

“ NÂYİ OSMAN DEDE’NİN MEVLEVİ AYINLERİNDE MAKAM VE USUL YAPILARI ”

Yrd. Doç. Dr. Burcu AVCI AKBEL*

Buğra Sercan SAHİL**

ÖZET

Bu makalede, Nâyi Osman Dede'nin bestelediği üç Mevlevî âyini makam ve usul yapıları açısından incelenmiş ve yaşadığı XVIII. yüzyılın dönem özelliklerini bestelerine nasıl yansıttığı incelenmiştir.

İncelemeler sonucunda makam zenginliği açısından Osman Dede'nin âyinlerinin diğer âyinlerden çok farklı bir yerde durmadığı ve usul kullanımı açısından ilk defa kendinden öncekilerden farklı usulleri kullandığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Nâyi Osman Dede, Mevlevî Âyini, Makam, Usul

* Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Ankara / TÜRKİYE
burcuavci812002@yahoo.com

** Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Din Müsiki Bölümü, Ankara / TÜRKİYE
bugrasahil@gmail.com

“ MAKAM AND USUL STRUCTURES IN MEVLEVI CEREMONIES WHICH COMPOSED BY NAYI OSMAN DEDE ”

Assit. Prof. Dr. Burcu AVCI AKBEL*

Buğra Sercan SAHİL**

ABSTRACT

This research focuses on three of Nâyi Osman Dede’s compositions in Mevlevi Ayini form and aims at understanding how XVIII. century music understanding were reflected in his composition style, usage of makams and usuls.

According to the analysis results, his ayins were on the same path with other ayin composers in his era in terms of makam diversity, but he largely diverged from the tradition in usul selections and makam applications.

Keywords: *Nâyi Osman Dede, Mevlevi Ceremonies, Makam, Usul*

* Yıldırım Beyazıt University, Turkish Music Conservatory, Ankara / TURKEY
burcuavci812002@yahoo.com

** Yıldırım Beyazıt University, Graduate School of Social Science, Ankara / TURKEY
bugrasahil@gmail.com

GİRİŞ

Nâyi Osman Dede, yaşadığı dönemin en önemli neyzen ve bestekârlarındandır. Tarihte çok az kişi için kullanılmış olan Kutbü'n Nâyi unvanıyla anılması, kendinden sonra gelenlere besteleriyle yol göstermesi ve kendine has nota yazım sistemiyle birçok eseri kayıt altına almış olmasıyla Geleneksel Türk Müsîkisinin tarihsel süreç içerisinde gelişmesi ve ilerlemesinde önemli rol oynadığı görülmektedir. Bu çalışmanın amacı Nâyi Osman Dede'nin yaşadığı dönemdeki müzikal etkileşimi ve bu etkileşimin Mevlevî âyinleri özelinde kendisinin bestelerine yansımalarını ortaya koymaktır.

Bu amaçla Nâyi Osman Dede'nin müzikal kimliğinin nasıl oluştuğu, yaşadığı dönemin bu süreçte nasıl etkilerinin olduğu ve bu etkileşimin makam ile usul açısından bestelerine nasıl yansıdığı sorularına cevap aranmıştır. Nâyi Osman Dede'nin hayatı ve yaşadığı dönemlerin müzik iklimini anlamak amacıyla literatür taraması yapılmıştır. Ankara'nın merkezi kütüphanelerine ulaşılan kitapların yanı sıra çevrimiçi veritabanları ve YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde erişime açık olan tezler de taranmıştır. İncelenecek Mevlevî âyinlerini tespit etmek için Cüneyt Kosal, Turhan Taşan ve Lütfü Ortakale'nin arşivleriyle hazırlanan Türk Müzik Kültürünün Hafızası Nota Arşivi de taranmıştır. Bu tarama sonrasında ulaşılan Rast, Uşşak ve Hicaz makamlarındaki üç Mevlevî âyini makam ve usul açısından incelenmiştir. 4 selamdan oluşan bu üç âyinin her bölümündeki makam çeşnileri ve geçkileriyle usuller tespit edilmiştir. Söz konusu üç âyinin analiz bulguları ışığında Nâyi Osman Dede'nin müzikal kimliği irdelenmiştir.

NÂYİ OSMAN DEDE'NİN HAYATI

Nâyi (neyzen) Osman Dede'nin doğum tarihi kesin olarak belli değildir. Bu tarihin 1642-1647 yılları arasında bir tarih olduğu tahmin ediliyor. Bazı kaynaklar Gelibolu'lu olduğunu, küçük yaşında İstanbul'a geldiğini bildiriyorsa da hakkında bilgi veren kaynakların çoğunluğu İstanbul'lu olduğunu ve Vefa semtinde oturduğunu söylüyor. Babası Süleymaniye Darüşşifası reis'ül-hüddamı Süleyman Efendi'dir. Osman Dede çok genç yaşından itibaren güzel sanatların müsikî, şiir ve hat sanatı gibi kollarında çalışmaya başladı. Bu uğraşının sonucu olarak 1672 yılında, Galata Mevlevihânesi şeyhi Gavsî Dede'nin hizmetine girerek Mevlevî oldu. Gavsî Dede, XVII. yüzyılın yetiştirdiği değerli ilim ve sanat adamlarındandı. Şiir ve hat sanatını iyi bilen, mensubu bulunduğu tarikatın gerektirdiği bilgileri nefsinde toplayan bir kimseydi. Osman Dede bu mevlevihâneye girdikten sonra, şeyhinin dizinin dibinde yetişti ve yetişmede bu kültür adamının büyük etkisi oldu. Bir yandan Arapça ve Farsça öğrenirken ney üflemeye ve tasavvufa çalışıyor, diğer taraftan güzel yazı yazmayı öğreniyordu. Ney çalmasını üç yıllık "Çile" süresi içinde geliştirdiği söylenir. (Özalp, 2000: 175).

Osman Dede neydeki üstün yeteneği sebebiyle "Kutbü'n Nâyi" diye tanınır. Kendi adıyla anılan nota sistemini bulan Osman Dede aynı zamanda önemli bir bestekâr ve müsikî nazariyatçısıdır. Sakıb Dede, onun yeni duyduğu bir nağmeyi kendine has işaretlerle kolayca notaya

aldığını ve hemen icra ettiğini söyler. Osman Dede' nin üstün bir nota tespit edebilme kabiliyeti olduğu, bir defa dinlediği kârı, nakış besteyi noksansız olarak kendi notasıyla kaydettiği, tiz ve pes nağmeleri hatasız yazıp okuduğu kaynaklarda belirtilmektedir. Nâyi Osman Dede meşhur mîraciyyesinin yanı sıra Rast, Uşşak, Çargah ve Hicaz makamlarından dört Mevlevî âyini, Segah, Dügah, Saba. Hüseyini ve Irak makamlarından dört tevşih, Dügâh ve Hüseyini iki ilâhi, bir Hüseyini nakış yürük semâi, yirmi sekiz peşrev, yirmi beş saz semâisi bestelemiştir. Bazı peşrevlere isim koymasına ona has bir özelliktir. (DİA, 2007: 461-462).

Nâyi Osman Dede'nin doğum tarihi tam olarak bilinmediğinden ve XVII.-XVIII. yüzyıllar arasında yaşadığı düşünüldüğü için bu dönemdeki müzik anlayışına kısaca göz atalım:

XVII.-XVIII. YÜZYILLARDA TÜRK MÜSİKİSİ VE BU YÜZYILLARDA YAŞAMIŞ TANINMIŞ BESTEKÂRLAR

XVII. yüzyılda Türk müsikîsinin gösterdiği büyük ilerleme, XVIII. yüzyılda da bütün hızı ile devam etti. Yetişmiş olan büyük bestekârlar klasik okulun bütün gereklerini yerine getirir ve geleneklere bağlı kalırken, yapmış oldukları bazı yenilikleri ekleyerek çok sayıda eser vermeye devam ediyorlardı. Bu yüzyılın ilk on yılı içinde dâhi bestekâr İtrî'nin kişiliğinde "Klasik Dönem" zirveye ulaşmıştı.

Bu dönemde divan edebiyatı şairleri İran edebiyatını örnek alarak eser verirken, müsikîşinaslarımızın yabancı müsikîlerin etkisi altına girmesi şöyle dursun, Türk müsikîsi Arap ve İran müsikîsini etkisi altına almıştı.

Müsikî anlayışındaki bu eğilim, edebiyat dünyasında da kendisini göstermiş, Halk şiiri anlayışı içinde şairlerimiz hem hece, hem de aruz kalıplarını kullanmış, daha anlaşılabilir eserler vermeye çalışmışlardır. Bunun için bu ihtiyaçtan kaynaklanan başka bir müsikî türünün doğması da bu yüzyıla rastlar.

Türk Sanat Müsikîsi ile Türk Halk Müsikîsi arasında bir tür müsikî (Âşık Müsikîsi) doğmuş oldu. Her iki türden renk ve koku taşıyan bu müsikî, o dönemde oldukça revaç bularak XIX. yüzyılda da etkisini sürdürdü.

Türk Sanat Müsikîsi repertuarında bulunan koşma, divan, semâi, mani, kalenderi, kayabaşı, kesik kerem, müstezat ve benzeri şekiller bestelendi. Ayrıca oyun takımlarına eşlik eden köçekçe ve tavşancaları da bunlara eklemek gerekir.

Bu yüzyılda âyin, naat, durak vb. "Dini Müsikî" geleneği de bütün ihtişamı ile devam etmiştir. En çok Mevlevî âyini bu yüzyılda bestelenmiştir.

XVIII. yüzyılda birçok müsikî eserinin yazıldığı hemen dikkatimizi çekmektedir. Türk müsikîsinin tip alanında kullanılması geleneği de özellikle sürdürülmüştür.

Bu dönemde "Lâle Devri" sanat parlaklığı daha mutedil şekilde devam eder. Bu dönemde sanat, kültür, bu arada müsikî başta Padişah III: Ahmet ve bestekâr olan damadı Nevşehir'li İb-

rahim Paşa, sonra I. Mahmut tarafından pek cömert şekilde himaye edilir. Devrin ileri gelenleri de mûsikîden bir şey esirgemezler. Yine bu dönemde “Enderun-u Hümâyûn ’un mûsikî kısmı çok revaçtadır.

Dönemin meşhur bestekârları da şu şekilde geçmektedir: Çömlekçizade Recep Çelebi (?-1710), Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi (1640-1712), Yahya Nâzım Çelebi (1647-1690), Enfi Hasan Ağa (?-1729), Kara İsmail Ağa (?-?), Hâfız Şeydâ Dede (1725-1799), Nâyi Osman Dede (1652-1730), Zaharya Efendi (?-?), Dilhayat Kalfa (1710-1780), İbrahim Ağa (?-1740), Şeyhülislam Esad Efendi (1684-1757), Ebûbekir Ağa (1685-1799), Tanburi Mustafa Çavuş (?-?), I. Mahmud (1696-1754), Tab’i Mustafa Efendi (?-1770), Abdülhalim Ağa (1708-1789), Hekimbaşı Gevrekzâde Hasan Efendi (?-1785), Seyyid Ahmet Ağa (?-1794), Küçük Mehmet Ağa (?-1800), Ali Nutki Dede (1762-1804). (Ak, 2009: 71-72).

ANALİZİ YAPILAN AYİNLERDE İNCELENEN MAKAMLARIN XVIII. YÜZYILA KADARKİ KULLANIMLARI

RAST MAKAMI

Sistemci okul ile Rauf Yekta Bey sisteminde ana dizi olarak tesbit ve kabul edilen Rast dizisi ve bu diziden doğan Rast makamının, sistemci okulda on iki makamdan (edvâr-ı meşhure) sayılması, bugün bile bazı mûsikîciler tarafından benimsenmektedir.

Safiyüddin’in Kitâbü’l-Edvâr’ı ile Mevlânâ Mübarek Şah’ın Şerhü’l-Edvâr’ı ve Abdülkadir’in Câmiü’l-Elhân’ında, Rast makamı Yegâh perdesi üzerine kurulmuş ve bizim bugün Yegâh dediğimiz dizinin bir benzeri olmuştur. Sistemci okul kurucularından evvel de bilinen Rast makamı, o devirlerde çok kullanılan Uşşak, Beyatî, Irak, Büselik... gibi makamlarla birlikte kullanılan ve rağbet gören makamlarımızdan biri olmuştur. O dönemlerde, bestelenen Rast eserler bize kadar gelememiş ise de, Abdülkadir’in Rast’tan bestelediği Düyek Kâr-ı Muhteşem, Sofyan Nakış Beste ve diğerleri ve semâiler elimizdedir. Bu eserlerin elimizde bulunan notaları Rast perdesi üzerinden yazılmışlardır. Halbuki, Abdülkadir, Câmiü’l-Elhân’ında, Rast’ı Yegâhtan başlatmıştır. Şu hale göre bir değişiklik söz konusu olmaktadır. Şimdi bunu görelim:

Sistemci okulun kuruluşundan evvel, mûsikîciler Rast makamını Yegâh perdesi üzerinde kurmuşlar ve ilk beşe sese şu adları vermişlerdi:

Kaba Re: Yegâh, Kaba Mi: Dügâh, Kaba Fa diyez: Segâh, Sol: Çargâh ve Lâ: Pençgâh.

II. Sultan Murad Han döneminde yetişen ve bize kitapları ile ışık tutan Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd, 12 makamdan sayılan Rast makamını Yegâh’tan alarak Rast perdesine göçürmüşlerdir.

Yine bu iki müzikolog, Rast dizisinde perde isimleri olan Şeşgâh, Heftgâh, Heştgâh isimlerini değiştirerek Hüseyini, Eviç, Gerdaniye diye yazmışlardır. Bu arada, Hızır bin Abdullah, Nevâya

Yegâh İsfahan'ı, Hüseyinî'ye Dügâh, Eviç'e Segâh Hisar, Gerdaniye'ye Yegâh adlarını vererek ayrı bir isimlendirmeye gitmiştir.

Rast dizisinin Rast perdesine göçürülmesinden sonra, Acem perdesinin Eviç perdesine dönüştürülmesi ve sayılması şu sebebe dayanmaktadır:

Sistemci okulun devri (sekizliyi) tamamlamak için koyduğu kuralı uygulamışlar, dörtlü-tani-dörtlü formülüne yer vermişlerdir. Bu suretle tiz dörtlüde Eviç perdesi yerini almıştır. Eğer, bu formül uygulanmayıp, Yegâh üzerinde kurulu ve sistemci okulun Rast diye tanıdığı diziyi uygulamak icap etse idi, dörtlü ve tizine beşli getirilmesi zorunluluğu doğacaktı. Bu takdirde, Hüseyinî perdesi de biraz pestleşecek, Dik Hisar perdesi durumuna gelecekti. Çünkü, Dik Hisar bu göçürmede Segâh perdesinin simetriği oluyordu.

Görülüyor ki; Rast makamı, mûsikî tarihi içinde, özellikle sistemci okul kurulduktan sonra, yeni bir sistem içine alınan mûsikimizin bir yeniliği olarak asıl perdelerine yerleştirilmiş, Yegâh dizisinden ayrı olarak tespit edilmiştir. Bu arada yeri gelmişken şu hususu da belirtmekte yarar vardır: Sistemci okulun kurucularında ve diğer mensuplarında, terkiyatın birer birer tarifleri yapıldığı halde, 12 ana makam ile âvâzelerin tariflerinde boşluklar bırakılmış, metinlerde bu tariflere yer verilmemiştir. Bunun sebebi ,genel kanaate göre, bu makam ve âvâzelerin mûsikîcilerce ezbere bilindiği esastır.

Kantemiroğlu, bu usulün dışına çıkan ilk müzikolog olmuştur. İlk kez o 12 makamın ve âvâzelerin tariflerini vermiş, açıklamalar getirmiştir. Kantemiroğlu'na göre Rast makamı şöyledir:

“Rast makamının daire kutbu perdesi yine Rast perdesidir. Başlama hareketine kendi perdesinden âgâz idüp, gerek nermden [yumuşak, sert olmayan] tize, gerek tizden nerme üç tamam perdeler (Dügâh-Segâh-Çargâh) ile kendi kutbunda kenduyu beyan eder. Kendi perdesinden tamam perdeler ile Tiz Hüseyinî'ye dek çıkmak hükmü vardır ve ondan yine ol yoldan avdet idüp Yegâh perdesine dek iner, ondan yine çıkup kendi perdesinde karar ve istirahat kılar”.

Kantemiroğlu'nun bu tarifinde iki noktaya ilişmek icap ediyor. Birincisi, Rast'ın ilk seyir ve çeşniyi meydana getirmesi, Rast-Çargâh perdeleri bölgesinde, diğer bir deyimle karar perdesinde kurulmuş Rast dörtlüsü içinde olmaktadır. Bu tür bir düzenleme, sistemci okulun sekizliyi (devri) kurarken gözettiği bir formüldür. İkinci nokta, Rast'ın genişleme alanının bize bildirilmesidir.

Abdülbaki Nâsır Dede de, Rast'ın tarifini şu şekilde veriyor:

“Rast perdesinden başlayup, Dügâh, Segâh ve Çargâh perdesine dek çıkıp, aşağı doğru Segâh ve Dügâh ile Rast perdesine gelip orada karar verir. Çargâhtan yukarı Nevâ, Hüseyinî ve Acem ve Gerdaniye perdesine kadar, Rast perdesinden aşağı Irak, Aşiran ve Yegâh perdesine de gezinilebilir. Kudema-ı müteahhirinin ve kudemanın bu makama bakışlarında görüş ayrılıkları vardır. Kudemaya göre, Rast'tan Gerdaniye'ye dek bir daire addolunmuştur”.

Nâsır Dede de, Kantemiroğlu gibi, Rast'ı, Rast dörtlüsü içinde ilk seyirlerini veren bir makam

olarak görmektedir ki, sistemci okulun görüşüne uymaktadır.

Verdiğimiz bu iki tarif içinde, Eviç perdesi ismi geçmemektedir. Kantemiroğlu tamam perdeler içinde Acem değil, Eviç perdesini anlatmak istediğine, Nâsır Dede ise Acem perdesinin adım vererek, Rast'ta Acem perdesinin kullanıldığına ayrıca işaret etmektedir. Gerçekten, eski mûsikîciler, Rast makamı içinde Acem perdesini makamın seyir icaplarına göre gereği gibi kullanmışlardır. Bugün de bazı mûsikîciler arasında Acem'li Rast makamı diye kabul edilen makam, eski mûsikîcilerin Acem perdesine verdikleri önem sebebiyle olmaktadır. (Kutluğ, 2000: 160-163).

UŞŞAK MAKAMI

Uşşak makamının isim olarak verildiği lahnî yapıların, mûsikî tarihimiz boyunca büyük değişikliklere uğradığını görüyoruz.

Sistemci okuldan evvelki dönemlerde Uşşak makamının nasıl olduğunu anlatan Abdülkadir Merâgî, bu makamın cesareti, kahramanlığı gösteren ve bildiren eserlerin bestelendiği bir makam olduğunu kaydetmektedir.

Câmiü'l-Elhânda, ebced notası ile dizisi şöyledir:

A - D - Z - H - YA - YD - YB - YH.

II. Sultan Murad Han devri müzikologlarından Hızır bin Abdullah, Uşşak makamı hakkında bir tarif vermiyor. Bedr-i Dilşâd ise çok ayrı, sistemci okulun görüşü ile çelişkili bir tarif veriyor:

“Uşşak, Dügâh perdesinden başlar, ve Irak perdesinde karar ider”.

Bu tarif bize çok yabancı bir açıklama getiriyor.

Burada şu özelliği hemen belirtmekte fayda vardır. Sistemci okul müzikologları edvar-ı meşhure veya 12 makam (dûvazde makam) olarak niteledikleri ve 12 sayı ile sınırladıkları makamların tariflerini vermemişler, bu makamların meşhur olduğunu, mûsikîcilerce çok iyi bilindiklerini gözönünde tutarak, kitaplarında yalnız isimlerini sıralamışlardır. Bu sebeple, adı geçen 12 makamın tariflerini bir hayli sonra gelen dönemlerdeki mûsikîciler vermeye başlamışlardır. Hasan Efendizâde Âhi Çelebi, Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nâsır Dede gibi mûsikîciler bunlardır.

XVII. yüzyılda yaşamış olan Âhi Çelebi, mûsikîye ilişkin kitabında Uşşak makamını şöyle tarif ediyor:

“Dügâh oldur ki, cüz'ü küçük ola. Nev'i ahar, kendi hanesi Rast üstündedir. Âgâzesi ve karargâhı kendi perdesidir. Kendi hanesinden aşağı Rast, yukarı Segâh ve Çargâh hanelerini seyredir. İşte dügâh budur”.

Âhi Çelebi'nin “nev'i ahar” diye söz ettiği makam Dügâh makamıdır. Bu dönemlerde, Uşşak makamına Dügâh da denildiği unutulmamalı ve bu zihinlerde bir kaşıklığa sebep olmamalıdır.

Kantemiroğlu, Dügâh makamının açıklanması ve Dügâh makamının niteliği başlıkları ile Uşşak makamının özelliklerini bildirmektedir:

Mûsikî ile uğraşanlar, bugüne değin Dügâh makamını hangi fasla koyacaklarını münakaşâ edip dururlar ve makamın ne olduğunu da açıklayıp göstermezler. Bazısı, Dügâh makamı yoktur der, bazısı da maddesiz bir şubedir, çok dar olduğundan, bu perde ve makamda bestelenmiş bir şey yoktur, buyurur. Bunun gibi, gereksiz ve akıl almaz pek çok söz söylerler. Onun için, biz, bu tür kimselerin dolambaçlı, karma karışık sözlerine çok şaşar, bu büyük ve kıymetli makamın özünü ve tarifini bilmeyenlere hayret ederiz. Çünkü çocukların bile bildiği anayol gibidir, kılavuz istemez...

Yukarıda söylenen şekilde, sekiz perdelik daireye kutup olarak Dügâh perdesi alınıp seslendirildiği ve gerek kalından inceye ve gerek inceden kalma doğru hareket ettikten sonra belirttiğimiz kutba doğru gelinip karar verildiği takdirde, Uşşak makamının meydana geleceği ve icra edilmiş olacağı gün gibi açıktır. Öyle ki, başka bir makamdan şüphelenmek için en ufak bir ihtimal yoktur.

Kantemiroğlu, kendi zamanında ve daha evvelki dönemlerde Dügâh'ı açıklamış olduğunu ve bugün bizim kullandığımız Dügâh makamının henüz literatüre geçmediğini de belirtmiş oluyor.

Gerçekten, Mevlevilerin Uşşak makamına Dügâh adını verdikleri bilinmektedir. Dügâh âyin-i şerifi de, diğer iki beste-i kadim (Hüseyni, Pençgâh) ile bu dönemlerde veya bu dönemden az evvel bestelenmiş olmalıdır.

Abdülbaki Nâsır Dede, Dügâh ve Uşşak makamlarını birbirinden ayırarak, evvelce isim karışıklığına sebep olan iki makamın ayrı ayrı tariflerini vermekte ve karışıklığı gidermektedir. Ana makam olarak aldığı Uşşak için, Nâsır Dede şu tarife yer veriyor:

“Uşşak, Nevâ perdesinden âgâz idüb, Çargâh ve Segâh ve Dügâh perdesine hubût ve anda karar ider. Amma, Nevâ perdesinden yukarı, Hüseyni ve Acem ve Gerdaniye ve Muhayyer perdesine dek suûd ider. Bu makamın aslı kudema-i müteahhirinin Nevâ dediği makam ve kudemanın Nevruz-1 Asıl dediği âvâzedir ve ihtilaf-1 daire bunda dahi cereyanı vardır”.

Nâsır Dede, Uşşak makamının kendi dönemine gelinceye kadar geçirdiği değişiklikleri açıklarken, en eskilerden sonra gelenlerin Nevâ dediği (bugünkü Bûselik) diziyi daha evvelki dönemlerde gelen kudemanın biraz değişik olarak kabul edip Nevruz-1 Asıl olarak bildiklerini söylüyor ve diyor ki: “İhtilaflı olan daire [sekizli] Nevruz-1 Asıl mıdır, yoksa Nevâ mıdır?” Bu anlaşmazlığın mûsikiciler arasında uzun süre devam ettiğini de bildiriyor.

Kanaatimize göre, eski mûsikicilerin, Nevruz-1 Asıl'dan esinlendiklerini ve Nevruz dizisindeki Dik Hisar perdesini zamanla Hüseyni'ye çevirerek Uşşak dizisini meydana getirdiklerini söylemek mümkün olacaktır. Çünkü, sistemci okulun Nevâ dizisi büyük değişiklikler geçirmiş, Nevâ diye ad verilen dizi daha sonra Bûselik olarak değiştirilerek bugüne kadar gelmiştir. (Kutluğ, 2000: 164-169).

HİCAZ MAKAMI

Safiyüddin Urmevî, Şerefiye'sinde Hicaz dörtlüsü ve beşlisini şu sözcüklerle ifade ediyor:

“a) Cins-i nâzım-ı gayri muntazam-ı eşkâl

b) Cins-i nâzım-ı gayri muntazam-ı ahâd”

Mülayim olmayan, iyi düzenlenmemiş bir cinsin şekilleri olarak anlatabileceğimiz bu iki küçük dizinin, Safiyüddin'de başka bir adına rastlamıyoruz. Bu suretle, Safiyüddin'de Hicazî'yi gösteren küçük dizilere henüz Hicaz adının verilmemiş olduğunu anlıyoruz.

(a) ile gösterilen cins bugünkü Hicaz dörtlüsünün, (b) ile gösterilen cins de, bugünkü Uzzâl beşlisinin karşılığı olarak kabul edilebilir.

Bir sekizli olarak Hicazî dizisine gelince, Safiyüddin'de ebced notası ile verilmiş ve 12 makamdan biri olarak gösterilmiştir. Bu diziyi Mevlânâ Mübarek Şah Şerbü'l-Edvâr'ında, Abdülkadir de Câmîü'l-Elhân'ında aynen göstermişlerdir.

Sistemci okulda, makam, âvâze ve hatta şubeyi oluşturan ses dizilerinin, Yegâh'tan başlatılmak suretiyle yazımları bir usul düzeyinde bulunduğundan, Hicazî dizisi de bu usule uyularak yazılmış bulunuyor.

Safiyüddin'in verdiği Hicazî dizide, sekizliyi (devri) meydana getiren iki dörtlü görülüyor:

1-Pestte Uşşak (Nevruz) dörtlüsü

2-Tizde Hicaz dörtlüsü

3- Çargâhtan itibaren konulmuş bir tanini aralığında bulunan fasıla.

Yine sistemci okul kurucularında Hicazî-Irak isimleri altında bilinip tanıtılan bir dizi daha bulunmaktadır. Bu dizi, Hicazî dörtlü ile beşlisinin bir sekizli içinde birleşmesinden doğmuştur. Bugün kullanılmayan ve bilinmeyen bir dizidir. Kaldı ki, Hicaz dizisi olarak da bilinmesine rağmen, sistemci okulda da bir süre sonra kullanımdan kaldırılmıştır.

Sultan II. Murad Han döneminin müzikologlarından ve Abdülkadir'in çağdaşı olan Hızır bin Abdullah, Kitâb-ı Mûsikî adlı edvarında Hicaz makamının tarifini verirken şu ifadeleri kullanıyordu:

Dügâh, Segâh, Hicaz, Pençgâh (Neva), Dügâh Hüseyinî (Hüseyinî), Segah Hisar (Eviç), Yegâh Gerdaniye (Gerdaniye), Dügâh Muhayyer (Muhayyer) seslerinden oluşur.

Hızır bin Abdullah'ın bu tarifi ile beraber, yine ebced notası ile şemalar verilmeye devam edilmiştir. Özellikle Lâdikli Mehmed Çelebi, bu yolu uygulayan bir müzikolog olmuştur. Hızır bin Abdullah'ın Hicaz makamı için verdiği tarifi önemli bir tarif olarak göz önünde tutulması icap eder, çünkü kendinden evvel gelen ve hatta çağdaşları olan müzikologların Hicaz dizisini başka şekilde tanımaları ve tanıtılmalarına karşı Hızır bin Abdullah'ın kitabında bu diziyi bugünün yorumuna uygun olarak açıklaması, aynı dönemlerde makamın bu boyutta da uygulandığının en belirgin delili olmaktadır.

Hızır bin Abdullah'ta, Hicazî dörtlüsü olarak gösterilen cins içinde, Segâh perdesinin yer alması, sistemci okulun görüş açısı içinde yorumlanıp mütalââ edilmesi icap etmektedir. Yine Hızır bin Abdullah'ın verdiği dizide, Nevâdan itibaren Muhayyer perdesine kadar olan ses bölgesinde bir Rast beşlisinin yer aldığını görmekteyiz.

Öyle anlaşılıyor ki, sistemci okulun ilk dönemlerinde, Hicaz makamı için değişik görüş ve yorumlara yer verilmektedir.

Kantemiroğlu, Kitâbü'l-ilmü'l-Mûsikî adlı edvarında, Hicaz'dan çok Uzzâl makamı üzerinde duruyor ve bu makam için kısa bir anlatım biçimini öngörüyor. Hicaz'ı da Uzzâl makamına yakın bir makam olarak tanıtıyor.

Abdülbaki Nâsır Dede, Hicaz makamının tarihi dönemler içindeki değişmelerine ilişkin bilgiler veriyor. Nâsır Dede, Hicaz'ın tarifini şöyle veriyor:

“Nevâ perdesinden âgâz idüp, Hicaz ve Segâh perdesi, bâdehu Dügâh perdesine gelip anda karar ider. Amma, Nevâ perdesinden yukarı Hüseyinî ve Eviç ve Gerdaniye ve Muhayyer perdesine suûdü ve Dügâh perdesinden aşağı Rast perdesine hübütü vardır. Bu makamda dahi, daire ihtilafından Sabâ perdesi ile istimal edip, bu kude- mâ-ı müteahhirinin ihtiradır”.

Sistemci okul kurucuları, Hicaz makamının dizisini verirken tiz taraftaki dörtlünün aralıklarını göstermişlerdir. Bir süre sonra Hicazî dörtlüsü yer değiştirerek, Hızır bin Abdullah'ın tarifine uygun duruma getirildikten sonra, bu aralık (SAB) şeklinde kullanılmaya başlanmış, Hicaz perdesinin bakiye diyezi ile değil, küçük mücennep diyezi ile kullanılmasıyla, aralıkların oranları değişikliğe uğramıştır. Diğer bir deyişle, Hicaz perdesi Sabâ perdesi karşılığı olan ve Uzzâl diye adlandırılan küçük mücennep diyezli Hicaz perdesi şekline dönüştürülmüştür. Bu itibarla (CTC) aralığının (SAB) şekline dönüşmüş olması, Nâsır Dede'nin bu tür bir icranın yapıldığına ve bunun kudema-ı müteahhirinin buluşu olduğuna ilişkin bir kayıt düşmesine sebep teşkil etmiştir. Sonraları (SAB) aralığı, (SAS) şekline dönüşerek, bugün kullanılan ve “artık ikili” dediğimiz şekli almıştır. (Kutluğ, 2000: 176-179).

NÂYİ OSMAN DEDE'NİN AYINLERİNDE MAKAM VE USUL KULLANIMI

MAKAMSAL BULGULAR

Nâyi Osman Dede'nin Rast Âyinine baktığımızda 5 farklı makam geçkisi görüyoruz. Bu makamlar Rast, Sâzkâr, Pençgâh, Nişâbur ve Gonca-i Rânâ makamlarıdır.

Birinci selâmda Rast, Sâzkâr, Pençgâh ve Nişâbur makamları kullanılmıştır.

hey . hey sul ta . ni men hu hüm
 kâ . ri men hu ra na yi men . . .
 hu hu ya . . . hu . . . ya . . . hu . . .

Bu bölümde, Segâh perdesinde Segâh'lı kalıplar yapıldığını görmekteyiz. Dügâh'ta Uşşak ve Rast perdesinde Rast'lı karar edilmiştir. Bu bölümde Sâzkâr makamının kullanıldığını söyleyebiliriz.

ya hu ya men hu ah
 ger â le . . . mi yan cüm le ta
 bi ba ba şed
 ya . hu . ya . men . hu hu
 Hal . li . ne . . kü ned müs ki li
 me il . . . lâ . hu . ya hu ya men hu ah

İkinci satırda Acem ve Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Neva perdesinde bûselik'li kalış yapılmıştır. Üçüncü satırın sonunda ise Acem, Nim Hicaz ve Bûselik perdeleri getirilerek yerinde Nişabur beşlisi gösterilmiş ve Nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır. Nişabur çeşnilerinden sonra yerinde Uşşak'lı kalış ve sonrasında tekrar Rast makamına devam edilmiştir. Bu bölümde İsfahan ve Rast makamlarının birleşmelerinden meydana gelen Pençgah makamı kullanılmıştır.

ma hemçü me lek. sec de e zan . . . â ver . . . dim . . .
 Ey - dil bu ye ter i ki ci han . . . de sa ne iz . . .
 en . . . â ma na man bir . dir bir i ki
 el ma ya yok . . . bil miş ol im . . . kân . . .
 Hak söy le yi cek sen de sen in . . . or fa den en .
 var . â ma na man â . lem de he man ben de di ğin . . .
 dir sa ne nok . . . sen say . ey . . . le ri za

Bu bölümde de Nim Hicaz ve Bûselik perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. Bûselik perdesinde karar gösteren bu bölümlerde Nişabur makamına geçki yapılmıştır.

Ah Ey â isî kan ey â sıkan
 Ah jey ma 'ne ra güm. ker de em
 Z an mey ki der. jey
 ma ne ha ha en der
 ne kün ced. har de em ah zal. um
 yar ah mi rim

İlk satırda Nevâ perdesinde Bûselik dizisi kullanılmıştır. İkinci satırda Hüseyini perdesinde Uşşak dizisiyle kalış yapılmıştır. Dördüncü satırda yerinde Nişâbur yapıp son satırda Nevâ perdesinde Bûselik'li kalış yapılarak ikinci selam sonlandırılmıştır. İkinci selamda İsfahan ve Nişâbur makamlarının birleşmesiyle oluşan Gonca-i Rânâ makamı kullanıldığını söyleyebiliriz.

Üçüncü Selâm

Frenkçin.

A med ni de ez . a ,sü man . . .
can ra . . . ki ba za . es sa lâ
can güft ki ey nâ . di i hoş . . .
eh len . . . ve seh len . merha bâ Semanue taen . ey ni de
her dem dü sad ca . net . fe dâ . . yek ba ri di ğer . ban ki zen .
Akşak Semâi
fe ber . . pe rem ber . hel e tâ

Üçüncü selamda Nevâ perdesinde Rastlı kalışlar yapılmıştır. Nevâ perdesindeki Rastın pest bölgesine genişleme yapılarak Dügah'ta Rast dizisi kullanılmıştır. Dördüncü satırda Nevâ perdesinde Rast yaptıktan sonra Eviç perdesi'nde Segah'lı asma kalışlar yapılmıştır. Sonrasında ini ci bir seyirle önce Nevâ perdesinde Rast yapılıp akabinde Nişâbur makamıyla karar edilmiştir.

Ey sa hij di ey vâ le vü sü ri de vü sey de . . . Ey Kılı
 dird'i le be tã i le ge çir ley lü ne hã ri
 bi se rü bi pa . . . di va ne vü rûs va
 nã le vü za ri nûs ey le bi hã ri
 yar yü re ğim del ci ğe rim gör ki ne ler var
 yar yü re ğim del ci ğe rim gör ki ne ler var ya re ha ber
 var ya re ha re mi haz re fi ne rah ba ğı ş la ya
 der di le bir aht se her gâh ba ğı ş la Al din di li güm
 ra hı mı koy dun be ni bi dil al din di li gümrahı mı koy
 dun be ni bi dil Ba ri ye ri ne bir di li a gâh. ba ğı ş
 la ba ri ye ri ne bir di li a gâh. ba ğı ş la

Bu bölümde ilk iki satırda Rast makamı yapıldığını görüyoruz. Üçüncü satırda Nişabur yapılmıştır. Dördüncü satırda Nim Hicaz perdesi kullanılarak Nevâ perdesi güçlendirilip Rast dizisiyle kalış yapıldığını görüyoruz. Beş ve altıncı satırlarda tekrar Rast makamına dönmüştür. Altıncı satırın sonunda ve yedinci satırda Eviç perdesinde kalışlar ve Nevâ perdesinde Rast dizisi görüyoruz. En son olarak yerinde Rast makamı dizisi ile karar edilmiştir. Bu bölümde Pençgah makamı kullanılmıştır diyebiliriz.

Evfer *Dördüncü Selâm* Saz

Ah sul te ni me ni ni Sul te me a zin
 Ah a er men bi de mi
 ni me ni de se vrem ni ender di lü can
 de se vrem yek can ci se vred
 i ma ni me ni Ah i ma ni me ni
 sa dı ca ni me ni

Dördüncü selamda sırasıyla, Hüseyini perdesinde Uşşak, Nevâ perdesinde Büselik yapılarak yerinde Nişâbur makamıyla karar edilmiştir.

Genel olarak baktığımızda Osman Ded'e'nin Rast âyininde birinci selamda Rast, Sâzkâr, Pençgâh ve Nişâbur makamları kullanılmış. İkinci selamda Gonca-i Rânâ makamı, üçüncü selamda Nişâbur ve Pençgâh makamları ve dördüncü selamda Nişâbur makamı kullanılmıştır.

Osman Ded'e'nin Uşşak âyininde ise Uşşak, Acem, Arazbar, Gerdaniye, Bayâti ve Nevâ makamları olmak üzere toplam 6 makam kullanılmıştır. Birinci selamda Uşşak, Acem, Arazbar, ikinci selamda Bayâti ve Uşşak, üçüncü selamda Nevâ, Gerdaniye ve Bayâti, dördüncü selamda da Bayâti makamının kullanıldığı görülmektedir.

ya ri yar im ruz ci ruz ha
 bi nu res tû cü dest yar
 ah Ez çer hi be ha ki yan
 ni sa res tû sa dest yar
 ya ri yar key dil sü de gân müj de
 ya ri yar key dil işü de gân müj de
 ki im ru zi sü mest yar

Yukarıdaki bölümün ikinci satırının sonuna kadar makamın güçlü perdesi civarında seyredilerek bu perdede asma kalış yapılmış, 3. satırda Acem perdesinden başlanmış ve bu perde civarında seyredilip tekrar Nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır. Acem perdesinin güçlendirilmesi burada Acem makamına geçki yapıldığını söyleyebiliriz.

Ah bi aşt . . . ki ne sat . . . ta rab ef . . .
 Ah bi aş . . . ki vü'cüd . . . ho bü mey . . .
 zün . . . ne se ved . . . yer . . . hey . . .
 zün . . . ne se ved . . . yer . . . hey . . .
 yer . . . hey ra' . . . na yi men . . . vey . . .
 yer . . . hey ra' . . . na yi men . . . vey . . .
 hey . . . dost . . . hey zi . . . ba yi men . . . vey . . .
 hey . . . dost . . . hey zi . . . ba yi men . . . vey . . .
 Ah yek . . . kat . . . ra zi ebr e ger be der . . .
 ya ba . . . red . . . hey . . .
 yer . . . hey ra' . . . na yi men . . . vey . . .
 hey . . . dost . . . hey zi . . . ba yi men . . . vey . . .
 Ah bi cün . . . bü şî aşk . . . dür rü mek . . .
 nun . . . ne se ved . . . yer . . . hey . . .
 yer . . . hey ra' . . . na yi men . . . vey . . .
 hey . . . dost . . . hey zi . . . ba yi men . . . vey . . .

Bu bölümde donanıma Segâh perdesinin yanına Dik Hisar perdesi de konulmuştur. Seyre Gerdaniye perdesi civarından başlanarak Nevâda Uşşak'lı ve Çârgâh perdesinde Rast'lı asma kalışlar yapılmış ve sonra Dügah'ta Uşşak'lı karar edilmiştir. Yani bu bölümde Arazbar makamı yapılmıştır.

Eufjër. "İkinci Selâm"

Ah sul ta ni me ni
 Ah sul ta ni me ni
 En der eh di lü can
 can ma ni me ni
 der men bi de mi
 mi men zin de şe vem
 vem yek can ci şe ved
 ved sad ca ni me ni

İkinci selama güçlü Nevâ perdesi civarından girilmiş, Acem perdesinde de kalışlar yapılarak tekrar Nevâ perdesinde asma kalış yapılmış ve sonunda Dügâh perdesinde karar edilmiştir. Bu durumda bu bölümde Bayâti makamına geçki yapıldığı söylenebilir.

Devrikebir. Üçüncü Selâm..

Hey yi ey sebz di nu
nu şin ah le
bet hey yi pak
ez he me hey yi
a lu lu de
ki Ey yi bin şin
ki ta ta
ta ba zi
si ted çeş mem
zi hun
Aksak Semâi
ey yi pa lu lu de ki

Üçüncü selamda donanıma Eviç perdesi eklenmiştir. Seyre Nevâ perdesi civarından başlanılarak Nevâ perdesinde yeden Nim Hicaz perdesiyle Büselik asma kalıplar yapılmıştır. Bunun yanında yine Nevâ üzerinde Eviç perdesi kullanılarak, Rast dizisi de gösterilerek yerinde Uşşak'lı karar edilmiş ve Aksak Semai bölümüne geçmeden tekrar Nevâ perdesinde durulmuştur. Bu bölümde Nevâ makamı kullanılmıştır.

der hāz he me bes te end il lā de ri tū tā
reh ne be red gā ri bi il lā de ri tū yar yar
yar der hāz he me bes te end il lā de ri tū tā
reh ne be red gā ri bi il lā de ri tū yar Ey
der ke re mū iz ze tū nūr ef şā . ni ahl Hur

Gerdaniye perdesinin çok sık kullanıldığı bu bölümde Gerdaniye makamında geçki yapılmıştır.

Der kü yi hāz ra bā tı me rā ask ke şān
Men der jōe yi ān dil be ri ey yar bi ref
kerd . . . hey ān dil be ri ay ya ri me rā
tem . . . hey o ru yi jod ān lah za zi men
dl dū ni şān kerd dāst
bāz ni hān kerd dāst
Sul tā ni ā raf ra ki bū deş mah re mi es rar . . .
hey ān sır rı te cel li i e zel cūm le beyān kerd

Üçüncü selamının bu son bölümünde ise Acem perdesiyle seyre başlanıp inici bir seyirle Dügâh perdesinde Uşşaklı karar edilmiştir. Bu bölüm Bayâti makamındadır.

Hicaz âyinde ise 6 farklı makam tespit edilmiştir. Bu makamlar Hicaz, Hicazi Uşşak, Hisar, Şehnâz, Uzzal ve Hümâyûn makamlarıdır. Birinci selamda Hicaz, Uzzal, Hisar ve Hümâyûn makamları, ikinci selamda Hicaz ve Hicazi Uşşak, üçüncü selamda Hicaz ve Şehnâz makamları görülmektedir.

ya ri yer kur re tül ey
ya ri yar sad he za ran
ni me ri ey ber can be li
z fe rin ru gi tü
ya ri yer ma hi bed ri
ya ri yar mi ji ris ted
gir di ma ger dan be li
ru ri üv rid ün be li

Birinci selamın bu bölümünde Hüseyni perdesinde Uşşak'lı kalıplar yapıldıktan sonra yerinde Hicaz dizisiyle karar ediliyor. Bu bölümde Uzzal makamı kullanıldığı söylenebilir.

İsum tû cu ü İslü he rül uz
ra te ma ma ni ci han re
le tû zik ru be de üsün
bi kü red ka ri te mam
yer müre di men müre di men
As li in cüm le ke ma lā
x tibe cüz mür şi di nist
yer müre di men

Nim Şehnâz, Dik Acem ve yeden olarak Nim Hisar perdeleri kullanılarak Hüseyni perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz dizisi yapıldığını görüyoruz. Hisar makamı yapıldığı söylenebilir.

mu' . ciz bi . . . nû ma
Ez le bi lâ
let çü me si ha
hey . . . hey hey mak bu . . . li men . . .
Ta zin . de kü ni ahi
mür de i sad
Sa le i qam ra ahi

Bu bölümde de Nevâ perdesinde Bûselik dizisiyle kalışlar yapıldığını ve yeden olarak Nim Zırgüle perdesinin kullanılmaya devam edildiğini görüyoruz. Hicaz Hümâyûn makamında bu şekilde yeden Zırgüle perdesinin kullanıldığını biliyoruz. Dolayısıyla bu bölümlerde Hümâyûn makamı yapıldığını söylemek mümkündür.

de . . . ker . . . ker . . . ded. a . . .
 ak li o ah a . . . şüf. te . . . ker . . .
 ker . . . ded. hu . hu yi o . . . za
 lim yar . . . ah mi . . . rim

İkinci selamda Hicaz makamı dışında bu bölümde Nevâda Büselik, Dügah'ta Uşşak, Rast'ta Rast'lı asma kalıplar yapıp ardından Hicaz makamının perdeleriyle karar edildiğini görüyoruz. Bu bölümde Hicazî Uşşak makamına geçki yapılmıştır.

Bu . ni he me a yar ye ki . . . ma'ni i her . . . beyen ye ki.
 zik ri di lü zeban ye ki . . . yar ye ki . . . sü han ye ki
 Şı kı melâ . . . me tem. ye ki isak müsetâ . . . me tem. ye ki
 men i melâ me tem ye ki . . . yar ye ki . . . sü han ye ki
 . Terennüm.

Üçüncü selâmın bu bölümde ise Şehnâz makamına geçki yapıldığı görülmektedir.

Âyin makamı	Tespit edilen geçki sayısı
Rast	5
Uşşak	6
Hicaz	6
Ortalama	6

Tablo 1. Nâyi Osman Dede'nin Âyinlerinde belirlenen geçki sayıları

USULLE İLGİLİ BULGULAR

Mevlevihaneler döneminde bestelenmiş olan 46 âyin'in usul yapılarıyla ilgili yürütölen çalışmalar âyinlerin birinci selamlarında 14 zamanlı Devr-i Revan ve 8 zamanlı Ağır Düyek usullerinin, ikinci selamda 9 zamanlı Ağır Evfer usulünün, üçüncü selamlarda 28 zamanlı Devr-i Kebir, 12 zamanlı Frenkçin veya 16 zamanlı Çifte Düyek usullerinden birini takiben 10 zamanlı Aksak Semai ve 6 zamanlı Yürük Semai usullerinin, dördüncü selamda da 9 zamanlı Ağır Evfer usulünün kullanıldığını göstermektedir (Çevikoğlu, 2010: 22,48). İstisnai olarak Musâhib Seyyid Ahmed Ağa'nın Hicaz âyininin ikinci selamında 10 zamanlı bir usul olan Aksak Semai Evferi kullanılmıştır. Bu usul Ağır Evfer usulüyle aynı şekilde tamamlandığı için usul yapısında bir yenilik olarak algılanmış ancak bestekârlar tarafından tercih edilmemiştir (Çevikoğlu, 2010: 38). Başka bir istisna olarak Zekâizâde Hâfız Ahmet Irsoy'un Müsteâr âyininin üçüncü selamına 26 zamanlı Evsat usulüyle başladığı görölmektedir. Usul geleneğinden kopmakla birlikte form ve üslup geleneğinden kopmaması itibarıyla bu kullanım geleneğe uygun bulunmuştur (Çevikoğlu, 2010: 44,45).

Âyin'in bölümü	1. Selam	2. Selam	3. Selam	4. Selam
Kullanılan usuller	Devrirevan Ağır Düyek	Ağır Evfer Aksak Semai Evferi	Devrikebir Çiftedüyek Frenkçin Evsat	Ağır Evfer
			Aksak Semai Yürük Semai	

Tablo 2. Mevlevihaneler döneminde bestelenen 46 âyinde selamlara göre usul tercihleri (Çevikoğlu, 2010).

Nâyi Osman Dede'nin Rast âyininde ilk defa farklı usullerin kullanıldığını görmekteyiz. Birinci selam Ağır Düyek, ikinci selam Ağır Evfer, üçüncü selam Frenkçin, Aksak Semai, Yürük Semai ve dördüncü selamda Ağır Evfer usulü kullanılmıştır. Bu âyinde ilk defa birinci selamdaki Devr-i Revân usulü yerine Ağır Düyek ve üçüncü selamdaki Devrikebir yerinde Frenkçin kullanıldığını görmekteyiz.

Osman Dede, Rast âyininin sonra bestelediği Uşşak âyininde geleneği bozmayarak daha öncekilerin yaptığı gibi sırasıyla Devr-i Revan, Ağır Evfer, Devrikebir, Aksak Semai, Yürük Semai ve Ağır Evfer usullerini kullanmış.

Osman Dede, bestelediği son âyin olan Hicaz âyinde de yine farklı usuller kullanmıştır. Birinci selamda Ağır Düyek, ikinci selamda Ağır Evfer, üçüncü selamda Çiftedüyek, Aksak Semai, Yürük Semai ve dördüncü selamda Ağır Evfer usullerini görmekteyiz.

Âyin	1. Selam	2. Selam	3. Selam	4. Selam
Rast	Ağır Düyek	Ağır Evfer	Frenkçin	Ağır Evfer
			Aksaksemai	
			Yürüksemai	
Uşşak	Devr-i Revan	Ağır Evfer	Devrikebir	Ağır Evfer
			Aksak Semai	
			Yürük Semai	
Hicaz	Ağır Düyek	Ağır Evfer	Çiftedüyek	Ağır Evfer
			Aksak Semai	
			Yürük Semai	

Tablo 3. Osman Dede'nin incelenen âyinlerinde selamlara göre usul tercihleri

SONUÇ

Bu çalışmada XVII. yüzyıl sonu ve XVIII. yüzyılın ilk yarısında yaşamış bestekâr ve Nâyi Osman Dede'nin Rast, Uşşak ve Hicaz makamlarındaki üç âyini makam ve usul yapıları açısından incelenmiştir. Neyzen Osman Dede'nin mevlevî olduğu ve mevlevihânedede eğitim aldığı bilinmektedir. Tamamen gelenekten gelen bir ortam içinde yetişen bestekârın incelediğimiz âyinleri makamsal yapı ve usul bakımından kendinden önce bestelenmiş âyinlerin genel yapısından farklı bir durum sergilemiyor.

Makam geçkilerindeki çeşitlilik bakımından büyük bir fark olmasa da usul açısından kendinden öncekilerle bir karşılaştırmaya gittiğimizde; Ağır Düyek, Çiftedüyek ve Frenkçin usullerini âyinlerde ilk defa Osman Dede'nin kullandığını görüyoruz. Fakat bu durum âyinlerin genel yapısını ve semâyı bozacak bir durum olmadığından daha sonraki dönemlerde de semâ törenlerinde icra edilmiş ve kendinden sonra gelenlere de örnek teşkil etmiştir. Bu açıdan bakılacak olunursa Nâyi Osman Dede'nin âyinlere yenilik getirmiş olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

Ak, A. Ş. (2009). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. Akçağ Yayınları: Ankara.

Çevikoğlu, T. (2010). *Mevlevihânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş Mevlevî Âyinlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi*, Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Konya.

Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (2007). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Mevlevî Âyinleri, Hazırlayan Kosal, C. - Taşan, T. - Ortakale L. (2010). *Türk Müzik Kültürünün Hafızası Nota Arşivi*. AKB Ajansı: İstanbul: <http://www.sanatmuziginotalari.com>.

Kutluğ, F. (2000). *Türk Mûsikîsinde Makamlar*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları: İstanbul.

