

## Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel'in Bestecilik Anlayışında Mevlevi Ayini Formu

Orkun Zafer ÖZGELEN<sup>1</sup>

### Özet

Mevlana'nın düşünceleri ile 13. yüzyılda şekillenen Mevlevilik, Osmanlı İmparatorluğu döneminden, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar, hatta kuruluş aşamasında dahi, gerek dini, gerekse kültürel ve sosyal alanda etkili olmuştur. Birçok önemli bestecinin Mevlevi olması, mukabelelerin müzik ile yapılması ve müzikle ilgili ilmi çalışmalar, Mevlevihaneleri bir kültür çatısı haline getirmiştir. Bunun sonucunda Mevlevi olsun olmasın, müzikle uğraşan birçok kişi Mevlevi şahsiyetlerden ders ve feyz almışlardır demek yanlış olmayacaktır. Yılmaz Öztuna, Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel'in Mevlevi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede'den müzik dersleri aldığını yazmaktadır. Arel'in bu derslere 1924'e kadar devam ettiğini, fakat klasik Türk makam müziği repertuarında arkadaşları Rauf Yekta ve Suphi Ezgi'ye yetişemediğini yazmaktadır (Öztuna, 1986:80-81). Bununla beraber Okan Murat Öztürk makalesinde, Öztuna'nın yanlış bilgi verdiğini ve özellikle Rauf Yekta Bey'in Fahreddin Dede'den değil, Mehmed Ataullah Dede (1842-1910), Mehmed Celaleddin Dede (1849-1908)'den teorik ve repertuar alanında istifade ettiğini yazmaktadır (Öztürk, 2020:175-185). Hem Rauf Yekta Bey, hem de Arel gerek dini, gerekse lâdini eserler bestelemişlerdir. Arel'in çeşitli makamlarda 50 adet Mevlevi ayininin bulunduğu 3 defter İBB Atatürk Kütüphanesi'nde bulunmaktadır, Rauf Yekta Bey'in ise Yegâh makamında 1 adet ayinini tespit etmekteyiz. Çalışmamızda, özellikle Türk makam müziği alanında önemli isimlerden olan Hüseyin Fahreddin Dede, Mehmed Ataullah Dede ve Mehmed Celaleddin Dede'den ders almış iki bestecinin, Mevlevi ayini besteleme anlayışları araştırılacaktır. Bu meyanda, Rauf Yekta ve Arel'in ayin formuna, gelenekteki anlayışa göre bağlı kalıp kalmadıkları, usul, makam ve güfte kullanımları gibi özellikler ele alınacak ve analiz edilecektir. Çalışmamızda yöntem olarak form ve makam analizi ile birlikte, daha çok edebiyat ve tarih ile ilişkili olan ve metinleri döneminin sosyal atmosferi içinde değerlendirmeyi amaçlayan

<sup>1</sup> Dr. Araş. Gör., İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzik Teorisi Bölümü, ozgelen@itu.edu.tr. DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0149

yeni tarihselcilik metoduna da başvurulacak ve ayinlerin bestelendiği tarihlerdeki sosyal gelişmelerin iki bestecinin Mevlevi ayini bestelemesi sürecine etkileri araştırılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Rauf Yekta Bey, Hüseyin Sadettin Arel, Mevlevi Ayini, Yeni Tarihselcilik, Müzik Analiz.

## Mevlevi Ayin Form in Rauf Yekta Bey and Hüseyin Sadettin Arel's Composition Understanding

### Abstract

Mevlevi doctrine which was shaped in the 13th century with the thoughts of Mevlana, has been influential in religious, cultural and social areas from the Ottoman Empire period to the establishment of the Republic of Turkey, even at the establishment stage. The fact that many important composers are Mevlevi, that the recitals are made with music, and scientific studies about music have made the Mevlevihanes a cultural framework. As a result, it would not be wrong to say that many people who are interested in music, whether they are Mevlevi or not, have taken lessons and inspiration from Mevlevi figures. Yılmaz Öztuna writes that Rauf Yekta Bey and Hüseyin Sadettin Arel took music lessons from Hüseyin Fahreddin Dede who was Mevlevi sheikh. He wrote that Arel continued these lessons until 1924, but could not catch up with his friends Rauf Yekta and Suphi Ezgi in the classical Turkish maqam music repertoire (Öztuna, 1986:80-81). However, Okan Murat Öztürk stated in his article that Öztuna gave false information and that Rauf Yekta Bey did not benefit from Fahreddin Dede, but rather from Mehmed Ataullah Dede (1842-1910), Mehmed Celaleddin Dede (1849-1908) in the field of theory and repertory. (Öztürk, 2020:175-185). Both Rauf Yekta Bey and Arel composed both religious and secular pieces. 3 notebooks containing 50 Mevlevi rites of Arel in various authorities are in the İBB Atatürk Library, and we identify 1 ayin of Rauf Yekta Bey in Yegâh maqam. In our study, two composers who took lessons from Hüseyin Fahreddin Dede, Mehmed Ataullah Dede and Mehmed Celaleddin Dede, who were especially important names in the field of Turkish maqam music, will be investigated for composing the Mevlevi ayin. In this context, features such as whether Rauf Yekta and Arel adhere to the ayin form and the traditional understanding, and their use of usul, maqam and lyrics will be discussed and analyzed. In our study, along with the analysis of form and maqam, the new historicism method, which is mostly related to literature and history and aims to evaluate the texts in the social atmosphere of the period,

will also be applied, and the effects of the social developments in the dates when the rites were composed on the process of composing the Mevlevi ayin of the two composers will be investigated.

**Keywords:** Rauf Yekta Bey, Hüseyin Sadettin Arel, Mevlevi Ayin, New Historicism, Musical Analysis.

## Yöntem ve Sınırlılıklar

Rauf Yekta Bey'in Yegâh ve Hüseyin Sadettin Arel'in Ferahnüma makamındaki ayinlerini içeren çalışmamız, ayinlerin bütününe incelemek oldukça kapsamlı olacağından, birinci selamlarının analizi olarak sınırlandırılmıştır. İki bestecinin Mevlevi ayini besteleme geleneği bakımından anlayışları ele alınmıştır. Bununla beraber güfte, usul kullanımları, form yapıları ve makamsal ya da çeşnisele olarak adlandırabileceğimiz melodik hareketler analiz edilmiştir. Bu doğrultuda ilk olarak Stephen Greenblatt tarafından 1892 yılında ortaya atılan yeni tarihselcilik yöntemi ile, sosyal ve siyasal hayatta olan gelişmeler ekseninde, bestecilerin çevresindeki olayların ayinlerin bestelenme sürecine etkisi okunmaya çalışılmıştır. Bunun yanında ayinlerin geleneğe uygunluğu tartışılırken, yeni tarihselcilik bakış açısıyla bestelendiği dönemin koşulları doğrultusunda değerlendirilmiş ve ortaya konulmuştur.

## Mevlevi Ayini Ritüeli ve Formu

Mevlevi mukabelesi; Mevlana'nın 12. yüzyıldaki fikirleriyle beraber şekillenen, sonrasında oğlu Sultan Veled ve Ulu Arif Çelebi tarafından devam ettirilen bir ritüeldir. Ayin ritüeli Mevlana'nın çeşitli zaman ve yerlerde vecde gelip kendi etrafında dönmesiyle başlamışsa da, bugünkü halini Sultan Veled ile aldığı söylenmektedir. Ayinlerde çalınan müzik formları için de geçerli olan bu durum, özellikle 15. yüzyıldan itibaren Mevlevihanelerin bir müzik ve kültür merkezine dönüşmesiyle gelişmiştir diyebiliriz.

Mevlevi zikri, kıyâmi (ayakta), devrâni (dönerek) ve hâfi (sessiz) şekilde uygulanır (Bayrakçı, 2022: 10). Zikir çoğunlukla ney, kudüm, tanbur ve rebabdan oluşan çalgıların eşliğinde yapılır. Bu çalgılar dönemsel olarak değişse de, 16. yüzyıldan günümüze kadar Mevlevi ayinleri müzikle icra edilmiştir. Özellikle ney çalgısının vazgeçilmez olmasının en önemli nedeni; Mesnevi'nin ilk beyitinin 'Dinle neyden...' sözü ile başlamasına atfedilir.

Ayinlerin güfteleri, Mevlana'nın eserleri olan Mesnevi ve Divan-ı Kebir'den alınmakla beraber, Sultan Veled, Şeyh Galip, Yunus Emre, Ahmed Eflâki'nin şiirleri de kullanılmıştır (Karadeniz, 2013: 4).

Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel'in ayinlerinin form ve müzikal açıdan incelenmesi için, onlardan önce bestelenmiş geleneğe ait ayinlere bakmak gerekmektedir. Bu nedenle Rauf Yekta Bey'in 1935, Hüseyin Sadettin Arel'in 1955'te vefat ettiği düşünülerek, 16-20. Yüzyıl ortalarına kadar bestelenmiş ayinler ele alınmıştır. Bu doğrultuda Rauf Yekta Bey'in tasnif heyetinde bulunduğu, İstanbul Konservatuarı neşriyatındaki ayinlerin listesi şu şekildedir (Tablo 1.):

**Tablo 1:** 16-20. yüzyıllar arası bestelenmiş ayinlerin listesi (Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevi Ayinleri, (1934-1937), İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, İstanbul)

	<b>Besteci</b>	<b>Makam</b>
1	Beste-i Kadim	Pençgâh
2	Beste-i Kadim	Dügâh
3	Beste-i Kadim	Hüseyini
4	Derviş Kûçek Mustafa Dede	Bayati
5	Buhûrizâde Itri Efendi	Segâh
6	Nayi Osman Dede	Rast
7	Nayi Osman Dede	Uşşak
8	Nayi Osman Dede	Çargâh
9	Nayi Osman Dede	Hicaz
10	Musahib Ahmet Ağa	Hicaz
11	Musahib Ahmet Ağa	Nihavend
12	Bursalı Sâdık Efendi	Bestenigâr
13	Eyyübi Hüseyin Dede	Nühüft
14	Hafız Abdurrahim Şeyda Dede	Irak
15	Mustafa Nakşi Dede	Şedaraban
16	Sultan III. Selim	Sûzidilarâ
17	Abdülbaki Nâsır Dede	Acembuselik
18	Abdurrahim Kühni Dede	Hicaz
19	İsmail Dede Efendi	Neva
20	İsmail Dede Efendi	Sabâbuselik
21	İsmail Dede Efendi	Şevkutarab
22	İsmail Dede Efendi	Sabâ
23	İsmail Dede Efendi	Bestenigâr
24	İsmail Dede Efendi	Hüzzam
25	İsmail Dede Efendi	Ferahfeza
26	Zekâi Dede Efendi	İsfahan
27	Zekâi Dede Efendi	Sûzinâk
28	Zekâi Dede Efendi	Sûzidil
29	Zekâi Dede Efendi	Maye

30	Zekâi Dede Efendi	Sabâzemzeme
31	Celal Dede Efendi	Dügâh
32	Ahmed Hüsameddin Dede Efendi	Rahatülervah
33	Hüseyin Fahreddin Dede Efendi	Acemaşiran
34	Bolahenk Nuri Bey	Buselik
35	Rifat Bey	Neveser
36	Zekâizâde Hâfız Ahmed Efendi	Bayatibuselik
37	Zekâizâde Hâfız Ahmed Efendi	Müsteâr
38	Ahmed Avni Bey	Dilkeşide
39	Ahmed Avni Bey	Buselikaşiran
40	Rauf Yekta Bey	Yegâh
41	Kazım Uz	Sultaniyegâh

Ek olarak çalışmamızın konusu olması itibariyle, Arel'in 51 adet ayinini de bunlara dahil ediyoruz.

Ayinler genel olarak dört bölümden oluşmaktadır. Bölümler 'selam' olarak adlandırılır. Her selam farklı usul ile bestelenmekle birlikte, gelenekteki ayinlerin ikinci ve dördüncü selamları genellikle Ağır Evfer usulü ile bestelenirler. Şirin Karadeniz doktora çalışmasında 41 ayinin selamlarının hangi usullerle bestelendiğine dair istatistiği vermiş ve ağırlıklı olarak birinci selamların Devr-i Revan, ikinci selamların Ağır Evfer, üçüncü selamların Devr-i Kebir ve dördüncü selamların hepsinin Ağır Evfer usulü ile bestelendiğini ortaya koymuştur (Karadeniz, 2013: 2-4). Buna göre 16-19. Yüzyıllar arasında bestelenen Ayinlerin genel olarak belirli usul kalıplarında bestelendiklerini ve Ayin geleneğinin bu doğrultuda oluştuğunu söyleyebiliriz.

### Rauf Yekta Bey ve Yegâh Ayini

Mehmed Ataullah Dede (1842-1910), Mehmed Celaleddin Dede (1849-1908)'den teorik ve repertuar alanında ders alan Rauf Yekta Bey'in (Öztürk, 2020:175-185), Ayin geleneğini bilen bir besteci olduğu söylenebilir. Süleyman Erguner, Rauf Yekta Bey hakkında yaptığı doktora çalışmasında, Yılmaz Öztuna'dan aktardığı bilgiye göre Yekta'nın 40-50 kadar eser bestelediğini yazmaktadır (Erguner, 1997: 66). Yekta'nın rakamsal olarak günümüze ulaşan eserlerinin az sayıda olduğunu söyleyebiliriz. Bununla beraber Türk makam müziği konusunda teorik ve müzikolojik olarak oldukça fazla çalışması olan Yekta besteciliği hakkında şunları demektedir: "Ben her şeyden önce nazariyyeci ve müverrihim (tarihçi). Bu sözümünden musikinin ameliyatıyla meşgul değilim manasını çıkarmayınız. Bilakis eski ve yeni tarzda bestelenmiş eserlerim vardır ki bunların pek azı matbudur (basılmıştır)" (Taşdelen, 2021: 93). 1919 yılında Süleyman Cevad ile yapılan söyleşide vurguladığı sözlerden,

Yekta'nın bestecilik alanında yaptığı çalışmaların daha fazla ve çeşitli olduğu, fakat basılmadığını anlayabiliyoruz. Buna göre Rauf Yekta Bey'in notasına ulaşılabilen bestelerinin listesi şu şekildedir (Tablo):

**Tablo 1:** Rauf Yekta Bey'in besteleri listesi (Taşdelen, 2021: 94)

Çalgısal ve Sözlü Eserleri	Eser Adı	Makam	Usul	Form
1	Peşrev	Mahur	Hafif	Peşrev
2	Peşrev	Sûzidil	Devr-i kebir	Peşrev
3	Peşrev	Yegâh	Devr-i kebir	Peşrev
4	Saz Semai	Arazbarbuselik	Aksak Semai	Saz Semai
5	Saz Semai	Bayatiaraban	Aksak Semai	Saz Semai
6	Saz Semai	Neva	Aksak Semai	Saz Semai
7	Ahretlik	Segâh	Nim Sofyan	Makamsal Opera
8	Halka-i Zülfi Siyahı	Evç	Ağır Çember	Beste
9	Ey Bülbülü Rebi-i	Neva	Lenk Fahte	Nakış Beste
10	Oldu Şeb Mahmur-ı Zevke	Uzzal	Müsemmen	Şarkı
11	Cumhur İlahi	Yegâh	Evsat	İlahi
12	İlahi	Yegâh	Düyek	İlahi
13	Au nom d'Allah ne doute pas jeune	Neva	Sengin Semai	Şarkı
14	İstiklal Marşı	Sol Minör/Nihavend	Nim Sofyan	Marş
15	1908 Hürriyet Marşı	Rast	Semai	Marş
16	Arş Vatan İmdadına (Asker Şarkısı)	Rast	Sofyan	Marş
17	Milli Tekbir	Rast	Zafer	Marş
18	Kardetti Vatana Hain Düşman	Hüseyni	Sofyan	Marş
19	Neşide-i Tebrikkiye	-	Türk Aksağı	Marş
20	10 Temmuz'u Takdis Edelim	Karcığar	Sofyan	Marş
21	Kâr	Tahirbuselik	Hafif	Kâr
22	Ayin-Şerif	Yegâh	Devr-i Revan	Ayin

Dini ve lâdini olmak üzere, büyük ve küçük formlarda bestelediği eserler ile Rauf Yekta Bey bestecilik alanında da önemli isimlerden biri olarak görülebilir.

Asıl konumuz kapsamındaki Yegâh Ayin-i Şerif, Yenikapı Mevlevihanesi'nde 16 Ağustos 1923 tarihinde seslendirilmiştir (Erguner, 1997: 68). Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, Galata Mevlevihanesi Koleksiyonu'nda 122 numarada kayıtlı olan Neyzen Emin Dede'nin mecmuasında 41. Sırada yer verilen ve Hampartzum notasıyla kaleme alınmış Yegâh Ayininin güftesi şu şekildedir (Emin, 2021: 577-585):

### **Birinci Selam:**

Ey nây-i hoş-nevây ki dil-dâr ü dil-hoşî  
yâr hey sultân-ı men hey hey hünkâr-ı men  
Dem mî-dihî tü germ ü dem-i serd mî-keşî ayzan  
Âteş fütâd der-ney ü 'âlem girift dūd ayzan  
Zîrâ nidâ-yı 'aşk zi-ney hest âteşî ayzan  
Büyîst der-dem-i tü zi-Tebrîz lâ-cerem ayzan  
Bes dil ki mî-nüvâzi-yi ez-ḥüsñ ü ez-keşî ayzan  
Ender-dil-i herkes ki ez-in 'aşk eşer nîst  
Tü ebr ber-o keş ki bê-cüz ḥaşm-ı kamer nîst  
Der-şüret-i herkes ki ez-ân reng ne-dîdî  
Mî-dân tü bê-tahkîk ki ez-cins-i beşer nîst  
Ez-ân rûzî ki yâr-i men ḥayâl-eş kerd mihmân-em  
Besâ şādî vü 'işret-hâ miyân-ı dil ki mî-rânem  
Bê-zevk-i 'aks-ı ruhsâr-eş zi-leb-hâ-yı şeker-bâreş  
Çünân âşüfte vü mest-em ki ser ez-pâ ne-mî-dânem

âh yâr yâr yar yüregim yâr  
yar yüregim del cigerim gör ki neler var  
yâre ḥaber var

Merdân-ı râh-ı 'aşk ḳadem bî-riyâ zenend  
hey hey hey cân-ı men  
V'er dem zenend ez-reh-i şıdḳ u şafâ zenend ayzan  
Der-bî-nevâyî ehl-i me'ânî çü bülbül-ân ayzan  
Der-her nefes bê-sâz-ı hüner şad nevâ zenend ayzan

Dü dīde bāz kün çü ney ender-hevā-yı dost  
 Tā rüşen-et şevved ki dem-i dil kücā zenend  
 hey hey hey cān-ı men

### İkinci Selam:

Sultān-ı meni  
 Dermen bî demi  
 Sultān-ı meni  
 Men zinde şevem  
 Ender dilü cān  
 Yek can şevved  
 İmanı Meni

### Üçüncü Selam:

Ey Hudā ez-‘āşık-ān hoşnūd bād  
 belī yār-i men ‘  
 Āşıkān-rā ‘ākıbet maḥmūd bād ayzan  
 Her ki güyed ki ḥalāş-em dih zi-‘aşk ayzan  
 Īn du ‘ā ber-āsumān merdūd bād ayzan  
 Şems-i Tebrīzī nevā-yı ‘aşk zed ayzan  
 Āferīn ber-çeng ü nāy u ‘ūd bād  
 hey hey yārim

*Terennüm*

Ey ki hezār āferīn...

*Terennüm*

Āmede-em ki ser nihem ‘aşk-ı tü-rā bē-ser berem  
 yār yār  
 Ger tü bi-güiyem ki nī ney şikenem şeker berem (mükerrer)  
 yār yār



Bād-ı şabā selām-ı mā cānib-i Şems-i Dīn resān  
 yār yār  
 K'ez-naẓar-ı ẓabūl-i o rāh-i beḳā bē-ser berem (mükerrer)  
 yār yār

### *Terennüm*

Tü nūr-ı dīde-i cān yā dü dīde-i mā-ī  
 Kī şu 'le şu 'le bē-nūr-i başar der-efzāī (mükerrer)  
 Ez-ān zamān ki çü ney beste-em kemer pīş-et  
 Ḥarāretī'st derūn-i dil ez-şeker ḥāī (mükerrer)  
 yār yār yār āh yār-i men  
 yār dost dost āh yār-i men  
 yār āh yār-i men  
 yār me-rā dost yār-i men  
 yār me-rā dost yāri men vāy

### *Terennüm*

Ey nağme-i nāy-i kibriyā Mevlānā  
 yār yār yār yār-i men  
 Sūz-i dil-i ihvān-ı şafā Mevlānā  
 yār yār yār yār-i men  
 Maḳşūd bize nāy ü nevādan sensin  
 ayẓan  
 Āvāze-i Ḥaḳ bāng-i Ḥudā Mevlānā  
 ayẓan

### **Dördüncü Selam:**

Sulṭān-ı men-i...

Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından hazırlanan Şeyh Galip Mecmuası'ndan aktardığımız güfte 120. Sırada yer almakta ve Mevlana adına kayıtlıdır. Farsça olan güfthenin vezni: “mef’ülü fâilâtün mef’ülü fâilâtün”dür. (Galip, 2021:

28). Ayinin ikinci ve dördüncü selamları “Sultan-ı meni” olarak gelenekteki bir çok Mevlevi ayininde de kullanılan, lafzi terennümlerden oluşmaktadır.

### Yegâh Ayinin Form ve Müzik Analizi

Yekta eserin başında seslendirilmek üzere, üç hanelik bir peşrev bestelemiştir. Ayinin birinci selamı Ağır Düyek, ikinci selamı Ağır Evfer, üçüncü selamı Devr-i Kebir, Aksak Semai, Yürük Semai ve son olarak dördüncü selam, ikinci selam gibi Ağır Evfer usulünde bestelenmiştir. Genel olarak bakıldığında Yekta'nın ayini geleneğe oldukça uygun bir yapıdadır.

Eserde ilk dört mısra iki bölümlü olarak bestelenmiştir. Güfte de dikkate alındığında form yapısı şu şekildedir: a-terennüm-b-terennüm-a<sup>1</sup>-terennüm-b<sup>1</sup>-terennüm (şekil 1). Eserin ilk a ve a<sup>1</sup> bölmesi olan kısımda Neva makamını işlenmiş, 4-5. ölçülerde Evç perdesinde Segâh çeşnisini kullanılmıştır. Neva ve Bayati makamlardan alınan nağmeler ile b-b<sup>1</sup> bölmelerinin sonunda Yegâh perdesindeki Yegâh makamı gösterilmiştir.

Düyek Birinci Selâm Rauf Yekta Bey  
(1871 - 1935)

**Şekil 1:** Ayinin ilk bölümünün form yapısı

Birinci selamın devamında “Ender Dil...” olarak devam eden dört mısralık bölüm, şarkı formu olarak tanımlayacağımız şekilde kurgulanmıştır. Formun

şekli şöyledir: A-B-C-B<sup>1</sup> (Şekil 2). Eserin bu kısmında 'A' kısmında Neva makamı, 'B' kısmında Bayati ve Acem makamları, 'C' kısmında Bayati ve Acem makamları inici olarak kullanılmıştır. Son olarak 'B<sup>1</sup>' kısmında Bayati gibi karar verilmiştir.

**A** Dügâh'ta Uşşak Neva'da Buselik Çargâh'ta Çargâh

E ni der di li her ke si ki e zi

Dügâh'ta Hüseyini Neva'da Buselik **B** Acem'de Çargâh

aş kı e se ri nist (saz) tü e bi ri be ru

Neva'da Buselik Çargâh'ta Çargâh Dügâh'ta Uşşak Dügâh'ta Hüseyini

keş ki be cüz has mı ka me nist (saz)

**C** Hüseyini'de Kürdi Çargâh'ta Çargâh Çargâh'ta Çargâh

der su re ti her kes ki e zan ren gi ne di

Acem'de Çargâh **B1** Acem'de Çargâh Neva'da Buselik Çargâh'ta Çargâh

di (saz) mi dan tü be tah kik ki ez

Dügâh'ta Uşşak Dügâh'ta Hüseyini

cin si be şer nist

Şekil 2: Şarkı formunda bestelenmiş kısım

“Ez'an rûzi...” cümlesiyle başlayan dört mısralık bölüm de yine şarkı formu gibi kurgulanmıştır. Eserin 'A' kısmında Hüseyini makamına geçilmiştir. 'B'

kısımında Neva perdesinde Buselik ve Çargâh perdesinde Çargâh ya da Nigâr olarak tanımlayabileceğimiz çeşniler ile başlanmış ve kısmın sonunda Buselik makamı gösterilmiştir. Ayinin ‘C’ kısmında Gerdaniye ve Muhayyer makamlarından nağmeler kullanılmış ve ‘B<sup>1</sup>’ kısmında Buselik makamı ile karar verilmiştir (Şekil 3).

**A** Hüseyin'de Uşşak Dügah'ta Uşşak  
E za\_\_ nı ru zi\_\_ ki ya\_\_ ri\_\_ men

Rast'ta Rast Neva'da Rast Hüseyin'de Uşşak **B** Neva'da Buselik  
ha ya\_\_ leş\_\_ ker\_\_ di mi hi ma\_\_ nem be sa\_\_ şa\_\_ di

Çargâh'ta Çargâh Dügah'ta Buselik  
vü iş\_\_ re\_\_ ti ha me ya\_\_ nı\_\_ dil\_\_

Dügah'ta Buselik **C** Gülizar Neva'da Rast  
ki mi\_\_ ra\_\_ nem be dev\_\_ ki\_\_ ak\_\_ si ruh\_\_ sa\_\_ reş

Muhayyer'de Uşşak Hüseyin'de Uşşak  
zi leb\_\_ ha\_\_ yi\_\_ şe ker\_\_ ba\_\_ reş

**B1** Neva'da Buselik Çargâh'ta Çargâh  
çü nan\_\_ a şüf\_\_ te vü\_\_ mes\_\_ tem

Dügah'ta Buselik Dügah'ta Buselik  
ki ser\_\_ ez\_\_ pa\_\_ ne mi\_\_ da\_\_ nem

Şekil 3: Eserin Şarkı formu ve Buselik makamı uygulanan bölümü

“Merdân-ı rah-ı...” cümlesiyle başlayan bölümde kullanılan dört mısralık güfte doğrultusunda karşımıza çıkan form yine şarkı formudur. Bununla beraber tıpkı

murabba formu gibi her mısranın sonuna terennüm getirilmiştir. Formun şekli şöyledir: 'A-terennüm-B-terennüm-C-terennüm-B<sup>1</sup>-terennüm'. Ayinin bu kısmı Neva perdesinde yapılan Hicaz çeşniyle başlamış ve 'B' bölümünde Karcı-ğar makamı ile devam edilmiştir. 'C' kısmında Gerdaniye perdesinde yapılan Buselik ve Neva perdesindeki Hicaz çeşnileriyle birlikte, karşımıza bütüncül olarak Neva perdesinde kurgulanan bir Hümayun makamı çıkmaktadır. 'B<sup>1</sup>' kısmında tekrar Karcığar makamı gösterilmiş ve terennüm bölümünde Rast perdesine geçilerek Suzinâk makamından bir nağme ödünç alınmıştır (Şekil 4).

**A** Çargâh'ta Nikriz Segâh'ta Hüzam Neva'da Hicaz

Me ri da nem hı aş kı ka dem bi

Neva'da Hicaz **Terennüm** Neva'da Hicaz

ri ya ze nend (saz) hey hey

Neva'da Hicaz **B** Neva'da Hicaz

hey ca nı men (saz) ve ri dem

Segâh'ta Hüzam

ze nen di e zi re hi sıd kı

Düğah'ta Uşsak **T** Segâh'ta Hüzam

sa fa ze nend (saz) hey hey

Düğah'ta Karcığar **C** Gerdaniye'de Buselik

hey ca nı men (saz) de ri bi

ne va\_\_ yı\_\_ e\_\_ hi li me a\_\_ ni\_\_

cü bül\_\_ bü\_\_ lan (saz) hey\_\_ hey\_\_

hey ca\_\_ nı men\_\_ (saz) de\_\_ ri her\_\_

ne fe\_\_ si be sa\_\_ zı hü ner\_\_ saz\_\_ ne va\_\_ ze\_nend (saz)\_

hey\_\_ hey\_\_ hey.ca\_\_ nı men\_\_

Şekil 4: Karcığar makamının uygulandığı Şarkı formunda Murabba benzeri terennümlü bölüm

“Dü dide bâz...” ile başlayan son iki mısralık bölümü gelenekteki gibi ‘zeyl’ yani ilave, ek olarak tanımlayabileceğimiz gibi, kısa bir nakış formu olarak da ele alınabilir (Şekil 5). Formun yapısı şu şekildedir: A-B-terennüm. Son kısım olan bölümde Karcığar makamı işlenmiş ve birinci selam bu makam ile tamamlanmıştır.

**A** Rast'ta Rast Segâh'ta Hüzam

dü di de baz kün

Neva'da Hicaz Neva'da Hicaz

çü ney en der he va yı dost

**B** Neva'da Hicaz Segâh'ta Hüzam

ta ru şe net şe ve

Neva'da Hicaz Dügâh'ta Uşşak

di ki de mi dil kü ca ze nend (saz)

**B** Segâh'ta Hüzam Dügâh'ta Karcıgar

hey hey hey ca nı

Şekil 5: Karcıgar makamının kullanıldığı iki bölmeli son kısım

Yapılan form ve müzikal analize göre, Rauf Yekta Bey Yegâh ayin-i şerif adlı eserinin birinci selamını kendi içinde çok bölmeli olarak bestelemiştir. Bu bölmelerde Türk makam müziğindeki Şarkı, Murabba, Nakış gibi formlar kullanmış ve Mevlana tarafından yazılan güftayı dört mısralık kısımlara ayırmıştır. Gelenekteki ayinlere bakıldığında birinci selamlar çoğunlukla Devr-i Revan usulüyle bestelenmiş olsa da, Ağır Düyek ile bestelenmiş esere de rastlanılmaktadır. III. Selim'in Suzidilâra ayini, Zekai Dede'nin Suzinâk ayini, Hüseyin Fahreddin Dede'nin Acemaşiran ayini, Celaleddin Dede'nin Dügâh ayini gibi ayinlerin birinci selamları Ağır Düyek usulündedir. Bu da Yekta'nın eserinin form olarak geleneğe uygun bir yapıda olduğunun göstergesidir denilebilir.

Birinci selamın başlanan makam ile bitmemesi de, yine gelenekte karşılaşılan bir durumdur. İlk dört mısradaki ayine adını veren makamın bütünüyle gösterilmesi ve eserin makamsal kurgusu açısından gelenek çizgisindedir.

Ayinin bestelendiği tarihte, bugün kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi kullanılmadığından, çalışmamızda eski edvar kaynakları ve Yekta'nın Yegâh makamı tarifine yer verilmiştir.

18. yüzyılda Kemani Hızır Ağa tarafından kaleme alınan ve önemli edvar kaynaklarından olan *Tefhimü'l Makamat fi Tevlidi'n Nagamat* adlı eserde Yegâh makamı şöyle tarif edilmektedir: “Yegâh dahi olduk ki, Neva gibi olup, lakin Dügâha geldikte Rastla Irak ve Aşiran gösterip ve Yegâh'ta karar eder” (Uslu, 2009: 69). Yine 19. yüzyılın önemli Türk makam müziği kaynaklarından; *Haşim Bey Mecmuası*'nda verilen Yegâh makamı tarifi de, Yekta'nın makam kullanımına uygundur<sup>2</sup>.

Yekta, Türk makam müziği teorisi ile ilgili kitabını 1924'te yayınlamıştır. Eserde Yegâh makamını dizisel olarak gösteren Yekta, Semai usulünde bir seyir örneği vermiştir (Şekil 6). Buna göre kendi verdiği Yegâh makamı ile Ayinindeki kullanım da örtüşmektedir.

15. Yegâh Makamı

i

Ambitus

T D

Semai MM d. = 60

Besli 6. Şekil Dörtlü 5. Şekil Besli 6. Şekil

Şekil 6: Yekta'nın Yegâh makamı tarifi (Yekta, 1986: 75)

Yekta Bey'in Yegâh makamındaki Ayini'nde Neva, Acem, Bayati, Hüseyini, Buselik, Muhayyer, Karcıgar, Suzinâk gibi makamların kullanımı ve Yegâh makamıyla ilişkilendirilmesi, Yekta'nın besteciliğinin oldukça güçlü bir noktada olduğunun ispatı niteliğindedir denilebilir. Zira Hızır Ağa Buselik makamı tarifinde, makamın Hüseyini ile başladığını söylemektedir (Uslu, 2009: 64), keza Kantemiroğlu Bayati makamını açıklarken, Neva cinsiyle başladığını

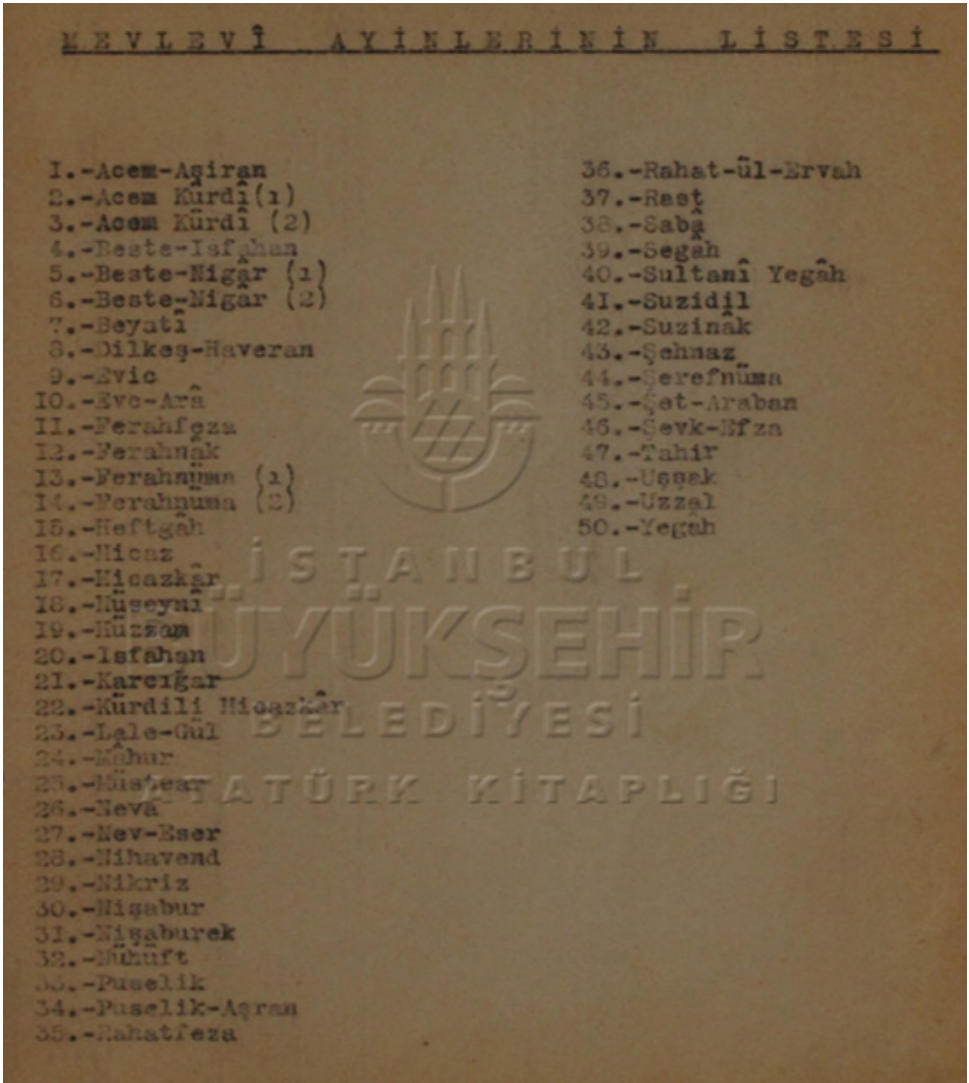
<sup>2</sup> “İbtida Neva üslubu üzere âgâze ederek Dügâh'a kadar inüp, badehu Irak çeşniysiyle Aşiran, Yegâh kalır” (Tırışkan, 2000: 38)




söyleyerek bu iki makamı iç içe açıklamıştır (Tura, 2001: 74). Haşim Bey örneğın Acem makamı tarifinde makamı, Bayatı makamı ile ilişkilendirmiştir (Tırışkan, 2000: 28). Ayrıca bugünkü anlatılarda da, “Karcığar makamının bir perde altında Suzinâk makamının ortaya çıkar” gibi ifadelerin, makamların birbirlerinden bağımsız değil, aksine ilişki halinde oldukları açıktır. Bu doğrultuda Yekta'nın makam işleyişı açısından bu ilişkiyi oldukça ustaca kurduğunu söyleyebiliriz.

### **Hüseyin Sadettin Arel ve Ferahnüma Ayini**

Yılmaz Öztuna, Hüseyin Sadettin Arel'in Mevlevî şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede'den müzik dersleri aldığını yazmaktadır. Arel'in bu derslere 1924'e kadar devam ettiğini, fakat klasik Türk makam müziği repertuarında arkadaşları Rauf Yekta ve Suphi Ezgi'ye yetişemediğini söylemektedir (Öztuna, 1986:80-81). Öztuna, Arel'in 1000 civarına eseri olduğunu yazmaktadır. Bununla beraber yaptığımız literatür taramasında, Arel'in İBB Atatürk Kütüphanesi, Türkiyat Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, İTÜ TMDK Kütüphanesi gibi akademik ve kurumsal yerlerde bulunan onlarca yazma ve matbu eserinin büyük bir tasnif çalışmasından sonra 2000'e yaklaşacağı kanısındayız. İBB Atatürk Kütüphanesi, Laika Karabey Arşivi'nde Arel'in kendi el yazısı ile kaydettiği 3 adet Mevlevî Ayini defteri yer almaktadır. Bu defterlerin birincisinde eserlerin fihristi yani listesi verilmiştir. Literatürdeki çalışmalarda ve Öztuna'nın dediğine göre 51 ayini bulunan Arel, fihriste çeşitli makamlarda bestelenmiş 50 ayinini listelemektedir (Şekil 7).



Şekil 7: Arel'in 51 ayınınin listesi (İBB Atatürk Kütüphanesi, Laika Karabey Arşivi) Arel ayınlerin listesi ile beraber, tamamlanmış ve tamamlanmamış bölümleri belirttiği bir liste daha vermiştir. Ayınlerin bölümlerini 'selam' yerine 'hane' olarak kaydetmiş ve  işareti ile tamamladığı bölümleri belirtmiştir (Şekil 8).

Mevlevî Ayinlerinin Fihristi

# مولوی آیینلرینک فہرستی

hane 4 hane 3 hane 2 hane 1 makam hane 4 hane 3 hane 2 hane 1 makam

مقام	۱	۲	۳	۴	مقام	۱	۲	۳	۴	مقام
۴۵	۴۵	۳۵	۲۵	۱۵	مقام	۴۵	۳۵	۲۵	۱۵	مقام
۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۴۶
۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۴۷	۴۸	۴۹
۴۸	۴۹	۵۰	۴۸	۴۹	۴۸	۴۹	۵۰	۴۸	۴۹	۴۸
۴۹	۵۰	۴۹	۵۰	۴۹	۴۹	۵۰	۴۹	۵۰	۴۹	۴۹
۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۰
۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۱
۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۲
۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۳
۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۴
۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۵۵
۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۵۶
۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۵۷
۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۵۸
۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۵۹
۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۰
۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۱
۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۲
۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۳
۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۴
۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۶۵
۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۶۶
۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۶۷
۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۶۸
۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۶۹
۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۰
۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۱
۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۲
۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۳
۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۴
۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۷۵
۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۷۶
۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۷۷
۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۷۸
۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۷۹
۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۰
۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۱
۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۲
۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۳
۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۴
۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۸۵
۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۸۶
۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۸۷
۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۸۸
۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۸۹
۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۰
۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۱
۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۲
۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۳
۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۴
۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۹۵
۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰	۹۶

Şekil 8: Tamamlanmış ve tamamlanmamış bölümleri gösteren liste

Şekil 8’de Arel’in bu listede hiçbir ayininin bütün selamlarıyla (haneleriyle) tamamlanmadığı görülmektedir.

Defterdeki ilk eser olan ve Arel’in terkip ettiği Ferahnüma makamındaki eserin başlığı “1 Ferahnüma op. 50<sup>3</sup>, no. 1” olarak verilmiştir. Çalışmamızda özellikle

<sup>3</sup> Yaptığımız literatür çalışmaları sonucunda, op. 50 olarak kayıt edilen eserleri, Arel’in son dönem çalışmaları olarak görülmektedir. Bu meyanda büyük ihtimalle bir çok Ayin 1950-55 arası bestelenmiştir.

defterdeki ilk eser olması nedeniyle, birinci selamı tamamlanmış Ferahnüma Ayini analiz edilecektir.

Ferahnüma ayinin birinci selamı ve üçüncü selamının ilk kısmında kullanılan güfte, geleneğin aksine Mevlana'ya değil, gazeteci ve yazar olan İbrahim Şinasi (1826-1871)<sup>4</sup>'ye aittir. Şiir, mesnevi tarzında, beyitler halinde yazılmış ve 'münacaat' başlığını taşımaktadır ve vezni: Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün kalıbındadır. Üçüncü selam yine Şinasi'nin 'İlahi' adlı şiiri bestelenmiştir. Şiirin vezni Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün kalıbındadır. Ayinin ikinci selamının güftesi 17-18. yüzyıl şairlerinden Hakkı<sup>5</sup>'ya aittir. Dördüncü selamında kullanılan güfte ise, gelenekteki ayinlerin ikinci ve dördüncü selamlarında 'sultanı meni...'olarak devam eden lafzi terennümün Türkçeleştirilmiş halidir.

### **Birinci Selam:**

Hak Teâlâ azamet âleminin pâdişehi  
 Lâ-mekândır olamaz devletinin taht-gehi  
 Hâsdır Zât-ı İlâhisine mülk-i ezeli  
 Bî-hudûd anda olan kevkebe-i lem-yezeli  
 Eser-i hikmetidir yerle göğün bünyâdı  
 Dolu boş cümle yed-i kudretinin icâdı  
 İzzet ü şânını takdis kılar cümle melek  
 Eğilir secde eder pîş-i celâlinde felek  
 Emri vech üzre yer eyler gece gündüz hareket  
 Değişir tâzelenir mevsim-i feyz ü bereket  
 Pertev-i rahmetinin lem'asıdır ayla güneş  
 Tâb-ı hışmından alır alsa cehennem âteş  
 Şerer-i heybet-i ulviyyesidir yıldızlar

<sup>4</sup> Tanzimat döneminin ilk temsilcilerinden olan İbrahim Şinasi, Türk dilinin sadeleşmesi için çabalamış ve yeni fikirleri düşünce ve edebiyat dünyamıza aktarmaya çalışan bir aydın olarak tanımlanabilir. Bu doğrultuda Şinasi, 'münâcât', 'ilahi' adlı ve eski şiire ait manzumelerinde, daha rasyonel ve dünyevi değerleri ön plana çıkarmıştır. Sosyal hayattaki değişimlerin, dini düşünceyi de etkilediği bu dönem, eski formlara ya da sanatlara yeni anlayışların uygulandığı bir devir olarak görülebilir. Şinasi'nin dini konulu şiirlerinde Allah'ı 'padişah' sembolü ile tanımlaması, yönetim gücünü 'devlet' üzerinden tasvir etmesi ve cisimleştirmesi bunun göstergelerinden sayılabilir (Çalışkan, 2003: 87-100). Bu meyanda Mevlevi ayini gibi geleneksel ve dini bir formda, bestecilik açısından 'yenilikçi' yaklaşımlar sergileyen Arel'in, Şinasi'nin şiirlerini kullanması tesadüf olarak görülemez.

<sup>5</sup> Tam adı İsmail Hakkı Bursevî olarak geçen Hakkı, 1653'te bugün Bulgaristan'da olan Aydos köyünde doğmuştur. Tasavvuf ilimleriyle uğraşmış, hat sanatıyla uğraşmış, Bursa Ulu Camii'nde vaazlar vermiştir. Bir divânı ve Ruh'u'l Beyân, Ruh'u'l Mesnevi, Şerh-i Nutk-i Hacı Bayram Veli gibi eserleri vardır (Parmaksız, 2010: 154).

Anların şûlesi gök kubbesini yıldızlar  
 Kimi sâbit kimi seyyar be-takdîr-i Kadîr  
 Tanrı'nın varlığına her biri bürhân-ı münîr  
 Varlığın bilme ne hâcet küre-i âlem ile  
 Yeter isbâtına halk ettiği bir zerre bile  
 Göremez zâtını mahlûkunun âdî nazarı  
 Hisseder nûrunu amma ki basiret basarı  
 Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım  
 Can ü gönlümle münâcât ü ibâdet lâzım  
 Neş'e-i şevk ile âyâtına tapmak dilerim  
 Anla var Hâlik'ima gayri ne yapmak dilerim  
 Ey Şinâsî içimi havf-ı İlâhî dağlar  
 Sûretim gerçi güler kalb gözüm kan ağlar  
 Eder isyanıma gönlümde nedâmet galebe  
 Neyleyim yüz bulamam ye's ile affım talebe  
 Ne dedim tövbeler olsun bu da fi'l-i şerdir  
 Benim özrüm günehimden iki kat bed-terdir  
 Nûr-ı rahmet niye güldürmeye rû-yi siyehim  
 Tanrı'nın mağfiretinden de büyük mü günehim  
 Bî-nihâye keremi âleme şâmil mi değil  
 Yoksa âlemde kulu âleme dâhil mi değil  
 Kulunun za'fına nisbet çoğ ise noksanı  
 Ya anın kahrına galib mi değil ihsanı  
 Sehvine oldu sebep acz-i tabîî kulunun  
 Hem O'dur âlem-i ma'nîde şefî'i kulunun  
 Beni afvetmeğe fazl-ı ilâhîsi yeter  
 Sanma hâşâ kerem-i nâ-mütenâhîsi biter

### İkinci Selam:

Şöyle sakla sırr-ı aşkı tende cânın duymasın  
 Hâlet-i aşkın hikâyet kıl zebânın duymasın  
 Ölmek âsan âşıkâ hiç zerre firkât olmasa  
 Câm-ı vuslattan hayat al mürdegânın duymasın

**Üçüncü Selam:**

Kâinatı yaradan hazret-i hâk azze ve cel  
 Kim anın vahdetidir mebde-i feyyâz-ı ezel  
 Pâdişâhânın odur pâdişeh-i lem-yezeli  
 Saltanat sürmektedir kendiliğinden ezeli  
 Devlet-i hâssı bekâ üzre olunmuş bünyâd  
 Öyle devlet ki anın hükmüne olmuş münkâd  
 Zât-ı a'lâsı vücûd ü âdemin sâhibidir  
 Ehl-i edfâda hayât ü ecelin vâhibidir  
 Zulemâtın arasından çıkarır nûr-ı latîf  
 Dahî envârın içinde yaratır zıll-ı kesîf  
 Feyz-i lütfu dil-i sâfa erişir eyler eser  
 Cism-i şeffâfin içinden nitelik nûr geçer  
 Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur  
 Kulu olan kişiler hüsrev ü hâkan olur  
 Sen malına yapmagıl, köşk ve saray yapmagıl  
 Ol çalışıp yaptığın son ucu viran olur  
 Şol kişi kim mal bulur sanma ki devlet bulur  
 Devleti bulan kişi Allahı bulan olur  
 Sana derim ey dede salma devî dünyede  
 Nefsi devin zabteden dinde Süleyman olur  
 Her ki bugün Veled'e inanuben yüz süre  
 Yoksul ise bay olur, bay ise sultan olur

**Dördüncü Selam:**

Sultanımsın, sultanımsın  
 Gönlümde benim imanımsın  
 Sen üfleyecek ben canlanırım  
 Bir cân ne demek yüz cânısın  
 Sensiz bana ekmek hep ağudur  
 Ekmekle, suyum cânanımsın  
 Senden gelecek ağuş panzehirdir  
 Tatlı şekersin, şâyânımsın

## Ferahnüma Ayinin Form ve Müzik Analizi

Ayinin birinci selamı Devr-i Revan, ikinci selamı Ağır Evfer, üçüncü selamı Devr-i Kebir, Aksak Semai, Yürük Semai ve son olarak dördüncü selam, ikinci selam gibi Ağır Evfer usulünde bestelenmiştir. Genel olarak bakıldığında Arel'in ayini usul kullanımını açısından geleneğe uygun bir yapıdadır. Ayinde kullanılan makam Arel'in kendi terkip ettiği makam olup, Kürdi makamı dizisinin Yegâh perdesine göçürülmesiyle elde edilen Ferahnüma makamıdır. Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri* adlı kitabında makamı çok kısa şekilde tarif etmiş, makamın inici-çıkıcı olduğunu ve donanımına si ve mi için küçük mücennep bemolleri konulduğunu yazmıştır (Arel, 1993: 298).

Arel'in Ferahnüma ayinine ilk olarak bakıldığında, kâr-ı nâtıklar gibi, bol geçki ve çeşnili, "serbest akışlı" olarak tabir edebileceğimiz bir kompozisyon biçimi görülebilir. Fakat daha detaylı bir çalışma ile bunun bir yanılısama olduğu görülmektedir. Arel tıpkı gelenekteki gibi eserin birinci selamını belirli formlar ışığında kurgulamıştır. Aşağıdaki şekilde görüldüğü üzere, birinci selamda ilk olarak Şarkı formu kullanılmıştır (Şekil). Arel'in şarkı formunu şiir mısralarına göre değil, birçok mısrayı formun kısımlarına göre ayırması, araştırmacıları yanıltan bir olgudur diyebiliriz.



# AYIN-İ ŞERİFLER

(Ferahnüma)

(H. Sadettin Arel)

**A**

Birinci selâm

Devr-i revan  $\text{♩}=120$

Kürdi'de Çargâh

Hak te a la a za met a le mi nin pa di şe

Yegâh'ta Kürdi

4

Yegâh'ta Kürdi

Rast'ta Buselik

hi (saz) La me kan dır o la maz dev le ti

7

Acemaşiran'da Çargâh

**B**

Neva'da Buselik

nin taht ge hi Has dır za ti i

10

Acemaşiran'da Çargâh

Dügâh'ta Kürdi

la hi si ne mül ki e ze li

13

Dügâh'ta Kürdi

Yegâh'ta Kürdi

Bi hu dud on da o lan kev ke be i lem ye ze

16

Neva'da Zırgüleli Hicaz

li e se ri hik me ti dir yer le gö gün



19 Rast'ta Neveser Rast'ta Buselik

Bün ya dı Do lu boş cüm le

22 Yegâh'ta Hicaz

ye di kud re ti nin i ca dı

25 **C** Dügâh'ta Uşşak Segâh'ta eksilmiş Segâh

İz ze tü şa nı nı tak dis kı lar cüm le me

28 Neva'da Rast Çargâh'ta Nikriz

lek E ği lir sec de e der

31 Dügâh'ta Bayati Rast'ta Rast **C1** Dügâh'ta Uşşak

pi şi ce la lin de fe lek Em ri vech üz

34 Dügâh'ta Bayati Neva'da Rast

re yer ey ler ge ce gün düz ha re ket

37 Çargâh'ta Nikriz Dügâh'ta Bayati

de ği şir ta ze le nir mev si mi fey zü be re

40 **B1** Kürdi'de Çargâh Nim Hisar'da Çargâh

ket Per te vi rah me ti nin lem a sıdır

43 Dügâh'ta Kürdi Dügâh'ta Kürdi

ay la gü neş Ta bı hış mın dan a

46 Yegâh'ta Kürdi

lur al sa ce hen nem a teş

49 Neva'da Zirgüleli Hicaz Rast'ta Neveser

Şe re ri hey be ti ul viy ye si dir yıl dız

52 Rast'ta Buselik Yegâh'ta Hicaz

lar on la rın suğ le si gök kub be si ni

55

yal dız lar

Şekil: Ayninin ilk selamında kullanılan Şarkı formu

Şekilde görüldüğü gibi; Arel kendi buluşu olan Ferahnüma makamını, kendi tarifinin aksine inici-çıkıcı olarak değil, çıkıcı olarak kullanmıştır. C-C<sup>1</sup> bölmesinde donanım değişikliği ile bütüncül olarak bir Bayatî makamı görülmektedir. Form olarak şarkî formunu kullanmakla birlikte, C bölmesinde, aynı melodiyi kullanmasıyla C<sub>1</sub> bölmesini eklemiştir ve yapıyı A-B-C-C<sup>1</sup>-B<sup>1</sup> olarak kurgulamıştır. Bu yapı çift meyanlı şarkılarda da görülebilmektedir.

57-72. ölçülerde arasında bütüncül olarak Acemaşiran makamına geçilmiş ve form olarak iki bölümlü ve meyanız nakış formu kullanılmıştır (Şekil). Form şu şekildedir: A-A<sup>1</sup>-B<sup>1</sup>.

57 **A** Acemaşiran'da Çargâh Kürdi'de Çargâh Rast'ta Buselik  
ki mi sa bit ki mi sey yar be tak di ri ka

60 Acemaşiran'da Çargâh **B** Çargâh'ta Zirgüleli Hicaz benzeri Acem'de Çargâh  
dir Tan rı nın var lı ğı na her bi ri bir hür

63 Çargâh'ta Çargâh Acemaşiran'da Çargâh **A1** Acemaşiran'da Çargâh  
ha nı mü nir var lı ğın bil me

66 Kürdi'de Çargâh Rast'ta Buselik Acemaşiran'da Çargâh  
ne ha cet kü re i a lem i le

69 **B1** Çargâh'ta Zirgüleli Hicaz benzeri Acem'de Çargâh Çargâh'ta Çargâh  
Ye ter is ba tı na halk et ti ği bir zer re bi

72 Acemaşiran'da Çargâh  
le

Şekil: 57-72. ölçülerde kullanılan Nakış formu

73-83. ölçülerde selamın başındaki A-B temaları, melodik olarak aynı şekilde kullanılmıştır. 89-144. ölçüleri ihtiva eden, 55 ölçümlük C bölümü ise, herhangi bir forma bağlı kalınmaksızın uzun ve kanımızca Arel'in özgür bestecilik anlayışını cüretkâr biçimde kurguladığı kısımdır. Bu bölümde bütüncül olarak Segâh'ta Müstear, Segâh, Hüzzam makamları görülmektedir. Göçürme ya da geçki olarak tabir edebileceğimiz birçok yapı karşımıza çıkmaktadır. Bunlar: Dügâh'ta Rast, Hüseynişiran'da Bayati, Uşşak, Hüseyni, Hicaz makamları ve Neva'da Hicaz, Buselik, Çargâh'ta Nikriz, Dügâh'ta Buselik çeşnileri olarak sayılabilir. 144. ölçüde Acemaşiran makamı ile karar verilmiştir (Şekil).

73 **A**

Gö re mez za ti ni mah lu ku nun a di na za

76

ri (saz) His se der nu ru nu em ma ki ba

79 **B**

si ret ba sa ri Vah de ti za ti

82

ne ak lim ca şe ha det la zim

85

ca nü gön lüm le mü na ca tü i ba det la

88 **C** Çargâ'ta Çargâh Hüseynişiran'da Bayati

zim Neş e i şevk i le a ya tı

91 Rast'ta Rast Neva'da Rast Dügâh'ta Uşşak Rast'ta Rast

na tap mak di le rim An la var ha ki ki

94 Segâh'ta Müstear Dügâhta Hüseyinî Rast'ta Rast

ma gay ri ne yap mak di le rim

97 Segâh'ta Segâh Segâh'ta Müstear

Ey Şi na si i çi mi hav fi i la hi dağ

100 Neva'da Buselik Neva'da Rast

lar Su re tim ger çi gü ler kalb gö züm kan ağ

103 Dügâhta Rast Segâh'ta Müstear Hüseyinîşiran'da Bayatî

lar E der is ya nı

106 Hüseyinîşiran'da Bayatî

ma gön lüm de ne da met ga le be

109 Rast'ta Hicaz Segâh'ta Hüz zam Rast'ta Hicaz

Ney le yim yüz bu la mam ye' si le af vim ta le

112 Neva'da Rast Dügâhta Rast

be Ne de dim tev be ler ol sun

115 Çargâh'ta Çargâh Dügâh'ta Buselik Hüseyinîşiran'da Hicaz

bu da fi' li şer\_ dir\_ Be nim üz rüm gü ne him

118 Hüseyinî'de Hicaz Hüseyinîşiran'da Hicaz

den\_ i ki kat bed ter\_ dir\_

121 Dügâhta Rast Segâh'ta Müstear

Nu rı rah met ne\_ ye gül dür\_ me ye ru\_ yi\_ si ye\_

124 Hüseyinîşiran'da Buselik Dügâhta Rast

him\_ Tan rı nın mağ fi re tin\_ den\_ de\_ bü

127 Hüseyinîşiran'da Hüseyinî Yegâh'ta Buselik Hüseyinîşiran'da Uşşak

yük\_ mü\_ gü ne him\_ Bi ni ha\_ ye\_ ke re

130 Hüseyinîşiran'da inîci Hüseyinî Çargâh'ta Çargâh

mi a le me şa\_ mil\_ mi\_ de ğil\_

133 Dügâhta Buselik Hüseyinîşiran'da Hicaz Irak'ta eksilmiş Feahnâjk

Yok sa a lem\_ de ku lu\_ a le me da\_ hil\_ mi\_ de

136 Hüseyniaşiran'da Dügâhta Buselik Neva'da Buselik  
Uşşak  
ğil \_\_\_\_\_ Ku lu nun zağ fi na nis\_ bet \_\_\_\_\_

139 Çargâh'ta Çargâh Dügâhta Kürdi Dügâhta Kürdi  
ço ğu sa\_ nok\_ sa\_ nı\_ Ya o nun kah\_ rı

142 Neva'da Buselik Neva'da Hicaz Çargâh'ta Nikriz Acemaşiran'da Çargâh  
na\_ ga\_ lip mi de ğil\_ ih\_ sa\_ nı\_

Şekil: 73-144. ölçüler arasındaki bölmeler

145-160. ölçülerde tekrar ilk temanın A-B bölmeleri gösterilmiş ve birinci selam Ferahnüma makamı ile bitirilmiştir (Şekil). A-B formunu Türk makam müziği üzerinden tanımlarsak, tekrarsız bir nakış formu olarak ifade edebiliriz.

145 **A**



Seh vi ne ol du se bep ac zi ta bi i ku lu  
nun Hem o dur a le mi mağ ni de şe

151 **B**



fi i ku lu nun Be ni af ey le me

154



ye faz lı i la hi si ye ter

157



San ma ha şa ke re mi na mü te na

159



hi si bi ter

Şekil: 145-160. ölçüler ve birinci selamın sonu

Ferahnüma ayininin birinci selamını müzikal olarak analiz ettiğimizde, Arel'in belirli ölçülerde geleneğe bağlı kaldığını söyleyebiliriz. Bununla beraber gelenekteki ayinlerde çokça görülen 'hey yar', 'sultanı men' gibi terennümlerin kullanılmaması, ayini gelenekten koparmaktadır. Selama bütüncül bakıldığında, Arel'in bestecilik dünyasının bir yansıması olarak göçürme, geçki ve makamdan bağımsız çeşnilerin çokça kullanımını görülmektedir. Göçürme ve geçki olgusu Arel'in sisteminde ve anlayışında önemli kavramlardır. Nitekim



Arel'in Çargâh makamını ana makam dizisi olarak ele almasının asıl nedeni; makamın hemen hemen bütün perdelere göçürülebilme yetisidir. Bu doğrultuda bestecilik anlayışında da, bunun yansımalarının görülmesi kaçınılmazdır. Dahası Kürdi makamının Yegâh perdesine göçürülmesiyle oluşturduğu Ferahnüma makamı, bunun başka bir göstergesidir.

Kısaca Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel'in makam, usul, form ve güfte kullanımlarını birinci selama göre şu şekilde sınıflandırabiliriz (Tablo):

**Tablo 1:** Yekta ve Arel'in Ayinlerinin Birinci Selamlarında Görülen Makam, Usul, Form ve Güfte Kullanımı

Birinci Selamda:	Kullanılan İlk ve Son Makamlar	Usul	Form	Güfte
<i>Rauf Yekta Bey</i>	Yegâh makamı-Karcı-ğar makamı	Ağır Düyek	Şarkı, Murabba, Nakış	Mevlana
<i>Hüseyin Sadettin Arel</i>	Ferahnüma-Ferahnüma	Devr-i Revan	Şarkı, Nakış	İbrahim Şinasi

### Yegâh ve Ferahnüma Ayinlerinin Tahlili ve Değerlendirme

Rauf Yekta Bey'in kendi deyimiyle bir nazariyatçı ve tarihçi olmasının yanında besteciliği ve icracılığı da ihmal etmediği ortadadır. Yekta'nın Yegâh ayinini Kamil Dede ve Derviş Abdülkerim Dede'nin Yegâh ayinlerinin kaybolmasının verdiği üzüntü sonucu bestelediği Erguner'in çalışmasında geçmektedir (Erguner, 1997: 68)<sup>6</sup>. Gerek Mevlevî geleneğinden aldığı temsiliyet, gerekse Mevlevihanelerde neyzenbaşı olarak yer alması, onun güçlü bir birikime sahip olduğunu göstermektedir. Bestelediği Yegâh ayininin 16 Ağustos 1923'te Yenikapı Mevlevihanesi'nde icra edilmesi, Emin Dede'nin 'Mevlevî Ayinleri Mecmuası'nda yer alması, Yekta'nın besteci olarak kabul gördüğünün bir göstergesidir. Analiz ettiğimiz Yegâh ayininin form, usul, güfte kullanımı açısından geleneğe uygunluğu şüphesiz önemli bir noktadır. Bu meyanda ayinin Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından hemen hemen iki ay önce icra edilmesi, Lozan görüşmelerinin (1923) henüz devam etmesi ve dolayısıyla Tekke ve Zaviyelerin kapatılması kanununun (13 Aralık 1925) olmaması itibarıyla, kültürel ve dini hayatın bütün olumlu ve olumsuz koşullara rağmen sürdürüldüğünün bir resmi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla beraber tekkelerin kapatılma mühletinin son günü perşembeye geldiğinden, Yenikapı Mevlevihanesi'nde icra edilmiş son ayinde Yekta'nın neyzenbaşı olarak yer alması oldukça önemlidir<sup>7</sup>. 1925 yılından sonra, henüz yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin sosyal alan gibi, kültürel kurumlara da nüfuz ettiği görülmektedir. Bu meydana 1926 yılında Darülelhan'nın İstanbul Konservatuvarı'na dönüştürülmesi ve Rauf Yekta

<sup>6</sup> Abdülkerim Dede'nin Yegâh ayini, değerli araştırmacı Harun Korkmaz tarafından 2017 yılında bulunmuş ve Yenikapı Mevlevihanesi'nde icra edilmiştir.

<sup>7</sup> Yenikapı Mevlevihanesi'nde icra edilmiş son ayin: Zekai Dede'ye ait İsfahan makamının-

Bey'in bu kurumdaki 'Tarihi Türk Musikisi Eserlerini Tespit ve Tasnif Heyeti'ndeki görevi kabul etmesi, onun müzik alanında teorik çalışmalara yöneldiğinin görülmesi açısından önemlidir. Buradaki 'tarihi' ifadesi de dönemin politikaları açısından önem arz etmektedir. Bu ifadenin artık tarih olmuş bir müzikten ya da kültüründen bahsettiği açıktır. Bununla beraber Yekta'nın bu görevi kabul etmesi, bu görüşün yanında olduğunu göstermeyebilir. Yekta her ne kadar tarihe karıştırılmaya çalışılsa da, belki de bu müziği tespit ve tasnif ederek korumaya çalışmaktadır. Bu kanı elbette öznel, fakat Mevlevi çevresiyle birlikte, müziğin icrasından uzakta kalan Yekta'nın, çalışma alanını değiştirdiği söylenebilir.

Rauf Yekta Bey, Tanzimat Fermanı (1839-1876), I. Meşrutiyet (1876) ve II. Meşrutiyet (1908)'in ilanları ile mülkiyet hakkı, eşit yargılanma gibi toplumu özgürleştiren hareketlerin tam ortasında eğitim ve öğretim hayatını sürdürmekteydi. Bir yandan döneminin kültür merkezi olarak da kabul edebileceğimiz Mevlevihanelere devam ederken, diğer yandan eğitimini de sürdüren Yekta, gelenek ile çağdaş düşüncüyü yoğurabilmiş bir Tanzimat aydını olarak tanımlanabilir. Bu doğrultuda henüz 30'lu yaşlarındayken, özellikle 1900'lü yılların başında, Fransa'da yayınlanan *La Revue Musicale* adlı dergiye gönderdiği, Türk makam müziği notasyonu, ses sistemi ve tarihsel konuları içeren tenkit mektuplarının yayınlanması, 1922 yılında *Lavignac* Ansiklopedisi'nde yayınlanan 'Türk Musikisi' maddesi onun Avrupa'daki müzikle ilgili kaynakları yakından takip ettiğinin bir kanıtıdır (Bknz. Gökçen, 2007). Bu meyanda en önemli nokta, hemen hemen 200 yıldır Batı'dan gelen fikirlerin ülkemizde sorgusuz sualsiz kabulüne karşılık, Yekta'nın araştırmacı kimliğiyle Batı'daki yayınları eleştirebilmesi ve kendi analizleri çerçevesinde bunları doğrulamasıdır denilebilir.

Besteci olarak kullandığı müzikal yapılar doğrultusunda Yekta, bir Tanzimat ve Cumhuriyet aydını, bestecisi olarak tanımlanabilir. Yekta, Kârdan Marşa, Mevlevi Ayininden Türk Operasına kadar geniş yelpazeye yayılmış bestecilik anlayışı ile gelenekle çağdaşı bir arada tutabilen bir müzisyendir diyebiliriz.

Hüseyin Sadettin Arel, Mevlevi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede ile çalışmış, dolayısıyla bu geleneğe yabancı olmayan bir bestecidir. 1 Mart 1948'de yayınlanmaya başlayan "Musiki Mecmuası"nın dördüncü sayısının kapağında Hüseyin Fahreddin Dede'nin fotoğrafı olması ve Acemaşiran Mevlevi ayininin notasının verilmesi, Fahreddin Dede'nin Arel'in hayatında mühim bir yeri olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Yaptığımız literatür çalışmalarında, özellikle ömrünün son 10-15 yılında, bestecilik açısından oldukça verimli olduğu söylenebilir.

---

daki eseridir. Mukabele, Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Baki Efendi idaresinde yapılmıştır (Galip, 2021: 14).

1909-1914 yılları arasında yayınladığı ve kapsamlı bir magazin-kültür dergisi olan 'Şehbal', II. Meşrutiyet Dönemi'nin bir yansıması olarak ele alınabilir. Bu dergide Rauf Yekta Bey de birçok makale yayınlamıştır. 1939-1940<sup>8</sup> yılları arasında İsmail Hami Danişmend ile birlikte 'Türklük Dergisi'ni yayınlamışlardır. Bu dönemlerde dünyada gerçekleşen soğuk savaşlar neticesinde, milliyetçilik akımının güçlendiği görülmektedir. Bu doğrultuda 'Türklük Dergisi' Arel'in 'Türk' kimliğini açıklamaya, pekiştirmeye çalıştığı bir alandır diyebiliriz. Arel 'Türk Musikisi Kimindir?' adlı makalelerini bu dergide yayınlamış ve 1940 öncesi 'Şark Mûsikisi' olan kavram, 1940'tan sonra 'Türk Mûsikisi'ne dönüşmüştür.

Arel'in İBB Atatürk Kütüphanesi'nde bulunan, Mevlevî ayinlerini içeren üç defterin birincisinin 69. sayfasında yer alan "Beğenmemek de beğenmek kadar hakır" ya da ikinci defterin 42. sayfasında karşılaştığımız "Üvez ağacından kayısı beklenmez; bunlar üvezdir" gibi sözleri, onun ayin formunda çok iddialı olmadığını ortaya koyan aforizmalardır. Ayrıca hiçbir ayinin başında icra edilmesi için peşrev bestelememesi ve son peşrev ya da son yürük semaiye yer vermemesi, Arel'in ayinlerini Mevlevî mukabelesi için değil, herhangi bir etkinlikte seslendirilmek üzere tasarladığını akla getirmektedir.

Birinci ve ikinci defterde ayinlere 'Op.' numaraları verilmiş ve bunlar 40-67 arasındadır. Ayinlerin ne zaman bestelendiği tam olarak bilinmemekle birlikte, Arel'in Op. 40 numarası verdiği eserlerinden çıkarımla, 1940-1955 arası tarihler tahmin edilmektedir. Bu yıllar Arel'in ayinlerini, hayatının son 10-15 yılında bestelediğini ortaya koymaktadır. Bu dönemde dünya çapında artan milliyetçilik akımının bir göstergesi olarak Arel'in, Tanzimat aydını olan Şinasi'nin Türkçe yazılmış şiirini kullanması rastlantısal ya da yenilikçi olarak görülmemelidir. Mevlevî ayinlerinde Farsça başta olmak üzere, Arapça, Osmanlıca ve Türkçe dillerinin kullanıldığı bilinmektedir. Arel'in bütün ayini Türkçe şiirle bestelemesi ve hatta 'Sultanı meni' gibi ifadeleri 'Sultanımsın sen' olarak Türkçeye çevirmesi, bu milliyetçilik akımının bir tezahürü olarak görülebilir.

Arel'in nota yazımında müzik terimlerine verdiği önemi, el yazmalarından anlayabilmekteyiz. Bununla beraber Ferahnüma ayininin birinci selamının başında sekizlik nota birimine 200 BPM metronom yazılmış, fakat eser içinde cümle bağları dışında müzik terimi kullanmamıştır.

Birinci defterde verdiği fihristte ilk makam, alfabetik olarak Acemaşiran olarak görülmektedir. Fakat defterin ilk iki eseri olarak Ferahnüma ayinlerinin notası verilmiştir. Bu ayinlerin başında kalın ve renkli harfler ile kapak olarak

<sup>8</sup> 1939-1940 yılları Mustafa Kemal Atatürk'ün vefatını müteakip, İsmet İnönü 'Reisicumhur' olmuştur. İngiltere ve Fransa, Almanya ile savaş içindedir. Fransız askeri Hatay'dan çekilmiştir (Haziran 1939). Sovyetler'e yakın ülkeler, Almanya'ya karşı birleşmektedir (1940). Alman orduları Belçika ve Hollanda'ya sefer başlatmıştır (1940).

şu ifadeler yer almaktadır: ‘1 Ferahnüma’, ‘2 Ferahnüma’. Arel’in kendi terkihi olan Ferahnüma makamındaki ayinlerini diğer ayinlerden ayrı olarak en başta yazması, gelenekteki makamlara bir saygı mıdır? Yoksa bir Tanzimat ve Cumhuriyet aydını olarak özgürleşmenin getirdiği bir kimlik ifadesi midir?. Bunun cevabını vermek zor olsa bile, bestecinin kendi terkip ettiği makamdaki ayinleri ayırması geleneğe saygı duruşunun bir ifadesi olarak ele alınabilir.

Sonuç olarak Mevlevi terbiyesi ve formasyonu almış iki bestecinin ayin formuna verdiği önem açıktır. Bununla beraber Rauf Yekta Bey hem bir mutrıban hem de bir besteci olarak geleneksel ayin formuna sadık kalmıştır. Hüseyin Saadettin Arel ise geleneksel kalıpların dışına çıkarak dönemin milliyetçilik düşüncesi çerçevesinde şiiri Türkçeleştirmiş, makam geçkilerini cüretkâr biçimde yapmıştır. Özellikle birinci selamın bütününde Mevlevi gelenekten gelmeyen bir Tanzimat şairinin şiirini kullanarak ayin formunu bir nevi ‘seküler’ hale getirmiş ve bestelediği her bir ayini dini ritüelde icra edilmesinden çok müstakil eserler olarak düşünmüştür.

## KAYNAKÇA

Arel, H., S., 1993, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, Hazırlayan: Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları

Bayrakçı, Ö., F., 2022, *Mevlevî Ayini Besteciliğinde Hoca-Talebe Etkileşimi: Dede Efendi, Zekai Dede, Ahmet Irsoy Örneği*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul

Çalışkan, A., 2003, Şinasi'nin 'İlahi'si ve Tahlili, *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi* III, Sy. 4

Emin, N., 2021, *Mevlevî Ayinleri Mecmuası*, Hazırlayanlar: Osman Kırklıkçı, Murat Serdar Saykal, Özata Ayan, Kültür ve Turizm Bakanlığı

Erguner, S., 1997, *Rauf Yekta Bey ve Türk Musikisi Üzerindeki Çalışmaları*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul

Galip, Ş., 2021, *Mevlevî Ayinleri Mecmuası-Şeyh Galip*, Hazırlayan: Murat Serdar Saykal, Çevr. Gökhan Gökmen-Kadir Turgut, Kültür ve Turizm Bakanlığı

Gökçen, İ., 2007, *Rauf Yekta'nın Fransızca Musiki Yazıları*, Ürün Yayınları, Ankara

Karadeniz, Ş., 2013, *Mevlevî Ayinlerinin Kompozisyon Açısından İncelenmesi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul

Öztuna, Y., 1986, *Sadeddin Arel*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 668, Ankara, Syf. 80-81

Öztürk, O., M., 2020, *Türk Müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel Teorilerinin Pozitivist İnşası: Kısa Fakat Eleştirel Bir Tarihçe*, *Eurasian Journal of Music and Dance*, Sy. 16

Parmaksız, M., N., 2010, *Eserleri Bestelenen Divan Şairleri (XVII. Ve XVIII. Yüzyıllar)*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Taşdelen, D., 2021, *Gelenek Kurguları, Darüelhan ve Aktörlerinden Rauf Yekta Bey*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul

Tırışkan, A., G., 2000, *Haşim Bey'in Edvarı*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

Uslu, R., 2009, *Saraydaki Kemancı*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü'ne Armağan olarak

Yekta, R., 1986, *Türk Musikisi*, Çevr. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık