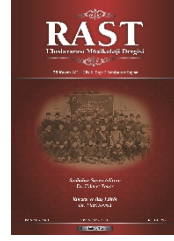




RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ
Uluslararası Müzikoloji Dergisi
www.rastmd.com



İTRÎ'NİN SEGÂH AYİNİ'NİN ALTI NOTA NÜSHASI ÜZERİNDE MAKAMSAL BİR İNCELEME

Dr. Ali Tan¹
Demet Uruş Kır²

ÖZET

Bir zikir şekli olan sema, Mevlevilik’de mukabele şeklinde icra edilir. Mevleviler, sağ ellerini yukarıda, sol ellerini aşağıda tutmak suretiyle sağdan sola doğru kendi eksenlerinde ve geniş perspektifte meydanın etrafında sema ederlerken; mutrıbl, dini musikinin ayin formundaki eserlerini icra eder. Mutrıblın ses verdiği Mevlevi Ayinleri dört selamdan oluşur. Bu selamlardaki ritm değişimleri, geçkiler; zikrin ahenkli bir şekilde devam etmesine yardımcı olur. Tarih, birçok ayin-i şerife tanık olmuştur. Bunların bazıları yüksek sanat değeri nedeniyle rağbet görmüş ve nesillerarası naklolunmuş; bazıları ise sanat zevkine hitap etmediklerinden icra dahî edilmemiştir. Yüksek sanat zevkine hitap ederek günümüze kadar gelebilen ayinlerden biri İtrî’nin segâh makamında bestelediği ayin-i şeriftir. İtrî’nin segâh ayini tespit edilebilen, (ikisi 1900-1950, kalamı ise 1950-2012 tarihleri arasında kaleme alınmış) altı farklı nota nüshasıyla günümüze ulaşabilmiştir. Bu çalışmada ayinin eldeki tüm nota nüshaları 17.-18. yüzyılların segâh makamı algısı üzerinden değerlendirmeye tabi tutulacaktır. Böylece 80 yıllık sürede notalarda ne gibi farklılıkların olduğu tespit edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Segâh Ayin, Ayin-i Şerif, Segâh, Makam

A REVIEW ON İTRÎ’S SIX NOTATED VERSIONS OF “SEGÂH AYİN-İ ŞERİF” ON THE BASIS OF MAQAM

ABSTRACT

A zikir type called sema is performed in the form of “*Mukabele*” in Mevlevi tradition. While Mevlevis perform sema in their own axis and around the square in a broader perspective keeping their right hands up and left hands down, mutrıbl play the works of religious music in Ayin form. Mevlevi Ayins consist of four selams. Rhythmic changes and maqam interchanges (geçki) in selams help zikir to go on in harmony. History has witnessed many Ayin-i Şerif some of which, because of their high art value, were demanded and transmitted to next generations but the others were not even performed as they did not have a high art value. One of the ayins which was able to survive is the Ayin-i Şerif composed by İtrî in Maqam Segâh of which we have six different noted versions (two of them were written

¹ Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi, ali.tan@medeniyet.edu.tr

² Müzik Eğitimsi, Piyano Öğretmeni, dmturus@gmail.com

between 1900-1950, four of them were written between 1950-2012). In this study, all versions of this particular ayin will be subjected to a comparison using the perception of maqam segah in the 17th and 18th centuries which aims to determine the differences that occurred in this 80-year period.

Keywords: Segâh Ayin, Ayin-i Şerif, Segâh, Maqam

GİRİŞ

Hız. Mevlânâ'nın düşünce dünyasının temelleri üzerine, Sultan Veled tarafından ihdas edilen Mevlevilik Tarikatı'nda, musikinin ayrı bir yeri vardır. Mukabele denilen Mevlevi zikri içerisinde musikinin ayin formuyla tekamül etmesi dahası gelenekleşmesi bunun en önemli göstergesidir (Özalp 1992:49). Başka bir deyişle dört selamdan, yani bölümden oluşan ayin formunda makam geçkileri ve usul değişiklikleri, zikrin ahenkle devam etmesi için uygun ortam hazırlıyarak musikinin mevlevlik içerisinde gelişme zemini bulmasına yardımcı olmuştur.

Mevlevilerce zikrin icra edildiği Mukabele formu içerisinde okunan ayin-i şeriflerden biri Segâh Mevlevi Ayini'dir. Buhurizade Mustafa İtrî Efendi'nin bestelediği segâh ayin, geleneksel ayin şeklini ortaya koyan bir eserdir. Bununla birlikte döneminin makam algısını da günümüze taşımaktadır.

17. ve 18. Yüzyıllarda Segâh Makamı

İtrî'nin yaşadığı dönemde segâh algısının nasıl olduğunu Ali Ufki'nin *Mecmûa-i Sâz ü Söz* adlı kitabındaki bazı segâh eserler üzerinden inceleyelim (Cevher 1995:663)³. (bkz. şekil 1)

Bir zül fû pe ri şâ nım kıl dı be ni ser ger dâ n
Şi rin le bi niñ 'aş kı ey le di bi zi hay rân

Yâ rim e le mü fer yâd kâr ol du ba ña sũ zân

Hâ li mi bi leñ yâ rân, der di mi bi leñ yâ rân

'Aşk a te şî ne düş düm ey leñ ba ña bir der mân

Şekil 1: Cevher 1995:663

³ *Mecmua-i Saz ü Söz*, İtrî'nin yaşadığı dönemin saz eserlerinin ve sözlü eserlerinin notaya alındığı yegâne eserdir.

Yukarıda görülen Mss s.207-4 numaralı eserde tıpkı ayindeki gibi rast dizisinde gezinip segâh perdesinde karar eden bir makamsal yapı göstermektedir. Kararda, yeden perdesinin kullanılmamış olması da ayindeki segâh algısıyla örtüşmektedir. Benzer bir kullanıma aşağıdaki MSS 210-2 numaralı “*Komazlar ki ben yârime varayım*” başlıklı şarkıda rastlıyoruz. (bkz. Şekil 2)

Şarkı notasyonu, dört dizeye ayrılmıştır. Her dize, bir müzikal satır ve altındaki Türkçe sözlerdir. Müzik, G#2 (Segâh) makamında ve Rast üslupunda yazılmıştır. İlk dize: "Kö maz lar ki ben yâ ri me", "Derd lü si ne me der mân lar", "Sev di ği ne kol la rı mı". İkinci dize: "va ra yım Bi ça re kal", "a ra yım", "sa ra yım". Üçüncü dize: "mı şım beğ ler ne ya man ya man". Dördüncü dize: "ya man beğ ler ya man ya man ya man".

Şekil 2: Cevher 1995:672

Şarkıda segâh makamının yedensiz olarak kullanıldığı görülmektedir. Mss-211-2'deki peşrevde de benzer bir kullanım yer almaktadır. Burada segah makamı dizisi, ayindeki segah algısıyla örtüşmektedir. (bkz. Şekil 2)

Şarkı notasyonu, üç dizeye ayrılmıştır. Her dize, bir müzikal satır ve altındaki başlık veya türdür. Müzik, G#2 (Segâh) makamında ve Rast üslupunda yazılmıştır. İlk dize: "Serhâne", "1.", "2.". İkinci dize: "Mülâzime". Üçüncü dize: "Mülâzime".

Şekil 3: Cevher 1995:674

17. yüzyıldaki segâh makamı hakkında, *Kitâbü'l İlmü'l Mûsikî Alâ Vechi'l Hurûfât* adlı kitabında, Kantemiroğlu şunları söylüyor: “*Segâh makamı da tam perdelerin makamlarındandır. perde dairesine kendi perdesini kutb olarak alır ve gerek kalından*

inceye, gerek inceden kalına doğru, üç perdeden geçerek kendi perdesine gelip karar verir; ulu ve karargâh sahibi bir makam olduğunu gösterip gerçekleştirir. “(Tura 2001:58) Tanımdan segâh makamının tam perdelerle hareket etmek suretiyle⁴ segâh perdesinden başlayıp, çıkıcı bir seyir gösterip, tekrar segâh perdesinde karar eden bir yapıda olduğu anlaşılmaktadır. Bu tanımlı Kantemiroğlu’nun çalışmasındaki segâh eserler üzerinden inceleyelim. (bkz. Şekil 4)



Şekil 4: Tura 2001

Yukarıdaki segâh eser⁵ peşrev formunda ve darb-ı fetih usulündedir. Eserin mülazimesinde, tıpkı Kantemiroğlu’nun tanımladığı gibi, rast dizisi içerisinde segâh perdesinden başlayarak çıkıcı bir seyirin sonunda segâh perdesinde karar eden bir yapı görülmektedir. Bu tanım 17. yüzyıldan günümüze ulaşan eserlerdeki segâh algısını destekler mahiyettedir.

Segâh perdesinin gelenekte nasıl icra edildiği ise tarihi neyler üzerinde görülmektedir. Topkapı Sarayı envanterine 8/913 numarayla kayıt edilen 1718 tarihli tarihi ney üzerindeki segâh perdesi incelendiğinde günümüze göre farklı bir segâh perdesi algısı olduğu görülür. Karabaş Mehmed tarafından Sultan III. Ahmed’in Bevvab’ı Mehmed için açılmış olan mansur neyde segâh perdeleri 2,7 mm pest bölgeye kaydırılarak açılmıştır. Bu da 18. yüzyıldaki segâh perdesinin, neyler üzerinde, günümüze göre daha pest olduğunun bir göstergesidir. Yüzyılın sonlarına tarihlendirilen neylerde ise segâh perdesinin tizleştiği görülmektedir (Tan 2011:52-56).

17-18. Yüzyıllarda Segâh Algısı Üzerine Teorik Bir Değerlendirme

17-18. yüzyıl eserleri üzerinden incelediğimiz segâh makamı esasında rast dizisi içerisinde segâh perdesiyle başlayıp çıkıcı bir seyirle yine segâh perdesinde karar eden bir yapı arz eder. Buna göre segâh perdesinin yedeni olan kürdi perdesinin ve eviç perdesinin yedeni olan acem perdesinin o dönemlerde segâh makamı içerisinde kullanılmadığı söylenebilir.

⁴ Kantemiroğlu’nda kastedilen üç tam perde pestten tize şöyledir: segâh, çargâh ve neva.

⁵ Yalçın Tura eseri yegâh perdesi üzerinden yani dört tam ses aşağıdan notaya almıştır.

Itrî ve Segâh Ayin-i Şerifi

Itrî'nin asıl adı Mustafa, lakabı Buhûrizâde'dir. Itrî ise mahlasıdır. İstanbul, Mevlanakapı'da "Yaylak" denilen yerde doğmuştur. Hayatı hakkındaki bilgiler oldukça azdır. Bu bilgilere göre Itrî, bestekârlığın ve hanendeliğin dışında iyi derecede bir şairdir (Özcan 1999:221). Arapça ve Farsça bilen Itrî, hat sanatıyla da uğraşmıştır. Kendi isteğiyle Esirciler Kethüdalığı'na getirilmiştir (Uslu 2012:124-125). Bu görevi sırasında eserler arasında sesi güzel olanları tesbit ederek onları yetiştirdiği; eserlerden ise geldikleri coğrafyanın musikisi hakkında bilgi aldığı rivayet edilir (Özcan 1999: 220). Itrî çeşitli formlarda eserler vermiştir. Bu formlardan biri de Mevlevi Ayini olup bunda Mevlevi olması etkili olmuştur (Yenikapı Mevlevihanesine Şeyh Camî Ahmed Dede zamanında intisab ettiği bilinir "Yekta 1934:7").

Segâh Ayin-i Şerif'in Notaları

Aşağıdaki incelemede ayinin nota nüshaları kronolojik olarak sıralanmıştır⁶.

1-Ali Rıfat Çağatay Koleksiyonunda Tespit edilen Nüsha (Uruş 2013:81-129)

Segâh mevlevi ayininin bu nüshası Ali Rıfat Çağatay'ın terekesindeki hamparsum ayin defterinden çevrilmiştir. Ali Rıfat Çağatay'ın 1935 yılında öldüğü, daha önceki yıllarda Darülelhan'ın tasnif heyetinin üyelerinden biri olduğu bilinmektedir (Öztuna 1970:c.I,136). Segâh ayin, Suzidilara Ayin ile başlayan defterdeki beşinci ayindir. Defterin aslı Ali Rıfat Çağatay'ın torunu viyolonsel sanatçısı Alp Altınır'de bulunmaktadır. Ayinin meşk yoluyla notaya alındığı düşünülmektedir.

2-İstanbul Konservatuarı Neşriyatı (Çağatay 1934:328-342)

Ali Rıfat Çağatay, Rauf Yekta Bey, Zekaiade Ahmet Irsoy ve Dr. Suphi Ezgi'den oluşan Konservatuar *Tasnif ve Tesbit Heyeti* tarafından yayınlanmıştır. Sonraki nüshalar için temel kaynaktır.

3-Sadettin Heper'in Çalışması (Heper 1974:41-53)

1974 yılında yayınlanan çalışmanın önsözünde Heper, Ahmet Irsoy, Rauf Yekta Bey, Emin Dede, Ahmet Avni Bey ile yaptığı meşikleri kaynak gösterir (Heper 1974:3). Bu yayın için çeşitli tenkitler de yayınlanmıştır. Bu tenkitlerin birinde Gültekin Oransay, Heper'in ayinleri kısalttığını, nota yazma kurallarına riayet etmediğini söyler. (Oransay 1978:381-382)

4-Cüneyd Kosal Nüshası (Kosal 1995)

Kosal, nüshayı yazarken Belediye Konservatuarı ve Sadettin Heper nüshalarına ek olarak arşivindeki iki farklı nüshadan istifade ettiğini söylemektedir⁷.

5-Fatih Salgar Nüshası (Salgar 2008:160-175)

2008 yılında yayınlanan çalışma Cüneyd Kosal'ın kullandığı ayin notaları ile bazı nüshaların bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Ayrıca bazı ses kayıtlarının çözümlenmesiyle ayinler üzerinde çeşitli düzenlemeler yapılmış, kayıtlara göre notalar yeniden uyarlanmıştır (Salgar 2010:5).

6-Ahmet Çalışır Nüshası (Çalışır 2010:116-129)

⁶ Gültekin Oransay 1825 yılında Abbe Maximilian Standler'in Viyana'da 7 ayin defterini yayınladığını söylese de bu nüshalara ulaşamadık.

⁷ Bu notayı Kültür Bakanlığı İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu arşivinden temin ettik.

2010 yılında yayınlanan çalışmada konservatuar nüshasının güfte yönünden eksik olduğu vurgulansa da müzikal olarak herhangi bir nüsha karşılaştırılmasından söz edilmez.

Nota Nüshaları Üzerine Bir İnceleme

Elimizdeki nüshaların en eskisi olduğunu düşündüğümüz Ali Rıfat Çağatay arşivindeki nüshadır. Dolayısıyla bu nüsha referansıya diğer nüshalardaki acem (mi bakiyye diyezi) ve kürdi (la bakiyye diyezi) perdelerinin mevcudiyetini, seghah makamı özelliklerini ve bazı nota farklılıklarını inceleyelim.

İkinci selamın 8. ölçüsünde tüm nüshalarda nim hicaz perdesi görülmektedir. Buradaki nim hicaz perdesi, neva üzerindeki buselikli kalışı kuvvetlendiren bir “yeden” gibidir. (bkz. Şekil 5)

Şekil 5: İkinci Selamın 8. Ölçüsü⁸

İkinci selamın 11. ölçüsünde ise Çağatay nüshasında bir farklılık vardır. Ölçünün giriş kısmındaki sümbüle perdesi olmadan eviç perdesiyle çargâha doğru iniş diğer nüshalarda yoktur⁹ (bkz. Şekil 6).

⁸ İncelemede ölçüler hesaplanırken ikinci selamdan sonra tekrar işaretleri sayılmamıştır ve konservatuar nüshasının ölçü sayıları esas alınmıştır. Kısaltmalar ise şöyledir:

ÇN: Ali Rıfat Çağatay Nüshası, BKN: Belediye Konservatuarı Nüshası, HN: Sadettin Heper Nüshası, KN: Kosal Nüshası, SN: Fatih Salgar Nüshası, AÇN: Ahmet Çalışır Nüshası

⁹ Bu kısım icrada çok uyumsuz işitilmektedir.



The image shows a musical score for the 11th measure of the second Selâm. It consists of six staves, each labeled with a letter: ÇN, BKN, HN, KN, SN, and AÇN. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The notes are mostly eighth and quarter notes, with some accidentals (sharps and flats) indicating the specific pitches.

Şekil 6: İkinci Selâmın 11. Ölçüsü

İkinci selâmın 42. ölçüsünün girişindeki şehnaz perdesinin Çağatay nüshasında olmadığı, cümlenin devamında ise Çağatay nüshasında nim şehnaz perdesinin yer aldığı görülmektedir. (bkz. Şekil 7)



The image shows a musical score for the 42nd measure of the second Selâm. It consists of six staves, each labeled with a letter: ÇN, BKN, HN, KN, SN, and AÇN. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The notes are mostly eighth and quarter notes, with some accidentals (sharps and flats) indicating the specific pitches.

Şekil 7: İkinci Selâmın 42. Ölçüsü

Üçüncü selâmın 14,15 ve 16. ölçülerinde sadece Çalışır nüshasında (mi #) acem perdesinin yer aldığı görülmektedir. Dönemin segâh algısına ters düşen bu perde bu ölçülerde diğer nüshalarda bulunmamaktadır. (bkz. Şekil 8)

The image displays a musical score for six instruments: ÇN, BKN, HN, KN, SN, and AÇN. The score is divided into two systems. The first system contains measures 14 and 15, while the second system contains measure 16. The time signature is 19/8, and the key signature has one sharp (F#). The instruments are arranged in a standard orchestral order from top to bottom. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Şekil 8: Üçüncü Selamın 14,15 ve 16. Ölçüleri

Üçüncü selamda yürük semai usulünün başladığı 22, 23. ve 24. ölçülerde ise (mi#) acem perdesi beş nüshada da yer almaktadır. Buradaki acem perdesinin dönemin seghah algısı ile bağdaşmadığı önceki bölümlerde ifade edilmiştir.. (bkz. Şekil 9)

Şekil 9: Üçüncü Selamın 22, 23 ve 24. Ölçüleri

Üçüncü selamın 52. ölçüsünde ölçülerinde de acem perdesi yer almaktadır. Fakat Heper ve Kosal nüshalarında bu perde yoktur. Dolayısıyla bu nüshalardaki yapı segâh makamı yapısı içerisindeydir. (bkz. Şekil 10)

Şekil 10: Üçüncü Selamdan 49.-52. Ölçüler

Bu kısımda bağlantı sazlarındaki farklar dikkat çekicidir. Üçüncü selamın 124. ölçüsünde Heper, Kosal ve bu nüshaları temel alan Salgar notalarında bağlantı sazı sade yazılmışken, Çalışır notasındaki farklar fazladır. Aşağıda nüshalar arasındaki farklar görülmektedir. (bkz. Şekil 11)

The image shows a musical score for six instruments: ÇN, BKN, HN, KN, SN, and AÇN. The score is written in 8/8 time and consists of six staves. The key signature is one sharp (F#). The music is a rhythmic melody with various note values and rests. The score is divided into four measures, each containing a sequence of notes and rests.

Şekil 11: Üçüncü Selamdan 120.-124. Ölçüler

SONUÇ

İtrî'nin segâh ayini üzerine yaptığımız incelemede acem ve kürdi perdelerinin kullanımında nüshalar arasında ayrılıklar olduğu görülmüştür. Bu durum, adı geçen perdelerin, 20. yüzyılın segâh algısına bağlı olarak, ayine sonradan ilave edildiği ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Bestelendiğinden günümüze yaklaşık olarak 300 yıl geçmiş olması eserdeki ilk hali bulmayı güçleştirse de, 17-18. yüzyılın segâh makamı algısı düşünüldüğünde, eserin tıpkı Kantemiroğlu'nun bildirdiği gibi rast dizisi içerisinde segâhta kalan bir seyir göstermesi oldukça önemlidir. Günümüzün yedenli segâh kalıplarına karşılık bir anda segâh perdesi üzerinde yedensiz olarak tam karar eden ayin bu yönüyle geleneği yansıtmaktadır. 18. yüzyılın segâh algısı da mi ve la bakiyye diyezi perdelerinin esere sonraki dönemlerde ilave edildiğini kuvvetlendiren ikinci unsurdur. İncelediğimiz 80 yıllık bir dönemde nüshaları başkalaştıracak kadar fazlalaşan ayrılıklar dikkate alındığında bu ihtimal çok da uzak görülmemektedir. Ayinin üçüncü selamının 65. ölçüsünde başlayan müzik cümlesindeki makamsal ayrılık bu başkalaşmaya örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 12: Üçüncü Selamdan 65.-68. Ölçüler

Yukarıdaki farklılıklar göz önünde bulundurulduğunda, mevcut nüshaları harmanlayarak yayınlamak yerine icracının, icrada en sağlam nüshaya yönelmesini kolaylaştırmak daha doğru olacaktır. Buradan hareketle ayin nüshaları arasında bir eleme yaptığımızda bir heyet tarafından kaleme alınan Belediye Konservatuarı nüshasının ön plana çıktığı görülür. Sonuç olarak, gelecek nesilleri, eser üzerinde “kalem oynatmak” zorunda bırakmamak için bu nüshanın çoğaltılması ve icrada kullanımının yaygınlaştırılması gerekmektedir.

KAYNAKLAR

- Çağatay, A. Rifat ve diğerleri. *Mevlevî Ayinleri II*. İstanbul: İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1934
- Çalışır, Ahmet. *Beste-i kadimden beste-i cedide (meydan görmüş) Mevlevî ayinleri*. Konya: Selçuk Belediyesi, 2010
- Heper, Sadettin. *Mevlevî Ayinleri*. Konya: Konya Turizm Derneği, 1974.
- Kosal, Cüneyd. *Segâh Ayin-i Şerifi Notası*. İstanbul: İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu Arşivi, 1995
- Özalp, Nazmi. *Türk Musikisi Beste Formları. Yayımlanmamış Hizmete Özel Çalışma*. Ankara: TRT Yayınları, 1992
- Özcan, Nuri. “Buhûrîzâde İtrî Efendi”. *TDV İslam Ansiklopedisi* 19(1999):220-221
- Özcan, Nuri. “Mevlevî Ayini”. *TDV İslam Ansiklopedisi* 29(2004):464-466
- Salgar, Fatih. *Mevlevî Ayinleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2010
- Tan, Ali ve diğerleri. *Itrî İzleri*. İstanbul: TFM Yayıncılık, 2012
- Tura, Yalçın. *Kitabu'l İlmi'l-Musiki'ala Vechi'l-Hurufat Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı Tıpkı Basım-Çeviriyazı-Çeviri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001

Uruş, Demet. “Ali Rıfat Çağatay’ın Koleksiyonunda Bulunan Nâyî Osman Dede’nin Uşşak Ve İtrî’nin Segâh Ayin-İ Şeriflerinin Edisyon Kritiği”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2013.