

## Transferring music by meşk: Suzidılara Mevlevi Ayini of Sultan Selim III

## Meşk ile intikalde müzik eseri: III. Selim'in Suzidılara Mevlevi Ayini

Nilgün Doğrusöz Dişiaçık<sup>1</sup>  
Demet Uruş<sup>2</sup>

### Abstract

A teaching system –namely meşk–has been evolved in Ottoman-Turkish music by transferring the musical repertoire via mentor-protégé relationship, and several attempts have been made in designing new musical notation systems. Sheikh Nasır Dede of Yenikapı Mevlevihanesi invented a notation system which was commanded by the composer and the reed-flute player Sultan Selim III. Nasır Dede notated the Suzidılara Mevlevi Ayini of Sultan Selim III in Tahririye (1794) in which he describes his ebced notation he invented. This is the first Mevlevi ritual composed in that period of time. The aim of this article is to make a close examination of how a composed Mevlevi ritual in the eighteenth-century has been transferred to the twentieth-century via meşk system and to examine the changes that have been made. The eighteenth-century transliteration of Suzidılara Mevlevi Ayini and the other three transliterations of this ritual published in twentieth-century, i.e. Darülelhan, Ali Rıfat Çağatay and Sadettin Heper, are examined by comparison in chronological order. While the selams, meters and the number of measures of these Mevlevi rituals have been located, the melodic similarities and differences between

### Özet

Osmanlı-Türk müziğinde, repertuarın ustadan çırağa aktarılması “meşk” olarak adlandırılan bir öğretim sistemi ile olmuştur. Bununla birlikte, zaman zaman müziği yazma girişimlerinde bulunulmuştur. Yenikapı Mevlevihane’si şeyhi Abdülbaki Nasır Dede, neyzen ve bestekâr III. Selim tarafından kendisinden istenen bir müzik yazısı geliştirmiştir. Nasır Dede geliştirdiği harf müzik yazısı ebcedi anlattığı “*Tabririye*” de (1794), III. Selim’in tertip ettiği suzidilâra makamındaki ayinini kaydetmiştir. Bu eser bestelendiği dönemde yazılan ilk Mevlevi ayinidir. Makalenin konusu 18. yüzyılda notaya alınmış Mevlevi ayinin günümüze meşk yöntemiyle intikali ve bu intikaldeki değişimin 20. yüzyıla ne şekilde ulaştığını araştırmaktır. Suzidılara Mevlevi ayininin 18. yüzyılda yazılmış müzik yazısının çeviri yazımı ile 20. yüzyıl başlarında yazılmış üç nüshası “Darülelhan, Ali Rıfat Çağatay ve Sadettin Heper” karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu incelemede nüshalar kronolojik olarak dizilmiştir. Mevlevi ayininin selamları, usulü ve ölçü sayıları tespit edilmiş, melodik benzerlik ya da farklılıklardan oluşan değişim göz önünde bulundurulmuştur. Böylece meşk ile öğretimin değişimdeki rolünün ne

<sup>1</sup> Doç. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuar, Müzik Teorisi Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye, [dogrusozn@itu.edu.tr](mailto:dogrusozn@itu.edu.tr)

<sup>2</sup> Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Programı, İstanbul, Türkiye, [dmturus@gmail.com](mailto:dmturus@gmail.com)

them have also been considered. In this respect, the role of meşk in the musical alterations will be considered.

**Keywords:** Historical musicology; Turkish music; Musical paleography; III. Selim; Suzidilara Mevlevi ayini

oranda olduğu görülebilecektir.

**Anahtar kelimeler:** Tarihsel müzikoloji; Türk müziği; Müzik paleografyası; III. Selim; Suzidilara Mevlevi ayini

[Extended English Abstract is end of this document](#)

## Giriş

Osmanlı-Türk müziği meşk sistemine dayalı bir müziktir. Müzik yazılarına itibar edilmemiş olmasında pek çok sosyolojik etken vardır. Zaman zaman bazı müzik teorisyenleri müziğin yazılabileceğini eserlerinde göstermişlerdir. Bazı padişahlar müzik teorisyenlerini, yazarlarını desteklemişler, yeni görüşlerin ortaya çıkmasında etkili olmuşlardır. Bunlardan biri III. Selim'dir. Döneminde müzik yazısı konusunda iki önemli isme talepte bulunmuştur (Doğrusöz-Uslu, 2009: 23). Bu isimlerin biri Abdülbaki Nasır Dede, diğeri ise Hamparsum Limonciyan'dır. Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Nasır Dede'nin müzik yazısı, İslami dönem müzik tarihinde de kullanılmış olan eski harf müzik yazısı sistemi "ebced" tir. Gerek müzik repertuarının tespiti gerekse müzik teorisinin anlatımında kullanılmış olan ebced'i (farklı alanlarda ebcedin kullanımı için bk. TDV İslam Ansiklopedisi, 1994: c.X, s.68-70) geliştirmiştir. Kimi müzikbilimciler Abdülbaki Nasır Dede'nin müzik yazısını Türk müziği için günümüzde kullanılan Avrupa notasından daha gelişmiş bir gösterime sahip olduğunu belirtmektedirler (Doğrusöz-Uslu, 2009: 23; Judetz, 1996:63-66). Nasır Dede, *Tabririye*'de (1794) örneklerle anlattığı ebced müzik yazısı ile III.Selim'in tertip ettiği suzidilâra makamında bir Mevlevi ayinini yazmıştır.

Makalenin konusu 18. Yüzyıl sonunda müzik yazısıyla tespit edilmiş bu Mevlevi ayininin günümüze meşk yoluyla intikali, meşk öğretiminin intikaldeki değişimde ne şekilde rol oynadığını araştırmak, meşk yoluyla aktarılan ayinin 20. yüzyılda yazılmış örneklerin orijinalinden farklı olup olmadığını, ne kadar farkla ulaştığını tespit etmek, ortaya çıkan farkın meşk öğretimi ve orijinalle ilişkisini ortaya koymaktır. Bu araştırmaya referans olarak, 18. yüzyılda yazılmış eserin çeviriyazımı ile (Nilgün Doğrusöz'ün *Tabririye* çeviriyazımı; tanıtım için bk. Özkan, <http://www.musikidergisi.net/?p=1348>), 20. yüzyılda yazılmış olan üç nüsha, Darülelhan, Ali Rıfat Çağatay ve Sadettin Heper notaları, karşılaştırmalı ve tarihi müzikoloji yöntemleriyle incelenecektir.

Bu karşılaştırmada yöntem bir bestekarın günümüze gelmiş bir müzik eserinin asıl nüsha ile meşk nüshaları arasındaki farkı ortaya çıkarmak için seçilmiş suzidilara ayininin 1., 2., 3., 4. selam, semailerden oluşan her bölümünün "tür, usul, ölçü sayısı" karşılaştırılması gözetilmiştir. Böylece

meşkle gelen bir eserin, asıl müzik eseri arasındaki değişikliğin asıldan ne kadar uzaklaşmış olabileceği araştırılacaktır.

Meşkin Türk müziğindeki yerini müzikoloji açısından ele almayı amaçlayan bu yazıda suzidilara ayini şerifin seçilmesindeki önemli etkenler, bestecisine sunulan yazılı bir kaynağın mevcut, meşk yoluyla da günümüze gelmiş müzik yazılarının olması ve aralarındaki farklılıkları daha net gösterebilmemiz için yeterince imkân sağlayacak bir müzik eseri olmasıdır. Bununla birlikte bir peşrev hariç, ayinin tüm bölümleri aynı bestekâr, III. Selim, tarafından bestelenmiş olması da aynı derecede etkindir.<sup>3</sup> Bu eserin asıl müzik yazısı ile meşk yoluyla gelen şeklinin müzik yazıları bugüne kadar karşılaştırmalı müzikoloji -edisyon kritik yöntemiyle ele alınmamıştır. Bu edisyon kritik meşk eğitim metodunun ne derecede sağlıklı olabileceğinin bir göstergesi olduğunu bize gösterebilir.

### **Suzidilara Mevlevi Ayini: XVIII. Yüzyıl Müzik Yazısı Kaydı**

Abdülbâki Nasır Dede, Türk müziği teorisi üzerine de geniş bilgi vermiştir. Teorik eserlerini ele alırken, Yalçın Tura'nın da tespit ettiği gibi, eski edvar yazarlarının nazariyatı anlatış geleneğini terk edip, zamanın müzik icrasını ele alarak uygulamayı nazariyeden öne almıştır. Bunu yazdığı *Tedkik ü Tabkik* kitabında belirtmektedir (Tura, 2006:15). Nitekim *Tabririye* adlı eserinin sonlarında da eskilerin bir tel üzerinde anlatmaya çalıştıklarıyla bir şey anlamayacağını ve bu yöntemle müzik teorisini açıklamanın gereksiz olduğunu vurgulamaktadır. Bu da bize Nasır Dede'nin, III. Selim'in Mevlevi ayinini kaydederken icrayı esas aldığını göz önünde bulundurmak gerektiğini göstermektedir (Tura, 2006:15–16). İcrası esas alınarak bestelendiği 18. Yüzyılda müzik yazısıyla kaydedilen müzik eserleri az bulunur. Elimizdeki Suzidilara ayin bu az bulunan örneklerden biridir. Karşılaştırmaya esas alınan ilk müzik yazısının bulunduğu Suzidilara Mevlevi ayinini A nüshası olarak tanımlıyoruz:

**A nüshası (Abdülbaki Nasır Dede nüshası):** Yazarın *Tabririyyetü'l-musiki* (: Müziğin yazımı) adını verdiği eserin içindedir. Eserin iki nüshası Süleymaniye Ktp., Esad Efendi, nr. 3898 ve Süleymaniye Ktp., Nafiz Paşa, nr. 1242'dedir. Her ikisi de yazarın elyazısıdır. Yazar tarafından "tebyiz" edilmiştir. Aslında bu yazmalar Yenikapı Mevlevihanesi'ne vakfedilen nüshalar olup daha sonra Süleymaniye Kütüphanesi'ne aktarılmıştır. Her iki nüshanın 1794–95 (h.1209) yılında yazıldığı *Tabririye* metninin sonunda yer alan tarihlerden bellidir. Abdülbaki Nasır Dede bu eseri otuz yaşında iken ve Şerife Fatma Hanım'la evlendiği sene yazmıştır. *Tabririye*'nin her iki nüshası karşılaştırılarak metin ve ebced müzik yazısı yeni Türk alfabesine çevrilmiş, müzik çeviriyazımı Nilgün Doğrusöz tarafından yapılmış, kitap 2009'da İTÜ TMDK yayınları arasında çıkmıştır (Doğrusöz-Uslu, 2009:19; kitabın tanıtımı için bk. Özkan). Müzik yazısı çevrimi yapılırken güfte ve usul ilişkisine dikkat edilmiş,

<sup>3</sup> Eserdeki devr-i kebir usulündeki peşrev, III. Selim'in musahibi Vardakosta Seyyid Ahmed Ağa'ya aittir.

çeviriyazımda değiştirme işaretleri, donanımda değil eserin içerisinde gösterilmiştir. Müzik yazısının incelenmesi yönteminde bakiyye bölgesi değiştirme işareti olarak “b” ve “#” işaretini, mücenneb bölgesi için “b” ve “#” işareti kullanılmıştır.

### **Suzidılara Mevlevi Ayini: Meşk Kaynakları**

Suzidılara Mevlevi Ayini ayrıca meşk yoluyla da günümüze kadar gelmiştir. Bu eserin asıl müzik yazısı ile meşk yoluyla gelen şeklinin müzik yazıları bugüne kadar karşılaştırmalı müzikoloji edisyon kritik yöntemiyle ele alınmamıştır. Bu makalede kaynak olarak kullanılan Suzidılara Mevlevi ayini müzik yazısı kaynakları B, C, D nüshalarını asıl A nüshasıyla karşılaştırmadan önce kronolojik yöntemle tanımları aşağıdaki gibidir.

**B nüshası (Darülelhân<sup>4</sup>):** Suzidılara ayinin ebced müzik yazısı ve 20. Yüzyıl başlarına ait bir meşki Darülelhân heyeti tarafından Batı notasına çevrilmiş ve yayınlanmıştır. Darülelhân'ın çeviriyazımını iki porteden oluşmaktadır. Birinci portede çeviriyazım ikinci portede ise Darülelhân döneminde kabul edilen meşk silsilesiyle gelmiş ayinin Avrupa notası ile yazılmış müzik yazısı yer almaktadır. Mevlevi ayinleri Darülelhân heyeti tarafından ilk defa dikkate alınarak kendi yorumlarıyla yayınlanmıştır. İstanbul Konservatuvarı Darülelhân'ın 1935 yılında Türk musikisi klasikleri 10.cilt yayınlanan Suzidılara Mevlevi ayini, komisyonunda Zekaizâde Ahmet, Suphi Ezgi ve Mesut Cemil'den oluşan “Tasnif ve Tesbit Heyeti” tarafından notaya alınmıştır. Avrupa notası ile yazılmış Darülelhân yayınında nota, birinci portesinde çeviriyazım ve dönemin meşk yoluyla gelen icrasının yazıldığı ikinci porteden oluşmaktadır. Bu makalede yapılan karşılaştırma için bu notadaki 20. Yüzyıl başlarında bir meşk zinciriyle gelen icra şeklini yansıtan ikinci portedeki müzik yazısından yararlandık.

**C nüshası (Ali Rıfat Çağatay<sup>5</sup>):** Suzidılara ayininin Hamparsum müzik yazısı Ali Rıfat Çağatay'ın terekesinden elimize geçmiş Mevlevi ayinleri kitabının ilk ayin-i şerifidir. Defterin aslı Ali Rıfat Çağatay'ın torunu viyolonsel sanatçısı Alp Altınır'de bulunan nüshadır. Ali Rıfat Çağatay'ın terekesinde bulunan büyük boy defter, açık hardal sarısı renkte 132 sayfadan oluşmaktadır, geriye kalan sayfalar boştur, defter 34: 25cm ölçülerindedir. Defterde Hamparsum notasıyla yazılmış pek çok ayin notası bulunmaktadır. Yazılı olan ayinin meşk yoluyla notaya alındığını tahmin etmekteyiz. Defterin ilk ayini Suzidılara Ayin-i Şerif ile başlamaktadır. Ali Rıfat Çağatay'ın 1935 yılında öldüğünü, daha önceki yıllarda Darülelhân'ın tasnif heyetinin üyelerinden biri olduğunu (Öztuna,

<sup>4</sup> Darülelhân (Arapça, “Nağmeler evi”). İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın meşrutiyette kurulduğu zaman taşıdığı addır. 1917 yılında kurulup 1926 yılında kapanmıştır (Detaylı bilgi için bkz. Öztuna 1990:209-210)

<sup>5</sup> Ali Rıfat Çağatay, iyi bir tahsil gördü ve musiki öğrendi. Ud çalması iyi olduğundan dolayı “Udi Rıfat Bey” olarak da bilinir. İsmail Hakkı Bey'in ölümü üzerine İstanbul Belediye Konservatuvarı (Darülelhân) Türk Musikisi Tetkik ve Tasnif Heyeti'ne üye oldu. Rauf Yekta, Ahmed Irsoy, Suphi Ezgi ile beraber çalıştı ve hayli klasik eserin notasını yayınladı. Altmış sekiz yaşında iken kalp krizi sonucu hayatını kaybetti.

1970:c.I,136), eldeki Suzidılara Mevlevi ayin notasının Darülelhân yayınından farklı olduğunu belirtmeliyiz. Ayinin sonunda "Ahmet Efendi ile muhabbet olundu" notu, eser notaya alınırken Zekaizâde Ahmet Efendi ile birlikte karar vermiş olabileceklerini akla getirmektedir.

**D nüshası (Sadettin Heper<sup>6</sup>):** Suzidılara ayinin kaynaklarından biri de Sadettin Heper'in meşk silsilesinden yararlandığını belirttiği Avrupa notasıyla basılmış olan eserindeki nüshadır. Suzidılara ayin-i şerifi dâhil, döneminde meşk edilen ayin-i şerifleri Sadettin Heper notaya almış; daha sonra, Konya Turizm Derneği Yayınları tarafından 1974 yılında kitap halinde basılmıştır. Heper kitabının önsözünde kaynakların meşk silsilesini göz önünde bulundurarak yayınladığını belirterek şu ifadeyi kullanır: "Bu notaları yazarken şu kaynaklardan faydalandım: 1) Bahariye ve Yenikapı Mevlevihanesi Kudümzenbaşısı Zekaizade Hafız Ahmet Efendi 2)Yenikapı Mevlevihanesi Neyzenbaşısı Rauf Yekta Bey 3) Galata Mevlevihanesi Neyzenbaşısı Hacı Emin Efendi 4)Ayin-i Şerif bestekârlarından Ahmet Avni Bey 5)Yukarıda yazılı üstatlardan yapmış olduğum meşkler" (Heper, 1974:iii).

Suzidılara ayin-i şerifinin tüm bölümleri bir peşrev hariç<sup>7</sup>, III. Selim tarafından bestelenmiştir. Bir Mevlevi ayininin tercih edilmesindeki amaç, Mevlevi ayinlerinin diğer eserlere göre daha korumalı olduğu, Mevlevihanelerde müzik eğitiminin gözetildiği var sayılmıştır. Karşılaştırmada sadece bir bestekârın üslubu amaçlandığından, bu makalede de sadece III. Selim'in bestelediği Suzidılara ayin-i şerifi dikkate alınmıştır. *Tabriyye*'de müzik yazısı bulunan Suzidılara ayin-i şerif formunun bir parçası olarak yazılmış Vardakosta Seyyid Ahmed Ağa'nın peşrevi dikkate alınmamıştır. Ayrıca tüm ayinlerdeki esas güftenin Mevlâna'ya ait olması şarttır (Öztuna,1990:c.II,393). Bu kurala uygun olarak elimizdeki dört nüshanın 2. ve 4. selamında, Mevlana'nın meşhur "Sultan meni, sultan meni / Ender dil ü can iman-ı meni / Der men bidemi mern zinde şevem / Yek can çi şevem, sad can-ı meni" dörtlüğü kullanılmıştır. Bütün Suzidılara ayin-i şerifin, asıl ve meşk müzik yazılı nüshalarının bulunduğu, sadece ortak müzik yazısı olan ayin-i şerif kısmının karşılaştırılması yapılmıştır. Bu karşılaştırmada 1., 2., 3. Selam (terennümsaz kısımlarıyla birlikte), semailer, 4. selamdan oluşan ayinin her bölümünün müzikolojik analizinde "tür, usul, ölçü sayısı" gözetilmiştir. Yukarıdaki tanımları yapılmış A, B, C, D nüshalarına göre hazırlanmış tür, usul, ölçü sayısını gösteren karşılaştırmalı tablolar 1. Selamdan itibaren aşağıda görülmektedir.

<sup>6</sup> Sadettin Heper, 1899 yılında doğdu. 10 yaşından itibaren musikiyle ilgilendi. Zekaizâde Ahmed Irsoy, Rauf Yekta, Emin Yazıcı, Hakkı Dede'den dersler alan Heper İstanbul Belediye Konservatuarı (Darülelhân) Türk Musikisi Tetkik ve Tasnif Heyeti'ne üye oldu. 1967-68'de İstanbul Radyosu Repertuar Kurulu'nda çalıştı. Her iki heyete başkanlık etti. Konya Mevlana Dergâhı'nda düzenlenen Mevlevi ayinlerini yönetti.

<sup>7</sup> Eserdeki devrikebir usulündeki peşrev, III. Selim'in musahibi Vardakosta Seyyid Ahmed Ağa'ya aittir.

### Dört Nüshadaki Selamların Karşılaştırılması

**Birinci Selam:** Suzidılara ayin-i şerifin A, B, C, D nüshalarındaki 1. Selam kısmı tür, usul, ölçü sayısı karşılaştırılınca ortaya çıkan sonuçlar aşağıdaki tabloda gösterilmiştir (Bkz. tablo 1).

**Tablo 1: Birinci selam ile terennümsaz kısmının usul ve ölçü sayısı.**

Birinci Selam	Usul	Ölçü sayısı
A nüshası	Sade düyek (8/4)	87
B nüshası	8/4	86
C nüshası	8/4	86
D nüshası	Devr-i kebir 8/4	86
Terennüm <sup>8</sup>	Usul	Ölçü sayısı
A nüshası	8/4	48
B nüshası	8/4	40
C nüshası	8/4	-
D nüshası	8/4	10

Birinci selamın usulü dört nüshada 8/4 olarak bütün nüshalarda aynı olmakla birlikte, A nüshasında<sup>9</sup> usulün adı “sade düyek” yazmakta (Tura, 2006:69), diğer nüshalarda usul adlandırmasına rastlanmamaktadır. D nüshasında eserin künyesinde usule “devrikebir” (yani 28 zamanlı imiş gibi) yazıp, 1. Selamın müzik yazısı 8/4'lük yazılmıştır. Bu hatalı yazım sebebinin peşrevin “devrikebir” usulünde olmasından kaynaklanabileceği düşünülebilir. Birinci selam ölçü sayısında A nüshasıyla B, C ve D nüshaları “bir ölçü” farklılık göstermektedir. A nüshasında sekiz vuruşluk sol notası varken, diğer üç nüshada bir ölçü daha uzatmadan 86. ölçüde bitirilir (Bkz. şekil 1). Terennüm ölçü sayısı A nüshasında 48, B nüshasında 40 ve D nüshasında 10 ölçü olup her birinde farklı olmasının yanı sıra C nüshasında “terennümsaz” kısmı olmadığı için yukardaki tabloda da “ölçü sayısı” yoktur. Notaların ritmik kalıpları ve değiştirme (alterasyon) işaretleri değişmiş ve daha da çiçeklenmeler mevcuttur (Bkz. şekil 1 ve 2).

<sup>8</sup> Terennümsazdaki tekrarlar ölçü sayısına dâhil edilmiştir.

<sup>9</sup> Müzik yazısı çevrimi yapılırken güfte ve usul ilişkisine dikkat edilmiştir. Ayrıca çeviriyazımda değiştirme işaretleri, donanımda değil eserin içerisinde gösterilmiştir. Zaten notası olan ve bestecisinden notaya alınmış ilk mevlevi ayini olduğunu söylemek yanlış olmaz.

A nüshası

B nüshası

C nüshası

D nüshası

The first system of musical notation consists of four staves labeled A, B, C, and D. Each staff contains a sequence of notes and rests, representing a specific rhythmic pattern. The notation is written in a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. The patterns are consistent across the staves, indicating a shared rhythmic structure.

A nüshası

B nüshası

C nüshası

D nüshası

The second system of musical notation also consists of four staves labeled A, B, C, and D. The notation is similar to the first system, but with some variations in the notes and rests. The key signature remains one flat. The patterns are consistent across the staves, indicating a shared rhythmic structure.

Şekil 1: Birinci selamdaki notaların ritmik kalıpları ve son dört ölçüsü.<sup>10</sup>

<sup>10</sup>A nüshasındaki dört komalık (fa) irak perdesi beş komalık (fa) geveşt olarak kullanılmıştır



Şekil 2: Birinci selâmın 7. ve 8. ölçüsü çiçeklenme ve değiştirme işaretlerinin kullanımı

**İkinci Selâm:** Suzidılara ayin-i şerifin A, B, C, D nüshalarındaki 2. Selâm kısmı tür, usul, ölçü sayısı karşılaştırılınca ortaya çıkan sonuçlar aşağıdaki tabloda gösterilmiştir (Bkz. tablo 2).

Tablo 2: İkinci selâm ve terennümsazın usulü ve ölçü sayısı.

İkinci Selâm	Usul	Ölçü sayısı
A nüshası	Evfer (9/4)	18
B nüshası	9/4	18
C nüshası	9/4	18
D nüshası	9/4	18
Terennüm	Usul	Ölçü sayısı
A nüshası	8/4	64
B nüshası	8/4	35
C nüshası	8/4	12
D nüshası	9/4	16

İkinci selâm, dokuz zamanlı “evfer” usulü ile ölçülmüştür. Gelenekte evfer usulü dört zamanlı “sus” ya da “ah” hecesi ile başlayıp; usulünden dolayı vuruşlarının 5 zamanlıyla başlaması gerektiği düşünülür. A nüshasında, Abdülbaki Nasır Dede bunu ayin notasında belirtmemiştir. B nüshasını



incelediğimizde 2. selamın evfer usulü sözlere yazılmıştır ve ilk ölçü 5 zamanlıdır. C nüshasında ikinci selamın ilk ölçüsünde 4 vuruşluk sus işareti yer almaktadır. D nüshasında ise 4 vuruşluk “ah” hecesi ile başlanmaktadır. Dört nüshadaki ikinci selamın ölçü sayıları eşittir. İkinci selamdan sonraki terennümsaz kısmı A, B ve C nüshalarında 8/4'lük “düyek” usulünde yazılırken, D nüshasında 9/4'lük “evfer” usulü devam etmektedir (Bkz.şekil 3). Terennümsaz kısmı her nüshada ayrı ölçü sayılardadır. A nüshasında 64 olan terennümsaz kısmı, B nüshasında 35 ölçüdür. C nüshasında 12 ölçü terennümsaz kısmı varken, D nüshasının terennümsaz kısmı 16 ölçüdür (Bkz. Tablo 2).

Nasır dede

The musical score is written in 2/4 time and consists of two measures. The lyrics are 'sul ta ni me ni'. The staves are labeled as follows: Nasır dede (top), Darülelhan, Çağatay, and Heper (bottom). The melody for each part is written in a simple, rhythmic style.

Şekil 3: İkinci selamın ilk iki ölçüsü.

**Üçüncü Selam:** Suzidilara ayin-i şerifin A, B, C, D nüshalarındaki 3. Selam kısmı tür, usul, ölçü sayısı karşılaştırılınca ortaya çıkan sonuçlar aşağıdaki tabloda gösterilmiştir (Bkz. tablo 3).

Tablo 3: Üçüncü selam ve terennümsazın usulü ve ölçü sayısı.

3. Selam	Usul	Ölçü sayısı
A nüshası	Frenkçin (12/4)	7
B nüshası	12/2	7
C nüshası	8/4	16
D nüshası	12/4	7
A nüshası	Aksak Semai 10/8	3
B nüshası	10/8	3
C nüshası	5/8	3

D nüshası	10/8	3
<b>Terennüm</b>	<b>Usul</b>	<b>Ölçü sayısı</b>
A nüshası	10/8	32
B nüshası	10/8	12
C nüshası	10/8	8
D nüshası	10/8	8

Üçüncü selamın A, B ve D nüshalarında 12 zamanlı “frenkçin” usulü kullanılmıştır. C nüshasındaki üçüncü selamın başlığında usulü “frenkçin” olarak yazmasına rağmen, ölçüleri 8/4'lük “düyek” usulüne göre yazılmıştır. Ölçü sayısı ise A, B ve D nüshasında 7 ölçü olmasına rağmen C nüshasında 16 ölçüdür. C nüshasının aksak semai bölümünde ise, ölçünün başına 5/8'lik usul yazmasına rağmen 10/4'lük aksak semai olarak yazmıştır. Her zaman farklı olan terennümsazdaki ölçü sayısı, C ve D nüshasında sekizdir ve eşittir. A nüshasında 32 ölçü, B nüshasında 12 ölçü sayısı bulunmaktadır (Bkz. tablo 3).

**Semailer Bölümü:** Suzidılara ayin-i şerifin A, B, C, D nüshalarındaki “semailer” kısmı tür, usul, ölçü sayısı karşılaştırılınca ortaya çıkan sonuçlar aşağıdaki tabloda gösterilmiştir (Bkz. tablo 4).Semailer bölümünde “Ey ki hezar”, terennüm, “Kar ne darem”, terennüm, “Hiz ki”, “Yandı”, terennüm, “Ey kâşif-i esrar” semailerleri yer almaktadır.

**Tablo 4: Semailer bölümü – terennümsazın usulü ve ölçü sayısı.**

<b>Ey ki hezar</b>	<b>Usul</b>	<b>Ölçü sayısı</b>
A nüshası	Semailer 6/8	15
B nüshası	6/8	15 tekrarlı
C nüshası	6/8	15
D nüshası	6/8	15 tekrarlı
<b>Terennüm</b>	<b>Usul</b>	<b>Ölçü sayısı</b>
A nüshası	6/8	7
B nüshası	6/8	8
C nüshası	6/8	4
D nüshası	6/8	8
<b>Kar ne da</b>	<b>Usul</b>	<b>Ölçü sayısı</b>
A nüshası	6/8	17
B nüshası	6/8	17
C nüshası	6/8	17

D nüshası	6/8	17
<b>Terennüm</b>	<b>Usul</b>	<b>Ölçü sayısı</b>
A nüshası	6/8	8
B nüshası	6/8	16
C nüshası	6/8	8
D nüshası	6/8	9
<b>Hiz ki</b>	<b>Usul</b>	<b>Ölçü sayısı</b>
A nüshası	6/8	14
B nüshası	6/8	14 +4 ölçü saz
C nüshası	6/8	14
D nüshası	6/8	14 +4 ölçü saz
<b>Yandı</b>	<b>Usul</b>	<b>Ölçü sayısı</b>
A nüshası	6/8	12
B nüshası	6/8	12
C nüshası	6/8	16
D nüshası	6/8	12
<b>Terennüm</b>	<b>Usul</b>	<b>Ölçü sayısı</b>
A nüshası	6/8	16
B nüshası	6/8 Eksik ölçü	8
C nüshası	6/8	9
D nüshası	6/8 Eksik ölçü	8
<b>Ey kaşifi</b>	<b>Usul</b>	<b>Ölçü sayısı</b>
A nüshası	6/8	16
B nüshası	6/8	Başlangıç eksik ölçü 16 + 4 ölçü ilave
C nüshası	6/8	15
D nüshası	6/8	Başlangıç eksik ölçü 20

Semaier bölümü, A, B, C ve D nüshalarının hepsi de 6/8'lik "semai" usulünde olduğu belirtilmiştir. B nüshası semaier bölümünde "Ey ki hezar" kısmı tekrarlı olarak ve diğer sözleri de yazılarak verilmiştir (Bkz.şekil 4). "Hiz ki" kısmının sözleri eksik ölçüyle başlamaktadır ve aynıını "Ey kaşifi" kısmında da görmektediriz. "Ey kaşifi" söz kısmından sonra "ah güzelin" diyerek ilave 4 ölçünün daha yazıldığı ama kaynakta bunun olmadığı not olarak düşülmüştür (Darülelhan, 1935:X). Sözlerin

bulduğu ölçü sayıları dört nüshada da eşittir. Bunların yanı sıra terennümsazların ölçü sayıları bütün nüshalarda görüldüğü üzere farklılık göstermektedir. Güfte olarak dört nüshada da ortak “ey ki hezar” güftesi mevcuttur (Arel, 1973:5)<sup>11</sup>.

### Semailer

A nüshası ey ki he zar a fe rin ah bu ni ce sul ta no lur

B nüshası ey ki he zar a fe rin a h bu ni ce sul ta no lu

C nüshası ey ki he zar a fe rin ah bu ni ce sul ta no lur

D nüshası ey ki he zar a fe rin ah bu ni ce sul tan o lur

Şekil 4: Semailer bölümü “Ey ki hezar aferin” kısmı.<sup>12</sup>

### “Kar ne da rem” kısmından

A nüshası da rem ust ca nü di lem sa ki nest

B nüshası da rem ost ca nü di lem sa ki nest

C nüshası da rem ost ca nü di lem sa ki nest

D nüshası da rem ost ca nü di lem sa ki nest

Şekil 5: Semailer bölümü “Kar ne darem” kısmı.

<sup>11</sup> Güftelerin birçoğu Farsçadır. Güftelerin içinde Arapça kıtalar da kullanılır. Yalnız her ayinde mevcut olan Eflaki Dede'nin: “Ey ki hezar-aferin, bu nice sultan olur / Kulu olan kişiler hüsv ü hakan olur / Her ki bugün Veled'e inanuben yüz süre / Yoksul ise bay olur, bay ise sultan olur” kısmı Türkçedir. Elimizdeki ayinler arasında baştanbaşa Türkçe güfteli olanı yoktur.

<sup>12</sup> A nüshasındaki 2.-3. ölçüde görülen Arel-Ezgi teorisindeki bir koma işaret aslında dört komadır. (Bkz. A nüshası, s.3)

**Dördüncü Selam\***: Mevlevi ayinlerinin ikinci selamlarındaki nağme/melodi, dördüncü selamlarında da aynı şekilde tekrar edilir. Dördüncü selam, yukarıda ikinci selam hakkında verdiklerimizin tekrarı olduğundan, burada yer alan karşılaştırmaların sonuçları da tekrar olacağından dolayı yazılmamıştır (Bkz.tablo 2).

## Sonuç

- Dört nüshada da usul adları aynıdır. C nüshasının üçüncü selamı başlığında görülen 12 zamanlı “frenkçin” usulü kaydedilmiş olmasına karşın usul gruplamaları sekiz zamanlı “düyek” usulüne göre yazılmıştır. Diğer nüshalarda olduğu üzere Frenkçin usulü yazılmalıydı. Yine C nüshasında, üçüncü selamdaki usulün başında 5/8’lik yazılmış, fakat hamparsum yazımındaki gruplamada 10/4’lük “aksaksemai” olarak kaleme alındığı görülmüştür.
- A nüshasında suzidılara ayinin notası bir bütün olarak verilirken, III. Selim’in “sadedüyek” usulündeki peşrevi ve aksaksemai usulündeki sazsemaisi tek başlarına icra edilebilecek biçimde yazılmıştır. Bunun yanı sıra, peşrevin serhane ve mülazimesi, ayinin 1. selamından sonra; peşrevin ortahanesi ve sonhanesi ise 2. selamdan sonra terennüm sazları olarak icra edilir. Sazsemaisinin serhane ve mülazime ve sonhanesi 3. selamın terennümsazları olarak kullanılır (Doğrusöz-Uslu, 2009:33). İkinci Selamdan sonraki terennümsazın usulü A, B, C nüshalarında 8 zamanlı düyek usulüdür. D nüshasında bu bölümün usulü 9 zamanlı evfer olarak yazılmıştır. Buradan yola çıkarak, terennümsazların diğer üç nüshada farklı olması yukarıda bahsettiğimiz peşrevin notalarına riayet edilmediğini düşündürmektedir. Bu, meşk intikali sırasında müzikte önemli bir değişimdir ve terennümsazların meşk eğitimi sırasında tekrar bestelendiği anlamına geldiği aşikârdır.
- Zaman içerisinde, icracıdan icracıya meşkle aktarım sebebiyle eklenen melodik çarpımlar ve süslemeler, mevlevi ayininin “ritmik kalıplarının” değişmesine sebep olmuştur.
- Yukarıdaki sözü edilen melodik değişimin yanı sıra meşkle aktarımın müzik yazılarında “değiştirme işaretleri” de etkilenmiştir (Bkz şekil 2).
- C nüshasının yalnızca ikinci selam “sultan-ı menî” ile üçüncü selamın semai “ey ki hezar” kısmındaki sözlerinin bulunması ve birinci selam ve üçüncü selamın “ey ki hezar” ile başlayan dörtlüğü dışındaki sözleri mevcut olmaması C nüshasının çalgı çalanlar için yazılmış olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir.
- Terennümsazlar dışında, ayinin selamlarında çeşitli süslemelerin görülmesine karşın, bestenin esas çatısını koruduğu görülebilmektedir. Melodinin çizgisel analiz yöntemiyle

tespiti bu sonucu güçlendirecektir. Bu çalışmada yalnızca türsel yapı üzerinde bir bakış sağlamak amacıyla kaleme alınmıştır.

## Kaynaklar

- AREL Sadettin (1973), *Musiki Mecmuası*, No.290, İstanbul
- ÇAĞATAY Ali Rıfat, *Mevlevi Ayin-i Şerifleri Defteri*, yazma, Alp Altınel'in kütüphanesinden.
- DARÜLELHAN (1935), Türk musikisi klasikleri Mevlevi ayinleri, İstanbul Konservatuarı Tasnif Heyeti, İstanbul Belediyesi Konservatuarı Yay., c.x, İstanbul
- DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK Nilgün - USLU Recep (2009), *Abdülbaki Nasır Dede'nin Müzik Yazısı "Tabririye"*, TMDK Yayınları, İstanbul
- HEPER, Sadettin (1974), *Mevlevi Ayinleri*, Konya Turizm Derneği Yayınları
- İSLAM Ansiklopedisi Türk Diyanet Vakfı (1994), c.x, İstanbul
- JUDETZ E. Popescu (1996), *Keşeri Mecmuası*, Pan yayınları, İstanbul
- ÖZKAN H.Dilek (2009), <http://www.musikidergisi.net/?p=1348>
- ÖZTUNA Yılmaz (1990), *Büyük Türk Müzikîsi Ansiklopedisi*, C. I-II, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara
- ÖZTUNA Yılmaz (1970), *Türk Müzikîsi Ansiklopedisi*, C. I-II-III, Milli Eğitim Basımevi, Ankara
- TURA Yalçın (2006), *Tedkik ü Tabkik İnceleme ve Gerçeği Araştırma*, Pan yayınları, İstanbul

## Extended English Abstract

A teaching system –namely *meşk*– has been evolved in Ottoman-Turkish music by transferring the musical repertoire via mentor-protégé relationship, and several attempts have been made in designing new musical notation systems. Sheikh Nasır Dede of Yenikapı Mevlevihanesi invented a notation system which was commanded by the composer and the reed-flute player Sultan Selim III. Nasır Dede notated the *Suzidilara Mevlevi Ayini* of Sultan Selim III in *Tabririye* (1794) in which he describes the ebced notation he invented. This is the first Mevlevi ritual composed in that period of time. The musical pieces that have been notated by taking their performances as a base are quite uncommon in the eighteenth-century, and this Mevlevi ritual is one of those rare samples we have. The aim of this article is to make a close examination of how a composed Mevlevi ritual in the eighteenth-century has been transferred to the twentieth-century via *meşk* system and to examine the changes that have been made. The important factors in choosing the *Suzidilara Mevlevi Ayini* in this article are the presence of its other several versions survived until today via *meşk* system and its being as a musical piece that enables us to have a clear view of the differences between these versions. The eighteenth-century transliteration of *Suzidilara Mevlevi Ayini* and the other three transcripts of this ritual published in the twentieth-century, i.e. Darülelhan, Ali Rıfat Çağatay and Sadettin Heper, are examined by comparison in chronological order. **Transcript A (Abdülbaki Nasır Dede)**: It is notated in *Tabririyyetü'l-musiki* ("Notation of Music") of the author. The two transcripts of the piece is in Esad Efendi Collection, No. 3898 and in Nafiz Paşa Collection, No.1242 of the Süleymaniye Library; both are enrolled under manuscripts. **Transcript B (Darülelhân)**: Both the original version and the twentieth-century transcript of this piece were translated into Western music notation and published by Darülelhan Committee. **Transcript C (Ali Rıfat Çağatay)**: The first musical piece written by use of Hamparsum notation in the book of

Mevlevi Rituals in the estate of Ali Rıfat Çağatay is *Suzidilara Mevlevi Ayini*. **Transcript D (Sadettin Heper)**: The last transcript of the piece, written in Western music notation, is published in the book of Sadettin Heper who indicated that he made use of the *meşk* series. The method used in this article is to compare the first, second, third and fourth *selam*, *semai* according to their genre, meter and the number of measures in order to reveal the differences between the original and the *meşk* transcripts. The *selams*, meter and the number of measures of the Mevlevi ritual have been set, and the melodic similarities or the differences have been considered. In conclusion, the short melodic appoggiaturas and the ornaments appended because of the transmission from one performer to the other via *meşk* in time, resulted in the alterations of the rhythmic patterns of the Mevlevi ritual. Alongside of the melodic variation the accidentals have also been affected in the course of the transmission. Despite the fact that the “frenkçin” meter with twelve beats is indicated in the title of the third “selam” of the transcript C, the meter groupings are written in the “düyek” meter with eight beats. The “frenkçin” meter should have been written as in other transcripts. As 5/8 meter is indicated in the title of the third “selam” in the transcript C once again, “aksaksemai” in 10/4 meter has been used in the groupings of the Hamparsum version. Although the *Suzidilara Mevlevi Ayini* is given as a whole in the transcript A, the *peşrev* in “sadedüyek” meter and the *sazsemai* in “aksaksemai” meter of Selim III are given to be performed seperately. While “serhane” and “mülazime” of the *peşrev* are performed following the first “selam” of the ritual, the middle and the last “hane” of the *peşrev* are performed as *terennüm-saz*. “Serhane”, “mülazime” and the last “hane” of the *sazsemai* are used as the *terennüm-saz* of the third “selam”. Whereas the meter of the *terennüm-saz* following the second “selam” in the transcripts of A, B and C is in “düyek”, the meter of the same section in the transcript D is given as “evfer” with nine beats. The dissimilarity of the *terennüm-saz* in the other three transcripts signifies that the aforementioned *peşrev* was not taken as a base. This indicates an important modification in music during the transmission via *meşk*. In spite of various ornaments are added on the “selam”s of the ritual, it has been observed that the main structure is preserved.



Şekil 6: Abdülbaki Nasır Dede, Tahririyetü'l-musiki



488

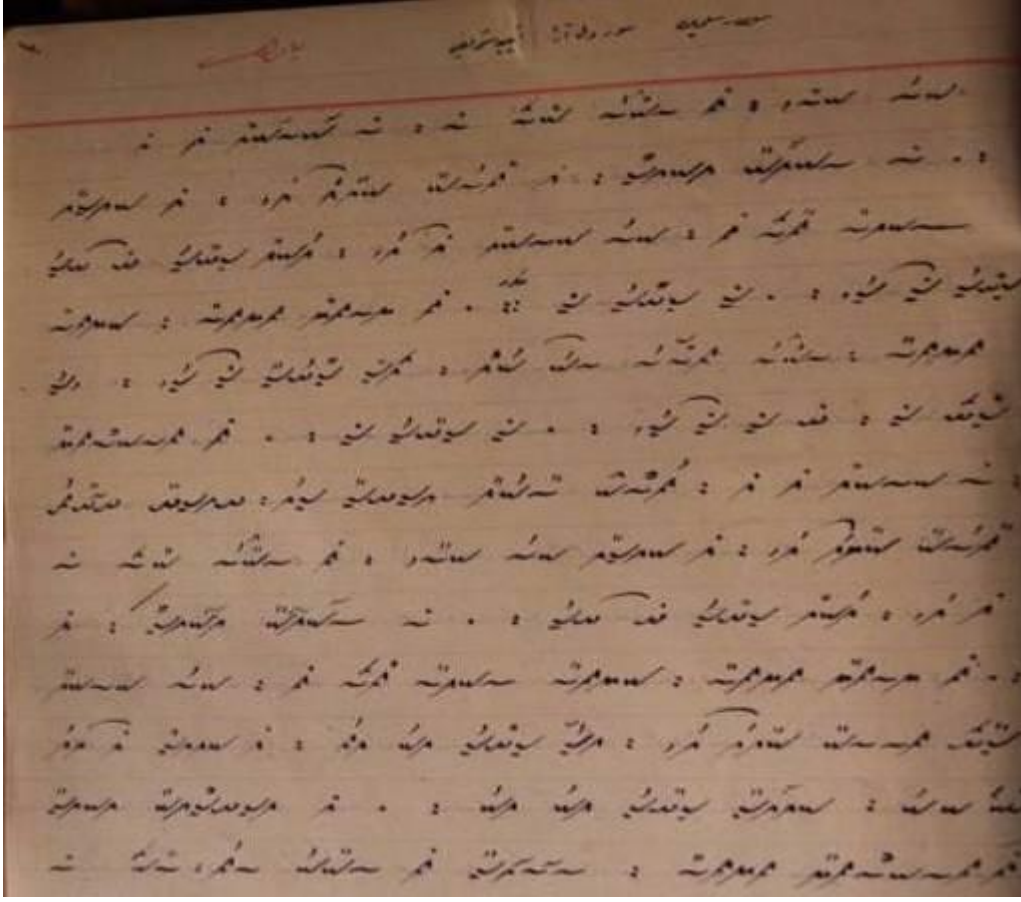
## Suzidilâra makamında mevlevî âyini Üçüncü Selimin

Düyek ikârında

N° 252

He Ƴ Ƴar dil be ri vü  
 He Ƴ Ƴar dil be ri vü  
 bi di li es ra ri ma st  
 bi di li es ra ri ma st  
 he Ƴi Ƴa r he Ƴ dost Ƴar pi ri  
 he Ƴ Ƴa r he Ƴi do st Ƴar pi ri  
 men a h he Ƴ Ƴar kâ ri ka ri  
 me n he Ƴ Ƴar kâ ri kâ ri

Şekil 7: İstanbul Konservatuarı Neşriyatı Türk Musikisi Klasiklerinden 10. cilt Mevlevî Ayinleri V ( İkinci porte değerlendirmeye alınmıştır.)



Şekil 8: Ali Rifat Çağatay'ın külliyatındaki Hamparsum notası.

**SOZIDILARA AYIN-I ŞERİFİ**

Devr-i kebir Sultan Üçüncü Selim

176

Şekil 9: Sadettin Heper Mevlevi Ayinleri Konya Turizm Derneği Yayını