

Formas Turcas de Composição Musical: um estudo do repertório *Ayin* Mevlevi

Giselle Guilhon Antunes Camargo¹
giguilhon@yahoo.com.br

Resumo

Ainda que compartilhem a função geral do Sama com os sufis medievais, e o princípio cíclico geral com o Fasil (suíte vocal-instrumental) otomano, os dervixes Mevlevi desenvolveram, com o Ayin, uma estrutura musical de tamanha originalidade que merece ser analisada como fenômeno particular. A hipótese de que o formato cíclico de concerto, que é uma das características mais marcantes do Ayin, tenha aparecido um pouco antes do Fasil, é sustentada pelo etnomusicólogo Walter Feldman. O argumento de Feldman oferece irrefutável evidência de que a estrutura básica do Ayin Mevlevi já existia há algum tempo, antes do século XVII. Essa estrutura musical, cujos princípios modais (makam[s]) e intonacionais encontram ressonância na arte musical turca contemporânea deste século, resistiu à adoção de todas as formas de composição, quer da arte musical iraniana, do século XVI, quer da arte musical turca nascente, do século XVII. O que não quer dizer que a música Mevlevi não tenha recebido influência, nos séculos anteriores, da música persa e árabe. Partindo da análise comparativa de algumas composições musicais do repertório Ayin sobrevivente, abordarei, no texto, uma sessão específica do Ayin: o terceiro selam ou terceiro movimento vocal que acompanha o giro dos dervixes Mevlevi no Sama (audição musical). O terceiro selam, que começa no lentíssimo usul (ritmo) devr-i kebir (28/4 ou 14/4), acelera gradualmente até chegar ao ritmo yürük sema'i (6/8). Essa é a única sessão do Ayin na qual a aceleração rítmica é permitida. O sema'i pertence ao amplo grupo de gêneros musicais otomanos que empregou esse simples usul, estruturalmente divergente do Ayin, mantendo o seu nome original.

Abstract

Although they share the general function of the medieval Sufi Sama with, and with the general principle cyclic Fasil (vocal-instrumental suite) Ottoman, the Mevlevi dervishes developed, with Ayin, a musical structure of such originality that deserves to be analyzed as particular phenomenon. The hypothesis that the cyclic form of concert, which is one of the most striking features of Ayin, has appeared a little before Fasil, is supported by the ethnomusicologist Walter Feldman. Feldman's argument provides irrefutable evidence that the basic structure of the Mevlevi Ayin has existed for some time before the seventeenth century. This musical structure, the principles of modal (makam [s]) and intonacionais find resonance in contemporary Turkish art music of this century, resisted the adoption of all forms of composition, or the Iranian art music from the sixteenth century, both Turkish Art Music spring of the seventeenth century. Which is not to say that music has been influenced not Mevlevi, in previous centuries, Persian and Arabic music. Based on comparative analysis of some musical compositions repertoire Ayin survivor, will discuss in the text, a specific session of Ayin, the third seal or third vocal movement that accompanies the turning of the Mevlevi dervish sama (music listening). The third seal, which begins on usul very slow (pace) devre-i Kebir (28 / 4 or 14 / 4), accelerate gradually to reach the pace yürük sema'i (6 / 8). This is the only session in which Ayin rhythmic acceleration is allowed. The sema'i belongs to the broad group of musical genres that Ottomans used this simple usul structurally divergent Ayin, retaining its original name.

¹Coordenadora do Curso de Licenciatura Plena em Dança da UFPA
Coordenadora do Grupo de Estudos e Projeto de Pesquisa e Extensão CIRANDA (Círculo Antropológico da Dança) e do Projeto de Pesquisa Álif (Arte, Antropologia e Performance do Islã Histórico e Contemporâneo)

A hipótese de que o formato cíclico de concerto, que é uma das características mais marcantes do *Ayin Mevlevi*², tenha aparecido um pouco antes do *Fasil* (suite vocal-instrumental)³ otomano, é sustentada pelo etnomusicólogo Walter Feldman, em sua obra *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*.⁴ O argumento de Feldman oferece irrefutável evidência de que a estrutura básica do *Ayin Mevlevi* já existia há algum tempo, antes do século XVII. Essa estrutura musical, cujos princípios modais (*makam[s]*) e intonacionais encontram ressonância na arte musical turca contemporânea deste século, resistiu à adoção de todas as formas de composição, quer da arte musical iraniana, do século XVI, quer da arte musical turca nascente, do século XVII, o que não quer dizer que a música Mevlevi não tenha recebido influência, nos séculos anteriores, da música persa e árabe.

A história recente dos dois gêneros musicais – *Fasil* e *Ayin* – como ressalta Feldman, é bastante divergente. Se o *Fasil*, por um lado, parece ter recebido considerável incentivo na Anatólia do século XV, por outro, passou por um período de estagnação, ou mesmo declínio, durante as conquistas imperiais de Selim I (de 1512 a 1520) e Süleyman I (de 1520 a 1566), período no qual se tentou padronizar a música otomana segundo o modelo da música safávida do Irã, excluindo-se, assim, os instrumentos musicais nativos e inibindo-se o desenvolvimento de gêneros musicais locais. Paralelamente, ainda no século XV, sob a direção de Pir Adil Çelebi (1421-1460), surgia um ritual Mevlevi organizado, conhecido como *Sema* (ou *Sama*), *Ayin* ou *Mukabele*⁵, utilizando composições musicais emergidas na mesma época.

Na terceira metade do século XVI, com a difusão da forma *pesrev* (prelúdio instrumental) e a criação do *taksim* (improvisação), formas estas que foram incorporadas ao *Ayin Mevlevi*, observa-se uma nova fase de desenvolvimento independente na Música Instrumental Otomana. No começo do século XVII, as formas otomanas características de composição vocal – o *beste* (segunda forma vocal na seqüência *Fasil*) e o *sema'i* (peça vocal e/ou instrumental baseada nos ritmos (*usul[s]*) 10/8 ou 6/4 – aparecem num formato cíclico, empregando textos em Turco e sendo performadas com instrumentos distintivamente otomanos, tais como o *tanbur* (similar ao bandolim) e uma nova forma de *ney* (flauta de bambu).

Em meados do século XVII os *neyzen(s)* (músicos de *ney*) Mevlevi representavam mais da metade dos mestres flautistas nomeados por Evliyâ Çelebi⁶ e na virada do século eles ocupavam uma posição igualmente proeminente na Música Turca Clássica (*Fasil*). Além disso, o seu instrumento, a flauta *ney*, tornou-se o segundo instrumento da orquestra clássica, um acontecimento único na arte musical islâmica.⁷

² Mevlevi: nome atribuído à Ordem Sufi fundada pelo persa Jalalluddin Rumi (1207-1273), em Konya, Turquia.

³ O *Fasil* clássico é uma seqüência de peças vocais no mesmo *makam* (modo), aproximando-se, em certos aspectos, do conceito de “suite”, da dança Barroca. Segundo o etnomusicólogo Karl Signell, o *Fasil* pode ser descrito, hoje, como uma versão *night club* da Música Turca Clássica. As técnicas de improvisação, intonação e ornamentação, próprias do *Fasil*, bem como os instrumentos predominantes nos concertos (*klarnet, keman, ud, kanun, darkuba* e *tanbur*), fazem desse gênero musical uma forma claramente reconhecível (ver SIGNELL, Karl. **Makam modal practice in turkish art music**. New York: Da Capo Press, 1986, p. 11 e 17.

⁴ Ver FELDMAN, Walter. **Music of the ottoman court: makam, composition and the early ottoman instrumental repertoire**. Berlin: Verlag Für Wissenschaft und Bildung, 1996, p. 45-64.

⁵ Ainda que, historicamente, *Sama* ou *Sema* tenha sido mais utilizado para indicar os giros, *Ayin*, a música, e *Mukabele*, a totalidade da cerimônia Mevlevi, a preferência em usar uma ou outra das três categorias, para designar o *Sama* (a cerimônia), varia bastante, de autor para autor.

⁶ Evliyâ veio de uma família laica de muçulmanos livres com estreitas conexões com a corte, não pertencendo a nenhuma *tariqat* (ordem sufi). Apesar disso, elegeu Dervis Ömer, o famoso *Sheikh* da Ordem sufi Gülseni (ativa na corte de Murad IV), como seu principal professor de música. Graças a Dervis Ömer, Evliyâ adquiriu elementos do repertório sufi.

Ao que tudo indica, ainda que a maioria das partes constituintes do *Fasil* e do *Ayin* provenha de linhagens diferentes, algumas características estruturais foram, até hoje, mantidas em comum, o que demonstra que houve um grau de empréstimo mútuo entre os dois gêneros musicais durante o século XVI e o início do século XVII.

No final do século XVII, os compositores de *Ayin*, tais como Mustafa Dede (?-1683), Osman Dede (1652-1730) e Mustafa Itrî (1640-1712), eram também compositores de *Fasil*, mas o *Fasil* clássico e o *Ayin* Mevlevi já apresentavam estruturas musicais distintas. Depois desse período, o único grande empréstimo que houve de um gênero para o outro foi a transformação rítmica do terceiro *selam* (que passa do *devr-i kebir*, em 28/4, para o *sema'i*, em 6/4) e a adoção de uma nova forma de *pesrev* no novo *usul* (ritmo) *devr-i kebir* (28/4), além da introdução de algumas melodias *sema'i* seculares no repertório Mevlevi, o que parece ter ocorrido no final do século XVIII.⁸

Se a incorporação do *pesrev* (prelúdio instrumental) e do *taksim* (forma improvisacional instrumental) ao *Ayin* demonstra que houve um empréstimo do *Fasil* pelos músicos Mevlevi, a origem sufi do termo *sema'i* vem reforçar, por sua vez, a probabilidade de que o *sema'i* possa ter sido emprestado, pelos músicos clássicos, do *Ayin* Mevlevi. Os quatro *selam*(s) (movimentos vocais) do *Ayin* exibem uma sucessão fixa de ciclos rítmicos, mas estes não seguem os princípios cíclicos do *Fasil* e de muitos outros formatos clássicos islâmicos, que aceleram o tempo e/ou encurtam os ciclos rítmicos.

Tradicionalmente, as peças instrumentais e vocais selecionadas do repertório clássico para um concerto de *Fasil* são performadas num mesmo *makam* (modo). Os programas contemporâneos, entretanto, com o objetivo de combater o tédio de certas audiências, passaram a utilizar dois ou três *makam*(s) diferentes num mesmo concerto. De qualquer maneira, independente da quantidade de *makam*(s) utilizados num concerto, a *performance* musical do *Fasil*, segue, via de regra, esta ordem:

- 1) um *pesrev* (prelúdio instrumental)
- 2) um *kar* (vocal)
- 3) um *beste* (vocal)
- 4) um *agir semai* (vocal)
- 5) um número variável de *sarki*(s) (vocais)
- 6) um *yürük sema'i* (vocal)
- 7) um *saz semaisi* (pós-lúdio instrumental)

Além das que foram enumeradas, duas formas de improvisação, o *taksim* instrumental e o *gazel* vocal, devem ser inseridas na seqüência. Frequentemente, um *taksim* separa as peças vocais e um *gazel* (poema lírico com hemistíquios em rima) pode interromper um *sarki* (forma vocal levemente clássica).

As formas citadas podem ser sistematizadas numa classificação geral que separa, na Música Turca Clássica, as categorias vocais das instrumentais. Cada categoria contém exemplos de ambas as formas, improvisadas ou compostas. Assim que, para as formas instrumentais básicas, temos as seguintes categorias: *taksim*, *pesrev*, *saz semaisi* e *aranagme*. As duas primeiras são encontradas tanto no *Fasil* quanto no *Ayin*; as duas últimas, somente no *Fasil* e em outros programas. O *taksim* é a improvisação que costuma introduzir o *Fasil* e o *Ayin*. Logo

⁷ Cf. FELDMAN, W., **Music of the ottoman court: makam, composition and the early ottoman instrumental repertoire**, op. cit., p. 136-142.

⁸ Ver FELDMAN, W. **Structure and evolution of the Mevlevi ayin: the case of the third selam. Sufism, music and society in Turkey and the Middle East**. Istanbul: Swedish Research Institute, 2001, p. 50.

após o *taksim* vem a primeira peça composta do programa, que é, geralmente, um *pesrev*. Depois, no caso do *Fasil*, desencadeia-se uma seqüência de formas vocais até que, por último, um *saz semaisi* possa fechar o programa. Um *aranagme* (interlúdio instrumental entre os *sarki[s]*) é uma forma instrumental independente, mas serve para conectar duas peças vocais da forma *sarki*.

Dentre as formas vocais da Música Turca Clássica, as principais são: *kar*, *beste*, *agir semai*, *yürük semai*, *sarki* e *gazel*. A distinção mais evidente entre as primeiras cinco formas é a sua relativa posição na seqüência *Fasil*. Distinções mais finas envolveriam uma análise de ritmo (*usul*), tipo e posição de refrão e estilo do texto. Um outro elemento estrutural importante, e comum tanto às formas vocais quanto ao instrumental *taksim*, é o *miyan* (ponto médio), no qual se desenvolve uma modulação ao redor de um ou mais *makam(s)* (modos).

Para a *performance* musical do *Sama*, os músicos Mevlevi costumam selecionar previamente uma das composições *Ayin* (que são em torno de 70) do repertório disponível. A seqüência de peças instrumentais e movimentos vocais do *Ayin* Mevlevi, mantém, há pelo menos três séculos, a seguinte estrutura:

- 1) *Taksim* (improvisação)
- 2) *Pesrev* (prelúdio)
- 3) *Birinci Selam* (primeiro movimento vocal do *Ayin*)
- 4) *Ikinci Selam* (segundo movimento vocal do *Ayin*)
- 5) *Üçüncü Selam* (terceiro movimento vocal do *Ayin*)
- 6) *Dördüncü Selam* (quarto movimento vocal do *Ayin*)
- 7) *Son Pesrev* (último prelúdio)
- 8) *Son Yürük Sema'i* (último *yürük sema'i*)
- 9) *Son Taksim* (última improvisação)

Qualquer que seja o *Ayin* selecionado para a *performance* musical, o costume é preceder a cerimônia com o *Nat-i Serif* (poema em louvor ao Profeta Muhammad), composto por Mevlana ou com o famoso *Nat-i Mevlana* (oração em louvor a Mevlana, Rumi), de Buhuriz Mustafa Itri Efendi (1640-1612). O *taksim* (improvisação instrumental) e o *pesrev* (prelúdio instrumental) são similares às formas seculares que vimos até aqui. O coração mesmo do *Ayin* são os quatro movimentos vocais (*selam[s]*), baseados em textos de Mevlana. Os quatro *selam(s)* (movimentos vocais) acompanham, no *Sama*, os quatro ciclos de giros dos dervixes Mevlevi. O *son* (quer dizer final) *pesrev* é meramente um *pesrev* no *makam* (modo) do repertório escolhido, alterado ritmicamente – passando do *usul* (ritmo) *devr-i kebir* (28/4) do *pesrev* inicial para o *düyek* (8/4 ou 4/4) – para cumprir uma função finalizante na seqüência. O *son yürük semai* (*yürük* quer dizer rápido) é uma forma de interlúdio instrumental similar ao *aranagme* entre *sarki(s)*, porém no *usul* (ritmo) *sema'i* (6/8). A dança mística dos dervixes Mevlevi chega ao fim com a última nota do *son taksim* (improvisação final). A cerimônia é finalizada com o *Kur'an-i Kerim* (leitura do Alcorão).

Conforme observou o etnomusicólogo Karl Signell⁹, o *Ayin*, a música propriamente dita do *Sama*, em comparação com o *Fasil* clássico, é organizado ao longo de linhas que vão o mais longe que as restrições do *makam* (modo) permitem. Por outro lado, o *usul* (ritmo) de cada movimento do *Ayin* é muito mais rigidamente prescrito. Em ambos os casos, a importância dos dois sistemas, o *makam* (modo) e o *usul* (ritmo), como ferramentas de organização da Música Turca Clássica, são fundamentais.

⁹ Ver SIGNELL, K., op. cit., p. 18.

Ainda que seja possível analisar a estrutura do repertório *Ayin* sobrevivente sincronicamente, uma análise diacrônica é tolhida pela ausência prévia, na virada do século XIX, de documentos escritos comparáveis ao *Mecmûa-i Saz-ü Söz* (Coleção Vocal e Instrumental), do polonês convertido ao Islã, Pole Bobowski (Ali Ufkî Bey), de 1650, ou à coleção do Príncipe Dimitrius Cantemir, da Moldávia, que compilou, em 1700, mais de 350 peças instrumentais, das quais 36 eram composições suas.¹⁰

Apesar dessa advertência, um olhar minucioso sobre a forma na qual os *Ayin(s)* existem hoje revela uma prática de transmissão que se diferencia, em vários aspectos, daquela do *Fasil* clássico, o que pode facilitar alguma pesquisa diacrônica.

O documento mais antigo de *Ayin* foi encontrado no *Tahrîriye*, de 1795, escrito por Abdülbaki Nâsir Dede (1765-1820), neto de Osman Dede (1652-1730), numa forma de notação similar em princípio, embora diferindo em detalhe, daquelas de Cantemir e Osman Dede, seu avô. Abdülbaki Nâsir transcreveu apenas um único *Ayin*, no *makam* (modo) Sûzidilârâ, que havia sido recentemente composto pelo Sultão Selim III (1789-1807)¹¹. Esse *Ayin* foi transcrito e publicado, muito cientificamente, por Rauf Yekta Bey (1871-1935)¹², no começo deste século, numa transcrição interlinear com a forma do *Ayin* corrente.¹³ As transcrições posteriores de *Ayin(s)*, pertencentes, formalmente, a Mahmut Celaleddin Pasa (1848-1908), datando, aproximadamente, de 1875, encontram-se na biblioteca da Universidade de Ankara e estão em Hamparsum (notação histórica que usa certos símbolos para as notas)¹⁴. Rauf Yekta Bey e seus colaboradores publicaram algumas séries do *Mevlevî Ayînleri* nos anos 30, baseando-as não em quaisquer fontes escritas, mas antes na prática musical da Yenikapi Mevlevîhâne (uma das *tekkia[s]* Mevlevi ativas na época) e de seu professor, Zekâî Dede (?- 1896). Embora sem gravação, um único *Ayin*, de Sermüezzîn Rifat Bey (1820-1896?), no *makam* (modo) Ferahnâk, foi transcrito na notação Ocidental e publicado, em 1902, por P.J. Thibaut, sendo, recentemente, editado por Bülent Aksoy (1992)¹⁵.

Embora os mais antigos *Ayin(s)* Mevlevi notados datem apenas de 1795, vários *Ayin(s)* são atribuídos a formas musicais bem conhecidas dos séculos XVII e XVIII, incluindo as de Mustafa Itri e Osman Dede. O mais antigo compositor conhecido foi Köçek Mustafa Dede (?- 1683). A documentação, *mecmûa* (antologia lírica)¹⁶, identificada de *Ayin(s)* data somente do início do século XVIII.

Três *Ayin(s)* antigos, anteriores ao *Ayin Bayatî*, de Köçek Mustafa, sobrevivem hoje e são conhecidos coletivamente como *beste-i kadîmler* (composições antigas). Os três *beste-i kadîmler* estão nos *makam(s)* Pençgah, Hüseyinî e Dügâh (que corresponde ao Ussak moderno).

¹⁰ Cf. FELDMAN, W., Structure and Evolution of the Mevlevi Ayin: The case of the Third Selam, op. cit., p. 50.

¹¹ Músico, compositor e poeta, Selim III foi, também, um grande patrono da música, tanto que o seu reinado é considerado a era de ouro da Música Turca Clássica.

¹² Rauf Yekta Bey foi o primeiro dos teóricos modernos de Música Turca a introduzir um sistema de notação europeu adaptado. O sistema de Yekta utiliza uma variedade de sinais para expressar as inflexões microtonais que o sistema modal turco exige. A sua notação esteve em vigor na maioria das publicações oficiais do Conservatório de Istambul, entre 1920 e 1930. Seus colegas, Suphi Ezgi (1869-1962) e Sadettin Arel (1880-1955) revisaram, sistematicamente, esse sistema, até chegar ao sistema atual, em uso desde os anos 30.

¹³ Ver BEY, Rauf Yekta. *Mevlevî Ayînleri*, vol. V. Istanbul: 1935, p. 486-511.

¹⁴ A notação Hamparsum, que é também um sistema de cifras, foi criada por encomenda do Sultão Selim III no final do século XVIII, sendo, daí em diante, largamente utilizada, até ser substituída pela notação ocidental. A extrema simplicidade da notação Hamparsum – que usa apenas uma accidental, pressupõe que o leitor possua uma completa familiaridade com a prática modal. Ainda que essa notação esteja hoje em desuso, seu papel em preservar uma grande porção do repertório dos séculos anteriores não pode ser subestimado. Um grande número de composições na notação Hamparsum, ainda permanece sem transcrição em coleções privadas da Turquia (cf. SIGNELL, K., op. cit., p. 2-3).

¹⁵ Ver AKSOY, Bülent. *Sermüezzîn Rifat Bey'in Ferahnâk Mevlevî Ayini*. Istanbul, 1992.

¹⁶ *Mecmua*. Konya Müzesi, n. 1295. Data: 1704.

Desses, apenas o primeiro está completo, possuindo todas as quatro sessões (*selam[s]*). O *Ayin Düğâh* tem três sessões e o *Hüseyni* apenas uma. É bastante curioso que a tradição Mevlevi não tenha inventado compositores para dar autoria às “antigas” composições *Ayin*. Embora a pseudografia tenha sido um fenômeno comum na tradição musical secular otomana, os dervixes Mevlevi foram capazes de tolerar a existência de peças de compositores anônimos e até mesmo permitir que elas se tornassem fragmentárias, sem as composições apropriadas da segunda, terceira e quarta sessões. Esses fatos, acoplados a outras evidências, sugerem que a atribuição Mevlevi dessas composições antigas a um período anterior ao século XVII deve ser considerada seriamente.

Outra característica distintiva do *Ayin* Mevlevi é a atribuição, a cada *Ayin*, a um compositor particular. Começando com Mustafa Dede (? – 1683), cada *Ayin* do repertório é o trabalho de apenas um músico. Isso aplicado ao próprio *Ayin* vocal, já que o *pesrev* (prelúdio instrumental) introdutório e o *pesrev* (pós-lúdio instrumental) e o *sema'i* (peça instrumental/vocal no *usul* [ritmo] 10/8 ou 6/4) finais foram tomados de outras fontes, freqüentemente não Mevlevi. A composição individual dos quatro *selam(s)* de um *Ayin* fez desse gênero musical um campo extremamente fértil onde os compositores turcos puderam desenvolver suas habilidades. Essa era a mais longa e a mais trabalhosa de todas as formas composicionais otomanas existentes.

Do ponto de vista do desenvolvimento da composição, o *Ayin* Mevlevi já tinha alcançado, no século XVII, um nível de sofisticação que a música secular só alcançaria um século mais tarde. No final do século XVIII, o *Ayin* já tinha a seguinte estrutura:

1. *Nat-i Serif* (uma forma *rubato* pré-composta)
2. *Ney Taksim* (improvisação de flauta *ney*)
3. *Pesrev*, no *usul muza'af devr-i kebir* (56/4) (prelúdio instrumental)
4. *Selam-i Evvel*, no *usul devr-i revan* (14/8) ou *düyek* (8/4) (primeiro movimento vocal)
5. *Selam-i Sani*, no *usul evfer* (9/4) (segundo movimento vocal)
6. *Selam-i Salis*, começando no *usul devr-i kebir* (28/4) e continuando no *usul sema'i* (6/8) (terceiro movimento vocal)
7. *Selam-i Rabi'*, no *usul evfer* (9/4) (quarto movimento vocal)
8. *Ney Taksim* (improvisação de flauta *ney*)
9. *Son Pesrev*, no *usul düyek* (8/4) (último prelúdio)
10. *Son Yürük Sema'i*, no *usul sema'i* (6/8) (último *yürük sema'i*)

Os *Ayin(s)* notados, como existem hoje, constituem um rico campo para análise estilística e estrutural. É também possível fazer algumas observações gerais sobre as suas características, enquanto gênero musical, e sobre certas características do processo de transmissão musical, de acordo com os princípios da transmissão musical otomana, como enunciado por Feldman (1996). Esse processo é discutido em detalhe por esse autor, mas apenas com relação à música instrumental. Nessa discussão, fica evidente que o repertório instrumental atribuído aos músicos do período anterior ao final do século XVIII deve ter sofrido considerável recomposição no curso da transmissão oral, tanto que é possível que um trecho musical conhecido nos séculos XIX e XX tenha apenas uma ligação muito tênue com alguma peça do século XVI, XVII ou XVIII. Todavia, como veremos a seguir, não podemos generalizar, uma vez que essas conclusões não cobrem a totalidade do repertório otomano.

O primeiro e, talvez, o mais óbvio ponto a ser ressaltado, é que o *Ayin* é um gênero vocal – o *pesrev* instrumental que o precede, usado agora no Devr-i Veledi (circum-ambulação), o *pesrev* final e o *yürük sema'i* final não são tão essenciais para o gênero. Se compararmos as composições *Ayin* Mevlevi entre si, constataremos que os *pesrev(s)* que acompanham o Devr-i Veledi (circum-ambulação), no *Sama*, compartilham uma única característica: são compostos, todos, no *usul* (ritmo) *devr-i kebir* (56/4 ou 28/4). A maioria desses *pesrev(s)* tem estado em uso no *Ayin* desde o final do século XVIII ou desde a primeira metade do século XIX. Alguns, mas não todos, foram compostos por músicos Mevlevi especialmente para o *Ayin*. Uns poucos foram compostos por músicos mais antigos, tais como Nayî Osman Dede (1652-1730). Mas os *pesrev(s)* poderiam ser e foram substituídos com relativa facilidade ao longo dos anos. Por exemplo, na edição de Rauf Yekta Bey, o *Ayin* Beyâtî de Köçek Mustafa Dede é precedido por um *pesrev* atribuído ao músico de *mehter* (um tipo de banda) do século XVI, Nefirî Behrâm, ao passo que na edição de Sadeddin Heper (1899-?) tinha sido substituído pelo famoso *pesrev* de Emin Yazici Dede (1883-1945)¹⁷, um dos mais importantes músicos Mevlevi da primeira metade do século vinte. As atribuições autorais aos primeiros *pesrev(s)* compostos continuam, até hoje, imprecisas, assim como muitos dos *pesrev(s)* atribuídos a Osman Dede, no século XIX, não eram sabidos serem seus no século XVII. Além disso, a expansão do *usul* (ritmo) *devr-i kebir* (56/4 ou 28/4), e o aumento de material melódico em cada linha, demonstrados detalhadamente por Owen Wright¹⁸, tornam essas atribuições quase sem significado, já que a forma de *pesrev* conhecida hoje tem muito pouca semelhança com qualquer coisa que Osman Dede possa ter composto no século XVII. Os *son pesrev(s)* (últimos prelúdios) e os *son yürük sema'i(s)* (últimas peças vocais/instrumentais) que acompanham os *Sama(s)*, mostram, ao contrário, um padrão diferente de transmissão, já que as bases de seus *usul(s)* (ritmos) não alteraram desde o século XVII, mantendo, respectivamente, o simples *diyyek*, em 8 tempos, (ou, ainda, o *aksak*, em 4 tempos), e o *sema'i*, em 6 tempos. Das peças existentes nessa categoria, muito poucas sofreram transformações em sua estrutura rítmica, tais como o famoso *sema'i* Hicaz e o *son pesrev* Neva, denominado Bülbul-i Ussak, cujas transformações podem ser constatadas comparando-se as peças atuais com as originais do século XVII, no repertório secular.¹⁹ Até hoje ainda não se sabe precisamente quando o Devr-i Veledi (circum-ambulação) nasceu, mas é difícil de conceber essa procissão sendo performada no rápido ritmo 14/4 (*usul devr-i kebir*), do século XVII, a menos que acompanhasse um movimento de dança. O fato de que o *son pesrev* e o *sema'i* apresentam relações evidentes com a música do século XVII indica, antes, um padrão conservador de transmissão desses gêneros, que não é paralelo na música instrumental do repertório clássico secular. Assim, a transmissão dos *pesrev(s)* de abertura e dos *pesrev(s)* e *sema'i(s)* finais constituem diferentes processos, e esse fato deveria encorajar-nos a olhar o processo inteiro de transmissão do *Ayin*, com grande escrutínio.

A estrutura rítmica da primeira, segunda e quarta sessões do *Ayin* emprega ciclos rítmicos curtos (8/4, 9/4 e 9/4), comuns aos gêneros *kar* e *naqsh*, do final do século XVI e início do século XVII. Esse fato indica que os gêneros clássicos devem ter sido um modelo para os

¹⁷ Emîn Dede foi *neyzenbasi* (mestre de *ney*) da *tekkia* Galata (Galata Mevlevîhânesi). Oficialmente, fora empregado como calígrafo de mapas militares no Ministério da Guerra. Emîn Dede foi, ao lado de Fahreddin Dede, Aziz Dede e Hakki Dede, um dos grandes *neyzen(s)* da *tekkya* Galata, tendo sido professor dos dois principais *neyzen(s)* de meados do século XX: Halil Dikmen e Halil Can (1905-1973). Emîn Dede fora o elo de ligação entre os grandes *neyzen(s)* do século XIX e a geração de *neyzen(s)* que alcançou a maturidade depois do fechamento das Mevlevîhânes (*tekkias* Mevlevi), em 1925.

¹⁸ Ver WRIGHT, Owen. Aspects of historical change in the turkish classical repertoire. In: WIDDESS, Richard (ed.). *Musica Asiática*, n. 5. Cambridge: 1988, p. 62.

¹⁹ Ver FELDMAN, W. *Music of the ottoman court: makam, composition and the early ottoman instrumental repertoire*, op. cit., p. 485-486; 423-426.

compositores Mevlevi no período em que o *Ayin* foi formado. Esses ciclos rítmicos particulares (*devr-i revan, evfer*) não parecem ter sido de uso comum antes do século XVI. Nenhum deles é mencionado por Mârâghî [?], e apenas um *usul* nomeado *rawan* (mas não *evfer/ufar*) faz sua aparição no tratado do século XV, de Ladikî [?].²⁰ Esse fato sugere que o *Ayin*, na forma em que é conhecido hoje, não poderia ter sido criado antes do início do século XVI. O segundo *selam* dos *Ayin(s)* Pençgâh e Dügâh estão no *usul evfer*, em nove tempos. O segundo *selam* é consideravelmente mais curto que o primeiro. O *evfer* foi considerado um *usul* mais leve e foi comumente usado no *naqsh*. A partir do final do século XVII, o *evfer* (9/4) não foi mais usado no *Fasil* clássico; assim, a sua permanente posição no segundo *selam* indica que o modelo tinha que ter sido criado antes, e com toda a probabilidade, consideravelmente antes daquele tempo. O terceiro *selam* – parte musical do *Sama* que será analisada neste texto –, é sempre criado a partir de dois largos movimentos rítmicos (*usul[s]*): o primeiro, geralmente, na forma de *devr-i kebir*, em 14 ou 28 tempos, mudando, então, algumas vezes, com uma curta transição em 10 tempos, para o antigo *usul sema'i*, em 6 tempos. Em alguns dos primeiros *Ayin(s)*, tais como o Hicaz de Osman Dede, o segundo *selam* começa em 8 tempos (*düyek*). O quarto *selam* sempre retorna para o *evfer* (9/4). Analisemos o terceiro *selam* do *Ayin*:

Primeira parte: *Devr-i kebir*

Embora o repertório clássico otomano tenha se desenvolvido de acordo com as regras de “retardamento rítmico” e aumento da “elaboração melódica”, como descrito por Wright, em 1988, o coro vocal do *Ayin* não passou, no mesmo grau, por um processo similar. Assim, a primeira parte do terceiro *selam*, que é, geralmente, no *usul* (ritmo) *devr-i kebir* (28/4), fornece um material muito significativo para seguirmos a evolução do *usul* e da melodia dentro do repertório *Ayin*.

A chave para o entendimento desse processo foi fornecida por Rauf Yeta Bey numa nota de rodapé do *Mevlevî Ayînleri*, publicado em 1934, no qual ele transcreve o padrão *usul* 14/4 para o terceiro *selam* do anônimo Dügâh, dizendo que “o que se pode entender dos *pesrev(s)* escritos há 250 anos atrás na notação Cantemir – época em que esses *pesrev(s)* foram compostos, na rápida métrica chamada *vezn-i kebir* – é que o *usul devr-i kebir* [28/4] costumava ser escrito em sua velha forma, ou seja, em 14 tempos, como eu o escrevi”²¹.

Nessa declaração, Rauf Yekta Bey antecipa a descoberta, elaborada mais recentemente por Owen Wright e Walter Feldman, do processo que estabeleceu relações melódico-rítmicas com a Música Turca Moderna. Como Wright demonstrou, esse processo levou a uma transformação de todos os *pesrev(s)* (prelúdios instrumentais) empregados – tanto no *Ayin* Mevlevî quanto no repertório secular otomano – em *devr-i kebir(s)* (28/4).²² Se avançarmos, porém, através das sessões do terceiro *selam* dos *Ayin(s)* anteriores aos de Ismail Dede Efendi (?-1846), deparamo-nos com o seguinte padrão:

1. Pençgâh: terceiro *selam* no velho ritmo *devr-i kebir* (14/4); a melodia segue as subdivisões internas do *usul*, e cada *devr-i* do *usul* conclui num centro total significante do *makam*. Não há ligação melódica entre os *devr-i(s)*. (A edição de Heper obscurece essa estrutura ao transcrever a sessão em barras de 4/4 sob a assinatura de 28/4.)
2. Dügâh: mesma estrutura do *makam* (modo) Pençgâh.

²⁰ Cf. FELDMAN, W. Structure and evolution of the Mevlevi *ayîn*: the case of the third *selam*, op. cit., p. 52.

²¹ BEY, R. Y., op. cit., p. 285.

²² Cf. WRIGHT, O., op. cit., p. 62.

3. Hüseyinî: sem terceiro *selam*.
4. Beyâtî (Mustafa Dede [?-1683]): mesma estrutura do Pençgâh.
5. Segâh (Itrî [?-1712]): mesma estrutura do Pençgâh.
6. Rast (Osman Dede [?-1730]): ritmo *frenkçin* (12/2).
7. Ussak (Osman Dede): terceiro *selam* bem curto, com 7 ½ *devr-i(s)*; ritmo no velho padrão *devr-i kebir* (14/8 ou 14/4), com subdivisões internas; o quinto e o sexto *devr-i(s)* são ligados pelo sexto grau suspenso da escala (f#)
8. Çârgâh (Osman Dede): terceiro *selam* com 7 e ½ *devr-i(s)*; ritmo *devr-i kebir* (14/4); o quinto e o sexto *devr-i(s)* são ligados no sexto grau da escala (f).
9. Hicaz (Osman Dede): ritmo *düyek* (8/4)
10. Irak (Abdürrahman Seyda Dede [?-1804]): terceiro *selam* mais longo que o anterior, com 19 *devr-i(s)*; ritmo *devr-i kebir* (14/4); claras subdivisões internas, sem ligações entre os *devr-i(s)*.
11. Hicaz (Musahhib Seyyid Ahmed [?-1794]): terceiro *selam* com 11 e ½ *devr-i(s)*; ritmo *devr-i kebir* (14/4), sem ligação entre os *devr-i(s)*.
12. Nihavend (Seyyid Ahmed): mesma estrutura do anterior.
13. Suzidilârâ (Selim III [?- 1808]): ritmo *frenkçin* (12/4 ou 12/2)
14. Acem-Bûselik (Abdülbaki Nasir Dede [?-1804]): terceiro *selam* no novo *devr-i kebir* (14/2 ou 24/4)
15. Hicaz (Abdürrahman Künhi Dede [?-1831]): terceiro *selam* no novo *devr-i kebir* (14/2 ou 24/4)

Essa cartografia nos revela algumas informações cruciais. A primeira delas é que o antigo *devr-i kebir* (14/4) foi empregado até a virada do século XIX. Dois *Ayin(s)* do final do século XVIII continuaram a usá-lo enquanto a forma mais nova aparecia apenas no *Ayin* Acem-Bûselik, de Abdülbaki Nasir Dede, do final do século, forma esta continuada por seu irmão Abdürrahman Künhi Dede. Essa forma acabou se tornando *standard* nos *Ayin(s)* de Ismail Dede Efendi e seus sucessores, até os dias de hoje. Ambos, Abdülbaki Nasir e Abdürrahman Künhi foram *Sheikhs* da Yenikapı Mevlevîhâne (uma das mais importantes *tekkias* Mevlevi de Istambul). Tudo indica que a nova forma de *devr-i kebir* (ou 24/4 ou 14/2) foi usada, primeiramente, nos *Ayin(s)* da *tekkya* Yenikapı. Outra informação que a cartografia acima nos revela diz respeito à extensão cada vez mais ampla das sessões do terceiro *selam*, tendência esta que se verifica, a partir do final do século XVIII, não apenas no *Ayin* Mevlevi, mas na música otomana em geral. De extremo interesse, também, é a correspondência rítmica entre os terceiros *selam(s)* dos *Ayin(s)* Ussak e Çârgâh, de Osman Dede. Essa correspondência sugere um alto grau de estabilidade na transmissão oral dessas peças. Em termos mais gerais, as sessões do *devr-i kebir* dos terceiros *selam(s)* demonstram que o processo de transmissão dos *Ayin(s)* foi mais estável que o da música instrumental, ou, ainda, das composições vocais seculares. Enquanto os *pesrev(s)* atribuídos a Osman Dede vêm sendo recompostos, em sucessivas gerações, até não serem mais reconhecidos, os seus *Ayin(s)* vocais mantêm muitas das características estruturais do início do século XVIII.

Como podemos facilmente constatar, conclusões gerais sobre a natureza da transmissão oral do repertório composto da música otomana não podem ser baseadas somente no *pesrev* instrumental e no *sema'i*, ou mesmo em peças vocais de *fasil*, mas devem levar em conta, sobretudo, o *Ayin* Mevlevi, que demonstra, marcadamente, um padrão divergente.

Segunda parte: *Yürük sema'i*

O terceiro *selam*, que começa no lentíssimo *usul* (ritmo) *devr-i kebir* (28/4 ou 14/4), acelera, gradualmente, até chegar ao ritmo *yürük sema'i* (6/8). Essa é a única sessão do *Ayin* na qual a aceleração rítmica é permitida. A passagem de um ritmo para o outro costuma ser mediada pelo *usul aksak sema'i* (literalmente, “valsa manca”), que é um ritmo de transição. O *sema'i* pertence ao amplo grupo de gêneros musicais otomanos – o *sema'i* instrumental do *fasil* e do *mehter*, o *sema'i* vocal do *fasil*, o *sema'i* vocal dos *asiks* Bektashi e, obviamente, o *son yürük sema'i* dos Mevlevi – que empregou esse simples *usul*, estruturalmente divergente do *Ayin*, mantendo o seu nome original: *sema'i*. Ao que tudo indica, todos esses gêneros citados desenvolveram-se fora do âmbito sufi anatoliano, com prováveis origens na Ásia Central.²³

A associação persistente do ritmo *sema'i* com outros gêneros musicais sufis reforça a possível derivação etimológica da palavra *sema* (do árabe, *samâ'*: “audição”, palavra que, por sua vez, deriva de *sami'a*: “escutar”), que designa a “audição espiritual” ou concerto dos sufis medievais. A palavra *sema* (ou *sama*) – que vem sendo assimilada por um grande número de línguas Islâmicas – é um termo bastante utilizado no Sufismo, ao passo que o vocábulo *sema'i* tem uma difusão bem mais limitada. Embora a documentação *sema'i* conhecida tenha sido produzida, principalmente, na Turquia Otomana, no Irã do século XVII (a única fonte sobrevivente do *sema'i* iraniano são alguns comentários do Tratado de Cantemir) e, muito provavelmente, na moderna Ásia Central, o termo vem sendo usado, em diferentes épocas, em alguns gêneros musicais sufis das mais diversas regiões do mundo Islâmico.²⁴ Diferentemente do *pesrev*, que, como termo musicológico, aparece logo no início do século XIV, e como gênero musical, pode ser identificado no *tariqa*, uma versão instrumental do *sawt*, mencionado por Al-Farabî no século X, o *sema'i* não foi documentado antes do século XVII.

O padrão rítmico do *sema'i* do século XVII é altamente distintivo na Anatólia e no resto do Oriente Médio. Extremamente raro na música *folk* de qualquer região da Anatólia, não é, também, muito conhecido, no Levante Árabe, onde aparece, somente, como um reflexo do *sema'i* urbano. A região iraniana inteira é rica em ritmos ternários, mas quase todos esses padrões rítmicos, encontrados em vários gêneros da música iraniana, são estranhos à música turca, diferindo significativamente do *sema'i* otomano. A área geográfica na qual o padrão rítmico mais se aproxima do *sema'i* turco é Khwarizm (na parte ocidental do Usbequistão), incluindo as áreas desertas subjacentes, pertencentes, hoje, ao Turcomenistão. Tanto em Kwarizm quanto em Bukhara (ambas no Usbequistão), um *usul* (ritmo) conhecido como *ufor* tem um padrão que é expresso em tambores mnemônicos idênticos ou, no mínimo, muito semelhantes, aos do *sema'i* otomano. Em Khwarizm, o ritmo é expresso oralmente como *gul tak tak gul tak* (ou seja, o mesmo padrão otomano de Harutin: *dum tek tek dum tek*) [realizei, em 2004, um curto documentário sobre o processo de transmissão oral desses ritmos], e, em Bukhara, como *bum bum bak bum bak*, sendo o baixo representado, sempre, pela vibração do primeiro golpe. Os ritmos ternários são comuns no Usbequistão, mas o *ufor*, tanto quanto o *dutar* (que estão entre os mais antigos gêneros musicais de Kwarizm), mais do que os outros idiomas regionais Usbeques, são a marca de contraste de Khwarizm. O *usul* (ritmo) *ufor* (do

²³ Cf. FELDMAN, W. **Music of the ottoman court: makam, composition and the early ottoman instrumental repertoire**, op. cit., p. 460-465.

²⁴ No padrão instrumental (*certim yoli*) do *makam* (modo) khwarismiano Nava, e na sessão correspondente do *makam* bukharenses Dügâh, há um gênero chamado *sama*. Como o *sema'i* otomano, ele é uma peça instrumental rápida e curta, tocada no final do ciclo. Diferentemente, entretanto, do primeiro, ele é em 4/4 ao invés de 6/8. O nome *sama* não é idêntico a *samâ'i* e até o momento a relação entre o *sama* usbeque e o *sema'i* otomano não é clara.

árabe, *awfar*, que significa “mais abundante”, “mais numeroso”), apesar de seu nome árabe, não aparece em nenhuma fonte musicológica árabe ou persa anterior ao século XVI, mas aparece, por outro lado, no tratado bukhareense de Najm al-Dîn Kaukabî.²⁵ Há, assim, pouca razão para duvidar que os padrões rítmicos *ufor*, *evfer* e *sema'i* sejam originários da Ásia Central. Na Turquia, porém, o ritmo (*usul*) 6/8, chamado, no *Ayin* Mevlevi, de *sema'i*, é designado, em outros gêneros musicais turcos, por *evfer*. Nas mais antigas fontes turcas, todavia, e na tradição musical posterior, *evfer* é um *usul* em 9/4, e não em 6/4, refletindo, aparentemente, a popularidade de um outro padrão rítmico turco, o padrão *aksak*, de nove tempos, dos Yürüks do oeste da Anatólia e regiões adjacentes dos Balkans, que, por sua vez, têm análogos na música moderna de Bhukara e do Kazaquistão Ocidental.²⁶ Como vimos, tanto o *usul sema'i* quanto o *ufor* podem nos fornecer uma conexão relativamente rara entre a música turca da Ásia Central e a música otomana.

A aura de “êxtase sagrado” que continuou a envolver o *usul* (ritmo) *sema'i* pode ser comprovada numa nota marginal da coleção de Cantemir, onde uma melodia anônima de *sema'i*, no *makam* Irak, é rotulada *Sultan Veled, qadim sema'i* (Sultan Veled, antigo *sema'i*), o que indica que no século XVII a melodia *sema'i* foi associada ao Sultan Veled, filho e sucessor de Rumi, fundador da Ordem Mevlevi ou Ordem dos Dervixes Giradores.²⁷ A associação de Sultan Veled com o *sema'i* é ainda reforçada pela utilização de um de seus versos (*Ey ki hezâr âferîn bu nice sultan olur*), no começo da sessão *sema'i* do terceiro *selam*, tanto nos primeiros quanto nos últimos *Ayin*(s). Nos *Ayin*(s) anteriores ao século XIX, esse era o único verso turco do libreto inteiro. O uso desse texto no começo da sessão *sema'i* – fato bastante documentado por viajantes europeus²⁸ – é, evidentemente, uma tradição do *Ayin* Mevlevi.

O mais antigo *Ayin* completo sobrevivente, o anônimo Pençgâh, utiliza esse texto e ele reaparece no *Ayin* Beyâtî de Köçek Mustafa Dede (?-1683), onde essa sessão do terceiro *selam* modula-se para o *makam* Acem-asirânî, um *makam* do século XVII, concluindo na nota F (acem-asirân). É também notável que a relação entre ritmo, melodia e texto para essa parte do Beyâtî *Ayin* corresponde, muito proximamente, àquela do *Ayin* Pençgâh, embora os *makam*(s) atuais sejam bastante diferentes. Na verdade, esses primeiros *Ayin*(s) parecem ter estabelecido o padrão rítmico, métrico e melódico para o qual todos os *Ayin*(s) posteriores – com os versos turcos na sessão *sema'i* do terceiro *selam* – vão sempre seguir, incluindo os *Ayin*(s) do século XIX, de Ismail Dede Efendi.

Essa estrutura sugere que a melodia (do terceiro *selam*) poderia muito bem ter sido composta na época desses primeiros *Ayin*(s) e que, naquele período, a sessão *sema'i* do terceiro *selam* já era associada ao Sultan Veled e, por extensão, ao verso sufi turco. Não deveria ser excluída, também, a possibilidade de que mesmo o *Ayin* Pençgâh, do século XVI, possa ter

²⁵ JUNG, Angelika. **Quellen der traditionellen kunstimusik der usbeken und tadshiken mittelasiens untersuchungen zur entstehung und entwicklung der sasmaqam**. Hamburg, 1989, p. 132.

²⁶ Cf. FELDMAN, W. Structure and evolution of the Mevlevi ayîn: the case of the third *selam*, op. cit., p. 55.

²⁷ WRIGHT, Owen. (ed.) **Demetrius Cantemir: the collection of notations**. London, 1992, p. 253.

²⁸ LOIR, Jean Antonin de. **Les voyages du Sieur du Loir**. Paris, 1654, p. 154. Embora a abertura do texto de Loir esteja de acordo com alguns dos primeiros *Ayin*(s), o autor atribui ao *sema'i* um ritmo binário. Assim, o tratamento do texto, bem como a modalidade da melodia, sugerem que de Loir estava tentando apresentar uma melodia que ele realmente escutou. À luz do argumento apresentado aqui, pareceria improvável que o *sema'i* do terceiro *selam* pudesse ter sido performado, no século XVII, num ritmo binário. Nesse caso, podemos apenas concluir que: ou, 1) de Loir ouviu mal; ou, 2) enganou-se na transcrição; ou, 3) o extrato por ele transcrito não corresponde ao terceiro *selam*.

seguido um padrão estabelecido por um hino *sema'i* perdido, cantado durante o tempo de Sultan Veled, e que tenha se tornado venerado nessa sessão, em todos os *Ayin(s)* Mevlevî posteriores.

Como vimos, o terceiro *selam* apresenta um material musical riquíssimo para estudarmos tanto a evolução quanto a transmissão do repertório *Ayin* Mevlevi sobrevivente. Vejamos, agora, as estratégias, divergentes, que cada uma das sessões (*devr-i kebir* e *sema'i*) do terceiro *selam* aplicou, para sobreviver.

Na sessão *devr-i kebir*, na qual o elemento melódico vai, gradualmente, se libertando das restrições impostas pelo conceito de ciclo rítmico, expandindo, cada vez mais, a finalização, nós podemos observar um claro desenvolvimento diacrônico. No repertório popular (assim como nos *pesrev(s)* do próprio *Ayin*) esse processo conduziu à total recomposição das peças mais antigas do repertório, ao passo que no *Ayin* Mevlevi, um número significativo de composições foi preservado, mantendo, fielmente, os estágios dessa evolução musical.

Na sessão *sema'i* do terceiro *selam*, na qual os núcleos composicionais mais antigos foram preservados, esse fragmento de antiguidade vem sendo repetido em todas as composições, em diferentes períodos históricos, e usado como introdução na cada vez mais complexa e sofisticada estrutura musical Mevlevi. Não é permitido, entretanto, que essa sofisticação melódica e modal interfira no fundamental primitivismo da estrutura do *sema'i*, ou seja, não se admite, por exemplo, a substituição do antigo *sema'i*, em 6 tempos, pelo mais relaxado e expansivo *aksak sema'i*, em 10 tempos, na sessão *sema'i* propriamente dita, ainda que se permita a utilização do *aksak sema'i* (10/8) como ritmo de transição da sessão *devr-i kebir* (28/4) para a sessão *yürük sema'i* (6/8). É bastante provável que essa forma antiga de *sema'i*, em 6 tempos (que é a mais arcaica de todas as formas musicais sobreviventes do repertório Mevlevi), acompanhada, sempre, de um texto poético antigo, em língua turca, seja, nessa sessão culminante do *Ayin*, o elemento extático (lingüístico, poético e musical) mais evidente que, associado à dança (giros) e ao uso de certas regras, conduz os dervixes participantes do *Mukabele* (outro nome para o *Sama*) ao êxtase ou transe (*wajd*) místico.

Observemos, aqui, dois pontos: primeiro, o zelo dos músicos Mevlevi em preservar as formas musicais antigas e em usá-las como alicerce para as novas composições; e, segundo, seu interesse em transmitir as composições musicais dos primeiros músicos com a intenção expressa de manter suas características, ao invés de perdê-las no processo de modernização e standardização da música, tão comuns no curso das transmissões orais. Mas por que os Mevlevi teriam adotado tal atitude?

Quaisquer conclusões que queiramos tirar no que diz respeito à relação entre a Ordem Mevlevi e a cultura otomana em geral, serão, na melhor das hipóteses, especulativas. Mas não pode ser coincidência que as primeiras tentativas dos intelectuais otomanos muçulmanos em desenvolver uma notação musical nativa e usá-la para preservar o repertório musical tenham vindo dos próprios Mevlevi. Embora se saiba que vários músicos clássicos de origem européia (o mais famoso deles é Pole Bobowski ou Ali Ufkî Bey, que compilou várias peças, em 1650) tenham colocado boa parte do repertório musical otomano em notação de pauta, e que o Príncipe Cantemir (em 1700) tenha feito o mesmo utilizando uma notação cifrada islâmica, foi o turco Osman Dede (1652-1730), contemporâneo de Cantemir, quem criou uma notação musical específica para o repertório *Ayin*. Além dele, um outro dervixe Mevlevi, Mustafa Kevserî, copiou e desenvolveu a notação Cantemir, na geração seguinte. O neto de Osman Dede, Abdülbaki Nasir Dede (1765-1820), reformou a notação islâmica e a usou para notar uma composição *Ayin*. Então não é de se estranhar que, ao longo de todo o século XVIII, a notação musical de grande parte do repertório *Ayin* tenha ficado restrita à *intelligentsia* Mevlevi. De todo modo, nenhum dos três sistemas Mevlevi de notação musical adquiriu, em qualquer época, nos vários segmentos da sociedade otomana, muita circulação. Os próprios Mevlevi continuaram

usando os velhos sistemas de notação do século XVII para o repertório popular. O fato de terem desenvolvido notações específicas para o repertório *Ayin* sugere, volto a insistir, que os dervixes Mevlevi sentiram necessidade de preservar seu repertório musical de uma maneira distinta das formas permanentemente mutantes de transmissão oral. Até o tempo de Selim III (1789-1807), nenhuma das peças musicais Mevlevi tinha sido transcrita no modelo clássico otomano, o que reforça, ainda mais, a hipótese de que eles tiveram uma necessidade particular de criar um sistema próprio.

Essa análise bastante preliminar das características da estrutura do *Ayin* Mevlevi sugere que as gerações posteriores de músicos Mevlevi atribuíram às suas composições musicais um valor que ultrapassa o valor inerente à forma musical. As características musicais específicas das composições individuais do passado continuaram sendo relevantes no presente, não apenas como fenômeno simbólico de validação da práxis corrente, mas como um acontecimento em si. Embora possamos estar certos de que a modernização do detalhe musical – especialmente a entonação e alguns aspectos de modulação – tenha ocorrido durante o processo, de mais de quatro séculos, de transmissão dos *Ayin(s)*, os Mevlevi parecem não se sentir inteiramente livres para reformular seus velhos padrões musicais segundo padrões mais atuais. Se a decisão de preservar ou não as versões fragmentárias das “antigas composições” (*best-i kadimler*) Mevlevi tivesse sido regida pelos mesmos princípios que governaram o repertório secular otomano, o segundo e o terceiro *selam(s)* do *Ayin* teriam sido, muito provavelmente, recompostos, e a estrutura total do *Ayin* teria sido remodelada para adaptar-se ao estilo musical corrente. Mas os músicos Mevlevi não deram esse passo, ou porque consideraram suas composições individuais dignas de preservação, ou porque, simplesmente, tinham outros objetivos musicais, regidos, não pelas tendências estéticas correntes, mas por uma disciplina espiritual empenhada em manter a tradição. Até o presente momento não se pode ter certeza se essa atitude em preservar as composições individuais começou no século XV, com *Pir Adil Çelebi* (1421-1460), que organizou os núcleos da cerimônia *Ayin*, ou se ela emergiu com o estabelecimento das linhas hereditárias de *Sheikh(s)*, na posterior Istambul do século XVII.

O que se pode, finalmente, dizer é que o *Mukabele* (ou *Sama*) Mevlevi, ainda que concentre a quase totalidade do seu valor simbólico no evento sincrônico, tira parte de sua inspiração das composições musicais do passado. O que não significa que o *Sama* não possa ser (e muitas vezes o é) acompanhado de improvisação musical.

Verifiquemos, no quadro abaixo, os padrões rítmicos *devri-kebir* (28/4 ou 14/4 ou 14/2) e *sema'i* (6/8) dos terceiros *selam(s)* (identificados como *Üçünçü*, nas partituras) de algumas composições clássicas Mevlevi:

Figura 1: Quadro comparativo dos ritmos das composições musicais mencionadas no texto, provenientes do repertório Mevlevi

Makam / Sessões do Ayin	Pençgah (anônimo)	Beyâti (Köçek Mustafa Dede)	Ussak (Osman Dede)	Suzidilara (Sultan Selim III)	Ferahfeza (Ismail Dede)	Acemasiram (Huseyin Fahreddin Dede Efendi)
Pesrev (prelúdio instrumental)			Devr-i kebir (28/4)	Devr-i kebir (28/4)	Devr-i kebir (28/4)	Devr-i kebir (28/4)
Primeiro Selam (Birinci)	Devr-i Revan (14/8)	Devr-i Revan (14/8)	Devr-i Revan (14/8)	Düyek (8/4)	Devr-i Revan (14/8)	Düyek (8/4)
Segundo Selam (Ikinci)	Evfer (9/4)	Evfer (9/4)	Evfer (9/4)	Evfer (9/4)	Evfer (9/4)	Evfer (9/4)
Terceiro Selam (Üçüncü)	Devr-i kebir (28/8 ou 14/4) Sema'i (6/8)	Devr-i kebir (28/4) Sema'i (6/8)	Devr-i kebir (28/4) Aksak Sema'i (10/8) Sema'i (6/8)	Frenkçin (12/4) Aksak Sema'i (10/8) Sema'i (6/8)	Devr-i kebir (28/4) Aksak Sema'i (10/8) Sema'i (6/8)	Devr-i kebir (28/4) Aksak Sema'i (10/8) Sema'i (6/8)
Quarto Selam (Dördüncü)	Evfer (9/4)	Evfer (9/4)	Evfer (9/4)	Evfer (9/4)	Evfer (9/4)	Evfer (9/4)
Son Pesrev			Düyek (4/4)	Düyek (4/4)	Düyek (8/4)	Düyek (4/4)
Son Yürük Semai			Sema'i (6/8)	Sema'i (6/8)	Sema'i (6/8)	Sema'i (6/8)

Referências Bibliográficas

- AKSOY, Bülent. Sermüezzîn Rifat Bey'in Ferahnak Mevlevî Ayini. Istanbul, 1992.
- BEY, Rauf Yekta. Mevlevî Ayînleri, vol. V. Istanbul: 1935.
- FELDMAN, Walter. Music of the ottoman court: makam, composition and the early ottoman instrumental repertoire. Berlin: Verlag Für Wissenschaft und Bildung, 1996.
- FELDMAN, W. Structure and evolution of the Mevlevî *ayin*: the case of the third *selam*. Sufism, music and society in Turkey and the Middle East. Istanbul: Swedish Research Institute, 2001.
- JUNG, Angelika. Quellen der traditionellen kunstimusik der usbeken und tadshiken mittelasiens untersuchungen zur entstehung und entwicklung der sasmaqam. Hamburg, 1989.
- LOIR, Jean Antonin de. Les voyages du Sieur du Loir. Paris, 1654.
- MECMUA. Konya Müzesi, n. 1295. Data: 1704.
- SIGNELL, Karl. Makam modal practice in turkish art music. New York: Da Capo Press, 1986.
- WIDDESS, Richard (ed.). Musica Asiática, n. 5. Cambridge: 1988.
- WRIGHT, Owen. (ed.) Demetrius Cantemir: the collection of notations. London.