

Araştırma Makalesi

Etnomüzikoloji Dergisi
Ethnomusicology Journal
Yıl / Year: 6 • Sayı / Issue: 1
(2023)



Balkanlarda Arnavutça Mevlit İcrasının Makam Kullanımı Bağlamında Değerlendirilmesi: “Kuzey Makedonya-Gostivar Alan Araştırması Örneği”*

Cüneyt ARSLAN**

Öz

Edebi bir tür olan mevlit hem ezgilendirilerek sunulması hem de çeşitli ritüellerin parçası yahut bazen başlı başına bir ritüel olarak icra edilmesi sebebiyle hem müzik teorisi hem de etnomüzikolojinin inceleme sahasında bulunan bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılan çalışmada Kuzey Makedonya’da gerçekleştirilen müzik merkezli bir alan araştırmasında kayda alınan Arnavutça mevlit icrası, makam kullanımı bağlamında İstanbul merkezli mevlit icra geleneğinin önemli örneklerinden Aziz Bahriyeli’nin icrasıyla karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Saba makamının işlendiği bu icraların perde kullanımları frekans bazında değerlendirilmiş, buradan resitatif ve doğaçlama sayılabilecek bu tür üzerinde iki coğrafyada makama yaklaşım noktasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Balkan, Mevlit, Kuzey Makedonya, Makam

* Makale Geliş Tarihi: 4 Mayıs 2023 Makale Kabul Tarihi: 15 Haziran 2023

Bursa Uludağ Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon birimi tarafından desteklenen SGA-2022-1041 kodlu “Makedonya Türklerinin Geleneksel Müziklerinin Derleme ve Analizi Yoluyla Yazılı, Görsel ve İşitsel Kaynak Oluşturma Projesi” kapsamında gerçekleştirilmiştir

** Arş. Gör. BUÜ Devlet Konservatuarı, cuneyt_arslan@windowslive.com, <https://orcid.org/0000-0002-1149-9519>

Evaluation of Albanian Mevrit Performance in the Balkans in the Context of Makam Usage: “The Case of North Macedonia-Gostivar Fieldwork”

Abstract

Mevrit, which is a literary genre, appears as a genre in the field of study of both music theory and ethnomusicology, because it is presented with melodies and is performed as a part of various rituals or sometimes as a ritual on its own. In the study, the Albanian mevrit performance, recorded in a music-centered field study carried out in North Macedonia, was evaluated in comparison with the performance of Aziz Bahriyeli, one of the important examples of the Istanbul-based mevrit performance tradition, in the context of the use of maqam. The fret use of these performances in which the Saba maqam is practiced is evaluated on the basis of frequency, and the similarities and differences in the approach to maqam in two geographies on this type, which can be considered as recitative and improvisation, are tried to be revealed.

Keywords: Balkan, Mawlid, Maqam, North Macedonia

Giriş

Arapça doğmak, doğum zamanı, doğum yeri gibi ifadelerle karşılık gelen “mevrit” kelimesi İslâmî literatürde Hz. Muhammed’in doğduğu zamanı ve yeri betimlemek için kullanılmıştır (Koca, 2019:156). Zamanla peygamberin doğumunu anlatan manzum eserlere ve bu eserlerin okunduğu törenlere de mevrit adı verilmiştir.

İslam edebiyatında peygamberi övme maksadıyla yazılan manzum eserlerin ilkleri peygamberin hayatta olduğu döneme kadar dayanmaktadır. Hasan bin Sabit ve Ka’b bin Zühre bu yönde eser veren en eski şairler olarak tanımlanabilir. Ka’b bin Zühre’nin, Hz. Muhammed’e yazdığı kasideyi huzurda okuması ve peygamberin kendisine hırkasını hediye etmesi üzerine bu eser Kaside-i Bürde (bürde:hırka) olarak bilinmeye başlamıştır. Kaside-i Bürde huzurda okunup takdir edilmiş bir eser olması hasebiyle İslam coğrafyasında tüm ilmi meclislerin açılışında okunagelmıştır.

Kaside-i Bürde zamanla bir tür adı haline gelmiş ve aynı isimli farklı örnekler de verilmeye başlanmıştır. Bunların en bilinenlerinden biri Muhammed el-Bûsîrî’nin Kasidet’ül Bürde adlı eseridir. 160 beyitten oluşan ve mesnevi türünde yazılan bu esere müellifi “El-Kevâkibü’l-dürriyye Fî Medhi Hayri’lberriyye” adını vermişse de eser hem müellifin gördüğü bir rüyanın çağrışımından hem de böyle bir türün varlığından ötürü “Kaside-i Bürde” adıyla bilinmiştir (Kuzubaş, 2007:157). Kaside-i Bürde başta olmak üzere bu dönemde yazılmış diğer türlerin mevrit türünün oluşumuna

kaynak teşkil ettiğini söylemek mümkündür.

İslâm âleminde ilk mevlit metinleri X. asırda görülmeye başlar. İbâresinde mevlid kelimesi bulunan ilk eser ise İbnü'l-Cevzî'nin Mevlidü'n-Nebî adlı eseridir. Yine XIII ve XIV yüzyıllarda İbnü'l-Arabî'nin Mevlidü'l-cismânî ve'r-rûhânî; Ebü'l-Kasım es-Sebtî'nin ed-Dürrü'l-muazzam fî mevlidi'n-Nebiyi'l-muazzam; İbn Dıhye'nin Kitâbü't-tenvîr fî mevlidi's-Sirâcî'l-münîr; Zemlakânî'nin Mevlidü'n-Nebî adlı eserleri bu konuda ilk yazılan mevlidlerdir (Aksoy, 2007:324).

Arapça mevlitler yanında Farsça, Arnavutça, Kürtçe, Cava dilinde, Boşnakça, Rumca, Çerkesçe, Urdu dilinde, Savahilî dilinde, Alhamyado (Arap harfleriyle yazılmış İspanya ve havâlisi dili) ve Tatarca mevlitler de vardır (Aksoy, 2007:324).

Mevlit türü Türkler tarafından da oldukça rağbet görmüş ve Türk coğrafyasında bu türde pek çok eser telif edilmiştir. Üzeyir Arslan'ın çeşitli kaynaklardan aktardığına göre Türk Edebiyatında 200 civarında olduğu sanılan müstakil mevlitlerin ilki Süleyman Çelebi'nin Vesîletü'n-necât'ı olarak kabul edilmektedir. Bundan önce kaleme alınmış Ahmed Fakih'in (ö. 1252) Çarh-nâme'sinin hâtîme bölümü, Âşık Paşa'nın Garibname'sinin (1330) tevhid bölümündeki beyitler, Mustafa Darîr'in manzum-mensur Tercüme-i Siyer-i Nebî'sinin (1384) manzum kısımları ve İbnü'l-Cezerî'nin (ö. 1429) el-Mevlidü'l-kebîr'i Vesîletü'n-necât'a kaynaklık etmiş görünmektedir (Arslan, 2009: 20).

İcra şekli ve söz içeriği açısından mevlit türüne benzer bir yapı da XV. Yüzyılda karşımıza çıkmaktadır. “Muhammediye” adı verilen bu türle ilgili Karaçam'ın Uzun'dan (2005) aktardığı bilgiler şu şekildedir:

XV. yüzyıldan itibaren Anadolu coğrafyasında Muhammediye adı verilen bir eser örneğine de rastlanmaya başlanmıştır. Bu eser, Muhammediye Yazıcıoğlu Mehmet (ö. 1451) tarafından 1449 yılında tamamlanmıştır. İçerik bakımından mevlidin tüm bölümlerini kapsayan Muhammediye, üç bölümde incelenebilir. Birinci bölüm yaratılışla ilgilidir. İkinci bölüm Siyer-Mevlid bölümüdür ve bu bölümde Hz. Âdem'den Hz. Muhammed'e kadar bütün peygamberlerin bazı özelliklerinden bahsedilir. Ardından gelen kısımlar Hz. Muhammed'in doğumu, hayatı, savaşları, mucizeleri, Ehl-i beyt'i, halifeleri, 285 beyitlik 7 mi'râciye, Kur'an-ı Kerim'den bazı surelerin tefsirleri, hadis şerhleri, Hz. Muhammed'in nasihatleri, ibadet ve cihada teşvik gibi konuları içermektedir. Üçüncü bölümde ise kıyamet alâmetleri, ahiret hayatı, tövbe gibi konulardan bahsedilir ve eser bir dua ve münâcâtla son bulur. Muhammediye halk arasında oldukça yaygın kullanılmıştır. XVII. Yüzyıldan itibaren “muhammediyyehan” adı verilen icracılara rastlanması eserin icrasının oldukça yaygın olduğuna delildir (Karaçam, 2022: 7).

Yazıldığı XV. Yüzyıldan bu yana Türk-İslam coğrafyasında büyük beğeni kazanmış ve örneği olduğu türün yerine geçtiği söylenebilecek olan meşhur mevlit ise,

Yıldırım Bayezid'in imamı olan Süleyman Çelebi'nin mesnevi türünde kaleme aldığı Vesîletü'n-necât adlı eseridir. Süleyman Çelebi'nin halk nezdinde büyük rağbet göreceği bir ifade gücü ile yazdığı bu mesnevi, mevlit dendiğinde akla gelen ilk ve çoğunlukla da yegane eserdir. Banarlı bu eser için mevlit manzumesinin bir nazire olduğunu, yani, aynı ve benzer konularda kendinden önce söylenmiş mevlit manzumelerini bir söyleyiş tekamülüne erıştirdiğini belirtmektedir (Banarlı, 1963: 11). Bu bağlamda Vesîletü'n-necât'ın başlı başına bir tür olarak algılanması esere duyulan hürmet, eserin geniş bir coğrafyaya yayılması ve icrasının pek çok farklı bağlamda ritüel şeklinde yapılmasıyla açıklanabilir. Banarlı'ya göre Selçuk Atabeklerinden Muzaferüddin Gökbori, Türk kutlama gelenekleri çizgisinde, halkın geniş katılımının sağlandığı ziyafet ve şölen bağlamındaki etkinleri mevlit bağlamında tertipleyen ilk Türk hükümdardır (Banarlı, 1998: 481). Osmanlı'da Vesîletü'n-necât adlı mesnevinin benzer bir ritüel haline gelmesi Sultan III. Murat döneminde olmuştur (Şeker, 2004: 480).

Osmanlı egemenliğinde bulunan Balkanlarda da mevlit özellikle peygamberin doğum yıl dönümü ve dini özellik taşıyan bazı münasebetleri de kapsayacak şekilde geniş bir anlam kazanmıştır. Saraybosna'daki Gazi Hüsrev Bey Camii'nin 1531 tarihli vakfiyesinde mevlit için yılda 300 dirhem tahsisat ayrıldığı kayıtlıdır. Bölgedeki diğer camilere ait vakfiyelerde ve şahsî vasiyetnâmelerde de benzeri kayıtlar mevcuttur (Aruç, 2007: 68). Sonraki süreçte Balkanların Osmanlı'dan kopmasının bu geleneğin ortadan kaybolmasına sebep olmadığı açıktır. Ahmed'in belirttiğine göre Mevlit geleneğinin korunması XIX. ve XX. yüzyıllarda kimlik bağlamında çeşitli yasaklarla mücadele eden Balkan Türk ve Müslümanları arasında kimliğin muhafazası gibi görülmüştür. Ulus devlet akımlarıyla ve Osmanlı'nın bölgedeki hakimiyetini kaybetmesiyle millî kimliklerini belirginleştirmeye çalışan gayri Türk Balkan toplumlarında Süleyman Çelebi'nin mevlidinin tercümelerine ve nazirelerine rastlanmaktadır. Metin İzeti'nin belirttiğine göre Arnavutlarda ve Boşnaklarda XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar Türkçe okunan Süleyman Çelebi mevlidi, o yıllarda Nikşiçli Salih Gaşeviç tarafından Boşnakçaya ve Hafız Ali Rıza Ulqinaku tarafından da Arnavutçaya çevrilmiştir (İzeti, 2007:351). Bu çeviriler XXI. yüzyıla uzanan sürece kadar devam etmiştir. Yine Ahmed'e göre Süleyman Çelebi mevlidi Sovyetlerin dağılmasını takiben 1991 yılında Bulgarçaya çevrilmiş ve Osmanlıca metniyle birlikte basılmıştır. (Ahmed, 2007: 372)

Çeviri ve nazire süreçleriyle birlikte Balkan dillerinde özgün mevlitler de yazılmaya başlanmıştır. Jahja'nın belirttiğine göre 1959 yılında yayımlanan Hasan Kaleshi'ye ait Sırpça "Mevludi Kod Arbanasa" bunların ilk örneklerindedir Ayrıca Hoxhaj, Hafız Ali Korça, Zemblaku, Shkodra, Hafız İslam Çelebi gibi pek çok müellif Arnavutça mevlitler kaleme almıştır (Jahja, 2015: 68).

Abbas Jahjai ile yapılan görüşmede, bölgede mevlit türünün Osmanlı Devleti'nin Balkanlara hakimiyetiyle birlikte yaygınlaştığı ve bu bölge kaybedildikten sonra siyasi irade tarafından Müslümanlara uygulanan yasaklar arasında halkı bir araya

getiren bir figür haline geldiği kaydedilmiştir. Öyle ki bölgede bu sürece tekabül eden 1920’li yıllarda doğan çocuklara sık sık Mevlüt, Mevlüde gibi isimlerin verildiği görülmektedir (Jahjai, kişisel görüşme, 2022).

Günümüze gelindiğinde Türkiye’deki uygulamaya benzer şekilde mevlit geleneğinin Balkan coğrafyasında benzer bir ritüel bağlamında varlık bulduğu görülmektedir. Balkan Müslümanları, düğün, cenaze, doğum gibi hayat akışı içerisindeki köşe noktalarda mevlide yer vermektedir. Yine Türkiye’dekine benzer bir uygulamayla Balkanlardaki mevlit icraları herhangi bir çalgı eşliği olmadan, mevlithan tarafından ezgilenilerek icra edilmektedir. Bu icra genellikle doğaçlama bir çatı içerisinde kalıplaşmış bazı ezgilerin birbirine eklenmesiyle ortaya çıkarılmaktadır.

Doğaçlama icralarda icracı müzikal dağarının ve yaratma gücünün sınırları içerisinde özgün yapılar ortaya koyar. Fakat mevlit gibi bazı geleneklerde bu doğaçlama alanı diğer doğaçlama türlere göre oldukça sınırlı olabilir. Türkiye’deki mevlit icrasının müzikal köklerine bakıldığında doğaçlama yapısının geleneksel olarak temelden sınırlandırılmış olabileceği bir alan görülmektedir. Alvan, Evliya Çelebi’den, o dönemde Süleyman Çelebi mevlidinin 12 makamda ve 24 şubede bestelenmiş şekilde okunduğunu aktarmaktadır. Sonraki süreçte bu besteli Mevlit notaya alınmadığı için unutulmuş, fakat Bursa’da 1703 ve İstanbul’da 1827’de yazılan iki el yazması Mevlid-i Şerif’te her bahrin hangi makamda okunduğu not edilmiştir ve bu eserlerdeki makamlar günümüzdeki klasik mevlit okuyuşuyla çoğunlukla örtüşmektedir (Alvan, 2016: 134). Bu örnekte yazılı bir eserin unutulması akılda kalan makamsal yapılar üzerinden doğaçlama icrâ pratiklerinin geliştiği görülmektedir.

Karaçam’ın 2022 yılında yaptığı “Tarihsel Süreç İçinde Mevlid İcrası” isimli tez çalışmasında ise yedi farklı mevlit mecmuası incelenmiş ve bu mecmualarda bahirlere göre mevlidin hangi beytinin hangi makamda icra edileceği noktasında genel bir tutarlılık tespit edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında mevlidin doğaçlama icrasını sınırlayan önemli bir makamsal geleneğin olduğu söylenebilir. Ayrıca bu çalışmada bazı mecmualarda bazı beyitlerin makamların seyir özelliklerini ifade etme noktasında anlamlı olduğu değerlendirilebilecek şekilde tanımlamalar yapıldığı görülmektedir. Verilen örnekte birinci bahir için tanımlanan sırasıyla “düğah, neva, kuçek, hüseyni ve muhayyer” makamları ezginin genel seyri hakkında fikir vermektedir (Karaçam, 2022:21)

Her ne kadar mevlit gibi yapıları yarı-doğaçlama gibi bir tanımla tasnif edebilecek olsak da coğrafi ve etnik farklılıklar bu doğaçlama alanında müzikal farklılıklar da yaratacaktır. İcracının dağarındaki müzikal yapı doğaçlama alanında ona lazım olacak malzemenin niteliğini ve sonuç olarak icrayı doğrudan etkileyecektir. Bu bağlamda Balkan coğrafyasında icra edilecek bir mevlidin müzikal açıdan özgün birtakım özelliklere sahip olması beklenebilir. Bu makalede de Kuzey Makedonya’da yapılan bir alan araştırması esnasında kaydedilen bir mevlit icrasındaki makam kullanımı Türk Makam Müziği teorisinden faydalanılarak incelenmeye ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

Yöntem

İncelenen mevlit icrası 2022 yılı Ağustos ayında Bursa Uludağ Üniversitesi bünyesinde gerçekleştirilen “Makedonya Türklerinin Geleneksel Müziklerinin Derleme ve Analizi Yoluyla Yazılı, Görsel ve İşitsel Kaynak Oluşturma Projesi” kapsamında yapılan alan araştırmasında Doç. Dr. Erdem Özdemir ve Arş. Gör. Cüneyt Arslan’ın bizzat katıldığı Kuzey Makedonya’nın Gostivar kentindeki bir organizasyonda kaydedilmiştir. Bu organizasyonun uzun süre çocuğu olmamış bir ailenin bebek sahibi olduktan sonra bunu kutlamak için tertip ettikleri bir cemiyet olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

Balkanlardaki dini müzikler üzerine çalışmaları bulunan akademisyen Doç. Dr. Abas Jahja ile yapılan görüşmede kaydedilen mevlidin Fahrudin Osmani’ye ait olan yeni bir mevlit olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Bu mevlit 1984 yılında Makedonya Cumhuriyeti “İlmiye” Vakfı Başkanlığı tarafından Üsküp’te “Kiril i Metodi” Üniversitesi Yayınevinde yayımlanmıştır. Arnavut dilinde yazılan en yeni mevlitlerden biridir. 14 bölümden ve 344 beyitten oluşmaktadır. Öz Arnavutça ile yazılmış olması son zamanlarda çok rağbet görmesini sağlamakta ve “İslam, İlk İnsanla Beraber Doğdu”, “Aleni Çağrı”, “Hicret” gibi daha önce rastlanmayan bölümler içermektedir (Jahja, 2015:80). İcra edilen mevlidin bu kadar yeni bir eser olması, bölgede mevlit yazma geleneğinin devam ettiğini ve yeni yazılan bir mevlidin ezgilenerek bu ritüellere dahil edilebildiğini göstermesi açısından önemlidir.

Aynı alan araştırması kapsamında görüşülen bir diğer dini müzik icracısı ve fahri din görevlisi Ataullah Kurtiş’e Makedonya’daki mevlit icrasının Türkiye’dekinden farklarıyla ilgili bir soru yöneltilmiştir. Kurtiş, geçmişte bu bağlamda müzikal farklılıkların daha belirgin olduğunu fakat medya araçlarının yaygınlaşmasıyla Türkiye’de icra edilen mevlitlerin bölgede daha sık dinlendiğini ve bu farkların azalarak icraların benzeştiğini belirtmiştir.

Öte yandan kendisiyle yapılan görüşmede Doç. Dr. Abas Jahjai, dini müzik bağlamında Arnavut din görevlilerin yaklaşımlarını şu sözlerle ifade etmiştir;

Arnavut din görevlileri de makamları Türk musikisi sistemine göre kullanıyorlar, fakat perdelerde belirli farklılıklar olabiliyor. Arnavutların “çiteli” çalgısındaki si koma bemol olarak tabir edilen, Türk müziğinde seghah perdesi olarak adlandırılan perdenin farklı olduğunu görüyoruz. Bu perde çiteli çalgısı üzerinde Türk müziğindeki Kürdi perdesine yakın dolayısıyla seghah perdesinden daha düşük frekanslı bir perdedir. (Jahjai, kişisel görüşme, 2022)

Gostivar’da kayda alınan Arnavutça Mevlit icrasında kullanılan makamsal yapının özgün bir kullanım olduğu dikkat çekmiş ve bu kullanımın detaylı incelenmesi gerekli görülmüştür. Bir karşılaştırma zemini yaratmak için Aziz Bahriyeli’nin Vesiletün Necat’ın tevhid bahrini saba makamında icra ettiği performans incelemeye dahil edilmiştir. Bu sayede saba makamının mevlit bağlamında Türkiye’de ve

Balkanlardaki kullanımı iki farklı örneklem üzerinden karşılaştırılmaya çalışılmıştır.

Doğaçlama türlerde yapı ve üslubun icracıya göre şekillenmesi kaçınılmazdır. Bu bağlamda çalışmada yer verilen örneklerin kendi evrenlerini temsili tartışmaya açıktır. Özellikle Türkçe mevlit icrası için seçilen örneğin oldukça tanınmış bir mevlithan olması ve Arnavutça mevlidin kaydedildiği mevlithanların tesadüfi şekilde seçilmesi çalışmanın icra başarısı, icracı yetkinliği gibi bir durumu tespit etmeyi amaçlamadığını göstermektedir. Bu çalışmayla ortaya konmak istenen, benzer dini ritüeller bağlamında aynı makamdan icra edilen aynı türde iki örneğin makam kullanımı başta olmak üzere çeşitli icra dinamiklerinin saptanıp karşılaştırılmasıdır. Karşılaştırma yapılırken öncelikle verilmek istenen, alan araştırmasında kayıt altına alınan Arnavutça mevlidin Türk makam müziğiyle ilişkisini ve bu örnekteki müzikal özelliklerini ortaya koymaktır.

Gostivar'dan derlenen mevlit icrasında, icrayı birbirini küçük değişikliklerle tekrar eden müzik cümlelerinin oluşturduğu gözlemlenmiştir. Bu cümlelerden, icranın genelini temsil edeceği düşünülen bazıları notaya alınmış ve ezgi yapısı ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Aziz Bahriyeli'nin icra ettiği Türkçe mevlidin de ilk 1:06'lık süresi notaya alınmıştır. Makamsal kullanımın perde bağlamında özgünlüğünü karşılaştırmalı olarak ortaya koymak için de Melodyne programından faydalanılmıştır. Kullanılan perdelerin birbirlerine olan uzaklıkları cent değerleriyle hesaplanmıştır. Bununla birlikte perdelerin icranın genel süresi içerisinde ne oranda kullanıldıkları yaklaşık olarak tespit edilmiş, icrada makamın hangi perdelerinin güçlendirildiği tespit edilmeye çalışılmıştır.

Gostivar'da kaydedilen Arnavutça mevlitte icrayı iki farklı mevlithan müşterek olarak yapmıştır. Bu açıdan iki icracının makama yaklaşımları arasında bir farklılık olup olmadığı da inceleme konusu edilmiş, bireysel icra tavırlarının geneli temsil edip etmediği anlaşılmaya çalışılmıştır.

İnceleme

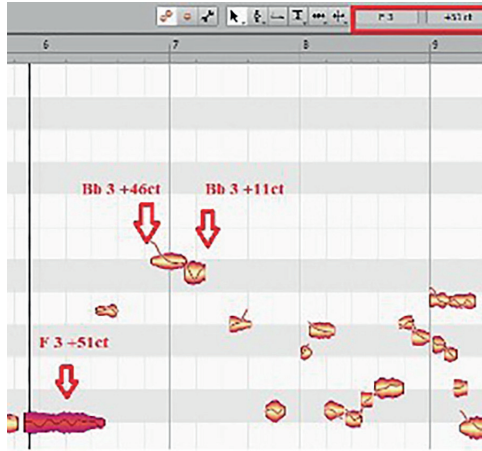
Mevlidin, ilk mevlithanın seslendirdiği bölümü üçüncü saniyesinden itibaren eşit uzunlukta sayılabilecek üç cümleliğin ikişer cümle parçasından oluşan simetrik şekilde icra edildiği görülmektedir. Burada saba makamının işleniş şekli dikkat çekicidir.

Başlangıç: 00:03
Bitiş: 00:44



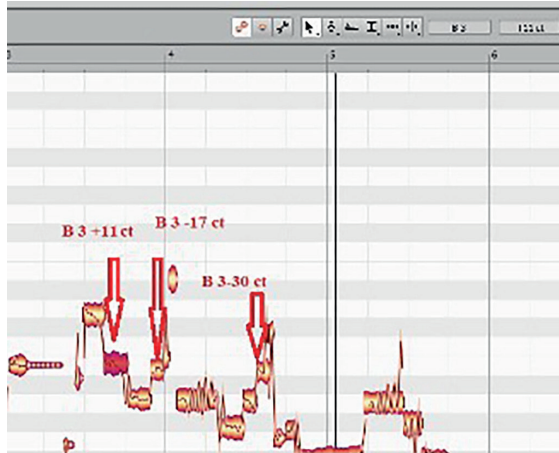
Şekil 1: İlk mevlithanın icra örneği

Türk Makam Müziğinde Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde saba makamının dördüncü derecesinde kullanılan “nim hicaz” perdesi tespit edildiği kadarıyla bu icrada üç farklı şekilde kullanılmaktadır. Hakim kullanım, gelenekte “kırık neva” veya “kapalı neva” olarak bilinen 1 komalık Re bemol şeklindedir. Türk Makam Müziği geleneğinde saba makamında nim hicaz perdesinin işaret ettiği noktadan daha tiz bir frekansı temsil edecek şekilde kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle Neva perdesinde yakın ve buradaki kullanımına paralel bir noktadan nim hicaz perdesine doğru seyreden ters glissandolar makamın karakteristik özelliği sayılabilir. Buradaki kullanımda ise bu “kapalı neva” denilen perde ters glissandolarla nim hicaz perdesine doğru gidecek şekilde işlenmemiş, daha sabit bir frekansta tutulmuştur. Bununla birlikte daha çok neva perdesinin tınlatılması ve çok az bir frekans farkıyla pestleştirilmesi duyulmaktadır. İkinci kullanım şekli, bu Neva perdesine yakın perdenin tamamen natürel olarak yani yakın olduğu Neva perdesinin tınlatılması şeklindedir. Bu kullanımda duyum uşşak makamıyla örtüşmektedir. Üçüncüsü ise özellikle karara gelirken cümle sonlarında “nim hicaz” perdesinin Saba makamının işleniş geleneğinden de pest bir yapıda çok küçük sürelerde ve daha çok çarpmalar şeklinde kullanılması şeklindedir.



Şekil 2: Arnavutça mevlitte icranın karar ve dördüncü dereceleri

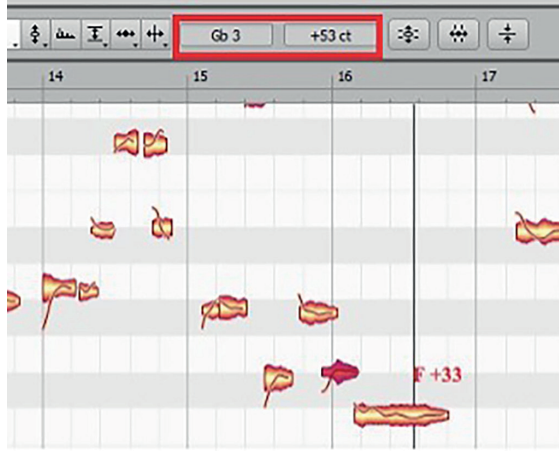
Şekil 2, icrada perde farklılıklarının analizi için kullanılan Melodyne programından alınan bir ekran görüntüsüdür. Burada icranın karar sesinin programın yaklaşımına göre üçüncü oktavadaki Fa notasından yaklaşık 50 cent daha tiz olduğu görülmektedir. Bu perdeyi saba makamının karar sesi olan düğah perdesi olarak ele alıp bütün diğer perdeleri +50 cent değerinde değerlendirdiğimizde, icrayı gerçekleştiren mevlitinin makama yaklaşımı konusunda nicel veri elde edilebilmektedir. Zira icrada neva perdesine tekabül etmesi gereken Bb +50 bölgesinin sıkça kullanıldığı (Bb3 +46ct) fakat pek çok defa bu frekansın ters glissandolarla 30 ila 35 cent pestleştirildiği ve kapalı neva adı verilen perdeyle ilişkilendirilecek bir kullanımın olduğu görülmektedir.



Şekil 3: Aziz Bahriyeli'nin mevlid icracısının dördüncü derecesi

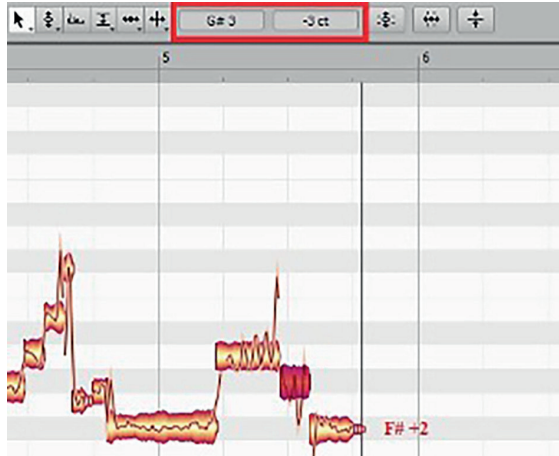
Bahriyeli'nin icrasında ise karar perdesinin F#3 +8 cent olarak icra edildiği görülmektedir. Buna göre icrada saba makamının dördüncü derecesi olan nim hicaz perdesinin Arnavutça mevlitteki uygulamayla örtüşür şekilde neva perdesinin tınlatılıp ters glissandolarla pestleştirilmesiyle seslendirildiği görülmektedir. Arnavutça mevlit icrasında yapılan ters glissando 35 cent değerindeyken Bahriyeli'nin icrasındaki ters glissandonun benzer şekilde 41cent değerinde olduğu tespit edilmiştir.

İcralar arasında perde bağlamında karşılaştırılması gereken bir diğer nokta se-gah perdesinin kullanımınıdır. Arnavutça mevlitte şekil 4'te görüldüğü gibi bu perde kürdi-dik kürdi perdelerine tekabül edebilecek şekilde karar sesinden 120 cent tiz şekilde kullanılmaktadır.



Şekil 4: Arnavutça mevlitte icranın ikinci derecesi

Aziz Bahriyeli'nin icrasında ise saba dizisinin ikinci derecesi Türk makam müziği geleneğine uygun olarak şekil 5'te gösterildiği gibi ilk dereceden bir tam sese yakın olacak şekilde 195 cent tiz bir frekanstan tınlatılmış ve ters glissandolarla birinci dereceye yaklaştırılmıştır.



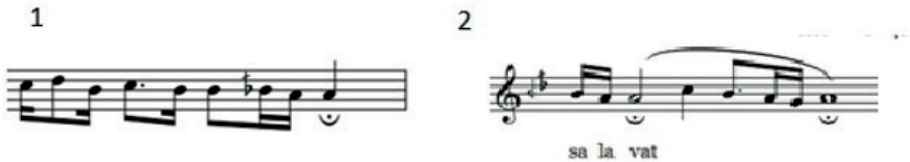
Şekil 5: Aziz Bahriyeli icrasının ikinci derecesi

İki icracının makama yaklaşımlarını seyir ve motif bağlamında değerlendirdiğimizde gözümüze ilk çarpan yapının giriş motifi olduğunu söyleyebiliriz. Şekil 6'da 1 numarayla gösterilen motif Gostivar'daki icradan, 2 numarayla gösterilen motif Bahriyeli'nin icrasından alınmıştır. İki icraya da saba makamının karardan birinci derece güçlü olarak kabul edilen çargah perdesine uzanan bir yapıyla başladığı görülmektedir. Bununla birlikte bu iki giriş motifi süre açısından da oldukça benzer şekilde kurgulanmıştır.



Şekil 6: İrcaların başlangıç motifleri

Benzer şekilde iki icracının da makamın karar bölgesinde kurguladıkları motifler benzerdir. Karar motiflerinde ezgi yine çargâh perdesinin vurgulanarak düğah perdesine götürülmesiyle kurgulanmıştır.



Şekil 7: İrcaların karar motifleri

İlk mevlithanın icrası bittikten hemen sonra Türkiye’de de bahirler-bölümler arasında okunması gelenek olduğu şekilde bir sala okunmaktadır. Bu sala iki mevlithanın icrasına salondaki konukların da katılımıyla gerçekleşmektedir. Salada kullanılan makam yapısı bir önceki icrayla örtüşür şekildedir.



Şekil 8: Sala bölümünün notası

İcrayı Türkiye’deki icralardan farklı duyuran bir diğer önemli husus makamın perdelerinin birbirlerine süre bağlamındaki oranının farklı kullanılması olarak görülmektedir. Türk Makam Müziğinde saba makamında yapılan irticali icralar yahut çeşitli alt türlerdeki kompozisyonlar incelendiğinde yeden perdesi olan rast perdesinin sıklıkla kullanıldığı görülebilir. Fakat mevlit icralarında Bahriyeli’nin icrasında da görüldüğü gibi rast perdesinin kullanımı oldukça sınırlı bir süre içerisinde. İkinci mevlithanın icrasında da rast perdesine ayrılan süre oldukça azdır. Pek çok cümlede bu perde ya hiç kullanılmamıştır ya da çok küçük sürelerde varlık göstermiştir. Şekil 7’deki örnek, rast perdesinin kullanıldığı cümlelerden biridir. Bu cümle 42 adet onaltılık değer içermektedir ve buradaki kullanımı bir onaltılık değer kadardır. Bu açıdan yeden perdesinin bu cümle özelinde, cümlenin %2,3’ü kadar bir süreyi kapsadığı görülmektedir. Ayrıca Saba makamındaki icralarda karara gelirken segâh ve nim hicaz perdeleri üzerindeki kalışlar bu makamın karakteristik özelliklerinden biridir. Bu icrada segâh ve nim hicaz perdesinin kullanım sıklığı da görece oldukça kısıtlı bir süreyi kapsamaktadır. Yine bu örnek cümlede segâh perdesi %16,1, Nim hicaz perdesi ise %13,8 oranında kullanılmıştır. Fakat burada asıl vurgulanması gereken nokta kullanılan bütün segâh ve nim hicaz perdelerinin 16lık değerde olmasıdır. Bu iki perdeden segâh perdesi, üzerinde sıkça kalınan düğah ve çargah perdeleri arasında yalnızca bir köprü vazifesi görürken nim hicaz perdesi makamın kimliğinin oluşmasını sağlayacak düzeyde kullanılmıştır. 5 perdeden oluşan cümlede bu üç perde tüm kullanımın %32,2’sini oluştururken, çargâh ve düğah perdeleri %67,82’ini oluşturmuştur. Bahriyeli’nin icrasına bakıldığında (şekil 8.) nim hicaz ve segâh perdelerinde daha uzun kalışlar yapıldığı görülmektedir. Bu icrada çargâh perdesi %37,5, nim hicaz perdesi %16,9, hüseyini perdesi %11,6, segah perdesi %8,9, düğah perdesi %8 oranında kullanılmıştır. Mevlidin giriş bölümünün icra edildiği Bahriyeli’nin icrasında kompozisyon açısından makam seyriyle paralel olarak karar perdesinin (düğah) birinci dereceden güçlü perdesi olan çargâh perdesinden yaklaşık 4.5 kat daha az kullanıldığı görülmektedir. Gostivar’daki ilk mevlithanın icrasında ise çargâh ve düğah perdeleri benzer oranlarda (78/100) kullanılmıştır. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta perdelerin toplam süreleriyle birlikte en fazla ne

uzunlukta kullanıldıkları, bu perdelerde asma kalıpların gerçekleşip gerçekleşmediğidir. Bahriyeli'nin icrasında nim hicaz perdesi üzerinde bir kez iki dörtlük, bir kez de bir dörtlük sürelerle kalındığı görülürken Gostivar'daki ilk mevlithanın icrasında bu perdede bir sekizlikten uzun kalınmadığı, bu perde yerine kullanılan neva perdesinde ise üç sekizlik bir süreyle kalış yapıldığı görülmüştür. İncelenen kayıtlarda Gostivar'daki icralarda nim hicaz perdesi üzerinde uzun kalıplar yapılmadığı, bu bölgede yapılacak kalıplarda bu perdenin yerine neva perdesinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Yine Bahriyeli'nin icrasında segah perdesi üzerinde bir asma kalış yaratacak sürelerde durulduğu fakat ilk mevlithanın icrasında bu perdenin de geçiş amaçlı kullanıldığı ve üzerinde bir sekizlikten fazla bir sürenin olmadığı tespit edilmiştir.

İkinci Mevlidhan



Şekil 9: İkinci mevlithanın icra örneği

Ayrıca ilk mevlithanın icrasında görülen karar motifleri bu icrada da görülmektedir. Onaltılık değerde birer segâh ve düğah perdesinden sonra uzun süreli bir düğah perdesi kullanımı icraların pek çoğunda ortaktır. Yine cümlelerin başlangıç motifleri düğah perdesinden çargah perdesine giden ve çargah perdesi üzerinde görece daha uzun kalıplar yapan motiflerden oluşma eğilimindedir.

Mef har i mev cu dat haz re ti fah ri a lem Muhammed Mus tafa ra
sa la vat Al lah a dun zik re de lim ev ve la va cib ol dur
cüm le iş te her ku la Al lah a dun her kitu ol ev vel a na
Her i ş i â sa ni der
Al lah a na

Şekil 10: Bahriyeli'nin icra örneği

Yapılan bu incelemelere ilave olarak Makedonya'daki dini müzik yapısı ile ilgili görüşme yapılan Atullah Kurtiş'in örneklediği mevlit icrasına da üslup yönünden yer vermek faydalı olabilir. Bahsedildiği şekilde kendisi bu bölgedeki Türklerin mevlit icralarının Türkiye'dekiyle oldukça benzer yapıda olduğunu vurgulamıştı. Kendisinden bir örnek rica edildiğinde ise Türkiye'de pek rastlanmayan şekilde "kürdi" dizisi üzerinde bir icra gerçekleştirmiştir.

Atullah Kurtiş [Miraç Bahri 1, 2 ve 3. beyitler]

Söy le şir ken cüb ra il i le ke latu Gel di ref ref ö nü ne vor di se latu

Al dı ol şa hı ci ha nı ol za man Sid re den gi ti ve gö tür dü

he man Bir fe za ol du o dem de ru nu ma ne me katı var

an de ne arz ü se ma

Şekil 11: Atullah Kurtiş'in İcra Örneği

Kurtiş'in yapmış olduğu icrada dizi açısından mevlit icralarında kullanılmayan bir makam seçimi yapılmış olmasının yanında tizden peste yapmış olduğu üçlü atlamalarla dizinin işleniş şekli açısından da özgün bir yapı bulunmaktadır.

Sonuç

Toplumlar arasındaki müzikal etkileşim, müziğin doğası gereği oldukça homojen olarak gerçekleşmektedir. Balkan coğrafyasında yaşayan toplumların asırlarca Türk himayesinde kalmış olmaları ve din bağı bu coğrafyanın müzikal yapısını Türk Müziğine karşı oldukça geçirgen bir hale getirmiştir. Bu açıdan Balkan coğrafyasında icra edilen bazı müzikal türlerin Anadolu coğrafyası Türk Müziği ve Kentli Makam müziğiyle homojen bir şekilde karıştığı söylenebilir.

Yapılan gözlem ve başvuru kaynaklara göre Balkanlarda icra edilen mevlidin Anadolu'daki ile, ritüel bağlamında farklılık göstermediği görülmüştür. İnsanlar her iki coğrafyada da bu türü oldukça benzer işlevlerde ve biçimlerde icra etmektedir. Mevlidin ritüel halinin bölgede yaşayan Arnavut, Boşnak, Türk gibi etnik

kökenlerden bağımsız olarak, bütün Müslümanlar için ortak bir gelenek olduğu açıktır. Fakat malumdur ki müzikal icra biçimleri, toplumların dini kimliklerinden çok milli kimliklerini işaret eder. Bu bağlamda bölgede yaşayan halkların bu geleneği müzikal açıdan kendi ulusal icra şekilleriyle değerlendirmeleri olasıdır. İncelenen mevlit örneğinde görüldüğü üzere daha çok makam müziği sahasında değerlendirilen bir tür, milli kimliklere göre farklılaşan ve benzeşen bir icra şekliyle Balkan coğrafyasında da sürdürülmektedir. Bu benzerliğin ve farklılığın ortaya konulabileceği alanların biri dizilerin ve perdelerin kullanım şeklidir.

Arnavutça Mevlitte Türk makam müziğindeki saba makamının uygulanmasında perde-frekans bağlamında bazı benzerliklerin olduğu görülmüştür. Bununla birlikte genelde Balkan coğrafyasının, özelde Arnavut toplumunun tampere sistem üzerinde müzik üretme geleneğinin izlerinin mevlit icrasında da ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Jahjai'nın da bahsettiği gibi Arnavutların geleneksel çalgısı olan Çitelide kürdi perdesine yakın olarak tabir edilen perde, saba makamıyla örtüştürebileceğimiz bir icrada kendisine yer bulmaktadır. Bu perde kullanım biçimi, icracıların saba makamını kendi müzikal bağlamları içerisinde değerlendirip şekillendirmiş olduklarını göstermektedir. Saba-Zemzeme makamıyla ilişkilendirilebilecek bu makam kullanım şeklinin bölgede saba zemzeme makamının bilinirliğiyle ilgili olmadığı, saba makamının milli müzik dağarı içerisinde değerlendirilme şekliyle ilgili olduğu düşünülebilir.

Bununla ilintili olarak kendisi de bir Türk olan fakat Arnavut nüfusun yoğunlukta olduğu bir dini çevrede faaliyet gösteren Ataullah Kurtiş'in, ezan okurken Türk Müziğinin özgün makamsal yapısı kullandığı fakat mevlit icrasında tampere sistem içerisinde de değerlendirilebilecek bir diziyi kullandığı görülmüştür.

İki icranın birbirinden üslup açısından oldukça farklı duyulmasını açıklayan birkaç farklı nokta daha mevcuttur. Bunların başında Arnavutça mevlitte bir beşli, Türkçe mevlitte ise bir sekizli içerisinde icra yapılması gelebilir. Bunun dışında Türkçe mevlitte acem, hüseyini, seğah perdelerinde de kısa kalıplar yapılırken Arnavutça mevlitte tüm kalıplar çargah, düğah ve neva perdeleri üzerinde yapılmıştır.

Arnavutça mevlitte daha çok resitatif bir yapı görülürken Türkçe mevlitte resitatif ve melismatik yapıların bir arada kullanıldığı görülmektedir. Melismaların sıkça kullanılması Türkçe mevlitte kompozisyon açısından icracıya daha geniş bir alan yaratmaktadır. Resitatif yapılarda yüksek doğaçlama becerisine gerek olmayabilir. Sözü yarattığı ritmik yapı, doğaçlama alanını oldukça sınırlar. Arnavutça mevlitte, icracıların bu görece sınırlı doğaçlama alanı içerisinde kaldığı görülmektedir. Bu noktada makam eğitiminin Anadolu edvar geleneğinden beri seyir pratiği üzerinden yapılması, Türk Müziği geleneğinden yetişmiş icracıların makamsal doğaçlama becerisi kazanması açısından gözden kaçırılmamalıdır. Türk Müziği etkilerinin açıkça görüldüğü Müslüman Arnavut dini müziğinde, doğaçlamaya Türkiye'deki kadar alan bırakılmaması bu açıdan anlaşılabilir bir olgudur.

Kaynakça

- AHMED, V. S. (2007). Bulgaristan Müslümanları Arasında Mevlid Geleneği. Süleyman Çelebi ve Mevlid-Yazılışı, Yayılışı, Etkileri, 368-378.
- AKSOY, H. (2007). Eski Türk Edebiyatı'nda Mevlidler. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, (9), 323-332.
- ALVAN, T., & Alvan, M. H. (2016). Saz ve söz meclisi:” Şiir Ve Musıkî Medeniyetimiz”. Şule Yayınları.
- ARUÇI, M (2006). Balkanlar'da Mevlid Geleneği. Köprü, sy. 19.
- ASLAN, Ü. (2009). Fetihden Sonra Yazılmış Türkçe İlk Mevlid-i Manevî: Kerîmî'nin İrşâd'ı. Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 2(2), 19-80.
- BANARLI, N. S. (1963). Türk ve Batı edebiyatı: I. Remzi Kitabevi.
- İZETİ, M. (2007). Rumeli İnsanında Peygamber Sevgisi ve Mevlid Geleneği. Süleyman Çelebi ve Mevlid: Yazılışı, Yayılışı ve Etkileri içinde. Bursa: Osman Gazi Belediyesi Yayınları, 345-351.
- JAJHAI, M. (2015). Arnavut Kültür Ve Edebiyatında Mevlid Yazma Geleneği. Balkan Araştırma Enstitüsü Dergisi-Trakya Üniversitesi, 4(2), 61-84.
- KARAÇAM, A. (2022). Tarihsel Süreç İçinde Mevlid İcrası, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi
- KOCA, F. (2019). Dinî mûsikî formu olarak mevlid ve dobruca besteli mevlidi. Diyanet İlmî Dergi, 55(1), 155-182.
- KUZUBAŞ, M. (2007). Muhammed Fevzî'nin Miftâhu'n-Necât Adlı Eseri (Kasîde-i Bürde Tahmis ve Şerhi). Journal of International Social Research, 1(1).
- ŞEKER, M. (2004). Mevlid (Osmanlı'larda Mevlid Törenleri). İslam Ansiklopedisi, 479-480.

EKLER



Ek 1.

Aziz Bahriyeli'nin İcrası



Ek 2.

Mevlithanın İcrası Kod



Ek 3.

Mevlithanın İcrası