



**GAVSİ BAYKARA'NIN HAYATI,
ESERLERİ VE ESERLERİNİN
MAKAMSAL ANALİZİ**

Bayram AKBULUT
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Doç. Yavuz TUTUŞ
Haziran, 2025
Afyonkarahisar

T.C
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**GAVSİ BAYKARA'NIN HAYATI, ESERLERİ VE
ESERLERİNİN MAKAMSAL ANALİZİ**

Hazırlayan
Bayram AKBULUT

Danışman
Doç. Yavuz TUTUŞ

AFYONKARAHİSAR 2025

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Gavsi Baykara’nın Hayati, Eserleri Ve Eserlerinin Makamsal Analizi**” adlı çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde bilimsel etik kurallara ve atıf gösterme ilkelerine riayet ettiğimi belirterek aksi bir durumun tespiti hâlinde sorumluluğun tamamen bana ait olduğunu kabul, beyan ve taahhüt ederim.

18/06/2025

İmza

Bayram AKBULUT



T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Bayram AKBULUT
	Numarası	2200651003
	Anasanat Dalı	Müzik
	Programı	Müzik
	Program Düzeyi	<input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı	Gavsi Baykara'nın Hayati, Eserleri Ve Eserlerinin Makamsal Analizi	
Tez Savunma Sınav Tarihi	18.06.2025	
Tez Savunma Sınav Saati	13.00	

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek oy birliği – oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Hacı İbrahim DELİCE
MÜDÜR

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

GAVSI BAYKARA'NIN HAYATI, ESERLERİ VE ESERLERİNİN MAKAMSAL ANALİZİ

Bayram AKBULUT

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Haziran, 2025

Danışman: Doç. Yavuz TUTUŞ

Bu araştırmada Gavsî Bey'in mensubu olduğu Mevlevihane, silsile ve hayatı yüzeysel olarak incelenmiştir. Detaylı olarak ise nazari bakımdan eserleri ele alınmıştır. Mevlevilik kültürünün Osmanlı kültür hayatına etkileri oldukça derindir. Gavsî Bey Mevlevihanelerin etrafında oluşan bu kültür atmosferinin içerisinde büyümüş son Mevlevî şeyhzadelerindedir. Kendisi hem bestelediği eserler hem de yetiştirdiği talebeler ile musiki tarihimizde önemli bir yere sahiptir. Çocukluğunun Osmanlı'nın son dönemine, gençliğinin ise Cumhuriyet'in ilk yıllarına denk gelmesi kültürel dönüşümün izlerini bir ölçüde Gavsî Bey üzerinden takip edilebilir kılmaktadır. Bestelediği bazı eserlerde batı müziği motifleri ve dönemin musiki algısı göze çarpar. Bu araştırmada Gavsî Bey'in internet ortamında ulaşabildiğimiz eserleri listelenip nazari bakımdan tahlil edilmiştir. Aynı zamanda Gavsî Bey'in ve mensubu olduğu kültür dairesinin ehemmiyeti/kıymeti, eserleri ve yetiştirdiği muhit perspektifinden anlatılmaya çalışılmıştır. Bahsettiğimiz özelliklere haiz olması bakımından musiki ve tarihine meraklı herkesin ilgisini çekebilecek bir figürdür. Bu öneme binaen araştırmada Gavsî Bey mezkur perspektiflerden ele alınmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeleri: Ney, Gavsî Baykara, Mevlevî, Derviş

ABSTRACT

THE LIFE AND WORKS OF GAVSİ BAYKARA AND A MAQAM ANALYSIS OF HIS COMPOSITIONS

Bayram AKBULUT

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC

June, 2025

Advisor: Doç. Yavuz TUTUŞ

In this study, the Mevlevihane to which Gavsı Bey belonged, the spiritual lineage (silsila), and his life have been briefly examined. His works, however, have been analyzed in detail from a theoretical (nazari) perspective. The influence of Mevlevi culture on the cultural life of the Ottoman Empire is profound. Gavsı Bey was one of the last Mevlevi şeyhzades—sons of Mevlevi sheikhs—who grew up within the cultural atmosphere surrounding the Mevlevihanes. He holds a significant place in the history of Turkish music, both through his compositions and the students he trained. The fact that his childhood coincided with the late Ottoman period and his youth with the early years of the Republic allows for a partial tracing of the cultural transformation of the era through his life. In some of his compositions, elements of Western music and the musical perception of the period are evident. In this study, the works of Gavsı Bey that are accessible online have been listed and analyzed theoretically. Furthermore, the significance and value of Gavsı Bey and the cultural sphere to which he belonged have been discussed from the perspective of his works and the environment in which he was raised. With these qualities, he is a figure who may attract the interest of anyone curious about music and cultural history. In light of this importance, Gavsı Bey has been examined in the study from these aforementioned perspectives.

Keywords: Ney, Gavsı Baykara, Mevlevi, Dervishes

ÖN SÖZ

Nispeten uzun ve kısmen zahmetli geçen bu araştırma sürecinde yardımları için danışman hocam Doç. Yavuz Tutuş'a, araştırma konuma dair ihtiyacım olan materyallere ulaşmamı sağlayan ve süreç boyunca yardımını bir lahza esirgemeyen hocam Doç. Yıldırım Aktaş'a, Mevlevilik kültürü ve ney sazı ile olan rabıtamı kuvvetlendiren hocam Öğr. Gör. Ömer Bildik'e ve son olarak bu süreçte bana madden ve manen desteklerini her daim hissettiren annem ve babama saygı, sevgi ve teşekkürlerimi sunarım.

Bayram AKBULUT
2025, Afyonkarahisar



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI	ii
ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

YENİKAPI MEVLEVİHANESİ, GAVSİ BAYKARA’NIN SİLSİLESİ VE HAYATI

1. YENİKAPI MEVLEVİHANESİ.....	3
2. GAVSİ BAYKARA’NIN SİLSİLESİ; YENİKAPI MEVLEVİHANESİNDE BİR ŞEYH AİLESİ KÜTAHHİYYEVİ SEYYİD EBUBEKİ DEDE VE AİLESİ	4
2.1. ALİ NUTKİ DEDE	5
2.2. ABDÜLBAKİ NASİR DEDE	6
2.3. RECEP HÜSEYİN HÜSNİ DEDE	8
2.4. ABDÜRRAHİM KÜNHİ DEDE	8
2.5. OSMAN SELAHADDİN DEDE	9
2.6. MEHMED CELALEDDİN DEDE	11
2.7. ABDÜLBAKİ BAYKARA DEDE	13
3. GAVSİ BAYKARA’NIN HAYATI VE ESERLERİ.....	16
3.1. TEKKE YILLARI	16
3.2. TEKKELERİN KAPANMASI SONRASI	17
3.3. NEYZENLER KAHVESİ	18
3.4. KONYA İHTİFALLERİ	21

İKİNCİ BÖLÜM

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

1. KİTAPLAR.....	23
2. TEZLER.....	23
3. MAKALELER.....	24

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GAVSİ BAYKARA’NIN ESERLERİNİN MAKAMSAL ANALİZİ VE FORM BAKIMINDAN İNCELENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ	26
2. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ	26
3. ARAŞTIRMANIN AMACI	27
4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	27
5. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI.....	28
6. YÖNTEM	28

6.1 ARAŞTIRMANIN MODELİ	28
6.2 VERİLERİN TOPLANMASI	28
6.3 ESERLER	28
6.3.1 Bestekarı Olduğu Eserler	29
6.3.2 Güftekarı Olduğu Eserler	29
7. BULGULAR VE YORUM	30
7.1 BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	30
7.2 İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM	31
7.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	33
7.4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	36
7.5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM	37
7.6. ALTINCI ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	39
7.7. YEDİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM	40
7.8 SEKİZİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM	42
7.9. DOKUZUNCU ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM	44
7.10. ONUNCU ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM	46
7.11. ONBİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	47
7.12. ONİKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM	48
7.13. ONÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	50
7.14. ONDÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM	51
7.15. ONBEŞİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM	53
7.16. ONALTINCI ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	53
7.17. ONYEDİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM	55
7.18. ONSEKİZİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM	56
7.19. ONDOKUZUNCU ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM ...	57
7.20. YİRMİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	57
SONUÇ VE ÖNERİLER	59
KAYNAKÇA.....	69
EKLER DİZİNİ	70

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. Acem Perdesinde Nikriz Çeşnisi.....	30
Şekil 2. Çargah Perdesinde Zirgüleli Hicaz Nağmeleri	31
Şekil 3. Yerinde Muhayyer Kürdi Nağmeleri	31
Şekil 4. Neva Perdesinde Buselik Nağmeleri.....	31
Şekil 5. Çargah Perdesinde Zirgüleli Hicaz Nağmeleri	32
Şekil 6. Yerinde Muhayyer Kürdi Geçkisi.....	32
Şekil 7. Neva Perdesinde Buselik Çeşnisi.....	33
Şekil 8. Neva Perdesinde Nikriz Çeşnisi.....	33
Şekil 9. Yerinde Hümayun Nağmeleri	33
Şekil 10. Yerinde Nişabur Çeşnisi	33
Şekil 11. Gerdaniye Perdesinde Buselik Çeşnisi	34
Şekil 12. Çargah Perdesinde Nikriz Çeşnisi.....	34
Şekil 13. Çargah Perdesinde Nikriz Nağmeleri.....	34
Şekil 14. Hüseyini Perdesinde Hüseyini Çeşnisi.....	34
Şekil 15. Yerinde Arazbar Nağmeleri	35
Şekil 16. Muhayyer Perdesinde Uşşak Çeşnisi	35
Şekil 17. Neva Perdesinde Rast Çeşnisi.....	35
Şekil 18. Neva Perdesinde Buselik Çeşnisi	35
Şekil 19. Yerinde Karcıgar Nağmeleri	35
Şekil 20. Yerinde Buselik Geçkisi	35
Şekil 21. Çargah Perdesinde Nikriz Çeşnisi.....	36
Şekil 22. Neva Üzeri Bayati Çeşnisi	37
Şekil 23. Yerinde Karcıgar Nağmeleri	37
Şekil 24. Hüseyini Perdesinde Uşşak Nağmeleri	37
Şekil 25. Hüseyini Perdesinde Zirgüleli Hicaz Çeşnisi.....	37
Şekil 26. Muhayyer Perdesinde Buselik Çeşnisi.....	37
Şekil 27. Hüseyini Perdesinde Uşşak Çeşnisi	38
Şekil 28. Neva Perdesinde Buselik Çeşnisi.....	38
Şekil 29. Neva Perdesinde Hicaz Çeşnisi.....	38
Şekil 30. Yerinde Karcıgar Nağmeleri	38
Şekil 31. Yerinde Hisar Buselik Nağmeleri	39
Şekil 32. Çargah Perdesinde Zirgüleli Hicaz Nağmeleri	39
Şekil 33. Yerinde Eviç Nağmeleri.....	39
Şekil 34. Neva Perdesinde Rast Çeşnisi.....	40
Şekil 35. Neva Perdesinde Buselik Çeşnisi.....	40
Şekil 36. Yerinde Evcara Nağmeleri	40
Şekil 37. Yerinde Eviç Geçkisi	40
Şekil 38. Çargah Perdesinde Nikriz Çeşnisi.....	41
Şekil 39. Yerinde Buselik Nağmeleri.....	41
Şekil 40. Hüseyini Perdesinde Saba ve Segah Çeşnileri	41
Şekil 41. Yerinde Suzidil Nağmeleri.....	41
Şekil 42. Hüseyini Perdesinde Zirgüleli Hicaz Çeşnisi.....	41
Şekil 43. Neva Perdesinde Rast Çeşnisi.....	42
Şekil 44. Muhayyer Perdesinde Uşşak Çeşnisi	42
Şekil 45. Neva Perdesinde Buselik Çeşnisi.....	42
Şekil 46. Hüseyini Perdesinde Kürdi Çeşnisi.....	42
Şekil 47. Çargah Üzeri Çargah Çeşnisi	42

Şekil 48. Yerinde Nişaburek Nağmeleri	42
Şekil 49. Yerinde Saba Çeşnisi	43
Şekil 50. Yerinde Acemli Hüseyini Nağmeleri.....	43
Şekil 51. Neva Perdesinde Buselik Çeşnisi.....	43
Şekil 52. Yerinde Bayati Nağmeleri.....	43
Şekil 53. Yerinde Hicaz Geçkisi	44
Şekil 54. Neva Perdesinde Rast Çeşnisi.....	44
Şekil 55. Yerinde Nikriz Çeşnisi.....	44
Şekil 56. Buselik Perdesinde Nişabur Çeşnisi	45
Şekil 57. Yerinde Saba Çeşnisi	45
Şekil 58. Yerinde Hüseyini Nağmeleri.....	45
Şekil 59. Çargah Perdesinde Nikriz Çeşnisi.....	45
Şekil 60. Neva Perdesinde Rast Çeşnisi.....	45
Şekil 61. Muhayyer Perdesinde Uşşak Çeşnisi	45
Şekil 62. Yerinde Hicaz Geçkisi	46
Şekil 63. Neva Perdesinde Rast Çeşnisi 2.....	46
Şekil 64. Çargah Perdesinde Rast Çeşnisi.....	47
Şekil 65. Kürdi Perdesinde Acemaşiran Nağmeleri.....	47
Şekil 66. Yerinde Hicazkar Geçkisi	47
Şekil 67. Neva Perdesinde Hicaz Çeşnisi.....	48
Şekil 68. Neva Perdesinde Hicaz Nağmeleri	48
Şekil 69. Yerinde Segah ve Uşşak Çeşnileri	49
Şekil 70. Yerinde Müstear Çeşnisi	49
Şekil 71. Gerdaniye Perdesi Üzerinde Çargah Dizisi ve Hüseyini Perdesinde Nişabur Çeşnisi	49
Şekil 72. Neva Perdesinde Acemli Rast Nağmeleri.....	49
Şekil 73. Hüseyini Perdesinde Nişabur Çeşnisi	49
Şekil 74. Yerinde Hüzzam Çeşnisi.....	49
Şekil 75. Eviç Perdesinde Segah Çeşnisi	49
Şekil 76. Yerinde Segah Nağmeleri	50
Şekil 77. Yerinde Neveser Nağmeleri.....	50
Şekil 78. Hüseyini Perdesinde Müstear Çeşnisi	51
Şekil 79. Tiz Segah Perdesinde Segah Çeşnisi.....	51
Şekil 80. Neva Perdesinde Rast Nağmeleri.....	51
Şekil 81. Yerinde Hüzzam ve Neveser Nağmeleri.....	51
Şekil 82. Yegah Perdesinde Hicaz Dizisi.....	51
Şekil 83. Dügah ve Hüseyini Perdelerinde Zirgüleli Hicaz Çeşnisi.....	52
Şekil 84. Neva ve Yegah Perdelerinde Rast Çeşnisi.....	52
Şekil 85. Neva Perdesinde Buselik Nağmeleri.....	52
Şekil 86. Yerinde Suzidil Nağmeleri.....	53
Şekil 87. Neva Perdesinde Nikriz Nağmeleri.....	53
Şekil 88. Yerinde Nikriz Çeşnisi.....	54
Şekil 89. Eviç Perdesin Segah Çeşnisi	54
Şekil 90. Neva Perdesinde Rast Çeşnisi.....	54
Şekil 91. Dügah Perdesinde Nişaburek Nağmeleri	54
Şekil 92. Hüseyini Makamı Nağmeleri	55
Şekil 93. Çargah Perdesinde Buselik Çeşnisi.....	55
Şekil 94. Kürdi Perdesinde Nikriz Çeşnisi.....	55
Şekil 95. Hüseyini Pedesinde Segah Nağmeleri	55
Şekil 96. Gerdaniye Perdesinde Buselik Çeşnisi	56

Şekil 97. Çargah Perdesinde Rast Çeşnisi.....	56
Şekil 98. Gerdaniye Perdesinde Hicaz Çeşnisi	56
Şekil 99. Çargah Perdesinde Buselik Çeşnisi.....	56
Şekil 100. Yerinde Rast Nağmeleri.....	57
Şekil 101. Hüseyini perdesinde Nişabur Çeşnisi.....	57
Şekil 102. Çargah Perdesinde Nikriz Çeşnisi.....	58
Şekil 103. Neva Perdesinde Zirgüleli Hicaz Nağmeleri	58



GİRİŞ

Her yüksek medeniyetin sahip olduğu bir kültür ve bu kültürü ürettiği kurumları vardır. Osmanlı Devleti'nin inşa ettiği imparatorlukta kültürün üretim merkezi olarak genelde İstanbul özelde ise tekkeler göze çarpmaktadır. Tekkeler, dervişlerin hayatı algılayış biçimlerinin bir sonucu olarak musiki, edebiyat ve umum sanat ile alakadar bir kurum ve mezkur branşlarda insan yetiştiren bir konservatuvar olmuştur. Bu tekkeler içerisinde Mevlevi tekkeleri ise şüphesiz Osmanlı kültür hayatına derinden nüfuz etmiş olanlarıdır. İlk olarak İstanbul'un fethinin ardından Galata semtinde (Galata Mevlevihanesi) ikinci olarak ise XVI. yy. sonlarında surların dışında (Yenikapı Mevlevihanesi) inşa edilen mevlevihaneler bilhassa Osmanlı entelektüellerinin yetiştiği, sarayla daima temas halinde olan ve sanatın üretildiği en popüler tekkelerden ikisi olmuşlardır. Bunlara ek olarak neyzen ve bestekar olan Hüseyin Fahreddin Dede'nin şeyhliğini yaptığı, Beşiktaş Mevlevihanesi'nin devamı hüviyetinde olan Bahariye Mevlevihanesi, son şeyhi Ahmed Remzi Dede (Akyürek) olan Üsküdar Mevlevihanesi ve diğerlerine nispetle daha mütevazı bir tarihe sahip olan Kasımpaşa Mevlevihanesi sayılabilir.

XVI. yy. Sonlarında Yeniçeri Başkatibi Malkoç Mehmed Efendi'nin banisi olduğu Yenikapı Mevlevihanesi günümüzde isimlerinin avam tarafından dahi bilindiği oldukça önemli sanatkarın yetiştiği bir irfan ocağı olmuştur. Bu isimler arasında Buhurizâde Mustafa Itri Efendi, Hammamizâde İsmail Dede Efendi ve Şeyh Galib sayılabilir.

Yenikapı Mevlevihanesi meşihatının 1746 senesinde Gavsî Bey'in mensubu olduğu şeyh ailesine geçmesiyle başlayan 179 senelik periyot musiki açısından oldukça zengin bir döneme taalluk eder. Ali Nutki Dede, Abdürrahim Künhi Dede, Abdülbaki Nasır Dede, Mehmed Celaleddin Dede, Gavsî Baykara, Rauf Yekta Bey, Zekaizâde Hafız Ahmed Efendi, Neyzen Aziz Dede gibi meşhur musikişinaslar ve daha nice bu dergahın insanlarıdır. Musiki tarihinin umumuna nazar ettiğimizde göreceğimiz görüntüde bundan uzak değildir. Osmanlı/Türk Müziği tarihi boyunca musiki ile uğraşmış olan neredeyse herkes ehl-i tarik yahut ehl-i tarik bir zatın talebesidir. Bilhassa ismini sıklıkla işittiğimiz ve eserlerini icra ettiğimiz bir çokları Mevlevî şeyhi, dervîşi yahut muhibbidir desek yanlış olmaz.

Biz de bu araştırma içerisinde, kültürün üretildiği böylesi bir muhitte yetişmiş olan son Mevlevi şeyhzâdelerinden Gavsî Baykara'nın hayatını, mensubu olduğu silsileyi de göz önünde bulundurarak işlemeye gayret ettik. Lakin araştırmanın asıl noktası Gavsî Bey'in eserlerinin makamsal analizi olması hasebiyle, hayatı kısmını eserlerinin tahlili kısmına nazaran daha yüzeysel bıraktık. Bestelediği eserleri daha sanatlı eserler bestelemek arzusu ile 40 yaşından sonra yırtan ve yeni besteler yapan Gavsî Bey'in elimize ulaşan eserleri ömrünün son 25 yılının ürünüdür. Bu eserlerin büyük bir kısmı ise umumun istifadesine açık değil, belki özel koleksiyonlarda metruktur.

Literatürde Gavsî Bey özelinde yapılmış, hayatını ve eserlerini konu alan bir çalışma ne yazık ki mevcut değildir. Konuya dair edindiğimiz malumatlar birkaçı hariç eski çalışmalardan edinilmiş küçük malumatlardır ve bu tezin birinci bölümü bu malumatların bir derlemesi mahiyetindedir. Bu bakımdan bu çalışma birinci ve ikinci bölümleriyle alana dair daha detaylı çalışmalar yapmak isteyen araştırmacıların bir nebze işlerini kolaylaştırabilir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise Gavsî Bey'in ulaşılabilen eserleri listelenmiş, temize çekilmiş nüshaları olanlar makamsal olarak değerlendirilmiş ve elde edilen bulgular yorumlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

YENİKAPI MEVLEVİHANESİ, GAVSİ BAYKARA’NIN SİLSİLESİ VE HAYATI

1. YENİKAPI MEVLEVİHANESİ

Yenikapı Mevlevihanesi 1597-1598 senesinde Yeniçeri Katibi Malkoç Mehmet Efendi tarafından İstanbul’da surların dışında kurulmuş olup burada kurulan ikinci Mevlevihanedir ve asitane hüviyetindedir (Işın,1993:125; Gölpınarlı, 2006: 310). İlk Şeyhi Kemal Ahmed Dede olan bu mevlevihanenin kuruluşu ile alakalı bir kaç rivayet mevcuttur. Bu rivayetlerin birinde Kemal Ahmed Dede’nin kerameti akabinde etkilenen Yeniçeri Katibi Malkoç Mehmet Efendi kendisine ait olan bu araziye bir Mevlevihane yapılması için vakfederken bir diğerinde duasının kabulü neticesinde vakfeder (Kaya, 2012:17-18).

Işın ise Malkoç Mehmet Efendi’nin hac vazifesini ifa etmeye gitmeden evvel Kemal Ahmed Dede’ye intisaplı olduğunu, hac vazifesi dönüşünde Konya’ya uğramak suretiyle bir Mevlevihane yaptırmak arzusunu dile getirdiğini ve İstanbul’a dönüşünde ise bu arzusunu gerçekleştirdiğini söyler (1993:125).

Mevlevihane’nin devlet ricali ile münasebettar olan bir kimse inayetiyle kurulmasından olsa gerek, Yenikapı Mevlevihanesi, 1666-1684 tarihleri arasındaki mevlevileri de etkileyen yasak (Işın, 1993:127 ; Feldman, 2022: 78-79) ve II. Abdülhamid devri görmezden gelinirse genellikle sarayla arasını iyi tutmuştur. Devlet ile olan bu münasebet Yenikapı Mevlevihanesi’ne gerek erzak, gerek nakit, gerekse ihtiyaç halinde tamir masraflarının karşılanması olarak geri dönmüştür (Kaya ve Küçük, 2011).

Yenikapı’nın İlk şeyhi olan Kemal Ahmed Dede’nin ardından gelen altı şeyhin adı da Ahmet’dir. Bu özellikleri hasebiyle “Yedi Ahmed” manasına gelen“Elhamide-i Seba” olarak anılmışlardır. Bunlar sırasıyla Doğan Ahmed Dede, Sabuhi Ahmed Dede, Cami Ahmed Dede, Kari Ahmed Dede, Naci Ahmed Dede ve Pencari Ahmed Dede’dir (Küçük, 2007: 106; Kaya, 2012: 22). Ahmed Dede silsilesinin arasına girenlerin akıbetinin ise pek hayırlı olmadığını anlatan bir kaç rivayet mevcuttur. Bunlardan birini ilginç olması hasebiyle direkt naklediyorum.

“ Örneğin Habibi İsmail Efendi ile ilgili gelişmeler dikkat çekicidir. Bu zat Ümmi Sinanzade Hasan Efendi’nin halifesidir. Bununla birlikte Cami Ahmed Dede’ye intisap ederek Mevlevi olmuş ve Mimar Acem Tekkesi’nde postnişinlik yapmıştır. Kari Ahmed Dede vefat ettikten sonra Konya çelebilik makamından

Yenikapı'nın şeyhliği için arz gelmiş ise de, Habibi ismail Efendi o gece vefat etmiş ve tayin gerçekleşmemiştir.” (Kaya, 2012: 22-23)

Ahmed Dedelerin ardından posta Mısır Mevlevihanesi şeyhi Siyahi Mustafa Dede'nin dervişlerinden Yusuf Nesib Dede gelmiştir. Onu takiben Peçevizade Arifi Ahmed Dede, Koca Mesnevihan Mehmed Dede, Safi Musa Dede, Kuçek Mehmed Dede ve Kütahiyevi Seyyid Ebubekir Dede posta geçmiştir. (Işın, 1993 ; Kaya ve Küçük 2011; Kaya, 2012)

Yenikapı Mevlevihanesi aynı zamanda bir konservatuvar hüviyetinde olup bir çok mühim şahsiyetin yetişmesinde önemli rol oynamıştır. Bunlar içerisinde umurun kendisine atfedilen Segah Tekbir ile bildiği, Cami Ahmed Dede'nin dervişlerinden Buhurizade Mustafa Itri Efendi, Ali Nutki Dede'nin dervişlerinden olan büyük musikişinas Hammamizade İsmail Dede Efendi ve Türk Edebiyatı için oldukça ehemmiyetli bir konumda olan, Galata Mevlevihanesi şeyhliği de yapmış Şeyh Galib sayılabilir. Daha nice ehemmiyetli musikişinas ve edebiyatçıyı yetiştirmiş olan bu tekkenin Osmanlı kültür hayatına kattıkları ve günümüze bıraktıkları aşikardır. (Işın, 1993; Erdoğan, 1998; Kaya ve küçük 2011; Kaya, 2012)

Lakin her ne kadar Mevlevihaneler konservatuvar/sanat okulu vazifesi görmüş olsada tek misyonu buymuş gibi lanse etmek pek de makul bir bakış açısı olmasa gerek. Çünkü bir sanatçı yetiştirmek tekkenin amacı değil, Mevlevilerin hayatı anlayış/kavrayış biçimlerinin bir sonucudur. Mevlevilerin musiki ile olan münasebetleri Mevlana'nın musikiye atfettiği mistik manadan kaynaklanır; aynı şekilde edebi yönleri de bu derin manevi anlayışın bir tezahürüdür. Bu bağlamda değerlendirildiğinde sonucu amaç adetmemek makul olandır zannederim.

2. GAVSİ BAYKARA'NIN SİLSİLESİ; YENİKAPI MEVLEVİHANESİNDE BİR ŞEYH AİLESİ KÜTAHHİYYEVİ SEYYİD EBUBEKİ DEDE VE AİLESİ

XVIII. yüzyılın ortalarına gelindiğinde İstanbul'da bulunan Mevlevihanelerin yönetimi Musa Safi Dede ve ailesine aitti. Bu aileye mensup olan şeyhler Kasımpaşa, Galata ve Yenikapı Mevlevihaneleri'nde görev yapmıştır. 1744 senesine gelindiğinde Musa Safi Dedenin Vefatı ile birlikte boşalan posta Kuçek Mustafa Dede geçmiş lakin 18 ay kadar bu vazifeyi devam ettirerek postu 1746'dan tekkelerin kapandığı 1925 senesine kadar Seyyid Ebubekir Dede ve ailesine bırakmıştır. (Işın, 1993; Kaya ve Küçük 2011)

Ebubekir Dede'nin ailesinin bir başka kolu ise Galata Mevlevihanesi'nde postu devralmış ve İstanbul'da oldukça güçlenmiştir. XIX. Asrın Osmanlı'sında idari ve

kültürel bağlamda gerçekleştirilmek istenen reformları destekleyen bu aile , Konya ile saray arasındaki fikir uyuşmazlıklarından faydalanmış ve siyasi olarak da oldukça ciddi bir nüfuz elde etmiştir. Elde edilen bu gücün Mevleviliğin merkezi olan Konya Çelebiliği'ni şeyh atamalarında bir tasdik merci haline getirmiş olması gücün etkisini idrak için yeterli bir örnek olsa gerek. (Işın, 1993:128 ; Erdoğan, 1998: 126)

İlk evliliğinde hiç çocuğu olmayan Ebubekir Dede'nin ikinci evliliğinden Ali (Nutkî) , Abdurrahim (Künhî), Abdülbaki (Nâsır) isimlerinde üç çocuğu olmuştur ve bu isimler silsilenin gelecek şeyhleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Zamanının meşhur melamilerinden olan Habeşizade Zaim Ağa'nın sohbetlerine iştirak eden Ebubekir Dede, dergahı melami meşrep mevleviliğin merkezi haline getirmiştir. 30 yıllık şeyhliğinin ardından 30 ağustos 1775 tarihinde ahirete irtihal eden Ebubekir Dede arkasında türk müziği tarihi bakımından da oldukça ehemmiyetli işler yapacak ve mühim kimseler yetiştirecek üç varis bırakmıştır. (Erdoğan, 1998:131)

2.1. ALİ NUTKİ DEDE

Babası Seyyid Ebubekir Dede'nin vefatından sonra 1775'te henüz 13-14 yaşlarında iken posta geçmek durumunda kalan Ali Nutki Dede, posttaki ilk senelerini amcazadesi Aşçıbaşı Sahih Ahmed Dede'nin himayesinde geçirmiştir. Daha sonraları bilinmeyen bir sebepten ötürü Sahih Ahmed Dede ile araları bozulmuş ve Ahmed Dede dergahtan uzaklaştırılmıştır. (Işın, 1993; Erdoğan, 1998)

Ali Nutki Dede'nin şeyhliği süresince yaptığı en mühim icraatlardan biri Defter-i Dervişan adı verilen, Yenikapı Mevlevihanesine ait ve türünün nadir örneklerinde biri olan günlüğü tutmaya başlamasıdır. Kendisinden sonra gelen bütün şeyhler bu geleneği devam ettirmişler ve günümüze oldukça ehemmiyetli bir kaynak hüviyetinde olan iki kitaptan müteşekkil bu eseri bırakmışlardır. Bu eser yalnızca tarikatın kendi içerisindeki hadiseleri değil dönemin ehemmiyetli olaylarını da ihtiva etmesi cihetiyle mühim bir kaynaktır. (Kaya ve Küçük, 2011:21)

Her Mevlevi gibi sanat ile münasebeti olan Ali Nutki Dede, hat ve musiki sanatları ile iştiğal etmiş, aynı zamanda şair yönüyle de maruf bir şahsiyet olarak karşımıza çıkmaktadır. Ali Nutki Dede'nin meşihat yılları içerisinde Yenikapı'dan çok kıymetli sanat ve kültür adamları çıkmıştır. Bu şahsiyetlerden musiki nazarıyla en mühimi musikimizin mihenk taşlarından olan ve Dede Efendi olarak bilinen Hammamizade İsmail Dede Efendi'dir. Dede Efendi çilesini Ali Nutki Dede'nin nezaretinde tamamlamış

ve evlenene kadar dergahta kalmıştır. Bildiğimiz kadarıyla Ali Nutki Dede tarafından bestelenerek Dede Efendi'ye ithaf edilmiş Şevkutarab makamında bir mevlevi ayini mevcuttur. (Öztuna, 1969; Erdoğan, 1998)

Bir diğer mühim şahsiyet ise Türk Edebiyatı'nın meşhur isimlerinden Şeyh Galip'tir. Daha sonraları Galata Mevlevihanesi şeyhliği de yapan Şeyh Galib'in Ali Nutki Dede ile oldukça yakın bir münasebeti vardır. Bu münasebetten izhar olan sevgiden olsa gerek, şeyhinin sakal bıraktığı güne dahi tarih düşürmüştür. Rivayet edilene göre Ali Nutki Dede'nin vefatında Şeyh Galib ile yaşadıkları bir hadisenin payı vardır. Doğruluğu kesin olmamakla beraber hadiseyi nakletmekte fayda olduğu kanaatindeyim. Şeyh Galib ile Ali Nutki Dede bir gece vakti Yenikapı Mevlevihanesinde oturuyorlarken Şeyh Galib biraz "*mağrurane*" bir üslup ile sikkesini çıkartmış ve "*Şeyhim biraz istirahat edelim*" diyerek Ali Nutki Dede'nin kalbini kırmıştır. Ali Nutki Dede ise "*Evet uykunuz geldi galiba, istirahat buyurun*" diyerek harem odasına çekilmiş ve bu hadiseden kısa bir süre sonra vefat etmiştir. (Erdoğan, 1998: 134-139)

Öztuna Ali Nutki Dede'nin vefatına sebep olan hastalığın kalp kırıklığı olmadığını nakleder.(1969:32) 1804 senesinde 29-30 senelik meşihatının ardından çocuksuz vefat etmiş ve yerine küçük kardeşi Abdülbaki Nasır Dede geçmiştir.(Işın,1993; Erdoğan 1998)

2.2. ABDÜLBAKİ NASIR DEDE

Yenikapı Mevlevihanesi'nin önemli şeyhlerinden olan Abdülbaki Nasır Dede, Ali Nutki Dede'nin (ö.1804) vefatının ardından mevlevihanenin 15. şeyhi olarak posta geçmiştir. (Başer, 2013: 26) Ağabeyi Ali Nutki Dede'nin başlattığı ve bizim de yukarıda bahsettiğimiz defter-i dervişanı tutmaya devam eden Nasır Dede, elimize ulaşan bu eserin ehemmiyetli mimarlarından.

Abdülbaki Nasır Dede abisinin meşihat yıllarında dergahın neyzenbaşılığını üstlenmiş ve Ali Nutki Dede'nin meşhur dervişlerinden Hammamizade Dede Efendi'nin de ney hocalığını yapmıştır.(Işın, 1993:129) III. Selim'in iradesi ile dönemin musiki anlayışını anlamamız hususunda oldukça ehemmiyetli bir kaynak hüviyetinde olan Tedkik u Tahkik isimli eserini yazmış ve musiki alanında birden fazla eser vermiştir. (Erdoğan, 1998:140; Başer, 2013: 59)

Bu eser, içerisinde musikinin müzikal yapıları olan makamların ve terkiplerin tasnifini ihtiva eder, 14 makam ve 125 adet terkipten müteşekkildir. Zeyli ile birlikte terkip sayısına 11 daha eklenerek eser, 136 terkibi ihtiva eden bir esere dönüşmüştür.

(Behar, 2022:118) Bazı ayinlerde bulunan müzikal cümleleri bir terkip addeden Nasır Dede, makamlar içine Suzidilara'yı almış ve Behar'ın naklettiği Hızır ağaya ait o söze nail olmuştur; “*Nağmetü'l mûlûk mûlûkû'l nagam*”. Behar'ın deyişiyle ise “*makamû'l mûlûk mûlûkû'l makam*” (2022:111)

Tahririye isimli eserinde ise III. Selim'in terkihi olan Suzidilara makamında, yine III. Selim tarafından bestelenmiş Mevlevi Ayini'ni ve ikisi III.Selim'e ait üç farklı eseri kendi icadı olan bir nota sistemi ile kayda geçirmiştir. Bu eserin muhtevası ise bir Ayin, iki Peşrev ve bir Saz Semaisi'nden müteşekkildir. (Başer, 2013:53) Dede'nin bu eserinde bir nota sistemi icat etmesi ve bu icadını herhangi bir kimseye meşk etmemiş olması ise ilginç bir durumdur. Behar'ın, Dede'nin muhafazakar yönü ve dönemin musiki algısı gibi saiklerle açıkladığı bu durum, eserin mahiyetinin bir nota sistemi icad etmekten ziyade Sultan'ın eserlerini notaya almak olduğu intibamı uyandırmaktadır. (2022:143-149)

Musiki alanı dışında da eserleri bulunan Nasır Dede, Eflaki'nin meşhur eseri Menakübü'l Arifin'i Türkçeye tercüme etmiş, mevlevilerin Farsça eğitiminde kullandıkları Tuhfe-i Şahidi isimli eserin Arapça çevirisi olan Ta'rib-i Şahidi'ne şerh yazmıştır. Ayrıca Divan-ı Eş'ar isminde bir de divanı mevcuttur. (Başer, 2013:49-50)

Musiki hususunda, ürettiği nazari eserler ile sınırlı kalmamış olan Nasır Dede, Acem-buselik, Isfahan makamlarında 2 ayin bestelemiş ve 5 adet terkip meydana getirmiştir. (Erdoğan, 1998:141-142) Bugün ise elimize 2 ayininden biri olan Acem-buselik ayini ulaştırmıştır. (Başer, 2013:55)

Dede'nin meşihat yıllarının bir kısmı II. Mahmud dönemine denk gelmektedir. Bu dönemde Mevlevihane büyük bir tadilat geçirmiş ve adeta baştan aşağı yenilenmiştir. Bu ihsanda hem II. Mahmud'un bir Mevlevi muhibbi olması hem de Yenikapı Mevlevihanesinin dönemin siyasi hayatına tesiri şüphesiz etkili olmuştur. II Mahmud sık sık Mevlevihaneyi ziyaret etmiş ve mukabelelere katılmıştır (Işın, 1993; Erdoğan, 1998:140-144)

Birden fazla kaynakta farklı isimlerle geçen lakin Nasır Dede ile II. Mahmud'a atfedilen bir rivayeti de faydalı olacağı gerekçesiyle burada nakletmek isterim. II. Mahmud'un sıklaştıran ziyaretleri ve her geldiğinde mukabele yapılmak zorunda kalınması Nasır Dede'yi bir cihette rahatsız eder. Mevlevi itikatınca zühd bir esas olduğu için ve semanın bir zikir olması hasebiyle Dede, II. Mahmud'un sık ziyaretlerine bir çözüm bulmak ister. Yine bir mukabelenin ardından vecde gelen II. Mahmud, Nasır Dede'nin

yanına giderek hislerini paylaşır ve bir isteği olup olmadığını sorarak ne dilerse dile der. Dede arzusunu dile getirmenin tam zamanı olduğuna inanarak Sultan'ın bir daha dergaha gelmesini istemediğini, semanın bir zikir olduğunu ve dervişlerin mukabeleden sonra yapılan ihsanlardan mütevellit gönlünün dünyalığa kaydığını anlatır. Sultan'ın bu arzusunun kendisini bu kapıdan kovmak manasına geleceğini söylemesi üzerine Dede manidar bir cevap verir; “ *Hayır bu kapıdan kimse kovulmaz. Fakat siz geliyorsunuz diye mukabele yapılıyor, halbuki mukabele bir vecdin sonucudur. Giderken de dervişlere ihsan-ı şahanelerde bulunup kalplerini Allah'tan dünyaya çeliyorsunuz. Bundan böyle buraya Mahmud Efendi olarak gelecekseniz gelin. Sultan Mahmud olarak gelmeyin!*”(Gölpınarlı, 1985: 150-151 ; Erdoğan, 1993:144-145)

Özellikle İstanbul Mevleviliğinin mühim figürlerinden olan Abdülbaki Nasır Dede, 18 yıllık meşihatının ardından 1821'de vefat etmiş ve posta oğlu Hüseyin Recep Dede geçmiştir. (Başer, 2013:47-48)

2.3. RECEP HÜSEYİN HÜSNİ DEDE

Abdülbaki Nasır Dede'nin vefatının ardından tarikat usulu gereğince posta geçmesi gereken kişinin kardeşi Abdürrahim Künhi Dede olması bekleniyordu. Lakin bu durum, bazı kaynaklara göre sağlıksal problemler (Işın, 1993:129) bazı kaynaklara göre ise bir vecd ve cezbe hali hasebiyle gerçekleşmedi. (Erdoğan, 1998:145) Nihai olarak posta, 16 yaşında, 16. Şeyh olarak, Abdülbaki Nasır Dede'nin oğlu Recep Hüseyin Hüsnü Dede geçti. (Kaya, 2012:163)

Hüsnü Dede'nin hakkında geniş bir malumata sahip olamamızın en büyük sebebi, Dede'nin erken yaşta vefat etmesi olsa gerek. Elimizdeki mevcut malumat Dede'nin “*İffet ve istikametle maruf ,umumun hürmet ve teveccühünü kazanmış, pek muhterem ve mübarek bir zat*” olduğu yönündedir. Meşihat yıllarından bize kalan ise amcasının başlattığı Defter-i Dervişan'a yaptığı eklerdir. (Erdoğan, 1998:145)

Hüsnü Dede'nin ilk evliliği hanımının onu beğenmemesi hasebiyle sonlanmış, bu üzüntü içerisinde validesi tarafından ikinci bir evliliğe zorlanınca, Dede hastalanmış ve 40 gün sonra vefat etmiştir. 9 sene 5 ay Yenikapı'ya şeyhlik yapan Hüsnü Dede veremden mütevellit öldüğünde 25 yaşındaydı. (Erdoğan, 2008; Kaya, 2012:164)

2.4. ABDÜRRAHİM KÜNHİ DEDE

Yenikapı Mevlevihanesi'nin 17. postnişini ve Seyyid Ebubekir Dede'nin en küçük oğlu olan Abdürrahim Künhi Dede, meczup tabiatı ile maruf şeyhlerdendir. Musiki

ile olan münasebeti küçük yaşlarda başlayan Künhi Dede kısa sürede dergahın küdümzenbaşı olarak tayin edilmiştir. (Işın, 1993; Erdoğan, 1998; Kaya, 2012:166)

Daimi cezbe hali üzere kalması, dervişler arasında ona meczup lakabının takılmasına sebep olmuş, bu vecd hali üzerinden kalkmadığı için abisi Abdülbaki Nasır Dede'nin ardından posta geçememiştir. Yeğeni Hüsni Dede'nin vefatı akabinde 60 yaşında posta oturmuştur. (Erdoğan, 1998; Kaya, 2012)

Ali Nutki Dede'nin meşihat yıllarında III. Selim tarafından, sesinin güzelliği ve ilm-i musikideki yeteneği dolayısıyla saraya alınmak istenmiş lakin ağabeyinin müsadesi olmadığı için istemesine rağmen gidememiştir. (Erdoğan, 1998:146) Kaya'nın ifade ettiğine göre ise gidememe sebebi, bir ayın esnasından cezbeye kapılmasıdır. (2012:167)

Elimizde genç yaşlarında bestelemiş olduğu Hicaz makamında bir ayini mevcuttur. Nühüft makamında bestelediği ayin ise ne yazık ki notaya alınmamış olan bir çok eser gibi unutulmuştur. Ayrıca Anberefşan isimli bir makam terkip eden Künhi Dede bu makamda bir Saz Semaisi ve bir Peşrev bestelemiştir. Elimizde ulaşamayan ve yangında yandığı bilinen bir Farsça divanı da vardır. (Öztuna, 1969; Kaya, 2012:169)

Esrar Dede'nin tanımıyla hoş sesi ariflerin ve sadıkların ömürlerini uzatan Abdürrahim Künhi Dede, 2 senelik meşihat süresinin ardından 62 yaşında vefat etmiş ve postu Abdülbaki Nasır Dede'nin küçük oğlu Osman Selahaddin Dede'ye bırakmıştır. (Erdoğan, 1998; Kaya, 2012: 167-168)

2.5. OSMAN SELAHADDİN DEDE

Abdülbaki Nasır Dede'nin en küçük oğlu olan Osman Selahaddin Dede, amcası Abdürrahim Künhi Dede'nin vefatının ardından oldukça genç bir yaşta posta geçmiştir. 11 yaşında posta geçen Selahaddin Dede'nin henüz buluğa ermemiş olması hasebiyle, dergah yönetimini üstlenmesi maksadıyla Mehmed Sadık Dede vekaleten atanmıştır. (Işın, 1993; Erdoğan, 1998:147)

Bu sırada ilim tahsiline devam eden Selahaddin Dede, fıkıh, kelam, hadis, usul gibi dini ilimler ile iştigal etmiş ve Mesneviyle birlikte tasavvuf alanında ki diğer eserleri de okumuştur. Devrinin en kıymetli hocalarından ilim tahsil etme imkanı bulan Osman Selahaddin Dede, geçen her gün ilmi anlamda müktesebatını genişletmiş ve ilmi tahsilinin bir meyvesi olarak bir süre sonra kendisi bu eserlerin bir kısmını okutmaya başlamıştır. (Erdoğan, 1998; Kaya, 2012:194) İlim öğrenme hususundaki gayretleri kendisini İstanbul'u uçtan uça gezmeye sevketmiştir. Osman Selahaddin Dede, sanatçı yönü ile ön

plana çıkan şeyhler ile mukayese edildiğinde, ilmi ve siyasi yönü baskın bir şeyh olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tanzimat döneminde Yenikapı Mevlevihanesi, Osman Selahaddin Dede'nin dönemin siyasetçileri ile yakın temasları vesilesiyle Osmanlı siyasi hayatında tesirli bir mekan olmuştur. Işın, döneminin sadrazamları Keçecizade Fuad Paşa ve Ali Paşa'nın Osman Selahaddin Dede'nin müntesipleri olduğunu nakleder.(1993:130) Ayrıca son dönemin meşhur Osmanlı sadrazamlarından Mithat Paşa ile olan yakın dostluğu onu sarayla her zamankinden daha yakın kılmış, hatta II. Abdülhamid döneminde sarayda Mesnevi okutmuştur. (Işın, 1993; Kaya, 2012:196) Bu dostluk vesilesiyle I. Meşrutiyet evvelinde şekillenen kanun tartışmaları, Osman Selahaddin Dede'nin toplantılarında da konuşulur hale gelmiştir. Mithat Paşa'nın II. Abdülhamid tarafından sürgünü akabinde Selahaddin Dede padişah indinde bir tehdit olarak algılanmış, saraydaki vazifesine son verilerek her daim göz hapsinde tutulmuş ve Yenikapı Mevlevihanesi Sultan Hamid'in hafiyeleriyle jurnalcilerin uğrak yeri olmuştur. (Işın, 1993:130)

Osman Selahaddin Dede'nin bir diğer ehemmiyetli yanı ise, başlangıcı Tanzimat'ın evveline tekabül eden, tarikatları ve tekkeleri merkezileştirerek kontrol altına alma girişimlerinin neticesi olan Meclis-i Meşayih'in başına reis olarak atanmış olmasıdır. 1868 de göreve başlayan Dede, 93 harbinin sonuna kadar bu görevi devam ettirmiş ve daha sonra birçok farklı komisyon içerisinde bulunmuştur. (Kaya, 2012:197)

Meşihati boyunca üç padişah gören Osman Selahaddin Dede her birinin hususi alakasına mazhar olmuş ve her daim ilmi mahfuzatıyla çevresinde bulunanları etkilemiştir. Karakterine dair hoş bir anekdotu burada nakletmek isterim:

Bir gün Mevlevihanenin yakınlarında bir köşkte kıpti musiki grubunun çaldığı düğün esnasında grubun çifte narası yani kudümü patlar ve herkesin tadı kaçır. Bu tat kaçıklığı esnasında yakınlarındaki Mevlevihanedeki kudüm istemek aklına gelen bir kıpti Mevlevihane'nin yolunu tutar. Mevlevihaneye vardığında kudümzenbaşını bulur ve ondan çifte narayı ister. Kudüm ve çifte nara arasındaki farklı bilmeyen kıptiye sinirlenen kudümzenbaşı kıptiyi azarlayarak geri gönderir ve ardından gidip Şeyh Osman Selahaddin Dede'ye şikayet eder. Dervişin kıptiye karşı tutumundan hoşnut olmayan Dede :

-“*Neşelerini kaçırmayaydın, vereydin*” der.

Derviş de:

- “Ama Efendim, kudüm-i şerife bu çingene çifte nara diyor” deyince

Şeyh Efendi:

- “Zararı yok, o çingene eline düşerse çifte nara, senin eline geçerse kudüm-i şerif olur” diye cevap verir. (Gölpınarlı 1983’den akt. Küçük, 2007:129)

Osman Selahaddin Dede’nin yazdığı ve 1906’daki yangına kadar dergahın kütüphanesinde saklanmış olan 4 adet eseri mevcuttur. Bir tasavvuf müdafası olarak “Risale-i Vahdeti Vücut”, Hristiyanlığın batıl oluşunun ispatı mahiyetinde “*el-Lisanü’l -Muhammediyye fima Dalle Bihi’l - İseviyye*”, Padişahlara gerekli olan üstün hasletleri ihtiva eden ve Sultan Reşad adına yazılmış olan “*Ahlak-ı Mülûk*” ve 20 yıl boyunca dergahta okuttuğu mesneviye düştüğü şerhlerden müteşekkil “*Mesnevi Haşiyesi*”. (Kaya, 2012:199)

Mehmed Elif Efendi’nin “*nahifü’l- beden*” dediği Osman Selahaddin Dede ömrünün son günlerini Bahariye Mevlevihanesinde damadı Hüseyin Fahreddin Dede’nin yanında geçirmiş ve 55 senelik şeyhliğinin ardından 1887’de bir cuma günü vefat etmiştir. Diğer tüm mevlevi şeyhleri gibi cenazesi dergaha defnedilmiş ve posta oğlu Mehmed Celaleddin Dede geçmiştir. (Erdoğan, 1998; Kaya, 2012:196-197)

2.6. MEHMED CELALEDDİN DEDE

Osman Selahaddin Dede’nin oğlu ve tezimizin konusu Gavsî Baykara’nın Dedesi olan Mehmed Celaleddin Dede her ne kadar babasının vefatının ardından posta oturmuş olsada evvelinde babasının rahatsızlıkları hasebiyle vekaleten dergahı idare etmekteydi. 1869 senesinde, 22 yaşında aldığı icazet ve vekalet ile dergahda İsm-i Celal’e başlamış ve babasının vefatından sonra 1887’de posta oturmuştur. (Erdoğan, 1998;Kaya, 2012:223)

Karakter olarak ilmi ve dürüstlüğü ile herkesçe maruf, bütün irfan çevrelerinin indinde ve alimler nazarında muteber bir kimse olan Mehmed Celaleddin Dede, döneminde saygı görmüş ve tarikata bağlılığı hasebiyle bazı zümreler tarafından Halidilikle vasıflandırılmıştır. (Ziya, 1911: 209) Dede hakkında Mehmet Ziya’nın bizatihi kendisinin işittiğini söylediği bir hadiseyi aynen naklediyorum:

“Celal Efendi makam-ı resmisinde pek ziyade iltizam-ı vakar ve ciddiyet eylerdi. O derece ki meclisinde bütün manasıyla ciddiyet, vakar meşhud ve manzur olurdu. Huzurunda bulunan bir zat edep ve fazilet-i mücessime karşısında bulunduğunu hisseder ve bunu da itiraf ederdi. Pek çok

müşkülpeşend ahibbamdan (Celal Efendi hakikaten şeyh imiş) dediklerini defaatle işittim.” (1911:209-210)

Musikide kabiliyeti ve vukufiyeti oldukça yüksek olan Celaleddin Dede, zamanının musiki çevrelerince her daim takdir edilmiş ve iltifatlara mazhar olmuştur. Bilhassa tanbur sazındaki mahareti Kemani Memduh Efendi’yi derinden etkilemiş, bir meşk meclisinin akabinde Dede’nin yapmış olduğu tanbur taksimi karşısında şaşkınlığını gizleyememiş ve “ *ben şimdiye kadar böyle tanbur dinlememiştim*” diyerek etkilendiğini ifade etmiştir. Elbette Tanbur sazını devrinin üstadlarından meşk etmiş olması bu tesirin mühim bir sebebidir.(Ziya, 1911:235; İnal, 2019:107-108)

Celaleddin Dede’nin musikide olan bu vukufiyeti şüphesiz ki dergah içerisinde dönemine ve hatta dönemimize damga vuracak kıymetli musikişinasların yetişmesinde mühim rol oynamıştır. Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi gibi müzikologlar bu dergahtan oldukça istifade etmiş hatta Gavsı Bey’in de ney hocası olan Rauf Yekta Bey tekkede neyzenbaşılık dahi yapmıştır. Aynı zamanda Mehmed Celaleddin Dede musikinın nazari olarak ıslahı hususunda 3 kişiden müteşekkil bir heyet ile beraber çalışmış ve mevcut musiki nazariyatımızın temelleri bu çalışmalar ile şekillenmeye başlamıştır. Bahsi geçen 3 kişilik heyet içerisinde musikişinas yönü ile bildiğimiz, Osman Selahaddin Dede’nin damadı ve Mehmed Celaleddin Dede’nin eniştesi olan Bahariye Mevlevihanesi Şeyhi Neyzen Hüseyin Fahreddin Dede ve yine akrabası olan Galata Mevlevihanesi Şeyhi Ataullah Dede vardır. (Işın, 1993:130; Erdoğan, 1998:152; Kaya, 2012:229)

Ne yazık ki bu çalışmalar yazılı olarak bir yere kaydedilmemiş lakin Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi ve daha sonrasında Sadettin Arel gibi mühim müzikologlara aktarılmak suretiyle bir nebze muhafaza edilmiştir ki bizim de bu çalışmalarını musiki nazariyatının temelleri olarak nitelendirmemiz bu yüzdendir.(Erdoğan, 1998:152 ; Kaya, 2012: 229) Bu çalışmaların evveline ve bu sürecin ehemmiyetine dair Öztuna’nın ifadelerini aynen naklediyorum :

“Bu üç Mevlevi şeyhi Türk musikisi ilmine (nazari olarak) eğilinceye kadar, en üstat sayılan musikişinasların bile musiki bilgileri, Haşim Bey’in eserinde yazılan bazı yerleri gülünç derecede basit malumat kırıntılarında ileri gitmiyordu. Halbuki XIII-XVI. asırlarda Türk Musikisi ilmi üzerinde, bir kısmı kapital olmak üzere, yirmi beşten fazla Arapça, Farsça ve Türkçe eser yazılmıştı. İşte bu üç şeyh, bu eserleri okudular. Bu sahaya sırasıyla Rauf Yekta Bey’in, Dr. Suphi Ezgi’nin ve Sadeddin Arel’in ilgisini çekmeyi de başardılar. Bu suretle, Türk Musikisi bilgisi kurulmuş oldu.”(1969:122-123)

Mehmed Celaleddin Dede’nin meşihat yıllarında, babası Osman Selahaddin Dede’nin döneminde ki siyasi hareketlilik aynen devam etmektedir. Hatta Oğlu Abdülbaki Baykara Dede’nin düğününde dahi hafiyeler -içeri kadın kılığında devlet

büyüklerini sokup planlar yapacaklar- düşüncesiyle dergahı anbean gözetlemektedir. Her ne kadar içeri çarşaf giydirilmek suretiyle kimse sokulmasada Paris merkezli Jön Türkler'in Dede'den fikir aldıkları ve dergaha, yaptıkları yayınların şeyhin damadının potinlerinde sokulduğu bilinmektedir. (Ziya, 1911:225-233)

1903 senesinde başlayan akciğer rahatsızlığı hali hazırda pek de kuvvetli olmayan bünyesini zayıf düşürmekte ve dönemin hareketli siyasi hayatının Yenikapı üzerindeki etkisi de Dede'yi hayli yormaktaydı. Hatta tedavi olmak maksadı ile tebdil-i mekanda ferahlık vardır diyerek Kahireye gitmiş, bir süre orada kalmış lakin herhangi bir fayda göremeden geri dönmüştür. Bütün bunların üzerine Dede'yi şüphesiz en çok yıpratın hadise 1906 senesinde dergahın ahırında çıkan bir yangının bütün dergahı kül etmesi olmuştur. Bu yangında Dede'ye ait tanburlar, babasından kalmış olan çok kıymetli ve nadir yazmalar dergahla beraber yanmış ve bu olay akabinde Dede'nin rahatsızlığı dahada ilerlemiş, hatta Dede konuşamaz duruma gelmiştir. (Ziya, 1911; Işın, 1993; Erdoğan, 1998; Kaya, 2012)

Hastalığı gün geçtikçe ilerleyen Mehmed Celaleddin Dede 22 senelik şeyhliğinin ardından, 1908 senesinde, Gedikpaşa'da yaşadığı konakta vefat etmiştir. Arkasında kıymetli musikişinaslar ve eserler bırakmış olan Mehmed Celaleddin Dede'nin ardından posta oğlu Abdülbaki Baykara Dede geçmiş ve tekkelerin kapanacağı 1925 yılına kadar Yenikapı'nın son şeyhi olarak postta durmuştur. (Erdoğan, 1998; Kaya, 2012:224)

2.7. ABDÜLBAKİ BAYKARA DEDE

Gavsi Bey'in babası ve Mehmed Celaleddin Dede'nin oğlu Abdülbaki Baykara Dede 1903 senesinde, babasının rahatsızlığı sebebiyle vekaleten devraldığı postu, 1908 senesinde babasının vefatıyla birlikte tamamen hak etmiştir. Lakin biraz Sultan Hamid'in vehmi biraz da Konya'nın atama hususunda ki müteredit tavrı, süreci geciktirmiş ve resmi olarak atama 31 Mart Hadisesi olarak tarihe geçen, 13 nisan 1909 da ki olayın vukuuna kadar gerçekleşmemiştir. Sultan Hamid'in tahttan indirilmesi ve ittihatçı kadroların Sultan Reşad'ı tahta geçirmesi şüphesiz ki Mevlevilik müessesesi ve bilhassa İstanbul Mevleviliği için büyük bir şans olmuştur. Sultan Hamid döneminde adeta göz hapsinden tutulan, hafiyelerin cirit attığı Yenikapı Mevlevihanesi ve sakinleri Sultan Reşad devrinde kısmen rahat bir nefes almıştır. . (Erdoğan, 2003:39-40)

Abdülbaki Baykara Dede çocukluğundan itibaren her Mevlevi şeyhzadesi gibi ciddi bir eğitime tabi tutulmuş ve devrinin ilmi olarak en donanımlı kişilerinden eğitim

almıştır. Eğitimine dedesi Osman Selahaddin Dede ve babası Mehmed Celaleddin Dede ile başlamış, sonrasında Tahirü'l Mevlevi, Ahmed Fuad Efendi, İsmail Saib Sencer, Elif Efendi ve Mehmed Esad Efendi gibi şahsiyetlerden Mesnevi, Kur'an ve Tecvid, Sarf, nahiv, mantık, Sahih-i Buhari ve Şifa-i Şerif gibi dersler almıştır. (Erdoğan, 2003; Kaya, 2012:262)

Dede donanımlı bir şeyh olarak posta geçtiğinde, 1906 senesinde çıkan ve dergahı büyük ölçüde yok eden yangının bıraktığı tahribat ile karşı karşıyaydı. Lakin Dede'nin meşihatinde tahta çıkmış olan Sultan Reşad'ın Osman Selahaddin Dede'ye "babam", Mehmed Celaleddin Dede'ye "biraderim", Abdülbaki Baykara Dede'ye "oğlum" diyecek kadar bir muhabbet beslemesi ve Mevlevi olması hasebiyle Yenikapı Mevlevihanesi kapsamlı bir tadilata tabi tutuldu. Mimar Kemaleddin'in önderliğinde bir heyet görevlendirilerek 1910 senesinde enkaz kaldırılmış ve 2 ay sonra gerçekleşen temel atma töreni eşliğinde Mevlevihanenin yeniden inşasına başlanmıştır. 3 yıl süren bu sürecin ardından Yenikapı Mevlevihanesi 1913 senesinde devlet ricalinin de iştirakiyle bir tören eşliğinde açılmıştır. (Işın, 1993; Erdoğan, 2003; Kaya, 2012; 265)

Bu törene dair, çocuk yaşta orada bulunmuş olan, Cumhuriyet'in Maarif Bakanı Hasan Ali Yücel'in anlattıklarını aynen aktarıyorum :

"Tekkede şeyh o zaman Celal Efendi'nin oğlu Abdülbaki Efendi idi. O çok genç idi. Biz de çocuktuk. Tekkenin yapısı bitmişti. Her yer gıcır gıcır, tertemiz, yepyeni idi. Bir gün sabahtan Mevlevihane'ye gittik. Orada hiçbir zaman görmediğim bir hazırlık, bir telaş vardı. Zaten gelirken yolların kumla döşendiğini, güzel giyinmiş polislerin, haki elbiseli askerlerin yollara dizildiğini görmüştük. Padişah pırıl pırıl yıldızları göz kamaşturan bir araba ile tekkeye geldi. Hüinkar Dairesi'ne koltuklarına adamlar girmiş olarak çıkarıldı. Baki Efendi'nin oğlu küçük Gavsî Efendi ve benimle beraber bir iki sikkeli çocuk, Hüinkar Dairesi'nin medhalinde duruyorduk. Gavsî Efendi'yi tanıttular. İltifat etti." (Yücel, 2024; 144-145)

Abdülbaki Dede'nin hayatının başları Sultan Hamid baskısıyla, meşihat yılları ise Osmanlı Devleti'ni parçalayan savaşlarla geçmiştir. Trablusgarp ve Balkan Savaşları sonrasında devletin ve halkın oldukça kötü, savaştan bıkmış halini gören Abdülbaki Dede, padişah ile olan samimiyetine güvenerek savaşa girilmemesi gerektiğine dair bir tavsiyede bulunmuş lakin Sultan Reşad'ın "elimde değil" sözü üzerine I. Cihan Harbi'ne girilmiştir. (Erdoğan, 2003;48)

İttihat ve Terakki yönetimindeki Osmanlı Devletinin I. Cihan Harbi'ne girmesi akabinde Padişah, Halife ünvanını kullanmak suretiyle bir Cihad ilan etmiş ve dünya üzerindeki Müslümanlar'dan savaşta destek talep edilmiştir. Bu Cihad ilanını müteakip Mücahidin-i Mevleviye Alayı isminde gönüllülerden ve kahir ekser Mevlevilerden oluşan

bir birlik kurulmuş ve Abdülbaki Baykara Dede Binbaşı sıfatıyla bu birlikte görevlendirilmiştir. (Baykara, 1953;106-107; Erdoğan, 2003:50)

Abdülbaki Baykara Dede'nin oğlu Resuhi Baykara bu alayların oluşum süreci, cepheye yolculuğu ve mahiyeti hakkında şu bilgileri vermektedir:

“Mevlevi şeyh ve dervişlerinden İstanbulda bir alay teşkil olundu. Bütün mevlevilerin bu alaya kayd olunması bildirildi. Dervişler nefer, onbaşı, çavuş oldular. Şeyhler de muhtelif rütbelerde subay.Mamafiş bu alaya diğer tarikatlardan, veya hiç bir tarikata intisabı olmayanlar da yazıldı. Fakat hepsinin başına mevlevi sikkesi giydirilerek mevlevi addolundular. Harbiye nezareti önünde yapılan merasim ve edilen duaları müteakip Alay sancağı, Şeyh Abdülbaki Efendiye verildi ve onun riyasetinde kafiye Konya'ya hareket etti. Konya'da, diğer yerlerden gelen mevlevilerle kadrosunu tamamlayan alay, Hazreti Mevlana türbesi önünde yapılan merasimden sonra, Veled Çelebi'nin kumandası altında Şam'a hareket etti. Şam'da dördüncü ordu emrine verilen alayın efradı muhtelif birliklere verilerek talim ve terbiye gördüler. Bilahare, bir alay halinde değil, diğer birliklerin efradı olarak cepheye gönderildiler. Böylece, alay toplu olarak harbe iştirak etmedi. Esasen etmesine de askeri imkan yoktu. Alayın müteşekkil olduğu efradın harp ve silahla o zamana kadar hiç alakası olmamıştı. Mamafiş mevlevi alayı efradının dördüncü orduda yaptıkları nişan talimlerini gösteren resim, bu alay efradının fiilen harbe iştirak ettiklerini bize göstermektedir.” (1953:107-108)

Dede bir süre cepheye kaldıktan sonra rahatsızlıkları hasebiyle İstanbul'a geri dönmüş ve Harbiye Nezareti tarafından takdir belgesi ile ödüllendirilmiştir. (Erdoğan, 2003:52)

Abdülbaki Baykara Dede'nin hayatının zor zamanları savaşın akabinde de geçmemiş ve Osmanlı'nın çöküşü ile birlikte dönüşen yeni devletin 1925 tarihine tekabül eden tekkeleri kapatma kararıyla daha da çetinleşmiştir. Her ne kadar tekkelerin kapatılmasından sonra, dedesinin mülkü olan tekkenin harem dairesinde ikametine müsade edilmiş olsada Dede, vakıf gelirlerinin de kesilmesiyle birlikte geçim derdine düşmüş ve maddi olarak oldukça zorlanmıştır. Hayatı iştimaiedeki mesaisine Kütüphaneleri Tasnif Komisyonu üyeliği yaparak başlamış, ardından İstanbul Türk Ocağı'nda müdürlük ve Halk Fırkası'nda memurluk yapmıştır. Yaptığı işlerin hiç birinde uzun müddet çalışmamış ve en sonunda İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın referansı ile Darülfünun'da Farsça hocalığına tayin edilmiştir. 1933 yılında gerçekleşen üniversite reformunun ardından burada ki işine de son verilmiş ve Dede tekrardan işsiz kalmıştır. (Erdoğan, 2003; Kaya, 2012:269)

Abdülbaki Baykara Dede son olarak Bakırköy Ermeni Lisesi'nde Edebiyat öğretmenliği yapmıştır. Bu süre zarfında aynı zamanda başka işler de aramakta ve hayatın yükünü taşımaya çalışmaktadır. Dede'nin “Alsa harîm-i izzete bâri Hudâ beni” diyerek ettiği dua 52 yaşında, 28 şubat 1935 tarihinde kabul olunmuş ve Abdülbaki Baykara Dede

“Tekkenin ilk şeyhi neredeyse son şeyhi de orada olsun” denilerek Yenikapı Mevlevihanesi’nin hamuşanına defnolunmuştur. (Öztuna, 1969; Erdoğan, 2003; Kaya, 2012:269)

3. GAVSİ BAYKARA’NIN HAYATI VE ESERLERİ

3.1. TEKKE YILLARI

24 Mart 1902 tarihinde Yenikapı Mevlevihanesi’nde bir Mevlevi şeyhzadesi olarak dünyaya gelen Ahmed Gavsî Baykara, Osmanlı’nın, İstanbul’un ve dahi Mevlevihanenin en çetrefilli zamanlarında dünyaya gelmiş ve tarihimizdeki ehemmiyetli olaylara tanıklık etmiştir. Gavsî Bey küçük yaşlarında havasını soluduğu Mevlevihanenin musiki ile olan köklü münasebetleri hasebiyle kendisini sanatın ve musikinin içerisinde bulmuş ve yine aynı yaşlarda, musikide hem nazari hem ameli marifeti ile maruf dedesi Mehmed Celaleddin Dede’den kudüm dersleri almıştır.(Erdoğan, 2003:55-56)

5 yaşında kudümle küçük usulleri velveleleri ile birlikte vurmaya öğrenmiş, daha sonraları dedesinin vefatı akabinde posta geçen babası Abdülbaki Baykara Dede’nin yönlendirmesi ile Halid Dede’den ney meşkine başlamıştır. Bir Mevlevi şeyhzadesi olması sebebiyle dergah içerisinde ciddi bir eğitime tabi tutulmuş, Arapça ve Farsça’nın yanı sıra Yunanca dersleri de görmüştür. Gavsî Bey, Yenikapı’nın döneminde ki konumu itibariyle birçok musikişinastan istifade etme imkanı bulmuştur. Bunlar içerisinde Tanburi Cemil Bey, Udi Nevres Bey, Suphi Ezgi, Lemi Atlı, Bestenigar Ziya Bey gibi musiki tarihimizce ehemmiyetli kimseler vardır. Halid Dede’nin akabinde ney hocası olarak, dergahın neyzenbaşılığına getirilen Rauf Yekta Bey’den ve Zekaizade Hafız Ahmed Efendi’den de istifade etmiştir. (Göktürk, 1960:2277; Özeke, 2000:28; Erdoğan, 2003: 56)

Tekkede başladığı eğitim hayatına Mektebi Osmaniye’de devam etmiş daha sonra bırakarak Mektebi Sultani’ye gitmiş lakin I. Cihan Harbi’nin patlak vermesiyle okulun bir kısmı hastaneye dönüştürülmüş ve Gavsî Bey bu okulu da bırakmak zorunda kalmıştır. Ardından girdiği Davutpaşa Sultanisi’ni yarıda bırakmış ve son olarak babasının direktifiyle Darulhilafetül Aliyye Medresesi’ne girmiş lakin burayı da bitirememiştir. (Göktürk, 1960; Erdoğan, 2003:55)

Kaynaklarda Gavsî Bey’in 17 yaşında mutribe çıkararak dede olduğu geçmektedir. (Göktürk, 1960; Öztuna, 1969:103) Lakin Kaya’nın da belirttiği üzere Gavsî Bey’in “Dede” olması gibi bir durum söz konusu değildir.(Kaya, 2012:450) Zira dergahın son

şeyhi olan Abdülbaki Baykara Dede 1935’de vefat etmiş ve tekkeler 1925’de kapanmıştır. Tekkelerin kapandığı sırada Gavsî Bey 22 yaşlarında askeredir. (Göktürk, 1960;2277) Mevlevî erkanınca bilinen “baş dede” diye bir ünvan olmadığından 17 yaşında yalnızca mutribe çıktığı neticesine varabiliriz.

Gavsî Bey 1921 senesinde, 19 yaşında Fatma Seniha Hanım ile evlenmiş ve üç çocukları dünyaya gelmiştir. Kaynaklarda ki tek malumat Zahrüddin Lami, Hadra ve Ekrem isminde ki bu üç çocuktan ikisinin 1980’lerin sonlarında vefat ettiğiidir. (Erdoğan, 2003; Kaya, 2012:327)

3.2. TEKKELERİN KAPANMASI SONRASI

1925 senesinde Osmanlı’nın kültür hayatına derinden etki etmiş olan tekkelerin kapatıldığı sırada Gavsî Bey 22 yaşlarında askeredir. Asker dönüşü tekkelerin kapatıldığı haberi şüphesiz Şeyh babası Abdülbaki Baykara Dede ve dervişan gibi kendisini de derinden etkilemiş, doldurulması zor, büyük bir boşlukla baş başa bırakmıştır. Gavsî Bey bir süre Adana İtibari Milli Bankası’nda memur olarak görev yapmış fakat daha sonra içerisinde ki musiki sevgisini daha fazla bastıramayarak İstanbul’a geri dönmüştür. (Göktürk, 1960:2277; Kaya, 2012)

Öğrencisi Ahmed Doğan Özeke’nin “*Sazından başkasına gücü yetmeyen fukara çalgıcı*” (Özeke, 2000:29) olarak tanımladığı Gavsî Bey, İstanbul’a gelişinin ardından 1941 senesinde Hüseyin Sadettin Arel’in davetiyle İstanbul Belediye Konservatuarı İcra Heyeti’nde neyzen olarak göreve başlamış, aynı zamanda kudüm de vurmuş ve Nezih Uzel’in selefi olmuştur. (Göktürk,1960; Öztuna, 1969; Kaya, 2012:327)

Hem Eyüp ve Üsküdar Musiki Cemiyetleri’nde hem de İstanbul Belediye Konservatuarı’nda çalıştığı süre boyunca çok kıymetli talebeleri olmuş ve bu talebelerin bazıları günümüz musikisini üslup, tavır ve nazari olarak etkilemiştir. Bu talebeler içerisinde Niyazi Sayın, Aka Gündüz Kutbay, İsmail Hakkı Özkan gibi önemli isimler vardır. Bilhassa Niyazi Sayın 20. yy da ney icrası ve tavrı ile birçok neyzeni etkilemiş, bir ekol oluşturmuş ve günümüzün mühim neyzenlerinin birçoğunun hocası olmuştur. (Uzel, 2007; Kaya, 2012:327)

Tekkelerin kapanmasından sonra ilk defa 1940’larda Konya’da şekillenmeye başlayan ve 1953-54 yıllarında tamam şeklini alan Hazreti Mevlana’yı Anma Törenleri’ne Gavsî Bey ve Kardeşi Rüsuhi Baykara öncülük etmiş, gerek posta geçerek gerekse semazenbaşı olarak bu etkinliklerde bulunmuşlardır. Gavsî Bey’in vefatının

akabinde kardeşi Rüşühi Baykara'da ihtifallere katılmayı bırakarak Londra'ya gitmiş ve Collect House isimli bir kuruluştaki semazen yetiştirmiştir. (Uzel, 2007; Ağaoglu, 2013: 95-109)

Yenikapı Mevlevihanesi'nin son şeyhzadesi Gavsî Baykara oldukça çileli bir hayat yaşamış ve son yıllarını felçli olarak geçirdiği Darülaceze'de, 15 Kasım 1967'de Mevlevî tabirince susmuş ve hamuşana defnolunmuştur. Ardında eser mahiyetinde bıraktığı talebelerin yanı sıra Gavsî Bey kaynaklarda belirtildiği üzere saz eserleri ağırlıklı 60 kadar eser bırakmıştır. Şüphesiz ki Belediye Konservatuarı'na girdiği yıllarda daha olgun besteler yapmak gayesi ile daha evvelden bestelediği 150 kadar eseri yırtmasa daha nice besteleri elimizde olabilirdi. (Göktürk, 1969; Erdoğan, 2003; Kaya, 2012: 330-331)

3.3. NEYZENLER KAHVESİ

Gavsî Bey'in talebelerinden Ahmed Doğan Özeke'nin hatırat mahiyetinde yazdığı bu maddede hafif manada ağır eser Gavsî Bey'in karakterine dair kıymetli bilgiler ihtiva eden yazılı bir kaynak olması hasebiyle oldukça mühimdir. Ahmed Bey'in talebesi Seyfî Ögün'ün, hocasını teşvikleri akabinde vücut bulmuş bu kitabın içerisindeki pasajlardan bazılarını Gavsî Bey'in karakterine dair önemli anekdotlar paylaştığı için burada nakledeceğim.

“ Yenikapı Mevlevihanesi'nin son şeyhi Abdülbaki Baykara'nın büyük oğlu. Ortadan biraz uzunca, keskin bakışlarını alaycı bir gülümsemeyle derinleştiren, insanlarla hissettirmeden dalga geçen bir adamdı. Ana dili Arapça, baba dili Farsça da tekke dili Türkçe. Olur mu öyle şey demeyin. Bu şeyhzade kısmının eğitimi bambaşka oluyor. Annesiyle konuşması gerektiğinde Arapça söylemek zorunda. Kadıncağz (O da bilmem hangi tekke şeyhinin kızı) oğluna türkçe bilmezdi oynuyor. Annemin türkçe bildiğini Sultani'ye başladığım zaman öğrendim derdi hoca. Babasıysa Türkçe ve Arapça sorularına cevap bile vermiyor. İlle de Farsça olacak. Maarifin cebri derslerine ilaveten, Yunanca da öğrenmesi lazım. Heybeliada'dan bir daskalos tutmuşlar. Adamcağz her Allah'ın günü Heybeli'den kalkıp taa Yenikapı Mevlevihanesi'ne gitmek zorunda. Şeyhzade kısmı rüştiye sırasına gelinceye kadar 5 dili çatır çatır konuşacak da, rüştiyede de Latince'den gayri Frenk dillerinden birini, tercihen Fransızca'yı öğrenecek.” (Özeke, 2000:28-29)

Gavsî Bey'in bilhassa Farsça üzerinde ki hakimiyetini Özeke'nin bahsettiği şu anekdottan anlayabiliyoruz.

“ Bir gün Sahhaflar'dan beraberce geçerken, farza uyduk, tavaf eyliyoruz. Emin Efendi'nin sergisiydi galiba, hoca taş basması bir kitap buldu. 'Bak Doğan' dedi. 'Bu sana yarar işte! Molla Cami'nin Aruz hakkındaki kitabı'. Sonra kitabı açıp rasgele okumaya başladı. Ama tatsız... duraklaya duraklaya okuyor. Vallahi ben bile daha hızlı okurum. 'Herhalde öbür cümleyi sökmek için zaman kazanmaya uğraşılıyor. Vah ki kimlerden medet umuyorum? Adam eski yazıyı bile unutmuş' diye düşündüm. Dairelerden, bahirlerden filan

bahsederken birden durdu. Kitabı bana uzattı. 'Ama' dedi, 'senin işine yaramaz... Farsça bu....'. İnanmadım, inanamadım. Kitabı bu inanmazlıkla karıştırdım. Gerçekten anlamadığım bir dil. Adam Farsçasını içinden okuyup anında Türkçeye çevirmekteymiş meğer. Ben nerelerdeyim ? Sırf o günkü dersin hatırası olsun diye, on beş lirama kıyıp aldım o kitabı. Kütüphanemin bir yerlerinde durur." (2000:30)

Özeke'nin yazdığı bir başka pasaj da ise Belediye Konservatuvarı'nda Arapça elyazması bir nazariyat kitabı üzerinde gerçekleşmiş olan bir polemikten ve devamında olanlardan bahseder.

"Düşünmek lazım ki bu adam on yedi yaşından beri en düşük seviyedeki çalgıcılarla beraber yaşamak zorunda kalmış. Ekabir müzisyenler bunu aralarına almaya çekinmişler. Kimi babasının nüfusundan, kimi de hocanın ilminden korkmuş. Öyle ya, yalınkatlıkları meydana çıkacak. Suphi Ezgi'yle Sadettin Arel ellerine geçirdikleri Arapça elyazması bir nazariyat kitabında, tanbur perdeleri arasındaki ölçü birimi olarak kullanılan 'Erba' sözüne takılmışlar. 'Dörtlü' deseler olmuyor, 'Araba' deseler uymuyor. Halil Can olayı şöyle anlatırdı: 'Gavsi müzakereleri bir müddet güle güle dinledi, sonra sazını çıkarıp üflemeye başladı. Sadettin Bey de o zamanlar konservatuvar müdür ya, titizlendi, 'Sırası mı şimdi Gavsi Bey?' dedi. Gavsi sazını torbaya, torbayı da koltuğunun altına yerleştirdi. Tam kapıdan çıkarken 'Arpadır o Sadettin Bey, bildiğin arpa! Arabayı marabayı nereden çıkardınız?' Arel de, Doktor da apıştılar. 'Bildiğin arpa' sözündeki gizli tahkiri anlamadılar bile'." (2000:32)

Özeke, bu olayın akabinde Gavsi Bey'in konservatuvardan istifaya zorlandığını ve Yegah perdesinden başlayarak allegro bir şekilde Tiz Eviç perdesine kadar Neva ve Muhayyer perdelerini icra etmesi istenen bir sınava tabi tutulduğunu anlatır. (2000:32)

Öğün'ün ifadeleriyle anlatmak gerekirse Özeke'nin Gavsi Bey ile olan ilişkilerinin Bektaşî bir tarafı vardır. Aralarında ki hoca talebe ilişkisi belirli bir süre sonra bir dostluğa evrilmiştir.(Öğün, 2000:8) Özeke hocasıyla ilişkilerinin bir veçhesini şu satırlarda anlatır.

"Askerden döndükten sonra kendimi çanak çömlek arasında görmeye başladım. Çocukluk bitmiş, adamlık devrine girmiştım. Meyhaneye filan başlamıştım. Fransız sefaretine gelmeden önce, tam Zambak sokağının başında, o zamanın meşhuur Otomatik Birahanesi vardı. Yarı barımsı, yarı meyhanemsi bir yer. İşte oraya dadanmıştım. Barmen (!) Yorgo adında ihtiyar bir Rum. Yüzü gülmez, suratsız herifin tekiydi. Her akşam gidip bir iki tek atıyorum. Eh, bahşişim de fena değil! Artık Yorgo selam vermek tenezzülünde bulunuyordu."

- *Kalispera Yorgakimu.*
- *Kalispera kalispera...*
- *Ti ekhi ti denekhi? (Ne var ne yok?)*
- *Tipata denekhi... (Bir şey yok)*

Eh, benim Rumcam da bu kadar işte ! Artık talebeliğin de bitmiş olabileceği ümidiyle (Ne ümidi, kanaatti bu kanaat) Hoca'yı meyhaneye davet ettim. Yorgo'yla selamlaşıp kuskulanacağım. Yorgo, ' Raki mi itsezeksin Gavsı?' demez mi ? Afalladım. Bunlar Rumca muhabbete giriştiler kii, ben yokmuşumcasına. Dut yemiş bülbül demek benim gibi olurmuş. Meyhanede bile hayat dersi vermişti bana rahmetli. Talebeliğim mi ? O devam etmede çok şükür! Gavsı Baykara'nın irtihaline kadar onun talebesiydim. Şimdi hepimizin... Öğrenimin bitmeyeceğini ben meyhanede öğrendim.” (Özeke, 2000:33-34)

Gavsı Bey'in felç geçirmesi hasebiyle ney üfleyemediği muhtemelen ömrünün son yıllarına denk gelen bir anekdotu naklediyor Özeke. Ulvi Ergüner, Halil Dikmen'in talebesi ve Gavsı Bey'in içerisinde bulunduğu bu pasajda hem ney sazına dair Gavsı Bey'in kanaatlerini hem de hoca talebe ilişkisinin dinamiklerini müşahede ediyoruz.

“Delikanlı, bir yerden, Rauf Yekta Bey'e ait olduğunu iddia ettiği bir müstahsen bulmuş. Ulvi Abi sazı itinayla aldı. Şöyle bir kontrol etti. Falso, ama nasıl,falso. Kargı güzel. Ses dersiniz o da gayet mükemmel. Ama perdeler, Allah selamet versin!.. Sazın Rauf Yekta Bey' ait olduğuna inanmamıştık. Yahya baktı. 'Şunun şurasına şöyle yapmak lazım' derken oğlan kızıp sazı aldı. Tam bu sırada Gavsı Hoca içeri girdi. Neyi görür görmez tanıdı.

- A!.. Bu benim hocamın sazı.

Delikanlının iddiası tasdik edilmişti. Biz ikna olmuştur ama Ulvi Abi hala tereddütteydi.

-Ama hocam bu saz falso.

Hoca gülümsedi.

- Size öyle gelmiş, dedi.

Sazı bana uzattı.

- Üfle bakalım!..

E falso işte!..

Hoca kızmıştı. Felcin onu kızdığını ilk defa görüyordum. Daha evvel 'Kazaya rıza' diyerek tevekküle sığınıyordu. Ama o anda felcin, sazı ağızına alıp tezini tatbiki olarak ispatına mani oluşu ve dolayısıyla irşat vazifesini engellemesi Hoca'yı ifrit etmişti. Sazın altına bir tokat vurdu. Başpareyle dişlerimin arasında kalan dudağım ezilip kanadı. Cavit Abi'nin tarafından bir kükreme yükseldi. İhtiyar kaplan kızmıştı. Dede ancak ayağa kalkarak onu önledi.

- Hocayla talebe arasına girme !

Hoca bas bas bağırıyordu

- Doğru üfle! Adam gibi üfle! Kulağınla, dudağınla, aklınla üfle!

Ne demek istediğini anlamıştım. Dede Hariç kahvedeki herkesin şaşkın bakışları altında üfledim üfledim üfledim. Tertemizdi sesler. Hoca Cavit Abi'ye bakmadan,

- Onun eti benim. Kemiğinde bir şey yok! Dedi.” (Özeke,2000:64-65)

“... Hoca Ulvi Abi'ye, ' Ulvi Bey' dedi, 'ney glissando yapabilen yegane aerofonik sazdır. Bu yüzden kulağı sağlam olmayan bir neyzen, bütün fasıl heyetini falsoya düşürebilir. Bu saz size göre falso. Ne var ki rahmetli hocam,

dođru sesleri bu perdelerden bulurdu. İşte size bir mesele, Rauf Yekta Bey gibi, kulak hassasiyetiyle musiki tarihimize geçen bir bestekar neden mutada uygun perdeler amazdı? Sizden cevap filan istemiyorum; sadece dūřünün! Cevabı kendinize vereceksiniz.” (Özeke, 2000:65)

3.4. KONYA İHTİFALLERİ

1940’larda Konya’da toplantı mahiyetinde bařlayan bu organizasyonlar devletin, Hz. Pir’in folklorik bir deęeri olduđuna kanaat getirmesi vesilesiyle mūsaade aldı. Tekkeleri kapatan ve tarikat faaliyetlerini irticai, iřtibal edenleri ise mūrteci olarak nitelendiren Cumhuriyet, turistik bir getiri ve kūltürel bir olgu olarak Mevlana’yı ve Sema’yı kabul etti. Bu vesileyle ilk bařlarda toplantı olarak bařlayan bu organizasyon tekke bakiyesi efradın katılımı ile folklorün ötesinde bir mana kazandı. Bilhassa Yenikapı Mevlevihanesi’nden Abdūlbaki Baykara Dede’nin ođlu Gavsı ve Rūsuhi Baykara, Konya elebisi Abdūlhalim elebi’nin resmi olarak atadıđı son Mevlevi řeyhi olarak bilinen Mithat Baharī Efendi ve Sadettin Heper gibi tekke bakiyesi olan kimseler bu tōrenlerin bařını çekenlerden oldu. Gavsı Bey, Rūsuhi Bey ve Mithat Bahari Efendi’nin çok defa posta oturduđu, Mithat Bahari Efendi’nin postniřin olduđu vakitlerde ise Gavsı Bey’in Semazenbařılıđa geçtiđi vakidir. (Ritter, 1962 ; Uzel, 2007 ; Ađaođlu, 2013)

İlk Mevlevi Ayini erkanının umumuna riayet edilerek tertip edilen ihtifal ise 1954 senesinde olandır. Naat-ı Mevlanası, Devr-i Veledi, dōrt selamlık ayini ve Kur’anı Kerim tilaveti ile ilk defa bir bütūn olarak ayin icra edilmiřtir. řūphesiz Cumhuriyet’in kūltürel bir faaliyet olarak nitelendirdiđi bu organizasyon ona iřtirak edenler için daha farklı manalar ihtiva ediyordu. Nihayetinde bu kūltürel faaliyet 1925’de yasaklanan tarikatlardan birinin zikri idi. Bu bađlamda Devr-i Veled esnasında kelime-i tevhid yahut lafza-ı celal mırıldanmak olađan bir durumdu. (Ađaođlu, 2013; 95-109) Uzel’in řifahi olarak naklettiđi Gavsı Bey ile alakalı bir anekdotu burada nakletmenin yerinde olacađı kanaatindeyim.

Gavsı Bey’in posta geçtiği ihtifallerden birinde, zikir-gōsteri çatışmasının esintilerini ihtifal kadroları enselerinde hissediyorken, Gavsı Bey Devr-i Veled esnasında içinden lafza-ı celal’i sayıklıyordu ki bu durum Vali Bey’in dikkatini çekti ve yanında bulunan Sadettin Heper’e dōnerek “Bu ne sayıklayıp duruyor hoca?” dedi. Sadettin Heper ise daha önce tembihlenmiş olmasına rağmen zikir çektiğini gōrdüđu Gavsı Bey’in durumunu kurtarmak maksadıyla “ Kendisi kalp hastasıdır efendim nefes alamadığından mūtevellit ağzından soluyor.” diyerek durumu kurtarmaya çalıştı. Vali Bey ise geiştiren bir tavırla “ Ne güzel saklıyorsun hoca.” diyerek konuyu kapattı.

Friedlander'ın aktardığı bir benzer olay ise şu şekildedir: Bir sema sırasında polisler bir dervişin dönerken ağzının oynadığını görürler ve semadan sonra Sadettin Heper'e bu semanın dervişler için değil turistler için olduğunu söylerler. Sadettin Heper ise o dervişin yaşlı biri olduğunu ve ağzında diş olmadığı için dönerken ağzının aşağı yukarı oynadığını söyleyerek olayı bir şekilde bertaraf eder. Bu anlatının Uzel'in aktardığı ile olan benzerliği aynı olayın hatırlarda farklı kalan versiyonları olabilme ihtimalini kuvvetlendirmektedir. (1992; 112-113)

Helmut Ritter ise 1960 senesinde katıldığı ihtifalden bahsederken yukarıda değinindiğimiz gösteri ve zikir çatışmasına dair oldukça ilginç bir anekdot aktarır. “ *Akşamın birinde seyircilerin içinde bulunan bir adam o kadar heyecanlanıyor ki (Türkler buna aşka geldi diyorlar) korkuluğun diğer tarafına atlayarak dönmeye başlamış. Onu uzaklaştırmak için sert bir müdahale etmek zorunda kalınmış.*” (Ritter, 1962)

Yine Friedlander'ın aktardığı, postta Gavsı Bey'in kardeşi Rüsuhi Bey varken yaşanmış bir hadiseyi ihtifal kadrolarının bu etkinliğe yaklaşımı bağlamında nakledeceğim. 1967 senesinde yapılan bu ihtifalde Rüsuhi Baykara'nın posta yürüdüğü bir anda, sema edilen alana girerek çekim yapan kameraman Rüsuhi Bey tarafından azarlanmış ve bu olayın akabinde bir anons ile Resuhi Bey ihtifallerden uzaklaştırılmıştır. (1992; 113) Aynı olayı bir farklı seneyi işaret ederek Ergüner aktarır. Bu sefer 1960 senesinde Genel Kurmay Başkanı Cemal Gürsel'in katıldığı bir ayinde Rüsuhi Bey, sema edilen alana fütursuzca dalan fotoğrafçılar ve kameramanları azarlayarak salondan çıkartır.(2005;47) Friendlander'ın aktardığı tarih muhtemelen yanlıştır zira ihtifale katılanlar arasında 1967 senesinde Rüsuhi Bey'in adı yoktur. (Ağaoğlu, 2013; 436-348)

Rüsuhi Bey, bu olayın akabinde İstanbul Mevlevileri'nin ekserinin ihtifallerden uzaklaştırılmaya çalışılması ve daha sonraları ağabeyi Gavsı Bey'in de vefatının etkisiyle ihtifallerden uzaklaşmıştır. Ardından kendisine gelen bir teklif üzerine Londra'ya gitmiş ve Collect House isimli bir kurum çatısı altında isteyen herkese sema öğretmiştir. İhtifaller ise bir tarikin ayini olma vasfını ekseriyetle kaybetmiş ve üzerine folklorik bir örtü çekilmiştir. (Ergüner, 2005;47-50 ; Uzel, 2007)

İKİNCİ BÖLÜM

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

1. KİTAPLAR

Kaya, B. ve Küçük, S. (2011). *Defter-i Dervişân Yenikapı Mevlevihanesi Günlükleri*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Kaya, B. (2012). *Tekke Kapısı Yenikapı Mevlevihanesi'nin İnsanları*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Mevlevi, T. (2013). *Yenikapı Mevlevihanesi Postnişini Şeyh Celaleddin Efendi Merhum*. İstanbul: M.Ü ilahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

Gölpınarlı, A. (2023). *Mevlana'dan Sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş .

Ösen, S. (2015). *Osmanlı Devlet ve Toplum Hayatında Mevlevilik*. İstanbul: Kitap Yayınevi.

Özeke, D. (2000). *Bir Neyzenin Hatıraları Neyzenler Kahvesi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Erdoğan, M. (2003). *Abdülbaki Baykara Dede Hayatı Şahsiyeti Eserleri ve Şiirleri*, İstanbul: Dergah Yayınları.

Çelebi, A. (2020). *Mevlana ve Mevlevilik*. İstanbul: Everest Yayınları.

Feldman, W. (2022). *Osmanlı'da Mevleviliğin Kültürel Tarihi* (Çev: O.Düz). Ankara: Ayrıntı Basım Yay. ve Mat. Hiz. San. Tic. A.Ş

Küçük, S. (2007). *Mevleviliğin Son Yüzyılı*. İstanbul: Vefa Yayınları .

Ağaoğlu, Y. (2013). *Neyzen Selami Bertuğ'un Anularından Belgelerle Hazreti-i Mevlana'yı Anma Törenleri 1942-1974* . Konya: Konya Büyük Şehir Belediyesi Kültür .

Başer, F.A. (2013). *Türk Musikisinde Abdülbaki Nasır Dede*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Yayınları.

2. TEZLER

Tekin, Ö. (2014). *Yenikapı Mevlevihanesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Güler, A. (2020). *Tekke ve Zaviyelerin Kapatılmasının Türk Kamuoyuna Yansımaları*. (Yüksel Lisans Tezi). Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara

Yıldız, Y. (2024). *Veled Çelebi İzbudak'ın Hayatı ve Konya Seyahatnamesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya

Çuhadar, Ü. (1999) . *İstanbul Mevlevihanelerindeki Musikişinas Şeyhler* . (Yüksek Lisans Tezi) . Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Dülgeroğlu, S. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Konya'daki Şeb-i Arus Törenleri Postnişinleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Mevlana Araştırmaları Enstitüsü, Konya

Kaygusuz, İ. (2019). *Bir Dini Grup Olarak Mevleviler* . (Doktora Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta

Akbak, M.Y. (2022). *Mevlana Celaleddin-i Rumi'nin Düşüncesinde Musikinin Yansımaları* . (Doktora Tezi). Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas

Mete, A. (2019). XVIII. Asır İstanbul Mevleviliği. (Doktora Tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya

3. MAKALELER

Erdoğan, M. (1998). İstanbul'da Kütahyalı Bir Şeyh Ailesi Seyyid Ebubekir Dede ve Ahfadı . *İstanbul Araştırmaları*, (7) , 125-169.

Çetinkaya B.A. (2006) Mevlana Öğretisinde Müzik ve Ney, Uluslararası Düşünce Ve Sanatta Mevlana Sempozyum Bildirileri, 441-453

Işın, E. (1993) . İstanbul'un Mistik Tarihinde Mevlevihaneler . *İstanbul* , (4) , 119-131

Küçük, S. (2002). Bütün Yönleriyle XIX. Yüzyılda Yenikapı Mevlevihanesi. X. Milli Mevlana Kongresi Tebliğler, 1, 163-196

Çetinkaya, B.A. (2007). Mevlana ve Müzik. Marife , 7(3), 175-194

Işın, E. (2006) . Yenikapı Mevlevihanesi . *Surların Öte Yanı Zeytinburnu*, 266-293

Ülger, M. (2013). 19. Yüzyıl Osmanlı Fikir Hayatındaki Yeri Bakımından Tekkeler. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 18(2), 45-52

Mete, A. (2018). Mevlevi Musikişinaslar (XVIII. Yüzyıl) . Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 20 (38), 165-199



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GAVSİ BAYKARA'NIN ESERLERİNİN MAKAMSAL ANALİZİ VE FORM BAKIMINDAN İNCELENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ

Bu araştırmanın problem cümlesi“ Gavsi Baykara'nın Eserleri form ve nazari olarak nasıldır?” cümlesidir.

2. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ

1. Gavsi Baykara'nın bestelediği Acemaşiran Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

2.Gavsi Baykara'nın bestelediği Acemaşiran Peşrev'inde kullanılan geçkiler nelerdir ?

3.Gavsi Baykara'nın bestelediği Arazbar-buselik Peşrev'inde kullanılan geçkiler nelerdir ?

4.Gavsi Baykara'nın bestelediği Arazbar-buselik Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

5.Gavsi Baykaranın bestelediği Bayati-Araban Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

6.Gavsi Baykara'nın bestelediği Bestenigar Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

7.Gavsi Baykara'nın bestelediği Hüseyini Peşrev'inde kullanılan geçkiler nelerdir?

8.Gavsi Baykara'nın bestelediği Isfahanek Peşrev'inde kullanılan geçkiler nelerdir ?

9.Gavsi Baykara'nın bestelediği Isfahanek Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

10.Gavsi Baykara'nın bestelediği Kürdilihicazkar Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

11.Gavsi Baykara'nın bestelediği Nihavend Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

12.Gavsi Baykara'nın bestelediği Rehavi Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

13.Gavsi Baykara'nın bestelediği Sazkar Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

14.Gavsi Baykara'nın bestelediği Sultaniyegah Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

15.Gavsi Baykara'nın bestelediği Buselik Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

16.Gavsi Baykara'nın Hicaz makamında bestelediği Şarkı formunda ki eserde kullanılan geçkiler nelerdir ?

17.Gavsi Baykara'nın Kürdilihicazkar makamında bestelediği Şarkı formunda ki eserde kullanılan geçkiler nelerdir ?

18.Gavsi Baykara'nın Kürdilihicazkar makamında bestelediği Şarkı formunda ki eserde kullanılan geçkiler nelerdir ?

19.Gavsi Baykara'nın Suzinak makamında bestelediği Şarkı formunda ki eserde kullanılan geçkiler nelerdir ?

20.Gavsi Baykara'nın Suzinak makamında bestelediği Şarkı formunda ki eserde kullanılan geçkiler nelerdir?

3. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırmada Türk musikisinin ehemmiyetli bestekar ve neyzenlerinden olan Gavsi Baykara'nın eserlerinin makam ve form bakımından incelenerek analizinin yapılması amaçlanmıştır.

4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Gavsi Baykara'nın mensubu olduğu Yenikapı Mevlevihanesi'nin döneminin/dönemimizin siyasi ve kültürel hayatına etkisine değinmesi ve son Mevlevi şeyhzadelerinden olan Gavsi Bey'in eserlerini formsal ve makamsal olarak incelemesi gibi amaçlarıyla, bu araştırma literatüre bir katkı sağlamaktadır. Mevlevi kültürünün musikiye sirayet eden yüzü ve bu kültürün cumhuriyet dönemine sarkan efradından olan Gavsi Baykara, bu tezde eserleri ve silsilesi ile incelenmiş, günümüzde bilinen bir çok kıymetli musikişinası yetiştirmesi cihetiyle de ele alınmıştır. Bu araştırma bahsi geçen

konuların üzerinde durması, okuyucuya bu konuları iki kapak arasında sunması ve okuyucuyu kaynaklardan haberdar etmesi bakımından mühim olabilir.

5. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI

Bu araştırma Gavsî Baykara'nın hayatını ve bestelediği eserleri kapsamaktadır. Gavsî Baykara'nın neyzen bir bestekar olarak bestelediği, yüksek musiki algısının bir ürünü olan eserleriyle ve aynı zamanda ulaşılabilen yazılı ve görsel kaynaklarla, araştırmanın süresi ve araştırmanın maddi imkanlarıyla sınırlandırılmıştır.

6.YÖNTEM

Araştırmanın daha verimli olaması maksadıyla öncelikle araştırmanın sınırlılıkları kapsamında ki eserlerin içerik analizi yapılmış, Arel-Ezgi sistemi ile teknik açıdan incelenmiş ve eserlerin lahni yapıları dikkate alınarak detaylı bir tetkike tabi tutulmuştur.

6.1 ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırma, tarama modelini esas alan betimsel bir çalışmadır. Bu araştırma modelinde araştırmacı, elde edilen veriler ışığında konunun betimlenerek tasvir edilmesiyle mükelleftir. Tarama araştırmacısı, nesnenin ya da bireyin doğrudan kendisini inceleyebileceği gibi, önceden tutulmuş çeşitli kayıtlara (yazılı belge ve istatistikler, resimler, ses ve görüntü kayıtlarına vb.) eski verilere ve alanda ki kaynak kişilere başvurarak, elde edeceği dağınık verileri, kendi gözlemleri ile bir sistem içinde bütünleştirerek yorumlayabilir (Karasar, 2019:109)

6.2 VERİLERİN TOPLANMASI

Bu araştırma esnasında araştırmanın konusu ile ilgili, doğru bilgileri elde etmek maksadıyla öncelikle yazılı kaynaklardan yararlanılmış ve baskısı olmayan kitaplara ulaşmak için ciddi bir emek ve zaman harcanmıştır. Ulaşılabilen bu kaynaklardan elde edilen veriler alınarak Gavsî Baykara'nın eserleri form ve nazariyat bakımından incelenmiştir.

6.3 ESERLER

Gavsî Baykara'nın bestelediği, ulaşılabildiğimiz yirmi bir adet eser bulunmaktadır. Bu eserlerden on biri Saz Semaisi dördü Peşrev toplam on beş tanesi saz eseri, geriye kalan altı adet sözlü eser ise Şarkı formunda bestelenmiş eserlerdir.

6.3.1 Bestekarı Olduğu Eserler

Acemaşiran Peşrev

Acemaşiran Saz Semaisi

Arazbar-buselik Peşrev

Arazbar-buselik Saz Semaisi

Bayati-araban Saz Semaisi

Bestenigar Saz Semaisi

Buselik Saz Semaisi

Hüseyini Peşrev

Isfahanek Peşrev

Isfahanek Saz Semaisi

Kürdilihiczkar Saz Semaisi

Nihavend Saz Semaisi

Rehavi Saz Semaisi

Sazkar Saz Semaisi

Sultaniyegah Saz Semaisi

Günlerim Neşeyle Geçti/ Hicaz

Sensiz Bu Hayat Olasada Cennet/ Kürdilihiczkar Şarkı

Gönül Ateşlere Yandı/ Kürdilihiczkar Şarkı

Bir Gülle Bahar Etmedesin Hayli Zamandır/ Suzinak Şarkı

Dokunma Kalbime Zira Çok İncedir Kırılır/ Suzinak Şarkı

Tercüman Olsun Rebab-1 Sineme/ Rast Şarkı

6.3.2 Güftekarı Olduğu Eserler

Mehtap Uyanırken Gece Aşkın Denizinde / Nihavend Şarkı

Kalbimi Bir Alev Sardı / Nihavend Şarkı

Ya Ben Sünbül Olayım Her Zaman Göğsüne Tak / Nihavend Şarkı

7. BULGULAR VE YORUM

7.1 BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Gavsi Baykara'nın bestelediği Acemaşiran Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

Gavsi Bey, Acemaşiran makamında bestelemiş olduğu Saz Semaisi formunda ki bu eserini mutad olduğu üzere Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eser Acemaşiran makamından beklendiği şekilde başlamış, Acemaşiran makamını Çargah atlaması ile tiz bölgeye genişleterek makamın dizisinde gezinmiş daha sonrasında Hüseyinşiran perdesini yeden almış ve Acemaşiran perdesinde karar ederek birinci hanenin ilk portesini tamamlamıştır. Acemaşiran perdesinden Gerdaniye perdesine kadar merdiven usulüncü çıkan ezgilerin akabinde, birinci hanenin sonunda eserde Acem perdesi üzerinde bir Nikriz çeşnisi gözlemlenmiştir.

Teslime gelindiğinde ise teslimlerin mahiyetine binaen herhangi bir geçki kullanılmamıştır. Saz Semaisi formunda teslim bölümleri eserin nihayete ereceği bölümler olması sebebiyle ve makamlarında kendi dizileriyle bitmesi iktizasıyla genellikle geçki yapılmaması tercih edilir.

Eserin ikinci hanesinde Çargah perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz nağmeleri görülmektedir. İkinci hanenin girişindeki Çargah Gerdaniye atlaması her ne kadar Şevkefza makamının girişini hatırlatsada bu çeşniyi bir Şevkefza geçkisi olarak adlandırmak, ezginin devamı göz önünde bulundurulduğunda pek mümkün değildir. Üçüncü hanede ise ilk portesinde inici bir Kürdi dizisi ile Dügah perdesinde kalarak Muhayyer-Kürdi nağmeleri gösterilmiştir. Eserin dördüncü hanesi, Saz Semailerinde sık gördüğümüz şekilde başka bir usulde bestelenmiştir. Semai usulünde bestelenmiş olan dördüncü hane içerisinde Neva üzeri Buselik nağmeleri gözlemlenmiştir.

Şekil 1. Acem Perdesinde Nikriz Çeşnisi



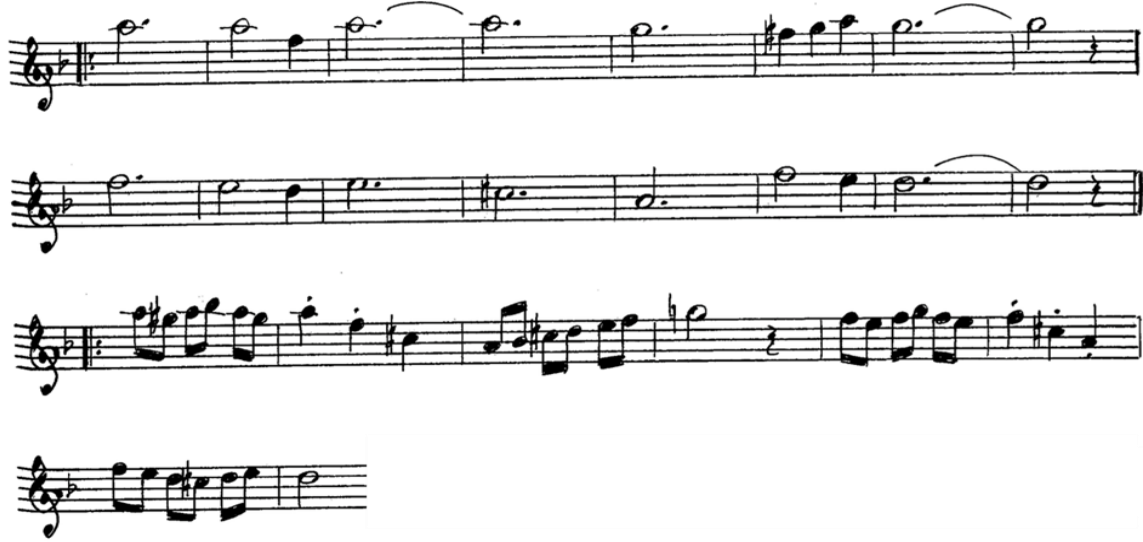
Şekil 2. Çargah Perdesinde Zirgüleli Hicaz Nağmeleri



Şekil 3. Yerinde Muhayyer Kürdi Nağmeleri



Şekil 4. Neva Perdesinde Buselik Nağmeleri



7.2 İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Gavsi Baykara'nın bestelediği Acemaşiran Peşrev'inde kullanılan geçkiler nelerdir ?

Gavsi Bey Acemaşiran makamında bestelemiş olduğu bu eserini Peşrev formunda ve Devr-i Kebir usulünde bestelemiştir. Mevcut eserin birinci hanesi Acemaşiran makamının Çargah üzeri dizisi kullanılarak tiz bölgeler gösterildikten sonra Acem perdesinde sonlanmaktadır. Benzer ezgiler yine Gavsi Bey'in bestelemiş olduğu Acemaşiran Saz Semaisi'nde de gözlemlenebilmektedir. Eserin tesliminde ise teslim başlangıcından ikinci portenin başına kadar olan kısımda Acem-kürdi makamı dizisi oluşmuş ve yine Acem-kürdi makamının içerisinde gördüğümüz Nim Hisar perdesini

kullanarak Dügah perdesine Kürdi'li bir düşüş gözlemlenmiştir. Lakin ezgi Dügah perdesinde kalmayıp Acemaşiran perdesine yönelmiş ve teslim Acemaşiran makamından beklendiği şekilde bitmiştir.

Eserin, ikinci haneye geçiş dolabında yaptığı Saba çeşnişi devamında Saba yahut Saba karakterli bir makamın gösterileceğine delalettir. Nitekim Şevkefza makamı gibi bir girizgah yaptıktan sonra Çargah perdesi üzerindeki Zirgüleli Hicaz makamını gösterir, Acem perdesi üzerinde Nikriz çeşnişi yapar fakat Kürdi perdesinde Nikriz ve Acemaşiran perdesinde nihayet bulan bir ezgi olmaması hasebiyle bu melodik yapıya bir Şevkefza geçkisi demek yanlış olacaktır. İkinci hanede gözlemlenen geçki Çargah perdesi üzerinde bir Zirgüleli Hicaz çeşnisidir. Eserin üçüncü hanesinde Muhayyer Kürdi geçkisi gözlemlenmiştir.

Eserin dördüncü haneye geçiş dolabında Acemaşiran perdesi görmezden gelinirse Rast perdesi üzerinde Neva'ya kadar oluşan Nikriz beşlisi, eserin dördüncü hanesinde Hicaz karakterli bir makamın gösterileceğine delalettir. Dördüncü hanede Neva perdesinde bir Buselik çeşnişi, yine Neva perdesinde bir Nikriz çeşnişi ve son iki portede ise yerinde Humayun nağmeleri ve içerisinde Nişabur çeşnişi gösterilmiştir.

Şekil 5. Çargah Perdesinde Zirgüleli Hicaz Nağmeleri



Şekil 6. Yerinde Muhayyer Kürdi Geçkisi



Şekil 7. Neva Perdesinde Buselik Çeşnisi



Şekil 8. Neva Perdesinde Nikriz Çeşnisi



Şekil 9. Yerinde Hümayun Nağmeleri



Şekil 10. Yerinde Nişabur Çeşnisi



7.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Gavsi Baykara'nın bestelediği Arazbar Buselik Peşrev'inde kullanılan geçkiler nelerdir ?

Gavsi Bey Arazbar Buselik makamında bestelemiş olduğu bu eserini Peşrev formunda ve Hafif usulünde bestelemiştir. Eser birinci hanesinde Arazbar Buselik makamının karakterinde olduğu şekilde Gerdaniye'de Buselik ve Çargah'da Nikriz göstermiştir. Birinci hanenin son iki portesine gözlemlenen Gerdaniye perdesi üzerinde Buselik yapıldıktan sonra Çargah perdesinde Nikriz'li kalış Çargah'da tam bir Nikriz olarak değerlendirilebilir. Teslime gelindiğinde ise yine Çargah perdesinde nikriz gösterilmiş lakin devamında Eviç ve Hisar perdeleri Acem ve Hüseyini olmuş ve teslim, yerinde Buselik dizisi ile nihayete ermiştir. Eserin ikinci hanesinde girişte Hüseyini çeşnisi gözlemlenmiştir. Devamında ise gerek Sünbüle perdesini güçlendirmesi gerekse Çargah

perdesinde Rast çeşnili kalması ve son olarak Dügah perdesinde Uşşak'lı kalışı ile yerinde Arazbar nağmeleri gösterilmiş ve Çargah üzeri Nikriz çeşnisi ile ikinci hane bitmiştir. Eserin tamamında her hane sonunda Çargah perdesi üzeri Nikriz çeşnisi gözlemlenmektedir.

Üçüncü haneye gelindiğinde Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak çeşnisi gözlemlenmiş ve yine Muhayyer perdesini güçlendirmek suretiyle Neva perdesi üzerinde Rast'lı ve Buselik'li kalışlar yapılmış ardından Hüseyni Perdesi Hisar perdesine döndürülerek genellikle Karcığar makamı içerisinde gördüğümüz şekliyle Çargah perdesi üzerinde Nikriz çeşnisi gösterilmiştir. Şayet Hüseyni perdesi yeteri kadar güçlendirilmiş olsaydı, üçüncü hanede oluşan bu diziye Gülizar geçkisi denilebilirdi. Lakin Hüseyni perdesini tam olarak güçlendirmeyişi ve Dügah perdesine uşşaklı bir düşünün olmaması bu geçkiye Gülizar dememizi güçleştirmektedir. Parçalar halinde değerlendirildiğinde Tahir makamına benzer bir giriş yapılmış ardından Karcığar nağmeleri gösterilmiştir. Eserin dördüncü hanesinde ise yerinde Buselik geçkisi gözlemlenmiştir.

Şekil 11. Gerdaniye Perdesinde Buselik Çeşnisi



Şekil 12. Çargah Perdesinde Nikriz Çeşnisi



Şekil 13. Çargah Perdesinde Nikriz Nağmeleri



Şekil 14. Hüseyni Perdesinde Hüseyni Çeşnisi



Şekil 15. Yerinde Arazbar Nağmeleri



Şekil 16. Muhayyer Perdesinde Uşşak Çeşnisi



Şekil 17. Neva Perdesinde Rast Çeşnisi



Şekil 18. Neva Perdesinde Buselik Çeşnisi



Şekil 19. Yerinde Karcıgar Nağmeleri



Şekil 20. Yerinde Buselik Geçkisi



Şekil 22. Neva Üzeri Bayati Çeşnisi



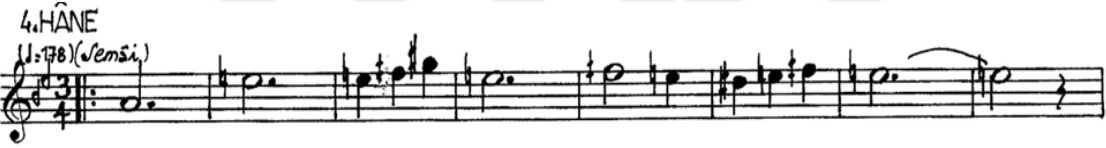
Şekil 23. Yerinde Karcıgar Nağmeleri



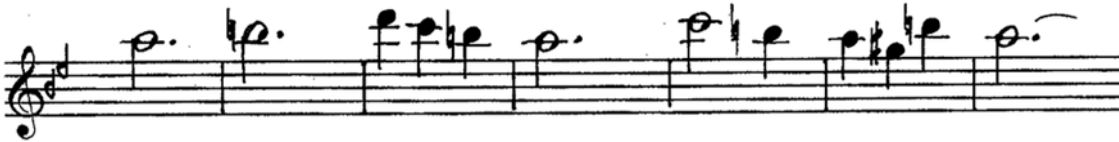
Şekil 24. Hüseyini Perdesinde Uşşak Nağmeleri



Şekil 25. Hüseyini Perdesinde Zırgüleli Hicaz Çeşnisi



Şekil 26. Muhayyer Perdesinde Buselik Çeşnisi



7.5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Gavsi Baykara'nın bestelediği Bayati-Araban Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

Gavsi Bey Bayati-Araban makamında bestelemiş olduğu bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eserin birinci hanesinde Bayati Araban makamının içerisinde sıkça gördüğümüz Neva perdesi üzerinde Hicaz dizisi doyurucu bir şekilde gösterilmiş ve birinci hane bu şekilde sonlanmıştır. Eserin teslim bölümünde makamın içerisinde bulunan Karcıgar ve Bayati dizileri gösterilmiş ve eser

bestelendiği makamdan beklendiği şekilde seyretmiştir. İkinci hanede ise girişte Hüseyini perdesi üzerinde bir Uşşak çeşnisi ve daha sonra Neva üzerinde Buselik ve Hicaz çeşnileri gözlemlenmiştir. Eserin üçüncü hanesine gelindiğinde makamın ana dizisi içerisinde bulunmayan herhangi bir geçki veya çeşni gözlemlenmemektedir.

Eserin dördüncü hanesi semai usulünde bestelenmiştir. Dördüncü hanenin girişinde ilk iki porteyi kapsayan yerinde Karcıgar nağmeleri gözlemlenmektedir. Üçüncü portede kromatik çıkışların ve altera seslerin kullanımı ile süslenen bir lahni yapı mevcuttur. Bu yapı içerisinde Hüseyini perdesinde Zirgüleli Hicaz çeşnisi ve Dügah perdesinde Buselik çeşnisi görülmektedir ve oluşan bu yapı Hisar Buselik nağmeleri olarak isimlendirilebilir. Eserin dördüncü hanesinin devamında gördüğümüz yerde Buselik dizisinde bu Hisar Buselik'in devamı hüviyetindedir. Dördüncü hanenin sonunda ise Karcıgar nağmeleri ile eser teslimine yönelmiştir.

Şekil 27. Hüseyini Perdesinde Uşşak Çeşnisi



Şekil 28. Neva Perdesinde Buselik Çeşnisi



Şekil 29. Neva Perdesinde Hicaz Çeşnisi



Şekil 30. Yerinde Karcıgar Nağmeleri



Şekil 31. Yerinde Hisar Buselik Nağmeleri



7.6. ALTINCI ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.

Gavsi Baykara'nın bestelediği Bestenigar Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

Gavsi Bey Bestenigar makamında bestelemiş olduğu bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eserin birinci hanesinde makamın dizisi içerisinde gezinmiş ve yine makamın içerisinde sıklıkla gördüğümüz Çargah perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz dizisini göstermiştir. Teslim bölümüne gelindiğinde Bestenigar makamının karakteristik bitiş özellikleri yansıtılmış ve eser Irak perdesinde Segah'lı karar etmiştir. Eserin ikinci hanesinde girişte yerinde bir Eviç çeşnisi gözlemlenmektedir. Üçüncü hanede ise Neva perdesi üzerinde Rast dizisi Muhayyer perdesini güçlendirerek gösterilmiş ve Muhayyer üzerinde Uşşak çeşnisinin akabinde Neva perdesinde Buselik Çeşnisi yapılmıştır. Bu girizgah her ne kadar bize Tahir makamını anımsatıyor olsada Dügah perdesinde Uşşak'lı nihayete eren bir yapı gözlemleyemediğimiz için bu lahni yapıyı Tahir geçkisi olarak tanımlamak doğru olmayacaktır.

Eserin dördüncü hanesi Semai usulünde bestelenmiş olup girişinde bir Evcara nağmeleri gözlemlenmektedir. Devamında ise Eviç ve Evcara makamları arasındaki ortak dizi kullanılarak Eviç makamına bir geçki yapılmış ve Çargah perdesinde Zirgüleli Hicaz dizisi ile dördüncü hane nihayete ermiştir.

Şekil 32. Çargah Perdesinde Zirgüleli Hicaz Nağmeleri



Şekil 33. Yerinde Eviç Nağmeleri



Eserin üçüncü hanesinde Tahir makamına benzer bir giriş yapılmış Muhayyer perdesi güçlendirilerek Neva perdesinde Rast, Muhayyer perdesinde Uşşak, Neva perdesinde Buselik ve Hüseyini perdesinde Kürdi çeşnileri gösterilmiştir. Bu hanenin son portesinde Çargah perdesinde Çargah yapıldığı ve Hüseyini perdesinde Uşşak çeşnisi ile ezginin teslime yönlendirildiği gözlemlenmektedir. Eserin dördüncü hanesinde Neva perdesinde bir Buselik çeşnisi ve yerinde bir Nişaburek nağmeleri gözlemlenmektedir.

Şekil 38. Çargah Perdesinde Nikriz Çeşnisi



Şekil 39. Yerinde Buselik Nağmeleri



Şekil 40. Hüseyini Perdesinde Saba ve Segah Çeşnileri



Şekil 41. Yerinde Suzidil Nağmeleri



Şekil 42. Hüseyini Perdesinde Zirgüleli Hicaz Çeşnisi



Şekil 43. Neva Perdesinde Rast Çeşnisi



Şekil 44. Muhayyer Perdesinde Uşşak Çeşnisi



Şekil 45. Neva Perdesinde Buselik Çeşnisi



Şekil 46. Hüseyini Perdesinde Kürdi Çeşnisi



Şekil 47. Çargah Üzeri Çargah Çeşnisi



Şekil 48. Yerinde Nişaburek Nağmeleri



7.8 SEKİZİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Gavsi Baykara'nın bestelediği Isfahanek Peşrev'inde kullanılan geçkiler nelerdir?

Gavsi Bey Isfahanek makamında bestelemiş olduğu bu eserini Peşrev formunda ve Devr-i Kebir usulünde bestelemiştir. Eserin birinci hanesinde Neva perdesinde bir Rast ve Yerinde bir Saba çeşnisi gözlemlenmektedir. Teslim bölümünde ise yine Isfahanek

makamının içerisinde sıklıkla gördüğümüz yerinde bir Saba çeşni gözlemlenmiştir. Eserin ikinci hanesinde ilk iki portede yerinde Acemli Hüseyini makamı gösterilmiş, daha sonra makamın içerisinde de olan yerinde Bayati dizisi ve Nişabur çeşnileri ile ikinci hane nihayete ermiştir.

Eserin üçüncü hanesine gelindiğinde Muhayyer perdesinde Uşşak dizisi, Neva perdesinde Buselik ve Yerinde Bayati çeşnileri gözlemlenmektedir. Bu çeşnilerin oluşturduğu lahni yapı şayet Neva perdesinde vurgulanması gereken Rast makamı vurgulanmış olsaydı Tahir makamı olarak adlandırılabilirdi lakin bu haliyle müstakil bir makamdan ziyade dağınık çeşniler olarak nitelendirilebilir ki Gavsı Bey'in saz eserlerinin üçüncü hanelerinde sıklıkla müşahede ettiğimiz melodiler buna benzer dağınık lahni yapılardan müteşekkildir. Eserin dördüncü hanesinde yerinde Hicaz geçkisi gözlemlenmektedir. Bu geçki içerisinde Neva perdesinde Rast çeşni ve Rast perdesinde Nikriz çeşni yapılmış ardından dördüncü hane diğer hanelerde gözlemlediğimiz şekilde Nişabur çeşni ile nihayete ermiştir.

Şekil 49. Yerinde Saba Çeşni



Şekil 50. Yerinde Acemli Hüseyini Nağmeleri



Şekil 51. Neva Perdesinde Buselik Çeşni



Şekil 52. Yerinde Bayati Nağmeleri



Şekil 53. Yerinde Hicaz Geçkisi



Şekil 54. Neva Perdesinde Rast Çeşnisi



Şekil 55. Yerinde Nikriz Çeşnisi



7.9. DOKUZUNCU ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Gavsi Baykara'nın bestelediği İsfahanek Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

Gavsi Bey İsfahanek makamında bestelemiş olduğu bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eserin birinci hanesinde İsfahanek makamının içerisinde bulunan Nişabur ve Saba çeşnilerinin gösterildiği, Nim Hicaz-Çargah, Saba-Neva perdelerini makamın yapısındaki esneklikten faydalanmak suretiyle sık sık değiştirilerek melodik yapıya bir ahenk kazandırıldığı gözlemlenmektedir. Teslimine gelindiğinde yine birinci hanede bulunan melodik yapının bir devamı hüviyetinde Buselik perdesinde Nişabur ve yerinde Saba çeşnileri gösterilmiştir. Eserin ikinci hanesinde Hüseyni perdesinde Uşşak'lı kalıplar ile Hüseyni makamı nağmeleri ve eserin diğer kısımlarında da sıklıkla müşahade ettiğimiz, makamın lahni yapısı içerisinde sıklıkla gördüğümüz Buselik perdesinde Nişabur çeşnisi gözlemlenmektedir. Bunlara ek olarak küçük bir kısımda Karcıgar içerisinde gördüğümüz haliyle Çargah perdesinde Nikriz çeşnisi gözlemlenmiştir.

Eserin üçüncü hanesinde Gavsi Bey'in diğer saz eserlerinin tiz bölümlerinde sıklıkla gördüğümüz melodik yapılar tekrar edilmiş, Neva perdesi üzerinde bir Rast ve Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak çeşnileri gösterilmiş lakin herhangi bir makama geçki yapılmamıştır. Eserin dördüncü hanesi Yürük Semai usulünde bestelenmiştir. Bu hanede yerinde Hicaz makamına geçki ve bu geçki içerisinde melodik yapıyı zenginleştirmek maksadıyla Hüseyini perdesinde Hicaz dizisinin bir kısmının kullanıldığı gözlemlenmektedir. Ayrıca Neva perdesinde Rast çeşnisi gösterildiği ve eserin dördüncü hanesinin Bayati-Uşşak dizisine geçerek nihayete erdiği gözlemlenmiştir.

Şekil 56. Buselik Perdesinde Nişabur Çeşnisi



Şekil 62. Yerinde Hicaz Geçkisi



Şekil 63. Neva Perdesinde Rast Çeşnisi 2



7.10. ONUNCU ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Gavsi Baykara'nın bestelediği Kürdilihicazkar Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

Gavsi Bey Kürdilihicazkar makamında bestelemiş olduğu bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eserin birinci hanesinde Neva üzerinde Kürdi ve Çargah perdesi üzerinde Rast dizileri gözlemlenmiştir. Teslim bölümünde, makamın içerisinde kullanılan diziler dışında herhangi bir geçki veya çeşni gözlemlenmemektedir. Eserin ikinci hanesinde makamın melodik yapısının dışında herhangi bir lahni yapı gözlemlenmemiştir. Eserin üçüncü hanesine gelindiğinde bestekârın Kürdi perdesi üzerinde bir Acemaşiran nağmeleri gösterdiği gözlemlenmiştir.

Eserin dördüncü hanesinde, Saz Semaisi formunda sıklıkla müşahade ettiğimiz usûl geçkisi kullanılmış ve dördüncü hane Semai usulünde bestelenmiştir. Hanenin girişinden altıncı porteye kadar olan kısımda doyurucu bir şekilde Hicazkar işlenmiş ve daha sonra Kürdilihicazkar makamının inici Kürdi mahiyetinde olan dizisine geçiş yapılarak, 3 farklı Kürdilihicazkar şeklinden birisi olan Hicazkar-ı Kürdi makamının bestekâr tarafından kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Şekil 64. Çargah Perdesinde Rast Çeşnisi



Şekil 65. Kürdi Perdesinde Acemaşiran Nağmeleri



Şekil 66. Yerde Hicazkar Geçkisi



7.11. ONBİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Gavsi Baykara'nın bestelediği Nihavend Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

Gavsi Bey Nihavend makamında bestelemiş olduğu bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eserin birinci hanesinde bestekar Nihavend makamının lahni yapı itibariyle esnekliğini oldukça usta bir şekilde kullanmış ve kromatik geçişlerle süslediği melodik yapıyı hanenin sonunda Neva perdesinde Hicaz çeşnisiyle nihayete erdirmiştir. Eserin tesliminde makamın melodik yapısı içerisinde olmayan herhangi bir geçki veya çeşni gözlemlenmemiştir. Eserin ikinci hanesinin son ölçüsünde ve üçüncü hanesinin girişinde Neva perdesi üzerinde Hicaz çeşnileri gözlemlenmektedir.

Eserin dördüncü hanesi Gavsi Bey'in bestelediği Saz Semailerinde sıklıkla kullandığı semai usulünde bestelenmiştir. Eserin bu hanesinde diğer hanelerde de bir miktar gözlemleyebildiğimiz, Nihavend makamının batı müziğinde ki la minör dizisini andıran tavrı, klasik tavrından ziyade daha ön plana çıkmış ve bestekar geniş aralıklar ve

altera sesler kullanarak Nihavend makamını işlemiştir. Bu hanede herhangi bir geçki veya çeşni gözlenmemektedir.

Şekil 67. Neva Perdesinde Hicaz Çeşnisi



lahni yapısında mevcut olan yerinde Rast çeşnileri gözlemlenmektedir. Bu kısmı bir bütün olarak ele alırsak yerinde Segah ve Hüzzam geçkisi olarak da nitelendirmek mümkündür.

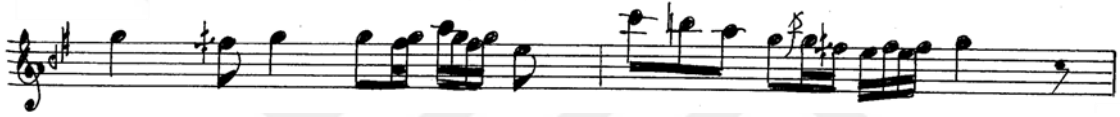
Şekil 69. Yerinde Segah ve Uşşak Çeşnileri



Şekil 70. Yerinde Müstear Çeşnisi



Şekil 71. Gerdaniye Perdesi Üzerinde Çargah Dizisi ve Hüseyni Perdesinde Nişabur Çeşnisi



Şekil 72. Neva Perdesinde Acemli Rast Nağmeleri



Şekil 73. Hüseyni Perdesinde Nişabur Çeşnisi



Şekil 74. Yerinde Hüzzam Çeşnisi



Şekil 75. Eviç Perdesinde Segah Çeşnisi



7.13. ONÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Gavsi Baykara'nın bestelediği Sazkar Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

Gavsi Bey Sazkar makamında bestelemiş olduğu bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eserin birinci hanesinde makam içerisindeki lahni yapı gereği sıklıkla kullanılan Segah perdesinde Segah çeşni kullanıldığı gözlemlenmektedir. Teslime gelindiğinde ise yine Segah perdesinde Segah çeşni kullanılmış ve teslim Rast melodileriyle nihayete ermiştir. Eserin ikinci hanesinde Rast perdesinde Nikriz ve Neva Perdesinde ki Hicaz çeşnilerinden hasıl olan bir Neveser dizisi ve yerinde Segah çeşni gözlemlenmektedir.

Eserin üçüncü hanesinde Hüseyini perdesinde Müstear çeşni ve Tiz Segah perdesinde Segah çeşni gözlemlenmektedir. Bu iki çeşninin arka arkaya gelmesi duyum itibariyle Evcara makamını çağrıştırmaktadır. Hanenin devamında ise Neva perdesinde Rast çeşni gözlemlenmiştir.

Eserin dördüncü hanesi Semai usulünde bestelenmiştir. Bu hane içerisinde yerinde Segah çeşniyle başlayan melodik yapı devamında Eviç perdesi kuvvetlendirilerek Neva üzerindeki Hicaz çeşnisine yönelmiş ve ilk olarak Hüzzam makamını duyurmuştur. Ardından Neveser makamı ile ortak çeşni olması bakımından Neva üzerindeki Hicaz çeşnisini Rast perdesinde Nikriz çeşnisine bağlamış ve Neveser makamı hasıl olmuştur. Devamında ise Yegah perdesinde Hicaz çeşni göstermiş ve Şedaraban makamı hissiyatı uyandırmıştır. Şayet bu melodik yapıyı mevcut nazari sistemimiz ışığında yorumlayacak olursak ne yazık ki herhangi anlamlı bir bütünlük yoktur ve dağınık çeşnilerden müteşekkil bir yapı gözlemlenmektedir.

Şekil 76. Yerinde Segah Nağmeleri



Şekil 77. Yerinde Neveser Nağmeleri



Şekil 78 Hüseyini Perdesinde Müstear Çeşnisi



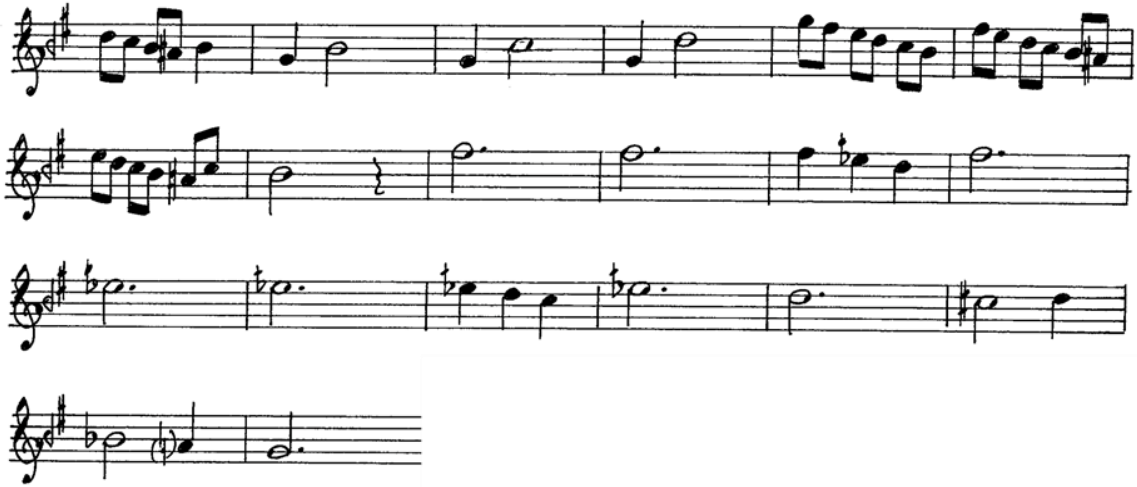
Şekil 79. Tiz Segah Perdesinde Segah Çeşnisi



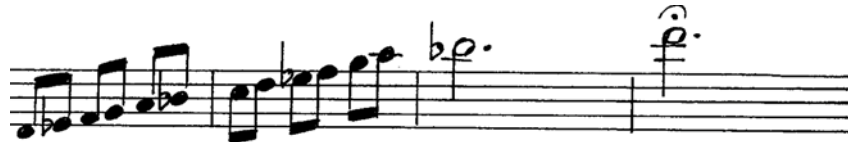
Şekil 80. Neva Perdesinde Rast Nağmeleri



Şekil 81. Yerinde Hüz zam ve Neveser Nağmeleri



Şekil 82. Yegah Perdesinde Hicaz Dizisi



7.14. ONDÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Gavsi Baykara'nın bestelediği Sultaniyegah Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

Gavsi Bey Sultaniyegah makamında bestelemiş olduğu bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eserin birinci hanesinde makamın karakteristik özellikleri dışında herhangi bir çeşni veya geçki gözlemlenmemektedir. Eserin teslim kısmında yerinde ve Hüseyini perdesinde Zirgüleli Hicaz çeşnileri gözlemlenmektedir. İkinci hanede ise eserin tamamında müşahede ettiğimiz uzak aralıklara bol atlamalı bir melodik yapı mevcuttur. Bu hane içerisinde Neva ve Yegah perdelerinde Rast çeşnileri gözlemlenmiştir. Eserin üçüncü hanesine gelindiğinde Sultaniyegah makamının içerisinde doyurucu bir şekilde gösterilmesi elzem olan Neva perdesi üzerindeki Buselik çeşnisi gözlemlenmektedir.

Eserin son hanesi Semai usulünde bestelenmiştir. Bu hane eserin tamamında müşahede ettiğimiz, Sultaniyegah makamının melodik esnekliğinden faydalanılarak kurgulanmış, geniş aralıklarda sık atlamalar ve kromatik dizi kullanımı gibi teknikleri ihtiva etmektedir. Sultaniyegah makamının içerisinde gördüğümüz çeşniler dışında herhangi bir çeşni kullanılmamıştır.

Şekil 83. Düğah ve Hüseyini Perdelerinde Zirgüleli Hicaz Çeşnisi



Şekil 84. Neva ve Yegah Perdelerinde Rast Çeşnisi



Şekil 85. Neva Perdesinde Buselik Nağmeleri



7.15. ONBEŞİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Gavsi Baykara'nın bestelediği Buselik Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir ?

Gavsi Bey Buselik makamında bestelemiş olduğu bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eserin birinci hanesinde makamın yapısı dışında bir geçki veya çeşni kullanılmadığı gözlemlenmektedir. Teslim kısmına gelindiğinde yine makamın iktiza ettiği lahni yapı dışında herhangi yapı gözlemlenmemektedir.

Eserin ikinci hanesinde Hüseyini ortak perdesi kullanılarak Hüseyini Aşiran perdesinde yani yerinde Suzidil nağmeleri gözlemlenmiştir. İkinci hanenin son ölçüsünde Suzidil makamının içerisinde Buselik makamının dizisinin bir kısmını ihtiva etmesi hasebiyle bestekar, teslime geçişte bu ortak dizisiden yararlanmışır. Eserin üçüncü hanesinde Neva perdesi üzerinde Nikriz nağmeleri gözlemlenmektedir. Eserin dördüncü hanesi Semai usulünde bestelenmiş olup elimizde bulunan nüshasında ilk ölçüsü dışında ki kısım mevcut değildir. Erişilebilir kaynaklarda eserin dördüncü hanesinin tamamına ulaşılammıştır.

Şekil 86. Yerinde Suzidil Nağmeleri



Şekil 87. Neva Perdesinde Nikriz Nağmeleri



7.16. ONALTINCI ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Gavsi Baykara'nın Hicaz makamında bestelediği Şarkı formunda ki eserde kullanılan geçkiler nelerdir ?

Gavsi Bey Hicaz makamından bestelemiş olduğu bu eserini Şarkı formunda ve Devr-i Hindi usulünde bestelemiştir. Şarkı formu üç bölümden müteşekkil bir formdur. Zemin, nakarat ve meyan bölümlerinden oluşmaktadır. Gavsi bey eserin zemin bölümünde Rast Dügâh açısı ile esere başlamış ve Muhayyer perdesine atlayarak makamın bütün dizisini göstermiştir. Bu bölümün ilk portesinde bir Nikriz çeşnisi ve nakarata yönlendiren ikinci dolap kısmında ise Eviç perdesinde Segah çeşnisi gözlemlenmektedir. Nakaratın ilk cümlesinde Neva perdesinde Rast çeşnisi ve Dügâh perdesinde Nişaburek makamını anımsatan Rast'lı kalışlar mevcuttur. Devamında tekrardan Eviç perdesinde bir Segah ve Neva perdesinde Rast çeşnileri gözlemlenmiştir. Eserin meyan bölümünde Hüseyni perdesinin güçlendirildiği ve Hüseyni nağmeleri ile meyanın nihayete erdiği gözlemlenmektedir.

Şekil 88. Yerinde Nikriz Çeşnisi



Şekil 89. Eviç Perdesin Segah Çeşnisi



Şekil 90. Neva Perdesinde Rast Çeşnisi



Şekil 91. Dügâh Perdesinde Nişaburek Nağmeleri



7.18. ONSEKİZİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Gavsi Baykara'nın Kürdilihicazkar makamında bestelediği Şarkı formunda ki eserde kullanılan geçkiler nelerdir ?

Gavsi Bey Kürdilihicazkar makamında bestelediği bu eserini Şarkı formunda ve Curcuna usulünde bestelemiştir. Eserin zemin kısmında Gerdaniye perdesinde Buselik, Çargah perdesinde Rast ve Gerdaniye perdesinde Hicaz çeşnileri gözlemlenmektedir. Nakarat bölümüne gelindiğinde yalnızca Çargah perdesinde Buselik çeşnisi gözlemlenmiştir. Eserin meyan kısmında ise bestekarın zemin kısmıyla paralel olarak aynı melodik yapıyı tercih ettiği gözlemlenmektedir. Yani eserin meyan bölümünde de Gerdaniye perdesinde Buselik, Çargah perdesinde Rast ve Gerdaniye perdesinde Hicaz çeşnileri mevcuttur.

Şekil 96. Gerdaniye Perdesinde Buselik Çeşnisi



Şekil 97. Çargah Perdesinde Rast Çeşnisi



Şekil 98. Gerdaniye Perdesinde Hicaz Çeşnisi



Şekil 99. Çargah Perdesinde Buselik Çeşnisi



7.19. ONDOKUZUNCU ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Gavsi Baykara'nın Suzinak makamında bestelediği Şarkı formunda ki eserde kullanılan geçkiler nelerdir ?

Gavsi Bey Suzinak makamında bestelediği bu eserini Şarkı formunda ve Aksak usulünde bestelemiştir. Eserin zemin kısmında Rast ve Neva perdeleri üzerindeki Hicaz dizileriyle Zirgüleli Suzinak makamının gösterildiği gözlemlenmektedir. Eserin teslim bölümüne gelindiğinde ise yerinde Rast nağmeleri gözlemlenmiştir. Şayet eserin zemin kısmını da göz önünde bulundurarak daha bütüncül bir nazar ile bakarsak buradaki melodik yapıya Basit Suzinak demek yerinde olacaktır. Teslimin meyana gönderen ikinci dolabında ise Hüseyini perdesinde Nişabur çeşnisi gözlemlenmektedir. Eserin meyan kısmında Gavsi Bey'in daha önceki şarkılarında da müşahade ettiğimiz şekilde zemin ile ortak bir melodik yapı kullanıldığı gözlemlenmektedir. Farklı olarak Neva Sünbüle atlaması ile Neva perdesinde Hicaz Çeşnili bir asma kalış mevcuttur.

Şekil 100. Yerinde Rast Nağmeleri

Al dan magö nül . her gu ze lin . . zul mü ya man .
Bir gon ca ya bağ . lan dagö nül . . ken di ni âh .
zul mü ya man . . . dir
ken di ni kan . . . dir

Şekil 101. Hüseyini perdesinde Nişabur Çeşnisi

dır (- - SAZ - -)

7.20. YİRMİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Gavsi Baykara'nın Suzinak makamında bestelediği Şarkı formunda ki eserde kullanılan geçkiler nelerdir?

Gavsi Bey Suzinak makamında bestelediği bu eserini Şarkı formunda ve Düyek usulünde bestelemiştir. Eserin zemin kısmında makamın asli yapısı harici herhangi bir çeşni veya geçki gözlemlenmemektedir. Nakarat kısmına gelindiğinde ise Çargah perdesinde bir Nikriz çeşnisi gözlemlenmiştir. Eserin meyan bölümüne gelindiğinde

nakaratin meyana gönderen dolabı da göz önünde bulundurularak incelenirse, meyanın ilk portesinde ve ikinci portenin ilk ölçüsündeki Neva perdesine kadar olan kısımda neva üzeri Zirgüleli Hicaz nağmeleri gözlemlenmektedir. Ardından melodi Zirgüleli Suzinak makamının Rast perdesinde ki Hicaz dizisini göstererek makamın asli dizisinde ezgiyi nakarata yönlendirmiştir. Yine Gavsi Bey eserin zemin ve meyan bölümlerinde aynı nağmeleri kullandığı gözlemlenmektedir.

Şekil 102. Çargah Perdesinde Nikriz Çeşnisi



O tıp kı mâ - bēde ben zer

Şekil 103. Neva Perdesinde Zirgüleli Hicaz Nağmeleri



Gü le
lır

SONUÇ VE ÖNERİLER

Birinci alt problem cümlesi olan “Gavsi Baykara’nın bestelediği Acemaşiran Saz Semaisi’nde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre ; Gavsi Bey Acemaşiran makamında bestelediği bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eser içerisinde Acem perdesinde Nikriz çeşnisi gözlemlenmiş olup Neva perdesinde Buselik, yerinde Muhayyer Kürdi ve Çargah perdesinde Zirgüleli Hicaz nağmeleri kullanılmıştır. Bu melodik yapılar şekil 1, şekil 2, şekil 3 ve 4 de gösterildiği şekildedir. Eser içerisinde herhangi bir geçki tespit edilememiştir.

Saz Semisi formu Klasik Türk Müziği içerisinde saz eserleri bölümüne ait oldukça popüler bir formdur. Klasik fasılların sonlarında icra edilen bu form dört hane bir teslim olmak üzere beş ana bölümden müteşekkildir. Her bir hanenin ardından teslim bölümü icra edilir ve bu beş bölümün eserin bütünü içerisinde nev-i şahsına münhasır hüviyetleri vardır. Saz Semaisi formu genelde Aksak Semai usulü ve dördüncü hanelerinde müşahede ettiğimiz usul geçkileri ile maruftur. Teslim bölümlerinde ise eserin biteceği yer olması ve eserin makamının kendi özellikleri içerisinde bitmesi iktizası münasebetiyle makam dışı melodik yapı kullanılmaz. Gavsi bey, formun bahsettiğimiz ve bahsetmediğimiz bölümlerinde hem makamın hem formun lazım geldiği şekilde eseri bestelemiştir.

İkinci alt problem cümlesi olan “Gavsi Baykara’nın Acemaşiran Peşrev’inde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre; Gavsi Bey Acemaşiran makamında bestelediği bu eserini Peşrev formunda ve Devr-i Kebir usulünde bestelemiştir. Eserin içerisinde Neva perdesinde Buselik ve Nikriz çeşnileri ve Yerinde Nişabur çeşnisi tespit edilmiş olup Gavsi Bey’in Acemaşiran Saz Semaisi’nde de kullandığı Çargah perdesinde Zirgüleli Hicaz nağmeleri gözlemlenmiştir. Aynı zamanda Gavsi Bey eseri yerinde Humayun nağmeleri kullanmak suretiyle melodik açıdan zenginleştirmiş ve bestekarın eserin başından sonuna kadar bestelenen makamın karakteristik yapısına riayet etmek mecburiyetinde olmadığını göstermiştir. Bu metodik yapılar şekil 5, şekil 7, şekil 8, şekil 9 ve 10 da gösterildiği şekildedir. Eser içerisinde bir adet geçki tespit edilmiştir. Yerinde Muhayyer Kürdi makamının seyir itibariyle bütün özelliklerini ihtiva eden geçki şekil 6 da mevcuttur.

Peşrev formu Klasik Türk Müziği içerisinde saz eserleri bölümüne ait yine sıkça gördüğümüz bir formdur. Klasik fasılların başında icra edilir ve Saz Semaisi gibi beş bölümden müteşekkildir. Peşrev farklı olarak daha büyük usullerle bestelenir ve genellikle daha oturaklı bir yapısı vardır. Hanelerde usul geçkileriyle sıklıkla karşılaşılmaz, her bir bölümünün Saz Semaisi'nde olduğu gibi kendine ait özellikleri vardır ve bu özellikler oldukça benzerdir. Bu iki formda da birinci haneler bestelendiği makamın özellikleri ile başlar. Teslim bölümünde ezgi makamın iktiza ettiği melodik yapı göz önünde bulundurulmak suretiyle kurgulanır ve makam nasıl bitmesi gerekiyorsa teslim de öyle biter. İkinci hane ve üçüncü hanede bestekarın tercihine göre eserin makamının dışında yakın veya uzak çeşniler kullanılır. Üçüncü haneye sıklıkla tiz karakterli nağmeler hakim olur. Gavsî Bey'in bestelediği eserler de bu kaideler ekseninde şekillenmiş ve hemen hemen bütün saz eserlerinin üçüncü haneleri tiz karakterli çeşnilere ayrılmıştır.

Üçüncü alt problem cümlesi olan “Gavsî Baykara'nın Arazbar Buselik Peşrev'inde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre ; Gavsî Bey Arazbar Buselik makamında bestelediği bu eserini Peşrev formunda ve Hafif usulünde bestelemiştir. Bu eserde Gavsî Bey makamın asli yapısı içerisinde ve dışarısında bir çok çeşni kullanmıştır. Bu çeşniler şekil 11, şekil 12, şekil 14, şekil 16, şekil 17 ve şekil 18 de gösterildiği gibidir. Bunun dışında Çargah perdesinde Nikriz, yerinde Arazbar ve Karciğâr nağmelerini kullanmıştır. Eser içerisinde tespit edilen bir adet geçki bulunmaktadır. Şekil 20 da göstermiş olduğumuz yerinde Buselik geçkisi eserin dördüncü hanesinin tamamında görülmektedir.

Dördüncü alt problem cümlesi olan “ Gavsî Baykara'nın Arazbar Buselik Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre; Gavsî Bey Arazbar Buselik makamında bestelediği bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eserin melodik yapısı aynı makamda bestelediği Peşrev ile benzerlikler ihtiva eder. Bilhassa giriş cümleleri oldukça yakındır. Eserin içerisinde dört adet çeşni tespit edilmiştir. Bu çeşniler şekil 21, şekil 22, şekil 25, şekil 26'da gösterildiği şekildedir. Aynı zamanda Gavsî Bey yerinde Karciğâr, Hüseyini perdesinde Uşşak nağmeleri ile eserin melodik yapısını zenginleştirmiştir. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz herhangi bir geçki mevcut değildir.

Beşinci alt problem cümlesi olan “Gavsî Baykara'nın Bayatî Araban Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre ; Gavsî

Bey Bayati Araban makamında bestelediği bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eserin içerisinde üç adet çeşni tespit edilmiştir. Bu çeşniler şekil 27, şekil 28 ve şekil 29’da gösterildiği şekildedir. Aynı zamanda Gavsî Bey Neva perdesinde Hicaz gösteren makamların melodik yapılarında sıklıkla karşılaştığımız Çargah perdesinde Nikriz çeşnisinde göstermiş ve Karcığar, Hisar Buselik makamlarının nağmeleriyle eseri renklendirmiştir. Bu makamların lahni yapıları içerisinde olan çeşniler müstakilen bir çeşni olarak değerlendirilmemiş ve incelenen eserler de mümkün mertebe bütüncül bir nazar öncelenmiştir. Eserin dördüncü hanesinde Gavsî Bey’in Saz Semailerinde sıklıkla gördüğümüz batı müziği üslubunu andıran bol atlamalı kromatik yapılar gözlemlenmektedir. Eserin içerisinde tespit edebildiğimiz herhangi bir geçki mevcut değildir.

Altıncı alt problem cümlesi olan “ Gavsî Baykara’nın Bestenigar Saz Semaisi’nde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre; Gavsî Bey Bestenigar makamında bestelediği bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eserin içerisinde iki adet çeşni tespit edilmiştir. Bu çeşniler şekil 34 ve 35 de gösterildiği şekildedir. Aynı zamanda Gavsî Bey Çargah perdesinde Zirgüleli Hicaz, yerinde Eviç ve Evcara nağmeleri ile eseri olabildiğince renklendirmiştir. Bu kullanılan makamlar tabiatı itibarıyla Bestenigar makamının içerisinde kullanılmaya oldukça uygun makamlardır ve birçok eserde kullanımlarını görmek mümkündür. Çargah perdesi üzerinde kullanılan Zirgüleli Hicaz dizisi zaten makamın kendi içerisinde olan bir dizidir. Eviç makamında ise Irak bölgesinde yapılan Segah çeşnisini bir oktav yukarıda göstermek Bestenigar makamı içerisinde ki kullanımını oldukça kolaylaştırır. Eviç makamını gösterdikten sonra ise Evcara makamına geçmek zahmetsiz olur. Yani Gavsî Bey Bestenigar makamının içerisinde melodik uygunluk bakımından daha külfetsiz kullanılabilecek makamları seçmiş ve eseri zenginleştirmiştir. Bu eser özelinde bilhassa dikkat edilmesi gereken husus teslim bölümde Neva perdesi kullanılmasıdır. Aslında bir Neva perdesinden ziyade Bestenigar makamının bitişinde, kullanılan Nim Hicaz perdesinin dikleşmesi gerektiğini vurgulamak amacıyla konulduğunu varsaymak daha makul olur. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz bir adet geçki bulunmaktadır. Şekil 37’de gösterilmiştir.

Yedinci alt problem cümlesi olan “ Gavsî Baykara’nın Hüseyinî Peşrev’inde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre; Gavsî Bey Hüseyinî makamında bestelediği bu eserini Peşrev formunda ve Devr-i Kebir usulünde

bestelemiştir. Eserin içerisinde dokuz adet çeşni tespit edilmiştir. Bu çeşniler şekil 38, şekil 40, şekil 42, şekil 43, şekil 44 , şekil 45, şekil 46 ve şekil 47’de gösterildiği şekildedir. Aynı zamanda Gavsı Bey yerinde Buselik, Suzidil ve Nişaburek nağmeleri ile eseri süslemiştir. Gavsı Bey bahsi geçen makamların nağmelerini ortak güçlü ses durumundan yararlanarak kurgulamış ve Hüseyini makamı içerisinde oldukça ters gelebilecek melodik yapıları başarılı bir şekilde kullanmıştır. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz herhangi bir geçki mevcut değildir.

Sekizinci alt problem cümlesi olan “ Gavsı Baykara’nın Isfahanek Peşrev’inde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre; Gavsı Bey Isfahanek makamında bestelediği bu eserini Peşrev formunda ve Devr-i Kebir usulünde bestelemiştir. Eserin içerisinde dört adet çeşni tespit edilmiştir. Bu çeşniler şekil 49, şekil 51, şekil 54 ve şekil 55’de gösterildiği şekildedir. Aynı zamanda Gavsı Bey yerinde Acemli Hüseyini ve Bayati nağmeleriyle eseri renklendirmiştir. Isfahanek makamın içerisinde Bayati nağmelerinin kullanılması makamın asli özelliklerindedir. Ayrıca sıklıkla Çargah ve Nim Hicaz perdeleri değiştirilerek kullanılır ve yerinde Nişabur çeşnisi gösterilir. Bu esere baktığımızda da Gavsı Bey’in eserinde makamın iktiza ettiği yapıyı oldukça estetik bir biçimde işlediğini müşahade etmekteyiz. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz bir adet geçki bulunmaktadır. Şekil 53’de gösterilen yerinde Hicaz geçkisi dördüncü haneyi teslime bağlayan Nişabur çeşnisine kadar devam etmiştir.

Dokuzuncu alt problem cümlesi olan “ Gavsı Baykara’nın bestelediği Isfahanek Saz Semaisi’nde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre; Gavsı Bey Isfahanek makamında bestelediği bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eserin içerisinde altı adet çeşni tespit edilmiştir. Bu çeşniler şekil 56, şekil 57, şekil 59, şekil 60, şekil 61 ve şekil 63’de gösterildiği şekildedir. Aynı zamanda Gavsı Bey ikinci hanede bulunan Hüseyini perdesi civarında gösterdiği yerinde Hüseyini nağmeleriyle ve üçüncü hanenin başında bizim ayrı çeşniler olarak değerlendirdiğimiz lakin Tahir makamı nağmeleri olarak da ele alınabilecek melodik yapılarla eseri sanatsal açıdan daha renkli bir hale getirmiştir. Isfahanek makamının asli yapısına dair bir önceki alt problem cümlesinde bahsettiklerimize ek olarak: Isfahanek makamı içerisinde Isfahan nağmelerini de ihtiva eder. Isfahanek makamının, Isfahan makamında olduğu gibi Bayati çeşnisi ile bitmesinin yanı sıra Saba çeşnisi ile de bittiğini müşahade ettiğimiz bir çok eser mevcuttur. Gavsı Bey, Saba çeşnisi ile bitmesinin makamın asli yapısına daha uygun olduğunu düşünmesi hasebiyle olsa gerek Peşrev’inde

ve Saz Semaisi'nde Saba çeşni ile eserini bitirmeyi uygun görmüştür. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz bir adet geçki bulunmaktadır. Şekil 62'de gösterilen yerinde Hicaz geçkisi dördüncü hanenin son dört ölçüsüne kadar devam etmiştir. Gavsı Bey'in Isfahanek Peşrev'inin son hanesinde de Hicaz geçkisi kullanması Isfahanek eserlerinin ortak noktalarından bir diğeri olarak dikkat çekmektedir.

Onuncu alt problem cümlesi olan “Gavsı Baykara'nın bestelediği Kürdilihicazkar Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre; Gavsı Bey Kürdilihicazkar makamında bestelediği bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eserin içerisinde makamın asli yapısının dışında bir adet çeşni tespit edilmiştir. Bu çeşni şekil 64'de gösterildiği şekildedir. Aynı zamanda Gavsı Bey üçüncü hanede bulunan Kürdi perdesi üzerinde ki Acemaşiran nağmeleri ile eseri süslemiştir. Eser içerisinde sıklıkla Gavsı Bey'in makamın asli yapısı içinde bulunan Neva perdesinde Uşşak'lı, Kürdi'li kalıfları ve Gerdaniye perdesi üzerinde bulunan Hicaz çeşnisini gösterdiği görülmektedir. Kürdilihicazkar makamının Arazbar'lı, İnici Kürdi ve Hicazkar'lı olmak üzere üç farklı çeşidi mevcuttur. Gavsı Bey bu eserde bunların üçünden müteşekkil ve her birinin sahip olduğu melodik yapıyı işlediği bir Kürdilihicazkar makamı örneği ortaya koymuştur. Bilhassa eserin dördüncü hanesinde doyurucu bir şekilde Hicazkar makamını göstermiş ve inici Kürdi mahiyetinde olan Kürdilihicazkar makamının ezgileri ile haneyi sonlandırmıştır. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz bir adet geçki bulunmaktadır. Şekil 66'da gösterilen Hicazkar geçkisi dördüncü hanenin son iki portesine kadar devam etmiştir.

On birinci alt problem cümlesi olan “Gavsı Baykara'nın bestelediği Nihavend Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre ; Gavsı Bey Nihavend makamında bestelediği bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestlemiştir. Eserin içerisinde bir adet çeşni tespit edilmiştir. Bu çeşni şekil 67'de gösterildiği şekildedir. Aynı zamanda Gavsı Bey eserin üçüncü hanesinde Neva perdesi üzerinde ki Hicaz nağmeleri ile eseri renklendirmiştir. Nihavend makamı melodik yapı itibariyle batı müziğinde bulunan la minör dizisine benzemektedir. Bu benzerlik dolayısıyla makamı işlerken batı müziği tarzında motifleri eser içerisinde kullanmak oldukça hoş bir duyuma sebebiyet verir. Gavsı Bey bahsi geçen benzerliği ve makamın esnek yapısını; uzun aralıklar, atlamalar, kromatik ezgi cümleleri ve altera sesleri sıklıkla kullandığı gözlemlenmektedir. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz herhangi bir geçki mevut değildir.

On ikinci alt problem cümlesi olan “ Gavsi Baykara'nın bestelediği Rehavi Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre ; Gavsi Bey Rehavi makamında bestelediği bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eserin içerisinde yedi adet çeşni tespit edilmiştir. Bu çeşniler şekil 69, şekil 70, şekil 71, şekil 73, şekil 74 ve şekil 75'de gösterildiği şekildedir. Aynı zamanda Gavsi Bey Neva perdesinde Acemli Rast nağmeleri ile eseri renklendirmiştir. Eserin içersinde makamın lahni yapısının müsaitliği dolayısıyla sıklıkla Segah'da Segah ve yerinde Uşşak çeşnileri kullanıldığı gözlemlenmektedir. Rehavi makamının içerisinde kullanılmaya müsait yakın çeşniler de sıklıkla tercih edilmiştir. Örneğin Hüseyini perdesinde Nişabur ve yerinde Müstear çeşnileri örnek olarak gösterilebilir. Eserin dördüncü hanesinde bir usul geçkisi mevcuttur. Bu hanenin ikinci bölümü olarak nitelediğimiz Evfer usulü ile bestelenen kısmında Gavsi Bey ayrı çeşniler olarak değerlendirdiğimiz yerinde Segah ve Hüzam, Eviç perdesinde Segah ve yerinde Rast çeşnilerini kullanmıştır. Lakin eserin bu kısmını bir bütün olarak değerlendirmek de mümkündür. Segah perdesinin güçlendirilmesi ile başlayan bu usulün altındaki lahni yapı, son portesinde ki Rast cümle teslimine bağlanan melodik bir yapı gibi düşünülerek yerinde Segah / Hüzam Nağmeleri olarak isimlendirilebilir. Eser içersinde tespit edebildiğimiz herhangi bir geçki mevcut değildir.

On üçüncü alt problem cümlesi olan “ Gavsi Baykara'nın bestelediği Sazkar Saz Semaisi'nde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre ; Gavsi Bey Sazkar makamında bestelediği bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eserin içerisinde iki adet çeşni tespit edilmiştir. Bu çeşniler şekil 78 ve 79'da gösterildiği şekildedir. Aynı zamanda Gavsi Bey eseri , makamın lahni yapısının aslında olan yerinde Segah ve yerinde Neveser, Neva perdesinde Rast, yerinde Hüzam nağmeleri, Yegah perdesinde Hicaz dizisi ile süslemiştir. Sazkar makamı yapısı itibariyle yerinde Uşşak ve Segah çeşnilerini sıklıkla kullanır. Bu eserinde Gavsi Bey yerinde Uşşak çeşnisi diyebileceğimiz bir melodik yapıyı yalnızca teslim bölümünde küçük bir yerde göstermiştir. Daha çok makamı, yerinde Segah çeşnisini sıklıkla kullanarak işlemeyi tercih etmiştir. Eserin dördüncü hanesinde ise Gavsi Bey tanımlaması zor bir melodik yapı kurgulamıştır. Hanenin üçüncü portesinde başlan ve altıncı portesinin ilk ölçüsüne kadar devam eden bu melodik yapıyı biz yerinde Segah ve Neveser nağmeleri olarak tanımlamayı tercih ettik. Segah perdesi ekseninde Segah çeşnileri ile başlamış, ardından Eviç perdesi tutarak Neva perdesinde ki Hicaz Çeşnisini

göstermiş ve Rast perdesine Nikriz’li düşmüştür. Ki sonda mezkur iki çeşniden hasıl olan bu melodik yapı Neveser makamıdır. Burada Segah çeşnisi ve Neva üzerindeki Hicaz Çeşnisini ihtiva eden bu melodik yapıya Hüzzam demek yanlış olmayacaktır. Gavsı Bey bu Neva perdesindeki ortak diziyi Neveser makamına bir bağlantı mahiyetinde kullanmış ve iç içe geçmiş oldukça sanatlı bir melodik yapı hasıl olmuştur. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz herhangi bir geçki bulunmamaktadır.

On dördüncü alt problem cümlesi olan “ Gavsı Baykara’nın bestelediği Sultaniyegah Saz Semaisi’nde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre ; Gavsı Bey Sultaniyegah makamında bestelediği bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eserin içerisinde dört adet çeşni tespit edilmiştir. Bu çeşniler şekil 83 ve 84’de gösterildiği şekildedir. Aynı zamanda Gavsı Bey eserin zaten asli yapısında olan Neva perdesinde Buselik nağmeleri ile eseri renklendirmiştir. Bu eseri Osmanlı/Türk Müziği içerisinde herhangi bir Sultaniyegah olarak nitelendirmek ve incelemek pek mümkün değildir. Sultaniyegah makamı dizi bakımından yerinde Buselik dizisinin Yegah perdesinde şeddi olarak nitelendirilebilir. Nihavend makamı da dizi bakımından mezkur dizisinin Rast perdesine şeddidir. Yani Nihavend makamı hakkında söylediğimiz makamın melodik yapısının batı müziğinde ki la minör dizisine benzerliği Sultaniyegah makamı içinde geçerlidir. Nitekim Gavsı Bey bu eserini tamamen batı müziği esintileri ile bezemiş ve adeta Saz Semaisi formunda bir batı müziği eseri vücuda getirmiştir. Eserin her kısmında yoğun bir şekilde müşahede ettiğimiz geniş aralıklı atlamalar ve bilhassa son hanede gözlemlediğimiz hanenin tamamını kuşatan kromatik iniş çıkışlar eser hakkındaki kanaatlerimizi destekler niteliktedir. Eserin form itibarıyla bu şekilde olması içerisindeki geçkileri ve çeşnileri tanımlama hususunda oldukça zorlayıcı bir etken olmaktadır. Zorlayıcı olmasının yanı sıra elimizde ki mevcut aletlerle bu tarzda bestelenmiş eserleri “nazari” olarak tanımlamak pek mümkün müdür hatta gerekli midir orası ise başka bir muamma. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz herhangi bir geçki bulunmamaktadır.

On beşinci alt problem cümlesi olan “ Gavsı Baykara’nın bestelediği Buselik Saz Semaisi’nde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre; Gavsı Bey Buselik makamında bestelediği bu eserini Saz Semaisi formunda ve Aksak Semai usulünde bestelemiştir. Eser içerisinde asli yapının dışında herhangi bir çeşni mevcut değildir. Üçüncü hanenin neredeyse tamamını ihata eden Neva Perdesinde Nikriz nağmeleri, Aynı zamanda Buselik makamı ile ortak güçlü perdesinden yararlanılarak Suzidil

gösterilmiş ve eser süslenmiştir. Gavsi Bey'in bu eserinin dördüncü hanesinin yalnızca bir portesine ulaşılabildiğinden eserin dördüncü hanesi ile alakalı bir malumatımız yoktur. Fakat Gavsi Bey'in diğer Saz Semailerinin dördüncü hanelerine ve bu eserinin dördüncü hanesinin elimizde olan kısmına bakarak bir tahmin yürütmek gerekirse, Muhtemelen Suzidil, Hisar Buselik makamlarından müteşekkil teknik bakımdan kuvvetli bir dördüncü hane olacaktır. Eserin içerisinde tespit edebildiğimiz herhangi bir geçki bulunmamaktadır.

On altıncı alt problem cümlesi olan “ Gavsi Baykara'nın Hicaz makamında bestelediği Şarkı formunda ki eserde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre; Gavsi Bey Hicaz makamında bestelediği bu eserini Şarkı formunda ve Devr-i Hindi usulünde bestelemiştir. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz üç adet çeşni mevcuttur. Bu çeşniler şekil 88, şekil, 89 ve şekil 90'da gösterildiği şekildedir. Aynı zamanda Gavsi Bey Hicaz Hümayun makamının içerisinde gördüğümüz Nişabur çeşnisini Dügah perdesini de kullanmak suretiyle Nişaburek makamı nağmelerine bağlamış ve meyan kısmında Hüseyini makamı nağmelerini de kullanarak eseri renklendirmiştir. Hicaz makamı içerisinde Eviç perdesinde Segah çeşnisi ile bir nakarat kurgulamak çok alışılagedik bir durum değildir. Nitekim Gavsi Bey bu çeşninin ardından Neva perdesi üzerinde bir Rast çeşnisi ve yerinde Nişaburek nağmeleriyle Hicaz makamının olağan dizisine melodiyi ustalıkla bağlamıştır. Meyan kısmında ise Hicaz makamının içerisinde yapılan Hüseyini nağmeleri Uzzal makamına bir gönderme olarak da düşünülebilir. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz herhangi bir geçki bulunmamaktadır.

On yedinci alt problem cümlesi olan “Gavsi Baykara'nın Kürdilihicazkar makamında bestelediği Şarkı formunda ki eserde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre; Gavsi Bey Kürdilihicazkar makamında bestelediği bu eserini Şarkı formunda ve Türk Aksağı usulünde bestelemiştir. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz iki adet çeşni mevcuttur. Bunlar şekil 93 ve şekil 94'de gösterildiği şekildedir. Aynı zamanda Gavsi Bey, Hüseyini perdesinde Segah nağmeleri ile eseri süslemiştir. Hüseyini perdesi üzerinde Segah, Kürdilihicazkar makamının yapısı düşünüldüğünde oldukça ters duyulabilecek bir melodi olmasına karşın Gavsi Bey Hüseyini Aşiran perdesine Kürdi'li bir düşünüşün ardından yine tezat duyulan fakat ahenkli tınlayan bir melodi inşa etmeyi ustalıkla başarmıştır. Eserlerinin umumuna baktığımızda da Gavsi Bey'in tezattan tenasüp çıkarma hususunda oldukça maharetli olduğu açıkça

görülmektedir. Eserin içerisinde tespit edebildiğimiz herhangi bir geçki bulunmamaktadır.

On sekizinci alt problem cümlesi olan “ Gavsi Baykara'nın Kürdilihicazkar makamında bestelediği Şarkı formunda ki eserde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre; Gavsi Bey Kürdilihicazkar makamında bestelediği bu eserini Şarkı formunda ve Curcuna usulünde bestelemiştir. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz dört adet çeşni bulunmaktadır. Bunlar şekil 96, şekil 97, şekil 98 ve şekil 99'da gösterildiği şekildedir. Gavsi Bey bu eserinde Kürdilihicazkar makamının Hicazkar-1 Kürdi olarak da bilinen tarzını işlemiştir. Bu Kürdilihicazkar makamı repertuvarımızın popüler şarkılarında müşahede ettiğimiz inici bir Kürdi dizisine ek olarak başlangıçta Hicazkar nağmeleri göstermesi ile bilinir. Aslında Gavsi Bey tam manasıyla bir Hicazkar-1 Kürdi makamında işlemiş değildir nitekim Neva perdesinde Hicaz çeşnisi eser içerisinde kullanılmamıştır. Lakin Gerdaniye üzerinde gösterdiği Hicaz çeşnileri Kürdilihicazkar makamının içerisindeki haliyle Hicazkarı-1 Kürdi üslubuna bir gönderme değildir demek yanlış olacaktır. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz herhangi bir geçki bulunmamaktadır.

On dokuzuncu alt problem cümlesi olan “ Gavsi Baykara'nın Suzinak makamında bestelediği Şarkı formunda ki eserde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre; Gavsi Bey Suzinak makamında bestelediği bu eserini Şarkı formunda ve Aksak usulünde bestelemiştir. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz bir adet çeşni mevcuttur. Bu çeşni şekil 101'de gösterildiği şekildedir. Gavsi Bey'in bu eseri Suzinak makamının Basit Suzinak olan şekliyle bestelenmiştir. Bu makamda Neva perdesinde Hicaz gösterildikten sonra Rast perdesine Rast çeşnisi ile düşüş ve bu şekilde karar esastır. Gavsi Bey eserin zemin kısmında Zirgüleli Suzinak makamının dizisini yani Rast ve Neva perdelerinde Hicaz çeşnilerini göstermiş ve Suzinak makamının Zirgüleli haliyle bir girizgah yapmıştır. Ardından eserin nakarat kısmında yerinde Rast nağmelerine geçerek eserin Basit Suzinak olarak karar ettirmiştir. Bu Rast nağmeleri içerisinde Dügah perdesinde küçük bir Uşşak çeşnisi göstermiştir. Lakin biz bu çeşniyi müstakilen göstermek yerine Rast nağmeleri içerisinde değerlendirmeyi tercih ettik. Meyan kısmında ise Gavsi Bey'in önceki şarkılarında da müşahede ettiğimiz şekilde zemin kısmı ile bir paralellik mevcuttur. Eserin içerisinde tespit edebildiğimiz herhangi bir geçki bulunmamaktadır.

Yirminci alt problem cümlesi olan “ Gavsi Baykara'nın Suzinak makamında bestelediği Şarkı formunda ki bu eserde kullanılan geçkiler nelerdir?” sorusuna dair elde edilen neticeye göre; Gavsi Bey Suzinak makamında bestelediği bu eserini Şarkı formunda ve Düyek usulünde bestelemiştir. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz bir adet çeşni bulunmaktadır. Bu çeşni şekil 102'de gösterildiği şekildedir. Gavsi Bey bu eserini Suzinak makamının Zirgüleli olanıyla bestelemiş ve bitişinde de Rast perdesinde Hicaz çeşnisini kullanmıştır. Eserin meyan kısmında Gavsi Bey, nakaratın ikinci dolabı da göz önünde bulundurulursa Neva perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz nağmeleri göstermiş denilebilir. Eserin meyan kısmının, Neva perdesinde ki bu küçük numara hariç, zemin kısmı ile yine oldukça benzer bir melodik yapıda olduğu gözlemlenmektedir. Eser içerisinde tespit edebildiğimiz herhangi bir geçki bulunmamaktadır.



KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, Y. (2013). *Neyzen Selami Bertuğ'un Anılarından Belgelerle Hazreti-i Mevlana'ya Anma Törenleri 1942-1974*. Konya: Konya Büyük Şehir Belediyesi Kültür.
- Başer, F.A. (2013). *Türk Musikisinde Abdülbaki Nasır Dede*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Yayınları.
- Baykara, R. (1953). Birinci Harb-i Umumîde Mücahidin-i Mevlevîye Alayı. *Yeni Tarih Dünyası*, 1(3) 106-108
- Behar, C. (2022). *Kadim ile Cedid Arasında*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Erdoğan, M. (1998). İstanbul'da Kütahyalı Bir Şeyh Ailesi Seyyid Ebubekir Dede ve Ahfadı. *İstanbul Araştırmaları*, (7), 125-169.
- Erdoğan, M. (2003). *Abdülbaki Baykara Dede Hayatı Şahsiyeti Eserleri ve Şiirleri*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Ergüner, K. (2005). *Journeys of a Sufi Musician* (Çev: A.C. Mayers). London: SAQI
- Feldman, W. (2022). *Osmanlı'da Mevlevîliğin Kültürel Tarihi* (Çev: O.Düz). Ankara: Ayrıntı Basım Yay. ve Mat. Hiz. San. Tic. A.Ş
- Friedlander, S. (1992). *The Whirling Dervishes*. New York: State University of New York Press
- Göktürk, H. (1960). Baykara Gavsi. *İstanbul Ansiklopedisi*. (4) (2277). İstanbul
- Gölpınarlı, A. (1985). *100 Soruda Tasavvuf*. İstanbul: Gerçek Yayınevi
- Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlana'dan Sonra Mevlevîlik*. İstanbul
- Işın, E. (1993). İstanbul'un Mistik Tarihinde Mevlevîhaneler. *İstanbul*, (4), 119-131
- İnal, M.K. (2019). Hoş Sada Son Asır Türk Musikîşinasları. İstanbul: Ketebe Yayınları
- Kaya, B. (2012). *Tekke Kapısı Yenikapı Mevlevîhanesi'nin İnsanları*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Kaya, B. ve Küçük, S. (2011). *Defter-i Dervişân Yenikapı Mevlevîhanesi Günlükleri*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Küçük, S. (2007). *Mevlevîliğin Son Yüzyılı*. İstanbul: Vefa Yayınları .
- Özeke, D. (2000). *Bir Neyzenin Hatıraları Neyzenler Kahvesi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ritter, H. (1962). 11-17 Aralık 1960 Tarihli Konya Şeb-i Arus Töreni (Çev: S.Akti), akt. Bayru, E. (2018). *Evet Aşk Güzel Şeydir*. İstanbul: Nefes Yayınları
- Uzel, N. (2007). "İhtifali Yenikapılı'lar Kurdu", <https://nezihuzel.net/2007/12/30/ihtifali-yenikapililar-kurdu/> (Erişim Tarihi: 16.05.2025)
- Uzel, N. (2011) "Mevlevîliği Harcadık Gitti", <https://nezihuzel.net/2011/11/18/evleviligi-harcadik-gitti/> (Erişim Tarihi: 08.05.2025)
- Uzel, N. (2011) "Eski Zaman Kırıntıları", <https://nezihuzel.net/2011/04/14/eski-zaman-kirintilari-3/> (Erişim Tarihi: 08.05.2025).
- Yücel, H.A. (2024). *Geçtiğim Günlerden*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Ziya, M. (1911). *Yenikapı Mevlevîhanesi*. İstanbul

EKLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Ek 1: Acemaşiran Peşrev Notası	71
Ek 2: Acemaşiran Saz Semaisi Notası.....	73
Ek 3: Arazbarbuselik Peşrev Notası	75
Ek 4: Arazbarbuselik Saz Semaisi Notası	77
Ek 5: Bayatıaraban Saz Semaisi Notası.....	78
Ek 6: Bestenigar Saz Semaisi Notası.....	79
Ek 7: Buselik Saz Semaisi Notası	81
Ek 8: Hüseyini Peşrev Notası	82
Ek 9: İsfahanek Peşrev Notası	84
Ek 10: İsfahanek Saz Semaisi Notası	86
Ek 11: Kürdilihicazkar Saz Semaisi Notası.....	87
Ek 12: Nihavend Saz Semaisi Notası	88
Ek 13: Rehavi Saz Semaisi Notası	90
Ek 14: Sazkar Saz Semaisi Notası.....	92
Ek 14 (Devam): Sazkar Saz Semaisi Notası.....	93
Ek 15: Sultaniyegah Saz Semaisi Notası.....	94
Ek 16: Hicaz Şarkı Notası	96
Ek 17: Kürdilihicazkar Şarkı Notası.....	97
Ek 18: Kürdilihicazkar Şarkı Notası.....	98
Ek 19: Suzinak Şarkı Notası.....	99
Ek 20: Suzinak Şarkı Notası.....	100

Ek 1: Acemaşiran Peşrev Notası

ACEM-AŞİRÂN PEŞREVİ

GAVSÎ BAYKARA

Devr-î kebîr

Mülâzime

2. Hâne'ye 3. Hâne'ye 4. Hâne'ye KARAR

2. HÂNE

→

Ek 1 (Devam): Acemaşiran Peşrev Notası

Acem-Aşîrân Peşrevi'nin devâmı

(G. Baykara)

The musical score is written in a single system with four staves. The first section, labeled "3. HÂNE", spans the first four staves. The second section, labeled "4. HÂNE", spans the last four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and a final cadence symbol.

Ek 2: Acemaşiran Saz Semaisi Notası

ACEM-AŞÎRÂN SAZ SEMÂİSİ

Aksaksemâi GAVSİ BAYKARA

Mülâzime

2. HÂNE

3. HÂNE

4. HÂNE
Senâi

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of eight staves of music. The first two staves are labeled 'Aksaksemâi' and the third staff is labeled 'Mülâzime'. The remaining six staves are grouped under the heading '4. HÂNE' and are individually numbered 1 through 4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents. The final staff is marked with a double bar line and a fermata over the final note.

Ek 2 (Devam): Acemaşiran Saz Semaisi Notası

Acema-şîrân Saz Semâisi'nin devâmı

(6. Baykara)

The musical score is presented in seven staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a double bar line and a key signature change to two flats. The third staff continues with a key signature change to three flats. The fourth staff features a key signature change to two flats and includes a double bar line. The fifth staff continues with a key signature change to one flat. The sixth staff has a key signature change to two flats and includes a double bar line. The seventh staff concludes with a key signature change to three flats and a final double bar line. The score is marked with various musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings like '1' and '2'.

Ek 3: Arazbarbuselik Peşrev Notası

ARAZBAR-BÛSELİK PEŞREVİ

Hafif

GAVSİ BAYKARA

Müfâzime

2. Hâneye 3. Hâneye 4. Hâneye KARAR

2. HÂNE

3. HÂNE

The musical score is written in staff notation with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and ornaments (trills, grace notes). The score is divided into sections labeled '2. Hâneye', '3. Hâneye', '4. Hâneye', and 'KARAR'. There are also sections labeled '2. HÂNE' and '3. HÂNE'. The piece concludes with a double bar line and a fermata. The tempo is marked 'Hafif' (light).

Ek 3 (Devam): Arazbarbuselik Peşrev Notası

Arazbâr-Bûselik Peşrevi'nin devamı

(G: Baykara)

4. HÂNE

5. HÂNE

Ek 4: Arazbarbuselik Saz Semâisi Notası

ARAZBÂR-BÛSELİK SAZ SEMÂİSİ

GAVSİ BAYKARA

Aksak semâi



Ek 5: Bayatiaraban Saz Semaisi Notası

BAYATÎ-ARABÂN SAZ SEMÂSİ

GAVSİ BAYKARA

Aksak semâi

Müzîme

2.HÂNE

3.HÂNE

4.HÂNE

The musical score is written in staff notation with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of several staves of music. The first section is labeled 'Aksak semâi' and the second 'Müzîme'. The score is divided into four 'Hâne' sections, labeled '2.HÂNE', '3.HÂNE', and '4.HÂNE'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a final note.

Ek 6: Bestenigar Saz Semaisi Notası

BESTENİGÂR SAZ SEMÂİSİ

Aksak semâi

GAVSÎ BAYKARA

Mülâzîme

2. HÂNE

3. HÂNE

4. HÂNE
"Semâi"

The musical score is written in a single system with ten staves. The first two staves are labeled 'Aksak semâi'. The third staff is labeled 'Mülâzîme'. The fourth staff has a first ending marked '(1)'. The fifth staff is labeled '2. HÂNE'. The sixth staff is labeled '3. HÂNE'. The seventh staff is labeled '4. HÂNE' and 'Semâi'. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a 10/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Ek 6 (Devam): Bestenigar Saz Semâisi Notası

Bestenigâr Saz Semâisi'nin devâmı

(G. Baykara)

1 2

agırleşerek

Ek 7: Buselik Saz Semaisi Notası

Büselik Saz Semâi

*Gavsî Baykara (Neşzen, Kudümzen, Dede)
(24.03.1902 – 15.11.1967)*

Aksak Semâi ♩ = 112

1. *Hâne*

Teslim

2. *Hâne*

3. *Hâne*

Semâi

4. *Hâne*

Yücel 
25.02.2021

Ek 8: Hüseyinî Peşrev Notası

HÜSEYNÎ PEŞREVİ

Devr-i kebîr

GAVSİ BAYKARA

Müâzime

2. HÂNE

Ek 8 (Devam): Hüseyinî Peşrev Notası

Hüseyinî Peşrevi'nin devamı

(G.Baykara)

3.HÂNE

4.HÂNE

Ek 9: Isfahanek Peşrev Notası

ISFAHÂNEK PEŞREVİ

GAVSÎ BAYKARA

Devr-i kebîr

2.HÂNE

3.HÂNE

Ek 9 (Devam): İsfahânek Peşrev Notası

İsfahânek Peşrevi'nin devâmı

(G. Baykara)

4. HÂNE

Ek 10: Isfahanek Saz Semâisi Notası

ISFAHÂNEK SAZ SEMÂİSİ

Aksak semâi

GAVSÎ BAYKARA

The musical score is written in a single system with ten staves. The first staff is labeled 'Aksak semâi' and the second staff is labeled 'Mütâzime'. The score is in 9/8 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into four sections labeled '2.HÂNE', '3.HÂNE', and '4.HÂNE'. The first section (2.HÂNE) consists of the first two staves. The second section (3.HÂNE) consists of the next two staves. The third section (4.HÂNE) consists of the next two staves. The fourth section consists of the final two staves. The score ends with a double bar line and a fermata symbol.

Ek 11: Kürdilihiczkar Saz Semaisi Notası

KÜRDÎ'Lİ HİCAZKÂR SAZ SEMÂİSİ

Aksaksemâi

GAVSI BAYKARA

Mütazime
(Piyano) (Keman) (Berber)

2. HÂNE

3. HÂNE

4. HÂNE
(Berber) (Piyano) (Berber) (Piyano)
(Keman) (Piyano)

Ek 12: Nihavend Saz Semaisi Notası

NİHÂVEND SAZ SEMÂİSİ

GAVSÎ BAYKARA

Aksak semâi



Mûlâzime



2. HÂNE



3. HÂNE



4. HÂNE



Ek 12 (Devam): Nihavend Saz Semaisi Notası

1 2

ağırlaşarak

ZA

Ek 13: Rehavi Saz Semaisi Notası

REHÂVÎ SAZ SEMÂİSİ

Aksaksemâi

GAVSÎ BAYKARA

Müllâzime

2. HÂNE

3. HÂNE

4. HÂNE

1 2

1 2 *zârlâşarak*

9/4

Ek 13 (Devam): Rehavi Saz Semaisi Notası

The image displays a musical score for a piece titled "Ek 13 (Devam): Rehavi Saz Semaisi Notası". The score is written on four staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff is marked with a 4/4 time signature and includes a handwritten "Ejfer" above the first few notes. The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and a fermata over the final note. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

Ek 14: Sazkar Saz Semaisi Notası

SÂZKÂR SAZ SEMÂİSİ

GAVSÎ BAYKARA

Aksak semâi



Ek 14 (Devam): Sazkar Saz Semaisi Notası

The musical notation is presented in six staves, all in G major (one sharp). The first five staves are in 2/4 time. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The sixth staff concludes with a double bar line and a fermata. Dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte) are used throughout the piece. The notation is written in a standard Western musical style with a treble clef.



Ek 15: Sultaniyegah Saz Semaisi Notası

SULTÂNÎ-YEGÂH SAZ SEMÂİSİ

"Rüzgâr"

GAVSÎ BAYKARA

Aksak semâi

Mülâzime

2. HÂNE

(Saz)

The image displays a musical score for a Saz Semaisi piece. It consists of ten staves of music. The first section is labeled 'Aksak semâi' and the second is 'Mülâzime'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note. The notation is in a single system with a key signature of one flat and a time signature of 10/8.

Ek 15 (Devam): Sultaniyegah Saz Semaisi Notası

3. HÂNE

ff

mf ff

4. HÂNE

p f p

7/4

Ek 16: Hicaz Şarkı Notası

HİCÂZ ŞARKI

Davr-ı hindî

GAVSİ BAYKARA

Gün le rim neş' ey le gec di öy le ol dum
bî - - ka râr (--SAZ --) bı ka râr (--SAZ --) El . de sâ gâr
Ak pak ol muş
her ge ce - coş tum ke sil . dim cû - yi bâr (--SAZ --)
saç la rim am ma gö nül . her dem - ba - hâr
El - de sâ - gâr . her ge ce - coş tum ke sil dim
Ak - pak ol - muş . saç la rim am ma gö nül her
cû - yi bâr (---SAZ---) Git di el den her - gü zel . â
dem - ba hâr "SON"
hû - ya kar - şı - - ih -- tí yâr (--SAZ --) ih -- ti yâr (--SAZ --)

Ek 17: Kürdilihicazkar Şarkı Notası

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

Türk aksâjî

GAVSÎ BAYKARA

Sen siz bu ha yat ol sa da cen
not yine tat sız (..SAZ..) sız (..SAZ..
Yok sun di ye gön lüm yi ne öl
gün yine baht sız (..SAZ..) sız (..SAZ..
Kal bim de bir his var se ne ler
den be ri ad sız (..SAZ..
Kal bim de bir his var se ne ler
den beri ad sız (..SAZ..) sız (..SAZ..)

Ek 18: Kürdilihicazkar Şarkı Notası

KÜRDİLİ HİCAZKÂR ŞARKI

Curcuna GAVSİ BAYKARA

Gönül â teş le re yan dı ah
ah ah ah (--- SAZ ---) ah (--- SAZ---)
Pe rî şân ol du al dan dı ah
ah ah ah (--- SAZ ---)
Pe rî şân ol du al dan dı ah
ah ah ah (--- SAZ ---)
Yi ne bir zâ li me kan dı ah
ah ah ah (--- SAZ ---)

Ek 19: Suzinak Şarkı Notası

SÛZ-NÂK ŞARKI

GAVSÎ BAYKARA

Aksak (♩, 108)

Bir gül le ba har - et me de sin (-SAZ -) hay

li za man dir (- - SAZ - . .) dir (- - SAZ . . .)

Al dan ma gö nül . . her gu ze lin . . . zul mü ya man .
Bir gon ca ya ba ğ . lan da gö nül . . ken di ni âh .

zul mü ya man dir (- - SAZ - . .) dir (- - SAZ - . .)
ken di ni kan dir dir

Bül bül gi bi ef gâ - nata ham mül

e de cek sen (. SAZ)

SÛZ-NÂK ŞARKI

GAVSÎ BAYKARA

Düyek

Do kun ma kal bi me . zî - rā çok in - ce dir . kı - rı .
lır . . . in ce dir kı rı lır (.. SAZ ..) lır (.. SAZ ...)
O tip ki mâ - bēde ben zer ki or da hiç kı rı
lır or da hiç kı rı lır (.. SAZ ..) lır (.. SAZ ...)
Gü ler sen aş - kı ma . . gön lüm ha rāb - o lur - yı kı
lır ha rab o lur yı . kı . lır (.. SAZ . . .)
lır (.. SAZ . . .) Aranağmesi .