelerini kaldırmış
 Hicaz ve Rast da Segâh ve Nevâ da”

“Ey ki binyaratan olur bu nice sultan olur
 Kulu olan kişiler hakan padişahı olur
 Her kim bugün Veled’e inanarak yön süre (takip ede)
 Fakir ise zengin olur, zengin ise sultan olur”

“Yar bana, mağara bana, ciğer yiyen aşk bana
 Yar sensin, mağara sensin, hacc bakış ev (darağacı, dünya) bana
 Hz. Nuh sensin, ruh sensin, feth edilmişin (ele geçenin) fatihi sensin
 Şerh olunmuş sine sensin, sırların kapısı (benim için) bana
 Nur sensin sūr (düğün, ziyafet, çalgı) sensin nail (muzaffer) olmuş devlet sensin
 Tur dağının kuşu sensin hasta, yorgun minkâr (kuş gagası) bana”

“Senin yüzün gül bahçesi dudağın cevher yağdıran
 Canı gönül alan gönlü koruyucu, gözcü
 Ey ay yüzlü sevgili ahu gözlü ile
 Onun güzelliği hoş yaratılışı, gönlü koruyucu”

“Gökyüzünde uçmak aşktır
 Yüz perde her nefeste yırtmak
 Sözüm ki ey gönül mübarek olsun
 Âşıkların halkasına ulaşmak”

“A ölümsüz gül bahçesi,
 Sen temizlik, arlık göğüne aysın
 Bu meclis, bu nurla dopdolu sema meclisi
 Senin büyüklüğünden hali kalmasın.”

Dördüncü Selâm:

“Benim sultanım benim sultanım
 Can-ü gönülden inandığım
 Bende soluksuz canlı olurum
 Bir can ne olur benim yüz canım”

3.2. Güfte Açıklaması

1.SELÂM

Farsça Metin:

Bişnev ez ney çün şikâyet mîkünet

Ez cüdâyîhâ hikâyet mîkünet

K'ez neyistan tâ mera bubrîdeend

Der nefirem merd-ü zen nâlîdeend

Sine hâhem şerhâ ez firaak

Tâ begûyem şerh-i derd-î iştiyak

Türkçe çevirisi:

Mesnevi'nin sunuş bölümünden alınmıştır.

“ Dinle, işit, bu ney nasıl şikâyet etmede,
Ayrılıklardan nasıl bahsetmede, ayrılıkları nasıl anlatmada,
Ki beni kamışlıktan kestikleri, kopardıkları andan itibaren,
Fıganımdan erkek, kadın sesime ses verip,
benim feryadımdan ağlamakta, inlemekte.
Sine isterim gönül isterim ki, ayrılıktan parça parça olmuş
Ki özlem (görme isteği) derdinin çaresini ona söyleyeyim, ona anlatayım.”

Açıklama:

Ney kendileridir, kâmil insandır. Birlik âleminde bu, zahiri çokluk âlemine, vuslattan ayrılığa düştüğü için feryad etmektedir. Fakat bu feryadıda izafidir. Çünkü içi her şeyden arınmıştır, bomboştur. Feryadı kendinden, değil üfleyenin, gerçek var olanın feryadıdır. Bu bakımdan bu feryad, bir uyarıştır. Birlik âlemini anış, bir andırıştır. Bu yüzden gerçeği anlayan herkes bu feryada uyup feryad etmededir. Fakat bunu, ancak ayrılığı anlayanlar anlayabilirler. Beni dinleyen herkes feryadımı duyamaz, beni anlamak, beni duymak için, ayrılık acısı çekmiş, gönlü yaralanmış, içli bir insan isterim ki, acılarımı, dertlerimi ona anlatayım.

Dinle, bu ney nasıl şikâyet ediyor; ayrılıkları nasıl anlatıyor: Beni kamışlıktan kestiklerinden beri feryadıyla kadın erkek/ herkes ağladı. İştîyâk derdini anlatmak için,

ayrılıktan parça parça olmuş sine istiyorum. Aslından/ vatanından ayrı kalan, tekrar kavuşma anını arar. (Karaismailoğlu, 2009: 39)

Farsça Metin:

İmrûz cemâl-i tü ber dîde mübârek bâd
Ber mâ heves-î tâze pîçîde mübârek bâd
Gülhâ çü miyan bended ber cümle cihan hended
Ey ber gül-i sad çün handîde mübârek bâd

Türkçe çevirisi:

Dîvân-ı Kebîr'deki bir gazelin iki beyitidir.

“ Bugün senin yüzünün güzelliğini gören göze kutlu olsun.

Bu görüş bizim üzerimize yepyeni bir heves derleyip topladı.

Taze bir hevesle karıştık, kutlu ve mübârek olsun.

Güller bel bağlayınca cihan güller, yeni bir azme düşüp meydana çıktılar.

Ey yüz gül(yüz yapraklı gül) bütün dünyaya gülmeğe koyuldular mı güzelliğiyle güle de gül gibi, gül gibi yüzlercesine de gülen güzel, hepsinden de güzel olan dilber, bu açılıp, saçılış, bu gülüş kutlu olsun.”

Açıklama:

Bahar mevsimindeki güzelliğin, gerçek güzellikten bir görünüş olduğunu, güzellerin mutlak güzellikten bir tecelli olduğunu bildirmektedir. Gül, güzel yapraklarıyla ve dikeniyile ilâhi cemâli ve celâli en mükemmel biçimde yansıtır. Şevk sahibi ruhun simgesidir gül. Güzellikler karşısında mutluluğunu dile getirmekte ve bundan dolayı ilahi aşkı anlatmada gülün güzelliğinden yüzlerce bulunduğunu gülün de Allah'ın lûtfu olduğu etrafımızda görünen bütün güzelliklerin O'nun tecellisinin olduğunu, her şeyin Allah'a kulluk etmesi için yaratıldığını yani insanın kendi kulluğunu idrâk etmesi anlatılıyor.

Farsça Metin:

Tâ men bi dîdem rûy-î tü ey şem’i mâh-ı rûşenemâ
 Her câ neşinem huremem her câ revem der gülşenem
 Her câ hayâ-î şeh büved bâğı temâşâ-geh büved
 Der her makaamî ki revem ber işretî ber mîzenem
 Derhâ eger beste şeved zin hâkaah-ı şeş derî
 An mâh-rû ez lâ-mekân ser der kûned der revzenem

Türkçe çevirisi:

“A benim aydın ay yüzlü, her yanı ısıtan güzelim,
 Senin yüzünü gördükten sonra, nereye oturursam oturayım, sevinçliyim, nereye
 gidersem gideyim, gül bahçesindeyim.
 Şahın hayali neredeyse, orası bağ-bahçe olur, seyir seyran yeri kesilir.
 Bu halde hangi durağa gidersem gideyim, yeni bir yaşayışa, yeni bir makama
 kavuşurum, yeni bir zevke dalarım.
 Bu altı kapılı kervansarayın kapıları kapalı olsa da bundan alçak dünya,
 O ay yüzlü mekânsızlık yönünden gelir, yine pencereden baş gösterir.”

Açıklama:

Hitab Allah’adır. Her yerde yaratanın kudretini, tesirini, yaratısını, hikmetini gören kişiye, her yerin bir tecelli durağı olacağını bildirmektedir. Altı kapılı kervansaray “ön, arka, sağ, sol, üst, alt” kapıları olan bu mekân âlemdir. Bu âlemin kapıları kapansa bile mekânı, mekândakilerle meydana getiren kudret, gene de gönlünde tecelli eder. Bu tecelliye eren varlık, ne var olan şeyin kaydına düşer, ne var olan meydana gelen mekân kaydına.

Farsça Metin:

Men ez ıklîm-i bâlâyem ser-î âlem nemîdârem
 Ne ez âbem ne ez hâkem ser-î âdem nemîdârem
 Der an şerbet ki can sâzed dil-î müştak can bâzed
 Hired hâhed ki der bâzed meneş mahrem nemîdârem

Türkçe çevirisi:

“ Ben yüceler ülkesindenim, yüksek iklimdenim, âlemin başı değilim, âlemin kaydında değilim,

Ne sudanım ben, ne topraktan, insanlarla alışveriğim yok.

Cana canlar katan, özleyenlerin uğrunda tutkulu gönül canlarıyla oynadıkları o şarabı,

Akılda içmek istiyor ama ben onu mahrem saymıyorum.”

Açıklama:

“Ben başka gerçekliktenim, ben bir hiçim, yokum” diyerek maddenin izafiliğini, başka bir deyişle içinde bulunduğumuz âlemin hayalden ibaret olduğunu vurguluyor. Bütün kâmil insanlar gibi, ne marifet mertebesinden ne de hakikât mertebesinden değilim diyerek kendisinin bulunduğu makamı gizlemekte. Mesnevisinde, “*Akıl, aşkı açıklamada eşek gibi çamura batar*” diyen Mevlânâ, burada da bu durumu aklın anlamak veya yaşamak istediğine, başka bir deyişle, söz konusu ‘*bir başka gerçekliği*’ insanın, aklıyla da algılamak istediğine, ancak, bunun mümkün olmadığına vurgu yapıyor.

2.SELÂM***Farsça Metin:***

Ey mutribâ an perde zen k’an yâr-ı mâ mest âmedest

Ey an hayât-ı bâ safâ vü bâ vefâ mest âmedest

Ey aşk-ı bî can bin ki canrâ çün kadeh pür mîkûnet

Ey rûy-ı sâkıy bin ki handan ez bekâ mest âmedest

Türkçe çevirisi:

Bu iki beyit Mevlânâ’ya atfedilen şiirlerden alınmıştır.

“ Ey çalgıcı, o perdeye vuran ki yârimiz, sevgilimiz sarhoş bir halde geldi. Sarhoş eden perdeye vur, vur ey çalgıcı!

Ey o hayatı tertemiz, o safalı ve vefalı yaşayış, sarhoş bir halde geldi.

Ey candan olmuş aşk, cansız aşk, bak da gör, canı da kadeh gibi dolduruyorlar, can için de nasıl kadeh dolduruyorlar.

Ey sakinin gülen yüzüne bak, ölümsüzlük âleminden nasıl da sarhoŖ bir halde gelmiŖ.”

Açıklama:

Ben aykken senin gücünü, byklgn, kuvvetini anlatamam, bahsedemem, ancak senin aŖk Ŗarabnla mest olunca dilim çözülür. algc o güzel nağmelerin perdelerine vur da âlem ilahi aŖk sarhoŖu olsun. O perdeye vuranda, vurduran da, sensin. Cansz can bile (kâdeh gibi) ilahi bilgilerle dolduruyorlar. Sevgilinin gülen yüzü tenlerin ldg, cann yaŖadĖ âlemden âŖk Ŗarabyla mest olmuŖ diyerek, bu iki beyitte Allah’a duyulan hayranlĞ, aŖk vurguluyor.

3.SELÂM

Farsça Metin:

DŖ Mevlânâ be hâb ender merâ
Sy-i bezm-i hŖ mzed e’s-salâ
Perdehâ-y can fezâ berdâŖte
Der Hicâz- Râst Segâh- Nevâ

Türkçe evirisi:

Bu iki beyit Sultan Veled’e aittir. Mevlânâ’nın vefatından sonra söylediği anlaŖlıyor.

“Dün gece Mevlânâ uykuda rüyada bana (benim için)
Kendi meclisi (bezmi) tarafına e’s salâ söylüyordun
Can – fezâ perdelerini kaldrmŖ
Hicaz ve Rast da Segâh ve Nevâ da”

Açıklama:

E’s salâ: Halk namaza davet için kullanılan bir söz.

Can- fezâ: Cana can katan, anlam dŖnda aynı zamanda Türk Müziği’nde bir makam adıdır.

Hicaz: Mekke ve Medine’nin bulunduğu lke, Türk Müziği’nde bir makam.

Rast: Doğru. Türk Müziği’nde bir makam.

Segâh: Kuvvetli bir zühd ve açık hüznü bildirir. Türk Müziği'nde bir makam

Nevâ: Ses, sadâ, makam, aheng, nâme. Türk Müziği'nde bir makam

Dün gece Mevlânâ rüyada, kendi bulunduğu âlemden bana seslendi: “*gel-gel, bu yana gel*” dedi. Hicaz, Rast, Segâh ve Nevâ Makamlarından, cana canlar katan perdeleri kaldırdı, nağmeler ördü. Perde, kelimesi Türk Müziğinde bulunan seslerin ifadesi olarak da kullanılmaktadır. Bu nedenle, Can-fezâ'nın Türk müziğinde bulunan makamı ifade ettiği söylenebilir. Bu durumda, Can-fezâ makamının seslerini (perdelerini) kaldırıp Hicaz ve Rast'da ve Segâh ve Nevâ'da ki perdelerden nağmeler ördüğü düşünülebilir. Bu dörtlükte Sultan Veled'in, rüyasında gördüğü Mevlânâ'nın bulunduğu yüce âlemden kendisini yanına çağırdığını ve o makama, “Can”a ulaşması için kaldırılması gereken perdeleri, engelleri kaldırdığını, Hicaz, Rast, Segâh ve Nevâ makamlarından nağmeler ördüğünü anlatmaya çalıştığı söylenebilir.

Farsça Metin:

Eyki hezâr-âferin bû nice sultân olur
Kulu olan kîşiler hüsrev-ü hâkan olur
Her ki bugün Veled'e inanuben yüz süre
Yoksul ise bây olur bây ise sultân olur

Türkçe çevirisi:

Bu iki beyit Eflâkî Ahmet Dede'nindir. Her âyinde üçüncü selâmın içinde geçer.

“Ey ki binyaratan olur bu nice sultan olur
Kulu olan kişiler hakan padişahı olur
Her kim bugün Veled'e inanarak yön süre (takip ede)
Fakir ise zengin olur, zengin ise sultan olur”

Açıklama:

Ey binlerce varlığı yaratan, bu nasıl bir sultandır ki, onun kulu olan kişiler, padişahı olmadıkça, şahlara buyruk yürütmede. Bugün Veled'e inanarak ona, onun kapisına yüz süren kişi, yoksul ise zengin oluyor, zengin ise sultan kesiliyor. Allah'ın büyüklüğünü, yüceliğini anlatıyor o isterse kulunu padişah yapar.

O, isterse seçtiği kuluna inanmamızı sağlayıp, onun aracılığıyla istediğine verip istediğinden alır diyor. O'dur, sebebi yaratan, ne kadar sebep varsa onun gölgesidir. Sebebi yaratan ile sebep birbirinin aynasıdır.

Allah'ın büyüklüğü ve kudreti karşısında hayranlık duygusu vurgulanmaktadır.

Farsça Metin:

Yâr merâ gâr merâ aşk-ı ciğer-hâr merâ
 Yâr tüyî gâr tüyî hâce nigeş dâr merâ
 Nûh tüyî rûh tüyî fâtih-i meftûh tüyî
 Sîne-i meşrûh tüyî ber der-i esrâr merâ
 Nûh tüyî sûr tüyî devlet-i mansûr tüyî
 Mürg-i geh-i tûr tüyî haste be minkâr merâ

Türkçe çevirisi:

“Yar bana, mağara bana, ciğer yiyen aşk bana
 Yar sensin, mağara sensin, hâce bakış ev (darağacı, dünya) bana
 Hz. Nuh sensin, ruh sensin, feth edilmişin (ele geçenin) fatihi sensin
 Şerh olunmuş sine sensin, sırların kapısı (benim için) bana
 Nur sensin sûr (düğün, ziyafet, çalgı) sensin nail (muzaffer) olmuş devlet sensin
 Tur dağının kuşu sensin hasta, yorgun minkâr (kuş gagası) bana”

Açıklama:

Benim sevgilim bana mağara kesilen, ciğerimi yiyen aşk olan, sevgili de sensin, mağara da sen. A efendiler efendisi, beni gör gözet. Nuh da sensin, ruh da sen. Açılan da sensin, açan da sen. Nur da sensin, düğün dernek de sen, yardım görüp üst olan devlette sensin gagasıyla beni yaralayan Tur dağındaki kuş da sen.

Birinci beyitteki mağara, sığınak anlamına geldiği gibi, Hz. Peygamber'in (S.a.v.), hicret gecesini mağarada gizlenmelerini de hatırlatıyor. Nuh (A.s) imana gelmeyen kavmini, ilenerek tufanla yok eden, inananlarla birlikte gemiye binip kurtulan, insanların atası olan Peygamberdir. Musa (A.s) Tur Dağında Allah'ın vahyine mazhar olmuştur. Bütün bu olayları meydana getiren Allah olduğunu, her şeyde, her yerde O'nun kudretini, hikmetini görmekte bulunduğunu, sevgilisinin ancak O olduğunu bildirmektedir.

Farsça Metin:

Rûyet çü gülzâr lâ'let güher-bâr
 Cânı vü dil-dâr dilrâ nigehdâr
 Ey yâr-ı meh-rû bâ çeşm-i âhû
 Hûbiy-vü hoş-hû dilrâ nigehdâr

Türkçe çevirisi:

“Senin yüzün gül bahçesi dudağın cevher yağdıran
 Canı gönül alan gönlü koruyucu, gözcü
 Ey ay yüzlü sevgili ahu gözlü ile
 Onun güzelliği hoş yaratılışlı, gönlü koruyucu”

Açıklama:

Hıtab Allah'adır. O'nun lutfu övülmektedir. Yüz, zatıdır, cemalidir, kudretidir. Cevher yağdıran, dudaklar, Allah'ın kelâmıdır. Gözler, koruyuşudur. Huy, ihsanı, keremidir. Yüzün gül bahçesi gibi güzel, la'l dudakların mücevherler yağdırmada, cansın, gönül alansın, gönlü gör gözet. Ey ay yüzlü sevgili, ahû gözlerinle güzelsin, güzel huylusun sen, gönlü gör gözet.

Farsça Metin:

Aşkast ber âsman perîden
 Sad perde be her nefes derîden
 Güftem ki dilâ mübâreket bâd
 Der halka-i âşikan resîden

Türkçe çevirisi:

“Gökyüzünde uçmak aşktır
 Yüz perde her nefeste yırtmak
 Sözüm ki ey gönül mübarek olsun
 Âşıkların halkasına ulaşmak”

Açıklama:

Âşk, göklere uçmaktır. Her solukta yüzlerce perdeyi yırtmaktır. Gönül dedim, âşıklar halkasına ulaşman kutlu olsun. Gerçek aşk, güzelliğe, kemâle, gerçeğe, insanlığa, adalete duyulan sevgidir. Burada ki aşk, Allah ile kulu arasındaki aşktır. Perde ise, Allah ile kulu arasındaki engel; âşığı maşukundan ayıran hususlar. Hak ile kulu arasında kimi karanlıktan kimi nurdan binlerce perde vardır. Madde, menfaat, mal, mülk, nefis, ve şehvet zulmani perdeler olup Hakk'ı görmeye ve ona ermeye engeldir. Bu perdeleri aşip âşıkların makamına ulaşman kutlu olsun diyor.

Farsça Metin:

Ey Gülşen-i bâğ-i lâ yezâlî
 Ber çerh-i safâ meh-i kemâlî
 İn meclis-i in semâ'ı pür-nûr
 Ez hazret-i tü mebâd hâlî

Türkçe çevirisi:

“A ölümsüz gül bahçesi,
 Sen temizlik, arlık göğüne aysın
 Bu meclis, bu nurla dopdolu sema meclisi
 Senin büyüklüğünden hali kalmasın.”

Açıklama:

Tebriz’li Şems’e, Hûsamedin’e, Selâaddin’e hitab olabilir. Sonuçta, Kâmil insana hitabdır. Gül bahçesi, mutlak olarak kalbin fethi ve açılışı. Sâlikin gönlünün marifete ve irfana açılması. Tasavvufta gül ile bülbül birlikte kullanılır. Bülbül âşık, gül sevgiliyi temsil eder. Kâmil insana sesleniyor ve onu gül bahçesine benzetiyor. Kâmil insanın gönlündeki ilâhi aşkın ve ilâhi hakîkâtin, ay gibi parlaklık ve aydınlık verdiği, gönlünün nuru ve ışığıyla doldurduğu semâ meclisini aydınlatsın, irfanından, büyüklüğünden, yüceliğinden sema meclisinin hali kalmasın diyor.

4.SELÂM

Farsça Metin:

Sultân-ı menî sultân-ı menî
 Ender dil-ü can îmân-ı menî
 Der men bidevî men zinde şevem
 Yek can çi şeved sad cân-ı menî

Türkçe çevirisi:

(Bu iki beyit, her ayinde tekrarlanır.)
 “Benim sultanım benim sultanım
 Can-ü gönülden inandığım
 Bende soluksuz canlı olurum
 Bir can ne olur benim yüz canım”

Açıklama:

Sultanımsın, sultanımsın, gönlümde, canımda imanımsın. Bana üflersen dirilirim, bir can da ne oluyor ki? Yüzlerce canımsın. Sana bir canım ne ki, benim yüzlerce canım feda olsun senin yoluna. Süleyman Uludağ, Tasavvuf Terimleri Sözlüğü’nde cânı şöyle açıklamıştır: Can, ruh, nefes, insan ruhu, ilahî (rahmani) nefes, Hakk’ın tecellileri. Mevlevîlikte derviş, mürit anlamına gelmektedir (Uludağ, 2001: 83). Erman Artun, Dinî-Tasavvufî Halk Edebiyatı kitabında canı şöyle açıklamıştır: Ruh, hayat, gönül. İnsanda yaşamayı sağlayan madde dışı varlık, manevi güç. Beden elbisesi içinde var olduğu bilinen yaşam cevheri. Ruhla aynı anlamda kullanılır. Can âşığı temsil eder. Can, canan için feda edilebilecek en kıymetli varlıktır. Bektaşilikte mürid ve derviş bu adla anılır. Âşıklar sevgilileri uğruna en büyük fedakârlığı canlarıyla yaparlar. Canı sevgili ile karşılaştırır, canlarını sevgili uğruna feda ederler. Âşığın çektiği cefalar, özlem ateşinin verdiği acı hayata dönük, yani gerçekçidir (Artun, 2011: 92). Allah aşkı uğruna feda edilen bir can nedir ki bin canım olsa bin canım feda olsun yaradana diyor.

SONUÇ

Mevlevî Âyînleri yüzlerce yıldır Mevlevî ritüellerinde “Semâ”ya eşlik etmek suretiyle varlıklarını sürdürmüşlerdir. “Mevlevî Âyîni” bestecileri arasında *İsmail Dede Efendi* kuşkusuz en önemli isimlerden birisidir.

Dede Efendi yaşadığı dönemin deha bestekârıdır. Aynı zamanda Türk Mûsikî Tarihi içerisinde Abdülkadir Merâgî ile başlayıp, Zekâî Dede ile bitmiş “Klasik Dönemi”nin en önemli bestekârlarından birisidir. Mûsikî Sanatımız içerisinde yer alan hemen her türde eser bestelemiştir. Formu ne olursa olsun tüm eserleri biçimsel açıdan kusursuzdur. Bir Mevlevî Âyîniya da Kâr formundaki bir esere ne kadar ehemmiyet göstermişse, küçük bir şarkı formunda bestelediği eserde de aynı hassasiyeti göstermiştir. Usûl ve güfteye olan hâkimiyeti bestelerinin tamamında görülebilir. Ferâhfezâ Mevlevî Âyîni’ni de kusursuz form ve tür hâkimiyeti ve muhteşem ezgi anlayışını hemhal ettiği biçimsel özelliklerle bestelediği görülmektedir.

Ferâhfezâ Âyîni’nde tespit ettiğimiz makamlar âyînin ezgisel yapı açısından ne denli zengin özellikler taşıdığına göstergesidir. Birinci selâmda, ferâhfezâ, nikrîz, sabâ, uşşâk, acem makâmları; ikinci selâmda, bayâti, segâh, bûselik (yegâh üzerinde),nevâ, çargâh makâmları; üçüncü selâmda ise, bayâti, hüzzâm, nikrîz, segâh, nevâ, ısfahân, beste-ısfahân, uşşâk, acem, bahr-i nâzik, irak, hicâz, sultân-i yegâh makâmları tespit edilmiştir. Dördüncü selâmda kullanılan ferâhfezâ makamıyla birlikte eser içerisinde *on altı makamın*, makam geçkisi ya da çeşniler halinde ustaca kullanıldığı görülmektedir.

Dede Efendi, Ferâhfezâ Mevlevî Âyîni’ni, dört selâmdan oluşan “*Mevlevî Âyîni*” (âyîn-i şerif) türüne uygun bir biçimde ve türün bütün özelliklerini yansıtmakla kalmayıp muhteşem bir incelik ve sanatla işleyerek bestelemiştir. Âyînin birinci selâmı sözel bir bölmeden oluşur. İçerisinde üç bölüm bulunmaktadır. İkinci selâm sözel ve çalgısal iki bölmeden oluşur. İçerisinde üç bölüm bulunmaktadır. Üçüncü selâm Devri-kebir, Aksaksemâi, Yürüksemâi olmak üzere üç ayrı bölmeden oluşur. Selâma sözel bir cümle ile başlanmış, terennüm, söz, terennüm, söz, terennüm ve son olarak söz ile üçüncü selâm sonlandırılmıştır. Üçüncü selâmda dokuz bölüm bulunmaktadır. Dördüncü selâm ise, sözel bir bölmedir ve bir bölümlüdür. Buna göre, Ferâhfezâ Mevlevî Âyîni, *onaltı bölümden* oluşmuştur.

Mevlevî Âyînleri, her birine selâm adı verilen dört bölümden oluşur. Devri Kebir usulündeki peşrevden sonra 1. Selâm, Devri Revân veya Ağır Düyek usûlüyle

bestelenir. 2. ve 4. Selâmlar Ağır Evfer usûlüyle, 3. Selâm çoğunlukla Devri Kebir usûlüyle başlar, Aksak Semâi usûlüyle bestelenmiş bir saz terennümü ile Yürük Semâi usûlüne bağlanır. Düyek veya Fahte usûlüyle Son Peşrev ve Son Yürük Semâi ile Âyîn sona erer. Dede Efendi, Ferâhfezâ Mevlevî Âyîni'ni formuna uygun usûller ile bestelemiştir. Ferahfezâ Mevlevî Âyîni'nin *usûl bakımından* da mükemmel bir özellik taşıdığı görülmüştür. Kullanılan usûllerle ezgisel yapının ve güftenin uyumu dikkat çekicidir. Âyînde, sırasıyla, devri revân, evfer, devrikebir, aksak semâi, yürük semâi ve yine evfer usulleri kullanılmıştır.

Ferahfezâ Âyîni'ne bir bütün olarak baktığımızda, Dede'nin eser içerisinde kullandığı makam ezgilerinin nasıl bir kompozisyon oluşturduğunu, birinci selâmından, son selâmına kadar incelendiğinde güfteyle usûlün, usûlle ezginin mükemmel uyumunu görebiliriz. Kullanmış olduğu ezgi cümlelerinin ya da cümleciklerinin gerektiği şekilde tekrarlarla bezendiğini, geçki yapmış olduğu bölümlerdeki nazariyat birikimini, Türk Mûsikîsine hâkimiyetinin yanında Batı Mûsikîsine de ne kadar vâkıf olduğunu birçok eserinde olduğu gibi Ferahfezâ Âyîni'nde de görmekteyiz.

Ayrıca biçim karşılaştırması yapılacak olduğunda Mevlevî Âyînlerinde sıkça tekrarlanan ezgi sekilemelerinin Dede'nin eserlerinde nadiren görüldüğünü, alışagelmış ses aralıkları yerine çok daha farklı aralıklar ve ezgi yapılarını kullandığını da söyleyebiliriz. Ferahfezâ Âyîni, bu yönüyle de Dede'nin mükemmel eserleri arasında sayılmalıdır.

Ferahfezâ Mevlevî Âyîni, Dede Efendi'nin, disiplinli çalışmasının, formuna uygun eser bestelemesinin, yeniliğe açık oluşunun, estetik güzellik ve sanatsallık açısından çok değerli eserler sergilediğinin kanıtıdır. Gerçek anlamıyla sizi alıp götürdüğü o ruhanî yolculuğu eserleriyle sonsuza dek yaşatan ölümsüz "Dede Efendi" dir aslında.

Kültür unsurlarımızdan en önemlisi olarak değerlendirilmesi gereken müziğimizin bu ölümsüz bestecilerinin ve onların nadide eserlerinin araştırılması ve ilişkili disiplinler bakımından ayrı ayrı ya da birlikte ele alınarak incelenmesi, söz konusu kültürün ve müziğin varlığını sürdürmesi açısından kuşkusuz çok önemlidir. Bu konularda yapılacak her türlü çalışmayı teşvik etmek ve desteklemek aynı zamanda bir görevdir. Bu duygularla yaptığımız çalışmamızın yapılacak benzer çalışmalara bir katkı olması ve kaynak teşkil etmesi en büyük dileğimizdir.

KAYNAKLAR

- AK, Ahmet Şahin. *Türk Musikîsi Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara,2002.
- AREL, Hüseyin Sadettin. *Türk Musikîsi Nazariyatı Dersleri*, İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Yayınları, İstanbul, 1968.
- ARTUN, Erman. *Dinî- Tasavvufî Halk Edebiyatı*, İkinci Baskı, Karahan Yayınları, Adana, 2011.
- BUDAK, Ogün Atilla.*Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi (Deneme)*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2000.
- BULUT, Mustafa Hilmi: Derya ÜÇÜNKÜLÜĞ.“**Dede Efendi’nin Şarkılarının Çok Boyutlu İçerik Çözümlemesi**”. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 17, Sayı:1, Elazığ, 2007. Sayfa: 225-236.
- ÇALIŞKAN, Adem. “**Yunus Emre’nin Bir İlâhisi ve Dilbilim Açısından İncelenmesi**”, *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, Ankara, 2004.
- ÇIPAN, Mustafa. *Güfte İncelemesi Notalar-Güfteler-Şekil Özellikleri-Açıklamalar-Edebiyat ve Musiki Bilgileri I,SÜ*. Yaşatma ve Geliştirme Vakfı Yayınları: 5, Devlet Konservatuvarı Yayınları: 1, Türk Sanat Müziği Yayınları: 1, Konya, 1999.
-, “**Dede Efendi’nin Yürük semâilerinin Usûl Ârûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelemesi**”, *SÜ. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.28, Konya, 2010. ss.485-522.
- DEVELLİOĞLU, Ferit. *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000.
- ERGÜN, Ender, Fatih Salgar, vd.,*Dede Efendi Besteleri*,KB.Yayınları, Ankara, 1996.
- ERGUN, Sadeddin Nüzhet, *Türk Musikîsi Antolojisi*, C.1-2,İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1942.
- EVCİL, İrfan. “**Dede Efendi Üzerine**”, *Musikişinas Dergisi*, BÜ. Türk Müziği Kulübü Yayını, İstanbul,1998, ss. 69-72.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp. *Musiki Sözlüğü*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961.
- GÜLTEK, Nermin. *Mevlevî Âyînlerinde Kullanılan Usûller ve Kullanılış Sebepleri*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 1996,s.16.

- HATIPOĞLU, Emrah. *Mevlevihâneler Döneminde Bestelendiği Tespit Edilmiş 46 Ayinin Makâm ve Geçki Açısından Tahlili*, (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2010.
- Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi*, 2002, İstanbul: Sony Müzik. [CD]
- Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi, Osmanlının Sesleri*, 2002, İstanbul: Boyut Müzik. [CD KİTAP]
- KANAR, Mehmet. *Farsça- Türkçe Sözlük*, Say Yayınları, İstanbul, 2010.
- KARAİSMAİLOĞLU, Adnan. *Mesnevî Mevlânâ Tam Metin Türkçesi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2009.
- KILINÇARSLAN, Hakan. *Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevî Âyininin Makam, Usul veEzgisel Yönden İncelenmesi*, SÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2006.
- KÖRÜKÇÜ, Çetin. *Romantik Dönem*, Türk Sanat Müziği Khalkedon Yayınları, İstanbul, 1998.
- ÖZALP, Nazmi. *Türk Mûsikîsi Tarihi I. Cilt*, MEB. Yay., İstanbul, 2000.
- ÖZKAN, İsmâil Hakkı. *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2003.
- ÖZTUNA, Yılmaz. *Dede Efendi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987.
- SALGAR, Fatih. *Dede Efendi Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul,1995.
- SAY, Ahmet. *Müzik Ansiklopedisi 2. Cilt*, Sanem Yay., Ankara,1992.
- ŞAFAK, Yakup.“Dede Efendi'nin Kayıp İsfahan Âyini Güftesi”, <http://www.mutriban.com/dede-efendinin-kayip-ısfahan-ayini>, 28 Mayıs Perşembe, 2009.
- TAMAY, Sedat. *Tahtacı Semahları ve Mengi (İnceleme-Metinler)*,(Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Anabilim Daları-Halk Bilimi Anabilim Dalı Türk Halk Bilimi Bilim Dalı Basılmamış Doktora Tezi), İzmir, 2009.
- ULUDAĞ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001.
- YAVAŞÇA, Alâeddin. *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yay, İstanbul, 2002.

-----, ----- . ”**Hammâmezâde İsmâil Dede Efendi**”, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, İstanbul, Ocak 2006, Yıl 35, S.1, ss.87-104.

YEKTA, Rauf. *Esâtîz-i Elhân*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000.

YÜKSEL, Tunca. *Ayin-i Şeriflerde Son Yürüksemâilerin Ezgisel ve Biçimsel Açıdan İncelenmesi*,(Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Isparta, 2001.

EKLER

EK 1. Ferahfezâ Mevlevî Âyîni'nin Notası

Aşağıda, *Ferahfezâ Mevlevî Âyîni*'nin çalışmamızda incelediğimiz notasını veriyoruz.

FERAHFEZÂ MEVLEVÎ ÂYİNİ

Dede Efendi

ISELÂM

BİŞ NE VEZ NEY ÇÜN Şİ KÂ YET Mİ KÜ NED

YÂ Rİ YÂ Rİ MEN EZ CÜ DÂ Yİ HÂ Hİ KÂ YET

Mİ KÜ NED YÂ R YÂ R

YÂ Rİ YÂ Rİ MEN SÂZ KEZ NE YİS TAN TÂ ME RÂ BÜB

Rİ DE END YÂ Rİ YÂ Rİ MEN

DER NE Fİ REM MER DÜ ZEN NÂ Lİ DE END

YÂ R YÂ R YÂ Rİ YÂ Rİ MEN SÂZ

Sİ NE HÂ HEM ŞER HA ŞER HA EZ Fİ RAK

EZ Fİ RAK YÂ Rİ YÂ Rİ MEN AH

TÂ BE GÜ YEM ŞER Hİ DER Dİ İŞ Tİ YÂK

YÂ R YÂ R YÂ Rİ YÂ Rİ MEN SÂZ

İM RÛZ CE MÂ Lİ TÛ BER Dİ

DE MŪ BĀ REK BĀD BER MÁ HE VE SĪ TĀ
 ZE PĪ ĆI DE MŪ BĀ REK BĀD
 YĀR YĀR YĀ RĪ YĀ RĪ MEN _SAZ_
 GŪL HA ĆŪ MĪ YĀN BEN DED BER CŪM
 LE ĆI HAN HEN DED AH EY BER GŪL Ī SAD ĆŪN
 GŪL HAN DĪ DE MŪ BĀ REK BĀD
 YĀR YĀR YĀ RĪ YĀ RĪ MEN _SAZ_
 DOST DOST YĀ RĪ YĀ RĪ MEN
 TĀ MEN BE DĪ DEM RŪ YĪ TŪ
 EY ŐEM Ī MÁ HĪ RŪ ŐE NEM AH _SAZ_
 HER CĀ NE ŐĪ NEM HUR RE MEM
 HER CĀ RE VEM DER GŪL ŐE NEM _SAZ_

HER CÂ HA YÂ Lİ ŞEH BÛ VED

BA ĞİY TE MÂ ŞÂ GEH BÛ VED AH

DER HER MA KÂ Mİ Kİ RE VEM

BER İŞ RE Tİ BER Mİ ZE NEM _SAZ_

DER HÂ E GER BES TE ŞE VED

ZİN HÂN KÂ Hİ ŞEŞ DE Rİ _SAZ_

AN MÂ Hİ RÛ EZ LÂ ME KÂN

SER DER KÛ NED DER REV ZE NEM _SAZ_

AH MEN EZ İK Lİ Mİ BÂ LÂ YEM

SE Rİ Â LEM NE Mİ DÂ REM _SAZ_ AH NE EZ Â

BEM NE EZ HÂ KEM SE Rİ Â DEM

NE Mİ DÂ REM _SAZ_ AH DER AN ŞER BET Kİ CAN

1. SÁ ZED SÁ ZED AH

DÍ LÍ MŪŞ TA KÍ CAN BA ZED AH HI RED HÁ

HED KÍ DER BÂ ZED ME NEŞ MAH REM

NE MÍ DA REM
Eyfer

II. SELÂM AH EY MU MUT RÍ BÂ

BA AN PE PER DE ZEN

KÂN YÂR YA RÍ MÁ

MÁ MEST Â A ME DEST

SÁZ EY AN AN HA YÁ

TI BA BA SA FA

VŪ BÂ VE FÁ

MEST Â ME DEST

AH EY AŞ AŞ KI BI
 BI CAN BİN KI CAN
 CAN RA ÇŪ ÇŪN KA DEH
 DEH PŪR MÍ KŪ NEND
 AH EY RŪ RŪ YÍ SĀ
 SA KĪY BİN KĪ HA
 HAN DAN EZ EZ BE KA
 KA MEST Ā Ā ME DEST
 TERENNŪM
 SAZ



Devr-i Kebir
III.SELÂM

DÛ DÜŞ MEV LÂ NÂ



ÂH BE Lİ YÂ Rİ MEN

SÛ Yİ BEZ Mİ HİŞ

Mİ ZED ES SA LÂ

BE Lİ YÂ Rİ MEN _SAZ_

PER DE HÂ Yİ CAN

FE ZÂ BER DÂ DÂ Şİ TE

BE Lİ YÂ Rİ MEN _SAZ_

DER Hİ CA ZÛ RAST

Aksak Semâye

SE GÂ HÛ NE VÂ
TERENNÛM

AH NE VA SAZ

Yürük Semâi

EY KÎ HE ZÂR Â FE RÎN BÛ NÎ CE SUL

TÂN O LUR KU LI O LAN KÎ ŞÎ LER

CÂ NIM HÛS RE VÛ HÂ KAN O LUR YÂR

HÛS RE VÛ HÂ KA NO LUR HER KÎ BU GÛN

VE LE DE İ NA NU BEN YÛZ SÛ RE

YOK SU LÎ SE BA YO LUR CÂ NIM

BA YÎ SE SUL TÂ NO LUR YÂR

BÂY İ SE SUL TÂ NO LUR

TERENNŪM (Yürükçe)

YÂR ME RÂ GAR ME RÂ AŞ KI Cİ GER HÂR ME RÂ

YÂR YÂR YÂR YÂR TŪ Yİ

GAR TŪ Yİ HÂ CE Nİ GEH DÂR ME RÂ VAY AH

NŪH TŪ Yİ RŪH TŪ Yİ FÂ Tİ Hİ MEF TŪH TŪ Yİ

Sİ NE İ MEŞ RŪH TŪ Yİ BER DE Rİ ES RÂR ME RÂ

VAY _ŞAZ_ NŪR TŪ Yİ SUR TŪ Yİ DEV LE Tİ MAN

SŪR TŪ Y MŪR Gİ KŪ Hİ TŪR TŪ Yİ HAS TE BE MİN

KAR ME RÂ YÂR YÂR AH MŪR Gİ KŪ Hİ

TŪR TŪ Yİ HAS TE BE MİN KAR ME RÂ YÂR

YAR AH RŪ YET ÇŪ GŪL ZÂR LA LET

GÜ HER BÂR CÂ NİY VÛ DİL DAR DİL RÂ
 Nİ GEH DÂR YÂR YÂR YÂR AH
 EY YÂ RÎ MEH RÛ BÂ ÇEŞ MÎ Â HÛ
 HÛ BİY VÛ HOŞ HÛ DİL RÂ Nİ GEH DÂR
 TERENNÛM (Daha Yürük)
 YÂR YÂR YÂR SAZ
 1. 2.
 1. 2.
 1. 2.
 AŞ
 KAST BER Â SÛ MAN PE RÎ DEN SAD PER DE BE HER
 NE FES DE RÎ DEN GÛF TEM Kİ Dİ LÂ MÛ BÂ RE KET
 BÂD DER HAL KA İ A ŞI KAN RE SÎ DEN EY GÛL ŞE Nİ BA
 Ğİ LÂ YE ZA LÎ BER ÇER Hİ SE FÂ ME Hİ KE MÁ LÎ İN
 MEC LİS İN SE MÁ İ PÛR NÛR EZ HAZ RE Tİ TÛ ME BÂD HÂ Lİ

Eyfer

IV.SELÂM

AH SUL TĂ NI MENÎ

NÎ SUL TĂ NI MENÎ

AH EN DER DÎ LÛ CAN

CAN Î MA NI ME NÎ

AH DER MEN BÎ DE MÎ

MÎ MEN ZÎN DE ȘE VEM

AH YEK CAN ÇI ȘE VED

VED SAD CĂ NI ME NÎ

Hafif

SON PEŞREV

SON PEŞREV

ÖZ GEÇMİŞ

1974 yılında Elazığ'da doğdu. İlk ve ortaöğrenimini İstanbul ve Diyarbakır'da, lise öğrenimini ise Kayseri ve Elazığ'da tamamladı.

2005'de kazandığı Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü lisans öğrenimini 2009'da tamamladı. 2010 yılında Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Öğretim Elemanı olarak göreve başladı. Halen, aynı üniversitede 2010 yılında kazandığı Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Türk Sanat Müziği Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı'na ve öğretim elemanı görevine devam etmektedir.