

Araştırma Makalesi

Walter Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımı ışığında Mevlevî Âyinhanlığı: Vokal tefsir ve akustik heterofoni için bir analitik model

Serap Duran Subatan¹

Müzik Bölümü, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, Eğitim Fakültesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 9 Haziran 2026

Kabul: 28 Ağustos 2026

Online Yayın: 30 Ekim 2026

Anahtar Kelimeler

Akustik heterofoni

Âyinhanlık

Mevlevî âyin

Osmanlı müzik geleneği

Vokal icra estetiği

Walter Feldman

Öz

Bu çalışma, Walter Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımı temelinde Mevlevî âyinhanlığındaki vokal icra estetiğini, tarihsel nota belgelerinin sunduğu yapısal göstergeler ile meşk ve performans bilgisi arasındaki ilişki üzerinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı ve doküman analizi tekniğiyle yürütülmüş; Buhurizâde Mustafa İtrî'ye atfedilen Segâh Âyini, Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin Rast Âyini ve Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Sâbâ Âyini, Neyzen Emin Dede'nin derlediği nota-güfte mecmuasındaki nüshalar üzerinden karşılaştırmalı olarak çözümlenmiştir. Analiz, tarihsel kaynak-eleştirel çözümleme, şifahi aktarım ve icracı odaklı nota çözümlemesi olmak üzere üç boyutta yapılandırılmıştır. Bulgular, nota nüshalarının makam, usûl, güfte-hece yerleşimi ve biçimsel örgüyü göstermede güçlü; nefes, tahrir, mikro-zamanlama, tını ve eşzamanlı icra ayrıntılarını göstermede ise sınırlı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çerçevede “vokal tefsir”, şiir ile makam-usûl ilişkisinin icra boyutunu açıklamak üzere bu çalışmada işlevselleştirilen analitik bir kavram; “akustik heterofoni” ise doğrudan kanıtlanmış bir bulgu olarak değil, ney ile vokalin canlı icrada aynı melodik eksen çevresinde farklılaşabilmesini ileride ses kayıtlarıyla sınamak üzere önerilen analitik bir modeldir. Sonuç olarak çalışma, Mevlevî âyinhanlığını yazılı müzik metni, meşk geleneği ve performans bilgisinin kesiştiği tarihsel-estetik bir alan olarak değerlendirmekte; tarihsel nota belgelerinin yapısal çözümlemedeki olanakları ile canlı icraya ilişkin kanıt sınırlarını birlikte görünür kılmaktadır.

2822-3195 / © 2026 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Duran Subatan, S. (2026). Walter Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımı ışığında Mevlevî âyinhanlığı: Vokal tefsir ve akustik heterofoni için bir analitik model. *Türk Müziği*, 6(Walter Feldman Özel Sayısı), 51-70. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1>

Giriş

Osmanlı müzik tarihinin gelişiminde Mevlevî âyin formu, yalnızca tasavvufî bir ibadet müziği değil, makam anlayışını, büyük usûl geleneğini, beste estetiğini ve ses icracılığını biçimlendiren temel kurumsal yapılardan biri olmuştur (Feldman, 1996, 2022; Greve, 2015). Özellikle XVII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar yetişen pek çok besteci, hanende ve neyzenin Mevlevîhânelerle ilişkisi, bu kurumların Osmanlı müzik kültüründe eğitim, aktarım ve estetik üretim alanları olarak önemini göstermektedir (Behar, 2023; Feldman, 2022). Buna karşın Mevlevî âyinlerinin Osmanlı ses icracılığına kazandırdığı vokal icra estetiğinin, âyinhanlık geleneğiyle ve tarihsel aktarım süreçleriyle birlikte ele alındığı çalışmalar sınırlıdır. Bu nedenle Mevlevî âyin formunun yalnızca repertuvar veya dinî müzik türü olarak değil, yazılı müzik metni ile şifahi icra bilgisinin kesiştiği bir vokal-estetik yapı olarak yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Müzik Bölümü, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, Eğitim Fakültesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye. Email: duzan.se@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5331-2732

Başlıkta yer verilen “akustik heterofoni” kavramı, bu araştırmada doğrudan akustik ölçümle kanıtlanmış bir bulguyu değil, tarihsel nota belgesi ile canlı icra arasındaki farklılaşmayı tartışmaya açan ve ileride ses kayıtları üzerinden sınanması gereken analitik bir yorum modelini ifade etmektedir. Bu nedenle kavramın kullanımı, çalışmanın nota-temelli veri setinin kanıt sınırları içinde tutulmuş; ney ve vokalın eşzamanlı icrasına ilişkin akustik sonuçlar ileri sürülmemiştir.

Teorik Çerçeve

Bu araştırmanın teorik çerçevesi, Walter Feldman'ın geliştirdiği tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımına dayanmaktadır. Etnomüzikoloji, müziği yalnızca müzikal yapılar üzerinden değil, icra pratikleri ve kültürel bağlam içinde değerlendiren disiplinlerarası bir araştırma alanıdır (Rice, 2014). Feldman (1996, 2019, 2022), bu yaklaşımı Osmanlı müzik tarihi üzerine uygulayarak makam, usûl, repertuar ve icra geleneğini tarihsel süreç içerisinde bütüncül olarak incelemiş; özellikle Mevlevî müziğinin Osmanlı müzik kültürünün oluşumundaki belirleyici rolünü ortaya koymuştur. Feldman'ın aynı çalışmasının gözden geçirilmiş ikinci baskısı da, Osmanlı saray müziğinin makam, kompozisyon ve repertuar yapısını tarihsel süreklilik içinde yeniden ele alması bakımından bu kuramsal çerçeveyi desteklemektedir (Feldman, 2023).

Araştırmanın temel kavramlarından biri olan meşk sistemi, Osmanlı müziğinde repertuarın, icra tavrının ve estetik anlayışın yazılı notasyondan çok usta-çırak ilişkisi içerisinde şifahi olarak aktarıldığı eğitim modelini ifade etmektedir (Behar, 2023). Behar'a göre meşk yalnızca bir öğretim yöntemi değil, müzikal hafızanın ve icra kimliğinin kuşaklar boyunca korunmasını sağlayan kültürel bir aktarım mekanizmasıdır. Feldman (1996) ise bu sistemin Osmanlı müziğinin tarihsel sürekliliğini sağlayan en önemli kurumsal yapılardan biri olduğunu vurgulamaktadır. Güncel bir Mevlevî âyini araştırması da meşk sistemi ile hoca-talebe etkileşimini bestecilik düzeyinde incelemekte; Dede Efendi ve Zekâî Dede'nin âyinlerini makamsal açıdan karşılaştırarak aktarım ilişkisinin kompozisyon üzerindeki izlerini tartışmaktadır (Bayrakçı & Turabi, 2022). Bu bağlamda perde adlarının güfte mecmualarına melodiyi hatırlatıcı işaretler olarak eklenebilmesi, yazılı kaydın meşk temelli aktarımın yerine geçen eksiksiz bir temsil değil, hafızayı destekleyen yardımcı bir araç olarak işlev gördüğünü göstermektedir (Benlioğlu, 2022).

Bu çalışmada üzerinde durulan bir diğer kavram âyinhanlıktır. Âyinhan, Mevlevî âyinlerinde güfteyi makam, usûl ve tasavvufi anlam bütünlüğü içerisinde yorumlayan icracıyı ifade etmektedir. Feldman (2022), âyinhanın yalnızca eser seslendiren bir hanende olmadığını, Mevlevî estetik anlayışını ve şiirin manevi anlamını icra yoluyla aktaran temel aktörlerden biri olduğunu belirtmektedir.

Bu çalışmada kullanılan “vokal tefsir” (vocal exegesis) ifadesi, Walter Feldman'ın doğrudan önerdiği sabit bir terminolojik kategori olarak değil, onun Mevlevî müziğinde şiir, makam ve kompozisyon ilişkisine dair değerlendirmelerinden hareketle bu araştırmada işlevselleştirilen analitik bir kavram olarak kullanılmaktadır. Kavram, güftenin yalnızca nota karşılığı heceler hâlinde seslendirilmesini değil; makam seyri, usûl içindeki vurgu, hece uzatmaları, cümleme ve icracının meşk yoluyla edindiği tavır aracılığıyla yeniden yorumlanmasını ifade etmektedir (Feldman, 2022; Nettl, 2005; Rice, 2014). Böylece “vokal tefsir”, yazılı müzik metni ile yaşayan icra arasında oluşan yorum alanını açıklamak için kullanılmaktadır. Mevlevî âyinlerini hermeneutik açıdan ele alan Kaptan (2024) da âyinin görünür biçimsel unsurlarının ötesindeki anlam katmanlarını anlama ve yorumlama paradigması içinde değerlendirmektedir. Bu yaklaşım, burada önerilen “vokal tefsir” kavramıyla özdeşleştirilmemekle birlikte, Mevlevî âyinde yorum ve anlam üretimi boyutunun güncel literatürdeki karşılığını göstermesi bakımından tamamlayıcıdır.

Bu araştırmada önerilen “akustik heterofoni” kavramı, doğrudan akustik ölçüm sonucunda belirlenen bir doku özelliğini değil, aynı melodik eksen üzerinde gerçekleşen ney-vokal icrasının perde, zamanlama, süsleme ve tını bakımından farklılaşabileceğini açıklamak üzere önerilen ve sonraki araştırmalarda ses kayıtları üzerinden sınanması gereken analitik bir modeli ifade etmektedir. Feldman'ın Mevlevî icrasında neyin konumu ve vokal icrayla ilişkisine yönelik değerlendirmeleri kavramın tarihsel hareket noktasını oluşturmaktadır (Feldman, 2022, ss. 95–101). Mevcut araştırmanın temel müzikal verisi monodik nota nüshaları olduğundan, bu model notalardan doğrudan ölçülmüş ya da kanıtlanmış bir özellik olarak sunulmamaktadır.

Heterofoni, etnomüzikoloji literatüründe aynı ya da ortak bir melodik çekirdeğin eşzamanlı icra sırasında birden fazla ses/parti tarafından farklılaştırılarak gerçekleştirilmesiyle ilişkilendirilen bir doku ilkesi olarak ele alınmaktadır (Cooke, 2001). Pärtlas (2016) ise heterofoniye özellikle sözlü ve kolektif müzik gelenekleri bağlamında ele alarak kavramın monofoni, unison ve çok-hatlı müziksel örgütlenmeyle ilişkili terminolojik ve analitik sınırlarını tartışmaktadır. Bu çalışmada önerilen “akustik heterofoni” kavramı söz konusu literatürde yerleşik bir terim olarak kullanılmamakta; genel heterofoni kuramından hareketle Mevlî ney-vokal ilişkisinin gelecekte eşzamanlı ses kayıtları üzerinden sınanabilmesi amacıyla bu araştırma için geliştirilen analitik bir model olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle “akustik” nitelemesi doğrudan akustik ölçüm yapıldığı anlamına gelmemekte; canlı icrada ortaya çıkabilecek işitilebilir perde nüansı, zamanlama, süsleme ve tını farklılıklarını ileride ampirik olarak incelemeye açan bir araştırma önermesini ifade etmektedir.

Son olarak zamansal ve ritmik mimari, Mevlî âyinlerinde dört selâm yapısının büyük usûller ve makamsal gelişim aracılığıyla oluşturduğu dramatik zaman organizasyonunu ifade etmektedir. Feldman (1996, 2022), özellikle büyük usûllerin yalnızca ritmik kalıplar değil, kompozisyonun dramatik akışını belirleyen yapısal unsurlar olduğunu belirtmektedir. Bu yaklaşım, araştırmada seçilen âyinlerin form analizlerinin kuramsal temelini oluşturmaktadır.

İlgili Literatür

Walter Feldman (1996), *Music of the Ottoman Court* adlı çalışmasında Osmanlı müzik sistemini makam, usûl ve repertuar ilişkisi içinde tarihsel olarak analiz etmiş ve özellikle saray müziği ile Mevlî müziği arasındaki yapısal bağlantıları ortaya koymuştur. Bu çalışma, Mevlî âyin formunun Osmanlı müzik düşüncesi içerisindeki yerini anlamak için temel bir referans niteliği taşımaktadır. Ancak çalışma daha çok tarihsel ve yapısal analiz düzeyinde kalmaktadır. Eserin gözden geçirilmiş ikinci baskısı, Osmanlı saray müziği ile derviş çevreleri arasındaki tarihsel ilişkiyi güncellenmiş bir yayın çerçevesi içinde yeniden sunmaktadır (Feldman, 2023). Güncel nota-temelli araştırmalarda Mevlî âyinlerinin selâm, usûl, makam, güfte ve biçim özelliklerinin ayrıntılı eser tahlili yoluyla incelendiği görülmektedir; Akarsu’nun (2023) Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerifi üzerine çalışması bu yaklaşımın yakın dönem örneklerinden biridir.

Feldman (2019), Osmanlı müzik geleneğinin yerel modernlik süreçleri içerisindeki dönüşümünü inceleyerek müzik kültürünü sosyal ve kurumsal bağlamda değerlendirmiştir. Bu çalışma, Mevlî müziğin yalnızca dini bir form değil, aynı zamanda kültürel modernleşme süreçleriyle ilişkili bir yapı olduğunu göstermektedir. Buna rağmen vokal icra estetiği ayrıntılı biçimde ele alınmamıştır.

Feldman (2022), *From Rumi to the Whirling Dervishes* adlı eserinde Mevlî müziğini şiir, tasavvuf ve icra ilişkisi üzerinden incelemiş; özellikle ney, makam ve ayin yapısına odaklanmıştır. Çalışma, Mevlî âyin formunun dramatik yapısını ve III. Selâm’ın işlevini açıklamada önemli bir katkı sunmaktadır. Ancak âyinhanlık ve vokal yorumlama süreçleri daha sınırlı ele alınmıştır. Feldman’ın III. Selâmın yapı ve tarihsel evrimine odaklanan daha erken incelemesi de Mevlî âyin formunun biçimsel dönüşümünü anlamada tamamlayıcı bir kaynak oluşturmaktadır (Feldman, 2001).

Özen, Demirtaş ve Baysal’ın (2018) Mevlî âyinlerinde söz boyamaya odaklanan çalışması, güfte ile müzikal yapı arasındaki ilişkinin kompozisyon düzeyinde nasıl görünür hâle geldiğini göstermesi bakımından önemlidir. Bu çalışma, şiirin müziksel yapı içinde anlamlandırılmasına ilişkin somut örnekler sunmakta; ancak âyinhanın canlı icrada gerçekleştirdiği nefes, tını, mikro-zamanlama ve toplu söyleyiş gibi performans değişkenlerini merkezine almamaktadır. Bu yönüyle mevcut araştırmanın “vokal tefsir” yaklaşımı, söz-müzik ilişkisinin icra boyutuna odaklanan tamamlayıcı bir perspektif önermektedir. Mevlî âyinlerindeki söz-müzik ilişkisi, Özen ve Baysal (2017) tarafından da “söz-boyama” bağlamında ele alınmıştır.

Bayrakçı ve Turabi (2022), Mevlî âyini besteciliğinde hoca-talebe etkileşimini Dede Efendi ve Zekâi Dede örnekleri üzerinden incelemiş; seçilen âyinlerde makamsal benzerlikleri karşılaştırarak meşk sisteminin bestecilik aktarımındaki rolünü tartışmıştır. Çalışmanın Dede Efendi’nin Sâbâ Âyini’ni de inceleme kapsamına alması, bu araştırmadaki şifahi aktarım ve tarihsel süreklilik tartışmasıyla doğrudan ilişki kurmaktadır.

Kaptan (2024), Mevlî âyinlerini hermeneutik yaklaşım çerçevesinde sosyo-kültürel bir anlam ve yorum alanı olarak ele almaktadır. Bu çalışma müziksel nota çözümlemesinden farklı bir yöntem izlese de, âyinin yalnızca

gözlenebilir biçimsel yapıyla sınırlandırılmayacağını vurgulaması bakımından mevcut araştırmanın yorum boyutuna güncel bir bağlam sağlamaktadır.

Karadeniz (2024), XVII. yüzyıldan XIX. yüzyıla uzanan örnekleme Birinci Selâmları Ağır Düyek usûlünde bestelenen Mevlevî âyinlerini kronolojik ve biçimsel olarak incelemiş; melodik yapı, ritmik özellikler ve usûl ilişkilerini karşılaştırmıştır. Nâyî Osman Dede ve İsmail Dede Efendi'nin de örnekleme dâhil edilmesi, Mevlevî âyinlerinin Birinci Selâmlarını tarihsel süreç içinde karşılaştıran güncel bir müzikolojik çerçeve sunmaktadır.

Orta (2014), Mevlevî müziğini halkbilimsel bir perspektiften ele alarak Mevlevîhanelerin bir kültürel eğitim ve aktarım kurumu olduğunu vurgulamıştır. Çalışma, Mevlevî müziğin sosyal işlevine odaklanmakta ve kurumsal yapıyı açıklamaktadır. Ancak vokal icra estetiği ve icra analizi kapsam dışıdır.

Greve'nin (2015) editörlüğünde yayımlanan Osmanlı müzik tarih yazımına ilişkin derleme, yazılı kaynaklarla sözlü/performans temelli müzik bilgisinin birlikte değerlendirilmesinde karşılaşılan yöntemsel sorunları görünür kılmaktadır. Derlemede tarihsel kaynak, edvâr, repertuvar ve icra pratiği arasındaki ilişkinin farklı araştırmacılar tarafından tartışılması, bu çalışmanın nota belgesini tek başına icranın eşdeğeri saymayan yaklaşımını desteklemektedir. Bununla birlikte Mevlevî âyinhanlığının vokal estetiği, söz konusu tarih yazımı tartışmalarında bağımsız bir analitik kategori olarak ayrıntılı biçimde ele alınmamaktadır. Aynı derlemede Feldman (2015), geç XVII. yüzyıl Osmanlı müziğine ilişkin kaynakları repertuvar ve üslup çözümlemesiyle ilişkilendirerek tarihsel kaynak-eleştirisinin uygulamalı bir örneğini sunmaktadır.

Wright (1992), erken Osmanlı müzik antolojilerini inceleyerek makam ve repertuvar yapısının tarihsel gelişimini açıklamıştır. Bu çalışma, Osmanlı müzik teorisinin kaynak temelli analizine önemli bir katkı sağlar. Bununla birlikte performans ve vokal icra boyutu sınırlıdır.

Dinç (2024), Konya Koyunoğlu ve Mevlânâ müzelerinde bulunan dört Mevlevî âyin mecmuasını tarihsel müzikoloji, biçim ve içerik analiziyle incelemiş; mecmualardaki âyin, bestekâr, makam, perde, usûl, tarih ve repertuvar bilgilerinin tarihsel kaynak değeri taşıdığını göstermiştir. Bu yaklaşım, Mevlevî âyin mecmualarının yalnızca nota taşıyıcısı değil, repertuvarın tarihsel dolaşımını belgeleyen çok katmanlı dokümanlar olarak değerlendirilmesini desteklemektedir.

Nettl (2005), etnomüzikolojide sözlü aktarım ve performans temelli müzik bilgisi üretimini ele alarak müziğin kültürel bir hafıza sistemi olarak nasıl işlediğini açıklamıştır. Bu yaklaşım, Mevlevî âyinlerinin yazılı olmayan aktarım süreçlerini anlamak açısından önemlidir. Ancak doğrudan Osmanlı müziğine odaklanmaz.

Rice (2014), etnomüzikolojide müziksel anlamın kültür ve performans bağlamında nasıl ele alınabileceğini tartışmıştır. Bu çalışma, müzik analizinde icra boyutunun önemini vurgulaması açısından teorik bir çerçeve sunar. Ancak Mevlevî müzik pratiği spesifik olarak ele alınmamıştır.

Zannos'un çalışmaları, makam sisteminin Bizans ve Osmanlı müzik kültürleri arasındaki modal etkileşim üzerinden anlaşılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, makamın yalnızca teknik bir sistem değil, kültürlerarası bir yapı olduğunu göstermektedir. Ancak Mevlevî âyin formuna doğrudan odaklanmaz. Bu değerlendirme, Zannos'un (1990) Türk ve Yunan müziğinde entonasyonun teori ve uygulamadaki görünümünü karşılaştırdığı çalışmayla ilişkilendirilmiştir.

Araştırmanın Önemi ve Katkısı

Bu araştırmanın önemi iki temel boyutta değerlendirilmektedir. İlk olarak çalışma, Osmanlı-Mevlevî müzik geleneğini yalnızca tarihsel bir repertuvar incelemesi olarak değil, ses icracılığı merkezli bir estetik üretim alanı olarak ele alarak literatüre icra odaklı bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Mevcut literatürde Feldman (1996, 2019, 2022) Osmanlı müzik geleneğini tarihsel ve yapısal açıdan kapsamlı biçimde ele almış olsa da, Mevlevî âyinhanlık pratiğinin vokal icra estetiği, tını örgüsü ve icra temelli yorumlama süreçleri açısından ayrı bir analitik kategori olarak daha sınırlı incelendiği görülmektedir. Bu çalışma, “vokal tefsir” ve “akustik heterofoni” kavramsallaştırmaları aracılığıyla söz konusu tartışmaya katkı sunmayı ve Mevlevî âyin formunu Osmanlı ses icracılığı bağlamında yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Bu bağlamda araştırmancının katkısı, Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımını icra estetiği ve vokal üretim süreçleriyle ilişkilendirerek tartışmasından kaynaklanmaktadır. Rice (2014) ve Nettle (2005) tarafından ele alınan etnomüzikoloji ve şifahi aktarım yaklaşımları, müziksel bilginin kültürel aktarımını açıklamak için önemli bir çerçeve sunarken, bu çalışma söz konusu çerçevenin Mevlevî âyin icrasındaki tınısal ve performatif boyutların ileride ampirik olarak incelenmesine yönelik bir analitik çerçeve önermektedir.

İkinci olarak araştırmancının bilimsel, kültürel ve uygulamalı değeri, disiplinlerarası bir yaklaşım üzerinden Osmanlı müzik çalışmalarına icra merkezli bir analiz çerçevesi önermesinden kaynaklanmaktadır. Behar'ın (2023) meşk sistemi üzerine değerlendirmeleri müziksel bilginin kültürel sürdürülebilirliğini açıklarken, bu çalışma söz konusu sürekliliği vokal icra estetiği ve yazılı nota-şifahi aktarım ilişkisi üzerinden ele almaktadır. Bu yönüyle araştırma, müzikoloji, tarihsel etnomüzikoloji ve performans çalışmaları arasında bir analitik köprü kurmakta; ayrıca geleneksel müzik eğitimi, icra pratiği ve somut olmayan kültürel miras araştırmaları bakımından kullanılabilir bir kavramsal çerçeve geliştirmektedir.

Dolayısıyla bu araştırma, Osmanlı müzik tarihi literatüründe Mevlevî âyin formunun vokal icra boyutunu daha görünür kılmayı ve tarihsel etnomüzikoloji ile performans araştırmaları arasında icra-merkezli bir tartışma zemini oluşturmayı amaçlamaktadır.

Araştırma Problemi

Mevlevî âyinleri üzerine yapılan araştırmalar çoğunlukla form, makam, usûl, repertuvar ve tasavvuf ekseninde yoğunlaşırken, âyinhanlık geleneğinin vokal icra estetiği boyutu ile yazılı nota metni-şifahi aktarım-icra ilişkisi birlikte yeterince incelenmemiştir. Araştırmancının temel problemi, Mevlevî âyin formu ve âyinhanlık geleneğinin Osmanlı müzik tarihindeki estetik ve icraya ilişkin rolünün Walter Feldman'ın tarihsel ve yapısal yaklaşımı temelinde nasıl çözümlenebileceğidir.

- Seçilen üç Mevlevî âyininin nota nüshalarında makam, usûl, güfte-hece yerleşimi ve biçimsel örgü hangi ortak ve farklı özellikleri göstermektedir?
- Nota metninin doğrudan gösterdiği yapısal unsurlar ile meşk ve canlı icra bilgisi gerektiren vokal unsurlar nasıl ayrıştırılabilir?
- “Vokal tefsir” ve “akustik heterofoni” kavramları, Mevlevî âyinhanlığındaki şiir-makam-icra ve ney-vokal ilişkilerini hangi analitik sınırlar içinde açıklayabilir?

Yöntem

Araştırma Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı kapsamında doküman incelemesine dayalı olarak tasarlanmıştır. Araştırmancının genel metodolojik yönelimi tarihsel etnomüzikolojidir. Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği ve Mevlevî müziğine ilişkin çalışmaları (1996, 2019, 2022), tarihsel kaynak, repertuvar, kurum, makam-usûl yapısı ve icra pratiğini birlikte ele alan kuramsal-tarihsel bir hareket noktası olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte makalede uygulanan üç aşamalı çözümleme düzeni Feldman tarafından adlandırılmış veya standartlaştırılmış bağımsız bir “Feldman metodolojisi” değildir; Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımından hareketle bu araştırmanın sorularına ve nota-temelli veri setine göre araştırmacı tarafından oluşturulmuş analitik bir çerçevedir.

Nitel araştırma → Doküman incelemesi → Tarihsel etnomüzikoloji → Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımından hareketle bu araştırma için geliştirilen analitik çerçeve → Seçilen Mevlevî âyinlerinin analizi.

Araştırmada Mevlevî âyin formu ve âyinhanlık geleneği; tarihsel gelişimi, meşk sistemi, makam-usûl ilişkisi ve vokal icra estetiği özellikleri bakımından yorumlayıcı bir yaklaşımla incelenmiştir. Bu doğrultuda diyakronik (tarihsel) çözümleme ile Mevlevî âyin formunun tarihsel gelişim süreci, senkronik (yapısal) çözümleme ile ise seçilen âyin örneklerinin form, makam, usûl ve vokal icra özellikleri analiz edilerek Walter Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımı doğrultusunda değerlendirilmiştir (Feldman, 2022).

Bu araştırmada vokal icra estetiği, doğrudan ses kaydı analizi yoluyla değil, nota metninin sunduğu vokal örgütlenme imkânları ile tarihsel/meşk temelli icra bilgisinin analitik ilişkisi üzerinden incelenmiştir.

Analitik tutarlılığı sağlamak amacıyla aynı çözümleme ölçütleri üç eserin Birinci Selâmlarına sistematik biçimde uygulanmış; karşılaştırmalar aynı form basamağı üzerinden yürütülmüştür. Doğrudan nota üzerinde gözlenebilen bulgular ile tarihsel literatür ve meşk bilgisine dayalı yorumlayıcı çıkarımlar ayrı kanıt kategorileri olarak değerlendirilmiş; böylece analiz sürecinde veri ile yorum arasındaki sınırın korunması amaçlanmıştır.

Araştırma Dokümanları

Araştırmacının kuramsal dokümanlarını Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği ve Mevlevî müziği üzerine geliştirdiği tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımını ortaya koyan *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (Feldman, 1996), *The Emergence of Ottoman Music and Local Modernity* (Feldman, 2019) ve *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry and Mysticism in the Ottoman Empire* (Feldman, 2022) adlı eserleri oluşturmaktadır. Bu eserler, araştırmacının tarihsel, kuramsal ve metodolojik temelini oluşturması nedeniyle veri kaynağı olarak seçilmiştir. Benzer bir güncel çalışmada Özgelen ve Bakkal (2025), Emin Dede mecmuasındaki âyin notalarını referans alarak literatür taraması, doküman incelemesi ve müzikal analizi birlikte kullanmış; iki Mevlevî âyini bütünü selâm ve bölümleriyle makamsal açıdan karşılaştırmıştır.

Araştırmacının müzikal analiz dokümanlarını, Mevlevî âyin repertuvarının farklı tarihsel katmanları ile farklı makam ve usûl örgülerini karşılaştırmaya elverişli üç eser oluşturmaktadır: Buhurizâde Mustafa İtrî'ye atfedilen Segâh Âyini, Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin Rast Âyini ve Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Sâbâ Âyini. Eser seçimi amaçlı örnekleme mantığıyla üç ölçüte dayandırılmıştır: (1) besteci ve repertuar kimliklerinin farklı tarihsel dönemlerle ilişkilendirilebilmesi, (2) Segâh, Rast ve Sâbâ makamlarının farklı seyir ve intonasyon özellikleri üzerinden karşılaştırmaya imkân vermesi ve (3) Birinci Selâmlarda farklı usûl örgülerinin aynı türdeki nota belgeleri üzerinden izlenebilmesi. Bu seçim, üç eseri bütünü Mevlevî âyin repertuvarının temsilcileri olarak kabul etme amacı taşımamakta; belirlenen araştırma sorularını karşılaştırmalı biçimde incelemeye elverişli, sınırlı ve analitik bir örneklem oluşturmaktadır.

Karşılaştırmalı nota çözümlemesinin Birinci Selâmlar üzerinde yoğunlaştırılması, üç eserde aynı form basamağının ortak bir analitik düzlemde incelenebilmesini sağlamak amacıyla tercih edilmiştir. Böylece makam seyri, usûl çevrimi ve güfte-hece yerleşimi farklı besteci ve makam örneklerinde aynı biçimsel konum üzerinden karşılaştırılmıştır. Bu tercih, âyinlerin diğer selâmlarına ilişkin sonuç üretme iddiası taşımamakta; çalışmanın doğrudan nota-temelli bulgularını Birinci Selâm örnekleriyle sınırlandırmaktadır.

Veri Analizi

Araştırmada Walter Feldman'ın tarihsel etnomüzikoloji yaklaşımından hareketle bu araştırma için geliştirilen üç aşamalı bir analitik çerçeve uygulanmıştır (Feldman, 1996, 2019, 2022). Birinci aşama “tarihsel kaynak-eleştirel çözümleme” olarak adlandırılmıştır. Bu adlandırma yeni ve bağımsız bir yöntem iddiası taşımamakta; eser kimliği, besteci atfı, nüsha tarihi, repertuarın yazılılaşma süreci ve mevcut nota belgesinin temsil gücünü tarihsel kaynak eleştirisi ilkeleriyle birlikte değerlendiren operasyonel bir çözümleme basamağını ifade etmektedir. İkinci aşamada şifahi aktarım; üçüncü aşamada ise icracı odaklı nota çözümlemesi ele alınmıştır. Feldman'ın çalışmaları tarihsel ve kuramsal dayanağı oluştururken, “vokal tefsir”, “akustik heterofoni” ve bu üç aşamalı düzen araştırmanın analitik süreçlerini oluşturmaktadır.

Tablo 1. Araştırmanın analitik çerçevesi ve çözümleme boyutları

Analiz Boyutu	İncelenen Göstergeler	Veri Kaynağı	Kanıt Düzeyi
Tarihsel Kaynak-Eleştirel Çözümleme	Eser kimliği, besteci atfı, makam, usûl, nüsha bilgisi ve tarihsel bağlam	Tarihsel kaynaklar ve nota nüshası	Tarihsel kanıt
Şifahi Aktarım Çözümlemesi	Meşk sistemi, icra tavrı, intonasyon, tahrir ve aktarım ilişkileri	Literatür ve tarihsel/geleneğe ilişkin bilgiler	Yorumlayıcı kanıt
İcracı Odaklı Çözümleme	Makam seyri, usûl örgüsü, güfte-hece ilişkisi, form ve melismatik alanlar	Nota nüshası (doküman analizi)	Doğrudan nota-temelli kanıt
Performans Değişkenleri*	Nefes, tahrir, artikülasyon, mikro-zamanlama, tını ve heterofonik farklılaşma	Ses kaydı (mevcut araştırmanın veri seti dışında)	Bu araştırmada doğrudan sınanmamış

* Bu boyut, mevcut araştırmanın metodolojik sınırlılıkları nedeniyle doğrudan analiz edilmemiş; tartışma ve ileri araştırma düzeyinde ele alınmıştır.

Analiz Prosedürüne İlişkin Ek Açıklama

Bu çalışmada nota metinleri, icranın bütün ayrıntılarını sabitleyen nihai belgeler olarak değil, şifahi/meşk temelli aktarımın yazıya geçirilmiş tarihsel tanıkları olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle üç eser için yapılan çözümlemelerde (a) notada doğrudan gözlenebilen makam seyri, usûl, güfte-hece yerleşimi ve biçimsel örgü ile (b) ancak icra kaydı veya meşk bilgisiyle doğrulanabilecek nefes, tahrir, mikro-zamanlama, tını ve heterofonik ayrışma birbirinden ayrılmıştır. Bu ayrım, Feldman'ın tarihsel kaynak, repertuvar ve yaşayan icra pratiğini birlikte değerlendiren yaklaşımıyla uyumludur (Feldman, 1996, 2022).

Vokal tefsir kavramının analitik boyutları ve veri temelindeki kanıt düzeyleri aşağıdaki tabloda açık biçimde tanımlanmıştır:

Tablo 2. Vokal tefsirin analitik boyutları ve göstergeleri

Gösterge	Analitik Statü	Bu Araştırmada Kullanım
Güfte-hece dağılımı	Doğrudan nota-temelli gösterge	Doğrudan incelendi
Melismatik uzatmalar	Doğrudan nota-temelli gösterge	Doğrudan incelendi
Makamsal karar yönelimleri	Doğrudan nota-temelli gösterge	Doğrudan incelendi
Cümleme olanağı	Nota-temelli fakat yorumlayıcı gösterge	Nota üzerinden olasılık olarak değerlendirildi
Nefes	Performans kaydı gerektirir	Doğrudan sınanmadı
Tahrir	Performans kaydı gerektirir	Doğrudan sınanmadı
Tını	Akustik/performatif veri gerektirir	Doğrudan sınanmadı
Mikro-zamanlama	Ses kaydı analizi gerektirir	Doğrudan sınanmadı

Nota dokümanı olarak Neyzen Emin Dede tarafından derlenen Mevlevî Âyinleri Nota ve Güfte Mecmuası kullanılmış; Segâh, Rast ve Sâbâ âyinleri bu nüsha üzerinden karşılaştırmalı olarak okunmuştur (Neyzen Emin Dede, 2021). Mecmua bestecilerin otograf nüshası olmadığından, nota ile eserin ilk tarihsel icrası özdeş kabul edilmemiştir.

Bulgular

Bu araştırmada İtrî'ye atfedilen Segâh Âyin-i Şerîfi, Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin Rast Âyin-i Şerîfi ve Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Sâbâ Âyin-i Şerîfi'nin Birinci Selâmlarına ilişkin bulgular, kullanılan veri türünün sağladığı kanıt düzeyi gözetilerek değerlendirilmiştir. Üç eserin nota nüshaları; makam seyri ve karar yönelimleri, usûl yapısı, güfte-hece yerleşimi, nota değerleri, melismatik genişlemeler ve usûl çevrimi içinde nota üzerinden izlenebilen vokal cümleme olanaklarının karşılaştırmalı olarak incelenmesine imkân vermektedir. Bu göstergeler, çalışmada önerilen “vokal tefsir” kavramının nota-temelli analitik düzeyini oluşturmaktadır. Buna karşılık âyinhanın fiilî nefes kullanımı, tahrir ve diğer icraya bağlı süslemeleri, artikülasyonu, tınısal özellikleri, mikro-zamanlama tercihleri ve ney ile vokal arasında eşzamanlı icrada ortaya çıkabilecek perde, zamanlama ve tını farklılaşmaları nota nüshalarından doğrudan belirlenmemektedir. Bu performatif değişkenler, üç esere ilişkin doğrulanmış nota bulguları olarak değil, meşk ve icra pratiği bağlamında ses kayıtları üzerinden sınanması gereken analitik değişkenler olarak ele alınmıştır. Aynı nedenle “akustik heterofoni”, nota nüshalarından saptanmış bir doku özelliği değil, eşzamanlı ney-vokal kayıtlarının karşılaştırmalı analiziyle ampirik olarak sınanabilecek bir performans önermesi olarak konumlandırılmıştır. Aşağıdaki eser çözümlemelerinde bu kanıt sınırı yeniden tekrarlanmayarak, her eser yalnızca mevcut müzikal belgenin doğrudan desteklediği göstergeler üzerinden değerlendirilmiştir.

Üç Âyinde Ortak Form Mantığı ve Tarihsel Sürekliliğe İlişkin Bulgular

Üç nota nüshasının karşılaştırılması, farklı makam ve besteci kimliklerine rağmen selâm temelli form mantığının, usûl çevrimlerinin ve güftenin melodik yapı içine yerleştirilmesinin ortak bir kompozisyonel çerçeve oluşturduğunu göstermektedir. Segâh, Rast ve Sâbâ örnekleri aynı tarihsel ana ait belgeler değildir; buna karşın geç dönem yazılı nüshalar, repertuvarın ortak biçimsel hafızasını görünür kılan karşılaştırılabilir veriler sunmaktadır (Feldman, 1996, 2022; Neyzen Emin Dede, 2021).

Bu ortaklık, eserlerin tarih boyunca değişmeden kaldığı anlamına gelmemektedir. Nota nüshalarının bestecilere ait otograf belgeler olmaması, eser kimliği ile eldeki yazılı temsil arasında tarihsel bir mesafe bulunduğunu göstermektedir. Dolayısıyla bulgu, “değişmez bir metin” fikrinden çok, makam, usûl ve selâm düzeninin aktarım boyunca korunmuş bir yapısal çekirdek oluşturduğu yönündedir.

Karşılaştırma ayrıca üç eserin makam ve usûl bakımından farklı estetik alanlar oluşturduğunu göstermektedir. Bu farklılıklar, âyin formunun tek tip bir melodik şema üretmediğini; ortak form çerçevesi içinde besteci, makam ve dönem farklılıklarının belirginleşebildiğini ortaya koymaktadır. Böylece Mevlevî âyin repertuarı, tarihsel süreklilik ile kompozisyonel çeşitliliğin birlikte gözlemlenebildiği bir yapı olarak değerlendirilmektedir.

Nota Metni ile Şifahi Aktarım Arasındaki İlişkiye Dair Bulgular

Üç nüshada melismatik alanlar, hece uzatmaları, cümle sonları ve usûl çevrimi içinde tekrar eden melodik kuruluşlar, yazılı melodik çekirdeğin âyinhan tarafından makam ve meşk bilgisiyle icraya dönüştürüldüğü başlıca temas noktalarını göstermektedir. Bu bulgu, nota ile şifahi aktarımı karşıt iki bilgi alanı olarak değil, farklı kanıt düzeylerinde birbirini tamamlayan iki katman olarak değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır (Behar, 2023; Feldman, 2022).

Segâh, Rast ve Sâbâ örnekleri arasındaki ortaklık, güftenin salt hece-ses eşleştirmesiyle değil; uzatma, tekrar, karar ve usûl içindeki yerleşim aracılığıyla biçimlenmesidir. Bu nedenle âyinhan, araştırmanın analitik modelinde notayı pasif biçimde tekrar eden bir seslendirici olarak değil, yazılı melodik çekirdeği makam ve meşk bilgisiyle icraya dönüştüren etkin bir yorumlayıcı olarak konumlandırılmıştır. Böyle bir konumlandırma, vokal estetiğin yalnızca perde ve süre doğruluğuna indirgenemeyeceğini; tavrı bilgisinin de tarihsel aktarımın bir parçası olduğunu göstermektedir.

Seçilen Üç Mevlevî Âyininin Nota Dokümanlarına Dayalı Karşılaştırmalı Bulguları

Şekil 1–3, karşılaştırmalı çözümlemenin görsel kanıt alanları olarak kullanılmıştır. Her nota örneğinde A–D işaretleriyle melismatik uzatma, karar yönelimi, güfte-hece uzaması ve usûl çevrimi içindeki vokal cümle kuruluşuna ilişkin temsili odaklar gösterilmiştir. İşaretleme tam bir transkripsiyon veya ölçü numaralandırması değil, metinde tartışılan göstergelerin nota üzerinde izlenebilmesini kolaylaştıran analitik yönlendirmelerdir.

Buhurizâde Mustafa İtrî – Segâh Âyin-i Şerîfi

Neyzen Emin Dede | 261

İtrî'nin Devr-i Revân Usûlünde
Segâh Âyin-i Şerîfi

Birinci Selâm

Buhurizâde Mustafa İtrî Efendi
(1640-1712)

Devr-i Revân

D →

A →

C →

B →

Figür 1. İtrî'ye atfedilen Segâh Âyin-i Şerîfi'nin nota nüshasından örnek. Kaynak: Neyzen Emin Dede (2021), s. 261. [Hamparsum nota çevirisi: Osman Kırklıkçı; nota yazımı: Özata Ayan.]

Analitik kesitlerin açıklaması:

A: Melismatik uzatma.

B: Segâh makamında karar yönelimi.

C: Güfte-hece uzaması.

D: Devr-i Revân usûlü çevrimi içinde nota üzerinden izlenebilen vokal cümle kuruluşu.

Kesit A. Melismatik uzatma alanı: Tek hecenin birden fazla nota değeri üzerinde genişlediği nota örneği

a şık ca nı men ca na nı men sul ta nı men

Kesit B. Karar yönelimi: Segâh makamının karar alanına yönelen cümle sonu örneği

e zi can bi gu al la h hu

Kesit C. Güfte-hece uzaması: Hece ile melodik süre arasındaki genişlemeyi görünür kılan örneği



Kesit D. Nota üzerinden izlenebilen vokal cümle kuruluşu: Devr-i Revân çevrimi içinde güfte ile melodik cümlelerin birlikte uyumunu gösteren nota-temelli örneği

Devr-i Revân



Not: Kesitler orijinal nota nüshasının renk ve çizgi yapısı değiştirilmeden, yalnızca ilgili porte, nota ve güfte satırını gösterecek biçimde müzikal cümleyi sınırlar ve A-B-C-D kesitlerinin her birinde ilgili porte/sistem, nota değerleri ve güfte-hece satırı birlikte ve eksiksiz gösterilmiştir.

İtrî'nin Segâh Âyini'nin Birinci Selâmında belirlenen A–B–C–D kesitleri, Feldman'ın Osmanlı müziğinde makam, usûl, kompozisyon ve aktarım geleneğini birbirinden bağımsız unsurlar olarak değil, tarihsel bir müzikal sistemin ilişkili bileşenleri olarak değerlendiren yaklaşımı doğrultusunda ele alınmıştır. Bu çerçevede A kesitindeki (2. dizek) melismatik ve tekrarlayan melodik hücreler, güftenin melodik yapı içerisinde genişletilmesine; B kesitindeki (12–13. dizekler) kapanış hareketi, Segâh makamının karar alanına doğru gelişen makamsal yönelime; C kesitindeki (9. dizek) uzun hece değerleri ve güfte–nota dağılımı, şiirsel metnin müzikal zaman içerisinde yeniden düzenlenmesine; D kesitindeki (1. dizek) vokal cümle kuruluşu ise Devr-i Revân usûlünün ritmik organizasyonu ile melodik söyleyiş arasındaki yapısal ilişkiye işaret etmektedir. Feldman'ın tarihsel etnomüzikolojik perspektifiyle değerlendirildiğinde bu göstergeler, notanın yalnızca sabitlenmiş bir müzik metni olarak değil, meşk içerisinde aktarılan icra bilgisinin belirli yapısal izlerini taşıyan tarihsel bir belge olarak okunmasına imkân vermektedir. Bu bağlamda Segâh Âyini, çalışmada önerilen “vokal tefsir” kavramının nota üzerinden gözlenebilen melodik, ritmik ve güfte-temelli bileşenlerini görünür kılan bir örnek oluşturmaktadır.

Tarihsel kaynak çözümleme boyutunda Segâh Âyini, XVII. yüzyıla bağlanan eser kimliği ile günümüze ulaşan daha geç tarihli yazılı nüsha arasındaki mesafe dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Feldman'ın kaynak-eleştirel yaklaşımı doğrultusunda besteci atfı, makam ve form bilgisi geleneksel repertuar kimliğinin parçası olarak korunurken, mevcut nota nüshası eserin ilk icrasının birebir kaydı olarak kabul edilmemiştir (Feldman, 1996, 2022). Nota metninde Birinci Selâmın Devr-i Revân usûlü çevresinde örgütlenmesi ve Segâh makamının karakteristik karar alanına yönelen melodik hareket, eserin ortak melodik-formel çekirdeğini görünür kılmaktadır (Neyzen Emin Dede, 2021).

Nâî Osman Dede'nin Düyek Usûlünde
Rast Âyin-i Şerîfî

Birinci Selâm Nâî Osman Dede
(1642 - 1729)

D → **Düyek**

he y ya ri in ni ha ne ki pe y ve

ve si te de ru çe çen gü çe ga nest

A →

hey yi hey sul ta nı men e zi ha ce bi pü r si

sid ki in ha ha ne çi ha nest

hey yi hey sul ta nı men çün nû ru zi kı

ya me ti ki ke si ra ra

se ri ke si ni st hey yi hey sul

ta nı men ez zevk ne da ne

ne s tû fû la ne s tû fû la

C →

nest hey yi hey sul ta nı men

hu hün ka rı men hu ra

na yi men hu hu ya hu

B →

ya hu Ya hu ya men hu a man a man

Figür 2. Kutb-ı Nâî Osman Dede'nin Rast Âyin-i Şerîfî nota nüshasından örnek. Kaynak: Neyzen Emin Dede (2021:29). [Hamparsum nota çevirisi: Osman Kırklıkçı; nota yazımı: Özata Ayan.]

Analitik kesitlerin açıklaması:

- A. Melismatik / tekrarlayan melodik hücre.
- B. Rast makamında karar yönelimi.
- C. Uzun hece değeri ve güfte-hece yerleşimi.
- D. Düyek usûlü çevrimi içinde nota üzerinden izlenebilen vokal cümle kuruluşu.

Kesit A. Melismatik / tekrarlayan melodik hücre: Rast Âyini'nde vokal örgüyü belirginleştiren nota örneği

hey yi hey sul ta nı men e zi ha ce bi pü r si

Kesit B. Karar yönelimi: Rast makamında cümle sonu ve karar alanına yönelen örneği



Kesit C. Uzun hece değeri: Güfte-hece yerleşiminin Düyek çevrimi içinde uzadığı örneği



Kesit D. Nota üzerinden izlenebilen vokal cümle kuruluşu: Düyek usûlü içinde melodik hücre, güfte ve cümle yapısının birlikte izlenebildiği örnek



Not: Kesitler orijinal nota nüshasının renk ve çizgi yapısı değiştirilmeden, yalnızca ilgili porte, nota ve güfte satırını gösterecek biçimde müzikal cümleyi sınırlar ve A-B-C-D kesitlerinin her birinde ilgili porte/sistem, nota değerleri ve güfte-hece satırı birlikte ve eksiksiz gösterilmiştir.

Osman Dede'nin Rast Âyini'nin Birinci Selâmına ilişkin A-B-C-D kesitleri, Feldman'ın makam ve usûlü Osmanlı kompozisyon pratiğinin tarihsel-estetik örgütlenmesi içerisinde değerlendiren yaklaşımı temelinde yorumlandığında, vokal çizginin yalnızca notaya aktarılmış bir melodi olmadığına işaret etmektedir. A kesitindeki (3. dizek) tekrarlayan ve melismatik melodik hücreler, güfte hecelerinin melodik genişlemeye açıldığı alanları; B kesitindeki (12-13. dizekler) kapanış süreci, Rast makamının karar alanına yönelik aşamalı yönelimi; C kesitindeki (11. dizek) uzun nota değerleri, güfte hecelerinin müzikal zaman içerisindeki farklılaşan sürelerini; D kesitindeki (1. dizek) başlangıç cümlesi ise Düyek usûlü ile vokal cümle kuruluşu arasındaki yapısal ilişkiyi göstermektedir. Feldman'ın meşk ve tarihsel aktarım bağlamına verdiği önem dikkate alındığında, bu nota-temelli göstergeler icracının kendisiyle özdeşleştirilmemeli; aksine, icracının gelenek içerisinde yorumlayarak gerçekleştirdiği müzikal yapının yazılı düzeyde izlenebilen çerçevesi olarak değerlendirilmelidir. Böylece Rast Âyini, çalışmada vokal tefsirin nota-temelli göstergeleri ile meşk yoluyla aktarılan performatif bilgi arasındaki ayrımın somutlaştırılmasına olanak sağlamaktadır.

Rast Âyini tarihsel kaynak-eleştirel çözümleme bakımından, bestecilik, neyzenlik ve Mevlevî aktarım pratiklerinin aynı kültürel çevrede birleştiği bir örnek olarak değerlendirilmiştir. Nota nüshasında Birinci Selâmın Düyek usûlüyle başlaması ve sonraki selâmlarda değişen usûl örgüsü, ritmik mimarinin yalnızca eşlik kalıbı değil, formun zaman içindeki kuruluşunu belirleyen bir unsur olduğunu göstermektedir (Feldman, 1996, 2022; Neyzen Emin Dede, 2021).

Rast örneğinde tekrar eden melodik hücreler ve uzun hece değerleri, Düyek çevrimi içinde vokal cümlelerin düzenlenmesini belirginleştirmektedir. Özellikle tekrar, uzatma ve cümle sonu yönelimleri, güftenin ritmik-makamsal yapı içinde yeniden kuruluşunu görünür kılan nota-temelli göstergelerdir.

Dede Efendi'nin Devr-i Revân Usûlünde
Sâbâ Âyîn-i Şerîfi

Hammâmîzâde
İsmail Dede Efendi
(1778-1846)

Birinci Selâm

Devr-i Revân

D →

biş ne vi dez na le i ba n ki re bab he y

C →

ya ri yar nûk te ha yi aşk i der her gu ne bab

A →

hey yi hey hey ya r pi ri men ah

ba fe ga nû nev ha gu yed da i ma he y

ya ri ya r ey hu da vû ey hu da vû ey hu da

hey yi hey hey ya r pi ri men ah

tah tu fev ke z aş ki a me d der vû cu d he y

ya ri yar hem ze mi ni ti re hem çer hi ke bu d

hey yi hey hey yar pi ri men ah

ez mu hab bet za dı hes ti der ci han he y

ya ri yar beh ri hik me t ta şe ved ha lık a ya n

B →

hey yi hey hey ya r pi ri men ah

ma ma hi bu bi me ni me me ri gu bi me ni

Figür 3. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Sâbâ Âyîn-i Şerîfi nota nüshasından örnek.

Kaynak: Neyzen Emin Dede (2021:143)

[Hamparsum nota çevirisi: Osman Kırklıkçı; nota yazımı: Özata Ayan.]

Analitik kesitlerin açıklaması:

- A. Melismatik uzatma.
- B. Sâbâ makamında karar yönelimi.
- C. Güfte-hece uzaması.
- D. Devr-i Revân usûlü çevrimi içinde nota üzerinden izlenebilen vokal cümle kuruluşu.

Kesit A. Melismatik uzatma alanı: Sâbâ seyri içinde hecenin melodik olarak genişletildiği nota örneği

ba fe ga nû nev ha gu yed da i ma he y

Kesit B. Karar yönelimi: Sâbâ makamının karakteristik karar alanına yönelen cümle sonu örneği



Kesit C. Güfte-hece uzaması: uzun hece değerleri ile melodik kümelenmenin birlikte görüldüğü örneği



Kesit D. Nota üzerinden izlenebilen vokal cümle kuruluşu: Devr-i Revân çevrimi içinde uzun melodik cümle ile güfte yerleşiminin birlikte izlenebildiği örnek



Not: Kesitler orijinal nota nüshasının renk ve çizgi yapısı değiştirilmeden, yalnızca ilgili porte, nota ve güfte satırını gösterecek biçimde müzikal cümleyi sınırlar ve A-B-C-D kesitlerinin her birinde ilgili porte/sistem, nota değerleri ve güfte-hece satırı birlikte ve eksiksiz gösterilmiştir.

Dede Efendi'nin Sâbâ Âyini'nin Birinci Selâmında belirlenen A–B–C–D kesitleri, Feldman'ın Mevlevî müziğinde şiir, makam, usûl ve icrayı tarihsel-estetik bir bütünlük içerisinde ele alan perspektifiyle değerlendirildiğinde, vokal yapının farklı katmanlarını görünür hâle getirmektedir. A kesitindeki (4. dizek) melismatik genişleme, güfte hecesinin melodik hareket içerisinde genişletilmesini; B kesitindeki (son iki dizek) kapanış hareketi, Sâbâ makamının karar alanına doğru gelişen makamsal yönelimi; C kesitindeki (2. dizek) hece ve nota değerleri arasındaki ilişki, güftenin müzikal zaman içerisinde düzenlenmesini; D kesitindeki (1. dizek) başlangıç vokal cümlesi ise Devr-i Revân usûlü ile melodik cümle kuruluşunun karşılıklı organizasyonunu ortaya koymaktadır. Feldman'ın yaklaşımı açısından bu yapısal özellikler, Mevlevî âyini yalnızca yazılı bir kompozisyon olarak değil, tarihsel aktarım ve icra pratiği içerisinde anlam kazanan bir müzikal yapı olarak değerlendirmeyi gerektirmektedir. Bu çerçevede Sâbâ Âyini, “vokal tefsir”in nota üzerinde izlenebilen melismatik genişleme, güfte-hece düzeni, karar yönelimi ve usûl-cümle ilişkisini somutlaştıran bir örnek oluşturmaktadır.

Sâbâ Âyini'nin nota nüshasında Birinci Selâm Devr-i Revân usûlüyle kurulmaktadır. Bu durum, Feldman'ın âyin formunda usûl ile melodik gelişimin birlikte değerlendirilmesi gerektiğine ilişkin yapısal yaklaşımıyla okunabilir. Sâbâ makamının karakteristik perde ilişkileri, güftenin uzun melodik cümleler içinde taşındığı özgül bir makamsal çerçeve oluşturmaktadır (Feldman, 2022; Neyzen Emin Dede, 2021).

Sâbâ örneğinde uzun heceler, melismatik kümelenmeler ve güfte vurgularının Devr-i Revân çevrimi içindeki dağılımı öne çıkmaktadır. Bu alanlar, Sâbâ seyri ile vokal cümle kuruluşunun birlikte işlediğini ve “vokal tefsir”in nota üzerinde izlenebilen yönünün uzatma, cümleleme ve karar ilişkileri üzerinden somutlaştırılabileceğini göstermektedir.

Vokal Tefsir: Güfte–Hece Yerleşimi, Makam Seyri ve İcra Alanı

“Vokal tefsir” kavramının nota-temelli çözümleme bakımından işlevi, güftenin makam seyri ve usûl içindeki yerleşimini incelemeye imkân vermesidir. Üç nüshada da tek hecenin birden çok sese yayıldığı melismatik alanlar, uzun değerler ve cümle sonlarındaki karar yönelimleri görülmektedir. Bu göstergeler, metnin ritmik ve melodik olarak yeniden biçimlenmesini görünür kılmakta ve kavramın gözlenebilir müzikal bileşenlerini oluşturmaktadır (Feldman, 2022). Şiir ile mûsikî terminolojisi arasındaki ilişkinin Mevlevî bağlamında ele alındığı Peçenek ve Akkuş'un (2022) çalışması ise burada kullanılan kavramın doğrudan kaynağı değil, şiir-makam-usûl ilişkisine yönelik tamamlayıcı literatür olarak değerlendirilmiştir.

Segâh Âyini'nin Birinci Selâm örneğinde güfte hecelerinin Devr-i Revân çevrimi içinde uzun ve kısa değerler arasında dağıtılması, metnin konuşma ritminden ayrılarak makamsal zaman içinde yeniden kurulmasına neden olmaktadır. Segâh karar alanına yönelen cümleler ile melismatik hece uzatmaları, âyinhanın artikülasyon ve cümleleme tercihlerinin önem kazanabileceği alanları göstermektedir. Böylece nota örneği, kavramın duygusal bir nitelemeden çok güfte-hece, makam ve usûl ilişkisi üzerinden izlenebilen yönünü somutlaştırmaktadır.

Figür 1'de görülen dar ve tekrar eden melodik hücreler, güftenin bazı hecelerinin birden çok ses üzerinde uzatıldığını ve cümlelerin karar yönelimiyle birlikte biçimlendiğini göstermektedir. Nota, şiirin semantik içeriğini tek başına açıklamasa da metnin makamsal ve ritmik yapı içinde nasıl yeniden düzenlendiğini görünür kılmaktadır.

Sâbâ Âyini bakımından karşılaştırma Figür 3'te yer alan Birinci Selâm ile sınırlandırılmıştır. Bu nüshada da güfte hecelerinin Devr-i Revân çevrimi içindeki dağılımı ve melismatik uzatmalar, metnin makamsal zaman içinde yeniden biçimlenmesine imkân veren başlıca yazılı göstergelerdir.

Figür 3'te görülen Sâbâ seyri, uzun hece değerleri ve melismatik kümelenmeler, yazılı melodik yapı içinde uzatma, bağlama ve cümleleme alanları bulunduğunu göstermektedir. Bu alanlar, “vokal tefsir”in nota üzerinde izlenebilen zeminiyle ilişkilendirilmiş ve güftenin makamsal zaman içinde nasıl örgütlendiğini somutlaştıran göstergeler olarak değerlendirilmiştir.

Bu bulgular, seçilen nota nüshalarında güftenin makam ve usûl içinde yeniden biçimlenmesine imkân veren yapısal bir yorum alanının bulunduğunu göstermektedir.

Ney–Vokal İlişisine Dair Sınanabilir Performans Önermesi

Feldman'ın Mevlevî icrasında ney ile vokalin konumuna ilişkin tarihsel açıklamaları, çalışmada kullanılan “akustik heterofoni” kavramının bağlamsal temelini oluşturmaktadır. Figür 1–3 monodik nota belgeleri olduğundan ney ve vokalin eşzamanlı farklılaşmasını doğrudan göstermemekte; bu nedenle söz konusu kavram, notada doğrulanmış bir doku özelliği olarak değil, ortak melodik çekirdeğin canlı icrada nasıl farklılaşabileceğini sınamaya yönelik bir performans önermesi olarak ele alınmaktadır (Feldman, 2022).

Bu önermenin ampirik olarak sınanabilmesi için aynı âyine ait nitelikli icra kayıtlarında ney ve vokal katmanlarının karşılaştırmalı olarak izlenmesi; perde sapmaları, giriş zamanları, süsleme noktaları, mikro-zamanlama ve tınısal özelliklerin zaman-perde ekseninde çözümlenmesi gerekmektedir. Bu bakımdan Rast Âyini başta olmak üzere incelenen nota nüshaları, heterofoniyi kanıtlayan örnekler değil, gelecekte gerçekleştirilecek eşzamanlı ney-vokal analizleri için tarihsel ve yapısal referans dokümanları olarak değerlendirilmektedir.

Birinci Selâmlarda Makam–Usûl Örgüsüne İlişkin Karşılaştırmalı Bulgular

Feldman'ın âyin formunda makam ile usûlü birlikte değerlendiren yaklaşımı doğrultusunda karşılaştırma, bu makalede görsel olarak sunulan üç Birinci Selâm örneğiyle sınırlandırılmıştır. Figür 1 ve Figür 3'te Devr-i Revân, Figür 2'de ise Düyek usûlü görülmektedir. Böylece aynı form basamağında farklı makamların ve farklı ritmik çevrimlerin vokal cümle kuruluşunu nasıl çerçevelediği nota üzerinden doğrudan karşılaştırılabilmektedir (Feldman, 2022; Neyzen Emin Dede, 2021). Birinci Selâmların melodik yapı, ritmik özellikler ve usûl ilişkileri üzerinden karşılaştırılmasının güncel bir örneği Karadeniz'in (2024) çalışmasında da görülmektedir; ancak onun örnekleme özellikle Ağır Düyek usûlüyle bestelenen Birinci Selâmlarla sınırlıdır.

İncelenen üç eserin Birinci Selâmlarının aynı analitik ölçütlerle karşılaştırılması Tablo 3'te aşağıda gösterilmektedir.

Tablo 3. Üç birinci selâmın karşılaştırmalı analizi

Eser / Besteci	Makam	I. Selâm Usûlü	Güfte-Hece Yerleşimi	Melismatik Alanlar	Karar Yönelimleri	Vokal Cümleme Alanları	Nota Üzerinden Doğrudan Gözlenebilenler	Performans Verisi Gerektirenler
Itrî'ye atfedilen Segâh Âyini	Segâh	Devr-i Revân	Uzun-kısa değerler ve hece uzatmaları çevrim içinde örgütlenir.	Özellikle tek hecenin çoklu seslere yayıldığı kümeler.	Cümle sonlarında Segâh karar alanına yönelim.	Melismatik uzatmalar ile karar bölgeleri arasındaki cümleler.	Makam seyri; usûl; güfte-hece dağılımı; melisma; karar alanı.	Nefes; tahrir/süsleme; artikülasyon; tını; mikro-zamanlama; ney-vokal perde/zamanlama farkları.
Kutb-ı Nâyî Osman Dede – Rast Âyini	Rast	Düyek	Tekrarlayan hücreler ve uzun heceler Düyek çevrimi içinde yerleşir.	Tekrarlayan hücrelerde ve uzun hecelerde yoğunlaşır.	Rast seyri içinde cümle sonu karar bölgeleri.	Tekrar hücreleri ile uzun değerlerin çevrelediği cümleler.	Makam seyri; Düyek; güfte-hece ilişkisi; melodik tekrarlar.	Nefes; tahrir/süsleme; artikülasyon; tını; mikro-zamanlama; ney-vokal perde/zamanlama farkları.
İsmâil Dede Efendi – Sâbâ Âyini	Sâbâ	Devr-i Revân	Uzun melodik cümlelerde hece uzatmaları ve vurgu alanları görülür.	Uzun heceler ve yoğun melismatik kümelenmeler.	Sâbâ seyri içinde karakteristik karar alanları.	Uzun cümleler, melismatik kümeler ve karar bölgeleri.	Makam seyri; usûl; hece dağılımı; melisma; karar bölgeleri.	Nefes; tahrir/süsleme; artikülasyon; tını; mikro-zamanlama; ney-vokal perde/zamanlama farkları.

Mevcut nota örnekleri yalnızca Birinci Selâmları temsil ettiğinden, dört selâmın tümünün dramatik hiyerarşisi veya III. Selâmın “en yüksek dramatik gerilim” noktası olduğu yönünde doğrudan bir bulgu ileri sürülmemiştir. Bu tür bir sonuç için her eserin selâmlar arası tam nota karşılaştırması gerekir. Mevcut nota verilerinin desteklediği sonuç, Birinci Selâm içinde usûl çevriminin melodik cümlelerin zamansal örgütlenmesini ve güfte-hece dağılımını belirleyen yapısal bir çerçeve oluşturduğudur.

Sâbâ Âyiniinde Birinci Selâmın Makam–Usûl Örgüsü

Figür 3’te sunulan Dede Efendi’nin Sâbâ Âyini örneği Birinci Selâma aittir. Bu nedenle değerlendirme, Devr-i Revân çevrimi içinde güfte-hece yerleşimi, melodik cümle uzunluğu ve Sâbâ makamının karar yönelimleriyle sınırlandırılmıştır.

Nota örneğinde Devr-i Revân çevriminin tekrar eden yapısı içinde uzun ve kısa hece değerlerinin dağıtıldığı, bazı hecelerin melismatik olarak genişletildiği görülmektedir. Bu yapı, vokal cümlelerin zamansal kuruluşunda usûlün belirleyici olduğunu göstermektedir. Nefes süresi, dinamik yükseliş veya dramatik gerilim düzeyi ise nota nüshasından doğrudan belirlenmediği için bulgu olarak sunulmamıştır.

Benzer biçimde Itrî'ye atfedilen Segâh Âyini’nin Birinci Selâmında Devr-i Revân çevrimi ile Segâh makamının seyri birlikte işlemektedir. Rast Âyini’nin Birinci Selâmında ise Düyek usûlü, aynı form basamağı için farklı bir ritmik çerçeve sunmaktadır. Bu karşılaştırma, usûlün âyin formunda tek tip değil, makam ve beste tasarımıyla birlikte değişen bir zamansal organizasyon aracı olduğunu göstermektedir.

Segâh ve Rast Birinci Selâmlarında Karşılaştırmalı Usûl Çerçevesi

Figür 1’deki Segâh ve Figür 2’deki Rast Birinci Selâmları birlikte değerlendirildiğinde, farklı usûl çevrimlerinin melodik cümle uzunluklarını ve güfte-hece dağılımını farklı biçimlerde çerçevelediği görülmektedir. Bu nedenle karşılaştırmalı bulgu, “dramatik yükseliş” gibi performans temelli bir nitelemeden ziyade, makam seyri ile usûl çevriminin yazılı vokal cümleyi birlikte örgütlediği yönündedir.

İncelenen üç “Birinci Selâm” birlikte değerlendirildiğinde, makam ve usûlün bağımsız iki teknik katman olmadığı; güftenin melodik zaman içinde kuruluşunu birlikte belirlediği anlaşılmaktadır. Bu sonuç, Mevlî âyinlerinde ritmik

mimarının yalnızca ölçüsel bir çerçeve değil, vokal cümlelemenin yazılı temelini oluşturan yapısal bir unsur olduğunu göstermektedir.

Kurumsal Hafıza: Meşk Sisteminin Yaşayan Arşiv Niteliğine İlişkin Bulgular

Walter Feldman, Osmanlı-Mevlevî müzik geleneğinin en belirleyici özelliklerinden birinin yazılı kaynaklardan ziyade şifahi aktarım mekanizmaları aracılığıyla süreklilik kazanması olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda meşk sistemi, yalnızca teknik bir öğretim yöntemi değil, aynı zamanda estetik tavrın, icra üslubunun ve müzikal hafızanın kuşaklar arası aktarımını sağlayan kurumsal bir yapı olarak değerlendirilmektedir (Feldman, 1996, 2022).

Mevlevî âyinhanlık geleneği, bu kurumsal hafıza yapısının izlenebildiği başlıca alanlardan biridir. Araştırmada incelenen üç âyin aynı makamı veya aynı bestecilik dönemini paylaşmamaktadır; buna karşılık selâm mantığı, usûl çevrimleri, güftenin melodik cümle içine yerleştirilmesi ve monodik ortak hat gibi yapısal ilkeler bakımından karşılaştırılabilir bir çerçeve sunmaktadır. Bu nedenle “ortak tavır” iddiası notadan doğrudan çıkarılmamış; notanın gösterdiği ortak yapısal çekirdek ile meşk yoluyla aktarılan performans bilgisinin birbirini tamamlayan iki ayrı katman olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Üç Mevlevî Âyinde Ortak Vokal Yapısal Çerçeve ve Meşk Aktarımı

Segâh, Rast ve Sâbâ âyinlerine ilişkin nota temelli çözümlemeler birlikte ele alındığında, güfte-hece yerleşimi, makamsal seyir ve usûl örgüsünün karşılaştırılabilir bir vokal çerçeve sunduğu görülmektedir. Nefes, tahrir, mikro-zamanlama, cümleme ayrıntıları ve vurgu biçimleri ise bu yapısal çerçevenin ötesinde, meşk ve performans verileriyle incelenmesi gereken değişkenlerdir.

Feldman’a göre bu tür süreklilik, Osmanlı müzik kültüründe yazılı notasyonun sınırlı etkisine karşılık, icra temelli bir hafıza sisteminin güçlü varlığını ortaya koymaktadır (Feldman, 2019). Bu hafıza sistemi, yalnızca repertuvarın korunmasını değil, aynı zamanda icra estetiğinin de canlı bir biçimde yeniden üretilmesini sağlamaktadır.

Bu bağlamda Mevlevî meşk sistemi, geçmişte üretilmiş müzikal metinlerin tekrar edilmesinden ziyade, her icrada yeniden anlam kazanan dinamik bir “yaşayan arşiv” olarak kavramsallaştırılabilir. Âyinhanlık geleneği ise bu arşivin taşıyıcısı olarak, Osmanlı müzik kültüründe estetik sürekliliğin taşıyıcı unsurlarından biri olarak değerlendirilebilir.

Dolayısıyla kurumsal hafıza, Mevlevî âyin formunun yalnızca tarihsel bir repertuvar değil, aynı zamanda sürekli yeniden üretilen bir icra kültürü olduğunu göstermektedir.

Tartışma

Araştırmanın temel tartışma noktalarından biri, Mevlevî âyin repertuvarında “eser” ile bugün kullanılan nota nüshasının aynı tarihsel nesne olarak kabul edilemeyeceğidir. İncelenen üç nota, repertuvarın makam, usûl ve güfte örgüsünü karşılaştırmaya imkân verirken, bestelerin ilk icra koşullarını veya tarih boyunca değişmeden kalan tek bir ses gerçekliğini temsil etmemektedir. Bu ayrım, Mevlevî müzik tarihinin yalnızca yazılı metin üzerinden değil, aktarım süreçleri üzerinden de okunması gerektiğini göstermektedir.

Üç eserde gözlenen ortak selâm mantığı ve makam–usûl birlikteliği, repertuvarda güçlü bir yapısal sürekliliğe işaret etmektedir. Bununla birlikte Segâh, Rast ve Sâbâ örneklerinin farklı makam ve tarihsel kimliklere sahip olması, bu sürekliliğin tek biçimlilik anlamına gelmediğini göstermektedir. Mevlevî âyin formunun tarihsel gücü, ortak bir biçimsel çerçeve içinde farklı bestecilik ve makam anlayışlarına alan açabilmesinde görülmektedir.

Bu bulgular önceki çalışmalarla birlikte değerlendirildiğinde, araştırmanın nota-temelli sonuçlarının mevcut literatürle hem örtüşen hem de onu farklı bir analitik düzleme taşıyan yönleri bulunduğu görülmektedir. Neyzen Emin Dede’nin (2021) yayımladığı mecmua, burada kullanılan karşılaştırmalı nota verisinin temelini oluştururken; Dinç (2024) Mevlevî âyin mecmualarının repertuvarın tarihsel dolaşımını belgeleyen çok katmanlı kaynak niteliğini vurgulamaktadır. Karadeniz’in (2024) Birinci Selâmları makam, usûl ve biçim ilişkileri üzerinden karşılaştıran yaklaşımı, bu çalışmada aynı form basamağının karşılaştırmalı olarak ele alınmasıyla yöntemsel yakınlık göstermektedir. Buna karşılık mevcut araştırma, söz konusu yapısal karşılaştırmayı Behar’ın (2023) meşk ve aktarım yaklaşımı ile Feldman’ın (1996, 2022) tarihsel kaynak ve icra pratiğini birlikte değerlendiren çerçevesi içinde yorumlayarak, nota belgesinin gösterdikleri ile canlı icrada doğrulanması gereken performans değişkenlerini özellikle birbirinden

ayırmaktadır. Bu yönüyle çalışma, önceki biçimsel ve tarihsel çözümlemeleri reddetmekten ziyade, onların bulgularını âyinhanlık ve icra bilgisi bakımından tamamlayıcı bir tartışma düzlemine taşımaktadır.

Nota-temelli çözümlemenin ortaya koyduğu yapısal göstergeler, vokal icranın nefes, tahrir, perde nüansı, artikülasyon, ses rengi ve toplu söyleyiş dengesi gibi ayrıntılarının yazılı işaretlerden bütünüyle çıkarılamamasıdır. Bu nedenle nota, canlı icranın eksiksiz bir temsili olarak değil, tarihsel-yapısal çözümlemenin başlıca veri kaynaklarından biri olarak konumlandırılmış; âyinhanlık ise meşk yoluyla edinilmiş performans bilgisini yazılı melodik çekirdekle ilişkilendiren bir yorum alanı olarak değerlendirilmiştir.

“Vokal tefsir” kavramının analitik katkısı, nota örneklerinde görülen güfte-hece dağılımı, melismatik uzatmalar, karar yönelimleri ve usûl çevrimi içindeki cümleme aracılığıyla şiir-makam ilişkisinin yazılı veriden izlenebilen yönlerini tartışmaya açmasıdır. Böylece kavram, kuramsal bölümde belirlenen sınırlar korunarak, soyut duygu atamalarından ziyade gözlenebilir müzikal göstergeler üzerinden kullanılmaktadır.

Bu yaklaşım aynı zamanda çalışmanın semantik yorum sınırını belirlemektedir. Bir makamın “mistik”, “içe dönük” veya “dramatik” olduğu gibi nitelemeler, yalnızca tek sayfalık nota örneğine dayanarak kesin bulgu sayılamaz. Böyle değerlendirmeler ancak güfte çözümlemesi, tarihsel estetik söylem ve ses kaydıyla birlikte desteklendiğinde güçlü hâle gelir. Bu nedenle mevcut çalışma vokal tefsirin nota üzerinde izlenebilen göstergelerini ortaya koymakta, duygu ve anlamın performans boyutunu sonraki araştırmalara açık bırakmaktadır.

Akustik heterofoniye ilişkin tartışma, Figür 1–3’ün sunduğu ortak melodik hatla sınırlandırılmıştır; bu görseller kavramın kendisini doğrulayan bir kanıt olarak değil, gelecekteki performans karşılaştırmaları için tarihsel bir referans olarak değerlendirilmiştir.

Kavramın ampirik olarak sınanabilmesi için aynı âyinin nitelikli icra kayıtlarında ney ve vokal katmanlarının ayrı ayrı izlenmesi; perde sapmaları, giriş zamanları, süsleme noktaları ve tınısal spektrumun karşılaştırılması gerekmektedir. Bu nedenle kavram, tarihsel müzikoloji ile performans analizini ilişkilendirebilecek ve ileride ampirik olarak sınanabilecek bir araştırma önerisi olarak konumlandırılmıştır.

Segâh, Rast ve Sâbâ âyinlerinin karşılaştırılması, farklı makam ve usûl tercihlerinin ortak bir Mevlevî form mantığı içinde nasıl işleyebildiğini göstermektedir. Bu ortaklık, vokal icranın tekdüze olduğu anlamına gelmez; aksine makam karakteri, usûl çevrimi ve güfte-hece örgüsü âyinhanın cümleme alanını her eserde farklı biçimde sınırlar. Bu nedenle Mevlevî âyinhanlığı hem kurumsal sürekliliği hem de icracı yorumuna açık değişkenliği aynı anda taşıyan bir gelenek olarak değerlendirilmelidir.

Çalışmanın literatüre katkısı, tarihsel nota belgesini performansın eşdeğeri saymadan, notanın gösterdiği yapısal unsurlarla şifahi icra bilgisini analitik olarak ayıran bir okuma önermesidir. “Vokal tefsir” şiir-makam ilişkisinin icra boyutunu, “akustik heterofoni” ise ney-vokal birlikteliğinin performans verileriyle sınanması gereken tınısal boyutunu tartışmaya açmaktadır. Bu yönüyle çalışma, tarihsel etnomüzikoloji ile icra araştırmaları arasında metodolojik bir ilişki kurulmasına katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Bu araştırmanın özgün katkısı, Mevlevî âyini çözümlemesinde nota-temelli yapısal bulgu ile meşk/performans temelli icra bilgisini aynı analitik düzlem içinde, ancak farklı kanıt kategorileri olarak ele alan üç aşamalı bir okuma modeli önermesidir.

Sonuç ve Öneriler

Bu araştırma, Buhurizâde Mustafa İtrî’ye atfedilen Segâh Âyini, Kutb-ı Nâyî Osman Dede’nin Rast Âyini ve Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi’nin Sâbâ Âyini üzerinden Mevlevî âyinhanlığını tarihsel belge, şifahi aktarım ve icra bilgisinin kesişiminde değerlendirmiştir. Üç eserin nota nüshaları, makam seyri, usûl, güfte-hece yerleşimi ve form bakımından karşılaştırılabilir bir yapısal çekirdek sunarken, canlı icranın bütün ayrıntılarını sabitleyen belgeler olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmanın ilk temel sonucu, Mevlevî âyin formunda tarihsel sürekliliğin tek biçimlilikle özdeş olmadığıdır. Segâh, Rast ve Sâbâ örnekleri farklı makamsal ve ritmik alanlar oluşturmalarına rağmen selâm mantığı, güftenin melodik zaman içinde örgütlenmesi ve makam-usûl birlikteliği bakımından ortak bir kurumsal form belleğine işaret

etmektedir. Bu durum, repertuarın hem korunan bir yapısal çekirdeğe hem de besteci ve makam farklılıklarına açık bir esnekliğe sahip olduğunu göstermektedir.

İkinci temel sonuç, âyinhanlık estetiğinin yalnızca yazılı nota üzerinden açıklanamayacağıdır. Nefes, tahrir, artikülasyon, mikrotonal intonasyon, ses rengi ve toplu söyleyiş gibi özellikler meşk ve performans bilgisiyle ilişkilidir. Bu çerçevede “vokal tefsir”, kuramsal bölümde tanımlanan sınırlar içinde, güftenin makam ve usûl içindeki vokal örgütlenmesini açıklamaya yönelik bir analiz aracı olarak kullanılmıştır.

Üçüncü sonuç, “akustik heterofoni”nin bu çalışma bağlamında kesin bir notasyon bulgusu olarak değil, icra-temelli ve sınanabilir bir yorum modeli olarak ele alınması gerektiğidir. Monodik nota nüshaları ney ile vokalin eşzamanlı farklılaşmasını göstermediğinden, kavramın ampirik geçerliliğinin gelecekte ses kayıtları üzerinde yapılacak perde, zamanlama, süsleme ve tını analizleriyle araştırılması gerekmektedir.

Araştırmanın sınırlılıkları dört noktada toplanmaktadır. İlk olarak çalışma, amaçlı olarak seçilen üç eserle sınırlıdır ve bu örneklem bütün Mevlevî âyin repertuarını temsil etme iddiası taşımamaktadır. İkinci olarak karşılaştırmalı çözümleme, görsel olarak sunulan Birinci Selâm nota örnekleri üzerinde yoğunlaşmış; diğer selâmlar hakkında doğrudan nota-temelli genellemeler yapılmamıştır. Üçüncü olarak kullanılan mecmua bestecilere ait otograf nüshalardan oluşmadığından, günümüze ulaşan yazılı temsil ile eserlerin ilk tarihsel icraları arasında zamansal ve aktarım kaynaklı bir mesafe bulunmaktadır. Dördüncü olarak çalışmada eşzamanlı ney-vokal ses kayıtlarına dayalı akustik analiz yapılmamıştır; bu nedenle nefes, tahrir, mikro-zamanlama, tınısal ayrışma ve heterofonik farklılaşma doğrudan ampirik bulgu olarak ileri sürülmemiştir. İleri araştırmalarda aynı eserlerin farklı nota nüshalarının karşılaştırılması, bütün selâmların karşılaştırmalı analizi, tarihsel ve güncel icra kayıtlarının eşleştirilmesi ve özellikle ney-vokal birlikteliğinin zaman, perde, süsleme ve tını parametreleri üzerinden akustik olarak incelenmesi önerilmektedir.

Yazar Özgeçmişi



Dr. Öğr. Üyesi **Serap Duran Subatan**, lisans eğitimini Cumhuriyet Üniversitesi –Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Müzikoloji Anasanat Dalında (2005-2009) hem fakülte hem bölüm birincisi olarak bitirdikten sonra yüksek lisans eğitimini Cumhuriyet Üniversitesi –Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Bölümünde (2009-2012) Türk Müsîkîsi alanı üzerinde birincilikle tamamladı. Yurt içi ve yurt dışı konferans, sempozyum, seminerlere katılarak, ulusal genç solist şan yarışmalarının yanı sıra Türkiye çapındaki Ulusal ve Uluslararası sanatçıların masterclasslarına ve birçok yarışma jüriyelerinde görev almış; yerli ve yabancı orkestralar eşliğinde çok sayıda solo konserler vermiştir. Piyano, Tanbur ve Viyola enstrümanlarına da hâkim olan akademisyen/sanatçı Subatan, 2016-2017 Eğitim-Öğretim yılında Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında doktora programına birincilikle başlayıp ileri düzeyde Osmanlı Türkçesine hâkim olmakla birlikte, Ses Eğitimi Psikolojisi ve Klasik Türk Müziği Ses İcracılığı alanında doktorasını 2023 yılında bitirmiştir. Ses Eğitimi, Müzikoloji ve Türk Müziği alanlarında bilimsel araştırmalarını sürdürmektedir. Şu an Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Anabilim Dalında 2009’dan bu yana Ses Eğitimi alanında öğretim elemanı olarak çalışmaktadır.

Academiaedu: <https://cumhuriyetuniversitesi.academia.edu/SerapDuran>

Researchgate:

Kaynaklar

- Akarsu, S. (2023). Bekir Sıdkı Sezgin’e âit Muhayyer Sümbüle Ayin-i Şerifi’nin biçim özellikleri açısından tahlili. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 144–172.
- Bayrakçı, Ö. F., & Turabi, A. H. (2022). Mevlevî ayini besteciliğinde hoca-talebe etkileşimi: Dede Efendi ve Zekâi Dede örneği. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9(2), 788–808. <https://doi.org/10.51702/esoguifd.1117352>
- Behar, C. (2023). Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal (8. bs.). Yapı Kredi Yayınları.
- Benlioğlu, S. (2022). Eski alışkanlıklar, yeni imkânlar: Perde kayıtlı bir âyin mecmuası. *Hitit İlahiyat Dergisi*, 21(2), 1293–1320. <https://doi.org/10.14395/hid.1161804>
- Cooke, P. (2001). Heterophony. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 11, pp. 465–466). Macmillan Publishers Limited.

- Dinç, S. (2024). Aydınlatılmayı bekleyen tarihi vesikalardan Mevlî âyin mecmuaları: Konya Koyunoğlu 13913 ve 13473-2 ve Mevlânâ 002185 ve 002167 numaralı mecmualar özelinde. *Türkiye İlahiyat Araştırmaları Dergisi*, 8(4), 759–782. <https://doi.org/10.32711/tiad.1556465>
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Feldman, W. (2001). Structure and evolution of the Mevlevi ayin: The case of the third selam. In A. Hammarlund, T. Olsson, & E. Özdalga (Eds.), *Sufism, music and society in Turkey and the Middle East* (pp. 49–65). Swedish Research Institute in Istanbul.
- Feldman, W. (2015). The musical “Renaissance” of late seventeenth-century Ottoman Turkey: Reflections on the musical materials of Ali Ufkî Bey (ca. 1610–1675), Hâfız Post (d. 1694), and the “Marâghî” repertoire. In M. Greve (Ed.), *Writing the history of “Ottoman music”* (pp. 87–138). Ergon Verlag. <https://doi.org/10.5771/9783956507038-87>
- Feldman, W. (2019). The emergence of Ottoman music and local modernity. *YILLIK: Annual of Istanbul Studies*, 1(1), 173–179. <https://doi.org/10.53979/yillik.2019.10>
- Feldman, W. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474491853.001.0001>
- Feldman, W. (2023). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire* (2nd ed.). Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004531260>
- Greve, M. (Ed.). (2015). *Writing the history of “Ottoman music”*. Ergon Verlag. <https://doi.org/10.5771/9783956507038>
- Kaptan, M. N. (2024). Hermeneutik açıdan Mevlî âyinleri. *Tasavvur / Tekirdağ İlahiyat Dergisi*, 10(1), 385–410. <https://doi.org/10.47424/tasavvur.1453347>
- Karadeniz, Ş. (2024). Metinlerarası ilişkiler bağlamında dedelerin izinde: 17. yüzyıldan 19. yüzyıla dek Birinci Selamları Ağır Düyek usulünde bestelenen Mevlevi ayinlerinin biçim analizi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, 306–328. <https://doi.org/10.21733/ibad.1589691>
- Neyzen Emin Dede. (2021). Mevlevi âyinleri mecmuası (O. Kırklıkçı, Hamparsum nota çev.; M. S. Saykal, Güfte trans.; Ö. Ayan, Nota yazımı, 1. baskı). *Türk Müziği ve Edebiyatında Mevlevi Kültürü Projesi*. İstanbul.
- Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. University of Illinois Press.
- Orta, N. K. (2014). Müzikal olarak Mevlî âyinlerinin Türk halkbilimindeki yeri. *Bilim ve Kültür: Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 2(5), 86–93.
- Özen, E., & Baysal, O. (2017). Mevlî âyinlerinde “söz-boyama” izleri. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 16, 52–70.
- Özen, E., Demirtaş, S., & Baysal, O. (2018). Beste-i Kadim’lerden Dede Efendi’ye Mevlî âyinlerinde söz boyama. In *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Tam Bildiri Kitabı* (pp. 106–116). Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.
- Özgelen, O. Z., & Bakkal, B. (2025). Beste-i Kadim ve Celaeddin Dede Efendi’nin âyini örneğinde Dügâh makamının değişimi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 11(21), 64–109. <https://doi.org/10.36442/AMADER.2024.112>
- Pärtlas, Ž. (2016). Theoretical approaches to heterophony. *Res Musica*, 8, 44–70. <https://doi.org/10.58162/1KPQ-0F89>
- Peçenek, O., & Akkuş, M. (2022). Nevres-i Kadîm Divanı’nda makam ve usullere dair yazılmış bir manzumenin Mevlevi ayini bağlamında incelenmesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 11(4), 1424–1436. <https://doi.org/10.7884/teke.5575>
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrade/9780199794379.001.0001>
- Wright, O. (1992). *Words without songs: A musicological study of an early Ottoman anthology and its precursors*. School of Oriental and African Studies, University of London. <https://doi.org/10.4324/9781315040950>
- Zannos, I. (1990). Intonation in theory and practice of Greek and Turkish music. *Yearbook for Traditional Music*, 22, 42–59. <https://doi.org/10.2307/767931>



Research Article

Walter Feldman's historical ethnomusicological approach to Mevlevi Ayinhanlık: An analytical model for vocal interpretation and acoustic heterophony

Serap Duran Subatan²

Department of Music, Division of Fine Arts Education, Faculty of Education, Sivas Cumhuriyet University, Sivas, Türkiye

Article Info

Received: 9 June 2026

Accepted: 28 August 2026

Published: 30 October 2026

Keywords

Acoustic heterophony
Ayinhanlık
Mevlevi ayin
Ottoman music tradition
Vocal performance aesthetics
Walter Feldman

2822-3195 / © 2026 TM

It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.



Abstract

This study aims to evaluate the aesthetics of vocal performance in Mevlevi Ayinhanlık, drawing on Walter Feldman's historical ethnomusicological approach and focusing on the relationship between the structural indicators provided by historical notated sources and knowledge transmitted through meşk and performance practice. The research was conducted using a qualitative approach and document analysis. The Segâh Âyini attributed to Buhurizâde Mustafa İtrî, the Rast Âyini by Kutb-ı Nâyî Osman Dede, and the Sâbâ Âyini by Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi were comparatively analyzed on the basis of the versions preserved in the collection of musical notation and song texts compiled by Neyzen Emin Dede. The analysis was structured along three dimensions: historical source-critical analysis, oral transmission, and performer-centered analysis of musical notation. The findings indicate that the notated sources provide substantial evidence for makam, usûl, the alignment of poetic text and syllables, and formal organization, while offering limited evidence regarding breath, tahrir, microtiming, timbre, and details of simultaneous performance. Within this framework, "vocal interpretation" is operationalized in this study as an analytical concept for explaining the performative dimension of the relationship between poetry, makam, and usûl. "Acoustic heterophony," by contrast, is proposed not as a directly demonstrated finding but as an analytical model to be tested in future research through audio recordings, addressing how the ney and the vocal line may diverge around the same melodic axis in live performance. In conclusion, the study approaches Mevlevi Ayinhanlık as a historical-aesthetic domain situated at the intersection of the written musical text, the meşk tradition, and performance knowledge, while simultaneously highlighting both the possibilities offered by historical notated sources for structural analysis and the evidentiary limitations of such sources with regard to live performance.

To cite this article

Duran Subatan, S. (2026). Walter Feldman's historical ethnomusicological approach to Mevlevi Ayinhanlık: An analytical model for vocal interpretation and acoustic heterophony. *Türk Müziği*, 6(Walter Feldman Special Issue), 51-70. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1>

Introduction

In the development of Ottoman music history, the Mevlevî âyin form functioned not merely as music for Sufi worship, but as one of the fundamental institutional structures that shaped the conception of makam, the tradition of large-scale usûls, compositional aesthetics, and vocal performance (Feldman, 1996, 2022; Greve, 2015). The association of numerous composers, hanendes, and ney players active particularly between the seventeenth and nineteenth centuries with Mevlevî lodges demonstrates the significance of these institutions as sites of education, transmission, and aesthetic production within Ottoman musical culture (Behar, 2023; Feldman, 2022). Nevertheless, studies addressing the aesthetics of vocal performance fostered by Mevlevî âyins within Ottoman vocal practice in conjunction with the tradition of âyinhanlık and historical processes of transmission remain limited. It is therefore necessary to reconsider

² Assistant Professor, Department of Music, Division of Fine Arts Education, Faculty of Education, Sivas Cumhuriyet University, Sivas, Türkiye. Email: duzan.se@gmail.com ORCID: 0000-0002-5331-2732

the Mevlevî âyin form not merely as a repertoire or genre of religious music, but as a vocal-aesthetic structure situated at the intersection of the written musical text and orally transmitted performance knowledge.

The concept of “acoustic heterophony” used in the title does not refer to a finding directly demonstrated through acoustic measurement in this study. Rather, it denotes an analytical interpretive model that opens to discussion the differentiation between historical notated sources and live performance and that should be tested in future research using audio recordings. Accordingly, the use of this concept has been confined to the evidentiary limits of the study’s notation-based dataset, and no acoustic conclusions are advanced regarding the simultaneous performance of ney and voice.

Theoretical Framework

The theoretical framework of this study is based on Walter Feldman’s approach to historical ethnomusicology. Ethnomusicology is an interdisciplinary field of research that examines music not solely in terms of musical structures, but also in relation to performance practices and cultural context (Rice, 2014). Applying this approach to Ottoman music history, Feldman (1996, 2019, 2022) examined makam, usûl, repertoire, and performance tradition holistically within their historical development and demonstrated, in particular, the formative role of Mevlevî music in the development of Ottoman musical culture. The revised second edition of Feldman’s work further supports this theoretical framework by reconsidering the makam, compositional, and repertorial structures of Ottoman court music within a continuum of historical development (Feldman, 2023).

One of the central concepts of this study, the meşk system, refers to the educational model through which repertoire, performance style, and aesthetic understanding in Ottoman music were transmitted orally through the master–apprentice relationship rather than primarily through written notation (Behar, 2023). According to Behar, meşk is not merely a method of instruction but a mechanism of cultural transmission that enables musical memory and performance identity to be preserved across generations. Feldman (1996), in turn, emphasizes that this system constituted one of the most important institutional structures ensuring the historical continuity of Ottoman music. A recent study of the Mevlevî âyin also examines the meşk system and teacher–student interaction at the compositional level, comparing the âyins of Dede Efendi and Zekâi Dede in terms of makam and discussing the traces of this transmission relationship in their compositions (Bayrakçı & Turabi, 2022). In this context, the possibility of adding pitch names to lyric collections as mnemonic cues for the melody indicates that written records did not constitute a complete representation replacing meşk-based transmission, but rather functioned as auxiliary tools supporting musical memory (Benlioğlu, 2022).

Another concept central to this study is âyinhanlık. An âyinhan is a performer who interprets the poetic text in Mevlevî âyins within the integrated framework of makam, usûl, and Sufi meaning. Feldman (2022) states that the âyinhan is not merely a hanende who performs a composition, but one of the principal agents who conveys the Mevlevî aesthetic conception and the spiritual meaning of poetry through performance.

The expression “vocal exegesis” used in this study is not presented as a fixed terminological category directly proposed by Walter Feldman. Rather, it is employed as an analytical concept operationalized in the present research on the basis of his discussions of the relationship among poetry, makam, and composition in Mevlevî music. The concept refers not simply to the singing of poetic syllables according to their notated musical equivalents, but to their reinterpretation through makam progression, accentuation within the usûl, syllabic prolongation, phrasing, and the performance style acquired by the performer through meşk (Feldman, 2022; Nettl, 2005; Rice, 2014). “Vocal exegesis” thus serves to explain the interpretive space that emerges between the written musical text and living performance. Kaptan (2024), who approaches Mevlevî âyins from a hermeneutic perspective, likewise considers the âyin within a paradigm of understanding and interpreting layers of meaning beyond its manifest formal elements. Although this approach should not be equated with the concept of “vocal exegesis” proposed here, it is complementary insofar as it demonstrates the place of interpretation and the production of meaning in Mevlevî âyin within contemporary scholarship.

The concept of “acoustic heterophony” proposed in this study does not refer to a textural feature established through direct acoustic measurement. Rather, it denotes an analytical model proposed to explain how ney and vocal performance unfolding along the same melodic axis may differ in terms of pitch, timing, ornamentation, and timbre, and one that should be tested through audio recordings in future research. Feldman’s observations concerning the position of the ney in Mevlevî performance and its relationship with vocal performance provide the historical point of departure for this concept (Feldman, 2022, pp. 95–101). Since the primary musical data of the present study consist of monodic notated sources, this model is not presented as a feature directly measured or demonstrated from the notation.

In the ethnomusicological literature, heterophony is understood as a textural principle associated with the simultaneous realization of the same or a shared melodic core in differentiated forms by multiple voices or parts (Cooke, 2001). Pärtlas (2016), in turn, examines heterophony particularly in the context of oral and collective musical traditions, discussing the terminological and analytical boundaries of the concept in relation to monophony, unison, and multi-part musical organization. The term “acoustic heterophony” proposed in this study is not employed as an established term in this literature. Rather, drawing on the general theory of heterophony, it is used as an analytical model developed specifically for the present study in order to enable the relationship between ney and voice in Mevlevî performance to be tested in future research through simultaneous audio recordings. The qualifier “acoustic” therefore does not imply that direct acoustic measurements were conducted; instead, it denotes a research proposition that opens potentially audible differences in pitch nuance, timing, ornamentation, and timbre in live performance to future empirical investigation.

Finally, temporal and rhythmic architecture refers to the dramatic organization of time created in Mevlevî âyins through the four-selâm structure, large-scale usûls, and makamic development. Feldman (1996, 2022) emphasizes that large-scale usûls are not merely rhythmic patterns but structural elements that determine the dramatic trajectory of a composition. This approach provides the theoretical basis for the formal analyses of the âyins selected for the present study.

Related Literature

In *Music of the Ottoman Court*, Walter Feldman (1996) historically analyzed the Ottoman musical system through the interrelationship of makam, usûl, and repertoire, identifying in particular the structural connections between court music and Mevlevî music. This work constitutes a fundamental reference for understanding the place of the Mevlevî âyin form within Ottoman musical thought. However, its primary emphasis remains on historical and structural analysis. The revised second edition of the work revisits the historical relationship between Ottoman court music and dervish circles within an updated publication framework (Feldman, 2023). Recent notation-based scholarship has likewise examined the selâm, usûl, makam, poetic text, and formal characteristics of Mevlevî âyins through detailed analyses of individual works; Akarsu’s (2023) study of the Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerifi represents a recent example of this approach.

Feldman (2019) examines the transformation of the Ottoman musical tradition within processes of local modernity, situating musical culture within its social and institutional contexts. This study demonstrates that Mevlevî music is not merely a form of religious music but also a structure associated with processes of cultural modernization. Nevertheless, the aesthetics of vocal performance are not addressed in detail.

Feldman (2022), in *From Rumi to the Whirling Dervishes*, examines Mevlevî music through the interrelationship of poetry, Sufism, and performance, with particular emphasis on the ney, makam, and the structure of the âyin. The study makes an important contribution to explaining the dramatic structure of the Mevlevî âyin form and the function of the Third Selâm. However, âyinhanlık and processes of vocal interpretation receive more limited attention. Feldman’s earlier study focusing on the structure and historical evolution of the Third Selâm also provides a complementary source for understanding the formal transformation of the Mevlevî âyin (Feldman, 2001).

Özen, Demirtaş, and Baysal’s (2018) study of word painting in Mevlevî âyins is significant in demonstrating how the relationship between poetic text and musical structure becomes manifest at the compositional level. The study

provides concrete examples of how the meaning of poetry is articulated within musical structure; however, it does not focus on performance variables such as breathing, timbre, microtiming, and ensemble singing as realized by the âyinhan in live performance. In this respect, the “vocal exegesis” approach adopted in the present study proposes a complementary perspective that focuses on the performative dimension of the relationship between text and music. The relationship between words and music in Mevlevî âyins has also been addressed by Özen and Baysal (2017) in the context of “word painting.”

Bayrakçı and Turabi (2022) examine teacher–student interaction in the composition of Mevlevî âyins through the examples of Dede Efendi and Zekâi Dede. By comparing makam similarities in selected âyins, they discuss the role of the meşk system in the transmission of compositional practice. The inclusion of Dede Efendi’s Sâbâ Âyini in their analysis establishes a direct connection with the present study’s discussion of oral transmission and historical continuity.

Kaptan (2024) approaches Mevlevî âyins as a socio-cultural domain of meaning and interpretation within a hermeneutic framework. Although the study employs a methodology distinct from musical notation analysis, its emphasis on the impossibility of reducing the âyin to its observable formal structure provides a contemporary context for the interpretive dimension of the present research.

Karadeniz (2024) chronologically and formally examines Mevlevî âyins whose First Selâms are composed in the Ağır Düyek usûl, using examples spanning the seventeenth to the nineteenth centuries, and compares their melodic structures, rhythmic characteristics, and relationships with usûl. The inclusion of Nâyî Osman Dede and İsmail Dede Efendi in the sample provides a contemporary musicological framework for comparing the First Selâms of Mevlevî âyins across historical periods.

Orta (2014) examines Mevlevî music from a folkloristic perspective, emphasizing the role of Mevlevî lodges as institutions of cultural education and transmission. The study focuses on the social function of Mevlevî music and explains its institutional structure. Vocal performance aesthetics and performance analysis, however, fall outside its scope.

The edited volume on Ottoman music historiography published by Greve (2015) brings into focus the methodological challenges involved in evaluating written sources alongside oral and performance-based musical knowledge. The discussions by various scholars concerning the relationships among historical sources, edvâr, repertoire, and performance practice support the approach adopted in the present study, which does not treat notated documents as equivalent to performance itself. Nevertheless, the vocal aesthetics of Mevlevî âyinhanlığı are not examined in detail as an independent analytical category within these historiographical discussions. In the same volume, Feldman (2015) provides an applied example of historical source criticism by relating sources on late seventeenth-century Ottoman music to analyses of repertoire and style.

Wright (1992) examines early Ottoman music anthologies to explain the historical development of makam and repertorial structures. His study makes an important contribution to the source-based analysis of Ottoman music theory. Its treatment of performance and vocal practice, however, remains limited.

Dinç (2024) examines four collections of Mevlevî âyins held in the Konya Koyunoğlu Museum and Mevlânâ Museum through historical musicology and formal and content analysis. The study demonstrates the historical source value of information concerning âyins, composers, makams, pitches, usûls, dates, and repertoire contained in these collections. This approach supports the interpretation of Mevlevî âyin collections not merely as repositories of musical notation, but as multilayered documents recording the historical circulation of repertoire.

Nettl (2005) addresses oral transmission and performance-based forms of musical knowledge production in ethnomusicology, explaining how music operates as a system of cultural memory. This approach is important for understanding the unwritten processes through which Mevlevî âyins were transmitted. It does not, however, focus directly on Ottoman music.

Rice (2014) discusses how musical meaning may be approached within cultural and performance contexts in ethnomusicology. The study provides a theoretical framework by emphasizing the importance of performance in musical analysis. Mevlevî musical practice, however, is not specifically addressed.

Zannos's scholarship demonstrates the importance of understanding the makam system through modal interactions between Byzantine and Ottoman musical cultures. This approach presents makam not merely as a technical system, but as an intercultural structure. It does not, however, focus directly on the Mevlevî âyin form. This assessment draws particularly on Zannos's (1990) comparative study of intonation in theory and practice in Turkish and Greek music.

Significance and Contribution of the Study

The significance of this study can be considered in two principal dimensions. First, rather than approaching the Ottoman-Mevlevî musical tradition solely as a historical repertoire, the study seeks to make a performance-centered contribution to the literature by examining it as a domain of aesthetic production centered on vocal performance. Although Feldman (1996, 2019, 2022) provides comprehensive historical and structural accounts of the Ottoman musical tradition, the vocal aesthetics, timbral organization, and performance-based interpretive processes of Mevlevî âyinhanlık practice appear to have received comparatively limited attention as a distinct analytical category. Through the conceptualizations of "vocal exegesis" and "acoustic heterophony," the present study seeks to contribute to this discussion and to reconsider the Mevlevî âyin form within the context of Ottoman vocal performance.

In this context, the contribution of the study derives from its discussion of Feldman's historical ethnomusicological approach in relation to performance aesthetics and processes of vocal production. While the approaches to ethnomusicology and oral transmission discussed by Rice (2014) and Nettle (2005) provide an important framework for explaining the cultural transmission of musical knowledge, the present study proposes an analytical framework for the future empirical investigation of the timbral and performative dimensions of Mevlevî âyin performance.

Second, the scientific, cultural, and applied value of the study derives from its proposal of a performance-centered analytical framework for Ottoman music studies through an interdisciplinary approach. While Behar's (2023) discussions of the meşk system explain the cultural sustainability of musical knowledge, the present study addresses this continuity through vocal performance aesthetics and the relationship between written notation and oral transmission. In this respect, the study establishes an analytical bridge among musicology, historical ethnomusicology, and performance studies, while also developing a conceptual framework applicable to research on traditional music education, performance practice, and intangible cultural heritage.

Accordingly, this study aims to render the vocal performance dimension of the Mevlevî âyin form more visible within the literature on Ottoman music history and to establish a performance-centered basis for discussion between historical ethnomusicology and performance research.

Research Problem

While research on Mevlevî âyins has largely focused on form, makam, usûl, repertoire, and Sufism, the vocal performance aesthetics of the âyinhanlık tradition and the interrelationship among written notation, oral transmission, and performance have not been sufficiently examined together. The central research problem is how the aesthetic and performative role of the Mevlevî âyin form and the âyinhanlık tradition in Ottoman music history can be analyzed on the basis of Walter Feldman's historical and structural approach.

- What common and distinctive characteristics are evident in the makam, usûl, poetic text-syllable alignment, and formal organization of the notated versions of the three selected Mevlevî âyins?
- How can the structural elements directly represented in the notated text be distinguished from vocal elements that require knowledge derived from meşk and live performance?
- Within what analytical boundaries can the concepts of "vocal exegesis" and "acoustic heterophony" explain the poetry-makam-performance and ney-vocal relationships in Mevlevî âyinhanlığı?

Method

Research Design

This study was designed within a qualitative research approach and is based on document analysis. Its overall methodological orientation is historical ethnomusicology. Walter Feldman's studies of Ottoman-Turkish and Mevlevî music (1996, 2019, 2022) are employed as a theoretical and historical point of departure that brings together historical sources, repertoire, institutions, makam-usûl structures, and performance practice. However, the three-stage analytical procedure applied in this article is not an independent "Feldman methodology" named or standardized by Feldman. Rather, it is an analytical framework developed by the researcher specifically for the research questions and notation-based dataset of the present study, drawing on Feldman's historical ethnomusicological approach.

Qualitative research → Document analysis → Historical ethnomusicology → Analytical framework developed for the present study on the basis of Feldman's historical ethnomusicological approach → Analysis of the selected Mevlevî âyins

The Mevlevî âyin form and the âyinhanlık tradition were examined through an interpretive approach with respect to their historical development, the meşk system, the makam-usûl relationship, and the characteristics of vocal performance aesthetics. Accordingly, diachronic (historical) analysis was employed to examine the historical development of the Mevlevî âyin form, while synchronic (structural) analysis was used to analyze the form, makam, usûl, and vocal performance characteristics of the selected âyin examples. The resulting findings were evaluated in accordance with Walter Feldman's historical ethnomusicological approach (Feldman, 2022).

In this study, vocal performance aesthetics were examined not through direct analysis of audio recordings, but through the analytical relationship between the possibilities for vocal organization represented in the notated text and historically grounded, meşk-based performance knowledge.

To ensure analytical consistency, the same analytical criteria were systematically applied to the First Selâms of all three works, and comparisons were conducted at the same formal level. Findings directly observable in the notation and interpretive inferences based on historical literature and meşk-derived knowledge were treated as separate categories of evidence. In this way, the analysis sought to maintain a clear distinction between data and interpretation.

Documents

The theoretical documents of the study consist of Walter Feldman's *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (Feldman, 1996), *The Emergence of Ottoman Music and Local Modernity* (Feldman, 2019), and *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry and Mysticism in the Ottoman Empire* (Feldman, 2022), which articulate his historical ethnomusicological approach to Ottoman-Turkish and Mevlevî music. These works were selected as data sources because they provide the historical, theoretical, and methodological foundation of the study. In a similar recent study, Özgelen and Bakkal (2025) used the âyin notations in Emin Dede's collection as a reference and combined a literature review, document analysis, and musical analysis to compare two Mevlevî âyins in terms of makam across all their selâms and sections.

The documents used for musical analysis comprise three works that allow for comparison among different historical layers of the Mevlevî âyin repertoire and different makam and usûl organizations: the Segâh Âyini attributed to Buhurizâde Mustafa İtrî, the Rast Âyini by Kutb-ı Nâyî Osman Dede, and the Sâbâ Âyini by Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi. The selection of these works was based on purposive sampling and three criteria: (1) the possibility of associating the composers and their repertorial identities with different historical periods; (2) the potential for comparison among the Segâh, Rast, and Sâbâ makams in terms of their distinct seyir and intonational characteristics; and (3) the possibility of tracing different usûl organizations in the First Selâms through the same type of notated sources. This selection does not seek to treat the three works as representative of the entire Mevlevî âyin repertoire; rather, they constitute a limited analytical sample suitable for comparatively examining the specified research questions.

The comparative analysis of notation was focused on the First Selâms in order to enable the same formal section of all three works to be examined on a common analytical plane. This allowed makam seyir, usûl cycles, and poetic text–syllable alignment to be compared across different composers and makams at the same formal position. This choice does not entail any claim to produce findings concerning the other selâms of the âyins; rather, it limits the study’s direct notation-based findings to the examples drawn from the First Selâm.

Data Analysis

Drawing on Walter Feldman’s historical ethnomusicological approach, a three-stage analytical framework developed specifically for the present study was applied (Feldman, 1996, 2019, 2022). The first stage was designated “historical source-critical analysis.” This designation does not claim to constitute a new and independent method; rather, it refers to an operational analytical stage that evaluates work identity, composer attribution, the date of the source, the process through which the repertoire was committed to writing, and the representational capacity of the extant notated source in conjunction with principles of historical source criticism. The second stage addressed oral transmission, while the third involved performer-centered analysis of musical notation. While Feldman’s studies provide the historical and theoretical foundation, “vocal exegesis,” “acoustic heterophony,” and this three-stage framework constitute the analytical procedures of the present research.

Table 1. Analytical framework and dimensions of analysis

Dimension of Analysis	Indicators Examined	Data Source	Level of Evidence
Historical Source-Critical Analysis	Work identity, composer attribution, makam, usûl, source information, and historical context	Historical sources and notated source	Historical evidence
Oral Transmission Analysis	Meşk system, performance style, intonation, tahrir, and transmission relationships	Literature and historical/tradition-based knowledge	Interpretive evidence
Performer-Centered Analysis	Makam seyir, usûl organization, poetic text–syllable relationship, form, and melismatic passages	Notated source (document analysis)	Direct notation-based evidence
Performance Variables*	Breathing, tahrir, articulation, microtiming, timbre, and heterophonic differentiation	Audio recordings (outside the dataset of the present study)	Not directly tested in this study

* Owing to the methodological limitations of the present study, this dimension was not analyzed directly; it is addressed at the level of discussion and future research.

Additional Explanation of the Analytical Procedure

In this study, notated musical texts were treated not as definitive documents that fix every detail of performance, but as historical witnesses to an oral/meşk-based tradition that was committed to writing. Accordingly, the analysis of the three works distinguished between (a) makam seyir, usûl, poetic text–syllable alignment, and formal organization, which are directly observable in the notation, and (b) breathing, tahrir, microtiming, timbre, and heterophonic differentiation, which can only be verified through performance recordings or knowledge derived from meşk. This distinction is consistent with Feldman’s approach, which considers historical sources, repertoire, and living performance practice in relation to one another (Feldman, 1996, 2022).

The analytical dimensions of the concept of vocal exegesis and their levels of evidence in relation to the study’s data are explicitly defined in the following table:

Table 2. Analytical dimensions and indicators of vocal exegesis

Indicator	Analytical Status	Use in the Present Study
Poetic text–syllable distribution	Direct notation-based indicator	Examined directly
Melismatic prolongations	Direct notation-based indicator	Examined directly
Makamic cadential tendencies	Direct notation-based indicator	Examined directly
Phrasing possibilities	Notation-based but interpretive indicator	Evaluated as possibilities on the basis of the notation
Breathing	Requires performance recordings	Not directly tested
Tahrir	Requires performance recordings	Not directly tested
Timbre	Requires acoustic/performative data	Not directly tested
Microtiming	Requires analysis of audio recordings	Not directly tested

The *Mevlevî Âyinleri Nota ve Güfte Mecmuası* [Collection of Notation and Poetic Texts of Mevlevî Âyins], compiled by Neyzen Emin Dede, was used as the notated documentary source, and the Segâh, Rast, and Sâbâ âyins were comparatively examined on the basis of the versions contained in this collection (Neyzen Emin Dede, 2021). Since the collection does not consist of autograph manuscripts by the composers, the notation was not treated as identical to the works' earliest historical performances.

Findings

The findings concerning the First Selâms of the Segâh Âyin-i Şerîfi attributed to İtrî, the Rast Âyin-i Şerîfi by Kutb-ı Nâyî Osman Dede, and the Sâbâ Âyin-i Şerîfi by Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi were evaluated with due consideration of the level of evidence afforded by the type of data employed. The notated versions of the three works allow for comparative examination of makam seyir and cadential tendencies, usûl structure, poetic text–syllable alignment, note values, melismatic expansions, and the possibilities for vocal phrasing that can be traced through the notation within the usûl cycle. These indicators constitute the notation-based analytical dimension of the concept of “vocal exegesis” proposed in this study. By contrast, the âyinhan's actual use of breath, tahrir and other performance-dependent ornamentation, articulation, timbral characteristics, microtiming preferences, and the differences in pitch, timing, and timbre that may emerge between the ney and the vocal line during simultaneous performance cannot be determined directly from the notated sources. These performative variables were therefore treated not as verified notation-based findings concerning the three works, but as analytical variables that require testing through audio recordings within the contexts of meşk and performance practice. For the same reason, “acoustic heterophony” is positioned not as a textural characteristic identified from the notated sources, but as a performance proposition that may be empirically tested through comparative analysis of simultaneous ney–vocal recordings. In the analyses of individual works below, this evidentiary limitation is not reiterated; instead, each work is evaluated solely on the basis of indicators directly supported by the available musical document.

Findings on the Shared Formal Logic and Historical Continuity of the Three Âyins

Comparison of the three notated versions indicates that, despite differences in makam and composer identity, the selâm-based formal logic, usûl cycles, and placement of the poetic text within the melodic structure constitute a shared compositional framework. The Segâh, Rast, and Sâbâ examples are not documents originating from the same historical moment; nevertheless, the later written versions provide comparable data that make the shared formal memory of the repertoire visible (Feldman, 1996, 2022; Neyzen Emin Dede, 2021).

This commonality does not imply that the works remained unchanged throughout their history. The fact that the notated versions are not autograph documents produced by the composers indicates a historical distance between the identity of each work and its extant written representation. Accordingly, the finding points not to the existence of an “immutable text,” but rather to a structural core—comprising makam, usûl, and selâm organization—that appears to have been preserved through processes of transmission.

The comparison further demonstrates that the three works occupy distinct aesthetic domains in terms of makam and usûl. These differences indicate that the âyin form does not generate a uniform melodic scheme; rather, distinctions associated with composer, makam, and historical period can become pronounced within a shared formal framework. The Mevlevî âyin repertoire can thus be understood as a structure in which historical continuity and compositional diversity may be observed simultaneously.

Findings on the Relationship Between the Notated Text and Oral Transmission

Across the three notated versions, melismatic passages, syllabic prolongations, phrase endings, and recurring melodic constructions within the usûl cycle indicate the principal points of interaction at which the written melodic core is transformed into performance by the âyinhan through knowledge of makam and meşk. This finding calls for notation and oral transmission to be understood not as opposing domains of musical knowledge, but as two layers that complement one another at different levels of evidence (Behar, 2023; Feldman, 2022).

A common feature of the Segâh, Rast, and Sâbâ examples is that the poetic text is shaped not merely through syllable-to-note correspondence, but through prolongation, repetition, cadential motion, and placement within the usûl. Accordingly, within the analytical model of the present study, the âyinhan is positioned not as a performer who passively reproduces the notation, but as an active interpreter who transforms the written melodic core into performance through knowledge of makam and meşk. Such a perspective demonstrates that vocal aesthetics cannot be reduced solely to accuracy of pitch and duration; knowledge of performance style also forms an integral part of historical transmission.

Comparative Findings Based on the Notated Documents of the Three Selected Mevlevî Âyins

Figures 1–3 were used as visual evidence for the comparative analysis. In each musical example, the labels A–D indicate representative focal points relating to melismatic prolongation, cadential tendency, poetic text–syllable prolongation, and the construction of vocal phrases within the usûl cycle. These annotations do not constitute a complete transcription or a system of measure numbering; rather, they serve as analytical guides intended to facilitate the identification in the notation of the indicators discussed in the text.

Buhurizâde Mustafa İtrî – Segâh Âyin-i Şerîfi

Neyzen Emin Dede | 261

*İtrî'nin Devr-i Revân Usûlünde
Segâh Âyin-i Şerîfi*

Birinci Selâm

Buhurizâde Mustafa İtrî Efendi
(1640-1712)

Devr-i Revân

e yi a şı ki ru yi tû he za ran

a şık ca ni men ca na ni men sul ta ni men

ru ker de be su yi tû he za ran

a şık ca ni men ca na ni men sul ta ni men

te ni ha ne me nem a şı ki ru yi

tû ki hest ca ni men ca na ni men sul ta ni men

de ri her se ri mu yi tû he za ran

a şık ca ni men ca na ni men sul ta ni men

e yi so fi i e hi li sa fa

e zi can bi gu al la h hu

ve yi a şı ki a ş ku ve fa

e zi can bi gu al la h hu

ha hi ki cüm le can şe vi

Figure 1. Example from the notated version of the Segâh Âyin-i Şerîfi attributed to İtrî. Source: Neyzen Emin Dede (2021), p. 261. [Transcription from Hamparsum notation: Osman Kırklıkçı; musical notation: Özata Ayan.]

Explanation of the analytical sections:

A: Melismatic prolongation.

B: Cadential tendency in Segâh makam.

C: Poetic text–syllable prolongation.

D: Vocal phrase construction traceable in the notation within the Devr-i Revân usûl cycle.

Section A. Melismatic prolongation: A notated example in which a single syllable is extended across multiple note values.



Section B. Cadential tendency: An example of a phrase ending that moves toward the cadential area of the Segâh makam.



Section C. Poetic text–syllable prolongation: An example illustrating the expansion of the melodic duration assigned to a syllable.



Section D. Vocal phrase construction traceable in the notation: A notation-based example illustrating the alignment of the poetic text with the melodic phrase within the Devr-i Revân usûl cycle.



Note: The sections delimit the musical phrase without altering the color or line structure of the original notated source and are cropped only to display the relevant staff, notation, and poetic-text line. In each of Sections A–B–C–D, the relevant staff/system, note values, and poetic text–syllable line are presented together and in full.

The A–B–C–D sections identified in the First Selâm of İtrî's Segâh Âyini were examined in accordance with Feldman's approach, which treats makam, usûl, composition, and the tradition of transmission in Ottoman music not as independent elements, but as interrelated components of a historical musical system. Within this framework, the melismatic and recurring melodic cells in Section A (staff 2) indicate the expansion of the poetic text within the melodic structure; the closing motion in Section B (staves 12–13) indicates a makamic tendency toward the cadential area of Segâh; the extended syllabic values and poetic text–notation distribution in Section C (staff 9) indicate the reorganization of the poetic text within musical time; and the vocal phrase construction in Section D (staff 1) points to the structural relationship between the rhythmic organization of the Devr-i Revân usûl and melodic delivery. Viewed from Feldman's historical ethnomusicological perspective, these indicators make it possible to read notation not merely as a fixed musical text, but as a historical document bearing certain structural traces of performance knowledge transmitted through meşk. In this context, the Segâh Âyini constitutes an example that makes visible the melodic, rhythmic, and text-based components of the concept of "vocal exegesis" proposed in this study insofar as they are observable in the notation.

At the level of historical source analysis, the Segâh Âyini was evaluated with due consideration of the temporal distance between the work's identity, associated with the seventeenth century, and the later written version that has survived to the present. In accordance with Feldman's source-critical approach, the composer attribution and information concerning makam and form were retained as components of the work's traditional repertorial identity, while the extant notated version was not treated as a verbatim record of its earliest performance (Feldman, 1996, 2022). In the notated text, the organization of the First Selâm around the Devr-i Revân usûl and the melodic motion toward the characteristic cadential area of Segâh make the work's shared melodic-formal core visible (Neyzen Emin Dede, 2021).

Nâyî Osman Dede'nin Düyek Usûlünde
Rast Âyin-i Şerîfî

Birinci Selâm Nâyî Osman Dede
(1642 - 1729)

D → **Düyek**

he y ya ri in ni ha ne ki pe y ve
ve si te de ru çe çen gü çe ga nest

A →

hey yi hey sul ta nı men e zi ha ce bi pü r si
sid ki in ha ha ne çi ha nest
hey yi hey sul ta nı men çün nû ru zi kı
ya me ti ki ke si ra ra
se ri ke si ni st hey yi hey sul
ta nı men ez zevk ne da ne
ne s tû fû la ne s tû fû la
nest hey yi hey sul ta nı men
hu hün ka rı men hu ra
na yi men hu hu ya hu
ya hu Ya hu ya men hu a man a man

C →

B →

Figure 2. Example from the notated version of Kutb-ı Nâyî Osman Dede's Rast Âyin-i Şerîfî. Source: Neyzen Emin Dede (2021, p. 29). [Transcription from Hamparsum notation: Osman Kırklıkçı; musical notation: Özata Ayan.]

Explanation of the analytical sections:

- A. Melismatic / recurring melodic cell.
- B. Cadential tendency in Rast makam.
- C. Extended syllabic value and poetic text-syllable alignment.
- D. Vocal phrase construction traceable in the notation within the Düyek usûl cycle.

Section A. Melismatic / recurring melodic cell: A notated example highlighting the vocal organization of the Rast Âyini.

hey yi hey sul ta nı men e zi ha ce bi pü r si

Section B. Cadential tendency: An example of a phrase ending that moves toward the cadential area of Rast makam.



Section C. Extended syllabic value: An example in which the poetic text–syllable alignment is prolonged within the Düyek usûl cycle.



Section D. Vocal phrase construction traceable in the notation: An example in which the melodic cell, poetic text, and phrase structure can be traced together within the Düyek usûl.

Düyek

(1642 - 1729)



Note: The sections delimit the musical phrase without altering the color or line structure of the original notated source and are cropped only to display the relevant staff, notation, and poetic-text line. In each of Sections A–B–C–D, the relevant staff/system, note values, and poetic text–syllable line are presented together and in full.

When interpreted in light of Feldman’s approach, which situates makam and usûl within the historical-aesthetic organization of Ottoman compositional practice, Sections A–B–C–D from the First Selâm of Osman Dede’s Rast Âyini indicate that the vocal line is not merely a melody transcribed into notation. The recurring and melismatic melodic cells in Section A (staff 3) indicate passages in which the syllables of the poetic text are opened to melodic expansion; the closing process in Section B (staves 12–13) demonstrates a gradual movement toward the cadential area of Rast makam; the extended note values in Section C (staff 11) reveal the differentiated durations of poetic syllables within musical time; and the opening phrase in Section D (staff 1) demonstrates the structural relationship between the Düyek usûl and vocal phrase construction. Given Feldman’s emphasis on meşk and historical transmission, these notation-based indicators should not be equated with performance itself; rather, they should be understood as the written-level framework of a musical structure that the performer realizes interpretively within the tradition. The Rast Âyini thus provides a concrete means of distinguishing between notation-based indicators of vocal exegesis and performative knowledge transmitted through meşk.

From the perspective of historical source-critical analysis, the Rast Âyini was evaluated as an example in which composition, ney performance, and Mevlevî practices of transmission converge within the same cultural milieu. In the notated version, the use of the Düyek usûl at the beginning of the First Selâm and the changing usûl organization in the subsequent selâms indicate that rhythmic architecture functions not merely as an accompanimental pattern, but as an element that determines the temporal organization of the form (Feldman, 1996, 2022; Neyzen Emin Dede, 2021).

In the Rast example, recurring melodic cells and extended syllabic values bring the organization of vocal phrases within the Düyek cycle into sharper focus. Repetition, prolongation, and phrase-ending tendencies in particular constitute notation-based indicators that make visible the reconfiguration of the poetic text within the rhythmic-makamic structure.

Dede Efendi'nin Devr-i Revân Usûlünde
Sabâ Âyin-i Şerîfi

Hammâmîzâde
İsmail Dede Efendi
(1778-1846)

Birinci Selâm

Devr-i Revân

D →

biş ne vi dez na le i ba n ki re bab he y

C →

ya ri yar nük te ha yi aşk i der her gu ne bab

A →

hey yi hey hey ya r pi ri men ah

ba fe ga nû nev ha gu yed da i ma he y

ya ri ya r ey hu da vû ey hu da vû ey hu da

hey yi hey hey ya r pi ri men ah

tah tu fev ke z aş ki a me d der vû cu d he y

ya ri yar hem ze mi ni ti re hem çer hi ke bu d

hey yi hey hey yar pi ri men ah

ez mu hab bet za dı hes ti der ci han he y

ya ri yar beh ri hik me t ta şe ved ha lık a ya n

B →

hey yi hey hey ya r pi ri men ah

ma ma hi bu bi me ni me me ri gu bi me ni

Figure 3. Example from the notated version of Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi's Sâbâ Âyin-i Şerîfi.

Source: Neyzen Emin Dede (2021, p. 143). [Transcription from Hamparsum notation: Osman Kırklıkçı; musical notation: Özata Ayan.]

Explanation of the analytical sections:

- A. Melismatic prolongation.
- B. Cadential tendency in Sâbâ makam.
- C. Poetic text–syllable prolongation.
- D. Vocal phrase construction traceable in the notation within the Devr-i Revân usûl cycle.

Section A. Melismatic prolongation: A notated example in which a syllable is melodically expanded within the Sâbâ seyir.



Section B. Cadential tendency: An example of a phrase ending that moves toward the characteristic cadential area of Sâbâ makam.



Section C. Poetic text–syllable prolongation: An example in which extended syllabic values and melodic grouping are observed together.



Section D. Vocal phrase construction traceable in the notation: An example in which the extended melodic phrase and the placement of the poetic text can be traced together within the Devr-i Revân usûl cycle.



Note: The sections delimit the musical phrase without altering the color or line structure of the original notated source and are cropped only to display the relevant staff, notation, and poetic-text line. In each of Sections A–B–C–D, the relevant staff/system, note values, and poetic text–syllable line are presented together and in full.

When evaluated from Feldman’s perspective, which approaches poetry, makam, usûl, and performance in Mevlevî music as a historical-aesthetic whole, Sections A–B–C–D identified in the First Selâm of Dede Efendi’s Sâbâ Âyini reveal different layers of the vocal structure. The melismatic expansion in Section A (staff 4) demonstrates the extension of a poetic syllable within the melodic movement; the closing motion in Section B (the final two staves) indicates the makamic tendency developing toward the cadential area of Sâbâ makam; the relationship between syllabic and note values in Section C (staff 2) demonstrates the organization of the poetic text within musical time; and the opening vocal phrase in Section D (staff 1) reveals the interrelated organization of the Devr-i Revân usûl and melodic phrase construction. From the perspective of Feldman’s approach, these structural characteristics require the Mevlevî âyin to be understood not merely as a written composition, but as a musical structure that acquires meaning within historical transmission and performance practice. Within this framework, the Sâbâ Âyini provides an example that concretizes the notation-based dimensions of “vocal exegesis,” including melismatic expansion, poetic text–syllable organization, cadential tendency, and the relationship between usûl and phrase structure.

In the notated version of the Sâbâ Âyini, the First Selâm is structured in the Devr-i Revân usûl. This can be interpreted in light of Feldman’s structural approach, according to which usûl and melodic development in the âyin form should be considered in relation to one another. The characteristic pitch relationships of Sâbâ makam establish a distinctive makamic framework within which the poetic text unfolds through extended melodic phrases (Feldman, 2022; Neyzen Emin Dede, 2021).

In the Sâbâ example, extended syllables, melismatic groupings, and the distribution of textual accents within the Devr-i Revân cycle are particularly prominent. These features indicate that Sâbâ seyir and vocal phrase construction operate in conjunction with one another and that the notation-based dimension of “vocal exegesis” can be concretized through relationships among prolongation, phrasing, and cadential motion.

Vocal Exegesis: Poetic Text–Syllable Alignment, Makam Seyir, and the Domain of Performance

The function of the concept of “vocal exegesis” in notation-based analysis lies in its capacity to facilitate examination of the placement of the poetic text within makam seyir and usûl. In all three notated versions, melismatic passages in which a single syllable extends across multiple pitches, extended note values, and cadential tendencies at phrase endings can be observed. These indicators make visible the rhythmic and melodic reshaping of the text and constitute the observable musical components of the concept (Feldman, 2022). Peçenek and Akkuş’s (2022) study addressing the relationship between poetry and musical terminology in the Mevlevî context is considered here not as a direct source of the concept employed in this study, but as complementary literature concerning the poetry–makam–usûl relationship.

In the First Selâm of the Segâh Âyini, the distribution of poetic syllables between long and short values within the Devr-i Revân cycle causes the text to depart from the rhythm of spoken language and to be reconfigured within makamic time. Phrases moving toward the Segâh cadential area and melismatic syllabic prolongations indicate passages in which the âyinhan’s choices of articulation and phrasing may become particularly significant. The notated example thus concretizes the concept not as an affective characterization, but through its observable basis in the relationships among poetic text and syllable, makam, and usûl.

The narrow and recurring melodic cells shown in Figure 1 indicate that certain syllables of the poetic text are prolonged across multiple pitches and that the phrase is shaped in conjunction with its cadential tendency. Although notation alone cannot account for the semantic content of the poetry, it makes visible how the text is reorganized within the makamic and rhythmic structure.

For the Sâbâ Âyini, the comparison is limited to the First Selâm presented in Figure 3. In this notated version, the distribution of poetic syllables within the Devr-i Revân cycle and the melismatic prolongations likewise constitute the principal written indicators that enable the text to be reshaped within makamic time.

The Sâbâ seyir, extended syllabic values, and melismatic groupings shown in Figure 3 demonstrate the presence of areas for prolongation, connection, and phrasing within the written melodic structure. These areas are associated with the notation-based foundation of “vocal exegesis” and are evaluated as indicators that concretize how the poetic text is organized within makamic time.

These findings demonstrate that the selected notated versions contain a structural domain of interpretation that allows the poetic text to be reshaped within makam and usûl.

A Testable Performance Proposition Concerning the Ney–Vocal Relationship

Feldman’s historical accounts of the respective positions of the ney and voice in Mevlevî performance provide the contextual basis for the concept of “acoustic heterophony” employed in this study. Since Figures 1–3 are monodic notated sources, they do not directly demonstrate simultaneous differentiation between the ney and the vocal line. Accordingly, the concept is treated not as a textural characteristic verified in the notation, but as a performance proposition for testing how a shared melodic core may become differentiated in live performance (Feldman, 2022).

To test this proposition empirically, the ney and vocal layers in high-quality performance recordings of the same âyin would need to be comparatively examined, with pitch deviations, onset times, points of ornamentation, microtiming, and timbral characteristics analyzed along the time–pitch axis. In this respect, the notated versions examined here, particularly that of the Rast Âyini, are regarded not as examples demonstrating heterophony, but as historical and structural reference documents for future analyses of simultaneous ney–vocal performance.

Comparative Findings on Makam–Usûl Organization in the First Selâms

In accordance with Feldman’s approach of considering makam and usûl together within the âyin form, the comparison is limited to the three First Selâm examples presented visually in this article. Figures 1 and 3 employ the Devr-i Revân usûl, whereas Figure 2 employs Düyek. This makes it possible to compare directly from the notation how different makams and rhythmic cycles frame vocal phrase construction at the same formal level (Feldman, 2022; Neyzen Emin Dede, 2021). A recent example of comparing First Selâms in terms of melodic structure, rhythmic characteristics, and their relationship with usûl can also be found in Karadeniz (2024); however, that study is specifically limited to First Selâms composed in the Ağır Düyek usûl.

Table 3 presents a comparison of the First Selâms of the three works using the same analytical criteria.

Table 3. Comparative analysis of the three First Selâms

Work / Composer	Makam	First Selâm Usûl	Poetic Text–Syllable Alignment	Melismatic Passages	Cadential Tendencies	Vocal Phrasing Areas	Directly Observable in the Notation	Requiring Performance Data
Segâh Âyini attributed to İtrî	Segâh	Devr-i Revân	Long and short values and syllabic prolongations are organized within the cycle.	Particularly evident in groupings in which a single syllable extends across multiple pitches.	Movement toward the Segâh cadential area at phrase endings.	Phrases extending between melismatic prolongations and cadential areas.	Makam seyir; usûl; poetic text–syllable distribution; melisma; cadential area.	Breathing; tahrir/ornamentation; articulation; timbre; microtiming; ney–vocal differences in pitch/timing.
Kutb-ı Nâyî Osman Dede – Rast Âyini	Rast	Düyek	Recurring cells and extended syllables are situated within the Düyek cycle.	Concentrated in recurring cells and extended syllables.	Phrase-ending cadential areas within Rast seyir.	Phrases framed by recurring cells and extended values.	Makam seyir; Düyek usûl; poetic text–syllable relationship; melodic repetitions.	Breathing; tahrir/ornamentation; articulation; timbre; microtiming; ney–vocal differences in pitch/timing.
İsmâil Dede Efendi – Sâbâ Âyini	Sâbâ	Devr-i Revân	Syllabic prolongations and areas of accentuation occur within extended melodic phrases.	Extended syllables and dense melismatic groupings.	Characteristic cadential areas within Sâbâ seyir.	Extended phrases, melismatic groupings, and cadential areas.	Makam seyir; usûl; syllabic distribution; melisma; cadential areas.	Breathing; tahrir/ornamentation; articulation; timbre; microtiming; ney–vocal differences in pitch/timing.

Since the available notated examples represent only the First Selâms, no direct finding is advanced concerning the dramatic hierarchy of all four selâms or the proposition that the Third Selâm constitutes the point of “highest dramatic tension.” Such a conclusion would require a complete comparative analysis of all selâms of each work. What the available notated data do support is the conclusion that, within the First Selâm, the usûl cycle provides a structural framework that organizes the temporal configuration of melodic phrases and the distribution of the poetic text across syllables.

Makam–Usûl Organization of the First Selâm in the Sâbâ Âyini

The example from Dede Efendi’s Sâbâ Âyini presented in Figure 3 belongs to the First Selâm. Accordingly, the analysis is limited to poetic text–syllable alignment, melodic phrase length, and the cadential tendencies of Sâbâ makam within the Devr-i Revân cycle.

The notated example shows that long and short syllabic values are distributed within the recurring structure of the Devr-i Revân cycle and that certain syllables are expanded melodically. This structure demonstrates the determining role of usûl in the temporal organization of the vocal phrase. Breath duration, dynamic intensification, and the degree of dramatic tension are not presented as findings, since they cannot be determined directly from the notated source.

Similarly, in the First Selâm of the Segâh Âyini attributed to İtrî, the Devr-i Revân cycle operates in conjunction with the seyir of Segâh makam. In the First Selâm of the Rast Âyini, by contrast, the Düyek usûl provides a different rhythmic framework for the same formal section. This comparison demonstrates that usûl does not function uniformly within the âyin form; rather, it serves as a means of temporal organization that varies in conjunction with makam and compositional design.

Comparative Usûl Framework in the First Selâms of the Segâh and Rast Âyins

When the First Selâm of the Segâh Âyini in Figure 1 and that of the Rast Âyini in Figure 2 are considered together, different usûl cycles can be seen to frame melodic phrase lengths and poetic text–syllable distribution in different ways. Accordingly, rather than suggesting a performance-based characterization such as “dramatic intensification,” the comparative finding indicates that makam seyir and the usûl cycle jointly organize the written vocal phrase.

When the three First Selâms examined in this study are considered together, makam and usûl emerge not as two independent technical layers, but as interrelated elements that jointly determine the organization of the poetic text within melodic time. This finding demonstrates that rhythmic architecture in Mevlevî âyins is not merely a metric framework, but a structural element that provides the written foundation for vocal phrasing.

Institutional Memory: Findings on the Meşk System as a Living Archive

Walter Feldman emphasizes that one of the defining characteristics of the Ottoman-Mevlevî musical tradition is its continuity through mechanisms of oral transmission rather than primarily through written sources. In this context, the meşk system is understood not merely as a technical method of instruction, but also as an institutional structure through which aesthetic disposition, performance style, and musical memory are transmitted across generations (Feldman, 1996, 2022).

The Mevlevî âyinhanlık tradition constitutes one of the principal domains in which this structure of institutional memory can be traced. The three âyins examined in this study neither share the same makam nor belong to the same compositional period; nevertheless, they provide a comparable framework in terms of structural principles such as selâm-based formal logic, usûl cycles, the placement of the poetic text within the melodic phrase, and a shared monodic line. For this reason, the existence of a “shared performance style” was not inferred directly from the notation. Rather, the analysis indicates that the shared structural core represented in the notation and the performance knowledge transmitted through meşk constitute two distinct but complementary layers.

Shared Vocal-Structural Framework and Meşk Transmission in the Three Mevlevî Âyins

When the notation-based analyses of the Segâh, Rast, and Sâbâ âyins are considered together, poetic text–syllable alignment, makam seyir, and usûl organization provide a comparable vocal framework. Breathing, tahrir, microtiming, details of phrasing, and modes of accentuation, by contrast, are variables that extend beyond this structural framework and require investigation through meşk-related and performance data.

According to Feldman, this form of continuity demonstrates the strong presence of a performance-based system of memory within Ottoman musical culture, in contrast to the relatively limited role of written notation (Feldman, 2019). This system of memory ensures not only the preservation of repertoire but also the continual reproduction of performance aesthetics as a living practice.

In this context, the Mevlevî meşk system may be conceptualized as a dynamic “living archive” in which musical texts produced in the past are not merely reproduced but acquire renewed meaning in each performance. The âyinhanlık tradition, as a bearer of this archive, may likewise be regarded as one of the principal vehicles of aesthetic continuity within Ottoman musical culture.

Institutional memory therefore demonstrates that the Mevlevî âyin form constitutes not merely a historical repertoire, but also a continuously reproduced culture of performance.

Discussion

One of the central points of discussion in this study is that the “work” within the Mevlevî âyin repertoire and the notated version used today cannot be regarded as the same historical object. While the three notated sources examined

make it possible to compare the makam, usûl, and poetic-text organization of the repertoire, they do not represent the conditions of the compositions' earliest performances or a single sonic reality that remained unchanged throughout history. This distinction demonstrates that the history of Mevlevî music must be understood not solely through written musical texts, but also through processes of transmission.

The shared logic of the selâms and the interrelationship between makam and usûl observed across the three works point to a strong degree of structural continuity within the repertoire. At the same time, the distinct makamic and historical identities of the Segâh, Rast, and Sâbâ examples demonstrate that such continuity does not imply uniformity. The historical strength of the Mevlevî âyin form lies in its capacity to accommodate different compositional and makamic conceptions within a shared formal framework.

When these findings are considered in relation to previous studies, the notation-based results of the present research both converge with the existing literature and extend it onto a different analytical plane. The collection published by Neyzen Emin Dede (2021) provides the basis for the comparative notational data employed here, while Dinç (2024) emphasizes the multilayered nature of Mevlevî âyin collections as sources documenting the historical circulation of the repertoire. Karadeniz's (2024) approach to comparing First Selâms through the relationships among makam, usûl, and form displays methodological affinities with the present study's comparative treatment of the same formal section. The present research, however, interprets this structural comparison within Behar's (2023) approach to meşk and transmission and Feldman's (1996, 2022) framework integrating historical sources with performance practice, thereby drawing a deliberate distinction between what the notated document demonstrates and the performance variables that require verification in live performance. In this respect, rather than rejecting previous formal and historical analyses, the study brings their findings into a complementary sphere of discussion centered on âyinhanlık and performance knowledge.

The structural indicators revealed by notation-based analysis also demonstrate that details of vocal performance—including breathing, tahrir, pitch nuance, articulation, timbre, and the balance of ensemble singing—cannot be fully inferred from written signs. Notation is therefore positioned not as a complete representation of live performance, but as one of the principal sources of data for historical-structural analysis; âyinhanlık, in turn, is understood as a domain of interpretation that relates performance knowledge acquired through meşk to the written melodic core.

The analytical contribution of the concept of “vocal exegesis” lies in its capacity to open the poetry–makam relationship to discussion through aspects traceable in the notated examples, including poetic text–syllable distribution, melismatic prolongations, cadential tendencies, and phrasing within the usûl cycle. Thus, while maintaining the conceptual boundaries established in the theoretical framework, the term is employed through observable musical indicators rather than through abstract attributions of emotion.

This approach also establishes the limits of semantic interpretation in the present study. Characterizations of a makam as “mystical,” “introspective,” or “dramatic” cannot be regarded as definitive findings on the basis of a single-page notated example alone. Such interpretations become more robust only when supported by analyses of the poetic text, historical aesthetic discourse, and audio recordings. Accordingly, the present study identifies those indicators of vocal exegesis that can be traced in notation, while leaving the performative dimensions of emotion and meaning open to future research.

The discussion of acoustic heterophony is limited to the shared melodic line represented in Figures 1–3. These figures are treated not as evidence confirming acoustic heterophony itself, but as historical reference points for future comparative analyses of performance.

For the concept to be tested empirically, the ney and vocal layers would need to be examined separately in high-quality recordings of the same âyin, with comparisons of pitch deviations, onset times, points of ornamentation, and timbral spectra. Acoustic heterophony is therefore positioned as an empirically testable research proposition capable of establishing a link between historical musicology and performance analysis.

The comparison of the Segâh, Rast, and Sâbâ âyins demonstrates how different choices of makam and usûl can operate within a shared Mevlevî formal logic. This commonality does not imply uniformity in vocal performance;

rather, the character of the makam, the usûl cycle, and the organization of poetic text and syllables delimit the âyinhan's domain of phrasing differently in each work. Mevlevî âyinhanlığı should therefore be understood as a tradition that simultaneously embodies institutional continuity and variability open to performer interpretation.

The study contributes to the literature by proposing an analytical reading that does not treat the historical notated document as equivalent to performance, but instead distinguishes between the structural elements represented in notation and the orally transmitted performance knowledge associated with them. "Vocal exegesis" opens the performative dimension of the poetry-makam relationship to analysis, while "acoustic heterophony" addresses the timbral dimension of the ney-vocal relationship as a phenomenon requiring verification through performance data. In this respect, the study aims to contribute to establishing a methodological relationship between historical ethnomusicology and performance research.

The original contribution of this research lies in proposing a three-stage analytical model for the study of the Mevlevî âyin that brings notation-based structural findings and meşk/performance-based performance knowledge onto the same analytical plane while treating them as distinct categories of evidence.

Conclusion and Recommendations

This study has examined Mevlevî âyinhanlığı at the intersection of historical documentation, oral transmission, and performance knowledge through the Segâh Âyini attributed to Buhurizâde Mustafa İtrî, the Rast Âyini by Kutb-ı Nâyî Osman Dede, and the Sâbâ Âyini by Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi. The notated versions of the three works provide a comparable structural core in terms of makam seyir, usûl, poetic text-syllable alignment, and form; however, they cannot be regarded as documents that fix all aspects of live performance.

The first major conclusion is that historical continuity within the Mevlevî âyin form is not synonymous with uniformity. Although the Segâh, Rast, and Sâbâ examples establish different makamic and rhythmic domains, they point to a shared institutional memory of form in terms of selâm-based formal logic, the organization of the poetic text within melodic time, and the interrelationship between makam and usûl. This indicates that the repertoire possesses both a preserved structural core and a degree of flexibility that accommodates differences among composers and makams.

The second major conclusion is that the aesthetics of âyinhanlık cannot be explained solely through written notation. Features such as breathing, tahrir, articulation, microtonal intonation, timbre, and ensemble singing are associated with meşk and performance knowledge. Within this framework, "vocal exegesis," within the conceptual boundaries defined in the theoretical framework, has been employed as an analytical tool for explaining the vocal organization of the poetic text within makam and usûl.

The third conclusion is that, within the context of this study, "acoustic heterophony" should be regarded not as a definitive finding derived from notation, but as a performance-based and testable interpretive model. Since monodic notated sources do not reveal the simultaneous differentiation of the ney and vocal lines, the empirical validity of the concept should be investigated in future research through analyses of pitch, timing, ornamentation, and timbre in audio recordings.

The limitations of the study can be summarized in four points. First, the study is limited to three purposively selected works, and this sample is not intended to represent the entire Mevlevî âyin repertoire. Second, the comparative analysis focuses on the visually presented notated examples from the First Selâms; consequently, no direct notation-based generalizations have been made regarding the other selâms. Third, because the collection employed in this study does not consist of autograph manuscripts by the composers, a temporal and transmission-related distance exists between the written representations that have survived to the present and the earliest historical performances of the works. Fourth, no acoustic analysis based on simultaneous ney-vocal recordings was conducted; therefore, breathing, tahrir, microtiming, timbral differentiation, and heterophonic divergence are not advanced as direct empirical findings. Future research should compare different notated versions of the same works, undertake comparative analyses of all

selâms, align historical and contemporary performance recordings, and, in particular, investigate the ney–vocal relationship acoustically through parameters of time, pitch, ornamentation, and timbre.

Biodata of Author



Assistant Professor **Serap Duran Subatan** completed her undergraduate education in the Department of Music, Division of Musicology, Faculty of Fine Arts at Cumhuriyet University (2005–2009), graduating first in both her faculty and department. She subsequently completed her master's degree in Musicology at the Institute of Social Sciences, Cumhuriyet University (2009–2012), specializing in Turkish music and graduating at the top of her class. She has participated in national and international conferences, symposia, and seminars, as well as national young soloist vocal competitions and masterclasses conducted by prominent Turkish and international artists. She has also served as a jury member in numerous competitions and has given many solo concerts accompanied by Turkish and international orchestras. In addition to her expertise as a vocalist, Subatan is proficient in piano, tanbur, and viola. In the 2016–2017 academic year, she entered the doctoral program at the Turkish Music State Conservatory of Ankara Hacı Bayram Veli University, ranking first in the admissions process. She has advanced proficiency in Ottoman Turkish and completed her PhD in 2023, specializing in the psychology of vocal education and Classical Turkish Music vocal performance. Her current research focuses on vocal education, musicology, and Turkish music. Since 2009, she has served as a faculty member in the field of Vocal Education in the Department of Music Education, Division of Fine Arts Education, Faculty of Education at Sivas Cumhuriyet University.

Academia.edu: <https://cumhuriyetuniversitesi.academia.edu/SerapDuran>

ResearchGate:

References

- Akarsu, S. (2023). Bekir Sıdkı Sezgin'e âit Muhayyer Sümbüle Ayin-i Şerifi'nin biçim özellikleri açısından tahlili. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 144–172.
- Bayrakçı, Ö. F., & Turabi, A. H. (2022). Mevlevî ayini besteciliğinde hoca-talebe etkileşimi: Dede Efendi ve Zekâî Dede örneği. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9(2), 788–808. <https://doi.org/10.51702/esoguifd.1117352>
- Behar, C. (2023). Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal (8. bs.). Yapı Kredi Yayınları.
- Benlioğlu, S. (2022). Eski alışkanlıklar, yeni imkânlar: Perde kayıtlı bir âyin mecmuası. *Hitit İlahiyat Dergisi*, 21(2), 1293–1320. <https://doi.org/10.14395/hid.1161804>
- Cooke, P. (2001). Heterophony. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 11, pp. 465–466). Macmillan Publishers Limited.
- Diñç, S. (2024). Aydınlatılmayı bekleyen tarihî vesikalardan Mevlevî âyin mecmuaları: Konya Koyunoğlu 13913 ve 13473-2 ve Mevlânâ 002185 ve 002167 numaralı mecmualar özelinde. *Türkiye İlahiyat Araştırmaları Dergisi*, 8(4), 759–782. <https://doi.org/10.32711/tiad.1556465>
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Feldman, W. (2001). Structure and evolution of the Mevlevî ayin: The case of the third selam. In A. Hammarlund, T. Olsson, & E. Özdalga (Eds.), *Sufism, music and society in Turkey and the Middle East* (pp. 49–65). Swedish Research Institute in Istanbul.
- Feldman, W. (2015). The musical “Renaissance” of late seventeenth-century Ottoman Turkey: Reflections on the musical materials of Ali Ufkî Bey (ca. 1610–1675), Hâfız Post (d. 1694), and the “Marâghî” repertoire. In M. Greve (Ed.), *Writing the history of “Ottoman music”* (pp. 87–138). Ergon Verlag. <https://doi.org/10.5771/9783956507038-87>
- Feldman, W. (2019). The emergence of Ottoman music and local modernity. *YILLIK: Annual of Istanbul Studies*, 1(1), 173–179. <https://doi.org/10.53979/yillik.2019.10>
- Feldman, W. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474491853.001.0001>
- Feldman, W. (2023). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire* (2nd ed.). Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004531260>
- Greve, M. (Ed.). (2015). *Writing the history of “Ottoman music”*. Ergon Verlag. <https://doi.org/10.5771/9783956507038>
- Kaptan, M. N. (2024). Hermeneutik açıdan Mevlevî âyinleri. *Tasavvur / Tekirdağ İlahiyat Dergisi*, 10(1), 385–410. <https://doi.org/10.47424/tasavvur.1453347>
- Karadeniz, Ş. (2024). Metinlerarası ilişkiler bağlamında dedelerin izinde: 17. yüzyıldan 19. yüzyıla dek Birinci Selamları Ağır Düyek usulünde bestelenen Mevlevî ayinlerinin biçim analizi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, 306–328. <https://doi.org/10.21733/ibad.1589691>
- Neyzen Emin Dede. (2021). *Mevlevî âyinleri mecmuası* (O. Kırklıkçı, Hamparsum nota çev.; M. S. Saykal, Güfte trans.; Ö. Ayan, Nota yazımı, 1. baskı). Türk Müziği ve Edebiyatında Mevlevî Kültürü Projesi. İstanbul.

- Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. University of Illinois Press.
- Orta, N. K. (2014). Müzikal olarak Mevlevî âyinlerinin Türk halkbilimindeki yeri. *Bilim ve Kültür: Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 2(5), 86–93.
- Özen, E., & Baysal, O. (2017). Mevlevî âyinlerinde “söz-boyama” izleri. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 16, 52–70.
- Özen, E., Demirtaş, S., & Baysal, O. (2018). Beste-i Kadim’lerden Dede Efendi’ye Mevlevî âyinlerinde söz boyama. In *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Tam Bildiri Kitabı* (pp. 106–116). Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı.
- Özgelen, O. Z., & Bakkal, B. (2025). Beste-i Kadim ve Celaleddin Dede Efendi’nin âyini örneğinde Dügâh makamının değişimi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 11(21), 64–109. <https://doi.org/10.36442/AMADER.2024.112>
- Pärtlas, Ž. (2016). Theoretical approaches to heterophony. *Res Musica*, 8, 44–70. <https://doi.org/10.58162/1KPQ-0F89>
- Peçenek, O., & Akkuş, M. (2022). Nevres-i Kadim Divanı’nda makam ve usullere dair yazılmış bir manzumenin Mevlevî ayini bağlamında incelenmesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 11(4), 1424–1436. <https://doi.org/10.7884/teke.5575>
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199794379.001.0001>
- Wright, O. (1992). *Words without songs: A musicological study of an early Ottoman anthology and its precursors*. School of Oriental and African Studies, University of London. <https://doi.org/10.4324/9781315040950>
- Zannos, I. (1990). Intonation in theory and practice of Greek and Turkish music. *Yearbook for Traditional Music*, 22, 42–59. <https://doi.org/10.2307/767931>