

Nebet-i Müretteb'in farklı coğrafyalardaki izleri üzerine bir inceleme

Ali İhsan Alemlî*

Nilgün Doğrusöz**

*Sorumlu Yazar, Öğr. Gör., Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Temel Eğitim Bölümü, <https://orcid.org/0000-0003-0974-0876>, e-Mail:aalemlî@kastamonu.edu.tr

**Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzik Teorisi Bölümü, <https://orcid.org/0000-0003-4818-4075>, e-Mail:dogrusozn@itu.edu.tr

DOI 10.12975/rastmd.2021927 Submitted October 22, 2021 Accepted December 5, 2021

Özet

Tarih öncesinden itibaren Türk müzik kültüründe çeşitli değişimler meydana gelmiştir. Müzik kültürü bu süreçte, sürekli dönüşerek günümüzdeki şeklini almıştır. 10. Yüzyılda Farabî, Pisagor'un yüzlerce yıl önce ortaya koyduğu gezegenlerin sesleriyle ilgili düşüncelerini kabul etmeyip sesin meydana gelişini cisimlerin birbirlerine vurulmasıyla açıklayarak Horasan Tamburu üzerinde 17'li ses sistemini geliştirmiştir. Daha sonraları bu ses sistemi, Urmevî'nin de katkılarıyla uzun yıllar etkisini göstererek Abdülkadir Merâgî, Yusuf Kırşehirî, Hızır bin Abdullah, Ahmedoğlu Şükrullah gibi teorisyenlerin edvarlarında karşımıza çıkmıştır. Farklı yüzyıllar ve coğrafyalarda bu sistemi kullanan çeşitli tür ve formlar meydana gelmiştir. Bunlardan biri makam müziğinde yüzyıllar boyunca müzik çevrelerini etkileyen nebet-i mürettebdir. Nebet-i mürettebin uzun bir dönem müzik çevrelerince büyük ilgi görmesine karşın yaklaşık 16. yüzyıl itibarıyla adından söz edilmeyişi bu araştırmanın yapılması gereğini doğurmuştur. Bu araştırma sonucunda nebet-i mürettebin metinlerarası ilişkiler kurularak kültürlerarası etkileşimler neticesinde bir dönüşüme uğradığı tespit edilmiştir. Bu dönüşüm, geniş bir coğrafyaya yayılarak farklı kültürlerde farklı isimlerle karşımıza çıkmaktadır. Nebet-i müretteb; Mağrip ülkelerinde nuba, Türkiye'de fasıl, Suriye ve Mısır'da waslah, İran'da destgâh, Azerbaycan'da mugam, Irak'da makam, Özbekistan ve Tacikistan'da makam (şaşmakom), Malezya'da nobat, Doğu Türkistan'da muqam olarak kendini gösterir. Nebet-i mürettebin çıkış noktası için, bahsi geçen türlerin en eskisi olarak yazılı kaynaklarda 8. ve 9. yüzyıllarda karşılaştığımız nubayı işaret etmek mümkündür.

Anahtar Kelimeler

kültürlerarasılık, metinlerarasılık, nebet-i müretteb, nuba

Giriş

15. yüzyılın önemli müzik türlerinden biri olan nebet-i mürettebden özellikle Abdülkadir Merâgî, eserlerinde sıkça bahsetmiştir. Câmî'ul Elhân adlı eserinde Merâgî'nin nebet-i müretteb hakkında geniş bilgiler vermesine karşın bu türün günümüze ulaşmış bir ezgi örneği bulunmamaktadır. Rağbet gördüğü dönemde müzik

kültüründe derin izler bırakan nebet-i müretteb hakkında, daha sonraları akıbetinin ne olduğu; bir değişime uğrayıp uğramadığı üzerine detaylı bir inceleme yapılmamıştır. Günümüzde bu konuda yapılmış az sayıda çalışma mevcuttur. Bu çalışmalar arasında, 2007 yılında Süreyya Agayeva'nın İslâm Ansiklopedisi'ndeki nebet-i müretteb maddesi ve 2017 yılında

Recep Uslu'nun Türk Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi'nde yayınlanan makalesi "Nevbet-i müretteb: XI-XV. Yüzyılların Gözde Musiki Biçimi Nasıldı?" sayılabilir. Ayrıca bazı ulusal ve uluslararası yayınlarda nevbet-i mürettebin kısmen bahsinin geçtiği söylenebilir. Çalışmada kullanılan bu kaynaklara ek olarak; Angelika Jung'un "Quellen der traditionellen kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens" [Orta Asya Özbek ve Taciklerinin geleneksel sanat müziğinin kaynakları] adlı kitabı; Ann Lucas'ın, "Music of a thousand years a new history of Persian musical traditions" adlı kitabı; Louis Ibsen al-Faruqi'nin "The suite in Islamic history and culture" adlı makalesi sayılabilir. Yapılan bu araştırmaya temel teşkil edecek soru şudur: Nevbet-i mürettebin tarihsel süreç içinde ortaya çıkışı, serüveni ve değişimiyle birlikte farklı kültürlerdeki yansımaları ne şekilde meydana gelmiştir?

Bu araştırmada temel olarak nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma, sosyal dünyanın nasıl yorumlandığı, anlaşıldığı, tecrübe edildiği ve üretildiği ile ilgili olarak genel anlamda yorumlayıcı bir ideolojidir (Mason, 1996: 4). Tarama modelinde betimsel bir araştırma olan bu çalışmada, nevbet-i mürettebin farklı kültürlerde nasıl bir dönüşüme uğradığının kültürlerarasılık ve metinlerarasılık kavramları açısından değerlendirmeleri yapılmıştır. Bu değerlendirmelerde nevbet-i müretteb olgusuna tarih, müzikoloji, edebiyat ve sosyoloji alanları çerçevesinde disiplinlerarası yaklaşmıştır.

Tarih boyunca kültürler, çeşitli sebeplerle birbirlerini etkilemişlerdir. Kültürlerarasılık terimiyle ifade edilen bu

etkileşimler sonucu ilk zamanlar bölgesel olan bazı unsurlar farklı coğrafyalarda ortaya çıkabilir. Bu unsurlar, bazen tamamen aynı bazen de küçük değişikliklerle kendini gösterir. Cunio (2008), Kimberlin ve Euba'nın çalışmasından alıntı yaparak kültürlerarası müziği, bestecisinin farklı kültürlerden olduğu durumda birden çok kültürün özelliklerini barındıran müzik şeklinde tanımlar (s. 21).

Kültürlerarası müziğin gerçekleşmesi, tarihsel ve etnomüzikolojik bir bakış açısı ile geleneksel metinler ve ezgiler çerçevesinde yeniden oluşturma sürecini tanımlamanın bir yoludur. Bu gerçekleşme, belirli bir dönemin müziğini yeniden inşa etmenin mümkün olmadığı ve bunun yerine yeniden yapılanma sürecinin kullanıldığı öncülüyle başlar (Cunio, 2008: 21). Kültürlerarası iletişimde müziğin önemli bir yeri vardır. Ortak müzik kültürlerinde farklı toplumların müziklerinin birbirleri arasında bütünlük gösteren benzerlikleri düşünüldüğünde, müziğin kültürlerarası iletişimdeki katkısı daha da belirginleşir. Kültürlerarası iletişimde müziğin önemini belirtmek için söz konusu toplumların iletişiminin tarihsel sürecine bakmak ve günümüze getiren kültürel dokuyu analiz etmek gerekir (Uslu ve Kurtuldu, 2018: 236). Kültürel hoşgörü geliştiğinde kültürlerarası müziğin de geliştiği söylenebilir.

Nevbet-i Müretteb'in Kısa Tarihi

Tertip edilmiş (müretteb) bir sıra (nevbet) gözetilerek dört ya da beş bölümden oluşmuş, bölümlerin içinde ve diğer bölüm aralarında güfte, usûl, makam birlikteliği bulunan müzik biçimleri nevbet-i müretteb olarak adlandırılmaktadır (Parmaksız, 2016: 180). Tek makamdaki birleşik form yapısı ve dört ya da beş bölümden oluşması

ile nevbet-i müretteb, genel hatlarıyla konuyla ilgilenen müzikologlar tarafından bir çeşit süite ya da fasıla benzetilmiştir. Wright'a göre nevbet, terim olarak Ebu'l Ferec'in "Kitab al Aghani"¹ adlı nağmeler kitabında "dönüş" anlamında kullanılmıştır (Wright, 1993: 1042).

Bu türün izine "Binbir Gece Masalları"² adlı halk hikâyelerinin anlatıldığı kitapta rastlanır ve burada ud ile icra edilmiş, ritmik bir yapıyı temsil eden darij adlı nevbet hareketinden söz edilir (Farmer, 1945: 47). Darij, Mağrip ülkelerinde hâlen icra edilmekte olan nuba türünün bir bölümünü teşkil eder.

Nebbet-i mürettebin içerdiği bölümlere, yazılı kaynaklarda ilk olarak Keykâvus bin İskender'in 1087 yılında yazdığı "Kâbusnâme" adlı eserinde rastlanmaktadır. Keykâvus, oğlu Gilân Şâh'a öğütlerini dile getirdiği kitabının çalgıcıların töresini anlattığı 36. bölümünde "bir mecliste eğer çalgıcılık yaparsan hep aynı tarz icrada bulunma bazen hafif, bazen ağır çal" der. Bunları söylerken bestekârların padişahlar için hafif âhenkte³ hüsrevâni, yaşlılar için râh-ı girân adını verdikleri daha ağır âhenkte besteler yaptıklarını belirtir. Gençler için basit denilen hafif vezinli,

1 10. yüzyılda kaleme alınmış şiir ve nağmeler içeren 20 ciltlik kitap.

2 Farmer, bu eserde *Bağdat Balıkçısı Halife, İbrahim ibn el-Mehdi ve Tüccarın Kızkardeşi, Ebu'l-Shamat ve Ni'mat ibn al-Rabi'a, Nu'm ve köle kızı masallarında nevbet* icrasının varlığından söz eder. *Binbir Gece Masalları*, yüzyıllar boyu yapılan eklemelerle gelişerek anonimleşmiş ve son hâli Memlûkler döneminde Mısır'da şekillenmiştir. Ünlü seyyah Antoine Galland bu eseri 18. yüzyılda Fransızca'ya çevirerek Avrupa insanı ile tanıştırmıştır.

3 Âhenk terimi, "uygunluk, düzen" anlamı taşıdığı gibi "cümbüş etme, çalıp söyleme" anlamlarına da gelmektedir. Buradaki ifade daha çok "şarkı söyleme" manasındadır. Bkz. Ferit Devellioğlu, Osmanlıca-Türkçe. Ansiklopedik Lügat, 1986 Ankara.

kıvrak besteler yapıldığını ifade ederken çocuk ve genç kadınlar için de küçük terâne ve nağmeler bestelendiğini söyler (Keykâvus bin İskender, t.y.: 79-80). Böylelikle Kâbusnâme'de ismi zikredilmeden nevbet-i mürettebin bölümleri ifade edilirken bunun bir tertib içinde gerçekleştiğinin altı çizilir. Keykâvus, eserinde bahsi geçen farklı türlerin bir araya getirilişini dinleyici kitlesinin çeşitliliğine bağlar (Jung, 1989: 139). Bu çeşitlilik içerisinde yaş, cinsiyet ve makam-mevkiden bahsetmek mümkündür. Kâbusnâme'de yaşlı, genç, çocuk ve genç kadınlar için yapılarına (mizaçlarına) uygun eserlerin bestelendiği ifade edilirken; padişahlar için bestelenen daha hafif tarzdaki eserlerin, onları eğlendirmek adına yapıldığı görülmektedir. Kâbusnâme'de izine rastlanan hüsrevâni, Yusuf Kırşehrî'nin edvârında⁴ nevbet-i müretteb bahsinde şöyle geçer:

"Bilgil kim nevbet-i müretteb oldur kim evvel ki bünyâd eyleye bir makam göstere andan sonra bir pişrev ide andan sonra hüsrevâni ide hüsrevâni oldur kim yine bir makam göstere andan sonra bir pişrev ide yine ide eger sakil eger hafif iki devr nakış nakarat göstere andan sonra bir kavl ide andan sonra bir gazel ide andan sonra bir pâre ide evvel terâne ola andan sonra bir kavl dahı andan fûrûdaşt ide çün bu ka'ideyi ri'ayet eyleye nevbet tamâm olmuş olur" (Doğrusöz, 2012: 146)

Yusuf Kırşehrî edvârındaki ifadelerden yola çıkarak hüsrevâni'nin bir nakış nakarattan ibaret olduğu söylenebilir.

4 Geniş bilgi için bkz. Nilgün Doğrusöz, Yusuf Kırşehrî'nin Müzik Teorisi, Kırşehir Valiliği, 2012 Kırşehir.

Nakişın hareketli ve hafif bir yapıyı temsil etmesi ise Kâbusnâme'deki hüsrevâninin padişahlar için bestelenmiş hafif tarzdaki eser tâbirini destekler. Kâbusnâme'de nevbet düzeni basitten karmaşığa doğru destân-i hüsrevânî, râh, hafif, terâne şeklinde sıralanır. Destân-i hüsrevânî geleneksel bir destan şarkısını ifade eder. Râh ise yol, yöntem anlamına gelir ki ağır tempolu usûl üzerine kurulmuş çalgısal parçaları temsil eder. Farsça râh teriminin Farâbi tarafından enstrümantal bir prélude için zaten kullanılmış olan Arapça tarîka'ya tekabül etmesi ilgi çekicidir (Jung, 1989: 139). Râh'ın sözcük anlamı için yol gösterme, makamı tanıtmaya gibi görevler üstlendiğini söylemek mümkündür. Râh, bu çerçevede günümüzdeki peşrev ya da taksim anlamına gelen çalgısal bir bölüm olarak tanımlanabilir.

Keykâvus'tan sonra 13. yüzyılda Tifâşi "Mut'atü'l-esmâ fî ilmi's-semâ"⁵ adlı eserinde, nevbet-i müretteb bölümlerini kavil, gazel, terâne, zamâne ve diğer kavil olarak belirtir (Tancî'den aktaran Uslu, 2017: 180). Aynı yüzyılda Kudbeddin Şîrâzî'nin "Dürretü't-tâc" adlı eserinin musiki risâlesinde Urmevî'ye ait bir kavil⁶ örneği bulunurken Memlük hükümdarı el Nâsır'ın çocuklarına müzik dersleri veren Kutayla adındaki müzisyenin, Urmevî'nin 130 civarındaki nevbet bestesinin çoğunu ezberlediği bilinmektedir (Neubauer, 1995: 806).

14. yüzyılda Seyyid Şerîf Cürcânî "Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr" adlı eserinde nevbet-i müretteb hakkında bilgiler verir. Nevbet-i mürettebin detaylı anlatımı

5 Tifâşi bu eserinde müzik ve halk danslarını inceler. 6 13. Yüzyılın büyük âlimlerinden Kudbeddin Şîrâzî'nin ebced müzik yazısıyla kaleme aldığı nevbet-i müretteb bölümlerinden biri olan bu parçada, forte (kuvvetli), piano (hafif) gibi dinamikleri göstermesi ilgi çekicidir.

15. yüzyılda Abdülkadir Merâgî'nin "Câmi'ul Elhân", "Fevâid-i Aşere" ve "Makâsîdü'l Elhân" adlı eserlerinde görülür. Makâsîdü'l Elhân'da kendisine ait nevbet-i müretteb örneklerinin bulunduğunu söylediği "Kenzü'l Elhân" adlı eseri ise henüz bulunamamıştır.

Merâgî'ye göre kudemâ⁷ dönemlerden beri bilinen nevbet-i mürettebden, Herat müzik ekolü temsilcilerinden Benâi yazdığı Risâle-i Mûsiki adlı eserinde söz etmiş ve Merâgî'ye atıfta bulunmuştur (Abbasoğlu, 2015: 234). Ayrıca Anadolu edvar geleneği temsilcilerinden Hızır bin Abdullah, Seydî ve Yusuf Kırşehirî de eserlerinde nevbet-i mürettebden söz etmişlerdir. Yusuf Kırşehirî, Safiyyüddin Urmevî'nin üç yüz civarında nevbet-i müretteb bestelediğini ve o çağda yüz elli tanesinin bilindiğini ifade eder (Doğrusöz, 2012: 146).

Hızır bin Abdullah, "Kitâbü'l Edvâr" adlı eserinde nevbet-i müretteb bahsinde şunları ifade eder:

"Bilgil ki bu ilm-i mûsikide bunca acîb ve garîb hikayetlerden bir gereklü dahı budur kim bilmek gerek kim nevbet-i müretteb nice olıcak tamâm olur şöyle gerekdür kim eger sâzende ise sazını düzmek gerek bir eksuksuz tamam andan sonra başlaya bir makâm göstere dahi ol makamda bir pîşrev çala ve eyde ve sonra tasnif eyde andan bir daire çala yahud bir nağme eyde sonra nevaht çala tamam eyde dura bu nevbet urûm vilayetinde olan sazandeleründür amma Arabun nevbet-i mürettebi oldur kim bir makamda bir usulde gerek hafif olsun gerek sakîl gerek verşan gerekse

7 Kadim kelimesinin çoğulu olarak "eskiler" yani eskiden yaşamış olan büyükler anlamındadır.

muhammes olsun her kankı darbda olursa olsun bir makamda bir usulde amma asl-ı hafif ve sakıldür dört tasnif eyde evveline kavlı dirler ikincisine gazel dirler üçüncüsüne terane dirler dördüncüsüne fûrûdaşt dirler eger sazende ise sonra bir nevaht ider heman Arab'un üstadları nevbeti budur amma nevbet-i müretteb de bir kaç nev'iledür..." (Çelik, 2001: 244).

Hızır bin Abdullah, nevbet-i mürettebi bölümleriyle tanıttığı Kitâbü'l Edvâr'da Anadolu ve Arap müzisyenlerinin nevbetlerini anlatırken sâzendelerin nevaht çalması gerektiğini ifade eder. Nevaht, kelime olarak saz çalma anlamına gelir ki bunun da taksimi işaret ettiği söylenebilir.

Abdülkadir Merâği, Câmî'ul Elhân'da 9 adet formdan bahsederek bunları şöyle sıralar: nevbet-i müretteb, basit, darbeyn, küllü'd-durûb, küllü'n-nagam, Arap neşîdi, amel, pîşrev ve zahme. Ayrıca nevbet-i mürettebin dört bölümlü olduğunu ve genellikle sakîl-i evvel, sakîl-i sâni, sakîl-i remel, fahte ve Türkî-i asl usûlleriyle bestelendiğini ifade ederken isterlerse bestecilerin farklı usûlleri de kullanabileceğini dile getirir. Eserde nevbet-i müretteb bölümleri kavlı, gazel, terâne, fûrûdaşt şeklinde belirtilirken, Merâği müstezâd⁸ adını verdiği beşinci bölümü kendisinin eklediğini ifade eder (Sezikli, 2007: 248).

Merâği'nin ölümünden sonra Hüseyin Baykara döneminde Herat'ta yaşayan Alîşah bin Hacıbüke, Ali Şir Nevâî'ye sunduğu "Mukaddimetü'l-Usûl" adlı eserinde müzik biçimlerini anlatırken sazların vezinsiz olarak nevaht çalması 8 Merâği'nin nevbet-i mürettebe eklenen beşinci bölüm için bu ismi vermesinin sebebi müstezad kelimesinin Arapça'da artmış, çoğalmış anlamını taşımasıdır.

gerektiğini ifade eder. Nevaht, daha önce de belirtildiği üzere taksim olarak düşünülebilir. Alîşah, kitabında vezinli ezgilerin çeşitlerini tarif ederken nevbet-i mürettebin de bahsinin geçtiği şu açıklamalarda bulunur:

"Peşrev, musikinin güftesiz şeklidir. Diğer adı tarîkadır. Eğer hafif usullerden ise-hezec ve evfer gibi-bunların haneleri üçten az olmamalıdır. Tekrar eden kısma serbend-i peşrev derler. Ama eğer eser bir şiir kıtası olursa, dört hânedan az olmamalıdır. Her hânedeki bir beyitin tekrar edip etmediğine bakmalıyız. Eğer tekrar yoksa ona nakış derler. Ancak bunun hafif usullerden olması şartı vardır. Eğer dönüş yapılmış ise ona savt derler. Onun da üç kısmı vardır. Birinci kısım tekrarlıdır. İkinci kısmın meyan hânesinde tekrar vardır. Birincisine tasnif derler ve çoğu zaman hafif veya sakîl usulü ile olur. Eğer okunan şiir Arapça ise ona kavlı derler. Ama Arapça olmasa gazel derler. Eğer hem Arapça hem de başka bir dil ile bir arada ise ona kavlı-i murassa' denir. İkincisi, eğer meyan hânenin tamamının tekrarını içine alırsa ona amel denir. Eğer dört tasnif ve bir amel toplanırsa-ki bu doğru bir birleşme olmaz-bunların usul bakımından nim sakîl ve hafîfü's-sakîl olması gerekir. Eğer ikinci kıta kavlı, ikincisi gazel üçüncüsü tasnif ise, bu üçlüye terâne derler. Bunların şiirleri genellikle rubai türündedir. Dördüncü kavle fûrûdaşt derler ki, bu geçmişte zikredilen üç şeyin sanatlarını kendinde toplamıştır. Beşinci kıtayı rahmetli Abdülkadir keşfetmiş ve ona müstezad demiştir. İşte bu topluluğa nevbet-i müretteb denmiştir. Padişahların dışındakileri

medh⁹ için kullanılır. Nakış ve savt bu formda kullanılmaz. On yedi meşhur formun bir arada kullanılmasına küllü'n-negam, meşhur usullerin bir araya getirilmesine de küll-i durub derler. Küllü'n-negam ve küll-i durub bir arada kullanılır ise, Hoca Abdülkadir ona külliyat adını vermiştir” (Çakır, 1999: 107-108).

Alişah, nevbet-i mürettebin meydana gelişini sıraladığı bölümlerin birleşimi olarak yorumlar. 16. yüzyıl başında vefat eden Alişah'tan sonra da nevbet-i müretteb bazı eserlerde kendini gösterir. Bunlardan biri olan Seydî'nin “el-Matla” adlı eserinde, “Der beyân-ı âdâb-ı mûsiki” başlığı altında bu türden şu şekilde söz edilir:

“Ve iy Dilşâd bu ilmin evvel âdâbından biri budur kim bir kişi nevbet-i müretteb itmeye şur'u itse, evvel başlıya bir makâm göstere, andan sonra pîşrev ide, andan sonra hüsrevâni göstere. Tenbih: hüsrevâni oldur kim bir makâm göstere, ol makamda pîşrevinden sonra ya sakîl ya hafîf iki devir nekârat-ı nakşıyle göstere, andan sonra bir kavl dahî ide, badehü bir gazel ide ve bir pâre dahî ide kim ana nizâne dirler, sonra bir kavl dahi ide kim ana fûrûdaşt dirler ve eger bu tertib üzre gûyendelik itse edeb-i musikiyi saklayıp nevbet-i müretteb tamâm itmiş ola...” (Arısoy, 1988: 83).

El-Matla'da Seydî, nevbet-i mürettebin tanımını yaparken Hızır bin Abdullah'ın sâzendelerle ilgili ifadelerine karşılık gûyendelere (hânende) yani şarkıyı

okuyanlara vurgu yapmaktadır. Görüldüğü üzere bahsi geçen edvarlarda, özellikle hüsrevâni hakkındaki açıklamalar çerçevesinde Yusuf Kırşehrî, Hızır bin Abdullah ve Seydî'nin nevbet-i müretteb üzerine benzer ifadeleri bulunmaktadır. Yine aynı yüzyılda Necmeddin Kevkebî¹⁰, 1522 yılında kaleme aldığı “Risâle-i Musiki” adlı eserinde nevbet-i mürettebin isminden bahsetmeden bölümlerini kavl, gazel, terâne ve fûrûdaşt olarak sıralar ve bu formların birleşmesiyle nevbet türünün oluştuğunu ifade eder (Çakır, 2010: 170). Yusuf Kırşehrî, Hızır bin Abdullah ve Seydî'nin nevbet-i müretteb hakkındaki açıklamalarında bulunan benzerlikleri, farklı dönemlerdeki edvar kitapları arasındaki metinlerarasılık ile ifade etmek mümkündür. Metinlerarasılık, yazılı kaynaklar arasındaki etkileşimler olarak değerlendirilirken ileride de belirtileceği üzere müziksel metinlerarasılık kavramı müziklerarasılık olarak tanımlanabilir.

Owen Wright (1992), çeşitli kütüphanelerdeki müellifleri bilinmeyen güfte mecmualarıyla birlikte Hafız Post'un da güfte mecmuasını ele aldığı “Words without songs” adlı eserinde nevbet-i mürettebi organize edilmiş bir döngü ve dört ya da beş hareketten oluşmuş bir süit olarak tanımlar (s. 313). Wright, nevbet-i müretteb olarak ifade edilen bu tür için nevbet-i müretteb teriminin kullanılmasının daha doğru olduğunu belirtir. Aynı eserde, nevbet-i müretteb için Merâgi'nin bahsettiği 9 adet formdan birincisi olduğu bildirilirken

9 Nevbet-i mürettebi padişahların dışındakileri övmek için bestelendiğinin ifade edilmesi dikkat çekicidir.

10 16. yüzyılda yaşamış olan Kevkebî, Herat'ta din, astronomi ve müzik alanında eğitim almış, Özbek kültüründe dönemin önemli isimlerinden biridir. Geniş bilgi için bkz. Ahmet Çakır, Necmeddin Kevkebî'nin Müzik Teorisi, Etüt Yayınları 2010, Samsun.

(s. 208); güfte mecmualarının zamansal ilişkilerinin incelendiği bölümde bu türün 16. yüzyıl ortalarına kadar varlığını sürdürdüğü ifade edilir (Wright, 1992: 11).

Türk Askerî Müziği ve Nevbet

Nevbet-i müretteb ile etimolojik yakınlığından ve bazı icra benzerliklerinden dolayı Türk askerî müziğindeki nevbetden de söz edilmesi gerekir. 11. yüzyılda Kaşgarlı Mahmud'un "Dîvânü Lugât-it-Türk" adlı eserinde Türkmenlerden bahsedilen maddede "Balasağun'daki sarayın önünde beyler için her gün üç yüz altmış nevbet davulu vuruluyordu" ifadesi geçer (Asker ve Asker, 2008: 34). Uygur Müziği'nde de on iki makam, yapısal olarak nevbet kökenli türlerle bağlantılıdır. Doğu Türkistan coğrafyasında önemli bir yere sahip olan on iki makam, sadece müzik alanında değil aynı zamanda edebî yapıtlarda da kendine yer bulmuştur. Uygur Makamı'nı konu alan edebî eserlerin farklı dönemlerdeki Uygur edebiyatına ait şiirler içermesi, on iki makamın 14. yüzyıldan itibaren bir ilerleme içerisinde olduğunu yansıtmaktadır (İnayet, 2007: 382).

14. yüzyıl divan şairlerinden Seyyid Nesîmî, "Tek âlemde senin yüzün şahlığa beş nevbet çaldı, ind-i sultanlık tahtını mekânsız evce kaldır" diyerek sevdiğine yazdığı şiirinde gece gündüz, belirli vakitlerde saray ya da meşhur ziyaretgâhlarda çalınan nevbetden bahseder. (Agayeva, 1979: 5). 16. yüzyıl divan şairlerinden Bâkî, aşkı sultanlara benzeterek her gün beş vakit çalınan nevbete şu beyitle vurgu yapar: "Husrevâne penc nevbet çaldı heft iklimde, nüh kıbâbın yankulandırdı

sipihrün mîr-i aşk"¹¹ (Şahin, 2011: 37-38). Selçuklularda sultanların kapılarında beş nevbet (nevet-i pençgâne) ve meliklerin kapılarında üç nevbet çalınırdı. Osmanlı devrinde mehterhâne adını alan, hâkimiyet ve gücü temsil eden bu askerî müzik sultanların heybetini gösteriyordu. Saraylarda nevbet müziği takım ve heyetine nevbethâne, çalanlara da nevbetiyan adı veriliyordu (Turan, 2008: 392). Hunlar ve Göktürklerden itibaren hâkimiyet sembolü kabul edilen nevbet geleneği, İslâm dönemindeki Türk devletlerinde de devam ederek Osmanlılara kadar sürdürülmüştür. Türk ve İslâm devletlerinde nevbet, savaş harici bir güç sembolü olarak öne çıkmış, nevbet sayısı ve zamanları bazı kurallar içinde uygulanmış, kurallara uymayanlar otoriteye asilik yaptığı gerekçesiyle cezalandırılmıştır (Özaydın, 2007: 39).

Evliya Çelebi Seyahatnâme'sinde özellikle kaleleri anlattığı bölümlerde belirli zamanlarda icra edilen nevbetlerden söz eder. Evliya Çelebi 300 hâneli, 26 kuleli Zile kalesinden bahsettiği bölümde 100 askerinin her gece 2 kez nevbet çaldığını (Kahraman ve Dağlı, 1999: 138); Selânik kalesinin anlatıldığı bölümde de her gece kalenin 5 farklı yerinde nevbet mehterhânesi çalındığını dile getirir (Kahraman, Dağlı ve Dankoff, 2003: 62).

Farmer (1945), "The minstrelsy of the Arabian nights" adlı eserinde nauba terimiyle bahsettiği türün iki şekilde icra edildiğini ifade eder. Birincisi

11 Aşk emîri yedi iklimde padişahlara yaraşır biçimde beş vakit nevbet çaldırıp gökyüzünün dokuz kubbesini yankılandırdı. Bu beyitte aşk, insanı ele geçirip yönetmesi anlamında padişaha benzetilir ve Selçuklu döneminde her gün beş defa namaz vakitleri çaldırılan nevbete gönderme yapılır (Şahin, 2011: 38).

barış yıllarında dış mekânda ve belirli saatlerde, ses yoğunluğu yüksek çalgılarla icra edilen sözsüz askerî müzik; diğeri ise geceleri oda müziği tarzında icra edilen nebettir (Farmer, 1945: 5-7). Bir oda müziği olarak icra edilen nebet-i müretteb, işlevsel farklılıklarıyla ve icra tarzı ile askerî müzik olan nebetten ayrılır.

Nuba Geleneği

Tarih boyunca Türkler, İranlılar ve Araplar şiire verdikleri değer nedeniyle sözlü müziği ön planda tutmuşlardır. Türk sözlü müzik formlarından kaside, gazel, şarkı, beste, murabba, kâr ve semâi; Arap sözlü müzik formlarından da kaside, gazel, muvaşşah ve zecel sayılabilir. Nuba ise değişim, dönüş anlamlarıyla Mağrip'in en eski ve en büyük döngüsel formudur (And, 2003: 704). Alman müzikolog Curt Sachs (1943), nubayı aynı tonalitede [makamda] dokuz bölümden meydana gelmiş bir kantat olarak tanımlar (Sachs, 1943: 391).

Abbasiler dönemi 9. yüzyıl Bağdat'ında nuba besteleri yaptığı bilinen Ziryâb lakaplı Ali bin Nâfi, Abbâsi halifesi Harun Reşid'in huzurunda geliştirmiş olduğu kendine ait udu çalınca halife tarafından taltif edilir. Bu durumu kıskanan hocası İshak el-Mevsilî ondan şehri terk etmesini ister¹² (Erkoçoğlu ve Arslan, 2013: 464). Bu hikâyenin doğruluğu kesin olmamakla beraber herhangi bir sebeple Bağdat'tan ayrılan Ziryâb, çalışmalarını önce Tunus Kayrevan'da daha sonra da İspanya Kurtuba'da sürdürmüştür. Ziryâb'ın Akdeniz coğrafyasına olan bu göçü ile nuba müziğinin Mağrip ve Endülüs'e

12 Owen Wright, bu hikâyenin inandırıcılıktan uzak olduğunu ve el-Makkâri tarafından kurgulandığını öne sürmektedir. Bkz. Owen Wright, "Music In Muslim Spain", The Legacy Of Muslim Spain, Ed. Salma Khadra Jayyusi, E. J. Brill, 1992, s. 556.

taşındığı, bununla beraber İshak el-Mevsilî'nin de nuba geleneğini Bağdat'ta devam ettirdiği düşünülebilir.

İlk taslakları 10. yüzyılda Irak'ta yazılmaya başlanan Binbir Gece Masalları adlı eserde bahsi geçen darijin, Ziryâb tarafından bulunmuş olması muhtemeldir. 15. yüzyılda Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr adlı eserinde Arapların nebeti ifadesini kullanarak bölümlerini belirttiği nebet-i mürettebin nuba ile bağlantılı olduğu düşünülebilir.

Nuba, batı müziğindeki süit gibi hareketler arasında karmaşık bir bağlantı sistemine sahip çok yönlü bir türdür. Nuba, sadece bir modun değil aynı zamanda eserin oluşturulduğu kurallar dizisidir. Ziryâb'ın tabai'a adı verilen günün her saati için bir tane olmak üzere 24 nuba bestelediği araştırmacılar tarafından dile getirilmektedir (Marks, t.y.). Bu sistemi anlatan nadir belgelerden biri, Granadalı ibn al-Kâtib al-Salmâni'nin bir şiiridir. Şiir, 24 Endülüs nubasının dört ana dala bölünmesini anlatır. Farmer, bu şiiri "An old Moorish tutor" adlı makalesinde yayınlamıştır (Shiloah, 1995: 84).

Nuba, Batı ve Doğu Arap Dünyası olarak iki farklı coğrafî alanda kendini gösterir. Bir Endülüs müziği olan nuba, Davis (2004)'e göre 10 ila 17. yüzyıllarda Müslüman ve Yahudiler tarafından diğer coğrafî bölgelere taşınır. 16. yüzyıldan 19. yüzyılın sonlarına kadar Türkler başta olmak üzere Mısır ve Avrupa'da çeşitli yabancı etkilere maruz kalan nuba, temelde popüler olmakla beraber aristokrat bir himâyeye sahip olmuştur. Modern devlet himâyesine kadar nubanın başlıca savunucuları sûfiler idi. Tasavvuf mekânlarının dışında, nuba profesyonel müzisyenler tarafından kahvehanelerde,

düğün ve sünnet gibi dinî ve aile kutlamalarında da icra edilirdi (Davis, 2004: 2, 4).

Nevbet-i Müretteb ve Süit İlişkisi

Süit ile yapısal benzerliklerinden dolayı bazı müzikologların İslâmî Süit olarak değerlendirdiği nevbet-i müretteb, sonraki dönemlerde kültürlerarası etkileşimlerin de katkısıyla farklı coğrafyalarda farklı isimlerle ortaya çıkmıştır.

Süit, aynı tonalite ve formdaki dans parçalarının art arda sıralanmasıyla oluşmuş bir müzik türüdür. İlk örneklerinin Ortaçağ'da görüldüğü, farklı bölümlerin birleşmesiyle oluşan sözsüz müzik türlerinin en eskisidir. Bazı Fransız besteciler, besteledikleri süitleri ordre diye tanımlarlar ki bu terim sıra, düzen anlamlarını içerir (Hodeir, 1990/1992: 114). Ordre, nevbet-i müretteb teriminin (nevbet: sıra, müretteb: düzenlenmiş, tertip edilmiş) anlamıyla da örtüşmektedir. Agayeva (2007) ise nevbet-i müretteb için süit ifadesinin uygun olmadığını bunun yerine döngüsel anlamına gelen cycle teriminin daha doğru olduğunu belirtmektedir (Agayeva, 2007: 42). Süitin aynı tonalitede bestelenmiş allemande, courante, sarabande ve gigue adlı bölümlerinin nevbet-i mürettebdeki aynı makamla bestelenmiş kavil, gazel, terâne ve fîrûdaşt ile yakınlık gösterdiği söylenebilir. Yine bazı süitlerin başında icra edilen prélude, fasıl müziğindeki peşrev ile işlevsel benzerlikler göstermektedir.

Lois Ibsen al Faruqi, "The suite in Islamic history and culture" adlı makalesinde nevbeti İslâm müzik kültüründeki süit olarak tanımlar. Faruqi, ayrıca 14. yüzyılın ünlü gezgini İbn Battûta'nın gittiği birçok

ülkede askerî grupların gerçekleştirdiği süit benzeri performanslardan söz ettiğini dile getirir. Aynı çalışmada Ali Jihad Racy'nin bu türe compound form (birleşik form) denilmesini önerdiği de ifade edilir (al Faruqi, 1985: 46, 48, 63).

Mısır ve Suriye'deki Döngüsel Müzik: Waslah

Bazı müzikologların İslâmî süit, kantat ya da fantasia gibi ifadelerle tanımladığı nevbet ve benzer türler için Ali Jihad Racy birleşik form terimini kullanır. Waslah da Mısır ve Suriye'de kendini gösteren birleşik yapılu bir müzik türüdür. Waslah'ın ortaya çıkış tarihi, belge eksikliği sebebiyle net olarak bilinmemektedir. Bununla birlikte waslah, 19. yüzyıl sonlarında ud, ney ve tef çalgılarına batı kemanının da eklenmesiyle erkek vokalle birlikte seslendirilen uzun soluklu takımsal bir icra olarak kendini gösterir (Racy, 1983: 397).

İran Klasik Müziğinde Destgâh

İran klasik müziğindeki destgâh da taşıdığı düzen anlamıyla nevbet-i müretteb gibi takımsal yapıda icra edilen bir müzik türüdür. Müretteb kelimesinin tertip edilmiş, destgâh kelimesinin ise düzen anlamlarına gelmesi ilgi çekicidir. Destgâh, geleneksel bir şekilde gruplandırılmış bir dizi parçayı tanımlar. Bu parçaların birincisi destgâhın makamsal kimliğini ifade eder. Bu makam, eserin icrası boyunca kadanslı melodik kalıplar çerçevesinde sık sık belirtildiği için baskın bir yapıdadır (Farhat, 2004: 19).

İran klasik müziğindeki doğaçlama ezgilere genel bir ifadeyle redif denmektedir. Redif terimi, 12 adet destgâhı meydana getiren eserler takımını ifade etmek için de kullanılır (Çak, 2018: 53). Bu destgâhların temel

kabul edilen yedisi şûr, segâh, çargâh, hümâyun, mâhur, rast pençgâh, nevâ'dır. Diğer beşi ise, temel destgâhlara bağlı olan abuata, dastî, bayât-i Türk, afşâri ve bayat-i isfahandır. Destgâhlarda gûşe denilen bazı ezgiler bulunur ki bunlar diğer destgâhlara geçkileri sağlayan bir köprü vazifesi görür. Her destgâhın özel bir ismi vardır ve daramad adı verilen giriş müziğiyle başlar (Ardalan, 2012: 6). Pîş daramad da denilen bu giriş parçası, fasıl müziğindeki peşrev ile anlam ve işlev bakımından benzerlik gösterir.

İranlı siyasetçi ve müzikolog Mehdikulu Hidayet, Mejma al- Adwar adlı kitabında, İran sanat müziğindeki destgâhın Merâgi'nin eserlerindeki nevbet-i mürettebin taklit edilmesinden meydana geldiğini belirtirken bu benzerliği destgâhların da nevbet-i mürettebde olduğu gibi tertiplenmiş (müretteb) kompozisyon formlarından oluşmasıyla ilişkilendirir. Hidâyet, fûrûdaşt teriminin forud ve dasht kelimelerinin birleşmesinden meydana geldiğini belirtir (Lucas, 2019: 148). Forud, Farsça'da iniş, sona ermek anlamına gelir ve doğaçlama yoluyla çeşitlemeye bağlı, sabit kalıplı melodik bir kadansı teşkil eder (Farhat, 2004: 25). Fûrûdaşt, daha önce de bahsedildiği üzere 4 bölümlü nevbet-i mürettebde (Merâgi'nin beşinci bölüm olarak eklediği müstezaddan önce) eserin final bölümünü oluşturmaktadır.

Özbek ve Tacik Kültürlerinde Şaşmakom

Farsça şeş ile Arapça makam kelimelerinden meydana gelen şaşmakom, Özbekçe'de, altı fasıl anlamına gelir. Şaşmakom ile ilgili belgelere 18. yüzyılın ortalarından itibaren rastlanmaktadır. Genel olarak Orta Asya'da 19. yüzyılın başlarından itibaren makam terimi asıl anlamından

farklı şekilde ritmik ve melodik bir mod içerisinde sırayla düzenlenmiş sût [fasıl] anlamına da gelmektedir (Sumits ve Levin, 2012: 235). Özbek ve Taciklerdeki altı adet fasıl şunlardır: Büzürk, rast, nevâ, dügâh, segâh ve ırak fasılları. Her biri geleneksel İran müziğinin destgâhlarından oluşan şaşmakom (Abubakr, 2017: 68) yapısal olarak nevbet-i müretteb ile benzerlik gösterir.

Abdülkâdir Merâgi, "Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr" adlı eserinin Topkapı Sarayı Kütüphanesi 3470 numaralı nüshasında maddeler halinde otobiyografisini verir. Merâgi bu otobiyografide Türk, Tacik ve Arapların ortamında nevbet ve gazel okuduğunu söyler.

"Kadir Allah'a şükür olsun. O ki her diyarda beni aziz kıldı. Yıllarca huzur ve işret içinde, dünya sultanları ile huzurlu oldum. Zamanın şahlarının meclislerinde, köşkte, bağda, sarayda ve eyvanda can yakan sazlar çaldım. Çok sayıda güzel besteler yaptım. Âdâbı, padişahlardan öğrendim. Aradığımı onlarda buldum. Önce cihan şahı sultan Üveys, asırların sahibi sultan Üveys. Âdil bir padişah, dünyaya adâleti o verdi ve dağıttı. Bazen mecliste şarkı söylememi isterdi. Oku ki hüzünden kurtulayım derdi. Bazen de eğlence meclisinde, Türk, Tacik ve Arapların huzurunda. Ey Abdülkâdir ud çal!" derdi. Sen ki dünyada benzerin yoktur. Kâh nevbet yap, kâh gazel oku. Sen ki âlemde benzerin yok" (Kolukırık, 2009: 15-16).

Merâgi eserlerini icra ederken aynı meclisteki Taciklerin nevbetten etkilenip ilham aldığı ve bu müzik türünü kendi memleketlerine götürdüğü düşünülebilir. Ayrıca Timurlu devletinin

çöküş döneminde Herat'ın Özbeklere geçişiyle Özbek ve Tacik kültüründeki şaşmakom türünün de ilk nüvelerinin oluştuğu söylenebilir. Buhara¹³ doğumlu Necmeddin Kevkebî, Herat'ta müzik eğitimini Merâgî'nin öğrencilerinden biri olduğu ileri sürülen Hoca Yusuf Burhan'dan almıştır (Çakır, 2010: 12). Kevkebî'nin Merâgî ekolünden gelmiş olmasının, nevbet-i müretteb ile şaşmakom arasındaki benzerlik sebeplerinden biri olduğu söylenebilir.

Uzakdoğu'da Nevbet İzleri

Takımsal tarzda icra edilen nevbet kökenli türlerden biri olan nobat ise Malezya'da icra edilmektedir. Nobat, İslâm dininin 13. yüzyılda bölgeye gelişinden itibaren Sumatra, Malezya yarım adası ile Brunei'nin Malay saraylarında icra edilen davul ve üflemeli çalgılar topluluğu olarak kendini gösterir. Geleneksel Malay topluluklarında nobat, siyâsi sınırların görsel ve işitsel olarak çizilmesi anlamına gelmektedir (Raja Iskandar bin Raja Halid¹⁴, 2015: 76).

Seljuq (1976), "Some notes on the origin and development of naubat" adlı makalesinde, nevbetin Malezya'ya ilk gelişini ele alır. Bir Müslüman krallığı olan Pasai'nin sultanı Sâlih, göreve başlama töreninde nevbet çaldırmasıdır. Müslüman Malezya krallığının en eski eseri olan Hikayat Raja Raja Pasai'ye göre çalınan bu nevbet, Halil İbrahim nevbeti olarak bilinir (Seljuq, 1976: 146). Aynı makalede, nevbetin bölümleri kavl, gazel, terâne, müstezâd ve fûrûdaşt şeklinde belirtilir. Ayrıca Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u

13 Özbekistan sınırları içinde Mâverâünnehir bölgesinde bulunan tarihî şehir.

14 The Malay Nobat: A History of Encounters, Accommodation and Development adlı tezini bizimle paylaştığı için Raja Iskandar bin Raja Halid'e teşekkür ederiz.

fethettiğinde Ayasofya'ya girerken, İranlı şair Sadi Şirâzi'ye ait şu mısraları söylediği belirtilir: Baykuş, Efrâsiyâb¹⁵'in kubbesinde nevbet dövüyor, örümcek Kısra¹⁶ kemerinde perde örüyor (Seljuq, 1976: 142). Fatih Sultan Mehmet'in okuduğu bu mısralar Tursun Bey'in İstanbul'un fethini anlattığı "Târîh-i ebü'l-feth" adlı eserinde yer almıştır. Bu beyit, bazı kaynaklarda küçük farklarla karşımıza çıkar ancak hepsinde de baykuşun mecâzî bir şekilde nevbet çaldığı ifade edilir. Böylece nevbetin o dönem hem Acem memleketinde, hem de Anadolu'da revaçta olduğu söylenebilir.

Eski Fasıl (Fasıl-ı Atik) ve Nevbet İlişkisi

Fasıl müziği de yapısal olarak bahsi geçen türlerle benzerlik gösterir. Fasıl, Arapça bölüm, devre anlamlarına gelen fasıl kelimesinden gelir. Fasıl kavramı aynı makamda fakat farklı formlarda sözlü ve çalgısal eserlerin belirli bir sıra halinde art arda gelmesinden oluşan bir tür konser süiti şeklinde tarif edilir (Behar, 2015: 38). Geleneksel fasıl müziği sırasıyla peşrev, kâr, murabbâ, ağır semâi, yürük semâi ve saz semâisi'nden meydana gelen bir icra şeklidir (Eken Küçükaksoy, 2009: 3). Klasik fasıl olarak da ifade edilebilecek bu yapının, sonraki dönemlerde sadece ağır tempodan giderek hızlanan bir konser programı hâline dönüştüğü görülmektedir.

Birbiri ardına sıralı olan güfteli eserlerle ve bu eserlerin aralarında veya sonlarında bulunan çeşitli çalgı müziklerinden oluşan nevbet-i müretteb, daha sonraki dönemlerde fasıl formunun ilk örnekleri

15 İran'da çok zorlu ve büyük bir kumandan olarak bahsi geçen savaşı.

16 Sâsâni hükümdarı Hüsrev'e verilen padişahlar padişahı anlamına gelen kısra unvanından türetilmiş isimle padişah kemeri anlamına gelen yapı.

kabul edilmektedir. Batı Arap dünyasında da nevbe kelimesi fasıl anlamında kullanılır (Tura, 1985: 60).

Osmanlı'da fasıl müziğinin meydana gelişi, İran-Türk bölgesinde nevbet diye bilinen konser süitinin Arap-Fars biçimi şeklinde etkin olduğu 15. yüzyıla kadar uzanır. Evliya Çelebi, fasıl müziğini nevbete eklenen kısımlardan meydana gelmiş bir süit olarak ifade eder. Ayrıca ritim aleti çalan icracıların fasıllara düzen verdiklerini söyler ve icra şekillerini de fasıl yapmak olarak dile getirir (Popescu-Judetz, 2014: 1145-1146).

18. yüzyılın önemli tarihçi ve müzik insanlarından biri olan Dimitri Kantemir, yazmış olduğu “Kitābu ‘ilmi’l-mūsīkī ‘alā vechi’l-hurūfāt” adlı eserinin nazariyat bölümünde fasıl musikisinin hânende ve sâzende olmak üzere iki şekilde icra edildiğini söyler. Hânendelerin icra ettiği fasılın taksim, beste, nakış, kâr ve semâi’den meydana geldiğini belirtir. Kantemir, hânende faslındaki formların açıklamalarını tek tek yaptıktan sonra sâzende faslına değinir. Sâzende faslı sırasıyla taksim, peşrev ve semâi’den oluşur. Eserde daha sonra hânende ve sâzendelerin sahne düzeninden başlayarak birlikte icra ettikleri fasıl anlatılır. Kantemir, birlikte icra edilen fasıl için şu ifadeleri kullanır:

“İlk olarak bir sâzende taksime başlar. Taksimden sonra sazlar bir veya iki peşrev çalıp susurlar. Onun üzerine, bir hânende taksime koyulur. Taksimden sonra bir beste, bir nakış, bir kâr ve bir semâi okunur. Hânendeler susunca, sâzendeler saz semâisine başlarlar ve saz semâisini tamamlayınca sazların sadece âhenk telleriyle dem tutarlar. Onun üzerine,

hânende son olarak bir taksim daha yapar ve fasıl böylece tamam olur” (Tura, 2001: 172, 187).

Sonuç

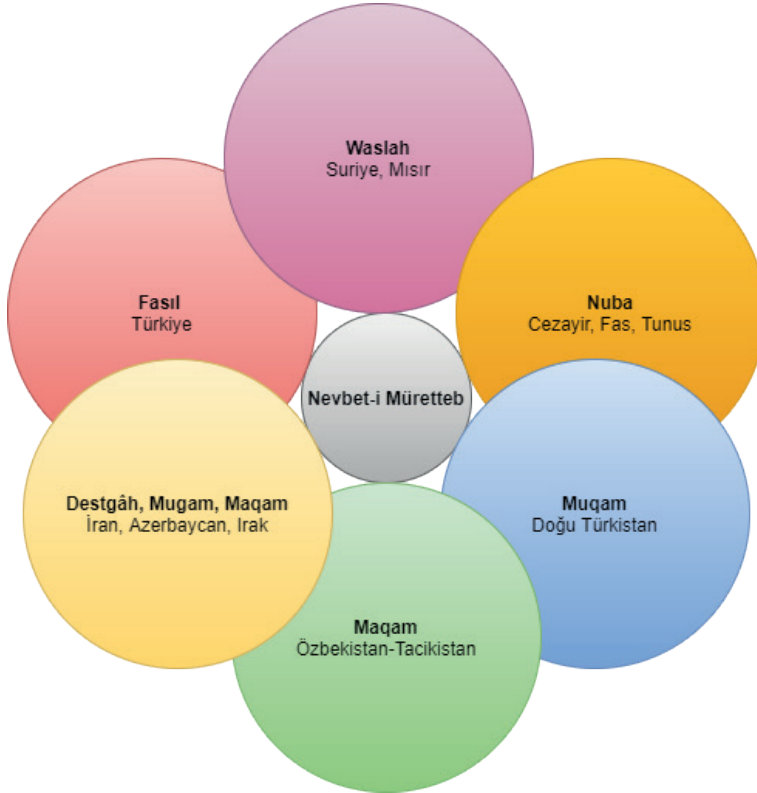
Yapılan bu araştırma sonucunda, nevbet-i müretteb türünün çeşitli coğrafyalardaki yansımaları ve tespit edilen türlerle benzerlik ya da farklılıkları diyalektik bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgularda nevbet-i mürettebin atası kabul edilebilecek nubanın, etkilediği bölgeler arasında Akdeniz coğrafyasındaki öneminin büyük olduğu söylenebilir. Braudel, “Akdeniz’i ihtirasla sevdim” (Braudel, 1990/2017: 21) derken, eski çağlardan bu yana birbirleriyle etkileşim içerisinde bulunan kültürlerin mekânı olan Akdeniz’e hayranlığını dile getirir. Kültürlerarası ilişkilerin yoğun olarak yaşandığı bu ortamda, nevbet-i mürettebin ilk örneği diyebileceğimiz nubanın birçok kültürü bünyesinde barındıran Endülüs’ten ve Kuzey Afrika ülkelerinden çeşitli etkileşimlerle değişmeler göstererek farklı coğrafyalara yayıldığı söylenebilir. Bu aynı zamanda nevbet-i mürettebin bir dönüşüme uğradığı fikrini de desteklemektedir. Nevbet-i mürettebin farklı coğrafyalardaki yansımaları olan benzer yapılar, kültürleşme sonucu oluşmuştur. Nevbet geleneğinin dünya üzerinde geniş bir coğrafyaya yayılması, toplumlar arası ilişkiler sonucu meydana gelmiştir. Bu kültürlerarası etkileşimin sebepleri, savaşlar sonucunda gelişen ticari ve sosyal ilişkiler, coğrafi keşifler, seyyahların yaptıkları geziler olabilir. Bu ilişki ağının yarattığı kültür, yüzyıllar boyunca farklı uygarlıklar merkezinde günümüze kadar aktarılmıştır. Mehdi Kulu Hidâyet’in nevbet-i müretteb ile destgâh arasında kurduğu ilişkiyi müzikte metinlerarasılık kavramı üzerinden okumak

mümkündür. Mikhail Bakhtin'in ilk olarak edebiyat araştırmaları için kullandığı bu kavrama yeni bir anlam katan André Malraux, sanatçının eserini kendi görüşüyle değil daha önceki eserlerden etkilenerek oluşturduğunu iddia eder (Popescu-Judetz, 2007: 73). Yeni metinlerin daha önceki metne eklenmesiyle oluşan bu edebî hareket, daha sonraları bütün sanat dallarına yayılır. Popescu-Judetz (2007), metinlerarasılık kavramını yazılı müzik kaynakları açısından ele alırken Margarita Celma-Tafalla, müzikte metinlerarasılık kavramını etnomüzikolog Ingrid Monson'ın müziklerarasılık (intermusicality) terimiyle tanımladığını ifade eder. Böylelikle mevcut

olan bir müziğe yeni anlam vermek için müziğin yeniden yapılandırılmasını bir neolojizm¹⁷, olarak kabul eder (Tafalla, 2007).

Angelika Jung, "Quellen der traditionellen kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens" [Orta Asya Özbek ve Taciklerinin geleneksel sanat müziğinin kaynakları] adlı kitabında nevbet-i mürettebin diğer kültürlerdeki benzer türlerle ilişkisini bir diyagramda belirtir (bkz. Şekil 1).

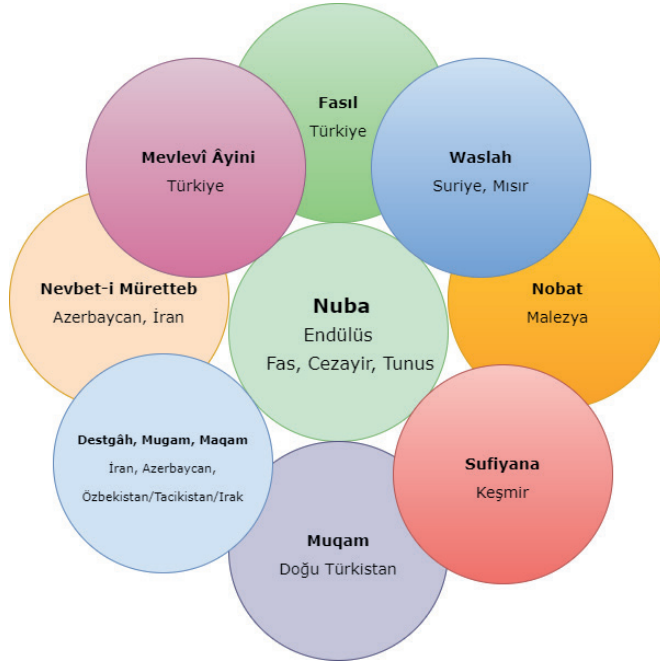
17 Bir dildeki sözcüklere benzetilerek yeniden türetilmiş sözcük.



Şekil 1. Nevbet-i müretteb ve diğer coğrafyalardaki dönüşümleri (Jung, 1989: 238).

Şekil 1'de verilen diyagramda nevbet-i mürettebin, Türkiye'de fasıl; Suriye ve Mısır'da waslah; Cezayir, Fas ve Tunus'ta nuba; İran'da destgâh; Azerbaycan'da

mugam; Irak'ta maqam, Özbekistan ve Tacikistan'da maqam (şaşmakom); son olarak Doğu Türkistan'da muqam türleriyle ilişkileri gösterilir.



Şekil 2. Nuba kökenli türlerin farklı coğrafyalardaki dönüşümleri

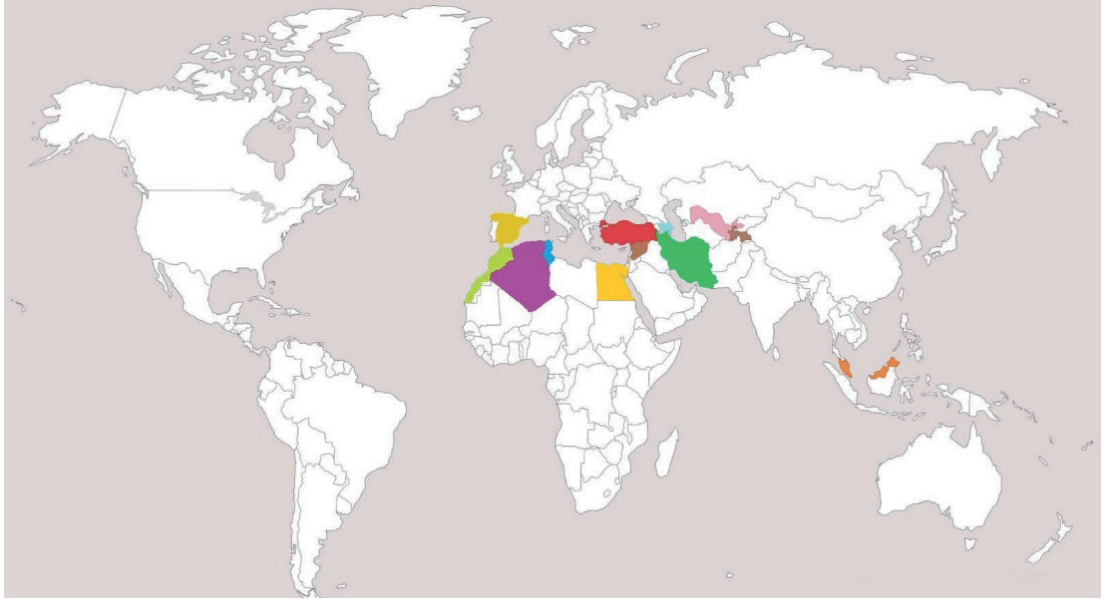
Pacholczyk (1993), Yakın Doğu ve Orta Asya'daki çeşitli İslâmi süit geleneklerini incelerken, Fas ve Keşmir'in müzikleri arasında önemli derecede benzerlik olduğunu fark eder. Daha sonra Endülüs ve Fas'ta nevbe [nuba], Türkiye'de mevlevî ayini ve fasıl, İran'da destgâh, Keşmir'de sufiyana müziğini süit geleneklerine örnek olarak gösterir. Pacholczyk, bahsi geçen müzik türlerinin birbirlerine olan benzerliklerinin farklı coğrafyalar arasındaki siyasi-kültürel ilişkilerin sonucunda gerçekleşmiş olabileceğini ifade eder (Pacholczyk, 1993: 358).

Araştırmamızın sonucunda, Pacholczyk ve Jung'un ortaya koyduğu türler arasındaki ilişkilere Malezya'da icra

edilen "nubat" türünün de eklenmesiyle yeni bir diyagram oluşturulmuştur (bkz. Şekil 2).

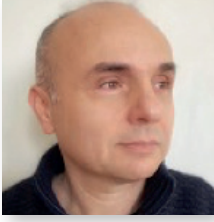
Şekil 2'deki diyagramda, ortaya çıkış tarihi en eski olan nubanın kültürlerarası etkileşimler sonucu geniş bir coğrafyaya yayıldığı görülmektedir. Bu coğrafyaların dağılımı aşağıda verilen harita üzerinde temsili olarak gösterilmiştir (bkz. Şekil 3).

Nebet-i mürettebin farklı coğrafyalardaki izleri üzerine yapılan bu incelemede; günümüzde kendi coğrafyalarında hâlen icra edilen fasıl, nuba, destgâh, şaşmakom ve nobat örneklerinde analogik bir ilişki kurulabilmesi mümkündür.



Şekil 3. Çeşitli coğrafyalarda nuba kökenli müzik türleri

Yazarların Biyografileri



Ali İhsan Alemlı

1971 yılında Gaziantep'te doğdu. İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK Temel Bilimler bölümünden 1994 yılında mezun oldu. 2001 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2018 yılında başladığı Müzikoloji ve Müzik Teorisi doktora programında tez yazım aşamasındadır. Halen Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Temel Eğitim bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.



Nilgün Doğrusöz

1967 yılında İzmir'de doğdu. 1989 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı'ndan mezun oldu. Lisansüstü eğitimini tamamladığı İstanbul Teknik Üniversitesi tarafından 2000 yılında araştırma için yurt dışına gönderildi. New England Konservatuarı'nda ve Harvard Üniversitesi'nde The Center for Middle Eastern Studies bölümünde misafir öğretim elemanı olarak bulundu. 2004 yılında müzikoloji doçenti oldu. 2013 yılında profesör kadrosuna atandı. 2014'te İTÜ Osmanlı/Türk Müziği Araştırmaları Grubu'nu

(OTMAG) kurdu ve çeşitli müzik arşivleri üzerine projeler yürüttü. Halen İTÜ TMDK Müzik Teorisi Anabilim Dalı'nda öğretim üyesidir.

Kaynakça

- Abbasoğlu, Z. Y. (2015). 15. yüzyıl Herat mûsikî ekolü ve Benâî'nin Risâle-i Mûsikî'si [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Abubakr, Z. (2017). Shashmaqom. D. Rahimov (Ed.), In Intangible cultural heritage in Tajikistan (s. 68). Dushanbe publisher house R-Graph.
- Agayeva, S. (1979, Eylül). Seyid Neşimî'nin şiirlerinde musiki motifleri. Mûsiki Mecmuası. 359, 5-6.
- Agayeva, S. (2007). Nevbet-i müretteb. Türkiye Diyanet Vakfı İslam ansiklopedisi, 33, 41-43.
- And, M. (2003). Music, song and the performing arts. Tradition: Past and present developments. E. İhsanođlu (Ed.), In The different aspects of islamic culture (p. 704). UNESCO Publishing.
- Ardalan, A. (2012). Persian Music Meets West [Bachelor thesis]. Lahti University of Applied Sciences.
- Arısoy, M. (1988). Seydî'nin El-Matla' adlı eseri üzerine bir çalışma [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Asker, R. & Asker, L. (2008). Kâşgarlı Mahmut ve 11. yüzyıl musikisi üzerine. Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 8 (1), 31-34.
- Behar, C. (2015). Osmanlı/Türk musıkisinin kısa tarihi. Yapı Kredi Yayınları.
- Braudel, F. (2017). II. Felipe döneminde Akdeniz ve Akdeniz dünyası (M. A. Kılıçbay, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- (1990'da yayımlanan orijinal eser).
- Cunio, K. E. (2008). Intercultural composition and the realisation of ancient and medieval music. University of Western Sydney.
- Çak, Ş. (2018). Geleneksel İran müziğinde kullanılan formlar, çalgılar ve kültürel etkileşim. Ahenk Müzikoloji Dergisi, 3, 44-65.
- Çakır, A. (1999). Alişah b. Hacı Büke'nin Mukaddimetü'l Usul adlı eseri [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Çakır, A. (2010). Necmeddîn Kevkebî'nin müzik teorisi. Etüt Yayınları.
- Çelik, B. B. (2001). Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l Edvar'ında makamlar [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Davis, R. (2004). Ma'luf: Reflections on the Arab Andalusian music of Tunisia. Lanham. MD: Scarecrow Press.
- Doğrusöz, N. (2012). Yusuf Kırşehirî'nin müzik teorisi. Kırşehir Valiliği Yayınları.
- Eken Küçükaksoy, F. M. (2009). Türk fasıl müziği geleneği, Fasıl Serisi I/ Kürdilihicazkâr Faslı. 1, 3-11. İTÜ TMDK Yayınları.
- Erkoçoğlu, F. & Arslan, F. (2013). Ziryâb. Türkiye Diyanet Vakfı İslam ansiklopedisi, 44, 464-465.
- Farhat, H. (2004). The Dastgah concept in Persian music. Cambridge University Press.

- Farmer, H. G. (1945). The minstrelsy of the Arabian nights. Hinrichsen Edition.
- al-Faruqi, L. I. (1985). The suite in Islamic history and culture. *The World of Music*, 27 (3), 46-66.
- Hodeir, A. (1992). Müzik türleri ve biçimleri (İ. Usmanbaş, Çev.). İletişim Yayınları. (1990'da yayımlanan orijinal eser).
- İnayet, A. (2007). Uygur on iki makamı ve edebiyatı, *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), (365-382). <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.77>
- Jung, A. (1989). Quellen der traditionellen kunstmusik der Usbeken und Tadschiken mittelasiens (Beiträge zur Ethnomusikologie 23), Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner.
- Kahraman, S.A. & Dağlı, Y. (1999). Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemed Zillî III. Kitap. Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, S.A., Dağlı, Y. & Dankoff, R. (2003). Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemed Zillî VIII. Kitap. Yapı Kredi Yayınları.
- Keykâvus bin İskender. (t.y.). Kâbusnâme, (İ. Mercimek Ahmed, Çev., A. Özkırımlı, Haz.). Tercüman Yayınları.
- Kolukırık, K. (2009). Abdülkâdir Merâğî ve Şerhu'l-Edvâr adlı eserinin XIV. yüzyıl Türk mûsikîsi nazariyatındaki yeri [Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Lucas, A. E. (2019). Music of a thousand years a new history of Persian musical traditions. Oakland: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/luminos.78>
- Marks, E. (t.y.). Andalusian nuba. <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/andalusian-nuba>
- Mason, J. (1996). *Qualitative researching*. Sage.
- Neubauer, E. (1995). Safi al-Din al-Urmawi. In C.E. Bosworth, E. Van Donzel, W.P. Heinrichs and G. Lecomte (Eds.), *The encyclopaedia of Islam*, 8, 806.
- Özaydın, A. (2007). Nevbet. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam ansiklopedisi*, 33, 38-41.
- Pacholczyk, J. (1993). Early Arab suite in Spain: An investigation of the past through the contemporary living traditions. *Revista de Musicología* 16 (1), 358-66.
- Parmaksız, M. N. (2016). Bodleian kütüphanesi 127-128 numaralı Türk musikisi güfte mecmuasının incelenmesi [Yayımlanmamış doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Popescu-Judet, E. (2007). Türk musiki kültürünün anlamları (B. Aksoy, Çev.). Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2014). Osmanlıda fasıl. H. C. Güzel (Ed.), *Yeni Türkiye Türk musikisi özel sayısı içinde* (s.1144-1150). Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi.
- Racy, A. J. (1983). The waslah: A compound-form principle in Egyptian

- music. Arab Studies Quarterly 5(4), 396-403.
- Raja Iskandar bin Raja Halid. (2015). The malay nobat: A history of encounters, accommodation and development [Doktora tezi]. King's College.
- Sachs, C. (1943). The rise of music in the ancient world. W.W. Norton and Co. Inc.
- Seljuq, A. (1976). Some notes on the origin and development of naubat. Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society, 49 (1), 141-142.
- Sezikli, U. (2007). Abdülkâdir Merâğî ve Câmîu'l-Elhân'ı [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Shiloah, A. (1995). Music in the world of Islam: Socio-cultural study. MI: Wayne State University Press.
- Sumits, W. & Levin, T. (2012). Maqom traditions of the Tajiks and Uzbeks. T. Levin and E. Köchumkülova (Eds.), In Music of Central Asia: An introduction (pp. 234-250). Indiana University Press.
- Şahin, E. (2011). Bâkî Divanı'na göre 16. yüzyıl Osmanlı toplum hayatı [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Tafalla, M. C. (2007, 25 Ocak). Intermusicalité. <http://sens-public.org/articles/377/>
- Tura, Y. (1985). Türk musikisi formları eski formlar, Kaynaklar, 4, 59-62.
- Tura, Y. (2001). Kantemirođlu kitabı ilmi'l-musiki alâ vechi'l-hurûfât, musikiyi harflerle tespit ve icra ilminin kitabı I. cilt. Yapı Kredi Yayınları.
- Turan, O. (2008). Selçuklular tarihi ve Türk-İslâm medeniyeti. Ötüken Neşriyat.
- Uslu, M. & Kurtuldu, Ö. R. (2018). Kültürlerarası iletişimde müziğin yeri ve toplumsal yansıması, "Türk- Macar kültürü üzerine bir değerlendirme". 25. İstanbul Türk müziği festivali "Çölleşen ruhumuzu müzikle yeşertelim" Müzikte Stratejik Yaklaşımlar Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı. Eğitim, Kurumlar, Kültür Politikaları, Yayıncılık, Terminoloji. 209-219.
- Uslu, R. (2017). Nevbet-i müretteb: XI-XV. yüzyılların gözde musiki biçimi nasıldı? Müzikolojik değerlendirme. Türk Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi. 15, 176-204. <https://doi.org/10.16989/TIDSAD.1340>
- Wright, O. (1992). Words without songs. Routledge.
- Wright, O. (1993). Nawba. C.E. Bosworth et al. (Eds), In Encyclopedia of Islam, vol. 7: 681-8. Leiden: Brill.

An investigation on the traces of Nevbet-i Müretteb in different geographies

Extended Abstract

Various changes have occurred in Turkish music culture since prehistory. In this process, music culture has taken its present form by constantly transforming. In the 10th century, Farabî did not accept the thoughts of Pythagoras about the sounds of the planets that he had put forward hundreds of years ago, and he developed the 17-tone sound system on the Khorasan Drum by explaining the occurrence of the sound by striking the objects against each other. Farabî, with his work *al-Mûsîqâ'l-kebir*, guided many music people who came after him in the history of maqam music.

Farabi's 17-sound system in maqam music showed its effect for many years with the contributions of Urmevî and appeared in the edvars of theorists such as Abdülkadir Merâgî, Yusuf Kırşehrî, Hızır bin Abdullah, Ahmedoğlu Şükrullah. In these edvars, perde (pitches), makam (maqams) and usûl (rhythmic cycles) are shown with circles, and information about musical genres is given along with the âvâze, şûbe and terkip. Various genres and forms have emerged within the framework of maqam music in different centuries and geographies. One of them is nevbet-i müretteb, which has influenced music circles for centuries. Nevbet-i müretteb, which is a long-term music genre consisting of four or five parts in the same makam, has been compared to a suite by some musicologists. There is extensive information about nevbet-i müretteb, especially in the works of Abdülkadir Merâgî. In addition, Yusuf Kırşehrî, Hızır bin Abdullah and Seydî gave various information about nevbet-i müretteb in their works.

Despite the great interest of nevbet-i müretteb in music circles for a long time, the fact that its name was not mentioned as of the 16th century and there were very few studies on the subject necessitated this research.

In this study, using the descriptive approach in the scanning model of the qualitative research method, the transformation of the nevbet-i müretteb in different cultures was evaluated in terms of the concepts of interculturality and intertextuality. In these evaluations, an interdisciplinary approach was taken within the fields of history, musicology, literature and sociology.

As a result of this research, it has been determined that nevbet-i müretteb has undergone a transformation as a result of intercultural interactions by establishing intertextual relations. This transformation spreads over a wide geography and appears with different names in different cultures. Species found to be similar to nevbet-i müretteb: Nuba in Andalusia and Maghreb countries, fasıl in Turkey, waslah in Syria and Egypt, dastgah in Iran, mugam in Azerbaijan, maqam in Iraq, Uzbekistan and Tajikistan it manifests itself as maqam (shashmaqam) in, nobat in Malaysia, and muqam in East Turkestan. It is possible to point out the nuba, which we encountered in the 8th and 9th centuries in written sources, as the oldest of the mentioned species, for the starting point of nevbet-i müretteb.

It can be thought that this research, which examines the effects of nevbet-i müretteb on its traces in different geographies, will constitute a resource for researchers who will study on the subject with a limited literature. In the studies to be carried out after this study, it may be possible to reach a reconstructed nevbet-i müretteb with the comparative analyzes of the cyclical works still performed in various cultures.

Keywords

interculturality, intertextuality, nevbet-i müretteb, nuba