

**19. YÜZYIL SONRASI MEVLEVİ AYİNİ BESTECİLİĞİ
VE BESTECİ ZEKİ ATKOŞAR'IN KATKILARI**

Ömer Faruk BAYRAKÇI

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Cenk CELASİN

Kasım, 2012

Afyonkarahisar

**T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**19. YÜZYIL SONRASI MEVLEVİ AYİNİ BESTECİLİĞİ
VE BESTECİ ZEKİ ATKOŞAR'IN KATKILARI**

**Hazırlayan
Ömer Faruk BAYRAKÇI**

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. Cenk CELASİN**

AFYONKARAHİSAR 2012

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “19. Yüzyıl Sonrası Mevlevi Ayini Besteciliği ve Besteci Zeki Atkoşar’ın Katkıları” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

09.11.2012

Ömer Faruk BAYRAKÇI

TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI

JÜRİ ÜYELERİ

Tez Danışmanı : Yrd.Doç.Dr.Cenk CELASİN

Jüri Üyeleri : Doç.Dr.Uğur TÜRKMEN

: Yrd.Doç.Dr. Yavuz TUTUŞ

İmza



Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Ömer Faruk BAYRAKÇI'nın "**19. Yüzyıl Sonrası Mevlevi Ayini Besteciliği ve Besteci Zeki ATKOŞAR'ın Katkıları**" başlıklı tezini değerlendirmek üzere 09.11.2012 günü saat 15:00'da Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir

Prof.Dr.Selçuk AKÇAY
MÜDÜR

ÖZET

19. YÜZYIL SONRASI MEVLEVİ AYİNİ BESTECİLİĞİ VE BESTECİ ZEKİ ATKOŞAR'IN KATKILARI

Ömer Faruk BAYRAKÇI

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Kasım 2012

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Cenk CELASİN

Araştırmanın problemi; Mevlevi Ayini bestecisi olarak Zeki Atkoşar'ın Türk Musikisi'ne katkıları nedir?

Araştırmanın amacı, 19. yüzyıl sonrası Mevlevi Ayini besteciliğindeki genel durumu değerlendirerek, Mevlevi Ayini bestecisi olarak Zeki Atkoşar'ın katkıları ile ilgili genel bir sonuç elde etmektir.

“19. Yüzyıl Sonrası Mevlevi Ayini Besteciliği ve Besteci Zeki ATKOŞAR'ın Katkıları” konulu bu araştırmada, kütüphane, arşiv araştırması ve görüşme yöntemlerine başvurulmuş, genel bir bakış açısıyla 19. yüzyıl sonrası Mevlevi Ayini bestecileri Türk müzik tarihi üzerinden ele alınmış ve bir Mevlevi Ayini bestecisi olarak Zeki ATKOŞAR ve onun bu bağlamdaki görüşleri üzerine odaklanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mevlevi Ayini, Bestecilik, Zeki Atkoşar.

ABSTRACT

“MEVLEVİ AYİNİ” COMPOSITION AFTER 19TH CENTURY AND THE CONTRIBUTIONS OF THE COMPOSER ZEKİ ATKOŞAR

Ömer Faruk BAYRAKÇI

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC

November 2012

Advisor: Assist. Prof. Cenk CELASİN, Ph.D.

The question of research: What are the contributions of Zeki Atkoşar to classical Turkish music as a Mevlevi Ayini composer?

The aim of research is to achieve a general result about the contributions of Zeki Atkoşar as a composer of Mevlevi Ayini by taking stock of the composition of Mevlevi Ayini after 19th century.

In this research themed “Mevlevi Ayini” Composition after 19th Century and the Contributions of the Composer Zeki Atkoşar” library, archive research and conference procedures were applied; the Mevlevi Ayini composers after 19th century were analysed in terms of music history and lastly the opinions in this context of Zeki Atkoşar- Mevlevi Ayini composer- were researched focusedly.

Keywords: Mevlevi Ayini, Composition, Zeki Atkoşar.

ÖNSÖZ

Araştırmam süresince yardımlarını esirgemeyen değerli danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Cenk CELASİN'e, araştırma yöntemleri ve tez yazımı ile ilgili konularda bilgilerini paylaşan değerli hocam Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN'e, kaynaklara ulaşmam konusunda gerekli imkanı sağlayan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Zeki ATKOŞAR'a, nota yazımı konusunda yardımını esirgemeyen değerli arkadaşım Orhan ERYILMAZ'a, teknik konularda yardımlarından dolayı kıymetli arkadaşım Caner SÜNGÜ'ye ve araştırmam boyunca gerekli maddi ve manevi desteği esirgemeyen aileme sonsuz teşekkür ederim.

Ömer Faruk BAYRAKÇI

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
YEMİN METNİ	ii
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii
KISALTMALAR DİZİNİ	xiii
EKLER DİZİNİ	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK MUSİKİSİ TARİHİNE VE YAPISAL ÖZELLİKLERİNE GENEL BAKIŞ

1. TÜRK MUSİKİSİ TARİHİNE GENEL BAKIŞ	3
2. TÜRK MUSİKİSİ'NDE FORMLARA GENEL BAKIŞ	12
2.1. DİNİ FORMLAR	16
2.1.1. Münacaat ve Temcit	16
2.1.2. Ezan	16
2.1.3. Kamet	17
2.1.4. Salat-u Selam	17
2.1.5. Tekbir	18
2.1.6. Mersiye	19
2.1.7. Tevşih	19
2.1.8. Tesbih	19
2.1.9. Nefes	20

2.1.10. İlahi ve Şuğul	20
2.1.11. Mi'raciye	20
2.1.12. Mevlid	21
2.1.13. Kaside	22
2.1.14. Durak	22
3. MEVLEVİ AYİNİ VE MEVLEVİ AYİNİ BESTECİLİĞİ	22
3.1. MEVLEVİ AYİNLERİ'NİN TARİHSEL VE EDEBİ KÖKENLERİ	22
3.1.1. Hz. Mevlana'nın Hayatı	22
3.1.2. Hz. Mevlana'nın Eserleri	24
3.1.2.1. Mesnevi	24
3.1.2.2. Divan-ı Kebir	25
3.1.2.3. Fih-i-ma-fih	25
3.1.2.4. Mecalis-i Seb'a	25
3.1.2.5. Mektubat	26
3.1.3. Hz. Mevlana ve Sema	26
3.1.4. Mevlevilik	27
3.2. MEVLEVİ AYİNLERİ'NİN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ	28
3.2.1. Mevlevi Ayini (Ayin-i Şerif)	28
3.2.2. Mevlevi Ayinleri'nde Güfte	29
3.2.3. Mukabele-i Şerif'in Yapısı	31
3.2.3.1. Na't-ı Şerif	31
3.2.3.2. Ney Taksimi	31
3.2.3.3. Sultan Veled Devri	32
3.2.3.4. Birinci Selam	33
3.2.3.5. İkinci Selam	33
3.2.3.6. Üçüncü Selam	34
3.2.3.7. Dördüncü Selam	34
3.2.3.8. Son Peşrev ve Son Yürük Semai	35
3.2.3.9. Son Taksim	35
3.2.3.10. Kuran'ı Kerim'den Bir Aşr-ı Şerif	35
3.2.3.11. Dua	35

4. PROBLEM VE ALT PROBLEMLER	36
5. ARAŞTIRMANIN AMACI	37
6. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	37
7. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI	37
8. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI	37

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

1. ARAŞTIRMANIN MODELİ	38
2. EVREN VE ÖRNEKLEM	38
3. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ	39

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR	40
1.1. 19.YY. ÖNCESİ MEVLEVİ AYİNİ BESTECİLİĞİNE GENEL BAKIŞ ...	40
1.2. 19.YY. SONRASI MEVLEVİ AYİNİ BESTECİLİĞİNE GENEL BAKIŞ..	46
1.2.1. Zekai-zade Hafız Ahmed Irsoy	47
1.2.2. Ahmed Avni Konuk	48
1.2.3. Rakım Elkutlu	49
1.2.4. Rauf Yekta Bey	49
1.2.5. Kazım Uz	50
1.2.6. Hüseyin Sadettin Arel	50
1.2.7. Refik Fersan	52
1.2.8. Kemal Batanay	52
1.2.9. Sadeddin Heper	53
1.2.10. Alaeddin Yavaşca	54
1.2.11. Cüneyd Kosal	54
1.2.12. Sadun Aksüt	55
1.2.13. Cınuçen Tanrıkorur	55

1.2.14. Bekir Sıdkı Sezgin	56
1.2.15. Fırat Kızıltuğ	56
1.2.16. Ali Rıza Avni Tınaz	57
1.2.17. Mutlu Torun	57
1.2.18. Doğan Ergin	58
1.2.19. Hasan Esen	59
1.2.20. Fatih Salgar	59
1.2.21. Ahmet Çalışır	59
1.2.22. Gürsel Koçak	60
2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR	61
3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR	63
4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR	66
5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR	70

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
SONUÇ VE ÖNERİLER

SONUÇ VE ÖNERİLER	84
KAYNAKÇA	86
EKLER	90

TABLÖLAR LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 1. Mevlevi Ayinleri Tablosu	42
Tablo 2. Mevlevi Ayinleri Tablosu (devam)	43
Tablo 3. Mevlevi Ayinleri Tablosu (devam)	44
Tablo 4. Mevlevi Ayinleri Tablosu (devam)	45
Tablo 5. Zeki Atkoşar'ın Mevlevi Ayinleri Dışında Kalan Eserleri (devam)	73
Tablo 6. Zeki Atkoşar'ın Mevlevi Ayinleri Dışında Kalan Eserleri (devam)	74
Tablo 7. Zeki Atkoşar'ın Mevlevi Ayinleri Dışında Kalan Eserleri (devam)	75
Tablo 8. Zeki Atkoşar'ın Mevlevi Ayinleri Dışında Kalan Eserleri (devam)	76
Tablo 9. Zeki Atkoşar'ın Bazı Yarışmalarda Ödül Alan Eserleri	77

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1. Besteci Zeki Atkoşar'ın Bir Fotoğrafi	62
Şekil 2. Cüneyd Kosal Ve Zeki Atkoşar'ı Birarada Gösteren Bir Fotoğraf	62
Şekil 3. Zeki Atkoşar'la Yapılan Görüşmeden Görsel Bir Kesit	63
Şekil 4. İhtifal Mutrip Heyeti'ni Gösteren Bir Fotoğraf Konya-1981 (ayakta sağdan beşinci sırada Zeki Atkoşar yer almaktadır.)	71
Şekil 5. Konya Turizm Derneği, Mevlevi Ayin-i Şerif'i Beste Yarışması 3.'lük Ödülü,1979	78
Şekil 6. Konya Büyükşehir Belediyesi Mevlana Şiirleri Beste Yarışması Mansiyon Ödülü, 2007	78
Şekil 7. Konya Turizm Derneği, Mevlevi Ayin-i Şerif'i Beste Yarışması 3.'lük Ödülü, 1979	79
Şekil 8. Eskişehir, Yunus Emre Beste Yarışması 2.'lik Ödülü, 1980	79
Şekil 9. Konya Turizm Derneği, Mevlevi Ayin-i Şerif'i Beste Yarışması 2 adet 2.'lik Ödülü, 1984	80
Şekil 10. Eskişehir, Yunus Emre Beste Yarışması 2.'lik Ödülü, 1984	80
Şekil 11. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Dede Efendi Beste Yarışması 1.'lik Ödülü, 1996	81
Şekil 12. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Dede Efendi Beste Yarışması 2.'lik Ödülü, 1996	81
Şekil 13. Yalova Yürüyen Köşk Beste Yarışması Mansiyon Ödülü, 2001	82

KISALTMALAR DİZİNİ

- AKÜ : Afyon Kocatepe Üniversitesi
Akt : Aktaran
Bkz : Bakınız
C : Cilt
Çev :Çeviren
Doç : Doçent
Dr : Doktor
Hızl : Hazırlayan
İSAM : İslam Araştırmaları Merkezi
İTÜ : İstanbul Teknik Üniversitesi
MEB : Milli Eğitim Bakanlığı
Prof : Profesör
SÜ : Selçuk Üniversitesi
TRT : Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
vb : Ve benzeri
Yrd : Yardımcı
yy : Yüzyıl

EKLER DİZİNİ

	Sayfa
EK 1: Acem Kürdi Mevlevi Ayin-i Şerifi	91
EK 2: Dilkeşhaveran Mevlevi Ayin-i Şerifi	106
EK 3: Mâhur Mevlevi Ayin-i Şerifi	120
EK 4: Muhayyer Mevlevi Ayin-i Şerifi	137
EK 5: Sazkâr Mevlevi Ayin-i Şerifi	152
EK 6: Şevk-Efzâ Mevlevi Ayin-i Şerifi	167
EK 7: Şeddisabâ Mevlevi Ayin-i Şerifi	182
EK 8: Şehnâz-Buselik Mevlevi Ayin-i Şerifi	198

GİRİŞ

Türklerin musikiye duydukları ilginin, çok eski çağlara dayandığı bilinmektedir. Arkeolojik kalıntılar, yazılı belgeler ve günümüze kadar varlığını koruyabilmiş gelenekler, musiki ve dansın toplumun her kesiminde değişik amaçlarla kullanıldığına işaret eden Özalp, bütün ilkel toplumlarda olduğu gibi, Türk toplumunda da musikinin dini amaçlarla birleşmiş ve bütünleşmiş olduğunu belirtmiştir (2000:286). Ak, İslam dünyasında Türk musikisinin hakimiyetinin büyüklüğüne dikkat çekerken, en büyük etkilerin Balkanlar ve Doğu Avrupa da görüldüğünü, Ruslar, Beyaz Ruslar, Ukranlar, Lehler, Çek ve Slovaklar gibi Slav, Letonlar, Estonlar, Udmurtlar, Çeremisler, Maziler gibi Doğu Avrupa-Fin kavimlerinin halk musikilerinin incelenmesi sonucu Türk musikisinin etkilerine işaret etmiştir (2002:14). Kam, Baksı, Şaman gibi din adamlarının kitleleri harekete geçirmek için güzel söz, güzel ses ve dans gibi yollara başvurdukları ve dini törenlerde ilkel musiki aletleri ile ayin yönettikleri bilinmektedir (Ak, 2002:34).

Günlük yaşantıda olduğu gibi resmi hayatın içerisinde de büyük öneme sahip olan çalgısal ve vokal müzik icrası, Türklerin İslamiyet'i kabulü ile tarihsel süreç içerisinde varlığını gösteren tarikatlar ve gerçekleştirdikleri dinsel etkinliklerin içerisinde önemli rol oynamıştır. Hz. Mevlana adına oğlu Sultan Veled tarafından kurulan Mevlevilik tarikatı, 1925'de tekkelerin kapatılmasına kadar varlığını sürdürmüştür. Mevlevihanelerin birçok alanda eğitim veren kurumlar olmasının yanında Türk Musikisi'nin büyük besteci ve icracılarının yetişmesine vesile olmaları ve Mevlevilerin ayinlerini Ayin-i Şerif ya da Mevlevi Ayini adını verdikleri özel bir müzik eşliğinde yapmaları bu tarikatın Türk kültüründeki öneminin göstergesidir. Zaman içerisinde içeriğine ve icra ediliş şekline göre vokal, çalgısal, dini içerikli, dini içerikli olmayan şeklinde sınıflandırılan formlar oluşmuştur. Formların tarih içerisinde çeşitli sosyo-kültürel sebeplerle değişikliklere uğradığına dikkat çeken Tanrıkorur, 15. ve 17. yüzyıllarda büyük ilgi gören Farsça güfteli, uzun terennümlü Kâr'ların, 17. yüzyıldan sonra yerini Türkçe güfteli ve daha kısa terennümlü Beste ve Semai'lere bıraktığını, 19. yüzyılda Beste ve Semai'lerin yerine lirik güfteli romantik şarkıların geçtiğini, 20. yüzyılda ise aruzlu şarkıların, yerini güfteleri hece ya da serbest vezinle yazılmış Fantezi formuna bıraktığını belirtirken, 16. yüzyıldan sonra

geliştirilen Mevlevi Ayinleri'nin form olarak sabit kaldığına ve giderek daha büyük ilgiyle kullanılmış olduğuna dikkat çekmiştir (2003:47).

Türk Musikisi'nin en büyük formlarından biri olan Mevlevi Ayini, gerek güftesi gerekse usul ve melodik yapısı ile bestelenmesi zor bir form olduğu bilinmektedir. Özkan, "Mevlevi Ayinleri'nde Beste, Ağır Semai, Yürük Semai bazen de bir Şarkı'nın tavrı ve ahengini duymak mümkündür" diyerek Mevlevi Ayini'nin gerek dini gerekse dini karakterli olmayan Türk Musikisi formlarının içerisindeki önemine vurgu yapmıştır (2008:59). Bestecileri bilinmeyen ilk Mevlevi Ayinleri olan Beste-i Kadim'lerden sonra günümüze bu formda eser veren 57 besteci olduğu bilinmektedir (Tanrıkorur, 2003:126,129). Birçok formda eseri olan Zeki Atkoşar bestelediği Acemkürdi, Dilkeşhaveran, Mâhur, Muhayyer, Sazkâr, Şeddisabâ, Şehnaz-Buselik ve Şevk-efzâ makamlarındaki 8 adet Mevlevi Ayini ile Türk Musikisi'nde önemli bir yere sahiptir.

BİRİNCİ BÖLÜM
TÜRK MUSİKİSİ TARİHİNE VE YAPISAL ÖZELLİKLERİNE
GENEL BAKIŞ

1. TÜRK MUSİKİSİ TARİHİNE GENEL BAKIŞ

Bir Orta Asya kavmi olarak bilinen Türkler'in tarihi seyir içerisinde kültürler arası etkileşimin sonucu olarak İran ve Arap musikilerinden etkilenmiş, ancak daha sonra İslam dünyasının büyük kısmında Türk Musikisi etkin ve geçerli olmuş, 1071 de Malazgirt Zaferi ile Anadolu'nun fethedilmesi ve Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurulmasıyla anavatanına kavuşan Türk Musikisi günümüze kadar gösterdiği oluşma ve gelişme sürecine göre 6 döneme ayrılmıştır (Berker, 1986:117).

Berker'in sınıflandırması ise şu şekildedir; Başlangıçtan Meragalı Abdülkadir'e kadar Hazırlık ve Oluşma Dönemi, Meragalı Abdülkadir'den (1360?-1435), İtri'ye (1640-1712) kadar Klasik Öncesi veya Preklasik Dönem, İtri'den (1640-1712), Hamamizade İsmail Dede Efendi'ye (1778-1846) Klasik Dönem, Hamamizade İsmail Dede Efendi'den (1778-1846), Hacı Arif Bey'e (1841-1884) kadar Neo-Klasik Dönem, Hacı Arif Bey'den (1841-1884), Hüseyin Sadettin Arel'e (1880-1955) kadar Romantik Dönem, Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ile başlayıp devam eden dönem Reform Dönemi (1986:117-128).

Tanrıkorur ise, Türk Sanat Musikisinin dönemlerini şu şekilde sınıflandırmıştır; 9.yy.-14.yy. ort. (Farabi'den Sultan Veled'e) Ön-Klasik Dönem, 14.yy.ort.-17.yy.ort. (Meragi'den Nalçe Mehmed Efendi'ye) Klasik Dönem, 17.yy.ort.-19.yy.ort. (Hafız Post'tan Zeki Mehmed Ağa'ya) Son-Klasik Dönem, 18.yy.ort. -19.yy.son. (III. Selim'den Zekai Dede'ye) Neo Klasik Dönem, 19.yy.ort.-20.yy.ort. (Hacı Arif Bey'den Faiz Kapancı'ya) Romantik Dönem, Dr. Suphi Ezgi'den günümüze kadar Çağdaş Dönem. (Tanrıkorur,1977:3)

Farabi, doğu musikisi nazariyatı hakkında Kindi'den sonra ilk önemli eseri yazmıştır. Kitabü'l Musikiü'l Kebir (Büyük Musiki Kitabı), El-Medhal Fi'l-Musiki ve İhsanü'l Ulum başlıca eserleridir. Ud ve kanun sazlarının Farabi tarafından icat

edildiği ileri sürülse de, doğruluğunu kanıtlayacak bir belge bulunmamaktadır (Özalp, 2000:306-308).

Farabi'nin ölümünden otuz yıl sonra, Türk Musikisi tarihinin ikinci büyük ismi olan İbni Sina dünyaya gelmiştir. Asıl adı Hüseyin olan İbni Sina'nın 980 yılında doğduğu kabul edilmektedir (Cihan, 2009:7). On yaşına kadar Kuran, dil ve edebiyat dersleri aldığı bilinen İbni Sina'nın, doğa bilimleri ve metafizikle ilgilendiği, tıp bilimiyle ilgilenmeye başladıktan kısa süre sonra büyük şöhret olduğu, metafizik ile ilgili araştırmalarında Farabi'ye ait kaynaklardan faydalandığı bilinmektedir (Cihan, 2009:7). İbni Sina'nın Farabi gibi çalgı kullanabilir oluşu ya da bestekârlığının bilinmediğini dikkat çeken Üngör, günümüzde İbni Sina'ya ait 1500 civarındaki yazmalarının musiki yönünden incelenmemiş olup, "Şifa" isimli yazmasının bir bölümünde 6 makale halinde musikiden bahsetmekte olduğunu belirtmiştir (1983:101-102). Şifa dışında musiki konularını ele alan, el-İşarat, Kitab al-Necat, El Medhal ila Sinaat el-Musiki, Kitab ül-Bürhan, Kitab ül-Bürhan, Kitab ül-Levahik, Risale fi Tekasim il-Hikme, Daniş-name isimli eserleri bilinmektedir (Üngör, 1983:101-102).

Musikiyi nazari yönüyle ele alan önemli isimlerden biri de Safiyüddin-i Urmevi'dir. El Kindi ile başlayan Ortaçağ İslam dünyası musiki nazariyatını sistemleştirdiği için "Sistemciler" olarak nitelendirilen yazarların öncüsü ve "Sistemci Okul" un da kurucusu olarak kabul edilir (Arslan, 2007:1). Safiyüddin musiki nazariyatı ile ilgili iki eser yazmıştır. Bunlardan birincisi; Kitabu'l Edvar, ikincisi ise er-Risaletü's-Şerefiye'dir (Arslan, 2007:21). Öztuna, Kitabu'l Edvar için Türk müzikolojisinin en önemli ve temel eseri olarak anıldığına dikkat çekmiş, Türkiye'de 10, yurtdışında 13 adet yazması olduğunu belirtmiştir (2006 : 248 C2).

Öztuna'ya göre; Safiyüddin Kitabu'l Edvar'ında Türk Musikisi ses sistemini bir sekizlide 17 aralık ve 18 ses olarak açıklamış, "süllem" dediği 6.sistemi Horasan Büyük Türk Tanburu'nun perdelerine dayandırmıştır (2006 : 249 C2). Subhi Ezgi ve Rauf Yekta Bey, Safiyüddin'in sistemini birinci kaynak olarak değerlendirerek geliştirmiş ancak son şeklini ise Sadettin Arel ortaya koymuştur (Öztuna, 2006: 249 C2). Safiyüddin'in ebced notası kullandığına dikkat çeken Öztuna, Safiyüddin'e ait Arapça güfteli Nevruz Remel Beste'nin, Türk Musikisi'nde zamanımıza gelmiş en

eski nota olduğunu belirtmiştir (2006: 249 C2). İslam dünyasının musikideki önemli isimlerinden, bestekâr, hanende, sazende, şair aynı zamanda hattat olan Abdülkadir Meragi, Azerbaycan'ın Meraga şehrinde doğduğu için, Meragi diye anılmaktadır (Aksüt, 1993:15). Musikideki bir diğer lakabı ise “Hoca” olan Meragi'nin doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, 1350-1360 yılları arasında olduğu sanılmaktadır. Babasının adı olan Gıyaseddin-i Gaybi'den dolayı birçok eserde kendi ismi, Abdülkadir Meragi ibn-Gaybi olarak geçmektedir (Aksüt, 1993:15). Bardakçı'ya göre ise, Meragi'nin muhteviyat açısından genellikle birbirine benzeyen Cami'ül-Elhan, Makasid'ul-Elhan, Şerh'ul-Kitab'ul-Edvar, Fevaid-i Aşere, Zübdet'ül Edvar ve Kenz'ül Elhan isimli altı adet musiki kitabı bulunduğu ve bu kitaplar incelendiğinde bunların birbirlerini tamamladığı, bir kitapta tümü ifade edilmemiş konuların, diğerinde açıklandığı görülmektedir (1986:138-149). Öztuna, Abdülkadir Meragi'nin terkip ettiği usulleri şöyle sıralamıştır: Darb-ı Bedi, Darb-ı Fetih, Devr-i Şami, Devr-i Mieteyn, Devr-i Kumriyye, Devr-i Adl (2006 :20 C1).

Meragi sonrası dönemde de gerek dini gerekse dinsel karakterde olmayan müzik eserlerinin önemli bestecileri ortaya çıkmış, müziğin pratik yönünün yanı sıra teorik yönü ile ilgili olarak da çalışmalar yapılmıştır. Bu dönemlerde yazılmış olan ve bazıları nüshalar halinde çoğaltılmış olan müzik konulu eserlerde müziğin farklı yönlerine de yer verildiği görülmüştür. Bu dönemlerin ön plana çıkan isimleri arasında bu şekildeki eserleri kaleme almış olan; Hızır Bin Abdullah, Ali Ufki Bey, Kantemiroğlu, Kutbü'n-nayi Osman Dede, Şeyhülislam Es'ad Efendi, Abdülbaki Nasır Dede, Hamparsum, Hızır İlyas, Haşim Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Rauf Yekta Bey, Muallim Kazım Bey, Abdülkadir Töre, Subhi Ezgi, Hüseyin Sadettin Arel, Hayri Yenigün, Mahmud Ragıb Gazimihal, Sadeddin Nüzhet Ergun, Ekrem Karadeniz, Laike Karabey, İsmail Baha Sürelsan, bestecilik kimlikleri ile ön plana çıkmış olan Gazi Giray Han, Hatip Zakiri Hasan Efendi, Benli Hasan Ağa, Hafız Post, Buhurizade Mustafa Itri Efendi, Seyyid Nuh, Zaharya, Mustafa Çavuş, Ebubekir Ağa, Küçük Mehmed Ağa, Hacı Sadullah Ağa, Numan Ağa, III. Selim, Hamamizade İsmail Dede Efendi, Şakir Ağa, Dellalzade İsmail Efendi, Nikoğos Ağa, Rıfat Bey, Zekai Dede, Hacı Arif Bey, Şevki Bey, Medeni Aziz Efendi, Hüseyin Fahreddin Dede, Tatyos Efendi, Asdik Ağa, Tanburi Cemil Bey, Rahmi Bey, Santuri Edhem Efendi, Nevres Bey, Bimen Şen, Lem'i Atlı, Rakım Elkutlu,

Faiz Kapancı, Sedat Öztoprak, Şerif Muhittin Targan, Sadeddin Kaynak, Zeki Arif Ataergin, Şerif İçli, Sadi Işılay, Yesari Asım Arsoy, Münir Nureddin Selçuk, Selahaddin Pınar, Mesud Cemil Bey, Neveser Kökteş, Osman Nihat Akın, Reşat Aysu, Cinuçen Tanrıkorur'u sayılabilir. Tez konumuzun kapsamı açısından birinci derecede önemli olan isimler üzerinde ilgili bölümde detaylı şekilde durulacağından burada sadece isimleri verilmekle yetinilmiştir.

Türk Musikisi eğitiminin meşk adı verilen sisteme dayalı olduğunu belirten Behar, gerek vokal gerekse çalgı öğretiminin ve öğrencilerin eser dağarcığı edinmelerinin meşk yolu ile gerçekleştiğini belirtmiştir (1998:13). Hat sanatında “yazı örneği”, “yazı alıştırmaları” ya da “yazı karalaması” anlamına gelen meşk kelimesi, hattatın öğrencisine ders için verdiği yazı örneği olduğunu belirten Behar, Mevlevi dervişlerinin dönerek sema etmeyi öğrenmelerine de sema meşki denildiğine dikkat çekmiş, meşk kelimesinin zaman içerisinde farklı sanat dallarının öğretiminde de kullanılmaya başlandığını, ancak son iki yüzyılda sadece güzel yazı ve müzik için kullanılan bir terim olduğunu belirtmiştir (1998:13).

Türk Musikisi'nde notanın kullanılmadığı zamanlarda meşk sisteminin önemine işaret eden Öztuna, meşki öğretici tarafından musiki parçalarının çalınması ve okunması ile öğrenciye öğretilmesi şeklinde tanımlamıştır (2006:45 C2). Tanrıkorur ise, tarih boyunca Türk bestecilerinin notaya itibar etmediklerine, duygu ve üslubu kağıtlara değil, anlayanların kulak ve ruhlarına emanet etmeyi tercih ettiklerini vurgulayarak, meşk kavramının Türk Musikisi'ndeki önemine işaret etmiştir (2003:15). Meşk yolu ile eğitimin özel dersler şeklinde yapılabildiği gibi, çeşitli kurumlar bünyesinde de yapıldığı bilinmektedir. Tanrıkorur, bu kurumların musikinin toplum içinde tanınıp sevilmesini, beste ve konserlerle yaygınlaşmasını sağlayan, temel eğitim ve icra kurumları niteliğinde olduklarına işaret eder (2003:22).

Özel musiki usulleri ve çalgılarıyla icra edilen, eski adı ile küğ olan askeri müziği “Nevbe”, sanat müziğini ise “Nevbet-i Müretteb” şeklinde tanımlayan Uslu, Nevbet-i Müretteb'in kavl, gazel, terane, furudaşt gibi dört bölümden oluştuğunu belirtirken, bu türü icra etmenin ve dinlemenin güçlüğüne dikkat çekerek, formun

zamanla Nakış Beste'ye dönüşmüş olabileceği ihtimali güçlendirmiştir (2010:88-89).

Askeri musiki eğitim yeri olan Mehterhane, musiki yeteneğine sahip ve asker sınıfından olan gönüllülerin yetiştirildiği kurumlardır (Ak, 2002:28). Savaşta ordunun önünde giden vurmali ve nefesli çalgıların çalacağı müzik, savaş, tören ve oyun (spor) amaçları için özel olarak bestelendiğini vurgulayan Tanrıkorur, bu mehter eserlerinden bazılarını şöyle sıralamıştır; Hünkar Peşrevi, At Peşrev, Alay Düzen Peşrevi, Elçi Peşrevi (2003:23). Mehterhane 1828'de kapatılarak, yerine Mızıka-i Humayun kurulmuştur. II. Mahmud'un görevlendirmesi üzerine Giuseppa Donizetti tarafından kurulan Mızıka-i Humayun'da bando eserleri, batı notası ve batı çalgıları öğretildiği bilinmektedir (Aksoy, 1985:1216 C5).

I. Murad tarafından kurulan Enderun, II. Murad, Fatih Sultan Mehmed ve II. Bayezid ile geliştirilmiş, musiki dışında şiir, hukuki mantık, felsefe, geometri, resim, atıcılık gibi çeşitli eğitimler verilmiş ancak II. Mahmud tarafından kapatılmış, musiki eğitimi Mızıka-i Humayun'da devam ettirilmiştir (Tanrıkorur, 2003:30-31). Topkapı Sarayı'nın içinde yer alan Enderun'da sadece dindışı musiki eğitimi verildiğine vurgu yapan Öztuna, Enderun'a yalnızca saraya yakınlığı olanların çocukları alınarak, genç yaşta musiki ve başka ilimlerin öğretildiğine dikkat çekmiştir (2006:262 C1). Say, bu eğitimin genellikle 14 yıl sürdüğünü ve Fatih Sultan Mehmed'in öğrencilerin çeşitli sanat dallarındaki yeteneklerini geliştirmek için bu saray okuluna ünlü sanatçıları öğretmen olarak atadığını belirtmiştir (1992:475 C2). Bir üniversite niteliğindeki bu öğretim kuruluşunda yabancı milletlerden olanlarında eğitim gördüğü ve hocalık yaptıkları bilinmektedir (Özalp, 2000:9 C2).

İlgili bölümde detaylı olarak değinilecek olsa da Türk Müzik Tarihi'ndeki en önemli müzik eğitim kurumlarından birinin de Mevlevihaneler olduğunu belirtmek gerekir. Ak, her Mevlevihane'de mutlaka sema yapıldığına ve semanın musikisiz olamayacağına dikkat çekerek, en küçük Mevlevihaneler'de dahi musiki icra edildiğine işaret etmiştir (2002:28). Ayrıca Ak, Mevlevihaneler'de yalnızca dini musiki değil, dindışı musikin her çeşidi, çalgı eğitimi, edebiyat ve dil gibi derslerinde verildiğini belirtmiştir (2002:28).

Doğu Türklerinin müzikte en gelişmiş dönemine verilen genel ad olarak tanımlanan Herat Musiki Mektebi, 14. yüzyılın sonlarından 16. yüzyılın başlarına kadar sürdüğü bilinmektedir (Say, 1992:601 C2). Hüseyin Baykara'nın saltanat yıllarında müziğin geliştiğine dikkat çeken Say, sonraki yüzyıllarda Horasan'ın Özbeklerin eline geçmesinden sonra da Herat Musiki Mektebi geleneğinde eserleri yazıldığını bildirmiştir (1992:601 C2). Öztuna ise, Herat Musiki Mektebi'ni Doğu Türklerinin musikide en ileri gittikleri devre, ekol olarak tanımlamıştır (2006:344 C1).

1914'de açılmış, musiki ve tiyatro alanlarında eğitim veren bir kurum olan ve Besteci Vezir Ziya Paşa'nın yöneticiliğini yapmış olduğu Darülelhan'da ise, musiki tarihi ve nazariyatı derslerinin Rauf Yekta Bey tarafından verildiği bilinmektedir (Ak, 2002:29). Say ise Darülelhan'da görev yapan isimleri, Muhiddin Sadak, Besim Tektaş, Cemal Reşit Bey, Mesut Cemil, Zeki Üngör, Velik Kanık, Rauf Yekta Bey, Ahmet Irsoy, Faize Ergin, Santuri Ziya bey şeklinde sıralamış, "Darülelhan Mecmuası" adında bir dergi çıkartıldığına, konserler düzenlendiğine, derleme çalışmaları yapıldığına dikkat çekmiştir (1992:428 C2).

9. yüzyılda yaşadığı ve Bağdat'ta bir musiki okulunda yetiştiği bilinen İslam filozofu Yakub el-Kindi'nin musiki basamaklarını 12 ezgiye ayırarak her ezgiyi "ebced" harflerinden biri ile işaretlediği, 1 sekizliye 1'den 8'e kadar olan harfleri vererek buna "tabaka" (oktav) adını verdiği bilinmektedir (Özalp, 2000:214 C1). Özalp, Arap dilindeki "ebced kalıbı" denilen bir sistemden hareket edilerek, harflere verilen rakamlarla perdelerin değerlendirilmesi sistemine dayalı ebced notasının ilk kez Safiyüddin Urmevi tarafından geliştirildiğini belirtmiştir (2000:215 C1). Ebced sonraki yıllarda Nayi Osman Dede ve Abdülbaki Nasır Dede tarafından çeşitli ilaveler yapılarak geliştirilmiştir (Özalp, 2000:215 C1). 1673-1723 yılları arasında yaşamış Boğdanlı devlet adamı, bilgin, müzik teorisyeni ve besteci olarak tanınan Kantemiroğlu da ebced notasını geliştirerek yeni bir nota sistemi bulmuş, Kitab-ı İlmi'l Ala Vechi'l-Hurufat (harfler üzerine müzik bilimi kitabı) isimli "Kantemiroğlu Edvarı" olarak tanınan eserini yazmıştır (Say, 1992:692 C3). Özalp, Kantemiroğlu'nun bulduğu bu nota sistemini de bir tür ebced notası şeklinde tanımlarken, notada ölçü çizgisi ve "sus" işaretlerinin yer almadığına dikkat çekmiştir (2000:215 C1). Ermeni kilisesinde ilahici olan Hamparsum, Hamamizade

İsmail Dede Efendi'nin aracılığı ile III. Selim'in çevresine girmiş ve III. Selim'in isteği üzerine kendi adını taşıyan Hamparsum notasını bulmuştur (Özalp, 2000:215 C1). Özalp, Hamparsum notasında 7 tür işaret kullandığını belirtmiş, bunların altına ve üstüne yerleştirilen işaretlerle ara sesler ve tiz perdelerin gösterildiğine dikkat çekmiştir (2000:215 C1). Türk Musikisi'nde bulunduğu nota sistemi ile "Baba Hamparsum" ve "Hamparsum Limonciyan" gibi isimlerle tanındığına dikkat çeken Say, Hamparsum'un hanende, keman ve tanbur icracısı, aynı zamanda çok sayıda öğrenci yetiştirdiğine de dikkat çekerken, çeşitli formlarda bestelerinin olduğunu belirtmiştir (1992:587 C2).

1610'da Galiçya'da doğan Ali Ufki Bey'in, 19 yıl Enderun'da eğitim gördüğünü belirten Say, Ali Ufki Bey'in yazmış olduğu eserleri şöyle sıralamıştır; Kitab'ül Ahd'il Cadid, Kitab'ül Ahd'il Cedid, El-İncil ala Rivayet-i Matt'l Aziz, Kitab-ı Sefer'il Halika ve Mezamir-i Davud, Ta'lim-i Ortodoksin, De Veritate Reglionis Christiane, Türkçe Sözlük, Gramatica, Dialogueş en François et en Turc, Sera-yı Enderun, Türklerin İbadetleri, Mekke'ye Hac, Sünnet, Hasta Ziyaretleri, Comenius, Minyatürler, Haza Mecmua-i Saz-ü Söz (1992:45 C1). Özalp, batı notasının Türk Musikisi'nde ilk kez Ali Ufki Bey tarafından kullanıldığını belirtirken, Mecmua-i Saz-ü Söz isimli eserinde bu notayı kullanarak yazdığına dikkat çekmiştir (2000:219 C1).

Batı notasının ilk işaretlerine eski Yunan ve Roma uygarlıklarında rastlandığına dikkat çeken Özalp, kiliselerde okunan din kitaplarının sesli okunması gereken yerlerine işaretler konularak yapılan notalama çalışmalarının 8. ve 9. yüzyıllardan itibaren görülmeye başladığını belirtmiştir (2000:218 C1). Batı notasının Türk Musikisi'nde uygulanmaya başlaması ile notada bulunan donanım işaretlerinin kullanılan perdeleri karşılamadığı ortaya çıkmış ve bu konu Hüseyin Sadettin Arel, Dr. Suphi Ezgi, Salih Murad Uzdilek tarafından ele alınarak geliştirilmiş, yeni işaretler bulunarak günümüzde kullanılan halini almıştır (Özalp 2000:219-220 C1).

Gerek dini gerekse dini karakterli olmayan Türk Musikisi formlarının icrasında önemli bir yere sahip olan ney, Farsça'da kamyş anlamındaki "nay" kelimesinden gelmiştir (Öztuna, 2006:113 C2). Öztuna neyin sarı ve budaklı

kamıştan yapıldığını belirtmiş aynı zamanda Mevlevilerde bir çeşit kutsal çalgı olduğunu ve kişinin ney çalıp çalamamasının Mevlevi olup olmadığının göstergesi kabul edildiğine dikkat çekmiştir (2006:113 C2). Mevlevi mukabelesinde ayin icra eden sazların içerisinde kudümden sonra en önemli sazın ney olduğuna işaret eden Öztuna, ayin icrasında önceleri sadece kudümzen, neyzen ve ayinhanların yer aldığını, klasik kemençe, tanbur, kanun gibi çalgıların ayin icrasına daha sonra katıldığını belirtmiştir (2006:115 C2). Ergun ise, Sultan Veled'in rebap çaldığına ve o dönemdeki ayin icralarında rebabın da yer aldığına işaret etmiştir (1943:8). Kadirilik, Rifailik, Bedevilik, Şazelilik, Sadilik gibi tarikatlarda ise bazı zamanlarda ve özellikle bayramlarda yapılan zikir toplantılarında sadece el ile vurulan kudüm, zilsiz def, düblek gibi çalgıların kullanıldığı bilinmektedir (Ergun, 1943:9). Müzikte “düzen, akort” anlamında kullanılan ahenk, çalgıların, özellikle neyin belli sabit bir perdeye göre düzenlenmiş şekline denir (Sanal, 1988:517 C1). Belli bir uzunluk ve genişlikte kamıştan açılan ney, yapılışı bittikten sonra sabit bir perdeye göre düzenlenmiş olur ve bu perde yüksekliğine göre isimlendirilir. Bu isimleri şöyle sıralayabiliriz; Davud, Şah, Mansur, Kızney, Müstahsen, Süpürde, Bolahenk. Ayrıca pest ve tizindeki neylerin adına “mabeyn” ilavesiyle, Şah-mansur Mabeyni, Mansur Kızney Mabeyni gibi adlar alan ara neyler de vardır (Sanal, 1988:517 C1). Türk Musikisi'nde bir usul vurma çalgısı olan kudümün Mevleviler tarafından kutsal kabul edildiğine dikkat çeken Öztuna, semazenlerin sema esnasında kudümün darplarına uyumlu şekilde sema ettiklerini belirtirken, Mevleviler'in “kudüm-i şerif” olarak isimlendirdikleri bu çalgının boyutunu nakkareden büyük, kösten küçük şeklinde tarif etmiştir (2006:470 C1). Kudüm'ün teknesi dövme bakırdan yapılmış biri büyük, diğeri biraz daha küçük iki tasa benzer. Özalp, daha olgun ve istenilen özellikte sesin alınabilmesi için eskiden bakıra belli oranda altın karıştırıldığı bilgisini verirken, bu teknelerin üzerine çekilen derilerin genellikle en iyi sesi verdiğiinden deve derisi olduğunu belirtmiştir (2000:157 C1). Kudüm'ün ses renginin değişmemesi için icra esnasında tabanının yere temasını önlemek amacıyla, sehpaye benzeyen simitlerin üzerine oturtularak, “zahme” adı verilen ağaç çubuklarla çalınmaktadır (Özalp, 2000:157 C1). Def, bendir, daire, halile gibi vurmali çalgıların da zaman zaman gerek dini gerekse dini karakterli olmayan musikiye kullanıldığı bilinmektedir.

Yaylı Türk çalgılarının en eskilerinden olan rebabın özellikle dini musikedeki yaygın olarak kullanılmasına rağmen, günümüzde tamamen unutulduğuna dikkat çeken Özalp, rebabın teknesinin Hindistan cevizinden yapıldığını, yuvarlak ve armudi şekilleri olduğunu belirtmiş, eski kayıtlarda dört telli iken günümüzde yapılan değişikliklerle tel sayısının artırıldığına dikkat çekmiştir (2000:195 C1). Türk Musikisi'nde kullanımı 19. yüzyılın ortalarında başlayan keman ve üç telli bir çalgı olan klasik kemençe de önemli diğer yaylı çalgılar arasında olduğu ve klasik kemençe için "armudi kemençe" adının da kullanıldığı bilinmektedir (Özalp, 2000:190-192 C1). Gicek, ıklığ gibi yaylı çalgılarında Türk Musikisi'nde kullanıldığı bilinmektedir (Özalp, 2000:197 C1).

Tanbur, kanun, santur ve lavta gibi Türk Musikisi'nde kullanılan sabit perdeli çalgılardan, Rauf Yekta Bey tanbur için; "...Klasik musikimizin saz ve söz eserleri tanbur'a göre bestelenmiştir ve bu musikiye (Tanbur Musikisi) demek daha doğrudur. Musikimizi icra edecek en güzel sazdır" diyerek tanburun Türk Musikisi'ndeki önemine dikkat çekmiştir (Kam, ?, 81-82 C1'den akt. Özalp, 2000:166 C1). İki dizin üzerine ya da sehpa üzerine konularak, işaret parmaklarına takılan yüksüklere yerleştirilen mızraplar ile çalınan kanuna, yapısı ve çalınış şekli ile benzeyen santurun ise tellere gelen yüzeylerine kauçuk levhalar bağlanmış küçük çekiçlerle çalındığı bilinmektedir (Özalp, 2000:171-177 C1). Türk Musikisi'nin bas ihtiyacını karşılayan perdesiz çalgılarından biri olan ud için Özalp, büyük tekneli, kısa saplı, burguluğu eğik, estetiği biraz kaba olan bir çalgı olduğuna dikkat çekmiş, Arapların tekne bölümünü daha büyük yaptıklarını belirtmiştir (2000:169 C1). Şekli uda benzeyen, fakat teknesi daha basık, sapı udun sapından daha uzun ve perdeli olan lavta ise ritim vuran bir çalgı olarak uzun yıllar oyun havası icrasında kullanılmıştır (Özalp, 2000:174 C1). Kopuz, mugni, nüzhe, şeştar, barbet, bulgari, şeşhane, çöğür, çenk, tanbura, bozuk, çartar, çeşte, ravza, sunder, bonkar, yeltem gibi mızraplı çalgıların da Türk Musikisi'nde kullanıldığı bilinmektedir (Özalp, 2000:178,188 C1).

2. TÜRK MUSİKİSİ'NDE FORMLARA GENEL BAKIŞ

Türk Musikisi'nin büyük formlarından olan Mevlevi Ayini'nin içerisinde farklı formları da barındırdığı görülmektedir. Mevlevi Ayini besteciliğini dolaysız etkilediğini ve kaynak teşkil ettiğini düşündüğümüz sözlü dini formlara tezimizin diğer bir bölümünde detaylı bir şekilde yer verilmiş olmakla birlikte bunların dışındaki formların ise bu bölümde genel bir yaklaşımla ele alınması uygun görülmüştür.

Çalgısal formlardan olan Taksim'in dini ve dini karakterli olmayan formların her birinin içerisinde kullanıldığı ve Ayin-i Şerif icrasında da önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Sazendenin saz hâkimiyeti, yaratıcılık yeteneği ve makam bilgisine bağlı olarak irticalen (doğaçlama olarak) yapılır. Tanrıkorur, taksim icrasını bestecilikle bir tutmuş ve klasik bestekârın göstermek zorunda olduğu dört unsuru giriş (zemin), gelişme (zaman), karar ve meyan (ancak meyan bölümü taksim icracısının isteğine göre yapılmayabilir) şeklinde sıralamıştır (2003:167). Öztuna taksimle ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Bazı çok iyi sazende ve hanendeler, hatta viztüozlar, iyi taksim edemezler. Zira bu, irticali bestekârlıktır. Fakat tecrübeli icracılar, bestekârlık kabiliyeti taşımaları bile, belirli kalıpları ezberleyerek, makam ve şed tecrübeleriyle, muntazam taksim ederler” (2006:368).

Taksimler, genellikle tek makamlı olup, başlanacak olan esere kulakları alıştırmak için yapılan, gösteri taksimi (baş taksim); eser icralarının ortasında birkaç makam gösterildikten sonra yine başladığı makamda karar edilerek yapılır. Ara taksim; farklı makamlardaki eserler arasında bağlantıyı kurmak için bir makamda başlayıp, başka bir makamda karar eden geçiş taksimi olmak üzere üçe ayrılır (Özkan, 2006:97). Özkan ayrıca fihrist taksim, müşterek taksim, konser taksimi gibi daha birçok isimlerle anılsa da taksimlerin genel olarak yukarıdaki özellikleri taşıdığına işaret eder (2006:97).

Kelime olarak Farsça kökenli olup, önde giden anlamına gelen Peşrev, hane ve hane aralarında teslim ya da mülazime adı verilen bölümlerden oluşur (Özkan, 2006:98). Özkan, nadiren de olsa 2, 5, 6 haneli peşrevlere de rastlandığını belirtirken peşrevlerin genellikle 1. hanedeki makamın adıyla isimlendirildiğine ve diğer hanelerde farklı makamlara geçkiler yapılsa da, teslimde yeniden başlanılan

makama dönüldüğüne işaret eder (2006:98). Peşrev, Ayin-i Şerif icrasında Sultan Veled Devri esnasında icra edilmesi bakımından tez konumuz gereği önemli bir yere sahiptir.

Yavaşca (2002:56) ise peşrevlerde genellikle büyük usullerin kullanıldığını belirtirken, sazların karşılıklı sorulu cevaplı şekilde icrası için hazırlanmış olan peşrevlere batac veya karabatac ismi verildiğine işaret eder ve peşrevin seyrini şematik olarak aşağıdaki gibi gösterir:

1. Hane	A
Teslim	B
2. Hane	C
Teslim	B
3. Hane	D
Teslim	B
4. Hane	E
Teslim	B

Yavaşca ayrıca, peşrevlerde en çok kullanılan usulleri, Devr-i Kebir, Düyek, Muhammes, Fahte, Hafif, Çifte Düyek, Ağır Düyek, Berefşan, Darb-ı Fetih, bilinen en eski peşrevlerin bestecilerini ise Farabi, Sultan Veled, II.Bayezid Han, Şehzade Korkut, Behram Ağa ve Gazi Giray Han olarak sıralamıştır (2002:56).

Peşrevden sonra çalgısal formların en önemlilerinden olan Saz Semaisi, birçok bakımdan peşreve benzer, 4 haneden oluşur ve hane sonlarında teslim bölümü tekrarlanır (Yahya, 2009:299). Ancak Saz Semailerinin ilk üç hanesi ve teslimi 10/8'lik Aksak Semai usulünde olup, 4. hanede ise usul değişikliği yapılarak, genellikle Yürük Semai, Semai, Devr-i Hindi, Devr-i Turan, Curcuna gibi usuller kullanılır (Yahya, 2009:299).

Öte yandan Yavaşca, nadiren 3 ya da 5 haneli Saz Semailerine de işaret ederken, Hüseyin Sadettin Arel'in "Konser Saz Semaisi" adı vermiş olduğu 6 haneli saz semailerine de vurgu yapar (2002:64). Hüseyin Sadettin Arel, İsmail Hakkı Bey, Tanburi İsak, Nayi Raşid Efendi, Gazi Giray Han, Kantemiroğlu, başlıca saz semaisi bestecileri arasında yer alır (Yavaşca, 2002:64).

Öztuna'ya göre ise Saz Semaisi, dikkate değer ve estetik amaçları ifade etmeye uygun bir form olup 20.yüzyılda Refik Talat Alpman, Reşat Aysu, Refik

Fersan, Sedat Öztoprak gibi bazı besteciler, bu formu yeni tarzlarda tecrübe etmişlerdir (2006:269).

Çalgısal formlar arasında sayabileceğimiz daha çok oyun oynamaya yönelik bestelenen Longa, Sirto, Oyun Havası ve Zeybek gibi türlerin yanı sıra, şarkıların başında çalınan bir form olarak Aranağme ve şarkıların sonunda çalınan Koda, Türk Musikisi'nde yaygın olarak kullanılan formlar arasında yer alır.

Dindışı sözlü formların içerisinde en büyüğü olarak kabul edilen Kâr formunda 14. yüzyılda yaşamış Abdülkadir Meragi'ye ait onbeş civarında eser vardır. Bu da Kâr formunun tarihi hakkında bize fikir vermektedir. Kârlar genellikle uzunca terennüm bölümleriyle başlar. Yavaşca, terennüm için “Kâr formunun yapı harcı” demiştir (2002:403). Terennüm; eserin güftesinden bağımsız, usul ile yakından ilişkili, anlamlı ya da anlamsız söz gruplarıdır. Tanrıkorur'a göre, musikimizin en ilgi çekici taraflarından biri de terennümler olup, çoğunlukla büyük formulu eserlerde kullanılır ve güftenin anlamından ziyade melodiyi ortaya çıkartır niteliktedirler (2003:172). “Yel lel li”, “Ten nen ni”, “Tadir ney” gibi anlamsız söz gruplarından oluşan İkaî Terennüm, “Hey Canım”, “A sultanım”, “Hey mirim” eserin güftesinden bağımsız, anlamlı söz gruplarından oluşan Lafzi Terennüm olmak üzere iki ayrı terennüme işaret eden Özkan, içerisinde usul geçkisi olan Kârlara ise Kâr-ı Murassa denildiğini belirtir (2006:104-105).

Konuşan Kâr anlamına gelen Kâr-ı Natık ise Kâr'a benzer ancak güftesi farklıdır. Her mısrada bir makam ya da usul adı geçer ve adı geçen makam ve usulde bestelenir. Kâr-ı Natık'ın her mısrasında ayrı bir makam ya da usul işlenir (Özkan, 2006:105). Özkan, Kâr-ı Natık için başladıkları makamın adıyla anıldığı ve aynı makamda bittiğini vurgularken, bestecilerin musiki bilgilerini, hünelerini gösterdikleri ve musiki öğrencilerine öğretmek için yaptıkları didaktik bir form olarak tanımlamıştır (2006:105). Ahmet Avni Konuk, Hatib Zakiri Osman Efendi, Hamamizade İsmail Dede Efendi, Zekai Dede gibi bestecilerin bu formda önemli eserleri vardır. Bestecilerin çoğu güfteleri de kendisi yazmıştır. Yavaşca, Kâr-ı Natık'ın bestelenmesi gibi güftesinin yazılmasının da iyi bir aruz ve musiki bilgisi gerektirdiğine dikkat çekmiş, günümüzde Prof. Dr. Mustafa Tahralı'nın yazdığı güfteler ile Cinuçen Tanrıkorur, Ahmed Hatipoğlu, Bekir Sıdkı Sezgin,

Alaeddin Yavaşca gibi birçok bestecinin bu formda eserler verdiğini belirtmiştir (Yavaşca, 2002:442). Kâr'ın küçüğü olan Kârçe'nin yapı bakımında Kâr'dan farkı yoktur ve besteciler tarafından çok fazla itibar edilmemiştir (Yavaşca, 2002:468).

Türk Musikisi'nde dindışı sözlü formlar içerisinde önemli bir yere sahip olan diğer bir form ise Beste'dir. Öztuna, usul kullanımı bakımından peşreve benzetmiş, peşrevlerde kullanılan usullerin kullanıldığını dikkat çekmiştir (2006:162 C1).

Özkan, Beste için gazel tarzından alınmış güftelerin kullanıldığını, dört mısralı olduğunu ve genellikle büyük usullerde bestelendiğini belirtmiştir (2006:105). Yavaşca, murabba ve nakış olarak ikiye ayrılan Beste'nin, terennümün her mısra sonunda yer alan şeklini murabba, her iki mısradaki bir terennümün tekrar edildiği şeklini nakış beste şeklinde belirtmiş ayrıca sayıca az da olsa terennümsüz bestelere de rastlamanın mümkün olduğunu öne sürmüştür (2002:474-489). Tanrıkörur, Beste'de kullanılan usulleri; Fer, Çenber, Remel, Devr-i Kebir, Hafif, Muhammes, Bereşan, Sakil, Havi, Darb-ı Fetih, Zencir veya Darbeyn olarak sıralamış, birinci, ikinci ve dördüncü mısraların aynı, üçüncü (meyan) mısrasının ayrı ezgi ile bestelendiğine işaret etmiştir (2003:49).

Her bakımdan Beste'ye benzeyen Ağır Semai formunu Beste'den ayıran özellik, Sengin Semai, Ağır Sengin Semai, Aksak Semai, Ağır Aksak Semai usullerinden birinde bestelenmesidir ve Beste'de olduğu gibi yine Murabba ve Nakış çeşitleri vardır (Özkan, 2006:107).

Mevlevi Ayini formunun içerisinde bir bölüm olarak yer alması bakımından tez konusu gereği ayrıca önem arz eden Yürük Semai formunda, Beste için söylediğimiz her şey geçerlidir ancak, Yürük Semai'lerde 6 zamanlı Yürük Semai usulü kullanılmak zorundadır. Yani Yürük Semai hem bir usul, hem de bir form ismidir. Beste'deki gibi Murabba ve Nakış Yürük Semai'ler vardır (Özkan, 2006:107).

Özkan (2006:108)'a göre, Hacı Arif Bey ve Şevki Bey ile gelişmiş olan Şarkı, küçük formlar içerisinde en önemlisi en yaygın kullanılanı olarak düşünülmekte olup genellikle küçük usullerde, terennümsüz olarak bestelenir. İki mısralıdan sekiz mısralıya kadar güfteler kullanılabilirken, Yavaşca bu mısra sayısına göre verilen isimleri şöyle sıralamıştır; üç mısralı müselles, dört mısralı murabba, beş mısralı

muhammes, altı mısralı müseddes, yedi mısralı müsebba, sekiz mısralı müsemmen (2002:125).

2.1. DİNİ FORMLAR

2.1.1. MÜNACAAT VE TEMCID

Ramazanlarda teravihten sonra, ramazan dışında Perşembe'yi Cuma'ya bağlayan gecelerde yatsı ezanından önce, Cuma günleri öğle ezanından önce ve diğer dini günlerde minarelerden okunan Arapça sözlü bir türdür. Allah'ın yüceliğini anlatır ve usulsüzdür (Yavaşca, 2002:624). Özkan'a göre Münacaat, Arapça ve Türkçe sözlü olup Durak Evferi usulünde bestelenir, Temcid ise kutsal gecelerde minarelerden okunan Arapça sözlü bir tür Tesbih'tir (2006:102).

Ak, bu iki formu şu şekilde ayırmıştır: Önceleri müezzinler tarafından minarelerde okunan bu eser iki kısımdan meydana gelir ve bestelenmiş olan birinci bölüm Temcid, irticalen okunan ikinci bölüm ise Münacaat'tır (2009:83). Bu formun en bilinen örneği, Hatip Zakiri Hasan Efendi'nin Irak makamındaki Münacaat'ının Temcid bölümleridir ve güftesi Sünbül Sinan'a aittir (Ak, 2009:84).

2.1.2. EZAN

Ezan, Müslümanları namaza çağırmak için günde beş vakit, müezzinler tarafından, minare varsa minareden, yoksa yüksek bir yerden okunur. İslamiyet'in ilk Ezan Bilal-i Habeşi tarafından okunmuştur. Özalp'e göre, Arapça bildirmek, duyurmak anlamındaki "azan" sözcüğünden gelen Ezan, Hz. Muhammed'in Mekke'den Medine'ye gelişinin ilk günlerinde, müslümanlara ibadet zamanının nasıl bildirileceği ile ilgili fikir alış verişi yapıldığı sırada, orada bulunan Abdullah Bin Zeyd'in, rüyasında bir kişinin yüksek bir yere çıkarak kendisini namaza davet ettiğini görmesi üzerine, Ezanın yüksek bir yerden okunması kararı ile ortaya çıkmıştır (2000:107 C1).

Yavaşca'ya göre Ezan, namaza davet anlamında müezzin tarafından irticali (doğaçlama), usulsüz ve makamla okunan bir musiki türüdür. Cuma namazında hutbeden önce okunan Ezan'a ise "İç Ezanı" denir (2002:622). Yavaşca, geleneğe

göre ezanlarda tercih edilen makamları, Sabah Ezanı: Saba, Hüseyini, Dilkeşhaveran, Öğle Ezanı: Hicaz, Uşşak, İkinci Ezanı: Hicaz, Evç, Akşam Ezanı: Hicaz, Rast (diğer vakitlere göre daha süratli icra edilir), Yatsı Ezanı: Hicaz, Bayati, Neva, Rast, Eviç olarak sıralamıştır (2002:622). Öğle, İkinci, Akşam ve Yatsı Ezanları'nın sözleri aşağıdaki gibi olup Sabah Ezanı'nda "e" ile "f" arasında "Essalatü hayrun minen nevm" (2) ilave edilir. Karşılarında kaç kez tekrar edildikleri rakamla verilmiştir:

- | | |
|---------------------------------------|-----|
| a) Allahü Ekber | (4) |
| b) Eşhedü ella ilahe illallah | (2) |
| c) Eşhedü enne Muhammed-er Rasulüllah | (2) |
| d) Hayye'ales salah | (2) |
| e) Hayye'alel felah | (2) |
| f) Allahü Ekber | (2) |
| g) La ilahe İllallah | (1) |

2.1.3. Kamet

Cami içerisinde müezzin tarafından farz namazlardan önce okunan Kamet'in kelime anlamı "ayağa kalkmak" demektir. Ezan'ın metni ile aynı olup sadece "e" bölümünden sonra, "Kadikametissalah"(2) eklenir. Farz namazlarını geciktirmemek için hızlı ve konuşur gibi okunur (Ak, 2009:76).

2.1.4. Salat-u Selam

Özkan'ın tanımına göre; Hz. Muhammed'e Allah'ın rahmet ve selamını ifade eden, Arapça sözlü bir dini musiki formudur ve bu formdan başlıca eserler; Sabah Salâtı, Cuma Salâtı, Bayram Salâtı, Cenaze Salâtı, Salât-ı Ümmiye'dir (2006:103). Öztuna'ya göre Salât, "Türk Musikisi'nde bazı ve çeşitli dualar bestelenmiştir ki, dini musikinin cami musikisi branşına, tasavvuf (tarikat) musikisi dışında kalan asıl dini musikiye girer" (2006:255 C2). Peygamber Efendimiz için okunan, Allah'ın selamının onun üzerine olmasını ve bağışlamasını ifade eden dualara "Salavat" veya "Salavat-ı Şerife", bunun minarelerden okunan şekline ise "Salâ" denir (Ak, 2009:77).

Yavaşca, Salât türlerini şöyle açıklamıştır:

Sabah Salâtı; Dilkeşhaveran makamındadır. Bestekârının Itri ya da Hatib Zakiri Hasan Efendi olduğu düşünülmektedir. Müezzinler tarafından minarelerden okunur ve Durak Evferi usulündedir (2002:629-634).

“Esselatü vesselamü aleyke / Ya seyyidina Ya Rasûlallah
“ Ya seyyidina Ya Habiballah
“ Ya seyyidina Ya Nebiyyallah
“ Ya seyyidina Hayra halkıllah
“ Ya seyyidina Nura arşillah
“ Allah, Allah, Allah, Mevla Hu”

Cuma ve Bayram Salâtı; Hatib Zakiri Hasan Efendi tarafından Bayati makamında bestelenmiştir (2002:629-634).

Ya Mevla limen lebise’l cedid
Leyse’l ıydü limen hafe mine’l vaid
İnneme’l ıydü limen hafe mine’l vaid
Ve salli vesellim ala es’adi ve eşrefi nur-i cemi’ıl enbiyai ve’l mürselin
Ve’l hamdü-lillahi Rabbi’l alemin

Cenaze Salâtı; Hatib Zakiri Hasan Efendi tarafından Hüseyini makamında bestelenmiştir. Cenaze namazı kılınıp, cenazenin taşınması için omuzlara alındıktan sonra güzel biri tarafından okunur.

La ilahe illallah
Vahdehu la şerike vela nezira leh
Muhammedün eminu’lilahi Hakan ve sıdkan
Allahümme salli ala seyyidina Muhammedin ve ala ali Muhammed
Ve salli vesellim ala eşrefi ve es’adi nur-i cemi’ıl enbiyai ve’lmürselin
Ve’l hamdü-lillahi Rabbi’l alemin (2002:629-634).

Salât-ı Ümmiye; tüm İslam aleminde benimsenmiş olan Itri’nin Segâh makamında bestelediği Salât’tır. Usulü üzerine farklı fikirler yürütülmüş ve farklı usullere oturtulmaya çalışılmıştır. Salât-ı Ümmiye, mevlidlerde, teravih aralarında ve Sakal-ı Şerif ziyaretlerinde cemaat olarak okunur (2002:629-634).

2.1.5. Tekbir

Segâh makamındadır ve Durak Evferi usulünde kaydedilmiştir. Yavaşca’ya göre, bestekârı hakkında iki farklı görüş vardır. Segâh olarak tespit edilmiş şeklinin Buhurizade Mustafa Itri Efendi’ye, Irak makamında olduğu düşünülen şeklinin ise

Hatib Zakiri Hasan Efendi'ye ait olduğu tartışılır olsa da, eserin Segâh olduğu ve Itri tarafından bestelendiği ihtimali kuvvetle muhtemeldir (2002:629).

Ak, Tekbir'i bayram namazlarında, kurban kesiminde, Hac'da, bazen mevlid bahirleri arasında okunan, ayrıca Kurban Bayramı arefesinde, ikinci namazı ile başlayıp, bayramın 4. günü ikinci namazına kadar, her farz namazlarından sonra okunan bir tür olarak tanımlamıştır (2009:93).

2.1.6. Mersiye

Edebiyatımızda "Ağıt" a karşılık gelen bir şiir türü olup, bu şiirlere yapılan bestelere de Mersiye adı verilir (Özalp, 2000:126 C1). Cenaze Salâtları'ndan sonra minarede, mevlid bahirleri arasında ölmüş kişileri anmak için kullanılır. Usullü ya da usulsüz olabilir (Yavaşca, 2002:645).

2.1.7. Tevşih

Mevlid ve Miraciye okunurken icra edilen bir çeşit Na't'tır. Daha çok büyük usullerde bestelenebildiği gibi, Sofyan, Düyek gibi küçük usullerde de bestelenebilen Tevşih, cami ve tekkelerde kullanılmıştır (Özalp, 2000:125 C1).

2.1.8. Tesbih

Müezzinler tarafından vakit namazlarından sonra okunan dini musiki parçalarıdır. Herhangi bir usule bağlı olmadan, belirli bir makamda okunur. Sabah ve ikinci namazlarında farz namazı, öğlen, akşam ve yatsı namazlarında son sünneti takiben başlanır (Yavaşca, 2002:623). Takip edilen makam seyri, icra şekli ve tavır itibariyle tamamen müezzinlerin musiki bilgisi ve yeteneklerine dayalı bu icraya Dr.Suphi Ezgi "Mahfel Sürmesi" adını vermiştir (Ak, 2009:89).

2.1.9. Nefes

Bektaşilerce yapılan, tasavvufi özellikteki halk şiirlerinin bestelenmesinden oluşan bir türdür. Genel olarak İlahi'ye benzese de, daha çok halk müziği özelliklerini taşımaktadır (Özalp, 2000:126 C1).

2.1.10. İlahi ve Şuğul

Dini, tasavvufi duyguları anlatan, genellikle hece vezni ile yazılmış koşma tarzındaki şiirlerin bestelenmesinden oluşan bir dini musiki türüdür (Özkan, 2006:102). Yavaşca ise, İlahi ile ilgili olarak, İlahiler'in güftelerinde Niyazi-i Mısri, Yunus Emre, Nasuhi, Derviş Osman, Eşrefoğlu Rumi, Aziz Mahmud Hüdayi gibi mutasavvıfların yaygın olarak görüldüğüne dikkat çekmiş, İlahiler'de büyük ve küçük usullerin her ikisi de kullanılabildiğini belirtmiştir. Yavaşca ayrıca, büyük usullerin kullanıldığı İlahiler'i "Cumhur İlahileri", küçük usullerin kullanıldığı İlahiler "Zikir İlahileri" şeklinde tanımlamıştır (2002:649). Ak; Cumhur İlahiler'in gerek camilerde gerekse tekkelerde okunduğuna işaret ederken, Zikir İlahileri'nin ise kendi kuralları içerisinde, yalnızca tekkelerde ve zikir sırasında okunduğunu belirtir (2009:116). Sözleri Arapça olan İlahiler'e ise "Şuğul" denir. Bestecileri genellikle Türk olup İlahi türünden güftesi dışında bir farkı yoktur (Yavaşca, 2002:676).

2.1.11. Mi'raciye

Hızlı Muhammed'in miraca çıkışını anlatan Mi'raciye için Yavaşca, bestelenmiş farklı Mi'raciye'ler olmasına rağmen, günümüze sadece Kutb'un Nayı Osman Dede'ye ait Mi'raciye'nin geldiğine dikkat çekmiştir (2002:701). Makam ve usul geçkileri ile miraç geceleri cami ve tekkelerde kişi veya topluluk tarafından karşılıklı okunan bu eserin birçok bölümden oluşmasına rağmen, çoğunun unutulmuş olduğunu ve günümüzde sadece on bölümünün bilindiğini belirten Özkan, bu bölümleri ve usullerini şöyle sıralamıştır;

Segâh Tevşih: Çenber
Segâh Hanesi: Türki Zarb
Müstear Hanesi: Türki Zarb
Dügâh Tevşih: Hafif

Dügâh Hanesi: Türki Zarb
Saba Tevşih: Devr-i Kebir
Saba Hanesi: Türki Zarb
Hüseyni Tevşih: Devr-i Kebir
Hüseyni Hanesi: Türki Zarb
Nişabur Hanesi: (Münacaat) (2006:102).

2.1.12. Mevlid

Şair Süleyman Çelebi tarafından Bursa’da yazılmıştır. Ergun, Mevlid ile ilgili olarak;

“Süleyman Çelebi bu mühim eseri bilhassa Aşık Paşa’nın “Garibname”’sinden ve diğer menbalardan istifade ederek ve kendi hislerini de samimi bir eda ile ilave ederek meydana getirmiştir. Türk edebiyatının dini mahsulleri arasında “Mevlid manzumedî” kadar şöhret kazanan ve halk arasına yayılan hiçbir eser tanımıyoruz” demiştir (1943:12).

Behar’a göre ise, Na’t, Temcid-Münacaat ve Mi’raciye gibi dini ve usulsüz eserler ailesinin fertleri arasında olan Mevlid’in besteli hali unutulmuş olup Süleyman Çelebi’nin Vesiletü’n-Necat’ının metni bir yüzyıldan fazla süredir Kur’an tecvidiyle gazel veya kaside arası bir doğaçlama üslubuyla okunmaktadır. Mevlid bestesinin veya bestelerinin 19. yüzyılın ikinci yarısında unutulup kaybolduğu sanılmaktadır (2008:281).

Yavaşca ise Mevlid’i, Peygamber Efendimizin anne rahmine düşüşünden vefatına kadar, hayatının bütün dönemlerini anlatan, manzum ve mesnevi tarzında yazılmış bir eserin, bahir denilen bölümlere ayrılarak, belirli bir musiki adabı ve erkânı içerisinde okunması şeklinde tanımlarken, beş bahir’den oluşan Mevlid’in başında ve bahir aralarında Kuran-ı Kerim’den Aşr-ı Şerif, Salavat, Salât-ü Selam ve İlahiler seslendirildiğini belirtir (2002:643). Yavaşca, Mevlid’in bahirlerini şöyle belirtmiştir;

- 1.Bahir (Allah adın Bahri): Sırasıyla Saba, Hüseyni ve Rast makamları icra edilir.
- 2.Bahir (Veladet Bahri): Rast makamı ile başlanır. Segâh ve Hüzam ile bitirilir.
- 3.Bahir (Miraç Bahri): Hüzam ve Segâh makamları icra edilir.
- 4:Bahir (Merhaba Bahri): Hicaz ve Uşşak makamları icra edilir.
- 5.Bahir (Ya İlahi Bahri): Hüseyni makamındadır (2002:643).

2.1.13. Kaside

Dini şiirlerin, cami ve tekkelerle, bunların dışında düzenlenen dini toplantılarda, okuyanın ses genişliği, musiki bilgisi ve yeteneğine bağlı olarak irticalen yaptığı seslendirmedir (Ak, 2009:151). Özalp, Kaside'yi o anda bestelenip okunması bakımından, dindışı musikideki Gazel'e, çalgı musikisinde ki Taksim'e benzetmiştir (2000:126).

2.1.14. Durak

Yavaşca, Durak'ı, tekke musikisinin en parlak türü şeklinde tanımlamış, Durak okumanın kendine has bir tavrı olduğunu ve gelişigüzel okunamayacağını belirtmiştir. Serbest okunabileceği gibi, Durak Evferi usulünde de okunmakta olan Durak bestekârları arasında; Zakirbaşı Fehmi Efendi, Hafız Yusuf Çelebi, Zekai Dede, Behlül Efendi, Çalazade Şeyh Mustafa, Hüseyin Sadettin Arel gibi isimlere işaret etmektedir (2002:697).

Ak'a göre ise, tekkelerde yapılan zikir törenlerinin aralarında okunmak için, irticali denebilecek bir serbestlikte olan ilahilere Durak denir. Allah'ın yüceliği, kudretini anlatır. Cümle aralarında uygun yerlere "hak dost, dost, ah, hu, ya hak" gibi lafzi terennümler yerleştirilir (2009:143). Behar, Duraklar'ın ibadet ve icra üslubu bakımından tasavvufî zikir törenleri içindeki yerinin önemli olduğunu vurgulamıştır. Halveti, Kadiri ve Cerrahi tekkelerinde zikir törenlerinin belli noktalarında okunan Durak'ların, zikrin özellikle ciddiyet, vekar, tefekkür ve yoğun konsantrasyon gerektiren zamanlarına denk geldiğini belirtmiştir (2008:285).

3. MEVLEVİ AYİNİ VE MEVLEVİ AYİNİ BESTECİLİĞİ

3.1. MEVLEVİ AYİNLERİ'NİN TARİHSEL VE EDEBİ KÖKENLERİ

3.1.1. Hz. Mevlana'nın Hayatı

Doğu ve batı dünyasının büyük önem verdiği, düşünceleri, sözleri, eserleri hakkında bir çok kitaplar yazdığı Hz. Mevlana'nın hayatı ile ilgili detaylar çok fazla bilinmemekle beraber Özkan, Hz. Mevlana'nın eserlerinde kendi hayatından çok

fazla bahsetmediğini, hakkındaki bilgilerin oğlu Sultan Veled'in "İbtidaname" (veledname), Feridun Sipehsalar'ın "Risale" ve Ahmed Eflaki Dede'nin "Menakibü'l arifn" isimli eserlerinden ulaşılabildiğini belirtmiştir (2008:10).

Hz. Mevlana'nın doğum tarihi kesin olarak bilinmemekte, bu konudaki en yaygın bilgi 30 Eylül 1207 şeklindedir (Özkan, 2008:11). Önder ise, Hz.Mevlana'nın doğum tarihi ile ilgili 1207'den daha önce hatta 1200'e alınması gerektiği ihtimaline dikkat çekmiştir (1998:28).

Özkan, Mesnevi'de kendi adını "Muhammed bin Hüseyin el-Belhî" olarak ifade ettiğini, "dinin celali, haşmeti" anlamında "Celaleddin"nin onun lakabı olduğunu vurgulamış, o dönemde "İklim-i Rum" ve "Diyar-i Rum" diye isimlendirilen Anadolu'ya yerleştiği için de "Rumî" ünvanını aldığına dikkat çekmiştir. Bu nedenle Hz. Mevlana'nın bugünkü bilinen adı Mevlana Celaleddin Rumî'dir (2008:10). Horasan'ın Belh şehrinde dünyaya gelen Mevlana'nın annesi Mü'mine Hanım, babası ise "Sultanü'l Ulema" (alimlerin sultanı) olarak anılan Bahau'd-dîn Veled'dir (Özkan, 2008:11). Mevlana, Belh'ten ayrıldıktan sonra Nişabur, Bağdat, Akşehir ve Larende (Karaman) de yaşamışlardır. Hz. Mevlana bu dönemde annesi Mü'mine Hatun'u ve kardeşi Muhammed Alaeddin'i kaybetmiştir. 17-18 yaşlarına geldiğinde Gevher Hatun'la evlenmiş ve bu evlilikten 1226'da oğlu Sultan Veled, 1227'de diğer oğlu Alaeddin dünyaya gelmiştir (Özkan, 2008:12-13). Bahau'd-dîn Veled daha sonra Selçuklu Sultanı Alaüddin Keykubad tarafından Konya'ya davet edilmiş ve aile Konya'ya yerleşmiştir. Birkaç yıl buradaki Altun-aba (Altınapa) medresesinde ders veren Bahaü'd-din Veled 1231 yılında vefat etmiştir (Özkan, 2008:13). Kanar, Bahaü'd-din Veled'in Konya'ya göç ettikten 2 yıl sonra vefat ettiğini ve Konya'da kaldığı sürede halktan büyük saygı gördüğünü, Alaüddin Keykubad'ın da kendisini ziyaret ettiğine dikkat çekmiştir (1992:13). Hz. Mevlana tahsiline Belh'te babası ile başlamış, Konya'da babasının vefatından bir yıl sonra, babasının halifesi Seyyid Burhaneddin Tirmizi'nin Konya'ya gelmesi üzerine onun talebesi olmuş ve hocasının teşviki ile tahsilini tamamlamak üzere Halep ve Şam'a gittikten sonra tekrar Konya'ya dönmüştür (Gölpınarlı, 1942:40). Türkçe, Arapça, Farsça, Rumca dillerini öğrenen ve babasının görev yaptığı medresede müderrisliğe başlayan Mevlana, Kemalü'd din İbnü'l Adim, Sadrü'ddin Konevi Saadeddin-i Hammuyye, Evhadü'd-din Kirmani gibi hocalardan ders almıştır (Özkan, 2008:13).

Mevlana'nın Şems'e talebeliğinin devam ettiği yıllarda Mevlana'nın Şems'i, evlatlığı Kimya ile evlendirmesinden bir süre sonra Şems'in aniden ortadan kaybolduğu ve rivayetlere göre Şems öldürüldüğü sanılmaktadır (Özkan, 2008:16). Hz. Mevlana'nın Şems'ten sonraki hayatında Selahaddin Zerkubi ve Hüsameddin Çelebi'nin önemli isimler olduğuna dikkat çeken Gölpınarlı, Selahaddin Zerkubi'nin ölümüne kadar on yıldan fazla bir süre Mevlana ile sohbet arkadaşlığı yaptığını, bundan beş yıl sonra Hüsameddin Çelebi ile dostluk kurduklarını ve Mesnevi'nin Hüsameddin Çelebi'nin teşvikleri ile yazıldığını belirtmiştir (1942:54,56). “Çelebi” ünvanının ise ilk Hüsameddin Çelebi tarafından kullanıldığı rivayet edilmektedir (Özkan,2008:17). İslam alimi, mutasavvıf, ilim adamı gibi ünvanlarla anılan Hz. Mevlana, 17 Aralık 1273 tarihinde vefat ettiği ve naaşı neyler, kudümler, rebaplar eşliğinde kaldırıldığı bilinmektedir (Özkan, 2008:19).

3.1.2. Hz. Mevlana'nın Eserleri

3.1.2.1. Mesnevi

Hz. Mevlana'nın en büyük eseri olarak kabul edildiğine işaret eden Özkan, Mesnevi'nin “Mesnevî-i manevî”, “Mesnevî-i şerif”, “Mesnevî-i Mevlevî” gibi isimlerle de anıldığına işaret etmiştir (2008:29). Birçok dile çevirisi yapılmıştır. Kuran-ı Kerim ve hadisler ışığında hayata dair örnekler içerir. Herkesin anlayabileceği bir tarzda yazılmış olan Mesnevi, 6 ciltten oluşur ve içerisinde yaklaşık 25700 beyit vardır. Şiir formlarından Mesnevi tarzında yazılmış olan Mesnevi'nin dili Farsça'dır. Can'a göre, Hz.Mevlana Mesnevi'de kendi fikirlerini daha iyi anlatmak için, konu ile ilgili çeşitli yerlerden hikayeler almış, çağrışım yapan bazı fıkraları eklemiş ve konuyu kendi görüşleri ile süslemiştir (1997:?). Zaman içerisinde çeşitli tercümeleri ve şerhleri (açıklamaları) yayınlanan Mesnevi'nin, Rusuhî Ankaravî Dede Efendi, Ahmet Avni Konuk ve Abdülbaki Gölpınarlı, Tahirü'l Mevlevî ve Şefik Can gibi isimler tarafından şerhi ve tercümesinin yapıldığını belirten Özkan, bazı cilt ve bölümlerinin Fransızca, Arapça, İngilizce gibi dillere çevrildiğine dikkat çekmiştir (2008:29).

Bişnev ez ney çün hikayet mîküned
Ez cüdayîha şikayet mîküned
Kez neyiştan tamera bibürideend

Vez nef rem merd-ü zen nalendeend
Sinehahem serha şerha ez firak
Ta tiguyem şerh-i derd-i iştiyak

beyitlerini Abdülbaki Gölpınarlı şöyle tercüme etmiştir;

Dinle, bu ney nasıl şikayet ediyor, ayrılıkları nasıl anlatıyor:
Beni kamışlıktan kestiklerinden beri feryadından erkek, kadın..
herkes ağlayıp inledi.
Ayrılıktan parça parça olmuş kalb isterimk, iştiyak derdini açayım.
Aslında uzak düşen kişi, yine vuslat zamanını arar (1942:1).

3.1.2.2. Divan-ı Kebir

Mesnevi'deki gibi açık bir anlatım kullanılmadığından dolayı anlaşılabilmesi tasavvufi bir donanım gerektirdiğine dikkat çeken Özkan, Farsça yazmış bu eserin birçok yerinde Mevlana'nın, Şems ve Şems-i Tebrizi adını mahlas olarak kullanıldığına işaret etmiştir. Mevlana'nın tasavvufi konularda ki gazellerinden oluşan Divan-ı Kebir'de Mevlana, Şems ya da Şems-i Tebrizi gibi mahlaslar kullanmıştır (2008:29-30). Mevlana'nın büyük bir coşku ile yazdığı tasavvufi şiirlerini içine alan 21 dîvan, rubailer ile 40000'i aşkın beyit bulunmaktadır.

3.1.2.3. Fih-i-ma-fih

Kelime anlamı olarak “her şey içindedir” anlamına gelen bu eser, Mevlana'nın hayatta iken yaptığı sohbet ve vaazların not edilmesiyle toplanmıştır (Özkan, 2008:30). Herkesin anlayabileceği sade bir dil kullanılan bu eserde, gündelik hayata dair izlenecek yollardan bahsedilir ve dili Farsça'dır.

3.1.2.4. Mecalis-i Seb'a

“Yedi meclis” anlamına gelir. Mevlana'nın sohbet ve vaazlarından oluşur. Arapça ve Farsça yazılmıştır ve içerisinde 7 adet öğüt vardır. Kuran-ı Kerim ayetlerinin ve hadislerin de açıklandığı bu eserde gazellere ve başka şairlerin şiirlerine de yer vermiştir (Özkan, 2008:30).

3.1.2.5. Mektubat

Mevlana'nın çeşitli nedenlerle ailesine, devlet adamlarına, talebelerine yazdığı mektupların toplanmasıyla meydana gelen bu eserde 147 adet mektup olduğuna dikkat çeken Özkan, siyasi, sosyal, kültürel hayat ve Mevlana'nın üslup ve düşünceleri hakkında fikir veren önemli bir tarihi kaynak olduğunu öne sürmektedir (2008:30).

3.1.3. Hz. Mevlana ve Sema

İslam dininde musiki ve raks ile ilgili ilk belgelere Abdülkadir Meragi'nin "Makasidü'l Elhan" isimli eserinde yer verildiğine dikkat çeken Ak, semaya ise 10.yüzyıl itibaren bazı kaynaklarda rastlandığını belirtmiştir (2009:162). Hz.Mevlana'nın ilk sema yaptığı zaman ve şekli hakkında kesin bir bilgi olmamakla beraber, yaygın olarak bilinen hadiseyi Yiğitbaş şöyle anlatmıştır:

"Mevlana bir gün medreseye giderken bir kuyumcu dükkanının önünden geçiyormuş, bu kuyumcunun çırağı çekiç ile bir altın döğüyormuş. Bu ahenkli sesi duyan Mevlana'nın ruhunda bir vecd hali doğmuş, derhal kollarını havaya kaldırmak sureti ile dönmeye başlamıştır. Kuyumcu da Mevlana'ya uymuş, bu zatın adı Selahaddin Zerkubi'dir." (1972:49).

Arel ise, Mevlana'nın Şemseddin-i Tebrizi'nin tavsiyesi üzerine semaya başladığını belirtmiştir (1954:5).

Semanın Mevlana için önemli bir ibadet olduğuna dikkat çeken Özkan, Mevlana'nın bazen bir sohbet, bazen Allah'ın yüceliğini gösteren bir olaya şahitlik ettiğinde, bazen de duyduğu bir ses de büyük manalar bulması üzerine sema etmeye başladığını belirtmiştir (2008:24).

Kelime anlamı olarak "işitmek" anlamına gelen sema, belli bir süre hiçbir kurala bağlı olmaksızın yapıldığına işaret eden İnançer, Mevlana'nın ölümünden sonra, Sultan Veled ve Ulu Arif Çelebi'nin de bu şekilde yaptıkları semanın sonraları Cuma namazlarını takiben Mevlana'yı anmak için düzenlenen toplantılarda yapılması, bunun bir düzene sokulması ihtiyacını ortaya koymuş, önce Pir Adil Çelebi, sonralarda ise Pir Hüseyin Çelebi tarafından bugünkü şekline getirildiğine dikkat çekmiştir (1994: 420). 15. yüzyılda son şeklini alan sema törenine 17. yüzyılda Na't-ı Şerif eklenmiştir (Ak, 2009:163). Şapolyo, Mevlana'nın sema için

söylediği “sema, aşıklar canının istirahatidir. Canın canı olan, yani manevi hayatı kazanan bunun sırrına erişebilir” sözünü aktarırken, sema denilen dairenin Kabe’nin etrafındaki tavafa benzerliğine dikkat çekmiştir (1964:95).

3.1.4. Mevlevilik

18. yüzyılın sonlarında Konya’da Mevlana Celaleddin Rumi adına, oğlu Sultan Veled tarafından kurulan ve İstanbul’un fethiyle şehir hayatına giren ilk tarikat olduğuna dikkat çeken Işın, tarikatın 15. yüzyıla kadar ki dönemini Mevlana felsefesi doğrultusunda örgütlenme, adap ve erkanını sistemleştirme dönemi olduğuna işaret etmiştir (1994:422 C5). Hz.Mevlana’nın yaşamı boyunca bir takım tarikatlarla ilişkisi olduğu bilinmesine rağmen, bir tarikat kurmayı düşünmemiştir. Ölümünden sonra, onu sevenler, eserlerinden, sohbetlerinden, vaazlarından istifade edenler bir araya gelerek, oğlu Sultan Veled önderliğinde Mevlevi tarikatını kurmuşlardır. Adına da “Mevlana’ya mensup olanlar” anlamında, “Mevlevilik” demişlerdir (Önder,1976:83).

Özkan, tarikatın ilk kurulduğu yıllarda, belirli kuralların, ayin biçiminin oturmadığını, toplantılarda Mevlana’dan sohbetler edilip, şiirler okunduğunu, ney, rebap icra edildiğini ve bu sırada şevke gelenlerin herhangi bir kurala bağlı olmadan sema ettiklerini belirtmiştir (2008:34). Sultan Veled, babasının postuna onun en yakın arkadaşı Hüsameddin Çelebi’yi oturtmuş, Hüsameddin Çelebi bu göreve yaklaşık 11 yıl devam ettikten sonra vefat etmesi üzerine posta Sultan Veled geçmiştir (Önder, 1976:83). İlk Mevlevi dergahının Mevlana Türbesi civarında kurulduğuna dikkat çeken Önder, bu dönemde Mevlana’nın düşüncelerinin ve Mevlevilik’in hızla yayılmaya ve bu tarihe kadar hiçbir düzene bağlı olmadan yapılan semanın, bu dönemde bir ayin haline getirildiğine dikkat çekmiştir (1976:83). 1312 yılında Sultan Veled’in vefatı üzerine posta geçen oğlu Ulu Arif Çelebi, Mevleviliği yaymak için Anadolu’da seyahatler yapmıştır. Kendisinden sonra posta geçenlerin hepsi Mevlana’nın soyundan gelmiş ve “Çelebi” ünvanı ile tanındıkları bilinmektedir. Konya merkez kabul edilerek Anadolu’nun çeşitli yerlerinde dergahlar açılmıştır (Önder, 1976:84). Özkan, bu mevlevihanelerin kalabalık bir grubun yaşamasına, çile çıkarmasına müsait, büyük ve geniş olanlarına

“Asitane”, belli zamanlarda toplanıp ayin yapılan küçük çaptakilerine ise “Zaviye” adı verildiğini belirtmiştir (2008:35).

3.2. MEVLEVİ AYINLERİNİN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ

3.2.1. Mevlevi Ayini (Ayin-i Şerif)

Mevlevi Ayini’ni Mevlevi tarikatında “mukabele” denilen sema töreni esnasında okunup çalınan eser olarak tanımlayan Öztuna, Mevlid ve Mi’raciye gibi bir defa bestelenmiş formlar dışında Türk Musikisi’nin en büyük formu olduğunu belirtmiştir (2006:134 C1). Mevlevi mukabelesinde amacın kıyamet gününün temsili olduğuna dikkat çeken Tanrıkorur, kâinatın hareketine benzetilen dönme hareketinde, dairenin en üstünde Allah’ın, en alt noktada ise insanın olduğu varsayımına ve insandan Allah’a çıkan çemberin sağ tarafında ki yaya “kavs-i uruc” (çıkış kavsi), çemberi iki eşit parçaya ayıran şeyhten başka kimsenin basamayacağı çapa ise “hatt-ı istiva” denildiğini belirtmiştir (2003:115). Bu nedenle hatt-ı istiva insanı Allah’a ulaştıracak en kısa yoldur ve bu da şeyhin kişi üzerindeki önemine işaret eder.

Ayin güftelerinde tasavvufi konular işlendiği için “şerif” sıfatı eklenerek, “şerefli ayin” anlamında “ayin-i şerif” tamlamasının kullanıldığını belirten Tanrıkorur, sadece Ayin icrasından ibaret olmayan Mevlevi Ayini’nin klasik icra şemasını şöyle sıralamıştır;

- a)Meydancı Dede’nin “Buyurun ya Hu!..” çağrısı üzerine meydana gelen (dedeler, mutrib ve semazenlerin) şeyhi beklemeleri.
- b)Semahanedeki toplu namaz
- c)Mesnevi dersi (şeyh veya mesnevi-han tarafından)
- d)Post duası (şeyh tarafından)
- e)Na’t-i Mevlana (Mevlana Celaleddin Rumi/Itri/Rast)
- f)Ayin-i şerifin makamında Peşrev (Semahanenin peşreve uygun ağır adımlarla üç defa devredilmesi, Devr-i Veleddi)
- g)Ayin-i şerif (dört selam)
- h)Son Peşrev
- i)Son Yürük Semai
- i)Son Taksim
- j)Aşr-ı Şerif (sema biter)
- k)Fatiha ve Gülbanklar (tarikatçı dede veya duacı dede tarafından) (2003:133-134).

Uludağ, Mevlevilik ve Bektaşiliğin insanları tefekküre sevk etmek için şiir ve musikiye verdikleri önemi vurgulamış, aradaki farkın kültür seviyesine göre hitap etmek de olduğuna dikkat çekmiştir (1954:352). Musikinin sadece Mevlevilik'te değil bütün Sünni tarikatlarda olduğuna dikkat çeken Tanrıkorur, Mevlevilerin sema dedikleri bu ibadet şeklinin, Nakşibendi tarikatında “hatm-i haccan”, Kadirilerde “devran”, Halvetilerde “darb-ı esma”, Sa'di ve Rırailerde “zıkr-i kıyam” şeklinde isimlendirildiğine dikkat çekmiştir (2003:105). Kadiri, Rifai, Bedevi, Disukî, ve Sadi gibi tarikatlarda daha çok kullanılan ve özel günlerde “nevbe vurmak” adı verilen merasim, Mevlevi tekkelerindeki sema mukabelesi kadar düzenli ve erkana bağlı yapıldığı bilinmektedir (Tanrıkorur, 2003:109). Mevlevi Ayini icralarının İstanbul dışındaki tekkelerde genellikle Cuma namazından sonra, İstanbul'da ise, Cuma ve Salı Galata Mevlevihanesi'nde, Cumartesi Üsküdar Mevlevihanesi'nde, Pazar Kasımpaşa Mevlevihanesi'nde, Pazartesi ve Perşembe Yenikapı Mevlevihanesi'nde, Çarşamba Beşiktaş ve Bahariye Mevlevihaneleri'nde yapıldığına dikkat çeken İnançer, ayrıca “ihya geceleri” denilen bayram ve kandil geceleri ile hilafet törenlerinde de ayin yapıldığını belirtmiştir (1994:420 C5).

Mevlevi Ayini'ni seslendiren ses sanatkarlarına ayinhan, saz sanatkarlarına mutrib, sema eden dervişlere ise semazen denildiğini belirten Tanrıkorur, Mevlevi mukabelesinin semazenler, ayinhanlar ve mutrib üzerine kurulu bir tören olduğuna işaret etmiştir (2003:118).

3.2.2. Mevlevi Ayinleri'nde Güfte

Arel, Mevlevi Ayini güftesinin Mevlana'nın Mesnevi ya da Divan-ı Kebir isimli eserlerinden seçilebileceği gibi, dini temalı herhangi manzumelerden de seçilebileceğini belirtmiştir (1954:4). Öztuna ise, Mevlana eserlerinden alınan güftelerin yanında Yunus Emre gibi şairlerin güftelerinin de kullanılabileceğini ancak esas güftenin Mevlana'ya ait olması gerektiğine dikkat çekmiştir (2006:134). Mevlana'nın güftelerini tercih etmeyerek, tamamı Türkçe olan şiirlerle (bu şiirler tasavvufi içerikli dahi olsalar) ayin bestelenemeyeceğini belirten Tanrıkorur, Yenişehirli Şeyh Nazif tarafından tamamı Türkçe yazılmış olan güfteyi besteleyen Hacı Haşim Bey'in Suzinak Mevlevi Ayini'nin Beşiktaş Mevlevihanesi'nde

okunduktan sonra, Konya Çelebilik makamındaki Şeyh Nazif Dede tarafından ağır bir uyarı mektubu alındığını ve Mevlevihanelerde bir daha okunmadığını belirtmiştir (2003:122). Tanrıkorur, bestecilerin Mevlana'ya olan sevgi ve saygılarından dolayı, özellikle klasik edebiyatla ilgilenen aydınlar için Farsça'nın bir yabancı dil niteliğinde olmaması sebebiyle ayin güftelerinin Farsça olduğunu, ancak ayin güftelerinde Farsça dışında dillerin de kullanılabildiğine dikkat çekmiştir (2003:120). Mevlevi Ayini güftelerinde Mevlana'ya ait olmayan Türkçe şiirlerin kullanımı ile ilgili olarak Tanrıkorur şu tespitlerini paylaşmıştır:

“18.yüzyılda bestelenmiş olmakla beraber, tarihi sırasında büyük ihtimalle 6. olan, Kutbunnayi Osman Dede'nin Rast Ayininde, 1. selamdan itibaren (1.selam son üç beyt, Divane Mehmed Çelebi'nin), 3. selamda ünlü “Ey ki hezar..” ve yine 3. selamda 13 beyitten fazlası (yani bütün 3.selamın beşte dördü) Türkçedir. İsmail Dede'nin Saba Ayini 3.selamının beşte dördü, Zekai Dede'nin Maye Ayini 3. selamının da yarısı Türkçedir. Abdürrahim Şeyda Dede ise Irak Ayininin daha 1. selamına, Şeyhi'nin (Mevlana'nın bile olmayan), 2 Mef'ulü mefailün veznindeki Mahest(ü) nemidanem hirsid(i) ruhat ya ne Bu ayrılık odina canım nice bir yane Farsça-Türkçe mülemma kıt'asıyla başlamıştır. Şu halde özetle denebilir ki, mevlevi ayini güfteleri, belirli kurallar içinde veya dışında, Farsça, Türkçe ve Arapça tasavvufi şiirlerin iç içe kullanıldığı bir özellik taşır” (2003:122).

İslam medeniyetine bağlı milletlerin edebiyatında kullanılan ortak vezin olarak tanımlanan Aruz'un, hece sayılarına göre değil seslerine göre düzenlenen bir vezin olduğu bilinmektedir (Banarlı, 1997:152 C1). Banarlı, Türk şiirinde aruz vezninin ilk defa 11. yüzyılda Kutadgu Bilig adlı eseri yazan Yusuf Has Hacib tarafından kullanıldığını belirtmiştir (1997:161 C1). Türk Musikisi'nde 70'in üzerinde değişik usul kalıbı kullanılmış olduğunu, ancak Mevlevi Ayini formunun içerisinde sadece 6-7 usul ve bunların hızı değişen mertebelerinin kullanıldığına dikkat çeken Tanrıkorur, ayin güftelerinde aruzun Remel, Hezec, Recez, Muzarî, Serî, Münserîh ve Müctess gibi bahirleriyle, Rubaî vezinlerinin çeşitli türlerinin kullanıldığını belirtmiş, ayinlerde her selam için seçilen usul sabit olmasına rağmen bu usulde bestelenmiş şiirlerdeki vezin değişikliklerine örnek olarak şunları belirtmiştir;

“11 değişik vezinde yazılmış şiirler, 1.Selamın 14 zamanlı sabit Devri-revan usulü ile;, 7 değişik vezinde yazılmış şiirler, yine 1.Selam için bestekârlarca seçilmiş olan 8 zamanlı Düyek usulü ile; 5 değişik vezinde yazılmış şiirler, 2.Selamın 9 zamanlı sabit Evfer usulü ile; 4 değişik vezinde yazılmış şiirler, 3.Selamın değişmeyen 28 zamanlı Devrikebir usulü ile; 14 ayrı vezinde yazılmış şiirlerse, 3. Selamın 6 zamanlı Yürüksemai usulü ile bestelenmiştir” (2003:123).

3.2.3. Mukabele-i Şerif'in Yapısı

Namaz vaktine yakın, dervişlerden birinin “Hu sala” veya “Vakt-i sala” şeklinde ve son heceleri uzatarak seslenmesi üzerine, bunu duyan dervişlerin tennure, destegül, elif-nemed, hırka gibi özel kıyafetlerini giyerek hazırlandıkları, ezanın okunmasıyla kapılara vurularak tekrarlanan davetten sonra semahaneye yönelen dervişlerin semahane kapısından, şeyh postuna kadar uzandığı kabul edilen “hatt-ı istiva” ya basmamaya özen göstererek, kıdem ve derecesine göre sıraya girdikleri ve şeyh efendiyi bekledikleri bilinmektedir (Özkan, 2008:42). Şeyhin gelmesiyle namaz kılındığı, dua edildiği, tesbih çekildiği ve Mesnevi okunduğunu belirten Özkan, şeyhin postuna, dervişlerin de yerlerine geçmesinden sonra mukabelenin başladığını belirtmiştir (2008:42).

3.2.3.1. Na't-ı Şerif

Na't okuyan kişiye “na'than” denildiğine ve Mevlevi tekkelerinde na'thanlığın büyük önemi olduğuna işaret eden Ergun, Yenikapı Mevlevihanesi'nde irticalen okuduğu Na'tlar'la 19. yüzyılın en önemli na'than'ı olarak Hamamizade İsmail Dede Efendi'yi göstermiş, İtri'nin Rast Na't'ının Mevlevi tekkelerin özellikle tercih edildiğini ve bunun bir kişi ya da meşikleri aynı olan iki kişi tarafından okunduğunu belirtmiştir (1943:469).

3.2.3.2. Ney Taksimi

Na't-ı Şerif bittikten sonra kudümzenbaşının kudüme birkaç darbe vurmasının ardından neyzenbaşının ya da başka bir neyzenin “post taksimi” denilen taksimi başlar (İnançer, 1994:420). Okunacak ayinin makamında yapılan bu taksime giriş ya da baş taksimi de denilmektedir (Tanrıkorur, 2003:113).

3.2.3.3. Sultan Veled Devri

Peşrevin çalındığı bu bölümün, ney taksiminin ardından bütün dervişlerin ve şeyhin ellerini güçlü bir şekilde yere vurduktan sonra ayağa kalkmaları ile başladığını belirten Özkan, bunun kıyamet günü sura üflenmesiyle bütün ölmüşlerin kabirlerinden çıkışını temsil ettiğine dikkat çekmiştir (2008:44). Neyzenlerin de ayağa kalkarak peşrevi bu şekilde icra ettiklerini belirten İnançer, ayaktaki semazenlerin birbirlerine yaklaşarak ve bu sırada postun önüne geçen şeyhe baş kesmek suretiyle selam verdiklerine dikkat çekmiş, daha sonra sağa doğru dönen şeyhin peşrevin temposuna göre sağ ayağını atıp solu sürüyerek, sonra solu atıp sağı sürüyerek yürümeye başladığını ve semazenlerin de aynı hareketler ile onu takip ettiğini belirtirken, şeyhten başka kimsenin basamadığı “hatt-ı istiva” denilen çizgiye gelindiğinde atlayarak geçildiğine ve posta arkalarını dönmeden cephelerini geliş yönüne çevirdiklerine dikkat çekmiştir (1994: 420). Arkasından gelen semazenle karşı karşıya geldiklerinde sağ ellerini kalplerine götürerek ve birbirlerinin yüzüne bakarak selamlaştıktan sonra postun sağında kalan semazenin posta yine arkasını dönmeden aynı şekilde yürümeye devam ettiğini ve hatt-ı istivaya her gelindiğinde bu selamlaşmanın yapıldığını belirten İnançer, Devr-i Veledi denilen bu semahanenin etrafını dolaşma hareketinin üç kez yapıldığını ve bu esnada çalınan peşrev tamamlanmış bile olsa, semazenler üç turu tamamlayana kadar başa dönülerek tekrar çalındığını belirtmiştir (1994: 420). Özkan, bu devrin üç defa yapılmasının tasavvuftaki ilme’l-yakın (öğrenerek bilme), ayne’l yakın (görerek bilme), ve hakke’l yakın (hiç şüphesiz bilme, Allah ile bir olma) anlamında olduğunu belirtmiştir (2008:49). Üçüncü turun sonunda peşrev henüz bitmemiş bile olsa kudümzenbaşının kudüme birkaç defa vurmasıyla peşrev sonlandırılır. Bu sebeple birçok ayinin peşrevlerinde karar bölümlerinin yer almadığına dikkat çeken Çevikoğlu, çalınan peşrevin mevlevi besteciler tarafından Muzaaf Devr-i Kebir adı verilen 28 zamanlı Devr-i Kebir usulünün Devr-i Veledi’deki yürüyüşe uygun olarak en ağır mertebesinde bestelendiğini belirtmiştir (2008:96).

3.2.3.4. Birinci Selam

Yapılan kısa bir ney taksiminin ardından, ayinhanların saz eşliğinde ayini okumaya başladığını ve bu esnada şeyhin postta, semazenlerin ise şeyhin solunda baş keserek selam vermelerinden ardından semayı yönetecek olan semazenbaşı dışında bütün semazenlerin hırkalarını oldukları yere bırakarak şeyhin önüne gittiklerini belirten İnançer, önce semazen başı olmak üzere bütün semazenlerin sırayla şeyhin elini öptüklerini, şeyhin de onların sikkelerini öpmesinin ardından semazenbaşı ile semazenlerin sırayla hatt-ı istivanın sağında baş kesmek şeklinde selam verdiklerini belirtmiştir (1994: 421). Bunun, şeyhin semaya izin vermesi anlamına geldiğine işaret eden İnançer, sağ elin yukarıya, sol elin aşağıya bakacak şekilde ellerini yukarıya kaldırarak semaya başlayan semazenleri, şeyhin postun gerisinde ayakta seyrettiğini ve bu esnada semazenbaşının semayı yönetmek üzere semahanede dolaştığını belirtmiştir (1994: 421). Özkan ise, semazenlerin hem kendi etrafında hem de semahane etrafında devrettikleri birinci selamın, insanın Allah'ın yüceliğini bilmesi ve kendi kulluğunu idrak etmesi anlamına geldiğine dikkat çekmiştir (2008:49). Mevlevi Ayinleri'nin birinci selamının genellikle Devr-i Revan, bazen de Ağır Düyek usulünde olduğu bilinmektedir (Çevikoğlu, 2008:96).

3.2.3.5. İkinci Selam

Selam geçişleri esnasında ayin icrasında bekleme yapılmadığından dolayı bir selamın bitip diğer selama geçilmesinin semazenler tarafından usül değişikliği ile fark edildiğini belirten İnançer, birinci selamın bitip ikinci selamın başlamasıyla semazenlerin olduğu yerde yüzlerini semahanenin merkezine çevirerek selam verdikten sonra ikili üçlü gruplar halinde omuz omuza yaslanarak niyaz vaziyetinde şeyhin postun önüne gelmesini beklediklerini belirtmiştir. Şeyhle karşılıklı baş kesildiğini ve şeyhin bu esna sessizce selam duası ettiğini belirten İnançer, şeyhin yerini almasıyla yeniden baş kesildiğini ve hem kendi etraflarında hem de semahane etrafında semaya başlandığını vurgulamıştır (1994:421). Özkan ise, ikinci selamın Allah'ın kıyas kabul etmez kudret ve kuvveti karşısında, kulun hayranlığını ifade ettiğini belirtmiştir (2008:49). İkinci selamın Ağır Evfer usulünde bestelendiğini ve genellikle son beş zamanından girildiğini belirten Çevikoğlu ise, Musahib Seyyid

Ahmed Ağa'nın Hicaz Mevlevi Ayini'nin ikinci selamında Ağır Aksak Semai usulünü kullandığına ancak kendinden sonraki bestecilerce benimsenmediğine dikkat çekmiştir (2008:96).

3.2.3.6. Üçüncü Selam

İkinci selamda yapılan sema şekli ve selamlaşmaların aynısı üçüncü selamda da tekrarlanmaktadır. Çevikoğlu, üçüncü selamın Mevlevi Ayini'ndeki en geniş ve sanatlı bölüm olduğunu işaret ederken içerisindeki makam ve usul geçkilerine dikkat çekmiş, üçüncü selamın genellikle Devr-i Kebir usulü ile başladığını, bazen Frenkçin, Ağır Düyek ve Evsat usullerinin de kullanıldığını, bu bölümden sonra Aksak Semai usulünde bir saz terennümünün ardından Yürük Semai usulünde Ahmed Eflaki Dede'nin yazdığı Türkçe güfteli dörtlüğün yer aldığını belirtmiştir (2008:97). Tanrıkorur, aşağıdaki dörtlüğün Türkçe olduğu halde Beste-i Kadim Hüseyini Ayini'nden itibaren kullanıldığını ve bu sözlerin üçüncü selamın ikinci dörtlüğünde bütün Mevlevi Ayinleri'nde değişmez ilk kural olarak benimsendiğini belirtmiştir (2003:120).

Ey ki hezar aferin bu nice sultan olur
Kulu olan kişiler husrev ü hakan olur
Her ki bu gün Velede inanuben yüz süre
Yoksul ise bay olur bay ise Sultan olur (Heper, 1974:509).

Çevikoğlu (2008:97), üçüncü selamın giderek hızlanan ritimler ve giderek yükselen perdelerle bestelendiğini belirtirken Özkan, üçüncü selamın hayranlığın "Allah aşkına" dönüşmesi ve bu aşkla şevkin bir araya gelmesi anlamına geldiğini belirtmiş, bu sebeple yürük usullerin tercih edildiğine dikkat çekmiştir (2008:49).

3.2.3.7. Dördüncü Selam

Dördüncü selamda semazenlerin semahanenin ortasına girmeden kenarda sıralanarak oldukları yerde sema ettiklerini belirten İnançer, semazenbaşının şeyhe niyaz edip semazenleri yerleştirdikten sonra bu bölümde artık yürümeden postun önünde sema etmeye başlaya şeyhin solundaki yerine geçtiğini belirtmiştir (1994:421). Dördüncü selamın Ağır Evfer usulünde olduğu ve genellikle son beş

zamanından girildiği bilinmektedir (Çevikoğlu, 2008:96). Özkan, dördüncü selamın Allah'ın yüceliğini gören kulun kulluğunu tam anlamıyla idrak etmesi ve bu kulluğa devam etmede sabit bir duruma gelmesi anlamına geldiğine dikkat çekmiş ve bu nedenle dördüncü selamda semazenlerin sadece kendi etrafında sema ederek, semahaneyi dolaşmadıklarını belirtmiştir (2008:49).

3.2.3.8. Son Peşrev ve Son Yürük Semai

Genellikle Düyek usulünde bestelenen son peşrevin icrasından sonra Yürük Semai usulündeki Son Yürük Semai bölümü başlar (Çevikoğlu,2008:96). “Son Yürük” de denilen bu bölüm ve Son Peşrev bölümleri kısa olduğu için genellikle ikişer defa çalınmaktadır. Bu esnada semazenler ve şeyh semaya devam ederler.

3.2.3.9. Son Taksim

Herhangi bir saz tarafından yapılan son taksim bitene kadar şeyh ve semazenler semaya devam ederler.

3.2.3.10. Kur'an-ı Kerim'den Bir Aşır-ı Şerif

Son taksim bitmesiyle Euzü Besmele'yle aşır başladığında semazenler semayı bırakıp oturur, oldukları yerde kollarını omuzlarına getirerek niyaz vaziyeti alarak yeri öptükten sonra yere doğru eğilmiş şekilde beklerler ve aşırın bitmesiyle şeyh yüksek bir sesle “El-fatiha” der ve herkes sessizce Fatiha Suresi'ni okur (Gölpınarlı, 1953:377).

3.2.3.11. Dua

Gölpınarlı, Fatiha Suresi'nin okunması ardından okunan dua hakkında şunları öne sürmüştür;

Fatiha'dan sonra şeyhle beraber herkes ayağa kalkar ve semazen başı, tarikatçi dede ya da duacı dede ileri geçerek şeyhe doğru döner ve “ Barekallah ve berekat-ı Kelamullahra. Semara, safara, vefara, vecd-ü halat-ı merdn-ı Hudara. Evvel

azamet-i bzrge-i Huda ve risalat-ı ruh-ı pak-i Hazret-i Muhammed Mustafara...”
eklinde balayan duayı okur (1953:377).

Tanrıkorum ise, bu bölümden sonra “Niyaz Ayini” ve “Garibler Semai” denen iki uzatma şekli olduğuna dikkat çekmiş, Mevlevi Ayini’ni dinleyenler üzerinde ruhani nee sebebiyle devam edilmesini istemeleri üzerine 9 sayısı veya katları üzerinden hesaplanan “niyaz” adı verilen bir teberrunun ayin bitmeden bir zarf içerisinde semazenbaına verilmesi ile ayinin uzatılmasına karar verildiğini ve Son Perev’e girilmeden neyzenbaının yapacağı Segâh makamındaki kısa bir taksimnin ardından Devr-i Revan usulündeki Ŗem-i ruhine cismimi pervane drdm/ Evrak-ı dil ateş-i suzane drdm/Bir katre iken kendimi ummane drdm/ Takrir edemem derd-i derunum, kederim var/ Mevlayı seversen beni söyletme, gamım var güfteli İlahi ile, “Sema safa cana Ŗifa, ruha gıdadır” nakaratıyla dört kıta olarak söylenen, Yürük Semai usulündeki Dinle sözümü, sana direm, zge edadır/ Dervif olana lazım olan ak-ı hüda’dır güfteli beste ve güfte sahibi bilinmeyen İlahi’nin söylendiğini belirtmiştir (2003:113-114).

4. PROBLEM VE ALT PROBLEMLER

Araştırmanın problemi: Mevlevi Ayini bestecisi olarak Zeki Atkoşar’ın Türk Musikisi’ne katkıları nedir?

Araştırmanın alt problemleri:

1. 19. yüzyıl sonrası Mevlevi Ayini besteciliğinde genel durum nedir?
2. Zeki Atkoşar kimdir?
3. Zeki Atkoşar’ın Mevlevi Ayini besteciliğine yönelik düşünceleri nelerdir?
4. Zeki Atkoşar’ın 19. yüzyıl ve sonrası Mevlevi Ayinleri kullanımına yönelik düşünceleri nelerdir?
5. Zeki Atkoşar’ın Mevlevi Ayini besteciliğine katkıları nelerdir?

5. ARAŞTIRMANIN AMACI

AraŐtirmanın amacı, 19. yüzyıl sonrası Mevlevi Ayini besteciliğindeki genel durumu değerlendirerek, Mevlevi Ayini bestecisi olarak Zeki Atkoşar'ın katkıları ile ilgili genel bir sonuç elde etmektir.

6. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu araştırma, 19. yüzyıl sonrası Mevlevi Ayini besteciliğinde genel durumun tespiti, Mevlevi Ayini bestecisi olarak Zeki Atkoşar'ın katkılarının ortaya konulması, bu formda eserlerin bestelenmesine ve konuyla ilgili lisansüstü çalışmaların yapılmasına teşvik ediciliği bakımından önemlidir.

7. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI

Bu araştırmada,

1. Araştırma için belirlenen veri toplama yöntem ve tekniklerinin araştırmanın amacına uygun olduğu
2. Araştırma ile ilgili kaynak taraması yapılarak elde edilen verilerin uygun ve gerekli olduğu
3. Yapılan görüŐmelerde alınan cevapların gerçeği yansıttığı sayıtlılarından hareket edilmiştir.

8. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIK LARI

Bu araştırma, konuyla ilgili yayınlanmış kitap, dergi, makale, bildiri ve benzeri yayınlar ile Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, Süleyman Demirel Üniversitesi Kütüphanesi, İSAM Kütüphanesi ve Őahıs kütüphanelerinden ulaŐılabilen kaynaklarla, lisansüstü çalışmalara ayrılan süre ve araŐtırmacının maddi olanakları ile sınırlıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, veri toplama yöntemleri ve verilerin çözümlenmesi yer almaktadır.

1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

19. yüzyıl sonrası Mevlevi Ayini besteciliği ve besteci Zeki Atkoşar'ın katkılarını araştırmayı amaçlamış olan bu tez çalışması, Çakır'ın;

“Araştırmanın amacına göre belirlenen bir araştırma türüdür. Tarihsel ve toplumsal gelişimini açıkladığımız durum saptayıcı araştırma türü, “nedir?” sorusunun karşılığını araştırır. Buna göre, “durum nedir?”, “amaçlar nelerdir?” saptanan amaçlara nasıl varılır” türündeki sorular yanıtlanmaya çalışılır” (2006: 141-142).

şeklinde tanımladığı betimsel bir çalışmadır.

Bu çalışmada Çakır (2006: 138)'in, “sorunların kitaplık ya da arşiv ortamında, planlı ve dizgeli bir biçimde olarak araştırılıp çözümlenmesi” olarak tanımladığı kitaplık (arşiv) araştırması” ve Stewart ve Cash (1985:7)'in “önceden belirlenmiş ciddi bir amaç için yapılan, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim süreci” olarak tanımladığı görüşme yöntemleri kullanılmıştır (Stewart ve Cash 1985:7'den akt.Yıldırım ve Şimşek 2005:119).

2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Karasar, “araştırma sonuçlarının genellenmek istendiği elemanlar bütünü” şeklinde evreni, örnekleme ise, “belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kümedir” şeklinde tanımlamıştır (2006:109-110).

Bu araştırmanın evreni 19. yüzyıl sonrası Mevlevi Ayini besteciliğidir. Örneklemi ise “bir 19. yüzyıl sonrası bestecisi olarak” Zeki Atkoşar'ın Mevlevi Ayini besteciliğidir.

3. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ

Bu araştırmada, kaynak taraması ve görüşme ynlemleri uygulanmıştır. Araştırmayla ilgili ulaşılabilen kitap, tez, dergi, makale, bildiri ve benzeri kaynaklar incelenmiştir. Szlu iletişim yoluyla veri toplama tekniği olarak tanımlanan görüşme (“interview”, mülakat) yüzyüze yapılabildiği gibi telefon ve televizyonlu telefon gibi anında ses ve resim ileticileriyle de olabilmektedir (Karasar, 2006:165). Bu araştırma için ağırlıklı olarak yüzyüze görüşme yöntemine başvurulmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, araştırmanın yöntem ve teknikleri doğrultusunda elde edilen bulgular ve yorum yer almaktadır. Bulgular, alt problemlerin sıralamasına uygun bir biçimde verilmiştir.

1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Birinci alt problem: 19. yüzyıl sonrası Mevlevî Ayini besteciliğinde genel durum nedir?

1.1. 19. YY. ÖNCESİ MEVLEVİ AYİNİ BESTECİLİĞİNE GENEL BAKIŞ

“Beste-i Kadim” denilen ve bestecileri bilinmeyen Pençgah, Dügâh ve Hüseyini makamlarındaki bilinen en eski Mevlevî Ayinleri hakkında Rauf Yekta Bey şu bilgileri vermiştir:

“...Mevlevî tekkelerinde yapılan mukabele merasiminin Mevlana zamanında değilse de kısmen Sultan Veled (1226-1312) ve kısmen Ulu Arif veya Abid Çelebi’lerden birinin meşihati (şeyhliği) esnasından tanzim kılınmıştır. Mamafih (bununla beraber) burada tetkike muhtaç mühim bir mesele daha kalmıştır ki o da, bu iki Çelebi zamanında hatta biraz da onlardan sonra yapılan Mevlevî mukabelelerinde çalınan ve okunan musiki eserlerinin hangileri olduğu meselesidir.

...Ayinlere gelince, bunların en eskileri Pençgah, Dügâh, Hüseyini makamlarında bestelenmiş üç Ayindir ki bestekârları bilinmediği için Ayin mecmualarındaki kayıtlarının başına Beste-i Kadim diye şerh verilmiştir. Bu üç Ayinin o tarihlerde mevcut olduğu iddia edilemez; bu Ayinler hakkında Mevlevîler arasında şayi (yaygın) olan rivayetleri kaydedelim:

Birinci rivayete göre; Molla Cami (1414/15-1492/93) ile Abdülkadir Meragi (1353-1435), Türkler tarafından İstanbul alındıktan sonra Fatih’i (1432-1481) ziyaret niyetiyle memleketlerinden gelirken yolda Konya’ya uğramışlar, oradaki ikametleri esnasında Abdülkadir Meragi teberrüken (mübarek görerek) bu üç ayini bestelemiş ve Pençgah ayinin üçüncü selamına da Cami’nin eserlerinin “Simin zakana senkdila...” diye başlayan Rubaiyi koymuş imiş. Ancak o esnada Fatih’in vefatı haberi Konya’ya gelince yollarına devam etmemişler ve memleketlerine dönmüşler... Bu rivayet doğru olamaz; çünkü İstanbul’un 856’da (m.1453) alınması ve Abdülkadir’in ise 838’de (m.1435) ölmesine nazaran İstanbul’un fethinden evvel vefat eden Abdülkadir İstanbul’a gelmek niyetiyle yola çıkamaz. Şu kadarki 826’da (m.1423) telif ettiği Makasidü’l –elhan isimli kitabını, İkinci Murad namına telif ve takdim etmesine nazaran Abdülkadir’in ancak Bursa’ya geldiğine muhakkak nazarı ile bakılır. Bursa’ya gelirken Konya’ya uğrayarak bu ayinleri bestelediğine de

ihtimal verilemez; çünkü Cami'nin vefatı 898'de (m.1493) olmasına nazaran 826'da yani Cami'nin ölümünden 72 sene evvel bestelenen bu ayine bu zatın eserlerinden bir Rubai'nin konulmasına imkan yoktur. Şu halde kati olarak hükmedebiliriz ki Beste-i Kadim denilen Ayinler Abdülkadir'in eseri değildir.

İkinci rivayete göre; bu üç ayin bizzat Molla Cami tarafından bestelenmiştir. Bu rivayetin kabulü için gerçi tarihen bir mani yoktur. Şu kadar ki Cami telif ettiği Risale-i Musiki'nin mukaddimesinde musiki ile gençliğinde biraz meşgul olmuş ise de sonraları bu ilim ve fen ile iştigalden tamamen vazgeçtiğini çok zahidane bir lisanla söylemesine nazaran bu ayinlerin müşarünileyhe isnadı da (Cami'ye ait olduğu) muvafık (uygun) görülemez.

Üçüncü rivayet; Beste-i Kadim ayinlerinin Abdülkadir'in oğlu Abdülaziz veya hafidi (torunu) Mahmud tarafından bestelenmiş olmasına dairdir. Nuri Osmani kütüphanesinde Nikavetü'l Edvar ve Makasidü'l-edvar isimleri ile birer eserleri bulunan bu iki zatın musiki nazariyatı ile meşgul oldukları anlaşılıyor ise de bestekârlıkları ve besteleri hakkında kayıt ve malumat yoktur. Binaenaleyh tarihi bir mesnedi (dayanağı) bulunmayan bu rivayete de sahih nazarı ile (gerçek gözüyle) bakılamaz.

Bu yanlış rivayetlerin mahiyetini anladıktan sonra Beste-i Kadim ayinlerinin hangi tarihlerde bestelenmiş olabilecekleri meselesinin tetkikine geçer ve şöyle düşünerek bir hüküm verebiliriz:

Mademki Cami'nin bir şiiri bu ayinlerin birinde vardır ve mademki Cami 817'de (m.1415) doğmuş ve 898'de ölmüştür, o halde bu Ayinler tahminen 850 (m.1447) tarihinden evvel bestelenmiş olamaz. Bu tarihlerde Konya'da Çelebi Emir Adil ve Karahisar'da Aba Puşi Veli gibi ilim ve irfanları ile büyük bir şöhret kazanmış zatlar Mevleviliğe herkesin teveccühünü (ilgisini) celbetmişlerdi. (çekmişlerdi) Hatta Fatih ikinci Mehmed bile, Çelebi Emir Adil'den Arakiye giymiş, onun müridi olmuştu. O asırda Konya ve Karahisar tekkelerinde yapılan parlak Mevlevi Ayinlerinin velvele ve debdebesi (haşmeti) hakkında Sefine-i Mevleviyan da birçok tafsilat (ayrıntılı açıklamalar) vardır. Demek ki o tarihe kadar yapılan Mevlevi mukabelelerinde Mevlana'nın gazellerinden, rubailerinden, mesnevisinden müntahab (seçilmiş) bazı parçaların bugün tamamıyla unutulmuş olan- besteleri okunduğu halde, o asrın Mevleviliği seven muktedir (güçlü) bir bestekârı bu müteferrik bestelere (beste-i kadimlere) teberrüken (mübarek görerek) bir şekil ve nizam vermek istemiş ve Beste-i Kadim denilen ayinleri tanzim etmiştir. Bunu böylece tahmin ve kabul etmekten başka çare yoktur. Acaba bu bestekâr kimdi? Elde hiçbir vesika olmadığı için zannederiz ki bu sual de cevapsız kalmaya mahkumdur. Maamafih şurasını kaydedelim ki bu ayinlerin üslup itibari ile haiz oldukları (taşıdıkları) metanet (sağlamlık) ve asalete bakılınca meçhul bestekârdaki iktidarın yüksek derecesine hayran olmamak kabil (mümkün) değildir. Bestelendikleri tarihten beri tam beş asırlık bir zaman geçmiş iken bu ayinlerin zamanımıza gelebilen hallerinde dahi büyük bir sanatkâr ruhunun yaşadığını hissettiren parçalar vardır. Muvaffakiyetin (başarının) bu derecesi her faniye nasip olmayan bahtiyarlıklardandır." (Rauf Yekta Bey 1985:67'den akt. Hatipoğlu, 2011:17-18)

Tablo 1, Tablo 2, Tablo 3 ve Tablo 4'de vermiş olduğumuz Mevlevi Ayinleri listesi Tanrıkorur (2003:126-129) ve Çevikoğlu (Çevikoğlu, T.; "Ayin-i Şerifler", <http://www.mutriban.com/mevlevi/ayin-i-serifler>, 08-09-2012)'ndan faydalanılarak hazırlanmıştır.

Tablo 1. Mevlevi Ayinleri Tablosu

Yüzyıl	Bestekârı	Makamı
16(?)	?	Pençgah
16(?)	?	Dügâh
16(?)	?	Hüseynî
17	Köçek Mustafa	Bayatî
17	Itrî	Segâh
17	Nayi Osman Dede	Rast
17	Nayi Osman Dede	Hicaz
17	Nayi Osman Dede	Uşşak
17	Nayi Osman Dede	Çargâh
18	Bursalı M. Sadık	Bestenigar
18	Müşahib Ahmed Ağa	Hîcaz
18	Müşahib Ahmed Ağa	Nihavend
18	Müşahib Ahmed Ağa	Saba
18	Hafız Şeyda Dede	Irak
18	Hafız Şeyda Dede	Hicazeyn
18	Hafız Şeyda Dede	İsfahan
18	?	Buselik
19	III. Selim	Suzidilara
19	Abdülbaki Nasır Dede	Acem-buselik
19	Abdülbaki Nasır Dede	İsfahan
19	Abdürrahîm Künhî Dede	Hicaz
19	Abdürrahîm Künhî Dede	Nühüft
19	İsmail Dede	Şevkutarab
19	İsmail Dede	Saba
19	İsmail Dede	Saba-buselik
19	İsmail Dede	Bestenigar
19	İsmail Dede	Neva
19	İsmail Dede	Hüzzam
19	İsmail Dede	Ferahfeza
19	Zekai Dede	Suzidil
19	Ali Nutki Dede	Şevkutarab
19	Dellalzade İsmail Efendi	Suznak
19	Bursalı Osman Dede	Nühüft

Tablo 2. *Mevlevi Ayinleri Tablosu (devam)*

Yüzyıl	Bestekârı	Makamı
19	Zekai Dede	Maye
19	Zekai Dede	İsfahan
19	Zekai Dede	Suznak
19	Zekai Dede	Saba-zemzeme
19	A.Hüsameddin Dede	Rahatü'l-ervah
19	Mustafa Nakşî Dede	Şedaraban
19	Neyzen Salih Dede	Şedaraban
19	Hacı Faik Bey	Yegah
19	Hacı Faik Bey	Dügâh
19	Derviş Abdülkerim Dede	Yegah
19	Mehmed Celaleddin Dede	Dügâh
19	H.Fahredden Dede	Acemaşîran
19	Müezzinbaşı Rif'at Bey	Ferahnak
19	Müezzinbaşı Rif'at Bey	Nev' eser
19	Mustafa Cazim	Hicazkar
19	Musullu Hafız Osman	Hüseynî
19	Ali Aşkî Bey	Hüseynî-aşîran
19	İsmet Ağa	İsfahan
19	İsmet Ağa	Müste'ar
19	İsmet Ağa	Rahatfeza
19	Yahya Ef. Der. Zakirbaşısı	İsfahan
19	Bolahenk Nuri Bey	Karcığar
19	Bolahenk Nuri Bey	Buselik

Tablo 3. *Mevlevi Ayinleri Tablosu (devam)*

Yüzyıl	Bestekârı	Makamı
19	Uzun Arap Ali	Kürdîlihiczkar
19	Arif Hikmetî Dede	Mâhur
19	Hafız Ali Dede	Nühüft
19	Eyubî Hüseyin Dede	Nühüft
19	Necib Dede	Suzidil
19	Necib Dede	Suznak
19	Haşim Bey	Suznak
19	Haşim Bey	Şehnaz
19	Kamil Dede	Yegah
20	Ahmed Avni Konuk	Ruyırak
20	Ahmed Avni Konuk	Dilkeşide
20	Ahmed Avni Konuk	Buselik-aşîran
20	Zekaîzade Hafız Ahmed	Bayatî-buselik
20	Zekaîzade Hafız Ahmed	Müste'ar
20	Rauf Yekta Bey	Yegah
20	Kazım Uz	Sultaniyegah
20	Kazım Uz	Yegah
20	Rakım Elkutlu	Karcığar
20	Refik Ş. Fersan	Selmek
20	Refik Ş. Fersan	Rast
20	H. Sadettin Arel	Çeşitli makamlarda 51 Ayin
20	Kemal Batanay	Nikrîz
20	Sadettin Heper	Hisar-buselik
20	Necdet Tanlak	Nev'eser
20	Necdet Tanlak	Tahir
20	Necdet Tanlak	Nişaburek
20	Alaeddin Yavaşca	Acem
20	İrfan Doğrusöz	Muhayyer-sünbüle
20	İrfan Doğrusöz	Mâhur
20	İrfan Doğrusöz	Segâh
20	Sadun Aksüt	Sazkâr
20	Cüneyd Kosal	Nişabur
20	Bekir Sıdkı Sezgin	Muhayyer-sünbüle
20	Halil Can	Şevk-efzâ

Tablo 4. *Mevlevi Ayinleri Tablosu (devam)*

Yüzyıl	Bestekârı	Makamı
20	Kemal Tezergil	Nihavend
20	Fırat Kızıltuğ	Hisar
20	Cinuçen Tanrıkorur	Bayatî-araban
20	Cinuçen Tanrıkorur	Evcara
20	Cinuçen Tanrıkorur	Zavil-aşîran
20	Cinuçen Tanrıkorur	Nişaburek
20	Ali Rıza Avni Tınaz	Neva
20	M. Okyay Yiğitbaş	Ferahfeza
20	M. Okyay Yiğitbaş	Şevkutarab
20	M. Okyay Yiğitbaş	Bayatî
20	M. Okyay Yiğitbaş	Hüzzam
20	Gürsel Koçak	Vecdidil
20	Mutlu Torun	Şehnaz
20	Doğan Ergin	Ferahnak-aşîran
20	Hasan Esen	Şehnaz
20	Zeki Atkoşar	Acemkürdî
20	Zeki Atkoşar	Sazkâr
20	Zeki Atkoşar	Mâhur
20	Zeki Atkoşar	Muhayyer
20	Zeki Atkoşar	Dilkeşhaveran
20	Zeki Atkoşar	Şehnaz-buselik
20	Zeki Atkoşar	Şevk-efzâ
20	Zeki Atkoşar	Şedd-i Saba
20	Fatih Salgar	Uşşak
20	Ahmet Çalışır	Hicaz
20	Ahmet Çalışır	Uşşak
20	Ahmet Çalışır	Rast
20	Ahmet Çalışır	Çargâh

1.2. 19. YY. SONRASI MEVLEVİ AYİNİ BESTECİLİĞİNE GENEL BAKIŞ

19. yüzyılın gerek doğu gerekse batı dünyası için önemli bir zaman dilimi olduğunu belirten Özalp, Osmanlı Devleti'nde "Tanzimat" adını alan yenilikçi hareketlerin başlatıldığı bu dönemde batı müziğinde de "Romantizm" akımının başladığına dikkat çekmiştir (2000:485 C1). II. Mahmud'un Mızıkai-i Humayun'u kurarken Mehterhane'yi kaldırmasının Batı Musikisi'ne doğru bilinçli olmayan ama kararlı bir yönelişi temsil ettiğine dikkat çeken Aksoy, Türk Musikisi'nde tanzimatın o tarihte başladığına işaret etmiştir (1985:1214 C5). Bu dönemde musiki zevkinin giderek basitleştigiğine vurgu yapan Özalp, Kâr, Beste ve Semai gibi formlarda bestelenmiş eserlere ilginin azalarak, Şarkı formunda eserlerin sayısının giderek arttığına ve 19. yüzyılın sonuna kadar birkaç istisna dışında sadece Şarkı bestecisi yetiştiğine dikkat çekmiştir (2000:488 C1). Mevlevi Ayini besteciliğinin 19.yüzyılda büyük bir yükselişe geçtiğini belirten Özalp, III. Selim, II. Mahmud gibi mevlevi tarikatına mensup padişahların zaman zaman Mevlevihanelere giderek ya da Mevlevihane mensuplarını saraya davet ederek ayin izlemelerinin Mevlevi Ayini besteciliğine ilginin artmasındaki etkisine vurgu yapmıştır (2000:488 C1). Tanrıkorur, dini karakterli olmayan musiki formlarına karşı giderek azalan ilgiye paralel olarak dini musikinin birçok formunda da azalan rağbete karşılık, Mevlevi Ayini formunda büyük gelişme olduğuna dikkat çekmiş, 14. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar olan süreçte toplam 10-15 Mevlevi Ayini bestelenebilmişken, sadece 19. yüzyılda 35-40 Mevlevi Ayini bestelendiğini belirtmiştir (1998: 273). 19. yüzyılın ilk yarısında gerek terkip ettiği makamlarla, gerekse Hamamizade İsmail Dede Efendi gibi bestecilerin yetişmesine sağladığı katkılarla III. Selim'in dini ve dini karakterli olmayan formlarda eserlerin ortaya çıkması bakımından Türk Musikisi tarihinde önemli bir besteci olduğu görülmektedir (Ergun, 1943:399). Tanrıkorur, 20. yüzyıl Mevlevi Ayini icracılığı ve besteciliği ile ilgili olarak şunları belirtmiştir;

"Yüzyıllar boyu Türk musikisinin nesilden nesle aktarımını sağlayan başlıca 5 mekandan biri olan ve tasavvufun bir tür güzel sanatlar akademisi niteliğini taşıyan Mevlevihaneler, 1925'te öbür tekkelerle birlikte kapatılmıştı. Ama ne Mevlana Celaleddin, ne de mevlevi musikisi tekke yasağı ile unutulup gidecek değerlerden değildi. Mevlevi Ayinleri, önce Mevlana'yı anma konuşmaları şeklinde, sonra iç ve dış turizmi hareketlendiren yarı folklorik bir gösteri şeklinde, 50'lerden sonra yeniden icra edilmeğe başladı. Hatta tasavvuf musikimizin en güç formlarından

olan Mevlevî Ayini besteciliği dahi gençler arasında yeniden revaç buldu. 4 ayin birden besteleyen kimya mühendisi Dr. Zeki Atkoşar'la Ferahnak-Aşiran makamının mucidi ve bu makamdaki Mevlevî Ayini'nin bestekârı Neyzen Doğan Ergin'i bunların arasında anabiliriz. Ancak, Mevlevî Ayini hele Na't-i Mevlana deyince, 20. yy.da akla ilk gelen isim hafız Kani Karaca'dır. Musiki alimi Rauf Yekta Beyin öğrencisi kudümzen Sadettin Heper'in yetiştirdiği bu ünlü ama hafız, ezberinde hemen bütün ayinlerle yüzlerce dini musiki eseri dışında klasik musikimizi de iyi bilen, ayrıca olağanüstü kulak ve perde hakimiyeti sayesinde, birlikte taksimlerde hiçbir saz sanatkârının baş edemeyeceği bir gazelhan, hafız ve mevlidhandır (1998:299-300).

Tanrıkorum, 19. yüzyıl ve sonrasındaki Mevlevî Ayini bestecilerini şöyle sıralamıştır;

III. Selim, Zekai Dede, Hüsameddin Efendi, Mustafa Nakşi Dede, Neyzen Salih Dede, Hacı Faik Bey, Derviş Abdülkerim Dede, Mehmed Celaleddin Dede, Hüseyin Fahreddin Dede, Müezzınbaşı Rif'at Bey, Mustafa Cazim, Musullu Hafız Osman, Ali Aşkî Bey, İsmet Ağa, Yahya Efendi, Bolahenk Nuri Bey, Uzun Arap Ali, Arif Hikmetî Dede, Hafız Ali Dede, Eyubî Hüseyin Dede, Necib Dede, Haşim Bey, Kamil Dede, Ahmed Avni Konuk, Zekaizade Hafız Ahmed, Rauf Yekta Bey, Kazım Uz, Rakım Elkutlu, Refik Fersan, Hüseyin Sadettin Arel, Kemal Batanay, Sadettin Heper, Necdet Tanlak, Alaeddin Yavaşca, İrfan Doğrusöz, Sadun Aksüt, Cüneyt Kosal, Bekir Sıdkı Sezgin, Kemal Tezergil, Fırat Kızıltuğ, Cınuçen Tanrıkorum, Mutlu Torun, Doğan Ergin, Hasan Esen, Zeki Atkoşar, Fatih Salgar, Ahmet Çalışır (2003:126,129).

Kendileri hakkında detaylı bilgiye ulaşamadığımız ve bu sebeple ayrı bir alt başlıkta vermediğimiz 20. yüzyıl bestecilerinden Necdet Tanlak'ın Nev' eser, Tâhir ve Nişâburek, İrfan Doğrusöz'ün Muhayyer-sünbüle, Mâhur ve Segâh; Kemal Tezergil'in Nihâvend ve M. Okyay Yiğitbaş'ın Ferahfeza, Şevkutarab, Bayati ve Hüzam Mevlevî Ayinleri bulunmaktadır.

1.2.1. Zekai-zade Hafız Ahmed Irsoy

1869'da İstanbul'un Eyüp semtinde doğduğu bilinen Zekai-zade Hafız Ahmed Irsoy'un Zekai Dede'nin oğlu olduğuna dikkat çekerken asıl adının Ahmed İlhami olduğunu belirten Özalp, 1881 yılında hafız olduğunu ve genç yaşta Mevlevîlik tarikatına girerek 1885'de Bahariye Mevlevihanesi'nde kudümzenbaşı olduğunu, Yenikapı Mevlevihanesi'nde kudümzenbaşı olan Ahmed Dede'nin ölümünden sonra burada da kudümzenbaşı olarak görev yaptığını belirtmiştir (2000:73 C2). Hüseyin Fahreddin Dede'den ney, Hamparsum notası ve Farsça dersleri alan Ahmed Irsoy'un hat, musiki, Arapça ve edebiyat gibi alanlarla da

ilgilendiği, Darüşşafaka Lisesi, Darülbedayi, Darülelhan gibi kurumlarda 1937’de Türk Musikisi öğretimine son verilinceye kadar musiki öğretmeni olduğu bilinmektedir (Özalp, 2000:74 C2). Yetiştirdiği öğrenciler arasında; Tanburi Hafız Kemal Batanay, Dr. Osman Şevki Uludağ, Dr. Rasim Ferit Bey, Tanburi Dürrü Turan, Mehmed Münir Kökten, Münir Nureddin Selçuk, Sadettin Heper gibi besteci ve icracıları sıralayan Ak, Ahmed Irsoy’un Rauf Yekta Bey’den batı notasını öğrendiğine dikkat çekerken Darülelhan’ın İstanbul Belediye Konservatuari’na dönüşmesinden sonra burada Rauf Yekta Bey, Ali Rifat Çağatay, Dr. Suphi Ezgi, Mesut Cemil Bey ile birlikte “Tedkik ve Tasnif Heyeti” üyesi olduğunu belirtmiştir (2002:144). Behar, Irsoy’un ezberindeki yüzlerce klasik eseri okuyup notaya aldığını, Darülelhan ve İstanbul Konservatuari tarafından yayımlanmasını sağladığını belirtirken, bu klasik eserlere ve özellikle babası Zekai Dede’nin eserlerine gösterdiği ilgi ve saygıyı kendi eserlerinden esirgediğini, bu eserleri yaymaya, notaya almaya ve yaşatmaya sarfettiği gayreti kendi eserlerine göstermediğine dikkat çekmiştir (2008:87). 13 Ağustos 1943 tarihinde İstanbul’da vefat eden Ahmed Irsoy’un Bayati-buselik ve Müstear makamlarında iki Mevlevi Ayini, bunların dışında Şuğul, İlahi, Beste, Nakış Yürük Semai ve Şarkı formlarında eserler bestelediği bilinmektedir (Özalp, 2000:74 C2).

1.2.2. Ahmed Avni Konuk

1868’de İstanbul’da doğan Ahmet Avni Konuk’un ilk öğrenimini tamamladığı yıllarda “hafız” olduğu ve sonraki yıllarda Galata Rüştüyesi’ne, 1884’de Darüşşafaka Lisesi’ne devam ettiği bilinmektedir (Özalp, 2000:65 C2). Musiki çalışmalarına bu dönemde Zekai Dede Efendi ile başlayan Ahmet Avni Konuk’un Selanikli Ahmet Efendi’den Mesnevi dersleri aldığını belirten Özalp, 119 makamı içeren Kâr-ı Natık formundaki eserinin mevcut Kâr-ı Natık’lar içerisinde en uzun olduğuna dikkat çekerken, Ahmet Avni Konuk’un Dilkeşide ve Bend-i Hisar makamlarını terkib ettiğini, Füsüsü’l-Hikem, Edvar-ı Rahman, Sipahsalar ve Mesnevi tercümelerinin de içerisinde yer aldığı 31 adet tasavvufi eserlerinin yanı sıra çeşitli formlarda besteleri ve Ruyiirak, Dilkeşide ile Buselik-aşiran makamlarında Mevlevi Ayini formunda eserleri olduğunu belirtmiştir (2000:66-67 C2).

1.2.3. Rakım Elkutlu

1869-1948 yılları arasında yaşayan Rakım Elkutlu'nun babasının İzmir'in tanınmış ailelerinden Hisar Camii imam-hatibi Şuayib Efendi, annesinin Sıdika Hanım, amcasının Mevlevi şeyhi Emin Dede olduğu bilinmektedir (Özalp, 2000:115 C2). Babasının ölümünün ardından Hisar Camii'nde imam-hatip olarak göreve başlayan Rakım Elkutlu'nun küçük yaşlarda musiki ile ilgilenmeye başladığını ve Mevlevi tarikatına mensup aile büyüklerinin desteği ile mevlevihanede yapılan ayinlere katılarak musiki bilgisini geliştirdiğini belirten Özalp, Rakım Elkutlu'nun dayısı Nureddin Efendi'nin teşviki ile yirmi yaşında bestekârlığa başladığına ve otuz beş yaşında Karcıgar Mevlevi Ayini'ni bestelediğine dikkat çekerken, dayısının istediği üzerine bir gecede bestelediği ayinin tekkelerin kapatılmasına kadar ki süreçte neredeyse bütün tekkelerde icra edildiğini belirtmiştir (2000:115 C2).

1.2.4. Rauf Yekta Bey

27 Mart 1871 tarihinde İstanbul Aksaray'da doğduğu bilinen Rauf Yekta Bey'in Simkeşhane İlkokulu ve Mahmudiye Rüşdiyesi'nde eğitimin aldığı, eğitim hayatı devam ederken 13,5 yaşında Divan-ı Humayun kaleminde kâtip yardımcısı olarak memuriyete başladığı bilinmektedir (Öztuna, 2006: 216 C2). Arapça, Farsça ve tasavvuf gibi alanlarla ilgilendiği aynı zamanda ses fiziğine duyduğu ilgiden dolayı dönemin ünlü fizikçisi Salih Zeki Bey'den fizik ve matematik dersleri alarak musikin bilimsel yönüne ilk adımı attığını belirten Ak, Rauf Yekta Bey'in Kulekapısı Mevlevihanesi Şeyhi Ataullah Efendi'ye intisap ettiğini ve şeyhinin teşvikiyle eski bir Arapça edvar kitabını inceleyerek bilimsel çalışmalara başladığına dikkat çekmiştir (2002:159-160). Erguner ise, Rauf Yekta Bey'in Yenikapı Mevlevihanesi'nde yetiştiğini ve musikin teorik ve pratik alanlarında Zekai Dede ve Ataullah Efendi gibi hocalardan ders aldığını belirtmiştir (2003:23). Darülelhan'da Türk Musikisi Nazariyatı ve Tarihi derslerini veren Rauf Yekta Bey'in 1926'da bu derslerin kaldırılmasından sonra İstanbul Belediye Konservatuvarı Tarihi Türk Musikisi Eserlerini Tespit ve Tasnif Heyeti başkanlığını çalışma arkadaşları İsmail Hakkı Bey, Mesud Cemil Bey, Ali Rıfat Çağatay, Ahmet Irsoy ve

Dr. Suphi Ezgi ile birlikte devam ettiği ve 1935’de öldüğü bilinmektedir (Öztuna, 2006: 216 C2). Rauf Yekta Bey’in ebced notasını geliştirdiği ve bu sistemle birçok eseri notaya aldığını belirten Öztuna, neyzen ve besteci kimliğinin yanında günümüzde kullanılan Türk Musikisi ses sisteminin kurucusu olduğuna da dikkat çekmiştir (2006: 216 C2). Ak, Türkçe’yi ustaca kullandığını belirttiği Rauf Yekta Bey’in yerli ve yabancı yayın organlarının gazete ve dergilerinde 17 yaşında iken yazmaya başladığını belirtmiş, bu dergi ve gazetelerden bazılarını şöyle sıralamıştır; Şehbal, Yeni Mecmua, Hale, İkdam, Revue Musicale, Monde Musicale (2002:160). Yegah makamında Mevlevi Ayini olan Rauf Yekta Bey’in çeşitli makam ve formlarda yaklaşık 50 eseri olduğu bilinmektedir (Öztuna, 2006:219 C2).

1.2.5. Kazım Uz

21 Şubat 1872 tarihinde İstanbul’da doğan Kazım Uz’un, Sakallı Kazım Bey adı ile de bilindiğine dikkat çeken Özalp, Kazım Uz’un Hafızpaşa İlkokulu’nun ardından Fatih Rüştiyesi’nde eğitimine devam ederken babasının ölümü üzerine eğitimini Darüşşafaka Lisesi’nde tamamladığını belirtmiştir (2000:118 C2). Bu dönemde Zekai Dede’den musiki dersleri almaya başlayan Kazım Uz’un batı musikisini Mızıka-i Humayun’dan öğrendiği, Musullu Hafız Osman Efendi’den musiki dersleri aldığı bilinmektedir (Özalp, 2000:118 C2). Bahariye Mevlevihanesi’nde ayinhan olarak mutrip heyetinde yer aldığı, Hüseyini-Buselik makamını terkip ettiği ve başta Sadettin Kaynak olmak üzere birçok öğrenci yetiştirdiği bilinen Kazım Uz’un çeşitli formlarda 200 civarında bestesi olduğunu belirten Özalp, Kazım Uz’un Sultani-yegah makamındaki Mevlevi Ayini’ni Musullu Osman Efendi’nin teşviki ile bestelediğini belirtmiştir (2000:119 C2).

1.2.6. Hüseyin Sadettin Arel

18 Aralık 1880 tarihinde İstanbul Vefa’da doğduğu ve ilköğrenimine burada başladıktan sonra babasının İzmir kadısı olarak atanması üzerine İzmir’e yerleştikleri ve eğitimine buradaki Fransız Koleji’nde devam ettiği bilinmektedir (Öztuna, 1986:11). Muhafazakar bir konakta yetişen Sadettin Arel’in Katolik

rahiplerinin eğitim verdiği bir kolejde eğitim aldığına dikkat çeken Öztuna, Sadettin Arel'in babası Mehmed Emin Efendi'nin oğlunu medrese eğitimine başlattığı ve Sadettin Arel'in 16 yaşına geldiğinde hem medrese icazeti hem de kolej diplomasını alarak İstanbul'a geldiğini belirtmiştir (1986:12-13). 1896'da İstanbul'da dinlediği bir Türk bandosundan etkilenerek batı müziğine hayran kalan Sadettin Arel'in bu tarihten önce İzmir'de biraz ud çalmaya çalışması dışında müzikle ilgili herhangi bir çalışması olmadığına işaret eden Öztuna, Sadettin Arel'in bu dönemde Almanca, İngilizce ve Farsça derslerinin yanında Şekerci Cemil Efendi'den ud dersleri de almaya başladığını ve 1906'da Mekteb-i Hukuk'ı Şahane'yi dereceyle bitirdiğini belirtmiştir (1986:14-15). İzmir'de bulunduğu zamanlarda henüz 15 yaşındayken memuriyete başladığı bilinen Arel'in, İstanbul'a geldikten sonra da çeşitli kurumlarda çalışmaya devam ettiği ve en son görev yaptığı Tabu Kadastro Genel Müdürlüğü'nde "Tanzimat Dairesi Reisliği" görevinin 1918'de bu dairenin kapanmasıyla son bularak bir daha resmi görev almadığı bilinmektedir (Özalp, 2000:186 C2). 1923'e kadar Amerika'da yaşayan, Türkiye'ye döndükten sonra önce İzmir'e sonra yeniden İstanbul'a yerleşen Arel'in 6 Mayıs 1955 tarihinde vefat ettiği ve bu tarihe kadar avukatlık mesleğini bırakmadığı bilinmektedir (Özalp, 2000:186 C2).

Arel'in kayınpederi Abdurrahman Nureddin Paşa'nın konağında kurduğu nadir yazmalar, koleksiyonlar ve değerli kitapların olduğu kütüphanenin Fransızlar tarafından yakılması üzerine ikinci kez kurduğu yeni kütüphanenin Bomonti'deki evinde olduğu ve içerisinde yerli yabancı birçok kitabın, yazma eserlerin, fotokopilerin ve filmlerin olduğu bilinmektedir (Özalp, 2000:187 C2). 1908 yılında "Şehbal" adında bir kültür ve magazin dergisini 100 sayı, 1939 yılında "Türklük" dergisini 15 sayı ve son yayın olarak da 1948'de "Musiki Mecmuası" çıkartmıştır (Özalp, 2000:187 C2). Arel'in yazdığı "Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri", "Armoni Dersleri", "Kontrpuan Dersleri", "Füg Dersleri", "Türk Musikisi İleri Solfej Dersleri", "Eski Musikisi Tarihi", "Türk Musikisi Kimindir?", "Kantemir Edvarı", "Prozodi Dersleri", "Turkish Music in a Nutsbell" gibi eserleri ve Musiki Mecmuası'nda yazdığı makaleleri Türk Musikisi literatüründe önemli yere sahiptir (Öztuna, 1986:72,76).

Mevlevi musikisi konusunda başlıca hocasının Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede olduğunu, 1924'e kadar Mevlevihanelere devam ettiğini ve oradaki şeyh ve hocalardan dersler aldığını aktaran Öztuna, Arel'in amacının gerek eğitimde gerekse bestecilikte çok seslilik olduğuna vurgu yapmış, bazı Türk Musikisi çalgılarında değişiklikler üzerine çalışmalar yaptığını işaret etmiştir (1986:80,82). Arel'in Acem-aşîran, Acem-kürdi, Aşk-efza, Beste-ısfahan, Bestenigar, Bayati, Buselik, Dilkeşhaveran, Eviç, Evcara, Ferahfeza, Ferahnak, Ferahnüma, Heftgah, Hicaz, Hicazkar, Hüseyini, Hüzzam, İsfahan, Karcığar, Kürdili-hicazkar, Lalegül, Mâhur, Müstear, Neva, Nev-eser, Nihavend, Nikriz, Nişabur, Nişaburek, Nühüft, Rahatfeza, Rahatü'l-ervah, Rast, Saba, Segâh, Sultani-yegah, Suz-i Dil, Suznak, Şedd-i Araban, Şehnaz, Şerefnüma, Şevk-efzâ, Tahir, Uşşak, Uzzal, Yegah makamlarında Mevlevi Ayini formunda 51 eseri olduğu bilinmektedir (Öztuna, 2006:90 C1).

1.2.7. Refik Fersan

1893 yılında İstanbul'da Şehzadebaşı'nda doğan Refik Fersan'ın babası bestekâr hafız Mehmed Şemseddin Bey, annesi Makbule Hanımdır (Özalp, 2000:222 C2). Küçük yaşlarda musiki ile tanışan Refik Fersan'ın Tanburi Cemil Bey'den tanbur, Leon Hancıyan'dan usul dersleri aldığını belirten Özalp, Galatasaray Lisesi'nde eğitimine devam ederken Tevfik Fikret, Papadolos ve Ahmed Rasim Bey'den özel dersler aldığını, 1917'de Ziya Paşa'nın başkanlığındaki "Darülelhan Encümeni" üyelerinden Rauf Yekta Bey, Ahmet Irsoy, İsmail Hakkı Bey ve Şehzade Ziyaeddin Efendi'nin huzurunda verdiği başarılı bir sınavdan sonra Darülelhan'a girdiğini, 1924'de "Cumhurbaşkanlığı Fasil Heyeti" şefi olduğunu belirtmiştir (2000:223-224 C2). Rast ve Selmek makamlarında iki Mevlevi Ayini ve çeşitli formlarda 400 civarında eseri olduğu bilinmektedir (Özalp, 2000:227 C2).

1.2.8. Kemal Batanay

1893 yılında İstanbul Fatih'te doğan Kemal Batanay'ın Ağa Mektebi, Fatih Rüştüyesi ve Vefa İdadisi'nde eğitimini tamamladığı, İlahiyat Fakültesi'nde bir yıl okuduktan sonra Çanakkale Savaşı'na katıldığı bilinmektedir (Özalp, 2000:265 C2).

İlk musiki derslerini Kasımpaşa Piyale Camii imamı şeyh Cemal Efendi'den alan Kemal Batanay, sonraları Galata Mevlevihanesi neyzenbaşısı Neyzen Emin Efendi, Rauf Yekta Bey, Ahmed Irsoy, Ahmed Avni Konuk, Suphi Ezgi, Sadettin Arel, Refik Fersan gibi hocalardan yararlanmış, 1971-1974 yılları arasında Kubbealtı Enstitüsü'nde repertuar öğretmenliği yapmıştır (Özalp, 2000:265-266 C2). Kemal Batanay'ın dini ve dini karakterli olmayan çeşitli formlarda çok sayıda bestesi olduğu, Mevlevi Ayini formunda ise Nikriz makamında bir eseri olduğu bilinmektedir (Özalp, 2000:266 C2).

1.2.9. Sadeddin Heper

10 Mayıs 1899 tarihinde İstanbul Eyüp'de doğan Sadeddin Heper'in orta öğretimden sonra çeşitli memuriyetlerde bulunmuş, 1924'de Mevlevihanelerin kapatılmasına kadar Mevlevihanelerde kudüm çalmıştır (Özalp, 2000:239 C2). İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Türk Musikisi Tasnif Heyeti üyeliği yapan Heper'in, 1967-1968 tarihleri arasında İstanbul Radyosu repertuar kurulunda çalıştığı ve her iki heyete de fahri başkanlık ettiğine dikkat çeken Öztuna, Heper'in Konya Mevlana Dergahı'nda düzenlenen Mevlevi Ayinleri'ni yönettiğini belirtmiştir (2006:344 C1). Ahmed Irsoy, Hakkı Dede, Neyzen Emin Yazıcı, Rauf Yekta Bey, Ahmed Avni Konuk gibi hocalardan ders aldığı ve "Bend-i Hisar" adında bir makam terkip ettiği bilinmektedir (Özalp, 2000:239 C2). 1975'de İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda dini musiki öğretim üyesi olarak görev yapan Heper'in birçok öğrenci yetiştirdiğine dikkat çeken Öztuna, hafız ve ses sanatçısı olan Kani Karaca'nın da hocası olduğunu belirtmiştir (2006:344 C1). 11 Mayıs 1980 tarihinde vefat etmiştir. Konya Turizm Derneği tarafında yayınlanan "Mevlevi Ayinleri" adında bir de eseri olan Heper'in Hisar-buselik Mevlevi Ayini ve çeşitli formlarda 15 eseri vardır.

1.2.10. Alaeddin Yavaşca

1 Mart 1927 tarihinde Kilis'te doğan Alaeddin Yavaşca, ses sanatçısı, musiki hocalığı ve besteci ünvanlarına sahiptir (Öztuna, 2006:492 C2). İlk ve orta okulu Kilis'te tamamladıktan sonra, liseyi 1 yıl Konya'da, 2. ve 3. sınıfları İstanbul'da tamamlayan Alaeddin Yavaşca, 1951'de İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'ni bitirerek 1955'de kadın doğum müteassısı olmuştur. Musiki hayatına Kilis'te 8 yaşındayken aldığı keman dersleri ile başlayan Yavaşca, daha sonra İstanbul'da Sadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk, Dr. Suphi Ezgi, Hüseyin Sadettin Arel, Zeki Arif Ataerğın, Nuri Halil Poyraz, Refik Fersan, Mesut Cemil Bey, Ekrem Karadeniz, Süleyman Erguner ve Dr. Selahattin Tanur gibi hocalardan ders almış, 1950'de İstanbul Radyosu'nda solist icracı olarak göreve başlamıştır (Yavaşca, 2002:?). TRT, Kültür Bakanlığı, Milli Eğitim Bakanlığı gibi kurumların bünyesinde çeşitli kurullarda görevler yapan Yavaşca, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuari Profesörlüğü'ne atanmış ve burada Ses Eğitimi Bölümü Başkanlığı yapmıştır. Alaeddin Yavaşca'nın Acem makamında bir Mevlevi Ayini ve 500 civarında çeşitli formlarda besteleri vardır. 25 taş plak, 15 plak, 15 cd doldurduğu ve "Türk Musikisi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri" isimli bir kitabı olduğu bilinmektedir (Yavaşca, 2002:?).

1.2.11. Cüneyd Kosal

3 Kasım 1931 tarihinde İstanbul'un Sultanahmet semtinde dünyaya gelmiş olan sanatçı, eğitimini Bolu Feyz-i Cumhuriyet İlkokulu, İstanbul Şişli Ortaokulu ve Zonguldak Mehmet Çelikel Lisesi'nde tamamlamış, ardından İstanbul Tıp Fakültesi'ne başlamış olsa da musiki çalışmalarına verdiği önemden dolayı eğitimini yarım bırakmıştır. İlkokul yıllarından itibaren güzel bir sese sahip olduğu için çevresinden de teşvik gören Cüneyd Kosal, lise son sınıfta eline geçen kanun sazını kendi kendine öğrenmiş, üniversite yıllarında ses sanatçısı olarak Üsküdar Musiki Cemiyeti, Üniversite Korusu ve özel topluluklarda musiki çalışmalarını sürdürmüştür. Üniversite Korusu'na girdiği tarihten itibaren ses sanatçılığını bırakmış ve kanun sanatçılığına ağırlık vermiştir. Askerlik hizmetinden sonra, İstanbul Radyosu Müzik Yayınları Müdürlüğü'nde memur olarak görev aldığı,

İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korusu kurucu kadrosunda görev aldığı, İstanbul Devlet Tarihi Türk Müziği Topluluğu'nun kurucuları arasında yer aldığı bilinmektedir. Cüneyd Kosal, 60 yıllık çalışmasının ürünü olan nota arşivini İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti projesi kapsamında İSAM Kütüphanesi'ne devrederek kamuya kazandırmıştır. Cüneyd Kosal'ın Saz Eserleri, Beste, Semai, Durak, Şarkı, Köçekçe ve İlahi formunda eserlerinin yanı sıra Nişabur makamında bir Mevlevi Ayini olduğu bilinmektedir. (Güntekin, 2010:172-173)

1.2.12. Sadun Aksüt

26 Ekim 1932 tarihinde Amasya'da doğmuş olan Aksüt, ailesiyle beraber geldiği İstanbul'da Belediye Konservatuarına girmiş ve burada Şefik Gürmeriç ve Kemal Gürses'den dersler almıştır. Takip eden yıllarda Hüseyin Sadettin Arel ve Subhi Ezgi ve Laika Karabey ile çalışmış, Laika Karabey'den Tanbur öğrenimine 1950'lerin başlarında Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde İzzettin Ökte'den dersler alarak devam etmiştir. Takip eden yıllarda İstanbul Radyosu ve İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda görev almış olan sanatçının farklı formlardaki eserlerinin yanı sıra Sazkâr makamında bir Mevlevi Ayini bulunmaktadır ("Sadun Aksüt", <http://www.biyografi.net/kisiyrinti.asp?kisiid=851>, 07-08-2012).

1.2.13. Cinuçen Tanrıkorur

29 Şubat 1938 tarihinde İstanbul'da doğan Cinuçen Tanrıkorur, 1956'da İtalyan Lisesi'ni, 1963'de Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirerek yüksek mimar diploması almıştır (Öztuna, 2006:374 C2). 8 yıl İmar ve İskan Bakanlığı'nda çalıştığı, TRT Müzik Dairesi başkanlığı yaptığı, İstanbul ve Ankara Radyoları'nda ud icracılığı, Konya Selçuk Üniversitesi ve Bağdat Konservatuarı'nda ders verdiği bilinen Tanrıkorur'un uzun yıllar sağlık sorunları ile mücadele ettiğine dikkat çeken Öztuna, tedavi için Amerika'da iki yaşadıktan sonra İstanbul'a döndükten kısa bir süre sonra 62 yaşında öldüğünü belirtmiştir (2006:374 C2). Şedd-i Saba, Gülbuse, Zavil-Aşiran makamlarını terkip eden Tanrıkorur, ud çalmayı kendi kendine

öğrenmiş ve hazırladığı “Ud Metodu” ile Ercüment Berker’in başkanlığındaki bir komisyon ile TRT büyük ödülünü kazanmıştır. Yayınladığı plak ve kompakt diskleri, sık sık verdiği konferansları ve musiki kitapları ile ün kazanan Tanrıkorur’un ilk bestesini 14 yaşında yaptığına dikkat çeken Öztuna, çeşitli formlarda 400 civarında bestesi olduğunu belirtmiştir (2006:374 C2). Cinuçen Tanrıkorur, Bayati-araban, Evcara, Zavil-aşiran ve Nişaburek makamlarında Mevlevi Ayini bestelemiştir. Tanrıkorur’un ilk bestelediği ayin olan Bayati-araban Mevlevi Ayini, Konya Turizm Derneği’nin 1979’da düzenlediği Mevlevi Ayini Beste Yarışması’nda birinci olmuştur. Aynı yarışmada ikinciliği Necdet Tanlak’ın Neveser Mevlevi Ayini, üçüncülüğü ise Zeki Atkoşar’ın Acemkürdi Mevlevi Ayini kazanmıştır (Tanrıkorur, 2003:242).

1.2.14. Bekir Sıdkı Sezgin

1 Temmuz 1936 tarihinde İstanbul Şehremini’de doğan Bekir Sıdkı Sezgin’in babası hafız Hüseyin Efendi Kadiriyye’den Şeyh Sıtkı Necmeddin Efendi’nin halifelerinden olduğuna dikkat çeken Özalp, annesi ise Feride Hanım olan Sezgin’in lise öğrenciliği döneminde İstanbul Konservatuvarı’nda musiki dersleri aldığını belirtmiştir (2000:333 C2). Üç buçuk yaşında başladığı hafızlığı beş yaşında tamamladığı bilinen Bekir Sıdkı Sezgin’in ses icracılığının yanı sıra dini ve dini karakterli olmayan çeşitli formlarda eserleri olduğu, Mevlevi Ayini formunda ise Muhayyer-sünbüle makamında bir eseri bilinmektedir (Özalp, 2000:334 C2). Sezgin, 1996 yılında vefat etmiştir.

1.2.15. Fırat Kızıltuğ

13 Ocak 1935 tarihinde Bayburt’ta doğan yazar, şair, bestekâr, viyolonsel ve ud sanatkârı Fırat Kızıltuğ, 1957 yılında Trabzon Öğretmen Okulu’nu bitirdikten sonra yurdun çeşitli yerlerinde ilkokul öğretmenliği ve fotoğrafçılık yapmış, müzik bilgilerini İstanbul Belediye Konservatuvarı ve İleri Türk Müziği Konservatuvarı’nda ilerletti. Viyolonsel, solfej ve usul dersleri almıştır. 1956-1966 yılları arasında İleri Türk Müziği Konservatuvarı Derneği’nde çalışan Kızıltuğ,

1963-1976 arasında Münir Nurettin Selçuk yönetimindeki İstanbul Belediye Konservatuvarı İcra Heyeti'nde yer almış olup, 1976-2000 yılları arasında İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nda viyolonsel icracısı görevini sürdürmüştür. Sanatçının, farklı formlarda eserleri bulunmakla beraber Hisar makamında bir de Mevlevi ayini bestelemiştir (“*Fırat Kızıltuğ 50. Sanat Yılına kutluyor*” 28-01-2011, <http://www.bayburtpostasi.com.tr/kultur/muzik/3206-firat-kiziltug-50-sanat-yilini-kutluyor>, 07-08-2012).

1.2.16. Ali Rıza Avni Tınaz

1931'de İzmir'de doğan besteci, 1935'de Ankara'ya gelerek eğitimini burada tamamladıktan sonra yeniden İzmir'e yerleşerek burada İzmir Radyosu Yayın Şefliği yaptığı, çeşitli yayın organlarında inceleme yazıları yayınladığı ve “Ses ve Saz Dünyamızdan” adındaki programı hazırladığı bilinmektedir. Musiki çalışmalarına Saip Egüz'den nota ve solfej dersleri alarak başlayan Ali Rıza Avni Tınaz daha sonra Ankara Musiki Cemiyeti'ne katılmış ve burada Hayri Yenigün, Fehmi Tokay, Nuri Halil Poyraz gibi hocalardan yararlanmıştır. 1950'de ilk beste çalışmalarına başlayan Tınaz'ın dini ve dindışı formlarda 120'nin üzerinde eseri olduğu, Mevlevi Ayini formunda ise Nevâ makamında bir eseri olduğu bilinmektedir. Ali Rıza Avni Tınaz 29 Mart 1995 tarihinde İzmir'de vefat etmiştir (Özalp, 2000:331-332 C2).

1.2.17. Mutlu Torun

Müziğe mandolinle başlamış olan ve daha sonra ud ve gitar'a yönelen Torun, eğitiminin ilk yıllarında İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği ve Musiki Kültür Derneği'ne devam etmiş, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı İcra Heyeti konserlerinde 1972-1973 yıllarında misafir ud sanatçısı olarak yer almıştır. Andrea Paleologos'tan klasik gitar, daha sonra İspanya'da Pepe Rodriguez, Rafael Nogales ve Nino Ricardo'yla flamenko gitar çalışmış, Niyazi Sayın, Akagündüz Kutbay (Ney), Cüneyd Orhon, İhsan Özgen (Kemençe), Ruhi Ayangil (Kanun) gibi sanatçılarla ikili-üçlü enstrüman grupları ile, Türkiye'nin pek çok şehirlerinde ve yurt dışında konserlere katılarak resitaller vermiş, radyo ve televizyon yayınlarına

katılmıştır. Cemal Reşid Rey, Cenan Akın, İstemihan Taviloğlu ile çalışmış olan sanatçı 1 Mevlevî Ayini, 15 İlahi, 46 Saz Eseri (ayrıca ud için çok sayıda küçük-büyük etüdler), Türk Musikisi sazları için 13 çok sesli eser, ud ve yaylılar için Süit Kosertant, değişik formlarda 42 sözlü eser, 17 çocuk şarkısı, klasik ve flamenko gitar için 19 eser, çok sesliliğe uyarlanan 26 eser bestelemiş, beste, aranje ve icrasıyla 4 film müziği, 2 tiyatro müziği ve çok sayıda reklam müziği yapmıştır. Halen Haliç Üniversitesi'nde öğretim üyesi olan besteci, açılışından başlayarak İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda eğitimci olarak çalışmış ve bu kurumdan emekli olmuştur ("*Biyografi*", <http://www.mutlutorun.com/biyografi/>, 06-05-2012).

1.2.18. Doğan Ergin

23.01.1941'de Çanakkale'de doğan Doğan Ergin iyi bir musikişinas olan babasının geçtiği eserleri dinleyerek ilk musiki bilgisini babasından almış, babasının yanında Musullu Ama Hafız Osman Bey'in talebesi olan Melekzade Muallim Münib Pekin'den Türk Musikisi'nin inceliklerini öğrenmiştir. Neyzen Hayri Tümer'in kendisine ney ve ney hakkında notlar göndermesi Doğan Ergin'in ney üflemeye başlamasına vesile olduğu ve daha sonra İstanbul Radyosu'nda beraber icralarda bulunduğu Niyazi Sayın'ın büyük etkisi olduğu bilinmektedir. İlk, orta ve lise eğitimini Çanakkale'de tamamlamıştır. Liseyi bitirdikten sonra çalışmaya başladığı Milli Eğitim ve Sivil Savunma Müdürlükleri'ndeki görevinden 1962'de ayrılarak İstanbul Belediye Konservatuvarı'na gelen Ergin, daha öğrenciyken icra heyetinde neyzen olarak çalışmıştır. 1963 yılında hocası Sadedin Heper'in isteğiyle Mevlana'yı anma törenlerine neyzen olarak katılmaya başlamış, 1983 yılından vefat ettiği tarihe kadar törenlerde neyzen başı sıfatıyla katılmış ve mutrip heyeti başkanlığını sürdürmüştür. 1966'da İstanbul Radyosu'nun açtığı sınavlara katılarak Radyo yayınlarına neyzen olarak katılmış, Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Korosu'nun yanı sıra özel olarak oluşturmuş olduğu gruplarla musiki çalışmalarına devam etmiştir. TRT repertuarında farklı formlarda eserleri olan sanatçının kendi terkipli olduğu Ferahnak Aşiran makamında bir de Mevlevî Ayini vardır ("*Neyzen Doğan Ergin*", <http://www.neyyapimi.net/ney/tr/unlu-neyzenler/1247-neyzen-dogan-ergin.html>, 06-05-2012).

1.2.19. Hasan Esen

Sivas'ta doğan Hasan Esen'in müziğe 70'li yılların başında kemanla başladığı ve daha sonra ud öğrendiği bilinmektedir. Liseyi bitirdikten sonra İstanbul'a gelerek İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'na girerek burada İhsan Özgen'den kemençe öğrendiği aynı zamanda Niyazi Sayın, Bekir Sıdkı Sezgin, Alaeddin Yavaşca, Haydar Sanal, Cahit Atasoy, İnci Çayırılı, Nida Tüfekçi, Hurşit Ungay, Kani Karaca, Necdet Varol gibi hocalardan musiki dersleri aldığı bilinmektedir. 1981 yılında kemençe sanatçısı olarak TRT'de göreve başlayan Hasan Esen'in bir kemençe metodu, 5 müzik albümü olan sanatçı farklı formların yanı sıra Mevlevi Ayini formunda da eserleri vardır (Esen, H.; "Özgeçmiş", <http://hasanesen.com/ozgecmis.asp>, 05-07-2012).

1.2.20. Fatih Salgar

1954 yılında Adana'da doğan Fatih Salgar, ilk ve orta öğretimini burada tamamladıktan sonra İstanbul Üniversitesi Eski Ön Asya Dilleri ve Kültürleri Bölümü ile İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Müziği bölümünü bitirmiştir. Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nda sanatçı ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim elemanı olarak görev yapmıştır (Salgar 1995:?). Fatih Salgar ayrıca, Uşşak makamında bir de Mevlevi Ayini bestelemiştir (Tanrıkorur, 2003 :129).

1.2.21. Ahmet Çalışır

18.12.1966 tarihinde Konya'da doğan ve ilkokulu bitirdikten sonra hafızlığını tamamlayan sanatçı, Kur'an-ı Kerim güzel okuma yarışmalarında dereceler elde etmiştir. Lise yıllarında Neyzen Sadreddin Özçimi'nin talebesi olmuş ve hocasının kurduğu Konya İhtifal Heyeti ile 1986 yılında düzenlenen mukabelelerde ilk defa ayinhan olarak yer almış, hocasının İstanbul'a tayini ile Konya İhtifal Heyetini Çelebigandan Ahmet Salahaddin Hidayetoğlu ile çalıştırmıştır. 1990 yılında Kültür Bakanlığı'nın açtığı imtihanı kazanarak Konya Türk Tasavvuf Musikisi Topluluğu'na ses sanatkârı olarak atanmış, SÜ Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi

Bölümü'nden mezun olmuştur. 1994 yılında Türk İlleri Vakfı Tasavvuf Musikisi Korusu'nu, 1996 yılında ise Konya Büyükşehir Belediyesi'nin talebi üzerine hocası Salahaddin Hidayetoğlu ile birlikte Türk Musikisi İcra Heyeti ve Sema Topluluğu'nu kurmuştur. 1996 yılında Konya Tasavvuf Musikisi Topluluğu'na genel sanat yönetmeni olarak atanmıştır. 1998 yılında Konya Tasavvuf Musikisi ve Mevlevi Kültürünü Araştırma Derneği'ni kurmuştur. Amerika Birleşik Devletleri New England Konservatuvarı ve Harward Üniversitesi'nde Türk İslam Musikisi ve Kur'an Tilaveti konulu seminerler vermiştir. 1998 yılında İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'na tayin olmuştur. 2003 yılından bu yana Konya Türk Tasavvuf Musikisi Topluluğu'nda sanat hayatına devam etmektedir. Farklı formlardaki eserlerinin yanı sıra Hicaz, Uşşak, Rast ve Çargâh makamlarında dört adet Mevlevi ayini bestelemiştir ("Özgeçmiş", <http://www.ahmetcalisir.com/ozgecmis>, 11-07-2012).

1.2.22. Gürsel Koçak

1977'de İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Müziği bölümünde musiki çalışmalarına başlayan Gürsel Koçak'ın İsmail Hakkı Özkan, Süheyla Altmışdört, Dürdane Altan, Muazzam Sepetçioğlu, Bekir Sıdkı Sezgin ve Kani Karaca gibi değerli hocalardan yararlanmış, 1983 yılında mezun olduktan sonra İstanbul Üniversitesi'nde sanatçı öğretim elemanı olarak göreve başlamıştır. 2004 yılından bu yana İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Musikisi İcrâ Heyeti Şefi olarak görevine devam eden Koçak, Vecdidil makamında bir Mevlevi Ayini bestelemiştir ("*İstanbul Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı TM icra Heyeti Şefi Gürsel Koçak*", <http://www.uzmantv.com/uzman/istanbul-universitesi-devlet-konser-vatuvari-tm-icra-heyeti-sefi-gursel-kocak>, 11-07-2012).

2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

İkinci alt problem: Zeki Atkoşar kimdir?

1954 yılında Eskişehir’de doğan ve ilköğrenimini Eskişehir’de, Pilot Bnb. Ali Tekin İlkokulu’nda, Ortaokul ve Liseyi Bursa Erkek Lisesi’nde parasız yatılı olarak tamamlamış olan Atkoşar, 1978 yılında Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Kimya Mühendisliği Yüksek Okulu’ndan mezun oldu ve bir süre özel sektörde çalıştıktan sonra, 1984 yılında Anadolu Üniversitesi Eczacılık Fakültesi’de uzman olarak göreve başladı. 1988 yılında Analitik Kimya Alanı’nda yüksek lisansını, 1994 yılında doktorasını tamamlamış olan Atkoşar, 2002 yılında doçent, 2010 yılında profesör ünvanlarını aldı. Zeki Atkoşar evli ve 1 erkek çocuk babasıdır.

Musiki alanındaki çalışmalarına 1974 yılında Eskişehir Musiki Derneği’nde amatörce başladı. 1979 yılında Konya Turizm Derneği’nce açılan Mevlevi Ayini Beste Yarışması’nda 3.lük ödülü aldı. Aynı derneğin 1984 yılında açtığı bir diğer yarışmada da 2 adet 2.lik ödülüne layık görüldü. 1996 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından Dede Efendi’nin 150. ölüm yıldönümü münasebetiyle açılan beste yarışmasında da 1.lik ve 2.lik ödülleri kazandı. Çeşitli yarışmalarda kazandığı ödül, mansiyon ve teşvikler bulunmaktadır.

Peşrev, Saz Semaisi, İlahi, Kâr, Kâr-ı Natık, Beste, Yürük Semai, Şarkı gibi formlarda besteleri olan Zeki Atkoşar’ın TRT repertuarında kayıtlı 14 eseri olup 1979-2000 yılları arasında bestelediği Acemkürdî, Dilkeşhaveran, Mâhur, Muhayyer, Sazkâr, Şeddisabâ, Şehnaz-Buselik ve Şevk-efzâ makamlarında 8 adet Mevlevi Ayini bulunmaktadır.

Şekil 1. Besteci Zeki Atkoşar'ın Bir Fotoğrafi



Şekil 2. Cüneyd Kosal ve Zeki Atkoşar'ı Birarada Gösteren Bir Fotoğraf



3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Üçüncü alt problem: Zeki Atkoşar'ın Mevlevi Ayini besteciliğine yönelik düşünceleri nelerdir?

Atkoşar, Mevlevi Ayini besteciliği için gerekli kişisel müzikal donanım konusunda öncelikli olarak iyi bir musiki bilgisi, literatüre hakimiyet, gönül, niyet şeklinde sıralarken, birinci sorunun cevabında bu konuya kısmen cevap verdiğini hatırlatarak, bunlara sahip olan bir bestecinin zaten Mevlevi Ayini bestelemeye niyetleneceğini vurgulamıştır. Musiki bilgisine sahip bir bestecinin, edebiyat bilgisinin yanında Farsça'da bilmesinin önemli olduğunu söyleyen Atkoşar, Farsça çeviriyi tam yapamasa bile en azından anlayabilecek seviyede Farsça bilmesi ya da bilen birisine danışmak suretiyle manalandırması gerektiğini vurgulamış, aksi halde güfteyi yanlış manalandırması durumunun ciddi sorunlara yol açacağını belirtmiştir. Örnek olarak; Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevi Ayini'nin ilk kıtası olan “Mahest ü nemîdanem hurşîd-i ruhat yane” güftesinin “yüzün ay mıdır, güneş midir nedir bilmiyorum” anlamına geldiğini belirten Atkoşar, bu güftenin “mahest” kelimesini bir bütün olarak değil de “ma” ve “hest” şeklinde ayırarak yapılan tercümede “biz var mıyız” şeklinde gülünç bir anlam çıkacağına dikkat çekerken, edebiyat ve Farsça bilgisinin Mevlevi Ayini besteciliğindeki önemini vurgulamıştır.

Şekil 3. Zeki Atkoşar'la Yapılan Görüşmeden Görsel Bir Kesit



Edebiyat bilgisine sadece bestecilikle ilgilenenlerin değil herkesin ihtiyacı olduğunu belirtirken, “Bilmez isen edebiyat, o gaflette ebedi yat” sözünü hatırlatan Atkoşar, edebiyatla ilgili olarak şunları paylaşmıştır;

“Edebiyat herkese lazımdır, çünkü edepten geliyor. Edep de bedii duygularla alakalıdır ve yüksek duygular lazımdır. “Bediiyyat” ise ancak ibda edilecektir ve onu yaptığınız zaman “el-mübdî” ismi tecelli edecektir. Eğer böyle bir tecelli oluyorsa, zaten “bediiyyat” ibda ediliyordur ve yüksek bir eser ortaya çıkacaktır.”

Bunları gerekli şartların asgarisi olarak yani olmazsa olmazlar şeklinde belirten Atkoşar, bunların yanında görgü, bilgi, ahlak, yetişme tarzı, çevre ve iştihak gibi unsurlarında önemli olduğunu altını çizmiştir. Mevlevî Ayini besteciliğinin kişiye kazandırdıkları ile ilgili olarak Atkoşar, “bazen çok şey kazandırır, bazen ise hiç bir şey kazandırmaz” şeklinde ifade ederken, eğer hiç bir şey kazandırmıyorsa yapılan eserin zaten bir anlamı olmadığını ve tozlu raflarda yok olmaya mahkum olduğunu belirtmiştir. Ancak ortaya çıkan eseri takdir edecek kişilerin olduğu bir ortamda “marifet iltifata tabîdir” sözünün yerine geleceğine dikkat çekmiştir. Mevlevî Ayini besteciliğinin besteciye direkt olarak kazandırdıklarının başında ise, bestecinin kendi musiki bilgisinin ve zevkinin çitasının yükselmesi olduğunu vurgulayan Atkoşar, bundan sonraki süreçte bestecinin bu çitayı daha da yükseltmek istediğinden dolayı kötü eserler ortaya çıkartamayacağına işaret ederken, bunun besteciliğin yanında kişilik açısından da önemli olduğunu, zevk ve kültür çitasını yükselten bir kişinin her zaman daha iyiye gideceğini belirtmiştir. Atkoşar bu konuyla ilgili olarak son olarak şu sözleri paylaşmıştır;

“Keşke herkes Mevlevî Ayini bestelemeye niyet etse. Öylesine bir şeyler bile karalasa, ortaya iyi ya da kötü bir eser çıkacaktır ve takdir-i hüda maksada matuf bir şey olacaktır. Mevlevî Ayini ile hemhal olmak himmet getirir.”

Mevlevî Ayini’nin temel karakteristikleri denildiğinde öncelikle bestecinin özelliklerine değinilmesi gerektiğine vurgu yapan Atkoşar, Mevlevî Ayini besteciliğinin özel bir dal olmadığını, bestecinin bilgisi ve ilhamı dahilinde her formda eserler besteleyebileceğini belirtirken, bestelenen Mevlevî Ayini’nin usulüne uygun olması için bir takım kriterlere ihtiyaç olduğuna dikkat çekmiştir.

Mevlevî Ayini besteleyecek kişinin öncelikle bu konuya olan ilgisindeki samimiyeti ve istekliliğini vurgulayan Atkoşar, musiki bilgisi, literatüre hâkimiyet, iyi seviyede edebî bilginin yanında az da olsa Farsça ve Arapça bilgisi ve tasavvuf

bilimi gibi konularda bilgi birikiminin gerekliliğini belirtmiştir. Ateist bir kişiden dini formda eser bestelemesinin beklenemeyeceğine dikkat çekerken buna bağlı olarak bir inanç sisteminin de sayılan kriterler arasında önemli bir yeri olduğuna işaret etmiştir. Atkoşar, genellikle Mevlevihaneler’de Mevlevi kültürüne hakim olarak yetişen Mevlevi Ayini bestecilerinin yanında, kendisi Mevlevi olmadığı halde Mevlevi Ayini besteleyen bestecilerin de olduğuna dikkat çekerken, bunun tersi olarak kendisi Mevlevi olduğu halde farklı tarikatlara ait dini formlarda eserler besteleyen bestecilerinde olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Mevlevi Ayini besteciliğinin karakteristikleri denildiğinde tek başına bir Mevlevi Ayini bestecisi modeli göstermenin çok doğru olmadığını belirtirken, eski Mevlevi Ayini bestecilerine bakıldığında yukarıda sıraladığımız kriterlerin tamamının kendilerinde görüldüğünü öne sürer.

Mevlevi Ayinleri’nin teknik özelliklerinin ise kompozisyon teknikleri konusu içerisinde yer aldığını belirten Atkoşar, Şarkı, Saz Semaisi, Peşrev ya da herhangi bir musiki formunun nasıl kendine has bir formatı ve teknik özellikleri varsa, bir form olarak Mevlevi Ayinleri’nin de kendine has özellikleri olduğunu belirtmiştir. Bu özellikleri diğerlerinden ayıran bazı net çizgiler olduğunu belirtirken, Mevlevi Ayinleri’nin selam adı verilen dört bölümden oluşmasının dört haneden oluşan bir Peşrev’e olan benzerliğine, güfteli bir eser olduğu için diğer güfteli eserlerdeki prozodi konularının Mevlevi Ayinleri’nde de geçerliliğine dikkat çekmiştir. Mevlevi Ayinleri’nde usulün önemine işaret eden Atkoşar, Mevlevi Ayinleri’nde kullanılan usullerin başlı başına bir araştırma konusu olduğunu belirtmiştir. Her usulün kullanılıp kullanılmayacağını tartışma konusu olduğunu belirten Atkoşar, Mevlevi Ayinleri’nde belli başlı usullerin kullanıldığına dikkat çekmiştir. Atkoşar, Mevlevi Ayini’nin öncelikli olarak göze çarpan teknik özelliklerini şöyle sıralamıştır; bölümler, bu bölümlerde kullanılan usuller, bu usullere uygun güfteler, bu güftelerin seçimi. Belirli kurallara bağlı kalarak bestelenen bu formun içerisinde ilham ve gönül meselesinin önemine vurgu yapan Atkoşar, besteciliğin bu bölümünü “besteciye tanınan bir özgürlük alanı” olarak tanımlamıştır. Makam ve güfte seçiminin de belirli kurallara bağlı olarak bestecinin seçme şansını kullanabileceğini belirtirken, önceleri Rast, Uşşak, Saba ve Hicaz gibi daha çok zühd ve takva ifadesine yatkın olan makamlar seçildiğini ve Karcıgar, Bayati-Araban gibi makamlardan Mevlevi Ayini

bestelenip bestelenemeyeceği konularının tartışıldığına dikkat çeker. Ayrıca, musiki literatüründe bu makamlarda bilinen Bolahenk Nuri Bey'in Karcıgar makamında, Rakım Elkutlu'nun Karcıgar makamında ve Cinuçen Tanrıkorur'un Bayati-Araban makamında bestelediği Mevlevi Ayinleri'ne dikkat çekmiştir. Mevlevi Ayini bestelerken seçilen makamın karakteristikleri ile Ayin-i Şerif'in ruhaniyetinin bütünleştiği sürece çok önemli olmadığını belirten Atkoşar, önceleri tiz sesleri kullanan makamların akort sorunu yaratabileceği ihtimalinden dolayı tercih edilmediğine dikkat çekerken, günümüzde ise farklı akortların kullanılmasının bu sorunu ortadan kaldırdığını ve Muhayyer, Bayati-Araban, Evcara ve hatta Kürdilihicazkar gibi tiz sesleri kullanan makamlarda da Mevlevi Ayini bestelenebildiğini belirtmiştir.

Mevlevi Ayinleri'nde usul konusunun artık belirlenmiş olduğunu belirten Atkoşar, besteciye birinci selamda Devri-Revan ya da Düyek, üçüncü selamda Devr-i Kebir ya da Frenkçin gibi alternatifler sunularak bestecinin seçimine bırakıldığına dikkat çekerken, ikinci ve dördüncü selamda kullanılan Evfer usulü ve üçüncü selamdaki Yürük Semai usulleri gibi bölümlerin değişmez kuralları olduğunu da belirtmiştir. (Bu bölüm, Zeki Atkoşar'la 26 Haziran 2012 tarihinde yapılmış görüşme'ye dayanmaktadır)

4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Dördüncü alt problem: Zeki Atkoşar'ın 19.yüzyıl ve sonrası Mevlevi Ayini kullanımına yönelik düşünceleri nelerdir?

19. yüzyıl denildiğinde III. Selim ve Dede Efendi'nin öne çıktığı dönemler olduğunu belirten Atkoşar, Mevlevi tarikatına mensup olan III. Selim'in Suzidilara Mevlevi Ayini'nin en popüler Mevlevi Ayinleri'nden olduğunu belirtmiştir. III. Selim ile aynı çağda yetişmiş Dede Efendi'nin musikinin en önemli temsilcilerinden olmasında III. Selim'in teşviklerinin büyük önemi olduğuna vurgu yaparken bazı musiki tarihçilerinin "III. Selim'in ilgisi ve dikkati olmasaydı Dede Efendi olmazdı" sözünün doğruluğuna dikkat çekmiştir. 19. yüzyılın ilk örneklerinden olan III. Selim'in padişahlık döneminde bestelediği bilinen Suzidilara Mevlevi Ayini'nin 1800'lerde mi yoksa 1700'lerin sonunda mı bestelendiği sorusunun cevabını vermek

tam olarak mümkün olmasada 19. yüzyılın başındaki bir örnek olarak sayılabileceğini belirtmiştir. Sonraları Dede Efendi'nin Yenikapı Mevlevihanesi'nden aldığı feyz ve III. Selim'in teşvikleri ile Saba, Saba-Buselik, Neva, Hüzzam ve Ferahfeza makamlarında bestelediği Mevlevi Ayinleri'nin döneminde ve günümüze kadar gelen sonraki dönemlerde önemli bir yere sahip olduğunu belirten Atkoşar, Şevk-u Tarab Mevlevi Ayini'nin ise Dede Efendi tarafından bestelenmediğini, Ali Nutki Dede'nin bu ayini Dede Efendi'ye hediye ettiğine dikkat çekmiştir. Dede Efendi'nin vefatından sonra öğrencilerinin bu formda besteler yaptığını belirtmiş, bu dönemin en önemli bestecilerinden biri olan Zekai Dede'nin Dede Efendi'nin çizgisinde devam ettiğine ve Zekai Dede'nin yetiştirdiği öğrencilerinde musikide önemli yere sahip olduklarına vurgu yapan Atkoşar, tekke ve zaviyelerin kapatılmasından sonra Mevlevi musikisinin hiçbir zaman yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmadığını vurgularken, sadece bir süreliğine suskunluğa eriştiğini, 1925'den sonraki dönemde de Mevlevi Ayini besteciliğinin devam ettiğini belirtmiştir. Bu son dönemde yetişen bazı Mevlevi Ayini bestecilerini Hüseyin Sadettin Arel, Alaeddin Yavaşca, Bekir Sıdkı Sezgin, Cüneyt Kosal, Doğan Ergin, Cinuçen Tanrıkorur, Mutlu Torun, Ahmet Çalışır, Hasan Esen şeklinde sıralayan Atkoşar, bu bestecilere ait bazı Mevlevi Ayinleri'nin icra edildiğini (meydan gördüğünü) de vurgulamıştır. 19. Yüzyıl içerisinde bestelenen Mevlevi Ayini sayısı ile 1925'den sonraki dönemde bestelenen Mevlevi Ayini sayısının neredeyse aynı olduğunu belirtirken, sayının aynı ya da fazla olmasının kalite ile doğru orantılı olup olmadığı konusunun da altını çizen Atkoşar, son yıllarda UNESCO ve Türkiye'nin sema gösterisi ve Mevlevi Ayini'ne olan ilgisinin arttığını belirtirken, bu formun tarihsel süreçteki değerlendirmesinde kötümser bir tablo olmadığını ve bu sanatın devam ettiğini vurgulamıştır.

Mevlevi Ayinleri'nin ilk örneklerinin tahmini olarak 1400'lü yıllara ait olduğunu belirten Atkoşar, günümüze kadar geçen 7 asırlık süreçte değişen bilgiler, zevkler ve anlayışların tersine, Mevlevi Ayini formunun bariz bir değişikliğe uğramadığına dikkat çekmiştir. Pençgah, Dügâh ve Hüseyini makamlarındaki Beste-i Kadim'lerden Bayati Mevlevi Ayini'ne kadar olan süreçte başka Mevlevi Ayinleri'nin bestelenip bestelenmediğinin bilinmediğini vurgulayan Atkoşar, diğer bütün Mevlevi Ayinleri'nin Beste-i Kadimler'in örnek alınarak bestelendiğini ve bu

sebeple bütün Mevlevi Ayinleri'nin birbirine olan benzerliğinin altını çizerken, istisnai olarak bazı Mevlevi Ayinleri'nde geleneğin dışına çıkılarak farklılıklar olduğuna dikkat çekmiştir. Müsahib Ahmed Ağa'nın Hicaz Mevlevi Ayini'nin ikinci selamında Evfer usulü yerine Ağır Aksak Semai usulünün kullanılması, Dede Efendi'nin Bestenigar Mevlevi Ayini'nin üçüncü selamında 6 zamanlı Darp usulünün kullanılmasını buna örnek olarak verirken, bu durumun Mevlevi Ayini formatında değişikliklere gidildiği anlamına gelmediğinin altını çizen Atkoşar, bunu bestecinin o anki hissettiği bir ruh hali olabileceği gibi küçük bir değişiklik ya da yenilik olarak yorumlamıştır. Hüseyin Sadettin Arel'in usul tercihi konusunda Devri Turan, Yürük Aksak, Evsat, Nim Devir, Çenber, Ağır Aksak Semai, Curcuna ve Durak Evferi gibi daha farklı usulleri değişik selamlarda kullandığına dikkat çekerken, bu usullerde sema yapılıp yapılamayacağı sorusunun semazenlere sorulması gereken teknik bir konu olduğunu belirtmiştir. Mevlevi Ayini formu üzerinde farklı usul kullanımı gibi değişikliklerin yanında, güfte üzerinde yapılan değişikliklerinde hoş karşılanmadığına dikkat çeken Atkoşar, Mevlevi Ayini güftelerinin ağırlıklı olarak Hz. Mevlana'nın şiirlerinden olması gerektiğinin altını çizerken, Hz. Mevlana'ya ait olan her şiirin de Mevlevi Ayini'nde kullanılamayacağını, şiirin vezni ile usul arasındaki ilişkinin dikkate alınması gerektiğini belirtmiştir.

Hz. Mevlana dışındaki şairlerin güftelerinin de Mevlevi Ayini içerisinde belirli yerlerde kullanıldığını ancak bu oranın Mevlevi Ayini güftesinin tamamında bir-iki kıtayı geçmeyeceğini belirtmiştir. Mevlevi Ayini güftesinin tamamında Hz. Mevlana dışında bir şaire ait güftenin tercih edilemeyeceğine dikkat çeken Atkoşar, Haşim Bey'in bestelediği Suzinak Mevlevi Ayini'nde Nazif Dede'ye ait güfteyi tercih etmesinin Mevlevilerce boykot edildiğini ve Konya Çelebisi tarafından uyarı aldığını belirtirken, son yıllarda bestelenen bazı Mevlevi Ayinleri'nde Hz. Mevlana'ya ait güftenin günümüz Türkçe'si ile çevirisinin kullanılmasının da Mevlevi müntesipleri tarafından sıcak bakılmadığının altını çizmiştir.

Mevlevi Ayinleri'nde orjinalle sadık kalınarak Farsça güftelerin tercih edilmesi kuralının, bu formun değişime uğramama sebeplerinden bir tanesini olduğunu vurgulayan Atkoşar, usul yapısı, bölümlerin teşkili ve güfte seçiminde ki kuralların Mevlevi Ayini formunu bir koruma altına aldığını belirtirken, bunun tersi

örneklerin Şarkı formunda görüldüğüne işaret ederken 150 sene önceki Şarkı formu ile günümüzdeki şekli arasında tanınamayacak kadar büyük değişimler olduğuna dikkat çekmiştir. Mevlevî Ayinleri'nin muhafaza altına alınmış bir form olmasında bestecilerin bu konudaki hassas tutumlarının öneminin altını çizen Atkoşar, kimilerine göre Mevlevî Ayinleri'nin ilahi bir koruma altında olduğu inancının da var olduğunu belirtmiştir.

Mevlevî Ayinleri'nin neden hala bestelendiği konusu ile ilgili olarak Atkoşar, Mevlevî Ayini'nin ruhaniyetiyle ilgili dini duyguların öne çıkmasının bu konuya teşvik ediciliğinin altını çizerken, Mevlevî Ayini formunun diğer formlara göre bestelenmesindeki teknik zorluklara bağlı olarak kişisel bir ego tatmini olabileceği ihtimalini de belirtmiş ancak bu duygularla bestelenen bir Mevlevî Ayini'nin kalitesi ile ilgili değerlendirmeyi Mevlevî Ayini'nin sunulduğu dinleyicilerin yapabileceğine dikkat çekmiştir.

Atkoşar, Muallim Naci'ye ait olan "Marifet iltifata tabîdir, müşterisiz meta zayîdir" sözünü hatırlatırken, yapılan işi takdir edecek bir kesimin de karşı tarafta olması gerektiğine işaret etmiştir. Tekkelerin kapatılmasının gönüllerdeki meseleyi bitirmeyip sadece yasal bir düzenleme getirdiğini belirtirken, son yıllarda UNESCO ve Türk Hükümetleri'nin Mevlevî Ayini ve sema gösterisini bir kültür mirası olarak değerlendirmesinin Mevlevî Ayini besteciliğinin hala devam etmesinde önemli rolü olduğunu belirten Atkoşar, Mevlevîliğin müessesese olarak olmasa da zuhurat olarak kısmen de olsa varlığını devam ettirdiğinin altını çizerken, her yıl Konya'da ve birçok yerde bu kültürün yaşatıldığını belirtmiş, ancak belirli bir ücret karşılığı düğünlerde ya da çeşitli organizasyonlarda yapılan gösterilerin bu kültüre zarar verdiğine ve bunun bir disiplin altına alınması gerektiğine, sema'nın bir gösteri veya dans değil bir ibadet şekli olduğuna dikkat çekmiştir.

Atkoşar, sözlerine Ahmed Celaleddin Dede'ye ait Asumandır kubbesi hem ahteran avizesi / En ziya-bahşâ kanadili güneşle mahtır / Seddolunmakla tekaya kaldırılmaz zikr-i Hak / Cümle mevcudat zakir kainat dergahtır mısralarını eklemiştir. (Bu bölüm, Zeki Atkoşar'la 26 Haziran 2012 tarihinde yapılmış görüşme'ye dayanmaktadır)

5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Beşinci alt problem: Zeki Atkoşar'ın Mevlevi Ayini besteciliğine katkıları nelerdir?

Öncelikle “kantite” ile “kalite”nin farklı şeyler olduğunu belirten Atkoşar, çok sayıda olmasının kaliteyi gerektirmediğini, kaliteli bir tane eserin sıradan olan bin tane eserden çok daha değerli olduğuna dikkat çekmiştir. 1979 yılından bugüne kadar kendisinin 8 adet Mevlevi Ayini bestelediğini belirtmiştir. Atkoşar, ilk Mevlevi Ayini bestesiyle ilgili olarak şunları paylaşmıştır:

“1979 yılında Konya Turizm Derneği'nin açmış olduğu bir yarışma ile başladım. Bir gazetenin köşesinde tesadüfen gördüğüm bir ilan üzerine birkaç günde tamamen deneme mahiyetinde karalayıp yolladığım Acem-kürdi Mevlevi Ayini idi. Şimdiki birikimim ile ona baktığım zaman, keşke o haliyle ortaya çıkmasaydı dediğim olmuştur. Çünkü geleneksel kullanımdan biraz farklı teknikler kullanmıştım ve çok keyifli gelmemiştir ama o şekilde ortaya çıktı ve öylece kaldı. Mesela küçük bir yerinde prozodik bir bozukluk vardı. “Ben bilmez idim gizli ayan hep sen imişsin” güftesinde “açık, belli” anlamına gelen “ayan” kelimesinin melodide “meclis, senato” anlamına gelen “ayan” şeklinde okunmasına bağlı olarak anlam farklılığı oluşmuştur. Ama o şekilde tescil edildiği için düzeltme şansımız olmamıştır.”

İlk Mevlevi Ayini'nden kazandığı tecrübelerle 1980'li yıllarda ikinci bir Mevlevi Ayini bestelemeye başladığını belirten Atkoşar, daha önce bu formda kullanılmayan bir makam olarak Muhayyer makamını tercih ettiğini ve bu defa teknik olarak Mevlevi Ayini formu kurallarına oldukça yakın bir eser ortaya çıkarttığına dikkat çekmiştir.

Kullanılan melodilerin güzel olup olmadığı, beğenilip beğenilmeyeceği konusunun kişisel zevkle ve dinleyicilerle belirleneceğinin altını çizen Atkoşar, 1985'de Feyzi Halıcı'nın başkanlığındaki Konya Turizm Derneği bünyesinde ikinci kez düzenlenen Mevlevi Ayini Beste Yarışması'na yine daha önce bu formda kullanılmayan Sazkâr ve Mâhur makamlarında bestelediği iki Mevlevi Ayini ile katıldığını belirtmiştir. Acemkürdi, Sazkâr ve Mâhur makamlarındaki üç Mevlevi Ayini'nin de yarışmada dereceye girdiğini belirten Atkoşar, bu konudaki en büyük teşvikin bu yarışmalardan aldığı dereceler olduğuna dikkat çekmiştir.

Atkoşar o yıllarla ilgili olarak şunları paylaşmıştır:

“İlk defa 1979 yılında Muhammed İkbâl adına verilen üçüncülük ödülünü almak için Konya'ya gittiğimde 25 yaşında bir delikanlıydım ve beni kimse tanımadı. Böyle genç birini karşılarında görmek oradakilerin çok ilgisini çekmişti. Onlar beni

tanımasa da ben radyo ve televizyondan orada bulunan Cinuçen Tanrıkorur, Cüneyt Kosal, Kani Karaca, Doğan Ergin, Abdi Coşkun gibi isimlerin hepsini tanıyordum. “Bunu nasıl besteledin?”, “sana bunları kim öğretti?” gibi sorularla beni sıkıştırmışlardı. “Bana bunları kimse öğretmedi, kendi kendime besteledim” şeklinde verdiğim cevaplara inanmayarak “muhakkak sana birisi el vermiştir” demişlerdi. Oysa o yıllarda Eskişehir’de bu konularla ilgilenen ve bana öğretecek kimse yoktu. Sonraki yıllarda bu iltifatların teşviki ile diğer Mevlevî Ayinleri’ni besteledim. 1985’de katıldığım birinciliği hiç kimseye vermedikleri yarışmada iki Mevlevî Ayini’nin ikisi de ikincilik kazandı. Acemkürdi, Sazkâr ve Mâhur makamlarındaki bu üç Mevlevî Ayini benim bestecilik kariyerimdeki önemli noktalar’dır.”

Şekil 4. *İhtifal Mutrıp Heyeti’ni Gösteren Bir Fotoğraf Konya-1981 (ayakta sağdan beşinci sırada Zeki Atkoşar yer almaktadır.)*



Sonraki yıllarda uzun bir süre Mevlevî Ayini bestelediğini belirten Atkoşar, Dilkeşhaveran Mevlevî Ayini’nin üçüncü selama kadar olan bölümünü besteledikten uzun bir süre sonra geri kalan kısmını tamamladığını belirtmiştir. 1996 yılına kadar olan uzun bir süre içerisinde yine Mevlevî Ayini bestelediğini söyleyen Atkoşar, Şehnaz-buselik Mevlevî Ayini’nin ortaya çıkışı ile ilgili olarak şunları paylaşmıştır;

“1997 Zekai Dede’nin ölümünün yüzüncü senesiydi. Zekai Dede Şehnaz-buselik, Tahir-buselik, Hicaz-buselik, Neva-buselik gibi Buselikli makamları çok severdi ki kendisinin bu makamlarda birçok klasik takımı vardır. O yıl sanıyorum kimse Zekai Dede için bir şey yapmıyordu ve yüzüncü yıl gibi yuvarlak rakamlar kolay kolay

denk gelmez. Ben de yüzüncü yıl münasebetiyle, o niyetle merhumun ruhuna ithaf ederek Şehnaz-buselik Mevlevi Ayini besteledim. Güzel bir şey çıktı ortaya, çünkü yarışma gibi bir beklentisi olmadan sadece rıza için bestelendi. Bu çalışmamı Cinuçen Tanrıkörur’la paylaştığımda Tanrıkörur: ”Zekai Dede ile ilgili TRT bünyesinde ya da herhangi bir yerde yarışma gibi etkinlikler düzenlenmese de, senin Şehnaz-buselik Mevlevi Ayini’n onların gören ve bilen ruhlarına beli yarimenli fatihalar olarak çoktan ulaşmıştır” diyerek beni teselli etmişti.”

Sonraki yıllarda Cinuçen Tanrıkörur’un terkip ettiği Şedd-i Saba makamında bir Mevlevi Ayini bestelediğini belirten Atkoşar, böyle bir çalışma içerisinde olduğunu kendisiyle paylaşmak istediği bir dönemde Tanrıkörur’un vefat ettiğini ve bu Mevlevi Ayini de Cinuçen Tanrıkörur’un ruhuna ithaf ettiğini belirtmiştir. Son olarak Şevk-efzâ Mevlevi Ayini’ni ise bir Konya ziyaretinden dönüşte bestelediğini ve böylece ortaya çıkan 8 adet Mevlevi Ayini’nin sayıca önemsiz olduğunu tekrar vurgulayan Atkoşar, eserlerin icra edilip edilmemesi ya da beğenilip beğenilmemesinin musiki ile ilgilenen kişilerin kanaatine bağlı olduğuna dikkat çekmiştir. Atkoşar son olarak şunları paylaşmıştır;

“Son yıllarda birçok kişinin Mevlevi Ayinleri ile hemhal olduğunu görmekteyiz. Bu hem musiki açısından hem de musikişinaslar açısından sevindirici bir durumdur. En azından geçmişi hatırlamak ve onu yaşatmak için önemlidir. Bestelenen eserlerin meydan görmesi, yani çalınıp çalınmamasının bir önemi yoktur ve o niyetle de yapılmamalıdır. Eskiden Mevlevihaneler bir uygulama alanıydı ve Padişah’ın teşviki önemliydi. Ancak günümüzde Mevlevi Ayini bestecilerinin eserlerini ortaya çıkartırken çalınıp çalınmamasına bakmadıkları çok açıktır ve bu yüzden önemlidir. Yani herhangi bir beklentisi olmadan gönülle yapılmaktadır. Böyle çalışmaların devam edeceğini umuyorum. Özellikle genç arkadaşlar bu konuda çok meraklılar. Keşke Ağır Semai, Yürük Semai, Beste gibi diğer klasik formlar da revaçta olsa... Onların Mevlevi Ayini gibi güfte zorlukları yoktur, Türkçe güfteler de kullanılabilir. Allah herkese kolaylık versin.” (Bu bölüm, Zeki Atkoşar’la 26 Haziran 2012 tarihinde yapılmış görüşmeye dayanmaktadır)

Aşağıdaki tablolar (Bkz. Tablo 5, Tablo 6, Tablo 7, Tablo 8) Zeki Atkoşar’ın Mevlevi Ayinleri dışında kalan eserlerine işaret etmektedir. Ayrıca kendi bestelemiş olduğu Mevlevi Ayinleri tezin ekler kısmında verilmiş olup buradaki güfte açıklamaları da bestecinin kendisine aittir. (Bkz. Ek1, Ek2, Ek3, Ek4, Ek5, Ek6, Ek7, Ek8)

Tablo 5. Zeki Atkoşar'ın Mevlevi Ayinleri Dışında Kalan Eserleri

Acemaşîran İlahi (Usul: Sofyan) <i>İşidin ey yarenler kıymetli nesnedir aşk</i> (Güfte: Yunus Emre);
Acemaşîran <i>Salkım söğüt gibi eğilim ayaklarına</i> (Güfte: Güray Atkoşar) Şarkı (Usul: Düyek);
Acem-Buselik Beste (Usul: Çifte Düyek) <i>Mesnevî şevkini eflake çıkarmış</i> <i>nay'ız</i> (Güfte: Yahya Kemal Beyatlı)
Acem-Buselik Şarkı (Usul: Aksak Semai) <i>O mağrur gözlerin sevdaya hiç</i> <i>kanmaz mı zannettin</i> (Güfte: Güray Atkoşar) ;
Bayat-i Araban Şarkı (Usul: Aksak) <i>Eline ermez elim ancak ayağın tutmada</i> (Güfte: Mevlana Rubailerinden çeviri);
Beste-İsfahan Şarkı (Usul: Ağır Aksak) <i>Boş yere geçmiş ömürler, bunca</i> <i>gam, bunca emek</i> (Güfte: Zeki Atkoşar);
Bestenigar İlahi (Usul: Değişmeli Sofyan) <i>Hak bir gönül verdi bana ha</i> <i>demedden hayran oldu</i> (Güfte: Yunus Emre);
Bestenigar Şarkı (Usul: Aksak) <i>Bezm-i ihvan bize Gülşen gibi hüsn ü</i> <i>anlıdır</i> (Güfte: Zeki Atkoşar);
Buselik Çocuk Şarkısı (Usul: Nim Sofyan) <i>Gönül bir buğday gibi</i> (Güfte: Mevlana'dan çeviri);

Tablo 6. Zeki Atkoşar'ın Mevlevi Ayinleri Dışında Kalan Eserleri (devam)

Buselik Fantezi (Usul: Nim Sofyan) <i>Ettiler dost nazarında</i> (Güfte: Feyzi Halıcı);
Buselik Kâr-ı Natık (Usul: Ağır Aksak) <i>İstesem bir buse vermez Buselik'ten nev-civan</i> (Güfte: Zeki Atkoşar);
Buselik Şarkı (Usul: Müsemmen) <i>Bahçeler yaprakla dolmuş, sonbaharın cilvesi</i> (Güfte: Zeki Atkoşar);
Dügâh İlâhi (Usul: Sofyan) <i>Sensin Kerim, sensin Rahim, Allah sana sundum elim</i> (Güfte: Yunus Emre);
Ferahnak-Aşiran Kâr (Usul: Hafif) <i>Düçar-ı elem olsa da ister yine harı</i> (Güfte: Zeki Atkoşar);
Hicaz İlâhi (Usul: Sofyan) <i>Arayı arayı bulsam izini</i> (Güfte: Yunus Emre);
Hicaz İlâhi (Usul: Sofyan) <i>Varsam bir amile sorsam hilimi</i> (Güfte: Yunus Emre);
Hicaz İlâhi (Usul: Evsat) <i>Nidem ben bu gönül ile benim ile bir dem durmaz</i> (Güfte: Yunus Emre);
Hicaz Kâr-ı Natık (Usul: Değişmeli) <i>Daim gözün aydın ola ey hemdem-i canım</i> (Güfte: Mustafa Tahralı);

Tablo 7. *Zeki Atkoşar'ın Mevlevi Ayinleri Dışında Kalan Eserleri (devam)*

Hisar-Buselik Şarkı (Usul: Aksak) <i>Güller ki bütün mevsim usanmış kanamaktan</i> (Güfte: Munis Faik Ozansoy);
Hüseyini İlahi (Usul: Sofyan) <i>Şol cennetin ırmakları akar Allah deyu deyu</i> (Güfte: Yunus Emre);
Hüseyini İlahi (Usul: Curcuna, Düyek) <i>Sen bunda garip mi geldin</i> (Güfte: Yunus Emre);
İsfahan Şarkı (Usul: Müsemmen) <i>Ey gönül, derdin, gamın var işte derman</i> <i>böyledir</i> (Güfte: Mevlana'dan çeviri);
İsfahan Tevşih (Usul: Evsat) <i>Bir ilahi nurusun sen, hem yerin hem göklerin</i> (Güfte: Mevlana'dan çeviri);
Kürdi'li Hicazkar Şarkı (Usul: Aksak) <i>İki kor parçası yakmış beni, boş söz</i> <i>gerisi</i> (Güfte: Mevlana'dan çeviri);
Mâhur Şarkı (Usul: Yürük Aksak) <i>Her sevda bir neş'edir, gülüştür her gönüle</i> (Güfte: Güray Atkoşar);
Muhayyerkürdî Şarkı (Usul: Semai) <i>Tel tel düşen perçem için yıllarca ardından</i> <i>senin</i> (Güfte: Güray Atkoşar);
Neva-Buselik Nakış Yürük Semai (Usul: Yürük Semai) <i>Bana sen can ü</i> <i>cihansın, ne edem can ü cihanı</i> (Güfte: Mevlana'dan çeviri);

Tablo 8. *Zeki Atkoşar'ın Mevlevi Ayinleri Dışında Kalan Eserleri(devam)*

Suz-i Dil Şarkı (Usul: Aksak) <i>Eski bir hüznünü saklar gibi suskun kapımı</i> (Güfte: Zeki Atkoşar);
Suz-i Dil Şarkı (Usul: Müsemmen) <i>Ben sanırdım alem içre hiç bana yar</i> <i>kalmadı</i> (Güfte: Niyaz-i Mısrî);
Şeddisabâ Saz Semaisi (Usul: Aksak Semai)
Şehnaz Şarkı (Usul: Aksak) <i>Yel değil bu ney sesi ateşle aşk</i> (Güfte: Mevlana'nın Mesnevi'si 9. ve 10. beyitler);
Şevk-efzâ Şarkı (Usul: Aksak) <i>Kime mecburum o simîn-ber'e sor, sorma bana</i> (Güfte: Vasıf);
Şevk-efzâ Şarkı (Usul: Müsemmen) <i>Sen ona serkeş, cefakar, işveli dildar ver</i> (Güfte: Mevlana'dan çeviri);
Tahir-Buselik İlahi (Usul: Düyek) <i>Bir İlahi nurusun sen, hem yerin hem</i> <i>göklerin</i> (Güfte: Mevlana'dan çeviri);
Uşşak İlahi (Usul: Sofyan) <i>Hak çalabım hak çalabım sencileyin yok çalabım</i> (Güfte: Yunus Emre);
Zavil Şarkı (Usul: Aksak) <i>Büyülerdi bakışın hep beni, boş söz gerisi</i> (Güfte: Mevlana'dan çeviri);

Tablo 9. *Zeki Atkoşar'ın Bazı Yarışmalarda Ödül Alan Eserleri*

1979: Konya Turizm Derneği, Mevlevi Ayin-i Şerif'i Beste Yarışması 3.lük ödülü
1980: Eskişehir Yunus Emre Beste Yarışması 2.lık ödülü
1984: Eskişehir, Yunus Emre Beste Yarışması 2.lık ödülü ve Mansiyon
1984: Konya Turizm Derneği, Mevlevi Ayin-i Şerif'i Beste Yarışması 2 adet 2.lık ödülü
1985: Eskişehir Yunus Emre Beste Yarışması Mansiyon
1996: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Dede Efendi Beste Yarışması 1.lık ve 2.lık ödülü
2001: Yalova Musiki Derneği Yürüyen Köşk Beste Yarışması Mansiyon
2007: Konya Büyükşehir Belediyesi Mevlana Şiirleri Beste Yarışması Mansiyon

Şekil 5. *Konya Turizm Derneği, Mevlevi Ayin-i Şerif'i Beste Yarışması 3. 'lük Ödülü, 1979*



Şekil 6. *Konya Büyükşehir Belediyesi Mevlana Şiirleri Beste Yarışması Mansiyon Ödülü, 2007*



Şekil 7. *Konya Turizm Derneği, Mevlevi Ayin-i Şerif'i Beste Yarışması 3.'lük Ödülü, 1979*



Şekil 8. *Eskişehir, Yunus Emre Beste Yarışması 2.'lik Ödülü, 1980*



Şekil 9. *Konya Turizm Derneği, Mevlevi Ayin-i Şerif'i Beste Yarışması 2 Adet 2.'lik Ödülü, 1984*



Şekil 10. *Eskişehir, Yunus Emre Beste Yarışması 2.'lik Ödülü, 1984*



Şekil 11. *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Dede Efendi Beste Yarışması 1. 'lik Ödülü, 1996*



Şekil 12. *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Dede Efendi Beste Yarışması 2. 'lik Ödülü, 1996*



Şekil 13. Yalova Yürüyen Köşk Beste Yarışması Mansiyon Ödülü, 2001



Tanrıkorur, Atkoşar'dan şöyle bahsetmiştir:

“Heyecanla beklediğim sonuçlar açıklandığı zaman benim ayinimin birinci olduğunu öğrenince adeta inanmamıştım. Necdet Tanlak’ın Nev’eser ayini ikinci, Zeki Atkoşar’ın Acemkürdi ayini üçüncü olmuş, bayağı isim sahibi 10-15 kadar yarışmacının gönderdiği çalışmalarsa elenmişti. Sonuçlar açıklandıktan sonra Feyzi Ağabey beni tebrik etmiş, “Üçüncü ödül senin bir talebenmiş” demişti. Benimse Eskişehir’de ayin besteleyebilecek bir talebem yoktu. Yanlıştır deyip geçtim. Birkaç gün sonra, derneğin bürosunda otururken, kıvrıkcık saçlı, sarışın, gözünde şişe dibi kalınlığında gözlüğüyle zayıf bir genç girdi içeriye. Sema gösterisine gitmek için biletin nereden alınacağını soruyordu çekingen bir tavırla. Nasıl oldu bilmiyorum, “Sizin adınız ne?” diye soracağım tuttu; “Zeki Atkoşar efendim” demez mi? “Yani sen şu Eskişehir’den katılan Acemkürdi ayinin bestekârı olan kişi misin?” Evet anlamında başını sallayıp önüne baktı. Ne güzel, ne temizdi benim Anadolu insanım! Hemen kalkıp tebrik edip yanaklarını öptüm ve bir yerden bulduğum giriş davetiyesini verdikten sonra, “Sana da güfteyi hoca mı gönderdi?” diye sordum. “Hangi hoca?” dedi. Sadeddin Heper’i hiç tanımadığımı anlayınca “Gel seni tanıştırayım” dedim ve doğruca Sema Otel’inin lobisinde mukabele saatine kadar dostlarıyla sohbet etmekte olan hocaya gittik. “Efendim, bu bey Zeki Atkoşar” deyince, karşısındaki gencecik ayin bestekârına hayretle bakıp “Maşallah evladım, gel seni bir öpeyim bakayım” deyip çocuğu kucakladı. Benimde gözlerim yaşardı. Niye mi? Ayinleri, semaya, ney ve kudüm meşklere, Kur’an ve Mesnevî dersleri ve 1001 günlük edeb-i irfan çilesiyle Mevlevî tekkeleri kapatılalı 54 yıl olmuş, yılda bir defa Konya’da yapılan ayinler turistik bir gösteri mahiyetini almıştır. İşte bu kökü kurutulmuş ağaç, 54 yıl sonra umulmadık bir yerinden meyve veriyor, babasının bozacı dükkanında çalışan Eskişehirli gencecik bir kimyager kalkıp ayin besteliyor ve yaşayan en yetkili uzmanların jürisince ödüle layık görülüyordu...” (2003:242)

Eskişehir’li eğitimci, koro şefi ve bestekâr Danyal Mantı ile 22 Ekim 2012 tarihinde yapılan görüşmede Mantı, Atkoşar ile ilgili olarak şunları paylaşmıştır:

“Zeki Hocamla tanışmamız yaklaşık 30 yılı bulmaktadır. Bu zaman içerisinde musiki ile ilgili pek çok konuda bilgi alışverişlerimiz, ortak çalışmalarımız ve hatta bilimsel tartışmalarımız çok olmuştur. Kendisi bir konservatuar mezunu olmamakla birlikte pek çok konservatuar mezunundan bilgice üstündür. Kendi kendini yetiştirmesi sayesinde musiki konusunda çoğu kişinin başvurduğu bir kaynaktır. Ben de çoğu zaman kütüphane yerine hocamın bilgilerine başvurmuşumdur. Kendinin bir başka özelliği de eski yazı ve dil konularına olan yakınlığıdır. Eskiden yazılmış ve okunamaz halde bulunan pek çok eserin notasını günümüz sistemine adapte ederek yeniden yazması özellikle genç nesil açısından büyük bir şanstır.

Zeki Atkoşar’ın Klasik Türk Musikisi konusundaki çalışmalarına bakıldığında hemen hemen her formda eserler yapabildiği görülmektedir. Ancak, bunların içinde dikkat çeken eserlerin başında Mevlevi Ayinleri geliyor. Ufak tefek şarkıların hemen herkes tarafından bestelenebildiği günümüzde bu forma karşı gösterdiği ilgi ve bu alanda bestelediği eserler özel bir önem arz etmektedir. Esasen şarkı formlarında bile neoklasik üslubu takip etmesi ve bu eserlerinin de çeşitli ödüller alması Zeki Hoca’nın bestecilik alanındaki çeşitliliğini göstermek açısından dikkate değerdir. Ancak, konumuzun gereği olarak sadece Mevlevi Ayinleri konusunda konuşmak gerekirse kendisinin bu alanda özel bir yeri vardır. Hem formun güçlüğü hem de literatürlerdeki sayı olarak azlığı Mevlevi Ayinleri’nin sıradan besteciler tarafından bestelenemediğini göstermektedir. Yani Mevlevi Ayini besteciliği işin ustalık kısmıdır denebilir.

Kendisinin bugüne kadar sekiz adet Mevlevi Ayini tertib ettiği görülmektedir. Form olarak klasik Mevlevi Ayinleri çizgisinde yapılan bu eserlerin, sadece makamlarına bakıldığında şimdiye kadar kullanılmamış makamlardan seçildiği dikkat çekmektedir. Bu makam seçimleri sadece literatürdeki boşlukların doldurulmasına yönelik olmayıp, bu formun günümüz makam ve usul anlayışıyla da bağdaşması bir yeniliktir. Zaten bu sekiz Mevlevi Ayini’nin dört tanesinin zamanımızın otoriteleri tarafından ödüle layık görülmesi bu düşüncemin bir kanıtı olarak görülebilir. Kendisinin bu çalışmalarına devam etmesinin musikimiz açısından büyük kazanç sağlayacağı düşüncesindeyim. Sağlıklı ve bereketli bir ömür içerisinde çalışmalarına devam etmesi en büyük temennimdir.”

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

“19. Yüzyıl Sonrası Mevlevi Ayini Besteciliği ve Besteci Zeki Atkoşar’ın Katkıları” konulu yüksek lisans tez çalışması yaklaşık bir yıllık bir çalışma süresini kapsamaktadır. Bu süre içerisinde konuyla ilgili kaynaklar taranmış, görüşmeler yapılmış ve edinilen bilgiler yazıya aktarılmaya çalışılmıştır.

Türk Musikisi’nin en büyük formlarından olan Mevlevi Ayini’nin karakteristik özellikleri hakkında bilgi verilirken, içerisinde dini ve dini karakterli olmayan çeşitli formları da barındırdığı göz önüne alınarak diğer musiki formları hakkında da bilgi verilmesi uygun görülmüştür. Mevlevi Ayini bestecisinin diğer musiki formları ile ilgili gerekli donanımına sahip olması gereksinimi de ayin besteciliğinin zorluğunu ve bu bestecilerinin önemini ortaya koyduğu tespit edilmiştir.

Birinci alt probleme ilişkin saptanan bulgulardan, 19. yüzyıl öncesinde bestecileri bilinmeyen Pençgah, Hüseyini ve Dügâh makamlarındaki “Beste-i Kadim” adı verilen eserler ile Mevlevi Ayini ve Mevlevi Ayini besteciliğinin temellerinin atıldığı ve sonraki dönemlerde de gerek Mevlevi tarikatına mensup gerekse bu tarikata gönül vermiş birçok bestecinin bu formda eser bestelediği görülmüştür.

16. yüzyılda 3 Mevlevi Ayini (Beste-i Kadim), 17. yüzyılda 6 Mevlevi Ayini ve 3 besteci, 18. yüzyılda 8 Mevlevi Ayini ve 3 besteci, 19. yüzyılda 47 Mevlevi Ayini ve 29 besteci, 20. yüzyılda 103 Mevlevi Ayini (bunlardan 51 tanesi Sadettin Arel’e ait) ve 28 besteci olduğu tespit edilmiştir.

İkinci alt probleme ilişkin saptanan bulgulardan, Zeki Atkoşar’ın kimya alanında akademisyen olarak çalışmaya devam ederken, profesyonel anlamda herhangi bir eğitim almadığı halde musiki alanında yaptığı çalışmalar ve elde ettiği başarılar görülmektedir.

Üçüncü alt probleme ilişkin saptanan bulgulardan, Zeki Atkoşar’ın Mevlevi Ayini besteciliği ile ilgili olarak, musiki bilgisi, literatüre hâkimiyet, edebiyat, Farsça bilgisi gibi gerekliliklerin önemine işaret ettiği ve Mevlevi Ayini besteciliğinin kişinin müzikal zevkine önemli ölçüde katkıları olduğu tespit edilmiştir.

Dördüncü alt probleme ilişkin saptanan bulgulardan, Zeki Atkoşar'ın 19. yüzyıl ve sonrası Mevlevi Ayini kullanımına yönelik düşünceleri doğrultusunda, III. Selim, Dede Efendi ve Zekai Dede gibi bestecilerin Mevlevi Ayini besteciliğine önemli katkılarının olduğu ve etkilerinin sonraki yüzyıllarda da devam ettiği görülmüştür. Mevlevi Ayini ve sema gösterisinin bir kültür mirası olarak görülmesi ve desteklenmesinin Mevlevi Ayini besteciliğinin devam etmesinde önemli rol oynadığı tespit edilmiştir.

Beşinci alt probleme ilişkin saptanan bulgulardan, Zeki Atkoşar'ın bestelemiş olduğu çeşitli formlarda eserlerinin yanı sıra, Mevlevi Ayini formunda Acemkürdi, Sâzkâr, Mâhur, Muhayyer, Dilkeşhâveran, Şeddisabâ, Şevkefzâ ve Şehnaz-bûselik makamlarındaki sekiz adet eseri ile Türk Musikisi literatürüne sağladığı katkılar çeşitli yarışmalarda aldığı ödüller ve uzman görüşlerinin ışığında tespit edilmiştir.

Araştırma sonucundaki önerilerimiz ise aşağıdaki şekilde sıralanmaktadır;

1. Türk Musikisi geleneğinin önemli bir uzantısı olan Mevlevi Ayini bestecileri ile ilgili olarak lisansüstü çalışmaların yapılması gerekmektedir.

2. 19. yüzyıl sonrasında bestelenmiş olan Mevlevi Ayinleri'nin icrasına önem verilmeli ve işitsel olarak kayıt altına alınmalıdır.

3. Mevlevi Ayini besteciliği, müzik eğitim kurumlarında bestecilik teknikleri alanında ders niteliğinde verilmelidir.

4. Çeşitli kurumlarca Mevlevi Ayini beste yarışmaları düzenlenerek bu formda yeni eserlerin bestelenmesi teşvik edilmelidir.

KAYNAKÇA

- Ak, A. (2002). *Türk Musikîsi Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ak, A. (2009). *Türk Din Musikîsi Cami ve Tekke Musikîsi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aksoy, B. (1985). “Tanzimattan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma”, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayın., cilt: 5, İstanbul: 1212-1236, 1985.
- Aksüt, S. (1993). *Türk Musikîsinin 100 Bestekârı*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Arel, S. (1954). Mevlevî Musikisi ve Ayinleri, *Musiki Mecmuası Sayı:73*.
- Arslan, F. (2007). *Safiyüddîn-i Urmevî Ve Şerefiyye Risalesi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Banarlı, N. (1997). *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (1998). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2008): *Musikiden Müziğe*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berker, E. (1986). Türk Musikisinin Dünü, Bugünü, Ve Yarını, *Türk Musikisinin Dünü, Bugünü, Ve Yarını*, Haz.Feyzi Halıcı. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Can, Ş. (1997). *Konularına Göre Açıklamalı Mesnevi Tercümesi*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Cihan, K. (2009). *İbni Sina Ve Estetik*, Ankara: Beyaz Kule Yayınları.
- Çakır, S. (2006). *Toplumsal Bilimlerde Yeni Yöntem Anlayışı ve Temel Yaklaşımlar*, Isparta: Fakülte Kitabevi.
- Çevikoğlu, T. (2008): *Sema'nın Sadası*, İstanbul: Türkiye Finans Kültür Yayınları.
- Ergun, S. (1943): *Türk Musikisi Antolojisi*, İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası.
- Erguner, S. (2003). *Rauf Yekta Bey*, İstanbul: Kitabevi Yayın.
- Gölpınarlı, A. (1942). *Mevlana Celaleddin, Dîvan-ı Kebîr*, İstanbul: Maarif Matbaası.

- Gölpınarlı, A. (1953). *Mevlana'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Güntekin, M. (2010). *İstanbul'un 100 Musikîşinası*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Heper, S. (1974). *Mevlevî Ayinleri*, Konya: Konya Turizm Derneği Yayınları.
- Işın, E. (1994). *Mevlevîlik, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- İnançer, Ö. (1994). *Mevlevî Musikisi Ve Sema, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- Kam, R.F. (?) Tanbur *Radyo*, c.1, s.81-82 akt. M.N. Özalp (2000) *Türk Musikisi Tarihi*, s.166 İstanbul: MEB yay.
- Kanar, Y. (1992). *Mevlana Celaleddin Rumi*, İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Karasar, N. (2006). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Ankara: Nobel Yayınları.
- Önder, M. (1976): *Türk Ansiklopedisi*, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Önder, M. (1998). *Mevlana ve Mevlevîlik*, İstanbul: Aksoy Yayıncılık.
- Özalp, M. N., (2000). *Türk Musikisi Tarihi*, c I-II İstanbul: MEB yay.
- Özkan, İ. (2006), *Türk Musikîsi Nazariyatı ve Usulleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özkan, İ. (2008): Giriş, Fatih Salgar (yazar) *Mevlevî Ayinleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Öztuna, Y. (1986). *Sadettin Arel*, Ankara: Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Musikîsi*, c I-II Ankara: Orient Yayınları.
- Rauf Yekta Bey (1986) çev. Orhan Nasuhioğlu *Türk Musikisi*, İstanbul:Pan yay. akt. E.Hatipoğlu, (2011). *Mevlevî Ayinleri Makamlar Ve Geçkiler*, İstanbul: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Salgar, F. (2001). *III. Selim, Hayatı-Sanatı-Eserleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Salgar, F. (2005). *50 Türk Müziği Bestekârı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Sanal, H. (1988) Ahenk *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*:517 c1, İstanbul: TDV yay.

- Say, A. (1992). *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: Başkent Yayınevi.
- Stewart ve Cash (1985). *Interviewing: Principles and practices*, Dubuque, IO:Wm. C. Brown Pub. akt.A.Yıldırım ve H.Şimşek (2005) *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara:Seçkin yay.
- Şapolyo, E. (1964). *Mezhepler ve Tarikatlar Tarihi*, İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Tanrıkorur, C. (1977). *Türk Musikîsinin Sanat Dönemleri, ?*: TRT Müzik Dairesi Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Saz ü Söz Arasında*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Uludağ, S. (1954). *Mevlana-Musiki, Musiki Mecmuası*, Sayı172.
- Uslu, R. (2010). *Selçuklu Topraklarında Müzik*, Konya: Konya İl Kültür Ve Turizm Müdürlüğü.
- Üngör, E. (1981): *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi*, İstanbul: Eren Yayınları.
- Üngör, E. (1983): İbni Sîna'nın Musiki Yönü, *Uluslar arası İbni Sîna Sempozyumu* Uluslar arası İbni Sîna Sempozyumu Bildirileri, 17-20 Ağustos 1983, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Kütüphane Yayınları.
- Yahya, G. (2009): *Türk Musikîsi Rehberi*, Ankara: Maya Akademi Yayın.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Yiğitbaş, S. (1972). *Musiki İle Tedavi*, İstanbul: Yelken Matbaası.

İnternet Kaynakları

- Çevikoğlu, T.; “*Ayin-i Şerifler*”, <http://www.mutriban.com/mevlevi/ayin-i-serifler>, 08-09-2012.
- Esen, H.; “*Özgeçmiş*”, <http://hasanesen.com/ozgecmis.asp>, 05-07-2012.

“*Biyografi*” ,<http://www.mutlutorun.com/biyografi/>, 06-05-2012.

“*Fırat Kızıltuğ 50. Sanat Yılı kutluyor*” 28-01-2011, <http://www.bayburtpostasi.com.tr/kultur/muzik/3206-firat-kiziltug-50-sanat-yilini-kutluyor>, 07-08-2012.

“*İstanbul Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı TM icra Heyeti Şefi Gürsel Koçak*”, <http://www.uzmantv.com/uzman/istanbul-universitesi-devlet-konservatuvari-tm-icra-heyeti-sefi-gursel-kocak>, 11-07-2012.

“*Neyzen Doğan Ergin*”, <http://www.neyyapimi.net/ney/tr/unlu-neyzenler/1247-neyzen-dogan-ergin.html>, 06-05-2012.

“*Özgeçmiş*”, <http://www.ahmetcalisir.com/ozgecmis>, 11-07-2012.

“*Sadun Aksüt*”, <http://www.biyografi.net/kisiyrinti.asp?kisiid=851>, 07-08-2012.

EKLER

EK-1

ACEM KÜRDİ MEVLEVİ AYIN-I ŞERİFİ

ACEM-KÜRDÎ PEŞREV

DEVİR-İ KEBİR (♩=56)

ZEKİ ATKOŞAR

1.HÂNE

MÜLÂZİME

2.HÂNE

(ACEM-KÜRDÎ PEŞREV-2.SAYFA)

3.HÂNE



Musical notation for 3.HÂNE, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a series of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with a similar rhythmic pattern. The third staff features a more complex rhythmic structure with sixteenth notes. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and a repeat sign.

4.HÂNE



Musical notation for 4.HÂNE, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a series of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with a similar rhythmic pattern. The third staff features a more complex rhythmic structure with sixteenth notes. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and a repeat sign.

ACEM-KÜRDÎ MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ

BİRİNCİ SELÂM

DÜYEK (♩=120)

ZEKİ ATKOŞAR

BİŞ-NEV EZ NEY ÇÜN Hİ - KÂ - YET MÎ - KÜ - NED (SAZ... ..)

HEY HEY YÂ - Rİ MEN HEY HEY MÎ - Rİ - MEN

EZ CÜ-DÂ - YÎ - HÂ Şİ-KÂ - YET MÎ - - - KÜ - NED (SAZ... ..)

HEY HEY YÂ - Rİ - MEN HEY HEY MÎ - Rİ - MEN

KEZ NEY-İS - TÂN TÂ ME - RÂ BÛB - RÎ - DE - END (SAZ... ..)

HEY HEY YÂ - Rİ MEN HEY HEY MÎ - Rİ MEN

VEZ NE-FÎ - REM MER-DÛ ZEN NÂ - LÎ - - DE - END (SAZ... ..)

HEY HEY YÂ - Rİ MEN HEY HEY MÎ - Rİ MEN

SÎ-NE HÂ HEM ŞER-HÂ ŞER - HÂ EZ - FÎ - RÂK (SAZ... ..)

HEY HEY YÂ - Rİ MEN HEY HEY MÎ - Rİ MEN

(ACEM-KÜRDÎ MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-2.SAYFA)

The image displays a musical score for a piece titled '(ACEM-KÜRDÎ MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-2.SAYFA)'. The score is written on ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The lyrics are in a mix of uppercase and lowercase letters, with some words in all caps and others in title case. The lyrics are: TÂ - BÎ GÛ - YEM ŞER - HÎ-DER - DÎ İŞ - - TÎ - YÂK (SAZ... ..) HEY HEY YÂ - RÎ MEN HEY HEY MÎ - RÎ MEN HA-BER KÛN EY SÎ-TÂ - RE YÂ-RÎ MÂ RA HEY CÂ - NIM HEY SUL - TÂ - NI MEN HEY HÛN - KÂ - RI MEN KİDER - YÂ - BED DÎ-LÎ HUN - - HÂ - RÎ MÂ RÂ HEY CÂ - NIM HEY SUL - TÂ - NI MEN HEY HÛN - KÂ - RI MEN HA-BER KÛN AN TA-BÎ - BÎ Â - ŞI-KÂN RÂ HEY CÂ - NIM HEY SUL - TÂ - NI MEN HEY HÛN - KÂ - RI MEN KÎ TÂ ŞER - BET DÎ-HED BÎ - MÂ-RÎ MÂ RÂ HEY CÂ - NIM HEY SUL - TÂ - NI MEN HEY HÛN - KÂ - RI MEN Â - FE-RÎN EY MÂ - HÎ RÛ BER CÂ - NÎ TÛ

(ACEM-KÜRDÎ MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-3.SAYFA)

Musical score for 'ACEM-KÜRDÎ MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-3.SAYFA'. The score is written in a single system with ten staves. The lyrics are in Turkish and are placed below the corresponding musical notes. The music is in a 7/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: BER CE-MÂ - Lİ Bİ - HA - DÜ PÂ-YÂ - Nİ TÛ TÛ-Tİ-İ CÂ - NEM Bİ-ŞÛD HAY - RÂ - NÛ ZÂR (SAZ... ..) Z'AN ŞE-KER HÂN - - - Dİ LE-Bİ HAN-DÂ-Nİ TÛ BEN BİL-MEZ İ - - - DİM GİZ-Lİ A - YÂN HEP SEN - İ-MİŞ - SİN TEN - LER - DE VÛ CAN - - LAR-DA Nİ - HÂN HEP SEN İ-MİŞ - SİN YÂR YÂR YÂR MÂ - BÛ-DÛM AL - LAH (SAZ... ..) SEN - DEN BU Cİ - HÂN İÇ-RE Nİ - ŞÂN İS - TE-Rİ - DİM BEN Â - HİR BU - NU BİL - - - DİM Kİ Cİ - HÂN HEP SEN İ-MİŞ - SİN (SAZ... ..) YÂR YÂR YÂR YÂR MÂ - BÛ-DÛM AL - LAH

(ACEM-KÜRDÎ MEVLEVÎ ÂYİN-i ŞERÎFİ-4.SAYFA)

İKİNCİ SELÂM

EVFER (♩=90)

ÂH SUL - TÂ - NI ME - Nİ ÂH SUL - TÂ -
NI ME - - - Nİ ÂH
EN - DER Dİ - LÜ CÂN İ - MÁ - NI ME - Nİ
ÂH DER MEN Bİ - DE - Mİ - - - Mİ MEN
ZİN - DE ŞE - VEM ÂH
YEK CÂN Çİ ŞE-VED SÂD CÂ - NI ME - Nİ
TÂ MEN Bİ - Dİ - DEM RÛ - Yİ TÛ
EY ŞE - Mİ MÁ - Hİ RÛ - ŞE - NEM
HER - CÂ NE - Şİ - NEM HÛR - RE - MEM
HER - CÂ RE - VEM DER GÛL - ŞE - NEM

(ACEM-KÜRDÎ MEVLEVÎ ÂYÎN-i ŞERÎFÎ-5.SAYFA)

HER - CÂ HA - YÂ - LÎ ŞEH BÜ-VED
BÂ - ĞI TE - MÁ - ŞÁ GEH BÜ - VED
DER HER MA - KÂ - MI ĞİH RE-VEM
MEN İŞ - RE - Tİ BER MÎ - ZE - NEM
DER - HÂ E - ĞER BES - TE ŞE - VED
ZİM - HÂ-NI KÂ - Hİ ŞEŞ - DE-RÎ AN MÁ - Hİ - RÛ EZ LÂ -
ME - KÂN SER DER KÛ - NED DER REV - ZE - NEM
(TERENNÛM)
1 2 28/4

(ACEM-KÜRDÎ MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-6.SAYFA)

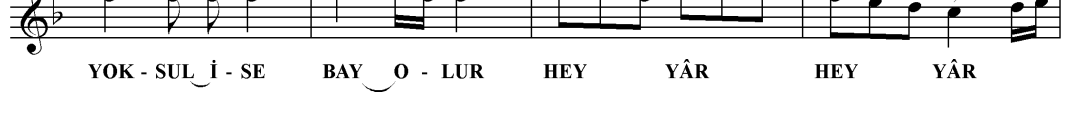
ÜÇÜNCÜ SELÂM

DEVİR-İ KEBİR (♩=56)



E - - ĞER BÎ - - - MEN HO - Şİ YÂ - RA
BE-Lİ MÎ - Rİ MEN BE SED DÂ - MEM
Çİ MÎ - BEN - Dİ BE - Lİ YÂ - Rİ MEN
VE ĞER MÁ - RÂ HE - MÎ - HAN - Dİ
BE - Lİ MÎ - Rİ MEN Çİ - - - RÂ
TÜN - Dİ NE - MÎ - HAN - Dİ BE - Lİ YÂ - Rİ
MEN KÜ - - - CÂ SÛD AH - DÜ PEY -
MÁ - NÎ BE-Lİ ŞÂ - Hİ MEN Kİ
MÎ - KER - - - Dİ NE - MÎ - GÛ - YÎ BE-Lİ ŞÂ - Hİ-
MEN KE - - Sİ - RÂ KO BE CÂ -

(ACEM-KÜRDÎ MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-7.SAYFA)



(ACEM-KÜRDÎ MEVLEVÎ ÂYÎN-I ŞERÎFÎ-8.SAYFA)

BÂ Y İ - SE SUL - TÂN O-LUR HEY CÂ - NIM

(TERENNÜM)

ÇÜN ÂN MES - TEM

ÇÜN ÂN MES - TEM MEN İM - RÛZ HEY YÂR Kİ Pİ - RÛ - ZE

NE-MÎ - DÂ - REM Zİ Pİ - RÛZ HEY DOST ÇÜN ÂN MES - TEM

ÇÜN ÂN MES-TEM Kİ İM - RÛZ HEY YÂR Kİ EZ ÇEN-BER

BÎ-RÛN ÇES - TEM MEN İM - RÛZ HEY DOST (TERENNÜM)

İM-RÛZ SE-MÂ ÂS-TÛ MÛ-DÂ - MES-TÛ SE-KÂ - Yİ GER-DÂN ŞÛ-DE BER

CE - Mİ KA-DEH - HÂ - Yİ A-TÂ - Yİ FER-MÂ - NI SE-KAL -

(ACEM-KÜRDÎ MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-9.SAYFA)

The musical score is written on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of several phrases of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The piece concludes with a double bar line and a 9-measure rest symbol.

LÂ - HÛ RE - SÎ - DEST BÎ-NÛ - ŞÎD İN TEN HE-ME CÂN ŞEV - Kİ ZÎ İH -
VÂ-Nİ SA-FÂ - Yİ (TERENNÛM)
A-CEP SER - VÎ A-CEP MÂ - HÎ A-CEP YÂ - KU-
TÎ MER - CÂ-NÎ HEY HEY A-CEP CİS - MÎ A-CEP AK - LÎ A-CEP İŞ - KÎ
A-CEP CÂ - NÎ HEY HEY YÂ - RÎ HEY YÂR DOS - TU HEY DOST
166
YÂ - RÎ HEY YÂR DOS - TU HEY DOST YÂ - RÎ HEY YÂR

(ACEM-KÜRDÎ MEVLEVÎ ÂYÎN-i ŞERÎFİ-10.SAYFA)

DÖRDÜNCÜ SELÂM

EVFER (♩=90)

ÂH SUL - TÂ - NI ME - Nİ ÂH SUL - TÂ -
NI ME - - - Nİ ÂH
EN - DER Dİ - LÜ CÂN İ - MÁ - NI ME - Nİ
ÂH DER MEN Bİ - DE - Mİ - - - Mİ MEN
ZİN - DE ŞE - VEM ÂH
YEK CÂN Çİ ŞE-VED SÂD CÂ - NI ME - Nİ

ACEM-KÜRDÎ SON PEŞREV

DÜYEK

ZEKÎ ATKOŞAR

The musical score for 'ACEM-KÜRDÎ SON PEŞREV' is written in DUYEK style. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves show further development of the melody, including some longer note values. The fifth staff concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line and a repeat sign.

SON YÜRÜK

YÜRÜK SEMÂÎ

The musical score for 'SON YÜRÜK' is written in YÜRÜK SEMÂÎ style. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves show further development of the melody, including some longer note values. The fourth staff concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line and a repeat sign.

ÜÇÜNCÜ SELÂM

Eger bîmen hoş-i yârâ be sed dâmem çi mibendi
Ve ger mârâ hemihandî çirâ tûndî nemihandî
Kûcâ sud ahd-û peymânî ki mikerdi nemihandî
Kesirâ k'o be cân û dil tûrâ cüyed nemicüyî

Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur
Kulu olan kişiler husrev û hâkân olur
Her ki bugûn Veled'e inâuben yûz sûre
Yoksul ise bây olur bây ise sultân olur

Çûn ân mestem çûn ân mestem men imrûz
Ki pîrûze nemidârem zi pîrûz
Çûn ân mestem çûn ân mestem ki imrûz
Ki ez çenber birûn çestem men imrûz

İmrûz semâastû mûdârestû sekâyi
Gerdan şude ber cem- i kadehhây-i atâyi
Fermân-ı sekallâhû resîdest binûşid
İn ten heme cân şevki zi ihvân-ı safâyi

Acep servî acep mâhî acep yâkûtî mercânî
Acep cismî acep aklî acep işkî acep cânî

DÖRDÜNCÜ SELÂM

İkinci Selâm'ın ilk kıt'ası gibidir

ACEM-KÜRDİ AYIN-İ ŞERİFİ'NİN NUTK-U ŞERİFİ

BİRİNCİ SELÂM

Bişnev ez ney çün hikâyet mîkûned
Ez cûdâyhâ şikâyet mîkûned
K'ez neyistân tâ merâ bûbrideend
V'ez nefirem merd û zen nâlîdeend

Haber kûn ey sitâre yâr-i mâ râ
Ki deryâbed dil-î hunhâr-i mâ râ
Haber kûn ey tabîb-i âşîkan râ
Ki tâ şerbet dihed bimâr-i mâ râ

Âferin ey mâh(i)rû ber cân-i tû
Ber cemâlî bihad û pâyân-i tû
Tûti-î cânem bişûd hayrân û zâr
Z'an şeker handî lebî handân-i tû

Ben bilmez idim gizli ayân hep sen imişsin
Tenlerde vû canlarda nihân hep sen imişsin
Senden bu cihân içre nişân ister idim ben
Âhîr bunu bildim ki cihân hep sen imişsin

İKİNCİ SELÂM

Sultân-ı menî sultân-ı menî
Ender dil û can imân-ı menî
Der men bîdemî men zinde şevem
Yek cân çi şevêd sâd cân-ı menî

Tâ men bidîdem rûy-i tû ey şem'-î mâh-i rûşenem
Hercâ neşînem hürremem hercâ revem der gülşenem
Hercâ hayâl-î şeh bûved bâğ-ı temâşâ geh bûved
Der her makâm-ı gih revem men işreti ber mîzenem
Derhâ eger beste şevêd zim hân(ı)kâhi şeş-derî
An mâh(i)rû ez lâmekân ser der kûned der revzenem

EK-2

DİLKEŞHAVERAN MEVLEVİ AYİN-İ ŞERİFİ

DİLKEŞHÂVERÂN PEŞREV

DEVİR-İ KEBİR (♩=56)

ZEKİ ATKOŞAR

1.HÂNE

MÛLÂZİME

2.HÂNE

(DİLKEŞHÂVERÂN PEŞREV-2.SAYFA)



3.HÂNE



4.HÂNE



DİLKEŞHÂVERÂN MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFİ

BİRİNCİ SELÂM

DEVİR-İ REVÂN

ZEKİ ATKOŞAR



(DİLKEŞHÂVERÂN MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFİ-2.SAYFA)

ÂH ME-Yİ DÂ - REM Kİ HER GİZ KEM NE-GER - DED

ÂH Bİ-GÛ DİL - RÂ - Kİ GER - Dİ GAM NE-GER - DED

ÂH E-ZÎ-RÂ GAM BE-HOR - DEN KEM NE-GER - DED

HEY-Yİ HEY HEY YÂ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY HÛN-KÂ - RI MEN

HEY - Yİ HEY SUL - TÂ - NI MEN HEY - Yİ HEY CÂ - NÂ - NI MEN

Â - TEŞ NE - ZE - NED DER Dİ - - - Lİ MÂ

İL - LÂ HÛ HEY - Yİ YÂR HEY - Yİ DOST

KÛ - TEH NE - KÛ-NED MEN - Zİ - - - Lİ MÂ

İL - LÂ HÛ HEY - Yİ YÂR HEY - Yİ DOST

GER Â - LE - Mİ-YÂN CÛM - LE TA-BÎ -

(DİLKEŞHÂVERÂN ÂYİN-İ ŞERÎFİ-3.SAYFA)

The image shows a musical score for a song. It consists of seven staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some phrases being repeated or extended. The lyrics are in Turkish and include the following lines:

BÂN BÂ - ŞED HEY - Yİ YÂR HEY - Yİ DOST
HAL - LÎ NE - KÛ-NED MÜŞ - KÎ LÎ MÂ
İL - LÂ HÛ HEY - Yİ YÂR HEY - Yİ DOST
YÂR YÂR ÂH YÂ-RÎ MEN YÂR
HEY - Yİ HEY SUL-TÂ - NI MEN HEY - Yİ HEY HÛN - KÂ - RI MEN
HEY - Yİ HEY MAK-BÛ - LÎ MEN HEY - Yİ HEY MAT - LÛ - BÎ MEN
HEY - Yİ HEY DER-MÂ-NIMEN HEY - Yİ HEY CÂ - NÂ - NI MEN

(DİLKEŞHÂVERÂN ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-5.SAYFA)

Three staves of musical notation in G major and 2/4 time. The first two staves are treble clef, and the third is bass clef. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes.

ÜÇÜNCÜ SELÂM

DEVİR-İ KEBİR

Seven staves of musical notation in G major and 2/4 time, with lyrics in Turkish. The music is a single melodic line in treble clef. The lyrics are:
Â - - - - Şİ - KÂN DER KÛ -
- ES - - - - SA - LÂ EY Â -
Yİ - CÂ - - - - NÂN
Şİ - - KAN DER
ES - - - - SA - LÂ BE - Lİ
KÛ - - - - Yİ DOST BE - Lİ
YÂ - - - - Rİ MEN
YÂ - - - - Rİ MEN
SÛ - - - - Yİ ÂN HÛR - - - - Şİ -
ES - - - - SA - LÂ CÂN ES -
Dİ TÂ - - - - BÂN
SA - - - - LÂ CÂN

(DİLKEŞHÂVERÂN ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-6.SAYFA)

ES - - - SA - LÂ BE - Lİ
ES - - - SA - LÂ BE - Lİ

YÂ - - - Rİ MEN
YÂ - - - Rİ MEN

ŞEM - - - Sİ TEB - - - Rİ - - - Zİ

Zİ BÂ - - - LÂ - - -

YI FE - LEK BE - Lİ

YÂ - - - Rİ MEN

HER ZA - MÂ - - - NI Mİ -

KE - ŞED HÂN

ES - - - SA - LÂ (TERENNÜM)

(DİLKEŞHÂVERÂN ÂYİN-İ ŞERİFİ-7.SAYFA)

DOST EY - Kİ HE-ZÂR Â - FE-RİN ÂH
DOST HER Kİ BU-GÜN VE - LE-DE ÂH

BU Nİ-CE SUL - TÂN O-LUR HEY - Yİ YÂR
İ - NÂ-NU BEN YÜZ SÜ-RE HEY - Yİ YÂR

KU - LU O-LAN Kİ - Şİ-LER CÂ - NİM HÛS-RE-VÛ HÂ -
YOK-SUL İ - SE BÂÝ O-LUR CÂ - NİM BÂÝ İ - SE SUL -

KÂN O - LUR YÂR HÛS - RE-VÛ HÂ - KÂN O - LUR - - - -
TÂN O - LUR YÂR BÂÝ - İ - SE SUL - TÂN O - LUR

(TERENNÜM)

BEN

BİL - MEZ İ - DİM GİZ - Lİ A-YÂN ÂH HEP SEN İ - MİŞ -
SİN TEN - LER - DE VÛ CAN - LAR - DA Nİ-HÂN

(DİLKEŞHÂVERÂN ÂYİN-İ ŞERİFİ-8.SAYFA)

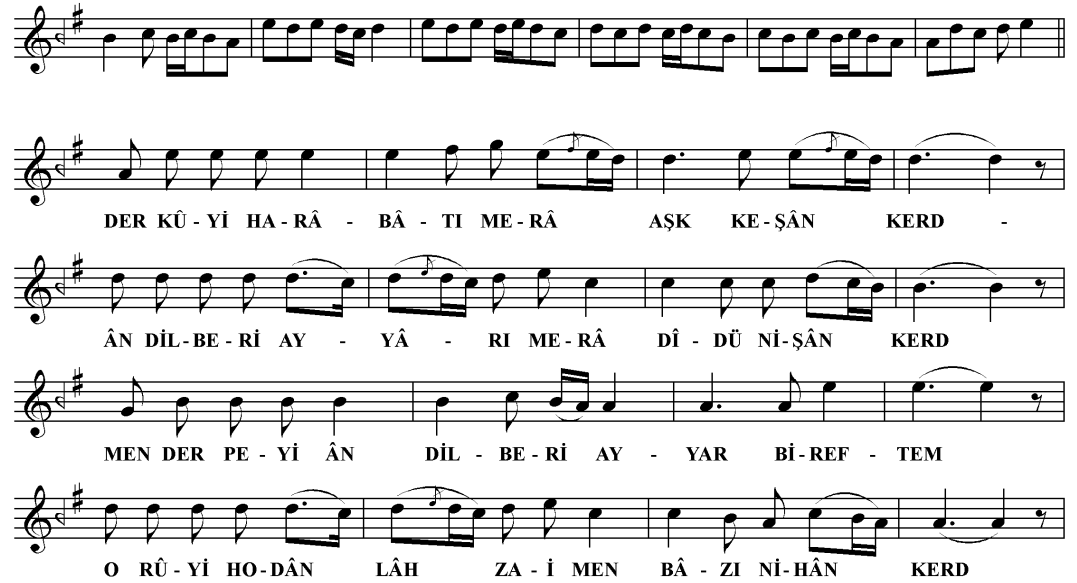
ÂH HEP SEN İ - MİŞ - SİN SEN -
DEN BU Cİ - HÂN İÇ - RE Nİ-ŞÂN ÂH İS - TER İ-DİM
BEN Â - HİR BU - NU BİL -
DİM Kİ Cİ-HÂN ÂH HEP SEN - İ - MİŞ - SİN
(TERENNÜM)
ÂH MİN EL AŞK VE HÂ - LÂ - Tİ - HÎ
AH - RA - KA KAL - BÎ BÎ - HA - RÂ - RÂ - Tİ - HÎ
MÂ NA - ZAR AL AY - Nİ İ - LÂ GAY - RÜ - KÜM
UK - Sİ - MÜ BİL - LÂ - HÎ VE Â - YÂ - Tİ - HÎ - - -
(TERENNÜM)

(DİLKEŞHÂVERÂN ÂYİN-i ŞERÎFİ-9.SAYFA)



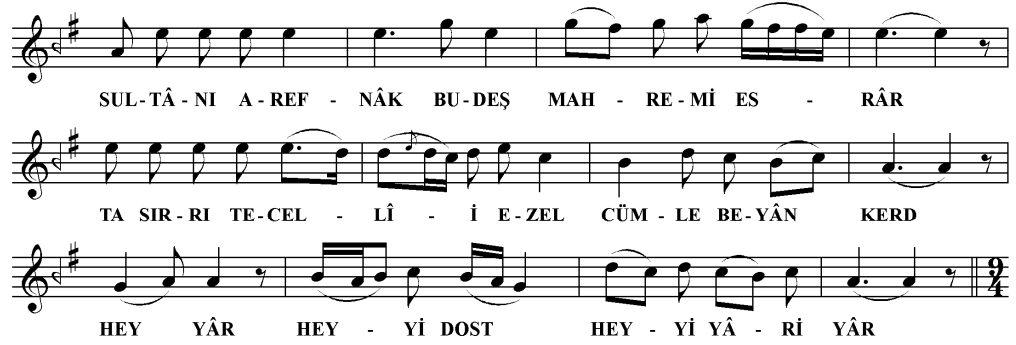
ÂH GÜ-ZE-LİN AŞ - KI-NA HÂ - LÂ - TI - NA A-MAN
YAN - DI YÜ-REK AŞK HA-RÂ - BÂ - TI-NA ÂH
AND İ - ÇE-YİM GAY - RI GÜ-ZEL SEV - ME - YİM A-MÂN
TAN - RI-YA VÛ TAN - RI-NİN Â - YÂ - TI-NA

(TERENNÛM)



DER KÛ - Yİ HA-RÂ - BÂ - TI ME-RÂ AŞK KE-ŞÂN KERD -
ÂN DİL-BE - Rİ AY - YÂ - RI ME-RÂ DÎ - DÛ Nİ-ŞÂN KERD
MEN DER PE - Yİ ÂN DİL - BE - Rİ AY - YAR BÎ-REF - TEM
O RÛ - Yİ HO-DÂN LÂH ZA - İ MEN BÂ - Zİ Nİ-HÂN KERD

(DİLKEŞHÂVERÂN ÂYİN-İ ŞERÎFİ-10.SAYFA)



SUL-TÂ - NI A - REF - NÂK BU-DEŞ MAH - RE-MÎ ES - RÂR
TA SIR-RI TE-CEL - LÎ - İ E-ZEL CÛM - LE BE-YÂN KERD
HEY YÂR HEY - YÎ DOST HEY - YÎ YÂ - RÎ YÂR

DÖRDÜNCÜ SELÂM

AĞIR EVFER



ÂH SUL - TÂ - NI ME-NÎ - - -
ÂH DER MEN BÎ - - - DE-MÎ
(SAZ... ..)SUL - TÂ - NI ME - NÎ
MEN - ZİN - DE ŞE - VEM
NÎ EN - DER ÂH DÎ - LÛ CÂN
VEM YEK - CÂN ÂH Çİ ŞE-VED
CÂN İ - MÁ - NI ME-NÎ
VED SÂD - CÂ - - NI ME-NÎ
ÂH İ - MÁ - NI ME-NÎ

DİLKEŞHÂVERÂN SON PEŞREV

DÜYEK

ZEKİ ATKOŞAR

Musical score for DİLKEŞHÂVERÂN SON PEŞREV, composed by ZEKİ ATKOŞAR. The score is written in treble clef, key of D major (one sharp), and 8/8 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. The music is written in a single melodic line. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and a final cadence.

SON YÜRÜK SEMÂÎ

YÜRÜK SEMÂÎ

Musical score for SON YÜRÜK SEMÂÎ, composed by ZEKİ ATKOŞAR. The score is written in treble clef, key of D major (one sharp), and 6/8 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. The music is written in a single melodic line. The second staff continues the melody. The third staff concludes the piece with a double bar line and a final cadence.

DİLKESHÂVERÂN ÂYİN-İ ŞERİFİNİN METNİ VE AÇIKLAMASI

BİRİNCİ SELÂM

BİSNEV EZ NEY ÇÜN ŞİKÂYET MİKÜNED
EZ CÜDÂYİHÂ HİKÂYET MİKÜNED
K'EZ NEYİSTÂN TÂ MERÂ BÜBRÛDEEND
VEZ NEFİREM MERD Ü ZEN NÂLİDEEND
SİNE-HÂHEM ŞERHÂ ŞERHÂ EZ FİRÂK
TÂ BİGUYEM SERH-İ DERD-İ İŞTİYÂK

Dinle ney'den, nelerden şikayet ediyor... Ayrılıklardan bahsediyor... Diyor ki:- Beni kamışlıklardan kopartılar. Feryâdımdan bütün erkek ve kadınlar ağladılar . Bu özlemin derdini söyleyebilmem için ayrılıktan delik deşik olmuş bir göğüs istiyorum

DİL-İ DÂREM Kİ GERD-İ GAM NEGERDED
MEY-İ DÂREM Kİ HER GİZ KEM NEGERDED
BİGÛ DİL-RÂKİ GERD-İ GAM NEGERDED
EZİRÂ GAM BEHORDEN KEM NEGERDED

Bir gönlüm var ki gamın çevresinde dolaşmaz. Bir şarabım var ki hiç eksilmez. Gönüle söyle ki gamın çevresinde dolaşmasın. Zira gam yemekle azalmaz...

ÂTEŞ NEZENED DER DİL-İ MÂ İLLÂ HÛ
KÛTEH NEKÜNED MENZİL-İ MÂ İLLÂ HÛ
GER ÂLEM-YÂN CÛMLE TABİBÂN BÂŞED
HALLİ NEKÜNED MÛŞKİL-İ MÂ İLLÂ HÛ

* Gönlümüze O'ndan başkası ateş salamaz. (Ancak O!) Menzilimizi O'ndan başkası kısaltamaz. (Ancak O!) Âlemdkilerin hepsi hekim olsa da müşkilimizi O'ndan başkası halledemez (Ancak O!)*

İKİNCİ SELÂM

SULTÂN-I MENİ SULTÂN-I MENİ
ENDER DİL Ü CÂN İMÂN-I MENİ
DER MEN BİDEMİ MEN ZİNDE ŞEVEM
YEK CÂN Çİ ŞEVED SÂD-CÂN-I MENİ

* Sultânımsın, sultânımsım. Sen gönlümde ve canımda imânımsın. Bana bir nefes edersen dirilirim. Bir can da ne oluyor? Sen benim yüz canımsın*

ÜÇÜNCÜ SELÂM

ÂŞİKAN DER KÛY-İ CÂNÂN ESSALÂ
SÛY-İ ÂN HURŞİD-İ TÂBÂN ESSALÂ
ESSALÂ EY ÂŞİKAN DER KÛY-İ DOST
ESSALÂ CÂN, ESSALÂ CÂN, ESSALÂ
ŞEMS-İ TEBRİZİ Zİ BÂLÂY-İ FELEK
HER ZAMÂN(I) MİKEŞED HÂN, ESSALÂ

* Aşıklar!.. O sevgilinin semtine, haydi!.. O parıldayan güneşe doğru, haydi!.. Haydi Ey Aşıklar!.. O dost semtine... Haydi canlar, baydi!.. Sems-i Tebriz göklerin üzerinden bize her zaman nimet sofraları kuruyor, Haydi o nimetlere!..*

EY Kİ HEZÂR-ÂFERİN BU NICE SULTÂN OLUR
KULU OLAN KİŞİLER HUSREV Ü HAKÂN OLUR
HER Kİ BUGÜN VELED'E İNANUBEN YÜZ SÜRE
YOKSUL İSE BAY OLUR BAY İSE SULTÂN OLUR

* Ey binlerce mahluku yaratan!.. Bu nasıl sultandır ki O'na kul olanlar birer hüseyindir, hâkandır. Her kim ki bugün Veled'e inanarak yüz sürerse; yoksul ise zengin olur, zengin ise sultan olur...*

BEN BİLMEZ İDİM GİZLİ AYÂN HEP SEN İMİŞSİN
TENLERDE VÜ CANLARDA NİHÂN HEP SEN İMİŞSİN
SENDEN BU CİHÂN İÇRE NİŞÂN İSTER İDİM BEN
ÂHİR BUNU BİLDİM Kİ CİHÂN HEP SEN İMİŞSİN

AH MİN EL AŞK VE HALÂTİHİ
AHRAKA KALBİ BİHARÂRÂTİHİ
MA NAZAR'AL AYNİ İLÂ GAYRİKÜM
UKSİMÜ BILLÂHİ VE ÂYÂTİHİ

* Ah! Aşkta ve hallerinden.. Kalbimi hararetiyle yaktı. Allah'a ve âyetlerine and olsun ki senden başkasına gözüm bakmasın...*

AH GÜZELİN AŞKINA HÂLÂTINA
YANDI YÜREK AŞK HARÂRÂTINA
AND İÇEYİM GAYRİ GÜZEL SEVMİYİM
TANRI'YA VÜ TANRI'NİN ÂYÂTINA

DER KÜY-İ HARÂBÂT(İ) MERÂ AŞK KEŞÂN KERD
ÂN DİLBER-İ AYYÂR(İ) MERÂ DİD Ü NİŞÂN KERD
MEN DER PEY-İ ÂN DİLBER-İ AYYÂR BİREFTEM
Ö RÜY-İ HODÂN LAHZA-İ MEN BÂZ(İ) NİHÂN KERD
SULTÂN-İ AREFNÂK BUDEŞ MAHREM-İ ESRÂR
TA SİRR-İ TECELLİ-İ EZEL CÜMLE BEYÂN KERD

* Aşk beni meyhanelerin semtine doğru çekti. O düzenbaz güzel beni gördü ve işaret etti. Ben de o güzelin ardına düştüm gittim. Halbuki o bir anda yüzünü benden gizledi. Allah'a -Seni hakkıyla tanıyamadık- diyen bir Peygamberin esrârına (Pîr'im) mahremdi. Bu yüzden ezelden tecelli etmiş o esrârı (Pîr'ime) açıklamıştı..*

DÖRDÜNCÜ SELÂM

"İkinci Selâm gibidir"

EK-3

MÂHUR MEVLEVÎ AYİN-İ ŞERİFİ

MÂHÛR PEŞREV

DEVİR-İ KEBİR

ZEKİ ATKOŞAR

1.HÂNE

MÛLÂZİME

KARÂR

2.HÂNE

(MÂHÛR PEŞREV-2.SAYFA)



3.HÂNE



4.HÂNE



MÂHÛR MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFİ

BİRİNCİ SELÂM

DÜYEK

ZEKİ ATKOŞAR



HEY YÂR TÛ ME - GÛ MÁ -
RÂ BE - DAN ŞEH - - - BÂ - - - - RI
NÎST HEY - Yİ YÂR
HEY - Yİ DOST PÎ - Rİ MEN CÂ -
NÂ - NI MEN HEY YÂR
BÂ KE - Rİ - MAN KÂ - Rİ HÂ DÜŞ -
VÂ - - - - RI NÎST
HEY - Yİ YÂR HEY - Yİ DOST
PÎ - Rİ MEN CÂ - - - NÂ - NI MEN
HEY YÂR CÂ - NÛ DİL RÂ -

(MÂHÛR MEVLEVÎ ÂYÎN-i ŞERÎFİ-2.SAYFA)

TÂ - KA - TÛ AN CÛ - - - - Şİ
NİST HEY - Yİ YÂR
HEY - Yİ DOST PÎ - Rİ MEN CÂ -
NÂ - NI MEN HEY YÂR
BÂ Kİ GÛ - YEM DER Cİ - HAN YEK
GÛ - - - - Şİ NİST
HEY - Yİ YÂR HEY - Yİ DOST
PÎ - Rİ MEN CÂ - - - NÂ - NI MEN
HEY YÂR SIR - RI MEN EZ
HEY YÂR TEN Zİ CÂ - NÛ
NÂ - LE - İ MEN DÛ - - - - RU
CÂN Zİ TEN MES - - - - TÛ - - - - RU

(MÂHÛR MEVLEVÎ ÂYİN-i ŞERÎFİ-3.SAYFA)



NİST NİST HEY - Yİ YÂR HEY - Yİ YÂR

HEY - Yİ DOST HEY - Yİ DOST PÎ - Rİ MEN CÂ - PÎ - Rİ MEN CÂ -

NÂ - NI MEN HEY YÂR NÂ - NI MEN HEY YÂR

LÎ - Kİ ÇEŞ - MÎ GÛ - Şİ RÂ AN LÎ - Kİ KES - RÂ DÎ - Dİ CÂN DES -

NÛ - - - - RU NİST TÛ - - - - RU NİST

HEY - Yİ YÂR HEY - Yİ DOST HEY - Yİ YÂR HEY - Yİ DOST

PÎ - Rİ MEN CÂ - - - NÂ - NI MEN PÎ - Rİ MEN CÂ - - - NÂ - NI MEN

HEY YÂR SIR ME - PÛ - ŞAN

TÂ BE - DÎD Â - - - YED SI -

(MÂHÛR MEVLEVÎ ÂYÎN-i ŞERÎFİ-4.SAYFA)

REM EM - Rİ KÛN TÛ
HER Çİ BER VÎ KÂ - - - - - Dİ -
REM HEY - Yİ HEY SUL -
TÂ - NI MEN HEY - Yİ HEY HÛN -
KÂ - RI MEN HEY YÂR
DİL ME - PÛ - ŞÂN TÂ BE - DİD Â -
YED DÎ - LEM (SAZ... ...)
TÂ KA - BÛL Â - - - REM HER ÂN Çİ
KÂ - - - - Bİ - LEM
HEY - Yİ HEY SUL - - TÂ - NI MEN

(MÂHÛR MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFÎ-5.SAYFA)

HEY - Yİ HEY HÛN - - - KÂ - RI MEN

BEN BİL - MEZ İ - DİM GİZ - Lİ Â - YÂN

HEP SEN İ - MIŞ - - - - SİN

TEN - LER - DE VÛ CAN - LAR - DA Nİ - HÂN

HEP SEN İ MIŞ - - - - SİN (SAZ...)

SEN - DEN BU Cİ - HAN İÇ - RE Nİ - ŞÂN

İS - TER İ - DİM BEN

Â - HİR BU - NU BİL - DİM Kİ Cİ - HAN

HEP SEN İ - MIŞ - - - - SİN

HEY - Yİ YÂR HEY - Yİ DOST

(MÂHÛR MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERİFİ-6.SAYFA)

HEY - Yİ YÂR HEY - Yİ DOST

YÂR YÛ - RE - ĞİM YÂR

YÂR YÛ - RE - ĞİM DEL Cİ - ĞE - RİM

GÖR Kİ NE - LER VAR

YÂR YÂR

YÂ - RE HA - BER VAR

(TERENNÛM)

(MÂHÛR MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFİ-7.SAYFA)

İKİNCİ SELÂM

EVFER

AH AH SUL DER - TÂ MEN - NI BÎ - - - ME-NÎ DE-MÎ

(SAZ... ...) SUL MEN - TÂ ZİN - NI DE ME - NÎ ŞE-VEM

NÎ VEM EN YEK - DER CAN AH DÎ - LÛ CÂN AH ÇÎ - ŞE-VED

CÂN VED Î SÂD - MÂ CÂ - NI NI ME-NÎ ME-NÎ

AH Î - MÂ - NI ME-NÎ

(TERENNÛM)

(MÂHÛR MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFÎ-8.SAYFA)

ÜÇÜNCÜ SELÂM

DEVİR-İ KEBİR

Â - SI - - - - KAN DER
ES - SA - - - - LÂ EY

KÛ - - - - Yİ CÁ - - - NÂN
Â - - - - Şİ - KAN DER

ES - - - SA - - - LÂ
KÛ - - - Yİ DOST

BE - Lİ YÂ - - - Rİ MEN
BE - Lİ YÂ - - - Rİ MEN

SÛ - Yİ AN HUR
ES - SA - - - - LÂ CÂN

Şİ - - - - Dİ TÂ - - - BÂN
ES - - - SA - - - LÂ CÂN

ES - - - SA - - - LÂ
ES - - - SA - - - LÂ

BE - Lİ YÂ - - - Rİ MEN
BE - Lİ YÂ - - - Rİ MEN

(MÂHÛR MEVLEVÎ ÂYÎN-i ŞERÎFÎ-9.SAYFA)

ŞEM - Sİ TEB - - - - RÎ -

Zİ Zİ BÂ - - - LÂ - - -

Yİ FE - - - - LEK

BE - Lİ YÂ - - - Rİ MEN

HER ZA - - - - MÂ - - - - NI MÎ -

KE - - - ŞED HAN

AKSAK SEMÂÎ

ES - - - SA - LÂ (TERENNÛM)

(MÂHÛR MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-10.SAYFA)

YÜRÜK SEMÂÎ



EY Kİ HE - ZÂR - Â - FE - RİN ÂH
HER Kİ BU - GÜN VE - LE - DE ÂH



BU Nİ - CE SUL - TÂN O - LUR
İ - NÂ - NU - BEN YÜZ SÛ - RE



KU - LU O - LAN Kİ - Şİ - LER CÂ - NİM
YOK - SUL İ - SE BÂÝ O - LUR CÂ - NİM



HUS - REV Ü HÂ - KÂN O - LUR
BÂÝ İ - SE SUL - TÂN O - LUR



HUS - REV Ü HÂ - KÂN O - LUR
BÂÝ İ - SE SUL - TÂN O - LUR



(TERENNÛM)



MUR - DE BU - DEM ZİN - DE ŞU - DEM GİR - YE BU - DEM HAN - DE ŞU - DEM



DEV - LE - Tİ AŞK Â - ME - DÛ MEN DEV - LE - Tİ PÂ - YEN - DE ŞU - DEM

(MÂHÛR MEVLEVÎ ÂYİN-i ŞERÎFİ-11.SAYFA)

YÂR YÂR ÂH YÂ - Rİ MEN YÂR

YÂ - Rİ ŞU-DEM YÂ - Rİ ŞU - DEM BÂ GA-MI TÛ YÂ - Rİ ŞU - DEM

TÂ Kİ RE-SÎ - DEM BE-Rİ TÛ EZ HE-ME BÎ - ZÂ - RI ŞU-DEM

YÂR YÂR ÂH YÂ - Rİ MEN YÂR

(TERENNÛM)

İN

KİS - Tİ ÇÛN - İN MES - Tİ Zİ HAM - MÂ - RI RE - SÎ - DE YÂ

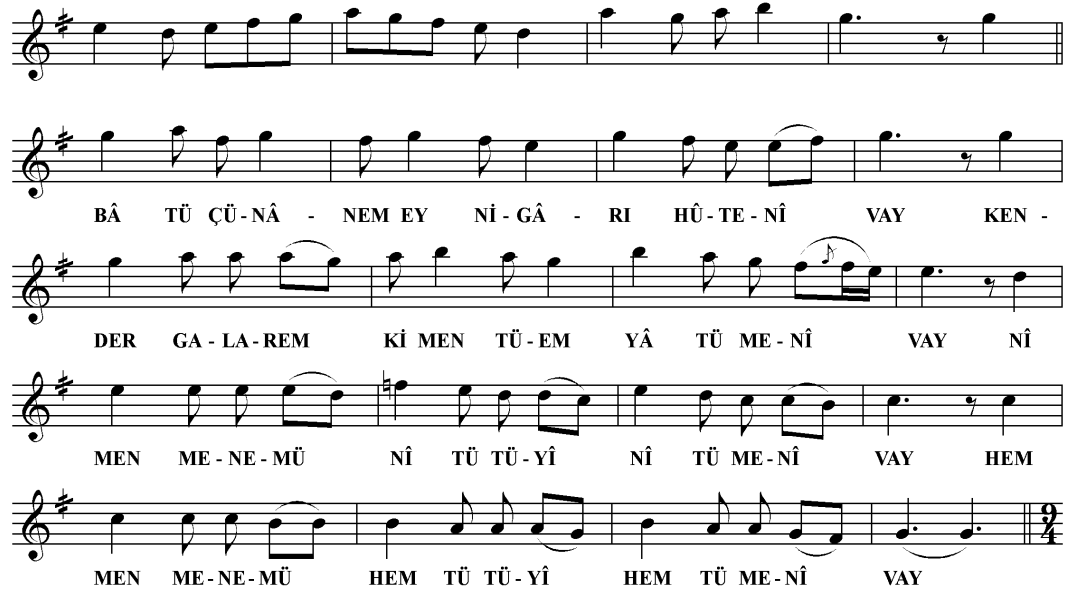
YÂ - Rİ BÛ-VED YÂ Zİ-BE-Rİ YÂ - Rİ RE - SÎ - DE İN

Nİ - Mİ ŞE-BÂN KİS - Tİ ÇÛ MEH - TÂ - BI RE - SÎ - DE PEY -

GAM - BE-Rİ İŞ - KES - Tİ Zİ MİH - RÂ - BI RE - SÎ - DE

(TERENNÛM)

(MÂHÛR MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFİ-12.SAYFA)



BÂ TÛ ÇÛ-NÂ - NEM EY NÎ-GÂ - RI HÛ-TE-NÎ VAY KEN -
DER GA-LA-REM KÎ MEN TÛ-EM YÂ TÛ ME-NÎ VAY NÎ
MEN ME-NE-MÛ NÎ TÛ TÛ-YÎ NÎ TÛ ME-NÎ VAY HEM
MEN ME-NE-MÛ HEM TÛ TÛ-YÎ HEM TÛ ME-NÎ VAY

DÖRDÜNCÜ SELÂM

EVFER



ÂH SUL - TÂ - - NI - - ME-NÎ
ÂH DER MEN BÎ - - - DE-MÎ
(SAZ... ..) SUL - TÂ - NI ME - NÎ
MEN ZİN - DE ŞE - VEM
NÎ EN - DER ÂH DÎ - LÛ CÂN
VEM YEK CÂN ÂH Çİ ŞE - VED
CÂN İ - MÁ - NI ME-NÎ
VED SAD - CÂ - NI ME-NÎ
ÂH İ - MÁ - NI ME-NÎ

MÂHÛR SON PEŞREV

DÜYEK

ZEKİ ATKOŞAR

13

SON YÜRÜK SEMÂÎ

YÜRÜK SEMÂÎ

MÂHÛR ÂYİN-İ ŞERİFİ'NİN METNİ VE AÇIKLAMASI

BİRİNCİ SELÂM

TÛ MEGÛ MÂRÂ BEDÂN ŞEH-BÂR(i) NİST
BÂ KERİMÂN KÂR(i) HÂ DÛŞ-VÂR(i) NİST
CÂN Û DİL RÂ TÂKAT-İ ÂN CÛŞ(i) NİST
BÂ Kİ GÛYEM DER CİHÂN YEK GÛŞ(i) NİST

"Bizim için -O Hakikat Sultân'ının huzuruna çıkmaya izin yoktur- deme. Zirâ kerim olanlarla iş yapmak zor değildir. Canda ve gönülde o coşkuya tâkat yoktur. Ama kime söyleyeyim ki dünyâda bunu duyacak da yoktur."

SIRR-I MEN EZ NÂLE-İ MEN DÛR(u) NİST
LİK(i) ÇEŞM Û GÛŞ(i) RÂ ÂN NÛR(u) NİST
TEN Zİ CÂN Û CÂN Zİ TEN MESTÛR(u) NİST
LİK(i) KES-RÂ DİD-İ CÂN DESTÛR(u) NİST

"Benim sırrım feryâdımdan uzak değildir. Lâkin her göz ve kulakta onu duyacak kudret yoktur. Beden ruhtan, ruh da bedenden gizli değildir. Ancak herkesin o canı görmesine de izin yoktur."

SIR MEPÛŞÂN TÂ BEDİD ÂYED SIREM
EMR-İ KÛN TÛ HER Çİ BER Vİ KÂDİREM
DİL MEPÛŞÂN TÂ BEDİD ÂYED DİLEM
TÂ KABÛL ÂREM HER ÂN Çİ KÂBİLEM

"Sırrını saklama, kalbindekini söyle de benim sırrım ortaya çıksın. Yapabileceğim her şeyi emret banal... Gönlünü örtme ki gönlümdeki ortaya çıksın. Kabiliyetim ne ise onu kabul edeyim."

BEN BİLMEZ İDİM GİZLİ AYÂN HEP SEN İMİŞSİN
TENLERDE VÛ CANLARDA NİHÂN HEP SEN İMİŞSİN
SENDEN BU CİHÂN İÇRE NİŞÂN İSTER İDİM BEN
ÂHİR BUNU BİLDİM Kİ CİHÂN HEP SEN İMİŞSİN

İKİNCİ SELÂM

SULTÂN-I MENİ SULTÂN-I MENİ
ENDER DİL Û CÂN İMÂN-I MENİ
DER MEN BİDEMİ MEN ZİNDE ŞEVEM
YEK CÂN Çİ ŞEVED SÂD-CÂN-I MENİ

"Sultânımsın, sultânımsın. Sen gönlümde ve canımda imânımsın. Bana bir nefes edersen dirilirim. Bir can da ne oluyor? Sen benim yüz canımsın"

ÜÇÜNCÜ SELÂM

ÂŞIKAN DER KÜY-İ CÂNÂN ESSALÂ
SÜY-İ ÂN HURŞİD-İ TABÂN ESSALÂ
ESSALÂ EY ÂŞIKAN DER KÜY-İ DOST
ESSALÂ CÂN, ESSALÂ CÂN, ESSALÂ
ŞEMS-İ TEBRİZİ Zİ BÂLAY-İ FELEK
HER ZAMÂN(i) MİKEŞED HÂN, ESSALÂ

" Aşıklar!.. O sevgilinin semtine, haydi!.. O parıldayan güneşe doğru, haydi!.. Haydi Ey Aşıklar!.. O dost semtine... Haydi canlar, haydi!.. Şems-i Tebriz göklerin üzerinden bize her zaman nimet sofraları kuruyor. Haydi o nimetlerel.."

EY Kİ HEZÂR-ÂFERİN BU NİCE SULTÂN OLUR
KULU OLAN KİŞİLER HUSREV Ü HÂKÂN OLUR
HER Kİ BUGÜN VELED'E İNÂNUBEN YÜZ SÜRE
YOKSUL İSE BÂY OLUR BÂY İSE SULTÂN OLUR

* Ey binlerce mahluku yaratan!.. Bu nasıl sultandır ki O'na kul olanlar birer hüsrevdir, hâkandır. Her kim ki bugün Veled'e inanarak yüz sürerse; yoksul ise zengin olur, zengin ise sultan olur.."

MURDE BUDEM ZİNDE ŞUDEM GİRYE BUDEM HANDE ŞUDEM
DEVLET-İ AŞK ÂMED(ü) MEN DEVLET-İ PÂYENDE ŞUDEM
YÂR(i) ŞUDEM YÂR(i) ŞUDEM BÂ GAM-İ TÛ YÂR(i) ŞUDEM
TÂ Kİ RESİDEM BER-İ TÛ EZ HEME BİZÂR(i) ŞUDEM

" Ölüydüm, dirildim, ağlıyordum, gülüş oldum. Aşk devleti gelince, geçip gitmeyen bir devlet oldum. Dost oldum, dost oldum, senin gamınla dost oldum. Sana ulaşınca da herkesten bıktım usandım."

İN KİST(i) ÇÜN İN MEST(i) Zİ HAMMÂR(i) RESİDE
YÂ YÂR(i) BÜVED YA ZİBERİ YÂR(i) RESİDE
İN NİM-(i) ŞEBÂN KİST(i) ÇÜ MEH-TÂB(i) RESİDE
PEYGAMBER-İ İŞKEST(i) Zİ MİHRÂB(i) RESİDE

* Kimdir o meyhaneciden böyle sarhoş gelen? Ya sevgilidir, ya da sevgilinin kucağından geliyor. Bu gece yarısı ay ışığı gibi gelen kim? Aşk Peygamberi mi ki mihrâbdan geliyor?"

MEN BÂ TÛ ÇÜN ÂNEM EY NİGÂR-İ HÛTENİ
K'ENDER GALATEM Kİ MEN TÛEM YA TÛ MENİ
Nİ MEN MENEM Nİ TÛ TÛYİ Nİ TÛ MENİ
HEM MEN MENEM HEM TÛ TÛYİ HEM TÛ MENİ

"Ben seninle o haldeyim ki Ey Hutun Diyarı'nın güzeli! Yanıyorum. Ben sen miyim, yoksa sen ben misin? Ne ben benim, ne sen sensin, ne sen bensin... Hem ben benim, hem sen sensin, hem sen bensin."

DÖRDÜNCÜ SELÂM

"İkinci Selâm gibidir"

EK-4

MUHAYYER MEVLEVİ AYİN-İ ŞERİFİ

MUHAYYER PEŞREV

DEVİR-İ KEBİR (♩=56)

ZEKİ ATKOŞAR

1.HÂNE

MÛLÂZİME

2.HÂNE

(MUHAYYER PEŞREV-2.SAYFA)

3.HÂNE

Musical notation for the 3rd Hâne section, consisting of five staves of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals, ending with a double bar line and a repeat sign.

4.HÂNE

Musical notation for the 4th Hâne section, consisting of five staves of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals, ending with a double bar line and a repeat sign.

MUHAYYER MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ

BİRİNCİ SELÂM

DEVİR-İ REVÂN (♩=100)

ZEKİ ATKOŞAR

TÛ ME-GÛ MÁ - RÂ BE - DÂN ŞEH - - - BÂ - RI NÎST

HEY - Yİ HEY YÂ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY MÎ - Rİ MEN

BÂ KE-RÎ - MÂN KÂ - RI HA DÜŞ - - - VÂ - RI NÎST

HEY - Yİ HEY HEY YÂ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY HEY MÎ - Rİ MEN

CÂ - NÛ DİL RÂ TÂ - KA - Tİ ÂN ÇÛ - Şİ NÎST

HEY - Yİ HEY SUL - TÂ - NI MEN HEY - Yİ HEY HÛN - KÂ - RI MEN

BÂ - Kİ GÛ - YEM DER Cİ-HÂN YEK GÛ - Şİ NÎST

HEY - Yİ HEY SUL - TÂ - NI-MEN HEY - Yİ HEY HÛN - KÂ - RI MEN

SIR - RI MEN EZ NÂ - LE - İ MEN DÛ - RU NÎST

HEY - Yİ HEY YÂ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY MÎ - Rİ MEN

(MUHAYYER MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFİ-2.SAYFA)

LÎ - Kİ ÇEŞ - Mİ GÜ - Şİ RÂ ÂN NÛ - RU NİST
YÂ - Rİ HEY HEY YÂ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY HEY MÎ - Rİ MEN
TEN Zİ CÂ - NÛ CÂN Zİ TEN MES - - - - TÛ - RU NİST
HEY - Yİ HEY HEY PÎ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY CÂ - NI MEN
LÎ - Kİ KES - RÂ DÎ - Dİ CÂN DES - - - - TÛ - RU NİST
HEY - Yİ HEY HEY PÎ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY CÂ - NI MEN
Â - TE-ŞEST İN BAN - Gİ NÂ - YÛ NİS - - - - Tİ BÂD
HER Kİ İN Â - TEŞ NE-DÂ - RED NİS - - - - Tİ-BÂD
HEY - Yİ HEY ZÎ - BÂ - Yİ MEN HEY - Yİ HEY RÂ - NÂ - Yİ MEN
Â - TE-Şİ İŞ - KES - Tİ KEN - DER NEY FÛ - TÂD (ÂH)

(MUHAYYER MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFİ-3.SAYFA)

CÜ - Şİ - Şİ İŞ - KES - Tİ KEN - DER MEY FÜ - TÂD
HEY - Yİ HEY ZÎ - BÂ - YI MEN HEY - Yİ HEY RÂ - NÂ - YI MEN
MÁ ÇÜ NÂ - YIM Û NE - VÂ DER MÁ Zİ TÜST
MÁ ÇÜ KÜ - HİM Û SA - DÂ DER MÁ Zİ TÜST
HEY - Yİ HEY MAK - BÛ - Lİ MEN HEY - Yİ HEY MAH - BÛ - Bİ MEN
BÂ - Dİ MA VÛ BÛ - Dİ MÁ EZ DÂ - Dİ TÜST
HES - Tİ - İ MÁ CÛM - LE EZ İ - - - CÂ - DI TÜST
HEY - Yİ HEY HEY YÂ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY Mİ - Rİ - MEN

(TERENNÛM)

HEY - Yİ HEY HEY YÂ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY Mİ - Rİ - MEN

(MUHAYYER MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-4.SAYFA)

İKİNCİ SELÂM

EVFER (♩=90)



ÂH SUL - TÂ - NI ME - NÎ
ÂH DER MEN BÎ - - DE - MÎ

NÎ SUL - TÂ - - NI ME - NÎ
MÎ MEN ZİN - - DE ŞE - VEM

AH EN - DER DÎ - - LÜ CÂN
ÂH YEK CÂN Çİ - - ŞE - VED

CÂN İ - MÁ - NI ME - NÎ
VED SÂD CÁ - NI ME - NÎ

KÛ DÎ - DE Kİ DER GA - - MI

TÛ NEM - - NÂ - - Kİ NE - ŞÛD

YÂ CEY - Bİ Kİ DER MÁ - -

MÁ - TE - Mİ TÛ ÇÂ - - Kİ NE - ŞÛD

SEV - - GEN - Dİ BE RÛ - - YÎ

(MUHAYYER MEVLEVÎ ÂYÎN-i ŞERÎFİ-5.SAYFA)

TÛ Kİ EZ PÛŞ - - - TÛ ZE-MİN
BİH - - - TER Zİ TÛ - Yİ
DER Şİ - KE-MÎ HÂ - - - Kİ NE-ŞÛD

(TERENNÛM)

(MUHAYYER MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFÎ-6.SAYFA)

ÜÇÜNCÜ SELÂM

DEVİR-İ KEBİR (♩=56)

BÂZ Â BÂZ Â HER ÂN Çİ
HES - - - TÎ BÂZ Â
BE-LÎ YÂ - RÎ MEN HEY DOST GER KÂ -
FE-RÛ GEB - RÛ BÛ - - - TÎ PE - RES - - -
TÎ BÂZ Â BE-LÎ
YÂ - RÎ MEN HEY DOST İN DER - - - GE-HÎ
MÂ DER - GE-HÎ NEV - - - MÎ - -
DÎ NÎST BE-LÎ YÂ - RÎ
MEN HEY DOST SÂD - - - BÂR E - GER
TÖV - BE Şİ - KES - - - TÎ BÂZ
Â BE - LÎ YÂ - RÎMEN

(MUHAYYER MEVLEVÎ ÂYÎN-i ŞERÎFÎ-7.SAYFA)

(TERENNÜM)



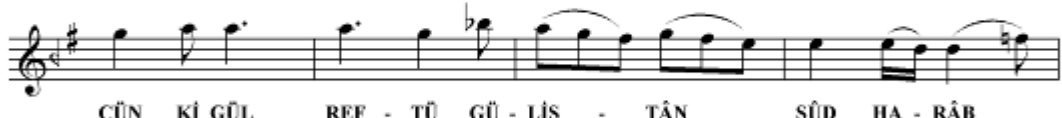
YÜRÜK SEMÂÎ (♩=120)



EY Kİ HE-ZÂR Â - FE-RİN BU Nİ-CE SUL - TÂN O-LUR
KU - LU O-LAN Kİ - Şİ-LER HÛS - RE-VÛ HÂ - KÂN O - LUR
HER Kİ BU-GÛN VE - LE - DE İ - NÂ - NU-BEN YÛZ SÛ - RE
YOK - SUL İ - SE BÂY O-LUR BÂY İ - SE SUL - TÂN O - LUR

(TERENNÜM)

(MUHAYYER MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFÎ-8.SAYFA)



(MUHAYYER MEVLEVÎ ÂYİN-i ŞERİFİ-9.SAYFA)

(TERENNÜM)

MEN BÂ TÛ ÇÛ NÂ - NEM EY NÎ-GÂ RI HÛ - TE-NÎ

K'EN - DER GA - LA-TEM KÎ MEN TÛ-EM YA TÛ ME - NÎ

NÎ MEN ME - NEM NÎ TÛ TÛ-YÎ NÎ TÛ ME - NÎ

HEM MEN ME - NEM HEM TÛ TÛ - YÎ HEM TÛ ME

(MUHAYYER MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFÎ-10.SAYFA)

DÖRDÜNCÜ SELÂM

EVFER (♩=90)

ÂH SUL - TÂ - NI ME - NÎ
ÂH DER MEN BÎ - - DE - MÎ

NÎ SUL - TÂ - - - NI ME - NÎ
MÎ MEN ZİN - - - DE ŞE - VEM

AH EN - DER DÎ - - - LÛ CÂN
ÂH YEK CÂN Çİ - - - ŞE - VED

CÂN İ - MÂ - NI ME - NÎ
VED SÂD CÂ - NI ME - NÎ

MUHAYYER SON PEŞREV

ZEKİ ATKOŞAR

DÜYEK (♩=120)

Musical score for Muhayyer Son Peşrev, composed by Zeki Atkoşar. The piece is in D major (one sharp) and 8/8 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody with a treble clef and a 6/8 time signature. The third staff continues the melody with a treble clef and a 6/8 time signature. The fourth staff concludes the piece with a treble clef, a 6/8 time signature, and a double bar line with repeat dots.

SON YÜRÜK SEMÂÎ

YÜRÜK SEMÂÎ (♩=120)

Musical score for Son Yürük Semâî, composed by Zeki Atkoşar. The piece is in D major (one sharp) and 6/8 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody with a treble clef and a 6/8 time signature. The third staff continues the melody with a treble clef and a 6/8 time signature. The fourth staff concludes the piece with a treble clef, a 6/8 time signature, and a double bar line with repeat dots.

MUHAYYER ÂYİN-İ ŞERİFİ'NİN METNİ VE AÇIKLAMASI

BİRİNCİ SELÂM

TÜ MEGÜ MÂRÂ BEDÂN ŞEH-BÂR(i) NİST
BÂ KERİMÂN KÂR(i) HÂ DÜŞ-VAR(i) NİST
CÂN Ü DİL RÂ TÂKAT-İ ÂN CÜŞ(i) NİST
BÂ Kİ GÜYEM DER CİHÂN YEK GÜŞ(i) NİST

"Bizim için -O Hakikat Sultân'ının huzuruna çıkmaya izin yoktur- deme. Zirâ kerim olanlarla iş yapmak zor değildir. Canda ve gönülde o coşkuya tâkat yoktur. Ama kime söyleyeyim ki dünyâda bunu duyacak da yoktur."

SİRR-I MEN EZ NÂLE-İ MEN DÜR(u) NİST
LİK(i) ÇEŞM Ü GÜŞ(i) RÂ ÂN NÜR(u) NİST
TEN Zİ CÂN Ü CÂN Zİ TEN MESTÜR(u) NİST
LİK(i) KES-RÂ DİD-İ CÂN DESTÜR(u) NİST

"Benim sırrım feryâdımdan uzak değildir. Lâkin her göz ve kulakta onu duyacak kudret yoktur. Beden ruhtan, ruh da bedenden gizli değildir. Ancak herkesin o canı görmesine de izin yoktur."

ÂTEŞEST İN BANG-İ NÂYÜ NİST(i) BÂD
HER Kİ İN ÂTEŞ NEDÂRED NİST(i) BÂD
ÂTEŞ-İ İŞKESTİ K'ENDER NEY FÛTÂD
CÜŞİŞ-İ İŞKESTİ K'ENDER MEY FÛTÂD

"Bu neyin sesi ateştir, rûzgâr değil... Kimde bu ateş yoksa o da yok olsun. Aşkın ateşi neydedir. Aşkın coşkusu ise meye yaraşır."

MÂ ÇÜ NÂYİM Ü NEVÂ DER MÂ Zİ TÛ'ST
MÂ ÇÜ KÛHİM Ü SADÂ DER MÂ Zİ TÛ'ST
BÂD-İ MÂ VÛ BÛD-İ MÂ EZ DÂD-İ TÛ'ST
HESTİ-İ MÂ CÛMLE EZ İCÂD-İ TÛ'ST

"Biz ney gibiyiz. Nevâmız(sesimiz) sendendir. Biz dağ gibiyiz, aks-i sedâmiz sendendir. Bizim rûzgârımız da (nefesimiz de) varlığımız da senin vergindir. Bütün vücudumuz senin eserindir."

İKİNCİ SELÂM

SULTÂN-I MENİ SULTÂN-I MENİ
ENDER DİL Ü CÂN İMÂN-I MENİ
DER MEN BİDEMİ MEN ZİNDE ŞEVEM
YEK CÂN Çİ ŞEVED SÂD CÂN-I MENİ

"Sultânımsın, sultânımsın. Sen gönülümde ve canımda imânımsın. Bana bir nefes edersen ben tâze cân bulurum. Bir cân da ne oluyor? Sen benim yüzlerce cânımsın."

KÜ DİDE Kİ DER GÂM-I TÛ NEM-NÂK(i) NEŞÛD
YÂ CEYB(i) Kİ DER MÂTEM-İ TÛ ÇÂK(i) NEŞÛD
SEVGEND(i) BE RÛY-İ TÛ Kİ EZ PÛŞT(ü) ZEMİN
BİHTER Zİ TÛYİ DER ŞİKEM-İ HÂK(i) NEŞÛD

"Gamınla yaş dökmeyen göz nerede? Ya da gamınla yırtılmayan yaka? Andolsun yüzüne ki toprağın bağına senden daha iyisi girmemiştir."

ÜÇÜNCÜ SELÂM

BÂZ Â BÂZ Â HER ÂN Çİ HESTİ BÂZ Â
GER KÂFERÜ GEBRÜ BÛT-PERESTİ BÂZ Â
İN DERGEHİ-MÂ DERGEH-İ NEVMİD(i) NİST
SÂD-BÂR EGER TEVBE-ŞİKESTİ BÂZ Â

*Gel ! Dön de gel! Ne olursan ol yine gel! İster kâfir ol, ister ateşe tap, ister puta...
Yine gel! Bizim dergâhımız umutsuzluk dergâhı değildir. Yüz kere tövbeni bozmuş
olsan da yine gel!

EY Kİ HEZÂR ÂFERİN BU NİCE SULTÂN OLUR
KULU OLAN KİŞİLER HUSREV Ü HÂKÂN OLUR
HER Kİ BUGÜN VELEDE İNÂNUBEN YÜZ SÜRE
YOKSUL İSE BÂY OLUR BÂY İSE SULTÂN OLUR

BÂ LEB-İ DEM-SÂZ-I HÜD GER CÜFTEMİ
HEM ÇÜ NEY MEN GÜFTENİHÂ GÜFTEMİ
HER Kİ Ö EZ HEM-ZEBÂNİ ŞÜD CÜDÂ
Bİ-NEVÂ ŞÜD GERÇİ DÂRED SÂD NEVÂ

*Bana arkadaş ve sırdaş olan yarımın dudağıyla birleşebilseydim ben de
söylenecekleri ney gibi söyledim. Konuştuğu dili anlayan kimseden ayrılan gerçi
yüz dil bilse de yine susar.*

ÇÜN Kİ GÜL REFT-Ü GÜLİSTÂN DER GÜZEŞT
NEŞNEVİ Z'AN PES Zİ BÜLBÛL SERGÜZEŞT
ÇÜN Kİ GÜL REFT-Ü GÜLİSTÂN ŞÜD HARÂB
BÛY-İ GÜL RÂ EZ Kİ CÛYİM EZ GÜL-ÂB

*Gül mevsimi geçip de gül açması bitince artık bülbülün macerasını dinleyemezsin.
Gül bitip de gül bahçesi harâb olunca gülün kokusunu artık gülsuyunda
bulursun.*

MEN BÂ TÛ ÇÜN ÂNEM EY NİGÂR-I HÛTENİ
KENDER GALATEM Kİ MEN TÛEM YÂ TÛ MENİ
Nİ MEN MENEM Nİ TÛ TÛYİ Nİ TÛ MENİ
HEM MEN MENEM HEM TÛ TÛYİ HEM TÛ MENİ

*Ben seninle o haldeyim ki Ey Hutten Diyân'nın güzelî! Yanıyorum. Ben sen miyim,
yoksa sen ben misin? Ne ben benim, ne sen sensin, ne sen bensin... Hem ben
benim, hem sen sensin, hem sen bensin.*

DÖRDÜNCÜ SELÂM

"İkinci Selâm'ın ilk kat'ası gibidir"

EK-5

SAZKÂR MEVLEVÎ AYIN-I ŞERİFİ

SÂZ-KÂR PEŞREV

DEVİR-İ KEBİR (♩=56)

ZEKİ ATKOŞAR

1.HÂNE

MÜLÂZİME

2. HÂNE'YE	3. HÂNE'YE	4. HÂNE'YE	KARÂR
------------	------------	------------	-------

2.HÂNE

(SÂZ-KÂR PEŞREV-2.SAYFA)

Two staves of musical notation in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff ends with a double bar line and a repeat sign.

3.HÂNE

Four staves of musical notation in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The fourth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

4.HÂNE

Four staves of musical notation in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The fourth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

SÂZ-KÂR MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ

BİRİNCİ SELÂM

DEVİR-İ REVÂN (♩=112)

ZEKÎ ATKOŞAR

İN HE-ME GAM - HÂ Kİ EN - DER SÎ - - - - NE-HÂST

YÂ - RÎ YÂ - RÎ YÂ - RÎ MEN HEY - Yİ HEY HEY MÎ - RÎ MEN

EZ BU-HÂ - RÛ GİR - Dİ BÂ - Dİ BÛ - - - - Dİ MÂST

YÂ - RÎ YÂ - RÎ YÂ - RÎ MEN HEY - Yİ HEY HEY MÎ - RÎ MEN

İN GA - MÂ - Nİ BÎ - Hİ KEN ÇÛN DÂ - - - - SÎ MÂST

YÂ - RÎ YÂ - RÎ YÂ - RÎ MEN HEY - Yİ HEY HEY MÎ - RÎ MEN

İN ÇÛ - NİN ŞÛD V'İN ÇÛ - NÂN VES - VÂ - - - - SÎ MÂST

YÂ - RÎ YÂ - RÎ YÂ - RÎ MEN HEY - Yİ HEY HEY MÎ - RÎ MEN

HAK - Kİ ÂN KUD - RET Kİ AN TÎ - ŞE TÛ - RÂST

(SÂZ-KÂR MEVLEVÎ ÂYÎN-i ŞERÎFİ-2.SAYFA)

YÂ - Rİ YÂ - Rİ YÂ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY HEY MÎ - Rİ MEN

EZ KE-REM KÛN İN KE - Jİ - HÂ - RÂ TÛ - RÂST

YÂ - Rİ YÂ - Rİ YÂ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY HEY MÎ - Rİ MEN

YÂ RAB ÂN TEM - Yİ - Zİ DİH MÂ - RA BE HÂST

YÂ - Rİ YÂ - Rİ YÂ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY HEY MÎ - Rİ MEN

TÂ Şİ-NÂ - SİM AN Nİ-ŞÂ - Nİ KEJ Zİ RÂST

YÂ - Rİ YÂ - Rİ YÂ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY HEY MÎ - Rİ MEN

Â - TEŞ NE - ZE-NED DER Dİ - Lİ MÂ
KÛ - TEH NE - KÛ-NED MEN - Zİ - Lİ MÂ

İL - LÂ HÛ HEY - Yİ HEY CÂ - NÂ - Nİ MEN
İL - LÂ HÛ HEY - Yİ HEY RÂ - NÂ - Yİ MEN

GER Â - LE - Mİ-YÂN CÛM - LE TA - Bİ - - -

(SÂZ-KÂR MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-3.SAYFA)

BÂN BÂ - ŞED HEY - Yİ HEY HÛN - KÂ - RI MEN
HAL - Lİ NE - KÛ-NED MÛŞ - Kİ - Lİ MÁ
İL - LÂ HÛ HEY - Yİ HEY SUL - TÂ - NI MEN
YÂR YÂR YÂR YÛ - RE - ĞİM YÂR
YÂR YÛ-RE - ĞİM DEL Cİ-ĞE - RİM GÖR Kİ NE - LER VAR (SAZ... ..)
YÂR YÂR YÂR YÛ - RE - ĞİM YÂR
YÂR YÛ-RE - ĞİM DEL Cİ-ĞE - RİM GÖR Kİ NE - LER VAR
YÂR YÛ-RE - ĞİM DEL Cİ-ĞE - RİM GÖR Kİ NE - LER VAR

(SÂZ-KÂR MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-4.SAYFA)

İKİNCİ SELÂM

EVFER (♩=90)

ÂH
AH

SUL - TÂ - - - NI
DER MEN Bİ - - - ME-NÎ
DE-MÎ

(SAZ... ...)
MEN ZİN - - - DE
ME - NÎ
ŞE-VEM

ÂH
AH

EN - DER
YEK CÂN DÎ - - - LÜ CÂN
Çİ - - - ŞE-VED - - -

CÂN
VED İ - MÂ - - - NI
SÂD CÂ - - - NI ME-NÎ
ME-NÎ

ÂH İ - MÂ - NI ME-NÎ

ÂH EY DİL Şİ - KA - - -

YE - - - - Tİ HÂ HÂ ME-KÛN

(SAZ... ...) TÂ NEŞ - - - NEŞ - - - NE-VED

DİL - - - DÂ - - - - DÂ - - - RI MEN

(SÂZ-KÂR MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFİ-5.SAYFA)

ÂH EY DİL NE-MÎ - - - -

TER - - - - SÎ SÎ ME-GER

(SAZ... ...) EZ YÂ - - - YÂ - Rİ Bİ - - - -

ZİN - - - HÂ - - - HÂ - RI MEN

AH HEY SUL - - TÂ - - - NI MEN

(SAZ... ...) HEY HÛN - KÂ - - - RI-MEN

(TERENNÛM)

(SÂZ-KÂR MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERİFİ-6.SAYFA)

ÜÇÜNCÜ SELÂM

FRENKÇİN (♩=56)



E - YÂ NEZ - DÎ - Kİ CÂ - NŪ DİL
ÇÜ - NİN DŪ - - - Rİ RE-VÂ DÂ - Rİ
BE CÂ - - - Nİ KEZ Vİ - SÂ - LET ZÂ - - -
DI MEH - - - CŪ - - - Rİ RE-VÂ DÂ - Rİ
Kİ EF - - - SUN HAN - Dİ DER GŪ - ŞET
Kİ EB - - - RŪ PŪR - Gİ - RİH DÂ - Rİ
NE GŪF - - - TEM BÂ KE-Sİ MEN ŞİN
AKSAK SEMÂÎ (♩=120)
Kİ BÂ - - - ŞED EZ TÂ-RAB Â - Rİ
(TERENNŪM)

(SÂZ-KÂR MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-7.SAYFA)



YÜRÜK SEMÂÎ (♩=120)



(SÂZ-KÂR MEVLEVÎ ÂYÎN-i ŞERÎFİ-8.SAYFA)

HİY - Şİ-TEN BÜ - RÎ - DEN BÂ VAS - LI Ô - RE-Sİ - DEN DÂ -
DER FE-NÂ - YI MUT - LAK ZEV - Kİ BE-KÂ Çİ-Şİ - DEN DÂ -

Nİ SE-MÂ Çİ-BÛ - VED AH - VÂ - Lİ DOS - TU DÎ - DEN EZ
Nİ SE-MÂ Çİ BÛ - VED MÂ - NEN - Dİ ŞEM - Sİ TEB - RÎZ ÇEŞ -

PER-DE-HÂ - Yİ LÂ - HÛT ES - RÂ - RI HÂK ŞE-NÎ - DEN DÂ -
MÂ - NI DİL KE-ŞÎ - DEN EN - VÂ - RI KUT - Sİ DÎ - - - DEN

(TERENNÛM)

Â - ŞIK Kİ TE-VÂ - ZÛ NE-NÛ-MÂ - YED Çİ KÛ-NED

YÂR ŞEB - HÂ BE-Rİ KÛ - Yİ TÛ NE-YÂ - YED Çİ KÛ-NED YÂR GER

BÛ - SE Dİ-HED ZÛL - Fİ TÛ-RÂ TÎ - RE ME-ŞEV YÂR DÎ - VÂ - NE Kİ ZEN -

Çİ - Rİ NE-HÂ - YED Çİ KÛ-NED YÂR (TERENNÛM)

(SÂZ-KÂR MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFİ-9.SAYFA)

HÂ - CE BE-YÂ HÂ - CE BE-YÂ HÂ - CE Dİ-ĞER BÂ - RI BE-YÂ

YÂR YÂ - Rİ MEN DEF' - İ ME-DÎH DEF' - İ ME-DÎH EY ME-Hİ AY -

YÂ - RI BE-YA YÂR YÂ - Rİ MEN YÂ - Rİ ME-RÂ GÂ-RI ME-RÂ

AŞ - KI Cİ-ĞER - HÂ - Rİ ME-RÂ YÂR YÂR - Rİ-MEN YÂ - RI TÛ-YÎ

GÂ - RI TÛ-YÎ HÂ - CE Nİ-GEH DÂ - RI BE-YÂ YÂR YÂ - Rİ MEN

HEY HEY YÂ - Rİ YÂ - Rİ - MEN

(SÂZ-KÂR MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFİ-10.SAYFA)

DÖRDÜNCÜ SELÂM

EVFER (♩=90)

ÂH SUL - TÂ - - - NI ME - NÎ
AH DER MEN Bİ - - - DE - MÎ

(SAZ... ...) MEN ZÂN - - - NI ME - NÎ
ŞE - VEM

ÂH EN - DER DÎ - - - LÛ CÂN
AH YEK CÂN Çİ ŞE - VED - - -

CÂN İ - MÂ - - - NI ME - NÎ
VED SÂD CÂ - - - NI ME - NÎ

ÂH İ - MÂ - NI ME - NÎ

SÂZ-KÂR SON PEŞREV

DÜYEK (♩=112)

ZEKİ ATKOŞAR

Musical score for SÂZ-KÂR SON PEŞREV, Düyek (♩=112). The score consists of nine staves of music in 8/8 time, key of D major. The melody is written in a single voice on a treble clef staff. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a final double bar line with repeat dots.

YÜRÜK SEMÂÎ (♩=140) SON YÜRÜK SEMÂÎ

Musical score for YÜRÜK SEMÂÎ (♩=140) SON YÜRÜK SEMÂÎ. The score consists of three staves of music in 8/8 time, key of D major. The melody is written in a single voice on a treble clef staff. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a final double bar line with repeat dots. There are two first endings marked with '1' and two second endings marked with '2'.

SÄZ-KÄR ÄYİN-İ ŞERİFİ'NİN METNİ VE AÇIKLAMASI

BİRİNCİ SELÂM

İN HEME GAM-HÂ Kİ ENDER SİNE-HÂST
EZ BUHÂR Ü GİRD-İ BÂD-İ BÜD-İ MÂST
İN GAMÂN-İ BİH(i) KEN ÇÜN DÂS-İ MÂST
İN ÇÜNİN ŞÜD VİN ÇÜNÂN VESVÂS-İ MÂST

* Sinelerimizin içindeki gamların hepsi varlık buharından ve fırtinasından olmaktadır. İnsanı temelden yıkan bu gamlar bizim için orak gibidir. Böyle oldu, şöyle olacak gibi düşünceler vesvese vermektedir.*

HAKK-İ ÂN KUDRET Kİ ÂN TİŐE TÜRÂST
EZ KEREM KÜN İN KEJİ-HÂRÂ TÜRÂST
YÂ RAB ÂN TEMYİZ-İ DİH MÂRÂ BE HÂST
TÂ ŐİNÂSİM ÂN NİŞÂN-İ KEJ Zİ RÂST

* İlahî! Çekmendeki kudret hakkı için Şu eğrilikleri lutûf ve kereminle sen doğrult! Bize irâdenle öyle bir ayırma ve seçme duygusu ver ki onunla eğri ve doğruları anlayalım.*

ÂTEŞ NEZENED DER DİL-İ MÂ İLLÂ HÜ
KÜTEH NEKÜNEĞ MENZİL-İ MÂ İLLÂ HÜ
GER ÂLEM-YÂN CÜMLE TABİBÂN BÂŞED
HALLİ NEKÜNEĞ MÜŞKİL-İ MÂ İLLÂ HÜ

* Gönlümüze O'ndan başkası ateş salamaz. (Ancak O!) Menzilimizi O'ndan başkası kısaltamaz. (Ancak O!) Âlemdeliklerin hepsi hekim olsa da müşkilimizi O'ndan başkası halledemez (Ancak O!)*

İKİNCİ SELÂM

SULTÂN-İ MENİ SULTÂN-İ MENİ
ENDER DİL Ü CÂN İMÂN-İ MENİ
DER MEN BİDEMİ MEN ZİNDE ŞEVEM
YEK CÂN Çİ ŞEVED SÂD-CÂN-İ MENİ

* Sultânımsın, sultânımsın. Sen gönlümdede ve canımda imânımsın. Bana bir nefes edersen dirilirim. Bir can da ne oluyor? Sen benim yüz canımsın*

EY DİL ŞİKÂYET-HÂ MEKÜN TÂ NEŐNEVED DİLDÂR-İ MEN
EY DİL NEMİTERSİ MEGER EZ YÂR-İ Bİ-ZİNHÂR-İ MEN

Ey gönül! Őikâyetler etme de sevgilim duymasın... Aman nedir bilmeyen sevgilimden korkmuyor musun yoksa?

ÜÇÜNCÜ SELÂM

EYÂ NEZDİK-İ CÂN Ü DİL ÇÜNİN DÜR-İ REVÂ DÂRİ
BE CÂN-İ K'EZ VİSÂLET ZÂD-I MEHCÜR-İ REVÂ DÂRİ
Kİ EFSÜN HANDİ DER GÜŞET Kİ EBRÛ PÛR-GİRİH DÂRİ
NE GÜFTEM BÂ KESİ MEN ŞİN Kİ BÂŞED EZ TARAB ÂRİ

"Ey cana ve gönüle yakın dost! Böyle ayrılığı revâ görür müsün? Vuslaundan doğan canı ayrılığa atmayı revâ görür müsün? Kulağına kim efsün okudu da kaşlarını çatmışsın? Neş'esiz kimseyle düşüp kalkma demedim mi sana? "

EY Kİ HEZÂR ÂFERİN BU NICE SULTÂN OLUR
KULU OLAN KİŞİLER HUSREV Ü HÂKÂN OLUR
HER Kİ BUGÜN VELEDE İNANUBEN YÜZ SÛRE
YOKSUL İSE BÂY OLUR BÂY İSE SULTÂN OLUR

" Ey binlerce mahlûku yaratan!..Bu nasıl sultândır ki ona kul olanlar birer hükümdardır, hâkândır. Bugün Veled'e inanarak yüz süren kişi, yoksul ise zengin olur, zengin ise sultân olur."

DÂNİ SEMÂ Çİ BÜVED, SAVT-I BELİ ŞİNİDEN
EZ HIŞ(İ)TEN BÜRİDEN BÂ VASL-I Ö RESİDEN
DÂNİ SEMÂ Çİ BÜVED, AHVÂL-İ DOST(U) DİDEN
EZ PERDEHAY-I LÂHUT ESRÂR-I HAK ŞENİDEN
DÂNİ SEMÂ Çİ BÜVED, BİHOD ŞÛDEN Zİ HESTİ
ENDER FENÂY-I MUTLAK ZEVLK-İ BEKÂ ÇİŞİDEN
DÂNİ SEMÂ Çİ BÜVED, MÂNEND-İ ŞEMS-İ TEBRİZ
ÇEŞMÂN-I DİL KEŞİDEN ENVAR-I KUDSİ DİDEN

"Semâ'nın ne olduğunu biliyor musun? Allah'ın "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" sorusuna ruh zerrelerinin "Evet , Rabbimizsin!" deyişlerini duymak, kendinden geçip Rabbine kavuşmaktır...
Semâ'nın ne olduğunu biliyor musun? Destun hallerini görmek, Tanrı Âlemi'nin perdelerinden Hakk'ın sırlarını bulmaktır...
Semâ'nın ne olduğunu biliyor musun? Kendindeki varlıktan geçmek, mutlak yoklukta devamlı varlığı aramaktır...
Semâ'nın ne olduğunu biliyor musun? Şems-i Tebriz gibi gönül gözlerini açmak, kutsal nurları görmektir.."

AŞIK Kİ TEVÂZÛ NENÛMÂYED Çİ KÛNED
ŞEBHÂ BERİ KÛY-İ TÛ NEYÂYED Çİ KÛNED
GER BÛSE DİHED ZÛLF-İ TÛRÂ TİRE MEŞEV
DİVÂNE Kİ ZENCİRİ NEHÂYED Çİ KÛNED

"Âşık alçak gönüllülük göstermez de ne yapar? Geceleri senin civârına gelmez de ne yapar? Saçlarını öperse sakın kararıp kızma! Deli zincirini gevelemes de ne yapar? "

HÂCE BEYÂ HÂCE BEYÂ HÂCE DİGER BÂR(İ) BEYÂ
DEF'İ MEDİH DEF'İ MEDİH EY MEH-İ AYYÂR(İ) BEYÂ
YÂR-İ MERÂ GÂR-İ MERÂ AŞK-I CİĞER-HÂR(İ) BEYÂ
YÂR(İ) TÛYİ GÂR(İ) TÛYİ HÂCE NİGEH-DÂR(İ) BEYÂ

"Hocam gel!... Hocam gel!... Hocam yine gel!... Ey düzenbaz Ay!... Gelmem deme, gel!... Yârim benim, sığınacak mağaram benim, ciğerimi yiyen aşkım benim! Yâr da sensin, sığınacak mağara da sensin... Hocam beni koru ! Beni gözet!..."

DÖRDÜNCÜ SELÂM

"İkinci Selâm'ın ilk kıt'ası gibidir"

EK-6

ŞEVK-EFZÂ MEVLEVÎ AYİN-İ ŞERİFİ

ŞEVK-EFZÂ PEŞREV

DEVİR-İ KEBİR (♩=56)

ZEKİ ATKOŞAR

1.HÂNE

MÜLÂZİME

2.HÂNE

(ŞEVK-EFZÂ PEŞREV-2.SAYFA)



3.HÂNE



4.HÂNE



ŞEVK-EFZÂ MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ

BİRİNCİ SELÂM

DEVİR-İ REVÂN (♩=100)

ZEKİ ATKOŞAR

EY ÇE-RÂ-ĞI Â - SÜ-MÂ - NÜ RAH - ME-TÎ HAK BER ZE-MÎN

HEY - Yİ HEY SUL-TÂ - NI MEN HEY - Yİ HEY HÜN - KÂ - RI MEN

NÂ - LE-Î MEN GÛ-Şİ DÂ - RÛ DER - Dİ HÂ - LÎ MEN Bİ - BÎN

HEY-Yİ HEY MAH - BÛ-Bİ MEN HEY - Yİ HEY MAK - BÛ - Lİ MEN

EZ ME-YÂ - NI SÂD BE-LÂ MEN SÛ - Yİ TÛ BE-GÛ RÎH (İ) TEM

HEY-Yİ HEY HEY CÂ-NI MEN HEY - Yİ HEY CÂ - NÂ - NI MEN

DES-Tİ RAH - MET BER SE-REM NÎ YÂ BEREF-ŞÂN Â - SE-TİN

HEY-Yİ HEY HEY YÂ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY HEY Pİ - Rİ MEN

YÂ MU-RÂ-Dİ MEN Bİ-DÎH YÂ FÂ-Rİ-GAM KÛN EZ MU - RÂD

VÂ-DE-Î FER-DÂ RE - HÂ KÛN YÂ ÇÛ-NAN KÛN YÂ ÇÛN - İN

(ŞEVK-EFZÂ MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-2.SAYFA)

HEY-Yİ HEY SUL - TÂ - NİMEN HEY - Yİ HEY HÛN - KÂ - Rİ MEN

YÂ DE-Rİ İN - NÂ FE-TÂH - NA BER GÛ-ŞA TÂ BİN - GE-REM

SÂD HE - ZÂ - RÂN GÛL - SÎ-TÂ NÛ SÂD HE-ZÂ - RÂN YÂ - SE-MİN

HEY-Yİ HEY MAT-LÛ - Bİ MEN HEY-Yİ HEY MER - GÛ - Bİ MEN

BÂZ E-LEM NEŞ-RÂH RE-VÂN KÛN ÇÂ - Rİ-CÛ DER SÎ - NE - EM

CÛ - Yİ Â - BÛ CÛ - Yİ HAM - RÛ CÛ - Yİ Şİ - RÛ EN - GÛ - BİN

EY SE - NÂ - İ REV ME-DED - HÂH EZ RE-VÂ - Nİ MUS - TA - FÂ

MUS-TA-FÂ MÂ CÂ - E İL - LÂ RAH-ME-TEN LİL - Â - LE - MİN

HEY-Yİ HEY HEY YÂ - Rİ MEN HEY-Yİ HEY HEY PÎ - Rİ MEN

HEY-Yİ HEY HEY CÂ-NİMEN YÂ-Rİ HEY SUL - TÂ - Nİ MEN

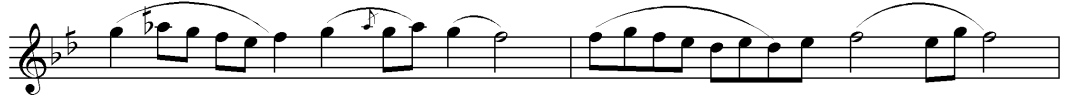
(ŞEVK-EFZÂ MEVLEVÎ ÂYİN-i ŞERÎFİ-3.SAYFA)

İKİNCİ SELÂM

EVFER (♩=90)



ÂH SUL - TÂ - NI MENÎ - - -
ÂH DER MEN BÎ - - - DEMÎ - - -



NÎ SUL - TÂ - NI ME - NÎ
MÎ MEN ZÎN - DE ŞE - VEM



(SAZ... ...) EN - DER DÎ - - - LÛ CÂN
YEK CÂN ÇÎ ŞE - VED - - -



CÂN Î - MÁ - - - NI ME - NÎ
VED SÂD - CÂ - - - NI ME - NÎ



ÂH Î - MÁ - NI ME - NÎ



(TERENNÜM)



(SEVK-EFZÂ MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFİ-4.SAYFA)

The image displays a musical score for the Sevk-Efzâ Mevlevî Âyîn-i Şerîfî-4. Sayfa. The score is written on five staves, each beginning with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is composed of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The final measure of the fifth staff is marked with a double bar line and the number 28, indicating the end of the page.

(SEVK-EFZÂ MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFİ-5.SAYFA)

ÜÇÜNCÜ SELÂM

DEVİR-İ KEBİR

AK - - - - LI Â - - - - - MED

Â - - - - - Şİ - KÂ HOD - - - - -

RÂ Bİ - PÜŞ

BE - Lİ YÂ - - - - Rİ MEN

VÂ - - - - - Yİ MÂ EY

VÂ - - - - - Yİ MÂ EZ

AK - - - - - LÜ HÜŞ

BE - Lİ YÂ - - - - Rİ MEN

ŞEM - - - - - Sİ TEB - - - - - Rİ -

Zİ ME - RÂ KER - - - -

(ŞEVK-EFZÂ MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-6.SAYFA)



DÎ HA - RÂB

BE - Lİ YÂ - - - Rİ MEN

HEM TÛ SÂ - - - - Kİ

HEM TÛ MEY HEM

MEY FÛ - RÛŞ

AKSAK SEMÂÎ

BE-Lİ YÂ - Rİ MEN (TERENNÛM)

YÛRÛK SEMÂÎ

EY Kİ HE-ZÂR Â-FE-RÎN ÂH BU Nİ-CE SUL - TÂN O-LUR
HER Kİ BU GÛN VE-LE-DE ÂH İ-NA-NU-BEN YÛZ SÛ-RE

KU - LI O-LAN Kİ - Şİ-LER CÂ - NIM HUS-RE-VÛ HÂ -
YOK-SUL İ - SE BÂÛ O-LUR CÂ - NIM BÂÛ İ - SE SUL -

(SEVK-EFZÂ MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERİFİ-7.SAYFA)



KÂN O-LUR YÂ - RÎ YAR HUS-RE-VÛ HÂ - KAN O-LUR
TÂN O-LUR YÂ - RÎ YAR BÂÛ İ - SE SUL - TÂN O-LUR



(TERENNÛM)



BÛL - BÛ - LÎ AŞK EZ SE-HER Â - GÂ - ZÎ - KERD



PÎ - Şİ GÛ-LİS - TÂN SE-MER Â - GÂ - ZÎ-KERD



EZ PE-Sİ HER PER - DE VÛ NAĞ - ME KÎ GÛFT



NAĞ - ME - İ HÛ - BÛ Dİ-GER Â - GÂ - ZÎ-KERD



(TERENNÛM)

(SEVK-EFZÂ MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERİFİ-8.SAYFA)

BÂZ (İ) RE-SÎ - DİM (İ) Kİ MEY - HÂ - NE MEST YÂ - Rİ YÂR

BÂZ (İ) RE-HÎ - DİM (İ) Zİ BÂ - LÂ VÛ PEST YÂ - Rİ YÂR

CÛM-LE-İ MES - TÂN HOŞ U RÂK - SÂN ŞU-DEST YÂ - Rİ YÂR

DEST (İ) ZE-NİD EY SA-NE-MÂ DEST (İ) DEST YÂ - Rİ YÂR

(TERENNÛM)

The musical score consists of 12 staves of music in a single system. The first four staves contain vocal lines with lyrics in Turkish. The fifth staff is a vocal line with lyrics. The sixth staff is a vocal line with lyrics. The seventh staff is a vocal line with lyrics. The eighth staff is a vocal line with lyrics. The ninth staff is a vocal line with lyrics. The tenth staff is a vocal line with lyrics. The eleventh staff is a vocal line with lyrics. The twelfth staff is a vocal line with lyrics. The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The lyrics are in Turkish and are written below the notes. The lyrics are: BÂZ (İ) RE-SÎ - DİM (İ) Kİ MEY - HÂ - NE MEST YÂ - Rİ YÂR; BÂZ (İ) RE-HÎ - DİM (İ) Zİ BÂ - LÂ VÛ PEST YÂ - Rİ YÂR; CÛM-LE-İ MES - TÂN HOŞ U RÂK - SÂN ŞU-DEST YÂ - Rİ YÂR; DEST (İ) ZE-NİD EY SA-NE-MÂ DEST (İ) DEST YÂ - Rİ YÂR; (TERENNÛM). The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The lyrics are in Turkish and are written below the notes.

(ŞEVK-EFZÂ MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFİ-9.SAYFA)

KÛ-CÂS - TU MUT - RI-Bİ DİL TÂ Zİ NÂ - RE-HÂ - Yİ SA - LÂ
DER ŪF - KE-NED DE-Mİ Ő DER HE-ZÂ - RI SER - SEV - DÂ
ÇÛ Â - Fİ-TÂ - Bİ CE-MÂ - LET BER Â - MED EZ MEŞ - RİK
Kİ ZER - RE ZER - RE Şİ-Nİ - DEM Kİ Nİ - ME MEV - LÂ - NÂ

(ŞEVK-EFZÂ MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERİFÎ-10.SAYFA)

DÖRDÜNCÜ SELÂM

EVFER (♩=90)

ÂH SUL - TÂ - NI MENÎ - - -
ÂH DER MEN BÎ - - - DEMÎ - - -

NÎ SUL - TÂ - NI ME - NÎ
MÎ MEN ZİN - DE ŞE - VEM

(SAZ... ...) EN - DER Dİ - - - LÛ CÂN
YEK CÂN Çİ ŞE - VED - - -

CÂN İ - MÂ - - - NI ME - NÎ
VED SÂD - CÂ - - - NI ME - NÎ

ÂH İ - MÂ - NI ME - NÎ

ŞEVK-EFZÂ SON PEŞREV

DÜYEK

ZEKİ ATKOŞAR

Musical notation for ŞEVK-EFZÂ SON PEŞREV, DÜYEK. The piece is in 3/8 time and B-flat major. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/8 time signature. The melody is written in a single line. The second and third staves continue the melody. The fourth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

SON YÜRÜK SEMÂÎ

YÜRÜK SEMÂÎ

Musical notation for SON YÜRÜK SEMÂÎ, YÜRÜK SEMÂÎ. The piece is in 6/8 time and B-flat major. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 6/8 time signature. The melody is written in a single line. The second and third staves continue the melody. The third staff ends with a double bar line.

ŞEVK-EFZÂ ÂYİN-İ ŞERİFİNİN METNİ VE AÇIKLAMASI

BİRİNCİ SELÂM

EY ÇERÂĞ-I ÂSŪMÂN Ū RAHMET-İ HAK BER ZEMİN
NÂLE-İ MEN GÜŞ-DÂRŪ DERD-İ HÂL-İ MEN BŪBİN
EZ MEYÂN-I SÂD BELÂ MEN SŪY-I TŪ BEG(Ū)RİHTEM
DEST-İ RAHMET BER SEREM Nİ YÂ BER EFSÂN AS-TİN
YÂ MURÂD-İ MEN BİDİH YÂ FARİGAM KŪN EZ MURÂD
VÂDE-İ PERDÂ REHÂ KŪN YÂ ÇŪNÂN KŪN YÂ ÇŪNİN
YÂ DER-İ "İNNÂ FETAHNÂ" BER GÜŞÂ TÂ BİNGEREM
SÂD HEZÂRÂN GŪL-SİTÂN Ū SÂD HEZÂRÂN YÂSEMİN
BÂZ "ELEM NEŞRAH" REVÂN KŪN ÇAR-CŪ DER SİNEEM
CŪY-İ ÂB Ū CŪY-İ HAMR Ū CŪY-İ ŞİR Ū ENGŪBİN
EY SENÂİ REV MEDED-HÂH EZ REVÂNİ MUSTAFÂ
MUSTAFÂ MÂ "CÂE İLLÂ RAHMETEN Lİ'L ÂLEMİN"

* Ey göklerin ışığı, yeryüzünde Allah'ın rahmeti! Benim dertli halimi gör, iniltilerimi dinle! Yüzlerce belâdan sana kaçtım, sığındım. Merhamet elini başıma koy, ihsan eteğini aç, iyilikler saç! Ya benim murâdımı ver yahut beni bu duygudan kurtar! Verdiğin sözleri yanna bırakmadan vazgeç, geciktirme! Va'dini bugün yerine getir, ya öyle yap ya da böyle... "İnnâ Fetahnâ" kapısını aç da yüzlerce gül bahçesini ve yüzlerce yasemini seyredeyim. Ya da "Elem neşrah" âyetinin ilhamlar saçan kaynağından, su, şarap, süt ve bal gibi dört çeşit ırmağı gönlüme aktı! Ey Senâî! Yürü! Muhammed Mustafa(SAV) dan yardım iste! Çünkü O ancak âlemlere rahmet olarak gelmiştir."

İKİNCİ SELÂM

SULTÂN-I MENİ SULTÂN-I MENİ
ENDER DİL Ū CÂN İMÂN-I MENİ
DER MEN BİDEMİ MEN ZİNDE ŞEVEM
YEK CÂN Çİ ŞEVED SÂD-CÂN-I MENİ

* Sultânımsın, sultânımsım. Sen gönlümde ve canımda imânımsın. Bana bir nefes edersen dirilirim. Bir can da ne oluyor? Sen benim yüz canımsın"

ÜÇÜNCÜ SELÂM

AKL(İ)ÂMED AŞİKÂ HOD-RÂ BİPŪŞ
VÂY MÂ EY VÂY MÂ EZ AKL Ū HŪŞ
ŞEMS-İ TEBRİZİ MERÂ KERDİ HARÂB
HEM TŪ SÂKİ HEM TŪ MEY HEM MEY-FŪRŪŞ

* Akıl geldi. Ey âşık! Gizlen! Akıldan fikirden vay bize evvah bize!...Ey Tebrizli Şems! Beni harâb ettin. Sen hem sâkisin, hem şarapsın, hem de şarap satan..."

EY Kİ HEZÂR ÂFERİN BU NİCE SULTÂN OLUR
KULJ OLAN KİŞİLER HUSREV Ü HÂKÂN OLUR
HER Kİ BUGÜN VELEDE İNANUBEN YÜZ SÜRME
YOKSUL İSE BÂY OLUR BÂY İSE SULTÂN OLUR

* Ey binlerce mahlûku yaratan!..Bu nasıl sultandır ki ona kul olanlar birer hükümdardır, hâkândır. Bugün Veled'e inanarak yüz süren kişi, yoksul ise zengin olur, zengin ise sultân olur.*

BÛLBÛL-İ AŞK EZ SEHER ÂGÂZ-KERD
PİŞ-İ GÛLISTÂN SEMER ÂGÂZ-KERD
EZ PESİ HER PERDE VÛ NAĞME Kİ GÛFT
NAĞME-İ HÛB Ü DİĞER ÂGÂZ-KERD

* Aşk bûlbûlü seher vaktinde şakımaya başladı. Gül bahçesi de isteğine ulaştı. Söylediği her perdeden nağmemi andıran güzel ve yeni bir nağmeye başladı.*

BÂZ RESİDİM Kİ MEYHÂNE MEST
BÂZ REHİDİM Zİ BÂLÂ VÛ PEŞT
CÛMLE-İ MESTÂN HOŞ U RÂKSÂN ŞUDEST
DEST ZENİD EY SANEMÂ DEST DEST

* Geri dönüp baktık ki meyhâne(dergâhımız) sarhoş (Allah'a dalmış gitmiş). Artık alçaklık ve yükseklikten kurtulmuşum. Bütün mest olanlar memnun ve raks halindeler. Ey put gibi tapılası güzel! Alkış, alkış...*

KÛCÂST(ı)MUTRIB-İ DİL TÂ Zİ NÂRE-HÂY-İ SALÂ
DER ÜFKENED DEMİ Ö DER HEZÂR-İ SER-SEVDÂ
ÇÛ ÂF(ı)TÂB-İ CEMÂLET BER ÂMED EZ MEŞRİK
Kİ ZERRE ZERRE ŞİNİDEM Kİ Nİ'ME MEVLÂNÂ

Davet nârâları vuran gönül mutribi nerede? O'nun nefesi binlerce başa sevdâ düşürmede... Yüzünün güneşi doğu yönünden doğunca her zerreden Efendimiz'in nimetini işittim.

DÖRDÜNCÜ SELÂM

(İkinci Selâm gibidir)

EK-7

ŞEDDİSABÂ MEVLEVİ AYİN-İ ŞERİFİ

ŞEDDİSABÂ PEŞREV

DEVİRİ KEBİR

1.HÂNE

ZEKİ ATKOŞAR

Musical notation for the first part of the Şeddîsabâ Peşrev, labeled '1.HÂNE'. It consists of four staves of music in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a single line on each staff, with various rhythmic values and accidentals.

MÛLÂZİME

Musical notation for the second part of the Şeddîsabâ Peşrev, labeled 'MÛLÂZİME'. It consists of four staves of music in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a single line on each staff, with various rhythmic values and accidentals.

2.HÂNE

Musical notation for the third part of the Şeddîsabâ Peşrev, labeled '2.HÂNE'. It consists of three staves of music in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a single line on each staff, with various rhythmic values and accidentals.

(SEDDİSABÂ PEŞREV-2.SAYFA)



3.HÂNE



4.HÂNE



ŞEDDİSABÂ ÂYÎN-İ ŞERÎFİ

BİRİNCİ SELÂM

DEVİR-İ REVÂN

ZEKİ ATKOŞAR

EY TÜ CÂ - NÎ SÂD - GÜ-LİS - TÂN EZ SE-MEN PİN - HAN ŞÜ-DÎ

HEY-Yİ HEY HEY CÂ - NI MEN HEY-Yİ HEY CÂ - NÂ - NI MEN

EY TÜ CÂ - NÎ CÂ - NÎ CÂ - NEM ÇÜN Zİ MEN PİN - HÂN ŞÜ-DÎ

HEY-Yİ HEY HEY CÂ - NI MEN HEY-Yİ HEY CÂ - NÂ - NI MEN

ÇÜNFE-LEK EZ TÜST (Û)RÛ - ŞEN PES BÛ - RÂ MÂH - CÛ - Bİ ÇİST

HEY - Yİ HEY HEY CÂ - NI MEN HEY - Yİ HEY CÂ - NÂ - NI MEN

ÇÜN Kİ TEN EZ TÜST (Û)ZİN - DE ÇÜN Zİ TEN PİN - HÂN ŞÜ - DÎ

HEY - Yİ HEY HEY CÂ - NI MEN HEY-Yİ HEY CÂ - NÂ - NI MEN

EZ KE-MÂ-Lİ GAY - RE-Tİ HAK V'EZ CE-MÂ - Lİ HÛS - Nİ HOŞ

HEY-Yİ HEY SUL-TÂ - NI MEN HEY - Yİ HEY HÛN - KÂ - RI MEN

(ŞEDDİSABÂ MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERİFİ-2.SAYFA)

EY ŞE-HÎ MER - DÂN ÇÜN İN EZ MER-DÜ ZEN PİN - HAN ŞÜ - DÎ

HEY-Yİ HEY SUL-TÂ - NI MEN HEY - Yİ HEY HÛN - KÂ - RI MEN

ŞEM - Sİ TEB - RÎ - ZÎ BE ÇÂ - HÎ REF - TE - İ ÇÜN YÛ - SÛ - FÎ

HEY-Yİ HEY HEY ÇÂ - NI MEN HEY - Yİ HEY ÇÂ - NÂ - NI MEN

EY TÛ Â - BÎ ZİN - DE-Gİ ÇÜN EZ RE-SEN PİN - HAN ŞÛ - DÎ

HEY-Yİ HEY HEY ÇÂ - NI MEN HEY-Yİ HEY ÇÂ - NÂ - NI MEN

Â - RÎ-FÂN - RÂ ŞEM U ŞÂ - HED NİST (İ) EZ BÎ - RÛ - Nİ HIYŞ

HÛ - Nİ EN - GÛ - RÎ NE-HOR - DE BÂ - DE-ŞÂN HEM HÛ - Nİ HIYŞ

HEY - Yİ YÂR YÂ - RÎ-MEN HEY - Yİ HEY YÂR ÇÂ - NI-MEN

GER TÛ FİR - AV - NÎ ME-NÎ EZ MIS - Rİ TEN BÎ - RÛ - Nİ HIYŞ

DER DE-RÛN HÂ - LÎ BÎ - BÎ - Nİ MÛ - Sİ VÛ HÂ - RÛ - Nİ HIYŞ

(ŞEDDİSABÂ MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFİ-3.SAYFA)

HEY - Yİ HEY SUL - TÂ - Nİ MEN HEY-Yİ HEY HÛN - KÂ - Rİ MEN

HEY - Yİ HEY MAH-BÛ - Bİ MEN HEY-Yİ HEY MER - GÛ - Bİ MEN

HÛ - Nİ MÂ BER GÂM HA-RA - MÛ HÛ-Nİ GAM BER MÂ HA-LÂL

HER GA-Mİ KÛ GER-Dİ MÂ GER - Dİ - Dİ ŞÛD DER HÛ - Nİ HIŞ

HEY - Yİ YÂR YÂ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY YÂR CÂ - Nİ MEN

MEN NE-YEM MEV - KÛF (İ) NEF - Hİ SÛR (İ) HEM ÇÛ MÛR - DE - GÂN

HER ZE-MÂ-NEM AŞ - KI CÂ - Nİ Mİ - Dİ HED Z'EF - SÛ - Nİ HIŞ

HEY - Yİ HEY HEY YÂ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY CÂ - NÂ - Nİ MEN

HEY - Yİ HEY SUL-TÂ - Nİ MEN HEY-Yİ HEY HÛN - KÂ - Rİ MEN

HEY - Yİ HEY MAT-LÛ - Bİ MEN HEY-Yİ HEY MAK - BÛ - Lİ MEN

(SEDDİSABÂ MEVLEVÎ ÂYİN-i ŞERÎFİ-4.SAYFA)

İKİNCİ SELÂM

EVFER (♩=90)

ÂH SUL - TÂ - NI ME-NÎ
ÂH DER MEN BÎ - - - DE-MÎ

NÎ SUL - TÂ - NI ME - NÎ
MÎ MEN ZİN - DE ŞE - VEM

(SAZ... ...) EN - DER DÎ - - - LÜ CÂN
YEK CÂN Çİ ŞE - VED

CÂN İ - MÂ - NI ME-NÎ
VED SÂD CÂ - NI ME-NÎ

ÂH İ - MÂ - - - NI ME-NÎ

(TERENNÜM)

28

(ŞEDDİSABÂ MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFİ-5.SAYFA)

ÜÇÜNCÜ SELÂM

DEVİR-İ KEBİR (♩=56)



İL - - - - - Tİ - CÂ - - - - - Yİ
MÂ BE ŞÂ - - - - - HI
EV - - - - - Lİ - YÂ'ST
BE - Lİ YÂ - - - - - Rİ MEN
Z'AN Kİ NÜ - - - - - REŞ
MÜŞ - - - - - TAK EZ NÜ - - - - -
Rİ HU - DÂ'ST
BE - Lİ YÂ - - - - - Rİ MEN
EY Kİ DÂ - - - - - Rİ
Dİ - - - - - DE - İ RÜ - - - - -

(ŞEDDİSABÂ MEVLEVÎ ÂYİN-i ŞERÎFİ-6.SAYFA)

ŞEN Bİ - BİN

BE - Lİ YÂ - - - Rİ MEN

CİS - - - - - MÛ CÂ - - - - - NEŞ

CİS - - - - - MÛ CÂ - - - - - Nİ

AKSAK SEMÂÎ

MUS - TA-FÂ'ST (TERENNÛM)

YÜRÛK SEMÂÎ

EY Kİ HE-ZÂR Â - FE-RİN ÂH BU Nİ-CE SUL -
HER Kİ BU-GÛN VE - LE-DE ÂH İ - NA-NU BEN

TÂN O - LUR YÂR KU - LU O-LAN Kİ - Şİ-LER
YÛZ SÛ - RE YÂR YOK-SUL İ - SE BÂY O-LUR

(SEDDİSABÂ MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFİ-7.SAYFA)

CÂ - NİM HUS - RE - VÛ HÂ - KÂN O - LUR YÂ - RÎ YÂR
CÂ - NİM BÂ Y İ - SE SUL - TÂN O - LUR YÂ - RÎ YÂR

HÛS - RE - VÛ HÂ - KÂN O - LUR (SAZ... ..) (SAZ... ..)
BÂ Y İ - SE SUL - TÂN O - LUR

(TERENNÛM)

BÛL - BÛ - Lİ AŞK EZ SE - HER Â - GÂ - Zİ KERD
Pİ - Şİ GÛ - LİS - TÂN SE - MEN Â - GÂ - Zİ KERD
EZ PE - Sİ HER PER - DE VÛ NAĞ - ME Kİ GÛFT
NAĞ - ME - İ HÛ - BÛ Dİ - GER Â - GÂ - Zİ KERD (SAZ... ..)

(ŞEDDİSABÂ MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFİ-8.SAYFA)

(TERENNÛM)

TEŞ NE-ZE-NED DER Dİ-Lİ MÁ İL - LÂ HÛ KÛ -

TEH NE-KÛ-NED MEN - Zİ-Lİ MÁ İL - LÂ HU GER

Â - LE-Mİ-YÂN CÛM - LE TA-BÎ - BÂN BÂ - ŞED HAL -

Lİ NE-KÛ-NED MÛŞ - Kİ-Lİ MÁ İL - LÂ HÛ

(TERENNÛM)

(SEDDİSABÂ MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFİ-9.SAYFA)

The image shows a musical score for a piece titled "(SEDDİSABÂ MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFİ-9.SAYFA)". The score is written in a single system with five staves. Each staff contains a line of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: KÛ-CÂS - TI MUT - RI-Bİ DİL TÂ Zİ NÂ - RE-HÂ - YI SA - LÂ
DER ŪF - KE-NED DE-MÎ Ô DER HE-ZÂ - RI SER - SEV - DÂ
ÇÛ Â - Fİ-TÂ - Bİ CE-MÂ - LET BER Â - MED EZ MEŞ - RİK
Kİ ZER - RE ZER - RE Şİ-NÎ - DEM Kİ NÎ - ME MEV - LÂ - NÂ

(ŞEDDISABÂ MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFİ-10.SAYFA)

DÖRDÜNCÜ SELÂM

EVFER (♩=90)

ÂH ÂH SUL - TÂ - NI ME-Nİ
DER MEN Bİ - - - DE-Mİ

Nİ Mİ MEN ZİN - DE ME - Nİ
ŞE - VEM

(SAZ... ...) EN - DER Dİ - - - LÜ CÂN
YEK CÂN Çİ ŞE - VED

CÂN İ - MÂ - NI ME-Nİ
VED SÂD CÂ - NI ME-Nİ

ÂH İ - MÂ - - - NI ME-Nİ

ŞEDDİSABÂ SON PEŞREV

DÜYEK

ZEKİ ATKOŞAR

Musical score for ŞEDDİSABÂ SON PEŞREV, DÜYEK. The score consists of five staves of music in 8/8 time, key of D major. The melody is written in a single voice line. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece concludes with a double bar line and a final 6/8 time signature.

SON YÜRÜK

YÜRÜK SEMÂÎ

Musical score for SON YÜRÜK, YÜRÜK SEMÂÎ. The score consists of four staves of music in 6/8 time, key of D major. The melody is written in a single voice line. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece concludes with a double bar line.

ŞEDDİSABÂ ÂYİN-İ ŞERİFİNİN METNİ VE AÇIKLAMASI

- BİRİNCİ SELÂM

EY TÛ CÂN-I SÂD-GÛLİSTÂN EZ SEMEN PÎNHÂN TÛYÎ
EY TÛ CÂN-I CÂN-I CÂNEM ÇÛN ZÎ MEN PÎNHÂN TÛYÎ
ÇÛN FELEK EZ TÛST(Û) RÛŞEN PES BÛRÂ MAHCÛB Ç İST
ÇÛN Kİ TEN EZ TÛST(Û) ZİNDE ÇÛN ZÎ TEN PÎNHÂN ŞÛDÎ
EZ KEMÂL-İ GAYRET-İ HAKK V'EZ CEMÂL-İ HÛSN-İ HOŞ
EY ŞEH-İ MERDÂN ÇÛN İN EZ MERD Û ZEN PÎNHÂN ŞÛDÎ
ŞEMS-İ TEBRİZÎ BE ÇÂH-İ REFTÊİ ÇÛN YÛSÛFÎ
EY TÛ ÂB-İ ZİNDEĞÎ ÇÛN EZ RESEN PÎNHÂN TÛYÎ

* Ey yüzlerce gül bahçesinin canı! Yâsemine kendini göstermedin, ondan gizlendin? Ey benim canımın canının canı! Nasıl oldu da benden gizlendin? Gökler seninle aydınlandığı halde niçin kendini gizlersin? Bu bedeni yaşatan sensin, ne diye o bedenden de gizlenirsin? Hakk'ın izzetinin kemâline ve kendi güzelliğinin üstünlüğünden ötürü mü? Ey şâhların şâhı! Böylece erkeklerden de kadınlardan da gizleniyorsun. Ey Tebriz'li Sems! Sen Hz. Yûsuf gibi kuyuya düşüp gizlenmişsin. Ey âb-ı hayat! Seni elde etmek için kuyuya sarkıtacağımız ipten bile gizlenmişsin(seni nasıl bulacağız?)

ÂRİFÂN-RÂ ŞEM' U ŞÂHED NİST EZ BİRÛN-İ HIYŞ
HÛN-İ ENGÛRÎ NEHORDE BÂDEŞÂN HEM HÛN-İ HIYŞ
GER TÛ FİR'AVN-İ MENÎ EZ MISR-I TEN BİRÛN-İ HIYŞ
DER DERÛN HÂL-İ BİBİNÎ MÛSİ VÛ HÂRÛN-İ HIYŞ
HÛN-İ MÂ BER GAM HARÂMÛ HÛN-İ GAM BER MÂ HALÂL
HER GAMÎ KÛ GERD-İ MÂ GERDİD-İ ŞÛD DER HÛN-İ HIYŞ
MEN NEYEM MEVKÛF-İ NEFH-İ SÛR(i) HEM ÇÛ MÛRDEGÂN
HER ZEMÂNEM AŞK-I CÂNÎ MİDİHED Z'EFŞÛN-İ HIYŞ

* Âriflerin sevgilileri de mânevi aydınlıkları da gönüllerinin dışında değildir. Onlar üzümünden yapılmış şarabı içmezler. Onlar mânâ şarabını kendi damarlarındaki kanda bulurlar. Eğer benlik Firavununu beden Mısır'ından(beden ülkesinden)atabilirsen, gönül evinde Mûsâ'yı da Hârûn'u da görürsün. Bizim kanımız gama haramdır, ama gamın kanını akıtmak helaldir. Bunun içindir ki çevremizde dönüp dolaşan gam (bize bir şey yapamaz da) kendi kanına girer. Ben ölümler gibi sûr'un üflenmesini beklemiyorum. Aşk bana her an üfürüp yeni can bağışlamakta..."

İKİNCİ SELÂM

SULTÂN-I MENÎ SULTÂN-I MENÎ
ENDER DİL Ü CÂN İMÂN-I MENÎ
DER MEN BİDEMİ MEN ZİNDE ŞEVEM
YEK CÂN Çİ ŞEVED SÂD-CÂN-I MENÎ

* Sultânımsın, sultânımsın. Sen gönülümde ve canımda imânımsın. Bana bir nefes edersen dirilirim. Bir can da ne oluyor? Sen benim yüz canımsın*

ÜÇÜNCÜ SELÂM

İLTİCÂ-YI MÂ BE ŞÂH-I EVLİYÂ'ST
Z'AN Kİ NÜREŞ MÜŞTAK EZ NÜR-İ HUDÂ'ST
EY Kİ DÂR-İ DİDE-İ RÜŞEN BİBİN
CİSM Ü CÂNEŞ CİSM Ü CÂN-I MUSTAFÂ'ST

* İlticamız evliyâların şâhıdır. Çünkü O'nun nûru Hudâ'nın nûrudur. Ey gören gözün sahibil Bilmiş ol ki, O'nun cismi ve canı Mustafâ(SAV)'nın cismi ve canıdır.*

EY Kİ HEZÂR ÂFERİN BU NİCE SULTÂN OLUR
KULU OLAN KİŞİLER HUSREV Ü HÂKÂN OLUR
HER Kİ BUGÜN VELEDE İNANUBEN YÜZ SÜRE
YOKSUL İSE BÂY OLUR BÂY İSE SULTÂN OLUR

* Ey binlerce mahlûku yaratan!..Bu nasıl sultândır ki ona kul olanlar birer hükümdardır, hâkândır. Bugün Veled'e inanarak yüz süren kişi, yoksul ise zengin olur, zengin ise sultân olur.*

BÜLBÜL-İ AŞK EZ SEHER ÂGÂZ-KERD
PİŞ-İ GÜLİSTÂN SEMER ÂGÂZ-KERD
EZ PESİ HER PERDE VÜ NAĞME Kİ GÜFT
NAĞME-İ HÜB Ü DİGER ÂGÂZ-KERD

* Aşk bülbülü seher vaktinde şakımaya başladı. Gül bahçesi de isteğine ulaştı. Söylediği her perdeden nağmemi andıran güzel ve yeni bir nağmeye başladı.*

ATEŞ NEZENED DER DİL-İ MÂ İLLÂ HÜ
KÜTEH NEKÜNEDE MENZİL-İ MÂ İLLÂ HÜ
GER ÂLEM-YÂN CÜMLE TABİBÂN BÂŞED
HALLİ NEKÜNEDE MÜŞKİL-İ MÂ İLLÂ HÜ

* Gönlmüze O'ndan başkası ateş salamaz. (Ancak O!) Menzlimizi O'ndan başkası kısaltamaz. (Ancak O!) Âlemdkilerin hepsi hekim olsa da müşkilimizi O'ndan başkası halledemez (Ancak O!)*

KÛCÂST(i)MUTRİB-İ DİL TÂ Zİ NÂRE-HÂY-İ SALÂ
DER ÜFKENED DEMİ Ö DER HEZÂR-İ SER-SEVDÂ
ÇÛ ÂF(i)TÂB-İ CEMÂLET BER ÂMED EZ MEŞRİK
Kİ ZERRE ZERRE ŞİNİDEM Kİ Nİ'ME MEVLÂNÂ

* Dâvet nârâları vuran gönül mutrübü nerede? O'nun nefesi binlerce başa sevdâ düşürmede... Yüzünün güneşi doğu yönünden doğunca her zerreden Efendimiz'in nimetini işittim.*

DÖRDÜNCÜ SELÂM

(İkinci Selâm gibidir)

EK-8

ŞEHNÂZ-BUSELİK MEVLEVİ AYİN-İ ŞERİFİ

ŞEHNÂZ-BÛSELİK PEŞREV

DEVİR-İ KEBİR (♩=72)

ZEKİ ATKOŞAR

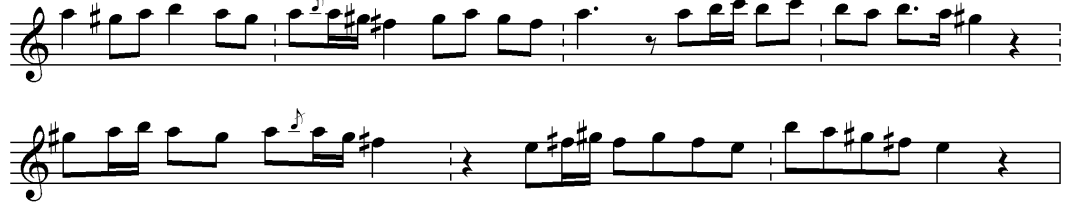
1.HÂNE



MÛLÂZİME



2.HÂNE



(SEHNÂZ-BÛSELİK PEŞREV-2.SAYFA)



3.HÂNE



4.HÂNE



(ŞEHNÂZ-BÛSELİK MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERİFİ-2.SAYFA)

ÂH E-ZÎ - RÂ GAM BE-HOR - DEN KEM NE-GER - - DED

HEY - Yİ HEY HEY CÂ - NI MEN HEY - Yİ HEY HEY MÎ - Rİ MEN

HEY-Yİ HEY SUL-TÂ - NI MEN HEY - Yİ HEY HÛN - KÂ - RI MEN

EY ÇEN - Gİ PER - DE-HÂ - Yİ Sİ-PÂ - HÂ - NE MAR - ZÛST

VEY NÂ - Yİ NÂ - LE-İ HÔ - Şİ SÛ - ZÂ - NE-MAR - ZÛST

HEY YÂ - Rİ YÂ - Rİ MEN HEY CÂ - NI CÂ - NI MEN

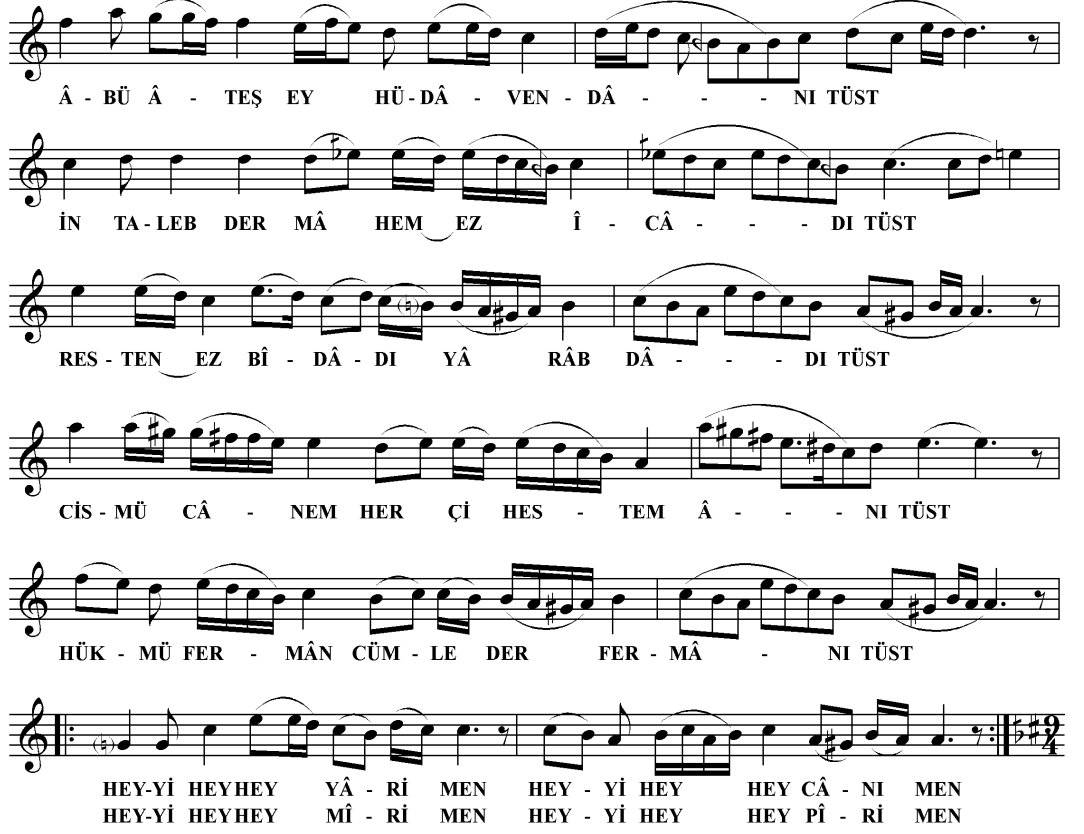
EY BÂ - Dİ HOŞ Kİ DER ÇE-ME-Nİ AŞ - Kİ MÎ - RE-Sİ

BER MEN GÛ-ZER Kİ BÛ - Yİ GÛ-LİS - TÂ - NE-MAR - ZÛST

HEY YÂ - Rİ YÂ - Rİ MEN HEY CÂ - NI CÂ - NI MEN

Â - BI DER - YÂ CÛM - LE DER FER - MÂ - - - NI TÛST

(ŞEHNÂZ-BÜSELİK MEVLEVÎ ÂYİN-i ŞERİFİ-3.SAYFA)



Â - BÜ Â - TEŞ EY HÛ - DÂ - VEN - DÂ - - - NI TÛST

İN TA - LEB DER MÂ HEM EZ İ - CÂ - - - DI TÛST

RES - TEN EZ BÎ - DÂ - DI YÂ RÂB DÂ - - - DI TÛST

CİS - MÛ CÂ - NEM HER Çİ HES - TEM Â - - - NI TÛST

HÛK - MÛ FER - MÂN CÛM - LE DER FER - MÂ - NI TÛST

HEY-Yİ HEYHEY YÂ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY HEY CÂ - NI MEN
HEY-Yİ HEYHEY MÎ - Rİ MEN HEY - Yİ HEY HEY Pİ - Rİ MEN

(ŞEHNÂZ-BÛSELİK MEVLEVÎ ÂYÎN-i ŞERÎFİ-4.SAYFA)

İKİNCİ SELÂM

EVFER (♩=90)

ÂH
ÂH

SUL
DER

TÂ
MEN

NI
Bİ

ME-Nİ
DE-Mİ

(SAZ...
...)

MEN
ZİN

DE
ŞE-VEM

Nİ
VEM

EN
YEK

DER
CÂN

ÂH
ÂH

DÎ
Çİ

LÛ
ŞE-VED

CÂN
VED

İ
SÂD

MÂ
CÂ

NI
NI

ME-Nİ
ME-Nİ

ÂH
ÂH

İ
VEY

MÂ
RÂ

NI
RÂ

ME-Nİ
Lİ-KI

ME-Nİ
Zİ-KI

KI
KI

HEFT
PÎ

Â
RÛ

SÛ-MÂN
Cİ-VÂN

ÂH
ÂH

DER
DER

MÂN
MÂN

MÂN
MÂN

DE-EM
DE-EM

EM
EM

FER
FER

YÂ
YÂ

YÂ
YÂ

DI RES
DI RES

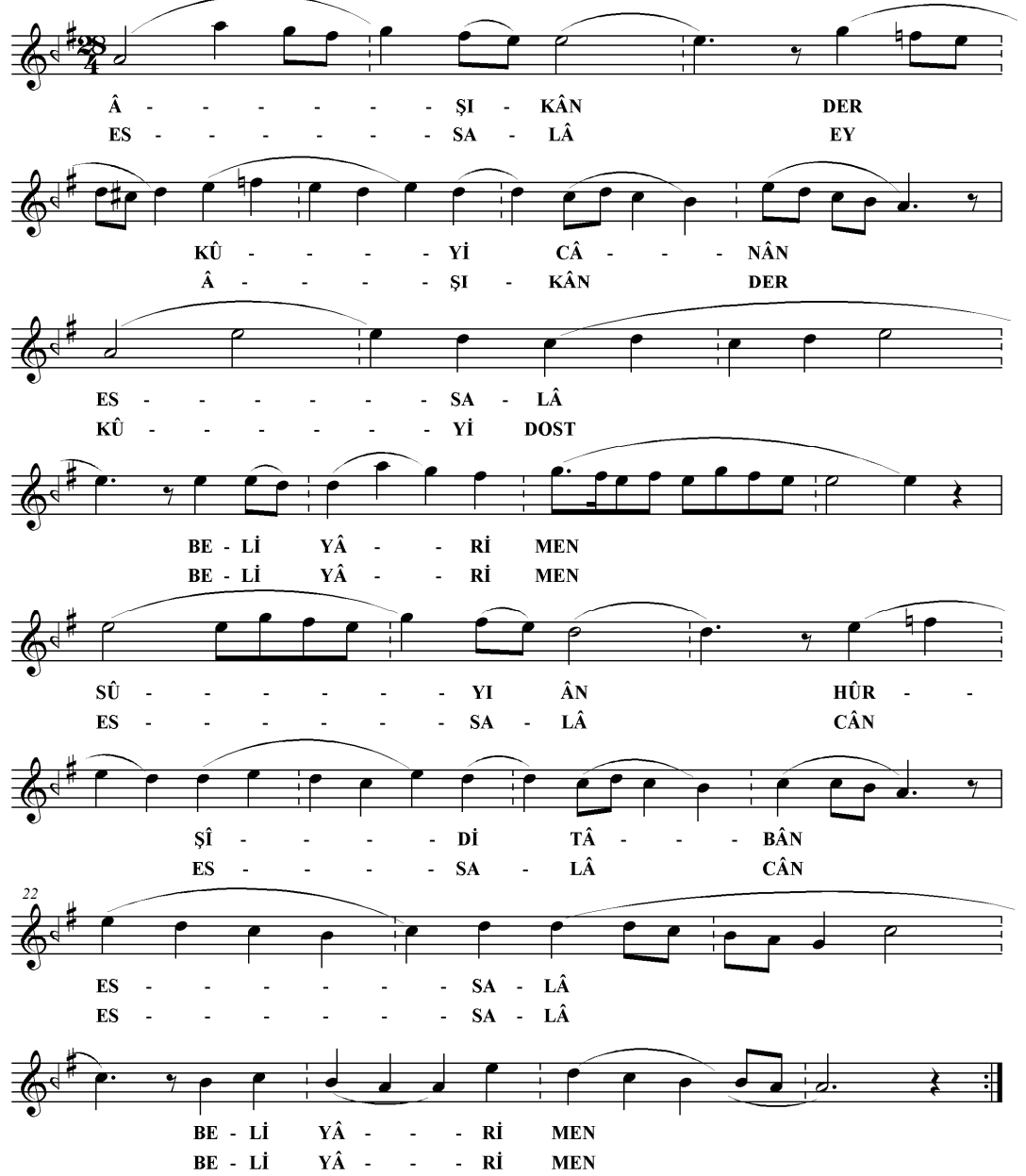
(ŞEHNÂZ-BÛSELİK MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFİ-5.SAYFA)

ÂH EY RAH - RAH - - - ME-TÛ - - - -
TÛ BER NÎ - - - KÛ BED
ÂH İH - SÂ - SÂ - - - Nİ TÛ
TÛ BÎ - HÂD - - HÂD - - - DÛ ÂD
ÂH HER LÂH - LÂH - - - ZA GÛ - - - -
GÛ - - - YEM EY A-HÂD
ÂH DER - MÂN - - - MÂN - - - DE-EM - - - -
EM FER - YÂ - YÂ - - - DİRES
(TERENNÛM)

(SEHNÂZ-BÛSELİK MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFÎ-6.SAYFA)

ÜÇÜNCÜ SELÂM

DEVİR-İ KEBİR



Â - - - - - Şİ - KÂN DER
ES - - - - - SA - LÂ EY

KÛ - - - - - Yİ CÂ - - - NÂN
Â - - - - - Şİ - KÂN DER

ES - - - - - SA - LÂ
KÛ - - - - - Yİ DOST

BE - Lİ YÂ - - - Rİ MEN
BE - Lİ YÂ - - - Rİ MEN

SÛ - - - - - Yİ ÂN HÛR - - -
ES - - - - - SA - LÂ CÂN

Şİ - - - - - Dİ TÂ - - - BÂN
ES - - - - - SA - LÂ CÂN

22
ES - - - - - SA - LÂ
ES - - - - - SA - LÂ

BE - Lİ YÂ - - - Rİ MEN
BE - Lİ YÂ - - - Rİ MEN

(ŞEHNÂZ-BÛSELİK MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFİ-7.SAYFA)

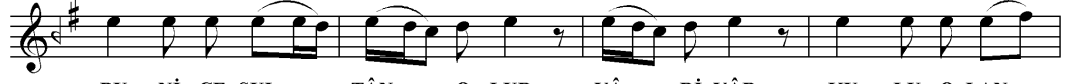
ŞEM - - - - - Sİ TEB - - - - - RÎ - - - - -
ZÎ ZÎ BÂ - - - - - LÂ - - - - -
YI FE - LEK
BE - Lİ YÂ - - - - - Rİ MEN
HER ZA - MÂ - - - - - Nİ
MÎ - - - - - KE - ŞED HÂN
ES - - - - - SA - LÂ
AKSAK SEMÂÎ
BE - Lİ YÂ - - - - - Rİ MEN (TERENNÛM)

(ŞEHNÂZ-BÛSELİK MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFİ-8.SAYFA)

YÜRÜK SEMÂÎ



DOST EY KÎ HE-ZÂR Â - FE-RÎN ÂH
DOST HER KÎ BU-GÛN VE - LE-DE ÂH



BU Nİ-CE SUL - TÂN O-LUR YÂ - RÎ YÂR KU - LU O-LAN
Î - NA-NU-BEN YÛZ SÛ-RE YÂ - RÎ YÂR YOK-SUL İ-SE



KÎ - Şİ-LER CÂ - NIM HÛS-RE-VÛ HÂ - KÂN O-LUR
BÂY O-LUR CÂ - NIM BÂY İ-SE SUL - TÂN O-LUR



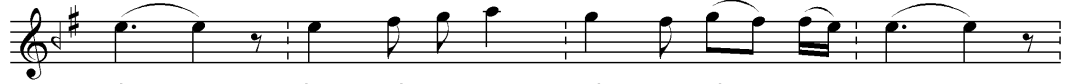
YÂ - RÎ YÂR HÛS-RE-VÛ HÂ - KÂN O-LUR
YÂ - RÎ YÂR BÂY İ-SE SUL - TÂN O-LUR



(TERENNÛM)



MEN TA-RE-BEM TA-REB ME-NEM ZÛH - RE ZE-NED NE-VÂ - YI MEN



YÂR ÂH YÂ - RÎ-MEN YÂ - RÎ YÂ - RÎ MEN



AŞK (İ) ME-YÂ - Nİ Â - Şİ - KÂN Şİ - VE KÛ-NED BE-RÂ - YI MEN



YÂR ÂH YÂ - RÎ MEN YÂ - RÎ YÂ - RÎ MEN

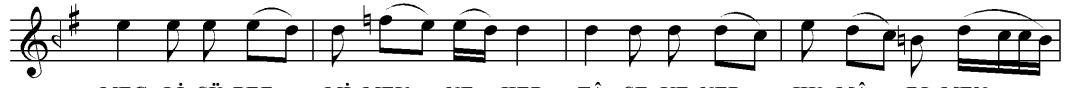
(ŞEHNÂZ-BÛSELİK MEVLEVÎ ÂYİN-i ŞERİFİ-9.SAYFA)



BAZ (I) BE-HÂ - RI MÎ - KE - ŞED ZİN - DE-Gİ EZ BE-HÂ - RI MEN



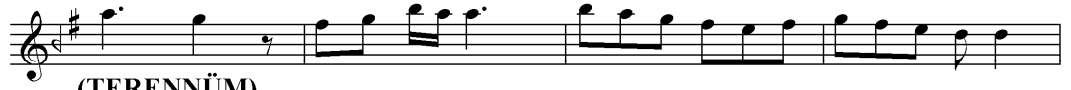
YÂR ÂH YÂ - Rİ - MEN YÂ - Rİ YÂ - Rİ MEN



MEC - Lİ - SÛ BEZ - MÎ MEY NE - HED TÂ ŞE - KE - NED HU - MÂ - RI MEN



YÂR ÂH YÂ - Rİ MEN YÂ - Rİ YÂ - Rİ MEN



(TERENNÛM)



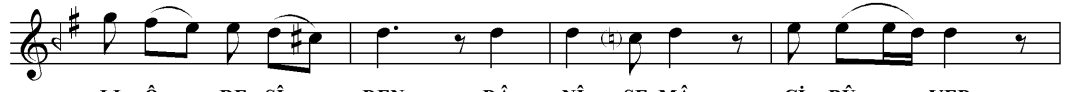
DÂ -



NÎ SE-MÂ Çİ BÛ - VED SAV - TI BE - LÎ Şİ - NÎ -



DEN EZ HIY - Şİ TEN BÛ - Rİ - DEN BÂ VAS -



LI Ô RE - SÎ - DEN DÂ - NÎ SE-MÂ Çİ BÛ - VED



AH - VÂ - Lİ DOS - TU DÎ - DEN EZ PER - DE - HÂ -

(ŞEHNÂZ-BÛSELİK MEVLEVÎ ÂYİN-i ŞERÎFİ-10.SAYFA)

Yİ LÂ - HÛT ES - RÂ - RI HAK ŞE - NÎ - DEN DÂ -
NÎ SE-MÂ Çİ BÛ - VED BÎ - HOD ŞÛ - DEN Zİ HES -
TÎ EN - DER FE - NÂ - Yİ MUT - LAK ZEV - KÎ
BE - KÂ Çİ - ŞÎ - DEN DÂ - NÎ SE-MÂ Çİ BÛ - VED
MÂ - NEN - Dİ ŞEM - Sİ TEB - RÎZ ÇEŞ - MÂ - NI DİL -
KE - ŞÎ - DEN EN - VÂ - RI KUD - Sİ DÎ - DEN
(TERENNÛM)
ÂH MÎ-NEL AŞK VE HÂ - LÂ - Tİ - HÎ
AH - RA - KA KAL - BÎ BÎ HA-RÂ - RÂ - Tİ - HÎ
MA NA-ZAR-AL AY - NÎ İ - LÂ GAY - RI-KÛM

(ŞEHNÂZ-BÛSELİK MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFÎ-11.SAYFA)



UK - Sİ-MÛ BİL - LÂ - Hİ VE Â - YÂ - Tİ-HÎ

(TERENNÛM)

ÂH GÛ-ZE-LİN AŞ - KI-NA HÂ - LÂ - TI NÂ A-MAN

YAN - DI YÛ-REK AŞK HA-RÂ - RÂ - TI - NA ÂH

AND İ - ÇE-YİM GAY - RI GÛ-ZEL SEV - ME-YİM A-MAN

TAN - RI-YA VÛ TAN - RI-NİN Â - YÂ - TI-NÂ

(ŞEHNÂZ-BÜSELİK MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERİFİ-12.SAYFA)

DÖRDÜNCÜ SELÂM

EVFER (♩=90)

ÂH SUL - TÂ - NI ME-NÎ
ÂH DER MEN Bİ - - - DE-MÎ

(SAZ... ...) SUL - TÂ - NI ME-NÎ
MEN ZİN DE - - - ŞE-VEM - - -

NÎ EN - DER ÂH DÎ - LÜ CÂN
VEM YEK CÂN ÂH Çİ - ŞE-VED - - -

CÂN İ - MÂ - NI ME-NÎ
VED SÂD CÂ - NI ME-NÎ

ÂH İ - MÂ - NI ME-NÎ

ŞEHNÂZ-BÛSELİK
SON PEŞREV

DÜYEK

ZEKİ ATKOŞAR

Musical score for ŞEHNÂZ-BÛSELİK SON PEŞREV, Düyek style. The score consists of four staves of music in 8/8 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a common time signature. The third and fourth staves continue the melody with various rhythmic patterns and accidentals. The piece ends with a double bar line and a final cadence.

SON YÜRÜK SEMÂÎ

YÜRÜK SEMÂÎ

Musical score for SON YÜRÜK SEMÂÎ, Yürük Semâî style. The score consists of four staves of music in 8/8 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a common time signature. The third and fourth staves continue the melody with various rhythmic patterns and accidentals. The piece ends with a double bar line and a final cadence.

**ŞEHNÂZ-BÜSELİK ÂYİN-İ ŞERİFİNİN
METNİ VE AÇIKLAMASI**

BİRİNCİ SELÂM

ÂF(İ)TÂB İMRÜZ(İ) BER ŞEKL-İ DİĞER TÂBÂN ŞÜDEST
BER ŞUÂ EŞ HEM ÇÜ ZERRE CÂN-I MEN RAKSÂN ŞÜDEST
MÜŞTERİ DER TÂLİÂSTÜ MÂH Ü ZÜHRE DER HUZÜR
TÂ Kİ BÂ ÇEVGAN-I ZÜLFÜ MİR-İ ÂN MEYDÂN ŞÜDEST

"Bugün güneş başka türlü parıldamakta... O'nun ışıklarına karşı canım zerreler gibi oynamakta... Müşteri Yıldızı doğuyor, Ay ve Zühre de huzurda bekliyor. Sevgili de o kıvrımlı saçlarıyla meydana geliyor."

DİL-İ DÂREM Kİ GERD-İ GAM NEGERDED
MEY-İ DÂREM Kİ HER GİZ KEM NEGERDED
BİĞÜ DİL-RÂKİ GERD-İ GAM NEGERDED
EZİRÂ GAM BEHORDEN KEM NEGERDED

"Bir gönlüm var ki gamın çevresinde dolaşmaz. Bir şarabım var ki hiç eksilmez. Gönüle söyle ki gamın çevresinde dolaşmasın. Zira gam yemekle azalmaz..."

EY ÇENG(İ) PERDEHÂY-I SİPÂHÂNEM ARZÜST
VEY NÂY(İ) NÂLE-İ HOŞ-İ SÜZÂNEM ARZÜST
EY BÂD-İ HOŞ Kİ DER ÇEMEN-İ AŞK(İ) MİRESİ
BER MEN GÜZER Kİ BÜY-İ GÜLİSTÂNEM ARZÜST

"Ey Çeng! Benim arzum İsfahân perdeleridir. Ve Ey Ney! Benim arzum yakıcı, hoş nâledir. Ey güzel rûzgar! Aşk çemeninden bana eriş ki benim arzum dâima gül bahçesinin kokularındır."

ÂB-I DERYÂ CÜMLE DER FERMÂN-I TÛST
ÂB Ü ATEŞ EY HÛDÂVENDÂN-I TÛST
İN TALEB DER MÂ HEM EZ İCÂD-I TÛST
RESTEN EZ BİDÂD-I YÂ RÂB DÂD-I TÛST
CİSM Ü CÂNEM HER Çİ HESTEM ÂN-I TÛST
HÛKM Ü FERMÂN CÜMLE DER FERMÂN-I TÛST

"Bütün denizlerin suyu senin fermânına tâbidir. Su da, ateş de, İlâhi! Senin mahlûkundur. Yâ Rabbi! Bizdeki bu istek ve duâ da yine senin eserindir. Zulûmden kurtulmak da yine senin yardımındır. Cismim de canım da, neyim varsa hepsi de senindir. Hükûm ve fermânın hepsi de sana aittir."

İKİNCİ SELÂM

SULTÂN-I MENİ SULTÂN-I MENİ
EN DER DİL Ü CÂN İMÂN-I MENİ
DER MEN BİDEMİ MEN ZİNDE-ŞEVEM
YEK CÂN Çİ ŞEVED SÂD CÂN-I MENİ

* Sultânımsın, sultânımsın. Sen gönlümde canımda imanımsın. Bana bir nefes verirsen ben tâze can bulurum. Bir can da ne demek? Sen benim yüz canımsın..."

EY HÂLİK-İ HEFT ÂSÜMAN DER-MÂNDEEM FERYÂD(İ) RES
VEY RÂZİK-İ PİR Ü CIVÂN DER-MÂNDEEM FERYÂD(İ) RES
EY RAHMETÜ BER NİK Ü BED İHSÂN-I TÛ Bİ-HADD Ü ÂD
HER LAHZÂ GÜYEM EY AHÂD DER-MÂNDEEM FERYÂD(İ) RES

Ey yedi kat göğü yaratan!.. Çaresizlik içindeyim, feryâdına yetiş!.. Ey yaşlı ve gencin rızkını veren!.. Çaresizlik içindeyim, feryâdına yetiş!..Ey iyiye ve kötüye acıması olan!.. Başışın sınırsız ve hesapsızdır. Her an bunu söylüyorum ki, Ey Tanrım!.. Çaresizlik içindeyim, feryâdına yetiş!..

ÜÇÜNCÜ SELÂM

AŞIKAN DER KÜY-İ CÂNÂN ESSALÂ
SÜY-İ ÂN HURŞİD-İ TÂBÂN ESSALÂ
ESSALÂ EY AŞIKAN DER KÜY-İ DOST
ESSALÂ CÂN, ESSALÂ CÂN, ESSALÂ
ŞEMS-İ TEBRİZİ Zİ BÂLAY-I FELEK
HER ZAMÂN(İ) MİKEŞED HÂN, ESSALÂ

* Aşıklar!.. O sevgilinin semtine, haydi!.. O parıldayan güneşe doğru, haydi!.. Haydi Ey Aşıklar!.. O dost semtine... Haydi canlar, haydi!.. Şems-i Tebriz göklerin üzerinden bize her zaman nimet sofraları kuruyor. Haydi o nimetlere!..*

EY Kİ HEZÂR-ÂFERİN BU NİCE SULTÂN OLUR
KULU OLAN KİŞİLER HUSREV Ü HÂKÂN OLUR
HER Kİ BUGÜN VELED'E İNANUBEN YÜZ SÜRE
YOKSUL İSE BAY OLUR BAY İSE SULTÂN OLUR

* Ey binlerce mahluku yaratan!.. Bu nasıl sultandır ki O'na kul olanlar birer hüsrevdir, hakandır. Her kim ki bugün Veled'e inanarak yüz sürerse; yoksul ise zengin olur, zengin ise sultan olur...*

MEN TAREBEM TAREB MENEM ZÜHRE ZENED NEVÂY-I MEN
AŞK(İ) MEYÂN-I AŞIKAN ŞİVE KÜNED BERÂY-I MEN
BÂZ(İ) BEHÂR(İ) MİKEŞED ZİNDEĞİ EZ BEHÂR-I MEN
MECLİS -Ü BEZM-İ MEY NEHED TÂ ŞEKENED HUMÂR-I MEN

* Ben şenliğim, şenlik benim, Zühre Yıldızı benim nağmelerimi çalıyor. Aşıklar arasında, aşk benim için cilveniyor. İlkbahar yaşayışı yine benim baharımdan alıyor. Yine benim mahmurluğumu gidermek için meclisler kuruyor..*

DÂNİ SEMÂ Çİ BÜVED, SAVT-I BELİ ŞİNİDEN
EZ HIŞ(İ)TEN BÜRİDEN BÂ VASL-I Ö RESİDEN
DÂNİ SEMÂ Çİ BÜVED, AHVÂL-İ DOST(U) DİDEN
EZ PERDEHAY-I LÂHUT ESRÂR-I HAK ŞENİDEN
DÂNİ SEMÂ Çİ BÜVED, BİHOD ŞÜDEN Zİ HESTİ
ENDER FENÂY-I MUTLAK ZEVK-İ BEKÂ ÇİŞİDEN
DÂNİ SEMÂ Çİ BÜVED, MÂNEND-İ ŞEMS-İ TEBRİZ
ÇEŞMÂN-I DİL KEŞİDEN ENVAR-I KUDSİ DİDEN

"Semâ'nın ne olduğunu biliyor musun? Allah'ın "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" sorusuna ruh zerrecilerinin "Evet , Rabbimizsin!" deyişlerini duymak, kendinden geçip Rabbine kavuşmaktır...
Semâ'nın ne olduğunu biliyor musun? Dostun hallerini görmek, Tanrı Âlemi'nin perdelerinden Hakk'ın sırlarını bulmaktır...
Semâ'nın ne olduğunu biliyor musun? Kendindeki varlıktan geçmek, mutlak yoklukta devamlı varlığı aramaktır...
Semâ'nın ne olduğunu biliyor musun? Şems-i Tebriz gibi gönül gözlerini açmak, kutsal nurları görmektir.."

AH MİN EL AŞK VE HALÂTİHİ
AHRKA KALBİ BİHARÂRÂTİHİ
MA NAZAR'AL AYNİ İLÂ GAYRIKÛM
UKSİMÛ BİLLÂHİ VE ÂYÂTİHİ

* Ah! Aşktan ve hallerinden.. Kalbimi hararetiyle yaktı. Allah'a ve âyetlerine and olsun ki senden başkasına gözüm bakmasın..."

AH GÜZELİN AŞKINA HÂLÂTINA
YANDI YÜREK AŞK HARÂRÂTINA
AND İÇEYİM GAYRI GÜZEL SEVMEYİM
TANRI'YA VÛ TANRI'NIN ÂYÂTINA

DÖRDÜNCÜ SELÂM

(İkinci Selâm'ın ilk kıtası gibidir)

