

Batanay'ın Nikriz Mevlevî Âyini'nde Makamsal Sembolizm*

İsmet Karadeniz** 

Öz

Bu çalışmada, geleneksel Türk sanatının birden fazla alanında eser vermiş olan Kemal Batanay'ın (1893-1981), hâfız, hattat ve şair kimliklerinden ileri gelen edebî yetkinliğinin, besteciliği üzerindeki etkisi tespit edilmeye çalışılmıştır. Sanat yaşamı boyunca şiir ve müziği, ortak bir anlatıma işaret eder nitelikte kullanmış olan Batanay'ın, müzik eserlerini müzik dışı öğelerle desteklemiş olması düşüncesi, çalışmanın temel dayanaklarından biri olmuştur. Sembolist sanatın ön planda tuttuğu *çağırışım* ve *söz ile müziğin birlikteliği* kavramlarından hareketle, bestecinin; geleneksel Türk müziğinin, ifade biçimi olarak semboller üzerinden anlatımın yoğun olduğu Mevlevî âyini türündeki eseri ele alınmıştır. Bestecinin Nikriz Mevlevî Âyini'nde yer alan gazel, rubai ve beyitlerde geçen konu, karakter ve âyinin sembolik kurgusuna ilişkin detayların, eserin makamsal yapısıyla ne şekilde desteklendiği incelenmiştir. Eserin, notada Birinci, İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Selâm olarak geçen bölümlerinde yer alan makamların tespit edildiği "Analiz" kısmında, sözlerin anlamsal içeriği ile âyinin sembolik kurgusunun tercih edilen makamsal yapılarla ilişkisi metin halinde açıklanmış, bestecinin âyin türündeki tek eserinin, sembolik vurgular meydana getirerek eserin anlamsal yapısını güçlendiren çeşitli detaylar vasıtasıyla şiir ve müzik bakımından soyut bir bütünlük arz ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Kemal Batanay • Mevlevî âyini • Makam • Sembolizm • Dinî müzik

Makam-Oriented Symbolism In Batanay's Nikriz Mevlevi Ayini

Abstract

This study seeks to identify the effect of the literary competence of Kemal Batanay (1893-1981), who created pieces in several traditional Turkish arts and whose competence rests on his identities of Quran recitation, calligraphy and poetry, on his composition. The idea that Batanay, who utilized poetry and music towards a common narrative, supported his musical compositions with extra-musical elements forms the basis of this study. Departing from the concepts of *connotation* and *togetherness of music and lyrics* which were prominent in symbolism, the Mevlevi ayini composition of Batanay, which as a genre in traditional Turkish music comprises of intensive narration upon symbols, is taken into account. It is questioned how the themes, subjects and details related to the symbolic fiction of the ritual appearing in the *ghazals*, *rubais* and distiches in the Mevlevi ayini in makam Nikriz are connoted and to what extent supported by the makam structure of the composition. The Analysis section, where the makam structures in the movements named Selâm in the score are identified, explains the relation between the makam structures preferred by the composer, and the semantic content of the lyrics and the symbolic fiction of the ritual. It is concluded that the only work of the composer in this genre shows an abstract integrity in terms of poetry and music through the details strengthening the semantic structure by symbolic emphases.

Keywords

Kemal Batanay • Mevlevi ayini composition • Makam • Symbolism • Religious music

* Bu makale, TDM 521 kodlu "Türk Din Musikisi Eselerinin Analizi" dersi genel sınavı için hazırlanan analitik bir çalışmanın geliştirilmesiyle oluşturulmuştur.

** **Sorumlu Yazar:** İsmet Karadeniz (Arş. Gör.), Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye. Eposta: ismet.karadeniz@hacettepe.edu.tr ORCID: 0000-0003-1530-2506

Atf: KARADENİZ, İsmet, "Batanay'ın Nikriz Mevlevî Âyini'nde Makamsal Sembolizm", *Art-Sanat*, 12(Temmuz 2019), s. 243-268. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0011>

Extended Summary

Kemal Batanay, one of the most talented composers of traditional Turkish music in classical form and style, benefited from many worthy masters and he has 55 music compositions in several forms. Batanay is also a well-known artist with his calligraphies as well as his compositions and there are 129 pieces of his calligraphic art in various museums and private collections.

Describing Batanay as “an unpretentious poet who succeeded in singing the words in his music”, Muhittin Serin underlines Batanay’s competence in literature. In addition, Serin quotes 19 poems of Batanay to illustrate his competence on Turkish language.

Serin’s expression, which points to Batanay’s identity as a poet, is also parallel to the fact that symbolist poetry attaches great importance to musicality, which emerged from the idea that puts *music above all*. Text and music are intertwined in *sema ayini* which is the product of the Mevlevi Sufi approach, in which symbolization dominates exposition. Therefore, this type of music composition might have been supported by non-musical elements by a composer like Batanay, who produced a considerable number of works on calligraphy and poetry.

In the late 19th century, the symbolist movement, which emerged in French poetry, went hand in hand with music due to its nature which symbolizes poetry as *a song of the heart*. *Connotation* is one of the basic concepts in symbolist art. Its basic principle urges that the implicit narration of symbolism is provided by the slow invocation of the object or its mood without the object being called.

Coexistence of music and lyrics, and emphasis on connotation in symbolism suggest that there may be reflections of the movement in religious music works, where symbolic narration is used extensively. Batanay produced valuable works not only in the field of music but also in other arts with literary value. Consequently, it is considered that he might have used a common narrative of all these areas in his works. This study examines how the composer used the concepts and the characters of the text in relation with the connotations towards the symbolic narration of the ritual in his composition.

The analysis part depicts the poems, their translations in Turkish, and the makam structures accompanying the poems. It further interprets how the modulations throughout the composition supported the symbolic narration of the poem and the ritual.

In accordance with the analysis, it is concluded that Batanay chose to express *individual characters and subjects* by using *different makam structures*; this resulted in divisions in the poems within themselves. and the semantic changes between verses are reflected in the modulations of the composition.

In the first movement of the composition, Batanay utilizes different makams when the poem refers to God and human. Throughout the progression of human's spiritual journey towards the highest level of being, the composition moves towards makams with tonics of higher pitches. For the emerging symbols and concepts of *God, human, mystery, mutribân, Mohammad, Rumi and repentance*, he uses new musical colors. It can be inferred that these concepts are reflected in the makam usage of the composer.

When the text has the word *mystery (sır)* for instance, the makam structure is changed so that the previous makam is hidden, in parallel with the semantics of the word in issue. This corresponds to the hierarchical equality of music and text in the process of composition.

In addition to composer's approach that differences between these symbols and concepts are supported by different makam structures, the utilization of each makam structure also emphasizes the same symbol in a different way. For example; in the verses that praise Rumi, it is seen that the Hicazkar makam structure was diversified with the structures of Hüzam and Hicaz Rumi makams. In the verses of the third movement which praise Mohammad, on the other hand, there is no diversity or color interrupting Evc makam, letting the makam structure remain absolutely intact, - as he undoubtedly acknowledges that Mohammad is the servant and messenger of God according to the belief in Islam. This usage of Evc makam only occurs in the transition of the first movement throughout the whole composition and this transition contextually symbolizes Mohammad, which shows the unity of symbolic expression and makam usage.

Semantic contents of the words are supported with the music structure of the composition in Batanay's approach. Consequently, it is possible to consider that his literary and religious sentiment is reflected in the symbolist approach in his compositions and his calligraphic artworks. At this point, the symbolism and its basic principles underline the points of connection between literature and music, and provide a favorable ground for enhancing the work's semantic structure and increasing the comprehensibility of its context through various details. For the development of comparative studies in the field of approaches to composition, more research in line with this study should be conducted.

Giriş

Geleneksel Türk müziğinin, klasik form ve üslûpta eser veren en yetkin bestecilerinden olan¹ Kemal Batanay (1893-1981), müzik konusunda pek çok isimden yararlanmışır. On altı-on yedi yaşlarındayken, ilk hocası olan Şeyh Hâfız Mehmed Cemâleddin Efendi (1871-1937) ile meşk etmiş, 1913 yılından itibaren ise Galata Mevlevîhânesi serneyzeni Emin Dede'nin (1883-1945) talebesi olmuştur. I. Dünya Savaşı sonrası Rauf Yektâ Bey'den (1871-1935) de ders almaya başlamış ve bu dersler 16 yıl aralıksız sürmüştür.² Ahmet Irsoy (1869-1943) ve Ahmed Avni Konuk (1868-1938) ile de çalışmış olan Batanay, tanbur alanında ise Refik Fersan (1893-1965) ve Kadı Fuat Efendi'den (1890-1920) dersler almıştır.³ Kemal Batanay'ın hayatı ve sanatına yönelik kapsamlı tek çalışmanın sahibi olan, 1976 yılında kendisinden icâzet almış hat talebesi ve ta'lik yazı türünde günümüzün ustalarından Prof. Dr. Muhittin Serin, Batanay'ın, mevlid, Mevlevî âyini, na't, ilâhî, beste, ağır semâi, yürük semâi, şarkı, türkû, marş, peşrev, saz semâisi formlarında, bazılarının güfteleri de kendisine ait olmak üzere 55 eserinin⁴ bilindiğini belirtmektedir.

Hıfzını ilk gençlik yıllarında tamamlayan Batanay'ın, hat çalışmalarına da yine bu yıllarda başladığı bilinmektedir. Bu sanattaki ilk hocası Karînâbâdlı Hasan Hüsnü Efendi'yle (1840-1914) iki yıl boyunca ta'lik yazı meşk etmiştir.⁵ Hocasının vefatı üzerine ise Hulûsi Efendi'nin (1868-1940) talebesi olmuş ve ta'lik yazı icâzetini 1918 yılında kendisinden almıştır. Bu üslûbun dışında da hat eserleri vermiş olan Batanay, celf dîvânî ve dîvânî yazıyı Mustafa Ferîd Bey (d. 1857) ve Hacı Kâmil Efendi'den (1862-1942); sülûs, nesih ve rik'a yazıları ise Sofu Mehmet Efendi'den (ö. 1948) öğrenmiştir.⁶ Çeşitli müze ve özel koleksiyonlarda, Batanay'ın, 129 parça hat eseri⁷ bulunmaktadır.

Batanay'ı, “Kelimeleri mûsiki cümlesi âhenginde söylemesini başarmış iddiasız bir şair” olarak niteleyen Serin⁸, bu ifadeyle, Batanay'ın, edebî alandaki yetkinliğinin altını çizmiş, aruz ve Türk diline olan hâkimiyeti hakkında fikir vermesi için ise, kitabında, toplamda 112 beyit ihtiva eden 19 ayrı şiirine⁹ açıklamalarıyla birlikte yer vermiştir.

Batanay'ın şair kimliğine işaret eden bu ifade, aynı zamanda sembolist şiirin, *müziğin her şeyden önce geldiğini*¹⁰ savunan bakış açısı doğrultusunda mısralarda müzi-

1 Muhittin Serin, **Kemal Batanay / Bestekâr, Tanbûri, Hattat, Hâfız**, İstanbul 2010, s. 54.

2 M. Serin, **a.g.e.**, s. 20-21.

3 Hakkı Göktürk, “Batanay (Hâfız Kemal)”, **İstanbul Ansiklopedisi**, Ed. Reşad Ekrem Koçu, C. 4, İstanbul 1960, s. 2209.

4 M. Serin, **a.g.e.**, s. 62-65.

5 M. Serin, **a.g.e.**, s. 23-24.

6 Mehmet Nazmi Özalp, **Türk Müsîkisi Tarihi**, C. 2, İstanbul 2000, s. 265-266; M. Serin, **a.g.e.**, s. 24.

7 M. Serin, **a.g.e.**, s. 180-203.

8 M. Serin, **a.g.e.**, s. 87-88.

9 M. Serin, **a.g.e.**, s. 87-95.

10 Erdoğan Alkan, **Sembolizm / Antoloji**, İstanbul 2006, s. 77.

kaliteye büyük önem atfetmesi ile paralellik taşımaktadır. Mevlevîlik gibi, semboller üzerinden anlatımın üst düzeyde olduğu bir yaklaşımın ürünü olarak *semâ âyininin*, metinle müziğin iç içe geçtiği bir kurguyla sunulmakta oluşu, bu türde bir eserin, hattat ve şair kimlikleri ile de azımsanmayacak sayıda eser vermiş olan Batanay gibi bir bes-teci tarafından *salt müzikle müziklenmemiş* olması fikrini beraberinde getirmektedir.

19. yüzyıl sonlarında Fransız şiirinde ortaya çıkmış olan sembolizm akımı, şiiri, *yü-reğin bir şarkısı* olarak nitelendiren doğası gereği müzik sanatıyla iç içe seyretmiştir.¹¹ Akımın öncülerinden Stéphane Mallarmé (1842-1898), söz konusu *iç içeliği* “Şair, sözü, ses değeri kazanan, müzik notalarına dönüşen sözcüklere bırakır”¹² şeklindeki ifadesi ile vurgulamakta, Fransız yazar ve sanat eleştirmeni Jean Cassou (1897-1986) ise¹³, sembolizme özgü, müzikle sözün birlikteliği anlayışının, müziğe, öncelikle, *belir-sizin belirli* ile (anlatım açısından, soyut olan *müziğin*, *söz* ile) bulunduğu sınırda olma etkisini verdiğini öne sürerek, sembolizmi, müzik sanatı açısından değerlendirmektedir.

Sembolist sanat, söz konusu *sınırı* (belirsizliği), *örtülü anlatımla* sağlamaktadır. Dolayısıyla bu tür eserlerde nesnelere açıkça ifade edilmemekte, yalnızca *çağrıştırılmaktadır*.¹⁴

Çağrışım, sembolist sanatta temel kavramlardan biri olarak konumlanmaktadır. Öyle ki, sembolizmin örtülü anlatımı, temel ilkesi gereği, nesnenin adı verilmeksizin, nesnenin veya meydana getirdiği ruh halinin yavaş yavaş çağrıştırılması¹⁵ ile sağ-lanmaktadır. Aslolanın nesneyi çağrıştırmak olduğunu ifade eden Mallarmé¹⁶, metin içeren, anlatımcı sanat eserlerinde yer alan *alt metnin*, okuyucu tarafından keşfedil-mesinin önemini, sembolizm özelinde şu cümlelerle özetlemektedir: “Okur, şiirden, anlamını yavaş yavaş, azar azar sezindiği zaman haz duyar.” “Bir nesneyi nitelen-dirmek, açıkça belirlemek şiirden alınacak hazzın dörtte üçünü yok etmektir. Simgeyi oluşturan şey gizemin en yetkin bir biçimde kullanılmasıdır.”¹⁷

Türk edebiyatının en önemli sembolist şairi olarak kabul edilen Ahmet Hâşim ise, şiirinin içinde yer alan müziği, söz konusu *örtülü anlatım* ile ilişkilendirerek ifade etmektedir: “Şairin lisanı ‘nesir’ gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, mûsikî ile söz arasında, sözden ziyade mûsikîye yakın, mutavassıt [aracı] bir lisandır.”¹⁸

11 Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı / Dünya’da ve Türkiye’de Şiir Akımları Şiirin Temel Sorunları-Kavramla-rı*, İstanbul 2005, s. 124.

12 E. Alkan, *a.g.e.*, s. 129.

13 Jean Cassou, *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, İstanbul 2006, s. 231.

14 E. Alkan, *a.g.e.*, s. 125.

15 Stephan Mallarmé, *Şairler Prensi*, Haz. ve Çev. Erdoğan Alkan, İstanbul 1998, s. 17.

16 Elizabeth McCombie, *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*, Oxford 2003, s. 96.

17 S. Mallarmé, *a.g.e.*, s. 14.

18 Ahmet Hâşim, *Piyâle*, Haz. M. Fatih Andı, Nuri Sağlam, İstanbul 2010, s. 16.

Sembolizm özelinde bu denli vurgulanan *çağrışım ve söz ile müziğin birlikteliği*, söz konusu akımın, sembolik anlatımların yoğun bir şekilde kullanıldığı dinî müzik eserlerinde birtakım yansımalarının bulunabileceği ihtimalini akla getirmektedir. Gerek hat gerekse şiir örnekleriyle, sözcüklere olan yaklaşımına ışık tutulan Kemal Batanay'ın, sanatın, yalnız müzik alanında değil, özellikle, edebî değeri olan diğer alanlarında da önemli sayıda eser vermiş bir isim olması; kendisinin, eserlerinde, hâkim olduğu bu alanların tümünü içeren ortak bir anlatıma gitmiş ve Nikriz Mevlevî Âyini'nde (1958) bu yapılarla birbirlerini destekler nitelikte yer vermiş olabileceği düşüncesini ortaya çıkarmaktadır.

Bu düşünceden hareketle, bestecinin, Mevlevî âyininde, metinde geçen konu ve karakterler ile âyinin sembolik kurgusuna yönelik çağrışımları ne derecede ve ne şekilde kullanmış olduğunu inceleyen bu çalışmada; eserin sözel bölümlerinde yer alan temel makamlar ve bu makamların dışına çıkılan noktalar saptanmış, söz konusu makam tercihlerinin, metnin ve âyinin içerdiği sembollerle bir paralellik taşıyıp taşımadığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Ezgisel yapıların işaret ettiği makamların tespiti için ise geleneksel Türk müziği nazariyatının önde gelen kaynaklarından; 18. yüzyıl başından Dimitri Kantemiroğlu'nun (1673-1723) *Edvâr*, 18. yüzyıldan Nâsır Abdülbâkî Dede'nin (1765-1820) *Tedkik ü Tahkik*, 19. yüzyıldan Hâşim Bey'in (1815-1868) *Mecmua-i Kârha ve Nakşha ve Şarkıyyat*'ının ikinci baskısı olan *Hâşim Bey Mecmuası* ve 20. yüzyıldan M. Ekrem Karadeniz'in (1904-1981) *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* adlı yapıtlarında yer alan perde merkezli sözlü tarifler esas alınmıştır.

Analiz

Çalışmanın bu kısmında, eserde geçen şiirler, Türkçe tercümeleri¹⁹ ve şiirlere eşlik eden makamsal yapılar metinler halinde açıklanarak, gerçekleştirilen makam değişikliklerinin, şiir ve âyinin sembolik kurgusunu ne şekilde desteklediği yorumlanmaya çalışılmıştır.

Analize tabi tutulmak üzere, notada²⁰ Birinci Selâm, İkinci Selâm, Üçüncü Selâm ve Dördüncü Selâm olarak adlandırılmış *sözlü* bölümler, bu bölümlerin arasında bağlantı görevi gören *ara saz*larla birlikte ele alınmış; eserin Peşrev, Son Peşrev ve Son Yürük Semâi bölümleri, *saz eserleri* olmaları dolayısıyla analize dahil edilmemiştir. Çalışmada, metinlerin içerdiği sembollerin makamsal yapılarla desteklendiği düşünülen noktalar kesitler halinde yer almakta olup eserin söz içeren bölümlerinin tamamının notası, çalışmanın sonunda yer alan *Ek*'te görülebilmektedir.

19 Mehmet Emin Holat, **Nikriz Âyin-i Şerif - Hafız Kemal Batanay**, 2011, <http://www.mutriban.com/mevlevi/ayin-i-serifler/nikriz-ayin-i-serif/> Erişim Tarihi: 17.12.2017.

20 Sadettin Heper, **Mevlevî Âyinleri**, Konya 1979, s. 507-519.

Gölpınarlı'ya göre, Mevlî âyinlerinde; üç adet selâm, dört semâ mertebesini (devresini/bölümünü) oluşturmaktadır, dolayısıyla semâzenlerin, semâyı sonlandırıp tekrar hırkaya büründükleri kısmın dördüncü *selâm* olarak anılması hatalıdır.²¹ Çalışmamızda, anlamsal içerik açısından önemli bir detay olarak ortaya çıkan bu durum göz önünde bulundurulmuş ve bu türdeki eserlerin notalarında - hatalı olarak - *selâm* başlığıyla geçen söz konusu kısımların her biri *bölüm* şeklinde adlandırılmıştır.

Birinci Bölüm'de Yer Alan Şiirler ve Makamsal Bağlantıları

Bölümün, 18 ölçü boyunca seyreden ilk rubaisi, Mevlânâ Celâleddin (1207-1273) dönemi mutasavvıflardan Evhadüddîn-i Kirmânî'ye²² (ö. 1238) ait olup Türkçe tercümesi ile birlikte aşağıda görülmektedir:

Âteş ne-zened der dil-i mâ illâ hû (Bizim gönlümüzü tutuşturan O'dur -hû'dur- ancak)

Kûteh ne-küned menzil-i mâ illâ hû (Yolumuzu kısaltan O'dur ancak)

Ger âlemiyan cümle tabîban bâşend (Bütün insanlar hekim olsa)

Hallî ne-küned müşkil-i mâ illâ hû (-Yine de- derdimize deva olan O'dur ancak)

Makamsal yapı incelendiğinde, söz konusu rubai boyunca Nikriz makamının hâkim olduğu, yalnız üçüncü mısraın seyrettiği 11 ila 13. ölçüler arasında, Hicâz yerine Çârgâh perdesinin kullanılması ve gerek pest gerekse tiz taraftan yaklaşılarak Hüseyinî perdesinin vurgulanması yoluyla meydana getirilen, Hüseyinî makamına özgü bir ezgisel yapıya yer verildiği görülmektedir (G. 1).

11
Ger â _____ le mi yan _____ cüm _____ le _____ ta bî _____

13
ban _____ ba _____ şed _____ ya ri hey _____ sul _____ ta ni men _____

G.1. Birinci Bölüm, 11.-14. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 509)

Karadeniz²³, Nikriz makamının seyir özelliklerini, “gerek Nevâ, gerek Hüseyinî perdeleri üzerinde kısa duruşlar yaparak Hicaz makamının çeşnisini meydana getirdikten sonra, dönüşte Eviç yerine Acem perdesi kullanarak Hicaz makamı gibi iner ve Rast perdesinde karar verir” cümlesiyle açıklamış; Nâsır Abdülbâkî Dede²⁴ ise

21 Abdülbâkî Gölpınarlı, *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*, İstanbul 1963, s. 92.

22 Evhadüddîn-i Kirmânî, *Rubâiler*, Çev. Mehmet Kanar, İstanbul 1999, s. 410.

23 M. Ekrem Karadeniz, *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*, Ankara 1983, s. 90.

24 Nâsır Abdülbâkî Dede, *Tedkîk ü Tahkîk / İnceleme ve Gerçeği Araştırma*, Çev. Yalçın Tura, İstanbul 2006, s. 45.

aynı makam için “Evc perdesini Acem’e dönüştürerek Hicâz yaparak Râst perdesinde karar verir. Sonrakilerin, Evc perdesi yerine Acem perdesini koymaları dışında, bu bileşim hakkında görüş ayrılığı yoktur” ifadelerini kullanmıştır.²⁵

Üçüncü mısradaki görülen Hüseyinî makamı ise, çoğunlukla Nevâ ve Hüseyinî perdelere terennüme başlayıp Dügâh perdesinde karar veren bir makam olarak tarif edilmektedir.²⁶ Nikriz makamından farklı olarak, dizisinde Çârgâh perdesine yer veren bu makamın karakteristik ezgisel yapısı gereği Hüseyinî perdesi vurgulanmaktadır (G. 1).

Rubainin sözleri dikkatle incelendiğinde, bestecinin, makam değişikliği yönündeki tercihinin zemin teşkil eden anlamsal yapının şu şekilde yorumlanması mümkündür:

Birinci, ikinci ve dördüncü mısralarda, *gönlü tutuşturan, yolu kısaltan ve derde deva olan Tanrıdan* söz edilirken, üçüncü mısradaki - diğerlerinden farklı olarak ve eserde ilk kez - *insandan* söz edilmekte, Tanrı’nın ifade edilmesinde kullanılan vasıta olarak Nikriz makamına, bu noktada *yer verilmediği* görülmektedir. Tanrı’nın birliğini simgeler nitelikteki yapı, söz konusu *insan* olduğunda bozulmakta, ancak söz Tanrı’ya geldiğinde yeniden eski seyrine dönmektedir. Üçüncü mısra dışındaki yapıların Nikriz makamında oluşu, bu yorumu desteklemektedir.

Bu durum, bestecilik açısından, Birinci Bölüm’ün, Mevlevîlik anlayışına uygun bir şekilde kurgulandığının da göstergesidir. Şöyle ki, Birinci Bölüm; tasavvufun ilk mertebesi olan *şeriat* karşılık gelmekte ve bu mertebede insan, Tanrı’nın zuhuru- nu, kendisi dışında bir noktada görmekte, O’nu kendisinden ayrı bilmektedir.²⁷ Dolayısıyla Tanrı hakkında söz söylemenin ayrı, insan hakkında söz söylemenin ayrı makam düzenleriyle ifade edilmiş olması, söz konusu *ayrılığın* etkisini artırmakta, eserin anlamsal boyutunu güçlendirmektedir.²⁸

Birinci Bölüm’ün 33 ila 50. ölçüleri arasında yer alan ve Ebû Saîd Ebu’l-Hayr’a²⁹ (967-1049) ait olan ikinci rubainin Farsça sözleri ve Türkçe tercümesi şu şekildedir:

Yâ Rab zi dü kevn bî-niyâzem gerdan (Yârabbi! Beni iki dünyadan da âzat eyle)
V’ez efser-i fakr ser-firâzem gerdan (Yokluk -fakr- tacı ile benim başımı yücelt)
Ender haremeh mahrem-i râzem gerdan (Senin haremimde beni sırma mahrem eyle)
An reh ki ne sây-i tüst bâzem gerdan (Sana doğru olmayan yoldan beni geri çevir)

25 Yalçın Tura; Abdülbâki Dede’nin, söz konusu tarifte yer verdiği “sonrakiler” ifadesiyle 15. yüzyılda yaşamış olan Türk müziği nazariyatçısı Lâdikli Mehmed Çelebi’yi ve ondan sonra gelenleri kastettiğini ileri sürmektedir. Detaylı bilgi için, bkz. Nâsir Abdülbâki Dede, *a.g.e.*, s. 20, 23.

26 M. E. Karadeniz, *a.g.e.*, s. 99.

27 A. Gölpinarlı, *a.g.e.*, s. 92.

28 Bu noktada; eserin, müzik-terapi alanının konusu olan *makamların genel kabul gören his tanımları* yönünden de ele alınması mümkündür. Ancak bu çalışmanın makamsal yönü, yalnızca nazari kaynaklardaki perde merkezli tariflerle sınırlı tutulduğundan, söz konusu alana değinilmemiştir.

29 Ebû Saîd Ebu’l-Hayr, **Rubailer**, Çev. Mehmet Kanar, İstanbul 2013, s. 257.

Bu rubaide de benzer bir kurgu üzere; birinci, ikinci ve dördüncü mısralarda Bûselik makamının işlendiği, üçüncü mısraın geçtiği 43 ila 45. ölçüler arasında ise Pençgâh-ı Zâid makamına yer verildiği görülmektedir (G. 2).

41
hey yi yar hey yi dost be li ya ri men

43
En ni der ha re met mah re mi ra

45
zem ger dan hey yar hey yi dost

47
be li ya ri men An ni reh ki ne su

49
yi tü tüs tü ba zem ger dan

G. 2. Birinci Bölüm, 41.-50. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 510-511)

Karadeniz, Bûselik makamını; “Çoklukla Çârgâh veya Rast, Çârgâh perdelerinden terennüme başlayıp Çârgâh perdesi üzerinde hafifçe Acem makamının çeşnisini meydana getirir. Bu esnada Bûselik perdesi üzerinde de hafif duruşlar yapıp Zengûle perdesini kullanarak Dügâh'ta karar verir”³⁰ şeklinde tarif etmektedir. Pençgâh-ı Zâid makamına ise Nâsır Abdülbâki Dede “İsfahan yaparak başlayıp Râst perdesinde karar verir”³¹ cümlesiyle yer vermektedir.

Bestecinin, makam değişikliği yoluyla gerçekleştirdiği metin vurgusu yine mısra aralarındaki detaylarla anlaşılmaktadır:

Bu rubainin ilk mısraından itibaren, önceki rubaiden farklı olarak, *Tanrı hakkında* değil, *Tanrı'ya yönelik* ifadelerin yer almakta olduğu görülmektedir. Tanrı hakkındaki ifadelerin işlendiği kısımda Nikriz makamının kullanılarak, Tanrı'ya yönelik ifadelerin bulunduğu kısımda Bûselik makamı ile devam edilmiş olması dikkat çekicidir. Bu durum, sözlerin anlam değişimleriyle makam değişimlerinin paralellliğini göstermesi bakımından önemlidir.

30 M. E. Karadeniz, a.g.e., s. 109.

31 Nâsır Abdülbâki Dede, a.g.e., s. 44.

İlk iki mısraın akabinde başlayan ara sazda, 41. ölçüde Nikriz, 42. ölçüde ise Râst makam yapılarına ait ezgisel hareketlerle; “Ender harem mahrem-i râzem gerdan”, yani “Senin haremimde beni sırma mahrem eyle” mısraının geçtiği kısımda, 43 ila 45. ölçüler arasında ve 47. ölçüde Pençgâh-ı Zâid makamına ait ezgisel yapının Râst perdesi üzerinde işlenmesiyle *sırlanan* Bûselik makamına, 48. ölçüde başlayan “An reh ki ne sÿy-i tÿst bâzem gerdan”, yani “Sana doğru olmayan yoldan beni geri çevir” mısraı ile *geri dönülmektedir* (G. 2).

53. ölçü ile başlayan üçüncü dörtlüğün Farsça mısraları ve Türkçe tercümesi aşağıda görülmektedir³²:

Men bende-i sultânem sultân-ı cihânbânem (Ben sultanın, dünya sultanının kuluyum)
Z'an dem ki ruhaş dîdem şûrîde vü hayrânem (O'nun yüzünü gördüğümden beri şaşkınlım,
 hayranım)
Men ô şüdem ô men şüde ez cân ü dilem ten şüde (Ben O oldum, O da ben. Candan,
 gönülden bedenim gitti)
Peyveste çirâ bâşed in nâle vü efgânem (Bu feryad, figan niçin çıkıp duruyor)

Râst makamında seyreden bu rubainin, 55 ila 57. ölçüleri arasındaki kısmında Hüseyinî-Aşîrân makamının yer aldığı görülmektedir (G. 3).

55

ni ci han ba nem zan ni dem ki ru haş

57

di dem şu ri de vü hay ra nem

G. 3. Birinci Bölüm, 55.-58. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 511)

Karadeniz³³, Râst makamının eskiden beri ana makam olarak kullanıldığını belirterek makamın çıkıcı dizisi için Râst, Dügâh, Segâh, Çârğâh, Nevâ, Hisârek, Evc ve Gerdâniye perdelerini sıralamakta, makam tarifi için ise şu cümlelere yer vermektedir:

Rast makamı Rast veya uygun diğer bir perdeden terennüme başlayıp önce Nevâ perdesine kadar olan sahada dolaşır. Rast perdesini fazla tekrar edere ve bu perde üzerinde kısa duruşlar yaparak makamın kendine has çeşnisini meydana getirdikten ve iskanın diğer perdelerinde de dolaştıktan sonra yine aynı şekilde dönüp Rast perdesi üzerinde karar verir. Seyri sırasında Nevâ perdesi üzerinde de kısa duruşlar yapar.

32 Bu dörtlüğün hangi dîvânda yer aldığı tespit edilememiştir.

33 M. E. Karadeniz, a.g.e., s. 85-86.

Hüseyinî-Aşîrân makamı ise, özetle, Hüseyinî makamının özelliklerini gösterdikten sonra, Râst ve Arak perdelerini kullanarak Hüseyinî-Aşîrân perdesinde karar vermektedir.³⁴

57. ölçüde, *karışık, perişân, âşık, tutkun* gibi anlamlara gelen *şûrîde* sözcüğüyle³⁵ Hüseyinî-Aşîrân perdesine inen söz konusu yapının, âyinin Üçüncü Bölüm'ünde yer alan, Ahmet Eflâki Dede'nin³⁶ "Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur" mısraı ile başlayan gazelinin de içerecek şekilde 9 ila 48. ölçüler arası boyunca (Bkz. Ek) işlenecek olan Hüseyinî-Aşîrân makamına bir gönderme olarak nitelendirilebilmesi mümkündür. Öyle ki, söz konusu mısralarda geçmekte olan *şaşkınlık* ve hayranlığın kaynağı, tasavvuf geleneğinde, *şeriat* ve *tarikât* mertebelerini aşmış olan *âşığa*, ancak orada, yani *hakikat* mertebesinde görünür olacaktır.

Eserin Birinci Bölüm'ü, Mevlânâ'ya ait bir gazelin³⁷ ilk iki mısraı ile sonlanmaktadır:

Bi-yâyîd bi-yâyîd ki dil-dâr resîdest (Gelin, gelin, sevgili geldi)

Bi-yâyîd bi-yâyîd ki gülzâr demîdest (Gelin, gelin, gül bahçesi şenlendi)

Mâhur makamında başlayan bu kısım; sözlerin, 71. ölçü ile başlayan ikinci mısramda Nikriz makamına geçki yapılmasının ardından, 73. ölçüde başlayan ara saz ile birlikte Nev-eser makamında devam etmektedir (G. 4).

71

Her ki gül zar bi de mi dost hey yi hey ya ri men

73

75

G. 4. Birinci Bölüm, 71.-76. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 511-512)

İkinci Bölüm'ün başında da devam edecek olan söz konusu *yeni* makam, az sonra verilecek olan *1. Selâm*'ın habercisidir ki, bu, âşığa, mutlak bilgiyi temsil eden

34 M. E. Karadeniz, a.g.e., s. 79; Nâsır Abdülbâkî Dede, a.g.e., s. 52.

35 Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara 2007, s. 1004.

36 Feridun Nafiz Uzluk, *Ahmet Eflâkî Dede*, Ankara 1962, s. 295-296.

37 Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, Çev. Abdülbâkî Gölpınarlı, C. 3, İstanbul 2007, s. 38.

ilm'el yakîn mertebesine ulaşıldığını müjdelemektedir. Gölpinarlı'ya göre³⁸, böylece; Tanrı'nın, insandan ayrı bir noktadaki zuhurundan, *vahdetin* bir *görüş* haline geldiği noktaya, *tarikât* mertebesine ulaşılmaktadır.

Birinci ve İkinci Bölümler arasında bir geçiş teşkil eden Nev-eser makamındaki ara saz ile, insanın manevî yolculuğundaki mertebelerin birbirleriyle olan bağlantısı, kompozisyon yoluyla vurgulanmaktadır.

İkinci Bölüm'de Yer Alan Şiir ve Makamsal Bağlantıları

İkinci Bölüm, 4 mısra ve 1 ara sazdan oluşmaktadır. Kemâl-i Fârisî'ye ait³⁹ bir gazelden alınmış olan söz konusu mısralar, Türkçe tercümesi ile birlikte aşağıda görülmektedir:

Ey âşıkân ey âşıkân ez âlem-i cân âmedem (Ey aşıklar, ey aşıklar, can aleminden geldim)
Ser der fiken can der taleb cûyâ-yı cânân âmedem (Başım önde, gönül heveste;
 sevgiliyi aramaya geldim)

Ey mutribân ey mutribân savt ez nevâ âverdeem (Ey mutribler, ey mutribler, sesim, nevâ
 makamından çıkıyor)

Cün andelîb ez şevk-i gül her dem gazelhân âmedem (Gülü'n şevkiyle bülbül gibi hep gazel
 okuyarak geldim)

Genelinde Nev-eser makamının işlendiği bu bölümün, 17 ila 24. ölçüler arasında seyreden üçüncü mısraında Nihâvend ve Şedarabân makamlarına ait ezgisel yapıların yer aldığı görülmektedir (G. 5).

17
 Saz
 Ey mu mut rı ban

19
 ban ey mut mut rı ban

21
 Saz
 Savt ez ez ne va

23
 va a ver ver de em

G. 5. İkinci Bölüm, 17.-24. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 513)

38 A. Gölpinarlı, a.g.e., s. 107.

39 A. Gölpinarlı, a.g.e., s. 33.

Karadeniz'in tarifine göre⁴⁰ Nev-eser makamı; çoğunlukla Nevâ perdesinden tenrennûme başlayıp Nim Hisâr ve Evc perdeleriyle Gerdâniye, Muhayyer ve bazen Nim Sünbüle perdesine kadar çıktuktan sonra aynı şekilde Nevâ perdesine inerek kısa bir duruş yapmakta, daha sonra Nim Hicâz, Nim Kürdî ve Dügâh perdelerini kullanarak Râst perdesinde Arak perdesiyle karar vermektedir.

Şedarabân makamı için ise Hâşim Bey şu tarife yer vermektedir: "İlkin hicâz, nevâ, evç, şûri ile gerdaniye, muhayyer basıp tekrar nevâ'ya kadar inip daha sonra nevâ, çargâh, kürdi, dügâh, rast, irak, aşiran ile yegah'da karar verir."⁴¹

Nev-eser makamından farklı olarak, dizisinde Çargâh perdesine yer veren Nihâvend makamı ise⁴² yine Râst perdesinde karar vermesine rağmen seyri ve kullandığı dizi itibarıyla farklı bir yapı ile duyurulduğundan, Nev-eser'in etkisini değiştirmekte, yeni bir yapıya kapı aralamaktadır.

Sözlerin içeriğine dikkat edildiğinde görülmektedir ki; Nev-eser'den Nihâvend'e yapılan geçki, icracılara yönelik "Ey mutribân ey mutribân" nidasıyla yapılan çağrının destekleyicisi olarak, *yeni makamlarla*, dikkatleri sazanelere ve müziğe, dolayısıyla *söylenen yeni mısralara* çekmektedir. Nevâ perdesinden, bir oktav pestinde yer alan Yegah perdesine kadar inilip burada kalış yapılarak oluşturulan Şedarabân makamına özgü ezgisel yapının ise söz konusu çağrının devamında dile getirilen "savt ez nevâ âverdeem (sesim Nevâ'dan/âhenkten/makamdan geliyor" cümlesiyle ilişkilendirilmesi mümkündür.

İkinci Bölüm'ün sonunda yer alan; Tanrı'nın, âşıkların kalp gözünü açarak, bilinmeyen, onlar için bilindir kıldığının ve *vahdetin*, - *görüş* halinden - *oluş* haline taşındığı mutlak tecrübeye, yani *ayn'el yakîn* (hakikat) mertebesine ulaşıldığının müjdelendiği 2. *Selâm*'la⁴³, âyinin Üçüncü Bölüm'üne geçilmektedir.

Bu kez İkinci ve Üçüncü Bölümler arasında yer alan ve Büselik makamının işlendiği ara saz ile, birbirinden ayrı bölümlerle sembolize edilen, insanın manevi yolculuğundaki mertebeler arasındaki bağlantı vurgulanmakta, dolayısıyla Üçüncü Bölüm'ün başlangıç makamı da bu şekilde *çağrıştırılmış* olmaktadır.

Üçüncü Bölüm'de Yer Alan Şiirler ve Makamsal Bağlantıları

Üçüncü Bölüm'ün ilk 8 ölçüsü boyunca seyreden Farsça mısralar, Türkçe tercümesi ile birlikte aşağıda yer almaktadır⁴⁴:

40 M. E. Karadeniz, *a.g.e.*, s. 89.

41 Gökhan Yalçın, *Hâşim Bey Mecmuası / Birinci Bölüm - Edvâr*, Ankara 2016, s. 187.

42 M. E. Karadeniz, *a.g.e.*, s. 88.

43 A. Gölpinarlı, *a.g.e.*, s. 107.

44 Bu dörtlüğün hangi divânda yer aldığı tespit edilememiştir.

Hû zenem ber kudsiyan her şeb zi dil hû hû zenem (Her gece meleklerle gönülden hû hû derim)
Ber cemâl-i Hak heme yâhû ve yâ men hû zenem (Hakk'ın cemâline hep hû, yâ hû derim)
Dil çü cây-i Hak büved Hak bâ menest ü men be Hak (Gönül Hakk'ın yeri olunca Hak
benimledir ben Hakk'la)
Hak be Hak vâsül şüde ber hîştên hû hû zenem (Hak Hakk'a kavuşunca, kendime hû hû derim)

Hemen öncesinde yer alan ara sazla birlikte geçilen Bûselik makamında seyreden gazelde, eserin Birinci ve İkinci Bölümlerine gönderme niteliğinde Nikriz ve Bûselik makam yapılarına yer verilmesinin ardından, üçüncü mısraın seslendirildiği 5 ve 6. ölçülerde (Görsel 6) Hisâr makamına geçildiği görülmektedir.

5

dil çün ca _____ yi _____ ra hak bü _____ ved _____ hak _____

6

ya me _____ nest _____ ti _____ men be hak _____

G. 6. Üçüncü Bölüm, 5.-6. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 514)

Hisâr makamı, başlangıçta Hisâr perdesi kullanarak Hüseyinî perdesi üzerinde yaptığı duruşlarla, tiz tarafta Şehnâz makamının çeşnisini hafifçe göstermek ve inişte Hüseyinî makamının çeşnisi ile karar vermek suretiyle meydana getirilmektedir.⁴⁵ Kantemiroğlu, Edvâr'ının "Hisâr makamının hükmü" bölümünde şu ifadelerle yer vermektedir⁴⁶:

Hisâr makamı, kendi perdesinden daha ince sesli perdelerle hareket ederken, Şehnâz perdesiyle çok iyi uyuyor; öyle ki, Şehnâz'sız Hisâr makamı olmaz, denebilir. İnce sesli perdelerden kalın seslilere doğru inerken, Muhayyer'den sonra Şehnâz perdesine basar; oradan, Gerdâniye'yi atlayıp Evc'e, Evc'den Hüseyinî'ye, Hüseyinî'den kendi perdesine, kendi perdesinden, Nevâ'yı atlayıp, birdenbire Çârgâh perdesine düşer; oradan da, tam perde ile (Segâh'la) Düğâh'a, karar vermeye gelir.

Mısraların içeriğine dikkat edildiğinde; birinci, ikinci ve dördüncü mısralarda şa-irin kendisi olan öznenin, üçüncü mısradaki yer alan "Hak benimledir" ifadesi ile birlikte değişikliğe uğrayıp Tanrı olarak ele alınmış olması, metnin, Birinci Bölüm'deki yapılara benzer türde bir makamsal değişiklik ile desteklendiğini ortaya koymaktadır.

45 M. E. Karadeniz, a.g.e., s. 103.

46 Dimitri Kantemiroğlu, *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (Mûsikîyi Haflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı) I. Cilt / İnceleme-Edvâr*, Haz. Yalçın Tura, İstanbul 2001, s. 79.

Üçüncü Bölüm'de yer alan ve Dîvân-ı Kebîr'den alınmış olan bir başka gazelin⁴⁷ mısraları, Türkçe tercümesi ile birlikte aşağıda görülmektedir:

Câme siyeh kerd küfr nûr-ı Muhammed resîd (Küfür karalar giyindi; -çünkü- Muhammed (a.s.)'in nûru erişti)

Tabl-ı bekâ küftend milk-i muhalled resîd (Bekâ davulunu çaldılar; -çünkü- ebedi saltanat geldi)
Dil çü suturlâb şüd âyet-i heft âsüman (Gönül, yedi göğü gösteren üstürlâb -gibi- olunca)
Şerh-i dil-i Ahmedî heft mücellled resîd (Muhammed (a.s.)'in hallerinin -iç dünyasının- şerhi, yedi cilde ulaştı)

Hz. Muhammed'in isminin geçtiği bu gazelin tamamında yalnız Evc makamının işlendiği, makamı değişikliğe uğratacak başka herhangi bir yapıya yer verilmemiş olduğu görülmektedir (G. 7).

63

Ca me si yeh kerd kü fûr nu ri Mu ham med re sid

67

Tab lı be ka küf tend mil ki mu hal led re sid

71

dil çü su tur lâb şüd a ye ti heft a su man

75

şer hi di li ah me de hef ti mu hal led re sid

G.7. Üçüncü Bölüm, 63.-78. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 516)

Evc makamı, genellikle Acem ve Evc perdelerinden seyre başlayıp Gerdâniye, Mu hayyer, Tiz Segâh ve Tiz Çargâh perdeleri üzerinde dolaşıktan sonra aynı şekilde Evc perdesine inmekte ve bu perde üzerinde kısa duruşlar yaptıktan sonra Hüseyinî, Nevâ, Çargâh, Segâh, Dügâh ve Râst perdeleriyle Arak perdesinde karar vermektedir.⁴⁸

Bu bölümde karşılaşılan Evc makamının; daha önce, Birinci Bölüm'ün, *Tanrı hakkındaki* sözler içeren ilk rubaisi ile *Tanrı'ya yönelik* sözlerin bulunduğu ikinci rubaisi arasında *bağlantı* kurmaya çalışan terennümün 23. ölçüsünde, kısa süreli bir ezgisel yapı ile yer almış olduğu görülmektedir (G. 8).

47 Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, Çev. Abdülbâki Gölpınarlı, C. 4, İstanbul 2007, s. 391.

48 M. E. Karadeniz, a.g.e., s. 83.

21

hey yi hey ih san me ded vay vay

23

hey yi hey Guf ran me ded vay vay

G. 8. Birinci Bölüm, 21.-24. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 509)

Birinci Bölüm’de yer alan ve Üçüncü Bölüm’de daha uzun soluklu bir işlenişle birlikte anlam kazanan bu yapı doğrultusunda, Hz. Muhammed’in, Tanrı ile kul arasındaki *aracılığı* göz önünde bulundurulduğunda, Evc’in, Birinci Bölüm’deki *aracılık* görevinin yanı sıra Üçüncü Bölüm’de peygamberin övüldüğü gazel boyunca doğrudan işlenmiş olması, bestecinin bu makam yapısını güçlü bir sembolik nokta olarak vurgulamış olduğunu desteklemesi bakımından önem arz etmektedir.

Bu gazelin ardından, Evc’den - dolayısıyla Hz. Muhammed’den - sonra, 98. ölçüde başlayan ve yeni bir tema olarak Mevlânâ’ya dair mısralar içeren Türkçe dörtlük ise şu şekildedir⁴⁹:

Ey müřşidimiz rehberimiz Mevlânâ
Sultân-ı sükûn-âverimiz Mevlânâ
Bin bir suçumuz var biliriz biz
Ammâ yine dönmez ellerimiz Mevlânâ

Eserin diğer bölümlerinde de sıklıkla karşılaşılmış olan, özne değişikliği ile birlikte makamsal yapıların da çeşitlilik göstermesinin bir örneği olarak, öznesi Mevlânâ olan söz konusu dörtlükte, Evc makamından sonra farklı bir makama geçildiği görülmektedir. Genelde Hicazkâr makamının işlendiği açıkça görülen dörtlüğün, 108 ve 109. ölçülerinde Hüzam makamına, 112. ölçüsünde ise Hicâz Rûmî makamına ait ezgisel yapılar yer almaktadır (G. 9).

49 Bu dörtlüğün hangi şaire ait olduğu tespit edilememiştir.

98

Ey mür_şi di miz reh be ri miz_ Mev lâ_ na_ Sul ta nı sükûn

104

a_ ve ri miz Mev_ lâ_ na_ Bin bir su çu muz_

108

var_ bi_ li_ riz_ biz_ am_ ma_ ki Dön mez_ yi_ ne_

112

el_ le_ ri_ miz_ Mev_ lâ_ na_

G. 9. Üçüncü Bölüm, 99.-114. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 516-517)

Karadeniz'in⁵⁰ tarifine göre Hicazkâr makamı; Mâhur ve Gerdâniye perdelerinden başlayarak Şehnâz ve Tiz Segâh perdelerine kadar çıktuktan sonra aynı perdelerle Nevâ perdesine kadar inmekte ve bu perde üzerinde Hicâz çeşnisi ile kısa bir duruş yaparak Çârgâh, Segâh ve Zengûle perdeleri ile Râst perdesinde karar vermektedir.

Metnin içeriğine bakıldığında görülmektedir ki; ilk iki mısırda Mevlânâ'ya yönelik bir çağrının Hicazkâr makamı ile ifade edilmesi söz konusu iken, devamındaki mısırda, bu çağrının *sebebi* 108. ve 109. ölçülerde, “Bin bir suçumuz var biliriz biz” mısırında duyurulan Hüzâm makamına özgü bir ezgisel yapı ile ortaya koyulmaktadır. 112. ölçüde yer alan ve “ellerimiz” sözcüğünün ikinci hecesinde Nevâ perdesi yerine kullanılan Hicâz perdesi ise, Râst perdesi üzerine kurulmuş bir *Hicâz Rûmî* makam yapısının bir özelliği olarak dikkat çekmektedir. Karadeniz, bu makamın karakteristiğini (Dügâh kararlı bir tarif üzere), karara gitmeye yakın Hüseyinî yerine Hisâr perdesinin kullanılması olarak ifade etmektedir.⁵¹ Tarife uygun şekilde karara giderken, Mevlânâ Celâleddîn-i *Rûmî*'ye yönelik yakarışın altını çizen söz konusu perdenin (Nevâ yerine Hicâz perdesi) Hicâz *Rûmî* makamı yoluyla belirtilmesi, bes-tecinin, eserinde sözcüklerle ilişkili olarak böylesi bir detaya yer vermiş olması dolayısıyla değer taşımaktadır.

Üçüncü Bölüm'ün son dörtlüğü, Mevlânâ'ya ait Arapça bir rubai⁵² olup mısraları Türkçe tercümesi ile birlikte aşağıda yer almaktadır:

50 M. E. Karadeniz, a.g.e., s. 91.

51 M. E. Karadeniz, a.g.e., s. 105.

52 Mevlânâ Celâleddin, **Rubâiler**, Çev. Abdûlbâki Gölpinarlı, İstanbul 2009, s. 19.

Mevlâye ene'-tâibü mimmâ selefâ (Ey Allah! Geçmiş günahlarıma tevbe ediyorum)
Hel yukbelü övrü âşıkın kad telefâ (Kendinden geçmiş bir âşıkın övrünü kabul eder misin?)
În kâne nedâmeti sudûran ve cefâ (Benim pişmanlığım bile bir (varlık) ifadesi ve eziyet ise de)
Mevlâye afallâhu afallâhu afâ (Ey Mevlâm sen affet, sen affet, sen affet!)

Büyük bölümünde Nikriz makamının işlendiği bu rubainin yalnız üçüncü mısraın yer aldığı kısmın iki ölçüsünde (134 ve 135. ölçüler) bu makamın dışına çıkılmakta, sözlerle bağlantılı olarak yapılan bir geçki dolayısıyla Segâh makamı sesleri duyulmaktadır (G. 10).

125

Mev lâ yi e net ta i bü mim ma se le fa Hel

130

yuk be lü sır rı a şı kın kad te le fa İn

134

kâ ne ne da me ti su du den ve ce fa Mev

138

lâ yi a fel la hü a fel la hü a fa

G. 10. Üçüncü Bölüm, 125.-141. ölçüler (S. Heper, a.g.e., s. 517)

Rubaide yer alan “Benim pişmanlığım bile bir varlık ifadesi ve eziyet ise de” cümlesiyle vurgulanan, *kendini Tanrı'nın dışında görmenin fark edilme anı*, Nikriz makamının dışına çıkılarak 134 ve 135. ölçülerde gösterilen Segâh makamı ile sembolize edilmektedir (Görsel 10).

Rubainin son mısraları, *af dileme* temasını işlemeye devam etmesi dolayısıyla bir önceki dörtlükle anlamsal bütünlük sağlamaktadır. Mevlevî âyinlerinin en coşkulu bölümleri üçüncü bölümlerdir⁵³ ve Batanay'ın, bu bölümü, *tövbe ederek* sonlandırması, sık rastlanmayan bir tercih olarak göze çarpmaktadır.

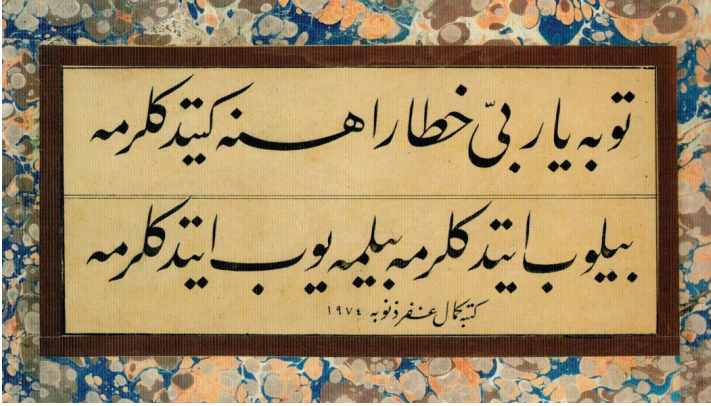
Söz konusu rubai, Nâyi Osman Dede'nin Çârgâh Mevlevî Âyini'nde de yer almakta, ancak bu âyinde Üçüncü Bölüm, bu rubainin ardından gelen bir beyit ve iki gazelden sonra sonlanmaktadır.⁵⁴ Aynı durum, Abdurrahîm Künhî Dede'nin, Hicâz

53 Fuat Yöndemli, *Mevlevîlikte Semâ ve Musıkî*, İstanbul 2007, s. 337.

54 S. Heper, a.g.e., s. 91-92.

Mevlevî Âyini'nde de görülmektedir.⁵⁵ Batanay'da ise bu rubai, âyinlerin müzikal ve sözel açıdan en coşkulu bölümleri olan üçüncü bölüme *son söz* olarak seçilmiştir. Batanay'ın, bu tercihinin altında yatan sebep, *hattatlığının* göz önünde bulundurulmasıyla açıklığa kavuşmaktadır.

Hattatların, eserlerinin sonlarına ekledikleri *ketebelerde* (imzalarda), isimlerini, benzer bir af cümlesi ile birlikte kaydetmeleri gelenektir. Bu detay, bestecinin, eserinde, hattatlığın ileri gelen bir imzaya yer vermiş olduğunu göstermekte, *son söz* olarak bir hat imzasını *çağrıştırır* nitelikteki mısra (Ey Mevlâm sen affet, sen affet, sen affet!) ile eser boyunca makamsal yapılarla vurguladığı kişi, karakter ve kavramlara, *imza* mahiyetinde bir yenisini eklemektedir. Bu noktada, Kemal Batanay'ın bir hattını örnek olarak vermek yerinde olacaktır (G. 11):



G. 11. Kemal Batanay, Celf ta'lik levha, 13,5 × 28 cm (M. Serin, a.g.e., s. 153)

Sinan Zeyneloğlu koleksiyonunda bulunan 1974 tarihli levhasında, Batanay, şu beyti hat ile kaydetmiş ve imzalamıştır⁵⁶:

Tevbe yâ rabbi hata râhuna gittiklerime

Bilüp ettiklerime bilmeyüp ettiklerime

[İmza:] *Ketebehu Kemal gufıra zünûbuhu (Günahları bağışlansın onu Kemal yazdı)*

Dördüncü Bölüm'de Yer Alan Şiir ve Makamsal Bağlantıları

Dîvân-ı Kebîr'de yer alan ve Mevlevî âyinlerinin son bölümlerinde kullanılması gelenek olan, âyinin son gazelinin⁵⁷ Farsça mısraları ve Türkçe tercümesi şu şekildedir:

55 S. Heper, a.g.e., s. 207-208.

56 M. Serin, a.g.e., s. 152.

57 Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, Çev. Abdûlbâki Gölpınarlı, C. 7-2, İstanbul 2007, s. 261.

Sultân-ı menî sultân-ı menî (Sultânımsın, sultânımsın)

Ender dil ü cân îmân-ı menî (Cânımda, gönümde imânımsın)

Der men bi-demî men zinde şevem (Bana üflersen ben dirilirim)

Yek cân çi şevad sad cân-ı menî (Bir cân da nedir? Yüz cânımsın)

Semâzenlere, mutlak gerçeğe yani *hakkâ'l yakîn* mertebesine ulaştıklarını müjdeleyen 3. *Selâm* ile birlikte başlayan ve tamamında Nikriz makamının işlendiği Dördüncü Bölüm, Tanrı varlığıyla birlikte var oluşu ve her şeyi bu mertebede tanıyışı ifade etmektedir.⁵⁸ Üçüncü Bölüm'de en yüksek kavrayışın tecrübe edildiği *hakikat* mertebesinden sonra gelen bu bölüm ile, döngü tamamlanmakta ve *marifet* mertebesine ulaşılmaktadır. Tasavvufun bir kolu olan Mevlevîliğin; insanın, Tanrı'ya ulaşma yolculuğunu, şeriat, tarikat, hakikat ve marifet mertebeleri ile sembolize eden âyin kurgusu, Güray'a göre "Tanrı'nın kelâmından gelen doğaya dair bilginin, Tanrı'nın güzelliğinden meydana gelmiş insan tarafından keşfedildiği, bu keşfe dayalı olarak insanın aşama aşama Tanrı'ya yakınlaşacak bir olgunluğa ulaşmaya gayret ettiği ve hiç bitmeyecek bu yolculuğun duraklarında ölümsüz ruhu ile Tanrı'ya kavuştuğu bir döngüyü anlatmaktadır."⁵⁹ Bu yaklaşımın ürünü olarak, âşıkların, Tanrı'ya olan yolculuklarında, olgunlaştıktan sonra, *yolu* değil, - başa dönerek - *döngüyü* tamamlamaları, söz konusu âyin ilk ve son sözlerinin Nikriz makamında bestelenmiş olmasıyla ifade bulmaktadır.

Sonuç

Yapılan analiz doğrultusunda elde edilen bulgular ışığında, Kemal Batanay'ın, edebî kişiliğinden ileri gelen ve sözü ön planda tutan yaklaşımının, müzik eserlerinde çeşitli şekillerde yansımalarının bulunduğu ortaya konulmuş, müzikal yapının, metinle ilişkili olduğu öngörüsünden hareketle, söz konusu yönünün, besteciliğine etkisi değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Kemal Batanay'ın; *ayrı kişi ve konulara* dair sözleri, *ayrı makam yapıları* ile ifade etmedeki tercihi, şiirleri, kendi içlerinde doğal bir bölünmeye sevk etmiş, mısralar arasındaki anlamsal değişim, söz konusu detayın gözetilmesi sayesinde, müzikal kompozisyon yoluyla desteklenmiştir.

Eserin Birinci Bölüm'ünde, - makam kullanımı yoluyla - Tanrı ile insanın birbirinden ayrı noktalarda ifade edilmiş olması; çeşitli mertebelerin kat edilmesinden sonra, manevî yolculuğun Râst perdesi kararlı Nikriz makamındaki çıkış noktasından *bir perde* daha *yüksekte*, Dügâh perdesi kararlı makamlarla devam etmiş olması (Bkz. Görsel 6); ve sırasıyla, *Tanrı, insan, sır, mutribân, Hz. Muhammed, Hz. Mevlânâ* ve

58 A. Gölpinarlı, a.g.e., s. 92.

59 Cenk Güray, "Semâ'dan Semah'a Bir Sonsuz Devir", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 56, Ankara 2010, s. 131.

tövbe sembol ve kavramlarının her biri için - anlatıma, çeşitli makamsal değişikliklerle devam etmek üzere - yeni birer sayfa açmış olması, bestecinin, bu kavramları ve kavramların birbirlerinden *ayrı* oluşlarını makam yoluyla da çağrıştırmakla vurguladığına dair çıkarımlar sağlamaktadır.

Örneğin; *sırra mahrem eylemek* fiilinin yer aldığı mısradaki (G. 2), *sır* sözcüğünün, kesitin asıl makamının dışındaki makamsal yapılarla *gizlenmesi*, bestelenme aşamasında, eserin metin veya müziğinin bir diğerinden ayrı ve/veya üstte düşünülmediğini göstermektedir.

Söz konusu sembol ve kavramların arasındaki farklılıkların, ayrı makam yapılarıyla desteklenmiş oluşunun yanı sıra, her bir yapının kendi içindeki durumu da aynı sembolü farklı bir yolla vurgulamaktadır. Örneğin; Mevlânâ'ya yönelik övgülerin yer aldığı mısralarda (G. 9) Hicazkâr makam yapısının, Hüzûm ve Hicâz Rûmî makam yapıları ile çeşitlendirilmiş olduğu görülürken, Hz. Muhammed'e yönelik övgülerin yer aldığı mısralarda (G. 8) Evc makam yapısının kesinlikle bozulmaması, - O'nun, İslâm inancına göre Tanrı'nın kulu ve elçisi olduğunun şüphesiz kabulü gibi - sarsılmaz bir bütünlük ve kesinlikle yalnız bu makamın işlenmesi ve daha önce vurgulandığı üzere, söz konusu makam yapısına - Birinci Bölüm'de yine Hz. Muhammed ve *aracılık* sembolünü çağrıştıran nitelikte yer verilmesinin dışında - eserin başka hiçbir kesitinde rastlanmamış olması dikkat çekici bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır.

Batanay'ın, sözlerin anlamsal içeriğini müzik yapısı ile destekleyen bestecilik yaklaşımının; edebî ve dinî hassasiyetinin müzik alanındaki yansımaları ve bu anlatımcı sanat alanlarını, sembolist bir bakış açısıyla bir arada düşünmüş olduğunun göstergesi olarak değerlendirilmesi mümkündür. Bu noktada başvurulan sembolizm ve temel ilkeleri, edebiyat ile müzik arasındaki bağlantı noktalarının altını çizerek, eserin, semantik yapısını güçlendirmek ve art alanlarının anlaşılabilirliğini çeşitli detaylar vasıtasıyla artırmak üzere elverişli bir zemin sunmaktadır. Bu tür ve formdaki, semboller aracılığıyla anlatımın yoğun bir şekilde gerçekleştiği müzik eserlerinin arka planının, anlamsal ve simgesel boyutta bir metin analizi ile detaylandırılarak incelenmesi gerekliliğinin göz önünde bulundurulmasıyla hazırlanmış olan bu çalışma, Batanay'ın besteciliği hakkında fikir vermekte olup konunun bilimsel bir karşılaştırmanın parçası olabilmesi için bestecinin diğer eserlerinin ele alınacağı analitik çalışmalara ise bir örnek teşkil etmektedir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

Kaynakça/References

- AHMET HÂŞİM, **Piyâle**, İstanbul 2010.
- ALKAN, Erdoğan, **Sembolizm / Antoloji**, İstanbul 2007.
- ALKAN, Erdoğan, **Şiir Sanatı / Dünya’da ve Türkiye’de Şiir Akımları Şiirin Temel Sorunları-Kavramları**, İstanbul 2005.
- CASSOU, Jean, **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul 2006.
- DEVELLİOĞLU, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Ankara 2007.
- EBÛ SAÎD EBU’L-HAYR, **Rubailer**, İstanbul 2013.
- EVHADÜDDÎN-İ KİRMÂNÎ. **Rubailer**, İstanbul 1999.
- GÖKTÜRK, Hakkı, “Batanay (Hâfiz Kemal)”, **İstanbul Ansiklopedisi**, C. 4, İstanbul 1960, s. 2209-2210.
- GÖLPINARLI, Abdûlbâki, **Mevlevî Âdâb ve Erkânı**, İstanbul 1963.
- GÜRÂY, Cenk, “Semâ’dan Semah’a Bir Sonsuz Devir”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, S. 56, Güz 2010, s. 119-152.
- HEPER, Sadettin, **Mevlevî Âyinleri**, Konya 1979.
- HOLAT, Mehmet Emin, **Nikriz Âyin-i Şerif - Hafız Kemal Batanay**, 2011, <http://www.mutriban.com/mevlevi/ayin-i-serifler/nikriz-ayin-i-serif/> Erişim Tarihi: 17.12.2017.
- KANTEMİROĞLU, Dimitri, **Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsîkî ‘alâ vechi’l-Hurûfât (Mûsikîyi Haflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı) I. Cilt / İnceleme-Edvâr**, İstanbul 2001.
- KARADENİZ, M. Ekrem, **Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları**, Ankara 1983.
- MALLARMÉ, Stephan, **Şairler Prensi**, İstanbul 1998.
- McCOMBIE, Elizabeth, **Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text**, Oxford 2003.
- MEVLÂNÂ, **Dîvân-ı Kebîr**, C. 3, İstanbul 2007.
- MEVLÂNÂ, **Dîvân-ı Kebîr**, C. 4, İstanbul 2007.
- MEVLÂNÂ, **Dîvân-ı Kebîr**, C. 7-2, İstanbul 2007.
- MEVLÂNÂ CELÂLEDDİN, **Rubâiler**, İstanbul 2009.
- NÂSİR ABDÛLBÂKÎ DEDE, **Tedkîk ü Tahkîk / İnceleme ve Gerçeği Araştırma**, İstanbul 2006.
- ÖZALP, Mehmet Nazmi, **Türk Mûsikîsi Tarihi**, C. 2, İstanbul 2000.
- SERİN, Muhittin, **Kemal Batanay / Bestekâr, Tanbûrî, Hattat, Hâfiz**, İstanbul 2010.
- UZLUK, Feridun Nafiz, **Ahmet Eflâkî Dede**, Ankara 1962.
- YALÇIN, Gökhan, **Hâşim Bey Mecmuası / Birinci Bölüm - Edvâr**, Ankara 2016.
- YÖNDEMLİ, Fuat, **Mevlevîlikte Semâ ve Musikî**, İstanbul 2007.

Ek: Kemal Batanay'ın Nikriz Mevlevî Âyini [sözlü bölümler] (S. Heper, a.g.e., s. 509-518)

Birinci Bölüm

4 A teş ne ze ned der di li ma il lâ hu

7 ya ri hey sul ta ni men hey hey hün kâ ri men kü teh ne kü ned

10 men zi li ma il lâ hu ya ri hey sul ta ni men

13 hey hey hün kâ ri men Ger â le mi yan cüm le ta bî

16 ban ba şed ya ri hey sul ta ni men hey yi hey hün kâ ri men

19 ha li ne kü ned müş ki li ma il lâ hu

22 ya ri hey sul ta ni men hey hey hün kâ ri men hey yi hey ih san me ded

25 vay vay hey yi hey guf ran me ded vay vay

28 hey yi yar hey yi dost hey yi hey sul tan me ded Yar yü re ğim yar

31 gör ki ne ler var yar yar ya ri men vay yar yü re ğim del ci ğe rim

34 gör ki ne ler var ya re ha ber var ya rab zi dü kev

37 neyn bi bi ni ya zem ger dan hey yar hey yi dost

40 be li ya ri men Vez ef se ri fak ri ser ser fi ra

43 zem ger dan hey yi yar hey yi dost be li ya ri men

46 En ni der ha re met mah re mi ra zem ger dan

hey yar hey yi dost be li ya ri men An ni reh ki ne su

49
 yi tti tis tü ba zem ger dan hey yi yar hey dost
 52
 be li ya ri men Men ni ben de i sul ta nem sul ta
 55
 ni ci han ba nem zan ni dem ki ru haş di dem şu ri
 58
 de vü hay ra nem me ni o şü dem o men şüd ez ca
 61
 ni di lem te şüd pey yi ves te çi ra ba şed in na
 64
 le vü hay ra nem bi yi ya yid bi ya yid
 67
 her ki dil da re si dost hey yi hey ya ri men bi ya yid
 70
 bi yi ya yid her ki gül zar bi de mi dost hey yi hey ya ri men
 73 *Terenüm*
 77

İkinci Bölüm

Ah ey â şı kan kan ey â â şı kan
 5 Saz
 Ez â â le mi mi can â â medem
 9 Saz
 ser ri der der fü ken ken can der der ta leb
 13
 leb cü ya ya yi ca ca nan a a meded
 17 Saz
 Ey mu mut ri ban ban ey mut
 20 Saz
 mut ri ban Savt ez ez ne va

23 *Saz*
 va a ver ver deem Çün a an de lib
 27 lib ez şev şev ki gül gül her dem gazel
 31 *Terennüm*
 zel han a a medem
 35
 39

Üçüncü Bölüm

Saz
 3 Hu ze nem ber kudü si yan her şe bi dil hû hu ze nem
 ber ce ma li hak he me ya hû vü ya men hû hu ze nem
 5 *Saz*
 7 dil çün ca yi ra hak bü ved hak ya me nest ti men be hak
 hak be hak va sil şü de ber hi şı ten hû
 9 *Terennüm*
 hu ze nem
 14
 21 Ey ki hezar a fe rin ah bu ni ce sul
 tan o lur bu ni ce sul tan o lur ku lu o lan ki şı ler ca nım
 28 hus re vü ha kan o lur hus re vü ha kan o lur Her ki bugün Ve le de ah
 36 i na nu ben yüz sü re i na nu ben yüz sü re yok sul i se bey o lur
 43 *Terennüm*
 ca nım bey i se sul tan o lur til ki se ars lan o lur
 51

59
Ca me si yeh kerd_ kü_ fûr_ nu ri Muham med_ re_ sid_

67
Tab_ lî be_ ka kiîf_ tend_ mil_ ki mu hal_ led_ re_ sid_ dil_ çû su tur_ lâb_ şûd_ a_ ye ti heft_

74
a_ su_ man_ şer hi di li ah_ me de_ hef ti mu hal led_ re_ sid_ Ah ya ri men_ vay_ ah

81
ya ri men_ ya_ ri me ra_ dost_ ya ri men yar_ ri me ra_ dost_ ya ri men_ vay_

88
Ey mûr_ şî di miz reh be ri miz_ Mev lâ_ na_ sul ta nî sükûn a_ ve ri miz

105
Mev_ lâ_ na_ bin bir su çu muz_ var_ bi_ li_ riz_ biz_ am_ ma_ ki dön

111
mez_ yi_ ne_ el_ le ri_ miz_ Mev_ lâ_ na_

118
Mev lâ yi e net

127
ta i bü mim ma_ se le fa_ Hel yuk be lû sır ri a şî_ kîn kad_ te_ le fa_ İn kâ ne ne da_

135
me ti su du_ den_ ve ce_ fa_ Mev lâ yi a fel_ la_ hü a_ fel_ la_ hü a_ fa_

Dördüncü Bölüm

5
Ah_ sul_ ta_ nî_ me_ ni_ ni_ sul_ ta_ nî_ me_ ni_

9
ah_ en_ der_ ah di_ lû ca_ can_ i ma_ ni_ me_ ni_

13
ah_ der_ men_ bi_ de_ mi_ mi_ men_ zin_ de_ şe_ vem_

17
ah_ yek_ can_ ah_ çî_ şe_ ved_ ved_ sad_ ca_ nî_ me_ ni_

ah_ i_ ma_ ni_ me_ ni_