



*Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 11/4 2022 s. 1424-1436, TÜRKİYE*

*Araştırma Makalesi*

## **NEVRES-İ KADİM DİVAN'INDA MAKAM VE USULLERE DAİR YAZILMIŞ BİR MANZUMENİN MEVLEVİ AYİNİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

**Ogün PEÇENEK\***

**Metin AKKUŞ\*\***

*Geliş Tarihi: Ağustos, 2022*

*Kabul Tarihi: Aralık, 2022*

### **Öz**

Musiki, insanın duygu ve düşüncelerinin seslerle ifade edildiği bir sanattır. Türklerin musiki ile tanışması milattan öncesine kadar uzanır. Osmanlı Dönemi boyunca Türk musikisi ve icracılar, padişahın devletin en alt kademelerine kadar herkesçe sevilmiş, takdir edilmiş ve desteklenmiştir. Bu vesileyle birçok bestekâr yetişmiş ve musiki sistemli bir hâle gelmiştir. Makam ve usul, Türk musikisine kimlik kazandıran sistemi ifade eder. Çok sayıda makamın kullanılması, her türlü beşerî duygunun farklı şekillerde bir ifadesidir. Musiki, klasik Türk edebiyatı şairlerinin faydalandığı kaynaklardan olmasıyla birlikte şairlerin çoğunun bu sanatın üstadı olması dikkate değerdir. 18. yüzyılda yaşamış Nevres-i Kadim'in de kıta-i kebire nazım şekliyle yazdığı bir manzumesinde, yoğun olarak kullandığı makam ve usule ilişkin terimlerin Mevlevilikle ilgili olduğu görülmüştür. Bu makalede amaç, makam ve usullerden hareketle söz konusu şiiri Mevlevi ayini bağlamında incelemektir. Bu maksatla tasavvuf terminolojisinden faydalanılmış, şiirler bu doğrultuda açıklanmıştır. Bu çalışmayla şiir-musiki ilişkisine dair alanyazına katkıda bulunulması amaçlanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Musiki, klasik Türk musikisi, klasik Türk edebiyatı, Nevres-i Kadim, makam, usul.

### **AN INVESTIGATION OF A WRITTEN POEM CONCERNING TUNE AND TEMPOS IN THE NEVRES-I KADİM DİVAN IN THE CONTEXT OF THE MEVLEVİ RITUAL**

#### **Abstract**

Music is an art in which people's feelings and thoughts are expressed with sounds. The acquaintance of the Turks with music dates back to B.C. During the Ottoman period, Turkish music and performers were loved, appreciated and supported by everyone from the sultan to the lowest levels of the state. On this occasion, many composers have been trained and music has become systematic. Tune and usul tempo to the system that gives identity to Turkish music. The use of a large number of authorities is an expression of all kinds of human feelings in different ways. Makam and usul references to the system that gives identity to Turkish music. The use of a large number of tune is an

\* Arş. Gör.; Düzce Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, ogunpeçenek@duzce.edu.tr

\*\* Prof. Dr.; Düzce Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, metinakkus@duzce.edu.tr

expression of all kinds of human feelings in different ways. Although music is one of the sources used by the poets of classical Turkish literature, it is noteworthy that most of the poets are masters of this art. In a poem written by Nevres-i Kadim, who lived in the 18th century, in kıtaikebire form, it was seen that the terms related to the tune and tempos, which he used extensively, were related to Mevlevi. The aim of this article is to examine the poem in question in the context of the Mevlevi rite based on the tune and tempos. For this purpose, Sufi terminology was used and the poems were explained in this direction. It is believed that this work contributed to the literature on the relationship between poetry and music.

**Keywords:** Music, classical Turkish music, classical Turkish literature, Nevres-i Kadim, tune, tempo.

## Giriş

Bir milleti medeniyet seviyesine çıkaran önemli hususlardan biri de kültür sanat faaliyetleridir. Birbirleriyle etkileşim ve iletişim hâlinde olan güzel sanatlar içerisinde, özellikle şiir ve musiki bir bütün gibi görülmüştür. Musiki, ölçülü ve ahenkli seslerin belli bir amaç ve sanat anlayışı içerisinde, ritimli ve ritimsiz olarak estetik bir şekilde bir araya getirilmesidir (Özkan, 1998, s. 28). Eski Yunan’da Sokrat, Eflatun, Aristo gibi Antik Yunan filozofları ile ilk örnekleri ortaya konan musiki; El-Kindi, Farabi, İbni Sina gibi İslam filozofları vasıtasıyla Doğu kültüründe yayılma imkânı bulmuştur (Çetinkaya-Özcan, 2006, s. 257-261). Türklerin de musiki ile tanışması davul, zil, kopuz gibi müzik aletleri çalan Hunlara (M.Ö. III. YY) kadar dayandırılır. Osmanlı Devleti zamanında özgün bir hâle gelen Türk musikisi, Saray, Enderun, tekke, mehterhane gibi yerlerde icra edilmiştir. Alanda, Sultan Velet, Meragi, Zeynel Abidin, Itri gibi birçok Türk musiki ustası yetişmiştir. Sanatta, Osmanlı Dönemi’nin son yükselişi olan Lale Devri’nde, Batı musikisinden alınan nota sisteminde gelişmeler yaşanmış; Cumhuriyet ile birlikte musiki sistemli bir hâle gelmiştir (Tekin, 2015, s. 16-38).

## 1. Türk Musikisinde Makam ve Usul

Türk müziğinde makam ve usul; besteleme, öğrenme ve icra sırasında vazgeçilmez kurallardandır (Tanrıkorur, 2016, s. 213). Seslerde gezinme, seyir olan makam (Behar, 1987, s. 66), birbirinden farklılık arz eden melodilere ait ortak tarafların yoğun bir belirginlik kazanması sonucunda oluşur (Ak, 2016, s. 189). Daha sade bir ifadeyle ahenk ile söylenen sesler topluluğudur (Pala, 2011, s. 296). Türk musikisinde yaklaşık 650 makam vardır. Makamların çok sayıda olması, bu sanatta her türlü duygunun ifade imkânı bulabildiği bir genişlik ve derinliğe ulaşıldığına işaret eder (Özkan, 2013, s. 410-412). Ayrıca makamların hastalıklar, mizaç ve tabiat üzerinde tesirleri mevcuttur (Levend, 1984, s. 243). Usul ise değerleri birbirine eşit olan veya olmayan musiki nağmelerini ölçmeye yarayan vuruşların bütünüdür (Ak, 2016, s. 223). Güncel bir ifadeyle ritim anlamındadır (Cançelik, 2010, s. 208). Türk musikisine has bir uygulama olan makam ve usul, musiki sisteminin vazgeçilmez bir parçasıdır.

## 2. Klasik Türk Şiiri ve Musiki İlişkisi

Osmanlı Dönemi’nde şiir-musiki ilişkisi üst seviyede olmuş, divan şairleri de musikiden istifade etmiştir. Birçok şair, musikişinaslar için besteleyecekleri güfteler yazmıştır. Ayrıca Nazım, Itri, Hafız Post, Sami ve Nabi gibi bazı şairler musikişinas olmalarıyla bilinir (Levend, 1984, s. 244-245). Türk musikisine ait makam adları, divan şiirinde iham ve tevriye çerçevesinde birer mazmun olarak kullanılmış, mesnevilerde de birçok musiki aleti ve teriminden söz edilmiştir. Şemseddin’in *Deh Mürğ’ü*, Nabi’nin *Hayriye’si*, Vehbi’nin *Lütfiye’si* bu tür

eserlerdendir. Özel manzumelere de konu olabilen musiki için Sâmi'nin makam ve terimlerle kaleme aldığı 63 beyitlik manzumesi örnek olarak verilebilir (Pala, 2011, s. 337). Klasik Türk şiirinin ölçüsü olan aruz ile Türk musikisinin çeşitli ritim şekilleri arasında ilişki bulunmaktadır. Tanrıkorur, aruz kalıbının musiki eserini bestelemek için kullanıldığını, belli bir vezinle yazılmış şiirin bestelenebileceği usuller olduğundan söz eder. “Fâilâtün” örneğini vererek bu kalıp ile yazılmış bir şiirin ağır aksak, devr-i hindi, curcuna, müsemmen gibi usullerle bestelendiğini söyler (Ak, 2019, s.139). Türklerin yaşamında musikinin özel bir yeri olduğu görülmektedir. Türkler, milattan öncesinde farklı müzik aletleri çalmışlar; İslâmiyet’le tanıştıktan sonra makam ve usulü kullanarak musikiyi sistemli bir hâle getirmişlerdir. Toplumun dinamiklerinden olan musiki, klasik edebiyat şairlerinin faydalandığı kaynakların başında gelmiş ve birçok musiki terimi şairlerin çağrışım ve hayal dünyasını oluşturmuştur.

### 3. Mevlevilik ve Ayin-i Şerif

Osmanlı kültür sanat dünyasında tasavvufun önemli bir yeri vardır. Halktan şairlere, şairlerden padişahlara kadar ortak nazariye tasavvuftur (Kılıç, 2011, s. 19). Tasavvufun gelişip yaygınlaşması hususunda bir mektep hüviyetinde olan Mevlevilik, Mevlana'nın vefatından sonra onun insana saygı anlayışını sonraki nesillere aktarmak amacıyla oğlu Sultan Velet tarafından oluşturulmuştur. Tarikata ait ritüellerin uygulanması maksadıyla musikiye ayrı bir önem verilen Mevlevilikte, Mevlana'nın musiki hakkındaki fikir ve uygulamaları geliştirilmiştir. Hat, tezhip, minyatür gibi güzel sanatların üzerinde etkisi olan Mevlevilik, klasik şiire de yansımış; Nefi, Neşati, Esrar Dede, Nabi, Şeyh Galip gibi divan edebiyatının büyük şairlerini de etkilemiştir (Ak, 2016, s. 157-163).

Mevlevilik felsefesinin yansıması olan ayinler, sema törenlerinin bir bölümü olup naathan tarafından okunan rast makamındaki *Naat-ı Mevlana* ile başlayıp gülbanklarla biten uzun bir merasimin orta kısmıdır. Postta oturan şeyhin izniyle düzenlenen ayin 13 safhadan oluşur. Ayini çalgılarla icra eden heyete mutrip, sema eden ve devrani zikri yapanlara semazen, bestelenmiş bir ayini okuyanlara da ayinhan denirdi. Böylece ses-saz-raks unsurlarıyla bir dinî tören gerçekleştirdi (Tanrıkorur, 2016, s. 134-137). Ayinlerin özellikle 18. ve 19. yüzyılda önceki yüzyıllara göre daha çok bestelendiği bilinmektedir (Cançelik, 2010, s. 16). Mevlevi ayinlerindeki estetik hareketlerin birtakım sembolik anlamları mevcuttur. Sema etmek, ulvi âleme şevkle kavuşma; ayak vurmak, Allah'tan başka varlıkları meyletmeme; kol açmak manevi vuslata ve nefisle mücadelede galip gelindiğine işarettir (Çelebi, 1957, s. 187). Dolayısıyla, ayine sadece bir tören, bir gösteri bakış açısıyla değil; ulvi ve manevi bir kimlik, Allah'a ulaşma yolunda bir vasıta olarak bakmak daha uygun olacaktır.

Çalışmanın araştırma metni, 18. yüzyılda yaşamış şairlerden Nevres-i Kadim'in<sup>1</sup> kıta-i kebire nazım şekliyle yazdığı manzumesidir<sup>2</sup>. Manzumenin anlam dünyası, Türk musikisine ait makamlar ve usuller çerçevesinde, Mevlevi ayinine dair uygulamaları yansıtmaktadır. Şairle ilgili yapılan geniş kapsamlı bir doktora tezinde, şairin mutasavvıf ve musikişinas olduğuna dair bir

<sup>1</sup>Asıl ismi Abdürrezzak olan şair Kerküklüdür. İlimi ve edebi birikimiyle müderrisliğe başlamış, ardından kadılığa geçerek Üsküdar, Tokat, Filibe'de bu mesleği ifa etmiştir. Vefat tarihi 1758'dir. Şair keskin söyleyişi, küfürbaz oluşu dolayısıyla çevresindeki insanları sık sık gücendirmiştir. Tanzimat yazarları tarafından divan şairlerinin üstatları arasında zikredilmiştir. Kendine has bir üslubu olduğu kaynaklarda belirtilir. Şairin eserleri arasında *Türkçe ve Farsça Divan'ı ile Gazve-i Bedir, Tarihçe-i Nevres, Münşeat, Mebâligü'l-Hikem, Tercüme-i Târih-i Cihangir Şah* adlı eserleri bulunmaktadır (Akkaya, 1994).

<sup>2</sup>Çalışmada konu edinilen manzume, Hüseyin Akkaya'nın hazırladığı *Nevres-i Kadim ve Türkçe Divanı* adlı doktora tezinden alınmıştır (Akkaya, 1994).

bilgiye ulaşılammıştır (Akkaya, 1994). Buna rağmen şairin manzumesini bu bağlamda yazması, Osmanlı şiirinin fikrî arka planını şekillendiren tasavvufla açıklanabilir. Tasavvufla doğrudan ilgisi olmayan bazı şairlerin dahi tasavvufun faydalanmaları, bu felsefenin Osmanlı kültüründeki etkisini göstermektedir (Kılıç, 2011, s. 37). Bu makalede amaç, şairin manzumesinin çağrışım dünyasını oluşturan makamlar ve usullerden hareketle, şiiri Mevlevî ayini bağlamında değerlendirmektir. Bu kapsamda musiki terimleri ile tasavvuf terminolojisinden faydalanılmış, şiir bu doğrultuda açıklanmıştır.

#### 4. Yöntem ve Uygulama: Nevres-i Kadim Divanı'nda Makam ve Usullere Dair Yazılmış Bir Manzumenin Mevlevî Ayini Bağlamında İncelenmesi

Makalede, nitel araştırma yöntemlerinden olan doküman incelemesi kullanılmıştır. Doküman incelemesi, gözlem ve görüşmenin mümkün olmadığı durumlarda araştırma probleminin geçerliliğini artırmak amacıyla yazılı ve görsel materyallerin araştırmaya dâhil edilmesidir. Bu araştırma deseni, daha zengin ve kapsamlı bir çıkarım sağlar. Olguya ya da olaya yönelik çeşitli kaynaklardan bilgi toplanması farklı bakış açıları ve yaklaşımların da incelenmesi ve sentezlenmesine imkân verir. Böylece araştırmanın geçerliliği artar. Ayrıca dokümanlar, araştırma konusunun tarihsel sürecine de ışık tutmaktadır (Akturan-Baş, 2008, s. 117). Makalede, doküman incelemesi yöntemiyle klasik Türk musikisi, Mevlevîlik, makam ve usul ile ilgili materyaller detaylı bir şekilde taranmıştır. Çalışmaya konu edinilen şiir, bu kaynaklar kapsamında açıklanmaya çalışılmıştır.

Manzume, kítaikebire nazım şekli ile yazılmış olup 15 beyitten ibarettir<sup>3</sup>. Şiirde “Ber-İltizâm-ı Makâmât ve Usûlât” başlığı kullanılmıştır ve “usuller ve makamlarla yazılmış” anlamındadır. Şiirin vezni 15’li aruz kalıbı olan fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün’dür. Şiirin dili ağırlıklı olarak Arapça-Farsça terkiplerden oluşur.

Şiirde, Mevlevî ayininin anlatıldığına dair bazı tespitler şu şekildedir: Beyitler birbirinin devamı niteliğinde olup ayinin her safhasında icra edilen ilahileri ifade etmektedir. Bu ilahilerde en sık kullanılan makam ve usul (Ak, 2016, s. 117) şairin manzumesinde de tercih edilmiştir<sup>4</sup>. Ayin için meclis kurulmuş, mecliste semazenler, mutrip ve ayinhanın musikisiyle sema etmiştir. Klasik düzende 13 safhada biten ayine isteğe bağlı olarak *niyaz ayini*, *garipler semai* denilen iki bölüm daha eklenebilmektedir (Tanrıkorur, 2016, s. 113). Nevres’in manzumesi de bu geleneğe örtüşmekte olup 13. beyti niyaz ayini ile ilgilidir. Bu tavır, şairin 13. safhadan sonra uzatılan Mevlevî ayini gibi şiirini uzatmak istemesiyle ilişkilendirilebilir. Bu safhalardaki bazı uygulamalar şiir tahlillerinde belirtilmiştir. Manzumede beyitlerin birden fazla anlamıyla karşılanabilmesi mümkündür. Ancak bu çalışmada beyitler, musiki ve Mevlevî ayini kapsamındaki anlam katmanıyla açıklanmaya çalışılmıştır.

<sup>3</sup>Şiirin nazım şekline dair farklı değerlendirmeler mevcut olduğu görülmektedir. Hüseyin Akkaya tezinde, bu manzumeyi gazeller içinde vermiştir (Akkaya, 1994, s. 522-523). Mehtap Erdoğan musiki terimleriyle oluşturulan bazı manzumeleri tanıttığı makalesinde, yine Akkaya’dan almış olduğu kaynağa göre bu manzumeyi kıta örneği olarak açıklamıştır (Erdoğan, 2012, s. 44). Erdoğan’ın aldığı bu kaynakta, Akkaya’nın 1994’te yayımladığı tezin 1996’da kitap olarak basılmış hâli olduğu görülmektedir. Dolayısıyla makalede araştırmacının son yayınındaki değerlendirmesi dikkate alınmıştır.

<sup>4</sup>Tekkelerde icra edilen ilahilerde en çok kullanılan makamlar arasında acem, bayati, bestenigar, düğah, eviç, hicaz, hüseyini, hüzzam, irak, mahur, neva, rast, saba, segâh, uşşak, tahir; usuller arasında sofyan, düyek, muhammes, çenber, devr-i kebir, bereşan, hafif bulunmaktadır (Ak 2016: 117). Nevres’in de manzumesinde bu usullerin ve makamların büyük çoğunluğunun kullanıldığı görülmektedir.

## Ber-İltizâm-ı Makâmât ve Usûlât

### Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün

#### 1. Rast geldim merg-zâr içre o şûh-ı dil-keşe

Bir usûl ile idüp der-çenber itdim râm anı

[Ben, rast makamı ile başlayıp dilkeş makamı ve çenber usulüyle musikinin devam ettiği semahanede sevgili (şeyh) ile karşılaştım. Onu selamlayıp musikiye eşlik ettim.]

Beyitte, *Mevlevi ayininin* başlama sırasında dervişin şeyhini selamlama sahnesi anlatılmıştır. Bu esnada *mutrip* ve *semazenler* şeyh postunu selamlayıp yerlerine geçerler ve şeyh de semahaneye girip posta otururdu (Ak, 2016, s. 169). Ayinde *rast* makamıyla başlayan musiki, *dilkeş* makamı ve *çenber* usulü ile devam etmiştir. Bu bölümde derviş şeyhini selamlayıp törendeki yerini alır. Şiire tasavvuf terminolojisi açısından bakıldığında âşık-sevgili ile kast edilen derviş ve şeyhtir. Tasavvufi terbiyede mürit iradesini şeyhine bırakır ve tam teslimiyette bulunur. Bu hususta bazı kurallara uyar (Kara, 2019, s. 55). Derviş kanaatkâr oluşu, dünyaya önem vermemesi, ıstıraba alışkın olmasıyla âşiğa çok benzer. Bu yönleriyle de edebiyata konu edilir (Pala, 2011, s. 112). Dolayısıyla dervişin, şeyhin makamına ulaşması, âşığın sevgiliye ulaşması gibidir.

Şiirde geçen *çimenlik*, maddi elbisenin atıldığı *tekke/semahanedir* (Cebecioğlu, 2014, s. 329). Maddî âlemin terk edildiği bu mekânda *mutrip*, sevinç duygusu da veren *rast*<sup>5</sup> makamıyla musikiye giriş yapmış ardından dilkeş makamına geçmiştir. Rast kelimesi tevriyeli kullanımıyla şeyhini gören dervişin sevinç duymasını da ifade etmektedir. Rast makamı ayrıca makam tertiplerinin başlangıcıdır; makam öğretimine önce rast ile başlanır (Cancelik, 2010, s. 169). Dolayısıyla şairin ilk beyitte bu geleneğe uyması onun musikiye ve Mevleviliğe dair bilgisini de ortaya koymaktadır. *Şûhidilkeş* terkibi de bu yorumla aynı doğrultuda olup şeyhiyle karşılaşan dervişin ilahi cezbeye geldiği anlaşılmaktadır. Çünkü *şuh* da ilahi cezbeyi ifade eder (Cebecioğlu, 2014, s. 465). *Çenber* de usul ile birlikte şeyhin etrafında halka oluşturulduğunu gösterir.

#### 2. Bir rehâvî nağme-i dil-sûza âgâz eyle kim

Def gibi devr-i kebîr ile döne çarh-ı denî

[Ey *mutrip*, rehavi makamı ve devrikebir usulüyle yürek yakan nağmelerine başla ki, (tövbe arzusuyla) büyük döngü: devr-i kebîr ile sema eden semazenler, def gibi ahenkli bir şekilde dönsünler.]

Önceki beyitte şeyh ile selamlaşan derviş bu beyitte, *mutripten rehavi* makamı ve *devrikebir* usulüyle yürek yakan, ıstırap veren musikiye başlamasını rica eder. Ağırbaşlı, zarif karakterde olan rehavi makamı (Cañelik, 2010, s. 173) ile musikiye yavaş bir şekilde başlanması kastedilir. *Def gibi dönme* kavramı, tasavvuf bağlamında kulun her solukta Allah'ı arayış içinde kalbinin heyecanla titremesini ifade eder (Cebecioğlu, 2014, s. 120). Ayrıca defin vurularak çalınmasından dolayı âşığın göğsü defe benzetilir. Âşık vect hâlinde iken göğsünü def gibi dövmektedir (Cañelik, 2010, s. 62). Mevlevi ayinlerinin başında çalınan bir usul olan *devrikebir* (Ak, 2016, s. 173), bayram namazından sonra şeyh ve dervişlerden oluşan topluluğun toplanıp

<sup>5</sup>Farabi'nin araştırmalarına göre rast makamı insana sefa, neşe, iç huzuru vermesinin yanında fiziksel olarak da başa, gözlere, felce ve kaslara olumlu etki ediyor. Fazla uyumayı engelliyor ve düşük nabzın yükselmesine yardımcı oluyor. Rüştü Şardağ'ın Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "Bir gece ansızın gelebilirim!" isimli şiirinde bestelediği eser Rast makamının en neşe verici örneklerindedir. <https://kulturveyasam.com/turk-muziginin-rengi-8-makam/>, [e.t.8.11.2021]

halka oluşturarak bayramlaşma yapması anlamına gelir (Cebecioğlu, 2014, s. 130). Metinde, bir araya gelen dervişlerin zikirin aşkıyla kalpleri heyecanla titreyerek ve göğsünü döverek ahenkli bir şekilde dönmesi dile getirilmiştir.

Şiirde alçak feleğe karşılık gelen *çarhideni* terkindeki çark, felek kavramının yanında Mevlevilikte kullanılan bir terim olup sol ayağın sabit kalması ve sağ ayağın döndürülmesini ifade eder (Cebecioğlu, 2014, s. 110). Mevlevi mukabelesinin amacı kıyamet gününün temsildir. Bunun için tasavvuf esaslarından dönme, göklerin hareketine benzetilmiştir (Tanrıkorur, 2016, s. 116). Alçak feleğin dönmesinin istenmesi, semazenlerin *sema etmeye* hazırlandığı şeklinde açıklanabilir. Beyitte ayrıca Mevlevi ayininin yedinci safhasına telmih yapılır. Çünkü bu bölümde semazenler selamlaşma suretiyle devrikebir usulünü icra ederek meydanı üç defa yürüyerek dolaşır (Tanrıkorur, 2016, s. 114). Bu safha, feleğin devrikebir ile dönmesinin bir başka yorumu olarak da değerlendirilebilir.

### 3. *Nagme-i nikrîzden kaçmaz görüp cânâneyi*

*Bir hafif âvâz ile çekdim usûle ten teni*

[Mutrip, sevgiliyi görünce nikriz makamı ve hafif usulüyle musikiye başladı. Dervişler de usule uygun bir şekilde bir araya geldiler.]

Şiirin bu kısmında, mutrip ve *ayinhanın* ayini *nikriz* makamı ve *hafif* usulü ile yönettiği anlaşılmaktadır. Bu bölüm ayinin sekizinci safhası ile ilgili bir durumdur. Bu safhada ayinhanlar ayin okumaya, *semazenler* de *semaya* hazırlanır (Tanrıkorur, 2016, s. 114). Şiirde “ten ten” in terane anlamıyla kullanılmasının yanı sıra *hafif* bir *avaz* ile bir araya gelmesi semazenlerin toplanıp semaya hazırlanması olarak açıklanabilir.

### 4. *Bî-karâr iken nevâ-yı bülbül ile bağda*

*Eyledi âsûde bir devr-i revân cân u teni*

[Ayinhan, tekkede neva makamı ve devrirevan usulüyle musikiye başlayıp canları ve tenleri hoşnut etti.]

Bu beyit bir önceki beytin devamı niteliğindedir. Önceki beyitte ayinin sekizinci safhasında semaya hazırlanan dervişler söz konusuydu. Bu beyitte de yine aynı safhada gerçekleşen ayinde okuyucunun ilahiyi okumaya başlaması ve dervişleri hoşnut etmesi görülmektedir. Beyitte *bağ* ifadesi, neşeli olan ruhani âlemdir (Cebecioğlu, 2014, s. 63). Bu âlem *semahane* olarak düşünülebilir. *Karar* kelimesi, bir makamın seyrinin sona ermesidir (Say, 2002, s. 287). Dolayısıyla *bikarar* ile de musikinin durmadığı *neva* makamı ve *devrirevan* usulü ile icra edildiği anlaşılmaktadır. Mevlevi terimi olan *can*, dervişlerin birbirlerine hitabını ifade eder (Uzun, 1993, s. 139). Netice itibarıyla beyitte, neva makamı ve devrirevan usulüyle icra edilen ilahi sonucunda dervişlerin ilahi cezbeyle kapıldıkları anlaşılabilir.

### 5. *Ol nihâvendî Âcem mahbûbına tenhâca dün*

*Fârisî bilmez misin didim berefşân dâmeni*

[Acem (Farsi) olan ayinhana dün tenhada rast gelince (nihavent makamı ve berefşan usulünde musiki icra etsin diye) eteğini tutup Farsça bilmez misin diye sordum.]

Derviş, ayinhandan ricada bulunarak *nihavent* makamında Farisi bir musiki söylemesini ister. Derviş, okuyucunun Farsça musiki söylediğini bilir ve usule uygun bir şekilde ricasını dile getirir. Acem olan ayinhandan Mevlevi ayininin nihavent makamı ve *berefşan* usulünde devam

etmesi istendiği görülmektedir. Bu talebin nedeni Mevlevi ayinlerinde *güftenin* Farsça olabilmesi ihtimalidir. Bestekârların Mevlana'ya olan derin saygısından dolayı ayin güftelerini Farsça tercih ederler. Ancak bu durum başka dillerin kullanılmayacağı anlamına gelmez (Tanrıkorur, 2016, s. 121). Beyitte ayinhanâ “Farsça bilmez misin?” diye sorulmasının nedeni olarak bu uygulama gösterilebilir.

6. Bir *nühüfte nazra ile eyleyüp uşşâka naz*

*Çekdi zencire kemend-i kâküli ammâ beni*

[Mutrip, uşşak makamında musikiye başlayıp nühüft makamı ve zencir usulüyle devam edince ben de musikinin coşkusuyla sema halkasına katıldım.]

Mevlevi ayininin bu bölümünde musiki *uşşak* makamıyla başlamış, *nühüft* makamı ve *zencir* usulüyle devam etmiştir. Beyitte geçen *nazar* kelimesi, ayin sırasında gerçekleşen *devrivedi* de dervişlerin post önünde şeyhle karşı karşıya durup bakiştikten sonra birbirlerine niyaz etmesini karşılar (Cebecioğlu, 2014, s. 360). Nühüft kelimesi de “gizli” anlamı (Sami, 1900, s. 1477) taşıdığından dolayı “nühüfte nazar” yani sevgilinin âşığa gizli bakışı da bu yorumu destekler niteliktedir. Sevgilinin bakışından etkilenen âşık, onun saçının kıvrımına zincirlenir, ona bağlanır. Beyitteki zencir, kement gibi kelimeler dervişin şeyhine bağlılığını destekler niteliktedir.

7. *Pençe-i dest-i muhannasın sabâ tahrik idüp*

*Açdı bir zîbâ muhammesle o gül pîrâheni*

[Mutrip, saba makamı ve muhammes usulüyle musikiye devam etti. Bir derviş de coşkuya kapılarak gül renkli gömleğini çözüp ona eşlik etti.]

Ayin, *saba* makamı ve *muhammes* usulüyle devam eder. *Dest*, ilahi kuvvetin tesiri (Cebecioğlu, 2014, s. 126) anlamındadır. Saba rüzgârı gül ve çeşitli çiçeklerin açmasını sağlar ve Kaşani'ye göre, ruha ait doğu cihetlerden esen ve hayra vesile olan rahmani esintilerdir (Cebecioğlu, 2014, s. 407-408). Dolayısıyla ayin sırasında dervişlere ilahi bir tesir, bir coşku geldiği anlaşılmaktadır. Bu coşkuyla da derviş gül renkli yakasını açmış; gönlündeki sırlar ortaya çıkmıştır<sup>6</sup>. Saba makamının gönül açıcı bir makam (Cançelik, 2010, s. 175) olması bu anlam ile ilişkilendirilebilir. Saba kelimesi ayrıca sabah anlamına geldiği için ayinin sabah vaktinde gerçekleştiği yorumu da yapılabilir. Önceki beyitlerde belirtilen Mevlevi ayininin sabah vaktinde yapılması bu durumu destekler. Gülün sabah açması da (Pala, 2011, s. 171) bu görüşle koşturur.

Saba ve gül kavramlarının örüntüsü *Gülşenilik* tarikatının bazı ritüelleriyle örtüşmektedir. *Gülşeniliğin seyrisülük* adabında sabah namazından sonra yapılan sesli zikir sırasında dervişler bir daire oluşturarak sağdan sola yürürler. Sol ayaklarını zikir halkasının merkezine, sağ ayaklarını da ters yöne doğru atarlar. Sol ayak atıldığında bedenler öne doğru eğilir, sağ ayakla doğrulurlar. Bu hâl yukarıdan bakıldığında bir gül guncasının açılıp kapanması gibi görünür. *Gülşeni tacı* da pembe renkli ve yeşil destarlıdır (Kara, 1996, s. 256-259). Dolayısıyla ikinci mısra da yer alan gülün yakasını açması söylemi, dervişlerin zikir esnasındaki görüntüsüyle veya pembe renkli taçla ilgili olması kuvvetli muhtemeldir. Şair beyitte birbirine benzer uygulamaları bulunan Mevlevilik ve *Gülşenilik* törenleriyle<sup>7</sup> ilgili hususiyetleri yansıtmıştır denilebilir.

<sup>6</sup>Gülün açması Kadiri tabiriyle bilginin gönülde meydana gelen meyvesidir (Cebecioğlu, 2014, s. 181).

<sup>7</sup>Farklı tarikatlarda benzer uygulamalar görülebilmektedir. Örneğin; Halvetilik, Bayramilik, Ahmedilik, *Gülşenilik*, *Uşşakilik* gibi tarikatlarda devran zikri mevcuttur. Bu zikirde coşkun bir musiki vardır ve *sofu kaldıran* olarak anılır.

### 8. Nakş al mutrib hüseyñide kıl icrâ kârını

*Tek düyek olsun usûli durma eğlendir beni*

[Mutrip, nakşı ele al; kârı hüseyñi makamına uygula; usul tek düyek olsun. Durma beni eğlendir.]

Ayinin bu bölümünde mutripten *hüseyñi* makamı ve *tek düyek* usulünde musikiye devam etmesi istenmektedir. Mutrip, çalgıcı, ilahi okuyan anlamıyla birlikte tasavvufî manada feyze ulaştıran, insanikâmil kişidir (Cebecioğlu, 2014, s. 345). Bu bağlamda şiire bakıldığında derviş, mutrip vesilesiyle feyze ulaşmak istemektedir. *Kâr* formunun uzun bir terennümde olması (Tanrıkorur, 2016, s. 49) dervişlerin durmadan eğlenceye devam etmek istemesiyle ilişkilendirilebilir. Ayrıca kâr, sazlı ve sözlü müzik biçimlerini ifade eder (Say, 2002, s. 286). Mevlevî ayini sırasında ses ve sazlarda gitgide artan hız, semazenleri de yorar ve adeta göğşe kanatlandıklarını hissettikleri bir coşkunun en üst noktasına getirir. Bu duruma seyirciler de heyecanlanır (Tanrıkorur, 2016, s. 118). Beyitte, Mevlevî ayininin sazlı ve sözlü bir ortamda uzun bir süre devam ettirilme alışkanlığına vurgu yapılmıştır.

### 9. Halka-i tevhidde itdi hisârî dilleri

*Hây u hü-yı sūfyân-ı tekyegâh-ı Gülşeni*

[Gülşeni tekkesinde sofiler/dervişler tevhit halkası oluşturup hisar makamı ve sofyan usulünde hay-hu ile zikir yaptılar.]

Şiirde geçen *tevhit halkası*, sufilerin zikir töreninde daire oluşturmalarını ifade eder (Cebecioğlu, 2014, s. 192). Bu dairede şen bir makam olan *hisar* makamı (Cañçelik, 2010, s. 83) ve sofyan usulünde hay-hu sesleriyle zikir çekilmekte ve gönüller coşmaktadır. *Dil*, gönül anlamıyla birlikte tasavvufta ilahi güzelliğin tecelli ettiği yerdir (Cebecioğlu, 2014, s. 131). Dolayısıyla zikrin verdiği tesirle dervişlerin gönülleri ilahi güzellikle dolmaktadır. Şiirde Gülşeniliğin usul ve erkânı görülür. Bu tarikatta sabah namazından sonra toplu ve sesli bir şekilde *kelimeitevhit* zikri yapılır. Devamında ayakta *hay* ve *hu* esmaları ile devam edilir. Zikir de ağır tempolu ilahiler okunur. Gülşenilik ve Mevlevilik arasında çok büyük benzerlikler bulunur. Gülşeni piri İbrahim Gülşeni'nin Mevlana'nın *Mesnevi*'sine nazire olarak *Manevi* adlı Farsça manzum bir eser yazması, tekkelerdeki hücrelerin Mevlevilere ayrılması ve buralarda Mesnevilerin okutulması bu iki tarikat arasındaki ilişkilerin göstergelerindedir (Kara, 1996, s. 256-259). Gülşeniliğin usul ve erkânının tezahürü olan beyitteki zikir geleneği, daha önce manzumenin hayal dünyasında belirtilen Mevlevî ayinine dair uygulamaların Gülşeni tarikatının adap ve erkânıyla benzemesinin göstergesidir.

### 10. Gabgab-ı dildârda bir bûselik yer koymadı

*Pîç ü tâb-ı kâkuli kıydı Firençîn gerdeni*

[Musiki ahengini tamamen frenkçin usulü kapladı, dildar makamına bir nağmelik olsun buseliğe yer bırakmadı.]

Ayinin bu bölümünde *dildâr* makamı ve Mevlevî ayinlerinin üçüncü selamlarında çok fazla kullanılan *frenkçin* usulünde (Öztuna, 2000, s. 124) musiki icra edilmiş *bûselik* makamına yer verilmemiştir. Şiirin musiki anlamının derinliğini oluşturan tasavvuf yorumuna da değinmek

Bazen Rufai ve Kadiri zikirlerinde Mevlevî kıyafetiyle bir derviş girer ve zikre farklı bir ahenk katar. Sema ayini de farklı tarikatlarda görülür (Ak, 2015, s. 113).



gereklidir. *Gabgab* kelimesi haz ve zevki, dildar sevinç ve genişlik halini, *buse* de feyzi ifade eder. Bu bağlamda ilk mısra da zevk ve genişlik halinde olan dervişlerin feyze mazhar olamadığı yorumu yapılabilir. İkinci mısra da bu doğrultuda olup *pîç ü tâb-ı kâkûl* yani celal tecellisi (Cebecioğlu 2014, s. 88, 132, 171, 387) ile dervişlerin ayinde celâl safhasında kaldıkları vahide ulaşılmadıkları anlaşılmaktadır. Klasik şiirde saçın kesreti temsil etmesi, dervişlerin sema esnasında içten ism-i celal (Allah) zikrini çekmeleri (Tanrıkorur, 2016, s. 112) bu anlam doğrultusunda değerlendirilebilir.

**11. Görđi bir Kürđi çemende bâğbân itmiş kazâ**

*Fâhte koynunda servin girdi tutdı meskeni*

[Mutrip, tekkede kürdi makamı ve fahte usulüyle musikiyi uzun süre icra etmiştir.]

Ayinin bu bölümünde *kürdi* makamı ve *fahte* usulü ile musiki uzun süre icra edilmiştir. *Bağban* mürşidi, *bağ* da ruhani âlemi karşılar. *Servi* de 1 rakamına benzetilip Allah'ı sembolize eder (Cebecioğlu, 2014, s. 63-64, 431). Güzel sesli üveyik kuşu olan Fahte'nin (Pala, 2011, s. 146) servinin koynunda mesken tutması da bu makamdaki ilahide uzun süre kaldığının sanatlı bir ifadesidir. Bir önceki beyitte kesrette kalan dervişlerin ayinin bu kısmında ruhani âlemde mürşit vasıtasıyla vahdete/birliğe eriştiği ve burada uzun süre kaldığı düşünülebilir.

**12. Tutdı dil semt-i beyâbân-ı Hicâz'ı ba'd-ezin**

*Kumda oynatsun remel bahrinde seyrân ideni*

[Ayinde artık zikirler hicaz makamı ve remel usulünde çekilmeye başlandı. Sema edenler de bu melodinin ayak izlerini takip etsinler.]

Mevlevi ayininin bu bölümünde halka halindeki dervişler *hicaz* makamı ve *remel* usulünde karar kılarak zikre devam etmektedir. Hicaz kelimesi tasavvufta Mekke'yi, *bahir* Allah'ın tecellisinin marifet şeklinde bütün insanlara ulaşmasını, *seyran* da Allah'a ulaşmak için yapılan manevi yolculuğu, külün cüze, cüzün küle seyrini (Cebecioğlu, 2014, s. 64, 215, 433) ifade eder. Beyit, bu bağlamda Allah'a ulaşmak için yola çıkan semazen dervişlerin marifete ererek Mekke'de sevgilinin semtinde kalmalarına vurgu yapar. Ayrıca hicaz makamı hüznün ve yalvarmanın ifadesidir (Cançelik, 2010, s. 81). Bu durumda dervişlerin zikirle beraber Allah'a yalvarması, niyaz etmesi hatırlatılmış olacaktır.

**13. Ben niyâz itdikçe ol şeh naza başlarsa ne gam**

*Tek sakîl-î bî-mürüvvet almasun pîrâmeni*

[Ben niyaz ayini isteyince o mutrip de şehnaz makamında musikiye başlarsa bundan gam duyulmaz. Yeter ki musiki sadece sakil usulüyle sona ermesin.]

Dervişler, Mevlevi ayininin safhalarından olan *Niyaz ayinine* başlamıştır. Niyaz ayini, manevi neşeden dolayı isteğe bağlı olarak dinleyenler veya şeyhin isteğiyle gerçekleşen sema meclisinin biraz daha uzatılmasıdır (Tanrıkorur, 2016, s. 114). Şeyh, ayininin uzatılmasına naz etse de bundan gam duyulmaz. İlahi şevk neticesinde ayin uzatılır. Bir önceki beyitte hicaz makamında kalınması istenmişti. Ancak dervişler o kadar coşkuludur ki niyaz ayiniyle musiki uzatılmıştır. İkinci mısra da yer alan *piramen* ifadesi ayininin son bulmamasını nitelemekte olup dervişlerin ayininin devamı konusundaki coşku ve isteklerinin devam ettiğine işaret etmektedir.

**14. Rind olur cânâ Irâkîler sakın basdırmasun**

**Bezm-i nûş-â-nûş-ı meyde nîm-devr ile seni**

[Ey canlar (dervişler), sema meclisinde irak makamı ve nim-devr usulü, meclisteki coşkunuzun nim-devir ile azaltmasın.]

Sema meclisinde *irak* makamı ve *nim-devir* usulünde musiki icra edilmektedir. Irak makamı züht karakterlidir (Öztuna, 2000, s. 164) ve bu nedenle rint olan dervişlere seslenilerek bu makamın onları bastırmaması istenir. Oysaki, zikir artık sonlandırılacağı için ritim irak makamı ile düşürülmektedir. Dervişler rint karakterde, dışı melâm içi selim, şekilci olmayan Allah’a ulaşmaya çalışan kişilerdir. Mey ile de kuvvetli bir aşk ve şevk (Cebecioğlu, 2014, s. 335, 401) ifade edilir. Dolayısıyla şiirde meclisin etkisi ve coşkusuyla Allah’a ulaşmaya çalışan dervişlere züht karakterde olan irak makamının ağır geleceği hatırlatılır. Önceki beyitte başlanılan niyaz ayininin devam ettirilmek istendiği vurgulanmıştır.

**15. Evc-gîr-i âlem-i şevk oldı Nevres nağmeler**

**Nola rûhânîlere itse sema ‘i reh-zeni**

[Ey Nevres, ayindeki eviç makamıyla söylenen nağmeler bütün âleme şevk verdi ve en yüksek noktaya ulaştı. Semazenlerin ruhanilere dönüştüğü meclis artık sonlandırılabilir.]

Mevlevi ayini olan sema meclisinde *eviç* makamıyla icra edilen *nağmeler* sadece dervişler ve dinleyenlere değil bütün âleme şevk vermiştir. Bu nağmelerle semazenler ruhanilere karışmıştır. Beyitte eviç kelimesi iki anlamda kullanılmıştır. Tiz sesi ifade eden bir makam (Cançelik, 2010, s. 71) olmasıyla birlikte “en yüksek” (Devellioğlu, 2001, s. 98) anlamına da gelmektedir. Bu anlam çerçevesinde nağmeleri ve sema ile dervişanın coşkunun zirvesine ulaştığına dair vurgunun güçlendirildiği düşünülebilir.

**Sonuç**

Nevres-i Kadim, kıtaikebire nazım şekliyle kaleme aldığı 15 beyitlik manzumenin anlam dünyasını Mevlevi ayini bağlamında oluşturmuştur. Şair bu kapsamda Türk musikisine ait makam ve usullerden ve bunların tasavvuf terminolojisindeki anlamlarından faydalanmıştır. Manzumede ki beyitler birbirinin devamı niteliğinde olup ayinin her safhasında icra edilen farklı ritüelleri ifade etmektedir. Manzumede, Mevlevi ayinlerinde seslendirilen ilahilerde sıklıkla tercih edilen makam ve usullere yer verilmiştir. Şiirde yer alan makamlar: *Rast, dilkeş, rehavi, dilsuz, nikriz, neva, nihavent, acem, nühiift, uşşak, saba, hüseyni, hisar, dildar, buselik, kürdi, hicaz, şehnaz, irak*; usuller ise: *çenber, devrikebîr, hafîf, devrîrevan, bereşşan, zincir, muhammes, düyek, sufyan, firençin, fahte, remel, sakil, nim-devir*’dir. Bununla birlikte şiirde *def, nağme, usul, çark, avaz, bikarar, nakş, icra, kâr, mutrip, bezm* gibi farklı musiki terimleri de kullanılmıştır. Şairin 15 beyitlik manzumesinde 44 tane farklı musiki terimin kullanması, klasik şiir ve musiki ilişkisi açısından dikkate değerdir. Nevres, 13 safha hâlinde icra edilen Mevlevi ayinlerine benzer tarzda şiirinin akışını 13 beyitte tamamlanacak şekilde kaleme almış ancak Mevleviliğin ritüellerinden olan ayini uzatma bölümünü de dikkate alarak o da şiiri 2 beyitle uzatmıştır. Şiirde, her beytin, ayinin bir safhasına denk geldiği söylenebilir.

Manzumenin zikir-sema ritüeli şu akışla verilmektedir: Sabah namazından sonra Mevlevi ayinini başlatmak için derviş (semazen), şeyh, ayinhan ve mutrip semahaneye gelir. Şeyhini selamlayan dervişler meydanı üç defa dolaşır. Ardından mutribe seslenerek musikiye başlamasını rica eder. Farklı makamlarda icra edilen ilahiler ile birlikte semazenler de sema etmeye başlarlar.

Ayinin sonlarına doğru kendinden geçen dervişlerin ve dinleyicilerin isteğiyle sema uzatılır ve niyaz ayinine geçilir. Şiirin Mevlevî ayini ile birlikte tasavvuf boyutu da önem taşımaktadır. Şiir bu bağlamda, dünya elbisesinden sıyrılıp manevî kurtuluşa erme ve kesretten vahdete ulaşma için bir araya gelen dervişlerin ilahî cezbeye kapılıp vahdete ulaşmalarını yansıtır. Manzume bu yönleriyle hem Mevlevî ayininin hem de ayinde yer alan sema töreninin izdüşümü gibidir. Ayrıca şiirde, Mevlevîlik ile Gülşenîlik tarikatının, sabah namazından devranî ve sesli zikir yapması, Mesnevî'yi okutması gibi bazı benzer uygulamaları da yer alır. Dolayısıyla şair, bu iki anlayışa dair bilgi, görgü ve ilgisini şiirine de yansıtmıştır.

Nevres'in mutasavvîf ve musikişinas kimliğine dair herhangi bir bilgi olmamasına rağmen böyle bir manzume kaleme alması, şairin Mevlevîlik ve musikiye dair bilgisini ortaya koymakla birlikte şiirin, klasik şiir ve musikinin ortak paydada buluşmasını göstermesi açısından bir değer kazandığı da düşünülmektedir.

### Kaynaklar

- Ak, A. Ş. (2016). *Türk din müzikisi. Câmi ve tekke müzikisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ak, A. Ş. (2019). *Türk musikisi tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Akkaya, H. (1994). *Nevres-i Kadîm ve Türkçe divanı*. Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baş, T. ve Akturan, U. (2008). *Nitel araştırma yöntemleri. NVivo 7.0 ile nitel veri analizi*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk musikisi üzerine denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Cançelik, A. (2010). *XVIII. Yüzyıl divan şiiri musiki ilişkisi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cebecioğlu, E. (2014). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü*. Ankara: Otto Yayınları.
- Çelebi, A. H. (1957). *Mevlânâ ve Mevlevîlik*. İstanbul: Nurgök Matbaası.
- Devellioğlu, F. (2001). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Erdoğan, M. (2010). Divan şiirinin kaynaklarından musiki ilmi ve musiki terimleriyle yazılmış bazı manzumeler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Klâsik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı -Prof. Dr. Turgut KARABEY Armağanı-* XV, 28-55.
- Kara, M. (1996). Gülşenîyye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi*. (C.19 s. 256-259). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kara, M. (2019). *Tasavvuf kültürü*. İstanbul: Anadolu Ay Yayınları.
- Kılıç, M. E. (2011). *Sûfî ve şiir*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Levend, A. S. (1984). *Divan edebiyatı, kelimeler ve remizler mazmunlar ve mefhumlar*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Özcan, N. ve Çetinkaya, Y. (2020). Mûsiki. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi*. (C.31 s. 257-261). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk müzikisi nazariyatı ve usulleri kudüm velveleleri* (6. bs.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk müzikisi kavram ve terimleri ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Pala, İ. (2011). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Say, A.(2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Şemsettin, S. (1900). *Kâmûs-ı Türkî*. Çağrı Yayınları.

Tekin, A. (2015). *Türk müzikisinde nağmeler ve makamlar. Kemâni Hızır Ağa'nın Tefhimü'l Makâmât fi Tevlidi'n Nagâmât isimli edvâr'ı örneğinde 18. yüzyıl Türk müzikisi*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.

Uzun, M. İ. (1993). *Can. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi*. (C.7 s. 138-139), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Tanrıkorur, Ç. (2016). *Osmanlı dönemi Türk musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

**E-kaynaklar:** <https://kulturveyasam.com/turk-muziginin-rengi-8-makam/>, e.t.8.11.2021.

### Extended Abstract

Music is the aesthetic decoupling of measured and harmonious sounds with and without rhythm, within a certain purpose and understanding of art. Music, the first examples of which were revealed in Ancient Greece with philosophers such as Socrates, Plato, Aristotle, found the opportunity to spread in Eastern culture through Islamic philosophers such as El-Kindi, Farabi, Avicenna. Turks' acquaintance with music dates back to the Huns (3rd century BC), who played musical instruments such as drums, bells and kopuz. Turkish music became original during the Ottoman Empire and many composers were trained in this field.

Tune and tempo in Turkish music; it is one of the indispensable rules during composing, learning and performance. Tune is a collection of sounds sung in harmony with a simple expression. The large number of tunes indicates that this art has reached a extend and deepness in which all kinds of emotions can be expressed. Tempo, in a current expression, means rhythm. Tune and tempo, which is an application unique to Turkish music, is an indispensable part of the music system.

Makam and usul, which is an application unique to Turkish music, is an indispensable part of the music system. Many poets have written lyrics to be composed for music lover. Also some poets such as Nazım, İtri, Hafız Post, Sami and Nabi are known for being music lover. The maqam names belonging to Turkish music were used as a metaphor in divan poetry as part of iham and double-entendre, and many musical instruments and terms were mentioned in masnavis. Turks played different musical instruments before Christ; After meeting with Islam, they systematized music by using maqam and method. Music, which is one of the dynamics of the society, has come to the fore among the resources that classical literature poets benefited from, and many musical terms have created the connotation and imagination world of the poets.

Sufism has an important place in the Ottoman cultural and artistic world. The Mevleviyeh, which has the identity of a school for the development and spread of Sufism, was established by Mevlana's son Sultan Velet after his death in order to transfer his understanding of respect for human beings to the next generations. Mevlana's ideas and practices about music were developed in Mevleviyeh, where a special importance was given to music in order to implement the rituals of the sect. The rites, which are the reflection of the philosophy of Mevleviyeh, are a part of the *sema* ceremonies and are the middle part of a long ceremony that starts with the *Naat-ı Mevlana* in the rast tune read by the *naathan* and ends with the *gulbanks*. Those who performed the ritual with instruments were called *mutrip*, those who performed the *sema* dervish and chanted the devrani were called whirling dervish and those who recited a composed ritual were called ayinhan. The Mevlevi rites, which have the sublime meanings of their aesthetic movements, have been used as a means of reaching Allah.

Research text of the study, 18th nevr-i Kadim, one of the poets who lived in the century, is a poem written in the form of a *ktaikebire*. The poem consists of 15 couplets. The semantic world of the poem reflects the practices of the Mevlevi ritual within the framework of the tunes and tempos of Turkish music. The aim of this article is to evaluate the poem in the context of the Mevlevi ritual, based on the tunes and tempos that make up the connotation world of the poet's poem. In this context, musical terms and Sufi terminology were used, and poem were explained in this direction.

Some determinations about the Mevlevi ritual in the poem are as follows: The couplets are the continuation of each other and express the hymns performed at every stage of the ritual. A singing society was established for the ritual, and whirling dervishes, mutrip and sema were performed to the music of the ayinhan. In the classical order, two more parts, called *niyaz ayini* and *garipler semai*, can be optionally added to the rite, which ends in 13 phases. It is possible that couplets can be met with more than one meaning in the poem. However, in this study, couplets have been tried to be explained with the layer of meaning within the scope of music and Mevlevi ritual.

In the verse, the tune and tempos that are often preferred in the hymns performed in the Mevlevi rites are included. The tunes in the poem are: *rast, dilkeş, rehavi, dilsuz, nikriz, neva, nihavent, acem, nühiği, uşşak, saba, huseyni, hisar, dildar, buselik, kurdi, hicaz, şehnaz, irak*; the tempos are: *çenber, devrikebir, hafif, devrirevan, bereşan, zincir, muhammes, duyek, sufyan, firenkçin, fahte, remel, sakil, nimdevir*. In addition to this, different musical terms such as *def, nağme, tempo, çark, avaz, bikarar, nakş, icra, kâr, mutrip, bezm* are also used in poetry.